

# **Huomioita Gustav Mahlerin Kindertotenlieder- orkesterilaulusarjan laulusta In Diesem Wetter! musiikillisten toposten ja emootioiden näkökulmista**

Kaija Penttala

OPINNÄYTETYÖ

Lokakuu 2021

Musiikin tutkinto-ohjelma, muusikko

Sävellys

## TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu

Musiikin tutkinto-ohjelma, muusikko

Sävellys

PENTTALA, KAIJA

Huomioita Gustav Mahlerin Kindertotenlieder -orkesterilaulusarjan laulusta

In diesem Wetter! musiikillisten toposten ja emootioiden näkökulmista

Opinnäytetyö 47 sivua Lokakuu 2021

Tutkielmassa tarkasteltiin Gustav Mahlerin Kindertotenlieder-teoksen viidennessä In diesem Wetter! -orkesterilaulussa esiintyviä topoksia sekä emootioita mahdollisesti herättäviä psykologisia mekanismeja.

Tutkimuskohdetta lähestyttiin kahdesta eri teoreettisesta viitekehystä käsin: kulttuurisen musiikintutkimuksen piiriin kuuluvan toposteorian sekä kognitiivisen psykologian emootiotutkimuksen näkökulmasta. Musiikin aikaansaaman emootion perustana ovat sekä tietoiset että tiedostamattomat havainnot musiikista. Topokset edustavat tilanteen tiedollisia tekijöitä, ja näiden musiikillisten sisältöjen merkitys ja merkityksenanto ohjaavat tulkinnoillaan musiikin hahmottamistamme ja jäsentämistämme. Emootiotutkimus taas tuo tiedollisen hahmottamisen lisäksi paljon muita musiikin hahmottamiseen ja jäsentämiseen vaikuttavia tekijöitä.

Tämän tutkielman keskeinen tulos oli, että Mahlerin musiikin vahvoja emootioita herättävää vaikutusta selittävät tarkasteltavassa teoksessa vahvasti emootiotutkimuksen löydökset. Toposten osalta Mahlerin orkesterilaulussa löytyi voimakkaasti toistaen alaspäin suuntautuvia asteikkomaisia bassokulkuja, jotka ovat perinteisesti edustaneet kärsimystä ja surua. Figureiksi voidaan nimetä katabasis eli descensus eli laskevat asteikkokulut, jotka ilmenevät sekä bassokulussa että lauluäänissä. Myrskyn tai ristiriitaisten tunteiden figuurina ilmenee myös kliimaksi eli gradaatio, joka on nousevan sekvenssin eli lyhyen aiheen toisto uudestaan yhä ylemmältä sävelkorkeudelta sekä jatkuvat dynamiikkamuutokset. Lisäksi muutkin elementit, jotka liittyvät konkreettisesti tai

kuvaannollisesti voiman asteittaiseen kasvuun tai huipentumiseen nähdään kliimaksina. Musiikillisten aiheiden toiston lisäksi myös laulun tekstissä esiintyy repetitiota, jolloin tekstin sisältö saa suuremman painoarvon. Kelloaihe kellopelillä soitettuna edustanee aiheena sekä kuolemaa että lapsia. Sturm und Drang -topokseen viittaavia elementtejä ovat mm. laulun teksti, kromatiikka molliharmonia, laajat intervallihypyt, tremolot, rytmin käsittely. Lopun kehtolaulu-topokseen viittaavat esitysmerkinnän Wie ein Wiegenlied lisäksi mm. sävellajivalinta, keinuvat viulujen säestyskuviot, hiljainen dynamiikka ja rauhallinen sävy.

Emootioita vahvasti herättäviä psykologisia mekanismeja In diesem Wetter! - laulussa ovat todennäköisimmin jatkuvat, jopa yhtäaikaiset muutokset musiikillisissa odotuksissa (*musical expectancy*). Mahler kierrättää useita melodioita orkesterissa jatkuvasti eri soittimilla. Soittimen vaihdon, erityisesti orkesterin ja soolosoittimen vuorottelun sekä sävelkorkeuteen liittyvien muutosten on osoitettu olevan yhteydessä fysiologisesti mitattavissa oleviin tekijöihin emotionaalisessa reagoinnissa. In diesem Wetter! -orkesterilaulussa sävelkorkeusvaihtelua on runsaasti. Orkesterin matalaa osastoa edustavat kontrabasso, kontrafagotti ja bassoklarinetti, jotka vain ajoittain tuovat matalan säveltason mukaan sävelmaailmaan. Pikkolo yhtyy musiikkiin vain harvakseltaan mutta korkealta. Musiikin emootioita herättävien ominaisuuksien on esitetty olevan jossain määrin päällekkäisiä puheprosodian kuten esim. intonaation ja puhenopeuden signaalien kanssa. Mahler on kirjoittanut lauluosuuden paikoittain hyvin puheenomaiseksi, ja tämän ajoittaisen puheenomaisuuden oletetaan saavan aikaan emotionaalisia vasteita. Rytmisen tahdistumisen (*rhythmic entrainment*) helppous eli kehon sisäisen rytmin (esim. sykkeen) asteittainen säätäminen kohti musiikin ulkoista rytmiä on helppoa, koska laulun syke on hyvin selkeä ja sen nopeus pysyy varsin samana kehtolauluosuuteen asti, jossa syke on hyvin lähellä ihmisen leposykettä. Rytmisen tahdistumisen oletetaan laukaisevan emotionaalisen vasteen. Kognitiivisen arvioinnin (*cognitive appraisal*) mekanismeja edistää laulun lasten kuolemaa käsittelevä teksti.

## ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu

Tampere University of Applied Sciences

Degree Program in Culture and Arts, Music

Composition

PENTTALA, KAIJA

Observations on Gustav Mahler's **In diesem Wetter!** orchestral song from the perspectives of musical topos and emotions research

Bachelor's thesis 47 pages October 2021

This bachelor's thesis examined Gustav Mahler's *In diesem Wetter!* - orchestral song from his song cycle *Kindertotenlieder* (Songs on the Death of Children) for voice and orchestra from the perspectives of musical topos theory and emotions research in cognitive psychology. The research object was approached from two different theoretical frameworks, from the perspective of topos theory, which is part of cultural music research, and from the perspective of emotion research in cognitive psychology. The topos represents the signs in music that can be explained through verbal expression and discourse and the meaning and the meaning-giving of these musical contents guide our interpretations of the perception and structuring of music. Emotion research, on the other hand, brings many other factors to the perception and structuring of music in addition to cognitive perception. The framework for emotions is the music-specific BRECVEMAC version of emotion-inducing psychological mechanisms.

The central result of this thesis was that the strong emotion-evoking effect of Mahler's music is strongly explained by the findings of emotions research. The emotion evoked by music is based on both conscious and unconscious perceptions of music. Topos can be considered to represent for its part these observations. In terms of topos, Mahler's orchestral vocals found a strong repetition of downward-pointing scale-like bass movements that have traditionally

represented suffering and sorrow. As figures, catabasis or descensus can be found. The climax of the storm seems to be the culmination of the parent's anxiety and despair. Musical means are concretely or figuratively related to the gradual increase or culmination of power. Figures include climax, or gradation, constant turbulence, chromatic orchestral texture and the dynamics changing dynamics. Sturm und Drang elements are present. In addition to the *Wie ein Wiegenlied*, e.g. musical key selection, swinging violin accompaniment patterns, quiet dynamics and calm tone. Bell theme is likely to refer to both death and children.

Strongest emotion inducing psychological mechanisms are most likely the continuous, even simultaneous changes in musical expectancy and easy rhythmic entrainment, i.e. gradual adjustment of the internal rhythm of the body (e.g. heart rate) towards the external rhythm of the music. In addition, it is assumed that e.g. the speech-like elements of the vocal part elicit emotional responses. The mechanism of cognitive appraisal is promoted by the lyrics of the song.

## SISÄLLYSLUETTELO

1. JOHDANTO: TÄMÄN TUTKIMUKSEN TEOREETTINEN VIITEKEHYS.....	7
1.1. Musiikillinen topoteoria .....	9
1.1.1. Tämän tutkimuksen kannalta kiinnostavia topoksia .....	13
1.2. Emootiot .....	17
2. TÄMÄN TUTKIMUKSEN TAVOITTEET JA TUTKIMUSKYSYMYKSET .....	24
3. TUTKIMUKSEN KOHDE: GUSTAV MAHLERIN LAULU IN DIESEM WETTER! KINDERTOTENLIEDER -ORKESTERILAULUSARJASTA .....	25
3.1. Gustav Mahlerin orkesterilaulut.....	25
3.2. Laulusarjan runot.....	27
4. IN DIESEM WETTER! -ORKESTERILAULUN TARKASTELUA .....	29
5. POHDINTA.....	42
LÄHTEET .....	45

## 1. JOHDANTO: TÄMÄN TUTKIMUKSEN TEOREETTINEN VIITEKEHYS

Musiikkia ja maailmaa olisi äärimmäisen sekavaa hahmottaa, jos me emme jäsentäisi sitä aiempaan kokemustietoon perustuen. Mieleemme tallentuneet muistot erinäisistä tapahtumista ja asioista toimivat ajattelumme ja havaintojemme perustana.

Musiikki on tärkeä osa elämäämme, ja musiikin psykologiset ja sosiaaliset funktiot elämässämme ovat monenlaiset. Musiikilla on yhteys tunnekokemuksiin ilmaisten perusteellisesti tekijöidensä emotionaalisia tiloja, ja se vaikuttaa samalla emotionaalisesti kuuntelijoihinsa (Sloboda ja Juslin 2010). Kuulija voi siis havaita musiikissa tunteita, ja toisaalta musiikki voi herättää kuulijassa tunteita (esim. Juslin & Laukka 2004, Juslin & Sloboda 2001). Musiikin yhteys emootioihin oli jo muinaisten pythagoralaisten tiedossa, ja tiedemies René Descartes määritteli jo 1600-luvulla emootiot musiikin keskeiseksi tekijäksi (Mazzola 2002).

Kuultaessa musiikkia muistot ja tapahtumat aktivoituvat muodostaen emotionaalisesti värittyneitä kognitioita, joihin liittyvät ilmiöt ovat monimutkaisia ja usein vaikeasti jäljitettäviä ja todennettavia. Musiikin aikaansaamat emotionaaliset reaktiot ovat hallitseva osa musiikin kokemista sekä yksilötasolla että sosiaalisesti.

Se mitä tiedämme etukäteen teoksesta tai säveltäjästä, mitä topoksia havaitsemme musiikissa tai esimerkiksi mistä laulun sanat kertovat, vaikuttavat kaikki emootioiden heräämiseen. Säveltäjän omaelämäkerrallisilla tiedoilla ja esim. ohjelmateksteillä voi olla myös vaikutusta kuuntelijoiden emotionaalisiin kokemuksiin (Kiernan, Krause & Davidson 2021). Jo pelkästään aiheen valinta voi herättää kuulijassa emotionaalisia reaktioita ja pohdintoja tekijän valitsemasta aiheesta.

Tämän tutkielman tutkimuskohteena on Gustav Mahlerin (1860–1911)

Kindertotenlieder -orkesterilaulusarjan viides laulu In diesem Wetter!. Gustav Mahler on tunnettu paitsi suurena myöhäisromantiikan sinfonikkona myös orkestraalisen liedin kehittäjänä ja liedin ja sinfonian yhdistäjänä. Sävellysuransa aikana Mahler sävelsi useita laulusarjoja lauluäänelle ja orkesterille. Pisimmälle hän ehkä vei näiden kahden genren, liedin ja orkesterimusiikin hybridimäisen yhdistämisen elämänsä loppuvaiheessa vuonna 1909 sävelletyissä laulusinfoniassa Das Lied von der Erde (1908). Koska Gustav Mahlerin orkesterilaulusarjat herättävät tunnetusti kuuntelijoissa voimakkaita emootioita ja Mahlerin on laulusarjoissa arvioitu yhdistäneen runsaasti henkilökohtaiseen elämäänsä liittyvää materiaalia (esim. Doub 2020, 22), olen lähestynyt tässä tutkielmassa tutkimuskohdetta kahdesta eri näkökulmasta käsin, kulttuurisen musiikintutkimuksen sekä kognitiivisen psykologian ja nimenomaan emootioiden näkökulmasta.

Kulttuurisen musiikintutkimuksen piiriin kuuluvassa lähestymistavassa tarkastelen musiikin sisältöä toposten eli musiikin tyyli- ja genrekoodien diskurssina. Musiikillisten sisältöjen merkitys ja merkityksenanto ovat keskeisiä käsitteitä. Topokset edustavat musiikin hahmottamisen tiedollisia tekijöitä, ja näiden musiikillisten sisältöjen merkitys ja merkityksenanto ohjaavat tulkinnoillaan musiikin hahmottamista ja jäsentämistä.

Emootiotutkimus taas tuo esille tiedollisen hahmottamisen lisäksi paljon muitakin musiikin hahmottamiseen ja jäsentämiseen vaikuttavia tekijöitä. Kognitiivisissa teorioissa lähdetään siitä, että musiikin aikaansaaman emotionin perustana on musiikin tietoinen tai tiedostamaton hahmottaminen ja jäsentäminen. Emotion merkitykseen vaikuttavat tilanteen tekijät ja se kuinka ne tulkitaan. Musiikin on ehdotettu herättävän sekä ns. "perusemootioita" (esim. surua, onnea) että "monimutkaisia" (esim. nostalgia) emootioita positiivisten tunteiden ollessa hallitsevampia (Juslin, Liljeström, Laukka, Västfjäll ja Lundqvist, 2011, Juslin & Laukka, 2004, Zentner et al., 2008).

Yhdessä kulttuurinen musiikintutkimus ja psykologinen emootiotutkimus



muodostavat kattavamman ja monipuolisemman viitekehyksen musiikin hahmottamisen ja kokemisen tutkimukseen.

### **1.1. Musiikillinen toposteoria**

Musiikillisessa toposteoriassa, jonka ensimmäisiä muotoilijoita oli yhdysvaltalainen musiikkitieteilijä Leonard Ratner (1980), liikutaan musiikin semiotiikan ja sen piiriin kuuluvan musiikin semantiikan eli merkitysoopin alueella. Sana topos viittaa kreikankieliseen termiin topos (monikossa topoi), joka musiikintutkimuksessa ymmärretään tunnistettavaksi, semanttisen sisällön omaavaksi rytmis-melodis-soinnilliseksi aiheeksi tai kuvioksi. (Välimäki 2005; Hautsalo 2008)

Ratner (1980, 1991) huomasi 1700-luvun säveltäjien sijoittaneen teoksiinsa tunnusomaisia sävelkuvioita, tansseja tai laajempia tyyllisiä tekijöitä, joilla oli ulkomusiikillisiä merkityksiä. Ratnerin lisäksi 1700-luvun ja 1800-luvun alun musiikillisia topoksia ovat vuosien aikana tutkineet mm. Allanbrook (1983, 1992), Agawu (1983, 1986, 1991, 2009), Hatten (1994, 2004) sekä Monelle (2000, 2006).

Topokset nähdään näinä musiikissa ilmenevinä merkkeinä, joita voidaan jaotella mm. tyylihin tai tyypeihin kategorioiden rajojen kuitenkin olematta erityisen selviä (Ratner 1980). Tyyppitopos on suurempi kokonaisuus, esimerkiksi läpisävelletty teos, joka on sävelletty vaikkapa menuetiksi ja voidaan tulkita tanssitopokseksi. Tyyllitopos on pienempi aihe, joka on sisällytetty johonkin teokseen. Tanssitopos voi edustaa kokonaista sävellystyyppiä, mutta samalla tanssitopoksia kuten muitakin topoksia voi esiintyä myös pienempinä elementteinä muiden teosten sisällä. Topoksilla voidaan ilmaista tunnetiloja ja mielikuvia musiikillisessa ilmaisussa. (Ratner, 1980, 9.)

Tanssit olivat hyvin suosittuja sävellysmuotoja 1700-luvun ja 1800-luvun säveltäjien keskuudessa. Niissä heijastuivat sen ajan yhteisön muodollisuudet ja

käytössännöt. Ratner (1980, 9–24) on esittänyt klassisen tyylin katsauksessaan eleganttien ja hienostuneiden menuettien, sarabandien sekä gavottien edustaneen korkeatyyllisiä tansseja (*high style*), hauskojen ja eloisien tanssien bourréiden ja gigueiden keskittyylisiä (*middle style*) ja kontratanssin ja Ländlerin edustaneen eläväisiä ja luonnonmukaisia matalatyyllisiä (*low style*) tansseja.

Tanssitopoksien isäksi Ratner on esitellyt mm. sotilas- ja metsästysmusiikki -topokset, joissa imitoitiin 1700-luvun trumpettifanfaareja sekä metsästystorvien ääniä. Ilmaisuuun liittyvistä topoksista Laulavan tyylin topos (*The singing style*) on lyyriinen, tempoltaan rauhallinen sekä melodian nuottien aika-arvot pitkiä intervallivälien ollessa suurelta osin pieniä. Brilliantin ilmaisutyylin topoksessa (*The brilliant style*) oli vaativia kuvioita ja intensiteettiä. Lisäksi käytettiin toistuvia kertauksia eri sävellajeissa. Tunteellinen tyyli-topos (*Empfindsamkeit*) on intiimi, henkilökohtainen ja mielialaltaan melankolinen. Suuret tauot, dissonoiva harmonia sekä keskeneräiset fraasit sisältyvät usein tunteelliseen tyyliin. Romantiikan aikakauden enteitä on jo kuultavissa. Sturm und Drang -tyylitopoksessa, vapaasti suomennettuna Myrsky ja kiihko, on mm. kromatiikkaa ja kiihkeän julistavaa tunnetta. Tekstuuri on raskasta ja intensiivistä ja musiikin koetun sointuisuuden erot suuria. Oppineella tyylillä viitataan taas jäljittelyyn perustuvien elementtien esittelyyn teoksessa. (Ratner 1980, 18–22.) Näitä erilaisia topoksia on löydetty runsaasti.

Ratnerin lisäksi yhdysvaltalaisen Allanbrookin tutkimus on ollut tärkeä musiikillisen topos-teorian kehityksessä. Allanbrook (1983) analysoi tutkielmassaan W.A.Mozartin oopperoita Figaron häät ja Don Giovanni. Tutkimuksessaan Allanbrook keskittyi analysoimaan musiikin metriikkaa ja dramaturgiaa topos-käsitteellä. Sekä Ratnerin että Allanbrookin tutkimuksen kohteina olivat siis nimenomaan 1700-luvun ja 1800-luvun alun musiikki. Allanbrook (1983) esittää, että koska 1700-luvun musiikissa notaation tahtiosoitukset olivat varsin pysyviä teoksen sisällä, on tärkeää tunnistaa teoksen koetun ja kirjoitetun rytmikan erot. Musiikin ilmaisuvoimaa kuvaavien toposten kerääminen ja kategorisointi heijastavat laajemmassa esteettisessä mielessä

musiikin universaalia luonnetta ja Allanbrook kuvailee topoksia eräänlaisina työkaluina (Allanbrook 1983).

Kofi Agawu (1991, 26) ei tyydy jaottelemaan topoksia tyyleihin ja tyyppeihin vaan esittää, että topokset ovat musiikillisia merkkejä, joista on löydettävissä merkitsijä ja merkitty. Musiikin eri toposten voidaan nähdä järjestyvän tapoina (merkitsijä), jotka ovat tunnistettavissa suhteessa esimerkiksi harmoniaan, melodiaan ja rytmiin. Näin musiikilliset merkitykset muodostuvat (merkitty) ja saavat nimensä historiallisten tapojen eli konventioiden mukaan (merkitty) kuten Sturm und Drang, fanfaari jne. Agawun mukaan tärkeintä ei ole topoksen identiteetti vaan pikemminkin eri toposten väliset erot (1991, 49). Agawu ei katso järkeväksi rajoittaa topoksia määrällisesti kategorioihin, koska hän näkee topokset avoimina ja laaja-alaisina. Toposten universumiin hän on listannut 61 toposta (Agawu 1991) kuvaten omaa jaotteluaan tilapäisenä mutta universaalina. Hänen mukaansa teoksesta voidaan löytää useita eri topoksia, vaikkakin käytännössä teoksen tyyli ja toposten tarkoituksenmukaisuus asettavat rajansa. Toposten havainnoinnissa tärkeää on kuulijan perehtyneisyys. Tunnistettaessa ja identifioitaessa topoksia on aina otettava huomioon niitä ympäröivät musiikilliset kontekstit, jotka voivat olla rakenteellisia tai konventionaalisia. Topoksia nimettäessä huomio kiinnitetään erityisesti esteettisiin ja karakterisiin piirteisiin, ja uusien topoksien identifioiminen on täysin mahdollista tutkittaessa näitä merkkejä. Musiikki on nähtävä hyvin kontekstuaalisena sosiokulttuurisena ilmiönä kaukana puhtaasta, autonomisesta ja abstraktista. (Agawu, 1991, 49–50.)

Alun perin musiikillisten topoksien tutkimus keskittyikin 1700-luvun musiikkiin, ja topokset nähtiin enemmänkin tonaalista musiikkia elävöittävinä tekijöinä. Romantiikan aikakaudella kehittyi täysin uusia topoksia ja topoksina saattoivat esiintyä myös aikaisemmat esteettiset kategoriat. Toposteoriaa on sovellettu myös myöhempien aikojen musiikin tutkimukseen. Varoituksen sanoja on esitetty koskien kritiikitöntä toposten soveltamista 1800- ja 1900-lukujen musiikkiin. Agawu (1991) muistuttaa, että erilaiset musiikilliset symbolit, kuten Wagnerin johtoaiheet ja Mahlerin ohjelmalliset sävellykset, tekevät vaikeaksi universaalien

musiikillisten merkitysten löytämisen. On tutkittava erilaista, yksityisempää kyseisen säveltäjän sanastoa, joka koostuu elämäkertalähteistä, teoksen otsikoista tai teksteistä, jotta pääsee käsiksi merkin merkitykseen. Merkki saa siis symbolisen aseman. (Agawu 1991, 137.) Agawu pitää musiikin erittelyä erilaisiin tyyliin, kuten kansallisiin tyyliin, kamarityyliin tai yhteiskunnalliseen luokitteluun pohjautuviin tyyliin, viittauksena topoksiin. (Agawu 1991, 26–28.)

Musiikkitieteellinen metodologia on ollut hyvinkin moninaista. Musiikin rakenteiden ja ilmaisun välisen rajan tunnistaminen ei ole helppoa tai selkeää. Tunnistettaessa topoksia ovat huomion kohteena toposten väliset eroavaisuudet niin nuottikuvaan pohjautuvina akustisina ilmiöinä kuin myös niiden merkitysten kautta, jotka kuulija tunnistaa. Jos kuulijalla on olennaista tietoa kyseisen aikakauden musiikillisista tavoista ja jos hän ymmärtää sen aikakauden vakiintuneita ilmaisuja ja muuta kielenkäyttöä, on toposten tunnistaminen mahdollista. (Agawu, 1991, 49–50.) Ratner on myös katsonut, että musiikin rakenteellinen hahmottaminen ja ymmärtäminen helpottuu tunnistettaessa topoksia ja muita emootioita ilmentäviä musiikillisiä muotoja (Ratner 1980, 30).

Danuta Mirka (2014) on nostanut metrisen notaation, estetiikan teorian ja sävellystapojen yhteydet tärkeimmiksi seikoiksi toposten tarkastelussa ja tunnistamisessa. Metrisen notaation tärkeyden on esille nostanut jo aiemmin Allanbrook (1983) kirjoittaessaan 1700-luvun metriikan liittyneen tiettyihin tyyliin ja genreihin. Klassisen ajan säveltäjät vaihtelivat affekteja teoksen eri osissa, ja tahtilajien oli sovelluttava sävellyksen metriseen mittaan, kun taas barokkimusiikin aikana saattoi yksi teos ilmaista yhtä affektia. (Allanbrook, 1983; Mirka, 2014.)

Agawu (2009) esittelee Danuta Mirkan ryhmittelyn 1900-luvun toposten universumista, jossa hän on luokitellut topokset kolmeen ryhmään (Agawu 2009, 48–49). 1700-luvun tanssit kuten gavotti, menuetti, sarabande, gigue, bourrée jne. löytyvät ensimmäisestä toposryhmästä. Erilaiset kansalliset musiikkityylit kuten juutalainen, espanjalainen jne. kuuluvat toiseen toposryhmään.

Kolmanteen ryhmään Mirka on sijoittanut erilaisia tyylejä kuten gregoriaanisen laulun, koraalin, ortodoksimusiikin, oppineen tyylin, chaconnen, resitatiivin, laulavan tyylin, barkarolan, negrospirituaalit, jazzin, kahvilamusiikin, sirkusmusiikin, posetiivimusiikin, kehtolaulun, lastenlaulut, fanfaarit, sotilasmarssit, surumarssit, pastoraalityylin, elegian, konemusiikin.

Brittiläinen Raymond Monelle (2006) on laajentanut omalta osaltaan musiikkianalyysin kenttää. Monelle (2006) näkee musiikilliset merkit ja merkitykset sekä sosiaalisina että kulttuurisina toposten ollessa luonteeltaan paradigmaattisia, eivätkä puhtaasti musiikillisia tai kielellisiä. Topokset heijastelevat kulttuuria ja yhteiskuntaa, eikä niitä tulisi tarkastella erillään kirjallisuudesta ja taiteesta. (Monelle, 2006, 9–10)

Monelle (2006, s.17) esittää topokset konventioihin ja tietoon perustuvina ja erottelee niitä edelleen ikoniseksi eli samankaltaiseksi ja indeksaaliseksi eli symbolisen merkityksen sisältäväksi. Jos laskeva sekuntiaihe kuvaa itkua, on topoksen suhde objektiin ikoninen. Indeksiaaliseksi sen voi tulkita, jos sillä taas viitataan itkemiseen liittyvään tunteeseen.

Monelle (2006, 22) nostaa myös esille merkitsijä-merkitty-ulottuvuuden (*signifier - signified*), jolloin topoksia voidaan tarkastella joko ilmaisuna tai sisältönä (*expression, content*). Hautsalo (2008) kirjoittaa kuinka pianto-topos, alkujaan itkuun yhdistetty laskeva sekunti-intervalliaihe (merkitsijä) voidaan tulkita edustavan dysforisia tunteita kuten pettymystä, vihaa ja pelkoa. Tällöin ne voidaan tulkita merkityiksi.

### **1.1.1. Tämän tutkimuksen kannalta kiinnostavia topoksia**

Musiikin pintatason tekstuurissa on löydettävissä merkkejä. Osalla näistä merkeistä on kuitenkin indeksaalisia kytkentöjä tunnetiloihin. Tässä tutkielmassa

tarkastellaan laulussa mahdollisesti esiintyviä sekä ikonisia että indeksaalisia merkkejä indeksaalisten merkkien ollessa kuitenkin emootioiden näkökulmasta kiinnostavampia. Mahlerin Kindertotenlieder on vapaasti suomennettuna Lauluja lasten kuolemista, jonka runot kertovat pelosta, huolesta ja surusta. Mahdollisia topoksia voisivat hyvin olla kuolemaan, kärsimykseen ja pelkoon liittyvät topokset. Jumala mainitaan myös viimeisen runon lopussa. Constantin Flores (1993) on identifioinut Mahlerin musiikissa toistuvasti esiintyviä topoksia. Näitä ovat mm. luontoaiheet, koraali, pastoraali, kuolemantanssi, lamento, marssi, surumarssi, kelloaihe, Ländler, fanfaari, torviaiheet, scherzo, menuetti, arioso, aaria, kansanlaulu, linnunlaulu. Äkkiseltään ajateltuna näistä aiheista lamentolla, kuolemantanssilla tai surumarssilla voisi olla järkeenkäypä yhteys lasten kuolemia käsittelevään laulusarjaan. Kuolemantanssi topos, *danse macabre*, on esiintynyt taiteessa keskiajalta lähtien, jolloin parhaassa työiässä olleiden tuberkuloosista ja kulkutaudeista johtuneet kuolleisuusluvut olivat todella korkeat. Kuolemantanssi-aiheen merkitys on kuitenkin toisaalta liitetty sosiaalisen epätasa-arvon tasaamiseen (esim. Mackenbach & Dreier 2012), joten en näkisi sitä välttämättä 1900-luvun pienten lasten kuolemia käsittelevän musiikkiteoksen yhteydessä. Kuolemantanssi-aiheeseen viittaavia musiikillisia piirteitä voisivat kuitenkin olla Sikoran (2011) mukaan mm. kromaattisuus, viulusoolot (esim. Saint-Saënsin *Danse macabre*, Mahlerin 4. sinfonian viulusoolo) ja nopea tempo. Myös kolmijakoista rytmiä on esitetty yhtenä piirteenä (Hautsalo 2008).

Monellen (2000, 2006) mukaan kärsimystä ja surua kuvataan usein alaspäin fraaseittain laskevilla lauluäänien melodiakuluilla, jotka eivät ala tahdin ensimmäisellä iskulla, vaan aina heikolla, josta vaikutelma kärsimyksestä (materiaali tuntuu heikolta, kun se jatkuvana ilmiönä ei ala tahdin ensimmäisellä iskulla) tai basso continuolla, joka laskeutuu tasaisesti säveltasoittain alaspäin. Passus *duriusculus* -aiheen, joilla tarkoitetaan laskevaa moneen kertaan osassa toistuvaa usein kromaattista bassokulkua (Bartel 1997, 357), katsotaan kuvaavan kärsimystä, tuskaa, surua, valitusta, tragediaa, kuolemaa, ristiinnaulitsemista (Monelle 2000, 73). Lamento-nimeä käytetään valituksen kuvauksena tunnusmerkkinä usein juuri laskeva bassolinja. *Suspiratiota*, ymmärrettynä huokauksena, on usein kuvattu melodialinjojen ja tekstien fraasien katkomisella tauoilla (Bartel 1997, 392), mikä muodostaa huokausten oloista kaksijakoista

materiaalia. Näillä kuvataan tuskaa, kärsimystä, piinaa, nääntymystä, väsymystä ja kaipuuta. Myös varsinkin partituurista näkyvä ristisymboliikka on ollut yksi tapa ilmaista kärsimystä. Sävellajivalinnat, tasaisen hiljainen dynamiikka sekä toisto on perinteisesti myös esitetty kärsimyksen topoksina. Sävellajivalinnat voivat siis myös toimia topoksina: esim. h-mollia käytettiin usein barokin aikakautena kuvaamaan kärsimystä tai surua. Koko osan kestävä tasaisen hiljainen dynamiikka toimii myös surun topoksena. Myös itkua matkivan pianto-topoksen (laskeva pieni sekuntiaihe) voidaan tulkita kuvaavan pelkoa ja surua (Monelle 2000, 2006) edustaen dysforisia tunteita kuten pettymystä, vihaa ja pelkoa.

Rückertin runo *In diesem Wetter!* käsittelee voimakasta tunnekokemusta, äänessä on lapsensa menettänyt, ja tämä menetys on upotettu tekstissä myrskyyn, joka tietysti on osaltaan luontoaihe. *Sturm und Drang* -topoksella (suom. Myrsky ja kiihko) viitataan yleensä romantiikan aikaa ennakoivaan ajanjaksoon musiikissa, jolloin subjektiivisia ja intensiivisiä tunteita ilmaistiin musiikissa mm. tunteellisella julistavalla tyylillä, orkestroinnin täysimittaisuudella, kromatisilla, terävillä dissonansseilla, molliharmonioilla, eteenpäin vievällä rytmin käsittelyllä. (Ratner 1980, 21.) Myrskyisät tunteet ja stressi ovat *Sturm und Drang* -aiheessa keskiössä tunnetilojen vaihtuessa epätoivosta onneen tai toisinpäin, ja on mahdollista, että tämän aiheen elementtejä voi Mahlerin laulusta löytyä. Myös Mahlerin muussa tuotannossa löytyy *Sturm und Drang* -elementtejä (esim. Mitchell 1985).

Laulun loppuosan esityserkintä ”wie ein Wiegenlied” nostaa ajatuksen kehtolaulutopoksesta laulussa. Kehtolauluja on laulettu kautta aikojen, ja niitä voidaankin pitää yleismaailmallisina ilmiöinä. Kehtolaulun funktiona aikoinaan lienee todennäköisesti useimmiten ollut lapsen rauhoittaminen, mutta kehtolauluissa vanhemmat ovat myös kautta aikojen ilmaisseet suurimpia pelkojaan, toiveitaan ja rukouksiaan ja siten rauhoittaneet myös itseään huolien keskellä. Ne ovat todennäköisesti myös ensimmäisiä rakkauslauluja, joita lapset kuulevat.

Laulutyypinä kehtolaulun on katsottu olevan yksinkertainen, melodian näkökulmasta toisteinen sekä sävyltään rauhoittava musiikkikappale. Tahtilajit

ovat olleet kolmi- tai nelijakoisia ja melodialinja on saattanut olla laskeva. Tempo on usein ollut hidas ja rytmisesti synkopoitu, mikä on luonut mielikuvan keinuvuudesta. (Boyd 2010.) James Porter (2010) esittää, että kehtolaulu esiintyy kaikkien musiikillisten aikakausien taidemusiikeissa aina barokista nykymusiikkiin.

Kehtolaulujen esittäminen on yleensä liitetty myönteisiin kokemuksiin, toivoon ja uskoon siitä, että kaikki menee hyvin. Usein kehtolaulua on kuvattu laulettavan vastasyntyneille ja hyvin pienille lapsille. Myös Jeesuksen syntymään viittaavia kehtolauluja löytyy: ns. Ninna-joulupastoraaleja esitettiin joulun liittyen vastasyntyneen Jeesus-lapsen kunniaksi 1600-luvulta lähtien Italiassa (Chew 2010). Näihin kehtolauluihin oli sekoittunut paimeniin viittaavaa pastoraalia ja italialaisessa perinteessä sicilianoineen nähdäänkin kehto- ja joululaulujen sekoittuneen (Monelle 2006).

Joissakin kulttuureissa kehtolauluihin on liitetty myös synkempiä teemoja ja merkityksiä. Näistä yhtenä mainittakoon kuolema. Pentikäinen (1990) kuitenkin esittää, että mm. Belgiassa, Ranskassa, Saksassa, Itävallassa ja Sveitsissä ei kansanperinteestä löydy tästä juurikaan esimerkkejä. Hautsalo (2010) ehdottaa tämän mahdollisesti johtuvan kehtolaulun vahvasta yhteydestä kristilliseen joulun ja Jeesus-lapseen. Hautsalo mainitsee kuitenkin Knappin (2003) tutkimuksen, jossa Mahlerin viitataan käyttäneen kehtolaulua yhteydessä lasten kuolemiin. Vaikka keskieurooppalaisessa kansanperinteessä ei kuolemaa yhdistetä kehtolauluihin, suomalais-ugrilaisessa kansanperinteessä kehtolaulujen teksteissä ilmenee paljon yhteyksiä kuolemaan ja lapsen menehtyminen on usein ilmenevä aihe. (Pentikäinen 1990.) Taidemusiikin puolella yhteyksiä kehtolaulun yhteyksiä kuolemaan löytyy myös Keski-Euroopassa, ja näissä tapauksissa kehtolaulu on usein menettänyt sen alkuperäisen funktionaalisen tehtävänsä eli uneen vaivuttamisen laulun avulla.

Topoksia identifioidessa voi olla hyödyllistä pohtia mitä topoksia ei teoksessa oleteta esiintyvän. Seuraavia riemun topoksiksi tulkittavia elementtejä ei tässä



Mahlerin laulussa oleteta tunnistettavan. Näitä olisivat *circulatio*, joka on musiikillisen materiaalin, usein kahdeksan nuotin sarjan, pyöriminen sävelen ympärillä usein lyhyin aika-arvoin kuten kahdeksas- tai kuudestoistaosanuotein (Bartel 1997, 216), vaskien loistelijas ja mahtipontinen ylärekisteriä painottava käyttö, joka liitetään taivaaseen nousuun, riemukuoro, yöspäin syöksyvät duurikolmisoinnut, sekä juhlava rumpujen käyttö, elementtejä, jotka yhdessä tai erikseen kuvastavat iloa ja riemua. Voimakas dynamiikka on usein myös ilon kuvausta sekä briljantti tyyli.

## 1.2. Emootiot

Gustav Mahleria pidetään hyvin psykologisena säveltäjänä, ja hänen orkesterilaulusarjojensa on huomattu herättävän kuulijoissa voimakkaita tunteita. Siksi olen päätenyt tarkastelemaan Mahlerin sävellystä myös emootioiden tutkimuksen näkökulmasta.

Ihmiselämässä emootiot ovat läsnä kaiken aikaa ja niiden tärkeänä tehtävänä on suojella ja parantaa suorituskykyämme ja selviytymistämme. Emootioiden määritelmiä on lukuisia, mutta monille on yhteistä se, että emootio nähdään monitahoisena ilmiönä, johon kuuluvat yksilön subjektiivinen kokemus, affektiiviset kokemukset, kognitio, motivaationaaliset pyrkimykset, fysiologiset prosessit sekä ulospäin ilmenevä käyttäytyminen tai ilmaisu. Emootiot nähdään evoluution ja sosiaalisten tekijöiden muokkaamana erilaisten komponenttien muodostamana prosessina, joka sisältää erilaisia ilmaisutapoja. Ulkoiset tai sisäiset tapahtumat herättävät tunteita. Tutkijoiden keskuudessa on kuitenkin paljon erimielisyyttä emotionaalisten komponenttien suhteellisesta merkityksestä ja keskinäisistä suhteista, emotionaalisten ja ei-emotionaalisten jaksojen erottelusta, evoluutio- ja sosiokulttuuristen vaikutusten suhteellisesta laajuudesta ja tunnetilan ulottuvuudesta. (Shuman & Scherer, 2015.)

Tässä tutkielmassa emootiolla (*emotion*) tarkoitetaan varsin lyhytkestoista psykologisia ja fysiologisia komponentteja sisältävää tunnereaktiota, jota voidaan

mitata ulkoisesti joko fysiologisilla mittauksilla tai muuten havainnoiden. Tunteella (*feeling*) viitataan emotion subjektiiviseen komponenttiin, eli yksityisesti ilmenevään kokemukseen, jolloin kokijan on itse arvioitava tuntemuksensa. (Sloboda & Juslin 2001, 74–75) Affekti (*affect*) määritellään laajempänä käsitteenä, joka sisältää emotioneihin liittyviä ilmiöitä ja mieltymyksiä kuten erilaisia esteettisiä ja henkisiä kokemuksia. Affektit voidaan arvottaa miellyttäväksi tai epämiellyttäväksi, jolloin puhutaan valenssista. (Juslin & Sloboda 2010, 8–9.)

Erilaisia emotionalleja on psykologisessa kirjallisuudessa runsaasti, mutta varsin usein näkee mallit jaoteltavan diskreeteiksi, dimensionaaliseksi tai erilaisiksi sekamalleiksi (Eerola & Vuoskoski 2013, 309–310).

Diskreeteissä malleissa emotionit esitetään toisistaan erillisinä hermostollisina luokkina, jolloin emotionit voidaan myös erotella toisistaan selkeästi. (Sloboda & Juslin 2001, 76–77). Yleensä näissä malleissa esiintyvät ns. perusemotionit, joita ovat viha, pelko, inho, ilo (tai mielihyvä), suru ja hämmästys, joiden oletetaan olevan yleismaailmallisia, vaikka niiden ilmaisussa on nähtävissä myös opittuja, kulttuurikohtaisia eroja. Nämä perusemotionit ovat olleet tärkeitä evolutiivisen eloonjäämisen kannalta ja niiden oletetaan olevan ympäristön ärsykkeisiin adaptoituneita nopeita vasteita. (Sloboda & Juslin 2001, 76–77)

Dimensionaalisisissa malleissa kokemuksellisia ulottuvuuksia on enemmän, ja niiden oletetaan rakentuvan motivationaalisiin järjestelmiin. Russell (1980) on esittänyt tunnetun kehämallinsa (*circumplex model*), jossa emotionien kuvauksessa on käytetty toisilleen vastakkaisten ulottuvuuksien käsitteitä vireystila (*arousal*) ja valenssi (*valence*) (Sloboda & Juslin 2001, 77–78). Dimensionaalisisella mallilla on mahdollista ohittaa tulkinnanvarainen ja kulttuurisidonnainen emotionien sanallinen käsittely ja se nähdään yhteensopivana diskreetin mallin kanssa. Emotionit nähdään bipolaarisina, ja emotionien sijoittaminen kehälle mahdollistaa myös eri emotionien samankaltaisuuden tarkastelun. Toisaalta esim. pelon ja vihan samansuuntaisuus verrattuna esim. pelkoon ja iloon, on ristiriidassa näiden emotionien evolutiivisten funktioiden kannalta. (Sloboda & Juslin 2001, 78.)

Suurin osa musiikkipsykologisesta emootiotutkimuksesta on lähestynyt tutkimuskohdetta joko diskreetin tai dimensionaalisen mallin näkökulmasta. Yleisen psykologian tutkimusmallit jättävät kuitenkin huomioimatta musiikin rikkaan emotionaalisen kentän, jonka johdosta valtaosassa lähestymistavoista malleja on muokattu jonkin verran musiikintutkimukseen soveltuvammiksi. Näitä musiikkispesifejä malleja on runsaasti ja lähtökohtana niissä on siis ajatus, että emootiot, jotka esiintyvät musiikillisissa konteksteissa eroavat perusemootioista (Zentner & Eerola 2010, 201). Lisäksi monet tutkijat ovat käyttäneet itse valikoimiaan omaan harkintaan tai aiempiin kartoituksiin perustuvia emootioitermejä samoin kuten diskreeteissä emootiomalleissa (ks. esim. Juslin & Laukka 2004).

Patrik Juslin (2013) on esitellyt oman musiikkispesifin version emootioiden perusmallista, jossa hän on muodostanut eri emootioille erilaisia vastineita musiikillisista piirteistä. Esim. nopea tempo, laajat intervallihypyt ja duurisävellajit yhdistetään hänen mallissaan onnellisuuden emootioihin. Hän esittää myös, että musiikin emootioita herättävät ominaisuudet ovat jossain määrin päällekkäisiä puheprosodian signaalien kanssa. Hän esittää myös, että on universaalisia psykofysikaalisia emotionaalisia tekijöitä, kuten esim. taajuusalueet, jotka liittyvät havaintojen dissonanssiin ja epämiellyttävään tunteeseen.

Juslin (2013) ehdottaa myös mielenkiintoisesti, että musiikin ominaisuudet kuten harmonia, tonaalisuus ja melodian eteneminen korreloivat kuuntelijan tulkinnan kanssa musiikissa olevista emootioista. Nämä tulkinnat eroavat todennäköisesti kulttuurista toiseen, ja ne voidaan oppia toistamisen kautta koko elämän ajan. Ns. "perusemootioita" ovat esim. suru ja onni ja "monimutkaisia" esim. nostalgian emootio ja positiiviset tunteet ovat hallitsevampia kuin negatiiviset (esim. Juslin & Laukka, 2004). "Monimutkaisempien" emootioiden oletetaan muodostuvan sellaisten musiikillisten ominaisuuksien kuten harmonisen liikkeen, johtoteemojen ja kulttuurikohtaisten idiomien kautta. Näiden musiikin

vivahteiden yhdistelmä lisää tietokerroksia taustalla olevaan mahdolliseen tunteen ilmaisuun, joka johtaa musiikin syvempään ymmärrykseen. (Juslin 2013.)

Ajatusta musiikin laajennetusta emootiomallista tukee myös tutkimus, jossa Cowen, Fang, Sauter ja Keltner (2020) tutkivat, kuinka länsimaiseen ja kiinalaiseen musiikkiin liittyvät subjektiiviset kokemukset ja muodot, joissa nämä ilmenevät, esiintyvät kahdessa eri kulttuuriryhmässä. Yhdysvaltalaiset (n = 1591) ja kiinalaiset (n = 1258) tutkimukseen osallistujat kuuntelivat 2168 musiikinäytettä ja raportoivat tunteistaan (esim. "vihainen", "unenomainen" tai laajemmista affektiivisistä piirteistä kuten valenssi eli kokemuksen miellyttävyys/epämiellyttävyys tai vireystila), joita kuunneltu musiikki heissä herätti. Laajojen tilastollisten analyysien avulla aineistosta nousi esille 13 erityyppistä subjektiivista kokemusta, jotka liittyivät musiikin kuunteluun molemmissa kulttuureissa. Näitä tutkimuksessa esille nousseita emootioita olivat mielihyvä (*amusing*), ilo (*joyful/cheerful*), eroottisuus (*erotic/desirous*), kauneus (*beautiful*), rentoutuminen (*calm/relaxing/serene*), suru (*sad/depressing*), unelmoivuus (*dreamy*), voitontunne (*triumphant/heroic*), ahdistus (*anxious/tense*), pelko (*scary/fearful*), ärtymys (*annoying*), uhma (*indignant/defiant*) ja voimaantumisen tunne (*energizing/pump-up*).

Eriyiset emootiot, kuten "voitontunne", ilmenivät molemmissa kulttuuriryhmien emootioissa selkeämmin kuin valenssin ja vireystilan tasot. Tämä on ristiriidassa niiden teoreettisten väitteiden kanssa, joiden mukaan valenssi ja vireystila ovat keskeisimpiä tekijöitä emootioiden heräämisessä. Sama ilmiö oli nähtävissä tutkimusasetelmissä, joissa musiikki oli valittu juuri valenssi- ja vireystason perusteella. Lisäksi musiikkiin liittyvillä tunteilla havaittiin olevan jatkuvuutta, joka on ristiriidassa diskreettien emootioiteorioiden kanssa.

Emotionaalisten reaktioiden syntymekanismien tarkastelu auttaa ymmärtämään miksi musiikilla on taipumus herättää tiettyjä tunteita toisten tunteiden sijasta. Psykologista prosessia, jonka avulla emootiot heräävät, kutsutaan yleensä mekanismiksi. Laajempi yritys näiden mekanismien mallinnukseen alkoi 2000-

luvun puolivälissä (Juslin, 2005, 2013, Juslin et al. 2016), ja tuloksena on BRECVEMAC-kehys, joka sisältää tällä hetkellä yhdeksän emootioiden syntymekanismeja.

Musiikillisilla odotuksilla (*musical expectancy*) ymmärretään musiikillisen syntaktisen rakenteen asteittaista avautumista ja sen odotettua tai odottamatonta jatkumista. Aivorungon refleksejä (*brain stem reflex*) ovat esim. äänenvoimakkuuden tai yllättävien, kovien, dissonoivien tai nopeiden temporaalisten kuvioiden aikaansaamat nopeat alkukantaiset reaktiot. Arvioiva ehdollistuminen (*evaluative conditioning*), episodinen muisti (*episodic memory*) eli kuulijan tietoinen muistikuva erityisestä kuulijan menneisyyteen liittyvästä tapahtumasta ja visuaaliset kuvat (*visual imagery*) ovat myös psykologisia mekanismeja. Rytmisessä tahdistumisessa (*rhythmic entrainment*) on kyse kehon sisäisen rytmin (esim. sykkeen) asteittaisesta säätämisestä kohti musiikin ulkoista rytmiä. Lisäksi näihin psykologisiin mekanismeihin kuuluvat myös esteettinen arviointi (*aesthetic judgment*), tunteiden tarttuminen (*emotional contagion*) sekä kognitiivinen arviointi (*cognitive appraisal*), eli oletus, että tunteet johtuvat tapahtumien moniulotteisista arvioinneista suhteessa tavoitteisiin. (Juslin et al. 2016.)

Musiikilliset odotukset ovat siis odotuksia, joita kuulija tekee musiikin jatkumisesta. Odottamattoman muutoksen musiikillisten piirteiden voimakkuudessa ja tempossa – ja siten lisääntyneessä jännitteessä ja ennakoinnissa – on ehdotettu olevan yksi ensisijaisista mekanismeista, joilla musiikki saa aikaan voimakkaan tunnereaktion kuulijoissa (Arjmand, Hohagen, Paton & Rickard 2017). Arjmand, Hohagen, Paton ja Rickard (2017) havaitsivat tunnereaktioiden esiintyvän samanaikaisesti musiikkitapahtumien kanssa, jotka liittyivät muutokseen musiikissa. Tutkittaessa musiikin kuuntelun aikaista aivojen etuotsalohkojen epäsymmetristä aktivaatiota eli frontaaliasymmetriaa, on huomattu, että poikkeamien jaksot vasemmalle ovat osoittaneet siirtymistä kohti positiivista tunnereaktiota (FA). Näiden huippu-FA-reaktioiden on siis havaittu esiintyvän samanaikaisesti keskeisten musiikkitapahtumien kanssa, jotka liittyvät

muutokseen. Näitä muutoksia olivat esimerkiksi uuden motiivin käyttöönotto tai instrumentin vaihto, jotka ovat ns. korkean tason tekijöitä tai muutos matalan tason tekijöissä kuten sävelkorkeudessa, dynamiikassa tai rakenteessa. Nämä havainnot antavat empiirisen tuen ehdotukselle, jonka mukaan muutos musiikillisissa ominaisuuksissa on emotionaalisten reaktioiden perusta.

Useat yksittäiset musiikilliset piirteet näkyivät mitatuissa FA-huipuissa. Jokainen näistä musiikillisista piirteistä esiintyi yli 40 prosentissa koko näytteessä tunnistetuista frontaaliasymmetrian huipputapahtumista. Havainnot ovat yhdenmukaisia aikaisempien tutkimusten kanssa, jotka ovat mitanneet affektiivisen vasteen ei-keskeisiä fysiologisia reaktioita. Esimerkiksi korkean tason musiikilliset piirteet, kuten soittimen vaihto, erityisesti orkesterin ja soolosoittimen välisen muutoksen ja vuorottelun, on esitetty olevan yhteydessä ns. "chill"-reaktioon. Vastaavasti aikaisemmissa tutkimuksissa emotionaalisesta reagoinnista on havaittu sävelkorkeuteen liittyvien muutosten olevan yhteydessä fysiologisesti mitattavissa oleviin tekijöihin kuten esim. sydämen sykkeeseen. Tutkimuksessa korkean äänenvoimakkuuden havainnointi näkyi vahvimmin koehenkilöiden fysiologisissa reaktioissa. Tutkimuksen tekijöiden itsensä mukaan nämä havainnot voidaan selittää Juslinin ja Slobodan (2010) kuvauksella aivorungon refleksin (*brain stem reflex*) aktivoitumisesta vasteena akustisten perustapahtumien muutoksiin. Muutokset äänen voimakkuudessa ja korkeudessa voivat laukaista fysiologisia reaktioita, koska ne ovat musiikin psykoakustisia piirteitä, jotka jaetaan primitiivisempien kuuloärsykkeiden kanssa, ja jotka ovat merkityksellisiä selviytymiselle todellisissa tapahtumissa. (Arjmand, Hohagen, Paton & Rickard 2017.)

Musiikin herättämiä emotionaalisia reaktioita on siis jo tutkittu varsin runsaasti psykofysiologisesta näkökulmasta. Sitä, ovatko nämä heränneet emotiot muuttumattomia tai samanlaisia eri kulttuureissa, on vähemmän tutkittu. Joitakin tutkimuksia kuitenkin on, mainittakoon ryhmän Juslin, Barradas, Ovsianikow, Limmo ja Thompson (2016) tutkimus emotionaalista reaktioista, emotioiden psykologisista syntymekanismeista sekä musiikin kuuntelun aikana ilmenevien

eri motiivien esiintyvyydestä eri kulttuureissa. Kolme tutkituista maista (Australia, Ruotsi ja USA) oli luokiteltu individualistisiksi kulttuureiksi (arvostavat henkilökohtaista riippumattomuutta ja saavutuksia) ja toiset kolme (Brasilia, Kenia ja Portugali) kollektivistisiksi kulttuureiksi (etusijalla ryhmän sisäiset tavoitteet). Tutkimuksen tulokset viittasivat siihen, että emootioiden esiintyvyys oli suhteellisen samanlaista näissä kahdessa kulttuuriluokassa. Silti oli joitain huomattavia eroja. Nostalgian-kaipuun, henkisyden–transsendenssin ja onnellisuuden emootiot ja mekanismeista episodinen muisti olivat yleisempiä kollektivistisissä kulttuureissa. Sitä vastoin surun-melankolian emootio ja emootioiden heräämismekanismeista musiikillisen odotuksen mekanismit olivat yleisempiä individualistisissa kulttuureissa. Tutkimuksen osallistujien luonteenpiirteet selittivät vain vähän vaihtelua esiintyvyyssarvioissa.

## 2. TÄMÄN TUTKIMUKSEN TAVOITTEET JA TUTKIMUSKYSYMYKSET

Musiikin tutkimuksessa topokset ymmärretään tunnistettaviksi, semanttisen sisällön omaavaksi rytmis-melodis-soinnillisiksi aiheiksi tai kuvioiksi. (ks. Välimäki 2005; Hautsalo 2008). Tutkielman tavoitteena on kartoittaa mitä mahdollisia ikonisia ja indeksaalisia topoksia on tunnistettavissa Mahlerin In diesem Wetter! -orkesterilaulussa.

TUTKIMUSKYSYMYS 1. Mitä musiikillisia topoksia on löydettävissä Gustav Mahlerin In diesem Wetter! -orkesterilaulusta?

Musiikki herättää paljon emootioita. Musiikin aikaansaaman emotionin perustana ovat sekä tietoiset että tiedostamattomat havainnot musiikin ominaisuuksista kuten harmoniasta, rytmistä, psykofysikaalisista tekijöistä jne. Se miksi musiikilla on taipumus herättää tiettyjä tunteita muiden tunteiden sijasta, liittyy osaltaan emotionaalisten reaktioiden syntymekanismeihin. Psykologista prosessia, jonka kautta tämä saavutetaan, kutsutaan yleensä mekanismiksi.

TUTKIMUSKYSYMYS 2. Mitkä ovat mahdollisia eri emootioita herättäviä musiikillisia piirteitä psykologisten mekanismien näkökulmasta Gustav Mahlerin In diesem Wetter! -orkesterilaulussa?



### 3. TUTKIMUKSEN KOHDE: GUSTAV MAHLERIN LAULU IN DIESEM WETTER! KINDERTOTENLIEDER -ORKESTERILAULUSARJASTA

Tähän tutkielmaan olen valinnut tarkasteltavaksi Gustav Mahlerin orkesterilaulusarjan Kindertotenlieder (Lauluja lasten kuolemasta) laulun In diesem Wetter! (Tällaisessa säässä).

#### 3.1. Gustav Mahlerin orkesterilaulut

Jens Fischer (2011) on jaotellut Mahlerin orkesterilaulut kolmeen ryhmään, jos varhaiset laulut jätetään tarkastelun ulkopuolelle. Ensimmäiseen ryhmään kuuluvat neljä liedä sarjasta *Lieder eines fahrenden Gesellen*, joiden sävellysvuosiksi mainitaan 1884–85 ja neljä ensimmäistä sinfoniaa. *Gesellen*-kokoelman runot olivat tosiaan säveltäjän itsensä käsialaa, tosin vahvasti saksalaisen kansanrunouden kokoelman *Des Knaben Wunderhorn* innoittamia. Lisäksi laulusarjan ensimmäinen laulu ilmeisesti pohjautuu *Wunderhorn* runoon "Wann [sic] mein Schatz".

Toisen ryhmän muodostavat laulut kokoelmasta *Des Knaben Wunderhorn*, jonka laulut voidaan vielä jaotella kolmeen alaryhmään. Ensimmäisessä alaryhmässä ovat 1892 julkaistut yhdeksän laulua, jotka julkaistiin yhdessä vielä varhaisempien laulujen kanssa mutta joita ei yleensä esitetä yhdessä *Wunderhorn*-laulujen kanssa. Toinen alaryhmä sisältää tunnetuimpia *Wunderhorn* kokoelman lauluja kuten esimerkiksi *Der Schildwache Nachtlied* ja *Wo die schönen Trompeten blasen*. Kolmanteen alaryhmään kuuluvat kappaleet *Revelge and Der Tamboursg'ssell*, vuosilta 1899–1901. *Wunderhorn*-laulut eivät siis ole varsinainen laulusarja vaan kokoelma humoreskeja, balladeja jne. eli hyvinkin erilaisia lauluja.

Kolmanteen ryhmään Fischer on sijoittanut viisi laulua sarjasta *Kindertotenlieder* ja viisi laulua kokoelmasta *Rückert-Lieder*. *Kindertotenlieder* ja *Rückert-Lieder* -kokoelmien kappaleet ovat sävelletyt runoilija Friedrich Rückertin (1788–1866) runoihin vuosina 1901–1904. Kuten useimmissa muissakin kappaleissaan,

Mahler sävelsi alun perin näistäkin lauluista pianoversion (1901–1904), jonka hän sitten orkestroi. Molemmat versiot julkaistiin kuitenkin vuonna 1905 Leipzigissa. Maailman ensi-ilta tapahtui 29. tammikuuta 1905 Wienin Musikvereinissa kapellimestarina Mahler itse ja solistina Friedrich Weidemann. Teoksen lauluosuus soveltuu äänialallisesti hyvin baritonille tai mezzosopraanolle, teoksen kantaesitti baritoni. Mahler halusi teoksen esitettävän yhtenä jatkumona, ei siis viitenä erillisenä lauluna. Ehkä suurimman suosion saaneen *Das Lied von der Erde* -teoksen, jonka tekstit perustuvat Hans Bethgen saksaksi kääntämiin vanhoihin kiinalaisiin runoihin kokoelmasta *Die chinesische Flöte* (Kiinalainen huilu, 1907), pääviesti on ikuinen uusiutuminen, rakkaus luontoa kohtaan, ihmisen katoavaisuus ja pelastus sekä ihmisen ja luonnon yhdistyminen. Valoisalla melankoliolla, joka näkyy myös hänen viimeisten sinfonioidensa Adagioissa, on yhteytensä myös *Kindertotenlieder*-teoksen maailmaan.

Ensimmäisen ryhmän laulusarjan *Lieder eines fahrenden Gesellen* -laulusarja oli alkujaan olemassa vain pianosäestyksellä. Mahdollisesti näiden teemojen orkestroinnin kokemus sinfoniassa inspiroi muutamaa vuotta myöhemmin Mahleria luomaan version sarjasta lauluäänelle ja orkesterille ja myöhemmin myös useita muita sarjoja äänelle ja orkesterille. Mahler ilmeisesti oli kuitenkin epävarma säveltämiensä laulujen roolista ja funktiosta vielä 1800-luvun lopulla, mistä johtuen hän kirjoitti pianoversioita ja myöhemmin orkestroi näitä. Mikä näiden laulujen funktio oli, niitä kun saattoivat amatöörimuusikot soittaa kotioiloissa tai ammattimuusikot suurissa saleissa, ei ollut niinkään epäselvää, laulut vain ikään kuin elivät kahdessa maailmassa. Eivät niinkään vastakkaisina vaan enemmänkin yhteydessä toisiinsa. (Henry 2008, 70.)

Mahler erosi monista muista tunnetuista aikalaissäveltäjistä myös siinä, että hän käytti monien säveltämiensä laulujen materiaalia myös sinfoniaissaan. Esimerkkinä mainittakoon vaikkapa neljäs laulu laulusarjasta *Kindertotenlieder* (Lauluja lasten kuolemasta) *Off denk ich, sie sind nur ausgegangen*, joka on keskeisessä roolissa Mahlerin yhdeksännen sinfonian viimeisessä osassa. (Fischer 2011, 169.) *Lieder eines fahrenden Gesellen* -sarjan valmistumisen

jälkeen hän sävelsi neljä ensimmäistä sinfoniaansa sekä kokoelman Des Knaben Wunderhorn (1892–1901) lauluja. Vuonna 1901 hän alkoi työskennellä seuraavan laulusarjan, Kindertotenlieder -teoksen parissa.

### 3.2. Laulusarjan runot

Gustav Mahlerin laulusarja äänelle ja orkesterille Kindertotenlieder on sävelletty saksalaisen runoilija Friedrich Rückertin runoihin. Friedrich Rückert (1788–1866) perusti runot omiin kokemuksiinsa. Hän menetti kaksi lastaan vuosina 1833 ja 1834, ja nämä tapahtumat saivat Rückertin kirjoittamaan laajan yli 400 runon kokoelman, joka julkaistiin hänen kuolemansa jälkeen vuonna 1872. Mahler valitsi näistä runoista viisi teokseensa. Toisin kuin monissa muissa laulusävellyksissään, hän muutti vain hyvin vähän Rückertin runoja ja nämäkin muutokset olivat pääasiassa sanojen toistamista tai muutokset olivat hyvin pieniä. Mahler vaihtoi esim. sanan Sonne muotoon Sonn. Auch saattoi muuttua sanaksi nur. Mahler toistaa sanan Augen laulussa 2. Eniten muutoksia Mahler teki kolmannessa laulussa.

Taulukko 1. Kindertotenlieder -teoksen laulun In diesem Wetter! Friedrich Rückertin kirjoittama alkuperäisruno (Mitchell 1985, 50) sekä sen suomennos.

***In diesem Wetter, in diesem Braus!***

*In diesem Wetter, in diesem Braus,  
Nie hätt' ich gesendet die Kinder hinaus;  
Man hat sie hinaus getragen,  
Ich durfte nichts dazu sagen.*

*In diesem Wetter, in diesem Saus,  
Nie hätt' ich gelassen die Kinder hinaus,  
Ich fürchtete sie erkranken;  
Das sind nun eitle Gedanken.*

*In diesem Wetter, in diesem Graus,  
Nie hätt' ich gelassen die Kinder hinaus;  
Ich sorgte, sie stürben morgen,  
Das ist nun nicht zu besorgen.*

*In diesem Wetter, in diesem Graus,  
 Nie hätt' ich gesendet die Kinder hinaus;  
 Man hat sie hinaus getragen,  
 Ich durfte nichts dazu sagen.*

*In diesem Wetter, in diesem Saus, in diesem Braus,  
 Sie ruh'n als wie in der Mutter Haus,  
 Von keinem Sturm erschreckt,  
 Von Gottes Hand bedeckt.  
 Sie ruh'n wie in der Mutter Haus!*

***Tässä säässä, tässä myrskyssä***

*Tässä säässä, tässä myrskyssä,  
 milloinkaan en olisi lapsia lähettänyt ulos!  
 Heidät kannettiin ulos,  
 En päässyt siihen mitään sanomaan!*

*Tässä säässä, tässä viimassa,  
 milloinkaan en olisi lapsia laskenut ulos,  
 Pelkäsin heidän sairastuvan  
 Nyt sitä on turhaa käydä miettimään.*

*Tässä säässä, tässä myrskyssä,  
 jos olisin laskenut lapset ulos,  
 Pelkäisin heidän huomenna kuolevan  
 Nyt ei ole enää syytä huoleen.*

*Tässä säässä, tässä myrskyssä  
 milloinkaan en olisi lähettänyt lapsia ulos.  
 Heidät kannettiin ulos,  
 En päässyt siihen mitään sanomaan!*

*Tässä säässä, tässä viimassa, tässä myrskyssä,  
 he nukkuvat kuin äitinsä luona.  
 Mikään myrsky ei heitä pelota,  
 Jumalan käsi suojelee heitä,  
 he nukkuvat kuin äitinsä luona.*

Suomennos Kaija Penttala

#### 4. IN DIESEM WETTER! -ORKESTERILAULUN TARKASTELUA

Kindertotenlieder edustaa Mahlerin tuotannossa keskikautta ja uutta suuntaa kohti viimeistä kolmatta vaihetta hänen sävellystuotannossaan. Tämän vaiheen teoksia ovat Das Lied von der Erde (1908), yhdeksäs (1909) ja (epätäydellinen) kymmenes sinfonia. Nämä kaikki päättyvät hiljaisuuteen mutta samalla näkemykseen iankaikkisesta elämästä, ja nämä teokset nähdäänkin jäähyväisinä (mm. Cooke 1980). Mitään näistä teoksista ei esitetty hänen elinaikanaan.

Kindertotenlieder -teoksen kappaleista kolme hän sävelsi ilmeisesti ennen avioliittoa, kaksi kappaletta sen jälkeen, kun hänestä tuli isä. Vaikka tutkijat eivät ole olleet täysin varmoja siitä, mitkä kappaleet kuuluvat mihinkin ajanjaksoon, niillä on katsottu olevan monia yhteyksiä myöhempisiin sinfonioihin.

Tämän tutkielman ensimmäisen tutkimuskysymyksen tavoitteena on selvittää mitä musiikillisia topoksia on löydettävissä Gustav Mahlerin In diesem Wetter! -orkesterilaulusta.

Kindertotenliederin orkesteri on, toisin kuin Mahlerilla yleensä, pieni, sisältäen vain jouset ja puupuhaltimet lukuun ottamatta neljää käyrätorvea sekä lyhyitä lyömäsoittimien välähdyksiä. Orkesteripartituuriin on kirjoitettu kaksi pikkoloa, kaksi huilua, kaksi oboeta, englannintorvi, kaksi klarinettia, bassoklarinetti, kaksi fagottia, kontrafagotti, neljä käyrätorvea, timpani, kellopeleli, tam-tam, celesta, harppu ja jouset. Jousia käytetään hyvin maltillisesti, vain harkitusti ja harvemmin kuin Mahlerin muissa tai yleensä saman aikakauden teoksissa. Ei lainkaan trumpetteja. Instrumentointi kamariorkesterille antoi Mahlerille mahdollisuuden tutkia monenlaisia sävyjä hänelle pienemmässä ja herkemässä mittakaavassa. Lisäksi jousisoittimille on kirjoitettu sordinot melkein koko laulun ajan. Suruun tai kärsimykseen voisi viitata orkesterin pienempi koko.

Neljännän laulun (Oft denk 'ich) lopussa isä näkee lapsensa auringonpaisteessa, joka yhtäkkiä jää vain kauniiksi muistoksi. Se on koko laulusarjan optimistisin osa,

laulun sanat ovat myönteisimmät ja vuorottelevat orkesterit sulautuvat vähitellen yhdeksi laulajan yhtyessä musiikkiin. Tyyntä ennen myrskyä.

Viidennen laulun myrsky iskee yllättäen ja tämä myrsky ei olekaan tavallinen kevyt sade, vaan pikemminkin rajuilma kauhuineen. Lapset eivät ole isän suojaamana. Mahler on muokannut joitain runon alkuperäisistä sanoista, suurin muutos, jonka hän tekee Rückertin alkuperäiseen runoon, on toistaa ensimmäinen jakso kolmannen jälkeen ja ennen viimeistä viidettä jaksoa (katso taulukko 2).

## Taulukko 2. In diesem Wetter (Rushing 2002)

<p><i>Rückert:</i>  <i>In diesem Wetter, in diesem Braus,</i>  <i>Nie hätt' ich gesendet die Kinder</i>  <i>hinaus;</i>  <i>Man hat sie hinaus getragen,</i>  <i>Ich durfte dazu nichts sagen.</i></p> <p><i>In diesem Wetter, in diesem Saus,</i>  <i>Nie hätt' ich gelassen die Kinder</i>  <i>hinaus,</i>  <i>Ich fürchtete, sie erkrankten,</i>  <i>Das sind nun eitle Gedanken.</i></p> <p><i>In diesem Wetter, in diesem Graus,</i>  <i>Hätt' ich gelassen die Kinder hinaus,</i>  <i>Ich sorgte, sie stürben morgen,</i>  <i>Das ist nun nicht zu besorgen.</i></p> <p><i>In diesem Wetter, in diesem Braus,</i>  <i>Sie ruh'n als wie in der Mutter Haus,</i>  <i>Von keinem Sturme erschreckt,</i>  <i>Von Gottes Hand bedeckt,</i>  <i>Sie ruh'n wie in der Mutter Haus.</i></p>	<p><i>Mahler:</i>  <i>In diesem Wetter, in diesem Braus,</i>  <i>Nie hätt' ich gesendet die Kinder</i>  <i>hinaus;</i>  <b><i>Man hat sie getragen, getragen</i></b>  <b><i>hinaus</i></b>  <i>Ich durfte <b>nichts dazu</b> sagen.</i></p> <p><i>In diesem Wetter, in diesem Saus,</i>  <i>Nie hätt' ich gelassen die Kinder</i>  <i>hinaus,</i>  <i>Ich fürchtete, sie erkrankten;</i>  <i>Das sind nun eitle Gedanken.</i></p> <p><i>In diesem Wetter, in diesem Graus,</i>  <b><i>Nie hätt' ich gelassen die Kinder</i></b>  <i>hinaus.</i>  <i>Ich sorgte, sie stürben morgen,</i>  <i>Das ist nun nicht zu besorgen.</i></p> <p><i>In diesem Wetter, in diesem <b>Graus!</b></i>  <b><i>Nie hätt' ich gesendet die Kinder</i></b>  <i>hinaus.</i>  <i>Man hat sie hinaus getragen,</i>  <i>Ich durfte nichts dazu sagen.</i></p> <p><i>In diesem Wetter, <b>in diesem Saus,</b></i>  <i>in diesem Braus,</i>  <b><i>Sie ruh'n, sie ruh'n</i></b> <i>als wie in der</i>  <i>Mutter,</i>  <b><i>Der Mutter Haus.</i></b>  <i>Von keinem Sturm erschreckt,</i>  <i>Von Gottes Hand bedeckt,</i>  <b><i>Wie in der Mutter Haus,</i></b>  <b><i>Wie in der Mutter Haus!</i></b></p>
--	--

Musiikillisesti viidenteen lauluun Mahler on kirjoittanut orkesterille äkillisesti alkavan alaspäin suuntautuvan synkän motiivin, joka toistuu laulun jokaisessa säkeessä. Jouset kuvannevat kaatosadetta. Laulaja aloittaa, ja erityisesti kaksi seikkaa kasvattavat tunnetta kasvavasta myrskystä. Mahler nostaa aus- sanan riittelyyn keskiöön. Myrskysanat Braus, Saus ja Graus ovat riimejä hinaus- sanan kanssa. In diesem Wetter, in diesem Braus säkeissä -aus korvataan

ensin Saus-sanalla ja sitten Graus-sanalla, ikään kuin myrsky kasvaisi jokaisella riimillä. Alaspäin suuntautuvat asteikkomaiset bassokulut ovat perinteisesti edustaneet kärsimystä ja surua. Figureina voidaan löytää katabasis eli descensus eli laskevat asteikkokulut, jotka ilmenevät sekä bassokulussa että lauluäänissä. Nämä kuvaavat siis kuolemaa, hautaa, hautaamista, helvettiä, negatiivisia tunteita jne. Kuten aiemmin on esitetty kärsimystä ja surua on kuvattu usein basso continuoon sekä aika-arvoiltaan että säveltasoiltaan tasaisesti alaspäin laskeutuvalla bassokululla ja usein myös lauluäänien alaspäin fraaseittain laskevilla melodiakuluilla. Tässä orkesterilaulussa Mahler ei kuitenkaan ole kirjoittanut laulajalle alaspäin suuntautuvia kulkuja eikä kärsimyksen usein yhdistettyjä tasaisen hiljaista dynamiikkaa tai suspiratiota. Laulustemma on selvästi vähän hajanainen ja erillään orkesterista sisältäen paljon laajoja intervallihyppyjä. Peräkkäisissä säkeissä laulajan eli vanhemman melodia nousee asteittain korkeammalle äänenkorkeudelle, joka viittaa äänenkorkeuden nousu viittaa vanhemman lisääntyvään ahdistukseen tahdeissa 17–23, jälleen 32–38, 51–57 sekä 74–76.

Laulussa ei olekaan kyse hiljaisesta suremisesta vaan pikemminkin valtaisasta kasvavasta huolesta ja jopa vihamielisyydestä. Laskevat kulut alaspäin alkavat myös tahdin ensimmäisellä iskulla. Laulajalle osoitetut ilmaisun merkinnät "schmerzlich" (tuskallisesti) tahdissa 28 ja "klagend" (valittaen) tahdissa 54 osoittavat kuitenkin, että laulaja tulkitsee todellakin isän tunteita. Tämä myrskynä esiintyvä aihe kuvannee siis sekä fyysistä että emotionaalista tunnetilaa, stressiä, joka huipentuu raivoksi. Tätä fyysistä myrskyä ja vanhemman emotionaalista stressiä kuvannevat myös jatkuvat motiivien ja säestyskuvioiden seksti- tai sitä laajemmat intervallihypyt, Orkestrointi on myös nyt täysimittaisinta koko laulusarjassa. Mm. nämä elementit sopivat Sturm und Drang -aiheeseen. Laulussa esiintyy yhtäaikaisesti ainakin kaksi toposta; surun ja myrskyn/ vihamielisen, uhkaavan luonnon/ ristiriitaisten, myös vihamielisyyttä sisältävien tunteiden topokset. Yhdessä näitä topoksia voisi kutsua esimerkiksi tuskan (*distress*) topokseksi.



Laulun alkupuolen tekstin sisältö ja perusmusiikilliset keinot myrskyn ilmaisussa liittyvät konkreettisesti tai kuvaannollisesti voiman asteittaiseen kasvuun tai huipentumiseen sekä toisaalta jatkuvaan turbulenssiin. Myrskyn figurina nähdään kliimaksi eli gradatio, joka on nousevan sekvenssin eli lyhyen aiheen toisto uudestaan yhä ylemmältä sävelkorkeudelta. Lisäksi muutkin elementit, jotka liittyvät konkreettisesti tai kuvaannollisesti voiman asteittaiseen kasvuun tai huipentumiseen nähdään kliimaksina. Turbulenssiin viittaavat jatkuvasti vaihtelevat dynamiikat; crescendon jälkeen tulee diminuendo jne. Laulun tekstissä esiintyy myös repetitiota, kokonaisia säkeitä toistetaan, jolloin tekstin sisältö saa suuremman painoarvon.

*In diesem Wetter, in diesem Braus, Nie hätt' ich gesendet die Kinder hinaus; Man hat sie getragen, getragen hinaus*

*Tässä säässä, tässä myrskyssä,  
milloinkaan en olisi lähettänyt lapsia ulos! Heidät kannettiin ulos,*

Heidät vietiin ulos, oletettavasti siis haudattaviksi.

Ja seuraavassa kappaleessa:

*In diesem Wetter, in diesem Saus,  
Nie hätt' ich gelassen die Kinder hinaus,  
Ich fürchtete, sie erkranken; Das sind nun eitle Gedanken.*

*Tässä säässä, tässä viimassa, milloinkaan en olisi laskenut lapsia ulos,  
pelkäsin heidän sairastuvan. Nyt sitä on turha käydä miettimään.*

Kuin jotain toista syyttäen: En olisi päästänyt lapsia ulos, mutta sinä teit!

Lisäksi Mahler nostaa riimin säveltäsoa säkeittäin. Kliimaksina eli gradaationa, voidaan nähdä myrskynuotin säveltason nosto. Tekstin alussa Wetter ja Braus ovat samalla nuotilla, mutta jo seuraavassa lauseessa Wetter ja Saus nostavat melodian e-säveleen. Kolmannessa lauseessa Wetter ja Graus nousevat g-sävelelle.

Myrskyn huipentuma alkaa kolmannen jakson lopussa. Koko orkesteri, ei siis enää vuorottelevia pienempiä orkestereita, raivoaa, mukaan lukien patarummut ja gongi. Laulaja on nostanut myrskynuotin g:hen ja laulaa: "Heidät kannettiin ulos, en päässyt siihen mitään sanomaan!" Nämä ovat viimeisiä sanoja ja niitä seuraa kappaleen ja jakson kaikkein raivokkain musiikki. Ja sitten juuri kun sitä ei odota, soi tuttu kellopeli ensimmäisestä laulusta vahvistettuna pikkolon, harpun ja sellon a sävelellä. Myrsky väistyy ja jonkinlainen helpotus on näkösällä. Kuoleman kellot, tässä tosin instrumenttivalinnasta (kellopeli) johtuen lastenkamaria muistuttaen johdattavat kehtolauluun. Viidennen laulun kehtolauluosuus on tahtiosoitukseltaan 4/4 ja esitysmerkintä *Langsam, wie ein Wiegenlied* (Lento, à la berceuse) eli kehtolaulun tapaan on suora viittaus kehtolaulukäytäntöön. *Kindertotenlieder* -teoksessa Mahler ei käytä lyömäsoitinarsenaalia tavalliseen tapaansa, ei symbaalien iskuja tai muita dramaattisia eleitä. Lempeä ja keinuttava lopun kehtolauluosuus, merkitty *Langsam, wie ein Wiegenlied*, antaa viime kädessä lohtua, koska sekä lapset että vanhemmat ovat vihdoin löytäneet rauhan. Mahler muuttaa säveltekstuuria laulusarjan kappaleissa lähinnä vuorotellen jousia ja puupuhaltimia, ja vasta viidennen osassa (kehtolaululoppua lukuunottamatta) hän kirjoittaa ne soimaan yhdessä osittain varmastikin luodakseen juuri loppuun vaihtelua ja kontrastia. Kun suuria liikkeitä ei kovin paljon eri osien harmonioissa ole, tämä pienempien orkesterien vuorottelu orkesterin sisällä tuo sävyeroja. Se oliko tämä kamariorkesterimaisuus tai kokonaan uuden orkesterimuodon, kamariorkesterin luominen suunnitelmallista vaiko vahinko, sitä on vaikea arvioida. Orkestrointia voi kuitenkin pitää hienovaraisena.

Harmonisesti, toisin kuin monet muut Mahlerin teokset, *Kindertotenlieder* ei hyppää ympäri kvinttiympyrää. *Kindertotenlieder* alkaa d-mollissa, ja etenee c-mollin/ Es-duuriin (vaikkakin epämääräisesti) kautta takaisin d-molliin päättyen lopulta viidennen laulun rauhoittavassa *Langsam, wie ein Wiegenlied* -osuudessa D-duuriin. Viidennen laulun mollin kääntyminen duuriin vasta aivan lopussa, stabiloituminen D-duuriin tahdissa 119, voi liittyä kärsimyksen ja suruun liittyviin topoksiin ja lopulta saavutettuun rauhaan ja hyväksyntään (Mitchell 1999). Esitysmerkintöinä ovat alussa *Mit ruhelos schmerzvollem Ausdruck* eli

levottoman tuskallisesti. Lauluosuudessa lukee tahdissa 28 *schmerzlich* eli tuskallisesti, tahdissa 54 *klagend*, valittaen. Tahdissa 73 esitysmarkintänä on *Stetig steigend*, tasaisesti kasvaen. Tahdistä 93 lähtien kellosoittimet soittavat kuusi kertaa aina kerrallaan kaksi a-säveltä ensin yhden tahdin välein, sitten tiheämmin ja tahdissa 94 esitysmarkintänä on *Allmählich langsamer*, vähitellen hitaammin. Tahdissa 100 *Langsam, wie ein Wiegenlied* ja laulajalle esitysmarkintänä *Leise bis zum Schluss*. Tahdissa 136 neljä viimeistä tahtia *Morendo dim*. Hiljenee hidastuen, kuolee pois. Jousisoittimet ovat aivan loppua lukuunottamatta sordinoitit koko laulun ajan. Ylempää stemmaa soittavat käyrätorvet taas sordinoitetaan tahdistä 106 lähtien laulun loppuun asti.

Kirkon kelloja on soitettu kautta aikojen hautajaissaattueissa ja hautajaisissa. Mahler on tuonut kuolemankellot myös tähän laulusarjaan mutta päätenyt kirjoittamaan kellojen kuminan kellosoittimille, joka äänimaailmaltaan voidaan yhdistää lapsiin. Näin hän on yhdistänyt kuoleman ja lapset.

Viidennen laulun lopun ehkä hieman yllättävässä *Langsam, wie ein Wiegenlied*-osuudessa kehtolauluun viittaavia elementtejä esitysmarkinnän "kehtolaulun tapaan" lisäksi ovat mm. sävellajivalinta, sävellaji on muuntunut D-duuriksi, joka ei esiinny yleensä surun ja kärsimyksen yhteydessä, keinuvat viulujen säestyskuviot sekä hiljainen dynamiikka. Sävy on muuttunut pehmeämmäksi.

Kehtolaulu-topos on ollut itseasiassa kuultavissa jo kolmannessa laulussa *Wenn dein Mütterlein* (Kun äitisi astuu sisään, sävelletty vuonna 1901), joka sisältää lastenlauluja muistuttavia toisteisia melodioita ja melodian kulultaan laskevia ja teksteiltään rimmaavia laulustemmoja. Kolmannen laulun rytmi on nelijakoinen (4/4-tahtiosoitus). Esitysmarkinnäksi Mahler on kirjoittanut *Schwer, dumpf* (Grave, malinconico) eli raskas, kuollut ja vakava, surumielinen. On kuin laulaja yrittäisi saada lastaan palaamaan, mutta lapsi on poissa. Kappaleen alussa sellot (muita jousia ei lainkaan käytetä) soittavat pizzicatoa, mikä on nähtävissä monissa myöhäisemmissä kehtolaulutoposteoksissa esim. Saariahon *Kaukaisessa rakkaudessa* ja Sallisen *Ratsumiehessä* (Hautsalo 2010). Melodian

taustalla kiertelee säestys, joka liikkuu lauluosuutta nopeammin. Tämä saa aikaan keinuvan tai pyörivän vietävänä olemisen vaikutuksen. Musiikkia kuvaavia muita piirteitä ovat orkestroinnin tumma sointi, joka osittain johtuu viulujen ja alttoviulujen puuttumisesta, ja sekä homofonisen että kontrapunktisen säveltekstuurin käyttö. Hellävaraisen sulava englannintorven soittama melodia esittelee ensimmäisen säkeistön, joka on kehtolaulun luonteinen, ja tulkitsekin nämä kaikki tekijät yhdessä kehtolauluun viittaavaksi topokseksi. Kun tempo kiihtyy, käyrätorvi ja laulu yhdistyvät ilmaisemaan kärsimyksen tunteita. Alun teeman paluu vie kuulijan kuitenkin nopeasti takaisin alun koskettavaan, pohjattomaan suruun. Lopulta laulu päättyy hellävaraiseen rukoukseen kärsimyksestä vapautumisesta.

Viidennen laulun kehtolauluisuus, joka voidaan tässä luokitella fenomenaliseksi eli näyttämön nyt-hetkessä esitetyksi kehtolauluksi, vaikka sen vastaanottaja, pieni lapsi, onkin kuollut, soi rauhoittavasti aloittaen tutuin sanoin. ”Tässä säässä, tässä myrskyssä”, jotka saavat jatkeeksi ”Sie ruh'n”, he lepäävät. Ja musiikki on siirtymävaiheen jälkeen stabilisoitunut usein riemukkaaksi ja reippaaksi tulkittuun D-duuriin.

*Von keinem Sturm erschreckt,*

*Von Gottes Hand bedeckt,*

*Sie ruh'n, sie ruh'n*

*Wie in der Mutter Haus,*

*Wie in der Mutter Haus.*

*Braus, Saus, Fraus, and hinaus* rimmaavat myös laulun viimeisille sanoille: *Mutter Haus, äidin talo*. Viimeiset sanat ovat Mahlerin. Näyttää siltä, että sävellysluonnoksissa Mahler kirjoitti vielä loppuun ”Mutter Schoss”: äidin kohtu. Se on myöhemmin muutettu sanaksi Haus, talo, ”tosin todennäköisesti ei Mahler”, Mitchell (1985, 122) kirjoittaa. Russell (1991) kirjoittaa vuorostaan, että ”partituurin kriittisen version toimittaja uskoo, ettei muutosta todennäköisesti tehnyt Mahler itse”. Kindertotenlieder julkaistiin ensimmäisen kerran vuonna

1905, ja Mahlerilla oli runsaasti mahdollisuuksia palata teoksen pariin halutessaan korjata sitä. Kuka korjauksen siis varmuudella teki, ei ole tiedossa.

Laulun lopussa kehtolaulu haalistuu, ja sen myötä harppu, Mahlerin valon symboli hiljenee. Nyt on pimeää, mutta se on vihdoin hyvänlaatuinen pimeys. Mahler ilmoittaa siitä kauniilla koraalimaisella jälkikaiulla, joka on kuljettanut meidät D-duuriin. Pitkä, hidas haalistuminen täydentää lopun. Esitysmerkintänä on *Morendo dim.* eli hiljenee hidastuen, kuolee pois.

Isä laulaa iankaikkiseen lepoon nukkuneille lapsilleen, muuta hän ei voi enää tehdä: kaikki on nyt "Jumalan kädessä". Kuolema ja uni punoutuvat yhteen. Lopun kehtolaulu tuudittaa lapset lempeästi ikuisen uneen.

*Mikään myrsky ei heitä pelota, Jumalan käsi suojelee heitä, he nukkuvat kuin äitinsä luona.*

Tutkielman toisen tutkimuskysymyksen tavoitteena on selvittää mitkä ovat mahdollisia eri emootioita herättäviä psykologisia mekanismeja Mahlerin *In diesem Wetter!* -orkesterilaulussa.

Emootioiden näkökulmasta Mahler näyttää tienneen mitä tekee saadakseen kuulijan reagoimaan emotionaalisesti. Heti aluksi on tietysti todettava, että laulujen tekstit on vahvasti emootioita herättäviä. Kyseessä on lauluja lasten kuolemasta. Jo tämä saa kuulijan kognitiivisen arvioinnin (*cognitive appraisal*) mekanismit hereille sekä myös mahdollisesti teksteissä esiintyviä tunteita tarttumaan (*emotional contagion*). Perusmusiikillisista tekijöistä parhaiten *In diesem Wetter!* -laulun herättämiä emootioita selittävät musiikilliset odotukset (*musical expectancy*), koska Mahler käyttää taitavasti yllättäviä elementtejä sekä toisaalta toistuvia laulusarjan alkupuolelta. Odottamattoman muutoksen esim. musiikillisten piirteiden voimakkuudessa ja tempossa on osoitettu saavan voimakkaan tunnereaktion kuuntelijoissa ja olevan yksi ensisijaisista mekanismeista (esim. Arjmand, Hohagen, Paton & Rickard 2017).

Yksittäisiä useissa tutkimuksissa esille nousseita musiikillisten odotusten piirteitä ovat olleet uuden motiivin käyttö tai muutokset motiivissa ja instrumenteissa (ns. korkean tason tekijät) sekä sävelkorkeudessa, dynamiikoissa tai rakenteessa (matalan tason tekijät). Kuten aiemmin olen kirjoittanut, korkean tason musiikillisten piirteiden, kuten soittimen vaihdon, erityisesti orkesterin ja soolosoittimen välisen muutoksen ja vuorottelun on esitetty olevan yhteydessä ns. "chill"-reaktioon. Mahler kierrättää useita melodioita orkesterissa jatkuvasti eri soittimilla. Vastaavasti aikaisemmissa tutkimuksissa on havaittu sävelkorkeuteen liittyvien muutosten olevan yhteydessä fysiologisesti mitattavissa oleviin tekijöihin emotionaalisessa reagoinnissa (Arjmand, Hohagen, Paton & Rickard 2017). In diesem Wetter! -orkesterilaulussa laulajan sävelkorkeusvaihtelua on runsaasti, laulu kurkottaa ajoittain puhemaisuudesta ylemmäs vaativiin melodialinjoihin, mutta aina palaa takaisin puheen kaltaiseen ilmaisuun. Juslin (2013) esittää, että musiikin emotioita herättävät ominaisuudet ovat jossain määrin päällekkäisiä puheprosodian kuten esim. intonaation, puhenopeuden, äänensävyyn signaalien kanssa. Mahler on kirjoittanut lauluosuuden paikoittain hyvin puheenomaiseksi, kuten laulajan alkaessa tahdissa 17 ja jälleen tahdissa 32. Tämäkin herättää emotioita. Muutoin orkesterin matalaa osastoa edustavat kontrabasso, kontrafagotti, bassoklarinetti, jotka vain ajoittain tuovat matalan säveltason mukaan sävelmaailmaan. Pikkolo yhtyy musiikkiin vain harvakseltaan, mutta korkealta. Vaihtelua myös siis sävelkorkeuden kokemuksessa.

Mahler vaihtaa siis etualalle ja usein myös yhtäaikaisesti etualalla olevia instrumentteja sekä motiiveja jatkuvasti. Milloin puupuhaltimet, milloin käyrätorvet, milloin etualalle nousee laulaja. Viidennen laulun alussa klarinetit, kontrafagotti, harppu, sellot ja kontrabassot aloittavat laskevalla 4/4-tahdin pituisella melodiakululla. Huilut ja viulut rikkovat tätä linjaa nopeilla sävelkuvioilla korkeammalta säveltasolta kolmannesta tahdistä lähtien. Kolmannesta tahdistä soittavat oboet, englannintorvi ja bassoklarinetti nyt ylöspäin kaartavaa toista melodiaa, ja viidennessä tahdissa sellot, kontrabassot ja fagotti muuntavatkin alaspäin menevän bassokulkunsa ensin ylös tahdin mittaisesti ja sitten taas alas tahdin mittaisesti. Ja jotta musiikki ei olisi liian staattista, kirjoittaa Mahler

käyrätorvet ensin englannintorvella höystettynä soimaan tahdista kahdeksan omalla kalskealla linjallaan musiikkiin. Laskevat bassokulut kiertävät eri soittimilla, milloin jousilla, milloin klarineteilla, fagoteilla jne. In diesem Wetter! on jatkuvassa liikkeessä, kunnes lopussa laulu päättyy kehtolauluun ja kellopeli soittaa samat merkkiäännet kuin laulusarjan alussa muistuttaen lasten kuolemasta.

Patrik Juslin (2013) yhdistää mm. nopeat tempot, laajat intervallihypyt ja duurisävelläjät onnellisuuden emootioihin. Laulusarjan viides laulu on mollisävelläjissä, kunnes aivan lopussa kehtolauluudessa laulu on duurisävelläjissä. Laulua vahvasti määrittävät, jatkuvasti toistuvat laskevat bassokulut eivät sisällä laajoja intervallihyppyjä eivätkä siten osaltaan luo kuvaa onnellisuuden piirteistä. Laulun alkuosuuden nopea tempo yhdistettynä muihin alkuosuuden musiikillisiin piirteisiin ja laulun tekstiin ei luo mielikuvaa onnellisuudesta.

Musiikillisten odotusten (*musical expectancy*) lisäksi mahdolliset aivorungon refleksit (*brain stem reflex*), esim. äänenvoimakkuuden tai yllättävien, kovien, dissonoivien tai nopeiden temporaalisten kuvioiden aikaansaamat nopeat alkukantaiset reaktiot, saavat aikaan emootioita. Laulu suhteessa edellisen laulun loppuun, on yllättävä, samoin siirtyminen lopun kehtolauluuteen. Muutoin In diesem Wetter! -orkesterilaulussa ei ole erityisen yllättäviä, kovia tai dissonoivia tekijöitä, joten muutoin aivorungon refleksit tuskin selittävät kovinkaan paljoa laulun herättämiä emootioita.

Kelloaihe, kellopelin käyttö laulussa toisaalta kuoleman symbolina, toisaalta lapsiin liittyvänä elementtinä todennäköisesti edustaa episodisen muistin (*episodic memory*) mekanismeita.

Rytminen tahdistuminen on prosessi, jonka avulla kaksi fyysistä tai biologista järjestelmää synkronoidaan vuorovaikutuksessa toistensa kanssa. Rytminen tahdistuminen on yksi Juslinin (2013) BRECVEMAC -viitekehyksen psykologisista mekanismeista, jotka selittävät, miten musiikki saa aikaan tunteita kuuntelijoissa (Juslin, 2013, Juslin et al., 2010). Musiikin voimakkaan, ulkoisen

rytmin katsotaan olevan vuorovaikutuksessa kuuntelijan sisäisen kehon rytmin, kuten sykkeen kanssa, niin että jälkimmäinen rytmi mukautuu ja lopulta lukittuu yhteiseen rytmiin. Tämän mukautetun rytmin on esitetty laukaisevan emotionaalisen vasteen. (Juslin et al., 2010, 621).

In diesem Wetter! -orkesterilaulu on 4/4-tahtiosoitukseen kirjoitettu. Syke on hyvin selkeä ja tempo eli sykkeen nopeus pysyy varsin samana lopun kehtolauluosuuteen asti. Sykkeeseen on siis hyvin helppo tahdistua. Säveltäjä ei ole merkinnyt tarkkaa tempomerkintää, mutta teosta esitetään yleensä tempossa allegro eli esim. 130 BPM (130 lyöntiä minuutissa). In diesem Wetter! -laulun syke on siis hyvin toimiva psykologinen mekanismi, lopun kehtolauluosuus vastaa taas ihmisen leposykettä, joka vaihtelee useimmin välillä 60–80 BPM.

Arvioivan ehdollistumisen (*evaluative conditioning*) sekä esteettisen arvioinnin psykologisia mekanismeja (*aesthetic judgment*), on tämän tutkielman tutkimusmateriaalilla vaikea arvioida. Siksi en niitä pohdi lainkaan tässä tutkielmassa.

Yhteenvetona totean, että Kindertotenlieder-teokselle kuten Mahlerin musiikille yleensäkin on tyypillistä useiden eri tapahtumien yhtäaikaisuus. Perinteisen kehittelyn sijasta tuntuu läsnä olevan useampi yhtäaikainen taso. Kuten Mitchell (1985, 142) esittää, tuntuu Kindertotenlieder-teoksessa yhtä aikaa olevan läsnä pimeys ja valo, ja näiden kahden perinteisesti vastakkaisiksi katsotun tekijän yhtäaikainen läsnäolo saa aikaan emotionaalisen jännitteen. Viidennessä laulussa myrsky ja sen lakkaaminen ja muutos tuntuvat tapahtuvan yhtäaikaisesti, ei niinkään, että kuvailtu tapahtuma muuttuisi, vaan enemmänkin kuin se olisi laajennettu kuvaus tapahtumasta (1985, 142). Muutos ei ilmene lineaarisena vaan pikemminkin kahden voiman yhtäaikaisena läsnäolona. Koko Kindertotenlieder-teoksen ajan nämä kaksi voimaa, valo ja pimeys ovat olleet teksteissä jatkuvasti läsnä. Milloin mainitaan aurinko, auringonvalo, ikuinen valo, lampun (pieni) valo jne. ja toisaalta yhtä usein yö ja pimeys. Tämän jos jonkin voi olettaa aiheuttavan tunnereaktioita, ja oletankin Mahlerin olleen hyvin tietoinen



näistä keinoista vaikuttaa kuulijan reaktioihin. Seuraavat lauseet ovat tietävästi peräisin Mahlerilta:

*"Tärkeää on vain mieliala, joka piti ilmaista, tunnelma, josta neljäs osa välähtää sitten kuin salama ukkospilvestä"* väittää Mahlerin assistenttina aikoinaan toiminut säveltäjä ja kapellimestari Bruno Walter (1973) Mahlerin jossain yhteydessä sanoneen.

*"Musiikin on aina sisällettävä kaipuu, kaipuu siihen, mikä on tämän maailman asioiden ulkopuolella."* (Bauer-Lechner & Franklin 1980, 130.)

## 5. POHDINTA

Tutkielman keskeinen tulos on, että In diesem Wetter! -orkesterilaululle on tyypillistä useiden eri tapahtumien yhtäaikaisuus niin toposten kuin psykologisten mekanismienkin suhteen. Perinteisen kehittelyn sijasta tuntuu läsnä olevan useampi yhtäaikainen taso ja jatkuvasti vaihtuvia, jopa yhtäaikaisia aiheita ja psykologisia mekanismeja. Surun, epätoivon, suuttumuksen tunteet ovat yhtäaikaisia ja kiedottu myrskyn, Sturm und Drangin, valituksen ja kuolemankellojen ikonisiin ja indeksaalisiin viittoihin, kunnes lopun kehtolaulu vie tuskaisen mielen rauhaan, Jumalan luo. Laulussa ei löydy Mahlerin teoksissa usein ilmeneviä militääri-, marssi- tai Ländler-topoksia. Laulussa vahvasti emootioita herättäviä mekanismeja ovat taas kognitiivinen arviointi, jatkuvat muutokset musiikillisissa odotuksissa, laulun ajoittainen puheenomaisuus sekä rytmisen tahdistuminen. Yhdessä nämä mekanismit ja topokset selittävät pitkälti orkesterilaulun emootioita herättävää tekstuuria.

Mutta mikä motivoi Mahleria valitsemaan Kindertotenlieder-laulusarjan synkän aiheen? Wienissä vaikuttaneelle Guido Adlerille Mahler kirjoitti: "Kuvittelin itseni tilanteeseen, jossa yksi lapsistani oli kuollut. Kun oikeasti menetin tyttärenti, en olisi voinut enää kirjoittaa näitä kappaleita." (Russell 1991, 5.) Historiasta tiedämme, että Mahler itse oli lähellä kuolemaa helmikuussa 1901, kun hänen vatsassaan puhkesi vakava verenvuoto. Kahden leikkauksen ja pitkittyneen toipumisen aikana hänen voidaan arvella väistämättä ajatelleen kuolevaisuuttaan, lapsuuttaan ja monia sisarustensa kuolemia. Kymmenen neljästätoista sisaruksesta oli kuollut joko lapsuusaikana tai nuorena. Lisäksi Gustav Mahlerin yhden häntä nuoremman kuolleen veljen nimi oli tietävästi Ernst, ja Ernst oli sattumalta myös runoilija Rückertin kuolleen pojan nimi. Ehkä tällä yhteensattumalla oli jotain yhteyttä motiiviin. Jos kuitenkin tarkastellaan Mahlerin valitsemia Rückertin runoja, on syytä huomauttaa, että mikään Mahlerin säveltämistä runoista ei käsittele vain poikalapsen kuolemaa. Laulut 1 ja 2 viittaavat jompaankumpaan tai molempiin lapsiin. Laulu 3 kertoo tyttärestä. Laulut 4 ja 5 koskevat molempia lapsia. Viidestä runosta yksikään ei viittaa yksinomaan

poikalapseen, jonka muiston jotkut olettavat olleen avain laulusarjan luomiseen. (Franklin 2007.)

Moni Mahler-tutkija on pyrkinyt selittämään Mahlerin ”elämänpituista romanssia kuoleman kanssa”, jatkuvaa kuoleman pohdintaa ja pelkoa, hänen traumaattisilla lapsuuden ja nuoruuden kokemuksillaan. Lukiessa Mahlerista kirjoitettuja elämäkertoja ei tosiaan voi olla huomaamatta, että pelot ja mielialavaihtelut näyttävät olleen hyvin varhain läsnä hänen elämässään. Lapsuudessa koetut sisarusten menetykset, isän alkoholinkäyttö ja väkivaltaisuus, myöhemmin oman lapsen menetys sekä ulkopuolisuuden kokemukset ovat toki merkityksellisiä arvioitaessa ihmisen ahdistuneisuutta ja persoonallisuutta, mutta voisiko olla kysymys enemmän neurobiologisista ominaisuuksista?

Gustav Mahler on esitelty kirjallisuudessa neuroottisena ihmisenä, joka kiinnitti liikaa huomiota teosten lavastuksiin ja muihin musiikkituotannon yksityiskohtiin. Mahlerin mielialat vaihtelivat, ja lähipiirissä esiintyneet psykiatriset häiriöt ovat johdattaneet monet tutkijat spekulatioihin Mahlerin mahdollisesta kaksisuuntaisesta mielialahäiriöstä tai sen lievemmästä muodosta mielialan aaltoiluhäiriöstä eli syklotymiasta, jossa hypomaaniset ja lievät masennusjaksot vaihtelevat. (Esim. Mula & Trimble 2009, Lebrecht 1990.)

Syklotymialle on ominaista varhain alkava, jatkuva, spontaani ja reaktiivinen mielialojen vaihtelu, joka ilmenee monenlaisena ahdistuneisuutena ja impulsiivisuutena, joka voi ulospäin näyttäytyä hyvinkin monimutkaisena ja monenlaisena käyttäytymisenä. Syklotymian perusominaisuuksina pidetään temperamenttisen mielialan reaktiivisuutta ja epävakautta samoin kuin suurta osaa niiden psykologisista, käyttäytymis- ja ihmissuhdevaikutuksista. Tunteiden säätelyn vaikeus, joka ilmenee voimakaina ja nopeina polaarisisina mielialan muutoksina ja taipumuksena reagoida liikaa ulkoisiin ärsykkeisiin, erityisesti ihmissuhdekentässä, edustaa syklotymian temperamenttista perustaa. Viimeisimmät epidemiologiset ja kliiniset tutkimukset ovat osoittaneet syklotymian olevan erillinen kaksisuuntaisen mielialahäiriön muoto, johon liittyy

usein samanaikaisesti ahdistuneisuutta, impulssien hallinnan vaikeutta, päihteiden käyttöä ja sekä persoonallisuushäiriöitä. Syklotymiaa tai syklotymisillä persoonallisuudenpiirteillä tarkoitetaan yleensä varsin lievänä esiintyvää mielialahäiriötä, joka ilmenee jo varsin nuorena. (Perugi, Hantouche & Vannucchi 2017, 372.)

Mahler on tunnettu hyvinkin vastakkaisten tai ristiriitaisten elementtien yhdistämisestä musiikissaan, jolloin musiikillisten odotusten psykologinen mekanismi selittää parhaiten emootioiden heräämistä. Odottamattoman muutoksen on osoitettu saavan voimakkaan tunnereaktion kuuntelijoissa ja olevan yksi ensisijaisista mekanismeista. Jatkuvien muutosten lisäksi Mahlerin musiikille on tyypillistä useiden eri tapahtumien yhtäaikaisuus, sävellyksissä vaihtelevat vakavat ja humoristiset elementit, yllätykselliset musiikilliset lainaukset, äkilliset purkaukset, eri topokset jopa samanaikaisesti. Mahler jos kuka uskalsi leikitellä. Moni aikalainen piti näitä teoksia mielipuolisina, vaikkakin puolesta puhujakin löytyi (Bekker 1921, 37). Vaikutteita Mahler ahmi niin kirjallisuudesta, luonnosta ja kuten hänen väitetään itse sanoneen, elämästä.

Jonkinlaista kuvaa Mahlerin vaihtelevista mielialoista saa myös perehtymällä hänen työskentelyynsä kapellimestarina. Spontaanisuus näkyi vääjäämättä hänen johtamisessaan (Lebrecht 1990, 302), joka vaihteli mielialojen mukaan. Mahler teki omia teoksiaan johtaessaan myös paljon muutoksia niihin harjoitus- ja jopa esitysvaiheessa. Joka tapauksessa oli taustalla sitten Mahlerin oman mielen ominaisuudet tai sitten intuitiivinen tai suunniteltu emootioiden heräämisen psykologisten mekanismien hyödyntäminen, on In diesem Wetter! -orkesterilaulu ja laajemminkin Mahlerin koko tuotanto hyvin paljon emootioita herättävää. Ehkä juuri emootioissa piilee avain Mahlerin teosten syvempään analyysiin?

*"What matters is only the mood that had to be expressed, the mood from which the fourth movement then flashes like lightning out of a thundercloud". (Walter 1973.)*

## LÄHTEET

Agawu, V. 2009. *Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music.* New York: Oxford University Press.

Agawu, K. 1991. *Playing with signs: A semiotic interpretation of Classic music.* Princeton, NJ, U.S.A.: Princeton University Press.

Agawu, V. 1986. Mahler's tonal strategies: A study off the song cycles. *Journal of Musicological Research*, 6:1–2, 1–47, DOI: 10.1080/01411898608574560

Agawu, V. 1983. The Musical Language of Kindertotenlieder No. 2. *The Journal of Musicology*, 2(1), 81–93. doi:10.2307/763580

Allanbrook, W.J. 1983. *Rhythmic Gesture in Mozart Le Nozze di Figaro & Don Giovanni.* Chicago: University of Chicago Press.

Arjmand, H. A., Hohagen, J., Paton, B., & Rickard, N. S. 2017. Emotional Responses to Music: Shifts in Frontal Brain Asymmetry Mark Periods of Musical Change. *Frontiers in psychology*, 8, 2044.

<https://doi.org/10.3389/fpsyg.2017.02044>

Bartel, D. 1997. *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music.* Lincoln: University of Nebraska Press.

Bauer-Lechner, N., & Franklin, P. (1980). *Recollections of Gustav Mahler.* New York: Cambridge University Press.

Bekker, P. 1921. *Gustav Mahlers Sinfonien.* Berlin: Schuster & Loeffler.

Boyd, M. 2010. "Wiegenlied." *Grove Music Online.* Oxford Music Online. Luettu 29.3.2021.

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/30270>>.

Carr, J. 1998. *Mahler: A Biography.* Woodstock, NY: The Overlook Press.

Chew, G. 2010. "Ninna." *Grove Music Online.* Luettu 29.3.2021. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19976>>

Cooke, D. 1980. *Gustav Mahler: An Introduction to His Music*. London: Faber Music.

Cowen, A.S., Fang, X., Sauter, D. & Keltner, D. 2020. What music makes us feel: At least 13 dimensions organize subjective experiences associated with music across different cultures. *Proceedings of the National Academy of Sciences* Jan 2020, 117 (4) 1924–1934; DOI: 10.1073/pnas.1910704117

Doub, A. M. 2020. "Gustav Mahler the Protomodernist," *Musical Offerings: Vol 11: No. 1, Article 2*.

Eerola, T. & Vuoskoski, J. 2013. A review of music and emotion studies: Approaches, emotion models, and stimuli. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 30(3), 307–340.

Fischer, J. M. 2011. *Gustav Mahler*. ProQuest Ebook Central <https://ebookcentral-proquest-com.libproxy.helsinki.fi>

Floros, C. 1993. *Gustav Mahler: The Symphonies*. Portland, OR: Amadeus.

Franklin, P. 2007. Macy, Laura (ed.). "Mahler, Gustav". Luettu 28.3.2021. Oxford Music Online.

Hatten, R. S. 2004. *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.

Hautsalo, L. 2010. Kehtolaulutopos neljässä suomalaisessa oopperassa. *Etnomusikologian vuosikirja 2010*, vol. 22, 83–107.

Hautsalo, L. 2008. Kaukainen rakkaus: Saavuttamattomuuden semantiikka Kaija Saariahon oopperassa. *Acta Musicologica Fennica* 27. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen & Yliopistopaino.

Henry, C.L. 2008. *Symphonic Texts and the Cultural Ideology of Mahler's Lieder*. Cornell University. Väitöskirja.

<https://ecommons.cornell.edu/handle/1813/11557?show=full>

Juslin, P. N., Barradas, G. T., Ovsianikow, M., Limmo, J., & Thompson, W. F. 2016. Prevalence of Emotions, Mechanisms, and Motives in Music Listening: A

Comparison of Individualist and Collectivist Cultures. *Psychomusicology: Music, Mind, and Brain*, 26(4), 293–326. <https://doi.org/10.1037/pmu0000161>

Juslin, P. N. 2013. From everyday emotions to aesthetic emotions: Towards a unified theory of musical emotions. *Physics of Life Reviews*, 10, 235–266.

Juslin, P. N. 2005. How does music arouse emotions? Paper presented at the Thirteenth Conference of the International Society for Research on Emotions. Bari, Italy.

Juslin, P., & Laukka, P. 2004. Expression, Perception, and Induction of Musical Emotions: A Review and a Questionnaire Study of Everyday Listening. *Journal of New Music Research*, 33, 217–238.

Kiernan, F., Krause, A. & Davidson, J. (2021). The Impact of Biographical Information about a Composer on Emotional Responses to Their Music. *Musicae Scientiae*, [Advanced online publication], <https://doi.org/10.1177/1029864920988883>.

Knapp, R. 2003. *Symphonic Metamorphosis. Subjectivity and Alienation in Mahler's Re-Cycled Songs*. Middletown: Wesleyan University Press.

Kramer, J.D. 2002. *The Nature and Origins of Musical Postmodernism. Teoksessa Postmodern Music/ Postmodern Thought*, toim. Lochhead, J. ja Auner, J. Vol. 4 of *Studies in Contemporary Music and Culture*. New York: Routledge.

Lebrecht, N. 1990. The Variability of Mahler's Performances. *The Musical Times*, 131(1768), 302–304. doi:10.2307/965933

Mackenbach, J. P. & Dreier, R. P. 2012. Dances of death: macabre mirrors of an unequal society. *International Journal of Public Health*, 57(6), 915–924. <https://doi.org/10.1007/s00038-012-0381-x>

Mazzola, G. 2002. *The Topos of Music, Geometric Logic of Concepts, Theory, and Performance*. Basel: Birkhauser Verlag.

Mika, B. 2013. 'Mahler, Secession Style and his *Symphony No 4*. Musical Topics Read Anew in the Light of Semiotics', in *Proceedings of the International Conference on Music Semiotics*, 138.

- Mirka, D. 2014. *The Oxford Handbook of Topic Theory*. New York: Oxford University Press.
- Mitchell, Donald and Andrew Nicholson, eds. *The Mahler Companion*. Oxford: Oxford University, 1999.
- Mitchell, D. 1985. *Gustav Mahler. Songs and Symphonies of Life and Death*. Woolbridge: The Boydell Press.
- Mitchell, D. 1975. *Gustav Mahler Volume II: The Wunderhorn Years: Chronicles and Commentaries*. London, England: Faber and Faber.
- Monelle, R. 2006. *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington: Indiana University Press.
- Monelle, R. 2000. *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton: Princeton University Press.
- Mula, M., & Trimble, M. R. 2009. Music and madness: neuropsychiatric aspects of music. *Clinical medicine (London, England)*, 9(1), 83–86. <https://doi.org/10.7861/clinmedicine.9-1-83>
- Pentikäinen, J. 1990. *Suomalaisen lähtö. Kirjoituksia pohjoisesta kuolemankulttuurista*. Helsinki: SKS.
- Perugi, G., Hantouche, E., & Vannucchi, G. 2017. Diagnosis and Treatment of Cyclothymia: The "Primacy" of Temperament. *Current neuropharmacology*, 15(3), 372–379. <https://doi.org/10.2174/1570159X14666160616120157>
- Porter, J. 2010. "Lullaby". *Grove Music Online*. Oxford Music Online. <[hp://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/17160](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/17160)>
- Ratner, L. G. 1980. *Classic Music, Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer Books.
- Redlich, H. 1960. The Creative Achievement of Gustav Mahler. *The Musical Times*, 101(1409), 418-421. doi:10.2307/951005.
- Rushing, R. 2002. "Gustav Mahler's Kindertotenlieder: Subject and Textual Choices and Alterations of the Friedrich Rückert Poems, a Lecture Recital, Together with Three Recitals of Selected Works of F. Schubert, J. Offenbach, G.



Einzi, and F. Mendelssohn.” DMA dissertation. Texas: University of North Texas, 2002.

Russell, P. 1991. *Light in Battle with Darkness: Mahler’s Kindertotenlieder*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Seskir, S. 2020. Musical Topoi in Brahms’s 7 Fantasien, Op. 116, *Journal of Musicological Research*, 39:2-3, 99–121.

DOI:10.1080/01411896.2020.1754731

Shuman, V. & Scherer, K. 2015. *Emotions, Psychological Structure of*.

DOI:[10.1016/B978-0-08-097086-8.25007-1](https://doi.org/10.1016/B978-0-08-097086-8.25007-1)

Sikora, G. 2011. Aspects of the “Dance of Death” as a semiotic system. Teoksessa E. Tarasti (toim.) *Musical Signification: Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music* (pp. 575-584). Berlin, Boston: De Gruyter Mouton.

<https://doi.org/10.1515/9783110885187.575>

Sloboda, J. A. 1992. Empirical studies of emotional response to music. Teoksessa M. Riess-Jones & S. Holleran (toim.) *Cognitive bases of musical communication* (pp. 33–46). Washington, DC: American Psychological Association.

<http://dx.doi.org/10.1037/10104-003>

Sloboda, J. A. & Juslin, P. 2001. *Psychological Perspectives on Music and Emotion*. Teoksessa P. Juslin & J. Sloboda (toim.) *Music and Emotion: Theory and Research* (71–104). New York: Oxford University Press.

Sloboda, J. A. & Juslin, P. N. 2010. At the interface between the inner and outer world: Psychological perspectives. Teoksessa P. Juslin & J. Sloboda (toim.) *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications* (73–98). New York: Oxford University Press.

Välimäki, S. 2005. *Subject Strategies in Music: A Psychoanalytic Approach to Musical Signification*. Acta Semiotica Fennica XXII. Approaches to Musical Semiotics 9. Imatra & Helsinki: International Semiotics Institute.

Walter, B. 1973. *Gustav Mahler. Kääntänyt englanniksi James Galston*. New York: Vienna House.

Zentner, M., & Eerola, T. (2010). Self-report measures and models. Teoksessa P. N. Juslin & J. A. Sloboda (toim.) *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications* (187–221). Oxford University Press.

Zentner, M., Grandjean, D., & Scherer, K. R. (2008). Emotions evoked by the sound of music: Characterization, classification, and measurement. *Emotion*, 8, 494–521. <http://dx.doi.org/10.1037/1528-3542.8.4.494>