

TRIO

1/2012

DOCMUS-TOHTORIKOULUN JULKAISU



SIBELIUS-AKATEMIA

TRIO 1/2012

Sibelius-Akatemian DocMus-tohtorikoulun julkaisu

Päätoimittaja: Markus Kuikka

Toimittajat: Jorma Hannikainen, Jenni Lättilä, Veijo Murtomäki, Olli Väisälä, Risto Väisänen

Taitto: Tiina Laino

Painopaikka: Aalto-Print, Helsinki 2012

Toimituksen osoite:

Sibelius-Akatemia

DocMus-tohtorikoulu

PL 86, 00251

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

ISBN 978-952-5959-20-8

ISSN-L 2242-6418

ISSN 2242-6418 (painettu)

ISSN 2242-6426 (verkkójulkaisu)

SISÄLLYS

TRIO – DocMus-tohtorikoulun uusi julkaisu	5
---	---

ARTIKKELIT

LOTTA ILOMÄKI: ”Musiikin perusteiden” opetus keskustelun alla: muuttuuko musiikin hahmotus?	7
TEEMU KIDE: Tämänhetkisyys, leikkitodellisuus, uneksunta <i>Psykoanalyttinen näkökulma improvisointitapahtumaan</i>	19
VILLE KOMPPA: Harmonian ja äänenkuljetuksen sekä intonaation opetuksen yhdistämisestä	31
MIKA KUUSKANKARE: PWGL A Multimedia Music Programming Environment for Musical Composition, Sound, and Pedagogy –A Brief Project Overview–	46
KAI LINDBERG: The Organization of the Exposition and a Way to the Secondary Key in the First Movement of Anton Bruckner’s Symphony No. 1	53
JYRKI LINJAMA: Kirkko-ooppera <i>Die Geburt des Täufers</i> – huomioita sävellystekniikasta (osa 1)	71
CECILIA OINAS: Seeds of Destruction: <i>The Coda as a Crucial Part of the Sonata-Form Narrative in the Two Minor-Key Piano Trios of Robert Schumann, Opp. 63 and 110</i>	98
MAIJA PARKO: Musiikkia maaseudun tahdissa – Déodat de Séverac (1872–1921)	112
TUIJA WICKLUND: Näkökulmia Sibeliuksen <i>Satuun</i>	116

LECTIO PRAECURSORIA

LOTTA ILOMÄKI: In Search of Musicianship: A Practitioner-Research Project on Pianists’ Aural-Skills Education	124
OLLI-PEKKA MARTIKAINEN: ”Kalvo, puu, metalli – materiaaleja, sävyjä ja tunnelmia”	130

PUHEENVUOROJA JA RAPORTTEJA

KATI HÄMÄLÄINEN: Puheenvuoro keskusteluun taiteellisesta tutkimuksesta	137
KATI HÄMÄLÄINEN: Jatkokoulutus The Royal Conservatoire of Scotland -oppilaitoksessa	147
ASSI KARTTUNEN: Post doc -toiminta Sibelius-Akatemialla	150

ABSTRACTS IN ENGLISH	151
----------------------------	-----

TRIO – DocMus-tohtorikoulun uusi julkaisu

Uusi lehti nousee seuraavien painotuotteiden tuhkista: *Finaali*, *Säteitä* ja *Tabulatura*. *Trio* ilmestyy sekä painettuna että sähköisessä muodossa. Vanhojen toimijoiden eli DocMusin, Kimun ja Säten yhdistyttyä DocMus-tohtorikouluksi tuli ajankohtaiseksi yhdistää myös osastojen julkaisutoimintaa. Syyskuussa 2011 kutsuttiin koolle työryhmä, johon kuuluvat Veijo Murtomäki, Jorma Hannikainen ja Markus Kuikka, valmistelemaan toimenpiteitä tehtävän tiimoilta. Työn edetessä mukaan tuli vielä Jenni Lättilä ja työryhmä muuttui uuden julkaisun toimituskunnaksi.

Toimituskunnan ensimmäinen ja kenties haastavin tehtävä oli löytää kaikkia tyydyttävä nimi uudelle julkaisulle. Julistettiin nimikilpailu, jonka harvaa, mutta korkeatasoista satoa sitten pohdittiin hartaasti. Nimen piti olla uusi, toimia myös kansainvälisessä käytössä ja ennen kaikkea sopia uuden julkaisun etusivulle. Uudeksi nimeksi tuli viimein *Trio*, joka kuvaa sattuvasti kolmen sointuisan toimijan yhtyettä. Ehdotuksia jättäneiden kesken arvotaan Sibarecordsin SACD-levy, jonka saaja kerrotaan *Trion* ensimmäisen numeron julkistamistilaisuuden yhteydessä.

Tavoitteena on saada uudesta julkaisusta paitsi areena tohtorikoulun piirissä syntyville kirjoituksille, myös siellä tehtävän työn näyteikkuna laajemmalle yleisölle. Myös verkkomuotoisena ilmestyvälle julkaisulle on syytä tavoitella mahdollisimman laajaa yleisöä ja sen vuoksi tiivistelmät ja kirjoittajien esittelyt ovat englanninkielisiä. Lehdessä julkaistavat artikkelit voivat olla suomen-, ruotsin- tai englanninkielisiä. *Trion* ulkoisen laadun varmistamiseksi julkaisun taitto on siirretty ammattilaiselle. Tehtävää hoitaa Tiina Laino, joka vastaa myös graafisesta ilmeestä.

Kirjoittaminen vaatii aina oman aikansa ja tuon ajan löytäminen voi olla monelle haasteellista, kuten niin usein todetaan. Kirjoittamalla voi kuitenkin kertoa omasta erikoisosaamisestaan sellaisille kohderyhmille, joihin ei muutoin ole mahdollista saada kontaktia. Verkostoitumisen aikana mikään ei liene selvempää. Myös opettajien esimerkki kirjoittajina on erinomaisen tärkeä. Opiskelijat voivat kokea myönteisenä ja tavoiteltavana saada kirjoituksensa samaan julkaisuun arvostamansa professorin kanssa.

Monelle taiteilijakoulutuksessa olevalle soittimensa taitajalle voi kynnys saattaa kirjoitelma painettavaan kuntoon olla lähes ylipääsemättömän korkea. Toisaalta sävellyksen ja teorian opiskelijoilta voi kirjoituksia löytyä kandidaattivaiheesta alkaen. Tilaa on julkaisussa löydettävä kaikille kirjoittajille. Toimituskunnan mielenkiintoiseksi ja antoisaksi tehtäväksi jää lukea artikkelit huolellisesti ja antaa tarvittaessa niistä kirjoittajille palautetta.

Helmikuussa 2012

Markus Kuikka

LOTTA ILOMÄKI

”Musiikin perusteiden” opetus keskustelun alla: muuttuuko musiikin hahmotus?

Suomalaisten musiikkioppilaitosten arkeen on 2000-luvulla vakiintunut puhe ”mupe-tunneista”. Kun lapset ja nuoret vielä 1990-luvulla kävivät säveltapailun, musiikinteorian ja musiikin historian tunneilla, vuoden 2002 opetussuunnitelmauudistuksessa luotu musiikin perusteiden oppiainekokonaisuus kuvastaa pyrkimystä kohti yhä kokonaisvaltaisempaa oppimista. Suomen musiikkioppilaitosten liitossa on vietetty vuonna 2011 musiikin perusteiden teemavuotta ja luotu alan tilannekuvaa vajaa vuosikymmen opetussuunnitelmauudistuksesta. 2000-luvun muutos oli merkittävä: vastuu opetussuunnitelmien laadinnasta siirtyi uudistuksessa yksittäisille musiikkioppilaitoksille Opetushallituksen määrittämien Opetussuunnitelman perusteiden rajoissa (OPH 2002). Uusissa perusteissa linjattiin musiikin perusteiden opetussisältöjä kohti musisointia ja tuotiin eristävän teknisen harjoittelun tilalle musiikki- ja ohjelmistolähtöistä ajattelua.

Musiikkioppilaitoksissa on viime vuosikymmenenä tapahtunut paljon muutoksia: arjen toiminta on monipuolistunut ja moniarvoistunut monin tavoin. Kamari-musiikki on tietoisesti nostettu entistä keskeisemmäksi, ja moniin oppilaitoksiin on syntynyt uusia aineita ja opetusmuotoja kuten musiikkiteatterilinjvoja tai rytmiikka itsenäisenä oppiaineena. Erilaiset musiikkigenret elävät yhä mutkattomammin rinnakkain. Musiikin filosofiaa ja estetiikkaa on kokeiltu musiikkioppilaitosten oppiaineena (Torvinen & Mantere 2007a; 2007b), mikä kuvastanee pyrkimystä tuoda käsityöperinteen rinnalle uudenlaista keskustelevaa ja kriittistäkin opetuskulttuuria. Samaan aikaan koko nuorten musiikinopiskelijoiden kulttuurinen ympäristö on tietysti muuttunut, ja esimerkiksi musiikin välittyminen verkossa on muuttanut perinteisten nuottien ja toisaalta myös äänitteiden asemaa.

Musiikin perusteiden teemavuoteen liittyi monenlaisia seminaareja ja keskustelutilaisuuksia, ja oppilaille, opettajille ja rehtoreille tehtiin lisäksi kyselyjä opetuksen toimivuudesta. Tilanearviointi niveltä samalla osaksi laajempaa keskustelua musiikkioppilaitosten tulevaisuudennäkymistä, koska oppilaitoksissa samaan aikaan on alettu valmistella Opetussuunnitelman perusteiden päivittämistä (esim. Lavaste

2011). Eri lähteistä näyttää piirtyvän melko monisäikeinen ja osin ristiriitainenkin tilannekuva musiikin perusteiden opetuksesta. Kyselyjen kertoessa melko laajasta luottamuksesta opetukseen ja opettajien ammattitaitoon (SML 2009; 2011) etenkin rehtorikunnan taholta on kuitenkin tuotu esiin myös voimakasta kritiikkiä mupeopintojen sitovuudesta ja kuormittavuudesta.¹ Alan kehitys näyttää myös melko selvästi tapahtuneen aika eri tahdissa eri oppilaitoksissa, ja arviointikäytäntöjen taipumus laahata jäljessä opetussuunnitelmakehityksestä on osoittautunut selväksi kipupisteeksi.

Tarkastelen tässä kirjoituksessa musiikin perusteiden kehitystilannetta omasta tutkimuksellisesta ja opetuksellisesta näkökulmastani eli musiikin hahmotustaitojen kannalta. Pohdin musiikin hahmotustaitojen luonnetta ja monikerroksisuutta sekä joitakin muutoksia, joita lasten ja nuorten muuttuva kulttuuriympäristö näyttää tuovan musiikin hahmottamiseen ja oppimiseen. Mielenkiintoni kohteena on myös muutosten merkitys musiikin perusteiden opettajakoulutukselle ja Sibelius-Akatemian koulutustehtävälle. Erityisesti nostan alueen keskeiseksi kysymykseksi sen, miten opettajakoulutuksemme onnistuu tuomaan yhteen musiikki- ja taidepedagogiikassa nykyisin vallitsevan dialogisen opettamisen sekä omakohtaisen tekemällä oppimisen ihanteet ja toisaalta muusikoiden sisällöllisen ammattitaidon. Nähdäkseni opettajakoulutuksellamme on vielä työmaata ja samalla mielenkiintoista työsarkaa edessään, jotta dialoginen opettaminen ja oppiminen eivät jäisi musiikkiin ulkoapäin sovelletuiksi menetelmiksi, vaan todella toteutuisivat luovina ja joustavina tapoina kohdata musiikki erilaisissa opetus- ja oppimistilanteissa.

MILLAISIA TAITOJA MUSIIKIN PERUSTEISSA OPITAAN?

Musiikin perusteiden sosiaalista merkitystä on korostettu viimeaikaisessa kehitystyössä. Tunneille on tuotu yhä monipuolisempia ryhmämusisoinnin muotoja: musiikin perusteiden ryhmät saattavat esiintyä, ja opetus on nähty tilaisuutena eri instrumenttien soittajien kohtaamiselle. Opetuksen tavoitteet eivät siis rajoitu pelkkien yksilötaitojen opiskeluun. Keskusteltaessa musiikin perusteista käy toisaalta yleensä pian ilmeiseksi, että opiskeltavista musiikillisista taidoista on vallalla melko erilaisia käsityksiä. Puhe ”teoriaopinnoista” on vakiintunut muusikoiden kielenkäyttöön, ja sanalle annetut erilaiset merkitykset näyttävät usein johtavan jopa hienoiseen ohi puhumiseen instrumentti- ja musiikin perusteiden opettajien ja rehtorien keskustellessa keskenään. Toisinaan ”teorialla” viitataan koko nykyiseen musiikin perusteiden sisältöön. Toisinaan taas sanaa käytetään rajatumminkin erilaisten musiikinteorian

1 Opettaja- ja rehtorikunnan näkemyksiä musiikin perusteiden opetuksen tilasta on kartoitettu kyselyllä (SML 2009). Rehtorikunnan kriittiset viestit ovat tulleet ennen kaikkea esille erilaisissa teemavuoden seminaareissa ja paneelikeskusteluissa, teemavuoden asiantuntijaryhmässä sekä Suomen musiikkioppilaitosten kaksi kertaa vuodessa järjestettävillä liittopäivillä.

peruskäsitteiden opiskelusta ja musiikin systematisoivasta ja abstrahoivasta tarkastelusta, johon kuuluu musiikin perusteiden opetusajasta vain pieni osa. Esimerkiksi keskusteluissa on pohdittu kokemusperäisen ja analyttisen oppimisen suhdetta ja kiinnitetty huomiota oppilaisiin, joiden tarve ja valmius musiikin käsitteelliseen tarkasteluun näyttävät heräävän myöhään. Välillä on kuultu heittoja, että ”teoriaopinnot” voisikin aloittaa vasta 14–15-vuotiaana. Ehdotus on hyvin eri sisältöinen, jos sillä tarkoitetaan kurssien sisällöllistä muokkaamista siten, että nuorimmilla oppilailta on mahdollisuus keskittyä käytännön musisointiin, tai jos se merkitsee kannanottoa musiikin perusteiden opiskelun kokonaan lykkäämisestä.²

Musiikin perusteiden sisältöä määritetään toki opetussuunnitelmateksteissä. Vuoden 2002 opetussuunnitelmissa sisältöalueiksi mainitaan ”musiikin luku- ja kirjoitustaito, musiikin hahmottaminen sekä musiikin historian ja tyylien tuntemus (OPH 2002, 9)”. Viimeisestä opetussuunnitelmauudistuksesta lähtien käytetty terminologia kuvastaa ihannetta monipuolisesta kokonaisuudesta, joka tukee ja laajentaa instrumenttiopintojen näkökulmaa musiikkiin ja valmistaa nuorta musiikinopiskelijaa yhä itsenäisempään toimintaan musiikin kentässä. Kyselyistä, oppimateriaaleista ja opettajien tapaamisista toisaalta on pääteltävissä, että oppitunneilla tehdään edelleen melko perinteisiä säveltäminen ja musiikinteorian tehtäviä: lauletaan nuoteista, kirjoitetaan kuultua musiikkia, luetaan ja kirjoitetaan rytmitehtäviä, opiskellaan sävellajien etumerkintöjä ja luokitellaan musiikkia erilaisten tyylikausien alle. Näkyvimpiä viime vuosikymmenen muutoksia ovat olleet erilaisten toiminnallisten työtapojen yleistyminen, teknologian kasvava hyödyntäminen sekä suuntaus kohti monipuolisten musiikkiesimerkkien tutkimista.³ Tunneilla saatetaan siis tehdä rytmikirjoitustehtäviä oppilaiden keksimistä pikku kappaleista vaikkapa djembe-rummuille, harjoitella sävellajeja soinnuttamalla ja transponoimalla lauluja sekä analysoida jo perustasolla oppilaiden instrumenttiohjelmistoa.

Musiikin perusteiden kursseilla harjoiteltavat musiikilliset tiedot ja taidot ovat lähemmin eriteltyinä hyvin moninaisia.⁴ Myös instrumenttiopintojensa yhteydessä nuori musiikin harrastaja kehittää hahmotuksellisia taitoja, joissa on erotettavissa erilaisia kerroksia. Olen itse jaotellut musiikin hahmotustaitojen oppimista seuraavasti:

2 Keskustelua musiikin perusteiden aloituksesta ja musisoinnin ja käsitteellisten opintojen ajoituksesta käytiin mm. Suomen musiikkioppilaitosten liiton liittopäivien ryhmätöissä Kemissä 25.11. 2010.

3 Musiikin perusteiden teemavuoden oppilaskyselyssä (SML 2011) oppilaat arvioivat käytetyimmiksi musiikin perusteiden työmuodoiksi seuraavat toiminnot: ”kuunnellaan opettajaa” (93%), ”kirjoitetaan käsin paperille tai työkirjaan” (90%) ja ”lauletaan ryhmässä” (83%). Käytetyimpänä työvälineinä esiintyivät oppilaiden arvioissa kynä (95%) ja nuottivihko tai -paperi (73%), melko suosittuina myös tietokone (35%) sekä koskettimistot tai muut oppilaiden käsillä olevat soittimet (42%). Tässä lähteenäni ovat lukuvuoden 2010–2011 kyselyvastaukset, joita kertyi runsaalta kahdeltatuhannelta oppilaalta. Aineisto kuvastanee tilannetta aktiivisesti musiikin perusteiden kehitystilannetta seuraavissa oppilaitoksissa; musiikin perusteiden opintojen piirissä olevien oppilaiden määrä on kaikkiaan arvioitu 35000:ksi.

4 Tarkasteluni painottuu musiikin hahmotus- ja lukutaitoihin. Musiikin perusteiden sisältöihin kuuluu vielä musiikin historia (opetussuunnitelman perusteiden 2002 termeillä ”musiikin historiallinen ja tyyllinen tuntemus”), jonka oppimiseen liittyviä erilaisia tietämisen tapoja ja monitasoisen tiedonkäsityksen merkitystä alan pedagogikalle on eritelty Leena Unkari-Virtanen (2009, 2011).

1. toiminnalliseen hahmottamiseen, joka ei välttämättä edellytä nuottikuvan kaltaisia symboleita; 2. toiminnalliseen lukutaitoon; 3. musiikin reflektiiviseen kuvaamiseen.⁵ Ensimmäinen taso viittaa sanattomiin, musiikin kielellä toteutuviin taitoihin tuottaa, seurata ja kuvitella mielessä musiikkia: esimerkiksi pitää yllä perussykettä, oppia melodioita korvakuulolta tai kokea intuitiivisesti oma stemma suhteessa harmoniaan. Toinen taso viittaa nuottien, sointumerkkien ja muiden konventionaalisten symbolien käyttöön musiikin tuottamisessa: nuotteja käytetään musisoinnissa, ja ne alkavat viitata ennakoituun ääneen. Kolmas taso merkitsee musiikin ottamista tietoisesta tarkastelusta, keskustelusta ja analysoimisesta kohteeksi.

Ensimmäinen musiikin oppimisen tyyppi eli toiminnallinen hahmottaminen on siinä mielessä perustavin, että se muodostaa pohjan ihmisten kyvyille kokea musiikki soivana. Toiminnan kautta oppiminen on erityisen tärkeää nuorimmille oppilaille. Musiikin perusteiden tunneilla eri tyyppiset käytännön musisointitehtävät johdattavat heitä esimerkiksi taitoihin seurata, tuottaa ja pitää yllä musiikin sykettä ja metriä sekä omaksua ja muistaa melodioita kuulonvaraisesti. Vähitellen ulkoinen toimiminen voidaan korvata sisäisellä musiikin kokemisella – ilmiö, johon säveltapailun opetusperinteessä on ollut tapana viitata ”sisäisen kuulon” käsitteellä.⁶ Ihanteellisesti tämä sanaton ”musiikin kielellä ajattelu” kehittyi edelleen läpi opintojen. Ylemmillä kurssitasoilla totutaan esimerkiksi kokemaan oma stemma osana harmoniaa tai improvisoimaan harmonian pohjalta.

Keskimmäisellä tasolla eli toiminnallisella lukutaidolla viitataan niihin käytännöllisiin tapoihin ymmärtää esimerkiksi nuotit tai sointumerkit, mitkä kehittyvät kun merkkejä käytetään soittamisessa ja laulamissa. Niin lapsi kuin aikuinen harrastajakin kohtaa nuotit yleensä ensimmäisenä tilanteissa, joissa niillä tuotetaan soivaa musiikkia. Nuottien merkitys ei ole ensisijaisesti jotakin, mitä määritellään ja selitetään, vaan merkitys syntyy tekemisestä ja äänen tuottamisesta. Vaikkeivät muusikot aina tietoisesti ajattelisikaan fyysistä toimintaansa, heidän hahmotukselliset eronsa viittaavat siihen, että koettu musiikki jäsentyy tekemisen mukaan. Nuotit virittävät ilmeisesti useimmat muusikot esitietoisesti ennakoimaan laulettuja tai soitettuja säveliä ja sointumerkit musiikillisia hahmoja, jotka seuraavat soittimen otteista (Ilomäki 2011, 61–63, 69–73). Opettajalle oleellista on huomata, kuinka kyky kokea merkit soivina on riippuvainen tekemisestä eikä selityksistä. Esimerkiksi sävelsuhteiden kokeminen soivana ei välttämättä edellytä taitoa tietoisesti eritellä

5 Tässä esittämäni jaottelu pohjaa väitöskirjaani (Ilomäki 2011, 61–73), jota olen soveltanut suomalaisten musiikkioppilaitosten opetussisältöihin (Ilomäki & Alanen 2010).

6 Sisäisen kuulon käsite on säveltapailupedagogiikassa keskeinen, mutta oppimisen ja ajattelun ilmiönä varsin kompleksinen. Voisi sanoa, että säveltapailun ja musiikin opettajat tunnistavat, että musiikin oppimiseen kuuluu prosesseja, joissa musiikkia opitaan ”kuulemaan” mielessä, joskin tavat selittää ilmiötä vaihtelevat. Olen itse lähestynyt sisäistä kuuloa niin kutsutun toimintaorientoituneen oppimiskäsityksen näkökulmasta, jolloin se ymmärretään sisäistyneeksi toiminnan ennakoinniksi. Tämä selitystapa tosin asettaa perinteisen termin molemmat sanat hiukan kriittiseen valoon. Toimintaorientoituneesta näkökulmasta nimittäin taito ei ole pelkästään mielen sisällä, vaan ihmisen ja ympäristön vuorovaikutusmalleissa, ja ”kuulemisessakin” on todellisuudessa läsnä monta aistia. (Ilomäki 2011, 20–22, 61–65.)

koko- ja puoliaskelia eikä koko- ja puoliaskelten erittely puolestaan yksinään tuota soivaa kokemusta.⁷

Kun musiikki, sen materiaalit ja ilmiöt otetaan tietoisesti kuvaamisen ja keskustelun kohteiksi, siirrytään toisen tyyppiseen toimimiseen. Enää ei toimita äänellä, vaan sanoilla tai mahdollisesti graafisilla symboleilla. Musiikin analysoiminen ja siitä keskusteleminen toki parhaimmillaan pohjautuvat soivaan kokemukseen, käyvät keskustelua kokemuksen kanssa ja jäsentävät sitä uusilla tavoilla. Opettajille muistutellaan silti usein, kuinka pelkästään puhumalla ei opita soivan ajattelun taitoja, elleivät oppilaat ole niitä musiikillisen toiminnan kautta hankkineet (Karpinski 2000, 4; Ilomäki 2011, 74).

OVATKO PERUSTEET PYSYVIÄ?

Muusikoiden keskusteluissa on viime aikoina todettu usein, että kulttuurissamme ja siten myös lasten ja nuorten musiikillisessa ympäristössä näyttää olevan käynnissä muutosprosesseja, jotka vaikuttavat perustavalla tavalla musiikin kokemiseen: nimenomaan edellä kuvaamaani musiikin sanattomaan toiminnalliseen pohjaan. Musiikkioppilaitosten opettajien tapaamisissa on viime vuosina toistuvasti pantu merkille, kuinka lasten ja nuorten toimimisen ja hahmottamisen taidot muuttuvat. Opettajat ovat esimerkiksi kokeneet, kuinka musiikillisen sykkeen ja metrin hahmotus vaatii eri tavalla huomiota kuin ennen – mitä on keskusteluissa jäljitetty liikkumisen sekä käsillä ja keholla tekemisen vähenemiseen kulttuurissamme.⁸ Laulutaidolla ei enää ole samanlaista kulttuurista asemaa kuin aikana, jolloin säveltapailuopetuksen monet vieläkin käytetyt menetelmät muotoutuivat. Yhä useampi harrastaja kohtaa musiikin heti alusta alkaen erilaisten instrumenttien välityksellä – erilaisten teknologisten välineiden noustessa perinteisten soitinten rinnalle.

Edellä esittämäni musiikillisten taitojen kolmijako syntyi osittain juuri tarpeesta jäsentää musiikin hahmotus- ja lukutaitojen oppimisprosesseja muuttuvassa musiikkikulttuurissamme ja pohtia, milloin perinteiset opetusmenetelmät toimivat ja milloin ne kaipaavat päivitystä. Säveltapailun opetusperinteessä on esimerkiksi totuttu nojaamaan melodiseen ja laulliseen lähestymistapaan johdatettaessa lapsia ja nuoria musiikin äärelle. ”Sisäistä kuuloakin” on siksi totuttu lähestymään laulul-

⁷ Eri asia on, että monissa säveltapailumenetelmissä käytetään koko- ja puoliaskelten tiedostamista helpottavaa sävelten nimeämistä, millä on juurensa jo keskiajan heksakordijärjestelmässä (Hirshberg 2011). Näidenkin menetelmien toimivuus edellyttää, että nimeäminen liitetään toimintaan, jossa tuotetaan säveliä ja opitaan tuottamisen kautta vähitellen ennakoimaan sävelsuhteita.

⁸ Opettajien kokemuksia oppilaiden muuttuvista hahmotustaidoista on jaettu erityisesti Musiikinteoria- ja säveltapailupedagogit ry:n koulutustilaisuuksissa, Suomen musiikkioppilaitosten liiton tilaisuuksissa sekä Sibelius-Akatemian järjestämässä koulutus- ja paneelitilaisuuksissa (mm. ”Muuttuva musiikinteoria” -täydennyskoulutustapahtumat sekä ”Mupe-opetus murroksessa” -paneeli 27.10.2011. Kansainvälistä keskustelua muuttuvasta musiikkikulttuurista ja sen merkityksestä musiikin hahmottamisen taidoille on koottu Leongin (2003) toimittamaan artikkelikokoelmaan.

lisesti. Ensin on totuteltu kokemaan melodialinjoja ja sävelsuhteita laulaen ja sitten vähitellen opeteltu sisäistämään tämä taito siten, että sävelet voidaan saattaa soimaan mielessä ilman ulkoista toimintaa (Ilomäki 2011, 62). Nykyisissä musiikkioppilaitoksissa näyttäisi kuitenkin tärkeältä ymmärtää sisäisen kuulemisen tai pikemminkin musiikillisen ajattelun taitoja laulamista laajemmin ja tunnistaa erityisesti soitinten välittämät hahmotustavat.

Oma tutkimukseni pianistiopiskelijoiden parissa toi esille, kuinka osa pianisteista näytti ennakoivan ja muistavan musiikkia pikemminkin tekstuurillisina hahmoina kuin melodialinjoina (ibid., 141–145, 196). Periaatteessa sama prosessi, joka laulupainotteisessa säveltäjäopiskelussa johtaa sisäistyneeseen laulamiseen, voidaankin ymmärtää laajemmin ja ulottaa koskemaan monen tyyppisiä musiikin tuottamisen tapoja. Myös soitinten parissa aluksi konkreettisenä esiintynyt äänen tuottaminen voi muuttua sisäistyneeksi äänen ennakoinniksi. Soitin kuitenkin jäsentää kokemusta uudella tavalla: esimerkiksi piano suuntaa soittajan usein ajattelemaan laajempia, rytmis-tekstuurillisia hahmoja kuin mihin hän suuntautuu laulaessaan musiikkia, ja sävelsuhteiden hahmotus jää monilla pianisteilla hiukan passiiviseksi eli luonteeltaan tunnistavaksi. (Ibid., 195–196.)⁹ Joka tapauksessa laajempi tulkinta muusikoiden soivasta ajattelusta avaa näkökulman sille, että erilaisiin tekemisen tapoihin kasvaneet ihmiset ”kuulevat” musiikkia eri tavoin (Downey 2002). Se, mitä muusikot kutsuvat ”kuulemiseksi”, käsittää paljon muutakin kuin ääntä (Cook 1990).

Voidaan sanoa, että ihmisten erilaiset tavat lähestyä musiikkia tekemällä ja toimimalla muokkaavat hahmottamista esittämäni kolmijaon kaikilla tasoilla. Jos ajatellaan toiminnallista lukutaitoa, jo länsimaisen musiikkitradition piirissä erilaiset muusikot kasvavat lukemattomiin erilaisiin toiminnallisiin tapoihin käyttäen nuotteja (Hultberg 2002; Arho 2004, 208–217). Nuotit siis virittävät jo muutaman vuoden soittaneen musiikkiopisto-oppilaan ennakoimaan musiikillisia hahmoja hyvin eri tavoilla sen mukaan, onko hän esimerkiksi tottunut lukemaan orkesteristemmoja ja suhteuttamaan soittamansa stemman kuulonvaraisesti harmoniaan, opiskelemaan tekstuurillisesti kompleksisia pianoteoksia nuoteista tai säestämään sointumerkki-notaation pohjalta. Musiikin reflektiivisen kuvaamisen tasolla ollaan eräänlaisen jäävuoren huipulla: kuvaaminen viittaa toiminnallisesti hankittuihin soiviin kokemuksiin, joita erilaiset käsitteelliset kuvaustavat vielä jäsentävät eri tavoin esimerkiksi ankkuroituessaan erilaisiin metaforiin (Saslaw 1996; Zbikowski 1998).

Ymmärrys musiikin hahmottamisen moninaisuudesta on tärkeää pohdittaessa sekä musiikin opetuksen päämääriä että menetelmäkysymyksiä. Näkisin itse, että nuorille musiikkiopisto-oppilaille on ensin tärkeää kohdata musiikki mahdollisimman rikkaasti heille tutuimmassa hahmotusympäristössä, esimerkiksi oman soittimen, oman kehon ja oman äänen kautta ja käyttäen oman soiton kannalta tutuinta

⁹ Pianistien välille näyttäisi muodostuvat melko suuria hahmotuksellisia eroja sen mukaan, ovatko he soittaneet ensisijaisesti nuoteista vai myös korvakuulolta (Ilomäki 2011, 201–214).

nuottikuvaa. Musiikin perusteiden opinnoille on kuitenkin ollut tyypillistä, että oppilaat kohtaavat hyvin nuorina heti omasta soittimestaan poikkeavan musiikin hahmottamisen maailman: vieraita tekemisen tapoja, vieraita nuottiavaimia ja eri soittimia soittavia oppilaita. Oppilasryhmien hahmotuksellisen moninaisuuden kanssa tasapainoilu onkin alan opettajalle suuri haaste.

Moninaisuuden tunnistaminen johtaakin melko selvästi kriittisiin kysymyksiin suhteessa säveltäpailun ja musiikinteorian opetustraditioon. Ajatus neutraalista tai puolueettomasta musiikin hahmottamisesta muuttuu nimittäin erilaisia hahmotustapoja tunnistettaessa yhä kyseenalaisemmaksi. Tavat, joilla musiikkia jäsennetään opetuksessa, ovat aina lähempänä joidenkin muusikoiden, soittajien ja harrastajien käytäntöä kuin toisten. Esimerkiksi kosketinsoittimille ominainen diatonisen asteikon sävelaskelrakenne on muodostunut nuottikirjoituksen taustaoletukseksi ja siten eräänlaiseksi muusikoiden englannin kieleksi. Siksi esimerkiksi sellainen perinteinen tyypitehtävä kuin kahdeksan tahdin melodiadiktaatin nuotintaminen on näennäisessä yhteismitallisuudessaan osoittautunut hyvin eri tavalla vaativaksi eri instrumenttien soittajille (ks. esim. Paraczký 2009, 100–103).

Musiikin perusteiden opetuksessa onkin viime aikoina etsitty vaihtoehtoja sanelu- ja tunnistustehtävien kaltaisille perinteisille tyypitehtäville, jotka vaativat hyvin rajatun tyypistä hahmottamista. Esimerkiksi musiikin kuulonvarainen transkriptio äänitteiltä soittimen tuella sekä vapaan säestyksen erilaiset muodot ovat nousseet osaksi hahmotustaitojen opetusmenetelmiä. Kehitys näyttää samalla kuitenkin myös johtavan siihen, että ajatus musiikkioppilaitosten opetusisällöstä jonakin rajallisena pakettina, joka voitaisiin hallita kokonaan, alkaa murtua. Musisointiin osallistuminen toki edelleenkin vaatii joidenkin yhteisten symbolien, kuvaustapojen ja opiskelutekniikoiden hallintaa. Etenkin jos uudet teknologiat otetaan mukaan, näyttää kuitenkin yhä väistämättömämmältä, että musiikkioppilaitoksissa voidaan pikemminkin avata joitakin polun päitä musiikin kenttään kuin tarjota kattava ja tyhjentävä tiedon ja taidon kokonaisuus.

Jos opettajista tuntuu mahdottomalta ehtiä opettaa kaikkia niitä musiikillisen kommunikoinnin tapoja, joita teknistyvä kulttuuri tarjoaisi oppilaille, oppilaat toisaalta oppivat paljon myös sellaista, mitä heille ei opeteta.¹⁰ Mielestäni olisikin tärkeä tutkia tarkemmin niitä oivalluksen ja innostuksen kokemuksia, jotka välillä ovat sysänneet nuoret musiikinopiskelijat kehittämään täysin omaehtoisesti musisointi-, hahmotus- ja analyttisiä taitojaan. Tällaiset kokemukset ja niistä seuraava omakohtainen tutkiminen vaikuttavat hyvin tärkeiltä monelle musiikin ammattiopintoihin päätyneelle opiskelijalle, ja toisaalta musiikin perusteiden työmuotojen monipuolistuminen on avannut uudenlaisia ikkunoita musiikin harrastamisen laajaan kenttään. Riittävien pohjataitojen tarjoaminen ammattiopintoihin aikoville on moniarvois-

10 Informaali musiikin oppiminen ja mahdollisuus hyödyntää sille tyypillisiä prosesseja myös muodollisessa opetuksessa ovat nousseet viime vuosina keskeisiksi keskustelu- ja tutkimuskohteiksi (Folkestad 2006; Green 2008).

tuvassakin musiikkioppilaitoskeskustelussa edelleen yksi tärkeä näkökohta – mutta innostuksen, oivalluksen ja itse tekemisen ruokkiminen on myös ammattiin tähtääville tärkeää.

Vuoden 2002 opetussuunnitelman perusteiden teksti alkaa kuvaamalla opetuksen yleistä arvopohjaa ja maalaa ihanteen musiikkiopistosta, joka tukee oppilaan ”henkistä kasvua ja persoonallisuuden lujittamista” ja ohjaa häntä ”keskittyneeseen, määrätietoiseen ja pitkäjänteiseen työskentelyyn sekä rakentavaan toimintaan yksilönä ja ryhmän jäsenenä” (OPH 2002, 6). Kaikessa haasteellisuudessaan musiikkikulttuurimme hahmotuksellinen moniarvoistuminen ehkä myös avaa uusia teitä vastata näihin ihanteisiin. Näkisin, että se voi myös avata ovia uudella tavalla dialogiselle opettamiselle, jossa myös opettaja saa asettua oppimaan ja jossa opettaja ja oppilaat uskaltavat yhdessä hahmottaa asioita, joita eivät ennakolta tiedä ja hallitse.

PEDAGOGINEN AMMATILAISUUS JA KESKUSTELEVA MUSIIKINTEORIA

Musiikin perusteiden opettajakunta on nykyisin melko monipuolisesti koulutettua. Alan moniammatillisuus on viime vuosien kehityksessä selvästi näyttäytynyt rikkautena: esimerkiksi ammattikorkeakoulujen kouluttamien musiikkipedagogien, musiikkikasvattajien, musiikinteoreetikoiden ja säveltäjien ajatuksenvaihto koulutustapahtumissa on vaikuttanut hyvin hedelmälliseltä. Musiikin perusteiden opetusta ravistelevan keskustelun voikin tulkita myös niin, että ala on ehtinyt uudisrakennusvaiheesta aikuiseen ikään, jossa aletaan vaatia ammattikunnalta myös uudenlaista itsekriittistä ja ammattieettistä pohdintaa.

Instrumenttiopetuksen puolella kriittinen ammatillinen keskustelu on ilmennyt esimerkiksi tutkimuksina, joissa tarkastellaan opettajien kertomuksia ja identiteettiä suhteessa toisaalta esittävään muusikkouteen (Huhtanen 2004), toisaalta musiikkioppilaitosten muuttuvaan pedagogiseen ajatusmaailmaan (Broman-Kananen 2005). Musiikin perusteiden opettajien pedagoginen ajattelu puolestaan on nostettu tarkasteluun muun muassa musiikin maisterin tutkielmissa (Jurvanen 2005; Helve 2010) sekä alan hankkeissa ja opettajaverkostoissa.¹¹ Musiikkiopisto-opetuksessakin on siis vähitellen alettu pohtia ja tiedostaa, kuinka alalle kasvaminen vaatii opettajilta melko syvälle käyvää pedagogisen ajattelun ja identiteetin rakennusprosessia. Yliopistossa kouluttautuneen muusikko-opettajan on opittava muokkaamaan musiikillinen tietonsa, taitonsa ja hahmotuskykynsä pedagogisiksi valinnoiksi, toimintamalleiksi ja kohtaamisen taidoiksi.

11 Vuosina 2008–2011 toimineessa, Sibelius-Akatemian koordinoimassa Mupe-hankkeessa on kehitetty opettajien verkostotoimintaa sekä koottu ja tiedostettu samalla opettajien pedagogista ajattelua. Hankkeen opettajaverkostojen kehittämisteemoja olivat musiikinhistoria, toiminnalliset opetusmenetelmät, tieto- ja viestintätekniikka sekä musiikin hahmotus- ja lukutaito.

Sibelius-Akatemian pedagogiikkakurssien opettajana minulla on ollut tilaisuus seurata opiskelijoita vaiheessa, jossa he samaan aikaan kehittävät omaa muusikkouttaan ja aloittelevat opetustyötä. Muusikoina he elävät hyvin aktiivista vaihetta, laajentavat musiikin tuntemustaan ja omaksuvat samalla musiikille tietoisia jäsennys- ja kuvaustapoja. Opettajina he alkavat hahmottaa, millaisia valmiuksia tarvitaan tämän tietotaidon käyttämiseksi opetustyössä. Oppilaiden hahmotuksellinen moninaisuus on monelle aloittavalle opettajalle melkoinen yllätys. Musiikin hahmotustaitojen opetus on aitiopaikka kokea, kuinka musiikkia ”kuullaan”, jäsennetään ja merkityksellistetään lukemattomista eri näkökulmista.

Etenkin lasten ja nuorten kanssa musiikillinen kohtaaminen vaatii monilta musiikin ammattiopiskelijoilta paljon praktisten ryhmämusisointitaitojen harjoittelua. Siinä missä musiikin ammattiopiskelija on tottunut kommunikoimaan nuottikuvan, soittimen ja puheen välityksellä, lapsia ja nuoria opettaessaan hänen on opittava kääntämään ajatuksensa toiminnan kielelle: musisointitilanteiksi, tehtävänasette- luiksi ja toimintamalleiksi. Usein tämä vaatii opiskelijalta hyvin käytännöllistä harjoittelua. Kiinnostavimmatkaan musiikilliset ajatukset eivät välity, ellei opettaja saa esimerkiksi lapsiryhmän musisointitilannetta pysymään koossa ja etenemään siten, että oppilaiden mielenkiinto ja keskittymiskyky säilyvät ja musiikillinen kommunikaatio toimii.

Praktisten musisointi- ja ryhmäopetustaitojen eräänlaisena vastapoolina näen tärkeäksi sen, miten opiskelija ja opiskeluyhteisö ymmärtävät pedagogisen kehittymisen: miten he ymmärtävät ammattimuusikoiden tietotaidon välittyvän musiikkiopisto-opetukseen. Yliopistotason musiikinteoriaopinnoissaan opiskelijat tottuvat lähestymään musiikin rakenteita hyvinkin joustavasti ja luovasti. Erilaisiin musiikkityyleihin ja musiikillisiin tilanteisiin etsitään ja tarvittaessa luodaan käsitteellisiä jäsennystapoja musiikin ja musiikille esitettävien kysymysten mukaan. Silti musiikinteoreettisia ilmiöitä on pitkään opetettu lapsille ja harrastajille olettaen, että ammattilaisen tulisi opettajan rooliin siirtyessään korvata kyselevä ja luova lähestymistapansa valmiilla ja näennäisen yksiselitteisillä käsitteillä. Jo sellainen peruskysymys kuin musiikin jakautuminen soinnuiksi tai fraaseiksi on ollut tapana redusoida näennäisen yksiselitteisiksi tilanteiksi, joihin on yksi oikea vastaus (ks. esim. Väisänen 2002).¹²

Näenkin yhdeksi tärkeäksi pedagogiikkaopintojen tehtäväksi rohkaista nuoria opettajia esittämään oppilailleen kysymyksiä, joihin he itse tiedä vastausta – ainakaan yhtä yksiselitteistä ja oikeaa vastausta. Yhteinen kyseleminen voi etenkin musiikkiopistotasolla toteutua pohdiskelevana analyysinä, mutta yhtä hyvin sellaisessa praktisessä toiminnassa kuin lapsiryhmän tehdessä omaa sävellystä ja opitellessa työstämään materiaalia mielekkäästi eteneväksi musiikiksi.

Musiikin perusteiden perinteiset oppimateriaalit eivät ole juuri tarjonneet opet-

12 Unkari-Virtanen (2009) on puolestaan musiikin historian yhteydessä tarkastellut kriittisesti taipumusta tuottaa opetuksessa yksinkertaistettua ja staattista versiota musiikinhistoriallisesta tiedosta ja ajattelusta.

tajille tukea sen enempää lapsilähtöisissä menetelmissä kuin musiikin luovassa jäsentämisessäkään. Toiminnallisuus ja musisointi ovat viime vuosina alkaneet näyttäytyä oppikirjoissa, mutta edelleen alan materiaalit näyttävät olettaen, että musiikinteoria on valmiiden ja ennalta tunnettujen vastausten tuottamista pikemmin kuin musiikin tutkivaa ja luovaa jäsentämistä. Siinä mielessä toiminnallisuutta voikin pitää kiireellisimpänä kehittämiskohteena, että tutkiva ja kysely oppiminen edellyttää lasten ja nuorten kanssa toimivia työmuotoja ja opetustilanteita. Esimerkiksi nuorten pedagogiikkaopiskelijoiden on usein ensiksi opetettava kokemaan olonsa luontevaksi ryhmäopetustilanteissa uskaltautuakseen kohti entistä avoimempia tehtävänasetteluja. Toimintamuotojen kapeus ilmentää usein opettajan huolta siitä, että tilanne pysyy hallinnassa ja oppilaat järjestyksessä. Hallinnan ja vapauden säätely onkin yksi musiikin ryhmäopetuksen haastavimpia ja mielestäni myös kiinnostavimpia ulottuuksia.

Jos musisoinnin ohjaustaidot ja valmius lähestyä musiikin rakenteita luovasti nähdään toisiaan täydentäviksi puoliksi musiikin perusteiden opetustaitoa, alan kehittäminen sivuaa samalla Sibelius-Akatemiassa useamman aineryhmän tehtäväkenttää. Musiikin perusteiden opetukseen keskittyvillä pedagogiikkakursseilla musiikkikasvatuksen opiskelijat sekä musiikinteorian ja sävellyksen pääaineopiskelijat ovat jo pitkään opiskelleet tiiviissä vuorovaikutuksessa keskenään, ja kursseille osallistuu vuosittain myös esittävän säveltaiteen opiskelijoita. Ryhmämusisoinnin ohjaamisessa musiikkikasvatuksen opinnot tarjoavat erityisen vahvan pohjan. Musiikkikasvattajia toimiikin yhä useammin musiikin perusteiden opettajina musiikkioppilaitoksissa, ja heidän pedagoginen asiantuntemuksensa on etenkin musiikkiopistojen perustasolla ollut tärkeää alan kehittämisessä yhä musisointihenkisempään suuntaan. Musiikkikasvatuksellisen ammattitaidon läheinen vuorovaikutus esittävän muusikkouden ja tutkimuksen kanssa onkin yksi suomalaisen muusikkokoulutuksen erityisistä vahvuuksista.¹³ Vastaavasti musiikinteorian ja instrumenttien pääaineopiskelijoille on tarjolla hyvin monipuolisia pedagogiikkaopintoja muutaman opintopisteen kurseista kokonaisuin aineenopettajan pedagogisiin opintoihin.

Jos musiikin perusteiden opetustaito ymmärretään kysymisen ja kommunikoinnin taitona pikemminkin kuin valmiiden oppijärjestelmien tuntemuksena, opiskelijan pedagoginen kehittyminen näyttää koko opinnot kattavana prosessina. Kokemus opettamisesta voi parhaimmillaan johdattaa opiskelijan myös omissa musiikkiopinnoissaan uudenlaisiin pohdintoihin ja havaintoihin. Sen sijaan opettajakoulutuksen eristäminen kasvatustieteiden laitosten hallinnoimiksi opintopaketeiksi luo helposti konnotaation pedagogiikasta erillisenä teknisten keinojen kokoelmana, jota voidaan soveltaa asiaan kuin asiaan irrallaan opetussisältöjen pohdinnasta (ks. myös Unkari-Virtanen 2009, 55). Yhteistyö kasvatustieteellisen opettajakoulutuksen kanssa vaa-

13 Kansainvälisesti ajatellen on erimerkiksi erityislaatuista, että suomalaisissa musiikkioppilaitoksissa kyetään sekä vaalimaan laajaa musiikkikasvatusajattelua että tarjoamaan ammattiopintoihin tähtääville korkeatasoinen soittotaito. Myös musiikkikasvattajien maisterintutkinto runsaine musisointiaineineen ja tutkielmaopintoineen on kansainvälisesti ajatellen hyvin laaja pohjakoulutus opetustehtäviin.

tiikin nähdäkseni musiikkiyliopistolta erityistä panostamista vuorovaikutukseen.

Näkinsin, että parhaimmillaan musiikkiyliopiston pedagoginen tehtävä merkitsee myös mahdollisuutta kommunikoida ympäröivän yhteiskunnan kanssa ja oppia ihmisiltä, joille musiikki on edelleen syvästi merkitsevää, mutta ehkä uudenaikaisilla tavoilla. Alan täydennyskoulutustapahtuman yhteydessä on totuttu puhumaan ”muuttuvasta musiikinteoriasta”.¹⁴ Voidaanko se ymmärtää myös niin, että musiikkiyliopiston ymmärrys musiikinteoriasta voi muuttua musiikin oppimisen ja harrastamisen kenttää kuuntelemalla? Pitäisikö puhua myös keskusteleavasta ja kuuntelevasta musiikinteoriasta? ■

LÄHTEET

ARHO, ANNELI 2004. *Tiellä teokseen: Fenomenologinen tutkimus muusikon ja musiikin subteesta länsimaisessa taidemusiikkikulttuurissa*. Studia Musica 21. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

BROMAN-KANANEN, ULLA-BRITTA 2005. *På klassrummets tröskel: om att vara lärare i musikläroinrättningsgarnas brytningstid*. Studia Musica 24. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

COOK, NICHOLAS 1990. *Music, Imagination, and Culture*. Oxford: Clarendon Press.

DOWNEY, GREG 2002. “Listening to Capoeira: Phenomenology, Embodiment, and the Materiality of Music.” *Ethnomusicology* 46 (3), 487–509.

FOLKESTAD, GÖRAN 2006. “Formal and informal learning situations or practices vs formal and informal ways of learning.” *British Journal of Music Education* 23 (2), 135–145.

GREEN, LUCY 2008. *Music, Informal Learning and the School: A New Classroom Pedagogy*. Aldershot: Ashgate.

HELVE, MAIJA 2010. *Musiikin perusteiden opettajan pedagoginen ajattelu opetuksen suunnittelun ohjaajana*. Musiikin maisterin tutkielma. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

HIRSHBERG, JEHOASH 2011. ”Hexachord.” Teoksessa *Grove Music Online*. Oxford Music Online. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12963?goto=hex&start=1&type=article&pos=2>>. (Luettu 5.10. 2011.)

HUHTANEN, KAIJA 2004. *Pianistista soitonopettajaksi. Tarinat naisten kokemusten merkityksellistäjänä*. Studia Musica 22. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

HULTBERG, CECILIA 2002. “Approaches to Music Notation: the Printed Score as a Mediator of Meaning in Western Tonal Tradition.” *Music Education Research* 4 (2), 185–197.

ILOMÄKI, LOTTA 2011. *In Search of Musicianship: A Practitioner-Research Project on Pianists' Aural-Skills Education*. Studia Musica 45. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

ILOMÄKI, LOTTA & ALANEN, JYRKI 2010. ”Oppimiskäsitys ja musiikin perusteiden opetus suunnitelmien muutokset.” Esitelmä, Suomen musiikkioppilaitosten liiton liittopäivät, Kemi, 25.1. 2010.

JURVANEN, HANNE 2005. *Musiikin teoriaa vai käytäntöä: musiikin perusteiden opettajien näkemyksiä aineensa kehityssuunnasta*. Musiikin maisterin tutkielma. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

¹⁴ ”Muuttuva musiikinteoria” on joka toinen vuosi järjestettävä täydennyskoulutustapahtuma, jonka suunnittelevat Sibelius-Akatemia ja Musiikinteria- ja säveltapailupedagogit ry, toisinaan yhteistyössä useampien oppilaitosten kanssa.

KARPINSKI, GARY S. 2000. *Aural Skills Acquisition: The Development of Listening, Reading, and Performing Skills in College-Level Musicians*. New York, NY: Oxford University Press.

LAVASTE, ANNA-ELINA 2011. ”Opetussuunnitelman perusteiden toimivuus”. Esitys Suomen musiikkioppilaitosten liiton syyspäivillä Pietarsaaressa 24.11.2011.

LEONG, SAM (ed.) 2003. *Musicianship in the 21st Century: Issues, Trends & Possibilities*. Sydney: Australian Music Centre.

OPH 2002. Opetushallitus. Taiteen perusopetuksen musiikin laajan oppimäärän opetussuunnitelman perusteet.

PARACZYK, AGNES 2009. *Näkeekö taitava muusikko sen, minkä kuulee? Melodiadiktaatin ongelmat suomalaisessa ja unkarilaisessa taidemusiikin ammattikoulutuksessa*. Jyväskylä Studies in Humanities 121. Jyväskylän yliopisto.

SASLAW, JANNA 1996. ”Forces, Containers, and Paths: The Role of Body-Derived Image Schemas in the Conceptualization of Music.” *Journal of Music Theory* 40, 217–243.

SML 2009. Suomen musiikkioppilaitosten liitto. Musiikin perusteiden teemavuotta pohjustava kysely musiikkioppilaitosten rehtoreille ja musiikin perusteiden opettajille. Julkaisematon aineisto.

SML 2011. Suomen musiikkioppilaitosten liitto. Musiikin perusteiden (mupe) oppilaiden kysely. Vastaukset 15.10.2010– 5.8.2011. Julkaisematon aineisto.

TORVINEN, JUHA & MANTERE, MARKUS 2007a. *Musiikki? Jobdatus musiikin filosofiaan ja estetiikkaan*. Oppimateriaali. Suomen musiikkioppilaitosten liitto. <http://www.musicedu.fi/easydata/customers/sml/files/MusiikinFilosofia/MUSIIKKI.pdf>. (Luettu 20.8.2011.)

TORVINEN, JUHA & MANTERE, MARKUS 2007b. *Musiikki? Jobdatus musiikin filosofiaan ja estetiikkaan*. Ohjeita opettajalle. Suomen musiikkioppilaitosten liitto. http://www.musicedu.fi/easydata/customers/sml/files/MusiikinFilosofia/Musiikki-opettajan_opas.pdf. (Luettu 20.8.2011.)

UNKARI-VIRTANEN, LEENA 2009. *Moniääninen musiikinhistoria. Heuristinen tutkimus musiikin historian opiskelusta ja opettamisesta*. *Studia Musica* 39. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

UNKARI-VIRTANEN, LEENA 2011. ”Historiatietoisuus ja musiikinhistoria.” *Kasvatus ja aika* 5(3), 39–53.

VÄISÄNEN, RISTO 2002. ”Analyysin uudet alueet vai vanhat?” <http://www2.siba.fi/aleatori/index.php?id=46&la=fi> (Luettu 5.10.2011.)

ZBIKOWSKI, LAWRENCE M. 1998. ”Metaphor and Music Theory: Reflections from Cognitive Science.” *Music Theory Online* 4 (1).

TEEMU KIDE

Tämänhetkisyys, leikkidellisuus, uneksunta

Psykoanalyttinen näkökulma improvisointitapahtumaan

JOHDANTO

On huomattavasti helpompaa luetella musiikillista improvisointia soittotunnilla häiritseviä tekijöitä kuin niitä, jotka luovat maaperää improvisoinnin kukoistukselle. Opettajan kaikkivoipaisuus, sääntöjen niukkuus tai runsaus, ideoiden keksimispakko ja itsekritiikki ovat kaikki asioita, jotka edistävät itseilmaisun tyrehtymistä. Kuka pinoaa esteitä oppilaan ja opettajan välille – vai ovatko ne siellä jo valmiiksi? Kuinka tehdä improvisoinnin ilmapiiristä vaaraton suomalaiselle ihmiselle, joka kantaa yhä mukanaan toisen maailmansodan perintönä hankittua protestanttista työskentely-asennetta?

Valmistelen Sibelius-Akatemian DocMus-yksikössä jatkotutkintoa, jonka työnimenä on *Kelluntamusiikin opetusmetodi. Eväät 2–4 soinnun strukturoimattomaan pianoimprovisaatioon*. Sen kehittämiskaari tuottaa metodin, jonka avulla improvisointi irrotetaan suoritushengestä. Luova soittaminen sijoitetaan siinä uuteen toimintaympäristöön, jossa monet aiemmin omaksutut musiikkisäännöt menettävät merkityksensä. Toimintaa ohjaavilla uusilla välineillä tavoitellaan improvisoinnin mahdollistavaa ilmapiiriä.

Improvisointi ei ole turvallista, mikäli sitä verrataan jonkin sellaisen tekemiseen, jonka lopputuloksen voi paremmin ennakoida (Lång 2004, 219). Opettajan tehtävänä on muokata siitä vähemmän suoritteellista, toisin sanoen turvallisen tuntuista. Lähtökohtaisesti voidaan todeta, että kaikella elollisella on eloonjäämisvietti, jonkinlainen pyrkimys kohti turvaa. Taiteen avulla voidaan saavuttaa myös turvan kokemuksia. Musiikillinen improvisointi sijoittuu aivan erityiselle alueelle, jossa soittajan ydinminuus on ”vaarassa” paljastua, ja parhaassa tapauksessa se paljastuukin. Samalla oudolla alueella operoidaan myös psykoanalyysissa, jossa vapaalle assosioinnille on luotava suotuisat olosuhteet. Hahmottelen tässä artikkelissa kahdenvälisen musiikillisen improvisoinnin ja psykoanalyysin analogiaa. Tulen nojaamaan kolmeen psykoanalyttikkoon sekä heidän käsitteistöihinsä. Tarkastelun alla ovat Daniel N.

Sternin *Present Moment* -käsite, Donald W. Winnicottin *Potential Space* ja *Playing* sekä Thomas H. Ogdenin *Dreaming* ja ”kolmas”. Aluksi esittelen metodini keskeiset piirteet, joista siirryn psykoanalyttisiin termeihin ja lopuksi annan improvisointitapahtumalle psykoanalyttisiä eksplikaatioita.

METODI

Metodi tulee kreikan sanasta *methodos*, ”tietä pitkin”. Luultavasti kaikki metodit on tehty helpottamaan jonkin jo olemassa olevan tekemistä, aivan kuten tiekin toimii odotusten mukaisesti kun sitä pitkin kulkee. Tutkimuskysymykseni on, *millaisia musiikillisia ja vuorovaikutuksellisia keinoja tarvitaan nuoren minäkokemusten vahvistamiseksi pianoimprovisaatiossa*. Kyse on nuorista siksi, että Suomessa erityisesti nuoret harrastavat pianonsoittoa ja keskimäärin myös lopettavat sen nuorina. Voimakkaat minäkokemukset, itse tehdyt self-objektit kuten improvisaatiot, voivat merkittävästi lisätä myös sävellettyjen kappaleiden soittamismotivaatiota ja siten kannatella soittoharrastusta läpi elämän (Kosonen 2001; Tuovila 2003).

Tutkimuskysymyksessä mainitut musiikilliset keinot merkitsevät käytännössä uuden harmonia-alueen luomista. Kantamalla improvisointi ulos totutuista kadenssientistä voidaan saavuttaa illuusio käyskentelemisestä huoneissa, joissa on erinäköistä kuin muualla todellisuudessamme. Metodissani vältetään IV–V–I, II–V–I, I–VI–IV(II)–V - sekä muut ajoittain ympäristöömme kuormittavat kadenssit, jotta voidaan häivyttää oman improvisoinnin assosiointimahdollisuus jo olemassa olevaan musiikkiin. Samalla mahdollistetaan ”oman äänen” läsnäolo. Syntyvä musiikki ei toisaalta ole ”modernia”, vaan siinä on jatkuva pulssi ja omanlaisensa harmonia, jota tulen esittelemään jonkin toisen artikkelin yhteydessä.

Metodini vuorovaikutuskeinovalikoima hyödyntää teatterikouluttaja Keith Johnstonen filosofiaa. Johnstonen ajatus kahden subjektin välisestä kokonaisvaltaisesta hyväksymisen kierteestä on sellaisenaan soveltamiskelpoinen musiikkiin. Niin ikään tarkat huomiot yksilöiden välisistä statuksista ja siitä, kuinka niitä tiedostamalla voi vaikuttaa toisiin, ovat lähtöisin Johnstonelta. On aivan selvää, ettei musiikkiimprovisointia voi ”opettaa” siinä merkityksessä kuin kelluntamusiikki ei-idiomaattisena musiikin lajina minulle ilmenee. On nimittäin mahdotonta kehottaa oppilasta toimimaan tietyillä tavoilla, jotta tämä improvisoisi *oikein*. Metodini puitteissa syntyvän improvisointivirran sisältö ankkuroituu erityisesti kaiken mahdollistavaan vuorovaikutustapahtumaan oppilaan ja opettajan välillä – tai vastaavasti kompastuu hyväksynnän puutteeseen. Luovan tapahtuman voivat romuttaa niin opettajan kuin oppilaankin defenssit, jos jostain syystä harhaidutaan hakemaan improvisaatiosta jotain muuta kuin mitä mieli olisi muuten tuottamaisillaan. Johnstonen käsite ”oletusympyrä” (*the circle*; lähde: suullinen tiedonanto) pitää sisällään ajatuksen itsestään selvästä improvisointimateriaalista, välittömistä assosiaatioimpulsseista, joita hänen

mukaansa myös yleisö kaikista eniten arvostaa. Tutkimuksessani ei ole kyse musiik-
kiterapiasta, joskaan välittömiltä terapiavaikutuksilta ei kenttävaiheen sessioissa aina
välttytty. Musiikki-improvisointi on vapaata assosiaatiota. Vaihtaakseni näennäisesti
aihetta siirryn nyt psykoanalyttisiin termeihin.

DANIEL N. STERN JA *PRESENT MOMENT*

Daniel Sternin ”tämänhetkisyys” (*present moment*) on ohikiitävä eletty tapahtuma, jolloin jotain hiipii tietoisuuteen. Yksittäinen tämänhetkisyys voi sisältää mitä tahansa, mutta jos sille antaa psykoterapiassa merkityksen, se voi muuttaa terapiaprosessia. Stern painottaa, ettei käsite merkitse samaa kuin perinteinen nykyhetki, jota tarkastellaan ikään kuin menneenä tapahtumana ja jälkeensä tulkittavissa olevina miellelyhtymälinkkeinä. Tämänhetkisyys on katoavampi yksikkö; se on kokemus sellaisena kuin se on eletty, ilman sittemmin tapahtuvaa tuon hetken sanallistamista. Stern myöntää, ettei kukaan voi mennä subjektiiviseen kokemukseen kuin pysäytyskuvaan ja samalla puhua siitä, sillä kun yritämme muistaa ja kuvailla pientä ajallista fragmenttia, olemme jo toisessa ajassa. Tämänhetkisydestä puhuminen on siksi aina kalpea mutta kiehtova yritys tavoittaa hetkeä, joka on mennyt. Nykyaikainen tämänhetkisyuden tutkimus sai alkunsa 1960-luvulla Sternin kiinnostuttua vauvan ja äidin vuorovaikutuksen videoinnista. Hyvin lyhyet hetket alkoivat merkitä hänelle kokemuksen perustavanlaatuisia rakennuspalikoita. (Stern 2004, xi–xiii, 33, 55.) Tämänhetkisyys on kokonaisuus, kuin musiikillinen fraasi. Se kestää yhdestä kymmeneen sekuntia, useimmiten kuitenkin vain 3–4 sekuntia¹. (mts. 41, 53, 60.) Stern havainnollistaa tämänhetkisyuden erityisluonnetta kuvaamalla aamiaishetkeä, jolloin mitään erityistä ei tunnu tapahtuvan. Kun hetkeä alkaa pöyhiä, syntyikin tarkka kohta:

”Muistan nostaneeni teppannun kaataakseni teetä. Oikeastaan en edes muista nostaneeni sitä, mutta minun on täytynyt tehdä niin. Joka tapauksessa, kun olin kaatamaisillani sitä, sain muistikuvan edellisestä yöstä. Juuri silloin puhelin soi ja tulin tietoiseksi teen kaatamisesta, sillä mietin, pitäisikö minun kaataa tee ensin loppuun vai laskea pannu alas ja vastata puhelimeen”.

Tämä kaikki kesti vain noin viisi sekuntia. (mts. 9.) Aamiaisen sekunnit tällä tavoin ulos kirjoitettuna paljastavat lyhyen ajanjakson sanallistamisen kankeuden. Elämämme koostuu tämänhetkisyyksistä. Olemme elossa ja tietoisia vain nyt (mts. 3). Ja se, mitä nyt tapahtuu, on oltava jollakin tavalla odottamaton tai ongelmallinen voidakseen läpäistä tietoisuuden ja tulla näin yhdeksi tämänhetkisyudeksi (mts. 56).

¹ Erityisillä alueilla, kuten musiikissa, voi esiintyä kymmenen sekuntia ylittäviä tämänhetkisyyskäsityksiä (mts. 43). Improvisaatioiden keskellä olen kokenut tätä huomattavasti pidempiä Sternin tämänhetkisyyskäsityksiä. Tämänhetkisyuden eteenpäin suuntautuvan luonteen vuoksi yli kolmen sekunnin tauko musiikissa katkaisee fraasin, minkä jälkeen hetki ei enää jatku (mts., 46).

Daniel Sternin tämänhetkisyyttä kohtaan tuntema mielenkiinto kohdistuu erityisesti kahdenväliseen terapiaprosessiin. Terapiassa voi ilmetä äkkinäinen hetki, jossa jokin lause tai ele rikkoo totutun säännösten ja osapuolten ahdistustaso kasvaa. Stern kutsuu sellaista ”nyt-hetkeksi” (*the now moment*). Luonteeltaan pysäyttävä nyt-hetki tarjoaa mahdollisuuden muutokseen suhteessa toiseen yksilöön. (mts. 166–168, 245.) Nyt-hetki lukeutuu terapiassa eräänlaiseen ”kuljeskelutilaan” (*moving along process*). Ymmärrän sen siinä mielessä kelluvana olemisen tapana, ettei kuljeskellessa pyritä, toisin sanoen *yritetä* päästä jonnekin tiettyyn suuntaan. Ja kun sinne sitten ollaan pääsemässä, minne ei tarkoituksella yritetty, syntyy ”kohtaamisen hetki” (*moment of meeting*), jossa terapiasuhde siirtyy uudelle tasolle. Onnistuessaan kohtaamisen hetki on aito ja oikea-aikaisesti sijoitettu ratkaisu nyt-hetken käynnistämään jännitetilaa. (mts. 169, 220, 244–245.) Kohtaamisen hetki on merkityksellinen, koska siinä jokin alkuperäinen tämänhetkisyys voi tulla uudelleen eletyksi tällä hetkellä, toisen kanssa. Tätä hyvin terapeutista tapahtumaa Stern kutsuu runollisesti ”jaetun tunteen matkaksi” (*shared feeling voyage*, mts. 172). Stern kysyy, miten jaetun tunteen matka eroaa siitä, että kuuntelee ystävän tai asiakkaan vain kertovan elämästään, ja vastaa: välissä olevaa aikaa ei ole poistettu, vaan kokemus ikään kuin luodaan yhdessä molempien osapuolien kesken ja se tulee ”alkuperäisesti” eletyksi (mts. 173). Kyse on siis intensiivisestä kokemuksesta, josta kuulija pääsee osalliseksi ja tunteen tasolla osittain siihen myös sisälle. Tämänhetkisyudet ovat enimmäkseen sitä lattea aistimusten sarjaa, josta elämämme koostuu. Kohtaamisen hetket ovat sen sijaan terapiaprosessin ikimuistoisimpia tapahtumia, joissa tämänhetkisyysiin tehdään elinvoimainen aikamatka (mts. 176). Sen vuoksi, että oikeastaan kaikki eletyt hetket ovat tämänhetkisyksiä, Stern kutsuu nyt-hetkeä ja kohtaamisen hetkeä – eli jaetun tunteen matkaa – *erityisiksi* tämänhetkisyyksiksi. Niissä kokemuksista tulee intersubjektiivisesti tietoisia, molempien osapuolien tavoitettavissa olevia (mts. 220–221).

Psykoanalyysi on fokusoitunut enimmäkseen yksilön menneisyyteen. Kuitenkin myös psykoanalyysi tapahtuvana elämänä on sitä samaa lyhyiden kohtausten virtaa, jota siellä käsitellään: pakenevia tietoisuuden välähdyksiä. Tämänhetkisyys-yksikön tiedostamisella on sukulaisuussuhde erilaisiin syvärentoutumis- ja meditaatioharjoituksiin. Suuntaamalla huomio esimerkiksi hengitykseen saadaan hengityksestä täysin erilainen kokemus kuin tavallisesti. Tämänhetkisyys havaittuna, häivähäyksenomaisena pätjänä voi muuttaa arkipäiväisen elämän elämisen tapaa ja parhaassa tapauksessa lisätä yksilön tietoa itsestään. Johtaako se tieton lisääntymiseen vai jopa tarpeettomaan pohdiskeluun elämisen kustannuksella, on yksilöstä kiinni.

D. W. WINNICOTT JA *POTENTIAL SPACE*

Donald Woods Winnicott on tullut tunnetuksi erityisesti vauvan ja äidin vuorovaikutuksen tutkijana. Winnicott lähtee siitä, että varhainen vuorovaikutussuhde muodostuu ”väliin” (Kurkela 2004, 128). Välissä ilmenee ”potentiaalinen tila” (*potential space*), jossa neuvotellaan kompromissi sisäisten ja ulkoisten realiteettien välille. Se on laajasti ymmärrettyä tila ihmisen ja ulkomaailman välimaastossa, mutta primitiivisimmillään vauvan itsensä kehittämä puskurivyöhyke, jossa asiain tilan hahmottamiseen tarvittava luova toiminta tapahtuu. Potentiaalisen tilan eksistenssi ei ole itsestäänselvyys, vaan syntyy vauvalle vain, mikäli ”todellinen minuus” (*true self*) ei ole joutunut liian kovalle koetukselle. Liian stressaavaa vauvalle on muun muassa kokemus, että tämä joutuu selviytymään omin päin. Kokiessaan ulkoisen liian uhkaavaksi vauva muodostaa itselleen ”mukautuneen minuuden” (*compliance, compliant self*) estääkseen ulkoiselta kosketuksen sisäisen kanssa. Mukautumista tapahtuu aina jonkin verran, mutta äärimmilleen vietyinä se voi tuottaa ”valheminuuden” (*false self*). Tällöin syntyneitä vieraantuneisuuden tilaa voi pitää elämisen sairaana perustana, todellisen minuuden piiloon puskevana vastakohtana. (Winnicott 1971, 88; kts. myös Kurkela 1993, 353–355.) Voimakas mukautuminen ei ole aitoa olemista vaan reagoimista. Sen sijaan *jos kaikki menee hyvin*, kuten Winnicott usein painottaa, potentiaalinen tila pääsee versomaan ”rentoutuneisuuden tilasta” (*relaxed state*) ja alkaa tuottaa luovia ratkaisuja (Winnicott 1971, 146). Rentoutuneisuutta voi kaiken kaikkiaan pitää terveenä maailman kohtaamisen lähtökohtana. Winnicott kutsuu vauvan turvallista kasvualustaa myös ”tukea antavaksi ympäristöksi” (*facilitating environment*, Kurkela 1993, 277; Winnicott 1971, 191). Tukea antava ympäristö tarjoaa vauvalle ”olemisen jatkumisen kokemuksen” (*going-on-being*), josta tämä saa varmuuden, ettei hän ole kuolemanvaarassa (Kurkela 2004, 128). Vain turvalliset lähtökohdat mahdollistavat potentiaalisen tilan, aidon laajakaistaisen vuorovaikutuksen (Kurkela 2008) sekä ehkäisevät epäterveen mukautuneen minuuden syntyminen. Vauvan ensimmäisiä merkittäviä haasteita on se, kuinka säilyttää erillisyyttä eristäytymättä.

WINNICOTT JA *PLAYING*

Playing tuntuu merkitsevän Winnicottille eteenpäin pyrkivää asennetta, josta kaikki luovuus on lähtöisin. Käännän monisäikeisen sanan *playing* tässä yhteydessä vain ”leikiksi”. Kuten potentiaalinen tila, myöskään leikki ei voi vauvalla ilmetä muutoin kuin tukea antavassa ympäristössä. Leikki syntyy ja kehittyy potentiaalisessa tilassa vauvan ja äidin välissä, mikäli olosuhteet ovat suotuisat. Tätä varhaisinta leikin muotoa – jonka edellytyksenä on pitkälti juuri äidin oikeanlainen oleminen – seuraa vaihe, jolloin vauva osaa leikkiä *yksin yhdessä*. Se merkitsee sitä, että lapsi tietää hoitavan hahmon olevan läsnä, vaikka se olisikin poissa näkyvistä. Kun lapsi yhä kehittyy,

hän kykenee ”kahden leikkialueen” (*play area*) yhteen liittämiseen. Tuolloin vauva alkaa hahmottaa eron myös toisiin vauvoihin ja sen myötä siihen, mitkä leikeistä ovat peräisin äidistä, mitkä toisista vauvoista ja mitkä itsestä. Näin alkaa tie tasoittua kohti leikkien tapahtuvaa monipuolista suhteissa oloa. (Winnicott 1971, 64.) Winnicottin ajattelussa ympäristön merkitys on aivan keskeinen. Psykoterapeutin voi ajatella merkitsevän asiakkaalle arkaaista äitihahmoa², jolla on kyky sekä sisällyttää että hylätä, kyky tarjota rintaa ja olla poissa. Winnicott pitää psykoanalyysia erittäin hienostuneena leikin muotona ja analyytikköä pääleikkijänä, jonka tulee tarvittaessa opettaa asiakkaansa leikkimään (Winnicott 1971, 50, 56). Mielestäni on merkittävää, että sanaksi on vakiintunut juuri leikki, eikä jokin yrittämiseen viittaava. Leikki on Winnicottille enemmän kuin ”vain” leikkiä. Se on olemisen tapa ja maailman kohtaamisen muoto; kohtaamisen, joka tuntuu tapahtuvan yrittämättä.

Puhuttaessa leikistä on sivuttava myös transitionaali-ilmiöitä ja -objekteja. Potentiaalisessa tilan mahdollistamassa leikissä ”ero” (*separation*) äidistä ei merkitse varsinaista eroa, vaan se on ”yhdessäolon muoto” (*a form of union*). Tuota eroa sie-tääkseen vauva ottaa käyttöönsä eli ”luo” esineen, joka jollakin tavalla – usein oraalisena tyydytyksenä – muistuttaa hoitavaa henkilöä. Tällaista turvaesineitä Winnicott kutsuu transitionaaliobjektiksi. Sellainen voi olla esimerkiksi vaatekappale, nalle, tai melkein mikä vain, joka suojaa vauvaa depressiivistyyppiseltä ahdistukselta etenkin nukkumaan mentäessä. Ilmiölle on luonteenomaista se, että vauva käsittää objektin muuksi kuin osaksi itseä. Winnicottilaisittain kohde sijoittuu ulkoiseen ja sisäiseen todellisuuteen sekä niiden rajalle. Keskeisintä transitionaaliobjektin synnyssä on se, että kohde on vauvan itsensä ”keksimä”. Siksi vauvalle muodostuu siihen erityinen tunneside. (Winnicott 1971, 2–3, 5; Kurkela 2004, 132–134.) Turvaa hohkava kohde voi olla muukin kuin käsin kosketeltava tai suuhun vedettävä esine. Sana, ääni, maneeri tai muu tuttuuteen viittaava asia voi rauhoittaa vauvaa riittävästi, minkä seurauksena tämä kykenee taas leikkimään. Tällöin puhutaan transitionaali-ilmiöstä. (Winnicott 1971, 5.) Myös musiikin voi ajatella toimivan sellaisena, edellyttäen, että vauva on sen itse ”löytänyt”, eli jos se ei tunnu tästä ulkoapäin syötetyltä. On niin ikään luontevaa olettaa, että pulssin sisältävä musiikki tuntuu yleensäkin ihmisistä turvalliselta sen kohtuvaiheeseen – toisin sanoen tuttuuteen ja jatkuvuuteen – viittaavan äänimaiseman vuoksi (kts. Lång 2004, 184).

THOMAS H. OGDEN JA *DREAMING*

Sternin tämänhetkisyys ilmeneminen edellyttää tietoisuuden pilkahdusta. Siinä subjektiivisen kokemuksen on oltava jollakin tavalla uusi, jotta se vaatii ratkaisua ja

2 Winnicott kirjoittaa äidin toisinaan hauskaan muotoon mOther, painottaakseen äidin erillisyyttä vauvasta. Äiti on hänelle laajempi kuin vain sukupuolisidonnainen tai biologinen käsite. Englannin kielen mothering person kuvaa parhaiten winnicottilaista turvallisen hoitajan ihannetta (Kurkela 1993, 77).

voi siten tulla muistetuksi tämänhetkisyytensä (Stern 2004, 7, 56). Myös Winnicottin potentiaalinen tila ja siitä versovat varhaisen leikin muodot syntyvät vain, jos äidin ja vauvan välinen läsnäolo on korostuneen tietoista, eli ei-poissaolevaa (Winnicott 1971, 149–159).

Me kaikki olemme kaiken aikaa prosessissa, ja sen asian tiedostaminen ei ole aina miellyttävää. Elämme ruumiissamme ja ympäröivässä ulkomaailmassa, joissa tapahtuvaa jatkuvaa muutosta emme voi pysäyttää, emmekä täysin hallita. Todellisuuden kanssa on tultava toimeen, sitä on aistittava, tiedostettava ja siitä on yrittävä muodostaa kuvia. Thomas Ogdenin käsitteen *dreaming* voisi kääntää luovan mielen käymistilaksi. Dreaming on ymmärrettävä laajemmin kuin vain nukkuessa tapahtuvana, minkä vuoksi tuntuu luontevalta käyttää siitä Kari Kurkelan *uneksunta*-suomennosta. Uneksunta on jatkuvaa ja sitä tapahtuu myös valvetilassa. Se on sitä, kun luova subjekti uneksuu muodon muodottomalle, kun ilmenee jotakin sellaista, jota ei aiemmin voinut edes kuvitella – ennen kuin luova subjekti sen uneksui. (Kurkela 2006, 2, 5.) Kun se on uneksuttu, siitä tulee tietoinen. Ogdenille ei-tietämisen tila on tärkeä esiaste ”kuvittelemiseen” (*imagine*) pystymiselle. Ei-tietäminen on auki olemista sellaiselle, jolle mieli ei ole vielä kuvitellut muotoa. Sen vastakohtana voi pitää defensiivistä asennetta, kieltäytymistä hahmottamisen mahdollisuudesta. Asiakas voi hakeutua psykoanalyyysiin siksi, ettei hän osaa uneksua, eli toisin sanoen työskennellä tiedostamattomansa kanssa. (Ogden 2006, 1, 4–5, 26.) *Dreaming* merkitsee siis psykoanalyyksissä tapahtuvaa asioiden jäsentämistä. Mutta sen lisäksi uneksunaksi voi lukea kaiken sellaisen luovan prosessoinnin, jossa seistään jonkin vasta kehkeytymässä olevan äärellä. Juuri se tekee uneksunnasta kiehtovan käsitteen kaikille luomistyön muodottomuuden hämmentämille, kuten esimerkiksi kirjoittajille ja taiteilijoille. Uneksunta luovassa työssä merkitsee kasvua ulos lamaannuttavasta itsekkyydestä, hätiköinnistä ja jo-tietämisestä. Se on oman rajallisuuden toistuvaa hyväksymistä. (Kurkela 2006, 6.)

OGDENIN ”KOLMAS” JA UNEKSUNNAN ULOTTUVUUDET

Uneksuminen, silloin kun sitä tehdään limittäin toisen kanssa, voi synnyttää ”kolmannen subjektin” (*third subject*). Sen on mahdollista kehkeytyä psykoanalyyksissä, jossa asiakkaan ja analyytikon subjektit yhdistyvät muodostaen intersubjektiivisen ”analyttisen kolmannen” (Ogden 2006, 6, 26). ”Kolmas” on siis olio, jonka olemassaolo edellyttää kahta uneksujaa. Sen voi käsittää luovuuden itsenäiseksi ekosysteemiksi, joka voi saada alkunsa kahden uneksujan yhteisestä unesta. Psykoanalyyksin lisäksi myös opettajan ja oppilaan välinen hedelmällinen yhteistyö voi synnyttää myötäuneksuntaa ja kolmannen subjektin (Kurkela 2006, 6–7). Eräs uneksunnan ilmentymä on ryhmäuneksunta. Sitä voi tapahtua silloin kun ryhmä on kyennyt ratkaisemaan sekä yksilö- että ryhmätasolla defenssejä aiheuttavat ahdistukset ja

kun sen synergia näin pääsee optimaaliselle tasolle. Esimerkiksi aivoriihi defenseseistä vapaana ongelmaratkaisumenetelmänä voi toimia kasvualustana ryhmäuneksunnalle. Ryhmäuneksunnan luonteeseen kuuluu, ettei sitä pääsääntöisesti voi ilmetä erilaisissa tiukan hierarkkisissa organisaatioissa, joissa on tarve ajatella *oikein*³. Sen sijaan taide on ryhmäuneksunnan kannalta suotuisaa aluetta. Taideteoksen ilmaissullinen monitasoisuus ja sen kyky hohtaa tietynlaista arvoituksellisuutta ovat seurausta prosessista, jossa taiteilija käyttää omaa tiedostamatonta ja assosiativista luovaa kykyään produktiivisesti. Näin syntynyt tiivistetty ja monimerkityksellinen taideobjekti, jota sen havaitsijat omilla ainutlaatuisilla tavoillaan kokevat, on eräänlainen yhteisön uni. (Ogden 2006, 100; Kurkela 2006; 2008, 36.)

On kiinnostavaa, kuinka läheinen suhde Ogdenin *dreaming*-käsitteellä on Winnicottin *playing*-käsitteeseen. Uneksunta sijoittuu mitä suurimmassa määrin leikkitodellisuuteen. Molemmat voivat ilmetä psykoanalyysissa tai muussa intersubjektiviivisessä kohtaamisessa, jossa tietoisuudet ikään kuin leikkaavat toinen toisensa. Molemmissa hahmotetaan todellisuutta, toisin sanoen yritetään saada sille hahmo, jotta se tulisi käsitetyksi. Lisäksi tämä hahmottaminen tapahtuu vain, jos mieli on laskeutunut terveellä tavalla tutkivaan, eli ei-defensiiviseen tilaan. Ogdenin ”kolmas” tulee ymmärretyksi kahden uneksujan yhteisen unen tiivistetyksi lisäsubjektiksi, jolla on oma uneksumaan kykenevä elämänsä. Sen sijaan Winnicottin ajattelussa esiintyvä ”kolmas alue” (*third area*) on yksilön kokemusten tuote; se on paikka, jossa *yksilön* leikki, luova toiminta ja viime kädessä koko ihmisenä oleminen tapahtuu. ”Kolmas alue” ei Winnicottilla edellytä toista ”leikkijää”. (Winnicott 1971, 138, 144, 147.) Se on pitkälti synonyymi potentiaaliselle tilalle sekä ”välitilalle” (*intermediate area*), mutta kuuluu hänellä eri vuosikymmenen terminologiaan.

POHDINTAA: IMPROVISOINTI JA MINÄNÄ OLEMISEN RIEMU

1 Improvisoinnin venytetty tämänhetkisyy

Se, mitä olen edellä kuvannut, koskee enimmäkseen sitä, mitä on olla *minä*. Minuuden käsite voi yllättävästi laajeta joidenkin Sternin tämänhetkisyyksien myötä. Kokemukseni pitkän aikaa kerrallaan jatkuneesta improvisoinnista on sellainen, ettei siinä oikeastaan kukaan enää soita, vaan että se jollakin tavalla ympäröi. Syntyy illuusio, että sointi on olemassa ilman, että sitä kukaan erikseen tekee. Silloin on mahdollista ikään kuin kadottaa minus ja liittää se ympäröivään happeen, joka sekin on olemassa tekemättä. Tällainen voimakkaan kontemplatiivinen todellisuuden muutos konkretisoituu yleensä soiton lakattua, jolloin voi syntyä tunne, että jokin otettiin minulta pois, jokin puuttuu. Stern sivuaa ilmiötä – vaikkakin ilman minän

3 Ryhmäuneksunnan tässä esitetyt koosteet ovat luentomuistiinpanoja Kari Kurkelan Kokemus, kieli ja kulttuuri -seminaarista keväältä 2006.

eksistenttialistista muutosta – käyttäen termiä ”hetken laajentuma” (*expansion of the moment*). Siinä äsken tapahtunut on aktiivisesti koettu taustaksi, johon tämänhetkisyudet voi heijastaa. Kyseessä on ”elävään menneeseen” (*alive past*) kuuluva ilmiö, jossa lähimenneisyys kietoutuu tämänhetkisyteen, värittäen sitä ja hämärtäen sen alkamisaikaa. (Stern 2004, 206, 208–209.) Kuvailemani improvisointikokemus ei toisaalta asetu Mihály Csíkszentmihályin hahmotteleman ”flow”-käsitteen alle, koska improvisaatioistani puuttuu melkein aina selkeä päämäärä tai tavoite, sellainen, joka olisi selvillä ennen soittamaan ryhtymistä (Nummi-Kuisma 2010, 152). Sen sijaan improvisaatio muodottoman kehkeyttämisenä on eräänlaista *venytettyä tämänhetkisyyttä* (Stern 2004, 45–46). Kuten tämänhetkisyteen, myös improvisaatioon on sen keskellä usein niin hankalaa tarttua, koska ihmisellä on jonkinlainen synnynnäinen tarve reflektoida juuri tehtyä. Me hyppäämme yhdestä tämänhetkisyudesta seuraavaan, jonka jo käytämme edellisen tämänhetkisyuden objektiiviseen arviointiin. Silloin tulemme ikään kuin tallentaneeksi edellisen kokemuksen päälle. Siinä on tämänhetkisyys-käsitteen paradoksi. (mts. 33.) Tämä johtunee lajimme kehitysbiologisista syistä, tarpeesta kehittää ja oppia. Tällaisesta rationaalisuuskehästä on kuitenkin mahdollista opetella irti. Kun se onnistuu, improvisoinnista voi alkaa nauttia.

2 Improvisoinnin opettaminen, leikki ja potentiaalinen tila

Ihminen voi musiikin välityksellä lisätä elämisensä onnea (Kurkela 1995, 26). Soittamisen lailla leikilläkin on oltava raamit ja säännöt, sillä muuten leikkittodellisuus särkyä ja leikki loppuu (Kurkela 1993, 46; Lång 2004, 229). Improvisointi on leikkiä. Improvisointiin orgaanisesti kuuluva lupa muuttua ja elää hetkessä tekee siitä jossain mielessä soittamisen leikkiläisimmän muodon. ”Vapaana” soittamisena improvisointikin edellyttää disipliiniä. Millaiset säännöt sitä voisivat koskea, jotta sen leikkittodellisuus säilyisi ja soittamisesta voisi odottaa saavansa mielihyvää? Kokemukseni mukaan improvisoinnissa olisi oltava ainakin pulssi, sillä muuten se on vaarassa hajota⁴. Pulssi tuo jatkuvuutta, jota tarvitaan muun muassa tämänhetkisyuden ylläpitämiseksi (Stern 2004, 29, 46, 66–67). Vauva tarvitsee erityisesti tunnetta huolenpidon *jatkuvuudesta*, jotta turvalliset olosuhteet leikille voisivat olla olemassa (Winnicott 1971, 191). Äidin kehon polyrytmisen pulssi on sikiön harvoja jatkuvia aistimuksia. Toiseksi, jatkuvuuden tunteen improvisoinnissa takaa sen pitkäkö kesto, kuin sanattomana lupauksena soittamisen äärelle asettautumisesta. Tämä kestoajatus on johdannainen winnicottilaisesta tukea antavan ympäristön ihanteesta, jota voi pitää yhtenä metodini kivijaloista. Kolmanneksi, vaihtuvien harmonioiden määrä on

4 Nämä seuraavat mahdollisesti karvoja nostattavat arviot perustuvat tekemääni laajaan kenttätutkimukseen pianoimprovisoinnin parissa sekä toistuvii havaintoihini Sibelius-Akatemian orkesterimuusikoiden opettamisesta. Improvisaatio on tiedostamattoman tuote ja se voi siksi käytännössä saada ihan minkä tahansa ilmenemismuodon. Mielestäni improvisaation arvon määrää siitä saatava välitön mielihyvä, ei minkäänlainen oikeaoppisuus tai tietynlaisuus, eikä välttämättä edes pulssi (Kide 2011).

rajattu vain 2–4 sointuun kerrallaan ja ne ovat enimmäkseen muita kuin valmiita duureja ja molleja.

Mutta miksi improvisaatiolle on rakennettava tuollaisia aitoja? Miksi se ei voisi rönstyillä valtoimenaan tai kestää vain puoli minuuttia kerrallaan? Syynä on tuo alussa mainittu improvisoinnin suhteellinen turvattomuus. Teen metodia, joka *mahdollistaa* improvisoinnin taidon ilman edeltäviä opintoja. Psykoanalyysissa ”puitteiksi” (*setting*) lukeutuvat pysyvät raamit ja rutiinit, joiden sisällä vallitsee tietty vapaus. Seikat, kuten tapaamisten säännöllisyys, istumajärjestys, asiakkaan vapaan assosiaation oikeus ja analytykolta odotettavat tulkinnat muodostavat osan psykoanalyysin puitteista. Ne luovat asiakkaalle turvallisuutta. Pulssi, ajattoman improvisaation ihanne ja tarkoituksellisen avoimiksi jätetyt harmoniat kuuluvat improvisointimetodini puitteisiin. Tukea antava ympäristö, josta potentiaalinen tila voi nousta, tarvitsee tietysti paljon muutakin. Winnicottin ajattelussa vauva katsoo äitiään, mutta näkee siinä itsensä. Jos vauva kohtaa emotionaalisesti poissaolevan hoitajan, hän vetäytyy ja syntyvä puolustusmekanismi vaihtaa ”katsomisen” (*look*) pelkäksi ”havaitsemiseksi” (*perceive*). (mts. 151–152.) Opettaja-äidin kaiken hyväksyvä katsekontakti saattaa olla musiikkiakin tärkeämpi tekijä, johon improvisoinnin oppilas-vauva jää ”koukuun”. Alussa mainittu Keith Johnstone (1979) vuorovaikutustekniikka perustuu äärimmäiseen ympäristön tukeen. Perusajatuksena on, että kaksi improvisoivaa näyttelijää hyväksyy välittömästi ja kokonaisvaltaisesti kaiken, mitä toinen ehdottaa, ja käynnistää omat tarjouksensa tämän ehdotuksen pohjalta. Näin pystytetty leikkidellisuus voi jatkua maagisena melkein niin pitkään kuin näyttelijät itse haluavat. Opetustilanteessa oppilaalta ei voida odottaa vastaavanlaista hyväksynnän määrää, joten opettajan on pitkälti itse luotava puitteet potentiaalisen tilan kehkeytymiselle. Improvisaation esittämistä voi kulttuurissamme verrata ahdistavimmillaan siihen, että antaa toisen (opettajan) selata päiväkirjansa sivuja. Tällainen tilanne voi saada oppilaan *true selfin* pakenemaan paikalta jopa kuukausiksi. Potentiaalinen tila, jossa oppilaan todellinen minuus neuvotellaan esiin kuorestaan, voidaan saavuttaa melko yleishumaaneilla tavoilla, kuten läsnä olemalla, oppilaan asemaan asettumalla ja rauhallisesti taustalta tukien⁵. (Kurkela 1993, 381.) Psykoanalyttikon, äidin ja opettajan *olemisen tapa* merkitsee paljon enemmän kuin se, mitä noiden roolien edustajat tekevät.

3 Improvisointi muodottoman uneksumisena

Kun ihminen alkaa improvisoida, hän ottaa askeleen kohti leikkidellisuutta. Tulevat tämänhetkisyudet määräävät sen, pääseekö hän sen sisälle kokonaan, toisin sanoen, tuleeeko musiikki ”ympäroineeksi” hänet vai tiedostaako hän kaiken aikaa painelevansa pianon koskettimia. Sana improvisaatio tulee latinan sanoista *im-provisus*, joka tarkoittaa ennalta näkemätöntä. Käsillä on siis ammottava outous, muo-

⁵ Väite sisältää tietenkin oletuksen, että opettajalla itsellään olisi kosketus omaan *true selfin*sä. Malliksi soittamisesta kieltäytyminen sekä näkyvä itseironian puute saattavat olla merkkejä siitä, ettei kosketusta ole.

doton olio, jota soittaja kiertelee saadakseen sille muodon⁶. Pidän improvisaatiota yhdessä oppilaan kanssa yhä edelleen muusikkona olemiseni kaikista hienoimpana tapahtumana. Kelluntamusiikki, joksi sitä nimitän, on parhaimmillaan muodottomuuden kohtaamista myötäuneksuen, kuljeskelua rajoilla, jopa hetkellistä toisen pään sisään pääsemistä. Vesi ei ole aina tyyntä, mutta kellunnaksi se lukeutuu siksi, että muotoa ei siinä *yritetä* saavuttaa uimalla, eli liikuttamalla itseä kohti jo-tiedettyä *päämäärää*. Tämä piirre erottaa myös psykoanalyysin sitä lyhyemmistä hoitomuodoista. Asiakkaan uneksumattomat unet ovat niitä, joita he yhdessä analyytikon kanssa tulevat monivuotisessa asiakassuhteessa elämään, kiireettä ja pakottamatta kuljeskelemalla (Stern 2004, 149). He eivät kuljeskele ainoastaan siksi, että analyytikko voisi ymmärtää asiakasta, vaan siksi, että asiakas voisi tulla elämässään yhä täydemmäksi ja että analyytikko voisi tutustua siihen persoonaan, joksi asiakas on muuttumassa (Ogden 2006, 8). Ogdenin *dreaming* sisältää houkuttelevan keskellä ja kesken olemisen asenteen. Ei-hoidollisena toimintana myös kelluntamusiikin improvisointi koskee usein muutosta, vaikka sitä ei olekaan asetettu tavoitteeksi. Läpi eletyn ja merkitykselliseksi muodostuneen improvisaation vaikutukset voivat paistaa kauas oppilaan naamasta. On yllättävän tavallista, että sen myötä myös suhde itseän muuttuu. Improvisatio on ihmeellinen *self-objekti*. Se on pakeneva näky, jota ei äsken ollut lainkaan olemassa ja jota ei enää soiton lakattua ole. Se on tehty itse. Se oli minua. Minä olen! ■

⁶ ”Muoto” on ymmärrettävä tässä Thomas Ogdenia seuraillen uneksuen tavoitettavaksi eikä musiikin teoreettisesti. Ennalta määrätty muoto merkitsee musiikissa sitä, että se on jossain mielessä jo ”nähty”, jolloin improvisoitu musiikki on usein idiomaattista, kuten esimerkiksi jazzia. Kenttätutkimuksessani improvisaatioiden muotorakenne ilmeni tai jäi ilmenemättä sessioiden keskellä ilman, että siihen oli syytä tarttua. Tunnetun tarinan mukaan säveltäjä Claude Debussy oli todennut kollegalleen Erik Satielle, että tämän sävellykset ovat kyllä hyviä, mutta niistä puuttuu muoto. Satie poistui kahvilasta, meni kotiinsa ja sävelsi oitis ”Kolme päärynänmuotoista kappaletta” (*Trois morceaux en forme de poire*).

LÄHTEET

JOHNSTONE, KEITH 1979. *Improvisation and the Theatre*. New York: Routledge / Theatre Arts Books.

KIDE, TEEMU 2011. ”Oispa kaikki muikin näin helppoo, menis vaan, se kaikki tulis vaan!”. Improvisoinnista musiikkiterapiassa ja pianotunnilla. *Pianisti* 26-31.

KOSONEN, ERJA 2001: *What is the point in playing the piano? Experiences of 13–15-year old piano players*. Jyväskylä: University of Jyväskylä.

KURKELA, KARI 1993. *Mielen maisemat ja musiikki. Musiikin esittämisen ja luovan asenteen psykodynamiiikka*. Helsinki: Hakapaino.

KURKELA, KARI 1995. Tulos musiikkioppilaitoksessa. *Jean S.* 1/1995.

KURKELA, KARI 2004. Winnicott, raja, luova asenne. *Psykoterapia* 2/2004.

KURKELA, KARI 2006. Uneksunta ja kokemuksen kuva. *Finaali* 2/2006.

KURKELA, KARI 2008. ”Taiteellinen” mailman kohtaamisen muotona: psykoanalyttinen näkökulma. *Musiikki* 2/2008.

LÄNG, MARKUS 2004. *Psykoanalyysi ja sen soveltaminen musiikintutkimukseen*. Studia Musicologica Universitatis Helsingiensis XI. Helsinki: Yliopistopaino.

NUMMI-KUISMA, KATARIINA 2010. *Pianistin vire. Intersubjektiiivinen, systeeminen ja psykoanalyttinen näkökulma virtuoosietäydin soittamiseen*. Studia Musica 43. Helsinki: Valopaino.

OGDEN, THOMAS 2006. *This Art of Psychoanalysis. Dreaming Undreamt Dreams and Interrupted Cries*. London, New York: Routledge.

STERN, DANIEL 2004. *The Present Moment in Psychotherapy and Everyday Life*. New York, London: W. W. Norton & Company.

TUOVILA, ANNU 2002. ”Mä soitan ihan omasta ilosta!” Pitkittäinen tutkimus 7–13-vuotiaiden lasten musiikin harjoittamisesta ja musiikkiopisto-opiskelusta. Studia Musica 18. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

WINNICOTT, DONALD WOODS 2005 [1971]. *Playing and Reality*. London, New York. Routledge.

VILLE KOMPPA

Harmonian ja äänenkuljetuksen sekä intonaation opetuksen yhdistämisestä

Kokemuksieni mukaan orkesterisoiton opiskelijoiden saaman intonaatiokoulutuksen määrä ja laatu vaihtelevat suuresti. Oman soittimen opettaja, kamarimusiikin ohjaaja, kapellimestari tai orkesterikouluttaja on saattanut olla hyvinkin valveutunut intonaatiokysymyksissä – tai sitten ei. Intonaatiokysymysten teoriaa on tuskin tullut vastaan ollenkaan – tai jos on, todennäköisesti verraten ohuelti. Suurin osa intonaatiota sivuavasta kirjallisuudesta käsittelee joko yksittäisten soittimien teknisiä ominaisuuksia tai lähestyy harmonista intonaatiota ennemminkin yksittäisten sointujen kuin kokonaisvaltaisemmin musiikillisen kudoksen näkökulmasta.

Intonaatiokysymykset liittyvät varsin läheisesti harmoniaan, sointuihin ja sointiin. Onkin valitettavaa, ettei harmoniaopetuksessa, teoriatunneilla tai harmoniaopissa, juuri nosteta esiin intonaatiokysymyksiä. Samoin kamarimusiikki- tai orkesterikouluttajilta saattaa jäädä luomatta yhteys harmoniaopetukseen, jolloin kaksi toisiinsa läheisesti liittyvää aihepiiriä jää kohtaamatta.

Esitän tässä artikkelissa etupäässä omien kokemuksieni valossa keinoja, joilla näitä aihepiirejä saataisiin tuotua lähemmäksi toisiaan. Erityisesti keskityn sellaisiin näkökulmiin, joita harmoniaopetuksessa voidaan tuoda esiin tukemaan ja vahvistamaan hyvässä orkesterisoitossa tarvittavaa *harmoniatajua*. Pysin myös luomaan suoria yhteyksiä harmonian ja intonaation opetuksen välille. Pysin sitomaan esitykseni muusikonkoulutuksen yleisiin haasteisiin: intonaatiokysymykset eivät ole erillään muista musiikillisista tekijöistä, vaan liittyvät niihin varsin olennaisesti. Lisäksi pyrin tämän artikkelin puitteissa esittelemään perusteita niin intonaatiosta kuin sitä näkemystäni mukaan tukevasta harmoniaopista. Artikkelin jälkipuolella tarkastelen esimerkkitapauksena katkelmaa Beethovenin III sinfonian finaalista, jota analysoin niin harmonian kuin siihen perustuvan intonaationkin kannalta.

MUUSIKONKOULUTUKSEN HAASTEISTA

Mitä taitoja muusikko tarvitsee tullakseen orkesterisoiton ammattilaiseksi? Oman soittimen läpikotainen tuntemus ja suvereeni hallinta lienevät listalla korkeimmalla. Puhdas soittotekniikka ei silti yksin takaa menestystä muusikontyössä: äänentuoton korkea kvaliteetti ja nuottikuvan teknisesti puhdas mutta mekaaninen toteutus eivät vielä riitä musiikillisesti korkeatasoiseen esitykseen.

Tyydyttävässä musisoinnissa on otettava huomioon soiva kokonaisuus, tunnistettava soitettavan teoksen tyylipiirteitä ja pyrittävä elävöittämään nuottikuvaa niiden mukaisesti. On kyettävä hahmottamaan melodisia linjoja, harmoniaa, rytmejä, muotoa ja teoksen kokonaisdramaturgiaa tai muuta sisäistä muodontaa ja oltava myös vuorovaikutuksessa muiden soittajien kanssa. Yhteissoitossa on tehtävä kompromisseja, tarjottava omia näkemyksiään yhteiseen tulkintaan, tarvittaessa jopa otettava ohjat.

Intonaatiokoulutus kuuluu jokaisen orkesterimuusikon opintaipaleelle. Jousisoittajat joutuvat siihen heti ensimmäisestä oppitunnista lähtien: he joutuvat tulkitsemaan nuottikuvan korviaan käyttäen, sillä otelauta ei anna suoria vastauksia siihen, missä yksittäiset äänet sijaitsevat. Yhteissoitosta kvartettisoitto on intonaation kannalta ehkä vaativimmasta päästä. Jousiorkesterissa tilanne on kaksijakoisempi: toisaalta soittajien suuri lukumäärä ja vibrato pehmentävät harmonisten ja melodisten tilanteiden yhteentörmäyksiä, toisaalta hajonta saattaa heikentää stemman kantavuutta.

Puhaltajien koulutuksessa intonaation asema on sikäli monisyisempi, että kiinteiden ääniaukkojen ja venttiiliratkaisujen tai putken muodon myötä soitin ikään kuin itse tarjoaa eri äänet ainakin sinne päin (jousisoittimia tässä suhteessa muistuttavaa pasuunaa lukuun ottamatta), ja sävelpuhtauden kuunteleminen jää usein äänentuoton ongelmien jalkoihin. Lisäksi intonaation säätäminen on teknisesti haastavaa ja usein mahdollista vasta peruskurssitasoisen osaamisen myötä. Näin kysymykset, joita jousisoittajat joutuvat ratkomaan pienestä pitäen, saattavat puhaltajilla tulla eteen vasta ammattiopinnoissa.

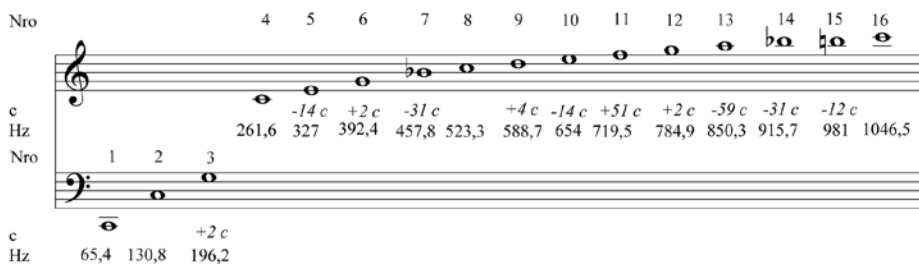
Hyvän musiikillisen lopputuloksen perustukset rakentuvatkin musiikin eri parametrien hallinnasta niin yksittäin kuin yhdessä. Esimerkiksi hyvän rytmitajun ja henkilökohtaisen koordinaation lisäksi tarvitaan kykyä mukautua muiden soittajien tapaan musisoida. Yhtä tärkeää on hyvä intonaatio: sävelpuhtaus niin omassa kuin yhteissoitossa. Oman soittimen tuntemus auttaa pitkälle, mutta yhteissoiton sointi ja balanssi vaativat myös kykyä kuunnella muita sekä muuttaa soittoaan musiikin melodisia ja harmonisia vaatimuksia seuraillen.

Hyvän intonaation kehittyminen vaatii ympäristöä, jossa sointiin ja yhteissoiton yleiseen kvaliteettiin kiinnitetään huomiota: soittokumppanien antamat hyvät esimerkit sekä niiden kautta syntyvät omakohtaiset kokemukset hyvästä soinnista ja tasapainoisen puhtaasti soivista harmonioista ohjaavat soittajan oikealle tielle. Sama

pätee toki musisoinnin muillakin osa-alueilla, niin motorisen suorituksen puhtaudessa kuin eläytyvässä tulkinnassa, jotka molemmat liittyvät myös intonaatioon.

HARMONISEN INTONAATION PERUSTEISTA

Intonaatiokoulutuksen kulmakivenä on äänen ominaisuuksiin, erityisesti yläsävelsarjaan perustuva harmoninen intonaatio. Siinä yksittäisen soinnun intervallit sekä niiden yhteissointi pyritään viemään mahdollisimman lähelle yläsävelsarjaa, jolloin soinnun sävelet ovat sopusoinnussa suhteessa soinnun pohjasäveleen – ja siten myös suhteessa toisiinsa. Harmonista intonaatiota opitaan orkesteri- ja pienyhtyesoiton yhteydessä yleensä kokemuseräisesti, mutta oppimista nopeuttaa äänen ja intonaation peruskäsitteiden tuntemus. Siihen kuuluvat muun muassa värähtelytaajuudet hertseineen, viritysmittarin käyttö sentteineen, yläsävelsarja, erotussävelet, sekä tasavireisen ja luonnonvireisen virituksen ja asteikon erot.¹ Esimerkissä 1 on kuvattuna suuren C:n yläsävelsarjan kuusitoista ensimmäistä osasäveltä, niiden taajuudet (Hz = hertsiä) sekä eroavaisuudet vastaavista tasavireisistä sävelistä (C = senttiä eli puolissävelaskeleen sadasosaa). Osasävelten numerot kertovat samalla niiden aallonpituuksien suhteen pohjasäveleen: esimerkiksi oktaavin suhdeluku on 1:2, eli värähtelevän kappaleen, esimerkiksi viulun kielen puolittaminen tuottaa oktaavia korkeamman äänen; puhtaasti soivan duurikolmisoinnun suhdeluvut ovat taasen 4:5:6.



Esimerkki 1. C:n yläsävelsarja

Ongelmattominta harmoninen intonaatio on pohjamuotoisten duurikolmisointujen tapauksessa: yläsävelsarjan mukaan viritetty duurikolmisointu soi miellyttävästi, ja viritystehtävän vaativin osa, teressin intonoiminen 14 senttiä tasavireisyyttä matalammaksi, onnistuu soittimesta ja äänestä riippumatta yleensä melko helposti. Kos-

¹ Lisätietoa yläsävelsarjasta, senteistä ja muista harmonisen intonaation perusteista sivuilla www.siba.fi/intonaatio; akustiikkaan ja soinnin fysikaalisiin ominaisuuksiin voi tutustua osoitteessa www.siba.fi/akustiikka. Tämän artikkelin esimerkeissä on käytetty lähteenä myös akustiikan oppikirjana suosittua Thomas D. Rossingin, F. Richard Mooren ja Paul A. Wheelerin teosta *The Science of Sound* (2002).

ka pohjamuotoinen duurikolmisointu on tonaalisen musiikin funktioista vakain, sen vaatiman intonaation hallinta antaa hyvän pohjan puhtaalle yhteissoitolle. Soivan äänen fyysisiin ominaisuuksiin liittyvä yläsävelsarja tarjoaakin hieman sovellettuna duuriasteikon ja I, IV ja V asteen soinnut: V aste löytyy yläsävelsarjasta kertomalla I asteen soinnun osasävelten suhdeluvut kolmella (esimerkin 2 mukaisesti vaikkapa $c-g-e^1$ on 2:3:5 ja $g^1-d^2-h^2$ 6:9:15).

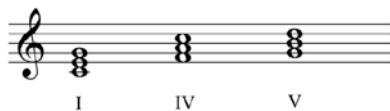


Esimerkki 2. C- ja G-duurisoinnut C:n yläsävelsarjassa

Kun nämä sävelet levitetään asteikoksi, saadaan neljättä ja kuudetta sävelastetta vaila oleva duuriasteikko; lisäämällä I ja V asteen soinnun säveliä IV asteen sointu toonikasäveleltä alaspäin siten, että se toteuttaa samat intervallisuhdet 4:5:6, saadaan asteikko täydennettyä esimerkin 3 mukaan:



*Tähdellä merkityt saadaan, kun täydennetään diatoninen asteikko kolmannella puhtaalla duurikolmisoinnolla. Näin saadaan klassisen musiikinteorian I, IV ja V asteen soinnut:



Esimerkki 3. Duuriasteikko yläsävelsarjasta johdettuna; mukana poikkeamat sentteinä tasavireisestä asteikosta

Kvinttien, kvarttien, terssien sekä sekstien virittäminen onkin yksittäisissä tilanteissa kohtalaisen mutkatonta ja intuitiivista: kokemus puhtaista kolmisoinnuista ohjaa kuuntelevaa soittajaa myös monimutkaisemmissa tilanteissa, ns. lisäsävel- ja kvintti-kvartti-harmonioita myöten. Tonaalisessa musiikissa harmonisen intonaation suurimpia ongelmakohtia ovat yläsävelsarjaan sopimaton mollisointu sekä dominanttiseptimisointu, jonka pieni septimi kylläkin löytyy yläsävelsarjasta (seitsemäntenä

osasävelenä), mutta on sellaisena epäkäytännöllisen matala.² Samoin sointukäänökset sekä vähennetyt soinnut aiheuttavat usein odottamattomia, mutta toki korvalla ratkaistavissa olevia ongelmia.

MELODIAN ASETTAMAT HAASTEET

Lienee selvää, että tonaalista yleistyviä (*common practice*) uudempi musiikki asettaa eteen uusia haasteita: myöhäisromantiikan sekä jälkitonaaliset dissonoivat harmoniat vaativat kokemusta monimutkaisempien harmonioiden sekä sekunti- ja septimi-intervallien virittämisestä, sektioiden välisistä balansseista, hälyn ja soivan äänen yhteensovittamisesta ja niin edelleen. Harmonisen intonaation muodollinen hallinta ei lopulta kuitenkaan riitä edes barokin, klassismin ja romantiikan ajan musiikin parissa, sillä tonaalinen musiikki ei koostu pelkästään yksittäisistä pystysuorista soinneista, vaan on luonteeltaan melodista ja lineaarista. Käytännössä tonaalinen musiikki ei käyttäydy yläsävelsarjan mukaisesti, eikä musisointi ole erillisten sointupilareiden niputtamista pötköiksi.

Tonaalisuuden ja moniäänisyyden juuret ovat melodiassa, eivät niinkään harmonioissa. Vaikka muun muassa Voglerin ja Weberin 1700- ja 1800-luvuilla kehittämä sointuusteoria perustui käytännön musiikkiin ja kelpaa kuvaamaan tonaalisen musiikin sointufunktioita, harmonian liike soinnulta toiselle perustuu huomattavasti vanhempaan äänenkuljetus- ja kontrapunktikäytäntöön. Lisäksi melodian ilmeikkyyset asettaa omia vaatimuksiaan intonaatiolle: se, mikä toimii harmonisesti, ei välttämättä toimi melodisesti.

Hieman yksinkertaistaen voisi sanoa, että melodinen intonaatio perustuu pythagoralaiseen kvinttisarjaan, jossa kaikki intervallit johdetaan puhtaiden kvinttien suhdeluvusta 3:2. Tämän kaltainen intonointi tuottaa muun muassa tasavireistä selvästi laajemman suuren terssin, joka on melodisesti varsin ilmeikäs, mutta harmonisesti – esimerkiksi duurisoinnun terssinä – hyvin epätydyttävä. Ainakin teoriassa *frankoroomalaisessa* eli ns. *gregoriaanisessa* kirkkolaulussa käytettiin pythagoralaisesta johdettuja viritysjärjestelmiä, joista siirryttiin renessanssin aikana erilaisiin, tietyissä rajoissa luonnonvireistä kohti pyrkiviin keskisävelvirityksiin.

Intonaation historiallinen kehitys onkin kuin matka yksiäänisen melodian ilmeikkästä, kvinttisarjaan perustuvasta intonoinnista yhä monimutkaisemmaksi käyvän harmonian vaatimuksiin ja lopulta näiden väliseen vuoropuheluun ja kompromisseihin.³ Pythagoralainen ja yläsävelsarjaan perustuva ”luonnonpuhdas” into-

2 Kumpaakin sointua varten on olemassa tyydyttäviä, yläsävelsarjan alkupään yksinkertaisista lukusuhteista poikkeavia kompromisseja: mollisoinnussa viritetään puhtaan kvintin (+2 senttiä) sisään hyvin soivat pieni- ja suuri terssi, jolloin molliterssi on, päinvastoin kuin duuriterssi, 16 senttiä tasavireistä korkeampi; dominantti-septimisointua käsittelen jäljempänä.

3 Hieman samalla tavoin käy soitonopiskelijankin tie: melodian synnyttämä hyvä ”säveltäjä” on yksiäänisessä musiikissa täysin tyydyttävää, kunnes törmätään moniäänisyyden synnyttämiin ongelmiin.

naatio ovat ääripäitä janalla, jolla muusikko joutuu tasapainoilemaan: toisessa päässä on melodinen ilmeikkyys, toisessa harmoninen vakaus.

HARMONIAN JA ÄÄNENKULJETUKSEN TEORIA JA KÄYTÄNTÖ

Kun soitonopiskelija on oppinut harmonisen intonaation perusteet ja ymmärtänyt, että melodia kuitenkin vaatii niistä poikkeamaan, perinteinen intonaatio-opetus nostaa yleensä kädet ylös. Loppumatka tiellä kohti hyvää intonaatiota käydään kantapään kautta, yksittäisistä tilanteista itsekseen tai mestareilta oppien. Matkalla herkästi unohtuu, että tonaalisen musiikin harmonia käyttäytyy hyvin ennustettavasti, konventioilleen ja tyyleilleen uskollisesti. Intonaatio-opetuksessa ei välttämättä oteta, tai osata ottaa, huomioon sitä, kuinka lähellä samoja kysymyksiä harmonian ja äänenkuljetuksen opinnoissa itse asiassa liikutaan. Yksittäiselle opiskelijalle näistä opinnoista voi olla suurtakin hyötyä, etenkin jos hän ottaa opintonsa vakavasti ja osaa mielessään yhdistää harmonia- ja intonaatio-oppinsa kokonaisvaltaiseksi harmoniatajuksi.

Sointujen muodostamisen ja tunnistamisen teoria tai kenraalibasson säännöt saattavat kuitenkin tuntua liian jäykiltä ja etäisiltä rakennelmilta verrattuna käytännön musisoinnissa nouseviin intonaatio-ongelmiin. Esimerkiksi seuraavaksi käsiteltävä dominanttisoinnun septimin purkaminen alaspäin on yksi ilmeisimpiin kuuluva tilanne, jossa harmonisen ja melodisen intonaation problematiikka herää henkiin, ja jossa teoritunnin ja soittokokemuksen välinen kuilu voi jäädä peruuttamattoman suureksi – mikäli asioiden yhteyttä ei ole opetuksessa tuotu esille.

Kuilu ei ole kuitenkaan ylitsekäymättömän leveä. Intonaatio- ja harmoniaoppia voi yhdistää vaikkapa se toivottava lähtökohta, että kummankin tavoitteena on soitonopiskelijan harmoniatajun kehittäminen. Jos harmoniaopetuksen lähtökohdiana on sointukieliopin pänttäämisen sijaan harmonian liikkeiden hahmottaminen ja äänenkuljetuksen perusteiden hallinta, on mahdollista, että kuilu voidaan jopa kokonaan häivyttää.

VAKAAT JA AKTIIVISET SÄVELET: ESIMERKkinÄ DOMINANTTISEPTIMISOINTU

Aivan ensimmäiseksi on ymmärrettävä sointuopin (sointujen muodostamisen ja tunnistamisen) ja soinnun tonaalisen merkityksen välinen ero.⁴ Kun harmoniaopetuksessa painotetaan sointujen tonaalista merkitystä, päästään tarttumaan harmo-

⁴ Englanniksi chord grammar ja chord significance; kts. Felix Salzer 1952, *Structural Hearing: tonal coherence in music*. New York: Dover, 10.

nian liikkeisiin ja sitä kautta *vakaisiin* ja *aktiivisiin* säveliin ja sointuihin.⁵

Esimerkiksi duuriasteikossa toonikasoinnun sävelet eli ensimmäinen, kolmas ja viides sävelaste ovat vakaita, muut epävakaita eli aktiivisia sävelasteita. Esimerkin 4 mukaisesti epävakaita sävelet pyrkivät aktiivisesti purkautumaan vakaille sävelille. Musiikinteoriassa näitä aktiivisia säveliä kutsutaan *bajasäveliksi*.



Esimerkki 4. Aktiiviset sävelasteet 2, 4, 6 ja 7 pyrkivät purkautumaan vakaille asteille 1, 3 ja 5.

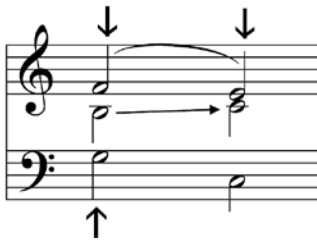
Voidaan ajatella, että myös sointuasteet ovat toisiinsa suhteessa samalla tavoin hierarkkisesti: vakain sointuaste on toonika ja muut ovat aktiivisia suhteessa siihen ja toisiinsa. Esimerkiksi dominantti pyrkii purkautumaan toonikalle, subdominantti ja muut *predominanttiset* soinnut taas pyrkivät liikkumaan dominantille.



Esimerkki 5. Dominanttisoinnun purkaus toonikalle

Esimerkissä 5 dominanttisoinnun basson (g) purkautuessa vakaalle toonikasävelille (c) muut sävelet d¹ ja h¹ liikkuvat vakaille toonikasoinnun sävelille e¹ ja c². Erityisesti johtosävel h¹ koetaan epävakaaksi eli aktiiviseksi säveleksi. Sointujen yhteinen sävel g¹ pysyy paikallaan: se on vakaa niin dominanttisoinnun basson oktaavikaksinnuksena kuin toonikasoinnun kvinttinä.

⁵ Edward Aldwell ja Carl Schachter 2009: *Harmonia ja äänenkuljetus*, suom. Olli Väisälä, Suomen Musiikkitieteellinen Seura, 9.



Esimerkki 6. Dominanttiseptimisoinnun purkaus toonikalle

Esimerkissä 6 dominanttisointuun on lisätty septimi f^1 . Toisin kuin johtosävel, joka koetaan epävakaaaksi siitä huolimatta, että se on paikallisesti, dominanttisoinnun pohjasäveleen nähden vakaa sävel (soinnun terssi), septimi on epävakaa myös paikallisena dissonanssina, pienenä septiminä dominanttisoinnun pohjasäveleen nähden. Näin sen aktiivisuus juontuu paitsi tonaalisesta kontekstista, myös epävakaudesta paikallisessa soinnissa. Septimin dissonanttisuus ja epävakaus purkautuu, kun se johtaa toonikasoinnun terssille (e^1), vakaalle sävellele vakaassa soinnussa.

Intonaation kannalta dominanttisoinnun septimi on ongelmallinen, sillä luonnovireiseksi – vakaaksi – viritettynä se olisi epäkäytännöllisen, noin kuudesosa-sävelaskeleen matala tasavireisyyteen verrattuna. Tämän vuoksi dominanttiseptimisoinnun sointi täytyy hakea kompromissin kautta, jossa ajatellaan yhtäältä sen pystysuoraa sointia, toisaalta sen rakenteellista, aktiivista luonnetta. Dominanttiseptimisoinnun sointia voidaan parantaa ajattelemalla bassossa oleva soinnun pohjasävel hieman korkeaksi (nuoli ylöspäin $g:n$ alapuolella), mikä palvelee myös dominanttisoinnun rakenteellista alisteisuutta toonikalle. Korkeaksi ajatellun tai kirkastetun eli sointua ”kannattelevan” pohjasävelen vuoksi dominanttisoinnun terssi, johtosävel (h), voidaan pitää tarpeeksi korkeana melodisen johtosävelfunktionsa kannalta. Dominanttiseptimisoinnun sointia kannattelevan basson ansiosta septimiäkään ei tarvitse laskea liiaksi, vaan se asettuu suurin piirtein saman verran matalaksi kuin kohdesävelensä (e^1), mikä tuntuisi alaspäisessä melodisessa linjassa luontevalta ratkaisulta (nuolet alaspäin $f^1:n$ ja $e^1:n$ yläpuolella).

SOINTUJA JA HARMONIOITA

Jotta tästä varsin yksinkertaisesta asetelmasta päästään sointujen tonaalisiin merkityksiin ja harmonian liikkeisiin hieman monimutkaisemmassa satsissa, tulee käsitteet sointu ja harmonia erottaa toisistaan: sointu on yksittäinen paikallinen ilmiö, harmonia taas aina kontekstissa, suhteessa ympäristöönsä. Esimerkkien 5 ja 6 dominanttisoinnut ovat epävakaita ja pyrkivät aktiivisesti purkautumaan toonikalle. Puolilopuketilanteessa dominanttisointu on toisaalta huomattavasti vakaampi, harmonisen liikkeen määränpää, kuten esimerkissä 7.

Poco andante ♩ = 108

Oboe
Klarinetit
Fagotit

Esimerkki 7. Poco andanten kahdeksan ensimmäistä tahtia Beethovenin III sinfonian finaalista

Esimerkin 7 katkelmassa Beethovenin *Eroica*-sinfoniasta on kaksi samankaltaista pohjamuotoista dominantti- eli B-duuri-sointua: ensimmäinen tahdissa 2, toinen katkelman lopussa tahdissa 8 (merkitty esimerkkiin tähdin). Tahdin 2 B-duuri-sointu on toonikalta dominantille kurottavan liikkeen paikallinen määränpää, ja se aktivoi katkelman harmonisen liikkeen ensimmäisenä toonikalta pois johtavana askelena. Katkelman päättävä, tahdin 8 B-duuri-sointu on rakenteelliselta merkitykseltään painokkaampi: puolilopukkeessa se päättää fraasin, sille on ominaista jonkin saavuttaminen (liikkeen pysähtyminen, kadenssi). Toisaalta tahdin 2 dominanttisoinnun tavoin sekin jättää harmonisen tilanteen auki (odotamme harmonian sulkeutuvan vakaalle toonikalle myöhemmin).

I I⁶ V II VII⁰⁷/VI I⁶ V₅⁶ I V₂⁴/IV⁶ V₅⁶ I VII⁶/V ⁶⁻⁻⁻⁵/₄₋₋₋₃

Esimerkki 8. Sointuanalyysi Poco andanten ensimmäisestä kahdeksasta tahdist

Katkelman intonaatiota voisi pyrkiä puhdistamaan erottamalla kunkin soinnun kontekstistaan esimerkin 8 mukaisesti. Siinä musiikillinen sisältö on supistettu sointusatsiksi, jonka harjoitteleminen ja puhdistaminen toki edistäisivät harmonisen intonaation oppimista. Hyvin nopeallakin silmäisyllä kuitenkin jo huomaisimme, miten tahdin kaksi B-duuri-sointu ja katkelman lopettava B-duuri-sointu ovat

musiikillisesti hyvin erilaisia. Esimerkistä 8 tätä erilaisuutta on vaikea hahmottaa. Sointujen yksittäisen, pystysuoran tarkastelun avulla emme voi vielä ymmärtää katkelman harmonista ja sitä kautta yleisemmin musiikillista sisältöä.

TAPAUSTUTKIMUS *EROICAN* FINAALISTA

Esitän seuraavaksi *Poco andante* -jakson ensimmäiset kahdeksan tahtia esimerkkitapauksena siitä, kuinka äänenkuljetusrakenteen ja sointujen harmonisen kontekstin analysoiminen voi johtaa syvempään ymmärrykseen myös yksittäisten sävelten intonoinnissa. Analysoin katkelman harmoniaa ja äänenkuljetusta Heinrich Schenkerin kehittämän metodin keinoin esimerkissä 9. Analyysin tarkoituksena ei ole antaa lopullisia vastauksia – ”totuutta” – mitä katkelman musiikilliseen sisältöön tai sen täydelliseen esittämiseen tulee. Se tarjoaa pikemminkin analyttisen tulkinnan, jota apunani käyttäen voin tarjota mallin harmonia- ja intonaatiokysymysten yhdistämisestä. Schenkeriläiseen eli äänenkuljetusanalyysiin pohjaavassa harmonian ja äänenkuljetuksen opetuksessa harmonisia tilanteita hahmotetaan musiikillisen liikkeen ja laveampien kontekstien näkökulmasta. Tällaisen hahmotustavan oppiminen kehittää aiemmin mainittua harmoniatajua, jota tarvitaan myös hyvässä intonoinnissa.

Esimerkki 9. Äänenkuljetusanalyysi Eroican Poco andante -jakson ensimmäisestä kahdeksasta tahdistista

Jos kyseistä kahdeksan tahdin fraasia tarkastellaan kokonaisuutena, huomataan, että pohjimmitaan kysymys on toonikalta lähtevästä puolilopukkeelle tähtäävästä fraasista, jonka ylä-äänessä katkelman viidennessä tahdissa saavutettava 5. sävelaste laskeutuu viimeisessä tahdissa dominanttisoinnun ylä-äänen 2. sävelasteelle. Fraasin vakaimpia harmonioita ovat sen aloittava toonika- ja lopettava dominanttisointu, tässä järjestyksessä (avoimet nuotinpäät, ”puolinuotit” esimerkissä 9; äänenkuljetuskaaviossa käytetään aika-arvoja ilmaisemaan sävelten hierarkkisia suhteita). Toonikasointuja on lisäksi fraasin jälkipuoliskolla tahdeissa 5–7, kuitenkin niin, että

tahdissa 5 bassossa on soinnun terssi. Tämä sekstisoitu (I^6) on epävakaampi kuin pohjamuotoinen sointu, paitsi harmoniaopillisesti, myös intonaation kannalta: käytännössä duurisoinnun terssiä ei voi bassossa soittaa samalla tavoin matalaksi kuin ylemmissä äänissä.⁶ Tahdin seitsemän Es-duuri-sointu on puolestaan luonteeltaan hyvin ohimenevä: fraasin jälkipuoliskolla harmoninen aktiivisuus kiihtyy ja harmoninen liike kohdistuu tahdin kahdeksan dominanttisoinnulle ja puolilopukkeelle. Ennen kuin pohdin kunkin soinnun intonointia, syvennyin harmonian liikkeisiin hieman tarkemmin, esimerkin 9 äänenkuljetusanalyysin mukaisesti.

Fraasin alkupuoliskon vakaimmat harmoniat ovat kunkin tahdin ensimmäiselle tahdinosalle: kahden ensimmäisen tahdin aikana harmonia aktivoituu nousten vakaalta toonikasoinnulta toisen tahdin dominantille; basso nousee kvintille (b) ja ylä-ääni laskeutuu sitä vastaan johtosävelelle (d^2). Tahdeissa 3–4 tilanne on hieman toisenlainen, sillä f-mollin dominantin, C-duuri-soinnun sijalla on Es-duurin VI aste c-molli, joka saa h-pohjaisen vähennetyin soinnun muodossa vielä oman välidominanttinsa; c-molli-soinnun suhde edeltävään f-molliin on siten tasa-arvoisempi kuin B-duurin suhde Es-duuriin. Kyseessä on kuitenkin sekvenssi, jossa 1. tahdin terssiasemassa oleva I-sointu on noussut 3. tahdissa terssiasemassa olevalle II-soinnulle; kun basso tämän jälkeen nousee 5. tahdissa I^6 -soinnun g:lle ja melodia b^2 :lle, muodostuu ääriääniin rinnakkaiset desimit (kuvattu esimerkissä hakasin). Tämän lineaarisen liikkeen ja parittomien tahtien metrisen vahvuuden vuoksi tahdin 3 f-molli nousee hierarkiassa c-mollin edelle. Fraasin alkupuoliskon rakenteellisesti tärkeimpiä harmonioita ovat siis tahtien 1, 3 ja 5 aloittavat I-, II- ja I^6 -soinnut. Harmonian ja äänenkuljetuksen näkökulmasta kyseessä on toonikan levitys, liike I-soinnulta I^6 -soinnulle, jossa ylä-ääni samalla nousee 3. sävelasteelta 5. sävelasteelle ja jossa näin rakennetaan koko fraasin kannalta olennainen harmoninen jännite.

Tahdin 5 I^6 -soinnun jälkeen basso nousee tahdissa 6 sekstin ylös pohjasävelle ja *sforzaton* vahvistamana harmonia vaikuttaa hyvinkin vakaalta; vakautta kuitenkin horjuttaa korkea rekisteri – alemman rekisterin tuoman tuen, todellisen basson, puute – ja se, että melodiassa on noustu fraasin huippusävelle, 5. sävelasteelle. Intonaation kannalta tilanteeseen tuo omat haasteensa se, että tahdeissa 5–6 ollaan koko fraasin tasolla jännitteisimmässä tilanteessa: melodisella huippukohdalla ja samalla ”edelleen” toonikalla. Jos tahdin 5 toonikan kuitenkin ymmärtää aktiivisena harmoniana, fraasin tulkinta helpottuu: alun toonikaharmonia on aktivoitu, sysätty liikkeelle kohti puolilopuketta. Tahdin 6 pohjamuotoinen I-sointu ei näin ollen

6 Sekstisoinnun basson intonoiminen vakaan duuriterssin tavoin 14 senttiä matalaksi lienee ongelmallista siitä syystä, että soinnun pohjasävelen (tässä tapauksessa es) puuttuessa basson (g) oma kvintti (d) ja mahdollisesti myös terssi (h) soivat melko voimakkaana. Nämä ovat puolisävelaskelen päässä pohjasävelestä (es) ja kvintistä (b), ja nämä osäsävelistön dissonanssit puolestaan aiheuttavat sointiin karheitaa. Periaatteessa olisi mahdollista, että sointu saataisiin soimaan täydellisen vakaasti intonoimalla basso täsmälleen 14 senttiä matalaksi pohjasäveleen nähden. Tällöin olisi mahdollista kuulla basson ja pohjasävelen erotussävelenä soinnun pohjasävel kahta oktaavia alempana. Tällaisen erotussävelen aikaansaaminen on kuitenkin huomattavasti helpompaa silloin, kun sävelet ovat oikeassa järjestyksessä – eli pohjamuotoisessa soinnussa, jossa pohjasävel ja soinnun terssi ovat terssin etäisyydellä toisistaan (es–g) eivätkä sekstin (g–es) etäisyydellä kuten sekstisoinnussa.

ole vakaa toonika, vaan osa aktivoituneen I⁶-soinnun laajennusta, joka tahdissa 7 vie IV⁶-soinnulle. Tahdin 6 lopussa melodia näyttää palaavan 3. sävelasteelle, g²:lle, jolloin melodisen jännitteen voisi katsoa laskevan; harmonia on kuitenkin aktivoitunut basson des-sävelen myötä, joka muuttaa toonikasoinnun seuraavan tahdin subdominanttisoinnun (IV⁶) välidominantiksi. Näin g² on paikallisesti johtosävel subdominanttisoinnun pohjasävelle (as²), joka voidaan laveammassa liikkeessä nähdä osana b²:lta es²:lle vievää kvinttilaskua (joka on osoitettu sävelet yhdistävällä palkilla esimerkissä 9).

Tahdissa 7 myös rytmisen aktiivisuus kasvaa, ja tahdin lopussa välidominantti, vähennetty VII⁶-sointu, suuntaa harmonian seuraavan tahdin dominantille. Purkausta dominanttisoinnulle ja melodian 2. sävelasteelle viivytetään kadenssikvartti-sekstisoinnun sekä väliäänessä samanaikaisesti tapahtuvan 7–8-pidätyksen (a¹–b¹) avulla.⁷ Niiden myötä kohdistus dominanttisoinnulle on retorisesti tyydyttävä tahdian 5–6 *crescendon* ja *forte*-dynamiikan sekä desiminousun luoman jännitteisyyden jälkeen. Tahdin 7 puolivälin Es-duuri-sointu paljastuu äänenkuljetusanalyysissä osaksi As-duurin sekstisoinnulta eli IV⁶-soinnulta kohti dominanttia vievää liikettä. Sitä voi kutsua As-duuri-sointua levittäväksi harmoniaksi, jonka ylä-ääni g² on näin lomasävel as²:n ja dominanttisoinnun f²:n välissä. Toisin sanoen, vaikka tahdin 7 Es-duuri-sointu onkin pintatasolla toonikasointu, laveammin tarkasteltuna se on alisteinen tahdin alun As-duuri-soinnulta seuraavan tahdin dominantille vievälle liikkeelle.

Mitä tämä kaikki tarkoittaa intonaation kannalta? Sointujen vakaus tarkoittaa sitä, että ne ovat rakenteellisesti ajatellen konsonansseja; ne eivät kaipa purkausta tai liikettä, kuten aktiiviset soinnut, jotka ovat rakenteellisesti vähemmän konsonoivia, siis eritasoisia dissonansseja. Harmoniaa voidaan analysoida hierarkkisesti, kuten yllä on tehty, jolloin pystytään valaisemaan sointujen konsonoivuutta tai dissonoivuutta suhteessa toisiinsa. Tämä voidaan heijastaa intonointiin siten, että vakaat, rakenteellisesti konsonoivat soinnut vaativat harmonisesti levollisen intonaation, kun taas aktiivisissa soinnuissa on enemmän varaa intonoida melodisen ilmaisun ehdoilla – voidaan ajatella, että on olemassa jopa jonkinlainen musiikillinen vaatimus tehdä niin.

Ensimmäisessä tahdissa melodian g-sävelen tulisi olla harmonisesti tyydyttävä eli matala. Seuraavan tahdin dominanttisointu on kuitenkin jo epävakampi, ja melodian d²-säveltä on varaa nostaa matalasta duuriterressistä johtosävelen luonteeseen sopivasti – bassostemma, toinen fagotti, voi samalla ajatella b:nsä hieman kirkkaaksi, mikä paitsi korostaa dominanttisoinnun asemaa toonikan kvintille rakentuvana harmoniana, tuo soinnulle myös tyydyttävämmän soinnin.⁸ Asetelma toistuu sa-

7 Jälkimmäinen ei käy ilmi graafista mutta löytyy partituurista 2. klarinetin stemmasta.

8 Voidaan ajatella, että duuriterssi on vakaana yläsävelsarjan mukaisesti 14 senttiä matala. Vanha hokema siitä, että johtosävel intonoidaan ylös, voitaisiin kääntääkin niin, että duuriteressin ollessa selvästi johtosävelinen (sen ollessa dominanttisoinnun terssi), se voidaan intonoida vakaata terssiä hieman ylempäs, siis vähemmän matalaksi tasavireiseen nähden kuin vakaa duuriterssi.

mankaltaisena tahdeissa 3–4, joissa basson c^1 on kuitenkin hyvä pitää tasavireisellä paikallaan – tällä kertaa siitä syystä, ettei sen terssiä, melodian es^2 -säveltä joudu nostamaan liiksi.

Ylöspäin kurottava liike niin melodiassa kuin harmoniassa kulminoituu taiteihin 5–6, joita olisi intonaation kannalta hyvä ajatella kokonaisuutena, saman I^6 -soinnun puitteissa, suhteessa melodian b^2 -säveleen ja käytännössä läpi jakson soivaan es -säveleen (joka löytyy esimerkiksi 6 pois jätetystä käyrätorven stemmasta).⁹ Tahtien 6–7 liike IV^6 -soinnulle ja sitä levittäville paikallisille I- ja VII^6 -soinnuille vaatii es -säveleltä suurempaa joustavuutta, sillä tahdin 7 aloittavan As -duuri-sekstisoinnun es ei voi olla sama kuin edeltävän Es -duuri-soinnun es . Tätä vaativat sekä harmonia että melodinen ilmaisu: harmonisesti tahdin 7 alun es on As -duurisoinnun kvintti, eikä toonikasoinnun pohjasävel. Lisäksi As -duuri-soinnulle vievän, tahdin kuusi jälkipuolen väldominantin melodian g^2 ja basson des^1 ovat epävakaista säveliä, joten melodian g^2 voidaan intonoida johtosävelen kaltaisesti aktiiviseksi (ei liian matalaksi), millä vältetään tarve intonoida basson des^1 liiksi alaspäin.

Myös seuraava IV^6 -sointu on laveammassa tarkastelussa luonteeltaan aktiivinen, sillä se vie harmonian edellisen tahdin I^6 -soinnulta seuraavan tahdin dominanttisoinnulle. Sen funktio on bassolinjassa osoitettu kahdeksasosanuotin väkäsellä epätäydellisenä sivusävelenä $g-c^1-b$. Niinpä sen basson, c^1 :n intonoiminen harmonisesti eli duurisoinnun terssin mukaisesti 14 senttiä matalaksi olisi vastoin soinnun sivusävelistä, aktiivista funktiota. Tahdin 7 sisäisessä jäsentymisessä IV^6 -sointu on kuitenkin hallitseva harmonia, joten intonaation kannalta se on lepävämpi kuin sen kvinttiä, es^1 :stä levittävä pohjamuotoinen toonikasointu. Näin tämän paikallisen I-soinnun pohjasävel es^1 voidaan intonoida hieman korkeaksi, jolloin sen ylä-ääntä (g^2) ei tarvitse laskea, vaan se voidaan pitää melodisesti tyydyttävämmän tasavireisenä. Lopulta tahti 8 on sikäli ongelmallinen, että päämääränä toimivan dominanttisoinnun soinnillisesti vakaa kesto on vain yhden kahdeksasosanuotin pituinen (ks. esim. 7). Kohdesoinnun lyhyen keston vuoksi tahdin alkupuoliskon dissonanssilta, 7–8-pidätyksellä ryyditetyltä kvarttisekstisoinnulta pitäisi hyvin nopeasti ja tarkasti hakeutua vakaalle B-duurisoinnulle. Tehtävää hieman helpottaa bassoon kirjoitettu oktaavihyppy alas ja takaisin, minkä myötä pieni levitys tempossa vakaan dominanttisoinnun soinnin vuoksi lienee luontevaa. Intonaation kannalta on joka tapauksessa hyvä muistaa, että harmonisesti hyvin aktiivisen kadenssikvarttisekstisoinnun seksti (tässä melodian g^2) ei ole luonteeltaan ollenkaan samanlainen kuin vakaan toonikasoinnun terssi, vaikka soinnut ovatkin reaalisointuina samoja (tässä Es -duuri-sointuja). Niinpä, kun edellisen tahdin g^2 intonoitiin tasavireisesti, sitä ei tarvitse tahtiin 8 tullessa merkittävästi muuttaa.

⁹ Käytännössä tahdit voi harjoittaa soitattamalla ensin tahdin 5 alusta tahdin 6 alkuun ja soitattamalla tämän jälkeen uudestaan tahdin 5 alun pitkänä äänenä. Kun soittajat ovat tahdin 5 alussa ajatuksissaan jo tahdin 6 alun tilanteessa, välissä olevan dominanttikvinttisekstisoinnun intonaatio loksahtaa paikalleen kuin itsestään – samalla kuitenkin harmonista liikettä palvellen.

Kadenssikvarttisekstisoinnun kvartti on vielä erikoisempi tapaus, sillä sävel, joka olisi toonikasoinnussa vakaa pohjasävel, on kadenssikvarttisekstisoinnun epävakain sävel, joka eniten vaatii purkausta (4–3). Tässä tapauksessa tilanteen tekee vielä monimutkaisemmaksi 7–8-pidätyksen pidätyssävel a^1 . Se on osa ylöspäistä linjaa g^1 – a^1 – b^1 ja tulossa vähennetyltä soinnulta. Kokemukseni mukaan vähennetyt soinnut pohjasävel soi musiikillisesti tyydyttävimmän intonoituna melko lähelle tasavireistä, mieluummin kuitenkin ylös- kuin alaspäin.

Esimerkin 7 Beethoven-katkelman intonaatiokysymykset ovat hyvin tyyppillisiä tonaaliselle musiikille: yksiselitteisiä tilanteita ei juuri tule vastaan kuin korkeintaan teosten loppusoinnuissa. Käytännön musiikissa intonointi on jatkuvaa tasapainoilua soinnin ja melodisen ilmaisun kanssa. Tämän tasapainoilun harmoniaopillinen vastine on sävelten ja sointujen aktiivisuuden tai vakauden luomassa harmonisessa liikkeessä, jonka opiskeleminen voi huomattavasti edistää hyvän intonaation omaksumista – varsinkin mikäli problematiikkaa käsitellään kokonaisuutena eikä kahtena irrallisena alueena. Kuten yllä oleva analyysi osoittaa, harmonisen liikkeen käsite on yhtäältä melko monisyinen, joten sen hallinta sekä soveltaminen käytännön musisointiin vaatii jonkin verran aikaa ja kypsytelyä. Toisaalta, se avautuu myös intuitiivisesti, varsinkin jos sen omaksumista edistetään soittamalla ja kuuntelemalla. Näin harmonisen liikkeen tiedollinen, teoreettinen puoli kytkeytyy suoraan käytännön musisointiin, jolloin soittajan harmoniataju – intuitio – pääsee kehittymään parhaalla mahdollisella tavalla.

YHTEENVETO

Harmoninen, yläsävelsarjaan pohjaava intonaatio näyttäisi yksinkertaisissa, levollisissa harmonisissa tilanteissa tarjoavan tyydyttävän täyteläisen yhteissoinnin. Käytännön musisointi on kuitenkin harvoin pelkkää levollisten harmonioiden ketjutamista yhteen. Tonaalisen harmonian liikkeen tuntu syntyy sointujen suhteesta toisiinsa – harmonisesta kontekstista, jossa jotkin soinnut ovat vakaampia toimiesseen aktiivisten, epävakaampien sointujen luoman harmonisen liikkeen lähtökohtina ja määränpäinä. Sointujen aktiivisuus on kytköksissä sointujen sisältämien sävelten äänenkuljetukselliseen aktiivisuuteen; vakaiden sointujen sävelet ovat vakaampia kuin aktiivisten sointujen sävelet, mikä tarkoittaa intonaation kannalta sitä, että vakaiden sointujen sävelet voidaan intonoida harmonisesti epävakaiden sointujen salliessa melodisemman, epävakaamman intonoinnin.

Usein kuitenkin turvaudutaan sointujen puhdistamiseen kontekstistaan irrallisina. Tämä johtaa siihen, että soinnut soivat erikseen hyvin, mutta samalla menetetään jotain musiikin ilmaisullisesta sisällöstä. Taitavat muusikot käyttävätkin kokemuksensa myötä kehittynyttä harmoniatajua käytännön työssään joustavasti; he pystyvät intuiutionsa kehittyessä ottamaan huomioon myös kokonaisuuden ja musiikillisen

ilmaisun vaatiman pelivaran. Tämän intuition kehittäminen vie huomattavasti aikaa ja vaatii sen kehittymiselle suotuisan ympäristön. Sen sijaan, että tuohon ympäristöön ja sen asettamiin vaatimuksiin törmätään vasta työelämässä, voitaisiin jo koulutusvaiheessa opettaa harmoniaa ja äänenkuljetusta osana intonaatiokoulutusta – tai päinvastoin, ottaa intonaationäkökulmia esille harmonia- ja äänenkuljetusopetuksessa. Toisiinsa läheisesti liittyvien näkökulmien kytkeminen toisiinsa sujuisi näin kitkatta, ja orkesterimuusikko olisi työelämäänsä astuessaan valmis tarttumaan yhteis- soitannollisiin ja tulkinnallisiin kysymyksiin täysipainoisesti ja aloitteellisesti. ■

MIKA KUUSKANKARE

PWGL A Multimedia Music Programming Environment for Musical Composition, Sound, and Pedagogy –A Brief Project Overview–

Academy of Finland Post-doctoral project 1.1.2011–31.12.2013

Bio

Mika Kuuskankare, born May 13th, 1970 in Kajaani, Finland, studied composition at Sibelius Academy and received his Masters degree in Composition in 1999 and his doctorate in 2006. The topic of the thesis was the computer-assisted music notation software Expressive Notation Package (ENP). His opponent was Roger Dannenberg from the School of Computer Science and the School of Art at Carnegie Mellon University.

For the past 20 years, he has worked as a researcher and has participated in several research projects funded by the Academy of Finland: “Computer as an instrument, musician and composer” (1993–1994), “Sounding Score–Modeling of Musical Instruments, Virtual Musical Instruments and their Control” (1998–2002), and “Expressive Notation Package” (2007–2010). He has also been active in the project “CLARA–Control Language for Audio Related Applications” (2004–2009). These projects have been realized in close collaboration with the Acoustics Laboratory of Helsinki University of Technology. During the years 2003–2006 Kuuskankare conducted his doctoral studies at the Department of Doctoral Studies in Musical Performance and Research and also participated as an associated student in the Pythagoras Graduate School of Music and Sound Research (<http://www.siba.fi/pythagoras/>) funded by the Finnish Ministry of Education and the Academy of Finland.

The most prominent result of the aforementioned research activities is a visual music programming environment called PWGL, the development of which was started about 10 years ago by DMus Mikael Laurson and DMus Mika Kuuskankare. The present PWGL team also includes MMus Vesa Norilo, who is currently conducting his doctoral studies at Sibelius Academy. The team has produced over

100 publications, and has presented the research results in several international conferences and scientific journals.

THE PWGL PROJECT

At present, there is an ongoing long-term research project at The Sibelius Academy that concentrates on the development of a free visual music programming environment called PWGL. PWGL is designed for the applications of computer assisted composition, music theory and analysis, software synthesis, and music notation.

PWGL is one of the three major computer assisted composition environments, along with Open-Music (OM) developed at IRCAM, and Common Music (CM) developed at Stanford University. Of these systems, CM differs most from the other environments, since it relies on text-based programming and various third-party applications for data visualization, sound synthesis, and music notation. PWGL and OM, by contrast, rely on visual programming and contain many visualization aids, such as music notation, which are an integral part of the system. One of the main advantages of PWGL over the aforementioned systems is that PWGL offers a flexible music notation tool called Expressive Notation Package (ENP). ENP has a graphical user interface, a large set of musical primitives, and an extended concept of expression markings, and it allows for algorithmic control over scores.

PWGL is distributed as freeware and it has been publicly available since the beginning of 2006. It currently runs on the Macintosh OS X and Windows operating systems. When compared to its closest counterparts, OM (available since 1998), and CM (available since 1989), PWGL is still relatively new to the computer music community. Nevertheless, it has already gained wide acceptance and it is taught and used in several international universities and institutions. The PWGL project web page is located at www.siba.fi/PWGL.

Currently, the development of PWGL is being conducted as a part of the three-year Academy of Finland post-doctoral project “PWGL, A Multimedia Music Programming Environment for Musical Composition, Sound, and Pedagogy”. The research is experimental and concentrates on software development. The present project aims to develop new tools and methods for computer assisted music notation, music analysis and the visualization of analysis information, computer-assisted music pedagogy and education.

The following pages provide a brief overview of the aims of the project. The project can be divided into several areas of interest: 1. music notation, 2. computer assisted composition, 3. music analysis, 4. sound synthesis and virtual instrument control, and 5. music pedagogy.

Music Notation The development of the music notational capabilities of PWGL

is of primary importance. Music Analytical tools, for example, require a versatile representation of the structural and notational information. Computer-assisted composition requires vast amount of built-in musical knowledge and automation, and pedagogical applications, in turn, require a high level of interactivity.

Fig. 1a-c shows some examples of the new notational devices realized during the project: (a) a circular representation of time, (b) a “transition” from one staff type to another, and (c) automatic, instrument-dependent staves.

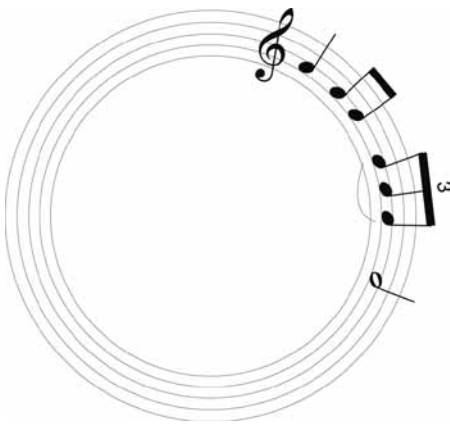


Fig. 1a

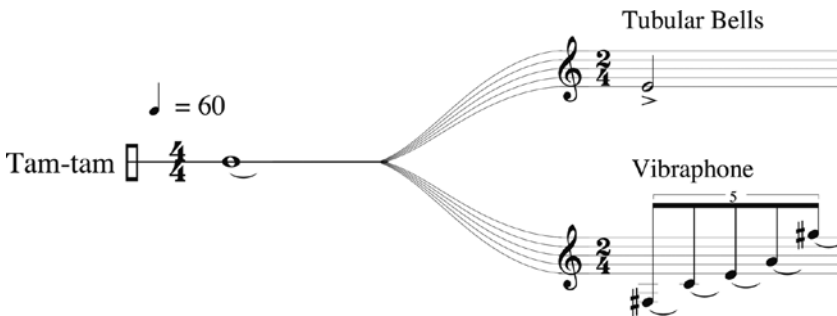


Fig. 1b

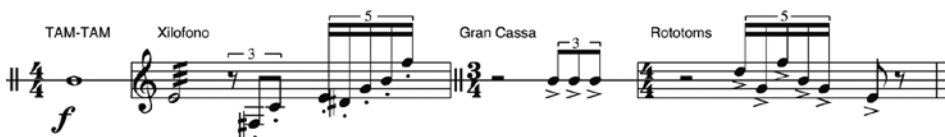


Fig. 1c

Music Composition There are two main avenues of research in terms of compositional applications within PWGL: 1. we study the use of common music notation as the user-interface component when dealing with any music related problem and more specifically for writing compositional rules, and 2. we implement a “meta-score” editor which is designed for manipulating the structural dimension of a composition by allowing us to arrange fragments of music against a global time line.

As an example, let us take a look at the score shown in Fig. 2. We begin our score by composing by hand the melodic line for bassoon shown in (a). Next we add the object shown in (b) which by default will be empty. At this point, the duration and the onset-time of the object are not important. For our next step we establish that the process associated with the object (b) is *pedal*. Pedal objects are special orchestration devices that need a piece of music as a data-source in order to function. They create an orchestral pedal texture according to the pitch and rhythm received from the data-source. The desired orchestration used for the pedal object can be defined using keywords, such as *:strings* or *:woodwinds* but can also be defined in more detail. Finally, in (c), we create the connection between the objects (a) and (b), i.e., we establish that the object (a) is the data-source for the object (b). The string texture shown in (b) is generated as soon as the data-source is connected and the boundaries (vertical and horizontal) of the object are adjusted accordingly.

The figure displays a musical score with three main parts: (a) Bassoon, (c) French Horn, and (b) Violins. At the top, there are four 4/4 time signature boxes. Part (a) Bassoon shows a melodic line with a measure number range of 671079-512-61287-1017. Part (c) French Horn shows a sustained texture with a measure number range of 671238-180-13690-521. Part (b) Violins consists of seven staves, with the first staff having a measure number range of 671137-808-51443-220. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp*.

Fig. 2

Music Analysis One of the objectives of this research is to develop a “native” way of notating music analysis. For the purposes of computer-aided music analysis, we need stronger representation of the analytical information itself. It should be possible to provide different views on a piece of music, i.e., it should be possible to display it as it is or in any number of reductions or alternate views thereof, without losing the connection to the original score.

Fig. 3a-b provides a potential Schenkerian analysis assignment. In (a), musical entities are selected and their role in the analysis is defined (the objects not belonging to the analysis are faded into the background). In (b) the final analysis is shown where the musical objects not belonging to the analysis result are hidden. The user is always able to switch between the analysis and the original score.



Fig. 3a

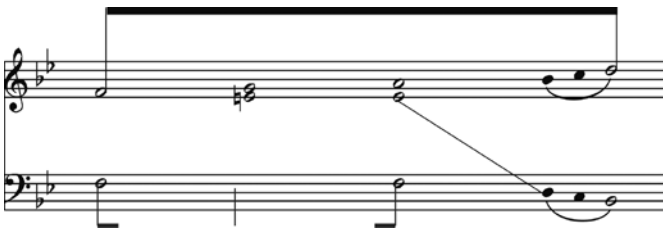


Fig. 3b

Sound Synthesis and Virtual instrument Control During the course of this project, a new playback scheme will be implemented that allows us to generate control information for various kinds of sound sources (our internal synthesizer, third-party sample libraries, etc.), for different instrument families, and for expressions using different control protocols (e.g., MIDI, OSC, IAC). Moreover, the control information generation system will be extended to allow us to perform graphical scores as well. This approach is completely different from that of the

present notation programs, in which this kind of information is realized by attaching the score images generated using image editing software. This makes it practically impossible to play a graphical score. Conversely, in ENP a graphical score is not just a passive image, but instead is an object that can be accessed and manipulated by the user. The composers can build their own vocabulary and musical language by creating a library of unique expressions and their corresponding sonification methods.

Two graphical scores (Fig. 4a-b) have been realized with the help of ENP. With the new playback-scheme, users should be able to define their own performance rules not only for traditionally notated scores, but also for graphical ones as displayed here.

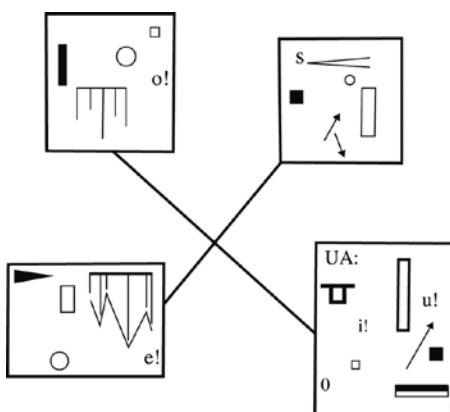


Fig. 4a

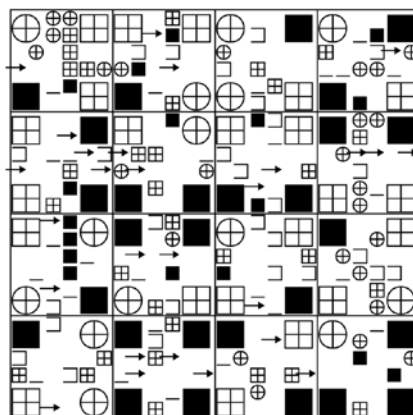


Fig. 4b

Music Pedagogy Finally, it is one of our intentions to establish the PWGL environment as a pedagogical tool for teachers and students. There have already been a considerable number of community efforts to produce pedagogical material for PWGL. These community efforts have shown that there is both a growing interest in PWGL and in the need for a pedagogical tool in the field of music. Today, computers are an integral part of schools at all levels of music education. The PWGL system will be a powerful – and most importantly – a free system for the professional educators and students alike to use. It offers superior music notation, compositional tools, visualization devices, programmable sound, and extensibility. Our work to support pedagogical applications in PWGL is mainly focused on delivering flexible Content Authoring Tools that provide users with

the means to create educational material by arranging different kinds of visual and textual components to build interactive training content.

POSTSCRIPT

Mika Kuuskankare spent the year 2011 as an invited researcher at IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) in Paris and will continue his research at CCRMA (Center for Computer Research in Music and Acoustics) at Stanford University. ■

KAI LINDBERG

The Organization of the Exposition and a Way to the Secondary Key in the First Movement of Anton Bruckner's Symphony No. 1

Among the 19th-century symphonists, Anton Bruckner has perhaps split the views of both scholars and performers more than anyone else. On the one hand he has been praised as one of the foremost composers in the history of the symphony, whose output represents a magnificent climax of this genre in Western music. According to those who share this view, Bruckner stands upon the highest pedestal of all symphonists, especially as the greatest renovator of form.¹ On the other hand, among the representatives of those who do not share these unreserved eulogies on Bruckner, it is precisely his handling of form that has been seen as the weakest aspect of his symphonic works. In this respect, the early symphonies especially have been designated as the least successful of them all.²

In this article I shall study the various aspects of the musical organization in the exposition of the first movement of Anton Bruckner's First Symphony. In order to carry this through, I have two main perspectives against which the different organizing principles will be studied. First, I will trace the formal outlines of the exposition. Here I will use the term "form" in a more or less traditional way, meaning the outlines of the thematic material and key areas. Second, these outlines will then be studied against the Schenkerian voice-leading structure. My discussion focuses on the question of how the secondary key is established and the secondary background *Stufe* is attained, as revealed through Schenkerian analysis.

In my discussion of formal outlines, I shall adopt the ideas and terminology

1 Such a stance is evident above all in the work the German-speaking scholars working in the early 20th century. The treatises of August Halm (1923) and Ernst Kurth (1925) especially deserve to be mentioned in this context.

2 See e.g. Simpson 1992. Also Heinrich Schenker, one of the most prominent German-speaking theorists of the early 20th century, criticized Bruckner's composing methods rather severely. Among other things Schenker pointed out that Bruckner's handling of form is rigidly schematic, and lacks almost completely the flexibility typical of the music of the "real" masters; see Federhofer 1982. However, more recently these attitudes have been challenged in a number of interesting ways; see, e.g., Darcy 1997, and Horton 2004.

presented by Warren Darcy and James Hepokoski in their *Sonata Theory*.³ Although this theory is primarily concerned with the 18th-century sonata principle, its ideas can also be of great help in describing the features of a Brucknerian exposition. From my point of view their notion of the *medial caesura* is especially important. By medial caesura Hepokoski and Darcy refer to a strong mid-expositional punctuation break that characterizes the two-part exposition. As they point out, the medial caesura has two important functions: "It marks the end of the first part of the exposition[...]and it is simultaneously the highlighted gesture that makes available the second part."⁴ The medial caesura thus ends the transition.

In an exposition in a minor key the medial caesura is usually built on the dominant of the relative major (III:HC). The tonic of the secondary key follows the medial caesura, and begins the exposition's second part with the secondary theme. The main punctuation in the second part is the "essential expositional closure" (EEC), i.e., "the moment when S [secondary-theme zone] attains a satisfactory perfect authentic cadence in the new key."⁵ This cadence is followed by the "closing zone," which "reaffirms and reinforces the new key."⁶

From a Schenkerian perspective the tonic of the new key at the beginning of the exposition's second part marks – in a normative sonata structure – the arrival of the second background *Stufe*. The medial caesura is of utmost importance in attaining this chord, functioning as a gateway to it. However, during the transition the arrival of the medial caesura can meet different kinds of complications. These complications may also affect the underlying voice leading in significant ways. The exposition of the first movement of Bruckner's First Symphony is a case in point.

Bruckner's well-known habit of revising his works, often several times, sometimes poses difficult problems for the scholars of his music. For the First Symphony there are four revisions in all. Naturally it would be worthwhile to discuss the relationship between all the different versions, but this would certainly require a study of its own. For this article I have chosen the first version, which was completed in 1866 ("Linzer Fassung"). For the reader of this text, it is necessary to have that score available.

Bruckner's music typically proceeds in clearly articulated formal units that create the typical Brucknerian "block-like" articulation of the musical material. The block-like sectionality results from the treatment of the thematic material and key areas. Clear formal outlines also characterize this exposition, which is divided into two parts as follows: mm. 1–45, and 45–106. The second part is further subdivided into the secondary-theme zone (mm. 1–45), and the closing zone (mm. 67–106). The two-part division of the exposition is highlighted in a characteristic way by the onset of the secondary theme, which, owing to its peaceful and singing quality, makes

3 Hepokoski and Darcy 2006.

4 *Ibid.*, 25.

5 *Ibid.*, 117.

6 *Ibid.*, 180.

a clearly outlined, separate unit in the course of the exposition.⁷ The exposition's overall tonal plan is traditional, i.e., it proceeds from the tonic minor to the relative major.⁸

The deep-level voice-leading structure is also quite typical for a minor-mode exposition. As can be seen in Example 1, the motion from I to III, accompanied by the upper-voice descent from $\hat{5}$ to $\hat{3}$ over III governs the exposition. This kind of a structure can also be found in numerous Classical and 19th-century compositions in a minor key. Yet there are also some unusual features within this conventional framework. For example, the deep-level III is not attained in any straightforward manner. As Example 1 shows, I interpret the entire secondary-theme zone as an auxiliary cadence leading eventually to the deep-level III at the beginning of the closing zone. Thus, the secondary theme as a whole is a tonally unstable part of the structure leading to the stable $E\flat$ -major triad.

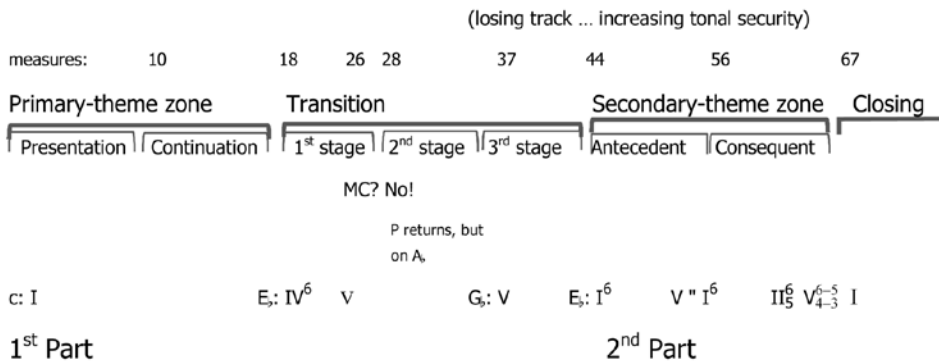
The image shows a musical score for the exposition of Bruckner's Symphony No. 1, I. The score is in G minor (one flat) and 4/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff for the upper voice and a bass clef staff for the lower voice. The upper voice features a descending line of notes: $\hat{5}$ (G) at measure 18, $\hat{4}$ (F) at measure 98, and $\hat{3}$ (E) at measure 106. The lower voice features a line of notes: $\hat{1}$ (G) at measure 18, $\hat{2}$ (A) at measure 65, $\hat{3}$ (B) at measure 98, and $\hat{4}$ (C) at measure 106. A dashed line connects the $\hat{5}$ in the upper voice to the $\hat{3}$ in the lower voice, indicating a voice-leading structure. A bracket labeled "(aux. cad.)" spans from measure 18 to measure 98. Below the score, a harmonic analysis is provided: "I III" above "P TR S C", and "1st Part 2nd Part" below. Measure numbers 18, 44, 65, 78, 94, 97, 98, 105, and 106 are marked above the score.

Example 1. Bruckner, Symphony No. 1, I, exposition: an overview.

Example 2 presents an overview of the exposition's formal and tonal organization in mm. 1–67. Beyond the exposition's two-part division, the question of the formal organization in the first part is especially challenging here. This is largely due to the ambiguous nature of both the tonal and formal events in the transition section. As Example 2 shows, the transition proceeds in three stages. There is no medial caesura, but after the unsuccessful attempt to set it up and confirm $E\flat$ major, the second stage brings back the opening measures of the primary theme on an $A\flat$ -major chord. In the third stage the music takes a totally new tonal turn, pointing towards the remote $G\flat$ major.

7 According to Alfred Orel the separateness of the secondary theme is one of the most conspicuous features in Bruckner's sonata form: "The entry of the second theme brings in practice the thematic and tonal contrast [...] with Bruckner the more fundamental contrast, which developed during the romantic era, is finally carried out to the extreme: it is the contrast of *movement*." Orel 1925, 79.

8 Stephen Parkany (1989, 163) describes the whole movement as follows: "certainly a first broad overview of the movement reveals little unusual in its Richterian outlines and conservative tonal plan. No tonalities other than the tonic and relative major are given full cadential support."



Example 2. Bruckner, Symphony No. 1, I, formal and tonal organization of mm. 1–67

These rather ambiguous tonal events create the impression that the secondary-theme zone almost seems to stand apart from the main tonal course of the exposition. Two features that further this impression are especially noteworthy here: 1) the key of the secondary theme, E \flat major, has not been prepared in any way and thus seems to appear from nothing in m. 45, and 2) the E \flat major itself is rather weakly represented here (there is no root position tonic), giving the music a somewhat frail and tentative character. How is one then to classify the exposition alongside the definitions set by Hepokoski and Darcy? How do the events in the transition and the secondary-theme zone affect the voice-leading structure? Does the return of the primary theme material in m. 28 mean that the theme is still underway, implying a kind of ABA¹–form, and the transition will only begin later, as some scholars have suggested?⁹ I don't think this is the case. The following discussion will clarify these questions.

THE FIRST PART

Although the primary theme of this movement begins in a steadfast manner with its march-like characteristics, it lacks any strong cadential harmonic progression.¹⁰ The theme has clearly sentential characteristics, although the continuation phrase (starting in m. 11) does not end with a cadence, but rather leads to a dominant chord in m. 17 in a weak $\frac{6}{5}$ position.¹¹ This chord connects smoothly to m. 18, the first climax and the beginning of the next phase of the music.

⁹ See e.g. Krohn 1955, 81–82; Simpson 1992, 31; Notter 1983, 62. Julian Horton (2004, 250–252) seems to suggest that the return of the primary theme material in m. 28 initiates the transition.

¹⁰ Stephen Parkany (1989, 158) emphasizes the suppression of cadential articulations as a technique that, together with “motivic developing variation,” enables “[...]Bruckner to project an orthodox Richterian sonata-form syntax simultaneously with a continuously evolving unbroken dynamic wave.”

¹¹ For a description of a sentence, see Caplin 1998, 35–48, and 59–70.

At a more local level, the dominant $\frac{6}{5}$ in m. 17 naturally arouses expectations of a resolution to the root-position tonic chord, which is then elided, however. The elision of that chord allows the next phase to begin directly with an active element, an $A\flat$ -major $\frac{6}{3}$ chord that gives rise to a large 5–6 motion. This is shown in Example 3, which presents a voice-leading sketch of mm. 1–18.

Example 3. Bruckner, *Symphony No. 1, I*, mm. 1–18: voice-leading sketch

The growing intensity that started with the “continuation” phrase in m. 11 culminates in measure 18, and marks the dramaturgical high point of the exposition’s first part. In a typical classical two-part exposition the primary theme is followed by a transition, or “energy-gaining modules driving toward the medial caesura.”¹² That is to say, the onset of a transition signals a new turn in the course of the music that is now imbued with energetic, forward-driving gestures as the transition pushes on.

In this exposition m. 18 might well signal such a turn with its powerful, cascading figurations in violins, to which woodwinds and cellos/basses add two more active textural layers.¹³ Furthermore, the harmonic motion in the first few bars of this section initially seems to support this view. Example 4 presents a voice-leading sketch of mm. 18–47. The $A\flat$ -major chord in m. 18 goes via $A\flat$ minor to a $B\flat$ -major chord in m. 22, which is then sustained for five bars up to m. 26. Through this harmonic motion with its chromatic bass descent $C-C\flat-B\flat$ the $B\flat$ -major chord in m. 22 clearly assumes the role of the dominant of $E\flat$ major. In this context the $A\flat$ -major $\frac{6}{3}$ chord could be interpreted as IV^6 of $E\flat$ major (these harmonic implications are shown below Example 4c). Measures 22–26 also give the impression of a “dominant-lock”, which typically appears towards the end of a transition and eventually leads to the articulation of a medial caesura¹⁴. Two features of the music particularly support this impression. Firstly, once attained, the $B\flat$ -major chord is sustained over these bars. Secondly, after the one-

12 Hepokoski and Darcy 2006, xxviii

13 Stephen Parkany (1989, 185) also makes a similar observation, when he describes the impression that m. 18 makes: “It is entirely compatible with the loud transformations of texture [...] They are part of the conventional impetus that sets off the modulation to the secondary key.”

14 For a description of a dominant-lock, see Hepokoski and Darcy (2006), 24.

TRIO 1/2012 – Artikkelit: Kai Lindberg

a) 18 39 45

b) 18 26 33 37 39 45 47

c) 18 22 26 27 29

Ex: IV⁶
c: I⁵ - 6

V (?)

36 39 45

Ex: V₂⁴

Gs: V₅⁶

V₄⁶ - 5/3 I⁶

Example 4. Bruckner: Symphony No. 1, I, mm. 18–47: voice-leading sketch

bar figurations in violins and cellos/basses have exchanged places in b. 22, they undergo transformations that are especially noteworthy at this point: an inversion and a fragmentation or a compression of an idea.

However, the medial caesura does not appear, since the bass B \flat descends in m. 26 to A \flat , and then just sticks to it without any cadential progression whatsoever. However, the situation is further complicated here by the fact that the music actually hints at the decline of the expected medial caesura already two measures before its actual arrival. This effect is basically created by general dynamics, texture and motivic/harmonic means. The decrescendo that begins in m. 24 and the thinning-out of the orchestral texture in the following measure both seem to run counter to the simultaneous motivic fragmentation discussed above. The changes in the motivic/harmonic situation that take place already in m. 25 also delicately point in the same direction. The issue here is the appearance of E \flat instead of D in the second violins, altos, and the cello/bass figuration in m. 25. This could, of course, simply mean a normative 64 embellishment of the sustained dominant. However, the violin figuration seems to deny this embellishment by circulating insistently around the tones of the B \flat -major chord. The result is a subtle clash between the two figurations that might suggest that, after all, the music is perhaps not heading for a medial caesura, or at least not for a normative one.

And indeed, in m. 26, immediately after the arrival of the B \flat -major chord, it is stripped of its status as a dominant: the figuration in the lower strings (and now also in the second violin) is altered to delineate the A \flat -major triad, and D natural is replaced by D \flat in the rising scale figure now transferred to the flutes. The sudden change in the harmonic direction also denies the B \flat -major chord on the first beat of m. 26 its proposed role as a medial caesura proper.

In Hepokoski's and Darcy's terms what happens here might be characterized as a "medial caesura declined" -situation.¹⁵ The decline, or rejection, of the medial caesura has important consequences in the voice leading of the passage in mm. 18–26. Example 4 clarifies this. The proposed medial caesura candidate, the B \flat -major triad in m. 26 appears ultimately as a passing chord that prolongs the A \flat -major triad from m. 18 and produces a third-progression C–B \flat –A \flat in the bass. As Hepokoski and Darcy point out, in a situation where the medial caesura is declined, the transition continues beyond that proposed caesura point and the "real" medial caesura is usually attained later.¹⁶ In this movement, however, no medial caesura candidate appears after m. 26, but instead the opening measures of the primary theme are brought back two measures later on an A \flat -major chord. Thus, the A \flat -major chord that supports the re-beginning of the primary theme in m. 28 also remains an active element at the foreground level. Example 4 shows that the A \flat in the bass functions as an upper neighbor to G. However, it is only after a rather

¹⁵ Hepokoski and Darcy 2006, 45–47.

¹⁶ *Ibid.*, 45.

intriguing set of deceptions and deferrals before the $A\flat$ finally resolves down to G at the beginning of the secondary theme in m. 47. Example 4c, a foreground voice-leading sketch of mm. 18–47, clarifies these events.

The harmonic environment becomes considerably more unstable with the addition of a minor seventh, $G\flat$, in m. 32 to the $A\flat$ -major chord. At the moment of its arrival, the $G\flat$ sounds rather like an augmented sixth $F\sharp$ pointing towards the dominant of C minor. Instead of this the music follows the $G\flat$ option, although again with a touch of deferral and deception. Firstly, the passing-tone $G\flat$ resolves down to F via a detour of a neighboring $G\flat$ -major $\frac{6}{3}$ chord, and secondly, the resolution F occurs within an active dominant seventh chord in m. 36, this time in $\frac{4}{2}$ position with $A\flat$ in the bass (Example 4c). Thus, the music stands again on the verge of $E\flat$ major. During this whole process, starting from the re-entry of the primary theme in m. 28, the bass note $A\flat$ remains active, waiting to be resolved down to G, but the meaning of this expected G changes as the music proceeds: first it could be the dominant of C minor, and then the third of the tonic of $E\flat$ major. However, neither of these options is realized. The changing tonal environment here is perhaps comparable to a picture that reveals something new each time the observer changes his or her position.

Finally the bass does go down to G in m. 37, which is now, however, part of a diminished seventh chord that ends the transition's second stage. This chord leads unexpectedly to the $G\flat$ -major chord that, in turn, opens the transition's next, and last, stage (mm. 38–44), before the onset of the secondary theme. Neither of these chords, despite their position at the juncture between the transition's second and third stages, sounds like a goal or the beginning of a tonal progression. Instead, as Example 4c shows, they act rather as contrapuntal (or passing) events leading to a chord in m. 39 that extends over mm. 39–44 and sounds locally as the dominant of $G\flat$ major.

The transition's third stage in mm. 38–44 is thus centered around $G\flat$ major, which is represented here by its tonic and dominant chords. Starting from m. 18, the transition has already lost two opportunities to enter into the tonic of the secondary key, $E\flat$ major (in m. 26 and 36). And from m. 38 onwards this conventional structural option seems to have been put aside for good in favor of some more unconventional key for the secondary theme, perhaps that of $G\flat$ major.¹⁷

In mm. 38–44 the music points in a direction that differs from where it actually arrives, and the $E\flat$ major in m. 45 sounds at that point like a deviation from the expected tonal course. Thus, the secondary theme here appears in the right key, but tonally “alienated,” as Warren Darcy describes this typical Brucknerian procedure.¹⁸

17 The tritone relationship between the primary and secondary themes would certainly have been most unusual around the 1860's and 70's in a movement based on sonata form.

18 Warren Darcy describes this situation as a “secondary alienation,” where the proper key is prepared with a wrong dominant. Darcy 1997, 272–73.

The consequences of this in the formal layout and voice leading in the exposition will be discussed below.

Example 4a and b clearly show how the dominant of $G\flat$ has its origin in the voice leading. It prolongs the $A\flat$ -major chord that was set up in m. 18 by transforming it into an active dominant chord with voice leading that closely resembles a 5–6 motion within the $A\flat$ -major chord. Moreover, with F in the bass the dominant of $G\flat$ can also be assigned a role as a voice-leading corrective that breaks up the parallel octaves $A\flat$ –G with an intervening tenth, as the neighboring tone $A\flat$ resolves down to G in the outer voices in m. 47. Such voice leading is rather common in tonal music, but the tonal remoteness together with the emphasis given to the corrective are here quite exceptional.

Taken all together, the transition in mm. 18–44 is remarkably rich in multi-referentiality that makes it open to several interpretations especially in regard to its position in the formal layout of the exposition. The return of the primary-theme material in m. 28 is perhaps the most striking feature of this large transition. It is as if the music decided to take a totally new turn and start all over again after the decline of the medial caesura. As the discussion above has shown, the music also preserves its transitory character after m. 28. Therefore the nature of the thematic return as a “true” reprise, (see n. 9 above) is also questionable. It is perhaps more aptly described as an aftermath following the dissipation of a carefully built-up medial caesura: the music hovers first around an $A\flat$ -major chord and – especially after the addition of a minor seventh (=augmented sixth) to this chord – still seems to be in control of the main key, then stands on the verge of the $E\flat$ major again, before decidedly distancing itself from it.¹⁹ The remote key area ($G\flat$ major) of the final stage of the transition (i.e. mm. 38–44) can be seen as counterbalancing the somewhat undecided nature of the earlier music, with its failed attempts to enter into the realm of the proper secondary key.

In all, Bruckner has created an extraordinarily multi-faceted transition. Towards the end of its second stage and in the third stage the constantly attenuating dynamics, together with dissipation into mysterious tonal realms puts this transition in dialogue with the type that Hepokoski and Darcy call a “de-energizing transition.”²⁰ In this case the music is almost completely snuffed out before the entry of the secondary theme. The rather irresolute nature of the tonal events after m. 26 makes the energy-loss here all the more impressive.

¹⁹ Ernst Kurth describes this return quite aptly as an “afterwave” of the climax in m. 18. Kurth 1925, 739.

²⁰ Hepokoski and Darcy 2006, 116.

THE SECOND PART

Perhaps the most striking feature of the harmonic content of the secondary theme (mm. 45–67) is the absence of a root position Eb-major tonic until the last measure, which overlaps with the beginning of the closing zone. The tonic appears in the course of the secondary theme merely as a $\frac{6}{3}$ chord, and even as such it is touched upon only fleetingly in m. 47 and 60. It is as if this theme, with its charming, cantabile melody, were cast adrift without a solid anchor that would stabilize the new key. No doubt also the lack of any true tonal preparation in the preceding measures further adds to this effect. The music resides in a right secondary key, but still seems to be tonally “alienated.”²¹ As we have seen, in this case the alienation begins, however, already before the onset of the secondary theme.

Despite the fragility of the tonic chord as described above, its position is made evident in the first few measures of the theme. Carl Schachter describes the tonic triad as a “matrix,” which “defines the beginning and end of complete and self-contained harmonic and melodic progressions.” And, what is especially relevant here, “this applies to the main tonic of a piece [...] as well as for most temporary “tonics” produced by modulation.”²² The Eb-major $\frac{6}{3}$ chord functions here exactly according to Schachter’s description: the secondary theme begins clearly within the dominant with Bb in the bass, which proceeds through Ab to G in m. 47, supporting an Eb-major $\frac{6}{3}$ chord. This progression clearly defines that chord as a focal point in control of the harmonic and melodic actions of the secondary theme.

It is also worth noting that, despite the tonally derailed preparation of the immediately preceding measures, the beginning of the secondary theme completes, in a sense, the harmonic motion that was left unresolved in mm. 36–37. Although these events are not connected by voice leading or any linear structure of the music, but rather by association, there is a sense of tonal fulfillment at the beginning of the secondary theme. No doubt this sensation further helps the listener to perceive the central role of the Eb-major chord here.

However, since the tonic is a $\frac{6}{3}$ chord rather than a root-position triad, it cannot act as a beginning of a complete harmonic progression. As we have already seen in Example 1, the secondary-theme zone as a whole occurs as an auxiliary cadence, i.e., an incomplete progression. This concept explains the nature of the tonal environment in which the secondary theme takes place. In effect, the Eb-major $\frac{6}{3}$ chord appears as an anticipation and is pulled in the direction of the root position tonic. That is to say, the harmonic progression does not reach tonal fulfillment until a $\frac{5}{3}$ chord is attained in m. 67 (Example 1). In addition to the tonic chord in $\frac{6}{3}$ position, a number of details contribute to the frail and tentative nature of the secondary theme. The following discussion will trace the most conspicuous of them.

21 Darcy 1997, 271.

22 Schachter 1999, 136.

a) 47 50 53 57 58 65 67

(Ex: $\hat{3}$ $\hat{2}$ || $\hat{3}$ $\hat{2}$ $\hat{1}$)

(aux. cad.)

III

b) 45 50 52 56

(aux. cad.)

No! Common-tone diminished seventh!

c) 60 65 67

III

Example 5. Bruckner, Symphony No. 1, I, mm. 45–67: voice-leading sketch

In my reading, the form of the secondary theme is cast as a compound period: it is constructed of two sentential phrases, the first of which ends on the dominant chord (m. 57), the second starts the theme anew and then closes with a perfect authentic cadence in m. 67.²³ This division is also reflected in the structure: as Example 5 shows, the auxiliary progression appears here in two stages due to interruption.

23 For a description of a compound period, see Caplin 1998, 65–69.

Despite the clarity and apparent simplicity of the theme's outlines, the first phrase is especially complicated by chromaticism to a point of putting even the dominant close into question at the end of the phrase. The complications arise out of the diminished seventh chord, which enters into the music in m. 50, after the tonally rather clear-cut opening measures of the secondary theme. The most likely initial impression of that chord is perhaps VII^{o7}/II in E♭ major. However, the chord doesn't function like this: the D♭ is respelled as C♯ and resolves into a D-major $\frac{6}{3}$ chord. The sense of the secondary key seems to be lost again, just as the first fragile attempts to settle it have been sounded.

At this point the tonal meaning of these events is, to say the least, obscured. Moreover, the D-major $\frac{6}{3}$ chord seems at first to be almost an isolated element as it is followed by a brief appearance of V⁷ of E♭ major in m. 53. However, the larger context clarifies the situation. In the second half of this measure the diminished seventh chord reappears, and also ends the five-measure unit that began in m. 49. Therefore I read mm. 50–53 as a highly exceptional prolongation of that chord by a passing D-major $\frac{6}{3}$ chord and a 10–8–6 voice exchange (Example 5). It is worth noting that the diminished seventh chord is the very same sonority that appeared in m. 38 at the end of the transition's second stage. I believe that these sonorities are connected with each other by association, the connection made all the more palpable by the "sighing" figure in the first violins that mark both appearances of this chord in mm. 38 and 53. I will discuss this association and its implications in the musical discourse in more detail below.

In my opinion this association, strengthened by the sighing figure, places the diminished seventh sonority in m. 53 structurally in a foremost position. Thus, I have interpreted the V⁷ of E♭ major in the beginning of that measure as an appoggiatura within the prolongation of the diminished seventh (Example 5b). But what is the meaning of this chord? Despite its structural subordination, the V⁷ in m. 53 takes on an important role in clarifying the situation. Heard immediately after the V⁷, the diminished seventh chord begins to sound like a common-tone diminished seventh embellishing the dominant. And this is exactly how it acts here: after being repeated several times it resolves eventually to the V⁷ in m. 56.

Because of the registral changes, the actual bass is somewhat ambiguous here. The E♯ that arrives in the lowest voice in m. 50, functions eventually as an incomplete neighbor to F, the fifth of the dominant harmony. However, it is perhaps not so obvious what the real bass of this dominant is, since the bass register already drops out after four measures, almost as unnoticed as it had entered in the second half of measure 49. During the V⁷ in mm. 56–57 the B♭ of the undulating figure in the oboe is, of course, the lowest sounding voice. But is it also the structural bass here? As Example 5 shows, I think it is (for clarification, I have placed the B♭ in brackets in a lower register in the graph).

Measure 53 gives one clue to this interpretation. The little third figure, B♭–D♭,

first introduced by the horns, then transferred to the oboe and the upper octave, is important here. The horns put the B \flat in the lowest sounding voice, where it remains as the same figure is played by the oboes in the following measures. Although rather vaguely introduced, the B \flat is thus delicately anticipated by the horns.

This bass note also places the common-tone diminished seventh chord in its typical position, hence clarifying its embellishing role. However, the B \flat is introduced in the bass register as an anticipation that supports the embellishing B \flat -major seventh chord in m. 53, and the structural V⁷ occurs only in the upper octave in mm. 56–57. Thus, the weight given to the embellishing B \flat in the bass register and its status as a support of a structural V seem to appear in reverse relation. As a result, the half cadence proper and the interruption are certainly put into question and, eventually, almost dissolved. Almost, but not quite. The beginning of the second phrase gives a final justification for this interpretation.

Towards the end of the first phrase of the secondary theme, the music seems to be losing its energy rather than gaining it – not a usual thing to happen when approaching the half cadence. It could be said, thus, that as a gesture the phrase doesn't seem to be heading for a half cadence (or an interruption, for that matter). However, the larger context tells otherwise. Largely due to an abrupt change to a fuller orchestral sound, there is a clear gestural break between the end of the first phrase and the beginning of the second in m. 58. In my opinion this gesture in orchestration also provides the V⁷ in m. 57 with its structural status as an interruption. Despite the minor seventh included in the chord, it is difficult to hear the opening measures of the second phrase as providing a resolution.²⁴

This unusual way of making an interruption is an essential part of the special character of the secondary theme's first phrase. It further adds to the tonally fragile, tentative or "alienated" nature of this area. If the first phrase is somewhat hesitant in its acceptance of the new key, the second phrase certainly compensates for the loss. The fuller sound, together with a decisive build-up of an authentic cadence, helps to confirm the tonic of E \flat major, which eventually arrives in root position along with the tutti outburst in m. 67. The second phrase thus catches up, so to speak, with the main tonal course of the exposition. The theme succeeds – after the detours of the transition—to put the music back on the right track, but only after serious complications in its first phrase.

Although the beginning of the secondary theme seems to be tonally more or less isolated, it is motivically firmly connected with the previous music.²⁵ Two motives are especially noteworthy here: the neighboring motion G–A \flat –G and the rising third. It has already been noted, that the g² in m. 47 ends the large G–A \flat –G motion that

²⁴ The V as a seventh chord in an interruption is, of course, rather unusual but by no means unique.

²⁵ Stephen Parkany (1989, 207) emphasizes this connection quite strongly: "[...] the first theme does not really end when the diaphanous, more cantabile second theme begins, but the second theme is projected as but another stage in the continuing developmental process begun with the first theme at the beginning."

started already in the primary theme (Example 1). The upper voice in mm. 47–50 is also clearly marked with this motive (Example 5). The g^2 in m. 47 is approached in mm. 45–47 through a rising third progression $E\flat-F-G$, which beautifully resembles in condensed form the third progression with the same pitches as in mm. 1–17 (see Examples 3 and 5b). Perhaps also the inner voice motion from $B\flat$ (m. 45) to C (m. 49), and D (m. 56) can be seen as a transposed version of this same motive (Example 5b). Thus, the tonal “alienation” is marvelously compensated for here by the motivic continuity.

The arrival of the deep-level III: the Closing Zone

The intricate, multi-layered formal and tonal procedures in the transition and the secondary theme are contrasted in the closing zone by a rather straightforward, energetic movement. After the suspension of the secondary theme, “[...] linear time is then rejoined (often rather abruptly) at the beginning of the closing zone [the third group,” as Warren Darcy quite aptly describes the typical onset of the exposition’s closing zone in Bruckner’s sonata form movements.²⁶ In this movement the closing zone appears thematically in three stages: mm. 67–93, 94–100, and 101–106. The first stage is marked with a strong, energetic thrust forward while the second represents the dramaturgical climax of the entire zone. This climax is marked with a bombastic trombone theme with which the music bursts into full flowering before dying away in the last stage. The trombone theme makes this closing zone rather unique in Bruckner’s whole symphonic oeuvre.²⁷ It gives certain monumentality to this zone as a whole, in which each of its three sections separates from the others with their own, clearly recognizable characteristics.

Tonally the closing zone stays in $E\flat$ major and thus secures its long-awaited tonic chord. In Hepokoski’s and Darcy’s terms measure 67 obviously represents the “essential expositional closure” or EEC. We have already seen in Example 1 that the $E\flat$ -major chord also marks the arrival of the deep-level III. Moreover, the beginnings of the closing zone’s three stages all strongly emphasize the tonic and dominant chords of $E\flat$ major. These chords might imply, along with clear and unambiguous formal outlines, that the prolongation of the $E\flat$ -major chord is also carried out here in a rather straightforward manner. However, certain features of the music suggest otherwise. The following discussion traces these features in more detail.

Example 6 presents a voice-leading sketch of the entire closing zone. As the example shows, the beginning of the second stage, or the dramaturgical climax in m. 94, occurs within a large chromaticized voice exchange that prolongs the $E\flat$ -major

²⁶ Darcy 1997, 263.

²⁷ Robert Simpson (1992, 32) even states that “this passage has no precedent or successor in symphonic music.” Simpson 1992, 32.

chord in mm. 67–97. This interpretation relies heavily on the opening measures of the second stage (m. 94 ff.) In the massive opening of this section, the dominant of E♭ is represented by a cadential $\frac{6}{4}$, which accordingly only waits to be resolved into a dominant $\frac{5}{3}$. And so it does here, but the $\frac{5}{3}$ is only touched upon rather lightly in m. 95 and is immediately pushed aside as the figuration in the violins and viola starts, like the beating of the waves, and rises to the next, and even higher culmination point. This occurs at the downbeat of m. 97, from where the figuration begins cascading down anew. As a result, the second stage begins with a three-measure unit followed by a four-measure unit.

The inner division of the second stage also gives a clue to the structural organization of the music. The $\frac{6}{4}$ - $\frac{5}{3}$ motion in m. 94–95 seems to be subordinated and overwhelmed by the beginning of the four-measure unit in m. 97. The chords in this measure are clearly directed to the II of E♭, and they assume an important role in the voice-leading structure as they lead the music to the concluding cadence of the exposition. The path from those active chords to the dominant of E♭ is somewhat blurred with local complications typical of Bruckner’s harmonic language.

In mm. 98–101 the progression is basically II_5^6 –(VII^{07}/V)–V, although the function of the II in m. 98 is not immediately clear. The diminished seventh chord in the second half of measure 97 clearly gives the impression of $\text{VII}^{07}/\text{II}$ in E♭. At the beginning of m. 98 this local impression seems to be thwarted, however, as the music proceeds directly to the seventh chord on D♭ in $\frac{4}{3}$ and, immediately thereafter, in a $\frac{6}{5}$ position. The larger context reveals that this is an apparent seventh chord, which results from voice leading, the “real” chord being II_5^6 . As Example 6b shows, the D♭ in m. 98 is suspended from the previous diminished seventh chord,

a) 67 74 78 94 98 101 106

(E♭): $\frac{5}{3}$ $\frac{4}{2}$ $\frac{3}{1}$

E♭: I^6 II_5^6 $\text{V}_{6-5}^{8-7}/_{4-3}$ I

Example 6. Bruckner, Symphony No. 1, I, closing zone: voice-leading sketch

b) 67 70 74 78 82

(E \flat : 3)

5 - $\flat 6$ $\flat 6$ 5 - 6 5 - 6 5 - 6 5 -

E \flat : I
III G \sharp
E \flat

88 94 97

6

E \sharp
G \sharp

98 101 106

$\hat{4}$ $\hat{3}$
 $\hat{2}$ $\hat{1}$)

II \flat_5^6 \sharp IV $\flat 7$ V $\flat 8$ - 7 I
5 6 4 - 5 3

after which it continues as a passing tone via D^{\sharp} up to E^{\flat} in m. 99. As a result, in m. 98 II_5^6 as such does not appear at all.

Aside from these chordal complications in mm. 97–98, these measures refer most interestingly to the previous music. In conclusion I discuss these references in more detail. The immediate chord succession in mm. 97–98 refers in particular to mm. 37–39, where the diminished seventh sonority leads the music to the sphere of the remote G^{\flat} major. As we have already seen, this unexpected turn caused the music to go off track, so to speak, and postponed the introduction and the eventual confirmation of the secondary key. Is something similar also about to happen in mm. 97–98?

I believe it could be possible to perceive the seventh chord on D^{\flat} in m. 98 as the dominant of G^{\flat} , and the preceding diminished seventh as a common-tone –type embellishing this dominant. It must be admitted that this interpretation is perhaps an overstatement and too much entangled with the immediate details of the passage. But at least there is a clear reference back to that previous instance of the diminished seventh. However, the situation in mm. 97–98 is very different since the new key has already been forcefully accepted, and it seems unlikely that it could be shattered in any serious way any more. And it is not: the bass note A^{\flat} in m. 98 is transformed into A^{\sharp} in the following measure, supporting the VII^{07}/V in m. 100 that leads to the dominant of E^{\flat} and eventually to the conclusion of the exposition. The upper voice marks the finality of this cadence by descending to the deep-level $\hat{3}$ (Example 6).

If the immediate chord succession in mm. 97–98 refers mainly to mm. 37–39, the larger context (mm. 97–101) makes a wonderful additional reference also to mm. 50–55 of the secondary theme. In mm. 97–101, the diminished seventh chord functions according to its first impression, i.e., VII_5^6/II . In each of the earlier occurrences the initial impression was perhaps the same (a chord leading to II), but, as we have seen, that function was eventually denied at those points. Thus, m. 97 is yet another instance in the string of associative relations between the occurrences of this diminished seventh chord. This sonority seems to take on an important role in a rather complex and variegated process of attaining and confirming the secondary key in the exposition. As we have seen, the two parts of this exposition are placed within a diffuse network of events with multiple formal/tonal and structural implications. ■

REFERENCES

- CAPLIN, WILLIAM E. (1998). *Classical Form. A theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven* (New York, Oxford: Oxford University Press).
- DARCY, WARREN (1997). Bruckner's Sonata Deformations. In *Bruckner Studies*, ed. Timothy L. Jackson, Paul Hawkshaw (Cambridge: Cambridge University Press). 256–277.
- DOERNBERG, ERWIN (1960). *The Life And Symphonies Of Anton Bruckner* (London: Barrie and Rockliff).
- FEDERHOFER, HELLMUT (1982). Heinrich Schenker's Bruckner Verständnis. In *Archiv für Musikwissenschaft* 34/3. 198–217.
- HALM, AUGUST (1923). *Die Symphonie Anton Bruckners* (München: Georg Müller).
- HEPOKOSKI, JAMES & DARCY, WARREN (2006). *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata* (Oxford University Press).
- HORTON, JULIAN (2004). *Bruckner's Symphonies. Analysis, Reception, and Cultural Politics* (Cambridge: Cambridge University Press).
- KROHN, ILMARI (1955). *Anton Bruckners Symphonien. Untersuchung über Formenbau und Stimmungsgehalt* (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Kirjapaino).
- KURTH, ERNST (1925). *Bruckner. Zweiter Band* (Berlin: Max Hesses Verlag).
- NOTTER, WERNER (1983). *Schematismus und Evolution in der Sinfonik Anton Bruckners*. Freiburger Schritten zur Musikwissenschaft 14 (München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzschler).
- OREL, ALFRED (1925). *Anton Bruckner. Das Werk, Der Künstler, Die Zeit* (Wien und Leipzig: A. Hartleben's Verlag).
- PARKANY, STEPHEN (1989). *Bruckner and the Vocabulary of Symphonic Formal Process* (PhD. diss., University of California at Berkeley).
- SCHACHTER, CARL (1999). Analysis by Key. Another Look at Modulation. In *Unfoldings. Essays in Schenkerian Theory and Analysis*, ed. Joseph N. Straus (Oxford University Press). 134–160.
- SIMPSON, ROBERT (1992, rev. edition). *The Essence of Bruckner* (London: Victor Gollancz; 1st edition 1967).

JYRKI LINJAMA

Kirkko-ooppera *Die Geburt des Täufers* – huomioita sävellystekniikasta (osa 1)

Tämän artikkelin pohjana on esitelmä Sibelius-Akatemian Aikamme musiikin luentosarjassa 2.2.2012. Artikkelin on kirjoitettu puolitoista vuotta kantaesityksen jälkeen (Ossiach, Festival Carinthischer Sommer 8.7.2010) ja pari kuukautta Suomen ensiesityksen jälkeen (Kauniainen, Kauniaisten Musiikkijuhlat 4.11.2011). Pari vuotta sitten pidin teoksesta yleistajuisen esitelmän, joka on julkaistu *Synthese*-lehden numerossa 2/2011 ja internetsivustolla amfion.fi (”Kirkko-ooppera: säveltäjän puheenvuoro”).

Tämä artikkeli ei ole yleistajuinen sen paremmin kuin ankaran tieteellinenkään. Kyse on työpajaraportista. Kirjoitan inventaariota oopperan sävellystekniikan piirteistä sekä kokemuksistani sen käytännön toteutuksesta käyttäen sellaisia käsitteitä, jotka minulle omasta säveltäjän taustastani käsin ovat luontevia. Teoksen libretto seuraa varsin tarkkaan Luukkaan evankeliumin ensimmäistä lukua, joten juonta en selosta tämän enempää. Artikkelin ilmestyy kaksiosaisena. Ensimmäisessä tarkastelen oopperan 1. näytöstä (Luukas 1:5–25) ja toisessa, myöhemmin ilmestyvässä 2. (26–56) ja 3. näytöstä (57–79). Käyn teoksen läpi osa osalta.

OTSIKKO, RANSKALAINEN ALKUSOITTO, IN STILO FRANCESE (TAHDIT 1–23): VALOSSA KYLPEVÄÄ HARMONIAA JA ÄÄNENKULJETUSTA

Ooppera alkaa gregoriaanisella musiikilla, franko-roomalaisella halleluja-sävelmällä *Alleluia! Pascha nostrum immolatus est*. Sen pitkä, melismaattinen jubilus jakautuu neljälle solistille. Sävelmä toimii oopperan tärkeimpana cantus firmus -materiaalina. Se on 7:ssä eli tässä tapauksessa cis-miksolydisessä moodissa. Sävelmän loppu johtaa elliptisesti ”ranskalaiseen alkusoittoon”, jonka tekstinä on oopperan nimi sekä solistien esittely, ennen varsinaisen kertomuksen alkamista. Ranskalaisen alkusoiton

perinteeseen kuuluu kaksitaitteisuus, hitaan ja juhlanan marssimaisen alkutaitteen ynnä nopeamman ja tanssillisemmän musiikin yhdistelmä.¹ Tietyt luvut ovat kristillisessä teologiassa erityisen tärkeitä, ja sovellan perinteen ”pyhiä lukuja” eri tavoin. Yksi modus syntyy siten, että alkutaitteen musiikissa yhtäkaaa soivien äänien lukumäärä on koko ajan joko 1, 3, 7 tai 12. Ratkaisu on osa alkumusiikin juhlallis-rituaalista ilmettä. Samaan lukustruktuuriin liittyy myös alun signaali: seitsemän kellonlyöntiä, putkikellon ja käyrätorven unisonona. Tahdista 8 alkaa myös solistikvartetin versus jousien rytmisen kaanon kahden iskun etäisyydellä. Kaanon on perinteisesti oppineen ja korkean tyylin piirre, joka luo musiikin tärkeisiin alkuhetkiin rakenteellista painokkuutta: ”selkeä avaus” onkin klassisen retorisen perinteen yksi kanonisoinut vaatimus.

Sostenuto, in stilo francese

Maria, Elisabeth
poco forte e sonore Die Ge - burt des hei - li - gen Jo -

Gabriel, Zacharias
Die Ge - burt des hei - li - gen Jo -

mf
Cembalo, molto arpeggiando

Horn
Str.

11 han - nes des Täu - fers, piú forte

12 han - nes des Täu - fers, piú forte

(tutti: Cembalo arpeggiando, Becken trem.)

Nuottiesimerkki 1 tahdit 8–12

¹ Lajin käytöstä vokaalimusiikissa on esimerkkinä J. S. Bachin adventtikantaatin nro 61 alkukuoro.

Tahdin 8 harmonian voi analysoida des^1 -pohjaisena duurimollisointuna, jossa on pienseptimi sekä kaksi oktaavia korkeammalla nooni ja ylinouseva kvartti. Kyseessä on siis spektraaliharmoniaa lähenevä sointu. Ainoat yläsävelsarjasta selkeästi poikkeavat sävelet ovat e^2 ja a^2 . A^2 -säveltä legitimoit sekä kvarttimuodostelma $h^1-e^2-a^2$ että a^2 :n kuuluminen des -sävelen kanssa samaan kokosävelasteikkoon, jonka kaikki kuusi säveltä soinnussa esiintyvät. Kokosävelasteikkoon kuulumaton e^2 on sitten sitäkin tärkeämpi kirpeyden lähde. Miten sointu on alunperin tehty? Kyse on sävellystekniikasta, jota olen käyttänyt paljon viimeisten 20 vuoden aikana. Olen yksinkertaisesti valinnut sävelikköjä yhden 12-sävelrivin yhdestä transpositiosta ja tehnyt niistä sointuja sijoittamalla sävelet tiettyihin oktaavialoihin. Seuraavassa nuottiesimerkissä on kyseinen 12-sävelrivi sekä erikseen merkittynä sävelet 3–9: kyseiset sävelluokat rekisteriavaruuteen levitettyinä ovat 8. tahdin sointu. Tietenkin sointua värittää se seikka, että sävelluokkajoukon tasolla se sisältää paljon kokosävelisyyttä. Abstraktia sävelluokkajoukkoa enemmän minua kuitenkin kiinnostaa sävelten eri oktaavialoihin sijoittumisen konkretia. Rekisteriavaruudellisen sijoittelun seurauksena tahdissa 8 syntyy loisteliaasti soiva des -pohjainen sointu. Useinhan kokosävelisyyteen liittyy perussävel-ominaisuuden hämärtyminen. Tässä oktaavialasijoittelussa des -keskisyyks pikemmin korostuu sekä yläsävelsarjan että edeltäneiden des -kellonlyöntien ansiosta.

Seuraava sointu täydentyy nopeasti laulajien kolmiäänisestä sisääntulosta tahdin 10 12-sävelsoinnuksi. Minun korvissani sen perussävel on es^1 . Millä perusteella? Es^1 on kvartin ja piensekstin ylempi sävel ja pienterssin alempi sävel. Soinnun viisi alinta säveltä muodostavat terssikäännöksen edeltävästä, tahdin 8 duuri-molli-pienseptimisoinnusta (transponoituna). Perussävel es^1 on nostettu esiin soitinnuksessa kirjoittamalla se käyrätorvelle. Tämä sonoori terssikäännös eli kvinttisekstisointu sijoittuu pienen $g:n$ ja yksiviivaisen ges -sävelen väliin ja siihen täydentävästi suhteutuva kromatiikka on eriytetty kaksiviivaiseen oktaavialaan. 12-sävelsointu tihenee ja johtaa tahdissa 12 uuteen 7-säveliseen sointuun. Sen perussävel on b ja sen sävelet on suodatettu 12-sävelrivin sävelistä 9–12 ja 1–3. Se on melko tarkka transpositio tahdin 8 soinnusta. Alun kolmen ensimmäisen soinnun välille syntyy siis perussävelten liike des^1-es^1-b .

Ei-ammattilaisia kiinnostaa kysymys siitä, kuinka tietoinen säveltäjä on siitä tai tästä sävellysteknisestä ratkaisusta. Minulla ei ole tarvetta lohkoa esimerkiksi tämän artikkelin huomioita joko ennalta suunniteltuun, sävellystyön tuiskeessa syntyneeseen tai jälkiviisauteen. Mutta oopperan alun sointujen perussävelten keskinäisten suhteiden tarkastelu tässä kohtaa on selkeästi jälkikäteistä analyysiä.² Tahdin 8 des -duurimollisoinnun ja sitä seuraavan es -12-sävelsoinnun suhde on kontrapunktinen, sillä niiden perussävelten välillä vallitsee intensiivinen, ylöspäinen sekuntisuhde des^1-es^1 . Es -12-sävelsoinnun resoluutio 7-säveliseen b -duuri-

² Sekä säveltämiseen että huomioiden tekemiseen on epäilemättä vaikuttanut pitkäaikainen kiinnostukseni Schenker-analyysiä kohtaan.

mollisointuun on taasen harmoninen, sillä perussävelten välillä on kvinttisuhde, käytännössä alaspäinen kvartti es1–b. Perussävelten suhde alussa siis heijastaa ikaikaista kadenssielettä, jossa ensin kohdistetaan dominantti kontrapunktisella sekuntiliikkeellä, ja sitten tapahtuu dominantin kvinttisuhteinen resoluutio ”toonikaan”. Voidaan pohtia muitakin analogioita: yhdistelmää IV–V7–I eli kolmisointu–nelisointu–kolmisointu vastaa tässä 7-sointu > 12-sointu > 7-sointu. Lautasten ynnä muiden soittimien crescendo artikuloi voimakkaasti saapumista ”toonikaan”, ja niin edelleen. Mutta tärkeää on myös painottaa eroja perinteeseen. Harmoniat on karaistu suodattamalla ne 12-sävelrivistä. Kehystävien duuri-molli-sointujen yksilöllisyyttä varjellaan esimerkiksi siten, että niistä puuttuu perussävelen kvintti. Resoluution harmonisesti vahva kvinttisuhde ei ole se ilmeisin alaspäinen, vaan vähemmän ilmeinen ylöspäinen, käytännössä alaspäinen kvartti es1–b. Kyseessä ei ole satsiopillinen äkseeraus, vaan valoa säteilevä oopperan avaus, tarinan ulkopuolelle sijoitettava yleispätevää kehystä. Tätä korostaa myös lyömäsoitinten rooli. Alun putkikellojen jälkeen kirkkaan des-soinnun kruunaa triangelin helähdys ja cembalon rikas murtosointu, ”molto arpeggiando”, ynnä jousien *sul ponticelloon* siirtyvä tremolo. Resoluutioon johtaa *piattin* crescendo, joka lopuksi sulautuu laulajien ”des”-sanana kirkkaaseen s-hälyyn. Dominantin aikana käyrätorvi siteeraa alun gregoriaanista sävelmää esitysmerkinnällä *chiaro* (”kirkkaasti”). Alun musiikin avoin valossa kylpeminen on siis monen tekijän summa.

Kun mennään eteenpäin, niin b-keskinen 7-ääninen sointu pelkistyy kolmiäänisyydeksi tahdissa 14 (ks. graafi alla). Syntyvän kvartti–tritonus-soinnun fis–h–eis¹ perussävelenä kuulen h:n. Se on kvartin ylempi sävel, jolle sen yläpuolinen ylinou-seva kvartti antaa kirkkaan lyhdisen värin. Kyse on siis yksinkertaisesti kvinttikään-nöksestä. Samalla syntyy entistä intensiivisempi kontrapunktinen piensekuntisuhde perussävelten välille: b > h! Seuraavassa tahdin 16 soinnussa on jälleen 7 säveltä ja tahdin 14 sävelluokat, mutta tällä kertaa siten sijoiteltuina, että perussävel on fis. Edeltävän h:n kanssa sillä on siis harmoninen suhde. ”Alkusoiton” hitaan taitteen viimeinen sointu tahdissa 20 on c-pohjainen 3-ääninen dominanttiseptiminooni-sointu. Tahdissa 17 on 3-ääninen d-pohjainen sointu: se toimii minun korvissani pohjamuotoisena transpositiona ’in d’ tahdin 14 lyhdisestä soinnusta. Seuraavissa parissa tahdissa perussävel vaihtuu B:ksi. Taitteen päättävä c-pohjainen dominant-tisointu saa siis kontrapunktisen kohdistuksen kummaltakin suunnalta. Siihen ovat sekuntisuhteessa sekä välittömästi edeltävä B että tahdin 17 d.

Edeltävät huomiot alun harmonian ja äänenkuljetuksen piirteistä voidaan vetää yhteen esimerkiksi seuraavasti:

uvertyyri, t. 8—20, pelkistys (avonuppi = soinnun perussävel)

(3-9) (9-12, 1-3)

tahdit: 8 10 12 14 16 17 19 20

Nuottiesimerkki 2

Graafi on kovin alustava ja karkea, mutta omalta osaltaan se valaisee ja artikuloi kokemusta alun rakenteellisesta painokkuudesta. Musiikissa vallitsee suunta ja koherenssi, jota ei ole mitenkään pakonomaisesti saksittu irti vuosisataisesta tavasta hahmottaa harmonisia versus kontrapunktisia suhteita. Luonnosta voisi lähteä tarkentamaan huomioilla ylä- ja väliäänten tapahtumista, esimerkiksi tahtien 18–19 B-pohjaisen tilanteen lineaarisesta levittämisestä. Toinen suunta koskisi graafin edelleen pelkistämistä: millaiset käytännöt ja kielioppisäännöt tällöin tulisivat kyseeseen? Tässä yhteydessä lisäksi vain yhden huomion. Käyrätorven ja putkikellon des-signaali palaa lopun soinnussa tahdissa 20, mutta sen asema on muuttunut. Alun vakaasta perussävelestä on tullut dominanttinoonisoinnun piennooni, sävelen rooli on vaihtunut vakaasta epävakaaksi, ja taite päättyy avoimeen tilanteeseen, huippulopukkeeseen. Ollaan siirtymässä yleispätevästä kehyksestä tarinan varjoihin.

CEMBALON VIRITTÄMISESTÄ: KUN KÄÄNTEINEN VALLOTTI VALLOITTI

Olin taannoin valinnut cembalon *Vesperini* (2002) soitinyhtyeeseen. Kun olin säveltämässä teosta, Jukka Tiensuu esitti varsin oleellisen kysymyksen: mitä viritysjärjestelmää käytät cembalon kanssa? Kävi ilmi, että tasavireisyys on poissuljettu vaihtoehto, koska cembalon sointi sisältää niin paljon korkeita ja voimakkaita yläsäveliä. Jos niiden keskinäiset resonanssit koko ajan epäonnistuvat samalla tavalla, on seurauksena harmaa ja huonosti toimiva yleissointi. Päädyimme silloin viritysjärjestelmään, jota käytin nyt myös oopperassani, jonka soitinkokoonpano on lähes sama kuin *Vesperissä*. Oopperan instrumentaatiossa on yhdeksän soittajaa: kuusi jouta (2 vlni., 2 vle., vcl., cb.), cembalo, käyrätorvi ja yksi lyöjä (patarumpu, tam-tam, piatto, triangeli, claves, metal chimes, Bambus-Pendeltrassel, putkikellot, kellopeli). Cembalon virityksen

lähtökohdan muodostavat jousisoitinten vapaat kielet, joista käsin saadaan eräänlainen käännetty Vallotti-järjestelmä. C:stä alkaen ylöspäin viritetään viisi kvinttiä puhtaiksi, ja komma tasataan loppujen kuuden kvintin kesken. Kvintti c–f siis viritetään nelisen senttiä kapeaksi, samoin jäljelle jäävät kvintit siitä alaspäin.

Viritysjärjestelmien perusominaisuus on se, että puhtaat kvintit ja puhtaat terssit sulkevat toisensa pois. Tekemälläni valinnalla on se käytännön seuraus, että f-säveltä lukuun ottamatta ”valkoiset koskettimet” tuottavat puhtaita kvinttejä sekä sietämättömän korkeita pythagoralaisia terssejä. Toisaalta esimerkiksi terssi des–f on erittäin sonoori, lähes puhdas, kun taas edellä mainittu kvintti c–f huojuu kaksi kertaa niin paljon kuin tasavireisyydessä. Käytännössä esimerkiksi tahdissa 8 cembalon viritysjärjestelmä silaa harmonian soivuuden: perussävelen yläpuolella on aidosti puhdas terssi, kun taas kvarttimuodostelmassa on puhtaita kvartteja. Olen koko ajan cembalolle kirjoittaessani harjoittanut intervallien suosimista tai karttamista tältä pohjalta. Tärkeä rajoitus on tietenkin se, että cembaloa ei voi käyttää vapaasti kiinteävireisten tasavireisten soitinten kanssa. Oopperani soitinyhtyeessä ainoat visusti paimennettavat soittimet tässä suhteessa ovat kellopelejä ja putkikellot.

Erot verrattuna tasavireisyyteen ovat käytännössä hienonhienoja sävyasioita, joista ei ole muita soittajia tai laulajia tarvis informoida. Pianistikorrepetiittorin kanssa stemmansa harjoitteleiden laulajien ei tarvitse tietoisesti muuttaa mitään orkesteriharjoitusten alkaessa. Kukaan ei huomaa muuta kuin sen, että on miellyttävää musisoida rikkaasti ja terveesti resonoivan cembalon kanssa. Laulajilla, jousisoittajilla ja käyrätorven soittajilla on luonnostaan taipumus intonoida pikemminkin puhtaita kuin tasavireisiä intervaleja. Jos yhtyeeseen kuuluva cembalo tätä taipumusta tukee, niin sitä parempi.

VIVACE E LEGGIERO (TAHDIT 24–47): PIIRILEIKKIÄ JA ATTRIBUUTTEJA

Alun tekstinä on oopperan nimi laajennettuna, ja nopean, tanssillisen jälkitaitteen aikana solistit esittäytyvät vuorotellen (Neitsyt Maria, sopraano, Elisabeth, alto, arkkienkeli Garbiel, tenori, pappi Zacharias, baritoni). Idea esittäytymiseen syntyi eräässä Sibelius-Akatemian koulutuksessa, jossa opiskeltiin sävellystyöpajojen pitämistä nuorille. Yksi lämmittelyharjoitus tapahtui piirissä siten, että jokainen vuorotellen sanoi nimensä ja teki jonkin itselleen tyypillisen eleen, minkä jälkeen kaikki yhdessä toistivat nimen. Tämän harjoituksen nappasin suoraan oopperaani. Vivace-taitteen rautalangasta väännetty responsoria palvelee muun muassa sitä, että oopperaa voi tulla seuraamaan ilman enakkoinformaatiota. Tässä kohtaa tehdään kerta kaikkiaan selväksi, ketkä oopperan solistit ovat, ja annetaan heistä musiikillinen pikaluonnehdinta. Samalla ollaan siirtymässä alun juhlallisesta kehyksestä kohti tarinaa.

Yksi Marian attribuutti teoksessa on cembalon sointi, sen luoma kirkas sädekehä. Tärkeä piirre Maria-tulkinnassani on ylipäänsä taiteellinen kunnianhimoisuus. Näistä syistä hänen taustanaan on tässä cembalon murtosointuja ynnä hyvin eriytynyt, pointillistinen sointi. Elisabeth on puolestaan aistillinen melankolikko, mitä ennakoi hänen repliikissään alttoviulun sointi ja melodisen linjan suuri pienterssipitoisuus. Gabrielin melodinen attribuutti teoksessa on keskiaikainen laulu *Es sungen drei Engeln* ja soinnillinen attribuutti käyrätorvi. Laaja kvinttisointu on myös yksi enkelin merkki. Pappi Zacharias on tyypiltään oppinut teologi, ja hänen oppineisuutensa ilmenee d-perussävelen alleviivaamisena, rytmisinä kaanoneina matalien josten kanssa sekä taitteen lopun bassolinjan ekvidistanttina oktaavin täyttämisenä.

PROLOGI: ODOTUKSEN AUTIOMAA, MONORITMICA (TAHDIT 48–142): VARJOJA JA KÖRTTILÄISYYTTÄ

Oopperan saksankielinen libretto on otettu varsin suoraan Luukkaan evankeliumin 1. luvusta, ja sitä on täydennetty lainauksin Vanhasta Testamentista sekä vähäisin omin seipittein.³ Ooppera alkaa käytännössä kolmoisesittelyllä. Ensin solistit laulavat vuorosäkein alun halleluja-sävelmän (mikä oli itse asiassa viime hetkessä tehty täydennys). Sitten he esittäytyvät em. ranskalaisessa uvertyyrissä omilla nimillään. ”Ongelman” keskelle laskeudutaan sitten Prologissa, jossa kunkin ihmisen valitus vuorottelee enkelin viestien kanssa.

Tilaaja, intendentti Thomas Daniel Schlee oli palkannut oopperani ohjaajaksi japanilaissyntyisen Yoshi Oidan, joka toi mukanaan oman työryhmänsä, lavastaja Tom Schenkin ja puvustaja Richard Hudsonin. Oopperan tekemisessä mielenkiintoista on monen alan taideammattilaisten yhteistyö. Pelisäännöt ovat selvät: säveltäjä vastaa siitä mitä kuulemme, ohjaaja työryhmineen puolestaan siitä, mitä näemme. Itävallan toteutus kaikkineen lisäsi itsetuntemusta. Huomasin olevani yhtäaikaa ammattisäveltäjä ja amatööri-näyttämöohjaaja, mitä tulee partituuriin kirjaamiini näyttämöohjeisiin. Oida teki monta yksityiskohtaa hyvinkin eri tavoin kuin olin kuvitellut, ja hyvä niin. Prologi oli siitä esimerkki.⁴

Kunkin ihmisen ongelmaa heijastaa heidän Prologissa laulamansa teksti psalmeista tai Jesajan kirjasta. Maria valittaa kuivuutta, Elisabeth kaiken katoavaisuutta ja Zacharias puolestaan Jumalan vetäytymistä. Näiden välissä laulaa Gabriel. Sekä minä että Oida sijoitimme Gabrielin tässä kohtaa saarnastuoliin. Minun versiossani hän on taivaassa tekemässä kotiläksyjään, tutkimassa Raamatun ilmoituksia niistä ihmisistä, joille hänen tulee pian ilmestyä. Olin kuvitellut, että enkelillä ja ihmisillä ei olisi minkäänlaista näkö- tai kuuloyhteyttä ja määrännyt jopa siteet ihmisten sil-

3 Librettotyöryhmäämme kuuluivat minun lisäksi Jussi Tapola ja Matti Kontio.

4 Mainittu Suomen esiesitys oli concertante.

mille alleviivaamaan näiden eksyneisyyttä. Oida sen sijaan pani Gabrielin tarkkailemaan ihmisiä kiinnostuneena ja aktiivisesti etsimään Raamatusta kutakin koskevia tekstejä, aina kunkin aloittaessa oman valituksensa. Enkelin ilmoituksen puhjetessa soimaan, kukin ihmisistä kuuli jotain ja suuntasi katseensa Gabrieliin, mutta ei vaikuttanut ymmärtävän yhtään mitään. Oman pateettisen alleviivaamiseni tilalle Oida toi vuorovaikutuksellisuutta, itse asiassa kovin tutun arkitodellisuuden. Luemme tai kuulemme Raamatusta suurenmoisia lupauksia, mutta emme jaksakaan uskoa, emmekä käsittää.

Oopperan kokonaiskesto on 75 minuuttia. Yksi keino tällaisen aikajänteen hallitsemisessa oli erilaisten kanonisoituneiden musiikin muotojen ja lajien käyttö, hie-man Bergin *Wozzeckin* tapaan. Muutamat Einojuhani Rautavaaran 80-luvun sävellystunneilla esittämät huomautukset olivat tässä projektissa yhtäkkiä erityisen kovaa valuuttaa. Yksi koski juuri *Wozzeckia*. Draaman rakenne piirtää siinä omanlaisensa kaaroksen ja musiikillinen hahmotus lajeineen ja muotoineen omansa. Draamallisen ja musiikillisen hahmotuksen välinen metapolyfonia toteutuu *Wozzeckissa* rikkaasti ja innosti etsimään oman oopperani selkärangaksi ratkaisuja samassa hengessä.

Alun ranskalaista uvertyryä seuraa Prologissa ”monoritmica”, jossa viiden tahdin rytmiteema toistuu toistumistaan. Tilanne on kuitenkin avoin sen suhteen, missä määrin on kyseessä etualalla aktiivisesti hahmotettava teema, missä määrin abstraktimpi taustarakenne. Itse teema on pikemmin rakenteellinen kuin karakteristinen, kolmijakoisen moderato-rytmin puitteissa. Sarabande-rytmiä seuraa kolme nopeaa impulssia, jotka sitten asteittain hidastuvat: ensin trioliksi synkopoidun neljäsosan sisällä (suosikkirytmieni, peräisin Honeggerin 3. sinfonian 1. osasta), sitten hitaaksi trioliksi ja edelleen neljäsosiksi siten, että viides tahti lähes vastaa ensimmäistä. Kovasti siis ylimenon taidetta harjoitetaan. Rytmikaavaa painaa taustalle sen hämärtäminen rikaspiirteisellä soitintekstuurilla, jo heti aluksi se jaetaan hoketusmaisesti käyrätorven ja josten välille. Solistien sisääntulot ja vaihtumiset eriytyvät myös rytmikierron rajakohdista (Maria tahdissa 51, Gabriel t. 65, jne.).

PROLOG: Wüste der Erwartung

Die Menschen bedecken ihre Augen mit schwarzen Tüchern

Moderato: monoritmica

p sotto voce

Maria

Die Menschen tasten herum wie blind,
nehmen die anderen nicht wahr
und hören die Stimme des Engels nicht.
Beleuchtung: halbdunker, nur die Kanzel
hell beleuchtet.

Gott, du bist
(omaggio a Giacometti)

Horn + Röhrl.

48 49 50 51 52 nat. >

(dim. al)

me> - - - in: - - - Gött den ich su - che. Es dürs - tet

(Obertöne hell entstehen lassen)

53 54 sul pont. 55 arco nat 56 (tremolo: dense, aperiodical) 57

claves

3 poco

Nuottiesimerkki 3 tahdit 48–57

Ensimmäisen näytöksen kokonaismuoto on pitkä crescendo, ja Wagnerin *Valkyyrian* 1. näytös on tietenkin siinä leikissä tärkeä esikuva. Ranskalainen uvertyyri on hie- man eri asia, kehystä, mutta Prologin toistuva, staattinen, vähän hankalasti hahmot- tuva rytmi luo pysähtyneen, paikoilleen juuttuneen tilanteen. Ihmiset kärvistelevät varjoissaan, joihin enkelin viestin sinänsä suurenmoinen valo ei vielä yllä. Varjoa luo- vat jousten sordinointi ja kuivat, pistemäiset soinnit: claves ja cembalo *staccatissimo*. Tärkeä varjon langettaja on harmonisen värin tummuminen. Alkusoittoa hallitsivat modaalisesti värittyneet duurivärit. Prologin ihmisten repliikkien harmoniaa halit- sevat ”Tristan-soinnun” väriset hämärykset (tahti 49), mollitersi (50) tai dissonoi- vat sekuntiharmoniat (55).

Perussävelen aseman muuttuminen ja hämärtyminen on ollut pitkä musiikin- historiallinen prosessi. On kuitenkin ongelmallista, jos jotenkin aksiomaattisesti evätään nykyään se mahdollisuus, että jokin sävel jossain kontekstissa voisi saada perussävelen statusta.⁵ Prologin alun hämärtyminen liittyy myös samaan ilmiöön,

⁵ Tässä mielessä koen esimerkiksi Erkki Huovisen ja Olli Väisälän väitöskirjat tervetulleina tarkennuksina ja korjausliikkeinä.

päinvastaisesti kuin alkusoitossa. Jos kysytään, mikä on tahtien 50 ja 55 sointujen, ”Tristan-soinnun” ja sekuntisoinnun perussävel, niin vastaan, että en tiedä, sillä perussäveltuntu on voimakkaasti hämartynt alkuun verrattuna. Kommentoidessaan Aarre Merikannon musiikkia Paavo Heininen kiteyttää asian osuvasti: harmonia voi sonoorilla ja avoimella tavalla heijastaa yläsävelsarjaa, taikka sitten ekspressiivisesti poiketa siitä. Kumpikin on aito ja käsillä oleva mahdollisuus.

Yhtäkkiä oudoksi muuttuneessa todellisuudessa Maria tunnustelee autiomaan kuivuutta valittavaa psalmitekstiä, esitysmerkintänään *omaggio a Giacometti*. Millainen on tämän oopperan Maria? Monista syistä tein hänestä taiteilijan, esteettisesti lahjakkaan sointien, sanojen ja rytmien kuulostelijan, joka elää intensiivisessä ja herkässä suhteessa kaiken ympäröivän kanssa. ”Gott, du bist mein Gott”, ”Jumala, sinä olet minun Jumalani” -teksti tahdeissa 52–54 tarjoaa yhden esimerkin. Ykkösviulun tremolo ja ylimeno sul ponticelloon heijastuu Marian lauluun kahdella tavalla, ”bist”-sanana ”s”-sihahduksena ja viulun sointiväriin kirkastumista heijastavana ylimenona ”a>i” tummasta takavokaalista kirkkaaseen etuvokaaliin sanassa ”mein”. Marian kuuntelemisen kyky ja reflektiivisyys nousevat siis pintaan heti aluksi. 1. näytöksessä Maria esiintyy vain Prologissa, missä hänen laulunsa on pistemäistä, nupullaan olevaa, mutta hermoherkkää. Ja Maria muistaa: 2. näytöksen huippukohdassa, inkarnaation hetkellä Prologin rytmiteema palaa!⁶

Tärkein Mariaa koskeva ennustus Gabrielin ”läksykirjassa” on Jesajan kirjan kohta: ”Katso, neitsyt tulee raskaaksi...”, ja sillä Gabriel aloittaa. Hänen parametrinsa on säädetty ”kirkkaalle”. Esitysmerkintänä sekä tenorilla että käyrätorvella on *chiaro*. Ainoa sordinoimaton jousisoitin, ensimmäinen viulu soittaa *sul G sonore* sävelet a1–d1–e1, jotka resonoiivat rikkaasti vapaiden kielten kanssa. Kuiva claves on vaihtunut putkikelloon, sellokin poistaa hetkeksi sordinon ja harmonia on jälleen duuriväristä. Melodisesti polttopisteessä on sellon soittama halleluja-sävelmä sekä tahdeissa 70–71 toinen sitaatti, Gabrielin laulammat alkusävelet *Enkeli taivaan* -virrestä.

Samaan tapaan vuorottelevat Elisabethin ja Zachariaksen varjojen hallitsemat valitukset Gabrielin valoa säteilevän ilmoituksen kanssa. Vielä ei kohtaamista tapahdu. Oidan ratkaisu panna ihmiset kuitenkin kuulostelevaan jotakin tässä ”odotuksen autiomaassa” loi tilanteeseen jotenkin körttiläisen virityksen – odottavan uskon, joka kaikessa köyhydessään yrittää pitää Sanasta kiinni.

LÄHTÖ (TAHDIT 143–209): RONDO JA KONTRAPUNKTIA

Varsinainen ”juoni” alkaa Zachariaan ja Elisabethin kotoa syksyllä, runsaat yhdeksän kuukautta ennen juhannusta. Kohtauksen muoto muistuttaa rondoä, a: (tahdit 143–151), b: (152–165), a1: (165–173), c: (173–182), coda: (183–209). Zachariaan oppineisuus ilmenee päätaiteissa saman rytmikaavan jatkuvana toistumisena (ly-

6 2. näytös, tahti 236, käyrätorvi.

hyt-pitkä-lyhyt-pitkä, esim. ”E-li-sa-beth”) ja melodisen tapahtumisen niukkasiälttöisyytenä (d>cis). Välitaitteiden Elisabethin musiikissa korostuvat pienterssi melodisena intervallina ja alttoviulun sointi säestyksessä. Pappi Zacharias on lähdössä töihin, ja vanheneva pariskunta suree lapsettomuuttaan. Tässä rondomaisuus heijastaa samaa kuin edeltävän Prologin rytmikierto. Tilanne ei oikein edisty vaan pysyy pohjimmiltaan staattisena, laulajien vuorotellessa.

Heim von Z. und E. Z. in Reisekleidung, bereit, aufzubrechen.
E. und Z. blicken aneinander vorbei.

Zacharias *p* sotto voce ma dolce poco cresc.

Andante: rondo E-li-sabeth, E-li - sabeth, es ist

143 *p* < > pizz. arco poco cresc.

Pk. Cb. pizz.

pp sub. Elisabeth

wie - der Herbst, wie - der Herbst. Im

148 Hn. sub. *pp*

Herbst wird die Er - - - de wüst und leer.

152 dolce

Nuottiesimerkki 4 tahdit 143–155

Libretosta huomautan, että tämän kohtauksen dialogi on harvoja kohtia, joihin kirjoitimme tekstin itse. Tekstistä on suunnilleen 97 % vuoden 1984 saksankielisestä Lutherbibelistä. Itse kirjoitetut tekstit syntyivät käytännössä siten, että kirjoitin jotain itse, sen jälkeen Jussi Tapola lyhensi sen noin neljäsosaan ja stilisoi, ja lopuksi Matti Kontio käänsi saksaksi. Näin syntyi käyttökelpoista librettoa niihin pariin kohtaan, jotka oli pakko täydentää kokonaisen tarinan aikaansaamiseksi. Täytyy kuitenkin sanoa, että tunsin luissa ja ytimissä, milloin sävellettävänä oli Lutherin kääntämää Jesajan tai Luukkaan tekstiä, milloin taas jotain kotipolttoista kirjallista tuotosta. Hyvän oopperan synnyn yksi edellytys on se, että ensiluokkaisen kirjailijan tai runoilijan työpanos libretossa on tarpeeksi huomattava – tämä kannattaisi aina muistaa.

Codassa tapahtuu sitten jotain: Elisabeth ja Zacharias alkavat laulaa yhtäkaa duettoa *Romanze*-otsikon alla (tahti 183). Oopperan perusteema on yhteyden syntyminen, vuorovaikutuksen löytyminen. Se tarkoittaa käytännössä esimerkiksi sitä, että yksin tai vuorotellen laulaminen muuttuu yhtäkaaisuudeksi, moniäänisyydeksi. *Romanzen* duetto ennakoi siinä mielessä jo loppukohtauksen kvartettia. Junnaavan alun suru muuttuu duetossa ensin resignaation, yhdessä vanhenemisen hyväksymisen lämmöksi ja sitten suorastaan eroottiseksi paloksi, joka leikkautuu keskeytykseen: on aika, on pakko lähteä töihin. Työstin aika paljon sitä, miten moniäänisyys olisi oopperasolistien kanssa ylipäänsä mahdollista, korvissa monet kauhukabinettikokemukset alkaen Beethovenin 9. sinfonian finaalin solistikvarteteista nykyoopperoiden piinallisimpiin hetkiin. Oma metodini oli yksinkertainen eli Palestrina-tyylin kontrapunktisääntöjen dissonanssikäsitteilyosio soveltuvin osin ja toive kuulaasta äänenväristä. Toisin sanoen – jos *Romanzen* laulustemmojen suhdetta haluaa tutkia, niin aika paljon voidaan selittyä seuraavasti: yhteissoinnin epävakaus edellyttää melodista vakautta, ja melodinen epäjatkuvuus puolestaan edellyttää yhteissoinnin vakautta.

Romanze: meno mosso

183 Elisabeth
bleiben wir zu zweit wir ha-ben ja uns; in diesem
(*lauschend, zart*)

Zacharias
bleiben wir zu zweit wir ha-ben ja uns; in diesem

183
pizz.

187 E
Herbst dūr-fen wir gemeinsam al: - t werden!

Z
Herbst dūr - fen wir gemeinsam al: - t werden!

187
(pizz. sim.)
Hn. dolce

Nuottiesimerkki 5 tahdit 183–187

Tällainen vanhenevien ihmisten syksyinen rakkaus on *topos*, joka helposti yhdistyy joihinkin Brahmsin musiikin äänenpainoihin, ja tähän suuntaan viittaavat myös esitysmerkinnät sekä laulajilla (*lauschend, zart*, ”kuulostellen, herkästi”) että soittajilla (*weich, anmutig*, ”pehmeästi, suloisesti”). Tärkeää kokonaisuuden kannalta on se, että rondomainen paikoillaan pysyvä staattisuus muuttuu codan lopussa rikkaasti tiheneväksi kiilaksi – muutos, metamorfoosi onkin ehkä mahdollinen? Myös toinen suuri muutos tapahtuu, kuin ohimennen. Aivan lopussa, eroottisen kiihkon leikkautessa kylmään kellonlyöntiin, Zacharias toteaa töihinlähtöpakkonsa vapaassa puheen rytmissä: *recitativo, senza misura*. Tämä ennakoi sitä muutosta, joka kontrollifriikin Zachariaksen rytminkäsittelyssä tapahtuu, kun pitkä mykkyyskriisi 3. näytöksessä ratkeaa.

MATKA I (TAHDIT 210–308): VAKAATA KULKUA

Matka, siirtymä, transitio on keskeistä oopperassa. Seuraavaksi Zacharias vaeltaa kodistaan Juudean vuoristosta kohti Jerusalemia, laulaen kuuluisinta psalttarin monista ”matkalauluista”, psalmia 130, *Aus der Tiefe* (”Syvyydestä minä huudan”). Kuten Prologin monoritmicasa, on tässäkin musiikin laji otettu *Wozzeckista*, inventio yhdestä sävelestä. Zachariaksen paikoilleen juuttuminen kulminoituu. Rytmikaava pelkistyy paljaimmilleen yksinkertaisimmaksi synkoopiksi, ja melodia on aluksi pitkään pelkää d-säveltä. Näyttämöversiossa Zacharias oikeasti vaeltaa kirkon keski-käytävää laulaessaan, joten siinä mielessä pelkistyneisyys on tervetullutta.

Andante tranquillo (Inventio auf einem Ton)
 Z. wandelt den Mittelgang entlang. E. sieht ihm nach. poco

Zacharias *p mezza voce* *mp*

Aus der Tiefe, aus der Tie-fe ru-fe i - ch, Herr, zu di - r,
 210 Z. steht bereit 211 212 213 214 215 216 217

p (pizzicato sonore: klingen lassen) poco *mp*

(CF alleluia)

(dim. al niente > whispering)

Herr, zu dir. Herr, hö-re mei-ne Stim-me, mei-ne ...Stim-me...
 218 219 220 221 222 223 224 225

arco

Nuottiesimerkki 6 taudit 210–225

Mitkä sävellykselliset keinot pitävät näin pelkistynyttä laulustemmaa hengissä? Ensimmäinen sointu kehkeytyy vähitellen seitsemän alkutahtin aikana, kun äänet lisääntyvät yksi kerrallaan. Lopputulos tahtissa 216 on mollidesiimin värittämä tumma, dissonoiva sointu, jonka perussävel on H (rivin sävelet 8–12). Tahtissa 217 bassolinja laskee puolissävelaskeleen B:hen, ja syntyy duurinvärinen B-pohjainen sointu. Eli samana pysyvä d-sävel muuttuu kiinnostavaksi esiintyessään eri valaistuksissa: ensin mollidesiiminä, sitten duuridesiiminä. Tahtissa 222 d on taasen muuntunut tiheästi dissonoivan sekuntiharmonian osaksi. Tahtien 217–222 basso-

linja Zachariaksen urkupisteen alla on transitio, joka rakentuu oopperan tärkeimmästä cantus firmuksesta, alun halleluja-sävelmän alkusävelistä (B–c–es–c–F). Näin sakean ja dissonoivan harmonian läpi sitä tuskin huomaa muutoin kuin nuotista. Halleluja-sävelmä on kuitenkin siellä, ja asetelmassa on jälleen jotain körttiläistä. Armo ja apu ovat ihmistä lähempänä, kuin tämä oman surunsa ja väsymyksensä läpi kykenee uskomaan. Miten ja milloin apu sitten konkretisoituu, jää tässä psalmit tekstissä avoimeksi, kuten Luther huomauttaa luennossaan katumuspsalmeista. (Lutherin huomioon kiteytyy oopperan peruseetos – yleisen kirkon puolustaminen ja kaavamaisen lahkolaisuuden vastustaminen.)

Eriilaisten harmonisten väritysten jälkeen seuraava d-sävelen kiinnostavaksi tekemisen eli prolongoimisen metodi on melodinen: sivusävel, eli poikkeaminen dis-sävelle tahdissa 232 ja paluu 2 tahtia myöhemmin (parin väliin interpoloidun muun sävelen kera, ks. esim. 7). Sitten seuraa tahdeista 238 alkaen sovellutus toisesta perinteisestä levitysmetodista: lineaarinen progressio eli kulku on tässä tiivistynyt kromaattisiksi sellon pariääniksi ensin d:tä kohti (H > c > cis > d) ja sitten yksiviivaisessa oktaavissa siitä etäännyen (es¹ > e¹ > fis¹). Siirtymä oktaavia ylemmäs kohdistaa tahdin 246 d¹:n kontrapunktisesti, piensekuntiliikkeellä kummastakin suunnasta (Zacharias ja käyrätorvi). Tapahtuma voidaan hahmottaa myös edeltävän d–es–d-sivusävelliikkeen intensifoiduksi toistoksi oktaavialasiirron kera, jota dramaattinen nooni d–es¹ korostaa. Kohdan tekstinä on rankka kysymys: ”Jos sinä, Herra, pidät mielessäsi synnit, niin kuka silloin kestää?” Psalmitekstien runsas käyttäminen oopperassa johtuu muun muassa siitä, että niissä juutalaisen perinteen mukaisesti uskalletaan kysyä siekailematta ja suoraan hankalimpia kysymyksiä. Musiikillisesti kysymykseen ”kuka kestää?” liittyy voimakas kontrasti: sivusävelten yhteydessä 11-sävelsointu sekä aggressiivinen ja kompleksi murtosointu, joka resoluution (tahti 246) kohdalla johtaa melodiseen ja rytmiseen d-unisonoon alaspäisen oktaavihyppyn kanssa.

Yhden sävelen invention prolongaatiotekniikkana on tästä eteenpäin oktaavin d¹–d ekvidistantit jaot, sen hyödyntäminen, että luku 12 on mahdollista jakaa tasan yhdellä, kahdella, kolmella ja neljällä. Tämä konkretisoituu alaspäisinä intervaleina, eli oktaavina tahdissa 246, tritonuksina tahdeissa 254–257 ja 260–263, suurtersseinä (264–269) ja pieninä tersseinä (276–287). Intensiivinen siirtymä 1-viivaiseen oktaavialaan johtaa alaspäiseen liikkeeseen, ensin dramaattisena oktaavihyppynä, mutta vähitellen yhä hienovaraisemmin ja resignoituneemmin. Tahdista 249 alkava laulus-temman rytmien tiheneminen viittaa myöhempään temppelekohtaukseen. Zachariaan d:n ala- ja yläpuolella keinuu kontrapunktinen, peilimäinen liike tahdeissa 249–252 sekä 269–274. Näillä kontrapunktisilla liikkeillä lienee myös prolongoivaa funktiota, vaikka intervallit ovat edellä mainittua, tahdissa 238 alkavaa kromaattista kulkua suurempia.

Viimeisessä oktaavin samaetäisyyksisessä jaossa, tahtien 276–287 pientersseissä Zachariaan oppineisuus tiivistyy. Ensimmäinen pienterssi d¹–h kerrataan siten, että

Zacharias

226 *mf* *intenso*

La - ss - dei - ne Oh - ren mer - ken auf die Stim - me mei - nes

233 *p* *pp*

Fle - hens... mei - nes Fle - hens... Fle - hens... Wenn *crescendo* du, Herr, die

239 *f*

Sün - den an - rech - nen wi - il - st He - rr, wer wird be -

244 *ff* *p*

stehen? Wer wird be - stehen? Denn

250

bei dir ist die Ver - ge - bung, daß man dich für - ch - te! I - ch har - re

258

de - s Her - ren, mei - ne See - le har - ret, und ich hof - fe auf

267

— sein - Wort. Mei - ne See - le war - tet auf den Herrn mehr

275 *dolce* *espr.*

als die Wä - ch - te - r auf den Mor - gen, mehr als die Wäch - ter auf den

283 (CF BACH) *f* *mf* *mp* *p*

Mo - r - ge - n, mehr als die Wäch - ter auf den: Mo: r - gen: hof - fe
(come campana)

Nuottiesimerkki 7 tahdit 226–246: soolostemmaan on merkitty katkokaarilla melodisia levytyksiä sekä joitain soitinosuukien yksityiskohtia.

jälkimmäisen sointu orkesterissa on inversio ensimmäisestä (nuottiesimerkki 7). Viimeinen pienterssi f–d täytetään melodisesti retroversiolla BACH-motiivista, joka alkuperäisin säveltasoin ilmestyy käyrätorveen kun viimeinen d tahdissa 287 saavutetaan. Tästä eteenpäin käyrätorvi toistaa Zachariaan laulun rytmisenä kaanonina. Pienin poikkeamin d säilyy urkupisteenä psalmin loppuun.

Mitä nämä oppineen tyylin piirteet sitten merkitsevät? Kysymyksen voisi muo-

toilla paremmin: miten musiikki merkitsee? Epäilemättä näin voimakas sitoutuminen d-keskussäveleeseen heijastaa Zachariaan vakavuutta ja uskollisuutta, ja toisaalta varsin rikaspiirteiset d-sävelen levitysmetodit todistavat myös melkoisesta määrästä tietoa ja taitoa. Meno on vakaata, vakavaa ja turvallista. Mutta jotain olennaista samalla puuttuu.

Tämän puutteenalaisuuden aistii voimakkaasti Elisabeth, joka matkalaulun lopun etäännyttämisvaiheen päälle laulaa kysymyksen: ”Siellä se taas menee ja laulaa ... Missä on tie suljetusta yksinäisyydestä avoimeen yksinoloon? Suhteessa toisiin vihamielisyydestä vieraanvaraisuuteen? Suhteessa Jumalaan harhakuista rukoukseen?”⁷ Tässä Elisabethin pienterssein niekkuileva laulu sijoittuu komplementaarisesti, rytmisesti täydentäen Zachariaan vakaiden, surumarssimaisten sävelten lomaan. Aiemmassa *Romanssissa* pariskunnan duetto oli moitteetonta kontrapunktia. He ovat vanha, hyvin yhteenhitsautunut pari, joka osaa toimia yhdessä, mutta on joutunut näköalattomuuden ja masennuksen valtaan.

291 *p*
Elisabeth Dort geht er und
Zacharias Is - rael auf den Her - ren Denn bei dem Her - ren ist die
291 *cor. dolce*
p *durchsichtig* *poco*
(quasi marcia funebre:
strictly in tempo, sotto voce)

294
wan - dert und singt...
Gna - de und viel Er - lö - sung bei

Nuottiesimerkki 8 tahdit 291–295

⁷ Raamatun ulkopuolisen tekstin tason kohentuminen tässä johtuu siitä, että siteeraamme teologi Henri Nouwenia.

ELISABETHIN VALITUS (TAHDIT 309–353) JA ZACHARIAAN ILMESTYS (354–787): RUKOUS JA SEN SEURAUKSET

Elisabethin rukous poikalapsen saamiseksi on monessa suhteessa vastakohta Zachariaan jäyhälle matkalaululle: nopea, raivokas, säveltasorakenteeltaan levoton, kroomaattinen, jatkuvasti muuttuva. Vain lopussa on gis¹-urkupiste. Tuskin se on sattumalta mahdollisimman etäällä edeltävän invention d-sävelestä.

Oopperan kokonaisuudessa muutamat tärkeät osat esiintyvät pareittain. Nyt seuraava Zachariaan ilmestys on ensimmäinen, Marian ilmestys toisessa näytöksessä puolestaan toinen *Verkündigung*. Marialla on myöhemmin oma matkalaulunsa, *Wandern* II. Zachariaan ilmestys on oopperassa samalla ranskalainen uvertyyri nro 2, alun tiivistettyä ekspositiota huomattavasti laajempi ja dramaattisempi.

Zacharias

359 poco *f*

Herr! Herr! Herr, du bist

365

— uns - re Zu - flucht für und für.

Nuottiesimerkki 9 taudit 354–369

Ilmestys alkaa sillä, että Zacharias on Jerusalemin temppelissä suorittamassa suitsutusuhria, tekstinään psalmi 90. Ajankohta on runsaat vuosi ennen Kristuksen syntymää. Papillinen, korkeatyylinen oppineisuus tuottaa tällä kertaa piteneviä tai tiheneviä sävelkestoja, syllabisesti käsitellyn tekstin puitteissa. Alkuhuudahusten jälkeen lyhenevät Zachariaan ensimmäisen säkeen (tahti 361 >) sävelkestot, neljäsosien määrällä mitattuna seitsemästä yhteen. Seuraava pitenemisaalto johtaa asteittain tahdin 370 kahdeksasosista tahtien 380–381 seitsemän neljäsosan mittaiseen a-säveleen sanalla *Gott*, Jumala. Sitä edeltää kaksi pisteellistä kokonuottia (6 neljäsosaa), ja tahtien 378–380 tekstinä on ”bist du Gott”, ”olet sinä, Jumala”. Alun alkusoiton tapaan tietyillä luvuilla on tietty merkitys, sekä symbolinen että sävellystekninen. Seitsemän on Raamatussa täydellisyyden luku, puhutaan esimerkiksi Jumalan seitsemästä Hengestä, ja *Gott*-sanaan liittyy tahdissa 380 seitsemän rytmisyksikön keston ohella 7-ääninen sointu (rivin sävelet 3–9 miksolyydyisen väriseinä H-pohjaisena sointuna). Monessa yhteydessä myös luvulla 12 on suuri merkitys (muun muassa Israelin sukukuntien ja apostolien määrä), ja tahdin 379 *du*-sanaan yhdistyy aiemmista yhteyksistä tuttu 12-sävelsointu cembalolla rikkaasti murrettuna. Soinnulla on aiemmin analysoitujen piirteidensä ohella se tärkeä ominaisuus, että se on helposti toteutettavissa kosketinsoittimella ilman pedaalia. Eritoten tahdissa

378, *bist*-sanalla voi lukumystiikan perinteeseen liittyvää symboliikkaa hahmottaa. Putkikello alleviivaa kolmen oktaavialan unisonoa (d1–d–D). Musiikki on kiistatta yhtäikaa yksi ja kolme, parhaiden monoteististen ja kolminaisuusopillisten dogmien mukaisesti, yksi sävelluokka ja samalla kolme oktaavialaa, soitintyyppiä ja *tactusta alla breve* -puitteissa.

The image shows a musical score for measures 378-380. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a single staff with lyrics: "bist du Gott von". The piano accompaniment is in two staves (treble and bass clef). The right hand plays a tubular bell, and the left hand plays a cymbal. The score is marked with "piú f" and "pizz. Cemb.". There are also markings for "Horn" and a triplet of notes.

Nuottiesimerkki 10 tahdit 378–380

Pelkkä sana ”lukumystiikka” saa monet kavahtamaan ja epäilemään hörhöilyä. Luulen, että muusikoilla on myös kapasiteettia ja ymmärrystä suhtautua rakentavasti, onhan esimerkiksi tiettyjen matemaattisten suhteiden positiivinen merkitys cembalon virittämisessä jo tullut mainittua. Menemättä asiassa syvemmälle haluan viitata pariin skribenttiin, englantilaiseen psykoanalyttikkoon D. W. Winnicottiin ja ruotsalaiseen uskonnopsykologiin Owe Wikströmiin. He pohtivat teksteissään symbolin ja transitorisen alueen käsitteitä. Ne viittaavat johonkin sellaiseen, joka sijoittuu hedelmällisellä tavalla välimaastoon: symboli on merkki sellaisesta yhteisöllisestä vakuuttuneisuudesta, joka ei kuulu triviaalin materiaalis-loogisen testattavuuden piiriin, mutta ei myöskään ole privaattia autistista hallusinaatiota. Uskon, että lukuihin 1, 3, 7 ja 12 kristillisessä teologiassa liitetyt symboliarvot heijastavat jotain yleispätevää. Mutta olen myös sitä mieltä, että niille suotu erityishuomio sävellyksen struktuurissa voi toimia rakenteellisena suodattimena uskonnollisista erityismerkityksistä riippumatta. Kun liikkuma-alue rajataan ja jäljelle jäävällä alueella yritetään liikkua kekseliäästi ja rikaspiirteisesti, on kyse pikemmin kieliopin kuin uskonnon alaan kuuluvasta toiminnasta.

Zachariaan ammatinharjoitukseen siis liittyy lähtökohtaisesti tietty ankara korkeatyylisyys, oppinut tyyli: voisi sanoa kirkollinen tyyli. Ikuisen Luojan mietiskelyn ohella psalmin tekstissä podetaan ihmisen kuolevaisuutta, ja requiem-topos heijastuu musiikin harmoniaan ja sointiin. Soitinnusta hallitsee pitkään matalien jousien (vla, vcl, cb) väri, Brahmsin ja Faurén hengessä, ja harmoniaa tumma molliväri tai dissonoivuus. Kaikkein vakavimpien sanojen kohdalla (”täytyy kuolla”) halusin

kirjoittaa erityisen vakavaa musiikkia, ja Zacharias laulaakin tahdissa 416 BACH-aiheen suureseptimin ja pienen noonin kera (B–a–c¹–H).

Enkelin ilmoitus Johannes Kastajan syntymästä sijoittuu uvertyyriperinteen ”nopean jälkitaitteen”, Scherzon alkuun. Ilmoitusta hallitsee harmonisen värin ja orkesterisoinnin loistokkuus, kirkkaus, erityisen aggressiivinen käyrätorven käsittely, nopea tempo sekä keskiaikainen sävelmä *Es sungen drei Engel*. Oopperan alun uvertyyrissä oli hitaan ja nopean taitteen välillä selvä kesuura. Zachariaan ilmestykseen kirjoitin vastaavaan kohtaan sen sijaan rikaspiirteisen ylimenen. Soinnillisesti matalia jousia kirkkaammin soivat viulut ja käyrätorvi saavat vähitellen enemmän tilaa, harmoninen väri kirkastuu ja katkelmia enkelilaulun alusta alkaa ilmaantua tekstuuriin eri aika-arvoin. Varsinaisessa siirtymäkohdassa on saumaton metrinen modulaatio, jossa nopean 3/4-Scherzon tahti vastaa kestoltaan aiemman alla breve-tempon pisteellistä neljäsosaa. Muutenkin tekstuuriin rytmien ilme tihenee ja aktivoituu vähitellen.

Zachariaalle tapahtuma hahmottuu aluksi normaalin ammatinharjoituksen puitteissa. Liturgian musiikki nousee siivilleen, kun psalmiteksti saa valoisia, ylistäviä sävyjä. Näyttämöllä valöörin kirkastuminen liittyy siihen, että enkeli ilmestyy tempeliin, vaikkei Zacharias vielä huomaa häntä. Zacharias jatkaa lauluaan ylimenen nosteessa 18 tahtia Scherzon puolelle, kunnes Gabrielin ääni keskeyttää hänet ja Zacharias huutaa pelosta. Tätä käytännössä tarkoittaa alussa mainittu draamallisen ja musiikillisen hahmotuksen ”polyfonia” – enkeli alkaa laulaa hyvän matkaa musiikillisen rajakohdan jälkeen. Jos saumakohdat kovin usein sattuvat yksin, syntyy pikemmin musiikki-kuvaelmaa tai musikaalia kuin täysveristä musiikkidraamaa.

Oopperaa säveltäessäni konsultoin aika paljon kokeneempia kollegoja ja sain heiltä arvokkaita neuvoja, muiden muassa Veli-Matti Puumalalta. Hän teki sen libretosta huomion, että enkelillä on hyvin paljon tekstiä, sekä Zachariaan että Marian ilmestyksessä. Päädyinkin kirjoittamaan Gabrielille kummassakin kohdassa Scherzon, nopeaa syllabista musiikkia. Gabriel on valon tuoja ja viestin välittäjä. Merkkinä siitä, että peliin tuodaan nyt uusi elementti, on juuri enkelilaulu, *Es sungen drei Engel* (suomeksi ”Ken kuullut on laulua enkelien”). Diatoninen melodia on ikään kuin ulkoa tuotu, tyrmäävä, yllättävä merkki. Sen alkusäe on kuitenkin läheistä sukua 12-sävelrivini kanssa, ensin molliterssin, sitten duuriterssin täyttöä. Laulun kolmi-sointuaihe on kuitenkin jotain aivan muuta kuin rivi, samoin kuin enkelin merkkinä usein esiintyvä laaja kvinttisointu. Ihmisten ulkopuolelta ja heistä riippumatta ilmaantuu yhtäkkiä jotain täysin yllättävää ja uutta. Tällä oopperan piirteellä on tekemistä pyhyiden kanssa. Luukkaan tekstissä Pyhä Henki saa keskeisen roolin, ja kristillisessä teologiassa hän on nimenomaan uudistaja.

Ilmestyksen Scherzon musiikillisena muotona on johdanto ja variaatioita enkelilaulusta. Johdantoa hallitsevat Gabrielin repliikkien kaanonmaiset heijastumat hänen nimikkosoittimeensa, käyrätorveen. Muistissani on taannoin Helsingin Juhlaviikoilla näkemäni esitys Peter Maxwell Daviesin oopperasta *The Lighthouse*, jossa

orkesterimontusta kuuluvalla käyrätorvella oli tuomarin rooli, hyvin uskottavalla ja toimivalla tavalla. Koska enkelilaulun melodia alkaa säveltoistolla, on vaikea sanoa, mistä sen esiintymät Scherzo-tekstuurissa alkavat. Selkeästi sävelmä erottuu cembalossa tahdissa 480 oktaavi-intervallin ansiosta. Sen verran paljon musiikkini on velkaa Wiener Schulen soinnille, että oktaaveja harmonisina intervaleina tai kaksinnuksina käytetään säästeliäästi. Tällöin niillä myös voi nostaa esiin tärkeitä hetkiä, kuten tässä. Saksalaisen sävelmän *Es sungen drei Engel* valitseminen liittyy myös suoraan Hindemithin oopperaan *Mathis der Maler*.

(Scherzo: *allegro vivace*)

476 *f*

Gabriel

8 Dei - ne Frau E - - li - sa - beth

476 *f*

Cemb. (nicht klingen lassen)

480 *meno forte*

8 wird dir ei - nen Sohn

480 *sub. mp* (CF Es sungen drei Engel) Hn. Cemb.

485 ge - bä - ren,

485

Nuottiesimerkki 11 tahdit 476–503

Variaatiot ovat karakterimuunnelmia, jotka Bergin hengessä sekä heijastavat tekstin detalleja että ovat musiikillisesti ryhdikäs, omalakinen kokonaisuutensa. *Freude*-sana (ilo) saa seurakseen riehakkaita tanssirytmeyä (510–512), *Heilige Geist* (Pyhä Henki) sitaatin hymnistä *Veni Creator Spiritus* (alttoviulu tahti 540), *Kraft* (voima, tahti 564) puolestaan aggressiivista rappaamista jne.

560 Gabriel

in dem Geist und in der Kraft E - li - as

560 versus 3: robusto/zart

f *p*

Nuottiesimerkki 12 tahdit 560–565

Pappi Zachariaalle siis tarjotaan lautasella suurenmoinen viesti suurenmoisesta käänteestä hänen ja Elisabethin elämässä, ilmoitus Johannes-pojan ja Messiaan edelläkävijän syntymästä. Variaatiossa 5 (tahti 618) Zacharias kuitenkin jää omien pelkojensa ja epäilystensä vangiksi, eikä kykene uskomaan. Musiikillisesti hän turvautuu d-fundamenttiinsa ja rytmisiin kaanoneihinsa kuin johonkin tuttiin. Variaatiossa 6 (*furioso e nobile*) tulee sitten enkelin reaktio, raivostuminen ynnä Zachariaan rankaiseminen mykkyydellä. Mittava musiikillinen kontrasti syntyy, kun siirrytään Zachariaan varovaisesta väistelystä variaatiossa 5 variaatioon 6, jossa Gabriel kertoo, minkälaisen viestintuojan ilmoitus nyt on kyseenalaistettu. Musiikillisesti dramaattisia käänteitä heijastaa esimerkiksi sävelmän likvidaatio tahdista 678 alkaen sekä sen esiintyminen tunnistamattoman dissonoivassa kontekstissa variaatiossa 8, jossa Zacharias on menettänyt puhekykensä ja elehtii mykkänä. Kun pappi yrittää mykkänä kertoa, mitä on tapahtunut, on tällä naurettavalla ja avuttomalla yrityksellä tietenkin suora esikuva suomalaisessa oopperassa, kun puutarhuri yrittää saada äänen silkkirummusta Paavo Heinisen oopperassa. Scherzon loppu huipentuu strettoon ja enkelilaulun alkusäveliin kovan dissonoivina. Poistuessaan enkeli muuttuu todella kauhistuttavaksi.

ELISABETHIN JA GABRIELIN KORKEA VEISU (TAHDIT 788–873): LEMMENKOHTAUS

Luukkaan tarinassa ja kristillisessä teologiassa yleensäkin on kuitenkin se piirre, että asiat saattavat edistyä, vaikka ihminen epäonnistuisi miten raskaasti – ajatel-

laanpa vaikka Pietaria hiilivalkealla tai Paavalia Stefanusta kivittämässä. Sepitimme Luukaan tarinan täydennykseksi arvauksen siitä, miten Elisabeth käytännössä tulee raskaaksi. Meidän versiossamme Gabriel on ilmestynyt Zachariaan kotiinpaluun aikana myös Elisabethille, unessa, kuten hän Matteuksen evankeliumissa ilmestyy Joosefille. Elisabeth suhtautuu tietoon samoin kuin Maria 2. näytöksessä: väistämisen asemesta hän uskoo ja suostuu. Zachariaksen kotiinpaluuta odottaessaan hän laulaa eroottisesti latautuneen katkelman Laulujen Laulusta. Pariskunnan kohdassa esirippu laskeutuu, mutta samaan aikaan taivaassa Gabriel jatkaa Laulujen Laulun lukemista ja kuolevaisten rakkauden hämmästyä. Ensimmäinen näytös päättyy Elisabethin riemuun raskaaksi tulemisestaan. Hän laulaa näytöksen finaalin, oman ylistyslaulunsa.

Musiikkidramaattisesti kiinnostavaa kertomuksessa on se, että asiat ratkeavat ja saadaan kunnollisia resoluutioita, mutta monensuuntaisesti ja eri prosesseja kerrostaen. Zachariaan ja Elisabethin ongelmat ja kasvutarpeet ovat alun perin keskenään erisuuntaisia. Zacharias on kontrolloija, joka myöhemmin 3. näytöksessä löytää aiempaa vapautuneempia äänenpainoja. Elisabethin repliikit ja erityisesti hänen valituksensa ovat taas olleet leimallisesti levottomia. Niistä ei ole helppo löytää samalla tavalla tiheää, kantavaa rakenteellista suhdeverkostoa kuin Zachariaan musiikista. Nyt tilanne muuttuu: tahdista 796 alkaen Elisabethin musiikkiin ilmestyy rytmikaava, *talea* (5/8-tahtilajissa piste-piste-piste-ryöppy), sekä säveltasollinen selkärangka: ensin pitkä d1-urkupiste, joka sitten tahdissa 806 liikkeelle lähtiessään osoitetaan *cantus firmukseksi*, alun halleluja-sävelmäksi! Virtuosisen, murtosointuisen ryöpyn sointia hallitsee Elisabethin tunnusväri, alttoviulun sointi, ja hänen tärkein melodinen intervallinsa on edelleen pienterssi. Uusia tekijöitä on *cantus firmuksen* ja *talean* lisäksi harmonisen värin avautuminen spektrimäiseen suuntaan – aina kaikkien jousien yläsävelglissandoihin D-kielillä osan lopussa –, ylipäänsä monien lyömäsoittimien ja jousien jatkettujen soittotapojen synnyttämä rikas ja eriytynyt sointi, sekä kokonaisuutta jäsentävä kiilamuoto, kahdessa aallossa etenevä tihentyminen niin dynaamisesti kuin rytmisestikin. Kiilamaisuus koskee sekä kuvioiden nuottitiheyttä että *cantus firmuksen* etenemisnopeutta, joka on tiheimmillään lopussa, kun käyrätorvi soittaa jubiluksen loppusäveliä. Elisabethin keskeiset musiikilliset tunnusmerkit säilyvät, mutta saavat uudenlaista rakenteellista tukea ja pääsevät nousemaan siivilleen 1. näytöksen loppua kohti. Elisabethin ”Korkeassa Veisussa” tämä rakenteellinen tuki ei vähennä hänen musiikkinsa aistillisuutta, päinvastoin: Elisabethin laulu aukeaa melodisesti rikkaaseen melismaattisuuteen.

Elisabeth

Sie-he, er steh - t hin - ter uns - rer Wand!

805

Röhrengl.
(CF alleluia)

Gebirge-Stil: direkt und frisch

und sieh - t durch das Fens - ter und blickt durch das Git - ter!

806

f e risoluto

Mein Freund ist me>in!

subito piano e intimo

und ich bin se>i - n,

808

f

subito piano e intimo
(vln. flag. gliss.)

Esimerkki 13 tahdit 805–809

Elisabethin kahden suuren ja virtuoosisen numeron väliin sijoittuu Gabrielin Laulujen Laulu. Yksi sen funktio on käytännöllinen, se tuo esityksessä Elisabethille lepotauon, jonka jälkeen hän taas jaksaa laulaa raskaan finaalin. Enkelin Laulujen Laulu on lyrisempi suvanto, jossa Gabriel tutkiskelee pienterssiliikkeen seurauksia erilaisissa harmonisissa tilanteissa: tällainen terssisuhteisuus on jotain muuta kuin alun kontrapunktisuus versus harmonisuus -dikotomia. Teksturaalisesti musiikki assosioituu soitinten osalta Janáčekiin; hänen nopeatempoisten jousitekstuuriensa ostinatojen naturalistinen, kitkainen aistillisuus on aina kiinnostanut minua.

FINAALI: ELISABETHIN YLISTYSLAULU: RAKENTUMINEN

Näytöksen finaali sijoittuu aikaan paria kuukautta myöhemmin ja siinä Elisabeth iloitsee raskaaksi tulemisestaan ja uudenlaisesta oman arvokkuutensa löytymisestä. Muodoltaan se on ”recitativo accompagnato” ja aaria. Dramaattisessa ja riemukkaassa resitatiivissa kulmineoituu komplementaarisuus, sama piirre joka hallitsi Zachariaan matkalaulun loppua. Elisabethin sanat sijoittuvat varmaotteisen täydentävästi suhteessa soittimiin, ja lopussa on vielä tyypillinen resitatiivin lopuke. Jousisoittimet viuluista selloon on sijoitettu suhteellisen kapealle ambitukselle, mikä tuottaa tiiviin, fokuisoituneen soinnin, samoin kuin sellon ja käyrätorven unisonot.

Elisabethin Laulujen Laulussa on siis alkanut hänen musiikkinsa ”rakenteellistuminen” ja finaalissa jatkuu sama tendenssi, joka samalla tekee tällaisesta analyttisestä kirjoittelusta helpompaa. Alleluia-sävelmä, *cantus firmus*, tulee rikkaan, suorastaan systemaattisen hyödyntämisen kohteeksi. Se esiintyy nopean musiikin 16-osaliikkeessä, joka siirtyy jousisoittimelta toiselle. Musiikin metriikka etenee neljäsoisissa, ja tähän neljän sävelen ryhminä hahmottuvaan metriseen taustaan sijoittuu rikkaan epäsymmetrisesti tapani käyttää *cantus firmus* -materiaalia. Poimin siitä aina seitsemän säveltä kerrallaan, ensin sävelet 1–7, sitten 2–8 ja niin edelleen. Käyrätorven kaksinnukset sijoittuvat kuitenkin iskuille joka kahdeksannen sävelen kohdalle, minkä seurauksena *cantus firmus* esiintyy cornossa augmentaationa. Kun sävelmä siirtyy jousisoittimelta toiselle, ovat siirtymät aina kvinttisuhteisia, mikä luo musiikkiin harmonista rakennetta. Ehkä tärkein taso musiikin rakenteellisessa graviditeetissa on kuitenkin Elisabethin laulaman psalmitekstin hahmottuminen säkeiksi. Elisabeth soveltaa ikiaikaista esisäe–jälkisäe-hahmotusta. Esisäkeessä *initium* nousee ensin resitaatiosäveleen, ja säkeen päättää kevyt puolilopuke (tahdit 892–898). Jälkisäkeessä puolestaan jatketaan resitaatiosävelestä, ja säkeen päättää alaspäin voimakkaampi kadenssi (899–900). Tällainen holvimaisuus, gregorianiikalle tyypillinen rakenne, heijastaa Elisabethin uutta varmaotteisuutta ja se toistuu eri tavoin muuntuneena. Lopun musiikki tahdistaa 942 eteenpäin kuulostaa erityisen valoisalta ainakin kahdesta syystä: Glockenspielin ja cembalon käsittely kruunaa sointia ja harmoniaan olen valinnut alun tapaan erityisen kirkkaasti, duurivärisesti soivia harmonioita, joiden välillä kvinttisuhte on hallitseva piirre. Näytös päättyy seitsemään kellonlyöntiin.

(Allegro risoluto) >

E. *f* Herr! Die Was - ser - strö - me er - he - ben -

892 Vln.: spiccato e ruvido
(Akzent = Horn-Verdopp.)

(staccatissimo: sehr kurz und scharf)

sich, die Was - ser - strö - me er - he - ben ihr

895 sim.

Brau-sen, Die Was-serströ-mehen em - por - die Wel - len!

898 Vln.: spiccato e ruvido

Nuottiesimerkki 14 tahdit 892–900

Suoritin säveltäjänä vuonna 2002 Sibelius-Akatemiassa taiteellisen tohtorintutkinnon otsikolla ”konsertto-konsertti-liturgia”. Sen sävellykset kartoittavat konserttimusiikin ja liturgisen musiikin välistä rajapintaa eri tavoin. Tutkinnon pääteos, *Vesper*, ilmeisesti vaikutti siihen, että Carinthischer Sommer -festivaali kiinnostui kirkko-oopperan tilaamisesta. Eräs laulajista totesi *Vesperin* kantaesityksen jälkeen, että ”hei, tähän on melkein kuin oopperaa, milloin se ooppera oikein tulee?”

Millainen on kirkko-oopperan suhde liturgiaan? Yhteistä on paljon, lähtien siitä, että kumpikin tapahtuu sakraalitulassa, kirkossa. Minua kiinnostaa vanha ajatus kolmivaiheisesta mystiikan tiestä, joka hyvin kuvaa sekä messun että kirkko-ooppe-

rani rakennetta. *Purificatio* eli puhdistuminen merkitsee messun alussa synnintunnustusta, katumusta, yhteistä rippiä, *Kyrie eleison*. Oopperan Prologia, Zachariaan töihinlähtöä, matkalaulua, Elisabethin valitusta ja temppelikohtauksen alkua hallitsevat katumuspsalmit, kuolemantunnot, kaikinpuolinen suru ja inhimilliset umpikujat, syksy. Seuraava vaihe mystiikan tiellä on *illuminatio*, joka messussa ilmenee kiitosvirtenä (*Gloria*) ja kirkkaina opetusteksteinä (Raamatun lukeminen, saarna, uskontunnustus). Näiden vaiheiden kautta päästään *unioon*, yhdistymiseen, yhteyden juhlaan, ehtoollisen sakramenttiin. Oopperassa enkeli on valon tuoja. Hänen ilmoituksena Zachariaalle ja Elisabethille johtaa eroottiseen yhdistymiseen, jonka seurauksena Elisabeth tulee raskaaksi ja alkaa odottaa Johannes Kastajaa. Mutta vielä paljon hämmästyttävämpi unio tapahtuu toisessa näytöksessä seuraavana keväänä. Siitä enemmän artikkelini toisessa osassa.

Kysymys voidaan muotoilla myös toisin päin ja yleisemmin: millä tavoin nyky-suomalainen luterilainen jumalanpalvelus heijastaa messun pohjalla olevaa draamaa? Voisivatko mystiikan tien kolme vaihetta nykyistä rikkaammin toteutua liturgian joka sunnuntaisessa todellisuudessa? ■

CECILIA OINAS

Seeds of Destruction:

The Coda as a Crucial Part of the Sonata-Form Narrative in the Two Minor-Key Piano Trios of Robert Schumann, Opp. 63 and 110

INTRODUCTION

In Schenkerian analysis, a structural background closure refers to the moment when the deep level motion to scale degree $\hat{1}$ is attained. In his section on sonata form in *Der freie Satz*, Schenker (1977, 38) notes that after this closure, “a coda section may follow, and there may be a harking-back to the position of the primary tone in the exposition”. What Schenker does not specify is whether there should be any correspondence between a structural and a formal coda. Thus any new thematic material at the end of the movement gets no special attention, if a structural cadence has already been completed.

This paper discusses the narrative and structural role of the formal coda in the opening movements of the two minor-key piano trios by Robert Schumann, No. 1 in D minor (Op. 63) and No. 3 in G minor (Op. 110). In both movements, the expositions move to the major-mode mediant key (III) and the recapitulation sections present the corresponding material in the tonic major. However, after the recapitulation proper, both movements also present new material that 1) begins with a deceptive cadence, 2) brings back the tonic minor and 3) produces a rhetorically powerful perfect authentic cadence in the home key. These events suggest that the deep level voice-leading structure might still be active during the formal coda, especially since there are difficulties in producing a concluding cadence in the major-mode tonic during the recapitulation section.

STRUCTURAL VS. FORMAL CODA

In most of the theoretical literature dealing with the classical sonata form, a coda is understood as anything that occurs after the end of the recapitulation – in other words when the material no longer corresponds to that of the exposition. While

usually viewed as an optional section that reinforces the closing material of the recapitulation, a coda might also fulfill something that has been left unfinished in the movement. For example, William Caplin (1998, 186–187) notes, “[i]n some cases [...] the way in which the exposition ends dynamically is not suitable for ending the complete movement, and thus the composer may very well use a coda to shape a new dynamic curve. Some of the most striking examples are in works by Beethoven, in which an extensive passage of progressive dynamic leads to the most powerful climax in the movement.”

John Rink (1999) has commented on the differences between a structural coda and a formal coda in his article on Chopin’s Nocturne in E flat major Op. 9 No. 2. He argues that the structure of nineteenth-century music is generally end-weighted, and often includes an apotheosis-like conclusion (ibid., 117). In the Chopin Nocturne, Rink claims that although measure 24 ends the A₁ section with a perfect authentic cadence (Example 1a) it lacks a so-called “structural momentum”, which Rink explains as “a forward impulse or dynamic shape at a fundamental level” (ibid., 113–114). As a result, he believes that the structural closure is not reached until within the formal coda, in bar 33 (Example 1b):

[...] although the section [mm. 25–34] *starts* like a coda, it by no means *finishes* in the way one is initially led to expect. Chopin as it were ‘deceives’ us into hearing the beginning of a structural coda, but then thwarts the anticipation of imminent closure when the music suddenly takes a new direction, in what is retrospectively perceived as no more – and no less – than a *formal* coda. (Ibid., 115.)

Even though one might disagree with Rink’s interpretation of the structural closure’s location in the Chopin Nocturne,¹ he deals with an aesthetic issue that is significant to Romantic music: a tendency towards a culmination, which raises the work to new heights.²

The final cadential closure and its location are also important in the Sonata Theory by James Hepokoski and Warren Darcy (2006). The closure, which they call the “essential structural closure” (ESC), is regarded as the most important moment of the sonata-form movement, since it completes the generically obligatory musical process that secures the movement’s tonality (2006, 250). Indeed, as Hepokoski and Darcy frequently point out, their view of the sonata form is goal-oriented, since “everything that occurs before the cadence defines itself not as a secured tonality *per se* but as tonal potential” (ibid., 250).

1 Rink’s analysis actually differs from Schenker’s, who regards the structural closure as taking place in measure 25. (See for example Schenker 1996, 5.)

2 Musical culminations, climaxes or ‘high points’ have also been commented on by Kofi Agawu (2009, 61), who regards them as central features in Romantic music. According to Agawu, a high point is “a superlative moment. It may be a moment of greatest intensity, a point of extreme tension, or the site of a decisive release of tension. It usually marks a turning point in the form [...]”. In contrast to Rink’s ‘structural momentum’, however, Agawu’s highpoints do not necessarily have to be part of the deep-level harmony and voice-leading structure.

Example 1a

Example 1b

In their chapter “Sonata Form in Minor Keys”, Hepokoski and Darcy also discuss how “[t]he desire to be emancipated from minor into major constitutes the basic narrative paradigm – the extra burden – of minor-mode sonatas” (ibid., 311). According to Hepokoski and Darcy, the minor-mode sonata exposition “represents the building of a structure of promise, a structure that, when it reappears in the recapitulation, will manage to do what the exposition could not do: decisively emancipate the tonic minor by converting it into the parallel major” (ibid., 124). However, they note that “[...] a recapitulation that concludes in major may be undercut by a negative, minor-mode coda – darkly pessimistic in its implications [...]” (ibid., 313).

Indeed, this is exactly what happens in the opening movements of the two minor-key piano trios by Schumann: after the recapitulation proper, the major-mode tonic is powerfully swept away with a turn to minor. Yet this also raises the question regarding whether attaining a structural closure in the

major tonic was realistic in the first place. Or, to use a more poetic expression, are the seeds of destruction already planted in the exposition? To be able to answer this question, let us examine the expositions of both trios more closely.³

IN SEARCH OF THE EXPOSITIONAL CLOSURE: THE MAJOR-MODE MEDIANT AS A TEMPORARY RELIEF FROM THE MINOR TONIC

The exposition of the D-minor Trio

The opening movement of Schumann's Piano Trio No. 1 Op. 63 in D minor from 1847 is an extensive sonata-form work, dominated by a dark and passionate character (*Mit Energie und Leidenschaft*). Example 2 presents a voice-leading reduction with the general formal layout of the opening phrase (mm. 1–14), which consists of a ternary ABA organization.⁴ From the harmonic point of view, the movement begins *in medias res*, since the harmonic I⁶–VI–II₅–V-motion in measure 1 sounds more like a closing gesture than a beginning. This remarkable feature – although not unique in Schumann's music – has its consequences: since the movement does not begin from a stable basis, it must find harmonic stability, that is, the root-position tonic, at some point elsewhere. But this effort is constantly postponed: even though we have a root-position tonic chord in measure 2, it is immediately overridden with a 5–6 motion. Furthermore, the ascending melody in the violin supports the ongoing motion between mm. 1–2 without emphasizing the tonic chord in m. 2 as an important arrival. In measure 4 we have the same harmonic motion as in measure 1. But now it both *begins* the next 4-bar unit and *ends* the previous one, thus creating an overlap between the two units of similar beginning.⁵

After the sequential **B** section, **A** returns in measure 11. This time, however, the harmony moves to a subdominant chord (IV) at the end of measure 13 and continues to a perfect authentic cadence in the following measure. Thus in measure 14 we have, for the first time, an arrival at a root-position tonic chord that is not weakened in any way, which is why I propose that the first phrase actually forms a large auxiliary cadence (I⁶–IV–V–I) towards the structural tonic, reached in measure 14. Notice also how the $\hat{5}$ *Kopfton* travels from the small a to the high a², and enhances the feeling of culmination along with the arrival of the structural tonic.

3 The scores can be viewed in the IMSLP at the following addresses: http://erato.uvt.nl/files/imglnks/using/0/00/IMSLP09764-Schumann_-_Piano_Trio_No._1.pdf and http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/using/8/82/IMSLP10946-Schumann_-_Piano_Trio_No._3.pdf.

4 The opening phrase might also be interpreted as a modified quatrain (aaba).

5 The first phrase has an interesting interplay between location and function in the so-called beginning–middle–end paradigm, discussed for example by Agawu. According to Agawu (2009, 53), “Creative play of this kind is known in connection of classic music, whose trim procedures and firmly etched conventions have the great advantage of sharpening our perception of any creative departures that a composer might introduce. It is also frequently enacted by Romantic composers within their individual and peculiar idiolects”.

Musical score for Example 2, showing a piano and violin part with harmonic analysis below. The score is in D minor (d:). The piano part has a melodic line with slurs and dynamics. The violin part has a rhythmic accompaniment. The harmonic analysis below the score shows chords and their resolutions: I⁶, V₆, ^{-4#}/₋₂, I⁶, IV, V₆ ⁻⁵/₋₄ ⁻³/₋₃, I. The analysis is divided into sections A (mm. 1-7), B (mm. 7-10), and A (mm. 11-14).

Example 2

The perfect authentic cadence in measure 14 has a dual role: it is a *closure* at the local phrase level and a *beginning* at the more overarching deep level. As we shall see later on, to strive towards a resolution becomes an important compositional strategy for Schumann throughout the movement.

The following phrase begins suddenly and surprisingly as a syncopated upbeat on the last beat of measure 14. As soon becomes evident, the transitional section towards the secondary key, F major, has begun. Yet the path towards the new key is not so straightforward as one might first suspect: on the upbeat to measure 19 the G minor chord (iv in D minor and ii in F major) seems to be on its way to a C major harmony, which could easily resolve to F major mediant key. And, indeed, in mm. 19–22 the harmony is hovering between the V₅ and V₃ chords of F major. A brief F major chord follows in first inversion in measure 23, emphasized with a *cadenza*-like embellishment in the violin part. This, however, is merely a passing chord between two diminished chords ($\#IV_{\flat}^7$ and \flat^6), which means that a stabilized arrival at the secondary key is not yet accomplished.⁶ After this fleeting interlude, the triplet arpeggio figure that was initially presented at the beginning of the transitional section, re-emerges on a diminished chord and leads to an eight-bar dominant pedal (mm. 27–34), which finally resolves to a root-position F major triad in measure 35.⁷

Example 3a presents an overview of the harmony and voice-leading structure in measures 1–35. I would especially like to point out the high B^b-flat (\flat^6) in m. 19 with the G minor chord: the \flat^6 maintains its importance in the upper voice during

⁶ This is not to deny that measure 23 is a powerful moment in itself and perhaps hints towards something that is unreachable at the moment.

⁷ Notice how Schumann plays with the ambiguity of the VII⁷ chord; although written as a G^{#o7} chord in 43 inversion, it actually serves as a pre-dominant vii chord (B^{o7}) to the dominant of the secondary key.

Example 3a is a musical score for piano and violin. The piano part is in the upper staff and the violin part is in the lower staff. The score covers measures 14 to 35. Measure 14 is marked with a fermata and a '5' above it. Measure 19 is circled in the piano part. Measure 35 is also circled in the piano part. There are annotations including '(Auxiliary cadence)' in the piano part, '(mm)' in the violin part, and Roman numerals: I, # IV, V7/III. A key signature change is indicated by a sharp sign (#) between measures 14 and 15.

Example 3a

Example 3b is a musical score for piano and violin, focusing on measures 14 and 15. The piano part is in the upper staff and the violin part is in the lower staff. Measure 14 is marked with a fermata and a '5' above it. Measure 15 is marked with a fermata and '(mm)' above it. Roman numerals I and III are written below the piano staff.

Example 3b

the dominant pedal where it becomes the dissonant 7th.⁸ The B^b flat also serves as the melodic highpoint (b^{b2}) in the new syncopated theme, played first by the piano (mm. 27–30) and then by the violin (31–34).⁹ Thus I interpret the motion from tonic to mediant key as being ultimately supported by 5–6–5-neighbor note motion in the upper voice (see also Example 3b). In addition, the previously mentioned “I⁶” of F major in measure 23 belongs to the ascending bass line motion from g to c. This motion is further elaborated by an unfolding (B–D, E–C) between measures 24–29.

After the establishment of the secondary key, the exposition is ready to aim towards a harmonic closure in this key. In their *Sonata Theory*, Hepokoski and Darcy call the first successful perfect authentic cadence in the secondary key the “Essential expositional closure” (EEC), which ends the harmonic task of the exposition (2006, 184–85). In the D-minor Trio there are two possible candidates for the suggested EEC: the first is in measure 42 and the second in measure 48. Let us compare these two cadences more thoroughly.

8 Most often the dominant pedal at the end of the transitional section prolongs a V53 (either on the primary key or on the secondary key) making it sound as a half cadence. A V⁷, on the other hand, because of its more dissonant quality, might also be considered as forming an authentic cadence (V⁷–I) with the following tonic, thus connecting the end of the transitional section and the beginning of the secondary key section through voice leading.

9 The theme on the dominant between mm. 27–34 eventually becomes the secondary theme of the movement.

In measure 42 the primary theme re-enters over an F major tonic pedal, both of which are generic signs for Hepokoski and Darcy that a post-cadential, closing-zone section to EEC has begun (ibid., 151). Yet there might be some doubts whether the closing cadence was attained convincingly enough: first, the bass is suspended until the second beat; second, there is an overlap with the following phrase; and third, the melodic resolution – the third-beat f^1 – does not fall concurrently with the bass, since the violin plays the f^1 on the third beat of m. 42 whereas the bass resolves to F already on the second beat. Is the expositional closure completed here or is there a more convincing cadence later on?

The second authentic cadence is reached in measure 48a, within the first ending. This time the dominant chord at the end of m. 47 is preceded by a partly chromaticized descending bass. Just before the cadence, the melody reaches its highest note (g^2 in m. 47), marked with *sfp* and played by the violin. Could the second cadence be interpreted as the EEC, or does it already belong to the closing section that reinforces the EEC attained in m. 42? After all, Hepokoski and Darcy usually select the first successful cadence as the most important, even though there might be rhetorically more powerful cadences during the following phrases of the exposition. Before making any exclusive decisions, let us also consider the cadences from the perspective of harmony and voice leading.

The secondary key section begins $\overset{\wedge}{3}-\overset{\wedge}{1}$ with a third in the soprano; both discussed phrases are supported by a local $\overset{\wedge}{3}-\overset{\wedge}{1}$ descent in the upper line.¹⁰ As shown in Example 4, both descents are somewhat obscured in the foreground, for example by chromatic motion, unfolding and displacements with outer voices. As a result, since neither cadence is more clearly convincing than the other, it might be better to follow Hepokoski and Darcy's previously mentioned "first cadence rule", which means that the EEC is (probably) reached in measure 42. However, since there are so many elements that weaken the effect of an unequivocal closure, another cadence is perhaps needed to convince us that the fragile mediant key has indeed succeeded to give the movement a temporary relief from minor.

Yet Schumann still has another surprise waiting for us: when the exposition is repeated, the second ending includes the most abrupt moment by far: *the expected V-I-cadence is not fulfilled, but instead there is a local cadence to G minor, which simultaneously begins the development section* (Example 5). Since the cadence of the secondary key is so powerfully evaded within the second ending, it seems to hint that difficulties to end the whole movement will emerge at the end of the recapitulation section.

¹⁰ In Schenkerian analysis the cadence of the secondary key most often completes a linear $\overset{\wedge}{5}-\overset{\wedge}{1}$ descent in the middleground, which usually prolongs some tone of the *Urlinie*.

$F: II V^7 I VII^7/V^7 I (EEC?) III V^7 I (EEC?)$
 $d: I III$

Example 4

IV!

Example 5

The exposition of the G-minor Trio

Let us leave the D-minor Trio for a while and take a closer look at the exposition of the G minor Trio Op. 110. Constructed as a large sentence, the opening phrase divides into a presentation (mm. 1–8) and into an extended continuation (mm. 9–25), closing with a powerful perfect authentic cadence. Indeed, if we compare the opening phrases of the D-minor and G-minor Trios, we soon observe that 1) both movements begin with a somewhat unstable tonal position and on a relatively low dynamic level, and 2) both opening phrases aim towards a cadential closure, which is only reached in the final measures, producing a local climax as well. Yet the most characteristic feature in the exposition of the G minor Trio is that it has only one successful authentic cadence in the secondary key. Moreover, this cadence is only reached in the final measures of the exposition. There are, on the other hand, several evaded attempts to reach the closing cadence. How is this reflected in the harmony and voice-leading structure?

Example 6a presents an overview of the exposition's harmony and voice leading. The persistent *Kopfton* $\hat{5}$, emphasized with the characteristic 5–6–5 neighboring motion and first introduced in the low register, moves one octave higher on the cadential $\frac{6}{4}$ chord in measure 21. After the climactic closure of the opening phrase, the exposition starts to move away from the tonic during the transitional section (mm. 25–34). The way this section ends is very unusual: instead of a root-position dominant chord, measures 32 and 34 present a V_3^4 chord with a seventh in the soprano. Moreover, the secondary theme, which employs a 5–6–5 neighbor-note motive just like the primary theme, enters in measure 35 on the V_5^6 chord of B flat major. When does the exposition resolve to B flat major tonic, then?

As can be seen in Example 6a, the B-flat chord is attained at the beginning of measure 39. However, a feeling of a definitive resolution is weakened because of the added 7th which, consequently, leads the harmony to the subdominant E-flat major chord (IV) in measure 43. Between measures 43–46 the harmony suggests a new cadential motion, but a closure is again evaded by moving from V_2^4 to I_2^6 on the downbeat of measure 51. Yet perhaps the most powerful evasion of a closure follows in measure 54 where one is expecting a root-position dominant chord that resolves to the tonic. Instead, the bass sustains the tonic of B flat major, although the upper voices play the tones of the dominant seventh chord. This creates an anomalous situation where the tonic bass arrives, as it were, one measure too early and the upper voices sound like a suspension ($\frac{9-8}{4-3}$). The joke is, of course, that there was no V where the suspended notes should have come from!¹¹

Hence the tonic chord on the downbeat of measure 55 is not yet the EEC, especially since even the expected scale degree $\hat{1}$ of B flat major is absent from the violin melody. Measures 56–59 repeat the same, unsuccessful motion towards the expected perfect authentic cadence, now with a heartrending cello solo. Finally, measure 60 begins yet another motion from I^6 , which expands to 12 measures and reaches an authentic cadence in measure 72, only a few bars before the exposition closes.

Thus the structural motion from minor tonic to mediant major is delayed until final moments. Since there seems to be, however, an auxiliary 5–1-*Zug* in the secondary key (the secondary theme itself, with its $\hat{5}-\hat{6}-\hat{5}$ motive supports this reading) I interpret that the B flat bass note reached in m. 39 serves as an anticipation for the structural B flat at the end of the exposition (see Example 6b). But even the final closure of the exposition is not all-inclusive, since, remarkably, the violin plays the D tone, the third of B flat major in measure 72.¹² As a result, the *Urlinie* eventually remains on scale degree $\hat{5}$ in the exposition and is embellished with a large 5–6–5-motion in the middleground, just like in the D-minor Trio.

11 Another way to interpret the situation is to regard m. 54 as anticipation, since it is in a hypermetrically weak position.

12 Interestingly, the leading tone in the cello does not resolve to $\hat{1}$ in the same register, but “hides” in the bass line.

Handwritten musical score for Example 6a. The score is written on two staves (treble and bass clefs). The treble staff contains a melodic line with various ornaments and slurs. The bass staff contains a harmonic accompaniment. Measure numbers 21, 25, 32, 35, 39, 43, 51, 54, 55, 55-59, 60, 63, 68, and 72 are marked below the notes. Above the treble staff, there are annotations: '5' above measures 21-25, '5' above measure 32, 'HN' above measure 35, '5' above measure 43, and '5' above measure 72. A dashed line connects the '5' above measure 32 to the '5' above measure 72. Below the bass staff, there are harmonic annotations: 'g: I' below measure 21, 'V⁶/₅' below measure 35, and 'III' below measure 72. A bracket labeled '(ant.)' spans from measure 35 to measure 55.

Example 6a

Handwritten musical score for Example 6b. The score is written on two staves (treble and bass clefs). The treble staff contains a melodic line with slurs. The bass staff contains a harmonic accompaniment. Measure numbers 35 and 72 are marked below the notes. Above the treble staff, there are annotations: '5' above measure 35, '2(Nu)' above measure 35, and '5' above measure 72. Below the bass staff, there are harmonic annotations: 'g: I' below measure 35, 'V⁶/₅' below measure 35, and 'III' below measure 72. A bracket labeled '(ant.)' spans from measure 35 to measure 72.

Example 6b

Yet the differences between these two trios are evident: in the G minor Trio the structural III is only reached in the final measure of the exposition. Furthermore, since there are several evasions in completing the cadence in the secondary key, they produce a frustrated, even anxious expositional narrative. The major-mode mediant is like a vision that is only barely fulfilled in the G-minor Trio.

Formal codas and the “structural momentum”

In the D-minor Trio, after a lengthy development section and a more or less literal recapitulation, the formal coda begins in measure 212.¹³ The beginning of the formal coda, however, is marked with a massive harmonic failure, since the expected cadence on D major at the end of the recapitulation section is not fulfilled.¹⁴ The failure to

¹³ In some editions, for example the Eulenburg mini score, measure numbers are marked differently because of the 1st and 2nd endings of the exposition. In the case of Eulenburg, one should add seven to my given measure numbers.

¹⁴ This point also corresponds to that in which the unexpected cadence to G minor took place during the second ending of the exposition.

reach a final closure motivates the movement to begin a new dynamic motion: First, the music falls back to D minor and onto a dominant pedal from measure 216 onwards. What follows is a dramatic attempt to reach a perfect authentic cadence in measure 220, underlined with *ff* and *sf*. But while the cello descends to D, the chord above it is not the tonic triad but a ${}^9\text{b}_7$ chord.

Yet suddenly, in mm. 229–230, the music begins to slow down and the material from the lyrical episode, which was originally introduced during the development section, is played once more between measures 231–234.¹⁵ This quiet reminiscence holds the music for a while before the final perfect authentic cadence (mm. 237–238), which is preceded with the almost violent violin arpeggio on a Neapolitan chord on the upbeat to measure 235. The final cadence powerfully challenges the major-mode cadence of the recapitulation section (m. 206) as the structural closure. Yet if one follows the Sonata Theory, one should allow for Hepokoski and Darcy's strong emphasis on the correspondence between the EEC and the ESC: "[w]ith the first satisfactory PAC the exposition has now accomplished what it set out essentially to do: to cadence decisively in the second key, thus setting up and forecasting the parallel point of *essential structural closure* (ESC) in the recapitulation" (2006, 124). Since there is, on the other hand, a tremendously powerful minor-mode closure in the final measures of the D-minor Trio, it seems quite evident that the musical drama has not been solved yet; rather, both cadences – the first in tonic major, the second in tonic minor – have their own important roles in the course of events.

Schumann's G minor Trio presents a slightly different perspective to the question of final closure. If we compare the recapitulation with the events of the exposition, the potential closing cadence – now in the tonic major – should emerge at the end of the recapitulation proper, m. 216. However, instead of harmonic closure, the bass moves to E flat and a truly mysterious formal coda begins from measure 217 onwards, together with a new tempo marking (*Rascher*). The harmony changes to an augmented sixth chord in the following measure and continues to a minor mode cadential 6_4 chord (m. 221), which finally leads – after a powerful diminished chord in measure 229 and a Neapolitan chord in m. 239 – to the only possible structural closure in the whole movement, that is, measure 241.

It is interesting to observe how the motion towards the final cadence of the formal coda consists of similar stages in both trios: 1) the formal coda begins with a deceptive cadence, 2) continues to a dominant pedal in the minor mode, 3) produces a registral and emotional high point on a diminished chord, 4) moves back to the dominant pedal, and 5), before the final structural tonic, introduces the Neapolitan chord, which is the only time Schuman uses this harmony in the movements. To

15 In this paper I did not include any discussion on the development section. It is important to note, however, that the narrative power of the reoccurrence of the episode is precisely because it has such a crucial role during the development section.

me, these stages lead quite determinedly towards the most important climax of the movement, in other words the “structural momentum” suggested by Rink.

Examples 7a and 7b present deep middleground voice-leading graphs of both movements. Most importantly, they show that the recapitulation sections do not succeed in creating a structural closure. Rather, it is the beginning of the formal coda with its deceptive cadence where the structural motion really activates, the VI serving as an upper neighbor note for the structural dominant. Similarly, the dramatic Neapolitan sixth chord which decorates the final closure in the most dramatic way, functions as a lower neighbor of the dominant. In both movements, the *Urlinie* descends to 4[^] during the transitional section, acting as the dissonant 7th in the dominant chord.

Example 7a is a musical score in D minor with voice-leading graphs and structural analysis. The score is divided into sections: Exp., Dev., Recap., Formal Coda, Episode (231-234), and Structural codetta (238-241). The voice-leading graphs show the progression of the *Urlinie* (5, 4, 3, 2, b2, 1) and the structural dominant (V7) leading to the structural tonic (I). The analysis notes "No structural closure!" and "No structural closure!" in the recapitulation section.

Example 7a

Example 7b is a musical score in G major with voice-leading graphs and structural analysis. The score is divided into sections: Formal coda and structural coda. The voice-leading graphs show the progression of the *Urlinie* (5, 4, 3, b2, 1) and the structural dominant (V7) leading to the structural tonic (I). The analysis notes "No structural closure!" and "No structural closure!" in the recapitulation section.

Example 7b

Schenker’s “harking back of the primary tone” is present in both works, especially in the D-minor Trio, where the violin plays a descending A–D–F arpeggio in the high register before moving to the lower d. As such, it also relates to the ascending a–d–f

arpeggio of the primary theme and thus beautifully rounds off the movement. Yet even the structural closure seems to leave some tensions unresolved in both works: particularly striking is the high leading tone (\sharp^2) of the G-minor Trio (m. 240) that does not resolve in the same register. Furthermore, the *Urlinie* $\hat{1}$ of the G-minor Trio is played one beat later than the structural tonic in the bass.¹⁶

There is, however, one crucial difference between the two movements: the G-minor Trio includes a genuine 20-bar structural coda from measure 241 onwards.¹⁷ Here the question between major and minor reactivates and the movement actually ends with a major-mode tonic chord. Yet this major tonic resolution has a very different quality from the one the secondary theme was aiming for. Personally, I would regard the G major chord as a metaphor of final relief after a weary struggle.

Concluding remarks

In his book on sonata forms, Charles Rosen notes, “the generation born around 1810 preferred to place the climax, the point of extreme tension, very near the end of the work. This makes the final area of stability of the sonata uncongenial to them.” (1988, 393.) I agree with Rosen that a sonata form recapitulation might have become problematic for Romantic composers: could one produce a memorable climax, a structural momentum, if the recapitulation were analogous with the exposition? An option that Schumann chose in these movements was to prolong the deep-level voice leading structure beyond the normative sonata form sections.

Hepokoski and Darcy (2006, 254) also discuss at some length the possibility that the ESC might only be attained within the formal coda. They regard it as a very powerful deformational event favored especially by the 19th century Romantic composers:

The presence of any sonata deformation whose implications extend over the generic structure of the whole piece would seem ipso facto to call into question the legitimacy of the sonata strategy to provide solution to the compositional or expressive problem at hand. This is especially true of those deformations that articulate a sonata that “fails” to accomplish its generic mission (sonatas with non-resolving recapitulations, minor-mode sonatas whose major-mode, emancipatory ESC’s are overturned in the coda, and the like).

In terms of Schenkerian analysis, these issues can be modeled by making a distinction between inner form – ultimately, the voice-leading structure – and outer form – sections, themes, phrases, and so on – which do not have to be (and almost never are) identical with each other. To conclude, I propose that turning to minor

¹⁶ Also, since the Finales of both works are in major and produce heroic closures, the overarching narratives of the entire trios are perhaps resolved only in the last movements.

¹⁷ In the D-minor Trio, the structural tonic is reached only a few measures before the movement ends, which is why I would prefer to describe the last four measures as a “structural codetta”.

in the formal codas strongly affects the musical narrative and suggests that the tonic major is “unreal”, unable to produce a secured closure to complete the deep-level harmonic process. Consequently, the formal coda becomes a crucial part of these movements – equally for voice leading, form and musical narrative – since so many things remain as yet unresolved when it begins. ■

REFERENCES

- AGAWU, KOFI. 2009. *Music as Discourse*. New York: Oxford University Press.
- CAPLIN, WILLIAM. 1998. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*. New York: Oxford University Press.
- HEPOKOSKI, JAMES AND DARCY, WARREN. 2006. *Elements of Sonata Theory. Norms, Types and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. New York: Oxford University Press.
- RINK, JOHN. 1999. “Structural momentum’ and closure in Chopin’s Op. 9, No. 2.” *Schenker Studies* 2, ed. Carl Schachter and Hedi Siegel. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 109–126.
- ROSEN, CHARLES. 1988. *Sonata Forms*. Expanded edition. New York: Norton.
- SCHENKER, HEINRICH. 1977. *Free Composition*. Ed. and transl. Ernst Oster. New York: Longman. [Orig. *Neue Musikalische Theorien und Phantasien III: Der freie Satz* (1935). Wien: Universal Edition.]
- SCHENKER, HEINRICH. 1996. The Masterwork in Music. A Yearbook, vol. II. Ed. William Drabkin. New York: Cambridge University Press. [Orig. *Das Meisterwerk in der Musik: ein Jahrbuch*, vol. II (1926). Munich: Drei Masken Verlag.]

MAIJA PARKO

Musiikkia maaseudun tahdissa – Déodat de Séverac (1872–1921)

Vuosisadan vaihteen ranskalainen musiikkielämä keskittyi vahvasti Pariisiin.¹ Urbaani, teollistuva, kehittyvä – ja samalla rappiota ruokkiva – kaupunkielämä loi hedelmällisen ympäristön taiteen luomiselle. Kaksi vaikutusvaltaista instituutiota, Pariisin konservatorio ja Schola Cantorum, dominoivat ajan musiikkikoulutusta painottaen erilaisia arvoja. Karkeasti sanottuna konservatorion opit ohjasivat painottamaan pystysuoraa harmoniaa keskeisenä sävellyselementtinä, kun taas Schola Cantorumin käyneet säveltäjät keskittyivät kontrapunktisiin keinoihin ja lineaarisiin linjoihin Palestrinan jalanjäljissä. Konservatorion säveltäjäopiskelijat tavoittelivat kiihkeästi arvostetun *Prix de Rome*'n voittoa taatakseen etenemismahdollisuutensa tulevaisuudessa. Schola Cantorumissa – joka perustettiin konservatorion yksinvaltaa tasapainottamaan Pariisiin vuonna 1894 – painotettiin vanhan tyylin, muun muassa gregoriaanisen kirkkolaulun tuntemusta musiikillisen sivistyksen pohjana. Kumpaankin leiriin syntyi oma kannattajakuntansa, debussyistit (konservatorio) ja d'indyistit (Schola Cantorum) – sävellyksellisten esikuviansa mukaisesti.²

Urkuri, pianisti ja säveltäjä Déodat de Séverac opiskeli Schola Cantorumissa Vincent d'Indyn johdolla, mutta hänen musiikkinsa vetosi moniin muusikoihin myös konservatorion puolella. Esimerkiksi Gabriel Fauré ja Claude Debussy olivat hyvin vaikuttuneita kuullessaan Séveracin teoksia Pariisissa 1900-luvun alussa. Faurén mukaan ”Séveracilla on jotakin sanottavaa, ja hän sanoo sen vähäeleisesti” ja Debussy totesi, että Séverac ”tekee musiikkia, joka tuntuu hyvältä ja jota voi hengittää täydellä sydämellä”. Séveracin luontaista lahjakkuutta arvostettiin näin ollen molemmissa leireissä. Pariisin parhaat muusikot kantaesittivät Séveracin opiskeluaikojen teoksia heti niiden valmistuttua ja kriitikot, kuten Pierre Lalo, suhtautuivat uuteen säveltäjään lämpimän kiinnostuneesti. Séverac otti osaa ajan musiikkielämään aktiivisesti: hän kuului musiikkiseuroihin (*sociétés*) ja kävi seurapiiritapahtu-

1 *Fin de siècle*: kulttuuri- ja aatehistoriallinen aikakausi 1800–1900-lukujen vaihteen Euroopassa.

2 Debussy ei itse ollut suinkaan mallioppilas konservatoriossa: hän halveksi paikan jäykkiä sävellystraditioita, *Prix de Rome*'n institutionaalista valtaa jne. Debussy tavoitteli kuitenkin palkintoa ja voitti sen viimein vuonna 1884.

missa. Musiikkisalongeissa (*salons*) Séverac solmi tuttavuuksia säveltäjäkollegoiden kanssa ja soitti omia sävellyksiään.³

Vuosisadan alun ranskalaisiin, merkittäviin – toisin sanoen vahvasti kanonisoituihin – säveltäjiin luetaan automaattisesti Debussy ja Ravel, joskus Saint-Saëns, Fauré ja Franck, vielä harvemmin Chabrier tai Dukas. Séverac on pudonnut tältä säveltäjien ”ranking-listalta” ulos sekä Suomessa että kotimaassaan Ranskassa. Séveracin nimeen törmää lähinnä Schola Cantorumin historian yhteydessä, jossa hänet listataan yhtenä opinahjon lahjakkaimmista opiskelijoista.⁴ Vielä 1900-luvun alussa, opiskellessaan Pariisissa, Séverac mahtui lupaavimpien säveltäjien kärkekolmikkoon, Debussin ja Ravelin seuraan. Mitä tälle orastavalle suosiolle tapahtui? Mihin hävisi lahjakas luonnonlapsi, ”*un oiseau rare*”?⁵

Séverac oli kotoisin Etelä-Ranskasta, Languedocin alueelta, josta hän muutti Pariisiin vuonna 1896 opiskellakseen Schola Cantorumissa sävellystä, urkujensoittoa, kuoronjohtoa ja pianonsoittoa. Séverac oli tunnollinen opiskelija, josta pidettiin ja hän solmi opiskeluvuosiensa elinikäisiä tuttavuuksia muiden muassa säveltäjä Vincent d’Indyn ja säveltäjä-pianisti Isaac Albénizin kanssa. Aikalaiskommentit Séveracista muusikkona maalaavat kuvan taitavasta pianistista, joka oli erityisen hyvä improvisoimaan. Séverac oli myös aktiivinen kirjoittaja: hän julkaisi useita musiikkiaiheisia kirjoituksia lehdissä opintojensa ohessa. Schola Cantorumin kirjallisessa lopputyössä (*thèse*) säveltäjä tarkasteli musiikkielämän keskittymistä Pariisiin (*la centralisation*) kriittiseen sävyyn.⁶ Séverac oli innokas regionalisti, joka uskoi musiikin syntyvän myös alueellisista lähtökohdista ja korosti omia juuriaan Etelä-Ranskan maaseudulla. Séverac kirjoitti lopputyössään ”parisianismista”, jolla hän tarkoitti Pariisin konservatorion ylivaltaa – institutionaalista ja sisällöllistä – läpi koko Ranskan musiikkikoulutuksen.⁷ Hänen mukaansa Ranskassa sävellettiin ”musiikkia Pariisista ja musiikkia Pariisia varten”, ja sitä luonnehti tietty juurettomuus.⁸ Konservatorion musiikillinen ja institutionaalinen ilmapiiri oli Séveracista liian autoritääriäinen ja hän arvosteli myös konservatorion opintosisältöjen konservatiivisuutta.⁹

Séverac ei viihtynyt Pariisissa kauaa: saatuaan opintonsa päätökseen vuonna 1907 hän muutti takaisin etelään, Roussillonin alueelle, jossa hän vietti loppuelämänsä säveltäen, soittaen ja osallistuen aktiivisesti aluepolitiikkaan. Céret’n pikkukylässä Pyreneiden vuoristossa eli kiinteä taideyhteisö, johon kuuluivat Séveracin, Pablo Pi-

3 Esimerkiksi pianistit Blanche Selva ja Ricardo Viñes esittivät Séveracin pianoteoksia salongeissa ja seuroissa (mm. *Société nationale de musique* ja *Le nouveaux jeune-France*). Séveracin uusia säveltäjätuttavuuksia olivat mm. Maurice Ravel, Florent Schmitt ja Manuel de Falla.

4 Esimerkiksi Paul Landormy’n kirjassa *La musique française de Franck à Debussy* vuodelta 1943.

5 Suomeksi ”harvinainen lintu”; Séveracin ystävän, lakimies Paul Poujaud’n kommentti Blanche Selvan kirjassa *Déodat de Séverac*.

6 Séveracin lopputyö on nimeltään *La centralization et les petites chapelles musicales*, joka pohjaa muiden muassa filosofi Maurice Barrésin ja runoilija Frédéric Mistralin regionalistiseen ajatteluun.

7 Ranskaksi: ”*le parisianisme*”.

8 Séverac käyttää työssään toistuvasti termiä ”*déraciné*”, juureton.

9 Séveracin mielestä esimerkiksi kansanmusiikista kumpuavat, alueelliset sävellysaineokset jätettiin täysin huomiotta Pariisin konservatorion suosimassa sävellystyylissä.

casson ja Georges Braquen ohella myös muiden muassa kuvataiteilijat Frank Haviland ja Moïse Kisling. Vaikka taiteen tekeminen Provençen luonnon ympäröimänä ja vaikutteiden imeminen tästä taiteilijayhteisöstä ruokkivat sinänsä Séveracin luovuutta, vetäytyminen pois Pariisiin musiikkipiirien pyörteistä on varmasti osasyynä hänen musiikkinsa marginalisoitumiseen. Säveltäjä ei markkinoinut musiikkiaan kovinkaan aktiivisesti eikä katsonut tarpeelliseksi tuoda sitä esille Pariisin musiikkiseurapiireille tai kustantajille. Séverac ansaitsi leipänsä esimerkiksi orkestroimalla muiden säveltäjien kappaleita, jolloin hänen omat sävellyksensä jäivät usein viimeistelemättä tai kokonaan kesken. Kuten sanottu, Séverac improvisoi mielellään, eikä luultavasti kirjoittanut ylös läheskään kaikkia pianosävellyksiään. Séverac työskenteli myös urkurina ja toimi aluepolitiikassa: täysipäiväinen säveltäminen ei ollut hänelle mahdollista eikä ehkä muutenkaan mielekäästä. Tämän lisäksi voi vaistota, että Séverac oli – kuten niin moni taiteilija – epävarma oman sävellystyönsä arvosta, mikä osaltaan vaikutti hänen musiikkinsa marginalisoitumiseen.

Séveracia luonnehditaan aikalaiskommenteissa vaatimattomaksi, mutta itsenäiseksi mieheksi, joka puhui vähän, piti ihmisistä ja rakasti luontoa. Pariisin ilmapiiri tukahdutti Séveracia henkisesti siinä määrin, ettei hän piitannut menestyksestään säveltäjänä tai kustannussopimuksien solmimisista, vaan valitsi sen sijaan yksinkertaisen elämän Välimeren maisemissa. Pianisti Blanche Selvan mukaan Séverac inhosi Pariisin teeskentelevää ja itseään korostavaa ilmapiiriä, joka luokitteli koko muun universumin ”barbaariseksi, typeräksi ja naurettavaksi”.¹⁰ Vakaumuksellinen usko regionalismin voimaan säilyi vahvana säveltäjän kuolemaan saakka. Séverac suunnitteli innokkaasti katalonialaiseen musiikkiin keskittyvän konservatorion perustamista Barcelonaan Blanche Selvan kanssa – unelma jäi kuitenkin toteutumatta.

Séveracin sävellystuotanto koostuu pääosin urkumusiikista, kuoroteoksista, lauluista ja pianomusiikista. Hän sävelsi myös muiden muassa yhden oopperan (*La coeur du moulin*; ”Myllyn sydän”, 1903-08) ja sinfonisen runoelman orkesterille (*Nymphes au crépuscule*; ”Nymfit iltahämärässä”, 1901-02). Séveracin sävellystyylillä on vaihteleva ja monimuotoinen; urkumusiikin gregoriaaniset ainekset sekoittuvat laulumusiikissa symbolistisiin keinoihin.¹¹ Varhaisissa pianoteoksissa (pianosarjat *Le chant de la terre*, *Maan laulu* (1899-1900), *En Languedoc* (1903-4)) ja lauluissa kuuluu yhtä aikaa kaikuja impressionismista, regionalismista ja romantiikasta. Purkamattomat dominanttisoinnut, urkupisteet, kelloaiheet ja nopeat arpeggiot hallitsevat musiikkia, jonka perusvire on samaan aikaan juureva ja elegantti. Séveracin myöhäisempi tuotanto ottaa selvän suunnan Espanjaan ja Kataloniaan.¹² Pianosarja *Çerdaña* (1908-11) kuvaa Katalonian kaupunkeja, juhlintaa ja tanssia samaan tapaan kuin

10 Blanche Selva (1884-1942) oli ranskalainen pianisti ja pedagogi, joka esitti monia Séveracin teoksia ja kirjoitti Séverac-elämäkerran vuonna 1930.

11 Séverac suosi symbolistisia tekstejä lauluissaan, runoilijoina muiden muassa Charles Baudelaire, Paul Verlaine ja tunnetun *Pelléas ja Mélisande* -näytelmän kirjoittaja, Maurice Maeterlinck.

12 Espanjalainen säveltäjä-pianisti Isaac Albéniz toimi Séveracin opettajana Schola Cantorumissa 1898-1901. Séverac piti hänen oppejaan suuressa arvossa ja imi vaikutteita espanjalaisesta kulttuuripiiristä. Séverac toimi myös Albénizin assistenttina.

Albéniz sarjassaan *Iberia*.

Séveracin mittava näyttämöteos *Héliogable* (1910), lajinnimeltään *tragédie lyrique*, sai kantaesityksensä Théâtre des Arènesin ulkoilmateatterissa vuonna 1910. Yleisöä oli paikalla 15 000 – massatapahtuma suurelle yleisölle ei miellyttänyt kaikkia Séveracin kollegoita, joiden mielestä todellinen taide tuli esittää aina sisätiloissa. Séverac oli itse syntyperäinen aristokraatti, mutta pyrki innokkaasti murtamaan luokkaerojen vaikutusta taide-elämään ja piti proletariaatista koostuvaa yleisöä hyvin arvokkaana. Maaseudun hidas elämäntapa, kansanmusiikki, luonto ja aidot ihmiset vetivät Séveracia puoleensa vastustamattomalla voimalla. Kaikki nämä elementit ovat elinvoimaisena läsnä myös säveltäjän musiikissa. ■



Jean-François Millet: *Les Glaneuses* ("Tähkänpoimijattaret", 1857)

KIRJALLISUUTTA:

CORTOT, ALFRED 1932: *La musique française de piano*. Paris: Presses universitaires de France.

LANDORMY, PAUL 1943: *La musique française de Franck a Debussy*. Paris: Librairie Gallimard.

MURTOMÄKI VEIJO: *Séverac – maalaissäveltäjä Debussyn ja Ravelin varjossa*. (luettu 30.9.2011)

http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/WebSearch?id=xwikishared:NodeMuhiArticle.lehti_rom_severac

SELVA, BLANCHE 1930: *Déodat de Séverac*. Paris: Librairie Delagrave.

WATERS, ROBERT 2008: *Déodat de Séverac. Musical Identity in Fin de Siècle France*. Ashgate.

WEBER, EUGEN 1986: *France. Fin de siècle*. Cambridge: Harvard University Press.

TUIJA WICKLUND

Näkökulmia Sibeliuksen *Satuun*

TAUSTAA

Tämän artikkelin tarkoituksena on esitellä väitöskirjaprojektiani ”*En saga* by Sibelius. Editorial, form-analytical and programmatic aspects”. Ensin selostan väitöskirjani sisältöä yleisemmin ja sen jälkeen otan kirjan editointia käsittelevästä luvusta (luku 3) tarkempia esimerkkejä kolmelta partituurisivulta.

Väitöskirjaprojektini sai alkusysäyksensä siitä, että työskentelen tutkijana Jean Sibeliuksen kriittisessä kokonaisjulkaisuhankkeessa *Jean Sibelius Worksissa* (JSW), jonka toimesta kaikki Sibeliuksen säilyneet, kokonaiset teokset sekä omakätiset sovitukset julkaistaan yhteensä yli 50 niteessä. Partituurit ovat perusteellisen, tieteellisen tekstikriittisen toimitustyön tuloksia ja niteissä on dokumentoitu toimitukselliset periaatteet ja tehdyt ratkaisut sekä myös teosten tausta (mm. synty-, esitys- ja julkaisuhistoria).¹

Väitöskirjani liittyy JSW-projektin niteen I/10 toimittamiseen; nide sisältää sinfonisen runon *En saga* op. 9 kaksi versiota (1892 ja 1902). Väitöskirjani yhdistää useita näkökulmia teokseen: se valottaa *En sagan* kahden version kriittistä editointiprosessia sekä teoksen versioita niiden historiallisesta, muotoanalyttisestä ja ohjelmallisesta näkökulmasta.

Vaikka muualla Euroopassa tekstikriittisiä kokonaisjulkaisuja on tehty 1800-luvun puolivälistä lähtien (alkaen Bach-, Händel-, Beethoven-, Mozart-editioista), ei musiikin kriittisestä editoinnista ole juurikaan kirjoitettu Suomessa, sillä ala on meillä varsin uusi ja JSW-projekti alansa ensimmäinen. Tästä syystä kirjallisuuttakin aiheesta löytyy lähinnä näiden muiden säveltäjien vastaavanlaisten kokonaisjulkaisuhankkeiden piiristä jonkin verran.

Väitöskirjani jakautuu viiteen päälukuun, joiden alustavat otsikot suomeksi ovat:

1. Sibeliuksen sävelruno *En saga*: synty, tausta ja vastaanotto
2. Musiikin kriittisen editoinnin historiaa ja käytäntöä

¹ JSW-projektin kotisivuilta löytyy lisää tietoa sen historiasta, periaatteista ja julkaisuista: www.kansalliskirjasto.fi/kulttuuritoiminta/sibelius

3. *En sagan* versioiden editoriaalisia kysymyksiä
4. Muotoanalyttinen näkökulma *En sagan* versioihin
5. Ohjelmallisia näkökulmia

Luvussa 1 on historiallinen näkökulma. Keskityn *En sagan* kahden version syn-tyhistoriaan ja uudistamiseen sekä uudistetun version julkaisuprosessiin. Myös molempien versioiden ensiesitysten saama vastaanotto käydään läpi. Kaiken tämän tiedon lähteinä ovat arkistomateriaalit: Sibeliuksen kirjeenvaihto, kopistien kuitit, (sanoma)lehtiartikkelit ja muut aikalaistekstit sekä teoksen luonnokset.

Luvun 2 tarkoituksena on ensinnäkin antaa yleistä taustaa ja avata musiikin kriittisen editoinnin historiaa kirjallisuuden tekstikritiikin viitekehityksessä. Toiseksi valotan musiikin kriittistä editointia ja selvitän niteen valmistamisen käytäntöjä ja periaatteita alkaen lähdemateriaaleista aina valmiiksi kriittiseksi editioksi. Esiittelen ensisijaisesti Sibeliuksen teosten toimittamisen käytäntöjä, mutta teen vertailua myös muihin vastaaviin hankkeisiin (esim. Chopin- ja Brahms-editiot).

Luvussa 3 poraudun itse kriittisen toimittamisen erityiskysymyksiin *En sagan* osalta ja käyn läpi samat kysymykset molempien versioiden kohdalla. *En sagan* versioiden toimittamisen erityiskysymyksiä luovat muun muassa lähdemateriaalin asettamat rajoitukset: lähteet eivät ole Sibeliuksen omaa käsialaa, niitä on niukasti ja ne ovat osin laadultaan puutteellisia ja jopa arveluttavia. Selvitän ja perustelen, kuinka olen ratkaissut tällaiset kysymykset. Lisäksi pohdin sitä, kuinka saman teoksen kaksi eri versiota vaikuttavat toistensa toimitustyössä tehtäviin ratkaisuihin.

Luku 4 on musiikkianalyttinen. Pohdin siinä *En sagan* kokonaisuuden jäsen-tymistä sekä sen suhdetta erityisesti sonaattimuotoon. Teos (sen molemmat versiot) voidaan kokonaisuutena määritellä sonaattimuotoiseksi, mutta samanaikaisesti siinä ilmenee myös joitakin neliosaisen sonaattisyklin piirteitä – kumpikin muodon jä-sennystapa omine poikkeuksineen. Lisäksi tarkastelen teoksen uusimisen vaikutusta muotoon. Esitän muodon jäsentymisestä oman tulkintani ja kommentoin aikaisem-pien kirjoittajien tulkintoja siitä.

Luvussa 5 keskityn ohjelmallisuuteen. *En saga* on sinfoninen runo, mutta Sibe-lius ei silti koskaan täsmentänyt sille ohjelmaa. Tämä tilanne on kiehtonut monia – niin koti- kuin ulkomaisia – musiikintutkijoita ja kriitikkoja, jotka ovatkin esittäneet monenlaisia ehdotuksia ja arvioita *En sagan* ohjelmasta. Teen yhteenvedon ja pohdin teoksen ohjelmallisuutta sekä edellä mainittujen kirjoitusten että Sibeliuksen omien hajanaisten viittausten pohjalta. Lisäksi pohdin ohjelman ja teoksen muodon mah-dollisia yhteyksiä. Käsittelen ohjelmaa ei-poeettisella tasolla, millä tarkoitan musiik-killisten tekijöiden (melodiset ja rytmiset aiheet, harmonia, tekstuuri) prosesseja ja niiden vaikutuksesta syntyvää narratiivisuutta.

POIMINTOJA EDITOINTI-LUVUSTA

Seuraavassa esitän joitakin esimerkkejä luvusta 3, *En sagan* varhaisversion kriittisen editoinnin kohdalta. Kriittinen editointi tarkoittaa sitä, että toimittajalla on tekstikriittinen näkökulma tutkimuksessaan. Tekstikriitikki on tutkimusala, jonka tavoitteena on selvittää (nuotti)tekstien mahdollisimman alkuperäinen muoto. Tekstit muuttuvat väistämättä niitä välitettäessä eli vaikkapa kopioidessa – kopisti unohtaa merkinnän, tulkitsee väärin tai lisää jotain. Musiikin tekstikriittisen toimittamisen lähtökohtana ovat kulloisenkin nuottitekstin kaikki säilyneet muodot (mm. säveltäjän käsikirjoitus, kopistin kopiot, kaivertajan kappale, oikovedokset, ensipainos), joita vertaamalla selvitetään niiden keskinäiset suhteet ja luotettavuus. Tässä apuna on myös kirjallisten lähteiden informaatio. Sen jälkeen nuottitekstistä pyritään poistamaan välitettäessä ilmestyneet virheet ja puutteet sekä rekonstruoimaan tekstin alkuperäisen kirjoittajan tarkoittama muoto (intentio).

En sagan tapauksessa nuottilähteitä on varsin vähän: molempiin versioihin on säilynyt kaksi kokonaista lähdettä. Varhaisversion kohdalla ne ovat tuntemattoman kopistin vuonna 1901 tekemät partituuri ja stemmasarja ja lopullisen version kohdalla painetut partituuri ja stemmasarja.² Varhaisversion kopiot teetti itselleen kapellimestari Georg Schnéevoigt, joka johti kesäorkesteria Riiassa 1901. Tuntemattomaksi jäänyt kopisti lienee ollut paikallinen, ja vaikuttaa siltä, ettei tämä kopisti ollut kokenut ammattilainen päätellen *En sagan* materiaalien lukuisista virheistä, huolimattomuuksista ja väärintulkinnoista.

Toimitustyön aikana erityisesti varhaisversion nuottilähteistä nousi esiin runsaasti kysymyksiä, jotka piti ratkaista. Tyypillisiä tällaisia asioita ovat muiden muassa seuraavat: nuottitekstissä on vääriä ääniä, tilapäisiä etumerkkejä puuttuu, artikulaatio- ja dynaamisia merkintöjä puuttuu, kaarien alut ja loput eivät ole selkeitä ja eroavat vastaavista yhtä aikaa soittavista stemmoista, stemmoja on paikoin nuotintettu väärin soittimien viivastoille, soittajien lukumäärä ei ole yksiselitteinen (ks. esimerkki 1), on epäselvää onko kyseessä trioli- vai artikulaatiokaari vai molemmat, aksenttien pituudet vaihtelevat alakkain olevissa vastaavissa stemmoissa lyhyestä aksentista pitkään *diminuendo*-kiilaan. Lisäksi kopistin tulkinta tietystä kohdasta partituurissa eroaa toisinaan siitä, mitä stemmassa on vastaavassa paikassa. Valaisen muutamaa kohtaa seuraavassa esimerkein.

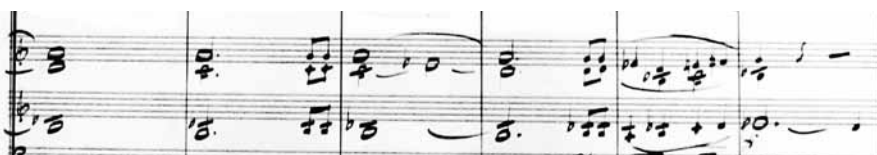
Esimerkissä 1 näkyy F-trumpettien viivastot (I+II, III) varhaisversiosta siten, että a-kohta näyttää kopistin kynänjälkeä (t. 327–332) ja b-kohta JSW-partituuria (t. 329–332).³ Esimerkkien toiseksi viimeinen tahti on mielenkiintoinen. Käsikirjoituk-

2 Ensipainoksen kustansi Helsingfors Nya Musikhandel Fazer & Westerlund vuonna 1903 (työ teetettiin Breitkopf & Härtelillä). Muutama luonnossivukin on säilynyt (ne löytyvät listattuina JSW-niteestä), mutta luonnokset ovat niin alustavia, ettei niistä ole apua toimituksellisten kysymysten ratkaisemisessa.

3 Varhaisversion käsikirjoitusta säilytetään Kansalliskirjastossa (Jean Sibeliuksen yksityisarkisto, Ö. 109); kriittinen editio: Jean Sibelius Works, volume I/10 *En saga*, toim. Tuija Wicklund (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2009). *En sagan* lopullinen versio on ilmestynyt myös taskupartituurina (B&H Partitur-Bibliothek Nr. 5319), jonka nuottikuva on kriittisestä editiosta.

nessa (a-kohta) ylempällä viivastolla tahdin ykkösellä ei ole kuin yksi nuotinnuppi ja varsi, jolloin toisen trumpetin soittajan stemmasta puuttuu notaatio. Herääkin kysymys sävelkorkeudesta: pitäisikö kohdassa olla tauko vai toinen nuppi? Itse asiassa samaisessa kohdassa ensimmäisen trumpetin sävelkorkeus on väärä. Myöskään tahdin toisella neljäsosalla alennusmerkin paikka ei ole selvä: se on nuotinpäiden välissä. Kaaretkin loppuvat hiukan epämääräisesti. Nämä kaikki kysymykset on JSW:ssä ratkottu tyyppilliseen tapaan vertaamalla toisiinsa partituuria ja stemmoja sekä vastaavaa tahtia (t. 321). Lisäksi on otettu huomioon ympäröivä tekstuuri sekä harmoninen konteksti; tehdyt ratkaisut näkyvät esimerkissä 1b. Kopistin tulkinnat sekä JSW:ssä tehdyt ratkaisut on selvitetty ja perusteltu niteen kriittisessä kommentaarissa. *En sagan* varhaisversion kohdalla toimitustyön päälähteenä on toiminut kopistin partituuri. Siinä tällaiset puuttuvat varret ovat niin tavallisia, että niistä on laitettu ns. yleiskommentti kommentaariin. Se tarkoittaa sitä, että jokaista tapausta ei erikseen perustella samoin sanoin, vaan perustelut on selvitetty kommentaarissa kerran. Mikäli siis stemma, vastaavat tahdit muualla teoksessa, ympäröivä tekstuuri ja harmoninen konteksti antavat olettaa toisen varren puuttuvan, se on lisätty kriittiseen edition ilman erityistä kommenttia sen tahtinumeron kohdalla. Jos on mitään syytä epäillä jonkin muun ratkaisun olevan yhtä perusteltu, asia on selvitetty kommentaarissa kyseisen tahdin kohdalla.

a)



b)

Esimerkki 1. *En sagan* varhaisversio, F-trumpetit. A-kohdassa kopistin partituuria (HUL Ö. 109), t. 327–332; b-kohdassa kriittisen edition partituuria, t. 329–332.

Esimerkissä 2 on sivu 67 varhaisversion käsikirjoituksesta (t. 579–587). Tässä esimerkissä näkyy kuinka kopisti on vetänyt vaakaviivan keskelle sivua ja kirjoittanut marginaaliin *Triangel*. Viivalla ei kuitenkaan ole minkäänlaista notaatiota. Edellisellä sivulla merkintää ei vielä ole, vaan se alkaa tästä kesken fraasin ja jatkuu vielä seuraavan sivun ajan (t. 595). Merkintää ei löydy lyömäsoitinstemmasta, jossa on ainoastaan taukoa. Mistä merkintä on siis partituuriin tullut? On mahdollista että Sibeliuksen

alkuperäisessä partituurissa, josta kopio on tehty, on ollut jonkinlainen merkintä, jota kopisti ei ole osannut tulkita. Sibeliuksella on voinut olla ehkä kaavailuja triangelin lisäämisestä ja/tai korjauksia näillä sivuilla olleeseen musiikkiin muuten, jolloin nuotikuva on jäänyt epäselväksi (mikä sinänsä ei ole kovinkaan tavatonta). Koska alkuperäistä käsikirjoitusta ei ole enää olemassa, on mahdoton saada tietää totuutta. Koska näin ollen ei ole selvää, mitä triangeli olisi soittanut ja onko sillä koskaan notaatiota ollutkaan, merkintä on jätetty pois kriittisestä editiosta ja sen olemassaolo kopistin partituurissa on vain mainittu kriittisessä kommentaarissa.

Samassa esimerkissä huomiota kiinnittää käyrätorvien notaatio (viivastot 9 ja 10; käyrätorvet I+II, III+IV): ei ole koko ajan selvää, soittaako yksi torvi kerrallaan vai soittavatko ne pareittain. Samankaltainen tekstuuri jatkuu kaikkiaan parikymmentä tahtia (t. 577–596), ja se alkaa kaksi tahtia ennen esimerkissä 2 näkyvää sivua. Alkupuolen notaatio on selkeä, sillä ensimmäiselle ja kolmannelle torvelle on merkitty tauot. Tauot kuitenkin loppuvat kolmos- ja nelostorven viivastolta esimerkissivun kolmannessa tahdissa. Tällöin kaksitahtinen repliikki voisi olla tarkoitettu joko jommalle kummalle torvelle, mikä olisi johdonmukainen jatko, tai soitettavaksi *a2*. Tauot loppuvat myös ylemmältä torviviivastolta sivun viimeisessä tahdissa, eikä taukoja enää ole tämän katkelman aikana. Jatkuuko vuoropuhelu siis torviparein? Kun tarkastellaan stemmoja, käy selväksi, että vuoropuhelu käydään koko katkelman ajan vain kakkos- ja nelostorven välillä ja taukojen puuttuminen partituurista on vain kopistin erhe. Näin ollen myös JSW-editioon on tauot lisätty.

Esimerkistä 2 käy hyvin ilmi myös kopistin omintakeinen kirjoitustyyli ja erityisesti tapa piirtää neljäsosatauko. Klarinetin viivastolla (6. ylhäältä) esimerkiksi ensimmäisessä ja vastaavanlaisessa viidennessä tahdissa toisella ja kolmannella neljäsosalla on taukoja – eikä suinkaan neljäsosanuotteja – samoin kuin toisen tahdin neljännellä neljäsosalla ja neljännen tahdin ensimmäisellä neljäsosalla. Toisinaan taas kopistin nuotinnuppi on niin suuri, että se täyttää kahden nupin paikan. Esimerkissä 1 puolestaan ensimmäisen trumpetin neljässä ensimmäisessä tahdissa on vain yhtä samaa säveltä (g), vaikkei koko ajan siltä näytäkään.

Sävelkorkeuksien määrittely aiheuttaa myös paikoin miettimistä. Eräs kiintoisa ja hiukan monimutkaisempi tapaus löytyy esimerkistä 3, jossa näkyy käsikirjoituksen sivujen 89–90 vaihe (t. 809–816). Huomion kiinnittää toisen pasuunan stemma (10. viivasto alhaalta päin), jossa sävelkorkeus vaihtuu sivun kääntyessä (d → As). Muilla pasuunoilla, kuten myös vastaavanlaisilla stemmoilla (oboella, fagotilla, tuuballa ja kontrabassolla) sävelkorkeus pysyy samana. Miksi siis toinen pasuuna hypää vieläpä soittajalle epämukavan tritonus-intervallin? Sävel As sopii kyllä harmoniaan, mutta sävelkorkeuden vaihtuminen poistaisi soinnulta pitkänä äänenä soivan terssin (toki terssi on mukana melodisissa kuluissa muilla soittimilla), ja lisäksi se veisi toisen pasuunan kolmospasuunaa matalammalle sävelelle. Orkesteristemmassa puolestaan kakkospasuunalla säveleksi vaihtuu B eli sama sävel kuin kolmospasuunalla. Vaikuttaa ilmeiseltä, että Sibeliuksen käsikirjoituspartituurissa, josta kopio on

The image displays two pages of handwritten musical notation for a piano trio. The left page is numbered '23' at the top left. It features several staves with musical notes, rests, and dynamic markings such as 'mf' and 'mp'. A section is marked 'Andante' and includes the instruction 'All. ma Andante'. The right page continues the score with similar notation and includes the instruction 'All. I'. The handwriting is clear and professional, typical of a composer's manuscript.

Esimerkki 3. *En sagan* varhaisversio, kopistin partituuri, s. 89–90 (t. 809–816).

tehty, on ollut joitain muutoksia ja kopistin on ollut vaikea saada selvää, mikä on lopullinen versio näistä tahdeista. Yhtä hyvin on tietysti mahdollista, että kopisti on vain kirjoittanut väärin, siis sijoittanut nuotinnupin väärälle viivaston viivalle. Tässä tapauksessa kriittisessä editiossa ratkaisuksi on valittu toisen pasuunan sävelkorkeuden säilyttäminen sivun vaihteen yli perusteluna muut samanlaiset stemmat. Toimittajan ratkaisu näkyy editiossa siten, että muutettu sävel on nuottikuvassa hakasuluissa ja ratkaisun perustelu löytyy kommentaarista, kuten myös molempien lähteiden luennat. Näin jokainen kriittisen edition käyttäjä voi selvittää lähtötilanteen ja halutessaan pohtia tehtyä ratkaisua. Kriittisen edition tarkoitushan on antaa asiaan ja kokonaisuuteen hyvin perehtyneen toimittajan näkemys asioista, mutta edellä kuvatun kaltainen läpinäkyvyys tai avoimuus kriittisten editioiden kommentaareissa antaa käyttäjälle myös mahdollisuuden tehdä omat, toimittajan ratkaisusta eroavat johtopäätöksensä, jotka kuitenkin voidaan perustaa lähteisiin. ■

LOTTA ILOMÄKI

In Search of Musicianship: A Practitioner-Research Project on Pianists' Aural-Skills Education

Lectio praecursoria 3.6.2011

Learning to perform music is often a long-term process. The playing of a musical instrument, for example, requires years of engagement with the instrument, practice and exploration, and also learning to act and communicate in music and through music: becoming a member of a musical community. The results of such learning processes become audible in the musician's ability to perform more and more complex music, to shape and nuance the music and to communicate with other musicians in more refined ways.

Along with the development that is directly audible, learning to perform music involves processes that are less observable, but no less important – those that concern the person's perception and awareness of music. Active participation in music makes musical sounds meaningful and differentiated to a person in a new way. Developing one's musical skills also involves a refinement in one's ability to plan, expect and discern musical patterns. The topic of interest in my doctoral dissertation is this kind of development, which concerns musical perception and imagination and also music literacy: musicians' ability to communicate using notation and other symbols, and to employ such symbols in their thinking.

The dissertation concerns aural-skills education: the specific education of musicians' perceptual and analytical skills in music and their music literacy. The purpose is, on one hand, to prepare musicians to face practical demands such as learning musical repertory effectively through scores and by ear, writing music down, and communicating with other musicians. On the other hand, aural-skills study is also expected to deepen musicians' understanding and analytical awareness of music. A central question for teachers working in this field is how specifically planned formal education can support and complement the learning processes that naturally occur as musicians learn to make music and to take part in various musical activities. It is essential to ask how to enrich and balance the perceptual development

that is naturally a part of musicians' growing command of their instrument and their growing mastery of musical repertory, and how to help them benefit from the musical tradition and to actively participate and contribute as future musicians.

AN ACTION-ORIENTED PERSPECTIVE ON AURAL-SKILLS LEARNING

The relationship between formal education and students' broader learning processes is a popular topic in current educational research, but nevertheless has not been addressed so often in the realm of aural-skills education. The first research task of the present dissertation, therefore, is to propose a concept of the learning and education of aural skills from what I chose to call an *action-oriented* perspective: one that emphasises the interaction between people and their environment. This means a conceptual framework, which applies to both formal aural-skills education and to those situations in which the students develop their aural skills through their broader engagement in music: through learning their instrument and their other activities in music.

A central premise in action-oriented educational literature is that human thinking is not something that only happens inside our individual minds, but is instead based on our interaction with the environment. John Dewey, whose work provides one of the central theoretical sources of the dissertation, maintains that when people learn to interact with the environment and develop habits, they actually develop knowledge of the world. Acquiring habits of action means that we have learned to anticipate how to act in different situations and what kinds of responses or feedback is likely to result from such situated action. In music, of particular importance is musicians' development of *sound production habits*: habits whereby they create musical sound. Besides the habits that directly involve the human body, musicians use musical instruments and symbols such as music notation, which display some dimensions of sound outside of the human body, and connect musical sound with movement and kinaesthetic and visual experiences. The musician can, for example, gaze at the piano while simultaneously seeing, feeling and 'hearing' the musical patterns to be played. If using music notation, the musicians can also see the patterns within it.

Sound production habits also enable musicians to mentally anticipate how music would sound if played in a certain way – without actually playing. It is possible to internalise the connection between our sound-producing actions, which may involve instruments or notation, and the musical sound. The connection between action and expected musical sound is one way of understanding the phenomenon that musicians often call 'inner hearing': the ability to imagine music that is not present – and to consciously control musical experiences in one's mind. The experiences that people referred to as 'hearing' actually involve many different sensory modalities; the human body is involved in musical thinking and imagery. In general, the role of the body in

human thinking is much broader than people's conscious experiences of movement. The bodily basis of perception and thought also manifests, for example, in conceptual systems that draw on metaphors connected to movement and spatial action.

One implication of the view of musical 'hearing' being mediated by action is that people who have learned different habits of musical action do not 'hear' music in a similar way. Rather, there are different cultural ways of hearing music. For educators this means the necessity to encounter students' different ways of experiencing music, and the recognition that each educator's own musical awareness is shaped by one's background as a musician. Another implication is that educators can, nevertheless, expect to understand something of our students' musical experiences through attending the students' actions and communications in connection to music. Through action and communication in a community, namely, the students acquire cultural means, 'tools', for their individual thinking.

A PRACTITIONER-RESEARCH PROJECT WITH PIANISTS

The present dissertation includes a practitioner-research project, in which I worked as an aural-skills teacher with two groups of students of the Sibelius Academy over two academic years. I focused my analysis on twelve students who had the piano as their major instrument. As musicians the students had very different backgrounds, especially regarding how far they had studied classical repertory and technique, how much they had played by ear, and how much they had been engaged in singing in various contexts. I used qualitative data, generated together with the students, so as to understand the students' viewpoints on aural-skills learning as well as to reflect on my own experiences and perspectives as their teacher.

I designed the courses so as to enable the students to study aural skills at the keyboard. We used extracts of musical compositions, from which we selected various units and elements for activities like playing by ear, transposing, and figuration and improvisation tasks. The courses also included vocal and written work, which has been more typical for aural-skills pedagogy. The students participated actively and gave positive feedback on the work in the courses, but it was also clearly visible that their experience of such work varied as a function of their broader experience in music.

There was a particularly clear difference between students who had mainly learned music through scores and who seemed to have a rhythmically and texturally oriented approach to music, and those who were more orientated in a melodic and vocal direction. Regarding the students' overall musicianship, none of these orientations seemed to be in any obvious way better than the other, but the melodic and vocal orientation clearly made it easier for the students to approach the types of tasks that have traditionally belonged to aural-skills education.

For all students, some of the approaches to music in the courses were new, or at

least combined elements that the students had learned to associate with different musical genres or traditions. For example, the students were not used to connecting aural transposition of music or improvisation on harmonic frameworks to classical piano playing. The courses and the interviews therefore led the students to discuss what kinds of skills should actually belong to their pianistic musicianship: what was necessary, what was useful and what could enrich their musical awareness. They discussed their learning of classical repertory through scores, which they wished to develop in a richer and more personal direction. To varying degrees, they also had experiences of playing by ear and of free and improvisatory approaches to the piano, such as playing from chords symbols or figured-bass symbols. In principle, many of them maintained that such different approaches to the instrument could interact with each other, and that their study of classical repertory would benefit from improvisation and playing by ear. In practice, however, it seemed to be that the students' possibilities to develop their skills had been quite strongly framed by the convention that different musical genres are separated into distinct educational subjects and practiced by distinct communities of people.

INTERPRETATION AND REFLECTION

Having finished the teaching, I returned to analyse the findings – and especially to reflect on the disconnections that still seemed to remain between the aural-skills courses and the students' interests and needs for development as pianists and musicians. Generally, the findings suggested that the students had learned new approaches to music and their instrument and appreciated this experience, but the courses could still be more effective in employing the musical experience that the students already had as pianists. This seemed to pertain both to playing by ear and playing from scores. Such results seemed to suggest that aural-skills learning could still become more relevant to pianist students if that learning acknowledged the students' ability to make sense of their aural experiences through piano, or through any musical instrument as worthwhile goals in themselves – not only a means of musical learning. This means that pianists can anticipate and imagine musical structures in a way which involves their instrument as an indispensable part, and which cannot and need not be abstracted from the instrument. Such a view is also congruent with the action-oriented idea that extending one's thinking through tools and instruments is a central human capacity. Tools and instruments enable people to act and to make practical things, but people also think and experience the world through them. In music, therefore, playing by ear – hearing music and learning how to produce it on an instrument – or the development of musical ideas through improvisation on an instrument are types of musical awareness worth cultivating in their own right.

When pianists play music from scores, in turn, this can also be regarded as an intrinsically valuable way of experiencing music, in which both the score and the instrument mediate the connection between the musician's actions and the musical sound. As the data from the present research suggested, the students who had got used to playing from scores had often developed types of harmonic and melodic awareness which were somewhat passive in nature: they could very sensitively react to harmonic and melodic patterns in music, but often not produce them totally by ear, and certainly not always label the musical structures. What the course experiences suggested, however, was that it was useful for the students to start from such passive awareness and to develop it in an increasingly active direction – for example by playing structures from memory, transposing them and using them as a basis for improvisation.

In all, the present practitioner-research project with Finnish students exemplified how the learning of aural skills through one's instrument offers many possibilities, but also suggested the need to set the goals of aural-skills education so as to enable the students to develop their thinking through their instrument. I have also reflected on these results against some previous work that has been done in the pedagogy of aural skills, as well as that of improvisation. I believe that the results of this project suggest the importance of cultivating musical tasks in aural-skills education that are broad and complex enough, and which are reflective of tasks and challenges that the students are likely to face as future musicians – tasks that certainly do not imply a single correct answer.

Going further in the development of open-ended aural-skills tasks also seems to be a possible way to promote the dialogue, which we sought in this research, between the students' expectations for their own learning and the contribution of the teacher and the curriculum. We pursued this kind a dialogue in the present research, but the results still suggested the need to go further in this direction. Quite obviously, the students who attend higher education face lots of questions concerning the skills they will need as future musicians, and they are also seeking their personal path in music. Aural-skills education, indeed, offers the potential to support the students in posing such questions, and not only through words, but through practical exploration of different ways to strengthen and broaden their skills of learning and understanding music.

The course of future development that I suggest here, however, clearly departs from the convention of listing specific objectives that the students are expected to attain in aural-skills courses, which has long been the norm in the field. The difference between such thinking and the action-oriented approach suggested here is that from the present viewpoint the musical skills that the students are likely to need cannot be reduced to any fixed and static list. There is actually not very much evidence to support the idea that musicians need exactly similar technical or perceptual skills to succeed in music, at least if we divide music into distinct

elements or parameters, as has often been the convention in aural-skills education. Instead, the skills that musicians need are likely to change as a function of what supports them to participate as musicians, to face changing demands and to adapt to changing situations. I therefore believe that aural-skills education could take the profile as a subject that integrates action and reflection: one that guides the students to try different ways of experiencing and conceptualising music, and engages them in reflection on how they can broaden and strengthen their musical learning. ■

OLLI-PEKKA MARTIKAINEN

”Kalvo, puu, metalli – materiaaleja, sävyjä ja tunnelmia”

Lectio praecursoria

Olli-Pekka Martikaisen musiikin tohtorintutkinnon aihe oli ”Kalvo, puu, metalli – materiaaleja, sävyjä ja tunnelmia.” Kirjallisena työnä hän kokosi multimediaesityksen ”Orkesterilyömäsoittimet ja niille säveltäminen. Tietopankki säveltäjille ja sovittajille.” Martikainen esitteli lectiossaan aluksi konserttisarjan sisältöä ja sen teosten suhdetta tutkintokokonaisuuteen. Lopuksi hän esitteli kirjallista työtä ja näytti sivustolta muutamia valaisevia esimerkkejä.

Olli-Pekka Martikaisen DocMus-yksikön taiteilijakoulutuksessa suorittaman tohtorintutkinnon tarkastustilaisuus oli Musiikkitalon Camerata-salissa la 22.10. 2011.

[Soitonäyte: Per Nørgård: *I ching*, osa III. *The Gentle, the Penetrating*.]

Arvoisa valvoja, arvoisat opin- ja taidonnäytteen arviointilautakunnan jäsenet sekä kirjallisen työn tarkastajat, hyvät naiset ja herrat.

Polte jatkotutkinnon tekemiseen syntyi jo perustutkinnon aikana; ensimmäiset jatkotutkintokipinät sinkoivat lukuisissa nykymusiikkia sisältäneissä konserttiproduktioissa. Muun muassa Korvat auki -yhdistyksen siipien alla olleet konsertit saivat nuoren lyömäsoittajan pelkäämään ennen aikaista harmaantumista. Usein tällaisissa tilanteissa ei osannut nähdä akuuttien selviytymispyrkimysten rinnalla tarjolla olevaa haastetta ja sitä kautta oppimismahdollisuutta.

Ensimmäisten työvuosien aikana ammattiorkesterissa kipinät saivat aikaiseksi jatkotutkintosavua, sillä varsin nimekkäidenkin säveltäjien teoksissa olleet epätaloudellisuudet työllistivät lyömäsoittajia. Joskus säveltäjien tietämyksessä oli jopa selviä puutteita. Myös oman osaamiseni edelleen kehittäminen ja monipuolisuuden lisääminen ajoivat minua kohti vanhan opinahjoni portteja.

Tuli ei kuitenkaan ottanut syttyäkseen, vaan kipinät jäivät kytemään hiljalleen. Elämän liekit roihusivat samaan aikaan muualla. Jälkikäteen ajatellen lopputuloksen

suuntaa jopa oikeammille raiteille ohjannut pysähdys tuli perheen sisältä.

Kuuden vuoden tauon jälkeen elämäntilanne mahdollisti taas jatkotutkintohiilokseen puhaltamisen. Vanhat ideat oli syytä ottaa uuteen tarkasteluun. Tutkintoni eteni kuitenkin hakien, sillä ohjaus ja kollegiaalinen tuki puuttuivat. Silloin niitä ei osannut kaivata, nyt tällaiset puutteet osaa jo tiedostaa. Viisas, vanha lyömäsoitinprofessori olisi ollut jatkotutkintotiellä enemmän kuin tervetullut tutor.

Taiteellisen opin- ja taidonnäytteeni eli konserttisarjan nimi on ”Kalvo, puu, metalli – materiaaleja, sävyjä ja tunnelmia”.

Koska jatkotutkintoni sisältö muotoutui lyömäsoittimia esitteleväksi, jopa markkinoivaksi, oli alusta asti selvää, että halusin myös konserttiohjelmissani ilmentää lyömäsoitinten monipuolisuutta, muuntautumiskykyä ja erikoispiirteitä. Miten tämän ajatuksen saisi nivotuksi taiteelliseksi kokonaisuudeksi, oli se tärkeä kysymys.

Solistisiin konserttiohjelmiin liittyvä traditio ja niihin soveltuva ohjelmisto lyömäsoittimille on alle satavuotias. Varsinaista soolomateriaalia voi laskea olevan vielä lyhyemmältä ajalta, vain noin kuudelta vuosikymmeneltä. Muihin soittimiin verrattavaa keskeistä soolomateriaalia ja konserttitraditiota luodaankin parhaillaan!

Idea ensisijaisesti säveltäjille kohdennetusta kirjallisesta työstä vaikutti siten, että halusin sisällyttää myös kantaesityksen jokaiseen konserttiin. Halusin esitellä lyömäsoittimet konserteissa täydellisen solistisena soittimistona. Myös kamarimusiikillisissa kokoonpanoissa lyömäsoitinten osuudet olivat solistisia, eivät säästäviä. Konserttisarjasta jäi puuttumaan teos, jossa lyömäsoittimet olisivat osana sinfoniaorkesteria. Jäljelle jäikin kysymys, voisiko solistinen orkesteriosuus olla osa jatkotutkintokonserttia? Tällainen voisi olla esimerkiksi Beethovenin 9. sinfonian patarumpuosuus.

Kahdessa ensimmäisessä jatkotutkintokonsertissa, jotka muodostuivat kolmesta lyömäsoitinkonsertosta, lyömäsoittimet olivat solistisessa tehtävässä. Kun esitettäväkseni tilattujen konserttojen solistiosuuksien vaativuudesta ei etukäteen pystynyt tekemään arvioita, päätin sisällyttää kahteen ensimmäiseen konserttiini yhteensä kolme konserttoa. Näistä kaksi olivat kantaesityksiä.

Kahdessa ensimmäisessä konsertissa soittimistojen pääpainon muodostivat melodialyömäsoittimet. Darius Milhaud´n konsertto oli sävelkielellisesti tonaalinen ja varsin perinteinen, soittimina vain marimba ja vibrafoni. Konsertoista modernein ja soittotavoiltaan nykyaikaisin oli Harri Ahmaksen konsertto. Harri Wessmanin konsertto sijoittui puolestaan näiden kahden konserton välimaastoon, ollen hengeltään raikas. Soittimistoissa soitinten määrä lisääntyi konsertto konsertolta.

Perinteisten melodialyömäsoitinten, marimban ja vibrafonin, rinnalle nousi Wessmanin konsertossa kellopele ja Ahmaksen konsertossa näiden lisäksi vielä crotalesit ja putkikellot, jopa thai-gongitkin. Kahdessa tuoreimmassa konsertossa käytettiin myös kalvollisia, puisia ja metallisia lyömäsoittimia. Ahmas hyödynsi säveltäjänsä lyömäsoittimia siten, että niillä luotiin melodiaa muistuttavia aiheita. Efektilyömäsoittimet alkoivat myös tuoda lisäväriä perinteiseen sointimaailmaan.

Kapuloiden lisäksi soittamiseen käytettiin jousta ja välillä vain pelkkiä sormia. Notaatio oli kaikissa konsertoissa perinteinen.

Kun konserttovaihe eli lisensiaattikonsertit olivat ohi, tuli aika tarkastella tulevien kolmen tohtorikonsertin ohjelmistoa. Ehdolla oli erilaisia konserttikokonaisuuksia, mikä herätti myös aiemmin uinuneen taiteellisen opin- ja taidonnäytteen arviointilautakunnan. Keskustelua käytiin hieman epäselvin päämäärin – välillä aiheesta ja välillä aiheen vierestä. Ensimmäinen lyömäsoitinmusiikin tohtorintutkinto tuntui hämmäntävän eri osapuolia.

Lautakunta peräänkuulutti konsertteihin punaista lankaa! Välillä lautakunta toivoi konserttien sisältävän jotakin aivan uutta, mutta seuraavassa käänteessä niiden toivottiin rakentuvan jo tunnustettujen teosten ja säveltäjien ympärille. Vaihtelevien näkemysten jälkeen apua löytyi kaikkia osapuolia tyydyttävästi Sibelius-Akatemian ulkopuolelta.

Innovatiivisen ideoinnin jälkeen oli rajausten ja päätösten aika.

Kolme viimeistä konserttia muodostuivat lopulta siten, että jokaisessa konsertissa oli duetto jonkin muun soittimen kanssa ja yksi sooloteos laajalle lyömäsoittimistolle. Kamarimusiikkiteoksissa lyömäsoittimilla oli toisiin soittimiin nähden tasavertainen osuus. Teokset edustivat eri vuosikymmeniä, ja ne kaikki oli sävelletty viimeisen kuuden vuosikymmenen aikana. Kuhunkin konserttiin valitsin vähintään yhden kotimaisen ja eurooppalaisen teoksen sekä yhden teoksen Yhdysvalloista. Teokset sijoittuivat konserttiohjelmaan siten, että kukin yksittäinen konsertti muodosti järkevän kokonaisuuden niin musiikillisesti kuin soittimistojenkin suhteen.

Säveltäjät olivat sikäli tunnettuja, että heidän sävellystensä myötä ovat lyömäsoittinten käyttötavat ja ilmaisukeinot lisääntyneet sekä lisäksi yleinen lyömäsoittinten solistinen ja kamarimusiikillinen arvostus noussut. Yksi lautakunnan jäsen ehdotti myös, että säveltäisin viimeiseen konserttiin oman teoksen. Konserttisarjan teokset olivat alun perin lyömäsoittimille sävellettyjä. Kahdessa teoksessa hyödynnettiin live-elektroniikkaa.

Konserteissa esitettyjen teosten sisältämät soittimistot vaihtelivat, ja esillä oli suuri määrä yksittäisiä lyömäsoittimia sekä erilaisten lyömäsoittinten yhdistelmiä. Jokaisessa konsertissa oli myös teos tai teoksia, jotka oli sävelletty vain yhdelle lyömäsoittimelle. Näiden teosten soittimet olivat marimba, pikkurumpu, patarummut ja vibrafoni. Näin konserteissa oli mahdollisuus saada monipuolinen kuva myös täysin solistisesti käytetyistä yksittäisistä lyömäsoittimista.

Kolmannessa konsertissa suuri soittimistoteos oli Karlheinz Stockhausenin *Zyklus*, joka on erinomainen oppitunti paitsi soitinten sijoittelusta ympyränmuotoon, myös graafisesta notaatiosta. Suuri duettoteos oli Usko Meriläisen *Konsertto kontrabassolle ja lyömäsoittimille*. Tämän konserton erityispiirteenä oli kaksi äänen alukkeiltaan hyvin erilaista soitinta. Myös äänenvoimakkuuksien balansointi oli haasteellista. Meriläinen on sävellysvaiheessa tehnyt kiinteää yhteistyötä lyömäsoittajan kanssa, mikä näkyy soittimiston muodossa ja soitinten ajatellussa sijoittelussa.

Tämän konsertin kolmessa soittimistoteoksessa käytettiin puisia, metallisia ja melodialyömäsoittimia. Meriläisen ja Stockhausenin teoksissa oli lisäksi myös kalvollisia lyömäsoittimia. Kantaesitysteoksessa Ville Raasakka oli jakanut lyömäsoittimet eri sävyihin materiaalien mukaan.

Neljännessä konsertissa ei käytetty lainkaan melodialyömäsoittimia. Konsertin suurena soittimistoteoksena oli Kaija Saariahon teos lyömäsoittimistolle ja elektroniikalle. Teoksessa on lukuisa määrä rumpuja, puisia ja metallisia lyömäsoittimia sekä jonkin verran efektilyömäsoittimia. Vaikka melodialyömäsoittimia ei ole, on soittajalla lähes koko ajan kädessään neljä kapulaa, joilla lukuisia lyöntipintoja soitetaan melodialyömäsoittimista tutuilla soittotekniikoilla. Soittimiston soitinten sijoittelu oli haastavaa, sillä lukuisten soitinten tuli olla soittajan ulottuvissa. Osana soittimistoa oli lyömäsoittajan lausuma ranskankielinen runo.

Duetto-teos oli virtuoosinen kohtaaminen trumpettistin kanssa. Teoksen notaatiossa jokainen soitin on saanut oman viivansa. Näin ollen nuotteja on parhaimmillaan tai pahimmillaan luettava neljältätoista riviltä yhtä aikaa. Edellä puheena olleet konsertin kaksi suurinta teosta toivat mielenkiintoisella tavalla esiin erilaisten tunnelmien ja sävyjen mahdollisuudet, vaikkei melodiaa perinteisessä mielessä ollutkaan lyömäsoitinten osalta käytettävissä.

Elliot Carterin patarumputeos on eräs kulmakivi lyömäsoitinkirjallisuudessa. Patarumpujen solistiset ominaisuudet ovat läsnä, ja esittäjän haasteena on selättää tekniset vaikeudet sekä tuoda esiin niiden taakse kätkeytyvä teoksen ilmaisuvoima. Samantapainen tilanne on myös Askeell Massonin pikkurumpusoolossa.

Alustukseni ensimmäisenä musiikkiesityksenä kuultu Per Nørgårdin teos kalimballe toi hyvin esiin kalvollisten soitinten värähtelyn ja niiden meditatiivisen luonteen.

Viides konsertti oli soittimistojen suhteen aikataulullisesti onnistunein. Salivaraus kesti kolme päivää, mikä mahdollisti soittimistojen huolellisen sijoittelun ja harjoittelun sekä taidokkaan valaistustoteutuksen. Käytännön mielipiteitä salivaraukseni pituudesta sain lukuisissa yhteydenotoissa, joissa tiedusteltiin mahdollisuutta salin käyttämiseen varaukseni aikana tyyliin: ”Sulla kun on noin pitkä tuo varaus, niin voisiko siitä ottaa iltapäivällä pari tuntia...” Lyömäsoitinvalistus ja lyömäsoitinten ominaispiirteiden esille tuonti lienee tulevaisuudessakin eräs lyömäsoittajien keskeisistä tehtävistä.

Viidennen konsertin aloittanut vibrafonisoolo ilmensi yksittäisen melodialyömäsoittimen ilmaisuvoimaa. Erityistä huomiota keräsivät pedaalillisen soittimen äänten kestot, joita säveltäjä ohjasi oivallisesti vaihtelevin pedaalimerkinnöin.

Konsertin tunnelmapala oli Morton Feldmanin pienieleinen teos, joka oli aikoinaan vastaus Stockhausenin graafisesta lyömäsoittimistoteoksestaan saamaan suureen huomioon. Teoksen notaatio on myös minimaalinen. Pelkin käsin soitettujen muutamien soitinten nuotteissa jaettu viivoilla kolmeen sävelkorkeuteen. Aikamittana on pystyviivat siten, että kahden viivan välinen kesto on koko ajan sama.

Pystyviivojen väleihin on merkitty numeroin ja kirjaimin muun muassa se, kuinka monta äänitapahtumaa ja millä soittimella kulloinkin soitetaan. Soittimiin viittaa- vat symbolit, jotka ilmaisevat haluttua äänenväriä.

Viidennen konsertin duetto oli Magnus Lindbergiä. Soittimistossa oli pelkäs- tään metallisia soittimia. Teos ymmärsi metallisiksi myös sellaiset soittimet kuten vibrafonin ja crotalesit. Soittimiston materiaalien kolkkoudesta huolimatta teos si- sälsi myös lyyrisiä jaksoja.

Viidennen konsertin ja samalla koko konserttisarjan päättänyt teos oli Iannis Xenakisin *Psappha*, jonka soittimiston tarkemman määrittelyn säveltäjä on jättä- nyt pitkälti soittajalle. Vaatimuksena on kuitenkin kuusitoista eri soitinta, jotka ovat puisia, metallisia ja kalvollisia lyömäsoittimia. Teoksen nuotit ovat pisteitä viivoilla. Jokaiselle soittimelle on oma viivansa. Tämän teoksen myötä konserttisarjan muo- dostama katsaus erilaisiin notaatioihin sai mielenkiintoisen päätöksen.

Jälkikäteen arvioituna konserttiohjelmat olivat haasteellisia niin yleisölle kuin esittäjällekkin. Soitetuista teoksista suurin osa oli minulle uusia, joten minulla oli mahdollisuus laajentaa repertuaariani ja samalla tutustua uusiin ja erilaisiin teoksiin sekä niiden notaatioihin. Nuottimateriaaleissa huomionarvoista oli, että useimmissa suurissa teoksissa jouduin lopulta itse kopioimaan, leikkaamaan ja liimaamaan esit- tämiseen kelpaavan nuottimateriaalin.

Kantaesityksiä varten tehty yhteistyö säveltäjien kanssa antoi tarvittavaa pohja- tietoa kirjallista työtäni varten. Kantaesitysten ongelmaksi muodostuivat kuitenkin aikataulut, sillä teokset valmistuivat pääsääntöisesti viime tipassa. Lisäksi niiden soittimistot elivät sävellystyön vaiheissa. Vaativien konserttikokonaisuuksien val- mistamiseen käytettävästä panoksesta liian suuren osan meinasivat haukata tuoreet teokset. Tilannetta rauhoittaakseni neljännessä konsertissani ei ollut kantaesitystä lainkaan. Viidennen konsertin uusi teos oli omaa käsialaani, joten teoksen valmistu- minen ja vaikeustaso olivat lähinnä itsestä kiinni.

Teoksissa, joissa lyömäsoittimia oli paljon, soittimistojen kokoonpanot ja teosten väliset soittimistojen sisäiset järjestykset vaihtelivat. Nämä teokset toivat hyvin esiin soittimistojen erilaisia sisäisiä järjestelymahdollisuuksia sekä suuriin soittimistoihin liittyviä haasteita. Teokset olivat myös hyviä käytännön esimerkkejä kirjallisen työni ”Soittimistot”-osioon.

Yksittäinen konsertti ei voi muodostua pelkistä soittimistoteoksista yksinkertai- sista käytännön syistä: soittimistoa ei voi koota kesken konsertin, eli kaikkien soit- timistojen pitää olla valmiina jo konsertin alkaessa. Tuolloin myös lyömäsoittimia ja telineitä tulee olla käytettävissä sellainen määrä, ettei siihen ole käytännössä missään tilanteessa mahdollisuutta.

Soittimistoteokset ovat soittajan kannalta monin tavoin haasteellisia, sillä soi- tinyhdistelmä on aina kuin uusi soitin. Soittajan on muistettava, missä kukin soitin sijaitsee. Ajatuksella voi leikitellä esimerkiksi pianon avulla siten, että koskettimis- tossa oktaavit sijoitettaisiin uuteen järjestykseen. Keskeltä löytyisi vaikka neljävi-

vainen ja heti sen oikealta puolelta pieni oktaavi. Ehkä siitä vielä oikealle mentäessä sijaitaisi kaksiviivainen oktaavi, mutta se olisikin järjestetty vasemmalta oikealle, äänenkorkeudeltaan laskevaan järjestykseen.

Taiteellisen opin- ja taidonnäytteen arvioinut lautakunta peräänkuulutti, että tällaisen tutkinnon konserttiohjelmien pitäisi sietää päivänvaloa vielä tulevinakin vuosina. Konserttien ohjelmalla jatkotutkintorima asetettiin puhtaasti solistisen lyömäsoittajan korkeudelle. Itselleni tämä oli haaste, sillä olinhan ensisijaisesti toiminut työelämässä orkesterimuusikkona ja pedagogina. Tehtävää ei helpottanut myöskään instrumenttini. Nyt tutkinnon maaliviivoilla voin urheilutermein luonnehtia menynyttä siten, että takanani on kymmenottelu, jossa kanssakilpailijoinani oli vain kunkin yksilölajin huiput.

[Soitonäyte: Matei Gheorghiu: *Narval* tuuballe ja lyömäsoittimille, katkelma.]

KIRJALLINEN TYÖ: ORKESTERILYÖMÄSOITTIMET JA NIILLE SÄVELTÄMINEN. TIETOPANKKI SÄVELTÄJILLE JA SOVITTAJILLE.

Tässä alustuksessa ei ole ajallisesti mahdollista esitellä kirjallista työtä kokonaisuudessaan. Haluan kuitenkin esitellä sitä lyhyesti muutamien esimerkein. Kirjallisen työn laajuudesta antaa jonkinlaisen kuvan se, että sivustolla on pelkkää tekstiä noin 130 sivua ja yli 60 videoleikettä. Still-kuvia on myös kuutisenkymmentä. Lyömäsoittimia on esitelty nelisenkymmentä.

Kirjallinen työni sai multimediamuotonsa Innovaatiokeskuksen pilottiprojektina. Uusi julkaisualusta vaati taitoja, joita minulla ei aiemmin ollut, kuten videoeditointi ja sivustosunnittelu. Sanonta ”Työ tekijäänsä neuvoo” lienee tässä tilanteessa vertaansa vailla.

Selkeä, informatiivinen ja monipuolinen olivat tärkeimpiä visioita sivustoa suunnitellessani.

Kirjallisen työni tavoite on ennaltaehkäistä virheellisyyksiä lyömäsoitinosuuksia sävelletessä sekä kannustaa säveltämään ja sovittamaan lyömäsoittimille.

Tämä lyömäsoitintietopankki on tarkoitettu tutustumis- ja opiskelumateriaaliksi sekä nopeaksi avuksi ongelmien ratkaisuun sävellys- ja sovitustilanteissa. Päivitän ja laajennan sivustoa muun muassa saadun palautteen perusteella. Työ siis jatkuu.

Sivusto on jaettu kolmeen pääotsikkoon, jotka ovat soitinesittelyt, soittimistot ja nuotinnus. Soitinesittelyt on ryhmitelty viiteen ryhmään: metallisiin, puiisiin, melodialyömäsoittimiin, kalvollisiin ja efektilyömäsoittimiin. Yksittäisestä soittimesta kerrotaan tekstin lisäksi myös kuvin ja videoin.

[Videonäyte: Melodialyömäsoittimet – levykellot – kromaattinen asteikko.]

”Soittimistot”-osio on ajateltu soittimiston rakentumiseen vaikuttavien vaiheiden kautta. Mukana on paljon käytännön kokemukseen pohjautuvaa tietoa, joka

liittyy esimerkiksi telineisiin ja kapuloihin sekä soitinten asetteluun.

[Taulukkoesimerkki: Muut osatekijät – kapulat – kapulataulukko.]

Sivulla on eri soitinryhmiä koskevat taulukot. Ylhäältä löytyvät eri kapulavaihtoehdot ja vasemmalta eri soittimet.

Olen myös koonnut käytäntö osion loppuun tarkastuslistan, josta uskon olevan jokapäiväistä hyötyä sivuston käyttäjille.

[Kuvaesimerkki: Nuotinnus – tremolot – tremolo yhdellä kädellä.]

Uskon tämän ja tulevien tohtoritutkintojen olevan suomalaisen lyömäsoitinyhteisön kannalta tervetulleita. Tällaiset tutkinnot tulee nähdä suorana jatkumona sille työlle, jota niin kotimaiset kuin ulkomaisetkin lyömäsoittajat ovat tehneet kymmenien vuosien ajan lyömäsoitinten arvostuksen ja kiinnostavuuden eteen. Kehotan meitä kaikkia jatkamaan tätä tärkeää työtä.

[Soitonäyte: Harri Ahmas: *Cadenza for percussion and tape.*] ■

KATI HÄMÄLÄINEN

Puheenvuoro keskusteluun taiteellisesta tutkimuksesta

Arvelen että minut saatetaan laskea kuuluvaksi siihen muusikkojen ryhmään, joka harjoittaa ns. taiteellista tutkimusta. Tämä tarkoittaa, että olen tullut tehneeksi ja teen monenlaista taiteellista työtä ja tutkimustoimintaa. Eräissä tapauksissa taiteilijan toiminnassani syntynyt taito, kokemus ja tieto ovat toimineet tutkimustyöni välttämättöminä edellytyksinä, ehkä jopa sen välineinä. Eräissä tapauksissa tutkimukseni on ollut itsenäistä ja erillään taiteesta, samoin kuin taide on voinut olla riippumaton tutkimuksesta. Oman kokemukseni valossa minun on sen sijaan vaikea nähdä, miten taide ja tutkimus voisivat olla yhtä, ”taiteellista tutkimusta”, jos tekemistä analysoidaan yhtään tarkemmin. Riippumatta siitä, voiko sellaista olla olemassa, osallistun keskusteluun tuomalla siihen konkretiaa erään yksittäisen tapauksen avulla. Seuraava ”tapaustutkimus” kuvaa tyypillistä toimintaani tutkivana muusikkona. (Se ei silti kuvaa kaikkia muusikkona ja/tai tutkijana työskentelyni tapoja.)

ERÄS TAPAUS ELI SELONTEKO TAITEEN JA TUTKIMUKSEN VUOROVAIKUTUKSESTA SIINÄ

Esitän seuraavassa ensin pääpiirteissään erään tapauksen, oikeammin prosessin, omalta uraltani. Kerron prosessista vain pääkohdat, ja kuvaan taiteen ja tutkimuksen osuutta ja vuorovaikutusta omassa kokemuksessani. Yritän lopuksi analysoida sen luonnetta yleisemmällä tasolla.

Grignyn urkumusiikin appoggiaturat normina

Kun opiskelin nuorena urkujensoittoa, eräs sekä opettajaa että oppilasta kiinnostanut ohjelmiston alue oli Ranskan barokin musiikki. Kyseeseen tulevassa melko laajassa ohjelmistossa yksi keskeisistä säveltäjistä oli ja on edelleen Nicolas de Grigny (1672–1703), jonka merkittävä urkukirja julkaistiin 1699.

Ranskan barokin musiikki on rikkaasti ornamentoitua, joten ranskalaisen ornamentiikan opettelu kuului luonnollisestikin opintoihin. Urkutunneilla ja mestarikursseilla opetettiin aina, että Grignyn urkumusiikissa kaikki etulyönnit ja trillien alut ovat *appoggiatura* eli esitys on sellainen, että etulyönti soitetaan pääsävelellä ja sen arvo otetaan pääsävelestä, siis se ”soitetaan iskulla”. Tämä esittämisen tapa oli perinnettä ja siitä vallitsi yleinen konsensus. Sillä tavalla kaikki opettivat, soittivat ja levyttivät ja sitä pidettiin ainoana oikeana tapana. Jos joku siitä poikkesi, kyseessä oli esittäjän huolimattomuus tai välinpitämättömyys tai jopa huono taito. Tätä esittämistapaa hiottiin leppymättömästi. Opettajan kärsivällisen ohjauksen ja oman ahkeran harjoittelun jälkeen se lopulta asettui kehooni ja automatisoitui.

Epäilykset heräävät – notaation ja editioiden epäjohdonmukaisuus

Kun sitten myöhemmin työskentelin itsenäisesti Grignyn urkumusiikin parissa ja opetin sitä, huomiotani kiinnitti etulyöntien (siis ”appoggiaturien”) notaation epäjohdonmukaisuus. Grignyltä ei ole olemassa mitään ornamenttien selitystä nuotein tai sanallisesti.

Aloin tutkia tarkemmin ensipainosta, siitä 1700-luvun alussa tehtyjä kopioita ja näiden pohjalta laadittuja moderneja editioita. Kaikki 1700-luvun nuotit oli kopioinut erittäin ansioitunut ja asiantunteva säveltäjä-esittäjä-muusikko. Kopioijat olivat ymmärryksensä ja kenties myös oman ympäristönsä esittämiskäytännön mukaan editoineet jossain määrin nuottitekstiä; notaatio joka tapauksessa noudatti oman aikansa konventioita. Sen sijaan modernit editoijat olivat jättäneet tärkeimmän tehtävänsä tekemättä tai kesken, sillä nuoteissa vallitsi suuressa määrin sama epäjohdonmukaisuus kuin ensipainoksessa: uusissa editioissa ei juuri ollut eroja Grignyn ensipainokseen tai sen kopioon verrattuna. Toisin sanoen primäärilähteiden notaation konventiot tai muut merkitykset jäivät edelleen epäselviksi. Kaikessa tässä materiaalissa vaihteli erityisesti yksinäisten etulyöntien nuotintaminen: joskus ne oli kirjoitettu pienillä nuoteilla, mutta joskus kuitenkin isoilla; joskus oli kaari yhdistämässä päänuottiin, joskus ei; joskus etulyönti oli edellisen tahdin puolella, joskus tahtiviivan jälkeen jne., sitä paitsi joskus esitettyinä eri tavalla eri kopioissa ja editioissa.

Tulkitaanko kaikki etulyönnit samalla tavalla vai onko notaatiolla merkitystä tulkintatapaan ja jos niin millä tavalla? (Sillä että notaation tavalla olisi merkitystä tulkittamisessa esiintyi kirjallisuudessa siellä täällä epävarmoja kaavailuja ja yrityksiä etsiä johdonmukaisuutta. Nämä yritykset eivät oikein kunnolla onnistuneet. Olin tosin jo havainnut sen ilmiön, että vanhemmasta notaatiosta etsittiin aiheettomasti sellaista myöhemmälle ajalle tyypillistä johdonmukaisuutta, joka ei ollut aiemmin tapana tai tarpeellinen.) Vaikka kuinka tutkin noita erilaisia nuotteja ja editioiden esipuheita, ei asiaan löytynyt mitään tyydyttävää selitystä tai logiikkaa. Kokeilin myös soittaessani erilaisia tulkintoja ja tulin koko ajan yhä epävarmemmaksi.

Apua oli siis haettava muualta.

Sekundäärilähteistä ei löytynyt apua

Tutustuin kaikkiin saatavillani oleviin sekundäärilähteisiin ja tutkimuksiin kyseisestä asiasta. Ornamentteja käsittelevää kirjallisuutta on todella runsaasti, mutta Grignyn etulyönneistä siellä ei juuri sanottu mitään! Aiemmin ja muussa työssäni olin perehtynyt Ranskan barokin muuhun musiikkiin. Tiesin että varhemmassa musiikissa suosittiin painottomia etulyönnejä. 1600-luvun lopussa ja 1700-luvun alussa käytettiin rinnakkain sekä painottomia että painollisia etulyönnejä eli appoggiaturia. Myöhemmin suosittiin taas enemmän appoggiaturia. Tästä oli olemassa hajanaisia dokumentteja, jotka käsitelivät asiaa yleiseltä kannalta.

Tuon ajan ranskalaisessa kirjallisuudessa puhutaan pelkästään *port-de-voix*-ornamenteista; ne voivat olla joko painollisia (nyk. appoggiatura) tai painottomia (nyk. painoton *port-de-voix* tai painoton etulyönti), harmillisesti molemmat saman nimisiä. Kyseessä on kuitenkin kaksi aivan erilaista ornamenttia, joiden esittämistapa ja vaikutus eroavat toisistaan huomattavasti. Appoggiatura on useimmiten voimakkaasti painollinen, soitetaan ”iskulla”, pääsävelen asemesta sen alussa, ja se on useimmiten myös dissonanssi, joka purkautuu pääsävelellä konsonanssiin. Kaikki tämä korostaa tuon ornamentoidun sävelen painollisuutta. Painottomat *port-de-voix*-etulyönnit ottavat aika-arvonsa pääsäveltä edeltävästä sävelestä, ei pääsävelestä itsestään kuten appoggiatura. Niiden vaikutus harmoniaan ja kontrapunktiin on vähäinen painottomuutensa takia.

Milloin ja missä käytettiin painollisia, milloin painottomia etulyönnejä? Milloin tapa muuttui? Olisiko mahdollista, että ainakin osa Grignyn etulyönneistä olisi painottomia? Kiinnitin huomiota myös ornamenttisympölien tulkintaohjeisiin muiden instrumenttien ohjeissa, mutta ennen kaikkea laulun ornamenttiikassa. Olihan 1600-luvun lopun ranskalaisessa musiikkiestetiikassa erittäin tavallista verrata instrumentaalimusiikkia lauluun, suorastaan niin että ohjeiden mukaan soitinmusiikin tuli jäljitellä laulua. (*Port-de-voix* tulee sanoista *porter le voix* eli kuljettaa/kantaa lauluääntä.)

Ornamentteja koskevat tulkinnat ja johtopäätökset sekundäärikirjallisuudessa – mikäli niitä ylipäätään oli löydettävissä – olivat keskenään ristiriitaisia tai erittäin varovaisia. Kaikki nämä tutkimukset olivat irrallaan soivasta materiaalista.

Kokeiluni ajautuvat umpikujaan: kehoni tekee tenän

Aloinkin kokeilla vakavissani painottomien etulyöntien käyttämistä siellä täällä Grignyn musiikissa, tosin ilman selvää menettelysääntöä. Painottomien etulyöntien soittamiseen olin jo tutustunut ja tottunutkin soittaessani muuta urkumusiikkia ja cembalomusiikkia hiukan varhemmalta ajalta, erityisesti Guillaume-Gabriel Niversin ja André Raisonin urkusävellyksiä säveltäjän itsensä antamien notaation tai muiden eksplisiittisten ohjeiden mukaan. Mutta soittajan kehoni ei pystynyt hy-

väksymään niitä Grignyn musiikissa. Ne tuntuivat jotenkin oudoilta, ja aina lipsahti appoggiatura sinne, minne olin tarkoittanut soittaa painottoman etulyönnin. Hämennykseni kasvoi.

Tutkiminen alkaa

Totesin, että asiaa oli pakko tutkia itse paljon tarkemmin. Asiaan vaikutti vielä se, että lukiessani ornamenttien esittämisohteita muiden urkukirjojen esipuheista eräät niiden nykyisessä esittämiskäytännössä ja sekundäärilähteissä annetut – yleisesti hyväksytyt – tulkinnat alkoivat tuntua epäilyttäviltä.

Tohtorin tutkintoni yhteydessä kun soitin ja levytin Ranskan barokin musiikkia, muutin yleisestä tavasta poiketen eräitä appoggiatura painottomiksi etulyönniksi – en tietenkään pähänpistosta vaan soitettuani paljon tätä musiikkia ja luettuani sitä koskevia, tosin satunnaisia, ohjeita. Tuolloin ei kuitenkaan asia tuntunut kaiken muun tekemisen joukossa erityisen tärkeältä. Jossain määrin hajamielisesti ajattelin palata asiaan myöhemmin, kun siihen olisi aikaa. Nyt oli tullut se aika.

Tutkimus ja artikkeli valmistuvat

Niinpä tein tutkimuksen painottoman port-de-voix-ornamentin käytöstä 1600-luvun jälkipuoliskon ranskalaisessa urkumusiikissa. Kaivoin esiin kaikki saatavilla olevat primäärilähteet ja lähdin ns. tyhjältä pöydältä yrittäen säilyttää ennakkoluulottoman asenteen. Tutkimuksessa selvisi, että painottomien port-de-voix -ornamenttien yleisyys – varsinkin nousevissa kuluissa – vielä aivan 1600-luvun lopulla oli ilmiselvää. Joidenkin säveltäjien itsensä antamien ornamenttiselitysten modernit tulkinnat osoittautuivat väärinkäsityksiksi ja ennakkoluulojen värittäviksi. Kirjoitin tutkimuksesta artikkelin, joka julkaistiin prof. Kari Jussilan juhla kirjassa.¹

Uusi esittämiskäytäntö

Olin vastannut tutkimuskysymykseeni ja saanut selvyttä erääseen esittämiskäytännön ongelmaan teoreettisella tasolla. Vaikuttivatko tuon tutkimuksen tulokset sitten omaan soittamiseeni?

Sain paljon rohkeutta ja varmuutta painottomien etulyöntien soittamiseen moniaalla, myös Grignyn urkusävellyksissä. Siellä niiden esiintyminen ei tullut selitetyksi eksplisiittisesti, ts. en voi todistaa niiden esiintymisestä paljoakaan, mutta voin todistaa niiden esiintymisen yleisyyden ylimalkaan tuon tyylin musiikissa – spesifi-

1 Eräs tähän kertomukseen liittyvä lähes huvittava ja notorinen – mutta ennen kaikkea opettavainen – sivujuonne on, että jo 1983 oli julkaistu Frederick Neumannin kirja *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*. Tämä kirja propagoi hyvin voimakkaasti painottomia etulyöntejä. Kirja sai ”asiantuntevissa” piireissä ankaran tuomion, eikä sitä siis kukaan arvostamani asiantuntija ottanut vakavasti. Kriittikkiin oli tosin kyllä muitakin syitä kuin yritys hegemonian rikkomiseksi.

sesti tosin eräiden muiden säveltäjien urkumusiikissa – ja sanoa varmuudella jotain niiden esiintymisen suuresta todennäköisyydestä.

Alkoi yhä enemmän näyttää siltä, että Grignyn notaatio oli melko summittaista ja epätarkkaa. Pinnallisesti tarkastellen se vaikutti huolelliselta, sillä siinä käytettiin paljon erilaisia merkkejä, enemmän kuin saman ajan musiikissa tavallisesti. Lisäksi musiikin kaanonissa tuo musiikki oli keskeistä ja sitä pidettiin edistyksellisenä ja siten ammattitaitoisesti (= tarkasti) notatoituna. Ymmärsin etulyöntien tulkitsemisen painottomina olevan ainakin varteenotettava vaihtoehto, ellei suorastaan yleinen käytäntö monien muidenkin säveltäjien musiikissa. (Grignyllä esiintyy myös appoggiaturia, mutta tutkimuksieni mukaan huomattavasti vähemmän kuin aikaisemmin oli uskottu.) Samalla alkoi yhä enemmän vaikuttaa siltä, että Grignyn urkumusiikki oli tosiasiaa tiukemmin perinteessä kiinni kuin yleisesti ajateltiin ja propagoitiin.

Päätin tuoda nuo painottomat etulyönnit esityksiini.

Kehokin tulee mukaan

Kun tutkimukseni olivat vakuuttaneet mieleni painottomista etulyönneistä, olikin vaikeaa saada myös soittajan kehoni vakuuttumaan ja oppimaan pois vanhoista automatisoituneista tulkintatavoista. Ei ole tietenkään yllättävää, että tuo vaikeus ilmeni erityisen voimakkaana niissä sävellyksissä, jotka olin jo aikaisemmin harjoitellut. Mutta oppiminen onnistui kärsivällisyydellä ja tutkimukseni antaman varmuuden tukemana sekä tietysti vuosien varrella hankkimieni kokemuksen ja harjoittelumetodien avulla.

Vaikutukset ovatkin kauaskantoisia

Kun olin näin selvittänyt itselleni (ja mahdollisille artikkelin lukijoille) 1600-luvun lopun urkumusiikin painottomien etulyöntien yleisyyden ja pystynyt tuomaan ne omaan soittamiseeni, muuttui myös käsitykseni tämän musiikin yleisestä tyylistä. Painottomien etulyöntien yleisyydestä seurasi eräänlaista liukumista tahtiviivan yli ja tahtiosalta toiselle. Voimakkaita dissonansseja ja aksentteja tuli vähemmän, ja melodinen linja muotoutui jotenkin sulavammin.

Tämä ilmiö tavataan kaikkein selvimmin ja itse asiassa täysin eksplisiittisenä sellaisessa saman ajan laulumusiikissa, jossa ornamentit on merkitty näkyviin ja teksti on sijoitettu nuottien alle. Painoton *port-de-voix* on tekstin kannalta *anticipazione della sillaba* ("tavun ennakointi"), ts. pääsävelelle tarkoitettu tavu lauletaan jo sitä edeltävällä ornamentinuotilla (siis edellisen tahtiosan lopussa), lähes aina kun on kyse nousevasta astekulusta mutta usein muuallakin. Toisin sanoen: tavu alkaa painottomalla sävelellä ja jatkuu samalla vokaalilla painolliselle sävelelle ilman mitään katkaisua.

Kun samaan aikaan työskentelin Ranskan barokin kirkkomusiikin parissa laulusolistien ja lauluyhtyeen kanssa, kirkastui myös siellä tuo tyyli, jota ranskalaiset itse kuvaavat ”luonnolliseksi”. Melodia etenee usein ei suoraan hyppäämällä säveleltä toiselle, vaan ikään kuin liukumalla välttäen voimakkaita korostuksia tai kontrasteja. Tätä vaikutelmaa vahvistaa melodian muukin tietynlainen maltillisuus: ulottuvuus on melko suppea, liike tapahtuu useimmiten pienin intervalein, ja hyppyt pehmenetään usein *port-de-voix* - tai *accent*-ornamenteilla (jälkimmäinenkin on painoton). Ei ihme, että ranskalaiset tähän aikaan lähes kauhistelivat tai vähintäänkin vieroksuivat italialaista musiikkia ja sen esittämistyyliä. Se oli heistä keinotekoisista, affektistista ja osoitti huonoa makua. (Suurin piirtein näin oli ennen Corellin trionsonaattien tuloa Pariisiin, mikä alkoi vähitellen muuttaa ihanteellista tyyliä italialaisempaan suuntaan, siihen mitä François Couperin 1716 kutsuu ”yhdistetyksi tyyliksi”, *le goût-réunis*.)

Aloin myös nähdä entistä tarkemmin ns. Ranskan barokin tyylin kehityksen ja muutokset sen kehityksessä: kyseessä ei tietenkään ole mikään monoliittinen yksi tyyli. Totta kai tiesin tämän ennestään, mutta nyt asia tuli konkreettiseksi ja selvemmin esittämiskäytäntöni kuin aikaisemmin.

MITEN TÄTÄ TAPAUSTA VOISIN LUONNEHTIA TAI ANALYSOIDA JÄLKIKÄTEEN?

Taide ja tutkimus olivat vuorovaikutuksessa

Tässä tapauksessa ja prosessissa taiteellinen työ ja tutkimus olivat vuorovaikutuksessa. Mistä tuli impulssi kaikkeen tähän tekemiseen?

Tutkin erästä historiallisen esittämiskäytännön piirrettä, ja sen tutkimuksen tuloksia hyödynsin sekä julkaisemalla tutkimusraportin että soveltamalla tuloksia esittämiseen. Yhtäältä tässä tapauksessa tarve selvittää asiaa tutkimuksen avulla syntyi taiteessa ja siellä syntyi myös päämotivaatio. Mielessäni oli myös muistikuva asian selvittämisen jäämisestä kesken tohtorintutkintoni yhteydessä. Olin myös harmistunut tämän asian epäselvyydestä ja sitä koskevan tutkimuksen arkuudesta tai veltoudesta.

Tässä tapauksessa musikologi ilman urkujensoittotaitoa tai urkujensoitossa saattua kokemusta olisi voinut tehdä saman tutkimuksen. Mutta olisiko tuo aihe tullut musikologin eteen ilman muusikolta tullutta aloitetta? Olisiko musikologi ymmärtänyt tämän vähäisen aiheen tutkimisen relevanssia? Kyllä sellaistaikin esittämiskäytännön tutkimuksen alalta tilattua tutkimusta on olemassa. Yleensä se kuitenkin näyttää edellyttävän, että muusikko osoittaa tutkijalle tutkimuskohteen relevanssin.

Tutkimus oli puhdasta tutkimusta ja miksi sen erottaminen taiteesta oli minulle tärkeää

Painottomien ornamenttien yleisyyttä 1600-luvun lopun urkumusiikissa selvittävä artikkelini oli puhdasta esittämiskäytännön tutkimusta, jota voidaan ja tuleekin arvioida perinteisin tutkimuksen kriteerein. Kun tein tuota tutkimusta, asetuin tutkijan rooliin ja suljin vähäksi aikaa pois taiteilijana jo ennestään oppimani (eräässä mielessä myös soittajan kehoni) ja samoin tuon tutkimuksen tulosten tulkitsemisen ja soveltamisen taiteessa. Luonnollisestikin muusikkona hankkimani tieto ja taito lisäsivät ymmärrystäni kyseisten ornamenttien merkityksestä ja luonteesta. Vasta kun tulokset alkoivat olla selvillä ja viimeistelin artikkelia, tein sen rinnalla myös tätä aihetta koskevaa taiteellista työtä, aluksi tosin eräänlaisena tutkimustulosten suoraanaisena sovelluksena. Tutkimus sinänsä ei syntynyt taiteilijana tekemästäni työstä tai mitenkään vaivattomasti, vaan se edellytti tiukkaa primäärilähteiden etsimistä, tutkimista ja ennakkoluulotonta tulkintaa. Palkintona oli oivalluksen tuottama tyydytys ja varmuus tuloksien pätevyydestä ja merkityksestä. (Seuraavat palkinnot tulivat myöhemmin tulosten soveltamisesta taiteelliseen työskentelyyn. Siitä jäljempänä.)

Minulle oli tärkeää, että tein tutkimuksen puhtaana tutkimuksena ja ikään kuin irrallaan taiteellisesta työskentelystä ja muusikon urasta. Muutoin sen tekeminen olisi saattanut häiriintyä lähinnä seuraavista syistä:

- Soittajan kehossani istuva tulkitsemisen ja esittämisen tapa olisi saattanut häiritä tutkimuksen tekemistä, sillä tuo tapa oli silloin minulle soittajana ”oikea” ja eräässä mielessä ainoa mahdollinen.²

- (Aikaisemmat) auktoriteetit kummittelivat tajunnassani ja olisivat siellä voineet vaikuttaa häiritsevästi.

- Ympäristön reagointi olisi saattanut tehdä minut araksi: kollegoiden ja muiden asiantuntijoiden tuomitseva suhtautuminen olisi voinut häiritä radikaalia tulkintaa. Se olisi saattanut herättää pelkoa (ehkä tosin turhaa) ammatillisen pätevyyden kyseenalaistamisesta.

Kehon kouluttaminen

Yllättäen vaikeinta oli kuitenkin tutkimuksen tulosten istuttaminen soittajan kehoon, soittamiseen. Kuten hyvin tiedetään, vuosien aikana omaksuttujen menetelytapojen muuttaminen on vaikeaa, varsinkin kun muuttamiseen ei ole käytettävissä yhtä paljon aikaa kuin aikaisempien tapojen omaksumiseen. Mutta tuota muutos-

² Työssäni taiteilijakoulutuksen jatko-opiskelijoiden ohjaajana olen huomannut, että opiskelu vaatii usein tietynlaista periodittamista: kirjallisen työn ja siihen liittyvän tutkimuksen tekeminen on rauhoitettava taiteelliselta työskentelyltä. Syynä voi olla ainakin osaksi juuri välttämättömyys erottaa soittajan kehon ”tieto” tutkimuksen ajaksi.

prosessia nopeutti paitsi tietysti vuosien varrella hankkimani harjoittelutapojen tehokkuus myös rationaalinen varmuus.

Kauaskantoiset vaikutukset

Sinänsä mitättömältä ja vähän kiinnostavalta vaikuttavan yksityiskohdan selvittämisellä oli – luonnollisestikin muun kokemuksen ja oppimisen ohella – lopulta hyvin suuri vaikutus taiteelliseen työskentelyyni, ei vain Grignyn urkumusiikissa vaan kaikessa Ranskan 1600-luvun musiikin tekemisessäni, sekä sooloesiintymisissäni että myös yhtyeeni toiminnassa ja sen ohjaamisessa. Ymmärrykseni – oikeammin tulkintani – Ranskan barokin varhaisemmasta tyylistä selkiytyi sekä teoriassa että käytännössä. Musiikin tekemisen kokemukseni ja kanssamuusikoitteni tuki vahvistivat tuota tulkintaa.

Esittämiskäytännön tutkimusten soveltaminen taiteelliseen työskentelyyn

Taiteellisessa työskentelyssäni tapahtunut eräänlainen ”paradigman muutos” ei olisi ainakaan minulta onnistunut ilman tekemääni tutkimusta, sillä soittajana olin ensininkin indoktrinoitu appoggiatura-maailmaan ja toiseksi sisäistänyt vallitsevan käsityksen Grignyn ja hänen aikalaistensa musiikin tyylistä. Vähintäänkin esittämistavan muutos olisi jäänyt puolitiehen, epävarmaksi ja epäjohdonmukaiseksi. Tutkimuksen tarjoama vahva tausta ja eräänlainen tukijalka oli välttämätön myös siitä syystä, että jokunen asiantuntija välillä ihmetteli urkujen soitossani noita runsaita painottomia etulyöntejä ja niiden aiheuttamaa efektiä. Eräs lehtikriitikko kutsui laulu- ja soitinyhtyeeni yhtä Charpentier-esitystä ”sisäsiistiksi”, mistä en ensi hämmennyksen haihduttua pahastunut lainkaan. Otin sen merkkinä toteuttamamme tyylin muutoksesta, jonka olin siis onnistunut välittämään. Ajattelin, että tuo muutoksen tuottama tyyli oli kriitikolle outo, koska hän oli tottunut paljon enemmän aksentteja sisältävään esittämisen tapaan, mahdollisesti myöhemmän barokin musiikin tuntemuksensa perusteella syntyneiden odotustensa takia tai kenties tottumuksestaan nykyiseen esittämiskäytäntöön ja esittämistyyliin.

”Taiteellista tutkimusta”(?) ja kriteerien ongelma eli miksi tutkimuksen ja taiteen erottaminen on tärkeää

Tätä prosessia voidaan tietysti kutsua taiteelliseksi tutkimukseksi; tämä sopii minulle erityisesti poliittisissa ja strategisissa tarkoituksissa. Tuo luonnehdinta on kuitenkin liian yleinen, jotta se kuvaisi ylipäätään tai minkäänlaisella tarkkuudella tätä prosessia. Se peittää alleen monenlaista toimintaa, joka huolellisemman tarkastelun avulla hahmottuu useana erillisenä ja erilaisena. Tutkimus ja taiteellinen työ etenivät käytännössä joskus samoihin aikoihin ja rinnakkain, mutta eivät toisiinsa kietoutu-

neina muutoin kuin kenties hetkittäin.

Tässä tapauksessa ”taiteellisen tutkimuksen” käsite vaikeuttaa sekä tekemäni tutkimusraportin että harjoittamani taiteellisen työskentelyn arvioimista – sekä itsearviointia että yhteisön harjoittamaa arviointia. Artikkelini arvioiminen on mahdollista vain perinteisin tutkimuksen kriteerein; tämä täysin riippumatta siitä, oliko tai onko sen tuloksilla mahdollisesti vaikutusta minun tai muiden taiteelliseen työskentelyyn.

Myös taiteellisen työskentelyn tulosten arvioiminen ”taiteellisen tutkimuksen” käsitteen avulla on vaikeaa. Termin pääsana on tutkimus, joten kyseessä tulisi olla jonkin erityisentyypin tutkimuksen kriteerit. Mitkä ovat tutkimukselliset kriteerit taideteoksia arvioitaessa? Vai pitäisikö luopua tutkimuksellisista kriteereistä ja yrittää yhdistää tutkimukselliset ja taiteelliset kriteerit? Näitä ”taiteellisen” tutkimuksen kriteereitähän ilmoitetaan etsittävän moniaalla. Itselleni ne ovat jääneet varsin hämäräksi. Ovatko ne jo löytyneet? Vai olisiko yritettävä arvioida sitä missä määrin tutkimus on hyödyttänyt tai rikastanut taidetta? Silloin oikeampi termi olisi vaikkapa ”tutkimuksellinen taide”. Eroaako tämä sitten ”ei-tutkimuksellisesta” taiteesta?

Esityksissä tekemäni ratkaisut olivat luonteeltaan puhtaasti taiteellisia, valintojeni tuloksia soivassa todellisuudessa, eivät tutkimuksellisia tuloksia. Niiden aikaansaamien vaikutelmien ja vaikutusten kriteerit eivät löydy tutkimuksen perinteestä. Niiden olemassaolo ei kannata mitään tunnusmerkkiä tutkimuksellisuudesta tai tutkimuksellisuuden poissaolosta. Painottomien etulyöntien tuominen esityksiini ja niiden sijoittamispaikoista päättäminen oli tietoinen valintani useiden mahdollisuuksien joukosta, taiteellinen valinta tai ratkaisu. Musiikin esittämisessä ei myöskään voi olla ehtoja tai vaihtoehtoja kuten tutkimuksessa, vaan esitys on aina jotakin tiettyä. Tutkimus voi toisaalta osoittaa mikä ei ole mahdollista tai on mahdollista tietyn ehdoin, mutta taide ei. Musiikkiesitys on aina yksi mahdollisuus rajattomasta määrästä esityksiä, yksi kerrallaan.

Mainitsin edellä, että tein esittämiskäytännön erästä yksityiskohtaa koskevan tutkimuksen tuloksista ”sovelluksia” esittämiseeni. Aivan näin yksinkertaisesta asiasta ei kuitenkaan ollut kysymys. Oivallus yksityiskohtien merkityksestä ja niiden vaikutuksesta musiikissa syntyi vasta kun olin harjaantunut kyseessä olevan tyylin hallinnassa laajemmin. Tuon tyylin(i) muotoilemiseen vaikuttivat monet syyt: tutkimus, kokemus, kanssamuusikoiden vaikutus, monet muut ulkoiset vaikutteet, oma historiani. Taiteellisessa työskentelyssä valitsin esittämisen tavan ja tyylin useista vaihtoehdoista: kyseessä oli oma yksilöllinen valintani.

Tehdessäni tutkimusta en ollut sitoutunut noudattamaan sitä historiallista esittämiskäytäntöä, josta ryhdyin ottamaan selvää, en ennen tutkimuksen aloittamista, en sen aikana enkä myöskään sen valmistuttua. Musiikin tekemisessä ja esittämisessä olen ikään kuin itsenäinen subjekti erossa tutkijan subjektistani. Sen takia tutkimuksen tekijänä olisi voinut olla kuka tahansa. Se, että tutkimus osoitti historiallisesta

esittämiskäytännöstä jotain, ei pakottanut minua noudattamaan samaa tapaa. Olin ja olen tietoinen lukuisista muistakin esittämisen tavoista ja voin ideoida sellaisia ilman tutustumista tutkimuksiin. Omat valintani eivät olleet kuitenkaan sattumanvaraisia eivätkä yksinomaan tradition sanelemia, vaan ne perustuivat omaan historiaani ja sen muovaamiin tiettyihin eettisiin periaatteisiin.

Taiteellisessa työssä valitsen vaihtoehdoista periaatteisiini ja päämääriini parhaiten soveltuvat tavat. Voi myös olla, että en punnitse eri vaihtoehtojen soveltuvuutta tai paremmuutta, vaan soitan jotain joka juolahtaa mieleen. Se mikä juolahtaa mieleeni, on tuskin oman ainutlaatuisen yksilöllisyyteni ilmaisua vaan muualta opittua, tradition ja konvention kantamaa. Tuota valintaa, tapahtui se sitten millä tavalla tahansa, minun on hyvin vaikea kutsua ”tutkimukseksi”. Tuon valinnan kriteerit ovat vain osin esittäjän tiedostamia tai kenenkään muunkaan tiedossa ja jäävät osittain kaikille salaisuudeksi. Seuraava esitys samasta musiikista saattaa olla erilainen ja muodostua eri tekijöiden vaikutuksesta kuin edellisillä kerroilla, mutta se ei ole oikea tai väärä tulkinta, kuten voidaan tietyillä edellytyksillä sanoa tutkimuksesta.

Kuvaamani prosessi lähti liikkeelle konkretiasta ilman erityistä reflektointia ja käsitteellistämistä (soittajan kehon toiminnan automatisointi opettajan ja yhteisön auktoriteetin avulla), eteni sitten reflektoinnin avulla yleiselle tasolle (tutkimus, käsitteellistäminen, uusi tyyli) ja lopulta ”nousi” uuteen konkretiaan (periaatteiden soveltaminen käytäntöön uudistuneen ymmärryksen avulla), täsmälleen hegeliläiseen tapaan. ■

KATI HÄMÄLÄINEN

Jatkokoulutus The Royal Conservatoire of Scotland -oppilaitoksessa

Margit Rahkonen ja tämän kirjoittaja vierailivat Skotlannissa musiikin jatkokoulutusta harjoittavassa oppilaitoksessa nimeltään The Royal Conservatoire of Scotland. Aiemmin se on tunnettu nimellä The Royal Academy of Music and Drama. Vastikään tapahtunut nimenmuutos johtuu siitä, että opetusohjelmaan on otettu mukaan myös muita aloja kuin musiikki ja teatteri, nimittäin tanssi ja elokuva.

The Royal Conservatoire of Scotland -oppilaitos toimii yhteistyössä St. Andrews -yliopiston kanssa, jolla on oikeus myöntää Doctor of Philosophy -arvoja. Jatkotutkintoihin johtava opetus tapahtuu kuitenkin pääasiassa konservatoriossa. Toistaiseksi musiikin alan tohtorintutkintoja on valmistunut tusinan verran. Opinnäytteitä tehdään taiteellis-tutkimuksellisinä ja väitöskirjatyyppisinä.

Sibelius-Akatemian kiinnostus tämän oppilaitoksen toimintaan on syntynyt paitsi tarpeesta tutustua muiden maiden musiikin tohtorikoulutukseen erityisesti sen takia, että siellä suunniteltiin puhtaasti taiteellista tohtorin tutkintoa pitkälti Sibelius-Akatemian mallin mukaan. Valitettavasti valmistunutta suunnitelmaa ei pystytty toteuttamaan. Konservatorion mukaan toiveesta toteuttaa se ei ole kuitenkaan vielä luovuttu. Arvelemme, että asia oli vaikea poliittisista syistä, kenties emäyliopiston vastustuksesta. Konservatoriolla olisi kuitenkin erityisen suuri asiantuntemus ja auktoriteetti juuri taiteellisissa kysymyksissä, ei ensisijaisesti tutkimuksessa.

Vuonna 2008 tehtiin kaikissa UK:n korkeampaa opetusta antavissa oppilaitoksissa tutkimuksen laaduntarkastus. Musiikkioppilaitoksien joukossa RCS pärjäsi oikein hyvin. Miten tämä on mahdollista, jos perinteinen tutkimus ei ole tämän oppilaitoksen ominta aluetta? Selitys on ns. ”practice as research”. ”Research” määriteltiin seuraavasti: ”-- original investigation undertaken to gain knowledge and understanding. It includes -- scholarship; the invention and generation of ideas, images, performances, artefacts including design, where these lead to new or substantially improved insights --”. ”Scholarship” on määritelty tässä tarkastuksessa ”the creation, development and maintenance of the intellectual infrastructure of subjects and disciplines, in forms such as dictionaries, scholarly editions, catalogues and contributions to major research databases.”

On mielestämme kunnioitettavaa, että tarkastuksen RCS:ssä organisoinut työryhmä sai myytyä tarkastuksen henkilökunnalle jossain määrin vaivattomasti. Henkilökunta raportoi tekemisistään kiitettävästi. Tätä kaikkea epäilemättä helpotti se, että tarkastusta RCS:ssä johtanut valistunut ja hyvin informoitu ryhmä kirjoitti näistä kontribuutioista lopulliset selitykset raporttiin¹, toisin sanoen muusikoiden ei tarvinnut juuri vaivautua! Ne perustelut, joihin toistaiseksi olen ehtinyt tutustua, näyttävät kyllä tyydyttävästi, miten tutkimus ja taiteellinen työ liittyvät toisiinsa ainakin yllämainittujen kriteerien perusteella. Tarkastus katsoi, että osa ehdotetusta tutkimuksesta ei täyttänyt tutkimuksen kriteerejä ja todennäköisesti luokiteltiin taiteelliseksi toiminnaksi. (Kaikkea taiteellista toimintaa ei tietenkään ehdotettu tutkimukseksi.) Vaikka RCS:ssä mainittiinkin kieli poskessa arvioinnin olevan ”a game”, tutkimukseksi ei sentään oletettu tai yritetty perustella kaikkea taiteellista toimintaa.

Saimme myös mahdollisuuden tutustua seitsemään tohtorintutkinnon opinnäytteeseen. Kaksi niistä edustivat ”kansanmusiikkia”, ts. ”traditional music”, mikä tässä tapauksessa tarkoittaa skotlantilaista säkkipillimusiikkia. Nämä opinnäytteet olivat solideja väitöskirjoja ja vaikuttivat olevan suunnilleen samaa tasoa kuin meidän perinteiset väitöskirjamme. Niiden kirjoittajat myös harjoittavat tutkimisensa ohessa aktiivisesti kyseistä musiikkia ja kuuluvat siinä perinнемusiikin eturiviin.

Säveltäjien opinnäytteitä selasimme useita. Sävellysten laatuun emme luonnollisesti pystyneet perehtymään pikaisella partituuriluvulla; niiden määrä näytti kyllä runsaalta. Sen sijaan meitä hämmästytti kirjallisen raportin ohuus – sekä määrällinen että laadullinen – joka ei mielestämme täyttänyt sille RCS:ssä asetettuja vaatimuksia. Faktisesti kyseessä oli puhtaasti taiteellisia opinnäytteitä ilman meillä vaadittavaa kirjallista työtä tai raporttia! Meidän annettiin hienovaraisesti ymmärtää, että sävellyksen professorin voimakas persoonallisuus ja näkemykset olivat käytännön takana.

Brittiläisessä perinteessä tutkintoja ei tarkasteta julkisesti, vaikka valmiit opinnäytteet ovat tietenkin julkisia. Ehkä tämä vaikutti siihen, että opinnäytteet oli kaiettava varastohuoneesta eikä kaikkia edes löytynyt.

Kiinnostava aihe oli myös, miten eri taiteenlajien yhteiselo toteutuu jatkokoulutuksen alalla. Tästä aiheesta emme kuitenkaan saaneet paljoa irti. Saimme kuitenkin tilaisuuden kuulla erään teatterityön jatko-opiskelijan esityksen flowsta ja osallistua keskusteluun siitä. Aiheen puolesta yhteistä oli runsaastikin.

Mitä näistä kokemuksista sitten voisimme tuoda kotiin?

Opinnäytteiden julkisuutta ja niiden julkista tarkastamista tulee varjella huolellisesti: on kysymys tutkinnon statuksen edistämisestä ja laadun varmistamisesta. (Olisiko tämän puute voinut olla vaikuttamassa taiteilijakoulutuksemme mallisen tutkinnon torjumiseen?) Julkisuus, tulosten levittäminen ja vaikuttavuus (”impact”) tulee UK:n seuraavassa tarkastuksessa olemaan entistä tärkeämpi tekijä, niin var-

1 <http://www.rae.ac.uk/submissions/ra1.aspx?id=67&ctype=uoa&subid=1060>

maan meilläkin.

Vaikka jatkokoulutuksen käytäntö herättikin meissä ajoittain hämmästyä ja kritiikkiä tietyissä yksityiskohdissa, huomasimme paljon sellaista, joka oli hoidettu huolellisesti. Jatkokoulutuksen ”teoria”, ts. sitä koskevat säädökset ja ohjeet sekä opiskelijoille että opettajille, olivat selkeät ja huolella laaditut. Työskenneltyämme Sibelius-Akatemian jatkokoulutuksessa melkein koko sen olemassaolon ajan, vaikuttaa siltä että meillä organisointi ja ohjeet ovat enemmän muodostuneet käytännön kokemusten myötä. (Nykyisinhän tilanne lienee tässä suhteessa varsin hyvä.)

Taiteellisen toiminnan ja tutkimuksen suhdetta tulee tarkastella huolella, analyttisesti. Taiteilijakoulutuksessa on huolehdittava siitä, että taiteilija oppii käsitteellistämään tekemisiään ja siten verbalisoimaan sitä. Mikä tahansa kirjoittaminen ei täytä tätä tehtävää.

Jatkokoulutusta, tutkimusta ja niiden suunnittelua harjoittavat henkilöt olivat RCS:ssä antaumuksellisesti ja taidolla paneutuneet työhönsä. Heillä on ohjaajina varsin terveet ja perustellut ajatukset käytännön toiminnan ja taiteen yhdistämisestä tutkimukseen (”practice as research”), mistä saattaisi olla hyötyä meilläkin. ■

* * *

Haluamme erityisesti kiittää RCS:n Director of Academic Development Celia Duffya ja Head of Postgraduate Programmes and Research Stephen Broadia heidän anteliaisuudestaan ja ystäväällisyydestään.

ASSI KARTTUNEN

Post doc -toiminta Sibeliuksen Akatemialla

Syksyllä 2011 pieni Sibeliuksen Akatemian post doc -tutkijoista koostunut ryhmä koontui pohtimaan toiveitaan taidekorkeakoulujen post doc -toiminnalta. Tarkoitus oli keskustella epävirallisesti ennen laajempaa tiedottamista post doceja kiinnostavista työ- ja toimintamuodoista, niiden laajuudesta ja ajallisesta tiheydestä. Tärkeänä asiana pidettiin myös sitä, miten tästä mahdollisesti käynnistyvästä toiminnasta saataisiin tiedotettua mahdollisimman laajalle Sibeliuksen Akatemian valmistuneiden tohtoreiden joukolle. Ehdotus käyttää tähän jatkuvasti päivittyvää tohtori-postituslistaa sai kannatusta.

Noin kymmenen hengen joukko tapasikin 25.10.2011 ensin Assi Karttusen koolle kutsumana, sitten 22.11. 2011 Taina Riikosen kutsumana, koska kokoontumisissa päätettiin kierrättää ”puheenjohtajuutta” kussakin tapaamisessa.

Kahdessa tapaamisessa (25.10 2011 ja 22.11. 2011) kävi ilmi, että seminaari- tai työryhmämuotoisen työskentelyn sijaan post doc -tutkijat toivoivat institutionaalista, rakenteellista muutosta, jonka muotoilua voisi alkaa hakea myös yhdessä toisten taidekorkeakoulujen kanssa. Monet Sibeliuksen Akatemian post doceista olivatkin mukana TEAK:in järjestämässä post doc -debatissa 28.9. 2011. Tämän tilaisuuden koollekutsujana oli professori Esa Kirkkopelto, ja tapaamisessa käytiin yleisluontoisesti ja vapaamuotoisesti läpi taidekorkeakoulujen post doc -toiminnan tämänhetkinen tilanne. Paikalla olivat Sibeliuksen Akatemian Päivi Järviö, Assi Karttunen, Annikka Konttori-Gustafsson, Markus Kuikka, Margit Rahkonen ja Anu Vehviläinen. Kukin käytti tilaisuudessa lyhyen puheenvuoron. Docmus-tohtorikoulun varajohtaja Annikka Konttori-Gustafsson kertoi, että Sibeliuksen Akatemian Docmus-tohtorikoulu kutsuu koolle TEAK:in tapaamista vastaavan post doc -debatin keväällä 2012. Postdoc-debattia järjestää yliassistentti Anu Vehviläinen.

Siban Post doc -debatti ke 4.4.2012 klo 17–20

Kamarimusiikkisalissa (Pohjoinen Rautatiekatu 9)

Ohjelmassa:

klo 17–19 Filosofin Tuomas Nevanlinnan ja pianisti-pedagogi-tutkija Katarina Nummi-Kuisman keskustelu sekä sen jälkeen yleinen keskustelu, aiheena ”Post doc taideyliopistoissa”.

klo 19–20 Jatkamme keskustelua keskeisistä post docien toimintaan liittyvistä asioista (julkaisut, verkostoituminen, konkreettiset toimintamahdollisuudet).

Tervetuloa!

Kati Hämäläinen

Report of a visit to the Royal Conservatoire of Scotland

Two DocMus professors paid a visit to the Royal Conservatoire of Scotland (formerly The Royal Academy of Music and Drama). The Finns became acquainted with the doctoral program there and both parties exchanged ideas and reported experiences regarding the respective doctoral programs.

Kati Hämäläinen

**One voice in the discussion about the nature of artistic research:
a case study**

The article presents a "case study" of the writer's experiences during one specific part of her career, and discusses the relationship between research and artistic work carried out by one and the same person. An investigation into details of ornamentation had far-reaching consequences in her understanding of a historical style. She then chose to apply this style in her performances.

When viewed from afar, the process might seem to be an example of "artistic research". However, the artistic choices in this case were made and can always be made independently of research results. In order to be able to assess the activity, it is necessary to differentiate between the research on one hand and the artistic work on the other, since the respective criteria are completely different. In the end – and possibly for political purposes – she is happy to call the (complete) overall process "artistic research". But the separation is necessary, especially within academia and doctoral studies.

This process is a perfect example of what Hegel calls "particularity", *Aufhebung*, and transcending into "universality".

About the Author

Kati Hämäläinen, DMus, is a harpsichordist, organist, ensemble leader and early music performance practice researcher. She supervises and tutors doctoral students at the Sibelius Academy.

Lotta Ilomäki (Article)

Musicianship subjects under discussion – is musical perception changing?

60 000 Finnish children and young people attend state-supported music schools. Besides musical instruments, the music-school curricula involve musicianship subjects, 'fundamentals of music', which have been the topic of special discussion and evaluation in 2011 by the Association of Finnish Music Schools.

The changing cultural environment of children and young people seems to result in changes in musical perception at different layers of human awareness from tacit to explicit. Traditional, narrowly defined learning objectives are becoming increasingly problematic, whereas current ideals of dialogical and meaningful learning are gaining increasing importance. In music, such educational ideals mean approaching musical materials and structures in dialogical, open-ended and creative ways. Regarding teacher education, such developments both set demands and offer new creative possibilities.

Keywords: musicianship, fundamentals of music, aural skills (ear training, aural training), curriculum development, pedagogy

Lotta Ilomäki (Lectio praecursoria)

In Search of Musicianship: A Practitioner-Research Project on Pianists' Aural-Skills Education

Musicians often develop their aural skills outside formal aural-skills education. In order to relate formal aural-skills education to musicians' broader learning processes, the present dissertation develops an action-oriented perspective that is applicable to both formal and informal learning. A central principle is that the habits of action whereby musicians produce musical sound shape their perceptual development, and can also be internalised and connected to notation and other symbols.

The dissertation includes a practitioner-research project in which pianists learned aural skills through keyboard work. The results suggested perceptual differences between pianists who had different backgrounds in singing, playing by ear and playing from scores. They also imply the need to give increasing attention to pianists' instrumentally mediated thinking: the ability to anticipate music through their instrument.

Keywords: aural skills (ear training, aural training), pedagogy, pianist, practitioner research, action research

About the Author

Lotta Ilomäki has received a doctoral degree in music theory and has also studied piano performance at the Sibelius Academy, Finland. She teaches aural skills and music pedagogy in the same university. Her research interests include the learning and pedagogy of musicianship, instrumentalists' informal learning of aural skills, philosophy of music education and action research.

Assi Karttunen

Assi Karttunen, DMus, sums up the latest post doc news at the Sibelius Academy.

About the Author

Assi Karttunen, DMus, is a harpsichordist, musician-researcher, harpsichord and basso continuo teacher at the Sibelius Academy.

Teemu Kide

The Present Moment, Playing, Dreaming

The Presentness of Improvisation in terms of Psychoanalysis

Psychoanalysis is a dyadic process that moves in time. It can be described as the dreaming of undreamt dreams in order to change the present, which is when we directly live our lives. What happens when two individuals seem to grasp each other's intentions and thus suddenly begin to 'feel what you are feeling about how I feel'? These phenomenal moments of meeting also unfold while two people are connecting in a profound musical improvisation. Once again the overlapping awareness creates the odd feeling that the music is actually made by no one; it just surrounds us. In a prolonged improvisation, a single theme – when reshaped by both musicians – may even carry an ecosystem (a dream) of its own. How? And what is the analytic third that tends to appear in a play area?

Here I make an attempt to explain the landscapes of improvising “nows” in the terms of three psychoanalysts: Daniel N. Stern, Donald W. Winnicott and Thomas H. Ogden.

Keywords: Psychoanalysis, improvising, formlessness, dreaming, moving along process.

About the Author

Teemu Kide is both doctoral student and an improvisation teacher at the Sibelius Academy. He has developed a self-fulfilling improvisation method, mainly for pianists but broadly useful for all musicians. This art is called the Floating Music, because it has a solid nature without having any sense of a predictable form or a clear direction.

Ville Komppa

Suggesting combined harmony and voice leading and intonation studies for students of orchestral instruments

In my experience, intonation training for students of orchestral instruments varies both in quantity and quality, as does the interaction between theoretical and practical studies in general. In this article I present the 8 first measures of *Poco andante* in the Finale of Beethoven's 3rd Symphony as a case study: 1) I study the stability or activity of each chord inside the 8-measure phrase using Schenkerian voice-leading analysis. 2) I then bring this harmonic activity or stability within the framework of melodic and harmonic intonation; harmonic or just intonation works best in harmonically stable chords, whereas active chords and pitches allow (or even crave) for a more flexible, melodic intonation.

My aim is therefore to show that the understanding of harmonic motion or harmonic-linear stability/activity gives a more convincing grounding to intonation training than the more traditional vertical, chord-by-chord analysis. Through this I wish to seize the common ground and causes of harmony and intonation studies.

About the Author

Ville Komppa is a PhD student and a teacher of music theory and analysis at Sibelius Academy. Also a versatile musician, Komppa plays the clarinet, conducts, arranges and composes.

Mika Kuuskankare

PWGL

A Multimedia Music Programming Environment for Musical Composition, Sound, and Pedagogy –A Brief Project Overview–

Mika Kuuskankare

Academy of Finland Post-doctoral project 1.1.2011–31.12.2013

There has been a long-term research project at The Sibelius Academy concentrating on the development of a free visual music programming environment called PWGL (www.siba.fi/PWGL). PWGL is designed for the applications of computer-assisted composition. It is one of the three major computer-assisted composition environments, along with Open-Music developed at IRCAM, and Common Music developed at Stanford University.

Currently, the research is being conducted at The Sibelius Academy by DMus Mika Kuuskankare as a part of the three-year Academy of Finland post-doctoral project “PWGL, A Multimedia Music Programming Environment for Musical Composition, Sound, and Pedagogy”. The present project aims to develop new tools and methods for computer-assisted composition, music analysis, software synthesis, and music pedagogy.

The present text will provide a brief illustrated overview of the aims of the project.

Keywords

computer-assisted composition, music analysis, music pedagogy, software synthesis, freeware

About The Author

Mika Kuuskankare is a composer and researcher. He has developed and co-developed several computer applications dealing with the applications of computer-assisted composition. Currently, he is working on PWGL (a music programming environment) as a part of an Academy of Finland postdoctoral project. He has been invited to do his research at IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) in Paris and CCRMA (Center for Computer Research in Music and Acoustics) at Stanford University.

Jyrki Linjama

**The Church Opera *Die Geburt des Täufers* (The Birth of the Baptist):
Features of the Composition Technique (Part 1)**

The Article explores my church opera in the manner of a workshop report, going through the first act movement by movement. The aspects of inquiry include harmony and voice leading, the structural role of specific numbers, instrumentation, and cantus firmus technique. These are studied in relation to the text from the beginning of the Gospel of Luke. Special attention is given to the tuning of a harpsichord in an ensemble consisting mainly of modern string instruments.

Key words: church opera, tuning of harpsichord, cantus firmus

About the Author

Jyrki Linjama (b. 1962) is a free-lance composer, who has studied in Helsinki, The Hague, and Berlin (Doctor of Music, Sibelius Academy 2003). He has worked as a teacher in The University of Turku and Tampere University of Applied Sciences. His compositions include vocal, orchestral, and liturgical music (fimic.fi, fennicagehrman.fi)

Kai Lindberg

The Organization of the Exposition and the Way to the Secondary Key in the First Movement of Anton Bruckner's Symphony No. 1

The ways Anton Bruckner handles sonata form in the outer movements of his symphonies have proved challenging for scholars. Bruckner's music typically proceeds in clearly articulated sections that result from the treatment of the thematic material and key areas. This study examines the various aspects of the musical organization in the exposition of the first movement of Anton Bruckner's First Symphony. In order to carry this through, two main perspectives are used against which the different organizing principles are studied, viz. the formal outlines and the Schenkerian voice-leading structure. The discussion focuses on the question of how the secondary key is established and how the secondary background *Stufe* is attained, as revealed through Schenkerian analysis. In the discussion of formal outlines, the study adopts the ideas and terminology presented by Warren Darcy and James Hepokoski in their Sonata Theory. This exposition is in dialogue with the two-part type, but in no straightforward manner. The study reveals that the two parts are placed within a diffuse network of events with multiple formal/tonal and structural implications.

Key words: Bruckner, sonata form, Schenkerian analysis

About the Author

Kai Lindberg works as a lecturer in music analysis at the Helsinki Metropolia University of Applied Sciences, and is preparing a dissertation on Anton Bruckner's symphonies at the Sibelius Academy.

Olli-Pekka Martikainen

Skin, wood, metal – materials, sounds and atmosphere

I introduced percussion instruments during my doctoral studies. The theme of my five doctoral degree concerts was "Skin, wood, metal – materials, sounds and atmosphere". In every concert different percussion instruments played various roles, either as solos or as a part of an ensemble. In addition, multi-percussion setups played an important role in every concert.

The written work is available on the internet (www.siba.fi/percussion) and it focuses on three subject areas: instrumental introduction, setups and notation for percussion from a percussionist's and pedagogue's point of view.

"Instrumental introduction" describes common orchestral percussion instruments with pictures and videos. The instruments are divided into five groups: metal, wood, keyboard percussion, drums and effect-like percussion. The chapter on the percussion setups describes chronologically how to build a setup and what should be considered when one combines different instruments. Clarity, economy and simplicity are often needed in percussion notation.

Keywords: percussion, setups, instrumentation, notation, sticks

About the Author

Olli-Pekka Martikainen (b. 1971) teaches classical percussion at the Sibelius Academy. Formerly he has worked as the principal percussionist in the Lahti Symphony Orchestra.

Cecilia Oinas

Seeds of Destruction:

The Coda as a Crucial Part of the Sonata-Form Narrative in the Two Minor-Key Piano Trios of Robert Schumann, Opp. 63 and 110

This paper discusses the formal, structural and narrative role of the coda in the opening movements of the two minor-key piano trios by Robert Schumann, No. 1 in D minor (Op. 63) and No. 3 in G minor (Op. 110). In both movements, the expositions move to the major-mode mediant key (III) and the recapitulation sections present the corresponding material in the tonic major. However, after the recapitulation proper, both movements present new material that 1) begins with a deceptive cadence; 2) brings back the tonic minor and 3) produces a rhetorically powerful perfect authentic cadence in the home key.

It seems that turning to minor strongly affects the musical narrative and casts doubt on whether the tonic major is “unreal”; unable to produce a secured closure to end the deep-level harmonic process. Therefore, I propose that the coda becomes a crucial part of these movements, since so many things are as yet unresolved when it begins.

Keywords: Schumann, piano trios, sonata form, coda, voice leading

About the Author

Cecilia Oinas is a music theory PhD student, music theory teacher and a pianist from Sibelius Academy, Helsinki. The topic of her ongoing dissertation is the Piano Trios of Felix Mendelssohn and Robert Schumann with a special aim to combine aspects of analysis and performance. As a pianist, Ms. Oinas specializes in chamber music and collaborating with classical singers.

Maija Parko

Music in the Tempo of Countryside – Déodat de Séverac (1872–1921)

French composer Déodat de Séverac (1872–1921) was one of the most promising rising talents in Paris in the beginning of the 20th century. After finishing his studies at the Schola Cantorum, Séverac returned to his native region Languedoc in Southern France and continued his creative work there. Currently a nearly forgotten composer, Séverac’s inspiring music is still alive, highly luminous and distinctive in character.

Keywords: Centralization, Déodat de Séverac, regionalism, Schola Cantorum

About the Author

Maija Parko is a pianist keen on French fin de siècle culture and music. She is a second year student in the DocMus doctoral school and has had two doctoral concerts – the latter included piano music and songs by Déodat de Séverac.

Tuija Wicklund

Aspects on Sibelius's *En saga*

The article first introduces the overall plan for Wicklund's dissertation, which sheds light on Sibelius's tone poem *En saga* (its two versions) from different viewpoints. These include historical, critical editing, form-analytical, and programmatic aspects. The article then gives a few examples from the chapter on the critical editing of the early version of *En saga*. These examples show some typical questions raised by the musical sources. Namely, the only surviving sources – a score and a set of parts by an unknown copyist – contain plenty of mistakes, misinterpretations, and inconsistencies. The article also explains how these kinds of questions have been solved by the editor.

Key words: Sibelius, *En saga*, critical editing

About the Author

Tuija Wicklund works as an editor for the complete critical edition *Jean Sibelius Works* at the National Library and is preparing her dissertation at the Sibelius Academy.



SIBELIUS-AKATEMIA