

*Eero Tarasti*

## ***Tutkielma rytmistä***

- *Eero Tarasti (eero.tarasti@helsinki.fi) toimi Helsingin yliopiston musiikkitieteen professorina vuosina 1984–2016. Hänellä on sangen laaja tieteellinen tuotanto, jossa hän käsittelee taidemusiikin keskeisiä säveltäjiä ja estetiikkoja. Hänen erikoisalansa on musiikin semiotiikka. Tarasti on kunniatohtori viidessä ulkomaisessa yliopistossa. Hän jatkaa opetustyötään Helsingin yliopistossa emeritusopimuksella ja on johtanut yliopiston musiikkiseuraa HYMSiä vuodesta 1989.*

## *An Essay on Rhythm*

Rhythm is a concept or phenomenon which traverses almost everything between heaven and earth, the human body, biology, nature, cosmos, person, social institutions, arts, and values. Taking into account the universality of the topics it has been studied amazingly little. Is any theory capable to clarify exhaustively or at least rudimentarily the omnipresent and overwhelming rhythm? Almost all theories of semiotics have adopted the non-temporal attitude and accepted achronic and taxonomic models. This article explores the concept of rhythm by adopting the author's zemic model from existential semiotics. It classifies four different categories of rhythm and discusses them based on earlier theoretical literature.

# Tutkielma rytmistä

Eero Tarasti

.....

Sain Eric Landowskilta kutsun osallistua helmikuun 2021 ajan kansainväliseen webinaariin otsakkeella *Forum Rythme*. Webinaaria ohjattiin São Paulon yliopistosta käsin, ja siinä oli mukana 52 tutkijaa – myös Italiasta ja Ranskasta – ja toisena puheenjohtajana Guido Ferraro Torinosta. Seminaari liittyi Landowskin perustamaan uuteen instituutioon *Actes sémiotiques*. Kuten arvata saattaa, kyseessä on Pariisin koulukunnan jatke, joten rytmin ongelmaa lähestyttiin tämän teorian ja diskurssin kannalta.

Ajatus oli kuitenkin inspiroiva. Rytmä on nimittäin käsite tai ilmiö, joka läpäisee lähes kaiken maan ja taivaan välillä: ihmisen kehon, biologian, luonnon, persoonan, sosiaaliset instituutiot, taiteet ja arvot. Aiheen universaalisuuden huomioiden sitä on tutkittu yllättävän vähän. Ja on parasta tunnustaa tilanne heti alussa: onko mikään teoria kykenevä tyhjentävästi tai edes auttavasti selvittämään kaikkialla läsnä olevaa ja vaikuttavaa rytmää? Toisaalta rytmä on sukua monille muille käsitteille, kuten metrille, tahdille, tauolle, tempolle, temporaalisuudelle ylipäätään – ajan filosofiselle ongelmalle.

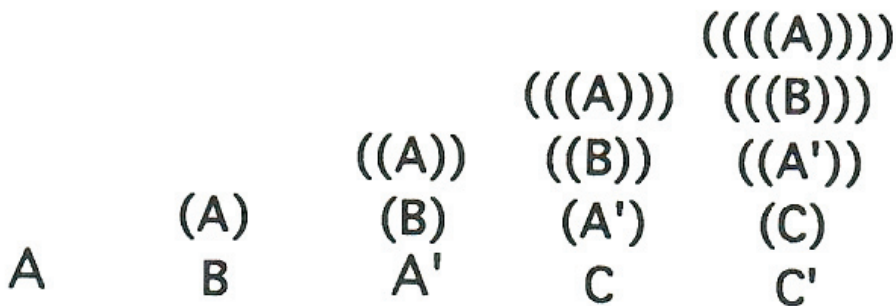
Heti alkuun on sanottava, että ainakin lähes kaikki semiotiikan teorit ovat asettuneet ei-ajalliselle kannalle, akronisiin ja taksonomisiin malleihin: Greimasin systeemi, Peircen triadinen malli, samoin filosofiassa esimerkiksi Wittgenstein tai McTaggart, joka kokonaan kiisti ajan olemassaolon (”It seems highly paradoxical to assert that time is unreal, and that all statements which involve its reality are erroneous”; McTaggart 1988, 9). Kun itse liityin Pariisin koulukuntaan, havaitsin tämän seikan välittömästi.

Ensimmäinen esitelmäni greimaslaisten kollokviossa Cerisyssä 1983 oli otsikoltaan ”Sur le rôle du temps dans le discours musical”. Hiukan myöhemmin koin kunniaksi ja ilon aiheeksi, että minulta pyydettiin hakusanoja Greimasin ja Courtesin *Dictionnaire*n toiseen osaan. Yksi niistä koski käsitettä *devenir* (*Werden*, tuleminen, Greimas ja Courtes 1986, 67; ks. myös *intonation*: *ibid.*, 124; ja *isotopie musicale*: *ibid.*, 128–129), niin keskeinen kontinentaalisilla ajattelijoidella. En siis voi olla lainaamatta näin aluksi hieman itseäni:

Ottaen huomioon, että musiikki on ajassa liikkuva ilmiö musiikin temporaalisuus ei ole vain yksi musiikin tavallisista parametreista, vaan jotain vielä perustavampaa itse musiikin sisällä. Ts. temporaalisuutta ei voi palauttaa yksinkertaisiin rytmisiin tai metrisiin kaavoihin: se on pikemmin syväkenteen kategoria, josta rytmiset ilmiöt ovat vain pinnan manifestaatioita. Tämän temporaalisuuden takia musiikin semiootikka on jatkuvan eikä epäjatkuvan prosessin alaa. Temporaalisuuden voi määrittellä musiikissa tulemisen (*devenir*) käsitteellä, joka sijoittuu suhteessa peruskategorioihin olemisen ja tekeminen niiden alle, jonnain joka ei ole olemista eikä ei-olemista, vaan jotain niiden väliltä, tuo ”lähes-ei-mitään” (*le presque rien*), kuten Vladimir Jankélévitch sen määritteli. Suhteessa tulemiseen olemisen ja tekeminen edustivat sen surmodalisatioita: ne voivat kumpikin modalisoida tulemista. (Greimas ja Courtes 1986, 67.)<sup>1</sup>

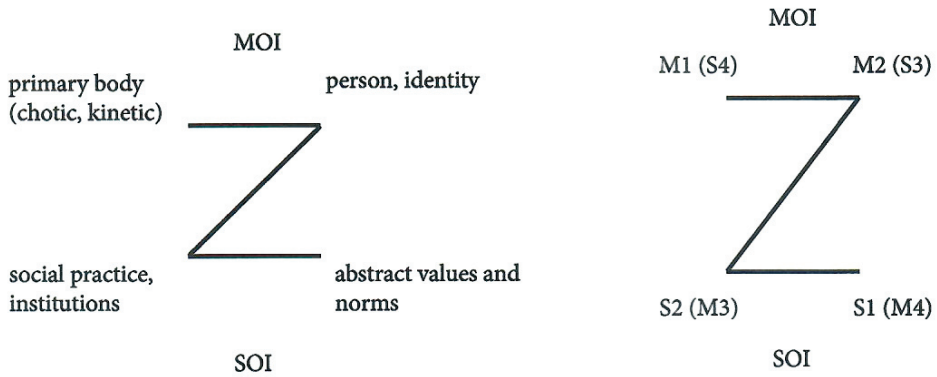
Jatkossa puhun siitä, miten olemisen vaikuttaa tulemiseen sitä hidastavasti ja ääritapauksessa lopettaa sen, kun taas tekeminen aktivoi sitä kiihdyttäen musiikin pulssia, ajan etenemistä. Sitten kuvaan tulemisen vaikutusta kaaviolla, jossa tapahtumisen lineaarinen kulku käynnistää kaksi prosessia: 1) odotuksen ja muistamisen, siten että alussa odotus, entropia on huipussa ja supistuu mitä pidemmälle edetään ja kaikki vaihtoehdot on jo käytetty; kun taas 2) toinen paradigma kuvaa muistin karttumista siten, että kun se on alussa minimaalista, on se lopussa suurimmillaan – kaikki on jo redundanttia, jos lainaamme informaatioteoriaa (Kuva 1).

Näin pitkälle siis pääsin tuossa vaiheessa. Jatkossa Greimasin kartesiolaisten mallien temporalisoiminen jatkui, kun otin huomioon, että semioottisessa neliossa tapahtuikin liikettä sen neljän termin välillä. Tämä



Kuva 1. Ajan paradigma.

<sup>1</sup> Kaikki artikkelissa esiintyvät käännökset ovat kirjoittajan.



Kuva 2. Zemic-malli (Tarasti 2015, 228).

johti lopulta nykyiseen zemic-malliini, mutta siinä Greimasin semioottinen neliö on enää etäinen lähtökohta (Kuva 2).

Greimas kirjoitti toki itsekkin rytmistä sanakirjassaan, ja tätä on syytä lainata; olihan tämän projektin eli seminaarin alkuna hänen koulukuntansa luoma metakieli näistä asioista. Rytmä esiintyy sanakirjan kummassakin osassa, sekä vuoden 1979 ja 1986 versiossa. Aluksi Greimas toteaa:

Rytmä voidaan määrittellä odotukseksi, ts. temporalisaatioksi, inkohatiivisuuden (alkavuuden) aspektiseemiksi eli modaliteetin tahtoa-olla sovellukseksi intervallissa, joka toistuu asymmetristen elementtien ryhmittymien välillä. Vastoin yleistä määritelmää, että rytmä on ilmaisun tason erityinen järjestys, me omaksumme kannan, että rytmä on pidettävä merkitsevänä muotona, ja samanasteisena kuin prosodiaa. Tällainen asenne irrottaa rytmä sen kiinnekohdista soivaan *signifiantiin* (mikä mahdollistaa sen, että voidaan puhua myös visuaalisesta rytmästä) ja jopa ylipäättään ottaen *signifiantista*, minkä ansiosta voidaan tunnistaa myös sisällön rytmä. (Greimas ja Courtes 1979, 319.)

Jos tämän hieman monimutkaisen määrittelyn tulkitsee helpommalla metakielellä, olennaista on, että rytmä ei ole pelkästään ilmiä, *signifiantia* (englanniksi *signifieria*), vaan myös sisältöä eli liittyy siis semantiikkaan. Myöhemmin tulemme näkemään rytmä käsitteen historiallisen katsauksen yhteydessä, mitä tästä lähtökohdasta seuraa rytmä lajien määrittelylle.

Artikkeli toisessa sanakirjassa (Greimas ja Courtes 1986) on jo laajempi. Siinä todetaan muun muassa, että formaalissa aspektissaan rytmä voi-

daan määritellä yhtäältä *binääriksi* ilmiöksi – kuten on tehnyt Bachelard (1993), joka rajaa sen epäjatkuvan tuomiseksi jatkuvaan, jolloin ”rytmisissä peräkkäisellä on tiettyjä rinnakkaisuuden ominaisuuksia” (Valéry) – ja *periodiseksi*, jolloin binäärin aksentointi laajentuu spatiaaliseksi. Rytmii on tällöin käsitettävä semioottisesti rakennetuksi objektiksi, jonka kaksinkertaistaa rytmien psykologinen todellisuus, joka on sen olennainen ”ei-semioottinen” ainesosa. Näin ollen siinä voi tunnistaa kehon säännöllisiä liikkeitä, sellaisia kuin sydämen syke, sisäänhengitys/uloshengitys, äänielinten jännittyneisyys ja laukeaminen ja niin edelleen, mikä on hyvin tärkeää rytmien muodostumisessa. Näin on avoinna koko semiotiikan ja biologian suhteen ongelmakenttä, ja on löydettävä oikea rytmien *Gestalt* tämän ratkaisemiseksi. (Greimas ja Courtes 1986, 191.)

Yllä kerrotussa on kaksi kiinnostavaa seikkaa, jotka liittyvät semiotiikan tilanteeseen ja kehitysasteeseen vuonna 1986. Ensinnäkään Greimasin koulu ei ollut vielä kokenut sittemmin tapahtunutta käännettä fenomenologiaan. Näin ollen puhe siitä, että kaikki psykologinen olisi jotain epäsemioottista, oli vielä tuolloin yleistä, mutta on sittemmin korjaantunut: myös laadullisia psyyken ilmiötä voidaan tutkia, ja semioottisesti! Eksistentiaalisemiotiikka ei ollut vielä tullut tunnetuksi kansainvälisesti, vaan vasta alkaen vuodesta 2000 (ks. Tarasti 2000). Toiseksi biosemiotiikka oli myös alkuvaiheessaan seminaareissa Imatralla. Greimas oivalsi jo rytmien yhden olomuodon eli yhteyden kehollisuuteen, mutta ei löytänyt vielä käsitteitä siitä puhumiseen.

Jos ajattelee kaikkea rytmiiä koskevaa kirjallisuutta, sen voi jakaa kahden ryhmään: yhtäältä käsitteen *ontologiseen* pohdiskeluun eli kaikkiin niihin temporaalisuuteen liittyviin filosofioihin, joita on toki runsaasti (Bergson, Jankélévitch, Daniel Charles, Husserl, Heidegger, Jaspers); ja toisaalta rytmiiin *empiirisenä* ilmiönä, jolloin se kohdataan vähän kaikkialla kulttuurista ja sen ajallisuuteen kytkeytyvistä organismiteorioista (synty, nousu, kukoistus, tuho) aina erilaisiin rytmien representaatioihin – ei vähiten taiteellisiin. Voisi siis puhua ajallisuudesta mikro- ja makrotemporaalisuutena. Olen itse kirjoittanut molemmista; tässä kontekstissa makrotemporaalisuus on sama kuin historian ongelmakenttä (Tarasti 1994, 66–76). Onko historiassa rytmiiä? Jo sanonta, että historia toistaa itseään – puhe sen ”ikuisesta paluusta” arkikielessä – viittaa tähän mahdollisuuteen.

Mutta edelleen – jos pysytään Pariisin koulukunnan rajoissa – olennainen jako on se, koskeeko rytmii *lausumaa* vai *lausumista*, *énoncés* vai *énonciationia* (*utterance/act of uttering*). Rytmii voi siis olla semioottisen objektin ominaisuus ja empiirisen tutkimuksen tarkka kohde, mutta se

voi myös toteutua lausumisen aktissa, joka ”rytmisoi” jonkin alun perin kenties ei-rytmisen, staattisen ilmiön. Runoudessa rytmi on siis joko runotekstin kvaliteetti ja yksi erottavia piirteitä esimerkiksi proosasta (ks. esim. Tynianov 1977) tai sitten se ilmenee vasta kun runo lausutaan. Musiikissa rytmi on kirjoitettu partituurin aika-arvoihin – joskus hyvinkin tarkkaan, kuten esimerkiksi Stravinskylle tai Villa-Lobosilla. Joskus se kuitenkin ilmenee vasta esityksessä. Esimerkiksi latinalaisen Amerikan kansanmusiikki on usein kirjoitettuna, nuotinnettuna banaalia – mutta kun se esitetään ja siihen lisätään rytmiset nyanssit, se muuttuu aivan toiseksi (Aretz 1977). Tästähän on kyse Béla Bartókin *parlando rubatossakin*. Joka tapauksessa tämä jaottelu on myös kaikkien rytmianalyysojen ja teorioiden taustalla.

Voiko eksistentiaalisemiottiikan *zemic*-malli toimia kaiken rytmitutkimuksen yhdistävänä ja kokoavana teoriana? *Moi1* – kyllä, rytmi on *keholista*, esimerkkeinä tanssi ja liikunta. Muun muassa Kirsti Kempin (1969) urauurtava teos sopii tässä lähtökohdaksi. *Moi2*-rytmi on jotain psykologista ja luo muun muassa musiikissa Riemannista alkaen neljän tahdin periodin musiikin perusaktorina. Lerdahlin ja Jackendoffin (1985) teoria lähtee myös tästä psykologisesta tasosta. Toisaalta subjekteilla on myös oma aikansa, temponsa ja rytmensä laajemmassa mielessä. Kutsun tätä lajia *aktoriaaliseksi rytmiksi*. Edelleen *Soi2* eli sosiaalinen praxis on olennaista rytmisissä: esimerkiksi eri tanssilajit barokin ajasta alkaen, topiikat ja niiden määräämät rytmit, runoudessa metri – ja ylipäättään metrin idea jonain sosiaalisesti määräytyvänä – sekä Ilmari Krohnin ja Alfred Lorenzin iskualateoriat.

Nämä teoriat ovat sinänsä vaikuttavia, mutta niiden käytännön sovellukset mekanistisia ja mahdottomia hyväksyä. Tämä laji on *rytmi praksiksena*, jonka kehittymistä voi seurata muun muassa musiikin historian kausien kautta barokista avantgardeen. *Soi1* eli rytmin estetiikka, eri kulttuureissa rytmin mytologia, ajallisuuden ongelma. Spenglerin tavoin eri kulttuureja ja eri kansakuntia voi hieman stereotyyppisesti luonnehtia niiden rytmisillä kvaliteeteilla. Näitä ovat esimerkiksi ylipäänsä intialaisen tai arabialaisen kulttuurin rytmikan olemus. Rytmi symbolina on myös tällainen esimerkki, kuten myös Thomas A. Sebeokin lausuma: ”He was one of those slow Finns”!

Karkoshcka (1966) antaa monia esimerkkejä, mutta suomalaisessa musiikissa tähän kuuluvat Leif Segerstamin vapaapulsatiivinen tyyli sekä Erik Bergmanin partituurit *Silence and Eruptions* op. 91 ja *Triumf att Finnas Till* op. 137. Rytmi voi esiintyä myös *narraation* ominaisuutena. Se mikä oli määrättyä Proppilla oli juuri funktioiden ajallinen peräkkäi-

syys, joka oli muuttumaton. Kerronnassa voi kuitenkin vallita täydellinen ajan *débrayage*. Kerronnan tempo vaihtelee. On tekstejä, jotka luetaan hitaasti viipyillen – olemme niissä Roland Barthesin (1973) aristokraattisia ”hitaita lukijoita”. On olemassa ekstaattinen rytmi: esimerkiksi Ravelin *Bolero*.

Seuraavassa käyn läpi erilaisia rytmien ilmentymiä erilaisissa ilmiöissä ja yritän jäsentää koko kentän zemic-mallin puitteissa. Siitä lukijan tarvitsee tietää vain, että se koostuu neljästä tekijästä eli ”olemisen moodista”: *Moi1* eli keho, *Moi2* eli persoona, *Soi2* eli sosiaalinen praxis ja konventio, ja *Soi1* eli arvot ja normit. Ne asettuvat ”semioottiseen neliöön” ja ovat jatkuvassa Z-liikkeessä: joko *sublimation* eli henkistymisen suuntaan tai *embodimentin* eli kehollistumisen suuntaan (ks. Tarasti 2020, 44–54).

### *Kehollinen rytmi*

Tämä on monien rytmiteorioiden lähtökohta, vaikka ne sitten myöhemmin irtaantuisivatkin tältä biosemioottiselta pohjalta. Kehollinen rytmi ilmenee monilla teoreetikoilla ja asiaa pohtineilla yksinkertaisena jännityksen ja laukeamisen suhteena. Ajatus esiintyy esimerkiksi Wilhelm Furtwänglerin kaltaisella klassisella muusikolla:

Klassinen musiikki... vastaa ihmisen biologisia edellytyksiä. Mitä ovat nämä biologiset edellytykset? Niihin kuuluu ensinnäkin jännityksen ja laukeamisen ongelma. Kaikki ajallisesti etenevä elämä – musiikkihan on aikaan liittyvää taidetta – on jännityksen ja laukeamisen vuorovaiikutuksen alaista. Jännityksen ja laukeamisen liike kuvastaa elämän rytmiä; niin kauan kuin hengitämme, toinen toiminta on liikkeessä, toinen levossa. Ne kuuluvat (elimellisesti) yhteen. Laukeamisen (eli levon) olotila on aikaisempi, ”alkuperäisempi”, jos niin tahdotaan sanoa. Nykyaikaisen biologian perusoppeja on, että esimerkiksi useissa monimutkaisissa kehon toiminnoissa (laulettaessa, pianoa tai viulua soittaessa, vieläpä ratsastettaessa, hiihdettäessä jne.) jännityksen laukeamisella on ratkaiseva merkitys. (Furtwängler 1951, 128.)

Greimas-koulukunnan termin: keskeisiä ovat modaliteetit *être* eli oleminen, lepo ja *faire* eli tekeminen, jännitys. Aihe on kuitenkin yhtä lailla kokeellisen tutkimuksen teemana, kuten tanskalaisen Frede Nielsenin (1983) laajassa väitöksessä *Oplevelse af Musikalisk spaending*. Nielsenin



jännitekäyrät eivät ole kaukana Manfred Clynesin (1978) aikoinaan tunnetuista *sentics*-käyristä.

Verratkaamme joka tapauksessa kahta tulkintaa musiikin rytmin kehollisesta alkuperästä: käsityksiä edellä mainitun suomalaisen liikuntataiteilija Kirsti Kempin teoksessa *Liikuntarytmiikan perusteet* (1969) ja Judith Lynne Hannan teoksessa *To Dance Is Human* (1979). Taustalle voi sijoittaa amerikkalaisen Alexandra Piercen (1991) opit *Generous Movementista*, joka on täysin käytännönläheinen opas arkielämän oikeaan liikkumiseen. Se näkee suoran yhteyden muun muassa musiikin ja kehon liikkeiden välillä:

Tonaalisella musiikilla muodoltuine melodioineen, itseään tukevine harmonisine etenemisineen, terävine rytmikuvioineen ja fraseerauksineen, joihin kuuluu huipentuma ja täyttymys, on ominaisuuksia, joita tavoittelemme fyysisessä liikkeessä. ... Musiikki ei ole huoleton säestys prosesseille vaan aktiivinen opastaja liikkeen vauhtiin, muotoon ja kokonaissuoritukseen. Musiikki tulee osaksi liikettä ja elävöittää sen, jos sen sallii tehdä niin. ... Kannattaa kiinnittää huomiota erityisesti sekä musiikin että liikkeen rytmiin kävellessä, istuessa, seistessä ja kehoa kaartaessa. Kun olet omaksunut liikkeen yleisen muodon ja sen suhteen musiikkiin, voit seuraavaksi virittää itsesi rytmiin. (Pierce 1991, 14.)

On sanomattakin selvää, että nämä pohdinnat, joissa rytmi on seurausta kehon liikkeestä, ”iskusta”, liikunnan ja tanssin rytmistä koskevat rytmiä *lausumisena* (*uttering*), eivät lausumana (*utterance*). Sofistikoituneinkaan semiootikko tuskin voi pitää kehoa ”tekstinä”, jota luetaan kuin partituuria.

Kirsti Kemppi toteaa teoksensa alussa: ”sekä musiikissa että liikunnassa rytmi on koossapitävä voima”. Molemmissa siihen liittyvät lisäksi muoto, jännityksen ja laukeamisen tapahtuma, dynamiikka ja nopeuden vaihtelut (Kemppi 1969, 1–3). Aivan alussa hän kirjoittaa:

Ihmisen ja hänen maailmansa totaalisimmaksi rytmiksi voinee sanoa liikunnan rytmiä. Totaaliseksi sen vuoksi, että siinä yhdistyvät niin monet rytmialueet ja myös siksi, että se on ihmisen alkuperäisin itseilmäisen elementti ja tunnettavissa, osaksi myös nähtävissä, omakohtaisesti ... aina ja joka hetki, sekä sisäisessä että ulkonaisessa mielessä. Se on psykofyysinen, biologinen, plastinen, graafinen, mitallinen, motorinen ja loppujen lopuksi myös irratiionaalinen, käsittämätön. (Kemppi 1969, 1.)

Sitten Kemppe lainaa Eino Roihaa, joka ensimmäisenä Suomessa esitteli musiikkipsykologiaa: ”Rytmi on aikahahmo ja se on myös tilahahmo (kuvataide, rakennustaide, liike)”. Liikuntarytmiikasta puhuttaessa ei Kempin mukaan voi sivuuttaa sveitsiläistä säveltäjää ja musiikkipedagogia Emile Jacques-Dalcrozea ja tämän kehittämää rytmiskasvatusmetodia, jossa rytmiä opetettiin liikunnan avulla. Rytmiikka merkitsi milloin tanssillista improvisointia, milloin yksinomaan lyömäsoitinten käyttöä, milloin voimistelua musiikin säestyksellä – tarkoituksena on musikaalisuuden, etenkin rytmitajun kehittäminen! (Kemppe 1969, 3.)

Runomitta eli metriikka liittyy läheisesti musiikin rytmiikkaan, mutta se rajoittuu tahti-ilmiöiden tutkimiseen. Kemppe toteaa liikunnan olevan ruumiin runoutta. Rytmiin liittyy aina motorinen elämys, kaikki musiikki on liikettä. Samaan tulokseen oli päätyneet jo aiemmin Ernst Kurth puhuessaan musiikin ”kineettisestä energiasta” eli liike-energiasta. Päätyessämme rytmistä liikkeeseen tai liikkeestä rytmiin koemme rytmielämyksen, joka koskettaa sisintämme. Se hakee vastakaikua ominaisrytmistämme, purkautuu liikesarjoja. Rytmielämyksessä on salaperäinen jumalainen kipinä, joka ohikiitävän tuokion ajaksi saa meidät kokemaan selittämätöntä mielihyvää ja vapautuneisuuden tunnetta – heittäytymään olemassaolon poljentoon, elämisen elämykseen (Kemppe 1969, 4). Voisi siis sanoa, että rytmi on eksistentiaalista elämystä, affirmaatiota, *plenituden* kokemista (Tarasti 2000, 10).

Jatkossa Kemppe esittelee rytmien pienimpiä yksiköitä perustuen Ilmari Krohnin rytmiooppiin, mutta olennaista tässä on, että kaikki suhteutetaan nyt kehon liikkeisiin ja esimerkiksi taputustyyppeihin: vasen kämmen kaikupohjana, johon oikea lyö rytmien, käsien lyönnit vastakkain, lyönnit lattiaan, taputus polveen, reiteen, olkapäihin. Iskualat neuvotaan lukemaan määrättyllä tavutuksella. Spondee eli tasasävel tam-tam, täyspitkä taa, daktyyli tam ta-ta, vastadaktyyli tata-tam, nelisävel tata-tata, keskipitkä ta-tam-ta. Alkupitkä tam-ta, loppupitkä ta-tam, kohotahti tam ja katkotahti tam. Samalla kukin iskuala saa semanttisen luonnehdinnan: täyspitkä eli spondee on rauhallinen, häipyvä; daktyyli on sujuva; vastadaktyyli yllättävä; nelisävel puolestaan keveä, siro ja lehahteleva. Samat luonnehdinnat toistuvat kolmijakoisten kohdalla.

Joka tapauksessa seuraavaksi on aiheellista katsoa toista tuoreempaa auktoriteettia, usein lainattua *To Dance Is Human* -teosta, jonka kirjoittaja on Judith Lynne Hanna. Vaikka kyseessä on tietenkin kehollinen rytmi, teos alkaa toteamuksella, että ”tanssi on kulttuurista käytöstä” (Hanna 1979, 3) – siis *Soi2:n* maailmaa. Hanna lainaa Ray Birdwhistelliä, joka on sanonut, että ”ihmiset liikkuvat ja kuuluvat liike-yhteisöihin

[*movement communities*] aivan niin kuin he puhuvat ja kuuluvat puheyhteisöihin” (ibid., 4). ”On olemassa kineettisiä eli kehon kieliä ja murteita. Tansseille on ominaista intentionaalinen rytmi, nonverbaali kehon liike ja ele” (ibid., 21). ”[N]e sisältävät motorista käytöstä toistuvissa kaavoissa (*patterns*), jotka liittyvät läheisesti musikaalisiin piirteisiin. Mutta toisto eli redundanssi ei ole aina tyyppillistä tanssille, sen huippukohtat voivat olla uniikkeja hahmoja. Ei ole selvää, miten motoriset hahmot kytkeytyvät musikaalisuuden vastaaviin piirteisiin... ehkä se on musiikki, joka liittyy tanssin määrääviin ominaisuuksiin. Tai kenties ihmisen psykobiologiset perustat tuottavat molemmat.” (Ibid., 22–23.)

Mitä tarkoittaa edellä mainittu käsite *intentional rhythm*? Rytmi viittaa hahmottuneisiin (*patterned*), ajallisesti kehkeytyviin ilmiöihin; sellaiset käyttäytymiset kuin fyysinen työ (vrt. Karl Bücherin vuoden 1899 klassikkoteos *Arbeit und Rhythmus*), urheilu, soittimien soittaminen ja joskus pelko ja levottomuus ovat rytmisiä. Siispä tanssin täytyy sisältää enemmän kuin vain rytmistä liikettä, nimittäin energian sykkivän virran ajassa ja paikassa (Hanna 1979, 29). Hanna vielä toteaa, että biologinen aika keskittyy rytmiin ihmisen organismissa ja kaikkiin kehon automaattisiin funktioihin kuten aivokäyriin, lihasjännityksiin, sydämen ja hengityksen arvoihin, hormonituotantoon ja ruoansulatukseen. Nämä jännitteet virtaavat ja kontrolloivat rytmiä ja tilaa, ne kontrolloivat sekä korreloivat kehon kuvaan ja egon järjestykseen. Eräiden mielestä puheella on biologinen rytmi.

Jatkossa Hanna esittää monia *caseja* rytmistä alkaen kalliomaalaus-ten rytmistä eri kulttuurin rytmisiin kaavoihin. Hän kuitenkin toteaa, että kaikella tällä on myös esteettinen ulottuvuutensa, joka avautuu siis *SoiI:n* suuntaan. Äskettäisessä Google-seminaarissa *Forum Rythme* tanskalainen semiootikko Peer Aage Brandt esitti myös esihistoriallisia kuvia, jotka kuvasivat tanssia ja sen rytmiä katkoviivoin ja musiikin iskuja pistein; nämä ovat luultavasti ensimmäisiä musiikin notaatioita. Joka tapauksessa Hannan tutkimus edustaa tapausta, jossa rytmianalyysi alkaa kehollisesti *MoiI:n* yksiköistä, mutta päättyy rytmin sosiaaliskulttuurisiin ulottuvuuksiin eli *S2*-tasolle, jossa on pääpaino.

### *Aktoriaalinen rytmi*

Useimmat rytmiteoriat Ilmari Krohnista Lerdahlin ja Jackendoffin generaatiomalliin perustuvat tämän ilmiön eräänlaiseen antropomorfi-

seen rakenteeseen, johon liittyy myös aktoriaalisia affekteja. Tämä käy ilmi, jos luo historiallisen katsauksen rytmin kehitykseen esimerkiksi eurooppalaisen taidemusiikin kehityksessä barokista klassismiin ja romantiikkaan ja lopulta kaikkien konventionaalisten kaavojen murtumiseen, *débrayageen* (*disengagement*) modernismissa – ja taas paluuseen postmodernismissa ja nykyisessä avantgardismissa. Mutta tarkastelkaamme ensiksi kahta rytmistä järjestelmää, nimittäin Ilmari Krohnia ja Alfred Lorenzia, ja tämän jälkeen Lerdalia ja Jackendoffia, Drina Hocevarin teoriaa runouden rytmistä sekä edelleen Jan La Ruen rytmiteoriaa. Aktoriaalisen rytmin alkuperä saattaa hyvinkin olla kehollisessa rytmisessä, mutta kun erilaiset teoreettiset artikulaatiot lähtevät siitä liikkeelle, kasvavat ne eri tavoin ja lopulta päätyvät johonkin aivan muuhun.

Ilmari Krohnin teoksen *Musiikin teorian oppijakso 1. Rytmioppi* toinen painos alkaa seuraavasti: ”Säveltaiteessa rytmi on mitä oleellisimpia aineksia. Sitä voidaan verrata elimistön sisäiseen sykintään tahi sitä koosapitävään kiinteään runkoon” (Krohn 1958). Itse asiassa ensimmäisen painoksen (1911) alussa tämä yhteys kehollisuuteen tuli vielä selvemmin esiin piirrosten avulla. Krohnin keskeinen käsite ”iskuala” saa kuitenkin pian teoksen kuluessa toisenlaisen statuksen jonkinlaisena strukturaalisena pienimpänä merkitysyksikkönä, joista sitten *ars combinatorian* avulla kootaan laajempia yksikköjä. Oikeaan osuva on sen sijaan Krohnin heti alussa esittämä kommentti: ”Säveltaiteen soinnullinen kehitys on viimeksi kuluneina vuosisatoina ollut niin valtaavan runsas ja nopea, että se on vetänyt puoleensa teoretikkojen päähuomion.” Tämä pitää paikkansa yhä musiikkianalyysin kentällä, ei vähiten Schenkerin ansiosta. Toisin sanoen kaikki teoriat korostavat säveltaso- eli *pitch*-rakenteita ja laiminlyövät aikaa ja rytmiä. (Ibid.)

Krohnille antiikin musiikki oli ennen kaikkea rytmistä. Sen kauneus ja monipuolisuus korvasi kaiken muun. Siksi hän pitää Hugo Riemannin rytmiteoriaa yksipuolisena musiikillisen aihekehittelyn (toisin sanoen aktoriaalisuuden) korostajana. Hän ehdottaa, että legatokaarilla osoitetaan säkeitä ja säeryhmiä, jotka rajoittuvat tasajakaisen jäsentelyn väsyttävään yksitoikkoisuuteen: iskuala = 1 tahti, säe = 2 tahtia, rivi (*Reihe*) = 4 tahtia ja periodi = 8 tahtia. Jopa runot tulee valaa tähän nelikulmaiseen sävelrytmiin; luku neljä on rytmin pohjaluku – eli siis johtaa varsinaiseen arkkityyppiseen musiikin aktoriin, jonka koemme ihmisen persoonan *Moi2:n* täydelliseksi representaatioksi.

Jatkossa Krohn kuitenkin myöntää, että rytmiä on tavallaan kaikkialla, sekä taiteessa että elämässä. Rytmiksi voidaan sanoa kaikenlaista osien suhtautumista kokonaisuuteensa. Rytmii tarkoittaa sävelteoksen osien

niin laajojen kuin pienten suhtautumista siihen kokonaisuuteen, mihin ne kuuluvat. Musiikissa riippuu jokaisen sävelen ja sävelryhmän taiteellinen vaikutus siitä, missä yhteydessä se esiintyy toisiin säveliin nähden. Kielitieteen näkökulmasta voisi todeta, että kyseessä on rytmin erottava piirre eli *distinctive feature*. Mikään iskuala ei vielä yksinään merkitse mitään, vaan vasta kun se on suhteessa muihin, toisin sanoen vastakohtana tai muuten, kuten fonetiikassa p ja b ovat erottava piirre esimerkiksi ranskassa.

Krohn luettelee teoriansa rakennuspalikat eli rytmiksiöt:

1. Iskuala eli tahtijalka vastaa runoudessa runojalkaa
2. Iskupari = iskuryhmä
3. Säe eli koolon, *membre de phrase*, vastaa runoudessa säettä
4. Säepari = säeryhmä
5. Lauseke eli periodi
6. Taite, säkeistö
7. Sikermä, lied-muoto ym.
8. Jakso (nykyisin sanotaan taite), esim. sonaattimuodossa esittely, kehittäminen, kertaus, ylijakso
9. Yksiö, esim. sonaatin eri osat *Allegro, Adagio Scherzo* ja *Finale*
10. Kehiö, esim. kokonainen sonaatti, sinfonia
11. Täysiö eli ooppera, oratorio
12. Täysiösarja eli trilogia, tetralogia

Iskualan Krohn määrittelee seuraavasti: ”Rytmi syntyy siitä, että sävelteoksen esittämiseen tarvittava aika järjestelmällisesti jakautuu osiinsa korvalle tajuttavalla lailla” (Krohn 1958, 23). Edelleen ”ajan osiutumista osoittavia voimakohtia nimitämme musiikissa iskuksi, vastaten tahdinlyönnin iskuja kuoroa tai orkesteria johdettaessa. Sävelet ovat joko iskuisia tai iskuttomia, kahden toisiaan seuraavan iskun välistä ajanosaa nimitämme iskualaksi” (ibid.). Kuten tulemme vielä näkemään, tämä näkemys on yhteinen monille aktoriaalisille rytmiteorioille. Vastakohtana sille on näkemys, jonka mukaan rytmi syntyy kineettisestä energiasta (Ernst Kurth) tai rytmisestä aktiviteetista (Jan Larue). Nämä ovat rytmiliikkeen jatkuvuutta, eivät diskreettisyttä korostavia näkemyksiä.

Yhtä kaikki Krohn antaa esimerkkejä iskualojen jakautumisesta monissa lauluissa ja lopulta myös puheessa. Teoria on sama kuin Vincent d’Indyllä, toisin sanoen puheen tavut ikään kuin ”musikalisoituvat” modaliteettien voimasta. Tämä ilmenee kahdenlaisten aksenttien avulla:

*accents toniques* ja *accents pathétiques* (ks. Tarasti 1994, 39–40). Krohnin esimerkit ovat seuraavat: ”Tänä päivänä on/kaunis/ilma” tai ”Miten ovat tänä kesänä teillä/perunat/menestyneet?”. Sävelet ovat ikään kuin ihanoitua puhetta.

Tarkasteltuaan eri tahtilajien säännönmukaisia iskualoja Krohn toteaa, että säveltaiteessa ei ole olemassa mitään kiinteätä yksikköä, jonka mukaan iskualat mitattaisiin. Nuottiarvot ovat suhteellisia ja riippuvat *temposta*. Ne taas viittaavat paitsi tahdin nopeuteen myös tunnelmaan – ja tässä Krohnin teoria toistaa jo 1700-luvun oppineiden Matthesonin ja Rousseauin näkemyksiä, joihin palaamme myöhemmin. Krohn luettelee: *grave* vakavasti, *largo* laajasti, *adagio* hitaasti, *maestoso* juhmallisesti, *andante* käyden, *moderato* kohtuullisesti, *allegretto* hilpeästi, *allegro* iloisesti, *presto* nopeasti. Tämän jälkeen Krohn luettelee näiden lisämääreitä (eli semiotiikassa *aspektiseemejä*): *con espressione* tunteellisesti, *con moto* vauhdikkaasti, *con fuoco* tulisesti, *agitato* kiihkeästi, *appassionato* eloisasti, *scherzando* leikkillisesti, *vivace* vilkkaasti.

Temponimityksen tunnelma ei ole suinkaan merkityksetön aikamittan arvioinnille, mutta yhtä vähän se on mitään ennalta määrättyä; usein se on ikään kuin vasta viimeiseksi löydettävissä. Jokainen muusikko tietää tämän käytännön kokemuksesta. Rousseau toteaa sanakirjassaan seuraavasti:

Rytmi soveltuu nuottien arvoihin ja sitä kutsutaan nykyisin tahdiksi [*measure*]... Liike tai tavujen kulku ja siis aika ja rytmi, jotka siitä seuraavat, ovat alttiita kiihdytykselle tai hidastukselle runoilijan tahdon mukaan, puheen ilmaisuuden mukaan ja niiden passioiden mukaan joita ilmaistaan. Ne tuottavat koko joukon saman rytmin mahdollisia liikemuunnoksia... Meidän aikamme rytmi, joka ei edusta mitään olioiden kuvaa, ei tee mitään vaikutusta. Rytmi on musiikin olennainen osa ja erityisesti jäljittelevän musiikin. Ilman sitä melodia ei ole mitään. Miten kadenssit vaikuttavat sieluumme? Ja kantavat passioita? Kysykää metafysiikolta. Voimme vain sanoa, että aivan niin kuin melodia saa luonteensa kielien aksentista, rytmi saa omansa prosodiasta, ja se toimii kuin puheen kuvana [*image*]. Tietyillä passioilla on rytmisen luonne, kuten surullisuus, joka kulkee tasaisin ja hitain yksiköin samoin kuin ilo ilmenee lentävin ja nopein askelin ja terävin ja vahvoin sävelin. (Rousseau 1768, 410–419.)

Olemme tässä musiikin aktoriaalisen rytmin ytimessä. Ranskalaisessa traditiossa esimerkiksi Roland Barthesin Schumann-analyysit esseessä *Rasch* ovat sangen ymmärrettäviä (Barthes 1975). Hänen mielestään

Schumannin musiikissa on kehon lyöntiä. *Battement* on sen keskeinen elementti. Hän oli siis tietämättään krohnilainen analyytikko, *malgré lui*.

Jatkossa Krohn esittelee ilmeikkäästi erilaisia rytmirakenteita keksien kreikkalaisille termeille hauskoja suomennoksia. Esimerkiksi spondee = tasasävel, katkotahti. Spondeerytmi on työlästä saada päätymään, koska päätössävel vaikuttaa ratkaisevasti; sävelryhmien tulee erottua toisistaan ja se saadaan aikaan parhaiten siten, että sävelten tasainen liikehtiminen keskeytyy. Jos siis sävelmä päättyy spondeehen, on sen luonne tarmoton ja tehoton. Täyspitkä = miespuolinen säepäätös (Krohn käyttää kautta linjan sukupuolittuneita termejä mies- ja naispuolinen). Sen kokonaisuus on juhlallinen, painava, mahtipontinen, se rauhoittaa. Kohotahti, täyspitkäinen iskupari säepäätöksenä = vakuuttava; taukoisku; daktyyli eli hyppyri; sidesävelet, säeryhmät, nelisävel, ylitähti (Chopinin c-mollinokturno!). Suurin osa Bachin *Das wohltemperierte Klavierin* fuugateemoista on vajaatahtisia. Vastadaktyyli eli vastahyppyri vastaa runousoppien anapestia, mutta on koroltaan päinvastainen. Keskipitkä–alkupitkä on sävyltään painava, mutta lisäksi tulee kohotahdin vauhdikkuus; se on vakava kuten spondee, mutta ei niin tyynen tasainen, loppuisku.

Sitten Krohn etenee systemaattisesti laajempiin muotoyksiköihin. Näin rakentuu todellinen ”systeemi”, analyysin mallikehikko, josta tuli suomalaisen musiikkitieteen valtametodi. Yksikään musiikkianalyytinen väitöskirja 1960-luvulle saakka ei voinut olla sitä käyttämättä, jopa niin erilaiset tutkijat kuin Eino Roiha Sibeliuksen sinfonioiden analyysissä tai Erik Tawaststjerna Sibeliuksen pianoteoksissa tai Einojuhani Rautavaara Raition *Prinsessa Cecilian* muotoanalyysissä gradutyössään. Lopulta Krohn osoitti itse oman metodinsa pätevyyden suurissa Sibelius- ja Bruckner-tutkimuksissaan. Ne eivät saavuttaneet Suomessa eivätkä muuallakaan hyväksyntää. Hän pysyi uskollisena ajatukselleen, että musiikki oli ilmaisevaa ja semanttisesti ladattua, siinä oli ohjelmasisältöjä eli hermeneutiikkoja, mutta nämä saavuttivat vielä vähemmän ymmärrystä. Pikemminkin niille naurettiin, kun analyytikon oma fantasia sekoitui musiikin varsinaiseen implisiittisen strukturaaliseen semantiikkaan. Krohn oletti siis lähtevänsä kehollisesta rytmikasta aktoriaaliseen, mutta päätyi tiettyyn romantiikan praksikseen ja estetiikkaan. Tällä tasolla hän kärsi tappion.

Yhtään paremmin ei käynyt Krohnin hengenheimolaiselle Alfred Lorenzille, jonka Wagner-analyysit rakentuivat samalla tavalla pienyksiköistä suuriin kokonaisuuksiin mutta olivat tulokseltaan Krohnin tavoin toivottoman jäykkiä apparatuureja. Vilkaiskaamme niitä kuitenkin lähemmin. Teoksessaan *Der musikalische Aufbau des Bühnenfestspiele der*

*Ring des Nibelungen* (1966) Lorenz sanoo heti aluksi luvussa *Die Elemente der Formbildung*:

Kysymys musiikin muodosta kuulu rytmiiikan alalle. Muoto tunnustetaan kuvaamataiteissa tilaan liittyvän symmetrian kautta, ja musiikissa, joka toteutuu ajan mediassa ajallisten kesuurien kautta. Raskaan ja kevyen yksinkertainen vaihtelu, joka muodostaa rytmiiikan ytimen, tulee muototajuksi, kun siihen liitetään kaksin kerroin, kolmin kerroin ja monin kerroin painavampien aksenttien järjestys... Näiden aksenttien tulee olla rationaalisessa suhteessa, kuten ihmisen pulssin lyöntien. Mitä pidempi aika kuluu niiden välillä, sitä irrationaalisemmin se muodostuu, koska ihmisen muisti ei ole kehittynyt ajallisen keston tajuamiseen. Tosiasiallinen ajan pituus yksistään ei kykene luomaan selviä painopisteitä. Toinen musiikillinen tapahtuminen muodostaa rytmiiikan, joka ei ole ajallisesti aina rationaalista. Sitä voi verrata ihmisen hengitykseen. (Lorenz 1966, 13.)

Lorenzin mukaan sävellyksen rytmien muodostuminen voi sujua eri tavoin. Hän luettelee viisi tapausta: 1) rationaalisen rytmiiikan kautta (tämä ei vaikuta pidemmissä jaksoissa); 2) melodisten elementtien, kuten motiivien toiston, kautta; 3) harmonisten elementtien vaihtelussa toonikan ja siitä poikkeamisen välillä; 4) dynaamisten elementtien kautta; ja jopa 5) pelkkien sointivärien kautta (Lorenz 1966, 13–14).

Luvussa *Formbildung durch Rythmik* Lorenz (1966, 53) toteaa rytmiiikan yhdenmukaistavan ja yhteen liittävän voiman. Kaiken perustana on neljän ja kahdeksan tahdin rytmiset periodit. Hän toisin sanoen asettuu kannattamaan Riemannin teoriaa. Lorenz myöntää, että on toki poikkeamia, mutta ne kuitenkin aina palautuvat nelitahtisuuteen. Rytmii sa aikaan sen, että pitkien aikavälien kappaleessa yhtenäinen tahtilaji ja kiinteä tempo säilyvät. Jatkossa Lorenz esittelee näistä perusteista kehkeytyvät muodot, jotka hän luokittelee seuraavalla tavalla (ibid., 121):

A) yksinkertaiset muodot:

1. säkeistörakenne, 2. kaarimoto, 3. rondo ja kertosaemuoto, 4. bar-muoto

B) potensoidut muodot:

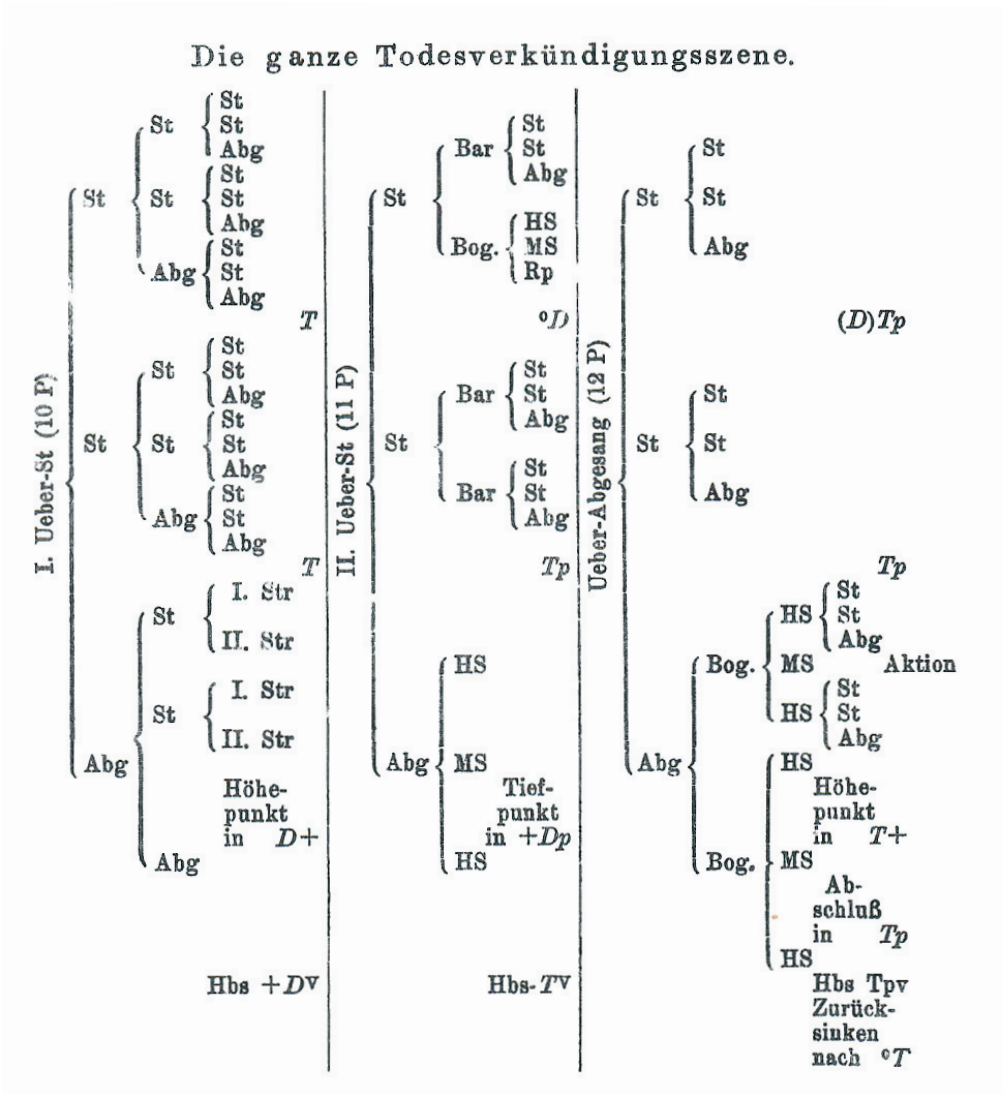
1. potensoitu kaarimuoto, 2. potensoitu rondo- ja kertosaemuoto, potensoitu bar-muoto

C) sisäkkäin liitetyt muodot:

1. säkeistöt, 2. kaarimuoto, 3. rondomuoto, 4. kertosaemuoto, 5. bar-muoto



Lopulta Lorenz mainitsee periodit vailla yhtenäistä muotoa. Seuraavaksi hän analysoi suuren määrän Wagnerin oopperoiden kohtauksia laskien niiden tahtien lukumääriä ja päätyen tyhjentäviin taulukoihin (Kuva 3). Tämä on siis sama menettely kuin Krohnilla. Pienimmistä rakenneyksiköistä kootaan *ars combinatorian* avulla laajempia, mutta ne on aina palautettavissa näihin perustason pikkuyksiköihin. Sen takia muoto hajoaa loputtomiin numeraalisiin taulukoihin eikä johda laadullisesti uusiin



Kuva 3. Lorenzin analyysi Wagnerin Valkyyriian kohtauksesta (Lorenz 1966).

tasoihin. Lopulta toistuviksi muotoyksiköiksi osoittautuvat saksalaisen minnelaulajan *Stollen*, *Stollen*, *Abgesang* yksiköt – kaikki palautuvat niihin. Kun tähän lisätään johtoaiheet ja teemat päädytään käsitteeseen *Das symphonische Gewebe*, sinfoninen kudus. Wagnerin musiikki siis palautuu sinfoniaan, joka on teatterin vastapooli ja kaiken Wagner-tutkimuksen ikuinen kysymys. Lorenzin kaaviot kuitenkin kertovat sangen vähän siitä, mitä musiikissa todella tapahtuu, vaikka hän koko ajan tekee myös osuvia huomioita. Hän myös huomauttaa: ”[M]oninaisia ovat myös epä-säännöllisyydet partituuriin kirjattujen *Luftpausenien*, fermaattien, ritarandojen, accelerandojen aiheuttamina... rytmisten aaltojen vuorottelu ’raskas ja kevyt’ harjoittaa koko ajan jäsennystään...” (Lorenz 1966, 56).

Lorenzin rytmianalyysi edustaa siis aktoriaalista lajia ja pysyy sellaisena siirryttäessä S2:n eli muodon, lajin ja sinfonisen rakenteen tasolle. Analyysi ei lunasta odotuksiaan, muttei sitä silti pitäisi myöskään kokonaan tuomita ideologisista perusteista, kuten toisinaan on tehty. Lorenzhan kuului kansallissosialistiseen puolueeseen, mitä Stephen McClatchie korostaa tutkimuksessaan *Analyzing Wagner’s Opera. Alfred Lorenz and German Nationalist ideology* (1998). Hän vetää suoran analogian tuolloisen Saksan yhteiskunnalliselle rakentumiselle ja Lorenzin struktuureille: aivan kuten alue (*Gau*) koostui piireistä (*Kreise*), jotka muodostuivat paikallisista ryhmistä (*Ortsgruppen*), jotka taas koostuivat soluista (*Zellen*) ja edelleen ryhmistä (*Blöcke*), samoin Lorenzin näkemys Wagnerin orgaanisesta muodosta perustuu hänen teoriaansa muototyypeistä; nämä muodot tunkivat läpi koko Wagnerin tuotannon. Pieni *Bar*-muoto saattoi myös olla *Stollen* laajemmassa *Barissa*, joka oli taas osa laajempaa rakennetta ja niin edelleen, mikä kattaa lopulta koko oopperan. Kyseessä oli siis ankaran hierarkkinen näkemys niin taideteoksesta kuin yhteiskunnasta. Vaikka Lorenzin osuus tuolloisessa saksalaisessa ideologiassa oli kiistaton – hänhän julkaisi esseitään sellaisissa lehdissä kuin *Die Sonne*, *Wille und Macht*, *Deutsches Wesen* ja *Völkische Kultur* – saattaa silti olla liioittelua pitää kaikkea hierarkkista teoriaa jotenkin kansallissosialistisena.

Joka tapauksessa hänen rytmianalyysin systeeminsä kohoaa siis aktoriaaliselta tasolta yhteiskunnalliselle eli S2:een ja esteettiselle eli S1:een. Kun nämä tasot joutuivat kritiikin kohteeksi, katosi kiinnostus koko systeemiä kohtaan. Tapahtui siis hieman samanlainen ilmiö kuin Krohnilla. Tästä voimme jo päätellä, että rytmianalyysin systeemeissä tapahtuu muutoksia, systeemi korjaa itse itseään toivottuun päämäärään, mutta se ei välttämättä ole sille itselleen eduksi.

Saksalaisella alueella liittyen Lorenzin kauteen on tuotava esiin muuan kiinnostava kokeilu, Karl Grunskyn pianokoulu Wagnerin *Tristan*-oopperan pianosovitusten pohjalta (Grunsky 1911). Opuksen kaikki esimerkit ovat siis *Tristanista*, jota käsitellään eri näkökulmista luvuissa ”Pianoversion arvo ja tehtävät”, ”Richard Wagnerin sovitukset”, fraseeraus, dynamiikka, aikamitta, tremolot, pianon klangi, äänialat, moniäänisyys, harmonia – ja *rytmi*. Teoriamme kannalta Grunskyn tapaus kuuluu lausumisen, *enonciationin* kategoriaan, jossa rytmiä tarkastellaan sen esittämisen kannalta ja erityisesti, kun alkuperäinen media muuttuu orkesterista pianoksi. Grunsky lähtee liikkeelle hemiolista eli miten toteuttaa triolit vastaan kaksi kahdeksasosaa.

Toisaalta kyseessä on Hans von Bülowin *Tristan*-sovituksen kritiikki. Itse asiassa Grunsky myöntää olleensa rytmin suhteen ankarampi kuin hyvin tarkkana tunnettu Bülow (Grunsky 1911, 191). Felix Weingartnerin Beethovenin sinfonioiden oppaassa on tosin esimerkki Bülowin äärimmäisestä rytmisestä vapaudesta viidennen sinfonian finaalin sivuteemassa, jossa hän neuvoo hidastamaan ja paisuttamaan käyrätorvien maailmoja syleilevää teemaa kaksi kertaa yli aika-arvojen (Kuva 4).

Pää-äänen ohessa rytmi voi ilmetä myös muissa ääniryhmissä. Rytmi voi tosin hallita myös esimerkiksi käyrätorvien tremoloa, ja orkesterissa voi esiintyä rytmisoitua tremoloa. Keskeinen käsite Grunskylla on *aufgehobene Bindungen* eli ”kumotut pidätysäänet”. Kyseessä ovat säveltoistot, eivät niinkään esitystekniikan vaan soinnin kirkkauden ja kehollisuuden



Kuva 4. Bülowin ohjeistus Beethovenin viidennen sinfonian finaalin esittämiseen (Weingartner 1906: 80).

kannalta. Pianon tulee uudistaa soivuutensa sinä hetkenä, kun sävelet uhkaavat kadota (Grunsky 1911, 196–197). Usein riittää, että soittaja uskoo kuulevansa, mitä lukee. Sikäli kuin musiikin tulee soida, tämä ei kuitenkaan riitä. On siis kysyttävä, milloin pidätetyt soinnut on soitettava ja milloin jätettävä soittamatta. Grunsky suosittelee synkoopin käyttöä: sointu sijoitetaan painottomaan tahdinosaan, koska painokkaissa osissa se tulee liian voimakkaasti esiin. Kommentoisin tähän, että tarvitsee vain soittaa esimerkiksi toisen näytöksen lemmenkohtauksen alun synkopoituja sointuja niin tajuaa, miten keskeinen on synkopoimalla aikaansaatu aaltomainen liike Wagnerilla. Wagnerin musiikissa tahtiviivan tehtävä on toisin kuin nykysäveltäjillä aloittaa uusi sointu. Grunskyn mukaan hyvässä musiikissa sointu vaihtuu tahtiviivan myötä. Hän antaa kuitenkin myös esimerkkejä siitä, miten tärkeää on, että sointu vaihtuu jo ennen tahtiviivaa. Tremolo voidaan korvata yksinkertaisilla peräkkäisillä soinnuilla. Joka tapauksessa Grunskyn traktaatti osoittaa musiikin läpikotaista tuntemista orkesterista pianosovitukseen saakka.

Tarvitsemme kuitenkin vielä lisää evidenssiä aktoriaalisesta rytmikaudesta. Suunnatkaamme siis katseemme kohti Lerdahlin ja Jakendoffin (1985) tonaalisen musiikin generatiivista teoriaa, joka oli 1980-luvulla suuressa muodissa, mutta joka sekin koki auttamattoman vanhentumisen kohtalon sangen pian. Lerdahl ja Jakendoff lähtevät heti liikkeelle siitä, ettei musiikin teoria voi olla vain musiikin psykologiaa – siis jotain aktoriaalista. Heidän päämääränsä on ”formal description of the musical intuitions of a listener who is experienced in a musical idiom” (ibid., 1). Taustalla on tietenkin Chomskyn generatiivisen teorian ideaalinen kielen puhuja, johon kielioppianalyysi kohdistuu. Heidän mukaansa musiikki on mentaalisesti rakennettu yksikkö. Puhutaan musiikista segmentoituna kaiken kokosiin yksiköihin, vahvojen ja heikkojen iskujen hallitsemiin hahmoihin (*patterns*), temaattisista suhteista, ornamentaalisista ja rakenteellisesti tärkeistä sävelkorkeuksista, jännityksestä ja levosta. Mikäli näille yksiköille halutaan myöntää jotain realiteettia, niitä täytyy pitää mentaalisina tuotteina, jotka on joko asetettu fyysisen signaalin päälle tai johdettu siitä. (Ibid., 2.) Keskeinen käsite on siis ”kokenut kuulija” eli kompetentti kuulija.

Sikäli Lerdahl ja Jackendoff poikkeaa analyyttisten metodien yleiskuvasta, että he lähtevät liikkeelle rytmisestä intuiutiosta. Ensimmäinen rytmien erottelu on tehtävä ryhmittymien (*grouping*) ja metrin välillä. Kun kuulija kuulee teoksen, hän järjestää äänisignaalit sellaisiin yksiköihin kuin motiivit, teemat, fraasit, periodit, teemaryhmät, taitteet ja kappale itse. Esittäjät yrittävät hengittää mieluummin näiden yksikköjen välillä

kuin aikana. Lajitermi niille on ryhmä eli *group*. Samaan aikaan kuulija vaistomaisesti päättelee säännöllisen hahmon eli *patternin* vahvoista ja heikoista iskuista, joihin hän suhteuttaa musiikilliset äänet. Kapellimestari heiluttaa puikkoaan ja kuulija naputtaa jalkaansa tietyissä kohdissa iskuja. Termimme näille hahmoille on *metri*.

Tärkeintä on, että musiikilliset ryhmät kuullaan hierarkkisella tavalla. Motiivi kuullaan osana teemaa, teema osana teemaryhmää ja taite osana kappaletta. Hierarkia tarkoittaa, että joku näistä elementeistä alueeseen alistaa tai sisältää toisia alueita. Sitten tekijät selventävät *aksentin* käsitettä, jota on kolmea lajia: fenomenaalista, rakenteellista ja metristä. Fenomenaalinen tarkoittaa mitä tahansa kohtaa musiikin pinnalla, joka painottaa jotain hetkeä musiikin virrassa. Tähän kuuluu sellaisia tapahtumia kuin säveltasojen atakit, paikalliset painotukset kuten sforzandot, äkilliset dynamiikan tai sointiväriin muutokset, pitkät hyppy korkeille sävelille, harmonian muutokset ja niin edelleen. Rakenteellisia aksentteja aiheuttavat melodis-harmonisten kohtien painopisteet lauseessa tai taitteessa, etenkin kadensseissa. Metrisellä aksentilla tarkoitetaan mitä tahansa iskuja, joka on suhteellisen voimakas metrisessä yhteydessään. (Lerdahl ja Jackendoff 1985, 17.)

Metri tarkoittaa mittaamista musiikissa, mutta on vaikea mitata mitään ilman kiinteää intervallia tai etäisyyttä mittaamisessa. Metri antaa keinon mitata niitä musiikissa. Sen tulee merkitä musiikin virrassa ja jakaa sitä yhtä suuriin aikajaksoihin eli *time-spans*eihin. Metrinen rakenne on olemukseltaan periodinen. Se koostuu heikkojen ja vahvojen iskujen vuorottelusta. Metri edustaa siis säännöllisyyttä. *Grouping*-rakenne eli ryhmittely ja metri ovat eri asioita. *Grouping* koostuu yksiköistä, jotka järjestyvät hierarkkisesti; metrinen rakenne koostuu iskuista, jotka on järjestetty hierarkkisesti. Ryhmät eivät saa metrisiä aksentteja ja iskut eivät sisällä mitään ryhmittelyä sinänsä. (Lerdahl ja Jackendoff 1985, 25.)

Ryhmittely siis ”tarttuu” tahtiin ja alistaa sen itselleen, varustaa sen ”mielellä” (*sense*); ryhmä on joko feminiininen tai maskuliininen sen mukaan onko V tai I metrisesti aksentoidumpi. Metristä syntyy puolestaan käsite *time-span* eli aikayksikkö tai aikaväli. Esimerkkinä näistä on Mozartin A-duuripianosonaatin sonaatin K. 331 alku (Kuva 5). Myöhemmin tähän metriseen ryhmittelyyn liitetään myös harmoniset suhteet ja hierakiat puumallin mukaan. Lopputuloksena on todella aktoriaalinen analyysi, mitä tasoa ei jätetä joidenkin muiden hyväksi.

Lopulta sävellyksen kokonaisuuden kannalta chomskylaiset puurakenteet eivät kuitenkaan paljoa auta, vaan ovat yhtä kaavamaisia kuin Lorenzin *Stollenit* ja *Barit*. He päätyvät kuten generatiivisissa kieliopissa

/ 23

The image displays a musical score for Mozart's A-flat major piano sonata, measures 13-18. The top part shows a piano score with dynamic markings (p, sf, p, f) and a Lerdahl-Jackendoff analysis diagram above it. The diagram labels notes with letters: 'f' for measure 13, 'e' for measure 14, 'e'' for measure 15, 'f' for measure 16, and 'd' for measure 17. Below the piano score are four staves labeled f, e, d, and c, each showing chord diagrams for the corresponding notes. The f staff has chords [b4,6], [c4], [b2], and [c2,6,10]. The e staff has [b6] and [c6,10]. The d staff has [c10]. The c staff has no chords.

Kuva 5. Mozartin A-duuripianosonaatin analyysi (Lerdahl ja Jackendoff 1985).

ylipäättäänkin *well-formedness*- ja preferenssisääntöihin; silti Lerdahlin ja Jackendoffin on pakko myöntää lopussa, että musiikkiteokset ovat todellisuudessa niin monimutkaisia, ettei niiden kaikkia sääntöjä voida tavoittaa.

LaRuen klassinen *Guidelines for Style Analysis* (1970) on hyvin erilainen edellisiin systeemeihin verrattuna sikäli, ettei se pyri mihinkään aksio-maattiseen rytmisten elementtien jäsennykseen, vaan ottaa huomioon ilmiön monitahoisuuden. Rytmä on parametri, joka lopulta johtaa makrotasolla tyylianalyysin viimeiseen kategoriaan nimeltä Kasvu (*Growth*), joka merkitsee jonkinlaista kehollisen rytmikan uudelleen arviointia analyysin loppu- eikä alkuvaiheessa. Havainnot rytmistä eli aktoriaalisesta rytmikasta vievät siis tässäkin ulos hermeettisestä järjestelmästä kokonaan toiselle tasolle. Tai oikeammin tämä toinen taso Kasvu oli jo alun pitäen suunniteltu analyysin huipennukseksi ja päätöskohdaksi.

LaRue (1970) esittää aluksi perushavaintonaan rytmistä, että se on perustavanlaatuisesti häilyvää, kaikkein mystisin ja problemaattisin musiikin elementeistä. Hän erottaa siinä kaksi aspektia:

1) Rytmä on kerrostunut (*layered*) ilmiö, eli rytmä syntyy suuressa määrin muutoksista soinnissa, harmoniassa ja melodiassa. Se liittyy Kasvun periaatteen liikkeeseen, joka täydentää rytmän vaikutuksen makrotasolla. Rytmä ja liike kytkeytyvät yhteen; pienen asteikon rytmät sisältävät rytmis-kestollisia efektejä, kun taas liike sisältää enemmän yleisiä tuloksia (laveampia, vähemmän määriteltyjä vuorovaikutuksia kuten hahmo-rytmän ja teksturaalisen rytmän). Rytmä ja liikettä ei kannata erottaa. Keskitason tai laajan tason liike ei välttämättä käy yksin pienen tason rytmisten aksenttien kanssa. Rytmän ymmärtämisessä voimme ratkaista ristiriitoja ylyksinkertaisilla hahmoilla.

2) Paino eli *stress* on keston variaabeli. Jännityksen laukeaminen ei ole hetkellistä ja tuloksena painon kestot heijastavat tuota dimensiota. Motiivinen aksentti Vivaldilla voi kestää vain yhden kuudestoistaosan, kun taas Beethoven voi pidentää fraasin painoa monien iskujen ajan. Nämä seikat rytmän sisässä vaikuttavat myös Kasvuun. (LaRue 1970, 88–90.)

Seuraavaksi LaRue haluaa laajentaa rytmä eri tasoihin; hän esittelee niistä seuraavat:

1) jatkumo menee metrin yli ja edustaa koko odotuksen ja implikaation hierarkiaa rytmässä... tempo on jatkumossa tapahtuvan toiminnan nopeus, ja sitä kontrolloi tyypillisesti hallitseva pulssi. Muutokset tempossa vaikuttavat rytmäin sen kaikissa dimensioissa (kommentti: kapellimestari johti sinfoniaa eikä saanut orkesterista oikeaa väriä ja lopulta hän huusi: *molto Rubens!*).

2) Pintarytmä kattaa kaikki kestot, joita nuottikuva esittää.

3) Vuorovaikutusta syntyy, kun tapahtumat muilla dimensioilla vaikuttavat rytmiseen jatkumoon. Näitä ovat rytmisen virran muutokset, esimerkiksi tutti- ja soolojaksojen vuorottelussa konsertoissa. Melodisia



vaikutuksia heijastaa kuudestoistaosanuottien sarja CCCCCCCCCCCC-CCCC, johon voidaan laittaa melodisia elementtejä kuten CDCH CDCH CDCH CDCH tai vielä eloisemmin: ECHC ECHC ECHC ECHC. (Larue 1970, 90–91.)

Lisäksi on olemassa harmonista rytmiä. Vaikeus ymmärtää rytmiä johtuu siitä, ettei oivalleta, miten monia seikkoja on vaikuttamassa liikkeeseen yhtäaikaan. Koko idea thesiksestä ja arsiksesta (*downbeat* ja *upbeat*) lainattuna prosodiasta on hämmentävän irrelevantti musiikissa. Rytmien ymmärtämiseksi on ensiksi oletettava intensiteetin skaala suhteellisen alhaisesta suhteellisen korkeaan aktiviteettiin. Rytmiset funktiot eivät ole kiinteitä, vaan suhteellisia. Jokaisella säveltäjällä ja tyyllillä on omansa. Periaatteessa voidaan erottaa kolme rytmien tilaa:

1) Paino (*stress*), korkean asteen toiminta mistä tahansa lähteestä voi tuottaa miten laajakestoisen painon tahansa. Pitäisi laatia painon typologia kestojen suhteen, mutta myös typologia painojen karaktäreista. Paino on muutoksen kriittinen kohta toiminnassa.

2) Taukoaminen, tyven (*lull*), suhteellinen stabiileetti tai lepo syntyy rytmisen aktiviteetin alhaisesta tasosta. Tyven viittaa hetkellisesti stabiiliin virtaan ryhmissä; siis suhteellinen tyyni syntyy, kun joku parametreista tasaantuu.

3) Transitio (*transition*), kun valmistaudutaan tyyntymiseen ja kohdataan rytmisen aktiviteetin siirtymätiloja. Nämä siirtymät ovat kuitenkin valmisteltuja.

Lopulta voidaan laatia rytmien typologia (LaRue 1970, 102). Rytmii vaatii useiden tapahtumien liittymistä yhteen ennen kuin koemme muutoksen liikkeessä. 1) Kiinnitetään huomio havainnon tasoon ja ulottuvuuteen. 2) Jäsenysten lomassa on löydettävä painot kullekin rytmien tasolle (jatkumo, pintarytmi, vuorovaikutukset). Koska rytmi on liikettä mikrokosmoksessa, on tarpeen kommentoida sen vaikutusta hahmoon. Rytmii voi toimia teemana jo itsessään (esimerkiksi Beethovenin *Waldsteinin* pääteema). Rytmii voidaan jakaa laajoihin, keskisuuriin ja pieniin mittasuhteisiin: 1) tempojen koko skaala, 2) etusijalle asetetut tempot hitaissa, keskinopeissa ja nopeissa liikkeissä, 3) eri osien väliset assosiaatiot: esimerkiksi eroavatko ensiosat tempoltaan viimeisistä? 4) tempojen suunnittelu osien välillä, ja 5) sisäiset tempojen muutokset.

Mikä tahansa rytmien aspekti, joka on riippuvainen säännönmukaisuudesta, saattaa sivuuttaa paljon elinvoimaisemman tunteen liikkeestä, jonka tuottavat epätasaiset aktiviteetit (tämä havainto sopisi Krohnin ja Lorenzin kritiikiksi). Osien pituudet kuuluvat tähän kategoriaan. Rytmii keskisuurissa ulottuvuuksissa: kaikkien laajojen yksikköjen kommentit



koskevat myös tätä mittakaavaa. On määriteltävä säveltäjän karakteristinen rytmisen malli eli moduli, eleen koko tai idea, joka toistuu useimmin. Voisiko miltei puhua rytmisistä pakkomielteistä, kuten Charles Mauron kirjallisuuden suhteen (*mythes obsédants*)? Kun tällainen moduli on löytynyt, se täytyy määritellä termien *stress*, *lull* ja *transition* avulla. Esimerkiksi aikainen paino on SLT (*stress, lull, transition*), keskellä oleva paino TSL ja myöhäinen paino TS tai LTS. Ja lopulta rytmi pienessä mittakaavassa: pulsseja ja niistä poikkeamia voi tuskin tutkia sinänsä (paitsi osana kestojen ulottuvuutta). Näin tekijä on valmis siirtymään rytmien tasolta *Growthin* eli Kasvun periaatteisiin.

Jan LaRuen ansio on generatiivisen aksiomaattisen systeemin kartoittaminen. Luultavasti hänen metodillaan saadaan tuloksia nimenomaan säveltäjän yksilöllisestä rytmien käytöstä, kun taas Krohnin, Lorenzin sekä Lerdahlin ja Jackendoffin systeemit kertovat enemmän noista rytmianalyysin järjestelmistä itsestään kuin ovat kohdesensitiivisiä.

Tähän kategoriaan kuuluu kuitenkin vielä Stefan Kostkan (1999) *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music* ja erityisesti sen luku *Developments in rhythm*. Tavallaan tämä tarkastelu kuuluu myös seuraavaan zemic-mallimme kategoriaan eli rytmien praksikseen yhteiskunnassa ja sen historian eri vaiheissa, toisin sanoen rytmien lajina, retoriikkana, toposena ja niin edelleen. Kostka nimittäin aloittaa taas rytmien määrittelyllä. On hauskaa huomata, miten kaikki tutkijat selostavat nämä periaatteet hieman eri tavoilla (Kostka 1999, 113):

- *Rhythm* – the organization of the time element in music (aikaelementin järjestäminen musiikissa)
- *Beat* – the basic pulse (peruspulssi)
- *Simple beat* – division of the beat into two equal parts (iskun jako kahteen yhtä suureen osaan)
- *Compound beat* – division of the beat into three equal parts (iskun jako kolmeen yhtä suureen osaan)
- *Meter* – the grouping of beats into large units (iskujen ryhmittely laajemmiksi yksiköiksi)
- *Duple meter* – the grouping of beats into twos (iskujen ryhmittely kahteen)
- *Triple meter* – the grouping of beats into three (iskujen ryhmittely kolmeen)
- *Quadruple meter* – the grouping of beats into fours (iskujen ryhmittely neljään)
- *Measure* – one full unit of meter (yksi täysi metrin yksikkö)

Perinteiset metristen aksenttien hahmot ovat seuraavat. Taulukossa ”<” tarkoittaa aksenttia, ”(<)” heikompaa aksenttia ja ”-” sitä, ettei ole aksenttia ollenkaan (Kostka 1999, 114):

kaksois	1	2	1	/	1	2	1		
	<				<				
kolmois	1	2	3	/	1	2	3		
	<	-	-		<	-	-		
nelois	1	2	3	4	/	1	2	3	4
	<	-	(<)	-	(<)	<	-	-	-

Tämän jälkeen alkaakin luisuminen pois näistä klassis-romanttisen repertuaarin jäsenyksistä asteittaisena *débrayagena* kohti ultra-avantgardistisia rytmin jäsenyksiä. Asteittain aktoriaalisuus siis katoaa musiikin subjektin muuttuessa myös joksikin *ex-centré*.

Ensimmäinen näistä tavoista on synkopointi. Se on määritelmän mukaan termi, joka tarkoittaa rytmistä tapahtumaa, jossa aksentti sattuu odottamattomaan kohtaan tai kun rytmisen tapahtuma ei osu siihen kohtaan mihin pitäisi. Tässä Kostka ottaa esiin ongelman ”kirjoitettu rytmi ja havaittu rytmi” eli ilmiön, johon edellä viitattiin erolla lausuman ja lausumisen välillä. Tässä tapauksessa lausuminen koskee *destinataivea* (vastaanottaja) ei *destinateuria* (lähettäjä). Seuraava *disengagementin* muoto on vaihtuvat aikamerkinnot esimerkiksi 3/4, 2/4, 3/4 tai 4/2, 5/2, 4/2 ja niin edelleen (englanniksi *time signatures*). Siitä edelleen on kategoria ei-perinteiset aikamerkinnot, esimerkiksi 5 ja 7, joista käytetään nimitystä ”epäsymmetriset metrit”. Ne tuottavat vaikeuksia esittäjille. Esimerkiksi kapellimestari Serge Koussevitsky ei koskaan oppinut laskemaan 5-jakoista rytmiä Tshaikovskin *Pateettisen sinfonian* välisosassa, vaan löi tahtia: 1-2-3-4-hm.

Vaikein tämän lajin tapauksista ovat murrettu (*fractional*) aikamerkinnot. Esimerkiksi Boulez kirjoittaa *Le marteau sans maitressa* 4/3 2:n ylle tarkoittaen neljää iskua, joista jokainen on pituudeltaan yksi kolmasosa puolinuotista. Seuravaksi tulee polymetri eli polytonalisuuden metrinen vastine, toisin sanoen kahden tai useamman kuultaessa erottuvan aikamerkinnot käyttö, josta esimerkkinä on Milhaudin *L'homme et son désir*.

Tämän jälkeen tulee kategoria ametrinen musiikki (Kostka 1999, 122), josta esimerkkinä ovat gregoriaaninen laulu ja elektroninen musiikki. Jotkut käyttävät termiä arytminen, mikä on kuitenkin väärin: musiikki voi olla ametristä, muttei milloinkaan arytmistä. Ilmiselvästi pulssi

on kuitenkin aina olemassa. Jotkut kapellimestarit löytävät sen mutkikkaimmassakin avantgarde-teoksessa, kuten esimerkiksi Susanna Mälkki. Esimerkiksi Stravinskyn *Sacre* kuulostaa niin ametriseiltä, että voisi luulla, ettei siinä ole metristä elementtiä lainkaan. Joskus taas musiikki on kirjoitettu sellaisella aikamerkinnällä, että se kuulostaa kuin se olisi ametristä. Tästä esimerkkinä on Berion *Sequenza 1*.

Seuraavaksi tulevat lisätyt aika-arvot ja non-retrogradit eli ei-palautuvat rytmit. Non-retrogradit rytmit yksinkertaisesti kuulostavat samalta soitettuna oikein päin ja nurin päin – ne ovat siis rytmisiä palindromeja. Tempo voidaan myös moduloida ja päätyä polytempoon. Voidaan puhua myös sarjallistetusta rytmistä ja isorytmeistä. Isorytmi on sellainen, jossa rytmisen hahmo toistuu käyttäen eri sävelkorkeuksia. Jos säveltasot ovat samat, puhutaan mieluummin *ostinatosta*. Kuitenkin yksi nykymusiikin säännöistä on toiston karttaminen. Se oli tietysti seurausta sarjallisuudesta, mutta estetiikassaan Adorno käytti ostinatoa todisteena subjektin katatonisesta häiriötilasta psykoanalyttisessä mielessä ja tuomitsi Stravinskyn tällä perusteella *Uuden musiikin filosofiassa*. Eli tässä tapauksessa aktoriaalisen rytmin *débrayage* jatkui *SoiI:n* tasolle eli esteetiikkaan. Oli miten oli, Kostkan tutkielma on erinomainen esimerkki aktoriaalisen rytmin hajoamisesta nykymusiikissa.

Lopuksi on kuitenkin vielä tarkasteltava yhtä olennaista teoriaa aktoriaalisista rytmistä, joka tosin liikkuu myös viimeisen eli symbolisen rytmin tasolla: nimittäin venezuelalaisen Drina Hocevarin väitöskirjaa *Movement and Poetic Rhythm: Uncovering the Musical Signification of Poetic Discourse via the Temporal Dimension of the Sign* (2003). Hocevar valmisti työnsä Helsingin yliopistoon harjoitettuaan jatko-opintoja viiden vuoden ajan. Hänen lähtökohtansa oli alun pitäen yhtäältä Heideggerin filosofia ja eksistentiaalisemiottiikka ja toisaalta Emily Dickinsonin runous. Itse asiassa hän kävi läpi olennaisimmat rytmi- ja metriikkateoriat omalta filosofiselta kannaltaan ja loi samalla omaa teoriaansa.

Vaikka rytmin tutkimus ei sinänsä tunnu liittyvän semiotiikkaan, se on saanut osakseen mielenkiintoa eräänlaisena ”alimerkinä” (*sub-sign*) (Hocevar 2003, 89). Sitä pidetään Greimas-Courtesin sanakirjassa yksikkönä *forme prégnante*; termi on peräisin René Thomilta ja tarkoittaa muotoa, joka on biologisesti merkittävä lajin säilymisen kannalta (*ibid.*, 90).

Hocevar viittaa kuitenkin myös Floyd Merrellin teoriaan, jonka mukaan teksti on eräänlaista liikkeen ja rytmin yhdistävää tanssia. Tanssin liikkeet ovat spontaania virtaa, jonka taustalla on tietty *savoir faire* eli kompetenssi. Hetkenä, jolloin tanssija tulee yhdeksi tanssin kanssa,

hän ei kuitenkaan itse asiassa tanssi, vaan tanssi tanssii hänessä. Hocevar näkee analogian Merrellin tanssivan tanssin ja Heideggerin ”kielen, joka puhuu” välillä; tähän voisi lisätä myös Lacanin idean *ca parole*. Rytmii näyttää siinä transsendoivan subjektin. Heideggerin mukaan temporaalisuus ei ole mikään entiteetti, vaan se temporalisoi itsensä. Oleminen ja aika hänen teoksensa otsakkeessa viittaa siihen, miten oleminen on ymmärrettävä suhteessa aikaan (samaa voisi sanoa suhteesta *zemic* ja aika, lisäksi!).

Maaailmassaoleminen eli *Da-sein* perustuu paljastumiseen (*disclosedness*). Tämä liittyy totuuteen ja huolen, *Sorgen* käsitteeseen. Huoli on määritelty *Da-seinin* eksistentiaalisesti merkitykseksi, joka perustuu sen temporaalisuuteen. Niiivi aikakäsitys on kelloaika eli nyt hetkien sarja. Nyt-hetki ilmenee transitissa, sillä on siirtymän luonne (Hocevar 2003, 64). Se miten aika temporalisoi itsensä ilmenee muun muassa epäautenttisenä tulevaisuutena, joka vain odottaa potentiaaliaan olemisessaan, ja toisaalta autenttisenä, jossa tulevaisuus on odottamista. Tähän voisi kommentoida, että jos temporaalisuus temporalisoi itsensä niin rytmii rytmisoi itsensä.

Nuori bengalilainen semiootikko Sayantan Dasgupta on keksinyt, että *Dasein* on menneiden tapahtumien museo. Aika on ne meistä erottanut ja työntänyt etäisyyden päähän, mitä hän kuvaa käsitteellä *interpassivity of Dasein*. Klassinen on myös Heideggerin käsite olemisen sävystä, tunnelmasta eli *Befindlichkeitista* tai englanniksi *attunementista*, joka on *Daseinin* primääri ominaisuus. Heidegger pohti myös pelkoa ja angstia temporaalisuuden kannalta ja lopulta sortumisen eli *Scheiternin* ajallisuutta. Näillä kaikilla on relevanssia rytmii filosofiasa eli sen *SI*-tasolla.

Luvussa kaksi Hocevar alkaa pohtia musiikin ja runouden rytmiiä ja ottaa lähtökohdaksi määritelmän rytmiiä ajanjaksona, joka jaetaan osiin, jotka on aistein havaittavissa; se tarkoittaa musiikissa sävelten ryhmittelyä (*grouping*) etupäässä keston ja painon avulla. (Hocevar 2003, 95). Hän viittaa John Dunkin teoriaan sekä Lerdahliin ja Jackendoffiin. Heille tonaalisen musiikin ”intuitio” perustui yhtäältä metriseen rakenteeseen – mikä tarkoittaa sitä, että sävellyksen tapahtumat asettuvat säännölliseen vuorotteluun koskien vahvoja ja heikkoja iskuja ja tiettyjä hierarkkisia tasoja – ja toisaalta ryhmittelyrakenteeseen, joka ilmaisee kappaleen hierarkkista segmentointia motiiveihin, fraaseihin ja taitteisiin (ibid., 96).

Hocevar sanoo kuitenkin omana kantanaan, että rytmiiä toisin kuin metriä ei voi selittää pois matemaattisen tai kieliopillisen rakenteen termin, joka sivuttaa affektiivisen ulottuvuuden. Rytmii on yhtä kaikki oma

itsemme projisoituna jotain kohti (Hocevar 2003, 106). Hän käy läpi rytmien historian taidemusiikin tyylikausien kautta ja toteaa siinä sivussa, että Hegelillä rytmi oli alistettu metrille. Hän päätyy Jan LaRuehen, jolla rytmissä oleellista on paino eli *stress* korkean aktiviteetin tai intensiivisyyden merkkinä. Rytmä viittaa liikkeeseen pienissä yksiköissä ja Kasvu suurissa. Yhtä kaikki ollaan aktoriaalisen rytmiiikan puitteissa.

Hocevar ottaa myös huomioon LaRuen käsitteen *lull* eli tyven. Hän käsittelee Cooperin ja Meyerin rytmiteorian, joka perustuu *groupingin* eli ryhmittelyn käsitteeseen, joksi rytmi määritellään. Mutta useimmat rytmiset rakenteet ovat häilyviä ja ilmenevät vain tulkinnassa eli esityksessä. Rytmien ryhmittely on siis mentaalinen, ei fyysinen. Se ei ole objektiivisesti läsnä partituurissa. Tätähän kai Cooper ja Meyer väittivät? Toisin sanoen ryhmittely ilmenee lausumisessa, ei lausumassa.

Hocevar pohtii omassa luvussaan kehollisia rytmiteorioita ja kiinnostavasti sivuaa feministien *choran* käsitettä (Kristeva) (Hocevar 2003, 155). Sehän oli primaaristen rytmien ja eleiden aluetta ennen kielen patriarkaalista järjestystä. Tätä ajatusta hän ei kuitenkaan lähde kehittämään pidemmälle. Tärkeä luku on omistettu V. Zirmunskin metriikan teorialle. Tämä sanoo rytmistä: ”Tärkein seikka, joka erottaa proosan runoudesta on vahvojen ja heikkojen tavujen vuorottelu. Oleellisin erottava tekijä on siis tavujen ja painojen järjestymisen rivin, periodin ja stanzan puitteissa” (ks. *ibid.*, 166). Säännönmukaisuus siis määrittelee rytmien sekä runoudessa että musiikissa. Mutta Zirmunskilta löytyy myös toinenkin määritelmä: ”Rytmi on aksenttien vaihtelua säkeessä, joka on tulos vuorovaikutuksesta kielellisen materiaalin sisäisten ominaisuuksien ja mitan eli metrin asettaman ideaalisen normin välillä” (oma lainaus muistiinpainoistani vuodelta 1973).

Venäjän formalistit korostivat rytmien dynaamisuutta runoudessa. Andrej Belyi totesi, että rytmi tarkoittaa poikkeamien kokonaismäärää metrisestä kaaviosta: ”Jambisesta tetrametristä on monia mahdollisia poikkeamia. Ainoa välttämätön paino rivillä on viimeinen (8. tavun ykkösellä) joka merkitsee rivin loppua ja jota osoittaa myös riimi.” Mutta Belyj huomauttaa myös: ”Mitä vaihtelevampia ovat poikkeamat mitasta ja mitä odottamattomampia ja monimutkaisempia näiden poikkeamisen tuottamat hahmot, sitä ’rikkaampaa’ on runoilijan rytmi ts. ei vain objektiivisesti heterogeenisempää, vaan myös ’parempaa’ taiteellisessa mielessä.”

Samalla kannalta on Juri Tynjanov teoksessaan *Le vers lui-même* (1977). Tynjanov puhuu erityisesti *Ohrenphilologiasta* eli rytmiiikan akustisesta tutkimuksesta runoudessa. Hän kuitenkin vastustaa staattista nä-

kemystä ja puolustaa kaikkea dynaamista runoudessa. Niinpä hän ottaa esimerkiksi rytmikan ja metriikan luomista odotushorisonteista yhden Pushkinin runon, josta kirjailija jätti painamatta toiseen painokseen kolme riviä. Ne olivat kuitenkin olemassa, ja runon tunteva saattoi siis kuvitella ne paikalleen. Koko säkeistön metrinen energia säilyi ehjänä tässä fragmentissa. Runo *Merellä* on vuodelta 1824 ja sen 13. säkeistö kuuluu näin (käännös ranskaksi):

*Le monde est vide... Maintenant où donc  
Pourrais-tu m'emporter, océan?  
Partout le destin humain va de même façon:  
Là où git le bien, on voit les soupçons  
Soit des lumières, soit d' un tyran.  
Adieu donc, mer!*

Mutta vuoden 1826 laitoksessa tämä täydellinen säkeistö oli muunnettu siten, että siihen ei jäänyt kuin neljä sanaa:

*Le monde est vide.....  
.....  
.....  
.....*

Tekstissä selitetään: tähän kohtaan kirjailija laittoi kolme riviä pisteitä pidätyksenä. Alkuperäisen löysi prinssi Viazemski, eikä tässä laitoksessa ollut muutettu mitään. Vuoden 1826 laitoksessa siis luki kolmen tyhjän viivan sijaan:

*Partout le destin humain va de même façon:  
Là où git le bien, on voit les soupçons  
Soit des lumières, soit d' un tyran.*

Lopulta vuoden 1829 laitoksessa Pushkin jättää tekstiin vain:

*Le monde est vide,*

Tätä seuraa taas kolme tyhjää viivaa ja pidätyspisteitä. Olennaista on Tynjanovin mielestä juuri poisjättäminen – luottamus siihen, että lausuman lausumisessa eli tässä tapauksessa lukemisessa se voidaan täydentää. Nämä kommentit eivät ole Hocevarin väitöksestä, vaan omia havaintojani edellä mainittujen tekstien pohjalta.

Lopulta Hocevar viittaa Raymond Monellen artikkeliin *Music Notation and the Poetic Foot*, jossa Monelle huomauttaa eroista säemetrin eli jalan ja musiikin metrin eli tahdin välillä (Monellen luennot kesällä 1989). Musiikin notaation etu on se, että se voi esittää paitsi kestoja myös painon ja hiljaisuuden. Joka tapauksessa Hocevarin uraauurtava työ ansaitsisi nyt laajemman kansainvälisen huomion (joskaan valitettavasti sen tekijä ei olisi sitä enää todistamassa).

### *Rytmi praksiksessa eli konventionaalinen rytmi*

Voimme siirtyä aktoriaalisuuden jatkeena seuraavalle musiikin sosiaalisten käytäntöjen ja konventioiden tasolle, jossa jo irtaannutaan *Moi!*:n biotasosta ja organismeista, mutta tavallaan jatketaan aktoriaalisuutta, josta tulee musiikin tyylikauden sääntöjen hallitsemaa tekniikkaa. Tässä on parasta aloittaa eurooppalaisen taidemusiikin suhteen barokista niin Saksassa kuin Ranskassa. Keskeinen auktoriteetti, joka kiteyttää suuren osan barokin kauden oppineisuutta musiikissa on tietenkin Johann Matthesonin *Der Vollkommene Kapellmeister* vuodelta 1739. Vaikka Mattheson ehdottomasti korostaakin, että taito kirjoittaa hyvä melodia (musiikillinen aktori!) on oleellista musiikissa, hän omistaa rytmille omat lukunsa.

Rytmin Mattheson määrittelee puheen kautta, sillä prosodia puhetaiteessa opettaa meille sitä, mihin laitetaan aksentteja, ja mikä äännetään pitkänä ja mikä lyhyenä. Sanan ”rytmi” merkitys on kuitenkin hänen mielestään vain luku: tietty mittausta tai laskenta koskien tavuja puheessa ja sointuja musiikissa – ei vain niiden moninaisuutta, vaan myös niiden lyhyttä tai pituutta suhteen. (Mattheson 2008, 253.) Kun runoudessa puhutaan runojaloista, musiikissa puhutaan rytmeistä, minkä takia niitä kutsutaan sointijaloiksi, *Klangfüsse*. Laulu kuuluu myös tähän. Rytmien voima on vokaalisävellyksessä suunnattoman suuri ja ansaitsee parempaa tutkimusta kuin tähän saakka. Esimerkkinä musiikin varustamisesta sointijaloilla Mattheson tarjoaa koraalin *Wenn wir in höchsten Nöthen...* erilaisen rytmittämisen (Kuva 6). Tällöin siitä saadaan erilaisia tansseja, jotka edustavat rytmiä praksiksessa: menuetti, gavotti, sarabande, bourrée, poloneesi.

Tämän jälkeen Mattheson soveltaa tiettyjä prosodian runojalkoja suoraan musiikkiin: spondeeta, pyrrhusta, jambia, trokeeta, ja edelleen daktyyleja, anapesteja, molossuksia, tribrachyksia ja bacchuksia. Ja edel-

A.  
Wenn wir in höchsten Nöthen etc.

The image shows two musical examples. The first is a two-staff piece titled 'A. Wenn wir in höchsten Nöthen etc.' in G major and 3/4 time. The melody is written on a treble clef staff, and the bass line is on a bass clef staff. The second piece is titled 'Menuet.' in G major and 3/4 time, also on a two-staff format. It features a more rhythmic melody with eighth and sixteenth notes.

Kuva 6. Matthesonin (2008) variaatioita.

leen hän päätyy nykyajan kannalta harvinaisempiin monitavuisiin sointijalkoihin: *pacon, epitritus, jonicus, antipastus, choriambus, procleusmaticus, dirrchaeus*. Sitten hän jatkaa ottamalla huomioon myös tempon (Mattheson 2008, 267).

Rytmiikan hän määrittelee seuraavasti: se on ajan ja liikkeen mittaimista ja järjestämistä melodian tieteessä, miten hitaasti tai nopeasti sen tulee olla. *Rytmopoesis* taas koskee vain sointien pituuksia ja lyhyiksiä. Millään melodiolla ei nimittäin ole sitä voimaa ja oikeaa tunnetta herättää meissä, ellei rytmikka järjestä sen sointijalkojen liikettä (Mattheson 2008, 267). Näitä aikajaksoja on kahdenlaisia: yksi koskee tavallisia matemaattisia jaotteluja, kun taas toisen määrää kuulo – mielialan vaatimusten mukaan ja noudattaen tiettyjä epätavallisia sääntöjä, jotka eivät lankea yhteen matemaattisten lakien kanssa. Tässä siis erotetaan jälleen lausuma ja lausuminen. Ensiksi mainittua eli matemaattista sääntöä kutsutaan ranskaksi *measure*, mitta, toisin sanoen aika, toinen taas on *mouvement*, liike. Italialaiset kutsuvat ensimmäistä termillä *la battuta* eli tahdinisku ja toista vain muutamilla lisäsanoilla: *affettuoso, con discrezione, col spirito* ja niin edelleen.

Tahdin perusolemus on se, että siinä on vain kaksi vaihetta ja alkupe-  
rä on pulssissa, sisään- ja uloshengityksessä. Tällaiset keholliset ominaisuudet ovat säveltaiteilijat ja runoilijat ottaneet mallikseen ja järjestäneet melodioidensa ja säkeidensä aikamitat niiden mukaan. Kyseessä on myös thesis ja arsis. Edellä mainittua matemaattista rytmikan osaa voidaan



hyvinkin opettaa. Harmoniikka ei kuitenkaan ulotu vain *klangiin*, vaan myös sen sieluun, tahtiin. Mitä eroa on tahdilla ja liikkeellä? *Mesure* eli mitta on tie, sen päämäärä on liike. Liike on hyvin erilaista eri tahdeissa, joskus hilpeää, joskus latteaa niiden tunteiden, *Leidenschaftien* mukaan, joita on ilmaistava.

Matthesonin teoriat ovat, kuten nähdään, kauttaaltaan aktoriaalisia. Niitä täydentävät ranskalaisten antamat ohjeet rytmistä, metristä, tempoista ja muun muassa tanssien luonteista. Siinä siirrymme jo aktoriaalisuudesta rytmin praksikseen eli sosiaalisiin konventioihin ja sitä kautta musiikin historian kehitykseen kohti absoluuttista soitinmusiikkia. Couperinin sanonta sopii tässä kuitenkin motoksi. *Nous écrivons différemment de ce que nous exécutons* eli ”kirjoitamme eri tavalla kuin esitämme” (toisin sanoen, myös musiikissa lausuma on eri asia kuin lausuminen!).

Jean-Claude Veilhanin käytännön opas *Les règles de l'Interprétation Musicale à l'Époque Baroque (XVIIe–XVIII s.) généraux à tous les instruments* (1977) on selkeä johdatus barokin rytmiiikkaan. Opas lähtee liikkeelle tahtilajeista, jotka esitellään yhteydessä aina itse elävään musiikkiin, esimerkiksi nelijakoinen tahtilaji (*mesure*) 4/2 ”sopii vain fuugiin ja kontrapuntiin” (Marpurg) (ks. Veilhan 1977, 1). Edelleen 12/4 sopii helliin ilmauksiin, tunteellisiin ja joskus vilkkaisiin ja eloisiin sävellyksiin (Brossard). Kaksijakoiset tahtilajit ja edelleen kolmijakoiset kuten 3/4 ovat myös tunteellisia, eivät liian nopeita tai hitaita, ja hieman iloisia, Ranskassa niitä käytetään chaconneen, menuetteihin ja muihin eloiisiin tansseihin.

Artikulaation tauot saavat oman lukunsa lauseissa eli fraaseissa, ja niissä löytyy alalajeja. *Le notes détachées*, irrotetut nuotit, sidonnat, ilmassa esityksessä *notes inégales* – tällä soittotavalla soitetaan esimerkiksi asteikon nuotteja hieman eri aika-arvoin, mikä antaa niille lisää sulokkuutta ja liittää ne lauluun. Pisteelliset nuotit, pisteelliset rytmit ja niiden päällekkäisyydet; *rubato*. Mitä kutsutaan *rubatoksi* ei siis ole vain romantiikan keksintöä, vaan jo Caccini mainitsee sen. Musiikissa joko kiiruhdetaan tai hidastetaan kohoamista tai laskua seuraten puhetta, tai aiheen mukaisia tunteita, *passioneja*.

Kirjassa kootaan yhteen havaintoja *adagion* ja *allegron* eri kategorioista, esimerkiksi luetellaan liikkeen asteet Marpurgin mukaan: hidas liike, *très lentement*; erittäin hitaasti: *adagio assai*, *adagio di molto largo*, *lento assai*; hitaasti: *adagio*, *largo*, *lento* ja vähemmän hitaasti: *andante*, *andantino*, *larghetto*, *poco adagio*, *poco largo*, *poco lento*.

Tämän jälkeen esitetään Quantzin taulukko metronomimerkinnöin eri tempoille ja kuvataan eri liikkeiden karakterit Brossardin ja Rousseauin mukaan. Tämä osoittaa, etteivät nämä rytmiiikan alalajit olleet

suinkaan pelkkiä *signifiantin* määreitä, vaan sisälsivät aina *signifién* eli semanttisen latauksen. Esimerkiksi, *largo* Brossardin mukaan: hyvin hitaasti, kuin laajentaen tahtia ja merkiten epätasaisia tahdinosia; Rousseauin mukaan: hitaampi liike kuin *adagio*. *Allegro* Brossardin mukaan: merkitsee aina iloisesti ja eloisasti, usein nopeasti ja keveästi, mutta joskus kohtalaista liikettä, lähes iloista ja eloisaa; Rousseauin mukaan: kirjaimellisesti ottaen tarkoittaa iloista, se on myös liikkeen luonnehdinta; se sopii usein myös raivon ilmaisuun, epätoivoon, tunteisiin, jotka ovat kaikkea muuta kuin iloisia!

Yhtä kaikki olennaista on, että nämä tempot ovat kulttuurisia, Umberto Eon kulttuuriyksikköjä, eivätkä subjektiivisen yksilöllisiä eli aktoriaalisia subjektin heijastumia. Sama semantisointi toteutuu myös aarioiden ja tanssien tempojen luonnehdinnassa: *Allemande, aria, ariette, bourrée, branle, canaries, chaconne* (soitetaan yhtä majesteetillisesti kuin *sarabande, entrée, loure* tai *courante*). *Contredanse, cotillon, courante, entrée, forlane, furie, gaillarde, gavotte* (kyseessä ovat raskaammat ja vakavammat aariat kuin *rigaudon* ja *bourrée*, joiden ilmaisu on koskettavampaa), *gigue* (yleensä soitetaan hyvin nopeasti, mutta on myös vähemmän nopeita *gigueja*), *menuet, musette, ouverture* (jonka alkuperä on oopperassa, mutta joka toimii myös sarjan alkuna kuten Bachin tai Telemannin alkusoitoissa). Ranskalaisen alkusoiton hitaus viittaa ylipisteellisyyteen (*surpointage*), eli pisteet kahdennetaan, mikä edellyttää majesteetillista ja energistä esitystä. Ranskalaisen alkusoiton omaksui koko Eurooppa. *Passacaille, passepied, pastorelle, pavane, polonaise, prelude, rigaudon, rondeau, saltarello, sarabande* (1600-luvun nopea tanssi, mutta joka muuttui myöhemmin hitaaksi tai kohtuutempoiseksi), *sicilienne, tamboure, vilanelle*.

Kaikki nämä barokin tanssit elivät pitkään vielä 1700-luvun jälkipuoliskolle. Wye Allanbrook on tutkinut niitä Mozartin sävelkielessä (Allanbrook 1983). Hän on erottanut erityisesti eri tanssien sosiaalisia luonteita. Allanbrook jakaa klassisen tyylin ylipäättään kahteen osastoon: oppineeseen, kirkolliseen ja ankaraan *gebundene stiliin*, ja toisaalta galanttiin eli vapaaseen tyyliin. Ankaran tyylin alkuperä oli renessanssin ja barokin *alla breve* kontrapunktissa äärimmillään – ja toisaalta vapaa tyyli kehittyi metrisesti ja rytmisesti tanssista. Ernst Kurthkin luonnehtii näiden tyylien erolla koko taidemusiikin historiaa: edellisen sidotun lineaarisen tyylin alkuperä oli goottilaisen kirkon akustiikassa, äänien kiiriessä kohti korkeuksia vailla tarkkaa rytmikkaa, kun taas toinen laji perustui kehoon, käyntiin, marssiin, tanssiin; se oli siis maanläheistä musiikkia ja siitä syntyi se, mitä edellä kuvattiin aktoriaaliseksi rytmiksi tyypillisimmillään eli nelisäkeinen periodi. Vakavan tyylin kaksijakoiset

rytmit sopivat kirkollisiin assosiaatioihin, kun taas tanssirytmit katsottiin soveliaiksi kuvaamaan passioita.

Barokin aikana yhdelle teoksen osalle riitti yksi passio ja näin suositettiin monoaffektiiivista tyyliä; klassiset säveltäjät mahdollivat yhden osan rajoihin kokonaisen maailman harmonisia ja affektiivisia murteita, mikä edellytti kuulijalta näiden topiikkojen selvää tunnistamista ja erottamista. Allanbrook käy myös läpi hieman niin kuin Matthesonin teoksessa eri tanssilajien karakterit siirrettynä Mozartin oopperoihin, mutta hän esittää lopulta uuden kategoriansa kontratanssin yhteydessä, nimittäin *danceless dance* eli tanssiton tanssi (Allanbrook 1983, 60–66). Se on tanssi, joka ei kuulu mihinkään tunnistettavaan rytmis-metriseen kaavaan, mutta on silti tanssi. Mielestäni Mozartin d-mollipianofantasian pääteema on juuri tällainen tapaus.

Tästä edelleen tanssit ja rytmiset lajit, metrit ja tahtilajit muuttuivat topoksiksi: marssista tuli sotilaallisen musiikin topos (ks. Monelle 2006), kolmijakoinen tahtilaji yhdistyneenä bordunan urkupisteeseen kvintillä tuotti pastoraalisen topoksen. Rajut tahtilajien ja rytmien vaihdokset taas tuottivat *Sturm und Drangin*. Menuetto pääsi sinfonian osaksi ja siitä tuli scherzo. Vielä 1800-luvulla kirjoitettiin valsseja sinfonioiden osiksi, ja oopperamusiikissa jopa Wagnerilla topokset elivät vahvaa elämäänsä. Niistä tuli musiikin narraatiota siinä missä koko barokin ajan retoriikastakin.

Rytmin sosiaalinen praxis oli kuitenkin erilaista eri kulttuureissa. Otettakoon tästä kaksi esimerkkiä: intialainen ja arabialainen musiikki-perinne. Lewis Rowell on tutkinut Intian musiikin rytmiiikkaa teoksessaan *Music and Musical Thought in Early India* (1992). Kirja sisältää luvun intialaisen kulttuurin ajasta ja lähtee myyttisestä runosta, joka kuvaa ajan olemuksen. Rowell kertoo, ettei ole nähnyt mitään niin vaikuttavaa kuvausta ajan kaikkivoipuudesta (Rowell kuuluu kansainväliseen Time Societyyn ja on musiikin teorian professori Bloomingtonissa).

*Time draws the chariot like a horse with seven reins, a  
thousand-eyed, ageless, rich with seed.  
Astride it are the seers who understand inspired songs; its  
wheels are everything that exists  
Thus Time draws seven wheels, seven are its hubs; immortality  
is its axle  
...  
Time created the earth; in Time burns the sun  
In Time are all being; in Time the eye sees afar off.  
In Time is mind; in Time is breath*

*In Time names are fixed; as Time unfolds all creatures rejoice in it.*

*In Time is fervor; in Time is the highest; in Time is spiritual exaltation...*

*Time is the Lord of all things...* (Rowell 1992, 182.)

Kaiken kaikkiaan tämä filosofia korostaa Rowellin mukaan yhteyksiä ajan rituaalisen toiminnan ja musiikin rakenteen välillä. Intiassa musiikin idea syntyi uskonnollisen seremonian yhteydessä. Avainsana on hengitys. Oli kaksi aikaa: ulkoinen aika, joka liittyi arkipäivään, sen ruutiineihin ja kausien vaihteluihin, ja sisäinen aika, jossa ei ollut jaotteluja, liikkeitä tai muutosta. Ele ja hengitys ovat musiikin kaksi arkkityyppistä voimaa. Käden liike ja hengitys: *talán* eleillä muusikko säätölee ulkoisen ajan illuusiota karkeilla jaotteluillaan ja kuultavilla muodoilla, kun taas lauluäänten avulla hän ilmentää oikeaa sisäistä aikaa. Musiikin parametreista *talalla* on päävastuu esityksen kontrollista; teatraalisissa rituaaleissa, jotka edelsivät näytelmää käsieleiden, kestojen ja musiikin suhteiden roolia pidettiin paljon tärkeämpinä kuin runotekstiä.

Tärkeä lisä oli buddhalaisen filosofian käsitys ajasta sarjana erillisiä hetkiä, jotka puhkesivat esiin liekin hahmossa. Tavoite oli löytää se, mitä on peräkkäisten hetkien välissä, ja hylätä kokemuksen näennäinen jatkuvuus ja etsiä vapautta laajentaessaan hetken käsitettä lopulliseen todellisuuteen eli ajattomaan nykyhetkeen (tätä ”väliin jäämistä” on tarkastellut väitöksessään Ramunas Motiekaitis *Poetics of the Nameless Middle*; 2011). Tasapaino eli *saamya* on *talán* tarkoitus ja siitä seuraa täydellisyys niin tässä kuin seuraavassa maailmassa. Musiikin temporaalinen prosessi heijastaa kosmoksen syklistä kehitystä, alkuaineen eriytymistä ja sen jakautumista havaittaviin muotoihin, järjestynyttä liikettä ajassa, ja lopulta kaikkien luotujen muotojen hajoamista takaisin niiden jäsenty-mättömään alkutilaan. Yhtälö sanoo: rytminen tai kosminen tasapaino = jaottelu + aika + lepo.

Sanskritiksi painetuissa lähteissä *tala* on sekä yleinen termi koko rytmijärjestelmälle että erityinen termi yhdelle kahdeksasta käsieleestä, joissa vasen käsi lyö oikean kämmmentä tai vasenta polvea) *Tala* järjestyy seuraavien topiikkojen mukaan: 1) *kala*: ajan jaottelu, myös mykkä ele joka kuvaa kestoja, 2) *pata*: kuultava ele, tavallisesti taputus; 3) *laya*: peräkkäisten eleiden määrä, tempo; 4) *yati*: rytminen kontrolli ja myös ajan kulku; 5) *pani*: synkronisointi esiintyjille esityksen alussa; 6) *padabhaga*: yksi formaali yksikkö (tahti) neljän ryhmästä; 7) *matra*: fraasi, myös ajallinen kesto kuten säkeessä; 8) *parivarta*: muotoyksikkö, toisto; 9) *vidari*:

tauko tai kadenssi; 10) *anga*: taite joka koostuu useammasta fraasista tai runosäkeestä; 11) *vastu*: pidempi yksikkö eli stanza; 12) *prakarana*: yhteisnimi seitsemälle päämuodolle rituaalimusiikissa; 13) *avayava*: *gitakasin* eri versiot, jotka syntyvät monista esityksistä; 14) *giti*: teksti ja myös tyyli ylipäätään; 15) *marga*: tapahtumisen tiheys tietynä aikavälinä. (Rowell 1992, 191.)

Tämä luettelo kuvastaa rytmien hierarkkista systeemiä: viisi ensimmäistä lajia määräävät musiikin rytmien infrastruktuuria, eleitä, kestoja, aksentteja ja taukoja. Merkillepantavin piirre intialaisessa rytmikassa on käden liikkeiden tapa kontrolloida aikaa: taputukset, sormien naputukset ja hiljaiset aallot, jotka säestävät esitystä. Ne ovat käytännön signaaleja esittäjille ja muistikeinoja, merkkejä ajan kulusta. Kahdeksan elettä, neljä äänetöntä ja neljä kuultavaa muodostavat vanhan *talan* systeemin chironomian. Neljä *kala*-elettä ovat: *drapa* eli kämmen ylöspäin sormet suljettu; *niskrama* eli kämmen alas, sormet auki; *viksepa* eli avoimen käden aalto oikealle; *pravesa* eli sormet kiinni, kämmen alas ja niin edelleen. (Rowell 1992, 193.) Nämä eivät kuitenkaan suinkaan merkitse pulssia musiikissa; se olisi aivan harhaanjohtavaa.

Rytmitet kaavat voidaan esittää notaationa, jotka on numeroitava, hieman niin kuin länsimaisten systeemien iskualoissa. Niistä saadaan taulukoita, joiden merkit voidaan tulkita nuoteilla ja aika-arvoilla. Rowell pohdittuaan myös metriikan roolia toteaa, että ennen kaikkea *tala*-systeemi heijastaa syvällisesti intialaisen kulttuurin aikaan liittyviä intuitioita. Voi siis todeta, että intialainen rytmien systeemi käynnistää zemicin tasoista: kehon (eleet) eli *M1:n*, praksiksen *S2* ja ideologian *S1*.

Asetan tähän rinnalle vielä yhden ulkoeurooppalaisen kulttuurin rytmijärjestelmän Al-Farabin klassisessa teoksessa *La musique arabe: Grand traité de la musique Kitabul-Musiqa Al-Kabir* (1930). Muhammed ei sallinut musiikkia uskonnollisissa menoissa, mutta kotijuhlissa ja arkielämässä kylläkin. Tämän takia se ei päässyt kehittymään siihen suuntaan kuin Euroopassa. Al-Farabi kuitenkin pohtii kuitenkin arabialaisen musiikin elementtejä, nuottia, intervaleja, melodiaa, sävellajeja, soittimia – ja myös rytmiä. Tutkielman toisessa niteessä (1935) tarkastellaan sävellystä ja sen osana rytmiä. Al-Farabi toteaa rytmien lukuisat ja lähes rajattomat variaatiot (Al-Farabi 1935, 26), jotka kuitenkin voidaan kaikki palauttaa yhteen perusrytmiin; rytmiä ilmentävät lyömäsoittimet voimakkailla iskuillaan. Hän erottaa perusrytmien seuraavalla kaaviolla:

tan	tan	tan	tan
○	○	○	○

Tästä voidaan generoida monia rytmejä eli niin sanottuja liitännäisrytmejä, *rythmes conjoints*. Jokaista tavua tai iskua voi seurata sarja taukoja:

```
O..... O..... O..... O.....
tan   tan   tan   tan
O...  O...  O...  O
tan   tan   tan   tan
```

Tässä on siis sarja rytmejä, joissa tavuja seuraavat pienet tauot. Mutta on myös nopeita rytmejä ilman taukoa: tatatatatata; ja vähemmän nopeita: ta ta ta ta ta ta. Näistä muodostetaan laajempia yksiköitä kuten periodeja:

```
tan . .tan . . .tan . . tan . . .tan . .
```

Niistä saadaan edelleen variaatioita, joita kutsutaan raskaiksi tai keveiksi. Arabialaisten perinteisiä perusrhythmiä ovat seuraavat: *hazaj*, jonka kaava on seuraava:

```
O----- O-----O-----O-----O
tan       tan       tan       tan       tan
```

Kevyt *ramal* on toinen perusrytmi, jota arabit käyttävät: kaikki rytmit, joiden iskut ovat keveitä ja seuraavat kahden suhteessa kahteen:

```
O  O...  O  O...
tan tan  tan tan
```

Edellen raskas *ramal* on:

```
O... O. O..... O. O.O.O.O. O.O... O. O...O.O.....O...O.
tan  tan tan   tan tan           tan tan   tan tan
```

*Mahuri* eli kevyt, raskas-toinen (*Léger du Lourd-Second*): kyseessä on rytmi, jossa on kaksi kevyttä iskua joita seuraa toinen raskas. Ennen kaikkea rytmiset moodit kuitenkin kuuluvat myös retoriikan, poetiikan ja logiikan alaan. Niillä on myös semanttista sisältöä ilmaistessaan erilaisia passioita.

## Rytmi symbolina

Käsitellään lopuksi rytmiä symbolina ja estetiikkana. Euroopan eri kansoja voisi luonnehtia spenglerläisittäin niiden ikiomilla alkurytmeillä! Eri kansakunnat ovat myös imaginäärisiä entiteettejä kuten Benedict Anderson on *Imagined Communities* -tutkimuksessaan huomauttanut. Tähän fiktiiviseen kansan luonnehdintaan voi kuulua sille ominainen rytmisen profiili, joskin tässä ajaudutaan helposti stereotyyppioihin. Spenglerin mielestä eurooppalaisen kulttuurin alkuhahmo oli Faust, jonka kohtalo liittyi aikaan: hän sai kaiken maan päällä Mefistolta siihen saakka, kunnes erehtyi sanomaan nyt-hetkelle *Verweile doch du bist so schön* (Viivy vielä, olet niin kaunis) – toisin sanoen silloin, kun hän pysähtyi alinomaisessa uuden etsimisessä, mikä on Spenglerin mukaan eurooppalaisen sielun karaktääri (Spengler 1963).

Jos sen sijaan ajatellaan saksalaista kulttuuria, sen perustempo on J. Langbehnin mukaan *andante*, kuten hän esitti teoksessaan *Rembrandt als Erzieher* (1989), joka oli aikoinaan vaikuttava traktaatti. Saksalaisuuden toinen aspekti on kuitenkin marssi sellaisena kuin se ilmenee niin lukemattomissa taidemusiikin teoksissa: surumarssi Beethovenin *Eroica*-ossa, allegretto-osa seitsemännessä sinfoniassa – joka on Goethen *Wilhelm Meisterin* kohtauksen ”Mignonin hautajaiset” taustamusiikki (tämän literäärisen perinteen tunteminen vaikuttaa heti interartistisesta lausumasta lausumiseen eli tulkintaan, toisin sanoen esitykseen). Tai Wagnerin *Valkyyriain ratsastus*: yhtäaika kehollinen ja topikaalinen eli *M1* ja *S2* (laukkaavat hevoset; Monnelle 2006: 72–110).

Itävaltalainen ei ole vain saksalaisen muunnos ja haalennus, vaan oma maailmansa. Wieniläisyyden perusrytmi on tietenkin valssi, mutta esittämisen yleisohje lausumisessa on *gemütlich*, miellyttävä. Tämän käsitteen rajojen yli ei saa mennä. Unkarissa rytmiikka on moninaista, mutta perussääntönä on Béla Bartókin *parlando rubato*, joka kuuluu ainakin hänen soitossaan. Italian perusrytmisen identiteetti voisi olla *tarantella*, kolmijakoinen rytmi, mutta miksei myös Gino Stefanin analysoima *scansione incitativa* /,/, / / / (Kuva 7).

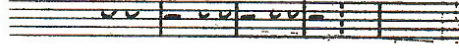
Entä Venäjän perusrytmi? Lukematon määrä esimerkkejä Glinkasta ja Borodinista eli orientalismista à la polovetsilaistytöt (jota Taruskin piti erityisen semioottisena raukeana *khorana*) tai keisarillisen tyylin poloneesit ja valssit; tai skyyttiläisen tyylin barbaariset rytmit. Stravinskyn *Sacren* rytmiikka on yhtäaika hurmioitunutta ja kalkyloitua. Filmidokumentissa nuori, arrogantti Pierre Boulez tulee tapaamaan maestroa *Sac-*



movimento stringendo  
 accelerazione metrica  
 coincidenza degli accenti  
 metrici e delle durate  
 lunghe con gli impulsi



ritmo anapestico



durata complessiva: 4  
 battute



movimento intervallare  
 ascendente



coincidenza delle note  
 più alte con gli impulsi



coincidenza delle note  
 d'accordo con gli impulsi



apertura Tonica - Domi-  
 nante



coincidenza del 'ciao'  
 con gli impulsi.



Kuva 7. Gino Stefanin (1976) analyysia.

ren partituuri kainalossa ja toteaa: ”Teidän *Sacressanne* on virhe, yksi tahti liikaa!” Stravinsky ottaa partituurin, katsoo sitä tovin ja toteaa: ”Olette oikeassa! Siinä on tahti liikaa.” Suomi? Viisijakoinen Kalevala-poljento. *Det finska slutet*. Brasilia – ei vain samba vaan myös lukuisat muut bossa novasta batuqueen ja capoeiraan. Brazilian rytmiikasta on Olli Reijosen systemaattinen tutkimus, väitöskirja *Lost Batucada* (Reijonen 2017). Pohjois-Amerikka – tietenkin jazz ja siihen liittyen tuo aivan erityinen lausumisen tapa, joka on suomeksi svengi ja englanniksi *groove*. Sitä on tutkinut tuoreessa väitöskirjassaan (Helsingin yliopisto, musiikkitiede) Kristian Wahlström (2021); semiootikoista Naomi Cummings osoitti sille aikoinaan huomiota. Wahlström määrittelee tätä populaarimusiikin keskeistä ilmiötä seuraavasti:

Groove liitetään usein ilmiöön ”feel”, tuntee, jolloin se tuntuu menevän analyysin tuolle puolen... mutta se on myös määritelty rytmin ominaisuudeksi, joka sisältää mielihyvän tuntemuksen ja innoittaa fyysiseen



liikkeeseen. Madison on määritelty sen elementiksi, joka saa ihmiset rummuttamaan jalalla, heiluttamaan päätään, nousemaan ylös ja tanssimaan... ja liikuttamaan jotain ruumiin osaa musiikin tahdissa. Jazzissa termi ”swing” on synonyymi grooveille... se on musiikin vitaalinen voima, *drive*. (Wahlström 2021.)

Toisin sanoen groove on kehollista ja aktoriaalista. Se on sukua Greimasin käsittellen *à l’aise*, jolla hän luonnehtii pelejä, ja pelaamista ja pelille vapaasti antautuen. Kulttuureilla ja kansakunnilla on omat temponsa, *Werden-* tai *devenir-*prinsiippinsä, joita ne usein tiedostamatta noudattavat ja jotka säätelevät myös kommunikaation tempo ja rytmiä viestinnässä.

Päätämme katsauksemme rytmin paradigmoihin ja variaatioihin tähän ja kokoamme lopuksi yhteen taulukkoon eri rytmianalyysin järjestelmät suhteessa *zemic*-mallimme peruskategorioihin. Siitä näemme, kykeneekö *zemic* toimimaan rytmin maailman metateorian; X:n koko osoittaa miten keskeinen kyseinen kategoria on tapauksessa ts. rytmissä tai sen analyysissä:

	keho	aktori	praksis	symboli estetiikka
Greimas/Courtes	x	X		
Furtwängler	X	x		
Nielsen	X			
Kemppi	X	x	x	
Hanna	x		X	
Krohn	x	X	X	
Lorenz		X	X	
Grunsky	x	X		
Lerdahl ja Jackendoff		X	X	
LaRue	x	X	X	
Kostka			X	X
Hocevar		X	X	X
Zirmunski		X	x	
Mattheson		x	X	
Veilhan		X	X	
Allanbrook			X	
Rowell	x		X	X
Al-Farabi			X	
Stefani	x		X	
Wahlström	X	X	x	

*Lähteet*

- Al-Farabi. 1930. *La musique arabe. Tome premier*. Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner.
- Al-Farabi. 1935 *La musique arabe. Tome deuxième*. Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner.
- Allanbrook, Wye Jamison. 1983. *Rhythmic Gesture in Mozart. Le Nozze di Figaro and Don Giovanni*. Chicago: University of Chicago Press.
- Aretz, Isabel (toim.). 1977. *América Latina en su música*. Paris: Unesco.
- Bachelard, Gaston. 1993 [1950]. *La dialectique de la durée*. Paris: Presses Universitaires de Paris.
- Barthes, Roland. 1973. *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil.
- Charles, Daniel. 1998. *Musiques nomades*. Paris: Editions Kimé.
- Clynes, Manfred. 1978. *Sentics. The Touch of the Emotions. A revolution in understanding how we experience and communicate emotion*. New York: Anchor Press.
- Furtwängler, Wilhelm. 1951. *Keskusteluja musiikista*. Suomentanut Timo Mäkinen. Porvoo: WSOY.
- Greimas, A.J. ja J. Courtes. 1979 ja 1986. *Semiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage I-II*. Paris: Hachette.
- Grunsky, Karl. 1911. *Die Technik des Klavierauszuges*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Hanna, Judith Lynne. 1979. *To Dance Is Human. A Theory of Nonverbal Communication*. Austin: University of Texas Press.
- Heidegger, Martin. 1967. *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Hocevar, Drina. 2003. *Movement and Poetic Rhythm. Uncovering the Musical Signification of Poetic Discourse via the Temporal Dimension of the Sign*. Helsinki: Acta Semiotica Fennica XVII.
- Husserl, Edmund. 2000. *Vorlesungen zur phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag
- Ikonen, Teemu. 2020. *Kirjallisuuden aika. Sarjallinen tutkielma nykyisyyden ongelmasta*. Helsinki: Teos.
- Iouri Tynianov. 1977. *Le vers lui-même*. Paris: Union générale des Éditions.
- Jankélévitch, Vladimir. 1980. *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien. I. La manière et l'occasion*. Paris: Seuil.
- Jean-Claude Veilhan. 1977. *Les Règles de l'Interprétation musicale à l'Époque Baroque (XVIIe–XVIII s.). générales à tous les instruments*. Paris: Alphonse Leduc.
- Karkoschka, Erhard. 1966. *Das Schriftbild der neuen Musik*. Winterthur: Hermann Moeck Verlag.
- Kemppi, Kirsti. 1969. *Liikuntarytmiikan perusteet*. Porvoo: WSOY.
- Kostka, Stefan. 1999. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. New Jersey: Prentice Hall.
- Krohn, Ilmari. 1958. *Musiikin teorian oppijakso I: Rytmioppi*. Porvoo: WSOY.
- LaRue, Jan. 1970. *Guidelines for Style Analysis*. New York: W.W. Norton.
- Lerdahl, Fred ja Ray Jackendoff. 1985. *A Generative Theory of Tonal music*. Cambridge: MIT Press.
- Lorenz, Alfred. 1966. *Der Ring des Nibelungen*. Hans Schneiding: Tutzing.
- Martinez, José Luiz. 1997. *Semiosis in Hindustani Music*. Helsinki: Acta Semiotica Fennica.
- Mattheson, Johann. 2008. *Der Vollkommene Capellmeister. Neusatz des Textes und der Noten*. Kassel: Bärenreiter.

- McClatchie, Stephen. 1998. *Analyzing Wagner's Operas. Alfred Lorenz and German Nationalist Ideology*. Rochester: University of Rochester Press.
- McTaggart, J. McT.E. 1988. *The Nature of Existence. Volume II*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Monelle, Raymond. 2006. *The Musical Topics. Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington: Indiana University Press.
- Motiekaitis, Ramunas. 2011. *Poetics of the Nameless Middle. Japan and the West in Philosophy and music of the Twentieth Century*. Helsinki: Acta semiotica fennica.
- Nielsen, Frede V. 1983. *Oplevelse af musikalisk spaending*. København: Akademisk Forlag.
- Pierce, Alexandra and Roger. 1991. *Generous Movement. A Practical Guide of Balance in Action*. Redlands: Balance Press.
- Reijonen, Olli. 2017. *Lost Batucada. The art of Deixa Falar, Portela, and Mestre Oscar Bigode*. University of Helsinki: Faculty of Arts.
- Rousseau, Jean Jacques. 1768. *Dictionnaire de la musique*.
- Rowell, Lewis. 1992. *Music and Musical Thought in Early India*. Chicago: University of Chicago Press.
- Spengler, Oswald. 1963 [1922]. *Länsimaiden perikato*. Suomentanut Yrjö Massa. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Stefani, Gino. 1976. *Introduzione alla semiotica della musica*. Palermo: Sellerio editore.
- Tarasti, Eero. 1994. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Tarasti, Eero (toim.). 1995. *Musical Signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Tarasti, Eero. 2012. *Semiotics of Classical Music. How Mozart, Brahms and Wagner Talk to Us*. Berlin: Mouton.
- Tarasti, Eero. 2015. *Sein und Schein. Explorations in Existential Semiotics*. Berlin: Mouton.
- Tarasti, Eero. 2020. "From Ursatz to Urzemic: Avenues for theories and analyses of music signification". Teoksessa *The Routledge Handbook of Music Signification*, toim. Esti Sheinerg ja William P. Dougherty, 44–57. London, New York: Routledge.
- Wahlström, Kristian. 2021. *Student-Centered Musical Expertise in Popular Music Pedagogy and Hard Rock Groove. A Design-Based and Psychodynamic Approach*. Väitöskirja, Helsingin yliopisto.
- Weingartner, Felix. 1906. *On the performance of Beethoven's Symphonies*. New York: Edwin F. Kalmus.
- Zirmunskij, Viktor. 1966. *Introduction to Metrics. The Theory of Verse*. The Hague: Mouton.