



Esityskäytännön vaikutus musiikin tulkintaan

Tatu Järvilehto

OPINNÄYTETYÖ
Toukokuu 2021

Musiikin tutkinto-ohjelma, Muusikko (AMK)
Esittävä säveltaide

TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Musiiikin tutkinto-ohjelma, Muusikko
Esittävä säveltaide

JÄRVILEHTO TATU:
Esityskäytännön vaikutus musiikin tulkintaan

Opinnäytetyö 28 sivua
Toukokuu 2021

Tässä opinnäytetyössä etsitään musiikin tulkinnan vapautta. Työn tarkoitus on siis pohtia vertailuasetelman avulla, onko vapaan tulkinnan saavuttaminen mahdollista ja mitkä asiat voivat olla sen saavuttamisen tiellä. Ensin vertaillaan romanttista tyyliä ja periodi-tyyliä keskenään. Sen jälkeen esitellään periodityylin kehittämiä ratkaisuja tulkinnan vapauttamiseen romanttista tyyliä kahlinneista taustaoletuksista.

Viimeisessä luvussa esitetään kahden 1900-luvun filosofisen suuntauksen keskeisiä ajatuksia musiikin tulkinnasta ja musiikin vastaanottamisesta eli reseptiosta. Ensin käsitellään reseptioestetiikan näkemyksiä tulkitsijasta teoksen rakentamiseen osallistuvana aktiivisena toimijana passiivisen vastaanottamisen sijaan. Sen jälkeen esitellään lyhyesti hermeneutiikan pääpiirteitä ja sen sovellutusta musiikin tulkintaan.

ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu
Tampere University of Applied Sciences
Degree Programme of Culture and Arts, Music
Music Performance

JÄRVILEHTO TATU:

The Effect of the Performance Practice on the Interpretation of Music

Bachelor's thesis 28 pages

May 2021

The purpose of this thesis was to seek freedom of musical interpretation. The point of the work was to consider whether it is possible to achieve a free interpretation in music performance. In addition, the problems that might prevent achieving it were discussed. This thesis was constructed as a reference setting between the Romantic style and the Historically Informed Performance style. The Romantic style was considered less free by some members of the Historically Informed Performance style. Hence, the solutions to liberate the interpretation were introduced by the Historically Informed Performance style.

The final chapter sets out the key ideas of two 20th century philosophical orientations on music interpretation and the reception of music. The reception aesthetics formed a view of the interpreter as an active participant involved in the construction of the work rather than being a passive receiver. Moreover, the main features of hermeneutics and its application to the interpretation of music were briefly presented.

Key words: performance practice, interpretation, music

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	5
2	ROMANTIikka	7
2.1	Romanttinen vallankumous	7
2.1.1	Musiikin kaanon	8
2.1.2	Absoluuttinen musiikki	8
2.1.3	Oma-peräisyys ja neromyytti	9
2.1.4	Toistettavuus ja esiintymisrituaali	10
2.1.5	Esiintyjä välittäjänä	11
2.1.6	Tulkitseva kapellimestari	12
2.2	Romanttinen esityskäytännö	12
3	HIP – HISTORICALLY INFORMED PERFORMANCE	14
3.1	Periodi-tyylin historiaa	14
3.2	Musiikin merkit ja merkitykset	15
3.2.1	Kuvaileva ja ohjaileva notaatio	16
3.3	Retorisen musiikin tarpeelliset merkinnät	17
4	TEOS	19
4.1	Mikä on teos ja missä se on?	19
4.2	Hermeneuttinen ymmärryksen prosessi	20
4.2.1	Hermeneuttinen kehä	21
4.2.2	Christopher Smallin ”Musicking”	22
4.3	Teos ja tulkinta: reseptioestetiikan ongelmia	23
5	POHDINTA	25
	LÄHTEET	28

1 JOHDANTO

Käsittelen opinnäytetyössäni musiikin tulkinnan vapautta. Aihevalinnan taustalla oli kiinnostus selvittää, miten muodostetaan hyvä tulkinta musiikkiteoksesta. Kuinka musiikkia sitten saa tulkita? Onko hyvän tulkinnan muodostamisessa kysymys tiettyjen objektiivisten tavoitteiden saavuttamisesta? Entä voiko musiikkia tulkita haluamallaan tavalla omista lähtökohdistaan? Tällaiset kysymykset tulkinnanvapaudesta saattavat kuulostaa itsestäänselvyyksiltä. Kuitenkin oikeaoppisesta tulkitsemisesta on taitettu peistä jo iät ja ajat ja tuntuu, että se on silti jossain määrin valtataistelun paikka. Saako esimerkiksi Bachin musiikissa käyttää vibratoa? Entä miksi tarvitaan kapellimestaria määräämään muusikoita, jotka osaavat itsekkin tulkita musiikkia esityskäytännön mukaan?

Romantiikan aikakauden yksi merkittävä ajatussuuntaus liittyi säveltäjän erouden käsitteeseen. Esiintyvien muusikoiden tuli olla puhtaasti välittäjiä, joiden tehtävä oli vain tuoda säveltäjän tahto esiin. Ajateltiin, että esiintyvän taiteilijan ei tullut lisätä mitään itsestään teoksen tulkintaan, vaan ainoastaan ilmaista säveltäjän sisäinen tunne, joka oli teoksessa. Tällaisia aatteita kutsuttiin myös säveltäjä- ja teosuskollisuudeksi. Olennainen kysymys tulkinnassa onkin juuri teoksen käsite. Mikä on teos? Siihen on esitetty kiinnostavia ajatuksia 1900-luvun tulkintaa tutkineiden filosofian koulukuntien tutkimuksessa. Tässä työssä nostetaan esiin 1900-luvun hermeneutiikan ja reseptioestetiikan näkemyksiä teoksen luonteesta ja tulkinnan vapautteen liittyvistä kysymyksistä.

Historian tutkimiseen perustuva esityskäytäntö syntyi noin 1960-luvulla. Sen käynnistävänä lähtökohtana oli tarve vapautua romanttista esityskäytäntöä kahlitsevista taustaoletuksista. Tällaista vapautumista perusteltiin esimerkiksi notaatiotapojen eroihin perustuneella tutkimuksella, joka liittyi implisiittiseen (kuvailevaan) ja eksplisiittiseen (ohjailevaan) notaatioon. Käsittelen tätä enemmän luvussa kolme. Periodi-tyylin korostama jatkuva teoksen tutkiminen on varmasti erittäin hyvä periaate mutta silläkin saattaa olla ongelmansa.

Tämän tutkielman rakenne on seuraavanlainen. Ensimmäisessä luvussa käsitellään romantiikan ajan kahlitsevia taustaoletuksia, joiden on myöhemmin

koettu rajoittavan musiikin vapaata tulkitsemista. Luvun lopussa esitellään kyseisen ajan esityskäytännön piirteitä. Toisessa luvussa siirrytään periodittyylin käsittelyyn ja tarkastellaan muutoksia suhtautumisessa esitystyylin tarjoamaan vapauteen. Tyylien erittelyssä käytän kanadalaisen vanhan musiikin asiantuntijan Bruce Haynesin (1942–2011) teosta *The End of Early Music. A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century* (2007) avuksi.

Viimeisessä luvussa esitän kahden 1900-luvun filosofisen suuntauksen keskeisiä ajatuksia musiikin tulkinnasta ja musiikin vastaanottamisesta eli reseptiosta. Ensin käsittelen reseptioestetiikan näkemyksiä tulkitsijasta teoksen rakentamiseen osallistuvana aktiivisena toimijana passiivisen vastaanottamisen sijaan. Sen jälkeen esittelen lyhyesti hermeneutiikan pääpiirteitä ja sen sovellutusta musiikin tulkintaan. Työni tarkoitus on siis pohtia vertailuasetelman avulla, onko vapaan tulkinnan saavuttaminen mahdollista ja mitkä asiat voivat olla sen saavuttamisen tiellä.

2 ROMANTIikka

Romantiikan ajan voidaan sanoa alkaneen 1790-luvulla Ranskan vallankumouksen jälkimainingeissa. Uusi ajatus yksilön vapaudesta ja voimasta heijastui taiteisiin, ja musiikin tekijät omaksuivat sisäänpäin kääntyneen subjektiivisemmän asenteen. (Murtomäki 2005.) Romantiikan aika muutti musiikin tulkinnan painotusta subjektiivisemmaksi ja omaelämäkerralliseksi (Haynes 2007, 8).

2.1 Romanttinen vallankumous

Romanttinen vallankumous merkitsi 1800-luvulla taiteiden uudelleen asennoitumista. Taiteista tuli yksilön ilmaisua korostavaa ja niiden tekemisen päämääräksi tuli taide itse. Musiikin kohdalla tämä tarkoitti käyttöluonteesta (esim. kirkon tilaisuuksiin säveltäminen) erkaantumista ja autonomisuuden saavuttamista. Uusi taidekäsitys jakoi musiikin nerojen säveltämään taidemusiikkiin ja triviaaliin viihdemusiikkiin. Taidemusiikin tehtävä oli toimia omaperäisen säveltäjän subjektiivisena tunteen kuvauksena. Romantiikka synnytti käsityksen säveltäjänerosta, jonka luovan ja ainutlaatuisen ilmaisun alaisiksi musiikin esittäjä alistui. Säveltäjänerous asetti rajoitukset musiikin esittämisen vapaudelle ja teki esittäjästä välittäjän, jonka tärkein tehtävä oli palvella säveltäjän nerouden ilmaisua. Myöhemmin 1800-luvulla näiden suurten taideteosten tarkastelu kehittyi objektiiviseksi (teoksen itsensä kauneutta tutkivaksi) mutta taustalla oli silti säveltäjä, jonka sanoma piti yrittää ymmärtää. (Haynes 2007, 8; Murtomäki 2005.)

Romanttinen vallankumous muutti esityskäytäntöjä monin tavoin. Haynesin mielestä romanttisuus on pinttynyt ihmisten mielten syville tiedostamattomille tasoille niin vahvasti, että historiallisten tyylien lähestyminen on vaikeutunut (Haynes 2007, 68). Hän listaa (2007, 68) romanttisia uskomuksia, jotka vaikuttavat musiikin tulkitsemisen vapauteen. Ne voidaan tiivistää seuraaviin:

1. Musiikin kaanon
2. Absoluuttinen musiikki

3. Omaperäisyys ja neromyytti
4. Toistettavuus ja esiintymisrituaali
5. Esiintyjä välittäjänä
6. Tulkitseva kapellimestari.

Periodi-tyylin antaman vapauden ymmärtäminen vaatii Haynesin mukaan erottelun romanttisen ilmaisun ja barokin ilmaisun välillä (Haynes 2007, 69). Siksi on tarpeellista selventää yllä esitettyjä romantiikan ajan ilmaisuun vaikuttaneita uskomuksia.

2.1.1 Musiikin kaanon

Musiikin kaanoniksi kutsutaan tiettyjä jatkuvasti esitettäviä teoksia. Oleellista on teosten ”suuruus”, joka on jo sinällään romanttinen käsite. Kaanoniin pääsevät teokset, jotka ovat yleisesti hyväksytyjen asiantuntijoiden valitsemia. Konsertit kehittyivät seremonioiksi, joissa näitä ylimaallisia kauneuden merkkipaaluja käytiin ihailemassa ja ihmettelemässä. Nykyäänkin tunnettu kaanon juursi jo 1800-luvun puoliväliin mennessä itsensä osaksi kulttuurista normia. (Haynes 2007, 69–70.)

Kaanonin ylläpitäminen edellyttää laadunvalvontaa. Haynesin mukaan laadunvalvonta toteutui esteettisen kritiikin syntymisenä. Tärkeimpiä vaikuttajia olivat ajan filosofit, jotka loivat maun ja arvon vaatimukset romantiikan ajan kuulijoiden käyttöön. Konserttien jälkeen keskusteltiin teoksen objektiivisista esteettisistä arvoista ja niiden saavuttaminen tarkoitti teoksen pääsyä kuolemattomien mestariteosten kaanoniin. (Haynes 2007, 69–71.)

2.1.2 Absoluuttinen musiikki

Musiikkitieteilijä Ilkka Oramo (1941–) on luonnehtinut absoluuttista musiikkia seuraavalla tavalla:

Absoluuttisen musiikin käsite oli klassisen ja romanttisen ajan musiikinesetiikan kantava ajatus; sillä ei tarkoitettu pelkästään

kielestä riippumatonta, musiikin ulkopuolisiin funktioihin ja ohjelmallisuuteen sitoutumatonta itsenäistä soitinmusiikkia, vaan ideaa ja ihannetta, jossa kiteytyivät tuon aikakauden musiikin perimmäistä olemusta koskevat ajatukset: absoluuttinen musiikki oli musiikkia, joka antoi aavistuksen absoluuttisesta. (Oramo 1989.)

Absoluuttisen musiikin ajatusta, että ”muoto on musiikin henkinen sisältö” (Oramo 1989) kehitettiin 1800-luvulla etenkin sinfonian ja myöhemmin jousikvarteton musiikkilajeissa. Ideana oli karsia musiikista kaikki siihen kuulumaton pois ja jättää jäljelle vain puhdasta muotoa. Absoluuttinen musiikki ideana syntyi jo 1700-luvun lopulla mutta termin varsinainen kehittäjä oli Richard Wagner (1813–1883), joka käytti sitä halventavasti korostaakseen oman musiikkidraamaansa asemaa taiteiden ykseyden ihannetta tavoittelevana tulevaisuuden musiikkina. (Oramo, 1989.)

Haynesille absoluuttinen musiikki on Wagnerin tapaan negatiivisesti latautunut käsite. Se on musiikkia, joka on olemassa riippumatta siitä, miten sitä esitetään (Haynes 2007, 155). Haynes käyttää termiä romanttisen tyylin ja periodi-tyylin välisen vapausajattelun vertailuvälineenä. Vapauden rajoittamisena absoluuttinen musiikki ilmenee siten, ettei musiikki ole enää yhteydessä sitä tekeviin muusikkoihin (ts. esiintyjiin). Musiikki ei ole siis enää käsityötä vaan taidetta, jota tekevät omaperäisten nerojen tittelin saaneet sankarisäveltäjät. (Haynes 2007, 5, 77.)

2.1.3 Omaperäisyys ja neromyytti

Haynes esittää, että romantiikan neromyytti on seurausta säveltäjyyden idean muutoksesta. Barokin aikana säveltäjät olivat kuin käsityöläisiä, jotka pitivät sääntöjen noudattamista ammattitaidon ja osaamisen merkinä. Omaperäisyys taas nähtiin tekniikan ja kontrollin puutteina. Romanttisen taiteilijan (*artiste*) sitä vastoin piti pyrkiä uuteen ainutlaatuiseseen ilmaisuun, joka oli nerouden merkki. Nerous osoitettiin ilmaisussa jatkuvana uusien sääntöjen keksimisenä ja muinaisten muottien murtamisena. (Haynes 2007, 79.)

Musiikkitieteilijä Carl Dahlhausin (1928–1989) mukaan nerous oli perinpohjaista omaperäisyyttä (eng. radical originality) ja ilmeni kahdella tavalla. Ensimmäinen

niistä on säveltäjän omaelämänkerrollinen kerronta. Säveltäjä tutki sisäistä tunnettaan – erityisesti kärsimystä – ja toi sen kuultaviin. Toinen vaatimus saada musiikkinsa kuuluviin neroutta arvostaneissa piireissä oli sanoa jotain aivan uutta. Innovatiivisuuden korostaminen mahdollistui konserttikulttuurin muutoksen ansiosta. Romantikot kehittivät klassisen teoksen konseptin ja konserteissa kierrätettiin muutamia samoja mestariteoksia uudestaan ja uudestaan (vrt. Musiikin kaanon 2.1.1). Barokki musiikille liika omaperäisyys olisi ollut kohtalokasta, koska teoksen elinkaari olisi voinut olla mahdollisesti vain yhden esityksen mittainen. (Dahlhaus 1983, 147–148.)

Haynesin mukaan romanttinen musiikkikokemus edellyttää tietoa siitä, että teoksen on säveltänyt nero. Teoksen arvostaminen ilman tietoa säveltäjästä on hänen mukaansa romanttiselle kuulijalle mahdotonta. Kanoniseen suhtautumiseen harhautunut välittää Haynesin sanoin vain etiketistä tuotteen itsensä sijaan. Hän kertoo esimerkkitapauksia, joissa teos on nimetty kuuluisan ja arvostetun säveltäjän teokseksi, vaikka se ei olekaan kyseisen säveltäjän tekemä. Teoksen paljastuessa väärennökseksi se häviää kanonisoituneiden laitosten ohjelmistoista. Vaikka se ei siis ole muuttunut millään tavalla teoksena, sen arvostus on heikentynyt. (Haynes 2007, 79–80.)

2.1.4 Toistettavuus ja esiintymisrituaali

Romanttiseen esitysestetiikkaan kuuluu erityisesti teoksen toistettavuus. Barokissa tyylit muuttuivat sukupolvittain improvisaation vuoksi mutta romantiikassa muuntelu ei ollut erityisen suotavaa. Toistettavuuden vaatimus käänsi kiinnostuksen teoksesta itsestään sen esittämiseen. Esittämisestä ei kuitenkaan oltu kiinnostuneita avoimesti, vaan nimenomaan vain teoksen säilyttäminen oli tärkeää. Niin syntyi esiintymisrituaali, jossa arvosteltiin esityksen oikeaoppisuutta. Esiintymisrituaalin kannalta tärkeää on, että teos säilytetään täsmälleen sellaisena kuin säveltäjä sen kirjoitti. Ei siis riitä tuottaa vain oikeita äänenkorkeuksia vaan jokaisen kaaren ja korukuvion on oltava täysin yhtenevä nuottikuvan kanssa. (Haynes 2007, 83–85.)

Toisteisuus on kirjoitetulle musiikille sisäsyntyistä – sehän on kirjoitettua musiikkia. Mitä useammin kuulija kuulee samanlaisen esityksen, sitä paremmin hän tuntee teoksen. Niin sen kuuntelukokemuksestakin tulee rituaali. Toistettavuuden tilalle Haynes tarjoaa ajatusta partituurista ikään kuin geenikarttana, joka näyttää teoksen kaikki mahdolliset esitykset. Niistä jokainen eroaa jossain määrin toisistaan esiintyjän tekemien ratkaisujen seurauksena. Teoksen todellisia piirteitä ovatkin ne, jotka erilaisia esityksiä yhdistävät. (Haynes 2007, 88.)

2.1.5 Esiintyjä välittäjänä

Oppi esiintyjästä säveltäjän viestin välittäjänä levisi ympäri Eurooppaa 1800-luvun puolivälin paikkeilla. Haynesin mukaan (2007, 93–94) sen alkukotina pidetään Felix Mendelssohnin (1803–1847) Leipzigiin perustamaa konservatoriota. Mendelssohn oli tunnettu syvällisestä omistautumisestaan esittämiensä mestareiden teoksiin. Hän ei lisännyt niihin mitään itsestään vaan toteutti vain sen mitä säveltäjä halusi. Hector Berlioz (1803–1869) kuului myös niihin säveltäjiin, jotka ajattelivat, että esiintyjän täytyisi tuottaa uudelleen säveltäjän kokema tunne. (Haynes 2007, 94.) Palaan neljännessä luvussa kysymykseen siitä, onko säveltäjän tunteen palauttaminen edes mahdollista.

Säveltäjät myös kirjoittivat entistä tarkemmin ja monipuolisemmin ohjeita, joka kasvatti eroa heidän ja esittäjien välillä. Koska säveltäjiä pidettiin luovina taiteilijoina, luomiskyvyttömiä esiintyjien tehtäväksi jäi asteikkojen harjoittelu ja säveltäjien käsikirjoitusten koukeroiden selvittäminen. Kriitikoiden tehtävä on pitää muusikoita vastuussa säveltäjien viestin välittämisestä. Muusikoiden luovat ratkaisut saatetaan kokea ärsyttävänä koska he eivät ole teoksen luoja romanttisessa ajattelussa. Säveltäminen on luovuutta ja esiintyjän tehtävä on välittää tämä luovuus uskollisesti. (Haynes 2007, 95–96.)

2.1.6 Tulkitseva kapellimestari

Tulkitseva kapellimestari on myös romanttisen ajan synnyttämä ajatus. Kaanonin laajennuttua mukaan tuli enemmän ja enemmän teoksia, joiden säveltäjät olivat jo kuolleita. Kapellimestari toimi säveltäjän korvikkeena ja kertoi muusikoille säveltäjän piilotetuista aikomuksista. Hänen luonnollinen oikeutensa ja vastuunsa oli vartioida kanonisoitujen klassikoiden traditionaalista esitystapaa ja erottaa tehtävistään vastahakoiset muusikot. (Haynes 2007, 96–101.)

Haynes mukaan tilaisuus, jossa kapellimestari ohjastaa muusikoita säveltäjän totuuteen on peräisin tulkitsevan kapellimestarin instituutiosta. Se on oikeastaan tilaisuus vain kapellimestaria varten. Retorisen aikakauden esiintyjät eivät tarvinneet musiikin johtajaa, eivätkä ajan nimekkäät säveltäjäkään kuten Bach tai Händel olleet erityisen kiinnostuneita kontrolloimaan metriä, rytmiä, dynamiikkoja tai esityksen pieniä hienoja nyansseja keppiä heilutellen. (Haynes 2007, 96–101.)

2.2 Romanttinen esityskäytänne

Romanttinen esityskäytänne on Haynesin (2007, 34) mukaan jo kadonnut perinne mutta levyttämisen keksimisen ansiosta kuultavissa nykyajan ihmiselle. Kuitenkin sillä on ollut merkitystä modernin tyylin synnyssä, joka säilytti monet romantikkojen tulkinnalliset arvot. Erityisesti Haynes mainitsee vanhan musiikin levytykset 1900-luvun alkupuolelta arvokkaiksi dokumenteiksi romantikkojen tavasta esittää vanhaa musiikkia. (Haynes 2007, 14–15, 34.) Tyyllille ominaisiksi piirteiksi Haynes (2007, 51–52) listaa muun muassa portamenton, katkeamattoman legaton, tärkeiden tahtiosien painotusvirheet, melodiaan perustuvan fraseerauksen ja rubaton.

Portamento tarkoittaa erityisesti jousisoittimien tekniikkaa, jossa kaksi ääntä yhdistetään kuuluvasti liukumalla ensimmäisestä toiseen. Portamentoa voi käyttää myös muilla soittimilla ja laulaessa, josta sen ajatellaankin periytyneen jousisoittimille. Legato tarkoittaa peräkkäisten äänten yhdistämistä toisiinsa

siten, että äänen syntymiseen vaadittava ”atakki” annetaan vain ensimmäiselle äänelle. Seuraavat äänet yhdistetään ensimmäiseen katkeamattomasti jousisoittimilla yhdellä jousen liikkeellä tai puhallinsoittimilla yhdellä hengityksellä. (Haynes 2007, 51–52.)

Haynes pitää romanttisen tyylin helpoiten tunnistettavana piirteenä portamentoa, jota käytettiin tuomaan musiikkiin tunteisiin vetoavaa lempeyttä (Haynes 2007, 52). Pitkän linjan legatoa hän luonnehtii romanttisen tyylin perinnöksi musiikille. Saumattoman legaton yhdistäminen fraseeraukseen loi romanttiselle tyylille ominaisen klimaksifraasin (climax-phrase). Tempot olivat yleensä aika hitaita ja tekivät esimerkiksi barokkitanssien poljennoista tunnistamattomia. (Haynes 2007, 52–54.) Romanttisessa ilmaisussa monumentaalinen julistaminen oli arkipäiväistä. Julistaminen ilmeni esimerkiksi kappaleiden viimeisten nuottien pidentämisenä moninkertaisiksi alkuperäisestä mitastaan. Ylipäätään Haynesin mielestä musiikillinen ilmaisu oli raskasta ja tasapaksua. (Haynes, 2007, 54.)

3 HIP – HISTORICALLY INFORMED PERFORMANCE

Musiikin esittämiskäytännöissä tapahtui merkittävä muutos viime vuosisadalla. Vielä 1900-luvun alkupuoliskolla esittämistä hallitsi romanttinen tyyli, joka oli peräisin 1800-luvun edeltävästä esittämismuodin murroksesta. Viime vuosisadan puolenvälin paikkeilla tapahtui kuitenkin kahtiajako musiikin ammattikentällä. Osa muusikoista kaipasi takaisin vanhan musiikin esittämiskäytäntöjen pariin. Tarve liittyi romanttisen käytännön rajoittamaan esittäjän vapautteen ilmaista musiikin välityksellä. Periodi-tyylin kannattajat kokivat lisäksi, ettei kaikkea musiikkia kuuluisi esittää samalla tyyllillä. (Haynes 2007, 3–13.)

Haynes korostaakin, että historian tutkimiseen perustuva esityskäytäntö on tulkitsemisen liike, jonka tavoitteena on kannustaa astumaan ulos romanttisen tradition luomien taiteellisten kahleiden sitovuudesta (2007, 30–31). Tässä luvussa esittelen historiallista esityskäytäntöä eli periodi-tyyliä. Ensin luon katsauksen periodi-tyylin historiaan ja sitten esittelen niitä piirteitä, jotka ovat Haynesin mukaan lisänneet tulkitsemisen vapautta ja vapauttaneet romantiikan kahleista.

3.1 Periodi-tyylin historiaa

Periodi-tyyli kehittyi 1900-luvun puolivälin paikkeilla esityskäytäntöjen modernin päälinjan vaihtoehdoksi. Se nousi varsinaisesti esiin 1960-luvun alkupuolella. Kysymys on liikkeestä, joka oli hakenut muotoaan jo muutaman edeltävän vuosikymmenen närkästyisestä modernin tyylin tasapaksua ilmaisua kohtaan. Musiikkia haluttiin tulkita tuoreesta näkökulmasta ja historiallisesti autenttisella tavalla. Siinä missä moderni tyyli on omaksunut tulkintansa romantikoilta, on periodi-tyylissä kysymys historiallisen tiedon tutkimisesta ja soveltamisesta esitykseen. (Haynes 2007, 38–44.)

Periodi-tyylin kehitys alkoi 1960-luvun alussa vanhojen soittimien uudelleenrakentamisesta ja vuosikymmenen loppuun mennessä alkoi kehittyä autenttinen esityskäytäntö. Autenttisuus aiheutti kritiikkiä valtavirtauksen

suunnasta, joka johti periodi-tyyli-nimikkeen suosimiseen. Historiallisen esitystavan edustajat kuitenkin aina korostavat, että esityskäytännön idea on ennemmin jatkuvassa tutkimisessa kuin totuuden julistamisessa. Niin se on pyrkinyt vapauttamaan tulkintaa modernin tyylin romantiikasta perimältä julistamiselta. (Haynes 2007, 44.)

3.2 Musiikin merkit ja merkitykset

Valtaosassa maailman musiikkityyleistä tradition siirtäminen sukupolvelta seuraavalle tapahtuu kuulon välityksellä. Länsimaisen taidemusiikin erityislaatuinen poikkeavuus on siinä, että välittäminen tapahtuu kirjallisesti (Haynes 2007, 102). Kirjallinen välitys voi kuitenkin muodostaa ongelman musiikin tulkinnassa. Kirjoitustavan ymmärtäminen on silloin olennainen tekijä sen kannalta, miltä musiikki tulee kuulostamaan. Haynesin mukaan (2007, 102) länsimaisen musiikin kirjoittaminen vuosisatoja samoilla symboleilla on johtanut siihen, että ilman notaation erityistuntemusta musiikin ymmärtäminen on virheellistä.

Notaation erityistuntemus tarkoittaa tässä yhteydessä ymmärrystä sen historiasta. Nuotit voivat näyttää symboleina samoilta, mutta niiden esityskäytännöllä on historiallinen konteksti. Haynes vertaa tilannetta kirjoitetun kielen ja puhekielen väliseen merkitysten erkaantumiseen. Aivan kuten kielen sanojen kirjoitusasu ja puhekielessä ymmärretty merkitys voivat erkaantua toisistaan sukupolvien kuluessa, niin myös musiikin nuotinnoksen ja musiikkipuheen (ts. esittämisen) väliset merkitykset ovat erkaantuneet aikojen saatossa. Siksi ymmärrys kuvailevan ja ohjailevan notaation eroista on Haynesin mielestä välttämätöntä hallita. (Haynes 2007, 102–103.)

3.2.1 Kuvaileva ja ohjaileva notaatio

Barokin tapa kokea musiikki oli nimenomaan sen esityksessä. Aikaa on Haynesin mukaa sen vuoksi kutsuttu myös hetken ilon taiteeksi (Haynes 2007, 20)¹. Nuotteihin kirjoitettiin vain vähän merkintöjä koska ajan esiintyjät ymmärsivät esityskäytännön oppineina, kuinka nuottia tulkittiin. Haynes jakaa musiikin nuotintamistavat kahteen tapaan. Retorisen musiikin notaatiota hän nimittää kuvailevaksi (tai implisiittiseksi) ja romanttisen musiikin notaatiota ohjailevaksi (tai eksplisiittiseksi). Kuvaileva notaatio tarkoittaa sitä, että sävellyks itsessään on nuotteina, mutta sen perusteella ei voi päätellä kuinka se pitäisi esittää. Nuottikuva on hyvin yksinkertaista ja sisältää lähinnä sävelkorkeuksien ja äänten pituuden kuvauksen. Painotusmerkkejä kuten erilaisia aksentteja ei juuri käytetty ja dynamiikkamerkitkin olivat hyvin harvassa. Kuvailevan notaation tarkoitus on siis paljastaa teoksen ideaali, muttei tarjota teknisiä ohjeita sen saavuttamiseen. Tekniset seikat, kuten joskus jopa instrumenttien valinta, jätetään esittävän muusikon vastuulle. (Haynes 2007, 103–104.)

Ohjailevassa notaatiossa sitä vastoin kuvaillaan esitys ja sävellyks toteutuu esitysohjeiden noudattamisen seurauksena. Tällainen tapa nuotintaa alkoi yleistyä romantiikan aikana ja oli jo täysin tavallista 1900-luvulla. Hyvin yksityiskohtainen ja tarkka nuotintaminen sekä erilaiset ohjailevat tekstit veivät esittäjältä mahdollisuuden vapaaseen improvisaatioon ja hengittävyteen fraseerauksessa. (Haynes 2007, 103–104.) Haynes antaa ymmärtää (em. 102–105) että juuri notaatioeroissa piilee eräs merkittävä esiintyjän ilmaisua rajoittava tekijä. Romanttinen musiikki on täyteen kirjoitetun notaationsa vuoksi jotenkin vähemmän vapaasti tulkittavaa. Tästä mielipiteestä en ole varma sen perusteella, millaisessa valossa neljännessä luvussa käsittelemäni filosofia näyttää notaation merkityksen.

Musiikillisen idean nuotintaminen on niin epätarkkaa käytettävillä nuotintamismenetelmillä, että sen ymmärtäminen vain nuottia katsomalla on hyvin vaikeaa. Notaation tapa ilmaista soinnin laatua koskevia asioita on hyvin

¹ ” [The Baroque] period has been called 'a celebration of ephemera' – – (Haynes 2007, 20)

vajavaista. Esimerkiksi vibrato, dynamiikkojen väliset suhteet ja soitinryhmien väliset balanssit eivät ilmene nuottikuvasta millään tavalla, mikä pakottaa esiintyjän tekemään joitakin ratkaisuja itsenäisesti. Haynes painottaakin, että musiikin nuottinutus toimii järjestelmänä ainoastaan yhdessä musiikin suullisen perinteen (ts. mestari-kisälli -asetelmassa tapahtuvan tradition siirron) kanssa. Koska jokainen musiikkia lukeva muusikko on kasvatettu musiikin kielijärjestelmän sisälle, niin hän pystyy ”puhumaan” musiikin kieltä ikään kuin äidinkielenään. (Haynes 2007, 105.)

3.3 Retorisen musiikin tarpeelliset merkinnät

Retorisen ajan säveltäjät eivät vaivautuneet merkitsemään nuotteihin mitään ylimääräistä, joka ymmärrettiin jo ajan esityskäytännön avulla. Tapana oli oikeastaan merkitä vain epätavallisia esitysohjeita, joita esiintyjät eivät olisi osanneet esittää pelkästään sävelkorkeuden ja äänen keston perusteella. Barokkisäveltäjän nuottia lukiessa on siksi ymmärrettävä, että merkinnät tarkoittavat epätavallista käytäntöä. Kun barokkisäveltäjä merkitsee esimerkiksi dynamiikaksi *forten*, barokkiajan soittaja olisi soittanut siinä kohdassa pianodynamiikassa. Kun soittajat näkivät epätavallisen merkinnän, he tulkitsivat sen Haynesin mukaan (2007, 106) kyseessä olevan teoksen erityiseksi karakteriksi ja osasivat tuottaa vastaavan merkinnän tarkoittaman fraseerauksen kaikissa muissakin samankaltaisissa paikoissa. Barokkinuottia tulkitessa on siten huomionarvoista, että jokaiselta fraasilta ja nuotilta odotetaan esityskäytännön mukaista soittotapaa. Jos nuottia tulkitsee romanttisen eksplisiittisesti eli kirjaimellisesti säveltäjän merkintöjä noudattaen, niin tulee oikeastaan soittaneeksi täysin väärin. (Haynes 2007, 106–110.)

Haynes kertoo, että esityskäytännön avulla saavutettava tulkitseminen oli vierasta modernin (romantiikan perintöä olevan) tyylin edustajille. Modernin käytännön esiintyjät pitivät periodi-tyylin edustajien mukaan musiikkia ja esitystä toisistaan irrallisina tapahtumina ja liiallista tulkitsemista säveltäjän alkuperäisen idean väheksymisenä. Koska esiintyjä ei voinut tietää sävellyksen tarkoitusta paremmin kuin säveltäjä, joka oli keksinyt sen, nuotista soitettiin ulos vai se, mikä siihen oli merkitty. Haynes vitsailee ajatuksella (2007, 107), että

eksplisiittiseen notaatioon tottuneet modernit esiintyjät eivät kykene ekspressiiviseen ilmaisuun, ellei nuotissa lue ”espressivo”. Sitä vastoin periodittyylin edustajille musiikki on esityksessä saavutettavaa vapaata ilmaisua. (Haynes 2007, 86, 112–113.)

Haynes kertoo (2007, 109) näistä implisiittisen notaation suomista vapauksista seuraavalla tavalla. Harjaantunut silmä kykenee tunnistamaan monet notaatioon sisältyvät ilmaisuvoimaiset eleet (Haynes 2007, 109)². Yhdistettynä musiikillisen kieliopin ymmärtämiseen, muusikot lukivat ja tunnistivat tavanomaisesti (Haynes 2007, 109)³ seuraavanlaisia asioita nuottikuvasta:

1. Kuviot ja eleet ja niiden merkitykset fraaseissa
2. Monet dynaamiset vaihdokset
3. Tempon vaihdokset
4. Nuotin aikana tapahtuva fraseeraus
5. Rytmiset vapaudet, joilla eroteltiin melodisten nuottien suhteellista tärkeyttä (agogiikka)
6. Ensimmäisen nuotin pidentämisen nopeissa juoksutuksissa, jolla selkeytettiin metrin mukaisia nuottiryhmiä
7. Vastakohtaisia artikulaatioita
8. Tauot
9. Nuotin tärkeyteen perustuvat jousitukset.

Emme ole vielä päässeet yksityiskohtaisempiin barokin vapauksiin (Haynes 2007, 109)⁴, hän toteaa ja esittelee vielä monia muita pitkät listat. Vaikuttaa siltä, että vapauden löytämiseksi olisi syytä tarkastella teosta kokonaisvaltaisemmin kuin pelkän notaation kannalta. Seuraavassa luvussa esittelen filosofien ajatuksia teoksen olemassaolon muodoista.

² “Many expressive gestures built into the notation can be recognized by the trained eye.” (Haynes 2007, 109.)

³ “Together with an understanding of musical grammar – – musicians routinely read or recognized – “(Haynes 2007, 109.)

⁴ “We have not yet come to the more elaborate Baroque freedoms, – “(Haynes 2007, 109.)

4 TEOS

Teoksen käsitettä on syytä pohtia tarkemmin koska juuri se vaikuttaa olevan periodi-tyylin ja modernin tyylin välisen tulkinnan vapauskiistan keskiössä. Tässä luvussa esittelen muutamia filosofeja, jotka ovat pohtineet teosta ja sen tulkintaa. Esimerkeiksi nostamani ajatukset ovat reseptioestetiikan ja hermeneutiikan tutkimusalueilta.

4.1 Mikä on teos ja missä se on?

Puolalainen filosofi Roman Ingarden (1893–1970) vaikutti kirjoituksillaan filosofiassa erityisesti reseptioestetiikan syntyyn. Hänen kirjoituksensa käsittelivät muun muassa sitä, mikä on esteettinen objekti (esimerkiksi sävellys). Onko sävelteos siis partituurin lehdillä nuotteina oleva kirjoitus vai esityksen myötä tilassa soiva ääni? Vai onko se vasta kuulijan päässä syntyvä kokemus? Ingarden ajattelee, että musiikillinen teos on skemaattinen muodostelma eli ikään kuin luonnos, jossa on määrittelemättömiä aukkoja. Tällaisia määrittelemättömiä aukkoja ovat musiikissa tekijät, jotka eivät näy notaatiossa kuten esimerkiksi äänen sointiväri, äänen täyteläisyys, äänen tarkka voimakkuus (äänenpaine) tai äänen tarkka mitta. Skemaattiseen muodostelmaan jäävät aukot täydentyvät teoksen jokaisella ”luennalla” (ts. kuunnellessa) eri tavalla. Ingardenin filosofiassa musiikkiteos ei siis ole koskaan tyhjentyvästi selitetty, vaan saa aina uuden selityksen uuden luennan yhteydessä. (Thomasson 2020.)

Ingardenin ajattelua soveltaen voidaan tarkastella uudelleen Haynesin esittämiä väitteitä siitä, että esiintyjän ilmaisun vapaus olisi juuri notaatioon liittyvä kysymys. Implisiittisen notaation merkkien harvuus ja eksplisiittisen notaation tarkkuus eivät vaikuta kovinkaan eriarvoistavilta tekijöiltä esiintyjän vapauden kannalta. Eksplisiittinen notaatio saattaa ohjeistaa johonkin teoksen ilmaisulliseen aikomukseen runsaammalla merkkivalikoimalla, mutta jättää aina esiintyjälle edellä mainittuja aukkoja, joihin hän voi soveltaa omaa luovuuttaan. Edellä mainittujen lisäksi myöskään crescendon tai diminuendon merkitseminen nuottiin ei sisällä vielä ajatusta siitä, mitä äänen voimistuminen tai hiljeneminen

tarkoittaa. Ne voivat tarkoittaa monia eri asioita riippuen siitä, miten ne suhteutuvat teoksen kokonaisuuteen. Hermeneutiikka tutkii tällaista kokonaisuuden ja sen yksityiskohtien tarkastelun perusteella tapahtuvaa ymmärtämistä. Seuraavaksi esittelen hieman kyseistä suuntausta.

4.2 Hermeneuttinen ymmärryksen prosessi

Hermeneutiikka (kreik. *hermēneuein* tarkoittaa "tulkinta") syntyi alun perin teologian piirissä tarpeesta ymmärtää pyhiä kirjoituksia suhteessa kirkon oppiin. Tekstin lukutapoja oli useita erilaisia ja kukin niistä paljasti erilaisen näkökulman tekstin "totuuteen". Vähitellen hermeneutiikka alkoi tutkia tulkinnan kohteen sijaan itse tulkitsemisen prosessia ja tulkitsijan roolia. Wilhelm Dilthey'ä (1833–1911) pidetään modernin filosofisen hermeneutiikan perustajana. Hän katsoi hermeneutiikan olevan tulkinnan kohteen "eläytyvää ymmärtämistä". (Tieteen termipankki 2021b.) Eläytyvä ymmärtäminen tarkoittaa pyrkimystä eläytyä historialliseen tapahtumaan tai ihmisluonteeseen (esimerkiksi säveltäjän ajatuksiin) ja pyrkiä ymmärtämään niitä ikään kuin aikalaisen silmin.

Saksalainen filosofi Hans-Georg Gadamer (1900–2002) kehitti hermeneutiikkaa 1900-luvulla, koska hän piti eläytyvän ymmärtämisen ajatuksesta vaikutteita ottanutta hermeneutiikkaa liian naiivina (Gadamer 2013, 23). Se oletti yksinkertaistaen, että tulkitsija voisi vain eläytymällä menneen ajan ajanhenkeen (saks. *Zeitgeist*) saavuttaa ymmärryksen tulkinnan kohteesta. Gadamerin mielestä Diltheyn tarkoittama puhdas eläytyvä ymmärtäminen ei voinut olla mahdollista, sillä tulkitsija on väajäämättä oman historiallisen kontekstinsa vanki ja lähestyy tulkinnan kohdetta aina omasta odotushorisontistaan käsin. Hänellä ei ole mitään keinoa irtautua omasta aikakaudestaan ja sen ymmärrykselleen asettamista rajoista. Siksi hän ei voi eläytyvästi ymmärtää teosta sen omista lähtökohdista käsin vaan hänen omat ennako-oletuksensa määrittävät sen mitä hän teoksesta kulloinkin havaitsee ja pystyy käsittelemään. (Gadamer 2013, 23–24, 32–33; Tieteen termipankki 2021b.)

Hän joutuu ikään kuin tekemään retken tuntemattomaan maahan lähtiessään tutustumaan toisessa historiallisessa ympäristössä syntyneeseen teokseen. Kun hän lähtee matkalle ja liikkuu eteenpäin, myös hänen horisonttinsa muuttuu ja hänen lähestyessään määränpäättään se sulautuu yhteen kohteen horisontin kanssa. Hermeneuttinen prosessi on olemukseltaan tällaista tulkitsevan subjektin matkantekoa ja ”horisonttien sulautumista”, tulkittavan teoksen kanssa käytävää dialogia, joka muuttaa myös tulkitsijaa itseään. Toisinaan tästä ilmiöstä käytetään myös nimitystä ”hermeneuttinen kehä”. (Gadamer 2013, 107–113, 262–264.)

4.2.1 Hermeneuttinen kehä

Hermeneuttisessa kehässä on kysymys tulkitsijan ja tulkinnan kohteen horisonttien välisestä dialogista. Tulkitsija pyrkii vuorovaikutuksessa teoksen kanssa ymmärtämään sen maailmaa (ts. sen historiallista asiayhteyttä tai sen tekijän historiaa) (Gadamer 2013, 24). Tulkinnassa yksityiskohdat suhteutetaan teoksen kokonaisuuteen ja kokonaisuuden ymmärtäminen tarkentuu, kun yksityiskohtia koskeva tieto lisääntyy. Tällainen prosessi antaa tulkitsijalle aina uuden näkökulman teoksen merkitykseen. Tulkitsija ei tällöin pyöri kehässä palaten kerta toisensa jälkeen samaan paikkaan vaan etenee jokaisella kierroksella syvemmälle kohti teoksen merkityksen ydintä. (Gadamer 2013, 174, 253–259.) Vaikka Gadamerin hermeneutiikassa puhutaankin teoksesta, päämääränä ei silti ole teoksen totuuden palauttaminen tekijän tarkoitukseen. Tekijän tarkoittaman merkityksen jäljittäminen voi tietenkin lisätä tulkitsijan ymmärrystä teoksesta, mutta se on silti vain osa itse teoksen merkitystä. (Gadamer 2013, 114.)

Sävelteosta voisi siis pitää itsenäisenä säveltäjästään samalla tavoin kuin vaikka peliä tai näytelmää, kun tekijä päästää sen käsistään. Gadamer vertaakin teoksen olemusta näytelmäesitykseen. Kirjailija on suunnitellut vuorosanat, jotka teatterin lavalla lausutaan mutta ohjaaja ja näyttelijät tuovat kukin oman yksilöllisen panoksensa teoksen toteutumiseen. Samoin myös yleisö, jonka läsnäolo on välttämätöntä esittämisen mielekkyyden kannalta. Kysymyksessä onkin eräänlainen peli (vrt. Gadamerin alkukielinen ”leikkiä” tai

”peliä” tarkoittava *Spiel* on mukana myös sanassa *Schauspiel*, ”näytelmä”). Kirjailija on pelin luojana laatinut säännöt, joiden mukaan pelin on tarkoitus edetä, mutta peli tapahtuu vasta osanottajien ryhtyessä siihen. Vaikka pelin säännöt pysyvät kerrasta toiseen samoina, jokainen peli on erilainen. Peli ei siis ole yhtä kuin säännöt, joiden mukaan sitä pelataan. (Gadamer 2013, 107–113.) Musiikkiteeilijä Christopher Smallilla (1927–2011) oli vähän samantapaisia gadamerilaisia ajatuksia musiikista 1990-luvulla. Seuraavaksi nostan esiin muutamia hänen ajatuksiaan musiikin tapahtumisesta sosiaalisessa tilanteessa hänen vuonna 1995 Melbournen yliopistossa pitämältään luennolta *Musicking: A Ritual in Social Space*.

4.2.2 Christopher Smallin ”Musicking”

Small toi musiikkiteolliseen keskusteluun käsitteen *musicking* kuvaamaan ajatustaan, että musiikin ei pitäisi olla sanaluokaltaan substantiivi vaan verbi, teonsana. Tämä ajattelutapa nostaa musiikin tapahtumaluonteen kiinnostavaksi seikaksi. Musiikin tapahtumiseen osallistuminen tavalla tai toisella (ts. esiintymällä, kuuntelemalla, tarjoamalla esittäjille materiaalia kuten sävellyksiä jne.) on sitä mitä tämä verbi tarkoittaa. Small siis vaikuttaa ajattelevan, että teos on jotain muuta kuin vain nuottipaperi, jota englannin sana music voi myös tarkoittaa. (Small 1995.)

Sanaluokan vaihtamisen voi nähdä näkökulmanmuutoksena, joka johtaa aika gadamerilaiseen ajatukseen musiikista. Musiikki tulee siis hänen ajattelussaan kokemukseksi, kun ihmiset ovat vuorovaikutuksessa keskenään. Vaikka musiikki tai ”musisointi” (*musicking*) tapahtuukin tällä tavalla ihmisten ”välissä”, niin Small kuitenkin korostaa teoksen olemassaoloa seuraavalla lauseella. Tulette ymmärtämään, etten yritä kieltää [musiikkiteosten] olemassaoloa, mikä olisi tyhmää, tai edes kieltää että niillä on merkitystä itsessään (Small 1995)⁵. Näin gadamerilainen *Spiel*-analyysi näyttää saavan paikkansa myös Smallin musiikkisosiologiassa. Teos on taustalla mutta sen muodostuminen

⁵ “You will understand that I’m not trying to deny the existence of those objects, which would be silly, or even to deny that they have meanings in themselves.” (Small 1995.)

vuorovaikutteiseksi kokemukseksi on tärkeintä. On vielä tutkittava muutamia reseptioestetiikan ongelmia koskien teosta ja tulkintaa.

4.3 Teos ja tulkinta: reseptioestetiikan ongelmia

Reseptioestetiikka (latinan *receptio* tarkoittaa vastaanottoa) syntyi alun perin kirjallisuudentutkimuksen piirissä. Roman Ingardenin kirjoitukset ovat olleet taustalla vaikuttamassa teorian syntyyn, jonka Konstanzin yliopiston kirjallisuusfilosofit Hans Robert Jauss (1921–1997) ja Wolfgang Iser (1926–2007) kehittivät 1960–70-lukujen taitteessa. Gadamerin odotushorisontin käsitteellä oli myös tärkeä vaikutus teorian syntyyn. Reseptioestetiikassa keskeistä on teoksen lukijan ymmärtäminen aktiivisena toimijana ja teoksen merkityksen rakentajana. Lukija ei siis toimi pelkästään passiivisena vastaanottajana. Lukeminen on yksilöllistä, eikä ole olemassa mitään yhtä ainoaa oikeaa luentaa teoksesta. Lukija luo suhteensa teokseen lukiessaan sitä. Ratkaisevassa roolissa on tällöin hänen odotushorisonttinsa eli ennakkokäsityksensä ja aiemmat tietonsa kirjallisuudesta. (Tieteen termipankki 2021a.)

Musiikkiin soveltaen sävelteoskin konkretisoituu erilaisina versioina eri esityskerroilla. Tulkinnat kuitenkin vaihtelevat eri kuulijoiden mielissä ja eri kuuntelukertojen myötä. Säveltäjän tarkoittama merkitys ei siten ole lopullinen totuus teoksen merkityksestä. Säveltäjän merkityksen keskeisyys tulkinnasta keskusteltaessa on ehkä pitänyt pintansa niin kauan, koska se tarjoaa selkeämmän ja yksinkertaisemman perustan teoksen ontologiselle tarkastelulle kuin reseptioestetiikan näkemys teoksen toteutumisesta vasta kuulijan päässä. Viimeksi mainitun tarkastelutavan ongelma on relativismi. Kanonisen musiikkikäsityksen keskipisteenä oleva teos tuntuu kokonaan katoavan näkyvistä hajotessaan lukemattomiin erilaisiin yhtä oikeisiin tulkintoihin.

Musiikiteoksen tulkinnassa on vielä yksi mutka matkassa verrattuna kirjallisen teoksen tulkintaan. Säveltäjän luoman teoksen ja kuulijan suhde ei ole samalla tavalla välitön kuin kirjan ja lukijan. Teos tarvitsee esittäjän ikään kuin tulkiksi, joka ”kääntää” nuottipaperille tallennetun notaation yleisön kuuloaistin

havaittavaksi. Siksi voikin hyvin kysyä, eikö koko teoksen käsite haudaudu relativismin suohon jo siinä vaiheessa, kun esittäjä tarttuu siihen? Eikö myös esittäjä ole ensisijaisesti musiikin kokija ja kuulija jo ennen muusikonuralle lähtemistään? Hän hahmottaa oman totuutensa teoksesta yhtä yksilöllisin perustein kuin sen muutkin kuulijat. Jos on niin, että ei ole olemassa yhtä ainoaa oikeaa tulkintaa teoksesta, mitä muusikonkoulutuksessa oikeastaan on mahdollista opettaa kun opetetaan musiikkiteoksen tulkintaa? Eikö tradition jatkamiseen tähtäävä mestari-kisällisuhde itse asiassa jatka kanonisen, ”oikeaoppisen” musiikin tulkinnan ylivallan uusintamista?

5 POHDINTA

Tämän opinnäytetyön tarkoituksena oli etsiä vastausta kysymykseen, saako musiikkia tulkita vapaasti. Käytin vertailussa kanadalaisen vanhan musiikin asiantuntijan Bruce Haynesin teosta, joka esitteli periodi-tyylin kehitystä. Hänen teoksensa oli myös vertailuasetelma, joka esitteli eroja romanttisen tyylin ja periodi-tyylin esityskäytäntöjen välillä. Syvempänä teemana näin kuitenkin pyrkimyksen irtautua tulkinnan vapaudelle asetetuista kahleista, joita romanttisen tyylin koettiin aiheuttaneen.

Haynesin teoksen vertailuasetelma lähti liikkeelle aikaisemman 1800-luvun Romanttisen vallankumouksen luomista muutoksista musiikkikulttuurissa. Hänen mukaansa aivan keskeistä oli uusi suhtautuminen säveltäjään omaperäisenä nerona (2.1.3), jonka ainutlaatuisen sanoman jatkajaksi esiintyjä alistettiin. Säveltäjän luovan nerouden ilmaisu tapahtui teoksessa, jonka puhdas välittäminen oli luomiskyvyttömän esittäjän tehtävä (2.1.4). Uudenlainen käsitys teoksesta ja sen sisältämästä totuudesta muodosti rituaalinomaisen konserttikulttuurin, jossa ihmiset kävivät ihmettelemässä näitä mestariteoksia. Muodostui teosten kaanon, jonka vartijoiksi tulivat kriitikot ja profeetan lailla säveltäjien tarkoituksia ymmärtävät kapellimestarit (2.1.6). Romanttisten säveltäjien notaatio (3.2.1) tarkentui ja antoi siksi perusteet uskoa säveltäjän totuuden löytämiseen.

Periodi-tyylin esiintyjät ovat Haynesin teoksen mukaan vapaampia romanttisen tyylin esiintyjiin verrattuna ja yksi hänen analyysinsä kohteista on notaation vertailu (vrt. 3.2.1). Herää kysymys, tavoittaako tarkastelu olennaista ongelmaa? Suurpiirteisen notaation perimmäinen taustasyhän oli Haynesin mukaan esiintyjien tradition tuntemus. He siis tiesivät (vrt. 3.3) miten teokset pitäisi ajan esityskäytännön mukaan esittää. Miksi siis romantiikan hyvin tarkka notaatio rajoittaisi esiintyjän tulkintaa yhtään enempää kuin barokin harvempi nuottikirjoitus, jos oikeaoppisen tulkinnan muodostaminen kuitenkin edellyttää esitystradition tuntemusta?

Notaation erot eivät tunnu luontevalta ratkaisulta tulkinnan vapauden etsimisessä. Roman Ingardenin esteettiset kirjoitukset olivat alkusysäyksiä

1900-luvun reseptioestetiikan syntyyn. Hän ajatteli musiikkiteosta skeemana (4.1) eli eräänlaisena luonnoksena, jossa on määrittelemättä jääviä aukkoja. Tällaisia aukkoja olivat esimerkiksi äänen sointiväri ja tarkka voimakkuus. Aukot täydentyvät jokaisen kuulijan päässä ja muodostavat vasta siellä taideteoksen esteettisenä objektina. Skeeman ajatuksen ei tarvitse tarkoittaa sitä, etteikö säveltäjällä olisi merkitystä teoksen taustalla. Teoksen merkitys ei vain ole säveltäjän totuus. Jokainen kuuntelija voi sen sijaan muodostaa oman näkemyksensä teoksesta tulkitsemalla sitä omista lähtökohdistaan.

Gadamerin hermeneutiikassa nämä omat lähtökohdat ovat sidottuina tulkitsijan historialliseen kontekstiin (4.2). Niin tulkitsija tutkii teosta aina omien ennakkoletuksiensa rajaamassa dialogissa sen kanssa. Hän pyrkii ymmärtämään teosta suhteuttamalla tulkinnasta saatuja yksityiskohtia teoksen kokonaisuuteen (4.2.1). Gadamerille teos on siis eräänlainen peli, joka tulee esiin pelaamalla ja jossa muuttumatonta on pelin säännöt. Ingardenin skeeman voisi siis ajatella gadamerilaisen pelin säännöksi. Säveltäjä luo pelin säännöt mutta peli itse ei ole hänen hallinnassaan. Säveltäjän nerous tulee siinä esiin, että juuri hänen peliänsä halutaan pelata kerta toisensa jälkeen etsien yhä uusia merkityksiä ja syvenevää ymmärtämistä.

Christopher Small kohdisti omassa musiikkisosiologiassaan kiinnostuksen musiikkiin tapahtumana (4.2.2). Tärkeää oli, että musiikkitapahtumaan osallistuivat tasapuolisesti niin soittajat, kuulijat ja säveltäjät kuin lippukassan myyjät ja roudaritkin. Tavallaan Smallin musisoinnissa on kysymys perinteisten rakenteiden purkamisesta mutta hän kuitenkin korosti, ettei tapahtumaluonteen tarvitse hävittää itse teosta ja että teoksella on jokin merkitys. Niin hänen ajatuksensa tuntuvat korostavan tiettyjen musiikkikulttuurin rakenteiden purkua ja siten vapaampaa vuorovaikutteista kokemusta.

Vapauden ajatuksen vaatiminen kaikkien struktuurien purkamisella ja esiintyjän vapauden korostamisella ei kuitenkaan ole absoluuttinen totuus. Teoksen struktuuri tarvitaankin taustalle. Ilman mitään rakennetta on tiedossa vain kaaosta. Gadamerin ajatukset kytkeytyvät juuri tradition ajatuksen kunnioittamiseen. Hänen hermeneutiikkansa korostaa historiaa jatkuvasti muuttuvana horisonttien dialogina. Ymmärrys syvenee tutkimisen myötä ja

linkittyy siinä mielessä myös Haynesin periodi-tyylissä korostamaan jatkuvan tutkimisen ajatukseen. Haynesin ajattelussa esiintyvä tutkimisen korostaminen on varmasti periodi-ajattelun hyödyllinen kehitelmä mutta kritiikki romanttisesta tyylistä periytyvän modernin tyylin runsaampaa sointia kohtaan ei ole mielestäni välttämättä perusteltua. Kyllähän modernin tyylinkin soittajan on mahdollista kehittää itseään tutkimalla. Liiallinen tietyn tyyli-ihanteen korostaminen musiikkikeskustelussa palautuu aina samaan ongelmaan. Uuden tyylin mestarit nousevat valta-asemaan sanelemaan muille, kuinka musiikkia saa tulkita.

Voi toisaalta miettiä, onko vapautteen pyrkiminen edes lopullinen päämäärä musiikin tulkinnassa? Gadamerin teoria tulkitsijan ymmärtämisen rajoittumisesta hänen historiallisiin reunaehtoihin vaikuttaa vaikealta kiistää. Toisaalta ehkä se juuri antaa tiettyä suhteellisuutta tulkinnallisten ideaalien ja tulkintatraditioiden auktoriteettiaseman tarkastelulle. Hermeneuttisessa ymmärtämisen prosessissa on mielestäni mahdollisuus sekä yksilöllisen taiteellisen vapauden vaalimiseen että traditioon perehtymisen myötä rikastuvan ja syvenevän ymmärryksen etsimiseen. Olennaisinta olisi antaa tilaa oppijan omalle ymmärtämisen prosessille ja dialogille, eikä yrittää pakottaa musiikin ymmärtämistä ja esittämistä jonkinlaisen ennalta ulkoapäin määrätyn tulkinnan toteuttamiseen.

LÄHTEET

Dahlhaus, C. 1983. Foundations of Music History. Cambridge: Cambridge University Press.

Gadamer, H. 2013. Truth and Method. Bloomsbury Publishing. ProQuest Ebook Central. Vaatii käyttäjätunnukset.
<https://ebookcentral.proquest.com/lib/tampere/detail.action?docID=1224251>

Haynes, B. 2007. The End of Early Music. A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century. Oxford: Oxford University Press.

Murtomäki, V. 2005. Muhi – Musiikinhistoriaa verkossa. Romantiikan syntytausta. Verkkoaineisto. Julkaistu 17.11.2005. Päivitetty 28.1.2020. Luettu 1.5.2020. https://muhi.uniarts.fi/rom_romantiikka1/

Oramo, I. 1989. Muhi – Musiikinhistoriaa verkossa. Absoluuttinen musiikki. Verkkoaineisto. Julkaistu 20.9.1989. Päivitetty 31.12.2020. Luettu 10.5.2021. <https://muhi.uniarts.fi/absoluuttinen-musiikki/>

Small, C. 1995. Musicking. A Ritual in Social Space. Luento. Musicians United for Superior Education (MUSE) Conference 6.6.1995. University of Melbourne.

Thomasson, A. 2020. "Roman Ingarden", teoksessa Edward N. Zalta (toim.) The Stanford Encyclopedia of Philosophy. Luettu 10.5.2021. <https://plato.stanford.edu/archives/fall2020/entries/ingarden/>

Tieteen termipankki 2021a. Kirjallisuudentutkimus:reseptioestetiikka. Luettu 10.5.2021. <https://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:reseptioestetiikka>

Tieteen termipankki 2021b. Filosofia:hermeneutiikka. Luettu 10.5.2021. <https://tieteentermipankki.fi/wiki/Filosofia:hermeneutiikka>

