



Eveliina Sumelius-Lindblom

***Hybridi-intertekstuaalisuus käsitteellisenä
lähtökohtana ja tuloksena musiikin esittäjän
tutkimuspolusta***

*Neoklassisten piirteiden jäljittäminen Igor Stravinskyn
teoksessa Piano-Rag-Music (1919)*

- MuL, pianotaiteilija Eveliina Sumelius-Lindblom (eveliina.sumelius-lindblom@uniarts.fi) työskentelee tohtorikoulutettavana Taideyliopiston Sibelius-Akatemian DocMus-tohtorikoulussa ja viimeistelee taiteellista tohtoritutkintoa aiheenaan 1920-luvun ranskalainen modernismi. Sumelius-Lindblomin työskentelyssä taiteelliset ja tutkimukselliset näkökulmat kietoutuvat toisiinsa. Hänen erityisiä kiinnostuksenkohteitaan ovat 1900-luvun alkuvuosikymmenten musiikkiestetiikka, musiikilliset viittaussuhteet, älyllisyyden ja kehollisuuden leikkauspinnat sekä musiikin ja filosofian yhtymäkohdat.

*Hybrid intertextuality as a conceptual result of a performer's research
path: tracing neoclassical traits in Igor Stravinsky's
Piano Rag-Music (1919)*

This article discusses peculiarities of French neoclassicism and performer-based practice to explore intertextual connections in French neoclassical piano music. I call my approach *embodied intertextuality* in which the research premises do not primarily arise from the notated score but from analyzing and reconceptualizing the playing experience. In *hybrid intertextuality*, music that was categorized as classical consciously absorbed influences from other styles including popular music, jazz and exoticism. Hybrid intertextuality is one of the four intertextual categories I have identified in my research, and it is connected to Jean Cocteau's concept of *everyday music* which appears in his manifest of French Modernism, *Le Coq et l'Arlequin* (1918).

The aims of my research concerning French neoclassicism, hybrid intertextuality and performer's approach are condensed into Igor Stravinsky's *Piano-Rag-Music* (1919). The article includes a video link to my performance of this piece. The main purpose of the video is to work as a tool for showing my research observations and directing the receivers' attention to their manifestation in the performance itself. The concept of *showing* appears in Ludwig Wittgenstein's *Tractatus-Logico-Philosophicus* (1922). In addition to the methodological qualities of this concept, *showing*, in my approach, is an inseparable part of the demonstrative and intersubjective qualities of musical communication. Observations emerging from the playing experience are also developed in relation to Theodor W. Adorno's critical notions of Stravinsky's neoclassicism and jazz (1936; 1949; 1963). Otherwise the theoretical background is based on the phenomenological theory of Maurice Merleau-Ponty (1949) and intertextual theory of Julia Kristeva (e.g. 1967).

In addition to an interdisciplinary and intersubjective orientation, the ideas presented within this article are situated in the field of phenomenological music research. Conceptually, the results are condensed into hybrid intertextuality, the key aesthetic and performative premises of which comprise versatile aspects. These include the performer's capacity to master opposite styles inside (one) work; emotional distance; deliberateness and intellectuality of performance; domination of rhythm and melodic line; and (over)performance of the player's technical mastery.

Hybridi-intertekstuaalisuus käsitteellisenä lähtökohtana ja tuloksena musiikin esittäjän tutkimuspolusta

Neoklassisten piirteiden jäljittäminen Igor Stravinskyn teoksessa Piano-Rag-Music (1919)

Eveliina Sumelius-Lindblom
.....

Johdanto

Musiikki on itse asiassa silkkaa ajatustoimintaa [...] Se edellyttää yksinkertaisesti, että musiikin luomisen tulee perustua tutkimukseen, että sen pohjana on tahto, joka toimii ensin abstraktilla tasolla voidakseen antaa muodon konkreettiselle materiaalille. (Igor Stravinsky 1968, 34.)

Stravinskyn näkemys musiikin luomisen tutkimuksellisuudesta ja älyllisistä perusteista on muodostunut tärkeäksi lähtökohdaksi omalle 1920-luvun ranskalaista modernismia ja sen neoklassista suuntausta käsittelevälle tohtoriprojektilleni.¹ Tarkoitin ranskalaisella neoklassismilla ensimmäisen maailmansodan aikana ja sen jälkeen vallinnutta klassisen musiikin suuntausta, jossa harjoitettiin erilaisia intertekstuaalisia viittaamistapoja, kokeellista musiikkiestetiikkaa ja poikkeavia ilmaisun muotoja. Ranskalaisessa neoklassismissa myös sulautettiin populaareja vaikutteita klassiseen musiikkiin sekä luotiin vaihtoehtoisia lähestymistapoja niin musiikkiin, esittämisen estetiikkaan kuin musiikinteoriaan (Sumelius-Lindblom 2019, 105). Tutkimuksessani ranskalaista neoklassismia edustavat *Les Six* -ryhmän säveltäjät (Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Germaine Tailleferre) sekä Erik Satie ja Igor Stravinsky². Termin *neoklassismi* käyttämi-

¹ Tutkimusprojektini koostuu toisiinsa kiinnittyvistä taiteellisista ja tutkimuksellisista osa-alueista.

² Stravinsky edustaa oman neoklassisen suuntauksensa lisäksi ranskalaista neoklassismia. Ks. Messing (1988).

nen tutkimuksessani perustuu tarpeelle erottaa Pariisin koulukunnan neoklassismi toisen Wienin koulukunnan *uusklassismista*³, sillä käsitteet *neoklassismi* ja *uusklassismi* heijastavat perustavia historiallisia, esteettisiä, musiikinteoreettisia ja intertekstuaalisuuden harjoittamista koskevia eroavaisuuksia Pariisin ja Wienin koulukuntien välillä.⁴

Tässä artikkelissa tutkimuskohteena on sekä ranskalaisen neoklassismin keskeinen ilmenemismuoto, *hybridi-intertekstuaalisuus* (Sumelius-Lindblom 2019, 97)⁵ että tähän käsitteeseen kiinnittyvä oma pianistinen tutkimuspolkuni. Musiikin intertekstuaalisten yhteyksien analysoiminen edustaa minulle ennen kaikkea työskentelymetodia ja on läheisessä yhteydessä taiteelliseen lopputulokseen. Kutsun näkökulmaani *keholliseksi intertekstuaalisuudeksi*⁶, jossa tutkimuksen lähtökohtana ei ole niinkään nuottitekstistä nouseva informaatio, vaan soittamisesta kumpuavan kokemuksen analysoiminen ja sen uudelleenkäsitteellistäminen. Vaikka metodi perustuu keholliseen kokemukseeni pianotekstuurien välisistä yhtymäkohdista, ei tutkimuksellinen painopisteeni ole kehollisen kokemuksen kuvaamisessa. Tämä johtuu siitä, että soittamisen käytäntö, praksis, edustaa minulle tässä yhteydessä tutkimuksen tekemisen *välennettä*, ei varsinaista tutkimuskohdetta. Tutkimusmetodia tukeva teoreettinen lähestymistapani perustuu pääosin Maurice Merleau-Pontyn fenomenologiaan (1945) ja Julia Kristevan intertekstuaalisuutta käsitteleviin teorioihin (mm. 1967).

Päätavoitteinani artikkelissa on analysoida ja demonstroida hybridi-intertekstuaalisuutta koskevia erityiskysymyksiä sekä tuottaa uutta tietoa ranskalaisesta neoklassismista ja pianistin harjoittamista analy-

³ Toisella Wienin koulukunnalla tarkoitetaan Arnold Schönbergin ja hänen tiettyjen oppilaidensa, kuten Alban Bergin ja Anton Webernin, muodostamaa säveltäjäryhmää 1900-luvun alkuvuosikymmeninä. Toiselle Wienin koulukunnalle oli tunnusomaista siirtyminen tonaalisuudesta atonaalisuuteen ja samanaikainen kiinnipitäminen myöhäisromanttisesta ekspressiivisyydestä, eli yhtäaikainen modernisaatioprosessi ja tradition vaaliminen. Toisen Wienin koulukunnan uusklassismia edustavat sellaiset atonaalisuutta ja ekspressiivisyyttä yhdistävät, klassisiin esikuviiin nojaavat teokset kuin Schönbergin *Sarja* op.25.

⁴ Olen analysoinut näitä perustavia käsitteellisiä ja sisällöllisiä eroavaisuuksia aiemmassa tutkimuksessani (Sumelius-Lindblom 2016).

⁵ ”Hybridi-intertekstuaalisuus luo kokonaan uuden musiikillisen tyypin integroimalla vastakohtaisia musiikillisiä ideoita (erityisesti populaarimusiikkia ja/tai länsimaisittain eksoottisia vaikutteita) klassiseen musiikkiin” (Sumelius-Lindblom 2019, 97). Hybridi-intertekstuaalisuudessa ei yleensä ole kyse suorasta lainaamisesta tai viittaamisesta määrättyihin teoksiin.

⁶ Olen käsitellyt näkökulmaani intertekstuaalisuuden kehollisuudesta myös aiemmassa tutkimuksessani (Sumelius-Lindblom 2019 ja 2020).

sitavoista. Kytken tavoitteitani Stravinskyn soolopianoteokseen *Piano-Rag-Music* (1919), jonka esityksestä olen liittännyt artikkeliin videolinkin. Videon ensisijainen tehtävä on toimia tutkimuksellisten havaintojeni näyttämisen välineenä ja suunnata vastaanottajan huomio esitykseen. Tästä syystä en tue havaintojani nuottiesimerkeillä vaan pyrin ratkaisullani nostamaan soittamistapahtuman ja soittamisen kautta analysoimisen keskeiseen tutkimukselliseen asemaan. Lisäksi peilaan soittamalla tekemiäni havaintoja Theodor W. Adornon huomioihin neoklassismista ja jazz-musiikista. Adornon tekstit näistä aiheista sisältävät monia ongelmallisia musiikkityylien määrittely- ja arvottamistapoja, kuten rodullistavaa ja patologisoivaa kielenkäyttöä. Näistä ongelmista huolimatta ja niitä vähättelemättä katson, että hänen huomionsa tarjoavat sellaisia aikalaisnäkökulmaan, soittajan keholliseen kokemukseen sekä hybridi-intertekstuaalisuuteen liittyviä käsitteellistyksiä, jotka erityisesti hyödyttävät tutkimustani.

Tutkimukseni asettuu monialaisen ja interdisiplinaarisen, musiikin esittäjän tarkastelutapoja analyttisesti hyödyntävän ja kehittävän fenomenologisen musiikintutkimuksen⁷ kentälle. Peilaan soittamisen kautta tekemiäni havaintoja edellä mainitsemiäni teoreettisten lähteiden lisäksi tutkimuskirjallisuuteen, joka koostuu fenomenologisen filosofian ja psykoanalyysia sivuavien kirjallisuusteorioiden ohella käsite- ja kulttuurihistorian⁸, kulttuurisen musiikintutkimuksen, musiikkifilosofian sekä esittäjälähtöisen musiikintutkimuksen kirjallisuudesta. Tutkimukseni myös tuottaa ranskalaisesta neoklassismista uuteen tietoon nojaavia tutkimustuloksia, joihin videoesitykseni *Piano-Rag-Musicista* voidaan lukea.

Tutkimuskysymykseni on kaksiosainen; yhtäältä pohdin, millaisella tutkimusmetodilla on mahdollista lähestyä ranskalaista neoklassismia mahdollisimman laaja-alaisesti ja toisaalta kysyn, millaista tutkimuksellista polkua itse käytän tarkastellessani intertekstuaalisia suhteita ranskalaisessa neoklassismissa. Luonteeltaan kehämäinen ja kerroksellinen metodini tuottaa uutta teoreettista tietoa ranskalaisesta neoklassismista ja pianistin tavasta analysoida musiikin intertekstuaalisia suhteita. Li-

⁷ Juha Torvinen (2007, 44) tunnistaa fenomenologisessa musiikintutkimuksessa eri osa-alueita. Tästä näkökulmasta tarkasteltuna oma tutkimukseni keskittyy ei-partituurilähtöiseen, musiikintutkimuksen ja musiikkianalyysin tieteenfilosofiaa ja metodologiaa sekä musiikin kehollisuutta tarkasteleviin kysymyksiin.

⁸ Tutkimukseni kannalta tärkein kulttuurihistoriallinen lähde on Jean Cocteaun manifestiteksti *Le Coq et l'Arlequin* (1918). Käytän alkuperäisteoksesta Rollo H. Myersin englanninkielistä käännöstä *Cock and Harlequin. Notes Concerning Music* (1921).

säksi se hyödyttää soivaan lopputulokseen liittyviä taiteellisia ratkaisuja. Artikkelillani on kosketuspintoja myös ei-luonnontieteellisiin tieteenfilosofiksi luokiteltaviin suuntauksiin, kuten fenomenologiseen tieteenfilosofiaan⁹, eikä metodiani voi tarkastella irrallaan ideoistani tai taustastani pianistina sen enempää kuin mekaanisena systeeminä saavuttaa haluttuja tuloksia. Kysymys on pohjimmiltaan musiikin esittämiseen liittyvän ajattelutoiminnan kuvaamisesta ja filosofisesta tarkastelusta.¹⁰

Suomalaisessa musiikintutkimuksessa ranskalaista modernismia ja sen erityispiirteitä ovat aikamme musiikintutkijoista valottaneet esimerkiksi Helena Tyrväinen (2013), Tomi Mäkelä (1987) ja Eero Tarasti (mm. 1979). Muita ranskalaista modernismia ja neoklassismia tutkineita suomalaisia musiikintutkijoita ovat Erkki Salmenhaara (1968) ja Sulho Ranta (1946). Intertekstuaalisuutta muusikkolähtöisesti ovat tutkineet esimerkiksi Heidi Korhonen-Björkman (2016) ja taiteiden välisestä, intermediaalisesta näkökulmasta muun muassa Laura Wahlfors (mm. 2018) ja Maija Parko (2016). Sekä Korhonen-Björkman että Parko ovat erityisesti perehtyneet 1900-luvun ranskalaiseen pianomusiikkiin. Merleau-Pontyn fenomenologiaa ja fenomenologisia näkökulmia osana musiikintutkimuksen teoreettisia lähtökohtia ovat käsitelleet muun muassa Anneli Arho (2003), Juha Torvinen (2007, 2008), muusikon kehollisen kokemuksen kuvaamisen yhteydessä Assi Karttunen (mm. 2013, 2016) sekä muusikon kokemuksellisuuden ja ruumiillisuuden tutkimuksen tulokulmista Taina Riikonen (2008). Oma tutkimukseni asettuu edellä mainittujen tutkimusten rinnalle, mutta ei suoraan rakennu niissä esitettyjen ideoiden tai metodien varaan. Tästä syystä selvitän tutkimukseni varsinaisia metodisia lähtökohtia erikseen jäljempänä.

Ranskalaisen neoklassismin määrittelyyn ongelmia

Tarve tässä artikkelissa käsiteltävään metodiseen kehitystyöhön on osittain noussut sekä taiteilijalähtöisestä että tutkimuksellisesta huolestani neoklassismia koskevia yksipuolistavia määritelmiä kohtaan erityises-

⁹ Juha Varton (1992, 91) mukaan fenomenologinen tieteenfilosofia ottaa lähtökohdaksi maailman sellaisena kuin se meille ilmenee ja näin erityisesti historiallisena olemassaolona.

¹⁰ Varton (1992, 90) mukaan olennainen lähtökohta tieteenfilosofisessa tarkastelemisessa on tieteen ja ajattelemisen ero. Tieteellä on myös omat perusongelmansa, joita se ei voi itse tarkastella vaan joiden kohdalla tarvitaan filosofista analyysia.

ti kansainvälisessä musiikkitieteellisessä kirjallisuudessa. Esimerkiksi esseekokoelmassaan *The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays* (2009, 364) Richard Taruskin kuvaa maailmansotien välistä neoklassismia seuraavasti:

Neoklassisuusko ongelma? Kyllä vain, sanan monessa merkityksessä. Sen lähtökohdat ovat epämääräiset, sen määritelmä hämärä, sen pyrkimykset epäselviä, sen seuraamukset lukuisista ystävistä tuhoisia.

Arvelen, että tässä yhteydessä Taruskinin liioiteltu argumentointi kytkeytyy hänen kritiikkiinsä Joseph Strausin kokonaisnäkemystä kohtaan Strausin teoksessa *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition* (1990). Taruskin (2009, 364) kuvaa Strausin perinteisen musiikkianalyysin keinoin etenevää teosta pohjimmiltaan *revisionistiseksi* ja neoklassismin käsitettä kaiken kaikkiaan ongelmalliseksi ”niille, jotka toivovat näkevänsä evolutionistisen jatkumon vuosisatamme musiikissa, koska se [neoklassismi] näyttäytyy täysin vastakohtaisena musiikille, joka edelsi sitä, ei ainoastaan myöhäisromantiikan musiikille, vaan myös (ja erityisesti) 1900-luvun alun radikaalille uudelle musiikille”. En ole täysin varma siitä, mihin musiikkiin Taruskin tarkalleen ottaen viittaa ”1900-luvun alun radikaalilla uudella musiikilla”. On totta, että ranskalainen neoklassismi suhtautui kriittisesti länsimaisen taidemusiikin kanonisoituihin ilmenemismuotoihin, erityisesti saksalaisperäiseen romantiikkaan, mutta radikaali esteettinen uudistaminen ja lievä anarkistinen asenne liittyivät kiistatta ranskalaisen neoklassismin epäviralliseen ”sävellysohjelmaan” ja Stravinskyn neoklassismiin Pariisin kaudella vuosina 1920–1939.¹¹

Taruskinin ohella Scott Messingin (1988) ja Arnold Whittallin (2001) määritelmät neoklassismille jättävät toivomisen varaa. Vaikka Whittall (2001) esittää, että ”etuliitteeseen *neo* usein sisältyy todellisten klassisten piirteiden parodian tai vääristelyn oletus”, esiintyy ranskalaisen neoklassisen piano-ohjelmiston kohdalla enemmän esimerkkejä leikkisyydestä, kokeellisuudesta ja keskenään musiikillisesti vastakohtaisten elementtien yhdistämisestä (vrt. tässä artikkelissa käytetty käsite *hybridi-intertekstuaalisuus*) kuin suoranaisista parodian tai vääristelyn aineksista.

Messing (1998) ei tee määritelmässään eroa ranskalaisen neoklassismin ja toisen Wienin koulukunnan usklassismin välillä. Messingin mukaan ”[t]eosta sanotaan neoklassiseksi, jos se käyttää musiikillisia

¹¹ Viittaan tällä Cocteaun (1921 [1918]) manifestitekstiin, jossa hän asettaa *Les Six* -ryhmälle uudet esteettiset tavoitteet ja pyrkii suuntaamaan yleisen hyväksynnän Debussyta ja Ravelista kohti Satieta ja *Les Six* -ryhmää.

merkityksiä, jotka lainaavat, mallintavat tai viittaavat teokseen aikaisemmalta aikakaudelta, usein sävellykseen, joka riippumatta [sen] aikakaudesta on jollain tavalla päätynyt *suuren taiteen* kaanoniin” (xiv). Vaikka Messing viittaa implisiittisesti ranskalaiseen neoklassismiin käyttämällä esteettisiä määritelmiä kuten selkeys, yksinkertaisuus ja puhtaus, hänen varsinainen määritelmänsä koskee itse asiassa toisen Wienin koulukunnan uusklassismia. Ranskalaista neoklassismia edustaville säveltäjille tärkeämpää kuin viitata kanonisoituun menneisyyteen ja niin kutsuttuun suuren taiteen kaanoniin, eli niihin teoksiin, jotka on institutionaalisesti hyväksytty useimmin esitettäväksi, oli käyttää tyyllillisinä esikuvina populaareja vaikutteita ja ”arkipäivän musiikkia”.

Musiikin esittäjänä voin hyvin tunnistaa ne piirteet, joiden perusteella ranskalainen neoklassismi on ollut helppo liittää epälineaariseen, hankalasti lokeroitavaan poikkeamaan eurooppalaisesta modernismista.¹² Samalla tunnistan, että moni ranskalaista neoklassismia edustava teos on saattanut jäädä esittämättä Taruskinin, Whittallin ja Messingin määritelmien kaltaisten yksipuolistavien luonnehdintojen ja niiden synnyttämien mielikuvien perusteella.

*Kehollisen intertekstuaalisuuden teoreettiset lähtökohdat:
Merleau-Ponty ja Kristeva*

Käsite *hybridi-intertekstuaalisuus* edustaa kehollisen intertekstuaalisuuden tutkimuksessani seurausta tähänastisesta tutkimuspolustani: monivuotisesta ranskalaisen neoklassisen pianomusiikin soittamiskokemuksesta, ranskalaisen modernismin historiaan perehtymisestä sekä tähän yhdistelmään perustuvasta käsitteellisestä luokittelusta. Hybridi-intertekstuaalisuus on yksi neljästä intertekstuaalisesta kategoriasta, jotka olen tunnistanut 1920-luvun ranskalais-neoklassisessa piano-ohjelmistossa (Sumelius-Lindblom 2019, 97–99). Muut kategoriat ovat *suoraviivainen intertekstuaalisuus (straightforward intertextuality)*¹³, *viitteellinen intertekstu-*

¹² Viittaan tässä *Le sacre de printempsin* kaltaiseen vedenjakajaan länsimaisessa taidemusiikin historiassa.

¹³ Suoraviivainen intertekstuaalisuus edustaa intertekstuaalisuuden arkkityyppiä, esimerkiksi Satien *Sonatine bureaucratique* (1918). Se perustuu tunnistettaville lainauksille ja muille läheisille samankaltaisuuksille kahden musiikillisesti erilaisen, eri aika-kausilta olevan musiikillisen tekstin välillä.

aalisuus (*allusive intertextuality*)¹⁴ ja koulukuntien välinen tai rajat ylittävä intertekstuaalisuus (*interschool or crossbordering intertextuality*)¹⁵.

Hybridi-intertekstuaalisuuden kohdalla kyseessä on aiemmin tunnistettu, mutta nimeämätön musiikillinen laji, jossa klassiseksi luokiteltu musiikki tietoisesti omaksuu vaikutteita populaarimusiikista, eksotismista tai – kuten 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 klassis-romanttisen tunneilmaisun hiipumiseen. Nämä tekijät kytkeytyvät musiikin esittämisen käytännöissä pianistin erilaiseen ”soittotuntumaan”¹⁶ ja muuttuneeseen kehonkielen.

Hybridi-intertekstuaalisuuden kautta on mahdollista tarkastella esimerkiksi ranskalaiseen neoklassismiin liittyviä historiallisia vaikutteita, esteettisiä pyrkimyksiä ja esittämisen kysymyksiä. Näin monimuotoinen tarkastelu on mahdollista, sillä intertekstuaalisessa luokituksessani *hybridi-intertekstuaalisuus* on muutakin kuin musiikillinen laji tai tyyppi. Se edustaa erilaisista ilmiöistä koostuvaa kokonaisestetiikkaa, joka ulottuu esittämisen tapoihin ja käytäntöihin. Hybridi-intertekstuaalisuudesta puhuminen eri musiikillisten genren välisessä yhteensulautumisessa ei sulje pois kaiken intertekstuaalisuuden hybridisyyttä. Kuitenkin omassa tutkimuksessani hybridi-käsitteen käyttäminen nojaa myöhemmin esitelmälleni kulttuurisen hybridin perusajatukselle kahden erilaisen, täysin toisistaan poikkeavan tyylin sulautumisesta toisiinsa (esim. Burke 2009). Musiikin kohdalla hybridi-intertekstuaalisuudessa harvemmin viitataan johonkin yksittäiseen tunnistettavissa olevaan sävellykseen. Sen sijaan hybridi-intertekstuaalisuudessa liikutaan musiikillisesti toisistaan poikkeavien musiikillisten tyylien ja kulttuurien rajapinnoilla (esimerkiksi klassinen ja jazz).

¹⁴ Viitteellistä intertekstuaalisuutta käyttää tyyppillisesti Stravinsky 1920-luvun neoklassismissaan. Esimerkiksi sonaatissa pianolle (1924) Stravinsky viittaa useisiin musiikin aikakausiin, tyyliin ja säveltäjiin, viittaamatta suoranaisesti tiettyihin musiikillisiin teoksiin.

¹⁵ Rajat ylittävää intertekstuaalisuutta käyttää Arthur Honegger teoksessaan *Prélude, Arioso et Fughetta sur le nom de Bach* (1933). Siinä Honegger viittaa sekä J. S. Bachin ikoniseen Preludiin BWV 846 kokoelmasta *Das Wohltemperierte Klavier I* (1722) että uuden wieniläisen koulukunnan uusklassismiin.

¹⁶ Ilmaisua soittotuntuma (”spelkänsla”) käyttää esimerkiksi Heidi Korhonen-Björkman (2016, 113). Tämä liittyy läheisesti soittimellisuuden käsitteeseen, ks. Mäkelä 1987; Marin 2010 sekä Korhonen-Björkman 2016.

Tähänastinen kehollisen intertekstuaalisuuden tutkimukseni on nojannut Maurice Merleau-Pontyn fenomenologiseen filosofiaan (mm. 2012 [1945]) ja Julia Kristevan intertekstuaalisuuden teoriaan, jossa ”[j]okainen teksti rakentuu viittausten mosaiikkina: jokainen teksti on sulautuminen ja muunnos toisesta” (Kristeva 1967 Marko Juvanin mukaan 2008, 11–12). Olen todennut, että pianistin tavassa prosessoida musiikkia on paljon yhtymäkohtia Merleau-Pontyn fenomenologiaan (Sumelius-Lindblom 2019, 88) sekä Kristevan kokonaisvaltaiseen näkemykseen intertekstuaalisuudesta. Kehollisuus on näissä lähestymistavoissa keskeinen elementti, ja se vahvistaa tutkimuksellista lähtökohtaani, jonka mukaan ei ole mielekäästä tehdä jyrkkää erottelua filosofisen ja käytännöllisen tutkimusotteen välille. Fenomenologian ja intertekstuaalisuutta koskevien teorioiden tutkiminen on tarjonnut mahdollisuuden tarkastella käsitteitä ja vahvistanut ideoitani niin soittamisen kautta tapahtuvan havainnoimisen älyllisyydestä kuin intertekstuaalisuuden kokonaisvaltaisuudesta ja kehollisuudesta. Erityisesti Merleau-Pontyn kohdalla on tärkeää tarkastella alkuperäistekstejä, sillä alkuperäisessä muodossaan fenomenologia ei sekoitu (siihen usein liitettyyn) psykologiseen aspektiin.¹⁷ Merleau-Pontyn fenomenologisessa teoriassa erityisen tärkeäksi muodostuu intersubjektiivisuuden käsite. Se tekee oikeutta musiikin esittäjän harjoittamalle tutkimukselle ja on muuttanut käsitystäni keholliseen havainnoimiseen perustuvan tutkimuksen näennäisestä subjektiivisuudesta ja sopimattomuudesta ”oikeaksi tutkimustiedoksi”. Käsitelen intersubjektiivisuutta tarkemmin alla.

Merleau-Pontylle keho on ilmaisun väline, joka kykenee niin herättämään, tulkitsemaan kuin muuttamaan asioiden merkityksiä (Sumelius-Lindblom 2019, 88). Tätä kuvastaa Merleau-Pontyn fenomenologian perusajatus kehon ja mielen erottamattomuudesta, jossa kehosta nousevaan kokemukseen ei suhtauduta toissijaisena tai irrelevanttina tiedonlähteenä, vaan koko tietoisuutemme maailmasta perustuu omille kehollisille havaintokokemuksillemme:

En ole seurausta toisiinsa kietoutuvista moninaisista kausaliteeteista, jotka määrittävät kehoani ja psyykeäni; en voi ajatella itseäni osana maailmaa, yksinkertaisena biologian, psykologian ja sosiologian kohteena; en voi liittää itseäni tieteen univerversumiin. Kaikki mitä tiedän maailmasta,

¹⁷ Gallagherin ja Zahavin (2012, 28) mukaan fenomenologian keskeisin eroavaisuus sellaisiin ihmistieteisiin kuin psykologia ja psykoterapia on se, että fenomenologia ei ole itsessään kiinnostunut introspektiosta tai yksilön tavasta kokea maailma, vaikka fenomenologia usein edellyttääkin kokemuksen kuvaamista ensimmäisessä persoonassa.

jopa tieteen kautta, tiedän omasta perspektiivistäni tai kokemuksestani maailmasta, jota ilman tieteelliset symbolit olisivat merkityksettömiä. (Merleau-Ponty 2012 [1945], lxxii.)

Keskeistä Merleau-Pontyn fenomenologiassa – samoin kuin tässä artikkelissa ja omassa metodisessa ajattelussani – on intersubjektivisuuden, jaetun (subjektiivisen) kokemuksen, käsite, tai subjektien välisyyteen ja kommunikaatioon tähtäävä *asenne*. Merleau-Pontylle (2012 [1945], lxxiv) fenomenologinen maailma on erottamaton subjektiivisuudesta ja intersubjektivisuudesta. Se muodostaa yhteyden aiempien ja nykyisten kokemusten sekä muiden ihmisten kokemusten ja omien kokemusten(i) välille. Merleau-Ponty (2012 [1945], 189) kuvaa intersubjektivisuutta seuraavasti:

Niinpä kieli ja ymmärrys kielestä näyttävät ilmiselviltä. Kielellinen ja intersubjektivinen maailma ei enää hämmästytä meitä, emme enää erota sitä maailmasta itsestään ja heijastamme sitä jo puhutussa ja puhuttavassa maailmassa.

Merleau-Pontyn erittelemät kokemuksellinen (kehollinen), kielellinen ja intersubjektivinen maailma näyttäytyvät omassa tutkimuksessani pitkälle vietyinä, kommunikoivana kehollisuutena. Tällä tarkoitan henkilökohtaisen kokemuksen muuntamista jaettavaan muotoon ja uudeksi tiedoksi, esimerkiksi havainnoiksi musiikista. Keskeistä tässä intersubjektivisessa työskentelytavassa on olemassa olevien ja uusien käsitteiden sekä niiden kautta avautuvien verkostojen analysoiminen – esimerkiksi ranskalaiseen neoklassiseen pianomusiikkiin liittyvän kulttuurisen ja käsitehistoriallisen verkoston analysoiminen.

Tämä osittain fenomenologiaan, eli luonteeltaan ”deskriptiiviseen filosofiaan” (Torvinen 2007, 23), pohjautuva tutkimustapani mahdollistaa kokemusteni laajentumisen subjektiivisista intersubjektivisesti koettaviksi. Siten ne voivat hyödyttää laajemmin musiikkiin liittyviä tutkimus- ja taideyhteisöjä. Vaikka Merleau-Ponty (2012 [1945], lxxi) lukee nimenomaan kuvailemisen fenomenologian perusluonteeseen kuuluvaksi toiminnoksi analysoinnin ja selittämisen sijaan, en koe, että omassa tutkimuksessani fenomenologian läsnäolo poissulkisi analysoimisen ja selittämisen mahdollisuudet. Silti musiikillisten havaintojen kohdalla vielä kuvailemistakin tärkeämpää on omassa tutkimusotteessani *näyttämisen*. Se on metodisuutensa lisäksi yhteydessä soittamalla havainnollistamiseen, luonteva osa soittavana muusikkona ja pedagogina toimimista

ja musiikillisen kommunikoinnin intersubjektiivisuutta. Sekä tutkimuksellisissa että pedagogisissa yhteyksissä näyttäminen tukee sanallista viestintää ja tarjoaa mahdollisuuden sanallista viestintää yksiselitteisempään musiikilliseen kommunikointiin, vailla sanoilla selittämisen tulkinnanvaraisuutta.

Ludwig Wittgenstein tunnisti filosofisessa teoriassaan kielen ongelmat ja sanoille annetut yksilölliset merkityssisällöt, ja näyttämisen käsite onkin keskeinen hänen kielen ja todellisuuden välistä suhdetta ja tieteen rajoja koskevassa teoksessaan *Tractatus Logico-Philosophicus* (1922). Maija Aalto-Heinilän (2007, iv) mukaan ”Wittgensteinin perusajatuksen voisi kuvata siten, että kielen ja maailman logiikka ei ole mitään substantiaalista, johon voisimme sanoilla tai ajatuksilla viitata; logiikka voi ainoastaan näyttäytyä silloin kun kieltä käsitellään normaalisti (eli maailmassa vallitsevien satunnaisten asiantilojen kuvaamiseen)”. Aalto-Heinilä (ibid., 22) puhuu Wittgensteinin näyttämisen käsitteen perustumisesta tämän johtoajatukselle ”mikä voidaan näyttää, [sitä] ei voida sanoa”. Näyttämisen käsite on yhteydessä kielen ja todellisuuden loogisiin piirteisiin (välttämätön, muodollinen, sisäinen); toisin sanoen se mikä näkyy kielessä, on todellisuuden looginen muoto. Wittgensteinin mukaan käsitteemme ja kielipelit¹⁸ muotoutuvat ihmisen luonnollisesta tilasta ja ympäristöstä. Wittgenstein väittää, että näitä ei voi todistaa, vaan ne pitää yksinkertaisesti hyväksyä annettuina, sillä pohjimmiltaan emme voi selittää elämänmuotoamme, antaa syitä sille, vaan ainoastaan hyväksyä, että tämä on tapa, jolla ihmisenä toimimme. Wittgensteinin mukaan pohjimmiltaan jokin täytyy hyväksyä fundamenttina, jonka yli tutkimus ei voi mennä. (Conway 1989, 67.)

Omassa tutkimuksessani näyttämisellä on kaksi keskeistä tehtävää: 1) toimia käsiteanalyyttisen työn tukena, osana tutkimuksellista evidenssiä ja 2) lisätä tutkimukseni intersubjektiivista saavutettavuutta, jaettavuutta ja ymmärrettävyyttä. Näyttäminen osana kehollisen intertekstuaalisuuden intersubjektiivisuutta on yhteydessä myös kokonaisvaltaiseen, keholliseen tapaan, jolla Kristeva käyttää intersubjektiivisuuden käsitettä nimenomaan intertekstuaalisuuden yhteydessä.¹⁹ Wahlforsin (2018, 64–65) mukaan ”intertekstuaalisuudessa on Kristevan mukaan

¹⁸ Saarnin (2016) mukaan Wittgenstein kiinnittää myöhäisfilosofiassaan huomionsa logiikan sijaan ”arkikieleen” ja ylipäänsä kielenkäyttöön. Wittgenstein ei määrittele tarkasti mitä tarkoittaa *kielipelin* käsitteellä, mutta se merkitsee suurin piirtein ”kielen ja niiden toimintojen kokonaisuutta, joihin kieli nivoutuu mukaan”.

¹⁹ ”Intertekstuaalisuus korvaa intersubjektiivisuuden käsitteen ja poeettinen kieli ymmärretään vähintään kaksinkertaisena” (Kristeva 1967 Juvanin 2008, 12 mukaan).

paitsi formaalinen myös psyykensisäinen taso” ja Kristeva puhuu myöhemmässä tuotannossaan ”intiimistä kumousliikkeestä” (*révolte intime*), jossa koko oleminen on intertekstuaalista. Kristeva (2002, 258) kuvaa käsitystään intertekstuaalisuuden kokonaisvaltaisuudesta yhdistämällä tekstin tulkittamiseen ”kirjoittavan subjektin epäautenttisuuden”. Hän kuvailee kirjoittajan olevan prosessissa ”subjekti, karnevaali, polyfonia ilman mahdollista yhteensovittamista, pysyvä kapina”. Karnevaalilla eli ”ruumiin, unen, lingvistisen ja halun rakenteen homologialla” Kristeva (1993, 36) tarkoittaa kahta tekstiä, jotka kohtaavat, ovat keskenään ristiriidassa ja suhteellistavat toinen toisensa. Polyfonian käsite tässä yhteydessä viittaa polyfoniseen romaaniin, jossa kirjailijan keskustelukumppanina on kirjailija itse, mutta toisen tekstin lukijana. Kristeva (ibid., 45) kuvaa ilmiötä seuraavasti: ”Se, joka kirjoittaa, on sama kuin se, joka lukee. Kun keskustelukumppani on teksti, hän on itsekkin vain teksti, joka luetaan uudelleen kirjoittaessa.”

Omassa intertekstuaalisuutta koskevassa näkemyksessäni en pyri Kristevan kaltaiseen psykoanalyttiseen, sisäistä maailmaani ja tunnekokemuksiani kuvailevaan lähestymistapaan. Intertekstuaalisuus näyttäytyy minulle kuitenkin *fenomenologisena kokemuksena*, jossa korostuvat Kristevan tunnistamat kehollisuus ja kokonaisvaltaisuus. Koska fenomenologia kuvaa ihmisielen periaatteellista toimintaa, ei tunnekokemusta sinänsä, kokemukseni musiikin intertekstuaalisista suhteista rajautuu ensisijaisesti psykologisen aspektin ulkopuolelle. Tyypillistä kehollisen intertekstuaalisuuden kokemukselleni on, että kokemus syntyy soittamistilanteessa ennen sanoja ja käsitteitä, käsityön muovaamassa musiikillisten muistumien, vastaavuuksien ja aiemmin koettujen kehollisten soittamiskokemusten verkostossa. Kristevan kuvaaman polyfonisen romaanin tavoin myös omassa työskentelyssäni keskustelukumppanina ja heijastuspintana olen minä itse ja omat aiemmat musiikilliset kokemukseni. Henkilökohtaisten kokemusten tehtävänä ei kuitenkaan ole kertoa *minusta*, vaan havaintojeni *kohteesta*, tässä tapauksessa musiikin intertekstuaalisista suhteista.

Hybridi-intertekstuaalisuus ja Jean Cocteaun arkipäivän taidet

Perloffin (1991) mukaan ranskalaisen modernismin taipumus hyödyntää eksoottisina pidettyjä ja populaareja vaikutteita sisältyi määrättyihin vuosisadan vaihteen taidemuotoihin kuten *cabaret-artistique*, *café-concert*,

music-hall sekä markkinat, sirkus ja elokuvat. Nämä olivat suosittuja erityisesti *Les Six* -ryhmän nuorten säveltäjien sekä Erik Satien keskuudessa. Perloffin (1991, 7) mukaan myös Stravinsky oli Satien, Milhaudin, Poulencin ja Auricin ohella kiinnostunut urbaaneista populaarisävelmistä ja folkloristisesta materiaalista, mutta hän ei osallistunut *Les Six* -ryhmän aktiviteetteihin tai *Le Coq et l'Arlequinin* syntyvaiheisiin.

Hybridi-intertekstuaalisuus musiikissa muistuttaa vastaavaa ilmiötä kirjallisuustieteen ja sosiologian, nimenomaan kulttuuritieteiden puolella. Marina Grishakova (2013, 2) esittelee Mihail Bahtinin (1895–1975) ”hybridin pioneerinä”, jolle hybridisyys on ensimmäinen peruskategoria, kun luodaan kuvaa kielestä novellissa. Bahtin (1998, 358) kuvaa hybridisyyttä kahden sosiaalisen kielen sekoituksena yhden ilmauksen rajoissa, kohtausmisena ilmauksen sisällä, kahden kielellisen tietoisuuden välillä, erotettuna toisistaan aikakauden, sosiaalisen erillisyyden tai jonkin muun tekijän kautta. Kirjallisuustieteen hybridin ohella myös musiikin ja kulttuurisen hybridin välillä on läheinen yhteys. Peter Burke (2009, 13) kuvaa kulttuurisen hybridin esimerkkejä esiintyvän useilla kulttuurin alueilla, kuten synkretistisissä uskonnoissa, eklektisissä filosofioissa, kielten ja keittiöiden sekä arkkitehtuurin, kirjallisuuden ja musiikin sekoituksissa. Burke tunnistaa erityyppisiä hybridejä ja hybridisiä prosesseja koskien niin artefakteja, käytäntöjä kuin ihmisiä. Länsimaisen klassisen musiikin yhteydessä Burke (ibid., 23) käyttää esimerkkinä Claude Debussyä, joka otti vaikutteita jaa-valaisesta gamelan-musiikista. Hybridien kulttuurien teoriassaan Nestor Garcia Canclini määrittelee hybridin ”sosiokulttuuriseksi prosesseiksi, joissa aikaisemmin erillisissä muodoissaan olemassa olevat rakenteet tai käytännöt yhdistetään uusien rakenteiden tai käytäntöjen luomiseksi” (1995, xxv). Musiikin kohdalla Canclini pitää tyypillisinä hybrideinä esimerkiksi etnisten melodioiden ja klassisen tai nykymusiikin yhteensulautumista, kuten afrokuubalaista jazz-tulkintaa Mozartista.

Hybridi-intertekstuaalisuus on sisällöllisesti lähellä Jean Cocteaun arkipäivän musiikin käsitettä. Arkipäivän musiikkia ei voi määrittellä suorasanaisesti, vaan se näyttäytyy Cocteaulla eri muodoissaan *Le Coq et l'Arlequinin* aforismeissa: joko suorina ilmauksina²⁰ tai implisiittisesti²¹. Arkipäivän musiikki edustaa Cocteaulle synonyymia ranskalaisen

²⁰ ”Riittävät jo pilvet, tekolammet ja laineet, vedenhaltiattaret ja öiset tuoksut; tarvitsemme maan pinnalla olevaa musiikkia, ARKIPÄIVÄN MUSIIKKIA.” ”Riittävästi riippumattoja, kukkaköynnöksiä ja gondoleita: haluan, että joku rakentaa minulle musiikkia, jossa voin asua niin kuin talossa” (Cocteau 1921, 21.)

²¹ ”Kanssamme, jokaisen tärkeän taideteoksen takana on talo, lamppu, keittolautanen, takkatuli, viini ja piiput” (Cocteau 1921,7).

modernismin uusille esteettisille arvoille, jotka myötäilevät niin aika-laistaiteilijoiden Amédée Ozenfantin ja Charles-Edouard Jeanneret'n²² luonnehdintoja purismista (Ozenfant & Jeanneret 2002, 165–166; Sumelius-Lindblom 2016, 26–27) kuin Cocteaun tunnistamia tekijöitä Erik Satien musiikissa. Näitä ovat yksinkertaisuus (rytmin yksinkertaistaminen, puhdistaminen ja riisuminen) sekä sävellystyön suunnitelmallisuus ja säntillisuus (improvisoinnin ja romanttisen ilmaisunvapauden kyseenalaistaminen) (Sumelius-Lindblom 2016, 24). Antiromanttisista asenteista tuli ensimmäisen maailmansodan jälkeen musiikillisen avantgarden keskeinen määrittävä tekijä, ja tämän ajankohdan jälkeen kuluneina vuosikymmeninä nämä asenteet ovat haastaneet yhtä lailla esittäjän työtä kuin musiikin historian tutkimuksen ja musiikkianalyysin perinteisiä suuntauksia.

Musiikillinen tyyli, johon Cocteau implisiittisesti viittaa, ei koske ainoastaan ranskalaista populaarimusiikkia, vaan myös eurooppalaisesta näkökulmasta niin kutsuttua eksoottista, kuten afroamerikkalaista tai latinalaisamerikkalaista, musiikkia. Deborah Mawerin (2014, 20) ja Francis Steegmullerin (1986, 210) mukaan nuorelle Cocteaulle afroamerikkalaisten tanssijoiden *cakewalkin* tarkkaileminen *Nouveau Cirque*ssa (1904) oli mukaansatempaavaa ja sai kaiken muun näyttämään vaisulta ja lattealta. Tähän löytöön nojautuen Mawer (ibid., 20–21) yhdistää arkipäivän musiikin käsitteen Cocteaun viehtymykseen amerikkalaista ragtimea kohtaan. Voimme löytää näitä viitteitä eksotismiin Cocteaun kirjeessä taiteilija-filosofi Albert Gleizesille:

Olen enemmän ja enemmän impressionistista dekadenssia vastaan, mikä ei estä minua tunnistamasta individuaaleja arvoja impressionismin ja sen tyyllillisen yksilöllisyyden sisällä. Kyllä – totta kai Renoir, mutta minä sanon ”alas Renoir” samalla tavalla kuin sanon ”alas Wagner”. Olen päättänyt *Le Capin*. Työskentelen *Secteur 131:n* ja pienen musiikkikirjan (*le Coq et l'Arlequin*) parissa... Tuokaa minulle niin monta ragtimea ja niin paljon loistavaa juutalaisamerikkalaista musiikkia kuin voitte. (Cocteau 30.1.1918 teoksessa Steegmuller 1986, 201.)

Cocteaun suosittua omalle ajalleen tyypillistä eksotismia ja tuomittua impressionistiset, saksalaiset ja slaavilaiset vaikutteet kuvaamalla Debussy musiikillis-poliittiseksi petturiksi (1921)²³ ainoat ”todelliset selviyty-

²² Ozenfant & Jeanneret 2002 [1918], 165–166.

²³ Cocteaun (1921, 22) mukaan ”Debussy kadotti tiensä koska hän putosi saksalaiselta paistinpannulta venäläiselle tulelle”.

jät” hänen musiikillis-nationalistisessa ”utopiassaan” olivat ”ranskalaisen modernismin nuoret toivot”, toisin sanoen *Les Six* -ryhmä ja kaikki ne vaikutteet, jotka eivät viitanneet klassiseen musiikkiin, sen monikerroksisuuteen, tunnemerkityksiin tai monimutkaisiin muotorakenteisiin. Kuten olen aiemmassa tutkimuksessani todennut: ”[M]usiikin ranskalaismodernisteille ’tavallisuudesta’ tuli uusi esteettinen ihanne ja taiteen ’alkulähde’ edeltävien romantiikan ja impressionismin aikakausien värikylläisyyden, ekstaattisuuden, monimerkityksisyyden ja ylevöitymisen tilalle” (Sumelius-Lindblom 2016, 28).

Eksotismi ja varhainen jazz

Alkuperäinen piano-ragtime, jonka tunnetuimpana edustajana voidaan pitää pianisti Scott Joplinia (1868–1917), kehittyi Bleshin ja Janisin (1971, 7–8) mukaan ”afroamerikkalaisen väestön kansanmelodioista ja plantaasibanjojen synkopoinneista” ja ”kehittyessään se toteutti pitkälle kehiteltyä periaatettaan epäskuisten aksenttien soittamisesta säännöllistä metriä vastaan”. Samoihin aikoihin, kun Joplin tuli tunnetuksi uusista ragtime-sävelmistään ja teki mustan orjuutetun amerikkalaisväestön työmusiikista ”salonkikelpoista”, amerikkalainen säveltäjä-kapellimestari John Philip Sousa teki ragtimea tunnetuksi pariisilaisyleisölle Pariisin maailmannäyttelyssä 1899 ja toi ragtime-vaikutteiset sotilasmarssit sekä ”pseudo-ragtime”²⁴ ohjelmistoonsa (Mawer 2014, 20). Jo ennen Sousaa, vuoden 1878 Pariisin maailmannäyttelyssä, Patrick Gilmore ja 22nd Regiment Band yhdistivät Rossinin ja Beethovenin klassisia melodioita kansanlaulusovituksiin (Perloff 1991, 46). Muun muassa näihin musiikillisiin tapahtumiin perustuen ragtimesta ja sitä edeltävästä tanssityylistä, *cakewalkista*, tuli tärkeä osa Pariisin rikasta kaupunkikulttuuria ja esimerkiksi osa mykkäelokuvien äänimaisemaa (Blesh & Janis 1971, 3–8). Klassisen musiikin alueella Debussy oli jo ennen ensimmäistä maailmansotaa hyödyntänyt varhaisia jazz-vaikutteita ja arkipäivän musiikkia pianokappaleissaan *Le petit nègre*, *Colliwogg’s cakewalk* sekä preludeissa *Minstrels* ja *Général Lavine – eccentric* (Mawer 2014, 21).

Pariisilaissäveltäjien intoutuminen jazz-vaikutteista on yhteydessä Tyrväisen (2013, 449–450) esittämään ajatukseen, jonka mukaan jazzin ajateltiin antavan tulevaisuuden musiikille uuden suunnan. Tyrväisen mukaan ”jazzin rytmejä ja sointuja sekä melodian ja äänenmuodostuk-

²⁴ Oletan tämän tarkoittavan ragtimen ei-alkuperäisiä, big bandille sovitettuja muotoja.

sen erityispiirteitä yhdistettiin useisiin taidemusiikin perinteisiin lajeihin ja niiden erilaisiin esityskokoonpanoihin”. Gunther Schuller (2008, 285) puolestaan ajattelee, että niin sanottujen vakavien säveltäjien viehtymys ragtimeen liittyy heidän innoittumiseensa synkopoinnista ja samalla musiikin ”aitoafrikkalaisista” juurista. Schullerin mukaan ragtimen synkopointi edusti nerokasta tiivistystä ja yksinkertaistusta kompleksisesta polyrytmisyydestä ja länsiafrikkalaisesta polymeerisestä ensemblemusiikista. Schuller tuo esiin, että ragtime onnistui sisällyttämään ”kevyesti rosoiset jälkensä” länsiafrikkalaisesta traditiosta, sekoittamaan ja ”puhdistamaan” sen eurooppalais-amerikkalaisilla harmonisilla funktioilla tai tanssi- ja rytmimuodoilla, ja mainitsee John Philip Sousan tämän kehittäytyön tärkeimmäksi edustajaksi.

Schuller (2018, 281–282) käsittelee niitä piirteitä, jotka tekivät jazz-musiikista ”eksoottisen” ilmiön vuosisadan vaihteen Euroopassa. Tämä on Schullerin mukaan rinnastettavissa muihin vastaaviin historiallisiin ilmiöihin, kuten wieniläisten viehtymykseen ”turkkilaista musiikkia kohtaan” 1700-luvun lopulla tai pariisilaisten tapaan nähdä afrikkalainen taide, veistokset ja käsityöt 1800-luvun lopulla sekoituksena viehtymystä, vetovoimaa, pelkoa, mystiikkaa, käsittämättömyyttä – ja puhdasta lumosta, erityisesti näiden taidemuotojen eroottisen pohjavireen takia. On kuitenkin muistettava, että vaikka ragtime oli suosittua valkoisten eurooppalaisten keskuudessa, ragtime ja jazz olivat heille pahimmillaan kulttuurishokki: huonomaineista ja arvotonta, näistä syistä käytännössä ”olematonta” musiikkia. Schullerin mukaan (2018, 282) myös osalle afroamerikkalaista alkuperäisväestöä ragtime, jazz ja blues näyttäytyivät syntisinä ja vulgaareina musiikkityyleinä.

Stravinsky ja Adorno: Stravinskyn Piano-Rag-Music (1919) hybridi-intertekstuaalisuuden ilmentymänä

Olen valinnut Theodor W. Adornon neoklassismia ja Stravinskya koskevat huomiot heijastuspinnaksi pianistina tekemilleni havainnoille niiden tarkkanäköisyyden takia ja myös niiden merkittävyyden vuoksi 1900-luvun alkupuolen musiikintutkimuksessa. Tärkeimmät lähteeni ovat tässä yhteydessä Adornon teos *Philosophie der neuen Musik* (1998 [1949])²⁵ ja luku ”Strawinsky: Ein dialektisches Bild” teoksessa *Quasi una fanta-*

²⁵ Käytän teoksesta englanninkielistä käännöstä *Philosophy of New Music* vuodelta 2006.

sia (1998 [1963])²⁶. Heijastan Adornon käsityksiin sekä Stravinskyn että omia kokemuksiani *Piano-Rag-Musicin* esittämisestä. Soittamiskokemuksen suhteen valotan kriittistä debattia Stravinskyn ja Arthur Rubinsteinin välillä *Piano-Rag-Musicin* syntyvaiheilta sekä Adornon ajatuksia Stravinskyn musiikin ja psyykkisten häiriöiden välisestä yhteydestä. Tämän artikkeliosion lopuksi luon katsauksen Adornon jazz-musiikista tekemiin havaintoihin esseessä ”Über Jazz” teoksessa *Moments musicaux* (1998 [1936])²⁷. *Piano-Rag-Musicista* tekemiäni havaintojen yhteydessä viittaa nuottiesimerkkien sijaan kyseiseen kohtaan (sekuntimäärään) artikkelin liitteenä olevassa videossa.

Stravinskyn neoklassismi Adornon näkökulmasta

Tarkoitan Stravinskyn neoklassismilla hänen 1920–30-lukujen sävellyksillensä tyypillistä tapaa viitata muihin musiikkityyleihin tai aiempien vuosisatojen musiikkiin sekä korostaa leimallisesti rytmien asemaa, muodon fragmentaarisuutta ja lyhyiden motiivien toisteisuutta. Stravinskyn neoklassismissa korostuvat hybridi-intertekstuaalisuudelle tyypilliset ominaisuudet, kuten viittaaminen jazz-musiikin kaltaisiin ei-klassisiin tyyliin, vahva tietoisuus uuden musiikillisen suunnan rakentamisesta sekä musiikillisen ilmaisun suoruus, etäisyys ja lakonisuus.

Adorno (2006, 134) kutsuu Stravinskyn neoklassismia taantumukselliseksi ja käyttää ilmaisua ”musiikkia musiikista” kuvaamaan Stravinskyn musiikin ristiriitaisuutta sekä sen vastaiskua kaikkea Adornon mainitsemaa ”kaunokirjallisuusluonteisuutta”²⁸ kohtaan. Tämä ei koske pelkästään ohjelmamusiikkia, vaan myös impressionismin runollisia pyrkimyksiä, joita Satie, säveltäjänä Adornon mielestä mitätön Stravinskyn liittolainen, osaltaan pilkkasi. Adorno (2006, 134) kuvaa Stravinskyn neoklassismia absoluuttisena välillisyytenä, elämän pirstoutuneisuutena ja subjektin vieraantumisenä omasta materiaalistaan. Adornon mukaan ”Stravinskyn musiikki itsessään muodostuu täysin eri merkityksessä kirjalliseksi

²⁶ Käytän teoksesta samannimistä englanninkielistä käännöstä vuodelta 1992.

²⁷ Käytän esseestä englanninkielistä käännöstä ”On Jazz” vuodelta 2002.

²⁸ Adornon sanavalinta viittaa vastakkainasetteluun Schönbergin ja Stravinskyn esteettikan välillä. Adorno (1996, 36) kuvaa Schönbergin implisiittistä luonnehdintaa Stravinskysta, jossa Schönberg ”kääntyy terävästi uusasiallisuuden [Neue Sachlichkeit] musikannteja, sen samanmielistä yhtenäisyyttä ja romanttista koristeellisuutta vastaan”. Adorno esittelee samassa yhteydessä Schönbergin lausunnot: ”Musiikin ei pitäisi koristella, sen pitäisi olla totta” ja ”taide saa alkunsa, ei ’voimisessa’ vaan ’läytymisessä’”.

ja näin ollen tarjoaa valheen elämisestä lähellä alkukantaista alkuperää, *ideologiaa*, joka niin mielellään tarttuu tähän musiikkiin.” Synkästä tuomiostaan huolimatta Adorno (2016, 135) armahtaa Stravinskyn neoklassismin hänen ragtime-sävellystensä kohdalla ja sanoo, että ”teokset kuten kaksi ragtimea eivät niin paljon vieraannuta musiikillista kieltä – nimitäin tonaalisuutta”.

Adorno (2016, 135) kuvaa Stravinskyn neoklassismia restauraation, vääristelyn, koneellisen jäykkyyden ja käyttäytymisen näkökulmista ja luonnehtii Stravinskyn musiikin olevan ”jatkuvasti kohdistunut johonkin muuhun, jota se vääristelee liioittelemalla tämän jäykkä ja mekanistisia piirteitä”. Adorno (1992, 158) kirjoittaa: ”Kuten jazz-musiikilla, Stravinskyn imitaatiolla toistamisen pakosta on juurensa työprosessien koneellistamisessa. Koneiden jytkeeseen adaptoituminen heijastuu Stravinskyn musiikin taipumuksessa määrittää käyttäytymisen muotoja enemmän kuin kiteyttää olennaisesti koherenttia sävellystapaa.” Vaikka musiikkitieteellisessä keskustelussa neoklassismilla ei yleensä ole tyypillisimminkin myönteistä leimaa, Adornon kritiikki soveltuu kuvaamaan kuulokokemuksen ohella myös kehollisen soittokokemuksen todellista jäykkyyttä, mekanistisuutta ja epäluonnollisuutta. Näistä kuvaavimpia esimerkkejä ovat Stravinskyn 1920-luvulla säveltämät pianoteokset, mukaan lukien *Piano-Rag-Music*.²⁹ Ranskalaisen neoklassismin kannalta on keskeistä, että Adorno (2016, 108) liittää Stravinskyn estetiikan *music hallin, vaudevillen* ja sirkuksen jatkumoon ja mainitsee, että ”nämä vaikutteet, jotka puhkeavat täyteen loistonsa Cocteaun ja Satien *Paradessa* (1918), ovat nähtävillä jo *Petrushkassa*”. Adorno (1963, 135) myös toteaa, että ”neoklassismin peruserrostuma ei ole kaukana surrealismista”.

Musiikin esittäjän kannalta erityisen tärkeitä Adornon analyysissä ovat hänen viittauksensa neoklassismin ilmaisullisiin kysymyksiin. Adornon tekemät huomiot vahvistavat musiikin esittäjän soittamiskokemuksesta nousevia huomioita ja antavat tukensa esityksellisille ratkaisuille, mutta eivät tarjoa niihin työkaluja. Siitä huolimatta, että Adornon kannanotot ovat tyyliään sivaltavia ja kitkeriäkin, on syytä poimia ne tekijät, jotka erottavat neoklassismin estetiikan edeltävistä musiikin aikakausista ja jotka liittävät neoklassismin laajempaan ilmiöön eurooppalaisella taidekentällä ensimmäisen maailmansodan jälkeen.³⁰

²⁹ Myös esimerkiksi sonaatti (1924) ja *Tango* (1925).

³⁰ Olen aiemmin kuvannut näitä muutoksia ja todennut, että ranskalainen modernismi oli tietoisesti synnytetty antiliike, joka syntyi vuosisadan vaihteessa Pariisin intellektuellipiireissä vallitsevien yhteiskunnallisten, kulttuuristen ja historiallisten tarpeiden seurauksena, mutta myös tietoisena vastareaktionä (Sumelius-Lindblom 2016, 49).

Adorno (1992, 149–150) kuvaa Stravinskyn neoklassismin ilmaisullisia lähtökohtia asiallisuuden, epähumanisuuden ja taantuneen ideologian näkökulmista seuraavalla tavalla: ”Hänen viileä asiallisuutensa [*Sachlichkeit*] tarjoaa todistuksen, että taiteessa ihmisen valta voi olla transformoitu epähumanisuudeksi, joka toimii epähumanisuuden peilinä, kun taas se taantuu ideologiaksi niin kauan kuin se jatkaa hermostunutta värinäänsä kuin humanisuuden ääni”. Adorno puhuu myös ”sentimentalisuuden välttämisestä” ja ”asiallisuudesta”, joilla on tulkitanti mukaan yhteys myös hybridi-intertekstuaalisuuden keskeisiin ilmaisullisiin ominaisuuksiin.

Tätä näkemystä puoltaa myös Paddison (1996, 116). Hänen mukaansa ne elementit, joita kohtaan Adorno on erityisen kriittinen Stravinskyn musiikissa ja jotka hän katsoo regressiivisiksi – esimerkiksi persoonaton karaktääri ja ilmaisun puute, staattinen luonne, melodiafragmenttien lakkaamaton toistaminen jatkuvasti vaihtuvalla rytmisellä korostuksella³¹ – ovat juuri niitä piirteitä, jotka erottavat monet ei-eurooppalaiset kulttuurit eurooppalaisen klassisen ja romanttisen musiikin perinteistä. Paddison (ibid., 116) tuo esille, että tämän lisäksi moni ei-länsimaalainen musiikki itse asiassa saavuttaa ”ekspressiivisen” luonteensa nimenomaan yli-ilmaisemisen poissaolon myötä. Tämä piirre on tunnistettavissa myös Stravinskyn neoklassismissa. Nähdäkseni Paddison viittaa länsimaisen taidemusiikin romanttiseen regressioon: lähes pakonomaiseen taipumukseen yli-ilmaista ja ylitulkita, asettaa säveltäjän merkintöjen mahdollisimman henkilökohtainen ja subjektiivinen ”kokeminen” ja ”tulkitseminen” esittäjän ensisijaiseksi tehtäväksi.

Piano-Rag-Music

Stravinskyn kolmeminuuttinen *Piano-Rag-Music* vuodelta 1919 toimii tutkimuksessani heijastuspintana paitsi Stravinskyn neoklassismin myös hybridi-intertekstuaalisuudelle, sillä se sulauttaa toisiinsa yhtä lailla kärjistettyjä ja kanonisoituja klassisen ja jazz-musiikin piirteitä.³² *Piano-Rag-Music* on myös ensimmäisiä jazz-vaikutteita hyödyntäviä pianokappaleita

³¹ Myös Mäkelän (1987, 117) mukaan.

³² Taruskinin (1996, 1475–77) mukaan Stravinskyn inspiraatio *Piano-Rag-Musicin* ei olisikaan ollut jazz tai ragtime, vaan ”matschitch” (*maxixe*), populaari brasilialainen tanssi, joka juontui polkasta, mutta oli täynnä laulavaa synkopointia. Taruskin perustaa väittämänsä musiikillisen sisällön lisäksi teoksen alkuperäislunnon kansilehteen, joka on otsikoitu nimellä ”Gran matshitch”.

länsimaisen taidemusiikin historiassa. Stravinsky kuvaa (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 kuullut elävää jazz-musiikkia ja piti sitä mielenkiintoisempaan kuin jazz-sävellystä. Jazz merkitsi Stravinskylle uutta sointia hänen musiikissaan ja *Piano-Rag-Musicin* aikoihin syntynyt *L'histoire du soldat* (1919) lopullista irtautumista venäläisestä orkesterikoulusta.³³

• <https://youtu.be/P4p42I2EYAE>

Video. Igor Stravinsky: Piano-Rag-Music (1919). Eveliina Sumelius-Lindblom, piano.

Piano-Rag-Music on rakenteeltaan kollaasimainen ja muodostuu toisiinsa liittymättömän oloisista fragmenteista; samalla sen rytmien kompleksisuus ylittää monella tavalla ragtime-tyylin rytmiset ja harmoniset haasteet (erityisesti 2:42–2:51, video 1). Kuitenkin fragmentaarisen, teräväpiirteisesti jaksotetun muodon, synkopoinnin ja kahden vasemman sovelletulle *stride-bassolle* (ns. oom-pah-basso) perustuvan fragmentin (0:33–0:47; 2:42–2:51, video 1) perusteella musiikki on ainakin etäisesti tunnistettavissa ragtimeksi. Mitä ilmaisukysymyksiin tulee, Stravinskyn *Piano-Rag-Music* jäljittelee osittain jazz-soiton *nonchalant*-tyyppistä, etäännyntä tai Adornoa mukailleen, *vieraantunutta* estetiikkaa. Laajin tällainen jakso ilmenee niin kutsutun tahtiviivattoman osan aikana (1:44–2:41, video 1), joka huolimatta ilmaisullisesta staattisuudesta pitää sisällään äkillisiä dynaamisia purkauksia.

Olen pianistin työssäni havainnut, että mikäli tunnistettavia tarttumapintoja melodia-aineksen suhteen on vähän tai ei ollenkaan, korostuu suhde rytmikkaan sekä oman pianistisen itsen keholliseen asemointiin ja instrumenttiin. *Piano-Rag-Musicin* ja varsinaisen ragtimen tapauksessa yleensäkin määrittäviksi esitystä ohjaaviksi tekijöiksi muodostuvat suoraviivainen, jopa mekaaninen suggestiivisuus sekä jonkinlainen fyysisen rentouden ja rytmisen valppauden hybridimuoto, jossa huolimatta kulloisestakin melodia-aineksesta marssipoljennon metriä vasten asettuva epäiskuinen synkopointi korostuu ja erilaiset tunneilmaisun aspektit ikään kuin ”siirtyvät” enemmän taka-alalle, rytmikan palvelukseen.

³³ Tällä Stravinsky todennäköisesti viittaa sävellystyylinsä ennen neoklassista kautta ja ajanjaksoon Rimski-Korsakovin oppilaana.

Voin hyvin samastua Adornon (2006, 134) kuvaamaan ”vieraantumiseen omasta materiaalistaan” siten, että pianisti *Piano-Rag-Musicin* kaltaista teosta esittäessään etäännytty kauas musiikin pohjavirtoja myötäelävästä, suuria muotokokonaisuuksia hallinnoivasta transsendenttialisuuteen pyrkivästä tulkitsijasta, romantisoidusta soittamisen asenteesta tai tilasta, jossa soittajan subjekti sulautuu musiikin edustamaan objektiin. *Piano-Rag-Musicissa* pianisti pitäytyy arkipäiväisenä, ”tavallisena” omana itsenään, hänestä tulee ”mekaaninen piano”³⁴, eräänlainen soittokeino, joka myötäilee mekaanisen pianon rytmistä vääjäämättömyyttä ja muodon fragmentaarisuutta sekä osien toisiinsa liittymätöntä, kollasimaista luonnetta, piano-ragtimelle tyypillistä rakennetta. Emotionaalisesti etäännytetty mutta ei silti virikkeetön, rytmisesti ja karaktäärisesti kärjistetty ja kontrolloitu esitystapa on edellytys *Piano-Rag-Musicin* soittamiselle, mutta se on myös siinä mielessä pseudo-realistinen, että pianistin on harjaannutettava itsessään tietynlaista vieraantumisen tekniikkaa ja ulkopuolisuutta, jotka taas edellyttävät pitkälle vietyä soittimen, käsityön sekä kehon ja mielen hallintaa.

Stravinsky kuvaa elämäkerrassaan vuodelta 1935 (van den Toornin 1983, 204 mukaan), että vuonna 1919 hän viimeisteli sävellyksensä *Piano-Rag-Music* Arthur Rubinsteinille tämän ”ketterät, älykkäät sormet” mielessään. Stravinskyn mukaan hän oli innoittunut samoista ideoista ja hänen pyrkimyksensä olivat samat kuin hänen aiemmassa kamariteoksessaan *Ragtime* (1918), mutta *Piano-Rag-Musicissa* hän painotti nimenomaan pianon perkussiivisiä mahdollisuuksia. Tämä oli edelleen uutta ja rajoja rikkovaa 1900-luvun alkupuolen musiikkielämässä ja liikaa Rubinsteinille, joka kuvaa elämäkertateoksessaan (1980) joutumistaan sanaharkkaan Stravinskyn kanssa *Piano-Rag-Musicin* estetiikasta. Rubinsteinille *Piano-Rag-Musicin* lyömäsoitinmaisuuksien näyttö näytettiin nimenomaan negatiivisessa merkityksessä ja pianististen mahdollisuuksien rajoittamisena. Kuten Rubinstein (1980, 101) kommentoi, ”*Piano-Rag-Music* oli kirjoitettu ennemmin lyömäsoittimille kuin Rubinsteinin pianolle.”

Itselleni Rubinsteinin ja Stravinskyn kiista näyttö näyttö edelleen aiheellisenä ja kiinnostavana. En ota lopullisesti kantaa siihen, käyttäkö Stravinsky pianoa lyömäsoittimen tavoin *Piano-Rag-Musicissa* vai ei, mutta kumpikaan taiteilijoista tuskin lienee lopullisesti ”oikeassa” pianonsoiton syvimmästä olemuksesta. Lähinnä tämän vastakkainasettelun relevanssi yhä tänä päivänä osoittaa, että asennoitumisessa pianonsoittoon vielä

³⁴ Adorno (2006, 127) yhdistää *Piano-Rag-Musicin* rituaalisuuden käsitteeseen ja mainitsee sen olevan sävelletty mekaaniselle pianolle.

sata vuotta myöhemminkin on samaan tapaan traditionaalisia piirteitä kuin Rubinsteinin ”vanhan aikakauden pianismin” (kuten hän omaa pianismiaan kuvaa 1980, 101) kannanotoissa. Rubinsteinin (1980, 102) mukaan Stravinsky vastasi hänelle näin:

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

Stravinskyn kommentti Rubinsteinille on kitkeryydestään ja henkilökohtaisuuksiin menevästä asiattomuudesta huolimatta pianonsoiton ja Stravinskyn oman taide-estetiikan suhteen tavattoman informatiivinen. Voimme varmistua siitä, että *Piano-Rag-Music* on kokeellinen teos koetellessaan pianonsoiton sen aikaisten mahdollisuuksien rajoja ja anti-teesi pianonsoiton taiteen vallitseville ihanteille. Lienee myös varmaa, että Stravinsky ei omistanut *Piano-Rag-Musicia* Rubinsteinille hyödyttäkseen tämän uraa. Tämä ilmenee Stravinskyn (1986, 102) ironisessa toteamuksessa: ”Teistä pianisteista tulee miljonäärejä soittaessanne musiikkia, jota riutuva Mozart ja Schubert ja raukka hullu Schumann, tuberkuloosipotilas Chopin ja sairas Beethoven jättivät teille.”

On yleisesti tunnettua, että Stravinsky oli varsin etevä pianisti, mutta hänen pianonsoittoon liittyvät kuvauksensa ovat silti jääneet säveltämisen ja kapellimestarina toimimisen jalkoihin. Stravinskyn suhde omaan pianonsoittoon oli läheinen ja paikoin kipuileva, mutta kuvaavaa on, että soittamista koskevat kuvaukset ovat lähtökohtaisen fenomenologisia; tämä pätee myös *Piano-Rag-Musicin* kohdalla.³⁵ Stravinskyn (1983, 204–205) mukaan häntä kiehtoi *Piano-Rag-Musicissa* eniten se, että eri rytmiset jaksot määräytyivät ”sormien itsensä mukaan”. Stravinsky kuvaa sormiensa nauttivan teoksen soittamisesta niin paljon, että hän alkoi harjoitella kappaletta ei siksi, että olisi halunnut esittää sen julkisesti, vaan henkilökohtaisen tyydytyksen vuoksi. Stravinsky (ibid.) toteaa, että sormia ei pitäisi ylenkatsoa: ne ovat suurenmoiset innoittajat, ja yhteydessä instrumenttiin ne usein synnyttävät alitajuisia ideoita, jotka muuten eivät olisi syntyneet. Mäkelä (1987, 84) kuvaa Stravinskyn edellä mainittuja kehollisia kuvauksia soittamisesta ”eräänlaiseksi ’pavloviaaniseksi’ reaktioksi, jossa piano toimii katalysaattorina luovassa prosessissa” (Stravinskyn tapauksessa sävellystyössä). Mäkelän mukaan ”Stravinskyn musiikki

³⁵ Lähtökohta kehon ja mielen välisestä liitosta on myös nähtävillä Stravinskyn esseekoelmassa *Musiikin poetiikka* (*Poétique musicale*, 1962), luvussa ”Musiikin fenomenologiasta”.

ei siis ole työstetty abstraktina soivana materiaalina ja sen jälkeen jontenkin sovitettu soittimille, vaan luotu välittömässä yhteydessä soittimien materiaaliin mahdollisuuksiin” (ibid.).

Mäkelän analyysi vahvistaa omaa kokemustani kehollisen aspektin ensisijaisuudesta sekä Stravinskyn pianotekstuurissa että hybridi-intertekstuaalisuudessa. Keskeistä tässä on kehollinen, soittamiskokemukseen erottamattomasti kytkeytyvä lähtökohta, jonka Mäkelä katsoo ruokki-
neen myös Stravinskyn sävellystyötä. Kehollisten ja äyllisten lähtökoh-
tien yhteen kietoutuminen selittää osaltaan Stravinskyn neoklassisen
kauden pianotekstuurin fyysisyyttä ja käänteisyyttä, halua asettaa itse
soittotapahtuma etualalle, jopa musiikillisten tapahtumien edelle. Yh-
dyn tässä myös Salmenhaaran (1968, 122) toteamukseen, jonka mukaan
”presiiio, ekonomia, keinovarojen täydellinen hallinta ja vapaaehtoinen
rajoittaminen ovat hänen [Stravinskyn] musiikkinsa tunnuksia”.

Vieraantumisen musiikillisena kokemuksena

Edellä videoesimerkin yhteydessä kuvaamani ilmiö, josta käytän nimitys-
tä *etäännytetty emotionaalisuus*, on yksi Adornon *vieraantumisen* käsitteen
ilmenemismuodoista. Se edustaa yhtä neoklassismin tunnusomaisista
piirteistä ja edellyttää pianistilta useissa tapauksissa klassisen pianistisen
ideaalin, laulavuuden illuusion eli klassisen äänenmuodostuksen, kuten
dominoivan ylä-äänivoittoisuuden ja plastisen soittotekniikan, purkamis-
ta. Metatasolla etäännyttämisessä tai vieraantumisessa voi olla kyse myös
niin sanotun neromyytin, ehdottomaan transsendentaalisuuteen pyrki-
vän taiteilijaidentiteetin ja kollektiivisten tunteiden välittäjänä toimimi-
sen tietoisesta hylkäämisestä sekä soittotapahtuman ”arkipäiväistymi-
sestä”, arkipäivän musiikin ruumiillistumisesta soittajalle. Kuten edellä
mainitsin, tämä ”vieraantumisen tila” ei kuitenkaan vieraannuta esittä-
jää omista kehotuntemuksistaan vaan päinvastoin vahvistaa niitä.³⁶ Ilmiö
on toisin sanoen paradoksaalinen: siinä missä romanttinen esittäjäihan-
ne pyrkii häivyttämään, jopa tukahduttamaan esittäjän kehontuntemuk-
sia yli-inhimillisen ilmaisuuden ja teknisen suvereniteetin tieltä, myyttisen

³⁶ Vieraantumisen kokemus voidaan nähdä esittäjän pitkälle vietyinä kykyinä tarkastella
itseään sekä intrasubjektiivisesti että intersubjektiivisesti. Pianisti Tuomas Mali (Arho
ja Mali 2008, 169) kuvaa oman muusikkoutensa haltuunoton tapahtuneen kahdella
tasolla. Hänen mukaansa välittömän, yksityisen musiikkisuhteen kannalta olennaista
on ollut hidas itsensä ymmärtäminen ja toisaalta esittäjän rooliin sovittautuminen,
jossa Mali kokee suuntautuvansa ulospäin ja arvioivansa tekemisiään kuulijoiden ja
katselijoiden asemaan asettuen.

esittäjäidentiteetin hylkääminen, *etäännytetty emotionaalisuus*, tuo esittäjän lähemmäksi omaa kehollisuuttaan ja sen tarjoamia mahdollisuuksia. Stravinskyn estetiikka nostaa musiikin ja esittämisen uusiksi ideaaleiksi teknisyyden, suorittavuuden ja älyllisyyden. Samalla ne muodostuvat myös hybridi-intertekstuaalisuuden keskeisiksi ilmenemismuodoiksi.

Vieraantumisen käsitteen alkuperä esiintyy erityisesti Karl Marxin filosofiassa (mm. Kaplan 1976; Mészáros 1970) mutta myös häntä edeltäneessä saksalaisessa idealismissa. ”Aiemmasta normaalista” luopumisen kehä on nähtävillä Adornon (2016, 127–128) kuvauksessa luvussa ”Vieraantuminen objektiivisuutena”: ”Yhtä lailla kuin [Stravinskyn] musiikki suosii skitsofreenisten piirteiden dominoimista esteettisen tietoisuuden kautta, se myös suosii mielenvikaisuutta terveytenä. Jokin tässä on aina ollut osa porvarillista normaaliuden käsitettä.” Hän jatkaa: ”Stravinskyn objektiivisuus kaikkua tässä pseudo-realismissa. Tämä täysin ovela, illuusiota itse kohottaa ei-minän jumaluuteen mutta kiihkoissaan katkaisee rajat subjektin ja objektin väliltä.” Musiikin esittäjän näkökulmasta näen Adornon vieraantumisen kuvauksessa yhteyden myös Stravinskyn musiikin fenomenologisen aspektiin, jossa musiikin tekijä tai esittäjä (subjekti) ei enää erotu musiikista itsestään (objektista). Verrattuna romanttiseen esittäjäihanteeseen, subjektin ja objektin sulautuminen ei Stravinskyn musiikin kohdalla toteudu esittäjän sulautumisena musiikin emotionaaliseen ilmaisevuuteen vaan Stravinskyn käyttämiin uusiin musiikillisiin keinovaroihin, kuten hallitsevaan ja suggestiiviseen rytmiseen elementtiin.

Psykologinen aspekti

Musiikin esittämisen kohdalla katson vieraantumisen olevan yhteydessä aiemmin kuvaamani esteettisten tekijöiden lisäksi Stravinskyn neoklassismissa esiintyvään soittamisen motorisen elementin (yli)korostumiseen. Mäkelän (1987, 117) mukaan Adornon kuvaama Stravinskyn motoriikan tai motorisen aparaatin itsenäistyminen on seurausta yksilön minuuden skitsofreenisestä murtumisesta, joka ilmenee jatkuvana eleiden ja sanojen toistamisena. Musiikin kohdalla dynaamisten elementtien sijalla on tällöin mekaaninen elementti, ja tällainen ruumiillinen taide (*körperliche Kunst*) ei pyri tarkoittamaan mitään, vaan laukaisee vain ruumiillisia akteja.

Mäkelän (1987, 117) kuvaus edustaa Adornon luonnehdintaa katatonniasta, joka on Adornon mukaan yksi Stravinskyn musiikissa esiintyvistä skitsofrenian muodoista. Katatonian ohella näitä edustavat esimerkiksi

depersonalisaatio ja hebefrenia, joista depersonalisoituminen on harmittomampi, lähinnä henkilöä itseään haittaava ominaisuus tai pakkoajatus, mutta hebefrenia yleistä kanssakäymistä ja vuorovaikutusta vaikeuttava, ilmaisua ja vuorovaikutusta latistava vaikean skitsofrenian muoto. Adorno (1996, 132) kuvaa katatoniana hebefreeniseksi välinpitämättömyydeksi, joka ei suo itselleen mitään ilmaisua ja joka ilmenee passiivisuutena jopa siellä, missä Stravinskyn musiikki näennäisesti vaikuttaa loputtoman aktiiviselta.³⁷ Hebefrenia saa Adornon (2016, 131) Stravinsky-analyysissa seuraavan tulkinnan:

Ilmaisun hylkäämisellä, kaikkein kouriintuntuvimmalla epäpersoonalistumisen elementillä Stravinskyssa, on skitsofreniassa kliininen vastineensa hebefrenialle, potilaan piittaamattomuudelle ympäröivää maailmaa kohtaan. Emotionaalinen kylmyys [ja] ilmaisun latteus, jatkuvasti havaittu skitsofreenikoilla, eivät ole itsessään teeskennellyn sisäänpäin kääntyneisyyden köyhtymistä [...] Stravinsky tekee tästä hyveen musiikissaan: ilmaisu, joka aina nousee subjektin kärsimisestä objektin alla, on tuomittu koska kontekstia ei enää saavuteta.

Vakava skitsofrenian muoto, depersonalisoituminen eli omasta kehosta vieraantuminen, on Adornon (2016, 130) mukaan kaiken kattava, laaja-alainen kysymys Stravinskyn taiteessa:

Taideteoksen negatiivinen objektiivisuus muistuttaa regression ilmiötä. Psykoanalyttinen teoria tunnistaa skitsofrenian depersonalisoitumisen muotona, joka Fenichelin³⁸ mukaan on puolustava impulssi hallitsevaa narsismia kohtaan. Musiikin vieraantuminen subjektistaan ja samaan aikaan sen suhde kehollisiin tuntemuksiin on verrattavissa aistiharhaisiin kehollisiin tuntemuksiin niillä, jotka kokevat kehonsa tosiasiaassa vieraaksi. Stravinskyn taiteessa jako baletin ja objektivistisen musiikin välillä saattaa todentaa kehollista kokemusta, joka on sairaalloisesti kohotettu ja samanaikaisesti vieraannutettu subjektista.

Adornon edellä esittämät luonnehdinnat kehollisen aspektin keskeytydestä ja toisaalta ristiriitaisuudesta Stravinskyn taiteessa vahvistavat omaa kokemustani sekä Stravinskyn estetiikan että hybridi-intertekstu-

³⁷ Maarten Bairens (2013, 40) ajattelee Adornon Stravinskyn musiikissa tunnistaman katatonisuuden ja siihen rinnastuvan staattisuuden myös (myöhemmän 1900-luvun) minimalistisessa musiikissa esiintyväksi ilmiöksi.

³⁸ Stravinsky viittaa tässä Otto Fenichelin teokseen *The Psychoanalytic Theory of Neurosis* (1947).

alisuuden luonteesta, kuten kehollisen aspektin korostumisesta, emotionaalaisesta etäännyttämisestä ja vieraantumuksesta, jopa koneistumisesta. Adornon harjoittama kliinisten mielisairauksien rinnastaminen Stravinskyn estetiikkaan on yhtäältä halventavaa ja eettisesti kyseenlaista, mutta toisaalta valaisevaa ja informatiivista. Valaisevuus liittyy ennen kaikkea tapaan, jolla Adorno onnistuu sanallistamaan Stravinskyn melko vaikeasti avautuvaa estetiikkaa rinnastamalla sen tiettyihin psyykkisiin tiloihin liittyviin kehollisiin tuntemuksiin. Adornon psykologista aspektia korostavat kirjoitukset ja kärjistynyt puhetapa ovat yhteydessä 1920-luvun laajempiin virtauksiin, kuten Adornon kiinnostukseen psykoanalyttistä teoriaa kohtaan. Tämä yleisilmiö liittyi Kotkavirran (2008, 67) mukaan marxilaisten ajattelijoiden ja ryhmittymien yleisempään tarpeeseen määrittää suhdettaan Freudin psykoanalyttiseen teoriaan.

Adorno ja jazz

Yksi hybridi-intertekstuaalisuuden suurimmista haasteista esittäjälle on kahden toisistaan poikkeavan genren (esimerkiksi klassinen ja jazz) esteettinen tuntemus ja kyky niiden yhteensovittamiseen käytännössä. Adorno tarjoaa tähänkin haasteeseen tarkkanäköisiä havaintoja esseessään ”On Jazz” (2002 [1936]). Näkökulmat koskevat varhaisen jazz-musiikin moderniutta, kuten myös neoklassisen estetiikan, ilmaisun ja ranskalaisen modernismin välistä suhdetta. Oman tutkimukseni kannalta on huomattavaa, että hän kutsuu *hybridiksi muodoksi* tapauksia, joissa jazz ja marssimusiikki yhdistyvät (472). Adornon (ibid., 470) mukaan ”[m]usiikillisesti tämä ’modernisuus’ viittaa ensisijaisesti sointiin ja rytmiin, ilman että se perustavanlaatuisesti rikkoisi perinteisen tanssimusiikin harmonisemodista konventiota. Synkopointi on sen rytmisen periaate. Se esiintyy erityyppisissä muunnoksissa alkukantaisten muotojensa lisäksi (kuten *cakewalk*, jazzin edeltäjä, käyttää sitä), muunnoksissa, jotka säilyvät jatkuvasti läpäistynä tällä alkukantaisella muodolla. Useimmin käytetyt muunnokset ovat perusrytmin korvaaminen poistamisilla (charleston) tai kaarittamisella (ragtime).”

Adorno (2002, 473) yhdistää jazz-musiikin uusasiallisuuteen, epäsuorasti myös Stravinskyn ja koruttomaan ilmaisukieleen. Hän toteaa, että ”[j]azzin käyttöarvo ei kumoa vieraantumista, vaan voimistaa sitä” ja että ”[j]oka tapauksessa moni jazz-(musiikki) saattaa toimia niin kuin ’uuden asiallisuuden’ [*neue Sachlichkeit*] tuote [...]”. Adornon (ibid.) mukaan ”asi-

allisuus” ei ole kuitenkaan enempää kuin taiteelliseen tuotteeseen liisteröity ornamentti. Lisäksi Adorno yhdistää varhaisen jazz-musiikin ranskalaiseen perinteeseen, erityisesti Debussyn kautta impressionismiin, ja kuvaa sen modernisuuden perustuvan yksinomaan aikaisemman modernin kauden, eli musiikillisen impressionismin, konventioihin. Adornon (2002, 483–484) mukaan:

Musta artisti Duke Ellington, joka on koulutettu muusikko ja nykypäivän ’klassisen’ stabiloituneen jazzin pääedustaja, on nimennyt Debussyn ja Deliuksen lempisäveltäjikseen. *Hot*-rytmiä lukuun ottamatta kaikki hienovaraisemmat jazz-vaikutteet viittaavat tähän tyyliin, ja olisi tuskin liioiteltua havaita tämän tyylin lyöneen läpi ensimmäistä kertaa laajemmin eri yhteiskuntaluokkiin jazzin kautta. Pariisilaisissa yökerhoissa voi kuulla Debussyä ja Ravelia rumban ja charlestonin välillä. Impressionismin vaikutus on kaikkein huomattavin harmonioissa. Noonisoimnut, *sixte ajoutée*, ja muut sekoitukset, kuten stereotyyppinen *blue chord* ja mitä tahansa jazzilla on tarjota vertikaalisessa stimulaatiossa, on otettu Debussylta. Ja jopa melodian käsittely, erityisesti vakavissa kappaleissa, perustuu impressionistiseen malliin.

Adorno (2002, 489) kuvaa jazz-musiikkia eksentriseksi, eriskummalliseksi. Hänen mukaansa yksi ”oudoimmista” ja ”suosituimmista jazzia muistuttavista taidemusiikin kappaleista” on Debussyn preludi lisänimeltään *Général Lavine – eccentric – dans le style et le mouvement d’un Cake-walk*.

”On jazz” poikkeaa luonteeltaan Stravinskyn neoklassismia käsittelevistä teksteistä. Sivalentava kritiikki ja psykologinen aspekti eivät ole siinä yhtä keskeisessä roolissa, ja on suorastaan vaikuttavaa, miten lähelle hybridi-intertekstuaalisuudelle antamiani määritelmiä Adorno osuu jazzin ja klassisen musiikin yhteyttä kuvaavissa luonnehdinnoissaan. Hybridi-intertekstuaalisuuden käänteisyys, klassisen musiikin esikuvallisuus jazz-musiikille, samoin kuin suora viittaus Debussyn preludin ragtime-tyyliin vahvistavat käsitystäni hybridi-intertekstuaalisuudesta yhtenä 1900-luvun länsimaisen taidemusiikin merkittävänä kehitysuuntana. Hybridi-intertekstuaalisuudessa on kyse ilmiöstä, jota ei voida sivuuttaa määriteltäessä ja arvotettaessa ranskalaista neoklassismia tai punnittaessa tämän musiikin esittämiseen liittyviä erityispiirteitä ja ratkaisuja.

Johtopäätökset

Perehdyttyäni ranskalaisen neoklassismin monikerroksisiin kysymyksiin ja valotettuani aiheen käsitehistoriallisia, fenomenologisia, intertekstuaalisia ja musiikkifilosofisia piirteitä olen päätenyt ymmärrykseen, jonka mukaan ranskalaisen neoklassismin kaikkein tunnistettavimmat piirteet sekä musiikillisen ilmaisun että klassisen musiikin uusien merkitysten suhteen kiteytyvät hybridi-intertekstuaalisuuteen. Sen ilmaisullisiksi avainkäsitteiksi ja esittämisen lähtökohdiksi muodostuvat eri tyyllilajien yhtäaikainen hallinta teoksen sisällä (esimerkiksi klassinen ja jazz) sekä tähän liittyen emotionaalinen etäisyys (vieraantuminen), esityksen suunnitelmallisuus ja äyllisyys, rytmin hallitsevuus, melodiakeskeisyys ja teknisen hallinnan (yli)korostuminen (koneistuminen).

Vaikka musiikillisten genererajojen ylitykset, eri musiikkityylien hybridimuodot ja musiikillisen ilmaisun ”rationalisoituminen” olivat keskeinen osa ranskalaisen neoklassismin tietoista modernisaatioprosessia, niitä ei ole vielä sadankaan vuoden aikana täysin ymmärretty ranskalaisen neoklassismin erottamattomiksi elementeiksi ja tämän musiikin esittämisen lähtökohdiksi. Väärinymmärtämistä ovat aiheuttaneet myös ranskalaisen neoklassismin irtaantumispyrkimykset länsimaisen taidemusiikin historian kaanonista ja orgaanisen jatkumon ideaalista. Monialaiselle musiikkia, musiikin esittämistä, historiaa, kulttuuria ja filosofiaa yhdistävälle tutkimukselle on tarvetta, sillä omaleimaisena suuntauksena ranskalainen neoklassismi ei asetu luontevasti perinteisen musiikkianalyysin kohteeksi.

Hybridi-intertekstuaalisuus heijastaa yhtä paljon tulevaisuuteen suuntaavan esittäjälähtöisen musiikintutkimuksen tapaa kuin ranskalaista neoklassismia koskevaa tuoretta ja uudella tavalla esitettyä tutkimustietoa. Tässä artikkelissa käsittelemäni tutkimuspolku edustaa laajennettua näkökulmaa tutkimuksen ja metodin käsitteisiin ja sisältää ainakin seuraavat ominaisuudet:

1) Keholliseen intertekstuaalisuuteen kytkeytyvä metodi

Kehollisen intertekstuaalisuuden metodini ei ole systeeminen malli tai tapa tutkia, jota noudattamalla voisi saavuttaa tietynlaisia tuloksia. Kysymys on tutkimuksellisen ajattelun kuvaamisesta, joka tuottaa yhdessä soittamiskokemuksesta nousevan informaation kanssa a) filosofisluonteisia tieteellisiä ideoita analysoimalla olemassa olevia käsitteitä ja luomalla uusia sekä b) uutta tietoa ranskalaisesta neoklassismista ja esittämiseen liittyvistä kysymyksistä.

2) *Soittamisen rooli tutkimuksen välineenä*

Tutkimuksessani soittamiskokemuksella on yhtäaikaaisesti sekä itseisarvoinen että välineellinen rooli. Tämä liittyy tutkimusmetodini kehämäisyyteen, jossa soittamisen kautta tehdyt havainnot tuottavat monialaisten historiallisten, filosofisten ja käsiteteoreettisten tarkastelutapojen kanssa uutta tietoa ranskalaisesta neoklassismista ja intertekstuaalisuudesta. Vaikka interdisiplinaarinen tutkimukseni hyödyttää myös tutkimukseni taiteellisia päämääriä, ei soittamiskokemuksen reflektointi sellaisenaan ole tutkimuksessa keskeisellä sijalla. Soittamisen rooli on toimia itsenäisenä osana tutkimuksellista evidenssiä ja *näyttää*, mitä tämä uusi tieto on. Tässä yhteydessä videoesitys yhdessä tutkimustekstin kanssa edustaa musiikista tehtyjen havaintojen evidenssiä.

3) *Fenomenologisuus*

Tutkimukseni ei erota toisistaan kehollisia ja älyllisiä päämääriä. Tämä tarkoittaa sitä, että kehollinen, soittamiskokemuksesta nouseva tieto ja teoreettinen tutkimustieto toimivat jatkuvassa vuorovaikutuksessa ja hyödyttävät toisiaan (esimerkiksi Adornon analyysit suhteessa omaan soittamiskokemukseeni). Olen hyödyntänyt tutkimuksessani Merleau-Pontyn ja Kristevan teoretisointeja ja pitäytynyt niitä koskevissa tulkinnoissani psykologisen aspektin ulkopuolella.

4) *Intersubjektivisuus*

Tutkimukseni pyrkii kommunikoimaan sekä tutkijayhteisön että taiteellisen yhteisön kanssa. Monialaisten tutkimuksellisten ja kehollisia ulottuvuuksia sisältävien havaintojen käsitteellistäminen ja ymmärrettäväksi tekeminen pyrkii lisäämään tietoa ranskalaisen neoklassismin erityispiirteistä ja esittämisen lähtökohdista. Tutkimukseni intersubjektiviset päämäärät toimivat perusteena sille, että soittamiskokemuksen rooli kommunikaation välineenä on tärkeämpää kuin kehollisen soittamiskokemuksen kuvaaminen sinänsä.

Kohti jatkotutkimusta

Tästä ja muista tohtoriprojektini artikkeleista nousevat tutkimukselliset jatkokesymykset liittyvät edelleen musiikillisten viittaussuhteiden ja esittämisen problematiikkaan, mutta laajennetusti. Tällä tarkoitan hybridi-intertekstuaalisuuden soveltamisesta ranskalaisen neoklassismin ulkopuolelle, kuten aikamme musiikkiin sekä musiikin ontologiaa kos-

keviin filosofisiin ja historiallisiin kysymyksiin. Ajankohtaiseksi teemaksi nousee *musiikin omistaminen*, esittämisen estetiikkaa ja etiikkaa käsittelevä laaja ja poleeminen aihealue, joka kiertyy musiikillisten ideoiden omistamisen, esteettiseen päätöksentekoon liittyvän vallan sekä esittäjän (oletettujen ja uusien) roolien ympärille. Pohdin esimerkiksi, tukeutuuko esittäjä intertekstuaalisen musiikin esityksessään ensisijaisesti niihin ideoihin, joihin kyseessä olevassa sävellyksessä viitataan, niihin joita viittauksesta syntyy, vai omiin ideoihinsa näiden kahden synteestistä? Onko säveltäjän ja esittäjän välinen asetelma mahdollista kääntää ylösalaisin siten, että esittäjä toimii musiikin tilaajana *omille* intertekstuaalisille ideoilleensa? Minkälaisia taiteellisia ja tutkimuksellisia prosesseja musiikillisten viittaussuhteiden ja ideoiden omistamisen (uudelleen)tarkastelusta voi muodostua?

Lähteet

- Aalto-Heinilä, Maija. 2007. *The Concept of Showing in Wittgenstein's Tractatus*. Joensuu: University of Joensuu.
- Adorno, Theodor W. 1998 [1949]. *Philosophie der neuen Musik*. (Gesammelte Schriften, Band 12). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Adorno, Theodor W. 1998 [1963]. "Strawinsky: Ein dialektisches Bild". Teoksessa *Quasi una fantasia*. (Gesammelte Schriften, Band 16). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 249–540.
- Adorno, Theodor W. 1998 [1936]. "Über Jazz". Teoksessa *Moment Musicaux*. (Gesammelte Schriften, Band 17). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 74–100.
- Adorno, Theodor. 1992 [1963]. *Quasi una fantasia: Essays on Modern Music*. Käänt. Rodney Livingstone. London; New York: Verso.
- Adorno, Theodor W. 2002 [1936]. "On Jazz". Teoksessa *Essays on Music*, toim. Susan H. Gillespie ja Richard Leppert. 470–495. Berkeley, CA: University of California Press.
- Adorno, Theodor W. 2006 [1949]. *Philosophy of New Music*. [Philosophie der neuen music]. Käänt. Robert Hullot-Kentor. Minneapolis; London: University of Minnesota Press.
- Arho, Anneli. 2003. *Tiellä teokseen: Fenomenologinen tutkimus muusikon ja musiikin suhteesta länsimaisessa taidekulttuurissa*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Arho, Anneli ja Tuomas Mali. 2008. "Tuntumia tutkivassa musiikintekijässä". *Musiikki* 1/2008: 150–175.
- Bahtin, Mihail M. 1981. *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*. Toim. Michael Holquist; käänt. Caryl Emerson & Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.
- Bairns, Maarten. 2013. "European Minimalism and the Modernist Problem". Teoksessa *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*, toim. Keith Potter, Kyle Gann ja Pwyll Ap Siôn, 61–86. London; New York: Routledge.

- Blesh, Rudy ja Harriet G. Janis. 1971. *They All Played Ragtime*. 4th ed. New York: Oak Publications.
- Burke, Peter. 2009. *Cultural Hybridity*. Cambridge: Polity Press.
- Canclini, García N. 2005. *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Cocteau, Jean. 1921 [1918]. *Cock and Harlequin. Notes Concerning Music*. Käänt. Rollo H. Myers. London, UK: Egoist Press. Tarkistettu 9.6.2019. <https://ia600908.us.archive.org/33/items/CockAndHarlequin/Cock%20and%20Harlequin%20%28Jean%20Cocteau%29.pdf>
- Conway, Gertrude. D. 1989. *Wittgenstein on Foundations*. Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press International.
- Eliel, Carol S., Françoise Ducros ja Tag Gronberg. 2002. *L'esprit nouveau: Purism in Paris 1918–1925*. Los Angeles, CA: Los Angeles County Museum of Art in association with Harry N. Abrams.
- Gallagher, Shaun ja Dan Zahavi. 2012. *The Phenomenological Mind*. London: Routledge.
- Grishakova, Marina. 2013. "Complexity, Hybridity, and Comparative Literature". *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 15 (7): 1–9. Tarkistettu 10.6.2019. <https://doi.org/10.7771/1481-4374.2379>
- Juvan, Marko. 2008. *History and Poetics of Intertextuality*. West Lafayette, IN: Purdue University.
- Kaplan, Morton A. 1976. *Alienation and Identification*. New York: Free Press.
- Karttunen, Assi. 2013. "Retorinen l'obscurité – historiallinen tiedostaminen muusikon työprosessissa". *Musiikki* 3–4/2013: 142–163
- Karttunen, Assi. 2016. "The music-related gestures of *la danse grotesque* in Rameau's *Les Sauvages*". *Trio* 5(1): 34–50
- Korhonen-Björkman, Heidi. 2016. *Musikerröster i Betsy Jolas Musik. Dialoger och spelelfarenheter i analys*. Acta Musicologica Fennica 33. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- Kotkavirta, Jussi. 2008. "Adorno ja psykoanalyysi". Teoksessa *Kätkeltyjä hahmoja. Kirjoituksia Theodor W. Adornosta*, toim. Olli-Pekka Moisio. 65–78. Helsinki: Minerva.
- Kristeva, Julia. 1993. "Sana, dialogi ja romaani". Suom. Kirsi Saarikangas. Teoksessa *Puhuva subjekti: tekstejä 1967–1993*. 21–50. Helsinki: Gaudeamus.
- Kristeva, Julia. 2002. *Intimate Revolt. The Powers and Limits of Psychoanalysis* 2. Käänt. Jeanine Herman. New York: Columbia University Press.
- Marin, Risto-Matti. 2010. *Soittimellisuus pianosovituksissa: pianistinen analyysi Liszt-Busonin Paganini-etydistä nro 6 ja neljästä Wagnerin Valkyyrioiden ratsastuksen pianosovituksesta*. Taiteellisen tohtorintutkimuksen kirjallinen työ. Sibelius-Akatemia, Helsinki.
- Mawer, Deborah. 2014. *French Music and Jazz in Conversation*. New York: Cambridge University Press.
- Merleau-Ponty, Maurice. 2012 [1945]. *Phenomenology of Perception*. [*Phénoménologie de la Perception*.] Käänt. Donald A. Landes. Abingdon Oxon, UK: Routledge
- Messing, Scott. 1988. *Neoclassicism in Music. From the Genesis of the concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*. London: UMI Research Press.
- Mészáros, Istvan. 1972. *Marx's Theory of Alienation*. 3. ed. London: Merlin.
- Mäkelä, Tomi. 1987. *Soitinmusiikin soittimellisuudesta tyylianalyttisenä parametrina*. Musiikkitieteen lisensiaatintyö, Helsingin yliopisto.
- Ozenfant, Amédée ja Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier) 2002 [1918]. "After Cubism" [*Après le cubisme*]. 129–167. Käänt. John Goodman. Teoksessa Eliel, Ducros ja Gronberg 2002.

- Paddison, Max. 1996. *Adorno, Modernism and Mass Culture: Essay on Critical Theory and Music*. London: Kahn and Averill.
- Parko, Maija. 2016. "Intermediaalisuus ja soittajan kokemuksellinen merkityksenmuodostus Debussyn preludissa *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*". *Trio* 5 (2): 5–17.
- Perloff, Nancy. 1991. *Art and the Everyday: Popular Entertainment and the Circle of Erik Satie*. Oxford: Clarendon Press.
- Ranta, Sulho. 1946. "Pieni Rapsodia Ranskan, Amerikan, Englannin ja Venäjän musiikista muusikoista". Teoksessa *Sävellen valoja ja varjoja. Toinen kirja musiikista ja muusikoista*. Porvoo & Helsinki: WSOY. 120–131.
- Riikonen, Taina. 2008. "Soittamisen kokemukset ja muusikon ruumiillisuuden tutkiminen taidemusiikkikulttuureissa". *Musiikki* 3–4/2008: 64–83.
- Rubinstein, Arthur. 1980. *My Many Years*. Toim. Alfred A. Knopf. New York: Alfred A. Knopf.
- Saarni, Matti. 2016. *Wittgensteinin yksityiskieliargumentin ja hermeneuttisen kielifilosofian suhteesta*. Tarkistettu 15.3.2020. <http://www.paatos.fi/tag/kielipeli/>.
- Salmenhaara, Erkki. 1968. *Vuosisatamme musiikki*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Schuller Gunther. 2008. "Jazz and Musical Exoticism". Teoksessa *The Exotic in Western Music*, toim. Jonathan Bellman, 281–291. Boston, MA: Northeastern University Press.
- Steegmuller, Francis. 1986. *Cocteau: A Biography*. London: Constable.
- Straus, Joseph N. 1990. *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Stravinsky, Igor. 2007 [1919]. *Piano-Rag-Music*. Nuottijulkaisu. Milwaukee, WI: Hal Leonard Corporation.
- Stravinsky, Igor. 1968 [1963]. *Musiikin poetiikka*. Käänt. Ilkka Oramo. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Sumelius-Lindblom, Eveliina. 2016. "Uusi (epä)järjestys? 1920-luvun ranskalaisen modernismin käsitehistoriallista tarkastelua". *Trio* 5 (2): 18–53. Tarkistettu 23.5.2020. https://issuu.com/sibelius-akatemia/docs/trio_2_2016_issuu
- 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). Tarkistettu 23.5.2020. <https://journals.library.ualberta.ca/ari/index.php/ari/article/view/29397/21576>
- Sumelius-Lindblom, Eveliina. 2020. "Kaksi näkökulmaa 1920-luvun ranskalaiseen modernismiin: käsiteanalyysistä intertekstuaalisuuden lajeihin". Lisensiaatintyö, taiteilijakoulutus. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, Helsinki. <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/313058>
- Tarasti, Eero. 1979. *Myth and Music: A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, Especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky*. The Hague: Mouton.
- Taruskin, Richard. 1996. *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works through Mavra*. Berkeley, Los Angeles & London: Oxford University Press.
- Taruskin, Richard. 2009. *The Danger of Music and Other Anti-Utopian essays*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press.
- Torvinen, Juha. 2007. *Musiikki ahdistuksen taitona. Filosofinen tutkimus musiikin eksistentiaalis-ontologisesta merkityksestä*. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- Torvinen, Juha. 2008. "Fenomenologinen musiikintutkimus: lähtökohtia kriittiseen keskusteluun". *Musiikki* 1/2008: 3–17.

Tyrväinen, Helena. 2013. *Kohti Kalevala-sarjaa. Identiteetti, eklektisyys ja Ranskan jälki Uuno Klamin musiikissa*. Helsinki: Suomen musiikkiteollinen seura.

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

Varto, Juha. 1992. *Fenomenologinen tieteen kritiikki*. Tampere: Tampereen yliopisto.

Wahlfors, Laura. 2018. "Sävelten siivin ja kissan kypälin. Musiikillis-kirjallinen intertekstuaalisuus Robert Schumannin *Kreislerianan* soittamisessa". Teoksessa *Kirjallisuuden ja musiikin leikkauspintoja*, toim. Siru Kainulainen, Liisa Steinby ja Susanna Välimäki. 63–97. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Whittall, Arnold. 2001. "Neo-classicism". *Oxford music online: Grove music online*. Oxford University Press. Tarkistettu 15.9.2019. <http://www.oxfordmusiconline.com/search?q=Neoclassicism&searchBtn=Search&isQuickSearch=true>