

SÄTEITÄ 2009

Sävellyksen ja musiikinteorian osaston vuosikirja 1



SIBELIUS-AKATEMIA

SÄTEITÄ 2009

Sibelius-Akatemian sävellyksen ja musiikinteorian osaston vuosikirja 1

Vastaava päätoimittaja: Veijo Murtomäki

Toimittajat: Olli Väisälä, Risto Väisänen

Taitto: Tiina Laino

Painopaikka: Heseprint, Helsinki 2009

Toimituksen osoite:

Sibelius-Akatemia

Sävellyksen ja musiikinteorian osasto

PL 86, 00251

<http://sate.siba.fi>

ISBN 978-952-5531-77-0

SISÄLLYS

Lukijalle.....	4
1 Artikkeleita	
ILKKA ORAMO: Soi, soi, kaisla	5
HANNU POHJANNORO: Järvenpään sfinksiksi	9
SANNA K. IITTI: Iconographical methods, antique ritual music and <i>The Magic Flute</i>	22
2 Esitelmää	
VEIJO MURDOMÄKI: Mitä on länsimaisen musiikin historia?.....	29
LAURI SUURPÄÄ: Todellisuus ja harha Schubertin laulussa <i>Gefrorne Tränen</i>	41
3 Reunahuomautuksia Sibeliuksesta	
THEODOR W. ADORNO: Alaviite Sibeliukseen ja Hamsuniin (1937).....	48
THEODOR W. ADORNO: Reunahuomautus Sibeliuksesta (1938)	49
ILKKA ORAMO: Adornoa suomentaessa	53
RENÉ LEIBOWITZ: Sibelius, maailman huonoin säveltäjä (1955)	68
ILKKA ORAMO: Alaviite Leibowitziin ja Tanzbergeriin	70
4 Tohtorintutkinnon vaiheilta	
HANNU POHJANNORO: Taiteellisesta tutkimuksesta ja tekstin välttämättömyydestä.....	71
JYRKI LINJAMA: Kaunopuheisuus ja perhosen siipi.....	80
ILKKA ORAMO: Ääniä ajassa	83
5 Lastuja opiskelijan työpajasta	
JUUSO KONTIOLA: Erään pianokappaleen tarina	86
PASI LYTYKÄINEN: Hälyn funktioita musiikissani.....	89
ANNA PULKKIS: Tonaalinen keväthuumaus – Sibeliuksen <i>Värtagen</i> haastaa monotonaalisuuden	94
MARJA SAARELA: Francesco Cavallin oopperoiden piirteitä	102
SAKARI YLIVUORI: Erään painovirheen tarina	111
6 Puheenvuoroja ja raportteja	
ANNELI ARHO: Hippää Sätellä	115
CECILIA OINAS: Kuulumisia New Yorkin vuodelta	121

Lukijalle

Sävellyksen ja musiikinteorian osaston lehti *Sävellys ja musiikinteoria* ilmestyi säännöllisesti vuosina 1991–1998 painettuna versiona ja vuosina 2002–2006 osin painettuina, osin online-julkaisuna. Lehden numerot ovat pääosin, jatkossa kokonaan, saatavilla osaston kotisivulla. 2000-luvulla osaston julkaisutoiminta on tapahtunut yhä enemmän kansainvälisillä forumeilla, aikakauslehdissä ja konferenssiantologioissa, sekä Suomen musiikkitieteellisen seuran julkaisussa *Musiikki*.

Osaston opetus- ja tutkimustoiminta sekä jatko-opiskelijoiden koulutus on laajentunut viime vuosina siinä määrin, että on ilmennyt tarve vakiinnuttaa uudelleen julkaisuforum, joka palvelisi monipuolisesti osaston koulutus- ja tutkimustoiminnan tiedottamis- ja julkistamistarpeita. On tärkeää, että osaston opiskelijoilla ja opettajilla on käytössään julkaisumuoto, joka ei ole liian raskas tai hidaskäyttöinen eikä edellytä liian pitkäikäistä julkaisuprosessia.

Käsillä on siten ensimmäinen otos osaston eri toimijoiden puheenvuoroista ja teksteistä, jotka liittyvät ajankohtaisiin kysymyksiin ja aktiviteetteihin. Ne on koottu pääosin kuluneen vuoden aikana pidetyistä esitelmistä ja puheenvuoroista. Uuden lehden – tai pikemminkin vuosikirjan – tarkoituksena ei ole kilpailla varsinaisten musiikkitieteellisten julkaisujen kuten *Musiikin* kanssa, vaan tarjota nopea alusta hyvinkin monentyyppisten ja -laajuisten tekstien julkaisemiselle. Kaikki kirjoitukset eivät siis ole varsinaisia tieteellisiä artikkeleita.

Uutuusjulkaisu *Säteitä, Sävellyksen ja musiikinteorian osaston vuosikirja 1* on osastonsa näköinen kokoelma tekstejä. Vuosikirja koostuu artikkeleista, esitelmistä, tärkeiden ulkomaisten tekstien käännöksistä kommentteineen, tohtorintutkinnon *lectio praecursoriasta* ja tarkastuslausunnoista, perus- ja jatko-opiskelijoiden projektien esittelyistä sekä puheenvuoroista ja raporteista. Edustamamme alueen uusimman kirjallisuuden arvioita kaivataan jatkossa.

Julkaisu on pääsääntöisesti suomenkielinen, mutta osastomme opiskelijoiden ja opettajien – myös entisten – tekstejä voidaan valikoidusti ottaa mukaan tarvittaessa myös muilla kielillä. Jatkossa vuosikirjaa julkaistaneen lähinnä osaston kotisivulla, jolloin se toimii jatkuvasti karttuvana online-alustana, jolla voidaan julkaista myös osaston toimintaa lähellä olevien ulkomaisten tutkijoiden musiikkianalyttisiä ja musiikinhistoriallisia tekstejä.

Antoisia lukuhetkiä *Säteitä*-julkaisun parissa!

Joulukuussa 2009

Veijo Murtomäki

Musiikinhistorian professori

Sibelius-Akatemian Sävellyksen ja musiikinteorian osaston johtaja

ILKKA ORAMO

Soi, soi, kaisla

Gustaf Frödingin runo *Säv, säv, susa* sisältyy hänen toisen kokoelmansa *Nya dikter* (1894) osastoon ”Från Värmland” (*Samlade skrifter III*, Stockholm 1919, 47–48). Se on balladi rakastuneesta nuoresta tytöstä, joka hukuttautuu järveen ahdasmielisen ympäristönsä sosiaalisen paineen murtamana. Runon kaksi enimmäistä säettä maa-laavat järvimaiseman jossa kaisla kahisee ja laine liplattaa, ja kahdessa seuraavassa ihmetellään minne Ingalill on kadonnut:

*Säv, säv, susa,
våg, våg, slå,
I sägen mig var Ingalill
den unga mände gå?*

Neljässä seuraavassa säeparissa kerrotaan riimitetyin säkein tytön kohtalo ja sen syyt. Viimeinen säkeistö on ensimmäisen symmetrinen kerto, jossa runoilija kehottaa suruisia pikku laineita laulamaan surulaulua, kaislaa kahisemaan ja lainetta liplattamaan.

*Så sjungen, sjungen sorgsång,
I sorgsna vågor små,
säv, säv, susa,
våg, våg, slå!*

Puhdasta musiikkia! Vokaalimusiikkia. Ei sen tähden olekaan yllättävää, että Sibelius sävelsi runon peräti kaksi kertaa (JS 42 ja op. 36 nro 4) ja että Palmgren teki siitä kuorolaulun, jonka myös sovitti pianolle.

Runon kehys säkeistöt ovat suomentajalle kova päähkinä. Aale Tynni, jonka suomenno on valittu Sibelius-Akatemian Laura-tietokantaan, on ratkaissut ensimmäisen säkeistön näin:

*Subisevat kaislat,
vesi solisee,
missä nuori Ingalill
olla mahtanee?*

Tynni on luopunut alkusoinnusta eikä edes yrittänyt kääntää runon vokaalimu-
siikkia. Hänen kaislansa *subisevat*, eivät *kahise*, vaikka tämä mahdollisuus olisi ol-
lut ilmeinen. *Nykysuomen sanakirjassa* (1967/82) on esimerkki: ”Kaislikko kahisee
tuulessa.” Alkutekstin loppusoinnun toisen ja neljännen säkeen välillä suomentaja
sentään on tavoittanut.

Merkityksenkään osalta käänös ei ole tarkka. Tynni käyttää toisessa säkeessä sa-
naa *vesi*, vaikka *våg* on *aalto* tai *laine*. Hän on sitä paitsi tulkinut kaksi ensimmäistä
säettä kuvaukseksi ja kaksi jälkimmäistä kysymykseksi, jolloin yhteys ensimmäisen
ja toisen säeparin välillä on kadonnut. Suomentajaa on saattanut hämätä alkutekstin
kysymysmerkki epäsuoran kysymyslauseen perässä. Itse asiassa säkeistö on yhtenäi-
nen kokonaisuus, jossa runoilija (runon minä) kehottaa kaislaa kahisemaan, lainetta
liplattamaan ja molempia kertomaan minne Ingalill-tyttönen on saattanut mennä
– viittaus siihen, että kaisla ja aalto *tietävät* mitä on tapahtunut, koska ovat ilmeisesti
olleet tapahtunutta todistamassa. Välisäkeistöissä ne sitten kertovat tietonsa.

Heikki Klemetti on suomennoksessaan (*Laulu-Miesten Lauluja*, 1923, nro 137,
448–451) pyrkinyt kääntämään Frödingin runon molemmat aspektit, soinnin ja
merkityksen, mutta joutunut ottamaan huomioon myös Palmgrenin kuorolaulun,
joka tietenkin on sävelletty ruotsinkieliseen alkutekstiin. Hänen suomentamanaan
ensimmäinen säkeistö menee näin:

*Soi, soi, kaisla,
laula laine kuohupäin!
Ah, lausukaa miss’ Inga lie,
mun leino ystäväin,*

Koska *säv* (vanhan kirjoitusasun mukaan *säf*) on yksitavuinen ja *kaisla* kaksi-
tavuinen sana, Klemetin on ollut pakko vaihtaa sanajärjestys ja etsiä *susa*-verbille
yksitavuinen suomenkielinen vastine. *Soi, soi, kaisla* on varsin toimiva ratkaisu, kun
kerran alkutekstin mukainen sanajärjestys *kaisla, kaisla, soi* ei sovi musiikkiin. Vaara-
na vain on, että joku saattaa käsittää että *säv* = *soi* ja *susa* = *kaisla*.

Seuraavaa säettä Klemetti lienee joutunut jonkin verran pohtimaan. Palmgren
nimittäin toistaa ensimmäisen säkeen *säv, säv, susa*, jolloin runon toinen säe *våg*,
våg, slå on hänellä kolmas; edellisen Klemetti selvittää kahdella kaksitavuisella sa-
nalla (*laula laine*) ja jälkimmäisen yhdellä kolmitavuisella (*kuohupäin*). Alkusointo
on tallella ja merkityskin on kääntynyt niin hyvin kuin mahdollista. Rakenteellisesti
ensimmäistä säettä vastaisi luontevan kuuloinen *laula, laula, laine* (ja siinä olisi sitä

paitsi komea alkusointuketju), mutta se ei kelpaa, koska kaikki sanat ovat kaksitaivuisia. (Tapaamme sen Tynnin kertosaäkeistössä.)

Näiden säkeiden kehotus- tai käskyluonnetta Klemetti korostaa huutomerkillä, jota ei ole Frödingin alkutekstissä, mutta kylläkin Palmgrenin käyttämässä. Olisiko Palmgren lisännyt sen itse? Musiikillisesti se voisi olla sikäli perusteltu, että kun kaksi edellistä säettä ovat kääntyneet laskuun, kolmas säe *våg, våg, slå!* (*kuohupäin!*) päättyy nousuun gis-mollin toonikalta toonikaseptimisoinnun kautta kuudennelle asteelle.

Kolmannen säkeen alusta Klemetti selviää korvaamalla ruotsin *I*-pronominin interjektioilla *Ab*. Sanat *sägen mig* hän on varmaankin soinnillisista syistä kääntänyt verbillä *lausukaa*, vaikka myös arkisemmat *sanokaa* ja *kertokaa* olisivat olleet mahdollisia. Viimeisessä säkeessä hän käyttää nykykielessä harvinaista adjektiivia *leino* (*Nyky-suomen sanakirjan* mukaan *suruisa, murbeellinen, onneton*) alkukielen *unga* vastineena, vaikka myös *nuori* olisi sopinut musiikkiin. Sitä paitsi *mun leino ystäväin* luo runon minän ja kateissa olevan neitosen välille läheisemmän suhteen kuin mihin alkuteksti antaa aihetta.

Kertosäkeistössä Tynni pitää kiinni Frödingin alkutekstin symmetriasta ja suomentaa runon kaksi viimeistä säettä samalla tavoin kuin kaksi ensimmäistä ja toistaa näin ollen sen modaalivirheen, että alkutekstin imperatiivista on tullut indikatiivi. Tämä ratkaisu pakottaa hänet hukkaamaan huutomerkin, johon Frödingin runo päättyy ja joka sitoo kaikki kertosaäkeistön neljä säettä samaan tapaluokkaan. Imperatiivissa sen sijaan ovat säkeistön kaksi edellistä säettä, jotka Tynni päättää pisteeseen katkaisten tällä tavoin runon ajatuksen jatkuvuuden. Seuraavassa peräkkäin alkuteksti, Tynnin suomennos ja Klemetin suomennos:

*Så sjungen, sjungen sorgsång,
I sorgsna vågor små,
säv, säv, susa,
våg, våg, slå!*

*Laula, laula, laine,
surulaulu tee.
Suhisevat kaislat,
vesi solisee.*

*Oi aallot kuohuvaliset,
mun kanssain itkekää,
aallot, kanssain itkekää!*

Klemetin suomennos ei ole vertailukelpoinen, sillä Palmgren on tyypistänyt viimeisen säkeen jättämällä sanatoiston pois (*våg slå!*). Silti on pakko todeta, että myös

Klemetin ote on tässä herpaantunut. Pahimmin kokonaisuuden pilaa kömpelö toisto *aallot, kanssain itkekää!* On vaikea ymmärtää, miksei Klemetti käyttänyt tässä ensimmäisen säkeistönsä säettä *laula laine kuohupäin*, jossa on sama tavuluku. Runon symmetria olisi sillä joten kuten pelastettu, eikä kolmitavuinen *kuohupäin* olisi sen suurempi ongelma kuin kolmitavuinen *itkekää* – vaikka ongelma se silti on, koska se pakottaa jakamaan puolinuotin bassossa pisteelliseksi neljäosaksi ja kahdeksaosaksi. Alkutekstin katkeransuloisesta vokaalimusiikista ei Klemetin suomennoksessa ole jälkeäkään. Tältä kannalta ja tavuluvultaan Palmgrenin kuorolauluun sopisi esimerkiksi tällainen:

*Siis laula laulu leino,
sa laine pienoinen,
soi, soi, kaisla,
soi, soi!*

Lähemmäs alkutekstin ideaa en yllä. Siihen tarvitaan minua etevämpi runoilija. ■

HANNU POHJANNORO

Järvenpään sfinksi

*Paavo Heinisen terminologiasta musiikkianalyysin
ja sävellystyön työkaluina*

1 JOHDANTO

[...] *musiikki ei ole kielioppiin perustuvaa niin kuin väitelauseet vaan ainutkertaisia oivaltamisia niin kuin runot ja arvoitukset. Kuvataiteen konkretismin hallitun-rajoitetut mutta merkitsevät muodot ovat hyvä rinnakkaisilmiö – mutta musiikin muodot ovat arvoituksellisinakin syntaktisia eikä maalauksellisia. Sfinksi – mutta oikea vastaus sfinksille voitiin löytää.* (Heininen 1998, 65.)

Tarkastelen tässä tekstissä Paavo Heinisen varsin kryptisenä pidettyä käsitteenmäärittelyä (Kilpiö 2004, 30–31) sellaisena kuin se näyttäytyy ”Sarjallisuus tänään” -otsikon alla laajan *Sarjallisuus*-artikkelin kolmannessa osassa (Heininen 1998, 64–90).¹ Keskityn olio-ominaisuus-dikotomiaan, jonka ympärille Heinisen muu keskeinen käsitteistö näyttää kietoutuvan, ja pohdin käsitteiden sovellettavuutta sävellystyön ja musiikkianalyysin näkökulmista.²

Säveltäjän näkökulman erottaminen analyttisestä on tärkeää, sillä yhteisestä käsitteistöstä huolimatta säveltäminen ja analyysi eivät ole toisiinsa nähden käänteisiä toimituksia. Säveltäminen on jonkun ei-vielä-olemassaolevan *tuottamista*, kun taas analyysi pyrkii *selittämään* ja *tulkitsemaan* jo olemassaolevaa taideteosta. Teos on analyttikolle toiminnan lähtökohta, säveltäjälle päämäärä. Scotto (2000, 169–170) esittää luokittelun erityyppisistä sävellysteorioista (*compositional theories*) erotuksena analyttisistä teorioista, samoin Lehrdal (2001, 390) viittaa sävellysteoriaan Schönbergin 12-säveljärjestelmän kohdalla (”[...] at the level of compositional theory [...]”) erityyppisenä teoriana analyttiseen käsitteenmäärittelyyn verrattuna. Myös Heininen (1998, 88) viittaa musiikin analyttisiin ja generatiivisiin hahmotustapoihin ja toisaalla toteaa sarjallisten käsitteiden vastaavan *analyttisiin* kysymyksiin Zimmermanin *Photoptosiksen* kohdalla, vaikka teoksen ”kompositorinen mielenkiinto” onkin jo edennyt alueille, joissa sarjallinen käsitteistö ei enää riitä (Heininen 1998, 64).

1 Täydennän *Sarjallisuus*-artikkelin näköalaa myös kahdella muulla Heinisen (1976, 1983) tekstillä.

2 ”Analyysi” ja ”analyttinen” viittaavat tässä tekstissä aina musiikkianalyysiin.

Heinisen teksti edustaa selkeästi säveltäjänäkökulmaa. Se on säveltäjän kuvaus omasta ajattelustaan ja tekniikastaan, tosin hänen itsensä mukaan esimerkiksi poly-modulaatio soveltuu myös ”analyysiaseistukseksi mille tahansa musiikille” (Heininen 1998, 66). Esimerkkinä hän mainitsee Mozartin, ja kiinnostavaa olisikin tarkastella polymodulaatioajatteluun perustuvaa Mozart-analyysia, mutta sellaista Heininen ei valitettavasti esitä.

2 HEINISEN KÄSITTEISTÖSTÄ

2.1 Lähtökohtia

Olio ja ominaisuus ovat siis yhtä keskeisiä kuin ongelmallisiakin, kaikkea muuta kuin itsestään selviä käsitteitä olemassaolon pienimmistä alkioista lähtien, ja sidottuja aikaan ja mittakaavaan, siis muistiin ja analyysiin (Heininen 1998, 77).

Heinisen käsitteistön perusta on sarjallinen parametrijattelu (Heininen 1998, 56–63, 80–83), johon olennaisesti liittyy olio–ominaisuus–erottelun lisäksi hahmon, funktion ja moduloinnin käsitteet (Heininen 1998, 38–42, 52–53, 77–80) sekä musiikin mieltäminen hierarkkisesti rakentuvaksi ilmiöksi (Heininen 1998, 65–68). Lisäksi hän korostaa havaittavuuden merkitystä: ”Tämän päivän sarjallisuus on säveltämistä ainoastaan havaittavilla parametreilla ja funktioilla.” On kuitenkin huomattava, että Heiniselle havaittavuus ei ole kuulonvaraisen hahmottamisen synonyymi, vaan havaittavuuden piiriin kuuluvat myös erilaisin analyttisin keinoin saavutetut tulokset. (Heininen 1998, 64–65. Havaittavuuden vaatimuksesta ks. myös Heininen 1983, 12.)

”Musiikin perusyksikkö ei enää ole nuotti, vaan monen nuotin ryöppy tai yksi monista pintaporeista nuotin sisällä. Perushahmo-olio ei ole linja, vaan kompleksinen kerros”, Heininen (1998, 68) kirjoittaa. Sitaatti viittaa yhtäältä runsaasti detaljeja sisältäviin, mutta globaalimmin selkeästi, rajatusti ja usein myös suunnatusti hahmottuviin äänitapahtumiin, olioihin eli objekteihin (esimerkiksi Heinisen mainitsena ”ryöppy”), ja toisaalta lineaariseen ajatteluun perinteisen melodia- tai äänenkuljetuslinjan korvautuessa kompleksilla kerroksella. ”Kompleksin” mieltäminen ”monimutkaisen” synonyymiksi on hiukan yksioikoista, oikeampi määrittely olisi ”moniulotteinen, useita muuttujia sisältävä”. Musiikillisia muuttujia Heininen kutsuu synonyymisesti vaihdellen ominaisuuksiksi tai parametreiksi, mutta käyttää toisinaan myös sanaa dimensio samassa tai melkein samassa merkityksessä (Heininen 1998, 82).

2.2 Ominaisuuksista

Aluksi Heininen (1998, 47–59) käsittelee alkeisparametreiksi kutsumiaan perinteisen sarjallisuuden muuttujia – säveltasoa, rytmiä, dynamiikkaa (voimakkuutta),

timbreä (sointiväriä) ja topiikkaa (paikkaa) – ja lisää luetteloon tekstuuri­pinnan laatua kuvaavan rakeisuus-parametrin.³ Hän toteaa parametrien olevan keskenään eriluonteisia, eri tavalla hahmottuvia ja siksi eri lailla erottelukykyisiä; esimerkiksi säveltason suhteen korva sietää huomattavasti pienempiä suhteellisia poikkeamia kuin keston tai varsinkaan voimakkuuden suhteen. Niinpä hän toteaa ortodoksisen sarjallisuuden olennaisen opinkappaleen, saman hahmon (sarjan) siirtämisen parametrissa toiseen olevan haastavaa, muttei mahdotonta. Onnistuakseen se vaatii siirrettävältä hahmolta ”tiettyä yleiskatsauksellisuutta, freskomaisuutta”, toisin sanoen selväpiirteisyyttä. Heinisen esimerkkien perusteella hänen suosimansa hahmot ovatkin huomattavasti 12-portaisia rivipohjaisia rakenteita selkeämpiä.⁴

Myöhemmin Heininen jatkaa parametri­problematiikan käsittelyä alaotsikon ”Alkua kompleksien parametrien loputtomaan luetteloon” alla ja toteaa suuria sävelmassoja koskevien parametrien olevan yksittäistä säveltä koskevien parametrien laajennuksia ja jatkoja, minkä lisäksi hän ottaa esille erityisesti tekstuuri­pinnan laatua kuvaavat ominaisuudet. Laajemmalla mittakaavatasolla myös usean parametrin yhdistelmät, kompleksit parametrit, nousevat usein yksittäisiä alkeisparametreja tärkeämmiksi. (Heininen 1998, 80–81.)

2.3 Lineaarisuudesta ja modulaatiosta

Lineaarinen ajattelu ilmenee Heinisen käsitteistössä kahden keskeisen käsitteen muodossa, polymodulaation ja supermelodian. Modulaation yhteydessä Heininen (1998, 52–53) viittaa radiotekniikasta peräisin olevaan signaali–kantoaalto-malliin: merkitsevä informaatio, signaali, välitetään eteenpäin yhdistämällä se neutraaliin kantoaaltoon (joka radiotekniikan tapauksessa lopuksi eliminoidaan, jotta haluttu informaatio saadaan jälleen esiin). Selvempi esikuva on löydettävissä kuitenkin äänisynteesin alueella taajuusmoduloinnista eli FM-synteesistä (Chowning 1973), jolla saadaan aikaan komplekseja, epäharmonisia spektrejä yhdistämällä kaksi tai useampia yksinkertaista aaltomuotoa toisiinsa samaa tekniikkaa hyödyntäen.

Heinisen modulaatiomalli perustuu kantoaaltoiksi valitun musiikillisen tapahtuman muokkaamiseen eli moduloimiseen jonkin tai joidenkin ominaisuuksien suhteen. Heininen (1998, 70–72) esittää esimerkkinä mm. staattisen soinnun moduloinnin voimakkuuden tai sointiväri­suhteen, kiinnostavimpana tapauksena moduloinnin usean eri ominaisuuden suhteen siten, että muutokset eri ominaisuuksissa tapahtuvat eriaikaisesti, jolloin syntyy ”polyfonian nykyaikainen sovellus”, polymodulaatio. Parametrien muutoksia kuvaavia käyriä Heininen kutsuu parametrikäyriksi

3 Tässä yhteydessä en syvenny yksittäisten ominaisuuksien tarkasteluun, sillä olen käsitellyt aihetta perusteellisesti toisaalla (Pohjannoro 2009, 41–45, 49–52). Heinisen tekstuuri­käsitteistöä on tutkinut myös Kilpiö (2004).

4 Heinisen esimerkit ”ominaisuus-musiikista” ovat 1980–90-luvulta, ajalta, jolloin hän ei enää käyttänyt rivejä sävelmateriaalinsa perustana. Hän ilmoittaa käyttäneensä rivejä opuksissa 2–32, noin 1957–75 (Heininen 1998, 28).

si tai funktioiksi ja viittaa kulloinkin merkittävänä pitämiinsä parametrimuutoksiin myös termillä hahmodominantti.⁵ Polymoduloinnin perustavaa keskeisyyttä Heininen (1998, 64) käsitteistössä kuvaa aiheen käsittely otsikolla ”Metodi”.

Supermelodialla Heininen (1998, 68) tarkoittaa lineaarisesti etenevää kokonaisuutta, jossa perinteisen melodian nuottien tilalla on komplekseja, polyparametrisia tekstuuri-tilanteita tai esimerkiksi *musique concrète* -tyyppisiä äänitapahtumia. Kun kukin supermelodian muodostavista yksiköistä, ”supernuoteista”, on jo itsessään polyparametrinen (ja monia detaljelja sisältävä), on luonnollisesti kahden perättäisen supernuotin välinen intervallikin sellainen. Niinpä Heininen (1998, 68, 82) esittelee polyparametrisen superintervallin eli karakteri-intervallin. Sama asia voitaisiin kuvata yhtä hyvin usean erillisen parametri-intervallin yhdistelmänä, toisin sanoen voimakkuuden, sointiväriin, rakeisuuden jne. muutoksina, mutta Heininen mitä ilmeisimmän haluaa hahmottaa supermelodian *yhtenä* moniulotteisena liikkeenä, jolloin myös polyparametrisen intervallin käsite tulee tarpeelliseksi. Polyparametristen intervallien luokittelua ja luettelointia Heininen (1998, 81) pitää kannattamattomana yrityksenä, sillä kiinnostavimpina ja siksi tärkeimpinä hän pitää ”ainutkertaisia tapauksia”. Näistä hän antaa esimerkkeinä mm. ”totaaliglissandon” (monen parametrin suhteen tapahtuvan liukumanomaisen siirtymän tilanteesta toiseen), ”laukaisun” ja sen vastakohtana ”jarrutuksen”. Kahta viimeksi mainittua voisi kutsua myös dramaturgisiksi hahmoiksi tai muuttumisen tavoiksi (sopivan heinismäinen termi olisi ehkä ”modulointistrategia”), mutta niiden mieltäminen intervalleiksi, etäisyyksiksi, on mielestäni hiukan ongelmallista; pikemminkin niitä voisi pitää lähtötilannetta (”supernuottia”) moduloivina parametrihahmoina.

Heininen käsittelee polyparametrista intervallia ainoastaan melodiantervallina, toisin sanoen kahden perättäisen supernuotin välisenä etäisyytenä: hän toteaa superintervallin ominaisuuksiksi suunnan ja suuruuden. Harmonisen intervallin analogia, kompleksi simultaani-intervalli voisi tulla kysymykseen esimerkiksi tilanteessa, jossa kaksi samanaikaista supernuottia voitaisiin erottaa toisistaan jonkin tai joidenkin parametrin perusteella. Kyse on toisin sanoen tekstuuri-contrapunktista, josta voidaan löytää esimerkkejä mm. Ligetin, Lutosławskin, Carterin, Stockhausenin ja Stravinskyn tuotannosta, vain muutamia mainitakseni.

Tarkasteltaessa polyparametrista simultaani-intervallia yleisemmällä tasolla voidaan hahmottaa useampia tapoja, joilla samanaikaiset supernuotit voivat erottua toisistaan. Perustapauksina voidaan pitää ainakin seuraavia: (1) Erottava parametri on merkittävä ainoastaan supernuottien (oik. supernuottikerrosten) välillä, mutta ei niiden sisällä. Stockhausenin *Gruppen* on esimerkki tästä: erottava tekijä on tila. (2) Erottava parametri on yhteinen sekä supernuottien sisällä että niiden välillä, mutta eri mittakaavassa. Lutosławskin *Preludeista ja fuugasta* jousiorkesterille voidaan löy-

5 Jokainen akustinen ilmiö on väistämättä polyparametrinen. Ollakseen havaittava äänellä on aina jokin kesto, voimakkuus ja sointi (spektri), ja useimmiten sille on määriteltävissä muitakin kuvausvoimaisia parametreja. Heinisen kiinnostuksen kohteena on parametrimuutosten suunnitelmallinen kontrollointi.

tää useita tilanteita, joissa kerrokset erottuvat toisistaan rekisterialueen perusteella siten, että kerrosten sisäiset säveltasomuutokset ovat sen verran suppeita, etteivät kerrokset risteä tai kohtaa toisiaan rekisteriavaruudessa. (3) Erottava parametri on molemmille supernuoteille yhteinen, mutta hahmottuu selkeästi eri tavoin, eikä hahmotus supernuottien sisällä merkittävästi muutu (erottavia parametreja voi olla useampiakin kuin yksi). Esimerkiksi sopii Ivesin *Unanswered question*, jossa sointiväri ja voimakkuus erottavat kerroksia toisistaan. (4) Kerrokset erottuvat toisistaan siksi, että niiden merkitsevimmät parametrit (hahmodominantit) eivät ole samoja. (5–n) Edellisten yhdistelmät ja tapaukset, joissa hahmotusperuste muuttuu ajoittain tai jopa kaiken aikaa. Nämä ovat luonnollisesti paljon edellä kuvattuja tilanteita haasteellisempia ja monisyisempiä, jos kohta myös musiikillisesti kiinnostavimpia. Tässä yhteydessä sijoitan ne luokkaan ”muut”.

2.4 Oliosta

Olion käsitettä Heininen ei varsinaisesti määrittele, mutta toteaa, että oliolla on paikka ja rakenne, identiteetti, instanssien lukumäärä, mitta tai mittoja, sekä ”tietenkkin muita ominaisuuksia – ja alaolioita” (Heininen 1998, 79).⁶ Lisäksi hän erottaa toisistaan ”oliomaisuuden eri tasoina” reaaliset ja analyttiset oliot, joista edelliset tarkoittavat valmiin, soivan musiikin katkelmaa kaikkine ominaisuuksineen, kokonaisuuden palasia. Jälkimmäiset puolestaan ovat ”analyysin käyttämiä limittyviä, ei-aineellisia olioita.” Tässä yhteydessä ei-aineellisuus tarkoittanee sitä, että analyttiset oliot eivät ole ääntä, vaan äänen osia: ne määrittyvät vain jonkun tai joidenkin yksittäisten ominaisuuksien, esimerkiksi parametrikäyrän tai sointusarjan, suhteen eivätkä siten sellaisinaan ole soitettavissa tai kuunneltavissa. Ne ovat (muodon) ”kokonaiskuvioon sisältyviä alakuvioita”, ja sellaisina osa hierarkkisesti jäsenyvää musiikillista kokonaisuutta. Musiikin hierarkkiseen jäsentymiseen viittaa myös olioiden itsestään selvän tuntuisesti sisältämät alaoliot.⁷ (Heininen 1998, 79.)

Olioiden identiteetin muodostumista Heininen ei tarkastele lähemmin. Identiteettiä tarkoittanee olion tunnistettavissa olevaa ominaislaatua, ”henkilöllisyyttä”,⁸ jonka perusteella olio on erotettavissa muista olioista sekä tunnistettavissa samaksi esiintyessään uudestaan. Tarkkaan ottaen viimeksi mainitussa tapauksessa (”saman” olion uudelleen esiintymisessä) on kyse saman *olioluokan eri* esiintymistä eli instansseista. *Luokka* on olioiden abstrakti yläkäsite: kaikki keskenään (riittävän) samankaltaiset oliot muodostavat yhdessä kyseisten olioiden luokan. Heininen (1998, 79–80) ottaa esimerkiksi

6 Paikoin hän käyttää myös sanaa ”objekti” olion synonyyminä (mm. Heininen 1998, 38–40).

7 Hierarkkisuutta sinänsä Heininen ei problematisoi, vaan suhtautuu siihen musiikin välttämättömänä, annettuna piirteenä. Hierarkkisuus on viime kädessä hahmottamiskysymys, tulkinta, ja tähän Heininenkin (1983, 15–16) viittaa. Kriittisiä näkökulmia hierarkkiseen ajatteluun musiikissa ja musiikinteoriassa ovat esittäneet Fink (1999) ja Levinson (1997).

8 Heininen (1976, 50) on kirjoittanut uuden, sävelteillä olevan teoksen ominaislaadusta jopa käyttäen pronominia *kuka*.

sonaattiteeman. Sävellykseen sijoitettuna teemaesiintymät ovat saman teemaluokan eri instansseja, kyseistä teemaluokkaa edustaa sama teema sävellyksen kontekstista irrallaan: tällöin se viittaa kaikkiin esiintymiinsä. Toinen Heinisen esimerkki on kissa: jokainen yksittäinen todellinen kissa on abstraktin kissojen luokan edustaja.

Olion ominaispiirteiden luetteloon sisältyvä maininta instanssien lukumäärästä viittaakin samaan ilmiöön, joskin hieman epätarkasti: kukin yksittäinen olio, esimerkiksi Heinisen mainitsema teemaesiintymä, on oma erillinen instanssinsa, ja mainittu instanssien lukumäärä on kyseiseen olioluokkaan, ei yksittäisiin olioihin, liittyvä ominaisuus. Kysymys instanssien lukumäärästä muuttuu relevantiksi ja konkreettiseksi, kun asiaa tarkastellaan yksittäisen sävellyksen tasolla. Yksittäinen sävellys, olipa se sitten valmis, keskeneräinen tai vasta aikomus, on säveltäjän normaali työkentelyperspektiivi, ja kysymys teemaesiintymien tai muunlaisen olion x instanssien määrästä tietyn sävellyksen sisällä on aivan olennainen (vrt. Heininen 1998, 80), kun taas yleisellä tasolla ongelman merkitys liukenee sofistiseen hämärään: ”Kuinka monta kertaa kohtalo voi kolkuttaa?”

Heininen korostaa olioidensa kompleksia luonnetta. Säveltämisen alkeisobjekti oli ”ennen” (varhaisessa sarjallisuudessa?) nuottipiste, joista teoksen kokonaisuus muodostui, ”nykyään” (Heinisen) lähtökohtana ovat kompleksit oliot, joita voidaan moduloida useiden eri parametrien suhteen. Hän myös toteaa kattavan oliotypologian laatimisen mahdottomuuden, mutta luettelee fonetiikan äänneluokittelun tarjoaman mallin mukaisesti eräiksi perustapauksiksi pisteen, ryöpyn, kiilan, rampin, linjan ja pinnan. (Heininen 1998, 40, 68, 78.) Olennaisia Heinisen sävellystekniikan kannalta ovat linjan ja (tekstuuri)pinnan kaltaiset, luonteeltaan jatkuvat oliot, sillä pitkäkestoisina ne soveltuvat kantoaalloiksi. Yhtäältä ne ovat jo itsessään komplekseja, mutta toisaalta ne loivaprofilisina tarjoavat mahdollisuuksia monenlaiseen modulointiin alkuperäisten kvaliteettien kokonaan häviämättä.

2.5 Temaattisuudesta

Heinisläinen olioajattelu tuntuu olevan voimakkaasti kytkeytynyt teeman ja motiivin käsitteisiin, mistä kertoo pohdinta olion paikasta (sävellyksessä) ja tässä yhteydessä esiintyvät viittaukset arkkityyppisiin temaattiseen musiikin muotoihin, kuten sonaattimuotoon, sekä mainintaan ”oliomaisuuden asteesta” musiikin sijaintina motiivisuuden ja kenttämäisyyden välillä (Heininen 1983, 14–15, 1998, 79–80). Teeman käsitettä Heininen pitää historiallisesti ongelmallisena: teemalla on esimerkiksi voitu tarkoittaa pienoismuodon kokoista yksikköä, mutta myös yksittäistä merkitsevää signaalia tai motiivia. Olio-ominaisuus-jaottelun kannalta keskeisin kysymys näyttää kuitenkin olevan teeman suhde edellä kuvattuun polymuloiduvuuteen eli kantoalto-signaali-malliin. Heininen (1983, 14) katsoo teemalla toisinaan tarkoitettavan ”hahmodominanttia, kommunikoitavaa signaalia”, siis eräänlaista musiikillista pääasiaa, kuten esimerkiksi sonaatin (!) pääteemaa, kun taas muunnelma-

teoksen kohdalla teemaksi kutsutaan pysyvää taustarakennetta, kantoaaltoa, jota käsittelemällä olennaisin musiikillinen informaatio ilmaistaan.

Signaali–kantoaalto-mallin ohella hän ehdottaa perinteisen teemakäsitteen tilalle kielitieteestä lainattua mallia *teema–reema* (Heininen 1983, 14): tässä yhteydessä teema tarkoittaa lauseessa ilmaistavaa ennestään tunnettua tietoa, johon lauseen uutta tietoa sisältävä osa, reema, liittyy (Tanni 2005). Kielen lauseissa teema useimmiten edeltää reemaa, siis tuttu asia uutista, kuten esimerkiksi lauseessa: ”Modernistisäveltäjä Paavo Heininen * on perustanut rockyhtyeen Tuusula Rullettaa” (teeman ja reeman rajakohta merkitty asteriskilla). Vastakkainenkin järjestys lauseessa on mahdollinen, mutta kielessä, ainakin tavanomaisessa arki- ja asiakielessä, teema ja reema ovat kuitenkin aina ajallisesti perättäisiä, kun taas esimerkiksi Heinisen mainitsemän muunnelmamuotoisen teoksen kohdalla teema on samanaikaisesti läsnä reeman kanssa, siis sen, kuinka teemaa käsitellään. Teema–reema-ajattelun musiikilliset sovellutukset jäävät kuitenkin varsin vähäiselle käsittelylle Heinisen teksteissä esimerkiksi polymodulaatioidean läpikäyvään rooliin verrattuna.

Heinisen teemakäsitteen analyysi ja kritiikki on nähtävä modernistisen estetiikan ja erityisesti sarjallisuuden muodostamaa taustaa vasten. Klassisen sarjallisuuden tuntema ”vastenmielisyyys korkeamman asteen olioita kohtaan” sai aikaan sen, että pyrittiin välttämään toistoa kaikilla mahdollisilla tavoilla, ja tultiin samalla poistaneeksi suuri osa jatkuvuutta luovista tekijöistä. Tämä pahimmillaan – ei siis kaikkien säveltäjien kohdalla! – merkitsi ”esteettistä itsemurhaa” ja sävellystekniikan muuttumista ”entropiageneraattoriksi”. (Heininen 1983, 15; 1998, 37, 42–43.) Sarjallisen tekniikan ongelmaksi muodostui mm. usealla mittakaavatasolla rikkaasti jäsentyvän muodon artikuloinnin vaikeus. Tähän ongelmaan perinteinen temaattisuus ja motiivitekniikka tarjosivat malleja, mutta ei suoraan sellaisia, jotka toteuttaisivat Heinisen tavoitteleman detaljirunsauden ja ärsykkeiden nopean uudistumisen vaatimukset. Heinisen olio–ominaisuus–käsitteistö onkin ainakin osittain tämän dilemman purkamista, eräänlainen avoin ratkaisu tilanteessa, jossa suljetun, ”lopullisen” ratkaisun esittäminen on paitsi erittäin vaikeaa myös ja ennen kaikkea säveltäjän kannalta epämieliekästä.⁹

3 HEINISEN KÄSITTEISTÖSTÄ SÄVELTÄJÄN JA ANALYYTIKON NÄKÖKULMISTA

3.1 Oliot ja ominaisuudet

”Jokainen olio on viime kädessä illuusio,” Heininen (1998, 77) kirjoittaa ja viittaa havainnon ja tulkinnan merkitykseen. Vaikka ”onko maailma olemassa vain

⁹ ”Polymodulaation alue on niin laaja, että metodi ei voi olla kiinni lyöty.” (Heininen 1998, 66.)

havaintojemme kautta?” -tyyppisten ontologisten kysymysten tarkastelu ei kuuluakaan tekstini aihepiiriin, havainnon, tulkinnan ja valinnan merkityksen tiedostaminen on silti tärkeää: olio-ominaisuus-erottelukin on tulkinta. Ominaisuudet ovat aina jonkin olion ominaisuuksia¹⁰, ja kääntäen: oliolla on aina ominaisuutensa; niinpä viime kädessä onkin kyse *näkökulman valinnasta* yhteen ja samaan asiaan. Nimeän nämä kaksi rinnakkaista lähestymistapaa olionäkökulmaksi ja ominaisuusnäkökulmaksi. Olionäkökulmassa korostuvat mm. rajat, temaattisuus, hierarkkiset rakenteet ja muoto, ominaisuusnäkökulmassa puolestaan mm. tekstuuri ja karakteri.

Säveltäjän kannalta näkökulman valinta liittyy esteettisiin pitämyksiin ja toisaalta työtapoihin. Näkökulmavalinta puolestaan kertoo millaisia asioita säveltäjä pitää tärkeinä ja kiinnostavina. Heinisen tapauksessa ominaisuusnäkökulman korostuminen kertoo kiinnostuksesta tekstuurin ja soinnin detaljoituun kontrolliin sekä modernistisen edistysajattelun vaikutuksesta: ”enä ei komponoida olioita, vaan ominaisuuksia” (Heininen 1983, 21). Työtavan tasolla ominaisuusnäkökulma on ilmeisen olennainen, jopa välttämätön valinta tekstuureja työstettäessä. Tässä merkityksessä ominaisuusnäkökulmaa voitaisiin synonyymisesti kutsua myös tekstuurinäkökulmaksi.

Tietty oliomaisuus on kuitenkin tekstuurimusiikinkin ominaisuus, vaikka ehkä kätkeymmin kuin motiiviseen rakenteeseen perustuvassa musiikissa. Edellä todettiin, että ominaisuudet ovat aina jonkin olion ominaisuuksia: niinpä supernuotti, ei-motiivinenkin, on aina myös olio, olipa säveltäjän mielenkiinto kuinka ominaisuusorientoitunutta hyvänsä. (Värien tutkimiseen Alberskin tarvitsi neliön-sä.) Tekstuurioliollakin voi olla hierarkkinen rakenne, vaikei se sellaisena kuulijalle hahmottuisikaan. Ligetin (Lutosławskin, Meriläisen...) mikropolyfoniassa on supernuoteille erotettavissa alaolioita, jotka ovat relevantteja säveltäjän, soittajan ja (nuotti)analyytikon näkökulmista: esimerkiksi *Ramificationsin* alun trillimäiset kuviot muodostavat verkoston, jossa myös jokainen stemma on oma mielekäs, vaikkakin loivaprofilinen kokonaisuutensa. Alaoloiden koko ja erottuvuus toisistaan (profilijyrkkyys) ovat ominaisuuksia, jotka keskeisesti vaikuttavat Heinisen usein mainitseman tekstuurin rakeisuuden hahmottumiseen. Edellä kuvatut alaoliot (esim. Ligetin trillikuviot) ovat juuri tällaisia tekstuurirakeita. Tekstuurin hierarkkisuus voi olla moniportaisempikin: esimerkiksi jousiorkesterin *gettato*-kentän yksittäiset *gettato*-eleet ovat alaolioita, jotka puolestaan edelleen jakautuvat useisiin yksittäisten jousen kosketusten synnyttämiin ääniin.

Seurattaessa (säveltäjänäkökulmasta) ajatusta, että tekstuurin ilmiäsy syntyy eri parametriarvojen ja niiden muutosten yhteisvaikutuksena, tullaan samalla olettaneeksi tyhjä (tai avoin) olio, jonka ominaisuuksiksi ao. parametriarvot ase-

10 Heininen (1998, 80) personifioi asiaa mielestäni tarpeettomasti kirjoittamalla, että ominaisuus ”vaatii, että se on jonkin [olion] ominaisuus”. Lienee pikemminkin niin, että Heininen itse haluaa mieltää oliot ensi sijassa ominaisuuksien kautta.

tetaan.¹¹ Kyseinen olio on siis eräänlainen paikka ja tila: aiotut parametritapahtumat *tulevat olemaan* asianomaisen olion ominaisuuksia. Myönnän ajatuspolun spekulatiivisuuden, millä ei ole paljonkaan merkitystä käytännön sävellystyössä, mutta sillä on kuitenkin sijansa tekstuurimusiikin oliomaisuuden käsitteellisessä pohdiskelussa. Toisaalta voidaan ajatella, että aiotut parametritapahtumat ovat Heinisen (1998, 79) mainitsemia analyttisiä olioita – oliomaisuus tässäkin! – jotka yhdistettyinä muodostavat reaalisen olion, soivan ja soitettavissa olevan supernuotin.

Eräissä Heinisen (1998, 71) esimerkissä melodia (säveltason muutokset ylä-äännessä) esiintyy *ominaisuutena*. Melodialle on kuitenkin aina ominaista varsin korkea oliomaisuuden aste: melodia on *jokin*, jolla on alku, keskikohta ja loppu, sillä on merkityksellinen ja detaljoitu kaarros. Samaan Heininenkin (1998, 58) viittaa säveltason kohdalla parametripohdinnoissaan. Melodian *temaattisuus* sen sijaan ei ole yhtä väistämätön piirre, vaan se riippuu tarkasteltavan yksittäisen melodian roolista ja sijainnista teoksessa sekä sen suhteesta teoksen muihin tapahtumiin. Myöskään melodiaa ei välttämättä tarvitse rakentaa motiivisesti, vaikka niin onkin usein tapana – ja käytännöllistä – tehdä. Melodian olioluonne näyttäytyy myös eräänlaisena vaatimuksena: tradition opettamina asetamme erilaisia lisäehtoja, jotka toteutessaan oikeuttaisivat käyttämään lineaarisesta sävelkulusta nimitystä melodia. Tällaisia ehtoja ovat mm. tietty huomiota kiinnittävä yksilöllisyys ja erottuvuus ympäristöstään (heinisläisittäin: hahmodominantti), mielekkäästi hahmottuva kaarros, riittävä ajallinen ja rekisteriavaruudellinen jatkuvuus ja tietty minimimitta (hyvin lyhyttä kaarrosta on vaikea mieltää melodiaksi). Muitakin ehtoja voi olla, eivätkä luetteleman ehdot ole suljettuja ja tarkkarajaisia. Melodisuuden ehdot eivät liene eksplisiittisesti määriteltävissä: esimerkiksi kysymys ”millaisia melodioita voi olla olemassa?” on mitä ilmeisimmin mahdoton vastattavaksi, kun taas kontekstisidonnainen kysymys ”voidaanko tätä pitää melodiana?” on aivan mielekäs. Melodia on kuitenkin myös eräs tekstuurityyppi, ja melodian kutsuminen ominaisuudeksi tuntuu viittaavan melodian mieltämiseen ao. tekstuurityypin edustajaksi, ilman esimerkiksi temaattista tai muuten korkeaprofilista funktiota: siis pikemminkin ”tällaista” kuin ”tämä”.

Analyttisestä näkökulmasta oliot ovat ikään kuin jo ”valmiiksi tarjolla”, sillä analyysin kohde on aina jokin musiikillinen objekti (näin on silloinkin, kun säveltäjä pyrkii jäsentämään analyttisesti mielessään väikkyvää uutta teosta). Analyysissä kohde jaetaan osiinsa, siis Heinisen mainitsemiin alaolioihin, joko reaalisiin tai analyttisiin, mutta huomionarvoista on, että tämä usein tapahtuu ominaisuusnäkökul-

11 Täysin ominaisuudeton musiikillinen olio (tyhjä joukko) on kiinnostava ajatusleikki, mutta heti on kysyttävä, onko sellaisia olemassa, ja jos on, millaista käyttöä säveltäjällä voi sellaiselle olla? Tauko ei ole tässä tarkoittamani ominaisuudeton olio, sillä tauolla on kesto ja myös sijainti teoksessa. Musiikillinen tyhjä joukko on puhdas abstraktio, jonka (mahdollinen) taiteellinen käyttö (Onko Cagen 0'00" esimerkki tästä?) viittaa vahvasti käsitetaitteen suuntaan, tai sitten ”olio vailla ominaisuuksia” on mielletävä metaforiseksi ilmaukseksi.

man kautta: rajat määrittyvät esimerkiksi harmonisten tai tekstuurin ominaisuuksien muutosten perusteella. Edelleen, alaolioiden analyysi merkitsee puolestaan jälleen ominaisuusnäkökulmaa, kun kysytään, *millainen* tämä nimenomainen (ala)olio on.

3.2 Polymodulaatio

Polymodulaatio on selkeästi generatiivinen eli (musiikin) tuottamiseen tähtäävä menetelmä, jos se ymmärretään tiukan teknisessä merkityksessä esimerkiksi äänisyn- teesin tapaan. Tällöin moduloinnilla tuotetun ääniolion analyysi eli palauttaminen alkuehtoina voi olla hyvin vaikeaa, jopa mahdotonta, varsinkin jos moduloinnissa on käytetty takaisinkytkentää (signaali moduloi itseään).

Heininen kuitenkin käyttää termiä modulaatio myös monipuolisemmassa ja samalla väljemmässä merkityksessä. Väljimmillään modulaatio määrittyy ”materiaa- lien yhdistämisen” synonyymiksi esimerkissä melodian (linjan) moduloimisesta har- monialla (Heininen 1998, 74).¹² Näytteet *Veitsi*-interludeista ovat kuvausvoimainen esimerkki Heinisen (1998, 70–72) polymodulaatioajattelusta: tietoisten ja suunnitelmallisten usean parametrin suhteen tapahtuvien muutosten (”signaali”) avulla tuotetaan tekstuureja siten, että muiden, ei-moduloivien, parametrien muutokset ovat korkeintaan ”tahdikkaan” vähäisiä (”kantoaalto”).

Polymodulaatio ”analyysiaseistuksena” tarkoittaa edelliseen nähden vastakkaista menettelyä: tekstuurin purkamista parametrikäyriksi ja merkitsevien muuttujien (signaalin) ja yhteisen nimittäjän (kantoaallon) etsimistä. Em. *Veitsi*-esimerkkien kantoaallosi näyttäisi hahmottuvan keskirekisterissä lepäävä kapeahko sävelnauha, jota moduloidaan siten, että eri parametrien muutokset artikuloivat kerta kerralta saman rytmihahmon (rytmihahmo ei ole kantoaallon vaan signaalin ominaisuus).

Polymodulaatioon perustuva Mozart-tulkinta, jonka olemassaolon mahdollisuu- teen Heininenkin (1998, 66) viittaa, on pätevä esimerkiksi sekvenssien kohdalla: harmonis-tekstuurillis-motiivinen sisältö moduloituu säveltason suhteen nousevan tai laskevan linjan mukaiseksi, moduloivissa (!) sekvensseissä muuttuvaan sisältöön kuuluu myös tonaalinen keskiö; tilanteen mukaan muutos voi olla pysyvämpi tai paikallinen. Edelleen, sekvensseissä ja myös satsimuotoisissa rakenteissa tavallinen likvidaatio eli toistuvan rytmisyksikön lyheneminen on moduloitumista sekin, sa- moin pintarytmin (suunnattu) muutos, useimmiten tiheneminen. Sekvenssiä laa- jemmin ja monisyisemmin modulaatiotulkinta on sovellettavissa variaatioteoksiin, minkä Heininen (mm. 1983, 14) mainitseekin. On kuitenkin syytä pitää mielessä, että kovin pitkälle viedyt modulaatiokäsitteen sovellutukset ovat vaarassa vesittää koko käsitteen ja muuttaa sen yhdistämisen tai muuttamisen metaforiseksi syno- nyymiksi.

Selkeä uudempi kohde modulaatioajattelun analyttistä soveltamista ajatellen

¹² Heininen ei esimerkin yhteydessä käytä sanaa modulaatio, mutta esittelee esimerkin ”Polymodulaatio”- otsikon alla.

löytyy *Wozzeckin* kolmannen näytöksen h-sävel-crescendosta. Siinä yksittäistä sävelluokkaa moduloidaan rekisteriavaruudellisen asettelun (kaksinnusten ja soinnin), sointiväriin ja voimakkuuden suhteen. Samoin monet Ligetin teokset, mm. mainittu *Ramifications*, tuntuvat sopivan polymodulaatioanalyysin kohteiksi. Yllättävää kyllä, *Ramificationsin* tapauksessa törmätään kuitenkin käsitteelliseen ongelmaan: kuinka erottaa signaali kantoaallostaa, vaikka parametrimuutokset sinänsä ovatkin selkeästi hahmotettavissa? Mitä jää kantoaalloksi, kun tekstuuri on alituisessa mikro- ja makrotason liikkeessä ainakin sekä pintarytmisen että harmonisen tiheyden, rekisterialueen, ambituksen, voimakkuuden ja sointiväriin suhteen? Vainko jousiorkesterin mikroaskelviritteinen sointi? Se, että ylipäätään soitetaan jotakin? Ääni? Ligeti tuntuu tässäkin kohta tekevän ”elegantin väistön”.¹³ Niin kauttaaltaan polymoduloitunutta musiikkia *Ramifications* on, että siitä voitaisiin Heinisen ”totaaliglissandoa” soveltaen puhua ”totaalimoduloituvana entiteettinä”, jossa kantaalto-signaali-erottelu lakkaa olemasta tarpeellinen tai edes mielekäs.

3.3 Supermelodia ja superintervalli

Supermelodia on polymodulaation tapaan käsitteenä vahvasti sävellysorientoitunut, verrattuna esimerkiksi olio-ominaisuus-problematiikan ontologiseen luonteseen. Supermelodia soveltuu paitsi metaforiseksi avuksi jatkuvuuksien etsimiseksi supernuottimateriaalin kanssa työskennellessä myös tietoisemman säveltämisen työkaluksi. Mielekkäällä tarkkuudella ja hahmoltaan erottelu- ja erottumiskykyiseksi määriteltyjen superintervallikaarrostojen tai -linjojen (vrt. Heinisen mainintaan parametrikäyrien ”yleiskatsauksellisuudesta ja freskomaisuudesta”) voidaan ajatella muodostavan eräänlaisen tekstuuriorientoituneen *cantus firmuksen*, joka voisi tuottaa rakenteellisia samuuksia ja eräänlaista kätkeytyä jatkuvuutta sellaisienkin tilanteiden välille, jotka pintatason tarkastelussa hahmottuisivat hyvinkin erilaisiksi.

Supermelodian analyttinen osoittaminen voi sen sijaan olla vaikeaa, ja myös pahimmassa tapauksessa hyödytöntä. Jos analyysikohta on Heinisen tarkoittamassa mielessä ainutkertaisen superintervallien erottamien supernuottien sarja, se on silloin tässä suhteessa vain itsensä näköinen, eikä tämän toteaminen sinänsä ole kovinkaan kuvausvoimaista. Jos sen sijaan analyttikko onnistuisi redusoimaan – analyysi on aina reduktio kohteestaan – supermelodiasta toisiinsa verrannollisia osakaaroksia joko toisiaan muistuttavien supernuottien tai supernuottisekvenssien tai, mikä vielä kiinnostavampaa ja haasteellisempaa, keskenään samankaltaisten superintervallisarjojen muodossa, voitaisiin tulosta pitää vähintäänkin onnistuneena.¹⁴ Ensimmäisessäkin tapauksessa on kuitenkin kysyttävä, millaisten osaparametrien muutoksista (laatu, suuruus, suunta) superintervallit muodostuvat, ja missä määrin

13 Heininen kuvaa Ligetin suhdetta ei-tonaalisen harmonian ongelmiin ”elegantiksi väistöksi”.

14 Samankaltaisuus supernuottien suhteen esim. $A_1-B_1-C_1 \dots A_2-B_2-C_2$, superintervallien suhteen esim. A-int.1-B-int.2-C ... D-int.1-E-int.2-F.

superintervallit ovat todella mielletävissä *yhtenä* liikkeenä. Tästä voidaan sitten edetä kohti (sävellyskohtaisten) superintervallien tyypittelyä.

Smalleyn (1986) äänenvärianalyysi lähestyy kohdettaan elektroakustisen musiikin näkökulmasta. Smalleyn lähtökohdana on merkitsevien parametrimuutosten tunnistamisen keskeinen rooli äänenväriin hahmottamisessa (yksinkertainen esimerkki: kellomaiset vs. jatkuvat kohinamaiset äänet), ja hän esittää polyparametrisen spektromorfologisen mallin, eräänlaisen ”äänen pienoismuotojen” typologian, joka voisi olla ainakin osiltaan sovellettavissa myös heinisläisten superintervallien analyysiin (vrt. edellä Heinisen ”laukaisu” ja ”jarrutus”).

Kurtágin *12 mikroludia jousikvartetille* on myös eräänlainen laajennettujen supernuottien sarja; tulkinta on mielestäni perusteltu osien lyhyiden ja sisäisen homogeenisuuden vuoksi. Teoksen osat ovat lyhyitä tekstuuriminiatyyppejä, ja niiden muodostama kokonaisuus jäsentyy parhaiten juuri tekstuurirakeisuuden ja soinnin sekä hiukan kätkeymmin keskussävelisyyden kautta. (Pohjannoro 1996, 37–40.)

3.4 Lopuksi

Sävellyskäsitteet ovat monisyisellä tavalla sidonnaisia yksittäisiin sävellyksiin ja säveltämiseen: käsitteet määrittävät ja ne on arvioitava sekä kulloisestakin musiikillisesta kontekstista että myös säveltämisestä (toiminnasta) ja työtavasta käsin. Näin ollen sävellyskäsitteet ovat ainakin osittain luonteeltaan toiminnallisia, sillä niiden tarkoitus on tuottaa musiikillista materiaalia ja rakenteita sekä mahdollistaa tulosten tiedostava ja tietoinen työstäminen kohti valmista teosta. Toiminnalliset käsitteet ovat usein vaikeasti sanallistettavissa, mikä ei aina sävellystilanteessa ole tarpeeseen, mutta kylläkin esimerkiksi analyysin tai opettamisen yhteydessä. (Varto 2003, 7, ks. myös Perttula 2005, 132–133).

Heinisen tekstit ovat monien muiden säveltäjien tekstien tapaan kuvauksia ja analyysijä säveltämisestä toimintana (vrt. Heininen 1976, 54), joka ei kaikilta osin suinkaan perustu verbaalisiin käsitteisiin. Niinpä jokainen sanallistettu sävellyskäsite on tietyn toiminnan analyttisen tulkinnan tuote, ja kun kyse on *oman* toimintansa analyysistä, käsitteet kertovat paitsi kyseisestä toiminnasta myös toimijan eli säveltäjän oman toimintansa selittämisen tavasta, mikä puolestaan on oman erillisen tekstinsä aihe. ■

LÄHTEET

- CHOWNING, J. 1973. The Synthesis of Complex Audio Spectra by Means of Frequency Modulation. *Journal of the Audio Engineering Society* 21/7, 194–202.
- FINK, R. 1999. Going Flat: Post-Hierarchical Music Theory and the Musical Surface. Teoksessa Cook, N. & Everist, M. (toim.), *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 102–137.
- HEININEN, P. 1976. Miten sävellykseni ovat syntyneet. Teoksessa Salmenhaara, E. (toim.) *Miten sävellykseni ovat syntyneet*. Helsinki: Otava, 47–63.
- HEININEN, P. 1985. Vapaus ja lainalaisuus musiikissa. Teoksessa Väisänen, R. (toim.) *SIC. Sibelius-Akatemian vuosikirja 1983*. Helsinki: Sibelius-Akatemia, 7–29.
- HEININEN, P. 1998. Sarjallisuus. *Sävellys ja musiikinteoria* 2/1998, 4–90.
- KILPIÖ, L. 2004. *Rakeisuustilanteista supermelodiaan – katsaus Paavo Heinin tekstuuri-terminologiaan ja ja tekstuuriajatteluun*. Julkaisematon Sibelius-Akatemian Sävellyksen ja musiikinteorian osaston kirjallinen työ.
- LEHRDAL, F. 2001. *Tonal Pitch Space*. New York: Oxford University Press.
- LEVINSON, J. 1997. *Music in the Moment*. London: Cornell University Press.
- PERTTULA, J. 2005. Kokemus ja kokemuksen tutkimus: fenomenologisen erityistieteen tietenteoria. Teoksessa Perttula, J. & Latomaa, T. (toim.) *Kokemuksen tutkimus: merkitys – tulkinta – ymmärtäminen*. Helsinki: Dialogia Oy, 115–162.
- POHJANNORO, H. 1996. *Opus 13. György Kurtágin 12 mikroludia jousikvartetille*. Julkaisematon Sibelius-Akatemian Sävellyksen ja musiikinteorian osaston kirjallinen työ.
- POHJANNORO, H. 2009. *Aika, ääni ja ajatus. Estetiikasta nuotinpäihin ja takaisin*. Sibelius-Akatemian Sävellyksen ja musiikinteorian osaston taiteellisen tohtorintutkimuksen kirjallinen työ (<http://ethesis.siba.fi/ethesis/>).
- SCOTTO, G. 2000. A Hybrid Compositional System: Pitch-Class Composition with Tonal Syntax. *Perspectives of New Music* 38/1, 169–222.
- SMALLEY, D. 1986. Spectromorphology: Explaining Sound-Shapes. Teoksessa Emmerson, S. (toim.) *The language of electro-acoustic music*. London: Macmillan Press.
- TANNI, M. 2005. *Merkityksen muodostuminen*. Viitattu 7.3.2009. www.uta.fi/~mt63532/docs/merkitys.html.
- VARTO, J. 2003. Tietäminen toiminnallisessa tutkimuksessa. Teoksessa Vilkka, H. & Airaksinen, T. *Toiminnallinen oppinäytetyö*. Jyväskylä: Gummerus, 7–8.

SANNA K. IITTI

Iconographical methods, antique ritual music and *The Magic Flute*

1 DRAMATIC IMPULSES BEHIND THE MAGIC FLUTE

My main point in my paper is to consider Dionysian aesthetic heritage in W. A. Mozart's *Magic Flute*. I shall discuss traits suggestive of such impact in my presentation, drafting my findings in terms that focus on power issues and rivalry between two cults, the cult of Dionysus and the Cult of Isis and Osiris. Moreover, I shall briefly outline the stage imagery related to the opera's 18th-century performances.

The libretto for *The Magic Flute* displays stylistic traits that originate in a number of varying generic sources. As Kurt Honolka observes, exotic fairytales besides egyptological novels or freemasonry tracts provided the librettist Emanuel Schikaneder ideas from which to start (Honolka 1984, 155). One should also pay attention to the impact of contemporary Viennese comedy, as Schikaneder acted in different groups since his twenties. In Vienna, his milieu was permeated by the so-called Kasperl-comedy.

That revolved around the comic male figure, Kasperl. Like the other German male harlequin figure, Hanswurst, Kasperl developed along with the German forms of *commedia dell'arte*. These characters were perhaps less elegant than their French or Italian counterparts, yet they gave an outlet for the social concerns of the German speaking common people that often revolved around the pursuit of equality or freedom.

As Honolka observes, Karl Friedrich Hensler wrote many successful pieces in which actor Johann Laroche appeared as Kasperl. Kasperl was "plump, grinding and obscene" and was placed at the center in several plays that were produced between 1700 and 1750 (Honolka 1984, 96). Emanuel Schikaneder sought to compete for the attention of the Viennese audience. He tackled topics that involved magic. Plays and stories in which it played a major part had become quite popular.

Mozart saw Joachim Perinet's *Kaspar, der Fagottist oder Die Zauberzither* shortly prior to finishing *The Magic Flute*. In that play like in Schikaneder's story, a unique power is assigned to a wind instrument that can affect the human mind and even possess it. I am arguing about the ancient roots of such perceptions and I shall

treat these as 18th-century manifestations of Dionysian musical aesthetics in what follows.

The Dionysian traits of *The Magic Flute* revolve around Papageno, the bird catcher figure, whom one perceives as a relative of both Hanswurst and Kasperl. The Dionysian influence also entails the perceptions about Tamino's flute that the opera conveys. The uses of both the flute and the panpipes, and the impact of their playing were situated in the context of Antique mythology by one 18th-century critic, Ludwig von Baczko. He observed in the *Journal der Luxus und Mode* that Mozart's relationship with Schikaneder was reminiscent of that between Apollo and a satyr, thereby invoking thoughts about the Cult of Dionysus besides the uses of the aulos in Antiquity. (Baczko as related in Komorzynski 1990[1948], 143.)

Schikaneder himself played Papageno on the stage. We might clarify further the similarities and differences between the bird catcher and the Tyrolean Wastel or another German comic figure, Thaddädl. Porcelain statuettes that portray Hanswurst, for instance, were manufactured in Europe over the course of the 18th century and there was a continuous interest in this character (Chilton 2001). According to Honolka, Hanswurst creates the impression of an outspoken, clumsy fellow from the countryside and some traits in his outfit induce phallic associations: as Honolka observes, similar traits occur in the clothes of many ancient entertainer figures (Honolka 1984, 26). Such clothing was also characteristic to the satyrs that many Antique plays display. These developed in terms of Dionysian worship or the festivities devoted to the God.

2 ICONOGRAPHIES FROM SOME EARLY PRODUCTIONS OF *THE MAGIC FLUTE*

I shall next discuss iconographies that were created along with the opera's performances in 18th century. I shall outline ways in which the opera and images thereof represent the Orient – North Africa and Egypt in particular – besides the perceptions of wind instruments that it displays.

Copper engravings that depict scenes from *The Magic Flute* began to appear when its performances were commenced at the Wiedner Theatre. One series of images was published in 1791 as part of the first textbook created for the opera. That series includes an image of Emanuel Schikaneder as Papageno (see Ibid. 121). Papageno's outfit is modeled after a parrot, with the tight decorative feather cap and showy upward arching feathers on the top. What are the social and political implications of this hybrid, which mixes man with an exotic parrot, and what gave Schikaneder the impetus for its invocation?

Papageno's outfit strikes as an exceptional version of the harlequin's cloth, reminiscent of the dressing of the Renaissance clowns or fools. His feathers liken

him with the birds that he captures for the Queen of the Night and those feathers thus signal his subordinated status as her servant: he is reminiscent of birds and a prospective chase, too. Papageno is punished for speaking too much and he is also tortured, as the female servants of the Queen lock his mouth. He has exposed his disloyalty or opportunistic stance by his lying and his treatment well illustrates the fact that daring words could cost one's life.

Papageno also resembles Antique sirens that have been described in legends as partly human and partly birds. Their song was treated as a dangerous allure and as distracting to the mind. The sounds that Papageno makes by playing the panpipes resemble birdsong. His social aspirations revolve around enchanting the perfect mate. Yet he masks those desires, revealing them only to the birds in the forest. The wisdom pursued in Sarastro's temple does not appeal to his senses and self-sacrificial ascetic practice remains beyond his reach. Moreover, for those in the service of Isis and Osiris, his Dionysiac inclinations are unbearable. Although the Queen has been displaced from the throne in Sarastro's realm, her ongoing conflict with him reveals her yearn for supremacy and control over the Cult of Isis and Osiris.

Moreover, the Queen possesses secret powers: it is she who passes the magic flute onto Tamino and one infers that she has not only suppressed but also subordinated Dionysian powers besides those who possess these. She nevertheless plans to use the two men and the Dionysian magic to her advantage. By handing Tamino the magic flute, she provides him and her daughter the means that prevent their destruction. Their salvation during their perilous journey is due to the Dionysian powers of the flute and that of the panpipes.

In *The Magic Flute*, it is the glockenspiel that makes the Moors dance and forget their duties as guardians in Sarastro's castle. The sound seduces them into Dionysian revel, subverting the castle's order for a moment. Due to his two powerful instruments, the seemingly harmless clown, Papageno, finds a way to advance his goals and distract the worshippers of Isis and Osiris.

The combination of the pipes and the glockenspiel is reminiscent of those employed in Antique processions, in which various percussion instruments completed the pipes or the different auloi. The participants carried phallic symbols and staffs decorated by leaves, as they gathered together into the procession events that entailed comic displays. This fed the satyr plays in particular.

Eight copper engravings are included in one facsimile edition of the textbook for *The Magic Flute*, reproduced from an edition originally published by Ambrosini in 1793. Those engravings originate in 1795, however, and one presents Papageno's initial encounter with Pamina as she is held as a captive in Sarastro's castle (see Pils, ed. 1991, Illustration 3). The style employed in the textiles of the hall space is suggestive of the nomadic Moor culture. This is due to the repetitive ornamental patterns that prevail in the carpet, the wallpapers and the mattress.

Yet studies like that by Fuhrich-Leisler and Prossnitz, published in 1979, suggest

that a major number of 20th-century productions of *The Magic Flute* have entailed choices for both props and imagery whereby Schikaneder's and Mozart's intentions or the original descriptions in the libretto text are ignored or partially abandoned. The stage should include palms and pyramids. One may examine the motivations for ignoring those commands: does it reflect the preference to abandon ideals related to authenticity in staging Orient in the 18th century? The less we see on the stage, the more we shall have to imagine and *The Magic Flute* has inspired many directors to take advantage of that fact.

3 THE IMPACT OF THE FLUTE SOUND

Joseph and Peter Schaffer created a series of images in 1793, presumably in terms of the opera's production in Brünn, and we realize that they imagined apes as Tamino's audience (see Honolka 1984, 134). Schikaneder calls for "wild animals" in the libretto, however, and narrowing these down to apes results in a rather limited denotation. Although apes are wild animals, Schikaneder would quite likely have explicitly asked for them in jotting down his instructions for events that he wanted to create for the stage. Furthermore, those apes resemble naked human beings and their bending gestures strike as worship: it is as if those bodies were about to kneel down for a prayer.

What inspired the Schaffers to focus on apes in imagining Tamino's audience? Maybe some actors appeared on the one hand as slaves and on the other hand as gorillas. It is nevertheless obvious that the Schaffers intended to convey understandings of North African rituals by their images of *The Magic Flute*. But they seem involved with misconceptions about the Orient and its religions in depicting ancient ritual magic. Their image seems to involve a pejorative or stereotypic view in the lives of men in Sub-Saharan Africa, whereby the black apes mock nude black human beings. What they express about the music by their gestures strikes as an utterance of their awe. As Tamino's playing captures their attention, turning into the focus of their desire, their arms in particular let out their submissive intention.

Monostatos addresses the problems caused by his black skin color in his aria "Alles fühlt der Liebe Freuden" and one infers that the Schaffers' illustration, too, alludes to the subject of blackness. It is well possible to treat their engraving as demeaning Oriental people.

The fifteenth scene of the first act describes the taming of wild animals and revolves around a pastoral idyll. Ingmar Bergman included bears into this section, as he directed his film production in 1975. In that film, Tamino's flute playing inspires those bears to dancing. This scene revives the idea of the power of wind instrument music, recreating notions originally related to the aulos. It was considered ecstatic besides compelling, as it was employed in the worship of Dionysus. – Rabbits and

goats were sometimes slaughtered in Dionysian rites and the participants ate their raw flesh. Many vase illustrations portray the preparation of those rituals that were occasionally violent or disorderly.

The aulos employed in Antique theatre and worship is replaced by the combination of the flute, and the panpipes in *The Magic Flute*, while no single instrument could transmit the multifaceted spiritual or aesthetic potential inherent to the Dionysian aulos. The panpipes could invoke destructive behavior that was sometimes triggered by the Dionysian practice. One figure associated with the cult, God Pan, a goat-like satyr, caused fear or panic by his attacks. Papageno's sudden suicidal impulse illustrates the damaging aspects of the cult and the panpipes.

Johann Heinrich Stürmer created costumes for performances of *The Magic Flute* in Berlin. Images thereof have been reproduced in Fuhrich-Leisler's and Prossnitz's study published in 1979 (Fuhrich-Leisler and Prossnitz 1979, Illustration 134). Those illustrations shed light on the transmission of the Dionysian heritage, as it became mixed with the Empire style. Winged characters were common in 4th-century B. C. Greek and Italian vase paintings and some traits in Stürmer's 1816 illustration seem inspired by those representations. The tarot cards may also have provided him some models or ideas. In many Antique vase illustrations, winged characters are situated at the back side of the vase, whereas Dionysiac scenes with auloi predominate in the other side. – Despite the not-too-praising early reviews, *The Magic Flute* became gradually quite well-liked. The success of the new Empire style contributed to the opera's survival.

4 THE LIBIDO AND CULTURAL NORMS

Corporeal gestures provide a venue for articulating desire on the stage or in social life. They communicate manifestations of the male or the female libido, but they also render insight in the norms that regulate all libidinal utterances. I shall next consider illustrations that depict Monostatos attacking sleeping Pamina. Those representations shed light on the impact of race on libidinal expression.

The second part of Hummel's transcription of *The Magic Flute* for the piano includes an illustration, which depicts Monostatos creeping towards sleeping Pamina (see Deutsch, ed. 1961, Illustration 551). He protects himself from the glances of spectators by his arms. He reaches towards her by his left arm, conveying his intent to touch her, and his eyes reveal his fear as he faces the risk of being caught. He desires to kiss her but suppresses that impulse, as he is aware of the fact that he would be punished for his deed. His raised elbows protect him from prospective intruders and his moves resemble those employed in Japanese martial arts, such as the karate.

A. W. Küffner's picture of that encounter, available in the Ambrosini textbook (see Pils, ed. 1991, Illustration 4), stresses Monostatos' caution. As he pursues

Pamina's body, he approaches her on the tip of his toes. Yet his backward bending back suggests his fear or his pretense of innocence. He attempts to mask his lust to grip her. We may infer such an intent from his fingers, however, that he separates in order to support his steps: he is thereby prepared for a sudden move.

Johann August Rosmässler restated the same scene on the cover of an edition for the piano that appeared in Leipzig in 1794 (see Deutsch, ed. 1961, Illustration 552). Monostatos wears a striped suit that includes a jacket. The stripes strike as an emblem of the Turkish style. The suit points to the fact that Monostatos is the slaves' leader. But he lets out his discontent with his position besides his disillusioned views about his life in his aria.

Monostatos's thoughts in that scene revolve around his frustrated desires, as he observes the supremacy of whiteness along with the obstacles that his skin color causes for his pursuit of love and happiness (Mozart 1979, 45–46). By setting those bitter feelings in tones, Mozart gives us a clue of what blackness entailed in his day, as it was treated in comic terms.

In regarding the libido's manifestations as gestures in these selected illustrations, one should stress two different viewpoints: 1) individual movement, and 2) social and cultural factors that control individual movement (social codes). The latter viewpoint encourages one to treat society and culture as factors that shape various libidinal movements. One should then outline the impact of these factors on the various movements that are being portrayed.

Religion, for instance, provides one social framework that controls the outlet of libidinal impulses, but racial conceptions comprise another powerful code. Occasionally, the libido nonetheless bursts out in full force and as truly uncontrollable. What stops Monostatos from kissing Pamina is his subordinated post in Sarastro's court besides his racial inferiority. The suppression of desire is apparent in many other instances, too, and the suppression of Dionysian spirituality is at stake throughout, an issue I hope to explore in depth in terms of future occasions. ■

REFERENCES

- CHILTON, MEREDITH 2001. *Unmasked. The Commedia dell'Arte and Porcelain Sculpture*. With an essay by Domenico Pietropaolo. New Haven and London: The George R. Gardiner with Yale University Press.
- DEUTSCH, OTTO ERICH, ed. 1961. *Mozart und seine Welt in Zeitgenössischen Bildern*. New Edition of Collected Works. Series 10, Supplement. Founded by Maximilian Zenger. Kassel: Bärenreiter.
- FUHRIZ-LEISLER, EDDA AND GISELA PROSSNITZ 1979. *Vom Salzburger Hanswurst zum Welterfolg der 'Zauberflöte'*. An Exhibition of the Max Reinhardt-Forschungs- und Gedenkstätte in Collaboration with the International Mozarteum Foundation. Salzburg: Schloß Arenberg.
- HONOLKA, KURT 1984. *Papageno. Emanuel Schikaneder: Der große Theatermann der Mozart-Zeit*. Salzburg and Wien: Residenz-Verlag.
- KOMORZYNSKI, EGON 1990[1948]. *Emanuel Schikaneder. Der Vater der Zauberflöte*. Wien: Neff.
- MOZART, W. A. 1979. *Die Zauberflöte. Oper in zwei Aufzügen. Dichtung von Emanuel Schikaneder*. Edited by Wilhelm Zentner. Stuttgart: Philipp Reclam Jun.
- 1991[1793]. *Die Zauberflöte*. Textbook. Edited by Richard Pils. Linz: Bibliothek der Provinz.
- 1991[1794]. *Die Zauberflöte*. Textbook. Facsimile Edition. Cologne: City Opera of Cologne; City- and University Library of Cologne.

VEIJO MURTOMÄKI

Mitä on länsimaisen musiikin historia?

1 MUSIIKINHISTORIAN UUDET HAASTEET

1800–1900-lukujen mittaan *musiikin historian*, joka viittaa musiikin vaiheisiin ja tapahtumahistoriaan (Leopold Ranke: ”Wie es eigentlich gewesen ist?”), pohjalta on syntynyt sen lukuisia kirjallisia esityksiä, *musiikinhistorioita*. Musiikinhistorioiden myötä ammatillisessa musiikkikoulutuksessa ja sen mukana myös yleisessä musiikillisessa tietoisuudessa on vakiintunut tietynlainen kuva länsimaisen musiikin historian kehityslinjoista ja aikakausista sekä keskeisistä säveltäjistä ja teoksista. Tilannetta on leimannut pitkään usko suuriin säveltäjiin ja mestariteoksiin, jotka muodostavat musiikinhistoriallisen kerronnan ja myös musiikkielämän ja -koulutuksen perustan.

Parin viime vuosikymmenen ajan tämä kuva on joutunut haastavan kritiikin kohteeksi, kun on haluttu nostaa esiin monet vaihtoehtoiset musiikit ja niiden tarinat: naisten säveltämä musiikki, unohdettujen ”pienmestareiden” musiikki, etnisten ja uskonnollisten vähemmistöjen musiikki, kansan- ja populaarimusiikki, elokuvamusiikki jne. Samalla katse on kääntynyt vakiintuneiden säveltäjä- ja teoskaanoneiden ohi ja on esitetty vaatimus kaanonin tuntuvasta laajentamisesta käsittämään vielä vakiintumattomia tai välillä hylättyjä ohjelmistoja.

Lisäksi on pyritty kiinnittämään huomiota musiikkikulttuurin muihinkin toimijoihin kuin säveltäjiin ja esittäjiin: kuulijoihin, kriitikoihin, musiikkikirjoittajiin, opettajiin, soitinrakentajiin, musiikin nuotti- ja levykustantajiin, impressaareihin, musiikinjärjestäjiin jne. Lista on pitkä. Vesa Kurkela on tehnyt sikäli tärkeän aluevaltauksen kirjallaan *Sävelten markkinat. Musiikin kustantamisen historia Suomessa* (Helsinki: Sulasol, 2009).

Myös musiikkielämän eri instituutiot ovat saaneet uutta merkitystä musiikinhistoriassa: konsertti- ja oopperalaitokset, kirkko, armeija ja koulu musiikinharjoituksen paikkoina, musiikin opinahjot musiikkikouluista musiikkiyliopistoihin, lehdistö, musiikin taltioiminen ja sen kaupallinen levitys markkinakoneistoihin.

Vakiintuneen historiakerronnan rinnalle on siis tullut muita ääniä muodostamaan musiikinhistorian tutkimisen ja kertomisen polyfoniaa, jolloin vasta yhdessä nämä

kontrapunktit pystyvät antamaan meille todemman kuvan tapahtuneesta. Lyhyesti sanottuna: musiikin historia on ainakin teosten, toimijoiden, tapahtumien, instituutioiden ja rakenteiden (esteettiset ja sosiaalishistorialliset tekijät) muodostama kokonaisuus. Musiikki on aina osa aikansa kulttuuria, monien tekijöiden summana.

Musiikkikulttuuria käytäntönä ja musiikkielämää moninaisuutena korostavan näkemyksen pohjalta voidaan ylittää erinäisiä perinteisimmän musiikin historian rajoituksia. Niihin kuuluu muun muassa käsitys, että musiikin historiassa tai kulttuurissa on aukkokohta, jollei joltain maantieteelliseltä alueelta löydy merkittävää sävellyshistoriaa. Näin ajatellen Suomelta – tai Ruotsin itäiseltä maakunnalta – puuttuisivat renessanssi ja barokki omina tyyli vaiheinaan. Mutta joskaan noilta ajoilta ei ole säilynyt todennettavasti paljoakaan meillä sävellettyä aineistoa, niin kuitenkin oli ja on olemassa nuottikirjoja, painettuja nuotteja, soittimia ja musiikin ammattilaisia (kirkon, armeijan ja kaupungin palveluksessa): siispä oli myös musiikkielämää ja -kulttuuria instituutioineen ja toimijoineen, harrastamista ja tiettyjen yksityisen ja julkisen elämän tilanteiden edellyttämää musiikinharjoitusta.

Näitä tietämyksemme aukkokohtia vaikkapa Suomi-maakunnan musiikinharjoituksesta ovat ansiokkaasti täydentäneet muiden muassa Jere Jäppinen tuottamallaan levyillä (*Kajaniemi-polka*, 2008, ja *Ulrica. Kartanomusiikkia 1700-luvun Helsingistä*, 2009) sekä toimittamallaan kirjalla *Harpunkielistä shimmykarkkiin. Helsingin musiikkielämää viidellä vuosisadalla* (Helsingin Kaupunginmuseo, 2003) ja Päivi-Liisa Hannikainen tutkimuksillaan, ennen muuta väitöskirjallaan *Pohjanmaan musiikkikulttuuria menneiltä ajoilta. Musiikin taitajia ja tukijoita eteläisen Pohjanmaan kirkkomusiikkielämässä 1700-luvun jälkipuoliskolla* (Sibelius-Akatemia, 2008).

2 HISTORIA?

Seuraavaksi haluan tarkastella otsikkoni kaikkia ydinsanoja ja problematisoida niitä, eli kysymys on maantieteeseen, lajeihin ja kertomiseen liittyvien käsitteiden ja ongelmien täsmentämisestä. Teen sen takaperoisessa järjestyksessä.

Mitä on historia yleensä ja mitä se on musiikin tapauksessa? *Historia* (lat.) tarkoittaa kertomusta tapahtumista, myös tutkimusta, tietämistä ja historiallista esitystä (vrt. ital. *storia*, engl. *story*, suom. *stoori*). Historialle on ominaista se, että joku kertoo jotain menneestä ajasta omiin tai muiden tutkimuksiin perustuen. Kertominen tapahtuu kertojan historiallisesta ajasta ja asemasta (positiosta) käsin: ajan ja position alatekijöitä ovat puolestaan oman ajan käsitykset ja ymmärrys sekä kertojan päämäärät ja tavoitteet sekä niitä palvelevat esitystavat kerronnassa. Matti Klingen toteamus on oivaltava: ”Historian ymmärtämisen suuri, ehkä suurin haaste on asettautuminen tutkittavan ajan edellytyksiin ja sen muistaminen, että tuo aika ei tiennyt sitä minä jälkimaailma tietää.” (*Nainen kävi parvekkeella. Päiväkirjastani 2007–2008*, Otava 2008, s. 235.) Tätä rikotaan usein silloin, kun historiallinen eläytyminen, *Einfühlung*,

puuttuu tai jos sitä ei pidetä tarpeellisena.

Koskaan ei ole olemassa objektiivista kertomista, sillä ensiksikin historiassa tapahtuneiden asioiden tulvasta täytyy valita jotain. Toiseksi valinta tehdään jonkin näkemyksen, ennakko-oletuksen tai -tiedon pohjalta. Siten suuresta määrästä tosiasioita, tapahtumia ja niiden jälkiä valitaan jokin tietty joukko tosiasioita, joiden kesken yritetään luoda ymmärrettävä yhteys, logiikka tai jopa kehityskulku – riippuen siitä, mikä on kertojan tai kirjoittajan näkemys historian kulusta ja mikä on hänen kertomisstrategiansa.

On ilmeistä, että monet – elleivät pakostakin kaikki – musiikinhistorian yleisitykset ovat puolueellisia jonkin kertojan omaksuman suuren tehtävän vuoksi, on se sitten luonteeltaan historianfilosofinen, kansallinen, poliittinen tai esteettinen. Usein tehtävänä on ollut suorastaan edistää jonkin aatesuunnan tai kansallispoliittisen mission propagoimista, pahimmillaan historiallisten tosiasioiden huolellista valikointia tai suoranaista väärentämistä jonkin tarkoituksiperän ajamiseksi. Myös lähteiden sivuuttaminen, jos ne eivät sovi omaan konseptioon, on tutkijan epärehellisyyttä, mikä ei ole niinkään harvinaista historiantutkimuksessa.

On olemassa eräs suuri ja menestyksekkäs ja ikävä kyllä vieläkin turhan elinvoimainen musiikinhistoria tai musiikinhistorian suuri kertomus, jonka lähtökohdat ovat saksalaisessa šovinismissä ja tarkoitettussa tai implisiittisessä kolonialismissa: yrityksessä todistaa sitä, että ns. gregoriaanisesta kirkkolaulusta kulkee historian linja Schützin, Bachin, Händelin, Gluckin, wieniläisklassikoiden sekä romantikkojen Schubertista Wagneriin kautta Schönbergiin ja sarjallisuuteen.

Kyseessä on toki konstruktio eikä suinkaan ainoa kehityslinja: se sivuuttaa muun muassa neoklassismin (Stravinsky etc.), folklore-pohjaisen ”modernin” säveltämisen (mm. Sibelius, Bartók, Enescu), jälkiromantiikan (Puccini, Rahmaninov, R. Strauss), ranskalaisen impressionismin ja klassismin (Chabrier’sta Les Six -ryhmään). Kenties monien suomalaistenkin hellimää germaanista ajattelutottumusta vastaan on noustu jo Saksassakin, mutta sen myytti on yllättävän sitkeähenkinen. Suomessa kansallis-patrioottiseen historiankirjoitukseen on yhdistetty musiikin linja kalevalaisesta laulusta Sibeliuksen kautta suureen sinfoniseen traditioon, viime vuosikymmeninä myös oopperaan – eli kaikkiaan suurten muotojen yliarvostus on myös suomalainen dilemma.

Mutta musiikinhistoriassa ei pitäisi olla niinkään kyse arvottamisesta ja sankarilisten kehityslinjojen konstruoimisesta, vaan pikemminkin tosiasiallisesti tapahtuneen, niin pitkälle kuin sitä voidaan jäljittää, ja olemassa olevan kattavasta kirjaamisesta, kuvaamisesta ja asettamisesta kulttuurisiin konteksteihin. Musiikinhistorioita on kirjoitettu yksinkertaisesti liian vähäisen ja valikoivan musiikin tuntemuksen sekä valikointia ohjailevien esteettisten ennakkoluulojen varassa. Historiallisten ja esteettisten arviointiperiaatteiden sekoittuminen toisiinsa on ollut tuhoisaa, ja ennen kaikkea vallinneen ylihistoriallisen estetiikan päällimmäisyys on ollut haitallista musiikin historian ymmärtämisen näkökulmasta.

3 MUSIIKKI?

Mistä musiikista me puhumme, kun käytämme käsitettä (länsimainen) *musiikki*? Mielestäni sillä pitäisi ymmärtää kaikki musiikinlajit sisältävä musiikinharjoitus, yhtä lailla oraalinen, muistinvarainen, kuin nuotteihin sidottu traditio. Oraalinen musiikkikulttuuri on toki musiikinharjoituksen varhaisempi muoto, mutta ei välttämättä primitiivinen tai väistyvä, vaan elävä ja uusiutuva traditio. Tästä seuraa ainakin kahdenlaisia asioita.

Muistinvaraisella musiikilla on oma vahva voimalähteensä musiikin liittymisessä ihmisen elämän rajakohtiin, sosiaaliin tapoihin ja riitteihin. Tämä kulttuuri on synnyttänyt kansakunnan tai jonkin etnisen ryhmittymän ”musikaalisuuden” ja sen tyyppin. Voisi jopa väittää, että kirjalliseen traditioon sidottu musiikki on ollut ja on edelleenkin monissa Euroopan kolkissa paljon velkaa tämän alkuperäisen musiikin synnyttämille musiikin muodoille ja ilmaisutavoille. Se on helppo huomata 1800-luvun ja vielä 1900-luvun alkupuoliskon kirjoitetussa musiikissa, eikä vain ns. Euroopan reunamaissa, Itä-, Pohjois- ja Etelä-Euroopassa, vaan myös Keski-Euroopassa, mikäli sen haluaa huomata.

Ranskan musiikissa 1900-luvun vaihteen molemmin puolin taidemusiikin ja ns. provinssien musiikkien suhde oli tietoisesti kehittämisen kohde erinäisillä säveltäjillä ja kouluilla (Chabrier, Sévérac, d’Indy, Magnard, Canteloube ja etenkin bretagne-laissaäveltäjät, kuten Bourgault-Ducoudray, Cras, Le Flem, Rhené-Baton ja Ropartz). Saksan musiikissa suhde on etenkin modernistisessä ajattelussa pyritty kiistämään, sillä originaalietietikassa tuomittiin folkloren hyödyntäminen (”kansanlaulusinfoniikka”).

Ja vaikka tänä päivänä monet säveltäjät ammentaisivat musiikilliset virikkeensä vain toisten (elävien tai lähimenneisyyden) säveltäjien teoksista, yhtä monet hyödyntävät myös historiaa (keskiajan, myöhäisrenessanssin, barokin, 1800-luvun tai 1900-luvun alun musiikkia) sekä ajallisesti tai paikallisesti kaukaisia kulttuureita (Afrikan, Kaukoidän, latinalaisen Amerikan jne.). Vaikutteiden ottaminen vaikkapa populaarikulttuureiden erilaisista lajeista (disco, progressiivinen rock, virsi etc.) on niin ikään nykyään ”luvallista”.

Olennaista on ymmärtää, että se vähättely, joka liittyy kirjoittamattoman musiikin – tai notaatioiksi ja äänitteiksi kerätyn ja tallennetun musiikin – arvoon ja merkitykseen suhteessa kirjoitettuun musiikkiin, on aina ideologisesti sitoutunutta ja saattaa palvella jopa poliittisia ja kolonialisoivia päämääriä. Sävelletyn musiikin ja kirjoittamattoman musiikin välisten suhteiden kieltäminen on näköalaton ajattelua, sillä siinä asetetaan tarpeettomasti vastakkain kulttuuri ja luonto.

Säveltäjän ei tarvitse olla etnomusikologi, vaikka monet keräsivät kansanmelodioita (Balakirev, Bartók, Sibeliuksemmekin hieman jne.), hyödyntääkseen kansanmusiikkia, eikä kansan- tai populaarimusiikon tarvitse olla ”oppinut”, jotta hän voisi saada vaikutteita korkeakulttuurisesta musiikista. Molemmin puolin voidaan hyötyä

toistensa olemassaolosta. Kansanmusiikillisten idiomien tunnistaminen lähes minkä tahansa ajan kirjoitetusta musiikista – ehkä sarjallista modernismia lukuun ottamatta – on mahdollista ja hedelmällistä sekä estää tarpeettoman vastakkainasettelun syntymisen.

4 LÄNSIMAINEN?

Mitä tarkoittaa länsimainen musiikki? Asiasta voinee väitellä loputtomiin niin maantieteen kuin kulttuuripiirin kannalta. Länsimaisen musiikin juurethan ovat Etu-Aasian, Egyptin ja Kreetan keksinnöissä sekä niiden tuonnissa Eurooppaan. Kreikkalaisen mytologian mukaan häräksi muuntunut Zeus kantoi Europa-neidon Aasiasta Euroopan mantereelle. Voiko asiaan kauniimmin ja todemmin ilmaista?

Länsimaisen kulttuurin ekspansio kolonialismin ja kaupallisen kanssakäymisen vuoksi on ollut valtava. Niin muodoin sitä on harjoitettu Keski- ja Etelä-Amerikassa 1500-luvulta lähtien, ja Euroopasta siirtomaihin viety musiikki on synnyttänyt alkuperäisen ja eurooppalaisen musiikin kiehtovia synteesejä monissa maissa: Meksikossa, Kuubassa, Brasiliassa, Venezuelassa, Argentiinassa jne. Samoin Pohjois-Amerikan, nykyisten Yhdysvaltojen (ja Kanadan), itäosien eurooppalaiset, ”uusenglantilaiset”, musiikinharjoituksen muodot ovat olleet osa länsimaista musiikkia 1600-luvulta lähtien. Australia ja Uusi-Seelanti ovat siirtolaisuuden seurauksena kuuluneet 1700-luvulta lähtien länsimaisen musiikkikulttuurin piiriin. Kaukoidän monien maiden (Etelä-Korea, Kiina ja Hongkong, Japani) 1800–1900-luvuilla kehittyneet länsimaisen musiikkikulttuurin malleja noudattavat rakenteet instituutioineen ja ohjelmistoinen ovat olleet jo pitkään osa länsimaista musiikkia näiden vanhojen sivistysmaiden omista taidekulttuureista riippumatta.

En aio kuitenkaan käsitellä globaalien mittakaavan länsimaisuutta sen enempää. Sen sijaan rajaan käytännöllisistä syistä asian koskemaan Eurooppaa ja länsimaisen musiikkikulttuurin varsinaista viljelyaluetta. Tällöin ongelmaksi nousee se, mitä alueita sen pitäisi sisältää? Perinteisessä vastauksessa länsimaisen musiikin ydinalueeksi on käsitetty soitinmusiikin hallitsema saksankielinen, germaaninen Eurooppa, lähinnä Saksa ja Itävalta. Niin muodoin sen edeltäjäksi, paralleeliksi ja kilpailijaksi nousisi oopperan ”toiselle kulttuurille” perustuva roomalainen Eurooppa, lähinnä Italia ja Ranska.

Mutta asian hedelmällinen tarkastelu edellyttää jotain vallan muuta. Länsimaisuus edellä tavoin ymmärrettynä johtaa musiikin historian ja musiikin historian pahoihin vääristymiin, sillä näin ohitetaan koko maantieteellisen alueen eri aikoina tarjoama musiikillis-kulttuurinen rikkaus ja moninaisuus. Yksipuolisuudelta vältetään, kun tarkastellaan Eurooppaa laaja-alaisemmin (kulttuuri)alueena.

5 EUROOPPA (KULTTUURI)ALUEENA

Historiallisista, poliittisista, rodullisista, kielellisistä ja uskonnollisista eroista huolimatta nimenomaan kulttuuri tiettyine muotoineen, käytäntöineen ja instituutioineen yhdistää Euroopaksi määriteltävää aluetta. Vaikka musiikissa Euroopan kaikilla mailla on ollut ja monilla on yhä oma oraalinen ja kansanmusiikillinen traditionsa, 1700–1800-luvuilta lähtien tietyt tekijät, säveltäjien ja muusikoiden koulutus konservatorioissa, musiikkilehdistö ja -oppikirjallisuus, soitinrakennus ja konserttilaitos yhtenäistivät Eurooppaa. Lisäksi kristinuskko ja roomalainen oikeus sekä latina (ja kreikka), italia, ranska ja saksa olivat käytössä laajalti eurooppalaista aluetta yhtenäistävänä tekijöinä.

Eurooppa rajautuu Atlanttiiin, Välimereen, Kaukasukseen ja Uraliin, ja nämä muodostavat yhtenäiseksi ajatellun kulttuurialueen. Alueellisesti Eurooppa voidaan jakaa kymmeneen osaan:

1. Britannia ja Irlanti
2. Skandinavia
3. Saksa ja Alankomaat
4. Ranska ja ranskankieliset alueet (Belgia, Sveitsi)
5. Iberia ja Atlantin saaret
6. Italia ja Välimeren keskiset saaret
7. Itäinen Keski-Eurooppa
8. Balkan ja Kreikan saaristo
9. Baltia ja Suomi
10. Venäjä, Valko-Venäjä ja Ukraina (osin Kazakstan, Georgia, Azerbaidžan, Armenia, Turkki, Kypros ja Israel kulttuuris-poliittisin perustein)

Lisäksi on ollut vaeltavia heimoja, merkittävimpinä etnisinä yksikköinä juutalaisia ja mustalaisia, jotka ovat painaneet leimansa eurooppalaisuuteen.

Periaatteessa eurooppalaisen musiikin historian tulisi käsittää ainakin albanialaisia, armenialaisia, azerbaidžanilaisia, belgialaisia, bretagnelaisia, bulgarialaisia, böömiläisiä, englantilaisia, espanjalaisia, georgialaisia, hollantilaisia, irlantilaisia, islantilaisia, israelilaisia, italialaisia, itävaltalaisia, jugoslavialaisia, katalonialaisia, kazakstanilaisia, kreikkalaisia, kyproslaisia, kroatialaisia, latvialaisia, liettualaisia, määriläisiä, norjalaisia, portugalilaisia, puolalaisia, ranskalaisia, romanialaisia, ruotsalaisia, saksalaisia, serbialaisia, skottilaisia, slovakialaisia, slovenialaisia, suomalaisia, sveitsiläisiä, tanskalaisia, tšekkiläisiä, turkkilaisia, ukrainalaisia, unkarilaisia, valkovenäläisiä, venäläisiä, virolaisia ja walesilaisia kansallisuuksia edustavia säveltäjiä.

Erottelu on luonnollisesti vaikeaa, sillä eri aikoina Euroopan eri alueet ovat kuuluneet kielellisistä, uskonnollisista tai poliittisista syistä eri valtioihin, ja usein sama säveltäjä voidaan sijoittaa yhtä hyvin perustein kahteen tai useampaankin maahan.

Mutta voi väittää, että nykyaikaista musiikin historiaa sen kummemmin kuin musiikinhistoriaakaan ei ole olemassa silloin, kun esteettiset käsitykset ja ennakkoluulot tai kansallis-hegemonialliset syyt ohjaavat musiikin historian tutkimuksen ajallista tai paikallista kattavuutta tai rajoittavat musiikin kenttää ja ohjelmistoa suuresti. Se, että on muodostunut lähinnä vain yksi musiikinhistorian megakertomus, joka vie ranskalaisesta ja italialaisesta musiikista historian suureen synteisiin saksalaisessa musiikissa, on edistänyt kaanonin, musiikin keskeisohjelmiston syntyä – ja samalla vinouttanut musiikinhistorian ymmärtämistä ja yksipuolistanut musiikkikulttuuria.

Musiikin kaanonin, yleisesti hyväksytyyn keskeisohjelmiston, synty oli kenties väistämätön prosessi, mutta se vinoutti musiikin historian ymmärtämistä.

Kaikki kaanoniin päässyt musiikki on epäilemättä hyvää, arvokasta ja kestävä, mutta on olemassa monin verroin enemmän musiikkia, joka kuuluisi sinne kaiken järjen mukaan. Eihän luonnontieteiden opiskelussakaan lähdetä vaikkapa siitä, että jokin alkuaine olisi arvoton tai että tuhansista hyönteislajeista vain muutama kymmen olisi tärkeitä. Samoin ammattimaisessa musiikinopiskelussa voisi vallita vaikkapa biologien lajituntemuksen tapainen asennoituminen: jos biologi tuntee useita satoja ötököitä, lintuja ja kasveja, ainakin musiikkiteeilijän – muusikon suhteen vaatimuksen ei varmaankaan tarvitse olla yhtä suuri – tulisi tuntea useita satoja säveltäjiä ja tuhansia teoksia saadakseen riittävästi vertailukohtia sekä muodostaakseen suhdeverkoston ammatilliselle orientoitumiselleen. Musiikinhistorian tulee perustua olemassa olevan musiikin mahdollisimman laajaan tuntemukseen vailla diskriminointia. Musiikinhistorioita on kirjoitettu usein aivan liian suppean musiikkiotoksen perusteella.

6 ESIMERKKEJÄ ERILAISISTA VÄHEMMISTÖISTÄ



1) **Kara Karajev** (s. Baku 1918 – k. Moskova 1982), azerbaidžanilainen säveltäjä: sinfonia 3 (1964). Edustaako Karajev vain reuna-alueen reunaa, vai pitäisikö hänet lukea Stravinsky- ja ranskalaisvaikutteineen sekä etnisine piirteineen länsimaisen musiikin piiriin sen täysvaltaisena jäsenenä?

Kara Karajev

2) **Juliusz Zarębski/Jules Zarembski** (s. Zitimir 1854 – k. Zitimir 1885), puolalainen säveltäjä (kaupunki ennen osa Puolaa, Liettuaa, myöhemmin Neuvostoliittoa, nyt Ukraina): *Les Roses et les Épines* op. 13/1 ("Ruusut ja piikit", painettu 1883) Onko kyse vain "pienmestarista" vaiko sittenkin merkittävästä säveltäjästä, joka Chopinin ja Lisztin pohjalta loi oman proto-impressionistisen, Debussyä ennakoivan musiikkinsa?

LES ROSES ET LES ÉPINES
I
Andante con moto
JULES ZAREMBSKI Op. 13

8...5
pp
poco marcato

8...1
rit. morendo
tres long
(a tempo)

8...4
W.M.A. 59

Les Roses et les Épines op. 13/1

3) **Josephine Lang** (s. München 1815 – k. Tübingen 1880), saksalainen säveltäjä: laulu *Frühzeitiger Frühling* ("Varhainen kevät", Goethe; ennen 1830). Onko kysessä vain naissäveltäjä vaiko saksalaisen liedin varhainen taitaja, sukupuolesta riippumatta? Seuraavassa laulun ensimmäinen säkeistö (suom. tämän kirjoittaja):

Tage der Wonne,
Kommt ihr so bald?
Schenkt mir die Sonne
Hügel und Wald?
Reichlicher fließen
Bächlein zumal,
Sind es die Wiesen?
Ist es das Tal?

*Päivät auvon,
saavutteko näin pian?
Kultaako aurinko minulle
kukkulan ja metsän?
Kun vuolaammin virtaavat
puroset yhdessä,
vihertiivätkö niityt?
Entä laakso?*

Frühzeitiger Frühling
Johann Wolfgang von Goethe

Originaltonart
Original key

Josephine Lang
1815 - 1880

Allegro agitato

1. Ta - ge der Won - ne, kommt ihr so bald?
2. Un - ter des Grü - nen blü - hen - der Kraft
3. Mä - ch - ti - ger rüh - ret bald sich ein Häusch,
4. Lei - se Be - we - gang beb't in der Luft,

Schenkt mir die Son - ne Hü - gel und Wald? Reich - li - cher flie - ßen
na - schen die Bie - nen sum - mend vom Saft. Bun - tes Ge - fie - der
doch er ver - lie - ret gleich sich im Strauch. A - ber zum Bu - sen
rei - zzen - de Re - gung, schli - ßen der Duft. Sa - get seit ge - sten

p

Frühzeitiger Frühling

4) **Joseph/Josef Holbrooke** (s. Croydon 1878 – k. Lontoo 1958), englantilainen säveltäjä: sinfoninen runo nro 4, *Ulalume* op. 35 (E. A. Poen pohjalta, 1903). Säveltäjänä kyseessä on osin määrittelemätön, eklektinen tapaus, ”Britannian Wagner”, joten joutaako hän marginaaliin, vaikka musiikin orkestraalinen ja kuvallinen aisti-voimaisuus on ylenpalttinen? Seuraavassa Poen runon avaussäkeistö:

*The skies they were ashen and sober;
The leaves they were crisped and sere –
The leaves they were withering and sere;
It was night in the lonesome October
Of my most immemorial year:
It was hard by the dim lake of Auber,
In the misty mid region of Weir –
It was down by the dank tarn of Auber,
In the ghoul-haunted woodland of Weir.*

5) **Joseph-Guy Ropartz** (Guingamp 1864–Lanloup 1955), bretagnelainen säveltäjä: viulusonaatti nro 1, d (1907), 1. osa: *Lento–Allegro moderato* (t. 13–37). Edustaako Ropartz vain bretagnelaista vähemmistöä, vai nouseeko hän ominaislaatusensa lisäksi Ranskan musiikin parnassolle, Saint-Saënsin, Faurén, Franckin ja muiden kamarimusiikkisäveltäjien rinnalle heihin vertautuvan osaamisensa ansiosta?



Viulusonaatti nro 1, d (1907), 1. osa: Lento–Allegro moderato (jatkuu seuraavalla sivulla)

The image displays four systems of musical notation for piano, arranged vertically. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff).
 - The first system shows a vocal line with a long note and a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern.
 - The second system begins with a *Rall.* (Ritardando) marking. The vocal line has a *meno p.* (meno piano) dynamic, and the piano accompaniment also has a *meno p.* dynamic.
 - The third system starts with a first ending bracket labeled '1' and the tempo marking *Poco a poco string.* (Poco a poco stringendo). The vocal line has a *p.* (piano) dynamic, and the piano accompaniment has a *p.* dynamic with a *cresc.* (crescendo) marking.
 - The fourth system features a *f.* (forte) dynamic in the piano accompaniment and concludes with a double bar line and repeat sign.

7 JOHTOPÄÄTÖKSIÄ

Mitä edellä hahmotellun eurooppalaisen musiikin kartoitus voisi merkitä Sibelius-Akatemian tai maamme musiikkielämän kannalta? Meitä odottaa elämän mittainen tutkimusmatka musiikkiin, jossa maista, kansallisuuksista, säveltäjistä ja teoksista ei ole pulaa. Tutustumismatkalla monet kontekstuaaliset seikat, ei pelkkä musiikki, korostuvat ja syntyy mahdollisuus ymmärtää musiikkia erilaisten kulttuurien tuotteina. Länsimaisen kulttuurin sisältämällä lukuisilla alakulttuureilla on olemassaolon oikeutus ja oikeus vaatia ääntänsä kuuluvaksi eurooppalaisten kansojen musiikkilyfoniassa. Kansalliset piirteet musiikissa eivät ole heikkouksia tai primitiivisen vaiheen osoituksia (kuten vaikkapa Ernest Pingoud ajatteli), vaan rikkauden lähteitä!

En ehdota, että kaiken tämän tulisi kuulua vaikkapa musiikkiyliopiston koulutusmenyyn, mutta ainakin sitä voisi olla enemmän kuin tällä hetkellä osana opintoja. Eurooppalainen eli länsimainen musiikki tarjoaa lukemattomia mahdollisuuksia

erikoistua, keskittyä johonkin ennen valtaamattomaan alueeseen niin soolosoiton, kamarimusiikin, orkesterimusiikin kuin laulumusiikinkin suhteen. Jo perusopiskeluvaiheessa on vaihtelun mahdollisuuksia, mutta ennen kaikkea jatko-opiskelulle ja Sibelius-Akatemian konserttitoiminnalle avautuu runsaasti kihelmöiviä temaattisia aihepiirejä ja ohjelmistokokonaisuuksia. Tuloksena voisi olla paitsi musiikkielämän suunnaton rikastuminen myös eurooppalaisuuden syventyminen meidän oman monikulttuurisuutemme kautta. Moinen pyrintö on kaikin tavoin jalo ja tarpeellinen.

Teemoja ei tarvitse keksiä, sillä niistä on runsauden pulaa. Esimerkiksi: klassinen pianosonaatti (*ohne oder mit* Haydn & Mozart & Beethoven), opera buffan mestarit (*ohne oder mit* Mozart), puolalainen pianomusiikki 1800-luvulla (*ohne oder mit* Chopin), bretagnelainen kamarimusiikki tai ranskalainen viulusionatti 1900-luvun vaihteen molemmin puolin, kansanmusiikkisovitukset Balakirevillä, Griegillä, Sibeliuksella ja muilla säveltäjillä, ”länsimaisuus” ja ”etnisyys” kaukasialaisessa taidemusiikissa, naissäveltäjien panos 1800-luvun taidelauluun, Debussyn jälki englantilaisessa orkesterimusiikissa jne. Vain mielikuvitus on rajana, sillä musiikin saatavuus on internet-aikanamme helpompaa kuin koskaan. ■

LAURI SUURPÄÄ

Todellisuus ja harha Schubertin laulussa *Gefrorne Tränen*

JOHDANTO

Tämä kirjoitus käsittelee lyhyesti joitakin teksti–musiikki-suhteeseen liittyviä kysymyksiä Schubertin laulussa *Gefrorne Tränen* (*Winterreise*, nro 3). Pohdin ensin tekstiä ja musiikkia erikseen ja vasta sitten näiden välistä vuorovaikutusta. Mielestäni on olennaista yrittää ymmärtää teksti ja musiikki itsenäisinä tekijöinä ennen kuin näiden välisiä suhteita aletaan pohtia. Jos tekstin sisältö otetaan tarkastelun lähtökohdaksi, kuten varsin usein tapahtuu, voi teksti vaikuttaa tapaan, jolla musiikki hahmotetaan. Musiikin analyysi saattaa siis menettää itsenäisyyttään, jos sen katsotaan lähtökohtaisesti heijastavan joitakin tekstistä jo huomioituja seikkoja.

Ennen Schubertin laulun käsittelyä pohdin lyhyesti yleisellä tasolla joitakin tapoja, joilla musiikki ja teksti voivat olla yhteydessä toisiinsa. Esimerkki 1 näyttää kolme tällaista tapaa: imitaatio, emotiot sekä rakenteelliset yhteydet. Termi imitaatio viittaa jäljittelyyn. Musiikin kohdalla sen voi ymmärtää siten, että musiikki jäljittelee ulkomusiikillisia ääniä. Selkeimmillään imitaatiota esiintyy esimerkiksi Beethovenin *Pastoraali*-sinfonian toisen osan tahdeissa 129–136, joissa huilut, oboet ja klarinetit jäljittelevät lintujen laulua. Jäljittely voi äänten lisäksi liittyä myös eleisiin

Esimerkki 1. Musiikin ja tekstin välinen suhde – kolme tasoa

- 1) Imitaatio
 - Tekstissä esiintyvien äänten tai eleiden jäljittelyä.
- 2) Emotiot
 - Tekstissä ja musiikissa esiintyvien emotioiden vuorovaikutus.
- 3) Rakenteelliset yhteydet
 - Edellyttävät sekä tekstin että musiikin analyysiä ja abstrahointia.
 - Vaihtelevat käytetyistä analyyttisistä näkökulmista riippuen.

– joskus jopa varsin makaaberilla tavalla. 1600-luvulla elänyt säveltäjä Johann Jakob Froberger suree teoksessaan *Tombeau sur la mort de Monsieur Blancheroche* ystävänsä luutisti Blancherochen kuolemaa. Blancheroche kuoli kaaduttuaan portaissa ja Frobergerin teos sisältää monia laskevia kulkujia, joiden voi kuulla jäljittelevän portaissa putoavaa luutistia. Vokaalimusiikissa teksti voi vahvistaa musiikillista imitaatiota. Esimerkiksi Schubertin laulun *Die Post (Winterreise, nro 13)* pianojohdannon voi kuulla olevan suoraan kytköksissä tekstin alkuun, jossa runon kertoja kertoo kuulevansa kadulta postitorven äänen. Pianojohdannon oikean käden fanfaarit on helppo assosoida postitorven ääneen, kun taas vasemman käden kuviot jäljittelevät, hieman peitetymmin, postivaunuja vetävien hevosten kavioiden ääntä.

Esimerkin 1 toinen taso, emootiot, liittyvät tekstin ja musiikin tunteisiin. Yksinkertaistaen voi todeta, että lukija hahmottaa runossa ja kuulija musiikissa tiettyjä tunteita. Jos esimerkiksi hahmotamme sekä tekstin että musiikin traagisena, voi näiden emootioiden sanoa tukevan toisiaan. (En tässä puutu filosofisesti monisyiseen kysymykseen siitä, miten musiikki ja emootiot ylipäänsä ovat suhteessa toisiinsa – siis edellyttääkö emootioista puhuminen musiikin kohdalla, että oletamme nämä emootiot jonkun kokemiksi tunteiksi joilla on syynsä ja kohteensa.)

Kolmas tekstin ja musiikin vuorovaikutuksen taso, rakenteelliset yhteydet, on kuvaamistani kolmesta tasosta monimutkaisin ja se edellyttää sekä tekstin että musiikin abstrahointia. Rakenteelliset yhteydet voivat liittyä esimerkiksi ulkoiseen muotoon: musiikin kokonaisuus voi seurata runon jakautumista säkeisiin tai runon riimirakenne voi heijastua musiikin säerakenteessa. Yhteydet voivat muodostua myös runon sisällön ja musiikin rakenteen luomien jännitteiden välisistä suhteista. Tämä kirjoitus keskittyy tällaisiin suhteisiin.

TEKSTI

Schubert sävelsi laulusarjansa *Winterreise* Wilhelm Müllerin runoihin. Sarjan kolmas runo (*Gefrorne Tränen*) ja sen suomennos ovat alla. Tässä kirjoituksessa en pohdi *Winterreisea* laulusarjana vaan käsitelen sen kolmatta laulua itsenäisenä ja erillisenä teoksena.

Gefrorne Tränen

Jäätynneet kyynneleet

Gefrorne Tropfen fallen
von meinen Wangen ab:
ob es mir den entgangen,
daß ich geweinet hab’?

*Jäisiä pisaroita
putoilee poskiltani:
olenko itkenyt
huomaamattani?*

Ei Tränen, meine Tränen,
und seid ihr gar so lau,
daß ihr erstarrt zu Eise,
wie kühler Morgentau?

*Oi kyyneleet, kyyneleeni,
niinkö haaleita olette,
että jääksi muuttutte
kuin aamun viileä kaste?*

Und dringt doch aus der Quelle
der Brust so glühend heiß,
als wolltet ihr zerschmelzen
des ganzen Winters Eis.

*Silti rinnasta pulppuatte
niin hehkuvan kuumina,
kuin tahtoisitte sulattaa
kaikki talven jäät!*

Wilhelm Müller

suom. Aila Gothoni

Müllerin runo jakautuu kolmeen säkeistöön, joista jokaisella on oma karakterinsa (esimerkki 2). Ensimmäinen säkeistö on neutraali. Siinä kertoja toteaa tapahtuneen, sen että hänen poskiltaan putoaa jäätyneitä pisaroita, kyyneleitä. Säkeistössä ei vielä ole voimakasta emotionaalista latausta. Toisessa säkeistössä tekstin emotionaalinen intensiteetti kasvaa. Kertoja on hämmentynyt ensimmäisessä säkeistössä kuvaamaan todellisuudesta – hänen kyynelensä ovat haaleita ja muuttuvat jääksi. Kolmas säkeistö on runon emotionaalinen huipennus. Siinä kertoja tahtoi kieltää todellisuuden. Hänen tunteensa ovat voimakkaat ja siksi kyynelten tulisi hänen mielestään sulattaa talven jää, ei muuttua itse jääksi. Kertojan tunteet eivät kuitenkaan vaikuta todellisuuteen, mikä turhauttaa häntä.

Esimerkki 2. Gefrorne Tränen, runon jakautuminen säkeistöihin

1. säkeistö: Kertoja toteaa tapahtuneen. Ei voimakasta emotionaalista latausta.
 - Neutraali, jännitteitä ei vielä esitellä.
2. säkeistö: Kertoja hämmästelee todellisuutta. Emotionaalinen lataus kasvaa.
 - Jännitteiden ja hämmennyksen esitleminen.
3. säkeistö. Kertoja tahtoi kieltää todellisuuden, joka ei huomioi hänen tunteitaan. Emotionaalinen huipennus.
 - Jännitteet eivät saa toivottua purkausta, frustraatio.

Esimerkki 3 näyttää runossa esiintyvän vastakohtaparin ”toivottu vs. ei-toivottu”. Edellinen liittyy todellisuuden kiistämiseen. Kertoja tahtoi, että ympäröivä todellisuus reagoisi hänen tunteidensa voimakkuuteen, että hänen kuumat kyynelensä sulattaisivat lumen. Tämä on kuitenkin illuusiota, saavuttamatonta. Jälkimmäinen puolestaan liittyy todellisuuden hyväksymiseen: ympäröivä todellisuus on muuttumaton kertojan tunteiden voimakkuudesta huolimatta. Siksi se on väistämätön. Toivotun saavuttamattomuus ja ei-toivotun väistämättömyys johtavat kertojan turhautumiseen mahdollittoman edessä.

Esimerkki 3. Gefrorne Tränen, runossa esiintyviä vastakohtapareja

toivottu	vs.	ei-toivottu
todellisuuden kiistäminen	vs.	todellisuuden hyväksyminen
saavuttamaton	vs.	väistämätön

MUSIIKKI

Laulun musiikki voidaan jakaa kolmeen taitteeseen. Tahdit 1–19 muodostavat ensimmäisen taitteen, jonka yhtenäisyyttä korostaa pianojohdannossa esitellyn tekstuurityypin vallitseminen. Tahdin 20 välikkeen jälkeen alkaa toinen taite (t. 21–29). Tekstuuriltaan tämä taite on lähes pointillistinen: piano-osuus koostuu valtaosin kuviosta, joissa vasen käsi soittaa vain tahdin vahvoilla iskuilla ja oikea vain heikoilla. Unisonot vallitsevat valtaosan aikaa. Laulun päättävä kolmas taite palaa laulun alkaneeseen tekstuuriin tahdissa 30.

Jokaisella edellä mainituista taitteista on oma harmoninen luonteensa. Esimerkki 4 näyttää pianojohdantoa seuraavien tahtien 8–14 harmonisen rakenteen. (Tämän kirjoituksen esimerkit soveltavat joitakin Schenker-analyysin esittelemiä periaatteita. Harmoniaa tarkastellaan hierarkkisesti. Puolinuotit näyttävät rakenteen kannalta ensisijaiset tilanteet, kun taas pelkät nuotinpäät viittaavat koristeleviin tekijöihin. Kaaret ja palkit osoittavat sävelten yhteenkuuluvuutta.) Tahtien 8–12 harmoninen rakenne on suoraviivainen ja selkeä. Musiikki moduloi alun f-mollista tahdissa 13 saavutettavaan As-duuriin. Tahdin 11 koristeleva Des-duurisonoriteetti (kontrapunktisesti 5–6-kulku alun f:n päällä) toimii välittävänä elementtinä.

Harmoninen rakenne komplisoituu huomattavasti toisen taitteen alkaessa tahdissa 21: paikallisen sävellajin tuntu katoaa hetkeksi lähes tyystin ja paljaat oktaavit tuntuvat ainakin osin kätkevän sointurakenteen. Harmoninen tilanne tuntuisi selkiytyvän tahtien 22–23 taitteessa kun c-oktaavi muuntuu C-duurisoinnuksi, joka

8 12 13

f: I As: V $\frac{6}{5}$ I

Esimerkki 4. Schubert, *Gefrorne Tränen*, t. 8–15.

17 21 24 31

As: I ?? f: V? EI As: V? kyllä I
As: I III ¹/₂ V I

Esimerkki 5. Schubert, *Gefrorne Tränen*, t. 17–31.

31 35 38 49

As: I Ges: V ⁶/₄ — ⁵/₃ ? EI, f: S ⁶ V ⁶/₄ — ⁵/₃ (toisto) I

Esimerkki 6. Schubert, *Gefrorne Tränen*, t. 31–49.

vaikuttaa tahdin 22 lopun ylinousevan sekstisoinnun tähden dominanttiselta harmonialta. Musiikki tuntuisi siis olevan palaamassa pääsävellajiin f-molliin. Selkiytyminen on kuitenkin vain hetkellistä. Tahtien 21–24 musiikki toistetaan sekvenssaalisesti pientä terssiä korkeammalta (t. 25–28), jolloin musiikki tuntuu jättäneen f-mollin ja siirtyneen As-duuriin (esimerkin 5 ylempi sointuanalyysi kuvaa näitä vaikutelmia). Toisin kuin vihjattu f-molli, As-duuri vakiinnutetaan kolmannen taitteen alussa (t. 31), kun dominantti puretaan toonikaan. Esimerkin 5 alempi sointuanalyysi näyttää, että As-duurisointu vallitsee syvemmällä tasolla aina ensimmäisen taitteen lopusta (t. 17) kolmannen taitteen alkuun (t. 31). Harmonisen paluun vaikutelmaa korostaa palaaminen myös ensimmäisen taitteen tekstuuriin ja motiiviseen materiaaliin.

Kolmas taite luopuu kuitenkin As-duurista nopeasti, päättyen jälleen harmonisesti asettumattomaan ja moniselitteiseen tilanteeseen (esimerkki 6). Tahdissa 35 musiikki etenee (vähennetyn septimisoinnun kautta) $\frac{6}{4}$ -soinnulle, joka tuntuisi aloittavan kadensaalisen kulun kohti kaukaista Ges-duuria. Ges-duuri ei kuitenkaan vakiinnu sävellajiksi. Vakiinnuttavan kadenssin sijaan musiikki palaa takaisin pääsävellajiin f-molliin: Ges-duurin dominantti tulkitaan uudelleen enharmoni-

sesti saksalaisena ylinousevana sekstisointuna. Sointuun kuuluu siis ylinouseva seksti (h), ei pientä septimiä (ces). Enharmonisen tulkinnan seurauksena musiikin sävy ja suunta muuttuvat suuresti: odotetun duurisävellajin vakiintumisen sijasta päädytäänkin valmistamaan lopuketta mollitoonikalle. Schubert ei anna tämänkään tapahtua välittömästi. Viime hetkellä ennen dominantin purkausta, tahdissa 39, musiikki ikään kuin riuhtaistaan irti väistämättömältä vaikuttaneesta f-mollikadenssista. Seuraavassa tahdissa palataan jo aiemmin tahdissa 30 kuultuun materiaaliin, joka aloitti laulun kolmannen taitteen, minkä jälkeen kolmannen taitteen musiikki kuullaan uudemman kerran. Siten myös Ges-duurin valmistus ja saavuttamattomuus kuullaan toistamiseen. Nyt toonikakadenssia ei kuitenkaan enää tahdin 39 tavoin vältetä vaan harmonia päättyy tahdissa 49 vahvalle ja sulkevalle f-molli-toonikalle, jonka saavuttamista seuraa johdannon materiaalille perustuva coda. Kolmatta taitetta leimaa siten täyttymätön pyrkimys kohti Ges-duuria, jota seuraa väistämätön ajautuminen takaisin f-molliin. F-mollin vakiintumista kuitenkin lykätään tahtien 40–48 kertauksen avulla.

TEKSTI–MUSIIKKI–SUHDE

Kirjoituksen alussa esittelin kolme tasoa, joilla teksti ja musiikki voivat olla vuorovaikutuksessa: imitaatio, emootiot sekä rakenteelliset yhteydet. Nyt käsittelen näitä yksitellen, perustaen tulkintani edellä esitettyihin laulun *Gefrorne Tränen* tekstistä ja musiikista tehtyihin huomioihin. Tulkinnassani keskityn ensisijaisesti rakenteellisiin yhteyksiin.

Laulun musiikki ei sisällä suoraviivaista imitaatiota, joka assosioituisi ulkopuolisiin ääniin samalla tavoin kuin esimerkiksi linnunlaulun jäljittely Beethovenin *Pastoraali*-sinfoniassa. Kuitenkin tekstin ja musiikin vuorovaikutus herättää mielenkuvan peitetyimmästä imitaatiosta. Laulun ajoittain lähes pointillistisen tekstuurin voi assosoida tekstissä mainittuihin kyyneliin ja pisaroihin. Molemmat erottuvat ympäristöstään tarkkarajaisiksi ja pieniksi yksiköiksi. Myös tahdissa 1 kuultava ja säestyksessä usein toistuva synkooppi luo vihjattua jäljittelyä. Samalla tavoin kuin jäätyminen jähmettää kyynelpisarat myös synkoopit ikään kuin jähmettävät musiikin metrisen etenemisen. Mutta tämänkaltainen imitaatio on perusteltavissa vain tekstin kautta. Jos Schubertin laulu olisi instrumentaalisävellys, ei edellä esitetty tulkinta musiikillisesta jäljittelystä olisi perusteltavissa. Emootioiden tasolla puolestaan sekä runossa että musiikissa vallitsee traaginen ekspressio. En tässä puutu musiikin pinnalla esiintyvään vivahteikkaampaan emotionaaliseen vuorovaikutukseen.

Gefrorne Tränen -laulussa teksti ja musiikki ovat myös rakenteen tasolla selvästi sidoksissa toisiinsa. Ilmeisimmillään tämä näkyy runon ja laulun jakautumisessa jaksoihin: tekstin kolmesta säkeistöstä yksi esiintyy laulun kussakin kolmesta taitteesta. Runon ja musiikin kokonaisuudet kulkevat siis rinnakkain. Ulkoisen vas-

taavuuden lisäksi tekstin ja musiikin välillä on myös sisäisistä jännitteistä nousevia vastaavuuksia.

Runon ensimmäinen säkeistö esittelee tapahtuneen neutraalisti ja toteavasti ilman voimakasta tunnelatausta (esimerkki 1). Myös musiikki etenee selkeästi ja ilman poikkeavia harmonisia tapahtumia (esimerkki 4). Runon toinen säkeistö esittelee kertojan hämmennyksen ja samalla emotionaalinen intensiteetti kasvaa (esimerkki 1). Tekstin hämmennys saa selkeän musiikillisen vastineen harmonisissa tapahtumissa, joissa tonaalinen fokus tuntuu hetkellisesti katoavan lähes tyystin (esimerkki 5). Epätietoisuus ja asettumattomuus leimaavat siis sekä tekstin että musiikin etenemistä. Tekstin kolmas säkeistö muodostaa runon huipennuksen. Siinä kertoja tahtoisesti kieltää todellisuuden, joka ei reagoi hänen voimakkaisiin tunteisiinsa (esimerkki 1). Samalla runossa esiintyvä vastakkaisuus, joka esiintyy toivotun mutta mahdottoman ja ei-toivotun mutta väistämättömän välillä, näyttäytyy selkeimmillään (esimerkki 2). Myös musiikki sisältää samankaltaisen vastakkaisuuden (esimerkki 6). Ges-duuri yrittää vakiintua sävellajina tahdeissa 35–37 esiintyvän dominantin levityksen kautta, mutta enharmoninen uudelleentulkinta muuntaa soinnun ylinousevaksi sekstisoinnuksi ja palauttaa musiikin pääsävellajiin f-molliin. Samalla tavoin kuin runon toivottu taso osoittautuu saavuttamattomaksi, myös Ges-duuri näyttää mahdottomana keskuksena, kun taas runon todellisuus ja musiikin f-molli-toonika ovat väistämättömiä.

Eräässä mielessä laulun musiikki menee runoa pidemmälle. Runon kolmannen säkeistön päättyessä tahdissa 39 musiikin rakenne ei sulkeudu toonikalle, vaan pitkä toisto lykkää edeltävän dominantin purkausta (esimerkki 6). Tällä tavoin musiikki ikään kuin korostaa runossa esiintyvää haluttomuutta hyväksyä väistämätön todellisuus pitämällä illuusion mahdollisuutta edelleen esillä. Kolmannen säkeistön teksti ja siihen liittyvä toisto ikään kuin palauttavat tilanteen ajassa taaksepäin – kuumat kyyneleet tahtoisivat edelleen runossa sulattaa jään ja Ges-duuri yrittää jälleen vakiintua tonaalisena keskuksena. Mutta toisto ei muuta tilannetta, ja tahdin 49 toonika purkaa väijäämättä tonaaliset jännitteet (esimerkki 6). Musiikin on hyväksyttävä f-molli ja sen ekspressio samalla tavoin kuin runon kertojan on tyydyttävä väistämättömään todellisuuteen ja sen traagisuuteen. ■

THEODOR W. ADORNO

Alaviite Sibeliukseen ja Hamsuniin (1937)

Fußnote zu Sibelius und Hamsun. *Gesammelte Schriften* 20.2 (Vermischte Schriften II). Hrsg. von Rolf Tiedemann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998, 804. Suomentanut Ilkka Oramo.

Saman tendenssin voi ankanan teknisesti panna merkille Jan Sibeliuksen sinfonioissa, jotka sekä olemukseltaan että vaikutukseltaan ovat samaa maata kuin Hamsun. Tämä ei koske vain epämääräistä ja samalla koloristisilta keinoiltaan jälkeen jäänyttä ”paanista” luonnontunnetta, vaan itse säveltämisen menetelmiä. Tämänkaltainen sinfoninen musiikki ei tunne musiikillista kehittelyä. Se kerrostuu sinänsä triviaalin motiivaineiston valikoimattomista ja satunnaisista toistoista. Sen aiheuttama omaperäisyyden harhakuva johtuu pelkästään siitä järjettömästä tavasta, jolla motiivit liittyvät toisiinsa niin ettei niiden yhteenkuuluvuudesta ole muita takeita kuin abstrakti peräkkäisyys. Teknistä taitamattomuudesta aiheutuva pimeys antaa harhaanjohtavan vaikutelma syvällisyydestä, jota ei ole. Rakenteen näkökulmasta selittämättömät toistot ovat olevinaan luonnon ikuista rytmiä, jota myös sinfonisen ajantajun puute ilmentää; melodisen monadin mitättömyys, joka siirretään jäsentymättömään soimiseen, vastaa ihmishalveksuntaa, joka jättää Hamsunin henkilöt suuren luonnon armoille. Näin sekä Sibelius että Hamsun erottuvat impressionistisista tendensseistä siinä suhteessa, että suuri luonto tehdään perinteisen porvarillisen taiteen kivettyneistä jäänteistä sen sijaan että sitä katseltaisiin aidosti protestoivan subjektiivisuuden silmin.

Herätteen tämän tekstin kirjoittamiseen antoi Leo Löwenthalin artikkeli ”Knut Hamsun. Zur Vorgeschichte der autoritären Ideologie” (*Zeitschrift für Sozialforschung* 6, 1937, 295ss.), ja se painettiin (ibid. 338) kommenttina seuraavaan artikkelissa esiintyvään lauseeseen:

”Jos lukijat ja kriitikot ymmärtävät kulttuurisen pääoman niukkuuden ja hänen kuvaamiensa ihmisten varjomaisuuden merkiksi korkeasta moraalista, kypsästä pidättyvyydestä, hartaasta elämän kunnioituksesta ja ’eppisestä suuruudesta’, niin ilmentää tällainen kirjailijan ylistyslaulu väsynyttä alistuneisuutta, sosiaalista tappiomielialaa.” ■

THEODOR W. ADORNO

Reunahuomautus Sibeliuksesta (1938)

Glosse über Sibelius. *Gesammelte Schriften* 17 (Musikalische Schriften IV). Hrsg. von Rolf Tiedemann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998, 247–252. Suomentanut Ilkka Oramo.

Saksalaisen tai itävaltalaisen musiikkikulttuurin alueella kasvaneelle Sibeliuksen nimi ei sano paljoa. Jos hän ei sekoita sitä maantieteellisesti Sindingiin tai foneettisesti Deliuksen, niin hän voi muistaa Sibeliuksen *Valse tristen*, harmittoman salonkikappaleen tekijänä, tai sitten hän on voinut joskus konsertissa sattumoisin kohdata sellaisia täytenumeroita kuin *Aallottaret* ja *Tuonelan joutsen* – lyhyehköjä, ilmeeltään hieman epämääräisiä ohjelmamusiikkikappaleita, joita on vaikea palauttaa mieleen.

Kun tullaan Englantiin tai ihan Amerikkaan, Sibeliuksen nimi alkaa kasvaa suunnattomiin mittasuhteisiin. Se mainitaan yhtä usein kuin jonkin automerkin nimi. Radiossa ja konserteissa kajahtelee säveliä Suomesta. Toscaninin ohjelmat ovat Sibeliukselle avoinna. Ilmestyy laajoja, nuottiesimerkkejä täyteen tupattuja esseitä, joissa häntä ylistetään nykyajan merkittävimmäksi säveltäjäksi, aidoksi sinfonikoksi, ajattoman epämoderniksi ja suorastaan eräänlaiseksi Beethoveniksi. On olemassa Sibelius-seura, joka tekee hänen nimeään tunnetuksi ja huolehtii siitä, että hänen tuotantoaan on gramofoniäänityksinä saatavana.

Ulkopuolinen tarkkailija tulee uteliaaksi ja kuuntelee muutaman pääteoksen, vaikkapa neljännen ja viidennen sinfonian. Sitä ennen hän tutkii partituureja. Ne näyttävät viheliäisiltä ja rahvaanomaisilta, ja mieleen tulee, että salaisuus ehkä paljastuu vasta kun niitä kuuntelee elävinä esityksinä. Mutta sointikuva ei tuo kuvaan mitään uutta.

Se näyttää tällaiselta: ”teemoina” esitellään kaikenkarvaisia aivan puisevia ja triviaaleja sävelkulkuja, joita enimmäkseen ei ole edes soinnutettu vaan jotka yksiaanisina nojaavat urkupisteisiin, paikallaan pysyviin sointuihin tai mihin ikinä mitä viidelle nuottiviivalle voidaan piirtää loogisen sointukulun välttämiseksi. Näille sävelkuluille käy hyvin pian hullusti, vähän niin kuin imeväiselle, joka putoaa pöydältä ja satuttaa selkärankansa. Ne eivät pysty kunnolla liikkumaan. Ne juuttuvat paikoilleen. Odottamattomalla hetkellä rytmisen liike katkeaa: jatkosta tulee käsittämätön. Sitten nämä yksinkertaiset sävelkulut palaavat, vääntyneinä ja raiteil-

taan suistuneina, pääsemättä kuitenkaan aloiltaan. Nämä jaksot ovat puolustajien mielestä beethovenmaisia: merkityksettömästä, mitättömästä luodaan kokonainen maailma. Mutta tämä maailma on sen maailman arvoinen, jossa me elämme: raaka ja samalla arvoituksellinen, nuhjuinen ja ristiriitainen, vanhastaan tuttu ja läpinäkyvätön. Jälleen puolustajat sanovat, että muotoa luovan mestarin ainutlaatuisuuden osoittaa juuri se, etteivät hänelle kelpaa mitkään kaavat. Mutta hänen ainutlaatuiset muotonsa eivät ole uskottavia, koska hän ei ilmeisestikään osaa laatia neliäänistä satsia; hänen yliveraisuutensa koulussa opittuun nähden ei ole uskottavaa, koska hän operoi oppilasmaisella aineistolla osaamatta käsitellä sitä sääntöjen mukaan. Tämä on avuttomuuden omaperäisyyttä, sellaisten harrastelijoiden tapaista, jotka pelkäävät ottaa sävellystunteja, etteivät menettäisi ominaislaatuun, joka tosiasiallisesti on vain hajanaisia jäämiä siitä mitä oli ollut heitä ennen.

Sibeliukseen säveltäjänä kannattaisi tuhlata yhtä vähän sanoja kuin tuollaisiin harrastelijoihin. Hänellä on varmaankin ollut merkittäviä ansioita kotimaansa valtaamisessa musiikkikulttuurin piiriin. Voi hyvin kuvitella, että hän palasi sinne saksalaisten sävellysohjelmansa jälkeen aiheellisten alemmuudentunteiden vallassa, hyvin tietoisena siitä tosiasiallisesta, ettei hänen ollut suotu sommitella koraalia oikein eikä kirjoittaa kunnollista kontrapunktia; että hän kätkeytyi tuhansien järvien maahan ollakseen piilossa opettajiensa kriittisiltä katseilta. Todennäköisesti hän yllättyi itse eniten huomattessaan, että hänen epäonnistumisensa tulkittiin onnistumiseksi ja ei-osaamisensa täytymiseksi. Lopulta hän kai uskoi sen itsekin ja hautoo nyt vuosi toisensa jälkeen kahdeksatta sinfoniaa aivan kuin se olisi Yhdeksäs.

Kiinnostavaa on vaikutus. Miten on mahdollista, että tekijä saavuttaa maailmanmaineen ja vaikka vain manipuloidunkin klassikon aseman, kun hän ei ainoastaan ole jäänyt tyystin jälkeen ajan teknisestä standardista – sillä juuri se luetaan hänen ansiokseen – vaan osoittaa ettei hän ollenkaan ole sisäistänyt omaakaan standardiaan, ja kun hän käyttää perinteisiä keinoja rakennusmateriaalista kokonaisrakenteeseen asti epävarmasti, suorastaan epäpätevästi? Sibeliuksen menestys on oire musiikillisen tietoisuuden häiriintymisestä. Maanjäristys, joka sai voimansa suuren uuden musiikin dissonansseista, ei ole säästänyt vanhanaikaista pientä. Siitä on tullut säröinen ja vino. Mutta samalla kun dissonansseja pakoillaan, turvaa on haettu vääristä kolmisoinnuista. Väärät kolmisoinnut: Stravinsky on säveltänyt ne loppuun. Lisäämällä niihin vääriä nuotteja hän osoittanut, miten vääriä oikeista on tullut. Sibeliuksen musiikissa oikeatkin soivat väärin. Hän on kuin joku Stravinsky vasten tahtoaan. Lahjoja hänellä vain on vähemmän.

Tästä hänen kannattajansa eivät halua mitään tietää. Heidän laulunsa kuuntelee kertosaatetta: ”se on kaikki luontoa, se on kaikki luontoa.” Suuri Pan, tarvittaessa myös veri ja maaperä, tulee oitis apuun. Triviaali käy alkuperäisestä, jäsentymätön tajuttoman luomisen äänestä.

Tällaiset kategoriat pakenevat kritiikkiä. Vallitsevan vakaumuksen mukaan luonnontunne liittyy kiinteästi kunnioittavaan vaikenemiseen. Mutta kun luonnontun-

teen käsitettä ei pitäisi edes todellisuudessa kyselemättä hyväksyä, niin ei sitten ainakaan taideteoksissa. Sinfoniat eivät ole tuhansia järviä: eivät vaikka niissä on tuhat reikää.

Luonnontunnelmien kuvaamiseksi musiikissa on muodostunut tekninen kaa- non: impressionismi. 19. vuosisadan ranskalaisen maalaustaiteen vanavedessä Debussy on kehittänyt keinoja vangita ääniin näkyvän maailman ilme ja ilmeettömyys, valo ja varjo, monivärinen ja hämärään verhoutuva tavalla, jota runous ei tavoita. Nämä keinot ovat Sibeliukselle vieraita. *Car nous voulons la Nuance* encor – tämä on kuin pilkantekoa sameasta, jäykästä ja satunnaisesta orkesterivärytyksestä. Se ei ole mitään ulkoilmamusiikkia. Se soi epäsiistissä koululuokassa, jossa keskenkasvuiset osoittavat välitunnilla nerokkuutensa tuhrimalla mustetta ympäriinsä. Ei mitään palettia: kaikki vain mustetta.

Tämäkin luetaan hänelle ansioksi. Pohjoisen syvällisyyden on tosin yhtäältä antauduttava intiimiin kanssakäymiseen tajuttoman luonnon kanssa, mutta toisaalta pidättäytyttävä kevytmielisesti nauttimasta sen suloista. Se on väkinäistä haureuden harjoitusta pimeässä. Impotenssin askeesia ylistetään luovan ihmisen itsekuriksi. Jos hänellä on suhde luontoon, niin sitten vain sisimmässään. Hänen valtakuntansa ei ole tästä maailmasta. Se on tunteiden valtakunta. Jos kerran on joutunut niiden pauloihin, niin silloin ei enää tarvitse tehdä tiliä mistään. Jos tunteiden sisältöä ei voida määritellä enempää kuin niiden syytä itse musiikillisissa tapahtumissa, niin se on merkki niiden syvyydestä.

Hän ei sitä ole. Tunteet voidaan määritellä. Ei kuitenkaan, kuten niille voisi sopia, niiden metafysisen ja eksistentiaalisen sisällön mukaan – sitä niissä on yhtä vähän kuin Sibeliuksen partituureissa – vaan sen mukaan, mikä partituureissa laukaisee ne. Se on banaalin ja absurdin yhteisvaikutus. Kaikki yksityiskohdat kuulostavat arkipäiväisiltä ja tutuilta. Motiivit ovat tavanomaisen tonaalisen materiaalin katkelmia. Ne on kuultu jo niin usein, että niitä luulee ymmärtävänsä. Mutta niiden yhdistelmistä on tehty mielettömiä: aivan kuin sanat huoltoasema, lounas, kuolema, Greta ja auran vannas olisi kytketty umpimähkään toisiinsa verbein ja partikkelein. Latteimmista yksityiskohdista muodostuva käsittämätön kokonaisuus luo syvällisyyden illusion. Voi iloita hyvällä omallatunnolla, kun huomaa, ettei oikeastaan ymmärrä mitään. Tai: nykyiseen musiikilliseen tietoisuuteen leimansa painaneen täydellisen ei-ymmärtämisen ideologinen perusta on näennäinen ymmärrettävyys, jonka Sibeliuksen sanasto herättää.

Edistyksellisen uuden musiikin kohtaamassa vastustuksessa, siinä pilkallisessa vihassa, jolla sitä halvennetaan, ei soi ainoastaan perinteinen ja yleinen vastenmielisyys uutta kohtaan, vaan nimenomainen aavistus siitä, että vanhat keinot eivät enää riitä. Ei niin, että ne olisi ”ammennettu tyhjiin”: matemaattisesti tonaalisista soinnuista voidaan toki muodostaa vielä lukemattomia uusia yhdistelmiä. Mutta niistä on tullut näennäisiä ja epäaitoja: ne tulkitsevat sellaista maailmaa, jossa ei enää ole mitään tulkittavaa, eikä enää ole mitään syytä kirjoittaa sellaista musiikkia, joka ei

hyökkää kriittisesti olemassa olevaa musiikkia vastaan sen tekniikan sisimpiä soluja myöten. Tältä aavistukselta uskotaan voitavan Sibeliuksen avulla välttyä. Se on hänen menestyksensä salaisuus. Järjettömät muodot, joita perinteisen jälkiromanttisen musiikin todella pilaantuneet keinot hänen musiikissaan epäpätevästi käsiteltyinä saavat, näyttävät nostavan sen ylös rappiostaan. Että olisi mahdollista säveltää pohjimmiltaan vanhanaikaisesti ja silti aivan uudella tavalla: tämä on riemuvoitto, jonka soinnaisuus virittää kasvotusten Sibeliuksen kanssa. Hänen menestyksensä on yhtä kuin toive, että hädästään ja ristiriidoistaan toipunut maailma voitaisiin ”uudistaa” ja samalla kuitenkin säilyttää se mikä on jo saavutettu. Mitä näihin uudistumisen toiveisiin ja mitä niin muodoin Sibeliuksen omaperäisyyteen sisältyy, se tulee kuitenkin ilmi niiden järjettömyydessä. Se ei ole vain teknistä: niin vähän kuin mieletön lause on vain ”teknisesti” mieletön. Se soi järjettömästi, koska yritys ilmaista uutta vanhojen ja rapistuneiden keinojen avulla, on itse järjetöntä. Ilmaistuksi ei tule ylipäättään mitään.

On ikään kuin maanläheisen suomalaisen musiikki oikeuttaisi kaikki musiikin kulttuuribolševismia vastaan esitetyt vastaväitteet. Jos taantumukselliset kuvittelevat, että uusi musiikki saa kiittää olemassaolostaan vanhan musiikin materiaalin puutetta, niin pätee tämä vain Sibeliukseen, joka pitää kiinni vanhasta. Hänen musiikkinsa on tietystä mielessä ainoaa ”hajottavaa” näiltä ajoilta. Mutta ei siinä mielessä että se hävittäisi olemassa olevaa huonoa, vaan siinä, että se Calibanin tavoin tuhoaa kaikki luonnonhallinnan musiikilliset saavutukset, jotka ihmiskunta on niin kalliisti lunastanut opetellessaan hallitsemaan tasavireisen sävelasteikon. Jos Sibelius on hyvä, silloin kaikki Bachista Schönbergiin voimassa olleet musiikillisen laadun mittapuut, kuten suhderikkaus, artikulaatio, ykseys moneudessa, moneus ykseydessä, ovat pätemättömiä. Kaiken tämän Sibelius on pettänyt vetoamalla luontoon, joka ei ole luontoa, vaan kauhtunut valokuva lapsuudenkodista. Omalta osaltaan hän edistää taidemusiikin suurta rappiota, missä teollistunut kevyt musiikki hänet kuitenkin leikiten ylittää. Mutta tällainen hävitys pukeutuu hänen sinfonioissaan luomisen valepukuun. Niiden vaikutus on vaarallinen. ■

ILKKA ORAMO

Adornoa suomentaessa

Theodor W. Adornon ”Glosse über Sibelius” (Adorno 1998a) ilmestyi ensi kerran – ilman otsikkoa – vuonna 1938 saksalaisessa aikakauskirjassa *Zeitschrift für Sozialforschung*. Kirjoitukseen antoi aiheen Bengt de Törnen kirja *Sibelius: A Close-Up* (1937), jonka Faber & Faber oli julkaissut Lontoossa. Sitä ei kuitenkaan voida pitää Törnen kirjan esittelynä tai arvosteluna, koska tätä vähäpätöistä kirjaa ei lainkaan mainita – saati käsitellä – itse tekstissä. Näyttää pikemminkin siltä, että Adornon mitta tuli täyteen hänen lukiessaan Törnen tekstistä huokuvaa kritiikitöntä henkilöpalvontaa ja että hän sen johdosta päätti sanoa suoraan mitä mieltä on tästä säveltäjästä, jonka maineesta ja suosioista anglosaksisessa maailmassa hän oli jo valmiiksi ärsyyntynyt.¹

Kirjan suomennos, *Sibelius. Lähikuvia ja keskusteluja* – nyt tekijänimellä Bengt von Törne – ilmestyi Otavan kustantamana vuonna 1945. Suomentaja on Margareta Jalas, mistä lienee lupa päätellä, että Sibelius oli hyväksynyt sen julkaisemisen – vaikka myöhemmin ihmettelikin sanomakseen pantuja mielipiteitä mm. Wagnerista (ks. esim. Mäkelä 2007a, 361).

Adornon kirjoituksen ensipainos tuskin tuli kovin laajojen piirien tietoon. Sen lienee kuitenkin lukenut René Leibowitz, joka Sibeliuksen 90-vuotispäivän johdosta julkaisi siitä oman versionsa otsikolla *Sibelius, le plus mauvais compositeur du monde* (Leibowitz 1955). Leibowitzin teksti on kauniisti sanottuna mukaelma, mutta täyttää kyllä plagiaatinkin kriteerit, kuten toisaalla olen osoittanut (Oramo 1993, 1996). Laajemman lukijakunnan ”Glosse über Sibelius” – nyt ensi kerran tällä nimellä – sai,

1 Ennen Törnen kirjaa vuonna 1935 Englantiin emigroitunutta Adornoa lienee yhtä lailla ärsyttänyt Constant Lambertin *Music Ho! A Study of Music in Decline* (1934), jossa Sibeliusista ja Schönbergiä verrataan toisiinsa seuraavasti: ”Of all contemporary music that of Sibelius seems to point forward most surely to the future. Since the death of Debussy, Sibelius and Schönberg are the most significant figures in European music, and Sibelius is undoubtedly the more complete artist of the two” (Lambert 1985, 277). Kun Adorno ”Glossessa” ottaa puheeksi esseet, joissa Sibeliusista ”ylistetään nykyajan merkittävimmäksi säveltäjäksi, aidoksi sinfonikoksi, ajattoman epämoderniksi ja suorastaan eräänlaiseksi Beethoveniksi”, voidaan tämä huomautus nähdä suoraksi viittaukseksi Lambertiin, joka kirjoittaa: ”... one is a little chary of evoking the shade of Beethoven where Sibelius is concerned; but the comparison is inevitable, for not only is Sibelius the most important symphonic writer since Beethoven, but he may even be described as the only writer since Beethoven who has definitely advanced what, after all, is the most complete formal expression of the musical spirit” (Lambert 1985, 264).

kun Adorno otti sen esseekokoelmaansa *Impromptus* (1968). Tästä alkoi sen ajatus-
ten reseptio, joka sittemmin on näkynyt saksalaisessa kirjoittelussa ja monien saksalaisten asenteissa Sibeliuksen musiikkiin.

Suomalaisista Sibeliuksen tutkijoista ”Glosseen” ovat kiinnittäneet huomiota ainakin Tawaststjerna (1977, 1979), Oramo (1993, 1996, 1999, 2000, 2003), Tarasti (1998), Vihinen (2000, 2005), Mäntylä (2006) ja Mäkelä (2004, 2007a, 2007b). Heidän kirjoituksissaan joitakin ”Glossen” lauseita on käännetty suomeksi, mutta ensimmäisen kokonaissuomennos – Rosa Rönkön – ilmestyi vuonna 2006 aikakauslehdessä *Kulttuurivihkot* (Adorno 2006). Kun Rönkön suomennoksessa on oivallisten sanavalintojen ohella epätarkkuuksia ja muutama väärinkäsitys, on aiheellista tehdä vielä uusi suomennos.

1.

Wer in der deutschen oder österreichischen Musiksphäre aufgewachsen ist, dem sagt der Name Sibelius nicht viel.

Ensimmäisessä lauseessa on ratkaistava, miten olisi parasta kääntää sana *Musikshäre*. Rönkön ”musiikkimaailma” vaikuttaa liian laajalta, kokonaiselta, suurelliseltakin. Saksalaisen sivistyskieleen (Bildungssprache) kuuluvan *Sphäre*-sanan merkityksiä ovat *Bereich* ja *Wirkungskreis* (Duden 1970, 635), *alue* ja *vaikutuspiiri*. ”Musiikkialue” tai ”musiikkipiiri” kuulostavat kuitenkin kankeilta ja epämääräisiltä, ”musiikkimaailmaakin” huonommilta. Luontevalta sen sijaan tuntuisi puhua – käsitettä hiukan täsmentäen – saksalaisen tai itävaltalaisen *musiikkikulttuurin alueesta* tai *piiristä*. Pidän näitä vaihtoehtoja yhtä hyvinä, mutta valitsen ensiksi mainitun, koska ”alue” on konkreettisempi ja viittaa maantieteelliseen yksikköön, kun taas ”piiri” on rajoiltaan epämääräisempi ja tarkoittaa vaikutuspiiriä, joka voi ulottua myös maantieteellisten rajojen ulkopuolelle. Suomikin kuului Sibeliuksen aikana saksalaisen ja itävaltalaisen musiikkikulttuurin vaikutuspiiriin. On myös huomattava, että Adorno ei puhu, kuten Rönkkö suomentaa, ”saksalais-itävaltalaisesta” vaan – ja tämä tukee maantieteellistä tulkintaani – ”saksalaisesta tai itävaltalaisesta” musiikkikulttuurin alueesta, siis kahdesta eri alueesta, joille kumminkin on yhteistä, että Sibeliuksen nimi ei ”sano paljoa”. Lause saa siis muodon:

Saksalaisen tai itävaltalaisen musiikkikulttuurin alueella kasvaneelle Sibeliuksen nimi ei sano paljoa.

Seuraava virke on hankala ja monipolvinen, mutta on kuitenkin käännettävissä tarkasti.

Wenn er ihn nicht geographisch mit Sinding, phonetisch mit Delius verwechselt...

Virkkeen ensimmäisessä lauseessa subjekti on *er*, siis tuo edellisessä lauseessa mainittu saksalaisen tai itävaltalaisen musiikkikulttuurin alueella kasvanut henkilö, ja objekti *ihn*, joka viittaa sanoihin *der Name Sibelius*. Virkkeen alku on siis suomeksi:

Jos hän ei sekoita sitä maantieteellisesti Sindingiin tai foneettisesti Deliukseen...

Jatkossa ilmaisu *...so ist er ihm gegenwärtig als Autor...* voi olla hieman hämäävä, mutta sillä on aivan täsmällinen merkitys: *etwas ist/wird jmdm. gegenwärtig* tarkoittaa samaa kuin *jmd. kann sich an etwas erinnern* (Duden 1970, 291) eli *joku voi muistaa jotakin*. *Er* ei viittaa tässä enää Sibeliuksen nimeen, vaan Sibeliuksen itseensä *als Autor der Valse triste (Valse tristen tekijänä)*. Koska hän-pronomini sekä subjektina että objektina (hän voi muistaa hänet) on suomen kielessä hankala yhdistelmä, korvaan objektina olevan pronominin *hänet* sen pääsanalla *Sibeliuksen*. Lause siis jatkuu:

...niin hän voi muistaa Sibeliuksen Valse tristen, harmittoman salonkikappaleen, tekijänä...

Rönkön suomennos *hänet tunnetaan Valse tristen kaltaisesta harmittomasta salonkikappaleesta* on yritys siloittaa suomenkielisen lauseen erilaisesta sanajärjestyksestä johtuvaa rakenneongelmaa, mutta tuo mukanaan väärän merkityksen. Adorno mainitsee nimenomaan *Valse tristen*, ei mitään *Valse tristen kaltaista salonkikappaletta*, joka siis olisi jokin muu kappale.

...oder es sind ihm im Konzert einmal Füllnummern wie die Okeaniden und der Schwan von Tuonela begegnet...

Begegnen-verbi tarkoittaa sattumalta tapahtuvaa tapaamista tai kohtaamista: *zufällig mit jmdm. zusammentreffen* (Duden 1970, 119). Adornon lauseeseen siis sisältyy merkitys, että saksalaisen tai itävaltalaisen musiikkikulttuurin alueella kasvanut musiikin harrastaja ei suinkaan ole mennyt konserttiin kuuntelemaan *Aallottaria* tai *Tuonelan joutsenta*, vaan jotakin aivan mutta, mutta sattumoisin jompi kumpi noista teoksista on myös ollut ohjelmassa, täyttenumerona. Adorno ei siis sano, kuten Rönkkö suomentaa, että *Sibelius tunnetaan ... konserttien täyttenumeroista, kuten Aallottaret tai Tuonelan joutsen*, vaan toteaa:

...tai sitten hän on voinut joskus konsertissa sattumoisin kohdata sellaisia täyttenumeroita kuin Aallottaret ja Tuonelan joutsen...

Seuraa jälleen määre, joilla näitä kappaleita luonnehtitaan:

...kürzere Programmusiken von etwas vager Physiognomie, auf die sich zu besinnen

schwer fällt.

Physiognomie on yhtä kuin *äussere Erscheinung eines Lebewesens, bes. der Gesichtsausdruck* (*Fremdwörterbuch* 1995, 334), suomeksi siis *ilmiasu* tai *ilme* tai myös *ulkonäkö*, *kasvonpiirteet* (*Nykysuomen sivistyssanakirja* 1977). Näistä vaihtoehdoista *ilme* tuntuu tähän yhteyteen sopivalta, varsinkin kun sen määreenä on *vage*, jonka merkityksiä ovat *nicht eindeutig, nur flüchtig angedeutet* (Duden 1970, 728), siis lähinnä *epämääräinen*. Saksan monikollista *Programmusiken* ei mielellään käännä sanalla *ohjelmamusiikkeja*, koska siitä puuttuu teoksen idea. Täsmällisempää on kutsua *Aallottaria* ja *Tuonelan joutsenta ohjelmamusiikkikappaleiksi* – samantapainen pohdinta lienee Rönkön *ohjelmamusiikkinumeroiden* taustalla. *Sich auf etwas besinnen* on yhtä kuin *sich erinnern* (Duden 1970, 136–137) eli *muistaa* tai myös *palauttaa mieleensä*. Virkkeen loppu saa siis muodon:

...lyhyehköjä, ilmeeltään hieman epämääräisiä ohjelmamusiikkikappaleita, joita on vaikea palauttaa mieleensä.

2.

Kommt man nach England und gar nach Amerika, so beginnt der Name ins Ungemessene zu wachsen.

Adorno ei tyydy sanomaan, että kun tullaan Englantiin ja Amerikkaan; hän paa-nee väliin sanan *gar*. Rönkkö suomentaa sen sanalla *etenkin*. Näinkin voi tehdä, mutta silloin menee hukkaan ironia, jonka olen lauseessa kuulevinani. *Gar*-sanaa käytetään saksan kielessä usein *als verstärkende Partikel, z. T. ohne eigentliche Bedeutung* (Duden 1970, 282), vahvistavana partikkelina, jolla ei aina ole varsinaista merkitystä. Yritän tavoittaa kuulemani ironian käyttämällä sanaa *ihan*, jonka merkitys toisaalta ”riippuu jonkin verran sävystä ja painollisuudesta” ja joka toisaalta ”merkitsee absoluuttiseen asteeseen huipennettavissa olevaa ominaisuutta t. suhdetta” (*Nykysuomen sanakirja* 1992). Synonyymeiksi tässä merkityksessä sanakirja antaa sanat *vallan* ja *aivan*. Käänän siis

Kun tullaan Englantiin tai ihan Amerikkaan, niin nimi alkaa kasvaa suunnattomiin mittasuhteisiin.

Amerikka – tai siis Amerikan Yhdysvallat, joita Adorno tarkoittaa – on yhteiskunta, jossa kulttuurista on tullut kulutustavaraa. Se on menettänyt asemansa markkinatalouden kriittisenä vastavoimana ja muuttunut itse hyödykkeeksi. Sibeliuksen nimen kasvaminen suunnattomiin mittasuhteisiin on seuraus kuulemisen regressiosta eli taantumasta eli paluusta aikaisemmalle kehitystasolle. Tätä kysymystä Adorno tarkastelee laajemmin musiikin festissiluonnetta käsittelevässä esseessään *Über den*

Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens (Adorno 1998b). Markkinatalouden ikoniksi hän valitsee automerkin, johon Sibeliuksen nimen esiintymistiheys julkisuudessa vertautuu. Leibowitz (1955) panee tästä paremmaksi: hän lisää luetteloon savukkeet ja hammastahnan, joiden kulutus on yhtä triviaalia ja arkipäiväistä kuin Sibeliuksen musiikin.

3.

Man wird neugierig und hört sich einige der Hauptwerke, etwa die vierte und fünfte Symphonie an.

Suomentaja joutuu aluksi ratkaisemaan, miten käsitellä saksan persoonatonta passiivia (*man*), jota käytetään silloin kun puhuja ei halua tai voi nimetä lauseen subjektia (Duden 1959, 116). Puhekielessä ehkä sanottaisiin: *Sitä tulee uteliaaksi...* Mutta mikä kieliopillinen muoto tuo *sitä* oikeastaan on? Enemmän suomen kieleltä kuulostaisi *Uteliaisuus herää...* (vrt. Rönkön *Tämä herättää uteliaisuuden...*), jolloin voisi jatkaa Rönkön tapaan *...ja saa kuuntelemaan...* Tällä linjalla ajaudutaan kuitenkin vaikeuksiin seuraavan lauseen kanssa, jonka Rönkkö suomentaa *Sitä ennen tarkastelee partituureja*. Kuka tarkastelee? Lauseesta puuttuu subjekti, suomen kieli ei tunne persoonatonta passiivia. On siis parasta korvata saksan *Man* aidolla subjektilla, joka aivan ilmeisesti on juuri tuo ”saksalaisen tai itävaltalaisen musiikkikulttuurin alueella” kasvanut muusikko tai musiikin harrastaja, jonka voimme nimetä vaikkapa ”ulkopuoliseksi tarkkailijaksi” – sillä ulkopuolinen hän epäilemättä on suhteessa Sibeliuksen musiikkiin. Itseään Adorno tässä kuitenkin tarkoittaa. Suomennan siis:

Ulkopuolinen tarkkailija tulee uteliaaksi ja kuuntelee muutaman pääteoksen, vaikkapa neljännen ja viidennen sinfonian.

Hän siis kuuntelee neljännen ja viidennen sinfonian. Kokonaan! Ei siis *neljättä ja viidettä sinfoniaa* (Rönkkö) – vähän alusta tai sieltä täältä: *sich* (Dativ) *etwas anhören* tarkoittaa *aufmerksam bis zum Ende hören* (Duden 1970, 45), kuunnella tarkkaavaisesti loppuun asti.

Sitä ennen hän tutkii partituureja. Ne näyttävät... – niin miltä? – dürftig und böotisch. Dürftig-sanalle nykysaksan tyylisanakirja antaa kaksi merkitysaluetta: a) *ärmlich, armselig*, suomeksi lähinnä kurja, surkea, viheliäinen ja b) *unzureichend*, puutteellinen, riittämätön (Duden 1970, 196). *Böotisch*-sana viittaa Boiotian maakuntaan, joka sijaitsee Keski-Kreikassa Attikan ja Fokiksen sekä Euboian salmien ja Korintilahden välissä (Castrén & Pietilä-Castrén 2000, 82–83). Ateenalaiset pitivät boiotialaisia rahvaanomaisen karkeina ja sivistymättöminä. Tässä merkityksessä sana tuli saksalaiseen sivistyskieleen 1800-luvulla. Duden antaa tälle nyttemmin

jo vanhentuneelle sanalle myös merkitykset *denkfaul* ja *unkultiviert*, hidasjärkinen, rahvaanomainen, karkea (<http://www.duden.de/definition/böotisch>). Valitsen näistä vaihtoehdoista ja lauseen alku saa muodon:

Ne näyttävät viheliäisiltä ja rahvaanomaisilta...

Tämä luonnehdinta Sibeliuksen partituureista vastaa melko tarkkaan sitä, mitä Sibelius Törnen mukaan on lausunut Wagnerista, Margareta Jalaksen käännöksenä näin:

”Mitä pidätte Wagnerista?” Sibelius kysyi minulta yht’äkkiä. Vastasin, että tunsin hänen neroaan kohtaan mitä suurinta ihailua, mutta että hänen persoonallisuudessaan ja siitä johtuen hänen musiikissaankin oli seikkoja, joista en pitänyt. ’Aivan niin’, hän yhtyi mielipiteeseeni. ’Wagner on karkea, brutaali ja rahvaanomainen ja hienotunteisuus puuttuu häneltä täydellisesti!’ (Törne 1945, 51).

Kun siis Sibeliuksen partituurit *näyttävät* viheliäisiltä ja rahvaanomaisilta, ulkopuolisen tarkkailijan mieleen juolahtaa, että salaisuus kenties paljastuu vasta ...*dem leibhaften Hören*, siis kun näitä teoksia kuuntelee *elävinä esityksinä*. Levytyksiään hän oli jo aikaisemmin kuunnellut; saatavilla tuohon aikaan olivat ainakin Stokowskin ja Kajanuksen vuosina 1930 ja 1932 tekemät.

4.

”Teemoina” esitellään *irgendwelche völlig unplastischen und trivialen Tonfolgen...* *Irgendwelche* sisältää ajatuksen, että mikä tahansa kelpaa. Sen vastineeksi merkityksen puolesta sopii hyvin suomen kielen sana *kaikenkarvainen*, joka tarkoittaa väheksyvässä sävyssä *monenkirjavaa, epämääräistä, sekalaista* (*Nykysuomen sanakirja* 1992). Hiukan sitä tyylisistä vierastan, koska minun on vaikea ajatella, että teema voisi olla ”karvainen”, mutta olkoon menneeksi. Ymmärrän Adornon haluavan sanoa, ettei Sibelius kykene tekemään eroa sinfonian teemoiksi soveltuvien ja soveltumattomien sävelkulkujen välillä. Entä millaiset sävelkulut ovat *unplastisch*? Rönkön mukaan ne ovat *joustamattomia*. Tämä käännös on sinänsä oikein, mutta haluan silti etsiä sille vaihtoehtoja. Mieleen tulee sellaisia sanoja kuin *kankeita, tasapaksuja, jäykkiä, puisevia*. Kun saksan kielen tyylisanakirja antaa sanalle *plastisch* sellaisia vastineita kuin *anschaulich, deutlich hervortretend, erkennbar* (Duden 1970, 524), siis *helposti ymmärrettävä, selväpiirteinen, tunnistettava*, niin sen vastakohta sisältää myös sellaisia konnotaatioita kuin *epämääräinen, sekava, käsittämätön*. Jos Adorno olisi kirjoittanut suomeksi, hän olisi saattanut käyttää sanaa *puiseva*, jonka kuvaannollisia merkityksiä *Nykysuomen sanakirjan* (1992) mukaan ovat *kuiva, mebuton, eloton, kalsea, kankea*,

jäykkä. Sen minäkin siis valitsen.

Neljännän kappaleen yllättävin retorinen kuvio on kuva hoitopöydältä putoavasta imeväisestä, joka loukkaa selkärankansa. Sibeliuksen sävelkuluille käy samalla tavalla; ne eivät pysty kunnolla liikkumaan. Adorno osasi Thomas Manninsa. Juuri näin käy novellissa *Der kleine Herr Friedemann* (Mann 1960, 77).

Die Amme hatte die Schuld. – Was half es, daß, als der erste Verdacht entstand, Frau Konsul Friedemann ihr ernstlich zuredete, solches Laster zu unterdrücken? Was half es, daß sie ihr außer dem nahrhaften Bier ein Glas Rotwein täglich verabreichte? Es stellte sich plötzlich heraus, daß dieses Mädchen sich herbeiließ, auch noch den Spiritus zu trinken, der für den Kochapparat verwendet werden sollte, und ehe Ersatz für sie eingetroffen war, ehe man sie hatte fortschicken können, war das Unglück geschehen. Als die Mutter und ihre drei halbwüchsigen Töchter eines Tages von einem Ausgange zurückkehrten, lag der kleine, etwa einen Monat alte Johannes, vom Wickeltische gestürzt, mit einem entsetzlich leisen Wimmern am Boden, während die Amme stumpfsinnig daneben stand.

Syy oli imettäjän. – Mitä auttoi, että, kun esiepäily heräsi, konsulin rouva Friedemann vakavasti kehotti häntä hillitsemään sellaista himoa? Mitä auttoi, että hän ravitsevan oluen lisäksi annosteli imettäjälle päivittäin lasillisen punaviiniä? Yhtäkkiä paljastui, että tämä tyttö tapasi lisäksi juoda myös sen alkoholin, joka oli tarkoitettu käytettäväksi ruuanvalmistuksessa, ja ennen kuin hänen tilalleen oli saatu ketään, ennen kuin hänet oli voitu lähettää pois, onnettomuus oli tapahtunut. Kun äiti ja hänen kolme keskenkasvuista tytärtään eräänä päivänä palasivat kävelyiltä, makasi pieni, noin kuukauden ikäinen Johannes hoitopöydältä pudonneena pelottavan hiljaa vikisten lattialla imettäjän seisossa lamaantuneena vieressä.

Että Sibeliuksen sävelkuluille on käynyt samalla tavalla kuin pienelle Johannekelle Thomas Mannin novellissa, vihjaa tietenkin siihen, että synnä niidenkin onnettomuuteen on alkoholin käyttö.

Sibeliuksen sävelkulut ovat Adornolle käsittämättömiä, mutta hänen puolustajansa pitävät niitä beethovenmaisina: *merkityksettömästä, mitättömästä luodaan kokonainen maailma.* Tämä ilmiö jäi Adornoa vaivaamaan. Hän palasi siihen vuonna 1962 julkaisemissaan luennoissa musiikkisosiologiasta.

Edward Elgar, jota englantilaiset ilmeisesti kuuntelevat todella kernaasti, ei saa Saksassa ylipäättään minkäänlaista vastakaikua; Sibelius vain vähäistä. Englannissa ja Amerikassa häntä pidetään suuressa arvossa, vaikkei sitovin musiikillisen käsittein ole osoitettu minkä vuoksi; yritykset tehdä häntä tunnetuksi muualla eivät varmasti epäonnistu sen johdosta, että hänen sinfoniansa asettavat liian suuria vaatimuksia. Yli kolmekymmentä vuotta sitten kysyin kerran Ernst Newmanilta, Sibeliuksen maineen alullepanijalta, mitä kvaliteetteja hänen musiikissaan on; hänhän ei ole omaksunut

yleiseurooppalaisen sävellystekniikan saavutuksia, hänen sinfonioissaan mitäänsanomaton ja triviaali yhdistyy epäloogiseen ja syvästi käsittämättömään; esteettisesti muotoutumaton esiinyy luonnon äänen valepuvussa. Newman, jonka urbaanista skepsiksestä omaansa kohtaan olisi kenellä tahansa saksalaisesta traditiosta tulevalle paljon opittavaa, vastasi naurahtaan: juuri ne ominaisuudet, joita olin moittinut ja joita hän ei suinkaan kiistä, puhuttelevat englantilaisia (Adorno 1998c, 369–370).

Adornon Newmanille esittämä kysymys on johdatteleva, ja voi hyvin olla, että hän on tulkinut Newmanin naurahduksen väärin; ehkäpä Newman naurahtikin kysymykselle, jonka on täytynyt tuntua hänestä oudolta.

5.

Adorno arvelee Sibeliuksen hankkineen huomattavia ansioita *um die musikalische Kolonisierung seines Heimatlandes*. *Kolonisierung* tai *Kolonisation* on joko vieraan alueen väkivaltaista alistamista koloniaksi eli siirtomaaksi tai asumattoman alueen asuttamista (*Fremdwörterbuch* 1995, 228). Kummasta merkityksestä tässä tapauksessa lähinnä on kysymys? Olen arvellut Adornon tarkoittaneen lähinnä jälkimmäistä. On kuitenkin mahdollista, että hänen ajatukseensa sisältyy vivahde ensiksi mainittuakin, jossa on tuota väkivaltaista alistamista. Sillä onhan totta, että Paciuksesta, Kajanuksesta ja muista huolimatta vasta Sibelius asettui samalle viivalle tärkeimpien aikalaistensa kanssa ja ikään kuin pakotti musiikille uuden suunnan Straussin ja Mahlerin modernin hengessä pitkän Biedermeier-kauden jälkeen. Yritän tavoittaa tämän vivahteen suomentamalla, että hänellä ...on varmaankin ollut merkittäviä ansioita kotimaansa valtaamisessa musiikkikulttuurin piiriin.

6.

Kuudennessa kappaleessa Adorno tulee dissonansseihin ja kolmisointuihin. Suuressa uudessa musiikissa tapahtunut maanjäristys (*Erdbeben*), dissonanssin emancipatio, saa vanhanaikaisen, kolmisointuihin perustuvan musiikin kuulostamaan väärältä. Tätä teemaa Adorno jatkaa vuonna 1949 julkaisemassaan teoksessa *Philosophie der neuen Musik*. Siinä hän esittää, että musiikin materiaalilla on oma tendenssinsä, joka asettaa subjektille vaatimuksia, sillä materiaali on *sedimentierter Geist, ein gesellschaftlich, durchs Bewußtsein von Menschen hindurch Präformiertes* (Adorno 1998d, 39), kerrostunutta henkeä, yhteiskunnallisesti, ihmisten tietoisuuden läpi valmiiksi muovautunutta. *Als ihrer selbst vergessene, vormalige Subjektivität hat solcher objektive Geist des Materials seine eigenen Bewegungsgesetze* (ibid.), itsensä unohtaneena, muinaisena subjektiivisuutena tällaisella materiaalin objektiivisella hengellä on omat liikelakinsa. Siitä johtuu, että perinteiset soinnut osoittautuvat

als obnmächtige Clichés (ibid.), tajunsa menettäneiksi klisheiksi.

On moderneja sävellyksiä, joissa silloin tällöin esiintyy tonaalisia sointuja. Kakofonisia ovat sellaiset kolmisoinnut eivätkä dissonanssit. Näiden sijaissointuina ne saattavat joskus olla jopa oikeutettuja. Mutta vastuussa niiden vääryydestä ei ole vain epäpuhdas tyyli. On vain niin, että tekninen horisontti, josta tonaaliset soinnut pistävät epämiellyttävästi esiin, käsittää nykyään kaiken musiikin. Jos jonkun aikalaisen, kuten Sibeliuksen, talouteen kuuluu pelkästään tonaalisia sointuja, ne soivat väärin, kuin enklaaveina [erillisalueina] tonaalisuuden alueella. (Adorno 1998d, 40.)

Bartók oli tässä kysymyksessä eri kannalla. Artikkelissaan *Das Problem der neuen Musik* (Bartók 1920) hän kirjoittaa, että tonaalisuus ja atonaalisuus eivät ole toisilleen kokonaan vastakkaisia periaatteita ja sen tähden

...ei vanhempaan, tonaaliseen fraseologiaan kuuluvien sointujen huolellisesti punnittu (ei liian runsas) käyttö atonaalisessa musiikissa näytä minusta olevan tyylin vastaista. Yksittäinen diatonisen asteikon kolmisointu, terssi, puhdas kvintti tai oktaavi atonaalisten monisointujen joukossa – tosin aivan määrättyissä, tähän soveltuviissa kohdissa – ei vielä herätä tonaalisuuden vaikutelmaa; lisäksi nämä pitkäaikaisessa käytössä ja väärinkäytössä jo lakastuneet keinot saavat tällaisessa kokonaan uudessa ympäristössä aivan erityisen tuoreuden, jonka vaikutus perustuu juuri vastakohtaan. Jopa kokonaiset tällaisten kolmisointujen ja intervallien sarjat – sikäli kuin ne eivät vaikuta tonaalisilta – koettaisiin täysin tyylinmukaisiksi. Näiden vanhempien sointujen ehdoton poissulkeminen merkitsisi luopumista yhdestä – ei niinkään vähäisestä – osasta taiteemme keinovaroja; pyrkimystemme lopullisena päämääränä on kuitenkin koko olemassa olevan, mahdollisen sävelmateriaalin rajoittamaton ja täydellinen hyväksikäyttö.

7–9.

Seitsemännessä kappaleessa Adornon huomio kääntyy Sibeliuksesta hänen kannattajiinsa. He eivät halua tietää mitään mestarinsa musiikin teknisestä jälkeenjääneisyydestä, vaan uskovat sen olevan kokonaan luontoa; ja jos vetoaminen luontoon ei riitä, apuun rientää *Blut und Boden*, veri ja maaperä.

Keitä ovat nämä kannattajat, joihin Adorno viittaa? Mäkelän (2004, 180) mukaan *Glosse* oli reaktio 1930-luvun naiiviin englantilaiseen ja amerikkalaiseen Sibelius-reseptioon ja kohdistui erityisesti Bengt de Törnen kirjaan. Saman näkemyk-

sen hän toistaa Sibelius-monografiassaan.² Adornon käyttämä terminologia viittaa kuitenkin aivan muualle kuin Englantiin ja Amerikkaan. Ei ole epäilystäkään siitä, että hän ajatteli ensi sijassa Sibelius-reseptiota kansallissosialistisessa Saksassa, jossa Sibelius oli eniten soitettu ulkomaalainen orkesterisäveltäjä (Levi 1994, 217–219; Gleißner 2002, 200–222) samaan aikaan kun Adornon omat idolit, etniset juutalaiset Mahler ja Schönberg, ja dissonansseja viljelevät modernistit, kuten Webern ja Hindemith, olivat esityskiellossa (Danuser 1996, 209) ja heitä pilkattiin Düsseldorfin *Entartete Musik* -näyttelyssä.

Sibelius – luonnonläheinen, tonaalinen, arjalainen, nationalistinen – edusti kaikkea sitä mille kansallissosialistit antoivat arvoa musiikissa. Adornolle luonto, *der große Pan*, taas on kulttuurin vastakohta. *Sinfoniat eivät ole tuhansia järviä: eivät vaikka niissä on tuhat reikää*. Kulttuuria on se mikä voittaa luonnon ja nousee sen rajoittuneisuuden yläpuolelle.

Veri ja maaperä, *Blut und Boden*, kuului natsien keskeissanastoon. Siinä kiteytyi ajatus uudesta ”herrarodusta”, joka perustuisi NS-ideologian mukaan rodullisesti erityisen puhtaaseen saksalaiseen talonpoikaisluokkaan. Käyttövoimansa termi sai kansallissosialistisen poliitikon, ministerin ja SS-Gruppenführer Richard Walter Darrén kirjoituksista *Neuadel aus Blut und Boden* (1930) ja *Blut und Boden, ein Grundgedanke des Nationalsozialismus* (1936).

Adornon analyysi kansallissosialistisesta kulttuuripolitiikasta oli tietenkin aivan oikea, mutta hän ei kyennyt tekemään eroa natsien Sibelius-reseption ja Sibeliuksen musiikin välillä. Hän päinvastoin näki Sibeliuksen musiikin esimerkillisesti toteutavan kaikkea sitä puolivillaista mitä natsit ajoivat ja mitä hän eurooppalaisena intellektuellina ja totaalitaarisen valtion kriitikkona vastusti.

Mäkelän (2004, 178–179) mukaan on tärkeää huomata, että Adornon tuotanto keskittyy olennaisesti modernin kulttuurin kriittiseen analyysiin länsimaisessa yhteiskunnassa ja että Sibeliuksen musiikki oli kyllin merkittävää tullakseen otetuksi vakavasti tässä yhteydessä. Ilmeistä tämä on varsinkin ”Alaviitteessä” (*Fußnote*), jonka Adorno kirjoitti Leo Löwenthalin vuonna 1937 julkaisemaan Hamsun-artikkeliin (Adorno 1998e) ja jossa hän näkee Sibeliuksen musiikissa ja sen vaikutuksessa Hamsunin taiteen epäkriittiselle ylistämiselle tunnusomaista ”väsynyttä alistuneisuutta, sosiaalista tappiomielialaa”. ”Glossen” painopiste sen sijaan ei ole Sibeliuksen musiikissa, vaan sen vastaanotossa, Mäkelä toteaa. Kun tämä huomataan, hän kirjoittaa, ”tulee vaikeaksi nähdä miten hänen argumenttiaan on koskaan voitu lukea

2 ”Nicht Sibelius, dessen Denken für Adorno ganz und gar nicht zugänglich war, sondern Bengt de Törnes relativ unbedeutendes Buch *Sibelius: A Close-Up* veranlaßte Adornos *Glosse*” (Mäkelä 2007, 360). Antoi aiheen (*veranlaßte*), kyllä, mutta Mäkelän mielestä Törnen kirja, ei Sibelius, on myös *Glossen* varsinainen kohde. Hän lähtee pohtimaan Törnen tekstiä Adornon näkökulmasta: ”Versucht man, sich in das Denken Adornos hineinzuversetzen...” (Mäkelä 2007, 361). *Glossessa* ei kuitenkaan sanallakaan mainita esim. Wagneria tai Brahmsia, joiden kohtelun Törnen tekstissä Mäkelä (epäilemättä aivan oikein) arvelee ärsyttäneen Adornoa. Mutta Adorno ei ryhdy polemiikkiin niitä mielipiteitä vastaan, joita Törne Sibeliuksen nimissä esittää, vaan käy suoraan hänen musiikkinsa ja sen edustaman maailmankatsomuksen kimppuun.

teknisenä analyysinä sen sijaan että sitä olisi luettu lyhyenä reseptiososiologisena tutkielmana.” (Mäkelä 2004, 180.)

Tässä analyysissä on kaksi ongelmaa. Ensinnäkin, teokset ja niiden reseptio kietoutuvat yhteen. Reseptio, joka ei huomaa, että musiikki on jälkeenjäänyttä ja taantumuksellista, ei pelasta itse musiikkia tältä arviolta. Ei siis ole mahdollista selittää, että Adornon kritiikin kohteena ei olekaan Sibeliuksen musiikki vaan ainoastaan sen naiivi vastaanotto. Toiseksi, Mäkelä sulkee silmänsä siltä, että Adorno piti Sibeliusta, oikein tai väärin, natsien myötäilijänä ja että hänen kritiikissään oli pohjimmiltaan kyse pikemminkin rotuopista kuin harmoniaopista. Näin siitä huolimatta, että hän ”Glossessa” mainitsee Englannin ja Amerikan Sibeliuksen maineen tyysijoina. Saksalaisen ja itävaltalaisen musiikkikulttuurin alueesta hän puhuu ikään kuin Hitlerin valtakuntaa, josta hän monien maanmiestensä tavoin oli lähtenyt maanpakoon, ei olisi olemassakaan.

10.–13.

Natsien aikaan viittaavat myös seuraavissa kappaleissa esiintyvät termit *impotenssi* ja *kulttuuribolševismi*. Saksalaisessa uuden musiikin vastaisessa polemiikissa ne tosin kuuluivat erottamattomasti yhteen jo paljon aikaisemmin. ”Impotenssista” tuli suorastaan esteettinen kategoria, kun Hans Pfitzner vuonna 1920 julkaisi kirjansa *Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz*, jossa hän hyökkäsi musiikin uudistajia vastaan. Kyvyttömyyttä muusisen taiteen alalla verrattiin heikentyneeseen mieskuntoon, ellei sitä suorastaan väitetty tästä johtuvaksi. Senkö tähden Sibelius harjoittaa haureutta yksin pimeässä? Termi *kulttuuribolševismi*, jolla Saksassa ensimmäisen maailmansodan jälkeen yritettiin torjua uutta musiikkia, taas on osa strategiaa, jota on kutsuttu ”esteettisesti epämieluisien teosten poliittiseksi halventamiseksi” (John 1995, 15).

Kulttuuribolševismi-termi esiintyy Adornolla lauseessa, jonka analyysissä pitää olla tarkkana. Kysymyksessä eivät ole, kuten Rönkkö suomentaa, *maanläheiset suomalaiset*, vaan yksikössä *maanläheinen suomalainen*, siis Sibelius; näin ollen ilmaisu *bei dem bodenständigen Finnen* on käännettävä *maanläheisen suomalaisen musiikissa*. Lause on hankalasti muotoiltu, niin kuin vain Adorno osaa. Jos kääntäisin sen mahdollisimman sananmukaisesti, lause saisi muodon: *On ikään kuin maanläheisen suomalaisen musiikissa saisivat oikeutuksensa kaikki ne vastaväitteet, jotka ovat painaneet leimansa reaktioon musiikin kulttuuribolševismia vastaan*. Tähän en ole tyytyväinen. Vaihdan nyt sanojen kääntämisen ajatuksen kääntämiseen ja suomennan: *On ikään kuin maanläheisen suomalaisen musiikki oikeuttaisi kaikki musiikin kulttuuribolševismia vastaan esitetyt vastaväitteet*. Kuulostaa jo paremmalta.

Seuraava lause on korollaari, loogisesti välitön seuraus edelliselle, ja pelkäänpä, etten ymmärrä sitä ollenkaan. *Wenn Reaktionäre sich vorstellen, daß die neue Musik ihr Dasein der mangelnden Verfügung über das Material der alten verdanke... (Jos taantu-*

mukselliset kuvittelevat, että uusi musiikki saa kiittää olemassaolostaan vanhan musiikin materiaalin puutetta...) Tähän saakka kaikki on selvää. Ei uutta musiikkia varmaan-kaan ole olemassa sen tähden, että vanhan musiikin materiaalia ei olisi käytettävissä. Miksi sitä ei olisi käytettävissä? Ja miksi taantumukselliset kuvittelisivat mitään tällaista? Mutta sitten: *...dann trifft das auf keinen anderen zu als auf Sibelius, der sich ans Alte hält. (...niin pätee tämä vain Sibeliukseen, joka pitää kiinni vanhasta.)* Siis mikä pätee vain Sibeliukseen? Sekö, että Sibeliuksen musiikkia, joka siis on vanhaa musiikkia (tai käyttää sen materiaalia) on niin vähän käytettävissä? Siis kuvittelevatko taantumukselliset, että jos Sibeliuksen musiikkia olisi enemmän käytettävissä, niin uutta musiikkia ei olisi ollenkaan? Ajatus on absurdi. Olenko ymmärtänyt kokonaan väärin? Olisiko Rönköllä tarjota parempi käännös? *Taantumukselliset ehkä kuvittelevat, että uuden musiikin on kiittäminen olemassaolostaan vanhan musiikin materiaalin puutteellista hyödyntämistä, ja tämä pätee parhaiten juuri Sibeliukseen, joka pitäytyy vanhassa.* En tule tästä hullua hurskaammaksi. Onko siis Sibeliuksen musiikin materiaalia hyödynnetty puutteellisesti, mikä selittäisi sen, että taantumukselliset kuvittelevat uuden musiikin olemassaolon johtuvan tästä? Haluaisin panna Adornon itse suomentamaan lauseensa.

Niin tai näin, Sibeliuksen musiikki on *die einzig "zersetzende"* (ainoa "hajottavaa") näiltä ajoilta. *Aber nicht im Sinn der Destruktion des schlechten Bestehenden...* Rönkkö suomentaa: *Ei siinä mielessä, että se tuhoaisi käsillä olevaa huonoa todellisuutta.* Miten Sibeliuksen musiikki – tai musiikki ylipäätään – voisikaan tuhota huonoa todellisuutta? Suhtaudun tähän aika skeptisesti, vaikka hyviä yrityksiä on kyllä ollut. Adorno nimittäin sanoo vain *...olemassa olevaa huonoa* – mitä se sitten lieneekin. Huonoa musiikkiahan hyvä musiikki kyllä voi tuhota. Jos Sibeliuksen musiikki olisi hyvää, niin silloin kaikki saksalaisen musiikin suuret saavutukset Bachista Schönbergiin joutaisivat romukoppaan, Adorno selittää. Mutta ei se Adornon mukaan kuitenkaan taidemusiikin *kovaan kulutukseen* myötävaikuta, kuten Rönkkö suomentaa (vaikka voihan se siihenkin vaikuttaa), vaan sen *suureen rappioon* (*zum großen Verschleiß*). Lopuksi Adorno nostaa sormensa pystyyn: varokaa siis Sibeliuksen sinfonioita. "Niiden vaikutus on vaarallinen."

Lopuksi

Joskus on kysytty, miksi "Glosseen", jolla Adornon mittavan ja tärkeän tuotannon kokonaisuudessa on sangen vähäpätöinen merkitys (Max Paddison mainitsee sen vain yhdessä Adornon musiikin estetiikkaa käsittelevän monografiansa alaviitteessä), on kiinnitetty niin paljon huomiota. Vaikka teksti sinänsä on vähäpätöinen, sen reseptio sai valtavat mittasuhteet vuoden 1968 jälkeen. Melkein aina kun Sibeliuksen orkesteriteoksia esitettiin saksalaisella kielialueella, ainakin joku kriitikko toisteli arvostelussaan Adornon argumentteja. Esimerkkejä eräistä 1970-luvun arvosteluista sisältyy Tawaststjernan artikkeliin "Adornon Sibelius-kritiikistä"

(Tawaststjerna 1977). Kun Sibeliuksen neljäs sinfonia esitettiin Berliinissä marssakuussa 1994, kaupungin valtalehden kriitikko kirjoitti: ”Niinpä ensimmäisessä osassa on kehittäely, vaikkei sitä edeltävässä johdannossa ollut havaittavissa teemoja. Monenkirjavan scherzon, urkupisteiden päällä raskaana lepäävän largon ja finaalin haaksirikkoon ajautuvien liikeratojen jälkeen konserttitalissa vallitsi ärtymys.” (*Der Tagesspiegel* 8.11.1994.) Adornolainen ajattelu hallitsee myös sitä tapaa, jolla Hermann Danuser käsittelee Sibeliusta kirjassaan *Die Musik des 20. Jahrhunderts* (Danuser 1996 [1984]). Muutoksen merkkejäkin alkaa tosin olla ilmassa. Muuan tällainen on Wolfgang Sandnerin arvostelu Osmo Vänskän ja Minnesotan orkesterin konsertista Frankfurtissa viime maaliskuussa. Kirjoituksen otsikko on ”Hier irrte sich der kritische Geist”, ja siinä Sandner kirjoittaa, ettei ole totta mitä mitä Adorno on Sibeliuksen musiikista väittänyt (*Frankfurter Allgemeine Zeitung* 5.3.2009).

Saksassa adornolainen Sibelius-reseptio liittyy aivan ilmeisesti saksalaisessa yhteiskunnassa toisen maailmansodan jälkeiseen ”menneisyydenhallintaan” (*Vergangenheitsbewältigung*), jolla tarkoitetaan tilintekoa kansallissocialismin ajan tapahtumista. Monet näkevät edelleen Sibeliuksen kansallissocialistien myötäilijänä, ja uusnatsit soittavat kulkueissaan *Finlandiaa* (Helsingin Sanomat 16.2.2005). Tämä on omiaan vääristämään kuvaa paitsi Sibeliuksesta myös 1900-luvun musiikin historiasta ylipäätään. Viime kädessä kysymys on vallasta, hegemoniasta. Saksalaisen näkemyksen mukaan musiikin historian tapahtumien keskipiste asettui saksalaiselle maaperälle viimeistään Johann Sebastian Bachista alkaen. ”Kaikki muut kulttuurit ovat vain ’kansallisia’, sivunäyttämö siinä historiassa *an sich*, jonka päänäyttämöksi maailmanhenki on valinnut Saksan”, kuten Vladimir Karbusicky (1995, 44) kirjoittaa. On hyvä huomata, että Adornon ”Glosse” omalta vähäiseltä osaltaan liittyy pyrkimykseen vahvistaa tätä hegemoniaa. Kyseenalaisin keinoin. ■

KIRJALLISUUTTA

ADORNO, THEODOR W. 1998a [1938]. Glosse über Sibelius. *Gesammelte Schriften* 17 (Musikalische Schriften IV). Hrsg. von Rolf Tiedemann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 247–252.

— 1998b [1938]. Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens. *Gesammelte Schriften* 14. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 14–50.

— 1998c [1962]. Einleitung in die Musiksoziologie. *Gesammelte Schriften* 14. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 169–421.

— 1998d [1949]. Philosophie der neuen Musik. *Gesammelte Schriften* 12. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

— 1998e. Fußnote zu Sibelius und Hamsun. *Gesammelte Schriften* 20.2 (Vermischte Schriften II). Hrsg. von Rolf Tiedemann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 804.

- 2006. Reunahuomautus Sibeliuksesta. Suom. Rosa Rönkkö. *Kulttuurivihkot* 1/2006, 38–40.
- BARTÓK, BÉLA 1920. Das Problem den neuen Musik. *Melos* 1, 107–110.
- DANUSER, HERMANN 1996 [1984]. *Die Musik des 20. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 7. Sonderausgabe 1996). Laaber: Laaber Verlag.
- Duden. Grammatik der deutschen Gegenwartssprache* (Der Große Duden 4) 1959. Hrsg. von Paul Grebe. Mannheim: Bibliographisches Institut, Abt. Dudenverlag.
- Duden. Stikwörterbuch der deutschen Sprache* 1970. Hrsg. von Günther Drosdowski. Mannheim–Wien–Zürich: Bibliographisches Institut, Dudenverlag.
- CASTRÉN, PAAVO & LEENA PIETILÄ-CASTRÉN 2000. *Antiikin käsikirja*. Helsinki: Otava.
- Fremdwörterbuch* 1995. Hrsg. von Dieter Baer & Michael Hübner. Leipzig: Bibliographisches Institut.
- GLEISSNER, RUTH-MARIA 2002. *Der unpolitische Komponist als Politikum. Die Rezeption von Jean Sibelius im NS-Staat*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- JOHN, ECKHARD 1995. Bemerkungen zur vorgeblichen Vergewaltigung der Frau Musica. *Neue Zeitschrift für Musik* 1/1995, 15–18.
- KARBUSICKY, VLADIMIR 1995. *Wie Deutsch ist das Abendland?* Hamburg: von Bockel Verlag.
- LAMBERT, CONSTANT 1985 [1934]. *Music Ho! A Study of Music in Decline*. London: Faber & Faber.
- LEIBOWITZ, RENÉ 1955. *Sibelius, le plus mauvais compositeur du monde*. Liège: Aux Editions Dynamo. P. Aelberts, éditeur.
- MANN, THOMAS 1960 [1897]. Der kleine Herr Friedemann. *Gesammelte Werke in Zwölf Bänden*. Band VIII. Oldenburg: S. Fischer Verlag.
- MÄKELÄ, TOMI 2004. Sibelius and Germany: *Wahrhaftigkeit* beyond *Allnatur*. *Cambridge Companion to Sibelius*. Edited by Daniel M. Grimley. Cambridge: Cambridge University Press, 169–181.
- 2007a. "Poesie in der Luft." *Jean Sibelius. Studien zu Leben und Werk*. Wiesbaden–Leipzig–Paris: Breitkopf & Härtel.
- 2007b. *Sibelius ja me muut*. Helsinki: Teos.
- MÄNTYLÄ, JORMA 2006. Jean Sibelius kolmannen valtakunnan vieraana ja Theodor Adornon kriitikki. *Kulttuurivihkot* 1/2006, 34–37.
- Nykysuomen sanakirja* 1992. Toim. Matti Sadeniemi. Porvoo–Helsinki–Juva: WSOY.
- Nykysuomen sivistyssanakirja* 1977. Toim. Nykysuomen laitos. Helsinki: SKS.
- ORAMO, ILKKA 1993. Sibelius, le plus mauvais compositeur du monde. *Boréales* N° 54/57 (Colloque international Jean Sibelius), 51–58.
- 1996. Maailman huonoin säveltäjä. *Parnasso* 1/1996, 74–78.
- 1999. Sibelius ja saksalainen musiikin historia. *Parnasso* 4/1999, 446–452.
- 2000. Zur Rezeption der Musik von Jean Sibelius (1865–1957) in der deutschen Fachliteratur seit 1945. *Zur Neuorientierung der finnisch-deutschen Kulturbeziehungen nach 1945* (Veröffentlichungen der AUE-Stiftung 11). Hrsg. von Waltraud Bastman-Bühner. Helsinki: AUE-Stiftung; Hamburg: Alfred Toepfer Stiftung F.V.S., 119–128.

— 2003. Sibelius as a Problem in Musical Historiography. *Proceedings from the Third International Jean Sibelius Conference* (Sibelius Forum II). Edited by Matti Huttunen, Kari Kilpeläinen and Veijo Murtomäki. Helsinki: Sibelius Academy, Department of Composition and Music Theory, 69–80.

PADDISON, MAX 1993. *Adorno's Aesthetics of Music*. Cambridge: Cambridge University Press.

TARASTI, EERO 1998. Mutta mitä Adorno todella sanoi? *Sävelten sankareita – eurooppalaisia musiikkiessettä*. Porvoo-Helsinki-Juva: WSOY, 126–137.

TAWASTSTJERNA, ERIK 1977. Adornon Sibelius-kritiikistä. Saksankielisestä käsikirjoituksesta suomentanut Erkki Salmenhaara. *Musiikki* 4/1977, 1–14.

— 1979. Über Adornos Sibelius-Kritik. *Adorno und die Musik* (Studien zur Wertungsforschung). Hrsg. von Otto Kolleritsch. Graz: Universal Edition, 112–124.

TÖRNE, BENGT DE 1937. *Sibelius: A Close-Up*. London: Faber & Faber.

TÖRNE, BENGT VON 1945. *Sibelius. Lähikuvia ja keskusteluja*. Suom. Margareta Jalas. Helsinki: Otava.

VIHINEN, ANTTI 2000. *Theodor W. Adornon Sibelius-kritiikin poliittinen ulottuvuus*. (Studia musicologica universitatis Helsingiensis 8). Helsinki.

— 2005. *Musiikkia ja politiikkaa. Esseitä Wagnerista Sibeliukseseen*. Helsinki: Like.

RENÉ LEIBOWITZ

Sibelius, maailman huonoin säveltäjä (1955)

Sibelius, le plus mauvais compositeur du monde. Liège: Aux Editions Dynamo. P. Aelberts, éditeur. Suomentanut Ilkka Oramo.

Tämä asianmukainen reunahuomautus on julkaistu suomalaisen säveltäjän 90-vuotispäivän johdosta, ja siitä on otettu 40 kappaletta valkoiselle silopaperille ja 11 kappaletta hollande antique-paperille, ja kustantaja on numeroinut ne 1–51. Painotyö on tehty 8. joulukuuta 1955 kansallisessa invalidien kirjapainossa Liègeissä.

Ranskassa kasvatuksensa saanut musiikinharrastaja tai muusikko ei tiedä paljoakaan Sibeliuksesta. Eivät liioin käynnit tietyissä ulkomaisissa musiikkikeskuksissa (Saksassa, Itävallassa, Belgiassa, Hollannissa, Italiassa) olisi opettaneet hänelle mitään huomionarvoista tästä muusikosta. On mahdollista, että hänen nimensä on tuttu, että tiedetään hänen olevan suomalainen ja saman tien *Valse tristen* säveltäjä, ja voihan olla että tämä harmiton salonkimusiikkikappale on jopa tullut kuulluksi. Mutta jos seuraa englantilaista tai amerikkalaista musiikkielämää, saa huomata että Sibeliuksen nimi, jota meillä tuskin mainitaan, esiintyy suunnilleen yhtä usein kuin tunnetut auto-, savuke- ja hammastahnamerkit. Kriitikot ylistävät häntä kilvan. Toscanini selittää, että kyseessä on ”suurin sinfonikko sitten Beethovenin”, ja on jopa olemassa ”Sibelius-seura”, joka on ottanut tehtäväkseen levyttää ja mainostaa hänen teoksiaan.

Hämmästyks ja uteliaisuus valtaavat mielen ja panevat miettimään, onko ehkä tullut sivuutettua yksi meidän aikamme musiikin keskeisistä ilmiöistä. On pakko katsoa jotakin partituuria hänen tärkeimpien teostensa joukosta (esimerkiksi Viidettä sinfoniaa). Hämmästyks kasvaa, uteliaisuus vähenee: partituurista avautuu lähes käsittämätön köyhyys ja surkeus. Mutta Sibeliuksen ihailijat kiirehtivät vakuuttamaan: ”Odottakaahan kun kuulette, sitten näette...” Mutta voi, kuuntelu ei mitätöi sitä minkä silmä on nähnyt.

Kuva näyttää suunnilleen seuraavalta: ”teemojen” roolin saavat muutamat epä määräiset sävelkuviot, jotka ovat epäyhtenäisiä, banaaleja ja rahvaanomaisia. Luonteeltaan ne ovat kömpelöitä, ja ne on soinnutettu väärin, köyhästi ja kaavamaisesti. Yhtäkkiä niiden liike katkeaa säveltäjän yrittämättäkään tehdä niistä minkäänlaisia johtopäätöksiä, joihin ne – kaikesta huolimatta – olisivat taipuneet. Ja sitten nämä

teemat ilmaantuvat uudelleen, ilman päätä ja häntää, ilman siteitä siihen mikä edeltää ja mitä seuraa; mureniksi jauhaantuneina, vääntyneinä, vieläkin kömpelömpinä ja piinallisempina kuin ensi kerran esiintyessään.

Rytminen monotonisuus, todellisen polyfonian täydellinen puuttuminen, etenemisen yksivakaisuus, lyhyesti sanottuna kaikesta tästä huokuva tylsyys saa äkkiä vaipumaan horrokseen, kunnes yhtäkkiä herää siihen että kappale on päättynyt, osaamatta kuitenkaan sanoa miten ja minkä tähden näin on käynyt. Se oli vasta ensimmäinen osa, mutta muut ovat sen kaltaisia, että tarvitsee vain lukea jo aikaisemmin lukemansa uudelleen saadakseen niistä käsityksen.

Nyt ahdistus valtaa mielen ja on pakko kertoa epäilyksensä ”ihailijoille”. No mutta hyvänen aika, te juuri ette ole ymmärtänyt. Harmonia, joka teistä näyttää väärältä... siinähan nimenomaan on Sibeliuksen omaperäisyys. Kehittelyn puute... se juuri on hänen voimansa, sen tähden hän on ”koulukuntien yläpuolella”. Rytminen ja melodinen köyhyys... mutta nehan ovat sinfonikko Sibeliuksen vahvuuksia, hänen joka Beethovenin tavoin pystyy saamaan kaiken mahdollisen irti mitä ”yksinkertaisimmista” aineksista, jne.

Tämä kaikki ei kuitenkaan kuulosta oikealta. On vaikea uskoa sinfonisen työn hyveisiin, jos tekijä ei näytä osaavan rakentaa periodia; tämä ”liitely” koulukuntien yläpuolella ei oikein vakuuta, kun tekijän sanotaan koulussa olleen huono oppilas, ja hiukan epäilyttää tämä omaperäisyys, joka perustuu tietämättömyyteen, epäpätevyyteen ja impotenssiin.

Mutta miten sitten selittyy tämä erinomainen menestys?

Ehkäpä Sibelius hämmästyti sitä itse ensimmäisenä. Ainakin sen voi selittää niin, että konservatiivinen musiikkiyleisö näki Sibeliuksessa mahdollisuuden tehdä uutta musiikkia vanhoin keinoin. Mikä helpotus, miten paljon mielenrauhaa näin saataisiin aikaan, jos tämälapsen yrityksen voisi osoittaa toimivaksi. ”Näettehän, mitä minä sanoin, kaikki nämä dissonanssit... On vielä mahdollista tehdä hyvää musiikkia ilman niitä.”

Mutta Sibeliuksen ainoa meriitti on, että hän on vapauttanut meidät kaikista komplekseista suhteesta tällaiseen ”filosofiaan”, sillä hän on suurenmoisella tavalla osoittanut, että nämä vanhat keinot, jotka aikanaan olivat aitoja, ovat nykyään väärä.

Ja hän on osoittanut myös, että käyttämällä näitä vanhoja keinoja mikään ei ole helpompaa kuin tulla maailman huonoimmaksi säveltäjäksi. ■

ILKKA ORAMO

Alaviite Leibowitziin ja Tanzbergeriin

Leibowitzin arkiveisun tyylinen julkaisu *Sibelius, le plus mauvais compositeur du monde* on lähiluvussa osoittautunut Adornon ”Glossen” mukaelmaksi, joka seuraa esikuvaansa niin tarkasti, että se täyttää kirjallisen varkauden tunnusmerkit.¹ Siksi on aiheellista kommentoida sen kirjoittajan Ernst Tanzbergerille vuonna 1961 tarjoamaa selitystä, että kirjoitus oli tarkoitettu ”vitsiksi” ja että se sai herätteen Ranskassa julkaistusta yleisökyselystä, jossa todettiin Sibeliuksen olevan ”maailman paras säveltäjä”.² Toinen syy on se, että Tomi Mäkelä näyttää hyväksyneen Leibowitzin selityksen sellaisenaan.³

Selityksessä on kuitenkin vahva peittelyn maku. Tanzbergerin haastattelussa Leibowitz ei sanallakaan mainitse Adornon ”Glossea” – ilmeisesti luottaen siihen, ettei Tanzbergerkään sitä tuntenut, niin kuin ei tuntenutkaan. Adornon nimeä ei edes mainita hänen Sibelius-kirjassaan. Tunnetuksi ”Glosse” tuli vasta sen jälkeen, kun Adorno oli julkaissut sen uudelleen esseekokoelmassaan *Impromptus* (1968).

Leibowitzin mainitsemasta ranskalaisesta yleisökyselystä kukaan ei ole esittänyt mitään dokumentteja. Oma arveluni on, että otsikon lähde ei ole ranskalainen yleisökysely, vaan Adornon esse ”Über den Fetischcharacter in der Musik und die Regression des Hörens”, jonka Adorno kirjoitti New Yorkissa kesällä 1938. Siinä hän luettelee musiikkielämän fetissejä, kuten Irving Berlin, Walter Donaldson – ”the world’s best composer” – Gershwin, Sibelius, Tšaikovski ja Schubertin Keskenäiseksi leimattu h-molli-sinfonia.⁴ Olennaista argumenttini kannalta on, että tämä esse ilmestyi 1938 samassa *Zeitschrift für Sozialforschung*-aikakauskirjan numerossa kuin ”Glosse”. Kun on todistettu, että Leibowitzin on täytynyt tuntea Adornon ”Glossen” nimetön ensipainos, on enemmän kuin todennäköistä, että hän on tuntenut myös tämän toisen kirjoituksen, jossa termi ”the world’s best composer” esiintyy. Näin ollen hänen kirjoituksensa otsikkokin – sisällön ohella – on Adorno-parafraasi. ■

1 Ks. Ilkka Oramo, *Sibelius, le plus mauvais compositeur du monde*, *Boréales* N° 54/57, 1993, ss. 51–58 ja *Maailman huonoin säveltäjä*, *Parnasso* 1/1996, ss. 74–78.

2 Ernst Tanzberger, *Sibelius. Eine Monographie*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1962, s. 65.

3 Ks. Tomi Mäkelä, *Poesie in der Luft*. Wiesbaden–Leipzig–Paris: Breitkopf & Härtel, 2007, s. 379 ja *Sibelius ja me muut*. Helsinki: Teos, 2007, s. 163.

4 Theodor W. Adorno, *Über den Fetischcharacter in der Musik und die Regression des Hörens*. *Gesammelte Schriften* 14. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998, s. 21.

HANNU POHJANNORO

Taiteellisesta tutkimuksesta ja tekstin välttämättömyydestä¹

”Ei taidetta voi määritellä!” Näinkin olen kuullut perusteltavan, kun musiikista kirjoittamista ja taiteellista tutkimista on pidetty turhanaikaisena ja tarpeettomana. Vastaus: Ei voikaan, mutta tehtävä ei olekaan *määritellä*, vaan asettaa kysymyksiä, etsiä vastauksia ja arvioida tuloksia kriittisesti, kaikki tämä taiteentalalle itselleen ominaisella tavalla. Lopulliset taiteelliset tulokset näyttäytyvät yleensä teoksina tai niiden esityksinä, mutta tekijän kriittinen keskustelu itsensä ja taideyhteisön (teosten, tekstien, taitelijoiden) kanssa on käytännöllisimmin dokumentoitavissa nimenomaan tekstimuodossa, vaikkei se kovin helppoa olekaan. Tekstien avulla voidaan myös kriittisesti ja analyttisesti asettaa vastakkain se, mitä taiteilija *tekee*, ja se, mitä hän *sanoo tekevänsä*. Stanislaw Jerzy Lec toteaa: ”Kuka tahansa voi sanoa: ’Minä olen.’ Täytyy olla.” (Tässä yhteydessä tämä tulkittakoon siten, että taiteessa teokset ratkaisevat.)

Taiteellisen tutkimuksen, johon taiteen jatkotutkinnot tärkeänä osana kuuluvat, eräs tehtävä uusien teosten syntymisen *lisäksi* onkin dokumentoida ja artikuloida kirjalliseen muotoon sellaista tekemisen ja taidon tietoa, jota perinteisesti on välitetty opetuskeskustelujen kautta esimerkiksi sävellys- ja soittotunneilla. En nyt peräänkuuluta oppikirjojen kirjoittamista – vaikka jokainen opettaja tietääkin, kuinka harvassa hyvät oppikirjat ovat –, vaan sen tyyppisiä korkean ammatillisen taidon ja syvän kulttuurisen ymmärryksen kiteytymiä, kuten esimerkiksi Marc Rothkon *Artists’ Reality*, Milan Kunderan *Romaanin taide*, Andrei Tarkovskin *Vangittu aika* tai Heinrich Neuhausin *Pianonsoiton taide*. On myös helppo luetella merkittäviä tällaisia tekstejä kirjoittaneita säveltäjiä: Ferruccio Busoni, Arnold Schönberg, Olivier Messiaen, John Cage, Karlheinz Stockhausen, Joonas Kokkonen, Erkki Salmenhaara ja niin edelleen, monista elossa olevista kollegoista puhumattakaan. On tärkeää huomata, ettei näitä tekstejä tule arvioida vain eräänlaisena biografisena aineistona myöhempää tutkimusta varten, vaan myös osana taiteilijuutta. Ne ovat taiteellisen ymmärryksen artikuloimista ja eteenpäin välittämistä niin taideyhteisön sisällä kuin sen ulkopuolelle. Subjektiiivisesti ajatellen: mitä voin saada omaan säveltäjäntyöhöni näistä teksteistä? ja toisaalta: mitä voin oppia yrittäessäni kirjoittaa omasta säveltämisestäni?

1 *Lectio praecursoria* taiteellisen tohtorintutkinnon tarkastustilaisuudessa Sibelius-Akatemiassa 16.5.2009.

NELIÖISTÄ, KUVATAITEESTA JA MUSIIKISTAKIN

Josef Albersin värineliöiden sarja on oivallinen esimerkki taiteesta tutkimuksena. Sarja on nimeltään *Kunnianosoitus neliölle*, mutta kyse on ennenkaikkea värin ja väriyhdistelmien tutkimisesta. Tämä paljastuu tarkasteltaessa vähitellen täydentyneitä sarjaa kokonaisuudessaan: sisäkkäisinä neliöinä toisiaan vastaan asettuvat milloin saman värin eri vaaleusasteet, milloin taas kontrastoivat värit keskenään samoina vaaleuksina, ja niin edelleen. Esimerkki on loistava siinäkin mielessä, että tutkiakseen väriä, jolla itsessään ei ole mitään muotoa, Albers valitsi harkitun ja ankaran muodon: geometrisen neliökonstruktion, joka säilyy muuttumattomana teoksesta toiseen. Muoto on tärkeä, jotta väri pääsisi esiin.

Kazimir Malevitš käytti samaa muotoa lähestyäkseen toisenlaisia ulottuvuuksia suprematistisissa neliöissään. *Musta neliö valkealla pohjalla* ja sen seuraaja *Valkoinen neliö valkoisella pohjalla* paitsi haastoivat esittävän kuvataiteen abstraktissa ankaruudessaan, myös kiinnittivät huomion siihen, mitä on kuvan takana, pinnan alla. Mielen prosessi, tietoisuus, kysymys, ymmärtämisen ja selittämisen yritys – eikö loppujen lopuksi taide ole kokijan mielessä? Jos teoksen nimi on *Punainen neliö. Tallonpoikaisnaisen muotokurva*, ollaan jo tekemisessä käsitetaiteen, mutta myös taiteellisen tutkimuksen tai ainakin sen esiasteen kanssa. Päädympäpä pitämään teosnimeä vitsinä, provokaationa tai jonkinlaisen korkeamman asteen todellisuuden ilmentymänä, tulemme joka tapauksessa verraneeksi toisiinsa taideteosta (mitä taiteilija on tehnyt) ja sitä koskevaa taiteilijan väitettä (teosnimeä). Asetelma on juuri sama, kuin mihin edellä viittasin.

Marc Rothkon abstraktit väriteokset sisältävät myös nelikulmioita, mutta usein ne ovat rajoiltaan pehmeämpiä kuin Albersin ja Malevitšin selkeästi geometris-abstraktit kuviot. Rothkon töissä muihin edellä mainittuihin verrattuna on toinenkin tärkeä ero: niissä näkyy siveltimenjälki, värin epätasaisesti jakautuvat vaaleusasteet, yli menneet reunat. Epätarkkaako? Tavallaan kyllä, mutta epäilemättä tarkoitettua. Onkin kysyttävä, millaisesta tarkkuudesta on puhe, ei vain ”resoluutiokysymyksenä”, pienimmän sallitun poikkeaman merkityksessä, vaan myös ja ennen kaikkea: ”millaisten seikkojen suhteen tarkkaa?”. Rothkon teokset tuntuvat näyttävän värin ”sellaisena kuin se on”, toisin sanoen aineena, jolla on omat ominaisuutensa, jotka saavat näkyä tai joiden pitää näkyä: niiden näkyminen on teoksen olennainen osa.

Jos ajatellaan edellä esitetyn musiikillista analogiaa, Albersin hengenheimolaisia voisivat olla muiden muassa Webern tai nuori Stockhausen, Malevitšin Cage – tai varttuneempi Stockhausen, ja Rothkon esimerkiksi Mäche tai Wishart. Oman estetiikkani – ja tutkintoni – näkökulmasta tästä paletista nousee esiin kolme tärkeää, keskenään osittain yhteismitatonta, mutta kuitenkin jollain tavalla toisiaan leikkavaa asiaa:

(1) Abstraktien rakenteiden ja suhdeverkostojen näkökulma. Tämä on musiikisani erityisen totta muodon suunnittelun ja harmoniankäsitteilyn kohdalla, mikä on

myös kirjallisen työni ydinkysymys. Palaan tähän asiaan myöhemmin.

(2) Tulkitsevan, kysyvän ja selittämään pyrkivän mielen näkökulma. Tämä aspekti on läsnä sävellysteni intuitiivissa ratkaisuissa, erityisesti kunkin teoksen identiteetti-ideassa, jolla tarkoitan kunkin teoksen määrittelevää kokonaisvaltaista kokemuksellista alkuideoiden kimppeä. Pohjimmiltaan se on itseanalyysini ulottumattomissa, mutta sen ääntä on uskominen: se sanoo – pieni pala kerrallaan tosin – millainen uudesta teoksesta pitäisi tulla, *mikä* sen pitäisi olla. Identiteetti-idean heijastumia ovat myös teosteni otsikot, joita en halua selittää. Tähän osastoon kuuluvat myös kirjalliseen työhöni sisältyvät esteettiset ja musiikkianalyttiset pohdinnat, joista sen sijaan olen valmistautunut keskustelemaan.

(3) Äänen ja soittamisen näkökulma. Ääni on musiikin olomuoto, ja sellaisena musiikki otetaan vastaan. Silloinkin kun teoksen vastaanotto tapahtuu ainoastaan partituuria tutkimalla, teosta tarkastellaan sellaisena, kuin se soitettaessa tulisi kuulostamaan, korkeintaan ehkä joitakin käsitetaiteellisia teoksia lukuunottamatta. Soittamisen näkökulma on olennaisempi kuin monesti olemme tottuneet ajattelemaan: jos teoksen idea esityksessä ei epäkäytännöllisten instrumentaalisten ratkaisujen vuoksi toteudu – tai jopa: ei *voi* toteutua –, on kysyttävä, millä tavoin kyseinen idea voi olla olemassa teosta vastaavalle kuulijalle? Vaikka Beethoven vastasikin konserttinsa mahdottomilta tuntuja haasteita manaavalle esittäjälle: ”Minä viis veisaan teidän kurjasta viulustanne!”, voidaan tähän Leciä mukailien huomauttaa: ”Kannattaisi veisata”.

* * *

Tutkintoni taiteellisen osuus on kolmiosainen kokonaisuus, jonka yleisilme on kamarimusiikillinen.

Ensimmäinen osasto on jousisoitinten ja puupuhaltimien hallitsemaa kamarimusiikkia, joka myös muodosti tutkintoon sisältyneen sävellyskonsertin ohjelman. Mukana ovat klassiset kokoonpanot jousikvartetti ja Pierrot-kvintetti sekä puhallin- ja jousikvintetin yhdistelmänä syntyvä kamariorkesteri.

Toinen osasto on musiikkia kieli- ja lyömäsoittimille (ilman celestaa!), ja tästä kuulimme juuri esimerkkejä². Sointimaailma on nyt hälyvoittoisempi, puhtaimpana esimerkkinä lyömäsoitinkvartetto, jonka soittimistoon ei sisälly lainkaan säveltasollisia instrumentteja. Merkittävä ero on myös se, ettei tässä ääniympäristössä ole olemassa pitkää jatkuvaa ääntä siinä mielessä kuin esimerkiksi klarinetilla tai sellolla, mikä korostaa tekstuuri- ja sointiajattelun rytmis-artikulatorista puolta.

Kolmas osasto on orkesteri- ja kamariorkesterimusiikkia. Ohuiden kamarimusiikillisten sointien ja pianissimon lumo on laajamuotoistenkin teoksieni, esimerkiksi viisiosaisen ja liki puolituntisen *Ecce Homon* olennainen, etten sanoisi olemuksellinen osa ja sellaisena samansuuntainen pelkistyneen ilmaisun estetiikkani muiden

² Tarkastustilaisuudessa esitettiin kitarateos *Kuun kiertoa kohti* sekä kantele-lyömäsoitin-duo *Maan väreiksi taipuu valo*.

ilmenemismuotojen kanssa. Sibeliuksen maassa sinfonia on perinteinen säveltäjän mitta, mutta muistutan, että esimerkiksi Gustav Mahler ja Anton Webern aikoinaan mahtuivat hyvin samaan kaupunkiin.

Tutkintoni kirjallisen työn otsikko on *Aika, ääni ja ajatus. Estetiikasta nuotinpäihin ja takaisin*. Ensi sijassa tekstini liittyy omasta taiteestaan kirjoittamisen traditioon, mutta työni akateeminen konteksti asettaa kuitenkin omat vaatimuksensa. Tämän vuoksi esitän tekstilleni seuraavat rajaukset ja tavoitteet. Työni luonne on tutkiva ja pohtiva, mutta en lähesty omaa säveltämistäni tieteellisen tutkimuksen keinoin. Ajatus olla itse oma tutkimusaineistonsa olisi vähintäänkin arveluttava, eikä kompetenssiini kuulu mikään niistä humanistisen tietämyksen aloista, jotka tällaisessa tutkimuksessa tulisivat kyseeseen. Kyse ei toisaalta myöskään ole subjektiivisesta henkilöhistoriallisesta tekstistä, sillä tarkastelun kohde on *säveltäminen*, ei *säveltäjä*; näin ollen raja- ja elämäkerralliset seikat käsitellään ulkopuolelle.

Edellä mainittujen lähestymistapojen sijaan näkökulmani on kriittinen reflektio. Tarkastelemalla analyttisesti teoksiani ja sävellystyön etenemisen myötä syntyneitä dokumentteja, kuten sävellyspäiväkirjaa ja luonnoksia, lähdekirjallisuuden ja -musiikin muodostamaa referenssipintaa vasten pyrin kuvaamaan ja samalla tekemään itselleni tietoiseksi sävellysprosessin aikana eteen tulevia erilaisia valintatilanteita ja niiden keskinäistä dynamiikkaa sekä pohtimaan työni pääkysymystä, post-tonaalisen harmonian mahdollisuuksia muotoa luovana tekijänä. Lopputuloksena esittämiini malleihin on suhtauduttava erään toimintaympäristön ja ajattelutavan reflektiivisinä analyysinä. Ne eivät ehkä ole vapaita subjektiivisuudesta, mutta esittämieni perusteluiden mukaisesti niitä voidaan pitää myös objektiivisinä, jos ”objektiivinen” ymmärretään ”kohteensa mukainen” synonyymiksi, vailla luonnontieteellistä absoluuttisen sovellettavuuden vaatimusta.

Lähden liikkeelle tarkastelemalla musiikkini esteettisiä lähtökohtia sekä uuden teoksen säveltämisen vaiheita (luvut 2 ja 3). Hiukan yleistäen säveltäminen voidaan kuvata sarjaksi erityyppisiä valintoja. Valinnat voivat perustua rationaaliseen päätelyyn ja ”faktoihin” vain rajoitetusti, ja aiempaan sävellyskokemukseen nojaava intuitio sekä muut kokemukselliset perusteet ovat valintaperusteena vähintään yhtä valideja, tilanteesta riippuen. Käytännössä myös esteettiset tottumukseni, siis jo ennen tietyn idean syntymistä tai tiedostetuksi tulemista tekemäni valinnat, sanelevat huomaamattani ratkaisut monissa tilanteissa siten, että aina tuskin edes huomaan valinneeni mitään.

Eräs kulttuurikonventiomme mukainen hyvin primaari valinta on se, että musiikki on teoksia. Esseessään *Luominen ilman huomispäivää* Albert Camus kirjoittaa: ”Absurdin teoksen syntymiseen tarvitaan ajatusta, kaikkein kirkkainta ajatusta, mutta on tarpeen, ettei tämä ajatus näy kuin *järjestävänä älynä*.” *Järjestävä äly* on loistava ilmaus niille mielen toiminnoille, joiden tuloksena taideteos syntyy: se pitää sisällään kaksi tärkeää teoksen kriteeriä, struktuurin ja tekijän intention, mutta jättää avoimeksi struktuurin ilmenemisen ja tuottamisen tavat. Järjestävän älyn vaatimus

pätee mielestäni myös sellaisiin teoksiin, jotka eivät ole Camus'n tarkoittamalla tavalla absurdeja.

Teos (taidemusiikkiteos) on yksilöllisesti strukturoitu musiikillinen objekti, joka on taiteeksi tarkoitettu. Säveltäminen on sarja strukturoivia valintoja, joista kaikki eivät ole suinkaan tietoisia, mutta intuitiivisetkin valinnat ovat *tarkoitettuja*. Teos on kulttuurinen lause, se on teksti, jota luetaan, tulkitaan ja johon viitataan. Taide on keskustelua, johon osallistuvat tekijät teoksillaan ja kaikki taideyhteisön jäsenet tulkinnoillaan teoksista ja muiden tulkinnoista, ja tällaisena keskusteluna taide määrittää itse itseään jatkuvasti yhä uudelleen. Hyvä teos on sillä tavoin moniulotteinen, että se on altis useille erilaisille mielekkäille tulkinnoille. Tämä monitulkitaisuuden mahdollisuus on itse asiassa teoksen elinehto: jos teos sallii vain yhden mahdollisen tulkinnan, sen mahdollisuudet olla elävä osa taiteen jatkuvasti uusiutuvaa prosessia ovat varsin rajoitetut.

Oman musiikkini esteettisistä juurista voin erottaa neljä keskeistä juonetta, jotka voin pelkistäen nimetä aakkosjärjestyksessä seuraavasti: Beethoven, Cage, Darmstadt ja elektroakustinen musiikki.

Beethoven ja muu klassis-romanttinen musiikki, Beethovenin lisäksi etenkin 1800-luvun suuret pianosäveltäjät Chopin, Liszt, Schumann ja Brahms, hallitsivat musiikillista maailmankuvaani ensimmäisten sävellysteni aikoihin, ja niinpä tämän musiikin vaikutus voi olla syvempi kuin osaan ajatellakaan. Kuitenkin edelleen koen vanhat mestarit tärkeiksi ja velvoittaviksikin: traditio on tunnettava. Sitäpaitsi onhan haastavampaa tuntea traditio ja rakentaa sille kuin olla tuntematta sitä ja vain julistaa olevansa vapaa taiteilija.

Cage teki, kuuli ja kysyi kaiken toisin. Yhtäkkiä musiikki olikin vain ääniä vailla ilmaisuja, tunnetta tai merkityksiä. Yhtä tärkeää kuin ääni on hiljaisuus, aika ja kuunteleminen. Keskeistä on myös ajattelun jatkuva uudistaminen: aina voi tehdä toisin, ja omat tottumukset ja valinnat on kyseenalaistettava, jopa eliminoitava. Cagelle vain odottamaton oli kiinnostavaa.

Darmstadt on minulle eurooppalaisen modernismin symboli. Varsinaista 1950-luvun darmstadttilaisuutta laajemmin on aivan keskeinen vaikutte säveltäjäminälleni ollut eurooppalaisen modernismin valtavirta toisesta Wienin koulusta sarjallisuuden kautta Ligetiin, Xenakisiin ja Lutosławskiin, Messiaenia unohtamatta. Keskeistä on parametrijattelu, tarjolla olevien mahdollisuuksien tasapuolinen käyttö, uusiutuveden estetiikka ja ylipäätään analyttinen ja rationaalinen suhtautuminen musiikkiin.

Elektroakustinen musiikki ei tässä edusta niinkään estetiikkaa, vaan välinettä ja työtapaa, joka avaa äänen ja akustiikan maailmat. Ääni ei ole vain äänilähteestä saatava signaali, vaan siihen kuuluu myös tila, jossa se soi. Ääni on materiaa, joka taipuu, venyy ja muokkautuu, mutta sillä on myös rakenne, tai paremminkin: ääni on myös rakenne.

SÄVELLYSPROSESSISTA

Sävellysprosessia tarkastelen siinä laajuudessa kuin se introspektion puitteissa on mielekästä ja mahdollista. Erotan sävellysprosessista ideointi-, tutkimis-, suunnittelu- ja toteutusvaiheet. Vaiheet ovat monilla tavoin sidoksissa toisiinsa, ja niiden väliset rajat ovat sumeat, joten kuvaus on pakostakin yksinkertaistettu. Tämän lisäksi prosessissa on silmukoita: saman kaltainen ketju ideoinnista toteutukseen toteutuu paitsi koko sävellysprosessin kohdalla, myös paikallisemmin teoksen eri paikkojen kohdalla.

Ideointivaiheessa korostuu intuitiivinen ja improvisaationomainen työskentely. Tutkimisvaihe on rationaalisempi: sen aikana pyrin selvittämään ideoideni toteutus- ja variointimahdollisuuksia ja myös vakiinnuttamaan joitakin menettelytapoja eräänlaisiksi teoksen sisäisiksi säännöiksi. Joskus nämä säännöt vakiintuvat siinä määrin pysyviksi, että ne ”ovat voimassa” useampien teosten säveltämisen ajan. Suunnitteluvaihe on sellaisten sitovien päätösten tekemistä, jotka koskevat etenkin teoksen kokonaishahmoa, mutta myös paikallisemmin teoksen eri taitteita. Toteutusvaihe lienee säveltämisen näkyvin vaihe: siinä on paljon raakaa nuotinkirjoittamista, mutta edeltäneet työvaiheet tuskin koskaan ovat tarjonneet niin valmiita ratkaisuja, että toteutusvaiheessa olisi kyse pelkästä kirjuriintyöstä.

Olenainen hetki on tekeillä olevan sävellyksen identiteetti-idean löytäminen. Identiteetti-idea on teosta määrittävä ideakimppu, jonka osat ovat monin tavoin kietoutuneet toisiinsa. Koko jäljellä oleva viikkojen tai kuukausien työ on tuon idean toteutumismahdollisuuksien etsimistä, valitsemista ja järjestämistä. Kaikki teokseen liittyvät muut ideat on arvioitava suhteessa identiteetti-ideaan, joka viime kädessä määrää, mitä kyseiseen teokseen kuuluu.

MUODOSTA

Neljännessä luvussa pohdin muotoa käsitteenä. Erotan muodosta kaksi aspektia, joita kutsun nimillä aikaluonne ja objektiluonne. Aikaluonne korostaa sitä, mitä musiikissa *tapahtuu*: perättäisten nyt-hetkien muodostamaa liikettä. Kuvaan muotoa myös teoksen sisäisen historian käsitteellä, jolla tarkoitan teosta kuunneltaessa hetki hetkeltä kertyvää kyseistä teosta koskevaa kokemusvarastoa. Teoksen sisäinen historia muodostuu kerrokselliseksi: teoksen päätyttyä siihen kuuluvat menneet nythetket, menneet menneisyydet eli kunakin hetkenä vallinneet muistikuvat teoksen aiemmasta etenemisestä, sekä myös menneet tulevaisuudet, toisin sanoen teoksen eri vaiheissa vallinneet odotukset teoksen tulevista tapahtumista.

Muodon objektiluonteen olennainen piirre on hierarkkisuus: se, että kokonaisuus on mielletävissä osista muodostuvaksi, osat voivat jakautua edelleen osiin ja niin edelleen. Objektinäkökulmasta katsoen muoto on suhdeverkosto, joka muodostuu

eri mittakaavatasoilla olevien osien suhteista toisiinsa ja kokonaisuuteen – ja ehkä myös mainittujen suhteiden suhteista toisiinsa. Tätä polkua jatkan musiikillisten ominaisuuksien analyysillä, jonka yhteydessä nostan esiin artikulaation olennaisen roolin ei vain pintavaikutelmien synnyttäjänä, vaan muodon käsitteellisenä perustana: muoto on ajan artikulaatiota.

Säveltäjän näkökulmasta muodon käsite näyttäytyy vielä toisellakin tavalla. Koska säveltäjän työn kohde on teos, jota ei vielä ole, tai jota ei vielä kokonaan ole, muoto – tai oikeammin muotoidea – on kokonaisvaltainen rakenteiden tuottamista ohjaava aikomus. Se on eräänlainen uuteen teokseen sisältyvien tapahtumien mitoitusta ja musiikilliseen kontekstiin sijoittamista ohjaava strategia. Omalla kohdallani sävelteillä olevan uuden teoksen ideoista juuri muotoa koskevat valinnat ovat voimakkaimmin sidoksissa kyseisen sävellyksen identiteetti-ideaan.

HARMONIASTA

Viidennessä, kuudennessa ja seitsemännessä luvuissa syvennyn tekstini pääkysymykseen: post-tonaalisen harmonian mahdollisuuksiin artikuloida muotoa. Harmoniakäsitteistöni on yhdistelmä Schenker-analyysia, joukkoteoriaa sekä spektrimusiikissa käytettyjä akustiikan käsitteitä. Esimerkkeinä koko teoksen tai sen osan mittaisista harmoniaratkaisuista käytän eräitä omia teoksiani.

Analysoituani sointukäsitettä ja harmonian ominaisuuksia ja tarkasteltuani harmonisen hierarkian toteutumisen ehtoja esittelen harmonisen ajatteluni mallin (vuosimalli 2009). Se perustuu käsitykseen harmoniasta – siis sanan laajassa sävellyksellisessä merkityksessä – paikallisesti käytännön kautta artikuloituvien harmonisten normien hierarkkisenä järjestelmänä. Harmoninen hierarkiani on sumea, sillä rajat, esimerkiksi rakenteellisesti merkitsevän soinnun ja pintatason sointuliikkeen välillä, eivät aina ole jyrkkiä eivätkä kaikissa tilanteissa määrity samalla tavalla. Käsitteet ovat voimakkaasti kontekstisidonnaisia, sillä niin harmoniset kuin muutkin sävellykselliset ratkaisut teen aina kulloisenkin uuden sävellyksen kontekstissa. Ratkaisuihin vaikuttaa aiemmista kokemuksista opitun lisäksi uuden aikominen, minkä vuoksi tietty käsitteistön avoimuus on säveltäjäjyiden väistämätön ja olennainen osa.

TAKAISIN ESTETIIKKAAN: HISTORIALLISTA OULUDESTA JA OULUDESTA

Päätösluvussa laajennan tarkasteluperspektiiviä jälleen esteettiselle tasolle. Luvussa 8 pohdin musiikkiteoksen väistämätöntä historiallisuutta. Jokainen teos on sävelletty jossakin jolloinkin, joten teos on aina monin tavoin sidoksissa syntyhetkensä kulttuuriin sekä siihen, kuinka teosta myöhemmin on tulkittu. Musiikkiteos, kuten mikään kulttuurinen tuote, ei siis ole minkään metafysisen ”suuren välttämättömyy-

den” mukaisesti juuri sellainen ja vain juuri sellainen kuin on; ajatus ”suuresta välttämättömyydestä” on 1800-luvun perillinen, joka sai lisää elinvoimaa 1900-luvulla sarjallisuuden kaltaisten modernien determinististen sävellystekniikkojen myötä.

Hiukan paradoksaalisesti tietty välttämättömyys löytyykin juuri teoksen historiallisuudesta. Teoksen ideat ovat syntyneet jonakin sävellysurani hetkenä ja ne on toteutettu työn aikana vallinneissa olosuhteissa niillä tiedoilla ja taidoilla, jotka ovat olleet käytettävissäni. Tällaisen historiallisen välttämättömyyden tunnustaminen ei ole rajoittavaa, vaan päinvastoin se vapauttaa säveltäjän universaalisuuden ikeestä.

Musiikkini johtoajatuksia ovat pelkistyneisyys, kompleksisuus ja erityisyys. Kaksi ensin mainittua voivat vaikuttaa ristiriitaisilta, mutta jos kompleksisuus käsitetään monimutkaisuuden sijaan moniulotteisuutena ja moniselitteisyytenä, asia muuttuu ymmärrettävämmäksi. Pelkän kompleksisuuden sijaan etsin kompleksia pelkistyneisyyttä, jolla tarkoitan useamman – ei kovin monen – itsessään yksinkertaisen ja pelkistetytyn ilmiön yhteenliittämistä sellaisella erityisellä tavalla, joka sekä sallii itsensä tulkitsemisen useammalla mielekkäällä tavalla että pakenee lopullista, kaiken kattavaa tulkintaa tai selitystä. Mikä tämä tapa milloinkin on, on ratkaistava tapaus kerrallan: erityiselle ei nähdäkseni voi asettaa yleisiä ehtoja. Tätä ilmiötä voi kuvata termillä *melkeimmys*: hyvä teos on melkein selitettävissä, se melkein sopii mielemmä käsitteellisiin kehyksiin, mutta jotain jää aina yli, selittämättä.

Päätteeksi kehittelen *outouden estetiikan* ajatusta. Mielestäni kiinnostavinta ei ole äärimmäisyys, vaan outo. Outo on tunnistettavan ja tunnistamattoman kohtaamista samassa objektissa, esimerkiksi musiikkiteoksessa. Äärimmäisen tunnistettava ei herättäne mainittavaa kiinnostusta, sillä täysin tuttua siinä ei ole mitään selitystä kaipaavaa. Äärimmäisen tunnistamatonta, jos sellaista on, puolestaan lienee mahdollonta huomata olevan olemassakaan, joten sen selittämistäkään emme osanne kaivata. Näiden kahden ääripään väliin jäävällä alueella taiteilijan on työskenneltävä ja etsittävä sellaisia tapauksia, jotka toteuttavat melkeimmyyden erityisen, vaikeasti määriteltävän tasapainon.

Loppujen lopuksi olennaisinta musiikissa ovat aika, ääni ja ajatus: aika sellaisena kuin sen koemme, ääni sellaisena kuin sen kuulemme sekä ajatus: kysymys, tulkinta, selitys, odotus... Vaikka lopullinen selitys pakenee, tai ehkä juuri siksi, ääni olkoon säveltämiseni lähtökohta: se on ajassa, se sisältää ajan, se kutsuu ajatusta, ja se on jo itsessään tosi, tärkeä ja kaunis.

CODA

Taiteelliseen tohtorin tutkintooni sisältyvä kirjallinen työni olkoon siis puheenvuoroni keskusteluun taiteellisesta tutkimisesta ja sen tulosten esittämisestä. Kysymykset tekemisen tiedon keräämisestä, jäsentämisestä ja välittämisestä ovat yhteisiä useille taiteen ja taidon alueille, ja keskenään erilaisten elämänalueiden välillä voidaankin

joskus löytää viehättäviä analogioita. Niinpä haluankin päättää esitykseni muutamaaan lainaukseen erään toisen taitolajin, nimittäin perhokalastuksen, klassikosta vuodelta 1676. Izaak Walton aloittaa dialogimuotoon kirjoittamansa tutkielman *The Compleat Angler* (Oivallinen onkimies) seuraavasti (suomennos on Kai Kailan):

”Kirje lukijalle.

Haluan kertoa sinulle seuraavat totuudet: en ole suunnitellut, kirjoittanut enkä julkaissut tätä tutkielmaa omaksi huvikseni, ja, taitovuttuani liiankin helposti tekemään parhaani muiden miellyttämiseksi, en pyri hankkimaan itselleni ansioita tällä työlläni, mutta haluaisin sentään säilyttää sen arvostuksen, johon minulla oli oikeus ennen sen aloittamista, ja siksi toivon, että vaikka en ansaitse kiitosta, saisin kuitenkin anteeksiantosi.

Vaikka tutkielmaani vastaan kenties voidaan esittää huomautuksia, uskon sen tuottavan useimmille lukijoille niin paljon huvia ja hyötyä, että heidän kannattaa käydä se läpi, elleivät he ole liian vakavia ja kiireisiä. Enempää en rohkene odottaa toimittaessani nämä rivit heidän tutkittavikseen ja arvosteltavikseen, ja jos arvostelut ovat liian ankarina, aion käyttää minulle vapaana miehenä kuuluvaa oikeutta jättää ne huomiotta.”

Lukuisten asiaankuuluvaan vaatimattomuuteen verhoutuneiden käänteiden jälkeen Walton jatkaa:

”Näyttipä tulos miltä tahansa, olen saanut suurta tyydytystä näiden ainesten keräämisestä ja muokkaamisesta, jotka nyt esitän lukijan nähtäväksi ja arvosteltavaksi.”

Ja lopuksi hän päättää esipuheensa:

”Koska kukaan ihminen ei ole taiteilija eikä onkimies syntyessään, pidin aiheellisena kertoa näistä seikoista. [...] Toivotan enää vain lukijalle sateista iltaa, jonka aikana hän voi käydä läpi seuraavan esityksen, ja jos hän on kunnan onkimies, älköön itätuuli koskaan puhaltako hänen lähtiessään kalastamaan.” ■

JYRKI LINJAMA

Kaunopuheisuus ja perhosen siipi

Miten Hannu Pohjannonon sävellyksen taiteelliseen tohtorintutkintoon liittyvä kirjallinen työ suhteutuu muiden säveltäjien omista teoksistaan julkaisemiin teksteihin? Jonkinlaisia ääripäitä edustavat kenties Sibelius ja Messiaen: edellinen verbalisoinnin miinakenttiä kavahtavana vaikenijana, jälkimmäinen taasen avoimena oman musiikkinsa esittelijänä. Sibelius varjeli rajojaan ja koskemattomuuttaan kuin ”perhosen siipeä”, Messiaen taasen esitteli sävellystekniikkaansa, vaikutteitaan ja taidefilosofiaansa sekä systemaattisesti että vuolaasti. Kumpikin tapa toimia nousee omasta aikakaudestaan, taiteilijäkäsityksestään ja kulttuuristaan. Yrittämättä sijoittaa Pohjannonon tekstiä täsmälliseen kohtaan näiden ääripäiden väliin voi todeta, että hänen ratkaisussaan on piirteitä molemmista. Teksti toki esittelee sävellystekniikkaa, estetiikkaa ja säveltäjän työn arkea varsin seikkaperäisestikin. Silti taustalla on myös noli me tangere -eetosta: pikemminkin pohjoista pidättyväisyyttä kuin gallialaista kaunopuheisuutta. Avoimiksi jäävien ongelmakohtien tunnustelu tuntuu olevan säveltäjälle tärkeämpää kuin varmojen totuuksien laukominen. Jos uskononsosiologinen metafora sallitaan, niin teksti henkii pikemminkin körttiperinteen ”etsivää uskoa” kuin tiettyjen lahkojen menestysteologiaa. Tässä suhteessa vaikutelma on tietysti tuttu jo Pohjannonon sävellyksistä: kirjallinen työ tukeekin tutkinnon taiteellista osuutta saumattomasti.

Teksti piirtää kuvaa taiteilijasta, jolle jokainen teos on uusia ongelmanasetteluja poikiva ratkaisuyritys säveltämisen ongelmaan. Tulee mieleen itämaiselle taiteelle ominainen yhdistelmä täydellisyydentavoittelua ja kipeää tietoisuutta tavoitteen saavuttamattomuudesta.

Määritellessään omaa musiikkisuhdettaan Pohjannoro viittaa vain uudempiin taidefilosofiin lähteisiin. Rajaus on luonteva mm. suhteessa tekstin pituuteen. Voi kuitenkin olla hedelmällistä ulottaa pohdintaa aiemmillekin vuosisadoille (joilta toki löytyy muutakin kuin mailleen menneen klassis-romanttisen musiikkityylin ulkoiset piirteet). Missä suhteessa säveltäjän korostama ”outous” on Kantin ylevän estetiikkaan? Entä miten säveltäjän esittelemät hienovaraiset säveltäsoarakenteiden suodattamiset ja kalkyloinnit suhteutuvat Tuomas Akvinolaisen käsitykseen ”proportiosta” kauneuden yhtenä edellytyksenä? Ja niin edelleen: estetiikan ja musiikin-

Lausunto Hannu Pohjannonon taiteellisen tohtorintutkinnon kirjallisesta työstä *Aika, ääni ja ajatus*

teorian ydinkysymysten pohdintaan löytyy paljon kiinnostavia lähteitä aina antiikin Kreikasta alkaen.

Ruotsalainen musiikintutkija Sten Dahlstedt on kirjoittanut säveltäjän musiikkisuhteesta teoksessaan *Musikestetik*. Hänen mukaansa orkesterimuusikon toiminta edellyttää tietynlaisia vahvuuksia, tietynlaisia taitoja suhteessa musiikkiin, koulun musiikinopettajana toimiminen taasen omanlaistaan taitojen yhdistelmää, musiikintutkijan ammatti omanlaistaan ja niin edelleen. Dahlstedtin mukaan säveltäjän pätevyys muodostuu tarkoituksenmukaisesta musiikkitaitojen yhdistelmästä *ynnä* jostain muusta, erityisellä tavalla määrittelemättömästä, avoimesta. Pohjannonon tekstistä henkii jotain samaa: luovuudelle tärkeän lopullisen avoimuuden varjelua. Se 1900-luvun filosofi, jonka tekstit erityisen painokkaasti kritisoivat totaalisuuteen tähtääviä systeemejä, on Emmanuel Levinas: hänen *Etikka ja äärettömyys* -antologiansa voisi antaa mielenkiintoisia lisävirikkeitä.

Toinen kirjallisuusvihje on spesifimpi. Perussävelisyiden hahmottuminen tiheänkin kromaattisessa yhteydessä on selvästi tärkeä kysymys Pohjannonorolle (mm. s. 57, 70) ja liittyy yleisemmin kysymykseen hierarkioiden mahdollisuudesta nykymusiikissa: miten luoda uusia vanhojen ja hapertuneiden tilalle? Kokeellisen musiikkipsykologian ja joukkoteorian keinoin perussävelkysymystä on lähestynyt turkulainen musiikintutkija Erkki Huovinen väitöskirjassaan *Pitch Class Constellations*. Kyseinen tutkimus täydentää mielenkiintoisesti Pohjannonon paljolti yläsävelilmiöön keskittyvää pohdintaa.

Yksi ongelma-kohta on ulkoinen: Suomessa on vähitellen ajautettu tilanteeseen, jossa tämäntyyppisten tekstien julkaiseminen on käynyt yhä vaikeammaksi. Jos säveltäjä kirjoittaa ammatillisesti tinkimättömän esseen omasta tai muiden musiikista, hän joutuu maassamme lähtökohtaisesti kuolleeseen kulmaan. *Musiikki*-lehti on jo pitkään rajannut pois muut kuin sellaisia tai tällaisia tieteellisiä paradigmoja artikuloivat tekstit. Viime vuosina julkaistut antologiat säveltäjien teksteistä suosivat taasen lähtökohtaisesti pikemmin yleistajuista kuin ammattimaista näkökulmaa, puhumattakaan suuremman yleisön musiikkilehdistä. Musiikkikirjoissa linja on yhä viihteellisempi: Stravinskiin ja Debussin esseiden tyyppisiä suomennoksia tuntuu ilmestyvän tasaisesti noin yksi kirja neljässä kymmenessä vuodessa. Tässä tilanteessa olisi tärkeää että esimerkiksi *Sävellys ja Musiikinteoria* -lehti voisi nykyistä aktiivisemmin rohkaista sekä nuorempia että vanhempia säveltäjiä kirjoittamaan musiikistaan sillä tavoin ammattimaisesti, että se palvelisi koko musiikkiihyteisöä.

Mitä virikkeitä sitten haluaisi antaa tohtoroituvalle säveltäjälle tämän tekstin perusteella? Yksi liittyy varmaankin vertikaalisuuden ja horisontaalisuuden suhteeseen. Perinteisessä tonaalisuudessahan syntyy sekä lineaaristen että harmonisten tekijöiden suurenmoinen yhtäaikainen toimivuus ja keskinäinen vuorovaikutus. Se syntyy siten, että kummallekin ilmiöluokalle ominaiset ja toisistaan poikkeavat syntaktiset piirteet saavat kukoistaa ja eriytyä. Harmoniaa artikuloi kvintti, melodisuutta sekunti jne: toiseus on arvossaan. Mietin joskus, kannattaisiko meidän modernismin

perintöä artikuloivien säveltäjien selkeämmin irrottaa otteemme jälkiweberniläisestä ykseysideaalista: myöntää se, että harmonian, melodian, rytmin, soinnin piirteitä jäsentää kutakin omanlaisensa kielioppi. Mistä nykysäveltäjä löytäisi näiden yhtäaikaisten eri syntaksien toimivuutta, vakauden ja epävakauden moniulotteista ja dynaamista vuorovaikutusta?

Kysymys musiikin merkityksistä ja referentiaalisuudesta on hyvin monisäikeinen, siitä on keskusteltu jo vuosituhansia. Keskustelussa ovat aaltoliikkeen tavoin vaihdelleet milloin mitkäkin painotukset: milloin formaalimmat, milloin funktionaalisemmat, milloin symbolisemmat. Pohjannoro toteaa sivulla 85 ettei usko musiikin voivan edustaa esimerkiksi kissaa. Sivulla 9 saamme lukea, että ”äärettömän hipaisua’ ei voine johtaa musiikinteorian käsitteistä ja toisinpäin”. Kuten alussa totesin, säveltäjä näyttää hahmottavan taiteilijanhabituksensa osaksi pidättyväistä, formaalia, pohjoista perinnettä. Säveltämisen ja musiikintutkimuksen perinne kokonaisuudessaan sisältää kuitenkin paljon muutakin, mitä seikkaa tekstissä ei kovin selkeästi tuoda julki.

Semioottisen musiikintutkimuksen klassikko Kofi Agawu huomauttaa kirjassaan *Playing with Signs*, että on helposti naiivia kysyä, mitä musiikki tarkoittaa. Hedelmällisempää hänen mukaansa on pyrkiä tämän kysymyksen ohi toiseen kysymykseen: miten musiikki tarkoittaa? Tässä kohtaa tuskin kannattaa pystyttää tiukkoja raja-aitoja musiikinteoreettisten ja muuntyyppisten käsitteiden välille, olivat nämä sitten taidefilosofisia, avoimen runollisia, teologisia tms. Olisi täysin mahdollinen tehtävänasettelu tutkia Paavo Heinisen pianoteoksen *Kolme ilmenemistapaa* rytmisten piirteiden suhdetta kissan käyttäytymiseen.

”Äärettömyyden hipaisun” taasen aistimme toden teolla esimerkiksi Mozartin 39. sinfonian ensiosan johdannon loppuhetkillä, 41. sinfonian finaalin kertausjakson alun varjostumassa tai vaikka myöhäisen F-duuri-pianosonaatin hitaan osan kehittelyn lopussa. Kaikissa tapauksissa sävellajituntu ja harmoninen vakaus kyseenalaistuvat poikkeuksellisella tavalla. Samaan aikaan musiikin äänenkuljetus tihenee kontrapunktisesti erityisen vakaiksi intervalleiksi, usein pieniksi sekunneiksi. Voimme aivan hyvin puhua ”äärettömyyden hipaisusta” tai ”ylevyydestä” kuvatessamme kuilua, joka näissä hetkissä avautuu musiikin harmonisen epävakauden ja melodisen vakauden välille. Musiikin piirteiden tarkka nimeäminen ei sulje pois niiden tulkitsemista hienovireisellä ja suorastaan runollisella tavalla, tästä on monien hienojen musiikintutkijoiden työ esimerkkinä (Agawun lisäksi esimerkiksi Schachterin, Hatenin jne.). Tässä suhteessa koin Pohjannoron tekstin hieman niukkana ja arvoituksellisena. Tietenkin pitää koko ajan kysyä, mikä on kullekin taiteilijalle tarpeellista kaiken virikerunsauden keskellä. (Onhan tunnettua, että 1800-luvun merkittävän saksalainen kuvataiteilija Caspar David Friedrich kieltäytyi matkustamasta Italiaan varjellakseen omaa ahavoitunutta pohjoista identiteettiään.) ■

ILKKA ORAMO

Ääniä ajassa¹

Hannu Pohjannoro määrittelee tohtorintutkintonsa kirjallisen työn ”säveltäjäpoetiikaksi”. Musiikin yhteydessä poetiikan käsitettä lienee yhtenä ensimmäisistä käyttänyt Wittenbergissä opiskellut maalaiskanttori Nicolaus Listenius, joka vuonna 1537 ilmestyneessä kirjassaan *Musica* selittää Aristoteleen hengessä, että *musica poetica* eroaa *musica practica*, käytännön musisoinnista, siinä suhteessa, että se ”muodostuu tekemisestä eli valmistamisesta, toisin sanoen sellaisesta työstä, joka tekijänsä kuoleman jälkeenkin säilyy täydellisenä ja absoluuttisena teoksena”.²

Musiikin poetiikka on siis tiedonala, joka käsittelee musiikillisen taideteoksen tekemistä ja valmistamista. Siitä paljolti on käsillä olevassa työssäkin kysymys. Toisaalta Pohjannoro mainitsee lähtevänsä liikkeelle tarkastelemalla musiikkinsa ”esteettisiä lähtökohtia” ja palaavansa lopussa jälleen ”esteettiselle tasolle” (s. 7).

Mikä näin ollen on poetiikan ja estetiikan suhde? Onko niin, että esteettiset ihanteet, näkemys siitä mikä musiikissa on ”kaunista” tai jollakin muulla tavalla merkityksellistä, ohjaavat säveltämisen käytäntöä, musiikillisen taideteoksen tekemistä ja valmistamista? Vai onko pikemminkin niin, että se käsityön perinne, jonka säveltäjä ”koulussa” on omaksunut, sisältää estetiikan, joka käsityön sääntöjä noudattamalla väistämättä toteutuu?

Schönberg erotti *Harmonielehren* (1911) esipuheessa käsityön ja estetiikan jyrkästi toisistaan. ”Jos minun onnistuisi opettaa oppilailleni taiteemme käsityö yhtä jäänöksettömästi kuin puusepän aina onnistuu, olisin tyytyväinen. Ja olisin ylpeä, jos saisin tunnettua puheenpartta mukaillen sanoa: olen ottanut sävellysoppilailtani huonon estetiikan, mutta antanut sen tilalle hyvän käsityötaidon.”

Pohjannoro päästää lukijansa estetiikkansa jäljille luettelemalla niitä säveltäjiä ja sitä musiikkia, joka häneen on eniten vaikuttanut. Luettelo on paljastava, osin yllättäväkin: Beethoven, Cage, Darmstadt ja elektroakustinen musiikki (s. 12). Beethoven ei yllätä, eikä Pohjannoro ole ainoa suomalainen säveltäjä, jonka ammatin-

1 Lausunto Hannu Pohjannonon taiteellisen tohtorintutkinnon kirjallisesta työstä *Aika, ääni ja ajatus*.

2 ”Consistit enim in faciendi sive fabricando, hoc est, in labore tali, qui post se etiam artifice mortuo opus perfectum & absolutum relinquat.”

valinnasta Beethoven on viime kädessä vastuussa. Mutta sitten heti perään Cage, ennen Darmstadtia ja elektroakustista musiikkia. Jos tämä järjestys vastaa todella tapahtunutta, tunnistan siinä rakenteen, joka vastaa kirjallisuusteoreetikko Harold Bloomin teoriaa taiteilijan traditiosuhteesta.

Miten nuori säveltäjä löytää oman äänensä ja luo sille tilan? Häntä ympäröi kaikkialla suuren musiikin musertava traditio. Hän on epävarma ja ahdistunut – Bloom kutsuu hänen tilaansa ”vaikuteahdistukseksi” (*anxiety of influence*) – sillä traditio ei ole ”hyväntahtoinen ystävä ja lempeä opettaja” vaan ”sietämätön despootti”, joka pakottaa jäljittelemään ihailtua esikuvaa. Taiteilija voittaa vaikuteahdistuksensa yleensä sillä tavoin, että hän yhtäkkiä, odottamatta, kohtaa jotakin aivan erilaista, ”toiseuden”, joka avaa uuden näkökulman tekemisen ja valmistamisen ongelmaan ja vapauttaa hänen luovan voimansa. Sibeliukselle tämä ratkaiseva hetki oli Larin Parasken kohtaaminen, Debussyille indonesialainen gamelan-musiikki, Bartókille unkarilaisen talonpoikaismusiikki ja Magnus Lindbergille berliiniläinen punk-yhdyte Einstürzende Neubauten, muutamia esimerkkejä mainitakseni.

Pohjannorolle tämä ”Toinen” oli hänen oman todistuksensa mukaan Cage, jolta hän sai ajatuksen, että ”musiikki on vain ääniä ajassa, ei tunnetta, ajatuksia, merkityksiä tai ilmaisua” (s. 12). Tutustuiko Pohjannoro Cageen Viitasaarella vuonna 1983? Tämä ei käy mistään ilmi. Muhiin – siis *Musiikinhistoriaa verkossa* -julkaisuun – kirjoittamassaan Cage-artikkelissa hän mainitsee Viitasaarella sattuneen tapauksen, jonka perusteella näin voisi arvella, mutta se voi yhtä hyvin olla kuulopuhetta. Vuonna 1985 Pohjannoro joka tapauksessa oli Viitasaarella ja kirjoitti päiväkirjaansa: ”Kaikesta huolimatta musiikki koostuu edelleenkin äänistä.” Vapauttava huomio. Se kuuluu ehdottomasti estetiikan, ei poetiikan, piiriin.

Musiikin käsityötä Cagelta tuskin oli mahdollista oppia. Siitä puolesta pitivät huolen Darmstadt ja työskentely elektroakustinen musiikin parissa. Tämän jälkeen peli olikin menetetty. Jos lähtee ajattelemaan musiikkia niistä lähtökohdista, jotka Stockhausen, Boulez, Pousseur ja muut 1950-luvulla ja 1960-luvun alussa määrittelivät – Boulezin *Penser la musique aujourd’hui* ilmestyi 1963 – niin silloin tullaan labyrinttiin, jonka sokkeloissa on rivejä, parametreja, intervallimatriiseja, harmoniakarttoja, rytmikaavoja, yläsävelvektoreita, resonoiuusindeksejä ja muuta tämänkaltaista ja josta on enää vaikea löytää ulos. Sinne kerran joutunut ei välttämättä edes halua löytää ulos, koska se on, kuten Pohjannoron yksityiskohtaisista työmenetelmien kuvauksista käy ilmi, kiehtova maailma, joka tarjoaa uteliaalle mielelle loputtomasti virikkeitä uuden tekemiseen ja valmistamiseen.

Musiikin poetiikkaa käsittelevät tekstit voidaan jakaa kahteen tyyppiin. On sellaisia, jotka liikkuvat hyvin yleisten periaatteiden tasolla, kuten Stravinskyn *Poétique musicale* (1949), ja toisia, jotka pureutuvat syvälle säveltämiseen kuuluvan ongelmanratkaisun yksityiskohtiin, kuten edellä mainitsemani Boulezin *Penser la musique aujourd’hui*. Pohjannoron työ kuuluu tähän jälkimmäiseen tyyppiin. Se on hyvin jäsennelty ja selkeästi kirjoitettu esitys pääasiassa muodon ja harmonian ongelmista

ja niiden ratkaisemisesta tietyissä, tekijän taiteelliseen tohtorintutkintoon kuuluvis-
sa teoksissa. Sävellykset ja niiden tekemisen kuvaus kietoutuvat yhteen ja avaavat
sävellystyöhön näköalan, joka osoittaa, että siinä on mihin tahansa innovatiiviseen
työskentelyyn verrattavissa oleva ja myös hyvin kuvattavissa oleva rationaalinen puo-
li – mikä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että säveltäminen olisi puhdasta insinööritaitoa.
Mitä muuta se on, ei sitten kuulu poetiikan alaan.

Taiteellisesta tohtorintutkinnosta liikkuu julkisuudessa virheellisiä käsityksiä.
Tutkintoon kuuluvia kirjallisia töitä kutsutaan usein väitöskirjoiksi, ja sitten kysel-
lään, täyttävätkö ne tieteelliselle työlle asetettavia vaatimuksia. Kun elämme luon-
nontieteellisen tieteenihanteen maailmassa, yhteiskunnan on ollut vaikea ymmärtää,
että on olemassa myös muunlaista tietoa, jolla sitä paitsi on paljon pitemmät perin-
teet. On myös niitä, joiden mielestä taiteelliseen tohtorintutkintoon *pitäisi* sisältyä
tieteellistä työtä. Mielestäni näin ajattelevat syylistyvät tieteellisen tiedon yliarvos-
tukseen taiteelliseen työhön olennaisesti kuuluvan tekijäntiedon kustannuksella. ■

JUUSO KONTIOLA

Erään pianokappaleen tarina

Esittelin Säte-päivänä keväällä 2009 seitsemän- ja kahdeksansävelisten sointujen muodostamaan *chaconne*-kiertoon perustuvan pianokappaleeni *Vaahto*. Hyödynnän teoksen notaatiossa György Kurtágin *Játékok*-sarjassaan käyttämää menetelmää. Kappaleessa ei siis ole varsinaista tarkkaa pulssia, vaan se koostuu eri nopeuksilla etenevien pienoistapahtumien yhdistelmästä ja sarjoista. *Chaconnen* sointujen asettelussa on otettu huomioon pianon soitannolliset ominaisuudet niin, että kaikki kahdeksan (tai jossain tapauksissa seitsemän) säveltä on soitettavissa kahdella kädellä samanaikaisesti (kuva 1, esimerkit 1–3). Pedaalin käytöllä on tärkeä rooli kappaleessa. Etenkin teoksen alkupuolella on kohtia, joissa pedalin avulla kootaan yhteen massiivisia, jopa seitsemän perättäisen soinnun muodostamia äänimassoja. Yleisesti ottaen pedaalia viljellään kappaleessa huomattavasti hienovaraisemmin, joskin varsin runsaasti.

Olen jaotellut kappaleen seitsemään taitteeseen sen dynaamisten tapahtumien perusteella (kuva 2, esimerkki 4). Jokaisella taitteella on oma dynaaminen tilansa tai suuntansa. Ensimmäistä taitetta lukuun ottamatta jaksojen dynaamiset liikkeet ovat suhteellisen selkeitä tekstuuriellisten eleiden ja äänenvoimakkuuden kulkiessa käsi kädessä. Kappaleen ensimmäinen taite esittelee teoksessa käytettävien tekstuuri- ja dynaamisten tasojen kirjon kokonaisuudessaan, jolloin sen ”dynaaminen keskiarvo” perustuu lähinnä eri voimakkuuksilla soitettavien eleiden keston, kun muissa jaksoissa tapahtuvat *crescendot* tai *diminuendot* ovat sidottuja tiettyjen tekstuurityyppien lisääntymiseen tai vähenemiseen musiikissa. Piirrokseni kuvaakin kauttaaltaan dynamiikan suuren mittakaavan liikesuuntia, jolloin kyseessä on karkea keskiarvo.

Käytän teoksessa neljää erilaista tekstuurityyppiä, joista jokaisella on kokonaisuuden kannalta painokkaat hetkensä. Kappaleen alkupuolta leimaa nopeiden ja tiheähköjen, keskialuetta molemmin puolin ympäröivien, joko vuorokäsin tai molemmilla käsillä yhtäaikaisesti soitettavien (kuva 1, esimerkki 2 – musta) sekä äärirekiereissä kellomaisesti helisevien hiljaisten sointujen (esimerkki 2 – sininen) vuorottelu. Kaksi muuta tekstuurityyppiä – sointujen avaaminen peilikuvamaiseen muotoon (esimerkki 2 – punainen) sekä napakka staccato-ele (esimerkki 2 – oranssi) – ovat vastaavasti merkityksellisiä kappaleen myöhemmissä vaiheissa. ”Sininen sointu” on ainoa tekstuurityyppi, jonka äänenvoimakkuus on alusta loppuun sama.

1.

Esimerkki 1

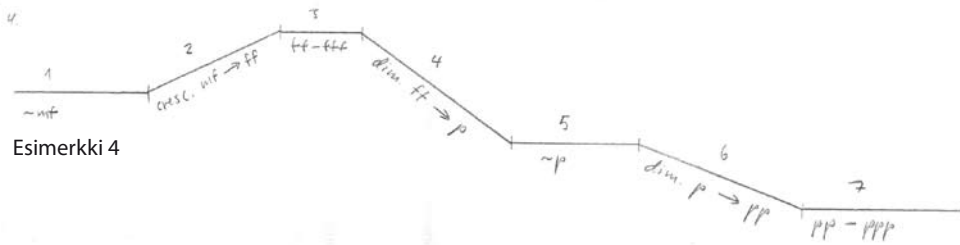
2.

Esimerkki 2

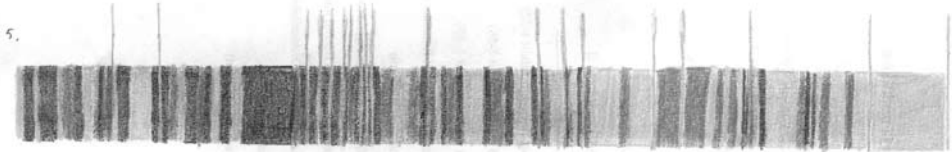
3.

Esimerkki 3

Eleellä onkin merkittävä rooli teoksen puolivälin jälkeen alkavassa sävelorganisaatiota koskevassa prosessissa: aiemmin tiheät kahdeksansäveliset soinnut esiintyvät hetki hetkeltä riisutumpina ja katoavat lopulta tyystin. Äänten vähetessä etenkin ”mustien sointujen” sekä ”punaisten peilikuvien” yhdistelmästä muodostuu paikoin 2–3-äänistä kontrapunktiä muistuttavia tilanteita, joiden kautta päädytään lopulta sinisen, kellomaisen tekstuurin hallitsemaan hiljaiseen ja läpikuultavaan sointimaailmaan. (Kuvassa 2, esimerkissä 5 esitetään tekstuurikartta kappaleesta; mittakaava on sama kuin esimerkissä 4. Osoitteessa <http://sate.siba.fi/fi/julkaisut/sateita/> on



Esimerkki 4



Esimerkki 5

nähtävissä sama kuva värillisenä). Tapahtuman aikana sointusarjan sisältä suodattuu kuultaviin *chaconnen* syvimmän tason *cantus firmus* (kuva 1, esimerkki 1: varrelliset soinnut), ydinmelodia, jonka säveliin kappale päättyy. Vastaavasti ydinsarjan äänet vähenevät prosessin aikana ja se kuullaan kappaleen lopussa kristallisoituneena 2–4-ääniseen muotoon (kuva 1, esimerkki 3).

Teos pitää itsepintaisesti kiinni *chaconne*-periaatteestaan ja poikkeaa 14:n soinnun kierrosta ainoastaan dynaamisesti painokkaimmassa kohdassaan hieman ennen kappaleen puoliväliä. Intensiivisen *crescendon* päätteeksi musiikki jää hetkeksi jumiin kappaleen melodisen lakipisteen, sointukierron kuudennen soinnun ympärille. Kaiken kaikkiaan sointukierto käydään läpi noin seitsemän minuutin keston aikana 21 kertaa. ■

PASI LYTYIKÄINEN

Hälyn funktioita musiikissani

TAUSTAA

Taiteellisissa jatko-opinnoissani tarkastelen hälyn erilaisia funktioita musiikissani. Päätaavoitteenani on sävel–häly–sointiakselin entistä tietoisempi käyttö osana teosten harmoniaa ja musiikillista identiteettiä. Lisäksi tavoitteenani on näyttämömusiikin erityispiirteiden tarkastelu ja kehittäminen, mutta tässä tekstissä keskityn hälyyn liittyviin kysymyksiin. Kirjallisen työni on tarkoitus nivoutua vahvasti sävellystyössäni esiin nousseisiin kysymyksiin. Kirjallisessa työssäni tutkin partituuri- ja ääniteanalyysin avulla erityyppisiä hälyn käytön funktioita seuraavissa teoksissa:

- Helmut Lachenmann: *Ausklang* pianolle ja orkesterille
- Usko Meriläinen: jousikvartetto nro 3
- Kaija Saariaho: *Château de l'âme* sopraanolle, naiskuorolle ja orkesterille

Tarkoitukseni on peilata analyysin tuloksia omaan sävellystyöhöni. Kirjallisessa työssäni teen lisäksi lyhyen katsauksen hälyn käytön historiaan ja käsitteisiin.

Sanasta 'häly' lukijalle mieleen juolahtanee ensiksi lyömäsoittimet, äänitaide tai erikoiset soittotavat. Oma kiinnostukseni hälyyn ei ole kuitenkaan alkanut perkusiivisten hälyjen tai erikoisten soittotapojen parissa. Alun perin aloin havainnoida sävellystyössäni hälyä laajojen, voimakkaasti dissonoivien harmonioiden soinnillisenä sivutuotteena. Lisäksi aloin huomata erityyppisiä hälyn käyttöön liittyviä tapoja muiden säveltäjien musiikissa. Nämä havainnot ovat nostaneet mieleeni joukon kysymyksiä, joihin yritän etsiä selvennystä jatko-opinnoissani.

KÄSITTEITÄ: SÄVEL, HÄLY JA SOLE

Sävelellä tarkoitan tässä tekstissä ääntä, jolla on tunnistettava sävelkorkeus ja joka ei korostetusti sisällä hälyelementtiä. Käsitteellä *häly* tarkoitan puolestaan ääntä tai

äänten kompleksia, jolla ei ole tunnistettavaa sävelkorkeutta. Eräänlaisena ”absoluuttisena sävelenä” voitaisiin pitää kaiuttoman tilan äärimmäisen hiljaista siniääntä ja ”absoluuttisena hälynä” mahdollisimman voimakasta valkoista kohinaa. Näiden välillä voidaan liikkua portaattomasti äärettömän monin eri tavoin. ”Absoluuttinen sävel” ja ”absoluuttinen häly” ovat siis akselin kaksi ääripäätä. Ääntä, joka sisältää selvästi sekä hälyn että sävelen kaltaista ääntä nimitän *soleksi*. Tällaisia ovat esimerkiksi patarummun tai kirkonkellon ääni, tai jousen *sul ponticello* -tremolo. Koska sävelen ja hälyn raja-alue on niin laaja, minua kiinnostaa tarkastella ja pohtia sävellystyössäni ääni-ilmiöiden *hälyisyyden astetta*.

HÄLYISYYDEN ASTE

Tarkoitan *hälyisyyden asteella* suhteellista hälyn määrää äänessä. Hälyisyyden aste ei siis käsitteenä viittaa pelkästään hälyyn. Kaksi, vaikkapa pienen terssin etäisyydellä, yhtä aikaa soivaa siniääntä ei ole hälyä, mutta se että ne soivat yhtäaikaan, aiheuttaa huojuntaa, mikä johtaa siihen, että ne yhdessä ovat hälyisempi kuin yksittäinen siniääni on.

Ilmaisen siis käsitteellä hälyisyyden aste äänen summittaista, omaan havaintoon ja analyysiin perustuvaa sijoittumista sille äärettömien mahdollisten varianttien akselille tai pikemminkin verkostolle, jonka toisessa päässä on siniääni ja toisessa päässä valkoinen kohina. Käsite on siis samalla tavoin suhteellinen ja vaikeasti mitattava kuin esimerkiksi vaikkapa *värikkyy* ja *hajanaisuus*.

Hälyisyyden astetta tarkasteltaessa on otettava huomioon erilaiset hälyisyyttä säätelevät parametrit. Hälyisyyden asteeseen vaikuttavat ainakin perkussiivinen hälyisyys, alukkeiden hälyisyys ja määrä, volyymin tuottama hälyisyys, rekisterin tuottama hälyisyys, akustiikan tuottama hälyisyys, äänenväriin hälyisyys (toisin sanoen poikkeamat harmonisesta yläsävelsarjasta tai yläsävelsarjan osäänesten voimakkuuserot), harmonian tuottama (dissonoiva) hälyisyys ja viritystekniikan tuottama hälyisyys.

Sävellystyössä ja partituurissa näistä parametreista voidaan ottaa huomioon periaatteessa kaikki, jopa akustiikka. Joissakin teoksissa konserttitilan optimijälkikaiku saatetaan mainita. Tällainen teos on muun muassa Kimmo Kuokkalan *Kirvis* jousikvartetille. Magnus Lindberg on maininnut useaan otteeseen, että Finlandia-talon kuiva akustiikka on vaikuttanut hänen aikaisempaan tuotantoonsa suhteessa akustiisiin vaatimuksiin (Dahlgren 2008).

Rinnakkaiskäsite edellä mainitulle ilmiölle on *sävelisyyden aste*. Sillä tarkoitan periaatteessa samaa asiaa kuin hälyisyyden asteella. Tätä rinnakkaiskäsitettä käytän yleensä siinä tapauksessa, jolloin sävelisyys on hälyisyyttä dominoivampi parametri äänessä.

HÄLYN SUHTEELLINEN MÄÄRÄ JA HÄLYN FUNKTIO

Hälyn konkreettista määrää äänessä voitaisiin periaatteessa mitata. Se ei kuitenkaan tuo tarvittavaa informaatiota *hälyn funktiosta* musiikissa. Näin ollen hälyä ja hälyisyyttä täytyy yrittää tarkastella suhteuttamalla se ympäröivään musiikilliseen kontekstiin.

John Cage oli tiettävästi ensimmäinen säveltäjä, joka määritteli julkisesti erään funktionaalisen mallin hälyn käytölle. Hän otaksui Seattlen taideyhdistyksen tapaa-misessa vuonna 1937, että samanlainen jännite-ero, kuin dissonanssilla ja konsonanssilla oli menneisyudessa, tulee olemaan lähitulevaisuudessa hälyn ja niin sanottujen musiikillisten äänien välillä (Manning 1985, 15).

Cage ennusti lisäksi samana vuonna kirjoittamassaan esseessään *The Future of Music: Credo*, että hälyn käyttäminen musiikin tekemisessä tulee jatkumaan ja lisääntymään, kun elektroniset instrumentit kehittyvät. Hän uskoi, että tämän kehityksen tuloksena säveltäjillä olisi ulottuvilla musiikillisiin tarkoituksiin kaikki mahdolliset äänet¹. (Taruskin 2004, 175)

Muun muassa Kaija Saariahon teoksissa on selkeästi havaittavissa jännite-eroja, joita toteutetaan liikkumalla sävelisyyden ja hälyisyyden välillä. Saariahon ajattelu ei tosin ole yhtä suoraviivaista kuin Cagella vuonna 1937. Esimerkiksi Saariahon teoksen *Château de l'âme* lopussa hälyllä kuulostaisi olevan selkeästi konsonoiva funktio. Teoksen lopun orkesteri- ja kuoro-osuuden yleisilmeelle on ominaista staattisuus, joka johtuu hälyä ja säveliä sisältävästä urkupistemäisestä materiaalista, harmonisesta ja säveltasollisesta staattisuudesta sekä rytmisestä toisteisuudesta. Teoksen loppua kohti sävelisyydestä luovutaan eri tavoin. Sointikuvassa tapahtuu eräänlainen modulaatio sävelisyydestä hälyisyyteen. Moduloinnin keskiössä ovat sopraanujen laajenevan harmonian ja glissandojen tuottama hälyisyys sekä mezzosopraanujen puheosuuden päällekkäinen esiintyminen, kunnes kuoro-osuus siirtyy kokonaan toistamaan hälyisiä konsonanttiaanteita, joita ohennetaan voimakkuutta vähentämällä.

Vaikka häly on sointiväriässä tärkeä elementti Saariaholla, niin hän käyttää hälyisyyden säätelyä myös perinteisessä merkityksessä, rytmin ja muodon rajakohtien korostamisessa.

Usko Meriläisen kolmannessa jousikvartetossa puolestaan hälyisyyden asteen säätelyllä kuulostaisi olevan soinnin koheesiota ylläpitävä funktio. Esimerkiksi nuottikuvan perusteella hyvin erilaiset peräkkäiset jaksot omaavat hyvin yhtenäisen jännitteen ja sointikuvan.

Kiinnostavaa on se tapa, jolla Meriläinen ikään kuin annostelee hälyisyyttä teoksessaan: jaksossa, jossa dissonoivien harmonioiden avulla tuotetaan hälyä, ei sisällä

¹ "Cage: I believe that use of noise to make music will continue and increase until we reach a music produced through the aid of electrical instruments which will make available for musical purposes any and all sounds that can be heard."

erikoisten soittotapojen avulla tuotettua hälyisyyttä. Puolestaan jaksossa, jossa erikoiset soittotavat tuottavat hälyisyyttä, on selvästi konsonoivammat ja ohuemmat harmoniat. Jännitteen ylläpitäjän roolin ottavat siis erilaiset hälyparametrit. Lisäksi hälyn funktio rytmin tai muodon rajakohtien ”maamerkkeinä” on vähäinen. Meriläinen pikemminkin välttelee selkeiden rajakohtien rakentamista tai dynaamisia muotorakenteita.

Helmut Lachenmannin teos *Ausklang* poikkeaa kahdesta edellisestä esimerkistä siten, että siinä mikrotasolla tapahtuvalla hälyisyyden säätelyllä kuulostaisi olevan keskeinen merkitys. Lachenmann jakaa hälyisyyttä erilaisten sommittelujen avulla omiksi ryhmikseen. Hälyisyys on jaettu voimakkaasti hälyä ja *solea* sisältävien pitkien äänten ja toisaalta lyhyiden ja nopeiden, enemmän *solea* ja säveliä sisältävien eleiden kesken. Lisäksi nämä sirpalemaiset pienoismuototason eleet ovat usein dynaamisia. Niissä ja niiden välillä tapahtuu nopeita siirtymiä hälyn ja sävelen välillä. Mikrotason hälyisyyden säätelyllä näyttäisi olevan keskeinen rooli teoksen sointiväriin kontrolloinnissa. Mutta sen lisäksi suurmuodon dynaamiset tapahtumat nousevat mikrotason tapahtumien laajentuessa hälyisyyttä kasaaviksi tai purkaviksi tapahtumiksi.

ESIMERKKEJÄ OMASTA SÄVELLYSTYÖSTÄ

Ohessa on eräs esimerkki hälyn purkamisesta pienoismuodon tasolla. Nuottikatkelma on tekeillä olevan laulusarjani piano-osuudesta (esim. 1). Siinä pianon matala aksentilla korostettu kokosävelklusteri tuottaa hälyä, jota vahvennetaan pedaalilla. Tämä hälyisyys puretaan siten, että aluksi pedaalilla tuotettu kaiunnan aiheuttama hälyisyys puretaan (ks. *poco a poco* -merkintä pedaalissa). Tämän jälkeen harmoninen hälyisyys häivytetään purkamalla kokosävelklusteri: aluksi poistetaan dissonoivimmat intervallit (suuret sekunnit), sen jälkeen terssi ja lopuksi kvintti.

Oikean käden ylöspäin väreilevän eleen funktio on kasvattaa aavistuksen verran jännitettä ennen kuin vasemman käden kokosävelklusteri puretaan.

Esim. 1. Hälyn suodattuminen laulusarjani *Lauluja Tua Forsströmin teksteihin* alun piano-osuudessa (manus 2009).

Toinen esimerkkikatkelma on *La Spada del Sole (Auringonmiekkä)* -nimisestä teoksestani jousikvartetille. Siinä on tilanne, jossa tahdistta 88 aloitetaan uusi musiikillinen jakso pysyttäytymällä g-sävelellä. Esimerkin soinnillista kuvaa värittävät jousten *battuto*-eleet ja *pizzicatot*. Toisena tasona jaksossa on jousella soitetut pitkät äänet, joissa liikutaan sävelisyyden ja hälyn välillä. Tahdin 88 lopussa alttoviulu ennakoi crescendo-eleellä seuraavan tahdin tilannetta, jossa ensimmäinen viulu tekee siirtymän g-sävelestä kohti hälyä ja takaisin säveleen, minkä jälkeen toinen viulu tekee samantyyppisen eleen. G-sävel on kuitenkin kuultavissa koko ajan, joten yhteissoinnillisesti siirtymä tapahtuu sävelen ja *solen* välillä. Nämä eleet sointiväriällisen funktion lisäksi rytmittävät pienoismuotoa.

Battuto-eleet panevat alulle yhtäältä pitkissä äänissä tapahtuvan dynaamisen muutoksen (voimakkuuden vaihtelut, äänen rikkominen ja glissando) ja toisaalta myös päättävät dynaamisen eleen. *Pizzicato*-eleen funktio tässä jaksossa alun rajakohdan korostamisen (tahdin 88 alku, alttoviulu ja sello) jälkeen on olla eräänlainen synkooppi, säännöllistä pulssia rikkova ääni.

The image shows a musical score for a string quartet, specifically measures 87 and 88. The staves are labeled VI. I, VI. II, Vln., and Vc. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* (pianissimo) and accents. There are also some performance instructions like *batt.* and *pizz.* written above the notes. The key signature has one flat (F), and the time signature is 4/4.

LOPUKSI

Hälyn käytöllä musiikissa voi siis olla useita eri funktioita. Musiikilliset keksinnöt eivät ole välttämättä irrotettavissa tyyllillisestä ympäristöstään. Saariahon, Meriläisen ja Lachenmannin tapa käyttää hälyä musiikissaan ei siis ole sellaisenaan integroitavissa omaan musiikkiini, mutta musiikin takana olevat erilaiset hälyn funktioiden perusideat ovat mielestäni sovellettavissa yleisesti. ■

LÄHTEET

DAHLGREN, TAINA/STT 2008. ”Finlandia-talo saneli partituurin”, Magnus Lindbergin haastattelu, *Karjalainen*, 26.6.2008.

MANNING, PETER 1985. *Electronic & Computer Music*. New York: Oxford University Press.

TARUSKIN, RICHARD 2004. *The Oxford History of Music* 5. New York: Oxford University Press.

ANNA PULKKIS

Tonaalinen keväthuumaus – Sibeliuksen *Vårtagen* haastaa monotonaalisuuden

Sibeliuksen yksinlaulutuoantanto on sekä mittava että hämmästyttävän moni-ilmeinen. Pianosäestyksellisiä yksinlauluja on säilynyt yhteensä 98, opusnumeroituja näistä on 81.¹ Laulut suhtautuvat perinteiseen tonaalisuuteen hyvin vaihtelevilla tavoilla, välillä tonaalisuuden ulkopuolellekin kurkottaen. Väitöstutkimuksessani paneudun niihin Sibeliuksen yksinlauluihin, jotka poikkeavat monotonaalisuudesta. Monotonaalisiksi määrittelen teokset, joissa yksi sävellaji – pääsävellaji – on sävellajihierarkiassa ylimpänä, ja muut sävellajit sijoittuvat alemmille hierarkiatasoille. Monotonaaliset kappaleet alkavat ja päättyvät lähes poikkeuksetta pääsävellajissaan. Näin määriteltynä useimmat tonaaliset kappaleet ovat monotonaalisia, ja useimmat tonaaliset teorit (esimerkiksi schenkeriläinen teoria) perustuvat ajatukselle monotonaalisesta ykseydestä.² Romantikot, kuten Schubert ja Chopin, alkoivat musiikissaan käsitellä sävellajihierarkioita joustavammin, ja Sibelius seurasi heidän jalanjäljissään. Sibeliuksen lauluista kolmisenkymmentä poikkeaa monotonaalisuudesta. Joukko ei ole yhtenäinen eikä sen rajaaminen yksiselitteistä. Jotkin laulut alkavat ja päättyvät eri sävellajeissa, toisissa kaksi samanarvoista sävellajia vuorottelee keskenään, ja joissain taas tonaalinen keskus vaihtaa alinomaa paikkaa.³ Yhteistä näille tapauksille on, että pääsävellajin käsite (paikoin jopa *sävellajin* käsite) asetetaan kyseenalaiseksi.

Vårtagen (op. 61 nro 8) on sekä tonaalisen rakenteensa että keväisen aiheensa puolesta oiva esimerkki siitä, mitä tapahtuu Sibeliuksen potkaistessa tonaaliset monot jaloistaan. Laulu on vuodelta 1910, ja teksti on Bertel Gripenbergin. Sibeliuksen runolle antama sävelasu on karakteriltaan malttamaton: musiikki vyöryy eteenpäin

1 Alun perin opusnumeroituja lauluja on ollut 83, mutta numerot 1 ja 2 opuksesta 72 ovat kadonneet.

2 Krebs (1981, 13) määrittelee monotonaalisuuden Schenkerin tonaalisuuskäsityksestä käsin: "When a composition reduces to a bass line that composes out a particular triad by means of a I–V–I progression and an upper line that horizontalizes an interval of the same triad, then one can regard that composition as prolonging a single triad, and thus as monotonal."

3 Kahteen ensin mainittuun ilmiöön viittaavat termit *directional tonality* (sävellajista toiseen siirtyminen; myös *interlocking tonality* tai *progressive tonality*) ja *tonal pairing* (kahden sävellajin vuorottelu). Hyvän yleiskuvan näistä ilmiöistä saa teoksen *The Second Practice of Nineteenth-Century Tonality* (toim. Kinderman ja Krebs 1996) ensimmäisestä osiosta *The Origins and General Principles of Tonal Pairing and Directional Tonality*. Kolmatta ilmiötä, tonaalisen keskuksen jatkuvaa vaihtelua, nimitän termillä *wandering tonality*.

pysähtymättä tuskin hengähtämään. Laulumelodia perustuu saman oikukkaan fraasin variointiin, ja pianotekstuuria hallitsevat kimmeltävät arpeggiot. Kokonaisuutta jäsentävät laajempien yksiköiden kertautuminen sekä pianotekstuurin ajoittainen rauhoittuminen. *Vårtagen* jakautuu pianojohdantoon (t. 1–7) sekä kolmeen jaksoon (t. 8–26, t. 26–44 ja 44–53); jaksot siis limittyvät tahdeissa 26 ja 44 (kuva 1). Toinen jakso on ensimmäisen transponoitu kertaus. Kolmas jakso kylläkin jatkaa transpositioajatusta, muttei toista edeltävien jaksojen materiaalia sellaisenaan. Kuvassa 1 näkyy myös, miten Sibelius on sijoitellut Gripenbergin runon viisi säkeistöä musiikkiin. Ensimmäisen jakson (t. 8–26) aikana kuullaan tekstisäkeistöt 1 ja 2, toisen jakson (t. 26–44) aikana säkeistöt 3 ja 4 ja kolmannen jakson (t. 44–53) aikana säkeistö 5.

PIANOJOHDANTO

1

JAKSO 1
tekstisäkeistö 1

8 11 15 16 20 25

JAKSO 2
tekstisäkeistö 3

26 29 33 34 38 43

JAKSO 3
tekstisäkeistö 5

44 47 51 53

Kuva 1. *Vårtagenin* harmoninen rakenne sekä jäsentyminen

Tässä vaiheessa kysyn yksinkertaisen kysymyksen: mikä on *Vårtagenin* sävel-laji? Vastauksen löytämiseksi on tutustuttava tarkemmin *Vårtagenin* harmoniseen rakenteeseen (ks. kuva 1). Ensimmäinen jakso esittelee kromaattisen sointusarjan. B-duurisoinnulta (t. 8) siirrytään kromaattisella 5–6-liikkeellä Ges-duurisoinnulle (t. 11), joka muuntuu ensin enharmoniseksi variantiksi Fis-duuriksi ja sitten fis-mollisoinniksi (t. 15); tämän jälkeen levitetään kahta dominanttista tilannetta, joista ensimmäinen (t. 16–19) ”tähtää” B:lle ja jälkimmäinen (t. 20–25) C:lle. Tah-

dissa 25 arpeggiotekstuuri pysähtyy alleviivaten dominanttiterssikvarttisointua, joka purkautuu C-duurisoinnulle tahdissa 26 sulkien ensimmäisen jakson. Tältä samalta C-duurisoinnulta alkaen toinen jakso toistaa saman sointusarjan suurta sekuntia ylempää – rekisteri tosin laskee. Toinen jakso päättyy tahdin 44 D-duurisoinnulle, joka samalla aloittaa kolmannen jakson. Kolmas jakso lähtee etenemään eri tavoin kuin edelliset, alkaen siitä että D-duurisoinnun bassona on D:n sijasta A (tämän yksityiskohdan merkitykseen palataan myöhemmin). Kromaattisen 5–6-liikkeen sijaan (joka veisikin takaisin B-duurisoinnulle!) D-duurisoinnulta siirrytään levittämään Fis:lle rakentuvaa vähennettyä septimisointua (t. 47–50). Tältä edetään tahdin 51 G-duurikvarttisekstisoinnulle, ja samalla bassoon ilmestyy jakson alussa ”puutunut” D. Kvarttisekstisointu johtaa mollivarianttinsa kautta *Värtagenin* päättävälle D-duurisoinnulle tahdissa 53.

Kysymys *Värtagenin* sävellajista osoittautuikin monimutkaiseksi. Kokonaisuus ei uskottavasti asetu minkään yksittäisen pääsävellajin piiriin, joten *Värtagen* ei ole monotonaalinen. Ehkä *kysymystä* pitääkin muuttaa. Muoto ”missä sävellajeissa *Värtagen* on?” tarjoaa enemmän liikkumavaraa. Vai onko ollenkaan mielekästä puhua sävellajeista? Perinteisessä sävellajikäsitetyksessä harmonian funktionaalisuus ilmaisee keskusharmonian eli toonikan sijainnin. Schachterin (1999) mukaan seitsemännen ja neljännen sävelasteen välille muodostuvalla vähennetyllä kvintillä, joka sisältyy esimerkiksi dominanttiseptimisointuun, on tärkeä rooli toonikan paikantamisessa ja sävellajitunnon muodostumisessa – etenkin silloin, kun toonika itse ei ole läsnä. Riittävän painokkaana esiintyessään myös pelkkä toonika voi ilmaista sävellajin. (Schachter 1999, 135–136.)

Täyttääkö *Värtagenin* ensimmäisen jakson ”B-duuri” perinteisen sävellajin kriteerit? Ensimmäisen jakson harmoniat on mahdollista tulkita funktionaalisesti (kuva 2). Kuvan 2 sointusarjan olisi myös mahdollista sulkeutua B-duuritoonikalle (vedetty yli). Todellisuudessa B-duurisoinnulle ei tehdä ainuttakaan dominanttista kohdistusta, vaan jakson tonaalisen liikkeen päämääräksi muodostuu tahdin 26 C-duurisointu. *Värtagenin* alussa B-duurisointu saa painoarvoa, kun sitä levitetään ensimmäisten kymmenen tahdin ajan. ”Pelkän toonikan” mielessä voitaisiin alussa olla B-duurisävellajissa, mutta tämä tulkinta ei saa vahvistusta jatkosta, joka ennemminkin pyrkii etenemään pois päin ”B-toonikan” piiristä kuin vakiinnuttamaan sen. Kuvan 2 tarjoama funktionaalinen selitysmalli jää teoreettiseksi. Todellisuudessa jo Ges-duurisekstisointu (t. 11) avaa musiikille B-duurista erkaantuvia etenemismahdollisuuksia. Ensimmäinen tekstisäkeistö päättyy tahdissa 15 fis-mollisoinnulle, jonka painokkuus on ristiriidassa sen ”välittävän” äänenkuljetusroolin kanssa. Fis-molli on varsin vieras harmonia B-duurisävellajin näkökulmasta. Uusriemannilaisin termein se on B-duurisoinnun heksatoninen pooli, suurterssisuhteinen sointu, jossa ei ole yhtään yhteistä säveltä alkuperäisen soinnun kanssa.⁴ Hidas sointurytmi

4 Hyödynnän väitöstutkimuksessani soveltuviissa osin uusriemannilaista lähestymistapaa, joka tarjoaa puitteet kolmisointujen ja niiden välisten liikkeiden tarkasteluun irrallaan sävellajikontekstista ja sointufunktioista.

hämärtää osaltaan sointujen mahdollisia funktionaalisia suhteita, ja etualalle nousevat arpeggiokuvioinnin hienovaraiset muutokset sekä laulumelodian fraasien väliset transpositiosuhteet.

B: I VI^{6_b}_{3_b} VI^{6_b}_{3_b} VII^{7_b} ✕ C: VII^{7_b} V⁴₃ I

Kuva 2. Funktionaalinen tulkinta ensimmäisen jakson harmonioista

Edellä esitetyn valossa ajatus B-duuri-sävellajista on tuskin perusteltu. Entä sitten toisen jakson C-duuri? Tahdin 26 C-duurisoinnulle tullaan dominantin kautta, mikä *Värtagenin* kontekstissa on poikkeuksellista. Dominanttinen valmistus ilmaisee, että saavutetaan uusi keskeinen harmonia. Jatko ei kuitenkaan vakiinnuta C-toonikaa, vaan musiikki etenee kohti seuraavaa päämäärää, jakson päättävää D-duurisointua (t. 44). B-duurin tavoin myös C-duuri jää vakiintumatta sävellajina. B-duuri- ja C-duurisoinnut ovat kuitenkin keskeisiä harmonian liikkeen alkupisteitä, askelmia nousussa kohti kolmatta jaksoa.

Kolmas jakso ei enää moduloi ylöspäin, vaan sekä alkaa että päättyy D-duurisoinnolla. Tahdin 44 D-duurisointu (joka siis sekä päättää toisen jakson että aloittaa kolmannen) on kuitenkin kvarttisekstisointu – bassossa on D:n sijasta A. Kvarttisekstisoinnun myötä tahdin 43 pohjamuotoisen dominantin purkaus jää epätäydelliseksi, mikä hämärtää jaksojen välistä rajakohtaa. Rajakohta on kuitenkin olemassa, sillä odotettu transpositiotaso saavutetaan niin harmoniassa kuin laulumelodiassakin. Lisäksi tahdit 43–44 rinnastuvat eleytykseltään tahteihin 25–26, lukuun ottamatta sitä merkittävää tekstuurillista eroa, että tahdin 26 C-duurisointu on pystysuora, mutta tahdin 44 D-duurikvarttisekstisointu on murrettu. Sekä basson A että arpeggiotekstuuri viestivät, että jotain on vielä kesken tahdissa 44; musiikki ei pysähdy tähän. Pohjamuotoinen, pystysuora D-duurisointu saavutetaan vasta *Värtagenin* lopussa, tahdissa 53.

Siirryn nyt tarkastelemaan *Värtagenin* päättävää D-duurisointua alkuperäisen sävellajikysymykseni valossa. Päättäväkö *Värtagen* D-duurissa vai g-mollissa, siis onko tahdin 53 D-duurisointu D-duurin toonika vai g-mollin dominantti? Kumpikin tulkinta on mahdollinen, eivätkä ne välttämättä edes sulje toisiaan pois. Päätössoinnun nimeäminen joko D-duurin toonikaksi tai g-mollin dominantiksi ei sitä paitsi vielä kerro paljoakaan *Värtagenista*. Olennaisempaa on, että toisistaan

poikkeavien tulkintojen mahdollisuus ylipäätään on olemassa. Musiikissa täytyy siis olla sisäänrakennettua monimerkityksellisyttä, piirteitä, jotka antavat vihjeitä toisaalta D-duurin ja toisaalta g-mollin suuntaan.

G-mollin puolesta puhuu etumerkintä; kahden alennusmerkin säilyttämisellä on paitsi notaatiotekninen merkitys, myös mahdollinen yhteys säveltäjän intuitioon. Myös eräät puhtaasti musiikilliset seikat viittaavat G-keskisyyteen. Tahtien 47–50 pitkä dominanttinen tilanne odottaa purkausta G:lle. Tulo tahdin 51 G-duurikvarttisekstisoinnulle on painokas, vaikkei se teknisessä mielessä ole purkaus – g-mollin kontekstissa tahdin 51 sointu edustaa kadenssikvarttisekstisointua. Kvarttisekstisoinnulle tullessa tekstuuri rauhoittuu pystysuoraksi, ja G-sävel on laulumelodiassa painokas. *Värtagenissa*, jossa dominanttisia kohdistuksia ylipäätään on vähän, vihjatumminkin tilanteet nousevat esiin (vrt. tahdin 43 dominantin ”purkaus” tahdin 44 kvarttisekstisoinnulle). Myös loppukadenssi on g-mollin kontekstissa uskottava, sillä se muistuttaa eleytykseltään ja asettelultaan tyypillistä puolilopuketta.

D-duurin näkökulmasta tahtien 47–50 dominantti purkauksineen näyttäytyy välidominantin purkauksena IV asteen kvarttisekstisoinnulle. Kvarttisekstisointu etenee mollivarianttinsa kautta toonikalle tahdissa 53 muodostaen plagaalin lopukkeen. *Värtagenissa* esiintyy kuitenkin myös D-duurin dominantti – sitä varten vain täytyy mennä taaksepäin tahtiin 43 asti. Tämä painokas pohjamuotoinen dominantti purkauksineen on mahdollista tulkita siten, että tahdin 44 D-duurikvarttisekstisointu edustaa jo toonikaa, vaikka edeltävän dominantin basson sävel on vielä ”voimassa”. Kun basson D saavutetaan tahdissa 51, sen päällä on ensin kvarttisekstisointu, joka plagaalisti vahvistaa toonikaa. Tässä tulkinnessa koko kolmas jakso näyttäytyy D-duuritoonikan laajenuksena.

Kuten edellä huomautin, D-duuri- ja g-molli-tulkinnat eivät sulje toisiaan pois. Ne ovat ilmiöinä eri laajuisia: g-molli tulee mahdollisena sävellajikontekstina mukaan aikaisintaan tahdista 47 alkaen, D-duurisoinnun ”dominantisoiduttua”, kun taas D-duuri-tulkinta on perusteltavissa koko kolmannen jakson mittakaavassa. Paikallisempänä ilmiönä g-molli voi siten sijoittua D-duuritulkinnan *sisään*. Tahtien 51–52 painokkaat kvarttisekstisoinnut vihjaavat edelleen g-mollin mahdollisuuteen, ja loppukadenssi jättää avoimeksi kysymyksen siitä, onko kyseessä plagaali lopuke vai puolilopuke. Lopetuksen monikasvoisuus on olennainen osa *Värtagenin* karakteria. Mikä tärkeintä, valitusta sävellajitulkinnessa riippumatta kolmas jakso laajentaa D-duurisoitua.

Tulkintani *Värtagenin* syvätasosta näkyy kuvassa 3. Syvätaaso ei ole diatoninen, vaan kokosävelittään nouseva. Rakenteellinen kokosävelnousu puolestaan perustuu kromaattiseen 5–6-nousuun (alempi viivasto). Rakenteen taustalla ei ole monotoonaalista *Ursatzia*, jossa ylimmällä hierarkiatasolla olisi yksi toonika.⁵ Rakenteelli-

5 Vaikka Schenkerin teorian premissit eivät toteudukaan, Schenker-analyysin vakiinnuttama graafinen esitystapa on käytökelpoinen – kuten myös ajatukset hierarkiasta ja prolongaatiosta.

sista harmonioista C-duuri näyttäytyy lomaharmoniana ja siten alisteisena B- ja D-duuriharmonioille. B- ja D-duurisointujen välistä hierarkiaa on sen sijaan hankalaa määrittellä tyydyttävästi. Rakenne ei sijoitu stabiiliin kehykseen vaan on ennemminkin prosessi, jonka alku- ja päätepisteinä B- ja D-duuriharmoniat ovat kummatkin välttämättömiä. Kolmannessa jaksossa D-duurisointu täydentää kokosävelnousun. Kuvasta 3 näkyy, että tämä päätepiste saavutetaan asteittain. Ylä-äänien kokosävelnousu täydentyy jo tahdissa 44, kolmannen jakson alkaessa, jolloin bassossa kuitenkin on vielä A. Basson nousu D:lle täydentyy vasta päätöskadenssissa (riippumatta siis siitä, mikä sävellajikonteksti lopulle valitaan).



Kuva 3a. Värtagenin syvätaaso



Kuva 3b. Taustalla:

Monotonaalisuudesta poikkeavia ilmiöitä käsittelevässä kirjallisuudessa esiintyy kaksi käsitettä, jotka ovat erityisen käyttökelpoisia *Värtagenia* ajatellen: *transposition operation* ja *expressive use of tonality*.⁶ *Transposition operation* tarkoittaa jonkin jakson tarkkaa (ei siis diatonisesti sovellettua) transpositiota jonkin muun intervallin kuin puhtaan kvintin tai kvartin etäisyydelle; tuloksena päädytään alkuperäiselle vieraan diatonisen asteikon piiriin (McCreless 1996, 90). *Expressive use of tonality* -käsite kuvaa samaa asiaa, mutta ennemmin ilmaisullisesta kuin teknisestä näkökulmasta käsin: perusajatuksena on, että transpositio ylöspäin in-

⁶ Transposition operation -termiä lienee ensimmäisenä käyttänyt Gregory Proctor väitöskirjassaan *Technical Bases of Nineteenth-Century Chromatic Tonality: A Study in Chromaticism* (Princeton University, 1978). *Expressive use of tonality* -termi on peräisin Robert Baileyelta (1977).

tensifioi ja transpositio alaspäin rauhoittaa musiikkia. *Expressive use of tonality* ei edellytä tarkkaa transpositiota, pelkkä muistuma riittää. (Bailey 1977, 51.)

Värtagenin toinen jakso on ensimmäisen jakson transpositio, siis *transposition operationin* tulos; kolmannessa jaksossa transpositioajatus jatkuu viitteellisemmin. Kokosäveltranspositio irrottaa syvätason diatoniasta. *Expressive use of tonalityn* mielessä *Värtagen* intensifioituu askel askeleelta rakenteellisen kokosävelnousun edessä B:ltä C:n kautta D:lle. Transposition idea on *Värtagenissa* kaiken kaikkiaan keskeinen. Pienemmässä mittakaavassa kokosäveltranspositio ilmenee esimerkiksi tahtien 16 ja 20 sekä 34 ja 38 dominanttisten harmonioiden välillä (ks. kuva 1). Laulumelodiassa on sekä vapaahkoa puolisävelaskelsuhteista (esim. tahtien 8–11 ja 12–15 välillä) että kokosävelaskelsuhteista transpositiota (esim. tahtien 16–19 ja 20–24 välillä).

Värtagenin harmoninen rakenne on Sibeliuksen laulutuoannossa erikoisuus, muttei ainoa laatuaan. Kolmiportainen nouseva transpositiorakenne löytyy myös lauluista *På verandan vid havet* (op. 38 nro 2), *Näcken* (op. 57 nro 8) ja *Die stille Stadt* (op. 50 nro 5); kahdessa ensin mainitussa nousu tapahtuu puolisävelaskelittain, viimeksi mainitussa kokosävelittain. Transpositiosuhde ei yleensä ole tarkka, vaan Sibelius varioi eriasteisesti esimerkiksi laulumelodiaa ja pianotekstuuria. Transposition kolmas porras tuo tyypillisesti mukanaan muutoksen johtaen lopetukseen, joka poikkeaa edeltävästä materiaalista.⁷ Kuten sanottu, *Värtagenissa* muutos ilmenee heti kolmannen jakson alettua. Dramaturgian kannalta lienee mielekäästä – ja odotettua – että ”kolmas kerta toden sanoo”. *Värtagen* ei myöskään ole ainoa Sibeliusen laulu, jonka päätössointu on mahdollista tulkita kontekstista riippuen joko toonikana tai dominanttina. Samankaltaisia kysymyksiä herättävät ainakin *I systrar, I bröder, I älskande par!* (op. 86 nro 6), jo mainittu *Die stille Stadt* (op. 50 nro 5) sekä *Marsjön* (op. 36 nro 5).

Väitöstutkimuksessani kommentoin myös musiikin ja tekstin välistä suhdetta analysoimissani lauluissa. Sibeliuksen monimuotoisessa laulutuoannossa yksittäiset teokset ovat korostetusti yksilöitä, mutta yhteisenä nimittäjänä on kuitenkin tekstilähtöisyys. Kyse ei niinkään ole yksityiskohtaisesta sävelmaalailusta kuin runon perustunnelman tai psykologisen sisällön tavoittamisesta. Tämän artikkelini päätteeksi käsittelen lyhyesti musiikin ja tekstin suhdetta *Värtagenissa*. Runon kertoja on ”värtagen” eli kevään vallassa, keväästä sekaisin, keväthuumassa. Hän ei osaa päättää itkeäkö vai nauraa, ollako sotilas vai runoilijapoika, kiihkeä rakastaja vai siveyden sipuli. Hän on omasta tahdostaan riippumatta jatkuvassa muutoksen tilassa ja ”itselleen arvoitus”. Sibelius tavoittaa musiikissaan kertojan tempautumisen itsekontrollinsa ulkopuolelle. Kerran käynnistyttyään musiikki ei malta pysähtyä,

7 Sibeliusen ratkaisu on jokaisessa laulussa erilainen. *På verandan vid havetissa* muutos tapahtuu vasta päätössoinnulla. *Näckenissä* transposition kolmaskin porras kuullaan täydellisenä, ja sitä seuraa erillinen loppujakso. *Die stille Stadtissa* kolmas transpositio erkanelee edeltävistä ennen päätöskadenssia, kääntäen musiikin suunnan takaisin kohti alun B-keskistä harmoniamailmaa.

vaan etenee kuin ulkoisen voiman ajamana, ehtimättä määritellä itseään ankkuroitumalla mihinkään sävellajiin. Ambivalentti päätöskadenssi jättää musiikin etsimisen tilaan. Modaalinen ailahtelu duuri- ja molliharmonioiden välillä rinnastuu kertojan mielialan heilahteluihin. Suoraviivaisimmin tämä tulee esiin *Vårtagenin* viimeisissä tahdeissa, joissa duurimuotoinen kvarttisekstisointu välähtää keskelle g-mollia: ”*min själ blir sorgsen, min själ blir glad*”. ■

LÄHTEET

- BAILEY, ROBERT (1977). The Structure of the *Ring* and Its Evolution. *19th-Century Music* 1, 48–61.
- KREBS, HARALD (1981). Alternatives to Monotonicity in Early Nineteenth-Century Music. *Journal of Music Theory* 25/1, 1–16.
- MCCRELESS, PATRICK (1996). An Evolutionary Perspective on Nineteenth-Century Semitonal Relations. Teoksessa Kinderman, W. ja Krebs, H. (toim.): *The Second Practice of Nineteenth-Century Tonality*, 87–113. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- SCHACHTER, CARL (1999). Analysis by Key. Another Look at Modulation. Teoksessa *Unfoldings. Essays in Schenkerian Theory and Analysis*, toim. J.N. Straus. New York: Oxford University Press, 134–160.

MARJA SAARELA

Francesco Cavallin oopperoiden piirteitä

Väitöskirjatyössäni tarkastelen modaalisuutta ja tonaalisuutta varhaisessa italialaisessa oopperassa. Keskityn Francesco Cavallin (1602–1676) – tuotteliaan ja aikanaan kuuluisan venetsialaisen säveltäjän – 1640-luvun alun teoksiin. Työni alkuperäisenä ajatuksena on tutkia musiikkia toisaalta modaalisuutta, toisaalta tonaalisuutta lähtökohtanaan pitävistä näkökulmista. ”Modaalisuus ja tonaalisuus” on sittemmin osoittautunut – tietenkin – laajaksi ja epämääräiseksi otsikoksi, mutta olen sen puitteissa voinut kokeilla monia tarkastelutapoja. Jatkossa työn eteneminen kuitenkin edellyttää teoreettisen näkökulman tarkentamista ja parempaa rajaamista. Alla esittelen asioita, joita oopperoiden parissa on tullut esiin, ja alustavia näkökulmia, joista olen musiikkia tarkastellut. Esimerkkinä on katkelma *Doricleasta* (1645).

Doriclean prologissa luvataan tarina poikkeuksellisen hyveellisestä ja rohkeasta naisesta. Ensimmäisen näytöksen ensimmäisessä kohtauksessa Armenian kuningaspari, Tigrane ja Doriclea, pakenevat sodan vuoksi kotimaastaan. Doriclea, hyveen ja rohkeuden mallikappale, kehottaa haavoittuneena puolisoaan jatkamaan pakoja, jotta edes tämä säilyisi hengissä. Kohtauksessa on mukana on myös armenialaisia sotilaita, mutta he pysyttelevät hiljaa. Koko kohtauksen musiikki on esimerkeissä 1–4. Suomenkieliset käännökset ovat omiani, mutta muutamassa kohdassa on englanninkielisestä libretosta ollut apua (Mossey, 2004). Tavoitteenani käännöksessä on ollut ytimekkyys, ei mahdollisimman monien vivahteiden esiin tuominen.

I PINTAHAVAINTOJA MUSIIKISTA

Tarkasteltavat jaksot tekstin mukaan

Tarkoitukseni on tutkia musiikkia analyttisesti, ja silloin esiin nousee väistämättä kysymys siitä, millaisia jaksoja musiikista otetaan kulloinkin tarkasteltavaksi. Kuten yleensäkin, näissä teoksissa näytökset on jaettu kohtauksiksi, jotka voivat koostua yhdestä laajahkosta soolosta tai olla monihenkilöisiä ja -vaiheisia. Näistä jaoista huolimatta kulloinkin analyttisesti tarkasteltavan jakson rajaaminen ei aina ole helppoa, sillä musiikilliset rajakohdat eivät tunnu muodostavan selkeää hierarkiaa.

Doriclea

Può la virtù del core ne le scigure invito superar delle piaghe il rio do- lo- re-

7 -e. Må non è già bastante à dar il moto al trardo piè traf- fit- to-

13 -o. E gl'imbelle s'arresta e vacil- lante e il tiranneggio in darno perche mi rend'anor

19 dolce, dolce consor- te com- pagna di tua fugga e di tua sor- te- -e.

Doriclea (haavoittuneena):

(1-7) Sydämen hyveellisyydellä voi voittaa ylivoimaisiltakin tuntuvat vastukset.

(8-13) Mutta nyt riittää jo kulku väsynein ja haavoittunein jaloin.

(14-17) Vapisen, en halua enää taistella ja vaara uhkaa joka suunnasta -

(18-23) miksi pidät vielä minua mukanasi pakomatalla, rakas puolisoni?

Esimerkki 1

Tigrane

Fatti appoggio ben mio di questo braccio oh crudi fati oh Di- o.

7 Infelice Tigra- -ne non eran paghi à pieno gl'arbitri ingusti de le cose humane d'haverti

6 7-6

13 tolto il regio trono armeno senza condurti in seno trà le tue fughe languida è ferita quella bella ch'adori

13

Esimerkki 2 (jatkuu seuraavalla sivulla)

SÄTEITÄ 2009: Francesco Cavallin oopperoiden piirteitä

19

19 che pugnò per tua vita ò d'astri imperversati empij empij ri-go-ri-i.

(#) #

25

25 Siedi siedi ben mio su questi sassi ò crudi fati ò Di-o.

7-6

(1-6) Kultaseni, nojaa käsivarteeni. Voi Luoja, miten kova kohtalo!
 (7-14) Onneton Tigrane, ei riittänyt, että menetit Armenian kruunun -
 (14-20) vaan joudut myös valitsemaan oman paon ja haavoittuneen vaimon välillä, joka lisäksi tais-
 teli puolestasi.
 (21-24) Voi julmat ja ankarat tähdet!
 (25-39) Kultaseni, istu näille kiville. Voi Luoja, miten kova kohtalo!

Esimerkki 2

Doriclea

Dch non fermar del tuo fuggir il volo non siano i casi miei ti prego ò caro di tua sa-

6

7

7 lute il preci-pitio ama-ro. Segui % il corso primiero ne sù questo sentiero al Partho vinci-

7

13

13 -tor tanto vicino della tua Doriclea pietà t'ar-resti Forse custodian havran di lei quei cieli

#

19

19 che giran sempre che giran sempre sempre alle tue glorie in-fes-ti.

(1-9) Älä keskeytä pakoa. Rakkaani, älä vaaranna itseäsi minun takiani.
 (10-16) Jatka pakoa sitä ensimmäistä polkua pitkin Parthian voittajan luo -
 (17-23) ehkäpä minä saan suojaa tähdiltä, jotka kiertävät taivaalla sinun kunniaksesi.

Esimerkki 3

Tigrane

Ch'io parta è t'abbandona? Ch'io fugga e qui ti lasci di vita in

5 forse e de nemici in preda? Ah' che non son già nato d'una gelata rupe ne dalle

10 poppe di rabiosa lupe nutrimento di latte ho mai succhia to- o-

15 Pria di qui partiranno questi immobili sassi ch'altrove drizzi i passi senza di te, sen- za di

20 tè che sei spirto de spirti (spirto de spirti) mie- -i.

25 Voi, voi che pugnaste coraggiosi e fieri per la patria comunesfortunati guerrieri già che posta in un

31 fiume ogni nostra sa- lute han le stelle adirate frettolosi frettolosi quel ponte hor dissipate.

(Doriclalle)

(1-6) Minäkö lähtisin ja jättäisin sinut? Pakenisin ja jättäisin sinut hengenvaarallisesti haavoittuneena? Vihollisten saalliiksi?

(6-14) En sentään ole syntynyt kylmäksi kiveksi tai susieman maitoa imeväksi pedoksi!

(15-24) Ennen lähtevät nämä kivenlohkareet kävelemään kuin minä lähdän ilman sinua, joka olet henkeni ja elämäni.

(Sotilaille)

(25-34) Te kovaonniset sotilaat, jotka taistelitte rohkeasti yhteisen isänmaan puolesta: kiukustuneet tähdet laskivat henkemme joen varaan. Tuhotkaa siis tuo silta!

Esimerkki 4

Luotettavimmalta ja luontevimmalta tuntuu rajata musiikkia tekstin perusteella; kokonaisia kohtauksia on joskus luonteva tarkastella yhtenäisinä kokonaisuuksina, mutta usein yksittäisten roolihenkilöiden puheenvuoroistakin saa paljon irti.

Moodissa tai sävellajissa pysyminen

Nyt esimerkkinä toimiva *Doriclean* kohtaus koostuu Doriclean ja Tigranen neljästä peräkkäisestä pitkähköstä repliikistä. Koko kohtauksen voi ajatella olevan ”in d”, sillä se alkaa selkeästi d-mollisoinnalla ja kadensoi sille lopuksi. Tämä ei kuitenkaan vielä kerro oikeastaan mitään siitä, mitä kohtauksessa harmonisesti tai melodisesti on syytä odottaa; kokonaisessa kohtauksessa voi olla monia juonellisia ja musiikillisia vaiheita. On tavallista, että kohtauksen lopussa kadensoidaan jollekin toiselle harmonialle kuin miltä aloitettiin. Sama koskee yksittäistä repliikkiä; loppukadenssi voi johtaa sille harmonialle, jolta aloitettiin, tai yhtä hyvin jollekin toiselle.

Kenraalibassomerkinnät

Kuten nyt tarkasteltavassa katkelmassa, Cavallin oopperoissa bassoa on numeroitu vain vähän. Oletan, että harmonia on lähinnä kolmisointuista. Kokemukseni Cavallin esittämisestä opetti kuitenkin, että tekstin mukaan (ja koska vaihtelu virkistää) eri tilanteissa voidaan luoda säestykseen monia erilaisia tekstuureja – sellaisiakin, joissa sointuja ryyditetään tuntuvasti niihin kuulumattomilla sävelillä.

Basson staattisuus

Kuten näissä esimerkeissä, Cavallin tyypillisessä oopperasatsissa basso on usein todella hidastuokainen. Näissä oopperoissa on kuitenkin myös tanssillisia aarioita, joissa basso etenee liikkuvammin, esimerkiksi neljäsosin.

Etumerkit: *cantus durus* ja *cantus mollis*

Kuten *Doriclean* ja Tigranen kohtaus, kaikki tarkastelemani Cavallin oopperat operoivat ns. *cantus duruksella* (ei etumerkintää) ja *cantus molliksella* (yksi alennusmerkki). Näiden puitteissa esiintyy monia moodeja tai sävellajeja, joista jotkut ovat kuitenkin paljon yleisempiä kuin toiset. Kun alempana puhun moodin tai sävellajin esiintymisestä, viittaan siihen, että yksittäinen soolo kadensoi lopuksi sille harmonialle, jolla se alkoi.

Varhaista oopperaa käsittelevässä kirjallisuudessa ei ole vakiintunutta käytäntöä tonaalisuudesta ja modaalisuudesta puhumiseen, ja jotkut kirjoittajat käyttävätkin ilmaisuja *tonal language* tai *tonal practice*. Cavallin musiikki on usein luontevasti, joskin paikallisesti, duurissa tai mollissa, ja kun alla viittaan duureihin tai molleihin,

tarkoitin vain sitä, millainen terssi perussävelen yllä esiintyy. ”Duuri” ja ”mollit” eivät siis sisällä mitään ennako-oletuksia esimerkiksi kadenssien paikoista tai järjestyksestä. *Cantus durus* -järjestelmässä tavallisia molleja ovat d ja a, mutta e on harvinaisen. Tavallisia duureja ovat C ja G; D ja F ovat harvinaisempia, ja A ja E esiintyvät tarkastelemassani ohjelmistossa kerran tai kaksi, muutamana lyhyenä fraasina. *Cantus mollis* -järjestelmän tavallinen molli on g; c ja d ovat harvinaisia. Duureista F ja B ovat tavallisia; Es-duurissa olevia yksittäisiä fraaseja on muutamia.

Autenttisen tai plagaalisen moodin ambitus

Usein lauluäänen rekisterillinen ulottuvuus vastaa sen moodin autenttista tai plagaalista muotoa, jossa musiikki tuntuu olevan tai johon seuraavaksi kadensoidaan. Esimerkin 1 lauluosuus rajoittuu autenttiseen d-dooriseen asteikkoon (finaliksen alapuolinen askelhan hyväksytään keskiajan ja renessanssin mooditeorioissa, samoin kuin yläoktaavin ylittäminen peräti terssillä). Tigranen jälkimmäisen soolon loppu (esimerkki 4, tahdit 25–34) taas rajautuu plagaalisen doorisen asteikon mukaan.

Kadenssitasoista

Ensivaikutelmani mukaan Cavallin musiikissa oli jatkuvasti kadensseja ja säveltasot, joille kadensoititiin, määräytyivät sattumanvaraisesti. Lähempi tarkastelu osoitti, että säkeet, siis matkat kadenssista seuraavaan, mukailivat yleensä selkeästi tekstin lauseita tai vaihteita – kadenssit siis jäsentävät tekstiä. Kadenssitasotkaan eivät määrydy mielivaltaisesti, vaan useimmissa moodeissa tai sävellajeissa kadensoidaan ensisijaisesti perussävelelle ja sen yläpuolisille terssille ja kvintille, toissijaisesti muille asteille. Olen yrittänyt selvittää, onko moodeissa eroja kadenssitasojen valikoitumisen suhteen, mutta en vielä tiedä lopullista kantaani. Vaikutelmani on kuitenkin, että (1) ”duurit” ja ”mollit” käyttäytyvät hiukan eri tavalla kadenssitasojen korostumisessa ja (2) että on joitain erikoistapauksia, joissa on omat kadenssireittinsä (näitä ovat mm. *cantus durus* e, jossa ei yleensä kadensoida finaliksen yläpuoliselle kvintille eli h:lle – h:n välttelyhän kuuluu e-moodiin tavalla tai toisella varsinkin ennen Cavallin aikaa – ja *cantus durus* D, joka sävelvalikoimaltaan vastaa modernia D-duuria, mutta jossa kadenssitasoiksi valikoituvat toistuvasti asteikon toinen ja kuudes sävel, e ja h).

Kadenssien hierarkiasta

En ole vielä kiinnittänyt kovin aktiivisesti huomiota kadenssien mahdolliseen hierarkiaan; kadenssi, jossa on myös subdominantti tai dominantin dominantti sekä melodialinja, joka päättyy perussävelelle, on kaikkein tavallisin. Tästä on kuitenkin joitain poikkeuksia. Ensinnäkin melodialinja jää toisinaan terssille tai kvintille (lauluäänen ja/tai moodin ulottuvuudet ovat joissain tapauksissa luonteva selitys). Toi-

seksi, kadenssissa on joskus mitä ilmeisimmin dominanttisoinnun käänнос, mutta nämä tilanteet ovat harvinaisia.

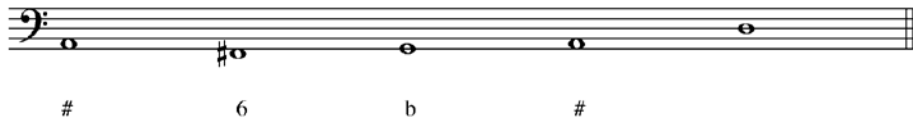
Kadenssien kestoja ja rytmistä ilmettä lienee mielekästä tarkastella suhteessa puolinuottiin eikä taiteihin, joiden pituudet voivat vaihdella etenkin juuri kadenssi-tilanteissa. Kadensseissa on rytmisiä eroja, jotka on varmaankin otettava huomioon kadenssien painokkuutta arvioitaessa. Kadenssit eivät yleensä eroa rytmisesti kovin paljoa ympäristöstään; esimerkkien 1–4 keskellä ja esimerkkien 1–3 loppuissa esiintyvät kadenssit ovat rytmisiltä hahmoiltaan tavanomaisia. Kohtauksen päättävässä kadenssissa (esimerkki 4, tahdit 33–34) ovat erikoisia piirteitä – mutteivät ainutlaatuisia – sekä lyhyet aika-arvot (lauluääni ja viimeinen bassonsävel) että lauluäänen kiilaaminen perille ennen bassoa.

Fryyginen kadenssi

Doriclean jälkimmäisessä repliikissä (esimerkki 3, tahdit 15–16) on Cavallin paljon käyttämä fryyginen kadenssi. Laulettu tekstissä esiintyvä kysymys saa erityisen usein harmoniseksi ilmaisuksi fryygisen kadenssin. Fryyginen kadenssi ei ole teholtään yhtä lopettava kuin V–I-kadenssi: Cavalli ei käytä sitä päättämään kokonaisia kohtauksia. Sen sijaan kohtauksen ja yksittäisten repliikkien keskellä fryyginen kadenssi usein jäsentää musiikkia vaikuttaen V–I-kadenssien kanssa tasa-arvoiselta.

Toistuvat jaksot

Esimerkissä 5 on Doriclean ensimmäisen soolon päättävä sointukulku pääpiirteisään (vertaa esimerkkiin 1, tahdit 14–23). Myös esimerkin 4 päätös on samankaltainen (tahdit 25–34), ja lisäksi Doriclean jälkimmäinen solo (esimerkki 3, tahdit 17–23) muistuttaa näitä. Cavalli hyödyntää usein tämän kaltaista suurpiirteisistä toisto-kohtauksia rakentaessaan. Lisäksi toistoja toisinaan transponoidaan.¹



Esimerkki 5

¹ Transponointiin aion jatkossa kiinnittää enemmän huomiota; erilaisten jaksosten siirtely säveltasolta toiselle on Cavallin musiikissa tärkeä keino luoda sekä yhtenäisyyttä että laajuutta ja kestoja. Järjestelmällistä transponointia on tämän aikakauden musiikissa tutkittu Giacomo Carissimin kantaateissa (Stein [1994]).

II HUOMIOITA TEKSTISTÄ

Musiikki tietenkin heijastaa tekstin sisältöä ja rakennetta; tekstin ilmiöt ja muutokset saavat usein jonkin tasoisen vastinparin musiikista. Alla tarkastelen joitain ilmiöitä, jotka näyttäisivät olevan oleellisia tekstin ja musiikin suhteeseen perehdyttäessä.

Lauseet ja puheen kohde

Edellä mainitsin, että teksti jaksottaa musiikkia usein niin, että sen lauseet toteutuvat kadenssiin päättyvinä säkeinä. Lisäksi jotkin muut tekstin rakenteen piirteet, esimerkiksi se, *kenelle* kulloinkin puhutaan, vaikuttavat musiikin jäsennykseen. Tigranen ensimmäinen repliikki (esimerkki 2) havainnollistaa tätä: hän puhuu aluksi ja lopuksi vaimolleen (”ben mio”, kultaseni) taivastellen pariskunnan kohtaamaa vaihua. Näiden lauseiden välillä hän pohtii omaa hankalaa tilannettaan ja kirjaimellisesti ajattelee ääneen, puhutellen itseään (”Infelice Tigrane”, onneton Tigrane). Tämä tekstin rakenne toistuu musiikissa: Doriclealle osoitetut lauseet saavat saman musiikin (tahdit 1–6 ja 25–30), joka kehystää Tigranen sisäisiä pohdintoja (tahdit 7–24).

Madrigalismit

Cavallin musiikissa on tavallista, että lauluääni eleytetään kuvailevasti, madrigalismein, joidenkin helposti kuvattavien sanojen kohdalla. Esimerkiksi ”taivas” ja ”syvyys” saavat laulumelodiassa vastaavat poikkeukselliset rekisterilliset korkeudet, ”nauru” saa pitkän melisman. Nyt esimerkkinä olevassa kohtauksessa madrigalismeja ovat lähinnä jotkut kromaattiset muunnokset ja melodialinjan rikkoontuminen erityistä ristiriitaa tai intensiivistä vastenmielisyyttä kuvaavassa kohdassa, kuten Tigranen ensimmäisen repliikin loppupuolella (esimerkki 2, tahdit 21–22).

Luettelo ja kvinttikierro

Cavallin harmonia etenee usein nousevin tai laskevin kvinttein. Toisinaan tällaisten kohtien tekstit ovat jonkinlaisia luetteloita – tilanteita, joissa esimerkiksi sanotaan sama asia useamman kerran, monella eri tavalla. Tigranen jälkimmäisen repliikin alku on esimerkki tästä: hän kauhistelee vaimon kehotusta miehelleen jatkaa pakoa yksin ja miettii järkyttyneenä saman asian eri puolia luetellen mielikuviaan. Pitäisikö hylätä vaimo, joka on mahdollisesti vaarallisesti haavoittunut, vaiko paeta yksin ja jättää vaimo vihollisen löydettäväksi? Harmoniat etenevät nousevin kvinttein (B–F–C–G). (Samantapainen tilanne on myös esimerkiksi *Didonessa*, jonka ensimmäisen

näytöksen loppupuolella Aeneas jakelee pakoa valmisteltaessa ohjeita perheenjäsenilleen ja palvelijoilleen kvinttikierron tahtiin.)

Etumerkinnän vaihdos ja teksti

Tigranen jälkimmäisen soolon keskellä musiikki siirtyy *cantus molliksesta cantus durukseen* (esimerkki 4, tahti 25). Tällainen järjestelmän vaihdos tuntuu liittyvän Cavallilla aina jollain tavoin tekstiin, esimerkiksi puheen kohteen tai sävyn vaihtumiseen. Jotkut kirjoittajat (esimerkiksi Chafe, 1992 ja Pike, 1998) selittävät näitä tilanteita *heksakordien* avulla. Heksakordijärjestelmä (c:stä, g:stä ja f:stä alkavat kuuden sävelen asteikot) oli 1600-luvulla edelleen ajankohtainen. Järjestelmä laajentui ja sai ilmaisullista merkitystä siten, että alennusmerkkejä käyttävät heksakordit (f-heksakordin lisäksi b- ja es-sävelestä alkavat) assosioitiin teksteihin, joissa korostuvat lempeät, suloiset (tai katkeransuloiset) tunteet. Ylennysmerkkiset heksakordit (g:stä, mutta myös d:stä tai a:sta alkavat) taas liitettiin arkipäiväiseen, karuun todellisuuteen.

Nyt puheena olevassa soolossa (esimerkki 4, tahdit 24–25) Tigrane siirtyy vaimolle puhutuista lemmekkäistä sanoista sotilaille osoitettuihin karuun nykyhetkeen liittyviin käskyihin. Musiikki vaihtuu *cantus molliksesta* ja alennusmerkkisistä harmonioista *cantus durukseen* ja A- ja D-duurisointuihin, ja vaihdos heijastaa siis sekä puheen kohteen että aiheen vaihdosta. ■

TEKSTISSÄ MAINITTU KIRJALLISUUS

CHAFE, ERIC 1992: *Monteverdi's Tonal Language*. New York & Toronto ym.: Schirmer Books.

CAVALLI, FRANCESCO 2004: *La Doriclea*. Toim. Christopher Mossey. Middleton: A-R Editions.

PIKE, LIONEL, 1998: *Hexachords in Late-Renaissance Music*. Aldershot & Brookfield ym.: Ashgate.


STEIN, BEVERLY 2002: "Carissimi's Tonal System and the Function of Transposition in the Expansion of Tonality". *The Journal of Musicology*, vol. 19/2, s. 264–305.


SAKARI YLIVUORI

Erään painovirheen tarina

Kun vuonna 1898 K. E. Holm -kustannusyhtiön latoja latoi kuorokokoelmaa *Sävelistö 4* painettavaksi, häneltä lipsahti kokoelman viidennen laulun kuudenteen tahtiin painovirhe. Tämä artikkeli kertoo tuon epäonnisen lipsahduksen seurauksista.

Sävelistö 4 -kokoelman viides laulu on Sibeliuksen mieskuorolaulun *Saarella palaa* (op. 18, nro 4) sekakuoroversion ensipainos. Sen kaksi ensimmäistä riviä on kuvattu esimerkissä 1, jossa näkyy myös tuo epäonninen kuudes tahti. Painovirhe on helppo havaita, sillä tahdissa on enemmän nuotteja kuin kappaleen tahtiosoitusta salli; vaikeampaa sen sijaan on päätellä, mitä kyseisessä tahdissa itse asiassa pitäisi lukea. Latojalta on jäänyt latomatta yksi merkki, mutta mikä? Meillä on käytännössä kaksi vaihtoehtoa.¹

Vaihtoehto 1: Latoja on erehdyksessä latonut palkit liian lyhyiksi. Tämän ajatuksen mukaan kolmen ylimmän äänen rytmien tulisi olla . Tämä on siinä mielessä looginen vaihtoehto, että palkki on tällöin yhteneväinen kaaren kanssa.

Vaihtoehto 2: Latoja on unohtanut laittaa väkäset ensimmäisiin nuotteihin eli rytmien kolmessa ylimmässä äänessä tulisi olla . Tässä tapauksessa kolmen kahdeksasosanuotin mittaisen palkin suhde ensimmäiseltä kahdeksasosanuotilta alkavaan kaareen nousee erityisen mielenkiinnon kohteeksi.

Vaikka kyse on hyvin pienestä nuottitekstin yksityiskohdasta, kysymys ei ole vain teoreettinen, sillä vaihtoehtoilla on korvin kuultava ero. Ensimmäisessä vaihtoehdossa tahtiin 6 ei tule minkäänlaista uutta aluketta, vaan sivusävelliike liittyy saumattomana kaikuna edeltävään tahtiin. Toisessa vaihtoehdossa palkitus korostaa toista kahdeksasosaa ja tuntuu jopa implikoivan uutta aluketta; tosin ensimmäiseltä nuotilta alkava kaari sitoo kolmen kahdeksasosanuotin tässäkin tapauksessa kuvion edelliseen nuottiin.

Ongelma olisi yksinkertaisinta ratkaista katsomalla Sibeliuksen käsikirjoitusta. Valitettavasti laulun julkaisseen K. E. Holm -kustannusyhtiön arkistot – ja sitä myöten kaikkien kyseisessä kokoelmassa julkaistujen laulujen käsikirjoitukset – ovat

¹ Teoreettisesti mahdollisuuksia on luonnollisesti enemmän, mutta musiikillisesti mielekkäitä kaksi. Saahan tahdistä kuusi syntaktisesti oikean esimerkiksi laittamalla kahdeksasosaryppään päälle trioli-merkin.

38 N:o 5. Saarella palaa. (Kästelotar) Jean Sibelius.

Sopr.
Alt.
Ten.
Bas.

Saa - - - - - rel - - - la pa - - - laa .

Tu - li saa -

Saa - - - - - rel - la pa - laa .

Esimerkki 1. Sävelistö 4, tahdit 1–8.

kadonneet.² Onkin varsin mielenkiintoista seurata, miten kuoronjohtajat sekä uusien editioiden toimittajat ovat kysymyksen ratkaisseet. Seuraavassa on muutama poiminta 1900-luvun aikana esitetyistä ratkaisuksista.

Useissa editioissa toimittajat eivät ole ottaneet kysymykseen kantaa, ja asia on jätetty kokonaan kuoronjohtajan päätettäväksi. Tahti 6 on julkaistu ensipainoksen mukaisessa, itsensä kanssa ristiriitaisessa asussaan mm. Kansanvalistusseuran *Sekäänisiä lauluja 73* -vihkosessa vuodelta 1922 ja Fazerin *Kuorokirja 4* -kokoelmassa vuodelta 1965. Muutamien editioiden toimittajat ovat kuitenkin pyrkineet ratkaisemaan ongelman itse. Yksi tällainen editio on suomalaisten kuorojen nykyään varsin usein käyttämä *Fazerin sekakuorosarja no 72* vuodelta 1985. Fazerin painoksen nimettömäksi jäänyt toimittaja on valinnut yllä erittelemistäni vaihtoehdoista numeron kaksi ja lisännyt ensimmäiseen nuottiin väkäsän. Toimittaja on ottanut rohkeasti kantaa myös siihen, miten tahti tulisi esittää: editiossa on samalla myös kaari muutettu alkamaan toiselta kahdeksasosalta, mikä osoittaa yksiselitteisesti, että toiselle kahdeksasosalalle tulee uusi aluke (ks. esimerkki 2a).

Toinen esimerkki toimittajan ratkaisusta, joka kuitenkin jää lähinnä historialliseksi kuriositeetiksi, on Svenska Folkskolans Vännerin julkaisema *Musikbibliotek*-kokoelma vuodelta 1926. Kokoelmassa laulu on käännetty ruotsiksi otsikolla *Det flammor i skogen*. Myös tässä tapauksessa toimittaja on esittänyt ongelmaan ratkaisun (esimerkki 2b). Tahdin 6 ensimmäiseen nuottiin lisätyt pisteet herättävät tosin lähinnä uusia kysymyksiä.

2 Ainoa poikkeus on Sibeliuksen Thérèse Hahlin syntymäpäiville säveltämä laulu (JS 60), joka myös julkaistiin K. E. Holmin kustannuksella (*Sävelistö 5* -kokoelmassa). Laulun käsikirjoitus ei jäänyt K. E. Holmin arkistoon vaan on ollut Hahlin hallussa ja siten säilynyt jälkipolville.

Saa - - - - rel - la pa - laa.

Esimerkki 2a. *Fazerin sekakuorosarja 72*, tahdit4–7.

fu - - - - ror - nas stam-mar.

Esimerkki 2b. *Musikbibliotek*, tahdit4–7.

Ehkä kuitenkin mielenkiintoisin yksittäinen ratkaisu löytyy Suomen laulun levytyksestä Heikki Klemetin johdolla vuodelta 1929. Äänityksestä kuuluu selvästi uusi aluke tahdin 6 alussa – ei toisen kahdeksasosan jälkeen kuten Fazerin editiota seuraavissa myöhäisemmissä esityksissä. Toisin sanoen Klemetti on poistanut tahtiiviivan ylittävän sidontakaaren kokonaan ja tahdin 6 kahdeksasosat lauletaan neljän nuotin kokonaisuutena kolmen nuotin kokonaisuuden sijaan. Klemetin ratkaisu ei ole mielivaltainen, sillä yksi yksityiskohta ensipainoksessa puoltaa Klemetin ratkaisua. Nimittäin tahtien 4–6 melodia toistuu laulussa uudelleen tahdeissa 25–27, tosin hieman erilaisessa kontekstissa. Ensipainoksen kyseiset tahdit on kuvattu esimerkissä 3a. Näyttää siis siltä, että Klemetti on ratkaissut tahdin 6 epäselvyydet nojaten ensipainoksen tahtiin 27.³ Klemetin ratkaisu on täysin päinvastainen kuin Fazerin toimittajan, joka tehnyt saman operaation toisinpäin. Fazerin editiossa tahti 27 on muutettu vastaamaan tahtia 6 – joka tosin on toimittajan itsensä muotoilema (ks. esimerkki 3b).⁴

Lienee kohtalon ivaa, että myös laulun alkuperäinen versio mieskuorolle on julkaistu K. E. Holmin toimesta, minkä vuoksi myös mieskuoroversion käsikirjoitus

3 Lähdeettä voi sikäli pitää merkityksellisenä, että Klemetti ja Sibelius tunsivat toisensa henkilökohtaisesti, joten ratkaisuun on saatettu kysyä neuvoa myös Ainolasta.

4 Esimerkissä 3 näkyy myös toinen *Saarella palaa* -laulun ongelmavyhyhti eli dynamiikkamerkintöjen asettelu. Se on kuitenkin kysymyksenä liian laaja tässä artikkelissa käsiteltäväksi.



Esimerkki 3a. Sävelistö 4, tahdit 25–27.



Esimerkki 3b. Fazer *Sekakuorosarja* no 72, tahdit 26–27.

on kadonnut. Tästä syystä joudumme myös sen osalta luottamaan vain toisen käden lähteisiin, jotka – uskomatonta kyllä – antavat tahdin 6 osalta keskenään ristiriitaista informaatiota. Näitä toisen käden lähteitä on kaksi: Kansalliskirjastossa säilytettävä tuntemattoman kopistin tekemä kopio sekä jo mainittu K. E. Holmin ensipainos. Lähteet ovat yksimielisiä palkin pituudesta; molemmissa lähteissä rytmi on kirjoitettu . Kaaret sen sijaan on tahtiin 6 vedetty eri tavalla. Ensipainoksessa kaari lähtee ensimmäiseltä nuotilta ja vieraskätisessä kopiassa toiselta nuotilta.⁵

Latojaparkamme yli sadan vuoden takaisen lipsahduksen seuraukset elävät yhä; jokaisen uuden esittäjän ja jokaisen uuden edition on jollain tavalla pyrittävä löytämään ongelmaan oma ratkaisunsa. Lähteistön valossa tahdin 6 voi yhtä perustellusti korjata tahdin 27 perusteella (kuten Klemetti on tehnyt), mieskuoroversion vieraskätisen kopion perusteella (kuten Fazerin julkaisussa on tehty) tai mieskuoroversion ensipainoksen perusteella (kuten suurimmassa osassa kuulemiani esityksiä on tehty). Totuus makaa K. E. Holmin kadonneen arkiston kätöksissä. ■

⁵ Kopion signum on HUL 1781. Ensipainos on kokoelmassa *Ylioppilaslaujuja* 6 vuodelta 1895, toimittanut Jalmari Hahl. Nämä kaksi mieskuorolähdettä eroavat toisistaan myös useissa muissa yksityiskohdissa, mutta sisältävät hämmentäviä samankaltaisuuksia. Niiden vertailun pohjalta voidaankin todeta, että ensipainosta ei ole tehty säilyneen kopion pohjalta tai toisinpäin, vaan niitä voidaan pitää toisistaan riippumattomina kuvauksina käsikirjoituksesta:

Sibeliuksen käsikirjoitus (kadonnut)
/ \
ensipainos vieraskätinen kopio

ANNELI ARHO

Hippiä Sätellä

Perustuuko musiikkiyliopistossamme Sibelius-Akatemiassa annettava musiikin-teorian opetus tieteelliseen tietoon? Jokin tämänkaltainen kysymys lieveilmiöineen on viimeisen puolen vuoden aikana ajatteluttanut minua. Kysymys on kerrassaan mainio – erityisesti siitä syystä, että se herättää monenlaisia epämääräisiä tunte-muksia, joita on vaikea ilmaista sanoin. Tuntemuksiani tulkiten voisin luonnehtia kysymystä esimerkiksi salakavalan, päätä huimaavan poliittiseksi. Tämä tuntuminen johtunee siitä, että olen kuulevinani kysymyksessä arvoasetelman: jos opetus ei pe-rustu tieteelliseen tietoon, siinä täytyy olla jotain vikaa; onhan Sibelius-Akatemia (taide)yliopisto!

Syy tämänkaltaisiin pohdintoihini löytyy viimeaikaisista kokemuksistani.

RENESSANSSI- JA BAROKKIMUSIIKIN TEORIAA

Sibelius-Akatemiassa on jo jonkin aikaa voinut erikoistua niin sanotun vanhan mu-siikin esittäjäksi. Vallitseva musiikkikulttuuri ei itsessään kasvata vanhan musiikin tekemiseen, vaan oppi ja kulttuuriset virikkeet täytyy varta vasten hakea sieltä, missä niitä on tarjolla. Veli-Markus Tapion aloitteesta Sävellyksen ja musiikinteorian osas-to on vuodesta 2006 järjestänyt vanhan musiikin tekijöille suunnattuja musiikinteor-ian kursseja. Lupauduin opettajaksi ja olen vetänyt vuorovuosin kursseja *Dufaysta Monteverdiin* ja *Monteverdistä Bachiin*. Takana on kaksi renessanssimusiikin kurssia ja yksi barokkikurssi ja meneillään toinen barokkivuosi. Käytännön syistä oppiai-neet sisältävät sekä perinteiseen musiikinteoriaan kuuluvia asioita, musiikinteorian ja musiikillisten käytäntöjen historiaa, notaatitietoutta, säveltapailua, musiikki-analyysia, kontrapunktioppia, kulttuurihistoriaa... Kahtena ensimmäisenä vuonna lukuvuoden mittaiseen kurssiin liittyi viikon periodi, jolla vierailevana opettajana toimi professori Markus Jans Schola Cantorum Basiliensis -musiikkikorkeakoulus-ta. Kolmantena lukuvuonna keväällä 2009 periodi toteutettiin Sibelius-Akatemian mestarikurssiyhdistyksen tuella, mikä mahdollisti kahden vierailevan opettajan kut-sumisen. Markus Jansin ohella opettajana tällä kurssilla toimi notaatiokäytäntöjen ja

renessanssin ajan tanssien asiantuntija prof. Véronique Daniels¹.

Näillä vierailija-periodoilla on ollut kaksi funktiota: 1) opiskelijoille on tarjoutunut mahdollisuus kansainvälisiin kontakteihin: mahdollisuus tutustua vierailevaan opettajaan ja saada käsitys siitä, mitä muualla tehdään; 2) Sibelius-Akatemian opettajille on tarjoutunut mahdollisuus yhteistyöhön alan asiantuntijoiden kanssa. Oman työssä kehittymiseni kannalta on ollut erityisen antoisaa ja opettavaista tuottaa ja suunnitella näitä periodeja yhdessä vierailijoiden kanssa.

Kevään 2009 vierailijaviikon (*Melodies and Harmonies, Notation, and Dance: Historical Theories and Present Day Practices*) tarkoituksena oli tarjota monipuolisesti sekä tietoa että kokemuksia 1400–1500-luvulta periytyvän musiikin tekemisestä. Suunniteltu kokonaisuus perustui erilaisten teemojen ja lähestymistapojen vuorovaikutukseen ja rakentui neljänlaisesta vuorottelevasta opetussessiosta. Seuraavat kuvaukset ovat kurssisuunnitelmasta:

1) *Between Roles and Voices* -sessioissa lähestytään renessanssimusiikkia tarkastelemalla moniäänisessä musiikissa ilmeneviä suhteita: sekä rinnakkain etenevien äänen välisiä hierarkkisia suhteita että yhteenkietoutuvien melodioiden synnyttämiä harmonioita.

2) *Historical Theories and Present Day Practices* -sessioissa keskustellaan etukäteen jaetuista ja luetuista historiallisista teksteistä. Mitä tekstit kertovat 1400–1500-lukujen maailmankuvista? Minkälainen suhde teksteillä on ollut oman aikansa käytäntöihin? Mitä annettavaa teksteillä on meidän aikamme musiikintekijöille?

3) *Music, Notation, and Dance* -sessioissa lähestytään musiikkia renessanssin ajoilta säilyneiden nuottikuvien kautta: *facsimile*-nuoteista laulaminen ja soittaminen tuovat esille hyvin konkreettisesti – käytännön musiikintekijälle ymmärrettävin keinoin – kuinka suuri vaikutus nuottikirjoituksella on musiikillisiin käytäntöihin ja sitä kautta musiikkikulttuurin muotoutumiseen. Véronique Danielsin erikoisalana on soittamisen (ja laulamisen), tanssimisen ja nuottikuvien välisten vuorovaikutusten hyödyntäminen opetuksessa.

4) *15th-century Italian Dances: Bassedanze and Balli* -sessioissa tanssitaan 1400-luvun italialaisia tansseja. Askelkuvioiden ja musiikin yhteensovittaminen sekä mensuraalinotaatiossa tavanomaisten tempo- ja proporiomuutosten toteuttaminen tanssimalla antavat muusikolle avartavan näkökulman musiikin tekemiseen. Mu-

1 Kurssin opettajat prof. Markus Jans ja prof. Véronique Daniels toimivat molemmat opettajina Baselin vanhan musiikin korkeakoulussa (Schola Cantorum Basiliensis, Hochschule für Alte Musik). Markus Jans on historiallisesti suuntautuneen musiikinteorian opetuksen uranuurtaja, ja hänellä on yli 30 vuoden kokemus sekä aihepiiriin liittyvien oppiaineiden opettamisesta että oppiaineiden kehitystyöstä Baselin Schola Cantorumissa. Erityisesti viime vuosina – vanhan musiikin suosion yhä laajentuessa – Jans on kulkenut opettamassa ja luennoimassa musiikkikorkeakouluissa ja yliopistoissa eri puolilla Eurooppaa. Jans on eläkkeellä virastaan, mutta opettaa edelleen tuntiopettajana. Véronique Daniels on suorittanut diplomin Baselin Schola Cantorumissa. Hän on erikoistunut sekä historiallisiin notaatiokäytäntöihin että renessanssin ajan tansseihin ja opettaa näitä oppiaineita Schola Cantorumissa. Tanssijana ja koreografina Daniels tuottaa omia esityksiä, joissa hän yhdistää tanssia, musiikkia ja tekstejä, sekä tekee yhteistyötä vanhaan musiikkiin erikoistuneiden yhtyeiden kanssa. Baselin Schola Cantorum toimii tässä yhteydessä esimerkkinä tietynlaisesta suuntautuneisuudesta: on varmasti oppilaitoksia jotka saattaisivat olla parempiakin – minulla ei vain ole omakohtaista tietoa niistä.

siikki tanssisessioissa tulee osin äänitteiltä, mutta tarkoituksena on myös koota opiskelijoista kaksi vuorottelevaa säästävää yhtyettä.

Joiltakin osin vierailijaviikko rakentui hiukan toisin kuin olin suunnitellut – niin käynee lähes aina eikä eroa tiedä kukaan muu kuin suunnittelija itse – ja tanssin ja notaatio-opin yhdistäminen osoittautui hedelmällisemmäksi kuin oli osannut kuvitellakaan. Palautteen perusteella opiskelijatkin olivat tyytyväisiä kurssiin. Yksi opiskelijoista olisi kuitenkin kaivannut enemmän lähdeviitteitä ja joiltakin osin tieteellisempää lähestymistapaa. Juuri tämä kommentti sai minut pohtimaan musiikin-teorian opetuksen ja tieteellisen tiedon suhdetta hiukan uudesta näkökulmasta.²

HIP – HISTORICALLY INFORMED PERFORMANCE PRACTICE

Mitä (tässä yhteydessä) tarkoittaa HIP? Wikipediassa esitellään ilmiö seuraavasti: *Historically informed performance* (also referred to as *period performance*, or *authentic performance*) is an approach, or movement, in the performance of classical music. Members of this movement usually play on period instruments, and utilise historical treatises, as well as additional historical evidence, to gain insight into *performance practice* (the stylistic and technical aspects of performance). Historically informed performance might have originated in the performance of Medieval, Renaissance, and Baroque music, but has come to encompass music from the Classical and Romantic eras as well. (http://en.wikipedia.org/wiki/Historically_informed_performance 22.10. 2009.)

Ilmaisu ”HIP” on tietääkseni käytössä monissa alan piireissä, mutta ehkä enemmänkin näppäränä akronyyminä (samaa tapaan kuin Säte ja SibA) kuin viittaamassa johonkin alan asiantuntijoiden yksimielisesti hyväksymään määritelmään. *Historically informed performance* korvautuisi osuvasti myös ilmaisuilla *historically informed practice* (jolloin ilmaisu kattaisi laajemman alueen kuin esittäminen) tai *historically inspired (performance) practice* (jolloin historian ja käytäntöjen suhde saa hiukan toisenlaisen vivahteen).³

HIP-liike alkoi 1900-luvun alkupuolella muutosliikkeenä, reformaationa.⁴ Liikkeen ensimmäisinä vuosikymmeninä harjoitettua uudenlaista vanhan musiikin tekemistä siivitti innostuksen lisäksi sinnikäs tutkimustyö, historiallisiin lähteisiin perehtyminen ja erilaisten musiikillisten mahdollisuuksien kartoittaminen. Uudenlaisen soitto- tai laulutaidon kehittäminen ja perusteellinen asioiden uudelleen ajattelu edellyttivät henkilökohtaista, hidasta ja vaivalloista muutosprosessia. Tutkijat olivat

2 Opiskelijan toive oli ymmärrettävä, ja oli hauskaa että opiskelija oli kiinnostunut saamaan lisää tietoa. Kokonaan toinen asia on sitten kysymys ”tieteellisemmän” lähestymistavan tarpeellisuudesta kyseisessä tilanteessa.

3 Nämä molemmat vaihtoehtoiset HIP-selitykset olen löytänyt verkkokeskusteluista.

4 HIP-liikkeen voi ajatella olevan runsaan sadan vuoden ikäinen: alan uranuurtaja Arnold Dolmetsch (1858–1940) aloitti toimintansa jo 1800-luvun lopulla. (Katso esim. <http://www.dolmetsch.com/Dolworks.html>.) Schola Cantorum Basiliensis on perustettu 1933. (Oppilaitoksen perustaja Paul Sacher tunnetaan myös uuden musiikin tukijana.)

usein keskenään eri mieltä. Maineikkaiden opettajien ympärille syntyi ryhmittymiä, suuntauksia tai jopa koulukuntia. Yhtä ja toista kertoo se, että Sätellä vierailleen Markus Jansin mukaan vallitsevat HIP-näkemykset ovat muuttuneet noin viiden vuoden välein niiden runsaan 30 vuoden aikana, jotka hän on opettanut Baselin Schola Cantorumissa. Nyt kun HIP-liike on jo pitempään ollut eläkeiässä, tuosta uudennlaisesta musiikintekemisestä uudennlaisine hahmotustapoineen on tullut musiikintekijöiden omaa tavalla, joka ei enää perusteluja eikä lähdeviitteitä kaipaa. Toisen ja kolmannen polven HIP-musiikintekijät ovat kasvaneet suoraan kulttuuripiirin jäseniksi oppimalla asianmukaiset käytännöt vähitellen musiikkiopintojensa aikana.

Erityisesti ensimmäisen sukupolven HIP-opiskeleminen muistutti joiltakin osin historiatieteiden opiskelemista: historialliset lähteet olivat tärkeitä. Omaa musiikillista maailmankuvaa rakennettiin tietoisesti uusiksi historiallisten lähteiden kanssa keskustellen. Opiskelijat oppivat kysymään lähdeviitteitä – ja jopa musiikkia koskevan tiedon tieteellisyyttä. Nuoren HIP-muusikon polku musiikin tohtoriksi näytti olevan jo valmiiksi viitoitettu ja oman musiikintekemisen kannaltakin kiinnostavia tutkimuskysymyksiä riitti loputtomiin.

HIP-uraa aloitellessani kävin tutustumassa musiikinteoreettisten oppiaineiden opetukseen Baselin Schola Cantorumissa. Tilanne siellä näyttää hyvin toisenlaiselta kuin Sibelius-Akatemiassa, koska HIP ei siellä ole marginaali-ilmiö, vaan koko oppilaitoksen lähtökohta. Oppiainevalikoima vaikutti osin tutulta – esimerkiksi satsioppia, säveltapailua, musiikinhistoriaa – mutta valikoima on laajempi kuin Sibelius-Akatemiassa, sisällöt tyylikausittain rakentuvia, ja improvisointitaidon kehittyminen on tavoitteena kaikissa oppiaineissa. Musiikin historiallisuus on koko ajan läsnä – ei niinkään kertomuksina kulttuurimme menneisyydestä vaan mahdollisten kulttuuristen käytäntöjen moninaisuutena. Opetus tähtää ensisijaisesti monipuolisiin muusikontaitoihin.

Omia kokemuksiani HIP-teoriakurssien vetäjänä värittää tervetullut muutoksen mahdollisuus: on hauskaa ja antoisaa vetää HIP-kursseja. Ainakin toistaiseksi jokainen vuosi on ollut hiukan seikkailu, josta ei etukäteen tiedä mitä kaikkea se tuo tullessaan. HIP ajatteluttaa ja historiatieteelliset sivupolut houkuttelevat perehtymään. Pieni epävarmuus maustaa jokaista opetustuntia. Nautin siitä että koko ajan opin lisää. Oman maailmankuvan muuttuminen ja uusien näkökulmien löytäminen tuottavat iloa ja mielihyvää.⁵

MUSIIKINTEOREETTISET OPPIAINEET SOSIALISAATION VÄLINEINÄ

Ihmiset, jotka näkevät itsensä jonkun tietyn ryhmän jäsenenä, omaksuvat yhteisen maailmankatsomuksellisen perustan sosiaalisen interaktion kautta. Tämän sosiali-

5 En onneksi ryhtynyt tähän tehtävään täysin vailla valmiuksia. 1970-luvun jälkipuoliskolla opiskelin Freiburgissa cembalo pääaineena. 1970- luvulla ja 1980-luvun alussa osallistuin vanhan musiikin kurseille eri puolilla Eurooppaa. Näistä ajoista lähtien – siis runsaat 30 vuotta – olen ollut kiinnostunut HIP-liikkeestä ja seurannut sen suuntauksia.

saation kautta muodostuvat kulttuuriset skeemat, joiden avulla yksilö järjestää tiedon ja ennakoi tilanteita kulttuuristen kokemustensa mukaan. (Kramsch 1998, 6, 27)⁶ Näin kulttuuri voidaan myös määritellä mielen opituksi ohjelmoinniksi, joka erottaa tietyt ihmisryhmät ja luokat toisistaan. Se määrittää yksilön arvomaailmaa, käytöstä ja tapaa ajatella. (vrt. Talib 1999)⁷

Yksinkertaistaen voi sanoa, että kulttuuri on eräänlainen itsestäänselvyyksien järjestelmä, joka erottaa ryhmät toisistaan ja joka havaitaan vasta, kun se törmää toiseen itsestäänselvyyksien järjestelmään.⁸ (http://www.vink.helsinki.fi/files/Theoria_monikult.html 8.11.2009)

Jokaisen tiedonhakijan aarreitasta internetistä löysin edeltävän tekstikatkelman, joka sopii hyvin selventämään sen kaltaisia monikulttuurisuusilmiöitä, joita tämän hetkinen HIP-suuntautuneisuuteni on tuonnut korostetusti esiin, koettavaksi ja pohdittavaksi.

Voinee sanoa, että musiikinteoreettiset oppiaineet niin Sibelius-Akatemiassa, Baselin Schola Cantorumissa kuin muuallakin ovat sosialisointiväline (samoin kuin esimerkiksi peruskoulu kokonaisuudessaan). Oppiaineet kasvattavat nuoria muusikonalkuja ryhmän jäseniksi (samoin kuin soitonopetuskin), hahmottamaan ja jäsentämään musiikkia – esimerkiksi kuulemaan ja näkemään intervaleja, sointuja, sävellajeja, hallitsemaan melodian ja harmonianmuodostuksen konventioita ja niin edelleen. Näin kasvatetaan kulttuuriin, rakennetaan yhteisiä puhumisen ja tekemisen tapoja (ja näin ”ohjelmoidaan mieli”). Näin myös annetaan avoimesti musiikin tekemisen välineitä (sen sijaan että tekijät muodostaisivat salaseuran, jonka jäseneksi vain harvat ja valitut vihitään).

Musiikinteoreettisten oppiaineiden ”faktat” perustuvat kulttuurisiin käytäntöihin, ja kulttuuristen käytäntöjen tietynlaisuus taas on seurausta esimerkiksi eri aikoina vallinneista paikallisista olosuhteista, yksittäisten ihmisten mielentiloista ja elämäntilanteista, lukemattomista pienistä mitättömiltä vaikuttavilta päätöksistä siellä täällä ja tuolla ja niin edelleen. Aina on kuitenkin mahdollisuus muutokseen, ja HIP on erinomainen esimerkki vaikutusvaltaisesta muutosliikkeestä (ja muutosliikkeen hitaudesta!). Schola Cantorumissa kasvatetaan toisenlaisiin taitoihin kuin Sibelius-Akatemiassa, niinpä myös teoreettisten oppiaineiden tarjoama välinevalikoima on toisenlainen kuin perinteinen sibelius-akatemiaalinen.

Aloittelevana musiikinteorian opettajana runsaat 30 vuotta sitten opetin niitä asioita, joita olin itsekin joutunut opiskelemaan, enkä muusta juuri tiennyt. Vuosikymmenten aikana on tapahtunut niin monia ja niin monenlaisia törmäyksiä, että olen oppinut

6 Kramsch, Claire 1998. *Language and Culture*. Oxford: Oxford University Press.

7 Talib, Mirja-Tytti 1999. *Toiseuden kohtaaminen koulussa: opettajien uskomuksia maahanmuuttajaoppilaista*. Helsingin yliopisto. Opettajankoulutuslaitos: Hakapaino.

8 Koponen, Heini 2004. Monikulttuurisen koulun ominaispiirteitä. Teoksessa *Theoria et Praxis*, toim. Jyrki Loima. Helsinki: Helsingin yliopisto, Viikin normaalikoulu.

näkemään sitä ”itsestäänselvyyksien järjestelmää”, johon aikoinaan sain kasvatuksen ja josta olen vuosikymmenten aikana pyristellyt suuntaan jos toiseenkin. Olen kuitenkin ollut yllättynyt kokemuksistani HIP-opettajana: tuntuu siltä että opettajan työssä kaikki on toisin – ja toisella tavalla toisin kuin osasin etukäteen kuvitella.⁶

AJATTELUN AIHEITA

Ja mikä minua niin ajatteluttaa? Ehkä jokin tämän suuntainen: tunnustaudun HIP-liikkeen kannattajaksi – vaikkakin varauksin – mutta silti minua harmittaa se nos-te, jonka HIP saa yliopistomaailmassa trendikkäistä tiedekytkennöistään. Onko tässä tulevaisuus: eurooppalainen taidemusiikkitraditio akatemisoituu tieteellisen ajattelutavan värittämäksi koulutuspoliittisesti korrektiksi korkeakoulukulttuuriksi – Amerikan malliin?

Huoli akatemisoitumisesta on ehkä turha. Olen kirjallisuuden perusteella saanut sellaisen käsityksen, että hoveissa ja kirkon piirissä muotoutuneella musiikkikulttuurillamme on aina ollut kiinteä suhde tieteen tekemiseen, ja musiikki on lukuisin tavoin kietoutunut vallankäytön kuvioihin. Tässä mielessä musiikin akatemisoituminen ei olisi ehkä sittenkään mitään uutta, eikä tiedesuhteiden ajanmukaistaminen ehkä muuttaisi mitään olennaista? Valtasuhteiden ei myöskään tarvitse olla yksi-suuntaisia, tieteitä on tarkoitus käyttää hyväksi (sellaiseen, mihin ne kulloinkin sattuivat soveltumaan).

Ehkä eniten minua harmittaa, että ”tieteellisestä tiedosta” on kulttuurissamme tullut paradigmaattinen hyvän ja arvostetun tiedon malli – ja lähdeviitteestä tieteellisen tiedon merkki, tunnuspiirre jonka oletetaan kertovan yksiselitteisesti hyvästä. Arvelen, että yleistävä, ilmeisen sumea (pätevyyden vaikutelmaan tähtäävä?) puhe tieteestä on omiaan hämärtämään sekä tieteen asemaa että muunlaisen, meille itse kullekin olennaisen tiedon asemaa (riippumatta siitä mikä missäkin tapauksessa on sumean puheen syynä, tilanteen kannalta kätevä yleistäminen, tietämättömyys vai jokin muu).

Kaipaan tiedeuskon (lammaslaumojen ja liekanarujen) sijaan kriittistä ajattelua, sumeiden kulttuuristen arvojen sijaan asioiden jatkuvaa uudelleen ajattelua, rohkeita kysymyksiä oikeiden vastausten sijaan. On monenlaisia tietämisen tapoja, monenlaisia tiedon lajeja, monenlaisia tieteitä ja tieteellisiä lähestymistapoja, monenlaisia suhteita tiedon, taidon ja toiminnan välillä. Tiedon ei tarvitse olla ”tieteellisesti” vakuuttavaa ollakseen käyttökelpoista, inspiroidakseen musiikintekijää, johtaakseen uusiin oivaluksiin tai suistaakseen uusille urille. HIP-liikkeen kunniakas menneisyys rakentui lukemattomien hedelmällisten väärinkäsitysten varaan, enkä usko että tulevan musiikintekemisen perusta tulee koskaan olemaan sen tarkemmin tieteellinen. ■

9 Kulttuuristen erojen kuvaaminen on vaikeaa: aina voi luetella yksittäisiä asioita, jotka tuntuvat vaikkapa oudoilta, mutta yksittäisten outouksien luettelo ei kykene välittämään ymmärrystä siitä, miltä toisessa kulttuurissa tai kulttuuripiirissä eläminen tuntuu ja minkälainen on ”kulttuuristen itsestäänselvyyksien” muodostamien merkityssuhteiden jatkuvassa muutostilassa oleva kokonaisuus.

CECILIA OINAS

Kuulumisia New Yorkin vuodelta

Vietin lukuvuoden 2008–2009 vierailevana tutkijaopiskelijana City University of New Yorkin jatkotutkimusyksikössä Graduate Centerissä. Tässä raportissa kerron, mitä kaikkea opiskelin, näin ja koin New Yorkin opiskeluvuoteni aikana.

New Yorkissa on monta maineikasta musiikkiyliopistoa tai opinahjoa, joista tunnetuimpia ovat kenties Juilliard School of Music, Mannes School of Music sekä Manhattan School of Music. Musiikinteoreettisia ja musiikkitieteellisiä jatko-opintoja suoritetaan kuitenkin yliopistoissa, joissa on omat musiikin osastonsa. Tärkeimmät näistä ovat Columbia University, New York University sekä City University of New York, jonka jatkokoulutusyksikkö Graduate Center (maisteri- ja tohtoriopinnot) sijaitsee aivan Manhattanin ytimessä, 5th Avenuen ja 34th Streetin kulmassa eli käytännössä kuuluisaa Empire State Buildingia vastapäätä.

Graduate Center valikoitui opiskelupaikakseni lähinnä opettajakuntansa vuoksi; siellä opettavat muiden muassa professorit William Rothstein, Joseph N. Straus sekä Poundie Burstein, jotka ovat kaikki vierailleet myös Sibelius-Akatemiassa. Meneillään oleva jatkotutkimukseni käsittelee Mendelssohnin ja Schumannin pianotriojen avausosia sonaattimuodon, Schenker-analyysin ja esittäjän näkökulmasta. Toivoin väitöskirjani ohjaajaksi professori Rothsteinia, jonka kanssa sovimme ohjauksesta hänen vieraillessaan Sibelius-Akatemiassa keväällä 2008.

Yhteistyöni professori Rothsteinin, tuttavallisemmin Billin, kanssa oli suhteellisen intensiivistä, sillä tapasimme joka viikko koko lukuvuoden ajan. Schenker-analyttisen lähestymistavan lisäksi kävimme tutkimuskappaleita läpi metrisestä näkökulmasta, mikä on Billin erityisalaa (klassikkoteos *Phrase Rhythm in Tonal Music* vuodelta 1989 lienee monille säteläisille tuttu). Sain ohjausta lukuvuoden aikana myös Poundie Bursteinilta, ja tunsinkin näin olevani todella etuoikeutettu saadessani oppia huippututkijoilta, jotka osoittautuivat kaiken lisäksi mitä lämpimimmiksi ja rohkaisevimiksi ihmisiksi!

Ohjaustuntien lisäksi kävin kuuntelemassa Graduate Centerin musiikinteorian ja musiikkitieteen luentoja. Niistä haluaisin mainita professori Sylvia Kahanin ranskalaisen modernismin kurssin, jossa käsiteltiin ranskalaista musiikkia Geogez Bizet'stä

Francis Poulenciin, Billin italialaisen oopperan ja musiikinteorian historian kurssit sekä professori David Gagnén ja Poundie Bursteinin Schenker-analyysikurssit, joista jälkimmäisen luentoja kävin seuraamassa Columbian yliopistossa. Konserttien ja oman pianonsoiton harjoittelun jälkeen viikon lukujärjestys alkoikin olla siinä.

Millaisia sitten olivat luennot Graduate Centerissä? Ensinnäkin suurin osa kurseista on vain lukukauden mittaisia. Luennot kestävät peräti kolme tuntia, joten kaksi luentoa päivässä on ehdoton maksimi – aamuluennot pidetään aina klo 10–13 ja tunnin tauon jälkeen seuraava luento on 14–17. Kurssien aktiivopiskelijoiden kirjallisuusluettelo eli *syllabus* oli vaikuttava, sillä mm. musiikinteorian historia -kurssilla oli joka viikoksi luettavaa 100–150 sivun edestä. Opiskelijat myös todella lukivat kotiläksynsä, sen verran asiantuntevasti ja kriittisesti tekstejä puitiin luennoilla.

AMS:N JA SMT:N YHTEINEN VUOSIKOKOUS 6–9.11.08 TENNESSEEN NASHVILLESSA

Marraskuussa oli edessä amerikkalaisen musiikintutkijayhteisön pyhiinvaellus American Musicological Societyn (AMS) ja Society for Music Theoryn (SMT) joka toinen vuosi pidettäviin yhteiskokouksiin. Kokouspaikaksi oli valikoitunut country-musiikin kehtona tunnettu Nashville, joka sijaitsee Tennesseen osavaltiossa. Säten suosiollisella avustuksella pääsin osallistumaan tähän nelipäiväiseen megatapahtumaan, jossa riitti esitelmiä laidasta laitaan. Eri aihepiirejä oli tarjolla liki yhdeksänkymmentä, aina 1400-luvun symbolismista venäläiseen balettiin, musiikkitieteen ekokriittisyydestä (?) prima donnien työskentelytapoihin tai pedagogisiin aiheisiin – ”perinteisempää” tonaalisen musiikin analyysia unohtamatta.

En edes yrittänyt olla liian monipuolinen, vaan keskityin sellaisiin esitelmiin, joista voisi olla hyötyä omalle tutkimukselleni. Mielenkiintoisiksi osoittautuivat muun muassa Peter Smithin esitelmä mediantin roolista Schumannin pianokvinteton ja -kvartetton sekä ”Reiniläisen” sinfonian ensiosissa sekä Timothy Cutlerin esitelmä I asteen kvarttisekstisoinnuista (sellaisista, jotka eivät toimi kadenssaalisina vaan korvaavat äänenkuljetuksessa toonikan pohjamuodon tai terssikäännöksen). Kiinnostava ja ajatuksia herättävä oli myös musiikkitieteilijä Benjamin Binderin esitelmä Schumannin *Innigkeit*-esitysohjeen käytöstä, esimerkkinä *Nussbaum*-lied. Suomalaista musiikinteorian tutkimusta edusti musiikin tohtori Tuukka Ilomäki, jonka esitelmä ”On the Similarity of Twelve-Tone Rows” herätti joukon innostuneita kysymyksiä alan asiantuntijoilta esityksen jälkeisessä kyselyosiossa.

Partimento-tradition uusi tuleminen sai oman kokonaisen istuntonsa. Niin kutsuttuja *partimento*-teoksia löytyy niin Bachilta, Händeliltä kuin muilta aikalaisilta. Niiden ”juju” on se, että nuottiin on kirjoitettu valmiiksi vain teema, joitakin kenraalibassomerkintöjä ja mahdollisesti muutamia tahteja teoksen keskelle. Näiden

tietojen perusteella soittajan on pitänyt täydentää kappale kokonaiseksi sävellykseksi. Tällainen materiaali on tietenkin kullannarvoista nykypäivän teoriapedagogiikan näkökulmasta: *partimento*-teoksia voidaan käyttää esimerkiksi satsinkirjoitustehtävinä, jolloin oppilas joutuu harmonian ja äänenkuljetuksen lisäksi miettimään myös tyyllisiä asioita ilman, että kaikkea tarvitsisi keksiä itse. Toivottavasti myös Säten musiikinteorianopettajat pitävät mielessä *partimento*-tradition hyödyntämismahdollisuuden opetuskäytössä.

AMS:n ja SMT:n kokoukset ovat amerikkalaisille musiikintutkijoille oiva tilaisuus tavata vanhoja tuttuja, tutustua uusiin kollegoihin ja pitää itsensä ajan tasalla erityisesti amerikkalaisen musiikintutkimuksen trendeistä. Kokouksissa voi tutustua lisäksi uusimpiin kirjallisiin julkaisuihin, joita voi tilata 10–20 prosentin alennuksella suoraan kustantajilta. Mikäli konferenssiin tulee ulkopuolisena, saattaa aluksi tuntea itsensä yksinäiseksi. Usein kuitenkin riittää, että tuntee muutaman opettajan ja heittäytyy juttusille kurssikavereiden kanssa. Vapaata ilt-aikaa (jota ei jäänyt kovin paljon) vietin lähinnä New York Universityn musiikkitieteen opiskelijoiden kanssa, joihin olin tutustunut professori Kahanin kurssilla. Nashvillen yöelämässä soi... arvaatte oikein, country-musiikki. No comment.

Lauantai-iltana monella isommalla yliopistolla oli omat vastaanottonsa, joissa tarjottiin viiniä, juustoa ja muuta pikkupurtavaa. Monet konferenssiin osallistujat tekivätkin suoranaisen kierroksen ja kävivät nauttimassa useamman vastaanoton antimet – ja samalla tietenkin tapaamassa vanhoja kollegoita tai muuten vain verkostoitumassa. Graduate Centerin, Columbian ja Yalen yliopistojen vastaanotoissa Yale päihitti kirkkaasti muut juusto-, sushi- ja tapas-valikoimallaan!

MANHATTAN: KONSERTTEJA JA ELÄMÄÄ INTERNATIONAL HOUSESSA

Eläminen Manhattanilla oli vannoutuneelle kaupunkilaisasujalle palkitsevaa: aina löytyi uusia kartoittamattomia alueita, uusia metropysäkin uloskäyntejä, puhumatkiaan ravintoloista, joita on paljon, joka hintatasolle, ja joissa palvelu on lähes aina kohteliasta ja lounasaikaan vieläpä nopeaa sekä tehokasta.

Asuin International House -nimisessä opiskelija-asuntolassa, josta saimme mieheni Ville Kompan kanssa vuokrattua kalustetun kaksion. Vaikka vuokra hirvitti, saimme kaupan päälle käyttöömmme flyygelillisiä harjoitteluluokkia, kuntosalin, pesutuvan, oman ruokala-kahvion ja jopa baarin. Vähemmän miellyttävän kauppapäällisen saimme syksyn ja kevään alussa hiirestä, joka yritteli onneaan muutaman kerran, ennen kuin hävisi taas teille tietymättömille.

International Housen 700 asujasta noin 70 oli muusikoita, joten harjoitteluhuoneissa riitti säpinää alkuillasta aina puoleenyöhön. Tutustuimme moniin hurmaaviin muusikoihin, jotka olivat päätyneet New Yorkiin eri puolilta maailmaa.

Ja sitten ne konsertit: konsertissa käyminen kerran tai pari viikossa oli aivan tavallista, kun Carnegie Hallin, Avery Fisher Hallin ja Metropolitanin ruokalistat tarjoilivat sellaisia herkkuja kuin Murray Perahia, Martha Argerich, Anne-Sophie Mutter, Anne-Sophie von Otter, Renée Fleming, Charles Dutoit, Wienin filharmonikot, Ensemble Intercontemporain, Philadelphia Orchestra, Karita Mattila, Dawn Upshaw, Joshua Bell, Steven Isserlis, jne. jne. Ainoa seikka, joka vaivasi jonkin verran – korkeitten lipunhintojen lisäksi – oli nykymusiikin vähyys esimerkiksi Suomeen verrattuna. Tämä on ikävä tosiasia silloin kun joudutaan miellyttämään konservatiivista konserttiyleisöä ja pitää lipputulot mahdollisimman korkeina, sillä valtioltahan ei tunnetusti Yhdysvalloissa tipu tukea konserttitoiminnalle.

KONSERTOINTIA JA WORKSHOPEJA

Analyttisen lähestymistavan lisäksi pyrin tarkastelemaan tutkimuskappaleitani myös esittäjän näkökulmasta, mikä on luonteva painotus soittajataustani vuoksi. Analyysin ja esittämisen välinen vuorovaikutus on ajankohtainen aihe myös USA:ssa: osallistuin huhtikuussa Yalen yliopistossa järjestettyyn New England Conference of Music Theory -tapahtumaan, jossa pidettiin yhden aamupäivän kestävä Performance and analysis -workshop. Esitin workshopissa yhden tutkimuskappaleistani, Mendelssohnin d-molli-pianotrion, viulistin ja sellistin kanssa, minkä jälkeen teoksen analyttisiä ja esityksellisiä ”ongelmia” käsiteltiin toisaalta keskustellen, toisaalta soittaen. 45 minuutin soitto- ja luentoesitys sai erittäin hyvää palautetta ja innostuneen vastaanoton niin workshopin osallistujilta kuin sen vetäjiltä, professori Peter Kaminskyta ja professori Janet Schmalfeldtiltä.

Opintojani New Yorkissa rahoitti muun muassa American-Scandinavian Foundation. He pyysivät minua pitämään oman resitaalin Scandinavia Housessa kevään 2009 aikana. Päädyin sooloresitaalin sijasta järjestämään suomalaisen musiikin kamarikonsertin, jonne sain Villen lisäksi avustajiksi Mannes School of Musicissa opiskelevan viulisti Riikka Kokkosen sekä Suomesta mezzosopraano Jutta Seppisen. Konserttiohjelmaan kuului mm. Sibeliuksen ja Kuulan lauluja, Usko Meriläisen trio sekä Rautavaaran *Ikonit*. Esitimme myös Minna Leinosen *Shom*-laulusarjasta kaksi laulua piano-laulu-versioina (alun perin laulu-harmonikka), jotka olivat samalla USA:n kantaesitys.

Toinen mahdollisuus esiintyä USA:ssa ilmaantui aivan lukuvuoden loppusuoralla toukokuun viimeisellä viikolla, jolloin konsertoimme sopraano Meri Siiralan ja Villen kanssa Washington DC:ssä Kennedy Performing Arts Centerissä. Ohjelmistossa oli jälleen suomalaista musiikkia, hieman Rahmaninovilla ja Schubertilla höystettynä. Kennedy Centerin vuoden jokaisena päivänä järjestetyt ilmaiskonsertit ovat saavuttaneet suuren suosion, ja niinpä konserttia oli kuuntelemassa reilut kaksisataa henkilöä. Tulipa ensimmäistä kertaa kirjoitettua nimikirjoituskin muutamalle

konserttikävijälle, mikä on harvinaista herkkua teoreetikolle...

Vuosi New Yorkissa oli kaiken kaikkiaan upea kokemus ja monessa suhteessa erinomainen lähtölaukaus juuri alkaneille jatko-opinnoilleni. Luksusta oli myös yhden lukuvuoden viettäminen ansiotyöstä vapaana kaupungissa, jonne toivottavasti päädyn vielä uudelleen jonakin päivänä. ■

SÄTEITÄ I -VUOSIKIRJAN KIRJOITTAJAT

ILKKA ORAMO, professori emeritus, Sibelius-Akatemian Sävellyksen ja musiikinteorian osasto, ioramo@siba.fi

HANNU POHJANNORO, MuT, säveltäjä, Pirkanmaan ammattikorkeakoulun lehtori, hannu.pohjannoro@piramk.fi

SANNA K. IITTI, Ph. D., vapaa tutkija, ski203@nyu.edu, Sanna.Iitti@rhul.ac.uk

VEIJO MURTOMÄKI, professori, Sibelius-Akatemian Sävellyksen ja musiikinteorian osasto, vmurtoma@siba.fi

LAURI SUURPÄÄ, professori, Sibelius-Akatemian Sävellyksen ja musiikinteorian osasto, lsuurpaa@siba.fi

JYRKI LINJAMA, MuT, säveltäjä, jyrki.linjama@kolumbus.fi

JUUSO KONTIOLA, Sibelius-Akatemian Sävellyksen ja musiikinteorian osaston opiskelija, jukontio@siba.fi

PASI LYYTIKÄINEN, MuM, assistentti, säveltäjä, Sibelius-Akatemian Sävellyksen ja musiikinteorian osaston jatko-opiskelija, plyytika@siba.fi

ANNA PULKKIS, MuM, toimittaja *Jean Sibelius Works* -kokonaisuuskaisussa, Sibelius-Akatemian Sävellyksen ja musiikinteorian osaston tuntiopettaja ja jatko-opiskelija, apulkkis@siba.fi

MARJA SAARELA, MuM, assistentti, Sibelius-Akatemian Sävellyksen ja musiikinteorian osaston jatko-opiskelija, msaarela@siba.fi

SAKARI YLIVUORI, MuM, toimittaja *Jean Sibelius Works* -kokonaisuuskaisussa, Sibelius-Akatemian Sävellyksen ja musiikinteorian osaston tuntiopettaja ja jatko-opiskelija, ylivuori@mappi.helsinki.fi

ANNELI ARHO, MuT, säveltäjä, Sibelius-Akatemian Sävellyksen ja musiikinteorian osaston tuntiopettaja, aarho@siba.fi

CECILIA OINAS, MuM, Sibelius-Akatemian Sävellyksen ja musiikinteorian osaston tuntiopettaja ja jatko-opiskelija, coinas@siba.fi



SIBELIUS-AKATEMIA