

Robert Schumann

Kirjoituksia musiikista*

Uusia uria [1853]

On kulunut vuosia – lähes yhtä monta, kuin aiemmin omistin tämän lehden toimittamiselle, nimittäin kymmenen –, joiden aikana en ole kertaakaan antanut kuulua itsestäni tässä niin muistorikkaassa ympäristössä. Usein, huolimatta rasittavasta luovasta toiminnasta, tunsin innostuvani; ilmestyi uusia, merkittäviä lahjakkuuksia, ja musiikissa näytti tulevan esiin uusia voimia, kuten monet viime aikojen korkealle kurottavat taiteilijat osoittavat, vaikkakin heidän tuotantonsa tunnetaan vasta pienemmissä piireissä. Ajattelin, kun seurasin (ja samalla vahvasti myötäelin) näiden valittujen kehityskulkua, että kaiken tämän jälkeen ilmestyisi väistämättä joku, joka olisi kutsuttu tuomaan ihanteellisella tavalla julki aikamme korkein ilmaisu, joku sellainen, jonka mestaruus ei paljastuisi meille vähä vähältä, vaan joka kuin Minerva Zeuksen päästä heti hyppäisi esiin täysissä sotavarusteissa. Ja hän on tullut, nuori voima, jonka kehdon äärellä sulottaret ja sankarit ovat olleet vartiassa. Hänen nimensä on Johannes Brahms. Hän tuli Hampurista, missä hän oli luonut musiikkiaan tummassa hiljaisuudessa, mutta erinomaisen ja innoittuneesti tehtävänsä paneutuneen opettajan [Eduard Marxsenin] taiteen vaikeimpiinkin ongelmiin koulimana. Eräs tunnettu, arvostettu mestari [Joseph Joachim] oli suositellut häntä minulle. Hänessä oli, myös ulkoisesti, kaikki merkit, jotka kertoivat: tässä on valittu. Istuen pianon ääressä hän alkoi avata ihmeellisiä hengen alueita. Jouduimme vedetyiksi yhä lumoavampiin taikapiireihin. Ja sitten se todella nerokas soittotaito, joka muutti pianon milloin valittaen, milloin riemuitten soivaksi orkesteriksi. Ne olivat sonaatteja, verhottuja [= tai pikemminkin ikään kuin, eli naamioituja?] sinfonioita; lauluja, joiden runollisuuden ymmärtäisi sanoja tuntemattakin, vaikka syvä laulumelodia hallitseekin niitä kaikkia; yksittäisiä pianokappaleita, jotka olivat osittain luonteeltaan demonisia ja muodoltaan miellyttäviä; sonaatteja viululle ja pianolle; jousikvartettoja, ja jokainen niin toisistaan poikkeava, että ne kaikki näyttivät

* Kirjoitukset on alkuaan julkaistu *Neue Zeitschrift für Musik* -lehdessä. Teoksesta *Schriften über Musik* (1982) kääntänyt ja reunahuomautuksin varustanut Jyrki Linjama.

pulppuavan eri lähteistä. Ja lopuksi hän näytti pauhaavan virran tavoin yhdistävän ne kaikki ikään kuin yhdeksi vesiputoukseksi asettaen samalla alasyöksyviän vesimassojen ylle rauhaisan sateenkaaren perhosten leikitellessä rannalla ja satakielten äänten helistessä.

Kun hän aikanaan suuntaa taikasauvansa kohti orkesterin ja kuoron alueita, joilla hän saa käyttöönsä massiiviset sävelelliset voimavarat, silloin saamme eteemme vielä ihmeellisempiä näkymiä hengen maailman salaisuuksiin. Auttakoot hyvät henget häntä saavuttamaan sen, mihin hänellä ennalta arvioiden on edellytykset, koska hänessä on myös nerokasta vaatimattomuutta. Hänen kumppaninsa saattelevat häntä tervehdyksin matkalle maailmaan, jossa hän ehkä saa haavoja mutta jossa häntä odottavat myös laakeriseppeleet ja palmunlehdät: toivotamme tervetulleeksi tämän väkevän taistelijan.

Kaikkina aikoina vallitsee sukulaissielujen välillä salainen yhdysside. Tiivistäkää siis rivinne, kaikki te, jotka kuulutte yhteen, jotta taiteen totuus loistaisi aina kirkkaammin ja levittäisi kaikkialle iloa ja siunausta!

H. Marschner: Suuri juhla-alkusoitto D-duuri opus 78 [1836]

Marschnerin lahjakkuudelle olemme aina nostaneet kunnioittaen hattua, mutta tälle alkusoitolle emme. Olisi kovin toivottavaa, etteivät parhaat säveltäjämme alkaisi hekin harrastaa tällaisia tusina- ja kompromissi- [Juste-Milieu-] alkusoittoja, joiden aineksista neljäsosa on italialaista, neljäsosa ranskalaista, kahdeksasosa kiinalaista, kolme kahdeksasosaa saksalaista ja summanolla. Mieluummin silkkaa Rossinia kuin sellaisia, jotka pyrkivät miellyttämään kaikkia. Jollemme tietäisi Marschneria kelpo monarkistiksi, voisimme ”God save the King” -sävelmän Allegrossa – – saaman, kaikkea muuta kuin entusiastisen kohtelun perusteella luulla jotakin vallan muuta. Mutta se kuuluu jo toisen tuomiovallan piiriin.

J. W. Kalliwodan kaksi alkusoittoa, opukset 38 ja 44 [1836]

Puolueet ovat ajallemme luonteenomainen ilmiö. Kuten poliittisesti, voidaan myös musiikillisesti havaita jako liberaaleihin, keskittien kulkijoihin ja taantumuksellisiin, tai romantikkoihin, modernisteihin ja klassisismiin kannattajiin. Oikealla istuvat vanhan tyylin edustajat, kontrapunktikot, antiromantikot, vasemmalla taas nuorukaiset fryygialaisina myssyineen, muodon halveksijat, nerouden palvojat, joiden joukossa beethoveniaanit muodostavat oman erityisryhmänsä. Keskellä, juste-milieussa, on nuoria ja vanhoja sekaisin. Siellä syntyvät useimmat päivän muoti-ilmiöt, hetken oikut, joita tulee ja menee.

Kalliwoda kuuluu keskities kulkijoihin, ystävällisiin, nokkeliin, tavallisiin. Hänen sinfoniansa ovat salamoita, jotka parhaina hetkinään vievät ajatuksen roomalaisiin ja kreikkalaisiin raunioihin [= välähdyksenomaisesti assosioituvat antiikin taiteeseen]. Muutoin ei hänessä kunnon tasavaltalaisena ole mitään pelättävää.

Avausnumeroiksi tähän tai tuohon julkiseen tilaisuuteen nämä alkusoitot voitaisiin kelpuuttaa. Ennen varsinaista ohjelmanumeroa, konserttia tai muuta, on näet vielä yhtä ja toista keskusteltavaa, ja sen taustaksi nämä sävelelliset sovinnaisuudet, kepeästi ja sievästi sommitellut puheenparret sopivat mainiosti.

Ensimmäisen alkusoiton ensimmäinen viuluteema edustaa Marscherin, Reissigerin ja Wolframmin tapaa hyödyntää Weberiltä ja Spohrilta saatuja vaikutteita. Toinen teema, normaalissa rinnakkaisduurissa, ei ole omaperäinen, mutta mukavasti laulava. — —

* * *

Tästä tekstistä käy Carl Dahlhausin mukaan havainnollisesti ilmi eräs piirre Schumannin suhteessa historiaan (Dahlhaus 1988, 259–). Restaurationajan klassisistinen suuntaus saa tuomionsa (kuten myös myöhemmässä Schubert-tekstissä, jossa huomio Haydnin ja Mozartin puutereista ja peruukeista ilman niihin kuuluvia päitä on sattuva esimerkki Schumannin kielellisesti loisteli-aasta ironisuudesta: romantiikan epä-älyllisestä pateettisuudestaan luodaan usein yksinkertaistettuja käsityksiä). Huomionarvoista kuitenkin on, että myös "modernisti" on Schumannin käsitteistössä kielteinen ilmaus ja merkitsee nokkelaa ja sisäisesti tyhjää muotioikkujen parissa puuhastelijaa. Uudistuva historismi onkin olennainen osatekijä Schumannin tavoittelemassa aidosti romanttisessa musiikissa: Bachin ja Beethovenin perintö velvoittaa sekä ottamaan opiksi että soveltamaan opittua luovalla ja uudella tavalla.

Franz Graf von Pocci: Pianosonaatit C-duuri ja G-duuri (Kevätsonaatti) [1835]

Jos en olisi tiennyt teoksen nimeä, olisin arvaillut, että kyseessä on naissäveltäjä ja kenties päätyntä seuraavan tapaiseen arvioon: mikä onkaan nimesi, Adele, Zuleika, rakastan sinua jo ennalta, kuten kaikkia, jotka kirjoittavat sonaatteja! Kunpa myös aina lopettaisit samalla tavoin kuin aloitat, kuten esimerkiksi kevätsonaatissa, jonka ensi sivulla tuoksuavat todelliset maaliskuiset orvokit... mutta luodessasi haaveelliset silmäsi kuutamoiselle taivaalle tai sydämesi kääntyessä kohti Jean Paulia, juolahtaakin mieleesi kukkakoriste, joka niin pukee ystävätärtäsi. Ja niin sievältä kuin näyttääkin käsialasi muu-

ten, teet paljon kielioppivirheitä [sananmukaisesti: sinulta menee das ja dass alituisen sekaisin]. Sanalla sanoen, olet hyvä seitsentoistakesäinen lapsi, jossa on paljon rakkautta ja turhamaisuutta, paljon herttaisuutta ja omapäisyyttä. En halua ollenkaan pelotella sinua sellaisilla sanoilla kuin ”toonika”, ”dominantti”, ”kontrapunktista” puhumattakaan, sillä sinä vain nauraisit sanoilteni ja sanoisit: ”Minä nyt vain tulin tehneeksi sen näin enkä muuta voi.” Ja sinulle pitäisi siitä huolimatta olla hyväntahtoinen. Mutta jos olisin sinun opettajasi ja viisas sellainen, antaisin käsiisi usein Bachia ja Beethovenia (Weberia, jota niin kovin rakastat, en lainkaan), jotta kuulosi ja näkösi terävöityisivät, jotta herkkävaistoisuutesi saisi lujan pohjan ja ajatuksesi saisivat varmuutta ja hahmoa. Ja sitten en tiedä, mitä sinulle mahtaisi ”uusinkaan” Zeitschrift für Musik, sellainen, joka ei riimittelisi ”rakastettavasta ja kauniista”.

Eusebius

Kuinka ovelan näköisenä Eusebiukseni tuossa kuljeksiikaan! Miksi ei sanota aivan avoimesti: ”Tällä herra Grafilla on paljon lahjoja, mutta hän on opiskellut vähän.”

Florestan

Franz Schubertin sinfonia C-duuri [1840]

Muusikko, joka vieraillee ensi kertaa Wienissä, voi kyllä jonkin aikaa nauttia katujen juhlallisesta kohinasta ja pysähtyä yhä uudestaan hämmästelemään Tapaninkirkon tornia. Pian hänen mieleensä kuitenkin muistuu, että melko lähellä kaupunkia on hautausmaa, joka on hänelle kaupungin muita nähtävyyksiä tärkeämpi, jossa lepää kaksi hänen taiteensa Suurinta vain parin askeleen päässä toisistaan [nykyinen Schubert-Park (XVIII Bezirk); Schubertin ja Beethovenin haudat on sittemmin siirretty Wienin Zentralfriedhofiin]. Niinpä – ennen minua – moni nuori muusikko lieneekin, kohta ensimmäisten meluisien päivien jälkeen, vaeltanut Währingenin hautausmaalle jättääkseen noille haudoille kukkatervehdyksen, olipa se sitten vaikka villiruuusupensas, jollaisen löysin istutettuna Beethovenin haudalta. Franz Schubertin hauta oli koristelematon. Näin oli lopulta yksi elämäni hartaimpia toiveita täyttynyt, ja katselin pitkään näitä pyhiä hautoja, lähes kadehtien erästä kreivi o'Donnellia (muistanenko nimen oikein?), joka oli saanut leposijan heidän välistään. Se, että ensi kerran näkee suurmiehen kasvot ja saa puristaa hänen kättään, kuuluu tähtihetkiin jokaisen elämässä. Näitä kahta taiteilijaa, joita uudemmissa eniten kunnioitan, minun ei suotu tervehtiä heidän elinaikanaan. Niinpä käyttäni heidän haudoillaan olisin halunnut kohdata jonkun heidän läheisistään, mieluiten, niin ajattelin, jonkun heidän veljistään. Kotimatalla juolahti mie-

leeni, että Franz Schubertin veli, Ferdinand, oli vielä elossa, ja että säveltäjä oli tietämäni mukaan jättänyt tämän haltuun merkittäviä sävellyksiä. Etsin hänet tuota pikaa käsiini ja havaitsin hänen olevan veljensä näköinen päätellen haudalla näkemästäni rintakuvasta: hän oli kooltaan pienenpuoleinen, mutta voimakasrakenteinen, ja hänen kasvopiirteissään oli samanlaista rehellisyyttä kuin hänen veljensä musiikissa. Hän tunsikin minut lukuisista veljensä musiikkia käsittelevistä kunnioittavista kirjoituksistani, ja hän kertoi ja näytti minulle paljon sellaista, mistä olen jo aiemmin hänen luvallaan kirjoittanut tässä lehdessä otsikolla ”Pyhäinjäännöksiä”. Lopulta hän antoi minun silmäillä myös varsinaisia aarteitaan, niitä Franz Schubertin sävellyksiä, jotka yhä olivat hänen hallussaan. Eteeni ladotut rikkauudet täyttivät minut sellaisella ilolla, etten tiennyt, mistä alkaa, mihin lopettaa! Muiden muassa hän näytti minulle useampien sinfonioiden partituurit, joista monia ei ole vielä lainkaan kuultu: niitä on kyllä usein otettu esille, mutta pantu syrjään liian vaikeina ja mahtipontisina. Täytyy tuntea Wien, sen konserttiolosuhteet ja suurimuotoisiin esityksiin liittyvät vaikeudet, jotta voisi antaa anteeksi sen, että kaupungissa, jossa Schubert on elänyt ja vaikuttanut, ei hänen suurimuotoista soitinmusiikkiaan kuule juuri lainkaan (yksinlaulut ovat eri asia). Kuka tietää, kuinka pitkäksi aikaa se sinfonia, josta tässä yhteydessä on puhe, olisi yhä jäänyt tuntemattomana keräämään pölyä, ellen olisi tehnyt Ferdinand Schubertille selväksi, että partituuri on lähetettävä Leipzigiin, Gewandhaus-konserttien johdolle tai niiden vastaavalle kapellimestarille. Tämän [Felix Mendelssohnin] valppaalta katseelta jää tuskin huomaamatta sellainenkaan kauneus, joka on vasta ujoin puhkeamassa kukkaan, saati sitten niin ilmeinen ja säteilevä mestarillisuus [kuin tässä sinfoniassa]. Näin sitten myös tapahtui. Sinfonia saapui Leipzigiin, se kuultiin, ymmärrettiin, kuultiin uudelleen, ja siitä tuli riemukkaan, lähes yleisen ihailun kohde. Toimelias musiikinkustantaja Breitkopf & Härtel osti teoksen oikeudet, ja nyt sen orkesteristemmat ovat valmiina edessämme, ja pian ehkä partituurikin, kuten toivomme yleiseksi hyödyksi ja avuksi.

Sanottakoon heti avoimesti: joka ei tunne tätä sinfoniaa, tuntee vain vähän Schubertia. Kaiken sen jälkeen, mitä Schubert on jo taiteelle lahjoittanut, tämä voi tosin kuulostaa epäuskottavalta ylistykseltä. Niin usein ja säveltäjien harmiksi on sanottu että ”Beethovenin jälkeen sinfonisista suunnitelmista on syytä luopua”. Ja on myös osittain totta, että valtaosa Beethovenin jälkeen syntyneestä musiikista on tämän sinfoniakäytännön kalpeaa heijastusta. Poikkeuksen muodostavat muutamat yksittäiset, merkittävämmät orkesteriteokset, jotka olivat kiinnostavia lähinnä säveltäjiensä kehityksen kuvastajina. Ne eivät vaikuttaneet ratkaisevasti yleisöön sen paremmin kuin kyseisen lajityypinkään kehitykseen. Niistä laimeista ja pitkäveteisistä sinfonianikkareista, joiden voimat riittivät vain Haydnin ja Mozartin puuterien ja peruukkien sovitteluun ilman niihin kuuluvia päitä, maksaa tuskin vaivaa puhuakaan. Berlioz kuuluu Ranskaan, ja [ennustan, että] hänet mainitaan tulevaisuudessa vain silloin tällöin

mielenkiintoisena ulkomaalaisena hurjapäänä. Olin aavistanut ja toivonut, ja minun kanssani ehkä moni muu, että Schubert, joka niin monissa muissa musiikin lajeissa oli jo osoittautunut lujaksi muotojen rakentajaksi, mielikuvitukseksikaaksi ja monipuoliseksi, osoittautuisi suuren yleisön tietoisuudessa samantapaiseksi myös sinfonian alalla: nämä toiveet ovat nyt mitä ihanimmalla tavalla toteutuneet. Varmastikaan hän ei itse ajatellut haluavansa jatkaa Beethovenin yhdeksännen sinfonian viitoittamaa tietä, vaan loi ahkerana taiteilijana omista edellytyksistään käsin sinfonian toisensa jälkeen. Se, että maailma saa nyt eteenä hänen seitsemäntensä [= 9.] tuntematta siihen johtanutta kehitystä ja näkemättä sen edeltäjiä, on ehkä ainoa teoksen julkaisemiseen liittyvä kielteinen puoli, koska se voi johtaa väärin käsityksiin siitä. Ehkäpä muidenkin edestä saadaan pian salvat työnnetyksi syrjään: vähäisimmälläkin niistä on oma tietty, Franz Schubertin kehitystietä valottava merkityksensä. Wieniläisen sinfoniaperinteen jatkajan laakeriseppelillä kruunaamiseen on tietysti ollut kova tarve, mutta sen kohdetta ei olisi tarvinnut kaukaa etsiä: eräässä Wienin esikauptungissa, Ferdinand Schubertin työhuoneessa, se lepäsi seitsenkertaisena. Siinä olisi ollut seppelöimisen arvoinen kohde. Näin usein on: jos Wienissä puhuu esimerkiksi Mendelssohnista, heidän Schubertin ylistyksestään ei tule loppua; mutta keskinäisessä kanssakäymisessään he eivät välitä sen enempää kummatakaan. Miten asia lieneekin, me saamme nyt ammentaa hengen täyteydestä, joka pulppuaa tästä kallisarvoisesta teoksesta.

On totta, että Tonavan lukemattomien haarojen vyöttämä Wien Tapaninkirkon torneineen, kauniine naisineen ja julkisine prameuksineen ulottuu kauas kukoistavalla tasangolle, joka vähitellen kohoaa yhä korkeammaksi vuoristoksi. Tämän Wienin ja kaikkien sen muistojen suurista saksalaisista mestareista täytyy olla muusikoille hedelmällistä maaperää. Usein sitä vuorenhuipuilta tähytessäni mieleeni tuli, miten Beethovenin katse lienee monesti viivähtänyt samoille alppirinteille, miten Mozart on voinut usein unelmoiden seurata Tonavan juoksua ja sen katoamista pensaiden ja metsien siimekseen, Haydn puolestaan päättään pudistellen silmät Tapaninkirkon tornin huimaavaan korkeuteen. Jos näihin kuviin Tonavasta, kirkontornista ja etäisistä alpeista vielä lisää vienon katolisen suitsukkeen tuoksun, on käsittänyt jotakin Wienistä: näin koko tämä viehättävä seutu on elävänä edessämme kaikkine puolineen. Se virittää myös musiikissa soimaan kielet, joiden säveliä emme muuten olisi milloinkaan kuulleet. Schubertin sinfoniassa, sen kirkkaassa, kukkeassa, romanttisessa sisäisessä elämässä, Wien elävöityy minulle selvemmin kuin koskaan: minulle vasta todella selviää, miten juuri tällaisessa ympäristössä on voinut syntyä juuri tällaisia teoksia. En halua yrittää mitenkään kaunistella tai kuvittaa sinfoniaa. Eri ikäiset ihmiset valitsevat sanansa ja mielikuvansa liian eri tavoin, ja kahdeksantoistavuotias nuorukainen pitää maailmanluokan tapahtumana musiikkiesitystä, jolla varttuneen kuulijan arvion mukaan on lähinnä paikallinen merkitys. Muusikko ei ajattele sitä eikä tätä, hän vain pyrkii antamaan parastaan ja musisoimaan sydämensä käskyn mukaan. Ulkoinen maailma, joka tänään sä-

teilee aurinkoa ja huomenna synkistyy, tunkeutuu kuitenkin usein runoilijan tai muusikon sisimpään: tämä on kyllä epäilemättä totta. Tämän sinfonian kuultuamme joudumme niinkään myöntämään, että siihen kätkeytyy enemmän kuin pelkkää kaunista melodiaa, enemmän kuin pelkästään sitä tuskaa ja iloa, jota musiikissa on jo satoja kertoja ilmennetty. Se johdattaa meidät alueille, joilla emme voi muistaa aiemmin olleemme. Tässä on mestarillisen sävellystekniikan ohella läsnä elämä, kaikessa monisäikeisyydessään, kaikki värit hienoimpine vivahteineenkin, kauttaaltaan merkityksellisenä. Yksityiskohtien ilmaisu on äärimmäisen terävää, ja kaiken yllä on romanttinen vuolaus, hehku, joka on meille muista Franz Schubertin teoksista jo tuttua. Ja sitten vielä sinfonian taivaallinen pituus! Se tuo mieleen jonkun, sanokaamme Jean Paulin neliosaisen romaanin, joka samaten ei voi milloinkaan päättyä siitä mitä parhaasta syystä, että se jälkikäteen ikään kuin johdattaa lukijansa jatkamaan sen alulle panemaa luovaa prosessia. Kuinka tämä kaikkinaisen rikkauden tunne virkistääkään mieltä, kun taas joidenkin muiden säveltäjien tapauksessa saa aina pelätä loppua, ja sen koittaessa tulee pahoille mielin joutuessaan petetyksi. Olisi vaikea käsittää, mistä Schubert on leikkisän ja loisteliaan mestaruutensa ammentanut, jollei tietäisi, että hän kirjoitti sen miehuutensa kypsimmässä voimissa ja että sitä oli edeltänyt kuusi muuta. Erityisenä lahjakkuudenosoituksena on pidettävä myös sitä, että hän, joka elinaikanaan sai kuulla niin vähän soitinsävellyksiensä esityksiä, kehittyi niin omaleimaiseksi soitinten ja orkesteritehojen käyttelijäksi, että ne usein tuntuvat puhuvan ihmisäänten ja kuorojen tavoin. Vastaavanlaista lauluäänen kaltaisuutta en ole tavannut – paitsi usein Beethovenilla – vielä missään yhtä pettevänä ja yllättävänä, ja se muodostaa vastakohtan Meyerbeerin tavalle käsitellä lauluääntä. Sinfonian täydellinen riippumattomuus Beethovenin vastaavista on toinen osoitus sen ryhdikkyudesta. Tässä näemme, miten oikealla ja viisaalla tavalla Schubertin nerous tulee ilmi. Hän välttää Beethovenin myöhäisteosten groteskien muotojen ja rohkeiden suhteiden jäljittelyä tietoisena omista vaatimattomammista voimavaroistaan. Hän antaa meille teoksen, joka on muodoltaan mitä viehättävin ja siitä huolimatta uusia uria aukova, joka ei koskaan etäänny liian kauas keskipisteestä vaan palaa siihen yhä uudestaan. Tällaisen vaikutelman saanee jokainen, joka on kuullut sinfonian useampaan kertaan. Aluksi voi tottumattoman toki hämmentää se täysin uusi maailma, johon meidät siirtää soitinnuksen loisteliaisuus ja uuden aikaisuus, muodon laajuus ja leveys, tunnesisällön viehättävät vaihtelut. Tällöinkin jää jäljelle teoksen satu- tai taikanäytelmänomainen, suloinen ilmapiiri. Kaikkialla aistii, miten mestarillisesti säveltäjä hallitsi tarinansa, ja vähitellen kuulijalle selviää ehkä myös kaiken pohjalla oleva muodon ykseys. Mainitunlaisen varmaotteisuuden vaikutelman luo jo suurenmoisen romanttinen johdanto, joskin siinä kaikki vaikuttaa vielä salaperäisen verhotulta. Täysin uudellinen on myös siirtymä siitä Allegroon: tempo ei tunnu lainkaan muuttuvan, me vain päädymme Allegroon, tietämättä itsekään miten. Sinfonian osien yksityiskohtainen analyysi ei tuottaisi iloa kummallekaan osapuolelle: jotta tästä mu-

siikista ja sitä hallitsevasta novellinomaista luonteesta voisi antaa kuvan, olisi kopioitava koko teos. Vain toiseen osaan, joka puhuu meille niin koskettavin sävelin, en voi jättää lyhyesti kajoamatta. Sen eräs kohta, jossa käyrätorven ääni kuuluu kuin jostakin kaukaa, tuntuu minusta olevan peräisin kuin toisista sfääreistä. Siinä kaikki kuulostelee, ikään kuin soittajiston keskuudessa liikkuisi taivaallinen vieras.

Sinfonia on tehnyt meihin vaikutuksen, jollaiseen Beethovenin jälkeen ei ole pystynyt yksikään toinen. Taiteilijat ja taiteen ystävät yhtyivät ylistämään sitä, ja orkesterinjohtajan, joka opiskeli teoksen erityisellä huolella ja toi sen niin suurenmoisella tavalla kuultavaksemme, kuulin lausuvan sanoja, jotka riemu mielin olisin välittänyt Schubertille ilouutisena. Kuluu ehkä vielä vuosia, ennenkuin teos kunnolla kotiutuu Saksaan. Sitä vaaraa ei ole, että sinfoniaa ylenkatsottaisiin tai että se painuisi unohduksiin: se kantaa sisällään ikuisen nuoruuden siementä.

Haudoilla käyntini, joka sai minut muistamaan säveltäjä-vainajan vielä elossa olevan sukulaisen, tuotti minulle muuten toisenkin palkinnon. Sain sen jo kohta kyseisenä päivänä: löysin Beethovenin haudalta teräskynän, jonka olen pannut huolella talteen. Ainostaan hyvin juhlallisissa yhteyksissä, kuten tänään, otan sen käyttöön: olkoon sen jättämä jälki soveliasta!

* * *

Näiden tekstien väliin lienee soveliasta sijoittaa toimittaja Josef Häuslerin jälkisanojen tärkein huomio (Schumann 1982, 230): siinä missä E. T. A. Hoffmann on huikea kirjoittaja ja kyseenalainen säveltäjä, ja missä Richard Wagner on päinvastainen tapaus, siinä Robert Schumann yhdistää molemmat lahjakkuuden lajit tavalla, joka 1800-luvun Saksassa jää vaille vertaa. Ilmiö on tekemisissä säveltäjän lapsuudenkotiin ja nuoruuteen liittyneiden intensiivisten kirjallisten harrastusten kanssa.

Clara Wieck: Soireen pianolle opus 6 [1837]¹

Myös naisen pään tulee koristaa museotamme, ja ylipäänsä, kuinka voisinkaan paremmin juhlia tätä päivää, sen päivän aattoa, joka antoi elämän rakastetulle taiteilijattarelle, kuin juuri uppoutumalla erääseen hänen luomuksistaan. Pulppuavathan ne liian vierasmaalaisesta mielikuvituksesta, että näiden harvinaisen rikkaiden arabeskien seuraamiseen riittäisi pelkkä harjaantumi-

¹ Teksti on kirjoitettu päivää ennen Clara Wieckin 18. syntymäpäivää, jona Schumann meni pyytämään Friedrich Wieckiltä tämän tyttären kättä saaden kieltävän vastauksen.

nen, ja liian suuresta syvällisyydestä, että niiden unelmoivaa, itseensä uppoutunutta olemusta voisi käsittää kerralla – erityisesti silloin, kun kuvallinen, hahmottava puoli työntyy enemmän taustalle. Tästä syystä monet laskevat ne käsistään yhtä nopeasti kuin olivat niihin tarttuneetkin; niin, on jopa luultavaa, että tavanomaiset, palkintoja jakavat akatemit eivät myöntäisi Soiree’ille sadan lähetetyn sävellyksen joukosta ensipalkintoa, vaan peräti viimeisen: niin vähän on tässä musiikissa ulkonaisesti helmiä ja laakeriseppeleitä. Kuitenkin olisin akateemisten arvioitsijoiden tuomiosta ärtyneempi kuin koskaan. Paljastuuhan väistämättä jokaiselle näiden sävellysten ylitse-pursuava, herkkä elämä, jota hienoinakin henkäys tuntuu värähdyttävän; toiseksi hämmästyttää tämän musiikin pohjana olevien epätavallisten keino-varojen rikkaus: kyky sekoittaa ja eritellä harmonian salatumpia, syvemmälle kutoutuvia lankoja tavalla, johon on totuttu vain kokoneiden miespuolisten taiteilijoiden teoksissa. Ensiksi mainitusta seikasta, taiteilijattaren nuoruudesta, voimme olla yhtä mieltä. Mutta arvostaakseen toista täytyy tietää, että hän on pianovirtuoosina aikamme eturivin taiteilijoita, joten häneltä ei ole mikään jäänyt kätköön. Missä Sebastian Bach tunkeutuu niin syväälle, että kaivoslamppu uhkaa sammua, missä Beethoven tapailee titaaninnyrkillään pilviä, *ja mitä uusin aika, joka haluaisi rakentaa yhteyden korkeuden ja syvyyden välille, on aikaansaanut*: kaikesta tästä taiteilijatar on selvillä, ja hän kertoo siitä meille rakastettavalla tytönviisaudellaan. Sen vuoksi hän on myös korottanut vaatimuksia sellaisella tavalla, että suorastaan ahdistuu ajatellessaan, mihin kaikki vielä johtaa. En halua ehättää tapahtumien edelle: näin lahjakkaan yksilön kehityksessä on esirippu esiripun takana, ja aika nostaa ne syrjään yhden kerrallaan, ja aina toisella tavalla, kuin otaksuu. Että näin omalaatuista ilmestystä ei tarkattaisi välinpitämättömänä, vaan hänen henkistä kehitystään seurattaisiin askel askelelta, tätä olisi kaikilta lupa odottaa – kaikilta, joille meitä askarruttava nykyisyys ei ole vain sokeaa sattumien ketjua, vaan joille se on samanhenkisten yksilöiden, entisten ja nykyisten, luonnollinen yhteenliittymä.

Mitä käsittelemämme Soireet sitten sisältävät? Mitä ne ilmaisevat, ketä ne koskevat, ja ovatko ne verrattavissa mestarin työhön? Ne kertovat meille paljon musiikista, siitä, miten tämä voittaa runojen haaveilun, ja miten voi olla onnellinen murheessa ja murheellinen onnen keskellä. Nämä sävellykset kuuluvat niille, jotka – myös ilman pianoa – löytävät musiikista autuuden, niille, joiden sydämen kaipuuntäyteinen sisäinen laulu pakahduttaa: kaikille, jotka on vihitty harvinaisen taiteilijalajin veljestölliseen salakieleen. Ja lopuksi, ovatko ne lopputulos? Ne ovat sitä samassa mielessä kuin uinuvat silmut, ennen kuin niiden värikkäät lehdet puhkeavat avoimeen loistoonsa, kiehtoen katsojaa, ja merkityksellisiä, kuten kaikki se, mikä kantaa itsessään tulevaisuutta. – Kuullapa tämä kaikki nyt sitten hänen itsensä esittämänä! Silloin ei usein edes tajua, mitä oikeastaan tapahtuu! Monesti tuskin voi kuvitella, miten kuultua voitaisiin ilmentää merkein tai kirjoittaa muistiin! Eikö tämäkin ole hänelle ominaista

hämmästyttävää taidetta, josta voitaisiin *kuulla* kokonaisia kirjoja! Puhun ”kuulemisesta” ja olen olevinani viisas. Tuntien epäluottamusta Daavidin-liittolaisiamme kohtaan pyysimme esim. hiljattain erästä pätevää taiteentuntijaa kirjoittamaan lehtemme jotakin puheena olevan virtuoosin esitysten omaleimaisuudesta. Hän lupautui ja tuli parin sivun mittaisen käsittelyn jälkeen seuraavanlaiseen johtopäätökseen: ”olisi toivottavaa saada joskus tietää jotakin perusteltua tämän taiteilijattaren virtuoosisuudesta” jne. Tiedämme, millä kohtaa kirjoittaja on harhautunut, ja sen, minkä vuoksi omasta puolestamme myös lopetamme tähän: kaikkea ei voi pukea sanoiksi.

Joulukuun 12. päivänä 1837

Florestan ja Eusebius

Chopin: 1. ja 2. pianokonsertto [1836]

1.

Niin pian kuin ylipäänsä kohtaatte vastarintaa, te nuoret taiteilijat, niin heti te haluatte juhlia sitä merkinä oman lahjakkuutenne voimasta, jota pidätte sitä merkittävämpänä mitä vastakarvaisempaa vastustus on. Joka tapauksessa on merkille pantavaa, että vuotta 1830 edeltäneinä erittäin kuivina vuosina, jolloin taivasta sai kiittää jokaisesta vähänkään paremmasta ruohonkorresta, jopa kritiikkikin – joka tosin aina on jälkijättöistä, jolleivät sitä harjoita luovat yksilöt – vielä pitkään epäröi Chopinin lahjakkuuden tunnustamisessa. Eräsikin [berliiniläinen musiikkikriitikko Ludwig Rellstab] rohkeni sanoa, että Chopinin sävellykset kelpasivat ainoastaan revittäviksi. Se siitä. Eihän Modenan herttuakaan ole vielä tunnustanut Louis Philippeä, ja ellei barrikaadivaltaituun vielä seisokaan kultaisilla jaloilla, ei se kyllä herttuasta johdu. Vai pitäisikö tässä vielä ohimennen viitata erääseen tohvelivaltaa edustavaan lehteen [arvovaltainen konservatiivinen leipzigiläinen *Allgemeine Musikalische Zeitung*], jossa meille silloin tällöin, kuten olemme kuulleet, (emme näet lue sitä: tässä suhteessa olemme hieman Beethovenin kaltaisia, mikä on meille imartelevaa, ks. Seyfridin julkaisemaa Beethoven-tutkielmaa) hymyillään myrkyllisesti naamion takana. Totesin näet kerran nauraen erälle heidän avustajalleen, joka oli kirjoittanut jotakin Chopinin *Don Juan* -variaatioista, että tällä oli, kuten huonolla runonsäkeellä, pari jalkaa liikaa, jotka pitäisi tilaisuuden tullen leikata pois! – Pitäisikö minun tänään, kun juuri tulen konsertista kuuntelemasta Chopinin f-molli-konserttoa, muistella tällaisia? Varjelkoon. Maitoa myrkyn vastapainoksi, viileää raikasta maitoa! Sillä mitä on jonkin musiikkilehden koko vuosikerta yhden Chopinin konserton rinnalla? Mitä maisterin hulluus runollisuuden rinnalla? Mitä kymmenen päätoimittajaa toisen konserton Adagion rinnalla? Ja totisesti, daavidinliittolaiset, en pidä teitä puhuttelun arvoisina, jos itse sorrutte luomaan sellaisia teoksia kuin mis-

tä kirjoitatte – lukuunottamatta joitakin, kuten edellä mainittu toinen konsertto, jonka tasolle ei kukaan meistä yllä: kelpaamme enintään suutelemaan säveltäjän viitan lievettä. Alas kaikki musiikkilehdet! Hyvän musiikkilehden riemuvoitto ja lopullinen päämäärä – johon monet toki pyrkivätkin – olisi, että kukaan ei enää lukisi sitä tuskastuneena, ettei maailma puhtaan luovuuden ihmeen edessä enää haluaisi kuullakaan mitään musiikista *kirjoittamisesta*. Vilpittömien arvostelijoiden korkein tehtävä (jonka hyväksi monet näkevät vaivaa) on tehdä itsensä tarpeettomaksi. Paras tapa puhua musiikista on vaikeneminen. Onpa hupaisia ajatuksia lehden toimittajalta. Toimittajien ei pitäisi kuvitella olevansa taiteilijoiden herrajumalia: näillähän on lopulta valta jättää toimittajat näkemään nälkää! Alas lehdet! Oikeaan osuessaankin kritiikki on vain keinoa kasvualustaa tulevaisuuden teoksille; Jumalan aurinko lämmittää ilmankin aivan tarpeeksi. Vielä kerran, miksi kirjoittaa Chopinistä? Miksi ikävystyttää lukijoita? Miksi emme ennemmin ammentaisi alkulähteiltä, soittaisi itse, loisi itse, kirjoittaisi itse, säveltäisi itse? Ja lopuksi, alas, pois kaikki musiikkilehdet, erityiset ja muutkin!

Florestan

2.

Jos kävisi tuon höyrypää-Florestanin tahdon mukaan, niin hän kykenisi kutsumaan edellä sanottua arvosteluksi ja näin sulkemaan koko lehden. Mutta hänen pitäisi toki ottaa huomioon, että meillä on Chopinia kohtaan täytettävänä vielä yksi velvoite, jota emme ole aiemmissa kirjoissamme vielä lainkaan käsitelleet, ja että maailma voisi tulkita meidän kunnioituksesta johtuvan vaikenemisemme lopulta aivan väärin. Sillä jos Chopinia ei tähän mennessä ole liiemmin ylistelty (kaunein kiitos on kyllä tullut hänen osakseen tuhansissa sydämissä), uumoilen sen johtuvan osittain pelosta, jonka valtaan joutuu, kun kohtaa ilmiön, jonka äärellä mahdollisimman usein ja mieluusti viipyisi, mutta samalla pelkää, ettei osaa puhua asian arvon mukaisesti eikä käsittää sen ulottuvuuksia kyllin monipuolisesti. Osittain uskon sen johtuvan sisäisistä suhteistamme kyseiseen säveltäjään, [taide]suhteista, joihin tunnustaudumme. Mutta viime kädessä tämä pelko on jäänyt vaikuttamaan myös siitä syystä, että uusimmissa sävellyksissään Chopin on valinnut, ei toista vaan korkeamman tien, jonka suunnasta ja todennäköisestä päämäärästä me vasta toivomme pääsevämme selvyYTEEN, tiedottaaksemme niistä laajemmalti arvoisille liittolaisillemme...

Nero luo valtakuntia, joiden maakunnat korkeampi käsi uskoo lahjakkuuksien hallittaviksi, jotta nämä täydentäisivät sen, mistä edellisen on tuhansille tahoille suuntautuvan toimeliaisuutensa vuoksi mahdotonta huolehtia yksityiskohtaisesti. Kuten aiemmin esimerkiksi Hummel seurasi Mozartin ääntä voidakseen pukea mestarin ajatukset loisteliaampaan ja lennokkaampaan asuun, samoin Chopin seurasi Beethovenia. Tai ilman kuvaa: kuten Hummel työsti

Mozartin tyylin tietylle soittimelle virtuoosin nautinnoksi, samoin toi Chopin Beethovenin hengen konserttisaliin.

Chopin ei saapunut orkesteriarmeijan kera kuten suurmeroilla on tapana: hänellä on vain pieni kohortti, mutta se kuuluukin hänelle täysin, viimeiseen sankariin asti.

Mutta oppinsa hän on saanut alansa ensimmäisiltä: Beethovenilta, Schubertilta ja Fieldiltä. Voimme olettaa, että ensimmäinen koulu hänen henkensä rohkeutta, toinen hänen sydämensä herkkyyttä ja kolmas hänen käsiensä valmiutta.

Hänet oli siis varustettu syvällä taiteensa tuntemuksella, tietoisuudella voimistaan ja suurella rohkeudella, kun hänen julkisuuteen tulostaan nousi vuonna 1830 lännessä suuri kohu. Sadat nuorukaiset odottivat tätä hetkeä, mutta Chopin oli ensimmäisten joukossa sen muurin harjalla, jonka takana heikko restauration ja kääpiömäinen filistealaisuus makasivat syvässä unessa. Kuinka silloin satelivatkaan iskut oikealta ja vasemmalta, ja filistealaiset heräsivät ärtyneinä ja huusivat: ”Katsokaa noita röyhkeitä!” Mutta muut taas heidän selkänsä takana: ”Mikä ihana rohkeus!”

Mutta sen sekä ajan ja olosuhteiden suotuisan yhteensattumisen lisäksi kohtalo soi Chopinille vielä jotakin tehdäkseen hänet muista erottuvaksi ja mielenkiintoiseksi: voimakkaan ja omaperäisen kansallisuuden, ts. puolalaisuuden! Ja kun viimeksi mainittu käy tällä hetkellä suruvaatettuna, se koskettaa meitä taiteilijan mietiskelevässä olemuksessa sitä voimakkaammin. Onni hänelle, ettei neutraali Saksa sattunut hänelle avautumaan, vaan että hänet ryösti hänen nerokkuutensa arvoinen maailmankaupunki, jossa hän saattoi vapaasti runoilla ja olla suutuksissaan. Sillä jos pohjoisen mahtava, itsevaltainen monarkki tietäisi, miten vaarallinen vihollinen häntä uhkaa Chopinin teoksissa, jo hänen masurkkojensa yksinkertaisissa melodioissa, hän kieltäisi tämän musiikin. Chopinin teokset ovat kukkaköynnösten verhoamia kanuunoita.

Hänen syntyperänsä ja hänen maansa kohtalot osittain selittävät siis sekä hänen vahvoja puoliaan että virheitään. Kun on puhe haaveilusta, hienostuneisuudesta tai henkevydestä, hehkusta ja aateluudesta, kukapa ei silloin ajattelisi häntä, mutta kukapa myöskään ei, kun puhe kääntyy ihmeellisyyksiin, sairaaseen äärimmäisyyteen, vihaan ja villeyteen!

Mainitunlainen korostunut kansallistunne lyö leimansa kaikkiin Chopinin varhaisteoksiin.

Mutta taide vaati enemmän. Kiintymys synnyinseutuun täytyi uhrata maailmankansalaisuudelle, ja niinpä hänen uudemmista teoksistaan katoaakin tietty sarmaattinen ominaislaatu, ja niiden ilmaisu suuntautuu vähitellen kohti yleispäteviä, taivaallisten kreikkalaisten jo muinoin muotoilemia ihanteita, niin että jälleen erään tien päässä saammekin tervehtiä Mozartia.

Sanoin ”vähitellen”, sillä kokonaan hän ei syntyperäänsä kiellä, eikä hänen pidäkään. Mutta samalla kun hän siitä etääntyy, hänen yleispätevä merkityksensä taiteelle kasvaa.

Jos meidän pitäisi sanoin eritellä Chopinin osittain jo saavuttamaa merkitystä, sanoisimme, että hän vahvistaa perusteiltaan yhä pakottavammaksi käyvää tietoisuutta siitä, että taiteemme edistys edellyttää taiteilijoiden kehittymistä henkiseksi aristokratiaksi. Sen säännöt eivät ainoastaan vaadi alempia käsityötaitoja, vaan edellyttävät niiden hallintaa jo ennalta. Mainittujen sääntöjen mukaan tämän aristokratian jäseneksi ei pääse kukaan, joka vaatii toiselta sellaista, mihin ei itse kykene, eli mielikuvitusta, mielenlujuuutta ja henkevyyttä. Tätä kaikkea tarvitaan, jotta korkeamman musiikkisivistyksen aikakausi koittaisi. Sen piirissä ei ole epätietoisuutta siitä, mikä on aitoa, eikä myöskään niiden niiden hahmojen monimuotoisuudesta, joissa korkeammat musiikilliset päämäärät voivat ilmetä. Musikaalisella ymmärretään silloin sisäisesti eläytyvää mukana laulamista, osallistuvaa intohimoa, kykyä ripeään omaksumiseen ja toistamiseen. Tällainen luovuuden ja uudestiluovuuden liitto vie taiteilijayhteisön yhä korkeampia päämääriä kohti.

Eusebius

* * *

Sekä ylläolevaan että Schubert- ja Clara Wieck -teksteihin liittyen voisi viitata viime vuosina käytyyn keskusteluun "klassikoiden kaanonista" ja esitettyyn epäilyyn, ettei tiettyjen teosten vakiintuminen konserttiohjelmiin ja toisten vakiintumattomuus johtuisikaan teosten laadusta ja sen synnyttämästä innostuksesta, vaan muista, hämäristä syistä. Näitä olisivat mm. instituutioiden harjoittama manipulaatio ja siihen liittyvä valtapolitiikka laajemminkin, sukupuolinen syrjintä, henkilökohtainen kateus ja kunnianhimo ynnä muu surkeus.

Kirjassaan Klassische und Romantische Musikästhetik Carl Dahlhaus tekee kiinnostavia havaintoja tutkiessaan ja pohtiessaan triviaalimusiikin estetiikkaa ja olemusta 1800-luvun Saksassa (1988, 167–218). Hän painottaa koko triviaalimusiikki-käsitteen määrittelyn ja rajojen vetämisen vaikeutta, mutta korostaa samalla joitakin kiintoisia seikkoja. Musiikki-instituutiot ja 1800-luvulla sävelletty triviaalimusiikki liittyivät Dahlhausin mukaan yleensä kiinteästi toisiinsa. Tämän päivän konserttiohjelmiin vakiintunut romanttinen musiikki ei 1800-luvulla ollut instituutioiden suosimaa: kiinnostavat romanttiset säveltäjät vaikuttivat pääsääntöisesti musiikkielämän institutionaalisen hierarkian ulkopuolella. Dahlhausin huomiota voisi havainnollistaa toteamalla, ettei juuri kukaan viitsi enää kuunnella Suomen Musiikin Isän opettajan, kelpo viulutaiteilijan, kunnianarvoisan hovikapellimestari Spohrin sävellyksiä, kun taas useimmat haluavat yhä kuulla sekopäisen "luuserin", Reiniin hukuttautumista yrittäneen Robert Schumannin musiikkia. Käsillä olevista Schumannin teksteistäkin ilmennee tarpeeksi selvästi, että institutionaaliselta olemukseltaan

kirjoittaja on pikemmin huutavan ääni korvessa kuin jokin lipevän-pönäkkä musiikkitirehtööri.

Dahlhaus tarkoittaa instituutioilla esimerkiksi musiikkikorkeakouluja ja ke-säisiä musiikkifestivaaleja, joiden akateeminen ja porvarillinen arvomaailma edellytti säveltäjiltä biedermeier-tyyppisiä, konservatiivisia ratkaisuja (Chopin pianokonserttoja käsittelevän tekstin alun perusteella myös merkittävä osa musiikkilehdistöä lienee edustanut tämän tyyppistä institutionaalisuutta). Mairittuihin instituutioihin liittyi kiinteästi myös vanha ajatus musiikin funktionaalisuudesta, joka 1800-luvulla oli sisäisesti jo passé (tätä heijastaa esimerkiksi Schumannin ironisointi Kalliwodan musiikin käyttökelpoisuudesta taustamusiikkina). Sekä viihdyttävä taustamusiikki että kohottava, jonkin instituution tai valtakuvion asemaa tukemaan pyrkivä musiikki on romanttisen estetiikan valossa ongelmallista. Instituutiomaailmassa korkealle arvostetut säveltäjät (mm. Spohr, Bruch, Reinecke jne.) eivät luoneet musiikkia, jolla olisi ollut sen enempää kantavuutta, eivätkä he kuulu "klassikoiden kaanoniin" (vuorisäärän sanoin he ovat jo saaneet palkkansa). Tässä mielessä syyte instituutioiden manipulaatiosta kaanonin rakentumisessa on 1800-luvun näkökulmasta vailla historiallista todellisuuspohjaa. Lahjakkaimmista säveltäjistä esimerkiksi Chopin ja Wagner saivat lähes henkensä kaupalla paeta vallanpitäjiä. Chopin-teksteissään Schumann paljastuukin poliittisesti varsin tarkkanäköiseksi, kriittiseksi ja valveutuneeksi huomioitsijaksi (kuin myös aiemmissa Marschner- ja Kalliwoda-teksteissä).

Toisaalta, kun puhutaan vallasta, täytyy myös kysyä, minkä tyyppisestä vallasta puhutaan. Schumann yritti toki pariin otteeseen toimia tärkeissä julkisissa musiikkiviroissa, varsinkin Düsseldorfissa: mikään johdonmukainen underground-hahmo hän ei siis ollut. Johtuiko näiden yritysten heikko menestys säveltäjän yleisestä heikkohermoisuudesta, vai kokiko hän omien ihanteidensa ja instituutioiden todellisuuden välisen suhteen liian ristiriitaisena? Käytännössä Schumannilla ei siis ollut 1800-luvun Saksassa suoraa institutionaalista valtaa, mutta sitä enemmän hänellä lehtensä kautta oli vaikutusvaltaa, mielipidevaltaa. Käsitys siitä, että Schumannin teksteistä kävisi ilmi jonkinlainen 1800-luvun yleinen mielipide, on kuitenkin harhaluulo: siinä suhteessa hänen tekstinsä ovat liian profiilikkaita ja poleemisia. Voidaankin sanoa, että Schumann pikemminkin muokkasi kuin heijasti aikansa yleistä mielipidettä. Pitkällä tähtäimellä tärkeä rooli nykyisen ohjelmistokaanonin syntyprosessissa olikin Schumannin kaltaisilla näkemyksellä kriteerikoilla: tämä on helppo ymmärtää esimerkiksi Schubertin sinfoniaa käsittelevää tekstiä lukiessaan.

Felix Mendelssohn, joka oli Gewandhaus-orkesterin johtaja ja Leipzigin institutionaalisen musiikkielämän keskushahmoja, on Dahlhausin mukaan mutkikkaampi, kaksijakoinen tapaus: hänen tuotannossaan voidaan havaita selvä rajalinja toisaalta instituutioiden biedermeiertarpeita tyydyttävien ja toisaalta omaehtoisen romanttisten teosten välillä. Valitessaan teoksiaan julkais-tavaksi Mendelssohn tuntuu olleen asiasta hyvin tietoinen. Ja käyköön kerto-

mus Schubertin C-duuri-sinfonian kantaesityksestä muun ohella esimerkkinä siitä, ettei musiikki-instituution aina välttämättä tarvitse toimia pelkästään kahlitsevalla ja näivettävällä tavalla.

Mitä tulee sukupuoliseen syrjintään, niin aihetta on käsitelty perusteellisesti mm. Pirkko Moisala (Moisala & Valkeila 1994). Todettakoon tässä vain se, että Moisalan tekstissä luotu kuva naisten säveltämisen kohtaamasta aukottomasta vihamielisyydestä musiikkielämää hallitsevien miesten maailman taholta 1800-luvun Saksassa saattaa olla turhan vivahteeton. Koska oheinen teksti Clara Wieckin opus kuudesta ei kuulu Moisalan lähteisiin (mikä Clara Schumannin saaman perusteellisen käsittelyn valossa on omituista), niin julkaistaan se nyt tässä, niin väärää totuutta kuin se sisältäneekin. Mitkä Schumannin motiivit tekstin kirjoittamiseen sitten olivatkaan, ja millaisia käännteitä myöhempien esirippujen takaa paljastuikaan, niin oivaltavaisuudessaan ja arvostavuudessaan tämä teksti tuskin jää jälkeen esimerkiksi siitä, mitä Jouni Kaipainen on omana valistuneena aikanamme kirjoittanut Kaija Saariahosta. Kyseinen teksti on 1800-luvun (yleensä tietenkin raivostuttavassa) ilmapiirissä poikkeus, ja Franz Graf von Poccin sonaatteja käsittelevän tekstin chauvinismi normaalitytapa. Mutta toisaalta, jos Pocci-tekstin sukupuolinäkökulmasta kovin loukkaantuu, niin voi kysyä itseltään, onko ymmärtänyt tekstin pääasian. Yhtä kaikki: pitää myös kysyä (ja ottaa selvää!), onko Schumannin korkea käsitys Clara Wieckin nuoruudenteoksista rakkauden luomaa harhakuvaa, vai olisiko teosten poissaolo normaali ohjelmistosta turha ja traaginen erehdys, jota tulevalla vuosituohannella kummastellaan.

Ylipäänsä koko kaanonkeskustelussa olisi syytä siirtyä asenteellisesta poteroihin kaivautumisesta konkreettiseen tosiseikkojen erittelyyn ja selkeään käsitteanalyysiin, mihin myös edellä on pyritty. Matti Huttusen (1995) kaanon-artikkeli on hyvä esimerkki tästä suuntauksesta ja sisältää myös aiheesta laajan kirjallisuusluettelon. Huttunen määrittelee musiikin historian kaanonin laajaksi kokonaisuudeksi, josta lopulta muodostuu yhteinen merkityshorisonttimme, perusta tavалlemme hahmottaa musiikkia. Tästä syystä dogmaattinen "kaanonin vastustaminen" a priori ei välttämättä ole erityisen älykästä: "Paradoksaalisesti ainoa tapa paeta traditiota on tunkeutua siihen syvemmälle" (Huttunen 1995, 345). Syvälinen ja kriittinen perinteeseen tutustuminen voi paljastaa yllättäviä asioita, kuten esimerkiksi 1800-luvun musiikki-instituutioiden ja kaanonisoituneen ohjelmiston suhteen.

Franz Liszt [1840]

1.

Vielä rasittuneena kuuden Prahassa pitämänsä konsertin sarjasta saapui herra Liszt viime lauantaina Dresdeniin. Tuskin missään häntä on voitu odottaa hartaammin kuin residenssikaupungissa, jossa pianonsoittoa ja pianomusiikkia rakastetaan yli kaiken. Maanantaina hän antoi konsertin; sali oli loistava ja saapuvilla yhteiskunnan kerma, joukossa useita kuninkaallisen perheen jäseniä. Kaikki katseet olivat suuntautuneet oveen, josta taiteilija saapuisi. Tosin hänen kuviaan on kaikkialla. Niistä etenkin Kriehuberin tekemä, joka on terävimmän vanginnut hänen Jupiterin-profiilinsa, on erinomainen. Mutta omassa persoonassaan tämä Jupiter-nuorukainen toki kiinnostaa vielä aivan eri tavalla. Tätä nykyä puhutaan paljon ajan proosallisuudesta, hovien ja residenssien ilmapiiristä ja ”rautatiehengestä”. Mutta se on vain vanhoillisuutta, ja me seuraamme hartaina hänen jokaista liikettään. Kun nyt kerta kaikkiaan on kysymys taiteilijasta, jonka ihmeteosta kerrottiin jo yli kaksikymmentä vuotta sitten, jonka nimi oli totuttu jatkuvasti kuulemaan merkittävimpien rinnalla, ja jonka edessä, kuten Paganininkin, kaikki kumarsivat päänsä ja keskenään vihamieliset puolueet näyttivät hetkeksi unohtavan riitansa! Niinpä koko seurue kohotti hänen saapuessaan haltioituneena riemuhuudon, minä jälkeen hän alkoi soittaa. Olin kuullut häntä jo aiemmin, mutta taiteilijan esiintyminen suurelle yleisölle on eri asia kuin soittaminen muutamalle yksittäiselle ihmiselle – myös taiteilijalle itselleen. Kaunis, kirkkaasti valaistu tila, kynttilöiden loiste, juhla-asuinen seurue: kaikki tämä kohottaa sekä antajan että vastaanottajan tunnelmaa. Nyt osoitti demoni voimansa: ikään kuin koetellakseen yleisöään hän tyytyi ensin leikittelemään sen kanssa, antoi sille sitten syvällisempää kuultavaa kunnes oli saanut taiteellaan jok’ainoan valtoihinsa, nostaen yleisönsä korkeuksiin ja antaen sen vajota aivan tahtonsa mukaisesti. Tämä voima alistaa yleisö valtaansa, nostaa se korkeuksiin, kannatella sitä ja taas laskea, ilmenee hänessä täydellisempänä kuin yhdessäkään toisessa taiteilijassa, Paganinia ehkä lukuunottamatta. Eräs wieniläinen kirjailija on laulanut Lisztin ylistystä eräässä runossaan, joka koostuu pelkästään hänen nimensä kirjaimiin liitetyistä adjektiiveista. Runolla, joka on sinänsä mauton, on oikeutuksensa: kuten kirjaimet ja käsitteet nousevat esiin lehteilemästämme sanakirjasta, niin samoin tästä soitosta kohoavat sävelet ja tunteet. Sekuntien aikamittakaavassa vaihtelevat herkkyyys, rohkeus, tuoksuvaisuus, hurjuus: soitin hehkuu ja säkenöi mestarinsa käsissä. Kaikesta tästä on jo satoja kertoja ollut puhe; varsinkin wieniläiset ovat yrittäneet kaikin keinoin saada kotkan vangituksi, he ovat yrittäneet lentää perässä, käyttää siteitä ja heinähankoja, laatia runoja. Mutta hänen soittonsa täytyy kuulla ja myös nähdä: Liszt ei saisi missään tapauksessa soittaa kulissien takana, koska silloin menetettäisiin niin suuri määrä runoutta.

Hän soitti ja säesti koko konsertin alusta loppuun yksin. Kuten Mendelssohnilla kuuluu kerran olleen ajatus säveltää kokonainen konsertti alkusoittoineen, laulukappaleineen ynnä muine tykötarpeineen (kyseinen idea voidaan tässä julkistaa vapaasti käytettäväksi), niin Lisztin pitää konserttinsa lähes aina yksin. Lisztin lisäksi esiintyi vain Mad. Schröder-Devrient, kaiketi kirkkaasti ainoa, joka näin vaativassa seurassa kykenee vakuuttamaan. Pari esitti yhdessä *Erlkönigin* ja joitakin pienempiä Schubertin lauluja.

Puhuaksemme siitä vaikutuksesta, jonka tämä epätavallinen taiteilija Dresdenissä teki, en tunne sikäläisen yleisön normaalikäytöstä riittävästi voidakseni sanoa mitään varmaa. Innostusta luonnehdittiin tavattomaksi; tosin kaikista saksalaisista wieniläinen varoo käsiään ehkä vähiten, ja kenties kohottaa epäjumalanpalvelukseen suistuen nähtäväksi jopa haljenneen hansikkaansa, jolla on Lisztille taputtanut. Kuten sanottu, Pohjois-Saksassa on toisin.

Varhain tiistaina Liszt matkusti Leipzigiin. Hänen esiintymisestään siellä ensi kerralla.

2.

Kykenisinpä antamaan teille kuvan tästä suurenmoisesta miehestä, te kaukaiset ja vieraat! Joukossanne lienee monia, joilla ei koskaan ole tilaisuutta nähdä tätä taiteilijaa ja jotka nyt haluavat etsiä käsiinsä jokaisen hänestä lausutun sanan. Mutta siinä on omat vaikeutensa. Helpointa on puhua hänen ulkoisesta olemuksestaan. Sitä on jo usein yritetty hahmotella, taiteilijan päätä on sanottu schillermäiseksi, myös napoleonmäiseksi, samoin kuin silmien ja suun ympärillä ilmenevää energisyyttä ja tahdonvoimaa, mikä nimenomaan tuntuu olevan kaikkien poikkeusyksilöiden yhteinen piirre – nämä vertailut osuvat osittain oikeaan. Hän muistuttaa kyllä Napoleonina, sellaisena kuin hänet on nuorena kenraalina usein kuvattu: kalpeana, laihana, profiililtaan huomiota herättävänä, koko olemus jakauksen suuntaisena. Huomattavaa on myös Lisztin yhdennäköisyys Ludwig Schunke -vainajan kanssa, joka myös ylsi taiteessaan syvälle, niin että usein Lisztin soittaessa uskoin kuulevani jotakin jo aiemmin kuulemaani. Vaikeinta on kuitenkin puhua itse tästä taiteesta. Ei ole enää kysymys sellaisesta tai tällaisesta pianonsoitosta, vaan ylipäänsä rohkean luonteen ilmaisusta, luonteen, joka on hallittava ja taltutettava, jotta siitä vaarallisen välikappaleen asemesta tulisi kohtalon meille suoma rauhaista taiteen palvelija. Niin monia ja niin merkittäviä taiteilijoita kuin olemme viime vuosina saaneet vieraiksemme, ja niin monia kuin keskuudessamme onkaan sellaisia, jotka ovat monessa suhteessa Lisztin veroisia, niin energisyydessä ja rohkeudessa ei hänelle kukaan vedä vertoja. Nimenomaan Thalberg on mielellään asetettu hänen rinnalleen, ja heitä on verrattu toisiinsa. Itse asiassa johtopäätöksen tekoon riittää, kun tarkkaa kummankin päätä. Muistan erään tunnetun wieniläispiirtäjän luonnehtineen erästä maanmiestään pään perusteella ”kauniiksi kreivittäreksi miehen nenän kera”, kun taas Lisztin päästä hän sanoi, että tämä kelpaisi kenelle hyvänsä maalarille kreikkalaisen

jumalan malliksi. Samanlainen ero pätee ehkä hänen taiteeseensäkin. Soittajana Lisztiä lähestynee jo Chopin, joka ei jää hänestä jälkeen ainakaan keijukaismaisessa herkkyydessä ja sulokkuudessa; muista lähimmäksi päässee Paganini ja naisista Malibran, joilta kummaltakin Lisztin tiedetään saaneen tärkeitä vaikutteita.

Liszt lienee nyt noin kolmenkymmenen vuoden ikäinen. Kuten yleisesti tiedetään, häntä kutsuttiin jo lapsena ihmeeksi ja hän joutui varhain jättämään kotiseutunsa. Sitten hän nimensä sukelsi esiin siellä täällä kuuluisuuksien rinnalla, usein kadoten pitemmiksi ajoiksi, kunnes ilmestyi Paganini, joka sytytti nuorukaisen uuteen ponnisteluun. Kun Paganini kaksi vuotta sitten esiintyi Wienissä, hän haltioitti koko keisarikaupungin. Tämä ja muu on tunnettua. Ilmestymisensä alusta asti on lehtemme yrittänyt seurata Lisztiä, salaamatta mitään hänestä sanottua, sen paremmin myönteistä kuin kielteistäkään. Tosin useimmat ja varsinkin tunnustetuimmat taiteilijat yhtyivät ylistämään hänen suurta lahjakkuuttaan. Niin hän sitten saapui luoksemme jo valmiiksi koristautuneena vain taiteilijalle mahdollisella vakaalla maineella ja mitä korkeimmalla kunnialla. Oli vaikeaa yrittää lisätä siihen enää mitään, helpompaa oli kaikkien aikojen pedanttien ja lurjusten tapaan yrittää sitä ravistella. Sitäpä täällä sitten yritettiinkin. Ilman Lisztin omaa syytä oli erehdys konsertin järjestäjien ennakkomainonnassa tehnyt yleisön rauhattomaksi. Eräs häväistyskirjoituksiin erikoistunut mies käytti tilaisuutta hyväkseen ja kiihotti anonyymisti yleisöä taiteilijaa vastaan: ”Liszt on tullut tänne vain silkkaa ahneuttaan.” Se siitä arvotomuudesta.

Ensimmäinen konsertti 17. päivänä tarjosi erikoislaatuisen näyn. Täpötäydessä salissa myös seisoi joukko ihmisiä tiiviisti yhteen sulloutuneena. Sali näytti aivan erilaiselta kuin normaalisti. Orkesterin paikoilla oli kuuntelijoita. Kaikkien keskellä Liszt.

Hän aloitti scherzolla ja finaalilla Beethovenin *Pastoraalisinfoniasta*. Valinta oli omituinen ja monesta syystä epäonnekas. Pienessä huoneessa kahden kesken musisoitaessa sinänsä erinomaisen huolellisesti toteutettu sovitus voi saada unohtamaan orkesterin puuttumisen, mutta suuressa salissa, paikassa, jossa sinfonia niin usein on kuultu orkesterin täyspätoisesti esittämänä, tuntui soittimen äänen heikkous ilmeiseltä, etenkin kohdissa, joissa sovitus pyrki luomaan massiivisuuden vaikutelmaa: yksinkertaisempi, viitteellisempi sovitus olisi mahdollisesti tehonnut jopa paremmin. Siitä huolimatta oli kuultu soittimensa mestaria, se ymmärrettiin ja oltiin tyytyväisiä, oli ainakin nähty hänen ravistelevan harjaansa. Pysyäksemme kuvissa, pian osoittautui leijona sitten pelottavamaksi. Näin tapahtui fantasiassa Pacinin teemoista, jonka hän soitti ennenkuulumattomalla tavalla. Mutta kaiken hänen osoittamansa hämmästyttävän bravuurin haluaisin antaa siitä taianomaisesta herkkyydestä, joka henki seuraavista etydeistä. Chopinia lukuunottamatta, kuten sanottu, en tunne tässä suhteessa ketään hänen vertaistaan. Hän päätti ohjelmansa tunnettuun kromaattiseen ga-

loppiin, ja koska suosionosoitukset eivät tuntuneet ollenkaan loppuvan, soitti hän vielä tunnetun bravuurivalssinsa.

Uupumus ja huonovointisuus estivät taiteilijaa pitämästä seuraavaksi päiväksi luvattua konserttia. Sillä välin hänelle oli valmistettu musiikillinen juhla, josta oli muodostuva sekä Lisztille itselleen että kaikille läsnäolijoille unohtumaton. Juhlan isäntä [Felix Mendelssohn] oli valinnut esitettäväksi pelkästään vieraalle tuntemattomia sävellyksiä: Franz Schubertin sinfonian, paimenpsalmin *Niinkuin peura halajaa vesipuroille*, alkusoiton *Meerestille und glückliche Fahrt*, kolme kuoro-osaa *Paulus-oratoriosta* ja lopuksi Sebastian Bachin konserton d-molli kolmelle klaveerille [ja jousille]. Viimeksi mainitun soittivat Liszt, Mendelssohn ja Hiller. Kaikki vaikutti kuin siinä silmänräpäyksessä syntyneeltä, ei valmistetulta; koettiin kolme onnellista musiikkituntia, jollaisia ei muuten kuulla vuosiin. Lopuksi soitti Liszt vielä yksin, ja ihanasti soittikin. Seurue hajaantui mitä iloisimmissa tunnelmissa, ja kaikkien katseista kuvastuva loiste ja hilpeys olkoon juhlan isännälle kiitos siitä kunnioituksesta, jota hän sinä iltana osoitti toiselle kuuluisalle musiikkilahjakuudelle.

Lisztin väkevin nerouden näyttö oli kuitenkin vielä edessämme: Weberin *konserttikappale*, jolla hän aloitti toisen konserttinsa. Tänä iltana sekä virtuoosi että yleisö näyttivät olevan erityisen virkeässä tunnelmassa: niinpä innostus kohosi esityksen edetessä ylittäen lopulta lähes kaiken täällä aiemmin koetun. Liszt tarttuu alusta alkaen kappaleeseen sellaisella ilmaisun voimalla ja suuruudella kuin olisi kyse marssista taistelukentälle. Samoin hän johtaa tapahtumia kohottaen jännitettä minuutti minuutilta kohti sitä hetkeä, jolloin hän asettuu ikäänkuin itse orkesterin johtoon ja hallitsee riemuiten sen kudosta. Hän oli sillä hetkellä myös ulkoisesti kuin sotapäällikkö, eivätkä seuranneet suosionosoitukset jääneet väkevyydessä oleellisesti jälkeen ”Vive l’empereur”-huudoista. Taiteilija soitti vielä fantasian *Hugenottien* teemoista, *Ave Marian*, *Ständchenin* ja yleisön vaatimuksesta vielä Schubertin *Erllkönigin*. Mutta *konserttikappale* oli ja pysyi hänen saavutustensa kruununa.

En tiedä, kuka oli keksinyt ajatuksen kukista, jotka muuan suosittu laulajatar ojensi taiteilijalle konsertin lopuksi, mutta kukkansa Liszt totisesti oli ansainnut. Kuinka paljon ahdasmielisyyttä ja pahansuopuutta sisältyykään tuollaisen ystävällisen huomaavaisuuden arvostelemiseen, sellaisena kuin se eräässä täkäläisessä lehdessä ilmeni. Hän on uhrannut elämänsä kokemiinne taiteellisten ilojen valmistamiseen; vaivasta, joka on ollut hänen taiteensa hintana, ette tiedä mitään. Hän antaa teille parhaansa, kaikkensa, mitä hänellä on, elämänsä kukoistuksen ja täyttymyksen, ja mekö emme soisi hänelle siitä edes yhtä yksinkertaista seppelettä? Liszt ei liioin jäänyt mitään velkaa. Silminnähdessä iloisuutta toisen konserttinsa saamasta haltioituneesta vastaanotosta hän osoittautui pian valmiiksi antamaan vielä kolmannen jollekin hyväntekeväisyssäatiölle, jonka valinnan hän jätti asianymmärtäjien huoleksi. Niinpä hän soitti viime maanantaina vielä kerran vanhojen ja sairaiden muusikoiden eläkesätiön hyväksi, Dresdenissä hän oli samoin muutamaa päivää aiemmin pitänyt konsertin

köyhien hyväksi. Sali oli tupaten täynnä, konsertin tarkoitus, kappaleiden valinta, suurenmoisimpien laulajattariemme mukanaolo sekä ennen muuta Liszt itse olivat nostaneet yleisömäärää. Vielä uupuneena matkasta ja menneiden päivien useista konserteista saapui Liszt aamulla paikalle ja meni kohta tämän jälkeen harjoitukseen, niin että ennen konsertin alkua hänelle jäi vain vähän aikaa. Lepoa hän ei suonut itselleen lainkaan. En voi jättää tätä mainitsematta: ihminen ei ole Jumala, ja ilmeinen rasittuneisuus, jonka vallassa Liszt sinä iltana soitti, oli vain luonnollista seurausta aiemmasta. Ystävällisenä eleenä hän oli valinnut ohjelmaansa sävellyksiä kolmelta tšekäläiseltä säveltäjältä, Mendelssohnilta, Hilleriltä ja minulta: Mendelssohnilta tämän uusimman konserton, Hilleriltä etydejä ja minulta useampia osia vanhemmasta, *Karnevaali*-nimisestä teoksestani. Monien nuhteettomien virtuoosien hämmästykseksi mainittakoon tässä: Liszt soitti melkein kaikki sävellykset nuoteista. Etydeihin ja *Karnevaaliin* hän oli tutustunut ohimennen jo aiemmin, mutta Mendelssohnin sävellyksiin vasta muutamaa päivää ennen konserttia. Monien pyyntöjen ja käytettävissä olleen ajan lyhyiden vuoksi hänen oli kuitenkin ollut mahdotonta löytää tilaisuutta kyseisten teosten varsinaiseen harjoitteluun. Varovaiseen epäilyyni siitä, voisiko näin rapsodinen karnevaalielämä ylimalkaan tehoa suureen yleisöön, hän vastasi varmana käsityksensä toivovansa sitä. Siitä huolimatta uskon, että hän pettyi. Mutta muutama sana sävellyksestä, joka saa synnyttään kiittää sattumaa. Erään pikkukaupungin nimi [Asch], jossa asui eräs muusikkotuttavani, sisälsi pelkästään sävelasteikkoon kuuluvia kirjaimia, jotka kuuluivat myös omaan nimeeni. Näin syntyi sävelellinen leikittely, jossa ei Bachin esikuvan jälkeen ole mitään uutta. Valmistui kappale toisensa jälkeen, ja juuri karnevaaliaikaan 1835, päälle päätteeksi vahvassa tunnelmassa ja omalaatuisissa olosuhteissa. Myöhemmin annoin kappaleille otsikot ja nimesin kokoelman *Karnevaaliksi*. Jos moni kohta siinä jotakuta viehättääkin, niin musiikilliset tunnelmat vaihtelevat liian nopeasti, jotta sitä voisi seurata kokonainen yleisö, joka ei halua joka minuutti joutua hätistetyksi uuteen tunnelmaan. Kuten sanottu, tätä ei rakastettava ystäväni ollut ottanut huomioon, ja niin antaumuksellisesti ja nerokkaasti kuin hän soittikin, se kosketti ehkä joitakuuta muttei koko yleisöä. Toisin oli jo Hillerin etydien laita, jotka ovat muodoltaan tavanomaisempia: etydit Des-duurissa ja e-mollissa, molemmat hyvin herkkiä ja luonteenomaisia, saivat lämpimän vastaanoton. Mendelssohnin konsertto oli säveltäjän itsensä soittamana jo ennestään tuttu, rauhaisasta, mestarillisesta selkeydestään tunnettu. Liszt soitti, kuten sanottu, koko teoksen nuotista, jäljittelemättömällä helppoudella. Virtuoosisuutensa täyden loiston hän väläytti esiin vielä loppunumerossaan *Hexameronissa*, variaatiosarjassa, jonka ovat säveltäneet Thalberg, Pixis, Herz, ja Liszt itse. Täytyy ihmetellä, mistä Liszt löysi vielä voimia toistaa ylimääräisenä puolet kyseisestä sarjasta ja sen jälkeen, yleisön riemuksi, vielä galopin. Miten olisinkaan toivonut, että hän olisi soittanut julkisesti myös Chopinin sävellyksiä, joita hän esittää verrattomasti ja mitä suurimmalla rakkaudella. Omassa työhuoneessaan hän noudattaa auliisti kaikkia

musiikkitoivomuksia ja soittaa mitä kuulijat haluavat. Kuinka usein olenkaan ihastuneena kuunnellut sitä!

Tiistaina hän lähti luotamme.

* * *

Liszt-teksteissä on mitä selvimmin havaittavissa kaksi 1800-luvun musiikkikäsityksen luonteenomaista piirrettä. Ensinnäkin koko romanttinen musiikkikriittien kirjoittaminen ja oikeastaan koko romanttinen musiikkiestetiikka on lähtökohtaisesti harrastelijamaista (ks. esim. Dahlhaus 1988, 30–). Suuntauksen kantahahmot 1700-luvun jälkipuoliskolla ja vuosisadan vaihteessa (von Moritz, Tieck, Paul ynnä muut) olivat toisaalta erittäin kiinnostuneita musiikista – suorastaan palvovassa määrin, mitä kuvaa Barbara Naumannin (1994) toimittaman varhaisromanttisten musiikkikirjoitusten antologian otsikko: "Kielen kaipuu kohti musiikkia". He olivat kuitenkin samalla musiikin suhteen täysin amatöörejä, vailla kunnollisia ammatillisia valmiuksia. Tämän perinteen mukainen harrastelijamaisuus lyö vahvasti leimansa romanttiseen musiikkiarvosteluun, ja kuten Dahlhaus painottaa, myös korkeimman luokan ammattilaiset Schumannin tapaan valitsevat toisinaan tietoisien amatöörimaisen tyylilajin: tästä edeltävä teksti on osuva esimerkki.

Toiseksi, tuskin yksikään Schumannin teksti havainnollistaa yhtä elävästi romanttisen musiikkikäsityksen "säveltäjä- t. henkilöhistorialliseksi paradigmaksi" luonnehdittua olemusta (Huttunen 1993, 23): keskeistä ei ole aiempien vuosisatojen tapaan musiikin funktio, laji tai siinä yleispätevällä tavalla ilmaistu affekti, ei myöskään, kuten myöhemmin, itse teos esteettisine ja rakenteellisine piirteineen. Ei, polttopisteessä on säveltäjänero ja sankarivirtuosi kaikkine sisäisine, ulkoisine, henkilöhistoriallisine ynnä muine (Chopin-teksteissä myös kansallisine ja poliittisine) piirteineen. On selvää, että tällaisesta näkökulmasta tarkasteltuna aiempien ja myöhempien aikojen musiikki saattaa vääristyä, mutta yhtä selvää on nerokultin ohittamattomuus, jos halutaan ymmärtää romanttisen musiikin olemusta. Kyseiseen kulttiin olennaisesti liittyvä ainutkertaisuuden ja yksilöllisyyden vaatimus on seuraavassa Chopin-tekstissä korostetusti esillä.

Frederic Chopinin pianosonaatti b-molli, opus 35 [1841]

Jos tämän sonaatin alkutahteja silmäillessään voi vielä epäillä, kenen sävellys on kyseessä, pätevän musiikintuntijan katse ei asiasta erehdy. Näin aloittaa ainoastaan *Chopin*, ja näin päättää vain hän: dissonanssien kera, dissonanssien kautta dissonansseihin! Ja toki, kuinka paljon kauneutta kätkeytyy tähänkin kappaleeseen! Ja sitä, että hän nimesi kokonaisuuden ”sonaatiksi”, pitäisin pikemminkin päähänpistona ellei peräti ylimielisyyden ilmauksena: yhdistämällä neljä mitä hurjinta lastaan kyseisen nimikkeen alle hän halusi ehkä salaa kuljettaa ne alueille, joille niillä ei muuten olisi ollut pääsyä. Oletetaanpa esimerkiksi, että joku maalaiskanttori saapuu musiikkikaupunkiin tekemään nuottiestoksia, ja hänelle esitellään alan viimeisimpiä uutuuksia. Mies ei ole näistä tietääkseenkään, kunnes ovela kauppias älyää tarjota hänelle ”sonaatin”. No niin, mies sanoo lämmenneenä, siinäpä on minua varten vielä jotakin vanhoilta hyviltä ajoilta. Hän ostaa nuotin ja panee sen laukkuunsa. Kotiin tultuaan hän kaivaa kappaleen esille, mutta – erehdyn luultavasti pahoin, ellei hän hapuultuaan tuskin ensimmäistä sivua loppuun, jo vanno kaikkien pyhien musiikin henkien kautta, ettei tässä totisessa jumalattomuudessa ole kunnan sonaattityylistä jälkeäkään. Mutta Chopin on jo saavuttanut sen, mitä halusi: kanttorilassa on hänen musiikkiaan, ja kukapa tietää, vaikka samassa taloudessa joskus, vaikka vuosia myöhemmin, syntyisi ja kasvaisi romanttinen lapsenlapsi, joka pyyhkii pölyt sonaatista, soittaa sitä ja miettii mielessään: ”Ei tämä mies nyt niin väärässä ollutkaan.”

Kaikella edellä sanotulla olemme itse asiassa jo ennakoineet puolet arviostamme. Chopin ei kirjoita enää mitään sellaista, minkä voi yhtä hyvin löytää muiden musiikista: hän pysyy uskollisena itselleen, ja hänellä on perusteet siihen.

On valittaan todettava, että useimmat pianonsoittajat, jopa harjaantuneet heidän joukossaan, eivät kykene tarkastelemaan ja arvioimaan sellaista, mitä eivät kykene omin sormin hallitsemaan. Sen sijaan, että muodostaisivat näin vaikeista kappaleista ensin yleiskuvan, he kyntävät niitä tahti tahdilta. Ja ennen kuin sävellyksen muodon ääriiviivat ovat heille edes auttavasti selvinneet, he panevat jo nuotit pois, ja sitten kappaletta kutsutaan ”oikukkaaksi, sekavaksi” jne... Chopinilla totisesti on (Jean Paulin tapaan) sisennyksensä ja parenteesinsa, joihin ei saa ensi lukemalta liiaksi juuttua, jottei kadottaisi jälkiä. Mainitunlaisiin kohtiin törmää myös käsittelemämme sonaatin lähes jokaisella sivulla, ja Chopinin usein omapäinen ja villi soinnunkäyttö tekee eteenpäin etsiytymisen vielä vaikeammaksi. Hän nimittäin ei suosi enharmonisointia, jos saan käyttää tällaista ilmaisua, ja niinpä kohtaamme usein jopa yli kymmenen kromaattista merkkiä sisältäviä tahteja ja sävellajeja, joita käytämme vain pakkotilanteissa. Usein hän on tässä oikeassa, mutta usein hän saa aikaan myös aiheetonta hämminkiä, ja, kuten sanottu, etääntyy tärkeästä osasta yleisöä, joka ei halua loputtomasti joutua ahtaalle ja nenästä vedetyksi. Niinpä tämän sonaatin etumerkintänä on viisi alennusmerkkiä eli b-molli, jota ei voi pitää minään erityisen populääriä sävellajina. Sonaatti nimittäin alkaa seuraavasti:



Tämän kyllin chopinmäisen alun jälkeen seuraa yksi niitä myrskyisän intohimoisia osia, joita tunnemme Chopinin tuotannossa jo useampia. Se täytyy kuulla monta kertaa ja hyvin soitettuna. Mutta teoksen ensiosassa on myös kaunista laullista ainesta; vaikuttaa jopa siltä, että se puolalaiskansallinen maku-vivahde, joka liittyi useimpiin aiempiin Chopinin melodioihin, olisi ajan myötä katoamassa, ikään kuin hän taipuisi (Saksan ylittäen) yhä enemmän jopa Italian suuntaan. Tiedetään, että Bellini ja Chopin olivat ystäväystyneet keskenään ja lähettivät usein toisilleen sävellyksiään, ja tuskin jäivät samalla vaille taiteellisten vaikutteiden keskinäistä vaihtoa. Mutta, kuten sanottu, kyseinen eteläinen vivahde on sangen hillitty, ja laulavien jaksojen päätyttyä sointien uhmakkaasta omaperäisyydestä välähtelee jälleen aito sarmaatti. Ainakaan sellaiseen sointujen yhteenpunomiseen, jota tapaamme ensiosan jälkipuoliskossa [kehittelyssä], ei Bellini olisi koskaan uskaltanut, eikä hän olisi vastaavaan pysyntytkään. Koko osan päätöksessä ei sitten enää ole lainkaan sitä italialaisuutta, johon sopii hyvin Lisztin sattuva lausahdus, kun hän kerran totesi, että Rossini ja hänenlaisensa lopettavat aina fraasiin: ”teidän nöyryn palvelijanne”. Chopinin päätökset ovat sävyiltään pikemminkin päinvastaisia. Toinen osa on vain tämän tunnelman jatkoa, rohkea, henkevä, mielikuvituksekas, trio taasen herkkä, unenomainen, täysin Chopinin tyylinen. Osa on scherzo vain nimellisesti, kuten usein Beethovenilla. Sitten seuraa jotakin vielä synkempää: surumarssi, jossa on jotakin suorastaan tylyä. Sen asemesta jokin adagio, kenties Des-duurissa, olisi vaikuttanut verrattoman paljon kauniimmalta. Sillä se, mitä meille lopuksi tarjotaan ”Finaali”-otsikon alla, lähenee enemmän pilkantekoa kuin mitään musiikkia. Siinä on jotakin vertahyttävää, tässä melodiattomassa ja ilottomassa osassa, jolla on oma julma henkensä: se murskaa väkevällä nyrkillään kaikki yritykset nojautua siihen, niin että me kuuntelemme loppuun asti kuin lumottuina, napisematta – mutta myös ylistämättä, sillä musiikkia tämä ei ole. Näin päättyy sonaatti, kuten se oli alkanutkin, arvoituksellisesti, sfinksinomaisen pilkalliseen hymyyn.

Kuten sanottu, romanttinen originaalisuusestetiikka liittyy läheisesti edellä mainittuun säveltäjähistorialliseen paradigmaan: kiinnostus ainutlaatuista taiteilijapersoonallisuutta kohtaan johtaa samalla siihen, että ainutkertaisuus, persoonallisuus, yksilöllisyys kohoavat ylipäänsä musiikin arvottamisen keskeiseksi kriteeriksi. Barokin aikana arvostettiin Shakespearen draamoja ennen muuta siitä syystä, että ne tuovat julki sen, mikä on yleispätevää, kaikille yhteistä (Beardsley 1966, 144), ja myös musiikissa pyrittiin ylyksilöllisten, objektiivisten affektien tarkkaan esittämiseen. Romantiikan ajan yksilönpalvonta oli reaktio tälle: yleispätevien affektien esittämisen sijasta korostuu ainutkertaisen, yksilöllisten tunteiden ilmaiseminen. Samalla koulukuntien historiasta siirrytään yksilöllisten säveltäjänerojen historiaan.

*Vanhan, romantiikan ajalla syrjään sysätyn retorisen perinteen mukainen topos merkitsee Aristoteleelle, Cicerolle, Matthesonille, Giambattista Vicolle, Wye J. Allanbrookille ja monille muille taideteoreetikoille yhteistä merkityshorisontin tihentymää, ts. yhteistä paikkaa, jossa todennäköisesti voi syntyä tietynlaisia kommunikaation ja vakuuttumisen mahdollisuuksia (ks. esim. Pörtner & Heise 1995, 20–45 tai Allanbrook 1971). Saksalaisessa idealistisessa romantiikassa taasen, ja saksan kielessä ylipäänsä, *Gemeinplatz* alkaa yhä vahvemmin merkitä kliseetä, latteaa itsestäänselvyyttä, jotakin jäykkää, ulkokohtaista ja kielteistä. Taito osata sekä arvostaa että suhteellistaa ja kyseenalaisistaa tätä idealismin perintöä on tärkeä avain musiikkikulttuurimme käsittämiseen. Tapa, jolla Schumann pohtii Schubertin sinfonian ja Wienin suhdetta, tuo joiltakin osin mieleen topostutkijoiden ja etnomusikologien näkökulmat: mihinkään puhtaaseen idealistiseen dogmiin Schumannin musiikkikäsitystä tuskin on mahdollista saada mahtumaan. Toisaalta Jean Pauliin viittaava äärettömyydenkaipuu ja monissa teksteissä esiin tuleva sanojen, käsitteiden rajallisuuden ja riittämättömyyden alleviivaaminen on aidon romanttista idealismia.*

Kirjallisuutta

- Allanbrook, Wye J. 1971. *The Rhythmic Gesture in Mozart*. Chicago: Chicago Univ. Press.
- Beardsley, Monroe C. 1966. *Aesthetics From Classical Greece to the Present*. New York: Macmillan.
- Dahlhaus, Carl 1988. *Klassische und romantische Musikästetik*. Laaber: Laaber-Verlag.
- Huttunen, Matti 1993. *Modernin musiikinhistoriankirjoituksen synty Suomessa*. AMF 18. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Huttunen, Matti 1995. Musiikinhistorian kaanon ja pienen kansan musiikki. *Musiikki* 4/1995.

- Moisala, Pirkko & Riitta Valkeila 1994. *Musiikin toinen sukupuoli*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Naumann, Barbara 1994. *Die Sensucht der Sprache nach der Musik*. Stuttgart: Metzler.
- Pörtner, Peter & Jens Heise 1995. *Die Philosophie Japans*. Stuttgart: Kröner.
- Schumann, Robert 1982. *Schriften über Musik*. Ausgewählt und herausgegeben von Josef Häusler. Stuttgart: Philipp Reclam Jun.

Muita aihepiiriin liittyviä suomenkielisiä lähteitä

- Krohn, Ilmari 1899. Robert Schumannin merkitys arvostelijana. Teoksessa *Sävelten alalta. Kirjoituksia ja mietelmiä*. Helsinki. [Krohnin koeluento yliopiston musiikinopettajan virkaan 1886.]
- Mäkinen, Timo 1965. *Robert Schumann musiikkiarvostelijana*. Helsinki.
- Wieck, Friedrich 1993. *Kauniin soinnin jalo taide*. Suom. Tomi Mäkelä. Helsinki.

Post scriptum

Lämpimät kiitokset Paavo Sointelle tämän käännöksen vaivoja säästelemättömästä, tinkimättömästä tarkastamisesta ja lukemattomien hyvin aiheellisten korjausehdotusten tekemisestä. Kiitos myös Matti Huttuselle välihuomautusten kommentoimisesta ja arvokkaiden lisänäkökulmien esille tuomisesta.

Musiikkitekstien suomennosten vähäinen määrä ja kirjava laatu kertoo työn vähäisestä arvostuksesta ja kunnollisen ammattitaidon harvinaisuudesta. Paavo Sointeen ohjaus avasi silmiä työn vaikeudelle, mutta rakentavalla tavalla myös kääntämisen metodologialle ja työn tärkeydelle ja antoisuudelle. Ennen muuta kävi selväksi, että tulee varoa, ettei jää liian lähelle alkukieltä, ettei juutu sen sanasta sanaan kääntämiseen: pitäisi yrittää kunnollisen kohdekielen puitteissa etsiä mahdollisimman lähelle alkutekstin mieltä ja henkeä.

Oman kielen arvostaminen on lopulta yhteydessä koko oman ajattelun arvostamiseen. Sen takia uskomattomat aukot suomennetussa musiikkikirjallisuudessa kertovat viime kädessä vakavasta ongelmasta, jonka ratkomista olisi nykyisestä nopeutettava, kuitenkin laadusta tinkimättä: sopivan standardin tarjoo esimerkiksi Paavo Sointeen Carl Philipp Emanuel Bach -käännös.

Miksi juuri nämä tekstit? Lähdeteos osui käsiini viime keväänä Berliinissä, ja vanha rakkauteni Schumannin musiikkiin innosti tutustumaan. On hauskaa, että viime aikoina on julkaistu ja suomennettu ”perinteistä musiikinhistoriakäsitystä” kyseenalaistavia tekstejä, ei vähiten naistutkimuksen alueella. Ongelma on vain siinä, että länsimaisen taidemusiikin historian tutkimuksen alueella

suomalaisten tai luotettavasti suomennettujen musiikkitieteellisten tekstien määrä on ylipäänsä kovin vähäinen. Niin kauan kuin Schumannin, Dahlhausin ja Lingin kaltaisten kirjoittajien musiikinhistoriaa käsitteleviä tekstejä ei ole suomennettu, ne on helppo vaieta kuoliaaksi tai saattaa epäilyttävään valoon. Tämän projektin tarkoituksena on siis omalta osaltaan helpottaa aitoa, itsenäistä pohdintaa. Tällöin voi esimerkiksi huomata, että näinkin vanhoissa ja maineikkaissa teksteissä voi olla ”perinteisen musiikinhistoriakäsityksen” kannalta yllättäviä piirteitä.

Josef Häuslerin toimittaman valikoiman lähteenä on käytetty Martin Kreisingin toimittamaa, Breitkopf & Härtelin vuonna 1914 julkaisemaa kaksiosaista kriittistä Schumannin tekstien kokonaisjulkaisua (Gesammelten Schriften, 5. Auflage). Häuslerin valintakriteereinä on ollut toisaalta klassikon aseman saaneiden tekstien mukaan ottaminen, toisaalta monipuolisen kuvan antaminen kirjoittajasta. Samat kriteerit pätevät myös tähän valikoiman valikoimaan, joka toivottavasti joskus saa vielä jatkoa.

Jyrki Linjama

Paavo Soinne

Ilmaisuharmonia Carl Philipp Emanuel Bachin litanioissa

Artikkelissa ”Carl Philipp Emanuel Bachin kaksi litaniaa” (*Musiikki* 1/1996) valotettiin tämän J. S. Bachin pojan vuoteen 1785 ajoittuvien litaniasovitus-ten (H: 780 / 871) liturgis-historiallista taustaa ja niiden asemaa säveltäjän tuotannossa. Lähemmässä tarkastelussa etualalla oli vanha litania. Kirjoituksen nyt julkaistava jatko täydentää kuvaa uuden litanian osalta ja valottaa ilmaisuharmonian käyttöä molemmissa kohdesävellyksissä¹: niissä ilmenevä tekstintulkinnan pyrkimys kohoa esille jo säilyneissä aikalaisarvioissa.

Johdattavaa

Harmonisaatiosta C. Ph. E. Bachin litanioissa

Vokaalimusiikissa, jossa kysymys on tekstin sävelellisestä elävöittämisestä, voidaan harmonisaation avulla heijastella, luonnehtia ja tässä mielessä ”tulkita” sanasisältöä ja painottaa siinä kuulijan kannalta keskeisiä kohtia. C. Ph. E. Bachilla tekstilähtöiset herätteet kattavat harmonian ilmaisullisesta käytöstä kuitenkin vain osan (Soinne 1996, 27–28). Harmonia on hänelle ennen muuta puhtaasti musiikillinen keinovara, jonka voimaa hän sävellyksissään tietoisesti hyödyntää. Aineettomimmin ja usein väkevästi tämä tulee esille soitinmusiikissa, esimerkiksi klaveerifantasioissa ja konsertoissa.

Kun seuraavassa tarkastelemme C. Ph. E. Bachin litanioita tekstintulkinnan näkökulmasta, puhumme ilmaisuharmoniasta siis rajatussa merkityksessä. Ymmärrämme kyseisellä käsitteellä jonkin asian, sanan tai tekstinkohdan luonnehtivaa sävelellistä esille kohottamista kudoksesta harmonisaation keinoin. Viimeksi mainittuihin kytkeytyy litanioissa pitkälti dynamiikka: soinnillisten ja rytmisten tekijöiden osuus sen sijaan jää niiden koraalimaisen yksinkertaisessa tekstuurissa merkitykseltään vähäisemmäksi. Tarkastelun lähtökohtana ovat sovitus-ten tekstissä esiintyvät herätesanat, jotka heijastuvat sävelkudok-

¹ Litanioista voidaan puhua sekä sävellyksinä että sovituksina.

nessa todentuneina satsiteknisinä faktoina, luonnehtivana harmonisaationa, jonka ”tekstinmukaisuutta” aikalaiset ihailivat.

J. S. Bachin kantaattikoraalien ilmaisullinen voima oli C. Ph. E. Bachille kokemuksesta tuttu asia, ja niiden vuodesta 1784 jatkunut julkaisutyö oli juuri elävöittänyt ne hänen tajunnassaan (Soinne 1996, 31). Tuntien harmonian mahdin hän rohkenee käydä harmonisoimaan litanoiden ”melodiaa” kavahtamatta niiden ylipitkiä, samantoisteisuudessaan *tonus currensmaisia* jaksoja, joiden osalta hän joutuu taistelemaan kirjaimellisesti kädet sidottuina. Sovituksia arvioitaessa tämä poikkeuksellisen epäkiitollinen tehtävänasettelu on pidettävä mielessä: kysymys on *cantus firmus* -sidonnaisesta harmonisesta variaatiosta, jonka toteutukselle sanellut rajat ovat askeettisen ahtaat. Ylimalkaan Bachkoulun (Soinne 1996, 18, alaviite 39) harmonia suoriutuu haasteesta voitollisesti. Ennen muuta on kuitenkin muistettava litanoiden synnyn historiallinen ajankohta: se on arvioinnin yleisedellytys, pohja, jolle kaikki rakentuu.

Arthur Honegger kertoo muistelmissaan (1952, 105, 108–111) opettajansa Gabriel Faurén sanoneen, ettei säveltäjän pidä yrittää olla jokaisessa tahdissa nerokas: esim. oopperassa on oleellista, että keskeiset sanat hahmottuvat selkeinä kuulijalle. C. Ph. E. Bach noudattaa litanioissaan itse asiassa juuri tätä periaatetta: hän valitsee tekstijaksoista keskeisiksi katsomansa sanat, kohdat tai käsitteet, luonnehtii niitä harmonis-dynaamisin keinoin ja palaa sen jälkeen liturgiseen normaaliharmonisaatioon, joka muodostaa ilmaisullisille tiivistymille kehyksen ja taustan. Keskeisiä tekstinkohtia kantavat jaksot kohoavat näin esille ympäristöstään, mikä juuri on säveltäjän tarkoituksena. Tekstiherätteisiä ilmaisullisia tihentymiä on tästä syystä tarkasteltava kontekstissaan.

Modest Musorgski, jonka ”elävän proosan” idea lähti kielen kunnioittamisesta ja yksinkertaisen puhettavan tavoittelusta, taas luotasi omaperäisessä laulutyylissään ”resitatiivin toteutumista melodiassa”. C. Ph. E. Bachin litanoiden yhteydessä voitaisiin vastaavasti puhua laulullistetusta resitatiivista, joka toteutuu harmonis-rytmisellä ja dynaamisella tasolla. Säveltäjä pyrkii hahmottamaan liturgisen proosatekstin juhlat, paikoin mittaviksi laajenevat periodit sekä rakenteellisesti selkeinä että ilmaisullisesti havainnollisina. Sävelkaava-pohjaiseen *cantus firmukseen* sidottua tekstiä elävöittäessään hän joutuu tällöin osittain liikkumaan laulun ja resitatiivin rajamailla. Sanasisällön tiedostamista ja esittäjän eläytymistä Bach helpottaa harmonisilla korostuksilla ja kontrastipitoisella dynamiikalla, poikkeustapauksessa myös verbaalisesti. Tavoitteena on vahvistaa kyseisen käyttömusiikin päätarkoitusta: litaniat ovat olemukseltaan rukousta ja elävöityvät mielekkäästi sellaisena.

Ennen kuin käymme yksityiskohtaisesti valottamaan sanan ja sävelen suhdetta kohdesävellyksissä, tutustumme uuden litanian kirjoittajaan ja tekstiin sekä perehdymme aikalaisten C. Ph. E. Bachin litanioista esittämiin arvioihin.

Uusi litanian ja sen kirjoittaja

Johann Andreas Cramer (1723–1788), kirjailija ja luterilainen teologi, opiskeli Leipzigin yliopistossa vuosina 1742–1745. Suoritettuaan maisterin tutkinnon hän siirtyi papiksi läheiseen Merseburgiin (Suchalla 1994, 1563). Myöhemmin Cramer toimi Lyypekissä ja vuodesta 1774 alkaen Kielin yliopistossa teologian professorina, jonkin aikaa myös kanslerina. Hänen runomuotoinen Raamatun psalmien kokonaiskäännöksensä, joka ilmestyi vuosina 1755–1764 neliosaisena laitoksena, on saksan kielen tuolloisen nopean kehityksen taustaa vasten merkittävä aikaansaannos.² Se näyttää tuoneen tekijälleen mainetta ja vauhdittaneen hänen urakehitystään. C. Ph. E. Bach sävelsi (1774) kyseisistä teksteistä säestetyille sooloäänelle lähes kolmasosan, kaikkiaan 42 psalmia (Helm 1987, nro. 733, 161–164). Vuonna 1780 J. A. Cramer toimitti Schleswig-Holsteinin alueita varten virsikirjan, jossa on mukana myös uuden litanian teksti.³ Sen ääriosat (*Kyrie – Trinitas* ja *Agnus Dei – Kyrie*) ovat samat kuin vanhassa litaniasa, mutta rukouskohteita erittelevät luettelomaiset väljaksot A ja B (ks. yleiskuva) on korvattu uusilla (vrt. Soinne 1996, 10–11). Näistä A-puolisko (*Behüt uns! / Hilf uns!*) hyödyntää vähäisessä määrin vapaasti joitakin vanhan litanian tekstikohtia, B-puolisko (*Erhör uns!*) sitä vastoin irtaantuu tyystin mallistaan. Itsenäisesti seipitetyissä tekstijaksoissa tulee esille kirjoittajan asian ja kielen hallinta sekä hänen kykynsä tuottaa ajattelultaan syvällistä ja tyyllillisesti taiteellista asiaproosaa.

² Runomuotoista käännöstä pidettiin 1700-luvun puolivälissä yleisesti kääntämisen vaativimpana muotona. Vaikka siltä ei Cramerin mukaan voida odottaa yhtä suurta vaikutusvoimaa kuin alkutekstillä omana aikanaan oli, ”runouden harmonia” tekee tuloksesta proosakäännöstä koskettavamman: ”Unter dessen werden doch poetische Uebersetzungen das Herz mehr rühren, als prosaische. Man vermißt allezeit viel, wo man die Harmonie der Poesie entbehrt”. Yltääkseen runomuotoon interpretin on kuitenkin oltava enemmän kuin kääntäjä (”mehr als ein Uebersetzer seyn”). Hänen tulee tavoitella alkutekstin luojan ”lyyristä neroutta” (”sein lyrisches Genie”), omaksua se tunneperäisesti ja pyrkiä kääntämään affekti, jonka vallassa kyseinen runo on syntynyt: ”Er muß ihm nachempfinden, und den Affekt, mit dem er dichtete, übersetzen.” Hänen tulee sulattaa runoilijan ajatukset kokonaisvaltaisesti omikseen, kääntäessään ikään kuin itse keksiä ja luoda ne (”selbst sie zu erfinden und zu schaffen scheinen”). (Cramer 1755, Vorrede.)

³ *Allgemeines Gesangbuch,zum öffentlichen und häuslichen Gebrauche in den Gemeinen des Herzogthums Schleswig, des Herzogthums Hollstein, der Herrschaft Pinneberg, der Stadt Altona und der Grafschaft Ranzau gewidmet und mit Königlichem Allerhöchsten Privilegio herausgegeben*. Altona. Erste Ausgabe. 1781. Kyseessä on tekstipainos: sekä vanhan litanian (nro 790: Die Litaney) että Cramerin version (nro 791: Eine andere Litaney) teksti on nuotiton.

Psalmien saksankielisessä kokonaislaitoksessaan, johon liittyy myös aihetta sivuavia pienoistutkielmia, Cramer analysoi psalmirunoutta ja viittaa tällöin myös kantaatteihin (Cramer 1764, 280). Kun hänellä Leipzigin vuosinaan on ollut tilaisuus kuunnella Johann Sebastian Bachin jumalanpalvelusmusiikkeja, kantaatin olemuksen voi olettaa elävöityneen hänelle myös niistä käsin. Joka tapauksessa Cramer, puhuessaan Raamatun proosan runollisesta luonteesta, kiinnittää erityistä huomiota sen musiikilliseen käyttökelpoisuuteen. Oleellista psalmeissa on hänen käsityksensä mukaan niiden tunnelataus (”daß die Psalmen vornehmlich aus Empfindungen bestehen”). Puhuen ”tunteista, jotka soveltuvat laulettaviksi ja ilmennettäviksi musiikin keinoin” (”Empfindungen, – welche des Gesangs und der Musik fähig sind”), Cramer toteaa, että monien psalmien perusrakentelu on kantaattimainen (”unsern Cantaten ähnlich”). Hän mieltää kantaatit siis vielä 1760-luvulla ajankohtaiseksi jumalanpalvelusmusiikin muodoksi. Virsikirjatyössään Cramer näyttää kantaneen huolta myös musiikkipuolesta: 1780-luvun alussa hänen tiedetään suositelleen Nils Schiörringiä sen kehittämistä palvelevan koraalikirjan toimittajaksi ja viittanneen kyseisessä yhteydessä C. Ph. E. Bachin tarkistusosuuteen (Kadelbach 1990, 393).

Cramerin litaniateksti on laadittu rakenteellisesti vanhaa vastaavaksi, joten C. Ph. E. Bachin kuorosovitukset kummastakin ovat kutakuinkin samannomaiset: partituurissa vanha litania käsittää 537, uusi 566 tahtia. Kokonaishahmona uuden litanian teksti jäsentyy seuraavasti (vrt. Soinne 1996, 10–11):

	Tahtinumerot:	Jaksot:
Kyrie – Trinitas:		
40 tahtia	1 – 40	1–16, 17–40
Yksilöidyt rukousaiheet:		
A-puoli 156 tahtia	40 – 196	40–53, 53–117, 117–151, 152–193
B-puoli 327 ”	197 – 503	193–207, 207–284, 285–351, 352–392, 393–503
Agnus Dei – Kyrie + Amen:		
63 tahtia	503 – 566	503–512, 512–541, 542–545, 546– 559, 559–566

Vaikka yllä esitetty jaotus, joka on tekstipohjainen, ei C. Ph. E. Bachin litanasovituksissa korostu sellaisenaan, se helpottaa kokonaisuuden hahmotamista.

Cramerin litaniateksti oli – toisin kuin perinteinen vanha, joka oli virsikirjoissa⁴ – jumalanpalveluskäytössä tuntematon, minkä vuoksi se lienee sitäkin herkemmin liukunut yksityisen hartaudenharjoituksen materiaaliksi. Sen käyttöä vaikeutti paikoin myös tekstiperiodien pituus, jonka C. Ph. E. Bach oli kokenut hankaluudeksi sovitustyössään: uuden litanian harmonisaatio lienee maksanut hänelle osin tästä syystä enemmän vaivaa kuin vanhan (vrt. Soinne 1996, 6). NB-merkintöjä, joita säveltäjä sanoo liittäneensä sovitusten nuottitekstiin ”opinhaluisten mieliksi”, on vanhassa litaniassa 40, uudessa 54 kappaletta.

Litanioiden aikalaisarvioista

Käytännössä C. Ph. E. Bachin litanioilla ei ollut sanottavia mahdollisuuksia levitä yksityisen hartaudenharjoituksen ulkopuolelle, eivätkä ne omiana aikanaan tulleet laajemmin tunnetuiksi. Tallentuneiden aikalaisarvioiden kirjoittajat näyttävät yleensä tutustuneen sovitukseen säveltäjän kotona. Luonnehdinnoissa korostuu harmonian käyttö ja sen tekstistä saamat herätteet.

Litanioiden ilmestymisvuonna 1786 nimimerkki ”E.”, joka kertoo kuulleensa niistä ensimmäisen Bachin kuorolaisten esittämänä, erittelee vaikutelmiaan julkaisussa *Beiträge von gelehrten Sachen zu der Hamburger Neuen Zeitung* (7. Stück, p. 28 / Suchalla 1993, 160). Hänen mukaansa kyseessä on ”mestarin työ, joka todistaa harmonian salaisuuksien mitä syvintä oivaltamista”⁵ ja joka on myös kirkkolaulun näkökulmasta ansiokas. Kirjoittaja on vakuuttunut siitä, että työ kestää sävellysteknisesti arvostelun myös tulevaisuudessa. Litanian kaltainen liturginen laulu voi hänen käsityksensä mukaan periaatteessa olla vaikutukseltaan kohottava, ”kunhan se vain olisi yleisesti käytettyjä lyhyempi ja ennen muuta: jos sen melodia ei olisi niin sietämättömän yksitoikkoinen” – esitetty moite koskee sekä vanhaa että uutta litaniaa. Vaikka viimeksi mainittu voittaa vanhan ilmaisun arvokkuudessa ja ajatustensa syvyydessä⁶, myös sen tekstiperiodit ovat paikoin niin pitkiä, että tavaksi tullut ”palpattaminen”⁷ on esityksessä tuskin poisjuuritettavissa. Cramerin litanian laulullinen yleisilme on maallikolle tajuttavampi ja koskettavampi⁸, vanhaa litaniaa kirjoittaja taas pitää taidokkaampana. Säveltäjän satsitek-

⁴ Schleswig-Holsteinin virsikirjan vanhemmista painoksista vanha litania löytyy numerolla 587 (*Hoch-Fürstl. Schleswig-Holsteinisches Gesangbuch zum Gottgeheiligten Nutzen des öffentlichen Gottesdienstes, wie auch derer Haus-Andachten verfertigt / Nebst einem Anhang Geistreicher Gebeter*). Myös Cramerin litaniateksti tavataan myöhemmin virsikirjoissa.

⁵ Alkuteksti (jatkossa A): ”Dies Meisterstück der tiefsten Einsicht in alle Geheimnisse der Harmonie.”

⁶ A: ”Würde des Ausdrucks und Kraft der Gedanken.”

⁷ A: ”das bisherige Plappern”.

⁸ A: ”In der cramerischen ist ein vielleicht dem Liebhaber mehr faßlicher und ihn stärker rührender ausdrucksvoller Gesang.”

ninen mestaruus on molemmissa sovituksissa tekstin mukaista ("den Worten gemäß"): se ei sorru epäaitouteen ja tekstuurista erottuu tulkinnallisesti huomion arvoisia yksityiskohtia ("musikalische Anspielungen auf die Worte").⁹ Sävellellisen keksinnän tekstinmukaisuus palautuu arvioitsijan mielestä säveltäjän harmonian varioinnissa osoittamaan mestaruuteen: väliäänten ja basson muuntelu, joka on tekstin mieltä noudattava ("dem Sinn der Worte gemäß"), eliminoi ylipitkien jaksojen yksitoikkoisuuden.¹⁰

Vuonna 1786 ilmestyi myös *Hamburgischer Correspondent* -lehden 80. numeron liitteessä anonyymi arvostelu (Suchalla 1993, 158–159), jonka kirjoittaja on kuullut molemmat litaniat C. Ph. E. Bachin kotona kaksoiskuoroisesti esitetynä.¹¹ Arvio painottaa sovituksissa ilmenevää harmonian ja sen sääntöjen tuntemusta ("Kenntnisse in der Harmonie und ihren Regeln"), jonka perusteellisuutta yltyvät arvioimaan vain todelliset asiantuntijat. Myös julkaisun esipuheessa mainittu pedagoginen tavoite saa huomiota osakseen: "Harrastajille ja opinhaluisille, jotka haluavat täydentää valmiuksiaan harmonian hallinnassa, emme tietäisi osoittaa [työkohteeksi] mitään korkeatasoisempaa käytännön sävellystä kuin tässä puheena oleva."¹² Harmonian käytöstä sovituksissa kirjoittaja sanoo: "Nämä kaksi litaniaa käsittävät [yhteensä] yli 1000 tahtia, ja miltei jokaisessa niistä tapaa harmonian muunnoksia, jotka usein ovat suhteessa sanojen ilmaissisältöön ("auf den Ausdruck der Worte"), tukevat sitä onnistuneesti, olematta silti sävellellisiä sanaleikkejä ("Wortspiele") – ylä-äänien melodiaahan säveltäjällä ei tässä tapauksessa ollut lupa muuttaa."¹³ Tarkoittamistaan ilmaisullisista käänteistä arvion kirjoittaja nimeää pari vanhan litanian kohtaa.¹⁴ Sovituksia keskenään hän ei vertaile.

C. Ph. E. Bachin litanioiden säilyneistä aikalaisarvioista mielenkiintoisimpia on Johann Friedrich Reichardtin (1752–1814) musiikkilehdessään

⁹ A: "Die erstere hat, (wenn man ja zwei vortrefliche Werke vergleichen will) noch mehr Kunst, die aber den Worten gemäß ist, und nie in Dunkelheit und Verwirrung ausartet (die große Klippe, woran der unächte Kunst stets scheitert). Hier hat sich der Tonkünstler auch einige musikalische Anspielungen auf die Worte erlaubt – –."

¹⁰ A: "Die Melodie der Oberstimme durfte nicht verändert werden, dagegen sind die Mittelstimmen und Baß auf eine so meisterhafte Art dem Sinn der Worte gemäß abgeändert, daß auf einmal alle Einförmigkeit, alles Langweilige wegfällt."

¹¹ A: "Die Hamburgischen Sängern sangen vor einiger Zeit diese Litaneyen, in 2 Chöre getheilt, in dem Hause des Kapellmeisters meistermäßig, und der Verfasser dieser Anzeige erinnert sich noch mit Vergnügen des Eindrucks, den dieser Gesang auf ihn machte."

¹² A: "Für die Liebhaber und Lehrbegierigen, sich in der Harmonie vollkommener zu machen, wüßten wir kein besseres practisches Stück anzuzeigen, als das gegenwärtige."

¹³ A: "Beyde Litaneyen enthalten über 1000 Tacte, und fast in jedem derselben trifft man Veränderungen in der Harmonie, die sich auch öfters auf den Ausdruck der Worte beziehen, und ihn sehr glücklich unterstützen, ohne daß sie hier, wo der Componist den Gesang in der Oberstimme nicht verändern durfte, Wortspiele sind."

¹⁴ A: "Dergleichen ausdrucksvolle Bearbeitungen findet man bey den Stellen: *Alle Gefangene los und ledig machen.* – *Vor des Teufels Trug und List,* und an vielen andern Stellen, die Herr Kapellmeister Bach selbst mit einem NB. bemerkt hat."

julkaisema teosesittely, joka edellisen tavoin perustuu molempien litanioiden kuulemiseen. Se on osastossa ”Neue merkwürdige musikalische Werke” (Reichardt 1791, 29–30). Vaikka se kokonaisuutena hyödyntää pitkälti C. Ph. E. Bachin ja Niels Schiörringin esipuheita¹⁵, siinä on muutamia kohtia, jotka ovat tässä yhteydessä tarkastelun arvoisia. Arvio alkaa sävellysten yleisen merkittävyyden toteamisella: kyseessä on saksalaisen taiteen omalaatuinen ja kestävä merkkiteos, joka hyödyttää sekä asiantuntijaa että opiskelijoita¹⁶. Kiitosta saavat sovitusten musiikillinen keksintä, niissä ilmenevä oivalluskyky, satsiteknisen työn moitteettomuus ja harmonian käytön rikkaus. Viimeksi mainitusta Reichardt sanoo:

Koska harmoniat ovat tavattoman vaihtelevia – lähes jokaisella tekstijaksolla ja näin ollen myös jokaisella äärimmäisen yksinkertaisen ja niukkasävelisen melodian toistolla on oma sointuasunsa – mukaan on pakostakin tullut myös hyvin vieraita ja vaikeasti laulettavia sointuliikkeitä [*sehr fremde und schwerzusingende Fortschreitungen*]. Henkilökohtaisesti tunnustan, että pelkästään nuottikuvan perusteella arvioiden moni sointukulku olisi mielestäni ollut kuoron laulettavaksi mahdoton, ellen olisi itse kuullut kyseistä mestariteosta hra C. Bachin talossa hänen sikäläisten kirkkokuorolaistensa erittäin puhtaana ja laadukkaana esityksenä. Elävämmin kuin kuulemassani esityksessä en liioin ole milloinkaan tuntenut, miten voimakkaan ja selkeän vaikutelman [*kräftige und bestimmte Wirkung*] tarkoituksenmukaisesti valittu ja toteutettu harmonia voi kuulijassa herättää. Täydellisen puhtaasti laulavan kuoron avulla pitäisi näin ollen voida – edellyttäen että jokainen sävel ja sointu pääsevät täystehoisesti oikeuksiinsa – aikaansaada ihmisessä tietyllä harmonialla ja sen käsittelyllä aivan määrätynlainen vaikutus [*eine ganz bestimmte Wirkung*].¹⁷

¹⁵ Mainittujen esipuheiden kommentoitu käännös: Soinne 1996, 5–10. Schiörringin koraalikirjoista ja C. Ph. E. Bachin yhteistyöstä: Kandelbach 1990, 389–402.

¹⁶ A: ”Erfindung, Reichthum, Fleiß, Muth, Korrektheit und Witz machen dieses Werck zu einem der merckwürdigsten und dauerndsten Denckmahle deutscher Art und Kunst. Gewiß wird es kein Kunstkenner und Lehrbegieriger nicht einmahl aus den Händen legen, ohne Nutzen und Vergnügen daraus geschöpft zu haben.”

¹⁷ A: ”Bei der grossen Mannigfaltigkeit der Harmonien, indem fast jeder Absatz, und also jede Wiederholung des höchst einfachen aus wenig Tönen bestehenden Gesanges eine besondere Harmonie hat [,] war es nicht anders möglich, als daß sehr fremde und schwerzusingende Fortschreitungen dabei vorkommen mußten, und ich muß gestehn, daß ich dem bloßen Anblick nach manche Fortschreitung für ganz unsangbar im Chor gehalten haben würde, wenn ich dies Meisterwerck nicht selbst im Hause des Hrn. C. Bachs von seinen dortigen Kirchsängern sehr rein und gut hätte ausführen hören. Ich habe aber auch nie lebhafter gefühlt [,] welche kräftige und bestimmte Wirkung durch die zweckmäßig gewählte und vertheilte Harmonie im Menschen hervorzubringen sey, als bey dieser Ausführung. Mit einem vollkommen reinen Sängchor, das jeden Ton und jeden Ackord mit seinem ganzen Werthe geltend zu machen wüste, müßte durchaus durch jeden gehaltenen Ackord und deßen Fortschritt eine ganz bestimmte Wirkung auf den Menschen hervorzubringen seyn.”

Mielikuvaan tarkoitetusta vaikutuksesta liittyy ajatus sen ennaltalaskettavuudesta, joka on valistusajan taidekäsitysten yleispääomaa: erityisen ajankohittaisiksi kyseiset ongelmat kävivät soittimellisen ilmaisun yhteydessä.

Reichardt ei suhteuta vokaalisen harmonian kuulijassa virittämiä tuntemuksia litanioiden tekstiherätteisiin kohtiin, vaan kajoaa niihin vain episodinomaisesti esittelyn lopussa. Hän arvelee C. Ph. E. Bachin varustaneen ilmaisuharmonisia ”sanaleikkejään” NB-merkinnöin lähinnä siksi, etteivät nuoret säveltäjät sokeasti jäljittelisi kyseisiä ”erikoisia ja usein näennäisesti virheellisiä sointuliikkeitä” (”sonderbare und oft anscheinend falsche Fortschreitungen”). Litanian tekstiin sisältyviä herätessanoja, joiden hän katsoo heijastuvan harmonisaatioissa, Reichardt luettelee tusinan verran.¹⁸

Aikalaislähteiden mainitsemat esimerkit, jotka valottavat ilmaisuharmonian käyttöä C. Ph. E. Bachin litanioissa, on otettu vanhasta litaniasta, josta myös kaikki Reichardtin luettelemat herätessanat ovat peräisin. Tämä on ymmärrettävää: perinteinen litaniateksti oli kyseisen yleisen kirkkorukouksen normaali-muoto, kun taas Cramerin versiota ei vielä tunnettu. Sovitusten vertailuissa mielipiteet käyvät kahtaalle: vanhaa litaniaa saatetaan pitää sekä taitotekoisena että laulullisesti helpommin lähestyttävänä, uutta vastaavasti harmonisesti ja modulatorisesti rikkaampana (Suchalla 1993, 176) jne.

Detaljiesimerkkien tarkastelu

Tarkasteltavista näytteistä

Tietoinen, todennettavissa oleva tekstintulkinta kohdentuu litanioissa keskeisiin käsitteisiin, sanoihin ja sanaryhmiin. Seuraavassa tarkasteltavat esimerkit on otettu sovitusten melodisesti askeettisista väljaksoista (A/B), jotka käsittävät noin 80 % niiden kokonaispituudesta. Harmonisin keinoin aikaansaatu vaihtelu on ko. osissa ollut kipeimmin tarpeen, ja myös tekstiherätteen ilmaisu keskittyy erityisesti niihin. Päähuomion kohteena ovat 1. kuoron osuudet, joissa rukousaiheet esitellään ja joihin C. Ph. E. Bachin NB-merkinnät valtaosalta sijoittuvat (vrt. Soinne 1996, 6, 10 ja 33–34). Vuorottelevan toisen kuoron tehtävänä on lähinnä vahvistaa johtavan laulajaryhmän repliikit rukousvastauksin.

Kyseisissä sävelkaavapohjaisissa, vaikutelmaltaan resitatiivia lähenevissä jaksoissa ylä-äänien sävelmäainees on karua. Toisen kuoron vastauksissa sen ambitus on sekunti, melodisina intervaleina ovat koko- ja puoliaskleet: $a^1-h^1 / h^1-a^1 / a^1-gis^1 / gis^1-a^1$. Ensimmäisen kuoron osuuksissa, jotka uudessa li-

¹⁸ A: ”Sünden, Irrthum, Uebel, Teufelsbetrug und List, bösen schnellen Tod, Pestilenz und theure Zeit, Aufruhr und Zwietracht, letzte Noth und dergleichen.”

taniassa ovat paikoin melko mittavia, sopraano liikkuu yleensä terssin alueella (g^1-h^1). Kvartiksi sen alue laajenee tetrakordissa $c^2-h^1-a^1-g^1$, kvintiksi hymnissä *Jumalan Karitsa*. Jälkimmäisen laajentuman musiikillinen teho on kummassakin sovituksessa kuultuna yllättävän voimakas.

Litanian sävellajeista 1. kuoron G-duuri kestää modulatorisia jännitteitä paremmin kuin 2. kuoron a-molli, joka vastauksissa – niiden perussävy pysyy pitkälti samana – palautuu käytännön syistä hyvissä ajoin.

Tarkastelun edellytyksistä ja keinoista

Ilmaisukorosteisissa musiikin lajeissa, kuten esimerkiksi madrigaaleissa ja soittimellisessa fantasiatyylissä, harmonian käytössä esiintyy jo varhain analyysin kannalta ongelmallisia käännteitä. Kantionaalityylin ja kenraalibasson myötä ne siirtyvät myös koraalimaisiin kuoro- ja säestysatseihin. Harmonian ilmaisuvoima intensivoituu J. S. Bachin kantaattikoraaleissa (1715–1735), jotka historiallisessa katsannossa kasvavat kantionaalityylistä ja edustavat sen kolmatta kautta.¹⁹ Niissä jännitteinen kromatiikka värittää myös kirkkosävellajisten melodioiden harmonisaatiota. C. Ph. E. Bachin litaniat, jotka seuraavat isän kantaattikoraalien mallia, ovat pohjaltaan saman 1600-luvun perinteen jälkikasvua. Niiden musiikinhistoriallinen sijainti on kuitenkin täpärämpi: ne erottaa romanttisen harmonian ”kriisistä” vajaan vuosisadan aikaväli.²⁰ Tonaalisen musiikin kokonaisukehityksen hakeutuessa romantiikan valtakautena uusille urille siitä erottuu juonteita, jotka yhä selvemmin ennakoivat duuri–molli-järjestelmän loppua: tilannetta, jossa ”soinnut yhdistyvät funktiottomasti toonikavapaalla tasolla” (de la Motte 1976, 185).

Edellä hahmotettu kehityshistoriallinen perspektiivi heijastuu analyysissa. Niin kauan kuin tonaalisen harmonian käytöltään ongelmalliset jaksot kasvavat yksinkertaisesta kadenssiajattelusta sen tiivistyminä, niitä on todennäköisesti mielekästä valottaa myös funktionaalisen analyysin keinoin (de la Motte 1976, 228–229). Kyseistä menettelyä voidaan soveltaa vielä Richard Wagnerin mutkikkaan nelisointutekstuurin analyysissa, ja se sopii lähtökohdaksi C. Ph. E. Bachin harmoniankäytön tarkastelussa, jossa esille tulevat ilmiöt liittyvät enemmän vanhaan kuin uuteen.

¹⁹ Jos kantionaalityylin ensimmäisen kauden merkkipaaluiksi otetaan L. Osianderin ja J. H. Scheinin kantonalet (1586/1627), toinen kausi alkaisi 1600-luvun puolivälin tienoilla. Kolmas sijoittuu tällöin osapuilleen J. S. Bachin aikaan (vrt. Wolf 1965, 2).

²⁰ Vrt. Kurth 1920. Räjätussa mielessä litaniat ennakoivat musiikin ilmaisuesteettistä käsittelemistä, joka romantiikan myötä yleistyi ja jonka yhteydessä tonaalisen harmonian alue laajeni (Schoenberg 1969, 76–77).

Kirjaamisenettelystä ja tavoitteista

Detaljinäytteiden tarkastelussa sovellettu kirjaamisenettely, joka pohjautuu litanoiden kokonaisanalyysiin, noudattaa pääasiassa duuri–molli-tonaalisuuden havainnoinnissa yleisiä käytänteitä²¹. Merkinnän tavoitteena on valottaa ja tehdä ymmärrettäväksi harmonis-tonaalisen ajattelun vaihteluita lähinnä kirjaamalla näkyviin dominanttisia sointusuhteita. Väldominantin (jatkossa *vd*) yleistunnus on iso kirjain *D*, johon *dominanttiseptimisoinnun* kysymyksessä ollessa liitetään käänösnumero suoraan. *Vähennetyin septimisoinnun* tapauksessa *indeksiksi* merkitään roomalainen astenumero *VII* + siihen kuuluvana *pikkuindeksinä* käänösnumero. Vähennetyin nelisoinnun erottaminen dominanttiseptimisoinnusta on C. Ph. E. Bachin harmonian käyttöä valotettaessa aiheellista: se esiintyy litanioissa poikkeuksellisen usein, nimenomaan ilmaisullisissa yhteyksissä. *VII*⁷ voidaan ilmaista myös numerolla *V*⁹⁽¹⁾. Väldominantin *pois jäävä välitoonika* merkitään sulkeisiin *D*-kirjaimesta vinosti hieman alaoikealle. *D*-tunnusta käytetään myös kromaattisissa jatkumoissa. Puoliaskelpitoisuus kasvaa yleensä keskeisten tekstinkohtien vaiheilla, mikä jälkeen tekstuurin ”kroma” normalisoituu. Melodisia tendenssejä on havainnollistettu nuolin, sekvenssimuodosteita paikoin hakasin. *Instrumentaalibasso*, jonka C. Ph. E. Bach isänsä tavoin ajattelee 16-jalkaisena²², on merkitty pikkunuotein kohtiin, joissa se poikkeaa vokaalibassosta. Sen yllä olevat kenraalibassonumerot (continuorivin alussa on partituurissa sana *Fund.*), on jätetty pois. Kuorot on merkitty näkyviin silloin, kun ne molemmat esiintyvät tarkastellussa otoksessa.

Kromatiikan tiivistyessä väldominanttisten sointusuhteiden kirjaaminen mutkistuu ja sen merkitys relativoituu. Harmonisia jaksoja, joita on mielekästä tarkastella useammasta tonaalisesta keskuksesta käsin, voidaan tällöin havainnollistaa ”peilausmerkinnöin” (vrt. Soinne & Saarinen 1977, 18–19), laajentuneita *vd*-käänteitä tarpeen mukaan erillisin sävellajianalyysien. Koska litanoiden tekstuuria hallitsee koraalimainen puolinuottisuus, mainitunlaiset laajentumat syntyvät niissä harvemmin hajasäveliikkeen merkeissä. Yksinkertainen nuottikuva rinnastuu pikemminkin maisemaan harmoniaopin opiskelijan harjoitusvihkossa: tämä korostaa pedagogista aspektia, joka on C. Ph. E. Bachin ajattelussa keskeinen.

²¹ Salmenhaara 1968. Ks. myös Soinne & Saarinen 1977, 10–21.

²² J. S. Bachin kantaattikoraalien ensimmäiseen laitokseen (1765) kirjoittamassaan esipuheessa C. Ph. E. Bach sanoo puhuessaan tenorin ja basson risteilystä: ”Der seelige Verfaßer hat wegen des letzten Umstandes auf ein sechzehnfüßiges baßirendes Instrument, welches diese Lieder allezeit mitgespielt hat, gesehen.” (Bach-Dokumente III, Nr. 723, 180.)

A. Vanhan litanian esimerkit (nrot 1–20)

Valittuihin kahteenkymmeneen esimerkkiin, joista useimmissa on C. Ph. E. Bachin NB-viitteitä, sisältyvät myös edellä mainituiksi tulleet, 1700-luvun julkisissa arvioissa luetellut tapaukset ilmaisuharmonian käytöstä.²³ Analysoituja nuottikuvia seuraavat kyseisten kohtien tekstit käännöksineen ja pienemmällä painetut kommentit. Herättesanat, joita harmonisaatio myötäilee, on alleviivattu. Kahdessa ensimmäisessä esimerkissä on mukana 2. kuoron vastaus.

The image shows a musical score for two choirs (1. kuoro and 2. kuoro) performing a litaney. The score is in G major and 4/4 time. The first choir (1. kuoro) starts at measure 52 with a forte (f) dynamic. The second choir (2. kuoro) enters with a piano (p) dynamic. The lyrics are: "Vor al - len Sün - den, Be - hüt uns, Herr, Herr, un - ser Gott!". The harmonic analysis below the score shows the following chords: (G:) I⁶, D²->IV⁶, D²->V⁶, D²->VI⁶, and IV. A circled 'a.' indicates a specific harmonic progression: V⁶, D⁵->V, VII⁴, I⁶, VI⁶, V, I. The dynamics are f, ff, p, and f.

Esimerkki 1.

1. *Vor allen Sünden*

2. *Behüt uns, Herr! Herr! unser Gott!*

1. Kaikista synneistä

2. Varjele meitä, laupias Herra Jumala!

Avainsanasta *Sünden*, joka vahvistetaan fortissimoksi, muistuttaa (t. 54) säveltäjän NB-merkintä. Ilmaisullisesti oleellinen on tenorin linja, kromaattisesti täytetty kvartti h–e¹: toinen sen ylinousevista priimeistä painottaa avainsanan alku-, toinen loppu-tavua. Alkusaikkeessa C. Ph. E. Bach varustaa sekvenssimäisesti väli-dominantein G-duurin lepo- ja huippusoinnut sekä VI asteen, jonka duuriterssi välittää a-molliin. Muunnosoinnut osuvat vahvalle, välitoonikat heikolle tahtipuoliskolle. Toisen kuoron vastauksesta, jossa voima-asteena on *piano*, jää pois a-mollin S-teho, sen sijaan vahvistetaan dominanttia, viimeisellä kerralla (t. 58) A6:lla. Merkityn dynamiikan tarkoituksellisuudesta ei voi erehtyä.

²³ Nimettyihin tapauksiin kuuluvat mm. nuottinäytteet nro 1–6, 8 ja 13. Ne mainitaan 1700-luvun lähteissä lajinsa edustajina, ts. esimerkkinä monista.

59

1. kuoro *f* *ff* 2. kuoro *p* *f*

Vor al - lem Irr - thum, Be - hüt uns, Herr, Herr, un - ser Gott!

(a): V⁷⁻⁸ VII³ IV⁶ I⁴ V² I⁶

(G): IV I⁶ IV⁶ ^{A6 F}VI V I I -²
NB.

Esimerkki 2.

1. *Vor allem Irrthum.*

2. *Behüt uns, Herr! Herr! unser Gott!*

1. Kaikesta erhetyksestä

2. Varjele meitä, laupias Herra Jumala!

Irrthum-sana intonoidaan ylinousevalla sekstisoinnulla (A6^F), mihin liittyy voiman vahvistus (*ff*). Kohta (t. 61) on merkitty *NB*:llä. Dynaaminen disponointi on sama kuin edellä.

Seuraavissa näytteissä rajoitutaan 1. kuoron osuuksiin:

66

f *ff*

Vor al - lem Ü - bel,

(G): VI IV⁶ I^{4b} D⁵ -> V I
NB.

Esimerkki 3.

Vor allem Übel.

Kaikesta pahasta

Übel-sanan esille kohottamiseen riittää pohjasävelen korotuksella terävöitetty leposekstisointu (= V asteen vd.). Edeltävät harmoniat IV ja I (t. 67) pehmentyivät molliuotoisiksi.

74 *mf* *f* *ff*

Vor des Teu - fels Trug und List,

C: I V³ I^b -⁶ D⁷(VII) NB. dis VI⁶

e: A⁶ G IV⁶ V⁶ I

Esimerkki 4.

Vor des Teufels Trug und List
Perkeleen petoksista ja juonista

Perkeleen petoksia luonnehtii avainsanalla *Trug* (t. 76) tapahtuva enharmoninen vaihdos: D⁷-muotoinen vd-sointu f-a-c-es (jonka purkaminen sointuun C: V olisi mahdollista) tulkitaan e-mollin alennetun II asteen soinnuksi f-a-c-dis. Säveltäjän NB-merkintä antaa myös avainsävelen.²⁴ Dynamiikka porrastuu crescendomaisesti: alussa *mf*, kaksoispidätyksin varustetulla sanalla *Teufel* *f*, vaihdossoinnusta alkaen *ff*.

81 *mf* *f* *ff*

Vor ei - nem bö - sen schnel - len Tod,

G: VI IV I⁶ V(0) I^b 6 NB.

C: D⁵ II V⁷ III⁶

Esimerkki 5.

Vor einem bösen schnellen Tod,
Pahasta äkillisestä kuolemasta

Harmonian ilmettä elävöittävä voimaporrastus on nytkin crescendomainen: *mf*–*f*–*ff*. NB:llä merkityltä sanalta *böse* löytyvät modaaliset asteet V ja I, edellinen pohjasävellettömänä noonisointuna. Adjektiivilla *äkillinen* (*schnellen*) instrumentaalibasso hypää vähennetyn septimin alaspäin. Vokaalibasso on kolmen täyden tahdin ajan continuon oktavoima.

²⁴ Bachin nimitys enharmonisille vaihdoksille kuuluu: *Betrügereyen* tai *Enharmonien*. Edellinen esiintyy jo *Versuchin* I osassa (ks. esim. C. Ph. E. Bach 1753, 130; 1995, 179), II osassa jälkimmäinen yleisty (ks. esim. postuumin, vuoden 1797 painoksen lisätyt pykälät; 1995, 556–558).

90 *f ff*

Vor Pe - sti - lenz und theu - rer Zeit,

(a: I⁶ -₃ VII⁷)

(G: IV D^{VI⁴}_(VII) V⁽¹⁾₉ I⁶ II⁶)

NB.

Esimerkki 6.

Vor Pestilenz und theurer Zeit

Rutosta ja kalliista ajasta

Fortissimoksi vahvistettu sanapari, säveltäjän NB sanalla *Pestilenz*. Sen kahdesta vähenetystä nelisoinnusta jälkimmäinen (t. 92) on pääsävelläjän modaalinen V aste, johon edellä oleva (toistettu) liittyy välitöönikatta:

Duurilopukkeen sijasta säe päättyy molliin (sanoilla *theurer Zeit*). Päätösharmoniolla (a: VII⁷) soi bassopidätyksen kohdalla lepoteho (II²). Basson linja on continuon oktaavoima. Säkeen edellä ja jäljessä on tehon varmuksena merkitty puolitauko.

99 *f ff*

Vor Krieg und Blut - ver - gies - sen,

(C: I bII^{A6 F} I e: hII^{A6 G/F} I)

(G: IV D->IV D->VI VI V I)

NB.

Esimerkki 7.

Vor Krieg und Blutvergiessen

Sodista ja veritöistä

Ilmaisullista vaikutelmaa hallitsevat vahvoille tahtiosille sijoittuvat S-, T- ja D-tehoja vahvistavat ylinousevat sekstisoinnut (A⁶ F, G/F ja F). Voima-aste *fortissimo*.

107 *f ff*
Vor Auf - ruhr und Zwie - tracht,
(G): IV D⁷ IV I⁶ D⁷ V^(9b) I
NB.

Esimerkki 8.

Vor Aufuhr und Zwietracht
Kapinoista ja riidoista

NB:llä merkityn *Aufuhr*-sanan intonoitumisen varmistavat voiman lisäyksen ohella basson kanssa dissonoivat V⁷-soinnun sävelet (ylä-äännet: perussävel ja septimi, tenori: terssi ja sen jälkeen kvintti). Loppusointua edeltävä dominantti vd-vahvistuksineen (t. 109) otetaan mollimuunteisena, pohjasävelettömänä noonisointuna, jonka alimpana olevan septimin basso saavuttaa dissonoivalla hypyllä. V-teho tulee näin annetuksi ikään kuin pitkin hampain: vähemmän selkeänä ja asemaltaan yllättävänä. Alimman, sävelkudosta kantavan äänen loppuveto – ylöspäistä tritonushyppyä seuraa alaspäinen suuri seksti – poikkeaa ylempien sekuntipitoisesta yhteistyöstä (vrt. tekstin sana *Zwietracht*, eripuraisuus).

131 *p*
Vor dem e - wi - gen Tod,
(a): #IV⁷ 4VI VII² V
(G): IV I⁶ D⁷⁻² V
NB.

Esimerkki 9.

Vor dem ewigen Tod
Iankaikkisesta kuolemasta

Hengitykseltään parillinen (2 + 2 tahtia), sekvenssimäinen säe, jonka voima-aste on *piano*. Säveltäjän NB-merkintä on sanaparin *dem ewigen Tod* ensimmäisellä, modaalisella muunnosoinnalla (t. 131), joka on seuraavan vd-harmonian valmistava lepoteho [d: IV⁶ – V⁷⁻²]. *Ewig*-sanan C. Ph. E. Bach venyttää, pidätysenergian varassa kelluen, kahden tahdin mittaiseksi: hän vaihtaa vd-soinnun septimin bassoon (t.

132), himmentää sen tavoitteellisen välitoonikan (G: V) alton pidätyksellä (t. 133) ja liikuu ennen sen purkausta A6^F-sointuun. Siitä siirrytään sanalla *Tod* pidätysharmonian (a: VII²) kautta a-mollin dominanttiin.

148 *p*

Durch dei-nen To-des-kampf und blu-ti-gen Schweiß,

Ⓞ G: IV I⁶ I^{b6} V^{(1)9b} NB. I⁶ VI VI^{A6F} NB. V₄ D^{7(IV)} VI⁶

Esimerkki 10.

Durch deinen Todeskampf und blutigen Schweiß

Kuoleman tuskasi ja veren hikesi tähden

Näytteen kahdesta *NB*-merkinnästä ensimmäinen on sanalla *kuolema* (t. 150). Sille sijoittuvan mollimuunteisen pohjasävelettömän noonisoinnun valmistaa modaalinen I^{6b}. Toinen *NB*-merkintä on säkeen lopussa (t. 152), jossa harmoniana on mollisointuun purkautuva A6^F. Kadenssissa harmonian ilme ikään kuin sordinoituu. Voima-aste on *piano*.

158 *p*

Durch dein Kreuz und dei-nen Tod,

D⁵ Ⓞ IV[#] V⁵ v⁷

Ⓞ G: IV^b D² VI^{A6G} NB. I^{6b} #IV⁵⁺⁶ V

Esimerkki 11.

Durch dein Kreuz und deinen Tod

Ristisi ja kuolemasi kautta

Alun mollimuunteista leposointua (harmoniat voitaisiin kirjata myös g-mollin mukaan) seuraa dominanttinen sointujatkumo, jonka sisäinen jännite kantaa aina sanaan *Tod* saakka (t. 161). Sanalla *Kreuz* (t. 159) harmoniana on A6^G. Basso tulee päätössointuun alaspäisellä tritonushypyllä.

165 *f*

Durch dei - ne Auf - er - ste - hung und Him - mel - fahrt,

[C: V⁶ I V⁴ I⁶ V² IV⁵⁺⁶ D⁶ V -⁶ S D->V]

G: I⁶ IV D⁴ -> IV⁶ D² VII⁷ V⁶ I -⁶ IV⁵⁺⁶ V I

NB.

Esimerkki 12.

Durch deine Auferstehung und Himmelfahrt
Ylösousemisesi ja taivaaseenastumisesi kautta

Esimerkki tapauksesta, jossa C. Ph. E. Bach saavuttaa luonnehtivan tehon melodisella linjanvedolla. Tulos on lineaarisesti jäntevä: basson kulku (H-d¹) saa kuulijan unohtamaan ylä-äänien ambituksen suppeuden. Voima asteena on tasainen *forte*. NB-merkintä säkeen alussa.

175 *p*

In uns - rer letz - ten Noth.

G: IV D²-> IV⁶ V(i)^b -⁵ D² -> VI

NB.

Esimerkki 13.

In unsrer letzten Noth
Kuoleman hädässä

Alussa vahvistettu S-teho, joka sanoilla *letzten Noth* vaihtuu dominanttiseksi. Melodisesti korostuvat basson kromatiikka (t. 176–177) ja tenorin linja, erityisesti viimeksi mainitun päätössävel *dis*¹. Säveltäjän NB on päätösharmoniolla, sekuntisoinnilla, johon basso tulee hypyllä. Voima-aste *piano*.

182 *f*

Am jü - ng - sten Ge - richt,

(e:) IV⁶ V

(G:) VI IV^{b6} I^{4b6} D^{6(V)} II⁶ D(VI)

NB.

Esimerkki 14.

Am jüngsten Gericht

Viimeisellä tuomiolla

Harmonista luonnehdintaa kannattelee basson linja: laskeva, kromaattisesti täytetty kvartti e–H. Alton tritonuskulku (h–) c¹–d¹ – e¹ – fis¹ heittää ilmaisullisen painon päätösoinnulle. Asteet IV ja I pehmentyvät mollimuotoisiksi: säveltäjän NB on niiden kohdalla (t. 183). Fermaattisointua edeltää S-teho (G: II⁶).

237 *p* *f* *p* *f* *p*

Al - le Ir - ri - ge und Ver - führ - te wie - der - brin - gen!

(G:) D²->VI⁶ D^{VII²}(IV) I D³->VI⁶ D^{VII⁴}-> IV⁶ V⁴ D⁵ V -⁷ I

NB. NB. wiederbringen.

Esimerkki 15.

Alle Irrige und Verführte wiederbringen!

Palauta kaikki eksyneet ja vietellyt!

Ensimmäinen säkeen kahdesta NB-merkinnästä tarkoittaa tekstin sanoja Irrige und Verführte (t. 239–241). Sävelllisen luonnehdinnan idea on harmonis-tonaalinen, muunnosoinnut sijoittuvat vahvoille tahtipuoliskoille. Forte-tahtien (239 ja 241) harhaa ilmentävä vähennetty nelisointu voidaan tulkita IV asteen vd:ksi. Sen välitoonika ilmestyy tahdin 242 alussa melodisen lakipisteen kohdalla, johon C. Ph. E. Bach on sijoittanut toisen, kolmea lopputahtia tarkoittavan NB-merkinnän, lisäten siihen varmuuden vuoksi viitesanan *wiederbringen*. Eksyneiden ja vieteltyjen palaamista oikealle tielle symboloi tonaalisuuden selkeneminen.

Mainittuun käännekohtaan saakka säveltäjä pitäytyy toonikatehossa: basso ja alto pyörivät g:n ympärillä, ja tenorissa toistuu sävelsarja $dis^1-e^1-d^1-d^1$ (t. 238–241). VäliDominantit vahvistavat VI astetta, ja myös ”harhaharmoniaa” seuraa perusteho (G: I). Vähennettyyn nelisointuun palaaminen (t. 241) ja sen alleviivaaminen voimavahvistuksin synnyttää tautologisen ja harhailevan vaikutelman. Melodisen lakipisteen kohdalla ilmestyvä välitoonika (IV^6) on sen jälkeen tervetullut.

The image shows a musical score for the hymn "Den Satan unter unsere Füße treten!". It features a vocal line in treble clef and a figured bass line in bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The tempo/mood is marked *ff*. The lyrics are: "Den Sa - tan un - ter un - se - re Füs - se tre - ten!". Above the bass line, there are harmonic annotations: (fis): VII⁷⁻⁶ IV⁶ IV² (A): V⁶⁻⁷. Below the bass line, there are further annotations: (G): VI D -----> II VII⁶ I⁶ IV⁵⁺⁶ D⁵ V⁻⁷ I. A note "NB." is written below the first annotation.

Esimerkki 16.

Den Satan unter unsere Füße treten!
Ja polje saatana jalkojemme alle!²⁵

Sävelvoimakkuus on kauttaaltaan *fortissimo* (se jatkuu 2. kuoron vastauksessa), mikä tässä heijastaa vakuuttavuuden korkeinta astetta. Säveltäjän *NB* on ensimmäisen täyden tahdin alussa. Energisen toiminnallisuuden vaikutelman synnyttää ensin (t. 249–251) muunneharmonioiden sekvenssimäinen muodonta ja siihen liittyvät basson terssihyyt, jatkossa (t. 252–253) vastaavasti harmonisen rytmin tihentyminen, jossa ”jaloin polkemisen” mielikuva konkretisoituu (vrt. pidätysteho sanalla *Füsse* ja neljäsosien painottuminen verbillä *treten*). *Satan*-sanan harmoniat on saatu kromaattisesti murtamalla fis-mollista: koko sekvenssimäinen sointusarja pysyttelee sen tuntumassa (IV^2 -soinnussa doorinen *dis*). Tonaalisessa katsannossa tahdit 249–251 ovat itse asiassa sekvenssimäisesti laajentunut väliDominanttinen käänne kolmen ristin sävelalassa (alun e-mollisoinnusta voitaisiin jatkaa suoraan tahtiin 252).

²⁵ Suomessa käytetyistä myöhemmistä litanian versioista tämä säe usein puuttuu. Mikael Agricolan suomennoksessa (1549) se kuuluu: ”Ette me perckelen meidhen ialcainne ala madhasimma polkia.” Vuoden 1995 modernisoidussa versiossa alkuperäisen litaniatekstin kohtia löytyy sellaisinaan vielä parisenkymmentä, minkä lisäksi rukouksen joistakin uusista muotoiluista voidaan tunnistaa sen ajatuksia tai niiden osia muunnoksina, yhdistelyinä tai vastaavuuksina. Lutherin käyttämät melodiat, joihin C. Ph. E. Bachin litaniat pohjautuvat, on toimitustyössä sivuutettu.

279

p *f*

Al - len Be - trüb - ten und Blö - den hel - fen und sie trö - sten!

[C]: V ² V⁽¹⁾ ^{9b} A⁶ II I

[G]: I ² D^{VI}_{3b}⁴ ^{A⁶ II} -> IV V⁷ VI I⁶ IV^{S+6} V⁵₃-7 I

NB.

Esimerkki 17.

Allen Betrübten und Blöden *helfen und sie trösten!*
 Auta ja lohduta kaikkia murheellisia ja arkamielisiä!

Säveltäjän *NB*-merkintä tahdin 281 alussa viittaa tekstin molempiin adjektiiveihin. Käsitteparit *Betrübten und Blöden* ja *Irrige und Verführte* (vrt. esimerkki nro 15) ovat sisällöllisesti lähellä toisiaan: kumpaakin ilmentää vähennetty nelisointu, joka nytkin on IV asteen välidominantti. Sanalla *blöde* se vahventuu A⁶:ksi. Väli-tonika ilmestyy, kuten edellä, melodisen lakipisteen kohdalla (t. 283), verbillä *helfen*, joka merkitsee ajatuksellista käännekohtaa. Säkeen nelitahtinen jälkipuolisko (t. 283–286) lauletaan fortessa.

395

p *f*

Al - le un - schul - dig Ge - fan - ge - ne los und le - dig ma - chen!

[fis: III] IV⁵_{3#} V⁵ IV⁶ D^{VI}₃⁴ (III)

[G:] D^S -> V⁽¹⁾^{9b} I⁶ ⁻⁵ IV⁶ III⁶ II⁶ V I

NB. Dissonanzen. *NB. Consonanzen.*

Esimerkki 18.

Alle unschuldig Gefangene *los und ledig machen!*
 Vapauta kaikki syyttömästi vangitut!

Säveltäjän *NB*-merkinnät ovat tahdeissa 396 ja 399. Kuten niihin lisätyt viitesanat osoittavat, kuusi-iskuinen säe jakaantuu dissonanssi- ja konsonanssi-puoliskoon, joista edellisen voimakkuusaste on *piano*, jälkimmäisen *forte*. Ilmaisullinen luonnehtivuus saadaan aikaan satsiteknisin keinoin. Harmonioiden lineaarisena pohjana on aluksi doorinen fis-molli ja 2. tahdin lopusta alkaen basson laskeva kromaattinen lin-

ja d-cis-c-h. Tahteihin 396–398 syntyy dominanttisten sointujen jatkumo (S-teho mahtuu mukaan 6/4-muotoisena), jonka jännite laukeaa fortepuoliskon alkaessa, tekstin sanalla *los*. Melodinen lakipiste sijoittuu adjektiivin *ledig* alkutavulle (t. 400). Ilmaisullinen energia kulminoituu sanalla *Gefangene*, jonka toisella tavulla kaikki äänet putoavat 1/2 sävelaskelta alaspäin: viattoman vangitseminen tapahtuu yllättäen. Kromaattinen sarja avainsanalla *Gefangene* (t. 397–399) kuuluu:



417

p *f*

Al - len, so in Noth und Ge- fahr sind, mit Hül- fe er - schei - nen!

[h: II³ I⁴] (fis: VII² I⁴ D^{VII 5}(v))

(a: IV VII⁷ S -> II⁴_{5#} VII² V (G: V⁷ - I⁻⁶ II⁶ V I

NB. Gefahr und Noth. NB. Hülfe, aus den Dissonanzen durch Consonanzen.

Esimerkki 19.

Allen so in Noth und Gefahr sind, mit Hülfe erscheinen!
Auta kaikkia, jotka hädässä ja vaarassa ovat!

Kaksiosaisen esimerkin piano- ja fortepuoliskot on erotettu fermaatilla: kummankin alussa on NB-merkintä. Ensimmäiseen niistä (t. 418) säveltäjä on lisännyt herätesanat: *Gefahr und Noth*. Fermaatin jälkeisen, niin ikään NB:llä merkityn fortesäkeen alusta (t. 422) puolestaan löytyy selitys: *Hülfe, aus den Dissonanzen durch Consonanzen*.

Sävelellinen luonnehtivuus syntyy nytkin satsiteknisin keinoin. Ahdistus, hätä ja vaara heijastuvat viiden tahdin mittaisena kromaattisena jatkumona, jossa harmonisen kehityksen kuva on seuraava:

Jännite laukeaa avainsanan *Hülfe* kohdalla, missä pääsävellaji palaa, dissonoiuus väistyy ja konsonoiuus käy hallitsevaksi.

429

Al - ler Men - schen dich er - bar - men!

[e]: V⁶ ⁴/₃ I] C: IV⁶ V

D⁶ ⁴/₃ ²-> VI⁶ S⁶->I D²->V⁵ I

NB. Erbarmen.

Esimerkki 20.

Aller Menschen dich erbarmen
Armahda kaikkia ihmisiä!

Pitkitetty vd ja sitä seuraava VI aste luovat e-mollin vaikutelman (S-teho puuttuu). G-duuriin tullaan sen peruskolmisoinnun edelle sijoitetun, ilmaisullisesti ratkaisevan välisubdominantin (C: IV → V) kautta, jonka kohdalla voima-aste muuttuu *pianoksi*. Kyseisen harmonis-dynaamisen erikoistehon, jonka kuulija ehdottomasti panee merkille, säveltäjä on varustanut NB-merkinnällä, kirjaten ko. yhteydessä näkyviin herättesanan *Erbarmen*. Sekä tämän että edellisen esimerkin 2. kuoron vastauksissa C. Ph. E. Bach vahvistaa modulatorisen vaihtelun vastapainoksi kantasävellajien (G/a) lepotehoa (ks. vanhan litanian tahdit 434–436, edellisessä esimerkissä t. 425–426).

B. Uuden litanian esimerkit (nrot 21–30)

Uudesta eli Cramerin litaniasta valittuja näytteitä tarkastellaan (viimeistä lukuunottamatta) 2. kuoron vastausten kera. Mukana on pari kolme pitempää kontekstia.

40

1.kuoro *p* 2.kuoro *f* *ff* *p*

Schau, wir sind Staub! O! du bist e - wig, e - wig, Gott!

[fis: IV⁴₃ V⁷]

e: V⁶ I -² IV⁶ V III I V⁴ a: D⁵ → IV³⁻⁷ III⁶ V⁷ VI

Demüthig.

Esimerkki 21.

1. Schau, wir sind Staub!
2. O! Du bist ewig, ewig Gott!

1. Katso, me olemme tomua.
2. Oi, sinä olet iankaikkisesti, ikuisesti Jumala!

Eriytettyjen rukousaiheiden luettelo, ts. sen A-puolisko (*Behüt uns! Hilf uns!*), alkaa Cramerin tekstissä johdantolauseella, joka itse asiassa sanallistaa koko rukouksen perusasetelman. C. Ph. E. Bach on merkinnyt sen alkuun sävymääreen *demüthig*, nöyrästi, ja voima-asteen *piano*. Toisen kuoron vastauksessa viimeksi mainittu vahvistuu *forteksi*. Tahdissa 44, jossa sana *ewig* esiintyy ensimmäisen kerran, adjektiivin alkutavulla on merkintä *fortissimo* (*ff*), toisella *piano* (*p*). Kyseinen herätesana siis *intonoidaan* voimakkaasti, mutta voima-aste palautuu välittömästi tämän jälkeen *pianoksi*. Tapaus on luonteenomainen C. Ph. E. Bachin dynaamiselle ajattelulle, tai oikeammin: ilmaisuharmonialle, johon dynamiikka synkronoituu. Se luo myös kuvaa hänen käyttämiensä merkittyjen voima-asteiden keskimääräisestä tehoskaalasta. *Ewig*-sanan alkuvokaalille sattuva, tonaalisesti kaukaisempi intonaatioharmonia (fis: V⁷), jonka valmistaa e: V^{4/3} (=doorisen fis-mollin IV aste), murretaan jatkossa ilman välitoonikaa uudeksi vd:ksi D^{6/5} → a: IV.

Seuraavat kolme esimerkkiä (nrot 22–25) ovat uuden litanian tekstissä peräkkäin, joten ne tarjoavat kokonaisuudesta samalla pitemmän yhtenäisotoksen. Ensimmäisen kuoroparin teksti kuuluu:

71 1.kuoro

f *ff* *mf* *ff*

Vor al - ler Em - põ - rung ge - gen dich, vor al - ler Feind - se - liq - keit ge - gen

[C:] V⁶ I⁶ V⁴ D⁷_(IV) (gis: I -

(G:) I⁶ IV⁶ I⁴ D⁷ ²_(hVII) VII⁶ V³⁻⁷ D⁶ -> VI D⁴ -> VI⁶ D^{7II} - ⁵/₃ ->

NB. NB.

79 2.kuoro

p *f* *ff*

un - sre Brü - der, Be - hüt uns, Herr! Herr! un - ser Gott!

(a: V⁴ D⁶ VII⁵ I⁶ IV V I

II V⁴ III VI⁴ D⁶ -> V³⁻⁷ I VI

Esimerkki 22.

1. Vor aller *Empörung* egen dich, vor aller *Feindseligkeit* gegen unsre Brüder,
2. Behüt uns, Herr! Herr! unser Gott!
1. Kaikesta kapinasta Sinua ja kaikesta vihamielisyydestä veljiämme kohtaan,
2. Varjele meitä, laupias Herra Jumala!

Molempien alleviivattujen herätesanojen kohdalla on säveltäjän NB-merkintä, voima-asteena *ff*. Avaussäe on S-voittoinen: sanalle *Empörung* sattuvan vd-harmonian (t. 73) etenemistendenssi viittaa samaan tehoon. Alton fis (t. 74) kääntää vaikutelman G-duuriksi, mutta päätösointuna on D → VI, jonka välitoonika jää jälkisakeen alkuun. Sen vd:lla vahvistettua toistoa seuraa sanalla *Feindseligkeit* (t. 77) ilmaisullisena yllätystehona fortissimossa gis: I. Vaikka ko. harmonian tavoittaminen on tehty laulajille helpoksi, väliäänten linja on melodisesti karu. Continuobasso erkaantuu tässä tilapäisesti vokaalibassosta. G-duuri ehtii palautua ennen tahdissa 81 alkavaa 2. kuoron vastausta, jossa vokaaliäänten vähennetty nelisoitu (a: VII^{6/5}) jää tahdissa 83 pidätysharmoniaiksi instrumentaalibasson c:n ylle.

85 1. kuoro

f ff f ff

Vor dem Gif - te der Spöt - ler dei - nes Worts, vor den Fin - ster - nis - sen des

(G): IV I⁶ bVI^{A6G} D^{VII^b5b}(V) I⁶ VI⁵⁻² II⁶ V³⁻⁷ D⁷(IV) VI⁶ I -² D^{VII⁴-2} -⁴ -² I →

NB.

94 2. kuoro

f ff p

A - ber - glau - bens. Be - hüt uns, Herr! Herr! un - ser Gott!

(e): I V⁵ I (a): V⁵ -⁹ VI⁴ I⁶ bII⁵ -^{A6G} I⁶ D⁷(V)

IV⁶ V^{9b} D^{VII²}(IV) VI^{A6F} V⁷ I

Esimerkki 23.

1. Vor dem Gifte der Spötter deines Worts, vor den Finsternissen des Aberglaubens.

2. Behüt uns, Herr! Herr! unser Gott!

1. Sinun sanasi pilkkaajien myrkyttä, taikauskon pimeyksiltä

2. Varjele meitä, laupias Herra Jumala!

Säveltäjän NB-merkinnät ovat herätesanojen *Gifte* (myrky) ja *Finsternisse* (pimeydet) kohdalla, joista kumpikin aloittaa *ff*-periodin. Tahdissa 87 harmoniat ovat epätavallisessa järjestyksessä: A6, joka litanioissa yleensä esiintyy vähennetyn nelisointun jäljessä ja vahvistaa sen tehoa, on tässä sen edellä. Kun ko. sointuparia ylääänien melodian vuoksi seuraa V asteen asemesta I⁶, se mieltyy erilliseksi harmoniseksi ilmaisutehoksi, jossa paino on ylinousevalla sekstisoinnilla.

”Taikauskon pimeyksiä” ilmentää neljän tahdin mittainen dominanttien sointujen jatkumo, jonka alkupuoliskolla (t. 92–93) ravistellaan fortissimossa vähennettyä nelisointua (VII: ^{4/3} - ² - ^{4/3} - ²). Tästä kirjoittuu neljäosaliike, jonka harmonioita kantaa basson laskeva, kromaattisesti täytetty tritonus as–d. Melodisen lakipisteen (c², t. 94) kohdalle sijoittuva modaalinen IVb^{6/4} ei, enempää kuin saman tahdin viimeisellä neljäosalla välähtävä kolmisointukaan (VI), katkaise ilmaisullista jännitettä, joka jatkuu A6^F:lla vahvistettuun dominanttiin (G: V⁷) saakka. Ilmaisukromatiikan vaikutus tasapainottuu 2. kuoron vastauksessa, jonka lopukepidentyä (t. 99–101) on muistuma sen intensiivisyydestä. Rytmissessä katsannossa se on samalla nuotinnettu fermaatti.

101 1.kuoro *f* *ff* *pp*

Vor zu schwe-rer An - fech - tung, vor der See-le To - de,

(G): IV IV_b D⁶₃ IV_b I_b⁶ D² D⁹(¹) -> VI D⁶ - VII⁷ - ⁶/ -> IV
NB. [senza b.c.] NB.

110 2.kuoro *f* *ff* *p* *f*

vor dem e - wi - gen To - de, Be - hüt uns, Herr! Herr! un - ser Gott!

(a): VII⁷ IV⁶ IV⁷ (a): II⁶ I⁶ D⁹ -> V^{7h} I

D^{VII2}(IV) bII^{A6II} D^{VII7} -> II^{6h} V⁷ - D² VI - III #IV⁷
NB. [con b.c.] *gis*

Esimerkki 24.

1. Vor zu schwerer Anfechtung, vor der Seele Tode, vor dem ewigen Tode.
2. Behüt uns, Herr! Herr! unser Gott!

1. Liian väkeviltä kiusauksilta, sielun kuolemasta, iankaikkisesta kuolemasta
2. Varjele meitä, laupias Herra Jumala!

Johtavan kuoron osuus on kolmisäe (t. 102–113), jonka tonaalinen kuva määräytyy ilmaisusta käsin. Bachin esille kohottamat käsitteet ovat *schwere Anfechtung* (väkevä kiusaus) ja *ewiger Tod* (iankaikkinen kuolema). Säveltäjän NB-merkit ovat adjektiivien kohdalla, josta *ff*-periodit alkavat. Äärisäkeet erottaa toisistaan continuoiton välisäe *vor der Seele Tode*, jonka voima-aste on *pianissimo*.

Alun mollisäkeessä (t. 102–105), joka kuulostaa c-keskeiseltä, muuntamattomia G-duurin sointuja ovat vain ensimmäinen ja viimeinen (IV ja VI). Adjektiivin *schwerer* alkutavua (t. 103) painottava *ff*-harmonia on vahvalle tahtiosalle sattuva modaalisen IV asteen vd (V^7 basson c:n yllä). Mollipitoisen valmistuksen jälkeen *Anfechtung* -sanana D-tehoiset harmoniat (t. 104) erottuvat edellä olleesta.

Kontrastoivalla dynamiikallaan vaikuttava toinen säe (t. 106–109) on sekin harmonisesti c-keskeinen. Kolmas (t. 110–113) koostuu pelkistä D-tehoisista soinnuista. Säveltäjän NB-merkintä sävellajiviitteinen (t. 111) ilmoittaa, että fortissimossa

toteutuva ylinouseva sekstisointu muuttuu jälkimmäisellä tahtipuoliskolla enharmoniseksi vastineekseen (a: VII⁷). Toisen kuoron vastauksessa sävellaji vakiintuu a-molliksi: G-duuri ei tule lainkaan kuuluville.

134 1.kuoro *pp* 2.kuoro *ff*

Durch dei-nen To-des-kampf und blu-ti-gen Schweiß, Hilf uns, Herr! Herr! un-ser

Chord symbols: I, IV², II, IV⁴, V⁶, (fis:IV⁶), V⁽ⁱ⁾, I, (a:) II⁴ V

G: I⁶ IV^{b-6} V⁽ⁱ⁾ I⁶ VI herzlich. [con b.c.]

NB.

143 1.kuoro *pp* 2.kuoro *ff*

Gott! Durch dei-nen Tod am Kreu-ze, Hilf uns, Herr! Herr! un-ser Gott!

Chord symbols: I, (a:) II⁶ II_{5#} V⁶ III⁷ VI⁷ II⁶ V⁻² D⁶->IV

G: II I⁶ D⁶->IV^b D⁶_(V) V⁽ⁱ⁾ D²_(bIII) [con b.c.]

NB.

Esimerkki 25.

1. Durch deinen Todeskampf und blutigen Schweiß
2. Hilf uns, Herr! Herr! unser Gott!
1. Durch deinen Tod am Kreuze
2. Hilf uns, Herr! Herr! unser Gott!
1. Kuolemantuskasi ja verenhikesi tähden
2. Auta meitä, laupias Herra Jumala!
1. Ristinkuolemasi tähden
2. Auta meitä, laupias Herra Jumala!

Kaikissa neljässä säkeessä melodian ambitus on terssi. Dynaamiseen elävöittämiseen liittyy soinnillinen kontrasti: 1. kuoron esittelyrepliikit lauletaan ilman kenraalibasoa pianissimossa, 2. kuoron vastaukset continuon kera fortissimossa ilman välittäviä voimaportaita. Kolmen säkeen alussa (t. 134, 143 ja 148) on säveltäjän NB, toisen alussa (t. 140) sanallinen sävymääre. Avaussäkeen alkupuoli (*Durch deinen Todeskampf*) on modaalisiin muunnosoinnuin pehmennettyä G-duuria, jälkipuolisko (*und blutigen Schweiß*) e-mollia. Viimeksi mainitusta löytyy doorinen e-molliskaala, jon-

ka päätössoinnussa basson dis (= fis-mollin doorinen seksti) valmistaa 2. kuoron *ff*-vastausta (fis: VII⁷).

Säestyksettömän pianissimosäkeen *durch deinen Tod am Kreuze* aloittaa basson nouseva puoliaskellinja. Vd-harmoniat sijoittuvat vahvoille tahtiosille, G: I ja IV ovat mollimuunteisia. Sanoilla *am Kreuze* sopraanon kulku g–a–h ja fermaattiharmonia a: II⁶ jättävät tonaalisen vaikutelman jollakin tapaa avoimeksi,²⁶ ja 2. kuoron *ff*-vastauksessa siitä jatketaan doorisen II asteen kautta a-molliin. Lopuke tehdään (jatkon vuoksi) vd:lla vahvistetulle IV asteelle.

178

1. kuoro *pp* 2. kuoro *ff*

In un- serm To - de, Hilf uns, Herr! Herr! un - ser Gott!

Im Welt - ge - rich - te, Hilf uns, Herr! Herr! un - ser Gott!

Ⓒ: I V² I⁶ (a): D² VI^{A6G} (IV[♯]) V (fis: VII⁶ IV⁶ VII⁷ I III⁷ VI^{A6G} I⁶ D⁶ -> V I³ -⁷ IV⁷)

Ⓒ: IV_b D² -> IV⁶ D² (v) [con b.c.] NB.

186

1. kuoro *f* 2. kuoro *ff* *p*

Im Welt - ge - rich - te, Hilf uns, Herr! Herr! un - ser Gott!

Hilf uns, Herr! Herr! un - ser Gott!

(a): V D⁷ II⁶ IV⁶ I⁶ V VI^{A6G} (#VI) 5#

Ⓒ: VI D⁷ -> IV D⁷ -> V D⁷ -> VI NB.

Esimerkki 26.

²⁶ Etenemistendenssinsä perusteella fermaattiharmonian a: II⁶ voisi tässä tulkita g-pohjaisen noonisoinnun vajaamuodoksi, josta pohjasävel ja nooni puuttuvat. Edeltävän harmonianmuutoksen vuoksi sopraanon päätössävelenä voisi – jos ylä-äänien melodia sen sallisi – olla myös b.

- | | |
|---|--------------------------------------|
| 1. <i>In unserm Tode</i> | 1. Kuoleman hetkellä, |
| 2. <i>Hilf uns, Herr! Herr! unser Gott!</i> | 2. Auta meitä, laupias Herra Jumala! |
| 1. <i>Im Weltgerichte</i> | 1. Viimeisellä tuomiolla, |
| 2. <i>Hilf uns, Herr! Herr! unser Gott!</i> | 2. Auta meitä, laupias Herra Jumala! |

Kuoleman ajatus, jolla edellisessä tekstin kohdassa oli kärsimyshistoriallinen tausta, liittyy tässä ihmisen osaan ja viimeisiin tapahtumiin. Dynaaminen disponointi on 2. kuoron *ff*-vastausten osalta samantapainen kuin edellä. Soitinsäestys jää pois 1. kuoron pianissimosäkeessä (t. 178–181), seuraavassa jatkon fortesäkeessä (t. 186–189) continuo on mukana. Sana *Tode* intonoidaan kromaattisella modulaatiolla, joka johdtaa a-mollin (A6:lla vahvistettuun ja kaksoispidätyksin viivästettyyn) dominanttiin. Jälkisäe on fis-mollissa (fermaattisointu fis: IV^{#7} = e: V⁷).

Harmoninen tapahtuminen on molemmissa 1. kuoron osuuksissa sekvenssipohjaisena, fortesäkeessä (*Im Weltgerichte*) nouseva vd-sarja (VI -D⁷ → IV -D⁷ → V -D⁷ → VI) synnyttää harmonisen crescendon vaikutelman. Toisen kuoron vastaus puolestaan päättyy ylinousevaan sekstisointuun (A6^G), joka annetaan laulajille muodossa f-a-c-es (pro: dis). Epätavallinen päätösharmonia herättää tarkkaavuutta, ja säveltäjän NB-merkintä tahdin 193 jälkipuoliskolla on kyseisen ”enharmonian” aiheuttama. Tekstissä alkaa ko. kohdassa uusi taitekokonaisuus.

207 1.kuoro

Er - hal - te dei - ne unsicht - ba - re Kirche, durch dei - ne nicht er - forsch - te, a - ber

(e): V⁶ #IV⁷ I V⁶-⁴ #IV⁵ I V⁻² I⁶-(fis):D⁶ ^{A6G}II⁶ IV⁴[VII⁷]

(a): V⁶ ^{A6G}D⁶→II⁶ VII² V⁷ NB. (G):V⁽¹⁾ I III⁶⁻⁵

219 2.kuoro

gött - li - che und al - mäch - ti - ge Vor - se - hung! Er - hör uns, Herr! Herr! un - ser Gott!

(A): I II⁶ V I

D⁷ -²(IV) ^{A6h}II I S² D⁷→VI IV -⁶D⁷(IV)-⁵II⁶

NB.

Esimerkki 27.

1. *Erhalte deine unsichtbare Kirche, durch deine nicht erforschte, aber göttliche und almächtige Vorsehung!*

2. *Erhör uns, Herr! Herr! unser Gott!*

1. Pidä voimassa näkymätön kirkkosi tutkimattoman, mutta jumalallisen ja kaikki-voivan kaitselmukseksi kautta!

2. Kuule meitä, laupias Herra Jumala!

Rukousaiheiden luettelon B-puoliskon (*Erhör uns!*) tekstiperiodit ovat Cramerin tekstissä usein pitkiä, jolloin ylä-äänien melodinen monotonia korostuu ja h-sävelen toistuminen muodostuu ongelmaksi. Säveltäjä kompensoi epäkohtaa kasvattamalla muiden äänten ambitusta, mikä tapahtuu kätevästi skaalakulkujen tai murtointervallien avulla. Avaussäkeessä basson murretut terssit, joiden harmoniat noudattavat nousevaa doorista e-mollia, sopivat kyseiseen tarkoitukseen hyvin. Sopraanon *tonus currens* -vaikutelmaa piristävät c-sävelet osuvat sanoille *tutkimaton* ja *kaikkivoipa*.

Toisessa säkeessä (t. 213–217), jonka kromatiikka muodostaa kontrastin edellä olleelle, säveltäjän NB-merkintä on oireellisesti sanaparin *nicht erforschte* (*tutkimaton*) kohdalla: myös harmonian käyttö on verhottua, ja sen merkinnällinen kirjaaminen vaatii aivovoimistelua. Basson laskeva, kromaattisesti täytetty tritonus *gis–d* ja sitä peilaava alton nouseva puoliaskellinja tuovat mukanaan dominanttista soinnuista koostuvan jatkumon, jonka jännite jatkuu säkeen loppuun.²⁷

Säveltäjän toinen NB on tekstinkohdan *göttliche und almächtige Vorsehung* alussa (t. 219). Esityksen voima kasvaa siinä ensin forteksi ja sanan *almächtige* lopputavuilla (t. 221) fortissimoksi. Fortetahdeissa (219–220) harmoniana on D → IV, jonka välitoonika korvautuu *ff*-kohdassa A6:lla. Purkaussoinnun (G: I) jälkeen Bach palaa (t. 222–223) doorista tetrakordia hyödyntäen e-molliin. Toisen kuoron rukousvastaus jää edellisen epilogiksi, jonka viimeisiä sanoja (*Herr! unser Gott!*) alleviivaa voiman lisäyksen ohella duurilopuke.

²⁷ Tahdin 214 heikolla puoliskolla esiintyvä 6/4-muotoinen lepoteho ei katkaise ilmaisulista jännitettä. NB-merkintä voisi tässä viitata kyseiselle kohdalle sattuvan basson sävelen enharmoniseen tulkintaan kolmen ristin mukaan (f = eis), joka valottaisi ko. harmonian (fis: VII⁷ = a: VII²) sopivuutta edellä olevaan. Koska alaspäinen kromaattinen linja jatkuu, Bach haluaa tässä ainoastaan, että opiskelija tiedostaa ko. ”enharmonian”.

227 1.kuoro *f* *ff*

Die noch nie be - keh - ren, o - der wie - der ab - ge - fall - nen Sün -

$(e): V^6 -^3 \#VI^7 V^6$ $(e): VII^{6-7}$

$D_{(VI)} \rightarrow IV^{5+6} V^5 D^3 \rightarrow VI^6 I_{3-4}^{5-6} -^6 D^2_{(IV)} VII^6_{-2} -^4 -^6 D^9_{(i)} \rightarrow$
NB.

237 *p* *mf* *pp* *f*

der, die wä h - nen, daß sie le - ben, und todt sind, er - weck aus ih - rer

$III^9 I (a): II^6 V^6 I$ $(a): VII^2 -^7 V^5$

$\rightarrow VI - S^6 D^6 II V^7 I VI \#IV^5 - III -^6 D \rightarrow$
NB.

246 2.kuoro *p* *mf* *f* *ff*

See - le To - de! Er - hör uns, Herr! Herr! un - ser Gott!

$I VI^6 D^7 V^6_{(III)}$ $(fis): V^5 I$

$II VI^6 D^6_{(VI)} S^6_{-5} D^2 -^5 / \rightarrow IV^b D^{VII}_{(V)} I^{\flat} D^{VII}_{(VI)} -$
NB.

1. *Die noch nie bekehrten oder wieder abgefallnen Sünder, die wännen, daß sie leben, und todt sind, erweck aus ihrer Seele Tode!*
 2. *Erhör uns, Herr! Herr! unser Gott!*
1. Vielä kääntymättömät tai uudelleen langenneet syntiset, jotka sanovat elävänsä vaikka ovat kuolleita, herätä heidän sielunsa kuolemasta!
 2. Kuule meitä, laupias Herra Jumala!

Näyte tarjoaa esimerkkejä sekä skaalapitoisesta että murtointervalleihin pohjautuvasta bassolinjan muotoilusta. Pitkien tekstiperiodien toteutuksessa välähtää monumentaalisuutta tavoittava ote, joka kulminoituu *NB*:llä merkityssä fortissimo-äkeessä (t. 232–237). Aktiivinen instrumentaalibasso osoittaa itsenäistymisen oireita. Tekstin pituuden vuoksi Bach antaa sopraanon melodian käydä 1. kuoron osuuden aikana neljä kertaa *c:ssä* (vrt. Soinne 1996, 6–7).

Fermaatin erottamisessa jatkosäkeissä (t. 237–248) tulee kahdesti esille kuoleman ajatus. Edellisessä tapauksessa (t. 242: *und todt sind*) siihen liittyy pianissimoteutus, jälkimmäisessä (t. 247: *ihrer Seele Tode*) laskeva kromatiikka. Fermaattiharmonia V^2 ennakoii 2. kuoron vastausta, jonka alussa on niin ikään *NB*-merkintä.

Tulkinnalliseen pyrkimykseen sulautuu otoksessa tarkoin punnittu dynamiikka. Voimasuhteiden kannalta huomionarvoisin on 2. kuoron vastaus, jonka säveltäjä on varustanut *NB*-merkinnällä. Siinä ilmaisun pyrkimys johtaa asteittain vahvistuvaan, dynaamisesti porrastettuun *crescendoon*: *p–mf–f–ff*. Voiman lisäyksen yksikkönä toimivat välidominanttiset sointusuhteet, joiden tavoitesoinnut sijoittuvat vahvoille tahliosille uuden voimaportaan alkaessa edeltäviltä (vd-) harmonioilta. Näin syntyvä liukudynaaminen crescendovaikutelma (vrt. Soinne 1996, 30) on väkeväilmeinen ja emotionaalisesti latautunut. Kun välidominantit normaalisti vahvistavat välitoonikoitaan, jotka näin saavat harmonisen aksentin, tapahtuu nyt tahdin heikoilla puoliskoilla voiman lisäys, joka kilpailee harmonisen korostuksen kanssa. Tästä aiheutuu ylimääräinen ilmaisullinen jännite, jonka vaikutuksesta retorinen painotus on viimeisellä fortissimossa laulettulla sanalla (*Gott!*) maksimaalinen.

284 1.kuoro

ff *mf* *p* *pp*

Er - halt uns in dei - ner Hei - li - gung; führ uns selbst deinen schma len Weg, durch die

(A): $\text{II}^6 \text{VII}^6 \text{I}^6 \text{IV}^4 \text{I}$ (a): VII^4_3

(G): III I VI III^6 $\text{D}^6 \text{--}^4_3 \text{--} \text{VI D}^{\text{VII}^6} \text{--} \text{IV}^b \text{V}^7 \text{I}$ NB. [senza b.c.]

295 2.kuoro

f *f* *p* *f* *ff*

en - ge Pfor - te zum + e - wi - gen Le - ben! Er - hör uns, Herr! Herr! un - ser Gott!

- IV I^6 (C): $\text{V}^7 \text{I V}^5 \text{I IV}^2 \text{VII}^5$ (fis): $\text{I}^6 \text{V I}$

(G): $\text{D} \text{--} \text{VI VII}^6 \text{--} \text{I}^6 \text{IV}^{\text{5+6}} \text{V}^{\text{5,7}} \text{VI D}^7 \text{--} \text{IV D}^5 \text{--} \text{IV}^6$ [con b.c.]

Esimerkki 29.

1. *Erhalt uns in deiner Heiligung; führ uns selbst deinen schmalen Weg, durch die enge Pforte zum ewigen Leben!*
2. *Erhör uns, Herr! Herr! unser Gott!*
1. Varjele meidät pyhityksessäsi; johda meitä itse kaitaa tietäsi, ahtaan portin kautta iankaikkiseen elämään!
2. Kuule meitä, laupias Herra Jumala!

Melodiset lakipisteet (c²) osuvat sanoille *schmal* (kaita) ja *ewig* (iankaikkinen). Edellisellä (t. 292) on modaalinen muunnosointu (G: IV^b), joka e-mollin jälkeen tehoaa kauniisti, jälkimmäisellä lopukerytmin harvennus (t. 298–301). Fortissimoalkua seuraa porrastettu voiman vähennys: *ff–mf–p–pp* (t. 285–297). Pianissimosäkeessä *durch die enge Pforte* ahdasta porttia symboloi mahdollisimman suppeassa asemassa otettu, continuoiton vähennetty nelisointu (a: VII^{4/3}). *Forte* palaa (säestyksen kera) sanoilla *zum ewigen Leben*, ja myös 2. kuoron vastaus alkaa fortessa. Jatkossa viimeksi mainittua sävyttää jälleen crescendomainen nousu: *p–f–ff*. Sen huippu on fis-molliin johtavan yllätysmodulaation kohdalla (t. 303–304 / f = eis), jonka edellä Bach vahvistaa kahdesti G-duurin IV astetta (t. 301–302).

392 1. kuoro

f *p* *f* *p*

O, daß wir, du Lie - be! der uns zu - erst ge - liebt hat, der für uns ge -

(a): $\text{II}^6 - \text{III}^6 \text{V}^6 \text{VII}^2$

(G): $\text{I} \text{D}^{\text{♯}5} - \text{VI} \text{III}^6 \text{D}^{\text{♯}6-7} \text{V}^6 \text{III} \text{I} - \text{II}^6 \text{IV}^6 \text{V}^7 \text{III}^6 \text{II}^6 \text{V}^2 \text{I}^6$

NB. liebreich. NB.

404

pp *ff*

horsam bis zum To - de ward, bis zum Tod am Kreu - ze; O, daß wir aus gan - zer See - le,

(a): V^4 (as): $\text{V} \text{I}^6 \text{D}^{\text{VII}^7}$

(e): $\text{I}^6 - \text{III}^6 \text{V}^4 - \text{III}^6 \text{D}^{\text{VII}^2} - \text{IV}^2$ (c): $\text{V}^{\text{9b}} \text{V}^{\text{(♯)5}} - \text{D}^2 - \text{II}^6$

(G): $\text{IV}^{\text{♯}5} \text{III}^6 \text{D}^{\text{9b}} \text{I} \text{IV}^{\text{5+6}} \text{V}^{\text{5,7}} \text{VI}$

NB.

416

p *ff* *pp* *p*

aus ganzem Her - zen, aus al - len Kräf - ten, Er - bar - mer! dich lieb - ten!

(e): $\text{V}^6 - \text{III}^6 \text{I} \text{V}^7 \text{I} (\text{gis}) \text{I} - \text{III}^6 (\text{A}): \text{V}^2$ (c): $\text{bII}^{\text{A6G}} \text{IV}^6 \text{I} \text{D}^{\text{♯}3} - \text{V}$

(G): $\text{I} \text{VI} \text{IV}^{\text{5+6}} \text{V}^{\text{5,7}} \text{I}$

NB. NB.

1. *O, daß wir, du Liebe! der uns zuerst geliebt hat, der für uns gehorsam bis zum Tode ward, bis zum Tod am Kreuze: O, daß wir aus ganzer Seele, aus ganzem Herzen, aus allen Kräften, Erbarmen, dich liebten.*
1. Oi sinä Rakkaut, joka olet ensin rakastanut meitä, joka meidän edestämme olit kuuliainen kuolemaan asti, hamaan ristin kuolemaan asti, suo, että me kaikesta sielustamme, kaikesta sydämestämme ja kaikesta voimastamme rakastaisimme Sinua, Vapahtaja!

Pelkästään 1. kuoron osuuden käsittävä esimerkki on näyte pitkäperiodisen tekstijakson käsittelystä. Continuo, joka harvoin itsenäistyy mutta jonka antama tuki 16-jalkaisine bassoineen on litanioissa ”soinnillisesti obligaatti”, on merkitty omalle rivilleen. Sekä säveltäjän käsikirjoituksessa että Schiörringin painoversiossa myös kuoroäänät on kirjoitettu partituuriksi. Kaikilla äänillä on omat dynaamiset viitteensä, vaikka voimasuhteet pysyvät lähes kauttaaltaan samoina. Sanottu koskee myös continuon dynamiikkaa, joka noudattaa vokaaliosuuden voimasuhteita. Huolellinen dynaaminen disponointi ja viisi NB-merkintää kertovat, että tekstin ja harmonisaation suhdetta on punnittu tarkkaan. Ilmaisullisten tendenssien vuoksi jakso vaikuttaa tonaalisesti hieman hajanaiselta. (Edeltävä 2. kuoron osuus päättyy a-mollin IV asteen sekstisointuun.)

Ensimmäinen NB (t. 395–396: voima-aste *piano* + adjektiivi *liebreich*) viittaa esityksen sävyyn. Tahdissa 402 alkavan säkeen (*der für uns gehorsam bis zum Tode ward*), jossa sopraanon h toistuu kymmenen kertaa, continuo basso pilkuttaa laajoin, kuorobasson kromaattista linjaa painottavin murtointervallein: toinen NB on ko. episodin alussa (t. 403). Tonaalinen vaikutelma jää kromatiikan vuoksi vakiintumattomaksi: jatko (*bis zum Tod am Kreuze*) on lähinnä G-duuria (muunnosoinnut IV ja V asteella). Lopuke alennetulle VI asteelle, ennakoi seuraavan fortissimosäkeen alussa olevaa lyhyttä, niin ikään NB:llä merkittyä käännettä as-molliin (t. 411–413). Nuottikuvassa Bach ei muuta sopraanoa, vaan kirjoittaa *h* (pro: ces). Kun as-mollin V asteen vajaanoinsointu (t. 413) näin saa enharmonisesti muodon *h–d–f–as*, siitä on helppo siirtyä C-duurin dominanttiseptimisointuun (t. 414). Seuraavan säkeen (*aus ganzem Herzen*) jälkeen säveltäjä etsiytyy toistamiseen em. tonaaliseen yllätystehoon. Kyseinen kohta kaipaa lähempää tarkastelua:

E-mollia seuraa (t. 419–420) – ilmaisuharmoniana ja fortissimossa – NB:llä merkitty gis-mollisointu, jonka A-duurin V² tahdissa 421 neutraloi. Jatkossa tonaalinen kehitys kääntyy c-molliksi. Sen kuva selkenee, jos ajattelemme säkeen *aus allen Kräften* siirretyksi as-molliin.²⁸ Harmoninen sarja olisi tällöin as: I^{5/3} – 6 – 6/4 – BB: V², ja seuraavan säkeen 1. sointu kuuluisi: des–f–as–ces (= Ges: V⁷). Tauon jälkeen Bach, jolla sopraanon sävel on jälleen *h* (pro: ces), kuitenkin jatkaa c-mollin mukaan:

²⁸ Enharmoninen kokonaisvaihto, as-mollin korvaaminen gis-mollilla, on jatkoon sopiva mukavuusratkaisu: b-merkkiseen notaatioon siirrytään tauon kohdalla (t. 422) ja sopraanon *h* sisältyy edellä olevaan (gis-molli)sointuun. Ylä-äänien kirjoitusasua C. Ph. E. Bach ei mielellään enharmonisesti muuta vaan kirjoittaa sen mieluummin ”väärin”.

419

ff *pp*

(as): I -6 -6 (BB):V² (C):bII^{A6G} IV⁶ I V

Otoksen neljäs NB-merkintä on tässä continuottomassa pianissimokohdassa (t. 422), johon liittyvä lopuke (sanoilla *dich liebten*) vakiinnuttaa G-duurin.

Ne tekstin kohdat, jotka liittyvät Kristuksen kärsimisen muistoon tai hänen persoonaansa (*bis zum Tod am Kreuze ja Erbarmen*) saavat edellä tarkastellussa katkelmassa tarkoituksellisen hillityn ilmaisun. Kristillisten avujen omaksumista heijastavat sanat kohotetaan vastaavasti esille ympäristöstään sekä harmonisin että dynaamisin keinoin (*O, daß wir aus ganzer Seele ja aus allen Kräften*). Nykykuulijan korvissa näin detaljoitu voima-asteiden kirjaaminen saattaa tuntua osoittelevalta, mutta valistuksen vuosisadan lopulla tilanne oli toinen (vrt. Soinne 1995, 27–30). Asianmukaisesti realisoituina C. Ph. E. Bachin ehdottamat voimavaihtelut sitä paitsi toimivat paremmin kuin nuottikuvan perusteella voisi luulla.

C. Osa Agnus Dei molemmissa litanioissa (nrot 31 a ja b)

Edellä tarkasteltuihin nuottinäytteisiin sisältyi jo pari tekstinkohtaa, jotka ovat yhteiset molemmille sovituksille (vrt. vanhan litanian nrot 10–11 ja uuden nro 25, samoin vanhan litanian nrot 13–14 ja uuden nro 26). Mahdollistaaksemme kohdesävellysten tarkemman vertailun tässä mielessä tarjoamme lopuksi kummastakin laajemman, samaan tekstiin pohjautuvan otoksen. Näytteenä on Kyrien kertausta edeltävä, aab-muotoinen Agnus Dei johdantolauseineen sovitusten loppulta, kohdasta, missä ylä-äänien ambitus (sanoilla *O du Lamm Gottes*) laajenee kvintiksi. *Cantus firmus* on molemmissa sävelityksissä sama.²⁹ Vertailun helpottamiseksi näytteet on painettu samalle aukeamalle rinnakkain.

Teksti kuuluu:

- | | |
|---|---------------------------------------|
| 1. <i>O Jesu Christe, Gottes Sohn!</i> | 2. <i>Erbarm dich über uns!</i> |
| 1. <i>O du Lamm Gottes, das der Welt Sünde trägt!</i> | 2. <i>Erbarm dich über uns!</i> |
| 1. <i>O du Lamm Gottes, das der Welt Sünde trägt!</i> | 2. <i>Erbarm dich über uns!</i> |
| 1. <i>O du Lamm Gottes, das der Welt Sünde trägt!</i> | 2. <i>Verleih uns steten Frieden!</i> |

²⁹ Tarkkaan ottaen yhtä nuottia vaille sama. Uudessa litaniassa myös 2. kuoron viimeinen vastaus poikkeaa toistaen tahdeissa 509–512 esiintyneen melodian.

Uudessa litaniassa 2. kuoron viimeinen vastaus saa muodon:

Gieb uns deinen Frieden!

- | | |
|---|---------------------------|
| 1. Oi Jeesus Kristus, Jumalan Poika! | 2. Armahda meitä! |
| 1. Oi Jumalan Karitsa, joka kannat maailman synnin! | 2. Armahda meitä! |
| 1. Oi Jumalan Karitsa, joka kannat maailman synnin! | 2. Armahda meitä! |
| 1. Oi Jumalan Karitsa, joka kannat maailman synnin! | 2. Anna meille rauha[si]! |

Enemmän kuin harmonian käyttö, jossa etualalla on vähennetty nelisointu, versioissa kiintyy huomio dynamiikkaan. Sen yleiskuvamainen esittely sopinee johdatukseksi nuottinäytteiden tarkastelulle.

Vanha litania (esimerkki 31 a):

- Johdantolause, jossa voimaportaina on molempien kuorojen osalta *p – f*, valmistaa hymnin alun molliväritteisin fortesoinnuin (ylä-äänen ambituksen laajeneminen tapahtuu tahdissa 487).
- *NB*-merkinnät ovat sekä puhuttelujen *O Lamm Gottes* alussa, joiden voimakkuus on joka kerralla *piano*, että sanoilla *das der Welt / Sünde trägt* (sanatarkasti: ”joka maailman / synnin kantaa”). Viimeksi mainituissa kohdissa voima-asteena on alkusanoilla *forte*, kahdella viimeisellä *fortissimo*. Käsitteen *der Welt Sünde* vaiheilta löytyy lähes aina vähennetty nelisointu.
- Toisen kuoron vastaukset ovat hillittyjä (yleisvoimakkuus *piano*, kahdessa *fortepäätös*).
- Continuo on mukana koko ajan.

Uusi litania (esimerkki 31 b):

- Johdantolauseen dynaaminen porrastus on crescendomainen: *pp – mf – f*. Hymnin alkua ei erityisesti valmisteta, ja myös uusi lakisävel (d^2) otetaan suoraan, ilman edeltävää h:ta.
- Avaussanat *O Lamm Gottes* 1. kuoro laulaa ilman continuota. Merkitty voimakkuus on kahdella ensimmäisellä kerralla *piano*, kolmannella *pp*, mitä korostaa äänen vähennys. Välittömästi seuraava *fortissimo* sanoilla *das der Welt Sünde trägt*, jossa continuo on mukana, lienee litanioiden merkityistä dynaamisista kontrasteista voimakkain. Ko. kohdassa (t. 534) on säveltäjän *NB*, kuten myös tahdissa 525 – jälkimmäisessä tapauksessa voima-asteet ovat *f* ja *ff* (ts. samat kuin vanhan litanian vastaavissa säkeissä).
- Toisen kuoron vastauksissa voimakkuus vaihtelee: *f – ff – p – f*. Mielenkiintoisin niistä (t. 518–521) lauletaan fortissimossa, ja sen alussa olevaan *NB*:hen on käsikirjoituksessa lisätty sanat *anhaltend u. herzlich bittend*. Voima-asteen maksimoinnin todennäköinen syy piilee edeltävässä säkeessä: sanat *der Welt Sünde* (t. 516–518) on tässä ainoassa kohdassa harmonisoitu yksinkertaisin kolmisoinnuin, ilman vähennetyin nelisoinnun dramatiikkaa. Bach antaa *pianon* jatkua tahdin 516 loppuun ja hiljentää continuon, joka tulee mukaan aikaisemmin, erillisellä viitteellä. Voima kasvaa forteksi sanalla *Sünde*.
- Continuosäestöisen laulun ja puhtaan vokaalisoinnin vuorottelu tuo antifoniseen dialogimusoisointiin oman vaihtelua luovan lisänsä. Kyseistä tehoa C. Ph. E. Bach käyttää litanioissa kaiken kaikkiaan suhteellisen vähän.

476

1.kuoro 2.kuoro

p *f* *p* *f*

O Je - su Chri - ste! Got - tes Sohn! Er - barm dich ü - ber uns!

(c): I V⁵ VII⁷ IV⁴ (a): VII³ D⁵ IV^{5,7}

[con b.c.] (G): V I -⁶ IV II⁶ I⁴ V IV⁶⁻⁵ -³ -⁴ I

486

1.kuoro 2.kuoro 1.kuoro

p *f* *ff* *f* *p*

O du Lamm Got - tes, das der Welt Sün - de trägt! Er - barm dich ü - ber uns! O

(a): IV⁶ VI⁷ II³ VII² V⁷ I

I V⁶ IV⁶ D⁶⁻⁵ ->VI D⁷(⁵)₅ V^{9b}(^b)₅ I VI II³ I

NB. *simpel und flehend.* NB. (II) NB.

496

2.kuoro 1.kuoro

f *ff* *p* *p*

du Lamm Got - tes, das der Welt Sün - de trägt! Er - barm dich ü - ber uns! O du Lamm

(c): VII⁵ IV⁴ I D^{VII}₄ V (a): II⁶ D^{VII}₇ I⁴ V I

I⁶ VII⁶ I VI D-----> IV^b I II⁴ VI V⁶ VII⁶

NB. NB.

506

2.kuoro

f *ff* *p*

Got - tes, das der Welt Sün - de trägt! Ver - leih uns ste - len Frie - den!

(a): V⁶ VII² V (a): V⁴ VI⁶ VII⁷ V⁵ IV⁴⁻⁷

D⁷-> VI V^{9b}(^b)₇ I VI D⁴ VI V⁷ I

NB.

503

1.kuoro *pp* *mf* 2.kuoro *f* 1.kuoro *p*

O Je-su Chri - ste! Got - tes Sohn! Er - barmdich ü - ber uns! O du Lamm

$(\text{C}): D^{V^2} \dots \rightarrow VII^4 V^3 I D^6 V^4 IV^6 I^6 D^2 II I^4 V I I^6 V^6 VII^6$
gerührt. (VI) [con b.c.] [con b.c.] *flehend.* [senza b.c.]

514

2.kuoro *f* *ff* 1.kuoro *p*

Got - tes, das der Welt Sün - de trägt! Er - barm dich ü - ber uns! O du Lamm

$(a): VII^2 IV^2 VI I^3 VII^2 VI I^6$
 $D^6 \dots \xrightarrow{2} VI^{6-3} IV^{6-3} I$ NB. *anhaltend u. herzlich bitten[d].* $D^6 \rightarrow IV^6 V^5$
 [con b.c./piano] [senza b.c.]

523

2.kuoro *f* *ff* 1.kuoro *p* *pp*

Got - tes, das der Welt Sün - de trägt! Er - barm dich ü - ber uns! O du Lamm

$(\text{C}): VII^5 \xrightarrow{4} IV^6 VI^7 -^{Asu} V$ (a): $I^6 D^{VI^7} VI D^6 \rightarrow V -^7 I^6$
 $D^4 VI^6 V^{(i)9b}$ NB. $I IV^5 I^4 D^{VII(VI)}$ [senza b.c.]
 [con b.c.]

533

2.kuoro *ff* *f*

Got - tes, das der Welt Sün - de trägt! Gieb uns dei - nen Frie - den!

$D^{(V)6}$
 $D^{VII^4} \xrightarrow{2} IV^{6b} V^{(i)9b} I I^6 \xrightarrow{5} IV II^6 I^6 V^7 I$
 [con b.c.] NB.

Kokoavaa

Olemme edellä tutustuneet ilmaisua palvelevan harmonian muotoihin C. Ph. E. Bachin litanioissa ja tarkanneet, millaisten tekstinkohtien yhteydessä sävellellistä luonnehdintaa niissä esiintyy sekä millaisin keinoin se on aikaansaatu. Tapauskohtaisesti muuttavana asiana ilmaisuharmonian tarkastelu on sidoksissa detailjanalyysiin, ja sen metodiset käytänteet hahmottuvat pitkälti käytännöstä käsin. Yhteenvetona havainnoinnista esitettäköön seuraavat ajatukset.

Tonaalisuuden laajeneminen ja modulaatio

Ilmaisun palveluksessa harmoniset keinovarot laajenevat ja tonaalinen ajattelu avartuu. Milloin tonaalisuuden laajenemisen ja modulaation välinen raja on liukuva – kuten se J. S. Bachilla on (vrt. de la Motte 1976, 142) – analyysissä tullaan niiden väliseen rajankäyntiin. Siihen joudutaan myös C. Ph. E. Bachin litanioissa, joissa askeettinen *cantus firmus* käytännössä vakioi kuoro-osuuksien kantasävellajit. Kun varsinaisen sävellajinvaihdoksen mahdollisuudet tästä syystä supistuvat vähiin, modulatorista vaihtelua on synnyttävä myös lyhytkestoisemmilla harmonis-tonaalisilla jännitteillä. Tämä näkyy sovitusten kokonaiskuvassa. Kyseisiä tehtävän asetteluun kytkeytyviä ja siitä muistuttavia kahleita säveltäjä litanioissa itse asiassa koko ajan harmonianhallintansa voimin tempoo.

Litanioiden tonaalinen operaatioalue

Kohdesävellyksissä on – kuten C. Ph. E. Bach itse asian ilmaisee – ”vain kahdenlaisia modulaatioita, jotka toistuvat parisataa kertaa”. Sanonta tarkoittaa kvintin etäisyydellä toisistaan olevien perussävellajien (G/a) jatkuvaa, tappavan säännöllistä vuorottelua. Tuloksen kokonaisvaikutelma käy kahtaalle: *cantus firmuksen* säätelemä tonaalinen peruskierto pysyy samana, detailjitasolla sitä vastoin sävelkudosta rikastuttavat samanaikaisesti sekä kirkkosävellajeihin palautuvat käänteet että kromatiikka ja enharmoniset harhauttamiset (vrt. Soinne 1996, 32–33).

Harmonis-tonaalisten mahdollisuuksien laajentumisessa on merkitystä tietyillä tetrakordeilla, joiden vaikutus näkyy sävelkudoksen sekä lineaarisessa että harmonisessa elämässä. Tonaalisen ”perusliikenteen” kannalta huomionarvoisia ovat G-duurin yhteydet luonnolliseen eli aioliseen ja dooriseen a-molliin. Kolmisointujen osalta kyseiset vastaavuudet voidaan ryhmittää yleiskuvaksi seuraavasti:

Harmonisen a-mollin mukaiset
G-duurin (lepotheoiset) asteet:

G: II = a: I
G: IV = a: III

Aiolisen a-mollin mukaiset
G-duurin (perustehoiset) asteet:

G: I = a: ♯ VII
G: VI = a: V ♯

Muunnettuina lisäksi:

G: VI ♯ = a: V
G: ♯VII = a: VI
G: III = a: II
5 ♯

Doorisen a-mollin mukaiset G-duurin (lähinnä D-tehoiset) asteet:

G: III = a: II G: V = a: IV♯
5♯ G: VII = a: ♯VI

G-duurin jokainen kolmisointu löytyy näin jonkinmuotoisena a-mollista, josta käsin vastaavuudet ovat:

a: I aiolisena G: II a: V aiolisena G: VI
a: II doorisena G: III a: VI doorisena G: VII
a: III aiolisena G: IV a: VII aiolisena G: I
a: IV doorisena G: V [a: VI on lisäksi = G: VII miksolyydisenä]

Em. asteikkojen sisältämät nelisoinnut ja kolmisointujen nelisointumuotoiset välidominantit tekevät yllä hahmotetusta harmonioiden varastosta jo varsin monimuotoisen. Kun siihen lisätään ilmaisun mukaan tihenevä ja laantuva kromatiikka ynnä satunnaisempi enharmonisten tehojen käyttö, harmonis-tonaalisen tapahtumisen kokonaiskuva muodostuu duuri–molliajattelun näkökulmasta pakostakin kirjavaksi. Modulaatiomielessä kyseeseen tulevien sävelalojen etumerkinnot sijoittuvat enimmäkseen kolmen ristin ja kahden b:n välille.

Dominanttiset harmoniat

Voimakkain, tonaalisesti täsmällisimmin määräytyvä dominanttiteho C. Ph. E. Bachille on, kuten hänen isälleenkin, dominanttiseptimisointu. Mikäli yhden soinnun voi yleensä katsoa edustavan sävellajia, tämä on ainoa kyseeseen

tuleva. Vähennetty nelisointu, jonka ilmaisullisen arvon romanttisen harmonian kehitys sittemmin imi tyhjiin, puolestaan merkitsee hänelle irrallisempaa, indifferentimpää ja monikäyttöisempää dominanttisuutta. Litanioissa se tuntuu paikoin erkanevan tekstuurin kokonaisuudesta erilliseksi ilmaisulliseksi tehoksi. Myös dominanttisista harmonioista koostuvissa kromaattisissa jatkumoissa sen rooli on merkittävä.

Vähennetty nelisointu on ilmeisesti klassisen ajan alussa – J. S. Bachin ajan rikkaan harmonian redusoiduttua kolmisointupohjaiseksi ja tasavireisyyden yleistettyä – kuultu eri korvin kuin ennen sitä ja sen jälkeen. Sen dissonanssiarvo on ollut suurempi ja se on tuolloin ollut vähemmän kulunut kuin vuosisataa myöhemmin. Meidän romantiikan perinnön rasittamalle korvallemme vähennettyjen nelisointujen määrä C. Ph. E. Bachin litanioissa (vanhassa n. 60, uudessa n. 80 kappaletta) on huomattavan korkea.³⁰ Harvinaisempina muunnosointutehoina edellä mainitun rinnalla esiintyvät ylinousevat sekstisoinnut (tyypit G, F, It.), joita on noin neljäsosa vähennettyjen nelisointujen määrästä.³¹

Pitemmissä ilmaisullisesti väkevässä jaksossa dominanttiset jännitteet tiivistyvät kromaattisiksi jatkumoiksi, jotka poikkeavat eriaisteisesti tonaalisesta peruskehiksestä. Niiden vaikutus laannutetaan palaamalla liturgiseen normaaliharmonisaatioon, joka muodostaa ilmaisullisille tihentymille taustan ja vertailupohjan.

Tarkattaessa harmonian ilmaisullista käyttöä litanioissa yleensä kontekstin merkitys korostuu: käytettyjen keinojen teho, erottuvuus ja affektiivinen voima ovat suhteessa siihen, mitä on edellä ja mitä seuraa. Milloin valmistavassa sointujaksossa esimerkiksi pitäydytään tavanomaiseen liturgiseen normaalikieleen, herättesanan intoivoaan esille kohottamiseen voi riittää yksinkertainen vd-teho jne.

³⁰ Ilmari Krohn kirjoittaa 1940 muunnosoinnuista liturgisessa tyylissä mm. seuraavasti: ”– näiden sointujen joukossa on yksi, josta täytyy erityisesti varoittaa, koska se moniaissa kirkkomusiikkijulkaisuissa näkyy olevan miltei ainoa, jota on rohkeammin käytetty. Tarkoitamme vähennettyä nelisointua, jonka sävy aina on ahdistava ja ikäänkuin sävelten siipiä sitova, jopa usein vain imelästi hempeilevä ja tervettä hengellistä elämää edustavalle tyylille vieras. Harvat ovat ne tilaisuudet, joissa tätä sointua voi käyttää häiritsemättä liturgisen säveltyylin eheyttä.” (1940, 79–80.) Vaikka Krohnin näkemykseen mielellään yhtyykin, C. Ph. E. Bachin litanioiden synty-aikana historiallinen tilanne oli toinen: vähennetyt nelisoinnut ilmaisullinen ylikulutus, johon romanttinen harmonia myöhemmin ajautui, ei tuolloin ollut vielä kunnolla alkanutkaan.

³¹ Isänsä kuoleman johdosta laatimassaan nekrologissa (1751/1754) C. Ph. E. Bach mainitsee Johann Christoph Bachin (1642–1703) käyttäneen eräässä motetissaan ylinousevaa sekstiä, mikä näyttää olleen ajan ympäristössä harvinaista. Kyseinen dissonanssikäyttö on liittynyt tekstiherätteeseen musiikilliseen ilmaisuun, ja isosetänsä ansioista ensimmäisenä C. Ph. E. Bach mainitseekein sävelelliseen keksintään yhdistyneen tekstintulkinnan väkevyyden: ”Besonders ist obiger Johann Christoph in Erfindung schöner Gedanken sowohl als im Ausdrucke der Worte stark gewesen.” Määreet ”galant und singend” ja ”vollstimmig” esiintyvät arvioissa tyylillisinä vastakohtina, kirjoitustapoina, joiden soveltamisessa säveltäjä satoi ajan maku: ”Er setzte, so viel es nämlich der damalige Geschmack erlaubte, sowohl galant und singend als auch ungemein vollstimmig.” (Mizler 1754, 159.)

Harmonia ja dynamiikka

Harmoninen ajattelu ja dynamiikka tuntuvat litanioiden ilmaisuharmonisissa kohdissa pitkälti synkronoituvan toisiinsa, mikä näkyy nuottikuvan viitteissä aksentoivina voiman lisiinä tai sen yllättävinä vähentyminä. Näin tietty modulatorinen käänne tai yksityinen sointuteho painottuu esityksessä säveltäjän tarkoittamalla tavalla. Merkinnät aktivoivat laulajia, ja tulkinnan vakuuttavuus paranee. Sävelellisen keksinnän tasolla harmoniset ja dynaamiset keinot näyttävät osin myös kompensoineen toisiaan: milloin *cantus firmuksen* askeettisuus on liiaksi rajoittanut sointuvalintaa, apua on haettu dynaamisista vaihteluista, jotka näyttää ratkaistun samanaikaisesti harmonisaation kanssa.

Kokonaisuutena C. Ph. E. Bachin kuorodynamiikka porrastuu tasoihin, joiden toteutus käytännössä pitkälti vakioituu. Ilmaisuuun liittyvät voimavaihtelut eivät yleensä ole liukurajaisia (vrt. Soinne 1996, 29–30), vaan pikemminkin kontrastoivia: selvästi merkittyjä crescendoja ja diminuendoja löytyy niukalti (esimerkki nro 28 on lajissaan poikkeus). Enemmän kuin voiman lisää, dynaamisilla viitteillä tuntuu usein tavoitellun esityksen selkeyttä ja tuloksen vakuuttavuutta. Erityisen oleellisena säveltäjä pitää tapaa, jolla jokin keskeinen sana tai kohta intonoituu, ts. miten se kuulijan korvissa tällöin erottuu ympäristöstään. Hienommat vaihtelut toteutunevatkin osin äänenkäytöllisin, esim. juuri intonaatioon liittyvin keinoin.

Vaikka jotkut ilmaisua palvelevat, rajun kontrastoivat voimamerkinnot vaikuttavat nuottikuvassa ohjailevilta ja pateettisilta (vrt. Soinne 1996,28), niitä kannattaa käytännön muusikon emotionaalisten tehojen taju. Oma aikamme, joka on tottunut mieltämään esitysviitteitä myöhempien tyylien keskivertokäytännön hengessä, löytäneenä niistä yhtä ja toista varteenotettavaa.

Dynaamiset vaihtelut ovat olleet säveltäjälle tärkeämpiä kuin sanalliset esitysviitteet, joita litanioiden nuottitekstissä on kaiken kaikkiaan suhteellisen vähän. Tämän pani romantiikan aikana merkille C. H. Bitter (1868, 313), joka otti vertailukohdaksi Wagnerin oopperat mainiten detaljiesimerkkinä Lohengrinin I näytöksen. ”Varsinaiset ilmaisuviitteet” on litanioissa sisällytetty sävellysten tekstuuriin.³² Myös C. Ph. E. Bachin soitinsävellyksissä temposanoihin lisätyt sävymääreet käyvät loppuaikoina harvinaisemmiksi.

³² A: ”– – muss man sich sagen, dass hier wie in der klassischen Musik überhaupt, die eigentlichen Ausdrucks-Bezeichnungen in den Inhalt, nicht aber in äusserlichen Vorschriften gelegt sind.”

Lineaarisesta dimensiosta

Harmoniseen ajatteluun sulautuvat sävellystekniset keinot, joilla C. Ph. E. Bach litanioissa taistelee ylä-äänien monotonisuutta vastaan, ovat moninaiset. Vaikka niiden käyttö on pitkälti kontekstikohtaista, tietyt piirteet ovat palauttavissa kenraalibasson koulimaan satsikuvaan. Avainasemassa on basson muotoaminen: skaalalinja diatonisena, kromaattisena, pidätyksin linearisoituna jne., samoin murtointervallikulut: terssit, kvartit, kvintit ja jopa sekstit. Tärkeä on myös toistuvan bassonsävelen ostinomainen hyväksikäyttö ja vastaavasti sopraanon katkotun urkupisteen hyödyntäminen harmonioissa, mikä sekkin voi olla rytmitykseltään ostinomaista. Lineaarinen voima ilmenee – pienten finessien ohella – pidätystehojen plastisessa hyväksikäytössä ja satsin kokonaishallinnassa: se tuntuu jo liikesisällöltään *contrapunctus simplex* -tyyppisten jaksojen melodisessa linjanvedossa. Muunnosointujen sijoittuminen milloin vahvalle, milloin heikolle tahtiosalle vaikuttaa niin ikään harkitulta (vrt. C. Ph. E. Bach 1753, §29).

Kirjaamisen ongelmallisuudesta yleensä

Vaikka tekstin tulkintaa palvelevat harmoniset käänneet pysyvät C. Ph. E. Bachin litanioissa valtaosalta helppotajuisina³³, ne antavat aiheen mieltä merkinnän roolia analyysissa ylimalkaan. Soinnullisesti mutkikkaampaan aineistoon siirryttäessä ilmaisuharmonian tarkastelu näet panee merkinnän usein terveellisellä tavalla koetukselle. Kohteen yksilöllisyys pakottaa kontekstuaaliseen havainnointiin, ja tarkastelun tuloksia on hankala sääntö pohjaistaa, saati systematisoida. Samanaikaisesti harmonisen tapahtumisen kirjaaminen vaikeutuu, mikä saattaa johtaa mainituntyyppisen materiaalin karttamiseen ja sen korvaamiseen helpommin normittuvalla analyysiaineistolla. Merkinnälliset hankaluudet ovat kyseisessä tapauksessa³⁴ kuitenkin pohjaltaan myönteinen asia, mitä voitaisiin valottaa seuraavan tapaisella, tahallisen provosoivalla kritiikillä.

³³ C. Ph. E. Bachin aikalaisten ”tekstinmukaisiksi” mieltämien harmonisten käänneiden yleiskuva antaa jo aavistuksen 1780-luvun kuulemistavasta, jonka taustalla väikky klassisen tyylin kolmisointupohjainen harmonia kadenssimuodosteineen.

³⁴ Kysymys on tonaalisen musiikin tarkastelussa sovelletusta keskimääräisestä normaalianalyysistä, jota litanian detaljiesimerkkien tarkastelussa noudatettiin.

Tonaalisen musiikin analyysissä noudatettujen, duuri–molli-ajattelun mukaisen keskimääräiskäytänteiden vaiheilla väikkyy latentti mielikuva dominanttisen sointusuhteen vakioisuudesta. Sitä symboloivat merkinnähän pysyvät kontekstista riippumatta pitkälti samoina, ja niiden käyttö rakentuu käsitykselle, jonka mukaan ”soinnut pyrkivät” johonkin. Vaikka ne epäilemättä näin tekevät, leimasinmaisesti yhdentävä kirjaaminen suggeroi pitämään kyseistä pyrkimistä liian vakiona. Ongelmalliseksi tilanteen tekee se, että satsiteknisen tapahtumisen kirjattu kokonaiskuva rakentuu voittopuolisesti osayksiköistä ja niiden omalakiseksi miellelytystä toiminnasta käsin. Tällöin toistuvista harmonisista jatkumoista tulee herkästi normeja, kadenssiajattelu kaavoittuu, lineaarinen elementti eristyy ”äänenkuljetuksen” nimikkeen alle ja kontekstuaaliset tekijät jäävät liian vähälle huomiolle. Poikkeavien ilmiöiden luokittuessa epätavallisiksi myös ilmaisulliset erityisratkaisut joutuvat lasketuiksi niihin. Lueteltuja haittoja kompensoi (näennäisesti) rutiininomaisen analyysimerkinnän helpontuminen. Mitä yksityiskohtaisempaan kirjaamiseen pyritään – merkinnän tarkentaminen on aina mahdollista – sitä kavalammin se liukuu pääasiaksi ohi soivan tason. Lopuksi valta siirtyy hiljaisen hyväksynnän merkeissä sääntöjen systematiikalle.

Tosiassissa väldominanttisten sointusuhteiden kiinteys kromatiikan tiheydessä muuttuu ja niiden merkitys relativoituu. Soinnullisen tapahtumisen kirjaaminen tuntuu tällöin joskus menettävän funktionsa: mutkikkaissa kromaattisissa jatkumoissa se muuttuu yrityksiksi sovittaa eri tonaliteettien palasia mielekkääseen järjestykseen. Monitulkintaiset tapaukset pakottavat valintoihin, ja analyysissä työstyy esille ”merkinnällisiä hirviöitä”. Vaikka hahmotusmahdollisuuksien kirjallinen erittely on opiskelumielellä kelvollista ajankulua (vrt. de la Motte 1978, 185), oleellista on soivan sävelkudoksen jännitteiden tajuminen: näiden heijastaminen merkein ja symbolein jää aina viitteelliseksi. Relatiivisen kirjaamisen tulisi olla tämän perusoivalluksen visuaalista myötäilyä.

Ilmaisullinen aspekti, jonka heijastumista sävelkudoksessa olemme edellä tarkastelleet, tuo kuvaan emotionaalisen, subjektiivisen, normeista poikkeavan ja yhtenäistävää paketoitua uhmaavan elementin, joka kuvastaa sävelllisen keksinnän pyrkimystä yksilöllisyyteen. Se vieroo manereita, toistuvuutta ja ennalta-arvattavuutta karttaen kaikkea, mikä kahlitsee välitöntä tunneilmaisua. Näin ollen se kavahtaa myös kaavoja, sääntöjä ja systematisointeja. Tuleekin kysyneeksi, olisiko ilmaisuharmonian tarkastelu kenties osin näistä syistä jäänyt kokonaisuutena suhteellisen vähälle huomiolle, puhumattakaan siitä, että asiasta olisi tehty pitemmälle meneviä johtopäätöksiä. Arnold Scheringin yli puoli vuosisataa sitten peräänkuuluttama erityinen musiikillisen ilmaisun tutkimus (*musikalische Ausdrucksforschung*), joka mahdollistaisi sävelkudoksen sisällöllisten ja emotionaalisten kvaliteettien mielekkään huomioonoton, on sanan varsinaisessa mielessä antanut odottaa itseään. Sen tarve on viime vuosina korostunut mm. esiklassisen kauden aktualisoitumisen myötä (Soinne 1993, 24–25). Ilman tutkimuksellista pohjaa ”ilmaisuharmonian” kaltaiset yleisnimikkeet jäävät kliseiksi. Sanalliseen tekstiin

liittyvä ja sitä heijastava harmonian käyttö on sen tarkastelun rajattu osa-alue, jonka materiaalia tulisi analyysissä hyödyntää.

C. Ph. E. Bach hyväksyi musiikin nimeämisen ”tunteen kieleksi” (*Sprache der Empfindung*), jonka sävelten tuli myös kuulijassa koskettaa tunteita, ikään kuin puhua niille (*zu unsern Empfindungen reden* / Suchalla 1994, 1248). Litanioissa kyseinen asenne ilmenee uskonnollisesti motivoituneessa muodossa, osin tietoisena tekstin tulkintana. Tulos on yksilöllinen. Tekstuurin muodonta vaikuttaneet pyrkimykset ovat välistä niin erisuuntaisia, että etenkin johtavan kuoron osuuksissa tonaalista kokonaisilmettä on monesti vaikea yksiselitteisesti määrittää. Joissakin tapauksissa ilmaisullinen tendenssi sinänsä riittää satsiteknisen menettelyn motiiviksi. Sen luoma vaihtelu saa paikoin aikaan kirjavuutta, jolloin se vaikuttaa tonaalisuutta hajoittavana tekijänä. Lopukkeen funktiossa litanioissa tulee niin ikään esille harmonioita, jotka eivät nykykorvassa ole kadenssaalisia ja jotka näkyvät nuottikuvassa epätavallisina asteina. Tarkkailija joutuu pohtimaan tapauskohtaisesti säerajojen pysähdyttävyyttä sinänsä, mikä puolestaan on tekemisissä fermaattien toteutuksen kanssa.

Notaatio ja tempoajattelu

J. S. Bachin kantaattikoraaleissa nuottikuva koostuu ”mustista nuoteista”, ja sitä hallitsevat liikettä edustavina aika-arvoina pitkälti kahdeksasosat. C. Ph. E. Bachin koraalipohjaisissa sävellyksissä notaatio pysyy yleensä puolinuottivaltaisena, ts. ”hartaan” ja ”kirkollisen” näköisenä (vrt. Soinne 1996, 26–27), jolloin kahdeksasosien rooli liukuu neljäosille. Litanioissa viimeksi mainittuja on suhteellisen niukalti (uudessa litaniasa hieman enemmän kuin vanhassa).

Säveltäjän tempoviitteitä *sehr langsam* ja *langsam* voidaan soveltaa sananmukaisesti lähinnä litanioiden muodoltaan sulkeutuvammassa äärijaksoissa *Kyrie – Trinitas* ja *Agnus Dei – Kyrie*, jotka eivät ole kovin pitkiä. Kokonaisvaikutelma ja jäsenytyvyys riippuvat tällöin pitkälti fermaattien toteutuksesta.³⁵ Ylipitkissä ”luetteloissa” (jaksot A/B), jotka lähenevät olemukseltaan harmonisoitua resitatiivia, *cantus firmuksen* sävelkaavapohjaisuudelle olisi sitä vastoin yritettävä tehdä jollakin tavoin oikeutta. Toteutuksen yleisotetta voitaisiin niissä kenties, plastisesti laulun maaperällä pysyen, hieman elävöittää puhelaulun suuntaan. Tekstin jäsentely tapahtuu fermaatein, joiden merkitys esityksen vastaanotettavuudelle on pitkissä periodeissa ratkaiseva. Kysymys on liturgisesta käyttömusiikista, joka on olemukseltaan rukousta.

³⁵ Säveltäjän *vanhan litanian* alkuun merkitsemän tempoviitteen (*Sehr langsam*) kirjaimellinen soveltaminen kautta linjan olisi – huolimatta esipuheen lisäohjeista (vrt. Soinne 1996, 6, alaviitteet 8 ja 10) – yhtä epäviisasta kuin fermaattien vakioksi käsitetty pitäminenkin. Varminta kuolemantuomiota litanioille sävellyksinä merkitsisi viime vuosina muotiin tullut mekaaninen heittomerkkimaneeri (vrt. Soinne 1996, 27).

Epilogi

Carl Philipp Emanuel Bachin sävellyssoppi

Yhdeksän kuukautta ennen kuolemaansa C. Ph. E. Bach kirjoitti 8.3.1788 päivätyssä kirjeessä kustantajalleen J. G. I. Breitkopfille, josta oli vuosien kuluessa tullut hänen uskottu ystävänsä: ”Aion kirjoittaa nykyajan vaatimusten mukaisen sävellyksen oppaan, joka sisältää tarvittavat säännöt ja josta kaikki turha pedanttisuus jätetään pois: sillä tahdon, jos Luoja elinpäiviä antaa, päättää elämäntyöni.”³⁶ Yleisölle tarkoitettujen sävellystensä sarjan C. Ph. E. Bach oli ilmoittanut päättävänsä neljä kuukautta aikaisemmin ja maininnut tällöin litaniat suurimuotoisen *Ramler-kantaatin* rinnalla (Suchalla 1994, 1240 / Soinne 1996, 30–31). Taiteellisen karrierin lopettamista seuraa näin teoreettisen tilinpäätöksen tarve, joka *Versuchin* kirjoittajan tapauksessa on edellisen johdonmukainen jatko ja täydennys.

Esiklassisen tyylikehityksen myötä melodinen ajattelu periodisoituu ja kadenssin merkitys korostuu. Tällöin harmonian käsite sekä kapenee että kaavoituu. Kyseiseen muutosprosessiin C. Ph. E. Bach monilla sävellyksillään, myös litanioilla, ottaa tietoisesti kantaa (vrt. Soinne 1996, 32). Se, että näiden pyrkimysten hedelmänä olisi jatkossa ollut sävellyssoppi, on mielenkiintoinen tieto. Toteutuneena C. Ph. E. Bachin suunnitelma olisi täsmentänyt kuvaa hänen merkityksestään musiikin teoreetikkona ja valottanut uudella tavalla myös hänen suhdettaan Bach-koulun perintöön. Olisimme saaneet dokumentoidun näytön siitä, miten kenraalibassoajan ajatteluun kasvanut ja sen valmiudet hallitseva säveltäjä koki 1700-luvun toisella kolmanneksella tapahtuneen satsiteknisen ajattelun muuttumisen. Teos olisi epäilemättä ollut kannanotto myös ajan teoreettisiin julkaisuihin, joiden kirjossa kyseisenä siirtymäaikana yhdistyvät mitä moninaisimmat linjat, pyrkimykset ja aspektit.³⁷ On mahdollista, että itse tulos

³⁶ A: ”Ich will eine Anleitung zur Composition, mit den nöthigen Regeln u. mit Auslaßung aller Pedanterey, nach jetziger Zeit schreiben; u. damit, wen mich Gott leben läßt, will ich schließen.” (Suchalla 1994, 1260.)

³⁷ Tasot, joilla yhä tiheämmässä tahdissa ilmestyvien sävellyssoppien ainekset pyrkivät tasapainoon ja uudenlaiseen kanavointiin (vrt. Soinne 1993, 90–91), ovat 1700-luvun tyylinmuutoksen maisemassa epätavallisen moninaiset. Teoreettista satsin hallintaa tavoitellaan perinteisten kontrapunkti- ja kenraalibasso-oppien laskemalta pohjalta, jota soittotekniset ja esitykseen liittyvät aspektit vielä eriasteisesti värittävät. Kenraalibassokäytännön lakkaaminen ja harmonian käsitteen teoretisoituminen liittyvät tähän. Tyyllillis-esteettisessä ajattelussa yhdistyvät samanaikaisesti vanhat ja uudet ainekset. Asioiden valikointia ja yhdistelyä leimaa ylimalkaan eriyttämisen pyrkimys. Spesifisemmän sävellyssopin linjalla tullaan J. Riepelistä (1755/1768) H. Kochiin (1782/1792) ja G. G. Sulzeriin (1792/1794), minkä rinnalla sävellyksessä pyritään avaamaan myös harrastelijoille. Rameaun harmoniaoppi ja tonaalisuusperiaatteen tiedostuminen muokkaavat osaltaan kehityksen kuvaa (vrt. Christensen 1993).

olisi ollut merkitykseltään vähäisempi kuin johtopäätökset, joiden resonanssi-pohjana sillä olisi historiallisessa katsannossa ollut edellytykset toimia. Pohdittaessa, mitä C. Ph. E. Bachin kaavailemassa sävellysojissa³⁸ olisi asiatasolla esimerkiksi voinut olla, joudutaan palaamaan mm. harmonian käyttöön ja modulaation käsitteeseen. Näihin kytkeytyvien ongelmien erittely on erillisen artikkelin aihe.

Kirjallisuus

Allgemeines Gesangbuch auf Königlichen Allergnädigsten Befehl zum öffentlichen und häuslichen Gebrauche in den Gemeinen des Herzogthums Schleswig, des Herzogthums Hollstein, der Herrschaft Pinneberg, der Stadt Altona und der Grafschaft Ranzau. Altona. Erste Ausgabe 1781.

Bach, C. Ph. E. 1753 / 1762. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen.* I–II. Berlin. [II osan postuumi painos: Leipzig 1797.]

Bach, C. Ph. E. 1995. *Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria.* Suomentanut ja selityksin varustanut Paavo Soinne. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Bach-Dokumente. Hrsg. von Bach-Archiv Leipzig (J. S. Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Supplement). Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze. Kassel und Leipzig.

Bach-Dokumente Bd. III 1972. *Dokumente zum Nachwirken J. S. Bachs 1750–1800.*

Bach, J. S. *Johann Sebastian Bachs vierstimmige Choralgesänge.* I: 1784, II: 1785, III: 1786, IV: 1787. Leipzig: Breitkopf.

Bitter, C. H. 1868. *Carl Philipp Emanuel Bach und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder.* Berlin. [Neudruck Leipzig 1977.]

Christensen, Thomas 1993. *Rameau and the Musical Thought in the Enlightenment.* Cambridge.

Christensen, Thomas 1996. Johann Nikolaus Bach als Musiktheoretiker. *Bach-Jahrbuch* 82.

Cramer, Johann Andreas. *Poetische Uebersetzung der Psalmen mit Abhandlungen über dieselben.* I: 1755, II: 1759, III: 1763, IV: 1764. Leipzig.

Helm, Eugene 1987. *Thematic catalogue of the Works of Carl Philipp Emanuel Bach.* New Haven / London.

³⁸ Käsitys, jonka mukaan C. Ph. E. Bachin *Versuch* olisi suurten kenraalibassotraktaattien (Heinichen, Sorge, Marpurg, Kirnberger) tavoin ”pohjaltaan” jo sävellysojissa (Christensen 1996, 98), on yleistävä: Bachin teos ei ole suoraan rinnasteinen edeltäjiensä kanssa. Sen vertaaminen aikavälillä 1760–1790 syntyneisiin sävellysojoihin on osin vielä ongelmallisempaa.

- Hoch-Fürstl. Schleswig-Holsteinisches Gesangbuch zum Gottgeheiligten Nutzen des öffentlichen Gottesdienstes, wie auch derer Haus-Andachten gefertigt, Nebst einem Anhang Geistreicher Gebeter.* Kiel 1762.
- Honegger, Arthur 1952. *Ich bin Komponist.* Säveltäjän tarkistama saksankielinen käännös: Suzanne Oswald. Zürich.
- Kandelbach, Ada 1990. Die Kirchenliedkompositionen C. Ph. E. Bachs. Julkaisussa *Carl Philipp Emanuel Bach und die europäische Musikkultur des mittleren 18. Jahrhunderts.* Göttingen.
- Kramer, Richard 1985. The New Modulation of the 1770s: C. P. E. Bach in Theory, Criticism, and Practice. *JAMS* 38.
- Krohn, Ilmari 1940. *Liturgisen säveltyylin opas.* Helsinki.
- Kurth, Ernst 1920. *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan.* Bern.
- Reichardt, Johann Friedrich 1791. *Musikalisches Kunstmagazin.* Zweiter Band. V–VIII Stück. Berlin.
- Salmenhaara, Erkki 1968. *Sointuanalyysi.* Helsinki.
- Schoenberg, Arnold 1969. *Structural Functions of Harmony.* Revised edition with corrections. Edited by Leonard Stein. New York / London.
- Soinne, Paavo & Saarinen Unto 1977. *Analyysikirja.* Helsinki.
- Soinne, Paavo 1983. Kenraalibasson käsitteestä, ajankohtaisuudesta ja tutkimuksesta. *Sibelius-Akatemian vuosikirja Sic* 1. Helsinki.
- Soinne, Paavo 1993. Tempus, affectus ja artikulaatio Carl Philipp Emanuel Bachin teoksessa ”Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen”. *Sibelius-Akatemian vuosikirja Sic* 4. Helsinki.
- Soinne, Paavo 1996. Carl Philipp Emanuel Bachin kaksi litaniaa. *Musiikki* 1/1996.
- Suchalla, Ernst 1993. *Carl Philipp Emanuel Bach im Spiegel seiner Zeit. Die Dokumentensammlung Johann Jacob Westphals.* Herausgegeben und kommentiert von Ernst Suchalla. Hildesheim – Zürich – New York: Georg Olms Verlag.
- Suchalla, Ernst 1994. *C. Ph. E. Bach, Briefe und Dokumente.* Kritische Gesamtausgabe. II osa. Göttingen.
- Wolf, Erich 1965. *Der vierstimmige homophone Satz. Die stilistischen Merkmale des Kantional-satzes.* Wiesbaden
- Artikkelin kummankin osan (Musiikki 1/1996 ja 1/1997) nuottinäytteet on tietokonetyönä piirtänyt MuM Atte Tenkanen.*

Pekka Suutari

Identiteetin käsitteestä etnomusikologiassa ja kulttuurintutkimuksessa. Ruotsinsuomalaisen musiikin tapaustutkimus

Kun syksyllä 1990 aloin Göteborgissa nykyisen väitöstutkimukseni, antoi ohjaajani Lars Lilliestam ohjeen tutkia, mitä musiikki merkitsee ruotsinsuomalaisten identiteetille. Tässä kysymyksenasettelussa identiteetti oli käsite, jota vasten musiikkia saatettiin peilata, ts. identiteetti oli jotakin olemassa olevaa ja musiikki kenttätyön tutkimuskohde.

90-luvulla erityisesti kulttuurintutkimuksen kentällä identiteetin käsite on kuitenkin kyseenalaistettu ja sitä koskeva tutkimus on räjähdysmäisesti kasvanut. Stuart Hallin (1996b/1988) kirjoitukset *Minimal Selves* ja *New Ethnicities*, joissa hän pohtii omaa identiteettiään jamaikalaisena mustana Britanniassa sekä mustien kulttuuri-identiteettiä yleensä, olivat osaltaan alku uudelle identiteetikäsitykselle, joka pohjautuu pikemminkin eroon ja toiseuteen kuin myötäsyntyiseen ykseyteen. Samalla identiteetin käsitteelle on annettu suunnaton painoarvo, siinä kiteytyvät ”subjektiviteetin lausumattomat kertomukset” (Hall 1996b, 115).

Pohdinta siitä, mitä on ruotsinsuomalaisuus ja miten identiteettiä pitäisi tutkimuksessani käsitellä, eivät ole johtaneet tämän käsitteen sivuuttamiseen, vaan pikemminkin tutkimukseni on edennyt yhä enemmän kulttuuri-identiteetin kriittisen tarkastelun ja tarkemman määrittelyn suuntaan. Teoreettis-metodologisesti katsottuna kysymyksenasetteluni olisikin parasta muotoilla uudelleen käsitteiden järjestystä vaihtamalla: mitä identiteetti merkitsee ruotsinsuomalaisten musiikille?

Kulttuurintutkimuksen – ja sittemmin myös etnomusikologian – tutkimuskentässä kasvanut identiteettipohdiskelu on ollut tutkimukselleni keskeistä toisessakin mielessä: ruotsinsuomalaisilla tanssipajoilla tein mielestäni merkittävän havainnon, että musiikki ei yksinomaan ”heijasta” identiteettiä (joka näkemys on myös Mikko Heiniön ja Pirkko Moisalan johtaman identiteettiprojektin lähtökohtana; Heiniö 1994, 5), ikään kuin tanssimusiikkiharrastuksen taustalla olisi jokin olemassa oleva yhteinen käsitys siitä, mitä on suomalaisuus tai ruotsinsuomalaisuus. Musiikki tuntui pikemminkin muodostavan tilanteita, joissa tällainen identiteettiorientaatio toteutui; musiikki konkreettisesti rakensi ruotsinsuomalaista identiteettiä saattamalla ihmiset yhteen ja kokoamalla re-

pertoaareja, jotka olivat tanssivan yleisön ja esiintyjien mieleen, ainakin siinä määrin, että he kokoontuivat viikko toisensa jälkeen tanssipaikoille puhumaan suomea, kuuntelemaan, tanssimaan ja soittamaan ruotsinsuomalaista musiikkia, olemaan ruotsinsuomalaisia ja toteuttamaan uutta identiteettiä uudessa asuinmaassaan/kotimaassaan.

Tämä selittää sen, miten helpottunut olin, kun löysin konstruoituvan identiteetin teorioita, joita tässä artikkelissa tulen esittelemään sekä etnomusiikologian että kulttuurintutkimuksen piiristä. Samalla tutkimukseni painopiste on siirtynyt siirtolaisuudesta monikulttuurisuuteen, kulttuurien kohtaamiseen ruotsinsuomalaisten ”musiikkimaailmassa”.

Väitöskirjatutkimukseni kohteena on siis ruotsinsuomalaisten kulttuuri-identiteetin rakentuminen musiikin tekemisen, harrastamisen ja musiikkikokemusten kautta. Tarkastelen tätä prosessia osin historiallisena kehityksenä, mutta pääosin kuitenkin havainnoinnin, haastattelujen ja kenttätöyön avulla nykykulttuurin ilmiönä. Tämän artikkelin tarkoituksena on tarkastella tutkimuksen teoreettista puolta – identiteetin käsitettä ja sen käyttöä esteettisten kokemusten ja etnisyysskategorioiden (ruotsinsuomalaisuus) luoja. Tässä suhteessa tämä artikkeli on jatkoa kahdelle edelliselle, joissa identiteettiä käsiteltiin toisaalta lokaalisuuden ja yhteisöllisyyden tuottajana (Suutari 1996a) ja toisaalta kulttuurin muutoksen dynaamisena tekijänä (Suutari 1996b). Kenttätöaineistoa on esitelty jo aiemmissa raporteissa (Suutari 1993 ja 1994).

Identiteetti ja esteettinen elämys

Tutkimuksessani kulttuuri-identiteetin käsite toimii symbolisena kategoriana (suhteessa siihen, miten kulttuuria representoidaan musiikin avulla), symbolisena rakenteena (suhteessa siihen, miten sen avulla luodaan merkityksiä ympäröivään kulttuuriin; esim. Ehn & Löfgren 1982, 10; Geertz 1973, 448) sekä strategiana ryhmän sisäisen integraation rakentamisessa (esim. Skutnabb-Kangas 1989, 262). Identifioituminen johonkin etnisyyteen edellyttää rajojen konstruoimista, mutta olemassa olevat kulttuuriset rajat eivät määrittele musiikkia, vaan myös päinvastoin: musiikki määrittelee identiteettejä. Kategoriat pakottavat miettimään identiteetin autenttisuutta ja identiteetin poissulkevia merkityksiä (mitä kuuluu ruotsinsuomalaisuuteen ja mitä siihen ei kuulu), mutta kategoria sinänsä on viime kädessä tärkeämpi kuin sen sisältö. Kukin saa määrätä oman ruotsinsuomalaisuutensa ja sen, millaisia musiikillisia piirteitä siihen kasautuu. Yhteisöllisyys on yksilöllisyyttä siinä mielessä, että elämys on subjektiivinen kokemus (vrt. Moisala 1993, 138), mutta musiikillisen elämyksen kautta hahmottuu kokemuksista tärkein: ihmisen paikka yhteisössä ja tunne yhteisistä elämyksistä, yhteenkuuluvuudesta.

Simon Frithin mukaan identiteetin tutkimuksen yhteydessä on luovuttava homologian mallista ja alakulttuuriteorioista, joissa tietty musiikki vastaa tiettyä sosiaalista ryhmää. (Samantapaisista kulttuuriessentialistisista näkemyksistä johtuen on Frith [1996, 109] kritisoinut sellaista naistutkimusta ja afroamerikkalaista tutkimusta, joissa musiikkituote olennaisesti riippuu tekijän sukupuolesta tai etnisyydestä). Tietty ryhmä voidaan kuitenkin kategorisoida lukemattomien kriteereiden perusteella, jotka eivät anna tulokseksi samaa ihmisten joukkoa. Siksi ruotsinsuomalaisen identiteetin ja musiikin sijaan olisi tarkasteltava *identifioitumisen prosesseja*. Tässä suhteessa on tärkeää huomata, että identiteetti symbolisena kategoriana ja strategiana ei kuvaa jotakin olemassaoloa sinänsä, vaan pikemminkin kokemusta ja kokemusten ketjun muodossa tapahtuvaa identifikaatioprosessia. Arkimerkityksessään identiteetti viittaa ihmisten jakamiin suhteellisen vakiintuneisiin piirteisiin ja yhteiseen alkuperään, mutta tutkimuksellisesti sen merkitys on (tässä) lähes päinvastainen: identiteetti on prosessi, joka rakentuu jatkuvasti uusista osasista, ja sen voimana on pyrkimys sijoittaa minuus (self) ympäröivään kulttuuriin. Prosessiin sisältyy sekä jatkumo, identiteetin historiallinen puoli, että dynaamisuus, identiteetin jatkuva konstruointi kokemusten ja situaatioiden pohjalta. Se tulee siis pikemminkin yksilön ulkopuolelta (identiteetti on kertomuksiin sitoutumista) kuin hänen sisäsyntyisistä ominaisuuksistaan – yhteinen alkuperä tietysti motivoi identiteettiä koskevaa pohdiskelua ja kamppailua. Identiteetti on dialogi, joka ei koskaan ole täydellinen (Hall 1996a, 2).

Frithin (1996, 122) mukaan identiteetistä puhuminen merkitsee kokemuksesta puhumista: juuri esteettinen kokemus saa fanit sitoutumaan ihailemaansa musiikkiin – jos moitat heidän musiikkiaan, moitat heitä itseään (heidän identiteettiään) (Frith 1990, 72). Musiikki on Frithille tapa elää yhdessä, tansseissa käyminen on yhteinen toiminnan muoto ja musiikki yhteisen esteettisen kokemuksen tuottaja, ilmaisukanava. Frith korostaa, että sosiaaliset ryhmät eivät omaa yhteisiä arvoja tai identiteettejä siinä mielessä, että kulttuuriset aktiviteetit (esim. tanssiminen) olisivat tällaisten jaettujen arvojen seurausta. Frithin mukaan kokemus ryhmän olemassaolosta on päinvastoin seuraus näistä aktiviteeteista ja esteettisestä kokemuksesta (musiikin kautta). (Frith 1996, 111.)

Musiikki tarjoaa erinomaiset edellytykset identiteettien tuottamiselle, sillä musiikin esteettinen kokeminen on yhtäaikaista niin yksilöllistä kuin kollektiivistäkin (tästä esim. Slobin 1992, 25 ja Frith 1996: 123). Musiikkia voidaan kuunnella yhtä hyvin yksin kotona kuin julkisessa tilaisuudessaakin, mutta kummassakin tapauksessa se tuottaa elämyksen tasolla mielikuvan musiikkiin liittyvästä alkuperästä tai kokemuksen siihen liittyvistä arvoista, metaforista jne. Nämä merkitykset voivat liittyä yhtä hyvin lähiympäristöön kuin maantieteellisesti kaukaisiin paikkoihin ja kulttuureihin: esim. suomalainen Nirvana-fani voi tuottaa musiikin avulla merkityksiä, jotka liittyvät Nirvanan aitouteen, elämäntapaan, tapaan kohdata todellisuus jne., mutta hän tuottaa merkityksiä myös ympäristöstään: millaiset ihmiset kuuntelevat / eivät kuuntele Nirvanaa,

ja miten he puhuvat siitä. Vastaavasti ruotsinsuomalainen voi musiikin avulla rakentaa Suomi-kuvaansa tai kuvaansa ruotsinsuomalaisista kyseisen musiikin kuluttajina.

Tällaiseen lähtökohtaan liittyy oletus, että mikään musiikki ei tuota esteettistä kokemusta ilman siihen liittyvää kontekstuaalista tietoa. Samassa mielessä Mark Slobin on kirjoittanut musiikkikulttuurien alueellisuuksien uudelleen hahmottumisesta (deterritorialization) analysoidessaan, kuinka paikalliskulttuureista tulee alueellisia ja edelleen ”alueiden välisiä” (transregional). Tärkein seikka tässä on juuri konkreettisuus ja näkyvyys (visibility), jonka perusteella ihmiset voivat käsin kosketeltavasti samastua johonkin tyyliin, integroitua siihen kulttuurin maailmaan, jota kyseinen tyyli edustaa. Kuitenkaan tyylin konnotaatio ei voi olla sama kaikkialla ja kaikille – esim. Bulgarian valtion naiskuoron folkloristinen musiikki pulpahti kansainväliseen tietoisuuteen juuri kun bulgarialaiset itse olivat kyllästymäisillään sen poliittiseen tarkoitukseen (ideologiseen puhtauteen). (Slobin 1992, 7–10.) (Tyylin reseption eklektisyyden vuoksi Lawrence Grossberg välttelee kokonaan ”tyyli”-sanan käyttöä: vastaanottajat eri paikoissa purkavat [decode] tyylin sisällölliset merkitykset niin monin eri tavoin, ettei siihen sisälly enää mitään olennaisia pysyviä piirteitä – joihin Dick Hebdigen [1979] käänteentekevät alakulttuuriteoriat pohjautuivat.)

Etniset identiteettiopiot

Musiikin tehtävänä on tuottaa esteettisiä elämyksiä, jotka voivat toteuttaa (realisoida) yksilön kulttuuri-identiteettiä – ts. hänen näkemystä itsestään ja niistä ryhmistä, joihin hän kuuluu. Ne liittyvät hänen sisäisen kokemusmaailmansa ulkopuoliseen mahdollisuuksien maailmaan. Tämä puolestaan voi tarjota konventioita ja sovittuja merkkejä, jotka vahvistavat identiteetin (eli luovat vastaavuuksia eletyn maailman ja ulkopuolisten impulssien välille). Yhtä tärkeä aspekti kulttuuri-identiteetissä on ihmisen suhde toisiin ihmisiin. Kuten Slobin myöhemmin toteaa, vähemmistökuulttuurin musiikin avulla voidaan toteuttaa (periamerikkalainen) unelma menestyksekkäästä kuulumisesta yhteisöön ja samanaikaisesti korostaa yksilöllisyyttä ja erilaisuutta. Esimerkkinä hän mainitsee Mary Watersin (1990) tutkimuksen *Ethnic Options*, jonka mukaan amerikkalaiset katoliset tahtoivat ylläpitää etnisyyttään, mikä ei kuitenkaan estänyt heitä solmimasta inter-etnisiä avioliittoja. Etnisyyden korostaminen merkitsi tutkituille vahvuutta ja yksilöllisyyttä, jonka vastakohtana olisi ollut valjampi amerikkalaisuus: ”– – kuulua ryhmään, ’tiimiin’, mutta olla [samalla] yksilöllinen, ’erottuva’”. (Slobin 1992, 34.)

Identiteettiin liittyy tunne kuulumisesta johonkin (Slobin rakentaa useita kategorioita kuulumisen luonteen mukaan: sukulaisuusmetafora, *affinity*; kuulu-

minen, *belonging*; valinta, *choice*; ryhmäsidonnaisuus, *bonding*). Mielenkiintoista kyllä, identiteetti voidaan tuottaa yksilöllisesti liittämällä siihen osasia kaukaisistakin kulttuureista, esimerkiksi tietyn musiikin avulla. Identiteetti ja itsensä määrittely ovat ilmiöinä läheisiä. Identiteetin olemassaolo merkitsee, että ihminen on määriteltävissä, siis olemassa: hän ei ole ei-kukaan, kasvoton osa massaa. Vahva identiteetti merkitsee jatkuvaa tasapainoilua ryhmän kollektiivisten kulttuuristen ilmausten ja yksilöllisen erottumisen välillä (esim. Adorno 1990; Simmel 1986, 33). Symboliset identiteetikategoriat, kuten musiikki, rakentavat rajoja (mm. Stokes 1994, 6) ja konkretisoivat siten ihmisten yksilöllisyyttä (suhteessa toiseuteen). Paradoksaalisesti tämä yksilöllisyys on yhteisön vahvistamaa ja luo yhteenkuuluvuutta ryhmänä – vastaavuuksia odotuksille ja toteutuneelle kulttuuriselle käyttäytymiselle. Aina musiikin avulla tuotettu kommunikaatio ja rajojen konstruoiminen ei ole viatonta ja vilpittöntä, vaan – kuten Martin Stokes toteaa – se voi olla myös raadollisen vallankäytön väline. Musiikki saattaa olla keino tuottaa avoimen aggressiivisia ja väkivaltaisia ilmauksia kuten Stokesin analysoimissa Pohjois-Irlannin ristiriidoissa, esimerkiksi protestanttien heinäkuinen marssi katolisilla alueilla ja vastapuolen kelttiläiset musiikki-illat (Stokes 1994, 8–9).

Taisto Hujanen (1986) tutki ruotsinsuomalaisten ”identiteettioptioita” 70- ja 80-lukujen vaihteessa ja tuli siihen tulokseen, että ruotsinsuomalaisilla on ollut erittäin vähän keinoja toteuttaa vähemmistöidentiteettiään. Vähemmistöidentiteetin toteuttaminen oli kuitenkin mahdollista ainakin jollain tasolla, sillä muut optiot, olla joko ruotsalainen tai suomalainen, olisivat olleet mahdollisia vieraassa maassa asuttaessa. Edes toinen sukupolvi tuskin voisi assimiloituneimmillaankaan yksiselitteisesti ja pelkästään toteuttaa identiteettioptiota *ruotsalainen*. Hujanen mukaan vähemmistöidentiteetistä ja ruotsinsuomalaisuudesta kertoivat mm. suhde työhön, joka poikkesi työnteosta kotimaassa (Suomessa) sekä kielitaistelu lasten oikeudesta saada suomenkielistä kouluopetusta. Musiikkia Hujanen ei mainitse identiteettisymbolina, vaikka se ilmiselvästi jo 70-luvulla oli tärkeä osa kollektiivista identiteettiä ja yhteenkuuluvuutta, se oli siis ruotsinsuomalaisuuden avainsymboli (käsitteestä *avainsymboli* ks. Ortner 1973). Hujanen aineisto kerättiin kyselyillä ja suurella joukolla haastatteluja, eikä hänen aineistoonsa sisällynyt musiikillisia identiteettistrategioita, joita epäilemättä kunkin Ruotsiin muuttaneen siirtolaisen kulttuuriin ratkaisuihin kuului.

Aappo I. Piippo esim. muisteli kiihkeimpiä siirtolaisuusvuosia 60- ja 70-lukujen vaihteessa, jolloin olot ruotsinsuomalaisille olivat raskaat, mutta viikonloppuisin tansseissa otettiin ilo irti elämästä (haastattelu 11.2.91). Nämä vuodet olivat todella merkillisiä – nuoret siirtolaiset olivat repäisseet itsensä irti juuristaan ja perhesiteistään lähteäkseen uuteen maahan. Työ oli raskasta, mutta vastaavasti rahaa oli käytössä juhlimiseen ja ylellisyystavaroiden ostoon. Samalla yksityisetkin tanssijärjestäjät aloittivat toimintansa, ja tanssimisesta tuli tärkeä instituutio ruotsinsuomalaisten keskinäisessä kanssakäymisessä. Bände-

jä perustettiin ja artisteja kutsuttiin esiintymään Suomesta, ja toiminta sai edelleen jatkuvan pysyvän luonteen.

Vaarallista olisi kuitenkin määritellä ruotsinsuomalaisuutta tiukasti etnisenä kategoriana ilman suhdetta muihin ryhmiin ja ruotsalaiseen valtakulttuuriin: erityisesti 90-luvulla kyse voi olla päinvastoin joustavasta ja mukautuvasta kulttuuri-identiteetin piirteestä, koska monet ruotsinsuomalaiset kuuluvat etnisyyden mukaan useampaan kuin yhteen kategoriaan (esim. inter-etniset avioliitot), tai ainakin liikkuvat useamman (kuin yhden) etnisen ryhmän kulttuureissa. Etnisyys on siten pikemminkin poliittinen käsite ja kulttuurinen strategia ja kategoria, jossa ihmiset voivat tilanteen mukaan toimia eri tavoin (olematta ”takinkääntäjiä”). Kokemuksia halutaan ymmärtää entistä paremmin ja niistä halutaan nauttia. Ne tekevät ihmisestä yhtä aikaa ainutlaatuisen (vähemmistö) ja tiettyyn aikaan ja paikkaan kuuluvan (ajanmukainen).

Tällaisessa tilanteessa musiikin ei tule tehdä poissulkevia eroja tai aikaansaada katkeraa kamppailua, mutta musiikin tulee silti pystyä luomaan ja hyödyntämään sellaisia piirteitä, jotka entistä selkeämmin identifioituvat jonnekin: *tämä kokemus liittyy minun suomalaisuuteeni*. Se, että identiteetti on joustava, ei tarkoita sitä, että myös musiikin tulisi olla joustavaa. Monikulttuurisessa ympäristössä vähemmistön musiikki tuntuu pikemminkin vahvistavan omia erityispiirteitään – kilpailutilanteessa vahvuudet nousevat entistä selkeämmin esiin. Yksilö elää useissa ”musiikkimaailmoissa”, käyttää useita kategorioita, jolloin koko hänen ”repertoarinsa” on ratkaisevaa identiteetin kannalta. Siksi ruotsinsuomalainen musiikki ei ole millaista tahansa – sillä on selkeästi tunnistettava luonne ja merkitys lokaalisuuden ja vähemmistöidentiteetin rakentamisessa. Norjalainen Kjell Skyllstad huomauttaakin, että identiteetti koostuu arvoista, jotka omaksutaan kulttuuristen ”kohtaamisten” kautta. Näissä kohtaamisissa musiikilla ja muilla taiteilla on erityisen suuri merkitys, koska niiden kommunikaatio on luonteeltaan emotionaalista ja tuottaa vahvoja elämyksiä (”peak experiences”). (Skyllstad 1992, 282–283.) Myös Slobinin mukaan musiikillinen elämys on luonteva ”taktiikka” identiteetin ”strategiassa”, ja se toimii erityisesti latenttien, alitajuntaisten, identiteetin osatekijöiden ”kokoavana pisteenä” (Slobin 1992, 34).

Etnomusikologia ja monikulttuurisuus

Vähemmistökulttuurit ja erilaiset alakulttuurit ovat, kiinnostavaa kyllä, olleet musiikintutkimuksen tärkeimpiä painoalueita viime vuosien etnomusikologiassa. Tarve paikallisten kulttuuri-identiteettien määrittelyyn on tutkimuksen lähtökohtana yhtä hyvin Suomessa, Ruotsissa kuin angloamerikkalaisessa tutkimuksessakin. Musiikki muodostaa identiteettejä, mutta toisinaan yllättävillä tavoilla: jokin musiikki, joka ei näytä sisältävän kansallisia piirteitä,

vaan kaikki musiikin osatekijät on lainattu kansainvälisistä vaikutteista, voi silti muodostua kansallisen itsetunnon rakentajaksi. (Vrt. Lars Lilliestamin Abba-esimerkki [1995, 41–48].) Kulttuurit vellovat maapallon puolelta toiselle ja musiikilliset piirteet ja tyyli vaikuttavat toisiinsa, mutta silti mikään musiikki ei ole riippumatonta kontekstistaan: edes Abban musiikki ei ole ”juuretonta”, vaikka Simon Frith on niin väittänytkin (Frith 1989, 168).

Kulttuurien välinen vuorovaikutus tulee esiin useita kanavia pitkin, joista Arjun Appadurai (1990) on erottanut viisi tuottamistapaa, jotka muodostavat omat ”maisemansa”: *etnisyys (ethnoscapes)*, *media (mediascapes)*, *teknologia (technoscapes)*, *talous (finanscapes)* ja *ideologia (ideoscapes)*. Appadurain mielestä maiden tai maanosien sijasta pitäisi maapallon ”kulttuurialueita” hahmottaa em. ”maisemien” perusteella, koska niillä postmodernissa maailmassa on maantieteellisiä rajoja (tai esteitä) voimakkaammat vaikutukset. Etnisyydellä Appadurai ei tarkoita tiettyyn paikkaan identifioituvaa ryhmää, vaan liikkuvia etnisyyksiä, siirtolaisia, ”kulttuurienvälisiä analyytikkoja”. Postmodernin kulttuurin kohdalla tilanne on George Lipsitzin mukaan sikäli erilainen, että tietyn tuotannollisen alueen kamppailun sijasta käydään kamppailua kulutuksesta ja markkina-alueista. Samoin pääomaa sijoitetaan tietyn paikan sijasta kulttuuriseen hallintaan, koska jaettu kulttuuri ei ole sidoksissa maantieteelliseen paikkaan, vaan pikemminkin kuvitteelliseen paikkaan (”theatrical or dramatized space”). (Lipsitz 1994, 5–7.)

Lipsitzin kirjan otsikko, *Dangerous Crossroads*, on peräisin haitilaisen Boukman Eksperiansin tunnetusta, mutta julkisuudessa kielletystä kappaleesta *Kalfou Danjere* (”Vaaralliset tienhaarat”). Yhtyeen musiikki on kotimaassaan paitsi suosittua, myös poliittisesti vaikutusvaltaista: se yhdistää taitavasti musiikin ”kieltä” ja opposition poliittista kieltä. Samalla se on kuitenkin merkittävää myös kansainvälisellä kentällä: yhtye hyödyntää Lipsitzin mukaan esim. eteläafrikkalaista *mbaqanga*-musiikkia, joka edustaa vapaustaistelun dialogia eri puolilla maailmaa. Boukman Eksperiansin yleisö eri maanosissa voi tulla tietoiseksi Haitin poliittisista ongelmista tai yksinkertaisesti vaikuttaa vain tekemällä yhtyettä (ja sen mahdollisia sanktioita) tunnetuksi. Samalla tavoin monet muutkin yhtyeet eri maissa osaavat ottaa haltuunsa median ja kaupallisuuden ja siten yhdistää kulttuuria ja politiikkaa. (Lipsitz 1994, 11–12.) Asiaa mystifioimatta ei liene liioiteltua väittää, että vähemmistön musiikissa, aina kun se saa kaupallista menestystä ja mediapoliittista painoarvoa, on merkitystä myös identiteetille tekemällä vähemmistökulttuuria tunnetuksi ja ryhmää itsestään tietoiseksi.

Erityisen mielenkiintoinen tutkimuskohde on nuoren Ruotsissa syntyneen sukupolven enkulturoituminen monikulttuuriseen maailmaan; onhan Ruotsissa noussut jo kaksikielinen sukupolvi, jonka liikkuvuus eri kulttuureissa on vielä melko tuntematon alue alan tutkijoille. Musiikkikasvatuksen piirissä on tehty mielenkiintoisia tutkimuksia monikulttuurisilla alueilla, joilla kulttuurien väli-

sen kanssakäymisen on nähty kehittyvän (Leongin [1992] käsitteiden mukaisesti) multikulttuurisesta tilanteesta (rinnakkainasettelu), interkulttuuriseen (vuorovaikutus, rajojen rikkominen) ja transkulttuuriseen (kulttuurienvälinen, muuttunut musiikkikulttuuri).

Musiikin ja teatterin instituutti Oslon yliopistossa organisoii tutkimuksen, jonka kohteena oli interkulttuurisuus 18 norjalaisessa peruskoulussa ja näiden etnisten kulttuurien vuorovaikutusmuotojen väliset erot. Koulut jaettiin tutkimuksessa kolmeen vertailuryhmään: kuusi koulua edusti interkulttuurista kokeilua, kuusi multikulttuurista ja kuusi koulua toimi vertailuryhmänä (opetusta jatkettiin entiseen tapaan). Interkulttuurisissa kouluissa oppilaiden eri etnisyydet otettiin mahdollisimman tasavertaisesti huomioon opetuksessa (erityisesti taiteen avulla). Norjassa asuvat ulkomaalaiset värvättiin opettamaan vieraita kulttuureja, ja opettajia kutsuttiin tarvittaessa myös ulkomailta eli oppilaiden kotimaista. Opetus organisoitiin teemavuosien mukaan ("Afrikka", "Kiina", "Singapore" jne.). Multikulttuuriset koulut vastaavasti toivat suunnitelman mukaan esiin entistä enemmän monikulttuurista musiikkia esim. konserttien avulla. Eri kulttuurit saivat tasavertaisen aseman alueen kulttuurissa, mutta lapsia ei suoranaisesti kädestä pitäen ohjattu toisten oppilaiden kulttuuriin. (Skjellstad 1992, 283–287.) Kulttuurien kohtaamisessa oli suuria eroja vertailuryhmien välillä. Koulussa, jossa oppilaat oppivat tasavertaisesti norjalaisen kulttuurin lisäksi vieraita kulttuureja, näistä kohtaamisista alkoi muovautua uusia transkulttuurisia muotoja, jotka ylittivät etniset rajat ja saivat eri ryhmät toimimaan projekteissa yhteisten tavoitteiden saavuttamiseksi. Erilliset etniset identiteetit saivat samalla vahvistusta toisten ryhmien kunnioituksen ja ymmärtämisen muodossa.

Slobin on myös havainnut, että alakulttuurien ja valtakulttuurien välisen vuorovaikutuksen lisäksi merkittävää kommunikaatiota tapahtuu etnisyyksien välillä. Interkulttuuri on etnisyyksien kanssakäymistä, kulttuuripiirteiden lainaa, ilmausten "politiikan" hyödyntämistä ja toimimista monikulttuurisissa ympäristöissä. Vähemmistöön kuuluvan muusikon on pidettävä toinen silmä oman kulttuurin yleisössä ja toinen superkulttuurin tulkintakehyksessä (Slobin 1992, 65). Tällainen koodin vaihto on vähemmistön keino toimia interkulttuurisessa kentässä; se on strategia sellaisten merkitysten tuottamiseksi, jotka ylittävät etnisten kulttuurien rajat.

Kulttuurin kautta yksilö representoi symbolisin keinoin arvojaan ja identiteettiään. Se, mikä representoituu kulttuurissa, on ihmisen keräämän kokemuksen, tiedon ja tuntemusten summa. Kulttuurissa ihminen liikkuu kuin kala vedessä: hän ei tiedosta toimintaansa mutta käyttää kulkureittiensä varrella kiinnostusteitä, joiden avulla suunnistaa eteenpäin. "Kulttuuria" valmistetaan hänelle, musiikkiteollisuus satsaa uusiin kulttuuriisiin aluevaltauksiin ja entisten vakiinnuttamiseen, ja päättäjät pohtivat kulttuuri-instituutioiden toimintaa. Silti kulttuuria ei kuluteta, eikä valmis "kulttuurituote" vastaa koskaan yksilön tarpeita sellaisenaan. Niiden avulla yksilö hallitsee elämäänsä, ympäristöään ja

identiteettiään. Ihminen ei elä jossakin ”kulttuurissa” kuten hän elää maantieteellisessä paikassa vaan poimiessaan assosiaatiovarastosta johonkin ympäristöönsä liittyvät kulttuurisen tulkinnan ei vain ”tunnista” kulttuuria vaan pareminkin uudelleentulkitsee sen (vrt. Moisala 1991, 109).

Anthony Seeger on todennut tutkittuaan Suyá-intiaaneja, ettei musiikkia tule tulkita ainoastaan osana kulttuuria tai kulttuurin kontekstissa, vaan että musiikki toimii myös kulttuurin ja yhteisön organisaation tuottamisessa – se on eräs kulttuurin aktiivisimpia komponentteja. Musiikin ja tanssin tuottama emotionaalinen kokemus toimii arvojen ja käsitysten tuottajana ja kiteyttäjänä. (Seeger 1987.) Musiikkia ei esitetä ”kulttuurin sisällä”, vaan kulttuuri toteutuu ja organisoituu olennaisesti musiikin kautta ja sen avulla:

Musiikki ei ole vain ”jotakin”, joka tapahtuu yhteisössä. Yhteisön voidaan myös ymmärtää olevan ”jotakin”, joka tapahtuu ”musiikissa”. (Stokes 1994, 2.)

Norjalaiset tutkijat Odd Are Berkaak ja Even Ruud ovat käsitelleet postmodernin kulttuurin moninaisuutta ja sen dynaamisuutta esseekokoelmassaan *Den påbegynte virkelighet* (1992). Kirjan otsikko (”aloitettu todellisuus”) viittaa nykykulttuurin tulkinnanvaraiseen ja vakiintumattomaan luonteeseen lähtökohtanaan ajatus, että ”vielä määrittelemätön” tai ”luokittelematon” musiikkiin liittyvä merkityksenanto on kaikkein tehokkain nykykulttuurin yksikkö. Esim. nuorisokulttuuri käyttää aktiivisesti hyväkseen tätä määrittelemätöntä uutuutta ottaakseen etäisyyttä valtakulttuuriin, vanhempien ja koulun etabloimaan kulttuuriin ja myös nuorisokulttuuriin itseensä. Nykykulttuuri tulee nähdä *symbolisena strategiana* (vrt. myös Ehn & Löfgren 1982), jolla vahvistetaan ja luodaan kuvaa ulkomaailmasta ja omasta roolista ja paikasta siinä.

Berkaakin ja Ruudin mielestä (mm. Julia Kristevaan ja Zygmunt Baumanin nojautuen) modernin yhteiskunnan tuottama vierauden tunne ei olekaan yksilölle negatiivinen asia, vaan myös olennainen osa identiteettiä – se on keino tuottaa joustava ja monimerkityksellinen minäkuva. Vieraantuneisuudesta huolimatta (tai juuri sen avulla) luodaan liikkuva identiteetti (vrt. myös Hall 1996b, 114), jolloin tavoitteena on elää nykykulttuurin moninaisissa maailmoissa, useammassa niistä, yhtä kotonaan kuin yksikulttuurisessa yhteisössä elävä eheästä (onko sellaista?) identiteetistä nauttivakin. Moninaisuus on nykyihmisen identiteetti itsessään ja fragmentaarisuus postmodernin representaatio. Käsitökseni mukaan tällainen vieraantuneisuus ei tarkoita kuitenkaan juurettömuutta – ainakaan ihanteellisimmillaan.

Erityisesti siirtolaiset elävät usein tilanteessa, jossa eklektinen identiteetti koostuu estetiikan, politiikan ja ideologian suhteen epäyhtenäisistä aineksista. Siksi siirtolaisten keskeinen tarve identiteettien artikulointiin ei ole vain postmoderni ilmiö, vaan myös synteesi traditiosta ja nykyhetkestä. Diasporan ilmaukset ovat emotionaalisia ja tarjoavat siksi tutkijoille luonnollisia johtolan-

koja postmodernin vieraantuneisuuden (”alienness”) analyysiin (Manuel 1995, 235).

Juurettomuus syntyy historiattomuudesta ja ristiriidasta sisäisen ja ulkoisen välillä, siitä, että menneisyys on näkymätöntä nykypäivässä. Postmodernin kulttuurin fragmentoitunut ”vieraus” ei kuitenkaan (välttämättä) ole historiattomuutta, sillä vahva identiteetti tarvitsee vahvan tunteen ja tiedon menneisyydestä. Vieraus merkitsee tämän kynnyksen ylittämistä, heittäytymistä epämääräiseen nykyisyyteen, jossa tulkintojen tekeminen on parhaimmillaankin yksilöllistä. Diskurssit eri genrejen välillä ovat siten yhtä tärkeitä kuin niiden sisältökin.

Musiikki paikan hahmottamisessa

Nykykulttuuri on osallistujille aktiivinen areena. Tietyssä paikassa liikkueensa yksilö omaksuu tavan käyttää kieltä, tavan kuunnella musiikkia, tavan tuottaa merkityksiä ja tavan tulkita kulttuuria. Kokonaisuus muodostuu siis aktiivisten tekojen seurauksena, kuten Martin Stokes (1994, 3) toteaa: cd-lelyn lataaminen kotistereoihin on toiminto, jossa yksilö tuottaa merkityksiä ympäristöönsä valitsemansa musiikin kautta.

Tällä on ainakin kaksi kiintoisaa seurausta. Ensinnäkään musiikin kuunteleminen (tai harrastaminen) ei ole pelkästään sattumanvaraista eikä missään tapauksessa tahdotonta kuluttamista (vrt. Pekkilä 1995, 50). Toiseksi musiikin kuuntelu tuottaa kyllä elämyksiä, mutta näiden kokemusten syvin merkitys piilee yksilön ja ympäristön välisissä suhteissa. Kärjistetysti musiikin kuunteleminen on mieleetöntä, jollei se auta yksilöä jäsentämään suhdettaan ympäristöönsä ja muihin ihmisiin.

Metodisesti tämä tarkoittaa, että ruotsinsuomalaisen musiikin historia – sen konventiot ja vakiintuneet tulkintakehykset – on tunnettava, jotta sen tuottama identiteetin representaatiota voitaisiin ymmärtää. Toisaalta on huomattava, että kulttuurin avulla yksilö tuottaa merkityksiä ympäristöstään – siis tässä tapauksessa ruotsinsuomalaiset käyttävät musiikkia identiteettinsä rakentamiseen, ja vieläpä nimenomaan yhteisöllisyyden kautta. Ruotsinsuomalainen musiikki tai musiikkikokemus sisältää konsensuksen (Suutari 1996b, 84): *tämä on meidän musiikkiamme*. Tällainen konsensus on mielestäni erittäin kiinnostavaa juuri ruotsinsuomalaisten historiallisen tilanteen takia: kulttuuri-identiteetti etsii vieläkin muotoaan, musiikkia on käytetty ainakin 30 vuotta ryhmän koheesion ja identiteetin rakentamiseen (Suutari 1996a, 44), mutta yhteinen ja vahvistettu, julkisesti annettu ”yleistyyli” on muodostamatta – tai se on vasta muotoutumassa. (”Yleistyyli” viittaa jonkin ryhmän omaksumaan ja hyväksymään musiikkiin [tai muihin kulttuuripiirteisiin], jonka leviämistä voimakkaasti tuetaan tiedotusvälineiden, kasvatuksen ja instituutioiden avulla.

Yleistyyli voi olla myös ulkopuolelta määritelty ”superkulttuurin” ilmaus, kuten Slobin kirjoittaa [1992, 37].)

Sopimuksenvaraisuus ja yhteisöllisyys musiikin kokemisessa ja tulkitsemisessa ei tietenkään tarkoita, että kaikki ruotsinsuomalaiset kokisivat musiikin tai identiteetin samalla tavalla. Moninaisuus nostaa esiin kysymyksiä nykykulttuurin luonteesta: se on määrittelemätöntä (saadessaan muodon ja määritellyn sisällön sen voima nykykulttuurina heikkenee), se on yksilöllistä (jokainen luo omat sosiaaliset käytäntönsä, oman ihmissuhde- ja kulttuuriverkostonsa) ja lisäksi se on paikkaan sidottua (musiikki konkreettisesti lokalisoii ihmistä ja kulttuuria).

Kulttuuriteollisuus tuottaa jatkuvasti materiaalia, jonka käsittelyssä määrittelemättömyys ja moninaisuus ovat päällimmäisiä tekijöitä, ja jonka tuloksena helposti syntyy vieraantuneisuuden tunne. Nykykulttuuri sisältää tunnusmerkkejä, joiden funktio on hahmottaa yksilön ja yhteisön rooleja – minä ja muut. Luonteenomaista postmodernille kuuntelukokemukselle on ambivalenssi; asiat voidaan tulkita monin eri tavoin, mikään ulkomaailman malli ei ole vedenpitävä, vaan ainoastaan sisäisesti ristiriitaiset identiteettimallit voivat vastata edes jollakin tasolla todellisuutta.

Modernin kulutusyhteiskunnan muutostahti hallitsee suurta osaa kokemuksestamme ja arvoistamme. Epävarmuudesta (”keitä me olemme”) on tullut osa identiteettiämme. (Berkaak & Ruud 1992, 11.)

Anthony Giddens on määritellyt postmodernia kulttuuria ja sen suhdetta paikkaan. Paikka on Giddensin mukaan sosiaalisen kanssakäymisen areena (1990, 18). Moderni yhteiskunta kuitenkin ylittää fyysisen paikan rajat, eikä musiikkikulttuuri välttämättä tapahdu konkreettisesti ympäristössä – tätä Giddens kutsuu *paikan hämärtymiseksi* (”dislocation”). Uudelleen sijoittumista postmoderniin nykykulttuuriin voitaisiin kutsua *jälleenpaikantumiseksi* (”relocation”), jolloin pirstaloitunut maailmankuva ainakin osittain kootaan yhteen esim. musiikin avulla. Musiikki ja tanssi tarjoavat keinoja ympäristön hierarkiseen uudelleenjärjestämiseen, ja niiden avulla voidaan tulla osaksi ryhmää, tuntea kollektiivista yhteenkuuluvuutta, jaettua identiteettiä ja elämysmaailmaa. Musiikki ei tällöin ole vain identiteetin heijastaja, vaan sen rakentaja, tuottaja, jonka avulla voidaan strukturoida sosiaalista todellisuutta.

Ilman tanssipaikkoja ruotsinsuomalaiset olisivat olleet entistä vähäisempien mahdollisuuksien edessä etsiessään uutta identiteettiä ruotsinsuomalaisina (Suutari 1993). Musiikki toimii tässä suhteessa paitsi konkreettisesti sosiaalisen toiminnan ”maisemana” tai ”areenana”, myös tunnetasolla kulttuuristen elämysten aikaansaajana ja siten identiteetti-prosessin elementtinä. Jotta musiikki voisi ylipäättään toimia tällaisena rakennusaineena, sen on jatkuvasti kyettävä uudistumaan ja tarjoamaan inspiraatiota ja haasteita yleisölle, tanssijoille ja esiintyjillekin. Esitettävä musiikki ei ole vain ruotsinsuomalaisten tans-

simusiikkia eikä jonkin sosiaalisen musiikkimaun tai kontekstin vahvistamaa (legitimoimaa). Tanssimusiikin ensimmäinen tehtävä on olla *hyvää musiikkia*, jotta siihen liittyvät sosiaaliset tilanteet todella tapahtuisivat:

Tärkeää ei ole vain musiikin esitys, vaan *hyvä* esitys, jotta musiikki ja tanssi voisivat saada sosiaalisen tapahtuman ”toimimaan” (Stokes 1994, 5).

Vaikka musiikki sinänsä on abstraktia, se ei ole identiteettien rakentumisen (ja tutkimisen) esteenä. Päinvastoin: musiikki ”on” sitä, mitä tilanteeseen osallistuva ryhmä olettaa sen olevan. Tässä mielessä Simon Frith (1996, 122) tutkisikin esteettisiä kriteerejä etnomusikologian (vrt. Nettl 1983 ja Merriam 1964) perinteisten funktionaalisten sijasta. On huomautettava kuitenkin, että esteettiset kokemukset ja kategoriat pohjautuvat toisaalta musiikin tuotantokanaviin ja siten musiikin ”funktioihin”. Analyysimalli, joka ottaa huomioon sekä reseption että tuotannon, selvittää parhaiten musiikin käyttöä ja kokemista kulttuurin kontekstissa.

Tutkimuskohteena ruotsinsuomalainen musiikki määrittäytyy antiessentialistisesti käyttäjien ja sosiaalisten tilanteiden analyysissä osana kenttätöitä (antiesentialistisesta määrittelystä ks. Grossberg 1995). Erityisesti toista sukupolvea haastatellessani olen havainnut, ettei mikään muu musiikinlaji tunnu yhdistävän ruotsinsuomalaisen musiikin kuuntelijoita: he voivat orientoitua lisäksi heavy metalliin, kansanmusiikkiin, Elvikseen, jazziin ym. Musiikillisesti täysin yhtenäistä kategoriaa on mahdoton muodostaa, vaikka tanssimusiikki onkin, yllättävää kyllä, ylittänyt sosiaalisia ja sukupolvirajoja ruotsinsuomalaisen yleisön identifioitumisen kohteena (affektisitoumuksena). Ruotsinsuomalainen tanssimusiikki ei edusta tässä tutkimuksessa mitään yhtenäistä sosiaalittms. luokkaa, vaan tanssimusiikin yleisöä tarkastellaan (havainnoidaan ja haastatellaan) ”kohtaamisten” perusteella. Abstraktiotasolla tanssimusiikki ei edusta vain funktionaalista luokkaa (tanssiminen, viihde tms), vaan sitä analysoidaan myös esimerkkitapauksena kulttuuri-identiteetin tuottamisesta symbolisena kategoriana.

Etnografia ja kenttätö

Monia tieteenaloja leikkaavan kulttuurintutkimuksen kentällä on viime vuosina korostettu etnografian tarpeellisuutta, jotta konkreettisia tutkimustuloksia voitaisiin esittää tekstilähtöisten analyysien lisäksi (tästä keskustelusta ks. myös Fiske 1987). Mm. Angela McRobbien mukaan kulttuurintutkimuksen olisi palattava fenomenologiaan ja empiiriseen analyysiin (kenttätö), jotta historialliset ja funktionaaliset paradigmat tulisivat tutkimuskohteiksi (suuntaus pois esteettisen mielihyvän ”tyhjiöstä”, ks. McRobbie 1994, 27). Sara

Cohen on puolestaan Simon Frithiä siteeraten korostanut etnografian tarpeellisuutta populaarimusiikin analyysissa: musiikin tuotantoa ja musiikkia itseään (tekstuaaliset tekijät) on tutkijoiden helppo analysoida, mutta musiikin käytännöistä eivät tutkijat ole olleet perillä, tai eivät ainakaan ole uskaltaneet ulos kammioistaan kenttätöihin (Cohen 1993, 123).

Myös Lawrence Grossberg vetoaa tutkijoihin, jotta nämä tekisivät enemmän työtä kulttuurin arkimerkitysten paljastamisessa ja analysoimisessa. Lähtökohdakseen Grossberg kuitenkin asettaa sen, että analyysi ei saisi olla yksin tekstin tai yksin yleisön analyysia, vaan sen pitäisi yhdistellä molempia (1995, 27). Tekstin tulkinta, reseptio (jota analysoidakseen Grossberg on kehittänyt omat analyttiset käsitteensä: *panostuskartta*, *merkityskartta*, *affektiivinen liittouma*, *ylijäämä*, *toimintakykyisyys* jne.) tapahtuu kulttuurin kontekstissa yksilön identiteetikamppailun kautta. Tekstin perusteella tehty analyysi on puutteellista, koska niitä voidaan vastaanottaa monin eri tavoin (Springsteenin fanit eri puolilla maailmaa tuottavat erilaisia merkityksiä idolinsa musiikista; ks. mts. 162). Tekstin alkuperä myös on toissijaista tekstin kuluttamisen ja merkityksenannon rinnalla, joten katse on suunnattava tekstistä sen reseptioon: tekstin ja yleisön välisiin suhteisiin. Kulttuuri ja kulttuuriset käytännöt, joissa merkitykset tuotetaan, muodostavat (Grossbergin terminologiassa) kokonaisuuden, ”apparaatin”. Se on pohja paitsi musiikin tuotannolle myös kuuntelijan kokemistavoille – se sitoo yleisön ja tekstin toisiinsa (mts. 39) affektien kautta.

Affektin voima identiteetin konstruomisessa on keskeinen, Grossbergin teoriassa affekti ei ole vain kokemuksen kautta syntynyt emootio, vaan fanin (toimijan) kyky tuottaa merkityksiä musiikissa, ilmaista halujaan tai identiteettiään. Affekti sisältää merkitysenergiaa, jolla ”on väliä” ja jonka kautta voidaan ”lisätä toimintakykyisyyttä” ja ”organisoida edes hetkellisesti vakaa identiteetti”, kokemus tasapainoisuudesta:

Fanin käsittekin viittaa läheiseen suhteeseen identiteetin ja välittämisen välillä. Se edellyttää, että identiteetillä on väliä ja että se millä on väliä, auktoriteettia, on oikea perusta vakaalle identiteetille. Mutta panostuskarttoihin sisältyvät myös rajaviivat, jotka yhdistävät eri panostuskohteet. Ne määrittelevät mahdollisuudet siirtyä panostuksesta toiseen, kytkeä identiteetin erilaiset palaset yhteen. Ne eivät määrittele ainoastaan sitä, millä kohteilla (käytännöllä, mielihyvillä jne.) on väliä, vaan myös sen, miten niillä on väliä. (Grossberg 1995, 45.)

Näitä ”panostuksia” (merkityksenantoakteja) ei voi analysoida huomioimatta kontekstia, jossa merkitykset annetaan (”panostukset tapahtuvat”; mts. 42) ja juuri näistä rakentuvat kulttuuriset merkitykset ja symbolit ja niiden käyttö identiteetin tuottamisessa (”panostuskartat – mattering maps”). Grossberg itse toteaakin analyysinsa pohjaavan yleisimpien ”kokemistapojen” tulkintaan: kulttuurin konventioiden kontekstissa panostukset, joiden avulla fanin

identiteetti rakentuu, perustuvat affektin voimaan paljastaa *ero*. Tässä Grossbergin ajattelua heikentää kuitenkin autenttisuuden lähtökohta: ”me ja muut”. Toki voimme erottautua massasta monilla eri tavoilla, mutta pelkkään toiseuteen musiikin ilmaisuvoima tuskin pohjaa, vaan sillä on oletettavasti muitakin emotionaalisia tasoja.

Kirjassaan *The Hidden Musicians* Ruth Finnegan (1989) kartoittaa englantilaisen pikkukaupungin, Milton Keynesin, asukkailleen tarjoamia musiikillisia harrastusmahdollisuuksia. Milton Keynesin musiikkimaailmat ovat ainakin jossain määrin vakiintuneita, ja niihin liittyvät kulttuuriset konnotaatiot ovat hyvin käyttäjiensä tiedossa. (Finneganin tutkimukseen sisältyy seitsemän ”maailmaa” musiikin eri aloilta: klassisen musiikin maailma, soittokuntamaailma, country & westernin maailma, jazzin, folkin, musiikkiteatterin ja rockin & popin maailmat.) Milton Keynesin musiikkimaailmojen ilmeisesti tärkein piirre onkin se, että niistä on muodostunut konventioita, joita seuraamalla asukkaat, harrastajamuusikot, voivat tuottaa kulttuuri-identiteettiään ja toteuttaa kulttuurisia pyrkimyksiään. Näitä hän kutsuu poluiksi (pathway). Finneganin mukaan musiikin tarjoamat polut ovat keskeisin syy siihen, miksi musiikin pariin hakeudutaan. (Muita vähemmän tärkeitä ovat mm. ryhmä, luokka, perhe-tausta jne.)

Nyt jo klassikoksi muodostunut teos valaisee konkreettisesti sitä prosessia, joka liittyy musiikilliseen merkityksenantoon. Musiikillisten polkujen seuraaminen on tapa sosiaalista oma musiikillinen kiinnostus (panostus) ja sen tuottamat elämykset. Musiikissa kukin yksilö toimii myös omana itsenään, koska musiikkimaailman kannalta tärkeimpiä ovat musiikilliset merkityksenannot eikä niinkään muu sosiaalinen todellisuus (Finnegan 1989, 314). Tutkimusta voisi kritisoida kuitenkin dynaamisen lähtökohdan puutteesta: musiikkikulttuuri tuottaa käytännössä itse jatkuvasti uusia merkityksiä. Postmodernin ”projekti” ei ole vain konventioiden sanelemaa vaan myös alati liikkuvien kulttuuristen ”maisemien” ja identiteettiprosessien seuraamista. Yksilöllisyys on keskeinen osa nykykulttuuria: omaa erityisyyttä voidaan korostaa etnisyyden lisäksi monin keinoin, ei vähiten musiikilliseen osakulttuuriin sitoutumalla. Yksilölliset ja yhteisölliset merkitykset on kuitenkin mahdollista yhdistää samassa tutkimuksessa. Tietty määrä sopimuksenvaraisuutta sisältyy jokaiseen musiikkikulttuuriin, sillä ilman tuota konsensusta ovat yksilön tavat tuottaa merkityksiä kokemusmaailmaansa vähäisiä, olemattomia. Yksilöllinen musiikkielämys, vaikkapa kuuntelukokemus, tuottaa aikaa, paikkaa ja identiteettiä osana kulttuurin symbolista strategiaa.

Kulttuurin konteksti, tuottamisen konventiot ja tuotantokanavien sanelemat ehdot, sekä populaarimusiikin tekstuaalinen analyysi (kritiikki) kohtaavat Theodor W. Adornon populaarimusiikin kokonaiskuvassa, jonka mm. Richard Middleton (1990, 34) on ottanut metodologiansa erääksi perusprinsiipiksi. Etnomusikologiassa, päinvastoin kuin kulttuurintutkimuksessa (mm. ”Birminghamin koulukunta”), kenttätyö ja etnografia ovat aina olleet perustavan-

laatuisia lähtökohtia kulttuurianalyttiselle teorialle. Tutkimuksellisesti olisi tarpeen yhdistää etnomusikologiseen etnografiaan sekä musiikin että tuotannon (esityskonteksti, tallenteet, media) analyysija, jotta musiikissa ja musiikkitoiminnassa konkretisoituvat arvot ja identiteetit tulisivat kokonaisuudessaan huomioituiksi. Musiikilliset piirteet ovat tuotantokanavien konventioita. Musiikin tuottaminen on ”kuluttajien” ohjaamaa, ja musiikin muoto on taas taiteilijan luovan asenteen tulosta. Adornon käyttämä analyysin peruskeema: tuotanto, muoto ja reseptio, paljastaa tehokkaimmin musiikin prosessin myös suhteessa identiteettiin.

Kulttuurin dynamiikasta

Oman kenttätyöni aloitin Kangaroossa, ruotsinsuomalaisessa tanssiravintolassa Göteborgissa 1990–91. Tarkoituksena oli ensinnä tutustua ja ottaa kontaktia tutkittavaan kenttään. Kun lähtökohtana oli kysymys: ”Mitä musiikki merkitsee ruotsinsuomalaisten identiteetille?”, oli tarkoituksenmukaista hakea haastattelujen ja havainnoinnin avulla ensikäden tietoa musiikillisista aktiviteeteista, repertuaareista sekä musiikin ja identiteetin suhteesta.

Kenttätöissä Kangaroossa huomasin pian, miten moninaista, jatkuvasti muuntuvaa ja kulttuurisiin haasteisiin vastaavaa tanssiravintolassa esitettävä musiikki oli (Suutari 1994, 102). Johtopäätökseni oli osittain ristiriidassa siirtolaisten musiikin oletetun konservatiivisuuden (”se on ikivanhaa, just kun musiikki Suomessa 60-luvulla”) kanssa. Traditio on kyllä selkeästi näkyvillä ruotsinsuomalaisten musiikissa (erityisesti kun sitä vertaa suomalaiseen musiikkiin), mutta musiikin muutos, kulttuurin dynaamisuus ja uudistumiskyky, oli odotettua selvempää. Ytimessä on kylläkin tunnistettava, selkeästi identifioituva musiikkikulttuuri (jonka kenties tärkeimpänä tehtävänä on toimia vastakulttuurina eli poiketa valtakulttuurin vastaavista musiikkimuodoista), mutta pintarakenteissa oleva elinvoima on juuri se seikka, joka houkuttelee ruotsinsuomalaisia tanssiapaikoille ja joka samanaikaisesti tarjoaa sekä jännitteitä että elämyksiä.

Dynaamisen kulttuurin päällimmäinen funktio on olla merkitysten tuottaja – ei merkitys sinänsä. Sen avulla voidaan hahmottaa ympäristöä ja kulttuurin olemusta, mutta nykykulttuuri ei ole määriteltävissä siten, että siihen voitaisiin liittää yksiselitteisiä merkityksiä:

Nykykulttuuria ei voi kuvata kuin se olisi valmis muoto tai kokonainen ja koherentti systeemi. Nykykulttuuri pitäisi nähdä *merkitysten tuottajana pikemminkin kuin merkityksenä, kirjoittamisena pikemminkin kuin tekstinä, muodon antamisena pikemminkin kuin muotona.* (Berkaak & Ruud 1992, 15; kursivoinnit omiani.)

Toisin sanoen nykykulttuurin tuottaminen ja toteuttaminen on tapahtuma, ei valmis tuote tai merkityspaketti. Se sisältää yhtä lailla uutta luovaa innovaatiota kuin traditiota hyödyntävää uudelleentulkintaa.

Berkaakia & Ruudia (1992, 15–17) soveltaen nykykulttuurin dynamiikkaa voitaisiin tarkastella ”generatiivisen” kaavan mukaan: innovaatiota seuraa legitimaatio, renovaatio ja traditio.

Innovaatio tapahtuu kamppailussa, jonka tarkoituksena on tuottaa omia yksilöllisiä merkityksiä, muista poikkeavaa identiteettiä. Yksilöllisyys korostuu yhteisöllisyyden kautta, jos ja kun innovaatio hyväksytään. Musiikin avulla tuotetaan elämys-innovaatioita eli ”emotionaalisia” kategorioita, joiden muodossa kulttuuri suorittaa ”*esteettistä oikolukua*”. Innovaation haltuunottoa seuraa *legitimaatio*, jonka tuloksena tuotetaan yleistyviä merkityksiä bourdieulaïsessä hengessä. Kulttuurin symbolit ovat enemmän tai vähemmän standardoituja, niiden avulla tuotetaan distinktioita, ja niitä edistävät yhteiskunnan musiikki-instituutiot: kritiikki, eliitti, yliopisto, oppilaitokset ym.

Legitimaatioon liittyy kuitenkin myös jatkuvaa diskurssia ja ”leikkiä merkityksillä”. Tästä kirjassa on esimerkkinä jazz-improvisaatiota käsittelevä essee *Improvisasjon som liminal erfaring*: solo toimii mielleyhtymien yllättävillä kytkennöillä, jotka perustuvat uuden informaation ja tutun materiaalin väliseen leikkittelyyn. Improvisointi on sisäistettyä ja virtuoosista assosiaatioiden hallintaa.

Renovaation (puhtaanapito) kautta merkityksiä kulttuurissa saatetaan ylläpitää jopa viimeiseen banaaliin ristiriitaan asti. Tahatonta komiikkaa esiintyy mielestäni erityisesti ”jämhätäneissä” identiteeteissä: ”ikuisesti kapinoiva rokkari” ei ole ikuisesti vakuuttava. Komiikkaa (joskaan ei harmitonta) on usein myös ”aitouteen” liittyvässä diskurssissa. Tradition sisältyy kokonainen joukko, repertoari vakiintuneita ja tunnettuja ilmaisukeinoja. Tradition roolin nykykulttuurissa voisi luulla olevan ummehtunutta, mutta sitä se ei ole, vaan siihen liittyy kaksi tradition käyttökelpoisuutta lisäävää piirrettä: *inspiraatio*, jolla eri aikakausia ja tyylielementtejä yhdistellään nykykulttuuriksi, ja *elämys*, joka syntyy siitä, että tradition elementtejä ylipäätään pystytään kollektiivisesti tulkitsemaan – se on yhteistä omaisuutta.

Tradition jatkuvuus ja innovaation uutuudet kulttuurin kehityksessä muistuttavat kovasti artikkelin alussa esittämäni identiteetti-käsitteen prosessuaalista luonnetta. Musiikkiperinteen kyseenalaistamista ja siihen nojaamista kulttuurin keskeisenä dialektisena voimana käyttää myös Bruno Netti suullista traditiota käsittelevässä teoriassaan (Netti 1983, 196). Traditio ei ole vain menneen suullista muistelemista, vaan se välittyy monin eri tavoin (mm. media) ja monien instituutioiden avulla. Perinteen kyseenalaistaminen ei puolestaan ole vain radikaalia kapinaa, vaan se on jatkuvasti oleellinen osa ihmisten välistä kanssakäymistä, jota on tapahtunut niin Väinämöisen aikana kuin ruotsinsuomalaisessa kulttuurissakin. Pelkkä nostalgia ei pidä mitään kulttuuria hengissä.

Vastaavasti kapinointi ja vastakulttuuri nojaavat usein traditioon, johon viittaamalla halutaan kritisoida vallitsevaa kulttuuria ja sen konventioita.

”Ruotsinsuomalainen musiikin maailmassa”

Väliotsikko viittaa Ruotsinsuomalaisten arkiston organisoimaan tiedonhankintaprojektiin, joka tähtäsi ruotsinsuomalaisten musiikkimaailmojen kartoittamiseen. Tietoja kerättiin haastatteleamalla nuorempia ja vanhempia muusikoita, musiikinopettajia, kuoronjohtajia ja kuuntelijoita eri puolilta Ruotsia. Ensimmäisen polven kokemukset liittyvät juuri ruotsinsuomalaisen musiikin puhuttelevuuteen valtakulttuurin vastakohtana ja sen kykyyn koota ruotsinsuomalaisia omiin aktiviteetteihinsa. Ruotsinsuomalainen musiikki tanssipaikoilla olikin hämmästyttävän yksikulttuurista, valtakulttuurin paine vaikuttaa suomalaisten piirteiden korostamiseen, jopa liioitteluun (*exaggeration*, vrt. Nettl 1983, 352).

Useat tanssimuusikot, erityisesti (muttei pelkästään) toisen sukupolven ruotsinsuomalaiset, esiintyvät kuitenkin kahdella areenalla – sekä suomalaisten tanssipaikoilla että ruotsalaisten tilaisuuksissa (esim. Select-yhtye; Suutari 1994). Jotkut ovat tehneet levyjä ruotsiksi ja jotkut jopa molemmilla kielillä (samoille ”pohjille”). Kahden eri kielen käyttäminen ja eri yleisöille esiintyminen vaikuttaa luonnollisesti myös esitettyyn musiikkiin, ruotsalaiset intonaatiot pääsevät esille omissakin sävellyksissä – tästä esimerkkinä vaikkapa karlskronalaisen Eija Huotarin tekemät äänitteet. Eri kulttuureja identiteetissään rinnakkain asettavat myös ne lukuisat muusikot, jotka kertoivat kuuntelevansa mielellään suomalaista musiikkia mutta jotka itse soittavat kokonaan toisentyypistä materiaalia – heavya, progea, grungea, punkkia ym. (esim. This Corrosion -yhtyeen basisti Marko Vainio tai Sin-yhtyeen laulaja Angela Ahola).

Kulttuurit kohtaavat myös siirtolaisten lähiössä Rinkebyssä, jossa ruotsinsuomalaiset ovat suuri ryhmä, mutta jossa elää rinnakkain kymmenittäin eri kansallisuuksia ja kieliä. Ruotsinsuomalaisnuorilla on siellä vahva identiteetti, kiitos suomalaisten luokkien ja ahkeran kerhotoiminnan. Esim. Tangopelaa-yhtye soittaa suomalaista tangoa uudenaikaisessa interkulttuurisessa kontekstissa ja esiintyy usein Rinkebyn tangoklubilla yhdessä eteläamerikkalaisten kanssa.

Eriytyisen mielenkiintoinen on varhaisnuorten kuoro Rinkeby Kids (iältään noin 10–12-vuotiaita), jonka musiikissa ja musiikinteossa maailmat ja etnisyydet kirjaimellisesti kohtaavat. Kuoroa vetävä Eric Bibb tekee kuorolle sävellykset ja sovitukset, mutta lapset itse sanoittavat laulut. Usein lauluissa toistuva teema on rauha, ryhmien rakentava rinnakkaiselo ja maailman kohtaaminen Rinkebyssä, ”maailmankylässä”. Toiminnaltaan Rinkeby Kids edustaa transkulttuurisuutta, jossa kunkin eri kulttuurien lähtökohdat otetaan huomioon,

mutta jonka musiikki on pikemminkin 90-luvun valtavirtaa kuin Rinkebyn ”etnisten” kulttuurien sulautumaa: Rinkeby Kidsin tekemällä levyllä soivat rap, reggae, diskofunk, euro-iskelmä ja rock-balladi suuren ja värikkään (’the Rainbow Tribe’) lapsijoukon ponnekkaasti esittämänä. Rinkebyläisen Knutbyskolanin johtajat Margaretha Lindström ja Helena Duroj kirjoittavat:

Yhdessä hänen [Eric Bibbin] kanssaan lapset uskaltavat avata suunsa, laulaa ulos [viestinsä] ja ottaa paikkansa näyttämöllä ja maailmassa (Bibb & al 1995, 4).

Postmodernissa maailmassa ”paikka otetaan” uuden strategian avulla, ei enää vastakulttuurien kamppailussa, kuten ruotsinsuomalaisen musiikin puhuttua vaalivassa tanssimusiikin perinteessä on ollut tapana, eikä kulttuurien kohtaamisella eri tanssipaikoissa, vaan myös löytämällä uusia maailmoja perinteen rajat ylittävällä toiminnalla: ”ottamalla haltuun” ja ”uskaltamalla avata suunsa”.

Kirjallisuus

- Adorno, Theodor W. 1990. On Popular Music. Teoksessa *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. Toim. Simon Frith & Andrew Goodwin. London: Routledge.
- Appadurai, Arjun 1990. Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy. *Public Culture* 2 (2): 1–24.
- Berkaak, Odd Are & Ruud, Even 1992. *Den påbegynte virkelighet. Studier i samtidskultur*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Bibb, Eric & Rinkeby Kids 1995. *We Have a Dream*. Stockholm: Natur och kultur.
- Cohen, Sara 1993. Ethnography and Popular Music Studies. *Popular Music* 12 (2).
- Ehn, Billy & Löfgren, Orvar 1982. *Kulturanalys. Ett etnologisk perspektiv*. Malmö: Liber.
- Finnegan, Ruth 1989. *The Hidden Musicians. Music-making in an English Town*. Cambridge University Press.
- Fiske, John 1987. *Television Culture*. London: Routledge.
- Frith, Simon 1989. Europop. *Cultural Studies* 3: 2.
- Frith, Simon 1990. Kohti populaarimusiikin estetiikkaa. Suom. Jukka Sarjala. *Etnomusikologian vuosikirja 1989–90*.
- Frith, Simon 1996. Music and Identity. Teoksessa *Questions of Cultural Identity*. Toim. Stuart Hall & Paul Du Gay. London: Sage Publications.
- Geertz, Clifford 1973. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.
- Giddens, Anthony 1990. *The Consequences of Modernity*. Cambridge: Polity Press.

- Grossberg, Lawrence 1995. *Mielihyvän kytkennät. Risteilyjä populaarikulttuurissa*. Suom. Ensio Puoskari & al. Tampere: Vastapaino.
- Hall, Stuart 1996a. Introduction: Who Needs 'Identity'? Teoksessa *Questions of Cultural Identity*. Toim. Stuart Hall & Paul Du Gay. London: Sage Publications.
- Hall, Stuart 1996b. Artikkelit Minimal Selves, New Ethnicities ja Cultural Identity and Cinematic Representation. Teoksessa *Black British Cultural Studies. A Reader*. Toim. Houston A. Baker, Jr. & al. University of Chicago Press.
- Hebdige, Dick 1979. *Subculture. The Meaning of Style*. London and New York: Methuen.
- Heiniö, Mikko 1994. Musiikki ja kulttuuri-identiteetti. Johdatusta keskeiseen käsitteistöön. *Musiikki* 1.
- Herndon, Marcia 1974. Analysis: The Herding of Sacred Cows. *Ethnomusicology* 24 (1).
- Hujanen, Taisto 1986. *Kultamaa ja kotimaa. Tutkimus Ruotsin ensimmäisen polven suomalaissiirtolaisten Suomi ja Ruotsi -kuvasta*. Ser A vol 205. Tampereen yliopisto.
- Leong, Samuel 1992. Multiethnic Musics in a Multicultural Context. International Society for Music Education. Papers for the seminar "Sharing Musics of the World. Perspectives and Challenges of Multicultural Music education". 19–25 July 1992, Kyongju, Korea.
- Lilliestam, Lars 1995. The Sounds of Swedish Rock. Teoksessa *Popular Music Studies in Seven Acts*. Toim. Tarja Rautiainen & Tarja Hautamäki. Department of Folk Tradition. University of Tampere.
- Lipsitz, George 1994. *Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism and the Poetics of Place*. London & New York: Verso.
- Manuel, Peter 1995. Music as Symbol, Music as Simulacrum: Postmodern, Pre-modern, and Modern Aesthetics in Subcultural Popular Musics. *Popular Music* 14 (2).
- McRobbie, Angela 1994. *Postmodernism and Popular Culture*. London & New York: Routledge.
- Merriam, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press.
- Middleton, Richard 1990. *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.
- Moisala, Pirkko 1991. Antropologinen musiikintutkimus. Teoksessa *Kansanmusiikin tutkimus, metodologian opas*. Toim. Pirkko Moisala. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Moisala, Pirkko 1993. Gurungien musiikki ja identiteetti Nepalin kansallistalon muodostamisen kontekstissa. *Etnomusikologian vuosikirja* 5.
- Nettl, Bruno 1983. *The Study of Ethnomusicology. Twenty-Nine Issues and Concepts*. University of Illinois Press.

- Ortner, Sherry B. 1973. On Key Symbols. *American Anthropologist* 75 (5): 1338–1346.
- Pekkilä, Erkki 1995. Musiikkimaun käsitteestä. *Musiikki* 1.
- Seeger, Anthony 1987. *Why Suyá Sing. A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Cambridge University Press.
- Simmel, Georg 1986. *Muodin filosofia*. Suom. Antti Alanen. Helsinki: Odessa. [1905.]
- Skutnabb-Kangas, Tove 1989. Ruotsinsuomalaiset etnisyyttä rakentamassa: ”voihan sitä olla kaksmaalainenki”. *Psykologia* 24 (4).
- Skyllstad, Kjell 1992. Society in Harmony. International Society for Music Education. Papers for the seminar ”Sharing Musics of the World. Perspectives and Challenges of Multicultural Music education”. 19–25 July 1992 Kyongju, Korea.
- Slobin, Mark 1992. Micromusics of the West; A Comparative Approach. *Ethnomusicology* 36 (1).
- Stokes, Martin 1994. Introduction: Ethnicity, Identity and Music. Teoksessa *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*. Toim. Martin Stokes. Oxford: Berg.
- Suutari, Pekka 1993. Götajoen jenkka. Tanssimusiikki ruotsinsuomalaisen identiteetin rakentajana. *Siirtolaisuus – Migration* 3/93.
- Suutari, Pekka 1994. Götajoen jenkka. Tanssimusiikki ruotsinsuomalaisen kulttuuri-identiteetin rakentajana Göteborgin alueella. Lisensiaatintyö. Helsingin yliopisto, musiikkitiede.
- Suutari, Pekka 1996a. Att dansa fram sverigefinsk identitet. *Invandrare & Minoriteter* 1–2/96.
- Suutari, Pekka 1996b. Defining Minority Identity in Music. Teoksessa *Popular Music Studies in Seven Acts*. Toim. Tarja Rautiainen & Tarja Hautamäki. Department of Folk Tradition. University of Tampere.
- Waters, Mary 1990. *Ethnic Options*. Berkley and Los Angeles: University of California Press.

Haluan esittää kiitokset aiheen parissa käydyistä keskusteluista Joensuun yliopiston kollegoilleni Seppo Knuutilalle ja Elina Laaksolle sekä erityisesti Ensio Puoskarille, jonka kanssa pidimme identiteetti-seminaaria syksyllä 1996.

Suurteos on valmis – tutkimus jatkuu

Fabian Dahlström & Mikko Heiniö & Erkki Salmenhaara: *Suomen musiikin historia* I–IV. Helsinki: WSOY. 1995–96.

Fabian Dahlströmin, Mikko Heiniön ja Erkki Salmenhaaran kirjoittaman neliosaisen *Suomen musiikin historia* -teoksen palkitseminen tieto-Finlandialla ei ollut yllätys. Se oli kiistaton ratkaisu, vaikka vaikutti siltä, että sanomalehtien uutisoinnissa ei täysin edes käsitetty teoksen merkitystä. Kirja ei ole vain pätevä ja perusteellinen tietoteos, vaan ensimmäisenä alansa mittavana esityksenä se on itse asiassa vasta luonut Suomelle musiikin historian. Martin Wegelius oli aivan naiivi väittäessään, että musiikin historia pitäisi ensin tehdä Suomessa ennen kuin se voidaan kirjoittaa. Musiikin historia syntyy sitten kun se kirjoitetaan, *käsitetään*. Historiasta on aina olemassa monta versiota, ja nyt ilmestynyt kirja epäilemättä ja toivottavasti saa joskus rinnalleen uusia. Mutta historiallinen käsittäminen ei sinänsä ole vain ”versio”, jonka voisi korvata jollakin muulla, vaan ajallinen tiedostus on olemisemme perustekijä. Tästä syystä voidaan väittää, että musiikkikulttuurista puuttuu jotakin olennaista, jos siitä ei ole olemassa historiallista kokonaisuusitystä. *Suomen musiikin historia* täyttää kaikki suuren historiategoksen vaatimukset. Se sisältää suuren määrän informatiivista detajli- ja lähdetietoa (se on tuonut julkisuuteen jopa kadonneiksi luultuja sävellyksiä), se perustuu varmaan kokonaisnäemykseen, ja sen teksti pitää otteessaan kuin intensiivisin romaani. Kunnia koko teossarjan tietomäärästä kuuluu paitsi kirjoittajille myös projektin tutkimusassistentille Seija Lappalaiselle.

Rakennehistoria

Suomen musiikin historia -projekti kytkettiin alusta saakka päättäväisesti Carl Dahlhausin rakennehistorialliseen metodiin, kuten vuosien varrella ilmestyneistä projektiin liittyneistä artikkeleista ilmenee (Lappalainen 1989, Oramo 1985; 1989, Salmenhaara 1993a; 1993b; 1995a; 1995b). Valmista teosta katsookin tältä kannalta suurella uteliaisuudella. Rakennehistorian pyrkimykset – ”metodipluralismi”, struktuurien painottaminen tapahtumien sijasta, ilmiöiden välisten ”funktioyhteyksien” löytäminen väljien historiallisten pano-

raamojen sijasta, musiikin historiallisen ja esteettisen aspektin tasapuolinen korostaminen – ovat sinänsä selvät ja suomalaisessakin kirjallisuudessa jo moneen kertaan luetellut. Paljon hienovaraisempi ja hankalampi on kysymys, miten näitä periaatteita tulisi soveltaa käytännön historiankirjoituksessa.

Jos tarkastelee *Suomen musiikin historia* -teosta kyynisen puristisesti dahlhausilaisen tarkastelutavan sovelluksena, pettyy. Kirjassa on toki paljon sellaista, mikä on hyvin ilmeisesti johdettu Dahlhausin tuotannosta. Tällaisia ovat esimerkiksi Salmenhaaran pohdiskelu musiikin kansallisuuden ”funktionaalisesista” olemuksesta ja Heiniön kirjoittamaan osaan sisältyvät erittäin ansiokkaat kuvaukset nykymusiikin vastaanotosta ja aatemaailmasta. Mutta yhtä paljon teoksesta löytyy sellaisia piirteitä, jotka ovat suorastaan ristiriidassa rakennehistorian kanssa. Kirjassa on paljon kuvauksia säveltäjien elämänvaiheista, tapahtumahistoriaa ja sellaista musiikin sisäisen tyyllillisen kehityksen tarkastelua, jossa ei juuri puhuta ”funktioyhteyksistä” ympäröivään todellisuuteen.

Kirjan lukeminen tältä kannalta on hyväksyttävää korkeintaan teennäisenä ajatuskokeena, ja olisi aivan väärin tehdä se johtopäätös, että oli vika sitten Dahlhausin tai käsillä olevan teoksen, rakennehistoria jää kirjassa tyhjäksi ohjelmanjulistukseksi. Kirjan joustavuus ei merkitse rakennehistoriasta luopumista, eikä se ole seurausta vain Dahlhausin markkinoimasta ”metodipluralismista”, vaan kirja on oiva esimerkki siitä tavasta, jolla rakennehistorian kaltaista metodologia on ylipäänsä historian tutkimuksessa sovellettava. Historiallisen metodin soveltaminen on kuin moraalista päättelyä. Molemmat edellyttävät intuitiota, asiaintilojen kaikinpuolista huomioonottamista, tervettä järkeä ja uskallusta myös rikkoa valittu periaate tilanteen vaatiessa. *Suomen musiikin historiaan* sisältyvät ”poikkeamat” rakennehistoriallisesta tarkastelusta selittyvät lähinnä sillä, että monista asioista ei ole ollut aikaisemmin mitään tietoa. Rakennehistorian ”alkuperäinen” sovellus, Dahlhausin ja hänen kuolemansa jälkeen Hermann Danuserin toimittama *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* kirjoitettiin täysin toisessa tilanteessa: ongelmana ei ollut tiedon puute, vaan olemassa olleen, Guido Adlerin tyylihistoriaan perustuneen kokonaiskuvan urautuneisuus. Tässä mielessä *Neues Handbuch* on vastahistoria – tosin hyvin herrasmiesmäinen sellainen. On ymmärrettävää, että se on tiedoiltaan joskus hyvin ylimalkainen. Sen, joka ei tunne 1800-luvun musiikin perustietoja, on opeteltava ne jostakin muualta kuin Dahlhausin kirjoittamasta teossarjan 1800-lukua koskevasta osasta (Dahlhaus 1980).

Suomen musiikin historiakin on tietystä mielessä vastahistoria: sen implisiittisenä kohteena on Suomessa yhä yleisesti vallitseva vähättelevä asenne suomalaiseseen musiikkiin (lukuunottamatta Sibeliusia ja ehkä nykymusiikkia). Mutta juuri tästä syystä ainoa mahdollisuus on ollut käydä perusteellisesti läpi säveltäjien elämänvaiheita ja selostaa viileän asiallisesti tähän asti vähän tunnettujen teosten ominaisuuksia sinänsä.

Kansallinen jakso ja Sibelius

Salmenhaaran kirjoittama *Suomen musiikin historian* toinen osa, *Kansallisromantiikan valtavirta*, on keskeinen koko teoksen kannalta. 1900-luvun vaihteen ja alun kansallinen kausi itse loi aikanaan näkemyksen, että kansallinen erikoislaatuisuus on suomalaisen musiikin oikeutus. Samalla syntyi käsitys, että kansallinen musiikki ikään kuin ”pelastaa” muun suomalaisen musiikin: säteilyvoimallaan kansallinen kausi ”varmisti” sen, että Crusell, *Piae cantiones* ja keskiaikaiset pergamenttijäänteet kuuluvat aidosti Suomen musiikin historiaan. Heikoista perusteistaan huolimatta tällainen teoria ei ole vieläkään menettänyt vaikutustaan. Sellainenkin ihminen, joka ei ole erityisemmin innostunut koko kansallisuudesta ja siihen liittyvistä kysymyksistä, joutuu tunnustamaan, että kaikenlaiset kannanotot kansalliseen jaksoon ovat nykypäivänäkin väistämättä myös kannanottoja Suomen musiikin historiaan kokonaisuudessaan.

Salmenhaara on löytänyt uuden, rakennehistoriaan pohjautuvan näkemyksen kansallisromantiikkaan. Hän ei vähättele tai pyri kumoamaan kansallisen taiteen merkitystä, mutta ei myöskään ryhdy ylistämään sitä naiivisti. Sen sijaan hän katsoo, että kansallisuus oli *funktionaalista*: se perustui aikansa aatteisiin, mutta nämä aatteet olivat – ja ovat jossakin määrin yhä – niin voimakkaita, ettei musiikin kansallisuutta voi sivuuttaa pelkkänä aikansa eläneenä fiktiona. Puhe kansallisuuden funktionaalisuudesta ei merkitse antautumista relativismiin. Sen sijaan funktionaalisuuden tunnustaminen tekee kansallisuudesta tutkimuksen *ongelman* – ei lähtökohdan. Salmenhaara ottaa suomalaisen musiikin kansallisuuden hyvin vakavasti ja löytää siitä lukemattomia vivahteita sekä sisäisesti että suhteessa muihin kansallisuuksiin. Tavallaan rakennehistorian valossa kaikki on funktionaalista – suhteessa oman aikansa rakenteisiin, joissa mentaaliset tekijät ovat aina tärkeällä sijalla. Mutta tämän toteaminen on sitä tärkeämpää (ja sitä pienempi trivialeetti), mitä tutummasta ja näennäisesti itsestäänselvemmästä asiasta puhutaan.

Hieman yllättäen Salmenhaara aloittaa varsinaisen kansallisromantiikan vasta Sibeliuksen *Kullervosta*. Tässä tuntuu vivahdus vanhaa käsitystä, että vasta Sibelius loi nuoruudenteoksillaan aidon, itsenäisen suomalaisen sävelkielen. ”Tuloksena nuoren säveltäjän ensimmäisestä retkestä suomalaisten muinaisrunojen maailmaan oli ei enempää eikä vähempää kuin uuden suomalaisen säveltaiteen syntyminen” (Haapanen 1940, 99). Salmenhaaralla on tietenkin täysi oikeus kannattaa tätä näkemystä, mutta jos katsoo puhtaasti teosarjan jaottelua, ero Paciuksen ja Kajanuksen aikakauteen tuntuu todella jyrkältä. Vaikka Salmenhaara puhuu tietenkin Sibeliuksen edeltäjienkin kohdalla kansallisista pyrkimyksistä, heidät on kuitenkin viime kädessä sijoitettu ensimmäiseen osaan, otsakkeen *Romantiikka ja biedermeier* alle. Voi olla, että todellinen uudelleenpohdinta olisi näissä kysymyksissä mahdollinen vasta kun suo-

malaisessa musiikkikulttuurissa tapahtuu muutos, jota siinä ei todennäköisesti koskaan tapahdu – nimittäin sellainen muutos, että Paciuksen ja Kajanuksen sävellyksistä tulisi aidosti konserttiohjelmissa elävää musiikkia (ja sellaisena ”aidosti” arvioitavia teoksia), ja toisaalta *Kullervo* menettäisi sen sädekehän, joka sille tuli aikana, jolloin se säveltäjän asettamasta esityskiellosta johtuen eli vain suomalaisen musiikin myyttisessä tajunnassa. Emme mahda mitään *Kullervon* saamalle myyttiselle asemalle, joka on vieläkin niin voimakas, että edes rakennehistoriallinen näkemys kansallisen musiikin funktionaalisuudesta ei siihen tehoa.

Muuten Salmenhaara on onnistunut löytämään tuoreen näkökulman Sibeliukseen. Hän on pitkälti luopunut Sibeliuksen elämäkerran perinteisestä kuvauksesta ja sirotellut mestarin tuotannon sävellyslajien mukaisesti eri puolille teosta; varhaisempi tuotanto kuuluu kirjan toiseen osaan, myöhempi kolmanteen osaan *Uuden musiikin kynnyksellä*. Salmenhaaran ratkaisussa Sibeliuksen musiikki tulee liitettyä yhteyksiinsä harvinaisen realistisesti ja maanläheisesti – olkoonkin, että esimerkiksi Sibeliuksen ja Melartinin viulukonserttojen käsittely toistensa rinnalla tekee melko epäsuhtaisen vaikutelman. Salmenhaaran versio Sibeliuksesta on ehkä hieman liiankin ei-spekulatiivinen. Jatkossa olisi kiinnostavaa kuulla, mitkä ovat hänen ”uudet” perimmäiset johtopäätöksensä säveltäjämestarin kansallisesta ja kansainvälisestä merkityksestä.

Sotien välisen ajan kiistakysymykset

Kolmannen osan aiheeseen, uuden musiikin Suomeen-tuloon, on perinteisesti suhtauduttu poikkeuksellisen emotionaalisesti. Kollektiivinen syyllisyydentunne, jonka ”Aarre Merikanto story, karu luku musiikkimme todellisuutta” (Nummi 1966) on synnyttänyt, ei hevin hellitä. Salmenhaara on tehnyt uskottoman työn tutkiessaan perinpohjaisesti kaikkien vähänkään merkittävien säveltäjien teokset ja elämänvaiheet. Aarre Merikanto joutuu kirjassa saman suurennuslasin alle kuin Yrjö Kilpinen, ja persoonallisen kuvauksen saavat myös esimerkiksi sellaiset tähän asti heikosti tunnetut säveltäjät kuin Bengt von Törne ja Arvo Laitinen.

Kirja osoittaa vakuuttavasti, että perinteinen vastakkainasettelu A. Merikanton kaltaisten, aikanaan hyljeksittyjen modernistien ja Kilpisen edustaman vanhoillis-isänmaallisen suunnan välillä on vain vaillinaisen osatotuus uuden musiikin tulosta Suomeen. Salmenhaara näkee ajanjakson laajemmaksi kokonaisuudeksi: uusi vaihe alkoi olennaisesti jo Sibeliuksen 1910-luvun alun teoksista ja impressionismin varhaisista vaikutteista ja päättyi yhtä olennaisesti 30-luvun ”ikkunat kiinni” -henkeen.

Suuresta tietomäärästään huolimatta *Uuden musiikin kynnyksellä* ei ole kui-vakiskoinen kronikka. Salmenhaara ottaa kantaa: Uno Klami on hänen ilmeinen suosikkinsa, ja Kilpinen taas saa lopulta melko tylyn tuomion (ks. erityisesti s. 503). Tuntuu, että jälkimmäisen musiikki jää yhä jotenkin avoimeksi kysymykseksi: mikä on viime kädessä se ”sisäinen” tekijä, jonka ansiosta Kilpisen musiikki aikanaan menestyi (muuallakin kuin Suomessa ja Saksassa), mutta jonka takia se ei nykyään vakuuta?

Vanhan musiikin uusi kuva

Fabian Dahlströmin kirjoittama osuus, joka koskee musiikin varhaisinta vaihetta, hätkähdyttää tietomäärällään siinä missä äsken käsitelty kolmaskin osa. Varhaisvaiheita on itse asiassa aikanaan tutkittu paljonkin, ja Dahlströmin teksti osoittaa, ettei Toivo Haapasen, Aarno Malinin (Maliniemen), Otto Anderssonin ja muiden kansallishenkisten historioitsijoiden tuloksia voi ylenkatsoa, olkoonkin että heidän premissinsä ovat aikansa eläneitä. Hämmästyttävää on se, miten paljon ja koherentisti Dahlström on onnistunut täyttämään sivuja, joita tämän vuosisadan alun julkaisujen perusteella olisi voinut luulla ikuisesti valkoisiksi.

Dahlström on esitellyt tutkimustuloksiaan monissa artikkeleissaan ja esitelmissään, mutta vasta nyt paljastuu selkeästi, mihin suuntaan uudet tosiasiat kehittävät vanhojen vuosisatojen kokonaiskuvaa. Tärkeimmät tekijät ovat ensinnäkin kaupunki- ja hovimusiikin merkityksen korostuminen ja toiseksi Turku-keskeisyyden lieventyminen.

Dahlström ei peittele vanhaan musiikinhistoriaan liittyviä aukkoja, jotka yhä odottavat lisätutkimuksia. Välillä tämä tuntuu hieman turhalta vaatimattomuudelta siihen nähden, millaista edistysaskelta hänen kirjoittamansa osuus merkitsee. Mutta toisaalta on lohdullista todeta, että Suomen musiikin tutkimuksella on tältäkin osin edessään tulevaisuus. Kun ottaa huomioon, millainen valtava ala keski- ja renessanssiajan tutkimus on erityisesti englanninkielisissä maissa, voisi olettaa, että Suomen varhaisen musiikinhistorian tutkimus voisi tarjota yhden tärkeän tien uusiin kansainvälisiin kontakteihin.

Aikamme musiikki

Toisen maailmansodan jälkeistä nykymusiikkia koskevat historiateokset näyttävät jakautuvan kahteen tyyppiin, jotka suhtautuvat yksityisiin säveltäjiin täysin erilaisella tavalla. Eräät kirjat ovat hyvin henkilökeskeisiä – niissä keskitytään säveltäjien yksilöllisyyteen jopa vahvemmin kuin perinteisissä yleishistorioissa. Kansainvälisesti merkittävin esimerkki tällaisesta tarkaste-

lusta lienee Ulrich Dibeliuksen *Moderne Musik I–II* (1966/88). Toinen vaihtoehto on se, jota Dahlhausia (1977, 38–42, 123–127) seuraten voitaisiin nimittää sävellyshistorialliseksi: keskitytään sävellysteknisiin seikkoihin ja nähdään musiikin kehitys sellaiseksi, miksi tieteen kehitys on joskus naiivisti kuviteltu, ongelmien, ratkaisujen ja jälkimmäisten synnyttämien uusien ongelmien ketjuksi. *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* -sarjaan sisältyvä Hermann Danuserin *Die Musik des 20. Jahrhunderts* (1984) edustaa viimeisen lukunsa osalta tätä ratkaisua – tosin ”modernin”, ”postmodernin” ja ”neomodernin” musiikin pohdiskeluissa siinä liikutaan sävellysteknisten kysymysten yläpuolisella esteettisellä tasolla.

Voisi arvella, että Dibeliuksen edustama tarkastelutapa, karrikoiden ajateltuna Suomalaisen musiikin tiedotuskeskuksen säveltäjäesitteiden kokoaminen yksiin kansiin, olisi ainoa mahdollisuus lähestyä Suomen kaltaisen maan nyky-musiikkia – sävellystekniset ongelmat ja ratkaisut kun eivät kunnioita maantieteellisiä rajoja. Heiniö on kuitenkin onnistunut löytämään kirjasarjan viimeisessä osassa (*Aikamme musiikki*) hyvän tasapainon kahden tarkastelutavan välille. Hänen kirjastaan löytyy selkeä esittely kaikista kynnelle kykenevistä nykysäveltäjistä, mutta sen lisäksi hän on onnistunut rekonstruoimaan eräänlaisen suomalaisen nykymusiikin sävellyshistorian. Erityisen vahvalta ja johdonmukaiselta tämä tuntuu yhtäältä varhaisen dodekafonian ja sarjallisuuden ja toisaalta ensimmäisen Korvat auki! -sukupolven kohdalla, mutta se ei häviä niissäkään kohdin, joissa Heiniö esittelee pluralistisen vaiheen säveltäjiä tai ”karvalakkioopperoita”. Tämä on edellyttänyt laajaa analyysityötä. Heiniöllä näyttää olevan analyyttinen tuntuma uskomattoman suureen osaan Suomessa viime vuosikymmeninä sävelletystä musiikista. Kirjan kannalta varjopuoleksi tuleekin se, että tyyl- ja teosanalyysit joudutaan esittämään joskus niin tiivistetysti, että ne jäänevät tavalliselle lukijalle hämäräksi.

Heiniön kuvaamana suomalainen nykymusiikki säilyttää omaleimaisuutensa. Pohjoisen maan sävellyshistoria ei merkitse sitä, että uusi suomalainen musiikki nähtäisiin vain niin-ja-niin monta vuotta perässä tulevaksi kansainvälisten virtausten pienoismalliksi. Kansallisesti omaleimaisen sävellyshistorian mahdollisuus johdattaa ajatukset Adornoon (tosin tavalla, joka tuskin olisi miellyttänyt häntä). Ehkä uudella musiikilla voi olla myös sellainen sisäinen ”materiaalin tendenssi”, joka ilmenee kansallisena ja kansallisissa puitteissa – ja joka juuri tästä syystä on adornolaisessa mielessä yhteiskunnallis-esteettinen.

Matti Huttunen

Kirjallisuus

- Dahlhaus, Carl 1977. *Grundlagen der Musikgeschichte*. Köln: Gerig.
- Dahlhaus, Carl 1980. *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 6. Laaber: Laaber Verlag.
- Danuser, Hermann 1984. *Die Musik des 20. Jahrhunderts*. Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 7. Laaber: Laaber Verlag.
- Dibelius, Ulrich 1966. *Moderne Musik I 1945–1965*. Serie Piper Bd. 363. München–Zürich: Piper & Co.
- Dibelius, Ulrich 1988. *Moderne Musik II 1965–1985*. Serie Piper Bd. 629. München–Zürich: Piper & Co.
- Haapanen, Toivo 1940. *Suomen säveltaide*. Helsinki: Otava.
- Lappalainen, Seija 1986. Suomen musiikin historian tutkimusprojektista. *Musiikkitiede* 1.
- Nummi, Seppo 1966. Aarre Merikanto story, karu luku musiikkimme todellisuutta. *Kirkko ja musiikki* 4–5.
- Oramo, Ilkka 1986. Onko Suomen kansalla musiikin historiaa? Teoksessa *Sic. Sibelius-Akatemian vuosikirja II (1984–1985)*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Oramo, Ilkka 1989. Hat das finnische Folk eine Musikgeschichte? *Musiikki* 1–4.
- Salmenhaara, Erkki 1993a. Writing a National Finnish Music History. *Fontes Artis Musicae* 40.
- Salmenhaara, Erkki 1993b. Problems in Writing the Finnish National Music History. Teoksessa *Nordisk musikforskerkongress Oslo 24.–27. juni 1992. Inlegg og referater*. Skriftserie fra Institutt for musikk og teater 1993: 2.
- Salmenhaara, Erkki 1995a. Suomen musiikin historian kirjoittamisesta. *Musiikki* 2.
- Salmenhaara, Erkki 1995b. Finnish National Music History Project 1984–1994. Teoksessa *Music History Writing and National Culture. Proceedings of a Seminar Tallinn, December 1–3, 1995*. Ed. by Urve Lippus. Publications in Estonian Music History I. Tallinn: Institute of Estonian Language.

In memoriam Marcia Herndon

1.10.1941–19.5.1997

*Me olemme maa,
me olemme ilma.
Me olemme tuli,
me olemme vesi.*

Monien suomalaisten tuntema professori Marcia Herndon nukkui pois kotonaan Washington DC:ssä pitkälle edenneen syövän seurauksena.

Professori Herndon oli tunnettu tutkija niin kotimaassaan kuin myös sen ulkopuolella. Hänen yhdessä Norma McLeodin kanssa kirjoittamaansa *Music as Culture* -kirjaa (1981) käytetään oppikirjana kaikkialla maailmassa. Hänen uransa alkuaikoina käymänsä tieteellinen taisto mm. Kolinskin edustamaa etnosentristä musiikkianalyysia vastaan (”Analysis: The Herding of Sacred Cows?”, *Ethnomusicology* 18/2) kuuluu etnomusikologian klassikoihin, samoin kuin antropologi Raymond Fogelsonin kanssa kirjoitetut rinnakkaisartikkelit (*Ethnomusicology* 15/3).

Marcia Herndonin tuotanto koskettaa lukuisia etnomusikologian erikoisaloja, erityisesti esitystutkimusta (mm. yhdessä Norma McLeodin kanssa toimitettu *The Ethnography of Musical Performance*, 1980), musiikin ja sosiaalisen sukupuolen välistä tutkimusta (mm. yhdessä Susanna Zieglerin kanssa toimitetut *Music, Gender, and Culture*, 1991 ja *Worlds of Music* -lehden erikoisnumero, 1993), kenttätyömetodologia (*Field Manual for Ethnomusicology*, 1983) sekä Pohjois-Amerikan intiaanien musiikkia (mm. *Native American Music*, 1982), mutta hän oli perehtynyt myös etnoteoriaan, musiikin muutoksen teorioihin, musiikkipolitiikan tutkimukseen, kognitiiviseen etnomusikologiaan sekä tiibetiläisten pakolaisten ja Välimeren maiden, erityisesti Maltan musiikkiin. Musiikin sukupuolistavan tutkimuksen alalla hän oli yksi pioneereista.

Marcia Herndon kuului niihin antropologisesti orientoituneen etnomusikologian edustajiin, joiden haasteena on tutkia musiikkia kulttuurina. Keskeinen teema Herndonin samoin kuin muidenkin tämän koulukunnan tutkijoiden tuotannossa on se, että musiikkia pitäisi arvottaa ja tutkia vain sen omilla ehdoilla, ei ulkoapäin asetetuin kriteerein. Tämä tutkimussuunta kytkeytyy voimakkaaseen etnosentrismin ja rasismien vastustamiseen, mikä oli myös yksi Marcia Herndonin työskentelyn keskeisiä motivaatioita. Cherokee-intiaanina Marcia

Herndon joutui kohtaamaan sitä avointa rasistista vihamielisyyttä, mikä vieläkin on osa USA:n kulttuurista todellisuutta. Joskus valkoihoisten rasistiseen systeemiin kuuluminen kävi hänelle liian raskaaksi. Vuonna 1986 hän yritti ottaa eroa yliopistomaailmasta perustaen Kaliforniaan yksityisen ”Music Research Institututen”, joka on sittemmin tukenut ja jossa on työskennellyt useita ei-amerikkalaisia ja ei-valkoihoisia tutkijoita.

Marcia Herndon toimi etnomusikologian professorina Texasin (Austin), Kalifornian (Berkeley) ja viimeiset kahdeksan vuotta Marylandin (Washington DC) yliopistoissa. Society for Ethnomusicologyn parissa hänellä oli useita luottamustehtäviä ja vuodesta 1987 hän toimi International Council for Traditional Musicin ”Music and Gender” -tutkijaryhmän Etelä- ja Pohjois-Amerikan vastaavana puheenjohtajana.

Marcia Herndon oli paitsi kansainvälisesti tunnettu etnomusikologi myös suuri opettaja. Hänen etnomusikologian luennoillaan Marylandin yliopistossa tungeksi satoja nuoria, jotka etsivät vastauksia elämän – ja tietysti musiikin! – suuriin kysymyksiin ja mysteereihin. Marcialla oli kyky koskettaa kuulijoitaan myös muulla kuin pelkällä tiedollis-älyllisellä tasolla. Hänen luennoitsijapersoonassaan yhdistyivät suurenmoisen laaja lukeneisuus, cherokee-intiaaniperimänä saatu harmoniahakuisuus ja entisenä oopperalaulajana omaksuttu draamaatiikan taju. Me monet kollegat ja oppilaat, jotka saimme tutustua Marciaan myös yksityishenkilönä, jäimme kaipaamaan hänen terävää ajatteluaan, valtavaa intuitiota, lämmintä ja voimakasta ystävyyttä sekä hillittömän hyvää huumorintajua. Syöväen vaivalloisista vaiheistakin Marcia teki performanssin, jota höystivät lukuisat hauskat jutut.

Marcia oli yksi niistä harvoista kansainvälisesti tunnetuista amerikkalaisista etnomusikologeista, jotka ovat vilpittömän kiinnostuneita myös muualla maailmassa tekeillä olevasta tutkimuksesta. Kaksitoista vuotta sitten hänen vieraillessaan Suomen Etnomusikologisen Seuran järjestämässä ”Whither World Music?” -seminaarissa hän testasi minun alalle omistautumistani kysymällä, mitä tekisin saatuani tietää, että minulla on vain puoli vuotta elinaikaa. – Hän itse teki viimeisen kenttätyömatkansa Maltalle viime joulun aikaan.

Pirkko Moisala

Alfonso Padilla

Dialektinen lähestymistapa musiikkitieteessä II¹

Musiikkianalyysi on oppiaine, jota opimme ennen kaikkea muusikoilta.

Stephen Blum

3. Musiikin tutkiminen globaalista perspektiivistä

Musiikkitieteessä ja etnomusikologiassa on kehitetty joitakin tutkimusmenetelmiä, joissa pyritään lähestymään musiikkia ja sen kontekstia (*le fait musical total*) globaalisti, kokonaisvaltaisesti. Monilla näistä malleista on paljon yhteisiä piirteitä. Nämä mallit ovat yhtenä lähtökohtana tässä esitettävälle musiikintutkimuksen dialektiselle näkemykselle.

3.1. Joitakin holistisia malleja

Artikkelini ensimmäisessä osassa (s. 224–225) todettiin, että Guido Adlerin idea oli harjoittaa musiikintutkimusta yhden tieteenhaaran puitteissa erilaisista näkökulmista ja koko ihmiskunnan musiikin käsittävästi. Adlerin käsitystä musiikintutkimuksen kentästä voi pitää yhtenä ensimmäisistä globaaleista tutkimusmetodeista. Vaikka musiikintutkimus oli alunperin monitieteistä, se jakautui kehityksensä aikana historialliseen ja systemaattiseen musiikkitieteeseen – tälle jaolle on tieteellisiä perusteita – sekä yleiseen linjaan ja etnomusikologiaan – tälle jaolle ei perusteita ole. Charles Seeger² (1939; 1951; 1970) oli ensimmäisiä tutkijoita, jotka toistuvasti ehdottivat ongelman ratkai-

¹ Tämä artikkeli on hieman muokattu versio väitöskirjani teoreettisesta luvusta. Artikkelin ensimmäinen osa ilmestyi *Musiikki*-lehdessä 2/1996, s. 223–283. Suomennos on tekijän, kieliasun on tarkistanut Anna Halme.

² Kts. artikkelin ensimmäinen osa s. 227, 228–229. Mantle Hood (1963, 235) on sitä mieltä, että ”Seeger on käsitellyt näkemystä musiikkitieteelle asetetuista vaatimuksista kokonaisvaltaisemmin kuin kukaan muu amerikkalainen tutkija”.

suksi kaiken musiikintutkimuksen yhdistämistä yhdeksi tieteenhaaraksi. Hän piti mahdollisena harjoittaa musiikintutkimusta monenlaisista perspektiiveistä eikä halunnut kahlita sitä tiettyihin metodeihin.

Seegerin monien vuosien tutkimustyön tuloksena muotoutui erittäin laaja malli musiikista, musiikintutkimuksesta ja musiikin siteistä sitä ympäröivään kontekstiin.³ Globaalissa näkemyksessään Seeger yrittää pohtia musiikintutkimuksen epistemologisia kysymyksiä ja painottaa musiikin ja puheen (kielen) välisiä samankaltaisuuksia ja yhtenäisiä piirteitä. Malli käsittää kahdeksan kohtaa abstraktimmasta konkreettisempaan: maailmankatsomus, musiikki, puhe, musiikkitiede, audiokommunikatiivinen tapahtuma, biokulttuurinen tapahtuma (konteksti), musiikkitieteellinen tapahtuma ja sen soveltaminen.

Erityisesti etnomusikologiassa⁴ on paljon keskusteltu siitä, voiko tai pitääkö tutkia musiikkia sinänsä, kontekstistaan irrotettuna ilmiönä, vai kulttuurin osana tai suhteessa kulttuuriin. Tämä keskustelu, jota käytiin erityisesti Yhdysvalloissa 1950-luvulla, syntyi vastauksena ja kritiikkinä (saksalaista) vertailevaa musiikkitiedettä kohtaan, jossa analysoitiin musiikin rakennetta kulttuurikonktextista irrallaan.

Modernin etnomusikologian ensimmäisiä globaaleja tutkimusmalleja on Alan Merriamin (1978 [1964]) antropologinen näkemys⁵, joka jakaa musiikintutkimuksen kolmeen tasoon: ensin tutkitaan käsityksiä musiikista, sitten musiikillista käytäntöä ja (fyysistä, sosiaalista ja verbaalista) käyttäytymistä sekä lopuksi musiikkia itseään. Musiikki (ja sen vastaanotto) vaikuttaa musiikillisiin käsityksiin, jotka puolestaan vaikuttavat musiikilliseen käytäntöön ja käyttäytymiseen jne., kuitenkin niin, että yksi taso liittyy toiseen vain yksisuuntaisesti.

Tämä malli jakaa ainakin Merriamin (1967) soveltamassa muodossa tutkimuksen käytännössä kahteen vaiheeseen. Ensimmäisessä vaiheessa tutkitaan musiikkikulttuurin etnologista dataa sekä musiikillisiä käsityksiä ja käytäntöä. Toisessa vaiheessa musiikkianalyysi tarkoittaa länsimaista transkriptioiden ”konservatorioanalyysiä”. Tutkimusvaiheiden välillä ei ole orgaanista, systemaattista, selittävää ja tulkitsevaa suhdetta. Näin ollen musiikin ”analyysi” ei eroa ”vertailevan musiikkitieteen” harjoittamasta analyysistä. Tämäntyyppisellä tutkimuksella, jossa etnografinen informaatio ja musiikin kuvailu asetetaan rinnakkain, on esikuvansa McAllesterin (1954) teoksessa. Monet muut samansuuntaiset tutkimusmallit – esimerkiksi Norma McCloudin ja Marcia

³ Seeger esittää hyvin yksityiskohtaisen ja monimutkaisen kaavionsa 1970 ilmestyneessä artikkelissaan sivujen 14 ja 15 välisellä irtosivulla.

⁴ Historiallisia katsauksia etnomusikologiaan kts. Hood 1963, Nettl 1964, Boilès & Nattiez 1977, Pekkilä 1984 ja Myers 1992.

⁵ Merriam muistetaan usein kolmitasoisesta mallistaan. Monesti unohdetaan, että hän tärkeimmässä teoreettisessa kirjassaan *The Anthropology of Music* esittää useita erittäin mieleenkiintoisia näkemyksiä monista muista metodologisista ja teoreettisista kysymyksistä.

Herndonin (1981) – eivät tuota parempia tuloksia mm. siksi, että musiikkianalyysin osuus niissä on liian vähäinen.

Blacking on kritisoinut ankarasti Merriamin mallia musiikkiantropologian kannalta, koska malli ei integroi musiikkianalyysia kulttuuriseen analyysiin: ne ovat vain tutkimuksen kaksi erillistä osaa. Blackingin mukaan ihmisen musiikillinen käyttäytyminen riippuu sekä biologisista että kulttuurisista tekijöistä; musiikki puolestaan on selitettävissä ennen kaikkea kulttuurin näkökulmasta. Blackingin esittämässä *musiikin kulttuurianalyysissa* ei tuoda esille varsinaisesti uusia analyttisiä menetelmiä vaan pikemminkin painotetaan sitä, että musiikkianalyysia tekevän tutkijan on nojaututtava tulkinnessaan kulttuurin tarjoamaan informaatioon. Blackingin mukaan

on mahdollista, etteivät vastaukset moniin kysymyksiin musiikin rakenteesta ole varsinaisesti musiikillisia. Miksi suositaa tiettyjä asteikkoja, moodeja ja intervaleja? Selitys voi olla historiallinen, poliittinen, filosofinen tai akustisesti rationaalinen. (1976, 89.)

Kulttuurianalyysi [kuvaa] sekä musiikkia että sen kulttuuritaustaa kokonaisen systeemin vuorovaikutuksessa olevina osatekijöinä (1971, 93).

Blacking väittää, ettei ole mahdollista analysoida musiikin *pintatasoa* tutkimatta samalla myös yhteiskunnan kognitiivisia ja kulttuurisia prosesseja (musiikin *syvätaso*), koska musiikki reprodusoi niitä. Vaikka onkin mahdollista erottaa musiikin pinta- tai ulkoinen taso syvä- tai sisäisestä tasosta, Blackingin omat analyysit eivät ole vakuuttavia – tai ainakaan hänen tekstiensä lukijalla ei ole käytössään primaarimateriaalia, josta voisi tarkistaa Blackingin analyysien paikkansapitävyyden. Teoreettisena pohdiskeluna hänen mallinsa on tärkeä, mutta se ei ole kovin käytännöllinen vaan pikemminkin ohjelmallinen: analyysin on oltava sekä kulttuurisesti että musiikillisesti sensitiivistä. Viime kädessä musiikkianalyysi (ja yleensä tutkimus) on *tulkintaa*, eikä kulttuurikontekstin merkitystä siinä voi aliarvioida. Blackingin näkemys on tervejärkinen, mutta hän ei kerro, miten kulttuurianalyysia pitäisi tehdä. Miten on mahdollista tietää, onko kulttuurianalyysi – siis tulkinta – oikea vai väärä? Ja onko niin, että erilaisista tulkinnoista vain yksi on oikea ja muut väärä? Länsimaisen taidemusiikin tutkimuksesta tiedämme, että tutkijat voivat päätyä erilaisiin tulkintoihin, vaikka heidän kulttuuritaustansa olisivat keskenään samanlaiset ja jopa samanlaiset kuin säveltäjän ja vaikka he käyttäisivät samaa tutkimusmetodia. Tutkimuksen ontologisista ongelmista ei Blackingin kulttuurianalyysissa päästä eroon.

María Ester Grebe ideoi 1970–80-luvun vaihteessa Merriamin, Blackingin ja Zempin teoreettisten ja metodologisten ajatusten pohjalta kaksi mallia: ”antropologisen tutkimusmallin musiikillisesta luovuudesta ja esittämisestä” (kaavio 1; 1981, 64) ja ”moniuolotteisen mallin musiikin tutkimisesta itsessään ja sosiokulttuurisessa kontekstissään” (kaavio 2; mts. 70). Ensimmäisessä mallissa Grebe pyrkii ke-

hittämään luovan musiikillisen prosessin analyysia, jonka lähtökohtana olisivat muusikon koulutus ja hänen eritasoiset teoreettiset käsityksensä, olivatpa ne sitten eksplisiittisiä tai implisiittisiä, suullisesti tai formaalisti opittuja. Muusikon *emisistisistä* näkökulmasta työmallit ovat *representatiivisia* – ne liittyvät siihen, miten yksilö kuvittelee asioiden olevan – ja *operatiivisia* – ne liittyvät siihen, miten muusikko toimii käytännössä. Muusikko luo musiikillisen tuotteen muistinvaraisessa tai kirjoitetussa muodossa (tai välimuodossa, voisi lisätä). Tutkimukseen tuo *etisistisen* aspektin tutkijan näkökulma, jonka mallit ovat *selittäviä* ja analyttisiä.

<i>Emisistisyys/ etisistisyys</i>	<i>Käsitteelliset tasot</i>	<i>Prosessin ja tuotteen väliset suhteet</i>			<i>Mallityypit</i>
Musiikkikulttuurin protagonistin näkökulma (emisistinen)	Yleinen	Musiikillinen prosessi	Musiikillinen enkulturaatio	Tietoinen Tiedostamaton	Operatiivinen
		Musiikillinen tuote	Tieto musiikista Musiikkikäsitkset	Suullisesti opitut Formaalisti opitut	Representatiivinen
			Musiikilliset normit	Eksplisiittiset Implisiittiset	
	Erityinen	Musiikillinen prosessi	Tulkinta Säveltämisen luovuus	Ei kirjoitettu tai suullinen Partituuri	Operatiivinen
		Musiikillinen tuote	Musiikin rakenne		Representatiivinen
Enomusikologin näkökulma (etisistinen)	Yleinen/ erityinen	Prosessi/ tuote	Datan systemaattinen analyysi Faktojen selitykset ja tulkinat		Selittävä

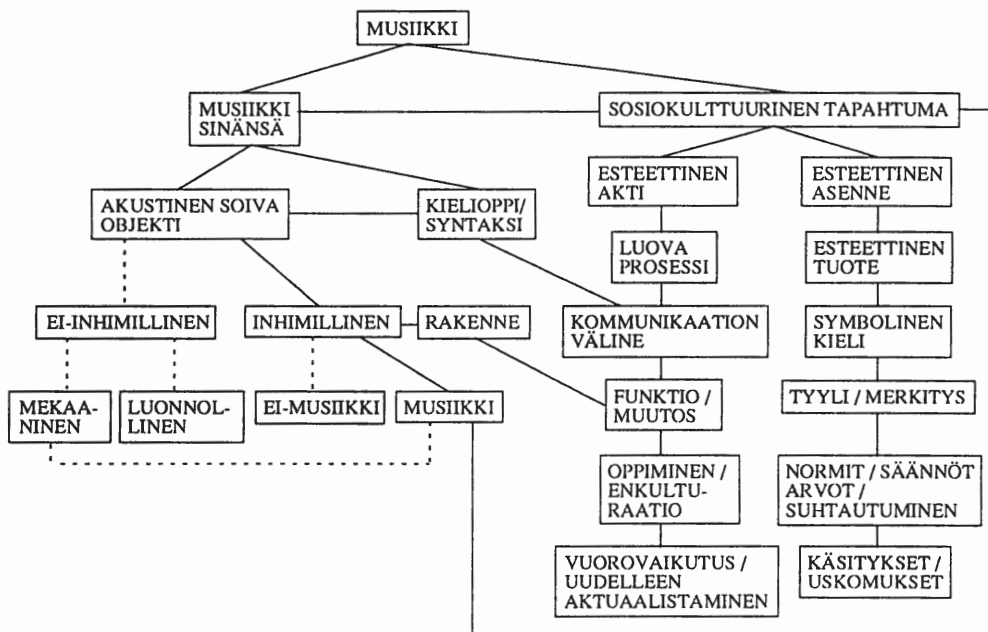
Kaavio 1. Musiikillisen luovuuden ja esittämisen antropologinen tutkimusmalli.

Suhteesta sävellysprosessiin, joka muistinvaraisissa musiikkikulttuureissa liittyy läheisesti esittämiseen, Grebe (1981, 66) toteaa, että

sävellyksellistä luovuutta voi pitää monimutkaisena prosessina, jossa valintojen ja päätösten kautta tapahtuu uutta ainutlaatuista musiikillista synteisiä. Mutta luovuus on myös paljon muuta. Tiedolliset ja tiedostamattomat prosessit, kognitiiviset ja affektiiviset kokemukset, tieto ja intuitio yhdistyvät muusikon mentaaliprosesseissa, jotka tapahtuvat ja joita voi ymmärtää laajemmassa sosiokulttuurisessa ympäristössä.

Greben toinen malli sisältää ensimmäisen ja pyrkii tutkimaan musiikkia ”normien, sääntöjen, arvojen ja asenteiden summana, joka riippuu oppimisprosessista ja enkulturaatiosta” sekä ”sellaisten konsensuaalisten käsitysten ja uskomusten summana, jotka ovat vuorovaikutuksessa ja aktuaalistuvat jatkuvasti”. Grebe korostaa toisessa tutkimusmallissaan neljää muuta seikkaa partituurien (tai transkriptioiden)

analyysin ja historiallisen tutkimuksen ohella. Hänen mukaansa musiikkia voi tutkia myös esteettisenä asenteena, joka ilmenee esteettisissä akteissa, luovasta prosessista syntyneenä taiteellisenä tuotteena, symbolisena kielenä, kommunikation välineenä sekä merkityksiin, funktioihin ja muutosprosesseihin liittyvänä tyylinä. (Mts. 67–71.) Grebe ei sulje pois mitään mahdollisia lähestymistapoja.



Kaavio 2. Moniulotteinen malli musiikin tutkimuksesta itsessään ja sosiokulttuuri-
sessä kontekstissaan.

Greben tutkimusmallien etu verrattuna moniin muihin on siinä, että ne eivät ole deterministisiä. Ne eivät lähde siitä, että kulttuurin ja musiikillisen korpuk-
sen suoraviivaisen ja yksisuuntaisen suhteen mukaisesti tietyn kulttuurin olisi
tuotettava tiettyä musiikkia. Greben lähestymistapa mahdollistaa myös musi-
kon yksilöllisten saavutusten tutkimisen: muusikko ei ole pelkkä kerroin tai te-
kijä, vaan luuta, lihaa ja verta oleva ihminen, jolla on valtava kyky tehdä ainut-
laatuisia ratkaisuja.⁶ Grebe esitti siis ensimmäisenä joitakin metodologisia poh-

⁶ Etnomusikologiaa on kritisoitu juuri siitä, että se pyrkii tutkimaan pikemminkin tilastollisesti hallitsevia tyylejä kuin yksilöllisiä suorituksia. Tutkimuskohteen ”demokratisointi” on vienyt jopa siihen, että muusikkojen nimiä ei edes mainita. Tämän voi huomata esim. monien UNES-
CO:n sarjassa ilmestyneiden levyjen kansista. Kansanmusiikin tutkijatkin suhtautuvat joskus
kansan musiikkiin sietämättömän aristokraattisesti ja alentuvasti.

diskeluja, joita esiintyi myöhemmin 1980- ja 1990-luvuilla etnomusikologias-
sa (mm. Nketia 1985 ja Rice 1987).

Grebe sijoittaa molemmat mallinsa ”musiikkiantropologiaan”, joka hänen mukaansa on etnomusikologian synonyymi. Metodologisessa mielessä hänen mallinsa ovat sovellettavissa myös länsimaisen taidemusiikin tutkimukseen. Siksi on yllättävää, ettei hän uskalla tarjota teoriaansa koko musiikin kentälle ja ehdottaa kahden tieteenhaaran yhdistämistä. Greben antropologisoiva ideologia vaikeuttaa hänen tutkimusmallinsa laajempaa käyttöä.⁷

Clifford Geerzin symbolisen systeemin teorian pohjalta Timothy Rice (1987) pyrkii ”uudelleen mallintamaan” etnomusikologiaa soveltamalla kriittisesti Merriamin kolmitasoista mallia.⁸ Ricen ehdotus (kaavio 3) on kaksinker-
taisesti kolmitasoinen. Merriamin kolmea analyyttistä hetkeä Rice soveltaa etnomusikologisen tutkimuksen kolmeen keskenään dialektisessa suhteessa olevaan päälohkoon: historiallisen muotoutumisen (*historical construction*), yhteiskunnallisen praksiksen ylläpitämisen (*social maintenance*) ja yksilön sopeutumisen ja kokemusten (*individual adaptation and experience*) tutkimukseen. Tämän mallin avulla Rice yrittää täyttää kahta etnomusikologiaan jäänyttä aukkoa: historiallisen perspektiivin ja muusikon yksilöllisen toiminnan tutkimuksen puutetta. Rice (1987, 482–483) käsittää mallinsa yhtenäisen musiikkitieteen metodologiseksi perustaksi.

HISTORIAALLINEN MUOTOUTUMINEN	SOSIAALINEN YLLÄPITÄMINEN	YKSILÖLLINEN SOPEUTUMINEN JA KOKEMUS
MUSIIKKI KÄSITYS KÄYTTÄYTYMINEN	MUSIIKKI KÄSITYS KÄYTTÄYTYMINEN	MUSIIKKI KÄSITYS KÄYTTÄYTYMINEN

Kaavio 3.

Alan Lomax (1962; 1968; 1976) ja *Cantometrics*-tutkimushankkeen⁹ ympärille koottu tutkijaryhmä yrittivät suhteuttaa 233 eri kulttuurin etnografista da-

⁷ Greben näkemyksen pääongelma on se, että se samastaa etnomusikologian ja musiikkiantropologian. Etnomusikologiassa on monia suuntauksia, jotka enemmän tai vähemmän osuvasti painottavat erilaisia aspekteja, käyttävät erilaisia metodeja. Musiikkitieteellinen ja etnomusikologinen tutkimus on monitieteistä; antropologiaa ei voi pitää super-tieteenä, jonka puitteissa on mahdollista tutkia kaikkea inhimillistä tai ihmistä koskevaa.

⁸ Luultavasti Ricen ehdotuksen innostamana myös Moisala (1993, 117–119) yrittää yhdistää Geerzin ja Merriamin mallit, vaikkakin eri tavalla.

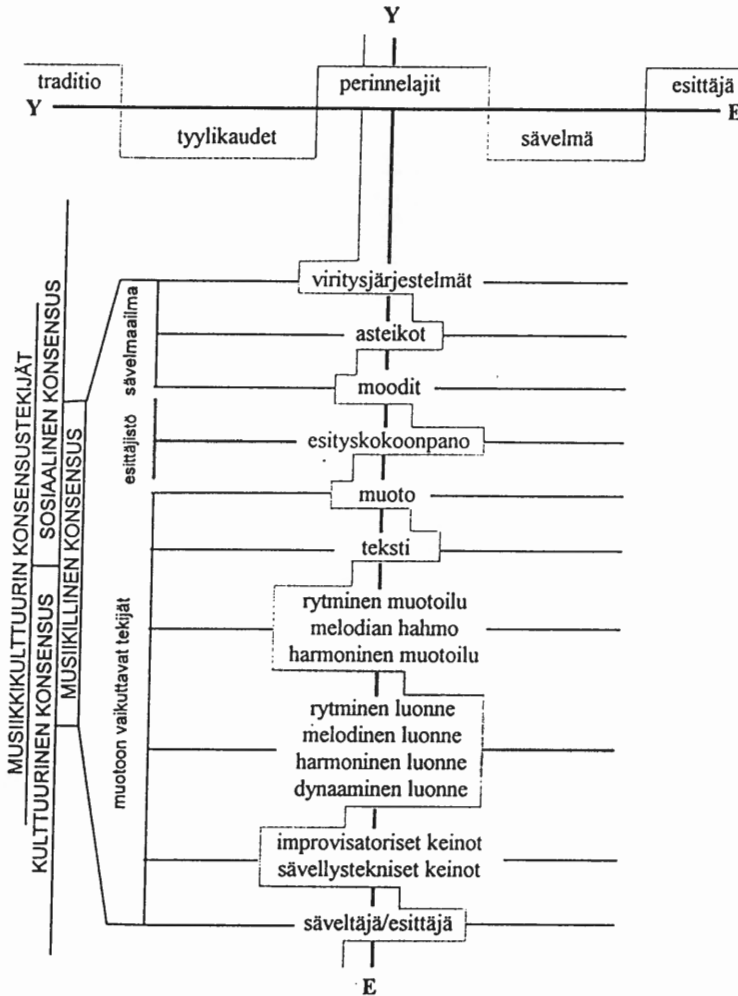
⁹ Kantometriikkaprojektin ensimmäinen julkaisu on vuodelta 1961, ja sen viimeiset työt julkaistiin 1976.

taa ja laulutyyliä toisiinsa. Tutkimuksen lähtökohtana on, että ”ihmiset laulavat niin kuin elävät”, sillä laulu reprodusoi yhteiskunnan ja kulttuurin rakenteita, prosesseja ja käyttäytymistä. Projektia on kritisoitu ankarasti otoksen valintakriteereistä ja lisäksi mm. siksi, että etnologisen seikan ja tyyllillisen piirteen välisen syy–seuraus-suhteen paikkansapitävyyden todistaminen on erittäin vaikeaa. Kritiikin kohteena on myös projektin oletus, että olisi olemassa ”kaikkien akustisten ilmiöiden universaali vastaavuus” (Boilès & Nattiez 1977, 43). Kantometriikka ei tutki *mitä* vaan *miten* ihmiset laulavat. Analyysiossa – 36 parametrin ”laboratorioanalyysi” – on toteutettu vain auditiivisesti. Implisiit- tisesti kantometrinen menetelmä lähtee siitä, että musiikin kuuntelu on univer- saali eikä kulttuurisesti määräytyvä prosessi. Menetelmän soveltamisessa tur- vaudutaan liikaa subjektiiviseen havaintoon.

Silti Lomaxin systeemi on kiinnostava, koska se herättää keskustelua hyvin tärkeistä asioista – juuri yhteiskunnan ja musiikin välisestä suhteesta konkreet- tisemmassa muodossa – ja pyrkii määrittelemään maailmanlaajuisia laulutyy- lipiirteitä ja -alueita. Musiikkianalyttisena metodina se ei kykene paljasta- maan yksittäisen kappaleen rakenteellisia ominaisuuksia, mutta toisaalta siinä kiinnitetään huomiota moniin ilmaisullisiin ja äänenlaadullisiin seikkoihin, joi- ta useimmat perinteiset analyysimetodit eivät havainnoi lainkaan.

Mantle Hood (1971, 284–312) kehitti 1960- ja 1970-luvuilla globaalin mu- siikintutkimusmallin, jota hän kutsuu ”G–S-linjaksi” (*general–specific*, kaa- vio 4).¹⁰ Analyysimallin tarkoituksena on selvittää musiikillisen korpuksen tyyliä tutkimalla sekä musiikkia että sen kulttuurista ympäristöä. Malli koostuu kahdesta toisiaan leikkaavasta akselistä. Vaakasuora akseli liikkuu traditiosta tyylikausien, lajien ja sävellysten (sävelmien) kautta esittäjään. Pystysuora ak- seli sisältää kaksi osaa, kulttuurisen ja sosiaalisen konsensuksen, joita Hood kutsuu ”musiikin konsensuaalisiksi tekijöiksi” (*the consensus makers of mu- sic*) ja jotka muodostavat musiikillisen konsensuksen. Musiikillinen konsensus käsittää neljä tekijää, jotka ovat yleisestä erityiseen: tonaalinen materiaali (vi- rityssystemit, asteikot, moodit), esittäjistö, musiikin parametrit ja sävellystek- niset keinot sekä lopuksi säveltäjä/esittäjä. Akselit ovat liikkuvia, joten ne leik- kaavat toisiaan eri kohdissa. Akselit voivat esimerkiksi leikata tyylikausien ja asteikkojen kohdalla, jolloin analyysissa käsitellään abstrakteja ongelmia. Sitä vastoin, jos ne kohtaavat sävellyksen ja rytmiluonteen pisteessä, kyseessä on hyvin konkreettinen tutkimuskohde. Valitusta kohdasta voidaan myös jatkaa eri suuntiin, yleisempiin ja/tai erityisempiin. Hoodin tutkimus- ja analyysimalli on osoittautunut käyttökelpoiseksi, koska sen avulla on mahdollista lähestyä musiikkia sekä sosiokulttuurisesti että melko tarkan analyttisesti.

¹⁰ Filosofisesti kyseessä on Hoodin (1971, 299) mukaan yleisen ja partikulaarisen välinen ”G–P-linja”. Hoodin kaavion suomennos on Hannu Sahan (1996, 58).

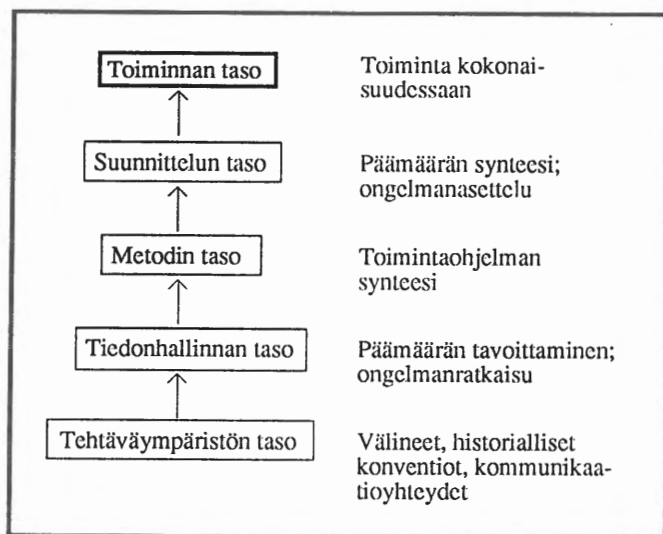


Kaavio 4. Mantle Hoodin G–S-linja.

Kognitiivisessa musiikkitieteessä on kaksi päälinjaa. Musiikkipsykologiasta lähtevä suuntaus on luonteeltaan kokeellinen, siinä käytetään paljon laboratorikokeita ja tietokonetekniikkaa. Toinen linja on antropologinen, ja sen juuret ovat Blackingin ja Herndonin 1970-luvun teksteissä. Otto Lasken (1988, 54–55), kokeellisen kognitiivisen musiikkitieteen edelläkävijän, mukaan suuntausta voisi kokonaisuudessaan kutsua *soveltavaksi musiikkitieteeksi*, jotta se erotuisi perinteisestä teoreettisesta musiikkitieteestä. Lasken mukaan perinteinen musiikkitiede voitaisiin korvata kognitiivisella musiikkitieteellä. Näin ei tietenkään ole: kognitiivinen lähestymistapa on vain musiikkitieteen uusi tutkimus-suuntaus.

Kokeellinen kognitiivinen musiikkitiede ei tutki musiikkia sellaisenaan eikä sen sosiokulttuurista kontekstia vaan musiikkiin liittyviä kognitiivisia prosesseja. Laske (mts. 52) määrittelee kognitiivisen musiikkitieteen analyttisen skeeman (kaavio 5) seuraavasti:

Kognitiivisen musiikkitieteen voidaan käsittää ilmenevän erilaisilla tasoilla. – – toimintataso eli kokonaistoiminnan taso on alempien portaiden (suunnittelun, metodin, tiedonhallinnan ja tehtäväympäristön tasojen) metataso. Toiminnan tasoa lukuunottamatta kaikilla tasoilla on metataso, ja jokainen metataso on potentiaalisesti musiikkitieteellinen taso.

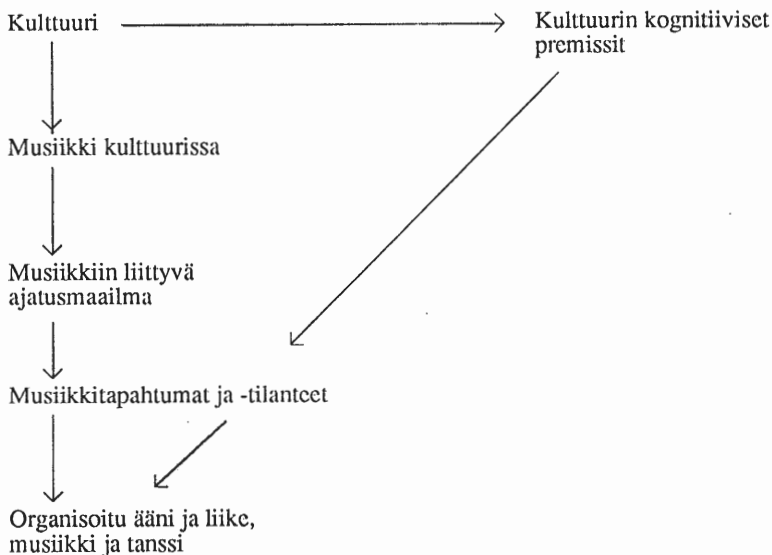


Kaavio 5. Musiikillisen toiminnan tasot.

Otto Lasken mukaan musiikillisen toiminnan perusedellytyksiä ovat historialliset konventiot, musiikin materiaali ja välineet. Näiden metatasona on asiantuntijamusikoiden tiedonhallinnan taso. Muusikon on toimittava metodien, päämäärien saavuttamisen ja suunnittelun tasoilla. Musiikillinen toiminta on kaikkien edellämainittujen tasojen toiminnan tulos. Lasken mukaan perinteiset musiikkitieteelliset tutkimukset, esimerkiksi tyylilyksymyksiä koskevat analyysit, tapahtuvat metodin ja tiedonhallinnan tasoilla. Suunnittelun tasoon kuuluvat mm. säveltäjien luonnokset. Tässä 1970-luvun puolivälissä syntyneessä suuntauksessa on tutkittu mm. musiikin oppimis-, säveltämis-, improvisointi-, tulkitsemis- ja havaitsemisprosesseja sekä musiikkitiedettä kognitiivisena tapahtumana (mm. I. Deliège 1985; 1989 ja 1992; Laske 1988; Louhivuori 1992; Imberty 1992, F-8).

Kokeellisella kognitiivisella musiikkitieteellä on vielä hyvin paljon tehtävää musiikin luomisen, esittämisen ja kuuntelemisen prosessien taustalla olevien ”rationaalisten” ja ”epärationalisten” ilmiöiden selvittämiseksi. Suuntauksessa on kehitetty monia tietokoneavusteisia analyttisiä metodeja mm. todellisten prosessien simuloinnissa ja mallittamisessa. Siinä on myös luotu systeemejä, joiden avulla on mahdollista testata tutkimustulosten tieteellistä pätevyyttä. Antropologisesti suuntautuneessa kognitiivisessa musiikkitieteessä on esitetty kritiikkiä kokeellista linjaa kohtaan, koska laboratoriokokeissa unohdetaan, että kognitiivisten prosessien perustat eivät ole luonteeltaan vain fysiobiologisia, vaan myös ja usein jopa ensisijaisesti kontekstuaalisia, kulttuurisia (Moisala 1991, 1; 1993, 51–55). Kokeellisen kognitiivisen musiikkitieteen (ja minkä tahansa muun tieteenhaaran) tutkimustulokset ovat käyttökelpoisia, mutta niiden pätevyys tulee esille tehokkaammin, jos ne integroituvat laajempaan teoreettiseen kehykseen ja globaalimpaan näkemykseen.

Antropologinen kognitiivinen musiikkitiede pyrkii olemaan metodologisesti pluralistinen: ”moderni tutkimus haastaa lähestymään kulttuuria ja musiikkia monimutkaisina ilmiöinä, joita ei voi selittää ainoastaan yhdestä näkökulmasta vaan tarvitaan metodipluralismia” (Moisala 1991, 6). Merriamin, Blackingin ja Herndonin ajatusten pohjalta Moisala kehittää tutkimusmallin, jossa otetaan huomioon yleisen (kulttuurin) ja erityisen (musiikin) tasot ja niiden välinen musiikin esittämisen (*performance*) taso, johon liittyy myös tanssi ja liike (kaavio 6; 1991, 60). Mallissa painotetaan musiikin olevan jatkuvan muutosprosessin alaisena, ja tämä näkemys esiintyy korostetusti Moisanan yksityiskohtaisessa tutkimuksessa Nepalin *gurungien* musiikista.



Kaavio 6.

Moisalan tutkimusmallin suurin ongelma on sen deterministinen luonne. Musiikilla ei siinä näytä olevan mitään aktiivista roolia ympäröivän kontekstinsa muovaamisessa. Musiikki on vain kulttuuristen, sosiaalisten ja kognitiivisten prosessien heijastus eikä uutta, konkreettista, täsmällistä, samanaikaisesti kollektiivisesti ja yksilöllisesti toteutettua todellisuutta; musiikki ei vaikuta kontekstiinsa eikä ole jatkuvassa vuorovaikutuksessa sen kanssa. Näin ymmärrettynä ja sovellettuna malli ei ole dialektinen vaan yksisuuntainen.

Suuntauksen toinen keskeinen ongelma on, että se korostaa tutkivansa ”kulttuurista musiikkia”, musiikkia ”kulttuurina” ja ”kulttuurissa”.¹¹ Tämä triviaali peruslähtökohta esiintyy toistuvasti antropologisessa etnomusikologiassa aksioomana tai dogmina.¹² Tuskin on kuviteltavissa sellaista musiikkia, joka olisi epäkulttuurista tai olemassa kulttuurin ulkopuolella. Musiikki on luonteeltaan sosiaalista ja kulttuurista kuten mikä tahansa ihmisen luoma ilmiö: mitään inhimillistä ei ole yhteiskunnan ja kulttuurin ulkopuolella.

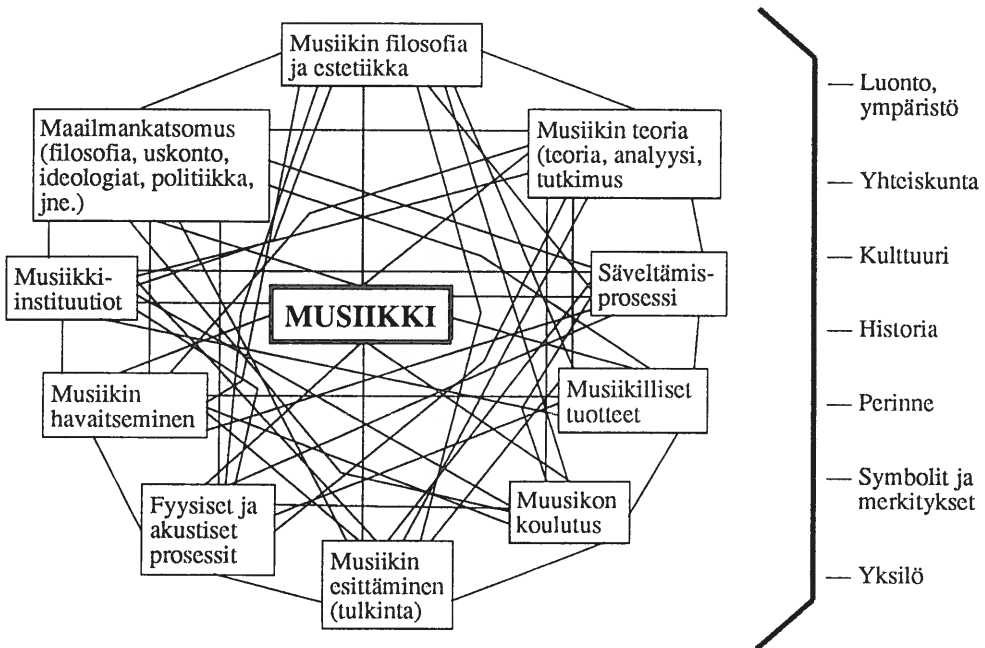
Toisaalta kaikki musiikista tehdyt ja tulevaisuudessa tehtävät tutkimukset ovat myös sosiaalisesti ja kulttuurisesti determinoituneita. Niin kuin ei ole epäkulttuurista tai epäsosiaalista musiikkia, ei tiukinkaan formalistinen analyysi (esim. sellainen, jota Jay Rahn [1983] edustaa) ole epäkulttuurista tai epäsosiaalista tutkimusta. Bruno Nettl (1964, 270) on tietoinen siitä, etteivät ”etnomusikologit varmaankaan ole ensimmäisiä, joiden mielestä musiikkia voidaan ymmärtää paremmin, kun tunnetaan sen kulttuurinen konteksti”. Länsimaisessa kulttuurissa musiikki on antiikin Kreikasta lähtien yhdistetty kosmologisiin, filosofisiin, uskonnollisiin, eettisiin ja emotiivisiin käsityksiin sekä muihin kulttuurin osatekijöihin. Musiikkitiede (ja sen edeltäjät) on aina käsitellyt musiikin suhdetta muuhun kulttuuriin. Lähi- ja kaukoidän kulttuureissa samantapaisia pohdiskeluja on esitetty systemaattisessakin muodossa jo kauan ennen kreikkalaisia.

¹¹ Viime aikoina on jopa väitetty, että ”antropologisesti orientoituneen etnomusikologian peruspremissi on ollut väite siitä, että musiikki ja kulttuuri ovat yhtä” (Moisala 1996, 4). Tässä on ainakin kaksi vakavaa ongelmaa. Ensinnäkin ontologisesti ja käsitteellisesti on väärin väittää, että ”musiikki ja kulttuuri ovat yhtä”: musiikki on osa kulttuuria ja on luonteeltaan kulttuurista, mutta kulttuuri on laajempi käsite. Ja vaikka väite pitäisikin paikkansa, samaa voitaisiin sanoa mistä tahansa ilmiöstä, vaikkapa nukkumisesta, syömisestä, runoudesta. Jos musiikki on yhtä kuin kulttuuri ja syöminen on myös yhtä kuin kulttuuri, ovatko musiikki ja syöminen myös yhtä? Pitääkö tutkia aina koko kulttuuria, jotta voisi selvittää musiikin, runouden tai ruokakulttuurin luonnetta? On totta, että tutkimalla jotakin ilmiötä, esim. uskontoa tai talouselämää, on mahdollista rekonstruoida kulttuurin ja yhteiskunnan perusrakenteita. Tämä saattaa olla mahdollista myös tutkimalla musiikkia tai runoutta. Onko tämä kuitenkin tarpeellista? Tarvitaanko vain mammuttimaisia ja ikuisia tutkimuksia vai voidaanko tyytyä vähempään? Toiseksi tietojeni mukaan Merriam, Hood, Blacking ja Nettl eivät koskaan ole väittäneet musiikin ja kulttuurin olevan yhtä.

¹² Samassa hengessä Heiniö (1992b, 124–125) arvostelee antropologisen etnomusikologian näkemysten truismeja Moisalan väitöskirjan katsauksen yhteydessä.

Seegerin, Hoodin ja Greben tutkimusmallit käsittelevät laajemmin ja kokonaisvaltaisemmin kuin useammat muut mallit kysymystä musiikin ja sen sosiohistoriallisen kontekstin tutkimuksesta. Tutkimusmalleja on mahdollista soveltaa länsimaisen taidemusiikin tutkimukseen. Jos otetaan huomioon myös Carl Dahlhausin käsite *rakennehistoria* ja Molino–Nattiezin kolmitasoinen malli, saadaan hyvä lähtökohta vielä laajemman käsityksen muodostamiselle.

Musiikin ja sitä ympäröivän todellisuuden väliset suhteet voidaan kuvata visuaalisesti ”hämähäkinverkon” avulla (kaavio 7), jossa jokainen elementti liittyy toiseen tai toisiin. (Periaatteessa mikä tahansa yhteiskunnallinen ilmiö liittyy tai voi liittyä musiikkiin. Kaavioon ei ole sisällytetty kaikkia yhteiskunnan aloja, joilla on kosketusta musiikkiin, vaan ainoastaan relevantteimmat.) Kaaviossa kahta tasoa yhdistävät viivat ovat kaksisuuntaisia. Kaikki tasot – joita ei koskaan esiinny täysin puhtaina todellisuudessa – ovat jatkuvassa vuorovaikutussuhteessa toisiinsa. Tutkimus voi esimerkiksi alkaa musiikista ja edetä yhdelle tai useammalle muulle tasolle. Oikeanpuoleiset tasot ovat musiikin ja minkä tahansa inhimillisen ilmiön olemassaolon perusedellytyksiä. Muihin perusedellytyksiinsä paitsi luontoon musiikki liittyy orgaanisesti: se on olemassa niissä, se on osa niitä, se ilmenee niiden kautta.



Kaavio 7. Musiikki ja sen suhde ympäröivään kontekstiin.

Yhtenäinen musiikkitiede, johon etnomusikologia sisältyy, tutkii musiikkia ja sen suhteita sosiaaliseen, historialliseen ja kulttuuriseen kontekstiin. Sen vuoksi

musiikkitiede on monitieteistä.¹³ Toisaalta missä tahansa tieteessä on mahdollista tutkia jotakin, joka tavalla tai toisella koskee myös musiikkia; tämäkin kuuluu musiikintutkimukseen. Mutta *mikä on suppeassa mielessä musiikkitieteen oma tutkimuskohde, se, mikä erottaa sen muista tieteistä? Vastaus on: musiikin rakennanalyysi, johon kuuluvat varsinainen musiikkianalyysi, musiikinteoria ja sävellysteoriat, olivatpa viimeksimainitut tietoisia tai tiedostamattomia, verbalisoituja tai ei, systemaattisesti selitettyjä tai ei, kirjallisessa muodossa esitettyjä tai ei.*¹⁴

Musiikkitieteen tutkimuskohteet voidaan esittää graafisesti kolmen renkaan avulla. Kaaviossa 8 – toinen hämähäkinverkko – musiikintutkimuksen ydin koostuu kolmesta edellämainitusta alueesta: musiikinteoriasta, varsinaisesta musiikkianalyysistä ja sävellysteorioista. Ydintä ympäröivässä renkaassa on tutkimuskohteita, jotka ovat eksplisiittisesti monitieteisiä. Uloimmassa renkaassa on muita teoreettisia ja soveltavia tieteitä sekä teknologian alueita, joiden kanssa musiikkitiede jakaa tutkimuskohteita, menetelmiä ja konkreettisia metodeja. Kaavio ei ole täydellinen, sillä monet muut tieteenalat voivat tavalla tai toisella osallistua monitieteiseen tutkimukseen. Tässä on niistä esitetty vain yleisimmät. Kaavioissa 7 ja 8 kaikki osat liittyvät toisiinsa monimutkaisessa ja -suuntaisessa verkostossa.

Nämä kaaviot eivät kuitenkaan ole tutkimus- tai analyysimalleja. Dialektinen lähestymistapa ei ole malli vaan musiikkitieteellisen tutkimuksen yleinen metodologinen asenne ja suhtautumistapa.

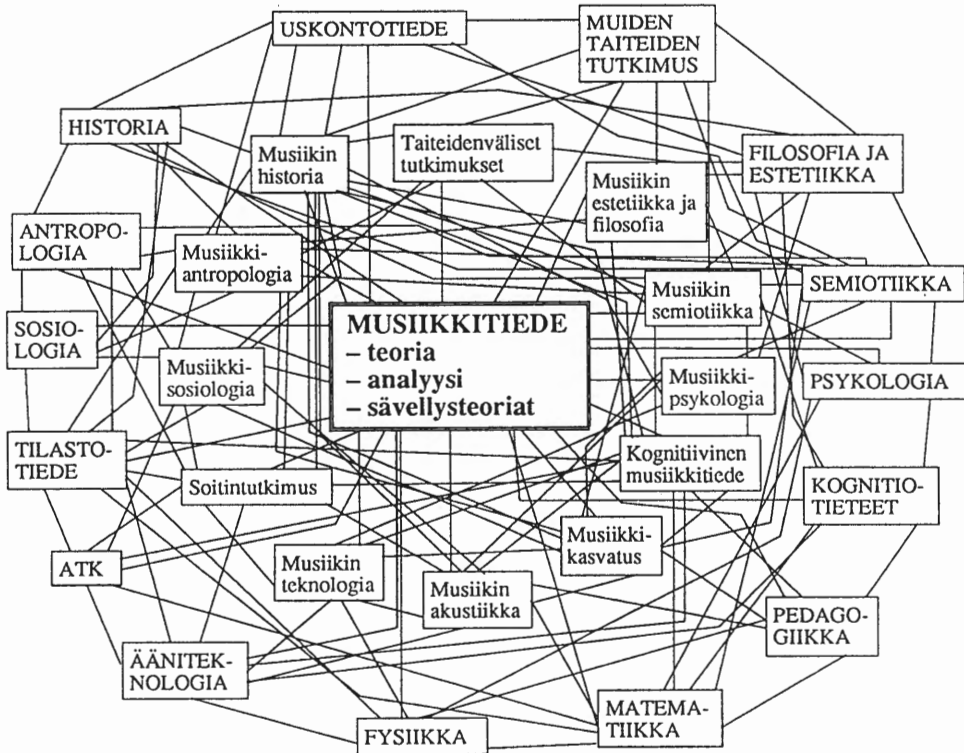
Vastatessaan Ricen artikkeliin Anthony Seeger kritisoi sitä, että artikkelissa musiikintutkimukseen asennoiduttiin normatiivisesti yhden ainoan yksinkertaisen tutkimusmallin pohjalta. Seeger antaa mieluummin tukensa nykyiselle tilanteelle, jossa tutkimukset ovat metodologisesti pluralistisia ja jossa ei vallitse yksimielisyys vaan eri näkökulmien vastakkainasettelu. Anthony Seeger (1987, 492–493) puolustaa isänsä tutkimusnäkemystä, jota hän pitää Ricen mallin vastakohtana, ja väittää, että

Charles Seeger ehdottaa, että noudatamme hänen ideoimaansa mallia tietartan tavoin, mutta hän ei kerro, miten voimme käyttää sitä tai mihin meidän olisi mentävä. Sen sijaan, että kulkisimme kaikki samaa reittiä, Seeger luonnostelee kentän, jolla kaikki matkustamme eri suuntiin ja raportoimme toisillemme siitä, mitä olemme nähneet, kuulleet tai löytäneet matkoillamme.

Musiikkitieteen dialektinen lähestymistapa on perinyt Charles Seegeriltä kaksi peruseräatetta. Ensinnäkin musiikkitiede käsitetään yhtenäiseksi monitieteiseksi tieteenhaaraksi, jonka tutkimuskohde on koko ihmiskunnan luoma musiikki. Toisaalta yhtenäinen musiikkitiede on metodologisesti pluralistinen, avoin kaikille mahdollisille päteville, käyttökelpoisille ja järkeville näkemyksille.

¹³ Itse asiassa myös tämä väite on truismi: ei ole olemassa yhtään tiedettä tai tieteenhaaraa, joka ei olisi monitieteinen tai tarvitsisi muita tieteitä – näin ei voi sanoa edes filosofiasta tai matematiikasta.

¹⁴ Musiikinteoria, varsinainen musiikkianalyysi ja sävellysteoriat ovat yksinomaan musiikkitieteen tutkimuskohteita, vaikka niitä pitääkin lähestyä monitieteisesti.



Kaavio 8. Musiikkitieteen tutkimuskenttä.

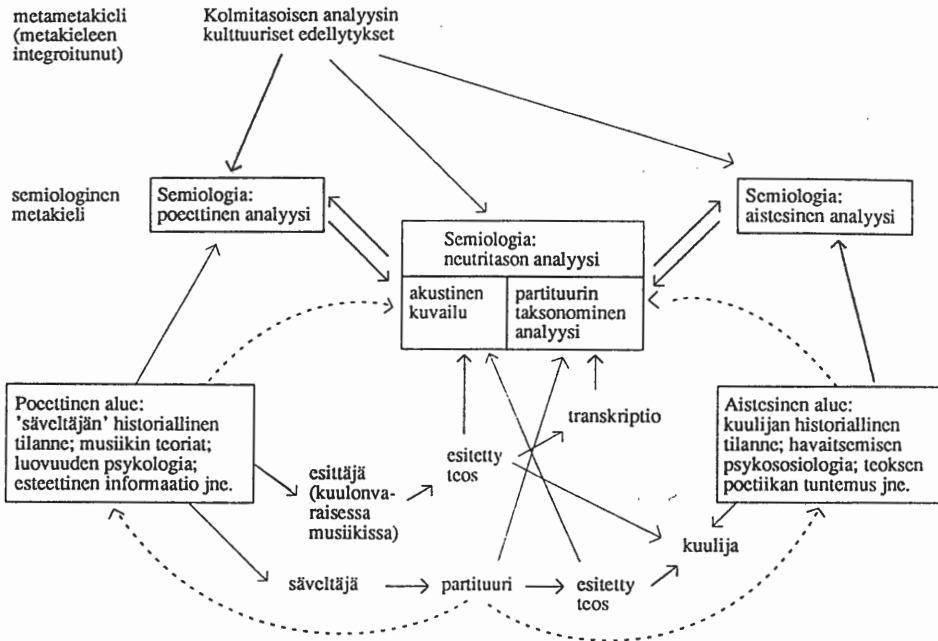
3.2. Molinon ja Nattiezin kolmitasoinen malli

Yleisenä teoreettisena formulointina Molinon (1975) keksimä ja Nattiezin (1975, 1987a) kehittämä kolmitasoinen tutkimusmalli – jota he kutsuvat *semiologiseksi*; musiikintutkimuksen kannalta nimitys ei kuitenkaan ole relevantti – on hyvä lähtökohta globaalin tutkimusnäkömyksen muodostamiselle. Molino (1975, 37) on luonnostellut mallin yleisesti:

Musiikillista, kielitieteellistä tai uskonnollista ilmiötä ei voi selittää tai kuvailla ottamatta huomioon sen olemassaolon kolmea ilmenemismuotoa: mielivaltaisesti eristettynä objektina, tuotettuna objektina sekä havaittuna objektina.

Tässä mallissa musiikki käsitetään prosessiksi, joka tapahtuu kolmella tasolla. Ne ovat *poettinen taso* (säveltämisprosessi, säveltäjän rooli), *neutritaso* (teos, sävelmä, musiikillinen korpus sinänsä, tulkitsijan rooli) ja *aistesinen taso*

(musiikin havaitseminen ja vastaanottaminen, kuulijan rooli) (kaavio 9; Nattiez 1975, 60). Vuonna 1973 Nattiezin musiikkikäsitys oli myös kolmitasoinen, mutta tasot olivat hieman erilaiset: ”musiikkisemiologialla ei ole kahta tasoa – vaan kolme: esityksen taso, teoksen koostumuksen taso ja teoksen referenssisysteemin taso” (1973a, 56).



Kaavio 9. Jean-Jacques Nattiezin kolmitasoinen malli.

Molinon ja Nattiezin malli ei ole täysin omaperäinen, vaan sillä on esikuvia. Jo 1950-luvulla käsitellessään musiikillista muotoa toimintana Souris (1958, 119) viittaa säveltaideteoksen (muodon) neljään momenttiin:

Tämä toiminta ilmenee samanaikaisesti säveltäjän työskentelyssä, muodon dynamiikassa, muodon uudelleen luomisessa esittäjän toimesta sekä kuulijan havaitsemisessa. Mutta [toiminta] pysyy identtisenä, sillä se on muotoa.

Tämä lainaus vaatii kommentteja. Ensinnäkin Souris kumoo edeltävän lainauksen sisällön samassa artikkelissaan väittäessään, että musiikkiteokseen kuuluisi vain soiva ilmenemismuoto. Musiikkiteos on muutakin. Toiseksi säveltäjä–esittäjä–kuulija-ketju ei ole yksisuuntainen, kuten Souris olettaa, vaan ketjun osien suhde on monitahoinen. Sitaatin kestävä ydin on kuitenkin idea siitä, että sävellys on olemassa poeettisella ja neutritasolla, esittäjän tasolla ja aistesiselä tasolla.

Adorno (1982b, 173) esitti teesinsä, joka sekkin on kolmitasoinen, musiik-
kianalyysia käsittelevässä esitelmässään vuodelta 1969: ”Analyysi on – – te-
kemisissä rakenteen, rakenteellisten ongelmien ja lopuksi rakenteellisen kuun-
telun kanssa”.

Toinen Molino–Nattiezin mallin edeltäjä on Meyer-Epplerin (1968 [1962])
kolmesta tekijästä koostuva *musiikillisen kommunikaation ketju*: lähettäjä (sävel-
täjä), siirtäjä (esittäjä) ja vastaanottaja (kuulija). Kahden ensimmäisen välillä kana-
va on visuaalinen (partituuri) ja toisen ja kolmannen välillä akustinen (teoksen esi-
tys). Tämä informaatioteoriaan perustuva malli on primitiivinen ja alkeellinen ver-
rattuna Molinon, Nattiezin tai kognitiivisen musiikkitieteen malleihin. Silti siinä
painotetaan – toisin kuin Nattiezin (1987a, 38–39) teksteissä –, että musiikki on
myös inhimillisen kommunikaation ilmenemismuoto. Musiikin symbolinen luon-
ne ilmenee ja todellistuu nimenomaan inhimillisessä kanssakäymisessä. Se, että
säveltäjän ja kuulijan teokselle antamat merkitykset eivät ole yhteensopivia, ei estä
näkemästä musiikkia kommunikaatioprosessina.

Molino–Nattiezin mallia on kritisoitu sillä perusteella, että (länsimaisen) sä-
veltaideteoksen analyysissa säveltäjän ajatuskulkuja ei pitäisi yrittää rekonst-
ruoida eikä tarvitse tuntea; myöskään ei ole tarpeellista tietää, miten kuulija
hahmottaa teoksen. Kuitenkin suurin osa musiikinanalytikoista pitää poeettis-
ta ja aistesista analyysia tärkeänä. Mallin hankalin ongelma – ainakin musiikin
semiotiikassa, jossa erityisesti Nattiezin malli on kokenut paljon vastarintaa –
on neutritason olemassaolo sekä sen analyysin mahdollisuudet ja edellytyk-
set.¹⁵ (”Perinteisessä” musiikkitieteessä neutritason olemassaolo on melkeinpä
selviö; musiikin semiotiikassa aiheesta keskustellaan edelleen kiivaasti.) Moli-
non (1975, 42–43) mukaan on teoreettisesti mahdollista tutkia ”musiikkita-
pahtuman” (*fait musical*) erillisiä elementtejä ja käsitellä niitä ”musiikillisen
tuotannon strategisina muuttujina” (*comme variable stratégique de la produc-
tion musicale*).

Neutritaso – Molinon strukturalismin pohjalta keksimä käsite (Nattiez
1987a, 51) – on olemassaolon fyysinen ilmenemismuoto (musiikki soivana,
akustisena ilmiönä¹⁶), ja se ilmenee teoksen muodossa. Neutritaso on musiikkia

¹⁵ Mm. Lidov, Blacking ja Monelle ovat kyseenalaistaneet neutritason analyysin pätevyy-
den (Monelle 1992, 90–94). C. Deliègen (1975, 109–110) mukaan neutritasoa ei ole ole-
massakaan, vaan analyysi tehdään poeettisella tasolla. Kuitenkin hänen analyysinsa We-
bernin *Viisi kappaletta orkesterille* op. 10 -teoksen neljännessä osasta on juuri neutritason
analyysia! Ohimennen on sanottava, että mainittu Deliègen analyysi perustuu miltei ko-
konaan Boulezin samasta teoksesta tekemään analyysiin.

¹⁶ Roman Ingardenin mukaan asia on monimutkaisempi, sillä musiikissa tai musiikilla on
elementtejä ja ulottuvuuksia, joita ei sinänsä voi kuunnella: niillä ei ole soivaa muotoa,
vaikka ne ilmenevät musiikin soidessa. Niitä ovat Ingardenin mukaan mm. teoksen tem-
poraalinen rakenne, liike, muoto, emotionaaliset kvaliteetit, säveltäjän ja/tai esittäjän vä-
littämä tunneviesti, teoksen aiheuttamat assosiaatiot ja esteettiset arvot.

sinänsä; se on olemassa partituurina tai muunlaisena notaationa (myös esim. transkriptiona), akustisena ilmiönä jokaisella esityskerralla sekä eri tavoin tallennettuna. Nattiez (mts. 35–36) määrittelee neutritason analyysin seuraavasti:

Se on analyysin taso, jolla ei *a priori* päätellä, ovatko eksplisiittistä menetelmää soveltamalla saadut tulokset päteviä myös aistesisestä tai poeettisesta näkökulmasta. Tekijöiden rajoittamisessa ja määrittämisessä käytettyjä välineitä hyödynnetään systemaattisesti viimeiseen asti, ja ne korvataan uusilla vasta silloin, kun uudet hypoteesit tai uudet ongelmat sitä vaativat. ”Neutri” tarkoittaa toisaalta sitä, että poeettiset ja aistesiset ulottuvuudet neutralisoidaan, ja toisaalta sitä, että tiettyä menetelmää käytetään johdonmukaisesti loppuun asti saaduista tuloksista riippumatta.¹⁷

Nattiezin (1973b, 6–7; 1987a, 55) mukaan neutritason analyysi on *deskriptiivistä*: on tehtävä musiikillisen korpuksen muodostavien tekijöiden luettelo tai inventaario. Nattiezin käsitystä voi arvostella kahdesta syystä. Ensinnäkin vaikka neutritason analyysi toki aloitetaan elementtien luetteloinimisesta ja kuvailusta, siitä on jatkettava *analyyttiseen ja tulkinnalliseen* vaiheeseen ennen siirtymistä poeettiseen, aistesiseen tai toisen teoksen analyysiin. Toiseksi neutritason analyysin tarpeellisuuden myöntäminen ei välttämättä tarkoita, että käytössä voisi olla vain yksi konkreettinen menetelmä kuten Ruwet–Nattiezin paradigmaattinen analyysi (kts. luku 5.3.). On mielekkäämpää ajatella, että käyttöön otetaan sellainen analyyttinen menetelmä, joka parhaiten vastaa musiikillisen korpuksen luonnetta ja kysymyksenasettelua. Musiikin rakenteen merkitykset ja funktiot ovat moniselitteisiä; siksi on dogmaattista pysytellä vain yhdessä metodissa. Musiikillisen tekstin analyysin lähtökohta on pikemminkin korpuksen olemuksessa kuin apriorisesti määritellyssä teoriassa. Kun analyysi on teorialähtöinen, ei useimmiten ole kyse tieteellisestä analyysistä vaan siitä, että teorian pätevyys pyritään todistamaan.¹⁸

Suurin osa musiikkitieteessä ja etnomusikologiassa tehdyistä analyyseista on erilaisia neutritason analyyseja. Jokainen yksittäinen analyysimetodi keskittyy yhteen tai muutamaa neutritason parametreihin tai tiettyihin teostyyppisiin, aikakausiin, kulttuureihin tai niiden yhdistelmiin. Jos halutaan tuntea musiikin rakennetta ja muotoperiaatteita, on selvää, että analyysin on perustuttava musiikilliseen tekstiin. Kaikki tämä tiedettiin jo paljon ennen Molinoa ja Nattiezia. Tästä saa alkunsa ainakin kaksi suurta periaatekysymystä. Ensinnäkin (ja tästä on keskusteltu erityisesti etnomusikologiassa): onko neutritason analyysi riittävä musiikin keskeisen

¹⁷ Alkuperäinen teksti on kokonaisuudessaan kursivoitu.

¹⁸ Tietenkin analyysin taustalla voi olla hypoteesi, jonka paikkansapitävyys tai -pitämättömyys pyritään analyysillä todistamaan – tai analyysin tuloksena voi olla se, että hypoteesissa esitetty kysymys jää ratkaisematta. Tällöin ei kuitenkaan ole välttämättä noudatettava orjallisesti vain yhtä menetelmää. Ongelmia syntyy, jos tutkija uskoo, että hänen teoriansa on kaikkivoipa tai pahimmassa tapauksessa ainoa oikea.

problematiikan selvittämiseksi vai onko tarpeellista tutkia myös musiikin tuotantoa ja havaitsemista. Toiseksi: onko olemassa universaaleja ja neutraaleja analyysimetojeja, joita voi soveltaa mihin tahansa musiikkiin tai tyyliin (tätä käsitellään luvussa 5.3.).

Edellä mainittiin, että Seeger piti mahdollisena musiikin ”historiatonta tieteellistä kuvailua”, joka tosin myöhemmin nivotaan historialliseen tarkasteluun. Adornon (1982, 175) mukaan analyysin on oltava immanenttia, eli ”muotoa on käsiteltävä *a priori* niin, että teoksen omat lähtökohdat paljastuvat”. Jay Rahn antaa neutritasolle absoluuttisen ja eksklusiivisen arvon. Rahnin mukaan musiikianalyysissa ei pitäisi lainkaan ottaa huomioon teoksen historiallista, kulttuurista, esteettistä, poeettista tai aistesista kontekstia. Analyysin ainoa olennainen ja merkittävä tekijä on sellaisten musiikin parametrien (*scores or sounds*) analyysi, joita hän kutsuu *havaittaviksi (observables)*. (Rahn 1983, 4–23.)

Neutritason analyysi on metodologinen välttämättömyys, mutta se ei ole neutraalia, kuten Nattiez itsekin tunnustaa (1973b, 7). Musiikillisen tekstin analyysi on historiallisesti determinoitunutta; analyttiset menetelmät eivät ole epähistoriallisia kuten ei myöskään analyysin tekijän tilanne ja asema. Neutritason analyysi ei ole puhdasta eikä täysin riippumatonta poeettisesta ja aistesisestä analyysistä. Tutkija on myös teoksen vastaanottaja, ja siksi hänen tilanteensa on monessa suhteessa samankaltainen kuin kuulijan. Imberty (1992, F-9) korostaa sitä, että ”musiikillinen objekti – miten se on rakentunut ja miten sitä havaitaan – on ennen kaikkea kulttuurinen”. Analyttikko ei myöskään sijoitu helposti poeettisten prosessien ulkopuolelle. Mantle Hood (1971, 321) toteaa, että hedelmällisin musiikianalyysi on sellainen, jota tehdään säveltäjän näkökulmasta. Tämä tilanne on vielä selkeämpi, kun tutkija on myös säveltäjä. Mikko Heiniö (1992a, 120) selittää sitä osuvasti:

Säveltäjänä voin analyysissä seurata toisen säveltäjän ajatuksenkulkua, yrittää aukaista teoksen tulkinnan siitä käsin, miten teos on rakennettu. (Sinänsä analyysin lopullisena päämääränä ei ole selvittää miten sävellys on tehty, vaan miten se toimii taideteoksena.)

Nattiez (1987a, 177; 1987b, 270) on sitä mieltä, että tyylianalyysistä (eli neutritason analyysistä) käsin on mahdollista induktiivisesti saavuttaa poeettinen prosessi. *Poeettisen*¹⁹ tason analyysi koostuu erilaisista osista, ja primaari-

¹⁹ Nattiezin mukaan Paul Valéry oli avajaispuheessaan Collège de Francessa vuonna 1945 ensimmäinen, joka käytti julkisesti poeettisen käsitettä antiikin Kreikan tapaan viittaamassa luovaan prosessiin. On kuitenkin olemassa vielä varhaisempi julkinen dokumentti, nimittäin Stravinskyn teos *Musiikin poetiikka*, joka sisältää kuusi hänen Harvardin yliopistossa vuosina 1939–1940 pitämäänsä esitelmää ja joka ilmestyi 1945. George Seferisin mukaan (Stravinsky 1979, viii) Stravinsky tarkasti esitelmiensä ranskankielisen version juuri Valéryn kanssa, joten on mahdollista, että hän lainasi termin ranskalaiselta ystävaltään. Stravinskyn kirja ilmestyi kuitenkin ennen Valéryn kirjoituksia, joihin Nattiez viittaa.

materiaalia on monentyyppistä. Länsimaisessa nykymusiikissa esimerkiksi on olemassa julkaistuja partituureja ja luonnoksia (ja monia välivaiheita), säveltäjien kirjoituksia, ääni- tai kuvanauhalle tallennettuja kursseja, esitelmiä, demonstraatioita, haastatteluja yms. Tutkija voi myös itse haastatella eläviä säveltäjiä ja seurata tavalla tai toisella heidän sävellysprosessiaan. Tilanteita, joissa säveltäjä esittää omia teoksiaan, voidaan myös pitää poeettisen prosessin osana, erityisesti, jos säveltäjä on myös hyvä tulkitsija. Välttämätöntä tämä on silloin, kun kyseessä on teos, joka edustaa korkean asteen aleatoriikkaa.

Koska eri lähestymistavat eivät ole toisensa poissulkevia, niitä on mahdollista käyttää poeettisen tason analyysissä: teksti- ja käsiteanalyysia, sävellysteorian ja -tekniikan analyysia, säveltämisen kognitiivisten prosessien analyysia, sävellysprosessin psykoanalyttista tulkintaa jne. Muistinvaraisissa musiikkikulttuureissa tutkijan keruutyö kentällä on välttämätöntä, jotta hän saisi samankaltaista materiaalia kuin länsimaisen taidemusiikin tutkijat, joiden perusmateriaali yleensä on olemassa dokumenttimuodossa. Kuten V. Kurkela (1991) osoittaa, populaarimusiikin kirjallisten ja audiovisuaalisten materiaalien määrä ei ole vähäinen, ja siihen voi vielä lisätä tutkijan itsensä kenttätyövaiheen aikana tuottamat dokumentit.

Poeettisen tason analyysi liittyy myös muihin tasoihin. Säveltäjä on myös *kuulija*, musiikin vastaanottaja; toisaalta säveltäessään hän pohtii erilaisia vaihtoehtoja myös *esittäjän* kannalta. Säveltäjä on myös edeltäjien, aikalaisten ja omien teostensa *analyttikko*. Tämän funktion kautta lähestytään neutritason analyysia.

Nattiez ei ole kehittänyt yksityiskohtaisempia metodeja kullekin mallinsa tasolle, minkä hän tunnustaa avoimesti: ”kolmitasoisuutta on helpompi ajatella kuin soveltaa, emmekä voi sanoa, että meillä olisi yhtä hyviä välineitä jokaisen kolmen tason analyysiin” (1987a, 53). Aistesista analyysia ei ole kehitelty Nattiezin kirjoituksissa vaan pikemminkin musiikkipsykologiassa, kokeellisessa psykologiassa, informaatioteoriassa ja kognitiivisessa musiikkitieteessä.

Neutritason selvittäminen on musiikkianalyysissa erityisen tärkeää, mutta se ei ole kuitenkaan ainoa tehtävä eikä työn päätepiste. Se on laajemman tutkimuksen välivaihe, ja siitä on edettävä tulkinnallisempaan suuntaan. Nattiezin (1987a, 54) mukaan

neutritason analyysi ei ole muuta kuin analyysin momentti: se ei sisällä kaikkea poeettisessa ja aistesissa lähestymistavassa tarvittavaa tietoa vaan ainoastaan osan siitä. – – Kolmen ulottuvuuden välillä on jatkuva dialektinen vuorovaikutus.

Esittäjän rooli mallissa on monitahoinen. Toisaalta teosta esittäessään muusikko konkretisoi, *reaalistaa* ja tavallaan jatkaa sitä. Silloin, kun aleatoriikan aste on korkea, esittäjän luova panos kasvaa moninkertaiseksi. Toisaalta juuri siksi, että esittäjä akustisesti aktuaalistaa teoksen, hänen roolinsa liittyy lähei-

sesti neutritasoon: esittäjän toiminta on neutritasoa. Ennen teoksen esittämistä muusikon on analysoitava sitä – näin tulkitsija on samanaikaisesti myös analyttikko ja kuuliija. Näiden syiden vuoksi esittäjän rooli muodostaa neljännen analyysin tason, joka vaatii oman metodologiansa. Tämä analyysi on välttämätöntä silloin, kun teoksessa on huomattavaa sattumanvaraisuutta tai improvisointia tai kun se edustaa muistinvaraista tai osittain muistinvaraista musiikkia.

Kolmitasoinen analyysi on laajennettava ei neljään vaan viiteen tasoon. Poettisen ja neutritason, esittävän ja aisteesisen tason lisäksi tarvitaan yleistävä, integroiva ja *synteesiä luova* tekijä. Nattiez käsitteli 1970-luvun alussa ideaa synteettisestä tasosta, jota hän kutsui synteesiksi tai kombinaatioksi (1973a, 66), mutta hän ei joitakin perusideoita lukuunottamatta kehitellyt aihetta edelleen (1987a, 175–179). Molino puolestaan puhuu myös synteettisestä momentista, vaikkakin naiivisti:

Tiedon kehitys on mahdollista ainoastaan, kun nämä kolme dimensiota pidetään erillään. Sen hetken on kuitenkin koitettava, jolloin ne yhdistetään synteettiseksi kuvaksi, josta ei koskaan voi tulla samanlaista kuin aiempi sekasorto oli. Ensin on sekasorto. Sitten on synteesi. Niiden välillä on ollut deskriptiivinen analyysi.²⁰

Länsimaisen taidemusiikin teoksia (ja esityksiä) voidaan tutkia viisitasonisesti tai -vaiheisesti, ainoastaan yhden tai joidenkin tasojen tai vaiheiden kannalta tai miltei täysin autonomisesti.²¹ Suullisessa tai osittain muistinvaraisessa perinnesävelmusiikissa poettisen tason, esitystason ja neutritason analyysit muodostavat kokonaisuuden. Transkriptio on osa neutritason analyysia.

4. Teoria, analyysi ja *la recherche musicale*

Siitä huolimatta, että vakavasti otettavaa musiikkianalyysia harjoitettiin jo 1700-luvun loppupuolella, tieteenhaarana musiikkianalyysi on vain noin 120 vuotta vanha. Aiemmin analyysien sijasta julkaistiin lähinnä sävellysteorioita ja – malleja, ”taksonomioita tai oikeaoppisen käytännön (*correct practice*) inventaareja” (Treitler 1982, 71; kts. myös Bent 1987 ja Murtomäki 1993a). Joidenkin näkemysten mukaan analyysin, musiikinteorian ja -estetiikan sekä sävellysteorian välillä on jyrkkiä eroja. Mm. Schönbergiä (myös Boulezia) on

²⁰ Nattiezin (1975a, 53–54; 1987a, 53) siteeraama.

²¹ Esimerkiksi Kari Kurkelan (1991) analyysi temporaalisesta käsittelystä Arraun, Ashkenazyn, Barenboimin, François'n ja Rubinsteinin tulkinnoissa Chopinin Es-duuri-Nocturnon op. 9/2 ensimmäisestä taitteesta (12 tahtia).

kritisoitu siitä, että hänen analyysinsä ovat pikemminkin teorioita musiikista ja säveltämisestä (Cone 1967, 34).²²

Sekä musiikkitieteessä että etnomusikologiassa musiikkianalyysi on olennaisesti ja pohjimmiltaan musiikin rakenteen, sen muotoperiaatteiden, morfologian, kieliopin ja syntaksin analyysia. Musiikkianalyysissa käytetään sekä induktiivista että deduktiivista metodia. Induktiivisessa metodissa lähtökohtana ovat yleiset premissit, teoriat ja hypoteesit: musiikin pilkkomisesta ja detaljien kuvailusta edetään yleispätevämpiin johtopäätöksiin. Metakielen avulla analyysi luo teorian tai mallin tai ainakin tulkinnan ja selityksen tutkittavasta korpuksista.²³ Tällöin musiikkianalyysi on teoskeskeistä. Päinvastaisessa deduktiivisessa metodissa lähtökohtana ovat tarkasti määritellyt teoriat ja mallit: analyysin tarkoitus on osoittaa, miten ne ilmenevät musiikissa tai miten musiikki noudattaa teorioita. Tällöin musiikkianalyysi on teoriakeskeistä. Musiikkianalyysissa käytetään usein molempien metodien erilaisia yhdistelmiä.

Teorian ja analyysin välillä on jatkuva vuoropuhelu, ne ruokkivat toisiaan ja vaikuttavat toisiinsa, kehittyvät käsi kädessä. Musiikkianalyysi on musiikin teorian edellytys ja teoria puolestaan luo analyysin yleisen viitekehyksen. Analyysista voi syntyä teoria ja päinvastoin: ”teoria voi olla musiikkianalyysin premissi, päämäärä tai tulos” (Dahlhaus 1990a, 34). Kun analyysi on nimensä mukaista eikä pelkästään teoriaa valaiseva esimerkki, siinä pyritään paljastamaan ja tulkitsemaan musiikillisen korpuksen syvällisiä prosesseja. Teorialla voidaan selittää tai pyritään selittämään erilaisia kokonaisuuksia: se voi sisältää mitä tahansa musiikkisysteemien globaaleista selityksistä yksittäisten parametrien rakenteen ja toiminnan kuvailuun. Joskus myös teoria saa normatiivisia sävyjä, jos siitä yritetään tehdä yleispätevä ja universaali. Teoriasta voidaan sanoa samaa kuin Cone (1962, 35–36) sanoi analyysista:²⁴ ”[sen] olemassaolo horjuu deskription ja preskription välillä”.

Musiikkianalyysin kannalta kolmas tärkeä tekijä teorian ja varsinaisen analyysin lisäksi on sävellysteoria ja -tekniikka. Analyysi mahdollistaa teoksen sävellyseriaatteiden paljastamisen. Jos analyysi on rikasta, luovaa ja syvällistä, siitä voi

²² Monelle (1992, 124–125) moittii Nattiezia siitä, että tämän käsitys neutritasosta on sekä teoriaa että analyysia. Samasta syystä Dahlhaus (1990a, 34) arvostelee Schenkeriä, tosin siksi, että schenkeriläinen analyysi on tautologista eikä siksi, ettei teorian ja analyysin välillä olisi yhteyttä.

²³ Teorian ja mallin välillä on eroja. Forten (1974, 758) mukaan ”mallia voidaan pitää kompleksisen prosessin yksinkertaistettuna kuvailuna. Jos malli on analyttinen, se antaa tietoa prosessista; jos se on synteettinen, se toistaa prosessin. – – Mallin ja teorian välinen ero ei ole selkeä edes sellaisilla tieteenaloilla, joilla näitä käsitteitä paljon käytetään. Usein kuitenkin teoria-termi on varattu laajemmille ja yleisemmille tapauksille ja malli taas suppeammille.”

²⁴ ”Analyysit ovat *kokeiluteorioita*, kuin tiedettä tyypistetyssä muodossa” (Kunst 1987, 11).

tulla myös säveltäjän työväline samaan tapaan kuin harmonia- tai kontrapunktioppikirjat ovat samanaikaisesti sekä normien ja käytäntöjen tiivistelmiä että josakin määrin sävellyksen käsikirjoja.²⁵ Teoria on samanaikaisesti olemassaolevista teoksista johdettu induktiivinen tulos sekä, ainakin osittain, tulevien teosten analyysin deduktiivinen menetelmä. Analyysillä ja säveltämisellä on läheinen suhde: ”Lähempää tarkasteltuna hyvä sävellys paljastaa aina, mitkä ovat tarpeellisia analyysimetodeja sen ymmärtämiseksi” (Cone 1962, 49).

Musiikin teorialla ja käytännöllä on tietenkin hedelmällinen suhde. Musiikki pohjautuu aina teoriaan, jopa muistinvaraisissa musiikkikulttuureissa.²⁶ Näiden alueiden välillä ei ole ylipääsemättömiä kuiluja, pikemminkin lukuisia erisuuntaisia kanavia:

Kaiken kaikkiaan musiikkiteorian tehtävänä on muodostaa teorioita, systeemejä, käsittely- ja tarkastelutapoja, mutta näitä voidaan siis käyttää sekä musiikin tutkimisen (analyysin) että musiikin tuottamisen (säveltämisen ja esittämisen) apuvälineinä (Heiniö 1992a, 111).

Schönbergillä, Schenkerillä, Hindemithillä, Boulezilla, Babbittilla ja Fortella teoria ja analyysi sekoittuvat keskenään. Schönbergin, Hindemithin, Babbittin ja Boulezin tapauksissa teoria ja analyysi ovat lisäksi hyvin usein sävellystekniikoita. Tilanne ei sinänsä sisällä ristiriitaa; ongelmia syntyy vasta, kun teoria on voimakkaasti normatiivinen, jolloin analyysista tulee pelkästään teorian välikappale ja siksi kehämäinen ja tautologinen. Esimerkiksi schenkeriläistä analyysia on kritisoitu juuri tästä (Adorno 1982, 174–175; Dahlhaus 1990a, 34; 1990b, 73, 74).

Ranskankielisessä maailmassa käsite *la recherche musicale*²⁷ tarkoittaa säveltäjän teoreettista ja analyttistä pohdintaa ja siihen liittyviä kokeiluja, joiden päämääränä on kehittää uusia rakenteellisia, soivia ja sävellyksellisiä keinoja luovaa

²⁵ Kyseessä on tietenkin historiallisesti ja kulttuurisesti muuttuva ilmiö. Länsimaisen taidemusiikin säveltämisessä sävellyks-, harmonia-, kontrapunkti-, ja muotoanalyysin käsikirjat eivät ole enää yhtä tärkeitä kuin ennen. Silti ne ovat hyviä työvälineitä ainakin säveltäjien koulutuksessa.

²⁶ Muistinvaraisissa musiikkikulttuureissa tutkijan tehtävä on analyysin avulla rekonstruoida, verbaalistaa ja esittää systemaattisesti musiikin teorioita ja sävellysperiaatteita. Tätä kutsutaan etnoteoriaksi. Hugo Zemp on luonut erinomaisia etnoteoreettisia kirjoituksia, joista voi todeta kaksi asiaa: toisaalta, että jokaisessa tutkimuksessa on sekä emisistisiä että etisistisiä näkemyksiä, ja toisaalta, että teoria, analyysi ja sävellysteoria ovat läheisessä suhteessa keskenään (mm. Zemp 1978; 1979).

²⁷ Tämän termin on ehkä keksinyt Pierre Schaeffer. Hän perusti 1943 Ranskan yleisradioon osaston, jota kutsuttiin kokeilustudioksi (*Studio d'essai*) ja vuodesta 1948 tutkimuspalveluosastoksi (*Service de la Recherche*). Se oli konkreettisen musiikin syntysija. Boulez käyttää *recherche musicale* -termiä vuonna 1954 kirjoittamassaan artikkelissa ”Recherches maintenant”.

työtä varten. Machoverin (1985, 11) mukaan ”musiikki ja tutkimus ovat kehittyneet siten, että ne eivät enää ole vastakkaisia pooleja”. Suurelta osin *recherche musicale* on institutionaalistunutta tutkimusta, sillä sitä tehdään useimmiten julkisissa tai yksityisissä nykymusiikkiin erikoistuneissa laitoksissa. Säveltäjien (sekä insinöörien ja muiden teknikkojen) tekemä tutkimus on keskittynyt konkreettiseen, elektroniseen, elektroakustiseen ja tietokonemusiikkiin. Tutkimus on suunnattu musiikin kaikkiin parametreihin, ja pyrkimyksenä on löytää niiden välinen kompleksisempi ja monipuolisempi artikulaatio. Delalanden (1986, 11) mukaan harjoitetaan kolmen asian tutkimusta: ”välineiden teknologista tutkimusta, kokeellista säveltämistä sekä koko toiminnan merkityksen ja ulottuvuuksien analyttistä pohdiskelua”.

Tietokonetekniikan ja ääniteknologian ällistyttävän nopea kehitys on aiheuttanut sen, että niiden rooliin säveltämisessä suhtaudutaan liian optimistisesti: ”Kone *todellisuudessa* katkaisee tradition; uusi materiaali ja uudet jäsentämisen menetelmät edellyttävät täysin uutta musiikinestetiikkaa” (Machover 1985, 29). C. Deliégelle (1985, 53) sen sijaan ”elektroakustiikka jää musiikillisen kielen kehityksen ulkopuolelle”.

Musiikkia voidaan lähestyä monista keskenään vuorovaikutuksessa olevista näkökulmista: teoreettisesta, analyttisestä, kokeellisesta, sävellysteknisestä sekä myös esteettisestä. Adornon (1982, 176) mukaan musiikin estetiikkaa ja kritiikkiä olisi mahdotonta kuvitella ilman musiikkianalyysia. Dahlhaus (1990a, 33) näkee myös analyysin ja estetiikan tiiviin suhteen:

Esteettiset arvoarvostelmat, ainakin tiettyä objektia koskevat, perustuvat arvioihin tosiasioista. Nämä arviot puolestaan ovat riippuvaisia analyysimeto-
deista, joissa ilmenevät kunkin [tyyli]kauden musiikkikäsitteet. Vastaavasti
analyttiset menetelmät, jopa ne, joita pidetään deskriptiivisinä ja ei-apriori-
sina, pohjautuvat esteettisiin premisseihin.

1700-luvulla hallitsevat analyttis-esteettiset arvoarvostelmat pohjautuivat *funktionaalisuuden* kriteereihin: teosta pidettiin ensisijaisesti lajinsa edustajana. Romantiikan alkuvaiheissa esteettisessä ja musiikinhistoriallisessa keskustelussa korostettiin säveltäjän persoonaa ja tapaa, jolla hänen sisäinen maailmansa heijastui hänen teoksissaan. *Formalism*in aikana (1800-luvun jälkipuoliskolla ja 1900-luvun alussa) tutkimusten mielenkiinnon kohteena olivat *teokset* sinänsä. Dodekafonian sekä 1950-luvulla monien muiden tyylisuuntausten synnyttyä *historiallinen tietoisuus* kiinnitti huomiota sävellystekniikkaan. (Dahlhaus 1990a, 37; Heiniö 1991, 113–114.) Dahlhausin (mts. 36) mukaan nykymusiikissa,

samoin kuin tieteessä, säveltämisaktin evoluutio ilmenee – – prosessina, jossa teokset esitetään ratkaisuksi edeltävistä teoksista periytyviin selvittämättömiin ongelmiin. Ja jokainen ratkaisu herättää uusia ongelmia, joihin tulevat teokset tarttuvat ilman, että ongelmien synnyn ja ratkaisun dialektiikalle voisi nähdä loppua.

5. Musiikkianalyysi

5.1. Musiikkianalyysin luonteesta

Musiikkianalyysi suppeassa merkityksessä – immanenttina erittelynä musiikin struktuurista ja sen sisäisestä toiminnasta – on musiikkitieteen (ja etnomusikologian) tärkeimpiä tehtäviä. Luonnollisesti herää kysymys, miksi musiikkianalyysia tehdään. Tähän on vastattu monin tavoin. Ensinnäkin syynä voi olla inhimillinen (tieteellinen) uteliaisuus – ihminen haluaa tietää kaiken kaikesta. Pragmaattisempaa on väittää, että musiikkianalyysi auttaa muusikkoa esittämään (Schenker 1979, 8; Aho 1983, 235; Helffer 1986, 62) ja kuulijaa havaitsemaan musiikkia kompetenttimin sekä kaikkia saavuttamaan täydellisemmän esteettisen kokemuksen (Dunsby 1992, 639); lisäksi analyysilla on tärkeä rooli musiikkipedagogiikassa (K. Kurkela 1986, 87). Joidenkin näkemysten mukaan analyysissa on löydettävä säveltäjän ja sävellysprosessin intentiot (Sherlaw-Johnson 1992, 715). Musiikkianalyysi on edellytys musiikin historialle,²⁸ estetikalle ja kritiikille (Bent 1987, 3–4).

Analyysi – ainakin ylimalkainen kuvailu – auttaa myös päätöksenteossa musiikkielämän taustainformaationa. Länsimaisessa kulttuurissa sitä tarvitaan mm. festivaalien ohjelmista päätettäessä, orkestereiden ja levyfirmojen ohjelmistoja ratkaistaessa, palkintoja ja apurahoja myönnettäessä, julkaisupolitiikassa.

Vielä olennaisempi syy musiikkianalyysin olemassaoloon on kuitenkin se, että sen avulla musiikkiperinnettä on mahdollista oppia tuntemaan, sitä voi säilyttää ja vahvistaa ja ennen kaikkea *kehittää*. Analyysilla on vahva sisäinen *raison d'être*: se auttaa musiikkikulttuuria olemaan olemassa ja kehittymään. Adornon (1982, 171) mukaan ”analyysia voi pitää tradition kotina”. Tämä tilanne on erityisen selvä länsimaisessa taidemusiikissa; mikäli tutkija kuuluu tutkittavaan musiikkikulttuuriin, tilanne on samankaltainen etnomusikologiassa.²⁹

Mitä musiikkianalyysi on? Kuten edellä sanottiin, suppeassa mielessä musiikkianalyysin tarkoitus on paljastaa musiikillisen korpuksen rakenne, muotoperiaatteet ja käytetty sävellystekniikka. Musiikkianalyysi antaa vastauksia ky-

²⁸ ”Historioitsija ei mielellään hyväksy erottelua ’analyyttiseen’ ja ’historialliseen’ metodologiaan, ei edes toisiaan seuraavien tutkimusvaiheiden merkityksessä. Tutkimuksen kannalta ei kummallakaan, ei analyttisellä eikä historiallisella metodilla, ole etusijaa toiseensa nähden. Ne ruokkivat toisiaan päättymättömässä kehässä.” (Treitler 1982, 70.)

²⁹ Eero Hämeenniemi (1997, 6) väittää Helsinki Biennalen esittelyssään, että englantilaisen Colin McPheen *Music in Bali* -monografia ”on niin erinomainen että jopa balilaiset musikit turvautuvat siihen autenttisiin esityksiin pyrkiessään”. Silti etnis-kulttuuriset ryhmät eivät välttämättä tarvitse länsimaisten tutkijoiden tutkimuksia, mutta länsimaiselle musiikkikulttuurille niistä voi olla hyötyä.

symyksiin kuten *mitä musiikissa on, mikä on sen sisältö* (siis muoto), *miten sitä on käsitelty, miten se toimii musiikillisena korpuksena* (esim. säveltaideteokse-
na). Laajemmalta merkitykseltään musiikkianalyysi on musiikillisen korpuk-
sen rakenteellista tarkastelua, säännösten ja kieliopin löytämistä, funktioiden ja
tyylipiirteiden selvittämistä ja näiden pohjalta laajasta perspektiivistä tehtävää
monipuolista tulkintaa.

Valitettavan usein kysymykseen ”mitä musiikkianalyysi on?” vastataan liian
kapeasti: ”Musiikkianalyysi on musiikin rakenteen pilkkomista pienempiin ele-
mentteihin ja näiden elementtien rakenteellisten funktioiden selvittämistä” (Bent
1987, 1); ”se on teoksen rakenne-elementtien loogista luettelemista; se edeltää esi-
tystä ja tulkintaa” (Anonyymi 1958, 276 [*Encyclopédie de la Musique*]). Monille
etnomusikologeille analyysi on luonteeltaan kuvailevaa: ”tämäntapainen tutkimus
on olennaisesti deskriptiivistä” (Merriam 1978, 14); ”musiikkianalyysi – – tar-
koittaa ensisijaisesti musiikkikappaleen rakenteen ja sen eri osien välisen yhteyden
kuvailua” (Nettl 1964, 131); ”musiikinteorian [= analyysin] keskeisin kysymys
onkin kuvailun ongelma” (Blacking 1971, 91).

Näissä määritelmässä on kaksi perusongelmaa. Ensinnäkin analyysi käsite-
tään pelkäksi musiikin rakenteen kuvailuksi. Yllättävät monet analyysit ovat
tautologisia, sillä ne kuvaavat sitä, mitä partituurissa tai transkriptiossa on, tul-
kitsematta sitä lainkaan. Etnomusikologiassa tämä näkyy erittäin selvästi juuri
Merriamin ja Nettlin analyyseissa. Adornon (1982, 185) mukaan tautologisuu-
teen kohdistettu kritiikki koskee erityisesti monia nykymusiikista tehtyjä ana-
lyyseja, koska niissä analyysi on jäänyt liian kauas nykyisestä sävellyksellisestä
ajattelusta. Ilmeisesti analyysi on aloitettava musiikin elementtien pilkkomi-
sesta ja luettelemisesta, mutta tämä on vasta alkua. Hoodin (1971, 313–337)
mukaan analyysi sisältää kolme vaihetta: musiikin elementtien *kuvailu*, varsin-
ainen *analyysi* (segmentointi, funktioiden selvittäminen jne.) ja *synteesi*, jossa
selitetään tutkittavan tyylin normistoa vastaavaa musiikin säännöstöä. Musiik-
kianalyysi on olennaisesti – niin kuin musiikintutkimus yleensäkin – musiikil-
lisen korpuksen rakenteen ja toimintaperiaatteiden *tulkintaa* (Adorno 1982, 172;
Rahn 1983, 3). Etnomusikologiassa transkription tekeminen – rakenneanalyysin
edellytys ja esivaihe – on jo ainakin osittain analyyttinen ja tulkinnallinen akti.

Toiseksi analyysi käsitetään monesti segmentointiprosessiksi, jossa musiik-
kia jaetaan osiin, parametreihin, tasoihin, motiiveihin ilman riittävän hyvin pe-
rusteltua menetelmää. Jos ja kun synteesistä puhutaan, sitä ei aina selitetä.
Adornon mukaan erillisten musiikin parametrien tai elementtien käsittely tuo
mukanaan monia metodologisia ongelmia. Musiikki ei ole pelkkää erilaisten
staattisten tasojen päällekkäinasettelua, vaan se on ajassa tapahtuva prosessi,
jossa parametrit sekoittuvat keskenään ja nivoutuvat orgaaniseksi kokonaisu-
deksi. (Adorno 1982, 178–179.) Analyysin on heijastettava dialektista peliä,
kokonaisuuden ja osien, parametrien, tasojen ja detaljien välistä *dynaamista
suhdetta* Deliègen (1975, 104) ilmaisua käyttäkseni:

Jos lähtökohtana todella on Kokonaisuus, se tuo mukanaan vaatimuksen ymmärtää yksittäisten momenttien logiikka – tämä tarkoittaa erillisten musiikillisten ”tuokioiden” konkretisoitumista. Vastaavasti jos lähtökohtana ovat rakenne-elementit, tehtävänä on ymmärtää, miten elementit sinänsä, usein ristiriidassa keskenään ja tämän ristiriidan kautta samanaikaisesti, muodostavat Kokonaisuuden (Adorno 1982, 182).

Sama idea on Hoodin (1971, 304; kts. myös Karkoschka 1987, 19) käsityksessä tyyliallyksistä: ”musiikin detaljien ei pitäisi hämärtää suuria linjoja, eikä suuria linjoja voi hahmottaa ymmärtämättä niitä muodostavia detaljeja”.³⁰ Samanhenkisesti Cone (1961, 40) toteaa, että ”parasta analyysia on se, jossa tunnustetaan monien tasojen samanaikainen toiminta”.

Jos analyysissa keskitytään ainoastaan yhteen parametriin – useimmiten kyseessä ovat tällöin deskriptiot – teosta ei käsitellä funktioiden yhtymäksi (Dahlhaus 1975, 7; 1985, 80). Analyysissa (mm. harmoniset tai temaattiset) yhteydet eivät voi olla marginaalisia tai irrallisia, vaan niiden on oltava rakenteellisesti perusteltuja. Pohjimmiltaan on esteettinen ratkaisu, että analyysissa annetaan yhdelle ulottuvuudelle etusija ja tämän abstraktion pohjalta löydetään runsaasti suhteita ja yhteyksiä. Musiikin rakenteen temaattisen suhdeverkoston käyttö analyysissa on vain joissakin tapauksissa perusteltua. (Dahlhaus 1990b, 73, 74.) Analyysissa on otettava huomioon teoksen kokonaisuus:

Vain musiikillisen tekstin eri puolten riippuvuussuhteessa ilmenee teoksen singulaarinen luonne. Tämä luonne hämärtyy yksipuolisessa analyysissa, jossa rajoitutaan harmoniaan tai rytmiin (Dahlhaus 1990a, 35).

³⁰ Schenker-analyysin kannattajat toteavat, että perinteisessä funktionaalisessa analyysissa korostetaan liikaa mikrotason harmonista analyysia (eli sointuanalyysia) eikä käsitellä suuria kokonaisuuksia. Schenker-analyysi nähdään vaihtoehtona, jossa voi käsitellä suuria linjoja. (Mm. Murtomäki 1993, 182–185; Suurpää 1993, 50–51.) Jos kaikki tonaalinen musiikki Moneverdistä Mahleriin (ja jazziin ja länsimaiseen populaarimusiikkiin asti) redusoidaan tautologisesti I–V–I-liikkeeseen, säveltäjien ja tyylien väliset hienot vivahteet jäävät näkymättömiin. Näin ollen funktionaalinen konservatorioanalyysi näkee puut muttei metsää; schenkeriläinen konservatorioanalyysi puolestaan näkee metsän muttei erottele puulajeja ja alalajeja. Itse asiassa funktionaalisessa analyysissa on myös mahdollista harjoittaa laajakatseista tulkinnallista tutkimusta – esimerkiksi Salmenhaaran laaja analyysi Brahmsin sinfonioista (1979) –, niin kuin schenkeriläisessä analyysissäkin on mahdollista hioa menetelmää sellaiseksi, että sillä voidaan tarkastella yksityiskohtaisemmin pienempiäkin tasojen ja ottaa huomioon muita parametreja – esimerkiksi Murtomäen tutkielma Sibeliuksen sinfonioista (1990). Näkökulmat – tai niiden peruslähtökohdat – olisi kuitenkin hyvä yhdistää. Lisäksi on syytä pitää mielessä harmonian historiallinen kehitys, kuten Messiaen (1939) ja de la Motte (1987) tekevät: muuten harmonia näyttyy vailla todellista pohjaa olevana jäykkänä normistona eikä rikkaana historiallisena prosessina.

Tietoisena siitä, ettei ole helppoa selittää teoksen peruselementtien välisiä suhteita, Sadaï (1985, 15) ehdottaa, että kehiteltäisiin vastaavuussuhdeteoria (*théorie corrélationnelle*), joka selittäisi musiikin eri tekijöiden monimutkaista suhdetta. Heiniö (1993, 25) ottaa analyysimääritelmässään huomioon monia tässä esitettyjä näkökohtia:

Analyyysi – – on kohteen jakamista ainesosiin, joiden keskinäisiä suhteita ja funktioita sitten tarkastellaan kokonaisuuden puitteissa. Olennaisimmilta osin musiikkianalyysi on kuvailua ja vertailua erilaisten yksiköiden välillä, oli sitten kyse teoksen sisäisistä, teosten välisistä tai teoksen ja teoreettisen mallin välisistä suhteista. Analyysi siis testaa erilaisia samanlaisuuden asteita. (1993, 25.)

Etnomusikologiassa analyysin tärkeimpänä tavoitteena on tutkia musiikin rakenteita, jotta voidaan kuvata musiikillisen korpuksen tyylipiirteitä. Tyylikuvaus voidaan tehdä yhdestä kappaleesta tai musiikkikulttuurin kokonaisuohjelmistosta (Nettl 1964, 131–134; Hood 1971, 335; Chenoweth 1974, 22–23; kts. myös Nattiez 1987a, 171–172) tai jopa kokonaisista kulttuurialueista (Lomax 1978). Kuvauksia voidaan käyttää myös vertaileviin tarkoituksiin (Kolinski 1957, 1, 2; Daniélou 1987, 26; Lomax mts.). Etnomusikologiaan on laajasti juurtunut strukturalistisesta, distributionaalisesta ja generatiivisesta lingvistikasta periytynyt idea siitä, että jokaisella musiikkikulttuurilla on erityinen musiikin morfologia, kielioppi ja syntaksi, jotka analyysin on selvitettävä ja selitettävä.³¹ Joissakin tapauksissa normistoja ja koodeja käytetään analyysimetodin verifiointikeinona tyylinmukaisten sävelmien ja pastissien sepittelyssä.³²

Toinen kiinnostava ongelma on selvittää, tehdäänkö analyysia musiikin nuottikuvasta vai soivasta muodosta. Dahlhausin (1990b, 79) mukaan on bannaalia ajatella, että koska musiikki on tarkoitettu kuunneltavaksi, vain sen soivaa ilmenemismuotoa voisi analysoida – tässä pikemminkin oikeutetaan musiikillinen lukutaidottomuus. Analyysi on refleksiivinen prosessi, ja partituurin lukeminen auttaa siinä (mp.). Batstone (1969, 95) esittää teoksen fenomenologisen määritelmän: ”*se, mikä ON kuultu vastakohtana sille, mikä on painettu paperille*”. Hänen mukansa (mts. 108) musiikki ei jakaudu pinta- ja syvätasoon, vaan kaiken, mitä musiikissa on, pitäisi olla kuultavissa: ”Ei ole – –

³¹ Sinänsä ajatus ei ole uusi, sillä esim. länsimaisessa musiikkikulttuurissa monet teoreettiset julkaisut ovat ainakin keskiajalta lähtien olleet pikemminkin säännöstöjä. Samaa on tehty itäisissä korkeakulttuureissa muutama sata vuotta ennen ajanlaskumme alkua.

³² Kts. mm. Ruwet 1972, 100–105; Hood 1971, 335; Nattiez 1973, 62–67; Chenoweth 1974, VIII, 11–12, 65–105; Herndon 1974, 243–258. Musiikkitieteessä ja kognitiivisessa musiikkitieteessä on kehitetty joitakin ”generatiivisen kieliopin” menetelmiä, esim. Sundberg & Lindblom 1970 sekä Lerdahl & Jackendoff 1987. Kts myös Monelle 1992, 127–161.

tasoja, piileviä rakenteita, hierarkiaa, suhteita, jotka eivät olisi pintatasolla, toisin sanoen, jotka eivät olisi pintasuhteita”. Koska analyysissä kuvaillaan sitä, mitä havaitsemme, analyysi on pikemminkin käytännöllistä kuin teoreettista: ”Musiikin fenomenologian – *ad hoc* analyysin – pitäisi opastaa meitä ymmärtämään säveltaideteosta soivana ilmiönä, toisin sanoen kuulemaan sitä merkityksellisemmin” (mts. 97, 110).³³

Molemmat näkemykset ovat yksipuolisia: Bastonen on populistinen³⁴ ja Dahlhausin ahdasmielinen. Ammattitaitoinenkin analyytikko tarvitsee pelkästään käytännöllisistä syistä jotakin notaatiosysteemiä (partituuria, transkriptiota tai jotakin muuta), joka auttaa analyysin tekemisessä – vaikkapa intervallien tunnistamisessa ja laskemisessa. Toiseksi jotkin suhteet piiloutuvat musiikkiin, esim. motiivien käännökset, rapuliikkeet jne. Kolmanneksi musiikissa on elementtejä, joita pelkän kuuntelun avulla ei voi välttämättä havaita, esimerkiksi teoksen temporaalinen rakenne (Fibonacciin luvut, kultainen leikkaus jne.), liike ja kokonaismuoto (Ingarden 1986, 88–97). Vaikka etnomusikologiassa jo transkription tekeminen edellyttää erittäin tarkkaa kuuntelua, jopa nauhan kuuntelemista hidastettuna, jotkin sisäiset suhteet voidaan huomata vasta transkription huolellisen erittelyn jälkeen. Neljänneksi länsimaisessa traditiossa ei ole mekaanista suhdetta partituurin ja teoksen esityksen välillä, joten esityksessä kuullaan enemmän kuin partituuri sisältää – esimerkiksi sointiväriä ei ole vielä voitu nuotintaa tarkasti – ja toisaalta partituuri mahdollistaa erilaisia tulkintoja. Lopuksi, koska sävellysprosessi sisältää sekä tietoisia että tiedostamattomia akteja, edes säveltäjä ei helposti huomaa joitakin yhteyksiä, jotka selviävät vasta partituuria analysoimalla.

Dahlhausin asenne on liian jyrkkä erityisesti, kun otetaan huomioon, että on ainakin viisi tapausta, joissa musiikin soivan muodon analyysi on olennainen. Nykymusiikin osalta audiitivista analyysia tarvitaan konkreettisesti ja elektronisessa musiikissa (Delalande 1972, 51) sekä teoksissa, joissa aleatoriikka on hallitsevaa. Laaja alue on itämainen klassinen musiikki, jossa notaatio on usein vain referentiaalinen muistiapuväline. Jos populaarimusiikissa nuotinnos on olemassa, notaatio on viitteellistä, sillä usein se sisältää vain pelkistetyn melodisen linjan ja perusharmonian tai sointumerkkejä. Lopuksi maailmassa on tuhansia muistinvaraisia musiikkikulttuureja, joiden musiikkien tutkimisessa audiitivinen analyysi on välttämätöntä. Perinteisen länsimaisen taidemusiikin *todellisissa analyysitilanteissa* tutkijalla on mahdollisuus käyttää jopa lukuisia perusohjelmiston äänitteitä tai aina-

³³ Murtomäen (1993, 183, 184) mukaan Schenkerin ja Toveyn harjoittamat analyysimetodit perustuvat musiikin kuuntelemiseen ja esittämiseen. Schenkeristä sama kirjoittaja toteaa, että ”musiikkiteosten käsittämisen ainoina lähtökohtina ovat musiikin kuunteleminen ja esittäminen”. Väite tuntuu liian jyrkältä, sillä tuskin on käytännössä mahdollista tehdä Schenkerin metodiin perustuvaa analyysia turvautumatta nuottikuvaan.

³⁴ Ja utopinen, lisäksi Meeüs, jonka mukaan ”analyysissä esiin tuotuja rakenteita ei useimmiten voi kuulla – ainakaan kuulemisen arkimerkityksessä; tarkemmin sanottuna niitä ei kuulu ennen kuin ne on tunnistettu analyysin avulla”.

kin käyttää pianoa tai toista soitinta analyysin verifiointissa. Monissa Collège de Francesta 1970- ja 1980-luvuilla pidetyissä esitelmissä Boulez (1989) korosti partituurin ja kuuntelun – ”silmän ja korvan” – välisiä vastaavuuksia ja eroja. Selvää on, että tällaista analyysia on mahdotonta tehdä, jos partituuri tai kuuntelu jätetään huomiotta. Dalhaus (1990b, 80) itse on silti sitä mieltä, että ”erotelu kuunteluun ja lukemiseen on spekulatiivinen abstraktio”.

Pitääkö analyysin olla objektiivista vai subjektiivista? Positivistiset analyysimetodit (*set theory*, matemaattisiin malleihin perustuvat menetelmät, Rahnin, Kolinskin tai Merriamin metodit) ja ortodoksiset strukturalistiset metodit (mm. Ruwet–Nattiezin paradigmaattinen analyysi) tähdentävät, että analyysin tai deskription on oltava objektiivista. Vastakohtaksi Batstone (1969) ja Clifton (1975) painottavat subjektiivisuutta ja intuitiivisuutta musiikkianalyyseissa. ”Tieteellinen objektiivisuus” ei ole ainoa malli, sillä ”se on yhtä epäpuhdasta kuin intuitiivinen objektiivisuus. Tietenkin se on arvokas ihanne, mutta se on inhimillinen keksintö – yhtä erehdysaltis kuin viehättävä” (Clifton 1975, 69). Tieteellisessä analyysissa kuljetaan erityisestä ilmiöstä yleiseen normiin, teoksen objektivoimisesta sen funktionaaliin yhteyksiin, kun taas intuitiivisessa analyysissa liikutaan kohti singulaarisuutta ja toteen näyttämistä (*substantiation*) (mts. 74). Kolmas tutkijaryhmä arvostelee sitä, että suuri osa analyysista palvelee teoriaa ja metodia: analyysissa kuullaan täsmälleen sitä, mitä halutaan kuulla (Dunsby 1982, 5). Kritiikkiä on suunnattu myös liialliseen subjektivismiin: ”Luetaan sitä, mitä halutaan lukea. Sen vuoksi analyysi kertoo enemmän tutkijasta kuin käsiteltävästä teoksesta.” (Gottwald 1985, 97.)

Musiikkianalyyseissa on elementtejä, joita voi mitata, kvantifioida, mutta kaikkia ei voi; osa analyysista voi olla objektiivista ja neutraalia ja loppuosa perustua kvalitatiivisiin otaksumiin (Karkoschka 1987, 16). Lopuksi tutkija on vain ihminen ja siksi kietoutunut työhönsä intiimisti. Tämän vuoksi analyysi on myös ”autoanalyysia: oman musiikillisen kokemuksen analyysia” (Keller 1982, 22). Boulez on usein sanonut pitävänsä enemmän ”vääristä” analyyseista kuin ”eksaktista” kuvailusta, jos sävellyksenopiskelija pystyy tekemään analyyseista johtopäätöksiä tulevaisuutta varten. Kuten monissa muissakin antinomioissa, kyse on pikemminkin keinotekoisesta kuin todellisesta vastakainasettelusta. Ei ole olemassa puhtaita objektiivisia tai subjektiivisia analyyseja, vaan jokaisessa metodissa on aineksia kummastakin. Saavuttaakseen kestäviä tuloksia analyytikko tarvitsee paljon intuitiota, musiikillista sensitiivisyyttä ja taiteilijalle tyypillistä luovaa hulluutta. Luova tieteellinen työprosessi on monesti samankaltainen kuin luova taiteellinen.³⁵

³⁵ Sadai (1990) ja Meeùs (1990) kiistelevät siitä, onko musiikkianalyysi taiteellisempaa kuin tieteellinen toiminta vai ei. Murtomäen (1993, 11) mukaan hermeneuttisen analyysin ”tulkintataiteena – – täytyy kyetä jättämään sijaa subjektiivisuudelle, intuitiolle, mielikuvitukselle ja tunteelle”.

Eri ongelma on se, onko musiikkianalyysi eksperimentaalista vai ei. Joissakin analyysimeteodeissa, esimerkiksi kuunteluun ja havaitsemiseen liittyvissä, turvaudutaan havaintoon ja kokeiluun. Havainnointia käytetään yleensä tositalanteissa, vaikka tilanteita on myös mahdollista rekonstruoida; kokeissa tutkittava tilanne luodaan useimmiten laboratorio-olosuhteissa. Aistesista paikkansapitävyyttä on ”hypoteesi, joka on verifioitava kokeellisella metodilla” (Delalande 1991, 18). Kokeellisessa analyysissä käytetään *reduktiota* tärkeimpänä metodologisena metodina. Reduktio on menetelmä, jota musiikkitieteessä on käytettävä varovasti. Kaikki parametrianalyysit ovat pohjimmiltaan reduktioita, samoin kaikki graafiset esitykset teoksen rakenteesta. Kaikki kriittis-historialliset, esteettis-filosofiset ja tyyliä koskevat tulkinnat ovat myös jonkinlaisia reduktioita. Suurin ongelma on se, että on kyettävä yhdestä tai useammasta reduktiotasosta muodostamaan holistinen ja synteettinen teosnäkemys, jossa selvitetään eri tasojen rakenteellisten, funktionaalisten ja merkityksellisten suhteiden verkostoa.

Metodologisesti on erittäin tärkeää, että analyysiin ryhdyttäessä tehdään hyvin tarkka tutkimuskohteen rajaus, kysymyksenasettelu ja analyysin teoreettisen pohjan määrittely. Nattiezin (1987a, 169–186) mukaan on määriteltävä neljä seikkaa: ensiksi, kuinka laaja tutkimuskohde on – esim. yksi laulu/sävelmä/teos vai teosryhmä. Ei ole sama asia tutkia yhtä teosta tai laajempaa korpus-ta sellaisenaan tai tutkia sitä, miten tietty tyyllillinen piirre ilmenee jossakin korpuksessa. Toiseksi on selvitettävä *minkälaista tyylianalyysia* tehdään: yhdestä teoksesta, säveltäjästä, lajista, aikakaudesta vai kokonaisesta systeemistä. Kolmanneksi on päätettävä, mihin tasoon analyysi kohdistuu: poeettiseen, aisteseen vai neutritasoon. Lopuksi valikoidaan tutkittavat parametrit.

Summa summarum musiikkianalyysi on luonteeltaan kuvailevaa, selittävää, vertailevaa, synteettistä, systemaattista, selektiivistä, objektiivisuuteen pyrkivää, intuitiivista, teoreettiseen viitekehykseen pohjautuvaa, kyseenalaistavaa.

5.2. Yleiset analyysimallit sekä ykseyden, sisäisen logiikan ja koherenssin kriteerit

Laajemmassa merkityksessään musiikkianalyysi sisältää musiikillisen korpuksen rakenneanalyysin ja korpuksen suhteuttamisen laajempaan kontekstiin: säveltäjän³⁶ muuhun tuontantoon, lajiin, aikakauden tai alueen tyyli-

³⁶ Säveltäjään viitataan tässä etnomusikologisesti: sanalla ei tarkoiteta ainoastaan musiikkioppilaitoksista valmistuneita diplomisäveltäjiä vaan yleensä kaikkia, jotka säveltävät, sepittelevät tai tuottavat musiikkia muodossa tai toisessa. Heimomusiikissa muusikot ovat samalla yleensä myös säveltäjiä, kansanmusiikissa osa muusikoista myös säveltää – heidän määränsä vaihtelee kulttuurista toiseen.

tauksiin tai vielä laajempiin tulkintoihin. Monet tutkijat väittävät, että analyysin tärkein konkreettinen tavoite on paljastaa musiikillisen korpuksen sisäinen logiikka, systeemi, koodi, normisto, säännönmukaisuus, kielioppi ja syntaksi, koherenssi, ykseys, perusolemus:

- analyysissa pyritään käsittelemään sävellystä koherenttina entiteettinä (Adorno 1982, 175);
- analyysissa ”tutkitaan teoksen sisäisiä yhteyksiä ja sitä, mitä teokseen olennaisesti on sisällytetty” (Adorno mts. 171);
- analyysin päämäärä on löytää ”perimmäisiä säännönmukaisuuksia ja vastavuussuhteita” (Treitler 1967, 195).
- ”Etnomusikologin on kyettävä nuotintamaan musiikkia, erittelemään sitä osiin ja käsittelemään sitä, miten osat yhdessä muodostavat koherentin ja kiinteän entiteetin” (Merriam 1978, 14);
- analysoiminen on musiikillisen korpuksen sisäisen *logiikan*, sen musiikillisen *systeemin* löytämistä (Blacking 1970, 6).

Käsitteet kuten koherenssi, sisäinen logiikka ja ykseys ovat peräisin ainakin Aristoteleelta, ja Hegelin kautta ne siirtyivät 1800- ja 1900-luvuille.³⁷ Monet säveltäjät ja tutkijat pitävät näitä kategorioita teoksen perusominaisuuksina ja hyvän teoksen kriteereinä. Kellerin (1982, 19) mukaan monien säveltäjien ja analyytikkojen keskuudessa ykseyden kategoriasta on tullut pakkomielle ja sille on annettu ”luovuuden lopullisen päämäärän status”.³⁸ Milloin teos on koherentti, muodostaa ykseyden, jolla on kiinteä sisäinen logiikka?³⁹ Ei ole mah-

³⁷ Sherlaw-Johnson (1992, 724) väittää erheellisesti, että ykseyden käsite olisi keksitty sarjallisuudessa. Käsitteistä kts. tämän artikkelin ensimmäinen osa. Toisaalta on hyvä muistaa myös se, että vastaavat kategoriat tunnettiin myös Kiinan (Nettl 1977, 145–149; Yung 1980, 260–262; Qin 1990, 7–13, 73–77), Intian (Rowell 1992, 5–9, 233–235, 334–337) ja Lähi-idän (Zonis 1973, 41–52; Kilmer et al. 1976, 7–11; Nettl 1977, 81–83) muinaiskulttuureissa ennen antiikin Kreikan klassista aikakautta, sen aikana tai sen jälkeen.

³⁸ Tämä ei koske ainoastaan menneisyyden säveltäjiä ja analyytikkoja. York Höller (1984), jota pidetään avantgardistisena säveltäjänä, väittää, että musiikillisen muodon kriteerejä ovat esim. ykseys, moninaisuus, toistuvuus, erottelevuus, koherenssi, selkeys, loogisuus, muuntelevuus, ykseys moninaisuudessa, moninaisuus ykseydessä, kehittymisen tunne, kuullun rakenteen selkeys jne. – kaikki 1800-luvulla syntyneitä tai hallinneita periaatteita.

³⁹ Conen (1962, 38) mukaan Cagen teosten tapainen aleatoriikka tai monet täyssarjalliset sävellykset kuten Boulezin *Structures I* tai monet Stockhausenin teokset eivät ole analysoitavissa, koska niissä ei ole havaittavaa logiikkaa. Oikeastaan Boulezin tai Stockhausenin täyssarjallisten teosten ongelmana ei ole se, ettei niissä olisi logiikkaa vaan että sitä on liikaa. Näitä teoksia on mahdollista analysoida, mutta parametreja ei ole mielekästä kuvailla erillisinä – paitsi niiden peruslähtökohtia, esim. sitä, miten sarjallisuus toimii – vaan pikemminkin kokonaisina esteettisinä objekteina tai projekteina. K. Kurkela (1986, 95–96) lisää vielä, että analyysissa voidaan myös keskittyä teoreettiseen malliin, johon teos pohjautuu, tai teoksen havaitsemiseen.

dollista vastata yksiselitteisesti, sillä edellä mainitut kategoriat ovat sisällöltään historiallisia, ne muuttuvat aikakaudesta toiseen, ja samallakin aikakaudella niille on annettu erilaisia tulkintoja. Pohjimmiltaan kyse on historiallisesti määritellyistä esteettisistä käsitteistä, samantapaisista kuin orgaaninen kasvu ja so-naattimuoto, joita on käytetty esteettisen arvostamisen kriteereinä (Treitler 1967, 198, 203).

Dahlhausin (1975, 10) mukaan silloin, kun analyttikko asettaa tehtäväkseen mihin hintaan tahansa löytää teoksen loogisuus ja sisäinen koheesio – erityisesti, jos ne ovat riippuvaisia vain yhdestä perusideasta – on ilmeinen vaara, että analyysi alistetaan ennakkoasenteelle:

Analyysi, jossa säveltaideteos kuvataan funktionaalisesti koherentiksi, suuntautuu automaattisesti kohti metodologista aksiomaa tai ennakkoluuloa, jota voisi kutsua katkeamattoman funktionaalisuuden postulaatiksi: jokaisen säkeen legitimoit funktio, jonka säe täyttää teoskokonaisuudessa – ikään kuin jatkuva funktionaalisuus olisi esteettisen täydellisyyden perusolemus.

Pääosin funktionaalinen harmonia ei välttämättä ole koko ajan funktionaalista; samoin rakenteen epäjatkuvuus ja heterogeenisten elementtien asettaminen päällekkäin voivat olla esteettisiä kvaliteetteja (mts. 16, 10–11). Teoksen elementit ovat kuin draaman näyttelijät, ”joiden ei tarvitse olla aina läsnä, ja joskus, kun he ovat, heillä on vain vähän tai ei mitään sanottavaa” (mts. 12).

Samansuuntaista kritiikkiä on mahdollista esittää schenkeriläisestä analyysistä. Suurpään (1993, 45) mukaan ”Schenkerin päämääränä on selvittää, mistä musiikin koherenssi syntyy, mitkä ovat säännönmukaisuudet, joiden mukaan tonaalinen⁴⁰ musiikki toimii.” Eikä Schenkerin vastausta tarvitse kauan etsiä, vaan se käy ilmi heti hänen pääteoksensa (1979, 6) alussa normatiivisena aksiomana: ”Musiikin koherenssin voi saavuttaa vain pohjatasolla olevan perusrakenteen (*fundamental structure*) ja sen väli- ja pintatasoilla olevien muunnos-

⁴⁰ Ohimennen voidaankin todeta, ettei termi *tonaalinen musiikki* ole ongelmaton, kuten Dahlhausin artikkelit (1980a ja b) osoittavat. Salmenhaara antaa yksiselitteisemmän määritelmän, joka on lähempänä schenkeriläistä ajattelua mutta korostaa silti myös muiden tekijöiden tärkeyttä. Tonaalinen musiikki on musiikkia, joka ulottuu ”suurin piirtein 1600-luvun alusta 1800-luvun loppuun. – – Koko tämän aikakauden musiikin sitoo yhdeksi kokonaisuudeksi tonaalisuus, joka on tyylivaihteluista riippumaton perustekijä. Tonaalisuuden vaikutus tulee esille kaikissa musiikin elementeissä, melodiassa, rytmisissä, muotorakenteissa ja sointivärisissä, mutta ennen muuta juuri harmoniassa” (1980, 13). Jos asiaa tarkastellaan etnomusikologian kannalta, voidaan väittää, että länsimaisen musiikin olennaisin piirre ei ole sen harmonia, modaalisuus, kontrapunktinen kudos tai muotoperiaatteet, sillä kaikki nämä elementit ovat olemassa monissa muissa musiikkikulttuureissa. Tärkein ominaisuus, joka erottaa länsimaisen musiikin muista musiikeista on nimenomaan duuri-molli-tonaliteetti.

ten (*transformations*) kautta.” Näin ollen schenkeriläisten analyytikkojen tehtäväksi jää sen selvittäminen, miten ylä-äänien *Urlinie*-kulku ja basson *Bassbrechung*-liike ilmenevät teoksessa. Teos on koherentti, jos se noudattaa harmonista I–V–I-liikettä ja ylä-äänien 3- tai 5-*Zug* -kulkua. Tonaalisen systeemin logiikka on pelastettu, samoin teorian ja ”analyysin” maine.

Toinen tärkeä kysymys, jota erityisesti nykymusiikissa 1950-luvulla tapahtuneiden suurten muutosten vanavedessä pohdittiin, on se, pitääkö analyysin olla teos- vai teoriakeskeistä. (Tämä ongelma liittyy koherenssin ongelmaan, kuten edellisessä kappaleessa todettiin, vaikkei niiden välillä olekaan mekaanista suhdetta.) Länsimaisessa taidemusiikissa kysytään, pitääkö analyysin olla taideteoksen tulkintaa – jolloin päämäärä siis olisi esteettinen – vai teorian paikkansapitävyyden todistamista. Dahlhausin mukaan

teoriakeskeisessä analyysissa sävellystä käsitellään dokumenttina, jolla voidaan todistaa joko jokin sävellyksen ulkopuolinen asia tai jokin erityiseen ulottuva sääntö. Sitä vastoin analyysissa, jolla on esteettinen päämäärä, saman sävellyksen ymmärretään muodostavan koherentin kokonaisuuden ja olevan olemassa itsensä vuoksi (1990a, 34–35). Estetiikassa tärkeä suhteiden runsaus ei ole universaalialia tai automaattista vaan muodostuu tietyn teoksen erityisestä koherenssista (1990b, 73).

Sadai (1985, 14) torjuu teoriakeskeisen analyysin, sillä ”suurin osa nykyisin tehdyistä analyyseista rajoittuu selittämään ei sitä, mitä on tehty (säveltäjän toimesta) tai kuultu, vaan sitä, mikä analyysimetodin avulla on mahdollista selittää”. Musiikkianalyysissa on monia metodeja – perinteisistä semioottisiin, etnomusikologisista sävelluokkajoukkojen teoriaan ja matemaattisiin menetelmiin –, jotka korostavat jotakin musiikin aspektia tai keskittyvät abstraktiin seikkaan, joka joskus on hyvin kaukana musiikin olemuksesta. Joskus jotkin näistä metodeista esitellään kaiken musiikkitieteellisen analyysin korvaavina vaihtoehtoina. Vaikka nämä teoriat useimmiten onnistuvatkin paljastamaan musiikin perusluonteisia ominaisuuksia, ne ovat yksinkertaistavia ja tekevät teoksista pelkkiä metodin pätevyuden esimerkkejä.

Teoskeskeinen analyysi ei saa helposti tukea tutkijoilta, ei edes niiltä, jotka eivät ole kapeakatseisia. Esimerkiksi Mäkelä (1993, 19) väittää, että muut kuin teoreettiset analyytit ovat hyvin konservatiivisia. Teoskeskeisissä analyyseissa ei kuitenkaan välttämättä aliarvioida teoriaa, päinvastoin niiden avulla voidaan hyvinkin laajentaa ja kehittää sitä.⁴¹ Toisaalta teoskeskeinen analyysi ei lähde nollatilanteesta, vaan myös sillä on teoreettisia premissejä. Musiikillisen korpuksen yleinen luonne asettaa ehtoja analyysin työhypoteeseille. Ei tarvitse so-

⁴¹ Mäkelä (1993, 21) itse on vakuuttunut siitä, että on kehitettävä avoimia ja kriittisiä, jonkinlaisia *work in progress* -teorioita, jotka jatkuvasti laajentaisivat analyysin horisontteja.

veltaa ankaraa induktiivista metodia tietääkseen etukäteen, että perinteinen funktionaalisharmoninen analyysi ei sovellu gregoriaanisen laulun, Xenakiksen, Nonon tai gamelan-musiikin analyysiin eikä joukkoteoria konkreettiseen tai intialaiseen raga-ajatteluun perustuvaan musiikkiin. (On tärkeää pitää mielessä, että analyysin ja teorian välillä on jatkuva kaksisuuntainen liike, jota terve järki ohjaa.)

Vaikka ykseys, koherenssi ja sisäinen logiikka ovat kyseenalaisia termejä, tutkijoiden enemmistö käyttää niitä. Tässä tarkastellaan seuraavaksi neljää yleistä musiikkianalyysin kulkua: Adornon, Dahlhausin, Boulezin ja Karloschkan. Adornon (1982, 181) mukaan analyysi sisältää kolme vaihetta. Ensimmäisessä vaiheessa kuvaillaan yksityiskohtaisesti musiikin rakenteen *faktoja*. Toisessa vaiheessa analyysin tärkein tavoite on ”paljastaa niin selvästi kuin mahdollista teoksen *ongelma*. Analysoida tarkoittaa suuressa määrin samaa kuin olla tietoinen ongelman ympärille voimakentäksi jäsenyvistä teoksesta” (mp.). Analyysin kolmannessa vaiheessa on löydettävä teoksen yleinen ja universaali totuussisältö (*Wahrheitsgehalt*), lisä (*das Mehr*) (mts. 177, 185).

Adornon kolmas vaihe on analyysin filosofis-tulkinnallinen hetki, jossa teos suhteutetaan kulttuuriin, yhteiskuntaan ja historiaan. Adornon analyysissa nivoutuvat yhteen varsinainen musiikkianalyysi ja filosofiset, esteettiset, sosiologiset ja kulttuurikriittiset näkemykset – hänen yleisin analyttinen lähestymistapansa on pohjimmiltaan *filosofinen*. Adornon teksteissä ei ole harvinaistavata spekulatiivisia tulkintoja ja ylilyöntejä, jotka vähentävät varsinaisen sisällön, erittäin keskeisten kysymysten pohdinnan, arvoa. Ja vaikka Adorno arvostaa sitä, että yksittäisten teosten perusteella tehdään yleisiä johtopäätöksiä, hän (mts. 182–183) kritisoi *Gestalt*-teoriaan perustuvia analyyseja, koska korostamalla yksipuolisesti kokonaisuutta ne riistävät teoksen osilta ja tasoilta merkityksen: ”kokonaisuuden suhdetta osaan ei pitäisi ymmärtää kaikenkattavana vaan dynaamisena prosessina”.

Dahlhausin analyttinen reitti korostaa teoksen yleisimpiä ja merkittävimpiä kvaliteetteja. Pelkkään motiivien, sointujen yms. kuvailuun keskittynyt analyysi tuntuu olevan vailla tavoitteita, siksi se on *turhaa*. Rakenteen yksityiskohtien analyysistä on jatkettava dynaamiseen ”toisen asteen analyysiin”. (Dahlhaus 1990a, 34; 1975, 14.) Dahlhausin (1990a, 34) mukaan analyysissa on pyrittävä ”tekemään oikeutta teokselle yksilöllisenä objektina”. On teorioita, jotka yrittävät selittää teosta yhden kriteerin avulla, esimerkiksi rytmin (Lorenz, meillä Krohn), temaattisten suhteiden (Schönberg, Réti), harmonian (Schenker) tai energian tai dynamiikan (Kurth). Nämä teoriat ovat samanaikaisesti oikeita ja vääriä: kaikki korostavat jotakin musiikin olennaista ulottuvuutta, mutta samalla redusoivat musiikin vain yhteen tekijään.⁴² Toisin kuin edellämäinitut ana-

⁴² Hyvä esimerkki tästä on Murtomäen (1983a; 1983b) ja Ahon (1983) välinen polemiikki klassismin tonaalisesta kielestä ja muotoperiaatteista.

lyysimetodit, joissa unohdetaan se, että teos on ”vähemmän objekti kuin prosessi”, Dahlhausin menetelmä on *esteettinen musiikkianalyysi*. Siinä teosta käsitellään sen historiallisessa kontekstissa *funktio- ja merkityssuhteiden* kokonaisuutena.

Darmstadtin kurssilla v. 1960 Pierre Boulez (1977, 14) luonnehti analyysimalliaan ”aktiiviseksi analyysimetodiksi”:

On lähdettävä musiikillisten faktojen niin seikkaperäisestä ja täsmällisestä havainnoimisesta kuin mahdollista; seuraavaksi on löydettävä kaava, sisäisen järjestyksen laki, joka määrittää faktojen koheesion; lopuksi on tulkittava sävellyksen lakeja, jotka ovat johdettavissa tästä erityisestä sovelluksesta. Kaikki nämä vaiheet ovat välttämättömiä; työ jää toissijaiseksi ja tekniseksi, jos ei edetä tärkeimpään vaiheeseen: rakenteiden *tulkintaan*; siinä ja vain siinä on mahdollista tulla vakuuttuneeksi siitä, että teos on omaksuttu ja ymmärretty.

Boulezin analyysimetodi on vahvasti induktiivinen. On muistettava, että sen tarkoituksena on tutkia ennen kaikkea nykymusiikin teoksia, jotka vaativat tapauskohtaista lähestymistä. Boulezin (1986, 116, 117) mukaan analyysin avulla on löydettävä teoksen rakenteiden yhteydet, syvälinen tapahtumien dialektiikka ja erityisesti säveltäjän musiikillinen ajattelu: ”olennaisinta on tunkeutua säveltäjän toiminnan syvimmälle tasolle”. Kymmenen vuotta Darmstadtin luentosarjan jälkeen Boulez asetti etusijalle kuitenkin kokonaisuutena tai *Gestaltia* koskevan globaalimman tutkimusotteen – analyysin ”lintuperspektiivistä”, kuten hän itse asian ilmaisee – tahti tahdilta (voisi sanoa ”muurahaisperspektiivistä”) etenevän analyysin sijaan:

[Musiikillinen] sanastoanalyysi on alkeellinen vaihe, hyödyllinen mutta rajallinen, ja [tutkijan] on kyettävä etenemään musiikillisen objektin, paikallirakenteiden ja muotosuhteiden yleisemmälle tasolle. Tämän epäonnistuesssa analyysi jää pelkäksi akateemiseksi harjoitukseksi, yhtä vaivattomaksi kuin turhaksi (mts. 118).

Erhard Karkoschkan (1987, 14) mukaan musiikkitieteessä on kolmenlaista analyysia: yleistä eli hermeneuttista, rakenteellista ja musikologista. Ensimmäisessä käsitellään historiallisia, esteettisiä, kulttuurifilosofisia, yhteiskunnallisia ja psykologisia näkökohtia, toinen on partituurin analyysia ja kolmanteen ”liittyy esimerkiksi tyylinmäärittelyä, biografisia faktoja, teosten geneettistä, kustannus- ja reseptiohistoriaa koskevia kysymyksiä”. Rakenneanalyysi sisältää viisi vaihetta, jotka eivät välttämättä noudata kronologista järjestystä vaan joiden välillä on jatkuva monisuuntainen yhteys:

1. Mitkä ovat analysoitavat musiikin elementit?
2. Mitkä analyysimenetelmät ja representaation menetöt ovat sopivia?
3. Rakenteellisten elementtien progressiivinen kuvailu selkeässä järjestyksessä:
 - a) faktojen rekisteröinti;
 - b) arvoasteikkojen kehittäminen osatekijöille. Kvaliteetin mittaaminen.
4. Synteesi. Kaikkien ilmiöiden riippuvuussuhde, ideaalinen samanaikaisuus.
5. Kriittikki. Tärkeimmät kysymykset: Millainen musiikillinen ajatusmaailma ja analyysinäkökulma on oman lähestymistavan taustalla? Mitä aspektia valittu menetelmä suosii ja minkä hävittää? Mitkä muut menetelmät ovat käyttökelpoisia? (Mts. 20.)

Karkoschka on erotellut analyysin tasoja ja hetkiä, jotka kolmen muun tutkijan kohdalla liittyvät toisiinsa läheisesti. Adornolla, Dahlhausilla ja Boulezillä lopullinen etappi on hermeneuttinen analyysi, Karkoschkalla kriittinen. Karkoschkan ensimmäinen analyysityyppi (hermeneuttinen) on mahdollista suhteuttaa myös Adornon, Dahlhausin ja Boulezin analyysien kolmanteen vaiheeseen. Osa Karkoschkan musikologista analyysia (teoksen synty, kustannushistoria jne.) kuuluu muiden tutkijoiden deskriptiivisiin vaiheisiin, ja loppuosa (esim. tyyliluokittelu) tulkitseviin vaiheisiin. Kaavio 10 esittää neljän tutkijan analyysireitit.

Adorno	Dahlhaus	Boulez	Karkoschka
Filosofinen musiikkianalyysi	Esteettinen musiikkianalyysi	Aktiivinen musiikkianalyysi	Kriittinen rakenneanalyysi
1. Faktojen analyysi (deskriptio).	1. Detaljialyysi (deskriptio).	1. Musiikillisten faktojen yksityiskohtainen analyysi (deskriptio).	1. Faktojen rekisteröinti (deskriptio).
2. Teoksen ongelman löytäminen.	2. Teos funktioiden ja merkitysten kompleksina.	2. ”Sisäisen järjestyksen lain” etsiminen.	2. Synteettinen analyysi: ideaalinen samanaikaisuus.
3. Teoksen universaaliuden, totuussisällön ja das Mehr-aspektin löytäminen. Teoksen merkityksen filosofinen pohdiskelu.	3. Säveltaideteoksen merkityksen esteettinen pohdinta.	3. Teoksen ”sävellyslakien” tulkinta. Teoksen merkityksen yleinen pohdinta ja tulkinta.	3. Teoksen kriittinen pohdiskelu. Hermeneuttinen analyysi.

Kaavio 10.

Analyysireitit poikkeavat hienoisesti toisistaan, mutta niillä on kuitenkin paljon yhteneviä piirteitä.⁴³ Kaikki tutkijat ovat samaa mieltä siitä, että analyysin on oltava teoskeskeistä, ja myös siitä, että analysoimalla rakenteen faktoja tai detaljeja on mahdollista paljastaa teoksen koodi, normisto, sisäinen logiikka tai koheesiotekijät.⁴⁴ Koska analyysin lähtökohtana on yksittäinen teos eikä teoria, tulkintoja tulisi siinä tehdä ensisijaisesti *a posteriori* eikä *a priori*. Tämän pitäisi toimia ehkäisevänä lääkkeenä dogmatismia vaikkei välttämättä subjektiivisuutta ja spekulatiota vastaan.

Kolmannessa, hermeneuttisessa vaiheessa pohdinnan ulottuvuus käsitetään eri tavoin. Karkoschkan kriittinen momentti liittyy tiukasti analyttis-musiikilliseen tulkintaan; Boulezin yleistykset koskevat ensisijaisesti sävellysteorioita; Dahlhausin esteettisessä analyysissä tulkitaan musiikin historiaa; Adornon universaaliuden etsiminen vie pohdinnan filosofisempaan suuntaan.

Analyysin kolmas taso rakentuu siis rakenneanalyysin kahdelle ensimmäiselle vaiheelle. Tämä on luontevaa, sillä vasta, kun teoksen *mitä* ja *miten* on selvitetty, on mahdollista tarjota yleisempiä tulkintoja. Kolmannessa vaiheessa on mahdollista laajasti toteuttaa esimerkiksi narratiivista⁴⁵ (Tarasti 1982b, 1983b, 1989a ja b; Grabócz 1986, 1987, 1991, 1993, Sivuoja-Gunaratnam 1997), semanttista (Monelle 1990), sosiologista (Shepherd 1991) tai psykoanalyttista (Heinonen 1990) tulkintaa. Toisin sanoen tällaiset analyysit *eivät sulje pois* sellaisia analyysieja, joissa paljastetaan musiikin rakenteita, ja siksi ne *eivät myöskään ole vaihtoehtoisia* musiikkitieteen (ja etnomusikologian) pe-

⁴³ Musiikkitieteessä monet muut tutkijat, mm. Treitler (1982), ehdottavat samantapaisia analyysimetodeja kuin Adorno, Dahlhaus, Boulez ja Karkoschka. Samaa voi sanoa joistakin etnomusikologiassa esitetyistä menetelmistä, esim. Hoodin (1971), Chenowethin (1974) ja Greben (1981). Kaikki nämä menetelmät ovat velkaa Adlerin vuonna 1885 esittämälle analyysireitille, joka jakautui neljään etappiin: musikologiseen (samassa merkityksessä kuin Karkoschkalla), rakenteelliseen, tyylilliseen ja esteettiseen analyysiin. Tämä on osoitus siitä, ettei musiikkitieteen ja etnomusikologian välillä ole perusluonteisia metodologisia eroja. Esteettinen analyysi on etnomusikologisen ja perinteisen musiikkitieteellisen analyysin suurin ero; ei siksi, ettei etnomusikologiassa käsiteltäisi esteettisiä kysymyksiä – niitä esitetään runsaasti mm. lähi- ja kaukoidän taidemusiikkien tutkimuksessa – vaan siksi, että länsimaiset etnomusikologit ovat käsitelleet ensisijaisesti heimomusiikkia (tosin heimomusiikissakin musiikilla on esteettinen ulottuvuus). Myös Molino–Nattiezin malli on hengeltään lähellä edellä esitettyjä analyysimetodeja. Ongelmana on se, että Molino puolustaa metodologista pluralismia – analyysi on siis teoskeskeistä – ja Nattiez taas pitää paradigmaattista analyysia ainoana sopivana.

⁴⁴ Kari Kurkelan (1986, 101) mukaan tämä analyysin synteettinen vaihe on välttämätön, jotta analyysi olisi todella tieteellistä, sillä pelkkä kuvailu ei sitä ole. Analyysin synteettinen vaihe sisältää paljon tulkintaa. Xenakis nimittää kuvailua *hors de temps*- ja synteettistä tai dynaamista vaihetta *en temps*-analyysiksi.

⁴⁵ Narratiivista analyysia voidaan osittain harjoittaa myös muissa vaiheissa, kuten Sivuoja-Gunaratnam (1997) tekee väitöskirjansa kuudennessa luvussa, mutta narratiivinen perspektiivi kuuluu ensisijaisesti analyysin tulkinnalliseen vaiheeseen.

rinteisille analyyseille, vaan pikemminkin ne ovat komplementaarisia. Narratiivisen, semanttisen, sosiologisen tai psykoanalyttisen analyysin paikkansa-pitävyys (vain muutamia mainitakseni) ei riipu siitä, kuinka ankarasti teoreettista kaavaa on sovellettu, vaan siitä, onko analyysimetodi kyvykäs löytämään (ei keksimään) teoksesta asianmukaisia rakenteellisia, funktionaalisia ja merkityksellisiä yhteyksiä tekemättä väkivaltaa teoksen perusolemukseksi.

Tässä esitetään analyysireitti, jonka lähtökohtana ovat kaikki edellä esitellyt menetöt. Analyysi koostuu neljästä vaiheesta. Ensimmäisessä vaiheessa eritellään musiikillinen korpus rakenneosiinsa; samalla otetaan kuitenkin huomioon kokonaisuuden ja osatekijöiden välinen dialektiikka. Ns. konservatorioanalyysi kuuluu lähinnä tähän vaiheeseen, samoin paradigmaattinen ja joukkoteoreettinen analyysi. Tämä tutkimusvaihe on luonteeltaan ensisijaisesti muttei ainoastaan deskriptiivinen. Toisessa vaiheessa etsitään teoksen todellisuudesta ja historiallisuudesta korpuksen koherenssia, loogisuutta ja ykseyttä. (Eryityisesti nykymusiikissa on teoksia, jotka ovat hyvin koherentteja – esimerkiksi minimalistiset, täyssarjalliset, tiettyyn motiivijatteluun perustuvat – mutta on myös monia teoksia, joiden koheesio on hyvin häilyvä ja sisäinen logiikka heterogeeninen, monet ovat monityylyisiä. Näissä tapauksissa on joko käytettävä sisällöltään laajempia käsitteitä, suotava vanhoille käsitteille uusia ulottuvuuksia tai päädyttävä siihen, että teoksissa ei ole koheesiotekijöitä tai ne eivät kuulu teosten perusolemukseen.) Molino–Nattiezin neutritason analyysi ja osa poeettista ja aistesista analyysejä kuuluvat kahteen ensimmäiseen vaiheeseen. Molempiin vaiheisiin kuuluvat myös esim. kognitiivisen musiikkitieteen ja Delalanden kokeelliset tutkimukset. Toisessa vaiheessa käytetyt konkreettiset analyysimetodit voivat olla hyvin erilaisia riippuen korpuksen luonteesta ja kysymyksenasettelusta.

Analyysin kolmas etappi on korpuksen musiikillinen tulkinta Boulezin ja Karkoschan ehdottamalla tavalla. Tähän vaiheeseen kuuluvat mm. sellaiset aspektit kuin korpuksen tyylilyksymykset, teoksen asema säveltäjän tuotannossa ja/tai musiikkikulttuurissa, sävellysteorian ja -käytännön sekä musiikinteorian ongelmat, osa poeettista ja aistesista analyysejä. Analyysin neljäs vaihe käsittelee korpuksen yleisen merkityksen pohdiskelun, olipa se esteettis-filosofista, musiikinhistoriallista, -sosiologista, -psykologista, semioottista, antropologista, aate- ja kulttuurihistoriallista tai näiden yhdistelmiä.

Analyysissa ei tarvitse orjallisesti noudattaa kronologista järjestystä, sillä analyysin eri momentit suhteutuvat toisiinsa jatkuvasti – tavallaan yksi analyysivaihe voi toimia edellisten vaiheiden hypoteesina. Kirjoitetussa muodossakaan analyysin ei ole välttämättä edettävä ensimmäisestä vaiheesta neljänteen – päällekkäisyys, rinnastus ja kontrapunkti ovat myös mahdollisia ja joskus välttämättömiäkin.

Onko mahdollista analysoida kaikkea musiikissa? Onko mahdollista selittää jokainen sävel, jokainen nuotti rationaalisesti? Onneksi ei. Musiikissa on aspekteja, joita ei ole mahdollista analysoida, sillä ne ovat *analyysin ulkopuolella*. Tällaisia ovat esimerkiksi jotkin säveltäjien esteettisistä valinnoista – ne ovat pikemminkin intuitiivisia (Cone 1967, 48–49, 51). Koska säveltäjien monet ratkaisut ovat mielivaltaisia ja absoluuttisia, ne sijoittuvat useimmiten kauas heidän itse luomistaan systeemeistä ja malleista.

5.3. Musiikkianalyysin universaaliudesta ja relatiivisuudesta

Kaksi toisilleen vastakkaista suuntausta ilmenee etnomusikologiassa, joskus jopa saman tutkijan kirjoituksissa. Toisaalta korostetaan musiikin kulttuurisidonnaisuutta, joka analyysissa on otettava huomioon – analyysi on siis teos(/korpus)keskeinen. Toisaalta uneksitaan päätyemisestä universaaliin analyttiseen teoriaan, jota olisi mahdollista soveltaa missä tahansa musiikissa (Nettl 1964, 135; Herndon 1974, 219–220) – analyysi on siis teoriakeskeinen. Jälkimmäiseen mahdollisuuteen Blacking (1971, 94) suhtautuu pessimistisesti, sillä musiikin systeemi ja sisäinen logiikka ovat osa musiikin syvätasoa, joka puolestaan liittyy kokonaiseen kulttuuriin. Siitä, että eri aikakausien ja kulttuurien musiikeilla ei ole samoja funktioita, Delalande (1972, 50) päättelee, ettei ole mahdollista soveltaa yhtä ainoaa analyysimetodia kaikkiin musiikkeihin.

Rahn (1983) on yrittänyt kehittää sellaista analyysimetodia *for all music*, joka on eksplisiittisesti epähistoriallinen ja jossa ei oteta huomioon kulttuuritekkijöitä, tuotannon ja reseption sosiologisia ja psykologisia ulottuvuuksia eikä sävellysprosessin geneettistä puolta. Hänen systeemissään pyritään analysoimaan soivaa ilmiötä ”puhtaasti” ainoastaan kolmen olennaisen tekijän avulla, jotka ovat sävelkorkeus, momentti (kesto) ja intensiteetti.⁴⁶ Rahnin mukaan kaikki muut parametrit (mm. muoto, harmonia, kontrapunkti, tempo, sointiväri) ovat toissijaisia, eikä niitä siksi tarvitse tutkia. (Mts. 52–53.) Rahnin analyysisysteemi ei ole universaali, vaikka hän niin väittääkin. Monet musiikilliset korpuukset jäävät hänen analyysinsä ulkopuolelle, esimerkiksi sellaiset, joissa on epämääräisiä sävelkorkeuksia tai glissandoja, ja pitkistä sävelistä muodostuvat musiikit, joiden rytmiä ei ole mahdollista hahmottaa. Rahnin analyysimetodi ei ole myöskään totaali, sillä jo metodia formuloidessaan hän on jättänyt monet parametrit huomiotta.

⁴⁶ Vaikka Rahn suosittelee systeemiään ensisijaisesti ulkoeurooppalaisen musiikin tutkimukseen, hänen analyysiotteensa on hyvin lähellä 1950-luvun sarjallisten säveltäjien harjoittamaa analyysia ja heidän sävellysteoriaansa lähtökohtia.

Ruwet–Nattiezin paradigmaattinen analyysi pyrkii myös olemaan universaali analyysimenetelmä. Metodin mukaan kyseessä on musiikillisen diskursusin segmentoiminen pienimpiin mahdollisiin yksikköihin identiteetti- ja repetioperiaatteiden avulla. Ruwet'n (1972, 112) mielestä segmentointi koskee sävelkorkeutta ja -kestoa; myöhemmin Nattiez esittää erittelyn koskevan myös muita parametreja, mutta hän ei selitä, mitä parametreja, tai miten erittely tapahtuu. Ruwet'n (1972, 104–105) ja Nattiezin (1975, 279–280; Boilès & Nattiez 1977, 40) mukaan paradigmaattisen analyysin esikuvina ovat mm. Constantin Brańloiuin harjoittama analyysi ja Boulezin tutkimus *Kevätuhrista*.⁴⁷

Tässä metodissa segmentoinnin kriteerit ovat kyseenalaisia. Paradigmaattisen analyysin (tunnetaan myös nimillä distributionaalinen ja taksonominen analyysi) lähtökohtana on aksioma, jonka mukaan musiikillisten yksiköiden rakenteelliset funktiot, merkitykset ja se, miten kuulija (tai tutkija) niitä hahmottaa, ovat yksiselitteisiä. Paradigmaattisessa metodissa ei oteta huomioon sitä, että jos teos tai jopa teoksen osa aiheuttaa lukuisia enemmän tai vähemmän toisistaan poikkeavia tulintoja, tämä ei johdu välttämättä siitä, että analytytikot olisivat epäpäteviä, vaan siitä, että musiikki on luonteeltaan moniulotteista ja siinä on moniselitteisiä merkityksiä. Jos säveltäjä ajattelee A:ta ja säveltää A:n, esittäjä ymmärtää ja esittää A:n ja jos vielä kaikki tutkijat ja kuulijatkin ymmärtävät sen täsmälleen samoin, kyseessä on varmasti erittäin yksinkertainen musiikki. Mitä sisällökkäämpi teos, sitä moniselitteisempi se on, myös analytytikoille.

Jos ja kun ei ole absoluuttisia (ja universaaleja) motiivin, solun, säkeen, periodin tai rytmin määritelmiä, se johtuu musiikin moniarvoisuudesta eikä siitä, että teoriat ja analytyttiset metodit olisivat perusteellisesti puutteellisia, kuten Nattiez väittää (1975, 93–100; 1987, 195–203). Segmentointi, jossa otetaan huomioon vain yksi tai kaksi kriteeriä, on köyhää ja redusoivaa. Sitä voidaan käyttää hetkellisesti ja rajallisesti, muttei ainoana eikä lopullisena menetelmänä. Lisäksi Ruwet'ita ja Nattiezilta puuttuu motiivin ja sen muuntelun typologia, joista musiikkitieteessä on ollut monia esityksiä, esim. Rétin (1961), Suomessa mm. Krohnin (1958) ja Ahon (1977).⁴⁸

Nattiezin ehdotus puhua segmentoinnin yhteydessä vain yksiköistä (*units*) on kaavamainen, poissulkeva eikä siinä oteta huomioon kulttuurieroja. Kaavamaisuus johtuu siitä, että todellisuudessa segmentoinnin kriteerit voivat olla monenlaisia tutkittavasta materiaalista riippuen. Metodi on poissulkeva, koska on monia teoksia – esimerkiksi elektronisessa tai kenttäteknikkaa käyttävässä musiikissa –, joita ei ole mielekästä analysoida vain identiteetti/toisto-periaat-

⁴⁷ Boulezin (1966, 75–145) tutkielma *Le Sacre* -teoksesta – malliesimerkki nykymusiikin analyysistä – lähtee teoksen luonteesta. Siksi Boulez ei toistanut analyysimetodiaan analysoidessaan muita teoksia. Boulezille kaikkivoivan menetelmän idea on vieras.

⁴⁸ Krohnin ja Ahon kanssa voidaan olla eri mieltä siitä, kuinka päteviä ovat tavat, joilla he määrittelevät motiivin ja käsittelevät motiivien muuntelua. Ainakin Ahon metodi, jolla on pitkä historia viime vuosisadalta lähtien, on jossakin määrin käyttökelpoinen sellaisissa tapauksissa, joissa musiikki perustuu motiivijatteluun.

teilla, ja siten itse segmentointi on erittäin ongelmallista. Miten määritellä käsite *yksikkö*, jotta sitä voitaisiin soveltaa kaikkien aikojen ja kulttuurien musiikkeihin? Paradigmaattisen analyysin julistama universaalius on silkkaa kuvitelmää. Loppujen lopuksi Ruwet ja Nattiez toistavat käytännössä eri sanoin sitä, mitä analyysseissa *à la* Schönberg (1980) on tehty jo kauan sitten.

Nattiezin paradigmaattinen analyysi on käyttökelpoinen, kun kyseessä on yksiaäninen tai tekstuuriltaan yksinkertainen kappale.⁴⁹ Kun tutkittava korpus on rakenteellisesti monimutkaisempi tai kun halutaan eritellä muita tasoja kuin melodiaa ja rytmia, paradigmaattinen analyysi on riittämätön ja mekaaninen.⁵⁰ Miten voidaan esimerkiksi tonaalisessa musiikissa eritellä sointuja paradigmaattisesti, ellei oteta huomioon mm. fuktionaalisen harmonian kriteereitä?

Samosta syystä kuin Rahnin tapauksessa on paljon teoksia, kokonaisia lajeja ja musiikkialueita, jotka eivät sovi paradigmaattisen analyysin kohteiksi. Nattiezin paradigmaattinen analyysi on ristiriidassa hänen kolmitasoisen semiologisen mallinsa hengen kanssa. Viimeksimainitussa pyritään ottamaan huomioon musiikin kulttuurinen, sosiaalinen ja historiallinen ympäristö, jotka paradigmaattisessa analyysissä kielletään. Paradigmaattisessa analyysissään Nattiez pyyhkii väkivalloin pois paljon sellaista, joka hänen holistisessa projektissaan on hyvää.

On kummallista, ettei Nattiez ole yhtynyt Molinon pluralistiseen näkemykseen neutritason analyysin suorittamisesta. Molino (1975, 58–59) ei kannata vain yhden metodin käyttöä neutritason analyysissä:

Ei ole eikä voi olla vain yhtä formaalia metodia, jolla voitaisiin tyhjentävästi tutkia kaiken olemassaolevan ominaisuuksia – -: pystytäänkö yhdellä formaalilla metodilla analysoimaan pöydän, vuoriston tai elävän organismin kaikki ominaispiirteet? Jos luonnontieteissä ei ole vain yhtä menetelmää, miten voi kuvitella, että näin olisi kielen, musiikin tai uskonnon tutkimuksessa? Ei riitä, että esitetään säännöllillä yhdistettyjä abstrakteja representaatiotasoja: mikään ei todista, että tasot vastaisivat toisiaan aina ja kaikkialla, jos tasoja on enemmän kuin kaksi. Ei saa sekoittaa objektin pilkkomista maailman todelliseen strukturointiin.⁵¹

⁴⁹ Hyvä esimerkki kolmitasoisen mallin ja paradigmaattisen analyysin sovelluksesta on Nattiezin (1987b) ja hänen montrealilaisen ryhmänsä analyysi inuiittien vokaalisista leikeistä. Meeüs (1990b) käyttää paradigmaattista metodia vain melodian ja melodisen rytmien osalta analyysissään neljästä Schumannin *Lieder* op. 48 -teoksen osasta; harmoniaa ja kontrapunktia hän analysoi perinteisesti. Paradigmaattisessa analyysissä tulee esiin käyttökelpoisia konkreettisia esittämistapoja, esim. melodisen linjan pilkkominen, paradigmaattinen kirjoittaminen ja muodon esittäminen graafisesti puumallina.

⁵⁰ Mm. Sadaï (1985), Kunst (1987), Monelle (1992) ja Heiniö (1992a) ovat kritisoineet ankarasti nattiezlaista paradigmaattista analyysia.

⁵¹ Molino toisti pluralistisen näkemyksensä myöhemmässä artikkelissaan. Samoin kuin Dahlhaus, Molino (1986, 17) toteaa, että analyttiset keinot ovat sovellettavissa vain yhteen teokseen: ”Käytössä olevat välineet pätevät ainoastaan paikallisesti, hypoteettisesti ja joustavasti.” Samaa ajattelulinjaa edustaa Grebe (1981, 60–61).

On tutkijoita (esimerkiksi Kunst 1987, 2), jotka yleisesti tunnustavat erilaisien analyysimetodien pätevyuden, mutta konkreettisissa tapauksissa ovat sitä mieltä, että vain yksi menetelmä on oikea. Delalanden (1972, 50) mukaan sen sijaan ei ole olemassa yhtä kaikkiin kohteisiin sopivaa metodia, koska analyysissä on otettava huomioon *musiikillinen käytäntö*, jonka kuultavissa oleva tuote musiikki on ja joka on jokaisessa tapauksessa erilainen. Nykyisin Delalanden (1991, 16) näkemys ”perustuu pluralistisen analyysin ideaan, joka mahdollistaa sen, että [tutkimus] voi paljastaa paitsi vastaavuuksia myös preferenssejä; nämä korjaavat monesti toisiaan”. Samassa hengessä Sadaï (1985, 15) toteaa, että ”on ilmiselvää, ettei yhdessäkään analyysissä voida käsitellä koko teoksen kokonaisuutta”. Sherlaw-Johnsonin (1992, 734) mukaan

analyysimetodien on oltava joustavia ja luovia siten, että vaikka sävellystä voidaan lähestyä tietyn metodin näkökulmasta, metodin muuntelu tai jopa hylkääminen saattaa olla tarpeen, jos konkreettisessa tapauksessa on vaarana, että tärkeät tekijät jäävät pimentoon metodin liian jäykän soveltamisen vuoksi.

Analyysin ei Murtomäen (1993, 12) mukaan tarvitse olla täydellistä, oikeaa tai lopullista; on hyväksyttävä erilaisten analyysien ristiriidat, ”sillä analyysin näkökulma ja tehtävänasettelu samoin kuin siinä käytetyt käsitteet määräävät pitkälle tulokset”.

Musiikillisen tekstin kannalta ei ole yhtään yksittäistä analyysimetodia, joka olisi *universaali* – sovellettavissa kaikkiin musiikkikulttuureihin – ja *totaalinen* – koko musiikillisen ilmiön tyhjentävästi kattava. Kun siis universaaleja ja totaalisia analyysimetodeja ei ole, analyysi on väistämättä *relatiivista*. Analyysin universaalius ja totaalisuus ovat todellakin utopiaa. Jokaisella yksittäisellä olemassa olevalla metodilla saadaan selville tiettyä musiikkia ja tiettyjä parametrejä koskevia päteviä näkökohtia. Vaikka analyysi erityisesti deskriptiivisessä vaiheessa käsittelee kaikkia musiikin elementtejä, se ei silti ole tyhjentävä. *Analyysi ei ole universaalia eikä totaalista, mutta se voi olla globaalia ja synteettistä.*

Kaikki musiikkikulttuurit ovat historiallisesti ja kulttuurisesti determinoituja, ja analyysimenetelmien on sopeuduttava tähän tilanteeseen. Näin ollen analyysi ei voi olla epähistoriallista: myös analyytikko on sidoksissa historiaan ja kulttuuriin. Koska musiikki on *jatkuvassa muutosprosessissa* oleva ilmiö, myös analyyttisten välineiden on muututtava. Länsimaisessa taidemusiikissa jokainen aikakausi arvioi teosta (analyytisesti ja esteettisesti) omalla tavallaan; samalla aikakaudella saattaa esiintyä toisistaan eriäviä näkemyksiä, ja jopa sama tutkija voi käsitellä teoksia eri aikoina eri tavoin. Säveltaideteoksen monimerkityksisyys sallii eri lähestymistapoja. Tämän vuoksi vaikka erilaisten analyysimetodien näkemykset voivat olla toisistaan poikkeavia tai jopa toisilleen vastakkaisia, *ne ovat pikemminkin toisiaan täydentäviä kuin toisensa pois sulkevia.*

Analyysin relativisuus tarkoittaa sitä, että mikään yksittäinen analyysimetodi ei ole universaali vaan sidoksissa kulttuuriin ja historiaan, ei totaalinen vaan osittainen, ei ikuinen vaan muuttuva, ei poissulkeva vaan ensisijaisesti komplementaarinen. Cookin (1987, 3) mukaan eri analyysimenetelmien on oltava ennemminkin yhteistyössä kuin konfliktissa:

Keskeistä ei niinkään ole keksiä uusia tekniikkoja eikä hioa loputtomiin jo olemassa olevia vaan pikemminkin käyttää niitä niin tehokkaasti kuin mahdollista – yhdistämällä niitä toisiinsa; joitakin askeleita tähän suuntaan on viime vuosina jo otettu.

Tutkittaessa tonaalista musiikkia on siis mahdollista yhden teoksen tutkimuksessa soveltaa erilaisia metodeja. Esimerkiksi A. B. Marxin orgaanisen kasvun teoria, Rétin temaattisen prosessin menetelmä, Kellerin funktionaalinen analyysi, Riemannin ja Schenkerin analyttiset keinot sekä de la Motten historiallinen harmonia-analyysi korostavat musiikin erilaisia keskeisiä tekijöitä, nimittäin muotoa, melodiaa, identiteetti- ja kontrastiperiaatteita, rytmia ja harmoniaa. Vaikka edellä mainitut näkemykset ovat keskenään hyvin erilaisia, ne kertovat musiikista jotakin erittäin olennaista. Kaukaa katsottuina ne eivät olekaan niinkään keskenään kilpailuvia kuin toisiaan täydentäviä, erityisesti, jos metodeja ei sovelleta dogmaattisesti.

Toinen esimerkki: etnomusikologiassa Ruwet–Nattiezin paradigmaattinen analyysi, Chenowethin generatiivinen kielioppi, Kolinskin konsonanssi/dissonanssi-teoria, Zempin emisistinen/etisistinen lähestymistapa, Blackingin kulttuurisensitiivinen ja Lomaxin kantometrinen analyysi pystyvät yhdessä antamaan korpuksesta globaalin, integroituneen ja loogisen kuvan.

Pluralistinen analyysi on eklektistä siten, että se ei *a priori* sulje pois yhtäkään metodia eikä ole orjallisesti sidoksissa yhteenkään menettelytapaan. Hyvä analyttinen menetelmä on sellainen, joka kunnioittaa musiikin integriteettiä ja alistaa itsensä musiikille: sellainen, jossa mahdollisimman objektiivisesti yritetään löytää musiikin rakenne- ja funktioperiaatteet. Melodramaattisesti voisi todeta, että analyttikon ja analyysin olisi nöyrästi palveltava musiikkia eikä päinvastoin.

Heiniö (1992b, 16–20) on kritisoinut tai ainakin kyseenalaistanut metodologista pluralismia siksi, että siinä piilee analyysin hajanaisuuden ja epäloogisuuden vaara. Hän suosii metodologista monismia ja hyväksyy pluralistisen lähestymistavan vain erikoistapauksissa, esimerkiksi, kun sitä harjoittaa tutkija, joka on ”Dahlhausin kaliiberia”. Suomessa mm. Jyrhämä, Murtomäki ja Moisala ovat toteuttaneet onnistuneesti pluralistista analyysia.⁵² Heiniön kritiikki

⁵² Jyrhämä (1989) käsittelee Salmenhaaran tyylillistä kehitystä monien analyysimetodien avulla; Murtomäki (1990) käyttää ainakin neljää menetelmää tutkiessaan Sibeliuksen sinfonioita; Moisalan (1991) väitöskirja on hyvä esimerkki kognitiivisen analyysin pluralistisesta soveltamisesta. Tämän artikkelin tekijä (Padilla 1995) on soveltanut pluralistista (= dialektista) lähestymistapaa Boulezin musiikkia käsittelevässä väitöskirjassaan.

ei kuitenkaan ulotu tässä esitettyyn näkemykseen, sillä pluralistinen näkemys sisältää myös monistisia näkökohtia: (lähes) jokainen osatutkimus on tarpeellinen ja arvokas, vaikka riittämätön. Tässä vastustetaan ainoastaan sitä, että yhtä menetelmää pidettäisiin ainoana oikeassaolevana tai ainakin parhaana kaikkista.

Näyttää siltä, että musiikkianalyysi kokonaisuudessaan elää synteettistä ja pluralistista aikakautta. Menneisyyden analyttisten virtausten vastakkainasettelun sijaan on vähitellen tulossa synteetin, avoimempien ja globaalimpien näkemysten kausi.

5.4. Nykymusiikin analyysistä⁵³

Monet tutkijat ovat huomanneet, että nykymusiikki – siis todella moderni musiikki – on aiheuttanut musiikkianalyysille monia ongelmia. Teoksia, joiden sävelkieli on syntynyt 1800-luvulla tai jotka tavalla tai toisella jatkavat (uus)tonaalisuutta ja siihen liittyviä muotoperinteitä (niitä on ollut 1900-luvulla huomattavasti enemmän kuin halutaan tunnustaa), on mahdollista analysoida samoin menetelmin kuin yleensäkin tonaalista musiikkia – tosin menetelmiä on tietenkin nykyaikaistettava. Ongelmia syntyy, kun analysoidaan teoksia, joissa esiintyy ratkaisevalla tavalla uusia ajattelutapoja, sävellystekniikkoja, muotoperiaatteita, esteettisiä näkökantoja.

Huomattavan osan nykymusiikin analyyseista ovat tehneet säveltäjät itse joko laajasti ja seikkaperäisesti tai käsittelemällä lyhyesti sävellysten keskeisiä rakenteellisia ominaisuuksia. Jotkut tutkijat (esimerkiksi Liitti 1992, 38) pitävät tyhjinä ja turhina sellaisia analyysieja, jotka nojautuvat sävellystekniikkoihin ja säveltäjien itsensä tekemiin analyysieihin. Väite tuntuu liian rajulta ja joustamattomalta. Tietenkin säveltäjän näkemys omasta teoksestaan on periaatteessa samanarvoinen kuin kenen tahansa analyttikon. Säveltäjä ei aina ota tarpeeksi välimatkaa teokseensa pystyäkseen todella arvioimaan sitä. Subjektivisuus voi vaikuttaa siten, että säveltäjä näkee teoksessa enemmän kuin siinä todellisuudessa on, mutta hän voi myös nähdä vähemmän. Säveltämisprosessi on tietämisen ja intuition, tiedon ja taidon, rationaalisuuden ja epärationaalisuuden välinen dialektinen leikki. Säveltäjä voi löytää teoksestaan uusia piirteitä *a posteriori*; tähän voivat vaikuttaa myös muiden tekemät analyysit. Subjektivisuuden vaarasta huolimatta säveltäjä voi paljastaa teoksestaan monia olennaisia kysymyksiä, joiden valaiseminen olisi analyttikoille hyvin vaikeaa. (Olisivatko tutkijat tai säveltäjäkollegat pystyneet löytämään Xenakiksen 1950-luvun teosten sävellyseriaatteita, ellei säveltäjä itse olisi kertonut niistä? Tuskin.) Ei

⁵³ Tämä luku sisältää väitöskirjaani verrattuna paljon muutoksia.

ole sattumaa, että tähän asti parhaita nykymusiikin analyysseja ovat tehneet säveltäjät itse⁵⁴ – muiden säveltäjien teoksista ja omistaan – ja että tutkijat, jotka eivät ole säveltäjiä, ovat pystyneet lisäämään hyvin vähän nykymusiikin analyysiin. Joka tapauksessa säveltäjien analyysit omista teoksistaan, vaikka ne useimmiten ovat sävellystekniikan kuvailua, ovat tutkijalle tärkeää lähdemateriaalia muun ohella. Säveltäjien puhetta omasta musiikistaan on tarkasteltava yhtä kriittisesti kuin kaikkea muutakin tutkittavaa materiaalia.

Perinteistä, 1800-luvun loppuun asti vallinnutta näkemystä musiikin parametreista on kyseenalaistettu 1900-luvun alkuvuosista lähtien. Jo Wagnerilla oli uusi melodiakäsitys, uusia muotoperiaatteita, uudenlainen musiikkidiskurssin kehitys, uusi jatkuvuuden/epäjatkuvuuden käsite. Samoissa kysymyksissä Debussy jatkoi ja laajensi Wagnerin näkemyksiä. Stravinsky itsenäisti rytmin melodiasta, lopetti ajatuksen temaattisesta kehittelystä ja uudisti musiikin ajallista aspektia epäjatkuvan musiikkidiskurssin avulla. Ives kehitti idean musiikin eri tasojen päällekkäisyydestä, kun taas futuristit, amerikkalaiset eksperimentalistit ja Varèse tekivät hälystä musiikin materiaalin osatekijän. Carrillo, Hábás ja Vischnegradsky kehittivät mikrintervalleihin perustuvia asteikkoja. Schönberg mursi tonaalisuuden periaatteet, ja Webern jatkoi tehtävää lakkauttamalla horisontaalisuuden ja vertikaalisuuden välisen eron. Varèse ja Messiaen kehittivät uusia muotoperiaatteita ja rytmikäisyyksiä. Täyssarjallisuus teki koko perinteestä *tabula rasan*, yritti ”epätonaalistaa” musiikin kontrolloimalla ankarasti sen eri parametrejä. Samaan tehtävään tarttuivat Cage ja hänen kollegansa, jotka kielsivät kaikki musiikillisen kieliopin ja syntaksin kriteerit. *Musique concrète* ensin, elektroninen, elektroakustinen ja tietokonemusiikki sittemmin loivat jatkuvasti avaria perspektiivejä musiikin materiaalin laajentamiseksi. Vokaalimusiikissa avautui länsimaisen taidemusiikin traditiossa ennenkuulumattomia ihmisäänien käyttömahdollisuuksia; musiikkiteatteri mursi mm. musiikin esityskäytäntöjä. Säveltäjät ovat saaneet uusia virikkeitä maailmanmusiikista. Xenakis, puolalaiset ja Ligeti kehittivät uusia muotoperiaatteita, mm. sellaisia, joissa sointiväri tulee keskeiseksi elementiksi – kehitys, jota jatkaa 1970-luvulla alkanut *spektrimusiikki*-suuntaus:

Nykypäivän akustiikassa on kyseenalaistettu klassisen akustiikan kategorioiden paikkansapitävyys. Kun mekanistisista käsityksistä luovutaan, deskriptio hioutuu, ja sävelkorkeuden, sointivärin ja sävelkeston käsitteet menettävät itsestäänselvyttään ja lainmukaisuuttaan (Dufourt 1991, 276).

⁵⁴ Kts. esim. Berg 1985, 103–145; Boulez 1966, 75–145; 1977; H. Pousseur 1972; Ligeti 1960; Xenakis 1963; 1976 ja Suomessa Salmenhaara 1964; Heininen 1966; 1972a; 1972b; 1972c; 1976; 1981; Heiniö 1977. Säveltäjien perspektiivi musiikkiin on intiimi, läheinen, emisistinen. Analyysin kautta säveltäjä ottaa eksplisiittisesti tai implisiittisesti kantaa omaan luovaan toimintaansa säveltäjänä. On toivottavaa, että myös tutkija suhtautuu säveltämisprosessiin sensitiivisesti.

Tämä lyhyt ja epätäydellinen katsaus 1900-luvun taidemusiikin muutoksiin kertoo uusista ongelmista, joiden eteen musiikkianalyysi joutui. Uusi tilanne aiheutti musiikkianalyysin kriisin, sillä, kuten Adorno totesi, se jäi jälkeen sävellysteorioista ja teoksista.

Yksi harvoista uusista nykymusiikin analyysimenetelmistä on *sävelluokkajoukkojen teoria*, jonka alkuperäinen tehtävä oli tutkia atonaalista (ja jälkitonaalista) musiikkia (Forte 1973, ix).⁵⁵ Sävelluokkajoukkojen teoriaa voi käyttää atonaalisen, dodekafonisen ja sarjallisen musiikin (silloin kun viimeksimainitussa käytetään tasavireistä kromaattista 12-sävelasteikkoa) motiivien, rivien osatekijöiden ja harmonisten rakenteiden tunnistamisessa – se on näiden tyylien paradigmaattista analyysia (Nattiez 1987, 176–177). Mutta tähän miltei loppuvat teorian hyveet: ensisijaisesti siinä annetaan sävelryhmille ”sosiaaliturvatunnuksia”.⁵⁶ (Sävelluokkajoukkojen teoria on kuitenkin hyvin käyttökelpoinen säveltäjän työkalu. Joutsenvirta (1989) on kehittänyt sen pohjalta sävelverkkoteoriaa, joka tarjoaa myös musiikkianalyysille kätevän tunnistamismetodin.)

On monia painavia syitä siihen, miksi sävelluokkajoukkojen teoria on rajoittunut ja hyvin kaukana täydellisestä ja yleisesti nykymusiikissa (tai muilla musiikin alueilla) käyttökelpoisesta teoriasta ja analyysimenetelmästä. Ensinnäkin joukkoteoriassa miltei päredusoidaan musiikki yhteen parametriin, sävelkorkeuteen (*pitch*), jolla on kaksi ilmenemismuotoa, vertikaalinen ja horisontaalinen (asiointila, jonka Hämeen-niemi [1982, 14] tunnustaa). Monet musiikin olennaiset tekijät, mm. muoto, arkkitehtuuri, temporaalisuus⁵⁷ ja musiikillinen dramaturgia, jäävät teorian ulkopuolelle.⁵⁸

⁵⁵ Forten (1973, ix) mukaan ”lukuunottamatta joitakin vakavia viimeaikaista yrityksiä, jotka ovat jyrkässä ristiriidassa aiempiin yksinkertaistettuihin muotoiluihin, [atonaalisen] musiikin rakennetta ei ole oikein ymmärretty”. Väite on hyvin yllättävä, sillä mm. René Leibowitzin (1947; 1949; 1969), Boulezin (1966; sisältää monia vuodesta 1948 lähtien kirjoitettuja Schönbergiä, Bergiä ja Weberniä käsitteleviä artikkeleita) ja Pousseurin (1972) varhaiset atonaalista ja dodekafonista musiikkia koskevat kirjoitukset ovat musiikin teorian ja analyysin keskeisiä teoksia. Musiikkiteoriassa on kolme pääkieltä, ja harva tutkija hallitsee ne kaikki. Usein jonkin suuren kielialueen tuotanto jää ulottumattomiin. Amerikkalaisessa joukkoteoriassa ranskan-kieliset tekstit jätetään systemaattisesti huomiotta.

⁵⁶ Samansuuntaista kritiikkiä esittivät C. Deliège (1989b) ja Mesnage (1989), joille Forte (1989b) ei vakuuttavasti vastannut.

⁵⁷ Forte (1983) ei onnistu rakentamaan atonaalisen ja jälkitonaalisen musiikin rytmiteoriaa. Hänen mallinsa on liian yksinkertaistava ja kaavamainen, jotta sillä voitaisiin käsitellä 1900-luvun alkuvuosien musiikin monimutkaisia rytmikäskyksiä. Tosin ei kukaan muukaan ole onnistunut tuottamaan pätevää yleistä rytmiteoriaa tai 1900-luvun musiikin rytmiteoriaa.

⁵⁸ Apajalahti (1989) tutkii Erik Bergmanin varhaista dodekafonista tekniikkaa yksityiskohtaisesti nimenomaan sävelluokkajoukkojen teorian avulla. Hänen tapansa tutkia Bergmanin *sävellystekniikkaa* ei kuitenkaan eroa muista samanaiheisista tutkimuksista. Apajalahden analyysitulokset eivät esimerkiksi poikkea niistä, joihin Heininen (mm. 1972a; 1981) päätyi monissa Bergmanin musiikkia käsittelevissä kirjoituksissaan – eikä Heininen käyttänyt apuvälineenään joukkoteoriaa. Toisaalta Apajalahden tutkimuksessa ei käsitellä joitakin erityisesti Bergmanin musiikissa keskeisiä elementtejä kuten musiikin kokonaisdramaturgiaa tai soitinnusta.

Lisäksi musiikilla on monia ulottuvuuksia (sointiväri, dynamiikka, soitinnus jne.), joita ei ylipäänsä ole mahdollista kvantifioida. Musiikki on enemmän kuin faktojen ja hajanaisten tasojen summa. Joukkoteoria ei myöskään käsittele musiikin fenomenologista aspektia eikä sitä, miten musiikki ilmenee kuulijalle.

Toiseksi useat aleatoriset, elektroniset ja lyömäsoittimille sävelletyt teokset jäävät analyysin ulkopuolelle, samoin teokset, joissa käytetään runsaasti glissandoja, mikrointervalleja ja kenttäteknikkaa. Ligetin *Atmosphères* olisi alusta loppuun miltei vain yksi sävelluokkajoukko. Berio käyttää *Sinfoniassaan* päällekkäisiä kerroksia, joilla kullakin on erilaisia funktioita ja merkityksiä, joten sävelluokkajoukkojen metodilla ei pystyttäisi selittämään sitä, mitä teoksessa musiikillisesti tapahtuu. Teoriassa ei voida ottaa huomioon sellaisia seikkoja kuin sitaatit ja tyyllilliset viittaukset. Tyylianalyysi jää täysin sävelluokkajoukkojen teorian ulkopuolelle.

Kolmanneksi metodi on pikemminkin kuvaileva kuin analyttinen ja synteettinen. Se on myös tautologinen – se kertoo muttei selitä. Tällä metodilla ei ole mahdollista esittää yleistyksiä, löytää teoksen sisäistä logiikkaa, joka on jotakin enemmän kuin pelkkää sävelluokkajoukkojen tunnistamista. Tämän metodin perustalta ei ole mahdollista edetä analyysin korkeammalle tasolle, esteettiseen ja filosofiseen *tulkintaan*, kuten Adornon, Boulezin tai Dählhausin analyyseissa tehdään. Sävelluokkajoukkojen teoria on Apajalahden mielestä eksplisiittisesti ei-esteettinen analyysivaihtoehto (1993, 79–81). Väite on sikäli outo, että jo tutkimuskohteiden valinta sinänsä on mitä vaikuttavin esteettinen kannanotto! Joukkoteorian kannattajien parissa vallitsee jonkinlainen atonaalista ja dodekafonista musiikkia palvova asenne.

Neljänneksi, vaikka sävelluokkajoukkojen teoriaa on yritetty soveltaa tonaalisen musiikin (myös jazzin ja populaarimusiikin) tutkimukseen (mm. Forte 1989; 1993;⁵⁹ Joutsenvirta 1989), se ei tuota parempia tuloksia kuin perinteiset muotoanalyttiset metodit ja funktionaalinen harmonia-analyysi. Teorialla ei siis pystytä selittämään tonaalisen musiikin kielioppia eikä syntaksia.

Lopuksi dogmaattinen positivismi on tehnyt sävelluokkajoukkojen teoriasta niin kuin myös schenkeriläisyydestä ja Rétin temaattisesta analyysistä uskontunnustuksia; ne ovat muuttuneet jonkinlaiseksi analyttiseksi fundamentalismiksi. Joukkoteorian kannattajien teksteissä ilmenee usein turhamaisia käsitteitä menetelmän täsmällisyydestä, pseudotieteellistä pedanttisuutta ja häiritsevää dogmatismia.⁶⁰

⁵⁹ Melodia-analyysissään Forte nojautuu Schenkerin lineaariseen analyysiin, teoriaan, jota hän kehittää monissa kirjoituksissaan (mm. Forte 1988).

⁶⁰ Esimerkkinä tästä on Apajalahden (1993) artikkeli, jossa hän pitää musiikkianalyysia (= sävelluokkajoukkojen teoriaa) luonnontieteellisenä metodina! Hänen artikkelinsa sisältää monia kyseenalaisia väitteitä, joiden kumoaminen vaatisi huomattavasti enemmän tilaa kuin tämä artikkeli sallii. Hämeenniemi (1982, 5) ajatteli samansuuntaisesti 1980-luvun alussa.

Sellaista modernin musiikin teoriaa ei ole keksitty, joka kykenisi selittämään nykymusiikin monikasvoista olemassaoloa. Täyssarjallisuus pyrki tähän 1950-luvulla mutta epäonnistui. 1960-luvun alussa Boulez (1977) kehitti ”teorioiden teorian”, joka ei käsitellyt ainoastaan (uus)sarjallista musiikkia vaan pyrki kattamaan koko nykymusiikin kentän täysaleatoriikkaa lukuunottamatta, mutta se ei saanut laajempaa vastakaikua.

Gottwaldin (1985, 98) mukaan yhtenäinen nykymusiikin teoria on mahdoton ja tarpeeton. Deliège puolestaan toteaa, että musiikin nykyinen monimutkainen kartta vaatisi sellaisen teorian kehittämistä, jossa käsiteltäisiin varsinaisesti musiikin teoriaa, sävellystekniikkaa ja analyysia. Dahlhaus katsoo tarpeelliseksi ja mahdolliseksi kehittää uusi globaali musiikin teoria, joka muodostuu askel askelelta monien tutkijoiden panoksista: ”nykyaikainen teoria – – ei lepää, päinvastoin se on prosessi, jonka agenttina toimii [teorian] ja yksilöllisen analyysin välinen liitto” (1985, 84). Dahlhausin (mts. 98) mukaan nykyaikainen teoria ei voi olla säännöstö, vaan sen on oltava dynaaminen käsitteistö, ”ajattelun ajattelua”, sävellysprosessin funktio. Hän ehdottaa, että säveltäjät kirjoittaisivat sävelkielensä kielioppeja, joista syntyisivät modernin musiikkiteorian perusteet. Jotkut teoreetikot ovat kehittäneet vaatimattomampia, joitakin musiikin elementtejä koskevia tutkimusmalleja.

Nykymusiikin analyysissa on luotava uusia kategorioita ja monelle vanhalle on annettava uusi sisältö. Dufourt⁶¹ (1991, 280–281) toteaa, että spektrimusiikki on korostanut sellaisia käsitteitä kuin akustista tilaa, tekstuuria⁶², kynnystä (*seuil*), artikulaatiota, polaarisuutta. Koblyakov (1990, 119, 120) ehdottaa uusia merkityksiä tiheyden ja tekstuurin käsitteille. Boulez (1989) on puhunut jatkuvasti 1980- ja 1990-luvuilla sävellyksellisestä eleestä (*geste*). Käsitteet *musiikillinen tila* ja *aika* ovat sisällöltään niin laajoja ja joustavia, että niiden avulla on mahdollista lähestyä luontevasti nykymusiikin monipuolista materiaalia, muotoratkaisuja ja -periaatteita sitoutumatta kuitenkaan mihinkään konkreettiseen analyysimetodiin.⁶³ Sessions (1962, 26) painottaa kontrasti-käsitteen uutta roolia:

⁶¹ Nämä käsitteet Dufourt (1991, 280) määrittelee dialektisesti: ”Tekstuuri on tapa, jolla materiaali voi saada hajaannuksen ja yhteensulautumisen välisiä monimerkityksisiä olomuotoja. Kynnyksen käsitteellä ilmaistaan prosessia, joka sijaitsee vakauden ja muutoksen rajalla. Artikulaatio määrittää jatkuvan ja epäjatkuvan yhdistävän kriittisen tilan. Polariteetti on tilanne, joka sijoittuu symmetrian ja epäsymmetrian välille.”

⁶² Käsite *tekstuuri* on peräisin englannin kielestä; sitä alettiin käyttää 1900-luvun alkuvuosina jälkিতonaalisessa musiikissa (Dunsby 1989, 46–47). Sen määritelmä ei ole yksiselitteinen. Piston (1988, 355–411) puhuu seitsemästä eri orkesteritekstuurista, jotka ovat unisono, melodia ja säestys, sekundaarinen melodia, koraalimainen kudos, kontrapunkkinen, harmoninen ja kompleksinen tekstuuri. Rowell (1983, 158–162) puolestaan erottelee kahdeksan antiteettistä tekstuurityyppiä: yksinkertainen/monimutkainen, siileä/rosainen, ohut/tiheä, taloudellisuus/ylikuormitus, vertikaalisti/horisontaalisti suunnattu, fokus/vuorovaikutus, selkeys/sekavuus, temaattisuus/atemalaattisuus.

⁶³ Kts. Padilla 1997, 499–520. Väitöskirjassani analysoin sekä Boulezin musiikkia yleispiirteittäin että erityisesti hänen *Eclat*-teostaan (luvut 7 ja 8) juuri näiden käsitteiden avulla.

Koska tämän vuosisadan alkupuolella kadenssista tuli säveltäjille yhä enenevässä määrin *klisee* ja koska säveltäjien oli löydettävä uusia musiikillisen artikulaation keinoja, heidän oli pakko löytää myös uusia kontrastiperiaatteita.

Muoto on nykymusiikin hankalimpia käsitteitä. Useasti väitetään, että nykymusiikissa ei toisteta muotoja vaan jokainen teos luo omansa. Ja koska enää ei ole olemassa *a priori* -muotomalleja, jotkut kysyvät, olisiko tarpeellista ”luopua koko muodon käsitteestä” (Iitti 1992, 35). Dahlhausin (1985, 81) mielestä ”Musiikin muoto-oppi – on heikentynyt 1900-luvulla, ja sen tilalle on tullut rakenneanalyysi, joka kohdistuu ainutkertaiseen, erityiseen ja toistumattomaan teokseen”.

Boulez oli ensimmäisiä sodanjälkeisiä säveltäjiä, jotka käsittelivät muotoa modernistisesti. Koska nykymusiikissa ei käytetä etukäteen annettuja formaaleja malleja, nykymusiikki asettaa Boulezin mukaan etusijalle *idean* tyylin asemesta. Näin ollen tyyli ja muoto ovat *a posteriori* -ilmiöitä, sillä molemmat syntyvät ideasta. Tämä käsitys sai 1950-luvulla kannatusta säveltäjiltä ja teoreetikoilta. Souris (1958, 119) korostaa, että musiikin muoto on luonteeltaan *prosessi*:

Näkökulmasta riippumatta musiikin muoto on olennaisesti *muovaamista*. –
– Kyse ei niinkään ole siitä, että luotaisiin yleistä ja muuttumatonta muoto-käsitystä, vaan pikemminkin siitä, että missä tahansa musiikissa toiminnan prosessiksi käsitetään muovaaminen.

Yhtenäisen muoto-opin mahdollisuudesta Souris (mts. 123) toteaa, että ”se ei tarkoittaisi, että muotoja tulkittaisiin mielivaltaisesti valittujen systeemien tilastollisten normien mukaan, vaan jokaista muotoa olisi käsiteltävä itsenäisesti”. Samalla ajattelulinjalla spektrimusiikkia harjoittava säveltäjäsukupolvi ”pitää muotoa materiaalin sisällä leviävien voimien ja arvojen kehkeytymisenä (*devenir*)” (Dufourt 1991, 278–279).

Musiikin muotoon vaikuttavat sekä sisäiset (immanentit) että ulkoiset tekijät. Musiikkia musiikin vuoksi -estetiikan kannattajat pitävät muotoa vain materiaalin sisäisten välttämättömyyksien tuloksena. Deliègen (1989a, 105) mukaan 1900-luvun musiikin muodot ”kokonaisuutena – ovat enenevästi vähentäneet muodon ulkopuolisten tekijöiden vaikutusta”. Väite tuntuu kyseenalaiselta, sillä ortodoksista täyssarjallisuutta lukuunottamatta lähes kaikissa suuntauksissa on tavalla tai toisella myönnetty musiikinulkoisten tekijöiden tärkeys, ovatpa vaikutteet peräisin muilta taiteenaloilta, tieteestä tai muualta.

Vaikka toteamus, että nykymusiikissa jokainen teos kehittää oman muotonsa, pitäisi paikkansa, onko kuitenkin mahdollista kehittää nykymusiikin muotoperiaatteiden typologia, johon jokainen teos olisi palautettavissa? Näyttää siltä, että vaikka musiikin muodot voivat olla hyvin erilaisia, on olemassa yleisiä

periaatteita, jotka tavalla tai toisella ilmenevät muodoissa. Näitä ovat mm. toisto, variaatio, kehittely, transitio, modulointi, balanssi, kontrasti ja elementtien ristiriitaisuus. Haubenstock-Ramati (1965), Tenney (1974) ja Grabócz (1993) ovatkin yrittäneet kehittää nykymusiikin muototypologioita.⁶⁴

Toinen kiistanalainen kysymys on nykymusiikin temaattisuus. François Nicolas (1988, 7) väittää, että teemoja voi olla olemassa vain tonaalisessa musiikissa, ei sen jälkeen eikä ennen sitä. Nicolas'n (mts. 8) mukaan teemalla on kolme funktiota: variaation melodinen funktio, kehittelyä synnyttävä ja toistoa merkitsevä funktio.⁶⁵ Näissä kolmessa funktiossa teema ilmenee diskurssissa ja on tunnistettavissa kuuntelemalla. Teema generoi rakennetta, ja siksi sillä on positiivinen konnotaatio. Atonaalinen musiikki työstää diskurssinsa negatiivisella käsitteellä: se ei ehdota vaan välttelee. Apriorisesti katsottuna atonaalinen tila on *amorfinen*. (Mts. 25–26.) Schönberg yritti tematisoida rivin mutta epäonnistui. Siksi dodekafonisten teosten analyysit ovat vain visuaalisia, sillä kuuntelussa ei voida erottaa rakenteellisia periaatteita eikä rivin kaikkia ilmenemismuotoja. (Mts. 27, 29). Nicolas'n esittämät huomautukset dodekafonisesta musiikista ovat vielä paremmin sovellettavissa sarjalliseen musiikkiin. Dodekafonisten ja sarjallisten teosten auditiiivinen analyysi on myös tarpeen, mutta ei teoksen rakenteen vaan sen yleisen *Gestaltin* selvittämiseksi. Siksi Cookin (1988, 33–24) termi *temaattinen artikulaatio* tuntuu sopivalta soveltaa dodekafoniseen ja sarjalliseen musiikkiin: siinä ei ole melodiaa eikä teemaa vaan motiivi, joka ei kehittele mutta kylläkin generoi rakenteita *rajoitetun variaation* avulla. Helfferin (1986, 65) mukaan dodekafonisten ja sarjallisten teosten analyysissa pitäisi, ennemminkin kuin etsiä rivejä, löytää jännitteitä, purkauksia, värin ja materiaalin oppositioita.

Nykymusiikin analyysissa voi olla hyödyksi Charles Rosen (1980) käsite *musiikillisen diskurssin dramatisoiminen*, jota hän sovelsi klassisen musiikin analyysissa. Tämä käsite, tai oikeastaan termi *dramaturgia*⁶⁶, voi olla erittäin keskeinen nykymusiikin selittämisessä. Vaikka uuden etsintä on nykymusiikissa niin keskeistä, sillä on myös kattonsa: materiaali ei voi olla aina ja jokaisessa

⁶⁴ Haubenstock-Ramati (1965, 43) jakaa musiikillisen muodon kahteen ryhmään: suljettuun ja avoimeen. Suljettu ja avoin muoto jakautuvat kumpikin jälleen kahteen: muuttumattomaan ja dynaamiseen. Grabócz (1993, 38–41), jonka lähtökohtana on narratiivisuuden käsite, näkee nykymusiikissa kuusi perusmuotoa. Neljä niistä on evolutiivis-teleologisia: ”kaksintaistelun’ symbolinen idea”, ”rituaalimuoto tai musiikissa toteutettu initiaatioprosessi”, ”tarkoituserä globaalien muodon määrääjänä” ja ”muodot, joilla on hajoittamisen dramaturgia”. Loput kaksi ovat ”graafisen notaation muovaama muoto” ja ”muoto, jossa on päällekkäisiä malleja”.

⁶⁵ Teema-käsite pitäisi määritellä tarkemmin. Teemoilla on luotu rakennetta muulloinkin kuin tonaalisella kaudella ja myös esimerkiksi klassisessa japanilaisessa, intialaisessa ja persialais-arabialaisessa musiikissa.

⁶⁶ Väitöskirjassani dramaturgian käsite on Boulezin musiikin analyysissa olennainen.

tapauksessa relevantein kriteeri, eikä jokaisen teoksen materiaalissa aina ilme- ne jotakin vallankumouksellista. (Oikeastaan länsimaisessa nykymusiikissa on viimeisten kolmenkymmenen vuoden aikana tapahtunut materiaalin osalta hyvin vähän uutta: perussanasto on luotu suunnilleen vuosina 1948–1963, siis konkreettisen musiikin ja minimalismin välisenä aikana.) Jotkut säveltäjät työstävät samaa perusmateriaalia monissa teoksissaan (vrt. Heinisen teosryh- män käsite). Eri teosten tärkein ero ei siis ole teosten materiaalissa perustassa vaan tavassa, jolla teoksen *mise en scène* tapahtuu: miten säveltäjä käyttää sä- vellyskeinoja, miten rakentaa teokseen jännitteitä ja purkauksia, nousuja ja su- vantovaiheita, luo kiinteän kokonaisuuden.⁶⁷ Siksi sellaiset välttämättä mo- niselitteiset termit kuin dramaturgia, artikulaatio, tekstuuri ja ele ovat niin tär- keitä nykymusiikin tutkimuksessa.

Grabócz (1993) yhdistää dramaturgian greimaslaiseen narratiivisuuden kä- sitteeseen. Dramaturgia-termi vaikuttaa sopivammalta kuin narratiivisuus, kos- ka jälkimmäiseen liittyy liikaa kerronnallisia assosiaatioita.⁶⁸ Musiikin drama- turgian ja narratiivisuuden käsitteet voivat kuitenkin olla hyödyllisiä nykymu- siikin tutkimuksessa sillä ehdolla, että ne eivät ole sidoksissa liian tiukkaan teo- reettiseen kaavaan, joka saattaisi olla kaukana musiikin perusolemuksesta.

* * *

Paras tapa kohdata taide on olla tietämättä yhtään mitään teoksen kontekstista (tekijä, valmistumisen paikka, aika, olosuhteet), sillä vasta silloin on mahdol- lista luoda henkilökohtainen suhde siihen. Musiikkianalyysin osalta tilanne on samankaltainen. Loppujen lopuksi hyvin suuri osa musiikkianalyysistä on jälkiviisautta. Paras tapa aloittaa analyysi on yksinkertaisesti kuunnella mu- siikkia ilman partituuria (tai transkriptiota) ja saada selville auditiivisen ana- lyysin perusteella teoksen olennaisimmat piirteet. Vielä parempi on tilanne, kun kuunnellaan analyytikolle täysin uutta korpusta tuntematta sen kontekstia tai muiden samasta teoksesta tekemiä analyyssejä tai kommentteja. Vasta sil- loin on mahdollista luoda intiimi suhde teokseen ja henkilökohtainen kuva siitä. Tämän jälkeen voimme tehdä kaikkea sitä, mitä musiikkianalyysiin kuuluu – myös harjoittaa jälkiviisautta.

⁶⁷ Aho (1992) korostaa myös dramaturgia-käsitteen tärkeyttä. Tuntuu kuitenkin oudolta ja ai- kansa eläneeltäkin, että hän perustelee termin käyttöä informaatioteorialla. Vaikka toisaalta on totta, ettei materiaali yksin tee teosta, tuntuu liioitellulta väittää, että ”jos – – käytetyt keinot on alistettu vakuuttavan sävellyksellisen kokonaisuuden ja musiikillisen dramaturgian palvelukseen, ei minkäänlaisen materiaalin tai tyyllilajin tarvitse olla säveltäjälle enää tabu” (mts. 276). Dramaturgiolla on myös kattonsa: originaalisuuden vaatimus.

⁶⁸ Sivuoja-Gunaratnam (1997, 136, 142) narratiivisuuden määritelmä on hyvin lähellä sitä, mitä tässä tarkoitetaan dramaturgiolla.

Lähteet

- Adler, Guido 1981 The Scope, Method, and Aim of Musicology. Transl. by Erica Mugglestone. *Yearbook for Traditional Music* 13: 5–18. [1885.]
- Adorno, Theodor W. 1982. On the Problem of Musical Analysis. Introduced and translated by Max Paddison. *Music Analysis* 1 (2): 169–187. [1969.]
- Aho, Kalevi 1977. Motiivit ja motiivien muuntuminen. *Musiikki* 4: 15–31.
- 1983. Huomautuksia Veijo Murtomäen kirjoitukseen ”Klassismin musiikillisestä kielestä ja logiikasta”. *Musiikki* 3–4: 233–241.
- 1992. Sävellyksen dramaturgiasta. K. Ahon teoksessa *Taiteilijan tehtävät postmodernissa yhteiskunnassa*. Jyväskylä: Gaudeamus. S. 262–277. [1991.]
- Alvarez-Pereyre, Frank & Arom, Simha 1986. The Holistic Approach to Ethnomusicological Studies. *The World of Music* 28:2, 3–11.
- Anonyymi 1958. S.v. Analyse (musicale). Teoksessa *Encyclopédie de la Musique*. Paris: Fasquelle. Tome I: 276.
- Apajalahti, Hannu 1989. *Espressivosta Svanbildiin. Erik Bergmanin varhainen dodekafoninen tekniikka*. Helsinki: Sibelius-Akatemia, Musiikin tutkimuslaitos.
- 1993. Positivismi, sävellokkajoukkojen teoria ja analyysi. *Musiikki* 3–4: 79–94.
- Batstone, Philip 1969. Musical Analysis as Phenomenology. *Perspectives of New Music* 7 (2): 94–110.
- Bent, Ian 1987. *Analysis*. London: Macmillan.
- Berg, Alban 1985. *Écrits*. Trad. de Henri Pousseur, Gisela Tillier et Dennis Collins. Paris: Christian Bourgois. [1957, 1981.]
- Blacking, John 1970. Tonal Organization in the Music of Two Venda Initiation Schools. *Ethnomusicology*, vol. 14 (1): 1–29.
- 1971. Deep and Surface Structures in Venda Music. *Yearbook of the International Music Council* 3: 91–108.
- Boilès, Charles & Nattiez, Jean-Jacques 1977. Petite histoire critique de l’ethnomusicologie. *Musique en jeu* 28: 26–67.
- Boulez, Pierre 1966. *Relevés d’apprenti*. Textes réunis et présentés par Paule Thévenin. Paris: Éditions du Seuil.
- 1977. *Penser la musique aujourd’hui. Le nouvel espace sonore*. Paris: Éditions Gonthier. [1963.]
- 1986. On Musical Analysis. P. Boulezin teoksessa *Orientations*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. S. 116–118. [1970.]
- 1989. *Jalons (pour une décennie). Dix ans d’enseignement au Collège de France (1978 – 1988)*. Textes réunis et présentés par Jean-Jacques Nattiez. Paris: Christian Bourgois Éditeur.
- Chenoweth, Vida 1974. *Melodic Perception and Analysis. A Manual on Ethnic Melody*. Ukarumpa, New Guinea: Summer Institute of Linguistics. [1972.]

- Clifton, Thomas 1975. Some Comparisons Between Intuitive and Scientific Descriptions of Music. *Journal of Music Theory* 19 (1): 66–110.
- Cone, Edward T. 1962. Analysis Today. Teoksessa *Problems of Modern Music*. Ed. by P. H. Lang. New York: W. W. Norton & Company. S. 34–50. [1960.]
- 1967. Beyond Analysis. *Perspectives of New Music*, Fall–Winter, 33–51.
- Cook, Nicholas 1987. *A Guide to Musical Analysis*. London & Melbourne: J. M. Dent & Sons Ltd.
- 1988. De l'ambiguïté de la notion de thème pour l'analyse musicale. *Analyse Musicale* 13: 30–36.
- Dahlhaus, Carl 1975. Some Models of Unity in Musical Form. Transl. by Charlotte Carroll Prather. *Journal of Music Theory* 19 (1): 2–30.
- 1980a. S.v. Harmony. Teoksessa *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. by Stanley Sadie. Hong-Kong: Macmillan Publishers. Vol. 8: 175–188.
- 1980b. S.v. Tonality. Teoksessa *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. by Stanley Sadie. Hong-Kong: Macmillan Publishers. Vol. 19: 51–55.
- 1985. Plaidoyer pour une théorie de la nouvelle musique. Traduit par M. Kaltenecker. Teoksessa *Quoi? Quand? Comment? La recherche musicale*. Textes réunis et présentés par Tod Machover. Mayenne: Christian Bourgeois Éditeur, IRCAM. S. 73–86.
- 1990a. Analyse et jugement de valeur. Ire partie. Trad. par Pascal Decroupet en collaboration avec Michel Zimmermann. *Analyse musicale* 19: 31–41. [1970.]
- 1990b. Analyse et jugement de valeur. 2e partie. Trad. par Pascal Decroupet en collaboration avec Michel Zimmermann. *Analyse musicale* 20: 70–80. [1970.]
- Daniélou, Alain 1987. *Traité de musicologie comparée*. Saint-Étienne: Hermann. [1959.]
- Delalande, François 1972. L'analyse des musiques électro-acoustiques. *Musique en Jeu* 8: 50–56.
- 1986a. Quest-ce que la Recherche Musicale? *La Revue Musicale* 394–397: 11–13.
- 1991. L'analyse musicale, discipline expérimentale? *Analyse Musicale* 23: 11–20.
- Deliège, Célestin 1975. Webern: op. 10 N° 4. Un thème d'analyse et de réflexion. *Revue de Musicologie* 61 (1): 91–112.
- 1985. Variables historiques du concept de recherche musicale. Teoksessa *Quoi? Quand? Comment? La recherche musicale*. Textes réunis et présentés par Tod Machover. Mayenne: Christian Bourgeois Éditeur, IRCAM. S. 35–60.
- 1989a. On form as actually experienced. Transl. by Deke Dusinberre. *Contemporary Music Review* 4: 101–115.
- 1989b. La Set-Theory ou les enjeux du pléonasme. *Analyse Musicale* 17: 64–79.

- Deliège, Irene 1985. Perception des formations élémentaires de la musique. Voies de recherche de la psychologie cognitive. *Analyse musicale* 1: 20–28.
- 1989. A perceptual approach to contemporary musical forms. *Contemporary Music Review* 4: 213–230.
- 1992. Perception et analyse de l'œuvre musicale: points de rencontre. *Analyse musicale* 5: 38–43.
- Dufourt, Hugues 1991. Timbre et espace. Teoksessa *Le timbre, métaphore pour la composition*. Toim. Jean-Jacques Barrière. Paris: Christian Bourgeois Éditeur, IRCAM. S. 272–281.
- Dunsby, Jonathan 1982. Editorial. *Music Analysis* I (1): 3–8.
- 1989. Considerations of Texture. *Music & Letters* 70 (1): 46–57.
- 1992. Musical analysis: commentaires. Teoksessa *Companion to Contemporary Musical Thought*, Vol. 2. Ed. by John Paynter, Tim Howell, Richard Orton and Peter Seymour. London: Routledge. S. 634–649.
- Forte, Allen 1973. *The Structure of Atonal Music*. Forge Village, Mass.: Yale University Press.
- 1974. Theory. Teoksessa *Dictionary of Contemporary Music*. Ed. by John Vinton. USA: E. P. Dutton & Co., Inc. S. 753–761.
- 1983. Foreground Rhythm in Early Twentieth-Century Music. *Music Analysis* 2 (3): 239–268.
- 1988. New Approaches to the Linear Analysis of Music. *Journal of the American Musicological Society* 41 (2): 313–348.
- 1989a. *La terrasse des audiences du clair de lune*: approche motivique et linéaire. Les ensembles motiviques et linéaires comme facteur fondamental d'unité et de contraste. *Analyse Musicale* 16: 23–29.
- 1989b. *La Set-complex theory*: élevons les enjeux!. Réponse à une évaluation critique de Célestin Deliège. *Analyse Musicale* 17: 80–86.
- 1993. Secrets of Melody: Line and Design in the Songs of Cole Porter. *The Musical Quarterly* 77 (4): 607–647.
- Gottwald, 1985. De la difficulté d'une théorie de la nouvelle musique. [Traduit par M. Kaltenecker.] Teoksessa *Quoi? Quand? Comment? La recherche musicale*. Toim. Tod Machover. Mayenne: Christian Bourgeois Éditeur, IRCAM. S. 87–100.
- Grabócz, Márta 1986. *Morphologie des œuvres pour piano de Liszt. Influence du programme sur l'évolution des formes instrumentales*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet.
- 1987. La Sonate en si mineur de Liszt: une stratégie narrative complexe. *Analyse Musicale* 8: 64–70.
- 1991. Narrativité et Musique Électroacoustique. *Musicworks* 51: 47–52. [1988.]
- 1993. *Les trois modes d'existence de la narrativité en musique*. Rapport d'habilitation à diriger des recherches. Université de Paris I. (Moniste.)

- Grebe Vicuña, María Ester 1974. Presencia del dualismo en la cultura y música mapuche. *Revista Musical Chilena* 28 (126–127): 47–79.
- 1981. Antropología de la música: nuevas orientaciones y aportes teóricos en la investigación musical. *Revista Musical Chilena* 35 (153–155): 52–74.
- Haubenstock-Ramati, Roman 1965. Notation \emptyset material and form. *Perspectives of New Music* 4 (1): 39–44.
- Heininen, Paavo 1966. *Hans Werner Henze. Sinfonia V. Konstruktiioanalyysi. Pro gradu -tutkielma*. Helsingin yliopisto. (Moniste.)
- 1972a. Erik Bergman. *Musiikki* 1: 3–24.
- 1972b. Usko Meriläinen. *Musiikki* 2: 67–99.
- 1972c. Joonas Kokkonen. *Musiikki* 3–4: 136–185.
- 1976. Einar Englund. *Musiikki* 4: 3–69.
- 1981. Erik Bergmans Path to the New Music. Teoksessa *Erik Bergman. A Seventieht Birthday Tribute*. Ed. by Jeremy Parsons. Helsinki: Suomalaisen julkistamisseura ry. S. 113–150.
- Heiniö, Mikko 1977. *Sibeliuksen instrumentaatiosta*. Lisensiaatin tutkielma. Helsingin yliopisto. (Moniste.)
- 1992a. Tiede musiikissa ja musiikki tieteessä. *Musiikki* 1991/3–4: 110–122.
- 1992b. Kulttuurisensitiivisyyden pioneerityö. *Musiikki* 1: 1–78.
- 1993. Musiikkianalyysi musiikkitieteenä. *Musiikki* 3–4: 25–44.
- Heinonen, Yrjö 1990. Psykoanalyttinen lähestymistapa sävellysprosessin tutkimuksessa: Musiikillisen muuntelun suhde primaari- ja sekundaariprosesseihin. Teoksessa *Musiikintutkimuksen rajoilla. Musiikintutkimuksen lähestymistapoja ja menetelmiä*. Toim. Jukka Loihivuori. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja 4. S. 95–147.
- Helffer, Claude 1986. Analyse musicale, pédagogie et interprétation. *Analyse Musicale* 2: 62–67.
- Herndon, Marcia 1974. Analysis: the Herding of Sacred Cows? *Ethnomusicology* 18 (2): 219–262.
- Herndon, Marcia & McLeod, Norma 1981. *Music as Culture*. Darby, P.: Norwood Editions.
- Hood, Mantle 1963. Music, the Unknown. Teoksessa *Musicology*, F. Harrison, M. Hood & C. Palisca. Englewood Cliffs: Prentice-Hall. S. 215–326.
- 1971. *The Ethnomusicologist*. USA: McGraw-Hill Book Company.
- Hämeenniemi, Eero 1982. *ABO – Johdatus uuden musiikin teoriaan*. Helsinki: Sibelius-Akatemian koulutusjulkaisusarja.
- 1997. Ne ovat jo kohdanneet. *IX Helsinki Biennale*. Helsinki. S.6–7.
- Höller, York 1984. Composition of the Gestalt, or the making of the organism. *Contemporary Music Review* 1 (1): 35–40.
- Iitti, Sanna 1992. Muodon käsite ja nykysävellysten analyysi. Pohdintoja nykymusiikin muotoanalyysistä. *Sävellys ja musiikinteoria* 1: 31–39.

- Imberty, Michel 1992. Quelques réflexions et orientations pour une approche interdisciplinaire de la musique et des sciences cognitives. *Bulletin d'information ESCOM* 1. European Society for the Cognitive Sciences of Music. S. F-7-15.
- Ingarden, Roman 1986. *The Work of Music and the Problem of Its Identity*. Transl. by Adam Czerniawski. Los Angeles: University of California Press. [1966.]
- Jousenvirta, Aarre 1989. *Johdatus sävelverkkoanalyysiin*. Helsinki: Sibelius-Akatemia, Musiikin tutkimuslaitoksen julkaisusarja 3.
- Jyrhämä, Outi 1989. *Erkki Salmenhaaran musiikillinen tyylit 1960-1989*. Lisen-siaatin tutkielma. Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitos. (Moniste.)
- Karkoschka, Erhard 1987. Analysis of New Music. *Interface* 16 (1-2): 13-21. [1981.]
- Keller, Hans 1982. Epi-Prologue: Criticism and Analysis. *Music Analysis* I (1): 9-31.
- Kilmer, Anne Draffkorn; Crocker, Richard L.; Brown, Robert R. 1976. Sounds from Silence. Recent Discoveries in Ancient Near Eastern Music. Äänile-vyn kansiteksti. *Sounds from Silence*. BTNK RECORDS 101. Berkeley: BIT ENKI Publications.
- Koblyakov, Lev 1990. *Pierre Boulez. A World of Harmony*. London: Harwood Academic Publishers.
- Kolinski, Mieczyslaw 1957. Ethnomusicology, its Problems and Methods. *Ethnomusicology* 1 (10): 1-7.
- Krohn, Ilmari 1958. *Musiikinteorian oppijakso I. Rytmioppi*. Porvoo: WSOY. [1911.]
- Kunst, Jos 1987. Remarks on Analysis. *Interface* 16 (1-2): 1-11.
- Kurkela, Kari 1986. Aspekteja teosanalyysiin. *Musiikki* 2: 87-104.
- 1991. *Ajan herkkä kosketus. Tapaustutkimus mikroajankäytöstä esittävässä säveltäiteessä*. Helsinki: Sibelius-Akatemia, Musiikin tutkimuslaitos.
- Kurkela, Vesa 1991. Etnomusikologian historiattomuus ja nykyajan haasteet. *Kansanmusiikin tutkimus. Metodologian opas*. Toim. Pirkko Moisala. Hel-sinki: VAPK-Kustannus. Sibelius Akatemian julkaisuja 4. S. 86-101.
- Laske, Otto E. 1988. Introduction to Cognitive Musicology. *Journal of Music Theory* 12 (1): 43-57.
- Leibowitz, René 1947. *Schoenberg et son école*. Paris: J. B. Janin.
- 1949. *Introduction à la musique de douze sons: Les Variations pour or-chestre op. 31 d'Arnold Schoenberg*. Paris: L'Arche.
- 1969. *Schoenberg*. Paris: Éditions du Seuil.
- Lerdahl, Fred & Jackendoff, Ray 1987. *A Generative Theory of Tonal Music*. USA: The MIT Press. [1983.]
- Ligeti, György 1960. Pierre Boulez: Decision and Automatism in Structures Ia. Transl. by L. Black. *Die Reihe* 4: 38-63. [1958.]

- Lindblom, Björn & Sundberg, Johan 1970. Towards a generative theory of melody. *Svensk tidskrift för musikforskning* 52: 71–88.
- Lomax, Alan 1962. Song Structure and Social Structure. *Ethnology* 1 (4): 425–451.
- 1976. *Cantometrics: an Approach to the Anthropology of Music*. Berkeley.
- 1978. *Folksong Style and Culture*. New Jersey: AAAS. [1968.]
- Louhivuori, Jukka 1992. Kognitiivinen musiikkiteide – musiikkiteiden uusi tutkimusparadigma? Teoksessa *Kognitiivinen musiikkiteide*. Toim. J. Louhivuori ja Anu Sormunen. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston musiikkiteiden laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja 8. S. 25–43.
- Machover, Tod. 1985. Le concept de recherche musicale. Teoksessa *La recherche musicale*. Textes réunis et présentés par Tod Machover. Mayenne: Christian Bourgeois Éditeur, IRCAM. S. 11–31.
- Malm, William P. 1977. *Music Cultures of the Pacific, the Near East, and Asia*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, Inc. [1967.]
- McAllester, David 1954. *Enemy Way Music. A Study of Social and Aesthetic Values as Seen in Navaho Music*. Cambridge (USA): The Peabody Museum of American Archeology.
- Meeùs, Nicolas 1990a. Réponde à Yizhak Sadaï. *Analyse Musicale* 18: 85.
- 1990b. Robert Schumann: quatre *Lieder* du *Dichterliebe* op. 48. *Analyse Musicale* 21: 23–48.
- 1991. Apologie de la partition. *Analyse Musicale* 24: 19–22.
- Merriam, Alan 1967. *Ethnomusicology of the Flathead Indians*. Chicago: Adline Publishing Co.
- 1978. *The Anthropology of Music*. USA: Northwestern University Press. [1964.]
- Mesnage, Marcel 1989. La *Set-Complex Theory*: de quels enjeux sagit-il?. *Analyse Musicale* 17: 87–89.
- Messiaen, Olivier 1939. *Vingt leçons d'harmonie*. Paris: Leduc.
- Meyer-Eppler, Werner 1968. Musical Communication as a Problem of Information Theory. *Die Reihe* 8: 7–10. [1962.]
- Moisala, Pirkko 1991. *Cultural Cognition in Music. Continuity and Change in the Gurung Music of Nepal*. Jyväskylä: Suomen etnomusikologisen seuran julkaisu 4.
- 1993. Kulttuurisen musiikin kognitiivinen tutkimus. *Musiikki* 1–2: 50–74.
- 1996. Etnomusikologian ja nk. uuden musiikintutkimuksen yhtymäkohdista. *Musiikin Suunta* 3: 4–6.
- Molino, Jean 1975. Fait musical et sémiologie de la musique. *Musique en Jeu* 17: 37–62.
- 1986. Fondement symbolique de l'expérience esthétique et analyse comparée: musique, poésie, peinture. *Analyse Musicale* 4: 11–18.
- Monelle, Raymond 1990. A Semantic Approach to Debussy's Songs. *The Music Review* 51 (3): 193–207.

- 1992. *Linguistics and Semiotics in Music*. Great Britain: Harwood Academic Publishers.
- Motte, Diether de la 1987. *Harmoniaoppi*. Suom. Mikko Heiniö. Vantaa: Suomen Musiikkitieteellinen Seura. [1976.]
- Murtomäki, Veijo 1983a. Klassismin musiikillisesta kielestä ja logiikasta. *Musiikki* 2: 101–146.
- 1983b. Klassismin tonaalisesta muotokielestä. Selvityksiä Kalevi Ahon huomautuksiin kirjoituksestani ”Klassismin musiikillisesta kielestä ja logiikasta”. *Musiikki* 3–4: 242–270.
- 1990. *Sinfoninen ykseys. Muotoajattelun kehitys Sibeliuksen sinfonioissa*. Helsinki: Sibelius-Akatemia, Musiikin tutkimuslaitos.
- 1993a. *Skemaattisesta muoto-opista dynaamiseen muotoajatteluun. Kääntentekevä vaihe (1885–1935) musiikin muotoanalyysin historiaa*. Helsinki: Sibelius-Akatemia, Musiikin tutkimuslaitos.
- 1993b. Musiikkianalyysi – tiedettä vai taidetta? *Musiikki* 3–4: 3–15.
- Myers, Helen 1992. Ethnomusicology. Teoksessa *Ethnomusicology: An Introduction*. Ed. by Helen Myers. USA: MacMillan. S. 3–18.
- Mäkelä, Tomi 1993. Tie teokseen ja takaisin. *Musiikki* 3–4: 16–24.
- Nattiez, Jean-Jacques 1973a. Linguistics: A New Approach for Musical Analysis? *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 4 (1): 51–68. [1971.]
- 1973b. Trois modèles linguistiques pour l'analyse musicale. *Musique en Jeu* 10: 3–11.
- 1975. *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris: Union Générale d'Éditions.
- 1987a. *Musicologie générale et sémiologie*. Paris: Christian Bourgeois Éditeur.
- 1987b. Sémiologie des jeux vocaux Inuit. *Semiotica* 66 (1–3): 259–278.
- Nettl, Bruno 1964. *Theory and Method in Ethnomusicology*. New York: Schirmer Books.
- Nicolas, François 1988. 'Cela s'appelle un thème.' Quelques propositions pour une histoire de la musique thématique. *Analyse Musicale* 13: 7–29.
- Nketia, J. H. Kwabena 1985. Integrating Objectivity and Experience in Ethnomusicological Studies. *The World of Music* 27 (3): 3–19.
- Padilla, Alfonso 1995. *Dialéctica y música. Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez*. Acta Musicologica Fennica 20. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- 1996. Dialektinen lähestymistapa musiikkitieteessä I. *Musiikki* 2: 223–283.
- 1997. Musiikin tila- ja aikakäsitteistä. *Musiikki* 4/1996: 499–520.
- Pekkilä, Erkki 1984. Historiallinen katsaus analyysimetodiikan kehitykseen etnomusikologiassa. *Musiikki* 3–4: 129–187.
- Pousseur, Henri 1972. *Musique, sémantique, société*. Tournai: Casterman.
- Prost, Christine 1986. L'analyse musicale en milieu universitaire: analyse musicale et analyse musicologique. *Analyse Musicale* 5: 46–49.

- Qin, Yuanping 1990. *Thought on Music in the Context of Philosophy in Ancient China*. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitos. (Moniste.)
- Rahn, Jay 1983. *A Theory for All Music: Problems and Solutions in the Analysis of Non-Western Forms*. Canada: University of Toronto Press.
- Réti, Rudolph 1961. *The Thematic Process in Music*. Oxford: Faber and Faber.
- Rice, Timothy 1987. Toward the Remodeling of Ethnomusicology. *Ethnomusicology* 21 (3): 469–488.
- Rosen, Charles 1980. *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*. Oxford: Faber and Faber. [1971.]
- Rowell, Lewis 1992. *Music and Musical Thought in Early India*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Ruwet, Nicolas 1972. *Langage, musique, poésie*. Paris: Éditions du Seuil.
- Sadaï, Yizhak 1985 Analyse musicale: par l'œil ou par l'oreille? *Analyse Musicale* 1: 13–19.
- 1990. Résonances sur quelques «raisonances» de Colmar (lettre ouverte à Nicolas Meeüs). *Analyse Musicale* 18: 83–84.
- Saha, Hannu 1996. *Kansanmusiikin tyyli ja muuntelu*. Jyväskylä: Kaustinen, Kansanmusiikki-instituutin julkaisuja 39.
- Salmenhaara, Erkki 1964. György Ligeti Atmosphères ja siinä ilmenevä uusi esteettinen ja strukturaalinen ajattelu. *Suomen musiikin vuosikirja 1963–1964*: 7–36.
- 1979. *Tutkielmia Brahmsin sinfonioista*. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- 1980. *Soinnutus*. 2. p. Keuruu: Otava.
- Schenker, Heinrich 1979. *Free Composition*. Transl. by. Ernst Oster. USA: Longman. [1935.]
- Schönberg, Arnold 1980. *Fundamentals of Musical Composition*. Kent: Faber and Faber. [1967.]
- Seeger, Anthony 1987. Do We Need To Remodel Ethnomusicology? *Ethnomusicology* 31 (3): 491–495.
- Seeger, Charles 1939. Systematic and historical orientations in musicology. *Acta Musicologica* 11 (4): 121–128.
- 1951. Systematic Musicology: Viewpoints, Orientations, and Methods. *Journal of the American Musicological Society* 4 (3): 240–248.
- 1961. Semantic, Logical and Political Considerations Bearing Upon Research in Ethnomusicology. *Ethnomusicology* 5 (2): 77–80.
- 1970. Toward a Unitary Field Theory for Musicology. *Selected Reports*. Los Angeles: Institute of Ethnomusicology, University of California. 1 (3): 172–210.
- Sessions, Roger 1962. Problems and Issues Facing the Composer Today. Teoksessa *Problems of Modern Music*. Ed. by P. H. Lang. USA: W. W. Norton & Company. [1960.] S. 21–33.

- Shepherd, John 1991. *Music as Social Text*. Worcester: Polity Press.
- Sherlaw-Johnson, Robert 1992. Analysis and the composer. Teoksessa *Companion to Contemporary Musical Thought*, Vol. 2. Ed. by John Paynter, Tim Howell, Richard Orton and Peter Seymour. London: Routledge. S. 715–735.
- Sivuoja-Gunaratnam, Anne 1997. *Narrating with Twelve Tones. Einojuhani Rautavaaras First Serial Period (ca. 1957–1965)*. Saarijärvi: Suomalainen Tiedeakatemia.
- Souris, André 1959. Forme. Teoksessa *Encyclopédie de la Musique*. (Sous la direction de François Michel.) Tome II, Paris: Fasquelle. S. 119–123.
- Stravinsky, Igor 1979. *Poetics of Music. In the Form of Six Lessons*. Transl. by A. Knodel and I. Dahl, preface by George Seferis. Harvard University Press, USA. [1942.]
- Suurpää, Lauri. 1993. Äänenkuljetus ja koherenssi. *Musiikki* 3–4: 45–78.
- Tarasti, Eero 1982. Johdatus Chopinin narratologiaan. Teoksessa *Musiikin soivat muodot: musiikintutkimuksen teorioita ja menetelmiä*. Toim. Eero Tarasti. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. S. 219–240.
- 1983. Musiikin modaliteetteja etsimässä. *Synteesi* 1: 9–16.
- 1989a. Chopinin g-molli-balladin narratiivinen kielioppi. *Musiikkitiede* 2: 4–46.
- 1989b. L'analyse sémiotique d'un prélude de Debussy: *La terrasse des audiences du clair de lune*. La mise en évidence d'un parcours narratif. *Analyse Musicale* 16: 67–74.
- Tenney, James 1974. Form. Teoksessa *Dictionary of Contemporary Music*. Ed. by John Vinton. USA: Dutton & Co., Inc. S. 242–247.
- Treitler, Leo 1967. On Historical Criticism. *Musical Quarterly* 53 (2): 188–205.
- 1982. Structural and Critical Analysis. Teoksessa *Musicology in the 1980's. Methods, Goals, Opportunities*. Ed. by D. Kern Holoman and Claude V. Palisca. New York: Da Capo Press. S. 67–77.
- Xenakis, Iannis 1963. *Musiques formelles. Nouveaux principes formels de composition musicale*. Paris: La Revue Musicale, Editions Richard-Masse.
- 1976. *Musique, Architecture*. Tournai: Casterman.
- Yung, Bell N. 1980. S.v. China osa IV Theory. Teoksessa *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. by Stanley Sadie. Hong-Kong: Macmillan Publishers. Vol. 4: 260–262.
- Zemp, Hugo 1978. Areare Classification of Musical Types and Instruments. *Ethnomusicology* 22 (1): 37–67.
- 1979. Aspects of Areare Musical Theory. *Ethnomusicology* 23 (1): 5–48.
- Zonis, Ella 1973. *Classical Persian Music. An Introduction*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Kirjoja ja katsauksia

Narsismia ja narratologiaa*

Anne Sivuoja-Gunaratnam: *Narrating with twelve tones: Einojuhani Rautavaaran's first serial period (ca. 1957–1965)*. Helsinki: Suomalainen tiedeakatemia 1997. 272 s.

Tutkielma koostuu kahdesta, suhteellisen itsenäisestä osasta, joista ensimmäisessä esitellään Einojuhani Rautavaaran (s. 1928) teosten taustaa ja syntyä historiallisessa kontekstissa, toisessa analysoidaan näitä teoksia narratologisesti. Tutkijan mukaan "[t]eoksen historiallisen kontekstualisoimisen ja sen narratologisen analyysin välillä ei kuitenkaan ole mitään *loogista* jatkuvuutta". Hieman epäselväksi jää, minkälainen jatkuvuus tämän mukaan tutkielmasta puuttuu, minkälainen siinä on tai pitäisi olla. Totta kyllä ainahan "analyysi on historiallisesti ehdollistettua, koska analyyttisina instrumentteina käytetyt termit ja käsitteet ovat historiallisen prosessin tuloksia tietyssä kulttuurikontekstissa" (s. 18). Mutta mitä tästä seuraa tutkimusotteen ja kysymyksenasettelun kannalta?

Carl Dahlhaus (johon ohimennen viitataan) katsoisi varmaan, että historiallinen ja esteettinen/analyttinen kietoutuvat väistämättä toisiinsa. Eikö tähän tutkielmaan olisi voinut löytyä kysymyksenasettelua, joka olisi kietonut historiallisen ja analyttisen toisiinsa (sen sijaan, että edessämme on oikeastaan kaksi tutkimusta)? Tavallaan ratkaisun avain hämöttää työn rakenteessa sikäli, että historiallista ja analyttistä yhdistää "Esteettinen interludi". Lisäksi: jos kerran teosten sisäisten narraation tärkein agentti, tietty musiikillinen aihe, "subjekti", on teosten takana olevan "subjektin", Rautavaaran, "musiikillinen simulacrum" (s. 160), niin narratologisella analyysillä ja historiallis-biografisilla seikoilla näyttäisi olevan yhtymäkohtansa.

* * *

* Kirjoitus perustuu vastaväittäjän lausuntoon.

Ensimmäisen osan otsikko on ”Historiallinen ja kulttuurinen kontekstualisointi”. Puhumalla ”kontekstualisoinnista” ”kontekstin” sijasta tutkija haluaa tähdentää sitä, että konteksti on hänen konstruktionsa eikä vain rekonstruktio. Sitä suuremmalla syyllä kannattaisi pohtia, minkä laajuinen konteksti on tarkoituksenmukainen. Määritelmäni mukaan konteksti on se merkitysyhteys, jonka kysymyksenasettelu tekee välttämättömäksi tulkinneille. Jos konteksti on tarpeettoman laaja, syynä on yleensä kysymyksenasettelun epätasällisuus. Tältä ongelmalta Sivuoja-Gunaratnam ei tutkielmansa ensiosassa mielestäni täysin välty.

Sivuoja-Gunaratnamin motiivina näyttää olevan antaa ulkomaiselle lukijalle suhteellisen kattava kuva suomalaisesta 12-säveltekniikan ajasta yleensä (luku 2: ”Widening of musical horizons in Finland during the 1950s”) ja Rautavaarasta erityisesti (luku 3: ”Rautavaara’s place on the Finnish modernist scene”) niin sävellyks- kuin reseptiohistoriallisessakin mielessä. Kuva on luonteva ja hyvin dokumentoitu. Kaikkiin asiaa koskeviin aiempiin tutkimuksiin on tutustuttu ja niihin viitataan, mutta kovin eksplisiittisesti ei kuitenkaan käy ilmi, mitä tutkija on niille velkaa. Viittaukset liittyvät usein marginaalisiin yksityiskohtiin; laajemmat ja olennaisemmat seikat käsitellään ikään kuin niistä tässä kirjoitettaisiin ensi kertaa. Monet sitaattitkin ovat entuudestaan tuttuja (silti vain yhteen on merkitty ”cited also in Heiniö 1986a”). Nimenomaan ulkomaisen lukijan on vaikea tietää, mikä väitöskirjan ensimmäisessä osassa on tutkijan oma panos. Myös joissakin sellaisissa tapauksissa, joissa tutkija näyttää olevan eri mieltä varheman tutkimuksen kanssa, tämä jätetään tuomatta esiin. Esimerkiksi kirjoitettaessa alaluku otsikolla ”*Prevariata* – an unacknowledged Finnish multi-serial precursor”, olisi ollut aiheellista tavalla tai toisella ottaa huomioon seuraavat ajatukseni:

Jo sävellyksen nimi viittaa niin syvälleikäyvään etukäteiskonstruktioon, että teosta voidaan pitää ellei tekniikaltaan niin ainakin hengeltään suomalaisen sarjallisuuden ensimmäisenä edustajana. – – *Prevariata* noudattaa siis serialismille ominaista preformaatiota, vaikka sen piirteitä ei ole dedusoitu rivin intervallirakenteesta vaan yleisestä, riviäkin koskevasta symmetriaperiaatteesta. (Heiniö 1986, 93–94.)

Tutkijan tehtäväksi on jäänyt lähinnä laajentaa ja täsmentää Rautavaara-kuvaa. Selvästi tarkennettua tietoa saadaankin mm. Wladimir Vogelista ja ylihänsä Rautavaaran opinnoista sekä teosten syntyhistoriasta. Teosten sotkuisia ajoituksia ja musiikillisen materiaalin hämmästyttävän laajamittaista ”kierräystä” teoksesta toiseen tutkielmassa onnistutaan selvittämään paremmin kuin koskaan ennen. Tutkielman ensimmäisen osan kirjoittaminen tuli kirjoittajalle tärkeäksi sen vuoksi, että Rautavaara ja tämän kollegat ovat hänen aikalaisiaan ja hänelle tarjoutui mahdollisuus käyttää aineistoa, ”johon tulevilla tutkijoilla ei ole pääsyä” (s. 18). Tällä hän viittaa kuuden säveltäjän haastatteluihin, jotka

ovatkin tämän tutkimuksen tarjoama, olennaisesti uusi aineisto. Silti hieman epäselväksi jää niiden luonne, laajuus, rakenne sekä status tässä tutkimuksessa (lähdeluettelossakin ne on upotettu kirjallisuuden sekaan). Niistä on ammennettu huomioita Vogelien opetuksesta. Mutta onko niissä jotakin muuta sellaista, mitä ao. säveltäjät eivät ole aiemmin kertoneet niissä lukuisissa julkaistuissa kirjoituksissaan ja haastatteluissaan, jotka ovat jo olleet aiemman tutkimuksen kohteena?

Ainoa historiallinen taho, jonka osalta olisin toivonut perusteellisempaa käsitteilyä, ovat Darmstadtin pääideologit ja -teoreetikot (joiden kutsuminen ”troikaksi” tuntuu vähän oudolta englanninkielisessä yhteydessä). Heidän kirjoituksensa löytyvät lähdeluettelosta, ja niistä joidenkin olemassaoloon viitataan itse tekstissä, mutta varsinaisesti niitä ei käytetä lähteenä. Tutkija sanoo Rautavaaran lukeneen *die reihea*, *Melosta* ja *Darmstädter Beiträge* (s. 27), mutta onko tutkija lukenut niitä itse? Monessa paikassa viittaus Stockhauseniin olisi ollut paikallaan: hänen ”Einmaligkeit”-filosofiaansa muistuttaa puhe teoskohtaisesta ”individualismista” (s. 156); *Arabescatan* ensi osan tekstuuria ei – mikäli Stockhausenin terminologiaa seurattaisiin – hahmotettaisi ”pisteiksi” (s. 200) vaan ”ryhmiksi” ja sen neljännen osan ”avoimuutta” (s. 156, 209) olisi voinut punnita suhteessa ”variaabelin” ja ”monimerkityksellisen muodon” käsitteisiin; juuri Stockhausen oli *muusikoista* se, joka vertasi sarjallisuutta suhteellisuusteoriaan (vrt. s. 123).

Wladimir Vogelien roolin kiinnostava esittely panee kysymään, olisiko opetuslapsisuhteista Berg–Vogel–Rautavaara voinut vetää vielä pitemmälle meneviä esteettisisä-sävellysteknisiä johtopäätöksiä. Bergiläisiä piirteitä Rautavaaran musiikista on havaittu ennenkin; esimerkki *Canto I* (jonka alkuperäisenä lähteenä on ooppera *Kaivos*) (s. 194) panee kysymään, onko unisonocrescendo muistuma *Wozzeckista*. Vogel kritisoi Sivuoja-Gunaratnamin mielestä perusteetta Schönbergin sointikielteisyyttä, olihan tämä kehittänyt *Klangfarbenmelodien*. Vasta-argumentti on sikäli anakronistinen, että Vogel puhui dodekafonikko-Schönbergistä, kun taas sointivärimelodia esiintyi jo *Viidessä orkesterikappaleessa* (1909). Vogelien puhekuorotekniikan esteettisiä аспектеjä arvioitaessa jää mainitsematta olennaisin (koska se saattaa vaikuttaa truismita): säveltasot on eliminoitu, mikä ei ole vailla mielenkiintoa, kun on kyse niinkin tiukasti säveltasojen parissa askaroivasta musiikista kuin mitä dodekafonia muutoin edustaa. Ja ovathan *Kaivoksen* kuoroosuudet miltei pelkästään puhekuoroa.

3. sinfonian erittelyyn on putkahtanut kielellinen lapsus: ”Bruckneriaaninen” (s. 59) ei ole teoksen ”alaotsikko” vaan reseptiohistoriallinen epiteetti. Olisin toivonut, että teosta käsiteltäessä olisi vastattu aiemmin (1988, 59) esittämäni kysymyksen:

Uudella tekniikalla on siinä luotu vanhan tyyppistä ilmaisua. Ilmaisua on tekniikkaan nähden anakronistista, ja näin tekniikasta on muodostunut vastus, kitka, jonka voittaminen luo jännitettä. Jos tämä selitys ei vastaa säveltäjän intentiota, lienee syytä kysyä, edellyttikö vuoden 1961 tilanne sitten legitiimoimaan ”brucknerilaisen” soinnin 12-sävelrivillä.

Mielenkiintoista kyllä, väitöstilaisuudessa säveltäjä vastasi myöntävästi itse asiassa molempiin arveluihin.

Rautavaaran tapa käyttää uudelleen – kutakuinkin sellaisenaan – laajojakin muotokokonaisuuksia osoittautuu tämän tutkielman valossa hämmästyttävän laajamittaiseksi. *Cantot I–II* ja 3. jousikvartetto eivät vain ”perustu *Kaivoksen* aiheisiin” vaan ovat transkriboituja toisintoja. Sivuoja-Gunaratnamin mukaan Rautavaaran tuotanto ei olekaan enää mikä tahansa joukko diakronisesti syntyneitä teoksia vaan uudelleentyöstämisen ja linkittämisen tuloksena syntynyt, tavallaan simultaaninen kokonaisuus, ”makroteksti”, joka heijastaa tekijänsä ”musiikillista narsismia”. Kyyнисempi pragmaatikko voisi ajatella, josko säveltäjällä on tullut yksinkertaisesti kiire kilpailu- ja tilausteostensa kanssa, ja josko säveltäjä olisi ajatellut, ettei keskiverto kuulija kuitenkaan törmää kuin muutamaan hänen kappaleistaan (jolloin tosin sitten jää puuttumaan myös relevantti tulkintakonteksti, ”makroteksti”). Rautavaara itse vahvisti väitöstilaisuudessa, että juuri *Kaivoksen* kohdalla laajamittainen uusiokäyttö johtui jo siitä, ettei ollut toivoa saada teosta muulla tavoin kuulijoiden ulottuville. (Tämä unohtuu kieltämättä helposti nyky-Suomessa, jossa keskeinen uusi musiikki on saatavissa kaupallisilla äänitteillä.)

Väitöskirjan väliosan muodostavan ”*Esteettisen interludin*” alussa puututaan tuttuun terminologiseen ongelmaan: siinä missä me olemme tottuneet erottamaan ”dodekafonian” ”sarjallisuudesta”, englannin kielessä puhutaan yleensä molemmista sanalla ”serialism”. Halutessaan tehdä vastaavaan eron britit käyttävät termejä *pitch-serialism* (tai *12-note serialism*) ja *total serialism*. Sivuoja-Gunaratnam taas käyttää amerikkalaisen mallin mukaan yhtäältä sanaa *serialism*, toisaalta synonyymisesti sanoja *integral serialism* ja *multi-serialism* – menettely jonka olisi voinut suomalaiselle lukijalle perustella.

On totta, että sarjallisuuden julistamasta parametrien tasa-arvoisuudesta huolimatta säveltäjät ja analytytikot ovat puhuneet lähinnä säveltasosta, ja että ”integraalisessakin sarjallisuudessa” koko kalkyloinnin lähtökohta on useimmiten ollut sävelsarja (s. 115–116). Mutta tähän on nähdäkseni pari aivan luonnollista selitystä. Sekä säveltäjien että analytytikkojen koulutus on keskittynyt säveltaso-organisaatioihin, ja nuottikuvasidonnaisuudessaan analytyttinen ajattelu on laiminlyönyt monia soivan musiikin aspekteja, erityisesti sointiväriä. Lisäksi tietty intervallikielen ihanne vakiintui jo dodekafoniassa, eikä sitä edeltävään aikaan ollut paluuta. Mikäli siis esim. sävelrivi konstruoitaisiin rytmirivin pohjalta eikä päinvastoin, intervallikielen voisi tulla tonaalisuutta tms. epätoivottuja piirteitä.

Olennessa uusi idea Sivuoja-Gunaratnamin ”*Esteettisessä interludissa*” on sarjallisuuden näkeminen postmodernina ilmiönä: postmodernia on teoksen takana olevan subjektin sekä teoksen temporaalisuuden ja pysyvien sisäisten hierarkioiden eliminoiminen. Vaikka ”multisarjallinen” teos on *luotu* modernismin ihanteiden mukaan, sen *kuunteleminen* edellyttää postmodernia strategiaa; kuulijan on itse rakennettava merkitykselliset kokonaisuudet, koska sä-

veltäjä ei niitä nosta esiin. (s. 122.) Hämäävää Sivuoja-Gunaratnamin ajatuksessa on kuitenkin se, että yleensä postmodernin musiikin katsotaan jo sisältävän kiteytyneitä kulttuurisia merkityksiä – vaikkakin fragmentaarisia – viittauksina kuulijalle tuttuun musiikkiin, kun taas ”multisarjallinen” teos viittaa vain omaan sisäiseen maailmaansa.

Yleensä musiikkianalyysi vähintäänkin implisiittisesti väittää jotain siitä, miten ”kompetentti” kuulija ko. musiikin hahmottaa. Mutta rivien ja sarjojen myötä painopiste analyysissäkin siirtyi säveltäjien työpajan puolelle – mihin säveltäjät ovat epäilemättä olleet suurelta osalta itse syillisiä ja mikä on monin tavoin vaikuttanut musiikin vastaanottoon (vai pitäisikö sanoa sen vastaanottamattomuuteen). Sivuoja-Gunaratnam on oikeassa siinä, että on syntynyt harhaan johtava käsitys, jonka mukaan sarjallinen teos on vasta sitten ”ymmärretty” kun sen valmistusproseduuri on selvitetty (s. 144–145). Siksi sarjalliset konstruktiot hylkäävä narratologinen analyysi on erittäin perusteltu. On todellakin tärkeämpää selvittää, miten sävellys toimii taideteoksena kuin miten se on tehty. Sitäpaitsi selvittämällä, miten se toimii taideteoksena, voidaan kertoa jotakin myös siitä, miten se on tehty – mutta ei välttämättä päinvastoin. Se on tehty sellaiseksi millainen se on, mutta se ei välttämättä ole sellainen, millaiseksi se on tehty. (Eikä tämä ollut mikään Haavikko-simulaatio.)

* * *

Väitöskirjan vahvinta antia on narratologinen teoria ja sovellus, joille koko *toinen osa* on omistettu. Tutkija tarkastelee kiinnostavasti Lévi-Straussin, Econ ja Ruwet’n ajatusten valossa, voiko sarjallista musiikkia pitää kielenä. Viime kädessä tutkija väistää itse tämän kysymyksen ja kysyy sen sijaan: ”Minkälaisia (in)variantteja piirteitä tietty sävellys tai joukko sävellyksiä sisältää, mitkä ovat niiden suhteet, minkälaisia parametrisiä strategioita on käytetty – lyhyesti, minkälaisen musiikillisten erojen verkoston korpus muodostaa ja lisäksi minkälaisia nämä erot ovat *kvalitatiivisessa* mielessä?” (s. 134) Narratiivisuus on Sivuoja-Gunaratnamille (kuten monille muillekin tutkijoille) yleisluontoinen asenne, tapa hahmottaa ja selittää ympäröivää todellisuutta (s. 135); musiikissa se ei hänen (kuten ei monien muidenkaan) mielestä edellytä ohjelmallisuutta tai ”tarinamaisuutta” (s. 136). Narratiivisuuden kannalta olennaista on, kuinka ”musiikillinen *merkkijärjestelmä*” toimii: miten musiikillinen narratiivi on organisoitu, kuinka sen energioita säädellään ja kanavoidaan, kuinka aikaa manipuloidaan, nousevatko jotkin kuviot (esim. teemat tai motiivit) diskurssissa etualalle ja jos näin tapahtuu, niin mitä niiden identiteetille tapahtuu musiikillisten tapahtumien kulussa, miten ne kehittyvät tai mahdollisesti tuhoutuvat” (s. 137).

Teoreettisena lähtökohtana ovat Greimasin diskursiiviset kategoriat – temporaalisuus, spatiaalisuus, aktoriaalisuus –, jotka on kukin vielä Eero Tarastin mallia seuraten jaoteltu sisäisiin ja ulkoisiin. Greimasin monista modaliteeteis-

ta käyttöön otetaan kuitenkin vain ”doing”, ”being” ja ”will” (”musiikillinen libido”) (s. 143). Koko valikossa kahden ensimmäisen välinen ero onkin yksiselitteinen (dynaamisuus/staattisuus), mutta ainakin näin ei-semiootikkaa jää vaivaamaan, miten kolmas eroaa ensimmäisestä. Sen musiikkianalyttiset kriteerit eivät kovin hyvin ilmene niistä muutamasta kohdasta, joissa siihen viitataan (s. 171, 175); eikä tilannetta suuresti helpota tapaus, jossa modaliteetit yhtyvät: ”will for doing” (s. 188).

Dodekafonia ja varsinainen sarjallisuus eroavat Sivuoja-Gunaratnamin mukaan siten, että jälkimmäisestä puuttuvat ne keskeiset narratiivisuuden piirteet, joita vielä edellisessä on. Sisäistä auktoriaalisuutta, joka ilmenee musiikillisina subjekteina (etualalle nousevat aiheet ym.), on dodekafonisessa mutta ei sarjallisessa musiikissa. Samoin ulkoinen auktoriaalisuus häipyä sarjallisesta musiikista, koska sarjallisen automaatin avulla säveltäjä ”etääntyy luovasta aktista, luopuu lokaalisesta ja globaalista auktoriteetistaan [authority] ja tietoisesti kieltäytyy täyttämästä vastuunsa tekijänä [author]” (s. 148). Ulkoinen spatiaalisuus liittyy siihen, miten musiikillinen tekstuuri jakautuu eri rekistereihin, ja sisäinen spatiaalisuus taas jännitteisiin ja näiden laukeamiseen. Molemmat ovat mahdollisia dodekafonisessa mutta eivät sarjallisessa musiikissa (s. 150–151). Ulkoinen temporaalisuus liittyy teoksen pulssiin, pienempiin rytmisiin yksiköihin ja näiden vaihteluun, sisäinen temporaalisuus liittyy taas musiikillisten tapahtumien esittämisjärjestykseen, niiden muokkaamaan musiikilliseen muistiin ja odotuksiin. Dodekafonisessa musiikissa nämäkin ulottuvuudet voivat olla vielä tallella, kun taas sarjallinen ”kieltää” koko temporaalisuuden: teoksilla ei ole loppua eikä alkua, ei menneisyyttä eikä tulevaisuutta.

Sivuoja-Gunaratnamia kiinnostaa analyttisesti yhtäältä *musiikillinen subjekti* ’aiheen’ merkityksessä (vrt. fuugan ”subjekti”), toisaalta musiikillisen lausuman takana oleva subjektipositio, jonka kuulija konstruoi vastaanottotapahtuman aikana tai sen jälkeen; kyse ei tässä ole tekijästä todellisena henkilönä vaan hänen representaatiostaan (s. 154). Rautavaaralle tyypillinen musiikillinen subjekti on toistuva 3–5 sävelen aihe. Tilannetta, jossa subjekti esiintyy ylä-äänessä ja jolla eräänlaisena ”miniatyyri-ilmaisuna” (miniature utterance) on selvä alku, keskikohta ja loppu, Sivuoja-Gunaratnam kutsuu ”arkkilekseemiksi”. Arkkilekseemi sisältää paitsi musiikillisen subjektin myös ”muita musiikillisia eleitä (lekseemejä)” kuten kadenssaalisen, alaspäisen intervallihypyn, sekuntiliikkeen ja trillin. Arkkilekseemin aktoriaalinen asema on vahvempi kuin pelkän subjektin; kuulija kiinnittää siihen väistämättä huomiota. Mutta subjekti, joka esiintyy miltei kaikissa Rautavaaran tämän kauden teoksissa, on paitsi teoksen sisäisen narraation tärkein agentti, myös tekijän, Rautavaaran, ”musiikillinen simulacrum”. Ilmankos hieman hätkähdyttää, että eräitä sen transformaatioita kutsutaan ”sosialisoiduksi” (s. 170) tai – musiikin naistutkimuksen innoittamana – ”kastroiduksi” (s. 193).

Ajatus musiikillisen subjektin sukupuolisuudesta on mielenkiintoinen, jos kohta sitä ei tässä sovelleta kuin ohimennen. (Tosin tällaisen käsitteistön kehittä-

tely vaikuttaa ironiselta, koska feministisellä taholla on haluttu ampua alas sellaiset perinteisen musiikkianalyysin käsitteet kuin *maskuliininen vs. feminiininen kadenssi*.) Jos kysymys ei jossain subjektissa kerran ole biologisesta vaan ”sosio-musiikillisesta” sukupuolesta (s. 189), niin miksi sitten sen maskuliinisuuden ”vahvistaa” se, että säveltäjä on mies? (s. 191–192) Eikö mies voi luoda ”sosio-musiikillisessa” mielessä feminiinisiä subjekteja? Sinänsä kuvaus siitä, miten ”maskuliininen” subjekti kohtaa tremolokentän edustaman ”negatiivisen ja disforisen”, ”feminiinisen toiseuden” (s. 192–193), on sattuva.

Rautavaaran pääteoksiin kuuluvan 2. jousikvartetton narratologinen analyysi on laaja, monipuolinen ja oivaltava. Sivuoja-Gunaratnam tekee siinäkin selvää pesäeroa piilokonstruktiioihin: yhtäältä tuodaan esiin, miten laajamittaisesti Rautavaara on lainannut musiikkia teoksensa osasta toiseen, toisaalta tähdennetään, että tämä lainailu on löydettävissä lähinnä nuottikuvasta, ei soivasta muodosta. Dodekafonisen musiikin paradoksi todella onkin, että jopa suorat kertaukset jäävät helposti huomaamatta – esimerkiksi toisessa Suomen 12-sävelteknisen kauden merkkiteoksessa, Usko Meriläisen 1. jousikvartetossa.

Selitys sille, että Rautavaara on julkaissut kaksi niin samanlaista teosta kuin *Canto I* ja *Canto II* löytyy Sivuoja-Gunaratnamin mukaan eroista niiden narratiivisuudessa: edellinen edustaa ”disforista kategorialla” ja jälkimmäinen ”tyymisen kategorian euforista transformaatiota” (s. 187). *Canto I*:ssä ”päähenkilö alkaa hajautua [disintegrate] projisoituessaan vieraaseen musiikilliseen maisemaan ja lopulta kadottaa äänensä”, *Canto II*:ssa taas ”musiikillisen subjektin arvoa ei edes aseteta kyseenalaiseksi paitsi jaksossa joka huipentuu väärän [so. *Canto I*:stä kotoisin olevan] sankarin ilmaantumiseen” (s. 199). Alunperin *Cantojen* numerojärjestys oli päinvastainen, mutta Sivuoja-Gunaratnamin tulkinnan mukaan Rautavaara muutti sen saadakseen euforisen osan jälkimmäiseksi (s. 200).

Vähiten narratiiviseksi osoittautuu eniten sarjallinen, *Arabescata* (eli nykyinen 4. sinfonia), jonka narratiivisuus rajoittuu lähinnä musiikilliseen subjektin yhteen näyttäytymiseen ensi osassa sekä neljännen osan teksturaalisdynaamiisiin vaihteluihin. *Arabescata*-nimen symmetristä rakennetta, merkitysulottuvuuksia ja yhteyksiä itse musiikkiin tutkija pohtii monipuolisesti ja systemaattisesti. Mutta eivätkö syynä nimen (italiankieliseen) feminiinimuotoon voisi olla myös sellaiset mallit kuin esim. *sonata, ricercata* jne.? Ehkä jotenkin olisi voinut huomioida myös sen, että ”Arabeskeja” ovat muutkin säveltäneet: yleensä ne ovat pianokappaleita (Schumann, Ljadov, Debussy, Sibelius) tai pianolla on keskeinen asema (Castiglioni).

Sekä *Prevariata* että *Arabescata* ovat hyviä esimerkkejä Rautavaaralle erityisen tyypillisestä mieltymyksestä symmetrisiin rakenteisiin (joiden hän väitöstilaisuudessa kertoi olleen eräänlainen ”mandala” ja ”pelastusrengas”, suojaa atonaalisuuden muutoin niin ”kaoottisessa” maailmassa). Symmetrialla on sävelorganisaatioissa jo sekä teoreettisesti (juuri symmetriset muodosteet kuten koko- ja puoliasteikot, ylinousevat ja vähennetyt soinnut, kvarttisoinnut jne.

ovat tonaalisen ambivalenssin lähteitä) että historiallisesti (esim. Webernin sinfonia op. 21!) niin erikoinen asema, että sen esteettistä ja ideahistoriallista merkitystä olisi voinut pysähtyä hetkeksi pohtimaan.

* * *

Anne Sivuvoja-Gunaratnamin tutkielma osoittaa vakuuttavaa musiikinhistoriallisten ja musiikkianalyyttisten tutkimusmetodien hallintaa sekä relevantin tutkimuskirjallisuuden tuntemusta. Lähdekritiikki ja dokumentointi on kautta linjan huolellista, nuottiesimerkit valaisevia ja kirjoitustyyli miellyttävän selkeitä.

Sivuvoja-Gunaratnam ei muuta historiallis-esteettistä kokonaiskuvaa Suomen musiikin historian 50–60-luvuista eikä olennaisesti myöskään Rautavaarasta. Mutta hän pystyy täsmentämään huomattavasti niitä puutteellisia ja ristiriitaisia tietoja, joita meillä (säveltäjä mukaan lukien) on ollut teosten syntyvaiheista, sekä osoittamaan tuotannon sisäisen intertekstuaalisuuden koko yllättävässä laajuudessaan.

Uutta on se, että Sivuvoja-Gunaratnam ei tyydy erittelemään sarjallisen musiikin konstruointia, vaan pyrkii analysoimaan sitä tavalla, joka on luonteva nimenomaan kuuntelukokemuksen kannalta. Narratologisen analyysin soveltaminen dodekafoniseen ja sarjalliseen musiikkiin osoittaa ennakkoluulottomuutta – niin tieteellisten metodien kuin itse musiikinkin suhteen. Tässä mielessä tutkielma avaa tuoreen ja hedelmälliseltä vaikuttavan näkökulman paitsi Rautavaaran musiikkiin myös ylipäänsä tämän tyyppiseen musiikkiin.

Mikko Heiniö

Kirjallisuus

Heiniö, Mikko 1986. 12-säveltekniikan aika. Dodekafonian ja sarjallisuuden reseptio ja Suomen luova säveltaide 1950-luvulta 1960-luvun puoliväliin. *Musiikki* 3–4.

Heiniö, Mikko 1988. Lastenkamarikonserteista pluralismiin. Postmoderneja piirteitä uudessa suomalaisessa musiikissa. *Musiikki* 1–2.

Eija Kurki: *Satua, kuolemaa ja eksotiikkaa – Jean Sibeliuksen vuosisadan alun näyttämömusiikkiteokset.* Helsingin yliopisto 1997. 236 s. + liitteet.*

Jean Sibeliuksen tuotannon merkittävimmän osan muodostavat orkesteriteokset, mutta niiden lisäksi hän kirjoitti myös paljon muuta musiikkia. Yhden merkittävän juonteen hänen tuotannossaan muodostaa näyttämömusiikki, jota hän sävelsi koko aktiivisen säveltäjänuransa ajan. Tästä huolimatta se on vähiten tutkittuja alueita hänen tuotannossaan. Syitä tähän lienee useita, mutta tärkein niistä lienee se, että koska näyttämömusiikki on sidoksissa näyttämöteoksen tekstiin ja näyttämön tapahtumiin, sitä ei voi tutkia tavanomaisen musiikintutkimuksen keinoin vaan on oltava valmiudet myös teatteritieteelliseen tutkimukseen. Toinen syy tutkimattomuuteen on näyttämömusiikin, tai tässä yhteydessä pitäisi oikeastaan sanoa näytelmämusiikin, vähäinen arvostus verrattuna musiikin moniin muihin lajeihin.

Jo alueen tutkimattomuuden vuoksi on erittäin ilahduttavaa, että Eija Kurki on siihen tarttunut. Sibeliuksen koko näyttämömusiikkituotanto on tutkimuskohteeksi kuitenkin aivan liian iso alue, joten kohteen rajaaminen on ollut välttämätöntä. Kurki on valinnut väitöskirjansa aiheeksi viisi vuosisadan alun teosta (*Kuolema, Pelléas & Mélisande, Belsazars gästabad, Svanevit ja Ödlan*). Teosten valinnan perusteena on se, että jokainen niistä on sävelletty symbolistiseksi luonnehdittuun näytelmään. Pitäytyminen näihin on hyvä ja perusteltu rajaus.

Väitöskirja jakautuu selvästi kahteen osaan, joita ovat teoreettinen viitekehys ja toisaalta itse näyttämömusiikkien selvittäminen. Suurin osa lähteistä liittyy jälkimmäiseen. Koska näytelmät, joihin musiikki on sävelletty, katsotaan symbolistisiksi, Kurki on ottanut symbolismin viitekehyksen perusteemaksi. Sen lisäksi, että hän käy läpi sitä, mitä symbolismi oli runoudessa ja kuvataiteissa, hän pyrkii selvittämään myös vaikeata kysymystä siitä, onko musiikillista symbolismia olemassa ja jos on, millaista se on. Tässä yhteydessä hän puuttuu Wagnerin ja Debussyn musiikkiin ja näiden teoksissa oleviin väitettyihin symbolistisiin piirteisiin. Lisäksi tekijä pyrkii löytämään vastaavia piirteitä eräistä Sibeliuksen teoksista.

* Arvio perustuu vastaväittäjänä olleen kirjoittajan lausuntoon Helsingin yliopiston humanistiselle tiedekunnalle.

Symbolismin käsite on kuitenkin niin epämääräinen, että se ei täysin tule selvitettyksi myöskään Kurjen esityksessä. Lisäksi symbolismin paikka ja merkitys muiden suuntausten (romantiikka, kansallisromantiikka, uusromantiikka, *jugend*, *art nouveau* jne.) välissä jää käsittelemättä. Symbolismi musiikissa jää hataraksi mm. siksi, että tekijä ei ole käyttänyt lähteinään kaikkia alaan liittyviä keskeisiä teoksia ”koska kirjoittajat eivät ole tarkastelleet Sibeliusta” (s. 24, alaviite). Myös Sibeliuksen musiikin symbolistiset piirteet jäävät jokseenkin kevyen selvityksen varaan. Tähän on syynä toisaalta se, että itse käsite jää hämäräksi ja toisaalta se, että tekijä pitäytyy vain Sibeliuksen tietyn kauden (1890-luvun) teoksien wagnerilaisiin ja impressionistisiin piirteisiin. Ne taas eivät kaikki välttämättä lainkaan ole sama asia kuin musiikillinen symbolismi. Sekavuutta lisää se epäjohdonmukaisuus, että samassa yhteydessä tekijä kuitenkin tarkastelee myös 4. sinfoniaa, joka on aivan eri ajalta (1911).

Kurjen väitöskirjan perusongelmana onkin se, että hän on alistanut koko valmistelevan viitekehysten myös musiikin osalta symbolismille. Näin hän jo ikäänkuin ennakkoon on päättänyt, että symbolistisiin näytelmiin kirjoitetun musiikin täytyy myös olla symbolistista. Tämä käy ilmi loppupäätelmistä, joissa tekijä paljoakaan asiaa perustelematta toteaa, että ”Sibeliuksen näyttämömusiikkiteoksissa on symbolistisen suuntauksen tunnusmerkkejä” (s. 209). Kuitenkin jää jokseenkin täysin auki, mitä muuta teoksista löytyy, esim. Tšaikovski-vaikutteet ym.

Tulokset olisivat luultavasti olleet huomattavasti paremmat, jos tutkimus olisi lähtenyt liikkeelle ilman mainittua ennakoasennetta. Toisaalta viitekehukseen olisi voinut ottaa Sibeliuksen yleisen musiikillisen kehityksen tutkimuksen kohteena olevien näytelmämusiikkien kirjoittamisen ja sitä edeltävänä aikana. Lisäksi lyhyt historiallinen katsaus näytelmämusiikin funktioista näytelmissä eri aikoina olisi ollut tarpeen. Näihin ei juurikaan puututa, vaikka etenkin jälkimmäinen on yksi aivan keskeisimmistä aiheeseen liittyvistä seikoista.

Jos alkupuoli väitöskirjasta jää ongelmalliseksi, loppupuolelta eli yksittäisiin teoksiin kohdistuvasta tutkimuksesta löytyy paljon positiivista. Kurki puuttuu teosten syntyyn, niiden ensi- ja joissakin tapauksissa myös muihin esityksiin, esitysten saamaan vastaanottoon sekä siihen, miten kuhunkin näytelmään sävelletty musiikki nivoutuu itse näytelmään. Po. väitöskirja onkin ensimmäinen alkuperäisiin näytelmämusiikkeihin kohdistunut tutkimus. Tekijä tuo esille paljon uutta sekä lisäksi joissakin kohdin myös oikoo aiempia vääriä tietoja, joita on syntynyt siksi, että näytelmämusiikeista on tunnettu vain Sibeliuksen niistä muokkaamat orkesterisarjat. Ne on tarkoitettu konserttikäyttöön, eikä niillä ole enää suoranaista yhteyttä näytelmien teksteihin ja tapahtumiin.

Väitöskirjan jälkimmäisen osan ongelmallisimmaksi osuudeksi jäävät näytelmämusiikkien analyysit, jotka ovat pinnallisia ja etupäässä vain kuvailevia. Näin musiikin tyyli-, muoto- ja rakenteellisten ratkaisujen merkitys ja yhteys näyttämön tapahtumiin ei aina avaudu. Tämä ei työn kannalta ole kuitenkaan vakava puute, sillä se perustutkimuksellinen ote, joka työn tässä osassa on, siis

synty-, esitys- ja reseptiohistorioiden selvitys, ei mielestäni edellytä perustavanlaatuisia ja laajaa analyttistä työtä; etenkin kun alun viitekehuksesta ei löydy kaikkia niitä elementtejä, joihin sen tuloksia voisi sijoittaa. Näin ollen teosten tarkempi analyysi tulee olemaan jatkotutkimuksen tehtävä.

Loppupäätelmiä-luku ei aivan vastaa sitä, mitä tällaiselta luvulta sopii odottaa. Sen sijaan, että kyseessä olisi laajahko yhteenveto tutkimuksen tuloksista, tulosten sijoittaminen viitekehukseen, mikäli se on mahdollista (tässä tulisivat kyseeseen myös näytelmätekstien, erityisesti *Svanevitin*, yhteydet eri taruihin ja satuihin, *Svanevitissa* esiintyvien taikasoitinten yhteys varhaisromantiikan taikasoitinmotiiveihin jne.), sekä tuloksista heräävien kysymysten pohdinta, tekijä on kirjoittanut vain lyhyen kertauksen jo esiin tulleista asioista. Myös muualla väitöskirjassa tekijä voisi enemmän tuoda esiin omia ajatuksiaan sen sijaan, että hän suurimmalta osin esittää vain muiden näkemyksiä.

Myös rakenteen ja muodon suhteen väitöskirja antaa huomauttamista siellä täällä: erikielisten sitaattien kääntämisessä ja kääntämättä jättämisissä tekijä ei ole ollut looginen, asioiden järjestykseen paneminen ja lukuihin jakaminen ei kaikilta kohdilta ole täysin onnistunutta, kirja sisältää paljon toistoa (ks. esim. s. 9, 45, 48) ja myös turhaa tekstiä, kun tekijä esittelee alussa tutkimusaineistoaan, joka kuitenkin käy ilmi sekä kunkin teoksen käsittelyn yhteydessä että teoskohtaisesti jaotellusta lähdeluettelosta. Lisäksi on joitakin epäselvyyksiä ja epätarkkuuksia, joita lisäävät etenkin ruotsinkielisissä sitaateissa olevat lukuisat painovirheet.

Se, että lähdeluettelo ei ole yhtenäinen aakkosjärjestyksen mukainen vaan jakautuu kuhunkin näyttämöteokseen liittyviin sekä yleisiin lähteisiin, voidaan perustella. Mutta tällainen jako aiheuttaa ongelmia lähdeviitteissä, joihin on jouduttu panemaan lisätekstejä ja joiden avulla lähteen löytäminen on hankalaa. Ratkaisuna olisi ollut lähteiden juokseva numerointi. Liitteinä olevissa nuottiesimerkeissä tahdit on toisinaan numeroitu ja toisinaan taas ei, mikä hankaloittaa esimerkkien käyttöä, kun niihin yleensä kuitenkin viitataan tahtien numeroilla.

Mutta, kuten edellä käy ilmi, kaikista ongelmista ja puutteista huolimatta Kurjen väitöskirjalla on ansionsa. Se sisältää perustutkimusta sellaisella Sibeliuksen tuotannon alueella, joka tähän saakka on ollut jokseenkin täysin tutkimatonta. Näin ollen voidaan oikeastaan puhua aivan uuden tutkimusalueen avaamisesta. Tekijä on myös löytänyt paljon merkittävää aiemmin tuntematonta lähdeaineistoa, jonka avulla hän on kyennyt selvittämään sekä itse musiikin yhteyttä ko. näytelmiin että näiden teosten historiaan ja reseptioon liittyviä aiemmin tuntemattomia seikkoja. Lisäksi tutkimus sisältää muuta uutta yleistä mutta mielenkiintoista tietoa Sibeliuksen näytelmämusiikeista.

Kari Kilpeläinen

Anne Sivuoja-Gunaratnam

Kaksitoistasävelisiä kertomuksia*

Melko tarkalleen 40 vuotta sitten tuolloin noin kolmekymmentävuotias Eino Rautavaara matkusti Asconaan, Wladimir Vogelín luo opiskelemaan dodekafonista tekniikkaa. Sibelius-Akatemian sävellysdiplomin ja Yhdysvaltoihin tehdyn kahden vuoden opintomatkan jälkeen Rautavaara koki olevansa yhä vailla luotettavaa sävellysteniikkaa. Kriisi alkoikin vähitellen lauetta Vogelín opastuksella. Asconan matkan tulokset kuuluivat heti musiikillisen tyylin vaihtumisena: neoklassikosta tuli dodekafonikko.

Einojuhani Rautavaaran ensimmäinen dodekafoninen kausi kattaa suunnitellun ajanjakson 1957–1965. Tuona aikana syntyi 15–18 teosta laskutavasta riippuen: mm. *Ave Maria*, *Prevariata*, *Modificata*, *jousikvartetot 2 ja 3*, *Cantot I–II*, *sinfoniat 3–4*. Sävellysten lukumäärän lievä likiarvoisuus aiheutuu siitä, että *Cantoja* oli alunperin, vuonna 1960, kolme kappaletta, joista kaksi on säilyttänyt paikkansa sävellysluettelossa. Samoin *neljänneksi sinfoniaksi* on nimetty tähän mennessä kolme eri teosta. Rautavaara on sittemmin vetänyt pois julkisuudesta ensimmäiset tarjokkaat vuosilta 1964 ja 1969 ja asettanut ne esityskieltoon. Vuonna 1962 sävelletty sarjallinen *Arabescata* on 1980-luvulta lähtien pitänyt hallussaan *neljännen sinfonian* epiteettiä.

Oman mielenkiintoisen ongelmansa teosten lukumäärän arvioimiseen tuo se, että Rautavaara ”kierrättää” samaa aineistoa useissa eri teoksissa. Ovatko täten *Modificata* ja *Oboekvartetto* kaksi erillistä teosta, vaikka viimeksi mainittu on *Modificatan* melko tarkka toisinto? Samoin *Cantot I–II* sekä *kolmas jousikvartetto* ovat peräisin *Kaivoksesta* ja *Prevariata* syntyy uudelleen alkuperäisten *neljänsien sinfonioiden* toisina osina (*Variazioni*). Lukuisat itselainat ja itseviittaukset vähentävät yhden sävellyksen ainutlaatuisuutta, mutta samalla ne vahvistavat koko tuotannon sisäistä koherenssia. Tarkastelen väärtöskirjani loppuluvuissa (7.3.–7.7.) Rautavaaran viljelemiä autoalluusia musiikillisena narsismina.

Alunperin tavoitteenani oli tehdä musiikkisemioottinen tutkimus näistä Rautavaaran ensimmäisen dodekafonisen kauden teoksista. Halusin kehittää menetelmän, jonka avulla voisi tarkastella myös ei-tonaalisia teoksia narrato-

* Kirjoitus perustuu *lectio praecursoriaan* väitöskirjani (*Narrating with twelve tones. Einojuhani Rautavaara's first serial period [ca. 1957–1965]*). Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, Humaniora-sarja, nide 287. 1997.) julkisessa tarkastustilaisuudessa 18.4.1997.

logisesta näkökulmasta. Näkemykseni mukaan kerronnallisuus on inhimillinen asenne olla maailmassa, prosessoida tajunnan sisältöjä, järjestää kokemuksia, myös musiikillisia. Kerronnallisuus on siis ensisijaisesti asenne: musiikilliset ilmiöt yritetään hahmottaa enemmän tai vähemmän pysyvien musiikillisten olioiden tai identiteettien projektioksi ajallisessa jatkumossa. Nämä kaksi seikkaa, olio(t) ja ajallinen ulottuvuus, toistuvat monissa kerronnallisuuden määrittelyissä. Sävellyksen narratologisessa analyysissä keskeistä on selvittää, miten sen syntagmaattinen jatkumo on organisoitu, miten musiikillista (kineettistä) energiaa kanavoidaan, miten aikaa manipuloidaan, onko teoksessa kohostettuja musiikillisia hahmoja (esim. teemoja, motiiveja, rytmejä, harmonioita, sointivärejä ja näiden yhdistelmiä), ja jos on, mitä niiden identiteet(e)ille tapahtuu sävellyksen aikana, muuntuvatko ne, ja jos muuntuvat, niin miten, tulevatko ne likvidoiduiksi jne. Tällainenkin lähestymistapa on semioottinen siitä huolimatta, että siinä ei pohdita musiikillisen ilmaisun ja sen käsitteellisen sisällön välistä mahdollista referentiaalista suhdetta.

Sävellyksen *kerronnallinen* kokeminen ei siis ole riippuvainen kuulijan etukäteen tuntemasta musiikinulkoisesta tarinasta tai ohjelmasta (esimerkiksi maailmankaikkeuden luominen, *Taikurin oppipoika*, nuoren muusikon fantasiat), jonka avulla kuulija voisi yhdistää tietyt musiikilliset tapahtumat ja tarinan juonenkäänneet. Musiikillisen kertomuksen ei myöskään tarvitse pystyä kuvailemaan psykologisia tiloja, esim. iloa, surua, epätoivoa tai melankoliaa. Narratologin päämäärä ei ole postuloida musiikilliselle diskurssille referentiaalisia sisältöjä, olivatpa ne sitten psykologisia, emotionaalisia, historiallisia tai mitä tahansa. Musiikillinen kerronnallisuus ei siis ole musiikillisen representaation alaluokka.

Kerronnallinen moodi tai asenne aktivoituu kuulijan narratiivisen kompetenssin ja teoksen välisessä dialogissa riippumatta siitä, onko teoksella tai sen osalla etukäteen tunnettu kuvaileva sisältö tai nimi (esimerkiksi *Bardi*, *Kirkastettu yö*, *Tasso*, Marssi mestauslavalle tai Noitien kokous Hector Berliozin *Fantastisessa sinfoniassa*). Kuvaileva otsikko, motto tai ohjelma lisää teoksen semanttista (referentiaalista) ulottuvuutta mutta ei lisää taikka vähennä sävellyksen kerronnallisuutta.

Narratologinen analyysimallini rakentuu muutamalle keskeiselle käsitteelle, joista kolme tärkeintä on 1) aktoriaalisuus eli musiikillisesta diskurssista hahmottuvat subjektit ja musiikilliset identiteetit, 2) spatiaalisuus eli musiikillisen diskurssin tilaulottuvuus ja 3) temporaalisuus – sen aikaulottuvuus. Halusin tietoisesti välttää kovin tiukkaa yleistä metodista mallia ja jättää siihen liikkumatilaa, jotta kykenisin metodin sovelluksessa, siis musiikkianalyysissä, huomioimaan sävellyksen yksilölliset piirteet ja kunnioittamaan niitä. Tämä näkyy tutkimuksessani sillä tavoin, että samasta teoreettisesta viitekehyksestä ja metodisesta asetelmasta tehdyt analyysit *Cantoista I–II*, *toisesta jousikvartetosta* ja *Arabescatasta* johtavat hyvin erilaisiin tuloksiin (luku 6).

Musiikilliseksi subjektiksi tulkittu melodinen motiivi on morfologisesti melko vakaa, sillä mukana on lähes aina pisterytmi ja hyppy, yleensä ensiksi ylöspäin ja sen jälkeen pateettinen vajoaminen alaspäin. Intervallien koko voi muuttua (esim. säveltasoja säätelevän rivitekniiikan vuoksi), mutta tästä huolimatta hahmon profiili säilyy. Motiivi voi esiintyä yksin tai upotettuna pidempään melodiaan. Selvästi hahmottuvan identiteettinsä vuoksi se on helposti tunnistettavissa kuultunakin. Ele on painokkaasti läsnä useiden Rautavaaran dodekafonisten teosten avautahdeissa. Täten musiikillisen subjektin ilmestyminen kirjaimellisesti avaa sävellyksen musiikillis-semioottisen universumin. Sannon nimenomaan ilmestyminen, sillä aihe ei kehity vähä vähältä vaan manifestoituu välittömästi kaikessa täyteydessään. Ilmestys ei ole irrallinen (tai ironinen) vaan aihe toimii usein motiivisen kehittelyn pääkatalyysaattorina, sävellyksen sisäisenä sankarina tai subjektina. Semioottisen teosanalyysin tasolla yksi relevantti tulkintastrategia onkin seurata musiikillisen subjektin muuntumisia sävellyksen tila-aika-avaruudessa ja rakentaa kerrontaohjelmia sen varaan.

Mainitulla musiikillisella eleellä on tämän lisäksi toinenkin funktio, sillä dodekafonisen tuotannon tasolla se toimii lausumisen subjektin eli säveltäjän musiikillisena jäljitelmänä, Rautavaaran itseviittauksena. Äsken mainittu musiikillinen hahmo on siten tekijänsä merkki tai leima – *hoc fecit* Rautavaara – joka liittyy merkityn teoksen Rautavaaran riviteosten maailmaan.

Narratologisen mallin kehittelyn ja analyysien kirjoittamisen yhteydessä ryhdyin pohtimaan merkityksen ongelmaa toisesta näkökulmasta: miten aikalaiset olivat tulkinneet näitä dodekafonisia teoksia? Millaisia arvoja niihin liitettiin? Millaisessa kulttuurisessa kontekstissa dodekafonisia sävellyksiä kirjoitettiin ja otettiin vastaan? Miten Rautavaaran ja muiden suomalaisten dodekafonikkojen teokset muuttivat musiikillista ilmastoamme? Miten Rautavaara paikantui tuolloisessa modernismissa? Näiden seikkojen selvittämiseksi kävin lävitse Rautavaaran 12-sävelteosten reseption tutkittavana ajanjaksona mahdollisimman kattavasti ja haastattelin kaikkia Vogelín suomalaisia sävellysoppilaita – Rautavaaran lisäksi Asconaan matkustivat Erik Bergman, Usko Meriläinen ja Tauno Marttinen. Suhteutin aineistoni myös laajempiin musiikinhistoriallisiin kartoituksiin, joista kattavin ja tuorein on Mikko Heiniön laatima (1995).*

Rautavaaraa on usein luonnehdittu ennemminkin perinteen jatkajaksi kuin uudistajaksi. Luonnehdinta on epäilemättä oikeutettu useiden teosten, erityisesti *kolmannen sinfonian* kohdalla. Toisaalta *Prevariatan* ja *Arabescatan* tekijänä Rautavaara paikantuu kyllä aikansa modernismin kärkeen. *Prevariata* on nimittäin ensimmäinen kotimainen teos, jossa useat parametrit, joskaan ei vielä kaikki, on sarjallistettu läpi teoksen. *Prevariata* valmistui syyskesällä 1957, ja se kantaesitettiin Strassbourgin ISCM-festivaaleilla 1958. Suomessa se on jää-

* *Suomalaisen musiikin historia 4. Aikamme musiikki 1945–1993*. Helsinki: WSOY.

nyt vähälle huomiolle, koska teosta ei ole toistaiseksi esitetty eikä myöskään radioitu. Onneksi kantaesityksestä on säilynyt edes vaimeasti soiva taltiointi, joka on nyttemmin saatu myös Yleisradion äänilevystöön.

Arabescata vuodelta 1962 on puolestaan ensimmäinen kotimainen sävellys, jossa kaikki parametrit on sarjallistettu – säveltasojen lisäksi mm. kesto, intervallien suunta, dynamiikka, tapahtumien tiheys, kokonaismuoto, sointiväri, oktaaviala, paitsi neljännessä osassa, jonka säveltäjä on jättänyt osin avoimeksi.

Rautavaaran tietynlaisesta radikalismista kielii myös *Kaivos*-ooppera (1957–60/62?). Se on ensimmäinen kotimainen dodekafonisella tekniikalla sävelletty ooppera, ja sen tapahtumien kehysten muodostaa Unkarin vuoden 1956 kansannousu. Teoksen kantaesitys Suomen Kansallisoopperassa peruuntui useita kertoja, ja näitä peruutuksia ympäröi outo hiljaisuus. Näyttääkin enemmän kuin todennäköiseltä, että noottikriisin poliittisessä ilmastossa *Kaivoksen* juoni koettiin liian arkaluontoiseksi. Kun teos vihdoinkin kantaesitettiin Suomen Televisiossa keväällä 1963, sanomalehtikriitikot eivät maininneet oopperan ja Unkarin tapahtumien välistä yhteyttä. Vain kaksi arvostelijaa rohkeni viitata siihen: *Helsingin Sanomien* Martti Vuorenjuuri ja *Svenska Dagbladetin* Per-Anders Hellquist. Muut kriitikot kuvailivat oopperan aihepiiriä yleisillä määreillä ajankohtainen, kansainvälinen tai sosiaalinen.

Rautavaara ei ole toistaiseksi tuntenut tarvetta palata sarjallisuuteen. Sen sijaan dodekafoniasta tuli hänelle ajankohtainen työväline 1980-luvulla, jolloin alkoi hänen toinen dodekafoninen kautensa. Tämä nykyinen dodekafonia on vieläkin epäpuhtaampaa kuin ensimmäisellä kaudella, koska yhden sävellyksen sisällä risteilee 12-sävelteknisen organisaation rinnalla medianttista harmoniikkaa, diatonisia asteikkoja, Messiaenin synteettisiä moodeja, kolmisointuketjuja. Oopperassa *Thomas* (1982–85) eri organisointitavat ja niiden tuottamat erilaiset musiikit symboloivat draaman henkilöitä, heidän maailmankuvaan ja sosiaalista asemaa. Mutta Rautavaara käyttää samantapaisia tekstuurinrakennuskeinoja myös instrumentaalimusiikissa, esimerkiksi *toisessa piano-konsertossa*, *sinfoniaissa* 5 ja 6, joissa ei ole minkäänlaista musiikinulkoista kehikkoa ”oikeuttamassa” niiden yhdistämistä.

Seppo Heikinheimo in memoriam

Traaginen viesti yllätti Suomen musiikkiväen tämän vuoden keväällä. Seppo Heikinheimo (1938–1997) poistui keskuudestamme inhimillisesti katsoen aivan liian aikaisin. Hän oli aika ajoin kaikkien huulilla kriitikon toimintansa ja suomalaisuustempaustensa vuoksi. Siellä missä Seppo Heikinheimo vaikutti, tapahtui aina jotakin. Mutta mikä mies Seppo Heikinheimo oli? Toistakymmentä vuotta milloin etäältä, milloin kohtalaisen läheltä hänet tunteneena *Helsingin Sanomien* kollegana sanoisin: Seppo Heikinheimo oli äärimmäisen lahjakas persoona, kulttuuri-ihminen, kielinero, sanankäyttävä, loistava seuramies.

Sepon varhaisin ura esittelee intomielisen, ajan hermolla olleen musiikkitieteilijän – Stockhausen-väitöskirja (1972) oli tuona ajankohtana saavutus, vaikka se ei kestäisi enää kaikilta osin kritiikkiä. Tutkijan lisäksi esiin astui musiikkikirjoittaja ja -kriitikko, joka, taistellessaan oikeiden asioiden – vaikkapa Suomen musiikkielämän kehityksen – puolesta, jätti lähtemättömät jäljet viime vuosikymmeniemme musiikkikulttuuriin. Lukuisat maamme uutta musiikkia, oopperataidetta, esiintyviä muusikoita ja eturivin säveltäjiä puolustavat kirjoitukset ovat Seppo Heikinheimon toiminnan komeimpia saavutuksia. Parhaita kunnianosoituksia Sepolle olisi julkaista kirjoitusvalikoima hänen 1960–70-lukujen kritiikeistään ja artikkeleistaan. Tuolta ajalta lukee yhä innolla hänen kirjoittamaansa elämäkertaa *Martti Talvela – jättiläisen muotokuva* (1978). Harva meidän musiikkikirjoittajistamme on päässyt samalla tapaa syvälle ja lähelle kuvauskohdettaan.

Elämäkerrat Aarre Merikannosta (1986) sekä Oskar Merikannosta (1995) eivät varmastikaan vastaa kaikkien lukijoiden – tutkijoista tai musiikin moninaisista ammattilaisista puhumattakaan – käsitystä siitä, miten tällaiset teokset pitäisi kirjoittaa. Seppo Heikinheimo ei ollut ehkä tiukassa mielessä musiikkitieteilijä. Seppoa kiinnosti enemmän henkilön elämä anekdootteineen kuin sävellysten musiikkianalyttinen kuvaus, joten biografioiden dokumentoiva ulottuvuus on hänellä tärkeämpi kuin musiikillinen painavuus. Mutta Seppo pyrkiin olemaan Merikantojen Furuhjelm. Historiallisen metodin ohuudesta huolimatta Merikanto-kirjat edustavat harvinaista suomalaista musiikinhistoriankirjoitusta. Ei meillä sitä paitsi ylipäätään liian moni ole jaksanut harrastaa säveltäjäbiografioiden kirjoittamista samassa määrin; Heikinheimon lisäksi Erkki Salmenhaara lienee ainoa poikkeus säännöstä.

Moni muistaa hykerrellen Sepon peitsentaitot Tihon Hrennikovin, edesmenneen Neuvostoliiton säveltäjäliiton kuulun ”verikoiran” kanssa. Suhde naapurimaahan sekä Baltiaan oli suoraselkäisen suomalainen: Seppo ajoi Baltian asiaa jo silloin, kun se oli epämuodikasta ja vaarallista, sekä suomi itäisen naapurimaamme musiikkielämän kummallisuuksia, kun olisi pitänyt hyssytellä virallisen ulkopoliittikan linjoilla. Seppo arvosti suuresti venäläistä musiikkia ja venäläisiä taiteilijoita – hän oli usean sydänystävä (mm. Ashkenazyn ja Gergijevin) – ja viehtyi toisinaan puhumaan ”edellisestä elämästään Pietarissa”. Tämän rakkauden saldoa ovat paitsi neuvostoliittolaisen/venäläisen/georgialaisen musiikin ja muusikoiden esittäytyminen Suomessa – Mikkelin musiikkijuhla ei olisi ilman Seppoa – myös eräät kirjalliset tuotteet.

Solomon Volkovin kahden kirjan käännökset ovat merkittävä kulttuuriteko. *Dmitri Šostakovitšin muistelmat* (1980) toi Suomeen uuden näkökulman neuvostoliittolaiseen musiikkitodellisuuteen ja sen pietarilaiseen taustaan vuosisadan vaihteessa. *Pietari, eurooppalainen kulttuurikaupunki* (1996) on informaatiolisäilytykseltään ehtymätön ja näkemykseltään upea kirja, jonka jokaisen suomalaisen kulttuuri- ja musiikki-ihmisen tulisi lukea. Šaljapinin ja Gorkin yhteistyön tuloksena syntyneen *Fjodor Šaljapin* -biografian suomennos (1987) tarjoaa mahtavan lukukokemuksen; tässä samoin kun Mozart-kirjassa toimi kääntäjänä myös puoliso Päivi Heikinheimo. Maksim Gorkin esseekokoelman *Väärään aikaan ajateltua* (1990) suomennos oli tarpeen, vaikka kirjaan ei olekaan meillä reagoitu sen ansaitsemalla tavalla.

Seppo Heikinheimo oli crityisesti musiikkikirjallisuuden puolestapuhuja. Musiikkikulttuurimme ei ole täysin eurooppalaisella, vanhojen sivistyskansojen arvoisella tasolla, jos musiikinhistorian keskeisistä säveltäjistä sekä aikakausista ei saa tietoa omalla kielellä. Vaikka tilanne näyttääkin yhä tältä osin Suomessa pahalta, Seppo teki lähes yksin parhaansa täyttääkseen aukkoa. Käännösten lista on komea.

Jan Maegaardin *Musiikin modernismi 1945–1962* (1963; käännös 1967) oli varmaan monelle suomalaiselle musiikinopiskelijalle ensimmäinen johdatus vuosisatamme musiikkiin. Wolfgang Hildesheimerin *Mozart* (1977/1984) tarjosi riemastuttavan monipuolisen psykologisen näkökulman Sepon lempisäveltäjään. Derek Watsonin *Richard Wagner* (1979; 1983) on yhä parhaita Wagner-kirjoja. Karla Höckerin *Johannes Brahms* (1983; 1984) on turvallinen ja yllätyksetön, mutta silti käyttökelpoinen johdatus säveltäjään.

Sepon viimeisiä suurhankkeita oli säveltäjien kirjeiden kääntäminen. En tiedä, kuinka pitkälle hän siinä lopulta eteni ja saisiko aineistosta vielä toista opusta, mutta jo ensimmäinen osa ’...niin kuin satakieli laulaa...’, *Säveltäjät kirjoittavat kirjeitä* (1993) suunnitellusta sarjasta on niin tärkeä kokoelma, että on sääli, kun projekti ei ehtinyt loppuun.

Ei ole ihme, että suurena pianomusiikin ystävänä Seppo Heikinheimo halusi kääntää merkkipianisteista kertovia kirjoja. Näitä ovat Glenn Plaskinin *Horowitz* (1983; 1986), David Dubalin *Keskusteluja Horowitzin kanssa* (1991);

1992), Andrew Kazdinin *Glenn Gould soittaa* (1989; 1991) sekä Daniel Barenboimin *Elämäni musiikissa* (1991; 1993). Luoja ja kustantajat tietävät, mitä kaikkea muuta olisi suomeksi, jos aristelevat kustannustalot olisivat ottaneet paremmin vaarin Heikinheimon suomennosehdotuksista.

Oma lukunsa on Sepon toiminta kauno- ja viihdekirjallisuuden suomentajana sekä omalla nimellään että eri pseudonyymein. Tietooni on tullut vain Ovidiuksen hienon klassikon *Rakastamisen taito* (1966) ja Roald Dahlin pahuksen hyvän *Oswald-enon* (1981) käännökset sekä Styronin *Sofien valinnan* käännös salanimellä. Pseudonyymien ratkaisemisessa olisi jollekin tutkijalle mukava työmaa.

Lahjakkuutta, uskomatonta kielitaitoa ja uutteruutta oli siten riittämiin – kuten myös jokaisesta suurmiehestä löytyviä mustia pisteitä. Sepon tapauksessa ne olivat toki erityisen harmillisia, sillä maamme suurimman päivälehdessä ”johdattavana kriitikkona”, jollaiseksi hänet usein nähtiin, toimiminen toi hänelle runsaasti valtaa, halusi hän sitä tai ei. Yksipuolinen suurmieskultti ja sen kääntöpuolena ainainen mestariteosten ja nerojen etsiminen ja suosiminen vääristi hänen toimintaansa ja jätti jälkeensä kansainvälisesti tunnettujen taiteilijoiden käsittämättömiä teloituksia sekä myöhästyneitä pikatuomioita – Sepon punnituksessa musiikin historian monet eittämättömät merkkisäveltäjätkin (mm. Mahler, R. Strauss) osoittautuivat köykäisiksi. Oman subjektiivisen maun normina pitäminen sekä ymmärtämättömyys kaikkia muita kuin noin viittä säveltäjää (Mozart, Debussy jne.) kohtaan perustuivat huonoon ja vaistonvaraiseen musiikkiestetiikkaan sekä jälkijätöiseen historiankäsitelyyn, mikä saattoi haitata jonkin verran suomalaista musiikkielämää Sepon lehtitoiminnassa 1980–90-luvuilla.

Suomen musiikkielämä on nyt paljon köyhempi, kun Seppo Heikinheimo, monen ihailema, monen vihaama mies on poissa. Mistä siis nyt puhutaan, kun kaksi tai kolme musiikinystävää on koolla? No, Seppo järjesti seppomaiseen tapaan yllätyksen: hänen *Mätämunan muistelmiaan* tultaneen selailemaan posket kuumina. Mitähän kuulu pilkkakirves sanoo postuumisti siitä ja tuosta musiikkielämän merkkihenkilöstä tai mahdollisesti itse kunkin raadollisesta persoonasta?

Oltakoon Seppo Heikinheimosta mitä tahansa mieltä henkilönä tai kriitikkona, hänen pysyvä perintönsä on musiikkikirjoittamisen ja -kirjallisuuden ymmärtäminen musiikkikulttuurin keskeiseksi instituutioksi. Sinä päivänä, kun suomalainen musiikkiyleisö lukee päivälehden ohella myös musiikkikirjoja ja niiden julkaiseminen tulee kannattavaksi, Sepon suuri näky on toteutunut ja yhden miehen sota musiikkikirjallisuuden edistämiseksi ei ole ollut turha.

Veijo Murtomäki

Einari Marvia

21.11.1915–16.6.1997

Filosofian lisensiaatti *Einari Marvia* sai virikkeen Suomen musiikin historian tutkimukseen, kun Helsingin yliopiston musiikkitieteen professori Toivo Haapanen antoi hänelle pro gradu -työn aiheeksi soittavien ylioppilaiden osuuden orkesterihistoriassamme Turun akatemian ajoista lähtien. Marvian tutkielma (1954) käsitteli soitinmusiikkiharrastuksia Turun akatemian piirissä 1640–1827 ja Turun yliopistossa 1973 esitetty lisensiaattitutkimus akateemista orkesterielämää Helsingissä 1828–68.

Soittavista ylioppilaista muodostui Marvialle elinikäinen tutkimushanke ja innoituksen lähde. Käsikirjoitukseksi jäänyt Akateemisen soitinmusiikin viljely 1640–1926 käsitteli koko ajanjaksoa ennen Ylioppilaskunnan Soittajien perustamista, ja YS:n vuosisataisia perinteitä Marvia valotti YS:n 60-vuotishistoriikkiin kirjoittamassaan artikkelissa 1986. Näiden töiden ohella Marviaa kiinnosti Suomen muikin orkesterihistoria. Hän teki esitutkimuksen orkesterilaitoksemme 200-vuotishistoriahanketta varten 1990 ja julkaisi yhdessä prof. Matti Vainion kanssa Helsingin kaupunginorkesterin 100-vuotishistorian (1993, myös ruots.). Suomen orkesterihistorian lopullinen laaja käsikirjoitus oli hänen eläkevuosinaan tietävästi viimeistelyvaiheessa.

Orkesterihistorian ohella Marviaa kiinnosti tutkijana muikin musiikkimme varhaishistoria – sekä Sibelius ja Melartin. Hän julkaisi toistakymmentä tutkielmaa, joiden aiheina ovat mm. Martin Wegelius opettajana, Romanin nuottilahjoitus, Torenbergin surumusiikki, Aurora-seuran musiikkitoiminta, Thomas Byström, Paciuksen toiminnan alkukausi sekä Sibeliuksen musiikillinen sukuperintö ja vapaamuurareille säveltämä rituaalimusiikki. Tilaustutkimuksia olivat Fazerin Musiikkikaupan 50-vuotishistoriikki 1897–1947 ja Suomen Säveltäjät ry:n 25-vuotishistoriikki 1970. Laajimman käyttäjäkunnan Marvian julkaisuista saavutti kuitenkin hänen kaksiosaiseksi uudistamansa laitos (1965/66) Sulho Rannan alun perin toimittamasta antologiasta *Suomen säveltäjiä*, joka oli pitkään alan keskeinen hakuteos. Marvia osallistui myös ruotsalaisen *Sohlmans Musiklexikonin* ja *Otavan ison musiikkitietosanakirjan* toimitustyöhön.

Orkesteriharrastuksen tutkimukseen Marvia saattoi saada virikkeen myös käytännön kosketuksesta harrastajaorkesteritoimintaan. Hänen osallistuttuaan rintamalla talvisotaan hänet lähetettiin reserviupseerikouluun, jossa hän sai johdettavakseen RUK:n orkesterin 1940–41. Orkesteri piti tänä kautena 10

konserttia Helsingissä ja muissa kaupungeissa ja oli tuohon aikaan soittajamäärältään maan suurin.

RUK:ssa, pääesikunnassa ja puolustusministeriön tehtävissä kului yhteensä viisi vuotta, mikä luonnollisesti viivästytti opintoja siviilissä. Valmistuttuaan ylioppilaaksi 1934 Marvia oli aloittanut Helsingin yliopistossa lakitieteen opinnot. Musiikkitiede vaihtui pääaineeksi vasta vuonna 1938, mutta sitten sota keskeytti opinnot sekä Sibelius-Akatemiassa että yliopistossa.

Suurempi merkitys kuin opinnoilla Sibelius-Akatemiassa mm. Madetojan, Palmgrenin, Aarre Merikannon ja Sulho Rannan johdolla oli Erkki Melartinilla, johon Marvia tutustui perheen muutettua Pukinmäelle ja pääsi jo 15-vuotiaana hänen yksityiseksi teoria- ja sävellysoppilaakseen. Marvia omisti Melartinille pianosävellyksen *In memoriam* ja julkaisi hänestä useita lämminhenkisiä kirjoituksia.

Marvian säveltäjäntyö jäi sittemmin hänen muiden tehtäviensä varjoon. Heti sodan jälkeen hän astui esiin uutena lupaavana säveltäjänä, piti hyvän vastaanoton saaneet liedille ja kamarimusiikille omistetut sävellyskonsertit Helsingissä 1945 ja 1950 sekä yhdessä Taneli Kuusiston, Ahti Sonnisen ja Jouko Tolosen kanssa 1948–52 viisi orkesterisävellyskonserttia Helsingissä ja muissa kaupungeissa. Sävellysopintoja hän jatkoi Wienissä ja Italiassa 1951.

Marvian soitinsävellykset ovat peräisin lähinnä 1940-luvulta. Niihin kuuluu sinfoninen runo *Taru* (1940), puhallinkvintetto sekä pianosonaatti *Des-duuri* (1945). Ne ovat aiheetta jääneet unohduksiin, sillä varsinkin sonaatti on soinnunkäytöltään yllättävän moderni ja kuuluu ehdottomasti lajinsa merkittäviin suomalaisiin teoksiin. Noin sadan yksinlaulunsa ansiosta Marvia luettiin sittemmin liedsäveltäjiin. Hän pysyi huomattavan riippumattomana Yrjö Kilpisen vaikutuksesta ja eteni kotoisesta luonnonryiikasta tyyllisesti sekä impressionismiin että ekspressionismiin. Myös tulenkantajapiirien harrastamat eksoottiset ja mystiset aiheet kiinnostivat Marviaa. Hän sävelsi laulusarjoja mm. Einari Vuorelan, Saima Harmajan, Ture Aran, Yrjö Jylhän, Katri Valan ja antiikin roomalaisten runoilijoiden teksteihin. Marvian lauluihin on viime aikoina kiinnitetty uutta huomiota, ja eläkevuosinaan hän uudisti ja ja viimeisteli liedtuotantoaan.

Päätoimessaan Musiikki Fazerin kustannuspäällikkönä Marvia oli yli kolme vuosikymmentä, 1946–80. Sodan jälkeen kustannustoiminta oli rakennettava alusta alkaen uudelleen, minkä ohella Marvia loi johtavalle musiikkikustantamollemme laajat ulkomaiset yhteydet. Hän perusti historiallisen *Documenta musicae Fennicae* -sarjan ja toimitti sen ensimmäiset 16 nidettä. Marvia oli myös kustantamon julkaiseman *Pienen musiikkilehden* toimittaja 1967–79. Musiikin oppikirjojen julkaisemisella oli keskeinen merkitys musiikkikasvatuksen suurelle uudistumis- ja kasvukaudelle 1950-luvulta lähtien. Laajimmin Suomen kodeissa tulivat tunnetuiksi Marvian lukuisat pianosovitukset tuttuihin lauluihin, joista hän julkaisi useita kokoelmia.

Jukka Sarjala

Miten musiikki liikuttaa? Musiikin kuuntelemisen ja havaitsemisen tavoista

Musiikki on loistava esimerkki fenomenologian tähdentämästä ihmistietoisuuden intentionaalisuudesta, sen suuntautumisominaisuudesta. Tietoisuus on aina tietoisuutta jostakin. Objektit ovat tämän periaatteen mukaisesti olemassa ainoastaan, jos ne voivat tulla tietoisuuden kohteiksi. Asioihin suuntautuva subjekti ja tietoisuudelle ilmenevä objekti edellyttävät välttämättä toisensa. Objekteja sen enempää kuin tietoisuuttakaan ei voi tutkia muuten kuin havaitsemis- ja tiedostamisakteissa. Ei ole olemassa tietoisuutta ilman kohdetta eikä havainnoista ja kokemuksista puhdistettuja objekteja.

Musiikilla ei ole ominaisuuksia, joiden voisi väittää olevan olemassa havait-sijan ja kuuntelijan tietoisuudesta riippumatta. Sävelet, harmoniat, tempot, musiikkitekokset jne. eivät ole akustisesti tai fysikaalisesti määriteltävissä luonnon tosiasioiksi. Ne ovat läpikotaisin ihmisen tekemiä artefakteja (Stockfelt 1988, 8). Sitä paitsi pyrkimys määritellä musiikkia akustiikan tai fysiikan ehdoilla on jo itsessään kulttuurin tuote. Musiikkia ei yksinkertaisesti olisi olemassa vailla ihmisen toimintaa – enkä tarkoita tässä yksinomaan säveltäjiä ja muusikoita, vaan kaikkia musiikista kiinnostuneita ihmisiä. Musiikki vetoaa kuulijoihin monin tavoin. Sitä voidaan havaita ja tulkita ja sen kanssa voidaan elää ja toimia monella eri tavalla. Musiikkitieteen piirissä suosittu autonomiaesteettinen kä-sitys ”musiikista sinänsä”, ”musiikista sellaisenaan” on yksi teoreettinen rakennelma muiden joukossa. Sitä vastaa aivan erityinen tapa toimia musiikin kanssa: musiikkia pyritään kuuntelemaan keskittyneesti. Sille omistaudutaan. Se hahmottuu suureksi joukoksi teoksia, joita koetetaan ymmärtää kuten vaikeaselkoisia tekstejä ja ajatuksia, analyysin tukemana tai ilman.

Musiikin on sanottu myös liikuttavan ihmisiä. Tällainen puhe ei ole kuitenkaan aina tarkoittanut haaveilevaa sentimentaalisuutta tai kyyneliin asti puhkeavaa tunneliikutusta. Musiikista löytyy monia liikutuksen ja liikuttamisen muotoja. Kaikki riippuu siitä, millaisia ulottuvuuksia musiikissa pidetään keskeisinä. Musiikkitiede on useasti perustunut vakaumukseen, että musiikilla on sellaisia ominaisuuksia (esimerkiksi rakenteita tai muotoja), joita on mielekästä tutkia kysymättä tarkemmin, kenen kokemuksista ja havainnoista on kyse. Analyytikon asema on ollut loukkaamaton. Musiikkia on tarkasteltu erilaisten tyylikeinojen, monimutkaisten musiikkiteoreettisten olettamusten ja sävellyks-

tekniikoiden valossa, nuottikuvan tai vaikkapa matemaattisten ja kognitiivisten mallien avulla. Entä jos tällainen vakaumus hylätään ja lähdetäänkin siitä, että musiikki on kulloinkin sitä, miten se ilmenee eri tilanteissa eri ihmisille? Entä jos etäännyttään taideteoreettisesta dogmatiikasta ja kiinnitetäänkin huomio siihen, miten musiikki ja ihminen ovat kohdanneet eri yhteyksissä eri aikoina?

Kircher: musiikin ihmevaikutukset

Athanasius Kircher, 1600-luvulla elänyt visionääri ja universaalioppinut, osallistui 1650-luvun puolivälissä Roomassa järjestettyyn konserttiin. Alunperin vuonna 1656 ilmestyneessä kosmologisessa teoksessaan *Iter exstaticum coeleste* (Ekstaattinen taivaallinen matka) hän kertoo, että tilaisuudessa esitettiin sarja kahdelle viululle ja kenraalibassosoittimena toimineelle teorbille:

Musiikki oli järjestetty niin suuren harmonian mukaisesti, niin harvinaisten intervallien epätavanomaisilla yhdistelmillä, että vaikka rohkenisinkin väittää tutkineeni jotakin poikkeuksellista musiikissa, en kuitenkaan muista havainneeni mitään samankaltaista. On tuskin kuvattavissa, kuinka paljon diatonisten, kromaattisten ja enharmonisten sävelkulkujen poikkeuksellinen sekoittaminen liikutti sielun affekteja. (Kircher 1660, 72.)

Sitten hän toteaa, että ensin kuljettiin sävelasteikkoa alaspäin oktaavin pituudelta. Tämä aiheutti eräänlaisen raukeuden kuulijan mieleen. Mutta ei kulu-
nut kauaakaan, kun muusikot kiihdyttivät yleisönsä ”jonkinlaiseen ahdistukseen” ylöspäin liikkuvalla sävelkululla, kunnes soittimista kantautunut uusi sävy ”kuohutti elonhenkiä”. Sitten oli aika kokea murheellisia affekteja, jolloin kuulija tunsu Kircherin selostuksen mukaan ”astuvansa tragedian näyttämölle”. Jousista kuului surullista muminaa.

Musiikki liikutti kuulijaa ääritilasta toiseen. Kuuluisan jesuiitan kuvaus ja kielenkäyttö pyrkivät jäljittelemään sitä intensiteettiä, jonka hän oli havainnut musiikissa ja sen nostattamissa affekteissa:

Kohta muusikot tempaisivat minut surullisesta ja lauhkeasta mielentilasta ilon ja tanssin tiheisiin, jännittyneisiin ja täyteläisiin kromaattisuuksiin niin suurella vauhdilla ja kiihkolla, että he saivat minut melkein pä mielipuolisen raivon valtaan. Heti sen jälkeen he kiihdyttivät – vuorotellen hätyyttävillä liikkeillä – sekasortoisen ja kiivasta vihaa täynnä olevan sielun taisteluihin ja ristiriitoihin. Vimman lopulta asetuttua he herättivät kuulijassa tietynlaista suloisempaan mielentilaan kuuluvaa sympatiaa, joka suuntautui kohti jumalallista rakkautta ja aiheutti samalla maallisten asioiden halveksuntaa... (Kircher 1660, 73.)

Kircher ei kirjoittanut sanallakaan musiikillisista muototyypeistä tai muotoyksiköistä. Hän totesi yksinkertaisesti, että yhteissoittoa esitettiin tietyillä instrumenteilla. Vaikka musiikki oli taitavasti esitettyä, se ei esiintynyt Kircherin tekstissä yksittäisenä ja ainutkertaisena muodollisena kokonaisuutena. Musiikki hahmottui vaikutelmien sarjaksi, affektien kiivaaksi liikkeeksi. Kircher pyrki vielä tehostamaan sen kirjallista kuvausta tekstin vasempaan marginaaliin merkitsemillään otsikoilla: *Musica mirificos affectus praestans* (Ihmeellisiä affekteja tarjoava musiikki) tai *Affectus varios excitat musica* (Musiikki kiihdyttää erilaisia affekteja).

Tässä tapauksessa musiikki oli ensi sijassa ruumiillisesti koettu liikkeen muoto. Kircherin tavoitteena oli vakuuttaa lukija musiikin välittömästä voimasta saada ihminen valtoihinsa. Tällaisen musiikin, *musica pathetica*n, tehtävänä oli nimenomaan kuvata ja herättää affekteja. Sekä muusikon että kuulijan tuli noudattaa pyrkimystä nostaa musiikin affektiivinen vaikutus korkeimpaan mahdolliseen potenssiin (Scharlau 1969, 276; 1988, 62). Kuulijan tunne-
liikkeet olivat parhaassa tapauksessa kiivaita, suorastaan aggressiivisia. Kircherin kertomuksessa sielun ja ruumiin olotila vaihteli jännityksen (*intensio*) ja sen laukeamisen (*remissio*) välillä. Ensin kuljettiin asteikkoa alaspäin raukeaan tilaan, sitten kivuttiin kohti korkeampia säveltasoja, kunnes elonhenget kuohusivat, tämän jälkeen musiikki aiheutti murheellisen olon jne.

Kircheriä tutkinut Ulf Scharlau on luonnehtinut konserttikuvausta liioittelevaksi (Scharlau 1969, 276). Kysymys siitä, onko se empiirisesti tarkka vai ei, ei ole mielenkiintoinen. Kircherillä oli syynsä kirjoittaa tuolla tavoin. Hän hahmotti kuuntelutilannetta sekä musiikinteorian että affektiopin kielellä samalla kertaa. Kuvaus muusikoiden työskentelystä oli samalla kuvaus kuulijan kokemuksista ja ruumiillisuudesta.

Tuona aikana affektit olivat selvästi tunnistettavissa ja nimettävissä. Tällaisen kokemusmuodon edellytyksenä oli, että tunnetilat ja -liikkeet ymmärrettiin anonyymeiksi ruumiillis-sielullisen tapahtumisen tiloiksi. Kukaan ei kokenut tunteitaan yksityisiksi ja henkilökohtaisiksi asioiksi. Ei syntynyt kiistoja siitä, saattoiko joku kokea musiikkia kuullessaan ainutkertaisia ja yksilöllisiä tunnetiloja. Todellisuus avautui Kircherille ja hänen aikalaisilleen siitä näkökulmasta, että affektit olivat musiikillisesti kuvattavissa ja rationalistisesti analysoitavissa. Ne olivat eksakteja. Ajan oloon oli kehittynyt tulkintakonventio, jonka mukaan määrätty objekti, esimerkiksi musiikkifiguuri, aiheutti tietyn tunnetilan. Koska musiikkifiguurit eivät aiheuta modernin ajan ihmiselle välttämättä yhtään mitään, täytyi merkin (figuuri) ja sitä vastaavan tunnetilan (affekti) merkitysyhteyden perustua historiallisesti muuttuviin tulkintatapoihin. Täytyi olla olemassa sidos, jolla merkki ja tunnetila osattiin ja haluttiin liittää toisiinsa. Kircherin selostuksen tarkastelu osoittaa, että todellisuus on meille ennalta annettu, luonnolliselta näyttävä, vaikka se perustuukin ajan kuluessa muuttuviin merkitysjärjestelmiin. Monet välittömät inhimilliset reaktiot ovat historiallisesti ja sosiaalisesti tuotettuja. Ne ovat tapoja.

Musiikin herättämät, nykypäivän ihmisestä liioitelluilta tuntuvat vaikutukset Kircherissä (sekasortoinen viha, mielipuolinen raivo, autuas sympatia, äärimmäinen ilo jne.) olivat barokin aikakaudella mahdollisia, koska sen ajan ihmiset kokivat todellisuuden tuollaisen tunnejärjestelmän puitteissa. On muistettava, että kokemuksen muoto oli rationalistinen ja ei-persoonallinen: sekasortoinen viha ja muut affektit olivat yhtä paljon tarkasti analysoitavissa olleita musiikin ominaisuuksia kuin ne olivat kuulijan tunnetiloja. Mielenliikkeiden olemassaoloa ei ajateltu ensi sijassa tiedostavan subjektin näkökulmasta käsin kuten nykyään. Niitä pidettiin kaikkeuden järjestelmän substansseina, itsenäisinä olioina. Kircher pääsi irti sekasortoisesta vihasta, kunhan musiikki hellitti otteensa. Kokonaan oma kysymyksensä on, ilmenikö affektiivisten ääritilojen kokeminen aina selvästi tunnistettavien ruumiineleiden tasolla vai ei.

Saksalaissyntyisen, mutta Roomassa suuren osan elämästään viettäneen Kircherin teos *Iter exstaticum coeleste* kuuluu varsinaisesti kosmologian alaan. Se on itse asiassa tämän kuuluisan jesuiitan kosmologinen pääteos (Leinkauf 1993, 29). Konserttikuvaus sijoittuu lukuun, jonka otsikkona on ”Matkasta kuuhun”. Puhe musiikista kosmologisissa yhteyksissä oli tuohon aikaan varsin luontevaa. Musiikki kuului vielä 1600-luvulla yhdessä astronomian, aritmetiikan sekä geometrian kanssa *quadriviumiin*, matemaattisten opinalojen ryhmään. Kirjan toisessa ja kolmannessa painoksessa vuosilta 1660 ja 1671 Kircherin oppilas Gaspar Schott ilmoittaa, että konserttikuvaus ei ollut sepitetty, vaan kertomus todella järjestetystä tilaisuudesta. Siinä olivat esiintyneet tunnetut tuon ajan roomalaiset muusikot Michelangelo Rossi, Lelio Colista ja Salvatore Mazzella (Kircher 1660, 77; Scharlau 1969, 275–276). Kircherin kirjan minä-muodossa esiintynyt kertoja oli nimeltään *Theodidactus* (”Jumalan opettama”), määreeltään *homo curiosus & scientificus* (”tiedonhaluinen ja tieteellisen tarkka ihminen”). Häntä opasti taivaallisissa seikkailuissa Jumalan lähettämä olento *Cosmiel* (Leinkauf 1993, 29).

Kircher oli kutsuttu tuon kolmesta muusikosta koostuneen yhtyeen harjoituksiin, koska nämä olivat halunneet hänen toimivan ”salaperäisen ja tuskin kuultavissa olleen soimisen teorian ja kokemuksen uskottuna todistajana” (Kircher 1660, 72). Lausumasta näkyy, että musiikissa katsottiin olevan jotakin maagista. Monet barokin ajan saksalaiset teoreetikot totesivatkin, että musiikilla oli ihmevaikutuksia (*Wunderwirkungen*). 1600-luvun musiikkia koskevissa kirjoituksissa tapaa lukuisia viittauksia musiikin elementaariseen voimaan liikuttaa niin elollista kuin elotontakin luontoa (ihmisiä, eläimiä, kiviä jne). Antiikin Kreikan ja Rooman kirjailijoiden antamia esimerkkejä sekä Vanhan Testamentin kertomuksia pidettiin tässä suhteessa tosina. Vielä vuoden 1700 tienoilla näiden lähteiden pätevyyttä ei epäilty. Ne katsottiin todistuksiksi kulttuurista, joissa musiikin salaperäinen kyky oli ollut yleisesti tunnustettu (Dammann 1984, 400).

Kircher on otsikoinut barokkisen koukeroisella latinalla laatimansa konserttikuvauksen sanoilla ”Theodidactuksen ekstaasi ja Cosmielin ilmestys”. Af-

fektien liikkeellä oli korkeampi tarkoitus, saattaa sielu ekstaattiseen tilaan. Tämä merkitsi vapautumista aistien ja luonnollisen maailman havainnoinnin rajoista. Musiikin maaginen voima, jonka ihminen tunsi koko ruumiissaan affektien liikkeenä, kiihdytti tietoisuutta kohti intellektuaalista näkyä. Musiikin kuuntelemisesta ja affektien sarjan läpikäymisestä löytyi välitys maailman-kaikkeuden rakenteen tarkasteluun. Kircher kertoo:

– – Tällä verrattomalla yhteissoitolla voideltu sielu temmattiin erään epätavanomaisen affektin avulla ihmeelliseen taivaankappaleiden harmoniaan. Tällöin havaitsin maailman kaikkien yksittäisten kappaleiden sopusointujen ja ristiriitaisuuksien olevan sillä tavoin järjestettyjä, että vaikka kukin sopusointuinen kappale oli täynnä epäsointuisuuksia, kaikki kaikkeudessa sointui kuitenkin yhteen Universumin tarkoitetun harmonian säilyttämisen mukaisesti. Sen tähden edellä mainitun yhteissoiton kauneudet kiihdyttivät jo harmonisia kulkuja täynnä olevan ja musiikista haltioituneen sielun erilaisiin mielikuviin ja ajatuksiin. Tästä seurasi, että kun eräänä päivänä tavanomaista intensiivisemmin mietiskelin Jumalan, kolmesti Parhaimman ja Suurimman, harjoittamassa maallisessa luomistyössä ilmenevää viisautta; katso, kuvittelin asettuneeni ikään kuin jostakin raskaasta unesta tempaistuna suunnattomalle niitylle. Minun läheisyyteeni ilmestyi välittömästi epätavanomainen mieshahmo: sen pää ja ulkomuoto hohtivat ihmeellistä valoa, silmät loistivat punertavien, välkehtivien kivien kaltaisina – –. (Kircher 1660, 73.)

Modernin ajan lukijoilla saattaa olla vaikeuksia ymmärtää, mitä tekemistä kosmoksen perusperiaatteiden pohdinnalla ja Jumalan lähettilyään ilmestyksellä oli musiikin kuuntelemisen kanssa.

Kircher oli visionääri. Hänen kokemukseensa yllä selostetusta musiikista oli erottamattomasti sekoittunut idea siitä, että sävelien keskinäinen järjestys ja sopusointu kuvastivat koko maailmankaikkeuden harmoniaa. Tämä oli *musica mundana* -opin mukaista: lukusuhtein järjestynyt kosmos tulkittiin uuspythagoralaisesti jumalallisen harmoniaperiaatteen toteutumaksi, johon sisäänrakennettua järjellisyttä saattoi aistein havainnoida. Maailma oli tällöin valtavat mittasuhteet omannut soiva kappale, superjärjen musiikki-instrumentti (Leinkauf 1993, esim. 120, 208). Universumin kaikenkattava harmonia oli kuuluttavissa musiikin pienimmissäkin ainesosissa. Kircher suuntautui todellisuuteen sillä tavoin, että harmonia ilmeni Jumalan ikuisesti asettamana.

Ajatus, että Kircher olisi ensin havainnut sävelten ”puhtaan” liikkeen sekä affektiivisen voiman ja vasta spekulatioissa tavoittanut idean kaikkeuden järjestyksestä, ei pidä paikkaansa. Tässä yhteydessä ei voi erottaa toisistaan spekulatiivisiksi katsottuja oletuksia sekä kouriintuntuvia havaintoja affektien liikkeestä tai sävelkulkujen nousuista ja laskuista. Sävelten keskinäisen sopusoinnun välitön havaitseminen, puhdasta tai ei, merkitsi Kircherille konkreettista todistusta kosmoksen lainalaisuuksista. Musiikki oli alati maailmankaikkeuden harmoniaa; hän koki sen sellaiseksi. Sävelet ilmaisivat välittömästi oman ole-

massaolonsa ehdot. Soimisessaan ne ilmaisivat järjestyksen, jonka varassa niistä vasta tuli säveliä (pythagoralaisesta musiikkinäkemyksestä ks. esim. Eggebrecht 1961, 80). Tämä järjestys merkitsi jesuiitta Kircherille Jumalan rakentamaa järjestystä, jossa luvut olivat Korkeimman työkaluja. Sävelten affektiivisen voiman tehtävänä oli saada kuulijan ruumis/sielu-yhdistelmä eli mikrokosmos liikkeeseen. Tällä tavoin kuulija saattoi kokea, miten lukujen ikuinen ja muuttumaton järjestys muuntui äärellisyydessä tapahtumien, vaikutusten ja havaintojen jatkuvaksi virraksi. Affektit sijaitsivat ajattoman ja ajallisen järjestyksen kohtaamispiirillä. Ne voitiin ilmaista rationalistisesti lukusuhtein, mutta samalla ne voitiin elää tunneliikkeinä ja ruumiillisina olotiloina. Affektien kiivaan liikkeen seuraamisessa ja kokemisessa kuulija saattoi päästä osalliseksi musiikin ihmevaikutuksista.

Riemann: musiikillisten tunneliikkeiden kategoriaoppi

Kircherin yli kolmesataa vuotta vanha kuvaus musiikin herättämistä affekteista on kouriintuntuva esimerkki musiikin aikaansaamista ruumiillisista liikkeistä. Musiikkia ei tarvinnut ymmärtää. Asianmukainen kuuntelu ei edellyttänyt erityisiä tulkintaoperaatioita; musiikki puhutteli välittömästi. Musiikin taideluonteen korostuminen 1800-luvulla muutti asetelmaa melkoisesti. Syntyi erilaisten kuuntelutapojen ja -tyyppien hierarkia. Taiteentuntijan tai vaikkapa säveltäjän on ajateltu kuuntelevan musiikkia eri tavalla kuin tavallisen musiikinharrastajan. Taidemusiikin kuunteluun on kohdistunut erilaisia vaatimuksia kuin populaarimusiikin kuunteluun. Kuuntelutapojen hierarkisoituminen kuvastuu esimerkiksi saksalaisen musiikkiteoreetikko Hugo Riemannin (1849–1919) näkemyksissä, joita tarkastelen seuraavaksi. Kiintoisaa on, että hänenkin konseptioissaan musiikin kyky liikuttaa kuulijaa on keskeisellä sijalla.

Riemannia on pidetty fenomenologiseen suuntaan pyrkineenä musiikkiteiteilijänä hänen 1910-luvulla julkaisemiensa, *Tonvorstellung*-käsitteeseen paneutuneiden artikkeliansa perusteella (esim. Bessler 1978b, 104, 109, 164). Hänen ajattelunsa laadusta ja luonteesta esiintyy kuitenkin useita toisistaan poikkeavia käsityskantoja (ks. Huttunen 1995, 201). Fenomenologia näet kehittyi voimakkaasti Edmund Husserlin (1859–1938) ansiosta tämän vuosisadan ensi kymmeninä, johon mennessä Riemann oli jo ehtinyt julkaista suuren osan tuotannostaan.

Riemannin näkemys musiikin kuulemisesta kuvastaa tyylipuhtaasti klassisromanttisen taideteorian perusolettamuksia. Hänen tavoitteensa eritellä musiikin havaitsemisen ja ymmärtämisen välttämättömiä, yleisiä ehtoja klassisromanttisen harmoniaopin, tunne-estetiikan sekä assosiaatioteorian valossa tekevät hänen näkemyksestään kiintoisalla tavalla modernin autonomiaestetiikan

tukipilarin. Sen yhteydessä voidaan nostaa näkyville musiikin havaitsemiseen liittyviä historiallisia edellytyksiä.

Riemann avasi tieteellisen uransa vuonna 1873 musiikin havaitsemista käsittelevällä väitöskirjalla *Über das musikalische Hören* (Musiikin kuulemisesta). Mielenkiintoisempi on kuitenkin kolmiosainen esitelmäsarja *Wie hören wir Musik?* (Kuinka kuulemme musiikkia?), jonka hän piti vuonna 1887 ja joka ilmestyi painosta seuraavana vuonna. Siinä Riemann jaotteli aiheensa kolmeen kokonaisuuteen: musiikin elementaarisin vaikutuskeinoihin, harmonian ja rytmin lainomaisuuteen ja niiden muotoa luoviin periaatteisiin sekä musiikin sisältämiin assosiativisiin tekijöihin. Ensimmäinen jakso käsitteli musiikin ominaisuuksien ja tunneliikkeiden välistä yhteyttä, toinen jakso musiikin taide- luonnetta ja kolmas jakso musiikin kykyä viitata itsensä ulkopuolelle. Keskityn tässä ensimmäiseen jaksoon.

Riemann teki kaksi perustavaa erottelua, jotka ovat luonteenomaisia niin modernille kartesiolaiselle ajatustavalle kuin autonomiaestetiikallekin. Hän erotti toisistaan ensinnäkin ”objektiivisen” ulkomaailman sekä ”subjektiivisen” minuuden ja omakohtaiset mielentilat. Mielenulkoisen maailman tapahtumilla ja asiantiloilla oli toisenlaiset ominaisuudet kuin psyykeä koskevilla tosiasioilla. Toiseksi hän jakoi musiikin sekä absoluuttiseen että kuvailevaan luokkaan. Edellinen tarkoitti minuuden välittömälle ja puhtaalle ilmaisulle rakentuvaa musiikkia, jälkimmäinen puolestaan mielenulkoisen maailman karakterisointiin pyrkivää sävelkuvailua. Riemann näyttää ajatelleen, että musiikki on absoluuttista silloin, kun se ei esitä mitään. Absoluuttisessa musiikissa säveltäjän esteettinen minuus ilmaisee itseään välittömästi vailla karakterisointeja, sävelmaalailua tai ohjelmallisuutta. Ilmaisukeinot identifioidaan säveltäjän mielenliikkeisiin ja tunteisiin. Kuvailevassa musiikissa ilmaisukeinojen tulkitaan viittaavan esitettävän objektin ominaisuuksiin ja olutiloihin, oli tämä sitten roolihenkilö, tapahtuma, idea yms. (Riemann 1888, esim. 69–71). Musiikin absoluuttisuus perustui Riemannin konseptiossa siihen, että säveltäjän mielenliikkeiden spontaanien ilmaisujen ja niiden tarkan seuraamisen väliin ei tarvittu mielenulkoisen maailman objektien kuvaamista. Ihmismieli ja sen kyvyt sekä ominaisuudet olivat Riemannin mukaan maailmanjärjestyksen alkupiste. Musiikissa tuon järjestyksen luoja oli nimenomaan säveltäjä.

Riemannin kategoriaoppi – teoria musiikin havaitsemisesta ja jäsentämisestä tonaalisen funktioharmoniikan mukaisesti – sitoutui autonomiaestetiikkaan ja konserttikulttuurin mukaisiin kuuntelemisen muotoihin. Sen kokemusperusta oli musiikillinen klassismi (ks. tark. Bessler 1978b, 106, 110, 112). Esitelmäsarjassaan musiikin kuulemisesta Riemann tähdensikin keskittyneitä ja aktiivista kuuntelemista silloin, kun kyse oli ”korkeammista musiikillisista taide- muodoista”. Silloin musiikki ei jäänyt sarjaksi löyhästi toisiinsa liittyviä yksittäisiä vaikutelmia, vaan järjestyi pienimpiä yksityiskohtia myöten symmetristen muodostelmien arkkitehtuuriksi (Riemann 1888, 42–44). Riemann kehitteli Jean-Philippe Rameaun keksimälle funktioharmoniikalle perustuvan mu-

siikkifilosofian, jossa duuri–molli-tonaliteetin toonika, subdominantti sekä dominantti toimivat niin säveltasoerojen kuin laajojen muotoyksiköidenkin havaitsemisen ja mielekkään jäsentämisen välttämättöminä, yleisinä ehtoina ihmistietoisuudessa. Luultavasti kukaan ei halua nykyään kiistää, etteikö musiikin tapahtumien ja kokonaisuuksien palauttaminen harmoniseen logiikkaan (kuten Riemann sitä kutsui) olisi lähtökohdiltaan kovin rajoittunut. Funktioharmoniikan peruseriaatteet ovat kuitenkin olleet ja ovat edelleen keskeinen osa taidemusiikin estetiikkaa ja siihen kytkeytynyttä koulutusta ja professionaalisuutta.

Autonomiaesteettinen normisto musiikin säveltämistä, esittämistä ja kuuntelua koskien loi käsityksen musiikin asianmukaisesta havainnoinnista ja kokemisesta. Se arvovalta, joka Riemannin teoreettisilla kategorioilla tuli vähin erin olemaan, johtui siitä, että ne kuvasivat osuvasti keskeisiä aspekteja hegemoniseen asemaan kehittymässä olleesta musiikkikokemuksen strategiasta. Asianmukaisen musiikinkuuntelun normit esineellistyivät musiikki-immanenteiksi ominaisuuksiksi. Tietystä tavasta kuunnella musiikkia tulikin substantiaalinen kategoria, havaitsemisen kohteeseen pysyvästi kuuluva ominaisuus. Musiikki oli mahdollista käsittää merkitykselliseksi ennen kuulijan toimintaa. Kuuntelija nähtiin olentona, joka enemmän tai vähemmän aktiivisesti ja taitavasti vastaanotti niitä sanomia tai viestejä, joita musiikin ajateltiin sisältävän. Autonomiaesteettisessä perinteessä kuuntelijan ei katsottu itse luovan musiikin merkityksiä kuuntelutapansa pohjalta. Oikeaoppiseksi katsotun kuuntelemisen esineellistymisestä seurasi, että autonomiaestetiikan keskeiset ideat ”säveltäjän intentioista”, musiikista ”tunteiden kielenä” tai musiikin sisällön ”tulkinnasta” oli mahdollista lukea musiikkiteosten immanenteiksi, konstitutiivisiksi osiksi (Stockfelt 1988, 89–91). Tällainen normisto oli Riemanninkin käsitysten perustana.

Riemannin käsitys absoluuttisesta musiikista viittaa siihen suuntaan, että myös tunneliikkeiden kohdalla olisi mahdollista luonnostella niitä koskeva musiikillinen kategoriaoppi. Tämä aspekti onkin Riemannin esitelmäsarjan mielenkiintoisin ulottuvuus. Jos säveltäjältä puuttui kyky antaa tiedoksi, mitä hänen sisimmässään tapahtui – vaikka muoto olisikin tehty moitteettomasti – silloin musiikista puuttui pääasia, ”elementaarinen ulottuvuus, tunteen spontaani vuodatus” (Riemann 1888, 47). Riemann antoi säveltäjän minuuden ilmaisumuodoille ratkaisevan merkityksen. ”Minuuden ilmaisusta” oli puhuttu jo 1700-luvun jälkipuoliskolta alkaen. Affektiopin rapautuessa oli ryhdytty esittämään vaatimuksia, että säveltäjän tuli mielenliikkeiden esittämisen ja kuvaimisen sijasta (*affectus exprimere*) ehdottomasti itse kokea ne tunteet, joista musiikki sitten kasvoi välittömästi esiin (esim. Eggebrecht 1955, passim). Uusi esteettinen normi kohotti samalla säveltäjän asemaa. Riemann sitoutui tähän vaatimukseen. Musiikki oli hänen mukaansa säveltäjän tunneliikkeiden soiva dokumentti.

Tonaaliseen funktioharmoniikkaan verrattuna tunteiden musiikillinen ilmaisu ja kokeminen olivat monimuotoisempi kysymys. Tonaalinen harmonia oli

selkeästi analysoitavissa ja kuvattavissa. Vaikka yksityiskohdista saattoi syntyä erimielisyyksiä, sointu- ja muotoanalyysi arvioitiin 1800-luvun tieteellistämisyhtymysten näkökulmasta eksaktimmaksi menettelytavaksi kuin tunne-esteettiset tarkastelut. Tunnetta pidettiin epäselvänä ja puutteellisena tietona asioista.

Kysymys siitä, miten musiikkia kuultiin ja koettiin, pakotti Riemannin yhtä kaikki irtautumaan rakenteellisista ja sävellysteknisistä näkökohdista. Hän ei myöskään käsitellyt esitelmäsarjassaan akustiikkaa, joka edustaa luonnontieteen lähestymistapaa ääniin, säveliin ja niiden ominaisuuksiin. Niin ikään ihmisen psyykkiset hahmotelmat ja havaitsemisessa ilmenevät invarianssit eivät kuuluneet esitelmäsarjan aihepiiriin (Riemann 1888, 2). Riemann keskittyi siihen, millä tavoin musiikki ilmeni kuulijalle. Hän kysyi, miten musiikin merkitykset muodostuivat ilman, että noita merkityksiä etsittiin sävellyssajakohdan tai reseptiotilanteen aatehistoriasta tai säveltäjän julkilausumista taiteellisista ym. tavoitteista. Esitelmäsarjan lähtökohtana oli ajatus musiikista tulkittuna ja intentoituna objektina, joka edellytti havaituksi tulemistä ja havaittuna olemista. Toisaalta samaa musiikkia voitiin havainnoida ja kokea eri tavoin (ja kiistellä eri tulkinnoista), joten kyse ei ollut subjektiivisesta idealismista. Objekti osoitti itsestään erilaisia puolia vaihtelevissa yhteyksissä. Musiikkia saattoi lähestyä myös nuottikuvaa lukemalla ja analysoimalla, ankaran professionaalista näkökulmasta. Fenomenologisessa mielessä musiikki oli erinomainen esimerkki niin kutsutusta synteettisestä identifikaatiosta. Tämä tarkoittaa, ettei havaittavaa esinettä tai objektia voi koskaan hahmottaa täydelleen yhdessä ja samassa tiedostamistapahtumassa. Sen tulee ilmetä itseidenttisenä kohteena (*intentum*) monien eri näkökulmien kautta. Kaikki nuo näkökulmat ja näkökohdat ovat suuntautuneet yhteen ja samaan esineeseen (Lübcke 1991, 50, 56). Esitelmäsarjassa Riemann kuitenkin paneutui vain kuulemiseen ja kuuntelemiseen.

Esitelmäsarjan perusargumentti palautui Johann Georg Sulzerin (1720–1779) estetiikkaan, minuuden ilmaisua puolustaneeseen taidefilosofiaan *par excellence*. Musiikki syntyi tunneliikutuksista. Esimerkiksi käyrätorven kaipausta herättävää sointia ei koettu jonakin itsemme ulkopuolella sijaitsevana ilmiönä, jota olisi voinut tarkastella etäältä:

– – Siitä tulee suoraan meidän oma tunneliikutuksemme, me tunnemme kaipausta, me levitämme käsivartemme. Niinpä emme näe ja kuule jonkin nousevan ja laskevan, ryntäävän ja vaipuvan, vaan me itse olemme se, jossa kuultu melodia elää, meidät kohotetaan ja sysätään takaisin, me ponnistelemme ja luovutamme, me toivomme ja vaivumme epätoivoon. Nämä liikkeet eivät merkitse ajatusyhteyksiä, joita musiikki herättää, ne eivät ole mietteitä eivätkä myöskään assosiaatioita, ne ovat pikemminkin musiikin perusolemus. Musiikki syntyi eloisana tunneliikutuksena säveltäjän mielessä, ja samanlaisena tunneliikutuksena, sielullisena tapahtumana se koetaan välittömästi uudelleen kuulohavainnossa. (Riemann 1888, 17; ks. myös Sulzer 1793, 422.)

Tunneliikutukset olivat tässä katsannossa musiikin havaitsemisen elementaaritaso. Riemann kuvasi asiaa musiikin vaikutuskeinojen sekä niitä vastaavien sielullisten tilojen ja muutosten näkökulmasta. Tällaisen tarkastelun edeltäjiä olivat olleet ainakin antiikin eetosoppi eli teoria musiikin vaikutuksista ihmisluonteeseen ja moraaliin sekä barokin aikakaudella etualalle noussut affektioppi. On merkillepantavaa, ettei Riemann pohtinut missään vaiheessa kysymystä siitä, olivatko musiikkikokemukset kaikilla ihmisillä samanlaisia. Hän käsitteli musiikin havaitsemisen yleisiä, periaatteellisia ehtoja.

Sävelten ominaisuuksiin kuuluivat a) säveltason nousu ja lasku, b) voimakkuuden kasvu ja vähentyminen sekä c) sävelten keskinäisen liikkeen nopeus, tarkemmin sanottuna musiikissa tapahtuvien muutosten nopeus. Vasta säveltason tai -voimakkuuden muutokset synnyttivät liikkeen mielikuvan. Nouseva säveltaso sekä kasvava sävelvoimakkuus ilmenivät kuulijalle positiivisena, toisin sanoen kehittyvänä ja eteenpäin pyrkivänä liikkeenä. Laskeva säveltaso tai vähentyvä sävelvoimakkuus koettiin negatiiviseksi asiaksi, toisin sanoen perääntyväksi, taaksepäin kulkeväksi liikkeeksi. Samalla tavoin sävelkudoksessa tapahtuvien muutosten tiheyden kasvu loi mielikuvan noususta ja kasvusta, päinvastainen kehitys taas koettiin negatiiviseksi (Riemann 1888, 5–6). Mutta myös laskeva sävelkulku saatettiin kokea positiiviseksi liikkeen muodoksi ja nouseva kulku vastaavasti negatiiviseksi. Edellisessä tapauksessa soinnin leveys ja massa kasvoivat, jälkimmäisessä taas vähenivät. Sävelet olivat sekä ”tummia” että ”kirkkaita”. Seikalla oli myös yhteys sointiväriin, joita Riemann käsitteli lyhyesti (Riemann 1888, 13–16).

Yllä mainitut tekijät ja niiden loputtomat yhdistelmät mahdollistivat valtavan asteikon erilaisia tunneliikkeitä kuuntelijan mielessä. Jokainen sävelaistimus (*Tonempfindung*) oli sielullinen kokemus. Musiikin kuuntelun esteettinen nautinto merkitsi antautumista musiikin herättämille, reaali maailmassa kohdetta vaille jääneille affekteille (Riemann 1888, 16–17, 21). Absoluuttinen musiikki ei representoinut mielenulkoisesta maailmasta mitään. Se oli puhtaasti sielullinen konstruktio, jonka merkitys ja voima perustuivat sen kykyyn liikuttaa ihmismieltä. Kuitenkin sen intensiteetti ylitti parhaina hetkinä kaikki reaali maailman tapahtumiin, tekoihin ja tilanteisiin liittyneet mielentilat. Riemann ajatteli Schopenhauerin tapaan, ettei musiikki ilmaissut yksittäistä ja erityistä iloa, tuskaa, kauhua jne. määrättyssä kontekstissa, vaan noita mielentiloja yleensä, abstraktilla tasolla vailla niiden aiheuttajia ja konkreettisia kohteita (Schopenhauer 1919, 354; ks. myös Riemann 1888, 30). Musiikki osoitti tunteiden yleisen ja formaalin liikedynamiikan, niiden kategoriaalisuuden. Ilon tai surun musiikillinen ilmaisu ja kokeminen ei ollut sidottu konkreettisiin mielikuviin tai objekteihin. Musiikin tapahtumat havaittiin ja jäsennettiin määrättyjen tuntekategorioiden varassa. Tässä katsannossa musiikki merkitsi ihmishengen tietoisuutta itsestään ja pyrkimyksistään.

Puhe puhtaista tunteista – irrotettuna moniulotteisista filosofisista yhteyksistään – olisi helppo tulkita merkiksi 1800-luvun porvaristolle ominaisesta

ajattelutavasta. Tämän mukaan ”henki” kulki aina aistimellisuuden, arkipäivän toimintojen ja ruumiillisuuden edellä. Kuitenkin Riemann väitti esitelmäsarjassaan, että tunne omasta ruumiillisuudesta näytti nousevan etualalle musiikin kuuntelussa. Musiikin tunneilmaisuus oli kehittynyt ihmisruumiin liikkeistä ja eleistä, joilla muinaisaikojen ihmiset olivat ilmentäneet omia mielen-tilojaan. Yritykset selittää sävelten liikkeiden ja sielun liikkeiden välisiä korrelaatioita olivat Riemannin mielestä turhia. Kokemukset ja itsetarkkailu todistivat riittävässä määrin, että tahtomme kasvu tai tietyn affektin intensiteetin nousu nostivat äänemme korkeutta tai voimakkuutta (Riemann 1888, 21–23). Sävelten ominaisuuksia ja niiden keskinäisiä muutoksia oli mahdotonta kokea irrallaan määrättyistä tunnetiloista ja niiden muutoksista. Koska tunnekategoriat olivat musiikin havaitsemisen välttämättömiä ehtoja, olisi ollut nurinkurista ryhtyä etsimään selitystä asialle, joka ei kaivannut minkäänlaisia empiirisiä todisteluja. Musiikin yleisen ja formaalin liikedyneamiikan seuraaminen Riemannin tarkoittamassa mielessä merkitsi ruumiillisuuden kokemista niissä rajoissa, jotka klassis-romanttinen estetiikka ja viime kädessä koko porvarillinen tapakulttuuri sallivat 1800-luvun konserttisaleissa.

Kun Riemann puhui esitelmäsarjassaan musiikin elementaaritasolla ilmenevistä tunneliikkeistä, hän tiesi tarkastelevansa asiaa, joka oli ensisijainen musiikin ei-professionaalisille harrastajille ja kuuntelijoille. Säveltäjän esteettisen minän kokemiksi oletetut tunneliikkeet olivat klassis-romanttisessa perinteessä yhden lajin musiikillisia tosiasioita. Ne olivat tietyn ajattelu- ja toimintatavan tuotteita, hyvin todellisiksi koettuja. Toki Riemann harmoniaopin edustajana tähdensi myös musiikin muoto-ulottuvuutta. Se oli elementaaristen vaikutuskeinojen sielulliseen kokemiseen nähden vaativampi asia, joka edellytti harjaannusta ja ponnistelua. Musiikillisten muotojen kehittäminen oli edistynyt lähinnä ”suurten mestarien” ansiosta. Tällaisten rakenteellisten ominaisuuksien asianmukainen esteettinen tarkastelu oli parhaiten mahdollista konserttisaleissa.

Riemann ei puhunut havaitsemisen ja kuuntelun yksilöllisestä ainutkertaisuudesta ja vaihtelusta. Hänen on täytynyt ajatella, että musiikin alueella oli olemassa sille erityinen ontologia, ”materiaalinen ontologia” kuten fenomenologiassa voitaisiin sanoa. Se määritteli kuuntelun mahdollisuudet ja rajat. Musiikilliset tosiasiat konstituoituvat määrättyjen mahdollisuuksien – tunnekategorioiden, harmonian ja rytmin luomien muotojen sekä idea-assosiaatioiden – puitteissa. Ei ollut mielekäästä kysyä, miten ihmiset tosiasiasissa kuuntelivat musiikkia, koska paljon tarkempiin ja yleispeävämpiin tuloksiin päästiin tarkastelemalla musiikin kokemisen intersubjektiivista rakennetta. Tietoisuuden synteettiset operaatiot ja niiden intentoitu objekti, tässä tapauksessa musiikki, olivat tiiviisti sidoksissa toisiinsa. Musiikki omasi määrättyt piirteet ja ominaisuudet, joiden ansiosta se tunnistettiin musiikiksi. Riemannin elinaikana musiikin käsite oli sellainen, että tuon tunnistettavuuden ehtojen ja rajojen määrittelemisen katsottiin mielekkääksi.

Riemannin käsitys musiikin kuuntelemisesta sisältää aineksia, joilla on pitkä historia. Näkemys, että sävelten melodinen, harmoninen, rytmisen, agoginen tai muun kaltainen liike havaitaan sielullisesti, eli tunneliikkeinä, periytyy länsimaissa niin kuin muuallakin vuosituhansien takaa. Se on edelleen pätevänä pidetty käsityskanta. Musiikin ajatellaan silloin olevan ihmiseen vaikuttava voima, subjekti (= kokemuksen edellytys). Se on tapahtumisen keskipiste, jota ei tarkkailla etäältä, vaan jonka annetaan puhutella kuulijaa tai jolle antaudutaan. Musiikissa koetut tai musiikin tuottamat tunneliikkeet ovat ihmisten ja sävelten välisiä kohtaamistiloja ja -muotoja. Mutta myös autonomiaestetiikalle ominaiselle etäältä tarkkailulle, sävelten järjestyksen havainnoinnille löytyy pitkäikäisiä historiallisia taustaehtoja. Pythagoralainen kosmologis-rationaalinen musiikkikäsitys luotiin aikoinaan vastapainoksi musiikin salaperäisille ja kouriintuntuville vaikutuksille. Ihmisjärjen oli kyettävä kontrolloimaan musiikin magiaa. Se haluttiin tällä tavoin saada ennakoitaviin ja hallittaviin muotoihin (Schäfer 1982, 36–37). Riemannin esitelmäsarjassa tämä kahtiajako näkyy selvästi. Musiikin elementaaristen vaikutuskeinojen käsittelyn jälkeen hän ryhtyi puhumaan ”muotoa luovista periaatteista” eli harmoniasta ja rytmistä. Niiden varaan rakentui kaikki korkeampi musiikillinen taito ja taide.

Bessler: Riemann-kritiikki ja kuunteluperiaatteiden historiallisuus

Heinrich Bessler (1900–1969), toisen maailmansodan jälkeen Jenassa ja Leipzigissa toiminut saksalainen musiikkiteoreetikko, käsitteli muutamissa kirjoituksissaan musiikin kuuntelemiseen ja musiikin käyttöön liittyviä kysymyksiä. Hänen tarkastelujensa lähtökohtana oli Martin Heideggerilta omaksuttu käsitys, että musiikin olemisen ja ilmenemisen muodot konstituoituvat niissä tavoissa, joilla musiikkia käytetään. Tästä näkökulmasta katsottuna musiikki ei ollut monitasoinen ajatusolio, kuten käsittehistoriassa, eikä fenomenologisen kuvauksen tai analyysin kohteeksi otettu, luonnollisessa asenteessa ilmenevä *intentum* kuten Husserlin fenomenologiassa. Musiikki oli asia, jonka olemisen tapa ihmiselämässä opittiin tuntemaan käyttökonteksteissaan. Mitä musiikki oli, siitä pääsi selville tarkastelemalla musiikkiin liittyviä inhimillisen toiminnan ja vuorovaikutuksen muotoja: juhlia ja juhlimista, maagisia menoja ja kultteja (kristinuskossa jumalanpalvelusta), työntekoa, tanssia ja yleistä seurustelua (Bessler 1978b, 110). Heideggerin fenomenologiassa objektien merkitykset avautuivat sen mukaisesti, millainen käyttösuhde ihmisillä oli niihin, miten niiden kanssa aktiivisesti toimitiin. Bessler lähti liikkeelle niistä arkipäivän tilanteista, joissa musiikin kuuntelu tapahtui. Milloin kyse oli konsertista tai virrenveisuusta, milloin taas tanssista tai musiikilla höystetystä seurapidosta jne. Mitkä historiallisesti ja sosiaalisesti vaihtelevat periaatteelliset edellytykset määrittivät musiikkikokemusten sisältöjä ja rakennetta?

Besseler oli todennut jo 1920-luvulla, että ne asiat ja ilmiöt, joihin viitattiin muodollisilla ja monitulkintaisilla käsitteillä kuten 'rytmi', 'sointi', 'melodia' tai 'musiikki', ymmärrettiin ja koettiin eri aikakausina ainutkertaisilla ja erityisillä tavoilla (Besseler 1978a, 46). Musiikinhistoriassa oli syytä etsiä eroja, ei niinkään universaaleja. Hän kritisoi Riemannia siitä, että tämä perusti käsityksensä musiikin hahmottamisesta konserttikuuntelun malliin, jossa keskittyminen autonomiseen instrumentaalimusiikkiin oli ylin hyvä. Musiikin teosmaisuutta tärkeänä pitäneestä konserttikuuntelusta näytti tutkijapiireissä muodostuneen musiikinkuuntelun prototyyppi (Besseler 1978b, 110–111). Konserteissa käyminen merkitsi yksityiskuuntelua. Kukin kävijä eristäytyi muista omaan kokemusmaailmaansa. Besselerin esittämiin näkökohtiin on syytä vielä lisätä, että moderni teoskäsitys ja konserttikulttuuri toivat mukanaan musiikin "ymmärtämisen" vaatimuksen. Mitä enemmän säveltäjän kokemusten katsottiin erikoislaatuisuudessaan poikkeavan yleisön kokemuksista ja mitä enemmän yleisön jäsenet eriytyivät toisistaan, sitä enemmän musiikin seuraamisen ajateltiin vaativan ponnistelua ja taustatietoja. Idea siitä, että musiikkia tuli ymmärtää, syntyi todennäköisesti 1700- ja 1800-luvun vaihteessa Beethovenin musiikin laajemman reseption yhteydessä (Dahlhaus 1989, 9). Kehityskulkuun liittyi myöhemmin myös se, että saksalainen Hermann Kretzschmar kehitti 1800- ja 1900-luvun vaihteen molemmin puolin niin kutsuttua musiikillista hermeneutiikkaa. Sen oli määrä tarjota apua tavalliselle musiikin harrastajalle konserttimusiikin tulkitsemisessa ja ymmärtämisessä (ks. esim. Braun 1975).

Besseler määritteli Riemannin puolustaman aktiivisen ja synteettisen kuuntelutavan, toisin sanoen muotoja hahmottavan asennoitumisen historiallisen pätevyysalueen. Hän epäili, oliko keskittymistä ja tonaalisen harmonian seuraamista edellyttävä sekä musiikin yhtenäisyyden kokemista tavoitteleva kuuntelutapa sittenkään kovin yleispätevä. Besselerin mukaan keskittynyt kuuntelu vailla muuta samanaikaista tekemistä katsottiin asianmukaisimmaksi lähestymistavaksi musiikkiin vasta 1700-luvun puolivälistä lukien. Mitä enemmän musiikin kanssa tekemisissä oleminen muuttui pelkäksi kuunteluksi, sitä aktiivisempänä toimintana sitä ryhdyttiin pitämään (Besseler 1978b, 136–137). Lisäksi Besseler väitti, että musiikki alkoi kasvaa lyhyistä kokonaisuuksista, pienimmillään 2–4 tahdin mittaisista jaksoista suuremmiksi yhtenäisiksi muotoyksiköiksi 1700-luvun kuluessa. Kehitys kulminoitui wieniläisklassismiin, jonka edustama sonaattimuoto oli Riemannillekin rakas. Wieniläisklassismin musiikillisia rakenneperiaatteita vastasi kuuntelun alueella synteettinen, yksittäisiä motiiveja ja jaksoja suurempaan kokonaisuuteen suhteuttava muodon hahmottaminen. Muodon sijasta Christian Gottfried Körner puhui 1790-luvulla "karakterista" (Besseler 1978b, 137–140, 150). Musiikki ilmeni havaitsijalle soivana arkkitehtuurina, jossa yksityiskohdat ja yksittäiset rakenne-elementit palvelivat selkeää ja varman tuntuiseksi hahmotettavaa kokonaisuutta (ks. myös Stockfelt 1988, 52). Riemannin näkemys musiikin kuuntelemisesta kumpusi tällaisista esteettisistä lähtökohdista. Jos ja kun musiikkia kuunneltiin Rie-

mannin tarkoittamalla tavalla, silloin musiikin varsinainen käyttök konteksti oli arkielämästä irrotettu konserttisali. Tuolloin musiikista tuli objekti, jonka ominaisuudet ja merkitykset ilmenivät parhaiten, kun havaitsija keskittyi kuulemaansa ja pyrki rekonstruoimaan mielessään sen, mikä oli aiemmin askarruttanut myös säveltäjää.

On syytä panna merkille, ettei Bessler puuttunut ollenkaan Riemannin 1880-luvulla esittämään näkemykseen musiikin elementaarisista vaikutusvoimista ja niiden sielullisista korrelaateista. Hän ei viitannut asiaan edes silloin, kun puheeksi tuli musiikillisen teeman tehtävä affekti-ilmaisuna eikä silloin, kun hän käsitteli musiikin kuuntelua siitä näkökulmasta, että sävelten liike kuvasti persoonallisen minuuden liikkeitä (Bessler 1978b, 143–144, 147, 149). Fenomenologisesti suuntautunut Bessler näyttää vältäneen puhumasta musiikin vaikutuksista joitakin mainintoja lukuunottamatta. Todennäköisesti hän piti vaikutusten tarkastelua liian luonnontieteellisenä tapana lähestyä musiikkia. Asenne on sikäli perusteltu, että musiikin vaikutusten tutkimisella on taipumus kääntyä akustisten tosiasioiden ja fysiologisten olotilojen välisen syy-seuraussuhteen analyysiksi.

Musiikki, tunneliikkeet ja ruumiillisuus

Kokemus musiikin aiheuttamista ruumiillisista liikkeistä ja olotilan muutoksista on niin vahva, ettei esoteerisinkaan musiikkifilosofia tai -ideologia voi olla sitä tunnustamatta. Autonomiaestetiikassa näkyväksi noussut purismi, joka korosti muotojen ja rakenteiden asemaa musiikin välittömien vaikutusten ja aistimellisuuden kustannuksella, on yksi todiste tästä seikasta. Mitä pelottavampi asia ruumiillisuus oli 1800-luvun sivistysporvaristolle, sitä voimakkaammin sitä pyrittiin peittämään. Viime vuosisadan musiikkiesteettiselle keskustelulle ominainen kahtiajako hengen ja aistimellisuuden kategorioiden välillä määritteli musiikin konstruktivisuuden ja teosmaisuu den taiteeksi. Taideluonteen ehtona oli musiikin elementaaris-fyysisten vaikutusten tarkka kontrolli ja väheksyntä. Kahtiajako merkitsi kuitenkin musiikin affektiivisen voiman ja hurman tunnustamista, sillä musiikista tuli taidetta nimenomaan aistimellisuudesta puhdistuessaan (Sponheuer 1987, 129, 175). Jopa Riemannin oli pakko todeta, että tunne omasta ruumiillisuudesta nousi musiikin kuuntelussa etualalle. 1600-luvulla eläneen Kircherin metafysiset visiot kasvoivat puolestaan suoraan affektien keskinäisistä jännitteistä, jotka hän eli ruumiillisina olotiloina.

Musiikin ekstaattinen voima on ollut poliittinen ongelma vuosisatoja ja -tuhsia. Musiikin kuunteleminen ennakoitavissa ja kontrolloitavissa muodoissa – esimerkiksi konserteissa – pyrkii pitämään musiikkiin osallistujien tunneliikkeet poliittisesti hyväksyttävissä rajoissa. Musiikin avulla ihmistä on ope-

tettu, paitsi tunnistamaan affektinsa ja mielenliikutuksensa, myös hallitsemaan niitä. Kircherin kuvaamat affektit eivät olleet vaarallisia, koska niiden kokemuksen reitti johti Jumalan kunnian ylistykseen. Vielä vaarattomampia olivat Riemannin tarkastelemat tunneliikkeet, sillä niiden oletettuna lähtökohtana olivat säveltäjän esteettisesti jalostetut tunteet.

Musiikin kuuntelemisen ja havaitsemisen historia olisi erinomainen alue osoittaa, miten ihmisen ruumiillisuus, hänen havaintotapojensa, kokemuksien ja toimintamuotojensa kokonaisuus, tuotetaan historiallisesti ja sosiaalisesti. Inhimillisen aistimaailman rakenne muuttuu ajan kuluessa ja kulttuuripiiristä toiseen siirryttäessä. Aistit eivät valehtele, vaan ne osoittavat yksilöille ilmiömaailman muutoksia, uusien ilmiöiden syntyä ja toisten tuhoutumista (ks. esim. Nietzsche 1930, 95). Ihminen ei rakenna järjellään itselleen käsitystä todellisuudesta, vaan aistit avaavat sen hänelle. Musiikin havaitseminen ja kokeminen, tapahtuu se miten tahansa, on kokijalle välittömästi totta. Puhet ”väärin kuuntelusta” ovat merkki esteettisen dogmatiikan altaudesta. Myös vaatimusta musiikin ”ymmärtämisestä” on nurinkurista omaksua kuuntelemisen historian lähtökohdaksi, koska se perustuu hyvin rajoittuneeseen käsitykseen musiikin kokemisesta. Ihmiset ovat käyttäneet musiikkia monella tavalla elämässään eikä näitä käyttötapoja ole mielekästä asettaa arvojärjestykseen.

Musiikin havaitsemisen ja kuuntelemisen historia voitaisiin aloittaa kysymyksestä ”miten musiikki liikuttaa?”. Aika näyttää, kuinka pitkään autonomia-esteettinen kanta musiikin rakenteellisesta omaehtoisuudesta ja erityislaatuisuudesta kykenee tarjoamaan vastusta näkemykselle musiikista affektien ja tunneliikkeiden alueena. Romantiikan myötä tunneliikkeet ja liikutukset siirtyivät irrationaalisen piiriin, epäselvien ja arvaamattomien asioiden joukkoon. Tunteet jaettiin oikeastaan kahteen luokkaan. Yhtäällä avautui taiteen äärellä saavutettava ylevän kokemus, toisaalla arkipäivän latteat mielenliikutukset. Edellisestä ei voinut puhua, koska se oli ”sanoin kuvaamatonta”. Jälkimmäisiä taas ei hyväksytty esteettisen debatin kohteiksi, sillä ne eivät kuuluneet taiteen alueelle. Musiikin aiheuttamien tunneliikkeiden tunnistamiselle ja selvittelylle ei juurikaan jäänyt sanallisia apuvälineitä.

Aiemmin oli ollut toisin. 1700-luvulla eläneelle Johann Matthesonille musiikki merkitsi sielun liikuttamista sävelten taitavalla ja ehtymättömällä ”yhdistelyllä, vaihtelulla, käytöllä, sekoittelulla, sisääntuomisella ja poisviennillä, korostamisella, syvyydellä, kululla ja hyppyjen sommittelulla”. Lisäksi sieluun kyettiin hänen mukaansa vaikuttamaan sävelten ”pidättämisellä, kiihdyttämisellä, käänöksillä, vahvuuksilla ja heikkouksilla, kiivaudella, sääntöjen mukaisilla ja sääntöjä rikkovilla liikkeillä, tynnyttämisellä, pidennyksillä sekä rauhallisella ilmeellä” (Mattheson 1954, 17). Matthesonille tunneliikkeet eivät olleet epämääräisiä tapahtumia mielen sopukoissa, vaan tarkasti eriteltävissä olleita yksiköitä. Musiikin analysoiminen oli tunneliikkeiden analyysia kuten Athanasius Kircherin esityksissä. Musiikillisten tapahtumien ja ihmisen kokemusmaailman väliltä löytyi luja ja konkreettinen sidos.

Barokin ajan affektioppi tarjoaa musiikin havaitsemisen ja kuuntelemisen historialle kehittämisen arvoisen lähtökohdan. Kun romantiikan taidefilosofiassa tai nykymusiikin ideologiassa on taipumus käsitellä ”musiikkia sinänsä”, 1600- ja 1700-luvun musiikinteoria korostaa kokemista ja vaikutusta. Barokin ajalla ei kursailtu puhua ruumiista. Esiintyyhän lukuisissa tuon aikakauden maalauksissakin lihaa sen kaikissa muodoissa: ihmisen ravintona ja elämän antajana, seksuaalisen halun lähteenä ja kohteena, ajallisuuden vertauskuvana ja lopulta hajoavana ja mätänevänä ruumiina. Kuvista havaitsee, että ihmisen kohtalo on sidottu hänen ruumiillisuuteensa.

Lähteet

- Bessler, Heinrich 1978a. Grundfragen des musikalischen Hörens. Teoksessa *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*. Hrsg. von Peter Gülke. Leipzig: Philipp Reclam jun. S. 29–53.
- 1978b. Das musikalische Hören der Neuzeit. Teoksessa *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*. Hrsg. von Peter Gülke. Leipzig: Philipp Reclam jun. S. 104–173.
- Braun, Werner 1975. Kretzschmars Hermeneutik. Teoksessa *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*. Hrsg. von Carl Dahlhaus. Regensburg: Gustav Bosse Verlag. S. 33–39.
- Dahlhaus, Carl 1989. *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. 2. Auflage. Laaber: Laaber-Verlag.
- Dammann, Rolf 1984. *Der Musikbegriff im deutschen Barock*. 2. unveränderte Auflage. Laaber: Laaber-Verlag.
- Eggebrecht, Hans Heinrich 1955. Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 29: 323–349.
- 1961. Musik als Tonsprache. *Archiv für Musikwissenschaft* 18: 73–100.
- Huttunen, Matti 1995. Dahlhaus, Husserl ja teosidentiteetin ongelma. Pohdintoja reseptionhistorian perusteista. *Musiikki* 3: 197–217.
- Kircher, Athanasius 1660. *Iter exstaticum coeleste*. Hac secundâ editione Praelusionibus & Scholiis illustratum. Ipso Auctore Annuente, a P. Gaspare Schotto. Herbipoli: Sumptibus Joh. Andr. & Wolffg. Jun. Endterorum haeredibus.
- Leinkauf, Thomas 1993. *Mundus combinatus*. Studien zur Struktur der barocken Universalwissenschaft am Beispiel Athanasius Kirchers SJ (1602–1680). Berlin: Akademie Verlag.
- Lübcke, Poul 1991. Fenomenologin och hermeneutiken i Tyskland. Teoksessa *Vår tids filosofi*. Del 1: Engagemang och förståelse – tysk och fransk filo-

- sofi. Redaktör Poul Lübcke. Översättning och redigering Jan Bengtsson. Stockholm: Bokförlaget Forum. S. 30–176.
- Mattheson, Johann 1954. *Der vollkommene Capellmeister*. Faksimile-Nachdruck. Hrsg. von Margarete Reimann. Kassel und Basel: Bärenreiter-Verlag. [1739.]
- Nietzsche, Friedrich 1930. *Götzendämmerung*. Mit einem Nachwort von Alfred Baeumler. Leipzig: Alfred Kröner Verlag.
- Riemann, Hugo 1888. *Wie hören wir Musik?* Drei Vorträge. Leipzig: Max Hesse's Verlag.
- Scharlau, Ulf 1969. *Athanasius Kircher (1601–1680) als Musikschriststeller*. Ein Beitrag zur Musikanschauung des Barock. Marburg.
- 1988. Athanasius Kircher und die Musik um 1650. Versuch einer Annäherung an Kirchers Musikbegriff. Teoksessa *Athanasius Kircher und seine Beziehungen zum gelehrten Europa seiner Zeit*. Hrsg. von John Fletcher. Wiesbaden: Otto Harrassowitz. S. 53–67.
- Schopenhauer, Arthur 1919. *Die Welt als Wille und Vorstellung*. 1. Band. Leipzig: Hesse & Becker Verlag.
- Schäfer, Rudolf 1982. *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*. 3. Auflage mit einem Vorwort von Werner Korte. Tutzing: Hans Schneider.
- Sponheuer, Bernd 1987. *Musik als Kunst und Nicht-Kunst*. Untersuchungen zur Dichotomie von 'hoher' und 'niederer' Musik im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick. Hrsg. von Friedhelm Krummacher und Wolfram Steinbeck. Kassel: Bärenreiter-Verlag.
- Stockfelt, Ola 1988. *Musik som lyssnandets konst*. En analys av W. A. Mozarts symfoni No. 40, g moll K. 550. Göteborg: Skrifter från Musikvetenskapliga institutionen, 18.
- Sulzer, Johann Georg 1793. *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln. Neue vermehrte zweyte Auflage. 3. Theil. Leipzig: Weidmannschen Buchhandlung.

Helena Tyrväinen

Kansallisten piirteiden ja Ranskan musiikin vaikutteiden kohtaamisia Toivo Kuulalla, Leevi Madetojalla ja Uuno Klamilta

Suomen musiikin historian merkittävimpiin säveltäjiin lukeutuvat Toivo Kuula, Leevi Madetoja ja Uuno Klami opiskelivat Pariisissa vuodesta 1909 vuoteen 1925 ulottuvan ajanjakson kuluessa.¹ Ranskalaisesta vaikutuksesta heidän sävellystuotannossaan on puhuttu paljon mutta usein eriytymättömästi. Vuosisadan vaihteen ranskalaisen musiikin puutteellinen tuntemus maassamme on kaiki johtanut siihen, että mahdollisina ranskalaisina vaikutteiden antajina on nähty lähinnä vain nykypäivän näkökulmasta merkittävimpinä pidetyt ranskalais säveltäjät. Siten esim. Madetojan tuotantoa tarkasteltaessa Debussyn vaikutus on usein nähty suhteettoman suurena.² Tällainen käsitysten eriytymättömyys harmitti jo syksyllä 1924 Uuno Klamia, joka kirjoitti närkästyneenä Pariisista ystävänsä Alvar Andströmille:

Se on niin samantekevää mitä siellä [Suomessa] juttelevat jotkut Saksassa opiskelleet säveltäjät. Ja puheessa jostain salaperäisestä ”uusranskalaisesta” osoittaa melkoista typeryyttä ja asian tietämättömyyttä. Aivan sama asia jos joku olisi saanut vaikutteita esim. Beethoven’ista ja sanottaisiin, että hän on saanut saksalaista vaikutusta.³

Seuraavassa tarkastellaan eräitä yksittäisiä Kuulan, Madetojan ja Klamin teoksia, jotka kirjoitettiin pian sen jälkeen kun säveltäjien ensi kontakti Ranskaan oli syntynyt. Tarkoituksena on kiinnittää huomiota kolmen säveltäjän Ranskan musiikista⁴ omaksumiin erilaisiin piirteisiin ja samalla pohtia kysymystä suomalaisten piirteiden ja Ranskan musiikin vaikutuksen kohtaamista-voista näissä sävellyksissä.

Mutta eikö haluttaessa tietoa Ranskan musiikin vaikutuksesta suomalaisten säveltäjien tuotannossa pitäisi etsiä sävellyksiä, joista kansallinen vaikutus puuttuu? Kuula, Madetoja ja Klami eivät Ranskassa unohtaneet suomalaisuuttaan. Niin eri tyyppisistä taiteilijoista kuin onkin kysymys, kaikki kolme hyödynsivät musiikissaan suomalaista kansanmusiikkia ja kansallisia suomalaisia

aiheita Pariisissa jo oleskeltuaan ja opiskeltuaan. Pitäisikö tämä osa heidän musiikillisesta ajattelustaan ymmärtää ranskalaisuuden vastapooliksi?

Vuosisatamme alun Ranskassa tapahtuneet sävelkielen ja tonaalisen järjestelmän mullistukset ovat tärkeä syy siihen, että Pariisi nähdään Wienin ohella yleisesti uuden musiikin toisena pääkaupunkina. Turhan usein unohdetaan, että Ranskan säveltäjiä askarruttivat muutkin kuin tonaaliseen järjestelmään liittyvät kysymykset, puhumattakaan siitä, etteivät kaikki suinkaan osallistuneet musiikin perinteisten lakien kumoamiseen. Tässä artikkelissa halutaan muistuttaa siitä, että Ranskassa asuessaan Kuula, Madetoja ja Klami elivät musiikillisessa ympäristössä, jossa kansallisella ajattelulla ja kiinnostuksella etnisyyteen oli oma vahva asemansa.

Tutkielma liittyy perimmäiseltä kysymyksenasettelultaan tradition tutkimuksen piiriin. Partituurien tarkastelun, elämäkerrallisten tietojen ja (lähinnä ranskalaisen) perinteen kartoituksen avulla pyritään osoittamaan käsiteltävien teosten paikka suhteessa suomalaisen ja ranskalaisen musiikin traditioihin. Ranskalaisen perinteen osalta on tarkasteltavana varsinkin sen eräs huonosti tunnettu juonne, joka ei tietenkään kata maan musiikkikulttuuria kokonaisuudessaan, nimittäin kysymys ranskalaisten kiinnostuksesta kansanmusiikkiin ja kansallisiin pyrkimyksiin. Tutkielman tekijä haluaa osoittaa, että Ranskan musiikin perinteessä oli tekijöitä, jotka sallivat suomalaisen säveltäjän käsitellä musiikillisesti suomalaisuuttaan joutumatta ristiriitaan enempiä Ranskan perinteen esteettisten kuin teknistenkään tekijöiden kanssa. Sen vuoksi tutkielmaan sisältyy laajahko katsaus kansallisten ihanteiden ja kansanmusiikin asemaan Ranskan musiikissa.

Syiden ja seurausten kiistaton osoittaminen musiikkitieteen keinoin tahtoo olla hankalaa. Se ei olekaan tämän tutkielman tavoite. Teostasolla säveltäjän työssä tapahtuu luonnollisesti usein uusien ja vanhojen vaikutteiden jonkinasteista yhteen sulautumista. Kun tässä tutkielmassa on valittu tarkasteltaviksi teoksia, jotka syntyivät melko pian Kuulan, Madetojan ja Klamin ensimmäisten Pariisin-oleskelujen jälkeen, oletetaan, että vanhojen ja uusien vaikutteiden yhteen sulautuminen ei ole vielä edennyt kovin pitkälle. Tässä saatuja tuloksia ei pidä yleistää koskemaan Kuulan, Madetojan ja Klamin koko tuotantoja. Ranskan musiikin vaikutuksen seuraaminen heidän myöhemmässä tuotannossaan on haastava tutkimuskohde, johon tässä ei ole mahdollista puuttua. Kirjoittaja toivoo kuitenkin, että tämän artikkelin näkökohdat voisivat toimia lähtökohtina myös samojen säveltäjien eräiden muiden sävellysten tarkastelulle.

Tässä tutkielmassa ei sovelleta mitään musiikillisen vaikutuksen teoriaa. Rinnastamalla sävellyksellisiä keinovaroja ja aihepiirejä, tarkastelemalla kolmen suomalaissäveltäjän mahdollisia kosketuskohtia Ranskan musiikkielämään sekä vertailemalla Suomen ja Ranskan musiikkiperinteitä saadaan tulokseksi eräitä vastaavuuksia, joitakin olettamuksia sekä luonteeltaan teoreettista tietoa maiden musiikkiperinteiden eroista ja samankaltaisuuksista.

Kuulan, Madetojan ja Klamin Pariisin-opinnot

Toivo Kuula opiskeli Pariisissa vuosina 1909–1910 ja työskenteli siellä myöhemmin alkuvuodesta 1913. Madetoja saapui Pariisiin syksyllä 1910 ja viipyi tällä ensimmäisellä kerralla seuraavaan kevääseen saakka. Myöhemmin hän palasi tähän itselleen rakkaaseen kaupunkiin keväällä 1912, syksyllä 1920, alkukesästä 1924 sekä viimeisen kerran noin puoleksi vuodeksi keväällä 1925.⁵ Jos Kuulan ja Madetojan ensi kosketus Ranskaan tapahtui Suomen ollessa valtiollisen itsenäisyytensä puolesta kamppaileva Venäjän autonominen suuriruhtinaskunta, Uno Klami saapui Pariisiin itsenäisyytensä ensimmäistä vuosikymmentä eläneen valtion nuorena säveltäjätoivona loppukeväältä 1924.⁶ Valtiomuodon vaihtuminen ja sitä seurannut kansalaissota on hyvä pitää mielessä: ne vaikuttivat suuresti Suomen kulttuuriseen tilanteeseen.

Kuulan ja Madetojan yhteinen entinen sävellyksenopettaja Armas Järnefelt oli itse opiskellut 1893–1894 Pariisissa Konservatorion ylimääräisenä sävellysoppilaana Jules Massenet'n johdolla. Kuulan ja Madetojan ensimmäisiin tekoihin heidän ensi kerran Pariisiin saavuttuaan kuului yhteyden ottaminen Schola Cantorumin johtajaan ja sävellyksen pääopettajaan Vincent d'Indyyn (1851–1931), johon Järnefelt on muuten kertonut myös tutustuneensa Pariisinaikanaan.⁷ Kuulalla oli mahdollisesti⁸ ja Madetojalla todennäköisesti mukanaan myöhemmän suomalaisen sävellyksenopettajansa Jean Sibeliuksen suositus.⁹ Sibelius oli itse oleskellut Pariisissa maailmannäyttelymatkalla 1900 sekä 1905 ja 1909 ja palasi sinne myöhemmin 1911 ja 1927. Lontoossa alkuvuodesta 1909 hän oli tavannut henkilökohtaisesti d'Indyn – kuten myös Debussyn. D'Indyn musiikin kuuleminen Lontoossa ei liene tehnyt Sibeliukseen suurempaa vaikutusta.¹⁰ Hän itse kehittäi näihin aikoihin sellaisia moderneja sävellyksiään kuin jousikvartettoa *Voces intimae* ja neljättä sinfoniaa.

Kuula esittäytyi näinollen d'Indylle ennen kuin Sibeliuksen ja d'Indyn välinen tuttavuus oli syntynyt. Kun d'Indy ei Scholan tehtävien vuoksi sanonut voitavansa ottaa yksityisoppilaita, hän lähetti Kuulan oman entisen oppilaansa Marcel Labeyn (1875–1968) ohjattavaksi. Syystä tai toisesta Kuula nimenomaan ei halunnut kirjoittautua oppilaitokseen, niin innokas kuin muuten olikin löytämään itselleen sävellyksen ja soitinnuksen ohjaajan.¹¹ Labey oli saanut 1907 päätökseen Scholassa d'Indyn johdolla harjoittamansa sävellyksen opinnot. Ainakin Toivo Kuula oli 1910 siinä käsityksessä, ettei Labeylla ollut hänen lisäkseen muita sävellysoppilaita.¹²

Marcel Labeyta voidaan pitää ranskalaisessa musiikkielämässä jokseenkin huomattuna hahmona, jos kohta hänen sävellystuotantoonsa viitataan ranskalaisen musiikin esittelyissä yleensä lyhyesti jos ollenkaan. Labey toimi 1902–1914 (sekä uudelleen 1920 alkaen) Kansallisen musiikkiseuran sihteerinä ollen samalla vastuussa seuran konserttien organisoinnista. Vuonna 1903 hänestä tuli Schola Cantorumin orkesteriluokan assistentti, ja hän esiintyi elämän-

sä aikana laajalti orkesterinjohtajana. Scholan pianonsoiton opettajana hän toimi 1907–1914. Hänen sävellystuotannossaan kiinnittää huomiota ranskalaiselle säveltäjälle epätavallisen suuri neljän sinfonian sarja.¹³

Madetoja olisi Pariisissa mieluiten työskennellyt yksinään ja pahoitteli, ettei kotimaan stipendejä olisi mahdollista saada käyttöön ilman ”jonkinlaisia todistuksia” [opintosuhteesta].¹⁴ Vuoden 1910 lopulla Madetoja saattoi kuitenkin ilmoittaa äidilleen, että d’Indy oli hyväksynyt hänet – toisin kuin Kuulan – yksityisoppilaakseen.¹⁵ Tiedossa ei ole, olisiko apuna ollut tuttavuus Sibeliuksen kanssa tai yksinkertaisesti Madetojan tuomat työnäytteet. D’Indyn sairastuminen teki kuitenkin tyhjäksi syntyneet opintosuunnitelmat, ja Madetoja työskenteli Pariisissa omin päin – kuten oli alunperin toivonutkin.

Myöskään Uno Klami ei kirjoittautunut Pariisissa minkään oppilaitoksen oppilaaksi. Myöhemmin hän huomautti olleensa Pariisin Konservatorion oppilaaksi liian vanha ja opiskelleensa siten yksityisoppilaana.¹⁶ Hän ei näytä pitäneen edes mainitsemisen arvoisena Schola Cantoriumia, joka oppilaitos oli näihin aikoihin aiempaa vähemmän keskeinen ja jonka johtaja d’Indy nyt esiintyi julkisuudessa kiivaana modernististen pyrkimysten arvostelijana.¹⁷

Tieto, jonka mukaan Klami olisi Pariisissa ollut Maurice Ravelin oppilas, on laajalle levinnyt.¹⁸ Toisaalta on myös tavallista, etteivät Klamia koskevat kirjoitukset mainitse tällaista tietoa; siispä suomalaisella musiikkiyhteisöllä on ollut aihetta epäillä sen todenperäisyyttä. Klamin omasta kynästä lähteneitä tekstejä, joissa aihetta olisi käsitelty, ei tunneta. Mutta kun säveltäjä ei itse aihetta esim. haastatteluissa kommentoidessaan käyttänyt tilaisuutta tiedon korjaamiseen, voidaan katsoa, että Klami on henkilökohtaisesti opintosuhdetta koskevan tiedon takana. Siten Seppo Nummi siteerasi Klamia haastattelussa 1959: ”Ravelko opettajana? Pikemmin hiljainen ja täsmällinen. Todellinen herrasmies. Hänen kissojaan en nähnyt, mutta puhuimme niistä kyllä. Samoin pikkulinnuista, joista hän tuntui erikoisesti pitävän. Jos en häneltä muuta saanut, ainakin kiinnostuksen samoja eläimiä kohtaan.”¹⁹

Brita Heleniuksen radiohaastattelussa 1960 Klami puhui opinnoistaan Pariisissa.

BH: Oliko teillä tilaisuus tavata sen ajan johtavia ranskalaisia säveltäjiä?

UK: Oli kyllä. Oli kyllä. Minä... Ravelin kanssa minä olin monta kertaa syö-mässä [?]²⁰. Ja sitten Florent Schmitt – hän oli silloin Lyonin konservatorion johtaja, mutta hän antoi minulle opetusta myöskin siis siitä huolimatta.

BH: No minkälaisen vaikutuksen Ravel teki?

UK: No herrasmies.

BH: Soititteko te yhdessä, tai oliko se vain...

UK: Ei. Se on yleensä kun, tuota, se on se opiskelu nyt semmoista... kun katsotaan nuotteja, niin yleensä tahtovat kaikki sanoa, että teillä ei ole paljon mitään oppimista enää, että *travailler, travailler* vaan.²¹

Klamin tunnetuissa kirjeissä Pariisista 1924–1925²² hän ei lainkaan mainitse Ravelia yksityishenkilönä. Toisaalta pianotaiteilija, professori Martti Paavolalle (1898–1990), joka oli Klamin ystävä 1920-luvulta alkaen, säveltäjä jo heidän tuttavuutensa alkuvaiheessa ilmoitti olleensa Pariisissa Ravelin oppilaana. Paavolan mielestä Klamin kertomus kuulosti epäilyttävältä.²³ Ensimmäisissä Klamista julkaistuissa kirjoituksissa ei ole mainintaa opintosuhteesta Ravelin kanssa. Tämän tutkielman tekijä on löytänyt ensimmäisen kirjallisen maininnan Klamin Ravelin johdolla harjoittamista opinnoista vuodelta 1939; kysymyksessä on harrastelijamaisesti kirjoitettu haastattelu, jonka monet yksityiskohdat kehottavat lukijaa kriittisyyteen.²⁴ Olavi Kauko, Klamin kollega Helsingin Sanomien musiikkiarvostelijana, on kuitenkin muistellut täsmällisyyttä, joka leimasi Klamin kuvausta Ravelin opetustavasta.²⁵

Manuel Rosenthal, tuleva säveltäjä-kapellimestari, tuli Pariisiin konservatoriossa suorittamiensa opintojen jälkeen 1926 Maurice Ravelin yksityisoppilaaksi sekä myöhemmin läheiseksi yhteistyökumppaniksi ja ystäväksi. Rosenthal ei kuitenkaan ole koskaan kuullut Ravelin opettaneen Klamia eikä muutenkaan tiedä mitään Klamin Pariisin-oleskeluun liittyvää.²⁶

Ravelin sävellysoppilas, musiikkikirjailija ja Pariisin konservatorion estetiikan professori Roland-Manuel on pitänyt opettajansa muina varsinaisina oppilaina (ransk. disciples) vain Maurice Delagea, itseään ja Manuel Rosenthalia, vaikka nimeää myös eräitä muita Ravelilta ohjausta saaneita säveltäjiä.²⁷ Niinikään Manuel Rosenthal mainitsee muistelmakirjassaan Ravelista tämän oppilaina itsensä lisäksi nimeltä Roland-Manuelin ja Delagen, mutta myös Ralph Vaughan Williamsin.²⁸ Ravel kuitenkin hänen mukaansa otti varsinaisten oppilaiden lisäksi aina mielellään vastaan nuoria säveltäjiä ja tutustui heidän partituureihinsa niitä lukien tai kuunnellen.²⁹ Tämän tyyppisistä tapaamisista Ravelin kanssa on kertonut brittisäveltäjä Lennox Berkeley.³⁰ Vastaaviin olosuhteisiin voidaan Uno Klaminikin hyvin yrittää kuvitella.

Tuntuisi luonnolliselta, että Klami olisi halunnut pitää erityisen hyvää huolta esimerkiksi Ravelin lähettämistä kirjeistä, jos sellaisia olisi ollut. Klamin niukassa jäämistössä ei ole dokumentteja, jotka viittaisivat tuttavuuteen Ravelin kanssa.³¹ Myöskään Ravelin kirjeenvaihdossa ole säilynyt kirjettä Klamilta tai muutakaan mainintaa hänestä, seikka, jonka Ravelin elämäkerran kirjoittanut ja kirjevalikoiman toimittanut yhdysvaltalainen musiikkiteiteilijä Arbie Orenstein on ilmoittanut.³² Ravel hankki puhelimen Pariisin ulkopuolella, Montfort-l'Amauryn kaupungissa sijainneeseen kotiinsa vasta 1926.³³

Kun Klamin hyvin tuntenut Sulho Ranta julkaisi 1932 Suomen Musiikkilehdessä suuren esseen Klamista, hän mainitsi säveltäjän Pariisin-aikaisena opettajana vain Florent Schmittin.³⁴ Sama koskee Klamille niinikään läheisen Toivo Haapasen artikkelia vuodelta 1933. Haapanen kirjoittaa: ”Eräs nykyajan tosin jo hieman vanhempia suuria hengenheimolaisia, jonka musiikki on ilmeisesti antanut Klamille paljon vaikutteita, on Maurice Ravel.” Kirjoittaja toteaa sitten suomalaisen säveltäjän saaneen Pariisissa ohjausta Florent Schmittiltä.³⁵

Schmittin Klami myös mainitsee nimeltä Pariisin-kirjeessä Alvar Andströmille.³⁶

Florent Schmitt (1870–1958) luokitellaan kuuluvaksi Ranskan musiikin ”riippumattomiin” säveltäjiin. Hänen taiteilijapersoonallisuudessaan on kiinnitetty huomiota erityisesti sen romanttisuuteen ja ranskalaisessa musiikissa epätavalliseen voimaperäisyyteen. Schmitt syntyi Lothringenissa, alueella, joka oli aiemmin kuulunut Saksalle. Hänen koulutuksensa oli kuitenkin ranskalainen: hän opiskeli sävellystä Pariisin konservatoriossa Massenet’n ja Faurén johdolla. Schmitt voitti viidennellä yrittämällä 1900 Rooman-palkinnon Ravelin epäonnistuessa ensimmäisen kerran. Hän oli jäsen ns. apaššien ryhmässä, johon hänen lisäksi kuuluivat mm. Ravel, de Falla ja Stravinsky.³⁷ Vuonna 1936 hän ohitti Stravinskyn valittaessa Paul Dukas’n seuraajaa Institut de Franceen.³⁸ Schmitt kirjoitti varsin nuorena tunnetuimmat sävellyksensä, pianokvinteton (1902–1908), *Psaupe XLVII:n* (1904) ja ”mimodraaman” *La tragédie de Salomé* (1907), jonka *Kauhun tanssin* on katsottu ennakoivan *Kevään pyhitystä*³⁹. Schmittin sävellykset edustavat hyvin erilaisia tyylejä; hän on myös yksi niistä säveltäjistä, jotka on mainittu puhuttaessa ns. debussysmistä.⁴⁰ Schmittin musiikin yksi keskeinen ulottuvuus on eksotismi.

Klamin tullessa Pariisiin Schmitt oli kuuluisa säveltäjä. Schmitt oli keväällä 1924 jättänyt vuodesta 1921 hallussaan pitämänsä viran Lyonin konservatorion johtajana; koko tämän ajanjakson hänen vakituinen asuinpaikkansa oli ollut Pariisi. Ensimmäisenä Lyonin-vuonna hänellä oli ollut siellä sävellysluokka. Nuorena kuollut säveltäjä Pierre-Octave Ferroud (1900–1936), 1927 ilmestyneen kirjan *Autour de Florent Schmitt* tekijä,⁴¹ on Schmittin tunnetuin oppilas.⁴² Schmittin elämäkerran kirjoittajan Yves Hucher’n mukaan Schmitt lakasi opettamasta sävellystä, koska ”häntä ei ollut luotu opettajaksi”,⁴³ viitaten ilmeisesti Schmittin tunnetusti vaikeaan luonteeseen.⁴⁴ Hucher enempää kuin Schmitt-tutkija Catherine Lorentkaan⁴⁵ ei tiennyt, että Schmitt olisi enää kaudella 1924–1925 antanut sävellyksen opetusta. Kumpikaan ei ollut tutkimuksissaan törmännyt Klamin nimeen. Säveltäjän pojanpoika, Schmittin jäämistöä hoitava Paul Schmitt ei hänkään tiennyt Klamista mitään.⁴⁶

Pariisin Bibliothèque nationaleissa säilytettävässä Schmittin kirjoittamien kirjeiden kokoelmassa ei ole merkkiä Klamista. Klamin säilyneiden papereiden joukossa ei liioin ole todistuskappaletta Klamin ja Schmittin suhteesta. Tästä opintosuhteesta, enempää kuin Klamin opintosuhteesta Ravelinkaan kanssa, ei siten ole muuta todistusaineistoa kuin Klamin omat lausunnot. Klamilta ei näytä olleen ainakaan mitään intensiivistä opintosuhdetta kenenkään ranskalaisen opettajan kanssa.

Klamin Pariisin-opintoja verhoaa vielä muuan arvoituksellinen seikka. Säveltäjä kirjoitti Pariisista Alvar Andströmille kuuntelevansa Sorbonnessa Romain Rollandin luentoja.⁴⁷ Rolland oli kyllä ollut Sorbonnen yliopiston musiikin historian professori vuosina 1903–1912, mutta muutti 1913 Sveitsiin, josta

palasi kotimaahansa vasta 1938. Tarkempi tutkimus voisi tietenkin paljastaa Rollandin mahdollisen vierailuluennon entisessä yliopistossaan.

Ulkomaalaiset nuoret säveltäjät, jotka työskentelivät Pariisissa lyhyehköjä ajanjaksoja mahdollisesti jopa ilman opettajaa, eivät tietenkään kasvaneet kiinni ranskalaisen musiikin perinteisiin ja koulukuntiin samassa mielessä kuin syntyperäiset ranskalaiset. Käsitys ranskalaisen perinteen ajallisista kerrostuksista – siitä, mikä oli perinteikästä tai vanhentunutta, mikä uutta tai muodikasta – oli heillä luonnollisesti heikommin kehittynyt kuin paikallisella musiikkiväellä. Kyky vaistota, sulkiko jokin tietty tyylillinen ratkaisu ulottumattomiin jonkin toisen, oli heillä todennäköisesti hatarampi.

On oma kiinnostava kysymyksensä, kuinka paljon kontakteja Kuulalla, Madetojalla ja Klamilla oli Pariisissa ranskalaisten kanssa. Kuula vietti Pariisissa 1909–1910 paljon aikaa Alma Silventoisien kanssa. Ilmeisesti hän saavutti jonkinlaisen valmiuden ranskan kielessä, jota ”opetteli ahkerasti” tulevan laulaja-tarpuolionsa kanssa. Kuula säesti myös viimeksi mainitun lauluohjelmistoa luoden ilmeisesti jonkinlaisen kontaktin hänen ranskalaiseen opettajaansa.⁴⁸ Oman opettajansa Marcel Labeyn kanssa Kuula keskusteli myös estetiikan kysymyksistä.⁴⁹ Mutta ei tiedetä, että Kuulalla olisi ollut ranskalaisia ystäviä; suomalaisista hän seurusteli Académie Julianissa opiskelleen taidemaalari Mikko Oinosen ja kuvanveistäjä Viktor Janssonin kanssa.⁵⁰

Alkuvuodesta 1913 Kuula kertoi kirjeissään Alma Silventoiselle, ettei taivannut muita suomalaisia tai juuri muitakaan ihmisiä. ”Se on työlle vaan eduksi”, hän kommentoi. Kun Lilly Kajanus pyysi Suomesta käsin kirjeitse Kuulaa ottamaan selvää uusista kromaattisista pedaaliharpuista, Kuula pohti: ”– – En tiedä millä tavalla voisin hänen pyyntönsä täyttää, kun en harpunoittajia tunne, enkä juuri säveltäjiäkään.”⁵¹

Madetoja oli 1910 Pariisiin tullessaan lukenut lyseossa ranskaa vain vuoden ajan. Hän harjoitteli keskustelemalla ”erään juutalais-saksalais-ranskalaisen neidin kanssa” ja käymällä teattereissa. Vaikka Madetoja valitti yksinäisyyttään kirjeissä L. Onervalle, hän toisaalta myös ilmoitti, ettei halunnut tutustua Pariisissa oleviin suomalaisiin. Hän kuitenkin tutustui taidemaalari Werner Åströmiin ja kuvanveistäjä Into Saxeliniin.⁵² Opettajan puuttuessa Madetojalla ei ollut samanlaista mahdollisuutta kuin Kuulalla saada välitöntä ensikäden tietoa ja palautetta ranskalaisesta ajattelusta. Madetoja kuitenkin kehitti itselleen vuosien mittaan ranskalaisesta musiikista hyvin monitahoisen ja vivahteikkaan käsityksen, joka pitkälti heijasteli ranskalaisten omia käsityksiä säveltaiteestaan. Madetojan kirjoitukset paljastavat hänen lukeneisuutensa suureksi.⁵³

Kysymystä, millaisia kontakteja Klamilla oli ranskalaisten kanssa, on vaikeaa arvioida mm. siitä syystä, ettei hänen omiin lausuntoihinsa aina ole luotamista, kuten edellä on jo todettu. Suhdetta Raveliin ja Schmittiin on jo eritelty. Klamin Pariisin-aikaisista kirjeistä selviää, että hän osasi ainakin jossain määrin ranskaa. Hän kertoo kirjeissään kahdesta ranskalaisesta tyttöystävästä, vuokraemännästä, jonka kanssa soitti nelikätisiä, ja paljastaa hieman yllättäen,

että hänen parhaat ystävänsä Pariisissa olivat lakimiehiä. Mukana on maininta tapaamisesta viulistin kanssa, jolle Klami esitteli keksimäänsä uutta pizzicatonsoittotapaa. Mutta paljon myöhemmin Klami totesi suomalaiselle haastattelijalle: ”Kaikkein tärkeintä kuitenkin on, että ulkomailla saa olla aivan yksin omissa oloissaan.”⁵⁴ Toisaalta Klamin omat kirjoitukset osoittivat, että myös hän seurasi ajan ranskalaista musiikkikeskustelua. Hänen tietoutensa ei kuitenkaan ole yhtä laajaa ja täsmällistä kuin Madetojan.

Näyttää yksiselitteiseltä, että niin Kuulan, Madetojan kuin Klaminkin henkilökohtaiset kontaktit pariisilaisiin musiikkipiireihin olivat vähintäänkin väljät. Heidän mahdollisesta aktiivisesta, tasavertaisesta vuorovaikutuksestaan ranskalaisen säveltäjäyhteisön kanssa ei ole olemassa tietoja.

Toivo Kuulan *Eteläpohjalainen sarja* nro 2

Miten suomalainen perimä ja Ranskan musiikin vaikutus kohtasivat Toivo Kuulan tuotannossa? Ranskalaisvaikutteista on Kuulan tapauksessa puhuttu useammankin sävellyksen, kuten *Merenkylpijäneitojen* (1910) ja *Orjan pojan* (1910) yhteydessä.⁵⁵ Tässä näkökulma kuitenkin rajataan yhteen teokseen, toiseen *Eteläpohjalaiseen sarjaan*.⁵⁶

Kuulan *Eteläpohjalainen sarja* nro 2 on tyyllisesti epäyhtenäinen. Lukuunottamatta jo 1912 valmistunutta ensi osaa *Tulopeli* teos syntyi Pariisissa tammi–helmikuussa 1913. Toinen osa *Metsässä sataa* ja sarjan päättävä viides osa *Hiidet virvoja viritti* mainitaan yleensä ensimmäisten joukossa puhuttaessa ns. ”suomalaisesta impressionismista”.⁵⁷ Sarjansa kolmanneksi ja neljänneksi osaksi Kuula sovitti eteläpohjalaiset kansantanssit *Minuee* ja *Orpolasten polska* nuottivihkostaan, jonka oli ottanut mukaansa toiselle Ranskan-matkalleen. Nämä sävelmät hän oli itse kerännyt kotiseudultaan Pohjanmaalta.⁵⁸

Tulopeli on sekin joskus luokiteltu pelimannihenkiseksi kansansävelmämukaelmaksi,⁵⁹ mutta osan tyyli ja suhde kansanmusiikkiin poikkeavat *Minueen* ja *Orpolasten polskan* toteutuksista. Toisaalta aiemmassa tutkimuksessa ei ole huomattu, että myös tämä osa pitää sisällään aidon pelimannisävelmän. Säveltäjä teki oman *Tulopelinsä* pääaiheen *Mäenpään tulopelistä*, joka on nro 233 Kuulan vihkossa ”Etelä-Pohjalaisia kansanlauluja 7” (*Mäenpään tulopeli* nuottiesimerkki 1a; Kuulan *Tulopeli* nuottiesimerkki 1b).⁶⁰ Jopa pelimannisävelmän sävellaji on *Tulopelissä* pysynyt samana. Säveltäjä on kasvattanut alkuperäisen teeman rytmistä jäntevyyttä yksinkertaisin keinoin, tauoin ja sävelpidennyksin (vrt. esimerkkien tahdit 5 ja 10) sekä luonut aiheen loppuun kadensaalista tuntua kertaamalla sen viimeiset (hieman muunnetut) kaksi tahtia. Pelimannimuistiinpanoonsa tarkasti merkitsemiään kaarituksia säveltäjä ei ole välittänyt sellaisinaan käyttää. Alkuperäisen aiheen eteen lisätyllä fanfaarimaisella kohotahdilla on tärkeä merkitys osan kokonaisilmeen ja orkestraationäkökohtien kannalta.



Nuottiesimerkki 1a. Mäenpään tulopeli.



Nuottiesimerkki 1b. Kuula: Tulopeli.

Kuulan *Tulopeli* ei ole sovitus vaan itsenäinen sävellys. 'Tulopeli' on länsi-suomalaisen kansanmusiikin genrenimitys ja tarkoittaa marssia, joka soitettiin häävieraiden saapuessa. Myös Kuulan sävellyksessä on kyse juhلامarssista. Kysymys Kuulan orkesterityylin autenttisesta kansanmusiikki-ilmeestä on periaatteessa siinä suhteessa mieletön, että Etelä-Pohjanmaan pelimannimusiikki oli useimmiten soolosoittajan esittämää; esim. häissä esiintyi myös monasti kahden viulistin ja klarinetistin yhtye. Sointusoitin tällaisista kokoonpanoista kuitenkin puuttui.⁶¹ Yksin *Tulopelin* orkesterikokoonpanon neljä käyrätorvea ja harppu viittaavat aivan toisenlaiseen tyyli-ihanteeseen.

Kuulan *Tulopeli* pitäisikin ehkä ottaa todistuksena säveltäjän tunnetusta Wagner-ihailusta.⁶² Erityisesti todetaan yhtymäkohta *Mestari laulajat*-oopperaan, jonka tarinalle hänen samaan aikaan herkkä ja juhlallinen odotus myös antaa leimansa. Kun Kuula esittelee ylläolevan teeman ensimmäisen kerran kokonaisena, sooloklarinettia säestävät idylliset harppuarpeggiot kuten *Mestari laulajissa* monia lemmeikkaitä kohtauksia. Mutta pääaiheesta on jo kuultu katkelmia osan johdannossa, jossa sen fanfaariluonne pääsee käyrätorviväarin kautta oikeuksiinsa. Nousevalle duurisoinnulle perustuva aihe assosioituu *Mestari laulajat*-alkusoiton daktyylikohotahdin käynnistämään, duurisointua vaskipu-

haltimin artikuloivaan marssiaiheeseen (Wagner s.a. 1. t. 40–). Wagner-assosiaatio on kaikkein lähinnä, kun pelimanniaihe myöhemmin (Kuula s.a. 3. s. 16 alkaen) kajahtaa unisono neljän käyrätorven soittamana josten kuvioissa taiturillisia arpeggiosointujaan. Osan aktiivinen, nopeatemppoinen polyfoninen työskentely tuo kaikkiaan läheisesti mieleen *Mestarilaulajat*-alkusoiton. Kuula ei *Tulopelissä* luo realistista mielikuvaa autenttisesta pohjalaisesta kansanelämästä. Hääjuhla tuntuu tapahtuvan historian myyttisessä hämärässä, oppineen ja valistuneen ihannekansan idyllisessä yhteisössä.

Kansanlaulusovitusten *Minuee* ja *Orpolasten polska* aiheet Kuula on ottanut samasta kansanlauluvihkostaan kuin *Mäenpään tulopelinkin*. Kuulan muistiin merkitsemä *Minuuttia*-sävelmä on siinä nro 224 (nuottiesimerkki 2a). Alkuperäis-sävelmää jousiorkesterisovitukseen (nuottiesimerkki 2b) verrattaessa kiinnittää huomiota, että Kuula tosin kirjoittaa molemmissa yksityiskohtaisia kaarituksia mutta että hän ei sovituksessaan ole uskollinen alkuperäisille viulujousituksille (vrt. toinen ja kolmas tahtiosa molempien esimerkkien 2. tahdeissa).⁶³ Hän on myös nyt säilyttänyt alkuperäisen sävellajin. Itse melodiaan on tehty joitakin muutoksia. Toisen tahdin viimeinen sävel on muuttunut (fis – e), kolmannen tahdin viimeinen sävel on sidottu kaarella tahtiviivan yli, ja melodian jälkipuoliskolla on pisteellisiä rytmejä lisäämällä saatu lisää tanssillista kimmoisuutta (*Minuee* t. 27, 28 ja 30). Alkuperäisen sävelmän molempien puoliskojen loput on tarpeen vaatiessa muutettu jatkuvuutta aikaansaavien välinivelten rakentamiseksi.



Nuottiesimerkki 2a. *Minuuttia*.



Nuottiesimerkki 2b. Kuula: *Minuee*.

Minuuttia-sävelmän sovittaminen jousiorkesterille vei Kuulalta kaksi päivää.⁶⁴ *Minueen* johdanto säestysjousten terssikkasinnuksineen, mikä tekstuuri tulee sooloalttoviululla ja sitten sooloviululla soitetun pelimannisävelmän alkuosan säestykseksi, ei ole sävyltään kansanmusiikillinen.⁶⁵ Sävelmän loppuosan alkaessa tahdissa 21 Kuula rakentaa sille kontrapunktisen vastaään. Kun sävelmän kertaus alkaa (t. 33 lähtien), jousitekstuuri jakautuu yhdeksään ääneen. Tähän rikkaaseen jousikudokseen säveltäjä vielä luo ekspressiivisyyttä muunnosoinnin (t. 40 alkaen), jolloin viimeistään taiteellinen viitekehys siirtyy suomalaisesta kansanmusiikkiperinteestä jonnekin Griegin sarjan *Holbergin ajoilta* suunnalle.

Toivo Kuula kirjoitti Alma Silventoiselle Pariisista sovitustyön valmistuttua: ”Niin se ’minuee’. Etelä-Pohjanmaalla näet ovat tanssineet vanhoina aikana [!] menuetteja, polskia, katrilleja ’purpureita’ y.m. ja kansa on vääntänyt sanat oman murteensa mukaan ja menuetista on tullut minuee.”⁶⁶ On oma kysymyksensä, miksi Kuula kutsui *Minueeksi* sävelmää, joka hänen keruumatkansa muistiinpanoissa on nimetty *Minuutiksi*. Hänen huomautuksestaan ilmenee kuitenkin, että minuee oli hänelle nimenomaan vanha tanssi. Voidaan pohtia, kangasteliko hänen mielessään näkemys vanhan eurooppalaisen kulttuurin ulottumisesta hänen kotiseudulleen Pohjanmaalle.

Orpolasten polskan lähtökohta on samanniminen eteläpohjalainen sävelmä, joka on saanut numeron 241 jo mainitussa Kuulan kansanlauluvihkossa (nuottiesimerkki 3a). Polskalle on länsisuomalaisen kansanmusiikin genrenä tyypillistä runsas kuviointi.⁶⁷ Tämä ominaisuus toteutuu myös Kuulan sovituksessa (nuottiesimerkki 3b), erityisesti silloin kun on kysymys jonkin aiheen toistamisesta (t. 5 vs. t. 3; t. 9–10 vs. 7–8; t. 24–25 vs. 22–23). Hieman paradoksaalisesti Kuulan tekemässä kansansävelmämuistiinpanossa kuviointia ei juuri ilmene. Oletettavasti hänelle esitetty sävelmä tosin oli koristeltu tyypillisen rikkaasti; luultavasti näin täsmällinen tallentaminen vain oli muistiinmerkitsemistilanteessa mahdotonta. Muistiinpanoa merkitessään Kuula oli kuitenkin ehtinyt tehdä joitakin sangen täsmällisiä kaaritusmerkityksiä. Siksi kiinnittääkin huomiota, etteivät ne sitoneet häntä sovitustyössä. Kuulan koristelumenettely sallii hänen lisätä doorista väriä sellaisiin yhteyksiin, missä sitä ei alkuperäis-sävelmässä ole (Kuula s.a. 6. t. 5, 16, 24). Nytkin sävellaji on molemmissa tapauksissa sama, d-molli. Joissain kohdissa alkuperäinen melodiakulku (muistiinpanon tahtien 2, 4 ja 9 päätökset) on hienokseltaan muutettu.

Kuulan sovituksessa sävelmän ensimmäistä esiintymää oboella säestävät jousten pizzicato-”takapotkut”. Ne saattavat olla viittaus kansanmusiikkiin – taitava harmonikansoittaja saattoi käyttää tämän tapaisia takapotkuja –, mutta eivät ole sitä välttämättä.⁶⁸ Toiseen esiintymään (alkaen t. 13) liittyy tunnistetavammin taidemusiikillinen elementti, kun sävelmä esiintyy kaanonissa yhtäältä viuluilla, toisaalta huilulla ja oboella.



Nuottiesimerkki 3a. *Orpolasten polska.*



Nuottiesimerkki 3b. *Kuula: Orpolasten polska.*

Pariisissa alkuvuodesta 1913 niinkään valmistunut *Metsässä sataa* (osa 2) on itsenäinen sävellys ja sellaisena etäällä *Minueen* ja *Orpolasten polskan* maailmasta. Perusero on myös siinä, että *Metsässä sataa* on kuvailevaa musiikkia. ”– On siinä ollut ’funteeraamista’ tavattomasti, että sen sateenkihinän ja puitten huminan y.m. on saanut kuvatuksi”, säveltäjä kirjoitti Suomeen Alma Silventoiselle.⁶⁹ Jaettujen viulujen sordinoitu, korkea sivusävelhumina hyödyntää tosiasiasa perinteikästä musiikillista luonnonkuvaustapaa, jonka tunnetaan Wagnerin oopperan *Siegfried* toisen näytöksen kohtauksesta *Metsän huminaa*. Kuulan kirjoittama ilmava, soitinryhmältä toiselle läikähtelevä orkestraatio tuo kuitenkin mieleen ”debussystisen” ihanteen.

Tiheästi esiintyvät puupuhallinten ”luonnonkaikuäänet” – nopeaa etuheletä seuraava pitkä sävel, joka ikäänkuin kaiunomaisesti katoaa kaukaisuuteen (ensi kerran 3:1; nuottiesimerkki 4a) – tunnetaan monesta Debussyn sävellyksestä, kuten *Pelléas et Mélisandesta* (toisen näytöksen alku) ja *La Meristä* (ensi kerran 1:3; nuottiesimerkki 4b), mutta myös Vincent d’Indyn *Kesäpäivän vuoristossa* avausosasta *Aamunkoitto* (7:2–3; nuottiesimerkki 4c). Tästä Kuulan luonnonkaikuiheesta kasvaa kokosävelasteikkorakenteensa vuoksi Debussyhin viittaava melodia-aihe (6:2–6:4; nuottiesimerkki 4d).⁷⁰

Nuottiesimerkki 4a. Kuula: *Metsässä sataa*.Nuottiesimerkki 4b. Debussy: *La Mer*.Nuottiesimerkki 4c. D'Indy: *Jour d'été à la montagne*.Nuottiesimerkki 4d. Kuula: *Metsässä sataa*.

Tiedetään Kuulan tunteneen mainitut Debussyn ja d'Indyn sävellykset ja ihailleen niitä.⁷¹ Vaikka hän sitä paitsi tiedosti d'Indyn ja Debussyn ”leirien” vastakkaisuuden⁷² ja liittyi opiskelusuhteensa kautta itse ensin mainitun piiriin, hän ei näytä kokeneen vaikutteiden omaksumista molemmilta taiteellisesti tai moraalisesti arveluttavaksi. Louis Laloy on myös kertonut, että Marcel Labey kuului niihin Schola Cantorumin opiskelijoihin, jotka ihailivat Debussyn *Pel-léas et Mélisandea*.⁷³ Olisiko Kuula muuten itse tiedostanut kirjoittavansa teoksessaan juuri impressionistista musiikkia ja samastuvansa samalla nimen-omaan debussyläiseen tyyli-ihanteeseen? Tämä ei ole itsestään selvää. Muistettakoon, että musiikin yhteydessä termi *impressionismi* vakiintui yleiseen käyttöön vasta vuoden 1910 tienoilla ja että suurin osa musiikkikirjoittajista ei tätä ennen käyttänyt sitä Debussystä puhuessaan. Myöskään Madetoja ei käyttänyt termiä vielä 1913 esitellessään Debussytä *Uudessa Suomettaressa*, vaikka kyllä luonnehti hänen musiikkiaan ”ennen kaikkea maalaukselliseksi”.⁷⁴

Erkki Salmenhaara on pitänyt orkesterirunoelmia *Metsässä sataa* ja *Hiidet virvoja viritti* ”impressionismin varhaisina eksponentteina suomalaisessa orkesterikirjallisuudessa” – eräin täsmennyksin: ”*Metsässä sataa* on impressionistinen tunnelmakuva, *Hiidet virvoja viritti* puolestaan edustaa suurisuuntaisempaa sinfonista pyrkimystä, joka ei kuitenkaan liity sinfonian saksalaiseen

perinteeseen.”⁷⁵ Viimeksi mainitun osan kaksivaiheisesta syntyhistoriasta Kuula itse kirjoitti Alma Silventoiselle helmikuussa 1913 viitaten yhteiseen, neljän vuoden takaiseen opiskeluaikaan: ”Olen täällä uudestaan säveltänyt fantasiaani *Hiidet virvoja viritti*. Niinkuin tiedät, niin se jäi luonnokseksi Milanossa [1909] ja kirjoitan sen nyt uuteen asuun – –.”⁷⁶

Kuulan kirjeistä selviää, että runoelman keskimmäinen, allegro-osa (15:3–46:5) on muokkaustyössä säilynyt rakenteen suhteen sellaisenaan; vain soitinnus on muuttunut. Sitävastoin allegroa kehystävät adagiojaksot kokivat Pariisissa suuria muutoksia: alku kasvoi kuudesta sivusta 14 sivun mittaiseksi ja loppu muuttui perusteellisesti.⁷⁷ Allegro-jaksoa voidaan tuskin luonnehtia impressionistiseksi, niin dynaaminen on sen rakennustapa ja soitinnus selväpiirteinen. Ranskalaiset vaikutteet tunnistetaankin lähinnä osan äärijaksoista.

Äärijaksoille luonteenomaisen, eloisan, pääsävelensä nopean kolmisävelheleen kautta tavoittavan motiivin (alkaen 1:5; nuottiesimerkki 5a) on arveltu olevan muistuma Debussyn *Nokturnojen* osasta *Pilviä*,⁷⁸ mutta kyseessä on ranskalaissäveltäjälle yleisemmin tyypillinen keinovara, joka tavataan myös Kuulan ihailemasta *La Meristä*, sen ensi osasta *Jeux de vagues* (alkaen 34:1; nuottiesimerkki 5b).



Nuottiesimerkki 5a. Kuula: *Hiidet virvoja viritti*.



Nuottiesimerkki 5b. Debussy: *La Mer*.

Samassa Debussyn osassa on vastine Kuulan sordinoitujen trumpettien ja käyrätorvien soittamille fanfaareille, ikäänkuin kaukaisuudesta kuuluville pienille repetitioaiheille (Kuula alkaen 2:2, nuottiesimerkki 6a; Debussy 51:1, nuottiesimerkki 6b. Käyttötavat eivät ole identtiset.).

Sointinsa puolesta ”ranskalainen” aihe on myös rinnakkaisliikkeisinä kuljetetut avosävyiset soinnut, joille celesta sekä Debussyn suosima huilu-harppu-unisono (ensi kerran 3:6–5:1) antavat maagista väriä. *Hiidet virvoja viritti* pitää sisällään samantyyppisiä kuvauksellisia keinovaroja kuin *Metsässä sataa*: paikallaan pysyvää orkesteriväriä ja ikäänkuin ”hetkellisiä” pyrähdyksiä, joissa aiheet nopeasti pakenevat soitinryhmältä toiselle (2:2–3, s. 47, 48:8–49:1).

Nuottiesimerkki 6a. Kuula: *Hiidet virvoja viritti*.Nuottiesimerkki 6b. Debussy: *La Mer*.

Osien *Metsässä sataa* ja *Hiidet virvoja* hieman eklektistä tyylikokonaisuutta ei ole tässä yhteydessä mahdollista eritellä kokonaisuudessaan. Mainittakoon kuitenkin molempien osien melodiankirjoitusta leimaava vahva doorinen elementti, jonka on ehkä tarkoitus antaa musiikille erityinen pohjalainen tai suomalainen ilme.⁷⁹

Toivo Kuulan *Eteläpohjalaisen sarjan* nro 2 epäyhtenäisyys on käytännössä johtanut siihen, ettei sitä juuri soiteta konserteissa yhtenä kokonaisuutena. Oma ongelmansa sisältyy jo siihen tosiasiaan, että osista lyhyin (*Orpolasten polska*) on kestoltaan noin minuutin, pisin (*Hiidet virvoja viritti*) taas 12 minuutin mittainen. Toinen syy on sarjan tyylin hajanaisuus. Mutta tutkijalle on myös kiinnostavaa nähdä, miten monenlaisista näkökulmista säveltäjä tarkasteli kotiseutunsa eteläpohjalaisuutta. *Tulopelissä* mielikuva kansanelämästä on idealisoitu taiteellisin keinovaroin, jotka ovat lähellä Wagnerin saksalaista romantiikkaa. Sovitukset *Minuee* ja *Orpolasten polska* pitäytyvät kansantanssien ”puhtaasti musiikillisella” alueella soitinnusten ollessa myös *Tulopeliä* huomattavasti kevyemmät. Kysymyksenä kiinnostava, joskin ehkä ratkaisematon, on vuosisadan alun eurooppalaisen ja Ranskassa elinvoimaisena kukoistaneen vanhan musiikin renessanssin mahdollinen vaikutus juuri näiden kansansävelmien valintaan sekä niiden musiikilliseen käsittelytapaan. Muistettakoon Kuulan vahva motivaatio fuugan kirjoitustaidon hankkimiseen, mistä hänen tuotannossaan on useita todistuksia.

Tietenkään ei ole loogisesti välttämätöntä, että juuri Kuulan Ranskassa kirjoittamien teosten pitäisi ilmentää eniten ranskalaisia vaikutteita, varsinkin kun säveltäjä oli jo Pariisissa 1909–1910 ehtinyt niitä hartaudella omaksua. Siitä huolimatta on kiistatonta, että ”impressionistinen” ranskalainen vaikutus on tunnistettavissa selvimminkin runoelmissa *Metsässä sataa* ja *Hiidet virvoja viritti*

(viimeksi mainitun alku- ja lopputaitteissa).⁸⁰ *Eteläpohjalaisen sarjan* nro 2 taiteelliseen kokonaisuuteen se liittyy luonnonkuvauksellisen, staattisen elementin. Muistettakoon kuitenkin, että Kuulalla oli mielessään nimenomaan sarjan muodostama kokonaisuus hänen valmistessaan Pariisissa osia *Metsässä saataa*, *Minuee*, *Orpolasten polska* ja *Hiidet virvoja viritti*.⁸¹ Sarja valmistui taiteellisenä kokonaisuutena Pariisissa alkuvuodesta 1913.

Madetojan *Kullervo*

Leevi Madetoja valmisteli ilmeisesti jo heinäkuussa 1912, toiselta Pariisinmatkaltaan palattuaan, uutta orkesterisävellystä, josta tuli sinfoninen runoelma *Kullervo Kalevalan* aiheeseen.⁸² Säveltäjä eli näihin aikoihin yksityiselämässään myrskyisää ajanjaksoa, ja ehkä siksi *Kullervo* valmistui vasta juuri ennen hänen lokakuussa 1913 pidettyä toista sävellyskonserttiaan sen päänumeroksi. Madetojan ensimmäisen Pariisin-oleskelun aikana, mahdollisesti maaliskuussa 1911 syntynyt *Konserttialkusoitto*⁸³ on harjoitustyöksi luokitellun jousiorkesterifuugan f-molli⁸⁴ ohella ainoa säveltäjän ensimmäisen Pariisin-kauden orkesteriteos. Orkesterisävellyksistä ennen *Kullervoa* syntyi vielä *Tanssinäky* op. 11, joka valmistui Wienissä 1911.⁸⁵

Madetojan *Kullervo* op. 15 on säveltäjänsä ensimmäinen sinfoninen runo ja ensimmäinen *Kalevala*-aiheinen sävellys. Ei tiedetä, mikä sai Madetojan kiinnostumaan sinfonisen runon säveltämisestä tai toisaalta Suomen kansalliseepoksen *Kalevalan* hahmojen kuvaamisesta musiikissaan. Tiedetään kyllä, että Madetoja halusi uudesta teoksestaan päänumeroa toiseen sävellyskonserttiinsa, jonka oli määrä osoittaa, miten nuori säveltäjä oli kehittynyt syventävien ulkomaisten opintojensa aikana.⁸⁶ Jos Madetoja suunnitteli ensisijaisesti sinfonisen runon säveltämistä, hän tietenkin tarvitsi sitä varten aiheen; jos ensisijaisena oli halu käsitellä musiikillisesti *Kalevalaa* tai *Kullervon* tarinaa, sinfoninen runo oli yksi luontevista tyylilajivalinnoista.

Varsinkin verrattaessa *Kullervoa* toisessa sävellyskonsertissa syksyllä 1913 myös kuultuun, valoisaan ja klassistiseen *Konserttialkusoittoon* todetaan ensiksi mainitun synkkyys, jopa pateettisuus, ja liittyminen romanttisen musiikin perinteeseen.⁸⁷ Olisiko Madetoja kotimaahan asetuttuaan unohtanut ranskalaisen musiikin ihanteet ja *Kullervossaan* yksinkertaisesti ammentanut aiemmasta suomalaisesta perinteestä? Alempana esitetään, ettei näin ollut laita.

Kalevalan traagisen sankarin *Kullervon* kuvauksella oli suomalaisessa musiikissa pitkäköö perinne jo ennen Madetojaa Filip von Schantzin *Kullervo-alkusoitosta* (1860) Kajanuksen *Kullervon surumarssiin* (1880) ja Sibeliuksen *Kullervo*on (1892). Mutta Madetojan taiteellisia lähtökohtia ei voida löytää von Schantzin, Kajanuksen ja Sibeliuksen teoksista.⁸⁸ Niin vaikeaa kuin Madetojan omaehtoisen persoonatyylin vuoksi yleensä onkin osoittaa hänen muilta sävel-

täjiltä omaksumiaan vaikutteita, *Kullervo* tuo monen ominaisuutensa kautta mieleen tietyn sävellyksen, jota nuori suomalainen kiitti kirjoituksessaan *Kullervon* syntyvuodelta 1913: César Franckin sinfonisen runon *Le Chasseur maudit* (Kirottu metsästäjä) vuodelta 1882.⁸⁹ Franck oli säveltäjänä ja opettajana erityisen arvostettu oppilaansa Vincent d'Indyn johtaman Schola Cantorumin piirissä.⁹⁰

Kullervolle ja *Kirotulle metsästäjälle* on yhteistä ensinnäkin tyyli: ⁹¹ molemmat ovat sinfonisia runoja. Molemmissa tapauksissa runon nimihenkilö on romanttinen traaginen sankari. *Kalevalan* Kullervo näyttää lapsenkehdestä alkaen olevan tuomittu onnettomuuteen. Franckin metsästäjä – saksalaisen 1700-luvun runoilijan Gottfried Bürgerin balladiin pohjautuen – rikkoo käskyä lepopäivän pyhittämisestä ja metsästää sunnuntaisin sen sijaan, että osallistuisi messuun. Hän saa ylleen kirouksen, ja hänen osakseen tulee ikuinen metsästys vailla lepoa.

Molemmissa sävellyksissä nimihenkilöä edustaa heti teoksen alussa esiintyvä käyrätorviaihe, joka voidaan *Kullervon* tapauksessa tulkita joko paimentorveksi tai sotatorveksi – luonteenomaisesti se ei tuo mieleen kumpaakaan; Madetojaa ennen jo von Schantz oli käyttänyt paimentorvea Kullervon henkilöimisessä.⁹² Franckin *Metsästäjässä* torvisignaali viittaa selvästi metsästykseen. Että päähenkilö tullaan kuvaamaan dramaattisessa valaistuksessa, ilmenee Madetojalla välittömästi teoksen avaavan voimakkaan patarumpu- ja jousitremolon kautta; hetkeä myöhemmin (t. 2) ensimmäinen torvisignaali kajahtaa sen yläpuolella (nuottiesimerkki 7a.1). Franckilla kuullaan ensiksi käyrätorviaihe (nuottiesimerkki 7b.1) ja vasta sen vaimennettua patarumputremolo *fortesta* alkaen (t. 12) josten soittaessa Madetojan ratkaisusta poiketen *non tremolando*.

Nuottiesimerkit 7a. Madetoja: *Kullervo*.

The image shows three staves of musical notation. The top staff is in treble clef, 3/4 time, with a key signature of one flat (Bb). The middle staff is in treble clef, 9/8 time, with a key signature of one flat (Bb). The bottom staff is in bass clef, 9/8 time, with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, slurs, and a fermata over the final note of each staff.

Nuottiesimerkit 7b. Franck: *Le Chasseur maudit*.

Molemmat säveltäjät johtavat käyrätorviaiheistaan sinfonisten runojensa muuta materiaalia. Molemmat ottavat myös käyttöönsä aiheen sisältämän pisteellisen rytmin, joka on tosin Madetojalla pääasiallisesti tauoin merkitty (esim. Madetoja alkaen 16:2, nuottiesimerkki 7a.2; Franck 8:1, nuottiesimerkki 7b.2). Molemmilla muuan triolirytmien artikuloitu, ikään kuin kiihtymystä ilmentävä urkupiste on merkittävässä osassa (ks. Madetoja s.a. 2., 19:15, nuottiesimerkki 7a.3 ja 27:1, nuottiesimerkki 7a.4; Franck 14:5, nuottiesimerkki 7b.3). Aiemmasta materiaalista (Madetoja 4:7–5:1, Franck 11:1) johdettu kromaattinen pikku aihe on myöhemmin dramaattisesti vaskin soitinnettuna molemmilla säveltäjillä samantapaisessa käytössä: kyseinen legato-aihe ikäänkuin ”leikataan” staccatoin artikuloitujen tekstuurin lomaan (Madetoja s. 67, Franck s. 55–56). Huilua Madetoja käyttää itselleen epäluonteenomaisesti liittäen sen korkeana kirskuvan trillin dramaattisuutta tavoittelevaan *tutti*-jaksoon (s. 53–54); Franckin *Metsästäjässä* *piccolon* kirskuva sointi on luonteenomainen osa monia dramaattisia *forte*-jaksoja (67, 19–22, 64, 69).⁹³

Kullervon ja *Kirotun metsästäjän* ratkaisut eivät ole identtisiä, mutta saman tyyppisten keinovarojen määrä on niin huomattava, etteivät vastaavuudet vaikuta sattumanvaraisilta. Joka tapauksessa teokset muistuttavat huomattavasti toisiaan. Molemmissa on myös Wagneriin viittaavia piirteitä. Madetojan *Kullervoa* on yleisesti luonnehdittu ansiokkaaksi mutta tekijälleen epäluonteenomaiseksi, jopa teennäiseksi sävellykseksi, jossa liiaksi ”tuntuu yrittämisen maku”.⁹⁴ Kun vertauskohteena on Sibeliuksen *Kullervo-sinfonia* – jota vertauskohdetta Madetojalla itsellään siis ei ollut – on ilmeistä, ettei nuoremman säveltäjän teos ilmennä mitään vastaavaa psykologista oivalluskykyä tai kuvattavan henkilön kohtaloiden myötäelämistä. Kiinnostavaa kyllä, samantapainen varaus on tehty *Kirotun metsästäjän* suhteen. Sen keinoja kauhun ilmaisemiseksi on luonnehdittu sovinnaisiksi ja aihetta kuivaksi. Harvey Grace

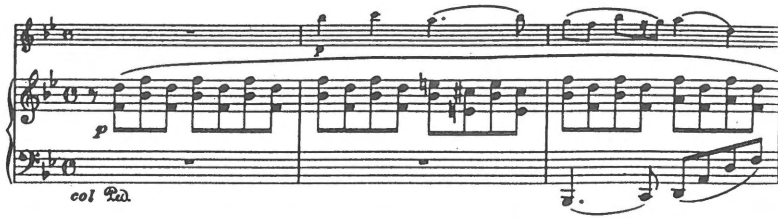
kysyy: ”Tunteeko yksikään kuulija huolta pahan kreivin kohtalosta hänen lähdettyään metsästämään silloin kun hänen tulisi olla kirkossa?”⁹⁵

Erkki Salmenhaara on huomauttanut, ettei Madetoja saanut aiheestaan irti mitään erityisen suomalaista.⁹⁶ Voidaan kenties ajatella, ettei tämä ollut säveltäjän tarkoituksaan. Ehkäpä Madetojaa kiinnosti traaginen ihmiskohtalo ikäänkuin yleisinhimillisellä tasolla. Jos näin olikin, syvää yleisinhimillistä kosketavuutta hän ei sävellyksessään kuitenkaan tavoittanut. – Täsmennettäköön vielä, ettei Madetoja *Kullervossaan*, toisin kuin esimerkiksi Sibelius omassaan, käyttänyt kansanmusiikkielementtejä, vaikka hän kyllä teki niin eräissä muissa sävellyksissään.

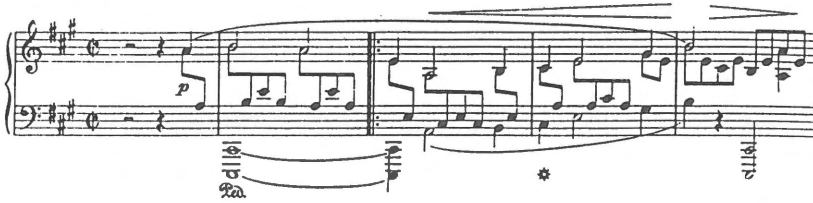
Olisi epäilemättä erehdys väittää, että Franck-vaikutteet olisivat jotenkin luonteenomaisesti ja ensisijaisesti leimanneet puheena olevaa ajanjaksoa Madetojan tuotannossa tai että Ranskan-vaikutteet olisivat hänellä poikkeuksetta yhdistyneet nimenomaan suomalaiskansallisiin piirteisiin. Tämä käy ilmeiseksi tarkasteltaessa hänen samana vuonna 1913 valmistunutta sonatiiniaan viululle ja pianolle op. 19. Teos on päivätty Helsingissä 1.7., jona aikana *Kullervon* sävellystyö oli kesken.

Varsinkin *Kullervoon* verrattuna viulusonatiinin avomielisen intiimi luonne kiinnittää huomiota.⁹⁷ Niin tekstuurin, harmonian kuin rytminkin kannalta tarkasteltuna sävellystapa on yllätyksellisen yksityiskohtainen. Pianosaestys aloittaa niin rytmisesti kuin soinnullisestikin hieman tulkinanvaraisena (nuottiesimerkki 8a). Ikäänkuin sydämen kyllyydestä laulava viuluteema käynnistyy B-duurin perussäveleltä, kohoo ensin teräsävelelle ja laskeutuu sitten täyttämään duurin ylätettrakordin. Huippusävelelle f tullaan g-appoggiaturan kautta samaan aikaan kun pianistin vasen käsi, osoittaen selvästi soinnun juuren, b-sävelen, tuo mukaan polyfonisen elementin, yhtä täysisydämisenä nousevan melodian: suuri B–C–D–A–d–f. Sooloääni, artikuloituaan huippusävel–perussävel–liikkeellä f–b B-duuri-sävellajin, yhtyy bassolinjan d-molli-elementtiin. Näin alkaa valon ja varjon leikki Madetojan sonatiinissa.

Madetojan teokselle löytyy kiinnostava vertailukohta Gabriel Faurén sonaatista viululle ja pianolle A-duuri op. 13. Tätä teosta suomalainen säveltäjä kiitti kirjoituksessaan, joka ilmestyi vajaat kaksi kuukautta hänen oman sonatiininsa valmistumisen jälkeen.⁹⁸ Faurén pääaihe (nuottiesimerkki 8b) käynnistyy pianistin oikean käden soittamana sävellajin perussäveleltä, kohoo riemukkaasti teräsävelelle, palaa lähtökohtaansa ja artikuloi sitten A-duurin perussoinnun laskevalla kvartilla a–e. Tämän jälkeen vasen käsi aloittaa vasta-aiheen luonteisen, yläoktaavissa kaksinnetun, innokkaana nousevan kulun A–H–cis–e–gis–h. Vastaavuus Madetojan aloituksen kanssa on huomattava.



Nuottiesimerkki 8a. Madetoja: viulusonatiini, 1. osa.



Nuottiesimerkki 8b. Fauré: 1. viulusonaatti, 1. osa.

Molempien teosten toisen osan pääaihe on sukua mainituille ensimmäisten osien aiheille: ne alkavat nousevalla sekuntiliikkeellä ja muuttuvat sitten suunnaltaan laskeviksi. Mutta nämä toisten osien teemat ovat sukua myös toisilleen. Molempien tahtiosoitus on keinuen soljuva 9/8; Madetojan välillä kirjoittama 6/8-merkintä tuo hänen osaansa vaihtelua. Faurén melodinen perusyksikkö on viisi säveltä käsittävä motiivi, Madetoja taas operoi pitemmällä, kahden ja puolen tahdin mittaisella yksiköllä (8:8–10, nuottiesimerkki 9a), jonka kahdeksan säveltä käsittävää alkua voidaan suorastaan pitää Faurén motiivin (nuottiesimerkki 9b) muunnoksena. Laajennus on Madetojan aiheen keskellä (4.–6. sävelet), minkä lisäksi poikkeavia ovat absoluuttiset säveltasot ja aloitussävelen pituus. Hakasulkuihin on merkitty ne osat Madetojan teemasta, joka vastaavat Faurén aihetta.



Nuottiesimerkki 9a. Madetoja: viulusonatiini, 2. osa.



Nuottiesimerkki 9b. Fauré: 1. viulusonaatti, 2. osa

Faurén ensimmäinen viulusonaatti on sekä mittasuhteiltaan että soittimellisilta vaatimuksiltaan Madetojan sonatiinia suurempi teos, mutta molempien kahdessa

ensi osassa on yleisenkin tason yhtäläisyyksiä. Näitä ovat tonaalinen häilyvyys, melodian kirjoituksen vaihteleva, painottomia ensimmäisiä tahtiosia ja pisteellisiä aika-arvoja hyödyntävä sulavuus sekä samantyyppinen ilmava kamarimusiikinäkemys. Ranskalainen esikuva on myös tällä kertaa inspiroinut Madetojan paljon persoonallisempaan ilmaisuun kuin *Kullervon* tapauksessa.

Uuno Klamin *Keinulaulu & Polka* ja *Karjalainen rapsodia*

Klamin teosluettelon mukaan pieni orkesteriteospari *Keinulaulu & Polka* lie-nee sävelletty 1925.⁹⁹ Jos näin on, sävellys on syntynyt Pariisissa tai Suomes-sa pian Klamin opintojakson päätyttyä.

Sävellyksen *Keinulaulu & Polka* molempien osien nimitykset assosioituvat suomalaiseen kansanmusiikkiin. Teosotsikko *Polka* on kirjoitettu eurooppalaisittain yhdellä k-kirjaimella, mutta suomalaisen kuulijan mielessä se epäilemättä herättää mielle yhtymän Suomen maaseudulla tanssittuun kansantanssiin. Kansanmusiikillisia odotuksia herättää myös otsikon alkuosa, vaikka 'keinulaulu', toisin kuin 'polkka', ei ole suomalaisen kansanmusiikin genre. Inkeriläisessä kansanmusiikissa tällainen genre on olemassa.¹⁰⁰

Suomalaisen musiikin kontekstissa 'keinulaulu' voi siten tarkoittaa vain yleisesti ottaen keinulla laulettua laulua, joka voi käytännössä olla rakenteeltaan ja sanoiltaan monenlainen.¹⁰¹ Sen ainoankin odotuksen, jonka otsikko *Keinulaulu* oikeutetusti voi herättää – nimittäin että on kyse riimillisestä uudemmasta kansanlaulusta –, Klamin sävellys pettää. Klamin *Keinulaulun* pääaihe (ensi kerran 1:6–2:4, nuottiesimerkki 10) on yhdeksän tahdin kokonaisuus, josta kaikki periodisuus puuttuu ja joka ei siten jäsenny ”riimillisiksi” osakokonaisuuksiksi. Sama hahmotuksellinen ambivalenssi, joka leimaa melodian rakennetta, koskee myös sen tonaliteettia: käytössä on kyllä a-mollin sävelikkö, mutta e-sävel on melodian kuljetuksessa niin keskeinen tukipiste, että se kilpailee a:n kanssa jonkinlaisen modaalisen keskisävelen asemasta. Säestys on korostetun monotoninen ja ankuroituu a-sävelen tuntumaan. Uudemman suomalaisen kansanlaulun selkeän jäsentymisen tilalla on ikäänkuin alkukantainen samantoistoisuus ja staattisuus.



Nuottiesimerkki 10. Klami: *Keinulaulu*.

Polka ei ole sovitus suomalaisesta kansantanssista sen enempää kuin *Keinulaulu* suomalaisesta kansanlaulusta. Melodiankirjoitus (3:2 alkaen, nuottiesimerkki 11a) rakentuu kvarttiambituksen sisään, jota intervallia säveltäjä täyttää vilkkain, lähinnä asteittaisin 16-osasävelkuluin aiheensa samantoistoisuutta alleviivaten. Suomalaisen polkan tavallisista melodiakaaroksista tällainen kirjoitustapa on kaukana.¹⁰² Suomalaisesta polkasta muistuttavat vain painottomien tahtiosien kaksi staccato-säveltä melodisessa materiaalissa partituurin keskivaiheilta (7:5) alkaen; niiden voidaan ajatella markkeeraavan polkka-askelen kahta hyppyä.

Polkan sointikuva liittyy taidemusiikilliseen kontekstiin ja on graafisessa puhallinkaikuisuudessaan modernissa mielessä epäromanttinen; orkesterin soittimeksi on otettu piano.¹⁰³ Melodian staattinen ankkuroiminen pysyvään kvartti-kiintopisteeseen tarjoaa Klamille mahdollisuuden modernien, luonteeltaan bitonaalisten dissonanssien luomiseen muiden samanaikaisten ”toonika-ankkureiden” asettamisen kautta. Tällaisessa tarkoituksessa Klami käyttää säästäviä ostinatoja (alkaen esim. 3:2, nuottiesimerkki 11a ja 6:3, nuottiesimerkki 11b). Bitonaalinen kirjoitustapa toteutuu myös melodisessa suhteessa, kun Klami kaksintaa ”polkka-aiheensa” ei vain terssissä vaan myös kvartissa (8:4 alkaen, nuottiesimerkki 11c).

11a

11b

11c

Nuottiesimerkit 11. Klami: *Polka*.

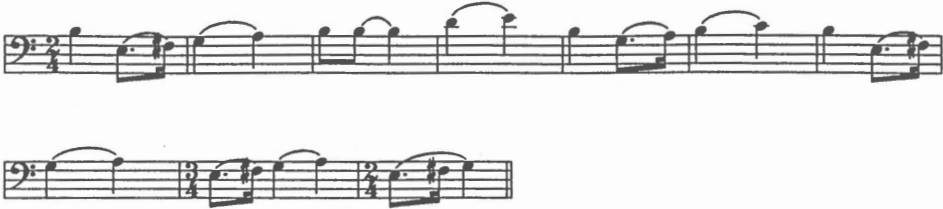
Musiikillinen materiaali, jossa kvartti-intervalli on tärkeässä asemassa, monotoninen paikallaanpysyvyys ja eräät ostinatoaiheet, tietynlaiseen ”helisevään” puhallinkaikuun nojaava kirjoitustapa sekä eräin paikoin pianon käyttö tuovat mieleen partituurin, jonka Klami omisti tiettävästi jo kotimaisten opintojensa aikana, Stravinskyn *Petruškan*.¹⁰⁴

Klami, joka oli itse kotoisin maaseudulta ja jonka suvussa oli maineikkaita kansanpelimanneja, tunsii epäilemättä hyvin suomalaisen polkan – kerrotaanhan, että hän Helsingin musiikkiopiston (nykyisen Sibelius-Akatemian) oppilaaksi 15-vuotiaana pyrkiessään soitti pääsykokeissa *Säkkijärven polkan*. Näyttääkin siltä, että Klamin taiteellisen arsenaalin osaksi oli tässä vaiheessa tullut leikkiminen kuulijan odotuksilla: mielikuvan nostattaminen teosotsikon avulla ja sen rikkominen musiikin keinoin. Klamin esittäytyttyä suomalaiselle suuralle yleisölle ensimmäisellä sävellyskonsertillaan 1928 maininnat Klamin musiikin huumorista, parodiasta tai ironiasta tulivat lehdistössä tavallisiksi.¹⁰⁵

Käsittelytavan tietyn yksiviivaisuuden johdosta *Keinulaulua & Polkaa* voidaan ehkä luonnehtia mieluummin harjoitustyöksi kuin kypsäksi sävellykseksi. Mutta vähän myöhemmin, pari vuotta Pariisista palaamisensa jälkeen, Klami liitti *Keinulaulun & Polkan* keinovaroja osaksi paljon rikkaampaa ja kiinnostavampaa sävellystä, *Karjalaista rapsodiaa*, josta tuli ensimmäisessä sävellyskonsertissa 1928 hänen läpilyöntiteoksensa ja myöhemmin kansainvälisestäikin tunnettu.

Tässä sävellyksessä Klami käytti ilmeisesti ensimmäisen kerran suomalaisia kansanmusiikkiaihteita. Säveltäjän mahdollisia autenttisia lähteitä ei tosin tunneta, mutta suomalaisen kansanmusiikin tuntijat Heikki Laitinen ja Martti Pokela pitävät kumpikin hänen aiheitaan hyvin kansanmusiikillisina (kaikkiaan neljää aihetta sekä neljännen kehittelyä).¹⁰⁶ Ennen Klamia Karjala-aiheisia sävellyksiä ja suomalaisia rapsodioita oli sävelletty kunnioittavassa hengessä. Jälleen kerran hänen sävellyksensä vitsi piilee kuulijan odotusten petämisessä. Sävellys kaikkineen, kansanmusiikkiaiheet mukaan lukien, on käsitelty sangen epäsovinnaisesti.

Karjalaisen rapsodian ensimmäinen kansanmusiikkilaina (alkaen 10:8, nuottiesimerkki 12a) ei kylläkään ole luonteenomaisesti karjalainen vaan pikemminkin eteläpohjalainen.¹⁰⁷ Tämän lavean e-molli-selloteeman käsittely on kaukana romanttisesta idealisoinnista. Sointikuva on korostetun kuiva, ja puupuhaltimien dissonoivat, maagiset nousevat arpeggiorepliikit tuovat mieleen sellaisia säveltäjiä kuin *Kevään pyhityksen* Stravinskyn ja *Daphnis et Chloén* Ravelin. Klamin seuraavaksi esittelemä kansanmusiikkiaihe (alkaen 27:10, nuottiesimerkki 12b) on sukua edellä mainitun *Polkan* kanssa, ja polkkaa lähellä on tämäkin sävelmä.¹⁰⁸ Teeman käsittelyn antiromanttisuus perustuu tässä hienovaraiseen ja hauskaan polytonaalisuuteen. Itse teema piiryy kirkaana luonnollisessa f-mollissa 1. oboen esittämänä.¹⁰⁹ Trumpettien F-duuri sulkee piiriinsä 2. oboen, klarinetit ja 1. fagotin, jos kohta tähän tasoon liittyy myös sävellajiin kuulumaton h-sävel. Kaiken tämän alapuolella 2. fagotti luo omaa d-tonaliteettiaan toonika-dominantti-liikkeellä d-a-d.



Nuottiesimerkki 12a. Klami: *Karjalainen rapsodia*.

Nuottiesimerkki 12b. Klami: *Karjalainen rapsodia*.

Tästä oboeteemasta Klami johtaa *Polkan* ”sivusävelhelinän” pitemmälle viedyn orkestraalisen version (ks. s. 42, nuottiesimerkki 12c). Miten lähellä tämä tekstuuri onkaan *Petruškan* laskiaiskohtausta!

Klamin kolmas kansanmusiikkisävelmä (alkaen 39:3, nuottiesimerkki 12d) on sekini tanssisävelmä, mahdollisesti polkkaa. Se on kolmisointuaihe ja rakentuu D-duurin I, IV ja V asteen tehojen varaan. ”– – viime vuosisadan lopun ja tämän vuosisadan alun polkka- ja muissa tasajakaisissa tanssisävelmissä on runsaasti yhtä yksinkertaista perussointujen sahaamista, mutta tuntuu, että Klami ikäänkuin tarkoituksella (hellän ironisesti) liioittelee tätä piirrettä, yksinkertaistaa asiaa äärimilleen”, Heikki Laitinen kirjoittaa.¹¹⁰ Yksinkertaistamisen motiivina saattaa jällen olla polytonaalinen näkökohta. Jotta samanaikaiset tonaaliset keskukset erotuisivat, niiden pitää olla selviä. Teeman 1. viulujen D-duurin kanssa samanaikaisesti piirtyy lähinnä d-mollia edustava 2. viulujen taso; alttoviulujen ja trumpettien soinnut pitävät sisällään sekä duuri- että molliterassin. Alapuolelle rakentuva bassolinja on sinänsä selkeä mutta hetken ajan ambivalentti; se, että sävelkulku g–c edustaa G-duurin toonikaa ja subdominanttia, selviää vasta kun dominantti–toonika-liike d–g on kuultu.

à 2

Picc.

Fl.

Ob.

C. ingl.

Clar.

Fag.

Cor.

Tr.

Trb
Tuba

Timp.

Trgl.

Viol.

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This is a page of a musical score for a symphony. The score is arranged in three systems. The first system contains woodwinds: Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (C. ingl.), Clarinet (Clar.), and Bassoon (Fag.). The second system contains brass and percussion: Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr.), Trombone (Trb/Tuba), Timpani (Timp.), and Triangle (Trgl.). The third system contains strings: Violin (Viol.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the brass and percussion provide harmonic support. The Piccolo part is marked 'à 2', indicating two players. The score is written in a standard musical notation with various dynamics and articulations.

Nuottiesimerkki 12c. Klami: *Karjalainen rapsodia*.



Nuottiesimerkki 12d. Klami: *Karjalainen rapsodia*.

E-duuri-soinnun säveliä pitkin kohoava sävelmä (alkaen 34:3, nuottiesimerkki 12e), jonka Klami kirjoittaa trumpetilte, on jokseenkin tyypillinen uudemman kansanlaulun sävelmä,¹¹¹ mahdollisesti piirileikkisävelmä¹¹². Sodanjälkeisen ranskalaisen musiikin modernismin pidättyvän ilmaisun ihanteeseen liittyi ”jousien hyväilyn” vierastaminen.¹¹³ Trumpetin raikas sointi ei anna kuulijalle mahdollisuutta romanttiseen eläytymiseen; Stravinsky uskoo *Petruškassa* trumpetilte useita vastaavia laulavia tehtäviä. Harpun vähäeleinen, iloinen komppaus on sekin eräänlainen ”understatement”. Myöhemmin klarinetin kehittäjänä (alkaen 35:10, nuottiesimerkki 12f) tämä aihe muuttuu tyypilliseksi katrillisävelmäksi. Klami muuntelee teemaa niin aitoon vanhakanlaiseen pelimannityyliin, merkiten myös kaaritukset hyvin yksityiskohtaisesti, että taustalla lienee hänen omakohtainen aito kansanmusiikillinen muistikuvansa.¹¹⁴ On hauska yksityiskohta, että pelimannin innostuttua muuntelemisesta alkuperäinen teemahahmo unohtuu ikäänkuin vahingossa. Tätä periodisen rakenteen murtumista Martti Pokela kutsuu ”tyylikkääksi virheeksi”.¹¹⁵



Nuottiesimerkki 12e. Klami: *Karjalainen rapsodia*.



Nuottiesimerkki 12f. Klami: *Karjalainen rapsodia*.

Karjalaisen rapsodian suomalaisen kansanmusiikkimateriaalin käsittelyssä ”overstatement” on lopultakin ”understatementia” ilmeisempi. Kuulijan romanttinen eläytyminen kansanmusiikkiaiheisiin tehdään teoksen mittaan usein mahdottomaksi huumoria ja dissonansseja viljelemällä. Mutta Klamin antiromantiikka piti sisällään myös meteliä ja uhoa, vaikkei säveltäjä niille viimeistelyä ja taiturillista kirjoitustapaa uhrannutkaan. *Petruška* on jo mainittu yhtenä *Karjalaisen rapsodian* vaikutteiden antajana. Soitinnuksen ja harmonian keinot ja taiteellinen asenne viittaavat myös primitivismiin, jota Stravinsky sovelsi *Kevään pyhityksessä* venäläisen muinaiskansan kuvaamiseen. Klami antoi suomalaiselle kansanmiehelle villi-ihmisen kasvot – ja koki aikalais-Suomessa suuren menestyksen.

Kansanmusiikin ja kansallisuusajattelun asema Schola Cantorumin piirissä

Valitettavasti ei ole olemassa tarkkoja tietoja Kuulan ja Madetojan d’Indyn kanssa käymistä ainoista keskustelusta, ja myös tiedot Labeyn ja Kuulan ajatustenvaihdosta rajoittuvat yksittäisiin kysymyksiin. Olisi erityisen mielenkiintoista tietää, millä tavoin nuorten suomalaissäveltäjien omaan kansalliseen ja kulttuuriseen taustaan keskusteluissa mahdollisesti viitattiin. Kiinnostus kansalliseen ajatteluun ja kansanmusiikkiin oli nimittäin erityisen voimakasta Pariisin Schola Cantorumin piirissä, johon Kuula ja Madetoja Ranskaan saavuttuaan itsestään selvästi hakeutuivat.

Kysymys Kuulan ja Madetojan kansallisen taustan huomioimisesta on kiinnostava laajemminkin Scholan ideologisen ilmapiirin kannalta. Suureksi patriootiksi ja suorastaan nationalistiksi tiedetyn d’Indyn johtamassa oppilaitoksessa opiskeli huomattava joukko ulkomaalaisia; heistä espanjalaiset ovat tulleet erityisen tunnetuiksi. Tavallaan paradoksaalisesti d’Indyn kiinnostuksen ranskalaiseen kansanmusiikkiin ja mytologiaan sanotaan heränneen hänen ihailemansa merkittävän vierasmaalaisen säveltäjän, saksalaisesta mytologiasta ja kansanmusiikista ammentaneen Richard Wagnerin henkilökohtaisen neuvon ansiosta.

Jean ja Francine Maillard ovat huomauttaneet, että Wagnerin neuvot d’Indylle varmaankin olivat samat kuin ne jotka julkaistiin *Le Gaulois* -lehdessä 5.1.1880. Ranskalaisen toimittajan kysymyksiin ”mitä tekisitte, jos olisitte ranskalainen säveltäjä” ja ”mitä uudistuskeinoja ottaisitte käyttöön” Richard Wagner vastasi silloin: ”Tulette tekemään todella ranskalaista musiikkia valitsemalla lähtökohdaksi todella ranskalaisen runon ja ammentamalla sitten pelkästä elintapojen totuudellisuudesta.” Wagner suositti taruaiheiden valintaa – ”ranskalaisia kertomuksia, keskiaikaisia runoja, sankarirunoja, ritariromaaneja” – ja lisäsi: ”Kokonainen kansanperinne, rikas kansallisaarre on käytössän-

ne. Kansalliset henkilöt ja tyypit – Roland, Arthus, pyöreän pöydän ritarit – nämä sankarit, oikeudenmukaisuuden, uskollisuuden ja armeliaisuuden ruumiillistumat, ovat ulottuvuuksiltaan samanaikaisesti tavattoman eepiset ja lyyriset.”¹¹⁶

Scholan perustajajäsenistä Charles Bordes (1863–1909) muistetaan työstään uskonnollisten, vanhojen vokaaliteosten esille saamiseksi Ranskassa. Mutta myös kansanmusiikki, erityisesti baskisävelmistö, kiinnosti häntä; sen vaikutusta ilmentävät teosnimet *Suite basque*, *Rhapsodie basque* ja *Ouverture pour une drame basque*.¹¹⁷ Schola Cantorumin toisena keskeisenä perustajajäsenenä, johtajana ja sävellyksen pääopettajana d’Indy vakiinnutti kansanmusiikin tuntemuksen oppilaitoksessa opiskelleiden sävellysoppilaiden pakolliseen ohjelmaan. Ensimmäisen opintovuoden ohjelmaan kuului d’Indyn sanoin ”kansanlaulun puhtaasti rytmisten ja melodisten ominaisuuksien” opiskelu.¹¹⁸ Mainittu osa opetusohjelmaa pysyi mukana ainakin ajanjaksona 1904–1929.¹¹⁹ Käytännössä kansanmusiikkiin perehtymisen kohteena tässä oppijaksossa oli yksinomaan keskiaikainen ranskalainen kansanmusiikki, kuten d’Indyn sävellyksenoppikirjan perusteella tiedetään.¹²⁰ D’Indyn oppikirjan *Cours de composition musicale* ensimmäisen osan luku *La chanson populaire* (Kansanlaulu) ei mitenkään painota kansallista tai kansanomaista näkökulmaa. D’Indyn tarkastellessa aihettaan vain keskiajan maallinen kansanlaulu on esiteltävänä. Sitä tosiseikkaa, että perehtymisen kohteena on juuri ja nimenomaan ranskalainen keskiaikainen kansanlaulu, säveltäjä-pedagogi ei perustele tai kommentoi; hän toteaa vain ikäänkuin ohimennen, että kaikki luvun esimerkit on valittu Julien Tiersot’n teoksesta *Histoire de la chanson populaire en France* (Ranskan kansanlaulun historia, 1889). Kysymystä ranskalaisuudesta hän sivuaa ainoastaan huomauttaessaan, että rondomuoto on ranskalaiselle musiikille tyypillinen.¹²¹

Uudemmallalla ranskalaisella kansanlaululla oli kuitenkin sijansa Vincent d’Indyn omassa ja hänen oppilaidensa sävellystuotannossa, mutta myös heidän muussa toiminnassaan. D’Indy merkitsi muistiin satakunta perheensä kotiseudulla Vivarais’ssa, Sevensien vuoriston alueella kuulemaansa kansansävelmää.¹²² Hänen ehkä tunnetuin sävellyksensä, 1886 valmistunut *Symphonie sur un thème montagnard français* (Sinfonia ranskalaisesta vuoristolaisteemasta) käyttää aiheenaan yhtä näistä sävelmistä. Vuonna 1903 kantaesitetty ooppera *L’étranger* sisältää kansanlauluteemoja,¹²³ ja sinfoninen runo *Jour d’été à la montagne* (Kesäpäivä vuoristossa, 1905) hyödyntää useita kansanmusiikkiaihteita.¹²⁴ D’Indy kirjoitti 1890-luvulta 1930-luvulle ulottuneen ajanjakson kuluessa useita kokoelmia ranskalaisten, erityisesti kotiseutunsa Vivarais’n alueelta kerättyjen kansanlaulujen sovituksia.

Edellä mainittu d’Indyn sävellyksenoppikirjan luku kansanmusiikin rakenteellisiin seikkoihin liittyvine huomioineen ei riitä selittämään sitä kiinnostusta kansanmusiikkiin, jota hän itse ja hänen lähipiirinsä säveltäjät, etenkin hänen oppilaansa, ilmensivät töissään. Hänen ranskalaisista oppilaistaan on tässä yh-

teydessä syytä mainita erityisesti Déodat de Séverac (1872–1921),¹²⁵ Marie-Joseph Canteloube (1879–1957) ja Paul Le Flem (1881–1984). Jules Massenet'n ja sittemmin César Franckin johdolla opiskelleen Guy Ropartzin (1864–1955) nimi mainitaan usein samassa yhteydessä kuin nämä kolme d'Indyn sävellyssoppilasta.¹²⁶

Tietosanakirja-artikkeleiden ja musiikin yleisesitysten perusteella on yleensä mahdotonta saada kuvaa siitä, millä tavoin nämä säveltäjät hyödynsivät kansanmusiikkia. On myös tavallista, että heidän teoksissaan käyttämästään kansanmusiikista puhutaan samaan hengenvetoon kuin heidän luomistyönsä kiinnittymisestä johonkin tiettyyn ranskalaiseen kotiseutuun aihepiireineen. Samalla implikoidaan tietty kuvailevan musiikin estetiikka. Norbert Dufourcq kirjoittaa: ”Piano tuotannossaan Déodat de Séverac (1873–1921)¹²⁷ tuo ulottuvillemme Languedocin, Cerdagnen tuoksun – –. Opéra-Comiquessa hän herrättää eloon Lauraguais'n auringon (*le Cœur du moulin*, 1909) – –.” ”Joseph Canteloube (1879–1957) osoittaa alati kunnioitustaan Auvergneä kohtaan – –.” ”Paul Le Flem seurassa (s. 1881) saavumme Bretagneen.”¹²⁸ Myös Ropartz on ”Bretagnen, perinteiden maan säveltäjä”¹²⁹.

Auvergnen säveltäjä Joseph Canteloube toi artikkelissaan *Le rôle national des chants populaires* (Kansanlaulujen kansallinen tehtävä) julki vakaumuksen, että ranskalaiset säveltäjät eivät voisi löytää uusista keinovaroista todellista omintakeisuutta. ”Saavuttaakseen sen heidän tulee siis hakeutua maaperän rikkaille ja monilukuisille kansallisille lähteille. Heidän täytyy ’aina pitää näköpiirissään kansallisuus, kansallisuus ja vielä kerran kansallisuus,’ kuten puolalainen kirjailija Witwicki neuvoi Frédéric Chopiniä kirjeessä vuodelta 1831.”¹³⁰ Cantelouben kiinnostus ei siis rajoittunut kansanmusiikkiin erillisenä soivana ilmiönä.

Selvitettäväksi jää Scholan piirin suhtautuminen ulkomaalaisten säveltäjien musiikissaan hyödyntämään kansanperinteeseen. Vincent d'Indy kiitti sävellyksenoppikirjassaan Edvard Griegin nuoruudentöitä, ”pieniä kappaleita, joihin skandinaaviset kansanlaulut ulottivat hyväatekevän vaikutuksensa”¹³¹ Ruotsalaista sävellyksenopiskelijaansa Helena Munktellia hän kehotti kirjeessä vuodelta 1911: ”Jos haette aina innoituksenne ruotsalaisesta maaperästä, tullette varmasti luomaan sävellyksiä, jotka eivät ole tyhjämpäiväisiä.”¹³² Ajatus, että Kuula ja Madetoja olisivat kuulleet häneltä jotakin vastaavaa, on täysin mahdollinen.

Jotakin yleisempää Scholan piirin suhtautumisesta kansanmusiikkiin ja vieraisiin musiikkikulttuureihin voitaneen päätellä Scholasta valmistuneen d'Indyn sävellyssoppilaan Déodat de Séveracin ns. väitöskirjasta *La centralisation et les petites chapelles musicales* (Sentralisaatio ja pienet musiikkikappelit) vuodelta 1907. De Séverac puolusti siinä opintojensa päätteeksi, d'Indyn, Pierre de Brévillen ja Auguste Sérieyx'n muodostaman lautakunnan edessä, regionalistista musiikkikulttuuria, joka perustuisi alueelliseen kulttuurihallintoon ja alueen oman kansanmusiikin harrastukseen. Vaikka ranskalaisten säveltäjien

ei hänen mielestään pitänytkään ”kävelyttää muusaansa Itämeren rannalla tai Venäjän arojen halki”, kansanlaulun hyödyllisyyttä regionalistiselle taiteelle voitiin opiskella perehtymällä ”ihailtavaan Venäläiseen kouluun” tai sellaisten espanjalaisten säveltäjien kuin Bretónin (Tomas Bretón y Hernández, 1850–1923), Granadosin, Pedrellin ja Albénizin tuotantoihin.¹³³

Käsitys regionalististen ja nationalististen ihanteiden suhteesta on de Séveracilla jokseenkin hämärästi muotoiltu. Myös jälkimmäiset elähdyttivät vahvasti kirjoittajaa, mutta niitä käsitellessään hän ei viitannut kansanmusiikkiin. Kun hän kiitti Fauréta, Lullytä, Couperinia ja Rameauta ”kauniin ranskalaiseen perinteen” edustamisesta, tämän perinteen attribuutteina ovat ensiksi mainitun kohdalla ”selkeys ja klassisuus”, jälkimmäisten tapauksessa ”keinovarojen yksinkertaisuus, muodon selkeys ja niin ilmaiseva lennokkuus” jotka olivat kirjoittajan mukaan latinalaista perua.¹³⁴

Ranskan musiikkielämän nationalismi ja kysymys musiikin ranskalaisuudesta

Société Nationale de Musiquen (Ranskan Kansallisen musiikkiseuran) toiminta ranskalaisten säveltäjien etujärjestönä kansallisten tunnusten alla on ilmiönä yleisesti tunnettu. Mutta kansallinen ajattelu leimasi Ranskan säveltaidetta paljon laajemminkin viime vuosisadanvaihteen molemmin puolin.

Ranskalaisessa musiikkikirjallisuudessa viime vuosisadanvaihteen molemmat puolet käsittävää luovan säveltaiteen ajanjaksoa luonehditaan usein ”ranskalaisen musiikin renessanssiksi” (renouveau).¹³⁵ Jakson alkamishetki ajoitetaan tavallisesti yhteen Kolmannen tasavallan perustamisen 1871 kanssa, jona vuonna päättyi Ranskan-Saksan sota ja Ranskan kansallinen musiikkiseura perustettiin. Tämän instituution kautta kanavoituivat keskeiset uudet musiikilliset pyrkimykset ja ranskalaisten säveltäjien yhteistyö. ”Kolmessakymmenessä vuodessa se [Kansallinen musiikkiseura] on luonut Pariisiin hyvien sinfonikkojen ja kamarimusiikin säveltäjien plejadin sekä valioyleisön, joka näyttää kykenevän ymmärtämään heitä,” Romain Rolland arvioi 1908.¹³⁶

Kansallisen musiikkiseuran tavoitteissa musiikilliset ja kansalliset pyrkimykset kietoutuivat toisiinsa. Musiikillisten pyrkimysten taustalla oli se tosiasia, että ooppera oli seuran perustamisen aikaan Ranskan hallitseva musiikin laji ja että ranskalaiselta sinfoniselta¹³⁷ ja kamarimusiikilta puuttui jakelukanavat. ”Ennen vuotta 1870 ranskalaisella säveltäjällä, joka oli tarpeeksi hullu uskaltautuakseen soitinmusiikin alueelle, ei ollut muuta mahdollisuutta kuin järjestää itse konsertti ja kutsua sinne ystävänsä ja kriitikot,” Saint-Saëns on ker-tonut.¹³⁸ Vaikka orkesteri- ja kamarimusiikkikonserttien suosio oli kasvanut Pariisissa jo ennen Ranskan-Saksan sotaa 1870–1871, saksalaisella musiikilla

oli ollut selkeä valta-asema.¹³⁹ Kansallinen musiikkiseura ryhtyi nyt järjestämään kamari- ja orkesterimusiikkikonsertteja.

Kansalliset päämäärät korostuivat omaksutussa tunnuslauseessa *Ars gallica*, ”gallialainen taide”.¹⁴⁰ Kuinka luonteenomaisesti ranskalaisia Ranskan Kansallisen musiikkiseuran musiikilliset tavoitteet tosiasiaassa olivat, on monisyinen kysymys. Usein on kiinnitetty huomiota siihen tosiasiaan, että Wagnerin musiikkidraama vetosi voimakkaasti moniin näistä ranskalaisäveltäjistä; Saint-Saëns ja d’Indy matkustivat Bayreuthiin 1876, Emmanuel Chabrier ja Henri Duparc 1879 ja Fauré 1883.¹⁴¹ Seuran säännöt totesivat musiikilliset tavoitteet sangen yleisluontoisesti.¹⁴² Seuralle ei ollut luonteenomaista minkään tietyn yhtenäisen ”kansallisen” esteettisen ihanteen vaaliminen.¹⁴³ Kansanmusiikin harrastuksella oli ainakin henkilötasolla kosketuskohta Kansalliseen musiikkiseuraan, mutta esimerkiksi Gabriel Faurén tuotannosta huomataan, ettei yhteys ollut johdonmukainen ja välttämätön.¹⁴⁴ Kun toisaalta d’Indyn piirin ote Kansallisessa musiikkiseurassa vahvistui, lienee se tuonut mukanaan myös lisääntyvää huomiota kansanmusiikkia kohtaan.

Kymmenen vuoden kuluttua Kansallisen musiikkiseuran perustamisesta sen piirissä alkoi saada yhä enemmän vaikutusvaltaa César Franckin johtama suuntaus, jonka tavoitteet kiinnostivat yhä vähemmän Saint-Saënsia. D’Indy teki 1886 ehdotuksen ”klassisten mestareiden” ja ulkomaalaisten säveltäjien töiden liittämiseksi konserttiohjelmiin. Ehdotus hyväksyttiin, ja Saint-Saëns ja entinen puheenjohtaja Romain Bussine erosivat seuran johdosta. ”Franckista tuli silloin todellinen puheenjohtaja, vaikka hän kieltäytyi tästä arvonimestä; hänen kuolemansa 1890 jälkeen Vincent d’Indy otti hänen paikkansa”, Romain Rolland kirjoitti 1908. ”Tällä hetkellä [1908] Seura vaikuttaa kansallisemmalta kuin koskaan ennen, ja herra Vincent d’Indyn vaikutus ja Franckin koulu ovat siellä vallitsevina”, Rolland totesi.¹⁴⁵

Vaikka Ranskan musiikkielämän kansalliset ihanteet lausuttiin julki selkeäsanaisesti jo vuoden 1871 jälkeen, viime vuosisadanvaihte on nähty eräänlaisena rajapyykkinä näiden pyrkimysten kehityksessä. Jo 1908 Romain Rolland totesi: ”Maaillannäyttelyn 1900 jälkeen on ollut havaittavissa hyvin jyrkkä reaktio ulkomaalaista musiikkia vastaan. Tällä liikehdinnällä on tietoisia tai tiedostamattomia yhteyksiä nationalistiseen virtaukseen, joka Ranskassa ja varsinkin Pariisissa syntyi samoihin aikoihin.”¹⁴⁶

Vuosisadan alkuvuosina Ranskassa tehdyt kyselyt vastauksineen kertovat lisääntyneestä kiinnostuksesta kysymykseen musiikin ranskalaisuudesta. Debussy ja d’Indy muiden ohella vastasivat 1903 *Mercure de Francen* kyselyyn saksalaisen musiikin vaikutuksesta Ranskan säveltaiteessa. ”On yksinkertainen totuus ja kehityksen laki, että tulee aina olemaan jäljittelyn ja vaikutuksen ajanjaksoja, joiden kesto ja kansallisuutta ei pystytä ennakkoon arvioimaan. Tällaiset ajanjaksot ovat tarpeellisia niille, jotka pitävät paljon kuljetuista ja rauhallisista poluista. Eräiden ne sallivat kulkea paljon pitemmälle”, Debussy kommentoi kysymystä Wagnerin vaikutuksesta. D’Indyn mielestä ”ulkomai-

nen vaikutus on aina ja kaikkialla ollut siunauksellista, koska se on eräänlaisen tarpeellisen reaktiosuhteen [reactive filiation] kautta lähes aina synnyttänyt uudenlaista kansallista taidetta".¹⁴⁷

Vuotta myöhemmin, 1904, *La revue bleue* tiedusteli kyselyssään: ”Mistä musiikin ranskalaisuus koostuu? Onko olemassa musiikillinen traditio, jota voidaan kutsua ranskalaiseksi? Mistä tämä traditio alkaa? Katkeaako se Berlioziin? Jos se katosi, onko se löydetty uudelleen? Ja lopulta: missä nykyisin olemme?”¹⁴⁸ Useista vastauksista ilmenee, että ranskalaisuus määriteltiin sangen yleisesti esteettisin termein, joiden välillä vallitsi vastaajasta riippumatta varsin suuri yhdenmukaisuus.

”Ranskalainen musiikki on selkeyttä, eleganssia, yksinkertaista ja luonnollista deklamointia; ranskalainen musiikki haluaa ennen kaikkea *miellyttää*. Couperin ja Rameau, siinä todellisia ranskalaisia! – – Ranskalainen musiikki on jotakin sellaista kuin mielikuvitusta herkkätuntoisuuden alueella. – – On välttämätöntä puhdistaa kokonaan musiikki tieteellisestä koneistosta”, Debussy vastasi.¹⁴⁹ D’Indyn mielestä ”[ranskalaista] traditiota edustavat suuret nimet Charpentier, Couperin, Rameau, Grétry jne. ... Haluamme enemmän tai vähemmän tietoisesti saada täydellisen levon liian kompleksisen musiikin jälkeen ja haluamme palata yksinkertaisuuteen, vaikkei köyhyyteen.” Lionel de La Laurencie totesi: ”Saksalaiset monimutkaistavat laajentamalla; me [ranskalaiset] yksinkertaistamme tiivistämällä ja herra Mithouard on vahvasti ja aivan oikein osoittanut meidän taiteemme pyrkimyksen tulla klassiseksi sanan laajassa merkityksessä, so. poistaa jokainen päämäärän kannalta hyödytön osatekijä, kristallisoida määriteltyihin muotoihin, jotka ovat syntyneet pienimmän ponnistuksen lain pohjalta.”¹⁵⁰

Vuonna 1909 Albert Roussel vastasi *La grande revue*lle: ”Lopuksi lisäksi, liittyen tähän kysymykseen vaikutteista, että on vaikeaa siirtää syrjään kysymystä rodusta. Tulee olemaan hyvin onnekasta, että ranskalainen musiikki pyrkii personifioimaan yhä vakuuttavammin ja voimakkaammin rotumme neroutta – sellaisia ominaisuuksia kuin selkeys, herkkätunteisuus, valoisuus ja puhdas ilo, joista taiteellinen perintömme koostuu.” – Scott Messing on osoittanut teoksessaan *Neoclassicism in Music. From the Genesis of the Concept through the Schoenberg / Stravinsky Polemic*, että ranskalaisen perinteen tunnuspiirteet määriteltiin usein samoin termein kuin ihanteeksi nostettu musiikin klassisuus. Näiden ihanteiden vastakohtana nähtiin saksalainen, erityisesti Wagnerin musiikki.¹⁵¹

Debussy kirjoitti *Gil Blas* -lehteen kuultuaan Rameaun teoksen *Castor et Pollux* 1903 Schola Cantorumin järjestämässä konsertissa:

Rameaun tuotannossa meillä oli – – puhdas ranskalainen perinne, joka koostui hienovaraisesta ja viehättävästä hellyydestä, täsmällisistä korostuksista ja esityksen [récit] ankarasta deklamoinnista ja joka oli vailla tuota syvää saksalaista luonnottomuutta, vailla tarvetta alleviivata nyrkkiä lyömällä ja selit-

tää hengästyksensä asti, mikä menettely tuntuu sanovan: ”Olette kokoelma erityisen suuria idiootteja, jotka ette ymmärrä mitään ellei teitä etukäteen pakoteta pitämään ’rakkoja lyhtyinä’ [prendre des ’vessies pour des lanternes’].” Kaikesta huolimatta voidaan pahoitella sitä, että ranskalainen musiikki on liian kauan seurannut polkuja, jotka kavalasti erottivat sen ilmaisun selkeydestä, täsmällisestä ja keskittyneestä muodosta – ominaisuuksia, jotka ovat kuvaavia ja luonteenomaisia ranskalaiselle neroudelle.¹⁵²

Ensimmäisen maailmansodan alettua Debussy suunnitteli kunnianosoitukseksi menneisyyden suurille ranskalaisille mestareille¹⁵³ kuuden sonaatin sarjaa. Näistä ehti valmistua vain kolme, mutta nuottijulkaisun kansilehdellä, 1700-luvun painoasua jäljitellen, luki säveltäjän toivomuksesta: ”Kuusi sonaattia eri soittimille. Säveltänyt Claude Debussy, ranskalainen säveltäjä.”¹⁵⁴ Debussyn tiedetään luonnehtineen itseään ”ranskalaiseksi säveltäjäksi” jo kirjeessä Stravinskylle vuodelta 1913. Sodan jo ollessa täydessä käynnissä, 1915, hän vannotti viimeksi mainittua ”olemaan kaikin voimin suuri venäläinen säveltäjä”. ”On niin kaunista olla osa maataan, kiinnittyä maaperäänsä kuten kaikkein vähäpätöisin talonpoika.”¹⁵⁵

Jean Cocteaun julkaistessa 1918 pamflettinsa *Le coq et l'arlequin* samana vuonna kuollut Debussy sai postuumisti kuulla kunniansa ranskalaisuuden pettämisestä, joutumisestaan ”saksalaisen väijytyksen” seurauksena ”venäläiseen ansaan”. Cocteau halusi ”Ranskan ranskalaista musiikkia”.¹⁵⁶ Luettaessa Cocteaun kansallismielistä pamflettia on syytä muistaa, että se kirjoitettiin sodan aikana, Ranskan jälleen sotieessa vanhan vihollismaan Saksan kanssa. ”Ranskalaisesta musiikista’ ei koskaan ole puhuttu niin paljon kuin sodan jälkeen”, *Le Guide du concert* -lehden toimittaja totesi 1931 haastattellessaan Maurice Ravelia. Haastattelija kirjoitti: ”Hän [Ravel] edustaa ranskalaista selkeyttä ja ranskalaista henkeä, sillä musiikki ei koskaan ole ollut yhtä kansallista.”¹⁵⁷ Ravel, Uuno Klamin tärkeä esikuva, korosti 1920-luvulla usein kansallisen suuntautumisen välttämättömyyttä säveltäjälle. Vuonna 1928 hän asettui samalla puolustamaan käsitystä Debussystä luonteenomaisesti ranskalaisena säveltäjänä. Hänen mukaansa kansallinen tietoisuus, varhaisten ranskalaisten säveltäjien ilmentämä ”objektiivisuus ja suunnittelun selkeys, tarjosivat rikkaan perinnön – Claude Debussylle”. Debussyn ”symbolismi, ns. impressionismi” ei Ravelin mielestä ollut ristiriidassa ”gallialaisen hengen kanssa”, sillä ”atmosfäärin pinnan hienon ja herkän [fine and refined] pitsin alta löydetään helposti suunnittelun hienostunut täsmällisyys, joka on luonteenomaisesti ranskalaista. Hänen neronsa oli ilmeisestikin hyvin yksilöllinen ja loi omat, aina kehittyvät lakinsa itseään vapaasti ilmaisten, mutta se oli aina uskollinen ranskalaiselle perinteelle.”¹⁵⁸ Tässä yhteydessä kuten myöhemminkin¹⁵⁹ Ravel nimenomaisesti korosti, ettei kansalliseen perinteeseen liittymisen tarvinnut viedä säveltäjältä yksilöllisyyttä.

Hieman yllättäen englantilainen haastattelija kertoi 1922 Ravelin sanoneen, että Ranskassa toisin kuin Englannissa ei ollut musiikillista liikettä, joka ammentaisi innoitusta ja materiaalia kansanlaulusta, ranskalainen musiikki kun oli aina ollut alttiimpi kirjalliselle vaikutukselle eikä musiikki hänen maassaan ollut koskaan ollut kansanomaisen taide.¹⁶⁰ Ravel katsoi kyllä musiikin olevan tulossa yhä kansallisemmaksi, vaikka yhteiskunnallisesti oltiin ehkä menossa kohti kansainvälisyyttä. Mainitun ajatuksen Ravel kertasi espanjalaisen lehden haastattelussa 1924:

Taiteessa, toisin kuin politiikassa, olen nationalisti. Tiedän, että olen ennen kaikkea ranskalainen säveltäjä: sitäpaitsi julistaudun klassisistiksi. Tiedän myös, että minulla on ranskalaisten taiteilijoiden ansiot ja puutteet. Me emme enempää halua kuin osaakaan tuottaa kolossaalisia teoksia; olemme aina jossain määrin älyllisiä, mutta näissä rajoissa yllämme usein täydellisyyteen. Katson vilpittömyyden olevan taiteen suurin puute, koska se sulkee ulkopuolelleen valinnan mahdollisuuden.¹⁶¹

Ravelin ajattelussa ranskalaisella kansallisella taidemusiikilla ei siis näytä olleen mitään välttämätöntä yhteyttä ranskalaiseen kansanmusiikkiin. Ranskalainen perinne oli luonteenomaisesti ranskalaisen taidemusiikin perinnettä, jonka ominaislaatu määriteltiin esteettisin termein. Edellä on jo todettu, että näin ajattelivat monet hänen maanmiehistään.

Musiikintutkija, säveltäjä ja toimittaja Henri Collet ”keksi” *Kuuden ryhmän Comædia*-lehden palstoilla 1920. Otsikon ”Rimskin ja Cocteaun kirjat. Viisi venäläistä, kuusi ranskalaista ja Erik Satie” alla hän esitti korkeimpana ryhmän jäseniä yhdistävänä tekijänä ja tavoitteena ranskalaisuuden. Cocteaun *Le coq et l'arlequininista* ja Rimski-Korsakovin omaelämäkerrasta *Ma vie musicale* (Elämäni musiikissa) oli hänen mukaansa opittavissa ”välttämättömyys edustaa omaa rotuaan ja vaatimus liittyä yhteen”.¹⁶²

Ranskalaisuuden ja kansallisen musiikin vaatimus jatkoi olemassaoloaan Cocteaun lähipiiriin kuuluneen *Les Six*-ryhmän ajattelussa. Milhaud'n tunnettu kirjoitus vuodelta 1927, *La musique française depuis la guerre* (Ranskalainen musiikki sodan jälkeen),¹⁶³ korostaa Kuuden ryhmän säveltäjien liittymistä ranskalaisen musiikin perinteeseen¹⁶⁴ – lukuunottamatta Arthur Honeggeria,¹⁶⁵ jonka persoonallisuus oli kirjoittajan mukaan ammentanut saksalaisen romantiikan lähteistä. ”On luonnollista, että ne jotka osallistuvat kehitykseen vain valmiita teoksia kuulemalla, eivät aina kykene tuntemaan olennaista ja jatkuvaa sidettä, joka liittää yhteen kaikki ne erilaiset tavat, joissa musiikillinen ajatus ilmenee”, Milhaud kirjoittaa.

”Perinnettä ei keksitä, se eletään ja sitä työstetään. Se ei riipu vain säveltäjän mausta, hänen sisäisistä pyrkimyksistään, hänen elämänsä mahdollisesti aiheuttamista seurauksista, hänen musiikillisista mieltymyksistään, vaan ennen kaikkea hänen rodustaan”,¹⁶⁶ Milhaud jatkaa juutalaiseen syntyperäänsä nähden

varsin yllättäen. Milhaud'n mielestä maiden ja rotujen välisissä eroissa on pohjimmaltaan kyse fysiologisista eroista, jotka ”eivät riipu säveltäjän tahdosta enempää kuin se seikka, ovatko hänen hiuksensa vaaleat tai ruskeat, silmänsä siniset tai mustat”. Ranskalaisen musiikin luonteenomaisia piirteitä Milhaud kuvaa tutuin ilmaisuin ”selkeys, kohtuullisuus, keveys [aisance], rajoitettu romanttisuus, kiinnostus teoksen mittasuhteisiin, suunnitteluun ja rakenteeseen, halu ilmaista itseään selvästi, yksinkertaisesti ja ytimekkäästi”.¹⁶⁷

Milhaud'n mukaan Poulenc ja Auric löysivät ranskalaisen, varsinkin pariisilaisen folkloren Satien jälkiä seuratessaan. Sen piiriin hän lukee ”musiikkirenkutukset” mutta myös sellaiset vähemmän puhtaasti musiikilliset ilmiöt kuin music-hallin ja torielämän.¹⁶⁸ Auric itse kirjoitti Kuuden ryhmän yhteisessä lehdessä *Coq parisien*, jonka keskeinen teema oli pariisilaisuus: ”Meidän on täytynyt keksiä uudelleen nationalismi.” Pariisilaisteema konkretisoitui ryhmän yhteishankkeessa¹⁶⁹ *Les Mariés de la Tour Eiffel* (Eiffel-tornin hääpari), jonka käsikirjoitus oli Cocteaun ja jonka *Les ballets suédois* (Ruotsalainen baletti) esitti 1921 Pariisin Théâtre des Champs-Élyséessä. Tavoitteistaan Cocteau kirjoitti tänä samana vuonna Ruotsalaisen baletin tanssija-koreografille Jean Börlinille:

Uskokaa pois, että esimerkiksi venäläinen ihminen ei juuri voi kuulla *Petrushkaa* samalla tavoin kuin me. Ihmeellisen musiikillisen mestariteoksen ohella hän kohtaa siinä lapsuutensa, sunnuntait Petrogradissa, lastenlaulut. Miksi meillä ei olisi oikeutta samaan kaksinkertaiseen mielihyvään?¹⁷⁰

Ranskalainen musiikintutkija Eveline Hurard-Viltard kirjoittaa: ”Cocteaun nationalismi saa siis aivan erityisen merkityksen: ei ole kysymys vain paluusta ranskalaiseen henkeen, vaan ammentamisesta kansanomaisesta lähteestä.” Hurard-Viltardin mukaan *Kuuden ryhmän* jäsenistä vain Francis Poulenc ja Georges Auric seurasivat Cocteausta tälle tielle.¹⁷¹

Etnisyyden ja eksotiikan suosio Ranskassa

Uuno Klami kirjoitti suomalaista kansanmusiikkia ja myöhemmin suomalaisia aihepiirejäkin hyödyntävien sävellystensä rinnalla *Kolme kiinalaista laulua*, espanjalaisia serenadeja, *Tšeremissiläisen fantasian* ja *Itämaisen serenadin*.

Jos Klamin menettely vaikuttaa linjattomalta, on hyvä palauttaa mieleen eräiden ranskalaisten säveltäjien tuotantoja. Saint-Saënsin teosluetteloon sisältyvät *Aragonialaisen jotan*, *Afriikka-fantasian* ja oopperan *Keltainen prinsessa* ohella *Auvergnen rapsodia* ja *Algerialainen sarja*, jonka neljäs osa on nimeltään *Ranskalainen sotilasmarssi*. Debussy käytti ranskalaista kansanmusiikkia mm. teoksissaan *Jardins sous la pluie* ja *Rondes de printemps* (*Images-orkes-*

terisarjan kolmas osa),¹⁷² mutta innoittui myös mm. espanjalaisesta folkloresta ja jaavalaisesta gamelan-musiikista, kuten esim. *Iberia* ja *La Mer* todistavat. Pariisin konservatorion musiikin historian opettaja Maurice Emmanuel on yhtä kuuluisa kansanlaulukokoelman *Kolmekymmentä burgundilaista laulua* (1917) sovittajana kuin muinaisen kreikkalaisen musiikin tuntijanakin, jonka oppilaisiin Olivier Messiaën lukeutui. Ravel inspiroitui pianotriossaan äitinsä synnyinseudun, ranskalaisen Baskimaan musiikista,¹⁷³ ja hänen laulusarjansa *Chants populaires* koostuu espanjalaisen, ranskalaisen, italialaisen ja heprealaisen kansanlaulun sovituksesta; muuten tekijää kiinnosti lähinnä vieraiden maiden folklore. – Tällaista ranskalaisten säveltäjien luettelo voisi jatkaa. Toisaalta monet ranskalaiset säveltäjät eivät lainkaan kiinnostuneet oman maansa kansanmusiikista, ja inspiroituminen juuri kaukaisista kulttuureista oli keskeiselle osalle maan taidemusiikkia paljon tyypillisempää.

Vieraiden maiden kansanperinteen läsnäololla ranskalaisen kulttuurin kentässä oli pitkät perinteet. Samoihin aikoihin kun Suomeen saapuvat romanttiset aatevirtaukset herättivät 1800-luvun alkupuolella kiinnostuksen suomalaiseen kansankulttuuriin ja kansanrunouden tallentamiseen, ranskalainen romantiikka haki aluksi innoituksensa vieraiden maiden kansanperinteestä. Kun romanttinen aatevirtaus oli suunnattu Eurooppaa aiemmin hallinnutta klassista ranskalaisista sivistystä vastaan, Ranska sijaitsi nyt Euroopan laajuisen konfliktin sydämessä. Näin selittyy, että ranskalainen romantiikka kääntyi kohti Italiaa, Espanjaa, Britanniaa ja Saksaa ennen kiinnostumistaan omasta kansanperinteestään. Se ”mieltyi kansallisten eroavaisuuksien havainnoimiseen, rotujen ja kulttuurien erittelyyn, mikä johti sen ’paikallisivärin’ harrastukseen”.¹⁷⁴

Vuosisadan lopun Suomen kansanmusiikin harrastus yhtyi taidemusiikissa kansallisromantiikan valtavirtaan. Sen sijaan Ranskassa kiinnostus kansanmusiikkiin liittyi ajankohtaisiin suurten retrospektiivisten musiikin yleisnäkemysten laatimiseen. Viimeksi mainitun toimeliaisuuden piirissä kansanmusiikin harrastuksen lisäksi esiintyi myös kiinnostusta musiikin historiaan ja vanhaan musiikkiin (antiikkiin, keskiaikaan, kirkkolauluun, moodeihin, historiallisiin konsertteihin) sekä ”musiikilliseen etnografiaan”. Rotuajattelu oli yksi tällaisen suuntautumisen peruspilareista.¹⁷⁵ Edellä on moneen otteeseen voitu todeta, miten luonnollinen osa ranskalaisten säveltäjien käsityksiä rotuajattelu oli.

Tässä yhteydessä ei ole mahdollista käsitellä mitenkään kattavasti ranskalaisen musiikin eksotismia.¹⁷⁶ Ilmiönä se on paljon laajempi ja merkityksellisempi kuin ranskalaisen kansanmusiikin käyttö Ranskan taidemusiikissa; viimeksi mainittu muodosti siinä lopultakin jokseenkin kapean juonteen.¹⁷⁷ Musiikin eksotismin aloittajana on pidetty ”oodisinfonian” *Le Désert* (Autiomaa) säveltäjästä Félicien Davidia (1810–1876). David innostui turkkilaisesta ja arabimusiikista osallistuessaan 1833–1835 saintsimonistisen retkikunnan Lähi-idänvaellukseen, joka eteni Konstantinopolin ja Palestiinan kautta Kairoon. Kuulemaansa autenttista melodiikkaa hän hyödynsi mm. pianokappaleiden kokoelmassa *Mémoires orientales* (1836) sekä *Le Désertissä* (1844).¹⁷⁸

Ennen pitkää, 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa, ranskalaisessa musiikissa viitattiin usein itämaiseen elämänpiiriin melodisin keinovaroin, joilla ei enää ollut lainkaan autenttista luonnetta.¹⁷⁹ Charles Kœchlin kirjoittaa ranskalaisen musiikin eksotismista 1925: ”Monessa tapauksessa käytetyt teemat eivät ole ’autenttisia’, vaan taiteilija pitää parempana luoda unelmansa täysin vapaana, hakien paikallisväriä vain omasta mielikuvituksestaan. Mutta joskus tuntuu siltä, kuin nämä teemat eivät olisi kaukana tuollaisista eksoottisista aiheista, vaikka melkein poikkeuksetta säveltäjä ei lainkaan tunne kyseistä folklorea.”¹⁸⁰ Tutkielman tekijä on eritelty toisessa yhteydessä sitä erikoislaatuista ilmiötä, että ranskalaissäveltäjät eivät useinkaan kokeneet nationalistista kulttuurinäkemystä esteeksi vieraiden musiikkikulttuurien tarjoamien ilmaisukeinojen käytölle.¹⁸¹ ”Kansallisten eroavaisuuksien havainnoimista” ranskalaisella musiikkiväellä oli mahdollisuus harjoittaa myös seuraamalla Pariisin maailmannäyttelyn runsasta musiikkitarjontaa, jossa voidaan nähdä samalla kertaa vieraiden musiikkikulttuurien harrastuksen syy ja seuraus; Ranskan musiikin historiaan on piirtynyt erityisesti vuoden 1889 maailmannäyttelyn vaikutus.¹⁸² Myös Ranskan asema suurena siirtomaavaltana toi kaukaiset maat sen ulottuville niin konkreettisesti kuin mielikuvatasollakin. Tällainen tausta teki ulkomaalaisille taiteilijoille mahdolliseksi saavuttaa menestystä korostamalla omaa kansallista ja etnistä erikoislaatuaan, kuten varsinkin espanjalaisten säveltäjien ja Djagilevin Venäläisen baletin menestyksestä huomaamme. Sen lienee Uno Klamikin todennut Pariisissa opiskellessaan.¹⁸³

Lopuksi

Suhtautuminen ulkomaalaisiin säveltäjiin oli Ranskassa vuosisadan alkupuolella selvästi paljolti hyvin myönteistä.¹⁸⁴ Jos Romain Rolland oli 1908 havainnut Ranskassa vuosisadanvaihteen jälkeen tapahtuneen ”jyrkän reaktion ulkomaalaista musiikkia vastaan”,¹⁸⁵ hänen mielessään oli luultavasti lähinnä aikakauden kiihkeä Wagner-kritiikki, onhan Rolland itse nähty jonkinlaisena sillanrakentajana ranskalaisen ja saksalaisen musiikkikulttuurin välillä. Kansallisen espanjalaisen musiikin menestys ja Djagilevin Venäläisen baletin pian Rollandin teoksen ilmestymisen jälkeen kansallisten tunnusten alla niittämät riemuvoitot kertovat aivan muusta. Maurice Ravel ehkä lausui Yhdysvalloissa 1928 pitämässään luennossa ”Aikakautemme musiikki” ääneen Ranskassa laajemmaltikin kannatetun ajatusmallin todetessaan, että säveltäjät, jotka olivat uskollisia omalle kansalliselle tietoisuudelleen ja yksilöllisyydelleen, arvostivat usein omastaan poikkeavaa musiikkia. ”Saksalaistuneella ranskalaissäveltäjällä tai gallialaistuneella saksalaissäveltäjällä on usein taipumus olla ymmärtämättä muiden sävellyksiä – sekamuotoisuudesta

seuraa epäonnistuminen muiden persoonallisuuksien tunnistamisessa, kun oma yksilöllisyys on kadotettu”, hän jatkoi.¹⁸⁶

Siitä, miten hyvin Toivo Kuula, Leevi Madetoja ja Uuno Klami tunsivat tässä artikkelissa eriteltyjä Ranskan musiikin aatevirtauksia, on suotuisimmissakin tapauksissa vain fragmentaarista tietoa. Ei ole mitään syytä epäillä suomalaisuusaatteen painoa Kuulan ja Madetojan ajatusmaailmassa 1910-luvun alkuvuosina. Sen todisteita on luettavissa jo näiden kahden pohjalaisen säveltäjäystävyyksen keskinäisessä kirjeenvaihdossa ulkomaisten oleskelujaksojen ajalta. Niinpä Kuula kirjoitti Madetojalle Pariisista 1910: ”– – olenkohan mahdollisesti niin natsionalistinen tahi niin nurkkapatrioottinen, että kaikki se mitä olen lukenut sinusta näinä päivinä yhteydessä sen kanssa, että olet suomalainen ja vielä pohjalainen, minuun vaikuttavat niin elähyttävästi, ilahduttavasti ja toivorikkaasti. Näenhän meidän pienen, halveksitun, suomalaisen kansamme päivä päivältä kohottavan päätään, nousevan, ja irtautuvan muitten kahleista.”¹⁸⁷ ”Muina” ei Kuulan ja Madetojan tapauksessa kuitenkaan ole nähtävä ainoastaan venäläisiä vallanpitäjiä. Heidän myötäan oli nimittäin syntymässä ensimmäinen suomenkielinen säveltäjäpolvi.¹⁸⁸

Suomalaisuus oli osa Kuulan ja Madetojan musiikkia vanhastaan. Kuula oli kerännyt ja sovittanut suomalaisia kansanlauluja ja -tansseja, sävelittänyt niin suomalaisten runoilijoiden tekstejä kuin *Kantelettaren* kansanrunojakin sekä mm. saanut 1909 valmiiksi ensimmäisen *Eteläpohjalaisen sarjansa* orkesterille. Madetoja oli perehtynyt suomalaiseen kansanmusiikkiin myös akateemisesti Helsingin yliopiston opiskelijana, joskin hänen oman laudatur-kirjoituksensa aiheena oli Ilmari Krohnin vaatimuksesta liettualainen kansanmusiikki. Kansanmusiikkisovitukset eivät kuitenkaan olleet hänen varhaistuotannossaan läheskään yhtä keskeisessä asemassa kuin Kuulalla, jos kohta hän oli joissakin tapauksissa saanut aiheensa *Kantelettaren* lyyrisistä kansanrunoista ja suomalaisten kirjailijoiden teksteistä.¹⁸⁹

Uuno Klami on kertonut, että *Karjalaisen rapsodian* inspiraationlähteinä olivat hänen Pariisissa 1924–1925 kuulemansa uusi espanjalainen musiikki sekä venäläiset modenistit Prokofjev ja Stravinsky. Mikäli Klamin omaa lausuntoa on uskominen, hän ei katsonut tässä sävellystyössä kirjoittavansa kansallista musiikkia.¹⁹⁰ *Karjalainen rapsodia* ei olekaan suomalaisuutta kansallisromanttisen estetiikan mukaisesti idealisoiva taideteos. Sen estetiikka on hyvin erilainen kuin Madetojan *Kullervossa*. Siitäkin huolimatta, ettei viimeksi mainittu nojaa suomalaiseen kansanmusiikkiin, se on tyypillinen kansallisromantiikan ilmentymä kohtalonomaisessa eläytymisessään kansallisen mytologian synkkään sankariin. Klami ei käyttänyt kansanmusiikkiaiheita vielä kotimaisten opintojensa aikaisissa sävellyksissä. Loppupuolella elämänsä hän totesi, ettei hän opintonsa päätettyäänkään juuri ollut kiinnostunut mistään, mitä kutsuttiin kansalliseksi musiikiksi. ”Se oli aikakauden henki”, hän totesi, viitaten mahdollisesti suomalaisten 1920-luvun modernistien kiinnostuksen puutteeseen mitä kansalliseen ajatteluun tulee.¹⁹¹

Rotuajattelun vaikutus eurooppalaisessa 1800- ja 1900-lukujen musiikkielämässä, Suomi mukaan lukien, olisi syytä selvittää perinpohjaisesti. Se oli kan-

sainvälisestäikin laajalti omaksuttu ja kukoisti Ranskassa elinvoimaisena Toivo Kuulan, Leevi Madetojan ja Uuno Klamin oleskellessa Pariisissa. Mutta myös Suomen musiikkielämässä vaikutusvaltainen Martin Wegelius – Sibeliuksen suomalainen sävellyksenopettaja ja Kuulan teorianopettaja Helsingin musiikkiopistossa – nojasi rotuajatteluun vuosisadan vaihteen tienoilla valmistuneessa länsimaisen musiikin historiassaan.¹⁹²

Rotukysymyksiin viitattiin ranskalaisessa musiikkikeskustelussa usein täysin neutraalisti ja myönteisesti. Erityisasemassa oli ilmeisestikin juutalaisasia. Niinpä Vincent d'Indy raportoi Pierre de Brévilille kirjeessä vuodelta 1903: ”Olen luonnostellut uutta juutalaisvastaista draamaani, josta olen hyvin innostunut. Tietenkään en tee ainoakaan viittausta ajankohtaisiin kysymyksiin, eivätkä henkilöähmot tule olemaan nimeltään enempiä Dreyfus, Reinach kuin Combeskaan... Se olisi liian suuri kunnianosoitus näille turmiota tuottaville moukille – –.”¹⁹³ Myös Florent Schmittiä on arveltu antisemiitiksi. Nykypäivään eläneen tarinan mukaan Schmitt saapui 1933 Pariisissa pidettyyn konserttiin, jossa natsivaltaa Ranskan kautta Yhdysvaltoihin paenneen Kurt Weillin musiikkia esitettiin. Ennen esityksen alkua yleisön joukossa istunut Schmitt olisi noussut seisomaan, nostanut oikean kätensä etuviistoon ja huutanut: ”Heil Hitler!”¹⁹⁴

Maurice Ravel huomautti jo mainituksissa, Yhdysvalloissa 1928 pitämässään luennossa niistä poikkeavista rotuominaisuuksista, joita Arthur Honegger Kuuden ryhmän joukossa edusti. Sveitsiläissyntyinen säveltäjä oli hänen mukaansa uskollinen rodulliselle tietoisuudelleen, joka oli saksalaista tietoisuutta ja ilmeni saksalaisen avosydämisen itseilmaisun suuntaviivojen mukaisena.¹⁹⁵ Ravelin ajattelutapa oli neljän vuoden kuluessa muuttunut, kun hän 1932 lausui wieniläislehden haastattelijalle: ”Kuten me ranskalaiset, te itävaltalaisetkaan ette muodosta rotua. Vaan jotakin paljon parempaa: kulttuurisen yhteisön, joka on kristallisoitunut monista eriroduista. On todella outoa, että ihmiset enää lainkaan puhuvat rodusta! Missä rotuja on enää olemassa?”¹⁹⁶ Manuel Rosenthal on kertonut, että hänen opettajallaan oli useita juutalaisia ystäviä.¹⁹⁷

Toivo Kuula totesi haastattelijalle ensimmäiseltä Pariisin-matkaltaan palattuaan, että ranskalaisen taiteen *clartélla* oli hänen mielestään mitä hedelmällisin vaikutus varsinkin sille rodulle, jolla itsellään oli asettaa vastapainoksi raskautta ja vakavuutta.¹⁹⁸ Leevi Madetojan ranskalaista musiikkia koskevista lehtikirjoituksista *Kullervon* syntyvuodelta 1913 ilmenee, että myös hän oli omaksunut rotuajattelun musiikkiin liittyen. Todettuaan Edouard Lalosta, että hän oli rodultaan espanjalainen, vaikka eli Ranskassa ja sai ensimmäisen opetuksensa saksalaiselta, hän jatkaa: ”Varsinkin melodiatilinen aines on tästä ’rotusekoituksesta’ tullut kärsimään, se tuntuu omituisen kirjavalta. Tähän vaikuttaa vielä suuresti se seikka, että Lalo oli harvinaisen innostunut usean eri kansan kansansävelmiin, jotka vaistomaisesti hänen työskentelyssään vaikuttivat ja saivat aikaan melodiatilista tyyllittömyyttä.”¹⁹⁹ Mitä tulee Uuno Klamiin, hänen ei tiedetä puhuneen kirjeissään ja muissa kirjoituksissaan rotukysymyksistä.²⁰⁰

Lopullista totuutta Kuulan, Madetojan ja Klamin Ranskasta omaksumista vaikutteista ei tulla koskaan tietämään. Mutta voidaan objektiivisesti todeta, että Kuulan *Eteläpohjalaisen sarjan* nro 2 regionalismilla ja säveltäjän muuten ilmaisemalla kansallismielisyydellä on yhtymäkohta d'Indyn piirin säveltäjien ajatteluun. Lisäksi sen tekniset keinovarot viittaavat debussystisen ”maalaillevan musiikin” toteutuskeinoihin. Madetojan *Kullervossa* suomalaisen mytologian traaginen sankari kuvataan saksalaisen romantiikan hengessä, teknisin keinovaroin, jotka ovat lähellä Wagnerilta vaikutteita omaksuneen César Franckin ratkaisuja. Madetoja kuitenkin inspiroituu samanaikaisesti viulusionatiimissaan Gabriel Faurén klassistisesta ”puhtaasta” musiikista. Klami, löydettyään Pariisissa suomalaisuutensa, tulkitsee *Keinulaulussa & Polkassa* ja *Karjalaisessa rapsodiassa* suomalaista kansanperinnettä antiromanttisessa hengessä, kuten varsinkin Pariisissa vuodesta 1910 toiminut Igor Stravinsky oli tulkinnut oman maansa folklorea. Klamin kirkkaasti soiva orkesteri ja hänen bitonaalisuutta, jopa polytonaalisuutta hyödyntävä sointukielensä on lähellä Stravinskya mutta myös useita aikakauden ranskalaisia modernistisäveltäjiä. Yleisemmin ottaen hänen taiteellinen viitekehyksensä on lähellä apaššeja, monikansallista taiteilijayhteisöä, jossa läsnäolevat ulkomaalaiset säveltäjät olivat tasavertaisessa vuorovaikutuksessa ranskalaisten kollegojensa kanssa.

Zofia Lissa on huomauttanut, että perinteeseen kuuluvat vain ne kulttuurin elementit, jotka yhteiskunta yleisesti tunnustaa arvoiksi. Musiikillista perinnettä ei hänen mukaansa voida tarkastella vain teostasolla, vaan tarkastelu täytyy ulottaa käsittämään myös musiikkikulttuurin muita osa-alueita, kuten teosten vastaanottoa. Taiteeseen taas voivat vaikuttaa myös muiden kulttuurialueiden perinteet.²⁰¹ Kun Sibeliuksen *Kullervo* sai 1892 kantaesityksensä, suomalainen kulttuuriyhteisö mielsi laajalti siihen liittyneen isänmaallisuuden arvoksi. Kun Vincent d'Indyn *Sinfonia ranskalaisesta vuoristolaihteemasta* esitettiin ensi kerran 1887, sen vastaanottajilta puuttui historiallis-poliittisista syistä väistämättä vastaava laaja, yhteinen arvopohja. Kansallisromanttisessa Suomessa kansanmusiikki koettiin arvoksi lähinnä silloin, kun se oli oman maan kansanmusiikkia ja edusti taidemusiikiksi jalostettuna käsitystä Suomen kansan jaloudesta. Ranskassa kansanmusiikin – lähinnä vieraiden kulttuurien kansanperinteen – arvo perustui paljolti sen ”erilaisuuteen”, paikallisväriin, kykyyn välittää kuva laajasta ja moninaisesta maailmasta.

Kansallisella ajattelulla ja kansanmusiikilla oli tarkasteltuna aikana paikansa niin Suomen kuin Ranskankin musiikkiperinteessä. Kuinka puhua musiikkitieteellisessä mielessä täsmällisesti tämän tason yhteneväisyyksistä näiden kahden kulttuurin välillä? Voisiko kansallisten ja kansanmusiikkipiirteiden tarkastelusta suorastaan kehittyä sellainen metodologisesti täsmällinen keino verrata toisiinsa suomalaista ja ranskalaista perinnettä, joka rinnastuisi esim. lajiperinteen ja sävelkielen kromatisoitumisen tutkimusmenetelmiin suomalais-saksalaisten vastaavuuksien alueella?

Viitteet

- 1 Artikkeliliitty tekijän osuuteen pohjoismaisessa tutkimusprojektissa ”France in Nordic Music 1900–1939”.
- 2 Esim. Lampila 1978.
- 3 Uuno Klamin Pariisissa 21.11. 1924 päiväty kirje Alvar Andströmille. – Tekijä on kiitollinen toimittaja Tiina-Maija Lehtoselle, joka on luovuttanut käytettäväksi valokopiot keräämistään Klamin Pariisin-aikaisista kirjeistä.
- 4 Tekijä puhuu tarkoituksella ”Ranskan musiikista” eikä ”ranskalaisesta musiikista”. Ranskan musiikkielämälle oli vanhastaan tyypillistä, että vierasmaalaiset säveltäjät onnistuivat integroitumaan siihen, jopa omaa vierasmaalaista kulttuuriperintöään korostamalla. Tämän ilmiön kannalta on esim. Stravinskyn toiminta Ranskassa varmasti oleellisempaa kuin kysymys, minä vuonna hän tuli Ranskan kansalaiseksi.
- 5 Kuula oleskeli Pariisissa lokakuun alusta 1909 toukokuuhun 1910 sekä uudelleen tammikuun alusta 1913. Hän jätti Pariisin 20.2.1913 (Elmgren-Heinonen 1953, 235, 258, 302 sekä Toivo Kuulan Pariisissa 20.2. 1913 päiväty postikortti Alma Silventoiselle). Madetoja oleskeli Pariisissa 11.10.1910 alkaen huhtikuun loppuun 1911, maaliskuu–huhtikuussa 1912, 13.9.–14.12.1920, touko–kesäkuussa 1924 sekä maaliskuu–lokakuussa 1925 (Salmenhaara 1987, 76–81, 90–92, 196–199, 216, 223–227).
- 6 Klamin Pariisin-oleskelun tarkkoja päivämääriä ei tunneta. Ensimmäinen tunnettu hänen Pariisista lähettämänsä kirje on päiväty 22.7. 1924 ja viimeinen 9.5. 1925.
- 7 Kuusisto 1965, 171–172.
- 8 Kuula kirjoitti Madetojalle Pariisista 18.3. 1909: ”On muutenkin hyvin vaikeata päästä näiden suurien herrojen oppilaiksi ilman persoonallista rekondatsioonia. Eikä siinä tahdo auttaa sellaistenkaan suuruuksien kirjalliset puoltolauseet, kuin esim. Sibeliuksen. Huomasin sen hyvin Bolognassa. – Täällä se on vielä vaikeampaa.” – Kuulan kirjeestä saa sen kuvan, että hänellä olisi Bolognaan, Leipzigiin ja Pariisiin ulottuneella opintomatallaan ollut mukanaan Sibeliuksen suositus. Tämän oletuksen kanssa on ristiriidassa Kuulan Bolognassa 15.11.1908 Sibeliukselta vastaanottama kirje: ”Kiitos kortistasi! Vastaanottohan oli vähäisen kylmänlainen. Mutta olethan aivan omin päin – ilman minkäänlaista suositusta – suoriutunut erinomaisesti. Kunhan pääsevät Sinua paremmin tuntemaan tulevat varmaankin huomaamaan minkälaista kultaa Sinussa on.” (Elmgren-Heinonen mts. 177.)
- 9 Kuula neuvoi opintomatkaa suunnittelevaa Madetojaa Pariisista käsin ja kirjoitti toukokuun 6:ntena 1910 päivätyssä kirjeessä: ”Puhu sinusta taas opettajaleni tänään. Keskustelimme pitemmän aikaa. Minä kerroin, että Sibelius tulee antamaan sinulle puoltolauseen d’Indyn oppilaaksi, vaan se tahtoo olla vähän vaikeata, jollei d’Indy tunne Sibiliusta persoonallisesti.” – Sibelius siis näyttää ainakin jo toukokuussa 1910 tukeneen suunnitelmaa, että Madetoja hakeutuisi d’Indyn oppilaaksi. Kuula ei näytä tienneen Sibeliuksen ja d’Indyn tuttavuudesta.
- 10 Salmenhaara 1984, 257.

- 11 Tuomi Elmgren-Heinonen korostaa teoksessaan soitinnusopintojen merkitystä Kuulan keskeisenä motiivina Pariisiin saapumiselle (ks. esim. Elmgren-Heinonen mts. 235). Tällainen motiivi voidaan olettaa myös Madetojan ja Klamin tapauksessa. Kyseisten kolmen säveltäjän opiskeluaikana Helsingin musiikkiopistossa ei opetettu lainkaan soitinnusta. (Ks. Dahlström 1982, 112.) Perusoletus kyseisenä aikakautena oli, että soitinnustaito käytiin hankkimassa ulkomailta.
- 12 Toivo Kuula Pariisissa 18.3.1910 päivätyssä kirjeessä Leevi Madetojalle.
- 13 Ks. mm. *La Schola Cantorum. Son histoire depuis sa fondation jusqu'en 1925*, 1927, 241.
- 14 Madetoja kirjoitti äidilleen Pariisista 16.11.1910: ”Muuten en minä ohjaajalla mitään tee, osaan kyllä tehdä työtä yksinäni ja kernaiten niin tekisin, mutta stipendiä ei saa ulos jos ei ole jonkinlaisia todistuksia.” (Salmenhaara 1987, 78.)
- 15 Mts. 80.
- 16 Helenius 1960. Ks. myös Salmenhaara 1993 (toim.), 133.
- 17 D’Indy kirjoitti *Comædia*-lehdessä 1923: ”On sängen omituista nähdä, kuinka kunnan nuoret ihmiset ponnistelevat liatakseen ja vääristääkseen sen kauniin aineksen, joka musiikillinen ääni on, ja onnistuakseen synnyttämään pieniä epä-sikiöitä, joilla ei todellakaan ole mitään yhteistä musiikin kanssa.” Jean Wiénerin osallistuttua kriittiseen sävyyn tähän julkiseen keskusteluun d’Indy vastasi 1924: ”Tunnen paljon paremmin heidän musiikkiaan kuin näytätte luulevan, sillä olen aina lukenut mielelläni partituureja, ja lukeminen on terveen arvostelman todellinen koetinkivi. Näin olen saattanut arvioida näitä Prokofjevin, Honeggerin (hän on heistä kiistattomasti lahjakkain), Darius Milhaud’n ym. ym. ”vahvoja” teoksia. Juuri tämä tuntemus, joka on syvempi kuin pelkkään kuulokokemukseen perustuva tuntemus, on sallinut minun muodostaa käsityksen, joka on vastakkainen omaanne nähden. Se tarkoittaa, että tämä kaikki musiikki on minusta kokonaan vailla elämänymmärrystä. En tarkoita muodin ja ajankohtauisuuden luomaa typerää elämää – sillä ei ole paljon merkitystä –, vaan todellista taiteellista elämää, josta ajan hammas ei saa otetta. – Pelkkä Franckin kvartetto vastaa arvoltaan Prokofjevin, Milhaud’n ja Stravinskyn koko olemassaolevia tuotantoja.” (Ks. Wiéner 1978, 77–81.)
- 18 Useammat kansainväliset musiikkitietosanakirjat, kuten *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (1980), sisältävät tämän tiedon. – Klamin opintosuhteiden selvittely saa tässä suuremman tilan kuin kysymykset Kuulan ja Madetojan ranskalaisista opettajista. Tämä johtuu siitä, että aiempi tutkimus on selvittänyt tyydyttävästi viimeksi mainittujen tapaukset, kun taas Klamin tapausta on tähän asti verhoonnut tietty salaperäisyys.
- 19 Nummi 1959, ks. myös Salmenhaara 1990 (toim.), 186. – Samoihin aikoihin Nummen haastattelun kanssa, jolloin Klamia oli ehdotettu Suomen Akatemian säveltäjäjäseneksi, vastaava suppea maininta sisältyi Hufvudstadsbladetin kirjoitukseen, jonka julkaistiin ilman kirjoittajan nimeä: ”Säveltäjä, joka muuten on lähinnä sydäntäni, on Stravinsky. Ja jalo Ravel, opettajani Pariisissa 1924.” (Den tonsättare som annars står mitt hjärta närmast är Stravinskij. Och den noble Ravel, min lärare i Paris 1924.) (Hbl 1959. Ks. myös Salmenhaara 1990 [toim.], 190.)

- 20 Klami mainitsee haastattelunauhalla hyvin epäselvästi sanan, joka tässä tulki-
taan sanaksi ”syömässä”.
- 21 Helenius 1960. Ks. myös Salmenhaara 1993 (toim.), 133. – Erkki Salmenhaara
on nauhan tekstiä purkaessaan tulkinnut Klamin Ravelia koskevan hyvin epä-
selvän lausunnon toisin: ”Ravelin kanssa minä olin monta kertaa yhdessä.”
- 22 Klami 1924–1925.
- 23 Paavola 1983. Klamin kertomukseen sisältyi kuitenkin muuan kohta, jota Paa-
vola piti muita uskottavampana. Erään Ravelin kanssa nautitun ravintola-ateri-
an päättyessä Klami oli kertomuksensa mukaan vaatinut saada maksaa laskun.
Tämän Ravel olisi kieltänyt ja maksanut itse molempien puolesta.
- 24 Harriet Linnalan allekirjoittama haastattelu ilmestyi Klamin ensimmäisen sin-
fonian kantaesityksen aattona. Haastattelija ei ainoastaan osoita tietämättö-
myyttään Klamin tuotannon suhteen vaan myös kertoo Klamin isän harrasta-
neen kvartettisoittoa, tieto, jota mitkään muut tunnetut lähteet eivät vahvista.
Haastattelussa todetaan: ”Täällä [Pariisissa] sai hän kuuluisan ja oivan opetta-
jan, Maurice Ravelin. Klami käytti onnettaren suomaa tilaisuutta hyväkseen ja
työskenteli tuloksellisesti suuren opettajansa johdolla.” (Päiväämätön lehti-
leike ilman lehden nimeä Klamin leikekirjassa.)
- 25 Kauko on kirjoittanut: ”Olisiko Uki sitten sepittänyt omasta päästään tokaisut
sellaiset kuin ’Se osasi. Se saattoi jopa ehdottaa, että panisin (tietyn vaikean)
teeman kolmannelle fagotille eikä ensimmäiselle. Kolmas on aina sen verran
huono, että siitä tulee tähän sopiva sävy?’” (Kauko 1988.)
- 26 Rosenthal 1993.
- 27 Ravelilta saivat ammatillista apua myös Ralph Vaughan Williams, Maurice
Fouret, Nikolai Obuhov, Louis Durey, Germaine Tailleferre, Lennox Berkeley
”ja monet muut” (Roland-Manuel 1948, 172).
- 28 Marnat 1995, 68, 78.
- 29 Mts. 37.
- 30 Orenstein 1990 (toim.), 15.
- 31 Muistettakoon, että esimerkiksi Klamin sävellyskäsikirjoituksia hävisi säveltä-
jän Wienin-matkan aikana.
- 32 Orenstein 1993.
- 33 Orenstein 1990 (toim.), xii.
- 34 Ranta 1932. Ks. myös Salmenhaara 1990 (toim.), 57.
- 35 Haapanen 1933. Ks. myös Salmenhaara 1990 (toim.), 60.
- 36 Klami kirjoitti: ”Muuten, Florent Schmitt pakotti minut ostamaan erään 100
fr’ in kirjan, joten vastoin aikaisempaa ilmoitusta olen jo ’auki’ t.k. 20 p.nä. Jos
satut olemaan rahoissasi, olisi erinomaisen noobeli teko jos voisit minulle lä-
hettää hiukan vahvistusta, että pääsen vuoden loppuun ja taas eläkkeelle.”
(Uuno Klami kirjeessä Alvar Andströmille 6.12.1924.)
- 37 Ks. esim. Orenstein 1990 (toim.), 3–4; Marnat 1988, 107–110 ja Roland-Ma-
nuel mts. 39–40.
- 38 Valinta aiheutti Stravinskyn ja Schmittin välien huononemisen (Lorent 1993).
- 39 Hoérée 1980. *La tragédie de Salomé* on omistettu Igor Stravinskyille. Stravinsky
kirjoitti Schmittille 2.11. 1912: ”Kallis, kovin kallis ystävä, Koska nerokas SA-
LOMENNE ilmestyy, niin että voin soittaa sitä hulluna alusta loppuun. Minun

täytyy tunnustaa, että se on tuottanut minulle suuremman ilon kuin ainutkaan toinen taideteos pitkään aikaan. Tämä ei ole imartelua! Uskokaa minua! Olen ylpeä että se on omistettu minulle! Viimeisellä Pariisin-matkallani – – kiinnitin siihen Djagilevin huomion tuoden ilmi koko innostukseni. – – Mitä minuun tulee, olen melkein kokonaan saanut päätökseen SACREN ensimmäisen kohtausten (soitinnus mukaan lukien).” (Hucher 1983, 163.) – *La tragédie de Salomé* tuli Venäläisen baletin ohjelmistoon 1913, *Kevään pyhityksen* kantaesitysvuonna.

- 40 Vrt. kohta *Lumous merellä* ”mimodraamassa” *La tragédie de Salomé*.
- 41 Ferroud 1927.
- 42 Saadessaan Lyonissa Schmittiltä sävellyksenopetusta Ferroud ei ollut Lyonin konservatorion oppilas (Melkis-Bihler 1995, 47).
- 43 Hucher 1994.
- 44 Naistenmetsästäjänä tunnettu Schmitt joutui julkiseksi tulleen skandaalin takia jättämään paikkansa Lyonin konservatoriossa (Melkis-Bihler mts. 48).
- 45 Lorent 1993.
- 46 Schmitt 1994.
- 47 Pariisissa 1.4.1925 päivätyssä kirjeessä (Klami 1924–1925).
- 48 Elmgren-Heinonen mts. 245–246, 256.
- 49 Salmenhaara 1987, 63.
- 50 Elmgren-Heinonen mts. 242.
- 51 Toivo Kuula Alma Silventoiselle Pariisissa 9.2. ja 2.2.1913 päivätyissä kirjeissä.
- 52 Salmenhaara 1987, 76, 78, 80–81.
- 53 Madetoja 1987.
- 54 Lilja 1955; ks. myös Salmenhaara 1990 (toim.), 184.
- 55 Ks. esim. Salmenhaara 1994, 217–218.
- 56 Erkki Salmenhaara on perustellusti esittänyt, että Kuulan suhde hänen ”loiston ja nerokkuuden” perusteella ”ylimmälle sijalle” asettamaansa Paul Dukas’han ansaitsisi tarkempaa tutkimusta (Salmenhaara 1996, 261–262).
- 57 Vrt. Salmenhaara 1996a, 74–79 ja Maasalo 1969, 82–84, 88.
- 58 Kuulan keräysmatkan tuloksia säilytetään Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kansanrunousarkistossa.
- 59 Vrt. Salmenhaara 1996a, 74 ja Maasalo mts. 87.
- 60 Kuula 1907. Kuulan vihkon kannessa lukee: ”Etelä-Pohjalaisia kansanlauluja 7. Koottu kesällä 1907. Toivo Kuula.”
- 61 Niinkin on Etelä-Pohjanmaalla tapahtunut, että joskus seitsemän viulistia on ”jammaillut” yhdessä. Sellaista Kuula ei kuitenkaan ole kuullut. (Laitinen 1997.)
- 62 Ks. esim. Elmgren-Heinonen mts. 187–188, 201, 218–219, 229, 232 ja 253–254.
- 63 Kuulan nuottivihkoon ei ole merkitty, millä soittimilla sävelmät hänelle esitetiin. Tiedetään kuitenkin, että *Minueen* soitti hänelle viululla Matti Haudanmaa. (Laitinen 1997.)
- 64 Toivo Kuula Pariisissa 29.1.1913 päivätyssä kirjeessä tulevalle puolisolleen Alma Silventoiselle.

- 65 Laitinen 1997.
- 66 Kuula Alma Silventoiselle 29.1.1913 päivätyssä kirjeessä.
- 67 Laitinen 1997.
- 68 Mts.
- 69 Kuula Pariisissa 25.1. 1913 päivätyssä kirjeessä.
- 70 Sivu 6, 2–4; 8:3–9:1; 25:3–26:1; 27:3–28:1; 28:4–29:2.
- 71 Ks. Salmenhaara 1987, 61, Elmgren-Heinonen mts. 246.
- 72 Ks. Salmenhaara 1987, 63.
- 73 Laloy, 134.
- 74 Byrnside 1980, 526–527. Kuula itse ei puhu impressionismista Pariisin-oleskelujensa 1909–1910 ja 1913 aikaisissa kirjeissään Leevi Madetojalle ja tulevalle puolisolleen Alma Silventoiselle (Madetoja 1913b/1987, 31). Sen sijaan Madetoja totesi 1918: ”Claude Debussy on n.s. ranskalaisen impressionismin taiteellisesti huomattavin edustaja” (mts. 35).
- 75 Salmenhaara 1996a, 74, 76.
- 76 Kuula Pariisissa 5.2.1913 päivätyssä kirjeessä.
- 77 Kuula Alma Silventoiselle Pariisissa 9.2. päivätyssä kirjeessä.
- 78 Maasalo 1969, 88–89. Kuula kirjoitti Debussyn *Nokturnoista* Evert Katilalle: ”Kuitenkaan en voi kaikella rehellisyydellä olla sanomatta, että hänen orkesterinokturnonsa ovat parasta mitä sävellykselliseltäkin kannalta saa kuulla. Ne ovat niin hienon hienoja, niin tunnelmarikkaita etten voi sanoakaan.” (Salmenhaara 1996, 261.)
- 79 Vrt. Heiniö 1978.
- 80 Kuulan kirjeistä voidaan saada kuva siitä, millainen musiikki häntä puhutteli sävellyksen syntymisen ajankohtana. Saint-Quantinin lauluista puuttui hänen mielestään ”nyky-ranskalaista charmia” ja Roger-Ducassen *Interludissa* orkesteri oli hänen käsityksensä mukaan ”kuiva ja vähän sanova”. (Pariisissa 27.1.1913 päivätty kirje Alma Silventoiselle.) – Erkki Salmenhaara on muistutanut, että Kuulalle ei olisi ollut mahdollistakaan alkaa heti kirjoittaa ”debusystisiä, impressionistisia partituureja”. ”– hänellä [ei] tähän mennessä ollut juuri lainkaan kokemusta orkesterille kirjoittamisesta. Hänellä ei vielä ollut selaista orkestraalista perustekniikkaa, jota sitten olisi voinut kehittää impressionistiseen suuntaan.” (Salmenhaara 1996, 261.)
- 81 Ks. Kuulan Pariisin-kirjeet 1913 Alma Silventoiselle.
- 82 Salmenhaara 1987, 92, 95.
- 83 Ks. Salmenhaara 1987, 78, 80.
- 84 Salmenhaara 1987, 78 ilmoittaa kyseisen fuugan valmistuneen Pariisissa 9.1. 1911. Lappalaisen ja Salmenhaaran (1987) luettelossa *Leevi Madetojan teokset* sitä ei ole mainittu.
- 85 Uusittu 1919.
- 86 Madetoja oli ensimmäisen Pariisin-kautensa jälkeen vielä opiskellut lyhyen aikaa Wienissä ja Berliinissä.
- 87 Madetojan myöhemmät Kalevala-aiheiset sävellyksen on käsitelty vähemmän traagisessa ja yksinkertaisesti persoonallisemmin madetojamaisessa valaistuksessa.
- 88 Sibeliuksen *Kullervo* Madetoja ei luonnollisesti tuntenut, koska se oli Sibeliuksen tahdosta esityskiellossa.

- ⁸⁹ Madetoja 1913/1987, 14. Teos oli ollut esillä Helsingin Filharmonisen seuran orkesterin konsertissa Robert Kajanuksen johtamana 1905, mutta vielä silloin Madetojalla ei varmaankaan olisi ollut tilaisuutta tutustua siihen; olihan hän vielä Oulussa koulua käyvä lyseolainen.
- ⁹⁰ Mikä oli Franckin esimerkin todellinen vaikutus Schola Cantorumin opetuksessa? Emile Vuillermoz kirjoitti 1925: ”– Vincent d’Indyn tekniikka ei muistuta *Béatitudesin* tekijän tekniikkaa. Sen lisäksi näkemys [esprit], jonka mukaan hän organisoii musiikillisen opetuksensa ja kokoaa ympärilleen Franckin kuvitellut perilliset, hämmästyttäisi kovasti hänen enkelimäistä opettajaansa, jos tämä voisi osallistua Scholan oppitunteihin. Ei ole kohtuullista saattaa Franckia vastuuseen niiden sävellysten estetiikasta, jotka valmistuvat Saint-Jacques-kadun oppilaitoksessa.” (Vuillermoz 1925, 335.)
- ⁹¹ Käsitettä *tyylilaji* käytetään tässä *genren* synonyymina samalla tavoin kuin Tomi Mäkelä (1990) menettelee teoksessaan *Konsertoiva kamarimusiikki 1920-luvun Euroopassa*, esim. s. 27–29.
- ⁹² Sibeliuksen *Kullervossa* on *Kullervon nuoruuden* pastoraalitunnelmat ja *Kullervon sotaanlähdon* sotainen melske integroitu paljon elimellisemmäksi osaksi orkesterikudosta. Kerrontaa luonnehtii psykologinen pikemmin kuin realistisen kuvaileva ote. Teosta säveltäessään Sibelius kirjoitti tulevalle puolisolleen: ”Ne suomalaiset, puhtaasti suomalaiset pyrkimykset musiikissa minä käsitan nyt vähemmän realistisesti mutta todemmin kuin ennen.” (Tawaststjerna 1965, 248.) – Kajanuksen *Kullervon surumarssissa* ei pastoraali- tai sotatorvia ymmärrettävästi tavata. Teoksen läheisenä esikuvana lienee ollut *Siegfriedin hautajaismusiikki* Wagnerin oopperasta *Jumalten tuho*. Useat kirjoittajat ainakin alkaen Maasalosta (1964, 119) ovat maininneet Kajanuksen käyttävän *Kullervon surumarssissa* suomalaista *Velisurmaaja*-sävelmää. Kajanuksen lainaama suomalainen sävelmä on tosiasiaa *Orjaksi syntynyt*.
- ⁹³ Madetoja kirjoittaa vastaavia huilutrillejä myös 2. sinfoniassaan.
- ⁹⁴ Vrt. Salmenhaara 1987, 113 ja Aho 1985, 25.
- ⁹⁵ Grace 1973.
- ⁹⁶ Salmenhaara 1987, 114.
- ⁹⁷ Hufvudstadsbladetin ”Bis” Wasenius kutsui 1913 arvostelussaan Madetojan sonatiinia ”sonata intimaksi” (Salmenhaara 1987, 115).
- ⁹⁸ Madetoja kirjoitti 22.8.1913 ilmestyneessä kirjoituksessaan: ”Faurén tuotannossa on tällä sonaatilla vieläkin huomattava sija ja yhdessä kahden pianokvartetin kanssa – molemmat hänen kauneimpia teoksiaan – pidetään sitä merkki-teoksena ranskalaisen kamarimusiikin alalla.” (Madetoja 1913b/1987, 30.)
- ⁹⁹ Lehtonen 1986, 27. Saman teosluettelon yhteyteen painetun, myöhäisen omakätisen teosluettelon mukaan syntymävuosi olisi 1923, mutta kyseessä on hyvin epäluotettava lähde, joka sisältää lukuisia ilmeisiä virheitä. Yleisradioon teos on ilmeisesti ostettu 1920-luvun lopussa; tarkkaa tietoa ajankohdasta ei ole olemassa, mutta *Polkan* hankintanumero Yleisradiossa on 2260, kun Sulho Rannan 1929 valmistuneen *Pienen kiinalaisen sarjan* (*Sarja musiikista balettiin Kirsi-kankukkahuhla*) hankintanumero on 2262. *Keinulaulua & Polkaa* ei siis nähtävästi ole hankittu Yleisradioon ennen vuotta 1929, jonka vuoden marraskuussa sen kantaesitys tapahtui. Tekijä on kiitollinen Yleisradion nuotistossa työsken-

- televälle Kristiina Hakolle avusta *Keinulaulun & Polkan* taustan selvittämises-
sä.
- ¹⁰⁰ Laitinen 1997.
- ¹⁰¹ Keinuu oli tyypillisesti maaseudun nuorten kohtaustapa, jossa laulettiin kai-
kenlaisia lauluja (Laitinen 1997).
- ¹⁰² Tosin polkan luonteenomaiset piirteet eivät liity ensisijaisesti melodiikkaan;
polkan ja jenkän välinen keskeinen ero esimerkiksi on toisenlainen tempo (Lai-
tinen 1997).
- ¹⁰³ *Keinulaulussa* ei ole mukana pianoa.
- ¹⁰⁴ Klami kirjoitti Pariisista Alvar Andströmille kirjeessä, jonka päivämäärä ei ole
tallella: ”Jos tapaavat Rantaa niin ilmoita, että lähettää minun Petroucka [!] parti-
tuurin tänne. Se on niin kallis täällä, ettei kannata ostaa. Ja se on nyt täällä vält-
tämätön. – Anatol France haudataan tänään.” (Klami 1924–1925.)
- ¹⁰⁵ Ks. Salmenhaara (1990) toim. esim. s. 101–107.
- ¹⁰⁶ Laitinen 1987 ja Pokela 1987.
- ¹⁰⁷ Pokela 1987.
- ¹⁰⁸ Verrattuna aitoon kansanmusiikkiin Klamin sävelmän virtuoosisuus on Heikki
Laitisen mielestä kuitenkin selvästi liioiteltua (Laitinen 1987).
- ¹⁰⁹ Neljännessä tahdissa ohi vilahtaa yllättäen duuriterssi a.
- ¹¹⁰ Laitinen 1987.
- ¹¹¹ Laitinen 1987.
- ¹¹² Pokela 1987.
- ¹¹³ Ks. Cocteau 1918, 35.
- ¹¹⁴ Laitinen 1987.
- ¹¹⁵ Pokela 1987.
- ¹¹⁶ Loppuosaa Wagnerin vastauksesta kuuluu *Le Gaulois* -lehdessä julkaistun rans-
kankielisen kirjoituksen mukaan: ”– ces héros, incarnations admirables du
droit, de la justice, de la loyauté, de la charité, ils ont éminemment la taille épi-
que et lyrique.” (Maillard, Jean & Francine 1994, 62.)
- ¹¹⁷ Vrt. Dufourq 1970, 316.
- ¹¹⁸ d’Indy 1931, 3624.
- ¹¹⁹ D’Indy on kirjoittanut perusosan edellä mainitusta Schola Cantorumin esitte-
lystä 1904 ja lisännyt sen loppuun eräitä uusia tietoja 1929. Kansanmusiikin
opetusta koskeva informaatio ei ole muuttunut kyseisenä ajanjaksona.
- ¹²⁰ d’Indy 1912, 83–90.
- ¹²¹ d’Indy 1912, 90. – Ellei kysymys ranskalaisen kansanmusiikin ranskalaisuus-
desta kiinnostanut d’Indyä enempää, millä perusteilla ranskalainen kansanlaulu
siis ansaitsi oman lukunsa hänen sävellyskurssissaan? D’Indyn ensimmäinen
näkökohta on tyyllillis-historiallinen: keskiaikainen kansanlaulu esitellään op-
pikirjassa rinnan saman aikakauden kirkkomusiikin kanssa. Toiseksi huomion
kohteena on se rakenteellinen erikoislaatu, jonka kansanlaulu sai tanssillisen al-
kuperänsä kautta ja joka myöhemmin jatkoi olemassaoloaan soitinmusiikissa;
kirkkomusiikin alkuperä oli päinvastoin yhteydessä lauluun ja sanaan. Ranska-
laista kansanlaulua tarkastellessaan d’Indy kiinnittääkin huomionsa kahteen
formaaliin seikkaan: kirkkomusiikista poikkeavaan rytmiin sekä rakenteeseen,
so. säkeistöön ja kertosäkeeseen. Tällainen kiinnostus kansanmusiikkiin on

epäilemättä kaukana esimerkiksi suomalaisesta kansanmusiikin substanssia idealisoivasta kansallisromanttisesta asenteesta.

¹²² Vallas 1963, 901.

¹²³ *L'étranger* on sävelletty vuosina 1898–1901 (Orledge 1980, 222).

¹²⁴ Dufourc mts. 328.

¹²⁵ Séveracin syntymävuosi ilmoitetaan tässä teoksen *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* perusteella. Norbert Dufourcq (1970, 377) ilmoittaa syntymävuodeksi 1873.

¹²⁶ Kun tässä käsitellään eräiden ranskalaisten säveltäjien kiinnostusta maansa kansanperinteeseen, ei haluta antaa sitä kuvaa, että tuo mielenkiinto olisi sulkenut ulkopuolelleen kaikki muut inspiraation lähteet. Tätä katsausta ei ole aiottu heidän taiteensa yleisesittelyiksi; pikemminkin halutaan kiinnittää huomiota eräisiin piirteisiin, jotka heitä yhdistävät. Ropartzista puhuttaessa musiikkikirjallisuudessa korostetaan usein hänen taiteilijanlaatunsa yksilöllisyyttä ja riippumattomuutta. Le Flemin sanotaan olleen vastaanottavainen ”myös Debussyn runolliselle sielulle”; Séveracin ajattelulla mainitaan olevan yhtymäkohta niin Debussyn kuin Albénizin ja Musorgskinkin ilmaisuuden kanssa.

¹²⁷ Ks. viite 125.

¹²⁸ Dufourcq mts. 377.

¹²⁹ Dufourcq mts. 317.

¹³⁰ Canteloube 1951, 6.

¹³¹ D’Indy pahoitteli Griegin myöhempää kehitystä, jonka johdosta norjalainen säveltäjä oli hänen mielestään luokiteltava saksalaisten säveltäjien joukkoon kuuluvaksi: ”– – yhteydessä raskaan Leipzigin koulun kanssa hän menetti pian kaikki kotoperäiset kvaliteettinsa – –”. (d’Indy 1909, 419.)

¹³² Edling 1982, 144, 232.

¹³³ de Séverac 1907/1993, 81, 87.

¹³⁴ Mts. 81, 84.

¹³⁵ Täsmällisempi, mutta suomen kielellä hieman liian runollinen käännös olisi ”ranskalaisen musiikin kevät”.

¹³⁶ Rolland 1908, 234.

¹³⁷ Ilmaisu *sinfoninen musiikki* (ransk. *musique symphonique*) on tässä ymmärrettävä siinä laajassa merkityksessä, jossa sitä Ranskassa mainittuna aikakautena usein käytettiin ja joka viittaa sinfoniaorkesterille kirjoitettuun soitinmusiikkiin.

¹³⁸ Ks. Rolland mts. 228.

¹³⁹ Messing 1988, 6. Erityisen usein ohjelmissa esiintyivät säveltäjänimet Beethoven, Mozart, Mendelssohn, Haydn ja Weber.

¹⁴⁰ Ensimmäiseen johtokunnan jäsenet olivat Konservatorion laulun professori Romain Bussine puheenjohtajana, Saint-Saëns varapuheenjohtajana, de Castillon sihteerinä, Garcin apulaissihteerinä, Charles Lenepveu taloudenhoitajana sekä César Franck, Théodore Dubois, Ernest Guiraud, Fissot, Bourgault-Ducoudray, Fauré ja Edouard Lalo muina johtokunnan jäseninä. (Rolland mts. 229–231.)

¹⁴¹ Ks. Dahlhaus 1989, 241. Dahlhaus huomauttaa, että Kansallisen musiikkiseuran säveltäjät olivat kiinnostuneita Wagnerin modernista sävellystavasta [Metier], eivät saksalaissäveltäjän filosofiasta. – Tarkan rajan vetäminen näi-

den kahden välille on kuitenkin vaikeaa. Suuri joukko ranskalaista musiikkiväkeä matkasi mainittujen säveltäjien lisäksi Bayreuthiin Wagnerin musiikkidraaman takia.

- ¹⁴² ”Seuran omaksuma päämäärä on suosia ranskalaisten säveltäjien tekemien kaikkien vakavien, julkaistujen tai julkaisemattomien musiikkiteosten tuottamista ja tunnetuksi tekemistä, sen käytössä olevien mahdollisuuksien puitteissa rohkaista ja tuoda julkisuuteen kaikkia musiikillisia yrityksiä [tentative] ja muotoja sillä edellytyksellä, että ne säveltäjän taholta ilmentävät yleviä ja taiteellisia pyrkimyksiä.” Sääntöjen allekirjoittajina olivat Camille Saint-Saëns, Alexis de Castillon ja Jules Garcin. (Rolland mts. 231.)
- ¹⁴³ Alkaen seuran ensimmäisestä konsertista 25.11.1871, jonka avausnumero oli César Franckin trio, sen konserteissa kuultiin mm. Saint-Saënsin, d’Indyn, Chabrierin, Lalon, Alfred Bruneau, Chaussonin, Debussin, Dukas’n, Guillaume Lekeun, Albéric Magnardin ja Ravelin sävellyksien kantaesityksiä ennen 1900-luvun toista vuosikymmentä. (Rolland mts. 232.)
- ¹⁴⁴ Ks. Nectoux 1990, 491–492.
- ¹⁴⁵ Rollandin mukaan konserteissa esitettiin 1886 alkaen mm. Palestrinan, Vittorinan, Josquin des Prez’n, Bachin, Rameau, Gluckin, Beethovenin, Schumannin, Lisztin ja Brahmsin sävellyksiä. Aikakauden uusi musiikki oli edustettuna ”hyvin kapeasti” sellaisin säveltäjänimien kuin Grieg, Musorgski, Borodin, Rimski-Korsakov, Ljadov, Glazunov, Wagner (jonka ainoana esitetty teos oli *Venusvuoren* pianotranskriptio) ja Richard Strauss (vain *jousikvartetto*). (Rolland 1908, 232–233.)
- ¹⁴⁶ Mts. 271.
- ¹⁴⁷ Messing mts. 11.
- ¹⁴⁸ Mts. 10.
- ¹⁴⁹ Debussy 1992, 278–279.
- ¹⁵⁰ Messing mts. 10–11.
- ¹⁵¹ Mts. 12.
- ¹⁵² Debussy mts. 91. – Ranskankielinen ilmaisu ”prendre des vessies pour des lanternes” on tässä yhteydessä vaikea kääntää ymmärrettävälle suomen kielelle. Normaali käänös olisi ”syyllystyä karkeisiin erehdyksiin”.
- ¹⁵³ Halbreich 1989, 681.
- ¹⁵⁴ ”Musicien français” (mp.).
- ¹⁵⁵ Lesure 1994, 391, 393.
- ¹⁵⁶ Cocteau mts. 28–29. *Les Six* -ryhmän säveltäjät, joiden yhteisenä ohjelmanjulistuksena Cocteaun pamflettia on usein pidetty, ovat kukin ilmaisseet ihailunsa Debussytä kohtaan. Kuten Eveline Hurard-Viltard on todennut, Kuuden ryhmän jäsenet eivät asettaneet kyseenalaiseksi Debussin musiikin arvoa mutta katsoivat kyllä, ettei nuori säveltäjä voinut jatkaa hänen viitoittamallaan tiellä. (Hurard-Viltard 1988, 103–111.)
- ¹⁵⁷ Orenstein 1990 (toim.), 482.
- ¹⁵⁸ Ravel 1928, 45.
- ¹⁵⁹ Orenstein (toim.) mts. 450–451.
- ¹⁶⁰ Orenstein (toim.) mts. 422. Mikäli haastattelija ymmärsi haastateltavansa oikein, Ravel siis jätti huomiotta mm. Vincent d’Indyn edustaman suuntauksen

sekä oman tuotantonsa huomattavan, eri maiden kansanmusiikeista inspiroituvan osan. – Samana vuonna 1922 Ravel totesi Roland-Manuelille: ”Ranskassa kansanlaulu ei kehittynyt kaukaisesta alkuperästään niin sanoakseni, ja se suodattui vain pinnallisesti klassiseen ohjelmistoon. Joka tapauksessa ranskalainen kansanlaulu ei lainkaan vaikuttanut lieettiin. – Orenstein (toim.) mts. 384. Tässä käytetty lähde on englanninkielinen käännös alkuperäisestä ranskankielisestä lähteestä, ja sanan ’lied’ valinnasta vastaa Arbie Orenstein. Ranskalaisesta laulusta käytettynä se on epätavallinen, vrt. ’mélodie’. – Vuotta myöhemmin, 1923, Ravel sanoi jazzista puheen ollen lontoolaiselle lehtimiehelle: ”Voidaan olla varmoja siitä, että kun kansanmusiikista tulee kansallista, siinä ei ainakaan ole mitään keinotekoista.” (Orenstein [toim.] mts. 429.)

¹⁶¹ Orenstein (toim.) mts. 433.

¹⁶² Collet 1920.

¹⁶³ Milhaud 1927.

¹⁶⁴ Milhaud käsittää kyseisen perinteen ketjun osiksi ranskalaiset 1300-luvun trubaduurit, Costeley’n, Couperinin, Rameau’n, Gluckin, Berliozin, Gounod’n, Bizet’n, Chabrier’n, Debussyn, Faurén ja Satien.

¹⁶⁵ Milhaud ei mainitse Louis Dureytä, joka oli eronnut ryhmästä vuonna 1920.

¹⁶⁶ Mts. 299–300.

¹⁶⁷ Mts. 302–303.

¹⁶⁸ Mts. 303.

¹⁶⁹ Kun Louis Durey oli jo jättänyt ryhmän, säveltäjiä oli tosiasiaa viisi.

¹⁷⁰ Hurard-Viltard mts. 221.

¹⁷¹ Hurard-Viltard mts. 222.

¹⁷² Ks. mm. Dufourcq mts. 330.

¹⁷³ Ks. esim. Roland-Manuel mts. 91.

¹⁷⁴ Dutertre 1993, 16.

¹⁷⁵ Cheyronnaud 1993, 57–61.

¹⁷⁶ Charles Kœchlin nostaa artikkelissaan *Les Tendances de la Musique moderne française. Exotisme* (1925) esiin erityisesti sävellykset *Rhapsodie cambodgienne* (Bourgault-Ducoudray), *Princesse jaune* ja viides pianokonsertto (Saint-Saëns), *Anneau de Çakountalâ* (de Bréville), *Madame Chrysanthème* (Messenger), *Pagodes* (Debussy), *Mélodies exotiques* (Lenormand), *Asie* (Ravel), *Poèmes hindous* (Delage), *Evocations* (Roussel), *Rhapsodie nègre* (Poulenc), *Sidhârtâ* (Jeanne Herscher-Clément), *Sur la plage lointaine* (Kœchlin) ja *Sommeil des Bouddhas* (Grassi). (Kœchlin 1925.)

¹⁷⁷ Pariisin konservatorion musiikinhistorian professori Yves Gérard on esittänyt tekijälle useiden keskusteluiden yhteydessä tämän käsityksen.

¹⁷⁸ Bartoli 1989. – Saintsimoistisen retkikunnan Lähi-idän-matkan tarkoitus oli löytää ”nais-Messias, Äiti”, joka olisi antanut eheyden saintsimonismin johtohahmon Père Infantinin (alk. Barthélemy Prosper Infantin) oppijärjestelmälle. ”On tarpeetonta täsmentää, etteivät he koskaan löytäneet tätä naisprofeettaa, jonka oli tarkoitus yhtyä Isään ja näin toteuttaa Lännen ja Idän mystisen liiton ikuinen vertauskuva. – – Tämä hullu Lähi-idän seikkailu hymyilytti aikanaan Ranskan koko järkevää väestönosaa, mutta saattoi sen myös haaveiden valtaan.” (Mts. 67.)

- 179 Bartoli mts. 75.
- 180 Kœchlin mp.
- 181 Ks. Tyrväinen 1996, 382.
- 182 Maailmannäyttelyn musiikkitalaisuuksissa vierailivat mm. Debussy, Satie ja Ravel vaikutteita omaksuen.
- 183 Ks. Tyrväinen mp.
- 184 Tomi Mäkelä on tarkastellut laajasta kansainvälisestä näkökulmasta kansallisten ja kansainvälisten tavoitteiden sekä rotunäkemyksen ilmenemismuotoja ja vuorovaikutussuhteita 1900-luvun alun musiikissa. ”Tuntuukin mahdolliselta väittää, että Pariisissa kansainvälisyys perustui lukuisia eri kansoja edustavien taiteilijoiden läsnäoloon, kun taas Saksassa syynä oli kustantajien ja yksittäisten vaikutusvaltaisten taiteilijoiden (esim. Schönberg, Busoni ja Hindemith) avoin kiinnostus ulkomaista liikehdintää kohtaan ja halu vaikuttaa yleisön makuun myös kansainvälisyyden nimissä.” (Mäkelä 1991, 92.)
- 185 Rolland mts. 271, ks. ed.
- 186 Ravel mts. 43–44.
- 187 Kuulan kirje on päivätty Pariisissa 18.3.1909. Kirjekuoren postileima paljastaa kuitenkin, että kirje on postitettu 1910 ja että kirjoittaja siis on erehtynyt vuosiluvun merkinnässä. Vuotta aiemminhan Kuula oleskeli vielä Italiassa.
- 188 Suomenkielisten ja -mielisten tavoitteiden kannalta kontaktilla patrioottiseen Heikki Klemettiin oli tärkeä merkitys niin Kuulalle kuin Madetojallekin. Ks. Salmenhaara 1996, 241.
- 189 Erkki Salmenhaara (1996, 296) on huomauttanut, että Madetoja esiintyi kriitikkona suomenkielisen kulttuurin puolesta jokseenkin maltillisesti.
- 190 Ks. Tyrväinen mp.
- 191 Klami 1957/1973, 44.
- 192 Ks. Huttunen 1993, 40–44.
- 193 Vallas 1950, 327. – ”Pyhä draama” *La Légende de saint Christophe* valmistui 1915 ja kantaesitettiin 1920. Michel Faure on lähestynyt d’Indyn teosta rotunäkökulmasta käsin teoksessaan *Du néoclassicisme musical dans la France du premier XXe siècle*. (Faure 1997, 104–107.)
- 194 Lorent 1993.
- 195 Ravel mts. 43–44. Kuten tässä, hyvin usein voidaan todeta, että sanoilla ”rotu” ja ”kansallisuus” on viitattu jokseenkin samanlaisiin sisältöihin.
- 196 Orenstein 1990 (toim.), 488.
- 197 Marnat 1995, 88.
- 198 Elmgren-Heinonen 1953, 249.
- 199 Madetoja 1913, teoksessa Madetoja 1987, 20–21.
- 200 Huomio perustuu Klamin Pariisin-aikaisiin kirjeisiin sekä hänen julkaisuihin *Pyörteitä vanavedessä* ja *Symposion Uuno Klami* sisältyviin kirjoituksiinsa ja haastatteluihinsa. Ks. Klami 1924–1925 sekä Salmenhaara 1990 (toim.) ja Salmenhaara 1993 (toim.).
- 201 Lissa 1975, 211, 214.

Painetut lähteet

- Aho, Kalevi 1985. *Suomalainen musiikki ja Kalevala*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Bartoli, Jean-Pierre 1989. A propos de deux ouvrages sur Félicien David et les saint-simoniens: une lettre inédite de David. *Revue de musicologie* 1: 65–76.
- Byrnside, Ronald L. 1980. Musical Impressionism: The Early History of the Term. *The Musical Quarterly* 66 (4).
- Canteloube, Joseph 1951. Le rôle national des chants populaires. *Anthologie des Chants Populaires Français*, tome III. Paris: Durand.
- Cheyronnaud, Jacques 1993. Quelques formes d'idéalisation du chant populaire en France vers la fin du XIXe siècle. *Modal* 3. *L'Air du temps. Du romantisme à la world-music*. Toim. Jean-François Dutertre.
- Cocteau, Jean 1918. *Le coq et l'arlequin. Notes autour de la musique*. Paris: Editions de la Sirène.
- Collet, Henri 1920. Un livre de Rimski et un livre de Cocteau. Les cinq Russes, les six Français et Erik Satie. *Comœdia* 16.1.
- Dahlhaus, Carl 1989. *Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Laaber: Laaber-Verlag.
- Dahlström, Fabian 1982. *Sibelius-Akatemia 1882–1982*. Sibelius-Akatemia julkaisu 1. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Debussy, Claude 1992. *Monsieur Croche et autres écrits*. Introduction et notes de François Lesure. France: Gallimard.
- Dufourc, Norbert 1970. *La musique française*. Paris: Editons A. et J. Picard.
- Dutertre, Jean-François 1993. L'Herbe sauvage. Perspective cavalière sur le romantisme et les traditions populaires. *Modal* 3. *L'Air du temps. Du romantisme à la world-music*. Toim. Jean-François Dutertre.
- Edling, Anders 1982. *Franskt i svensk musik 1880–1920*. Acta Universitatis Upsaliensis. Studia musicologica Upsaliensia, nova series 8. Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- Elmgren-Heinonen, Tuomi 1953. *Toivo Kuula*. Porvoo/Helsinki: WSOY.
- Faure, Michel 1997. *Du néoclassicisme musical dans la France du premier XXe siècle*. Paris: Klincksieck.
- Ferroud, Pierre-Octave 1927. *Autour de Florent Schmitt*. Paris: Durand.
- Halbreich, Harry 1989. Analyse de l'Œuvre. Teoksessa Lockspeiser, Edward, *Claude Debussy. Sa vie et sa pensée*. France: Fayard.
- Grace, Harvey 1973. S.v. César Franck. Teoksessa *Groves Dictionary of Music and Musicians*. New York: St. Martin's.
- Haapanen, Toivo 1933. Uno Klami. *Aamu* 1. Julkaistu uudelleen teoksessa *Pyörteitä vanavedessä. Uno Klami 90 vuotta*. Uno Klami -seuran jul-

- kaisuja 1. Helsinki: Uuno Klami -seura. Toim. Erkki Salmenhaara 1990. S. 59–63.
- Heiniö, Mikko 1978. Toivo Kuula ja kansanmusiikki. *Musiikki* 4.
- Hoérée, Arthur 1980. S.v. Florent Schmitt. Teoksessa *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Toim. Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers Limited.
- Hucher, Yves 1983. *Florent Schmitt*. France: Editions d’Aujourd’hui.
- Hufvudstadsbladet* 9.5.1959. Uuno Klami vår nyaste akademiker. Julkaistu uudelleen teoksessa *Pyörteitä vanavedessä. Uuno Klami 90 vuotta*. Uuno Klami -seuran julkaisuja 1. Helsinki: Uuno Klami -seura. Toim. Erkki Salmenhaara 1990. S. 189–190.
- Hurard-Viltard, Eveline 1988. *Le groupe des Six ou le matin d’un jour de fête*. Paris: Méridiens Klincksieck.
- Huttunen, Matti 1993. *Modernin musiikinhistorian kirjoituksen synty Suomessa*. Acta Musicologica Fennica 18. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Indy, Vincent d’ 1909. *Cours de composition musicale*. Deuxième livre – première partie. Rédigé avec la collaboration de Auguste Sérieyx. D’après les notes prises aux Classes de Composition de la Schola Cantorum en 1899–1900. 5e édition. Paris: A. Durand et Fils.
- 1912. *Cours de composition musicale*. Premier livre. Rédigé avec la collaboration de Auguste Sérieyx. D’après les notes prises aux classes de Composition de la Schola Cantorum en 1897–1898. 6e édition. Paris: A. Durand et Fils.
- 1931. S.v. La Schola Cantorum. Teoksessa *Encyclopédie de la musique et du Conservatoire*, vol. VI. Toim. Lionel de la Laurencie. Librairie Delagrave: Paris.
- Kauko, Olavi 1988. Klami ja Aho Sampo takomassa. *Helsingin Sanomat* 21.8. Julkaistu uudelleen teoksessa *Pyörteitä vanavedessä. Uuno Klami 90 vuotta*. Uuno Klami -seuran julkaisuja 1. Toim. Erkki Salmenhaara 1990. Helsinki: Uuno Klami -seura. S. 171–172.
- Klami, Uuno 1957/1973. Kalevala-sarjan sävellystyön vaiheita. *Musiikki* 1973:3–4. Suomenkielinen käsikirjoitus vuodelta 1957 käännettiin ja julkaistiin ruotsiksi nimellä Kalevala-svitens utveckling och kompositionsfaser teoksessa *Modern nordisk musik. Fjorton tonsättare om egna verk*. Toim. Ingmar Bengtsson 1957. Stockholm.
- Kœchlin, Charles 1925. S.v. Les Tendances de la Musique moderne française. Harmonies. Exotisme. Teoksessa *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, deuxième partie. Toim. Lionel de la Laurencie. Paris: Librairie Delagrave.
- Kuusisto, Taneli 1965. *Musiikkimme eilispäivää*. Porvoo–Helsinki: WSOY.

- Laloy, Louis 1974. *La musique retrouvée 1902–1927*. France: Desclée De Brouwer.
- Lampila, Hannu-Ilari 1978. Impressionismi Suomessa. Teoksessa *Otavan iso musiikkitietosanakirja*. Helsinki/Keuruu: Otava.
- Lappalainen, Seija & Salmenhaara, Erkki 1987. *Leevi Madetojan teokset – The Works of Leevi Madetoja*. Helsinki: Suomen Säveltäjät ry.
- Lehtonen, Tiina-Maija 1986. *Uno Klami. Teokset – Works*. Suomen Kulttuurirahaston Kymenlaakson rahasto.
- Lesure, François 1994. *Claude Debussy*. France: Klincksieck.
- Lilja, Saara 1955. Uno Klamia haastattelemassa. *Uusi Musiikkilehti* 4. – Julkaistu uudelleen teoksessa *Pyörteitä vanavedessä. Uno Klami 90 vuotta. Uno Klami -seuran julkaisuja 1*. Toim. Erkki Salmenhaara 1990. Helsinki: Uno Klami -seura. S. 182–186.
- Lissa, Zofia 1975. Prolegomena zur Theorie der Tradition in der Musik. Teoksessa *Neue Aufsätze zur Musikästhetik*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag. S. 208–243
- Maasalo, Kai 1964. *Suomalaisia sävellyksiä I*. Porvoo–Helsinki: WSOY.
– 1969. *Suomalaisia sävellyksiä II*. Porvoo–Helsinki: WSOY.
- Madetoja, Leevi 1913/1987. Nykyajan ranskalainen säveltaide. César Franck ja hänen koulunsa. *Uusi Suometar* 23. ja 24.7. [Julkaistu uudelleen teoksessa Madetoja 1987, 12–19.]
– 1913b/1987. Nykyajan ranskalainen säveltaide III. *Uusi Suometar* 22.3. [Julkaistu uudelleen teoksessa Madetoja 1987, 28–33.]
– 1918/1987. Sotavuosina kuolleita kuuluisia säveltäjiä. II. Claude Debussy. *Helsingin Sanomat* 31.8.1918. [Julkaistu uudelleen teoksessa Madetoja 1987, 34–39.]
– 1987. *Kirjoituksia musiikista*. Toim. Erkki Salmenhaara. *Musiikki* 3–4.
- Maillard, Jean & Francine 1994. *Vincent d'Indy – le Maître et sa musique*. Paris: Zurfluh.
- Marnat, Marcel 1988. *Maurice Ravel*. France: Fayard.
– 1995. *Ravel. Souvenirs de Manuel Rosenthal*. CEE: Hazan.
- Melkis-Bihler, Ruth 1995. *Pierre-Octave Ferroud. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik in Frankreich*. Germany: Peter Lang.
- 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 1927. *La musique française depuis la guerre*. Teoksessa *Le groupe des Six ou le matin d'un jour de fête*. Eveline Hurard-Viltard 1988. Paris: Méridiens Klincksieck. S. 299–306.
- Mäkelä, Tomi 1990. *Konsertoiva kamarimusiikki 1920-luvun Euroopassa*. Studia Musicologica Universitatis Helsingiensis I. Helsinki: Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitos.

- 1991. Varhaisen uuden musiikin kansalliset ja kansainväliset juonteet. *Musiikki* 3–4.
- Nectoux, Jean-Michel 1990. *Gabriel Fauré. Les voix du clair-obscur*. France: Harmoniques, Flammarion.
- Nummi, Seppo 1959. Raikkaan hiljaisuuden ja merituulen säveltäjä Uno Klami – akateemikkoehdokas. *Uusi Suomi* 15.4. Julkaistu uudelleen teoksessa *Pyörteitä vanavedessä. Uno Klami 90 vuotta*. Uno Klami -seuran julkaisuja 1. Toim. Erkki Salmenhaara 1990. Helsinki: Uno Klami -seura. S. 186–189.
- Orenstein, Arbie 1990 (toim.). *A Ravel reader. Correspondence: Articles: Interviews*. New York: Columbia University Press.
- Orledge, Robert 1980. Vincent d'Indy. Teoksessa *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Toim. Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers Limited.
- Ranta, Sulho 1932. Piirteitä sodanjälkeisestä nuoremasta suomalaisesta säveltaiteesta V. Uno Klami. *Suomen Musiikkilehti* 1912. Julkaistu uudelleen teoksessa *Pyörteitä vanavedessä. Uno Klami 90 vuotta*. Uno Klami -seuran julkaisuja 1. Toim. Erkki Salmenhaara 1990. Helsinki: Uno Klami -seura. S. 56–59.
- Ravel, Maurice 1928. Contemporary Music. Teoksessa *A Ravel reader. Correspondence: Articles: Interviews*. New York: Columbia University Press. Toim. Arbie Orenstein 1990. S. 40–49.
- Roland-Manuel 1948. *Ravel*. Paris: Gallimard.
- Rolland, Romain 1908. *Musiciens d'aujourd'hui*. Paris: Librairie Hachette et Cie.
- Salmenhaara, Erkki 1984. *Jean Sibelius*. Helsinki: Tammi.
- 1987. *Leevi Madetoja*. Helsinki: Tammi.
- 1990 (toim.). *Pyörteitä vanavedessä. Uno Klami 90 vuotta*. Uno Klami -seuran julkaisuja 1. Helsinki: Uno Klami -seura.
- 1993 (toim.). *Symposion Uno Klami*. Uno Klami -seuran julkaisuja 3. Helsinki: Uno Klami -seura.
- 1994. S.v. Toivo Kuula. Teoksessa *Suomalaisia säveltäjiä*. Toim. Erkki Salmenhaara. Helsinki: Otava.
- 1996a. *Kansallisromantiikan valtavirta. Suomen musiikin historia* 2. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY.
- 1996b. *Uuden musiikin kynnyksellä. Suomen musiikin historia* 3. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY.
- Schola Cantorum (La)*. *Son histoire depuis sa fondation jusqu'en 1925 par Vincent d'Indy et quelques-uns de ses collaborateurs*. Paris: Librairie Bloud et Gay.
- Séverac, Déodat de 1907/1993. *Ecrits sur la musique*. Rassemblés et présentés par Pierre Guillot. Liège: Mardaga.

- Tawaststjerna, Erik 1965. *Jean Sibelius I*. Helsinki: Otava.
- Tyrväinen, Helena 1996. Espanjalaisia ravistuksia Pariisissa – Uno Klami ja Manuel de Falla. *Musiikki* 3.
- Vallas, Léon 1950. *Vincent d'Indy II*. Paris: Albin Michel.
- 1963. Vincent d'Indy. Teoksessa *Encyclopédie de la Pléiade. Histoire de la musique II. Du XVIIIe siècle à nos jours*. Tours: Librairie Gallimard.
- Vuillermoz, Emile 1925. *La Symphonie*. Teoksessa *Cinquante ans de musique française (1874–1925)*. Toim. L. Rohozinski. Paris: Librairie de France.
- Wiener, Jean 1978. *Allegro appassionato*. Paris: Pierre Belfond.

Painamattomat lähteet

- Helenius, Brita 1960. Uno Klamin haastattelu Suomen yleisradion lähetyksessä 17.9., nauhoitettu tallenne. Julkaistu kirjallisessa muodossa teoksessa *Symposion Uno Klami*. Uno Klami -seuran julkaisuja 3. Helsinki: Uno Klami -seura. Toim. Erkki Salmenhaara 1993. S. 131–140.
- Hucher, Yves [musiikkikriitikko ja -kirjailija] 1994. Suullinen tieto tekijälle 15.7. Klami, Uno 1924–1925. Kirjeet Pariisista Alvar Andströmille. Vastaanottajan pojan Lars Andströmin hallussa.
- s.a. 1. Leikekirja. Tekijän (H.T.) hallussa.
- Kuula, Toivo s.a. 1. Kirjeet Pariisista Alma Silventoiselle. Helsingin yliopiston kirjasto, HYK Coll. 310.
- s.a. 2. Kirjeet Pariisista Leevi Madetojalle. Helsingin yliopiston kirjasto, HYK Coll. 276: 1.
- 1907. Eteläpohjalaisia kansanlauluja 7, käsikirjoitus. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kansanrunousarkisto.
- Laitinen, Heikki [professori] 1987. 16.4. päivätty kirje tekijälle.
- 1997. Suullinen tieto tekijälle 10.3.1997.
- Lorent, Catherine [agrégée d'éducation musicale] 1993. Suullinen tieto tekijälle 3.6.
- Madetoja, Leevi s.a. 1. Vastaanotetut kirjeet. Helsingin yliopiston kirjasto, HYK Coll. 276: 1
- Orenstein, Arbie [musiikintutkija] 1993. 22.5. päivätty kirje tekijälle.
- Paavola, Martti [pianisti ja professori] 1983. Suullinen tieto tekijälle 14.1.
- Pokela, Martti [professori] 1987. Suullinen tieto tekijälle 23.4.
- Rosenthal, Manuel [säveltäjä ja kapellimestari] 1993. 3.6. päivätty kirje tekijälle.
- Schmitt, Paul [säveltäjä Florent Schmittin pojanpoika] 1994. Suullinen tieto tekijälle 23.4.

Partituurit

- Debussy, Claude s.a. 2. *La Mer. Three Symphonic Sketches*. New York City: International Music Company No. 2126.
- Fauré, Gabriel s.a. *Sonate für Violine und Klavier A-dur op. 13*. Wiesbaden: Edition Breitkopf 2569.
- Franck, César s.a. *Le Chasseur maudit*, poème symphonique. Paris: Léon Grus.
- Indy, Vincent d' s.a. *Jour d'été à la montagne*, pour orchestre, op. 61. Paris: Durand. D.&F. 6659.
- Klami, Uuno s.a. 2. *Keinulaulu & Polka*. Käsikirjoitus (valokopio). Helsinki: Yleisradio.
- s.a. 3. *Karjalainen rapsodia* op. 15. Helsinki: Suomen säveltaiteilijain liitto.
- Kuula, Toivo s.a. 3. *Tulopeli* Eteläpohjalaisesta sarjasta nro 2. Copenhagen: Hansen. 25555.
- s.a. 4. *Metsässä sataa* Eteläpohjalaisesta sarjasta nro 2. Copenhagen: Hansen. 24049.
- s.a. 5. *Minuee* Eteläpohjalaisesta sarjasta nro 2. Käsikirjoitus (valokopio). Helsinki: Yleisradio.
- s.a. 6. *Orpolasten polska* Eteläpohjalaisesta sarjasta nro 2. Käsikirjoitus (valokopio). Helsinki: Yleisradio.
- s.a. 7. *Hiidet virvoja viritti* Eteläpohjalaisesta sarjasta nro 2. Copenhagen: Hansen. 18881.
- Madetoja, Leevi s.a. 2. *Kullervo*, symphonic poem op. 15. Helsinki: Suomen säveltaiteilijain liitto.
- s.a. 3. *Sonatine*. Viulu ja piano. Helsinki: Edition Fazer W. 10578-3
- Stravinsky, Igor s.a. *Petrouchka*. Boosey & Hawkes. HPS 639. B&H16236.
- Wagner, Richard s.a. 1. *Overture: Die Meistersinger von Nürnberg*. Melbourne–London–Baltimore: Penguin Books. P. 21.
- s.a. 2. *Siegfried*. Mainz. B. Schott's Söhne. 27003.

Hannu Apajalahti

Alfonso Padillan esittämästä kritiikistä

Alfonso Padilla kuvaa kaksiosaisessa artikkelissaan ”Dialektinen lähestymistapa musiikkitieteessä” (*Musiikki* 2/1996 ja 2/1997) menetelmää, joka ei ole varsinaisesti tieteellinen tutkimusmetodi vaan – kuten Padilla itsekin toteaa – ”musiikkitieteellisen tutkimuksen yleinen metodologinen asenne ja suhtautumistapa.” (Padilla 1997, 147.) Padillan artikkeli kuvaa ja pyrkii samalla oikeuttamaan dialektisen lähestymistavan musiikin tutkimuksessa.¹ Ehkä omaa ajattelutapaansa pönkittääkseen hän haluaa kritisoida monia ei-dialektisia musiikin tutkimuksen metodeja ja teorioita. Padillalle kritiikki tuntuu kuitenkin olevan lähinnä muiden lähestymistapojen tunnepitoista torjuntaa, ja hänen väitteensä jäävät usein vaille asiaperustelua.² Padilla myös käyttää tieteellistä terminologiaa tavoilla, jotka ovat omiaan aiheuttamaan sekaannusta. Tässä kirjoituksessa tarkastelen kriittisesti erityisesti niitä väitteitä, joita Padilla esittää musiikkianalyysin menetelmistä ja niiden perustana olevista teorioista. Samalla vastaan Padillan arvosteluun, joka koskee omia tekstejäni.

Teos- ja teoriakeskeisyys, metodinen pluralismi

Musiikin tutkimuksen yhteydessä puhutaan usein teos- ja teoriakeskeisyydestä (joskus jopa kohdelähtöisyydestä) ikään kuin nämä olisivat käsitteellisiä itsestäänselvyksiä. Teoskeskeisyys saattaa vaikuttaa kiinnostavammalta kuin puiseva teoria- tai metodikeskeisyys. Teoskeskeisyyden vaatimuksessa vaanii kuitenkin sekä naiivin realismin että kritiikittömän asenteellisuuden

¹ Padillan antama määritelmä dialektiselle metodille (1996, 233) sisältää tieteelle vieraita ilmauksia kuten todellisuuden ja olevaisen olemusta koskevia metafysisiä oletuksia. Tämä ei toki estä dialektiseen metodiin kohdistuvaa tutkimusta olemasta tieteellistä.

² Kritiikin perustelujen on liityttävä itse kohteeseen, eikä pelkkiin siitä esitettyihin kommentteihin. Edes teorian kehittäjän mielipide ei ole pätevä kritiikin lähtökohta. Dahlhausin (Padilla 1997, 155, viite 22) ja Nattiezin (Padilla 1997, 180) käyttäminen viitteinä Schenker-analyysia ja sävelluokkajoukkojen teoriaa koskevassa arvostelussa on perustelemattomien lauseiden perustelua toisilla perustelemattomilla lauseilla, sillä Padillan mainitsemat lähteet eivät sisällä juuri minkäänlaista kritiikin kohteina olevan teorian tai metodin kuvausta.

vaara. Lähtökohta, jonka mukaan teos on sellainen, millaisena se havaitsijalle ilman ennako-oletuksia ilmenee, on pelkkä illuusio. Suuri osa siitä, mitä pidämme teokseen kuuluvana, on omassa mielessämme. Havaitseminen on riippuvainen aiemmin omaksutuista käsitteistä, joihin havaintomateriaalit luokittuvat ja siten jokaiselle tarkastelijalle kohde ilmenee hänen kokemustaustansa muovaamien ennako-oletuksien kautta.³ Tarkastelu on myös aina sidottu kysymyksenasetteluun (”mihin kiinnitän huomioni?”), ja kaikki kysymyksenasettelut ovat jo teoriapitoisia.⁴ Teoskeskeisyydestä tai kohdelähtöisyydestä puhuminen on vain yritystä oikeuttaa omia ennakkoasenteita ja käsitteitä.

Metodinen pluralismi ja holistiset näkemykset tuntuvat houkuttelevammalta kuin metodologinen monismi ja näköalattomuus. Loogiset positivistit aikoinaan esittivät vaatimuksen, jonka mukaan kaikkien tieteenhaarojen tulisi noudattaa ns. tieteellistä metodia. Tieteelliselle kielelle olisi tämän näkemyksen mukaan asetettava aina samat selkeys- ja tarkkuusvaatimukset, ja kun kaikki tieteenalat niitä noudattaisivat, muodostuisi nk. tieteen ykseys. Tällaista käsitystä kutsutaan metodologiseksi monismiksi. Edes loogiset positivistit eivät kuitenkaan vaatineet, että kemistin ja musiikintutkijan olisi käytettävä samaa analyysimenetelmää. Musiikkianalytikkokin voi tämän käsityksen mukaan olla ”metodologinen monisti”, vaikka hän käyttäisi kymmentä analyysimenetelmää, kunhan kaikki täyttävät samat tieteellisyyden kriteerit.

Musiikkianalyysin ja yleisemminkin tutkimuksen *metodit valitaan suhteessa kysymyksenasetteluun*. Jopa itse tutkimuskohdekin tulee määriteltyä vasta kysymyksenasettelun muotoilemisen kautta. Musiikkianalyysi on sen vuoksi aina rajattujen aspektien analyysia. Esimerkiksi sävellys on tutkimuskohteena vailla olemusta, ennen kuin spesifioidaan, mitä sen aspektia tutkimus koskee. Ajatus siitä, että kohteet sanelevat metodit, on sekä naiivi että rajoittava. On tietysti hyväksyttävä, että tarkkuuden kasvaessa näköala pienenee ja päinvastoin. Tutkijan on tärkeää pyrkiä tiedostamaan, mitä kulloinkin tekee ja pysymään selvillä omista taustaparadigmoistaan. *Näköalattomuus kaukaakin katsoessa on huolestuttavinta*. Holististen näkemysten tulee tieteessä rakentua yksityiskohtaisempien tutkimusten varaan. Tämä ei kuitenkaan merkitse sitä, että holististen selitysten tulisi olla redusoitavissa yksityiskohtaisempiin teorioihin. Filosofian (tai vaikkapa dialektisen ajattelun) synteettinen tehtävä on erityistutkimusten tulosten yhdistäminen laajemmaksi katsomukseksi. Jos tutkija Padillaa seuraten kuitenkin hylkää erityistutkimukset niiden väitetyn metodologisen köyhyyden vuoksi, mitään pinnallista tietoa syvällisempää yhdisteltävää ei jää.

³ Esimerkiksi länsimainen ihminen suhteuttaa kuulemaansa musiikkia omaksumaansa säveltäsojärjestelmään, joka jakaa oktaavin 12 osaan, ja vieraiden kulttuurien musiikki mielletään sen kautta, esim. ”mikrointervallien” käsitteen avulla.

⁴ Havaintojen ”teoriapitoisuudesta” ks. esim. Niiniluoto 1984, 223–225.

Deduktio ja induktio

Padillan tapa yhdistää termit *induktio* ja *deduktio* musiikkianalyysiin on hämentävä. Hänen mukaansa analyysissa käytetään sekä induktiivista että deduktiivista metodia. Hän kuvaa induktiivista metodia kahdella keskenään ristiriidassa olevalla lauseella: ”Induktiivisessa metodissa lähtökohtana ovat yleiset premissit, teorit ja hypoteesit: musiikin pilkkomisesta ja detaljien kuvailusta edetään yleispätevämpiin johtopäätöksiin” (1997, 155). Induktiivinen metodi tuottaa Padillan mukaan teoskeskeistä ja deduktiivinen metodi teoriakeskeistä analyysia. Hän ei kuitenkaan tarkenna eikä perustele näkemystään. Padillan käsityksen induktiivisesta analyysista voi ehkä ymmärtää niin, että induktion avulla päädytään havaittavista tosiasioista yleistyksiin (mikä olisi nk. induktivismin mukainen ajattelutapa⁵). Induktiivista ei kuitenkaan ole kohteen analysointi vaan havaintoaineiston pohjalta suoritettu päättely.

Induktiota ja deduktiota ei tulekaan Padillan tavoin pitää analyysin metodeina, koska ne ovat *päätelyn* lajeja. Voidaan myös puhua induktiivisista ja deduktiivisista *selityksistä* riippuen siitä, kumpaan päätelyn lajiin selitys perustuu, sekä induktiivisesta ja hypoteettis-deduktiivisesta *menetelmästä* silloin, kun puhutaan laajemmin tutkimuksen suoritustavoista.

Hypoteettis-deduktiivisen tieteenkäsityksen mukaan hypoteeseja ei päätellä induktion avulla vaan ne keksitään. Tämän jälkeen hypoteesit testataan dedusoimalla niistä havaintoväittämiä, joiden paikkansapitävyys testataan. Deduktiossa teoreemat johdetaan pmissseistä, mikä ei edellytä lainkaan havaintoja ulkopuolisesta maailmasta – eikä siten myöskään musiikkianalyysia. (Kenties analyytikkoo saattaa hämätä, että juuri deduktion avulla saatujen lauseiden sanotaan olevan analyttisesti tosia.) Hypoteettis-induktiivisessa menetelmässä puolestaan hypoteesin seurauksina olevia ja testiin joutuvia havaintoväittämiä ei päätellä deduktiolla vaan induktiolla.

Määrätyn analyysimetodin käyttäminen musiikkianalyysissa kuvaa tai selittää musiikillisia ilmiöitä tietyn käsitejärjestelmän puitteissa. Voidaan ehkä sanoa, että näin samalla testataan hypoteeseja. Testaus ei kuitenkaan ole sen paremmin deduktiivista kuin induktiivistakaan. Padillan käsitykset induktiivisesta ja deduktiivisesta analyysimetodista on kenties ymmärrettävissä jonkinlaisina metaforisina ilmauksina. Tieteellisessä kirjoittamisessa ei kuitenkaan pitäisi käyttää tieteen omia termejä metaforien tapaan.

⁵ Induktivismia on vastustettu mm. siksi, että se ei ota huomioon havaintojen tekemisen systemaattista riippuvuutta alustavista hypoteeseista ja teoreettisista taustaoletuksista. Padillan mainitsema ”musiikin pilkkominen ja detaljien kuvailu” pohjaa jo jonkinlaiseen teoriapitoiseen paradigmaan. (Ks. Niiniluoto 1983, 118–125.)

Tautologiat, kuvaukset, tulkinnat ja selitykset

Padilla käyttää termejä *tautologia* ja *kuvaus* (tai *deskriptio*) ilmeisen pejoratiivisina ilmauksina. Hänen mukaansa ”monet analyysit ovat tautologisia, sillä ne kuvaavat sitä, mitä partituurissa tai transkriptiossa on, tulkitsematta sitä lainkaan”. (1997, 159.) Tautologisia ilmauksia ei pidetä suotavana kaunokirjallisuudessa, mutta tieteessä ja erityisesti teorianmuodostuksessa niillä on tärkeä osa. Esimerkiksi kaikki deduktion tuottamat lauseet ovat tautologioita, koska ne ovat aiemmista lauseista johdettuja. Aksiomissa on ikään kuin piilevänä kaikki se, mitä muissa lauseissa esitetään.

Padilla edellyttää, että analyysi ei ole ”pelkkää” kuvausta vaan myös tulkintaa. Nämäkin käsitteet ovat itsestään selviä vain pinnalta katsoen. Tulkinnalla Padilla nähtävästi tarkoittaa selitystä, jolle asetettavat vaatimukset ovat esimerkiksi tieteellistä selitystä vähäisemmät ja joka pyrkii ”miten?” ja ”miksi?”-kysymysten ohella vastaamaan myös kysymykseen ”mitä tarkoittaa?” tai ”mitä merkitsee?”. Tämä on myös oma käsitykseni tulkinnasta. Tulkintojen – kuten selitystenkin – tarkoituksena on tehdä ymmärrettäviksi kohteen erilaisia aspekteja kertomalla miksi kohde on sellainen kuin se on. Mutta mikä on kuvauksen ja selityksen ero? Sama tutkimustulos voi olla kysymyksenasettelusta riippuen joko kuvaus tai selitys. Tutkimus voi tuottaa selityksen tai tulkinnan johonkin probleemaan. Tulos voi samalla olla osa laajempaa selitystä, joka puolestaan itse on kuvaus jossakin toisessa yhteydessä. Padillan laajakatseisesta tulkinnallisesta tutkimuksesta esimerkkinä mainitsema Salmenhaaran *Tutkielmia Brahmsin sinfonioista* (1979) on runsaasta tulkinnallisesta sisällöstään huolimatta erästä rajoitetusta näkökulmasta tehty kuvaus eräistä Brahmsin sinfonioiden aspekteista tietyissä viitekehyksessä. Salmenhaaran tutkielman tulkintaosuus on myös täysin riippuvainen sisältämistään ”pelkistä” kuvauksista, jotka koskevat esim. sointu- ja sävellajirakenteita. Toisaalta nämäkin kuvaukset itse asiassa sisältävät paljon tulkinnallisia aspekteja. Yhdestä näkökulmasta analyysit näyttävät selittävän ja tulkitsevan ja toisesta kuvaavan. Schenker-analyyttinen graafikin on myös varsin pitkälle viety tulkinta sävellyksen harmonis-äänenkuljetuksellisesta rakenteesta, eikä ”pelkkä tautologinen kuvaus” siitä, kuten Padilla väittää.

Schenker-analyysista

Padillan puutteellinen tietämys (tai tarkoitushakuinen kielenkäyttö) Schenker-analyysista on ilmeinen:

Schenker-analyysin kannattajat toteavat, että perinteisessä funktionaalisessa analyysissa korostetaan liikaa mikrotason harmonista analyysia (eli sointu-

analyysia) eikä käsitellä suuria kokonaisuuksia. Schenker-analyysi nähdään vaihtoehtona, jossa voi käsitellä suuria linjoja. – – Jos kaikki tonaalinen musiikki Monteverdistä Mahleriin (ja jazziin ja länsimaiseen populaarimusiikkiin asti) redusoidaan tautologisesti I–V–I-liikkeeseen, säveltäjien tyylien väliset hienot vivahde-erot jäävät näkymättömiin. Näin ollen funktionaalinen konservatorioanalyysi näkee puut muttei metsää; schenkeriläinen konservatorioanalyysi puolestaan näkee metsän muutei erottele puolajreja ja alalajeja. (1997, 160, viite 30.)

Padillan mukaan tyylien erot jäävät näkymättömiin I–V–I-liikkeeksi redusoituvassa kuvauksessa. Padilla jatkaa: ”Näin ollen...”, mutta sitä seuraavaa lause pitää paikkansa vain jos Schenker-analyyttinen reduktio todella esittäisi musiikin *pelkkänä* I–V–I-liikkeenä. Sellaista ei kuitenkaan voi perustellusti väittää. Eri reduktiotasojen esittäminen on Schenker-analyysissa keskeinen asia, jonka voi hyvin vähäiselläkin teoreettisella tietämyksellä todeta mistä tahansa Schenkerin analyysistä. Pintatason reduktioista teokset on jopa yleensä varsin helppo tunnistaa (mikäli ne ovat teoksina tuttuja). Pari lausetta myöhemmin Padilla toteaa että ”schenkeriläisessä analyysissäkin on mahdollista hioa menetelmää sellaiseksi, että sillä voidaan tarkastella yksityiskohtaisemmin pienimpiäkin tasoja ja ottaa huomioon muita parametreja – –.” Padilla kritisoi siis ensin olemattomin perustein Schenker-analyysia siitä, ettei se ota huomioon yksityiskohtia ja sen jälkeen kääntää takkinsa ja toteaa, että Schenker-analyysi ottaa huomioon myös yksityiskohtaisia tasoja.

Tonaalisuutta koskeva teoria (kuten Schenkerin teoria) ei voi alkaa tonaalisuuden määritelmällä, koska teoria pyrkii itse olemaan tonaalisuutta koskeva kuvaus ja samalla yritys sen määritelmäksi. Käsitteen määrittely ei voi edeltää omaa problematisointiaan, sillä silloinhan koko teoreettinen kuvaus olisi tarpeeton. Schenkerin teoriaa arvostellessaan Padilla toteaa, että Salmenhaara antaa tonaalisuudesta ”yksiselitteisemmän määritelmän”. Salmenhaaran nimissä annettu määrittely on kuitenkin malliesimerkki kehämääritelmästä, koska siinä tonaalisuuden käsite on sidottu tonaalisuuteen. Sen mukaan tonaalinen musiikki on musiikkia, jonka sitoo yhdeksi kokonaisuudeksi tonaalisuus, joka on tyyli vaihtelusta riippumaton perustekijä. (Padilla 1997, 166, viite 40.) Salmenhaaran soinnutusoppikirjasta lainattu teksti ei kuitenkaan alkuperäisessä kontekstissaan ole lainkaan tarkoitettu tonaalisuuden määritelmäksi, joten Padilla asettaa Salmenhaaran perusteettomasti outoon valoon.

Sävelluokkajoukkojen teoriasta

Padillan mukaan yksi harvoista nykymusiikin analyysimenetelmistä on *sävelluokkajoukkojen teoria*. Hyvin usein em. teoriaa kutsutaankin analyysimenetelmäksi. Siten ei ole ihme, että Padillakin niin tekee, vaikka – kuten

olen todennut aiemmissa kirjoituksissani (Apajalahti 1993 ja 1994) – se johdattaa moniin käsitteellisiin hankaluuksiin ja aiheuttaa ongelmia kohteen rajaamisessa ja problematisoinnissa. Padilla ei selvästikään arvosta sävelluokkajoukkojen teoriaa kovin korkealle. Hän kuitenkin toteaa, että se on käyttökelpoinen säveltäjän työkalu. Hieman myöhemmin hän lisää: ”sävelluokkajoukkojen teoria on rajoittunut ja hyvin kaukana täydellisestä ja yleisesti nykymusiikissa (tai muilla musiikin alueilla) käyttökelpoisesta teoriasta ja analyysimenetelmästä” (1997, 180). Onko teoria siis Padillan mielestä käyttökelpoinen vai ei? Padilla sanoo ensin kyllä ja sitten ei.

Kuten useimmat sävelluokkajoukkojen teoriaa kritisoineet, Padillakin arvostelee teoriaa sen analyyttisten sovellusten (tai soveltajien) heikkouksien johdosta. Teorian kritiikissä tulisi kuitenkin arvioida ennen kaikkea itse *teorian* käsitteiden systemaattista voimaa ja empiiristä sovellettavuutta. (Teorian lauseiden täytyy toki olla myös oikein johdettuja.) Sävelluokkajoukkojen teorian anti on ennen muuta siinä, että sen tarjoaman käsitejärjestelmän avulla voidaan kuvata musiikillisia ilmiöitä ilman tonaaliseen musiikkiin sidottuja kategorioita. Sävelluokkajoukkojen teoria *ei* ole teoria ei-tonaalisesta harmoniasta ja äänenkuljetuksesta, vaikka Allen Forten tekstit saattavat antaa ymmärtää niin. Sovelletut analyysimetodit puolestaan paljastuvat usein perinteisen motiivianalyysin muunnelmiksi, eivätkä niiden premissit ole itse sävelluokkajoukkojen teorian perissejä.

Padillan arvostelu perustuu erityisesti siihen, että sävelluokkajoukkojen teorian selitysvoima on rajoittunut. Se ei esimerkiksi käsittele dynamiikkaa, soitinnusta, eikä ”musiikin fenomenologista aspektia eikä sitä, miten musiikki ilmenee kuulijalle.” Tässä Padilla on aivan oikeassa. Sävelluokkajoukkojen teoria on rajoittunut, mutta se on siitä huolimatta – ja kenties juuri siksi – käyttökelpoinen. Jos haluaa, että teoria kuvaa tai selittää kaiken sen, mitä Padilla toivoisi, on luovuttava monista teorianmuodostusta koskevista vaatimuksista, jotka sävelluokkajoukkojen teoria täyttää ja alistuttava siihen, että ”teoria” on enintään löyhästi sovittu tapa puhua epämääräisestä kohteesta.

Padilla väittää, että sävelluokkajoukkojen teoriaa hyödyntävä tutkielmani Erik Bergmanin varhaisesta dodekafonisesta tekniikasta (Apajalahti 1989) ei eroa muista samanaiheisista tutkimuksista. Padilla ei kuitenkaan ole lukenut viitteissä käyttämiään Heinisen tekstejä erityisen huolellisesti. Ensinnäkin Heininen luonnehtii Padillan mainitsemissa teksteissä Bergmanin kehitystä kohti sarjallisuutta varsin yleisluontoisesti. Toiseksi hän vain ohimennen mainitsee nimeltä eräät niistä teoksista, joita tutkielmani käsittelee. Kolmanneksi kysymyksenasettelu Heinisellä (Bergmanin tie uuteen musiikkiin) on kokonaan toinen kuin minulla. Padilla valittaa, että tutkielmassani ei käsitellä ”joitakin erityisesti Bergmanin musiikissa keskeisiä elementtejä kuten musiikin kokonaisdramaturgiaa tai soitinnusta.” Tähän arvosteluun voisi vastata Padillan omin sanoin: ”Metodologisesti on erittäin tärkeää, että analyysiin ryhdyttäessä tehdään hyvin tarkka tutkimuskohteen rajaus, kysymyksenasettelu ja analyysin teoreettisen pohjan määrittely.” (1997, 164.)

Mitä Apajalahti kirjoittikaan?

Padilla viittaa kirjoitukseeni ”Positivismi, säveluokkajoukkojen teoria ja analyysi” (1993). Kyseinen artikkelini on yritys säveluokkajoukkojen teoriaan pohjautuvan analyysimetodin asialliseksi kritiikiksi. Pyrin myös kuvaamaan, kuinka nk. uuspositivismi heijastuu musiikinteoriassa, erityisesti siis juuri säveluokkajoukkojen teorian synnyssä. Padilla ei salaa inhoaan positivismia kohtaan:

– – Dogmaattinen positivismi on tehnyt säveluokkajoukkojen teoriasta niin kuin myös schenkeriläisyydestä ja Rétin temaattisesta analyysistä uskontunnustuksia; ne ovat muuttuneet jonkinlaiseksi analyyttiseksi fundamentalismiksi. Joukkoteorian kannattajien teksteissä ilmenee usein turhamaisia käsityksiä menetelmän täsmällisyydestä, pseudotieteellistä pedanttisuutta ja häiritsevää dogmatismia. (1997, 181.)

Tähän Padilla lisää vielä alaviitteen, jossa sanotaan:

Esimerkkinä tästä on Apajalahden (1993) artikkeli, jossa hän pitää musiikkianalyysia (= säveluokkajoukkojen teoriaa) luonnontieteellisenä metodina! Hänen artikkelinsa sisältää monia kyseenalaisia väitteitä, joiden kumoaminen vaatisi huomattavasti enemmän tilaa kuin tämä artikkeli sallii. Hämeenniemi (1982, 5) ajatteli samansuuntaisesti 1980-luvun alussa. (Padilla 1997, 181, viite 60.)

Padillan tekstistä saa sen käsityksen, että artikkelissani ilmenee ”turhamaisia käsityksiä menetelmän täsmällisyydestä, pseudotieteellistä pedanttisuutta ja häiritsevää dogmatismia”. En tiedä, mitä kaikkea kirjoituksessani Padillalle ilmenee, mutta väite, että ”hän [Apajalahti] pitää musiikkianalyysia (=säveluokkajoukkojen teoriaa) luonnontieteellisenä metodina” (mitä Padilla vielä korostaa huutomerkillä) on joko täydellinen väärinymmärrys Padillalta – mitä toivon – tai sitten tahallinen erehdytys.

Artikkelissani pyrin nimenomaisesti osoittamaan, että säveluokkajoukkojen teoriaan perustuva metodi *ei* ole positivistinen metodi vaikka sen viitekehyksenä oleva teoria täyttäisikin eksaktille teorialle asetettavat kriteerit. Sana ”luonnontiede” esiintyy artikkelissani kolme kertaa. Ensimmäisellä kerralla sanon näin:

Säveluokkajoukkojen teoria liittyy suureen musiikin teoriaa koskevaan murrokseen, jossa kokonaan uusi ajattelutapa – uuspositivismi – tunkeutui musiikin teoriaan ja ryhtyi määrätietoisesti vaatimaan musiikin teorialle omaa paikkaa luonnontieteiden rinnalle. (Apajalahti 1993, 79.)

Mielestäni väite tässä koskee täysin selkeästi uuspositivistista ajattelutapaa. Se ei sano mitään analyysista, eikä arvioi lainkaan, kuinka luonnontieteellinen jokin teoria tai metodi mahdollisesti olisi. Toisen kerran *luonnontiede* esiintyy seuraavassa yhteydessä:

Musiikin tutkimuksena analyysi voi olla osa musiikillista kritisismiä, toisaalta sillä voi olla myös – positivistisessa luonnontieteitä ihannoivassa mielessä – tieteellinen tehtävä teorianmuodostuksessa. (Mts. 82.)

Tässä pyrin määrittelemään sitä, mitä musiikianalyysi voi olla. Analyysin tulisi luonnontieteitä esikuvanaan pitävän ajattelutavan mukaan johtaa (hypoteettis-deduktiivisen menetelmän avulla) teoriaan analysoitavasta musiikista. Sitaatin ensimmäinen osa sanoo selvästi, että analyysi voi olla myös osa kritisismiä. Artikkelissani osoitan, että sävellokkajoukkojen teoriaan perustuva analyysi nimenomaan onkin lähinnä musiikillista kritisismiä, joka nojaa tiettyihin esteettisiin periaatteisiin. Kolmannella kerralla sanon näin:

Luonnontieteiden maailmankuva on väistämättä heijastunut myös musiikin teoriaan. (Mts. 91.)

Padillan väite on siis mielestäni täysin perusteeton. Myös väite, jonka mukaan ”sävellokkajoukkojen teoria on Apajalahden mielestä eksplisiittisesti esteettinen analyysivaihtoehto” (1997, 181) on edellä esitetyn perusteella mielletön. Padilla viittaa myös Eero Hämeenniemen kirjaan *ABO – Johdatus uuden musiikin teoriaan* (1982), mutta hänen osoittamaltaan sivulta otsikon ”Joukkoteorian taustaa” alta ei löydy mitään, mikä tukisi Padillan väitettä siitä, että Hämeenniemi olisi esittänyt väitettä sävellokkajoukkojen teoriasta luonnontieteellisenä metodina. Sen sijaan kyseiseltä sivulta löytyy mm. seuraavaa:

– – Pelkästään kvantitatiiviseen tarkasteluun sopivan joukkoteorian sovelutusten ala musiikin tutkimisessa on varsin rajoitettu, ja tutkijalta vaaditaan huomattavaa metodista itsekritiikkiä, jotta hän välttäisi alati vaanivan vaaran sortua kvasitieteelliseen numeroleikkiin. (Hämeenniemi 1982, 5.)

Padilla on siis sikäli oikeassa, että Hämeenniemi todella ajatteli aikoinaan ”samansuuntaisesti” kuin minä 1993. Oleellista on huomata, että minä en ajatellut enkä kirjoittanut siten kuin Padilla väittää. Ottaen huomioon, että kohteena olevat Padillan kirjoitukset perustuvat hyvin suurelta osin toisten kirjoittajien lainauksiin, hänen artikkeliansa luotettavuus on vähintäänkin kyseenalainen.

On vaikea ymmärtää, miksi Padilla näkee artikkelini niin kielteisessä valossa. Omasta mielestäni olen (ja edellä olleen lainauksen perusteella Hämeenniemenikin saattaisi olla) jopa jossain määrin Padillan linjoilla todetessani, että ”musiikianalyysi osoittautuu rationaalisessa rekonstruktiossa useimmiten huonosti muotoiltuun hahmotuspostulaattiin pohjautuvaksi kritisismiksi, joskin kokonaisuus saattaa olla pukeutunut ’tieteellisyyden’ valepukuun korostamalla teoreettisen viitekehysten aksioomia, teoreemoja ja todistuksia. Keskustelussa musiikianalyysin tieteellisyydestä onkin yleensä kysymys vain yrityksestä arvottaa analyysi joko positiivisesti tai negatiivisesti.” (Apajalahti 1993, 91.)

Padillan kielenkäyttö

Padillan tekstissä on sekä terminologisia epäselvyyksiä⁶ että virheellisiä viittauksia. Lisäksi hän käyttää paikoin hyvin tarkoitushakuisia ilmauksia. Analytikoita arvostellessaan hän tulee sanoneeksi näin:

Ei ole sattumaa, että tähän asti parhaita nykymusiikin analyyseja ovat tehneet säveltäjät itse – muiden säveltäjien teoksista ja omistaan – ja että tutkijat, jotka eivät ole säveltäjiä, ovat pystyneet lisäämään hyvin vähän nykymusiikin analyysiin. (1997, 178–179.)

En ole varma, missä merkityksessä Padilla tässä käyttää termiä *säveltäjä*. Pari sivua aiemmin hän toteaa: ”Säveltäjään viitataan tässä etnomusikologisesti: sanalla ei tarkoiteta ainoastaan musiikkioppilaitoksista valmistuneita diplomisäveltäjiä vaan yleensä kaikkia, jotka säveltävät, sepittelevät tai tuottavat musiikkia muodossa tai toisessa.” (1997, 164, viite 36.) Tämän määritelmän mukaan ainakin jokainen musiikinteoreetikko olisi säveltäjä – onhan heidän koulutuksensakin pitkälti samanlaista kuin säveltäjien. Mutta käyttipä Padilla *säveltäjää* missä merkityksessä hyvänsä, hän on tässä asiassa sekä asenteellinen että lapsenomaisen auktoriteettiuskoinen, sillä analyysien hyvyttä hän ei perustele muulla kuin tekijän taustalla. Padillan omat näkemykset eivät tosin yleensä tue hänen väitettään. Esimerkiksi suurin osa sävelluokkajoukkojen teorian kehittäjistä ja soveltajista – Babbitt etunenässä – on säveltäjiä. Lisäksi säveltäjiä ovat olleet mm. Ilmari Krohn ja Heinrich Schenker.

Padillan kielenkäytön tapa on tutumpaa politiikasta kuin tieteestä. Hänen tekstinsä sisältö on ristiriitaista, sekavaa ja aggressiivista. Hän käyttää teorioiden ja metodien soveltajista ilmaisua ”kannattaja” ikään kuin kyseessä olisi ideologioiden välinen taistelu. Hän ikään kuin puolustautuu hutkimalla sokeasti kaikkiin suuntiin, vaikka kukaan ei hyökkää. Pluralismiin, teoskeskeisyyteen ja teoria–käytäntö–dikotomiaan (1997, 156) viitattaessaan hän kirjoittaa populistisesti, vaikka tieteellisen tutkimuksen tulisi kaihtaa naiivia realismia ja problematisoida itsestäänselvyyksiä. Holistisuuden ylistyksessään Padilla sentään malttaa rajoittaa musiikianalyysin kentän maailmankaikkeudesta maapalloon (mikä on tietenkin varsin huomattava rajaus): ”*Analyysi ei ole universaalialia eikä totaalista, mutta se voi olla globaalialia ja synteettistä.*” (1997, 176.)

Padillan tieteellistä terminologiaa sisältävä kielenkäyttö on paikoin lähes täysin mahdotonta ymmärtää. Erittäin tiheästi esiintyvää vaikeaselkoisuutta edustakoon seuraava otos:

⁶ Osa kielenkäytön ongelmista johtuu selvästi suomen kieltä koskevista vaikeuksista. Tältä osin puutteet ovat Padillan kannalta ymmärrettäviä ja vastuu lankeaaakin kiellentarkastajalle ja toimittajalle.

Eri ongelma on [Padilla on edellisessä kappaleessa puhunut analyysin objektiivisuuden ongelmasta] se, onko musiikkianalyysi eksperimentaalista vai ei. Joissakin analyysimetodeissa, esimerkiksi kuunteluun ja havaitsemiseen liittyvissä, turvaututaan havaintoon ja kokeiluun. Havainnointia käytetään yleensä tositilanteissa, vaikka tilanteita on myös mahdollista rekonstruoida; kokeissa tutkittava tilanne luodaan useimmiten laboratorio-olosuhteissa. Aistesista paikkansapitävyyttä on ”hypoteesi, joka on verifioitava kokeellisella metodilla” (Delalande 1991, 18). Kokeellisessa analyysissä käytetään *reduktiota* tärkeimpänä metodologisena metodina. (Padilla 1997, 164.)

Toisin kuin Padilla tuntuu väittävän, havaintoihin turvaututaan analyysissa varmasti aina, eikä pelkästään ”joissakin analyysimetodeissa” ja ”yleensä tositilanteissa” kuten Padilla väittää. Juuri havainnon avulla saamme tietoa ulkopuolisesta maailmasta, kuten vaikkapa analyysin kohteena olevista sävellyksistä. Padilla sanoo hypoteesin olevan ”aistesista paikkaansapitävyyttä”, mikä on mieleton ilmaisu. Mahdollisesti hän tarkoittaa sitä, että kokeellisella metodilla (joka toki on kokonaan muuta kuin kokeilu) konfirmoitu hypoteesi tuottaa tietoa, joka on (jollakin kriteerillä) paikkansapitävää. Vaikka Padillan lauseet onnistuisi muotoilemaan vähemmän kiemuraisiksi, on paikoin mahdollista ymmärtää, mikä on väitteiden varsinainen sisältö.

Padillankin tekstissä seuraava lause on sentään aivan omaa luokkaansa: ”*Helsingin Sanomien* kahden musiikkiarvostelijan hyökkäykset nykymusiikkia vastaan ovat sananmukaisesti samanlaisia kuin Stalinin Neuvostoliitossa ja Hitlerin Saksassa musiikin modernismia vastaan 1930- ja 1940-luvuilla.” (Padilla 1996, 262, viite 33.) Tällaisesta voi päätellä, että Padilla joko a) ei tunne Saksan ja Neuvostoliiton historiaa, b) ei tunne *Helsingin Sanomien* kyseisiä arvosteluja, c) ei tunne termin *sananmukaisesti* merkitystä tai d) haluaa jutustaan mahdollisimman raflaavan.⁷

⁷ Vielä hieman kielestä: Padillan mukaan amerikkalainen joukkoteoria jättää ”systemaattisesti” huomiotta ranskankieliset tekstit (1997, 180, viite 55). Eri kielistä ja kulttuureista johtuvat ongelmat on tieteessä tietysti otettava vakavasti. Tutkimuksen laatu ei kuitenkaan ole kiinni ensisijaisesti lähteiden määrästä eikä niiden kulttuuritaustasta. (Padilla itse kirjoittaa mm. Hegelin dialektiikasta ilman ainuttakaan saksankielistä lähdettä.) Kielitaidon puute voi toki aiheuttaa päällekkäistä työtä ja haitata tiedon leviämistä ja ymmärrystä. Jos Forte ei viittaa ranskankielisiin teksteihin, se ei kuitenkaan romuta hänen työtään sävel- luokkajoukkojen teorian tai atonaalisen musiikin parissa, koska ranskankieliset tekstit eivät missään tapauksessa olisi hänen primäärilähteitään.

Kirjallisuus

- Apajalahti, Hannu 1989. *Espressivosta Svanbildiin. Erik Bergmanin varhainen dodekafoninen tekniikka*. Musiikin tutkimuslaitoksen julkaisusarja 2. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Apajalahti, Hannu 1993. Positivismi, sävelluokkajoukkojen teoria ja analyysi. *Musiikki* 3–4/1993: 79–94.
- Apajalahti, Hannu 1994. *Sävelluokkajoukkojen teoria ja analyysi. Tutkimus sävelluokkajoukkojen teoriaan liittyvän musiikkianalyysin lähtökohdista ja kielenkäytöstä*. Licensiaatintutkimus. Sibelius-Akatemia.
- Hämeenniemi, Eero 1982. *ABO – Johdatus uuden musiikin teoriaan*. Sibelius-Akatemian koulutusjulkaisusarja 1. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Niiniluoto, Ilkka 1984. *Johdatus tieteenfilosofiaan. Käsitteen- ja teorianmuodostus*. 2. painos. Keuruu: Otava
- Niiniluoto, Ilkka 1983. *Tieteellinen päättely ja selittäminen*. Keuruu: Otava.
- Padilla, Alfonso 1996. Dialektinen lähestymistapa musiikkitieteessä I. *Musiikki* 2/1996: 223–233.
- Padilla, Alfonso 1997. Dialektinen lähestymistapa musiikkitieteessä II. *Musiikki* 2/1997: 135–194.

Hanna Väätäinen

Moninaisuus yhtenäisyydessä – feministinen näkökulma *Les Six* -ryhmään*

Kuuden säveltäjän muodostamaa *Les Six* -ryhmää¹ tutkineiden musiikkiteiteilijöiden yritys tuoda esille ryhmän sisäinen erilaisuus on tapahtunut usein vain joidenkin ryhmän jäsenten ehdoilla, jolloin muut ovat näyttäytyneet epäedullisessa valossa. Esimerkiksi Michel Faure (1986) ja Eveline Hurard-Viltard (1988) painottavat Darius Milhaud'n, Francis Poulencin ja Arthur Honeggerin merkitystä ja tukevat kuvaa Milhaud'sta tyypillisimpänä ryhmän edustajana. He pitävät Georges Auricia, Louis Dureytä ja Germaine Tailleferrea säveltäjinä, joissa ryhmän ”henki” ei toteutunut yhtä täydellisesti kuin Milhaud'ssa. Ranskalaiset musiikinhistorioitsijat ovat korostaneet joidenkin *Les Six* -ryhmän jäsenten merkitystä muiden kustannuksella. Musiikkikriitikko ja -historioitsija Emile Vuillermozin teoksessa *Histoire de la musique* (1973) tämä politiikka näkyy kärjistetyimmillään. Vuillermoz pitää (1973, 510–512) Milhaud'ta ja Honeggeria aitoina, väärentämättöminä ja pätevinä säveltäjinä. Durey, Tailleferre, Poulenc ja Auric ovat hänen mielestään turhaan suosittuja ja toisten maineella ratsastavia huijareita. Tämä lähestymistapa *Les Six* -ryhmään on pitänyt tarpeettomana esimerkiksi naiseuden, homoseksuaalisuuden, työväenluokan poliittisten pyrkimysten tai populaarikulttuurin tarkastelua.

* Artikkelin perustuu *pro gradu* -tutkielmaani (Väätäinen 1996).

¹ *Les Six* -ryhmän muodostivat Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc ja Germaine Tailleferre. Säveltäjät tutustuivat toisiinsa Pariisissa vuosien 1911 ja 1918 välillä. Ryhmä tunnettiin ensin nimellä *Les Nouveaux Jeunes*. Yhteisiä konsertteja se antoi jo vuonna 1918. (Hurard-Viltard 1988, 12–21.) On vaikea sanoa, alettiinko ryhmää kutsua nimellä *Les Six* vuonna 1919 vai 1920. Musiikkikriitikko Henri Collet'n antama nimi ilmaantui painettuna ensimmäisen kerran tämän artikkelissa *Un livre de Rimsky et un livre de Cocteau. Les Cinq Russes, les six Français et Erik Satie* (1920). Säveltäjien viittaaminen toisiinsa me-muodon tai ryhmä-sanan avulla alkoi kuitenkin jo ennen Collet'n artikkelin ilmestymistä ja *Les Six* -nimen vakiintumista (ks. Poulenc 1994, 98–101).

Oma lähestymistapani on päinvastainen. Oletan, että ryhmän sisäinen erilaisuus perustuu sukupuolierolle sekä seksuaalisille, poliittisille, uskonnollisille ja esteettisille eroille. Keskityn artikkelissani sukupuolieroon. Aineistoni koostuu valikoimasta *Les Six* -ryhmän kirjallisia tekstejä ja haastatteluja. Niistä valtaosa on 1950–70 -luvulla tehtyjä muistelmatyylisiä tekstejä, jotka käsittelevät kirjoittajan sosiaalisia suhteita tai musiikillista kehitystä. Nais- ja mieskuvien analyysillä haluan käsitteellistää naisten ja miesten erilaisia mahdollisuuksia toimia musiikkia tekevinä subjekteina ranskalaisessa yhteiskunnassa. Aikaisemmalle *Les Six* -tutkimukselle tyypillinen näennäisen erilaisuuden retoriikka on yhtenäistänyt kuvaa ryhmästä. Tarkoitukseni ei kuitenkaan ole *ryhmän* käsitteen hylkääminen. Eroille perustuva ryhmäkäsitys on mahdollinen, sillä ryhmän käsite tai joidenkin ryhmäläisiä yhdistävien tekijöiden olemassaolo ei tarkoita kaikkien ryhmään kuuluvien samanlaisuutta. *Les Six* -ryhmän tekstien tarkastelu feministisen ja kulttuurisen musiikintutkimuksen tarjoamien välineiden avulla tekee mahdolliseksi sukupuolieron rakentumisen analyysin.

Susan McClaryn mukaan (1991, 21) musiikille tai sukupuolelle annetut merkitykset eivät löydy kielestä itsestään vaan siitä kulttuurista, jossa näitä käsitteitä käytetään. Tämä etnomusikologialle ominainen oletus on ”uuden” länsimaisen taidemusiikintutkimuksen taustalla. Postmoderni ajallisen ja paikallisen positioinnin vaatimus on ollut musiikkitieteessä perinteisesti antropologisen tutkimusotteen perusta. Artikkelin lopussa pohdinkin lukutapani muokkauksista. Reflektiivisyys on herkkyyttä oman lukijaposition muutoksille. Jälki-strukturalistisen teorian anti kulttuuriselle ja feministiselle musiikintutkimukselle kiteytyy *diskurssin* ja *dekonstruktion* käsitteisiin. Käytän diskurssin käsitettä apuvälineenä, jolla havainnollistan säveltäjien liittymistä historiallisesti muotoutuneisiin kirjoittamisen tapoihin. Tärkeimmiksi näistä merkityksellistämisen konventioista erotan *modernin*, *romantiikan*, *uusklassisen* ja *postmodernin* diskurssin.² Sukupuolesta kirjoittamisen diskursiivisuus tarkoittaa sitä, että sukupuolen käsittäminen on historiallisesti muotoutunutta ja samalla sekä yksilöllistä ja yhteisöllistä, koska diskurssit ovat yhteisiä ja jaettuja. Vaikka jokainen kirjoittaja on erityinen ja hänellä on yksilöllinen historia, tietyn kulttuurin piirissä sukupuolen käsitteellistämisen ja kokemisen mahdollisuudet ovat kuitenkin rajalliset. (Ks. McClary 1991, 21 ja Scott 1993, 408–409.) Omien luku-

² Moderneja subjektikäsitteitä ja niiden kritiikkiä tutkinut Mikko Lehtonen tarkoittaa diskurssilla ”erityistä tapaa *representoida*, merkityksellistää, inhimillistä todellisuutta” (1994, 33). Hänen hahmottelemassaan modernia todellisuutta representoivassa *kykloopin diskurssissa* subjekti tarkoittaa eurooppalaista, valkoihoista, täysi-ikäistä ja verrattain varakasta miestä (mts. 40–41). Tiettyinä aikana vaikuttaneiden uskomusten ja ajatustapojen rakentumista muotoili jo 1970-luvulla historioitsija Michel Foucault. Teoksessaan *Histoire de la sexualité* (1976/1990) hän tarkastelee mm. lääketieteen kaltaisten seksuaalisuutta tuottavien diskurssien toimintamekanismeja ja vaikutuksia.

tai kuuntelutapojeni diskursiivisuudella tarkoitan musiikkioppilaitoksissa ja yliopistoissa omaksumiani kokemisen konventioita.

Kulttuuriselle musiikintutkimukselle ja jälkistrukturalistiselle feminisille tyypillinen epäkeskitetty subjektikäsitys tarkoittaa huomion keskittämistä säveltäjien intention sijasta kulttuurisiin tekijöihin. Tutkimusotteeni sivuaa Marcia J. Citronin teosta *Gender and the Musical Canon* (1993). Citron luo siinä katsauksen länsimaisten sukupuoli-ideologioiden ja musiikkikäsitysten vaikutuksiin ja naisten ja miesten mahdollisuuksiin toimia subjekteina. Hän tarttuu säveltäjille asetettuihin odotuksiin ja tarkastelee miesten teksteissä ja sävellyksissä esiintyviä naisten representaatioita kriittisesti (esim. mts. 70–79). Uusklassismin ja *Les Six* -ryhmän kohdalla vastaavanlaista tutkimusta ovat tehneet Catherine Parsons Smith (1994) ja Marie-Véronique Gauthier (1980).

Sukupuoli on kategoria, jonka feministiset teoriat ovat nostaneet tutkimuksen keskiöön. Musiikkia käsittelevissä teksteissä sukupuoliset ilmaukset, kuten maskuliinisuus ja feminiinisyys, liittyvät usein tyylilajeihin ja säveltäjyyteen. Ilmaukset ovat joskus ilmeisiä, joskus taas yhteydet sukupuoleen ja seksuaalisuuteen ovat olemassa vaikeasti havaittavina taustaoletuksina. Eroa sukupuolen ja seksuaalisuuden välillä on vaikea tehdä, sillä seksuaalisuuden voi nähdä olevan sukupuolispesifistä. Sukupuoli viittaa naisena ja miehenä olemiseen biologisessa ja kulttuurisessa mielessä ja seksuaalisuus taas halun ja siihen, miten ihminen ilmaisee sukupuolensa. Englanninkielisessä feministisessä kirjallisuudessa käytetty *sex/gender*-jako on hiukan ongelmallinen, sillä myös biologialle ja ruumiillisuudelle annetut merkitykset ovat kulttuurisia eivätkä universaaleja (ks. Citron 1993, 5).

Feministisen musiikintutkimuksen yhtenä tavoitteena on löytää kaksijaikoisille historian ja todellisuuden jäsentämisen tavoille vaihtoehtoisia malleja (ks. mts. 192). Dekonstruktioille on ominaista jatkuva länsimaisten historia-, subjekti- ja aikakäsitysten epäily. Feministit ovat dekonstruoineet sukupuolen, naisen ja miehen käsitteet osoittamalla, että on olemassa erilaisia miehiä ja naisia ja monenlaisia sukupuolen ja seksuaalisuuden kokemisen tapoja. ”Naisen” ja ”miehen” kategoriat vaikuttavat yhteiskunnassa kuitenkin jatkuvasti. Sukupuolen kulttuurisuus ja konstruktioaluonne mahdollistavat sen määrittelemisen eri tavoilla eri aikoina. Feministinen kritisismi on *Les Six* -ryhmän kohdalla uusien merkitysten antamista sukupuolierolle ja musiikille. Näkökulman valinnan takana vaikuttaa tarpeeni kaivaa maata *Les Six* -ryhmän miesten teksteissä esiintyvien seksististen asenteiden ja taustaoletusten alta.

Minua kiinnostaa se, miten naisen erilainen positio mieheen verrattuna mahdollistaa useiden taidemusiikkikulttuurille keskeisten käsitysten haastamisen. Keskityn Tailleferren selviytymisstrategioihin säveltäjänä ranskalaisten kirjailijoiden, musiikkitieteilijöiden ja säveltäjien sukupuolikäsitysten kontekstissa. Liityn artikkelissani keskusteluun mahdollisesta naissubjektista, joka feminis-

tisissä teksteissä yhdistyy usein kysymykseen naistekijyydestä.³ Monien muiden feministien tavoin Citron huomauttaa (1993, 118–119) 1960-luvun loppuun sijoittuneen ”tekijän kuoleman” ja naiseuden välisestä paradoksisista. Naissäveltäjien suhde tekijyyteen on ollut siinä määrin erilainen kuin miesten, ettei naistekijyyttä ole syytä hylätä ennen kuin sitä on edes käsitteellistetty. Sukupuolieron tuottaminen *Les Six* -ryhmän teksteissä/teksteistä on itse asiassa ranskalaisen sukupuolijärjestelmän tutkimusta. Ennen siirtymistä ryhmän teksteihin esittelenkin sitä ideologista ja sosiaalista miljöötä, johon *Les Six* 1900-luvun alussa syntyi. Tarkastelen *modernismin* ja *uusklassismin* sisällön kehittymistä 1800-luvulla ja 1900-luvun alussa ja näihin liittyneitä sukupuolikäsityksiä. Charles Baudelairen teksteissä modernin käsite muotoutui sellaiseksi, jona se 1900-luvun alussa käsitettiin.

Sukupuoli modernismissa ja uusklassismissa

Baudelairen vuodelta 1859 peräisin oleva essee ”Modernin elämän maalari” (1989) kuvailee kaupunkilaista elämäntyyliä. Käsitteen *modernité* sisällöksi tämentyy ohikiitävän, katoavan, satunnaisen ja hetkellisen lisäksi kammottavuus ja pahuus. Taiteen toinen puoli on tällaista modernia, toinen puoli taas ikuista ja muuttumatonta. Baudelairen ihmiskäsitys on kaksinainen. Taiteen muuttuvat ominaisuudet hän rinnastaa ruumiiseen ja ikuiset ominaisuudet sieluun (ks. Baudelaire 1989, 28). Tällainen ihmiskäsitys, jota leimaa ruumis/mieli-jako, perustuu klassisiin subjektin esittämistapoihin. Näitä ovat kartesiolainen, humanistinen ja valistuksen subjekti. Kartesiolaisessa subjektikäsitteessä järki ja ruumis ovat hierarkkisessa suhteessa toisiinsa. (Kosonen 1996, 182.) Ruumiillisten halujen tukahduttaminen ja niiden järkeistäminen on leimannut modernia käsitystä tunteista 1700- ja 1800-lukujen taitteesta lähtien. Käsitteestä taiteesta ihmisen sisäisten tarpeiden ilmentymänä ilmaantui modernin diskurssin piirteeksi vasta romantiikan aikana, jolloin filosofien keskuudessa alkoi yleistyä näkemys taiteesta tekijänsä sisimmän ulkoistamisena. Tämä sisin oli kuitenkin täynnä erilaisia viettejä ja haluja, jotka oli tasoitettava ja hillittävä, jottei lopputulos olisi feminiinisen äitelä. (Lehtonen 1994, 64, 94 ja 147.)

Baudelairen esseessä esiintyvä mies on etuoikeutettu, rikas ja herkkä nero, dandy, joka kammoksuu tavanomaisuutta.⁴ Kapinallinen nainen on yhteiskun-

³ Naistekijyyden erityisyys on tarkastelun kohteena mm. Päivi Kososen toimittamassa artikkelikokoelmassa *Naissubjekti ja postmoderni* (1996), jossa suomalaiset kirjallisuuden ja käännöstieteen tutkijat analysoivat naiskirjailijoiden ja feministifilosofien käsityksiä.

⁴ Hyvä johdatus dandyismiin on vuodelta 1884 peräisin oleva Joris-Karl Huysmansin romaani *A rebours* (1977). Päähenkilö des Esseintes on hermoherkkä naisvihaaja, huoliteltu esteetikko ja Baudelairen ihailija. Dandy-imagoon kuuluu myös keikaroiva tai ylevä elämänsenne sekä tarkkaileva Pariisin kaduilla maleksiminen (*flâner*). Yhtenä ensimmäisistä ranskalaisen romantiikan dandy-hahmoista pidetään runoilija Alfred de Mussetä (1810–1857).

takerroksestaan riippuen kevytkenkäinen tai *femina simplex* alimmalla tasolla oleva orja, joka ei juurikaan pysty kommunikoimaan. Kurtisaaniin verrattava hyvä näyttelijätär saattaa lähestyä runoilijaa. Boheemi Baudelaire halusi varmaankin uhmata porvarillisia normeja kirjoittamalla laveasti prostituoiduista, mutta uusinsi samalla perinteistä kuvaa naistaiteilijasta lähempänä lutkaakin ladyä, lähempänä aivotonta kuin älyllistä olentoa. Baudelairen teksti on naissukupuolen luonnehdinnan osalta monin paikoin suorastaan törkeää luettavaa.

Ranskalaiset musiikkitieteilijät ja säveltäjät alkoivat käyttää *uusklassismi*-käsitettä ensimmäisen maailmansodan jälkeen sellaisesta musiikista, joka haki innoituksensa ranskalaisen klassisen musiikin kaanonista romantiikkaa edeltävältä ajalta. Tämä kaanon muotoiltiin 1800-luvun kuluessa. Kirjoittajat ryhtyivät viljelemään sanastoa, joka korosti kansallisen perinteen, ”gallialaisen hengen” vaalimista ja valtavirtataiteen muodostaman menneisyyden nostalgisointia. Tähän henkeen liitettiin puhtaus, logiikka, selkeys, järjestys, hienostuneisuus, taloudellisuus ja antisentimentalisuus. Pejoratiivisia sävyjä uusklassismiin liitettiin silloin, kun sen arvioitiin imitoivan esikuvia mekaanisesti tai jos se nähtiin akateemisena sievistelynä. (Messing 1988, 6–14.) *Uusklassismi*-termi esiintyi positiivisena laatusanana vasta 1920-luvun puolivälissä. Siihen kuulunut sanasto olisi sopinut hyvin kuvaamaan myös lukuisia saksalaisen kielialueen piirissä syntyneitä sävellyksiä, mutta tätä eivät ranskalaiset musiikkitieteilijät juuri alleviivailleet. (Mts. 75–76.) *Uusklassismi*-sanana epäilyttävä lataus päti vielä 1970-luvun lopulla julkaistuissa Auricin muistelmissa. Messing korostaa Auricin asenteen kuvastavan nimenomaan irtisanoutumista akateemisuudesta (mts. 82). Uusklassisen tyylin omaksuneen säveltäjän leimasta kieltäytyminen voidaan tulkita myös autonomiaestetiikan ilmaisuksi, haluksi olla kuulumatta mihinkään systeemiin ja yritykseksi häivyttää oman ajattelun juuria ja rajoja.

Vaikka uusklassismin ideologian sukupuolisuus ei varmastikaan ollut kaikkien vuosisadan alun taiteilijoiden tiedostamaa, niin Jean Cocteau teki sukupuolesta sitäkin näkyvämmän. Futuristien ja monien musiikinhistorioitsijoiden tapaan hän valjasti sukupuoliset ilmaukset taisteluun uusklassisen tyylin puolesta. Gauthiern mukaan (1980, 34) Filippo Marinettin viljelemään impressionismin vastaisuuteen sisältyi ajatus siitä, että impressionismi oli naisellista. Parsons Smith on samoilla jäljillä artikkelissaan ”A Distinguishing Virility”: Feminism and Modernism in American Art Music” (1994). Hän painottaa kuitenkin sitä, että futurismiin liittyvä rasistinen, militaristinen ja misogyyminen kielenkäyttö toimi vastareaktionä naisten määrän kasvulle musiikkielämässä. Monien musiikista kirjoittavien miesten mielestä musiikkielämän naisistuminen merkitsi nimittäin tason heikkenemistä aivan kuten ”naismainen” musiikki merkitsi heikkoutta. Tällaisissa ajatuksissa piili modernismin misogynisyys. (Parsons Smith 1994, 90–96.) Uusklassiselle diskurssille tyypilliset järjestyk-

sen, paluun, terveyden ja puhtauden⁵ ideat esiintyvät Cocteaun teoksessa *Le rappel à l'ordre* (1926/1995), jonka nimi tiivistää uusklassismin ihanteen, ja siihen sisältyvässä aforismikokoelmassa *Le Coq et l'Arlequin* (1918/1995). Järjestykseen palaamisen ja viriilisuuden teemat olivat vahvasti esillä ensimmäisen maailmansodan jälkeisessä Euroopassa, kun kotiutetut miehet palasivat työelämään ja naiset koteihin tehtaista ja muilta väliaikaisilta työpaikoilta. Françoise Thébaud'n mukaan (1994, 68) sodanjälkeisessä miesten kirjallisuudessa naisia epäiltiin miesvaltaa vastaan suunnatusta salaliitosta ja vaadittiin naisten ja lasten dominoinnille perustuvaa uutta viriilisyyttä.

Aforismikokoelmassa *Le Coq et l'Arlequin* Cocteau moittii jatkuvasti yleisöä, joka hänen mielestään ei tiedä, minkälainen musiikki on hyvää. Eivätkö sen tarpeet olleetkaan toivotunlaisia? Parsons Smith arvelee, että konserttiyleisön ja modernin musiikin välistä kuilua saattoi vuosisadan alussa syventää modernismin misogynisyys (1994, 99). Terve musiikki välittää Cocteaun mukaan (1995, 444–445) realismia, totuutta ja ikuista tasapainoa, ja käsitykseen tasapainosta sisältyy juuri tietynlaisen kontrollin ja järjestyksen ihanne. Tavoitteena on selvän vastakohdan aikaansaaminen impressionismin ja uusklassismin välille eli binaarisuuden tuottaminen. Tämä binaarisuus kaatuu esimerkiksi Debussyn, Ravelin ja *Les Six* -ryhmän musiikin moniin samankaltaisuuksiin, kuten ns. impressionistien teosten uusklassisiin piirteisiin tai Tailleferren musiikin impressionistisiin piirteisiin. Kirjoittajat yrittivät luoda vaikutelman karkeasta rajasta, jota ei kuitenkaan ollut. Impressionismin ja feminiinisuuden yhdistäminen on selkeästi havaittavissa *Le Coq et l'Arlequin*issä (ks. mts. 435). Cocteau esittää naisen ja naisellisuuden arveluttavana, sietämättömänä ja sairaalloisena ulottuvuutena taiteessa. Hän vaatii, että musiikki on puhdistettava kaikesta impressionismiin vihjaavasta aineksesta. Musiikin on oltava ”ihmisen mittaista” (mts. 437). Ranskankielen sana *l'homme* (ihminen, mies) merkitsee Cocteaulle miespuolista ihmistä. Romantiikan aikana vahvistunut käsitys taiteoksen luojasta ja tekijyydestä kiteytyy aforismiin: ”Luojassa on sekä miestä että naista, ja nainen on miltei aina sietämätön.”⁶ Positio, joka *Les Six* -ryhmän ainoalle naiselle tarjoutui tällaisten kulttuuristen asenteiden vallitessa, on feministisestä näkökulmasta kiinnostava.

Marie-Véronique Gauthier analysoi *pro gradua* vastaavassa *mémoire de maîtrise* -tutkielmassaan *G. Tailleferre et le groupe des Six* (1980) sitä, miten naiseus ja Luonto yhdistetään Tailleferreä koskevassa aikalaiskirjoittelussa.

⁵ Puhtauden käsitettä ranskalaisissa uusklassiseen musiikkiin liittyvissä teksteissä ja Milhaud'n asemaa rasistisen kielenkäytön kontekstissa on analysoinut Jane F. Fulcher artikkelissaan ”The Preparation for Vichy: Anti-Semitism in French Musical Culture Between the Two World Wars” (1995).

⁶ ”Dans le créateur, il y a nécessairement un homme et une femme, et la femme et presque toujours insupportable” (Cocteau 1995, 432).

Tailleferren asema saa Gauthier'n pohtimaan naisten rooleja vuosisadan alun Ranskassa, naiseuden ja säveltämisen suhdetta ja nerouden käsitettä länsimaisen taidemusiikin historiassa. Naisten emansipaatio alkoi näkyä vuosisadan alussa maskuliinisten roolien omaksumisena⁷; saatettiin pukeutua kuin miehet. Tämän rinnalla vaikutti edelleen perinteinen rooli sekä privaatin ulkopuolella toimivan ja silti perinteisessä mielessä feminiinisen taiteilijan rooli, johon Gauthier näkee mm. Marie Laurencinin lukeutuvan. Gauthier tuntee tarvetta selittää, miksi Tailleferre ei tehnyt suurimuotoisia teoksia, miksei hänen kappaleissaan ole orgastisia kliimakseja tai miksei hänen tuotantonsa muodosta koherenttia kokonaisuutta. Gauthiern vastaus on se, ettei Tailleferrellä ollut musiikinhistoriassa malleja, joissa naiseus olisi yhdistynyt ”nerouteen”. (Gauthier 1980, 4–6 ja 168–170.) Tyyliin moninaisuus, taitava imitointikyky tai väkivaltaista purkautumista vaativien kliimaksien käytöstä pidättäytyminen, toisenlaisten kertomusten kertominen, eivät siis hänen mielestään ole olleet nerouden synonyymeja.

Pinnallinen vilkaisu muutamiiin ranskalaisiin musiikinhistoriankirjoihin riittää täydentämään uusklassismiin liittyvän kielen analyysia. Esimerkiksi Poulencin ja Auricin musiikki lähestyy joidenkin 1920- ja 30 -lukujen vaihteessa kirjoittaneiden musiikinhistorioitsijoiden mukaan ajoittain naismaisuuksia. Se pysyy kuitenkin kaukana esimerkiksi naispuolisen lavastaja-puvustajan eli Laurencinin hahmojen ja värien feminiinisestä perverssyydestä, jonka vastakohtana kirjoittajat näkevät ”gallialaisella maulla” tehdyn taiteen. Musiikkiteitelijät kuvaavat Poulencin musiikkia mieluusti sanalla *frivolité*. Poulencin musiikki on siis mieluummin kevytmielistä, turhanpäiväistä tai vallatonta kuin feminiinistä. Poulencin sensuaalisuutta he eivät pidä kontrolloimattomana vaan kokevat, että se pysyy viriilinä ja terveenä. Keveys yhdistetään feminiinisyysnimenomaan negatiivisessa tai moralisoivassa mielessä. (Mm. Coeuroy 1928, 115–119 ja Dumesnil 1930, 24.) Näitä huomioita ei voi olla yhdistämättä Cocteaun aforismien asenteisiin. Mikä yllättävintä, Tailleferren taide taas käsitetään (positiivisen) tyttömäiseksi, ilmeisesti hänen biologisen sukupuolensa takia (mm. Bruyr 1933, 94). Tyttömäisyys yhdistettynä tuoreuteen saa feminiinisyysnimen sopimaan uusklassiseen kuvaan. Kuitenkaan tyttömäisyys ja tuoreus ei inspiroi musiikkiteitelijöitä pitkiin vuodatuksiin (ks. esim. Dumesnil

⁷ Sukupuoliroolien kannalta otollinen tutkimuskohde on Poulencin ooppera *Les Mamelles de Tirésias* (1944/1947). Oopperan pohjana on vuodelta 1916 peräisin Guillaume Apollinainen teos. Se kertoo aviovaimosta, joka ryhtyy mieheksi ja aviomiehestä, joka synnyttää lapsia. Konventionaaliseen lopusta huolimatta ooppera kommentoi naisasiaa kiinnostavalla tavalla. Poulenc vaikenee laulupäiväkirjassaan *Journal de mes mélodies* (1964/1985) yllättävistä ja omana aikanaan shokeeraaviksi koetuista tekstivalinnoistaan. Myriam Chimènesin kokoamassa Poulencin kirjeenvaihdossa *Correspondance 1910–1963* (1994) on lystikäs kuva, jossa Poulenc esiintyy naiseksi pukeutuneena.

1930, 14). Jos miessäveltäjän musiikkiin yhdistetään naisellisuus, tämä tehdään pejoratiivisessa mielessä, kun musiikille halutaan antaa negatiivinen varaus.

Ehkä 1920-luvun (*les années folles*) vapauden ilmapiiriin ja keveyteen liittyvän radikaaliuden tuomitseminen oli tietoinen vastaisku naisten asteittaiselle vapautumiselle ja naisliikkeen voimakkaalle kasvulle. Keveyden ja kevytmielisyyden yhdistäminen naisellisuuteen oli merkki musiikki-instituutioissa valtaa pitävien miesten naurettavilta tuntuista peloista. Onko mahdollista, että koska Auricin, Tailleferren ja Poulencin taide nähtiin eräessä mielessä vastakommenttina liialliselle intellektuaalisuudelle, uutuuden myytille ja siten modernismille, se alettiin käsittää feminiiniseksi? Patriarkaatti on länsimaisessa yhteiskunnassa toiminut toisaalta nimenomaan ”näkyttömästi” yrittäen häivyttää hegemoniansa saavuttamisen historiallisuuden ja toisaalta siten, että se on pyrkinyt järjestelmällisesti liittämään syvällisen intellektuaalisuuden miehisyys-teen. Genevieve Lloyd osoittaa teoksessaan *The Man of Reason: 'Male' and 'Female' in Western Philosophy* (1984), kuinka järjestelmällisesti länsimaiset käsitykset rationaalisuudesta ovat palvelleet maskuliinisuutta. Tästä syystä myös *Les Six* -ryhmän aikaisen ranskalaisen usklossismin ilmeisinä ja pinnallisina koetut piirteet assosioitiin naisellisuuteen. Voiman puute ja pinnallisuus usklossisuudessa nähtiin feminiinisinä mutta rationaalisuus, järjestys, puhtaus ja terveys maskuliinisina ominaisuuksina. Riippui sitten kirjoittajan asenteista, mitä ilmaisuja hän valitsi.

Säveltäjät ja ihastuttavat olennot

Sukupuolen näennäinen puuttuminen Dureyn kielenkäytöstä hänen kirjoittaessaan Ranskan musiikinhistoriasta kertoo sen, että hän näkee oppimansa musiikinhistorian ”sukupuolineutraalina” eli miesstandardina. Artikkelissa ”Découverte de Debussy” (1962) Durey tarkentaa tradition kulun seuraavantalaiseksi: Clément Janequin → François Couperin → Jean-Philippe Rameau → Hector Berlioz → Georges Bizet → Claude Debussy → Louis Durey. Olenainen osa Dureyn ajattelua on musiikin herkkyyden korostaminen. Hänelle Debussy oli herkkyyden malli. Durey arvostaa Debussytä nimenomaan ranskalaiseen traditioon liittymisen, ei feminiinisuuden takia. Käsikirjoituksessaan musiikillisesta ajattelustaan (1953) hän ei koe kuuluvansa mihinkään systeemiin. Hän tuntee olevansa riippumaton ja vapaa valitsemaan, vaikka toisaalla – marxilaiseen artikkelikokoelmaan kirjoittamassaan tekstissä – hän korostaa musiikintekijän sidonnaisuutta sosiaaliseen tilanteeseensa (1959, 117). Durey ei puhu naisten musiikinhistoriasta, koska ei tunne sitä, eikä sukupuolien välisestä epätasa-arvosta ehkä siksi, ettei itse ollut nainen eikä siten ollut kokenut sukupuolta uraansa häiritsevänä asiana. Ainoa kohta, jossa hän viittaa kahden eri sukupuolen olemassaoloon, on tekstissä ”Breves remarques

sur l'harmonisation du chant folklorique" (julkaistu teoksessa Robert 1968, 196). Nais- ja miesänten vuorottelu luo eloisuuden vaikutelman, sillä se voi saada teoksen "sykkimään elämää".

Sukupuolet näyttäytyvät Auricin muistelmissa *Quand j'étais là* (1979) eri tavoin ja erilaisina. Ensinnäkin Auricin esikuvat ovat kaikki miehiä. Nainen esiintyy Auricin teksteissä useimmiten salongin ja illanvieton emäntänä, vaimona tai seuralaisena. Nainen on vaikutusvaltainen, jos hän on rikas, mutta monia miestaiteilijoita Auric kuvaa vaikutusvaltaisiksi taiteensa ansiosta. Mainitsemiaan viittä naispuolista muusikkoa Auric kiittää joko jonkin tietyn säveltäjän verrattomiksi tai täydellisiksi tulkeiksi tai kauniiksi ulkonäöltään (mts. 16, 131, 155, 181, 201). Miespuolisia viihdetaiteilijoita, klassista musiikkia tekeviä säveltäjiä ja muusikoita sekä muita taiteilijoita hän mainitsee kymmeniä, populaarimuusikoita tosin huomattavasti vähemmän. Ainoana naispuolisena viihdetaiteilijana tekstissä esiintyy ohimennen varietee-esiintyjä Gaby Deslys. 1910–40 -lukujen tunnetuinta viihdetaiteilijaa Mistinguettiä Auric ei mainitse lainkaan. Useat luvut on nimetty jonkun henkilön mukaan ja vain yhden päähenkilönä on nainen, Gabrielle "Coco" Chanel. Hän oli yksi niistä muotisuunnittelijoista, joiden vaikutuksesta naisten pukeutuminen muuttui ja joiden vaatteissa naisten oli mahdollista liikkua entistä vapaammin.

Ensimmäistä maailmansotaa edeltävän ajan pariisilaisten taiteilija- ja seuraipiirien sosiaalista luonnetta Auric kuvailee sulkeutuneeksi, vaikka totunnaisuuden kaavoista pyrittiinkin irtautumaan. Auric käyttää esimerkkinä naisten pukeutumisen vapautumista. "Jotakin aika ennennäkemätöntä mutta väistämätöntä oli tapahtumassa" (Auric 1979, 205–206). Vaikka tämä olikin jossain määrin totta, perinteiset normit pitivät monessa suhteessa pintansa kuten Anne-Marie Sohn (1994) toteaa analyysissään maailmansotien välisen ranskalaisen yhteiskunnan sukupuolijärjestelmästä. Uusi naistyyppi, poikamiestyttö, esiintyi Victor Margueritten vuonna 1922 ilmestyneen romaanin *La Garçonnen* päähenkilönä. Kirja oli myyntimenestys, vaikka useat tahot, eräät feministiryhmät mukaanluettuna, tuomitsivat sen shokeeraavana, liian uskaliaana tai turmiollisena. (Sohn 1994, 94.) Ensimmäinen ja toinen maailmansota lisäsivät tilapäisesti naisten työssäkäyntiä kodin ulkopuolella. Sairaanhoidtajina, tehdas- ja toimistotyöläisinä, opettajina ja palvelualoilla naiset näkyivät julkisessa elämässä aikaisempaa enemmän. Sotien välisenä aikana ja toisen maailmansodan jälkeen perheenemännän ja kotiäidin kultti kuitenkin puhkesi, ja naisten rooli julkisessa elämässä väheni. Ensimmäisen maailmansodan aikana ja sen jälkeen naisten koulutusmahdollisuudet paranivat. Erityisesti porvaristoon kuuluvat naiset hyötyivät siitä, että naiset saivat oikeuden suorittaa ylioppilastutkinnon ja opiskella korkeakouluissa. Arvostettuun *Ecole centraleen*, jossa mm. Georges Auricin vaimo Nora Auric opiskeli, hyväksyttiin ensimmäinen naisopiskelija vuonna 1918. (Thébaud 1994, 40–70.)

Esimerkkinä siitä, kuinka eri sukupuolet tuotetaan Auricin teksteissä, käytän Tailleferren ja Honeggerin kuvailuun käytettyä kieltä. Kirjoittaessaan *Les Six*

-ryhmästä Auric huomauttaa, että Honeggerin teoksista välittyy esimerkillinen tekninen varmuus. Tailleferreä hän puolestaan luonnehtii äärimmäisen herkäksi taiteilijaksi⁸ (Auric 1979, 132). Adjektiivin *délicat* muita merkityksiä ovat suloinen ja hento. Eritellessään ryhmän jäsenten erilaisia luonteita epäselväksi jää kirjoittaako Auric näiden musiikista vai persoonallisuudesta. Näiden kahden on todennäköisesti tarkoituskin sekoittaa.

Se oli helppoa ja menestyksekkästä aikaa, jota ei kestänyt kauaa. Jokainen meistä seurasi omia teitään, jotka kävivät joskus jopa vastakkaisiin suuntiin. Honegger erosi kovasti Poulencistä ja Milhaud taas suloisesta Germainestä, aivan kuten Durey erosi minusta itsestäni.⁹ (Mts. 134.)

On syytä huomata, kuinka Auric viittaa kaikkiin paitsi Tailleferreen sukunimellä. Miesten ja naisten kuvaus ei kuitenkaan aina ole stereotyyppien mukaista. Myös Cocteaun kykyihin Auric laskee viehätysvoiman¹⁰ (mts. 176). 16.9.1953 päivätyssä kirjeessään Auric innostuu (Poulenc 1994, 765) kutsuun Poulencia karmeliitaksi ”Chèr(e) Carmelite”. Tällä sukupuolirajat ylittävällä aloituksella Auric viittaa Poulencin oopperaan *Dialogues des Carmelites*, jota Poulenc sävelsi kirjeenkirjoittamisen aikoihin.

Honeggerin *Je suis compositeur* -teoksen (1951/1992) kuudes ja lyhin luku on eräänlainen välisoitto, jonka Honegger on otsikoinut ”La musique et les dames du monde”. Siinä kirjoittaja keskittyy vaikutusvaltaisten naisten kuvailuun. Honeggerin esittelemä salonki naisten alueena on kuitenkin lähinnä jääne 1800-luvulta. Pariisilaisten salonkien suosio taiteilijoiden kohtauspaikkana oli vähentynyt ensimmäiseen maailmansotaan mennessä. Kirjailijakahviloiden rinnalle syntyi uusia kohtauspaikkoja, kuten *cabaret artistique* ja varietee (Perloff 1991, 24, 32). Naiset vaikuttivat yhä enemmän julkisessa elämässä sekä julkisen ja yksityisen rajalla. Honeggerin puoliso, pianisti Andrée Vaurabourg loi uran kodin ulkopuolella. Samoin teki Auricin puoliso Nora Auric, joka oli koulutukseltaan insinööri mutta loi uran kuvataiteilijana. Koska löysin Honeggerin artikkeleista maininnat vain kolmesta naispuolisesta säveltäjästä,¹¹ oletan hänen tarkoittavan *säveltäjällä* miestä ja *ihastuttavalla olenolla* naista seuraavassa katkelmassa *Je suis compositeur* -teoksen 6. luvun alkuriveiltä: ”— —mielestäni on kohtuullista osoittaa, että säveltäjänä olemisessa

⁸ ”une artiste de la plus extrême délicatesse” (Auric 1979, 132).

⁹ ”Heureux temps de facilité et de succès. Ces jours allaient senfuir, chacun de nous poursuivant son chemin dans une direction parfois opposée: Honegger si différant de Poulenc, Milhaud de la délicate Germaine, Durey de moi-même.” (Auric 1979, 134.)

¹⁰ ”les ressources de son charme, de sa séduction” (Auric 1979, 176).

¹¹ Nämä ovat Germaine Tailleferre, Rolande Falcinelli ja Clara Schumann.

on myös hyvät hetkensä. Elämä on nimittäin täynnä ihastuttavia olentoja.”¹² (Honegger 1992, 660.) Honegger vakuuttaa, ettei hänen tekstinsä ole ironinen. Luku on piilosovinisin malliesimerkki. Honegger kuvaa naiset typerinä mutta vakuuttaa ylistämisen vilpittömyyttä. Naisen arvokkain ominaisuus on epäitsekkyyks, ja hänen arvonsa mitataan sen mukaan, kuinka hyödyllinen hän on miehen urakehitykselle. Häneltä ei siis voi vaatia asiantuntemusta. Teksti imartelee vaikutusvaltaisia piirejä, mutta samalla se nauraa niille. Se ylistää niitä, joilla on suhteita eliittiin, mutta halveksii kaikkia muita naisia, jotka ihailevat esiintyviä muusikoita.

Honeggerin vapaaehtoisuutta ja pyyteettömyyttä korostava naiskuva vastaa 1800-luvun porvarisidealia ja myös maailmansotien aikaisten ranskalaisten porvaristoon ja keskiluokkaan kuuluvien naisten korostamaa velvollisuutta, vapaaehtoista palvelua. Honegger ei ylistä vaihtoehtoisia tai kapinallisia naisrooleja. Ennen toista maailmansotaa esimerkiksi poikamiestyttöelämää tai pasifismi-aatetta ei välttämättä tukenut edes feministien valtaosa. Monet korostivat äitiyttä, naisten moraalista paremmuutta miehiin nähden ja sukupuolten välistä erilaisuutta. Nationalistiset feministit korostivat naisten palvelustehtävää kansakunnan hyväksi. (Thébaud 1994, 26–74.) Maailmansotien välissä mielikuva tehokkaasta organisoivasta kotirouvasta muuttui ja kotiäiti-ideologia alkoi painottaa naisen omistautumista ei vain miehelle vaan etenkin lapsille. Näistä valtiiovallan markkinoimista ihanteista huolimatta monet naiset kävivät töissä kodin ulkopuolella. Vaikkei naisille ammattiyhdistysliikkeessä ja puolueissa valtaa herunutkaan, Honegger silti näyttää uskovan, että yläluokkaisilla naisilla oli huomattavasti valtaa musiikkielämässä yksityisinä rahoittajina. Viehätysvoiman käyttö näyttyy Honeggerin teksteissä aivan yhtä tehokkaana vallankäytön ja varojenkäytön kontrolloinnin tapana kuin lopullisten päätöstenkin tekeminen. Romantiikan diskurssissa naiselle ominaista on sävyisyys ja viehättävyys, miehelle taas älyllisyys ja kunnianhimo. Nämä mielikuvat pitivät pintansa vielä pitkälle 1900-luvunkin puolellekin. (Sohn 1994, 92–119.)

Ensimmäisen maailmansodan jälkeen virinnyt virilismiä ja naisten paikkaa kotona korostava virallinen politiikka yhdistyy uusklassisen diskurssin impressionismivastaisen ja rotevan (*robuste*) musiikin vaatimukseen. Milhaud kirjoittaa rotevasta musiikista muistelmiensa *Notes sans musique* (1963) siinä osassa, jossa hän kuvaa ensikohtaamisiaan *Les Six* -ryhmän jäsenten kanssa. Milhaud ja Tailleferre opiskelivat samalla sävellysluokalla ennen sotaa vuonna 1912. Tailleferren Milhaud'ta ihaileva teksti kontrastoituu Milhaud'n vaihteloon. Milhaud ei edes mainitse Tailleferreä. (Vertaa Bruyr 1933, 94 ja Milhaud 1963, 100.)

¹² ” – il me semble équitable de montrer qu’il reste quelques bons moments dans l’existence dun compositeur. Des êtres délicieux la peuplent, en effet.” (Honegger 1992, 660.)

Milhaud'n teksteissä esiintyy lukuisia vaikutusvaltaisia johtaja-asemassa olevia naisia ja miehiä, joista suurin osa kuuluu eurooppalaiseen tai amerikkalaiseen valkoihoiseen keski- tai yläluokkaan. Milhaud kertoo (1963, 123) Lontoossa naispuolisten käyrätorvensoittajien näyttäneen hänelle kuvia vauvoista sen jälkeen, kun hän oli torunut heitä harjoitusten aikana. Tämä lepyttävä ele kielii englantilaisen yhteiskunnan työssäkäyville perheellisille naisille asettamista vaatimuksista. Ehkei harjoitteluun jäänyt liiemmästi aikaa lasten ja kodin hoidolta. Amerikkalaisesta populaarimusiikista omaksutut muotitanssit antoivat ranskalaisille nuorille uudenlaisia yhdessäolon muotoja ja kosiskeluritualeja. Milhaud kuvaa (mts. 123) kuitenkin lontoalaisen tanssisalin nuorisoa ikäänkuin ulkoapäin eikä kerro tanssiko itse koskaan. Tansseissa käyminen ja huvittelu perheen ulkopuolella oli merkki kaupunkilaisten naisten emansipaatiosta. Sotienvälinen aika antoi nuorille valtaa valita itse tuleva kumppaninsa. (Sohn 1994, 107–108.) Milhaud kirjoittaa amerikkalaisista valkoihoisista nuorista naisista enemmän kuin mistään muusta naisryhmästä. Tämä johtuu siitä, että hän opetti sävellystä toisen maailmansodan aikana ja sen jälkeen tytöille tarkoitettussa Mills Collegessa Kaliforniassa. Millsin nuoret amerikkalaiset naiset ovat Milhaud'n mukaan lahjakkaita, he luottavat itseensä, eivät kärsi komplekseista tai estoista ja suhtautuvat säveltämiseen innolla ja vaivattomuudella (1963, 282). Milhaud'n naiskuva ei korosta uhrautuvaisuutta.

Kun Milhaud puhuu Claude Rostandille juutalaisten historiasta, hän ylistää vain miesten sankarillisuutta keskittyen Daavidin sotaisiin urotekoihin (1992, 153–156). Judith Plaskowin mukaan (1990, 3–5 ja 113) juutalaisen uskonnon perusteet on alunperin tehty ja niitä on perinteisesti tulkittu miesnäkökulmasta. Myös juutalainen etnisyys on määritelty miesstandardin mukaisesti, ja tätä viinoutumaa feministiteologeihin lukeutuva Plaskow koettaa muuttaa. Juutalaiset eivät kuitenkaan määrittele itseään yhtenä etnisenä ryhmänä vaan he korostavat diasporan aikana syntyneitä eroja ja hierarkioita. Sionistien usko yhtenäiseen juutalaiseen kansaan joutui koetukselle jo 40-luvun lopulla, kun Lähi-Idän, Afrikan, Aasian, Itä- ja Länsi-Euroopan erilaiset juutalaisryhmät kohtasivat toisensa Israelissa. Milhaud näkee Israelin-matkansa perusteella valtion kuitenkin nojaavan stabiileille rakenteille ja rauhalliselle yhteiselolle (1992, 151). Mielikuva rauhallisesta yhteiselosta on vahvasti romantisoitu kun ottaa huomioon sen, että Israelin valtion ehkä tärkein instituutio on armeija. Nimenomaan epävarmuus on 1940-luvulta lähtien noussut Israelin valtion olemassaoloa määrittäväksi tekijäksi. (Plaskow 1990, 111–112.)

Juutalaisen miehen käsityksiin sukupuolista ja etnisyydestä vaikuttaa luonnollisesti se valtakulttuuri, jossa hän elää ja se juutalaisen tradition muoto, johon hän kuuluu. Harry Brod viittaa artikkelissaan ”Some Thoughts on Some Histories of Some Masculinities” (1994) stereotyyppiseen kuvaan juutalaisista miehistä muita valtaväestön miehiä älykkäämpänä ja lukeneempana ryhmänä. Brodin mukaan juutalaisyhteisöjen seksismin takana on valtakulttuurin antisemitismi. Hänen mielestään juutalaisyhteisö puolustautuu voimistamalla

kulttuurinsa patriarkaalisia piirteitä. Elinympäristön kulttuuriin sulautuminen ja juutalaisen tradition vaaliminen luovat paineita, jotka aiheuttavat sen, että juutalainen mies saattaa suhtautua eri tavalla juutalaisiin naisiin kuin muihin naisiin. (Mts. 90–94.) Milhaud erottuu *Les Six* -ryhmän keskushahmoksi. Kaikki ryhmän jäsenet kirjoittavat hänestä, ylistävät hänen älykkyyttään ja tunnustavat kiitollisuutensa hänelle. Milhaud luonnehtii muistelmiensa lopussa itseään vanhaksi patriarkaksi (1963, 339). Tämä omakuva tukee Brodin analyysia siitä juutalaisen miehen ideaalista, jonka valtaväestö projisoi alistetun etnisen ryhmän kaikkiin miespuolisiin edustajiin.

Poulencin *Journal de mes mélodies* -teoksen (1964/1985) neuvova sävy ilmenee tyypillisimmillään seuraavasti: ”Rouvat säestäjät, olisitteko niin ystävällisiä, ettette koskaan unohtaisi – –”.¹³ Huomionarvoista ei tällä kertaa ole se, mitä pianistia neuvotaan tekemään, vaan se, että Poulenc haluaa osoittaa sanansa vain naisille. Maskuliinimuotoja käyttäen Poulenc voisi osoittaa sanansa kummankin sukupuolen edustajille, mutta juuri niin hän ei tee. Poulencin mukaan naispuolisen laulajan ei pidä luottaa vaistoihinsa, mutta hän ei myöskään saa olla älykäs. (1985, 18.) Poulenc toteaa inhoavansa älykkäitä naispuolisia laulajia: ”Je me fous des chanteuses intelligentes” (mts. 68). Teoksessaan *Moi et mes amis* (1963, 55–56) Poulenc puolestaan luonnehtii cembalisti Wanda Landowskaa neroksi, jonka voimakkuus johtuu tämän naisellisuudesta. Poulenc tarkoittaa Landowskan älyä, kärsivällisyyttä ja tarmokkuutta.

Syyskuussa 1919 kirjoittamassaan kirjeessään Otto Marius Klingille, kustannusyhtiö Chesterin johtajalle, Poulenc toteaa: ”– – Wagnerin musiikki on kuin tauti. Se on oppineiden ja Grand Hôtelissa asuvien vanhojen kosmopoliittinaisten taidetta”¹⁴ (mts. 99). Tässä ensimmäiselle kustantajalleen osoittamassaan kirjeessä itsevarmana esiintyvä Poulenc yhdistää halveksimansa musiikin halveksimiinsa ihmisiin. Tulkintani mukaan vanhat naiset ja oppineet (kuten musiikkitieteilijät) merkitsivät 20-vuotiaalle säveltäjälle mahdollisimman kaukaisia ja epämieluisia ryhmiä. On herkullista verrata tätä otetta Poulencin lempilaulajilleen lähettämien kirjeiden sävyyn. Denise Duvalille ja Claire Croizalle osoitetut runolliset kirjeet ovat täynnä hellittelynimiä. Poulenc maalaa miltei jumaloivia kielikuvia ainoastaan naispuolisia kirjeystäviä puhutellessaan (1994, 317, 493, 634, 992). Hän käyttää myös seksuaalisia mielikuvia kuvatesaan säveltäjän ja laulajan suhdetta. Miessäveltäjä hedelmöittää naislaulajan ja kontrolloi siten tämän luovuutta:

¹³ ”Mesdames les accompagnatrices, voulez-vous être assez aimables, je vous prie, pour ne jamais oublier – –” (Poulenc 1985, 82).

¹⁴ ”– – la musique de Wagner est encore une maladie. C’est de l’art pour savants et vieilles femmes cosmopolites de Grand Hôtel” (Poulenc 1994, 99).

Soma kullannappuni, en ole harmissani siitä, että huomaat kollegojeni tekevän tunteettomampaa musiikkia kuin mihin oma Poupoule pystyy. Totta tosiaan, aivan kuin olisimme tehneet lapsia yhdessä! Ei kukaan ole hedelmöittänyt sinua niin kovin kuin minä!!! Kukapa olisi uskonut!¹⁵ (Mts. 935.)

Pierre Bernacin saamat kirjeet puolestaan ovat asiallisen analyttisiä, ja ne käsittelevät yleensä sävellysprojekteja tai konserttiohjelmiä. Miksei Poulenc hellittele suosikkibaritoniaan samoin kuin sopraanoa ja mezzoa? Yksi vastaus löytyy 4.11.1954 päivätyistä Bernacin kirjeistä Poulencille. Siinä Bernac tunnustaa, ettei hän kestä sitä, kun Poulenc heidän yhteisillä kiertueillaan puhuu jatkuvasti Lucien Roubertista. Rakastumisen ja rakastajasta puhumisen hän näkee osoituksena Poulencin miehisyyden puutteesta. (Poulenc 1994, 810.) Miehisyyteen ei heteroseksuaalisen Bernacin mielestä kuulu miehen rakastaminen eikä varsinkaan tämän ikävöiminen. *La Voix humaine* -teoksen säveltämisen aikana vuonna 1958 Bernacille ja musiikkikustantaja ja teatterinjohtaja Hervé Dugardinille kirjoittamissaan kirjeissä Poulenc puhuu homoseksuaalina miehenä, joka samastuu Cocteaun monologin naispuoliseen päähenkilöön (ks. mts. 887–893).

Poulenc kirjoittaa laulupäiväkirjassa nerokkaaksi luonnehtimastaan runoilija Louise de Vilmorinista¹⁶ käyttäen tuttavallisesti tämän etunimeä, vaikka kaikkia miespuolisia ystäviään hän kutsuu sukunimellä tai koko nimellä. Mielestäni naisen kutsuminen etunimeltä suhteellisen laajalle lukijakunnalle suunnatuissa teksteissä ei ollut vain ”pakollinen” kohtelias konventio vaan valtasuhteen osoittamista. Esimerkiksi Milhaud kutsuu muistelmissaan niin naisia kuin miehiäkin sukunimeltä mutta tärkeysjärjestyksen hän luo erilaisen puhuteltun kautta (esim. vertaa Milhaud 1963, 79 ja 105).

Poulenc kokee uskonnollisen ja pariisilaisen persoonallisuutensa toistensa vastakohtina; puoliskoina, jotka koskevat niin säveltäjän henkilöä kuin tämän musiikkiakin. Uskonnolliselle puolelle yksi tärkeimpiä arvoja on rukoilemisen nöyryys ja kiihkeys. (Poulenc 1985, 48.) Poulencin esittelemä toinen puoli taas muodostuu dandymäisestä kuljeskelusta ja maleksimisesta (1985, 42 ja 60). Poulencin *Allons plus vite* -laulun ja *Le Bal masqué* -laulusarjan kuvailuun käyttämä kieli assosioituu Baudelairen käsitykseen modernista kauneudesta, joka henkilöityy pariisilaisiin prostituoituihin (ks. Baudelaire 1989, 60). Pou-

¹⁵ ”Ma cocotte jolie, Je ne suis pas fâché que tu te rendes compte que la musique de mes confrères est plus dure que celle de ton Poupoule. Il est vrai que nous c’est comme si on faisait des enfants ensemble. Personne ne t’a plus fécondée que moi!!! qui l’eût cru?” (Poulenc 1994, 935.)

¹⁶ Poulenc kuvaa de Vilmorinia kirjoittajana seuraavanlaisesti: ”L’amour, le désir, le plaisir, la maladie, l’exil, la gêne, sont à la source de son authenticité.” Rakkaus, halu, mielihyvä, sairaus, pakolaisuus ja vaikeudet muodostavat hänen aitoutensa perustan. (Poulenc 1985, 36.) Modernin diskurssissa aitous ja alkuperäisyys on merkinnyt neroutta, mutta nämä määreet on vain harvoin liitetty naiseen.

lencin jumaloivilta vaikuttavissa kirjeissä esiintyviä ”hellittelynimiä” *cocotte* ja *biche* käytetään ranskan kielessä myös viittaamaan prostituoituihin.

Tailleferre musiikkia tekevänä naissubjektina

Germaine Tailleferrella oli ominaisuus, jonka ansiosta hänen oli mahdollista muita *Les Six* -ryhmän jäseniä paremmin kyseenalaistaa modernin ja romantiikan diskurssi: hän oli nainen ja puhui sukupuolensa takia marginaalista. Vaikkei modernin haastaminen tapahtunutkaan ainoastaan naispuolisuuden ansiosta, se sai mielestäni Tailleferren katsomaan asioita eri tavalla kuin kollegansa. Tarkastelen Tailleferren elokuussa 1921 kirjoittamaa kirjettä Poulencille, kahta Georges Hacquardin ja yhtä José Bruyrin kokoamaa haastattelua (Hacquard 1979–80/1992a ja 1980/1992b sekä Bruyr 1933), muistelmia *Mémoires à l'emporte-pièce* (1986), jotka Frédéric Robert on koonnut ja varustanut selityksillä, sekä Tailleferren laulusarjaansa *Six chansons françaises* (1930) varten valitsemia tekstejä. Tulkintani mukaan Tailleferre liittyy kirjeessään, muistelmissaan ja antamissaan haastatteluissa postmoderniin diskurssiin.

Tailleferren teksteissä musiikki ja tekijyys saavat erilaisia merkityksiä kuin muilla *Les Six* -ryhmän jäsenillä. Tekijyyden rajat hämärtyvät ja laajenevat. Tailleferre tekee myös näkyväksi musiikille asetetut vaatimukset ja sen kulttuurisidonnaisuuden. Hänen filosofiassaan populaarit ja klassiset elementit sekoittuvat ja yhdistyvät. Tailleferre kyseenalaistaa taidemusiikin ylevän ja korkeakulttuurisen statuksen. Hänen käsityksensä itsestään säveltäjänä on mahdollista nähdä sekä modernina että postmodernina. Voidaan ajatella, että Tailleferre oli omaksunut ainoan naiselle modernissa kulttuurisessa tilassa mahdollisen subjektuuden, joka ei korosta yksilökeskeistä tekijyyttä. Mielikuva miehisyyteen yhdistetystä tekijyydestä ilmenee diplomaatti ja kirjailija Paul Claudelin tokaisusta Tailleferrelle heidän sopiessaan yhteistyöprojektista. Tailleferre kertoo (1992a, 4) Claudelin todenneen, että naisten kanssa on miellyttävää työskennellä, koska he tekevät juuri niin kuin hän tahtoo. Tailleferren käsitystä itsestään säveltäjänä on mahdollista luonnehtia myös postmoderniksi ja muiden *Les Six* -ryhmän jäsenten käsityksiä kyseenalaistavaksi.

Tailleferre aloitti muistelmiensa *Mémoires à l'emporte-pièce* kirjoittamisen jo 1960-luvulla, mutta ne julkaistiin vasta hänen kuolemansa jälkeen. Ranskan kielen sanonta *à l'emporte pièce* merkitsee purevaa, terävää ja pistävää. Tailleferren pistävä sävy suuntautuu tämän aviomiiehiin Ralph Bartoniin ja Jean Lageatiin. Hacquardin kokoamat haastattelut julkaistiin 12 ja 13 vuotta niiden tallentamisen jälkeen eli vasta vuonna 1992. Bruyrin tekemässä ja vuonna 1933 julkaistussa haastattelussa Bruyr puhuu paljon enemmän kuin Tailleferre. Bruyr siteeraa Tailleferren toista aviomiestä Lageatia. Kuva säveltäjästä rakentuu siis

suurelta osin muiden kuin hänen omien sanojensa varaan. Bruyrin tekemä haastattelu eroaa tässä mielessä kaikista muista ryhmän jäseniä esittelevistä haastatteluista. Tailleferre puhuu lähinnä tulevasta näyttelystään (hän harrasti kuvataiteita), Milhaud'n esikuvallisuudesta itselleen ja siitä, kuinka vaikeaa taiteilijan on päästä rahoittajien suosioon. Bruyrin omista kommenteista mainittakoon toteamus, jossa tämä erottaa Tailleferren musiikin romantiikan laulujen sentimentaalisesta naisellisuudesta. Bruyrin mukaan (1933, 95) 1930-luvun naispuolinen muusikko pystyy parempaan kuin liikatunteellisten tai hempeiden laulujen tekemiseen. Tailleferre kuvaa muistelmissaan (1986, 11–22) musiikkikäsitteensä muuttumista. Musiikin tekeminen merkitsi hänelle lapsena vaivatonta huvittelua, sitten palkintojen voittamista ja elämässä pärjäämistä. Vasta Milhaud'n vaikutuksesta Tailleferre kokee saaneensa kontaktin ”varsinaiseen” musiikkiin. Palkintojen voittamisen ja ”oikean” musiikin tekemisen vastakkain asettaminen ei ollut Tailleferren keksintö vaan se oli tapa, jolla konservatorion kahta eri kontrapunktiluokkaa verrattiin toisiinsa. Näitä toistensa kanssa kilpailevia luokkia opettivat André Gédalge ja Georges Caussade.

Tekijyyden rajojen hämärtymisellä ja laajenemisella tarkoitan sellaisia musiikintekemisen muotoja, joissa tekijyys ei sinänsä katoa mutta sen luonne muuttuu yksilökeskeisestä yhteisöllisemmäksi. Tailleferre kertoo (mts. 34–54), että hänellä oli amatöörimuusikkoystävänsä Georges-Henri Rivière'n kanssa tapana improvisoida illanviettojen aikana kahdella pianolla fuugia Bachin tyyliin. Charlie Chaplinin *Sirkus*-elokuvan teemat hän kertoo etsineensä yhdessä Chaplinin kanssa ja soittaneensa taustamusiikkia kotona pienelle ystäväpiirille esitetyissä sketseissä, joita Chaplin improvisoi tarvittaessa. Yhteistyö Paul Claudelin ja Paul Valéry'n kanssa tapahtui siten, että kirjailijat sanelivat tekstinsä rytmin Tailleferrelle, joka käytti sitä mahdollisimman tarkasti musiikkinsa perustana. Tailleferre tiesi tehneensä hyvää työtä, kun lopputulos vastasi toisen odotuksia. (1986, 56 ja 68–71.) Yhteistyössä toteutetun teoksen tekeminen liittyy hänen käsityksiinsä siitä, miten kontekstisidonnaista musiikki on ja kuinka sidoksissa se on instituutioiden ja vaikutusvaltaisten henkilöiden säveltäjälle asettamiin odotuksiin ja tarpeisiin. Myös Milhaud ja Honegger tekevät tämän tapaisia huomioita, mutta heillä on kuitenkin taipumusta nähdä *itsensä* riippumattomina ja vapaina taiteilijoina, joiden musiikintekemisen tapaa muut eivät voi sanella.

Tailleferre kyseenalaistaa taidemusiikin ylevän statuksen mm. vuonna 1950 valmistuneessa oopperassaan *Il était un petit navire*, jonka libreton teki Henri Jeanson. Tailleferre kirjoittaa (mts. 72 ja 76) halunneensa kursailemattomasti ironisoida perinteistä oopperaa. Hänen mielestään kaikkein hauskinda säveltäjänuran aikana on ollut kirjoittaa koomisia oopperoita galanttiin tai ”häijyyn” tyyliin 1700-luvun säveltäjiä jäljitellen. Valittuun tyyliin tai tiettyyn säveltäjään samaistuminenhan on ollut toivottavaa silloin, kun säveltäjä on viimeistellyt toisen, kuolleen säveltäjän keskeneräisiksi jääneen teoksen. Kun ”oikeaa” ei erota ”vääristä”, työ on hyvin tehtyä. Satie viittaa (Milhaud 1963, 159) tällai-

seen samaistumisprosessiin 25. 9. 1923 päivätyssä kirjeessään Milhaud'lle. Samaistumisen hän kokee epämiellyttävänä mukautumisena päinvastoin kuin Tailleferre. Riippumattomuus ei siis kuvaa Tailleferren käsitystä itsestään säveltäjänä. Hän luotti erityisesti Milhaud'n ja Poulencin pätevyyteen antaa musiikintekemistä koskevia neuvoja (ks. Poulenc 1994, 135 ja Tailleferre 1986, 55). Paul Valéry oli toivonut Tailleferren säveltävän *La Cantate de Narcisse* -kantaattiin Christoph Willibald Gluckin tyyliin tehtyä musiikkia. Tailleferre kertoo, että suunnitelma miellytti häntä, koska lopputulos ”ei tulisi olemaan Germaine Tailleferreä” (Hacquard 1992b, 6).

Tailleferre pohtii *Les Six* -ryhmän muita jäseniä enemmän sukupuolen vaikutusta musiikkielämään osallistumiseen ja musiikin tekemiseen. Hän kirjoittaa niistä odotuksista, joita hänen lapsuutensa ympäristö asetti tytöille ja pojille sekä tekee huomioita siitä, kuinka sukupuoli vaikutti hänen muusikonuransa kehittymiseen. Tailleferren kohdalla musiikin ja sukupuolen suhteet eivät siis liity toisiinsa vaikeasti havaittavina taustaoletuksina vaan kirjoittaja tekee näkyväksi niiden yhteydet toisiinsa. Tailleferre kertoo (1986, 11–13), että hänen pikkuporvarillinen kasvuympäristönsä näki emännän ja äidin roolit ainoina vaihtoehtoina naiselle. Itse asiassa porvarillisen sukupuoli-ideologian kannattaja oli ainoastaan Tailleferren isä, kun taas äiti ja sisaret toimivat apureina ja tarpeellisina salaliittolaisina Tailleferren aloittaessa konservatorion. Tailleferren omat roolimallit eivät vastanneet porvarisideaalia, sillä kymmenen ikävuoden paikkeilla hän uneksi kuumailmapallon lentäjän lupakirjasta ja oopperan säveltämisestä. Isän mielestä konservatoriossa opiskelu ja ilotyttönä toimiminen olivat sama asia.

Tailleferre ei saata miehiä ryhmänä naurettavaan tai negatiiviseen valoon samalla tavalla kuin Honegger saattaa naiset teoksessaan *Je suis compositeur*. Tailleferre näkee miehet ja naiset yksilöinä. Hän tekee ainoan yleistyksen miehistä kirjoittaessaan aviomiesten vaikeudesta iloita vaimojensa saavutuksista (Hacquard 1992a, 5). Tailleferren mukaan (1986, 54, 64 ja 1992a, 5) Barton ja Lageat tunsivat katkeruutta ja kateutta vaimonsa menestyksestä. Aviomiesten asenteita on kiinnostavaa verrata muiden miesten asenteisiin. Monet ystävät ja yhteistyökumppanit rohkaisivat Tailleferreä toistuvasti. Seurauksena on se, että Tailleferren omaelämäkerta muuttuu paikoin miesten elämäkerraksi, aivan kuten Päivi Kosonen toteaa (1989, 38) Simone de Beauvoirin kohdalla tapahtuneen. Kososen mukaan moni naiskirjoittaja on 1900-luvulla nähnyt itsensä niin totaalaisesti toisten kautta, että on itse miltei ”hävinnyt” omaelämäkerran sivuilta. Tosin myös *Les Six* -ryhmän miehet piirtävät kuvansa ajoittain muiden, mieluiten kuuluisuuksien kautta.

Tailleferren naiskuvaan vaikuttavat myös ystävät, ranskalaiseen aristokratiiaan kuuluvat mesenaatit ja romaninainen, jonka ennustuksen toteutuminen teki Tailleferreen valtavan vaikutuksen. Romaninainen näyttäytyy viisaana ja arvostusta herättävänä, mutta omakuvansa Tailleferre rakentaa jatkuvan kasvamisprosessin, epävarmuuden ja erehtymisen tunteiden kautta. (Esim. 1986, 40,

62, 68.) Tailleferre kuvaa (mts. 39–44) herättäneensä kummastusta tuttavissaan vuosisadan alkuvuosikymmeninä, jolloin hänellä ei ollut vakituista mies-suhdetta. Erään tuttavan ainoa selitys Tailleferren ”mysteeriselle” elämäntavalle oli se, että tämä oli androgyyni, sukupuoleton. Tailleferre kertoo, että kommentti herätti hänessä epäilyksiä omasta normaaliudesta. Hän ei tuntenut androgynian käsitettä eikä kokenut olevansa ”la femme nouvelle”. Uravalintansa ja yhteiskunnan naiselle asettamia odotuksia koskevien huomioidensa vuoksi häntä voi kuitenkin luonnehtia taiteilijaksi, jossa oli ”uuden naisen” ominaisuuksia.

Six chansons françaises -laulusarjan (1930) tekstivalinnoissa ilmenee Tailleferren kiinnittyminen valistusfilosofeja varhaisempaan kriittiseen naisnäkökulmaan. Kuudesta tekstistä kolme on tuntemattoman kirjoittajan runoja 1400-luvulta. Anonyymit runot on kirjoitettu sellaisen naisen näkökulmasta, joka on naitettu vastoin tahtoaan. Kolme muuta runoa ovat 1600–1700-luvuilta. Niiden tekijöinä partituurissa mainitaan Voltaire, Lataignant ja Sarasin. Tailleferren laulusarjassa esiintyy *Les Six* -ryhmän teksteihin verrattuna aivan erityinen naissubjekti. Tekstivalintojen kautta Tailleferre kritisoi sukupuolijärjestelmää, jossa normatiivinen valta on miehillä. Sarjan tekstit käsittelevät uskottomuutta, moralisointia ja kumppanin valitsemisen vapautta. Laulusarja on kiinnostava siksi, ettei kertojaminä tyydy valittamaan kohtaloaan vaan esittää ratkaisun ongelmaansa. Rakastajan valinnassa hän voi käyttää omaa arvostelukykyyään. Moraalittomana hän näkee isänsä ja puolisonsa välisen sopimuksen. Tailleferren sukupuoli ei velvoittanut häntä valitsemaan tällaisia tekstejä. Tekijän sukupuolella ja laulujen tematiikalla on kuitenkin ilmiselvä yhteys.

Tailleferre purkaa perheinstituutiota osoittamalla, kuinka ystävät olivat hänelle henkisesti paljon merkittävämpiä kuin aviomies (esim. 1986, 62). Tailleferre koki muusikkouden elämäntehtäväkseen. Konventionaalisesta perheestä ja sen asettamista odotuksista ei hänen muusikonurallaan ollut kuitenkaan muuta kuin haittaa. Muusikkouteen väkivaltaisesti suhtautuneet aviomiehet ja isä tekivät kotona työskentelystä piinallista. Tailleferre kävi ulkona sisarustensa kanssa, saavutti tietynlaisen riippumattomuuden itse ansaitsemillaan opiskelurahoilla ja hakeutui mieleisiinsä ystäväpiireihin, ensimmäisen maailmansodan aikana usein naispuoliseen seuraan. Maineikkaiden tai Tailleferren musiikilliseen kieleen vaikuttaneiden miesten tapaamista sekä naimisiinmenemistä Tailleferre luonnehtii elämänsä rajapyykeiksi ja taitekohdiksi. (Mts. 12–26, 49.) 1930-luvun puolivälissä Pariisissa viettämäänsä muutaman kuukauden jaksoa Tailleferre kuitenkin kuvaa elämänsä onnellisimmaksi nimenomaan hyvien naapurien ansiosta (mts. 67). Muistelmissaan Tailleferre näkee *Les Six* -ryhmän yhtenä perheenään (”Auric, Durey, Milhaud, Honegger, Poulenc... c’était toujours ’la famille’”; mts. 75).

Postmoderni ajattelu ilmenee Tailleferren teksteissä modernien musiikki-, tekijä- ja sukupuolikäsitysten kritiikkinä. Yleisesti ottaen on postmodernista

alettu puhua Yhdysvalloissa 1960-luvulla. Postmoderni-käsitettä käytetään yleensä epookki- ja kulttuurinimityksenä ja sillä viitataan 1900-luvun puolivälin jälkeiseen aikaan. Postmodernismilla taas tarkoitetaan lähinnä sitä, mitä tuona aikana taiteessa on tapahtunut. Postmodernismin ja feminismin suhteesta kirjoittaneen Jane Flaxin mukaan postmodernin ajattelun tärkein piirre on epävarma ja skeptinen suhtautuminen yleensä tietämisen tapoihin ja subjektiviteettiin (1990, 41). Juuri tällaiseen haasteeseen Tailleferre tarttuu tehdessään huomioita omaan tietämisen tapaansa liittyvästä epävarmuudesta, auktoriteetteihin liittyvistä riippuvuussuhteistaan ja sukupuoli- ja musiikki-ideologioiden suhteellisuudesta ja ajallis-paikallisuudesta. Hän näkee musiikin ja sukupuolen muuttuvat merkitykset eri elämäntilanteissa.

Ranskassa postmoderni ilmaantui 1960-luvun lopulla filosofiseen keskusteluun filosofi Jean-François Lyotardin ansiosta. Kuitenkin postmodernismille ominainen epäkeskitetty subjektikäsitys esiintyi tätä aiemmin jo Maurice Merleau-Pontyllä. Postmodernille ajalle on ominaista ns. suurten kertomusten kriisiytyminen ja samastuminen kansakuntaa ja sosiaaliluokkaa pienempiin ryhmiin. (Matthews 1996, 103 ja 178–184.) Tailleferre ei korosta ranskalaisuuttaan eikä kirjoita kristinuskolle tyypillisestä pelastususkosta tai uskomisen avusta musiikin tekemisessä kuten Auric, Poulenc tai Milhaud tekevät. Hänen teksteissään kommunistinen aate ei pursua samalla tavoin kuin Dureyn kirjoituksissa. Tailleferren postmodernius ei mielestäni kuitenkaan liity siihen ranskalaisen postmodernin filosofisen ajattelun kenttään, jota on moitittu elitistisistä akateemisesta intellektualismista ja käytännönläheisyyden puutteesta. Tailleferre ei liity postmodernin diskurssiin Jacques Derridan tai Julia Kristevan kaltaisten vaikeaselkoisella abstraktiotasolla operoivien dekonstruktiofilosofien tavoin.

Feministinen naissubjekti *Les Six* -ryhmän tekstien äärellä

Les Six -ryhmän jäsenten teksteissä esiintyvien erilaisten nais- ja mieskuvien analyysi tekee näkyväksi monia sellaisia ranskalaisen sukupuolijärjestelmän ja kulttuurin marginalisoinnin muotoja, joita olisi kiinnostava tutkia edelleen. Palaan lopuksi joihinkin niistä, minkä lisäksi pohdin omien luku- ja kuuntelukokemusteni diskursiivisuutta.

Poulencin metafora itsestään naispuolisen laulajan hedelmöittäjänä vahvistaa sitä sukupuolijärjestelmän piirrettä, jota Marianne Liljeström (1996, 131–132) kutsuu heterosuhteutuneeksi todellisuudeksi. Tällaiselle sukupuolijärjestelmälle on ominaista se, että mitä erilaisimmat suhteet (kuten säveltäjän ja laulajan suhde) käsitteellistetään sellaisina suhteina, joissa normatiivinen valta on miehillä. Poulencilla heterotodellisuus on ikäänkuin verho tai kuori, joka peittää miehisen homososiaalisuuden eli miesten välisten suhteiden ensi-

sijaisuuden. Poulencin naislaulajille kirjoittamien kirjeiden setämäinen sävy vahvistaa juuri sellaista paternalistisen huolenpidon mallia, jolle heterosuhteutunut todellisuus perustuu. Poulencin tavan kehottaa (1985, 28, 36 ja 42) laulajia tukeutumaan tiukasti esitysohjeisiin ja ilmaisemaan laulujen seksuaalisuutta peiteltysti voi tulkita siis säveltäjän haluna kontrolloida naislaulajien luovuutta (ks. Citron 1993, 48). Poulencin misogynian voi puolestaan nähdä vastareaktiona valtakulttuurin homofobialle. Stereotyyppiä homoseksuaaleista naisellisina ja sen vuoksi puutteellisina taiteentekijöinä saattavat olla myös Cocteaun misogynian taustalla (ks. Brett 1994, 22). Streotyyppien olemassaolosta kertovat myös Poulencin läheisen yhteistyökumppanin negatiiviset asenteet.

Poulencin käsitys itsestään laulujensa esittämistä koskevan tiedon omistajana ja homoseksuaalisen halun näkymättömyys laulupäiväkirjassa selittyvät mielestäni myös siten, että moderni tekijäkäsitys ja ns. klassinen subjektikäsi- tys on painottanut valkoihoisen heteroseksuaalisen miehen sijoittumista tiedon keskiöön. Poulencin munkki-imago toimi yhteiskunnan hyväksymänä mutta hetero- ja homoseksuaalisuuden kieltävänä roolina. Tähän munkki-imagoon viittaa mm. *Journal de mes mélodies* -teoksen kaksikielisen painoksen esipuheen kirjoittaja Graham Johnson (1985, 12). Henkilökohtaisissa kirjeissä Poulenc puhuu kuitenkin homoseksuaalisena miessubjektina, joka samastuu naislaulajille kirjoittamiinsa rooleihin.

Dureyn sukupuolisokeus selittyy kommunistisen ideologian keskittymisellä luokkakysymykseen ja taidemusiikin historian opetuksen mieskeskeisyydellä. Auric, Poulenc ja Honegger painottavat vaikutusvaltaisten naisten hyödyllisyyttä omalle urakehitykselle tai naisten paikkaa katseiden ja neuvojen kohteena mutta kirjoittavat miehistä näiden tekemän taiteen, nerouden tai esikuvallisuuden vuoksi. Honeggerin teksteissä romantiikan aikainen käsitys miehestä ja naisesta on erityisen voimakas. Sukupuolten välisen valtasuhteen rakentaminen kielessä tapahtuu Auricin, Milhaud'n ja Poulencin teksteissä etunimen ja sukunimen käytön vaihtelulla. Milhaud'n sukupuolikäsitykset ovat sidoksissa mm. tunnustukselliseen juutalaisuuteen ja opetustoimintaan Yhdysvalloissa. Milhaud'n naisoppilaiden subjektius korostuu merkillepantavalla tavalla. Poulencin kuvaus Landowskasta on toinen huomionarvoinen kohta, sillä siinä naisellisuus saa voimakkaan ja positiivisen merkityksen. Tailleferren kollektiivinen tekijäkäsitys ja musiikin merkityksellistäminen muiden kuin omien tarpeiden kautta kyseenalaistavat modernin diskurssia rohkeasti. Tailleferre pohtii sukupuolen vaikutusta musiikkielämässä toimimisessa, sillä isän ja aviomiesten hänelle asettamat vaatimukset eivät käyneet yksin yhteiskunnan säveltäjäl- le asettamien vaatimusten kanssa.

Perinteinen perhe- tai avioliittoinstituutio asetti Tailleferrelle ja muille *Les Six* -ryhmän jäsenille täysin erilaisia odotuksia. Tailleferrelle perhe toimi ammatinharjoittamisen esteenä, kun taas muille perhe merkitsi tukea. Tailleferren vanhemmat eivät kustantaneet tämän opintoja kuten Honeggerin, Milhaud'n ja Auricin vanhemmat tekivät. Nämä materiaaliset ehdot sanelivat pitkälle sen,

millaista Tailleferren musiikintekeminen oli hänen opiskeluaikoinaan; työssäkäynnin vuoksi ylimääräisille sävellyksprojekteille eivät voimat ja aika riittäneet. Avioliitto Bartonin kanssa poisti taloudelliset huolet, mutta toi mukanaan uusia ongelmia. Aviomies ei voinutkaan sietää vaimonsa kuuluisuutta ja kielsi tältä yhteistyön Chaplinin kanssa (Hacquard 1992a, 5). Naisen marginalisointi näkyy tavassa, jolla Claudel kiitti Tailleferreä heidän erään yhteistyöprojektinsa onnistumisesta. Claudel myönsi kunnialegioonan arvomerkin Bartonille osoittaakseen kuinka tyytyväinen oli tämän vaimon, Tailleferren työhön (Tailleferre 1986, 56).

Lähdin liikkeelle uskosta, että valitsemieni mieskirjoittajien asenteet kyseenalaistaisivat romantiikan paatoksen. Paikoin ne näin tekevätkin, mutta taustalla vaikuttavat edelleen romantiikan nerokultti ja moderni subjektikäsitys. Analysoimissani (varsinkin laajalle lukijakunnalle suunnatuissa) teksteissä naisia ja miehiä kuvataan lähinnä konventionaalisilla tavoilla. Käsitukset maskuliinisuudesta ja feminiinisuudesta tukevat naisen uhrautuvaisuutta miehelle muutamia poikkeuksia lukuunottamatta. Oletin kuitenkin löytäväni radikaalisti tavanomaisesta poikkeavaa puhetta klassisen musiikin tekijöiden keskuudesta. Cocteaun misogynian hiljainen hyväksyminen liittyy tapaan puhua länsimaiseen korkeakulttuuriin luetuista mestariteoksista ja neroista. Kukaan ei tuomitse Cocteausta eikä Baudelairea. Muodon nerokkuus on riittänyt mestariteoksen ominaisuudeksi, vaikka puolet ihmiskunnasta näytetään alentavassa valossa. Honeggerin teksti *Je suis compositeur* liittyy myös siihen länsimaisen ajattelun traditioon, jossa naiseus ja rationaalisuus pyritään erottamaan toisistaan. Honegger ilmaisee katkeruutensa siitä, että rikkailla seurapiirinaisilla on valtaa, vaikka heillä hänen mielestään aivoja olekaan.

Vaikkeivät kaikki *Les Six* -ryhmän säveltäjät paikoitellen pidäkään omaa musiikkiaan suurena taiteena, niin silti useat Auricin, Dureyn, Milhaud'n, Poulencin ja Honeggerin kannanotot tukevat jollakin tavoin myyttistä kuvaa riippumattomasta taiteilijasta. Länsimaisten musiikki-instituutioiden muotoutuminen on renessanssista lähtien kietoutunut autonomiaideologian korostamiseen. Ensimmäinen askel kohti luovan ja riippumattoman neron käsitettä oli taiteilijan erottaminen käsityöläisestä. Työnantajan ja työntekijän suhde muuttui varsinkin romantiikan aikana aikaisempaa ”epäsuoremmaksi”. Musiikki instituutionalisoitui kirkosta ja hovista erilliseksi toiminnan alueeksi. Tilaajan ja tekijän väliin tulivat erilaiset kulttuuri-instituutiot, ja mielikuva yhteiskunnan ja ulkoisten paineiden ulottumattomissa työskentelevästä taiteilijasta vain vahvistui. 1900-luvulla myytti on pysynyt yllä säveltäjien yhteiskunnallisesti marginaalisen statuksen ja taideinstituutioiden profiloitumisen myötä. Akateemisista oppiaineista taidehistoria, musiikkitiede ja kirjallisuuden tutkimus ovat vahvistaneet käsitystä taiteiden historiasta suurmiesten mestariteoksista muodostuvana edistyskertomuksena. (Wolff 1992, 2–7.) Honeggerin teksteissä esiintyvä viihteellisen ja pienimuotoisen musiikin vähättely liittyy mielestäni

kulttuurisesti feminiiniseksi koodatun repertuaarin negatiiviseen arvottamiseen (esim. Honegger 1992, 104–105).

Musiikinhistorian opetuksessa *Les Six* ohitetaan niin Ranskassa kuin Suomessakin dodekafonisen ja sarjallisen musiikin tekijöiden hyväksi.¹⁷ Näiden tuotanto nähdään musiikinhistoriallisesti merkityksellisempänä kuin ranskalainen usklassismi. Ennen tutustumistani *Les Six* -ryhmän jäsenten estetiikkaan pidin Poulencin ja Auricin baletteja sievistelynä, pinnallisena ja jopa raivostuttavan kevyenä ollakseen ”klassista” musiikkia. Minua ärsytti se, ettei musiikissa ollut vaikeasti havaittavaa pohjakonstruktiota eikä monimutkaista intellektuaalista viestiä. Nämä tarpeet olivat peräisin musiikkiopiston ja yliopiston musiikinhistoriankursseilta. *Les Six* -ryhmän musiikki ei kuulu tutkintovaatimukseen eikä länsimaisen taidemusiikin kaanoniin. Kuuntelutapani ja kokemukseni muuttuivat *Les Six* -ryhmän estetiikkaan tutustumisen kuluessa. Vastenmielisiä reaktioita seurasi jakso, jolloin minun oli kuultava Tailleferren *Arabesque* ja *Forlane* päivittäin, mieluiten ensimmäiseksi aamulla ja viimeiseksi illalla. Melodiat alkoivat kuulostaa herkullisesti soinnutetuilta ja tarttuivat mieleen. Oma vaikutusalttiuteni on minulle merkki musiikin kokemisen ja kuuntelemisen diskursiivisuudesta. Historian kursseilla pitäisi mielestäni problematisoida ns. edistykselle perustuva historiankäsitys. Sellaiset käsitteet kuin pinnallisuus, yksinkertaisuus, arkipäiväisyys ja helppous tulisi nähdä entistä varteenotettavampina teemoina.

Ranskalaisen usklassismin uudelleentulkinnan on mielestäni perustuttava sitä tuottavien diskurssien sukupuolisuuden tunnistamiseen. Usklassisen ideologian misogyyneisyys on suhteellisen helposti havaittavaa nimenomaan kirjallisissa teksteissä, mutta usklassismista kirjoittaneiden maskuliinisuus- ja feminiinisyyskäsitteet on kuitenkin nähtävä omana aikansa poliittisia päämääriä ajavina tehokeinoina. Maskuliinisuus ja feminiinisyys eivät sen sijaan ole itsestään selviä usklassisen musiikin piirteitä sinänsä. Käsitteiden olemassaolo ei sido meitä kuulemaan *Les Six* -ryhmän musiikkia niiden mukaisesti. Impressionismin ja usklassismin suhteen paljastuminen sukupuoliseksi on tulkittavissa heterosuhteutuneen todellisuuden vahvistajana. Usklassinen diskurssi luonnollistaa usklassisen tyylin yhtä ”vedenpitävästi” ja ”itsestään selvästi”, millä heteroseksuaalisuutta länsimaisissa yhteiskunnissa perustellaan. Se on jotakin niin luonnollista ja väistämätöntä, että sille vaihtoehtoisten tulkintojen esittäminen on todella vaikeaa, usklassisen diskurssin sisällä jopa mahdotonta. Terveiden ja puhtauden käsitteiden yleisyys usklassisessa diskurssissa vaatii mielestäni entistä tarkempaa etnisyyksien ja sukupuolieron suhteisiin keskittyvää feminististä analyysia.

¹⁷ Väitteeni perustuu seuraamiini musiikinhistorian kursseihin Turun yliopistossa ja Toursin Université François-Rabelais -yliopistossa.

Oman luku- ja kuuntelukokemukseni muuttumisen tulkitseminen oli erittäin vaikeaa, ja pääsin siihen kiinni vasta kirjoittaessani Tailleferren tekstejä käsittelevää osaa. Tailleferre oli kirjoittajista ainoa, johon samastuminen oli vaivatonta, vaikka tunsinkin vaihtelevassa määrin empatiaa myös muita kirjoittajia kohtaan. Se, että *Les Six* -ryhmän ”unohdettujen” säveltäjien tekstit puhuttelivat välittömämmin kaikista, on ymmärrettävissä halullani etsiä juuri niistä kyseenalaistavia ja normin (kaanoniin päässeiden) vastaisia asenteita ja kokemuksia. Empaattisuus syntyi omalla kohdallani feministisen tutkimuksen empaattisuudesta marginaaleja kohtaan ja siitä feministisen kirjallisuuden aikaansaamasta oletuksesta, että länsimaisen taidemusiikin kaanon on muodostunut epäoikeudenmukaisesti. Feministisyyteni oli lukukokemukseni kannalta olenaisempi kuin naispuolisuuteni. Feministisen näkökulman valintaa en kuitenkaan halua perustella ainoastaan sillä, että yksi *Les Six* -ryhmän jäsenistä oli nainen. Miesten teksteissä esiintyvien naiskuvien kritiikillä on mm. feministisessä kirjallisuustieteessä oma perinteensä. Naiskuvatutkimus on perusteltua siksi, että myös misogyniset naisen esittämisen tavat ovat avoimia feministisille, naisen subjektiutta korostaville ja emansipaatiota tukeville uudelleentulkinnoille.¹⁸

Mielikuvani tyypillisestä 1920-luvun ranskalaisesta säveltäjästä itsevarmana ja lennokkaana seurapiireihin soluttautujana joutui koetukselle nimenomaan Tailleferren ja Dureyn kokemuksiin tutustuessani. Seurapiireissä liikkuminen ei soveltunut kummankaan ujolle ja syrjäänvetäytyvälle luonteelle. Tailleferre kuvaa teksteissään usein edustustilanteiden aiheuttamia tukalia tuntemuksia. Durey vetäytyi Pariisista St. Tropeziin, ja Tailleferre tunsu tarvetta samanlaiseen irrottautumiseen. Hän koki itsensä *Les Six* -ryhmän ainoana naisena poikkeukselliseksi, yksinäiseksi ja oudoksi ilmestykseksi ja tunsu ettei hänellä ollut tarpeeksi itsekkyyttä voidakseen puolustaa itseään. (1986, 39–44.) Ranskalaisuuden konstruktio, yhteiskunnan asettamat odotukset ihmisille ja näiden suorituspaaineet nopeatempoista kanssakäymistä suosivassa kulttuurissa selkenivät itselleni vasta aineistonkeruumatkalla Pariisissa ja Toursissa. Yhteiskunnassa jatkuvasti ylläpidetyistä kulttuurisista erityispiirteistä huolimatta ranskalaisuudesta muodostui minulle kuitenkin ilahduttavan monenlaiset kasvot. Auricin ja Honeggerin kuvaukset omasta muutoksestaan ”maalaisesta” pikkukaupunkilaispojasta pariisilaiskatujen maleksijaksi antavat vain kalpean kuvan ranskalaisen identiteettikategorioiden kirjosta. Ne luovat kuitenkin käsityksen niiden elämäntapojen eroista, joita Ranskassa yhä edelleen koetaan olevan suurkaupungin ja provinssien välillä.

¹⁸ Postmodernit feministit ovat kritisoineet esimerkiksi 1970-luvun naiskuvatutkimusta siitä, että sen tekijät vaativat vain ”todenmukaisia” naiskuvia myös fiktiivisiltä teksteiltä (esim. Moi 1990, 59–66).

Lukemistapani muovautui edelleen Ranskassa viettämäni jakson aikana. Kirjoittajien kuvaukset seurapiireihin pääsystä ja suhteiden luomisesta eivät vaikuttaneetkaan itsetyytyväiseltä kehumiselta vaan oman selviytymisstrategian uskottavalta kuvaukselta. Omat kontaktini ranskalaiseen musiikkielämään perustuivat nimittäin samalle kaavalle. Minun oli tunnettava oikeita henkilöitä, jotka vuorostaan tunsivat muita ja saattoivat suositella minua niille, joilta minun oli mahdollista saada haluamaani opetusta. Suomessa suhteiden kautta toimiminen leimataan helposti pyrkyryydeksi varsinkin jos suhteista puhutaan suoraan. Niiden välttämättömyys tunnustetaan kyllä, mutta niitä salailaan. *Les Six* -ryhmän jäsenistä kaikkien muiden paitsi Dureyn teksteissä suhteiden luominen ja tiettyihin ystäväpiireihin pääseminen tehdään näkyväksi ja siitä ollaan ylpeitä. Kyvyttömyyttä soluttautua hyödyllisten ihmisten seuraan pidetään häpeällisenä. Kun säveltäjä jäsentää menneisyyttä tapaamiensa kuuluisuuksien kautta, tulkitsen sen oman kyvykkyyden todisteluna. Kirjoittajalla on saattanut olla sellainen oletus, että hän on itsekkin merkittävä, koska on tuntenut merkittäviä ihmisiä tai koska hän on kirjoittanut musiikkia suurena pidetyn runoilijan tekstiin. Paljastusten tekeminen puhuu kuitenkin myös kuuluisuuksia ympäröivän mystiikan riisumisesta ja toimii joskus jopa aseena näiden imagoa vastaan.

Kaikkien kirjoittajien teksteissä oma musiikki saa merkityksensä ranskalaiseen miesten musiikin historian linjaan kiinnittymisen kautta. Tämän rinnalla modernin ja romantiikan diskurssi kyseenalaistuu eri tavoin eri kirjoittajilla. Yhteistä *Les Six* -ryhmän jäsenille on kuitenkin se, että he vaativat musiikilta suuren yleisön oletettuja tarpeita vastaavaa käytännöllisyyttä, ymmärrettävyyttä, selkeyttä ja populaariutta. Nancy Perloffin näkemys (1991, 212) *Les Six* -ryhmän edustaman ranskalaisen uusklassismin ”ennenaikaisesta” postmoderniudesta onkin mielekäs. Auricin, Dureyn ja Tailleferren poissulkeminen länsimaisen taidemusiikin kaanonista ei kaikissa musiikin historian kirjoissa ole niin suoraviivaista kuin esittelemissäni Vuillermozin teoksessa *Histoire de la musique* (1973). Olen silti vakuuttunut, että kaanonin ulkopuolelle jättäminen tapahtuu valtaosin siksi, että nämä *Les Six* -ryhmän jäsenet ovat autonomiaideologian ja taidemusiikin ylevän statuksen äänekkäimmät kyseenalaistajat. Jos säveltäjä käsitteellistää musiikin kunniamainintojen voittamisen välineenä tai suhteessa sukupuolijärjestelmään, sen merkitys ei enää palvelekaan ”korkean” modernin tavoitteita. Ranskalaisten kirjailijoiden, musiikkitieteilijöiden ja säveltäjien sukupuolikäsitysten konteksti tekee ymmärrettäväksi naissäveltäjän erilaisen aseman miehiin verrattuna ja Tailleferren harjoittaman sukupuolijärjestelmän kritiikin muistelmissa, haastatteluisissa ja tekstivalintojen tasolla.

Lähteet

- Auric, Georges 1979. *Quand j'étais là*. Pariisi: Bernard Grasset.
- Baudelaire, Charles 1989. Modernin elämän maalari. Suom. Kimmo Pasanen. Teoksessa *Modernin ulottuvuuksia. Fragmentteja modernista ja postmodernista*. Toim. Jaakko Lintinen. Helsinki: Taide.
- Brett, Philip 1994. Musicality, Essentialism and the Closet. Teoksessa *Queering the Pitch. The New Gay and Lesbian Musicology*. Toim. Philip Brett, Elizabeth Wood ja Gary C. Thomas. New York – London: Routledge.
- Brod, Harry 1994. Some Thoughts on Some Histories of Some Masculinities. Jews and Other Others. Teoksessa *Theorizing Masculinities*. Toim. Harry Brod ja Michael Kaufman. Thousand Oaks: Sage Publications.
- Bruyr, José 1933. *L'Écran des musiciens 2*. Paris: José Corti.
- Citron, Marcia J. 1993. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cocteau, Jean 1995. *Romans, poésies, oeuvres diverses*. Paris: Le livre de poche.
- Coeuroy, André 1928. *Panorama de la musique contemporaine*. Paris: Simon Kra.
- Collet, Henri 1920. Un livre de Rimski et un livre de Cocteau. Les cinq Russes, les six Français et Erik Satie. *Comoedia* 2587: 2 (16.1.).
- Dumesnil, René 1930. *La Musique contemporaine en France 2*. Paris: Armand Colin.
- Durey, Louis 1953. Käsikirjoitus musiikillisesta kehityksestä ja ajattelusta, 7 sivua. Bibliothèque Nationale de France, Paris.
- 1959. Vue d'ensemble sur la musique française contemporaine. Teoksessa *Recherches Internationales à la lumière du marxisme*. Essais sur la musique 13: 112–118. Toim. Joseph Kosma, Jean Massin ja Frédéric Robert. Pariisi.
- 1962. Découverte de Debussy. *Les Lettres Françaises* 958: 8.
- Faure, Michel 1987. Le groupe des Six entre le rural et l'urbain. *Inharmoniques* 2: 136 – 150. Paris: IRCAM.
- Flax, Jane 1990. Postmodernism and Gender Relations in Feminist Theory. Teoksessa *Feminism/Postmodernism*. Toim. Linda J. Nicholson. New York – London: Routledge.
- Foucault, Michel 1990. *Histoire de la sexualité 1: La volonté de savoir*. Paris: Gallimard. [1976.]
- Fulcher, Jane F. 1995. The Preparation for Vichy: Anti-Semitism in French Musical Culture Between the Two World Wars. *The Musical Quarterly* 3: 458–475.
- Gauthier, Marie-Véronique 1980. *G. Tailleferre et le groupe des Six*. Pro gradu -tutkielma. Université de Tours. (Moniste.)

- Hacquard, Georges 1992a. Entretiens avec Germaine Tailleferre (1979/1980). *Intemporel* 3: 4–5. Paris: Société nationale de musique.
- 1992b. Narcisse... Fils de la musique et de la poésie. Entretien avec Germaine Tailleferre (1980). *Intemporel* 4: 6–7. Paris: Société nationale de musique.
- Honegger, Arthur 1992. *Écrits*. Ed. Huguette Calmel. Paris: Librairie Honoré Champion.
- Hurard-Viltard, Eveline 1988. *Le groupe des Six ou le matin d'un jour de fête*. Paris: Méridiens Klincksieck.
- Huysmans, Joris-Karl 1977. *A rebours*. Paris: Gallimard. [1884.]
- Johnson, Graham 1985. Foreword to the English Edition. Teoksessa Francis Poulenc: *Diary of my Songs – Journal de mes mélodies*. London: Victor Gollancz.
- Kosonen, Päivi 1989. Huomioita 'minästä' omaelämäkertateorioissa. *Naistutkimus* 4: 31–40.
- 1996. Subjekti. Teoksessa *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Toim. Anu Koivunen ja Marianne Liljeström. Tampere: Vastapaino.
- (toim.) 1996. *Naissubjekti ja postmoderni*. Tampere: Gaudeamus.
- Lehtonen, Mikko 1994. *Kyklooppi ja kirjoitti. Subjekti 1600–1900-lukujen kulttuuri- ja kirjallisuusteorioissa*. Tampere: Vastapaino.
- Liljeström, Marianne 1996. Sukupuolijärjestelmä. Teoksessa *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Toim. Anu Koivunen ja Marianne Liljeström. Tampere: Vastapaino.
- Lloyd, Genevieve 1984. *The Man of Reason: 'Male' and 'Female' in Western Philosophy*. London: Methuen.
- Matthews, Eric 1996. *Twentieth-Century French Philosophy*. Oxford – New York: Oxford University Press.
- McClary, Susan 1991. *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*. Minnesota – Oxford: University of Minnesota Press.
- Messing, Scott 1988. *Neoclassicism in Music. From the Genesis of the Concept through the Schoenberg / Stravinsky Polemic*. Michigan – London: UMI Research Press.
- Milhaud, Darius 1963. *Notes sans Musique*. Paris: René Julliard.
- 1992. *Entretiens avec Claude Rostand [1952]*. Paris: Pierre Belfond.
- Moi, Toril 1990. *Sukupuoli/teksti/valta. Feministinen kirjallisuusteoria*. Suom. Raija Koli. Tampere: Vastapaino.
- Parsons Smith, Catherine 1994. "A Distinguishing Virility": Feminism and Modernism in American Art Music. Teoksessa *Cecilia Reclaimed. Feminist Perspectives on Gender and Music*. Toimittaneet Susan C. Cook ja Judy S. Tsou. Urbana: University of Illinois Press.
- Perloff, Nancy 1991. *Art and the Everyday: Popular Entertainment and the Circle of Erik Satie*. Oxford: Clarendon Press.

- Plaskow, Judith 1991. *Standing Again at Sinai. Judaism from a Feminist Perspective*. San Francisco: Harper.
- Poulenc, Francis 1947. *Les Mamelles de Tirésias. Opéra bouffe en 2 actes et 1 prologue*. Poème de Guillaume Apollinaire. Paris: Heugel.
- 1963. *Moi et mes amis*. Confidences recueillies par Stéphane Audel. Paris-Genève: La Palatine.
- 1985. *Diary of my songs – Journal de mes mélodies* [1964]. Kaksikielinen painos. Kääntänyt englanniksi Winifred Radford. London: Victor Gollancz.
- 1994. *Correspondance 1910–1963*. Koonnut Myriam Chimènes. Paris: Fayard.
- Robert, Frédéric 1968. *Louis Durey, l'aîné des Six*. Paris: Les Éditeurs Français Réunis.
- Scott, Joan W. 1993. The Evidence of Experience. Teoksessa *The Lesbian and Gay Studies reader*. Toim. Henry Abelove, Michèle Aina Barale ja David M. Halperin. New York: Routledge.
- Sohn, Anne-Marie 1994. Between the Wars in France and England. Teoksessa *A History of Women in the West*. Osa 5. *Toward a Cultural Identity in the Twentieth Century*. Toim. Françoise Thébaud. Cambridge – London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Tailleferre, Germaine 1986. Mémoires à l'emporte-pièce. Toimittanut Frédéric Robert. *Revue internationale de musique française* 19: 6–82.
- 1930. *Six chansons françaises*. Paris: Heugel.
- Thébaud, Françoise 1994. The Great War and the Triumph of Sexual Division. Teoksessa *A History of Women in the West*. Osa 5. *Toward a Cultural Identity in the Twentieth Century*. Cambridge – London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Väätäinen, Hanna 1996. *Merkitysten leikki. Musiikki ja sukupuoli Les Six -ryhmän teksteissä*. Pro gradu -tutkielma. Turun yliopisto, musiikkitiede. (Moniste.)
- Vuillermoz, Émile 1973. *Histoire de la musique*. Les grandes études historiques. Paris: Fayard.
- Wolff, Janet 1990. Foreword. The Ideology of Autonomous Art. Teoksessa *Music and Society. The Politics of Composition, Performance and Reception*. Toim. Richard Leppert ja Susan McClary. Cambridge: Cambridge University Press.

Helmi Järviluoma

Pelimanni-identiteetti ja suomalainen musiikki- puutarha*

Motto: Jos pelkää vetää viulun jouta väärään
suuntaan, ei uskalla koskaan esiintyä.

Virtain pelimannit

Elokuun toisella viikolla 1997 sanomalehdet uutisoivat, että Suomen maalaisalasta on jo kaksi kolmasosaa tyhjänä. Suomesta löytyy yhä enemmän sellaisia neliökilometrin kokoisia karttapalasia, joissa nuorin asukas on yli 50-vuotias.

Ei pidä kuitenkaan erehtyä luulemaan, että tällaisetkaan alueet olisivat kulttuurisia autiomaita: paikalliset ruohonjuuritason kulttuuri- ja musiikkitoiminnot vain jäävät useimmiten katveeseen ja kätköön. Amatöörimusiikkimaailmoissa tehdään ahkeraa ja jatkuvaa työtä, vaikka se ei tulekaan esiin yleisjulkisuudessa. Nykyihminen ei suinkaan aina ole mustavireisimmän mediatutkimuksen maalailujen mukainen ”passiivinen kuluttaja”. Moniko festivaali tai niin sanottu kansanooppera, joka tarjoaa musiikin ammattilaisillekin työtilaisuuksia, onnistuisi ilman amatöörien pohjustavaa puurtamista?

Maalapakko iski koko Suomeen voimallisesti jo 30–40 vuotta sitten. Kansanmusiikkiliike on yksi selitys siihen, miksei Suomen maaseutu vieläkään ole kulttuurin autiomaata. Maaseudun asukkaat heräsivät tuolloin elvyttämään traditioitaan. Monet 1960–70-lukujen vaihteessa perustetuista, kuntien ja kylien nimiä kantavista pelimanniryhmistä toimivat vielä tänäkin päivänä.

Jos haluaisin olla käsitteiden käytössä hyvin varovainen, puhuisin ennemminkin kansanmusiikin uudesta tulemisesta kuin kansanmusiikkiliikkeestä. Mutta liikkeestä puhumiselle ei toisaalta ole estettä: esimerkiksi Matti Hyvärinen määrittelee liikkeeksi sellaisen ryhmittymän, joka pyrkii tavoitteidensa mukaisesti muutoksiin yhteiskunnassa ja joka samalla käsittää itsensä liikkeeksi. Kansanmusiikkiliikkeeseen osallistujat kokivat vanhat välineet vieraiksi ja

* Kirjoitus perustuu *lectio praecursoria* -esitelmään Tampereen yliopistossa pidetyssä väitöstilaisuudessa 23.8.1997.

pyrkivät kulttuuriseen muutokseen. Heikki Laitinen on puhunut tässä yhteydessä myös kulttuurivennamollaisuudesta. Nimitys on oikeutettu siinä mielessä, että kansanmusiikkiryhmien muodostumisen perusta lepäsi kansalaisyhteiskunnassa.

Konsta Jylhä Purppuripelimanneineen keräsi 1970-luvun alussa väkeä isoihin konsertteihin. Pelimannit soittivat herkästi ja kauniisti. Ja väkijoukot hyväksyivät aivan helposti, että aikuinen mies itki lavalla soittaessaan. Aivan kuin hän olisi kärsinyt meidän kaikkien maalaisten puolesta pelastaakseen meidät. Konsta esiintyi myös Virtain kunnassa 1970-luvun alkupuolella. Mieskuoron puuhaihmiset hankkivat esityksen, sillä heillä oli sama ideologia kuin myöhemmin elävän musiikin liikkeellä: vilpityn halu monipuolistaa virtolaisten musiikkitarjontaa.

Pelimannitoiminta oli kuitenkin puhallettu käyntiin Virroilla jo aikaisemmin, tarkkaan ottaen vuonna 1971. Mikään mystinen joukkosielu tai vyöryvät massat eivät kansanmusiikkiliikettä panneet alulle, aivan kuten eivät muitakaan liikkeitä. Uusien ryhmittymien taustalla olivat jo järjestäytyneet yhdistykset omine suhdeverkkoinen: Virtain tapauksessa hyvin monet eri tahot vaikuttivat asiaan: hanuripartio, kansalaisopisto, jopa mieskuoron puuhaihmiset.

Kylien toiminnan piristämiseksi kansalaisopisto käynnisti kansanmusiikkipiirejä seitsemässä sivukylässä. Aluksi opettaja tuli sivukyliltä siipeä riippuen; paikalla oli vain muutama hassu ihminen, vaikka lehdessä oli artikkeli ja ilmoitus, plakaatteja oli levitelty ja lappusia lähetetty koululaisten mukana. Sitten piireihin värvättiin soittajia mm. lähettämällä kirjoja. Vuoden sisällä pelimannipiireissä soitti jo yli sata ihmistä. Kansalaisopiston rehtori Pertti Tamminen saattoikin vuonna 1975 esitelmöidä kansalaisopistoväelle seuraavasti:

Kansanmusiikkipiirit ovat monissa kylissä nostattaneet riemullisen tunteen omasta osaamisesta ja ne ovat virittäneet vauhtiin muitakin harrastuksia niissä ihmisissä, joiden kylistä on koulut lopetettu, kaupat suljettu ja joiden pelloilla pajupensaat ovat alkaneet irvistellä ankaralla työllä raivatulle kulttuurimaisemalle.

Oli varmastikin harvinaisen onnistunut neronleimaus keskittyä kylien aktiivisuudessa nimenomaan musiikkiin. Musiikki on usein yhteisöllistä puuhaa: musisoidessaan yhdessä kanssaihmistensä kanssa ihmiset rakentavat yhteisöllisyyttään ajassa ja tilassa. Nykyisinkin Virtain kaupunki suorastaan kuhisee musiikkeja.

Mihail Bahtinin sanoin: kun ihminen menee Toisten luo, hän palaa sieltä itsensä kanssa; tilan autiomaa muuttuu ajan puutarhaksi. Kommunikaatio musisoidessa vaatii tiivistä yhteisyyden virittymistä. Niinpä sosiaalisuutta voikin mitä parhaiten tutkia tutkimalla yhdessä musisoivaa ihmisryhmää.

Muusikkoryhmän identiteetin tutkiminen on kuin tutkisi runsasta ajan puutarhaa. Se on siis melkoinen haaste. Toisen puutarhavertauksen lainaankin Herman Hessen *Arosudesta* (1984, 78–79):

Ajatelkaamme puutarhaa, jossa on satoja eri puulajeja, tuhansittain eri kukkia sekä summaton rikkaus erilaisia hedelmiä ja yrttejä. Ellei nyt puutarhuri tiedä näissä kasveissa muita eroja kuin kaksi: ”syötäväksi kelpaava” ja ”rikka-rooho”, – silloin hän ei tajua, mitä hänen olisi tehtävä yhdeksälle kymmenesosalle valtakunnastaan.

Jokainen hedelmäpuu on ryhmän identiteetin yksi puoli, jota pidetään yllä, karsitaan ja kasvatetaan yhteistoimin. Hedelmäpuita, yrttipensaita ja kukkia eli identiteetin eri puolia on kymmeniä, joten tutkijalla riittää puuhaa jo yhden musiikkiryhmän kanssa työskennellessään.

Tutkimani ryhmän, Virtain pelimannien, identiteetin puolet tai särmät saattavat tuntua joskus erillisiltä, sillä ihmisen havaitseminen on valikoivaa. Jokainen identiteetin dimensio on jatkuvassa liikkeessä, se elää ja kuolee ryhmän yhteistoiminnassa, musisoinnissa ja keskusteluissa. Näin mikään musiikillinen ryhmä ei ole yhtenäinen, jatkuvasti muuttumattomana pysyvä yhtälö.

Tutkijat niin antropologiassa kuin muissakin ihmistieteissä usein toistelevat tutkimiensä ihmisten jaotteluja ja luokitteluja. Joskus tutkijat taas yksinkertaisesti rakentavat oman luokittelujärjestelmänsä, johon tutkittavat sijoitetaan. Minulle sen sijaan on kiinnostavaa se, miten ihmiset itse käyttävät sääntöjä ja kulttuurin tietovarantoja. Minua kiinnostavat sellaiset arjen menetelmät, joita musiikillisten yhteisöjen jäsenet käyttävät rakentaessaan tätä maailmaa ja sen järjestystä.

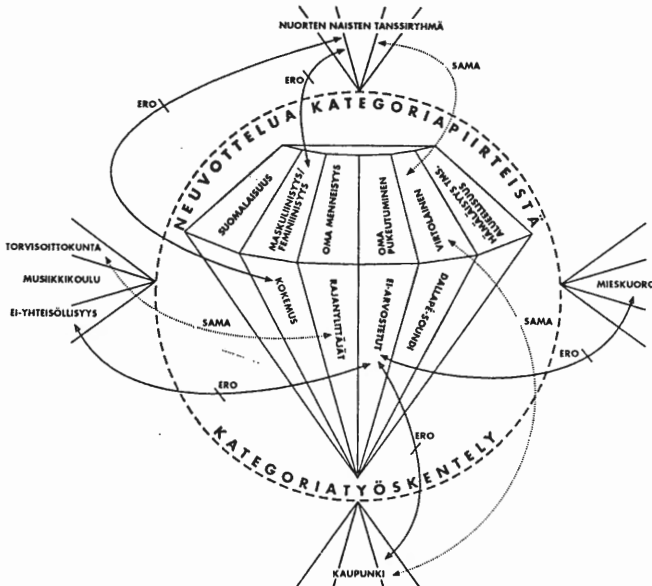
Tällaisessa niin sanotussa etnometodologisessa lähestymistavassa ymmärretään, että usein tutkija jakaa osia tästä kulttuuriin varastoituneesta tiedosta. Tutkija ei siis ole likaa, joka pitäisi lakaista maton alle tutkimuksen analyysivaiheissa. Käyttämässäni etnometodologisessa jäsenkategorisoinnin analyysissa otetaan vakavasti sekä tutkittavien ihmisten että tutkijan arkiymmärrys. Menetelmän kehittäjältä Harvey Sacksilta (*Lectures on Conversation*, 1992) onkin peräisin seuraava puutarhavertaukseni:

Luultavasti ihmiset voivat tunnistaa itse suuren osan tuloksista, joita tarjoan. Eikä heidän tarvitse pelätä sitä. Eikä heidän tarvitse ajatella, että tulokset ovat vääriä, koska he voivat ne nähdä. Aivan kuin olisimme yhtäkkiä löytäneet uuden kasvin: se on saattanut kasvaa puutarhassamme, mutta vasta nyt näemme, että se poikkeaa muista kasveista. Nyt voimme tarkastella, *kuinka* se on erilainen; onko se erilainen sillä tavoin kuin joku toinen on sanonut.

Jokaisella meistä on tiedossa tietynlaisia piirteitä ja ominaisuuksia, joita liitämme rutiininomaisesti pelimannin kategoriaan. ”Minä olen pelimanni”, saattavat nykyisin julistaa iloisesti ja positiivisessa mielessä monet jazzia tai barokkimusiikkiakin soittavat ammattimuusikot.

Millä tavalla sitten vaikkapa Virtain pelimannit ovat erilaisia ja samanlaisia kuin muut ryhmät? Tutkimusjaksoni aikana he kävivät vuorovaikutuksessaan jatkuvasti neuvottelua kategoriapiirteistään. Sekä samuutta että erilaisuutta pidettiin yllä ryhmän puheessa, toiminnassa ja musisoinnissa. Paradoksaalisti he rakensivat identiteettiään voittopuolisesti seuraavalle perustalle: he olivat erilaisia juuri siinä mielessä, että he ymmärsivät inhimillisen samankaltaisuuden merkityksen. He ylittivät rajoja, vaikka muut pitivätkin rooliaitoja pystyssä. Ryhmän jäsenet näkivät todellisuuden keskenään tarpeeksi samalla tavoin – ja tarpeeksi eri tavoin verrattuna *muihin* ryhmiin.

Identiteetin rakentamisessa se mikä näyttää rajalta, ei suinkaan aina sitä ole. Identiteetti ei nimittäin ole esine vaan prosessi. Se ei ole edes lentävä lautanen, vaikka oheinen kaavio siltä näyttääkin. Jos pelimanniryhmän kategorisointityötä analysoimalla ei voi tutkia rajoja, niin merkittäviä kulttuurisia rajankäyntejä, kamppailuja ja arvojärjestelmiä sen avulla *voi* tutkia.



Kaavio. Erot ja samuudet Virtain pelimannien identiteettityössä.

Paikkaan liittyvät jäsenkategoriat olivat identiteettityöskentelyn kannalta tärkeitä: suomalainen, hämäläinen, virtolainen, pelimanniryhmäläinen. Pukeutuminen ja siitä keskusteleminen oli yksi tapa pitää yllä ryhmäidentiteettiä. Sukupuolen suhteen pelimannit ehkä tahtomattaankin pitivät yllä sellaista miehis-

tä identiteettiä, joka rakensi naiset sivullisiksi, vaikka heitä aidosti olisi lisää ryhmään tahdottukin. Pelimanniliike alkoi Suomessa keski-ikäisten miesten toimintana, ja tämä näkyy varsinaisissa, pelimanniryhmiksi nimetyissä musiikkiporukoissa vieläkin.

Mieskuoron ja musiikkikoulun suuntaan pelimannit rakensivat eroa siinä mielessä, että näitä tahoja yhteiskunta tuntui arvostavan enemmän. Samaan aikaan kuitenkin löydettiin myös samaa: musiikkikoulun torvisoittokunta ylitti rajoja pelimannien tapaan. Nuoret soittajat, aivan kuten myös nuoret naistansijatkin, kuitenkin erotti pelimanneista kokemus: seniorimuusikkoina heillä oli nuoremmille annettavaa.

Näiden todellisen yhteiskunnan piirteiden lisäksi identiteetin rakennuspuuna ovat aina myös *mahdolliset* yhteiskunnat. Silloin kun ryhmä alkaa muuttua, se lähtee rakentamaan uusia linkkejä, tekee ruohonjuuritasolla uudentyyppisiä *kategorisointeja* jotka vähitellen saattavat vakiintua uusiksi *kategorioiksi*.

Musiikkiryhmien identiteetti on paljolti riippuvainen niiden soittamasta ohjelmistosta. Virtain pelimannien saundi on moninkertainen Dallapé-saundi, joka on yhteydessä myös suomalaisen identiteetintunnon kokemukseen laajemminkin. Kansainväliset ja paikalliset elementit nivoutuvat yhteen omaperäiseksi, yhtä aikaa kansainväliseksi, suomalaiseksi ja virtolaiseksi kokonaisuudekseen. Näin musiikki ja sen esittäminen rakentaa muusikoiden identiteettiä. Se tuottaa sosiaalisuuden, ruumillisuuden, ajan ja paikan kokemuksia. Nämä auttavat heitä sijoittamaan itsensä maailmaan, sen kulttuuriin kertomuksiin ja paikkoihin.

Ei olekaan ihme, että muutama vuosi sitten käydyssä presidentin asuntoa Mäntyniemeä ja suomalaisuutta koskevassa keskustelussa sosiologi Erik Allardt harmitteli, että Mäntyniemi tuo esiin suomalaisuudesta vain toisen puolen, kylmän ns. suomalaisen designin. Toinen – varmaankin sitten lämpimämpi puoli – tulee Allardtin mukaan esiin populaarimusiikissa. Mutta kyllä suomalaisuudessa, aivan kuten virtolaisessa pelimanniudessaakin, on varmasti summaton rikkaus erilaisia puita, hedelmiä ja yrtejä. Kulttuuripuutarhurien olisikin syytä oppia tuntemaan ruohonjuuritason identiteettipolkujen rikkaus ja lakata keskittymästä kahtiajakoihin.

Pendereckin soivat struktuurit

Mirka, Danuta: *The Sonoristic Structuralism of Krzysztof Penderecki*. University of Helsinki & Music Academy in Katowice. Katowice 1997. 340 s.

Väitöskirjan tekijä on suorittanut loppututkinnon Puolassa Katowicen musiikkiakatemiassa. Ulkomaisten akatemioiden ja musiikkikorkeakoulujen, joskus yliopistojenkin opinto-ohjelman tiedepainottuneisuus vaihtelee, mutta Danuta Mirkan tutkimus todistaa selvästi hyvin omaksutusta korkeatasoisesta ja nykyaikaisesta musiikkitieteellisestä koulutuksesta. Sitä todistaa osaltaan myös se, että tutkimuksen kohteeksi on valittu 1960-luvun alussa yhdeksi nykymusiikin johtavista säveltäjistä yleisesti tunnustettu Krzysztof Penderecki, jonka tuotannon käänteentekevää tyylillistä murroskautta tekijä tarkastelee monipuolisista ja nykyaikaisista teoreettisista lähtökohdista.

Krzysztof Pendereckin voidaan sanoa nousseen joksikin aikaa suorastaan johtavaan asemaan kansainvälisellä läpilyöntiteoksellaan *Tren pamieci ofiarom Hiroszimy* 52 solistisesti käsitellylle jousisoittimelle (1960), joka herätti laajalti huomiota myös Suomessa. Muut tämän kauden (1960–62) teokset ovat *Anaklasis*, *Wymiary czasu i ciszy*, *Polymorphia*, *Fluorescences* ja *Canon*. Tekijä esittää niistä kaikista yksityiskohtaiset analyysit. Puolalaisena hänellä on luonnollisesti myös monitahoinen yleiskuva Puolan modernin musiikin kehityksestä ja Pendereckin asemasta siinä. Länsieurooppalaisen lukijan kannalta on myös arvokasta, että hän referoi ja siteeraa omina käännöksinään puolalaista aiheeseen liittyvää tutkimusta ja keskustelua. On yllättävää, että modernin musiikin hyökyaallonomainen läpimurto tapahtui Puolassa ja Suomessa samanaikaisesti 1950- ja 60-lukujen vaihteessa ja oli ilmiönä hyvin samankaltainen. Vain modernin musiikin esteenä olleet asiat olivat jossakin määrin vastakkaiset, Suomessa musiikkikulttuurin yleinen konservatiivisuus ja Puolassa sosialistisen realismin ideologia. Suomessa Penderecki vieraili ensi kerran 1968, jolloin hän johti suuren *Luukas-passionsa*. Vuodeksi 1963 suunniteltu vierailu kaatui vielä passivaikeuksiin. Wihurin rahaston Sibelius-palkinto Pendereckille myönnettiin 1983.

* Kirjoitus perustuu väitöskirjan käsikirjoituksesta Helsingin yliopiston humanistiselle tiedekunnalle 4.4.1997 annettuun lausuntoon.

Tekijän katsaus Puolan musiikin tilanteeseen 1950-luvun lopulla antaa asiasta hyvän yleiskuvan mutta on kuitenkin vain lyhyt johdanto aiheeseen, koska hänen näkökulmansa on olennaisesti teoreettinen, ei historiallinen. Hänen pääteesinsä ilmenee jo tutkimuksen otsikosta, joka yhdistää Pendereckin omaperäisen ”sonorismin” (suomalaisessa tutkimuksessa kluster tekniikka tai sointikenttäteknikka) strukturalismiin. Strukturalismilla tarkoitetaan tässä yhteydessä nimenomaan tällä termillä tunnettua suuntausta, ei siis esimerkiksi semiotiikkaa ja sen eri suuntauksia. Pendereckin musiikkia voidaan toki *lähestyä* myös semioottisesta näkökulmasta, mutta tämän seikan tekijä toteaa vain koko tutkimuksensa jälkikirjoituksena (”postscript”). Hänen pääintressinään on osoittaa, että Pendereckin tämän kauden teokset *edustavat* strukturalismia musiikissa.

Esimerkkinä strukturalismista musiikissa on usein mainittu ns. sarjallinen musiikki. Umberto Ecoon viitaten tekijä toteaa, että termiä on tällöin käytetty naiivisti ja kritiikittömästi: koska strukturalismi oli avantgardistinen metodi, kaikkea taiteen avantgardea alettiin *a priori* pitää strukturalistisena. Sarjallisuudessa rivien väliset suhteet perustuvat kuitenkin 12 eri yksikköön (säveltasoon tms.) eivätkä binaarisiin oppositioihin. Eco määrittelee tämän eron puolestaan Jean Pouillonin nojaten termien *structurale* ja *structurelle* välisellä erolla. ”Thus serialism was not of a *structurale*, but merely a *structurelle* character”, on tekijän johtopäätös. Lisäksi hän viittaa Lévi-Straussin jo 1964 esittämään näkemykseen, jonka mukaan ”serialism and structuralism are not only different, but even opposite”. Tämä onkin ilmeistä myös Pendereckin yhteydessä. Hänen kluster- tai sointikenttäteknikkansahan oli nimenomaan oppositiossa sarjallisuuteen nähden ja samalla yksi tärkeimmistä ratkaisuista pyrittäessä löytämään ulospääsyä musiikillisesti äärimmäiseen teoreettisuuteen ajautuneesta sarjallisuudesta.

Pendereckin pyrkimys oli oppositiossa sarjallisuutta vastaan myös laajemmassa mielessä. Tekijä osoittaa vakuuttavasti sekä teoreettisella analyysillä että dokumentteihin nojaten, että Penderecki pyrki irrottautumaan länsimaisen musiikin yhdestä perustavanlaatuisimmasta periaatteesta, säveltasorakenteen ensisijaisuudesta (kansanomaisesti sanoen ”melodiasta”). Kun säveltason sijaan peruselementiksi nostettiin kluster/sointikenttä (”sound *en masse*”), luovuttiin samalla paitsi perinteisestä myös modernista harmoniasta. Kuten eräissä muusikkin suuntauksissa, keskeiseen asemaan nousi sointikenttien sisäinen ja keskinäinen organisaatio. Juuri tämä piirre yhdistää Pendereckin ajattelun strukturalismiin. Tämän tekijä osoittaa ilmiöiden loogisen rakenteen vertailulla, sillä hän dokumentoi varsin vakuuttavasti näkemyksen, jonka mukaan ilmiöt syntyivät rinnakkaisina, toisistaan riippumatta. Strukturalismin teoriaa ei yksinkertaisesti tuohon aikaan Puolassa vielä juuri tunnettu, eikä Pendereckin silloinen kielitaito olisi mahdollistanut siihen tutustumista vieraskielisten julkaisujen kautta. Säveltäjä itse ei liioin mainitse strukturalismia. Sen sijaan toinen strukturalismin kanssa linjassa oleva piirre, pyrkimys välttää musiikin ekspressiivis-

tä ulottuvuutta, käy ilmi myös Pendereckin omista lausunnoista. Stravinskyn tavoin hän katsoi, että musiikki on luonnostaan kyvytön ilmaisemaan mitään. Säveltäjä on vain musiikillisten rakenteiden sommittelija, ja mahdollinen ilmaisullisuus tulee musiikinulkoisista tekijöistä, esim. sävellyksen tekstistä tai otsikosta. *Valituslaulu Hiroshiman uhrien muistolle* on tästä hyvä esimerkki.

Tutkimuksen laaja pääjakso (s. 26–302) jakautuu kahteen osaan: ”System (*langue*)” ja ”System at work” (*parole*). Jako heijastaa strukturaalikielitetieteen perusnäkemystä kielen kaksitahoisesta perusluonteesta. Luku ”Järjestelmä” esittelee peruselementit, morfologian ja syntaksin kolmella tasolla: perusjärjestelmän, sointivärijärjestelmän ja musiikillisen artikulaation tasolla. Lähtökohdista ovat aiemmin mainitut binaariset oppositiot (”spatial continuity vs. spatial discontinuity; middle register vs. extreme register; loud dynamics vs. soft dynamics; temporal continuity vs. temporal discontinuity” jne.). Kun monet näistä musiikillisista parametreista ovat rajoiltaan epätarkkoja (missä kulkee esim. keskirekisterin ja äärirekisterin välinen raja tai mikä on täsmällisesti Pendereckin usein käyttämä säveltasoilmaisuus ”soittimen korkein mahdollinen sävel”), tekijä joutuu teoriansa määrittelyssä turvautumaan myös ns. sumeaan logiikkaan.

Luku ”Järjestelmä toiminnassa” esittelee perusteellisesti alussa mainittujen Pendereckin teosten musiikilliset tekstit sekä tarkastelee sitten näissä teoksissa tapahtunutta strukturaalisen ajattelun kehitystä. Liitteenä on vielä Pendereckin kehittämän omaperäisen graafisen notaation periaatteiden selostus. Tästä notaatiosta tekijä antaa myös säveltäjän luovan työn kannalta mielenkiintoista dokumentaarista tietoa. Pendereckin alkuperäiset lähtökohdat olivat arkkitehtuurissa, ja yhä edelleenkin hän hahmottaa teostensa rakenteet ensin visuaalisesti (graafisesti) ja vasta sitten ikään kuin ”täyttää” ne auditiivisella aineksella.

Tutkimus antaa Pendereckin sonoristisen kauden teoksista ja niissä käytetyistä sävellyksperiaatteista niin vakuuttavan, johdonmukaisen ja kattavan kuvan, että siihen on vaikea kuvitella jatkossa tulevan mitään olennaista täydennystä. Samalla se sekä analyysin että dokumenttien avulla osoittaa, että Pendereckin teokset ovat huolellisen ja tietoisin, sekä pien- että suurrakenteeseen kohdistuvan ennakkosuunnittelun tulosta eivätkä mitään intuitiivisia improvisaatioita, kuten kritiikki on joskus väittänyt.

Tekijä on tietoisesti rajoittunut käsittelemään vain mainittuja Pendereckin teoksia. Johdannossa ja loppukatsauksessa mainitaan eräitä Pendereckin sonorismien rinnakkaistapauksia (Witold Lutoslawski, György Ligeti, Iannis Xenakis, Karlheinz Stockhausen, tiettyssä mielessä myös Pierre Boulez ja John Cage), mutta varsinaista vertailua heidän ja Pendereckin välillä ei tehdä. Tämä on mielestäni puute, sillä nyt syntyy vaikutelma, kuin Penderecki olisi ainoa sarjallisuuden ongelmiin ratkaisun keksinyt säveltäjä. Pendereckin ”sound *en masse*” kuului merkittäviin uusiin näkökulmiin, mutta oman näkemykseni mukaan Ligeti ratkaisi tämän ongelman elegantimmin ja ilmaisuvoimaisemmin. Päinvastoin kuin Penderecki hän ei luopunut sointikentän detaljitason yksilöl-

lisestä, perinteisellä notaatiolla tarkoin merkitystä artikulaatiosta ja saattoi täten pitää sen kokonaan hallinnassaan. Viime kädessä on kysymys siitä, miten tiukasti säveltäjä haluaa pitää kiinni teosidentiteetistä. Ligeti on kritikoitunut klusteritekniikkaa eräänlaisesta elementtirakentamisen filosofiasta. Jotta palasia voisi dominopelin laattojen tai legopalikoiden tavoin liittää vapaasti toisiinsa, niiden täytyy olla standardoituja. Omaa estetiikkaansa Ligeti on kuvannut vertauksella van Goghin maalauksiin. Esimerkiksi van Goghin pinjat tekevät katsojaan usein erittäin intensiivisen, ”elävän” vaikutuksen. Jos katsoja menee lähemmäksi taulua, hän havaitsee, että pinja on maalattu kenties tuhansin pinjamuotoisin pienin siveltimenvedoin. Etäämpää näitä pieniä yksityiskohtia ei havaitse, mutta kuvan intensiteetti perustuu niihin. Niihin perustuu myös alkupe räismaalauksen ja siitä tehdyn painokuvan välisen teosidentiteettiasteen ero, millä tunnetusti on myös huomattavia taloudellisia seurauksia.

Suomalaisessa Sibelius-tutkimuksessa ja varsinkin laajemmalle yleisölle suunnatussa kirjallisuudessa on usein ollut jonkinlainen puolusteleva, säveltäjään kohdistuneesta havaitusta ja kuvitellustakin kritiikistä loukkaantunut sävy. Myös Danuta Mirkalle Penderecki tuntuu olevan suunnilleen modernin musiikin suurin nero. Kun Pendereckiä on kritikoitu siitä, että *Hiroshiman valituslaulun* maailmanmenestys perustui ainakin osittain tämän mittasuhteiltaan käsittämättömän inhimillisen tragedian hieman liian ilmeiseen hyödyntämiseen (kuten myös erään suomalaissäveltäjän sinfonia, jonka substanssilla ei itsessään olisi ollut sellaista kantavuutta), Mirka puolustaa Pendereckiä sillä, että tämän teoksella oli alun perin abstrakti nimi, mutta hän muutti sen toisen henkilön ehdotuksesta. Minusta tämä vain lisää menettelyn moraalista kyseenalaisuutta.

Mitä Pendereckin kluster-kauteen tulee, säveltäjä tuntuu itsekin havainneen ratkaisuunsa sisältyneet ongelmat, sillä hän luopui ”sonoristisesta strukturalismistaan” melko pian ja palasi perinteisen säveltäso-organisaation ja jopa harmonian piiriin. Hänen uudentyylinen tuotantonsa ei ole kuitenkaan saavuttanut yhtä jakamatonta arvostusta.

Kaiken kaikkiaan Danuta Mirkan tutkimus on kuitenkin merkittävä väitös-kirjatyö, jolla on kansainvälistä painoarvoa.

Erkki Salmenhaara

Martinez, José Luiz: *Semiosis in Hindustani music*. Acta Semiotica Fennica 5. Imatra: International Semiotics Institute. 1997. 396 s.

Kirjan tausta on hieman tavallisuudesta poikkeava. Tekijänä on nuori brasilialainen musiikkitieteilijä, joka tuli muutama vuosi sitten Suomeen opiskelemaan semiotikkaa – ja perehtymään intialaiseen klassiseen musiikkiin. Suunnitelmansa hän toteutti pääosin Suomessa mutta poikkesi siinä välissä kuitenkin Intiassa noin vuoden kestäväällä matkalla. Tässä mielessä väitöskirja on siis todellinen kulttuurien sekoitus Etelä-Amerikkaa, Suomea, Intiaa ja siinä sivussa vielä Pohjois-Amerikkaakin, koska työn suurena innoittajana on ollut amerikkalaisen filosofi Charles Sanders Peirce.

Tutkimuksen kohteena on ”semiosis”, musiikillisten merkitysten tuottamisprosessi ja esimerkkitapauksena pohjoisintialainen eli ns. hindustanilainen klassinen musiikki. Vaikka aihe sivuaakin Intiaa, työ ei opillisessa mielessä ole etnomusikologinen vaan nimenomaan filosofinen ja semioottinen. Tämä päätelmä on helppo tehdä siinä mielessä, että tekijä lähestyy aihettaan suurimmaksi osaksi abstraktien teorioiden ja ideoiden tasolla. Empiirinen ulottuvuus työstä puuttuu, mikä tietysti kuuluu filosofisen lähestymistavan luonteeseen. Tosin työssä on nuottiesimerkkejä ja pikku analyyssejä, mutta näiden tehtävänä on vain havainnollistaa teoriaa.

Väitöskirjan tutkimuksellisesti painavin osio (s. 55–181) koostuu peirceläisen merkkiteorian esittelystä ja sen soveltamisesta musiikintutkimukseen. Tekijän lähtökohtana on Peircen kolmijako *merkkiin*, *objektiin* ja *interpretanttiin*. Lisäksi opinkappaleena on Peircen toinen tunnettu trikotomia ”ensiyteen” (*firstness*), ”toiseuteen” (*secondness*) ja ”kolmannuuteen” (*thirdness*) sekä tämän jatke, yhdeksänkohtainen luokitus merkkityyppeihin *qualisign*, *sinsign*, *legisign*, *icon*, *index*, *symbol*, *rheme*, *dicent* ja *argument*. Lähtökohta on siinä mielessä dogmaattinen, että tekijä ottaa luokittelun annettuna ja lähtee sitten hakemaan kullekin luokalle musiikillisiä vastineita intialaisesta musiikista. Vastineet ja esimerkit löytyvät, ja jakso osoittaa tässä mielessä melkoista innovatiivisuutta. On myös myönnettävä, että tekijän musiikista löytämät esimerkit eivät tunnu mitenkään haetuilta vaan sopivat luontevasti teorian jatkeeksi. Jonkinlaisena omana synteasinään tekijä erottaa tämän jälkeen kolme tutkimuksen lajia, joista käyttää nimityksiä ”intrinsinen” musiikillinen semiosis, musiikilliset referenssit sekä musiikillinen tulkinta. Luokat selostettuaan hän lähtee pohtimaan niitä intialaisen musiikin kannalta. Tekijä käy läpi näitä kolmea luokkaa, hyödyntää peirceläisiä käsitteitä ja ennen kaikkea soveltaa luokitusta

intialaisen musiikin teoriaan ja jossakin määrin myös itse musiikkiin. Tämä jakso on vahvaa työtä. Tekijä on perehtynyt syvällisesti sekä peirceläiseen teoriaan että hindustanilaiseen musiikkiin. Myös teorian tai mallin soveltaminen itse käytäntöön osoittaa vahvaa kykyä. Peirceläisestä semiotiikasta innostuneille tämä jakso on myös vakuuttava näyttö siitä, että kyseistä universaaliluokitusta pystyy soveltamaan monen muun asian lisäksi myös intialaiseen musiikkiin. Jakso on merkittävä siinäkin mielessä, että samaa luokitusta voi pientä mielikuvitusta käyttäen soveltaa tekijän antaman mallin mukaan myös muihin musiikkeihin.

Vaikka tekijä ei lähdeluettelosta päätellen tunnekaan teosta, lähestymistapa tuo mieleen Lerdahlin ja Jackendoffin (*A Generative Theory of Tonal Music*, 1985) tunnetun kirjan generatiivisesta musiikinteoriasta. Siinä tämän musiikkitieteilijä–lingvisti-parin tavoitteena oli osoittaa, että Chomskyn kuuluisa kieliteoria sopii myös länsimaiseen klassiseen musiikkiin. He onnistuivatkin kirjoittamaan asiasta varsin vakuuttavan esityksen sillä tekniikalla, että eivät varsinaisesti käsitelleet itse musiikkia vaan nimenomaan taidemusiikin konservatoriateoriaa, siis sitä, mitä länsimaisen klassisen musiikin yleisesti katsotaan pitävän sisällään. Martinezin idea varsin samantapainen: hänen Chomskynsa on Peirce ja hänen länsimainen musiikkinsa on intialainen hindustanilainen musiikki. Tässä on kylläkin se ero, että intialaisen musiikin teoria ei elä niin vakiintuneessa muodossa kuin länsimaisen musiikin teoria, vaan tekijä joutuu ikään kuin rekonstruoimaan sen eri lähteistä – mikä sitten tapahtuukin tutkimuksen lopussa. Lukijan kannalta ongelmana tietysti on, että hän ei välttämättä tunne intialaista musiikkia samalla tavalla kuin länsimaista musiikkia, joka soi koko ajan ympärillä. Mutta tämä ei tietystikään ole tutkimuksen tekijän ongelma, koska hänen tehtävänsä on vain tuntea aineistonsa ja lähteensä ja osoittaa, että teoria toimii.

Lukijalle tämänkaltainen teorialähtöinen selonteko itselle vieraasta musiikkikulttuurista on tietysti raskas. Etnomusikologian piirissä on totuttu hyvin deskriptiivisiin töihin, joissa konkreettista musiikkiaineistoa tai musiikinharjoittamista kuvataan varsin havainnollisesti. Etnomusikologian näkökulmasta Martinezin työn ongelmana onkin se, että keskustelu liikkuu kovin abstraktilla ja yleisellä tasolla. Asioista on vaikea saada otetta silloin, kun lähtökohtana on ensin yksi teoria, jonka avulla kuvataan sitten toista (intialaisen musiikin) teoriaa ja tehdään vain satunnaisia sukelluksia itse soivan musiikin tasolle. Otetta ei saa siinäkään mielessä, että Peircen tai tekijän rakentamiin luokitusjärjestelmiin on mahdoton puuttua. Luokituksethan eivät koskaan ole tosia tai vääriä, vaan niillä on pelkästään käyttöarvo; luokitusta käytetään suhteessa johonkin. Luokitusten käyttökelpoisuutta taas on vaikea arvioida sen tähden, että niitä ei sovelleta suoraan johonkin musiikkimateriaaliin vaan sen sijaan intialaisen musiikin teoriaan, joka taas sekin on abstraktio. Tietysti työssä on nuottiesimerkkejä ja pieniä analyysikatkelmia, mutta ne eivät edusta todellista musiikinhar-

joittamista vaan ovat sitä mitä nimikin sanoo – esimerkkejä – jotka tekijä on valinnut mielivaltaisesta korpuksesta tukemaan omia väittämiään.

Asian voi tietysti nähdä toisellakin tavalla. Täytyy nimittäin muistaa, että kirjoittaja on perehtynyt toistakymmentä vuotta intialaiseen musiikkiin, opiskellut paikan päällä intialaista musiikkia vuoden verran ja pitänyt aiheesta kursseja yliopistossa. Voidaan siis olettaa, että hänellä on tästä musiikista ns. ”intrinsistä”, sisäistä tietoa, muusikon tietoa. Edelleen kirjoittajan tekstistä voi päätellä, että hänellä on melkoisesti asiantuntemusta myös intialaisen käytännön musiikinharjoituksen suhteen. Vaikka päällisin puolin näyttää, että peirceläinen teoria lepää tyhjän päällä, asia ei ole näin, vaan teorialla on myös empiiristä kaikapohjaa. Tätä ei aivan heti huomaa sen tähden, että kirjoittaja ei ole rakentanut tutkimustaan musiikkiantropologiseksi vaan filosofiseksi tekstiksi.

Täytyykin ymmärtää, että työ ei ole empiirinen vaan teoreettinen kuvaus ja puheenvuoro musiikkisemiotiikan diskurssiin. Niille, jotka hyväksyvät semioottiset ja strukturalistiset universaaliluokitukset, tutkimus on jälleen yksi osoitus siitä, miten semioottisia malleja voidaan soveltaa ilmiöön kuin ilmiöön ja jopa intialaiseen klassiseen musiikkiin. Ja jos hyväksyy sen, että empiirisen todellisuuden ei anneta tehdä säröä, tutkimuksen voi nähdä jopa vedenpitävänä ja kattavana mallina, joka selittää intialaisen musiikin merkitykset, havaitsemisen, tulkinnan ja musiikillisen ajattelun.

Kirjan viimeinen jakso (s. 202–384) käsittelee intialaisen klassisen musiikin teoriaa tai teorioita. Kirjoittaja lähtee liikkeelle *rasa*-teoriasta ja sen historiallisesta kehityksestä ja etenee sitten *raga*-teoriaan. Tekijän kontribuutio tässä yhteydessä on siinä, että hän on koonnut eri historiallisista lähteistä nämä teoriat yhteen ja rakentanut niistä varsin loogisesti etenevän kuvauksen. Kuvaus on kylläkin melkoisen uuvuttava, sillä se koostuu intialaisten teoreetikkojen loputtomista luokituksista, mutta tämä ei ole kirjoittajan vika, sillä hänhän vain kuvaa aineistoaan. Kuvausta hän täydentää käyttämällä nuottiesimerkkejä eri raigoista. Jakson lopussa hän esittää tästä kaikesta vielä peirceläisen tulkinnan.

Työn rakenteen takana olevaa logiikkaa en kyllä täysin ymmärrä. Tekijä esittelee ensin peirceläistä teoriaa ja soveltaa sitä sitten intialaiseen musiikkiin, mikä on johdonmukaista. Tämän jakson jälkeen seuraa kuitenkin vielä kolmas osio, jossa esitellään hindustanilainen *rasa*-teoria. Jotenkin tuntuu, että ainakin lukijan kannalta olisi johdonmukaisinta esitellä ensin hindustanilainen musiikinteoria (jolle kaikki kuitenkin pohjautuu), vasta tämän jälkeen peirceläinen semiotiikan teoria ja sitten aivan viimeisenä teorian soveltaminen intialaiseen musiikkiin. Vai onko tekijän tarkoituksena soveltaa teoriaa ikään kuin kahteen kertaan, siis ensin varsinaiseen musiikkiin ja musiikinharjoittamiseen (joka perustuu kirjoittajan ”intrinsiselle” tiedolle) ja tämän jälkeen vielä kertaalleen toiseen asiaan, joka tällä kertaa onkin sitten intialaisen musiikin teoria? Tämä jää epäselväksi.

Palaan vielä lopuksi työn johdantojaksoon. Sen keskimäinen luku, joka käsittelee musiikkisemiotiikan teorioita ja esittelee musiikkisemiotiikan tär-

keimpiä asiantuntijoita kuten Nattiez, Tarasti, Monelle ja Hatten, on varsin asiantuntevasti kirjoitettu ja on lisäksi selvää ajatuksellista johdantoa sille, mitä myöhemmin seuraa. Sen sijaan etnomusikologiaa käsittelevä osuus on hieman pinnallinen. Siinä tekijä referoi eräitä etnomusikologian klassikkoja ja siirtyy sitten kritisoimaan Merriamin musiikkiantropologia-kirjassa olevaa musiikin ”symboleita” käsittelevää lukua. Kirjoittaja lähestyy aihetta peirceläisestä näkökulmasta ikään kuin termillä *symboli* ei olisi muita sanakirjamerkityksiä tai käyttötapoja kuin se, mikä sattuu esiintymään Peircen luokituksessa. Edelleen kritiikki on siinä mielessä absurdia, että Merriamin kirja ei ole filosofinen teksti vaan kenttäteoria, jonka tarkoituksena on ohjata musiikin tutkimusta ja keruuta.

Kokonaisuutena ottaen väitöskirja on kuitenkin perinpohjaista työtä. Kirjoittaja on varsin hyvin perehtynyt sekä semioottiseen että intialaisen musiikin teoriaa koskevaan kirjallisuuteen. Voi sanoa, että hän tuntee varsin läpikotaisin sekä Peircen että pohjoisintialaisen musiikin teorian. Erityisesti työn loputtomat luokitukset ovat kattavia ja näyttäviä ja epäilemättä syvällisen ajattelun tulos. Kaiken kaikkiaan työ on musiikkisemiotiikan piirissä vahva näyttö ja kiintoisa puheenvuoro sen diskurssiin.

Erkki Pekkilä