

Erkki Huovinen

Intervallihierarkiasta analyysiin. Paul Hindemithin harmoniakäsitys dodekafonian valossa

Taide saa meidät oivaltamaan, että on olemassa pysyviä lakeja, jotka hallitsevat ja viittaavat komposition konstruktiivisten elementtien käyttöön ja niiden luontaisiin keskinäisiin suhteisiin. Näitä lakeja voidaan pitää alisteisina perustavalle vastaavuuden laille, joka luo dynaamisen tasapainon ja paljastaa todellisuuden oikean sisällön.

Näin kirjoitti Piet Mondrian, eräs abstraktin kuvataiteen uranuurtajista vuonna 1937. (Sit. Harrison & Wood 1992, 370.) Samana vuonna ilmestyi Paul Hindemithin musiikinteoreettinen pääteos *Unterweisung im Tonsatz*, jonka ydinongelmana pidän Mondrianin sanoiksi pukeman rinnastuksen tekemistä perusteetta. Hindemith tuntuu olettavan samojen lakien säätelevän sekä tärkeimpinä pitämiensä musiikillisten rakennuselementtien, intervallien, keskinäisiä suhteita että näiden elementtien käyttöä ja siihen liittyvää ohjeistoa. Hän käyttää toista sataa sivua löytääkseen objektiivisen perustan musiikillisen materiaalin käyttöä koskeville ohjeilleen, mutta tosiasiaa suhde esitettyjen ”välttämättömien” sävelmateriaalissa olevien hierarkioiden sekä näistä johdettujen käytännön ohjeiden välillä ei ole deduktiivinen vaan paikoitellen hyvinkin hataraa.

Harmoniaoppinsa pääasiallisena lähtökohtana Hindemith pitää psykoakustisen konsonanssikäsityksen varaan rakennettua intervallihierarkiaa. Tässä artikkelissa pyrin valottamaan intervallihierarkian todellista merkitystä Hindemithin kahdelle keskeiselle analyttis-sävellystekniselle formuloinnille, soitutulookitukselle ja tästä erilliselle *Stufengangille*, joka on soitintyhdistelmien keskeistä intervallisisältöä kuvaava äänenkuljetuksellinen abstraktio. Haluan korostaa intervallihierarkian, soitutulookituksen ja *Stufengangin* riippumattomuutta toisistaan sekä sitä, että Hindemith-tyyppisten metodien käyttäminen ei edellytä hänen intervallihierarkiaansa sitoutumista. Kun katsotaan, mitä nämä menetelmät implisiittisesti nostavat esiin musiikille keskeisinä yksityiskohtina tai ydinelementteinä, käy ilmi järjestelmän löyhyyden, epäyhtenäisyyden ja tyyllisidonnaisuuden lisäksi myös jotakin menetelmien sovelluskelpoisuudesta.

Toisaalta intervallien kvaliteetteihin perustuva hierarkkinen ajattelu ei myöskään välttämättä edellytä sitoutumista tiettyihin esteettisiin tai sävellyks-

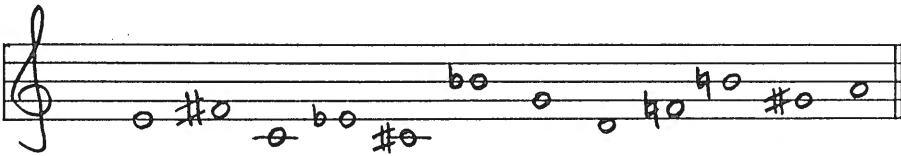
teknisiin valintoihin. Hindemith tuomitsee voimakkailla äänenpainoilla atonaalisuuden ja dodekafonian (Hindemith 1937, 183–187), ja Osmo Kuitusen mukaan hän olisikin hyväksymällä 12-säveljärjestelmän samalla kumonnut oman teoreettisen työnsä (Kuitunen 1971, 67). Hindemith ei kuitenkaan esitä hyvää syytä sille, miksi vaikkapa esteettinen vaatimus hierarkkisuu- den minimoinnista säveltasomateriaalin kvantiteettien tasolla ja 12-säveltekniikka tämän toteuttamiseksi olisivat sen yhteensopimattomia intervallien ominaisuuksiin liittyvien hierarkkisten lähtökohtien kanssa kuin hänen omatkaan valintansa. Hyvän vastaesimerkinhän tarjoaa jo Ernst Křenekin 12-säveltekniikan oppikirja luokitellessaan intervallit tavallaan hierarkkisesti – konsonansseihin sekä terävämpiin ja pehmeämpiin dissonansseihin (Křenek 1940, 7–8). Musiikillisten elementtien ominaisuuksiin pohjautuva hierarkia ja näiden elementtien käyttöä koskevat normit on osattava erottaa toisistaan, ja tässä mielessä Kuitusen väite tuntuu liioittelulta.

Nykykynäkökulmasta Hindemithin ja varhaisten dodekafonian teoreetikkojen päämäärät on helppo nähdä osittain jopa samansuuntaisina. Kromaattisen asteikon nostaminen musiikin ensisijaiseksi materiaalivarastoksi (Hindemith 1937, 66–67) edustaa pyrkimystä 12-sävelisen temperoidun viritysjärjestelmän sävelten tasa-arvoisuuteen. Hanns Jelinek yrittää puolestaan oikeuttaa 12-säveltekniikkaa selittämällä vasta 12-sävelisen rivin voivan ”totaalisuudellaan” taata mielekkyyden temperoitujen intervallien musiikkiin (Jelinek 1952, 7). Tällaisiin sävelten tasa-arvoisuuspyrkimyksiin on liitetty usein kannanottoja tonaalisuuden käsitteeseen. Alois Hába antaa harmoniakirjassaan esimerkin 11-äänisestä satsista, jossa kukin vertikaalinen sointu sisältää kaikki edeltä käsin valitun 11-sävelisen asteikon sävelet. Hában mukaan tällainenkin musiikki on tonaalista siinä merkityksessä, että kaikki sävelet voidaan relevantisti palauttaa johonkin asteikkoon. (Hába 1927, 88.) Hieman samaan tapaan dodekafonian teoreetikko Josef Rufer näkee schönbergiläisittäin 12-säveltekniikan edustavan uutta tonaalisuuden muotoa, ja selittää tonaalisuus-käsitteen tässä tarkoittavan koherenssia ja muotoa luovaa organisaatioperiaatetta. Näin löytyy toinen yhtymäkohta 12-sävelteoreetikkojen ja Hindemithin välille: Ruferin ja Jelinekin uskomus tietyin tiukan organisaatioperiaatteen tai järjestelmän noudattamisesta välttämättömänä ehtona saavutettavalle yhtenäisyydelle tai musiikilliselle arvolle (Rufer 1954, 108; Jelinek 1952, 72) on seikka, josta myös Hindemithin harmoniaoppia on kritisoitu. William Thomson syyttää varsin oikeutetusti hänen menetelmiään esteettisen arvon paikantamisesta vain tiettyihin musiikillisten ilmiöiden piirteisiin (Thomson 1965, 62): musiikillisen johdonmukaisuuden saavuttaminen edellyttää valittujen metodien noudattamista, vaikka nämä nostavatkin esiin vain joitakin yksityisiä piirteitä musiikista. Eri-laiset tiukat sääntö- ja ohjejärjestelmät eivät kuitenkaan sulje toisiaan pois, ellei niiden yhdessä muodostama teoreettinen lausejoukko ole sisäisesti ristiriitainen. Jos tämän kirjoituksen tarpeisiin hyväksytään sellainen tulkinta 12-säveljärjestelmälle, josta 1940–50-lukujen teoreetikot (kuten Křenek, Jelinek, Rufer

ja Herbert Eimert) olisivat saattaneet päästä yhteisymmärrykseen, varsinaisia ristiriitaisuuksia Hindemithin harmoniaoppiin nähden on vaikea löytää.

Mitä tulee käytännön säveltämiseen, 12-sävelrivin hyödyntäminen voidaan etenkin vertikaalisessa dodekafoniassa (käsitteestä ks. esim. Jelinek 1952, 28) ymmärtää rinnakkaiseksi ilmiöksi Hában tai Hindemithin edustamalle laajennetulle tonaalisuudelle. Käyttäessään esim. kuusisävelisiä sointuja on dodekafonikolla kussakin kohdassa riviä käytettävissään rivin seuraavista kuudesta sävelestä koostuva joukko, jonka hyödyntäminen vertikaalisesti ei yksittäisten tilanteiden suhteen välttämättä eroa yllä mainitusta asteikkolähtöisestä soinnutuksesta. Järjestetyn (rivi) ja järjestämättömän joukon (jollaisena mm. Hába tuntuu asteikkoa pitävän) ero hämärtyy vertikaalisissa sovelluksissa, jotka eivät paljasta käytetyn sävelikön sävelten ennalta määrättyä järjestystä.

Näistä syistä sekä siksi, että Hindemith itse korostaa menetelmiensä soveltuvuutta minkä tahansa sointujen muodostamien harmonisten vaihtelujen kontrolloimiseen (Hindemith 1937, 144–150), tarkastelen jatkossa hänen harmoniaoppiaan juuri dodekafonisen teoksen valossa. Tästä on myös se etu intervallihierarkkista teoriaa testattaessa, että 12-sävelrivin käyttö periaatteessa eliminoi (muuten niin tavallisen ja helposti huomion varastavan) sävelten esiintymistiheyteen perustuvan hierarkian mahdollisuuden. Valtaosa esimerkeistäni on Erik Bergmanin varhaisesta dodekafonisesta kappaleesta *Kolme fantasiaa klarinetille ja pianolle*, op. 42/1 (1953–54), joka hyödyntää rivin peräkkäisiä säveliä paljolti vertikaalisina sointuina. Käytetyssä rivissä (nuottiesimerkki 1) merkillepantavaa on pienten terssien ja vähennettyjen sointujen hallitsevuus ja näin ollen tritonussävy, joka yleensäkin on karakteristinen Bergmanin tuon ajan teoksille (Heininen 1972, 9–11).



Nuottiesimerkki 1.

Käsittelen seuraavassa Hindemithin intervallihierarkiaa, esittelen hänen harmoniaoppinsa pääpiirteissään systematisoiden ja tarkentaen sitä tarpeellisilta osin sekä pyrin lopulta arvioimaan tällaisen intervallihierarkkisen harmoniateorian etuja ja ongelmia suhteessa laajempaan musiikinteoreettis-historialliseen kontekstiin. Korostan, että tekemissäni modifikaatioissa olen pyrkinyt Hindemithin omia periaatteita noudattaen järjestelmällistämään hänen metodejaan johdonmukaisempaan, loppuun asti viedympään ja toivottavasti myös havainnollisempaan muotoon. Modifikaatiot eivät siis ole itsetarkoituksellisia,

vaan palvelevat ainoastaan pyrkimystä ymmärtää tämän jälkeen selvemmin Hindemith-tyyppistä intervallihierarkiaan pohjautuvaa harmoniankäsittelyä. Olennaista on kysyä, mitä kukin analyttis-teoreettinen menetelmä meille kertoo, mitä se ei kerro, ja mistä syystä tällaisia valintoja on tehty. Hindemithin ratkaisut antavat malliesimerkkejä ongelmista, joita voidaan kohdata pyrittäessä siirtymään intervallien hierarkkisesta järjestämisestä toimivaan musiikkianalyysiin.

Havaintokeskeinen konsonanssiteoria intervallihierarkian pohjana

Unterweisung im Tonsatz -teoksen alkuosassa Hindemith perustelee 12-sävelisen kromaattisen asteikon käytön fysikaalisesti, yläsävelsarjasta käsin. Samalla syntyy *Reihe 1*, sävelten sukulaisuusjärjestys (”funktionaalinen arvo-ryhmittymä”, Kuitunen 1971, 8), joka asettaa kromaattisen asteikon sävelet peräkkäin värähdyslukusuhteen yksinkertaisuuden mukaan suhteessa tiettyyn kantasäveleen. Näin valitusta sävelmateriaalista muodostettavia intervaleja Hindemith taas arvottaa toisin perustein, psykoakustisen konsonanssiteorian kautta. Norman Cazden erottaa kolme keskeisintä aistihavaintoon pohjautuvaa konsonanssiteoriaa: huojuntateorian, sävelten sukulaisuusteorian ja kombinaatiosävelteorian. Ensin mainittu määrittelee konsonanssin negatiivisesti, sävelten osäänesten aiheuttaman huojunnan puutteena. Sävelten sukulaisuusteoria taas on positiivinen teesi, huojuntateorian vastine: jos kahdella sävelellä on yksi tai useampia yhteisiä osääneksiä, tämä eliminoi tai vähentää huojuntaa ja vaikuttaa siten konsonoivasti. (Cazden 1962, 308.)

Kolmas vaihtoehdoista, kombinaatiosävelteoria, on lähtökohtana Paul Hindemithin konsonanssikäsitykselle, jonka avulla hän pyrkii harmoniaoppiaan perustelemaan. Kombinaatiosävelistä Hindemith tarkastelee ainoastaan intervallin sävelten frekvenssien erotuksena syntyvää 1. differenssisäveltä sekä intervallin alemman sävelen toisen osäänneksen ja intervallin ylemmän sävelen frekvenssien erotuksena syntyvää 2. differenssisäveltä. Kombinaatiosävelteoria antaa konsonanssi-ilmiölle sekä negatiivisen että positiivisen kriteerin. Alkuperäisen, suoraan tuotetun intervallin sävelistä poikkeavat differenssisävelet vaikuttavat konsonanssia vähentävästi (dissonanssia lisäävästi). Toisaalta differenssisävelet voivat kasvattaa konsonanssin määrää osuessaan alkuperäisen intervallin sävelille tai niiden oktaavitranspositioille. (Cazden 1962, 308; Hindemith 1937, 79–90.)

Tältä pohjalta Hindemith järjestää kromaattisen asteikon intervallit *Reihe 2*:ksi (nuottiesimerkki 2), sarjaksi, jossa selkeimmän differenssisävelryhmittymän ja siten myös suurimman harmonisen arvon omaavat intervallit, konsonanssit, ovat vasemmalla ja dissonanssit oikealla. Oikeanpuoleisten intervallien melodinen voima on käännteinen harmonisen voiman kanssa.

The diagram consists of two musical staves. The top staff is labeled 'HARMONINEN VOIMA' and contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4. The bottom staff is labeled 'MELODINEN VOIMA' and contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4. Both staves have accidentals (b, b, b, b, b, b, #) placed below the notes.

Nuottiesimerkki 2.

Pääasiassa differenssisävelten avulla Hindemith määrittää myös kullekin intervallille perussävelen (nuottiesimerkki 2:n avonaiset nuotinpäät). Kvintin, terssien ja septimien perussävel on intervallin alempi sävel, kun taas kvartissa, seksteissä ja sekunneissa perussävel on ylhäällä. Tritonuksella ei ole perussäveltä, ja oktaavia (sekä priimiä) Hindemith taas käsittelee kaksinnuksena, joka jää hänen harmoniaopissaan merkitykseltään tyhjäksi. *Reihe 2* ei kerro, *missä määrin* dissonanssi kasvaa siirryttäessä kohti harmoniselta arvoltaan ”määrittelemätöntä” tritonusta. Kyseessä on siis vain suhteellinen järjestys. (Hindemith 1937, 108–111.)

Dodekafoninen musiikki pyrki monesti mm. oktaavisiirosten avulla välttämään tonaalisuuteen assosioituvia intervallimuodostelmia (esim. Eimert 1952, 15–16). Idealisessa havaintotilanteessa kultuihin differenssisäveliin nojautuva konsonanssiteoria auttaa kuitenkin perustelemaan hierarkian läsnäoloa myös hyvin suurilla intervaleilla sisältävässä musiikissa. Kvintti on oikeutettu valta-asemaansa osaksi juuri siitä syystä, että sen differenssisävelkonstellatio (2 ensimmäistä differenssisäveltä) on vieläpä asettelussa 1 : 6 (kaksi oktaavia ja kvintti) ainoastaan intervallin alkuperäisiä sävelluokkia kaksintava, kun taas monessa muussa tapauksessa intervallin harmoninen ilme heikkenee huomattavasti transponoitaessa jompi kumpi sen sävelistä toiseen oktaavialaan (Hindemith 1937, 96).

Kombinaatiosävelteoriaa on kritisoitu siitä, että se edellyttäisi jo valmiiksi käsityksen konsonanssista arvioidessaan kombinaatiosävelten suotuisia suhteita intervallien säveliin (Stumpf 1909, sit. Cazden 1962, 308). Hindemithin kohdalla kyse ei ole kehäpäätelmästä. Hän tarvitsee lähinnä vain sen ennako-oletuksen, että kaksintava sävel priimissä tai oktaavissa on läheistä sukua kaksintavalle sävelelle, mikä selviää yksittäisten sävelten sukulaisuussuhteita koskevista pohdinnoista Unterweisung-teoksen aikaisemmassa osassa, ennen konsonanssin määrittelyä. On huomattava, että Hindemith on siis aluksi perustellut 12-sävelisen kromaattisen asteikon käytön yläsävelsarjan avulla. Hänen konsonanssikäsittensä ei täten pyrikään olemaan universaali, kaikkia värähte-

lysuhteita koskeva, vaan se on tarkoitettu käytännön ohjeistoksi, helpottamaan valituilla 12:lla sävelellä operoimista.

Nykyään differenssisävelteoriaa pidetään useimmiten sekundaarisena ääni-ilmiönä, jolla ei yksinään ole varsinaista merkitystä konsonanssi–dissonanssi-määrittelylle. Ideaalisissa olosuhteissa kuullut differenssisävelet menettävät todellisessa musiikissa useimmiten merkityksensä äänenvärin ja -voimakkuuden vaikuttaessa niiden kuuluvuuteen ja pienenkin puhtaasta intervallista tehdyn poikkeaman tehdessä alun perin tukea antaneista differenssisävelistä häiriötekijöitä. (Ks. Voigt 1985, 62–70.) Jatkossa on siis muistettava, että on vähintään kyseenalaista, voiko differenssisävelperustelu antaa intervallihierarkialle eläviin musiikillisiin tilanteisiin riittävää uskottavuutta. Tätä ei kuitenkaan liene syytä pitää keskeisenä ongelmana ennen kuin on osoitettu käytettyjen analyttis-sävellysteknisten menetelmien lepäävän lujasti hierarkian varassa. Kuten sanottua, mielestäni Hindemithin harmoniaopin suurin heikkous on juuri tässä.

Sointuluokituksen ongelmia

Hindemithin harmoninen ja melodinen ajattelu perustuu siis *Reihe 2*:sta saatuun informaatioon. Hänen sointuluokituksensa hierarkisoi ja ryhmittelee sointuja konsonoiviin ja dissonoiviin sen mukaan, mitä yksittäisiä intervaleja ne sisältävät. Sointuyhdistelmien sulavuutta, äänenkuljetuksen syvärakenteellista tasoa ja epäsuorasti myös tonaliteettiin liittyviä kysymyksiä on Hindemithin järjestelmässä niin ikään lähestyttävä intervallihierarkiasta käsin. Kullakin intervallilla on kiinteä paikkansa psykoakustisin perustein muodostetussa arvohierarkiassa, ja Rudolph Reti onkin arvostellut Hindemithiä intervallien ja sointujen monimerkityksisyyden kieltämisestä ei-musiikillisin perustein. Eräs Hindemithin keskeisistä vaatimuksista uudelle harmoniaopilleen on todella juuri sointujen monimerkityksisyyden kieltäminen, mutta tarkoituksena ei ole suinkaan kieltää harmonisilta ilmiöiltä erilaisia ”merkityksiä” suhteessa muuhun musiikilliseen ympäristöönsä, kuten Reti tuntuu väittävän. Pikemminkin on kyse pyrkimyksestä antaa akustisesti ekvivalenteille intervaleille tai soinnuille niiden omaa identiteettiä korostava merkintätapa. (Reti 1958, 70; Hindemith 1937, 115–116.) Fysikaalisesti identtisillä soivilla rakenteilla on kontekstista riippumatta samanlainen *paikallinen* ”musiikillinen merkitys”.

Thomson, joka on myös kritisoinut Hindemithiä tonaalisten suhteiden objektivoinnista ja fysikalisoinnista, tuntuu tulkitsevan hänen harmoniaoppiaan havaintoteorian. Erityisesti intervallien ja sointujen perussävelten määrittäminen näyttää tässä valossa paikallisenkin musiikillisen merkityksen lukkoonlyömiseltä. (Thomson 1965, 62–63, 69.) Hindemith antaa oppikirjassaan kuitenkin mm. ohjeita perussävelen *valinnasta* vaikeasti tulkittavissa tapauksissa

(Hindemith 1937, 121). Psykoakustisista lähtökohdistaan huolimatta hän ei kirjoita universaaliala sointujen havaintoteoriaa, vaan sävellysoppia, joka pyrkii tekemään joitakin oletuksia sointujännitteiden todennäköisistä hahmotustavoista.

Tritonus ja kvintti ovat Hindemithin sointuopin tärkeimmät intervallit. Hän jakaa ensin soinnut A- ja B-ryhmiin sen mukaan, esiintyykö niissä tritonusta vai ei. Tritonus on hänelle ”epäselvin”, ”epämääräisin”, mutta toisaalta myös ”päämäärätietoisin” kaikista intervalleista vaatiessaan jännitteensä purkamista stabiilimpaan sävelyhdistelmään (Hindemith 1937, 106). Kvintin merkitys taas on siinä, että se ”vahvimpana ja yksiselitteisimpänä harmonisena intervallina” (mts. 111) antaa koko soinnulle harmonista voimaa ja vetää muut sävelet oman perussävelensä määrittämän tonaliteetin piiriin. Soinnun perussävel onkin Hindemithin mukaan aina soinnun sisältämistä intervalleista harmonisesti vahvimman perussävel. Useista yhtä vahvoista intervalleista valitaan alin perussävelen antajaksi. (Mts. 120.)

Soinnut on jaettu kuuteen pääluokkaan, joista kolme kuuluu ryhmään A, kolme ryhmään B:

A EI TRITONUSTA

I Ei sekunteja eikä septimejä (sisältää duuri- ja mollikolmisoinnut käännöksineen)

III Sekunteja ja septimejä

V Epämääräinen (sisältää ylinousevan kolmisoinnun ja kahdesta päällekkäisestä kvartista muodostetun soinnun)

B TRITONUS

II Ei pieniä sekunteja eikä suuria septimejä
a Vain pieniä septimejä
b Suuria sekunteja ja pieniä septimejä

IV Kaikkia intervalleja

VI Epämääräinen (vähennetyt kolmi- ja nelisoinnut)

Lisäksi luokat I, III ja IV jakautuvat alaryhmiin 1. (soinnun perussävel = basson sävel) ja 2. (perussävel ylempänä soinnussa).

Luokka II muodostaa poikkeuksen alajakonsa suhteen ja on siksi ongelmallinen. Täydellisenä se näyttää tältä:

II Ilman pieniä sekunteja ja suuria septimejä

- a Vain pieniä septimejä (ilman suuria sekunteja). Perussävel = basson sävel
- b Suuria sekunteja ja pieniä septimejä
 1. Perussävel = basson sävel
 2. Perussävel ylempänä soinnussa
 3. Useampia tritonuksia

Tässä kohdin luokitus on syyttä epäjohdonmukainen. Perussävelen paikkaa koskeva vaatimus esiintyy kahdella eri luokituksen tasolla (IIa ja IIb1. tai IIb2.). Sitä paitsi pieniä septimejä (mutta ei muita septimejä eikä sekunteja) sisältävissä tritonussoinnuissa basson sävel ei suinkaan aina ole Hindemithin ohjeiden mukaan laskettu perussävel, niin kuin tämä luokitus näyttää edellyttävän. Perussävelen ja basson sävelen identiteettikysymys jää myöskin kokonaan huomiotta alaluokassa IIb3., mikä johtuu siitä, että tämä luokka täysin aiheettomasti rinnastetaan juuri perussävelen paikkaa ilmoittaviin alaluokkiin. Korjaamme nämä epäsäännöllisyydet myöhemmin tarkasteltuamme ensin hieman luokituksen yleistä soveltuvuutta analyysin välineeksi.

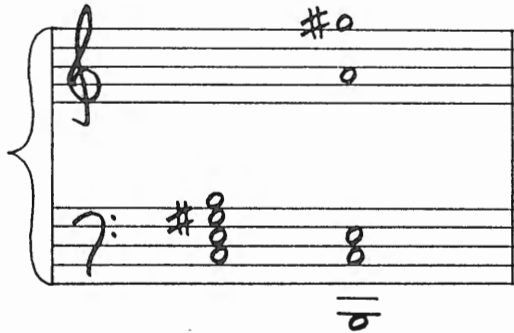
Bergmanin teos aiheuttaa heti Hindemithille ongelman. Tahtien 19–21 soinnut (nuottiesimerkki 3) saavat melkein kaikki saman luokituksen, eikä näin siis voida sanoa mitään mielenkiintoista siitä, mikä tässä sointukulussa *muuttuu*. Pintapuolinenkin sävelluokkajoukkoanalyysi paljastaisi esimerkiksi, että 1. (lukuunottamatta c¹-säveltä), 3., 4. ja 6. sointu palautuvat samaan joukkoluokkaan [0, 2, 3, 6], mutta muut eivät: joukkoluokkiin palauttaminen voisi tässä tapauksessa antaa lähtökohdan sekä yhteenkuuluvuuden että eroavuuden ja muutoksen ymmärtämiselle. Hindemithin luokitus ei ole tarpeeksi erottelukykyinen tällaisessa musiikillisessa ympäristössä, jossa sointujen intervallisisältö on häntä kiinnostavilta osin tritonusrunsaudessaan hyvin yhtenäinen. Bergmanin 12-sävelrivi säteilee tritonussävyään joka puolelle ja sulkee suurimman osan teoksen soinnuista luokan IV sisään erottelematta niitä sen enempää. Tällä on tietysti arvoa kappaleen yleisessä luonnehdinnassa, verrattaessa sitä muuhun musiikkiin, mutta paljon muuhun Hindemithin luokitus ei sellaisenaan *Kolmen fantasian* harmonian suhteen pysty. Analyysimenetelmän olisi hyvä olla siten kerroksinen, että mahdollisimman monissa halutun kaltaisissa musiikillisissa tilanteissa voitaisiin helposti löytää musiikillisen substanssin taso, joka paljastaisi sopivassa suhteessa yhteneväisyyksiä ja eroavaisuuksia menetelmän omien kategorioiden puitteissa.

The image shows a musical score for two staves, treble and bass clef. The notes are arranged in a way that illustrates the concept of 'IV2' and 'IV1' chords. The notes are: Treble clef: G4, A4, B4, C5, D5, E5; Bass clef: G3, A3, B3, C4, D4, E4. The notes are grouped into six pairs, each with a Roman numeral below it: IV2, IV1, IV2, IV2, IV2, IV1. The notes are written with various accidentals (sharps, flats, naturals) to show their relationship to the root G.

Nuottiesimerkki 3.

Parannusehdotus

Katsotaan jälleen luokituskaaviota. Miksi luokan II sekunteja ja septimejä koskevaa tarkkuutta ei ole ulotettu luokkiin III ja IV? Hindemith on näyttänyt kompastuvan ilmeiseen tavoitteeseensa *arvottaa* sointuja niiden luokkanimillä ja samalla säilyttää kaavio kauniin symmetrisenä. Luokka III vaatisi tarkennusta, jotta esim. seuraavanlaiset soinnut voitaisiin erottaa toisistaan (Bergmanin tahdit 18 ja 32):



Nuottiesimerkki 4.

Sen lisäksi, ettei Hindemith juuri osoita mielenkiintoa intervallien erilaista rekisterillistä asetelua kohtaan tällaisissa soinnuissa, tuntuu muutenkin oudolta, että hänen olisi väitettävä näitä sointuja samanarvoisiksi (luokka III2.). Johdonmukaisuuden vuoksi ja kuvausvoiman lisäämiseksi olisi luokka III jaettava kahtia samoin perustein kuin luokat II ja IV on erotettu toisistaan. Luokaksi I kutsuttaisiin nyt ilman tritonusta olevia sointuja, joissa olisi ainoastaan *pieniä* septimejä ja *suuria* sekunteja. Luokkaan III jäisivät siten näiden intervallien ohella myös *suuria* septimejä ja *pieniä* sekunteja sisältävät tritonuksettomat soinnut. Tämän jälkeen laajat ja monipuoliset luokat I–IV voitaisiin jakaa Hindemithin luokassaan II toteuttaman jaon mukaan seuraavasti. Luokissa Ia ja IIa sallittaisiin sekunneista ja septimeistä ainoastaan pienet septimit. Luokissa Ib ja IIb esiintyisi myös suuria sekunteja, luokissa IIIa ja IVa myös suuria septimejä sekä luokissa IIIb ja IVb kaikkien edellisten lisäksi myös pieniä sekunteja. Perussävelen ja basson sävelen samuutta ehdotan merkittäväksi vaikkapa kirjaimella G (*Grundton*), jolloin säästytään kategoriavirheiltä ja turhilta alaluokkanumeroilta. Esimerkiksi perusmuotoista dominanttiseptimisointua vastaisi täten luokkamerkintä IIaG, koska sen vahvimman intervallin perussävel on myös basson sävel. Luokat I–IV näyttävät nyt selkeämmiltä, ne on helpompi muistaa, ja täten niiden elinkelpoisuus ulkoisina representaatioina (ks. Pople 1994, 118) on huomattavasti parantunut:

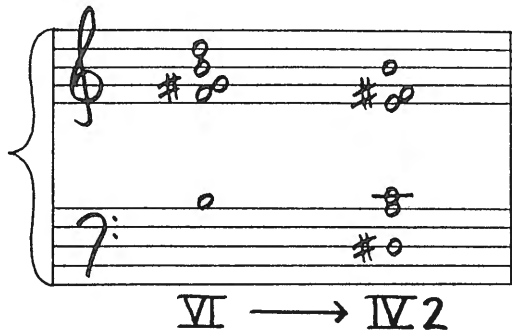
	ei tritonusta	tritonus
pieni septimi	Ia	IIa
suuri sekunti	Ib	IIb
suuri septimi	IIIa	IVa
pieni sekunti	IIIb	IVb

Oikeastaan on ymmärrettävää, että Hindemith ei vienyt sekuntien ja septimien erottelua tällä tavalla loppuun asti sointuluokissaan II ja IV viittaamallaan tavalla. Hänellä ei ollut tällaiseen intervallien järjestämiseen mitään perustetta eikä oikeutusta oman teoriansa puitteissa. *Reihe 2*:ssa, hänen määrittelemässään intervallien arvojärjestyksessä nämä intervallit ovat seuraavassa järjestyksessä harmonisesti vahvimasta heikoimpaan: suuri sekunti, pieni septimi, pieni sekunti, suuri septimi. Sekuntien ja septimien paikat on siis käännetty sointuluokituksessa! Hindemith pitää pienen septimin sisältäviä tritonussointuja pehmeäpinä, miedompina kuin sellaisia, joissa on suuri sekunti, ”vahvempi ja terävämpi intervalli” (Hindemith 1937, 126). Tämä ei ole lainkaan sopusoinnussa *Reihe 2*:n kanssa. *Reihe 2*:n ongelmana tuntuu olevan se, että liian paljon erilaisia erotteluita yritetään mahduttaa samalle lineaariselle akselille: yksiselitteisyys – moniselitteisyys, konsonanssi – dissonanssi, harmoninen voima – melodinen voima. Sointuluokituksella on sama ongelma: se kuvaa Hindemithin mukaan mm. siirtymää ”jaloista” soinnuista ”meluisiin, kiihottaviin, kuohuttaviin ja inhottaviin” (mts. 127)! Asiallisesti puhuen sekuntien ja septimien arvojärjestys on kysymys, jossa Hindemithin teoreettiset oletukset ja käytännölliset päämäärät eivät osu yksiin. Jos kuitenkin hyväksymme tässä yhteydessä yllä esitetyn kaltaiset muutokset sointuluokitukseen, sen kuvaileva voima kasvaa olennaisesti.

Mitä tehdä Hindemithin alkuperäiselle luokalle I, johon kuuluivat yksinkertaiset kolmisoinnut käännöksineen? Tässä, kuten myös luokissa V ja VI, on vain rajattu määrä sointuja, kun taas uudet luokkamme I–IV ovat hyvin laajoja. Voitaisiin ehdottaa alkuperäisten luokkien I, V ja VI irrottamista koko arvottavasta roomalaisten numerojen järjestyksestä ja nimeämistä joillakin sovituille nimillä, vaikkapa:

- α duuri- ja mollikolmisoinnut käännöksineen;
- β ylinousevat kolmisoinnut, kahden päällekkäisen kvartin muodostamat soinnut;
- γ vähennetyt kolmi- ja nelisoinnut.

Tämä ratkaisisi myös eritoten vähennettyjen ja ylinousevien kolmisointujen sijoittamista arvoasteikon *viimeisiin* luokkiin koskevan ongelman. Sijoittelunsa Hindemith perustelee näiden sointujen ”epämääräisyydellä” (mts. 127), moniselitteisyydellä. Toisaalta Hindemithin luokituksen pitäisi kuitenkin kuvata sointujen harmonista selkeyttä, ja näin ollen esimerkiksi Bergmanin tahdeissa 14–15 esiintyvä sointuvaihdos olisi tulkittava – kummallista kyllä – harmonisen ilmeen selkiytymiseksi:



Nuottiesimerkki 5.

Luokat V ja VI tuntuvat tuottavan poikkeuksen myös periaatteeseen, jonka mukaan harmoninen jännitteenvaihtelu (josta Hindemith käyttää sanaa *Gefälle*, kaltevuus) on sitä ”loivempaa”, sulavampaa, mitä läheisempiin sointuluokkiin peräkkäiset akordit kuuluvat (mts. 145). Hindemith itsekin pitää V:een ja VI:een kuuluvia sointuja yhteensopivampina luokituksensa I:n ja II:n kuin III:n ja IV:n luokan sointujen kanssa (mts. 148). Tällaiset ongelmat vältetään, kun annetaan yllä esitetyllä tavalla osalle luokista enemmänkin *deskriptiivinen* kuin arvottava sisältö. Toinen ratkaisu voisi olla sisällyttää luokat α , β ja γ luokkiin Ia ja IIa, mutta Hindemith haluaa selvästi rajata nämä kolme tonaalisen musiikin keskeisiä sointuja sisältävää luokkaa tarpeeksi tiukasti, jotta vastaavat luokkasymbolit voisivat toimia eräänlaisina *funktiomerkintöinä*. En haluakaan puuttua enempää näiden luokkien ongelmiin (esimerkiksi ylinousevan kolmisoinnun ja edellä mainitun kvarttisoinnun rinnastamiseen), sillä niillä ei ole keskeistä merkitystä intervallihierarkian kannalta. Tämä asia osoittaa kuitenkin, ettei Hindemith tee tarpeeksi selvää eroa arvottamisen, kuvailevuuden ja tiettyjen ominaisuuksien toteutuvuuden mittaamisen välillä.

Luokkamerkintöjen kuvausvoimaa kannattaa ehkä kuitenkin yrittää kasvat-
taa vielä tästä eteenpäin tekemällä luokitus sensitiiviseksi tärkeille kvinteille ja hiukan erottelukykyisemmäksi tritonusten suhteen. Merkitään tritonusten lukumäärää luokkasymboliin liitettävällä alaindeksillä, kvinttien lukumäärää yläindeksillä. Nuottiesimerkki 5:n sointukulkua vastaa tällöin merkintä $\gamma_2 - IV_2^b$, jolloin saamme selkeän kuvan sointujen rakenteesta. Ensimmäinen sointu on tuttu vähennetty nelisointu: kahden tritonuksen (huom. h-sävelen oktaavikaksinnusta ei lasketa mukaan, mts. 119) esiintyminen erottaa sen vähennetyistä kolmisoinnusta. Tätä seuraavasta soinnusta saamme selville mm., että sen perussävel määräytyy soinnussa olevista kahdesta kvintistä toisen mukaan, kuitenkin siten, ettei tämä kvintti ole soinnun alin intervalli (merkintä G puuttuu). Harmonisesti vahvimpana intervallina kvintillä on voima määrätä soinnun perussävel, ja yläindeksin esiintyminen kuvaa siis koko soinnun harmonista voi-

maa taatessaan sen, että soinnun perussävel on kvintin tukema. Kvintin läsnäolon toteaminen antaa tietysti aina lisäpainoa myös G-kirjaimella koodattavalle, perussävelen ja basson identiteettiä koskevalle tiedolle.

Palatkaamme nyt nuottiesimerkki 3:n sointukulkuun. Yllä hahmotellun sointuluokituksen modifikaation mukaisesti näistä IV ryhmän soinnuista paljastuu niiden tonaalista sävyä koskevia rakenteellisia eroja. Näin saamme summittaista tietoa harmonisen jännitteen vaihteluista, jota Hindemithkin luokituksellaan pyrkii mittaamaan. Tässä tapauksessa tosin huomaamme vain sointujen intervallisisällön olevan Hindemithiä kiinnostavilta osin varsin yhtenäinen, eli harmonisen vaihtelun olevan hyvin ”loivaa”:

The image shows a musical score for three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in SG clef. The chords are represented by circles with notes inside. Below the staves, Roman numerals are written: IV_1b , IV_1^1aG , IV_1a , IV_1a , IV_1^1a , IV_1aG .

Nuottiesimerkki 6.

Ennen tämän tyyppisen sointuluokituksen perusteiden kriittisempää tarkastelua on syytä esitellä toinen Hindemithin harmoniaopin keskeisistä menetelmistä. Sointukulun jännitteenmuutosten tutkiminen ei nimittäin jää sointujen hierarkisointiin. Nuottiesimerkki 6:n alin viivasto esittää sointujen lasketuista perussävelistä muodostuvaa, yhteen oktaaviin transponoitua harmonisen liikkeen ydintä, *Stufengangia*, joka kertoo meille lisää sisäänrakennetun vastuksen määrästä satsissa. Harmonisen äänenkuljetuksen tutkiminen voi tuoda liikettä myös harmonisen vaihtelun kannalta tasaisiin sointujaksoihin.

Sointuyhdistelmien syvärakenne

Hindemith ei anna eksplisiittistä ohjetta siitä, millainen hyvän Stufengangin, perussävelkulun tulisi olla. Hänen antamistaan esimerkeistä sekä joistakin varoituksista (Hindemith 1937, 176–177, 194) käy kuitenkin ilmi, että pääasiallisena ihanteena ovat vahvojen harmonisten (kvintti, kvartti) ja vahvojen melodisten intervallien (sekunnit) hallitsevat linjat. Nuottiesimerkki 6:n soinnuista abstrahoitu perussävelkulku on juuri sellainen, mistä seuraa, että ainakin tällä kriteerillä arvioiden esimerkkitarkkelma olisi tonaalisessakin mielessä tyydyttävä.

Perussävelkulun yläpuolelle liitetään Hindemithin menetelmässä sointujen johtosävelet silloin, kun niitä esiintyy. Johtosävel on sointuun sisältyvien tritonusten sävelistä se, joka on parhaassa (*Reihe 2:n* mukaisessa) harmonisessa suhteessa perussäveleen. Jos perussävel kuuluu osana ainoaan soinnussa olevaan tritonukseen, toinen tämän intervallin sävelistä on johtosävel. Jos perussävelen ylä- ja alapuolella on samalla intervallietäisyydellä kaksi ehdokasta johtosäveleksi, alempi näistä saa tämän tehtävän. (mts. 128–129.) Johtosävel purkautuu aina seuraavan soinnun johtosäveleen, kunnes uudessa soinnussa ei ole lainkaan tritonusta, jolloin vasta lopullinen purkaus perussäveleen voi tapahtua. Parhaita purkausintervalleja ovat sekunnit ja priimi. (Mts. 156, 159.)

Bergmanin tahdeissa 85–87 (nuottiesimerkki 7) esiintyy viiden rinnakkaisen kvinttin sarja perus- ja johtosävelten välillä. (Johtosävelet on merkitty perussävelten yläpuolelle mustatuilla nuotinpäillä.)

Nuottiesimerkki 7.

Rinnakkaiset kvintit perus- ja johtosävelten välillä kertovat tässä vain tiettyjä ominaisuuksia koskevasta johdonmukaisuudesta peräkkäisten sointujen valinnassa. Rinnakkaisliike aktualisoituu soivassa musiikissa vain ensimmäisessä sointuvaihdoksessa, ja Hindemith korostaakin, ettei perus- ja johtosävelten tarvitse muodostaa keskenään missään mielessä harmonisesti oikeaoppista satsia (mts. 159). Stufengang johtosävelkuluineen on abstraktio, ja sen vuoksi riittää, että kumpikin näistä linjoista on itsessään johdonmukainen. Nuottiesimerkki 7:n Stufengang esittää siis musiikista abstrahoidun, puhtaasti tonaalisen punaisen langan. Johtosävelisyyden yhdenmukaisuudella on tässä erityinen merkitys myös sointujännitteen kannalta. Kuten tulemme näkemään, juuri johtosäveltensä perusteella nämä soinnut edustavat Hindemithille harmonisen jännitteen huippua.

Hindemithin mukaan liiallinen kromatiikka ei Stufengangissa ole suotavaa, mutta voi palvella tyylikeinona niin haluttaessa (mts. 176–177). Bergmanin teoksessa Stufengangin paikoitellen yllättäväkin johdonmukaisuus johtuu usein juuri abstrahoitujen perus- ja johtosävelten kromaattisesta äänenkuljetuksesta. Täydentäkäämme kuvissa 3 ja 6 esitellyn sointukulun (tahdit 19–21) Stufengang johtosävelkululla:

The image shows three staves of musical notation. The top staff is a treble clef staff with a brace on the left. The middle staff is a bass clef staff. The bottom staff is a bass clef staff with 'SG' written to its left. The notation consists of a sequence of chords, with notes connected by lines and some marked with accidentals (sharps and flats). The notes are arranged in a sequence of chords, with some notes connected by lines and some marked with accidentals (sharps and flats).

Nuottiesimerkki 8.

Johtosävelkulku itsenäisenä linjana ilmeisesti tyydyttäisi tässä Hindemithiä, mutta lisäksi perus- ja johtosävelten voisi tulkita etenevän ristikkäisliikkeessä: kolmannen soinnun johtosävel (ais) purkautuu neljännen perussäveleen (h), ja tälle kuuluva johtosävel (f) taas purkautuu viidennen soinnun perussäveleen (fis). Johto- ja perussävelten ajoittaisen ristikkäisliikkeen mahdollisuus tekee tulkinnasta hieman löyhempää, mutta myös sensitiivisempää musiikissa olevien peitettyjen johdonmukaisuuksien tunnistamiselle keskeisinä pidettyjen ele-

menttien välillä. Nuottiesimerkissä 8 ristikkäisliike takaa kromaattisen kulun keskeytymättömän jatkumisen kummassakin äänessä. Vastapainona Stufengangin selkeälle linjalle johto- ja perussävelet eivät varsinaisessa musiikissa yhdisty sekuntiliikkeisiksi melodioiksi, vaan ovat siroteltuina ympäri koko satsia. Mikäli Hindemithin korostamalla pienimmällä mahdollisella purkausintervallilla on jotakin vastaavuutta havainnossa todennäköisimpänä kuulemistapana, ristikkäisliike on varteenotettava mahdollisuus, etenkin kun perus- ja johtosävellinjojen muodostamaa kokonaisuutta tärkeämpiä tuntuvat Hindemithille olevan näiden kulkujen keskenään muodostamat intervallit sekä yksittäiset purkausliikkeet (mts. 156, 159).

Ongelmallisiksi sointujen perus- ja johtosävelten laskemiselle saattavat muodostua rekisterillisesti hyvin laajat soinnut. Esimerkiksi jos teoreettinen perussävel on paljon ylempänä kuin bassossa oleva, vieläpä oktaaveilla kaksinnettu sävel, jonka kanssa sen ajatellaan muodostavan vahvimman intervallin, Stufengangin merkitys vähenee olemattomiin. Mutta perussävelkulun tarkoituksena ei varmasti olekaan antaa absoluuttista tulkintaa musiikista, vaan kehikko, joka voi saada enemmän tai vähemmän tärkeän merkityksen soivan musiikin kannalta.

Keskeisenä esitetty intervallisisältö

Rolf Inge Godøy on korostanut musiikinteoreettisten formalisaatioiden esitettävää aspektia, jota hän kutsuu ”monstratiivisuudeksi”. Musiikillisten objektien formaalinen representointi on *uusien* objektien luomista, ja tämä ”näyttämisen” produktiivinen aspekti aiheuttaa Godøyn mukaan usein ”formalistisen illuusion”: osoittamisen selkeys saa meidät pitämään uusia objekteja jonkinlaisina järkähtämättöminä tosiasioina tai kaiken musiikillisen ymmärryksen perustana (vrt. alussa lainatut Mondrianin ajatukset). Godøy mainitsee musiikinteoreettiset sääntöjärjestelmät, sävelluokkajoukkoanalyysin ja klassisen dodekafonian esimerkkeinä tällaisesta perustavan rationaliteetin etsinnästä. (Godøy 1993, 151–157.)

Hindemithin harmoniaoppi on puutteistaankin huolimatta ”monstratiivisuudessaan” ja valikoivuudessaan niin houkutteleva ohjeisto, että hän itsekkin tuntuu pitävän sitä yleispätevänä lakikokoelmana. Jo teoksensa esipuheessa hän vetoaa musiikillisten ilmiöiden luonnonlainomaiseen statukseen asiaansa oikeuttaakseen (Hindemith 1937, 26–27). Lukijan kannalta normatiivisuuden ei tulisi kuitenkaan hämärtää teorian esitettävää aspektia. Formuloituamme Hindemithin ajatuksia sointujen tonaalisperusteisesta luokittelusta systemaattisempaan muotoon ja nähtyämme alustavasti, mihin intervallihierarkkinen ajattelu voi johtaa useampien sointujen yhdistelmissä, voimme nyt paremmin arvioida teorian ”monstratiivista” puolta. Mihin Hindemith-tyyppinen teoria haluaa meidän soinnuissa kiinnittävän huomiota, mitä se voi meille näyttää? Esitän

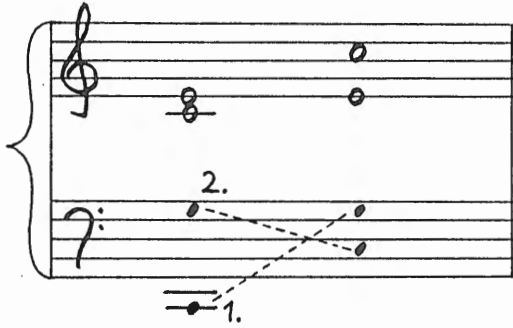
tätä havainnollistaakseni ensinnä muutamia yhteyksiä modifioidun sointuluokituksen ja *intervallivektorin* käsitteen välillä. Intervallivektoria, jossa joukon kaikkien sävelluokkien välisten intervallien luokat ilmoitetaan kulmasulkeissa, voidaan kuvata ohjelmistona, ”josta erilaiset intervallikombinaatiot tulevat havaittaviksi joukon eri ilmiöiden myötä” (Hämenniemi 1982, 89). Esittämässäni luokituksessahan on kyse samanlaisesta asiasta, se on vain Hindemithin hengessä intervallivektoria valikoivampi. Luokitus on tarkennetussa muodossaan täysin erottelukykyinen tritonusten, kvinttien ja pienten sekuntien suhteen, kun vektori identifioi todellisesta soinnusta varmuudella vain tritonuksen – muut intervalliluokathan sisältävät kaksi vaihtoehtoa, kaksi toisilleen käänteistä intervallia. Toisaalta luokitus jättää monen intervallin läsnäolon täysin avoimeksi, ei kiellä eikä myönnä.

Seuraavasta kaaviosta näkyvät modifioidun sointuluokituksen pääluokkien sisältämien sointujen intervallisisällöt. Vektorissa 1:llä merkityt intervalliluokat esiintyvät kaikissa kyseisen pääluokan soinnuissa, 0:lla merkityt eivät esiinny lainkaan, ja X:llä merkityt jäävät avoimiksi, eli ovat mahdollisia, mutteivät välttämättömiä. Esimerkiksi uuden sointuluokamme I vektori kertoo, että tähän pääluokkaan kuuluvat soinnut sisältävät aina vähintään yhden suuren sekunnin tai pienen septimin (toinen intervalliluokka vektoria vasemmalta oikealle luettaessa), mutta eivät koskaan pientä sekuntia, suurta septimiä tai tritonusta (intervalliluokat 1 ja 6). Terssien ja sekstien sekä kvartin ja kvintin läsnäolo jää avoimeksi. (Kvinttiä ilmaiseva yläindeksi tarkentaa tätä taulukkoa tekemällä yksittäiset sointusymbolit sensitiivisiksi intervalliluokalle 5.)

I	<0, 1, X, X, X, 0>	II	<0, 1, X, X, X, 1>
III	<1, X, X, X, X, 0>	IV	<1, X, X, X, X, 1>
	α		<0, 0, X, X, 1, 0>
	β		<0, X, 0, X, X, 0>
	γ		<0, 0, 1, 0, 0, 1>

Tällainen tonaalinen sointuluokitus ja joukkoteoreettinen intervallivektori ovat toisiaan täydentäviä periaatteita molemmin päin: kumpikin niistä on toista tarkempi jossakin suhteessa. On huomattava, että intervalliarvojen sarja *Reihe 2* siitä johdettuine periaatteineen soveltuu erityisen hyvin käytettäväksi intervallivektorin kanssa, koska kaksi Hindemithin määrittämässä arvojärjestyksessä peräkkäistä intervallia (oktaavia ja tritonusta lukuunottamatta) kuuluvat aina samaan intervalliluokkaan. Tämä johtuu siitä, että intervallien järjestäminen kahden ensimmäisen differenssisävelen tuottaman konsonoivuuden tai dissonoivuuden mukaiseen järjestykseen antaa Hindemithin mukaan perusteen intervallien käännettävyydelle. Käänteisintervalleilla on näet sävelluokkina samat differenssisävelet, kuitenkin niin, että kun esim. suuren terssin $c^1 - e^1$ 1. differenssisävel on C, käänteisintervallilla $e^1 - c^2$ se on g, siis sama kuin alkuperäi-

sen suuren terssin 2. differenssisävel. Käänteisintervallin 2. differenssisävel taas on alkuperäisen intervallin 1. differenssisävelen oktaavitranspositio (Hindemith 1937, 86–88):



Nuottiesimerkki 9.

Tällaisista pareista koostuessaan *Reihe 2* ei siis ole ainoastaan intervallien, vaan myös *intervalliluokkien arvojärjestys*. Konsonoivasta dissonoivaan ne järjestyvät seuraavasti: 0, 5, 4, 3, 2, 1, 6.

Jos perussävelen ja basson sävelen yhtenevyyttä osoittava G-kirjain (joka siis vastaa Hindemithin alkuperäisessä luokituksessa roomalaisen numeron perässä olevaa 1:tä) esiintyy sointuluokitusmerkinnässä, voimme intervallivektorin avulla päätellä, minkä intervallin pohjasävel bassossa on. Kaikissa G:llä merkityissä soinnuissa perussävelen antava intervalli on kvintti, jos viides intervalliluokka esiintyy näiden sointujen vektoreissa. Tiedämmehän, että jokaisen intervalliluokan intervalleista vain toisen perussävel on alhaalla ja siten mahdollinen basson sävel koko soinnulle. Kvartin perussävelenä Hindemith pitää sen kahdesta sävelestä ylempää, joka ei tietenkään voi olla soinnun basso. (Kvintin tapauksessa emme siis tarvitsisi yläindeksiä tämän tuloksen saamiseen käyttäessämme intervallivektoria.) Jos viidennen intervalliluokan kohdalla vektorissa on 0, tulee vain seurata vektoria vasemmalle. Esimerkiksi Bergmanin kappaleen 1. tahdistista löytyvän soinnun (nuottiesimerkki 10) joukko on $[0, 1, 3]$ ja intervallivektori $\langle 1, 1, 1, 0, 0, 0 \rangle$. Koska vektorin intervalliluokat ovat identtisiä takaperin luettujen *Reihe 2*:n intervalliparien kanssa, harmonisesti vahvin intervalli löytyy lukemalla vektoria viidennestä intervalliluokasta taaksepäin, kunnes vastaan tulee ensimmäinen soinnussa esiintyvä intervalliluokka, eli kunnes vektorissa lukee jotakin muuta kuin 0. Yllä olevan soinnun vektorissa vahvin intervalli on intervalliluokkaan 3 sisältyvä pieni terssi. Merkintä G kertoo meille, että vahvimman intervallin perussävel on soinnun basso, mikä vahvistaa, että pieni terssi todellakin on soinnussa mahdollisen intervalliluokkaan 3 myös kuuluvan suuren sekstin lisäksi. Sekstin perussävelenä Hindemith pitää intervallin ylempää säveltä, joka ei tietenkään voi olla bassossa.

III b G

Nuottiesimerkki 10.

Tässä käytetyt luokkanimet eivät ole tärkeitä. Olen ottanut nämä asiat esiin havainnollistaakseni, miten lähtökohdiltaan erityyppisestäkin musiikinteoreettisesta formalisaatiosta voidaan saada Hindemithiä kiinnostavaa tietoa. Intervallivektori on myös näyttänyt meille jotakin sointuluokituksen selektiivisyydestä. Yksi musiikinteoreettinen formalisaatio voi tällä tavoin esittävän aspektinsa kautta auttaa ymmärtämään toisen teorian esittävää aspektia. Seuraavaksi voidaan vastaavasti tarkastella sitä osaa sointujen intervallisällöstä, jonka puolestaan Stufengang siihen lisättyine johtosävelkulkuineen nostaa esille keskeisenä.

Bergmanin tahdeissa 37–46 esiintyy jälleen paljon harmonioita ja säveliköjä, joissa perussävelen ja johtosävelen väliseksi intervalliksi muodostuu puhdas kvintti (nuottiesimerkki 11). Soinnut edustavat melko heterogeenistä ryhmää joukkoluokkia erilaisine intervallivektoreineen:

37	[0, 1, 3, 6, 7, 9]	<2, 2, 4, 2, 2, 3>
	[0, 1, 3, 6, 8, 9]	<2, 2, 4, 2, 3, 2>
40	[0, 1, 3, 4, 6, 7]	<3, 2, 4, 2, 2, 2>
41	[0, 1, 2, 4, 6, 7]	<3, 3, 2, 2, 3, 2>
42	[0, 1, 2, 4, 7, 8]	<3, 2, 2, 3, 3, 2>
46	[0, 1, 2, 5, 8]	<2, 1, 2, 2, 2, 1>
	[0, 1, 3, 6, 9]	<1, 1, 4, 1, 1, 2>

The image shows a musical score for 'Nuottiesimerkki 11'. It consists of three staves: a treble clef staff, a bass clef staff, and a staff labeled 'SG' (likely figured bass). The score is divided into five measures, numbered 37, 40, 41, 42, and 46. Above the treble staff, there are chord symbols: $\text{IV}_3^1 \text{bG}$, $\text{IV}_2^1 \text{b}$, $\text{IV}_2^2 \text{bG}$, $\text{IV}_2 \text{b}$, $\text{IV}_2^1 \text{b}$, $\text{IV}_1 \text{b}$, and $\text{IV}_2^1 \text{bG}$. The chords are represented by circles with notes and accidentals. The SG staff contains a series of notes and accidentals, likely representing the figured bass for the chords.

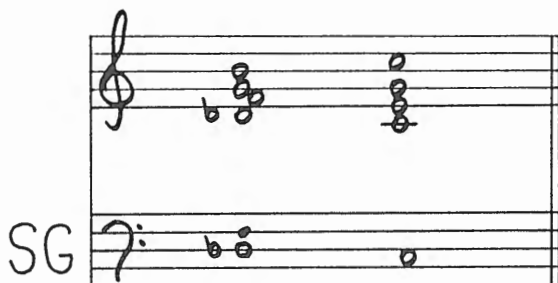
Nuottiesimerkki 11.

Vektoreistakin näkee, että kaikki nämä heksa- ja pentakordit on sijoitettava luokkaan IV: ne kaikki sisältävät sekä tritonuksen että joko suuren septimin tai pienen sekunnin. Hyvin kromaattisessa harmoniassa Hindemith-tyyppinen sointuluokitus ei tarkennetussa muodossaankaan enää ole kovin hyödyllinen apuväline. Kun kaikki intervalliluokat ovat soinnuissa edustettuina yllä olevaan tapaan, ja kun pelkkä tiettyjen intervallien *esiintyminen* ei siis enää voi olla ratkaisevaa, on löydettävä tapoja tutkia yksittäisten elementtien, intervalliesiintymien *suhdetta* toisiinsa.

Stufengang on tapa laskea abstraktiotasoa potentiaalista intervallisisältöä kuvaavasta intervallivektorista tai lisätä valikoivuutta aktuaalista intervallisisältöä kuvaavaan sointuluokitusmerkintään nähden. Valitsemalla soinnussa aktualisoituvien intervallien sävelistä edustajat sekä hierarkian konsonantille (soinnun perussävel) että dissonantille ääripäälle (johtosävel) saadaan Stufengang-intervalli, jota puolestaan voidaan tämän jälkeen tarkastella samaisen hierarkian valossa. Stufengang-analyysin hierarkkisuus on kerroksista, kun tietyillä kriteereillä valittujen sävelten suhdetta toisiinsa voidaan tarkastella uudelleen samoilla kriteereillä. Hindemith ainakin edellyttää Stufengang-intervalleilta ”kontrolloitavuutta ja ymmärrettävyyttä” (Hindemith 1939, 159), mutta ei selitä sanomaansa tarkemmin eikä anna mitään omasta intervallihierarkiastaan riippumattomia keinoja näiden ominaisuuksien arvioimiseen.

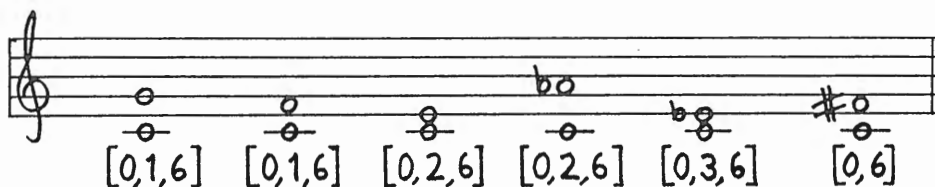
Yllä olevien sointujen yhteydessä tuntuisi kuitenkin oudolta puhua kvintistä ”vahvana” Stufengang-intervallina. Asia on pulmallinen, sillä tosiasiaassa perus- ja johtosävelen välillä ei tritonuksen lisäksi edes voi esiintyä muita kuin intervallihierarkiassa vasemmalla olevia konsonoivia interalleja. Esimerkiksi pieni septimi on mahdoton, sillä soinnun perussävelestä pienen septimin etäi-

syydellä oleva johtosävel edellyttäisi, että toinen tritonusintervallin sävelistä muodostaisi perussävelen kanssa suuren terssin. Tämä on pientä septimiä harmonisesti vahvempi intervalli, ja niinpä johtosäveleksi olisi valittava perussävelestä suuren terssin etäisyydellä oleva sävel:



Nuottiesimerkki 12.

Hindemith joutuisi sääntöjensä mukaan tässä poikkeamaan perinteisestä tulkinnasta, joka pitäisi johtosävelisyyttä (myöskin tritonusintervalleissa osallisena olevien) h:n tai des:n ominaisuutena. Tällaisiin tulkintoihin ajaututaan helposti, sillä kaiken kaikkiaan johtosävelsäännöt sallivat vain kuusi mahdollista Stufengang-intervallia. Kukin näistä edellyttää tietyn, soinnun perussävelestä ja purkausta vaativasta tritonuksesta muodostuvan kolmisävelikön läsnäoloa soinnussa. Nuottiesimerkissä 13 nämä on merkitty joukkoluokkina vastaavien Stufengang-intervallien alle. Perus- ja johtosävelen välinen tritonus muodostaa tietysti poikkeuksen – perussävel on itse osana purkautumaan pyrkivässä intervallissa.



Nuottiesimerkki 13.

Riippuen siitä, esiintyykö johtosävel todellisessa musiikissa perussävelen ylä- vai alapuolella, voidaan tarvita neljäskin sävel tukemaan perussäveltä, jotta muut sävelet eivät veisi siltä perussävelen asemaa. Esimerkiksi kaikki soinnut, joiden johtosävel on perussävelestä kvarttia ylempänä tai suurta terssiä alempana, sisältävät tetrakordin [0, 1, 5, 7]. Ylöspäinen pieni seksti ja alaspäinen pieni terssi perus- ja johtosävelen välillä edellyttävät niinkään, että jokin neljäs sävel tukee perussäveltä muodostaen tämän kanssa soinnun vahvemman intervallin.

Yksi Hindemithin johtosävelen valintaa koskevien sääntöjen seurauksista on se, että keskeisimmin purkausta vaativat harmoniset peruselementit ovat (nuottiesimerkkien 7 ja 11 sointujen ytimenä olevaa) trikordityyppiä [0, 1, 6]. Jos nimittäin jokin soinnun sisältämiin tritonuksiin kuuluvista sävelistä muodostaa perussävelen kanssa kvintin, tätä säveltä on edellä mainittujen sääntöjen mukaan käsiteltävä voimakkaimmin purkautumaan pyrkivänä johtosävelenä, vaikka se toisaalta on osallisena soinnun stabiileimpana pidetyssä intervallissa, perussäveltä määrittävässä kvintissä! Niinpä tavallisen dominanttiseptimisoinnun Stufengang-intervallina esiintyvä pieni terssi syrjäytyy kvintin tieltä, kun sointuun lisätään pieni nooni: johtosävel ei olekaan enää perussävelestä katsoen soinnun terssi, vaan kvintti. (Ks. nuottiesimerkki 11:n viimeinen sointu tai Hindemithin [1939, 128] oma esimerkki.) Yksi muista johtosävelteorian kummallisuuksista on se, että soinnun perussävelen ollessa kvintin tukema myös *heikoin* Stufengang-intervalli, tritonus, edellyttää vahvimmalle Stufengang-intervallille ominaista trikordia [0, 1, 6]. Keskeinen osa Hindemithin harmonisen jännitteen määrittelyä sitoutuu tällä tavoin hyvin kapeaan, satunnaiseltakin vaikuttavaan ilmiöjoukkoon.

Intervallihierarkkisen harmoniateorian mahdollisuuksista

Haluan nyt nostaa tarkastelun hieman yleisemmälle tasolle nähdäksemme tarkemmin, millaista Hindemithin teorian ”monstratiivisuus” on nimenomaan hierarkkisuuden kannalta katsottuna. Hindemithin harmoniaopin kaikkine siihen tehtyine modifikaatioineen voidaan ajatella olevan erikoistapaus intervallilähtöisestä, partikulaarisia soinnullisia ilmiöitä analysoivasta metodista. Vektorin avulla havainnollistamani sointuluokituksen sensitiivisyys eri intervalleille on hyvin valikoivaa ja selvästi räätälöity tietyn tyyppisen musiikin tarpeisiin. Käytettyjen menetelmien hyväksyminen ei kuitenkaan edellytä tietyn analyttis-hahmotuksellisen teorian (ks. esim. Apajalahti 1993, 82), tässä tapauksessa Hindemithin suosiman intervallihierarkian tunnustamista. Hän itsekään antaa käytännön tarpeiden ohjata menetelmien johtamista alkuoletuksistaan, kuten olemme huomanneet sekuntien ja septimien järjestystä koskevassa kysymyksessä.

Hindemith jakaa soinnut arvoluokkiin niiden sisältämien tritonusten, sekuntien ja septimien perusteella. Äänenkuljetuksen syvärakenteellisen tason hän taas löytää lähinnä kvinttien, kvarttien ja tritonusten avulla. Huomiotaherättävintä tässä on terssien ja sekstien jättäminen huomiotta. Jos ajatellaan Hindemithin tarkoituksena olevan perinteisen diatonisen tonaalisuuden laajentaminen, silmäys diatonisen joukkoluokan (duuriasteikon sävelet) intervallivektoriin $\langle 2, 5, 4, 3, 6, 1 \rangle$ on paljastava. Joukkoluokan sisäisessä kvantitatiivisessa intervallihierarkiassa pistävät esiin samat intervallit kuin Hindemithin kvalitatiivisesti perustellussa, intervallien itsensä ominaisuuksiin perustuvassa hierar-

kiassa. Hänen harmoniaoppinsa painottaa toisaalta diatoniikassa määrällisesti eniten edustettuina olevia intervaleja (intervalliluokat 2 ja 5), toisaalta niitä, jotka – kuten Richmond Browne on todennut – juuri harvinaisuutensa takia auttavat joukkoluokan sisäisessä ”paikantamisessa” (intervalliluokat 1 ja 6). Kuullessamme tritonuksen tai pienen sekunnin meillä on diatoniikassa selkeämpi kuva tonaalisesta ympäristöstämme kuin kuullessamme jonkin tavallisemmista intervaleista, jotka voivat esiintyä useammissa kohdin diatonista kenttää. (Browne 1981, 7.)

Hindemithin konsonanssikäsityksen avulla perusteltu kvalitatiivinen intervallihierarkia vastaa siis tässä mielessä diatonisen musiikin kvantitatiivista intervallihierarkiaa, jollaista on yleensä helpompi puolustaa. Esimerkiksi Mogens Andersenin mukaan onkin niin, että tietyn intervallin (tässä lähinnä tritonuksen) hierarkkinen status voi kyllä saada oikeutuksen sen perustavan merkityksen takia, mikä sillä on tietyn moodin identiteetille, mutta että perussävelten määrittäminen yms. on aina tyylisidonnaista (Andersen 1989, 397). Hindemithin perusteita voisi horjuttaa yleistämällä Andersenin näkemystä: intervallin hierarkkinen status voidaan oikeuttaa kvantitatiivisin perustein, mutta intervallien kvaliteetteihin vetoavat perustelut ovat aina tyylisidonnaisia.

Kolmannen fantasian 1. osassa käytetyn 12-sävelrivin intervalliluokat ovat järjestyksessä (2, 6, 3, 2, 3, 3, 5, 3, 6, 3, 1), ja huomaamme intervalliluokan 3 esiintyvän peräti viisi kertaa. Tämä luo kappaleeseen kvantitatiivisen intervallihierarkian, sillä kuten Hannu Apajalahti toteaa, kappaleen harmonisista intervaleista ovat yleisimpiä juuri rivin peräkkäisten jäsenten väliset intervallit (Apajalahti 1989, 24–26). Intervallihierarkkista ajattelua voidaan puolustaa siis myös tällä tavoin, konsonanssiteorioiden ja muiden kvalitatiivisten kriteerien ulkopuolelta, kulloisenkin musiikillisen tilanteen vaatimuksista käsin. Tässä tapauksessa määrällisesti hallitsevin intervalliluokka 3 ja rivistä kokonaan puuttuva luokka 4 olisivat kvantitatiivisen hierarkian ääripäät.

Hindemithiä mukailien tällaisia tilanteita varten voitaisiin konstruoida esimerkiksi metodi, joka järjestäisi soinnut ”arvojärjestykseen” jonkin terssien ja sekstien läsnäolosta riippuvan (sekuntien ja septimien terävyyttä, dissonoivuutta tms. vastaavan) kvaliteetin mukaan tai vain ylipäättään pitäisi näitä intervaleja lähtökohtanaan. Myös Stufengang-tyyppistä periaatetta on mahdollista käyttää valikoivasti minkä tahansa intervallien, esimerkiksi juuri pienten terssien liikkeiden havainnointiin sointuyhdistelmissä. Tämä edellyttää vain jotakin (perussävelen määrittäystä vastaavaa) valintakriteeriä sille, kumpi yksittäisen pienen terssin sävelistä edustaa tätä intervallia näin saatavassa sointuyhdistelmän intervallirakennetta selektiivisesti kuvaavassa abstraktiossa.

Tietyn intervallihierarkian hyväksymisestä on kuitenkin vielä pitkä matka esimerkiksi toimivaan sointuluokitukseen, ja tässä Hindemith tekee ratkaisuja, jotka jäävät ilman selitystä. Voidaan esimerkiksi kysyä, onko Hindemith-tyyppisen sointuluokituksen (tai Stufengangin) hierarkkisuus oikeastaan muuta kuin juuri tiettyihin intervaleihin kohdistuvaa selektiivisyyttä. Joitakin inter-

valleja käsitellään yhdellä tavalla, toisia taas toisella tavalla, mutta aina pikemmin-kin niiden omien ainutlaatuisten ominaisuuksien tähden kuin määrättyyn hierarkian kohtaan sijoittumisensa perusteella. Lisäksi luokitus tai ryhmitteleminen merkitsee aina myös enemmän tai vähemmän kyseessä olevan realiteetin tulkintaa, jossa tyypillisesti otetaan kantaa ryhmien keskinäisiin sisältämissuhteisiin. Intentionaalisen huomion keskipisteenä oleva ryhmittelyperuste luo halutun epäjatkuvuuden ryhmien välille, mutta se ei takaa, etteikö jaottelulla olisi muitakin emergenttejä vaikutuksia. (Godøy 1993, 151–154.) Jakaessaan soinnut arvoluokkiin niiden sisältämistä intervalleista dissonanteimman mukaan Hindemith tulee samalla ottaneeksi kantaa esimerkiksi tavallisten suurseptimisointujen mahdollista harmonista voimaa ja stabiilitettä vastaan. Hän valitsee dominanttiseptimisoinnun lähisukulaisineen vähiten dissonoivien sointujen joukkoon luokkaan II, mutta ei selitä, miksi suuren septimin sisältävässä soinnussa saa olla myös pieni septimi luokkanumeron muuttumatta, kun taas dominanttiseptimisointu siirtyy II:sta IV:een, kun siihen lisätään suuri septimi-intervalli:

III → III II → IV

Nuottiesimerkki 14.

Tämä koskee yhtäläisesti Hindemithin alkuperäistä luokitusta ja edellä esittämääni muunnelmää. Ongelma on se, että konsonoivimmat intervallit sisältyvät aina *mahdollisuuksina* dissonansseja valintaperusteena käyttäen muodostettuihin luokkiin, kuten edellisessä luvussa esitellyistä pääluokkien intervallivektoreista voi nähdä. Luokitus ei siis kuvaa niinkään vahvojen intervallien edustaman harmonisen voiman vähenemistä kuin dissonanssin kasvua, tai varsinaisesti ainoastaan sitä, mikä on dissonantein yksittäinen intervalli soinnussa. Nuottiesimerkki 14:n ensimmäisessä sointuvaihdoksessa molempien sointujen dissonantein intervalli on suuri septimi, eikä vähemmän dissonanttina pidetyn pienen septimin lisääminen vaikuta pääluokkaan millään lailla.

Reihe 2:n nojalla olisi ollut mahdollista laatia päinvastainenkin hierarkkinen sointuluokitus, jossa puolestaan dissonantit (tai melodisesti vahvat) intervallit eivät vaikuttaisi ”harmonisen voiman” kasvuun. Tällainen luokitus etenisi intervallihierarkiassa toiseen suuntaan, sointujen sisältämän harmonisesti vah-

vimman intervallin mukaan, kun taas Hindemith määrittää sointuluokan soinnun sisältämistä intervaleista dissonanteimman mukaan. Nyt selviää Hindemith-tyyppisen sointuluokituksen rajoittuneisuus: kovin laajoissa soinnuissa ei ole mielekästä pitää dissonanssin ainoana mittarina yksittäistä intervallia. Uuden pääluokkamme I sointu voi sisältää korkeintaan viisi eri sävelluokkaa, luokkaan II tai III kuuluva sointu enintään kuusi sävelluokkaa, mutta kaikki tätä laajemmat muodostelmat joutuvat automaattisesti pääluokkaan IV. Hindemithin tärkeinä pitämien kvinttien ja tritonusten lukumäärän ilmoittaminen luokkasymbolin yhteydessä esittämäni tapaan on yritys tarkentaa menetelmää säilyttäen silti sen *yksittäisiin intervaleihin keskittyvä* luonne. Kovin pitkälle näin ei päästä, ja laajemmissa soinnuissa tiettyjen yksittäisten intervallien dissonoivuus onkin sellaisenaan riittämätön luokitusperuste *kokonaisten sointujen* dissonoivuutta kuvaamaan pyrkivälle järjestelmälle.

Oleellisinta asiassa on kuitenkin se, mitä Godøy (1993, 19) kutsuu *tematisoinniksi*: tietyt musiikillisen substanssin piirteet, kuten tässä dissonantein yksittäinen intervalli, nostetaan esille, tematisoidaan. Tässä kuten muissakin kohdin Hindemithin harmoniaoppia on tärkeää ymmärtää tehdyt valinnat suhteessa muihin vaihtoehtoiisiin tematisointeihin, jotka olisivat olleet mahdollisia samoista lähtökohdista. Yksi ilmeisimmistä ratkaisuisista olisi ollut käsitellä sointuluokituksessakin kaikkia intervaleja *Reihe 2:n* tapaan, samalla lineaarisella akselilla (ilman A- ja B-ryhmiä, huomioiden jokainen intervalli tietyssä sointukategoriassa). Hindemith ei juuri selitä metodiensa valintaa suhteessa intervallihierarkiaan.

Hindemithin harmoniaopin perusteluista ja kuvausvoimasta

Mikko Heiniön mukaan kolme tavanomaista säveltäjien erottamaa merkitystä tonaalisuus-sanalle ovat laajimmasta suppeimpaan 1) sävelsuhteisuus, 2) ”polaarisuus”, keskisävelisyys tai ylipäänsä hierarkkinen säveltaso-organisaatio sekä 3) funktionaalisen harmonian hierarkia, duuri–molli-tonaalisuus (Heiniö 1982, 154). Hindemithin ajatuksia ei ainakaan selkeytä se, että hän pyrkii jatkuvasti etsimään järjestelmälleen oikeutusta korostamalla sen luonnonlainomaista statusta. Tonaalisuus on Hindemithille sävelsuhteisuutta ja atonaalisuus näin ollen sävelten keskinäisten fysikaalisten suhteiden kieltämistä (Hindemith 1937, 183–187). Jää helposti huomaamatta, että paljon olennaisempaa kuin ehdottoman oikeutuksen löytäminen valituille tonaalisuuteen kallistuville metodeille ovat hänen teorialleen polaarisuuden ja hierarkkisyyden toisiaan täydentävät periaatteet, joita Heiniökään ei selvästi erota toisistaan. *Reihe 1*, yläsävelsarjasta johdettu sävelten sukulaisuusjärjestys on Hindemithille musiikin perimmäisen polaarisuuden avain, joka suhteuttaa 11 muuta säveltä tonaliteetin kulloiseenkin keskussäveleen. Tässä kirjoituk-

sessä käsittelemäni intervallien harmonisen voiman mittari *Reihe 2* siitä paremmin tai huonommin johdettuine periaatteineen edustavat kuitenkin *suh-teellista* hierarkkisuutta, joka ei sellaisenaan edellytä sanan alkuperäismerkityksessä polaarisuutta, kiertymistä hallitsevan keskussävelen tai akselin (kr. *πóλος*) ympärille.

Merkille pantavaa tässä on se, että jos postuloimme 12-sävelisen kromaattisen asteikon, niin suuri osa Hindemithin varsinaisesta harmoniaopista ei enää tarvitse tuekseen puhtaasti fysikaalisia perusteita, eikä hän niitä esitäkään. *Reihe 2* perustellaan psykoakustisesti, intervallien *havaittavista* ominaisuuksista käsin, eikä fysikaalisista värähtelysuhteista itsestään lähtien. Sitä paitsi sointuluokitus ja Stufengang-periaate pohjautuvat *Reihe 2*:nkin tarjoamaan informaatioon vain hatarasti, valikoivasti. Näitä menetelmiä on siis käsittelemiltäni osin mahdollista arvioida ottamatta kantaa koko keskusteluun ”tonaalisuudesta väistämättömänä luonnonilmiönä”, puhtaasti fysikaalisesti perusteltavissa olevana periaatteena (ks. esim. Heiniö 1984, 33–34, 46–47). Samasta syystä Hindemithiä vastaan esitetyt moitteet sävelsuhteiden fysikalisoinnista ja objektiivoinnista voivat kyllä osua hänen mahdollisiin intentioihinsa, mutta paljon vähäisemmässä määrin hänen harmoniankäsitteilynsä todellisiin menetelmiin.

Myös vähittäisen siirtymisen klassis-romanttisesta tonaalisuudesta kohti dodekafoniaa voi oikeastaan kuvata siirtymänä *Reihe 1*:n (tai vastaavan periaatteen) valta-alueelta *Reihe 2*:n (tai vastaavan) alueelle. Samaa siirtymää kuvaa esimerkiksi Herbert Eimert 12-säveltekniikan oppikirjassaan puhuessaan tonaalisten keskusten hallitseman funktionaalisuuden vaihtumisesta nimenomaan intervallien itsensä sanelemaan organisaatioperiaatteeseen (Eimert 1952, 6–7). Tällaisella intervallien itsensä sanelemalla periaatteella voidaan dodekafoniassakin tarkoittaa enemmän tai vähemmän tiukkaa sitoutumista eksplisiittiseen intervallihierarkiaan Ernst Křrenekin tavoin. Varhaiset 12-sävelteoreetikot kuitenkin pitävät intervallia ensisijaisesti motiivisena elementtinä. Rufer sulkeistaa intervallin harmonisen aspektin kokonaan antaessaan uuden musiikin soinnuille ”puhtaasti paikallisen” statuksen, millä hän tarkoittaa sointujen käsittelyä vain ”harmonisina aksentteina” (Rufer 1954, 126). Hindemithin ansiona on intervallin perustavan merkityksen ymmärtäminen (ks. esim. Thomson 1965, 58), ja nimenomaan ymmärtäminen elementtinä, jolla on muutakin kuin motiivista merkitystä harmonisten yksiköiden identiteetin kannalta.

On helppo huomata yksi syy sille, miksi vapaassakin mielessä funktionaalinen soinnullisia jännitteitä luokitteleva analyysimalli on helppo hylätä modernin musiikkianalyysin välineenä. Hindemith-tyyppinen sointuluokitus ei välttämättä esitä aikamme musiikkia kovin vivahteikkaana: tietty teos saattaa operoida vain hyvin kapealla sektorilla sointukarttaa (esim. luokat III ja IV), kun yksinkertaiset kolmi- ja nelisoinnut puuttuvat. Tämän pitäisi tietysti pitemmän päälle asettaa tarkennusvaatimuksia vain itse luokitukselle. Sitä paitsi tällaisessa kappaleessa emme kai voi odottaakaan *samanlaista* sointujännitteen vaihtelun mahdollisuutta kuin jos käyttäisimme kaikkien Hindemithin luokkien soin-

tuja. Kuten edellä on käynyt ilmi, pelkkä tarkentaminen ei kuitenkaan voi poistaa luokituksessa lähtökohtaisesti olevia ongelmia – tiettyä yksisuuntaisuutta (konsonanssien sisältyminen mahdollisuuksina dissonanssien perusteella muodostettuihin luokkiin), epälineaarisuutta (pääluokkien paloittelu A- ja B-ryhmiin jne.), yksittäisiin intervalleihin keskittymistä ja vain ennalta valittujen intervallien huomioimista. Joka tapauksessa lienee tietyllä tavalla edullista tarkastella uudempaakin musiikkia käsitteistöllä, joka ottaa huomioon myös perinteisen tonaalisen musiikin perustana pidettyjä periaatteita. Atonaalinen tai dodekafoninen musiikki ei olemassaolollaan tee tyhjäksi jokaisen analyytikon tuntemia yleisilmeeltään konsonoivampia tonaalisia teoksia ja sitä, että analyttikko aina tiedostamattaankin suhteuttaa analyysinsä kohteen muuhun musiikilliseen maailmankuvaansa. Saattaahan olla, että ei-tonaalisen musiikin luonne selviää vasta suhteessa muuhun musiikkiin, tonaalisen ajattelun kautta.

Konsonanssiin tai tonaalisuuteen nojaavat perustelut ovat kuitenkin vain yksi tapa yrittää oikeuttaa hierarkkista analyysimallia. Ominaisuusperusteista universaalihierarkkia musiikillisten yksiköiden suhteen on sekä vaikea perustella että soveltaa mielekkäästi käytännön analyysiin, ja universaali konsonanssi–dissonanssi-erotteluun pohjaava intervallihierarkia tarvitsisi tuekseen huomattavasti tukevampaa argumentointia kuin Hindemithillä on esittää sekä toisaalta hienovaraisempaa soveltamista. Sitä paitsi suuri osa musiikissa esiintyvistä hierarkkisuuksista on aina teos- tai tilannekohtaista, ja monesti vielä puhtaasti kvantitatiivista, kuten olemme nähneet. Tämä ei silti merkitse, etteivät Hindemithin tekniikat olisi hyvinkin sovelluskelpoisia. Ongelmaksi jää kestävämpien siltojen löytäminen kulloinkin lähtökohdaksi hyväksytyjen hierarkkisten rakennelmien ja analyttis-sävellysteknisten metodien välille. Kuitusen esittämää kritiikkiä Hindemithin analyysin paloitteluudesta ja perimmäisestä funktionaalisuuden ja holistisuuden puutteesta (Kuitunen 1971, 84) voidaan osittain tästä syystä pitää oikeutettuna. Sopivan kokoisten yksiköiden perusteltu hierarkisoiminen joko kvantitatiiviselta tai kvalitatiiviselta pohjalta (onnistui Hindemith siinä tai ei) voi ehkä todella tarjota lähtökohdan funktionaalisuuden ymmärtämiselle taiteessa, mutta tämä ei onnistu, elleivät käytännön sovellukset taiteen tekemisen tai analyysin tasolla vakaasti lepää valitun hierarkian varassa. Piet Mondrianin tavoin voi siis lopulta olla järkeväkin uskoa samojen ”lakien” säätelevän olennaisia hierarkkisia suhteita ”komposition konstruktivistien elementtien” välillä ja näiden elementtien käyttöä. Tämä kuitenkin edellyttää hierarkian kokonaisvaltaisempaa hyväksymistä ja soveltamista kuin mihin Hindemith pystyy. Erityisesti olisi huomioitava, minkä ominaisuuden suhteen hierarkia on muodostunut tai muodostettu, ja varoa soveltamasta sitä toisenlaisten ominaisuuksien kartoittamiseen tähtäävissä menetelmissä.

Jo pelkästään tritonuksen muista intervalleista poikkeava käsittely kielii siitä, etteivät Hindemithin intervalli- ja sointuhierarkiat tosiasiaassa mittaa minäkään tietyn ominaisuuden tai ominaisuusjoukon toteutuvuutta. Hindemithille kullakin intervallilla tuntuu pikemminkin olevan ensisijaisesti *oma* identiteetti,

omat vain sille tyypilliset ominaisuudet. Vetoaminen differenssisävelilmiöön antaa mahdollisuuden vertailukelpoisuuteen samalla mitta-asteikolla sellaisille yksiköille, joita lopulta kuitenkin tahdotaan käsitellä vain niiden oman erityisluonteen vaatimalla tavalla. Hindemith-tyyppinen sointuluokitus ja perussävelkulkukäytännöt välttävästi *Reihe 2:n* kehikseen, mutta paloittelevat sitä mielin määrin tarpeisiinsa, eivätkä anna sille yhtenäisen hierarkian tai lineaarisen jatkumon asemaa. Hindemithin harmoniaoppi ei muista ansioistaan huolimatta muodosta yhtenäistä kokonaisuutta: hierarkian näkökulmasta menetelmät ovat huolimattomasti konstruoituja, ja menetelmien oikeutuksena hierarkia on *ad hoc*.

Kirjallisuus

- Andersen, Mogens 1989. Tonalitet som perceptionsstruktur – en semiologisk model. *Musiikki* 1–4: 393–399.
- Apajalahti, Hannu 1989. *Espressivosta Svanbildiin. Erik Bergmanin dodekafoninen tekniikka*. Helsinki: Sibelius-Akatemia (Musiikin tutkimuslaitoksen julkaisusarja 2).
- 1993. Positivismi, sävelluokkajoukkojen teoria ja analyysi. *Musiikki* 3–4: 79–94.
- Browne, Richmond 1981. Tonal Implications of the Diatonic Set. *In Theory Only* 5 (6–7): 3–21.
- Cazden, Norman 1962. Sensory Theories of Musical Consonance. *Journal of Aesthetics & Art Criticism* 20 (3): 301–319.
- Eimert, Herbert 1952. *Lehrbuch der Zwölftontechnik*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Godøy, Rolf Inge 1993. *Formalization and Epistemology*. Oslo: University of Oslo.
- Hába, Alois 1927. *Neue Harmonielehre*. Wien: Universal Edition.
- Harrison, Charles – Wood, Paul (toim.) 1992. *Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas*. Oxford ja Cambridge, Mass.: Blackwell.
- Heininen, Paavo 1972. Erik Bergman. *Musiikki* 1: 3–24.
- Heiniö, Mikko 1982. Tonaalisuuden ja atonaalisuuden käsitteet ja ideat säveltäjien kirjoituksissa. *Musiikki* 2: 104–59.
- 1984. *Innovaation ja tradition idea. Näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan*. Helsinki: Suomen musiikkiteollinen seura.
- Hindemith, Paul 1937. *Unterweisung im Tonsatz*. Mainz: B. Schott's Söhne.
- Hämäläinen, Eero 1982. *ABO – Johdatus uuden musiikin teoriaan*. Helsinki: Offset Oy.
- Jelinek, Hanns 1952. *Anleitung zur Zwölftonkomposition*. Wien: Universal-Edition A.G.

- Křenek, Ernst 1940. *Studies in Counterpoint*. New York / London: G. Schirmer.
- Kuitunen, Osmo 1971. Paul Hindemith teoreetikkona. Lisensiaatintutkielma. Helsingin yliopisto. (Moniste.)
- Mondrian, Piet 1937. Plastic Art and Pure Plastic Art. *Circle – International Survey of Constructive Art*. Toim. J. L. Martin, B. Nicholson ja N. Gabo. London. S. 41–56.
- Pople, Anthony 1994. Systems and Strategies: Functions and Limits of Analysis. Teoksessa *Theory, Analysis and Meaning in Music*, toim. Anthony Pople. Oakleigh: Press Syndicate of the University of Cambridge.
- Reti, Rudolph 1958. *Tonality, Atonality, Pantonality*. New York: Macmillan.
- Rufer, Josef 1954. *Composition with Twelve Notes*. Käännös Humphrey Searle. New York: Macmillan.
- Stumpf, Karl 1909. Differentztöne und Konsonanz. *Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft* 4.
- Thomson, William 1965. Hindemith's Contribution to Music Theory. *Journal of Music Theory* 9 (1): 52–71.
- Voigt, Wolfgang 1985. *Dissonanz und Klangfarbe. Instrumentationsgeschichtliche und Experimentelle Untersuchungen*. Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft GmbH.

Matti Vainio

”Sinä yönä menetin kaiken, sinä yönä löysin itseni.”

Elmer Diktoniuksen tie säveltäjästä runoilijaksi

Elmer Diktoniuksen (1896–1961), merkittävänä suomenruotsalaisena runoilijana tunnetun modernistin, syntymän 100-vuotismuistoa palauteltiin hie- man mieliin alkuvuodesta – ei niin näyttävästi kuin ehkä olisi ollut aihetta, mutta vähän kumminkin. Sanallakaan ei yleensä kajottu hänen alkuperäiseen taiteenalaansa, musiikkiin ja sen merkitykseen hänen taiteilijanluonnettaan arvioitaessa. Jörn Donnerin sinänsä kiintoisa dokumenttifilmi Diktoniuksen ankeahkosta elämäntaipaleesta nähtiin kevättalvella tv:ssä. Siinäkään ei puu- tettu hänen säveltäjäminänsä muutoin kuin soittamalla joitakin hänen eks- pressionistissävytteisistä levytetyistä sävellyksistään vaimesta taustalla aina, kun haluttiin luoda dramatiikkaa esim. hänen köyhyydestään tai mie- lisairaudestaan puhuttaessa. Syntymäpäivien aikaan ilmestyi myös kaksi Donnerin & Co:n toimittamaa nidettä kirjeitä ja artikkeleja, toinen niistä pe- räti suomeksi.

Hyvistä yrityksistä huolimatta voidaan sanoa, että Diktonius on kadonnut melko perusteellisesti kansakunnan muistista, isompia jälkiä siihen jättämättä. Kukapa osaisi kaivata 1910–20-lukujen taitteessa uraansa aloitellutta säveltä- jää ja runoilijaa, joka – paitsi että oli ruotsinkielinen ja vallankumouksellinen sekä musiikissaan että runoissaan – tunnusti koko ikänsä myös jonkinlaista so- sialismia ja uskalsipa seurustella läheisesti henkipaton arkkikommunistin Otto Wille Kuusisenkin kanssa, jolta epäilemättä sai paljon vaarallisia vaikutteita.

Vain harvat Diktoniuksen runouden tuntijoista ovat perillä siitä, että Dik- toniuksen nimi liittyy paremminkin suomalaisen modernin musiikin kuin ru- nouden syntyyn. Ensimmäiset askeleensa taiteen parissa hän näet otti säveltä- jänä eikä runoilijana. Säveltäjänä hän tosin esiintyi elämänsä aikana julkisuu- dessa vain kolmesti – 1912, 1917 ja 1920 – mutta ennätti silti piirtää esitetyillä sävellyksillään ynnä muilla musiikillisilla ja musiikkipoliittisilla kannanotoil- laan skandaalinkäryisen nimensä tuolloin radikaalisti uudistumassa olleen suo- malaisen säveltaiteen kehitykseen.

Elmer Diktoniuksen tie luovana taiteilijana rakentui siten merkillisen kaksi- jakoiseksi; sitä tähdensi huvittavan tahattomasti myös hänen sukunimensä (*dikt* = runo; *ton* = sävel), joka ei ollut päinvastaisista luuloista huolimatta itse otettu

taiteilijanimi vaan rehellisesti isiltä peritty. Heti nuorukaisiästä alkaen kaikki merkit viittasivat siihen, että hän tulisi itsestään selvästi rakentamaan tulevaisuutensa musiikin parissa ehkä viulistina tai jopa aivan uusia uria luovana säveltäjänä, kuten julkisuudessaakin povailtiin. Kymmenvuotiaana hän aloitti viuluopinnot omien sanojensa mukaan ”ketunpunaisella rumiluksella, jonka selkä oli elämän melskeissä hankaantunut” ja eteni niissä alkuun ilmeisen joutuisasti, sillä jo 1912 Helsingin Sanomat uutisoi pääkaupungin eräistä musiikillisista iltamista, joiden pääesiintyjänä oli ”nuori säveltäjä Elmer Diktonius, joka esitti tilaisuudessa oman viulusävellyksensä”. Mikä ja millainen sävellys oli kyseessä, ei käy enää mistään ilmi. Sävellys ei liene säilynyt, sillä emme tunne yhtään valmistunutta Diktoniuksen sävellystä viululle ja pianolle.

Viulunsoitto jatkui pääkaupungin ehkäpä tunnetuimman pedagogin Eino Raition opastuksella ”ukko Binnemanin” alkeisopetuksen jälkeen, vaikkakin itsetunto pisti kaiken aikaa pahasti kamppoihin: Diktonius oppi tuntemaan suoraanaista inhoa Helsingissä tiheään vierailleita nuoria, lahjakkaita ja pitkälle edenneitä viulustinalkuja kohtaan, jotka ”täydellisellä tekniikan hallinnalla ja ihailtavalla muotopuhtaudella selvittivät sellaisetkin viulunsoiton salakarit, joita hän itse ei ajoittaisista ponnisteluista huolimatta kyennyt selvittämään”, kuten muuan muistelo kaihoisasti kertoo. Vaikka lahjakkuutta ei ilmeisesti puuttunut, pohjakoulutus oli ehkä puutteellinen, ja Diktoniuksen ainainen kärsimättömyys, kyvyttömyys työskennellä pitkällä tähtäyksellä ja edetä askel askeleelta ynnä luontainen kiire edetä liian nopeasti liian pitkälle kostautui: viulunsoiton taidot eivät ottaneet edistyäkseen kelpoisaa amatööritasoa korkeammalle. Musiikkiopiston kevättutkinnoissa ja muissa esiintymisissä barokin ja klassismin sonaatit sujuivat täysin vaikeuksista ja myös arvostelijoiden täydeksi tyydytykseksi, mutta romanttisten konserttojen kanssa tuli eteen ylitsepääsemättömiä teknisiä pulmia.

Mikään ei silti estänyt Diktoniusta omin päin sivistämästä itseään, vaikka hän oli jättänyt aikoinaan lukionkin kesken – jälleen ”malttamattoman mielenlaatunsa takia”. Koska viulunsoitto kangerteli, hän aloitti raivoisan itsensäivistämisen lukemalla täysin epäsystemaattisesti liki kaiken käsille sattuvan tiede-, taide- ja kaunokirjallisuuden. Erityisenä suosikkina näyttää olleen musiikin historiaa, teoriaa ja estetiikkaa käsitellyt saksankielinen kirjallisuus, jota näytti kirjastoista riittävän lukuhaluja tyydyttämään. Hänen raivokkaassa ahminnassaan oli kuitenkin yksi huvittava järjestelmällisyyteen viittaava puoli: hän piti ällistyttävän tarkkaa kirjaa kaikesta lukemastaan rekisteröimällä ja kommentoimalla asteikolla ”hyvä”–”laatuunkäypä”–”unilääkettä” jokaisen lukemansa 1791 opuksen vuosina 1916–27. Tuo luettelo on säilynyt, joten voimme tarkasti seurata Diktoniuksen kirjasivistyksen karttumista hänen tärkeimmiltä nuoruusvuosiltaan. Luettelo paljastaa mielenkiintoisesti, milloin esim. syntyy ensimmäinen intellektuaali suhde musiikkifilosofisiin kysymyksiin – ja kenen välityksellä – tai milloin tapahtuu hänen yhteiskunnallis-poliittinen heräämisensä. Lukemisohteja ja suosituksia pulppusi myös tiheään luo-

tetuilta ystäviltä, joiden kärjessä olivat mm. Otto Wille Kuusinen, Erkki Melartin, Leevi Madetoja, Hagar Olsson, Edith Södergran ja monet muut.

Lukeminen synnyttää luovalla ihmisellä usein myös spontaanin halun välittää siitä syntyviä ajatuksiaan muille. Siihen tarjosi oivan mahdollisuuden kansansivistysmyönteinen suomenkielinen työväenlehdistö, jota Diktonius nuoresta pitäen innokkaasti avusti. Persoonallisävyinen lehtikirjoittelu alkoi komeasti sosiaalidemokraattisessa *Työmiehessä* jo 1916 Sibeliuksen, Brahmsin ja Tšaikovskin säveltäjänolemusten persoonallisilla pohdinnoilla. Erik Furuhjelm lienee antanut aiheen tälle kirjoitukselle samoihin aikoihin julkaistulla monografiallaan Sibeliuksesta. Vaikka se olikin meillä ensimmäinen laatuaan, se synnytti perin kirpeitä vasta-ajatuksia nuoressa musiikinopiskelija Diktoniuksessa: täyttä unilääkettä koko kirja, hän totesi kommenteissaan. Kirjan tarjomista sytykkeistä johtuen parikymppinen radikaali löysi 50-vuotiaasta Sibeliuksesta runsaasti myönteisiä, jopa vallankumouksellisia säveltäjänominaisuuksia – eikä ollut kommenteissaan niinkään väärässä. Mielipiteet Brahmsin progressiivisuudesta säveltäjänkehityksessään taas käyvät kelpo lailla yksin esim. Arnold Schönbergin julkaisemien ajatusten kanssa, joiden mukaan hän – kuten Diktoniuskin vastoin yleistä mielipidettä – arvosti Brahmsia varsinaisena radikaalina.

Luettujen kirjojen listaa tutkaillessa voi panna merkille myös sen, että näihin aikoihin Diktonius perehtyi lähemmin tulevan lempirunoilijansa Gustav Frödingin koottuihin runoihin ja valitsi niistä yhden, runon *Väntan*, jonka tuota pikaa sävelsi komeaksi ekspressionistiseksi liediksi, varmaankin yhdeksi parhaimmistaan. Sen jälkeen oli vuorossa Erik Ekelundin kokoelma *Valda dikter*, josta puolestaan löytyi peräti kaksi mystiikkaa tihkuvaa runoa pian syntyvien yksinlaulujen teksteiksi: *Kring valnötsträdens tomma grenar* ja *Det första vårregnet*. Tutustumisen J. J. Weckselliin taas toi esiin runon *Ögon blå*, joka puolestaan saa sävelasun kansalaissodan melskeiden keskellä ymmärrettävästi poikkeuksellisen tummiin sävyihin.

Samoihin aikoihin Diktonius innostui Ferruccio Busonin musiikkimaailmaa vavisuttaneista ajatuksista juuri ilmestyneessä teoksessa *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, joka tuli merkitsemään monelle muullekin kuin Diktoniukselle musiikillisen ajattelun totaalista käännekohtaa mm. suhteessa radikalismiin. Kansalaissodan vaikutus Diktoniuksen lukemisen suuntautumisessa näkyy selvästi: kipeiden Nietzsche-elämysten kautta hän ajautuu aivan ymmärrettävästi vallankumouksen teorioihin, ja tietenkin Marxin teokset rynnistävät samalla lukulistoille.

Olisi tietenkin kummallista, jos musiikinopiskelija olisi tyytynyt laatimaan luetteloita vain lukemistaan kirjoista. Diktonius piti tietenkin tarkkaa kirjaa myös kuulemastaan musiikista vuosina 1916–21. Musiikin kuuntelu painottui tässä vaiheessa Helsingin musiikkielämän seuraamiseen, mikä oli ajoittain hyvinkin vilkas: Helsingin kaupunginorkesterin ja Suomalaisen Oopperan sekä vilkkaan kamarimusiisoinnin tarjoamia mahdollisuuksia laajensivat erittäin

usein tapahtuneet nimekkäiden solistien vierailut. Diktonius kuului itseoikeutetusti lähes jokaisen konsertin yleisöön, mikäli kroonisen kurja rahatilanne suinkin sen salli; ja jokainen vähänkin ajatuksia herättänyt teos sai illalla kotona kommenttinsa salaisiin muistivihkoihin. Huomautettakoon, että tähän aikaan Sibeliuksen sävellyskonsertit olivat tavallisia, ja uusia teoksiaan esittelivät tiuhaan tahtiin myös mm. Leevi Madetoja, Erkki Melartin, Selim Palmgren, Aarre Merikanto, Väinö Raitio, Ernest Pingoud ja monet muut puhumattakaan useista merkittävistä kansainvälisistä uutuuksista, joita Helsingissä saatiin kuulla. Kaikista heistä Diktonius uskaltautui kirjoittelemaan hyvin persoonallisia, aforistissävyyisiä musiikkikritiikkejä, joiden osuvuus vieläkin ihastuttaa. Hän pyrki ilmaisemaan ajatuksensa äärimmäisen vähin sanoin – ja sai sanotuksi paljon. Paitsi että ne olivat musiikkikritiikkejä, ne olivat yhtä oikeutetusti myös komeaa sanataidetta. Tähän puoleen Diktoniusta voi tutustua hänen koottujen musiikkikirjoitustensa, *Opus 12. Musik*, välityksellä.

Ilmeisesti vuoteen 1927 saakka Diktonius puuhasi vakavasti musiikkiopintojen parissa ensin yksityisesti ja sitten Helsingin Musiikkiopistossa (nyk. Sibelius-akatemia). Sävellyksenopettajina hänellä olivat mm. Erik Furuhjelm ja Erkki Melartin. Opinnoissaan hän ei halunnut asettua tottelevaisesti annettuihin tavoitteisiin ja toisten määrittelemiin sävellyshanteisiin, vaan julisti jo em. musiikillisessa debyytissään, että säveltäjänkin korkeimman ilon tulee olla taistelussa ja rohkeudessa käytettynä hyökkäykseen kaikkea vanhaa ja kulunutta vastaan. ”Iäisen nuoruuden pyhä perkele” olkoon se voima, joka ajaa ”repäiseviin dissonansseihin, hurjaan vapauteen, rajuun voimaan, rohkeuteen ja uhkarohkeuteen”. Tällaista säveltäjää Diktoniuksesta itsestään ei kuitenkaan koskaan tullut, sillä hän tyytyi puolta vähempään.

Ihmetellä sopii, miten tällainen yhteiskunnallisesti ja poliittisesti äkkiherännyt rabulisti viihtyi perin konservatiivisena pidetyn Erik Furuhjelmin ja vieläpä lyyrisen romantikon Erkki Melartinin aisoissa. Vain se tiedetään, että outo kunnioitus ja arvonanto oppilaan ja opettajien välillä oli rikkumaton: ainakin Melartin arvosti aidosti Diktoniuksen ominaislaatua ja taiteilijanrehellisuutta toimia oikeaksi katsomallaan tavalla. Diktoniuksen ja Melartinin lämminhenkinen kirjeenvaihto on tästä kauniina todisteena.

Tarve saada tunnustusta uudenlaiselle ajattelulle ja toisaalta tietoisuus siitä, ettei Suomessa ollut mahdollista toteuttaa tämänkaltaisia ihanteita, pani Diktoniuksen monesti ajattelemaan ulkomaille muuttoa. Pariisissa ja Lontoossa hän asustelikin pitkäkhön aikaa nähden nälkää ja ikävöiden kotimaataan. Vuosien takainen mieltymys musiikilliseen uudistajaan Arnold Schönbergiin, ”vilisikaan musiikin puutarhassa”, kuten Diktonius oli häntä eräässä runossaan nimittänyt, oli tullut hänelle tutuksi siitä, kun Schönberg oli julkaissut 1911 kuuluisan *Harmonielehrensä*, jonka Diktoniuskin merkitsi kirjaluetelloonsa sanalla ”vaikutusvahva teos”.

Diktoniuksen eräänlaisena vasemmistolaisena pitämä Schönberg – ”vasemmistolaisena” sikäli, että hänen kielessään se merkitsi ”radikaalia” – oli

oikeastaan ainoa sävellyksenopettaja, joka saattoi tulla kysymykseen Melartin jälkeen, koska maineesta päätellen radikaalimpaa ei löytynyt sen paremmin kotoa kuin ulkomailta. Senpä vuoksi Diktonius lähetti kirjeen Schönbergille 1920 tarkoituksenaan päästä tämän yksityisoppilaaksi Wieniin. Schönbergin vastaus oli tyly isku päin kasvoja: hän piti itseään konservatiivina, joka vain oli ottanut tavakseen käyttää musiikissaan täysin tasa-arvoisina diatonisen asteikon jokaista kahtatoista säveltä; sen kummempaa radikaalisuutta hänestä ei löytyisi. ”Se pirulainen väitti olevansa konservatiivi...”, kirjoitti Diktonius masentuneena erään runonsa päätteeksi.

Heti kohta kevään 1920 ”skandaalikonserttinsa” jälkeen Diktoniuksessa syntyi ratkaisu runouteen siirtymiseksi. ”Sinä yönä olin menettänyt kaiken, sinä yönä löysin itseni”, totesi säveltäjänä juuri maan rakoon lyöty ja esikoiskokoelmansa *Min dikt* samaan saumaan 1921 julkaissut runoilija. Ratkaisuun oli yhtenä osatekijänä epäilemättä vaikuttamassa myös Otto Wille Kuusinen, joka pyrki kirjeissään todistelemaan ystävälleen, että runoudella itse asiassa voi taistella väkevämmin kuin musiikilla menneisyyttä vastaan tulevaisuuden puolesta. Vallankumousajatteluun erityisesti yhteiskunnallisessa mutta myös taiteellisessa katsannossa häntä innostanut Kuusinen oli kiehtovan salaperäinen persoona, johon Diktonius pääsi tutustumaan sattumoisin syksyllä 1915 Kuusisen vastatessa hänen lehti-ilmoitukseensa ja halutessa saada opetusta musiikinteoriassa.

Tämänkaltaista musiikinteoreettista syrjähyppyä kesken kaikkien poliittisten kiireiden mieheltä, joka jo tunnettiin valtiopäivämiehenä ja työväenjohtajana, voitaisiin pitää vähintäänkin epäilyttävänä, ellei tiedettäisi, että Kuusinen oli koulutukseltaan estetiikan maisteri ja alati kiinnostunut koulutukseensa liittyneistä kysymyksistä. Opettaja–oppilas-suhde musiikinteoriassa ei kestänyt kauan, vaikka se olikin ilmeisen menestyksellinen; oppihan Kuusinen melko nopeasti musiikinteorian alkeet ja taidon säveltää yksinkertaista laulu–pianosatsia, josta todisteena on tallella ainakin kolme pikkukappaletta pianolle ja pari pianosäestyksistä yksinlaulua venäjänkielisiin teksteihin. Huonompiakin sävellysyritelmiä on nähty! Mutta mitä tuo ihmissuhde merkitsi vastavuoroisesti Diktoniukselle, on kiinnostavaa pohtia. Varmaa on, että hän omaksui radikalisminsa siemenen Kuusiselta, joka oli taitava indoktrinaattori. Kunnan arkki-kommunistia Diktoniukselta ei kuitenkaan tullut koskaan; hänen ”vasemmistolaisuutensa” haaleni vuosien kuluessa verenkarvaisesta vaaleanpunaiseksi, kuten hän itsekkin joskus totesi. Sydän sykki kyllä loppuun saakka heikon ja sorretun puolesta.

Salattu yhteys Kuusiseen säilyi senkin jälkeen, kun tämä oli jo ”kadonnut maan alle” (dokumentteihin sisältyy jännittäviä juttuja valepukuisista tapaamisista) ja siirtynyt sitten poliittisena pakolaisena Neuvostoliittoon. Ystävysten laaja kirjeenvaihto on äärimmäisen kiinnostavaa luettavaa paitsi poliittisen historian myös esteettisten kysymysten pohdinnan kannalta, sillä yhtä perusteellisesti niissä keskustellaan niin tuolloin syntymässä olleista moderneista sävel-

lys-/runontekoperiaatteista kuin sosialismin utopiasta ja naiivista konkretiasta eli siitä, miten ensiksi Suomi ja sitten koko maailma valloitettaisiin pian kommunismille Otto Willen retoriikan ja Elmerin sävelten voimin.

Sävellysohjelmansa ohella Diktonius oli jo vaatimattomammassa mitassa kokeillut runontekoakin. Noista nuoruudenhurman sävyttämistä runoista on poimittavissa runsaasti hänen tulevaa radikalismien sävyttämää tietään ennakkoivia ilmaisuja ja mielialoja: Diktonius halusi toteuttaa alun alkaen elämäniäksi valitsemaansa tunnuslausetta: ”Jolla on hampaat, sen on purtava!”. Ja sen mukaisesti oli iäti ”taisteltava kirskuin hampain” kaikkea vanhaa ja aikansa elänyttä vastaan ”teroitettut hampaat suomalaisen porvarin housunlahkeeseen iskettyinä”. Eikö tässä ollutkin juuri se Diktoniuksen jaguaari-minä, joka sai kunnian aloittaa *Min dikt* -kokoelman nimirunon:

*Vihreästä lehvistöstä työntyy esiin
punainen kuono
silmät
kolmikulmakatsein
täplikkäin –
viikskarvat aaltoliike
kynsikäpälä –
sinähän lennät! – sydämeni jaguaari! –
lennä siis ja pure, kynsi, raatele.
Sinun-minun moraali: lyöä!*

(Suom. Arvo Turtiainen)

Entä mikä oli lopulta Elmer Diktoniuksen säveltaiteellinen saldo? Hänen musiikillinen tähdenlentonsa – ”glissando taivaista helvettiin”, kuten hänellä itsellään oli tapana myöhemmin omaa kehityskulkuaan huvittuneena kuvata – tapahtuu todellakin pyrstötähden lentoa muistuttavasti: syttymisvaihe kestää pitkään, kun taas sammuminen tapahtuu kohtalonomaisten yhtäkkisesti. Näennäisesti hän ennätti toimia säveltäjänä kymmenkunta vuotta 1915–25, mutta kaikkein oleellisin sävellysohjelmien ja säveltäjänä esiintymisen kannalta supistuu oikeastaan vuosiin 1917–20. Tuona aikana hän näet sai valmiiksi kaiken sen, mitä tänään on mahdollista tarkastella Diktoniuksen musiikillisena perintönä – ellei tässä yhteydessä oteta lukuun hänen aktiivista toimintaansa eri sanoma- ja aikakauslehtien musiikkiskribenttinä, mikä työ kantaa vielä paljon pidemmälle.

Diktoniuksen sävellysten opusluettelo on siis lyhyt. Ensimmäinen kokonaisuutena säilynyt teos on 1917 valmistunut neliosainen sarja pianolle E-duuri, jonka Ernst Linko kantaesitti. Sen lisäksi teosluetteloon kuuluvat lopullisesti valmistuneina kymmenen yksinlaulua pianon säestyksellä; nämä laulut syntyivät vuosina 1917–20 ja kantaesitettiin toukokuussa 1920. Ne esitti – Aino

Acktén, Maikki Järnefelt-Palmgrenin ja Greta von Haartmanin jyrkästi kieltäydittyä – Alexis af Enehjelm säestäjänään Leo Funtek. Osa lauluista on ajoitettavissa valmistuspäivän tarkkuudella, osan syntymisvuosikin jää ikuisesti arvoitukseksi.

Että täydellisesti valmistuneita sävellysnimikkeitä on todellakin vain nämä mainitut yksitoista – eikä kateissa tai tuhoutuneena todennäköisesti ole muita – todistaa mm. se, että Diktonius antoi loppuvuodesta 1933 ilmestyneelle musiikilliselle esseekokoelmalleen nimen *Opus 12. Musik*, mihin lopullisesti päättyi hänen toinen ja viimeinen kautensa musiikin parissa.

Päivänarvostelun suhtautuminen Diktoniuksen modernismiin oli hyvin varauksellista, enimmäkseen kielteistä, mutta niin se oli aluksi Aarre Merikannon, Ernst Pingoud'n ja Väinö Raitionkin uutuusteoksiin muutamaa vuotta myöhemmin. Erik Furuhjelmin johdolla valmistunutta pianosarjaa esimerkiksi luonnehdittiin sävellyksellisiltä ideoiltaan ”äärimmäisen rohkeaksi”. Kriitikoiden tuolloisissa huomioissa on sikäli perää, että Diktonius oli todellakin keväällä 1917 ensimmäisiä, jotka tulivat käyttäneeksi Sibeliuksen neljännen sinfonian (1911) avaamien maisemien jälkeen kuulijoiden mielikuvissa ekspressionistiseksi hahmottunutta sävelkieltä. Tämän päivän kuulija tuskin voi enää yhtyä kriitikoiden kantaan ”äärimmäisen rohkeasta harmoniikasta”; siksi perinteisiä ratkaisuja Diktonius teoksessaan suosii. Mutta tietenkin tulee muistaa, että tämän päivän näkökulma on toinen kuin 80 vuotta sitten kirjoitettujen kriittikien. On helppo havaita, että säveltäjä kokeilee paikka paikoin melko kirpeitä sointuyhdistelmiä, jotka vievät ajatukset esim. Béla Bartókin pianismin suuntaan. Toisaalta teokseen sisältyy taas runsaasti beethoveniaanisista ja tsaikovskimaisista pianokliseistä, jotka selkeästi kertovat taidosta jäljitellä klassis-romanttista pianosatsia.

Jos Diktoniusta pianosarjan perusteella pidettiin joissain edistyksellisissä piireissä kirkkaana tähtenä Suomen modernin sävellystaiteen taivaalla, kevään 1920 konsertti, jossa yksinlaulut esitettiin, muutti arvostelijoiden mielet täysin. Evert Katila viittasi kritiikissään ”tiettyihin vasemmistotahoihin”, joihin hän arveli Diktoniuksen yksinlauluillaan ajautuneen. Ilmari Krohn moitti lähinnä Diktoniuksen opettajia, Erik Furuhjelmiä eritoten, joka oli sallinut oppilaansa harhautua väärielle teille. K. F. Wasenius taas vertasi Diktoniuksen musiikkia Ernest Pingoud'n, Diktoniuksen korkealle arvostaman modernistiystävän, sävellyksiin siten, että Pingoudkin alkoi tuntua hänestä jo ”klassiselta” Diktoniuksen ”ultramodernismiin” verrattuna.

Diktoniuksen kymmenen yksinlaulua ovat tämän päivän näkökulmasta katsoen kokonaisuutena suhteellisen kirjavasta materiaalista kokoonpantuja. Nuori säveltäjä osasi ottaa kuitenkin erinomaisesti huomioon käyttämiensä runotekstien edellytykset ja tunnelmat, mikä onkin säveltäjä-runoilijalle kai luonteenomaista. Useimmat laulut ovat melodiikaltaan vapaatonaalisia, niitä maustaa ekspressionistissävyinen, paikoin komplikoitu, paikoin hyvin yksinkertainen pianosatsi. Voidaan siksi sanoa, että jotkin esim. Sibeliuksen liedeistä ovat

sanan nykyisessä merkityksessä paljon ”modernimpia”. Tämä kuvastaa vain sitä, mitä ihmiskorva milloinkin on tottunut vastaanottamaan.

Elmer Diktoniuksen musiikkia ei tänä päivänä juuri kuule kuin poikkeustapauksessa, vaikka koko sävellystuotanto onkin levytetty kerran 20 vuotta sitten (Diktonius: Opera Omnia, Taru Valjakka ja Kauko Kuosma. Love Records). Laulujen ja pianosarjan nuotteja ei ole vielääkään painettu, joten teosten harvoin tapahtuneet julkiset esitykset ovat vaatineet esittäjältään poikkeuksellista viitseliäisyyttä kaivaa käsikirjoitusmuodossa olevat nuotit esiin arkistojen kätköistä.

Helena Tyrväinen

Espanjalaisia ravistuksia Pariisissa – Uuno Klami ja Manuel de Falla¹

Kun Palma de Mallorcan sinfoniaorkesteri oli joulukuussa 1955 esittänyt konsertissaan Uuno Klamin *Kalevala-sarjan*, espanjalainen kriitikko Pedro Deya kirjoitti arvostelussaan:

– – Taitavasti toteutetussa valohämyssä on mielikuvia nostattavia, espanjalaisläylyisiä hetkiä, jotka varsinkin toisessa osassa antavat teokselle todella lumoavaa elävyyttä ja suloa.

Hienovaraiset muuntelut [modificaciones] ennen muuta ensimmäisessä osassa ovat toinen elementti – vielä yksi –, joka yhdessä ”Kalevala”-sinfonian [!] sisältämien monien arvojen kanssa tekee siitä jotakin suurenmoista: korun, jota kovin rikkaan koristelun vuoksi pitää saada ihailla useita kertoja, jos haluaa tavoittaa syvästi sen selittämättömän kauneuden.

Saisimmeko kuulla sen toisen kerran, hyvin pian?²

¹ Artikkelin perustuu esitelmään ”Manuel de Falla et le compositeur finlandais Uuno Klami: influence idéologique ou influence technique?”, jonka tekijä piti Sorbonnen yliopiston (Paris IV) järjestämässä kollokviossa ”Manuel de Falla. Latinité et universalité” 21.11.1996. Artikkelin ilmestyy myöhemmin kollokvioantologiassa ranskankielisenä.

² ”Dentro de un bien logrado claroscuro, no faltan momentos muy evocadores, de sabor español, que dan a la obra – en el segundo tiempo – una vivacidad y una gracia realmente encantadoras. – Deliciosas modificaciones – sobre todo en el primer tiempo – constituyen otro elemento – uno más – que, conjugado a los muchos valores que encierra la Sinfonía ’Kalevala’, la convierten en algo maravilloso: en una joya que por su riquísima ornamentación, debe ser admirada muchas veces para penetrar profundamente en los secretos de su inefable belleza. ¿Podríamos oírla otra vez, muy pronto?” (Tämä ja seuraavat suomennokset H.T.) (Päiväämätön lehtileike ilman lehden nimeä Klamin leikekirjassa. Arvostelun yhteyteen on liimattu konsertin käsiohjelma, josta selviää Orquesta sinfónica de Palma de Mallorcan konsertin päivämäärä, 13.12.1955. Konsertin johti Ekitay Ahn.)

Viitatessaan *Kalevala-sarjan* toiseen osaan Pedro Deya epäilemättä tarkoittaa kolmatta osaa, 'Terhenniemeä', vuodelta 1943³, koskapa sarjan ensimmäisen ja toisen osan välillä ei ole taukoa.⁴ Mutta olisiko Deya kuullut Klamin teoksessa "espanjalaista sävyä", ellei konsertin käsiohjelman esittelyteksti olisi erityisesti kiinnittänyt hänen huomiotaan tuohon Klamin nuoruuden inspiraationlähteeseen? Nyt Klami nimittäin esiteltiin Palma de Mallorcan Teatro principalin konserttiyleisölle mm. teoksen *Sérénades espagnoles* säveltäjänä. Toisaalta ehkäpä ikään kuin fryygisen moodin toonikaa kiertävä ostinatoaihe 'Terhenniemen' avauksessa teki espanjalaiseen kriittikkoon kotoisen vaikutuksen.

Uuno Klamin (1900–1961) sävellystuotannossa alkoi ilmetä kiinnostusta espanjalaisuuteen nuoren säveltäjän opiskellessa Pariisissa 1924–1925. Hän sai tänä aikana ilmeisesti jossakin määrin opetusta Florent Schmittiltä. Monissa kansainvälisissäkin musiikkitietosanakirjoissa julkaistu tieto, jonka mukaan Klami olisi ollut Maurice Ravelin oppilas, ei sitävastoin ilmeisesti pidä paikkaansa (ks. Tyrväinen 1993)⁵, vaikka Ravelista kyllä tuli Klamin elinaikaisen ihailun kohde. Mutta suomalainen säveltäjä sanoi Pariisin-oleskelustaan myös seuraavaa: "Venäläiset modernistit, kuten Prokofjev ja Stravinski, uusi espanjalainen musiikki, ravistivat minua niin että tuntui. Sieltä lähti *Karjalainen rapsodia*. Näinä päivinä kävin Sorbonnosta lainaamassa Kalevalan." (Virtanen 1945, 613–614.)

Pariisissa 1924–1925 syntyivät Klamin pianolle kirjoitetut *Habanera* ja *Jota*, jotka säveltäjä myöhemmin orkestroi.⁶ Klamin 1930-luvun alussa syntyneitä "espanjalaisia" kappaleita olivat *Deux sérénades espagnoles* ja *Seguidilla*. Klami palasi espanjalaisiin sävellyksiinsä uudelleen sodan jälkeen ja tarjosi vuonna 1944 suomalaisen yleisön kuultavaksi neliosaisen orkesterisarjan *Sérénades espagnoles*. Osista kolme on muokattu aiempien kappaleiden pohjalta, vain 'Bolero' oli ilmeisesti aivan uusi sävellys.⁷ Miten heikot tiedot Klamilla

³ *Kalevala-sarjan* ensimmäinen, neliosainen versio sai kantaesityksensä 1933.

⁴ Kun espanjankielinen arvostelu sittemmin julkaistiin suomeksi *Helsingin Sanomissa*, oli "toinen osa" muutettu "kolmanneksi osaksi". Täsmennyksen tekijä oli mitä luultavimmin *Helsingin Sanomien* kriitikko Uuno Klami itse.

⁵ *Boréales*-lehden toimitustyön yhteydessä syntyi huomattava määrä kirjoitusvirheitä ja jopa kokonaisten kappaleiden unohtamisia. Oikolukua ei ilmeisesti ehditty tehdä. Tekijä toivoo, että jäljelle jäänyt tieto voisi kuitenkin olla lukijalle avuksi.

⁶ Pianoversioiden käsikirjoitukset ovat kadonneet.

⁷ Teoksen *Sérénades espagnoles* osat ovat 'Malagueña', 'Bolero', 'Habanera' ja 'Jota'. Aiemman *Deux sérénades espagnolesin* 'Tango sentimentalista' tuli *Sérénades espagnolesin* 'Habanera', kun taas varhaisemman teoksen 'Malagueña' säilytti entisen nimensä tullessaan liitettyksi vuoden 1944 sarjaan. – Mainittakoon vielä, että Klami kirjoitti Suomen Kansallisteatterille 1946 näyttämömusiikin *Veren häät* Lorcan näytelmän esitystä varten. Näyttämömusiikkiin sisältyy mm. osa 'Malagueña'.

oli espanjalaisesta musiikista 1920-luvulla, käy ilmi siitä, että hän kirjoitti 'Jotansa' tasajakoiseen tahtilajiin, virhe, jonka hän myöhemmin korjasi muokatesaan 1940-luvulla sävellystään sarjan *Sérénades espagnoles* osaksi. Klamin tempomerkintä on *jotalle* epätyypillisen rauhallinen *Allegro moderato (bien rythmé)*, ja karakteri on kokonaisuudessaan kaukana kyseisen vilkkaan espanjalaisdanssin luonteesta. – On mahdollista, että Klamiin vetosi hänen espanjalaisuuteen yleensä suuntautuneen kiinnostuksensa lisäksi myös tämän musiikin tarjoama mahdollisuus kirjoittaa pitkälinjaisia melodioita, jotka olisivat vapaita klassis-romanttisen perinteen periodisuudesta.⁸

The image shows a page of a musical score for Klami's 'Jota'. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Horn (Corni), Trombone (Timp.), Violin I (Vln 1), Violin II (Vln 2), Viola (Vle), Cello (Celli), and Bass (Bassi). The tempo is marked 'Poco più moderato'. The key signature has one flat (B-flat). The score shows a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The woodwinds and strings play a rhythmic accompaniment, while the flutes and violins have melodic lines. The bassoon and bass parts are more active, playing a driving rhythm.

Nuottiesimerkki 1. Klami: 'Jota' (1925/1933), käsikirjoituksen s. 4.

⁸ Manuel de Falla huomautti 1922 "säännöllisen rytmin" puuttumisesta andalusialaisessa laulussa, varsinkin *siguiriyassa*. de Falla 1922/1992, 127.

Klami saattoi espanjalaisen musiikin löytäessään kuvitella olevansa sen suomalainen pioneeri. Espanjalainen kansanmusiikki ei ollut kiehtonut aikaisempia suomalaisia säveltäjiä samalla tavoin kuin ranskalaisia ja venäläisiä. Lalon *Symphonie espagnole* tunnettiin Helsingissä tänä aikana hyvin, ja myös Rimski-Korsakovin *Espanjalainen kapriisi* oli tarjottu kuultavaksi 1923 Helsingin kaupunginorkesterin konsertissa. Klamin opiskeluaikana Helsingissä oli myös soitettu Ravelin *Rhapsodie espagnole*⁹, teos, jota Klami kutsui 1935 ”maailman kauneimmaksi partituuriksi” (Klami 1935). Kenties Klami ei tuntenut Jean Sibeliuksen kuvaelmamusiiikkia *Scènes historiques*, johon kuului osa ’Festivo’, alkuperäiseltä nimeltään ’Quasi bolero’.¹⁰ Sibeliuksen sävelittämän kuvaelman aiheena oli Juhana-herttuan hovissa, Turun linnassa 1500-luvulla vietetty kansainvälinen elämä ulkomaisine vieraineen. (Tawaststjerna 1967, 161–162.) Sävellyksen kantaesitys, kuten muistetaan, oli tapahtunut Suomen itsenäisyyden asiaa ajaneessa sanomalehdistön juhlassa 1899.

”Matka Espanjaan” – Pariisin konserttisaleissa

Keitä sitten olivat Klamiin Pariisissa vaikuttaneet espanjalaiset säveltäjät? Säveltäjä itse ei tätä koskaan täsmentänyt. Espanjalaisista säveltäjistä Klamin tiedetään maininneen kirjoituksissaan lyhyesti vain Manuel de Fallan nimen 1925, silloin Ravelin, Florent Schmittin ja Stravinskyn nimien yhteydessä, kun puheenaiheena oli Société musicale indépendantien nimekkäimmät säveltäjät. (Klami 1925.) Toukokuusta 1924 kesäkuuhun 1925 ulottuvana ajanjaksona¹¹ espanjalaisista säveltäjistä Pariisin musiikkiohjelmistoissa esiintyivät Espanjaan viittaavin teosnimin Manuel de Falla, Pablo de Sarasate, Isaac Albéniz, Enrique Granados, Joaquín Nin, Joaquín Turina ja Manuel Infante; myös Federico Mompoun, Sorin, Milanin ja Torroban teoksia oli esillä. Ko-

⁹ HKO 26.1.1921 ja 19.10.1922.

¹⁰ Kantaesityksensä 1899 jälkeen Sibeliuksen *Historiallisia kuvia* oli esillä Helsingin kaupunginorkesterin konserteissa 29.3.1912 ja 20.4.1921. Orkesteri esitti osan ’Festivo’ konsertissaan 28.6.1920. Kyse on sarjan *Scènes historiques* I kolmannesta osasta, jossa espanjalaisuus toteutuu bolerorytmien ja kastanjettien käytön ohella erään Espanja-aiheisessa taidemusiikissa paljon sovelletun keinovaran kautta: asteittain laskeva melodialinja on kuvioitu triolikuviointiin, jotka alkavat pääsävelestä ja yläsivusävelessä poikettuaan palaavat jälleen pääsäveleen.

¹¹ *La Semaine musicale* toukokuu 1924 – kesäkuu 1925. – Ei voida varmasti tietää, mitä sävellyksiä Klami kuuli Pariisissa. Jopa hänen Pariisin-oleskelunsa saapumis- ja lähtöpäivämäärät ovat tuntemattomia. Ensimmäinen tunnettu Klamin Pariisista lähettämä kirje on päivätty 28.7.1924 ja viimeinen 9.5.1925. Tekijä on kiitollinen toimittaja Tiina-Maija Lehtoselle, joka on luovuttanut käytettäväksi valokopiot keräämistään Klamin Pariisin-aikeisista kirjeistä (Klami 1924–1925).

konaisilla espanjalaisen musiikin teemakonserteilla saattoi olla sellaisia otsikkoja kuin ”Espanjalaista kansanmusiikkia”, ”Matka Espanjaan”, ”Espanjalaista musiikkia” tai ”Espanjalaisen musiikin ja tanssin juhla”.¹² Kun Ravelin, Debussy’n, Saint-Saënsin, Chabrier’n, Lalon, Chaminaden, Lisztin, Rimski-Korsakovin ja Glazunovin nimet vielä liittyivät konserttiohjelmassa Espanjaan viittaaviin teosotsikoihin, Klami on hyvinkin saattanut tulla vakaumukseen, että tässä oli virtaus, johon eurooppalaisen säveltäjän oli hyvä ottaa kantaa.

Espanjalaisista säveltäjistä Manuel de Falla oli Pariisissa 1924–1925 ylivoimaisesti eniten soitettu.¹³ Hänen todellisen asemansa ymmärtämiseksi mainittakoon, että hän oli selvästi edellä mm. sellaista vuosisatamme musiikin merkkihahmoa kuin Igor Stravinsky.¹⁴ ”Espanjalaisessa sarjassa” de Fallaa seurasivat ensin Albéniz ja sitten Granados merkittäväällä teosmäärällä; myös Joaquín Ninin ja Joaquín Turinan teoksia kuultiin usein. Tilaisuudet, joissa Federico Mompoun tai Manuel Infanten sävellyksiä esitettiin, voidaan laskea kahden käden sormin.

Uuno Klamista puhuttaessa on syytä muistaa, että hän oli leimallisesti orkestrisäveltäjä, usein kuultujen mielipiteiden mukaan jopa Suomen taitavin orkesterinkäyttäjä. Suurin osa edellä mainitusta espanjalaisten säveltäjien tuotannosta oli kuitenkin piano-, laulu- ja kamarimusiikkia. Albénizin orkesteriteoksista vain *Välisoitto oopperasta Pepita Jiménez* oli Pariisissa esillä mainittuna ajanjaksona.¹⁵ Mutta Manuel de Fallan orkesteriteoksista soitettiin neljä kertaa *Öitö Espanjan puutarhoissa*¹⁶, kerran sarja baletista *Noiduttu rakkaus*, kerran *Välisoitto ja tansseja oopperasta Hetken onni*, kerran päätöstanssi, ’Danse finale’ *Kolmikolkkahatus-ta* sekä kerran orkesterisarja viimeksi mainitusta baletista. Emme tiedä, oliko Uuno Klami vielä Pariisissa, kun tätä sarjaa esitettiin 4.6.1925, emme liioin, olisiko hänellä ollut tilaisuus käydä Trianon lyrique -teatterin 22.5. alkaneissa *Noidutun rakkauden* esityksissä. Tietenkin hän on myös saattanut ostaa itselleen espanjalaisen säveltäjien teosten partituureja perehtyäkseen niihin yksityiskohtaisesti. Sellaisesta ei kuitenkaan ole säilynyt tietoa.

¹² ”La musique populaire espagnole” 17.3.1925, ”Voyage en Espagne” 1.5.1925, ”Musique espagnole” 12.5.1925 ja ”Festival de Musique et Danse Espagnoles” 23.5.1925. (*La Semaine musicale.*)

¹³ Vertailun perustana on niiden tilaisuuksien lukumäärä, joissa kyseisten säveltäjien musiikkia esitettiin, riippumatta sävellysten pituudesta tai siitä, montako saman säveltäjän teosta sisältyi jonkin konsertin ohjelmaan. Tarkasteltu ajanjakso on toukokuu 1924 – kesäkuu 1925, jota koskevat tiedot on kerätty julkaisusta *La Semaine musicale.*

¹⁴ *La Semaine musicale* -lehdessä julkaistujen ilmoitusten perusteella Pariisissa esitettiin tarkasteltavana ajankohtana de Fallan musiikkia 92 tilaisuudessa, Stravinskyn musiikkia 53 tilaisuudessa. Pienet virheet tässä ilmoitetuissa esitysten lukumäärissä ovat mahdollisia, sillä kaksoisseurantaa jonkin toisen lehden avulla ei ole suoritettu. Nyt julkaistavan tuloksen luonnetta on siksi syytä pitää jossain määrin tilastollisena.

¹⁵ 17.1.1925. (*La Semaine musicale.*)

¹⁶ 8. ja 9.11. 1924, 1.2. ja 15.6. 1925. Teoksen viides ja kuudes esitys tapahtuivat kolmen pianon versiona 10.2. ja 27.4. 1925. (*La Semaine musicale.*)

Uuno Klami ja Manuel de Falla

Suurimuotoisin Klamin Pariisissa 1924–1925 säveltämistä teoksista on pianokonsertto *Une nuit à Montmartre*. Sen aikakauden Suomessa epätavallinen suhde tyyllilajiperinteeseen ilmenee mm. teoksen viihdemusiikkielementeissä. Mutta myös kolmen osan liittyminen yhteen ilman keskeytyksiä, pianon ja orkesterin vastakkainasettelun puuttuminen sekä rakennustavan ja yleisilmeen staattisuus olivat poikkeuksellisia. Näissä suhteissa¹⁷ on vaikeaa kuvitella Klamin konsertolle todennäköisempää esikuvaa kuin de Fallan *Nuits dans les jardins d'Espagne*.

Manuel de Fallan ”sinfonisten impressioiden” ratkaisujen vaikutus voidaan aavistaa myös *Kalevala-sarjan* ensi osassa ’Maan synty’. Sen avauksessa Klami tavoittelee omien sanojensa mukaan ”olemattomuuden ja tyhjyyden tuntua” (Klami 1957/1973, 49), mikä luonnehdinta jo yksinään selittää alun staattisen ilmeen. Tuo paikallaanpysyvyys, salaperäinen edestakainen puolisävelliike ja eräät soitinnuksen piirteet muistuttavat läheisesti de Fallan *Öiden* alkutahteja: motiivisen aineksen esittävät kummassakin tapauksessa alttoviulut harpun kaksintamana. Fallan alttoviulujen tremoloväri toteutuu Klamin teoksen lopullisessa versiossa viulujen säestyssointujen kautta, mutta ’Maan synnyn’ vuoden 1933 versiossa myös Klamin alttoviulut soittivat 32-osatremoloja. ”Melodia joka – – alkaa soida tämän autiuden kuvauksen yllä” (mts. 49) – jälleen säveltäjän oma ilmaus – on keskisävelisyydessään ilmeeltään vahvasti modaalinen, duuri-molli-tonaalista ilmettä kaihtava. Aiheen plastinen rytmiiikka ja asteittaiskulkuihin perustuva linjakkuus luovat mielikuvan avaruudessa liikkuvasta kappaleesta. Tällä modaalissävyisellä keskisävelisellä plastisuudella on vastine tietystä Fallan ’En el Generalifen’ h-sävelleen palaavassa paikallaanpysyvässä melodiassa. (Ks. nuottiesimerkki 2.)

Klamin *Kalevala-sarjan* monet ambitukseltaan suppeat melodia-aiheet on selvästi valittu arkaisoivassa tarkoituksessa, jos kohta tämänkaltaisten motiivien käytöllä on myös teknisen, erityisesti harmoniatason seurauksia.¹⁸ ’Sammon taonnassa’ tällainen arkaisoiva motiivimateriaali jäljittelee muinaista kalevalaista runolaulutyylä. (Ks. Klami 1957/1973, 51; Tyrväinen 1988, 104–106.) Myös monien de Fallan motiivien ambitus on hyvin rajoitettu, mikä piirre hänellä usein liittyy andalusialaisen flamenco-laulun luonteenomaisiin ominai-

¹⁷ de Falla liittää yhteen *Öiden* toisen ja kolmannen osan, mutta, toisin kuin Klamilla, ensimmäistä osaa seuraa tauko. – Tässä yhteydessä ei voida puuttua Klamin *Yön* usein mainittuihin Ravel-vaikutteisiin tai muihin yhtymäkohtiin eri säveltäjien teosten kanssa.

¹⁸ Tässä tarkoitetaan ennen muuta mahdollisuutta asettaa päällekkäin kaksi tai useampia tonaalisia keskuksia. Klamin kiinnostus bitonaalisuuteen ja polytonaalisuuteen ilmenee useissa hänen teoksistaan.

9 *Tempo giusto* (♩ = 105)

Fl. I *poco rit.*

Picc.

Ob.

C. Ing. *dimin.*

Cl.

Cor.

Tr.

Piano

arco *Tempo giusto* (♩ = 105) *poco rit.*

V. I *arco*

V. II *arco*

Viola *senza sord.*

V. C. *div.* *arco* *unis.* *1^o Solo*

C. B. *1^o Solo (pizz.)*

9

M. E. 687

10 a tempo (col Piano)

C. Ing.

Piano (a tempo, ma flessibile) Solo p espr. affrett. tempo pochiss. rit.

Viole pp a tempo (col Piano)

V.C. gli altri senza sord. pizz. p 1^a metà

C.B.

11 a tempo 1^o Solo dol. 3^o Solo

Cor.

Piano a tempo marcato il canto

V.I. a tempo senza sord. 1^a metà cresc. sempre pp sul tasto cresc.

Viole pp sul tasto cresc.

V.C. arco senza sord. cresc.

C.B. pp cresc.

11

suuksiin.¹⁹ Mutta tämäntyyppisten motiivien käyttö yhdistää sekä Klamin että de Fallan *Kevään pyhityksen ja Häiden* säveltäjään, ”venäläiseen” Stravinskyyyn (Ks. esim. White 1979, 210 ja 255).²⁰

Jos Klami Kalevala-aiheisessa orkesterischerzossa *Lemminkäisen seikkailut saarella* ja alkusoitossa *Kuningas Lear* sijoittaa orkesteritekstuurin keskelle kamarimusiikillisen jakson korkeaan rekisteriin kirjoitetuin solistisin jousin, de Falla teki niin teoksessaan *Öitä Espanjan puutarhoissa*, mutta myös Stravinsky *Kevään pyhityksessä*.²¹

Kaikista Klamin sävellyksistä orkesterisarjan *Merikuvia* toinen osa ’Capitain Scrapuchinat’ tuo selvimmin mieleen Manuel de Fallan. Osa valmistui ilmeisesti 1930-luvun alussa. Klami kirjoittaa tähän sävellykseensä pitkän, andalusialaisvaikutteisen kuvioivan melodian, jonka piirteitä sisältyy myös sarjan muihin osiin, varsinkin ’Scène de ballet’hen’ ja osaan ’3 Bf’. Kyseistä melodiaa ympäröi tässä perkussiivinen orkesteritekstuuri, jonka esikuvaksi voidaan arvata ’Farruca’, ’Myllärin tanssi’, de Fallan baletista *Kolmikolkkahattu (El sombrero de tres picos)*. Fallan flamenco-kitaraa jäljittelevät perkussiiviset sointurepetitiot on Klamilta käsitelty yhdistetyissä tahtilajeissa, mutta pienrytmitasolla kahden säveltäjän ratkaisuisa on yhteneväisyyksiä. (Ks. nuottiesimerkki 3.)

Klamin kiinnostus perkussiiviseen orkestraatioon ilmeni joissakin hänen sävellyksistään tavoilla, jotka olivat tunnistettavasti lähellä Stravinskyn kirjoitustapaa (’Puhe’ orkesterisarjasta *Kuvia maalaiselämästä*, eräät tahdit *Kalevalasarjan* ’Sammon taonnassa’). Korkeammalla abstraktiotasolla voidaan kuitenkin ajatella, että kaikki kolme säveltäjää – Klami, de Falla ja Stravinsky – ovat teoksissaan ilmentäneet samaa modernia, kirkasta ja arkaisoivassa rajuudessaan epäromanttista sointi-ihannetta.

¹⁹ Manuel de Falla huomautti itse vuonna 1922 ”siitä *cante jondon* erityispiirteestä, että melodian ambitus ylittää harvoin sekstiä” (de Falla 1922/1992, 131).

²⁰ White luotti Stravinskyn ilmoitukseen, jonka mukaan säveltäjä olisi *Kevään pyhitystä* säveltäessään ammentanut tiedostamattomasta kollektiivisesta kansanmuistista. Richard Taruskin on kuitenkin myöhemmin osoittanut, miten merkittävässä suhteessa Stravinskyn partituurin materiaali on johdettu venäläisestä kansanmusiikista. (Taruskin 1980.)

²¹ *Lemminkäisen seikkailut saarella*, s. 2–4: 6 celli soli, konserttialkusoitto *Kuningas Lear*, s. 2–: 2 violini et 2 viole soli, s. 33– : vl 1 solo, vl 2 solo, vla sola, vlc solo. *Öitä Espanjan puutarhoissa*, s. 24: vla, vlc, vl soli. *Kevään pyhitys*, s. 9, 41–43: 4 vle soli. – Lukuunottamatta *Kuningas Learin* jälkimmäistä esimerkkiä kaikkien mainittujen katkelmien ilmaisu on samankaltainen, luonteeltaan ”valittava”.

① Solo

f *p* *cresc.* *f* *ff* *stacc.*

C. Ingel.
Vi. I
Vi. II
Viola
V. C.
C. B.

② Moderato assai, molto ritmico e pesante (♩ = 60)

ff *ff* *ff* *ff*

(sulla tavola)

A.

② Moderato assai, molto ritmico e pesante (♩ = 60)

ff *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

ff marc. *ff*

Vi. I
Vi. II
Viola
V. C.
C. B.

Nuottiesimerkki 3. de Falla – *El sombrero de tres picos*: 'Farruca', s. 123.

Kansallista modernismia Pariisista

Uuno Klamin ystävä Sulho Ranta julkaisi 1930 Pariisista Suomeen saavuttuaan matkaraportin modernistisesti suuntautuneiden kulttuuripiirien aikakauslehdessä *Tulenkantajat*. Siinä hän käsitteli innostuneesti mm. Pariisin Salle Pleyelissä järjestettyä ”Manuel de Falla -festivaalia”, jossa oli esitetty *Seitsemän espanjalaista kansanlaulua*, *Öitä Espanjan puutarhoissa*, sarja balettista *Noiduttu rakkaus* sekä *Mestari Pedron alttarikaappi*. ”Manuel de Fallan taide on varmasanaista, persoonallista ja kansallista”, Ranta (1930) kiteytti ja jatkoi:

Olen kolme kertaa maininnut sanan kansallinen. Parisilaisen internatsionalismin, kosmopoliittisuuden keskessä on tällä hetkellä jonkinlainen *kansallinen modernismi* päivän huutoja, ainakin musiikissa. Seikka, joka ansaitsisi tarkempaakin huomiota ja vaarinottoa. Missään tapauksessa ei meidän Klamimme ole väärässä eikä kaukana ajan hengestä moderneine karjalaisine rapsodioineen.

Kosmopoliittisesti suuntautuneiden ja Pariisista aivan erityisesti lumoutuneiden tulenkantajien kulttuurinäkemyksessä uudella tavalla nähdyillä kansallisilla pyrkimyksillä oli myös oma huomattava osansa (ks. esim. Lappalainen 1990, 83–88). Uuno Klami kirjoitti hänkin avustajana *Tulenkantajat*-lehteen. Kuten edellä on todettu, Klami itse antoi vihjeen *Karjalaisen rapsodiansa* sijoittamiseksi samaan kontekstiin venäläisten modernistien ja uuden espanjalaisen musiikin kanssa. Ennen Pariisiin lähtöään Klami ei myöskään vielä ollut kirjoittanut kansallisesti suuntautunutta musiikkia.

Toisin kuin Manuel de Falla ainakin jo vuonna 1916 (de Falla 1916/1992, 53), Klami ei nuoruudessaan ilmeisesti ymmärtänyt, miten vahvoihin siteihin Stravinskyn varhaistuotanto liittyi kansalliseen venäläiseen perinteeseen. Espanjalaisesta musiikista puhuessaan hän korosti sen *kansallista* ominaislaatua, mutta kiinnitti Stravinskyn ja Prokofjevin sävellyksissä huomionsa niiden *modernistisuuteen*. Kirjoituksessaan vuodelta 1930 hän tosin huomautti, että Stravinskyn *Tulilintu* venäläiseen satuun perustuvine aiheineen oli vielä Rimski-Korsakovin työn suoranaista jatkoa. Mutta Klami, joka erityisesti ihaili *Kevään pyhitystä*, otti varhaisissa lausunnoissaan esille varsinkin teoksen kylmän ilmaisun ja uuden orkesterisoinnin. (Klami 1930 ja 1933.)

Historiallis-poliittisista syistä venäläisyys oli suomalaisessa säveltäjäkoulutuksessa perinteisesti eräänlainen tabu. Jo ennen Suomen itsenäisyyttä olivat säveltäjät kotimaisten opintojen jälkeen matkustaneet täydentämään opintojaan Keski-Euroopassa, lähinnä Saksassa ja Itävallassa. Kun Väinö Raitio ja Aarre Merikanto harjoittivat opintoja Venäjällä Keski-Euroopan sodan takia sulkeuduttua, heidän kiinnostuksensa kohteeksi tuli kansallisesta suuntauksesta irtautunut Aleksandr Skrjabin. (Ks. Salmenhaara 1996, 104–105, 214, 216

ja 244; Heikinheimo 1985, 169.)²² Niinpä suomalainen 1920-luvun modernismi suhtautui kansalliseen musiikkiin yleisesti ottaen torjuvasti (Ks. Salmenhaara mts. 218 ja 284).²³ Klamin *Karjalaisessa rapsodiassa* ensi kerran julki tuoma kansallinen modernismi²⁴ poikkesi tästä ylikansallisesta modernismista keskeisessä suhteessa. Voidaan melko varmoin perustein päätellä, että Klamin toisenlaisen suuntautumisen syynä olivat Pariisin musiikkielämässä hankitut kokemukset. Klamin tapa yhdistää häikäilemätön modernismi tuttuihin elementteihin toi hänen osakseen sittemmin paljon huomattavamman julkisen aseman kuin mistä Merikanto, Raitio ja Pingoud pääsivät nauttimaan.

Klami ei ollut ainoa säveltäjä, jonka Pariisi houkutteli oman kansallisen perimän ilmaisijaksi. Myös Manuel de Fallan iberismi on inspiraatioiltaan ja tekniikaltaan osin ranskalaista perua.²⁵ Muistamme Albénizin, Turinan ja de Fallan kuuluisan keskustelun 1907 pariisilaisessa kahvilassa, jossa he piirsivät kansallisen espanjalaisen musiikin suuntaviivoja (ks. Laspeyres 1988, 67–69). Voidaankin ajatella, että kun de Fallan musiikki yhtäältä näyttää vaikuttaneen Klamin säveltämiseen, molempien ajattelua ohjasivat toisaalta samat, Pariisin musiikkimakuun liittyvät lainalaisuudet.

Pariisin Konservatorion edesmennyt professori Norbert Dufourcq toteaa Ranskan musiikin historiassaan ajanjaksosta vuosisadan vaihteen molemmin puolin: ”Ranska on aina ollut tarkkaavainen *ulkomaisten virtausten* suhteen, mutta vielä koskaan eivät suhteet kansallisten koulujen välillä ole olleet yhtä monilukuisia – –”.²⁶ Pariisilaisen musiikkielämän voimakkaat nationalistiset

²² Salmenhaara ja Heikinheimo ovat sitä mieltä, että Skrjabinin vaikutusta Aarre Merikannon tuotantoon on liioiteltu musiikkikirjallisuudessa. Vaikka kyseinen vaikutus ei ole lähelläkään Raition musiikissa havaittavan Skrjabin-vaikutuksen ilmeisyyttä, huomattakoon kuitenkin, että Skrjabinin viittaavat piirteet Merikannon musiikissa kiinnittävät jatkuvasti kuulijoiden huomiota. Viimeksi tämä kävi ilmi Ondine-yhtiön julkaiseman uuden *Juha*-levytyksen (ODE-872) saaman lehdistövastaanoton yhteydessä 1996. (Ondine Oy, leikekokoelma.)

²³ Salmenhaara toteaa Einojuhani Rautavaaran mielipiteeseen viitaten, että Merikannon *Juha* edustaa ”kansallista ekspressionismia”. Se seikka, että Merikannon libretto kuvaa suomalaisten kansanhimisten elämää ja kohtaloita, ei kuitenkaan riitä antamaan itse musiikille samassa mielessä kansallista ilmettä kuin on laita Klamin suomalaisesta kansanmusiikista ammentavan *Karjalaisen rapsodian* tapauksessa. Poikkeuksen tekee *Juhan* kuuluisa tanhukohtaus, mutta sen kansanmusiikkiin viittaavat piirteet eivät ole luonteenomaisia teokselle kokonaisuutena. Päinvastoin, kohtaus merkitsee elementtiä, joka luo teokseen särön. Muistutettakoon vielä, ettei *Juhaa* esitetty näyttämöllä ennen vuotta 1963.

²⁴ Ks. edellinen viite.

²⁵ Manuel de Falla oli kiinnostunut kansallisen musiikin ihanteista jo ennen asettumistaan Ranskaan vuosiksi 1907–1914. de Fallan ”iberismin” ajaksi on katsottu ajanjakso 1914–1920. Ks. Hoffelé 1992, 131.

²⁶ Dufourcq ei täsmennä vuosilukujen avulla ajanjaksoa, johon huomautus viittaa (Dufourcq 1970, 289).

korostukset vuosisadan alkupuolella tulivat Sorbonnen yliopiston musiikin historian professorin ja Nobel-kirjailijan Romain Rollandin huomion mukaan havaittaviksi Pariisiin maailmannäyttelyn 1900 jälkeen (Rolland 1908, 271). Nationalistinen asenne ei kuitenkaan kaikissa tapauksissa sulkenut ranskalaissäveltäjän ulottuvilta vieraiden musiikkikulttuurien ilmaisukeinoja. Niinpä esimerkiksi Maurice Ravel korosti, että 'Blues'-osa hänen viulusonaatistaan vuodelta 1927 on luonteenomaisesti ranskalaista musiikkia (Orenstein 1990, 46). Cocteau huomautti 1918, että anglo-amerikkalaisesta vaikutuksesta huolimatta pariisilaisessa *café-concertissa* säilytettiin perinnettä, jossa oli rotua ja josta nuori ranskalainen säveltäjä voisi löytää germaanis-laavilaisessa labyrintissa kadottamansa oikean suunnan (Cocteau 1918, 33). Nationalistiset korostukset eivät myöskään välttämättä tehneet mahdottomaksi muiden maiden kansallisten musiikkien menestystä. Amerikkalainen tutkija Scott Messing onkin erotanut ajan pariisilaisissa asenteissa virtauksen, jota hän kutsuu latinalais-laavilaiseksi kulttuurisnobismiksi (Messing 1988, 121). Sen ulkopuolelle jäivät tietenkin ensisijaisesti Wagner ja saksalainen musiikki yleensä.

Kulttuurinen relativismi

Monissa aikakauden ranskalaisissa kirjoituksissa ilmenee kulttuurinen relativismi, jolle on tyypillistä edellyttää eri maiden musiikeilta kansallista tai etnistä puhtautta. ”Jos aina ammennatte inspiraationne ruotsalaisesta maaperästäne, tulette varmasti kirjoittamaan musiikkia, joka ei ole banaalia”, Vincent d'Indy kirjoitti 1911 ruotsalaiselle oppilaalleen Helena Munktellille. (Edling 1882, 144, 232.) Jean Cocteaun mielestä (1918) venäläinen musiikki oli ihailtavaa, koska se oli venäläistä musiikkia. Cocteau vaati Ranskan ranskalaista musiikkia, koska Ranskan saksalainen ja Ranskan venäläinen musiikki olivat välttämättä sekarotuisia [bâtarde]. (Cocteau mts. 29.) Puolustessaan 1923 traditioiden merkitystä Darius Milhaud ei tuominnut atonaalisuutta, vaan totesi yksinkertaisesti, että latinalaiset olivat luonteenomaisesti diatonisia, teutonit kromaattisia (Milhaud 1923/1982, 201).

Tällainen relativismi oli tietysti tavallaan suvaitsevaa, ja esimerkiksi sellainen merkittävä impressaari kuin Sergei Djagilev osasi käyttää sitä taitavasti hyväkseen. Se oli myös omiaan ohjaamaan säveltäjiä tietynlaiseen taiteelliseen suuntautumiseen, jonka seurauksena erilaisuus suhteessa ranskalaisiin korostuisi. Painkilpailu käytiin eri sarjoissa. Stravinsky valitti 1922, että venäläistä musiikkia oli Pariisissa arvostettu samassa hengessä kuin neekereiden musiikkia (Schaeffner & Schloezer 1925, 160).

Henri Collet, jonka musiikin historia tuntee ”Kuuden ryhmän” nimen antajana, ilmaisi hyvin vahvan normatiivisen kannanoton kirjoittaessaan 1921 espanjalaisesta ”Neljän ryhmästä”. Collet oli kuuluisassa lehtikirjoituksessaan

vuodelta 1920 rinnastanut ”kuusi ranskalaista” ”viiteen venäläiseen” (Collet 1920). Nyt hän sanoi ”neljästä espanjalaisesta”, joihin hän luki Federico Mompoun, Adolfo Salazarin, Roberto Gerhardin ja Oscar Esplán:

Mitä tulee seuraamaan heidän kehityksestään tai mieluumminkin vallankumouksestaan? Kun he ovat näin liittyneet yhteen palvellakseen palavasti kansanomaisista taidetta ja edistyksestä musiikkia, emme epäile, etteivätkö he pysyisi puhtaasti espanjalaisina huolimatta heidän hengenheimolaisuudestaan meidän avantgardesäveltäjiemme kanssa ja huolimatta heidän liittymisestäään suureen Pariisista Lontooseen ulottuvaan virtaukseen, jonka johdosta tämä linja on kansainvälinen väylä. Muutoin, ryhmän menestymisen edellytys on, että se pitää tiukasti kiinni etnisestä erikoislaadustaan. Mikään ei ole toivottavampaa kuin se, että se säilyttää läheisen yhteyden meidän edistyneimpien ryhmiemme kanssa rohkean, jatkuvassa kehityksessä olevan tekniikan kautta. Mutta se, mikä ennen muuta on tärkeää, on että se jatkuvasti ammentaa voimansa maailman musikaalisimman kansakunnan kansanomaisesta ytimestä. – – (Collet, Henri 1921, *La Jeune Ecole Espagnole ou "Le Groupe des Quatre"*. *Le Guide du concert* 4.11. Siteerattu Collet 1929, 153 mukaan.)

Uuno Klami käytti silloin tällöin musiikissaan aiheita suomalaisesta kansanmusiikista aina 1930-luvun puoliväliin asti. Senkin jälkeen suomalaiset aihepiirit pysyivät luonteenomaisena osana hänen tuotantoaan, mutta teosten sävelkieli saattoi olla myöhemmin täysin abstrakti ja usein hyvin moderni. Klamilla ei ollut pääsyä vastaavaan kansalliseen usklassismiin kuin de Fallalla. Tämä johtui siitä, että Suomella ei ollut vastaavaa vanhaa taidemusiikkikulttuuria, josta säveltäjät olisivat voineet ammentaa. Mutta myös Klamia kiehoi maansa vanha korkeakulttuuri. Hänen pääteoksensa, 1937 valmistunut sinfoninen psalmi *Psalmus*, on kirjoitettu ensimmäiseen merkittävään suomenkieliseen taiderunoon, Juhana Cajanuksen runoelmaan 1600-luvun lopulta.²⁷

²⁷ Tämä teologi, kielitieteilijä ja filosofi Juhana Cajanuksen (1655–1681) hengellinen runoelma, nimeltään ”Yxi Hengellinen Veisu Josa Tämän mailman catovainen meno edespannan nijn myös cuinga Ihminen Cuolemata vastan itziäns lohdutta taita”, painettiin ensi kerran Turussa 1683.

Lähteet

- Cocteau, Jean 1918. *Le coq et l'arlequin. Notes autour de la musique*. Paris: Editions de la Sirène.
- Collet, Henri 1920. Un livre de Rimsky et un livre de Cocteau. – Les cinq Russes, les six Français et Erik Satie. *Comœdia* 16.1.
- 1929. *L'Essor de la musique espagnole au XXe siècle*. Paris/Rodez: Editions Max Eschig.
- Dufourcq, Norbert 1970. *La Musique française*. Paris: Editions A. et J. Picard.
- Edling, Anders 1882. *Franskt i svensk musik 1880–1920*. Acta Universitatis Upsaliensis. Studia musicologica Upsaliensia, nova series 8. Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- Falla, Manuel de 1916/1992. Le grand musicien de notre temps. Igor Stravinski. Teoksessa *Ecrits sur la musique et sur les musiciens*. Introduction et notes de Federico Sopeña. France: Actes Sud.
- 1922/1992. *Le cante jondo, ses origines, sa valeur musicale, son influence sur la musique européenne*. Ks. ed.
- *Nuits dans les jardins d'Espagne*. Pienoispartituuri, M.E. 687. Editions Max Eschig.
- *The Three-Cornered Hat*. Pienoispartituuri, CH56051. London: Chester Music.
- Heikinheimo, Seppo 1985. *Aarre Merikanto. Säveltäjänkohtalo itsenäisessä Suomessa*. Porvoo–Helsinki–Juva: WSOY.
- Hoffelé, Jean-Charles 1992 *Manuel de Falla*. France: Fayard.
- Klami, Uuno 1924–1925. Kirjeet Pariisista Alvar Andströmille. Vastaanottajan pojan Lars Andströmin hallussa.
- 1925. Eräs Ravel-konsertti Pariisissa vuosi sitten. *Suomen Musiikkilehti* 8. [Julkaistu uudelleen teoksessa Salmenhaara, Erkki (toim.) 1990, s. 11–12.]
- 1930. Kapina tunnetta vastaan. Uuden musiikin kehityshistoriaa. *Tulenkantajat* 3. [Julkaistu uudelleen teoksessa Salmenhaara, Erkki (toim.) 1990, s. 12–13.]
- 1933. Sinfoniakonsertti II. *Helsingin Sanomat* 23.9. [Julkaistu uudelleen teoksessa Salmenhaara, Erkki (toim.) 1990, s. 18.]
- 1935. Maurice Ravel. *Musiikkitieto* 4. [Julkaistu uudelleen teoksessa Salmenhaara, Erkki (toim.) 1990, s. 19–20.]
- 1957/1973. Kalevala-sarjan sävellystyön vaiheita. *Musiikki* 3–4. [Suomenkielinen käsikirjoitus vuodelta 1957 on käännetty ruotsiksi ja julkaistu ensi kerran nimellä ”Kalevala-svitens utveckling och kompositionsfaser” teoksessa Ingmar Bengtsson (toim.). *Modern nordisk musik. Fjorton tonsättare om egna verk*. Stockholm.]
- Leikekirja. [Tekijän (H.T.) hallussa.]
- *Lemminkäisen seikkailut saarella*. Käsikirjoitus. Yleisradion nuottikirjasto, Helsinki.
- *Konserttialkusoitto Kuningas Lear*. Käsikirjoitus. Yleisradion nuottikirjasto, Helsinki.
- Kärkkäinen, Kari 1995. ”Kenelle sellot soivat?” *Radion Sinfoniaorkesterin kehitys ja markkinointi*. Master of Business Administration -lopputyö, moniste. Jyväskylän yliopisto.

- Lappalainen, Päivi 1990. ”Koko Euroopalle sä kättä annat.” Tulenkantajien kosmopoliittisuus ja sen yhteys modernismiin. Teoksessa Takala, Tuija & Hyvärinen, Juha (toim.). *Tutkielmia suomalaisesta modernismista*. Turun yliopiston taiteiden tutkimuksen laitos, sarja A N:o 21. Turku.
- Laspeyres, Isabelle 1988. Joaquin Turina à Paris. *Revue Internationale de Musique Française* 26.
- Messing, Scott 1988, *Neoclassicism in Music. From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*. Ann Arbor/London: U.M.I. Research Press.
- Milhaud, Darius 1923/1982, L’Evolution de la musique moderne à Paris et à Vienne. *North American Review* huhtikuu 1923: 544–554. [Julkaistu uudelleen teoksessa *Notes sur la musique*. Textes réunis et présentés par Jeremy Drake. Harmoniques. France: Flammarion.]
- Ondine Oy, leikekokoelma. Helsinki.
- Orenstein, Arbie (toim.) 1990. *A Ravel Reader. Correspondence: Articles: Interviews*. New York: Columbia University Press.
- Ranta, Sulho 1930. Sulho Ranta kertoo matkoiltaan: Kolme konserttia: de Falla – Villa-Lobos – V. Davico. *Tulenkantajat* 13–14.
- Rolland, Romain 1908. *Musiciens d’aujourd’hui*. Paris: Librairie Hachette et Cie.
- Salmenhaara, Erkki 1990 (toim.). *Pyörteitä vanavedessä. Uno Klami 90 vuotta*. Uno Klami -seuran julkaisuja 1. Helsinki: Uno Klami -seura.
- 1996. *Uuden musiikin kynnyksellä. Suomen musiikin historia* 3. Porvoo–Helsinki–Juva: WSOY.
- Schaeffner, André & Schloezer, Boris de 1925. Les courants de la musique russe contemporaine. Teoksessa Laurencie, Lionel de la (toim.). *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, deuxième partie. Paris: Librairie Delagrave.
- Semaine musicale, La* toukokuu 1924 – kesäkuu 1925.
- Stravinsky, Igor. *The Rite of Spring*. Hawkes Pocket Scores No. 638. Re-engraved edition 1967. London: Boosey & Hawkes.
- Taruskin, Richard 1980. Russian Folk Melodies in *The Rite of Spring*. *Journal of the American Musicological Society* 3.
- Tawaststjerna, Erik 1967. *Jean Sibelius* 2. Helsinki: Otava.
- Tyrväinen, Helena 1988 *Uno Klamin Kalevala-sarja*. Musiikkitieteen pro gradu -tutkielma. Moniste. Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitos.
- 1993. A l’ombre de Sibelius – Uno Klami à Montmartre. *Boréales* 54/57, *Colloque international Jean Sibelius*.
- Virtanen, Aimo Pentti 1945. Uno Klami. [Teoksessa Ranta, Sulho (toim.). *Suomen säveltäjiä puolentoista vuosisadan ajalta*, s. 610–618. Porvoo: WSOY.]
- White, Eric Walter 1979. *Stravinsky. The Composer and his Works*. London/Boston: Faber and Faber.

Seppo Saari

Edvard Grieg ja Ludvig M. Lindeman

Edvard Grieg ei ollut ensimmäinen norjalaissäveltäjä, joka käytti kansanmusiikkia sävellyksissään. Kansanmusiikkivaikutteet näkyvät jo edellisen polven töissä, esimerkiksi viuluvirtuoosina tunnetun Ole Bullin (1810–1880), Thomas Tellefsenin (1823–1868), Ludvig M. Lindemanin (1812–1887) ja Halfdan Kjerulfin (1815–1868) teoksissa.

Ole Bull vaikutti Griegin ja tämän vanhempien ratkaisuun lähettää nuori säveltäjä opiskelemaan Leipzigin konservatorioon vuosiksi 1858–62. 1860- ja 1870-luvuilla Griegillä oli edelleenkin ajoittaisia yhteyksiä viulistiystävänsä, etenkin kesällä 1864, jolloin Bull on saattanut voimakkaasti suunnata Griegin kiinnostusta norjalaiseen kansanmusiikkiin. Vailla merkitystä ei liene se, että vuonna 1869 Grieg omisti hänelle ensimmäiset kansanmusiikkisovituksensa, kokoelmansa *Norske folkeviser og dandse* op. 17. (Schelderup-Ebbe 1964, 94.)

L. M. Lindemanin kansanmusiikkikokoelma

Lindeman, joka oli sekä urkuri, säveltäjä että opettaja, teki pioneerityötä norjalaisen kansanmusiikin kokoajana. Lindemanin jälki harmonian taitajana on varsin epätasainen, mutta hänen parhaat sovituksensa, etenkin eräät kansanlaulut, ovat laadultaan hyviä.

Lindemanin ensimmäinen kokoelma oli *Norske Fjeldmelodier harmonisk bearbeidede*, joka julkaistiin Oslossa vuonna 1841. Hän jatkoi sitten kansanmelodioiden keräämistä aina vuoteen 1878. Lindemanin ehkä tärkein työ oli laaja kokoelma *Aeldre og nyere norske Fjeldmelodier, samlede og bearbeidede for Pianoforte*, joka ilmestyi kolmenatoista osana. Kaikkiaan siihen sisältyy 636 numeroa (mts. 99, ks. Gaukstad & Sandvik 1963, Postscript, III):

n:ot	1–283	(1853–55)
n:ot	284–378	(1858)
n:ot	379–461	(1861)
n:ot	462–540	(1863)
n:ot	541–592	(1867)
n:ot	593–636	(1907, posth.)

Opuksensa 17 Grieg valikoi 25 melodiaa Lindemanin kokoelman numeroiden 292–522 väliltä. Nämä on julkaistu vuosien 1858–63 välisenä aikana.

Kootut alkuperäismelodiat on merkitty muistiin lähes kaikissa tapauksissa äärimmäisen tarkasti. Lindeman vastasi itse keruutyöstä muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta. Siksi kokoelmalla on myös tieteellistä arvoa. Temperoidun asteikon ulkopuoliset sävelet on erotettu lisämerkein tai sanallisin selityksin. Siinä mielessä alkuperäiset transkriptiot kertovat enemmän kansanmelodioiden omista tonaalisista ja rytmisistä erikoisuuksista. Nuo piirteet ilmenevät heikommin Lindemanin pianosovituksista, jotka hän tarkoittikin ns. suuren yleisön harrastuskäyttöön. (Mts. III.)

Kokoelman *Aeldre og nyere norske Fjeldmelodier* sävelmät ovat alkuperältään sekä instrumentaalisia että vokaalisia; jälkimmäisiä on edellisiin nähden noin kolminkertainen määrä. Griegin transkriptioitaan varten valitsemista 25 melodiasta kolmellatoista on alun perin myös teksti. Soitinpohjaiset ovat eri tyyppisiä tansseja (*slåtter*), joita alun perin on esitetty hardangerinviululla (*hardingfele*), tavallisella viululla (*flatfele*) tai niin sanotulla *langleikilla*. Kaksi ensin mainittua soitinta olivat selvästi yleisimpiä kuin *langleik*. (Schjelderup-Ebbe 1964, 100–101.)¹

Lindeman ei ole erityisesti määritellyt, mitkä hänen tekemistään transkriptioista perustuvat milläkin soittimella soitettuihin tanssisävelmiin. Sen sijaan hän ilmoittaa paikan tai alueen, josta hän tiesi muistiin kirjoittamansa melodian olevan kotoisin. On tunnettua, että *hardingfele* on yleisimmin käytössä Länsi-Norjassa, kun taas *flatfele* on vallitsevana maan muissa osissa. (Mts. 101.)

Transkriptiot ovat tyyliltään melko stereotyyppisiä ja vain niukasti soinnutettuja. Eritoten kansansoittimilla esitetyissä melodioissa Lindeman näyttää käyttävän paljon urkupistetehoja. Kyse on yleensä yhdestä tai kahdesta sävellestä; jälkimmäisessä tapauksessa sävelet muodostavat avoimen kvintin. Käytötapoja on kaksi:

- 1) matalilla sävelillä imitoidaan kansansoitinten vapaita kieliä,
- 2) urkupisteet pianon alarekisterissä vaikuttavat melodian ylempiin osiin, joihin samaan tapaan kuin *hardingfelen* resonoivat kielet.

Tonaalisuutta hämärtää joskus dominanttiurkupiste bassossa tai toonika-kvarttisekstisointu korottomalla tahtiosalla. On merkille pantavaa, että Grieg käytti samoja keinoja varhaisessa pianosonaatissaan op. 7, jonka hän sävelsi todennäköisesti kesäkuussa 1865, pian *Humoresker* op. 6:n valmistumisen jäl-

¹ *Langleik* on norjalainen sitran tyyppinen kansansoitin, jossa on yksi nauhoin varustettu melodiakieli ja tavallisesti neljä pitkää ja kolme lyhyttä säestävää kieltä. *Hardingfelessä* on kolme melodiakieltä ja tavallisesti neljä (joskus jopa seitsemän) resonoivaa kieltä.

keen. On vaikeaa olla huomaamatta kansanmusiikkivaikutteita tämän ajan teoksissa, vaikka Grieg vietti vuodet 1863–66 Tanskassa Kööpenhaminan lähellä.

Laulusävelmät muodostavat transkriptioiden ydinjoukon kokoelmassa *Aeldre og nyere norske Fjeldmelodier*, ja niistä maallisten sävelmien osuus on paljon hengellisiä suurempi. Joissakin tapauksissa Lindeman osoittautuu uskaliaaksi soinnuttajaksi, joskaan työn laatu ei ole kovin tasainen. (Mts. 7.) Kansansoittimilla esitettyjen melodioiden transkriptioista voi löytää kromaattisia ja modaalisesti väritettyjä sointukulkuja. Esimerkiksi kadenssi tyyppiä I–V esiintyy saman melodian soinnutuksessa sekä Lindemanilla (n:o 473) että Griegillä (op. 17 n:o 25).

Monet kansanmelodiat ovat luonteeltaan modaalisia. Niille on tyypillistä joustavuus, eräänlainen huojuminen duurin ja mollin tai erilaisten modaalisten asteikkojen välimaastossa.

Ei tiedetä aivan tarkasti, milloin Grieg ensi kerran tutustui Lindemanin kansanmusiikkikokoelmiin. David Monrad Johansen (1945, 121) mainitsee, että kesällä 1869 Landåsissa Grieg ensimmäisen kerran joutui tekemisiin kokoelman *Aeldre og nyere norske Fjeldmelodier* kanssa. Myöhemmin Grieg palasi usein tämän lähteen äärelle. Näyttää todennäköiseltä, että Grieg ja Lindeman tutustuivat henkilökohtaisestikin toisiinsa silloin, kun edellinen työskenteli Kristianiassa (nykyinen Oslo) vuosina 1866–74. Läheisempää ystävyyttä ei kuitenkaan syntynyt, mikä saattoi johtua ikäerostakin. (Schjelderup-Ebbe 1964, 113.)

Edvard Grieg 1858–67: opiskelijasta ammattilaiseksi

Tässä yhteydessä ei ole syytä kuvailla yksityiskohtaisesti Griegin kehitystä vuoteen 1867 mennessä. Muutama keskeinen näkökulma valaiskoon asiaa.

Vuosina 1862–67 Griegin elämässä tapahtui syvällistä kypsymistä sekä ihmisenä että taiteilijana. Hän oli juuri palannut Leipzigiin ja piti aktiivisesti yhteyttä muutamiin nuoriin tanskalaisiin muusikoihin ja säveltäjiin, mm. Gadeen ja Hartmanniin. Tässä miljöössä hän tuli entistäkin tietoisemmaksi siitä, että hän oli nimenomaan norjalainen säveltäjä. Kansallisen tietoisuuden lopulliseen heräämiseen vaikutti erityisesti Ole Bull, jonka ideat kulkeutuivat Griegin tauntaan henkilökohtaisten kontaktien lisäksi myös tulisieluisen Richard Nordraakin kautta. (Mts. 326–327.)

On aivan selvää, että noina vuosina Griegiä stimuloivat aikalaisten sävellykset ja kansanmusiikki, vaikkakin tarkkojen vaikutteiden osoittaminen on perin vaikeaa. Griegin persoonatyölin pääpiirteet ilmenevät hänen musiikillisten idiomiensa joustavuudesta sekä siitä, että hän poikkeaa yleisistä konventioista ja kykenee useasti luomaan odottamattomia käännteitä. Myös kromaattiseen

harmoniaan liittyvä modaalisuus kehkeytyy vähitellen osaksi hänen ilmaisutyyliään. Säveltäjän erityinen kiinnostus dissonanssien käyttöön ilmenee jo vuodesta 1858 alkaen, ja tämä piirre vain vahvistuu 1860-luvulla. (Mts. 345.)

Griegin tuotanto on laadultaan ajoittain epätasaista. Tämä seikka yhdessä hänen tietoisten kansallisten pyrkimystensä kanssa lienee vaikuttanut häneen kohdistettuun kritiikkiin, jossa arvosteltiin hänen kykyään hallita laajoja muotoja (esimerkiksi sonaattimuotoa) ja hänen sävellysteknisiä puutteitaan (esimerkiksi kelpaa vaikkapa kontrapunktisen kudoksen kirjoittaminen).

On kuitenkin huomattava, että jo opiskeluaikana kiinnitettiin myös huomiota Griegin avuihin ja ”varmuuteen muodonnassa” ja hänen ajoittain ”menestyksekkääseen kontrapunktin hallintaansa” etenkin laajojen muotojen rakennustyössä. Tämä kertoo lahjakkuudesta, samoin kuin hänen kykynsä pienten muotojen parissa, jossa hän onnistui ”kutomaan homofonisessakin ympäristössä itsenäisten melodioiden tekstuureja”. (Mts. 337.)

Griegin 25 *Norske folkviser og dandse op. 17*

Opukseen 18 kuuluvat yhdeksän laulua ja romanssia Grieg sai valmiiksi Landaissa vuoden 1869 kesällä, jolloin hän myös tutustui Lindemanin kokoelmaan *Aeldre og nyere Norske Fjeldmelodier*. John Hortonin (1974, 33) mukaan tämän löydön ”voidaan sanoa muuttaneen hänen uransa suuntaa”.

Kiinnostavaksi asian tekee se, että Grieg oli edellisenä vuonna luonut pianokonsertton a-molli op. 16 ja saanut Roomasta tammikuun 1869 alussa Franz Lisztiltä rohkaisevan suosituksen, jonka turvin hän suunnitteli matkaa Italiaan seuraavana talvena. Myönteisiä impulsseja uran suuntaamiseksi oli useita. Mutta varjokin tuli elämään. Griegin edellisenä keväänä syntynyt tytär kuoli 21.5.1869.

Grieg valitsi 25 melodiaa Lindemanin 636:sta. Vain kolmen sävelmän (numerot 2, 13 ja 19) melodiseen asuun hän ei puuttunut lainkaan. Muihin hän teki pienempiä tai suurempia muutoksia. Grieg käytti vielä myöhemmin numeroita 18 ja 22 jousiorkesterisovituksessaan op. 63 n:o 2. Numerot 23 ja 24 löysivät tiensä *Sinfonisiin tansseihin* op. 64 n:o 4.

Griegin säveltämistä 74 opuksesta yhdellätoista on taustallaan kansanmusiikin aineksia, ja näistä viisi on alunperin soolopianolle kirjoitettuja: op. 17, 24, 29, 66 ja 72. Opus 24 on muunnelmateos (*Balladi*) ja op. 29 on improvisaatio kahdesta kansanmelodiasta. Siten jäljelle jää kolme opusta, jotka ovat varsinaisia kansanmusiikkisovituksia pianolle:

op. 17	<i>25 Norske folkviser og dandse</i>
op. 66	<i>19 Norske folkviser</i>
op. 72	<i>Slätter</i> ²

Yllä mainitut kolme sarjaa ovat hengeltään mitä tyypillisimpiä Griegille ja edustavat samalla läpileikkausta hänen harmonisen tyyhinsä muokkautumisesta vuosina 1869–1903. Jo op. 17:ssa tavataan kromaattisesti rikasta harmonian käyttöä (n:o 12), joka yhdistyy vielä kansanmusiikin rytmisiin ja melodisiin aineksiin (esim. n:o 1, lyydynen kvartti ensimmäisessä tahdissa) sekä urkupisteiden korostamiseen (n:o 1 ja n:o 4).

Opus 66:n (1869–97) transkriptioissa paljastuu impressionistisia piirteitä. Vielä rohkeampaa harmoninen ajattelu on op. 72:ssa (1903), jonka dissonanssien juuret oletettavasti juontuvat *hardingfelen* kaksoisotteista ja resonoivista kielistä. Rohkea lineaarinen dissonanssikäsittely viittaa uusklassisiin piirteisiin. (Grinde 1977, 443.)

Grieg on kirjoituksissaan käsitellyt musiikillisia ajatuksiaan, asenteitaan ja tavoitteitaan samoin kuin suhdettaan kansanmusiikkiin. Troidhaugenissa 6.12.1901 päivätyssä kirjeessä Halvorsenille hän kirjoittaa: ”On käsittämätöntä, ettei meistä kukaan käy käsiksi kansallisen musiikin tutkimuksiin, sillä kansanmusiikissamme meillä on rikas lähteistö niille, joilla on korvat kuulla, sydän tuntea ja ymmärrys kirjoittaa muistiin.” (Monrad Johansen 1945, 347.) Mainittu kirje liittyy Griegin suunnitelmiin säveltää op. 72. Hän jatkaa samassa kirjeessä: ”Juuri nyt minusta tuntuu siltä, että olisi syntyä sovittaa nämä sävelmät pianolle. Mutta sen synnin teen ennemmin tai myöhemmin. Se on niin houkutteleva.” (Mts. 347.) Lienee selvää, että Grieg tiedosti vaaran mahdollisesti ”vahingoittaa” alkuperäissävelmien henkeä sovitustyöllä.

Grieg teki sovituksensa kansansävelmistä aikana, jolloin norjalainen kansantaide ei vielä ollut tietoisien teoreettisten tutkimuksen kohteena. Kukaan ei tuntenut sen lakeja – tuskin mitään tiedettiin siitä. Kyse oli toisin sanoen taiteesta, joka vaati vaistomaista havainnon varmuutta, mikä nimenomaan oli Griegin vahva puoli. (Mts. 348.) Tästä näkökulmasta katsoen Griegin saavutus näyttäytyykin oikeassa valossa.

Grieg totesi *Signale*-lehden haastattelussa vuonna 1903: ”Tyylin ja muodon puolesta olen Schumannin koulukunnan saksalainen romantikko, mutta samalla olen ammentanut maani rikkaasta kansansävelmien aarteistosta, ja tästä tähän mennessä tutkimattomasta Norjan kansansielun lähteestä olen yrittänyt luoda kansallista [*national*] taidetta.” (Mts. 269.)

² Tiedetään, että Griegilläkin oli suoria kontakteja joihinkin kansanmusiikoihin kuten viulisteihin Sjur Helgelandiin (Voss) ja Olav Moeen (Valdres), mutta myös laulaja Gjen-dine Slålieniin (Lom). Ks. Greni 1954, 241–250.

Omaelämäkerrallisissa muistiinpanoissaan, joita Grieg lähetti ensimmäiselle elämäkertojalleen, amerikkalaiselle Henry Finckille, Grieg kertoo harmonisesta ajattelustaan seuraavaa: ”Olen havainnut, että kansanmusiikkimme tutkimaton syvyys piilee sen arvaamattomissa harmonisissa mahdollisuuksissa. Opus 66:n kansansävelmien käsittelyssäni ja muutoinkin olen yrittänyt ilmaista oman arvaukseni kansansävelmiemme verhotuista harmonioista.” (Mts. 350.)

Ja vielä lopuksi lainaus op. 72:n esipuheesta: ”Sovittaessani musiikin pianolle pyrkimykseni oli nostaa nämä kansan teokset taiteelliselle tasolle antamalla niille niin sanoakseni musiikillisen sopusoinnun tyyliä, tai tuomalla ne osaksi sointujärjestelmää.”

Kaikki yllä mainitut lainaukset ovat peräisin myöhemmältä ajalta, ei siis op. 17:n synnyn vaiheilta. Sanallis-esteettinen kiteytyminen tapahtui iän myötä. Opus 17 syntyi vuonna 1869, ja sen painoi vuonna 1870 bergeniläinen kustantamo C. Rabe – W. Harloff. (Benestad & Schjelderup-Ebbe 1980, 344.) Lindeman ja Kjerulf olivat avanneet tätä ennen tietä kansallisen musiikin salonkikelpoisuudelle. Griegin suhde kansansävelmiin poikkesi kuitenkin aikaisemmas-ta. Mukaan tuli uutta harmonista rohkeutta.

Geirr Tveitin mukaan Griegin tyylillinen yhteys norjalaiseen kansanmusiikkiin löytyy lähinnä melodiarakenteista ja tonaalisista ominaispiirteistä, kun taas rytmien ja metrin yhtäläisyys on luonteeltaan pikemminkin ulkoista kuin sisäistä. Harmonisen vaikutuksen Tveit eliminoi lähes tyystin. (Tveit 1943, 129.)

Mutta nyt, kun työn pohjana olivat Lindemanin pianosovitukset, siis lähde oli annettu, Griegin oma melodiikka on piilossa. Kuitenkin tonaalis-harmoniset ratkaisut ovat monesti säveltäjän omaa käsialaa. Ketjua voisi kuvata seuraavasti: 1) perinteinen, kuulonvaraisesti välittynyt kansansävelmistö, 2) Lindemanin kenttätyössä muistiin merkitsemät nuotinnokset, 3) Lindemanin omat pianotranskriptiot ja 4) Griegin pianotranskriptiot op. 17. Kunkin vaiheen välillä on vielä esiintynyt vuorovaikutusta. Rakenne muistuttaa kommunikaatioketjun yksinkertaistettua perusmallia (ks. esim. Bengtsson 1973, 23).

Miten verrata Griegä ja Lindemania?

Kysymys siitä, kumpi oli uskollisempi alkuperäiselle materiaalille, ei juuri ole relevantti, sillä vain Lindemanilla oli käytössään primäärilähde. Griegin lähteenä taas oli Lindemanin kokoelma.

Voitaisiinko transkriptioita luokitella eri kategorioihin kuten 1) alkuperäis-lähdettä soinnillisesti ”imitoiva” tai 2) nuotinnokseltaan sille ”uskollinen”, siis ”kirjaimellinen” tai 3) soittimellisuudeltaan ”pianistinen” tai 4) kokonaan ”uusi sävellys”?

Ellei kirjaimellisesti nuotinnettuja melodioita huomioida, näyttää siltä, että vain kategoriat 1 ja 3 sopivat tarkastelun pohjaksi. Ensin mainittu on vielä mieltävä lähinnä symbolisessa mielessä: imitoida tunnelmaa, imitoida alkupe-
räissoitinta (urkupistekvintit) tai imitoida arkaaisuuden vaikutelmaa. Tässä suhteessa Lindeman onnistuu paremmin ainakin harmonis-tonaalisessa mieles-
sä. Hän käyttää vähemmän 1800-luvun romantiikan harmonisia idiomeja ja sal-
lii modaalisten piirteiden tulla helpommin esille (esim. *Niels Tallefforen* -kap-
paleen [n:o 319] miksolyydinen luonne ja siinä esiintyvä puolilopuke dominan-
tille.)

Grieg puolestaan korostaa esimerkiksi tanssirytmejä ja melodian tunnelmaa. Modaalisen luonteen löytäminen peittyi joskus mehukkaan harmonian taakse. Alkuperäisyyden tunnelmaa Grieg tavoittaa joskus kaksois- ja jopa kolmoisur-
kupistein. Muotorakennetta Grieg muuttaa kertausten ja muutamien johdanto-
ja coda-tahtien avulla kohti symmetrisyyttä tai muunnelmarakennetta.

Kategorian 3 osalta Grieg useimmiten vetää pitemmän korren. Harmonian ja kromatiikan käyttö samoin kuin soittimelliset erityistehot nostavat päätään (op. 17 n:o 5:n coda ja n:o 12:n kromaattisuus). Pianistiset soittokuviot tekevät Griegin transkriptiot teknisesti vaativammiksi, mutta samalla soittimellisem-
miksi soittaa. (Ks. Bessler 1957, 12–38.) Pianistisuuden aste vaihtelee kuiten-
kin kappaleesta toiseen molemmilla säveltäjillä.

Pianosovitusten vertailua

Lindemanin matkoillaan vuoteen 1878 asti keräämää laajaa kokoelmaa säily-
tetään Oslon yliopiston kirjastossa (Mus.ms. 2456). Nuotinnokset paljastavat
kansansävelmien erikoiset tonaaliset ja rytmiset piirteet.

Lindemanin pianoskriptiot, jotka – kuten edellä todettiin – ilmiselvästi on
tarkoitettu niin sanotulle suurelle yleisölle, julkaistiin 13 osassa vuosina
1853–67 (592 numeroa), viimeisin jälkikäteen vuonna 1907 (44 lisäsovitus-
ta). (Gaukstad & Sandvik 1963, Postscript, I–II.)

Transkriptioiden pituudet vaihtelevat 7:stä 36 tahtiin. Griegin versiossa pi-
tuusvaihtelu on välillä 13–60 tahtia. Eron voi selittää seuraavasti:

- 1) Grieg liittää usein (21 kertaa) transkriptioonsa johdannon, jonka pituus on
1–4 tahtia. Näin hän vakiinnuttaa säestyskuvion tyylin tai luo alkusoiton
tapaisen lisän.
- 2) Loppuun hän liittää codan (1–16 tahtia) 16 tapauksessa.
- 3) Muutama transkriptio rakentuu variaatiomuodoksi (n:ot 1, 8, 12 ja 16),
mutta Grieg saattaa myös yksinkertaisesti toistaa sävelmän tai sen osan sel-
laisenaan (n:ot 4, 5, 6, 7, 9, 11, 15, 17, 18 ja 23).
- 4) Joskus Grieg lisää välikkeen (n:ot 5, 8 ja 18).

Lisäykset muuttavat siten myös ao. sävelmän muotorakennetta. Tämä näkyy Griegin kadenssaalisissa taitteissa ja silloin, kun säveltäjä tahtoo muokata alkuperäisen melodian säerakennetta säännöllisemmäksi: tavallaan 1800-luvun pianominiatyryin tyyliä muistuttavaksi.

Etumerkinät ja sävellajit ovat molemmilla säveltäjillä samat. Kuitenkin numerossa 5 (*Jölstring*) Grieg vaihtaa tahtilajia (3/8, 2/8, 3/8) codassa: tekstuurin vaihdon myötä transkription loppu kalskahtaa jo hieman loisteliaalta konserttikappaleelta. Samantapaisen muutoksen voi havaita humoristisen tanssin, numero 18:n (*Stabbe–Laatten*) lopussa.

Lindemanin transkriptiot ovat joskus vain eräänlaisia duettoja, joissa kontrapunkti kirjotustapa pilkistää esiin (esim. n:o 319), mutta myös muutamia soinnullisesti rikkaita kappaleita löytyy. Näyttää siltä, että sävelmän luonne on vaikuttanut osittain sovitusstapaan (esim. n:ot 319, 403, 321 ja 325 ovat tekstilisiä, mahdollisesti alkuperältään vokaalisia sävelmiä). Grieg käyttää harmonisia mahdollisuuksia riippumatta siitä, onko kappaleessa ollut teksti vai ei (esim. op. 17 n:o 4: kolmoisurkupiste ja Lindemanin n:o 319).

Kaikkiaan kolmellatoista sävelmällä on teksti, ja kaksitoista on vailla sitä. Ei ole varmaa, voiko tällä perusteella erottaa toisistaan laulut ja tanssilliset sävelmät.

Seuraavaksi esitellään viisi näytettä. Ne ovat Griegin op. 17:n numerot 1, 4, 5, 6 ja 12. (Nuottiesimerkki 1.)

Parin johdantotahdin jälkeen Grieg kirjoittaa neljä muunnelmaa, joista kukin on tekstuuriltaan erilainen, mutta säerakenteiden mitta säilyy: 3 + 4 + 4 tahtia muunnelmaa kohden. Norjalaisen kansanmusiikin piirre, lyydinen kvartti, esiintyy jo aivan alussa. Mutta tanssi muuttuu vähin erin konserttikappaleen luonteiseksi.

Ensimmäinen variaation paljas melodia kulkee urkupistekvintin varassa. Idiomi lienee peräisin viulusta. Myös Lindeman käyttää joissakin sovituksissaan samaa ideaa.

Toinenkin muunnelma muistaa kvintit, joskin urkupiste korostuu ennen muuta toonikassa. Säestys heittäytyy ajoittain kaksijakoiseksi melodian kolmijakoisuutta vastaan. Piirre on sama, minkä voi havaita Griegin pianokonserton kolmannen osan loppupuolelta, jossa ”hallingin” kaksijakoisuus muuttuu kolmijakoisuudeksi, mutta vasen käsi hetken kontrastoi kaksijakoisena.

Kolmas muunnelma pianissimossa yhdistää melodian urkupisteen C ja pakottavan kromaattisen laskevan linjan, joka alkaa c²:sta ja loppuu e:hen. Linja kulkee ristiin urkupisteen yli alas vajotessaan.

Neljäs variaatio yhdistää edellisen materiaalin: urkupistekvintit, kromatiikan ja soinnut. Kaikki tapahtuu fortissimossa, ja loistokasta loppukadenssia korostaa sostenuto.

464. *Allegretto.* **Springlaatt.** Gol i Hallingdal.

1. VAR.

2. VAR.

3. VAR.

25 *pp*

4. VAR.

36 *ff*

Nuottiesimerkki 1. *Springdands* op. 17. n:o 1 (3/4, C-duuri/C-lyydinen). Ylinnä Lindeman, neljä alinta Grieg.

Grieg luo monta kuvaa yksinkertaisesta tanssista vaihtamalla eri tavoin pianotekstuuria. Hän yhdistää alkuperäistä imitoivan luonteen ja selkeästi pianistisen tavoitteen toisiinsa.

Moderato. **Niels Tallefjoren.** Iljerdal.

Niels Tallefjoren den kau-to Karen han bela seg af to Hokstul Garen aa alt han

he - la saa gik do hra, der va Madam Tul-to han vilde ha, der va Madam Talle han vilde ha.

Niels Tallefjoren.

Moderato. *p*

4.

Coda. *ritard.* *più lento*

Nuottiesimerkki 2. *Niels Tallefjoren* op. 17, n:o 4 (Moderato, 3/4, E-miksolyydin). Ylempi Lindeman, alempi Grieg.

Urkuri Lindemanin 2–3-äänisessä transkriptiossa esiintyy paljon imitaa-tiota. Melodian ”norjalainen” piirre on laskeva sekunti, jota seuraa laskeva terssi. Se ilmenee kahdella eri tavalla: asteilla 8–7–5 (tai 1) ja 7–6–4 (tai 5). Ilmiötä nimitetään ”Griegin johtosäveleksi” – onhan se tunnettu mm. hänen pianokonserttonsa alkutahdeista.

Melodian soinnuttamisessa voi havaita pienen näkemyseron. Kun Lindeman yksiselitteisesti tavoittelee E-miksolyydistä sävyä, Grieg häilyy A-duurin ja E-miksolyydisen välillä.

Asymmetrinen säerakenne (2 + 2 + 2 + 2 + 2 tahtia), jossa viides säe on neljännen muunnettu kertaus, ja loppukadenssi E:lle antavat modaalisen sävyn Lindemanin versiolle. Grieg ei voi vastustaa kiusausta vaan oikaisee muuttamalla ylimääräisellä coda-tahdilla melodian A-duurikadenssiksi (tahdit 10–13), vaikka ehti jo kadensoida kertaalleen E:lle (tahti 10).

Polyfonian sijaan Grieg ottaa käyttöön kolmoisurkupisteen: A–e–h. Tämä ilmiö aivan laulun alussa antaa välittömästi mietiskelevän sävyn transkriptiolle. Tahdin 8 alussa näkyy myös tärkeä perusero. Lindeman soinnuttaa E-duurilla ja Grieg cis-mollilla. Tekee mieli kysyä, ovatko tekijät mieltäneet laulun modaalisuuden eri lailla?

Myös teksti ”dae va Madam Tulle han vilde ha” saattaa saada jopa uuden tulkinnan Griegin A-duuri-codan vuoksi.

The image shows a musical score for the piece "Jölstring op. 17 n:o 5". The score is in G major and 2/4 time. It features a piano part with a "Coda." section starting at measure 45. The piano part includes dynamics like "molto cresc.", "non legato", "f", "ff Più Allegro e sempre string", and "sostenuto". The score is written in treble and bass clefs with figured bass notation below the bass line.

Nuottiesimerkki 3. *Jölstring* op. 17 n:o 5 (2/4 ja 3/8, d-molli ja D-duuri), tahdit 45–60.

Tämä on pisin käsiteltävistä Lindemanin sovituksista. Tanssin rytmi ja pe-daaliäänet on tuotu hyvin esille, samoin tahtilajin vaihto.

Grieg puolestaan keksii neljän tahdin johdannon, pienen välisoiton ja lopuksi vielä 16-tahtisen codan, joka antaa sovitukselle konserttikappaleen piirteitä. Toisen taitteen paikallaan kieppuva melodia saa vastaavan säestyskuvion Griegin transkriptiossa (tahdit 13–20). Tuo lähinnä terassin alueella jauhava melodia on myös yksi norjalai-seen kansanmusiikkiin liittyvä piirre. Tahdeissa 5–12 tuntuu urkupiste D selvästi.

Coda on mielenkiintoinen. Urkupisteen A yläpuolella on seuraava sointusar-ja: $I^6_4 - VII^7/V - II^6_5 - V^7 - I$. Tahdit 53–60 perustuvat pidennettyyn I asteeseen. Tahtilajit vaihtuvat lopussa: 3/8; 2/8, 3/8.

Nuottiesimerkki 4. *Brautlied* op. 17. n:o 6 (Allegretto, 6/8).

Voi vain todeta, että kahdentoista tahdin norjalaismelodia on saanut liitteek-seen kahdeksantahtisen codan (tahdit 13–20), joka tyyllillisesti polyfoniaa ko-rostaen jatkaa alkuperäisen melodian omia piirteitä. Kromatiikan ja imitaation käyttö on ilmeistä koko tässä neliäänisessä sovituksessa.

Lindemanin kolmiääninen sovitus kuljettaa kahta alinta ääntä harvakseltaan: sointurytmi on kaksi sointua tahdissa. Grieg ei muuta itse melodian raken-netta. Se on 4 + 2 + 2 + 4 tahtia.

Solfager und der Würmerkönig.

12. *Andante.*

p

m.f.

pp

cresc.

p

mf

dim.

p cresc.

f rit.

m.f.

pp e ritard.

tra. * *tra.* * *tra.* * *tra.* * *tra.* * *tra.* * *tra.* *

FaC *V* * *IV-2* *V₄/3* *F A6* *I-2* *V/v* *V4* *7+6* * *tra.* * *tra.* * *tra.* * *tra.* * *tra.* *

Nuottiesimerkki 5. *Solfager og Ormekongen* op. 17 n:o 12 (Andante, 4/4, g-molli).

Lindeman kirjoitti tälle Telemarkista peräisin olevalle melodialle erillisen pianosäestyksen. Vaikka sävellaji on g-molli, aiheuttaa ajoittainen IV ja VI askeen korottaminen lievää tonaalista häilyvyyttä. Grieg hyödyntää tätä kromaattisen soinnutuksen ja äänenkuljetuksenkin puolella. Eritoten appoggiaturat ja

muu dissonanssien viljely värittävä hänen transkriptiotaan. Parhaiten noita piirteitä edustavat tahdit 5–9 esimerkissä n:o 5. Myöhemmin, teoksessa *Slätter*, Grieg kulkee vieläkin rohkeampaan suuntaan.

Grieg toistaa melodian oktaavikaksinnuksin (tahdit 11-18) ja on muutamissa kohdissa jättänyt jonkin Lindemanin versiossa tavatun ornamentoidun sävelen pois (tahdit 1, 2 ja 12). Kromatiikan alkuperä lienee johdettavissa tässä tapauksessa itse kansanlaulusta.

Edellä olevista muutamista esimerkeistä on voitu tavata eräitä norjalaisen kansanmusiikin piirteitä. Griegin ajatus kansanmelodioiden piilossa olevista harmonioista on tavallaan toteutunut sekä Lindemanin että Griegin tyyliissä, voimakkaammin ja rohkeammin Griegillä. Jos muistetaan, että Grieg teki transkriptionsa noin 26-vuotiaana, on ehkä mahdollista havaita varhaisempaan tyyliin kuuluvia piirteitä. Harmoninen rohkeus ei vielä ole noussut *Slätter*-teoksen veroiseksi. Schjelderup-Ebbe (1964, 346) ilmaisee asian:

1860-luvun alussa Grieg on nuorten säveltäjien eturivissä. Hänen lahjansa harmonian taitajana on ensiluokkainen ja melodinen lahjakkuutensa on suotuisassa ja hedelmällisessä kehitysvaiheessa. Hänen kykynsä yhdistää eri elementtejä yhtenäiseksi kokonaisuudeksi muotoutui hänen voimakseen.

Lähteet ja kirjallisuus

- Benestad, F. & Schjelderup-Ebbe, D. 1980. *Edvard Grieg. Mennesket og kunstneren*. Oslo.
- Bengtsson, I. 1973. *Musikvetenskap. En översikt*. Stockholm.
- Bessler, H. 1956. Spielfiguren in der Instrumentalmusik. *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft 1956*. Hrsg. von W. Wetter. Leipzig.
- Greni, L. 1954. Griegs musikk og folkemusikken. *Syn og Segn* 60: 241–250.
- Grieg, E. *Klavierwerke*. Bd. III. (Bearbeitungen eigener Werke vom Komponisten.) C. F. Peters n:o 3100c. Frankfurt – New York – London.
- Grieg, E. *Complete works*. Toim. The Edvard Grieg Committee. Oslo.
- Grieg, E. *Slätter* op. 72. C. F. Peters n:o 3097. (Griegin esipuhe.)
- Grinde, N. 1977. S.v. Edvard Grieg. Teoksessa *Otavan Iso Musiikkitietosanakirja*. Keuruu: Otava.
- Horton, J. 1974. *Grieg. The Master Musicians Series*. London–Melbourne–Toronto.
- Lindeman, L. M. *Äldre og nyere norske Fjeldmelodier (1853–67, 1907.)* Faksimile. Toim. Ö. Gaukstad & O. M. Sandvik. Oslo.
- Monrad Johansen, D. 1945. *Edvard Grieg*. New York.
- Schelderup-Ebbe, D. 1964. *Edvard Grieg 1858–1867*. Oslo.
- Tveit, G. 1943. Edvard Grieg og norske Folkemusik. *Dansk Musiktidsskrift* 18 (6): 129–137.

John Richardson

Vieraannuttamiseksi ja arkeologisia strategioita Suzanne Vegan lauluissa *Tom's Diner* ja *Luka*

Ihmiset kysyvät minulta, pidänkö itseäni kansanmusiikin laulajana. Useimmat kansanmusiikin laulajat tuntuvat yhdistävän ihmisiä, mutta minulla on taipumus saada ihmiset tuntemaan itsensä vieraantuneiksi. Joten en tiedä, minkä verran minussa on kansanmusiikkilaulajaa. (Vega, Zollo 1991.)

Haluan – – antaa näkökulman, niin kuin se olisi kameran kuvakulma, niin että ihmiset voivat saada itsensä mahtumaan sen sisään – –. Minua kiehtoo ajatus kirjoittaa tietyllä tavalla *puhdas* laulu, sellainen, joka voidaan tulkita eri tavoin. (Vega, Anderson 1986, 31.)

Lauluntekijä Suzanne Vega tuli julkisuuteen 1980-luvun puolivälissä. Sitten 1960-luvun hän oli ensimmäisiä naistrubaduureja, joka löi itsensä läpi laajalle yleisölle, mikä puolestaan toi esiin spekulatiot eräänlaisesta folk-musiikin uudesta kukoistuksesta. Spekulatiot saivat vahvistusta mm. Tracy Chapmanin ja Michelle Shockedin läpilyönneistä heti Vegan menestyksen jälkeen. Vega oli ennen ensimmäisen levynsä (*Suzanne Vega* 1985) ilmestymistä soittanut useita vuosia New Englandin kansanmusiikkiklubeissa sekä Greenwich Villagen musiikkikahviloissa Yhdysvalloissa. Odotusten mukaisesti kansanmusiikkiympäristön vaikutus kuuluu levyllä melko selvästi, erityisesti lyyrisen kertovassa *The Queen and the Soldierissa*, joka sisältää sen verran folk-vaikutteisia aineksia, että 1960-luvun poliittisen kansanmusiikin ikoni Joan Baez innostui tekemään siitä oman versionsa. Levyllä on kuitenkin havaittavissa, ainakin yksinomaan folk-taustan omaaville, harmittavan ilmeisiä pop-musiikillisia piirteitä, kuten Yhdysvaltain 20:n parhaan listalle nousseessa hittikappaleessa *Marlene on the Wall*. Vielä arveluttavampia folk-musiikin kontekstissa ovat New Waven sekä kokeellisen musiikin ja taiteen vaikutteet. Jälkimmäiset ovat ehkä selkeimmin kuultavissa Vegan ensimmäisen levyn lauluissa *Cracking* ja *Neighborhood Girl*, joiden kulmikkaat modernit tekstuurit ja karut (mm. Laurie Andersonin ja Lou Reedin tyylejä muistuttavat) puoliksi puhutut ja puoliksi laulettu sanat olivat melko ennenkuulumattomia akustisen musiikin piireissä.

Vertauksia 1960-luvun ilmiöihin kuitenkin etsittiin väkisin, kun *Marlene on the Wallista* tuli hitti. Lähinnä Joni Mitchellia tarjottiin vastikkeena naislauluntekijöistä, joka tekee markkinoitavaa mutta silti jollakin tavalla ”autenttista”

akustista musiikkia. Vertailu tuntuu kuitenkin jokseenkin kaukaa haetulta. Mitchellin impressionistiset tunnelmamaalailut ja Vegan terävät urbaaniset jääveistokset ovat ilmiselvästi eri planeetoilta. Vaikka (uus-nais-)folk-buumin toisen sukupolven edustajat, kuten Tori Amos ja Shawn Colvin, voitaisiin omasta puolestaan saada mahtumaan Jonin kenkiin ilman suuriakaan tuskia (ei ehkä kuitenkaan Jonin itsensä puolesta, joka melko varmasti tunnistaa kengät omikseen), Vega etäännytti tietoisesti 1960-luvun pop-musiikin malleista musiikistaan, lauluteksteissään sekä koko persoonansa suhteen. Tämä etäännyminen tarjolla olevista malleista ja niiden semioottis-retoristen strategioiden kartoittaminen, jotka erottavat Vegan aikalaisistaan, ovat tämän artikkelin päätavoitteita. Vegan tähän mennessä kahta suurinta hittiä¹, lauluja *Luka* ja *Tom's Diner*, kumpikin *Solitude Standing* (1987) -äänilevyiltä, käytetään ikkunoina taiteilijan esteettisten premissien ymmärtämiseen.

Suzanne Vegan erilaisuus voidaan jäljittää ainakin osittain New Yorkin Greenwich Villagessa 1980-luvulla puhaltaneisiin tuuliin. Tämä kulttuuri, jonka tuotteita olivat toisaalta Lou Reed, Iggy Pop, Patty Smith, The Talking Heads, ja toisaalta Laurie Anderson, Meredith Monk, Philip Glass ja Steve Reich, ei olisi suhtautunut kovinkaan myönteisesti hippikulttuurin arvoja toistavaan ilmiöön. Tässä suhteessa Velvet Undergroundin keulahahmosta Lou Reedistä tarjoutui nuorelle lauluntekijälle ehdottomuuden esikuva verrattuna Vegan edellisiltä vuosikymmeniltä peräisin oleviin ihanteisiin (mm. Baez, Cohen, Dylan ja Mitchell).

Koska kasvoin aikuiseksi New Yorkissa hieman kovissa olosuhteissa ja huonoilla seuduilla, tuntui siltä, että jokapäiväinen elämäni oli jatkuvaa taistelua. Jonkin aikaa kuuntelin pastoraalista musiikkia ehkä yrityksenä päästä takaisin johonkin puhtaampaan aikaan tai jotakin. Sitten kävin Lou Reedin keikalla (19-vuotiaana) ja huomasin yhtäkkiä, että oli tärkeää kirjoittaa maailmasta sellaisena kuin se oli, sillä tavalla kuin itse sen koin, sen sijaan että kirjoittaisin siitä idealisoivalla tavalla. (Vega, Simon 1986.)

Myös minimalismin estetiikka kiehtoivat Vegaa. Minimalistisvaikutteisen performanssitaitteen tunnetuimman edustajan Laurie Andersonin tapaan Vega suoritti maisterin tutkintonsa (kirjallisuuden ja teatterin koulutusohjelmassa) arvostetussa Barnardin Collegessa. Viime vuosina hän on ollut mukana useissa projekteissa Philip Glassin kanssa.² Pyrkimys taloudellisuuteen, implisiittiseen

¹ *Luka* saavutti Yhdysvalloissa pop-listan kolmannen sijan heti Madonnan *Who's that Girlin* ja Los Loboksen *La Bamba* jälkeen. *Tom's Dinerin* menestys on ehkä parhaiten mitattavissa käyttämällä erilaisia kriteereitä.

² Vega oli tekstintekijänä Glassin *Songs from Liquid Days*-levyllä (1986), Glass teki jousisovituksen Vegan *50/50*-kappaleeseen (*Days of Open Hand*, 1990) ja Vega oli laulajana Glassin ja brasilialaisen ohjaajan Monique Gardenbergin yhteisprojektissa, *Jenipapo*-elokuvassa (1996).

ilmaisuun ja raportoitavuuteen tai dokumentoitavuuteen käyttämällä valokuvauksellisen selkeitä havaintoja maailmasta melkein sellaisenaan, ilman pop/rock-lyyrikoille tyypillisiä abstrahoivia ja yleistäviä tendenssejä, kuuluvat minimalismin estetiikan tyypillisimpiin tavaramerkkeihin.³ Vaikkakin tällaiset ilmaisutavat olivat tavallaan ilmassa New Yorkissa 1980-luvun alussa, pohjautuu Vegan kuten Glassinkin estetiikka moniin eri vaikutteisiin: esikuvien listaan kuuluvat esimerkiksi Steinbeckin pelkistetty proosatyö, Eliotin *imagistiset* runot ja buddhalaiset toistuvat rukoukset.⁴ Minimalistisessa ilmaisutavassa ei tunnetiloja kuvata eksplisiittisesti, vaan esineet, tapahtumat ja tapamme hahmottaa niitä nähdään sinänsä liikuttavina ja täynnä implisiittisiä merkityksiä. Merkkien kaksinaisuus, josta enemmän tuonnempana, tuodaan myös esille korostamalla niitä kielen aspekteja, joita Antonin Artaud (1958, 91) kutsuu ”inkantationaaliseksi” (loitsun kaltaiseksi). Minimalismissa tämä tulee selkeästi esille esimerkiksi performansitaiteilijoiden Meredith Monkin ja Diamanda Galaksen ritualistisissa esitystyyleissä; Anderson puolestaan muokkaa ihmisääntä mekaanisesti ja Glass käyttää Trilogia-oopperoissaan (*Einstein on the Beach*, *Satyagraha* ja *Akhnaten*) teksteinä muinaiskieliä, numeroita ja solmisaatiosymboleja. Samat periaatteet toistuvat, joskin hieman transformoituneina, Vegan kielenkäytössä ja musiikissa.

Jos huomaa, että olen harhautunut sentimentaaliseen kielenkäyttöön, yritän karsia sen pois mahdollisimman pikaisesti. – – Ja minulle kieli on hyvin fyysistä. Tuntuu aivan siltä kuin tekisin veistoksia, ikään kuin kieli olisi konkreettinen esine. Käytän sanoja yhtä paljon siksi, miltä ne suussani tuntuvat, kuin niiden merkitysten vuoksi. (Vega, Rindo & Plath 1987.)

Bertolt Brechtin käsitteistön ytimenä olivat sellaiset merkit, jotka ohjaavat subjektin huomiota kohti niiden tuotantoaparaattia, niiden fyysistä olemusta – vastakohtana sellaisille, jotka ikään kuin vetävät subjektia taideteoksen sisälle käyttäen hyväkseen subjektin empaattisia kykyjä, hänen kykyään sisäistää taideteoksen sanoma ja hänen kykyään samaistua teokseen koodattuun kertomukseen.⁵ Brechtin ”eepin teatterin” tavoitteena oli kasvattaa kriittisen tai dialektisen ajattelun potentiaalia yleisössä käyttämällä teatteria eräänlaisena ajattelutottumusten mallina. Käytännössä Brechtin teatterin pyrkimykseen kuului taipumus korostaa subjektin ja objektin erilaisuutta, vastakohtana repre-

³ Minimalismin estetiikasta ks. Richardson 1995, Tarasti 1990 ja Nuorvala 1991. Myös Mertens 1983, Strickland 1993 ja Suzuki 1991 ovat oleellisia lähteitä.

⁴ Vega on harjoittanut lapsuudestaan lähtien Nicheren Shoshun koulukunnan Buddhismia ja on itse spekuloinut sen vaikutusta hänen musiikkiinsa ja teksteihinsä (Vega, Rindo & Plath 1987; Vega, Zollo 1991).

⁵ Brechtin estetiikasta ks. Brecht 1964, Benjamin 1977 ja Williams 1968.

sentaatioille, jotka muokkaavat toista niistä niin, että se olisi toisen näköinen. Toisin kuin aristotelisessä dramaattisessa perinteessä, Brechtin teatteri ei yritä implikoida metafysisiä ja kaikenkattavia totuuksia vaan pysyy ainakin yhdellä jalalla fyysisessä ja yksilöllisessä kokemuksessa kiinni. Roland Barthesin käsitteistöllä ilmaistuna (esim. Barthes 1972, 11, 156) Brechtin pääkutsumuksena oli osoittaa, missä piilee ero luonnollisten ja historiallisten representaatioiden välillä, tai ehkä paremminkin, mihin se on piilotettu.

Brechtin ilmeisellä tavalla ideologisesti sävyttyneet kirjoitukset voivat vaikuttaa varsin vierailta nykykulttuurin näkökulmasta, joka uskoo, että taideteokset kiertelevät vain suljetuissa ideologisesti neutraaleissa (mielen-)tiloissa. Mutta Brechtin vaikutusta nykyajan representaatioihin ei saisi aliarvioida. New Yorkin kokeellisen taiteen piirissä 70- ja 80-luvulla sen vaikutus näyttää olevan erityisen voimakasta; mainittakoon esimerkiksi Philip Glass (Glass 1987, 4–5; 35) ja Richard Foreman (Foreman, Davy 1976, xvi) teatterin vaikuttajina, jotka pitävät omia lähestymistapojaan jollakin tavalla ”jälkibrechtiläisinä”.⁶ Brechtin käsitteistö oli julkista valuuttaa juuri silloin, kun Vega oli teatterikorkeakoulussa New Yorkissa, ja saksalaisen teatteriteoreetikon ideat konkretisoituvat monissa tuon ajan ja paikan taiteenlajeissa: mm. musiikissa, teatterissa ja elokuvataiteessa. Niinpä tuskin tulee yllätyksenä, että Vegankin esteettiset näkemykset perustuvat osittain brechtiläisiin oletuksiin tai että tämä vaikutus oli myös tiedostettua (Vega, Jackson 1987). Pyrin tässä osoittamaan, miten jotkin Vegan musiikissa tuotetuista efekteistä voitaisiin jäljittää tähän jälkibrechtiläiseen tiedostamistapaan.

Kun puhutaan Brechtin kahtiajaetuista merkityksistä, kyseessä on erilainen ilmiö kuin Baudrillardin ruumiittomissa merkeissä, jotka kelluvat arvotyhjiössä ilman päämäärää, lojaaleina ainoastaan omalle ekstaattiselle, skitsofreeniselle liikkeelleen (Baudrillard 1983). Kyseessä ei ole myöskään Barthesin idealistisella tavalla irrotettu *signifier*. Ranskalaisen jälkistrukturalismin tienraivaaja Barthes oli Brechtin teatterin tarkkanäköisimpiä puolestapuhujia, mutta brechtiläiset kaksoismerkitykset eivät aina näyttäneet riittävän hänelle. Modernistiseen tapaan hän kaipasi yhä puhtaampia ja täydellisempiä merkityskenttiä – kuten musiikki, joka vaikutti olevan sellainen semioottinen järjestelmä, joka uhmasi kielelle ominaista retorista vastakkainasettelua, jossa kielen taipumus vuotaa ja heijastaa merkityksiä oli moninkertaistunut ja joka lipsahtaa määrän kalan tavoin käsistä juuri silloin kun lukija/vastaanottaja luulee oteensa olevan tiukimmillaan. Barthesin utopistinen visio riippumattomasta, mykästä mutta samalla läsnäolevasta merkkijärjestelmästä, jossa tekstin ekstaasi, *jouissance*, oli etusijalla, näytti toteutuvan etupäässä orkesterimusiikissa (Barthes 1975; 1977, 77; 149–154). Toisin kuin hänen suurim-

⁶ Johannes Birringer (1991, 146–147) on jäljittänyt mm. Brechtin vaikutusta yhdysvaltalaisessa nykyteatterissa.

malle esikuvalleen Brechtille⁷, Barthesille ei tullut mieleen, että musiikki, myös orkesterimusiikki, olisi samalla tavoin positionaalista kuin kieli, samalla tavalla avointa ja täynnä keskeytymisiä ja hajaantumisia.

Oletan tässä, että musiikki koetaan samalla tavoin dialektisena prosessina kuin lukeminenkin ja että musiikilliset tekstit eivät ole (*ainoastaan*) välittömän ilmaisun konkretisoitumia, puhdasta ontologiaa tai puhdasta sanomaa, vaan ne ovat fragmenteista koottuja ihmisen luomia tekstejä, joissa on havaittavissa myös rakoja ja halkeamien jälkiä ja joita kriittisellä tarkastelulla voidaan myös tulkita. Kirjallisuuden tutkijan Mikhail Bakhtinin (1981) ilmaisua lainaten musiikilliset tekstit ovat dialogisia, eli ne ovat intertekstuaalisia myös sanan laajemmassa merkityksessä.

Jos 1800-luvun poikkitaiteellinen naturalistinen liike ja siihen kuuluva organisuuden metafora rohkaisivat vastaanottajaa samastumaan täydellisesti taideteokseen⁸, niin osa nykytaiteesta ja musiikista sitten Brechtin ajan on yrittänyt korostaa koodin osuutta esteettisessä kokemuksessa; samaa asiaa Roman Jakobson (1960) kutsuu kommunikaatioteoriassaan kielen ”poettiseksi” ulottuvuudeksi.⁹ Tämän strategian tavoitteena on ollut rohkaista reflektiivistä suhtautumista ja kriittistä etäisyyttä ns. ”vastaanottajassa” *vis-à-vis* ns. taide-esineitä. Kyseessä ei ole sellainen etäisyys, joka pyrkii objektiivisuuteen korostamalla musiikin esteettisiä, eli eksklusiivisesti muotoon liittyviä aspekteja, vaan sen tapainen refleksiivinen etäisyys, joka eksplisiittisesti tunnistaa taideteoksen perimmäisen semioottisen eli symbolisen luonteen¹⁰, mutta joka pyrkii tarvittaessa problematisoimaan tämän taideteoksen aspektin.¹¹

⁷ On huomionarvoista, että Brechtille musiikki on samalla tavoin altis yhteiskunnallisille ja sukupuoliolustuneille tekijöille kuin kirjoitetut ja näytellyt tekstit. (Ks. esim. Brecht 1964, 84–90.)

⁸ Samastumisen ongelmaa musiikissa, myös Brechtin estetiikasta käsin, on pohtinut esimerkiksi Markus Lång (1995).

⁹ Käsite *poettinen* (vastakohtana narratiiviselle tai realistiselle) on hyvin keskeinen Glasin teatteriestetiikassa. Ks. esim. Richardson 1995, 58–65.

¹⁰ Osa musiikin nykykriitikistä on yrittänyt palata jonkinlaiseen uusformalismiin käyttämällä hyväkseen mm. Jacques Lacanin jälkifreudilaista kehitysteoriaa. Jotkin tulkinnoista perustuvat ajatukseen, jonka mukaan musiikki olisi perimmiltään esikielellinen, eli esisymbolinen ilmaismuoto. Näin ollen musiikillista kommunikaatiota tapahtuisi lähinnä Lacanin *imaginaire*-tasolla. Osa tulkinnoista perustuu kuitenkin väärinkäsitykseen: lacanilaisuudessa teoriassa pako symbolisesta tasosta ei ole mahdollinen, ja paluu esi-oidipaaliseseen ykseyteen on aina jollakin tavalla ”mielikuvituksellista”. Esisymbolisen kokemuksen rekonstruointi, vaikka se tydyttäisikin subjektin utopistisia fantasioita itsestään, on Lacanin mukaan aina pohjimmiltaan kahtia jaetun ykseyden representaatiota eikä välitöntä todellisuuden kokemista, vaikka halu palata äidin syliin olisi kuinka voimakas tahansa. (Lacan 1977; Richardson 1995, 227–223.)

¹¹ Brechtin tapauksessa motivaatiot olivat etupäässä poliittisia, mutta jälkibrechtiläisessä teatterissa näin ei aina ole. Sekä Brecht että Benjamin – toisin kun Frankfurtin koulukunnan kollegansa Adorno – suhtautuivat ylipäätään hyvin epäilevästi ”esteettiseen näkemykseen”, joka heidän mielestään pohjautui voimakkaasti elitismien sävyttämiin metafysiisiin oletuksiin. Suorasanaisimmat esimerkit tästä kannasta löytyvät Brechtin esseestä ”Sollten wir nicht die Aesthetik liquidieren?” (1964/1927, 20–22).

Brechtin lähestymistapa perustuu ajatukseen, jonka mukaan tiettyjen retoristen strategioiden käytöllä, joita hän nimitti vieraannuttamis- tai etäännyttämisefekteinä (*verfremdungseffekt*)¹², voitaisiin vahvistaa vastaanottajan reflektiivistä suhtautumista taideteokseen. Hän oli ihastunut mm. kiinalaiseen teatteriin siitä syystä, että näyttelijät eivät samaistuneet täydellisesti rooleihinsa. Näyttelijän ja roolihenkilön välissä oli selkeästi näkyvä rako, joka vapautti subjektin ehdottamasta samaistumisesta ja mahdollisesti kriittisemmän suhtautumisen.¹³ Brecht oli sitä mieltä, että samat efektit voitaisiin saavuttaa myös länsimaisessa teatterissa korostamalla tapahtumien teatraalisuutta teatraalisuutena eikä ainoastaan elämän tai tunteiden peilinä. Käytännössä tämä tarkoitti sitä, että esim. valaistuskoneisto jätettiin näkyviin, rekvisiitan piti näyttää rekvisiitalta (joskaan ei karkealla tavalla) ja näyttelijöiden repliikit piti pystyä tunnistamaan sitaateiksi. Toisin sanoen näyttämön ”illusorisen” ja yleisön ”todellisen” maailman välinen raja piti joka suhteessa eksplisiittisesti tuoda esille keinotekoisena rakennelmana, jonka senhetkinen toteutus oli vain yksi monista mahdollisista. Näyttämölle asetettujen representaatioiden ei pitänyt missään vaiheessa antaa vaikutelmaa siitä, että ne edustivat asioiden ainoaa oikeaa tai välttämätöntä toteutustapaa. Brechtiläisen käsityksen mukaan näyttelijöiden teot ovat heidän valintojensa ja ympäristön seurauksia, ja yleisöä rohkaistaan koko teoksen ajan olemaan tietoinen myös tästä jatkuvasti muuntuvasta vaihtoehtojen kentästä.

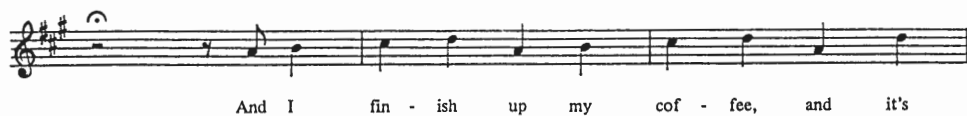
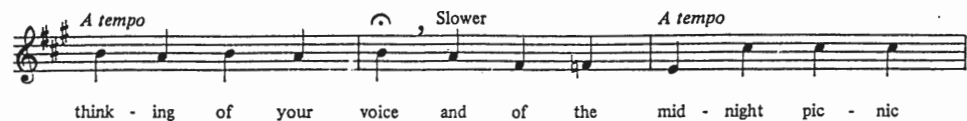
Harva populaarimusiikkiin perehtynyt kieltäisi, ettei genressä ole omia teatraalisia piirteitä, mutta pop-musiikin, kuten klassisenkin musiikin, näyttämölliset aspektit piilevät joskus odottamattomissa paikoissa. Brechtin¹⁴ kuten Foucaultin¹⁵ pääkutsuksiin kuului pyrkimys kyseenalaistaa kokonaisuuksia, ja samalla tuoda esille ne epäsäännöllisyydet ja poikkeavuudet, jotka piilevät kokonaisuuksien sisällä. Pop-musiikin näkyvimpiä kokonaisuuksia on äänilevy. Jos äänilevyn tuotantoaparaatti jätettäisiin brechtilläisellä tavalla esille, niin miten se tehtäisiin?

¹² Englanninkielisessä kirjallisuudessa käytetään yleensä termiä *alienation effects* (esim. Brecht 1964 ja Benjamin 1977). Barthesin kirjoitusten käänöksissä (esim. Barthes 1977) käytetään kuitenkin termiä *distanciation*, joka ehkä parhaiten vastaa saksankielistä alkuperäistä merkitystä. Väitöskirjassani (Richardson 1995, 32, 46, 55) olen kuvailut ilmiön kaksinaista luonnetta käyttämällä kahta Paul Ricoeurilta (1981, 182–193) lainattua termiä, *distanciation* ja *appropriation*, joista ensimmäinen vastaa varsin hyvin Brechtin termin merkitystä.

¹³ Brechtin esseessä ”Alienation Effects in Chinese Acting” (1964, 91–99).

¹⁴ Ks. esim. Brecht 1964, 37–38; 67–71.

¹⁵ Ks. esim. Foucault 1972, 4–8; 1977a, 142.



Nuottiesimerkki 1. *Tom's Diner.*

Kenen *Diner*?

Suzanne Vega *Solitude Standing* -äänilevyn (1987) ensimmäinen ja myös viimeinen kappale *Tom's Diner* tarjoaa yhden mahdollisen vastauksen kysymykseen. Kappale muodostaa sijoituksensa puolesta taideteoksen ympärille selkeän kehyksen, jonka läpikuultamattomuus on silmiinpistävä. Kappale koostuu lapsenomaisen yksinkertaisesta melodiasta, jonka neljäs- ja kahdeksasosanuottien jazztahtavan rento vuorottelu on ikään kuin ilmasta poimittua. Kappaleen itsetietoinen vaatimattomuus huipentuu viimeisissä tahteissa, jolloin laulaja (ravintolan asiakas) ikään kuin unohtaa sanat ja alkaa esittää kuin

omaksi huvikseen sanatonta melodiasa – ”da da da da, da da da da”. Efekti muistuttaa niitä melodioita, joita kuka tahansa laulaa kadulla, linja-autossa ja baareissa. Tämä vaikutus on tuskin sellainen, mitä odotetaan pop-levyn ensimmäiseltä raidalta, jonka päällimmäinen funktio on yleensä vetää kuunteleva subjekti vakuuttavalla tavalla teoksen sisälle. (Levyn *varsinainen* ensimmäinen laulu on kappale *Luka*, joka sekään ei katkaise kaksimerkityksellisyyden siteitä vakuuttavalla tavalla.) Myös sanoituksen sisältö on harvinaisen banaalia ja kuvailevaa verrattuna genren normeihin:

Istun aamulla kadunkulman kahvilassa. Odotan kassalla, että mies kaataa minulle kahvia. Mutta hän täyttää kupin vain puoliväliin, ja ennen kuin ehdin vastustaa, hän kääntää katseensa ikkunasta ulos. Silloin joku tulee sisään. ”On aina mukava nähdä teidät”, sanoo mies kassan takaa naiselle, joka on juuri astunut sisään. Nainen ravistelee sateenvarjoaan. Minä käännän katseeni heistä pois, kun he suukottelevat toisiaan tervehdyksen merkiksi. Ja teeskentelen, etten näe heitä, sen sijaan kaadan itselleni maitoa. Avaan lehteni ja luen jutun näyttelijästä, joka kuoli kun oli ryypännyt. Hän ei ollut minulle tuttu. Sitten käännän horoskooppisivulle ja etsin sarjakuvapalstan, ja sitten tuntuu siltä, että joku katselee minua, ja nostan pääni ylös. Nainen ulkona katsoo sisälle. Näkeekö hän minut? Ei, vaan oman peilikuvansa – .

Kuvaus jatkuu samanlaisena, kunnes tarinan kertoja kääntää katseensa ulkoisten tapahtumien kuvailusta sisäiseen mietiskelyyn. Siirtymä ulkopuolisuudesta sisäpuolisuuteen merkitään semanttisesti fermaatilla ja melodian kaarella, joka pysähtyy fis-mollin kvarttiin eikä putoa alas sävellajin terssiin, kuten laulun aikaisemmissa säkeistöissä. Rytmii pysähtyy väliaikaisesti samalla kun ensimmäisellä fermaatilla kertoja viittaa tuomiokirkon kelloihin ja toisella tuntemattoman henkilön ääneen (kenties hänen rakastajansa, kenties jonkun muun). Yhteyttä kahden äänen välillä ei tuoda eksplisiittisesti esille, vaan toinen ääni assosioituu vertauskuvauksellisesti toiseen hyvin löysästi ja ainoastaan tämän musiikillis-runollisen kontekstin yhtäläisyyden johdosta. Tämän avaimen avulla kertoja lipsahtaa muistitilaan melkein itse sitä huomaamatta. Mietiskely kestää kuitenkin vain pari riviä (”ajattelen sinun ääntäsi ja sitä keskiyön eväsretkeä, kauan ennen kuin alkoi tämä sade”), jonka jälkeen (siirtymä merkitään taas fermaatilla) rytmii jatkuu entiseen tapaan samoin kuin asioiden pikkutarkka kuvaileminen: ”juon kahvini loppuun, ja on aika lähteä junalle”. Vega olisi voinut sanoa suoraan, että kaipaa jotakuta ja hänen elämänsä tuntuu väriltömältä ja tyhjältä, kuten monissa lauluissa on ennenkin tehty, mutta tyhjyyden ja kai-puun tilan tarkka kartoittaminen ja kertojan pyrkimykset vastustaa vajoaminen itsesääliin keskittymällä nykyhetken tapahtumiin ovat jotenkin koskettavampia. Tieteellistä metaforaa lainaten Vega antaa subjektille *raakadatansa* tutkittavaksi, minkä jälkeen tämän tehtävänä on muokata siitä itselleen merkittävä ja emotionaalisesti resonoiva kokonaisuus.

Kutsun taipumusta konkreettisuuteen tässä suhteessa ”arkeologiseksi”. Tarkoitan sillä sitä, että Vegan käyttämät luovat prosessit, hänen valitsemansa tietämisen strategiat, ovat tässä tapauksessa helposti rinnastettavissa proseduureihin, joita Michel Foucault kuvailee kirjassaan *L'Archéologie de savoir* (1972) ja joita hän käyttää useissa vaikutusvaltaisissa historiallisissa teksteissään (esim. Foucault 1965). Siinä missä historioitsija kerää tutkimusaineistonsa ja muokkaa ja yhdistelee sen erilaisia dokumentteja muodostaakseen kokonaisuuksia, käyttämällä mm. hermeneuttisia strategioita, arkeologi minimoi oman osuutensa tutkimusprosessissa – hän ei häivyttä dokumenttien epäjatkuvuuksia ja ristiriitoja. Arkeologi tavallaan antaa dokumenttien puhua omasta puolestaan eikä tunne tarvetta sekaantua niihin omilla tulkinnoillaan, omilla selityksillään, omalla subjektiivisuudellaan, vaikka tarkkaan ottaen tekstien valinta ja uudelleen esittäminen on aina myös tulkinnallista ja subjektiivista. Kyseessä on todellinen vuoropuhelu tekstien kanssa, enemmänkin identiteettien leikki kuin tekstin assimilaatio tai omaksuminen, ei niinkään horisonttien sulauttaminen gadamerilaisessa merkityksessä.¹⁶

Ja identiteetin leikki, yksiäänisen integroidun subjektiivisuuden kyseenalaistaminen, on juuri Vegan laulujen vallitsevimpia alitekstejä. *Tom's Dinerin* kertoja voisi olla itse Suzanne Vega – ja jos tulkitsija halusi saada vahvistusta tällaiselle tulkinnalle, tieto siitä että Tom's Restaurant on todellinen paikka Greenwich Villagessa, jossa Vegalla ystävineen oli tapana käydä ja jossa osa laulun tapahtumista itse asiassa sattui, on aika arvokas.¹⁷ Silti kertoja on tässäkin tapauksessa vain yksi Vegan adoptoimista henkilöihahmoista muiden joukossa, ja Suzanne Vega on siinä tavallaan vain oma peilikuvansa, eräänlainen *simulacrum* itsestään.¹⁸ Vegan esikuviin oman äänen muokkaamisessa ja heijastamisessa eri persoonien avulla kuuluu mm. Bob Dylan, mutta on huomionarvoista, että Vega mainitsee olevansa velkaa tämän tyylipiirteiden kehittämistä myös kirjallisuudelle ja näyttämötaiteelle:

Pidän T. S. Eliotista. Hänen tapansa puhua fiktiivisten henkilöiden välityksellä oli minulle hyvin inspiroiva. Osa minusta rakastaa lavalla olemista, rakastaa koko asiaa, että on osa teatteria ja voi näytellä. Joskus tuntuu siltä, että

¹⁶ Ks. esim. Gadamer 1975, 259–269. Tarkoitukseni ei ole lainkaan kyseenalaistaa hermeneuttisia lähestymistapoja sinänsä. (Sama koskee myös psykoanalyttisiä tutkimusmenetelmiä.) Teoreettis-metodologinen paradigma, jota käytän tässä artikkelissani, on ennen kaikkea hermeneuttinen. Samassa tutkimuksessa on kuitenkin mahdollista käyttää erilaisia strategioita ikään kuin tasapainottamassa toisiaan. Gary Tomlinson (1993) yhdistää mielestäni onnistuneesti sekä hermeneuttisia että Foucaultin inspiroimia arkeologisia proseduureja.

¹⁷ Tieto on saatu Vegan kirjoittamasta levyetiketistä (*Tom's Album* 1991).

¹⁸ Anne Sivuoja-Gunaratnam on pohtinut samanlaisia identiteettiin liittyviä kysymyksiä useissa eri yhteyksissä (ks. esim. 1994, 1995a, 1995b).

olen päätynyt melko omituiseen tilanteeseen, kun olen lavalla ja näyttelen omaa itseäni! En ole Cyndi Lauper enkä Madonna. Mutta lauluissani minulla on taipumus projisoida ääntäni hyvin eri tavoilla. (Vega, Canale & Statt 1987.)

Ja koska pyrkimys välttää elämäkerrallisuutta laulujen sanoituksissa käyttämällä erilaisia naamioita ja etäännyttämiskoodeja onkin pohjimmitaan eräänlainen vieraannuttamisstrategia, ei ole yllättävää, että myös Brecht kuuluu Vegan esikuviiin:

En ole oikeastaan kiinnostunut toisten ihmisten yksityisasiosta. Huomaan, etten haluakaan tietää kaikkea heidän yksityiselämästään. Brecht esimerkiksi ei halunnut kirjoittaa omista (ihmis)suhteistaan. *Mack the Knife* on mainio laulu omien meriittiensä takia, ei sen takia, että se kertoisi jostakin kenen kanssa hän oli maannut.

Oman identiteetin lisäksi *Tom's Dinerissa* kyseenalaistetaan äänilevyn ja pop-laulun olemus esteettisinä objekteina. Ensimmäinen versio kappaleesta lauletaan *a cappella*, ja laulun kertaus, joka on *Solitude Standing* -äänilevyn viimeinen raita, on instrumentaalinen sovitus siitä. Myös *Solitude Standing* -kiertueen konsertit Vega aloitti ja lopetti tällä kappaleella kävelen ilman esitelyä valaisemattomalle lavalle ja laulaen yksinään valaistulle yleisölle, aivan kuin olisi yksi äänentoistoa testaavista roudareista. Jälkibrechtiläisempää elettä on vaikea kuvitella. Kun varsinainen esitys alkoi, mikään ei ollut kuin ennen. Lavan (tai levyn) tapahtumille annettiin reflektiivinen käänne, joka jäi kummittelemaan koko esitykseen.

Myös muilta naispuolisilta pop-artisteilta löytyy esimerkkejä *a cappella* -laulusta. Janis Joplinin *Mercedes Benz* ja Tracy Chapmanin *Behind the Wall* (1988) lienevät kaksi tunnetuinta. Kummassakin käytetään ilman säestystä laulettua melodiaa luomaan eristyneen ja tehotoman subjektiivisuuden vaikutelma. Joplinin materialistisen unelman tyhjyyttä korostaa nimenomaan hänen äänensä eristynyt olotila. Chapmanin tai paremminkin hänen laulunsa kertojan kykenemättömyys auttaa perheväkivallasta kärsivää naapuriaan, eli toisin sanoen hänen kykenemättömyytensä kytkeytyä ympäröivään maailmaan ja vaikuttaa siihen omilla teoillaan, heijastuu hänen musiikillisessa eristyneisyydessään.¹⁹ Vegan laulussa vaikutelma on hieman erilainen: ylivoimaisin efekti ei ole laulun subjektin eristyneisyys vaan taideteoksen eli laulun tarkoituksellinen

¹⁹ Alanis Morissetten *Jagged Little Pillin* (1995) (nimetön) viimeinen kappale toimii vähän samalla tavalla. Laulun alussa viitataan kertojan fyysiseen alastomuuteen, joka kertomuksen aikana transformoidaan metaforiseen alastomuuteen (nolouteen) sekä eristyneisyyteen, kun sanoituksesta käy ilmi, että hänen haluamansa rakastaja ei ole saatavilla.

vaillinaisuus. Laulu ikään kuin kutsuu ”vastaanottajaa” joko hyväksymään sen keskeneräisyyden ja epätäydellisyyden tai täydentämään puolivalmista taideteosta omassa mielessään tai omilla teoillaan. Joka tapauksessa tekijän auktoriteetti (*author-ity*) perinteisessä mielessä on selvästi uhattuna.

Henkilökohtainen ensireaktioni *Tom's Dineriin* oli voimakas halu yhdistää laulun *a cappella*- ja instrumentaaliversiot ainakin mentaalisesti jollei aktuaalisesti. Vasta myöhemmin huomasin nauttineeni kappaleesta kaikkine vaillinaisuuksineenkin. Tämän takia minua ei lainkaan ihmetyttänyt, kun kuulin englantilaisen DNA-yhtyeen plagioidun version kappaleesta, jossa Vegan lauluäänelle on lisätty tarttuva tanssikomppi. Vegan levy-yhtiön ensimmäinen reaktio DNA:n törkeästä identiteetin ryöstämisestä ja muokkailusta (eli Vegan laulun appropriaatiosta) oli haastaa yhtye oikeuteen, mutta Vega omalla toiminnallaan puuttui asiaan ja antoi bändille luvan käyttää ääntään levyllä. Kappaleesta tuli välittömästi suuri hitti. Seurauksena oli varsinainen tulva *Tom's Dinerin* versioita – kappaleesta on olemassa reggae- ja rap-versiot, erilaisia tanssisovituksia ja kaikenlaisia sanoitusten variaatioita ja käännöksiä. Lopulta tämän yhden vaatimattoman laulun ympärille koottiin kokonainen uusi levy, *Tom's Album* (1991).

Yllämainitut tapahtumat eivät kuitenkaan olleet vain hauskoja yhteensattumia, sillä ne eivät olleet täysin ennakoimattomia. Tässä tapauksessa taideteos toimi tärkeimpänä katalysaattorina, joka sai aikaan roolien invertoitumisen: taideobjekti muuttui taidesubjektiksi. Barthes (1977, 145) tunnistaa oikean esikuvansa verratessaan omia käsityksiään ”tekijän kuolemasta” Brechtin etäännyttämis/vieraantumisefektteihin kuvaillen skenaariota, jossa tekijä pienenee näkyvämmäksi kuin näyttämöltä häipyvä eloton veistos. Tämä ei välttämättä tarkoita sitä, että meidän tulisi kokonaan unohtaa, ketkä taideteoksia tuottavat, vaan ennen kaikkea se vaikuttaa suhtautumiseemme esteettisiin esineisiin, joita yleensä pidetään staattisina ja kokijan (subjektin) koskemattomissa olevina norsunluisina (tekijän itsensä) kuvapatsaina. Michel Foucaultin (1977b, 138) laatimat prioriteetit olisi tässä yhteydessä hyvä pitää mielessä. Foucaultin mukaan sen sijaan, että keskitytään sellaisiin kysymyksiin kuin ”kuka on teoksen todellinen tekijä?”, ”onko meillä todisteita hänen autenttisuudestaan ja originaalisuudestaan?” ja ”mitä hän paljastaa syvimmästä olemuksestaan käyttämässään kielessä?”, meidän tulisi kysyä: ”millaiset olemisen moodit ilmenevät tässä diskurssissa?”, ”mistä tämä diskurssi tulee; miten se kiertelee; kuka sitä kontrolloi?”, ”millaiset sijainnit on varattu mahdollisia subjekteja varten?” ja ”ketkä pystyvät täyttämään näitä subjektin erilaisia funktioita?”. Suzanne Vegan tapauksessa jälkimmäinen kysymyssarja johdattaa epäilemättä kiinnostavampiin asiayhteyksiin. Ja jos Vegalta itseltään kysyttäisiin ”kuka sinä olet?”, vastauksen voisi kuvitella olevan jotain seuraavan kaltaista:

Tänään olen pieni sininen esine, kuten marmorikuula tai silmä. – – Olen kylmä sinun ihoasi vasten, sinä heijastut täydellisesti minussa, olen hukassa sinun taskussasi, olen hukassa sinun sormiasi vasten, olen putoamassa alas rappusilta, olen hyppelemässä jalkakäytävää pitkin, minut heitetään taivasta kohti, ja sadan alas sirpaleina, hajoan niin kuin valo, hajoan niin kuin valo. (*Small Blue Thing*, Suzanne Vega 1985.)²⁰

1. My name is Lu - ka.
2.3.4. See additional lyrics

I live on the sec - ond floor.

I live up - stairs from you...
Yes, I think you've seen me be - fore...

Nuottiesimerkki 2. *Luka*.

Nimeni on Luka

Jos tekijän identiteetti hämärtyy *Tom's Dinerissa*, niin *Lukassa* ristiriita tämän ja Vegan esittämän roolin välillä tuottaa voimakkaita konnotatiivisia resonansseja. Myös kertojan uskottavuus kertomuksen sisällä on laulussa ongelmallinen, mikä tuodaan esille tekstin lisäksi myös musiikillisessa diskursissa. Laulun aiheena on perheväkivallasta kärsinyt yhdeksänvuotias poika Luka.²¹ Toisin kuin Tracy Chapmanin aikaisemmin mainitussa *Behind the*

²⁰ Identiteettikysymystä *Small Blue Thingin* sanoituksessa on tutkinut tarkemmin mm. feministiseltä kannalta Audrey Becker (1990, 14–16).

²¹ Kuten *Tom's Diner*, *Lukakin* perustuu osittain tositapahtumiin. Luka-niminen poika asui nimittäin aikoinaan Vegan naapurissa, mutta hän ei tekijän mukaan kärsinyt perheväkivallasta toisin kuin laulussa esitetty henkilö. (Vega, O'Brien 1995.)

Wallissa, Vega käsittelee aihetta ensimmäisessä persoonassa eli uhrin näkökulmasta. Asetelma palvelee hyvin Vegan arkeologista eetosta, eli kohtaaminen Vegan esittämän Lukan kanssa on hyperrealistinen, miltei valokuvan kaltainen, aivan kuin suoraan New Yorkin Harlemin slummikortteleista poimitu. Mutta samalla Vega käyttää laulussa tiettyjä retorisia keinoja antaakseen kertomaansa tarinaan oudompia käänteitä. Outous johtuu osittain siitä, että Vega, aikuinen nainen, esittää laulussa nuorta poikaa. Jos Vegan tuon aikainen sukupuolisesti neutraali persoona teki helpommaksi samastumisen Lukaan poikana, niin täydellinen samastuminen ei olisi silti onnistunut.²² Vegan viileää vibraatovapaata laulutyyliä on joskus verrattu lapsen ääneen, mutta silti se kuulostaa tunnistettavasti aikuiselta naiselta. Yleisesti ottaen Vegan lauluestetiikka on parhaiten selitettävissä minimalismista käsin, mutta tässä tapauksessa pyrkimys lapsenomaisuuteen on tarkoituksellista. Tämä pyrkimys, joka aiheuttaa selkeän jännitteen esittäjän ja hänen esittämänsä henkilöhahmon välille, ulottuu lauluäänen ja sen sointiväriin lisäksi myös laulun melodiisiin ja soinnullisiin rakenneperiaatteisiin asti.

Pinnallisesti katsoen Luka on eräänlainen pop-laulun arkkityyppi: laulu koostuu kolmesta osasta, joista kukin puolestaan noudattaa funktionaalisen toonaalisuuden asettamia kriteerejä. Sointukulussa [a] I–V–IV–V ei piile yllätyksiä, eikä [b] vi–V–vi–V ole myöskään maailmaa mullistava. Samoin autenttisen kadenssin pidentymässä ja lopullisessa purkauksessa duuritoonikaan ([c] IV–V–IV–V–IV–V–[I]) ole paljon ihmettelemisen aihetta. Myös melodia on harvinaisen diatoninen ja kiltti, ja rumpukomppikin on suora ja tasajakoinen. Mutta tällaisten raamien sisällä on pop-laulussa mahdollista saada paljon (uuttakin) aikaan.

Vegan lausunto laulun säveltämisprosessista antaa melko selkeän kuvan siitä, millaisia efektejä hän halusi luoda:

Koska tähtäsin niin vaikeaan aiheeseen, pyrin valitsemaan suorimman mahdollisen reitin päästäkseni siihen. Yksinkertaiset melodiat, onnellisia sointuja. Halusin tehdä laulusta helposti lähestyttävän sen takia, että aihe oli niin synkkä. Joten käytin kaikkia keinoja. Mutta yritin myös kirjoittaa lapsen kielellä. Ja sen takia se varmasti toimikin, koska se on niin helposti lähestyttävä. (Vega, Zollo 1991.)

Tämä efekti on epäilemättä myös vallitsevin laulussa, sillä *Luka* on kirkas ja täyteläinen, suoraselkäinen ja intiimi; se on ammattitaitoisesti toteutettua listakamaa. Vaikutelmaa vahvistaa levyn ilmava mutta tehokas, mm. Windham Hillin- ja

²² Se, että Lukan kertoja on nainen, tarjoaa toisenkinlaisia tulkintamahdollisuuksia, joista Vega on hyvin tietoinen (Rousselle 1986). Vaikka laulun ”oikeana” aiheena on poika, laulu voidaan ymmärtää myös perheväkivallasta kärsivän naisen tarinaksi.

ECM-levy-yhtiöitä muistuttava ulkoasu.²³ Bändisovituskin tukee tällaista tulkintaa. Niinpä, kun laulun kertoja, Luka-poika, kertoo selviävänsä, kertoo kaiken olevan oikeastaan aivan kunnossa, voimme melkein uskoa hänen sanoihinsa, voisimme melkein uskoa sen, mitä Luka lapsellisessa musiikillisessa diskurssissaan kertoo meille. Mutta tämä pinnallinen tulkinta, vaikka se osittain selittääkin laulun tehoa ja menestystä, jättää joitakin olennaisia kysymyksiä kysymättä, eikä myöskään huomioi muutamia merkittäviä musiikillisia yksityiskohtia. On kuitenkin selvää, että osa Vegan yleisöstä, hänen suureksi pettymyksekseen, valitsi juuri tämän suorimman tarjolla olevan reitin tulkintoja rakentaessaan.

Monet ihmiset pitivät laulua tarttuvana, ja olin tästä loukkaantunut; minulla oli tapana sanoa: ”Tarttuva? Ilmeisesti laulun tärkein pointti on mennyt sinulta ohitse.” (Vega, Zollo 1991.)

Mutta jos kuuntelee *Lukaa* Vegan yksinään soittamana tai kuuntelee hieman tarkemmin *Solitude Standing* -levyn äänitystä, voi havaita, että Lukan tarinassa on tiettyjä epä johdonmukaisuuksia ja epä jatkuvuuksia. Samoin kuin *Tom’s Dinerissa*, se mitä *Lukassa* jää kertojalta sanomatta, tai se mitä hän yrittää peittää, on kenties sisällöllisesti kaikkein tärkeintä. Tämä koskee varsinkin kappaleen musiikillista diskurssia. Erityisesti Vegan soittamassa kitarasäestyksessä tapahtuu mitä kummallisimpia asioita.²⁴ Kitarastemma on koko teoksen ajan nykivä ja hauras, ja tämä vaikutelma voimistuu erityisesti sanoituksen semanttisesti painokkaimmissa kohdissa. Ensimmäisen säkeistön ensimmäisessä osassa (a), kun Luka esittäytyy (”Nimeni on Luka. Asun toisessa kerroksessa. Asun sinun yläpuolella. Olet kai nähnyt mut ennenkin – –”²⁵), kitaran voimakkaasti synkopoitu kompuroiminen

²³ Vega on useasti ilmaissut tyytymättömyytensä kahden ensimmäisen levynsä tuotantoihin, jotka olivat hänen mielestään jotenkin liian kesyjä ja sileitä, mm. New Age -musiikkia muistuttavia (esimerkiksi Vega, Zollo 1991).

²⁴ Kun Vegan sanoituksiin on kiinnitetty paljon huomiota, myös kitaristit ovat olleet kiinnostuneita hänen omalaatuisesta näppäilytyylistään. Kansanmusiikin piirissä juuri tätä tyyliä pidetty on pidetty poikkeavana. Vega on kommentoinut asiaa näin: ”Kansanmusiikin piirissä minua ei pidetty hyvänä kansanmusiikin edustajana. Suhtautuminen oli ennemminkin: ’hän tekee jotain kummallista, jotain erilaista, hän on ottanut akustisen kitaran ja tehnyt siitä jotakin omituista’”. (Vega, O’Brien 1995.)

²⁵ My name is Luka. I live on the second floor. I live upstairs from you. Yes, I think you’ve seen me before. If you hear something late at night, some kind of trouble some kind of fight, just don’t ask me what is was, just don’t ask me what it was, just don’t ask me what it was.

I think it’s ’cause I’m clumsy. I try not to talk too loud. Maybe it’s because I’m crazy. I try not to act too proud. They only hit until you cry. After that you don’t ask why. You just don’t argue anymore, you just don’t argue anymore, you just don’t argue anymore.

Yes, I think I’m okay. I walked into the door again. If you ask, that’s what I’ll say. And it’s not your business anyway. I guess I’d like to be alone, with nothing broken, nothing thrown. Just don’t ask me how I am, just don’t ask me how I am, just don’t ask me how I am.

ja änkyttäminen selvästi kaivavat maata laulun kirkkaiden duurisointujen ja melodian hilpeän diatonisuuden alta. Toisen säkeistön alussa ("Ehkä koska olen kömpelö, yritän olla puhumatta liian kovalla äänellä. Ehkä koska olen hullu, yritän olla esittämättä liian ylpeää."), *Lukan* melodiassa ilmaistu itsehillintä paljastuu väkimmäiseksi rakennelmaksi (ja kenties tarpeelliseksi itsepuolustusmekanismiksi) kitarastemmassa, joka on kömpelö ja hullunkurinen. Kolmannen säkeistön ensimmäisessä osassa ("Niin, olen kai ihan OK tässä. Kävelin vain ovea pahki taas. Jos kysyt, niin sanon näin, eikä se kuulu sinulle --") kitarastemmassa konkretisoituu fyysinen pamaus (oven tai jonkun ihmisen lyönnin tuottama), joka yhdessä sanojen asian ylikorostamisen kanssa kyseenalaistaa myös kertojan rehellisyyden.

Mutta laulun retorisesti painokkaimmat kohdat sijaitsevat sen viimeisissä osissa (c) eli autenttisen kadenssin valmistelun ja purkauksen aikana. Sanoituksen tärkein sanoma on poikkeuksellisen implisiittinen näissä kohdissa, joiden tehoa voitaisiin hyvinkin verrata Brechtin paljoa puhuviin *gestuksiin*. Ne ovat eleitä, jotka sisältävät implisiittistä tietoa jostakin laajemmasta asiakokonaisuudesta, jota ei yleisölle suoraan paljasteta mutta joka ymmärretään liiankin hyvin. Joka tapauksessa fyysisen väkivallan välitön pelko kummittelee kertojan mielessä.

- (b) Jos kuulet jotain yön aikana, jotain hankaluutta, jotain tappelun kaltaista,
 (c) Älä vaan kysy minulta, mikä se oli. (3 x.)
 (b) He lyövät vain kunnes itket, ja sen jälkeen opit olemaan kysymättä, ”minkä takia?”
 (c) Et vain väitä vastaan enää. (3 x.)
 (b) Haluan kai vain olla yksin, eikä mitään enää rikota eikä heitetä,
 (c) Älä kysy mitä minulle kuuluu. (3 x.)

Asus2 Bsus4 Asus2

— just don't ask — me what — it was, just don't ask —

Nuottiesimerkki 3. *Luka*.

Tämä on myös se kohta laulussa, jossa vieraannuttamiskeinot ovat *Lukan* musiikillisessa diskurssissa räikeimmillään. Terssittömän h-mollisoinnin (johon on lisätty dissonoiva noonisävel, cis) synkopointi on tässä kohdassa laulun voimakkain, ja tätä vielä alleviivataan sointukulun kahdella toistolla. Myös toonikan veto alkaa tuntua entistä voimakkaampana, kun toonikapohjaisesta ensimmäisestä osasta (a) on nyt kulunut jonkin verran aikaa.

Samankaltaisia etäännyttämiskeinoja esiintyy koko laulun ajan, varsinkin Vegan kitarastemmassa. Ainoastaan laulun b-osissa kitaran murtosointukuviot ovat lyyrisiä ja kauniita kuin joissakin John Denverin ja Cat Stevensin sovituksissa. Sen sijaan muualla näppäily on pistävää ja aggressiivista. Melkein kautta laulun kitaran ylä-äänissä kuuluu terävä fis–cis-motiivi riippumatta kulloisestakin soinnillisesta ympäristöstä. Tässä tapauksessa toonikan tyrannia voi olla osuva ilmaisu; Lukan julma kotiympäristö ikään kuin ruumiillistuu tässä motiivissa. Ja jos tulkitaan laulun musiikillista diskurssia jollakin tavalla henkilöahmon sisäpuolisuuden ilmentymänä, voi sanoa, että Luka on sisäistynyt osaksi ympäristönsä ehdottomuutta selviytyäkseen siinä subjektina. Lukasta on toisin sanoen tullut kovis.

Vegan representaatiot ovat harvoin täysin läpikuultavia ja yksiselitteisiä. Siksi on huomattava, että fis–cis-motiivi toimii myös eräänlaisena retorisenä kohostamiskuviona. Fis ja cis:hän ovat kitaran ylimmät kielet, kun käyttää toisella nauhalla *capoa*, kuten Vega laulussa tekee. Näin ollen, riippuen kuuntelevan subjektin valitsemasta tiedostamisstrategiasta sekä musiikillisista tunteuksesta, voi huomio siirtyä takaisin musiikin tuotantoaparaattiin, eli Vegan akustiseen kitaraan, samalla tavalla kuin Vegan epätunteikas naisääni voi vetää kuuntelijan huomion puoleensa ja pois miespuolisesta Lukasta. Mutta on myös perusteltua väittää, että tämä läpi teoksen toistuva kitaramotiivi, huolimatta siitä millä soittimella se kulloinkin soitetaan, sisältää riittävästi informaatiota tukeakseen tällaista jälkibrechtiläistä tulkintaa. Vieraannuttamisilmiö ei ollut yksin Brechtin keksintö, sillä ennen häntä samantapaisia strategioita oli formuloinut venäläinen formalistinen koulukunta. Keir Elam (1980, 19) mainitsee formalistien kohostamiskeinoina mm. huomiota herättävät retoriset strategiat, hyvin mallintuneen syntaksin ja liioitellun foneettisen toiston ja rinnastamisen. Vastaavanlaiset musiikilliset piirteet voitaisiin helposti tunnistaa Philip Glassin 1970-luvun lopun ja 1980-luvun alun jälkiminimalistisessa tuotannossa, ja ne ovat siis silmäänpiistäviä myös Vegan musiikissa.

Aikaisemmassa analyysissäni osoitin, miten *Tom's Dinerissa* oli taideobjektista tehty taidesubjektiksi, miten se ikään kuin alkoi elää omaa elämäänsä säveltäjän intentioista irrotettuna kierrellen eri alakulttuurien tiloissa ja omaksuen matkan varrella erilaisia naamioita. Osoitin, miten laulun diskurssi oli rakennettu olemaan tietyllä tavalla hyvin konkreettinen ja tiukasti määritelty mutta samalla myös abstraktinen ja semioottisesti joustava sallien erilaisia tulkintamahdollisuuksia ja erilaisia subjektin sijainteja. Brechtiläinen etäännyttäminen oli tehnyt *Tom's Dinerista* taideteoksen joka ei, Julia Kristevaa (1977) lainatakseni, tarvitse ”omaa paikkaansa”. Myös *Luka* on kokenut vastaavanlaista kohtelua: kun Yhdysvaltain televisiossa nykyään tiedotetaan lapsiin kohdistuvasta väkivallasta, Lukan ikäinen poika esiintyy näyttelijänä, joka valittaa, silmät mustina, että hän käveli taas pahki ovea. Myös retoriset strategiat ovat tarttuvia: Vegan laulun implisiittistä viestiä, sen *gestusta*, ei tuoda tiedotuksessakaan suullisesti tai visuaalisesti esille; jonkin ajan kuluttua pienet valkoiset kirjaimet ilmestyvät kuvan reunaan kertoakseen sen, minkä me jo tiesimme: ”Hänen äitinsä työnsi hänet...”

Kirjalliset lähteet

- Adorno, Theodor W. 1967. *Prisms*. Käännös Samuel Weber ja Shierry Weber. Cambridge: M.I.T. Press.
- Adorno, Theodor W. 1973. *Philosophy of New Music*. Käännös Anne G. Mitchell ja Wesley V. Blomster. London: Sheed & Ward.
- Adorno, Theodor W. 1976. *Introduction to the Sociology of Music*. Käännös E. B. Ashton. New York: Continuum.
- Anderson, Ian 1986. Seeking Suzanne: 'Folk' Singer in Top 20 Shock [Suzanne Vegan haastattelu]! *Folk Roots* 37, 8 (1): 30–33.
- Artaud, Antonin 1958. *The Theater and its Double*. Käännös Mary Caroline Richards. New York: Grove Press.
- Bakhtin, Mikail M. 1981. *The Dialogical Imagination*. Käännös Caryl Emerson ja Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.
- Barthes, Roland 1972. *Mythologies*. Käännös Annette Lavers. New York: Hill & Wang.
- Barthes, Roland 1975. *The Pleasure of the Text*. Käännös Richard Miller. New York: Hill & Wang.
- Barthes, Roland 1977. *Image – Music – Text*. Käännös Stephen Heath. New York: Hill & Wang.
- Baudrillard, Jean 1983, The Ecstasy of Communication. Käännös John Johnston. Teoksessa *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Toim. Hal Foster. Seattle: Bay Press. S. 126–134.
- Becker, Audrey 1990. New Lyrics by Women: A Feminist Alternative. *Journal of Popular Culture* 24 (1): 1–22.
- Benjamin, Walter 1977. *Understanding Brecht*. Käännös Anne Bostock. London: NLB.
- Birringer, Johannes 1991. *Theatre, Theory, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Brecht, Bertolt 1964. *Brecht on Theatre: the development of an aesthetic*. Toim. ja käännös John Willett. New York: Hill and Wang.
- Canale, Larry ja Statt, Paul 1987. Vega Odds [Suzanne Vegan haastattelu]. *What CD Spring*.*
- Davy, Kate 1976. Introduction. Teoksessa *Richard Foreman: Plays and Manifestos*. New York: New York University Press: ix–xvi.
- Elam, Keir 1980. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London: Methuen.
- Foucault, Michel 1965. *Madness and Civilization: A History of Sanity in the Age of Reason*. Käännös Richard Howard. New York: Pantheon.
- Foucault, Michel 1972. *The Archaeology of Knowledge*. Käännös A. M. Sheridan Smith. New York: Pantheon.
- Foucault, Michel 1977a. Nietzsche, Genealogy, History. Teoksessa *Language, Counter-Memory, Practice*. Käännös Donald F. Bouchard ja Sherry Simon. Ithaca, New York: Cornell University Press. S. 139–164.

- Foucault, Michel 1977b. What is an Author? Teoksessa *Language, Counter-Memory, Practice*. Käännös Donald F. Bouchard ja Sherry Simon. Ithaca, New York: Cornell University Press. S. 113–138.
- Gadamer, Hans-Georg 1975. *Truth and method*. Käännös Garret Barden ja John Cumming. London: Sheed & Ward.
- Glass, Philip 1987. *Opera on the Beach: Philip Glass on his new world of music theatre*. London: Faber & Faber.
- Jackson, Alan 1987. A Six Foot 220 Pound Skinhead. [Suzanne Vegan haastattelu.] *New Musical Express* May 16. *
- Jakobson, Roman 1960. Closing Statement: Linguistics and Poetics. Teoksessa *Style in Language*. Toim. Thomas A. Sebeok. Cambridge: M.I.T. Press. S. 350–377.
- Kristeva, Julia 1970. *Le texte du roman: approche sémiologique d'une structure discursive transformationelle*. The Hague: Mouton.
- Kristeva, Julia 1977. Modern theater does not take (a) place. *Sub-stance* 18/19: 131–134.
- Lacan, Jacques 1977. The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience. Teoksessa *Écrits: A Selection*. Käännös Alan Sheridan. New York: W.W. Norton & Company. S. 1–7.
- Lang, Markus 1995. Samastuminen taiteen vastaanoton ongelmana. Erityis-tarkastelun kohteena säveltaide. *Musiikki* 3/1995: 249–280.
- Mertens, Wim 1983. *American Minimal Music*. Käännös J. Hautekiet. London: Kahn & Averill.
- Nuorvala, Juhani 1991. Minimalismi. Teoksessa *Klang: uusi musiikki*. Toim. Lauri Otonkoski. Jyväskylä: Gaudeamus: 115–162.
- O'Brien, Karen 1995. *Hymn to Her: Women Musicians Talk*. [Sisältää Suzanne Vegan haastattelun.] London: Virago. *
- Richardson, John 1995. *Refractions of Masculinity: Ambivalence and Androgyny in Philip Glass's Opera 'Akhnaten' and Selected Recent Works*. Jyväskylä Studies in the Arts 49. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Ricoeur, Paul 1981. *Hermeneutics and the Human Sciences: essays on language, action, and interpretation*. Käännös John B. Thompson. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rindo, Ronald J. ja Plath, James 1987. Suzanne Vega – The Cutting Edge of Folk. *Clockwatch Review* 4(2), 7–14–87/8–9–87. *
- Rojola, Sanna 1995. Hei, kuka ”puhuu”? Mihail Bahtinin ajatuksia kulttuurista ja kulttuuriteksteistä. *Etnomusikologian vuosikirja* 7.
- Rousselle, Allan 1986. A Conversation with Suzanne Vega. [Suzanne Vegan haastattelu.] *Generation* December 9. *
- Simon, Jane 1986. Vega Vision. [Suzanne Vegan haastattelu.] *Sounds* December 6. *
- Sivuoja-Gunaratnam, Anne 1994. Sarjallisuuden estetiikka. *Musiikkitiede* 1–2: 89–117.

- Sivuoja-Gunaratnam, Anne 1995a. Einojuhani Rautavaaran ”Arabescata”: arabeskien semiosis. *Musiikki* 2/1995.
- Sivuoja-Gunaratnam, Anne 1995b. *Korvan Tarina: kenen? teos? Synteesi* 3/1995: 40–49.
- Stravinsky, Igor 1947. *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*. Cambridge: Harvard University Press.
- Strickland, Edward 1993. *Minimalism: Origins*. Bloomington: Indiana University Press.
- Suzuki, Dean Paul 1991. *Minimal music: its evolution as seen in the works of Philip Glass, Steve Reich, Terry Riley, and La Monte Young*. Los Angeles: University of Southern California, Dept. of Musicology.
- Tarasti, Eero 1990. Minimalismin estetiikka. Teoksessa *Johdatusta semiotiikkaan: esseitä taiteen ja kulttuurin merkkijärjestelmistä*. Toim. Eero Tarasti. Helsinki: Oy Gaudeamus Ab: 272–287.
- Tomlinson, Gary 1993. *Music in Renaissance Magic: Toward a Historiography of Others*. Chicago: University of Chicago Press.
- Williams, Raymond 1968. *Drama from Ibsen to Brecht*. London: The Hogarth Press.
- Zollo, Paul 1991. Interview. [Suzanne Vega haastattelu.] *Song Talk* 2 (16). *

Asteriskilla () merkityt lähteet löytyvät Suzanne Vegalle omistetuilta erittäin informatiivisilta www-sivuilta osoitteesta <http://www.vega.net/vega/>.*

Nuotinnokset

- Vega, Suzanne 1987. *Solitude Standing* [piano-laulu-kitara]. New York: Cherry Lane Music.
- Vega, Suzanne 1988. *The Authentic Guitar Style of Suzanne Vega* [kitara-laulu-tabulatuuri]. New York: Cherry Lane Music.

Diskografia

- Chapman, Tracy 1988. *Tracy Chapman*. Elektra/Asylum Records, CT 960 774-4.
- Glass, Philip et al. 1986. *Songs from Liquid Days*. CBS Records, CD 39564.
- Vega, Suzanne 1985. *Suzanne Vega*. A&M Records, CD 5072.
- Vega, Suzanne 1987. *Solitude Standing*. A&M Records, CD 5136.
- Vega, Suzanne. 1990. *Days of Open Hand*. A&M Records, CD 395 293-2.
- Vega, Suzanne et al. 1991. *Tom's Album*. A&M Records, CD 75021 5363.
- Vega, Suzanne 1992. *99.9 F*. A&M Records, CD 540 012-2.
- Vega, Suzanne 1996. *Nine Objects of Desire*. A&M Records.

Veijo Murtomäki

Lisztin ”Faust-konsertto” – semanttinen analyysi

Länsimaisen musiikkikulttuurin luonne on pahasti vääristynyt. Suhteemme musiikkiin olisi aivan toisenlainen, jos eläisimme musiikkiyhteisössä, jossa kuulisimme ainoastaan elävien säveltäjien tuottamia musiikkiteoksia, ja jos musiikillinen kommunikaatio perustuisi teoksiin, jotka sisältäisivät vain, tai pääosin, oman aikamme musiikillisia intonaatioita, sointeja, tekstuureja, rytmejä jne. Tilanne olisi silloin verrattavissa musikäily-kulttuuriseen ympäristöön, jossa aiempina historian ajanjaksoina – renessanssissa, barokissa, klassismin ja vielä romantiikan aikakaudella – kuuntelijat olivat yhteydessä musiikkiin ja musiikkituotteisiin. Musiikkiteoksen alkuperäinen voima on parhaimmillaan sen uutuudessa ja syntyhetken läheisyydessä. Toki voimme kokea yhä tämän musiikin ja vastaanottajan keskinäisyyden välittömyyden hyvän uuden musiikkiteoksen kantaesityksessä. Musiikkikulttuurin kokonaisuudessa nämä hetket jäävät kuitenkin vähemmistöön, sillä suurin osa tämän päivän musiikkikommunikaatiosta perustuu menneisyyden – pääosin klassis-romanttisen tyylikauden – musiikkiteosten vastaanotolle. Kuinka toisin olikaan ennen, kun esimerkiksi Tinctoris selittää 1477, että 40 vuotta vanhemmat musiikkiteokset ”eivät ole kuuntelemisen arvoisia” vanhanaikaisuutensa vuoksi (Strunk 1981, 9).

Samalla kun olemme pitkälti menettäneet suoran ja välittömän yhteyden musiikkiin nykyhetken taiteena – tarkoitan tällä luonnollisesti ns. suurta yleisöä –, olemme kadottaneet kyvyn ymmärtää musiikkia sen totaalisuudessa ihmisten arvojen vaalijana. Musiikkiteokset näyttäytyvät meille nykyään, eritoten absoluuttis-formalistisen estetiikan arvostusten mukaisesti, lähinnä esteettisinä objekteina, joita hallitsevat kauneus ja tasapaino, ykseydellisyys ja muodon ideaalisuus, kun taas romanttisille taiteilijoille ja myös keskiluokkaiselle yleisölle (*Bildungsbürgertum*) musiikin taiteen olemassaolon oikeutus piili sen sisältämissä ja kirjallisen sivistyksen välittämässä syvässä moraalisissa, filosofisissa, uskonnollisissa ja kasvatuksellisissa arvoissa. (Dahlhaus 1980, 34–43.) Musiikki oli aiemmin toki myös viihdytystä ja vapaa-ajan viettoa, mutta samalla se oli kiinteä osa elämää ja heijasti omalla tavallaan yhteisönsä ja sen johtavien yksilöiden arvoja ja ajatusmaailmaa. Emme voi muuta kuin kadehtia sitä helppoutta ja välittömyyttä, jolla monissa dokumentoiduissa tapauksissa ajan sivistyneimmät ja kompetentimmät kuulijat ottivat vastaan aikansa musiikkia sekä ymmärsivät musiikkiteosten merkityssisältöjä. Oikeas-

taan mikään muu, ei edes musiikin sinällään nauttima prestiisi, arvonanto, voi muutoin selittää sitä keskeistä roolia, mikä musiikilla oli Euroopan ja myös Uuden Maailman sivistyselämässä valistuksen ajoilta ensimmäiseen maailmansotaan asti.

Toki löytyi filosofeja, jotka epäilivät sisällöllisesti epämääräisen ja käsitteettömän (soitin)musiikin mahdollisuuksia toimia kulttuurin kantajana, sillä inhimillinen kulttuuri perustui heidän mukaansa ennen muuta kieleen, ajatteluun ja rationaalisuuteen. Niinpä Kantille musiikki oli ”enemmän nautintoa kuin kulttuuria” ja Hegel näki musiikille vaaraksi sen mahdollisuuden olla sisällöstä vapautunutta ”tyhjää, merkityksetöntä, puhdasta soimista”. (Dahlhaus 1980, 45, 64.) Puhtaasti musiikkiestetiikan leiristä tulleet kirjoittajat alkaen Hanslickista muotoilivat 1800-luvun jälkipuoliskolla ”musiikillisesti kauniin” estetiikan, jossa musiikin olemus ja voima nähtiin päinvastoin sen käsitteettömyydessä, abstraktiudessa ja absoluuttisuudessa. Tästä sai alkunsa myös moderni wieniläinen musiikkianalyttinen kirjallisuus, joka keskittyi musiikkiteoksen materiaaliin, muodollisiin ja syntaktisiin piirteisiin ja unohti tai laiminlöi sen ekspressiivisen potentiaalin, ilmaisusisällön.

Näiden kahden esteettisen rintaman väliin jäi sitten musiikillinen todellisuus, musiikkielämä eri muotoineen, instituutioineen ja yleisöineen. Suuren yleisön musiikillisen vastaanoton lähtökohtana oli enimmäkseen jälkijättöinen, 1700-luvulta periytyvä tunne-esteettinen kuuntelutapa (*Gefühlsästhetik*) sekä ajatus musiikista jäljittelyyn perustuvana taiteena. Niinpä ei ole ihmeellistä, jos säveltäjät halusivat estää musiikkinsa ja sen sisältämän inhimillisen viestin väärän tulkittamisen ja pyrkivät ohjailemaan kuulijoita oikeaan suuntaan erilaisin vihjein: otsakkeilla (lähes kaikki romantikot, ennen muuta Schumann), motoililla (Schumann, Brahms jne.) sekä kirjallisilla ohjelmilla (Berlioz, Liszt, Strauss, Mahler, Sibelius jne.). Nämä takasivat kuuntelun ja ymmärtämisen edes jonkinlaisen adekvaattisuuden suhteessa musiikkiteoksiin ja säveltäjien intentioihin.

Säveltäjät musiikillisen ilmaisun puolustajina

Säveltäjät olivat luonnollisesti – yhdessä yleisön sivistyneimmän osan kanssa – aikansa kompetenteimpia kuulijoita. Heidän ajatuksensa, uskomuksensa, vakaumuksensa ja tarkoituksensa piirtävät jännittävän kuvan musiikin olemuksesta, mahdollisuuksista ja rajoista. Ja jos musiikki ja musiikkielämä ajatellaan käytäntönä, joka on funktionaalinen kokonaisuus ja jossa musiikillinen kommunikaatio sittenkin toimii, on samantekevää kuinka hyvin tai tyhjentävästi yleinen esteettinen teoria silloin tai myöhemminkään on kyennyt selittämään musiikin tapaa olla olemassa ja välittää inhimillisiä sisältöjä.

Seuraavassa sitaatteja kolmelta säveltäjältä. Ensin kuuluisa kohta Mendelssohnin kirjeestä (15.10.1841):

”Ihmiset valittavat, että musiikissa on niin paljon merkityksiä; he eivät ole varmoja mitä ajatella kuunnellessaan sitä; ja silti jokainen ymmärtää sanoja. Minä olen aivan toista mieltä. Minusta tuntuu ei vain kokonaisten puheiden vaan myös yksittäisten sanojen suhteen, että niillä on niin monia merkityksiä, ne ovat niin epätasällisiä, niin helposti väärinymmärrettävissä verrattuna musiikkiin, joka täyttää ihmissielun tuhannesti paremmilla asioilla kuin sanat. Musiikkiteos, jota rakastan, ilmaisee minulle ajatuksia, jotka eivät ole liian epätasällisiä muunnettaviksi sanoiksi, vaan liian tasällisiä.” (le Hur-ray & Day 1981, 457.)

Liszt kirjoittaa esseessään Berliozin *Harold-sinfoniasta* (1855):

Jos musiikilla on etuasema suhteessa muihin keinovaroihin, ja ihminen voi ilmaista sen kautta sielullisia vaikutteitaan, tulee sen kiittää tuota etuaan siitä korkeimmasta ominaisuudesta, jolla se kykenee välittämään jokaisen sisäisen mielenliikahduksen ilman järjen niin monimuotoisia mutta kuitenkin niin rajoittuneita (toiminta)muotoja. – – Musiikki esittää samanaikaisesti tunteen voiman ja ilmaisun, se on hengen ruumiillistunut ja käsitettävä olemus [Wesenheit]. – – Jos musiikki nimittää itseään korkeimmaksi taiteeksi – –, niin tämä korkeimmuus on tunteen puhtaissa lieskoissa, jotka kulkevat [ineinander-schlagen] sydämelä sydämelä ilman ajattelun apua. (Liszt 1882a, 29–30.)

Kirjoituksessaan Lisztin sinfonisista runoista (1857) Wagner toteaa:

”Suhteessa niihin yllätyin ennen kaikkea suuresta ja puhuvasta määräytyneisyydestä, jolla kohde näyttäytyi minulle: luonnollisestikaan se ei ollut enää kohde, jonka runoilija ilmaisee sanojen avulla, vaan aivan toinen, jokaisen kuvauksen saavuttamattomissa oleva, jota tuskin voi kuvitella mielessään sen luoksepääsemättömän utuisessa ominaisuudessa, mutta joka voi kuitenkin esittäytyä yhtä verrattoman selkeänä, määräytyneenä, läheisenä ja erehtymättömänä tunteellemme. Tämä musiikillisen suunnitelman nerokas varmuus ilmenee Lisztillä heti sävelteoksen alussa niin ytimekkäästi, että usein jo kuudentoista ensimmäisen tahdin jälkeen minun täytyy huudahtaa hämmästyneenä: ’Riittää, olen ymmärtänyt kaiken!’ ” (Dahlhaus & Zimmermann 1984, 313.)

Näiden todistajalausuntojen avulla voimme ymmärtää paljon paremmin romanttisen musiikkikulttuurin olemusta kuin esteetikoiden väittelyillä siitä, mitä musiikki voi tai saa ilmaista; olennaista on usko musiikin mahdollisuuksiin ja toimiminen sen mukaisesti. Edellä lainatuille kolmelle säveltäjälle musiikki näyttäytyy tasällisenä ja ymmärrettävänä ilmaisuna, vaikkakin samanaikaisesti sanojen määrittelymahdollisuuksien ulkopuolisena puheena, mahdotto-

mana kääntää luonnolliselle kielelle. Tämä on tietysti paradoksi, etenkin kun länsimaisittain on totuttu ajattelemaan, että vain täsmällisten käsitteiden ja rationaalisen pohdinnan avulla voimme saavuttaa adekvaattia tietoa ihmisestä, luonnosta jne. Sitä vastoin säveltäjät väittävät, että musiikin avulla on mahdollista välittää ihmisen sisäisen elämän tiloja ja ärsykeitä, jotka ”sydän” tai ”tunne” voi tunnistaa erehtymättömästi. Musiikki toimii siten ihmisten välisen kommunikaation suorana ja täsmällisenä kanavana. Yleisemmällä tasolla voi sanoa: tutkiessaan ihmistä ja hänen sisäistä maailmaansa musiikki yhtenä taiteenlajina voi muodostaa tasa-arvoisen välineen tieteen rinnalla todellisuuden haltuunotossa. Taide ja tiede kuuluvat eri alueille, mutta taide – ja musiikki sen korkeimpana muotona, kuten romanttinen estetiikka väitti – voi olla yhtä eksplisiittistä oman alueensa sisäpuolella kuin tiedekin.

Ikävä vain, että musiikki on aikataidetta, mikä merkitsee sitä, että se on ehkä tiukemmin kuin muut taiteenlajit, joiden taidetuotteet ovat säilyneet konkreettisemmin alkuperäisen muotoisina jälkipolville, sidoksissa erityisiin kulttuurisiin ja historiallisiin tilanteisiinsa ja ehtoihinsa, joissa sitä tuotettiin, vastaanotettiin ja ymmärrettiin. Voimme ainoastaan yrittää rekonstruoida sen musiikillisen, intellektuaalisen ja sosiaalisen ympäristön, jossa jokin musiikkiteos näki päivänvalon.

Liszt musiikkiajattelijana ja -estetiikkona

Ymmärtääksemme Lisztia ja hänen musiikkiaan meidän tulisi tuntea musiikki gregoriaanisesta laulusta Palestrinan ja Bachin kautta Beethoveniin, Schubertiin ja Berlioztiin sekä oopperan mestariteokset Mozartista Bellinin kautta Verdiin ja Wagneriin. Meidän tulisi tuntea kirjallisuus (runous, romaanitaide, epiikka, näytelmät) Homeroksesta ja Dantesta Shakespearen kautta Schilleriin, Goetheen, Hugoon ja Lamartineen, taiteen historia Michelangelosta Delacroix’han, filosofinen ajattelu Kantista Schopenhaueriin, 1800-luvun alun uskonnolliset ja sosiaaliset liikkeet jne. Meidän tulisi tietää, miten ihmiset kuuntelivat musiikkia; heidän odotuksensa ja reaktionsa sekä ajatuksensa musiikista ja sen merkityksestä yhteiskunnassa.

Ennen kaikkea meidän täytyy olla selvillä Lisztin musiikkiajattelusta, siitä mihin hän pyrki luodessaan uuden, vallankumouksellisen musiikkikielensä. Lisztille musiikin olemus oli sen kyvyssä ilmentää ”sielun vaikutelmia” (”Eindrücke der Seele”), ”sisäisiä ärsykeitä” (”innere Regungen”), ”karaktereita” (”Charaktere”) sekä myös ”toisiaan seuravia sieluntiloja” (”Folge von Seelenzuständen”) (Liszt 1882a, 29, 50, 57.) Liszt ei pyrkinyt pääsääntöisesti kertomaan tarinoita tai tekemään musiikista narratiivista, vaikkakaan hän ei kieltänyt tätä mahdollisuutta. Kun hän otti sävellystensä lähtökohdaksi klassisen kirjallisuuden lisäksi aikansa ”filosofisen epiikan”, kuten Goethen *Faustin* tai Byronin *Manfredin*, hän ei halunnut kuvailla tai kuvittaa näiden sisältöjä mu-

siikin keinoin. Lisztin tarkoituksiperät olivat syvemmällä: Liszt halusi musiikillaan syventää näiden eeposten sisältämiä filosofisia sisältöjä ja käsitellä ihmisen mysteeriä sekä hänen ikuista totuuden etsintäänsä; Lisztin oma termi tälle oli ”runoilla edelleen” (”weiterdichten/weiterpoetisieren”). (Dahlhaus 1975, 200–201.) Tämä oli samalla Lisztin epäsuora vastaus Kantille ja Hegelille; hän osoitti, miten musiikki voi osallistua kulttuurin keskeisten kysymysten käsitteilyyn ja olla yhtä lailla ”kulttuuria kuin nautintoa”.

Päästäkseen tavoitteisiinsa Liszt turvautui moderniin epiikkaan kyetäkseen luomaan musiikkikielen, joka olisi ymmärrettävää myös ilman tekstin tai ohjelman tarjoamia kainalosauvoja (*Faust*, *Hamlet* ym.). Silloin kun hänen musiikkiinsa liittyy runomotto tai kirjoitettu ohjelma, siihen olisi syytä suhtautua kuin poeettisena kommenttina tai vihjeenä, ei musiikkiteoksen kertomussisällön tai juonen selontekona. Kuten Dahlhaus on vakuuttavasti osoittanut, Lisztin tavoitteena oli ”johtavan ajatuksen” tai ”poeettisen idean” valaiseminen, joka syntyy musiikkiteoksen ja ohjelman vuorovaikutuksesta ja on jotain uutta, kolmas tekijä hieman Hegelin teesi–antiteesi–synteesi-mallin tapaan. (Mts. 188, 196.)

Kuitenkin on myös totta, että valitessaan sankariepiikan teostensa referenssimalleiksi tai konteksteiksi hän samalla määritteli kehykset narratiivisille malleille, joita hänen musiikistaan voidaan haluttaessa löytää. Liszt vihjasi tähän suuntaan kirjoittaessaan: ”Juuri niihin rajattomiin muutoksiin, joita motiivi voi kokea rytmin, modulaation, tempon, säestyksen, soitinnuksen, muuntelun jne. kautta, perustuu kieli, jonka keinoin motiivi voi ilmaista ajatuksia sekä samanaikaisesti dramaattista toimintaa.” (Liszt 1882b, 172.) Tuntevan ja myös toimivan päähenkilön, protagonistin, symbolina toimii motiivi, jonka kohtalo tai historia teoksen kuluessa paljastaa ”sankarin läsnäolon tai poissaolon eri kohtauksissa” sekä ”tekee ymmärrettäväksi tunteen kaikki kuohumiset ja käänteet”. (Liszt 1882a, 68.) Tai Greimasin sanoin: Liszt aktorialisoi musiikin.

Vaikka Lisztin keskeisin idea oli musiikin valjastaminen poeettisen ja filosofisen ajattelun välineeksi, hän uskoi johonkin rajaan saakka musiikin mahdollisuuteen välittää myös dramaattista toimintaa, sillä musiikillisen diskurssin sisältämät peräkkäiset mielentilat tai kuvat muodostavat tapahtumien sarjan, joka voidaan tulkita sitten narratiiviksi, kertomukseksi. Anthony Newcombin Ricoeurin perustuva musiikin narratiivinen teoria lähtee siitä, että musiikissa kirjallisuuden tapaan ”tapahtumien yksilöllisestä sarjasta tulee koherentti kertomus siinä määrin, että me tulkitsemme tapahtumia suhteellisen konventionaalisten narratiivisten paradigmojen mukaisesti”. (Newcomb 1987, 166.) Eritoten romanttisessa musiikissa ”kvasidramaattinen temaattinen kehitys ja vuorovaikutus” on keskeistä: ”temaattiset yksiköt ovat kuin kertomuksen henkilöitä, jotka vaikuttavat toisiinsa juoniarkkityyppien kautta” (Newcomb 1984, 236–237). Narratiivisen analyysin keskeinen tehtävä on Newcombin mukaan näiden havaintojen jälkeen ”vakiinnuttaa musiikin juonien ja musiikillisten lekseemien (= teemojen) typologia” (Newcomb 1987, 167). Näyttäisi siltä, että Schumannille musiikillisen juoniajattelun kontekstin muodostavat Hoffman-

nin ja Jean Paulin kertomus- ja romaanitaide, kun taas Liszt otti aineistonsa suuresta määrästä maailmankirjallisuuden klassikoita (Aiskhyloksesta Hugoon). Moisesissa musiikin narrativisoivassa otteessa kuulijan tehtävänä olisi tunnistaa tai löytää kulloinenkin paradigmaattinen juonistruktuuri sekä paikallistaa yksittäiset tapahtumat, jotka täyttävät kerronnan funktiot.

Musiikin tällaista narratisointia vastaan on esitetty merkittävää, ohittamatonta kritiikkiä; ainakin jonkinlaiseen terveeseen skeptismiin lienee aiheita. Lawrence Kramerin mukaan ”musiikki ei voi olla eikä esittää kertomusta”, vaan on pikemminkin ”kertomuksen täydennys, lisä” (”supplement”); tällöin musiikki ”narratiivin säestyksenä/seuralaisena” (”accompaniment”) lisää siihen jotain muuta ylimääräistä”, mutta silloinkin muistettavain asia on musiikki itse, ei sen narratiivi, ja kehä murtuu, kääntyy päinvastaiseksi niin, että lopulta ”musiikista tulee pääasia ja tarinasta pikemminkin säestys” (Kramer 1991, 143, 154–155). Sitä paitsi musiikillisessa diskurssissa on aina ”narratiivisia aukkoja”, paikalleen jääviä ja muita vaikeasti määriteltävissä olevia tilanteita, joiden yli täytyy hypätä tai tilkitä ne muulla tavoin, jotta narratiivi olisi mahdollinen. Lisztin musiikkikäsitelyssä juonen seuraaminen musiikin keinoin ei ollut koskaan tavoitekaan; hänen päämääränsä oli ”poeettisen idean” kirkastumisessa.

Puheaktiteorialle perustuva hermeneutiikka

Lisztin Es-duuri-pianokonsertton semanttisen analyysin tai hermeneuttisen tulkinnan lähtökohdaksi sopii E. D. Hirschin määritelmä: ”’Ymmärtäminen’ on merkityksen ’hiljaista’ käsittämistä (’silent’ grasp) tekstin termin; ’tulkinta’ on se mikä kirjoitetaan esiin – tulkitsijan termin.” (von der Fehr 1992, 47.) Tähän voi lisätä Lawrence Kramerin kirjassaan *Music as Cultural Practice 1800–1900* esittämän puheaktiteorialle perustuvan hahmotelman musiikin uudeksi hermeneuttiseksi teoriaksi (Kramer 1990, 6–16). Musiikin ”ilmaisuahtin” (”expressive act”) tunnistaminen tapahtuu Kramerin mukaan avaamalla kolme ”hermeneuttista ikkunaa”:

- 1) tekstuaaliset lisät [textual inclusions], joita ovat sävelletyt tekstit, nuottiin lisätyt otsakkeet, runomotot, ohjelmat ja huomautukset sekä esitysmerkinnät; 2) sitaattilisät [citational inclusions], joita ovat kirjallisiin teoksiin, visuaalisiin mielikuviin, paikkoihin ja historiallisiin tilanteisiin liittyvät otsakkeet, vihjaukset muihin sävellyksiin, vihjaukset teksteihin siteeramalla niihin sävellettyä musiikkia, vihjaukset muiden, myös aiempien säveltäjien tyyliin, teoksen vallitsevasta tyylistä poikkeavien muiden tyylipiirteiden käyttö tai parodia; 3) rakenteelliset kielikuvat/kuvalliset ilmaukset [structural tropes], joilla tarkoitetaan rakenteellisia menettelyitä, jotka toimivat tyyppillisinä ilmaisuahtina tietyssä kulttuurisessa/historiallisessa kehityksessä ja ne liittyvät tyyliin, retoriikkaan, esittämiseen jne.

Kramerin mukaan hermeneuttinen ikkuna paikallistuu sinne, missä tulkinnan kohde näyttäytyy ongelmallisena, jolloin tulkinta syntyy murroskohdista, aukoista, epäjatkuvuudesta, yhteyden puuttumisesta, mutta myös liiallisesta toistosta, yhteyksien ylenpalttisuudesta; tässä Kramer on luonnollisesti post-strukturalisti Derridan opetuslapsi. Tunnistaminen on empiirinen akti, johon vaaditaan kompetenssia, sillä mikään formaali menettely ei riitä siihen. Tulkinta ei voi olla hänen mukaansa ”teoreettisten termien tavanomaista uudelleenkierrättämistä”, vaan kuuluu ”käytännöllisen tietoisuuden alueelle”. Tulkintaa tässä mielessä ”ei voi säännellä, tehdä oppiaineeksi, laillistaa”; jokin tulkinta voi olla huono tai hyvä muttei koskaan tosi, sillä musiikki ei perustu totuuslausumille. Samalla kun tulkinta on ”musiikin kokemisen muovaamaa taidetta”, sen täytyy olla kuitenkin myös ”uskottavaa, tarkkaa ja rationaalista”, siitä pitää löytyä ”selitysvoimaa, keskinäisyhteyttä, puhuvia yksityiskohtia sekä rehellisyyttä”. Lopuksi tulkintaa ei pidä monumentalisoida, vaan alistaa se myös vastaväitteille, sillä ajatus jonkin merkityksen pysyvistä vangitsemisesta, objektiivisuuden saavuttamisesta, on illusorinen.¹

Käytännön analyysin tasolla löytyy kaksi semiootikkaa, joiden töitä ei voi sivuuttaa puhuttaessa Lisztin musiikin semanttis-hermeneuttisesta tasosta: Martha Grábocz ja Eero Tarasti. Grábocz on Liszt-tutkimuksissaan löytänyt pitkälle luotettavat narratiiviset strategiat tai skeemat, jotka perustuvat semanttisille funktioille ja narratiivisille ohjelmille (”programme narratif”). (Grábocz 1996.)² Gráboczin terminologiaa käyttämällä Lisztin Es-duuri-pianokonsertto voidaan nähdä neljän primaarin semanttisen funktion (kysymys, vastauksia, taistelu, lopputulos) ketjuksi: Faustinen kysymys (I osa); *amoroso-religioso-pastorale* (II osa); Mefistofelinen taistelu tai *lutte macabre* (III osa); herooinen voitto ja apoteoosi (IV osa). Eero Tarastin Greimasin aktori-, isotopia- ja modaliteetti-käsitteille perustuvat Chopin- ja Liszt-analyysit ovat näyttäneet, kuinka ei-ohjelmalliset, tekstittömät soitinteokset ovat luonteeltaan kerronnallisia ja että tämä kerronnallisuus voi rakentua puhtaasti romanttisten säveltäjien viljelemille temaattis-aktoriaalisille ja strukturaalis-strategisille menettelytavoille. (Tarasti 1982; 1986; 1990.)

¹ Kramer esittelee teoriansa pääosan s. 6–16, johon eo. sitaatit kohdistuvat.

² Artikkelin perustuu hänen väitöskirjaansa *Morphologie des Oeuvres pour Piano de Liszt* (1986), josta on ilmestynyt jo toinen täydennetty painos (1996, Pariisi).

Faust-teema ja Liszt

Lisztin Es-duuri-pianokonsertton semanttisen analyysin kannalta on haastavaa, kun teos ei sisällä mitään ohjelmaa eikä myös muuta tekstuaalista lisää kuin esitysmerkinnät, joilla on sitäkin merkittävämpi rooli teoksen hermeneuttisen tulkinnan kannalta (Niemöller 1988, 542–543). Konsertossa on sitaattilisiä, kuten vihjauksia Lisztin muihin teoksiin (*Les Préludes*, *Malédiction*, *Hungaria*, *Hunnenschlacht*, *Faust-sinfonia*, h-molli-sonaatti), muiden säveltäjien teoksiin (mm. Beethovenin *Eroica*-sinfonia ja *Keisari*-konsertto sekä Chopinin f-molli-konsertto) ja vielä muiden säveltäjien tyyliin (Bellini). Strukturaaliseksi troopiksi on löydettävissä Lisztin uusi syklinen muotoperiaate siten kuin ilmenee myös mm. hänen sinfonisissa runoissaan ja h-molli-sonaatissaan. Samoin se, miten konserttomuoto käsitettiin 1800-luvulla, antaa joitakin vihjeitä teoksen sisällöstä. Lopuksi, nimeämällä Lisztin Es-duuri-pianokonsertton ”Faust-konsertoksi”, läheisessä yhteydessä *Faust-sinfoniaan* ja ”Faust-sonaattiin” (h-molli-sonaatti), konsertolle aukeaa hedelmällinen tulkinnallinen konteksti.³

Faust-teeman tarjoamista konsertton yhteyteen lienee syytä perustella. Faust-teema ja siihen läheisesti liittyvä ajatus romanttisesta, vaeltavasta ja etsivästä nerosta on ehkä keskeisin ja tärkein Lisztin sävellystuotantoa läpäisevä inhimillinen idea; taivaallinen ja diabolinen sfääri sisältyvät samalla Faust-teemaan eräänä Lisztin musiikin perusjännitteenä, ovat osa sitä. Faust tai Manfred tai Harold ovat kaikki modernin ihmisen symboleita loputtomine tiedonjanoineen ja sisäisine ristiriitoineen. Tiedämme, että Liszt kantoi aina mukanaan kolmea kirjaa: rukouskirjaa, Danten *Divina Commediaa* sekä Goethen *Faustia*. Tuskin on silloin outo ajatus, jos etenkin Faust-tematiikkaa erilaisin painoituksin, eri laajuudessa ja erityyppisin sävellyksellisin ratkaisuin on löydettävissä vähän kaikkialta hänen musiikistaan; lyhyemmät sävellykset voivat keskittyä vain yhteen tai kahteen osa-aspektiin tai semanttiseen funktioon (rakkaus, luonto, Jumala, Mefisto, faustinen kysymys jne.), jolloin romantiikan otsakkeella varustetut pienimuotoiset karakterikappaleetkin (*Nachtstück*, *Blumenstück*, *Liebestraum*, *Gondollied*, nokturnit jne.) on mahdollista käsittää aina osaksi tätä laajempaa tematiikkaa.

³ Menettely tulee lähelle Arnold Scheringin hermeneutiikkaa, joka perustui kirjallisten vastinteosten löytämiseen, niin että esimerkiksi Beethovenin soitinteokset saavat seurakseen Shakespearen ja Schillerin näytelmiä. Scheringiä on enimmäkseen moitittu, mutta ehkä hän ei lopultakaan ollut täysin väärässä, sillä nykypäivän narratiivinen analyysimetodi (esim. Newcomb, Grábocz) hakee juuri narratiivisia skeemoja referenssimalleiksi, joihin kunkin musiikkiteoksen paikalliset strategiset erityispiirteet suhteutetaan.

Faust-sinfonian ensimmäisestä osasta (”Faust”) löytyy viisi aihetta, joille Richard Pohl on antanut seuraavat luonnehdinnat: 1) ”*epäily*” ja myös ”tuska, apeus, tyytymättömyys, maailman ja tieteen halveksunta”, lyhyesti: ”Faustin luonteen peruspiirteet, hänen koko olemuksensa”; 2) ”intohimoinen *pyrkimys korkeampaan tietoon*”; 3) ”*kaipaus* tuntemattomaan onneen”; 4) ”*rakkaus*”; 5) ”*ylpeys*”. (Floros 1980, 63.) Teoksen hitaan osan (”Gretchen”) keskijaksossa, Gretchen-aiheiden reunustamina, neljä ensimmäistä Faust-aihetta palaavat muuntu-neissa muodoissa: rakkaus vaikuttaa Faustiin. Finaalissa (”Mephistopheles”) Mefisto-aiheiden lisäksi (”Malédiction-aihe”, ”kirusrytmi”) kaikki Faust-aiheet kolmatta lukuun ottamatta palaavat vääristyneissä muodoissa, negaatioina, Mefiston turmelemina. Vasta Gretchen-aiheen avulla viritetään ”Chorus mysticus” ja ”das Ewig-Weibliche” murtaa Mefiston taian. Faustin glorifikaatiosta huolehtii päättävä viides aihe, ”ylpeysaihe”. (Mts. 64–87.)

H-molli-sonaatissa avauksen ”portaat Infernoon” -aiheen jälkeen ”Faust”- ja ”Mefisto-aiheet” (oktaavi-aihe ja repetitio-aihe) esitellään tiiviisti toistensa läheisyydessä, jopa osin päällekkäin: kyse on ajatuksesta ”paholainen meissä” eli diabolinen ulottuvuus löytyy ihmisestä itsestään, kun taas paholaisen erillinen ruumiillistaminen merkitsee lähinnä asiantilan sadunomaista konkretisoimista. (Horowitz 1984, 136–142.)⁴ Grandioso-karakterit ”Crux fidelis” -aiheineen, joka löytyy myös *Hunnenschlachtista*, symboloi uskoa, Jumalaa, jonka Faust kuitenkin torjuu aluksi. (Floros 1977, 119, 256–259, 407.) ”Mefisto-aihe” transformoituu asteittain ”Gretchen-aiheeksi” (t. 141–153): paholainen näyttää Faustille Margaretan kuvan. Sonaatin hidas osa alkaa koraalimaisella *religioso-pastorale* -isotopialla vaihtuakseen ensin yölliseksi rakkauskohtaukseksi (*amoroso*-isotopia), joka alkaa ”Gretchen-aiheella” (t. 349–), muuntuakseen sitten hurjaksi dialogiksi ja painiskeluksi (”Faust-aihe” ja Grandioso-soinnut), kunnes alun isotopia palaa glorifikoituneena ja osa päättyy ”Gretchen-aiheeseen”. Kolmas osa on scherzofuuga, jossa ”Faust-aihe” on Mefiston vääntelemässä *dance* tai *lutte macabre* -muodossa. Finaali, joka on samalla sonaattimuodon kertausjakso, ei tuo tällä kertaa vastausta: *religioso*-sävy on tuntuvilla ja lopun taivaallinen visio pitää sisällään ikuisen faustisen kysymyksen.

Es-duuri-pianokonsertto alkaa faustisella kysymyksellä, jossa sankari ja kohtalo asetetaan vastakkain; avausosa on Faustin tai (romanttisen) sankarin muotokuva. Tätä tukee myöskin romanttinen konserttokäsitys. Käsitellessään Beethovenin IV pianokonserttoa Adolph Bernhard Marx kirjoittaa, kuinka piano symboloi yksittäistä olentoa tai sankaria – hän viittaa Gluckin Orfeukseen –, joka taistelee orkesterin ”mahtavaa massaa vastaan”, ja kuinka ”autuaallinen ajatus antaa hänelle voimaa sekä olemassaolon oikeutuksen”, kunnes finaalissa ”juhlitaan pianon voittoa orkesterin sisällä”. (Marx 1908, 87–89;

⁴ Faust-aiheella h-molli-sonaatin yhteydessä on jo pitkä traditio, joka alkaa viimeistään Alfred Cortot’sta; ks. Hamilton 1996 ja Brendel 1981.

Loos 1990.) Toinen osa avautuu Bellini-tyyppisellä melodialla, ja osa on rakkauskohtaus yöllisessä puutarhassa kuten Goethen *Faustissa* (vrt. myöhemmin Wagnerin *Tristan ja Isolde* -oopperan II näytös); osa on samalla Gretchenin muotokuva. Kolmas osa on sinfonisen konsertton mukainen scherzo, ilkkurinen, ironinen, mefistofeliaaninen; Mefiston muotokuva. (Collet 1970, 262, 265.) Neljäs osa, finaali, perustuu ”Gretchen-aiheen” tai ”rakkausaiheen” marssivariantille (*Allegro marziale animato*) samaan tapaan kuin sinfonisten runojen *Les Préludes* (t. 370–; *Tempo di marcia*) ja *Hungaria* (kirjain N, *Allegro marziale*) päätösjaksot; näille on tyypillistä Beethovenin IX sinfonian finaalin tapaan sotilasorkesterin lyömäsoitinsektion (patarummut, lautaset, triangeli, pikkurumpu, isorumpu) osittainen tai kokonainen käyttö. Konsertton finaali merkitsisi luonnollisesti voittoa rakkauden kautta ja vastakkaisten elementtien synteisiä.

Näin Lisztin kolme Faust-sävellystä tarjoavat kolme erilaista ratkaisua ikuisen faustiseen kysymykseen. Kun *Faust-sinfoniassa* ihmisen vapahdus tapahtuu vastaa tuonpuoleisuudessa, transsendenssissa, ”Faust-sonaatissa” kysymys jää lopullista vastausta vaille ja kamppailu jatkuu. ”Faust-konsertossa” kysymys ratkeaa jo elämän aikana – ainakin hetkellisesti, jos ajattelemme skeptisesti vailla liiallista pateettista illusionismia.

Mitä esitys- ja tempomerkinnät kertovat?

Tekstuaaliset lisät merkitsevät konsertossa lähinnä vain esitys- ja tempomerkintöjä (ks. liite), jotka kertovat kuitenkin paljon; niistä voi vetää sinällään joitain johtopäätöksiä.⁵ Orkesteri esittää teoksen pääaiheen *marcato e deciso*: kohtalo vaikuttaa uhkaavalta ja armottomalta. Sankarimme hyväksyy haasteen aikoen ensin murtaa kaikki rajat kadenssissaan, joka on yllättävän varhain (Tšaikovski seurasi myöhemmin Lisztin esimerkkiä b-molli-konsertossaan). Sankarimme on alkuun sotainen, oikullinen, meluinen (*a capriccio, strepitoso*); myöhemmin rakastunut, uneksivan haaveellinen, intohimoinen (*slargando, quasi improvisato, espressivo, appassionato*). Hidas osa alkaa tunteikkaalla *espressivo*-karakterilla ja muuttuu yhä intohimoisemmaksi (*appassionato*). *Pesante*-kysymykset rinnakkaisessa gis-mollissa keskeyttävät

⁵ Konsertosta ei liene vielä kriittistä laitosta. Kahden orkesteripartituurin ohella – Eulenburg, Leipzig; Breitkopf & Härtel, Leipzig (Doverilla ja Kalmusilla reprintit) – olen käyttänyt venäläistä pianopartituuria (Muzyka, Moskva). Koska venäläinen nuotti sisältää muutamia lisäyksiä edellisiin verrattuna, olen laittanut liitteessä sen sisältämät merkinnät sulkuihin. Toisaalta kun ne voivat olla peräisin autenttisesta Liszt-traditiosta ja kun nykyään teoksen reseption historia katsotaan osaksi itse teosta, niiden mukaanotto tulkintaan on perusteltua.

idyllin, ja tilalle tulee ahdistava resitatiivi, joka merkinnee autuaan olotilan häiriötä tai epäilyä. Sen palauttaa kuitenkin yön uusi hiljaisuus ja rauha (*una corda quieto*) liittyneenä mahdollisesti rakastetun läsnäoloon (venäläisen nuotin *dolce amoroso*) ja sen sekä luonnon tarjoamaan lohdutukseen (aamu-linnut alkavat laulaa; *dolce espress.* ja pianon trilli). Kolmatta osaa hallitsee oikullinen scherzando-karakteristi (*Capriccioso scherzando*). Triangelin kilinät ja huilun trillit viittaavat pukinhännän tanssilliseen vilahteluun sekä pilkkanauruun. Kevyesti bakkanaalinen atmosfääri leikkautuu konserton avausaiheen vakavansävyyseen paluuseen (*Un poco marcato*), mutta ”lohdutusaihe” (nyt *appassionato*-versiona) elävöityvän tempon sisällä (*poco a poco più animato*) sekä sankarin rohkeus (oktaaviaiheen paluu) vievät meidät finaaliin, joka merkitsee voittoa, rakkauden riemuvoittoa. Finaalissa on kaksi keskeytystä, samalla rondon sivujaksoa: hitaan osan ”häiriö- tai keskeytysaiheen” paluu *strepitoso*-merkinnällä, mihin tosin liittyy ”lohdutusaihe” (*distintamente, grazioso*); toisessa episodissa palaa ”Mefisto-aihe” scherzo-karakterineen (*sempre staccato e spiritoso, non legato brillante*). Kiihtyvä tempo ja kasvava bravuuri vievät konserton euforiseen apoteosiin.⁶

Viittaukset muihin teoksiin

Sitaattilisät antavat tukea ”Faust-konsertto”-hypoteesille. Lisztin muiden Faust-sävellysten lisäksi Beethovenin *Eroica*-sinfonia on eräs Lisztin Es-duuri-piano-konserton lähtöteitä temaattisessa ja tonaalisessa mielessä. ”Faust-konsertto” on Beethovenin *Eroica*-sinfonian ja *Keisari*-konserton sävellajissa. Lisztin konsertto alkaa ”kohtaloaiheella” tai ”kirousaiheella” (ks. nuottiesimerkki 1), joka sisältää kuuluisan ”johtorytmän”. (Floros 1977, 411; Floros 1980, 80–83.) Liszt itse sanoi rytmistä: ”Das versteht Ihr alle nichte” (Collet 1970, 260); yhtä hyvin voisi leikitellä rytmän ja kohtaloidean tuomilla mahdollisuuksilla ja keksiä tekstityksiä tyyliin: ”Schicksal drohet, fürchterlich, zum Kampf!” tai ”Teufel nahet, abscheulich, o Weh!”. Sekä *Eroica*-sinfonia että Lisztin konsertto jakavat saman

⁶ Kun tässä analyysissä käytetään myös paremmin Wagnerin yhteydessä tunnettuja johto-aiheita (*Leitmotive*), kyse on tietysti siitä, että tämän ajattelun juuret ovat laajan esihistorian (mm. Grétry, Mozart, Beethoven, Weber) jälkeen löydettävissä Schubertin *Wandererfantasian* ja Berliozin *Fantastisen sinfonian* kaltaisista teoksista, jotka olivat tärkeitä Lisztin musiikkiajattelun muotoutumiselle. Wagnerin musiikilla ei voi olla yksinoikeutta tämän analyysitavan käytölle; päinvastoin Wagner on voinut saada omalle menettelylleen – hän tosin epäsi koko johtoaihetekniikan – tukea Lisztin musiikista. Niihin turvautuminen nykypäivänä saattaa tuntua anakronistiselta menettelyltä, mutta käytettynä johdonmukaisesti sekä kiinteässä yhteydessä sävellyksen temaattiseen, tonaaliseen ja karakteriseen sisältöön tulokset voivat olla vapaita subjektiivisesta mielivallasta.

A Kampfrufmotiv

m. 1 Schick sal- oder Fluchmotiv

Schicksalrhythmus als Leitrythmus

B m. 10 Heldenmotiv

C LIEBE -Familie Liebestraummotiv

Seligkeit

Var. 1

Var. 2

m. 30

m. 31

m. 45

D Liebessehnen und -leiden m. 17

Y=X inv.

m. 49

Y=X inv.

m. 52 (3) (3) (3) X

m. 54 X

E Liebesmotiv

m. 1 X

m. 10 X^{var}

Y

m. 38

Liebesverstärkung oder -zweifelmotiv

Liebestrommotiv

X^{var}

F Liebesspott- oder Liebeshohrmotiv des Mephistopheles

G Liebesiegmotiv → später Liebestriumph

Synthese = Verschmelzung der Schicksal- und Liebesmotiven

Nuottiesimerkki 1. (Jatkoa.)

perusmateriaalin, vaikka eri järjestyksessä ja eri painotuksin: kolmisointuelementti, joka viittaa fanfaariin ja symboloi taistelua, voittoa, esiintyy Beethovenillä ensin, Lisztillä puhallinakordeina ja perässä tulevina pianon oktaaveina; kromaattinen laskeva aihe, joka 1600-luvulta lähtien ollut surun (*lamento*), kuoleman symboli, avaa Lisztin teoksen, kun taas Beethovenilla se ”hämärtää” fanfaariteeman tuomalla siihen varjon ja sisäisen vastavoiman. *Eroica*-sinfonian ensiosassa kromaattinen linja (es–d–des) tuottaa paitsi tematiikkaa myös osan tonaalisen arkkitehtuurin: kehitteilyn avauksen b–c–c#–d-bassoliike ei etene es:lle, vaan välivaiheiden kautta uuden aiheen avaavalle e-mollille, sitten vasta es-mollille; kertausjakson alussa kuullaan linja es–d–des–c–des–ces–b ja koodassa edetään es–des–c–h–b.

Lisztin konsertossa E-duurilla ja sen dominantilla H-duurilla on keskeisiä tehtäviä muissa paitsi kolmannessa osassa (ks. nuottiesimerkki 2). Konserton peruslinjan (*Urlinie*) laskeutuminen g-pääsäveleltä (*Kopfton*, $\hat{3}$) peruslinjan keskeytykseen (*Unterbrechung der Urlinie*) f-sävelellä ($\hat{2}$) toteutuu scherzo-osan lopulla samalla kun sitä edeltää laskeva linja es–d–cis–h–b bassossa. Schenker-analyysi näyttää, kuinka kromaattinen avausaihe on laajennettu scherzon käsittäväksi ja kuinka koko konsertto on valtava sonaattimuoto siten, että keskiosat ovat alennetun pääsävelen prolongaatioita: Adagioissa on g:n (= $\hat{3}$) asemasta fis (= $\hat{2}$) ja scherzossa ges (= $b\hat{3}$). Vastakohtana laskevalle linjalle konserton avausosan läpi kulkee nouseva linja, jonka vaiheet ovat yhtä lukuun ottamatta pääaiheen esiintymiä: Es-duuri, E-duuri, F-duuri, Fis-duuri (Grandioso-aihe), G-duuri.

Avaus on siis jo tähän mennessä ollut poikkeuksellisen rapsodin tarkasteltuna konserttomuodon historiasta käsin, ja tapahtumat vaativat välttämättä selitykseksen jonkinlaista poeettista ideaa, selitysympäristöä. Ja yllätykset jatkuvat: normaalin dominanttisen tai medianttisen modulaation sijasta sivuteemaryhmä avautuu c-mollissa, uhittelevan Grandioson mollimuunnoksessa (”sankariaihe” kuullaan samalla pehmentyneenä klarinetin soittamana!). Sitten kuljetaan läpi pienterssiakselin (c–A–fis) – Es jää luonnollisesti puuttumaan tässä muodon vaiheessa –, joka Florosin semantiikassa viittaa Mefistoon (kun taas suurterssiakseli, joka on konserton mitassa perusakseli [Es–H–G], viittaa Faustiin). (Floros 1980, 63, 84–85.)

Vastakohtana alun metelöinnille sivuteemaryhmä on kamarimusiikillisen intiimi, keskusteleva, ja sen aikana kehkeytyvä motiivi löytää vasta vähitellen varsinaisen muotonsa: laskevan diatonisen linjan yhdistyneenä lopun kuvioon, joka tulee improvisaatiosta (”kaipaus- ja kärsimysaihe”). Lyhyt kehittäelyvaihe sisältää ”kohtaloaiheen” ja ”sankariaiheen” orkesterissa, ja ”kohtaloaiheen” fortissimopaluu orkesterissa liittyy saumatta pianon soittamaan pontevaan ”kohtaloaiheen” varianttiin (*con impeto*), joka yrittää lannistaa aiheen pelottavuuden. Muita mielenkiintoisia piirteitä supistetussa kertausjaksossa on päämotiivin kiertävä variantti es–d–des–c–h–c–des–d–es, joka tuo mieleen Beethovenin IX sinfonian ensiosan lopun aiheineen d–cis–c–h–b–a–h–cis–d (t. 513–). Kun Beethovenilla kromaattinen kulku saa vasta-aiheekseen puhaltimien surumarssikarakterin, Lisztillä pianokudoksen harppuhelkyttely H-duuri-etumerkintöineen, joka poikkeaa orkesterin Es-duurista, valmistelelee toista osaa.

Adagio alkaa Bellini-tyylisellä hellän hyväilevällä ”rakkausaiheella”, jonka alun muodostaa ”lemmenunelma-aihe” – sen tulkinta ”Crux fidelis” -aiheen esiintymäksi avaa mielenkiintoisia, vastakkaisia näkymiä konserton semantiikkaan – ja päätöksen ”lemmenkaipaus- ja kärsimysaihe” duurissa (”lemmenauvoaihe”). Sen keskeyttää jälkimmäisen molliversio sekä ”lemmenhäiriö- tai -epäilyaihe” samaan tapaan kuin Chopinin f-molli-konserton amoröosi nokturniosa (II osa) keskeytyy pimeiden voimien ilmaantumiseen. (Veinus 1964, 222.) Samoin kuin Lisztin konserton avausosassa haastavaa Es-duuria vasten asettuu unelmoiva, sointuasteena napolilainen E-duuri – se on rakauden sävellaji myös *Faust-sinfoniassa* ja konserton hidaskin osa päättyy siihen – Adagion toinen merkittävä sävellaji H-duurin jälkeen on siitä puoliaskeleen päässä oleva C-duuri, jossa esiintyy ”lemmenlohtuaihe”. Vapaan ja läpisävelletyn Adagio-osan muoto heijastaa verrattomalla tavalla rakastavaisten dramaattisen tapaamisen psykologista kehitystä.

Scherzon pääaihe, ”lemmenpilkkä- tai -iva-aihe”, on laskevan ”lemmenkaipausaiheen” katkottu versio; sen ilkamoiva ja pilaileva sävy esittää Mefiston kaiken kieltäjänä. Triangelin käyttö, jota eräät aikalaiset moittivat närkästyneinä ja jota Liszt puolusteli mm. Beethovenin antamalla esimerkillä (IX sinfonia) (Collet 1970, 265), samoin kuin huilun trillit viittaavat Mefiston tanssiin ja nauruun (”paholaisnauruaihe”). Retransitio finaaliin/kertaukseen tapahtuu kahden ensimmäi-

sen osan materiaalilla sekä tilanteella, joka on mahdollisesti Beethovenin V sinfonian vastaavan kohdan inspiroima: Beethovenilla patarummun c-urkupiste on keskeisessä roolissa, kun taas Lisztillä patarummut soittavat B-dominantilla teoksen ”johtorytmin” seitsemän kertaa painottaen siten sen tärkeyttä konserton ”kohtalorytminä”. Lisztin esitysohje ”Ensimmäisen aiheen rytmi patarummuissa hyvin ja terävästi korostaen” tuo mieleen klassisen kliseen ”kohtalo kolkuttaa oveen”.

Finaali on Lisztin keskeisen muotoidean ilmentymä, jota hän kutsui ”kohonneeksi kertaukseksi” (”gesteigerte Wiederkehr”) ja joka on luonnollisesti Beethovenin IX sinfoniasta omaksuttu syklinen muotoperiaate (Floros 1977, 66). Mitään varsinaisesti uutta ei tarjoilla: avaava ”lemmenvoittoaihe” on Adagion ”lemmenaiheen” marssivariantti. ”Lemmenhäiriöaihe” ja ”lemmenlohtuaihe” muodostavat yhdessä rondomuodon ensimmäisen episodin. Toinen episodi sisältää ”lemmenpilkkaiheen” ensin e-mollissa (Beethovenin *Eroican* avausosa!) ja sitten Es-duurissa; jälkimmäinen toonikatasoinen ”Mefisto-aiheen” esiintymä kuuluttaa kohtalonuhkan väistymistä. *Alla breve* -melodia kuulostaa uudelta ja raikkaalta idealta, mutta se osoittautuu vastavoimien synteeksiksi: ”kohtaloaiheen” ja ”lemmenaiheen” yhteensulautuminen on suuri hetki, draaman peripetia, ja se tuottaa lisääntyvän voiton ja hurmion tunteen (”lemmentriumfiaihe”). Pianistimme ja sankarimme käsissä ”kohtaloaihe” neutraloidaan, kun se esiintyy pelottomina kromaattisina oktaaveina myötä- ja vastaliikkeessä.

Vastaväitteitä ja täsmennyksiä

Yllä hahmotetun tulkinnan epäily ja vastustaminen on mahdollista, jopa välttämätöntä. Jokainen tulkinta synnyttää muita, uusia tulkintoja. Esimerkiksi rakkauten semanttisen funktion (*amoroso*) eliminoiminen olisi mahdollista; sen sijaan voisi painottaa *religioso*-isotopiaa, mihin toisen osan ”Crux fidelis” -aihe antaisi hyvän perusteen. Adagio noudattaisi siten *pastorale-religioso*-isotopioita *amoroso-pastorale-religioson* sijaan, ja finaali merkitsisi uskon voittoa kohtalosta ja epäilyistä. Tätä vastaan sotivat tosin kahden ensimmäisen osan eittämättömän amoröösit tilanteet ja tunnelmakuvat. Kolmas mahdollinen tulkinta olisi jättää Faust-nimike pois ja puhua yleensä sankarista, antiikin tai romantiikan jostakin tunnetusta hahmosta (esim. Prometheuksesta), sillä Lisztin konsertossa varsinaisen metafyyssinen kysyvyys (faustinen kysymys) jää vähemmälle ainakin verrattaessa *Faust-sinfoniaan*, kun taas kohtalonomaisuus ja sankarillisuus korostuvat; tässä mielessä konsertto on lähempänä h-molli-sonaattia.⁷

Musiikin semantisoiminen ja verbalisoiminen tällä tavoin on aina vaarallista, sillä romanttiset säveltäjät (vrt. aiemmat Mendelssohnin, Lisztin ja Wagnerin lausunnot; myös Schumann) ajattelivat ensisijaisesti, että musiikki ei käänny sanoiksi.

⁷ Olen kiitollinen Prometheus-yhteyden ehdottamisesta puolalaiselle Danuta Mirkalle.

Toinen ongelma on analyytikon oman sisäisen maailman julkipaneminen alttiiksi syytöksille vanhanaikaisesta hermeneutiikasta, vähintäänkin siitä syystä, että tulkinnoilla on usein pyrkimyksenä heijastaa enemmän analysoijaa kuin teosta. Toisaalta, kun elämme kulttuurissa, jolta syvemmältä ottaen puuttuu henkinen yhteys klassis-romanttisen aikakauden ajatteluun sekä humanistiseen idealismiin, emmekä kykene enää ymmärtämään niin helposti kuulemaamme alkuperäisen tulkintakontekstin ja -tilanteen kadottua, olemme tuomittuja verbalisointiyrityksiin. Vaarallisempaa kuin semanttisen analyysin tekeminen on yhden tulkintayrityksen julistaminen oikeaksi ja muut poissulkevaksi.

Lopultakaan analyysini ei väitä, että Liszt kertoisi mitään; Es-duuri-konsertto on paras ymmärtää sarjana kuvia, visioita tai mielentiloja, jotka tosin seuraavat toisiaan, niin että ne houkuttelevat kuulijaa narratiiviseen aktiin, mutta eivät tiukasti ottaen muodosta juonta vaan muutaman keskeisen inhimillisen idean musiikillis-runollisen käsittelyn ja niiden erään ratkaisuvaihtoehdon. Narratiivisuus tässä mielessä on enemmän sidoksissa siihen tapaan, jolla mielemme ja mielikuvituksemme toimii, ei niinkään itse musiikin olemukseen tai kvaliteetteihin sävelteoksessa. Tai kuten Nattiez asian muotoilee: ”musiikki ei ole kieltä tai narratiivia, vaan erityinen symbolinen muoto, jolla on semiologinen kyky houkuttautua jäljittelemään kertomusta, kerronnallista tyyliä tai ilmenemistapaa” (”capacity of imitating the allure of a narrative”); edelleen ”musiikki ei ole kertomus, eikä jokainen sen muodollisten rakenteiden kuvaus kerronnallisoin termein ole muuta kuin turhanai-kainen metafora”. (Nattiez 1990a, 253, 257.)

Lisztin Es-duuri-konsertto muiden eppisten tai dramaattisten ja laajahkojen musiikkiteosten tavoin paljastaa ”elämän merkityksen”: 1) siinä on subjekti, jolla on jokin puute tai ongelma (suhteessa kohtaloon, rakkauteen, uskoon tms.); 2) subjekti realisoituu (toiminta, taistelu); 3) lopuksi seuraa sanktio, palkkio tai rangaistus (subjekti saa haluamansa kohteen haltuunsa tai menettää sen) (Greimas & Courtés 1982, 204). Subjekti sinänsä voi olla säveltäjä (Berliozin *Fantastinen sinfonia*), hänen tarkoittamansa sankarihenkilö (Prometheus jne.) tai sitten se voi olla länsimaisen ihmisen yleinen edustaja, ”kuka tahansa”. Eero Tarastin sanoin ”varsinainen subjekti, joka puhuu ja ohjelmoi musiikilliset aktorit tekstin tasolla, on intentionaalinen subjekti, joka syntyy säveltäjän, esittäjän ja kuulijan yhteistyöstä sekä elää ei-kenenkään maalla näiden välillä”. (Tarasti 1994, 111.)

Lisztin musiikki kykenee houkuttelemaan kuulijoissa esiin monenlaisia reaktioita; sen sisältämä retoriikka on vahvaa ja harkitusti laadittua, vastustamatonta. Silloin kun säveltäjä ei ole siitä huolehtinut, kuulijan ja tulkitsijan tehtävä olisi vain löytää oikea konteksti, jossa voimme sitten vapauttaa intellektuaaliset ja emotionaaliset voimavaramme kuuntelussa. Ainoastaan tällä tavoin semanttinen analyysi, joka perustuu musiikkiteoksen huolelliselle tonaaliselle, temaattis-aktoriaaliselle ja karakteristis-isotooppiselle analyysille (Nattiezin immanentti taso ja *aisthesis*-taso) sekä historiallisille ja tyylillisille tekijöille (*poiesis*-taso), voi saavuttaa yksilöllisen kokemuksen yläpuolelle nousevaa interpersonaalista pätevyyttä. (Nattiez 1990b, 140–142.)

Kirjallisuus

- Brendel, Alfred 1981. Deliberation and White Heat. Esittelyteksti levylehtisessä *Liszt. Piano Works. Alfred Brendel*. Philips 412 156-1.
- Collet, Robert 1970. Works for piano and Orchestra. Teoksessa *Franz Liszt. The Man and His Music*. Toim. Alan Walker. London: Barrie & Jenkins. S. 248–278.
- Dahlhaus, Carl 1975. Thesen über Programmmusik. Teoksessa *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik. Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* 43. Toim. Carl Dahlhaus. Regensburg: Gustav Bosse Verlag. S. 187–204.
- Dahlhaus, Carl 1980. *Musiikin estetiikka*. Suom. Ilkka Oramo. Helsinki: Suomen Musiikkiteollinen Seura. [1967.]
- Dahlhaus, Carl 1980. *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6. Toim. C. Dahlhaus. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion.
- Dahlhaus, Carl & Zimmermann, Michael (toim.) 1984. *Musik – zur Sprache gebracht. Musikästhetische Texte aus drei Jahrhunderten*. Kassel & Basel & London: Bärenreiter Verlag.
- von der Fehr, Drude 1992. The new pragmatism and the problem of theory and meaning. Teoksessa *Center and Periphery in Representations and Institutions, Proceedings from the ISI conference in Imatra, July 16–21, 1990*. Toim. Eero Tarasti. [= Acta Semiotica Fennica I.] S. 45–53.
- Floros, Constantin 1977. *Gustav Mahler II. Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung. Zur Grundlegung einer zeitgemäßen musikalischen Exegetik*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Floros, Constantin 1980. Die Faust-Symphonie von Franz Liszt, Eine semantische Analyse. *Musik-Konzepte* 12. Toim. H.-K. Metzger & R. Riehn. München: Johannesdruck Hans Pribil KG. S. 42–87.
- Grábocz, Martha 1986. *Morphologie des Oeuvres pour Piano de Liszt*. Budapest.
- Grábocz, Martha 1996. The role of semiotical terminology in musical analysis. Teoksessa *Musical Semiotics in Growth*. Toim. Eero Tarasti. Bloomington: Indiana University Press & International Semiotics Institute Imatra. S. 195–218. [1989.]
- Hamilton, Kenneth 1996. *Liszt: Sonata in B Minor*. Cambridge Music Handbooks. Cambridge University Press.
- Horowitz, Joseph 1984. *Conversations with Arrau*. New York: Limelight Editions. [1982.]
- Greimas, A. J. & Courtés, J. 1982. *Semiotics and Language: An Analytical Dictionary*. Bloomington: Indiana University Press.
- le Huray, Peter & Day, James (toim.) 1981. *Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early-Nineteenth Centuries*. Cambridge Readings in the Literature of Music. Cambridge University Press.

- Kramer, Lawrence 1990. *Music as Cultural Practice, 1800–1900*. Berkeley & Los Angeles & Oxford: University of California Press.
- Kramer, Lawrence 1991. Musical Narratology: A Theoretical Outline. *Indiana Theory Review* 12: 141–162.
- Liszt, Franz 1882a. Berlioz und seine ”Harold-Symphonie”. Teoksessa *Gesammelte Schriften Vierter Band. Aus den Annalen des Fortschritts*. Toim. L. Ramann. Leipzig: Breitkopf und Härtel. [1855.]
- Liszt, Franz 1882b. Dornröschen – genasts Gedichte und Roffs Musik gleichen Namens. Teoksessa *Gesammelte Schriften Fünfter Band. Streitzüge*. Toim. L. Ramann. Leipzig: Breitkopf und Härtel. [1856.]
- Loos, Helmut 1990. Klavierkonzerte im 19. Jahrhundert. Franz Liszt und Felix Draeseke. Teoksessa *Beiträge zur Geschichte des Konzerts. Festschrift Siegfried Kross zum 60. Geburtstag*. Toim. Reinmar Emans & Matthias Wendt. Bonn: Gudrun Schröder Verlag. S. 303–318.
- Marx, Adolph Bernhard 1908. *Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen I–II*. Toim. Gustav Behncke. Berlin: Verlag von Otto Janke. [1859.]
- Nattiez, Jean-Jacques 1990a. Can One Speak of Narrativity in Music? *Journal of the Royal Musicological Association* 115 (2): 240–257.
- Nattiez, Jean-Jacques 1990b. *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*. Kääntänyt Carolyn Abbate. Princeton & New Jersey: Princeton University Press.
- Newcomb, Anthony 1984. Once More ”Between Absolute and Program Music”: Schumann’s Second Symphony. *19th-Century Music* 7 (3): 233–250.
- Newcomb, Anthony 1987. Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies. *19th-Century Music* 11 (2): 164–174.
- Niemöller, Klaus Wolfgang 1988. Werkkonzeption im Schnittpunkt von Gattungs- und Formtraditionen. Zu Liszts 2. Klavierkonzert. Teoksessa *Das musikalische Kunstwerk. Geschichte. Ästhetik. Theorie. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*. Toim. H. Danuser, H. de la Motte-Haber, S. Leopold & N. Miller. Laaber: Laaber-Verlag. S. 527–545.
- Strunk, Oliver (toim.) 1981. *Source Readings in Music History 2, The Renaissance*. London & Boston: Faber & Faber: 7–9. [Orig. Tinctoris, Johannes 1477. *Liber de arte contrapuncti*.]
- Tarasti, Eero 1982. Johdatus Chopinin narratologiaan. Teoksessa *Musiikin soivat muodot* Toim. Eero Tarasti. Jyväskylän yliopiston musiikkiteiden laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja, nro 2. Jyväskylä. S. 219–240.
- Tarasti, Eero 1986. Obermannin tapaus – Franz Lisztin ja Etienne de Senancourin teosten semioottista tulkintaa. *Synteesi* 4: 50–71.
- Tarasti, Eero 1990. Chopinin g-molli Balladin narratiivinen kielioppi. *Musiikkitiede* 2: 4–46.
- Tarasti, Eero 1994. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Veinus, Abraham 1964. *The Concerto*. New York: Dover Publications. [1944.]

Liite

I. Allegro maestoso. Tempo giusto.

marc. (e) deciso
 Cadenza. Grandioso
 sempre ff e marcatissimo
 a capriccio
 strepitoso (e stringendo)
 f un poco marc.
 mf marc.
 slargando il tempo a piacere (quasi
 improvvisato)
 lungo trillo
 espressivo
 accentata la melodia e rubato
 espressivo
 appassionato, espress.
 poco a poco stringendo ... animato
 con impeto
 grandioso
 slargando il tempo a piacere, largamen-
 te
 dolcissimo
 mf marc.
 non troppo Presto
 a tempo, p un poco marc.
 non legato, quasi Arpa
 un poco marc.
 marc., tranquillo, sempre dolce quasi
 Arpa

II. Quasi Adagio

con sord., espress., smorz.
 Pianoforte solo, con espressione, 2 Ped.
 poco a poco più appassionato
 più cresc. ed appassionato
 L'istesso tempo, p espress.
 tre corde, pesante, rfz espress.
 trem.
 Recit.
 rfz espress., pesante

trem.
 Recit.
 rinf. ed appassionato assai
 energicamente
 f pesante e rit.
 una corda quieto (dolce amoroso)
 dolcissimo
 dolce espressivo, tranquillo
 dolce espress.
 dolce espress.
 Solo dolce espress.
 espress.
 poco a poco ritenuto molto
 (perdendosi)
 smorz. il trillo

III. Allegretto vivace

senza sord., pizz.
 marc.
 Capriccioso scherzando
 scherzando
 marcato
 marc.
 scherzando
 rinforz. quasi trillo
 ardito
 un' alto solo
 marcato
 scherzando
 marcato
 scherzando
 sempre f e string.
 sempre staccato
 leggero volante
 Cadenza, smorz.
 Un poco marcato, trem., ten.
 Allegro animato., stacc. sempre
 sotto voce
 Tempo I, allegro maestoso

marcato. Den Rhythmus des ersten Mo-
 tivs in der Pauke fein und scharf
 markiert
 poco a poco più animato, appassionato
 marcato
 stringendo

IV. Allegro marziale

quasi trillo
 (un poco sostenuto)
 ff marc. (marcatiss.)
 strepitoso
 (un poco sosten.)
 a tempo, non legato, distintamente
 grazioso, dolce
 espress.
 espress.
 marc.
 volante, quasi trillo
 marcato
 incalzando (martellato)
 sempre staccato e spiritoso, non ri-
 tenere (senza ritardare)
 marc.
 più rinforzando
 marc.
 (accelerando)
 Più mosso, non legato brillante
 con bravura
 rinforz. molto
 Alla breve. Più mosso (ma non troppo),
 appass.
 sempre accelerando sin al fine.
 Più presto, stacc.
 rinforzando molto
 (strepitoso)
 marc.(atissimo)
 trillo, senza appoggiatura
 Presto.
 senza ritenuto

Anne Sivuoja-Gunaratnam

Musiikki kertovana diskurssina

Kerronnallisuus inhimillisen tajunnan rakennusvälineenä

Jaan monien tutkijoiden (esim. Bruner 1991, 5, 8–9; White 1981) näkemyksen siitä, että kertominen (kerronnallisuus) on olennaisesti inhimillinen tapa hahmottaa todellisuutta: me selitämme ja rakennamme maailmaamme lukemattomien kertomuksien kautta. Jerome Bruner (1986, 11–43) pitää kerronnallisuutta keskeisenä ajattelun moodina, jonka erityisalueita ovat ihmisenä olemisen ehdot, muodot ja intentiot. Ne saattavat olla hyvinkin kompleksisia ja jopa keskenään ristiriitaisia. Bruner väittää, että

kerronnallinen ymmärrys on pienen lapsen ensimmäisiä kykyjä, ja se on yleisin tapa jäsentää inhimillisiä kokemuksia (Bruner 1991, 9).

Kerronnallisen kompetenssin arvo korostuu, kun kohtaamme diskursseja, jotka eivät näytä järjestyvän minkään ennalta tunnetun kommunikaatorakenteen tavoin. (Post)modernia musiikkia käsittelevissä tutkimuksissa kerronnallisuudella on keskeinen rooli (ks. Nattiez 1990, 257; Pasler 1989 ja 1993). Tähän ei ole syynä niinkään (post)modernien sävellysten (verrattuna esim. klassisiin tai romanttisiin teoksiin) ylenpalttisen kerronnallinen laatu. Pikemminkin kysymys on siitä, että akateemisen tason keskustelussa tällaisista sävellyksistä on toistaiseksi vähän vaihtoehtoja.

Musiikin kerronnallisuudesta ei kuitenkaan vallitse mitään yksimielistä käsitystä. Jotkut tutkijat (esim. Kramer 1991, 143; Nattiez 1973 ja 1990) suhtautuvat siihen eri syistä vähintäänkin varauksellisesti. Caroly Abbate¹ kiistää sen olemassaolon kenties kaikkein eleganteimmin, mutta skeptisyydestään huolimatta hänkin on valmis myöntämään, että

¹ Vaikka suhtaudunkin tässä artikkelissa kriittisesti moniin Abbaten esittämiin ajatuksiin musiikillisesta kerronnallisuudesta, haluan ilmaista syvän kunnioitukseni hänen työtään (1991) kohtaan. Ilman hänen punnittuja todistelujaan ja taidokkaita analyysejaan en kenties olisi kyennyt löytämään omaa ääntäni.

kenties dramaattisen juonen idealla on niin keskeinen sija inhimillisessä kognitiossa, kokemustemme selittämisessä, että emme voi välttää kiusausta perätä analogiaa juonen ja musiikin välillä edes silloin, kun se johtaa yleistykseen, mekanistisiin selityksiin (Abbate 1991, 46).

Kerronnallinen kuvittelukyky siis heijastaa ihmisen ellei universaalia niin ainakin yleistä, luonnollista, kaikille kulttuureille yhteistä asennoitumista (Barthes 1982, 251–254; White 1981, 1). Sen avulla prosessoimme kokemuk-siamme ja välitämme niitä muille, rakennamme identiteettiämme ja otamme vastaan maailman. Tätä sisäsyntyistä kompetenssia voidaan kuitenkin jalostaa analyttisiä päämääriä varten, jotta välttyttäisiin niiltä arkisilta tulkinnoilta ja ontoilta päätelmiltä, joista Abbate varoittaa.²

Referentiaalinen merkitys ja musiikillinen kerronnallisuus

Mutta miten musiikki voisi kertoa – tarinan? Miten tunnistaisimme sen sisäl-lön pelkästään kuuntelukokemuksen varassa? Ja jos koemme musiikin kerto-van tarinaa, kuka takaa, että meillä on mielessämme se ”oikea”, säveltäjän tarkoittama tarina.³ Kuten käytäntö on soittanut, säveltäjän ohjelmat saattavat pysyä kätkeytyinä kuten esimerkiksi Alban Bergin *Lyyrisen sarjan* kohdalla. Teoksen salainen, Bergin auktorisoima tarina kertoo säveltäjän ja Hanna Fuchs-Robettinin täyttymättömästä rakkaudesta (ks. esim. Floros 1992, 235–291). Sävellys valmistui vuonna 1926, mutta sen salainen sisältö tuli jul-ki vasta 1970-luvulla. Yleisöltä oli siis riistetty pääsy säveltäjän tarkoitta-maan sisältöön yli 50 vuoden ajan, mutta ei kuitenkaan teoksen kerronnalli-seen kokemiseen, koska tällä ei ole juuri mitään tekemistä musiikillisen dis-kurssin referentiaalisen sisällön tai ohjelmien kanssa (vrt. myös Heiniö 1988, 15–17).

Sävellyksen *kerronnallinen* kokeminen ei ole riippuvainen kuulijan etukä-teen tuntemasta musiikinulkoisesta tarinasta tai ohjelmasta (esimerkiksi uni-versumin luominen, *Taikurin oppipoika*, nuoren muusikon fantasiat), jonka avulla kuulija voisi yhdistää tietyt musiikilliset tapahtumat ja tarinan juonen-käänteet. Musiikillisen kertomuksen ei myöskään tarvitse pystyä kuvailemaan psykologisia tiloja, esim. iloa, surua, epätoivoa tai melankoliaa (ks. Kramer

² Olen toisaalla (Sivuoja-Gunaratnam, tulossa) pyrkinyt kehittämään narratologista meto-dia, jolla voisi analysoida ei-tonaalista, erityisesti dodekafonista musiikkia. Tässä artik-kelissa tarkastelen musiikillista kerronnallisuutta yleisemmällä tasolla.

³ Tämä kysymys on kirjattu Abbaten englanninkieliseen otsikkoon ”*What the Sorcerer Said*” (1991, 30, korostus ASG), jossa interrogatiivipronomini viittaa kertovan ilmaisuun (referentiaaliseen) sisältöön.

1990, 190–203; Kivy 1984, 169–181; Salmenhaara 1989, 55–59). Narratologin päämäärä ei suinkaan ole postuloida musiikilliselle diskurssille referentiaalisia sisältöjä⁴, olivatpa ne sitten psykologisia, emotionaalisia, historiallisia tai mitä tahansa.⁵ Musiikillinen kerronnallisuus ei ole musiikillisen representaation alaluokka (vrt. kuitenkin Kivy 1984, 159⁶)

Kerronnallinen moodi tai asenne aktivoituu kuulijan narratiivisen kompetenssin⁷ ja teoksen yhteispuheessa tai dialogissa riippumatta siitä, onko teoksella tai sen osalla etukäteen tunnettu kuvaileva sisältö tai nimi (esimerkiksi *Bardi, Kirkastettu yö, Tasso*, Goliathin kerskailu Johann Kuhnaun *Raamatullisissa so-naateissa*, Marssi mestauslavalle tai Noitien kokous Hector Berliozin *Fantastisessa sinfoniassa*; ks. kuitenkin lukua ”Music as Narration”, Kivy 1984, 159–196). Kuvaileva otsikko, motto, tai ohjelma lisää teoksen semanttista (referentiaalista) ulottuvuutta mutta ei lisää taikka vähennä sen kerronnallisuutta.

Kertomuksia ja ei-kertomuksia

Kuten alussa totesin, pidän kerronnallisuutta sisäsyntyisenä inhimillisenä asenteena olla maailmassa, prosessoida tajunnan sisältöjä, järjestää kokemuksia, myös musiikillisia. Kerronnallisuus on läsnä lähes kaikkialla länsimaisen taidemusiikin traditiossa, mutta sen puuttuminen on harvinaisempaa (Pasler 1989). Mutta jos lähes kaikki musiikki on kertovaa, niin mitä muuta kerronnallisuus voi olla kuin varsin triviaali käsite. Abbate moittiikin termiä sen tulkinnallisen erottelukyvyn puutteesta:

Kertomuksen väljät määritelmät – – mahdollistavat sen, että miltei kaikki musiikki, tietyn teoksen kaikki osat, voidaan määritellä kertoviksi (Abbate 1991, xi; ks. myös 28, 45–46).

⁴ Pasler käyttää artikkelissaan (1989, 235–241) analogiaa *signifier*/merkitsijä (musiikillinen diskurssi) ja *signified*/merkitty (semanttinen sisältö).

⁵ En missään tapauksessa halua kiistää semanttisten rakenteiden mahdollisuutta tai mielekkyyttä musiikissa (ks. erityisesti Grabócz 1986; Monelle 1991 ja 1995; Hatten 1994). Narratiivisuus ei kuitenkaan ole riippuvainen musiikillisesta semantiikasta, koska ne ovat kaksi eri järjestelmää. Kokeellisista semanttisista tutkimuksista ks. esim. Nattiez 1990, 246–248.

⁶ Kivy (1984, 159) väittää, että ”kertova musiikki on taatusti vain representaation alaluokka” mutta kyseenalaistaa tämän muutaman lauseen jälkeen liian rajoittavana ja arvelee ajatuksen juontuvan ”meidän päänäpintymästämmä ymmärtää kertomus propositionaaliseksi”.

⁷ Kaikki ihmiset, mukaanlukien säveltäjät ja heidän yleisönsä, elävät väistämättä kertomusten ja kerronnallisuuden vankilassa.

Abbate uskoo, että termin kaikenkattavuus (= narratiivisten sävellysten lukuisuus) köyhdyttäisi sen analyttistä voimaa ja johtaisi lopulta mekanistisiin sovelluksiin. Tässä yhteydessä on hyvä muistaa Roland Barthesin (retorinen?) kysymys ”Täytyykö meidän päätellä tästä universaalisuudesta, että kertomus on merkityksetön?”, jonka hän esitti kuuluisassa esseessään ”Kertomusten rakenneanalyysi” (Barthes 1982, 252).

Mutta mitä tulkinnan kannalta vaarallista seuraisi siitä, että musiikillisten kertomusten paradigma olisi suuri ja vastaavasti ei-kertomusten määrä pieni? Vaaran tunteeseen lienee syynä se, että Abbatelle jonkin sävellyksen julistaminen kertovaksi olisi tulkinnan päätepiste (1991, 28–29). Näin ei kuitenkaan ole: se on vasta lähtökohta. Eihän minkään yksittäisen kirjallisuuden tutkimuksenkaan loppupäätelmänä voi kaikeksi olla lakoninen toteamus ”x on kertomus”. Niin sana- kuin säveltaiteen kerronnallisuuden keskeiset kysymykset ovat laadullisia: millaiset rakenteet tuottavat tekstin kerronnallisuuden, miten se välitetään, miten tietty kertomus rajautuu (sisäisesti, ajallisesti), millä tavoin kertomuksen yksiköitä muunnellaan jne.

Kuten äsken mainitsin, on olemassa pieni ryhmä ei-kertoviksi koettavia sävellyksiä. Niissä vältetään toistuvia hahmoja, figuureita, motiiveja, teemoja, rytmejä, sointivärejä, harmonioita, eli tunnistettavia musiikillisiä identiteettejä. Samalla eliminoidaan musiikillinen muisti, kun sille ei tarjota mitään prosessoitavaa. Paslerin mukaan ”ei-kertovat teokset kaihtavat organisoivia periaatteita ja yrittävät pyyhkiä pois muistin roolin” (Pasler 1989, 233, 247–249; vrt. myös Stoianova 1978, 236–252; Sivuoja-Gunaratnam 1994, 107–109). Tällaiset ei-kertovat musiikilliset diskurssit on tuotettu usein sellaisella menetelmällä (esim. moniulotteinen sarjallinen derivaatio tai sattumaoperaatiot), joka tavalla tai toisella estää lähes kokonaan (tai vähintäänkin rajoittaa) tekijän tahdonalaisen valinnanmahdollisuuden toteutumisen itse sävellysprosessin aikana, koska elementtien yhdistelysäännöt on päätetty etukäteen. Säveltäjä luopuu *auteurin* roolista, ja hänestä tulee kirjuri (Boulez 1975, 70; Rautavaara 1989, 239–240). Pidän tällaisia teoksia (esim. Boulezin *Structures Ia*, Rautavaaran *Arabescata*, Cagen *4'33'*) erityisen kiinnostavina yrityksinä murtautua ulos musiikillisen kerronnallisuuden vankilasta.

Kertojan ongelma

Narratologisen lähestymistavan omaksuminen ei edellytä sitä, että yhden teoksen analyysissä tulisi hyödyntää kaikkia narratologisia käsitteitä. Tämä on käytännössä lähes mahdotonta, sillä ensinnäkin on lukuisia narratologeja (esim. Genette, Greimas, Brémond, Barthes, Rimmon-Kenan), joista jokaisella on oma monipolvinen narratologinen mallinsa. Monet käsitteet, kuten *kertoja* tai *näkökulma*, ovat keskeisiä esim. romaanikerronnan analyysissä,

mutta musiikin kannalta ne ovat vain harvoin hedelmällisiä (ks. kuitenkin Hatten 1991 ja Abbate 1991, 3–60, jotka tarkkaan ottaen käsittelevät enemmän kerronnan tasoja kuin kertojaa). Esimerkiksi *kertoja* on kategoria, jota monet tutkijat kohtalaisen yksimielisesti (Genette 1983, 64–73; Ricoeur 1985, 95–99) pitävät välttämättömänä kirjallisessa diskurssissa, sillä se on (ne ovat) vastuussa juonen lausumisesta. Mutta pitääkö analogian vuoksi tehdä se päätelmä, että myöskään musiikillinen diskurssi ei tulisi toimeen ilman häntä (sitä?) Ehkä kertoja voitaisiin hyväksyä osaksi musiikillista diskurssia, jos sitä (häntä?) ei tarvitsisi antropomorfoida. Musiikillisen diskurssin kertoja olisi tällöin looginen, näkymätön – ja paradoksaalisesti – *mykkä* agentti, jonka olemassaolo olisi loogisesti johdettavissa diskurssista käsin (ks. myös Kramer 1990, 187–188).

Jotkut kirjailijat ovat kokeilleet kertojan ”häivyttämistä”: kertoja sijoitetaan kertomuksen diegesiksen ulkopuolelle eikä hänestä anneta minkäänlaisia tietoja (ks. esim. Ernst Hemingwayn novellia *Tappajat* tai Gustav Flaubertin romaanin *Madame Bovary*). Näilläkin teksteillä on kuitenkin kertojansa, jonka olemassaolo on pääteltävissä siitä, että on olemassa kertova teksti, jonka joku (= kertoja) on kertonut. Mutta mitä hyötyä musiikissa olisi tällaisesta koko diskurssin ulkopuolelle sijoittuvasta (*extra-diegetic*) kertojasta (kerronnan tasoista ks. Genette 1986, 227–262 ja Tammi 1992, 9–26).

Nähdäkseni tällainen mykkä teoksen ulkoinen agentti ei ole välttämätön teoksen kerronnallisen mekanismin analyysissa. Sen sijaan ymmärrän musiikillisen diskurssin analogisena Benvenisten historialliselle kerronnalle tai historialle, jota leimaa kertojan puuttuminen:

Kukaan ei puhu täällä; tapahtumat näyttävät kertovan itse itsensä – – kertoja ei toimi välittäjänä, kolmas persoona ei ole oppositiossa toisen kanssa ja kyseessä on todellakin [kertovan] persoonan puuttuminen (Benveniste 1971, 208–209).⁸

Mielestäni musiikillisessa diskurssissa kertojan postuloiminen on mielekäs-tä vain silloin, kun kertova akti tapahtuu teoksen *sisällä*, jolloin kertoja (ja mahdollisesti hänen yleisönsäkin) on rakennettu teoksen sisälle (ks. myös Tammi 1992, 120–136). Esimerkiksi Gurnemanz toimii teoksensisäisenä kertojana pitkässä monologissa *Parsifalin* ensimmäisessä näytöksessä kertoessaan (lau-laessaan) Amfortaksen lankeemuksesta. Hänen kertomustaan kuuntelee näyttämöllä teoksensisäinen yleisö (neljä knaappia ja Kundry)⁹.

⁸ Päinvastoin kuin ”historiassa” Benvenisten ”diskurssissa” oletetaan jokaiselle ilmaukselle puhuja ja kuulija. ”Historian” ja ”diskurssin” eroista ks. Benveniste 1971, 207–211.

⁹ Kertovat aktit teoksen sisäisine (*intra-diegeettinen*) kertojineen ja yleisöineen ovat tyyppisiä *Parsifalin* kerronnalliselle mekaniikalle.

Mutta Gurnemanz ei ole vastuussa koko teoksen tuottamisesta/kertomisesta. Genetten terminologian mukaan hän olisi toisen asteen (*intra-diegeettinen*) kertoja, ensimmäisen asteen kertojan (*ekstra-diegeettinen*) jäädessä identiteettitään avoimeksi loogiseksi agentiksi. Ensimmäisen asteen kertojuutta ei voi myöskään attribuoida Richard Wagnerille, joka on kyllä tekijä (säveltäjä ja libretisti), mutta ei siis kertoja.¹⁰ Toisena esimerkkinä *intra-diegeettisestä* kertojuudesta voisin mainita Rautavaaran oopperan *Thomas* (1982–85), jossa näyttämöllä esitetty tapahtumien ketju osoittautuu päähenkilö Thomaksen projektioksi (Sivuoja-Gunaratnam 1989).

Abbaten mielestä kertojan puuttuminen musiikillisesta diskurssista on riittävä todistus siitä, että se on perusluonteeltaan ei-kertovaa. Hän väittää, että musiikillinen kertominen on ”harvinainen ja eriskummallinen *akti*, ainutkertainen kertomisen esittämisen hetki sitä ympäröivässä musiikissa” (Abbate 1991, 19; korostus Abbaten). Hänen itsepintainen pitäytyminen kertomisen *esittämisen aktiin* vaatii välttämättä diskurssin sisäisen lausumisen subjektin (= kertojan), joka siis suorittaa tämän aktin. Abbaten mukaan siirtyminen teoksen sisällä kertovaan moodiin¹¹ osoitetaan joillakin kontekstisidonnaisilla eleillä tai vihjeillä. Tarasti näyttäisi olevan Abbaten kanssa samoilla linjoilla kirjoittaessaan, että ”kerronnallisuus on toisen asteen mallintava systeemi”, ei läsnä kaikessa musiikillisessa diskurssissa. Diskurssin kertovaa ulottuvuutta täytyy korostaa esimerkiksi rikkomalla aiemmin teoksessa vakiinnutettuja syntaksisääntöjä. (Tarasti 1994, 30–31.) Ja vasta tällainen kerronnallinen *transpositio* antaisi tutkijalle valtuudet lähestyä teosta narratologisesta näkökulmasta. Mutta entä jos nämä teoksisisäiset harvinaiset halkeamat ja disjunktiot olisivatkin osa laajempaa musiikillista kertomista ja ne toimisivat vain merkkeinä toisen asteen, ns. upotetusta kertomisesta?¹²

Abbate väittää, että Dukas’n *Taikurin oppipojassa* on vain yksi kertomisen hetki (1991, 30; vrt. myös 56–60). Mutta narratologian kannalta tältä yhdeltä hetkeltä (kyseessä on tarkemmin ottaen yksi ainoa sonoriteetti, ”that sound”) puuttuu kertomuksen kaikkein olennaisin ominaisuus, kesto, koska yksi kertomuksen tärkeimmistä määreistä on juuri sen kestollisuus (ks. esim. Bruner 1991, 6). Abbate näyttäisi siis tarkastelevan pikemminkin kommunikaatio-aktia tai lausumaa, joka voi toimia merkinä *toisen asteen* kerronnasta, mutta ei musiikillisen diskurssin kerronnallisuutta yleensä.

¹⁰ Kertojaa ei tule sekoittaa sisäistekijään (*implied author*) tai edes Conen (1974, 57) postuloimaan sävellyksen implisiittiseen musiikilliseen persoonaan, joka ”on säveltäjän musiikillisen ajattelukyvyyn projektio, joka ikään kuin määrää kunkin sävellyksen mielen”. Anglo-amerikkalaisesta narratologisesta traditiosta poiketen Genette (1983, 93–107) esittää voimakkaita varauksia sisäistekijän tarpeellisuuteen.

¹¹ Yksi tyypillinen soitinteoksen sisäisestä, toiseen asteen kerronnasta viestivä keino on siirtyä resitatiivinomaiseen tekstuuriin.

¹² Upotuskertomuksista (tai *meta-diegeettisista*) ks. erityisesti Genette 1986, 228–234 ja 1983, 55–64.

Musiikillinen kertomus tapahtumien temporaalisena prosessina

Musiikki on aikataide jopa siinä määrin, että ehkä sen kaikkein keskeisin parametri ei ole säveltaso, harmonia tai sointiväri, vaan aika (Rowell 1987, 183¹³; Kramer 1988, 1–9). Igor Stravinskyn mukaan

– – musiikki on *kronologinen* taidemuoto kun taas maalaustaide on *spatiaalista*. Musiikki edellyttää ennen kaikkea tietynlaista ajan organisaatiota, krononomiaa – – (Stravinsky 1970, 28; korostus Stravinskyn).

Musiikki ilmenee ajassa ja se havaitaan äänitapahtumien ketjuna tai prosessina. Nattiez (1990, 244) toteaa, että

musiikillinen ”diskurssi” sijaitsee ajassa. Se koostuu toistoista, paluista, valmisteluista, odotuksista, purkauksista, ja melodisen syntaksin tasolla – – jatkumon takaavista tekniikoista. Tulee kiusaus puhua musiikillisesta kerronnallisuudesta juuri musiikin syntaktisen ja ajallisen ulottuvuuden perusteella.

Mutta Nattiez ei lankea tähän houkutukseen, sillä artikkelissaan (1973 ja 1990) ”Voimmeko puhua musiikin yhteydessä kerronnallisuudesta” hän vastaa kysymykseen kieltävästi:

Olen itse asiassa yrittänyt osoittaa, että musiikki *sinänsä* ei ole kertovaa, toisin kuin suuri joukko kielellisiä ilmauksia, ja – – yritykset kuvata musiikin rakenteita kerronnallisuuden kannalta eivät ole mitään muuta kuin tarpeettomia metaforia (Nattiez 1990, 257; korostus Nattiezin).

Nattiezin väite (erityisesti sen korostus) paljastaa, että Nattiez näyttäisi myöhemmässäkään tuotannossaan uskovan eräänlaisen musiikillisen neutritason (musiikki *sinänsä*) olemassaoloon ja että siitä olisi mahdollista saada ns. pyyteetöntä tietoa (neutritasosta ks. esim. Molino 1975 ja 1990; Nattiez 1976, 239–398; vrt. myös Monelle 1992, 90–94 ja 120–124). Nattiezin teesi musiikillisten tasojen kolmijaosta (*poiesis, niveau neture ja aiesthesis*; ks. esim. 1976, 50–62) on saanut osakseen melko kovaakin kritiikkiä (mm. Hatten 1980).

Minäkään en ole halukas väittämään, että kerronnallisuus olisi yksinomaan musiikin *sinänsä* ominaisuus ennen kaikkea sen vuoksi, että suhtaudun epäilevästi mahdollisuuksiini saada luotettavaa tietoa musiikista *sinänsä*. Ymmärrän kerronnallisuuden ensisijaisesti kuulijan asenteeksi: musiikilliset ärsykkeet *yri-*

¹³ Rowellin mielestä tonaalisuus on kaikkein voimakkain temporaalisen voiman ilmaus länsimaisessa musiikissa. Siten temporaalisuus olisi ensisijainen verrattuna tonaalisuuteen.

tetään *hahmottaa* enemmän tai vähemmän pysyvien musiikillisten olioiden projektioksi ajallisessa jatkumossa (vrt. Nattiez 1990, 257, Ricoeur 1994, 113–168; Heiniö 1988, 15–17). Nämä kaksi seikkaa, olio(t) ja ajallinen ulottuvuus, toistuvat monissa kerronnallisuuden määrittelyissä. Robert Scholesille (Scholes 1980, 209) kerronnallisuus

on tapahtumien sekvenssin symbolista esittämistä, ja niitä yhdistävät aika ja aihe.

Claude Brémontin (1973, 99–100) mukaan kerronnallisuuden minimiehto on se, että subjektille tai subjektissa¹⁴ on tapahtunut jonkinlainen transformatio aikojen A ja A+:n välillä.

Nämä kerronnallisuuden määritelmät on tehty silmällä pitäen erityisesti (kauno)kirjallista diskurssia, mutta niitä voidaan soveltaa myös musiikkiin, sillä musiikillisten olioiden (tai identiteettien) transformoituminen ajassa yhdistää sitä muihin kertoviin taiteisiin.¹⁵ Ivanka Stoianovalle (1978, 219–221) musiikillisen kerronnallisuuden keskeinen piirre on determinoitu suuntautunut linearisaatio, joka jännittyy alkuimpulssin ja päämäärän (*fin-objectif*) välille. Samoilla linjoilla on myös Tarasti, joka kaikkein väljimmässä musiikillisen kerronnallisuuden määritelmässään kuvaa sitä

ihmismielen yleiseksi kompetenssiksi, joka käsittää ajallisten tapahtumien asettamisen tiettyyn järjestykseen, syntagmaattiseen jatkumoon, – – jolla on alku, kehittäminen ja loppu, eräänlainen kaarimainen progressio (Tarasti 1994, 24; vrt. myös Barney Childsin ajatuksia kerronnallisesta kaaresta, ”*narrative curve*”, Childs (1977, 195).

Sävallyksen narratologisessa analyysissä keskeistä on selvittää miten tämä Tarastin mainitsema syntagmaattinen jatkumo on organisoitu, miten musiikillista (kineettistä) energiaa kanavoidaan, miten aikaa manipuloidaan, onko teoksessa korostettuja musiikillisia hahmoja (esim. teemoja, motiiveja, rytmejä, harmonioita, sointivärejä ja näiden yhdistelmiä), ja jos on, mitä niiden identiteet(e)ille tapahtuu sävallyksen aikana, kehittyvätkö ne vai tulevatko ne likvidoiduiksi. Tällainenkin lähestymistapa on semioottinen, sillä siinä pyritään paljastamaan teoksen merkitysjärjestelmä siltä osin kuin se osallistuu sen narratiiviseen artikulaatioon.

¹⁴ Musiikissa: motiivi, teema, harmonia, sointiväri tai mikä tahansa musiikillinen olio, ele tai figuuri, joka alkaa yksilöityä kontekstistaan.

¹⁵ Ks. esim. Ricouerin (1985, 29–30) luetteloa kerronnan lajeista, joiden joukossa hän ei mainitse musiikkia. Vrt. myös Pasler 1989, 241–244 ja Nattiez 1990, 257.

Kirjallisuusuuttelo

- Abbate, Carolyn 1991. *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Barthes, Roland 1982. Structural Analysis of Narratives [1966]. Trans. S. Heath. Teoksessa *A Barthes Reader*. Toim. Susan Sontag. New York: Noonday Press. S. 251–295.
- Benveniste, Emile 1971. *Problems in General Linguistics* [1966]. Trans. M. E. Meek. Miami Linguistics Series 8. Coral Gables, FL: University of Miami Press.
- Boulez, Pierre 1975. *Par volonté et par hasard: Entretiens avec Célestin Delille*. Paris: Seuil, Collection 'Tel Quel'.
- Brémond, Claude 1973. *Logique du récit*. Paris: Seuil.
- Bruner, Jerome 1986. *Actual Minds, Possible Worlds*. Cambridge, MA and London: Harvard University Press.
- 1991. The Narrative Construction of Reality. *Critical Inquiry* 18 (1): 1–21.
- Childs, Barney 1977. Time and Music: A Composer's View. *Perspectives of new music* 15 (2): 194–219.
- Cone, Edward T. 1974. *The Composer's Voice*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Genette, Gérard 1983. *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil.
- 1986. *Narrative Discourse* [1972]. Trans. J. Lewin. Oxford: Basil Blackwell.
- Grabócz, Márta 1986. *Morphologie des oeuvres pour piano de Liszt: Influence du programme sur l'évolution des formes instrumentales*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet.
- Hatten, Robert S. Nattiez's semiology of music: Flaws in the new science. *Semiotica* 31–1 (2): 139–155.
- 1991. On Narrativity in Music: Expressive Genres and Levels of Discourse in Beethoven. *Indiana Theory Review* 12: 75–98.
- 1994. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.
- Heiniö, Mikko 1988. Lastenkamarikonserteista pluralismin. Postmoderneja piirteitä uudessa suomalaisessa musiikissa. *Musiikki* 1–2: 3–139.
- Kivy, Peter 1984. *Sound and Semblance: Reflections on Musical Representation*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Kramer, Jonathan D. 1988. *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*. New York: Schirmer.
- Kramer, Lawrence 1990. *Music as Cultural Practice, 1800–1900*. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press.
- 1991. Musical Narratology: A Theoretical Outline. *Indiana Theory Review* 12: 141–162.
- Molino, Jean 1975. Fait musical et sémiologie de la musique. *Musique en jeu* 17: 37–61.

- 1990 Musical Fact and the Semiology of Music. Trans. J. A. Underwood. *Music Analysis* 9 (2): 113–156.
- Monelle, Raymond 1991. Structural Semantics and Instrumental Music. *Music Analysis* 10 (1–2): 73–88.
- 1992. *Linguistics and Semiotics in Music*. Contemporary Music Studies 5. Reading and New York: Harwood Academic Publishers.
- 1995. Music and Semantics. Teoksessa *Musical Signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music* Toim. E. Tarasti. Berlin and New York: Mouton de Gruyter. S. 91–107.
- Nattiez, Jean-Jacques 1973. Y-a-t-il un diégèse musicale?. Teoksessa *Musik und Verstehen*. Toim. P. Faltin ja H.-P. Reinecke. Köln: Arno Verlag & Hans Gerig. S. 247–257.
- 1976. *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris: Union générale d'éditions.
- 1990. Can one speak of narrativity in music? *Journal of the Royal Music Association* 115 (2): 240–257.
- Pasler, Jann 1989. Narrative and Narrativity in Music. Teoksessa *Time and Mind: Interdisciplinary Issues*. Toim. J. T. Fraser. Madison, WI: International University Press. S. 233–259.
- 1991. Postmodernism, narrativity, and the art of memory. *Contemporary Music Review* 7: 3–32.
- Rautavaara, Einojuhani 1989. *Omakuva*. Juva: WSOY.
- Ricoeur, Paul 1985. *Time and Narrative*. Vol. 2 [1984]. Trans. K. McLaughlin and D. Pellauer. Chicago and London: University of Chicago Press.
- 1994. *Oneself as Another* [1990]. Trans. K. Blamey. Chicago: University of Chicago Press.
- Rowell, Lewis 1987. Stasis in music. *Semiotica* 66–1 (3): 181–195.
- Scholes, Robert 1980. Afterthoughts on Narrative II: Language, Narrative, and Anti-Narrative. *Critical Inquiry* 7: 204–212.
- Sivuoja-Gunaratnam, Anne 1989. Rautavaaran Thomaksen kerronnallisista asetelmista. *Synteesi* 4: 76–91.
- 1994. Sarjallisuuden estetiikkaa. *Musiikkitiede* 1–2: 89–117.
- (tulossa) *Narrating with Twelve Tones: Einojuhani Rautavaara's First Serial Period (ca. 1957–1965)*. Väitöskirja, musiikkitieteen laitos, Helsingin yliopisto.
- Stravinsky, Igor 1970. *Poetics of Music in the Form of Six Lessons* [1942]. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Tammi, Pekka 1992. *Kertova teksti. Esseitä narratologiasta*. Gaudeamus: Jyväskylän.
- Tarasti, Eero 1994. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- White, Hayden 1981. The value of narrativity in the representation of reality. Teoksessa *On Narrative*. Toim. W. J. T. Mitchell. Chicago: University of Chicago Press. S. 1–23.

Alfonso Padilla

Musiikin tila- ja aikakäsitteistä¹

Ajan paikka ei ole avaruudessa vaan se on avaruutta.
(Karlheinz Stockhausen.)

Koska musiikki on aikaa, se luo oman aikansa luomalla itsensä.
(Gisèle Brelet.)

Musiikki on ajan salaperäinen muoto.
(Jorge Luis Borges.)

Kaikki olevaiset ovat olemassa suhteessa kahteen ulottuvuuteen: avaruudelliseen ja temporaaliseen. Tilan ja ajan ulkopuolella ei ole olemassa mitään; musiikkikin ilmenee tilassa ja ajassa, vaikka sen avaruudellisuutta harvoin pohdiskellaan. Yleensä väitetään, että musiikki on ”ajan taidetta” – se ei ole objekti tai artefakti vaan ajassa etenevä prosessi. Toisaalta maalaustaidetta pidetään avaruudellisena taiteena ilman temporaalista ulottuvuutta. Silti musiikilla on myös avaruudellinen ja maalaustaiteella ajallinen aspekti, vaikka se saattaakin tuntua omituiselta ja jopa ristiriitaiselta. Maalaustaiteen ja musiikin välillä on monia samankaltaisia kategorioita: ”sanat kuten muoto, rytmi, tekstuuri ja väri soveltuvat yhtä hyvin molempiin, ja tietyin varauksin on mahdollista hyväksyä perusvastaavuus näiden termien välillä” (Dennis 1966, 13). Matoré puolestaan on sitä mieltä, että joitakin maalaustaiteen peruskategorioita (valo, väri, materia ja muoto) ilmaistaan musiikissa esimerkiksi liikkeen ja tiheyden käsitteillä (1986, 32). Kandinsky (1990) korosti jatkuvasti sitä, kuinka läheisiä musiikki ja maalaustaiteet ovat.²

Kaikessa keskustelussa musiikista ajallisena ja avaruudellisena kategoriana käytetään käsitteitä, jotka hahmottavat sen todellisuusulottuvuuden omaavaksi ontologiseksi entiteetiksi. Pohdinnassa käytetään myös metaforisia ilmauksia,

¹ Tämä artikkeli on hieman muokattu versio Padillan väitöskirjan kolmannesta luvusta. Suomennos on tekijän, kieliasun on tarkistanut Anna Halme.

² Kandinsky (1990, 98–101) mukaan eri taiteiden vertailu keskenään edellyttää sitä, että se tapahtuu *periaatteiden* tasolla, sillä jokaisella taiteella on omia keinoja ja tapoja, jotka eivät ole siirrettävissä taiteesta toiseen. Musiikin ja arkkitehtuurin välisistä korrelaatioista kts. Young et al. (1993).

kuten on tavallista musiikissa, jonka sanastosta suurin osa on peräisin musiikin ulkopuolelta.³

Musiikin avaruudellisuus ja ajallisuus ilmenevät monimutkaisella tavalla, koska ne tapahtuvat samanaikaisesti. Modernin fysiikan näkemyksen mukaan ajallista ulottuvuutta ei ole olemassa erillään avaruudellisesta eikä päinvastoin (Hawking 1996, 24). Dimensioiden erottelu toisistaan on tieteellisen analyysin abstraktio. Yhden aspektin käsittely kerrallaan tarkoittaa sitä, että huomio kohdistuu musiikin yhteen kvaliteettiin; se ei merkitse toisen puolen unohtamista. Siksi vaikuttaa olevan paikallaan pitää musiikkia *spatiaalis-temporaalisena ilmiönä*, kuten Parret (1986, 30–31) ehdottaa.

Kaikkien korkeakulttuurien filosofit ja oppineet ovat vuosituhansien ajan pohtineet tila- ja aikakäsityksiä. Tiedetään, että on lukuisia primitiivisiä kulttuureita, joilla on hyvin kehittyneitä ja monimutkaisia käsityksiä tilasta ja ajasta. Tässä pohditaan kuitenkin musiikillista tilaa ja aikaa suppeammassa merkityksessä. Tämän vuoksi aika-tila-problematiikan laajaa ja pitkää länsimaista filosofista ja tieteellistä perinnettä ei käsitellä, kuten ei myöskään esitetä eri kulttuureita vertailevia näkemyksiä.

*Musiikillinen tila -käsite*⁴

Käsitys musiikista tilana oli pikemmin metaforinen kuin kirjaimellinen 1940-luvun loppupuolelle, *musique concrète* -tyylisuunnan ilmaantumiseen asti. Konkreettisen ja sarjallisen musiikin ajoista lähtien musiikin soiva kenttä tai akustinen alue alettiin käsittää aivan uudella tavalla: puhuttiin parametreista eli musiikkia koostavista osista. Elektronisen musiikin myötä ja tietokoneiden laajan ja monipuolisen käytön ansiosta tämä käsitys syveni musiikin tutkimisessa ja säveltämisessä. Musiikillinen tila -käsitteellä on monia merkityksiä; tässä käsitellään vain joitakin niistä.

Parretin mukaan (1986, 27) musiikin spatiaalistuminen tapahtuu kolmella tasolla: akustisella, fenomenologisella (voitaisiin sanoa *aistesisella*) ja struktuurallisella. Ensimmäinen taso liittyy musiikin akustisiin ominaisuuksiin, toinen musiikin havaitsemiseen (akustiseen, psykologiseen, fenomenologiseen, analyttiseen ja esteettiseen havaitsemiseen) ja viimeinen musiikin rakenteeseen. On tietenkin selvää, että tasojen välillä ei ole ylipääsemättömiä kUILUJA.

³ Oikeastaan hyvin harvat käsitteet ovat syntyneet tai käytössä vain musiikissa – tämä on yleismaailmallinen ilmiö.

⁴ Ranskan ja espanjan kielissä on käsitteet ”l’espace sonore” ja ”espacio sonoro”, mutta suomeksi ”musiikillinen tila” on onnistuneempi ilmaus kuin ”soiva tila”.

Tähän musiikillisen tilan eriytymiseen voi vielä lisätä Tarastin käsityksen musiikin jakautumisesta ulko- ja sisäpuoliseen tilaan (1994, 42–43). Sisäinen akustinen spatiaalisuus liittyy äänen immanentteihin ominaisuuksiin kuten sointiväriin, sävelkorkeuteen, intensiteettiin, alukkeeseen, sävelkestoon jne. Ulkoinen akustinen spatiaalisuus on tapa, jolla ääni on olemassa tietyssä paikassa, olkoon se suljettu, avoin tai osittain avoin. Sisäinen aistesinen spatiaalisuus on kuulijan yksilöllinen äänen havaitseminen, kun taas ulkoinen liittyy ulkoiseen akustiseen spatiaalisuuteen psykoakustisten prosessien avulla. Sisäinen rakenteellinen spatiaalisuus koskee tietyn musiikillisen korpuksen soivan kentän perusmateriaalia, kuten viritysyhteisiä, asteikkoja, motiiveja, moduuleja, soluja, perustemporaalista järjestystä, dynamiikkaa, morfologiaa jne. Ulkoinen rakenteellinen spatiaalisuus on musiikillinen syntaksi eli se, miten perusmateriaalia käytetään.

Musiikin avaruudellisella dimensiolla on siis monia ilmenemismuotoja. Parretin (1986, 26) mukaan tilan tärkein piirre on korostaa objektin *materiaalisuutta*. Näin käsitettynä musiikki on olemassa soivien fyysisten aaltojen muodossa, joilla on paikka avaruudessa ja jotka liikkuvat paikasta toiseen. Akustiikkahan liittyy läheisesti nimenomaan musiikin avaruudelliseen dimensioon. Kuten Dufourt sanoo (1991, 273), ”oikeastaan ääni on tilassa. Sitä representoidaan kolmiulotteisessa tilassa ja sitä ajatellaan funktionaalisessa tilassa.” Akustiikka käsittelee äänen koostumista, tuottamista, liikettä tilassa, resonanssia, sointiväriä, fyysisen tilan akustiikkaa, kuulemistä, ihmisäänen akustiikkaa jne. Kaikki nämä ilmiöt ilmenevät tilassa. Musiikki on *todellisesti olemassa* tilassa, ei vain kuulijan kuvitelmissa.⁵

Sointiväri on kvaliteetti, joka vaikuttaa ensisijaisesti musiikin spatiaaliseen ulottuvuuteen. Tämän Berlioz ymmärsi jo varhaisessa vaiheessa liittyvän sointivärin spatiaalisen illuusion luomiseen sellaisten kategorioiden avulla kuin ”liike”, ”lähikuvat” ja ”soivat taustat” (Bartoli 1986, 32). Tämän vuosisadan alkupuoliskolla Varèse kehitti orkestraalisen ajattelutavan, jonka pohjalta luotiin 1950-luvulla kenttäteknikka tai *spatial sonoristics* (Iannis Xenakis, puolalaiset, György Ligeti), *spektrimusiikin* edeltäjä.⁶ Erityisesti Xenakisilla (1994),

⁵ Lang (1962, 15) redusoi musiikin kolmeen elementtiin: sävelkorkeuteen, -kestoon ja voimakkuuteen. Hänen esteettiseen skeemaansa ei kuulu idea musiikista spatiaalisena ilmiönä. Hän on kuitenkin oikeassa väittäessään, että musiikin spatiaalinen ulottuvuus ei yksinään anna sille taiteen statusta.

⁶ K. Serocki organisoijien vuodesta 1956 lähtien musiikillista diskurssia tilaan ja sointiväriin liittyvien menettelyjen avulla (Davies 1983, 29 et sq.). Kts. myös Salmenhaaran (1964) analyysi Ligetin *Atmosphères*-teoksesta ja muiden Ligetin teosten analyysi saman tekijän teoksessa *Das musikalische Material und seine Behandlung in den Werken Apparitions, Atmosphäre, Aventures und Requiem von György Ligeti* (1969).

säveltäjällä ja arkkitehdillä, on taipumus pitää musiikkia ensisijaisesti akustis-spatiaalisenä ilmiönä.⁷

Sointiväri, tila ja aika ovat peruselementit, joista vuonna 1975 (Grisey 1991, 291) sai alkunsa eräiden säveltäjien luoma spektrimusiikin tyyli. He (mm. Gerard Grisey, Tristan Murail, Huges Dufourt) pyrkivät organisoi-maan uutta akustista tilaa uusilla musiikillista tilaa ja aikaa koskevilla käsi-tyksillä: ”Olkoon kysymys elektroakustisesta tai tietokonemusiikista, meidän aikamme musiikki on tilan musiikkia” (Dufourt 1991, 273). Kun musiikki vapautuu mekaanisesta tuotantotavastaan, se ymmärretään spatiaalisesti. Sointiväristä on tullut tyyliuunnan perusparametri. Sen tavoitteena on luoda musiikkia, jossa sointiväri muuttuu hitaammin tai nopeammin erilaisilla me-netelmillä, mm. niin, että sointivärit vaihtuvat toisiksi jatkuvassa muodon-muutoksessa. (Mts. 274–276.) Tällaisessa musiikissa sävelkorkeus ei enää hallitse soivaa kenttää ja rytmi menettää autonomiansa: musiikki muuttuu sointiväriin polyfoniaksi, spatiaaliseksi taiteeksi.

Kuulohavainnossa musiikilla on spatiaalinen aspekti. Vaikka musiikillinen tila syntyykin äänen liikkeestä tilassa, se ei ole pääasiallisesti geomet-rista vaan elämyksellistä. Säveltaideteoksen muodon hahmottamiseksi se on kuultava loppuun asti. Teoksen loputtua kuulija spatiaalistaa sen, paradok-sista kyllä, silmänräpäykselliseksi kuvaksi, hieman samaan tapaan kuin maalaus tai veistos hahmotetaan (Charles 1987, 7).

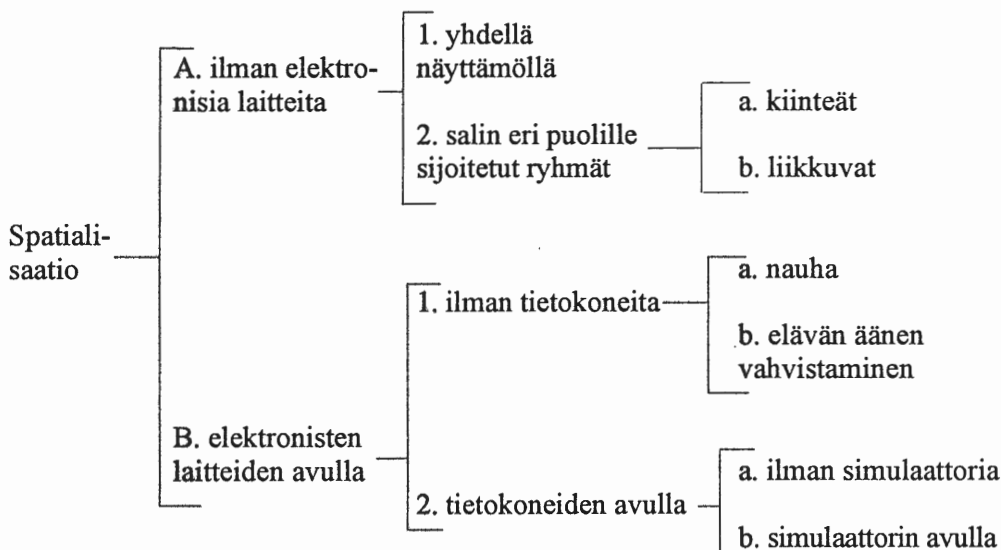
Musiikista keskusteltaessa (länsimaisessa) arkikielessä käytetään länsi-maisen notaation visuaaliseen aspektiin perustuvaa kuvailevaa ”spatiaalista” sanastoa. Puhutaan kaarista, intervaleista, liikkeestä, asteista, asteisesta liik-keestä, rinnakkaisesta tai päinvastaisesta liikkeestä, korkeudesta, noususta, laskusta jne. Stravinskyn tavoin (1979, 108) useimmat säveltäjät ja musiikin-tutkijat käyttävät näitä ja muita termejä musiikin spatiaalisuudesta puhues-saan. Esimerkiksi Purce (1974) tutkii *spiraali*-käsitettä Stockhausenin 1960-luvun musiikissa.

Länsimaisella musiikilla on ollut erittäin läheinen suhde arkkitehtuuriin, mikä ajoittain on vaikuttanut ratkaisevasti musiikin tyylikausien muotoutu-miseen. Arkkitehtuurin näkökulmasta musiikki tapahtuu tilassa ja on luon-

⁷ Vuonna 1958 Xenakis (1976, 17) ilmaisi ajattelevansa musiikkia avaruudellisuuden kannalta: ”Musiikissa selkein suoraviiva on sävelkorkeuden jatkuva muutos, glissando. Soivien pintojen (ja volyymien) rakentaminen glissandoilla on täynnä lupauksia olevaa kiihkeää etsintää. Kaarevien pintojen vääntäminen, laajennukset, supistukset, taivuttami-set jne., koko uusi maailma on käden ulottuvilla – –. *Metastasis* edustaa ensimmäisenä näkemystä järjestetyistä pinnoista musiikin avaruudessa.” Lisää Xenakisin käsityksistä spatiaalisuudesta kts. Xenakis 1994.

teeltaan ensisijaisesti spatiaalinen ilmiö.⁸ (Winckel 1971, 45–47.) Konkreettisen ja elektronisen musiikin alkuvaiheessa kiinnitettiin paljon huomiota äänen spatiaalisen havaitsemisen erilaistamiseen. Jokapäiväisessä elämässä tai konsertissa ihminen pystyy useimmiten tunnistamaan äänilähteen suunnan. Monet säveltäjät ja teknikot olivat 1950-luvulla kiinnostuneita stereoilmiöstä, josta lähes jokaisella nykyään on päivittäisiä kokemuksia.⁹ Tuon ajan toinen mielenkiinnon kohde oli äänen pilkkominen ja siirtäminen konserttisalissa yleisöä ympäröivillä kaiuttimilla, jotka mahdollistivat ennen kokemattoman syvyyden tunnun. Näillä keinoilla pyrittiin manipuloimaan äänen liikettä, sen siirtymistä paikasta toiseen. (Poullin 1957, 105–107.)

Musiikin spatiaalisuuteen liittyy myös *konsertin estetiikka*, kokonaisuus, johon kuuluu sellaisia aspekteja kuin soitinkokoonpano, miten muusikot suhtautuvat toisiinsa, miten he sijoittuvat keskenään ja yleisöön nähden, käytetäänkö elektroakustista laitteistoa ja miten tämä integroituu musiikinesityksen kokonaisuuteen. Kaaviossa 1 Nunes (1994, 124) esittää konsertin musiikillisen spatiaalistumisen typologian (modaliteetit).



Kaavio 1.

⁸ Stockhausenin ja Xenakisin tavoin Pierre Boulez pohti 1950-luvulla konserttisalin arkkitehtuuria. Sen piti hänen mukaansa palvella nykymusiikin tarpeita muusikkojen ja yleisön sijoittamisen liikkuvuuden, salin vaihtelevan akustiikan yms. avulla. Ideat toteutettiin vasta 1970-luvulla IRCAMissa ja 1990-luvulla Cité de la Musiquessa, Pariisissa. Tilan akustiikan roolista sävelteoksen konkretisoitumisessa Boulez (1977, 77) sanoo, että akustinen tila ottaa itselleen artikulaation funktion ”struktuurien jakautumisen indeksinä”.

⁹ Kts. mm. Poullinin (1957), Philippot’n (1959), Stockhausenin (1961a ja b), Lippmanin (1963) ja Blaukopfin (1971) artikkelit, joissa annetaan teknistä tietoa ”ihmeellisestä keksinnöstä” ja stereotekniikkaa pohditaan myös esteettisestä näkökulmasta.

Francis Bayer (1981, 13) kutsuu musiikin soivaa spatiaalistumista esityksessä ja kuuntelemisessa ulkopuoliseksi akustiseksi tilaksi (*espace acoustique extrinsèque*), jolla on kolme ilmenemismuotoa: ”reliefi-, ubikviteetti- ja mobiilitteettiefektit”. Bayerin (mts. 10) mukaan musiikin spatiaalisuus ilmenee myös muusikkojen fyysisissä eleissä. Kaikki musiikin muotoon liittyvät kategoriat – esim. symmetria, asymmetria, toisto, inversio – ovat lähtöisin matemaattisista ja avaruudellisista käsitteistä.¹⁰ Kaikki motiivin muuntumisen termit (inversio, rapuliike jne.) johtuvat musiikin ymmärtämisestä spatiaalisena ulottuvuutena. (O’Connell 1968, 35–36.)

Toinen musiikillinen tila -käsitteen merkitys on rakenteellinen. Ihmisen kuuleminen liikkuu alueella kahdestakymmenestä kahteenkymmeneentuhanteen hertsia. Tämä soiva kenttä tai musiikillinen tila on säveltäjän lähtökohtana. Näin ymmärrettynä musiikillisen tilan organisoituminen tarkoittaa sitä, miten säveltäjä määrää teoksen säveltämiskriteerit, jakaa soivaa kenttää (mm. vityssysteemeihin, moduuleihin ja asteikkoihin), rakentaa teokselle kieliopin, syntaksin ja morfologian. (Eri musiikkikulttuurit, [tyyli]aikakaudet, koulukunnat ja säveltäjät – ja jopa yhden säveltäjän eri tyylikaudet tai sävellystyylit – erotuvat keskenään ensisijaisesti siinä, miten musiikillinen tila on organisoitu.)

Rakenteellisesta näkökulmasta musiikin tila -käsitteellä on kaksi merkitystä, suppea ja laaja. Bayer (1981, 9) operoi käsitteen suppealla merkityksellä:

Sävelkorkeuden tutkimus johdattelee meidät pohtimaan ajatusta *tilasta*, sävelkesto pohtimaan *aikaa*, voimakkuus *määrää* ja sointiväri *laatua*.

Toisin sanoen Bayerille musiikillisen tilan käsitteitä ovat mm. vityssysteemi, asteikko, sävelala, melodia ja harmonia, siis käsitteet, jotka liittyvät äänen frekvenssiin ja joita Tarasti (1994, 47) kutsuu *pisteellisiksi tiloiksi*. Niinpä kun perinteisen kiinalaisen musiikin sanotaan olevan pääasiallisesti pentatonista, tarkoitetaan sitä, että se jakaa musiikillisen tilan ja organisoii sitä tietyllä tavalla ja käyttää tiettyä sävelten ja funktioiden hierarkiaa. Suppeassa merkityksessä musiikillinen tila koskee sekä soivan materiaalin sisäistä distribuutiota sävelkorkeuksina että hierarkioiden ja funktioiden määrittämistä. Bayerin (1981, 13) mukaan ”käytännössä musiikillinen tila on sisäisen spatiaalisuuden muoto,

¹⁰ On olemassa useita kirjoituksia siitä, miten symmetrian ja sopusuhtaisuuden periaatteet, mm. Fibonaccin sarja ja kultainen leikkaus, ovat soveltuneet musiikkiin. Monet näistä tutkimuksista koskevat Bartókin musiikkia. Joidenkin tutkijoiden mukaan Machaut, Bach, Mozart, Haydn, Debussy ja Sibelius olisivat käyttäneet sekä Fibonaccin sarjaa että kultaista leikkausta. Muita matemaattisia rakenteita käyttäneitä säveltäjiä ovat mm. Křenek, Babbitt, Stockhausen, Nono, Ligeti ja Kokkonen. (Kts. Kramer 1973 ja 1988 luku X. Kriittisen katsauksen aiheeseen antaa Oramo 1982.)

joka määrittäyty toisiinsa suhteessa olevista äänistä kuten ne kirjoitetussa muodossa ilmenevät partituurissa”. Suppeassa mielessä musiikilliseen tilaan siis liittyy musiikin kieli, sanasto, kielioppi ja syntaksi.¹¹ Tästä näkökulmasta Bayer käsittelee 1900-luvun musiikkia tonaalisuudesta luopumisesta 1970-luvun uusimpiin sisäisen musiikillisen tilan järjestämisen tapoihin asti.

On olemassa myös laajempi käsitys musiikillisesta tilasta – se sisältää kaikki musiikin parametrit, myös temporaalisuuden.¹² Tätä käsitystä esiintyy eniten nykymusiikin tutkimuksessa. Pierre Boulez käyttää ilmaisua *espace sonore* sekä laajassa että suppeassa merkityksessä. Hänen teoreettisen mielenkiintonsa keskeinen tavoite on 1940-luvulta lähtien ollut luoda musiikillisen tilan ja ajan ”yleinen käsite” – kuten hän itse asian ilmaisee. Tärkeimmässä teoreettisessa teoksessaan *Penser la musique aujourd’hui – Le nouvel espace sonore* Boulez esittää ehdotuksensa yksityiskohtaisesti.¹³

Boulezin musiikillinen tila -kategoria käsittää kaikki tähän asti esitetyt aspektit: akustiikan ja havaitsemisen ulottuvuudet, muusikon eleet, konsertin estetiikan ja rakenteellisen merkityksen. Boulez pyrki 1950- ja 1960-lukujen vaihteessa kehittämään sarjallista teoriaa, joka olisi vapaa 1700-luvulta periytyvän tasavireisen asteikon tyranniasta. Sen sijaan Boulez (1977, 93–94) ajatteli teoriaansa voitavan soveltaa

mihin tahansa systeemiin perustuvaan mihin tahansa temperoituun tilaan, mihin tahansa temperoimattomaan tilaan, mihin tahansa oktaaviin tai muuhun intervalliin perustuvaan moduuliin. On kysymys – – eräästä tämän hetken musiikkiajattelun kiireellisimmistä tehtävistä: käsittää ja toteuttaa erilaisten käytettyjen soivien tilojen *suhteellisuus*.

Boulezin mukaan musiikillinen tila voi olla homo- tai heterogeeninen, pinnaltaan sileä (*lisse*) tai asteittaisesti jakautunut (*strié*). Hän operoi tässä ja muuallakin jatkuvuuden ja epäjatkuvuuden käsitteillä. Boulezin mukaan jatkuvuus

¹¹ Tämä tapa käsittää musiikillista tilaa on laajalti levinnyt erityisesti joukkoteoreettisissa nykymusiikin analyyseissa. Esim. kts. J. W. Bernardin artikkeli ”Spatial Sets in Recent Music of Elliott Carter” (1983).

¹² Gärdenforsin (1988, 19) mukaan musiikillinen tila käsittää ensisijaisesti sävelkorkeuden (*pitch*) ja ajan (*time*), mutta myös voimakkuuden (*loudness*), sointiväriin ja horisontaalisen tilan, kun kysymyksessä on stereokuunteleminen.

¹³ Boulez oli ensimmäisiä sodanjälkeisiä säveltäjiä, jotka yrittivät luoda systemaattista teoriaa musiikin spatioalisuudesta ja ajallisuudesta. Myös Stockhausen ja Xenakis esittivät 1950-luvulla aiheesta omia näkemyksiään. Boulezin *Penser la musique...* julkaistiin v. 1963, ja se perustuu hänen v. 1960 ja 1961 Darsmtadtissa pitämiinsä luentoihin. Boulezin teoreettinen kirjoitustyyl ei ole aina täsmällistä, selkeää ja konkreettisiin asioihin liittyvää. Usein hänen teksteissään yksi kategoria voi saada monia merkityksiä, ja hänen diskurssinsa monimielisyys vaikeuttaa ideoiden ymmärtämistä.

ja epäjatkuvuus eivät ole toisensa täysin poissulkevia entiteettejä, vaan ne ehdollistuvat toisistaan ja voivat jopa muuttua toisikseen. Boulezin (mts. 95) mukaan ”jatkuvuus *ilmenee* mahdollisuudessa *leikata* tila tiettyjä lakeja noudattamalla; jatkuvuuden ja epäjatkuvuuden välinen dialektiikka kulkee katkomisen [*coupure*] käsitteen kautta”, jota joko määrittää toistuva kaava tai se voi olla määrittämätön, vapaa tai epäsäännöllinen.

Viitattaessa soivan kentän perusyksikön strukturointiin Boulez (mts. 97) käyttää käsitettä *moduuli* (esim. oktaavi missä tahansa tasavireisessä systeemissä). Suorat tilat (*espaces droits*) liittyvät kiinteisiin moduuleihin, kaarevat tilat (*courbes*) taas säännöllisesti tai epäsäännöllisesti vaihteleviin moduuleihin. Säännöllisesti vaihteleva moduuli tuottaa paikallistetun (*focalisé*) kaarevan tilan, epäsäännöllisesti vaihteleva paikallistamattoman. Pesä (*foyer*) on perusmoduuli, jonka mukaan kaikki muut määräytyvät.

Edelleen Boulezin mukaan *säännölliset* tilat käyttävät samaa tasavireisyyttä riippumatta siitä, millä moduuleilla operoivat – vastakkaisissa tapauksissa tilat ovat *epäsäännöllisiä*. Suorat, kaarevat, säännölliset ja epäsäännölliset tilat kuuluvat asteittaisiin tiloihin; sen sijaan sileät tilat on määriteltävä yleisemmin ja joustavammin. Jos frekvenssien jakautuminen on melko tasaista, kysymys on johdattamattomasta (*non dirigé*) tilasta. Boulez (mts. 98–99) tiivistää käsityksensä oheiseen taulukkoon (kaavio 2).¹⁴

Tätä musiikillisen tilan typologiaa Boulez on soveltanut myös musiikilliseen aikaan ja hieman muunnettuna muihinkin parametreihin. Boulez itse on hyödyntänyt enimmäkseen typologian homogeenisia tiloja. *Répons*-teoksessa hän laajentaa palettiaan huomattavasti.

¹⁴ Koska Boulezin spatiaalisuuden typologia ei välttämättä ole sidottu länsimaiseen musiikkiin – vaikka hän onkin luonut sen vain länsimaisen nykymusiikin pohjalta – sitä voitaisiin soveltaa myös muiden musiikkien tutkimukseen.

I. *Homogeeniset tilat*

A. Astcittaisesti jakautuneet tilat

1. Määrätty katkominen, kiinteä tai vaihteleva

a. Kiinteä moduuli: suorat tilat

b. Vaihteleva moduuli: kaarevat tilat

Paikallistetut ———— [Yksi pesä
Monia pesiä

Paikallistamattomat

2. Kiinteä tai vaihteleva moduuli

a. Kiinteä määrätty katkominen: säännölliset tilat

b. Vaihteleva määrätty katkominen: epäsäännölliset tilat

Paikallistetut ———— [Yksi pesä
Monia pesiä

Paikallistamattomat

B. Sileät tilat

Määrittämätön katkominen; ei moduuleita

Frekvenssien tilastollinen jakautuminen

Tasainen: johtamattomat tilat

Epätasainen: johdetut tilat – kvasipesiä

II. *Heterogeeniset tilat*

Sileät/astcittaisesti jakautuneet tilat ———— [Vuorottelu
Päällekkäisyys

Kaavio 2.

Musiikillinen aika -käsite

On hyvin vaikea määritellä aika-käsitettä yksiselitteisesti. Eksakteissa tieteissä aika, tila ja materia (sekä energia) ovat toisistaan erottamattomia käsitteitä (Keskinen 1989, 173). Jotkut ajattelijat kieltävät sellaisen ”musiikillisen ajan” olemassaolon, jolla olisi erilainen ontologinen status kuin ”normaali-”, ”reaali-” ja ”absoluuttisella”¹⁵ ajalla. Alperson (1980, 414) väittää, että ””musiikillinen aika” -käsitteen käyttö erityisestä musiikin luomasta ajasta on virheellistä”. Alpersonin mukaan ontologisesti on olemassa vain yksi aika¹⁶ ja elämyksellisesti ”musiikin aika” ei erotu muista temporaalisista kokemuksista.¹⁷

Carl Dahlhaus on samaa mieltä kuin Alperson siitä, ettei musiikin kokeminen välttämättä psykologisesti poikkea muista temporaalisista elämyksistä. Dahlhaus (1988, 284) korostaa kuitenkin musiikillisen ajan olemassaoloa: ”vain kvalitatiivisten transformaatioiden perusteella on mahdollista päästä musiikille tyypillisen ajan määritelmään”, sellaisen ajan, joka ilmenee ”liikkeen” muodossa. Toisin sanoen musiikin muoto – sen laajassa merkityksessä – on mahdollista käsittää vasta teoksen päätyttyä. Näin ollen musiikin havaitseminen ei ole yksinomaan subjektiivista vaan myös älyllistä, formaalia, rakenteellista. Dahlhausille siis musiikin diskurssin laadullisten muutosten *formaali havaitseminen* on juuri sitä, mitä käsitteellä ”musiikillinen aika” tarkoitetaan. Tämä käsitys on lähellä Vecchionen (1987, 17) musiikillinen liike -käsitettä (*mouvement musical*), joka ymmärretään ”musiikin materiaalin ja muodon glo-

¹⁵ Suhteellisuusteoriassa on todettu, että tila ja aika eivät ole absoluuttisia kategorioita vaan suhteellisia. Jokapäiväisen elämän tasolla puhumme kuitenkin ”absoluuttisesta” ajasta viitatessamme aikaan, joka virtaa psykologisista kokemuksistamme riippumattomasti ja jota on mahdollista mitata kellolla ja kalenterilla.

¹⁶ Väite on epämääräinen ja siksi kyseenalainen. Kuten edellä sanottiin, suhteellisuusteoria osoitti, että absoluuttista aikaa ei ole, pikemminkin ”jokaisella tarkkailijalla voisi olla oma aikansa kellosta mitattuna: erilaisten tarkkailijoiden kantamat kellot eivät välttämättä ole yhdenmukaisia. Näin ollen ajasta tulee henkilökohtaisempi, tarkkailijasta riippuvainen käsite” (Hawking 1996, 151). Toisaalta Hawkingin (mts. 153) mukaan ajan suunnan voi määritellä kolmella tavalla: on termodynaamista (ajan suunta, jossa entropia kasvaa), psykologista (miten me koemme ajan kulkevan ts. muistamme menneisyyttä muttemme tulevaisuutta) ja kosmologista (maailmankaikkeuden laajenemisen) aikaa. Kulttuuriantropologia ja -sosiologia erittelevät ajan monenlaisia kulttuurisidonnaisia muotoja: ekologinen ja sosiaalinen aika, lineaarinen, kehämäinen ja heilurimainen aika, pyhä ja maallinen aika sekä intuitiivinen ja operatiivinen aika (Grebe 1987, 164–167). Muita ajan ulottuvuuksia kts. esim. Heiskanen (1989).

¹⁷ Verrattuna temporaalisuuden kokemiseen muissa taiteissa musiikki ei ole olennaisesti erilainen, subjektiivisempi tai illusorisempi. Jokapäiväisessä elämässä on monia esimerkkejä siitä, miten subjektiivinen aika erottuu reaaliajasta.

baaliksi piirteeksi ja ilmaisukeinoksi”. Musiikillinen aika liittyy siis musiikin diskurssin eri tasojen välisiin suhteisiin – kyseessä on narratiivinen, dramaturginen,¹⁸ rakenteellinen, funktionaalinen ja symbolinen aika. Seuraavaksi käsitellään musiikin temporaalisen ulottuvuuden neljää peruseriaatetta.

Suurin osa muusikoista ja tutkijoista on yhtä mieltä siitä, että on olemassa sellainen ajan laatu, jota voi kutsua musiikilliseksi ajaksi. Musiikin aika on monimerkityksinen käsite (Rowell 1983, 28–36, 167–173), joka ”voi olla monia asioita” (Kramer 1988, xiii). Perinteisesti ajatellaan musiikin ajan koskevan pelkästään tai ennen kaikkea rytmää (sävelkesto), metriä ja tempoa. Moderni käsitys aiheesta menee kuitenkin pitemmälle. Tarastin (1989, 112–113) mukaan

temporaalisuutta ei voi palauttaa pelkkiin rytmisiin tai metrisiin kaavoihin, vaan se on enemminkin syvemmän tason kategoria, josta rytmiset pintailmiöt voidaan johtaa. – – Musiikin ajallisuus – – ilmenee itse musiikillisessa kommunikaatiossa vaikuttaen syvällisesti sen kaikkiin osatekijöihin.

Musiikin temporaalisuuteen sisältyvät myös mm. pulssi, fraseeraus, artikulaatio, ”hengitys” ja muoto.¹⁹ Spatiaalisuuden käsitteet kuten symmetria, asymmetria, (mitta)suhde (*proportion*), tasapaino yms. ilmenevät myös ajallisesti. Musiikin ajallisuuteen liittyy sellaisia kategorioita kuin liike (jatkuva, asteittainen, hyppäyksittäin etenevä), muutos, tapahtuma, peräkkäisyys, kineettinen energia ja antinomat dynaaminen/staattinen, aktiivinen/passiivinen, evolutiivinen/ei-evolutiivinen, lineaarinen/epälineaarinen, suuntautunut/suuntautumaton, jatkuva/epäjatkuva jne. Vecchione (1987, 18–21) liittää liike-käsitteeseen hyvin laajan tasojen asteikon, joka sisältää myös sosiologisia ja antropologisia parametrejä ja jossa musiikin aika ilmenee. Musiikin ajallisuus ilmenee myös käsitteissä muisti, ennustettavuus, odotus, toisto/muuntelu ja toistuvuus/toistumattomuus. Se heijastuu myös Tarastin (1989, 119) neliön muodossa esittämiin suhteisiin, joihin sisältyvät parit palautumaton/palautuva ja ennustamaton/ennustettava:

¹⁸ Barney Childs (1977, 194, 195) pitää musiikillista aikaa musiikin narratiivisuutta ja dramaturgiaa rakentavana elementtinä. Antiikin kreikkalaisista lähtien länsimaalaiset käyttävät *narratiivinen käyrä* -kategoriaa strukturoidakseen nk. temporaalisia taiteita kuten runoutta, draamaa, tanssia ja myöhemmin elokuvaa ja sen moderneja sekamuotoja.

¹⁹ Souris väittää, että liikkeestä tulee tärkein piirre Debussyn musiikissa, jossa muoto yhtyy liikkeeseen (Vecchionen siteeraama 1987, 21).

1	2
palautumaton ennustamaton	palautuva ennustamaton
3	4
palautumaton ennustettava	palautuva ennustettava

Näennäisesti metri, rytmi ja tempo ovat yksinkertaisia kategorioita, mutta silti musiikkitieteessä ei olla yksimielisiä niiden merkityksestä, mikä puolestaan kertoo siitä, kuinka monimutkaisia ne loppujen lopuksi ovat.²⁰ Ongelmakentän laajuuden vuoksi tässä ei käsitellä sitä lainkaan.

Toinen ongelma on, kenen näkökulmasta musiikin ajallisuutta tarkastellaan: säveltäjän, kuulijan vai tutkijan kannalta. Kuulija havaitsee musiikin temporaalisuuden subjektiivisen, eletyn ajan välityksellä erillisenä objektiivisesta, todellisesta, ”kello-ajasta”. Ajan, erityisesti musiikillisen ajan, kokeminen vaatii ihmismuistin aktiivista osallistumista – muuten musiikkia ei olisi meille olemassa (Xenakis 1989, 87). Säveltäjä puuttuu temporaalisuuteen ja spatiaalisuuteen samanaikaisesti: hän pysäyttää ajan manipuloidakseen sitä ja määrää kaikkia parametreja koskevia rakenteellisia-funktionaalisia suhteita. Tutkija puolestaan käsittelee partituurin tai transkription muodossa konkreettistunutta spatiaalistunutta ajallisuutta.

Kolmas ongelma syntyy, kun musiikin ajallisuudesta puhuttaessa käytetään musiikin ulkopuolelta peräisin olevaa metaforista ja allegorista kieltä. Todellisella (objektiivisella) ajalla on vain yksi ulottuvuus, se kulkee jatkuvasti ”eteenpäin” (vaikkakin suhteellisuusteorian mukaan eri nopeuksilla), se ei voi tulla takaisin. Tällä tavoin ymmärrettyä musiikki on aina lineaarista, jatkuvaa – tauko on myös osa musiikkia –, yksisuuntaista, dynaamista, toistumatonta, palautumatonta. Ei siis olisi olemassa epälineaarista, suuntautumaton, epäjatkovaa, staattista, toistuvaa ja palautuvaa musiikkia. Jos kaikki olisi näin selkeää ja helppoa, kysymyksen pohdiskelu loppuisi tähän. Koska musiikki on luon-

²⁰ Hastyn (1981, 183, 184) mukaan rytmille on kolme tulkintaa: ”1) kvantitatiivinen sävelkesto, pulssin ja metrin kaavat ja painollisten ja painottomien iskujen ryhmittely, 2) musiikissa kehittyvä kokonaisuus ja 3) musiikin temporaalisen organisoinnin yleisluonne.” Hän lisää, että jos käsite on ongelmallinen tonaalisessakin musiikissa, ”se vaikeuttaa lähes mahdottoman hankalalta monissa 1900-luvun sävellyksissä, joissa hylätään kokonaan tai tehdään monimerkityksisiksi suurin osa rytmianalyysin peruskäsitteistä, esim. metri, pulssi, säe ja kadenssi”. (Sarjallisuuden ja erityisesti Boulezin käsityksiä rytmistä, metristä ja temposta kts. Padilla 1995, 294–301.)

teeltaan pikemmin kulttuurinen kuin luonnollinen ilmiö²¹ – se on ihmisen kommunikaatiomuoto ja kaiken lisäksi taidemuoto – on otettava huomioon muita seikkoja. Ajan havaitseminen ei ihmisillä ole täysin riippumaton sen kokemisesta. Musiikillinen diskurssi operoi muilla kuin eksaktien tieteiden ja formaalin logiikan kategorioilla. Taide on olennaisesti fiktiota, symbolinen ilmaisukeino. Fiktiona musiikki ottaa itselleen oikeuden vapautua formaalin logiikan ja eksaktien tieteiden kahleista. Susanne Langer (1953, 116) erottaa reaaliajan virtuaaliajasta, joka on ominaista taiteille ja erityisesti musiikille. Musiikin aika on moniulotteinen, ”sillä on muoto ja järjestys, volyyymi ja erottuvia osia”.

Neljäs huomionarvoinen seikka on se, että keskustelu musiikin ajallisuudesta päättyy umpikujaan, jos ristiriitaisia kategorioita käsitellään toisensa ehdottomasti poissulkevinä. Hedelmällisempää on käsittää antinomioiden operoivan samanaikaisesti samoilla ja/tai eri tasoilla.²² Newellin (1976, 150) mukaan ”mitä tahansa asiaintilaa tai kvaliteettia voi ymmärtää paremmin sille vastakkaisesta ilmiöstä käsin”. Jos musiikkia ajatellaan liikkeenä, sellaiset ristiriitaiset elementit kuin ”pysähtynyt tila / käynti, liikkumaton rakenne / liike, staattisuus/virtaaminen, lepo/toiminta, muuttumaton/muuttuva, kenttä/voima, potentiaalinen/kineettinen” esiintyvät siinä samanaikaisesti.

Mikä tahansa musiikin pintarakenteen osatekijöistä – esim. tempo – voi olla muuttumaton (ja siksi lineaarinen, jatkuva, suuntautunut, ei-evolutiivinen, staattinen, passiivinen) samalla kun toinen – esim. sointiväri orkesterikappaleessa – voi olla äärimmäisen muuttuva (epälineaarinen, epäjatkuva, suuntautumaton, evolutiivinen, liikkuva, aktiivinen). Näin ollen teos ei ole vain muuttumaton tai muuttuva vaan molempia. Musiikki ei voi koskaan olla pelkästään staattista tai pelkästään liikkuvaa. Väite on formaalin logiikan vastainen mutta musiikin todellisen luonteen mukainen. Yhdellä parametrilla – esim. dynamiikalla – voi olla samanaikaisesti vastakkaisia suuntia ja pysyviä elementtejä (yksi soitin tai soitinryhmä soittaa *pianossa*, toinen *fortessa*, kolmas liikkuu *mf*:sta *ff*:oon ja neljäs *f*:sta *pp*:oon). Monet tekijät – esim. metri, tempo, dynamiikka, sointiväri – voivat pintatasolla olla epäjatkuvia, mutta syvärakenteessa – esim. muodon ja harmonian peruspiirteet – jatkuvia. Prosessien ja tilojen erisuuntaisten elementtien samanaikaisuus on 1900-luvun ja ehkä myös romantiikan musiikin hyvin keskeinen erityispiirre.

²¹ Musiikissa ”luonnollista” on sen akustinen puoli; musiikin fysikaalinen aspekti on sen ”materiaalinen perusta”, joksi sitä ei kuitenkaan voi pelkistää. Musiikki on kvalitatiivisesti eri ilmiö: se on ennen kaikkea konkreettisten rakenteellisten, funktionaalisten ja symbolisten suhteiden verkosto.

²² Säveltäjä Jean-Claude Eloy (1985, 163–165) torjuu sekä jatkuvan muuntelun (sarjallisuuden) että jatkuvan toiston (minimalismin) periaatteen ja väittää: ”Kun tarkastellaan maailmankaikkeuden fyysisiä lakeja, kaikkea sitä, mitä nykytiede tietää fyysisen maailman evoluutiosta sekä atomin että makrokosmoksen tasolla, toisto- ja variaatiolait ilmenevät jatkuvina vakioina toinen toisissaan. Olen pohjimmiltani dialektikko, ja siksi mielestäni sävellyksessä on käytettävä molempia ja myös niiden väliasteita.”

Kramer (1988) esittelee monia käyttökelpoisia musiikillis-ajallisia kategorioita, vaikka niiden merkitys onkin pikemmin metaforinen kuin ontologinen (Rowell 1990, 358). Näistä käsitteistä tärkeimmät ovat lineaarisuus/epälineaarisuus, suuntautuneisuus/suuntautumattomuus ja jatkuvuus/epäjatkuvuus.²³ Kramerin (1988, 20) mukaan musiikin ajallisuuden peruskategoriat ovat lineaarisuus (*linearity*) ja epälineaarisuus (*nonlinearity*). Lineaarisuus on

joidenkin musiikin piirteiden määrittymistä sopusoinnussa kappaleen aiempien tapahtumien kanssa. Lineaarisuus on siis prosessi. Epälineaarisuus taas ei ole prosessi. Se on joidenkin musiikin piirteiden määrittymistä sopusoinnussa teosta tai sen osaa hallitsevien periaatteiden kanssa.

Lineaarisuus sisältää syy- ja seuraus-kategoriat; epälineaarisuus on ajallinen jatkumo, joka pohjautuu teosta tai sen osaa hallitseviin periaatteisiin (mp.). Kramerin näkemys lineaarisuudesta ja epälineaarisuudesta on dialektinen: ne eivät ole olemassa puhtaassa tilassa vaan kiteytyneinä monissa muodoissa ja suhteissa; ne eivät ole toisensa poissulkevia vaan pikemminkin toisiaan täydentäviä:

Itse asiassa kaikessa musiikissa käytetään sekä lineaarisuutta että epälineaarisuutta. Ne ovat peruskeinot, joilla musiikki strukturoi aikaa ja aika strukturoi musiikkia. Epälineaarisuus ei ole vain lineaarisuuden poissaoloa vaan rakenteellinen voima. Koska nämä kaksi voimanlähdeä ilmenevät eri asteisina erilaisissa yhdistelmissä musiikin hierarkkisen rakenteen jokaisella tasolla, niiden yhteistoiminta määrää sävellyksen tyylin ja muodon. (Mp.)

Kramerin (mts. 62) mukaan kolmen viime vuosisadan aikana länsimainen taidemusiikki on enenevässä määrin korostanut epälineaarisuutta. Koska musiikki kuitenkin virtaa todellisessa ajassa, joka on yksisuuntaista, lineaarisuus ei ole mistään teoksesta täysin hävinnyt. Kramer (mts. 63) luettelee lineaarisuuteen ja epälineaarisuuteen liittyviä käsitteitä sekä säveltäjän että kuulijan kannalta:

²³ Vaikka Kramerin kirja on keskeisimpiä musiikin ajallisuutta koskevia kirjoituksia, hän ei ole ensimmäinen (eikä viimeinen), joka puhuu näistä asioista. Ainakin jo antiikin Kreikassa pohdittiin metriä, rytmiä, musiikin havaitsemista jne. Monet filosofit ovat eri aikakausina käsitelleet musiikillista aikaa. Mm. Bergson, Adorno ja Langer ovat kehittäneet monia musiikin ajallisuutta koskevia kategorioita. Kokeellisessa psykologiassa aihetta on tutkittu 1800-luvun loppupuolelta asti. Wagner, Cowell, Varèse, Schönberg, Stravinsky, Cage, Messiaen, Schaeffer, Boulez, Stockhausen, Xenakis, Pousseur, Ligeti ja monet muut säveltäjät ovat käsitelleet temporaalisuutta säveltämisen kannalta. Tietokone- ja elektronisen musiikin ajoista lähtien keskustelua on käyty konkreettisemmässä muodossa, sillä nykyisin säveltäjä voi manipuloida musiikin ajallisuutta laajalla asteikolla.

<i>Lineaarisuus</i>	<i>Epälineaarisuus</i>
teleologinen kuuntelu	kumulatiivinen kuuntelu
horisontaalisuus	vertikaalisuus
liike	staattisuus
muutos	kestävyys
eteneminen	vakaus
tuleminen	oleminen
vasen aivopuolisko	oikea aivopuolisko
ajallinen	ajaton

Näistä peruskategorioista Kramer kehittää muita samantapaisia. Niitä ovat esim. suuntautunut lineaarinen aika (*directed linear time*),²⁴ suuntautumaton lineaarinen aika (*nondirected linear time*), monisuuntainen lineaarinen aika (*multiply-directed linear time*), tuokioaika (*moment time*) ja vertikaalinen aika (*vertical time*). Nämä kategoriat ”nousevat esiin lineaarisuuden ja epälineaarisuuden välisen vuorovaikutuksen erilaisista asteista ja tyypeistä” (mts. 20).

Käsite *suuntautunut lineaarinen aika* on selkeä, kun taas *suuntautumaton ja monisuuntainen lineaarinen aika* tarvitsevat selitystä. Kramerin mukaan suuntautumattomasta lineaarisesta ajasta on kyse silloin, kun teoksen epäjatkuvuutta häiritään eri suuntiin suuntautuvien elementtien aiheuttamilla katkoilla. Monisuuntaisessa lineaarisessa ajassa on liikkeen tuntu, mutta suunta ei ole yksiselitteinen. (Mts. 46.) Yksi tapaus tästä ajasta on se, jota Kramer (mts. 11) kutsuu gestuaaliseksi ajaksi: ”vertikaalisen ja tuokioajan tavoin [se] riippuu osittain temporaalisesta logiikasta, joka on epälineaarista ja subjektiivista”.

Monisuuntainen lineaarinen aika on epäjatkuvaa, ja se segmentoi ja järjestää uudelleen lineaarista aikaa.²⁵ Toinen merkittävä esimerkki epäjatkuvuudesta on tuokioaika (Stockhausenin *Momentform*-käsite). Tuokiot ”ovat itseriittoisia jaksoja, joita kuunnellaan pikemminkin niiden itsensä vuoksi kuin siksi, että ne kuuluisivat musiikin etenemisprosessiin”. Tuokioaika viittaa siis ennemminkin liikkumattomaan tilaan kuin prosessiin. Tuokiot voivat olla yhteydessä keskenään esim. saman materiaalin kautta, mutta ne eivät liity toisiinsa *välikkeiden*

²⁴ Kramer ja monet muut tutkijat pitävät beethovenilaista sonaattimuotoa selkeimpänä esimerkkinä teleologisesta musiikista. Dahlhaus (1988, 290) on eri mieltä, sillä hänen mukaansa Beethovenin sonaattimuoto heijastaa kehämäisyyden (*circularity*) ideaa.

²⁵ Tämän kysymyksen kannalta Stravinskyn *Symphonies d'instruments à vent*-teosta ovat tutkineet mm. Cone (1971), Decarsin (1987) ja Kramer (1988) itse, jonka kirjan 9. luku on omistettu tälle teokselle. Conen mukaan Stravinsky leikkaa lineaarista aikaa eri tasoihin ja/tai jaksoihin, jotka vuorottelevat tai esiintyvät päällekkäin. Decarsin väittää teoksen olevan staattinen, vailla nykyhetkeä. Kramerin mukaan *Symphonies* ilmentää *Momentformia*. Conen tulkinta vaikuttaa osuvimmalta. Kyseessä on siis esimerkki samanaikaisesti lineaarisesta, monisuuntaisesta ja epäjatkuvasta ajasta.

avulla. (Mts. 50.) Äärimmäisiä esimerkkejä tästä ajan lajista ovat *mobile*-teokset, jotka antavat esittäjille mm. mahdollisuuden vaihtaa teoksen osien järjestystä. Tavallaan tuokioaika on lähellä Boulezin *soiva blokki* -käsitettä, jota hän käytti kuvatessaan Varèsen ja Messiaenin sävellystekniikkaa.

Vertikaalinen aika on epälineaarisuuden ja suuntautumattomuuden erityistapaus. Se ilmenee sävellyksissä, joiden kudos, tekstuuri ja diskurssi järjestyvät laajan taustan tai ison maton tavoin ja joissa ei tapahdu suuria muutoksia ja hyppäyksiä. Näissä teoksissa aika pysähtyy, eletään vain ”tässä ja nyt”. (Mts. 55.)

Xenakis on sitä mieltä, että jotta musiikin ajallisuutta havaittaisiin, tarvitaan spatiaalisen ja temporaalisen jatkuvuuden tekijöiden lisäksi epäjatkuvuuden elementtejä, jotka jakavat ja jäsentävät tilaa ja aikaa. Tila ja aika kumoutuisivat, jos olisi olemassa vain jatkuvuutta. Siksi Xenakisin mukaan erottuvuuden (*separability*) periaate on elintärkeä. (1989, 87–88.)

Ei ole yllättävää, että musiikin spatiaalisuutta kehittäneet säveltäjät ovat myös käsitelleet musiikin ajallisuutta. Ainakin Ives, Stravinsky ja Varèse alkoivat rikkoa lineaarista diskurssia tämän vuosisadan alkupuolella. Ongelmaa käsiteltiin laajasti 1950- ja 1960-luvuilla täyssarjallisuudessa ja muissa sävellyssuunnissa. V. 1960 Stockhausen (1988, 102) lanseerasi *Momentform*-käsitteensä,²⁶ joka

ei ole dramaattinen muoto, siinä ei ole esittelyä, nousua, kehittelyä, kulminaatiopistettä eikä lopun tuntua (se ei ole suljettu muoto), vaan [siinä] jokainen tuokio on kaikkiin muihin liittyvä keskus ja olemassa vain itsensä vuoksi.

Jokainen tuokio on hierarkkisesti samanarvoinen kuin muut täyssarjallisuudelle tyypillisen parametrien ja funktioiden ”demokratiaperiaatteen” mukaan.

Vuoden 1960 tienoilla Boulez (1977, 52, 104–107) siis esitti systemaattisesti käsityksensä musiikin spatiaalisuudesta ja ajallisuudesta. Boulez jakaa ajan sileään (*temps lisses*) ja jakautuneeseen tai segmentoituneeseen (*temps striés*). Sileällä ajalla ei ole ”rytmia”, se on kuin valkokangas. Sillä voi olla suunta, mutta se ei voi muuttua. Segmentoitunut aika – ajallisuuden ”normaalein” muoto – voi olla pysyvää tai muuttuvaa tai edetä toisilleen vastakkaisiin suun-

²⁶ Itse asiassa Stockhausen sovelsi tätä käsitettä jo aikaisemmissa sävellyksissään, erityisesti teoksissaan *Zeitmasse* (1955–56) ja *Klavierstück XI* (1956), mutta hän kirjoitti teoriastaan vasta v. 1960 *Kontakte*-teoksen (1959–60) yhteydessä.

tiin. Moduuli (esim. metri tai metronominen tempo), jossa se ilmenee, voi myös olla joko pysyvä tai muuttuva.²⁷

Boulez jakaa musiikillisen ajan sykkivään (*pulsé*) ja amorfiseen (*amorphe*) aikaan. Edellinen liittyy arvoksiikkoon suhteutettuun kronometriseen tempoon, ja se järjestäytyy säännöllisillä ja/tai epäsäännöllisillä metreillä. Amorfinen aika viittaa sävelkestoihin, jotka ovat määrittämättömiä tai vain osittain määriteltyjä ja suhteutuvat kronometriseen tempoon vain epämääräisesti tai eivät lainkaan. Toisin kuin staattinen amorfisen aika, dynaaminen sykkivä aika esiintyy pysyvässä tai muuttuvassa määritellyssä tempossa. (Boulez 1977, 99–100.) Graafinen notaatio sopii paremmin amorfiseen ja latteaan aikaan, kun taas proportionaalinen (”perinteinen” länsimainen) notaatio sykkivään ja segmentoituneeseen aikaan (Boulez 1981, 81).

Musiikin spatiaalisuutta koskeva kaavio 2 pätee myös Boulezin aikakäsitykseen. Boulezin mukaan musiikillinen aika voi olla *homogeenista* (sisältää vain joko sileää tai segmentoitunutta aikaa) tai *heterogeenista* (siinä sileät ja segmentoituneet ajat voivat olla peräkkäin, päällekkäin tai kiteytyneinä). Homogeeninen aika voi olla suoraviivaista, kaarevaa, säännöllistä tai epäsäännöllistä. Sileässä ajassa ei ole katkoja eikä moduuleja. (Mts. 106.)

Boulezin aikakäsitys sisältää myös dialektisen pelin lineaarisuuden ja epälineaarisuuden, suuntautuvuuden ja suuntautumattomuuden sekä jatkuvuuden ja epäjatkuvuuden välillä (esim. 1989b, 105).

Boulezin mukaan yksi keskeisimpiä ajallisuuteen vaikuttavia tekijöitä on monipuolinen tempon käsittely. Tempo ei määrity vain yhden kaavan (*étalon*) mukaan, vaan se voi myös vaihdella, suunnatusti tai suuntaamattomasti. Kaavioon 3 tiivistyy Boulezin käsitys temposta.

Hyvin monimutkainen ajallinen järjestys (sävelkestot, rytmifiguurit, metrinen vaihtelevuus) voidaan saada aikaan vain elektronisilla (tai tietokoneen) keinoilla. Tempon ja rytmin dialektiikka voi tuottaa yhtä monimutkaisia, mutta samalla joustavampia ja helpommin toteutettavia tuloksia. (Boulez 1977, 104–105.)

²⁷ Grisey (1987, 240–243) yrittää kumota Boulezin jaon sileään ja segmentoituneeseen aikaan, sillä kuulohavainnossa niitä ei voi erottaa toisistaan. Samoin perustein Grisey hylkää sellaiset musiikin oletetut piirteet kuin symmetria/asymmetria, sopusointu jne. Griseyn perustelu ei ole pitävä, koska musiikin säveltäminen, analyysi ja kuunteleminen – kolme hetkeä, kolme funktiota, kolme persoonaa tai roolia – eivät tarvitse täsmennystä. Monet teoksen aspektit jäävät huomaamatta musiikkia kuunneltaessa. Musiikin kuulemiseen vaikuttaa mm. teoksen tempo, dynamiikka, sointiväri, kuinka monta kertaa teos kuunnellaan jne. Kaikkia sävellysprosessin kannalta tärkeitä rakenteellisia elementtejä ei välttämättä kuulla. Boulezin (1989a, 98) mukaan monet Bachin symmetriat ovat selvemmin havaittavissa partituuria lukemalla kuin musiikkia kuuntelemalla. Pelkkä teoksen fenomenologinen vastaanottaminen ei välttämättä eikä aina ole tärkeintä musiikkia analysoitaessa.

pysyvä tempo

pysyvä kaava

liikkuva tempo 1

sunnattu; pysyvästä kaavasta toiseen

accelerando	}	molempien suuntausten yhdistelmä
ritardando		

äärimmäinen tapaus: pysyvästä kaavasta vaihtelevaan kaavaan tai päinvastoin

liikkuva tempo 2

suuntaamaton: kelluva kaava

a) rajattu kronometrinen kenttä
abstrakti hierarkia
satunnainen hierarkia

b) rajaton kronometrinen kenttä

Kaavio 3.

Monissa kirjoituksissaan Boulez spatiaalisuuden ja ajallisuuden ongelmien käsittelyn yhteydessä kertoo, kuinka paljon hän on velkaa Paul Kleelle, sillä monet Boulezin termeistä (*temps/espace–strié/lisse, module* jne.) ovat saaneet alkunsa Kleen kirjoitusten pohdiskelusta (1989a, 79, 84).²⁸ Klee on sitä mieltä, että ajallista aspektia on lähestyttävä samoin kriteerein kuin spatiaalisuutta (mts. 65, 72, 86). Joitakin eroja kuitenkin on. Tilan havaitseminen on globaalia, todellista, palautuvaa, kun taas ajan kokeminen on silmänräpäyksellistä, virtuaalista ja palautumatonta. Teoksen päätyttyä temporaalisuus havaitaan globaalisti, virtuaalisesti ja kuvitteellisesti. (Mts. 86–87, 110.)

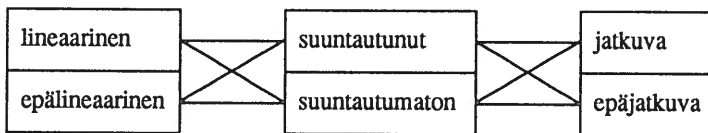
* * *

Dialektinen vuorovaikutus ilmenee lineaarisen ja epälineaarisen, suuntautuneen ja suuntautumattoman sekä jatkuvan ja epäjatkuvan välisissä suhteissa samoin kuin staattisen ja dynaamisen sekä liikkuvan ja liikkumattoman välillä. Näin tapahtuu syvä- ja pintarakenteessa, makro- ja mikrostruktuurissa, peräkkäisesti tai samanaikaisesti. Ontologisessa ja käytännöllisessä merkityksessään aika on aina yksisuuntaista, lineaarista ja jatkuvaa, mutta tapa, jolla

²⁸ Kts. Boulez 1989a ja Padilla 1995, 155–156.

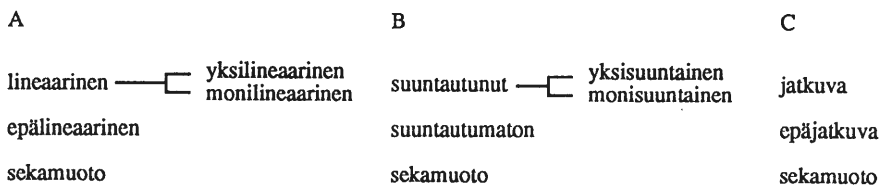
sitä havaitaan, on dynaaminen. Suhteellisessa ja vertauskuvallisessa mielessä musiikillinen (ja verbaalinenkin) diskurssi voi hypätä eteen- tai taaksepäin jatkuvasti etenevässä ajassa. Musiikillinen ”paluu ajassa taaksepäin” on yhtä aikaa rakenteellinen, funktionaalinen, psykologinen, assosiativinen, fenomenologinen ja metaforinen. Lineaarisuus ilmenee epälineaarisuudessa, jatkuvuus epäjatkuvuudessa, suuntautuvuus suuntautumattomuudessa, kineettisyys staattisuudessa ja päinvastoin.

Lineaarisuus voi olla yksi- tai monilineaarista (esim. monet rinnakkaisesti etenevät linjat), samoin suuntautuneisuus voi olla yksi- tai monisuuntaista. Yhdessä jatkuvuuden ja epäjatkuvuuden kanssa nämä musiikillisen liikkeen muodot voivat esiintyä myös sekamuotoina (kaavio 4).



Kaavio 4.

Sekä musiikin lineaarinen että epälineaarinen diskurssi voivat olla suuntautuneita tai suuntautumattomia, ja kumpikin vaihtoehto voi olla joko jatkuva tai epäjatkuva. Näistä yhdistelmistä syntyy kahdeksan perustapausta (kaavio 5), joita voidaan vielä modifioida sekamuodoilla ja esiintymien yhtäaikaaisuudella tai peräkkäisyydellä.



Kaavio 5.

Artikkelin alussa todettiin, että musiikin spatiaalisuus ja temporaalisuus ovat erottamattomia ja samanaikaisesti tapahtuvia. Parretin (1986, 31) mukaan

kaikki temporaalisuus on spatiaalistunutta: musiikin *pysähtynyt* tai *liikkumaton* ja *virtaava* tai *liikkuva* aika on samalla ”iskujen”, — — linjojen, pintojen ja volyymien tila. Kaikki spatiaalisuus on aina ajallistunutta: — — musiikki pakottaa järjestelmänsä tekstuaalistumaan ja ”syntagmaattistumaan” ajallisesti.

Musiikin tila- ja aika-käsitteet – erilaisine tasoineen ja ilmaisumuotoineen – ovat toisiinsa suhteutuvia, toisiaan ehdollistavia ja jatkuvassa vuorovaikutuksessa keskenään. Tarasti (1989, 126) ilmaisee asian osuvasti:

Loppujen lopuksi musiikin ajallisuus kytkeytyy monin tavoin spatiaalisuuteen – samoin kuin musiikin parametrit aina kytkeytyvät toisiinsa samoin musiikillisia aika-ilmiöitäkään ei voi irrottaa itse sävelavaruuteen liittyvistä seikoista.

Lähteet

- Alperson, Philip 1980. 'Musical Time' and Music as 'Art of Time'. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 38 (4): 407–17.
- Bartoli, Jean-Pierre 1986. Écriture du timbre et espace sonore dans l'œuvre de Berlioz. *Analyse Musicale* 3: 31–36.
- Bayer, Francis 1981. *De Schönberg à Cage. Essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*. Paris: Éditions Klincksieck.
- Bernard, Jonathan W. 1983. Spatial Sets in Recent Music of Elliott Carter. *Music Analysis* 2 (1): 5–34.
- Blaukopf, Kurt 1971. L'espace en musique électronique. *La Revue Musicale* 268–269: 157–172.
- Boulez, Pierre 1977. *Penser la musique aujourd'hui. Le nouvel espace sonore*. Paris: Éditions Gonthier. [1963.]
- 1981. *Points de repère*. Textes réunis et présentés par Jean-Jacques Nattiez. Paris: Christian Bourgeois Éditeur, Éditions du Seuil.
- 1989a. *Le pays fertile. Paul Klee*. Texte préparé et présenté par Paule Thévenin. Paris: Gallimard.
- 1989b. *Conversations de Pierre Boulez sur la direction d'orchestra avec Jean Vermeil*. Paris: Éditions Plume.
- Charles, Daniel 1987. Sur la musique, l'espace et le temps; quelques étapes du cheminement de la réflexion esthétique. *Analyse Musicale* 5: 7–12.
- Childs, Barney 1977. Time and Music: a Composer's View. *Perspectives of New Music* 15 (2): 194–219.
- Cone, Edward T. 1971. Stravinsky: erään metodin kehitys. Suom. Ilkka Oramo. *Musiikki* 1: 16–29. [1962.]
- Dahlhaus, Carl 1988. Beethoven's Symphonic Style and Temporality in Music. Teoksessa *Essays on the Philosophy of Music*. Toim. Veikko Rantala, Lewis Roswell ja Eero Tarasti. Helsinki: Acta Philosophica Fennica 43: 281–292.
- Decarsin, François 1987. Les Symphonies pour Instruments à Vent de Stravinsky: déni du présent et mise en question d'une direction du temps. *Analyse musicale* 6: 38–43.

- Dennis, Brian 1966. Metamorphosis in Modern Culture. The parallel evolution of music and painting in the twentieth century. *Tempo* 78: 12–21.
- Dufourt, Hugues 1991. Timbre et espace. Teoksessa *Le timbre, métaphore pour la composition*. Textes réunis et présentés par Jean-Baptiste Barrière. Paris: Christian Bourgois Éditeur, IRCAM. S. 272–281.
- Eloy, Jean-Claude 1985. Eloy, le temps revisité. Entretien avec Aimée-Catherine Deloche. *Silences* 1: 159–167.
- Gärdenfors, Peter 1988. Semantics, Conceptual Spaces and the Dimensions of Music. Teoksessa *Essays on the Philosophy of Music*. Ed. by Veikko Rantala, Lewis Roswell and Eero Tarasti. Helsinki: Acta Philosophica Fennica 43: 9–27.
- Grebe, María Ester 1987. Reflexiones antropológicas sobre temporalidad. *Lenguas modernas* 14: 163–171.
- Grisey, Gérard 1987. *Tempus ex Machina*: A composer's reflections on musical time. Transl. by S. Welbourn. *Contemporary Music Review* 2 (1): 239–275.
- Hasty, Christopher F. 1981. Rhythm in Post-Tonal Music: Preliminary Questions of Duration and Motion. *Journal of Music Theory* 25 (2): 183–216.
- Hawking, Stephen 1996. *A Brief History of Time. From the Big Bang to Black Holes*. London: Bantam Books. [1988.]
- Heiskanen, Pirkko (toim.) 1989. *Aika ja sen ankaruus*. Helsinki: Gaudeamus.
- Kandinsky, Wassily 1990. *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*. Traduit de l'allemand par Nicole Debrand et du russe par Bernadette du Crest. Mayenne: Éditions Denoël. [1954.]
- Keskinen, Raimo 1989. Fyysikon aika. Teoksessa *Aika ja sen ankaruus*. Toim. Pirkko Heiskanen. Helsinki: Gaudeamus. S. 172–179.
- Kramer, Jonathan D. 1973. The Fibonacci Series in Twentieth-Century Music. *Journal of Music Theory* 17 (1): 110–148.
- 1988. *The Time of Music. New meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*. New York: Schirmer Books.
- Lang, Paul 1962. Introduction. Teoksessa *Problems of Modern Music*. The Princeton Seminar in Advanced Musical Studies. Ed. by Paul Henry Lang. New York: W. W. Norton & Company Inc. [1960.] S. 7–16.
- Langer, Susanne K. 1953. *Feeling and Form. A Theory of Art Developed From Philosophy in a New Key*. USA: Charles Scribner's Sons.
- Lippman, Edward A. 1963. Spatial Perception and Physical Location as Factors in Music. *Acta Musicologica* 35: 24–34.
- Matoré, Daniel 1986. Étude I d'après Goya, d'Antoine Tisné: correspondances musique-peinture. *Analyse Musicale* 4: 32–37.
- Newell, Robert 1976. Four Tiers on the Foundation of Time. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 7 (2): 147–174.
- Nunes, Emmanuel 1994. Temps et spatialité. *Les cahiers de l'IRCAM. Recherche et musique* 5: 121–141.
- O'Connell, Walter 1968. Tone Spaces. *Die Reihe* 8: 35–67. [1962.]

- Oramo, Ilkka 1982. Kultainen leikkaus musiikissa. Kriittinen katsaus esteettisen normaalisuhteen teoriaan. *Musiikki* 4: 247–292.
- Padilla, Alfonso 1995. *Dialéctica y música. Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez*. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura, Acta Musicologica Fennica 20.
- Parret, Herman 1986. A propos d'une inversion: l'espace musical et le temps pictural. *Analyse Musicale* 4: 25–31.
- Philippot, Michel P. 1959. Espace vital. *La Revue Musicale* 244: 32–34.
- Poullin, Jacques 1957. Son et espace. *La Revue Musicale* 236: 105–114.
- Purce, Jill 1974. La spirale dans la musique de Stockhausen. *Musique en Jeu* 15: 7–23.
- Rowell, Lewis 1983. *Thinking about Music*. USA: University of Massachusetts Press.
- 1990. Review of *The Time of Music...*, by Jonathan D. Kramer. *Journal of Music Theory* 34 (2): 348–359.
- Salmenhaara, Erkki 1964. György Ligetin »Atmosphères» ja siinä ilmenevä uusi esteettinen ja strukturaalinen ajattelu. *Suomen musiikin vuosikirja* 1963–64. S. 7–36.
- 1969. *Das musikalische Material und seine Behandlung in den Werken Apparitions, Atmosphère, Aventures und Requiem von György Ligeti*. Karkkila: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Stockhausen, Karlheinz 1961a. Electronic and Instrumental Music. *Die Reihe* 5: 59–67. [1959.]
- 1961b. Music in Space. *Die Reihe* 5: 67–82. [1959.]
- 1988. Momentform. Nouvelles corrélations entre durée d'exécution, durée de l'œuvre et moment. *Contrechamps* 9: 101–120. [1963.]
- Stravinsky, Igor 1979. *Conversations with Igor Stravinsky*. London: Faber and Faber. [1958.]
- Tarasti, Eero 1989. Tuleminen ja aika. Semioottisia pohdintoja musiikin temporaaalisuudesta. Teoksessa *Aika ja sen ankaruus*. Toim. Pirkko Heiskanen. Helsinki: Gaudeamus. S. 112–127.
- 1994. L'espace dans le discours musical. *Les cahiers de l'IRCAM. Recherche et musique* 5: 39–52.
- Vecchione, Bernard 1987. Éléments d'analyse du mouvement musical. *Analyse Musicale* 8: 17–23.
- Winckel, Fritz 1971. Musique dans l'espace et musique spatiale. *Musique en Jeu* 2: 45–51.
- Young, Gregory; Bancroft, Jerry; Sanderson, Mark 1993. Musi-tecture: Seeking Useful Correlations between Music and Architecture. *Leonardo Music Journal* 3: 39–43.
- Xenakis, Iannis 1976. *Musique Architecture*. Tournai: Casterman.
- 1989. Concerning Time. *Perspectives of New Music* 27 (1): 84–92.
- 1994. Ici et là. Entretien avec Iannis Xenakis. Propos recueillis par Peter Szendy. *Les cahiers de l'IRCAM. Recherche et musique* 5: 107–113.

Petri Kuljuntausta

Semiotiikka, muutoksen logiikka, improvisaatio ja hypermusiikki: musiikin semioottis-looginen analyysimalli

Improvisointi tarjoaa mielenkiintoisen kohteen tutkittaessa spontaania luovaa ilmaisua. Improvisointi, *esitystilanteessa säveltäminen*, ei ilmiönä asetu nuotikeskeiselle analysoinnille suotuisaan muotoon luonnostaan, joten improvisoinnin olemuksen ongelmia on syytä pohtia harkiten ennen analyysiin ryhtymistä. Jokainen improvisaatioesitys on tuore luomus, jonka tuloksena on erilainen luova lopputulos, näin ollen improvisointi on myös pyrkimystä *muutokseen*. Miten tarttua tieteen keinoin tällaiseen ilmiöön – ilmiöön, joka on alituisessa muutoksen tilassa? Esiin nousee muitakin kysymyksiä:

- Onko oikeutettua tallentaa yksi improvisaatioesitys ja kohdella sitä ikäänkuin partituuriteoksena?
- Miten lähestyä improvisoijalle tärkeitä lähtökohtia, kuten soittajien välistä kommunikointia, esitystilanteen virikkeitä, esittäjän persoonallisen soundin narratiivista merkitystä ja improvisoinnin mikrotason rytmiiikkaa (rytminen jäsentely, fraseeraus...).
- Voidaanko perinteiselle nuotinnokselle ylipäätään tallentaa *olennaisinta* improvisaatiosta?
- Ja ennen kaikkea – voiko nuotinnos lähtökohtana johdattaa analyysin jopa täysin harhaan, viedä sivuraiteille itse ilmiöstä?

Uhratkaamme hetki itse improvisoijalle. Hänhän on säveltäjä, joka on erikoistunut säveltämään reaaliajassa. Jos viemme transkription improvisoijan eteen tämän esityksestä ja kysymme ”Tätäkö tarkoittit improvisaatiossasi?”, improvisoija tuskin näkee mieltä kysymyksessä. Nuotinnos on hänelle mitä todennäköisimmin vain kalvakka luuranko improvisaation akustisesta, soivasta muodosta. Nuotinnos on haudannut ideat ja assosiaatiot; se ei sinällään kerro itse luovasta tilanteesta paljoakaan. On syytä muistaa, että improvisoiden säveltävä on myös soittaja, ja siten soittimelliset (akustiset) kriteerit ovat esittä-

jälle erityisen tärkeitä. Tärkeätä on *mitä* soittaa, mutta myös *miten* soittaa. Yksiviivaisen c-sävelen soittaa jokainen improvisoija omalla tavallaan; siksi olenaisempaa onkin se, *miten* improvisoija *käsittelee sävelen*. C-sävel on anonyymi, kunnes improvisoija soittaa sen: vasta silloin se on *hänen sävelensä*. Paperilla improvisoijan sävel kadottaa identiteettinsä.

Improvisointia analysoitaessa analysoimme *luomistapahtumaa*. Improvisaation analysointi ei ole suoraan verrannollista partituurisävellyksen analysointiin, jossa kohteena on puolestaan eri aikajaksoina rakennettu tietty kiinteä teoskokonaisuus – kiinteä *teosobjekti*. Improvisoijalle päämääränä ei ole tietyn teosobjektin tuottaminen, vaan *hyvä improvisaatio* – hyvän improvisaation luonteeseen ei kuulu, että se olisi toistettavissa. *Hyvä improvisaatio* on sinänsä paradoksaalinen käsite – tavallaan tiedämme mitä se on, tavallaan emme. Se ei voi olla objektina olemassa, koska hyvä improvisaatio ei ole toistettavissa. Nuottikeskeinen analysointi tuo siksi mukanaan ongelmia, koska se vie lähes poikkeuksetta huomion improvisoinnille toisarvoisiin ominaisuuksiin – mm. pyrkii vahvistamaan virheellistä käsitystä improvisaatiosta kiinteänä teosobjektina. Improvisoinnin kohdalla on sitä vastoin pohdittava sen todellista luonnetta: ”Mitkä ovat improvisoinnin tärkeimmät ominaispiirteet – mistä on *hyvä improvisaatio* tehty?”. Jos analyysissä ei huomioida ilmiön todellista luonnetta, voimmeko luottaa lopputulokseenkaan?

Väittäisin, ettei improvisoinnin ytimeen päästä pelkästään perinteisen nuottinnoksen analyysin kautta – hyvänä apuna se voi silti olla. Mutta uskon, että jo lähitulevaisuudessa meillä on entistä paremmat mahdollisuudet päästä kokonaisvaltaisempiin analyysituloksiin. Tietokoneavusteisesti kohteeseen voidaan puretua usealta suunnalta ja esittää lopputulos esim. multimedian muodossa – ja tuoda analyysikin esiin soivassa olomuodossa huomioiden soittajan esittämät alkuperäiset ”äänenpainot”.

Tämän kirjoituksen tarkoituksena on esittää *semioottis-looginen analyysimalli*, jolla voidaan analysoida erityisesti sitä johdonmukaisuutta, jolla improvisoija rakentaa liikejatkumoksi musiikillista materiaalia. Semioottis-loogisessa analyysissä tavoitamme:

- improvisoijalle ominaisen sävelkielen piirteet
- musiikillisen liikejatkumon rakentumisen ja
- musiikillisen ajattelun muotoutumista ja johdonmukaisuutta improvisaatiossa.

Semioottis-looginen analyysi jakautuu kahteen vaiheeseen:

- A) Semioottinen (paradigmaattinen) analyysi
- B) Muutoksen analyysi.

Paradigmaattinen musiikkianalyysi perustuu nuottitekstin segmentointiin. Analysoitava teksti segmentoidaan kokonaisuudessaan niin, että tekstistä saadaan esiin merkityksen sisältävät segmentit. Tässä kirjoituksessa ei enää palata tähän semioottis-loogisen analyysimallin ensimmäiseen vaiheeseen, joka on julkaistu muualla (ks. Kuljuntausta 1994)¹. Sitä vastoin tarkoitus on jatkaa semioottisesta analyysivaiheesta eteenpäin ja esitellä tässä kirjoituksessa analyysimallin toinen vaihe – *muutoksen analyysi*.

Muutoksen analyysissa huomio kiinnittyy segmenttien välisiin liikkeisiin: miten musiikin liike tapahtuu eri segmenttien välillä. *Muutoksen logiikka* antaa semioottis-loogisessa mallissa välineen paradigmaattisesti analysoidun materiaalin käsittelylle ja systematisoinnille: sen avulla luodaan mm. säännöstö musiikkitekstin segmenttien (ts. nuotinnoksesta analysoitavien motiivien/fraasiin) välisille mahdollisille seuraussuhteille. Keskeistä semioottis-loogisessa mallissa on, että se antaa meille analysoitavista improvisaatioista ei vain yhtä totuutta vaan useita totuuksia: ne mahdollisuudet, jotka improvisaation maailmassa ovat todennäköisiä. Tämä lähestymistapa on mielestäni totuudenmukaisempaa improvisoinnin luonteelle.

Semioottis-loogisen mallin pohjalta on mahdollista generoida alkuperäiselle improvisaatiolle rinnakkaisia ”polkuja” tai aivan uusia tekstejä, eli *hypermusiikkia* – *hyperimprovisaatioita*. Kirjoituksen loppupuolella esitetty hyperimprovisaatioiden generoitu materiaali seuraa improvisoijan alkuperäisessä esityksessään tekemiä valintoja ja koskee niin segmenttirakenteita kuin liikettä niiden välillä. Hyperimprovisaatiot ovat originaali-improvisaation rinnakkaisia ”mahdollisia maailmoja”, joihin improvisoija tyyliinsä mukaisesti (analyysin esiin tuomalla todennäköisyydellä) olisi saattanut poiketa.

Tieteellinen analysointi on mahdotonta ilman jonkinasteista luovuuden virran pysäyttämistä: ilmiöt muuttuvat ja kehittyvät, mutta jostakin on tartuttava kiinni, jos haluamme saada siitä selvyyden. On todettava, ettei kaikkia kirjoituksen alussa mainittuja improvisoinnin tärkeitäkään ominaisuuksia ole tässäkään analyysissa voitu ottaa huomioon – olen keskittynyt käsittelemään vain tiettyä improvisoinnin tasoa. Ja kuitenkin, kaikesta huolimatta, tärkeintä ei sovi unohtaa, kun improvisoinnista on kysymys: *seuraavana päivänä improvisoija olisi soittanut esitykset jo aivan toisin*. Toista samanlaista improvisaatioesitystä ei tule milloinkaan olemaan, siinä improvisoinnin kantava idea ja sen ainutlaatuisin ominaisuus.

Analyysin corpuksena on saksofonisti Eric Dolphyn (1928–1964) vuosina 1960–61 esittämät viisi alttosaksofoni-improvisaatiota. Dolphyn ääni on yksi

¹ *Etnomusikologian vuosikirjassa* 1994 julkaistu kirjoitus *Paradigmaattisen analyysin mahdollisuudet*. Kirjoituksessa esiteltiin improvisoija Eric Dolphy, analysoitavat improvisaatiot ja niiden tausta sekä suoritettiin semioottinen analyysi.

omaperäisimmistä improvisojien keskuudessa, ja se on säilyttänyt tuoreutensa näihin päiviin saakka. Henkilökohtaisena virikkeenä työhön ryhtymiselle oli halu musiikintekijänä oppia uutta – imeä analyysin kautta vaikutteita tältä ainutlaatuiselta improvisojalta. Työn kannalta semioottinen menetelmä tuntui tarjoavan parhaimman lähestymistavan puretua aiheeseen pintaa syvemmillä. Analyysit ja muu aineisto työn yhteydessä paljastivat hyvin konkreettisella tavalla Dolphyn omaperäisen esteettisen ajattelun. Erityisesti tämän kirjoittajaa säväytti Dolphyn sanottavan ”luonnollisuus”, jonka takana kuitenkin piilee sangen kompleksinen musiikillinen ajattelu. Mainittakoon esim. improvisaatioiden rytmien jäsentely; miten hän sijoittaa tyyllilleen ominaiset (usein toistuvat) fraasit mielikuvitukseksikaasti peruspulssia vasten, hyvinkin paljon toisistaan poikkeaviin rytmisiin tilanteisiin. Myös se tapa, jolla hän vie improvisaationsa ulos tonaalisesta rakenteesta ja käyttää eri tonaliteetteja päällekkäin sekä viljelee poikkeuksellisia ääniä (”soitinefektejä”), on niin orgaaninen, ettei tapahtumien kompleksista luonnetta edes tiedosta, ellei pysähdy tarkemmin tutkimaan asiaa. Dolphyn improvisointia kuunnellessa mieleen tulee lintu, jolle laulu on erottamatonta ja luonnollista. Linnunlaululle ominaisia piirteitä Dolphy käyttikin improvisaatioissaan, joten epäilemättä se on ollut hyvinkin olennainen tekijä tyylin muotoutumisessa. Ohimennen hän mainitsikin eräässä haastattelussa improvisoineensa lintujen kanssa.

Muutoksen logiikka

Semioottis-looginen analyysimalli jakautuu kahteen vaiheeseen: semioottiseen paradigmaattiseen analyysiin ja muutoksen analyysiin. Seuraavaksi esittellään näistä jälkimmäistä – muutoksen analyysia ja sen käsitteistöä. Tämä aloitetaan muutoksen logiikan esittelyllä.

Georg Henrik von Wrightin ”muuttuvan maailman logiikka” (*muutoksen logiikka*) on *lauselogiikkaa*, johon on otettu lauselogiikan sanaston lisäksi tilamuutosta kuvaava siirtymäoperaattori T (von Wright 1963, 28). Kuten lauselogiikassa, ovat $p, q, r...$ lausevariaabeleita ja edustavat muutoksen logiikan kaavoissa lauseita. Lauseet ilmaisevat propositioita, jotka voivat vastata jotakin asiaintilaa maailmassa. (Pyllkö 1982, 137.)

Ilmaisu $p \& q$ kertoo lauselogiikassa meille kaksi asiaintilaa: on olemassa asiaintila p ja on olemassa asiaintila q . Tämä ei kuitenkaan ilmaise asiaintilojen välistä ajallista suhdetta – *tapahtumaa*. Tapahtuma itsessään on muutosta, tai se voidaan ajatella siirtymänä tapahtuman alussa vallitsevasta asiaintilasta toiseen asiaintilaan, johon kyseinen tapahtuma päättyy.

Muutosta – siirtymistä asiaintilasta toiseen asiaintilaan – von Wright kuvaa siirtymäoperaattorilla, jonka symboli on T . Esimerkiksi muutoksen logiikan ilmaisu pTq vastaa tapahtuma, jossa siirrytään asiaintilasta p asiaintilaan q . Ope-

raattorin T vasemmalla puolella on ilmaisu, joka kuvaa muutoksen lähtötilaa ja oikealla puolella muutoksen lopputilaa kuvaava ilmaisu. (von Wright 1963, 28.)

Hyvin yksinkertaisena havaintoesimerkkinä voimme käyttää laatikon avaamista. Tapahtuman lähtötilanne eli asiointi tapahtuman alussa ilmaistaan lausevariaabelilla $-p$. Tämä ilmaisee, että laatikko on kiinni (= ei-auki). Laatikon avaamisprosessin päätöstila on se, että laatikko on auki. Tämä asiointi ilmaistaan lausevariaabelilla p . Jotta voidaan ilmaista näiden asiointilojen välinen tapahtumayhteys, tarvitaan erillinen symboli. Tämä symboli on T -operaattori. Kyseinen tapahtuma ilmaistaan muutoksen logiikan formaalilla kielellä muodossa $-pTp$, joka tarkoittaa että laatikko on avattu (tai avataan). Näin ollen kaavio pTp ilmaisee sen, että laatikko on suljettu (tai suljetaan).

Tapahtuman ei tarvitse välttämättä olla edellä kuvatun kaltainen. Tapahtuma itsessään voi olla hyvinkin monimuotoinen ja kompleksinen ilmiökokonaisuus. Tai se voi olla muutos: esimerkiksi veden muuttuminen jääksi lämpötilan allessa. Tapahtuma voi olla myös siirtymistä: siirtymä asiointilasta toiseen asiointilaan. Se voi olla myös transformaatio prosessista toiseen prosessiin. Tapahtuma voi olla siirtymä prosessin tilasta toiseen prosessin tilaan. Tai siirtymistä prosessin tilasta ”kiinteään” – lopulliseen asiointilaan.²

Ennen kuin voimme jatkaa eteenpäin, on tehtävä eräs korjaus von Wrightin esitykseen. Muutoksen logiikan eräänä piirteenä von Wright esittää (1963, 29), miten kaaviossa pTp on sekä T -operaattorin vasemmalla että oikealla puolella asiointi, joka on kummassakin tapauksessa sama. Tämän hän selittää siten, että $p:n$ edustama asiointi säilyy muuttumattomana: pTp kertoo siis sen, että maailma säilyy muuttumattomana $p:n$ edustaman asiointilan suhteen. Näin ollen mitään ei von Wrightin esityksessä tapahdukaan. Jos tarkastelemme asiaa tarkemmin, huomaamme, että tässä esityksessä on puutteensa, josta pääsemme kuitenkin yli pienellä lisäyksellä. Vaikka asiointi sinänsä muutoksen logiikan käsitteistön puitteissa ei ole em. esityksessä muuttunut, vaihtunut tai siirtynyt toiseksi asiointilaksi, on von Wrightin esityksessä jäänyt kuitenkin huomioimatta se, että *on tapahtunut siirtyminen ajassa*. Tapahtuman lähtökohta (asiointi) on ollut tietyssä ajan hetkessä, ja vaikkei itse ilmiökokonaisuudessa sinänsä ole tapahtunut muutosta, tapahtuu kuitenkin ajallinen muutos maailmassa. Samaa hetkeä ei voi olla kahta kertaa, eikä asiointi näin ollen ole, ajan eteneminen huomioiden, täysin identtinen vastaavan asiointilan kanssa hetken päästä. Muistelkaamme Herakleitosta, joka huomioi, että ”*samaan virtaan ei voi astua kahta kertaa*”.

² Viime aikoina paljon huomiota saaneen *sumean logiikan* mukaan taas on olemassa muitakin vaihtoehtoja kuin tosi ja epätosi. Asiointi ja sen vastakohta voivat olla voimassa samanaikaisesti, sillä sumeassa logiikassa totuudella / epätodella on olemassa eri asteita: kaikkeen ei tarvitse vastata joko kyllä tai ei. Sumeasta logiikasta on tullut merkittävä apuväline elektroniikan ja tekniikan alueilla juuri sen erityisen sovellettavuuden ja joustavuuden ansiosta.

Kun von Wright esittää (1963, 29), että ilmaisut pTp ja $-pT-p$ ilmaisevat ettei maailmassa todellisuudessa tapahdukaan mitään, on asia siis hivenen toisin. Kyseisissä ilmiökokonaisuuksissa on tapahtunut *tapahtuma*: ajallinen siirtyminen hetkestä toiseen hetkeen. Jotta tämä ajallinen siirtyminen tulisi huomioitua, on ilmiöprosessi ilmaistava toisella tapaa erotuksena esimerkkinä olleista ilmauksista pTp ja $-pT-p$. Kun tapahtuman lähtötilanne ja lopputilanne ovat samat, mutta ajallinen muutos on tapahtunut, voidaan nämä ilmiöt erottaa toisistaan ottamalla käyttöön ajan muutosta kuvaava parametri *alaindeksin* muodossa. Edellä esitetyt tapahtumat voidaan siten ilmaista seuraavalla tavalla: p_1Tp_2 ja $-p_1T-p_2$, jos kyseessä on tietty yksilöity tapahtuma (kuten laatikon avaaminen). Yleisellä tasolla nämä tapahtumat ilmaistaan p_nTp_n ja $-p_nT-p_n$. Vasta näin ilmaistuna käy ilmi, että asiointilan pysyessä samana, on kuitenkin tapahtunut muutos ajassa: siirtyminen $p:n$ asiointilan hetkestä 1 $p:n$ asiointilan hetkeen 2 tai siirtyminen $-p:n$ asiointilan hetkestä 1 $-p:n$ asiointilan hetkeen 2.

T-operaattorin avulla voimme kuvata neljä erilaista tapahtumaa – asiointilan muutosta – jos meille on annettu asiointilat p ja $-p$. Jos valitsemme asiointiloja kuvaamaan lausevariaabelin p ja sen negaation $-p$, niin nämä mahdolliset asiointilojen muutokset ovat p_nTp_n , $pT-p$, $-pTp$ ja $-p_nT-p_n$. Nämä neljä elementaarista tilamuutosta mahdollistavat yhdessä tyhjentävän kuvauksen tapahtumasta – muutoksesta – ja ovat keskenään toisensa poissulkevia tapahtuman kuvauksia: maailmassa joko on ilmiö p tai sitä ei ole olemassa ($-p$).

Tarkastelkaamme ilmausta pTq . Tässä tapahtumassa asiointila p muuttuu asiointilaksi q . Asiointilalla p joko voi olla tai ei ole asiointilan q ominaisuutta. Tämä voidaan ilmaista: $p&q$ -asiointila tai $p&-q$ -asiointila. Samalla tavoin myös q -asiointilalla voi joko olla tai ei ole asiointilan p ominaisuutta. Tämä voidaan ilmaista: $p&q$ -asiointila tai $-p&q$ -asiointila. Tapahtuma pTq voidaan täten ilmaista myös kaaviolla $(p&q \vee p&-q) T (p&q \vee -p&q)$. (von Wright 1963, 30.)

Olettakaamme, että p -asiointila on $p&q$ -asiointila ja samoin myös q on $p&q$. Tällöin voimme esittää tapahtuman muodossa $(p&q) T (p&q)$. Tämä tapahtuma on sama kuin tapahtumien p_nTp_n ja q_nTq_n konjunktio. Asiointilat ovat pysyneet samoina von Wrightin mukaan, mutta tämän työn esityksessä on taas huomioitu myös siirtyminen hetkestä toiseen hetkeen – ajallisesti tapahtunut muutos.

Jos p on $p&q$ ja q on $-p&q$, tällöin se voidaan ilmaista: $(p&q) T (-p&q)$. Tämä tapahtuma on sama kuin tapahtumien $pT-p$ ja q_nTq_n konjunktio. Jos p on $p&-q$ ja q on $p&q$, niin tällöin asiointila $-q$ muuttuu asiointilaksi q , mutta asiointila p pysyy muuttumattomana. Tapahtuma $(p&-q) T (p&q)$ on sama kuin tapahtumien p_nTp_n ja $-qTq$ konjunktio. Jos p on $p&-q$ ja q on $-p&q$, niin tällöin asiointila p muuttuu asiointilaksi $-p$ ja $-q$ asiointilaksi q . Tapahtuma on $(p&-q) T (-p&q)$. Tämä on sama kuin tapahtumien $pT-p$ ja $-qTq$ konjunktio. Todettakoon vielä, että jokainen T -ilmaus sisältää totuusfunktion elementaari-asiointilailmausten välillä.

Asiointila-variaabeleiden p ja q pohjalta voidaan esittää asiointilojen välisten mahdollisten muutosten – tapahtumien – kuvaukset seuraavasti:

ASIAINTILAT	TAPAHTUMAT
$p \ \& \ q$	$(p_n T p_n) \ \& \ (q_n T q_n)$ $(p_n T p_n) \ \& \ (q T -q)$ $(p T -p) \ \& \ (q_n T q_n)$ $(p T -p) \ \& \ (q T -q)$
$p \ \& \ -q$	$(p_n T p_n) \ \& \ (-q_n T -q_n)$ $(p_n T p_n) \ \& \ (-q T q)$ $(p T -p) \ \& \ (-q_n T -q_n)$ $(p T -p) \ \& \ (-q T q)$
$-p \ \& \ q$	$(-p_n T -p_n) \ \& \ (q_n T q_n)$ $(-p_n T -p_n) \ \& \ (q T -q)$ $(-p T p) \ \& \ (q_n T q_n)$ $(-p T p) \ \& \ (q T -q)$
$-p \ \& \ -q$	$(-p_n T -p_n) \ \& \ (-q_n T -q_n)$ $(-p_n T -p_n) \ \& \ (-q T q)$ $(-p T p) \ \& \ (-q_n T -q_n)$ $(-p T p) \ \& \ (-q T q)$

Muutoksen analyysi: musiikin liikkeen logiikka

Semioottis-loogisessa mallissa on paradigmaattisella analyysimenetelmällä analysoitu nuottiteksteistä ensiksi esiin segmentit³. Näiden segmenttien välistä seuraussuhteita – miten asiointila muuttuu toiseksi asiointilaksi – analysoidaan seuraavaksi soveltamalla edellä esiteltyä von Wrightin muutoksen logiikkaa musiikin kontekstiin.

T-operaattorin avulla pyritään tässä kuvaamaan käsitteellisemmin musiikillisesta asiointilasta (segmentistä) siirtymistä sitä seuraavaan toiseen musiikilliseen asiointilaan. Segmenttien mikroajallinen ulottuvuus, joka on rajattu paradigmaattisella analyysillä, laajenee tarkastelutavan myötä koskemaan kestoltaan hieman pidempää – segmenttien välistä – ajallista tapahtumaa koskevaksi. Musiikin yhteydessä lausevariaabelit vastaavat paradigmaattisen analyysitaulukon segmenttiluokkia. Jos esimerkiksi haluamme kuvata karakterien tasolla siirtymää *p*-segmentistä *q*-segmenttiin, ilmaisemme sen pTq . Jos taas haluamme kuvata tiettyä segmenttiluokan segmenttiä ja siitä siirtymistä seuraavaan segmenttiin, voimme ilmoittaa sen lisäämällä variaabelin perään alaindeksin, jonka vastaavuus on löydettävissä paradigmaattisesta taulukosta kyseisen segmentin vierestä. Esimerkiksi liitteenä olevan ensimmäisen taulukon (paradigmaattinen analyysitaulukko 1) ensimmäinen siirtymä on p_1Tq_1 ja viimeinen siirtymä $q_{12}T\bar{s}_3$.

³ *Alto-Itis*-teoksen paradigmaattinen analyysitaulukko on liitteenä tämän kirjoituksen lopussa. Varsinaiset analyysit viidestä teoksesta on julkaistu toisaalla (Kuljuntausta 1994).

On kuitenkin korostettava jo edellä esiin tuotua tarkennusta ilmaisujen pTp , qTq , rTr ... suhteen. von Wrightin mukaan (1963, 29) näissä ilmaisuissa asiain-tilat p , q , r ... pysyvät muuttumattomina. Musiikin yhteydessäkään emme voi puhua muuttumattomuudesta ja jättää musiikin temporaalista ominaisuutta huomioimatta. Näin ollen operaattori T ilmaisee musiikin yhteydessä myös ajallisen siirtymän. Ilmaisun q_8Tq_9 mukaan musiikissa siirrytään tietystä segmentistä toiseen segmenttiin, jolla on sama ominaisuus kuin edelliselläkin, mutta ajallisesti on tapahtunut siirtymä toiseen hetkeen.

von Wrightin T -operaattori on ekstensionaalinen. Jos haluaisimme tarkastella asiaintilojen muutosta myös intensionaalisesti, olisi mahdollista ottaa käyttöön Pauli Pylkön esittelemä (1982, 138) *A-operaattori*. Jos esimerkiksi odotamme siirtymää asiaintilasta p asiaintilaan q , ja se myös toteutuu, ilmaisemme sen kaavalla $A(pTq) \& pTq$. A -operaattorin yhteydessä sulut rajaavat tapahtuman, joka ei vielä ole toteutunut. Jos taas odotamme, ettei asiaintila p kertaudu, mutta se kertautuukin, ilmaisemme sen $A(\neg pTp) \& pTp$. Jos haluamme ilmaista, ettemme lainkaan odota, että p :n jälkeen seuraa q , mutta näin tapahtuu, kirjoitamme sen muotoon $\neg A(pTq) \& pTq$. (Pylkkö 1982, 138.)

Ottakaamme tarkastelun kohteeksi s -segmenttiluokka liitteenä olevasta taukukosta (paradigmaattinen analyysitaulukko 1), jonka ominaisuutena on improvisaation säveljatkumosta kestollisesti poikkeava, itsenäisen merkityksen saanut sävel. Kun tarkastelemme segmenttiä s_1 , huomaamme, että sitä seuraa segmentti s_2 . Tapahtuma on s_1Ts_2 . Segmentin s_2 kohdalla huomaamme, että sitä seuraa segmentti p_2 . Eli tapahtuma on kaavan muodossa s_2Tp_2 . Jos nyt kohdistamme huomion nuotinnoksen viimeiseen säveleen, jolla on myös s -segmenttiluokan ominaisuus, voisimme odottaa edeltävien s -segmenttien perusteella, että sitä seuraa (jos improvisaatio jatkuu) joko toinen s -segmentti tai p -segmentti. Kaavan muodossa tapahtuma on $A((s_3Ts) \vee (s_3Tp))$. Odotusta ilmaisevaa A -operaattoria ei kuitenkaan sovelleta tämän kirjoituksen analyyseissa tästä esittelystä huolimatta.

Universaalikvanttoria, jonka symboli on \forall , voidaan soveltaa semioottisloogisessa mallissa segmenttien välisten liikkeiden kuvaamiseen. Kun tekstissä tapahtuu p_1Tq_1 , voimme odottaa, että tämän jälkeen myös myöhemminkin p_1 :n edustaman segmenttiluokan segmentin ilmaantuessa seuraa sitä nuottitekstissä q_1 :n edustaman segmenttiluokan segmentti. Tämä odotus voidaan ilmaista kaavalla $A(pTq)$. Jos huomaamme, että nuottitekstissä toteutuu (kuten *Alto-Itis* -analyysissa, ks. analyysitaulukko 1) jokaisen p -segmentin kohdalla $A(pTq)$, voidaan tehdä johtopäätös, että kaikkiin mahdollisiin p -segmentteihin pätee pTq . Jotta pystyisimme ilmaisemaan tämän, otamme käyttöön universaalikvanttorin \forall , joka merkitsee ”*kaikkiin / jokaiseen nähden pätee, että*”. Jos siis haluamme ilmaista, että jokaisen p -segmentin jälkeen seuraa aina q -segmentti, voimme ilmaista sen kaavalla $(\forall p) pTq$. Tämä voidaan lukea ”jokaisen p :n suhteen pätee, että p :tä seuraa q ” (ks. segmenttitaulukko 1).

Jos tekstissä ilmenee jokin tietty segmenttiyhdistelmä ainoastaan yhden kerran tai vain muutamana kerran, minkä lisäksi se ei myöskään ole ainoa mahdollinen siirtymä eteenpäin yhdistelmän lähtösegmentistä nähden, voidaan tämä liike ilmaista *eksistentiaalikvanttorin* avulla, jonka symboli on \exists . Eksistentiaalikvanttori merkitsee ”*on olemassa sellainen x, johon nähden pätee, että*”.

Eksistentiaalikvanttorin avulla voidaan ilmaista ne segmenttiyhdistelmät, jotka ovat kyseisen ”tekstin maailmassa” mahdollisia. Kyseessä ovat ne yhdistelmät, jotka esiintyvät tekstissä vähintään kerran, joskaan nämä yhdistelmät eivät ole ehdottoman pakollisia kombinaatioita. Toisin sanoen eksistentiaalikvanttori ilmaisee sen, että lähtösegmenttiä voi seurata jokin muukin segmentti kuin kyseisen segmenttiyhdistelmän antama vaihtoehto. Universaalikvanttorin piirteinä puolestaan on, että se ilmaisee lainomaisen, ehdottoman segmenttiyhdistelmän ja liikkeen muodon, joka pätee kaikissa sellaisissa tilanteissa, joissa ensinnä esiintyvä segmentti esiintyy segmenttiyhdistelmän lähtösegmenttinä.

Jos haluamme eksistentiaalikvanttorin avulla ilmaista, että tekstin maailmassa on mahdollista, että *t*-segmenttiä seuraa *p*-segmentti – kuten analysoitavassa *Alto-Itis* -tekstissä tapahtuu siirtymän t_2Tp_6 kohdalla – voimme ilmaista sen kaavalla $(\exists t) tTp$. Tämä voidaan lukea ”*on olemassa sellainen t, johon nähden pätee, että sitä seuraa p.*” Tämä eksistenssi-ilmaus ei rajaa tapahtumaa ainoaksi mahdolliseksi vaihtoehdoksi siirryttäessä *t*-segmentistä eteenpäin, vaan se kertoo meille, että jokin muukin siirtymä on mahdollinen. Jos tekstissä tapahtuisi jokin tietty siirtymä vain kerran, tai se olisi ainoa mahdollinen siirtymä segmenttiyhdistelmän lähtösegmentistä eteenpäin, on siirtymästä aina käytettävä universaalikvantifiointi-ilmaus, joka siis kertoo sen, että kyseinen siirtymä on ainoa mahdollinen tie eteenpäin.

Seuraavaksi tässä kirjoituksessa on esitetty taulukkona (analyysitaulukko 1) miten segmentit analysoitavassa tekstissä seuraavat toisiaan. Analyysissa saamme esiin ne yhdistelmät, jotka ovat mahdollisia segmenttien välillä. Nämä ilmaistaan *liikepremissinä* taulukon kohdissa *iv*, joista näkee myös kertautuvien segmenttiyhdistelmien määrän ja missä kohtaa tekstiä ne esiintyvät, kuten myös sen, miten tekstissä esiintyvät kertautumattomat segmenttiyhdistelmät. Liikepremissien merkki on *P* ja premissit numeroidaan erotukseksi toisistaan sitä mukaa kun uusia liikepremissiä analysoitaessa ilmaantuu esiin. Kertautuvat premissit ovat analyysitaulukossa alakkain ja luettavissa (liitteenä olevan) paradigmaattisen taulukon tapaan.

Taulukon (analyysitaulukko 1) kohdassa *i* ovat tapahtumien *järjestysnumerot*, kohta *ii* ilmaisee segmenttiparien *temporaaliset suhteet* siinä järjestyksessä kuin ne tekstissä esiintyvät. Kohta *iii* ilmaisee segmenttien välisen *temporaalisen suhteen suunnan* (onko jälkimmäinen segmentti lähtösegmenttiä edeltävistä vai seuraavista sävelluokista, vai säilyykö sama segmenttiluokka). Jos suhteen suunta on temporaalisesti eteenpäin, on sen merkinä ’>’, jos taaksepäin, niin merkinä on ’<’. Jos taas sävelluokka pysyy samana, on sen merkinä ’=’.

i	ii	iii	iv
1.	$p_1T q_1$	>	P1
2.	$q_1T r_1$	>	P2
3.	$r_1T q_2$	<	P3
4.	$q_2T r_2$	>	P2
5.	$r_2T q_3$	<	P3
6.	$q_3T s_1$	>	P4
7.	$s_1T s_2$	=	P5
8.	$s_2T p_2$	<	P6
9.	$p_2T q_4$	>	P1
10.	$q_4T p_3$	<	P7
11.	$p_3T q_5$	>	P1
12.	$q_5T p_4$	<	P7
13.	$p_4T q_6$	>	P1
14.	$q_6T p_5$	<	P7
15.	$p_5T q_7$	>	P1
16.	$q_7T t_1$	>	P8
17.	$t_1T t_2$	=	P9
18.	$t_2T p_6$	<	P10
19.	$p_6T q_8$	>	P1
20.	$q_8T q_9$	=	P11
21.	$q_9T q_{10}$	=	P11
22.	$q_{10}T p_7$	<	P7
23.	$p_7T q_{11}$	>	P1
24.	$q_{11}T p_8$	<	P7
25.	$p_8T q_{12}$	>	P1
26.	$q_{12}T s_3$	>	P4

Analyysitaulukko 1. *Alto-Itis*. Segmenttien välisten liikkeiden analyysi.

Edellä olevasta taulukosta (analyysitaulukko 1) voimme johtaa kaikki ne mahdolliset segmenttiyhdistelmät, jotka tulevat kysymykseen kyseisessä tekstissä. Saamme myös esiin ne segmenttiyhdistelmät, jotka eivät ole tekstissä mahdollisia. Seuraavaksi on esitetty nämä mahdolliset ja ei-mahdolliset yhdistelmät segmenttiluokittain (segmenttitaulukko 1). Kohta *i* ilmaisee järjestysnumeron. Kohta *ii* ilmaisee, minkälaisen liikepremissin muodossa tapahtuma toteutuu tekstissä, minkä lisäksi premissin perässä on suluissa ilmoitettu, kuinka monta kertaa kyseinen premissi toteutuu tekstissä. Kohdasta *iii* näemme, mitkä segmenttiyhdistelmät ovat mahdollisia kyseisen tekstin maailmassa.

Ensinnä käsiteltävän p -segmentin osalta voimme esimerkiksi tulkita seuraavaa: segmenttitaulukon kohdasta 1 näemme (horisontaalisesti), että *jokaisen p :n suhteen pätee, ettei p :tä voi seurata p* . Negaatiomerkki tapahtuman edessä ilmoittaa kielteisen muodon. Kohdasta 2 näemme, että *jokaisen p :n suhteen pätee, että p :tä seuraa aina q* . Tämän lisäksi näemme (vertikaalisesti) kohdasta *ii*, että tapahtuma on liikepremissi $P1$ ja se esiintyy tekstissä kahdeksan kertaa. Toisena käsiteltävän q -segmentin suhteen voimme todeta, että *on olemassa ainakin yksi sellainen q , jota voi seurata p* . Lisäksi näemme kohdasta *ii*, että kyseinen tapahtuma on $P7$ ja se esiintyy tekstissä viisi kertaa.

p-segmentti			q-segmentti			r-segmentti		
i	ii	iii	i	ii	iii	i	ii	iii
1.	-	$(\forall p) \neg(pTp)$	1.	$P7(5)$	$(\exists q) (qTp)$	1.	-	$(\forall r) \neg(rTp)$
2.	$P1(8)$	$(\forall p) (pTq)$	2.	$P11(2)$	$(\exists q) (qTq)$	2.	$P3(2)$	$(\forall r) (rTq)$
3.	-	$(\forall p) \neg(pTr)$	3.	$P2(2)$	$(\exists q) (qTr)$	3.	-	$(\forall r) \neg(rTr)$
4.	-	$(\forall p) \neg(pTs)$	4.	$P4(2)$	$(\exists q) (qTs)$	4.	-	$(\forall r) \neg(rTs)$
5.	-	$(\forall p) \neg(pTt)$	5.	$P8(1)$	$(\exists q) (qTt)$	5.	-	$(\forall r) \neg(rTt)$

s-segmentti			t-segmentti		
i	ii	iii	i	ii	iii
1.	$P6(1)$	$(\exists s) (sTp)$	1.	$P10(1)$	$(\exists t) (tTp)$
2.	-	$(\forall s) \neg(sTq)$	2.	-	$(\forall t) \neg(tTq)$
3.	-	$(\forall s) \neg(sTr)$	3.	-	$(\forall t) \neg(tTr)$
4.	$P5(1)$	$(\exists s) (sTs)$	4.	-	$(\forall t) \neg(tTs)$
5.	-	$(\forall s) \neg(sTt)$	5.	$P9(1)$	$(\exists t) (tTt)$

Segmenttitaulukko 1. *Alto-Itis*. Segmenttien mahdolliset yhdistelmät.

Edellä esitetyt segmenttiyhdistelmät (segmenttitaulukko 1) koskevat kaikki kahden segmentin välisiä suhteita. Jotta voisimme tarkastella hieman laajempia kokonaisuuksia, voimme analysoida ne mahdollisuudet, jotka ovat mahdollisia kahden liikepremissin välillä. Näin ollen tulevat esiin ne yhdistelmien vaihtoehdot, jotka voivat vallita kolmen segmentin välillä. Seuraavassa on esitetty esimerkinomaisesti *Alto-Itis*-tekstin liikepremissien eri yhdistelymahdollisuudet (premissitaulukko 1). Voimme nähdä, että esimerkiksi $P1$ -liikepremissin suhteen kohta 1 ilmaisee sen, että *jokaisen $P1$:n suhteen pätee, ettei $P1$:tä voi seurata $P1$* . Kohta 2 ilmaisee sen, että *on olemassa ainakin yksi $P1$, jota voi seurata $P2$* .

<u>P1-liikepremissi</u>	<u>P2-liikepremissi</u>	<u>P3-liikepremissi</u>
1. $(\forall P1) \neg((P1) T (P1))$	1. $(\forall P2) \neg((P2) T (P1))$	1. $(\forall P3) \neg((P3) T (P1))$
2. $(\exists P1) ((P1) T (P2))$	2. $(\forall P2) \neg((P2) T (P2))$	2. $(\exists P3) ((P3) T (P2))$
3. $(\forall P1) \neg((P1) T (P3))$	3. $(\forall P2) ((P2) T (P3))$	3. $(\forall P3) \neg((P3) T (P3))$
4. $(\exists P1) ((P1) T (P4))$	4. $(\forall P2) \neg((P2) T (P4))$	4. $(\exists P3) ((P3) T (P4))$
5. $(\forall P1) \neg((P1) T (P5))$	5. $(\forall P2) \neg((P2) T (P5))$	5. $(\forall P3) \neg((P3) T (P5))$
6. $(\forall P1) \neg((P1) T (P6))$	6. $(\forall P2) \neg((P2) T (P6))$	6. $(\forall P3) \neg((P3) T (P6))$
7. $(\exists P1) ((P1) T (P7))$	7. $(\forall P2) \neg((P2) T (P7))$	7. $(\forall P3) \neg((P3) T (P7))$
8. $(\exists P1) ((P1) T (P8))$	8. $(\forall P2) \neg((P2) T (P8))$	8. $(\forall P3) \neg((P3) T (P8))$
9. $(\forall P1) \neg((P1) T (P9))$	9. $(\forall P2) \neg((P2) T (P9))$	9. $(\forall P3) \neg((P3) T (P9))$
10. $(\forall P1) \neg((P1) T (P10))$	10. $(\forall P2) \neg((P2) T (P10))$	10. $(\forall P3) \neg((P3) T (P10))$
11. $(\exists P1) ((P1) T (P11))$	11. $(\forall P2) \neg((P2) T (P11))$	11. $(\forall P3) \neg((P3) T (P11))$
<u>P4-liikepremissi</u>	<u>P5-liikepremissi</u>	<u>P6-liikepremissi</u>
1. $(\forall P4) \neg((P4) T (P1))$	1. $(\forall P5) \neg((P5) T (P1))$	1. $(\forall P6) ((P6) T (P1))$
2. $(\forall P4) \neg((P4) T (P2))$	2. $(\forall P5) \neg((P5) T (P2))$	2. $(\forall P6) \neg((P6) T (P2))$
3. $(\forall P4) \neg((P4) T (P3))$	3. $(\forall P5) \neg((P5) T (P3))$	3. $(\forall P6) \neg((P6) T (P3))$
4. $(\forall P4) \neg((P4) T (P4))$	4. $(\forall P5) \neg((P5) T (P4))$	4. $(\forall P6) \neg((P6) T (P4))$
5. $(\forall P4) ((P4) T (P5))$	5. $(\forall P5) \neg((P5) T (P5))$	5. $(\forall P6) \neg((P6) T (P5))$
6. $(\forall P4) \neg((P4) T (P6))$	6. $(\forall P5) ((P5) T (P6))$	6. $(\forall P6) \neg((P6) T (P6))$
7. $(\forall P4) \neg((P4) T (P7))$	7. $(\forall P5) \neg((P5) T (P7))$	7. $(\forall P6) \neg((P6) T (P7))$
8. $(\forall P4) \neg((P4) T (P8))$	8. $(\forall P5) \neg((P5) T (P8))$	8. $(\forall P6) \neg((P6) T (P8))$
9. $(\forall P4) \neg((P4) T (P9))$	9. $(\forall P5) \neg((P5) T (P9))$	9. $(\forall P6) \neg((P6) T (P9))$
10. $(\forall P4) \neg((P4) T (P10))$	10. $(\forall P5) \neg((P5) T (P10))$	10. $(\forall P6) \neg((P6) T (P10))$
11. $(\forall P4) \neg((P4) T (P11))$	11. $(\forall P5) \neg((P5) T (P11))$	11. $(\forall P6) \neg((P6) T (P11))$
<u>P7-liikepremissi</u>	<u>P8-liikepremissi</u>	<u>P9-liikepremissi</u>
1. $(\forall P7) ((P7) T (P1))$	1. $(\forall P8) \neg((P8) T (P1))$	1. $(\forall P9) \neg((P9) T (P1))$
2. $(\forall P7) \neg((P7) T (P2))$	2. $(\forall P8) \neg((P8) T (P2))$	2. $(\forall P9) \neg((P9) T (P2))$
3. $(\forall P7) \neg((P7) T (P3))$	3. $(\forall P8) \neg((P8) T (P3))$	3. $(\forall P9) \neg((P9) T (P3))$
4. $(\forall P7) \neg((P7) T (P4))$	4. $(\forall P8) \neg((P8) T (P4))$	4. $(\forall P9) \neg((P9) T (P4))$
5. $(\forall P7) \neg((P7) T (P5))$	5. $(\forall P8) \neg((P8) T (P5))$	5. $(\forall P9) \neg((P9) T (P5))$
6. $(\forall P7) \neg((P7) T (P6))$	6. $(\forall P8) \neg((P8) T (P6))$	6. $(\forall P9) \neg((P9) T (P6))$
7. $(\forall P7) \neg((P7) T (P7))$	7. $(\forall P8) \neg((P8) T (P7))$	7. $(\forall P9) \neg((P9) T (P7))$
8. $(\forall P7) \neg((P7) T (P8))$	8. $(\forall P8) \neg((P8) T (P8))$	8. $(\forall P9) \neg((P9) T (P8))$
9. $(\forall P7) \neg((P7) T (P9))$	9. $(\forall P8) ((P8) T (P9))$	9. $(\forall P9) \neg((P9) T (P9))$
10. $(\forall P7) \neg((P7) T (P10))$	10. $(\forall P8) \neg((P8) T (P10))$	10. $(\forall P9) ((P9) T (P10))$
11. $(\forall P7) \neg((P7) T (P11))$	11. $(\forall P8) \neg((P8) T (P11))$	11. $(\forall P9) \neg((P9) T (P11))$

Premissitaulukko 1. *Alto-Itis*. Liikepremissien mahdolliset yhdistelmät. (Jatkuu.)

P10-liikepremissi	P11-liikepremissi
1. $(\forall P10) ((P10) T (P1))$	1. $(\forall P11) -((P11) T (P1))$
2. $(\forall P10) -((P10) T (P2))$	2. $(\forall P11) -((P11) T (P2))$
3. $(\forall P10) -((P10) T (P3))$	3. $(\forall P11) -((P11) T (P3))$
4. $(\forall P10) -((P10) T (P4))$	4. $(\forall P11) -((P11) T (P4))$
5. $(\forall P10) -((P10) T (P5))$	5. $(\forall P11) -((P11) T (P5))$
6. $(\forall P10) -((P10) T (P6))$	6. $(\forall P11) -((P11) T (P6))$
7. $(\forall P10) -((P10) T (P7))$	7. $(\exists P11) ((P11) T (P7))$
8. $(\forall P10) -((P10) T (P8))$	8. $(\forall P11) -((P11) T (P8))$
9. $(\forall P10) -((P10) T (P9))$	9. $(\forall P11) -((P11) T (P9))$
10. $(\forall P10) -((P10) T (P10))$	10. $(\forall P11) -((P11) T (P10))$
11. $(\forall P10) -((P10) T (P11))$	11. $(\exists P11) ((P11) T (P11))$

Premissitaulukko 1. *Alto-Itis*. Liikepremissien mahdolliset yhdistelmät. (Jatkoa.)

Hypermusiikin generointi

Seuraavassa esitetään hypermusiikin generoinnin teoreettisia mahdollisuuksia semioottis-loogisen analyysin pohjalta. Aluksi hypertekstin ja -median piirteistä lyhyesti.

Hypertekstin keskeisin piirre on, ettei sen sisältö noudata tavallista lineaarista/sekventiaalista rakennetta, jossa tekstitiedostoja voidaan selata vain eteen- ja taaksepäin. Hypertekstissä perinteinen aristotelinen tarinan peräkkäisrakennne on rikottu ja yhden tarinan rinnalla voi olla useampia. Tieto on tallennettu solmuihin, jotka yhdistyvät toisiinsa linkein. Linkkien kautta voidaan hypertekstissä ”sukeltaa perustekstin syvyyksiin”, kyseisen asiayhteyden eri tiedostoihin ja edetä ajatusten virran mukaisesti moniulotteisesti, useisiin suuntiin. Hypertekstissä on olennaista, että se rikkoo perinteisen *yhden ainoan oikean rakenteen* periaatteen, ja tämän toteuttamiseen tietokone on mitä sopivin työväline. (Ekholm & Oesch 1993.)⁴ *Hypermediassa* liikutaan jo laajemmalla alueella ja kyse on useamman median yhdistämisestä (teksti, kuva, liikkuva kuva, ääni, musiikki)⁵ (Ekholm & Oesch 1993, 49.)

⁴ Hypertekstistä ja -mediasta enemmän esim. teoksissa Ekholm & Oesch 1993 sekä Alkula et al. s.a.

⁵ Jos tämä kirjoitus olisi tehty hypermedian muotoon, sisältäisi se kuva- ja filmimateriaalia, taltiointeja musiikista, ääninäytteet analyysin teoksista, ääninäytteet analyysin suorituksesta ja lopputuloksesta sekä hyperimprovisaatioiden erilaiset mahdollisuudet soivassa muodossa.

Hypertekstin malli antaa uuden mahdollisuuden tuottaa ja ylläpitää informaatiota. Sen idea soveltuu myös semioottis-loogisen musiikkianalyysin yhteyteen, sen jatkeeksi generointia ajatellen. Alkuperäisen tekstin pohjalta voidaan generoida tekstiä liittämällä segmenttejä uudelleen yhteen niiden mahdollisuuksien puitteissa, joita improvisoija on esityksensä alkuperäisessä versiossa käyttänyt. Generoinnin lopputuloksena saadaan esityksen rinnakkaisia versioita, *hyperimprovisaatioita*, joissa segmenttirakenteen osatekijöistä on linkki rinnakkaisiin mahdollisuuksiin – mahdollisuuksiin jotka improvisoija olisi saattanut esityksessään myöskin valita. Generoidut hyperimprovisaatiot noudattavat siten alkuperäistä improvisaation ajatusrakennelmaa, jonka improvisoija toteutti originaaliversiossaan.

Hyperimprovisaatioita voidaan generoida kolmella tavalla:

- A) segmenttipohjainen generointi
- B) liikepremissipohjainen generointi
- C) yhdistelevä generointi

Segmenttien tasolla edetään segmentti kerrallaan edellä annettujen segmenttien välisten vaihtoehtojen puitteissa. Liikepremissien pohjalta generoitu teksti puolestaan pitäytyy tarkemmin alkuperäisen tekstin muodossa, koska liikepremissien suhteet koskivat kolmea segmenttiä (segmenttien tasolla liikuttaessa suhteet koskivat kahta segmenttiä). Kolmas tapa generoida on käyttää edellisiä rinnakkain yhdistelemällä sekä segmentti- että liikepremissipohjaista generointimenetelmää.

Tämän kirjoituksen puitteissa hyperimprovisaatioiden generointi on jätetty symbolitasolle. Jotta päästäisiin symbolitasolta jälleen nuottitekstin tasolle tai tietokoneen avulla generoituihin soiviin versioihin asti, on selvitettävä tarkemmin ne perusteet, joiden pohjalta generoidut segmentit voi liittää toisiinsa. Ilman hienoista segmenttien muovailua (kuten liitoskohtien reduktointia tai sitten additointia korusävelillä tai lisäsävelillä – tilanteesta riippuen) adaptointi tuskin onnistuneekaan. Dolphyn tapaisen kompleksisen ja konventioista poikkeavan improvisoinnin saaminen täysin yksiselitteiseen muotoon generointia ajatellen voi tuottaa odottamatomia vaikeuksia, mutta niihin ei vielä tässä kirjoituksessa puututa.

Voidaan myös esittää kysymys, onko hypertekstimuotoinen generointi enää analyysin jälkeen edes mielekäästä – palveleeko se mitään tarkoitusta? Tätä perusteltakoon sillä, että hyperimprovisaatioiden generointi havainnollistaa, sanokaamme ”improvisoinnille luonteenomaisesta perspektiivistä”, analyysimallin toimivuutta. Toisaalta pyrkimyksenä on tavoitella sellaista musiikkianalyysin muotoa, jossa realisoidaan analyysin lopputulos jälleen konkreettisempaan muotoon, eli akustiseksi esitykseksi.

Seuraavassa hyperimprovisaatioita esittelevässä taulukossa (generointitaulukko 1) ovat alkuperäiset *Alto-Itis* -tekstin liikepremissit merkittyinä kohtaan *ii* (vrt. analyysitaulukko 1). Originaali-improvisaation rinnakkaisina vaihtoeht-

toina on kohdassa *iii* segmenttien tasolla generoitu teksti, kohdassa *iv* liikepremissien tasolla generoitu teksti ja kohdassa *v* edellisiä menetelmiä yhdistelemällä generoitu teksti. Kohta *i* on tapahtuman järjestysnumero. Kohtien *iii*, *iv* ja *v* hyperimprovisaatioissa generoidut osuudet on ilmaistu '•'-merkeillä ja paksunnetuilla kirjasimilla, originaaliosuudet tavallisilla. Kaikissa hyperimprovisaatioissa generointi on aloitettu neljännen segmentin kohdalta, joten hyperimprovisaatioiden alku, ensimmäiset kolme tapahtumaa, on sama kuin originaaliversiossakin. Segmenttien tasolla generoitu hyperimprovisaatio (kohta *iii*) palaa originaalitekstiin tapahtuman numero 22 kohdalla. Liikepremissien tasolla generoitu (kohta *iv*) puolestaan tapahtuman numero 24 kohdalla. Hyperimprovisaatio *v* palaa originaaliin kohdassa 25. Näin ollen kaikkien hyperimprovisaation alku ja loppu noudattavat originaali-improvisaatiota.

i	ii	iii	iv	v
1.	P1	P1	P1	P1
2.	P2	P2	P2	P2
3.	P3	P3	P3	P3
4.	P2	•P8	•P4	•P4
5.	P3	•P10	•P5	•P5
6.	P4	•P1	•P6	•P6
7.	P5	•P4	•P1	•P1
8.	P6	P6	•P8	•P8
9.	P1	P1	•P9	•P9
10.	P7	•P4	•P10	•P10
11.	P1	•P6	•P1	•P1
12.	P7	•P1	•P11	•P11
13.	P1	•P11	•P11	•P11
14.	P7	P7	P7	P7
15.	P1	P1	P1	P1
16.	P8	P8	P8	•P11
17.	P9	•P10	P9	•P11
18.	P10	•P1	P10	•P7
19.	P1	•P4	P1	P1
20.	P11	•P6	P11	•P8
21.	P11	•P1	•P7	•P10
22.	P7	P7	•P1	•P1
23.	P1	P1	•P11	•P4
24.	P7	P7	P7	•P6
25.	P1	P1	P1	P1
26.	P4	P4	P4	P4

Generointitaulukko 1. *Alto-Itis*. Hyperimprovisaatiot – generoidut jaksot: kohdat *iii*, *iv* ja *v*.

Lopuksi

Tässä kirjoituksessa esitetyn semioottis-loogisen analyysimallin muutoksen logiikan sovellusvaiheessa kiinnostuksen kohteena on ollut ”musiikin liike” eri muodoissa. Keskeisiä kysymyksiä ovat olleet: miten improvisoija rakentaa reaaliajassa tapahtuvassa luomistilanteessa improvisaatiotaan, minkälais-ta muotoa improvisoijan musiikillinen ajattelu improvisoidessa noudattaa ja mitkä ovat sen (logiikan keinoin ilmaistavat) johdonmukaisuudet. Tätä analyysia edeltäneessä analyysimallin ensimmäisessä vaiheessa, paradigmaattisessa analyysissa, keskityttiin segmenttien eksaktiin sisältöön, jonka pohjalta tämä jatkoanalyysi on ollut mahdollista.

Muutoksen logiikan soveltaminen musiikin kontekstiin antaa käyttökelpoisen välineen analysoida ja kuvata musiikissa tapahtuvaa kinesistä. Semioottis-loogisesta analyysistä voitaisiin käyttää myös nimitystä *karakterianalyysi*: tarkoituksenahan on saada musiikilliset karakterit esiin ja analysoida näiden keskinäisiä suhteita. Musiikin yhteydessä von Wrightin ”muutoksen logiikka” -nimitystä vastannee paremmin nimitys *musiikin liikkeen logiikka*, sillä kyseessä ei sinänsä ole minkään segmentin muuttuminen, vaan siirtyminen (liike) yhdestä segmentistä toiseen segmenttiin.

Paradigmaattinen analyysi tavoittaa yhden tason siitä kielestä, mitä tekstissä/improvisaatioissa on segmenttien tasolla käytetty. Tämän analyysin käytännön toteutuksessa on vaikeutena ollut ennen kaikkea Dolphyn konventioita välttävä tyyli. Materiaali kun on saattanut vaihdella linnunlaulun jäljittelystä aina määrittelemättömiin sointiefekteihin saakka. Tämä on hankaloittanut segmenttien hahmottamista varsin tuntuvasti. Lisäksi tyylille olennaiset tyypillisimmätkin segmentit voivat sijoittua hyvinkin eri lailla ja rytmisesti erilaisiin tilanteisiin: ne saattavat alkaa täysin eri tahdinosilta, eikä segmentin muotoa voi välttämättä huomata yhden tekstin perusteella. Vasta useamman tekstin tarkastelu ja vertailu on antanut varmuuden segmentoinnista. On myös ollut välttämätöntä perehtyä Dolphyn improvisoinnin sellaisiin piirteisiin, jotka eivät segmenttien tasolla tule esiin kuten dynamiikan vaihtelut, taukojen rikkomat segmentit, fraseeraus, ”oikut”, jotka paljastaa vain sointiväri...

Dolphyn improvisaatioiden segmenttien välisistä liikkeistä on semioottis-loogisen analyysin perusteella havaittavissa, että uusia segmenttiyhdistelmiä ilmaantuu vielä aivan improvisaatioiden lopputahdeillakin. *They All Laughed* -improvisaatio sisältää dynaamisen kehittelyn: improvisaatioissa edetään melko tasaisesti aina uuteen liikepremissiin, välillä palaten liikepremissiin joka perustuu saman segmentin toistolle. Huomattakoon, että improvisaatioissa on 28 erilaista liikepremissiä, kun esim. yli puolta pidemmässä *In The Blues No:3* -improvisaatioissa on liikepremissettä ainoastaan 22 kappaletta. Jälkimmäisessä uusien liikepremissien ilmaantuminen alkua lukuunottamatta tapahtuu melko hajanaisesti. Poikkeuksena liikepremissit 17–21, jotka improvisaation viimeisel-

lä neljänneksellä ilmaantuvat lähes peräkkäin. Huomioitavaa on myös, että improvisaation puolesta välissä toistuvat alun liikepremissit 1–9 lähes samassa järjestyksessä (ks. Kuljuntausta 1993).

245-improvisaatiolle on tyypillistä säveltoistolle perustuvat liikepremissit sekä (esiintymistiheyden mukaisessa järjestyksessä) liikepremissit *P8*, *P6* ja *P5*. *Teenie's Blues* -improvisaatiolle on ominaista uusien liikepremissien ilmaantuminen jaksottaisesti ja perätysten (liikepremissit 1–5, 8–10, 11–14, 15–18 ja 19–22). Monesta improvisaatiosta on analyysin perusteella myös havaittavissa, että saman segmentin toistaminen toimii Dolphyn tyyllissä tavallaan ”ponnahduslautana” uuteen liikepremissiin. (Mts.)

Tässä analyysityössä on kokeiltu ja sovellettu muutoksen logiikan mahdollisuuksia musiikkianalyysin yhteyteen. Todettakoon näin lopuksi, että semioottisesti analysoitujen musiikkisegmenttien siirtäminen muutoksen logiikan formaalille kielelle auttaa havainnollistamaan musiikissa tapahtuvia muutoksia käsitteellisesti ja selkeästi. Muutoksen logiikkaa soveltaen on analyysimallilla mahdollista kuvata semioottisen analyysin pohjalta

- segmenttien välisiä suhteita (esim. p_1Tq_1),
- segmenttiluokkien välisiä suhteita (esim. pTq) sekä
- liikepremissien välisiä suhteita (esim. $(P1) T (P2)$).

Myös uuden tekstin (tai rinnakkaisten hypertekstien) generointi on muutoksen logiikan mahdollistaman tiedoston avulla mahdollista.

Muutoksen logiikan keinoin kuvatut liikkeet on rajattu mallissa pätemään ainoastaan yhden tekstin kontekstissa. Jos haluamme nähdä pelkästään segmenttien rakenteet ja tehdä vertailua eri tekstien välillä segmenttien suhteen, on tämä mahdollista analyysin paradigmaattisen osan perusteella (ks. Kuljuntausta 1994). Analyysimallin muutoksen logiikan sovellusosassa ei kiinnitetä tähän seikkaan enää huomiota, vaan tarkoituksena on analysoida pelkästään segmenttien välisiä suhteita – tai generoida hypertekstiä analyysin pohjalta. On myös huomioitava, että muutoksen logiikkaa on käsitelty ja sovellettu tämän työn musiikkianalyysin yhteydessä vain siltä osin, kuin se on ollut mielekäs ja palvellut tarkoitustaan. Sovellettuna muutoksen logiikan symbolikieli mahdollistaa tekstin tietokonepohjaisen käsittelyn ja analysoinnin, koska tällöin ei enää ole rasitteena itse nuottiteksti: käsiteltävänä on analysoitavan tekstin reduktoitu muoto – muutoksen logiikan symboleihin tiivistettynä.

Lähteet

Kirjallisuus

- Alkula, Riitta & Anneli Heimbürger & Taru Kuhanen s.a. *Hyperteksti ja hypermedia* Helsinki: VTT.
- Allwood, Jens & Andersson, Lars-Gunnar & Dahl, Östen 1980. *Logiikka ja kieli*. Helsinki: Gaudeamus.
- Cook, Nicholas 1989. *A guide to musical analysis*. London: J. M. Dent & Sons Ltd.
- Downs, C.G. 1989. An annotated bibliography of E. Dolphy solo transcriptions. *Jazzforschung* 21/1989: 49–54.
- Ekhholm, Kai & Oesch, Klaus 1993. *Hypermedia*. Helsinki: Otava.
- Henriksson, Juha 1995. Jazz ja taidemusiikin analyysimenetelmät. *Musiikin Suunta* 4/1995.
- Janotta, Roger 1977. 'God bless the child': An analysis of an unaccompanied bass clarinet solo. *Jazzforschung* 9/1977: 37–48.
- Kuljuntausta, Petri 1992. Jazzin määrittelystä (sekä Jazzteoksen ja länsimaisen taidemusiikkiteoksen notaatiokäytäntöjen vertailua). Teoksessa *Suomalainen populaarimusiikki & historia*. Toim. Pekka Oesch. Helsinki: Rytmi-instituutin julkaisu A1 (= *Musiikin Suunta* 1/1992).
- Kuljuntausta, Petri 1993. *Musiikin liike ja logiikka*. Pro gradu -työ. Jyväskylän Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitos.
- Kuljuntausta, Petri 1994. Paradigmaattisen analyysin mahdollisuudet. *Etnomusikologian vuosikirja* 6. Toim. Erkki Pekkilä. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.
- Kuljuntausta, Petri 1995. Improvisointi ja kulttuuri. *Musiikin suunta* 4/1995. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.
- Kynaston, Trent 1988. E. Dolphy's solo on 'Teenie's blues' – an alto saxophone transcription. *Down Beat* 12/1988.
- Litweiler, John 1984. *The Freedom principle. Jazz after 1958*. New York: William Morrow and Company, Inc.
- Miettinen, Seppo K. 1986. *Logiikan peruskurssi*. Helsinki: Gaudeamus.
- Nattiez, Jean-Jacques 1982. Taksonomisesta analyysistä tyylin kuvaukseen: Debussyn Syrinx. (Kääntänyt Eero Tarasti.) Teoksessa *Musiikin soivat muodot. Musiikintutkimuksen teorioita ja menetelmiä*. Toim. E. Tarasti. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitos.
- Pekkilä, Erkki 1988. *Musiikki tekstinä. Kuulonvaraisen musiikkikulttuurin analyysiteoria ja -metodi*. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Porter, Lewis R. 1983. *John Coltrane's music of 1960 through 1967: Jazz improvisation as composition*. Brandeis University.

- Pylkkö, Pauli 1982. Hieman logiikkaa taiteen muutosten käsitteellistämiseksi erityisesti silmälläpitäen musiikin mikromuutoksia. *Synteesi* 2–4/1982: 137–139.
- Simosko, Vladimir & Tepperman, Barry 1979. *Eric Dolphy: A Musical biography and discography*. New York: A Da Capo Press, Inc.
- Simpkins, Cuthbert Ormond 1975. *Coltrane. A Biography*. Philadelphia: Herndon House Publishers.
- Tarasti, Eero (toim.) 1978. Jean-Jacques Nattiezin haastattelu. *Musiikki* 3/1978.
- Tarasti, Eero 1992. *Johdatusta semiotiikkaan*. Helsinki: Gaudeamus.
- von Wright, Georg H. 1963. *Norm and action. A logical enquiry*. London: Routledge & Kegan Paul.

Transkriptio

- Miedema, H. 1975. *Alto-Itis & In the Blues no:3*. Teoksessa *Jazz Styles & Analysis: Alto Sax*, 30–33. Chigaco: Maher.

Äänilevy

- Nelson, Oliver Sextet 1960. *Screamin' the Blues*. OJC-080. (New Jazz-8243). ('*Alto-Itis*').

Discografia

- Reichardt, Uwe 1986. *Like a human voice. The E. Dolphy discography*. Schmitten: Ruecker.

Liitteet

$B\flat_7$ G_7 C_7 F_7 $B\flat_7$ G_7 C_7 F_7
 $d=128$

$B\flat_7$ G_7 C_7 F_7 $B\flat_7$ G_7 C_7 F_7
 $B\flat_7$ G_7 C_7 F_7 $B\flat_7$ G_7 C_7 F_7
 $B\flat_7$ G_7 C_7 F_7 $B\flat_7$ G_7 C_7 F_7
 $B\flat_7$ G_7 C_7 F_7 $B\flat_7$ G_7 C_7 F_7
 $B\flat_7$ G_7 C_7 F_7 $B\flat_7$ G_7 C_7 F_7
 $B\flat_7$ G_7 C_7 F_7 $B\flat_7$ G_7 C_7 F_7
 $B\flat_7$ G_7 C_7 F_7 $B\flat_7$ G_7 C_7 F_7
 $B\flat_7$ G_7 C_7 F_7 $B\flat_7$

Alto-itis, transkriptio.

The image displays a musical score analysis for the piece 'Alto-itis'. The score is organized into five vertical sections labeled p, q, r, s, and t. Each section contains musical notation with chord symbols and melodic lines. Vertical lines connect the sections, indicating their sequential flow.

- Section p:** Starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a tempo marking of $d=120$. Chords include $Bb7$ and $Gm7$. It features a melodic line with a triplet and a second ending.
- Section q:** Chords include $Cm7$, $F7$, $Bb7$, $Gm7$, and $Cm7$. It contains multiple melodic lines, some with triplets and a first ending.
- Section r:** Chords include $Cm7$ and $F7$. It shows a melodic line with a first ending.
- Section s:** Chords include $Bb7$. It features a melodic line with a first ending.
- Section t:** Chords include $G7$. It shows a melodic line with a first ending.

Throughout the score, various chord symbols are used, including $Gm7$, $Cm7$, $F7$, $Bb7$, $D7$, and $Bb7$. The notation includes treble and bass clefs, time signatures, and various musical notations such as triplets, first and second endings, and dynamic markings.

Alto-itis, paradigmaattinen analyysi.