

Narratiivinen tila ja temporakennelma Magnus Lindbergin teoksessa *Parada*

Takemi Sosa

Triptyykin kolmas teos ja tutkimusongelma

Jo yli kolmekymmentä vuotta kansainvälistä uraa tehnyt nykysäveltäjä Magnus Lindberg (syntynyt 1958) on jatkuvasti uudistanut sävellystyyliaan ja esteettistä näkemystään. Läpimurtoteoksensa *Kraftin* (1985) jälkeen hänen orkesteriteoksissaan voidaan silti kuulla hänelle tyyppillinen, selkeä, nopea sekä energinen karaktääri, jota voidaan kutsua "lindbergiaaniseksi soundiksi". Tutkijoita askarruttaa tietysti mikä on se säveltäjän "käsiä", jonka kuulijat tunnistavat. Varsinkin kun kysymys on nykysäveltäjän taideteoksista, tyyliin liittyvät seikat ovat erityisen kiinnostavia. Lindbergiaanisen soundin muodostaviin seikkoihin kuuluu monia tekijöitä: yksi näistä on Lindbergin viimeaikaisissa orkesteriteoksissa kuultava vivahteikas sointiväripaletti, joka on syntynyt hyvin suunnitellun, nopeasti vaihtelevan ja läpikuultavan orkestraation tuloksena. Tämä on myös tutkimuskohteena mielenkiitoinen. Lindbergin pitkän uran aikana hioutunut soitinnustaito on muutoinkin koko hänen tuotantonsa kannalta merkittävä piirre¹, sillä hänen sävellystuotantonsa keskittyy pääasiallisesti orkesterimusiikkiin. Lindberg (tekijän haastattelu 2008) toteaa, että hän joutuu korjaamaan kappaleidensa soitinnukset erikseen ennen jokaista esitystä esitystilojen erilaisuuden vuoksi. Tässä suhteessa Lindberg muistuttaa ehkä Gustav Mahleria, jolla oli tapana korjata sinfonioitansa vielä esitystilanteessa. Orkestraation lisäksi toinen lindbergiaaniseksi soundiksi tunnistettava tekijä on Lindbergin ideaalisella tasolla oleva musiikillinen muotoskeema.

Nopeasti vaihteleva, vahvasti karakterisoitu lindbergiaaninen soundi luo koko teokselle tietyn dynaamisuuden. Mutta millä perusteella säveltäjä rakentaa musiikille dynaamista tapahtumien ketjua? Suunnitteleeko Lindberg etukäteen esimerkiksi teostensa muotoskeeman tai jäsentyneen sisäisen draaman, jonka kautta musiikilliset tapahtumat sitten järjestyvät? Kehittykö tapahtumista koko-

¹ Lindberg totesi eräässä lehtihaastattelussa (Lampila 1992), että "*La Mer* on toinen kotiraamattuni. Toinen on Stravinskyn *Kevätuhri*. Kummatkin teokset ovat aina yöpöydälläni". Esa-Pekka Salonen (katso Stenius 2006, 155) kommentoi haastattelussa, että "hän [Lindberg] on suunnattoman taitava, melkein kuin Richard Strauss. [...] [P]uhtaasti teknisesti Sibelius ei ollut samalla tasolla kuin Magnus Lindberg".

nainen draama vai vain hajanaisia katkelmia? 1980-luvulta lähtien on noussut esiin musiikintutkimuksellinen lähestymistapa, jossa käsitellään analyysikohdetta ajassa kuluvana ja kehittyvänä dynaamisena tapahtumana (ks. Koivisto 2003, 45). Uuden musiikin analyysissa säveltaso-organisaation lisäksi rytmikka ja musiikillinen aika ovat nousseet entistä useammin huomion kohteiksi. Tällaista dynaamista lähestymistapaa tarjoavat muun muassa sävellyksellisen ”designin” sekä transformaatioajattelun teorit.² (Ibid.; ks. myös Koivisto 1999.) Sen lisäksi musiikkisemiotiikassa käsitellään analyysikohdetta narratiivisuutena (Almén 2008; Grabócz 2008; Klein 2005; Monelle 2000 ja 2006; Tarasti 1994, 2002 ja 2012). Musiikillisessa narratiivisuudessa pääpaino on niin sanotun musiikin paradigmaattisen analyysitavan lisäksi syntagmaattisen aspektin esille tuomisessa.³ Musiikin narratiivisuuden kannalta musiikin prosessuaalisuus johtaa väistämättä kysymykseen siitä, miten teoksen musiikillinen dramaturgia on rakennettu, ja miten teos kuulijan kannalta hahmottuu.

Artikkelissani⁴ keskiössä on kysymys siitä, miten nykytaideteoksia, erityisesti orkesterimusiikkia, jota Lindberg on säveltänyt parin vuosikymmenen ajan, voidaan käsitellä musiikillisista tapahtumista tapahtumiin kehkeytyväksi dynaamiseksi prosessikuvaksi. Lisäksi olennaista on pohtia, että jos dynaamisessa prosessikuvassa on jonkinlainen draama, millaiseksi kokonaiskuvaksi se voidaan ymmärtää.

Kutsun tällaista draamaa musiikilliseksi dramaturgiaksi. Säveltäjän musiikillisen organisaation rakentamisen ja kuulijan kuulokokemusten välinen vertailu antaa mahdollisuudet pohtia sekä musiikissa tapahtuvat ajan organisaatiota että tapahtumien jäsentelyä. Kun tarkastelu painottuu nykysäveltäjän verbaalisoi- maan ideaan ja sävellysmenetelmään, johon itseensä kuuluu dramaturgia-käsite, on välttämättä pidettävä yllä kriittistä etäisyyttä tutkimuskohteeseen.⁵

² Suomessa uuden musiikin analyysista yleisesti ovat kirjoittaneet esimerkiksi Koivisto 1999, 2003 ja 2005; Castrèn 1989 ja 1994; sekä Hämeenniemi 1982. Katso myös Otonkoski (toim.) 1991.

³ Musiikin paradigmaattinen analyysitapa (esimerkiksi Ruwet 1972 ja Hanninen 2001) viittaa teemojen ja motiivien tarkastelutapaan, jossa ”segmentaatiohahmoiksi” (*segmentation figures*) kutsuttuja samankaltaisia melodioita pinotaan yhteen kuvaan. Syntagmaattisella aspektilla tarkoitan tässä esimerkiksi sitä, mitä narratiivisuuden yhteydessä Almén (2008, 32) määrittelee: 1) syntaksi, joka voisi ryhmittää musiikin aineksena olevia elementtejä dialogisiin ja/tai konfliktisiin suhteisiin; 2) (ajan kuluessa oleva) ryhmien jatkuva koherenssi; 3) teleologinen suuntautuneisuus (ainakin yksi merkittävä muutos elementtien välisissä suhteissa teoksen alusta loppuun); 4) esityksen kulttuuriset edellytykset, jotka sallivat tai kehottavat kuulijoita tarkkaavaisiksi yllä olevia ominaisuuksia kohtaan.

⁴ Tämä artikkeli on tiivis versio eräästä tulevan väitöskirjastani *Magnus Lindberg – musical gesture and dramaturgy* osasta. Väitöskirjani arvioitu valmistumisaika on vuoden 2017 keväällä. Kiitän sydämellisesti ystäviäni Matti Takalaa ja Hanna Isolammia, jotka lukivat artikkelini ja korjasivat kärsivällisesti sen kielellisiä virheitä. Kiitän myös Koneen Säätöä ja Alfred Kordelinin säätöä, joiden myöntämät apurahat ovat mahdollistaneet tämän artikkelin kirjoittamisen.

⁵ Esimerkiksi katso Iitti 1992.

Käsittelen Magnus Lindbergin orkesteriteoksen *Parada* (2001) musiikillista dramaturgiaa edellä mainittujen kysymysten valossa. Aivan aluksi esittelen seuraavassa tutkimusongelman, minkä jälkeen tarkastelen lyhyesti metodologiaa. Varsinaisissa analyysiluvuissa pohdin *Paradan* muotoa ja temporaalista rakennetta, joiden kautta on mahdollista lähestyä säveltäjän sävellystapaa ja intentiota sekä teoksen syvärakennetta. Poimin myös tarkempaan käsittelyyn muutaman kohdan, joissa tapahtuu koko teosrakenteen kannalta musiikillisesti merkittäviä tapahtumia. Tarkastelun kohteet on kuitenkin pakko rajoittaa artikkelin raameihin sopiviksi, joten pyrin hahmottamaan analyysin tuloksia mahdollisimman selkeästi graafisten esitysten avulla. Artikkelissani esitetyt esimerkkikuviot ovat piirtämiäni, ellei toisin mainita.

Vuonna 2001 sävelletty orkesteriteos *Parada*⁶ muodostaa vuonna 1997 sävelletyn *Ferian* ja vuonna 1999 sävelletyn *Cantigas*in kanssa sinfonisen triptyykin. Magnus Lindberg totesi teosten olevan identtisiä materiaalin tasolla (tekijän haastattelu 2003) ja kutsui itse niitä triptyyiksi tai toiseksi trilogiaksi.⁷ *Feria* valmistuttua Lindbergillä ei ollut tarkoitusta säveltää trilogiaa, mutta teoksista myöhäisintä eli *Paradaa* säveltäessään hänellä oli selkeä tarkoitus tehdä *Feria* ja *Cantigas*in välille hidastempoinen kappale, josta tuli *Parada*. Säveltäjän (ibid.) mukaan esikuvana laajamittaisesta kolmiosaisesta orkesteriteoksesta on toiminut Debussyn orkesteriteos *Images*, ”jonka osat niin ikään syntyivät erikseen ja säilyttivät itsenäisyytensä, vaikka niitä voidaan soittaa myös yhdessä” (Nieminen 2006, 323). *Parada* on Lindbergin tuotannossa harvinainen kappale siinä mielessä, että vaikka kappaleen keskiosassa on nopeatempoinen scherzo-jakso, kappale koostuu pääasiassa hidastempoisista jaksoista. Säveltäjän mukaan tällainen hitaiden ja nopeiden jaksojen yhdistelmä viittaa Sibeliuksen viidennen sinfonian ensimmäiseen osaan (Lindberg 2002, 6). *Parada* ei ole muihin Lindbergin orkesteriteoksiin verrattuna kestoaltaan ja kokoonpanoltaan erityisen laaja teos; kesto on partituurin (Lindberg 2001b) mukaan 12 minuuttia, kokoonpano niin sanotun klassismin tai varhaisromantiikan ajan orkesteri, jossa tarvitaan jokaiseen puhaltimeen kaksi soittajaa.

Ennen tutkimusongelmaa ja analyysia on mielekästä katsoa ja vertailla Lindbergin triptyykin kolmea teosta keskenään. Kiinnitän huomiota varsinkin musiikillisen dramaturgian kannalta teosten muodollisiin ja sävellysteknisiin seikkoi-

⁶ ”*Parada* sai kantaesityksensä osana marraskuusta 2001 helmikuuhun 2002 järjestettyä, Lindbergin musiikille omistettua sarjaa Related Rocks” (Nieminen 2006, 323). Kantaesitys tapahtui 6.2.2002 Related Rocksiiin kuuluvassa Esa-Pekka Salosen johtamassa Philharmonia-orkesterin konsertissa. Ennen konserttikantaesitystä samat esittäjät ovat levyttäneet teoksen Lontoossa 16–18.11.2001 (Lindberg 2011).

⁷ Ensimmäinen trilogia viittaa 1980-luvun lopulla sävellettyyn teosten *Kinetics* (1988–1989), *Marea* (1989–1990) ja *Joy* (1989–1990) muodostamaan kokonaisuuteen. Toinen trilogia viittaa 1990-luvun lopulla sävellettyyn sinfoniseen triptyykkiin, jonka muodostavat *Feria*, *Parada* ja *Cantigas*. Kokonaisuena sinfonisena triptyykinä se kantaesitettiin Ars Musica -festivaalilla Liège:ssä (Belgiassa) 21. maaliskuuta 2002. Teokset esitti Orchestre Philharmonique de Liège Louis Langréen johdolla.

hin sekä tutkimukseni tuloksiin; triptyykin avausosassa *Feriassa* ydinteemana toimivat fanfaarit⁸. Lindberg toteaa, että ”keskeinen ongelma ei koske temaattista materiaalia, vaan pikemminkin tekstuurin yhtäläisyyksiä. *Feriassa* oli selkeä yritys tematisoida materiaalit fanfaarien kautta – selvien temaattisten ideoiden avulla säveltäjä voi identifioida asioita” (tekijän haastattelu 2008). Säveltäjä pyrki identifioimaan fanfaareilla myös teoksen muotoa. Fanfaarin paluu huipenuksessa viittaa loppujen lopuksi teoksen syklimuotoon. Tämän teeman funktion (fanfaarin) lisäksi *Ferian* merkittäviä elementtejä ovat keskiosassa esiintyvä allusio ja kliimaksissa oleva tonaalinen elementti, jotka valaisevat Lindbergille tyypillistä dramaturgista ajattelutapaa ja osoittavat sen, miten teoksen koko dynamiikka rakentuu.

Triptyykin viimeisenä osana oleva *Cantigas* rakentuu viiden jakson syklistä, jota Lindberg kokeili jo *Feriassa*. *Cantigasissa* on myös alkuteema, jolla on kvintti-intervallien ketjuista rakentuva lyyrinen karakteri, ja joka palaa jälleen teoksen lopussa. Teos vaikuttaa olevan materiaalien käsittelytavan ja rakenteen osalta hyvin samanlainen kuin *Feria*. *Cantigas*in luonnetta vahvistava elementti on kuitenkin monimutkainen, mutta selkeästi läpikuultava rytmien rakenne, joka osoittaa sen, että muihin teoksiin verrattuna *Cantigasissa* alkaa esiintyä useampia toistuvia rytmejä. Säveltäjän aikomus on selvä; selkeät toistuvat elementit luovat musiikille virtaa ja jatkuvuutta. Jatkuvuus on olemassa ”kaikissa rakenteellisissa tasoissa” (Cooper ja Meyer 1960, 148). *Ferian* ja *Cantigas*in kautta Lindbergin sävellystyylillä suuntautuu selvästi tekstuurin yksinkertaisuuteen. Hänen 1980-luvun teoksilleen tyypilliset monimutkaiset äänten ja rytmien kudokset sekä jälkisarjalliset ajattelutavat, esimerkiksi materiaalien syntyminen parametreittain, alkavat häipyä vähitellen.

Parada osoittaa myös sen, että selkeä yksinkertainen tyyli näyttää yhä vahvistuvan. Lindbergin (2002: 6) mukaan *Paradalle* ominainen piirre on se, että teoksesta on ”puhdistettu pois” niin sanottua ”musiikillista pintaa” ja ”vahvaa gesturaalisuutta”, jotka olivat Lindbergille tyypillisiä 1980-luvun *Kraftin* aikoina. Näiden sijaan tekstuureja viedään eteenpäin heterogeenisellä materiaalilla yksinkertaisesti. Mielenkiintoista on, että Lindberg vertaa 1990- ja 1980-luvuilla syntyneitä sävellyksiä toisiinsa. Tämän voidaan tulkita tarkoittavan, että hänen sävellystyylinsä on muuttunut 1990-luvulle tultaessa, ja että 1990-luvulla ei tapahtunut yhtä suuria muutoksia sävellystrategiassa, -tavoissa tai -tyylissä. Lindberg ei nykyään kerro konkreettisesti, mikä tuoreessa teoksessa on uutta tai ennenkuulumatonta, vaan puhuu yleisemmin teoksen ominaisuuksista ja omista pyrkimyksistään. Joka tapauksessa säveltäjän kuvailu *Paradasta* herättää tiettyjä kysymyksiä: millaista heterogeenista materiaalia hän on käyttänyt *Paradassa* sekä mitkä tekijät *Paradassa* heijastelevat yksinkertaisuuteen suuntautuvaa sävellystyyliliä ja samalla siten myös tavallaan ennakoivat 2000-luvun teoksia? Näitä kysymyksiä pohdin ottamalla hieman etäisyyttä säveltäjän omiin kommentteihin.

Säveltäjän toteama ”pinnan puhdistus” tarkoittanee karkeasti sanoen sitä, että Lindberg käsitteli uudella tavalla tekstuuria, joka eroaa 1980-luvun monimutkaisesta ”beriomaisesta” tai ”xenakismaisesta” massiivisuudesta. Mitä on

⁸ *Ferian* analyysin tuloksista katso tarkemmin Sosa 2006.

sis jäänyt jäljelle puhdistuksen jälkeen? Hypoteesina on, että monikerroksisessa tekstuurissa yksittäisten äänien ja detaljien tasolla on vähemmän merkitystä, mutta *Paradan* uudenlainen tekstuurit, joka on ”puhdistettu” sävelten kasautumista on hyvin läpinäkyvä tai paljas, ja siksi jokaisen äänen arvo ja merkitys korostuvat huomattavasti. Tutkimusongelman kannalta mielenkiintoiseksi nousee kysymys, johtaako ”pinnan puhdistus” teosten vertikaalisten (eli harmonioiden) ja horisontaalisten linjojen (eli teemojen tai temaattisten kokonaisuuksien) läpinäkyvyyden vuoksi lähemmäs myöhäisromantiikan tyyliä tai perinteisiä muotokatkaisuja. Ja jos ei, niin mihin sitten? Tämän sävellystyylin liittyvän kysymyksen ohella pyrin tarkastelemaan *Paradan* dramaturgista rakennetta eli sitä, mitä tapahtuu musiikillisesti jaksoittain. Jos tekstuurit on entistä läpinäkyvämpi ja paljaampi, jäävätkö kuuntelukokemuksessa mieleeni selkeästi tietyt kohdat, jotka ovat myös rakenteellisella tasolla merkittäviä ja jotka muodostavat jonkinlaisen kehkeytyvän draaman? Jos on olemassa sellaisia kohtia, millaisia ne ovat?

Parada vaikuttaa olevan temaattisten ja tekstuurien rakenteen tasolla kahden edellisen teoksen kokoomateos, jossa ideat ja tekstuurit ovat yksinkertaistetuilla tavoilla kiteytyneet. Tarkastelen edellä mainitun lisäksi erityisesti *Paradan* muotoa ja sitä, miten edellisistä teoksista peräisin olevia ja dramaturgisen rakenteen kannalta merkittäviä elementtejä esiintyy tiivistettyinä *Paradassa*.

Mainitsemani kaksi seikkaa ovat analyysini pääkohteita, mutta niiden lisäksi tarkastelen hiukan tarkemmin temporaalista rakennetta, joka tuo esille hyvin *Paradan* syvärakenteen ominaisuuksia: nimittäin valmiin teoksen ja luonnosmateriaalien tarkastelun kautta ilmi käyvää säveltäjän sävellystapaa ja intentiota. Nostan esiin yhden esimerkin tempojen määrittelyn osalta. Sen jälkeen pohdin teoksen rakennetta. Pohdintani kohdistuu erityisesti musiikillisiin tapahtumiin sekä poimimiini dramaturgian ja teoksen dynaamisuuden kannalta merkittäviin ominaisuuksiin.

Dramaturgia ja tilanarratiivisuus

Artikkelini tärkein teoreettinen käsite on musiikillinen narratiivisuus, joka toimii niin sanottuna kattokäsitteenä. Ideani dramaturgiasta ja tilanarratiivisuudesta juontuvat siitä (termeistä tarkemmin lisää myöhemmin). Myös analyysissäni tarkastelun kohteen on erityisesti narratiivisuus. Muuten analyysini on varsin perinteistä musiikkianalyysiä: erittelen teosta harmonian, melodian ja muodon osalta. Tietyt parametrit kuten sävelkorkeus, dynamiikka, kesto sekä tempo ovat korostetummin esillä. Musiikkianalyttisenä aineistonani toimivat partituuriin ja äänitteen lisäksi tekemäni haastattelut sekä *Paradan* syntyprosessiin liittyvä luonnosaineisto, joka pitää sisällään esimerkiksi teoksen harmoniaan ja rytmiikkaan liittyviä kaavioita.

Kattokäsitteenä toimiva narratiivisuus juontuu ennen kaikkea Eero Tarastin (1994) Algirdas Julian Greimasin tavoista kuvata ja määritellä narratiivisuus. Narratiivisuus pohjautuu siten niin sanottuun ajatukseen kolmesta diskursiivisaation

tasosta.⁹ Tarastin (ibid.) mukaan teoksen narratiivisessa kehkeytyemisessä voidaan sen niin sanotun diskursivisaation tasolla erottaa kolme analyttistä ulottuvuutta: musiikin spatiaalinen, temporaalinen ja aktoriaalinen ulottuvuus. Spatiaalisuus viittaa sävelvaruuden organisaatioon (esimerkiksi harmoniat ja rekisterit sekä orkestraatio), temporaalisuus teoksen ajalliseen organisaatioon (esimerkiksi musiikillinen syntagma eli ”teoksen logiikka” sekä rytmiiikka ja metriikka) ja aktoriaalisuus puolestaan temaattiseen ja motiiviseen organisaatioon. (Tarasti 1994, 48.) Sovellan Tarastin lähestymistapaa teoksen tekstuuriin tarkasteluun. Toinen tärkeä narratiivisuuden diskursiivisia kategorioita määrittelevä käsitepari on päälle- ja poislytkentä (ranskaksi *embrayage* ja *débrayage*). Poislytkentä viittaa musiikin prosessuaaliseen muutokseen, esimerkiksi tonaalisessa musiikissa toonikasta pois päin etenemiseen. Päällelytkentä merkitsee päinvastoin liikkumista kohti toonikaa (ibid.; Monelle 1992, 258). Pois- ja päällelytkennän käsitteistä on hyötyä paitsi harmonian eli spatiaalisen tason tarkastelussa mutta myös muiden diskursivisaation tasojen tarkasteluissa. Esimerkiksi aktoriaalisessa mielessä teeman tai päämotiivin paluu (eli esimerkiksi sonaattimuodossa sen kertausjakso tai syklisen muodossa teeman uudelleen esiintyminen) voidaan tulkita päällelytkennäksi. Kun edellisiä sovelletaan temporaaliseen ulottuvuuteen, voidaan havaita jonkinlainen hierarkkinen tai muodollinen sääntö: esimerkiksi teoksen päätempo, joka on määritelty teeman esiintymisen yhteydessä.¹⁰ Lindbergin teoksissa tempoon ja sen vaihteluihin liittyvät ratkaisut ovat yksi mielenkiintoisimmista tutkimusaiheista, sillä hänelle tempo on jälkisarjallisille säveltäjille tyypillisesti yksi itsenäinen parametri. Tempo on parametrinä läsnä Lindbergin sävellystyössä, hänen määritelleessään ja käsitellessään musiikillisia materiaaleja. Tilanarratiivisuuden käsitteeseen olen ottanut vaikutteita Tarastilta. Hyödynnän erityisesti hänen ajatuksiaan spatiaalisuudesta.

Dramaturgia¹¹ on ennen kaikkea teatterin ja teatteritieteen käsite. Juha-Pekka Hotinen (2002, 209) määrittelee dramaturgian perusominaisuuksia teatteri-

⁹ Algirdas Julian Greimasin narratiivisuuden lähtökohta on kielitieteellinen semiotiikka. Tarastin teoriassa määritellään kerronnallisuuden generatiivisia kulkuja, joita jaetaan neljään tasoon: 1) isotopiat eli tekstin laajahkot, perussegmentoinnin kriteereinä toimivat merkitystasot; 2) tekstin diskursivisoinnin tasolla olevat artikulaatiokategoriat eli spatiaalisuus, temporaalisuus ja aktoriaalisuus; 3) modaliteetit ja 4) feemit/seemit ja figuurit eli musiikillisen materiaalin pienimmät merkitsevät yksiköt. (Tarasti 1994, 47–54.) Narratiivisuudella viittaa näistä tasoista pääasiallisesti toiseen eli spatiaalisuuden, temporaalisuuden ja aktoriaalisuuden artikulaatiokategorioiden tasoon.

¹⁰ Esimerkkinä tästä vaikkapa Anton Brucknerin sinfonioiden viimeisessä osassa oleva coda, johon on tempomerkinnäksi merkitty Tempo I. Tämä ”tempo primo” osoittaa eräänlaisen temporaalisen päällelytkennän eli palaamisen alkupisteeseen. Tämä tarkoittaa myös syklisyyden lopputulosta.

¹¹ Maailman ensimmäisenä dramaturgina on pidetty saksalainen Gotthold Ephraim Lessingia (1729–1781), joka teoretisoi dramaturgiaa omia teatterikritiikkejään kokoavassa teoksessaan *Hamburgische dramaturgie* (1767–1769). Lessingia pidetään modernin dramaturgian isänä ja hänen näytelmänsä uudistivat ratkaisevasti saksalaista koulukuntaa. (Luckhurst 2006, 24.)

tekstin kannalta: ”kaikissa esityksessä on dramaturgia, koska dramaturgia määritelmän mukaan on minkä tahansa materiaalin järjestämistä esitykseksi”. Hotisen ajatus viittaa siihen, että käsite selventää paitsi draaman rakennetta myös tapaa, jolla materiaalit ja rakenteelliset perusyksiköt järjestyvät ja ryhmittyvät.¹² Näytelmän tapahtumien elementit ja jäsentelyt sekä kaiken kaikkiaan näytöksen tarkoitus pohjautuvat todellisen tapahtuman ”jäljittelyyn” (Aristoteles 1997, 159; Brecht 1991, 119). Aristoteles (ibid.) totesi, että ”epiikka ja tragediarunous samoin kuin komedia ja dityrambirunous sekä enin osa huilu- ja lyyramusiikista ovat kaikki yleisesti ottaen jäljittelyn lajeja”. Aristoteleen taidekäsitteiden teoreettinen ydinkäsite on mimesis, joka on ollut länsimaisen taidefilosofian yksi keskeisimmistä kysymyksistä. ”Mimeksellä viitataan yhtäältä jäljittelyn prosessimerkitykseen, [...] sekä todellisuutta jäljentävään (imitaatio) että tuottavaan ja luovaan toimintaan” (Reitala & Heinonen 2003, 31). Aristoteles viittaa siihen, että tähän jäljittelyyn (eli mimesikseen) kuuluu paitsi taiteellista toimintaa, myös taideteoksia ylipäätään – tietenkin taidemusiikki mukaan lukien. Dramaturgia on siis käsite, jolla voi analysoida juuri jäljittelyn prosessimerkityksiä. Koska esitetyssä draamassa henkilöiden repliikit kuuluvat kertomuksen luokkaan (ibid., 11) ja draama viittaa loppujen lopuksi kysymykseen ”narratiivisuuden ja inhimillisen kokemistavan välisestä elimellisestä suhteesta” (ibid.), kerronnallinen rakenne on oleellinen peruselementti draaman (dramaturgista) rakennetta.

Dramaturgia-käsitettä käytettäessä on myös ilmeistä, että näkökulma teosta kohtaan painottuu pääosin enemmän tekijään kuin vastaanottajaan. Kalevi Ahon (1992, 262–277) mukaan musiikillinen dramaturgia viittaa tapaan, jolla säveltäjä konstruoi musiikillista organisaatiota ottaen huomioon sekä niin sanotun reaalisen ja elämyksellisen ajan etenemisen, että musiikillisen materiaalin ja sävellyksellisen kokonaisnäkemysten välisen suhteen. Reaalinen aika tarkoittaa tässä ”kellon aikaa”, mutta Padillan (1996, 509) mukaan kuulijan kokemaa elämyksellisen aika (toisin sanoen psyykkinen aika) viittaa musiikin narratiiviseen tai dramaturgiseen aikaan. Säveltäjän strategian kannalta tärkeä kysymys on siis paitsi jakson järjestelytapa ja ryhmittely, myös jakson sisäinen rakenne. Tämä viittaa tapahtumien jaksotteluun eli millä tavalla jaksoon sijoitetaan ratkaisevia tapahtumia: ”tapahtumien jaksottelu on keskeinen keino tuottaa ja ylläpitää jännitettä” (Reitala ja Heinonen 2003, 26). Säveltäjän kannalta tällainen jaksotteluperiaate johtaa tekniseen kysymykseen siitä, miten jännitteitä rakennetaan, pitkitetään ja laukaistaan sekä miten rytmit strukturoidaan. Tavoitteena on sijoittaa ratkaiseva efekti juuri oikeaan hetkeen.

Ongelma draaman temporaalisesta ulottuvuudesta, esimerkiksi siitä, millä tavalla luodaan jaksottelua tuottavaa jännitettä, assosioituu musiikin diskursissa olevaan kysymykseen teoksen muodosta. Teatteridramaturgian ja musiikillisen dramaturgian välinen ero on siinä, että teatteridraamassa keskeisiä ovat

¹² Hotisen pohdinnat uudesta dramaturgiasta (2002, 208–227) perustuvat 1980-luvulla Keski-Euroopassa (muun muassa Belgiassa ja Hollannissa) yleistyneeseen uuteen dramaturgiaan. Pohdinnoissa määritellyt perusteet antavat myös mahdollisuuksia laajentaa näkökulmaa ajattelutavasta, jonka kautta ilmenee draaman rakenteellisia ratkaisuja.

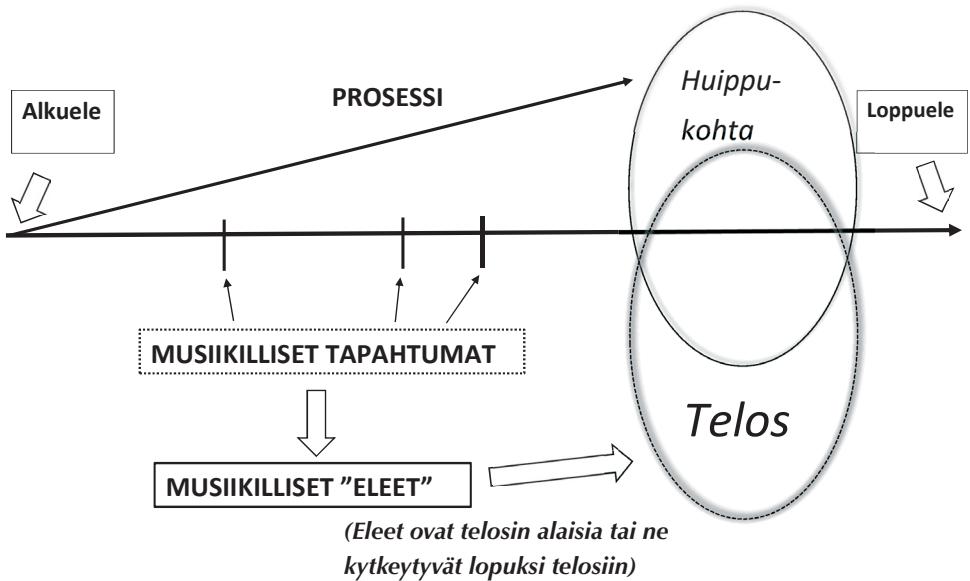
esitystekniset tehokeinot ja juonen rakenne esimerkiksi puhuttaessa traagisesta vaikutuksesta (Aristoteles 1997, 173 ja 247). Musiikissa puolestaan kerronnalliset generatiiviset kulut (Tarasti 1994, 26–32) ovat erilaisia kuin kielellisesti toteutuneen teatteridraaman juonenkulut. Tietenkin niiden syvärakenteen ominaisuudet (tarina) ajallisena organisaationa poikkeavat myös toisistaan. Juonen rakenteeseen (eli Tarastin määritelmän Greimas-vaikutteeseen pintarakenteeseen) liittyvät musiikin diskursiivisessa tasossa tyylin, aiheen ja retorisen hahmon lisäksi musiikillinen ele ja prosessuaalisuus sekä energinen suuntaus. Tonaalisessa musiikissa ”draaman” temporaaliset tekijät näyttäytyvät sävellajin sisäisenä jännitteenä ja prolongaationa. Kleinin (2005, 117) mukaan juoni, joka on tapahtumien järjestely, ilmenee musiikissa ”narratiivisena impulssimuotona”: esimerkiksi (musiikillisena) liikkeenä, liikkeen esteenä, liikkeiden yhteentörmäyksenä ja genren sekoituksena. Tapahtumayksiköistä rakentuva pintarakenne (juoni) musiikillisessa dramaturgiassa vastaa siis enemmän tekstuuria, syvärakenne (tarina) taas niin sanottua musiikillista sisäistä muotorakennetta, kuten esimerkiksi harmoniaa, rytmiä tai sävelkorkeutta. Joka tapauksessa draaman temporaalisesta ominaisuudesta ja tapahtumien jaksottelusta päätellen ilmeistä on, että yksi dramaturgian keskeisimmistä perustekijöistä on huippukohtan rakenne ja suhde muihin jaksoihin eli milloin jännite purkautuu ja miten. Muoto- tai teosrakenteen analyysissä dramaturgia-käsitteestä on hyötyä erityisesti silloin, kun pohditaan, millainen huippukohta teoksessa on, mitä tapahtuu huipentumassa ja sen ympärillä. Toisin sanoen miten konteksti ja dynaamisuus rakentuvat kohti huippukohtaa ja huippukohtan jälkeen sekä ilmeneekö näiden tarkastelujen kautta tekijän strategisia tavoitteita.

Dramaturgia-käsitteeseen liittyy myös käsite *tilanarratiivisuus*. Sana on peräisin saksan kielen sanasta *Raumdramaturgie*, jota on käytetty esimerkiksi tilaa käsittelevässä arkkitehtuurissa. Tarastin (2012, 371) mukaan tilanarratiivisuus on myös tyypillistä suomalais-ugrilaiselle musiikille, jossa musiikillinen *aktori* (motiivi tai melodia) tulee repetition kautta eräänlaiseksi spatiaaliseksi sävellystekniikaksi, jota hän kutsuu ”narratiiviseksi tilaksi”.¹³ James Hepokosken (1993) analyysi Jean Sibeliuksen viidennestä sinfoniasta osoittaa *rotaatioperiatteen*, jolla Sibelius käyttää repetitiona niin, että tietyt elementit, motiivit ”hävittävät kuulijan mielestä” teoksen lineaarisen ajan. Koko jakso ilmenee syklistesti uudelleen. Hepokosken tulkinta heijastelee pikemminkin syntagmaattista ja prosessuaalista käsitystä, ja tässä suhteessa se eroaa esimerkiksi tunnetumpien Sibelius-analyytikkojen, Tawaststjernan tai Salmenhaaran, käsityksistä. Tarasti (2002, 111) korostaa, että idea rotaatiosta on tuttu Schubertin ja Brucknerin teoksista, mutta Sibeliuksen rotaatio on enemmän prosessi kuin arkkitehtuu-

¹³ Narratiivinen tila liittyy ideaan *orgaanisesta narratiivisuudesta* Jean Sibeliuksen tuotannossa. Tarasti (2002, 2012 ja 2013) tulkitsee Sibeliuksen musiikin olevan orgaanista. Erik Tawaststjerna (1978) ja Erkki Salmenhaara (1970) tarkastelivat samasta näkökulmasta Sibeliuksen orgaanista sävellystekniikkaa. Tarasti (2003, 238) kuitenkin toteaa, että Tawaststjernan ja Salmenhaaran näkemykset perustuvat pääosin musiikin paradigmaattiseen aspektiin, joten ”materiaalin, ts. motiivien, täytyy asettua syntagmaattisesti koherenssiin järjestykseen”.

rinen skeema. Siinä mielessä tämä periaate toimii hyvin esimerkkinä orgaanisesta musiikista: ”Hepokosken teoria, rotaation periaate on yhdistetty ideaan *telosista*” (ibid.). *Telos* tarkoittaa sitä, että teoksen loppuhuipentuma on ikään kuin musiikillisen prosessin lopputulos. Seuraavaksi voidaan kysyä, että jos koemme musiikkia dynaamisena prosessikuvana, milloin sen prosessin lopputulos paljastuu. Selvitän kohta millainen *Paradan* telos on ja millaiseksi osoitautuu teoksen narratiivinen tila. Koska Lindbergin musiikissa on ”teleologinen piirre”¹⁴, *Paradan* dramaturgiasta ja narratiivisuudesta voidaan myös osoittaa samanlaiset teleologiset piirteet.

Yllä esittelemäni kuvaukset dramaturgiasta ovat pääosin yhteneviä niin sanotun musiikillisen narratiivisuuden kanssa. Kuten on jo todettu, Tarastin (1994) määrittelemä spatiaalisuus, temporaalisuus ja aktoriaalisuus toimivat tutkimuksessani kattokäsitteinä, mutta en tarkastele kuitenkaan niitä tarkemmin. Käsittelen *Paradaa* lähinnä kolmesta näkökulmasta, tempon (sisäisen temporakennelman), säveltäjän (ulkoisen aktorin) ja narratiivisen tilan (prosessien lopputuloksen) osalta. Musiikillisella dramaturgialla tarkoitan säveltäjän ajatusta siitä, millä tavalla hän jaksottelee musiikillisia tapahtumia ja rakentaa huipentumaa, jotka kuulija kokee esityksen kautta loppujen lopuksi narratiiviseksi ”draamaksi”.



Kuva 1. *Telos* ja musiikilliset eleet tarkastuskohteina aristoteelisessa dramaturgiassa.

¹⁴ Katso Sosa 2006. *Ferian* pääaihe, fanfaari palaa jälleen huipentumassa, mikä voidaan katsoa musiikillisen prosessin tulokseksi. *Ferian* dramaturginen rakenne on hyvin aristoteelinen. *Auran* (1994) neljäs osa summaa hyvin muiden osien prosessien tulokset, joten sitä voitaisiin pitää teoksen teleologisena ja aristoteelisenä huipentumana.

Harmonia-, tematiikka- ja sointivärianalyysin lisäksi analyysissäni painotan narratiivis-dramaturgista tarkastelua. Näistä olen pelkistänyt oheisen visuaalisoinnin (kuva 1). Visualisoinnin taustalla on hypoteesi aristoteelisestä dramaturgiasta, jossa alkueleestä alkava draama kehittyy prosessien kautta kohti huipentumaa. Huipentuma tapahtuu teoksen lopussa ja sen jälkeen draama loppuu loppueeseen. Teosten erilaisista muodoista ja rakenteista johtuen tämä malli ei tietenkään sovellu kaikkeen länsimaiseen taidemusiikkiin.

Kuvassa 1 esitetty draaman malli on teoreettinen lähtökohta tutkimukselleni. Malli heijastelee kysymystä siitä, miten Lindbergin musiikkia voidaan analysoida dynaamisena jatkumona. Analyysini tarkastelukohteiksi nousevat seuraavat kolme seikkaa: *Paradan* muoto (1), muttei paradigmaattisesti¹⁵ staattisena kuvana. Koska *Paradan* kohdalla on hedelmällistä käsitellä tempon vaihteluihin liittyvää järjestelmää koko teosrakenteen suhteen, tarkastelen myös – hyödyntäen edellä eriteltyä musiikillisen dramaturgian käsitettä – musiikillisia tapahtumia tai kohteita, jotka jäävät kuulijan mieleen tai jotka ovat analyysin kannalta huomiota herättäviä (2). Näitä viimeksi mainittuja kutsun musiikillisiksi eleiksi. Musiikilliset eleet esiintyvät usein tekstuurinvaihdoksissa, joissa luodaan eri aineksilla kontrastia edelliseen jaksoon. Lisäksi on kiinnitettävä huomiota niin sanottuihin narratiivisiin arkkityyppeihin (Newcomb 1992, 119), joita pidetään myös semioottisesti topoksina (katso esimerkiksi Ratner 1995 [1980]). Arkkityyppeihin kuuluvat esimerkiksi klassisen ja romantiikan kauden ihanteet muotorakenteista, tonaliteetista, metriikasta ja niin edelleen. Kun musiikillisia tapahtumia eli eleitä pidetään teoksen kannalta merkittävänä prosesseina, tarkastelen vielä näiden prosessien lopputulokset eli telosta (3).

Tässä alaluvussa olen tuonut esiin runsaasti erilaisia teoreettisia näkökulmia ja käsitteitä. Niiden keskinäisten suhteiden selkiyttämiseksi niitä on syytä myös hiukan hierarkisoida. Käsitteiden tärkeysjärjestys on seuraavanlainen: Narratiivisuuden (kattokäsite) alla musiikillinen dramaturgia toimii analyysini pääkohteena. Dramaturgian osalta apukäsitteinä käytän narratiivista tilaa (tässä telos) ja eleellisyys, joilla *Paradan* musiikillista dramaturgiaa hahmotan ja analysoin. Kuvan 1 mallia noudattaen päätavoitteeni on selvittää tärkeimpien musiikillisten eleiden ja telosin kautta *Paradan* musiikillinen dramaturgia.

Muoto ja temporakenne

Lindberg (Nieminen 2006, 323) kuvaili *Paradaa* seuraavasti:

¹⁵ Vaikka käytän analyysin apuna ”staattisia” graafeja ja kaavioita teoksen muodollisista ja parametrien rakenteesta, ajatukseni ja analyysitapani eivät kuitenkaan perustu ”nattiezlaiseen paradigmaattiseen ajatukseen”. Nattiezin neutritason epäselvyys yhteyksistä sitä ympäröivään *poiesis*- ja *esthesis*-tasoon on ilmeistä (katso esimerkiksi Schneider 1980 ja Hosokawa 1981). Lisäksi tasojen kolmijakoisuus on kiistanalainen (katso esimerkiksi Hatten 1980).

Espanjankielinen sana *Parada* tuo ensiksi mieleen kulkueen, mutta Lindberg muistuttaa sen tarkoittavan myös bussipysäkkiä tai taksitolppaa. Huolimatta energisistä jaksoista *Paradan* kokonaisvaikutelma on hidas. Lindberg on itse käyttänyt virtaa sen metaforana: ”Pinta väreilee aktiivisemmin, kun musiikissa on enemmän nuotteja, mutta virta pinnan alla juoksee edelleen hitaasti.”

Lindbergin metafora¹⁶ voisi viitata myös siihen, miksi hän on sisällyttänyt teoksen keskiosaan scherzon, mutta tosiasia lienee Niemisen (ibid.) kuvauksen mukainen eli että Lindberg ”ei malttanut pysytellä vain pitkissä nuottiarvoissa.” Hidastempoiset sävellykset ovatkin harvinaisuuksia Lindbergin teosluettelossa. Epätyypillisten pitkien nuottiarvojensa puolesta *Parada* onkin Lindbergin tuotannossa uudenvuorokainen teos.

Paradan muotoa graafisesti esittelevissä kuvissa 2 ja 3 lihavoidut merkinnot ovat koko teoksen rakenteen kannalta merkittäviä musiikillisia tapahtumia. Kuvien 2 ja 3 muodon jaottelu on oma tulkintani, ja tahtinumerointi ja tempo-merkkejä lukuun ottamatta siinä olevat sekä merkinnät että jakson nimet ovat keksimiäni. A'-osan jakson nimi ”Recapitulazione” (Kuva 3) on peräisin Lind-

A: HIDAS ALKUOSA

Tahdit: 1–17 J=72 (♩=162) INTRO	Tahdit: 18–34 J=72 Materiaalien (7 harmoniaa) ESITTELY	Tahdit: 35–38 J=54 VÄLIKE melodiaan I	Tahdit: 39–47 J=72 MELODIA I (Mahlermai- nen aihe)	Tahdit: 48–53 J=54 VÄLIKE melodiaan II	Tahdit: 54–60 J=72 MELODIA II (Mahlermainen aihe) → TUTTI	Tahdit: 61–75 J=72 → acc. Tutti
---	---	--	---	---	---	--

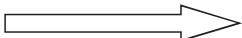
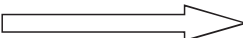

B: SCHERZO-OSA levytyksessä (Lindberg 2002) alkaa noin 5:29 paikkeilla.

Tahdit: 76–85 J=84 Transitio	Tahdit: 86–97 J=126 SCHERZO	Tahdit: 98–114 J=72	♩ Tahdit: 115–123 ♩ =144 Rytmi ja sen kehittely	Tahdit: 124–135 J=108	Tahdit: 136–147 J=108 → rall. → TUTTI	Tahdit: 148–150 J=96 →acc.	Tahdit: 151–152 J=108 Vaihteleva ja nopea	Tahdit: 153–156 J=162 Nopea	
Tahdit: 157–178 J=162 Vahva rytmi (UNISONO)	Tahdit: 179–185–188 J=162 rall. → KLIIMAKSI	Tahdit: 189–191–192 J=144 rall. → Hiljenee vähitellen >							

Kuva 2: *Paradan* hidas alkuosa A ja scherzo B (teoksen kokonaismuodosta ABA).

¹⁶ Lindberg käytti samankaltaista metaforaa myös vuonna 2010 valmistuneesta orkesteriteoksestaan *Al largo* (Nurmentaus 2011). Päinvastoin kuin teoksen nimestä voisi päätellä, *Al largo* sisältää myös Lindbergille tyypillisiä nopeatempoisia ja energisiä jaksoja.

A': HIDAS LOPPUOSA (PALUU) levytyksessä (ibid.) alkaa noin 9:07 paikkeilla.

TRANSITIO 			RECAPITULAZIONE 		
Tahdit: 193–200 ♩=128 pitkät soinnut asteikkojuok- sutukset	Tahdit: 201–204 ♩=96 välisilta hidastuu 	205–206 ♩=72	207–211 ♩=54 Asteikko Verhosointu	212–216 ♩=72 acc. Mahlermainen aihe	217–221 ♩=81 c-spektri
Tahdit: 222–230 ♩=54 INTRO' alkuteksti ja sibelianinen			Tahdit: 231–234 (♩=72) asteikko	Tahdit: 235–245 (♩=72) Koraali (verho) ja lopetusele (päättyy C:hen) CODA	

Kuva 3: Paradan hidas alkuosa A' eli paluu (teoksen kokonaisuudesta ABA').

bergin *Ferian* luonnosmateriaaleista. Säveltäjällä on tapana piirtää eräänlaisia "sketchejä" teoksen muodosta ja kirjoittaa vierailia kielillä (pääosin englanniksi) jaksojen nimet sävellysvaiheessa. Tästä syystä käytän nimiä myös *Paradasa*. Teos voidaan jakaa tempon perusteella kolmeen osaan: alku- ja loppuosat ovat hitaita ja keskiosa on nopea scherzo. Lindbergin tapaan teoksen osat on kuitenkin yhdistetty limittäin, joten osien rajat ovat epäselviä.¹⁷ Kuvissa 2 ja 3 havaittavien merkittävien musiikillisten tapahtumien perusteella voidaan myös tulkita, että kolmeosainen teos jäsentyy lisäksi jonkinlaiseksi syklisteksi ABA-muodoksi. Teoksen jälkimmäisessä hitaassa osassa esiintyy jälleen alkuosassa esiteltyjä elementtejä, joita erittelen tarkemmin jäljempänä. Muotonsa osalta *Parada* on siis hyvin perinteinen, ja sen rakenne on samanlainen kuin kahdessa edellisessä teoksessa. Kutsun näin ollen selkeyden vuoksi teoksen osia nimillä A, B ja A'. Nimitän *Paradan* kokonaisuuttoa "ABA'-prosessimuodoksi". ABA-muoto on niin sanottu laajennettu kolmiosainen laulumuoto, mutta käytän tätä termiä vain siinä mielessä, että narratiivisesti tulkittuna *Paradan* alkutilanne (A) kehittyy prosessiin (B) ja sen kautta palaa jälleen alkutilanteeseen (A') – tosin

¹⁷ Tyypillisesti tuo yhdistäminen tapahtuu niin, että edellisessä jaksossa alkaneet elementit jatkuvat seuraavan jakson alkuun asti. Esimerkiksi kliimaksin jälkeen tahdissa 193 harpulle ja celestalle ilmestyvät asteikko- ja murtosointujuokset jatkuvat välisiltajakson aikana ja loppuvat seuraavan hitaan osan alussa (tahdissa 211).

muuntuneessa muodossa (esimerkiksi teoksen ”alkuele” on ilmaistu eri orkesterikokoonpanolla). Tällaista rakennetta kutsutaan myös suljetuksi muodoksi.¹⁸ Teoreettisena hypoteesina olen edellä tutkinut *Paradan* dramaturgiaa kuvan 1 tavalla, jolloin alkuele kehittyi prosessien kautta huippukohtaan juuri Aristoteleen suljetun dramaturgian mukaisesti.

Vaikka B-osa, scherzo, näyttää kuvan 2 mukaan olevan teoksen laajin, se on nopean temponsa vuoksi kestoaltaan lyhempi kuin ääripäissä olevat hitaat osat. Levytyksen (SK89810) mukaan hidas alkuosa (A) kestää 5 minuuttia 29 sekuntia, scherzo-osa (B) 5 minuuttia 14 sekuntia sekä loppuosa (A') 2 minuuttia 51 sekuntia. Todellisessa esitysajassa alkuosa on siis kestoaltaan pisin.

Kuvassa 2 kuvattu muoto havainnollistaa kuinka A-osassa musiikki alkaa hitaasti jousiston soittamalla harmonioiden sarjalla, jonka välkkyvä sointiväri luo ikään kuin mystistä, sumuista tunnelmaa. Teoksen alku on täten karakterisoitu selvällä ja yksinkertaisella tavalla, kuten säveltäjä (Lindberg 2003) totesi alku-teeman teokselle antamasta identiteetistä. Tätä näkemystä voisi kutsua myös Ahon (1992, 266) mukaan *psykologiseksi ilmeeksi*. Kutsun myös tätä tekstuuria Tarastin (1994) tapaan *aktoriksi*. A:n jälkeen esiintyy joitakin nopeita jaksoja. Näiden huipentumien jälkeen esiintyy kaksi tunnistettavaa tonaalista jaksoa. Ensimmäinen alkaa tahdissa 39, toinen tahdissa 54 (ks. kuva 2). Näitä kutsun nimillä ”Melodia I” ja ”Melodia II”. Hiljaisen ”Melodia II”-osuuden jälkeen musiikki alkaa dramatisoitua koko orkesterilla ja tempo kiihtyy. Tämän jälkeen alkaa scherzo eli B-osa.

Orkestraation osalta mainittakoon *Paradan* ominaisuuksista seuraavaa: kahteen sisarteokseen verrattuna *Paradassa* on käytetty enemmän pitkistä äänistä koostuvaa staattista sointua, minkä perusteella voidaan tulkita, että säveltäjä pyrki suunnittelemaan teosluonnetta hidastempoiseksi ja staattiseksi. Huomio kiinnittyy välillä jousiston keskeiseen asemaan, mutta sointiväriin vaihdoksen kannalta vaski- ja puupuhaltimet esiintyvät ryhmittäin tasapainoisesti, mikä muistuttaa myöhäisromantiikan orkestraatiota. Niin teoksen alku kuin loppupuolellakin olevissa hitaissa osissa on useissa kohdissa säädelty kokoonpano, jossa jousisto toimii pääroolissa kuten Sibeliuksen viimeisissä sinfoniaissa.

Paradan scherzossa kuullaan Lindbergille tyypillisiä nopeita liikkeitä. Säveltäjän intentio osoittaa, että pienten ja nopeiden musiikillisten kuvioiden eritasoinen kasautuma muodostaa äänten vellovan aallon. Ilmiö, jota kutsun musiikilliseksi pinnaksi, on tuttu Lindbergin ensimmäisestä trilogiasta (*Kinetics*, *Marea* ja *Joy*). Tekstuurin muodostama *timbre* assosioituu välillä myös 1980-luvun kenttäteknikkamaiseen massasointiin, mutta – kuten säveltäjä kuvaili – *Paradassa* musiikillinen pinta eroaa kenttäteknikkasta siten, että äänten kasautuma on tekstuuriltaan monimutkainen. Puhdistetun pinnan tilalle on tullut taitavan soitinnuksen ansiosta selkeä melodinen linja ja harmonia, jotka perustuvat säveltäjän omaan duuri-molli -tonaalisuutta muistuttavaan funktionaali-

¹⁸ Tässä kohdin haluan kiittää toista artikkelini nimetöntä arvioijaa hänen kommentistaan koskien ABA-muotoa. Arvioijan näkemykset täydentävät tulkintaa ni teoksen muodosta.

seen harmoniaan¹⁹. Lisäksi tekstuurissa on eleitä, kuten ”mahlermainen aihe” (tästä lisää myöhemmin) ja teoksen loppuele. *Paradan* kokonaisvaikutelma on tummasävyinen, sillä teosta leimaava bassovoittoisuus ennakoii vuonna 2005 sävellettyä *Sculpturea. Parada* kuulostaa selkeämmältä kuin sitä aikaisemmin sävelletyt orkesteriteokset, ja sen voi tulkita olevan romanttisvaikutteinen. Yllämainitut elementit ennakoivat myös Lindbergin 2000- ja 2010-luvuilla syntyneiden teosten ominaisuuksia läpinäkyvän ja taiturimaisen orkestraation sekä neo-romanttiseksi kutsuttavan harmonian osalta. Kuvan 2 perusteella tulkitseen, että teosrakenteen yksinkertaisuuden vuoksi *Paradan* voidaan osoittaa olevan *Ferian* ja *Cantigas*in lyhennelmä.

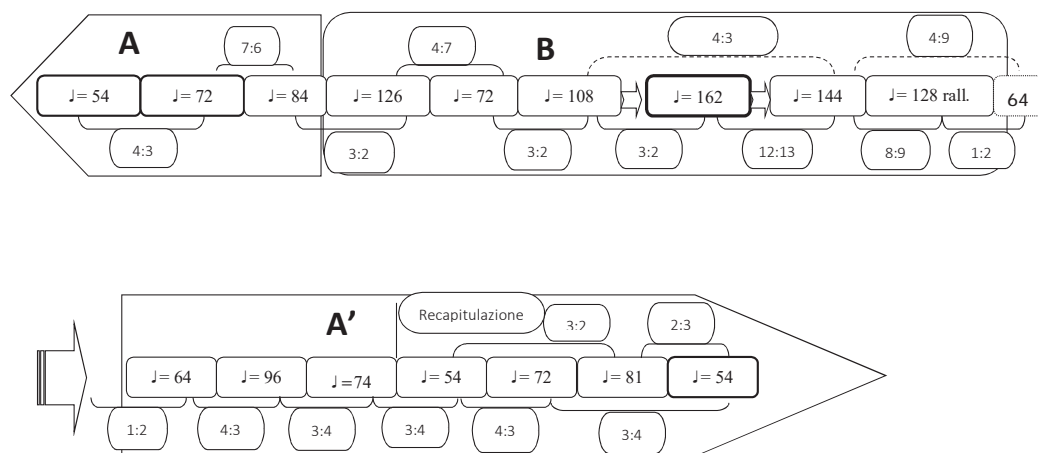
Olen tiivistänyt teoksen tempojärjestelmän kuvaan 4. Se noudattaa kuvissa 2 ja 3 esitettyä tulkintaa muodosta, ollen sen graafinen pelkistys. Pelkistyksessä näkyy vain temporakenne A-, B- ja A'-osiksi jaettuna. Kuvasta 4 käy ilmi heti, että hitaassa A-osassa tempo vaihtelee yksinkertaisesti $J = 54$ ja $J = 72$ välillä, ja ennen B-osaa eli transition kohdalla tempo nousee $J = 84$:ään. Vasta sitten kun B (scherzo) alkaa, tempo nousee $J = 126$:een, mutta palaa jälleen A-osassa esiintyneeseen tempoon $J = 72$. Tempo nousee kuitenkin vähitellen ja kliimaksin kohdalla on nopeimmillaan, $J = 162$. Kliimaksin jälkeen tempo hidastuu vähitellen kunnes A'-osan recapitulazione alkaa ja palaa alkutempoon $J = 54$. Kun tarkastellaan lähemmin kuvassa 4 esitettyjen tempojen välisiä suhteita, alkaa hahmottua mielenkiintoinen rakenne, tempojen järjestelmä.

Olen ottanut esille kuvaan 4 rakenteeltaan merkittävät tempojaksot ja samalla merkinnyt tempojen suhteet. A-osassa tempo siirtyy $J = 54$:stä $J = 72$:een. Niiden väliset suhteet ovat 4:3, mikä merkitsee sitä, että jälkimmäinen jakso on neljäsosan nopeampi kuin edellinen. B-osaan siirryttäessä jaksojen väliset suhteet alkavatkin usein nopeutua suhteessa 3:2 eli tempo nousee jaksoittain suhteessa kolmanneksella edellisestä jaksosta (kuvassa lihavoituun) teoksen nopeimpaan tempoon $J = 162$ eli kliimaksiin asti. B:n tempon nopeutumisen tiheys (3:2) on selvästi suurempi kuin A-osassa (4:3), mikä tarkoittaa sitä, että musiikki kehittyy edellistä hidasta osaa aktiivisemmin ja nopeammin. Kliimaksin jälkeen musiikki ei pysähdy äkillisesti, vaan vähitellen hidastamalla tempoa A'-osan recapitulazioneen asti. A':ssa esiintyy taas A:ssa toteutetut tempojärjestykset, mutta tällä kertaa päinvastaisessa järjestyksessä eli suhteissa 3:4.

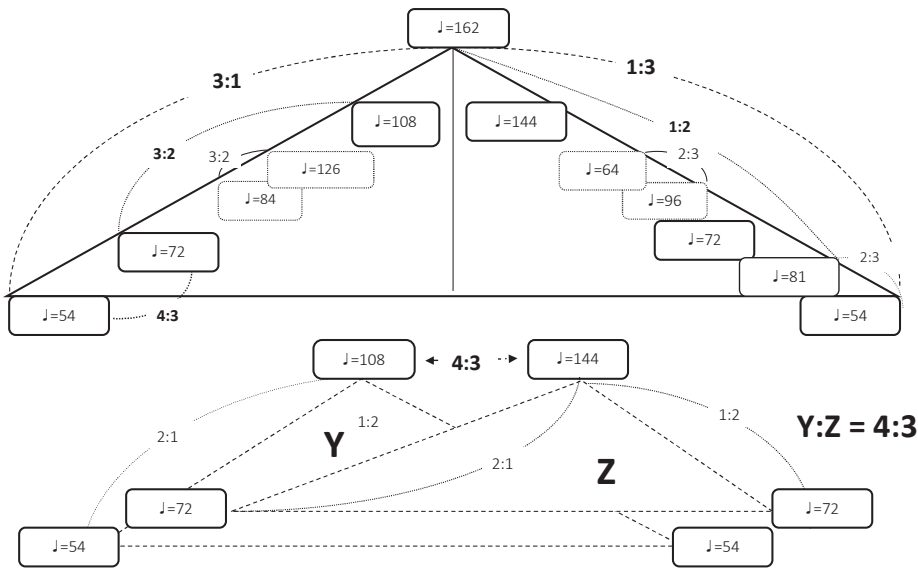
Kuva 5 on puolestaan pelkistys kuvasta 4 ja se havainnollistaa hyvin sen, että *Paradan* tempon järjestelmä perustuu kolmeen tempomerkkiin ja että *Paradassa* on loppujen lopuksi olemassa kaksi temporaalista ulottuvuutta, jotka ovat päällekkäin limitettyjä. Tämä kuvassa 5 visualisoitu päällekkäisyys on omaa tulkintaani, mutta päällekkäisyys selittää teoksen moniulotteista laajuutta ja dynaamisuutta. Kuvassa 5 on taustalla suuri kolmio, joka osoittaa selkeän symmetrisyyden: kolmion vasemmasta kulmasta katsoen teos etenee ja kehittyy

¹⁹ Haastattelussani vuonna 2008 Lindberg kertoi, että hän on luokitellut jälkitaonalisia harmonioita tonaalisten harmonioiden tavoin toonika-, dominantti- sekä subdominanttitehoisiin funktioihin. Säveltäjän luokittelu on kiinnostava ja merkittävä jälkitaonalaista harmoniaa ajateltaessa. Vaikka aihe on jätettävä tämän artikkelin ulkopuolelle, sitä olisi hedelmällistä käsitellä tieteellisesti jatkotutkimuksessa.

alkutemposta teoksen nopeimpaan tempoon (kolmion ylimpään kulmaan) ja takaisin jälleen alkutempoon (oikeaan kulmaan). Alkutempon ja nopeimman tempon väliset suhteet ovat 3:1. Jos teoksen nopeinta tempoa ($J = 162$) pidetään symmetrian akselina, kolmio jakautuu kahteen osaan. Oikealla puoliskolla ylimmän kulman ja oikean kulman tempojen välinen suhde osoittautuu päinvastoin 1:3:ksi. Molemmissa kolmion puoliskoissa näkyy matkan varrella muita tempoja, joiden väliset suhteet osoittautuvat 3:2:ksi tai toisinpäin katsottuna 2:3:ksi. Puoliskot ovat siis tulkittavissa toisensa peililahmoiksi vaikka niiden sisällöt ovatkin hiukan erilaisia. Kuvan 5 taustalla oleva kolmio näyttää, että kolmion molemmissa puoliskoissa tempojen kaikki luvut eivät välttämättä ole symmetrisesti rakennettuja: esimerkiksi ennen huipentuman tempoa $J = 162$ esiintyy tempo $J = 108$, mutta huipentuman jälkeen tempo ei palaudu $J = 108$:aan vaan $J = 144$:ään. Kun kyseessä on ajassa kehittyvä ja edellisistä tapahtuvista kehkeytyvä musiikki, tempomuutosten erilaisuudet voivat olla luontevia ja orgaanisen kehittelyn tulos. Lisäksi kun otetaan huomioon idea telosista, joka ilmestyy huipentumassa teoksen prosessin lopputuloksena, on luontevaa ajatella, että teoksen loppupuoliskolla musiikilliset tapahtumat ovat erilaisia kuin alkupuoliskolla. Korostan vielä, että tempomuutosten erilaisuudet osoittavat konnotaation syvärakenteesta: kuvan 5 alaosassa olevat kaksi pienempää kolmiota viittaavat uuteen ulottuvuuteen. Vasen pikkukolmio "Y" on alkutemposta $J = 54$ ja huipentumaan johdattelevasta temposta $J = 108$ muodostunut, oikea "Z" tempoista $J = 72$ ja huipentuman jälkeisestä $J = 144$. Molempien näiden kolmioiden tempot rakentuvat suhteesta 2:1. Y- ja Z-kolmioiden välinen suhde on myös 4:3. Näin ollen kuvan 5 perusteella voidaan sanoa, että kolmio Z voi olla Y:lle alisteinen, sillä Z esiintyy ajallisesti aina Y:n jälkeen, eli Z:n ja Y:n järjestykset on tiukasti määritelty. Joka tapauksessa Y:n ja Z:n kahden kolmion tempot osoittautuvat muotorakenteen kannalta merkittäviksi siksi, että niiden kulmissa olevissa tempojaksoissa tapahtuu tärkeitä musiikillisia tapahtumia. Lisäksi teoksen A- ja A'-osat rakentuvat juuri tempoista $J = 54$ ja $J = 72$



Kuva 4: Paradan tempojen järjestykset ja niiden väliset suhteet.



Kuva 5: Tempojen rakennelma Paradassa.

eli niitä voidaan pitää teoksen pää- ja sivutempoina. Huipentuman ympärillä olevat tempot (kuvan 4 ja 5 perusteella), tässä tapauksessa $J = 108$ ja $J = 144$, perustuvat juuri tähän ulottuvuuteen. Näin on oletettavaa, että Lindberg ei ole antanut tempomerkkejä sattumavaraisesti tai intuitiivisesti, vaan on etukäteen suunnitellut juuri teokselle ”tempodimension”.

Lindberg ei itse ole kommentoinut edellä esittämäni tempojen asetelmaa eikä koko rakenteen symmetrisyyttä. Väitän silti että juuri tarkoin määritellyt temporakenteet on yksi olennaisimpia tekijöitä Lindbergin teosrakenteen ja dramaturgian ymmärtämisen kannalta

Kuten aikaisemmin toin esiin, tapa määritellä symmetrisesti ja suhteellisesti jaksojen tempoja on yksi jäännös 1980-luvun jälkisarjallisesta sävellystekniikasta. Mainittakoon vielä semioottisesta näkökulmasta se seikka, että Tarastin ”sisäisen” temporaalisen ulottuvuuden määritelmän mukaan *Paradan* tempojen järjestys osoittaa vahvasti säveltäjän intention, joka tässä on tempon päälle- ja poiskytkentä.²⁰ *Paradan* alkutemposarjaa $J = 54$ ja $J = 72$ voidaan pitää ”sisäisenä aktorina”, joka toimii ikään kuin teoksen päätempona ja joka palaa jälleen lopussa A:ssa. Se on siis päällekytkentä. Kuvan 5 osoittamat kolmioiden huiputempot ($J = 162$, 108 ja 144) ovat ”poiskytkennät”. Lindbergin temporaalinen ajattelu on näin ollen yksi olennaisimmista teoksen syvärakenteeseen liittyvistä seikoista. Se viittaa Tarastin Greimas-vaikutteisen käsitteen mukaan myös ”isotopiaan”.²¹ Lindbergin tapa määritellä tempoja liittyy myös siihen, että kolmi-

²⁰ Tämä seikka ilmenee myös sisarteoksessa *Cantigasissa*.

²¹ Greimasin termi isotopia (*isotopy*) tarkoittaa yhtä sarjaa semiotiikan kategorias- ta. Tarasti (1994, 6) määrittelee, että ”musiikissa isotopia viittaa periaatteeseen, joka ilmaisee yhdenmukaiseen osa-alueeseen perustuvaa musiikillista diskurs- sia. Isotopia merkitsee esimerkiksi abstraktia syvärakennetta kuten Schenkerin *Urzatsia*, temaattisuutta, genreä, tekstuuria tai tekstillistä strategiaa”.

osaisessa muodossa on oltava jaksot, jotka on esitetty kuvassa 5 kolmioina Y ja Z. Ne ovat yhteydessä paitsi syvärakenteen osina kokonaisuutoon, myös teoksen dramaturgijan kannalta musiikillisesti merkittäviin yksittäisiin tapahtumiin. Tätä intentiota yleisö ei tietenkään kuule tai erota konserttitilanteessa, mutta analyysini osoittaa, että *Paradan* temporaalista rakennetta voi pitää myös säveltäjän ilmaisemana ”suurena eleenä”, kuten Boulez (1989, 111) on kuvannut. Kyseisen kuvauksen mukaan säveltäjän läsnäolo näkyy valmiissa sävellyksessä ja hänen intentionsa on sinänsä yksi, eleiden hierarkiassa korkein ele. Boulezin ajatuksella voi olla yhteyksiä termiin ”semanttinen ele”, jota Prahan strukturalistit käyttävät (Mukarovsky 1977, 190).²² Seuraavaksi paneudun muutamiin teoksen musiikillisesti merkittäviin tapahtumiin ja eleisiin.

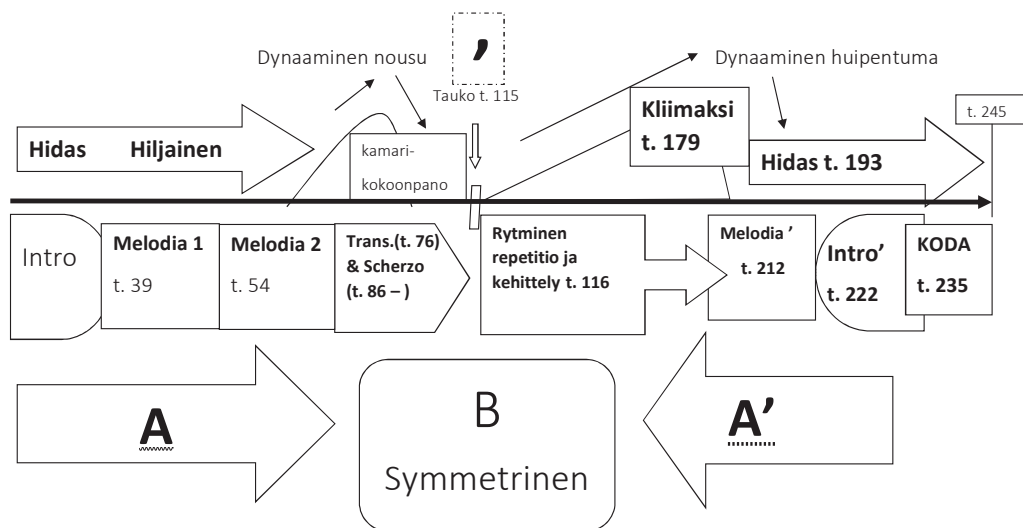
Paradan dramaturginen rakenne

Paradan dramaturginen rakenne avautuu vielä selkeämmin tarkasteltaessa merkittäviä musiikillisia tapahtumia, joita olen poiminut kuvaan 6. Kuva havainnollistaa teoksen jakautumista kahteen osaan: keskeisessä kohdassa tahdissa 115 ilmestyy pilkulla merkitty koko orkesterin hetkellinen tauko. Tauko toimii ikään kuin symmetria-akselina. Akselin molemmissa päissä on hidastempoiset osat, jotka on merkitty erikseen ”intro” ja ”intro”. 1980-luvun Lindbergin jälkisarjallisissa teoksissa symmetrisyys on rakenteen osalta olennainen tekijä. Tauon toimiminen symmetria-akselina voidaan näin ollen nähdä myös viitteenä Lindbergin aiempaan tuotantoon. Ei ole kuitenkaan varmaa, onko tauon ehdottama symmetrisyys intuitiivinen vai tietoinen ratkaisu.

Kuvan 6 perusteella yksi *Paradan* merkittävistä musiikillisista tapahtumista on intro. Sen jälkeen ilmestyy kaksi melodiaa (Melodia I ja II), joita käsittelen tarkemmin hiukan myöhemmin. Symmetria-akselin jälkeen alkaa rytmisen materiaalin kehittäminen, joka päättyy kliimaksissa, minkä jälkeen intro palaa jälleen melodian kautta. *Paradan* kliimaksi ilmenee koko orkesterin voimakkaana dynamiikkana tahdin 179 paikkeilla, kuten kuva 2 sekä kuva 6 osoittavat. Kliimaksissa kuullaan myös osaa melodiasta II, joten voidaan päätellä, että melodia toimii teoksen pääaiheena. Analyysin kautta käy ilmi, että *Paradan* kliimaksia voidaan myös pitää telosina, joka on sekä dynaamisten prosessien että materiaalien kehittelyn tulos.

Paradan narraatio, jota pidetään alkueleestä loppueleeseen läpäisevänä yhtenä prosessuaalisena kaarena, ilmenee teoksen muodon ja musiikillisten tapahtumien kautta; ABA-muoto eli tyypillinen myöhäisromantiikan scherzorakenne. Tätä tukee myös edellä käsitelty kolmimuotoinen temporaalisuus. Kun *Paradaa* katsotaan vielä narraation näkökulmasta, teoksen huipentuman sijainti on kiinnostava; kliimaksi eli teoksen telos ilmenee B-osan lopussa. Tämä Para-

²² Semanttinen ele viittaa erääseen periaatteeseen, joka järjestää teoksen tai tekstin pienimmistä yksiköistä koko teokseen läpi yhtenäiseksi.



Kuva 6: Paradan dramaturginen rakenne.

dan telosin sijainti koko teoksessa sekä sen funktio osoittavat Lindbergille hyvin tyypilliset ja keskeiset elementit musiikillisessa dramaturgiassa. Lindbergin tyypillinen dramaturginen rakenne muistuttaa läheisesti Aristoteleen dramaturgiaa, jossa alku-elementit kehittyvät konfliktin kautta ja raukeavat käännekohtassa eli *peripetiassa*, mitä seuraa katarsis (*katharsis*) eli puhdistuminen. Recapitulazioneksi kutsuttu aiheen paluu ei ole niin dramaattinen kuin edellisissä teoksissa *Feria* ja *Cantigas* vaan *Paradassa* aiheen paluu toimii osana katarsista. Kuten näemme kuvasta 6, kliimaksin (tahdin 179) jälkeen tulee hidas osa. Hitaan osan alussa kuullaan melodiaa II läheisesti muistuttavaa materiaalia. Kuvassa kohtaa ilmaisee merkintä ”melodia’ t. 212”. Osa toimii nimenomaan katarsiksen puhdistavana keinona. Tämän aiheen paluun kautta musiikki rauhoittuu vähitellen kohti loppua.

Musiikillinen ”alkuele”

Paradan alku on sängen vaikuttava paksun mutta samalla läpikuultavan ja välkehtävän sointivärisä vuoksi (ks. nuottiesimerkki kuvassa 7). Tämä vaikuttava, kolme tahtia kestävä sointuketju on itse asiassa lainaus triptyykin ensimmäisen osan, *Ferian*, keskiosan alluusiosta, jossa juuri tämän harmonian sarjan päällä sitaatti Monteverdin *Lamento d’Arianna* esiintyy. Tätä sointusarjaa Lindberg (2003) itse kutsui verhosoinnuksi. Verhosointu on staattinen, mutta sen ainutlaatuisella sointivärillä esiintuotu harmonia on vaikuttava. Verhosoinnun mystinen ja staattinen tunnelma impressionistine jousineen (vertaa Tarastin [1979] luonnonmyyttinen topos) on tyypillinen myös Sibeliukselle, Esa-Pekka Saloselle

ja Kaija Saariaholle.²³ Jokaisen triptyykin osan alku identifioituu tiettyä karaktääriä tai tunnelmaa vahvasti kuvaavalla alkueleellä. Ahon (1992, 263) mukaan kuulijan ennako-odotukset ovat teoksen alussa aina korkeimmillaan, joten tästä näkökulmasta katsottuna Lindbergin triptyykki voidaan sanoa olevan erityisen onnistunut.

Kuva 7: Paradan alku ja niin kutsuttu verhosointu (Lindberg 2001b, 1)

Verhosointuaihe katkaistaan kuitenkin äkillisellä alttoviulun ja sellon soittamien murtosointujen juoksutuksilla tahdissa neljä, mutta sen jälkeen tempo palaa taas alkuperäiseen, ja myös tekstuuri verhosointumaailmaan. Tämä väliin tuleva juoksutus perustuu luonnoksen mukaan eri materiaaliin (niin sanottuun C-sointuun) kuin verhosoinnun materiaaliin (A-sointuun).²⁴ Näiden seikkojen perusteella pidän tätä juoksutusta tekstuurin ulkopuolisena aineksena, sillä siitä muotoutuu myöhemmin scherzo-osan nopeita kuvioita, jotka esiintyvät teoksen alussa ikään kuin ennakointina. Kutsun juoksutusta scherzo-aiheeksi.

Kuvassa 8 olevan katkelman ensimmäisessä tahdissa (partituurin tahdissa kuusi) alttoviulussa esiintyy hitaasti nouseva asteikko, johon yhdistyy voimistuva dynamiikka. Tällainen asteikkoele esiintyy useissa Lindbergin teoksissa (esimerkiksi *Gran Duo*). Se toimii jonkinlaisena seuraavaan harmoniaan siirtyvänä ”ylimenosignaalina”, kun ylöspäin nousevan asteikon loppuessa staattisesti py-

²³ Esimerkkeinä musiikin mystisestä tunnelmasta mainittakoon Salosen *Nyx* (2011) ja *Insomina* (2002) sekä Saariahon *Toutatis* (2005).

²⁴ Sävellysvaiheessa Lindberg (2009) tekee ”12-sävelsointusarjaan” perustavaan harmoniamateriaaliin niin kutsutut seitsemän perusharmoniaa, jotka hän merkitsee kirjaimilla ja lyhenteillä A, B, C, Tr, D, E ja F. Neljäs 12-sävelsointu ”Tr” tarkoittaa todennäköisesti ”transitiota”, joka toimii funktionaalisesti jakson siltana. Verhosointu perustuu ensimmäiseen, A-sointuun.

Kuva 8: Asteikkoaihe tahdeissa 6–7 (Lindberg 2001b, 2).

syvä harmonia vaihtuu muuhun, kuten kuvan 8 tahtien kaksi ja kolme välillä (partituurin tahtien seitsemän ja kahdeksan) tapahtuu. Tämä asteikkoaihe esiintyy *Paradassa* usein silloin, kun tekstuurissa on pitkiä ääniä ja harmonioita.

Kuvan 8 katkelman kolmannen tahdin jälkeen (partituurissa tahti kahdeksan) verhosointu jatkuu sellolla samalla tavalla kuin teoksen alussa. Verhosointu symboloi ikään kuin hidastempoista ja hiljaista tekstuuria koko teoksessa ja se palaa teoksen lopussa tahdissa 222 koko orkesterin soittamana koraalina. Tarastin (ks. 1994, 106–111 ja 243–247) määrittelemän aktantin funktion kannalta tämä verhosointu toimii funktionaalisesti aktorina, ja teoksen lopussa palaaminen viittaa aktorin päälle- ja poiskytkentään.²⁵

Asteikkoaihe esiintyy siis jälleen läpikuultavana teoksen lopussa puupuhaltimilla tahdissa 207, josta *recapitulazione* alkaa (ks. kuva 3). Tämä jälleen palaava viimeisen osan asteikkoaihe ennustaa hitaasti nousevan eleen vuoksi koraalimaisen loppuosan alkua. Asteikkoaiheen jälkeen tosin esiintyy tahdissa 212 ”mahlermainen aihe”. Molempien muodostama musiikillinen tunnelma eli *recapitulazione* (tahdissa 222) viittaa *Paradan* alun verhosointuun. Verhosointun jälkeen esiintyvä teksturi ja tunnelma, jossa vahvistuu jousten tremolo ja pasuunan soittamat asteikot (tahdeissa 227–230), assosioituvat Sibeliuksen seitsemännen sinfonian pasuunateemaan (Sibelius 1980, 68–69, ks. *adagio*) ja aivan kyseisen sinfonian loppuun (*ibid.*, 75, ks. harjoitusmerkki Ö). Lindbergin tapa käyttää asteikkoa funktiona, ja tässä nimenomaan harmonian siirtymänä, muistuttaa myös Sibeliuksen kyseisen sinfonian alkua. Tämä tulkintani on toki pitkälle viety ja Lindbergin asteikkoaihe on funktionaalisesti varsin erilainen

²⁵ Lisäksi semioottisen jäsentelyssä verhosointuaihe on perusmodaiteettina *être* eli se osoittaa olemisen.

verrattuna Sibeliuksen asteikkomotiiviin. Joka tapauksessa *Paradan* kokonaisvai-
 kutus tuntuu edellä mainittujen tekstuurien takia jossain määrin sibeliaaniselta.
 Lisäksi kun otetaan huomioon, että Lindberg tutki nuorena opiskelijana juuri
 Sibeliuksen seitsemättä sinfoniaa, uskallan olettaa, että *Paradassa* jaksojen siir-
 tymäteknikka, tekstuurin yksinkertaisuus sekä syklisen muodon ajattelu ovat
 saaneet vaikutteita Sibeliuksen seitsemännestä.

Melodia I ja II sekä ”mahlermainen aihe”

Paradassa tonaalinen melodia tai harmonia esiintyy selkeästi kolme kertaa
 (ks. kuvan 2 A-osan melodit I ja II sekä kuvan 3 A'-osan recapitulazionen ”mah-
 lermainen aihe”). Ensimmäinen on tahdissa 39, jossa d-mollissa olevaa melodiaa
 soittavat käyrätorvet (ks. kuva 9). Ympäristö on tonaalinen. Toinen on tahdissa
 54 (ks. kuva 11), jossa tonaalinen tekstuuri onkin puoli sävelaskelta ylöspäin
 korotettuna es-mollissa. Sellon es-kvintin (terssi puuttuu) yläpuolella melodia
 siirtyy alttoviululle. Melodioiden esiintymässä korostuu sibeliaaninen synkkä-
 sävyisyys. Kolmas tonaalinen jakso esiintyy viimeisessä A'-osassa tahdissa 212
 asteikko-aiheen jälkeen taas käyrätorvilla. Kolmas esiintymä merkitsee selkeästi
 kyseisen aiheen paluuta.

Tätä kahden tahdin mittaista melodia-aihetta voitaisiin pitää sen suhteelli-
 sen lyhyytensä vuoksi myös eräänlaisena motiivina. Kahden esiintymän jälkeen
 tämä aihe ei esiinny kuitenkaan enää samanlaisena tai muunneltuna eli sitä ei

The image shows a musical score for two horns, Horn I and Horn II, in F major, 4/4 time, with a tempo of 72. The score is written in treble clef. The first staff is labeled 'Hom in F 1 2' and the second staff is labeled 'IIom in F 3 4'. The music features a melodic line with dynamic markings: *poco f*, *f*, *mf*, *mp*, *f*, and *p*. There are also triplet markings (3) over some notes. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Kuva 9: Melodia I tai ”mahlermainen aihe” I (Lindberg 2001b, 8).

The image shows a musical score for Viola in 3/4 time, with a tempo of 72. The score is written in bass clef. The tempo is marked *espressivo* and *con vibr.*. The dynamic markings are *p* and *mp*. There is a triplet marking (3) over some notes. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Kuva 10: Melodia II eli ”mahlermainen aihe II” tahdeissa 54–57 (Lindberg 2001b, 11–12).

Kuva 11: Aihe II tahdeissa 54–58 sekä sen harmonia (Lindberg 2001b, 11–12).

ole kehitelty motiivimaisesti. Tästä syystä pidän sitä vain aiheena. Aihe esiintyy myös triptyykin edellisissä kahdessa teoksessa (ks. jäljempänä kuvat 13 ja 14).

Kahden tahdin mittainen melodia I on varsin lyhyt. Tämä melodia kuullaan kuitenkin uudestaan muunneltuna vielä edeltävää esiintymää (tahdissa 39–44) selkeämmällä tavalla läpinäkyvissä harmonisissa konteksteissa. Tätä uudelleen esiintyvää melodiaa kutsun melodia II:ksi tai toiseksi aiheeksi. Musiikin hiljentyessä jousiston herkkiin sointuihin tahdissa 54 esiintyy kahden tahdin mittainen yksiaäninen ja läpikuuluva melodia II alttoviululla (ks. kuva 10), jonka muoto on aika-arvoltaan ensimmäisen aiheen inversio eli kahta neljäsosanuottia seuraava trioli.

Kuulovaikutelman mukaan tahtien 54–55 alttoviulun soittama aihe on erittäin voimakas ele, sillä tekstuuri vaihtuu tässä tonaaliseksi vielä selkeämmin kuin edellisessä tekstuurissa, jossa ensimmäinen käyrätorvien soittama aihe esiintyy. Ohuen tekstuurin takia aihe on läpikuultava. Siinä on myös selvästi kuultava mollimainen tonaliteetti. Ellei oteta huomioon duuri–mollitonaalisuuden mukaisia sävelten korotus- ja alennusmerkkejä, alttoviulun aihe kuulostaa es- tai b-mollilta (ks. kuva 11).

Toisen aiheen tonaalisuutta vahvistaa myös sen ympärillä oleva sointu; tahdeissa 54–55 sello ja toinen viulu soittavatkin es-molliharmoniaa, joskin es-molliin kuulumattomia säveliä esiintyy myös toisella viululla (esimerkissä soinnun ylimmän sävel, yksiviivainen A) ja kontrabassolla (sävel H). Tahdeissa 56–58 sello soittaa myös aihetta, mutta aika-arvoiltaan se on venytetty kolmen tahdin mittaiseksi. Selloilla esitettyä aihe alkaa etääntyä es-mollisävellajista ja dynamiikan nousun kautta sen selkeä tonaalinen konteksti katoaa vähitellen. Tilalle tulee dramaattinen dynamiikan nousu ja kaoottinen tekstuuri.

Huomattavaa on, että Lindberg määrittelee aiheen esiintymässä tarkasti soitto- ja tulkintatapoja: aihetta soittaville on merkitty dynamiikan lisäksi *espressivo* ja *con vibrato*. Muille sointuja soittaville on myös merkitty tarkasti *senza* ja *con vibrato* sekä dynamiikan vaihdot, mikä viittaa siihen, että säveltäjällä on aikomus rakentaa melodista kontekstia. Jos tällaista tekstuuria verrataan Lindbergin 1980-luvun teoksiin tai jopa jälkitonaaliseen orkesterimusiikkiin ylipäätään, sen

yhteys nimenomaan musiikillisen ilmeikkyyden osalta on huomattavasti lähempänä romantiikan ajan musiikkia kuin esimerkiksi jälkisarjallisuutta. Aihe II on jopa rakenteeltaan samankaltainen kuin Gustav Mahlerin kolmannen sinfonian käyrätorvien soittama dramaattinen toinen teema (kuva 12). On selvää, että luonnosmateriaaliin merkitystä D-soinnusta (tai laajasta asteikosta) syntyy tämä mollisävelmä (ks. Lindberg 2009), mutta on mahdollista ajatella myös sitä, että säveltäjä on ottanut malliksi tämän fraasin suoraan Mahlerin sinfoniasta.²⁶ Merkillepantavaa on myös, että *Cantigasissa* Lindberg lainasi Mahlerin *Das lied von der Erdenistä* rytmifraasin.²⁷ Toisin sanoen Mahlerin vaikutteet triptyykissä ovat melko ilmeiset.

Paradan toisen aiheen (melodian II) esiintymän merkitys on koko teoksen musiikillisen dramaturgian kannalta niin suuri, että tämä esiintymä antaa kuulijalle vaikutelman teoksen synkkäsävyyisestä dramaattisuudesta. Tämä puolestaan viittaa erittäin voimakkaasti myöhäisromantiikkaan tai uudenlaiseen toonaalisuuteen, joka lopulta jää kuulijan mieleen. Narratiivisuuden kannalta aihe on teoksessa iso tapahtuma, joten musiikillisten tapahtumien selkeän jäsentelyn vuoksi kutsun tätä aihetta ”mahlermaiseksi aiheeksi”. ”Mahlermainen aihe” on myös teoksen yksi voimakkaimmista eleistä.

Myöhäisromantiikan orkestraatiotekniikka, jossa käyrätorvien asema korostuu, (vrt. kuva 12) näkyy selkeästi myös Lindbergin triptyykin orkestraatioissa. Hyviä esimerkkejä ovat *Paradan* ensimmäisen aiheen (melodian I) esiintymä, jota soittavat soolona juuri käyrätorvet (kuva 9). Myös triptyykin ensimmäisenä

Nicht eilen (Sempre l'istesso tempo)

Kuva 12: Käyrätorvien soittama toinen teema Gustav Mahlerin kolmannen sinfonian ensimmäisestä osasta (tahdit 99–109).

²⁶ Sekä Mahlerin kolmannen sinfonian ensimmäinen että viimeinen osa ovat rakenteiltaan syklisiä (Kühn ja Quander 1982, 225). En ole kuitenkaan varma, onko Lindberg ottanut triptyykkiinsä esikuvaksi syklimuodon juuri Mahlaerin sinfoniaista.

²⁷ Valmisteilla olevassa väitöskirjassani käsittelen myös *Cantigasta*.

rallentando

Kuva 13: Ferian ”Big Melody” tahdeissa 312–321 (Lindberg 1999, 58–60).

osana olevassa *Ferissa* on samankaltainen mahlermainen melodia, jota säveltäjä kutsui itse ”Big Melodyksi” (ks. kuva 13): kliimaksin kiihkeässä tunnelmassa käyrätorvet soittavat dramaattisesti f-mollilta kuulostavaa melodiaa, joskin aiheen sävelet osittain hyppäävät eri oktaavialoille. Tästä melodiasta säveltäjä on todennut seuraavaa:

Edelleen pidän kiinni siitä, että tämä [melodia] on silti *extension* siitä harmoniasta. Harmonia, mikä vallitsee ja kohdassa [kuva 13] kuhisee, on moodi. Moodi on todella avattu tuossa. [...] Mutta nimenomaan tuota kohtaa voi nähdä totta kai melodi-sena linjana. (Tekijän haastattelu 2003.)

Tämä ”mahlermainen aihe” esiintyy myös triptyykin viimeisenä osana olevassa *Cantigasissa* (ks. kuva 14). Aihe on aluksi tahdissa 153 c-mollissa, ja käyrätorvien soittaessa unisonossa aihe soi g-mollissa. Aiheen ympäristö ei tosin ole tonaalisessa kontekstissa, mikä vaikuttaa siltä, että muiden soittimien osuudet ikään kuin peittävät aihetta. Joka tapauksessa ”mahlermainen aihe” esiintyy jokaisessa triptyykin teoksessa. *Ferissa* ja *Cantigasissa* se esiintyy isolla dynamiikalla koko-orkesterinsäestyksellä juuri Mahlerin tai Richard Straussin tapaan, *Para-*

Kuva 14: Mahlermainen melodia Cantigasin tahdeissa 153–167 (Lindberg 2001a, 23–26).

dassa taas päinvastoin pienellä kokoonpanolla ja pienellä dynamiikalla, toimien silti voimakkaana eleenä. Voidaan sanoa, että tämä aihe on näiden kolmen teoksen yhdistävä *idée fixe*.

Lindberg kielsi vielä 2000-luvulla melodian olemassaolon tuotannossaan (hän toi tämän esiin esimerkiksi vuonna 2003 tekemässään haastattelussa) ja väitti melodisen fragmentin syntyvän sattumanvaraisesti jonkin harmonian osasta tai harmonian ylimmästä äänilinjasta – mikä kertoo loppujen lopuksi melodiselta kuulostavan fragmentin syntyprosessista. Kuitenkin, tarkasteltaessa mahlermaisen melodian esiintymistapaa triptyykissä, jokainen esiintymä on efektiivisesti orkestroitu, ja varsinkin *Paradassa* aihe kuuluu yksiaanisesti läpikuultavana. Analyysin valossa päädyn siihen, että säveltäjällä on jo säveltäessään selkeä tarkoitus rakentaa melodista linjaa, tarkemmin sanoen myöhäisromantiikasta vaikutteita saanutta melodiaa. Lindbergin toteama ”musiikillinen pinnan puhdistus” johtaa melodian käyttöön ja loppujen lopuksi musiikin melodisuuteen, mikä ennakoiki myös hänen 2000-luvun teoksiaan. 1990-luvun triptyykin syntyvaiheessa säveltäjän esteettinen ajattelu ja käsitys tekstuurista ovat muuttuneet paljon verrattuna 1980-luvun näkemyksiin (vrt. Lindberg 1981).

Lopuksi

Lindbergin (2008) mukaan musiikillisella dramaturgialla tarkoitetaan sitä, että ”musiikissa on abstrakti narratiivisuus, jossa on tarina. Esitettäessä jonkinlainen asia, kuten ristiriidat ja *suspense*, muodostaa draaman, joka saa ratkaisun tai jää ratkaisematta, mutta tarinassa pitää olla elementtejä ja niiden pitää noudattaa omaa logikkaansa. Tärkeitä keinoja ovat jyrkillä kontrasteilla toimivat konfliktit.” Hänen ajatuksensa viittaavat klassisen musiikin ihanteeseen: duuri–molli -tonaaliseen dissonanssin ja konsonanssin purkautumiseen sekä länsimaisen taidemusiikin vastakkaisasetteluun eli binaariseen ajatusmaailmaan. Lindbergin näkymykset narratiivisuudesta ovat kuitenkin pysyneet samanlaisina hänen säveltäjänuransa alkuvaiheista asti.²⁸ Vaikka Lindbergin 1970-luvun ja 1980-luvuilla käyttämä taiteellinen ilmaisukeino oli erilainen kuin nykyään, hän on jo tuolloin etsinyt uusia keinoja ilmaista ”dramaattisuutta”. Esimerkiksi *Linea d’ombra* (1981), yksi Lindbergin varhaistuotannon merkittävimmistä teoksista, osoittaa hyvin samanlaisen dramaturgisen rakenteen kuin *Paradassa*, joskin *Linea d’ombran* erittäin monimutkainen ja monikerroksinen tekstuuri sekä harmoninen rakenne eroavat paljon 1990- ja 2000-luvuilla syntyneistä teoksista. Niiden musiikillisten tapahtumien jaksottelussa ja jännitteiden purkauskeinoissa on kuitenkin tunnistettavissa yhtäläisyyksiä nimenomaan dramaturgijan näkökulmasta.

²⁸ Witold Lutosławskia ihaileva Lindberg totesi teostensa aiheiden hallintatavasta, että ”musiikki on dramaattisen ilmaisun taide. En ole mitään narratiivista musiikkia vastaan” (Szendy 1993, 12).

Paradan dramaturgista rakennetta kuvaa ensinnäkin se, että intro- tai alkuosa, jossa on efektuaalinen ja voimakas pääaihe (eli säveltäjän mukaan verhosointu, ks. kuva 7), palaa teoksen kodassa tai kliimaksissa – kuten tapahtuu myös muiden triptyykin teosten alkueleiden kohdalla. Tämän takia teoksen muotoa voidaan kutsua ABA'-prosessimuodoksi. Teeman palaaminen viittaa Tarastin kustumaan ”päälle- ja poiskytkentään” (Tarasti 1994, 120 ja 286). Pääaihe (kuva 7) on lainaus *Ferian* keskiosan harmoniasarjasta, jossa Monteverdi-alluusio esiintyy. Aiheen sointukulku ja tekstuuri ovat samanlaisia kuin verhosointu (kuva 7). *Paradan* kohdalla pääaihe palaa tahdissa 222, jonka jälkeen sibeliaaninen synkkäsävyinen loppuele jatkuu harmonisena jatkumona tahdista 227. Tämä syklimuotoon viittaava palaaminen kuvaa sitä, että alkuteema tai jokin subjekti tulee mutkan kautta takaisin alkuun, mutta sen olemassaolo ja ympäristö ovat tarinan kautta myös muuttuneet. Tämä merkitsee Lindbergin toteamaa (Szendy 1993, 12) draaman ratkaisua, mikä puolestaan viittaa ”Aristoteleen dramaturgiaan” eli suljettuun muotoon. Lindbergin tyypillinen dramaturginen rakenne muistuttaa siis perinteistä dramaturgiaa, jossa alkuelementit kehittyvät konfliktin kautta ja raukeavat käännekohdassa eli peripetiassa, mitä seuraa katarsis (*katharsis*) eli puhdistuminen. Nykyteatterissa dramaturgiaa ei tehdä enää välttämättä juonen tai kielen (näytelmätekstin) pohjalta, vaan niin sanotussa post-draamallisessa teatterissa dramaturgia voi olla blokkidramaturgiaa (bokkidramaturgiasta tarkemmin ks. Hotinen 2002, 208–227). Lindbergin teokset noudattavat siis perinteistä juonidramaturgiaa.

Toinen dramaturgisesti merkittävä kohta, joka jää vahvasti kuulijan mieleen, on tahdista 54 alkava ”mahlermainen aihe”. Sen tekstuuri on vahvasti tonaalinen, ja sen hyvin yksinkertainen sävelmä kulkee hitaassa tempossa, joka on harvinaista Lindbergin teoksille. Tämän aiheen kohdalla on nimenomaan kysymys tekstuurin tiheydestä ja kontrasteista sekä siitä, millä tavalla Lindberg on lähestynyt binaarisuutta tai vastakkainasettelua. Yksinkertaistettuna voitaisiin sanoa, että teoksen dramaturgia ilmenee siten, että tiiviissä, moniäänisiä kerrostapahtumia sisältävässä tekstuurissa tapahtuu jatkuvia ja kehittyviä musiikillisiä prosesseja. Lopputuloksena on musiikillinen kaoottisuus, jota koko orkesteri soittaa usein tiiviissä tekstuurissa. Toisaalta yksinkertaisimmassa tekstuurissa, jolle ominaista on pienellä kokoonpanolla (soitinnuksella) tuotu vähäinen ele, voidaan myös kasvattaa ja efektoida musiikillista dramaattisuutta. Tästä esimerkkinä on *Paradan* ”mahlermainen aihe” (kuva 9 ja 11). Tämä on sängen huomattavaa Lindbergin dramaturgisessa ajattelussa, sillä musiikillista dramaattisuutta ei pelkästään tehosteta orkesterin voimakkaalla dynamiikalla (täydellä tutilla), vaan näillä pienillä tehoilla tuotetaan vastakkaisesti merkittäviä kohtia. Tässä ei voi olla kysymys orkesterin dynamiikasta vaan aineksien valinnasta, sillä mahlermainen sävelmän tonaalisuus tehoaa juuri kontekstien vaihdossa ja kontrasteissa.

Voidaankin todeta, että Lindbergin uusi ajatus orkesterin efektuaalisuudesta (ja myös äänenvoikkamuuden äärimmäisistä vaihteluista) toteutuu tässä teoksessa ja muistuttaa läheisesti Mahlerin musiikillista estetiikkaa. Adorno (1960, 56) on kuvaillut Mahlerin perusesteettistä lähestymistapaa sanoilla *Durchbruch*

ja *Erfüllung*.²⁹ On kuitenkin muistettava, että Lindbergin esteettisten kannat eroavat täysin Mahlerista. Mahlerin (joka oli ammattikapellimestari) mukaan hänen teoksiaan oli soitettava eri tempoissa eri saleissa, ja varmaankin juuri tila-narratiivisuuden voisi sanoa liittyvän tähän. Toisin sanoen Mahlerilla ja Lindbergillä on yhtäläisyyttä tällaisessa dynaamisessa tilanarraation tai narratiivisen tilan rakentamisessa (mutta ehkä vain tässä). Vertailtaessa Mahlerin perusesteettisiä ideoita Lindbergiin, mieleen tulee myös Tarastin toteama Ich-Ton (minä-ääni)³⁰ eli kysymys siitä, millä tavalla sinfonian Ich-Ton määrää sen sisäistä organismaa. Tarasti (2003, 243) toteaa, että Sibeliukseen verrattuna ”Mahler valitsee varsin heterogeenisiä aineksia, hänen musiikkinsa *Ich-Ton* on huomattavasti fragmentaarisempi, ristiriitaisempi [...] Musiikillisten aktorien välillä ei ole sellaista tiivistä kommunikaatiota kuin Sibeliuksella, vaan teosta hallitsevat Salmenhaaran ’yksikkömuoto’ ja topokset eli sosiaalisten konventioiden artikuloimat musiikilliset solut”. Näin ollen Tarasti osoittaa Mahlerin musiikin mukautuvan enemmän kommunikaatio- kuin signifikaatorakenteisiin.

Lindbergiin teoksen Ich-Ton ilmenee enemmän tekstuurina kuin soluina, vaikka Lindbergin musiikkia ei voidkaan pitää orgaanisena. Jos *Paradan* Ich-Ton yhdistetään Sibeliuksen tapaan niin sanottuun telosiin (eli teema ja tekstuuri ilmenevät ikään kuin jonkin prosessin tuloksina tai prosessit tähtäävät tiettyyn päämäärään), *Paradan* huippukohta osoittautuu samalla tavalla narratiiviseksi tilaksi. Toisin sanoen aktori (alkuteema) ilmestyy taas huippukohdassa, johon on tähdätty temporaalinen rakenne. Tätä kutsun temporaaliseksi ABA-prosessimuodoksi.

Tempoa tarkasteltaessa käy ilmi, että *Paradan* jaksojen tempot ovat suhteellisesti määriteltyjä niin, että ensimmäisessä hitaassa osassa (eli A-osassa) jaksojen tempot nopeutuvat aina neljäsosan verran edellisestä jaksosta. Teok-

²⁹ Adornon (1960, 237) mukaan Mahlerin sinfonioiden rakenteelliset ideat perustuvat esimerkiksi ”esiintuloon” (*Durchbruchiin*), ”keskeytykseen” (*Suspension*), ja ”täyttymykseen” (*Erfüllung*). *Durchbruch* on hetki, jolloin Mahler herättää (tai vapauttaa) tuhoamalla niin sanotusti rauhallisesti kulkevaa (tai jatkuvaa) aikaa. Rauhallisesti kulkevaa aikaa Adorno kutsuu *Weltlaufiksi*. Mahlerin musiikissa *Durchbruch* asettuu *Weltlaufia* vastaan siten, että kun *Durchbruch* tapahtuu, teoksen sisäinen logiikka pysähtyy hetkeksi ja seuraa keskeytys (*Suspension*). Logiikkaa korvaamassa esiintyy muita episodeja ja näin seuraa täyttymys (*Erfüllung*). Nämä kolme elementtiä, ovat Adornon mukaan Mahlerin musiikissa oleellisia. Täyttymyksellä Adorno viittaa myös keskiajan laulumuotoon *barformiin* ja erityisesti sen jälkimmäiseen osaan (*Abgesang*), jota Mahler käytti usein sinfoniaissaan.

³⁰ Tarasti (2012, 242–243) toteaa: ”jokainen organismi perustuu kuvaan omasta minästä tai itsestä. Jokaisella eliöllä on oma *Ich-Toninsa*, joka määrää, millaisia viestejä se vastaanottaa ulkopuoleltaan ja eli millainen on sen elinympäristö. [...] Joskus säveltäjä määrää jo alkutahdeissa, mikä on sävellyksen *Ich-Ton*. Esim. Sibeliuksen 4. sinfonian ydinaihe kuullaan heti alussa. Samoin 5. sinfonian bukolinen torvisignaali on ’solu’, joka muuttuakseen täydelliseksi Gestaltiksi vaatii intervalliaukon täyttämistä, ja tämä kuullaan vasta aivan lopussa. Näin voidaan sanoa, että solu ikään kuin kutsuu luokseen toista solua. Juuri tämä sävellyksen sisäinen prosessi on jotain orgaanista.”

sen keskellä olevassa scherzo-osassa (eli B:ssä) jaksojen tempot nopeutuvat kolmasosan verran edellisestä jaksosta huippukohtaan saakka. Viimeisessä hitaassa osassa (eli A':ssa) tempo hidastuu loppua kohti vähitellen, aina neljäsosan verran edellisestä. Kuten kuva 5 osoittaa, jaksojen tempovaihtelut ovat rakenteeltaan hierarkkisia ja niiden suhteista ilmenee loppujen lopuksi Y:n ja Z:n kaksi perustemporaalista ulottuvuutta. Samanlainen tapa tempojen määrittelystä on ilmeistä myös teostriptyykin, johon *Parada* kuuluu, kolmannessa teoksessa *Cantigasissa*. Tempo, dynamiikka ja tekstuuri ovat rakennettu siis niin, että musiikillinen dramaattisuus voi ilmetä tehokkaasti huippukohdassa. Tästä voidaan johtaa kolmas merkittävä päätelmä: *Paradalle* on ominaista syvärakenteen tasolla oleva jälkisarjallisuudesta periytynyt sävellystapa, jossa määritellään perusmateriaaleja parametreittain. Sävellystapa perustuu loppujen lopuksi ihanteeseen symmetrisyydestä.

Triptyykin osien yhteinen piirre on näin ollen rakenne, jossa pääaihe esiintyy uudelleen (palaa) lopussa. Makrotasolta katsoen kunkin teoksen rakenteellinen ominaisuus on kolmiosainen syklimuoto.³¹ Tämä saattaa perustua Lindbergin mainitsemaan tekstuaalisuuteen, jolla tarkoitetaan sitä, kuinka säveltäjä pyrkii korostamaan teoksen luonnetta sen rakenteen ominaisuuksia yhdistävällä vahvalla karaktäärillä tai aiheella. Vaikka kuulokokemusten perusteella teos vaikuttaa siltä, että siinä orkesterin monimutkaiset ja yksityiskohtaiset eleet kasaantuvat päällekkäin ja muodostavat ikään kuin karkeaa äänenväriä, niiden äänimassan takana tai pinnan alapuolella on olemassa selkeä musiikillinen rakenne. *Paradassa* tämä musiikillinen rakenne ilmenee yksinkertaistettuina tekstuureina. Tätä ominaisuutta Lindbergin tähänastisessa tuotannossa voisi pitää eräänlaisena suvantovaiheena, jossa hänen esteettinen ajatuksensa ja sävellyksensä ovat yksinkertaistumassa ja menossa jopa kohti uutta tonaalisuutta.

1980-luvun lopulla Lindberg löysi oman sävellyksellisen lähestymistapansa, jota voidaan kutsua *laajennetun chaconnen periaatteeksi*. Laajennetun chaconnen periaate tarkoittaa juuri toistuvaan basso continuo -kuvioon perustuvaa harmonista organisaatiota, jolla voidaan tuottaa vertikaalinen säveltasomaailma. Lindberg kuitenkin koki ongelmalliseksi sen, että tällä periaatteella hän ei voinut tuottaa horisontaalista eli lineaarista jatkuvuutta. Siksi hän alkoi etsiä ja kehittää täydentävää lähestymistapaa, jolla voisi tuottaa nopeasti vaihtelevaa tekstuuria. 1990-luvun alussa Lindberg kokeili *Correntessa* lähestymistapaa, jonka avulla hän saattoi tuottaa sävellyksiin jatkuvuutta. Hän käyttää tavasta nimeä *stream gesture*. Termi *stream gesture* kuvaa esimerkiksi sitä kuinka Bachin tapaan kuudestoistaosa- tai kolmaskymmeneskahdesosanuoteista rakentuva tremolomainen sävelhahmo jatkuu loputtomasti, tuottaen tekstuuurille eteenpäin suuntaavaa energiaa. *Aurassa* (1993–94) Lindberg yritti syntetisoida kaikki materiaalit ja 1980-luvulta jatkuneet sävellystekniikat. Triptyykissä sekä 1990-luvun jälkipuoliskolla syntyneissä teoksissaan hän kokeili eräänlaista tematiikan funktiota. Merkittävää on, että tematiikan ympäristössä usein ilmenee tonaalinen konteksti. Tällä tavoin Lindberg pyrki tehostamaan tekstuuria sellaisella estetiikalla, että kaaoksen keskeltä hahmottuu selkeä rakenne.

³¹ Tuleva väitöskirjani sisältää analyysin koko triptyykistä.

Lindbergin teosten tonaalisuudelle tyypillistä on se, että tekstuuri on ohut ja tonaalinen harmonia on läpikuultavaa. Tekstuuri viittaa myöhempien teosten ”yksiääniseen melodisuuteen” tai jopa selkeään tonaalisuuteen. *Paradassa* Lindberg alkoi käyttää selvästi tonaalista harmoniaa aineksena, jolla hän rikastaa tekstuuriin vaihdosta ja musiikillista dramaturgiaa. Vaikuttaa siltä, että *Paradan* jälkeen hänelle on vakiintunut taipumus käyttää tonaalisuutta koko musiikin palettina tai kehyksenä.

Analyysini osoittaa, että *Paradan* syvärakenne ja dramaturgia ovat saaneet vaikutteita myöhäisromantiikan perinteisestä muotoajattelusta, josta Lindberg käytti sanaa ”pinnan puhdistus”. *Paradassa* on myös ilmeisiä Sibeliuksen vaikutteita. Triptyykin kautta Lindberg pyrki palaamaan perinteisten aineiden pariin ja dramaturgisesti tonaalisuuden sisäiseen harmoniseen jännitteeseen. *Parada* on ikään kuin silta, jonka kautta Lindberg eteni 2000-luvun tuotantoaan kohti.

Lähteet

- Adorno, Theodor W. 1960. *Mahler*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Aho, Kalevi. 1992. *Taiteilijan tehtävät postmodernissa yhteiskunnassa*. Jyväskylä: Gaudeamus.
- Almén, Byron. 2008. *A theory of musical narrative*. Bloomington: Indiana University Press.
- Aristoteles. 1997. *Runousoppi [=Rhetorica]*. Suom. Paavo Hohti. Helsinki: Gaudeamus.
- Boulez, Pierre. 1989. *Jalons (pour one décennie)*. Pariisi: Christian Bourgois.
- Brecht, Bertolt. 1991. *Kirjoituksia teatterista*. Suom. Anja Kolehmainen, Rauni Paalanen ja Outi Valle. Helsinki: VAPK-kustannus.
- Castrén, Marcus. 1989. *Joukkoteorian peruskysymyksiä*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Castrén, Marcus. 1994. *Recrel: a similarity measure for set-classes*. Helsinki: Sibelius Academy.
- Cooper, Grosvenor ja Meyer, Leonard B. 1960: *The rhythmic structure of music*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Grabócz, Márta. 2008. Classical narratology and narrative analysis in music. Teoksessa *A sounding of sings: modalities and moments in music, culture and philosophy. Essays in honor of Eero Tarasti on his 60th anniversary*. Toim. Robert S.Hatten, Pirjo Kukkonen, Richard Littlefield, Harri Veivo ja Irma Vierimaa. Imatra: The International Semiotics Institute. 19–42.
- Hanninen, Dora A. 2001. Orientations, criteria, segments: a general theory of segmentation for music analysis. *Journal of Music Theory* 45: 345–433.
- Hepokoski, James. 1993. *Sibelius: symphony no. 5*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hotinen, Juha-Pekka. 2002. *Tekstuaalista häirintää: kirjoituksia teatterista, esitystaiteesta*. Jyväskylä: Like kustannus.
- Hämeenniemi, Eero. 1982. *ABO: johdatus uuden musiikin teoriaan*. Sibelius-Akatemian koulutusjulkaisusarja 1. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Iitti, Sanna 1992. Muodon käsite ja nykysävellysten analyysi: pohdintoja nykymusiikin muotoanalyysistä. *Sävellyks ja musiikinteoria* 1. 19–39. Verkkolähde http://www5.siba.fi/documents/10157/406941/SMT_1_1992.pdf [tark. 17.11.2016]
- Klein, Michael L. 2005. *Intertextuality in western art music*. Bloomington: Indiana University Press.

- Koivisto, Tiina. 1999. Katsaus atonaalisen musiikin teorian ja analyysin kehitykseen. *Musiikki* 29 (2), 123–169.
- Koivisto, Tiina. 2003. Jälkitonaalinen musiikki. Teoksessa *Johdatus musiikintutkimukseen*. Toim. Tuomas Eerola, Pirkko Moisala ja Jukka Louhivuori. Helsinki: Suomen musiikkiteollinen seura. 40–45.
- Koivisto, Tiina. 2005. Avaruudesta, liikkeestä ja ajasta jälkitonaalisessa musiikissa. Teoksessa *Musiikin filosofia ja estetiikka: kirjoituksia taiteen ja populaarin merkityksistä*. Toim. Juha Torvinen ja Alfonso Padilla. Helsinki: Yliopistopaino. 431–448.
- Kühn, Hellmut ja Quander, Georg. 1982. *Gustav Mahler: ein lesebuch mit bildern*. Zürich: Orell Füssli.
- Lampila, Hannu-Ilari. 1992. Kulttilevy jo ilmestyessään: Lindbergin Kinetics, Marea ja Joy samalla levyllä. *Helsingin Sanomat* 30.5.1992.
- Lindberg, Magnus. 1981. Magnus Lindberg. Teoksessa *Ammatti: säveltäjä*. Toim. Pekka Hako ja Risto Nieminen. Helsinki: Synkoopin julkaisusarja 2. 83–92.
- Luckhurst, Mary. 2006. *Dramaturgy: a revolution in theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Monelle, Raymond. 1992. *Linguistic and semantics in music*. Chur: Harwood.
- Monelle, Raymond. 2000. *The sence of music: semiotic essays*. Princeton: Princeton University Press.
- Monelle, Raymond. 2006. *The musical topic: hunt, military and pastoral*. Bloomington: Princeton University Press.
- Mukarovsky, Jan. 1977. *Studien zur strukturalistischen ästhetik und poetik*. Frankfurt: Ullstein.
- Newcomb, Anthony. 1992. Narrative archetypes and Mahler's ninth symphony. Teoksessa *Music and text: critical inquiries*. Toim. Steven Paul Scher. Cambridge: Cambridge University Press. 118–136.
- Nieminen, Risto. 2006. Magnus Lindbergin sävellykset 1975–2005. Liite teoksessa Caterina Stenius, *Chaconne: Magnus Lindberg ja uusi musiikki*. Helsinki: WSOY
- Otonkoski, Lauri (toim.). 1991. *Klang: uusin musiikki*. Helsinki: Gaudeamus.
- Padilla, Alfonso. 1996. Musiikin tila- ja aikakäsitteistä. *Musiikki* 26 (4): 499–520.
- Ratner, Leonard. 1995 [1980]. *Classic music: expression, form and style*. New York: Shirmer Books.
- Reitala, Heta ja Heinonen, Timo. 2003. Dramatisoitua todellisuutta. Teoksessa *Dramaturgioita: näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin*. Toim. Heita Reitala ja Timo Heinonen. Helsinki: Palmenia.
- Ruwet, Nicholas. 1972. *Language, musique, poésie*. Paris: Seuil.
- Salmenhaara, Erkki. 1970. *Tapiola: sinfoninen runo Tapiola Sibeliuksen myöhästylin edustajana*. Helsinki: Suomen Musiikkiteollinen Seura.
- Sosa, Takemi. 2006. Muoto ja dramaturgian rakentaminen Magnus Lindbergin Feriassa. *Musiikki* 36 (2): 29–64.
- Stenius, Caterina. 2006. *Chaconne: Magnus Lindberg ja uusi musiikki*. Helsinki: WSOY.
- Szendy, Peter. 1993. Interview with Magnus Lindberg. Teoksessa *Magnus Lindberg*. Toim. Risto Nieminen. Helsinki ja Pariisi: Finnish Music Information Centre & Ircam, Centre Georges Pompidou. 7–26.
- Tarasti, Eero. 1979. Myth and music: a semiotic approach to the aesthetics of myth in music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky. Hague: Mouton.
- Tarasti, Eero. 1994. *A theory of musical semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Tarasti, Eero. 2002. *Signs of music: a guide to musical semiotics*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Tarasti, Eero. 2003. Sibelius: sinfonian narratiivisuus. Teoksessa *Musiikin todellisuudet*. Helsinki: Yliopistopaino. 237–246.

- Tarasti, Eero. 2012. *Semiotics of classic music: how Mozart, Brahms and Wagner talk to us*. Berlin: De Gruyter Mouton.
- Tawaststjerna, Erik. 1978. *Jean Sibelius 4*. Helsinki: Otava.

Nuotti- ja äänitemateriaalit

- Lindberg, Magnus. 1999. *Feria*. Partituuri. Lontoo: Boosey & Hawkes Music Publishers Limited.
- Lindberg, Magnus. 2001a [1999]. *Cantigas: for orchestra*. Partituuri. Lontoo: Boosey & Hawkes Music Publishers Limited.
- Lindberg, Magnus. 2001b. *Parada: for orchestra*. Partituuri. Lontoo: Boosey & Hawkes Music Publishers Limited.
- Lindberg, Magnus. 2002. *The Music of Magnus Lindberg*. Esittäjänä Philharmonia Orchestra, johtaa Esa-Pekka Salonen. Sony, SK 89810. CD.
- Lindberg, Magnus. 2005. *Cantigas*. Rytmikaava A. Music Finlandin omistamat kopiot Magnus Lindbergin henkilökohtaisesta arkistosta.
- Lindberg, Magnus. 2009. *Paradan* harmoniakartta. Music Finlandin arkisto.
- Mahler, Gustav. 1974. *Simphonie III (1899) in sechs sätzen für großes orchester, altsolo, knabenchor und frauenchor*. Uudistettu painos. Wien: Universal Edition.
- Sibelius, Jean. 1980. *Symphony No. 7, Op. 105*. Uudistettu painos. Kööpenhamina: Wilhelm Hansen.

Haastattelut

- Anderson, Martin. 2002. Haastattelu CD:n kansiotekstissä *The music of Magnus Lindberg: world premiere recordings, cantigas, cello concerto, Parada, Fresco*. Esittäjänä Philharmonia, johtaa Esa-Pekka Salonen. Sony, SK 89810.
- Nurmentaus, Paula. 2011. *Magnus Lindberg kertoo Al largo-teoksestaan*. Verkkolähde <http://areena.yle.fi/video/1326299649989> [tark. 13.1.2012]
- Sosa, Takemi. 2003. Magnus Lindbergin haastattelu Helsingissä 14.11.2003. MD-tallenne, tekijän hallussa.
- Sosa, Takemi. 2008. Magnus Lindbergin haastattelu Helsingissä 29.8.2008. MD-tallenne, tekijän hallussa.

The musical narrativity and temporal structure in Magnus Lindberg's *Parada*

This article examines the musical narrativity and temporal structure of Magnus Lindberg's (1958–) orchestral composition *Parada* (2001). The main focus is on the “dramaturgy”, in other words how Lindberg's own compositional-technical intentions are conveyed through this work's structural shape. Methodologically the article combines traditional music analysis and musical semiotic interpretation, especially from the viewpoint of narrative.

The dramaturgical structure of *Parada* firstly features the fact that the opening of the composition, which employs an effective and powerful main subject, returns in the coda. In this respect *Parada* is indeed similar the *Feria* and *Cantigas*. These three works form a triptych. *Parada* follows an ABA' process form. The return of the subject refers to actions that Tarasti (1994, 120 and 286) calls “engagement and disengagement”. The temporal structure of the work also

reflects the ABA' process form. The tempos of the passages are proportionally defined: In the first slow section (A), the tempo of each passage is one fourth faster than that of the previous passage. In the central scherzo section (B), the tempo of each passage is one third faster than that of the previous one until the climax of the composition. In the final slow section (A'), the tempo of each passage is one fourth slower than that of the previous one. The analysis reveals that the tempos are hierarchical and their ratios can be identified as two basic temporal dimensions, Y and Z. This all indicates that Lindberg's compositional approach (i.e. defining and applying of basic materials as parameters) reflects post-serialism. Ultimately, this approach follows the ideal of symmetry.

Lindberg employs some other striking dramaturgical gestures as well: The so-called Mahlerian Melody (that begins in measure 54) has a strong tonal feel. This melodic material is relatively simple and slow in tempo, which is rare for Lindberg. It could be said that in *Parada* Lindberg began to apply tonal harmonies as an enriching element within textural changes and musical dramaturgy. Later this approach evolved into a practice where Lindberg employs tonality as a palette or framework for an entire composition. This article concludes that the deeper structure and dramaturgy of *Parada* were influenced by the traditional formal thinking of the late Romanticism. In addition, *Parada* betrays some Jean Sibelius influences. It seems that Lindberg has searched and developed means and ways to use traditional musical materials and recreate internal dramaturgical tensions of tonal music. *Parada* can be seen as a bridge that leads to Lindberg's other works of the 2000s.

FM Takemi Sosa (takemi.sosa@helsinki.fi) viimeistelee Magnus Lindbergin 1990-luvun tuotantoa käsittelevää väitöskirjaansa – Magnus Lindberg: musical gesture and dramaturgy – Helsingin yliopiston filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitoksella, musiikkitieteen oppiaineessa.