

Eveliina Sumelius-Lindblom

Lectio praecursoria:
*Kuusi soivaa näkökulmaa 1920-luvun
ranskalaiseen modernismiin*

MuT *Eveliina Sumelius-Lindblom* (*e.sumelius@gmail.com*) on profiloitunut urallaan uutta luovaksi, tutkivaksi pianotaiteilijaksi. *Sumelius-Lindblom* on tullut tunnetuksi 1900-luvun sekä vaativan aikamme musiikin esittäjänä ja tehnyt säännöllisesti kantanauhoituksia Suomen Yleisradiolle. Hänen uuden soololevynsä (*Messiaen-Murail-Melartin*) julkaisee *SibaRecords/Naxos* maaliskuussa 2023. *Sumelius-Lindblom* toimii tuntiopettajana Taideyliopiston *Sibelius-Akatemian DocMus-tohtorikoulussa* ja opettajana *Porvoonseudun musiikkiopistossa*. Taideyliopiston *Sibelius-Akatemian DocMus-tohtorikoulun taiteilijakoulutuksessa* suoritetun tohtorintutkinnon ”*Neljä näkökulmaa 1920-luvun ranskalaiseen modernismiin: L’esprit nouveausta värien maailmaan ja pianistin metodiseen ajatteluun*” tarkastustilaisuus järjestettiin *Sibelius-Akatemian R-talon kamarimusiikkisalissa* 24.9.2022. Kirjallisen työn ohjaajat: *Matti Huttunen* ja *Tuire Kuusi*, 2. tutkimusartikkeli: *Valtteri Arstila*. Tarkastaja: *Timo Kaitaro*. Taiteelliset opinnäytteet arvioinut lautakunta: *Annikka-Konttori-Gustafsson (pj.)*, *Gustav Djupsjöbacka*, *Tuomas Mali*, *Tapio Tuomela* ja *Lauri Väinmaa*. Tilaisuuden valvoja: *Tuire Kuusi*.

DOI: 10.51816/musiikki.128192

Lectio praecursoria:
Kuusi soivaa näkökulmaa 1920-luvun
ranskalaiseen modernismiin

Eveliina Sumelius-Lindblom
.....

Väitän, että musiikillisessa lähimenneisyydessämme on katveeseen jäänyt, ”unohtunut” ajanjakso – tai ainakin silmiinpistävä aukko esittävän säveltaiteen ja musiikin tutkimuksen kannanottojen osalta. Musiikkielämän institutionaalisissa rakenteissa, kuten ammattiin tähtäävien musiikkioppilaitosten ohjelmistoissa, musiikkikilpailuissa ja konserttitalojen ohjelmasisällöissä 1920-luvun ranskalaisen modernismin osuus on useimmiten joko kokonaan sivuutettu tai se on jäänyt ”lisämausteen” asemaan kanonisoidulle standardiohjelmistolle. Myöskään kansainvälinen musiikintutkimus, suomalaisesta musiikintutkimuksesta puhumattakaan, ei ole näyttäytynyt kovin aktiivisena ranskalaisen modernismin puolestapuhujana, ja tutkimuslähteitä ajanjakson musiikillisista erityiskysymyksistä on saatavilla varsin hajanaisesti. Vaikka taiteellista tutkimusta hyödyttävän tutkimustiedon ja esimerkiksi korkeatasoisten levytysten vähäisyys on asettanut tohtoritutkinnolleni haasteita, se on myös tarjonnut runsaasti jalansijaa uusille taiteellisille ja tutkimuksellisille avauksille. Uuden tiedon rakentaminen on vastannut samalla sekä tohtoritutkinnon keskeimpään perustehtävään, että haastanut omaa ajattelua ja laajentanut taiteellista profiiliani.

Käsiteanalyttisen ja osin käsitehistoriallisen tutkimustapani ensimmäisiä tehtäviä oli määritellä 1920-luvun ranskalaisen modernismin merkityksiä sen historiallista taustaa vasten. Tarkoitan modernismilla pääsääntöisesti kahta asiaa: eurooppalaista taiteen ajanjaksoa ensimmäisen maailmansodan molemmin puolin ja yläkäsitetä 1900-luvun taiteen ja yhteiskunnallisen elämän ilmiöille ja ismeille. Yhteistä näille oli rajua irrottautuminen aiempien vuosisatojen näkemyksistä, toimintatavoista ja estetiikasta. Traditioon liittyvän vastustamisen lisäksi 1920-luvun modernismille leimallista on musiikin pääkoulukuntien (Ranska, Itävalta) keskinäinen vastakkainasettelu ja aikansa merkittävien säveltäjien esteettinen leiriytyminen jommallekummalle puolelle. Pariisiin ja Wienin koulu-

kuntien modernismit poikkeavat toisistaan perustavanlaatuisesti niin musiikin teorian, musiikillisen ilmaisun kuin länsimaisen taidemusiikin traditioon suhtautumisen osalta. Palaan tähän myöhemmin lektiossani.

Eurooppalaisen modernismin mahdollisena alkamisaikana voi pitää Daniel Albrightin (2000, 31) määrittelemiä vuosia 1907–1909, jolloin esimerkiksi Arnold Schönberg teki ”atonaalisen” läpimurtonsa, Igor Stravinsky ja Jean Cocteau olivat aloittelemassa kansainvälistä uraansa, ja Pablo Picasso maalasi teoksen *Les Femmes d'Alger* (1907). Ranskalaiselle modernismille tyypillisiä yleispiirteitä olivat yhteiskunnallisesti ja historiallisesti tiedostava kriittinen asenne; vetäytyminen subjektiivisesta emotionaalisesta ilmaisusta kohti yleistä ja etääntynyttä ilmaisutapaa; taiteiden välisten raja-aitojen ylittäminen ja erilaiset kollaboraatiot (tärkeimpinä *Parade* 1917); kokeellisuus; suuntautuminen esteettisiin ja aatteellisiin ”alaryhmiin” sekä uusien periaatteiden äänekkäs manifestointi.

Tunnetuimpia ranskalaisen modernismin järjestäytyneitä taidesuuntauksia olivat surrealismi ja kubismi, musiikin alueella neoklassismi. Näillä kaikilla oli omat manifestitekstinsä, joista musiikin modernismin manifestiin *Le Coq et l'Arlequin* (Kukko ja harlekiini) palaa hieman tuonnempaan. Ranskalaisella neoklassismilla tarkoitan ensimmäisen maailmansodan aikana ja sen jälkeen vallinnutta klassisen musiikin suuntausta, jossa harjoitettiin erilaisia intertekstuaalisia (tekstien välisiä) viittaamistapoja, eksperimentaalista musiikkiestetiikkaa ja ilmaisun muotoja, kuten suoruutta, huumoria, ironiaa ja vieraannuttamista. Ranskalaisessa neoklassismissa myös sulautettiin populaareja vaikutteita klassiseen musiikkiin sekä luotiin vaihtoehtoisia lähestymistapoja niin musiikkiin, esittämisen estetiikkaan kuin musiikinteoriaan (Sumelius-Lindblom 2020, 125).

Käsittelen tässä lektiossa tohtoriprojektiani kokonaisuutena, josta poimin erityisesti niitä tohtoritutkimukseni tuloksia, jotka selkeimmin kiinnittyvät pitkäaikaiseen 1920-luvun ranskalaismodernistisen pianomusiikin soittamiskokemukseeni. Lektiooni sisältävät kuusi musiikkiesitystä soolopianoteoksista tai niiden osista paitsi antavat aiheestani mahdollisimman monipuolisen ja moni-ilmeisen soivan kuvan, ovat myös tärkeä osa tutkimukseni filosofiaa ja käytäntöä ja tutkimuksellista evidenssiä. Käsittelemättä tutkimusmetodeja lähestymistapojani sen yksityiskohtaisemmin, tyydyn toteamaan, että tutkimuksellisten havaintojeni soittamalla näyttäminen ja todentaminen ovat muodostuneet sittemmin tutkimukseni toiseksi ydinalueeksi. Olen nojannut metodisessa ajattelussani Maurice Merleau-Pontyn fenomenologiaan ja Ludwig Wittgensteinin varhaiseen filosofiaan, joissa molemmissa keskeistä on jaettavan (intersubjektiivisen) kokemuksen käsite (Sumelius-Lindblom 2022a). Toisin sanoen: koska tut-

kimustapani ei erota toisistaan kehollisia ja älyllisiä päämääriä, vastaanottajan on mahdollista laajentaa ymmärrystään tutkimukseni erityiskysymyksistä ja tutkimuksellisista havainnoistani paitsi kirjoitusteni, myös soittoesitysteni kautta¹.

Soivista esityksistäni ensimmäinen on Georges Auricin sonatiini vuodelta 1922. Auric ei saavuttanut pianosäveltäjänä yhtä merkittävää asemaa kuin sittemmin elokuväsäveltäjänä, mutta hänen varhainen tyyliinsä kuvastaa parhaalla tavalla ranskalaisen neoklassismin ja l'esprit nouveau, uuden hengen estetiikkaa. *L'esprit nouveau* viittaa Pariisin yleistaiteelliseen ja taiteiden väliseen antiromanttiseen ilmapiiriin ja heijastuu tiettyjen Pariisissa vaikuttaneiden säveltäjien neoklassiseen tyyliin². Runoilija Guillaume Apollinaire kuvaa *l'esprit nouveau*n periaatteita postuumisti julkaisussa yleisöluennossaan ”*L'esprit nouveau et poètes*” seuraavasti:

Epäjärjestys vaivaa Ranskaa. Ihmiset toivovat periaatteita ja ovat kauhuissaan kaaoksesta... Uusi henki viittaa ennen kaikkea suuriin klassisiin arvotekijöihin, järjestykseen ja velvollisuuteen, joissa ranskalainen henki on ylpeästi manifestoitu. Uusi henki on juuri tätä aikaa, jota nyt elämme. (Apollinaire 1918, siteerattu teoksessa Eliel 2002, 23; Sumelius-Lindblom 2016, 24)

Auricin sonatiini ei anna tilaa perinteisessä mielessä emotionaaliselle eläytymiselle, vaan huomio kiinnittyy kepeästä musiikillisesta sisällöstä huolimatta varsin ankaraan rytmiseen struktuuriin, melodian ja artikulaation ylikorostumiseen sekä motoriseen selkeyteen. *L'esprit nouveau*lle tyypillistä on myös tietty paradoksaalisuus; se, että musiikki itsessään ei kuulosta perinteisessä mielessä ”modernilta”, vaan sitä leimaavat ennemminkin tonaalisuus (tai polytonaalisuus), muodon suppeus, leikkisyys ja ilmaisun suoraviivaisuus.

Esitys 1: Georges Auric: *Sonatine pour le piano* (1922)

Les Six koostui nuorista Pariisin konservatorion sävellyksenopiskelijoista, jotka aikalaismedia nimesi ”kuudeksi”. Ryhmään kohdistettiin ensimmäi-

1 Kuvaan tutkimuspolkuani erityisesti Musiikki-lehden 1-2/2020 -artikkelissa ”Hybridi-intertekstuaalisuus käsitteellisenä lähtökohtana ja tuloksena musiikin esittäjän tutkimuspolusta: Neoklassisten piirteiden jäljittäminen Igor Stravinskyn teoksessa *Piano-Rag-Music* (1919).”

2 Tutkimuksessani ranskalaista neoklassismia edustavat *Les Six*-ryhmän säveltäjät (Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Germaine Tailleferre), Eric Satie ja Igor Stravinsky.

sen maailmansodan jälkeen painavia ulkopuolisia toiveita ranskalaisen musiikin esteettisistä ja nationalistisista uudistamispyrkimyksistä, pois saksalaisten ja venäläisten vaikutteiden sekä 1800-luvun musiikille tyyppillisten piirteiden vaikutteista. Tärkein ryhmän ideologiseen ajattelun suunnannäyttäjistä oli kulttuurivaikuttaja, kirjailija-runoilija, elokuvaohjaaja Jean Cocteau, joka omisti ranskalaisen modernismin manifestinsa *Le coq et l'Arlequin* (1918), vasta 20-vuotiaalle Auricille. Manifestinsa esipuheessa Cocteau ilmaisee nationalistista agendaansa ja luottamustaan nuorten säveltäjien uudistusmielisyyttä kohtaan seuraavasti:

Tarjoan nämä [muistiinpanot, nuotit] sinulle, koska sinun ikäisesi muusikko julistaa sukupolvensa rikkautta ja ylväyttä, joka ei enää virnistele tai verhoudu naamioon tai piiloudu tai välttele, eikä pelkää ihailla tai seisoa sen takana mitä ihailee. Se vihaa paradoksia ja eklektismia. Se halveksuu heidän hymyään ja häivyttettyä eleganssiaan. Se myös karttaa mahtavuutta. Siitä syystä kutsun sitä Saksasta pakenemiseksi. Eläköön Kukko! Alas Harlekiini! (Cocteau 1921, 1; Sumelius-Lindblom 2016, 34.)

”Heidän hymyllään ja häivytytyllä eleganssillaan” Cocteau viittaa todennäköisesti sellaisiin aikalaissäveltäjiin, jotka eivät olleet hänen mielestään uskollisia (uuden) ranskalaisen modernismin periaatteille, vaan jatkoivat pohjimmiltaan 1800-luvun saksalaista estetiikkaa. Cocteaun argumentointi on nationalistisesti väritynyttä ja useissa kohdissa *Le coq et l'Arlequinia* hän ilmaisee post-romanttisen musiikillisen muodon ja ilmaisun ”peturuutena” Ranskaa kohtaan. Kanonisoiduista ranskalaisista säveltäjistä esimerkiksi Charles Gounod ja Claude Debussy saivat Cocteaulta ankaran tuomion, vaikka Debussy oli länsimaisen taidemusiikin historiassa ensimmäisiä säveltäjiä, joka toteutti musiikissaan Cocteaun suuresti arvostamia varhaisia jazz-vaikutteita.

Juuri Auricin musiikissa kiteytyvät monet sellaiset *l'esprit nouveau*n ”hyveet”, joita Cocteau tunnisti kirjoittaessaan manifestissaan Satien musiikissa, kuten muodon yksinkertaisuus, melodisuus, rytmin yksinkertaistaminen ja sävellystyön suunnitelmallisuus ja sääntällisyys. Keskeistä oli myös Cocteaun lanseeraama ”arkipäivän musiikin” käsite. Arkipäivän musiikkia ei voi määritellä suorasanaisesti, vaan se näyttäytyy Cocteaulla eri muodoissaan esimerkiksi seuraavissa *Le Coq et l'Arlequinin* aforismeissa. Arkipäivän musiikki edusti Cocteaulle synonyymiä ranskalaisen modernismin uusille esteettisille arvoille, joissa musiikki ei sisältänyt ”jäanteitä” 1800-luvusta tai vuosisadan vaihteen impressionismista:

”Riittävät jo pilvet, tekolammet ja laineet, vedenhaltiattaret ja öiset tuok-
sut; tarvitsemme maan pinnalla olevaa musiikkia, ARKIPÄIVÄN MU-
SIIKKIA.” (Cocteau 1921, 21.)

”Riittävästi riippumattoja, kukkaköynnöksiä ja gondoleita: haluan, että
joku rakentaa minulle musiikkia, jossa voin asua niin kuin talossa.”
(Cocteau 1921, 21.)

”Kanssamme, jokaisen tärkeän taideteoksen takana on talo, lamppu, keit-
tolautanen, takkatuli, viini ja piiput.” (Cocteau 1921, 7.)

Toisessa tohtorikonsertissani asetin rinnakkain ranskalaisen neoklas-
sismien ja toisen wieniläisen koulukunnan musiikkia tuodakseni esille
ranskalaisen modernismin erityispiirteitä ja sen perustavanlaatuaista eri-
laisuutta suhteessa wieniläiseen modernismiin. Eroavaisuudet ovat läsnä
paitsi musiikinteoreettisesti myös yhtä lailla soittamiskokemuksessa, jossa
toisen wieniläisen koulukunnan modernismin musiikillinen ilmaisu jat-
kaa 1800-luvun traditiota ennen kaikkea ekspressiivisyyden ja yksityiskoh-
taisen dynamiikkaa ja rytmisiä muutoksia koskevien nuottimerkintöjen
osalta. Uudella Wienin koulukunnalla tarkoitetaan Arnold Schönbergin
ja hänen tiettyjen oppilaidensa, kuten Alban Bergin ja Anton Webernin,
muodostamaa säveltäjärühmää 1900-luvun alkuvuosikymmeninä. Toisel-
le Wienin koulukunnalle oli tunnusomaista siirtyminen tonaalisuudesta
atonaalisuuteen ja samanaikainen kiinnipitäminen myöhäisromanttisesta
ekspressiivisyydestä, eli yhtäaikainen modernisaatioprosessi ja tradition
vaaliminen (Sumelius-Lindblom 2020, 126). Toisen wieniläisen koulu-
kunnan musiikki ilmenee kuulijalle ranskalaista neoklassismia ”moder-
nimpana” johtuen atonaalisuudesta, eli sävellajittomuudesta ja useissa
tapauksissa tunnistettavien melodioiden puutteesta.

Tärkeä aikalaiskuvaus Pariin ja Wienin koulukuntien modernismin
vastakohtaisuuksista on *Les Six* -ryhmän keskeisen säveltäjän, Darius Mil-
haudin alun perin englanninkielinen essee ”The Evolution of Modern
Music in Paris and Vienna” (1923), jossa hän arvioi ja vertailee 1920-luvun
modernismin pääkoulukuntien (Pariisi–Wien) välisiä musiikillisia, ”luon-
taiseen evoluutioon” perustuvia eroavaisuuksia. Milhaud pohtii essees-
sään, kuinka musiikki kehittyy, jatkuu ja muuttuu sellaisella vauhdilla,
että jotkut kuulijat ja kriitikot kykenevät vain ”voivottelemaan vallanku-
mouksen tulemistä” ja ”seisahtuvat keskelle tietä”.

Milhaud (1923) arvioi kirjoituksessaan kunnioittavasti mutta järkähtä-
mättömästi erkaantumisen taustalla vaikuttavia ”rodullisia”, kulttuurihis-

toriallisia ja sodan aikaansaamia syitä. Samoin hän tuo esille ranskalaisen modernismin esteettisiä tavoitteita suhteessa ”nuorten wieniläisten” musiikillisiin ihanteisiin. Musiikinteoreettisten kysymysten (atonaalisuus–polytonaalisuus) pohdinta on Milhaud’n esseessä keskeisessä roolissa, ja hänen tapansa käsitellä ranskalaisen ja saksalaisperäisen sävelkielen välisiä peruseroavaisuuksia on valaisevaa ja seikkaperäistä. Milhaud kuvaa asetelmaa seuraavasti (Milhaud 1923, 14–15; Sumelius-Lindblom 2016, 36):

Diatonisuus ja kromaattisuus ovat kaksi musiikillisen ilmaisuuden vastapuolta. Voidaan sanoa, että latinalaiset ovat diatonisia ja germaanit kromaattisia. Polytonaalisuudella tarkoitetaan useiden samanaikaisten melodialinjojen kirjoittamista eri tonaliteetteihin. Atonaalisuudella tarkoitetaan melodialinjoja, jotka eivät kuulu mihinkään tunnistettavaan tonaliteettiin ja jotka tietenkin käyttävät kromaattista asteikkoa. Luontaisesti latinalainen usko yksinkertaisiin kolmisointuihin raivasi tietä uudelle tekniikalle, jossa useita kolmisointuja käytettiin samanaikaisesti, mikä merkitsi useiden diatonisten melodioiden päällekkäin asettamista. Vastaavasti usko kromaattiseen asteikkoon, taipumus käyttää jokaista harmoniaa siltana edellisestä seuraavaan, on lähtökohtaisesti germaanista. Vasta-asetelmien luomisesta huolimatta polytonaalisuus (diatonisuuden looginen seuraus) ja atonaalisuus (kromaattisuuden looginen seuraus) eivät ole uusia systeemejä, joiden tarkoitus olisi vastustaa musiikin fundamentaalisia periaatteita, niin kuin niistä liian usein on sanottu. Päinvastoin, ne ovat ennemminkin niiden (musiikillisten fundamenttien) loogisia ja väistämättömiä seurauksia [...]

Seuraavat pianoesitykseni Arnold Schönbergin Sarjan op. 25 ensimmäisestä osasta ja Les Six -ryhmän säveltäjän Arthur Honeggerin teoksesta *Prélude, Arioso et Fughetta sur le nom de BACH* eivät aseta vastakkain diatonisuutta ja kromaattisuutta, sillä musiikinteoreettisesti molemmat teokset perustuvat kromaattiseen ideaan. Myös musiikillisen viittaamisen eli intertekstuaalisuuden kohde on molemmissa teoksissa sama, eli Bachin tanssisarjojen osat. Ainoastaan musiikillinen ilmaisuus poikkeaa radikaalisti toisistaan: Schönbergin musiikki jatkaa atonaalisuudestaan huolimatta 1800-luvun perinteen mukaista ekspressiivistä ja tarkkaan notatoitua dynaamista ja agogista ilmaisua ja vastaavasti Honeggerin suhde kromaattisuuteen on ranskalaiseen tapaan lakonisempi ja jopa etäännytetty. Intertekstuaalisuuden osalta on myös huomattava, että Bach-esikuvallisuus on harvinainen intertekstuaalisuuden muoto ranskalaisessa neoklassismissa. Useimmiten siinä viitattiin kyseessä olevan aikakauden ei-klassisiiin tyyliin kuten populaarimusiikkiin, jazziin ja etnisiin tyyliin. Pidänkin todennäköisenä, että Honegger ottaa vuonna 1932 sävelletyssä

teoksessaan kantaa paitsi toisen wieniläisen koulukunnan atonaaliseen, jopa ”teoreettiseen” kirjoistustapaan, myös toisen Wienin koulukunnan ilmaisulliseen traditioon nojata länsimaisen taidemusiikin suuriin, kanoisoituihin esikuviin.

Esitys 2: Arnold Schönberg: ”Präludium” *teoksesta Sarja op. 25* (1925)

Esitys 3: Arthur Honegger: *Prélude, Arioso et Fughetta sur le nom de BACH* (1932)

Tohtoriprojektini taiteellinen osuus on nostanut tarkasteluun Pariisi-Wien-kysymyksen ohella muitakin aiheeni sisäisiä tutkimuksellisia ja taiteellisia vastakohtia. Näistä merkittävämpiin lukeutuu sellainen 1920-luvun ranskalainen modernismi, joka ei asettunut neoklassismin piiriin. Se ei siten viitannut itsensä ulkopuolelle, vältellyt musiikillisia metatasoja ja subjektiiivista emotionaalisuutta tai käsitellyt aiempaa länsimusiikin traditiota kriittisessä tai ironisessa valossa. Valitsin yhdeksi tohtoriprojektini anti-neoklassisista säveltäjistä Olivier Messiaenin, joka kuvasi kielteistä suhdettaan neoklassismiin seuraavasti (teoksessa Messiaen & Samuel 1994: 112–113):

Ihailin Honeggeria ja Milhaudia, mutta en ollenkaan hyväksynyt Cocteaun johtamaa liikettä – en puhu Cocteausta runoilijana tai elokuvaohjaajana, vaan *Le coq et l’Arlequinin* Cocteausta, tietynlaisesta musiikillisen uudistuksen soihdunkantajasta, yksinkertaistamisesta, joka otti Gounod’n lähtökohdakseen ja kompastui ’Bachiin palaamiseen”.

Merkittävä ranskalaisen modernismin edustaja, säveltäjä, urkuri ja ornitologi Messiaen (1908–1992), sävelsi varhaisen mestariteoksensa *Préludes pour piano*, (Preludit pianolle) vain 20-vuotiaana. Hän oli tuolloin Pariisin konservatoriossa säveltäjä, Paul Dukas’n ja urkuri Marcel Duprén oppilas. Preludeissa voi jo havaita useita Messiaenin musiikillisen tyylin harmonisia ja rytmisiä ominaispiirteitä, jotka vahvistuivat myöhemmässä pianotuotannossa, tunnetuimpina *Vingt regards sur l’enfant Jesus* (Kaksikymmentä katsetta Jeesus-lapseen) ja *Catalogue d’oiseaux* (Lintukokoelma). Messiaenin musiikkia ei voi erottaa hänen elämänkatsomuksellisesta filosofiastaan, jonka ytimessä ovat suhde katoliseen uskontoon ja luontoon. Luontosuhteen ytimessä olivat linnut, joiden laulua Messiaen nuotinsi koko aikuisikänsä ja hyödynsi lähes kaikissa sävellyksissään.

Messiaenilla oli erityislaatuinen, ontologinen suhde musiikilliseen harmoniaan ja väriin (Konttori-Gustafsson: 2008, 15):

Messiaen muovasi kokemuksensa musiikiksi, jolla oli hänelle tarkat väri-vastineensa. Musiikin väri (couleur) oli hänen mielestään vähintään yhtä merkittävä ”objektiivinen” totuus kuin muut mahdolliset aspektit. Äänen ja värien erottamattomuus symboloi hänelle ikuista elämää, jossa hän uskoi aistitoimintojen yhtyvän.

Messiaen kehitti jo varhain oman synestesiaalle perustuvan sävellajijärjestelmänsä (”rajoitetusti transponoituvat moodit”), joka toteutuu ensi kerran pianopreludeissa. Jokainen preludi on sävelletty eri moodiin ja edustaa tiettyjä, Messiaenin tarkkaan määrittelemiä värejä. Värit heijastelevat myös preludien runollista ja luonteeltaan symbolistista otsikointia, joka on vahvasti sidoksissa ihmisen sisäiseen maailmaan ja tunnetiloihin.

Preludit ovat modernisuudeltaan ajaton, vaativa teos soitettavaksi niin musiikillisesti kuin pianistisesti. Vastoin kuin ranskalaisen neoklassismin edustajat, Messiaen kirjoittaa kerroksellista, usein kolmelle viivastolle jaettua pianotekstiä, jossa jokaisella kerroksella on tarkkaan merkitty dynamiikkansa ja sointiväriensä, ja pianistin on sananmukaisesti ”jakaannuttava” näiden kerrosten välille. Preludit on monesti rinnastettu Claude Debussyn preludeihin rikkaan harmonisen maailman, sointivärien sekä osien ohjelmallisen, nimeämistavan takia. Vaikka preludeilla ei ole suoraa uskonnollista kytköstä, niissä on sitäkin vahvempi runollinen ja eksistentiaalinen, olemassaolon kysymyksiä pohdiskeleva ydin.

Seuraava esitykseni on preludikokoelman laajimmasta preludista *Cloches d’angoisses et larmes d’adieu* (Kärsimyksen kellot ja jäähyväisten kyyneleet). Preludissa keskeisimpiä elementtejä ovat on kohtalonomainen kellomotiivi, laaja, hitaasti kehittyvä muoto ja laajat, jopa kymmenääniset sointuharmoniat.

Esitys 4: Olivier Messiaen: ”Cloches d’angoisses et larmes d’adieu” teoksesta *Préludes pour piano* (1928–29)

Tohtoritutkimuksessani keskeistä on ollut olemassa olevien käsitteiden uudelleen määrittely ja uusien käsitteiden kehittäminen. Yksi kehittämistäni käsitteistä on *hybridi-intertekstuaalisuus*, joka kuvaa klassisen musiikin ja sen ulkoisten vaikutteiden yhteensulautumista ranskalaisessa neoklassismissa. Hybridi-intertekstuaalisuus, joka on tärkein neljästä ranskalaisessa neoklassismissa tunnistamastani intertekstuaalisuuden lajista (Sumelius-Lindblom 2019), on sisällöllisesti lähellä aiemmin kuvaamaani Cocteaun käyttämää arkipäivän musiikin käsitettä. Musiikillinen tyyli, johon Cocteau implisiittisesti viittaa, ei koske ainoastaan ranskalaista popu-

laarimusiikkia, vaan myös eurooppalaisesta näkökulmasta niin kutsuttua eksoottista, kuten afroamerikkalaista tai latinalaisamerikkalaista, musiikkia. Tutkimuslähteiden mukaan nuorelle Cocteaulle afroamerikkalaisten tanssijoiden cakewalkin tarkkaileminen *Nouveau Cirque*ssa (1904) oli mukaansatempaavaa ja sai kaiken muun näyttämään vaisulta ja lattealta. (Sumelius-Lindblom 2020, 137.)

Hybridi-intertekstuaalisuuden kohdalla kyseessä on aiemmin tunnistettu, mutta nimeämätön musiikillinen laji, jossa klassiseksi luokiteltu musiikki tietoisesti omaksui vaikutteita populaarimusiikista, eksotismista tai – kuten jazzin varhaisen muodon, rag-musiikin tapauksessa afroamerikkalaisesta musiikista. Ranskalaisessa neoklassismissa klassisen musiikin ulkoisten, mutta tunnistettavien vaikutteiden sulautuminen klassiseksi luokiteltuun musiikkiin tiivistyy tutkimuksessani kahteen päätekijään: melodisen ja rytmisen aineksen korostumiseen ja klassisromanttisen tunnelmaisun hiipumiseen. Nämä tekijät kytkeytyvät musiikin esittämisen käytännöissä pianistin erilaiseen ”soittotuntumaan” ja muuttuneeseen keholliseen ilmaisuun (Sumelius-Lindblom 2021, 131.)

Lektioni viimeiset konserttiesitykset käsittelevät hybridi-intertekstuaalisuutta kahdesta eri näkökulmasta. Ensin kuultava musiikki on osa ”Ipanema” Darius Milhaudin sarjasta *Saudades do Brasil* (1920), jossa Milhaud viittaa etäältä eteläamerikkalaisiin rytmeihin ja melodioihin. Vaikka Milhaudin teos ei viittaa suoraan latinalaisamerikkalaisiin kansanmelodioihin, choroksiin, musiikkia on vaikea erottaa alkuperäisestä esikuvastaan. ”Aitousen” vaikutelman muodostavat latinalaisamerikkalaiset rytmit yhdistyessään Milhaudin omaleimaiseen polytonaaliseen sävellystapaan, jossa kaksi eri sävellajia soivat samanaikaisesti.

Esitys 5: Darius Milhaud: ”Ipanema” teoksesta *Saudades do Brasil, Suite de danses* op. 67 (1920)

Darius Milhaudin ohella hybridi-intertekstuaalisuuden kenties merkittävien edelläkävijä paitsi ranskalaisen modernismin, myös koko länsimaisen taidemusiikin kannalta oli Igor Stravinsky. Stravinskyn neoklassinen kausi sijoittui 1920- ja 1930-lukujen Pariisiin ja hänellä oli vankkumaton esikuvan asema suhteessa Les Six -ryhmän nuoriin säveltäjiin. Stravinskyn neoklassisessa pianomusiikissa kärjistyvät poikkeavat, usein perkusiiviset, emotionaalisesti ulkokohtaiset ja ilmaisultaan suorat soittotavat, jotka nousevat erityisesti varhaisen jazz-musiikin vaikutuspiiristä. Näiden lisäksi myös ankaran klassiset ja rytmisesti jäykät soittotavat olivat läsnä Stravinskyn vuosina 1924–25 säveltämässä konsertossa pianolle ja puhalti-

mille, jonka esitys Turun laivaston soittokunnan kanssa avasi tohtorikonserттieni sarjan.

Stravinskyn neoklassismissa esiintyvät esittäjän keholliseen kokemukseen ja 1900-luvun musiikkifilosofiaan kiinnittyvät kysymykset ovat kiehtoneet minua siinä määrin, että olen syventänyt niitä kolmannen tohtoriartikkelini lisäksi myös tohtoritutkimuksen jälkeisessä tutkimuksessani (Sumelius-Lindblom 2022b). Tässä yhteydessä olen tarkastellut erityisesti Theodor W. Adornon näkökantoja Stravinskyn neoklassismiin ja löytänyt Adornon musiikkifilosofiasta yhteneväisyyksiä esittäjän soittamiskokemuksen kanssa. Adornon äärimmäisen kriittinen, käsitteellisesti vaativa ja interdisiplinaarinen musiikkifilosofia on auttanut Stravinskyn poikkeuksellisen musiikkiestetiikan ymmärtämisessä ja sen kiinnittymisessä 1920-luvun ranskalaiseen neoklassismin estetiikkaan sekä avannut 1900-luvun musiikillisen modernismin kulmakiveä, Stravinsky-Schönberg -vastakkainasettelua.

Lektioni päättää Igor Stravinskyn ikoninen teos *Piano-Rag-Music* vuodelta 1919. Se sulauttaa toisiinsa yhtä lailla kärjistettyjä ja kanonisoituja klassisen ja jazz-musiikin piirteitä. *Piano-Rag-Music* on myös ensimmäisiä jazz-vaikutteita hyödyntäviä pianokappaleita länsimaisen taidemusiikin historiassa. Stravinsky itse on kuvannut (Van den Toornin 1983, 198 mukaan), että hänen tietonsa jazzista juontui yksinomaan nuottimateriaalin kopioista ja että hän ei ollut ennen vuotta 1919 kuullut mitään sen kaltaista musiikkia esitettävän, vaan lainasi (jazz-musiikin) rytmisen tyylin kirjoitettuna. Stravinsky kuitenkin jatkaa, että vuoteen 1919 mennessä hän oli päässyt kuulemaan elävää jazz-musiikkia ja piti sitä mielenkiintoisempaan kuin varsinaista jazz-sävellystä. Jazz merkitsi Stravinskyille uutta sointia hänen musiikissaan ja *Piano-Rag-Musicin* aikoihin syntynyt *L'histoire du soldat* (1919) lopullista irtautumista venäläisestä orkesterikoulusta. Stravinsky omisti *Piano-Rag-Musicin* yhdelle aikansa merkittävimmistä pianisteista, Arthur Rubinsteinille, joka ei tosin koskaan esittänyt teosta. *Piano-Rag-Music* aiheutti lyömäsoittimaisuudessaan ja jäykän rytmisessä struktuurissaan merkittävän esteettisen kiistan Stravinskyn ja Rubinsteinin välille. Rubinsteinin (1980, 102) kuvaa heidän väittelynsä päättyneen Stravinskyn sanoihin:

Silti ajattelet, että sinä osaat laulaa pianolla, mutta se on illuusio. Piano ei ole mitään muuta kuin käyttöväline ja kuulostaa oikealta ainoastaan lyömäsoittimena.

Esitys 6: Igor Stravinsky: *Piano-Rag-Music* (1919)

Lähteet:

Albright, Daniel. 2000. *Untwisting the Serpent: Modernism in Music, Literature, and Other Arts*. Chicago & London: The University of Chicago Press.

Cocteau, Jean. 1921 [1918]. Cock and Harlequin. Notes Concerning Music, by Jean Cocteau, with a Portrait of the Author and Two Monograms by Pablo Picasso. [Le Coq et l'Arlequin: Notes Autour de la Musique – avec un portrait de l'auteur et deux monogrammes par P. Picasso]. Käänt. Rollo H. Myers. London: The Egoist Press.

Eliel, Carol S. 2002. *L'esprit nouveau: Purism in Paris 1918–1925*. With essays by Françoise Ducros, Tag Roenberg. New York: Harry N. Abrams.

Konttori-Gustafsson, Annikka. 2008. *Soiva sateenkaari: Matka Olivier Messiaenin värimaailmaan*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Messiaen, Olivier ja Claude Samuel. 1994. *Music and Color: Conversations with Claude Samuel*. Portland, OR: Amadeus Press.

Milhaud, Darius. 1923. "The Evolution of Modern Music in Paris and in Vienna. [Chabrier, Moussorgski and Debussy as sources for Satie and Les Six; Schoenberg, Berg Webern; concepts of melody in polytonality and atonality.]" *Pro Musica Quarterly* 1/1923: 8–16.

Rubinstein, Arthur. 1980. *My Many Years*. New York: Alfred A. Knopf.

Sumelius-Lindblom, Eveliina. 2016. "Uusi (epä)järjestys? 1920-luvun ranskalaisen modernismin käsitehistoriallista tarkastelua". *Trio* 5 (2): 18–53.

Sumelius-Lindblom, Eveliina. 2019. "The Pianist's Perception as a Working and Research Method: Encountering Intertextual and Phenomenological Approaches in Piano Playing". *Art/Research International: A Transdisciplinary Journal* 4 (1). <https://doi.org/10.18432/ari29397>

Sumelius-Lindblom, Eveliina. 2020. "Hybridi-intertekstuaalisuus käsitteellisenä lähtökohtana ja tuloksena musiikin esittäjän tutkimuspolusta. Neoklassisten piirteiden jäljittäminen Igor Stravinskyn teoksessa Piano-Rag-Music (1919)". *Musiikki* 50 (1–2), 123–156. <https://musiikki.journal.fi/issue/view/6577>

Sumelius-Lindblom, Eveliina. 2022a. *Neljä näkökulmaa 1920-luvun ranskalaiseen modernismin: L'esprit nouveausta värien maailmaan ja pianistin metodiseen tarkasteluun*. Taitteellisen tohtoritutkimuksen kirjallinen osuus. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, DocMus-tohtorikoulu. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-268-0>

Sumelius-Lindblom, Eveliina. 2022b. "Adorno's Ideas on Stravinsky's Neoclassicism Meet the Pianist's Work: Reflecting Playing Experience with Adorno's Key Concepts". Teoksessa Oana Andreica, toim. *Music as Cultural Heritage and Novelty*, Humanities – Arts and Humanities in Progress 24. Cham: Springer, 195–211. https://doi.org/10.1007/978-3-031-11146-4_10

Van den Toorn, Pieter C. 1983. *The Music of Igor Stravinsky*. New Haven & London: Yale University Press.