

Kirjallisuuden ja musiikin  
leikkauspintoja



# Kirjallisuuden ja musiikin leikkauspintoja

*Toimittaneet*

SIRU KAINULAINEN, LIISA STEINBY JA SUSANNA VÄLIMÄKI



**SUOMALAISEN KIRJALLISUUDEN  
SEURAN TOIMITUKSIA 1442**

Teos on Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran  
nimeämien asiantuntijoiden tarkastama.



© 2018 Siru Kainulainen, Liisa Steinby, Susanna Välimäki ja SKS

ISBN 978-951-858-013-6

ISSN 0355-1768

[www.finlit.fi/kirjat](http://www.finlit.fi/kirjat)

Ulkoasu: Timo Numminen

Taitto: Maija Räisänen

Painotyö: Juvenes Print – Suomen Yliopistopaino Oy, Tampere 2018

# Sisällys

## JOHDANTO

Kirjallisuuden ja musiikin leikkauspintoja 7

*Liisa Steinby, Susanna Välimäki ja Siru Kainulainen*

## ROMAANIN MUSIIKINOMAISESTA RAKENTUMISESTA

Friedrich Schlegel, Thomas Mann, Milan Kundera 37

*Liisa Steinby*

## SÄVELTEN SIIVIN JA KISSAN KÄPÄLIN

Musiikillis-kirjallinen intertekstuaalisuus Robert Schumannin

*Kreislerianan* soittamisessa 63

*Laura Wahlfors*

## SONAATTIMUOTO KERTOavana RAKENTEENA

Esimerkkinä Felix Mendelssohnin *Kesäyön unelma* -alkusoitto 98

*Yrjö Heinonen*

## MUSIIKILLINEN MIMESIS SYMBOLISTIS-DEKADENTISSA KIRJALLISUUDESSA

L. Onervan *Mirdjan* sekasoinnut 137

*Viola Parente-Čapková*

## SHERLOCKIN VIULUSTA MORSEN LEVYHYLLYIN JA KALLION PUNKBASSOON

Musiikin merkitykset rikoskirjallisuudessa 169

*Susanna Välimäki*

## FUUGAMAISUUS VLADIMIR NABOKOVIN NOVELLISSA "BACHMANN" 209

*Krzysztof Majer*

## MUSIIKIN MERKITYKSISTÄ TONI MORRISONIN ROMAANISSA JAZZ 235

*Matti Ahvenus*

## BLUESKERRONTA, BIOGRAFIA JA VAIHTOEHTOINEN HISTORIA

Jackie Kayn *Bessie Smith* 275

*Lotta Kähkönen*

KIRJAIMEN KOLLEKTIIVISUUS ELI MITEN ÄÄNTEET  
KOMMUNIKOIVAT SUOMENKIELISSÄ NYKYRUNOUESSA 300  
*Siru Kainulainen*

KIELEN JA MUSIIKIN VÄLIMAASTOSSA  
Puheen musiikillinen estetisoituminen audiovisuaalisessa mediassa 326  
*John Richardson*

SANA YLÖS  
Riittäily suomenkielellisessä rap-lyriikassa 361  
*Inka Rantakallio*

JUOIGAMAT  
Joiku Nils-Aslak Valkeapään runoudeissa 387  
*Lea Rojola*

English abstract 414  
Kirjoittajat  
Henkilöhakemisto

# Johdanto

## Kirjallisuuden ja musiikin leikkauspintoja

*Liisa Steinby, Susanna Välimäki ja Siru Kainulainen*

### Alussa oli...

Käsillä olevassa kirjassa tarkastellaan kirjallisuuden ja musiikin kohtaamista ja niiden leikkauspintoja yksittäisiä tapauksia analysoiden. Kirjallisuuden ja musiikin kohtaaminen tuo ensimmäiseksi mieleen teokset, joissa esiintyy sekä kirjallinen että musiikillinen komponentti; tästä ilmeisin esimerkki on laulumusiikki. Kirjan otsikko *Kirjallisuuden ja musiikin leikkauspintoja* on kuitenkin valittu painottamaan sitä, että kirjallisuudella ja musiikilla on yhteinen alue, joka kuuluu yhtä luonnollisesti ja alkuperäisesti kumpaankin taiteeseen. Kirjalliseen ilmaisuun kuuluu merkityksen ohella myös ääni – esimerkiksi äännemallilu, äännetoisto ja rytmi. Toisaalta musiikin ääni on merkityksellistä: ääntä käytetään esimerkiksi tunnelmien ja tunteiden ilmaisuun. Näin musiikki ilmaisee kirjallisuuden tapaan inhimillisiä kokemussisältöjä ja merkityksiä, vaikka nuo merkitykset voivat olla hankalasti verbalisoitavissa. Haluammekin korostaa musiikin ja kirjallisuuden sisäistä sukulaisuutta: samankaltaisuudet näiden kahden välillä juontuvat yhteisestä alkuperästä, ihmisen tarpeesta ja halusta ilmaista itseään puhe- ja lauluäänellä ynnä muulla äänen – ja usein myös liikkeiden – tuottamisella, kuten soittamalla, elehtimällä ja tanssimalla.

Voitaisiin väittää, ettei kulttuurin alussa ollut eri taiteen lajeja, vaan ensimmäinen taide oli ”monitaidetta” tai ”kokonaistaideteoksia”: sanat, sävelet ja eleet – ruumiin rytmisen liike, mimiikka, tanssi – kuuluivat alun perin yhteen. Kaikilta kansoilta löytyy tällaista. Meidän ei olekaan ajateltava laulun alkumuodoksi sielunsa syvimmästä ammentavan, yksinäisen minän itseilmaisua, kuten lyriikka on haluttu ymmärtää modernista keskeislyriikasta käsin (ks. esim. Petsch 1942, 21; Wilpert 1969, 457), vaan ”monitaide” on ollut alun perin yhteisöllistä. Lauluja laulettiin yksitoikkoisen, yhteisen työn rytmitykseksi ja kannustukseksi työhön. Juhlissa ja seremonioissa laulamisen tai puhe-esityksen, soittamisen ja tanssimisen muodostama yhteistaide on ollut keskeisessä asemassa. Uskonnolliset myytit esitettiin kultin yhteydessä aluksi miimisesti eli ilmein ja elein; myöhemmin myyttien esittäminen saattoi tapahtua pelkästään verbaalisesti ja jopa kokonaan irrallaan kulttimenoista, kuten tiedetään tapahtuneen antiikin Kreikassa.

Tällainen ajatus taiteiden välisestä alkuperäisestä yhteydestä – jonka kuvittelemiseksi joudutaan tekemään yleistyksiä sen perusteella, mitä tiedämme varhaisista tai alkuperäiskansojen kulttuureista<sup>1</sup> – on varmaan oikeansuuntainen, mutta sisältää kuitenkin väärinymmärtämisen vaaran. Vaaroja on kaksi tai kolmekin: ne piilevät sanamuodoissa ’monitaide’ ja ’kokonaistaideteos’. Kumpikin nimitys on syntynyt tilanteessa, jossa taiteiden eriytyminen toisistaan on jo vakiintunut, jossa käsityksemme taiteesta on saavuttanut nykyisen muotonsa ja jossa – jälkimmäisen kohdalla – meillä on käytettävissä moderni teoksen käsite. Termi ’monitaide’ on vakiintunut 2000-luvulla korostamaan sitä, että monet uudet taiteen lajit, erityisesti tila- ja aikataiteen sekä esitystaiteen muodot, kuten installaatio- ja performanssitaide, nykyteatteri, äänirunous ja mediataide, voidaan käsittää yhdistelmäksi useista aiemmin vakiintuneista taiteen lajeista tai taiteen lajien välimaastossa tapahtuvaksi poikkitaiteelliseksi toiminnaksi. ’Kokonaistaideteos’ (saks. *Gesamtkunstwerk*, suom. joskus myös yhtenäistaideteos) taas oli säveltäjä Richard Wagnerin 1800-luvun puolivälissä keksimä nimitys ajatukselle, jonka mukaan oopperan tuli merkitä kaikkien taiteen päälaajien yhdistämistä toisiinsa, nimittäin musiikin, runouden, näyttämötaiteen ja arkkitehtuurin. Kummankin käsitteen (monitaide, kokonaistaideteos) kohdalla



lähdetään siitä tilanteesta, että on olemassa useita eri taiteen lajeja, jotka voivat esiintyä yhdessä. Taiteidenvälisyyden kysymyksiä hahmottaessamme meidän ei kuitenkaan tule ajatella taiteen ”alkutilaa” yhdistymiseksi vaan *eriytymättömyydeksi*: eri lajit eivät olleet vielä eriytyneet toisistaan.

Toiseksi sana ’taide’ on ongelmallinen. Moderni taiteen käsittämistapa, joka syntyi 1700-luvun lopulla, korostaa taiteen esteettistä luonnetta ja taiteen autonomiaa muihin kulttuurin ja inhimillisen toiminnan alueisiin kuten tietoon ja moraaliin nähden. Näin ei tietenkään ollut kulttuurin varhaisvaiheissa, eikä pitkään sen jälkeenkään: musiikki-laulu-tanssiesitykset olivat varhaisten kulttuurien tapa ilmaista keskeisiä uskonnollisia ja yhteisöllisiä uskomuksiaan, näkemyksiään asioiden todellisesta ja oikeasta laidasta, maailmankaikkeuden järjestyksestä ja ihmisen paikasta maailmankaikkeudessa. Taide ei vielä ollut eriytynyt taiteeksi. Samoin ei alun perin ollut kysymys ”teoksesta”, jolla oli joku tunnettu tekijä. Taide oli yhteisön yhteistä tekemistä ja yhteisön yhteisten näkemysten ja tuntemusten ilmaisua.

Eurooppalaisen kulttuurin juuret Raamatussa ja antiikin Kreikassa korostavat kirjoitustaidon ja kirjoitetun sanan merkitystä. Antiikin Kreikka asetti perustan koko myöhemmälle eurooppalaiselle kirjallisuudelle. Löydämme sieltä jo kirjallisuuden pääajit eli epiikan, lyriikan<sup>2</sup> ja draaman. Näin sanottaessa unohdetaan usein, että kaikki nämä lajit olivat musiikin ja runouden yhdistelmiä: eeppejä runoja – jotka olivat vuosisatojen saatossa irtaantuneet kulttuurisista yhteyksistä – esitettiin alun perin musiikin säestyksellä. Soololyriikkaa (yksinlaulua) säestettiin useimmiten lyyralla tai kitharalla<sup>3</sup> ja kuorolaulua muun muassa huilulla tai auloksella, ja draamasta osa esitettiin laulettuna musiikin säestyksellä. Suurin osa antiikin Kreikan näytelmäkirjailijoista olikin nykynäkökulmasta katsoen myös säveltäjiä.<sup>4</sup> Kun Aristoteleen *Runousopissa* esitellään tragedian osatekijät, yksi näistä on musiikki: hän sanoo musiikin olevan eniten esityksen miellyttävyyttä lisäävä komponentti (Aristoteleen käyttämä sana on *melopoia*<sup>5</sup>, musiikkirunous; ks. Aristoteles, 1450b). Näytelmistä ovat kuitenkin ainoastaan tekstit välittyneet meille: musiikista on kirjallisten ja kuvataiteellisten (lähinnä ruukkumaalausten) eli toisen käden kuvausten sekä soitinten ohella säilynyt vain fragmentteja notatioista, jotka ovat riittämättömiä musiikin tarkkaan rekonstruointiin.

Tiedetään kuitenkin, että musiikilla oli antiikin Kreikassa tärkeä sija, mitä ilmentävät lukuisat säilyneet musiikinteoreettiset ja -filosofiset kirjoitukset.<sup>6</sup> Tämä musiikinteoria muodostaa perustan koko länsimaiselle musiikin teorialle, ja monet edelleen käyttämämme musiikkitermit ovat sieltä peräisin (ks. esim. Benestad 1978, 15). Musiikilla oli myös kosmologinen merkitys: pythagoralaiset olivat esittäneet, että samat luku-suhteet toistuvat planeettojen radoissa ja intervaleissa eli sävelvälien värähtelyssä. Musiikilla oli lisäksi psykologinen ja kasvatuksellinen merkitys. Eri sävellajit käsitettiin ilmaisutavoiksi, jotka edustavat erilaisia ihmismielen tiloja ja vaikuttavat suoraan kuulijan mieleen. Niinpä nuorison kasvatukseen kuului ruumiinharjoitusten lisäksi 'muusain taide', joka kattoi sekä runouden että musiikin.

Platonin *Valtio*-dialogissa puhutaan runouden ja musiikin vaikutuksesta ihmismieleen. Kuten tunnettua, Platon ei halua ihannevaltioon runoilijoita, koska hän pitää näitä epäluotettavina totuuden kertojina ja vääränlaisten intohimojen herättäjinä. Runoutta ei siis arvioida ensisijaisesti esteettisin vaan tiedollisin ja moraalisin perustein. Musiikki joutuu samanlaisen sensuurin kohteeksi, ja samanlaisin perustein. Platon on nimittäin eetosopin mukaisesti vakuuttunut siitä, että erilaisilla sävellajeilla ja soittimilla saadaan kuulijoissa aikaan erilaisia tunnevaikutuksia, joilla on kauaskantoinen merkitys:

Juuri rytmii ja melodiahan pystyvät parhaiten tunkeutumaan sielun sisimpään ja valtaavat sen voimakkaimmin. Ne luovat sopusuhtaisuutta ja tekevät ihmisestä sopusuhtaisen, jos hänet kasvatetaan oikein, muussa tapauksessa käy päinvastoin. Se joka on saanut oikeanlaisen, sopusointuisen kasvatuksen, havaitsee erityisen herkästi puutteellisuudet, näkee mikä on huonosti tehtyä tai luonnostaan huonoa ja tuntee täydellä syyllä sitä kohtaan vastenmielisyyttä. Kaikkea kaunista hän ylistää, nauttii siitä ja omaksuu sen sielunsa ja näin hän saa siitä ravintoa ja kehittyy hyväksi ja jaloksi. (Platon 1981, 104.)

Platonin mukaan eri sävellajit herättävät kuulijassa erilaisia tunnevaikutuksia; sävellajien nimetkin (doorinen, fryyginen ja lyydinen) viittaavat

erilaisiin ”kansanluonteisiin”. Sävellajit ovat luonteeltaan esimerkiksi valittavia tai ”löyhiä”, ”juopumukseen, velttouteen ja laiskuuteen” houkuttelevia tai sitten maltillisen ja urhean miehen ääniä ja äänenpainoja jäljitteleviä (Platon 1981, 102–103); vain viimeksi mainitut tulee sallia ihannevaltiossa. Samanlaisen sensuurin kohteeksi joutuvat soittimet, joista Platon hyväksyy vain lyyran ja kitharan, lisäksi ”maalla paimenilla voi olla jonkinlainen ruokohuilu” (mt., 104). Musiikkiin liittyi sävellajin mukaiset sanat, jotka entisestään vahvistivat haluttua viestiä tai oletettua vaikutusta (esim. Torvinen 2007, 18).<sup>7</sup> Antiikin sävellajit ovat näin esimerkki musiikin voimakkaista merkityssisällöistä ja vakiintuneesta ilmaisukuvastosta.

Kun antiikin Kreikan perintö siirtyi seuraaville vuosisadoille ja -tuhan-sille, kirjoitettu sana oli sen keskiössä. Pääosa kaunokirjallisuudesta sekä tietysti ei-fiktiivinen proosa – kuten historiankirjoitus ja filosofia – näyttäytyivät puhtaasti kieleen perustuvina kulttuurin muotoina. Musiikin osuus ”unohtui”, koska antiikin musiikki ei sellaisenaan välittynyt seuraaville vuosisadoille.<sup>8</sup> Musiikin ja runouden kytkös säilyi kuitenkin toisaalla. Keskiajalla musiikki liittyi Raamatun teksteihin ja muihin liturgisiin teksteihin, joita esitettiin jumalanpalvelusten ja muiden uskonnollisten tilaisuuksien yhteydessä, sekä maallisiin lauluihin. Kun antiikin perintöä ruvettiin uudestaan elvyttämään renessanssiaikana, syntyi Italiassa ooppera, jossa lähdettiin siitä tietoisuudesta, että musiikki ja runous olivat alun perin kuuluneet antiikin näytelmässä yhteen.

Keskiajan koulutusjärjestelmässä oli puhuttu ns. vapaista taidoista tai taiteista. Tässä järjestelmässä kirjallisuus kuului grammatiikan, retoriikan ja dialektiikan muodossa triviumin opetussisältöihin, kun taas musiikki – musiikin teorian merkityksessä – kuului tähtitieteen, aritmetiikan ja geometrian ohella quadriviumiin. Muut nykyisin taiteeksi kutsumamme alueet eivät kuuluneet oppineisuuden piiriin vaan käsityötaitoihin. Vasta renessanssin aikakaudelta lähtien alettiin käyttää *taiteen* nimitystä tarkoittamaan kirjallisuutta, musiikkia, kuvataiteita, arkkitehtuuria ja teatteria. Edelleen 1700-luvun jälkipuolisko on eri taidelajien ja ylipäänsä taiteen käsittämässä monella tavoin taitekohta. Tuolloin pohdittiin kysymystä eri taiteenlajien erityislaadusta suhteessa toisiinsa: kun esimerkiksi kirjailija ja kirjallisuuden teoreetikko G. E. Lessing esit-

ti, että maalaustaide on tilataidetta ja runous aikataidetta, jonka materiaalina ovat ”ajassa peräkkäiset artikuloidut äänet” (Lessing 1976, 114), hän sitoo musiikin ja kirjallisuuden läheisemmin toisiinsa kuin muihin taiteisiin. Vuosisadan loppuun mennessä syntyy käsitys taiteesta erityisenä esteettisen alueena, jossa ei ole kysymys tiedonhankinnasta tai sen levittämisestä, moraalisesta opetuksesta tai käytännön päämääriin pyrkimisestä. Taide on arvokasta sinänsä, kokemuksena. Tämä ajatus taiteen autonomiasta – taide ei palvele mitään taiteen (esteettisyyden) ulkopuolista päämäärää (ks. esim. Einfalt 2000) – tuki 1700-luvun kehitystä musiikissa kohti ”puhdasta”, puhutun kielen yhteydestä irrotettua instrumentaalimusiikkia. Instrumentaalimusiikin määrä kasvoikin huomattavasti wieniläisklassismin aikana.

1800-luvulla ajatus ”puhtaasta” musiikista kärjistyy käsitykseen ”absoluuttisesta” musiikista, jonka ei ajateltu viittaavan tai merkitsevän mitään muuta kuin musiikin soivia muotoja itsessään. Tällaisen musiikin tuli noudattaa ainoastaan musiikin omia lainalaisuuksia esittämättä tai ilmaisematta mitään musiikin ”ulkopuolista”. Absoluuttisen musiikin vastakohtaksi ymmärrettiin kaikki musiikki, joka viittaa musiikin ”ulkopuolelle”, kuten ohjelmamusiikki, ooppera ja laulumusiikki. Absoluuttisen musiikin ajatuksesta tuli yksi musiikillisen modernismin peruslähtökohta. Sitä voidaan pitää 1900-luvun abstraktin, non-figuraatiivisen (ei-esittävän) maalaustaiteen musiikillisena vastineena, **maalaustaiteen**, joka ei viittaa mihinkään itsensä ulkopuolella vaan pelkästään tutkii maalaustaiteessa mahdollisia värejä, muotoja ja niiden yhdistelmiä. Absoluuttisen musiikin käsite ulotettiin kuitenkin myös instrumentaalimusiikkiin historiassa taaksepäin: ”puhdas”, lauluun ja kuvaleviin teosnimiin liittymätön musiikki alettiin käsittää ”absoluuttiseksi” – siitä huolimatta, että esimerkiksi barokissa tällainen instrumentaalimusiikki oli ymmärretty sisältöjä esittäväksi ”sanattomaksi näytelmäksi” ja affektien kuvaukseksi.<sup>9</sup> Absoluuttista musiikkia vastaan voidaankin esittää vastaväite, ettei musiikkia voi irrottaa inhimillisestä todellisuudesta ja kokemusmaailmasta. Kuten hermeneuttinen musiikintutkimus on 1800-luvulta asti osoittanut, myös absoluuttiseksi kuviteltu musiikki perustuu musiikin konventionaalille ilmaisukuvastolle, vaikka tätä on kehitelty aina uusiin suuntiin.<sup>10</sup>

Kirjallisuudessa esteettinen autonomia näyttäytyä välttämättä hieman toisenlaisena kuin maalaustaiteessa ja musiikissa, koska sen materiaali, kieli, ei ole samalla tavalla fyysikaalista kuin voisi ajatella maalaustaiteen tai musiikin materiaalin olevan,<sup>11</sup> vaan kieli viittaa ennen kaikkea itsensä ulkopuolelle ja näin solmii yhteyden maailmaan. Taiteen autonomia onkin merkinnyt kirjallisuuden kohdalla lähinnä vapautta ei-esteettisistä päämääristä. Kirjallisuuden esteettisestä autonomiasta on olemassa suppeampia ja väljempitä tulkintoja (ks. Einfalt 2000). 1900-luvulla paljon esillä ollut, alun perin venäläisiltä formalisteilta peräisin oleva ”kirjallisuudellisuuden” (engl. *literariness*) käsite edellyttää, että kirjallisuutta on tarkasteltava siitä käsin, mikä erottaa sen kaikista muista kulttuurisista tuotteista (Jakobson 1960; 2001, 56; Genette 1966, 220; Schneider 2007, 20–22). ”Kirjallisuudellisuuden” ajateltiin löytyvän tietynlaisesta, sanojen referentiaalisuuden mahdollisimman pitkälle syrjään työntävästä kielen käsittämisen tavasta: ei mitä, vaan miten jokin asia sanotaan, on oleellista kirjallisuudessa. Sanojen semanttinen sisältö hyväksytään – muiden ominaisuuksien, kuten soinnillisuuden, ohella – mutta se käsitetään abstraktisti, tekstissä läsnä olevaksi eikä maailmaan ja ihmisten maailman kokemiseen viittaavaksi. Tämä on äärimmäinen kanta, jota tuskin koskaan on sellaisenaan noudatettu kirjallisuuden tarkastelussa, joskin sitä on hyödynnetty kaunokirjallisuudessa, esimerkiksi kokeilevassa runossa.

## Taiteidenvälisyys ja intermediaalisuus

Taiteidenvälisessä tutkimuksessa, jonka traditio ulottuu ainakin 1700-luvulle asti, on tutkittu taiteen käsitettä, lajeja ja järjestelmiä ja näiden historiallisia muutoksia sekä taiteiden välisiä yhtäläisyyksiä, yhteyksiä ja eroja. Väljän taiteidenvälisyyden käsitteen rinnalle tai tilalle tuli 2000-luvun taitteessa yleiseen käyttöön intermediaalisuuden käsite, joka on levinnyt mediatutkimuksesta ja kulttuurintutkimuksesta taiteiden tutkimukseen.

Intermediaalisuudella viitataan eri medioiden (viestimien) tai ilmaisukanavien, kuten esimerkiksi kirjallisen ja äänellisen median, väliisiin

yhdistymisiin, kytköksiin, muunnoksiin ja vuorovaikutukseen (ks. esim. Wolf 1999; 2001; 2011; 2015; Rajewsky 2002; 2005; Rippl 2015). Vaikka intermediaalisuutta on määritelty ja typologisoitu eri tavoin, tavallisimmin sillä tarkoitetaan useamman kuin yhden mediumin eli ilmaisukanavan yhdistymistä saman taideteoksen tai kulttuurisen ilmiön merkityksenmuodostuksessa ja toiminnassa (Wolff 1999, 37; ks. myös Jörg 2014; 2017). Kirjallisuuden ja musiikin suhteiden ja vuorovaikutuksen tutkimuksessa intermediaalisena ilmiönä tarkastellaan muun muassa adaptaatiota, jossa kirjallinen teos muunnetaan musiikin mediaan tai päinvastoin, esimerkiksi kun näytelmästä tehdään ooppera. Intermediaalisessa mediakombinaatiossa voi olla mukana kirjallisuuden ja musiikin lisäksi esimerkiksi audiovisuaalinen media, jolloin on kysymys multimediasta eli monitaiteesta. Suppeimmassa mielessä puhutaan intermediaalisista viitteistä, kuten kirjallisuuden sisältämistä musiikki-viitteistä tai musiikinomaisuutta sisältävästä kirjallisesta teoksesta. (Vrt. Rajewsky 2005, 51–52.)

Intermediaalisuuden käsitteeseen sisältyy jo sen nimessä ajatus mediaatiosta eli välittymisestä, eri medioiden välisestä jatkuvasta liikkeestä sekä multimodaalisesta kokemuksesta kulttuuriamme perustavalla tavalla määrittelevinä ilmiöinä ja prosesseina. Siten se korostaa, toisin kuin intertekstuaalisuuden eli tekstienvälisyyden käsite, jota myös on käytetty eri taiteista peräisin olevien ”tekstien” kohtaamisesta, nykykulttuurille yhä keskeisempiä medioitumisen ja teknologisoitumisen muotoja. Intermediaalisuuden käsitteen synty liittyykin 1990-luvun lopulta lähtien kiihtyneeseen audiovisuaalisen, sähköisen ja digitaalisen median kasvuun sekä mediakonvergenssin ja remediaation<sup>12</sup> kaltaisiin ilmiöihin. Silti käsitettä käytetään yhtä hyvin vanhan kuin nykypäivän taiteen ja kulttuurin tarkastelussa. Intermediaalisuuden tutkimus pyrkii löytämään uusia tarkastelukulmia taiteiden ja medioiden hybridisiin ja uusiin muotoihin, rajanylityksiin ja multimodaalisuuteen (Rajewsky 2005, 44). Se korostaa taidetta multimedianä sekä ylipäättään taiteen medialuonnetta.

Myös intertekstuaalisuuden käsite tarkoitti sen kehittäjän, semiootikko Julia Kristevan (esim. 1984; ks. myös Välimäki 2005, 173 sekä Laura Wahlforsin artikkeli tässä kirjassa) tarkoittamassa mielessä

merkkijärjestelmien – ja siten myös aistipiirien ja medioiden – rajojen ylittymisiä, siirtymiä ja muunnoksia. Tällöin intermediaalisuus eli medioidenvälisyys olisi pikemminkin yksi intertekstuaalisuuden alalaji. Intertekstuaalisuuden käsite on kuitenkin usein ymmärretty alkuperäistä tarkoitustaan kapeammin toisiin kulttuurisiin teksteihin, teoksiin tai medioihin viittaamisena tai toisesta ammentamisena. Jälkistrukturalistisen taiteentutkimuksen suosima intertekstuaalisuuden käsite on usein koettu myös abstraktimmaksi sekä kielikeskeisemmäksi kuin kulttuurin materiaalisuutta ja taiteen kokemuksen aistimellisuutta korostava intermediaalisuuden käsite. Niin ikään intertekstuaalisuuden tutkijat korostavat useammin taiteen taide-, teos- ja esitysluonnetta, kun taas intermediaalisuuden tutkijat korostavat taiteen medialuonnetta ja sidonnaisuutta yleisiin kulttuuri-ilmiöihin. On lopulta tutkijan valinta, mihin tutkimus- ja käsiteperinteeseen hän liittää taiteidenvälisyyden tematiikkaa koskevan tutkimuksensa eli mitä asioita, ilmiöitä ja kokemuksia hän haluaa painottaa taiteessa, historiassa ja kulttuurissa.

Eri taiteiden, medioiden ja esitysmuotojen välisiä ilmiöitä tutkittaessa, tehdään sitä sitten taiteidenvälisyyden, intertekstuaalisuuden tai intermediaalisuuden nimissä, on tärkeää ymmärtää taiteen käsitteen, taiteen järjestelmien ja sen lajien erilaisten käsitystapojen historiallisuus ja muuttuvuus. Esimerkiksi tutkittaessa intermediaalisuutta tulee varoa historiallisen perspektiivin kaventumista nykyaikaan siten, että refleктоimattomana lähtökohtana on moderni käsitys erillisistä, ainakin jossakin mielessä ”puhtaista” taiteen lajeista, joiden välisiä yhteyksiä ja vuorovaikutuksen muotoja tarkastellaan. Jos esimerkiksi laulu nähdään musiikkia ja kirjallisuutta yhdistävänä intermediaalisena teoksena, lähtökohtana on ajatus musiikista ja kirjallisuudesta erillisinä ja eriluonteisina taiteina: puhdas runo ilman musiikkia yhdistyy instrumentaali-musiikkiin. Taiteidenvälisyyden historiasta piittaamaton tutkija saattaa myös olettaa edelleen, että jos yhdessä taiteessa esiintyy samankaltaisia rakenteita tai menettelytapoja kuin toisessa, jolle niiden katsotaan olevan ominaisia, edellinen on saanut vaikutteita jälkimmäisestä. Musiikki voi esimerkiksi lainata rakenteita ja menettelytapoja kirjallisuudesta tai päinvastoin. Jos musiikki on ”kertovaa” tai jos sillä ajatellaan olevan semanttisia merkityksiä, tämä nähdään ”ulkomusiikilliseksi”, esimer-

kiksi kirjallisuuden vaikutukseksi. Kun kirjallisuus taas korostaa kielen soinnillisuutta, rytmiä ja affektiivista vaikutusta, katsotaan sen olevan intermediaalisesti vaikuttanut musiikista. Samanlaisuus tulkitaan näin lainaksi: ei ajatella, että eri taiteen lajeilla olisi luonnostaan päällekkäisiä tai samankaltaisia toimintatapoja. Näin ollen voidaan paradoksaalisesti sanoa, että intermediaalisuustutkijat, jotka ovat kiinnostuneita eri taiteiden (medioiden) sekoittumisesta, ovat taipuvaisia purismiin eri taiteiden lajien suhteen: kaikki, mikä tietyssä taiteen lajissa ei kuulu lajin ”puhtaaseen” olemukseen, pyritään näkemään intermediaalisena lainana.

Semantiikan ja kertomuksellisuuden näkeminen pelkästään kirjallisuuden ominaisuutena ja äänteellisyyden näkeminen vain musiikkiin kuuluvana piirteenä kaventaa kummankin taiteenalan luonnetta niitä vääristävällä tavalla. On totta, että proosakirjallisuuden, erityisesti romaanin, vakiintuessa tärkeimmäksi kirjallisuuden lajiksi on tekstin semanttinen taso kirjallisuuskäsityksessämme korostunut. Silti on epäilemättä väärinymmärrys väittää, että muut kielen tasot kuten äänteellinen taso toistoineen ja rytmeineen olisivat kirjallisuudessa epäoleellisia tai esiintyessään intermediaalista lainaa musiikista. Toisaalta musiikki ei ole vailla osoitettavissa olevia, yhteisesti jaettuina merkityksiä, vaikka näiden sanallistaminen on usein haasteellista (ks. esim. Välimäki 2005; Bowie 2009). Ihminen ilmaisee kokemustaan paitsi sanojensa semanttisella sisällöllä myös muun muassa äänenkäytöllään ja eleillään, joten on selvää, että kaikki nämä kantavat merkityksiä.

Käsillä oleva kirja kuuluu väljästi käsitettyyn taiteidenvälisyyden tutkimukseen. Kirjan kirjoittajat suhtautuvat vaihtelevasti taiteidenvälisyyden, intertekstuaalisuuden ja intermediaalisuuden käsitteisiin. Intermediaalisuuden käsite esiintyy useassa kirjan artikkelissa kirjallisuuden ja musiikin välisten kytkösten tutkimuksen teoreettisena lähtökohtana tai käyttökelpoisena analyttisenä käsitteenä. Toiset kirjan kirjoittajat taas eivät näe intermediaalisuutena sellaista, mikä luontaisesti kuuluu useampaan taiteen alaan, tässä tapauksessa musiikkiin ja kirjallisuuteen. Useissa artikkeleissa korostetaan musiikin ja kirjallisuuden sukulaisuutta ja niiden luontaisia leikkauspintoja yhdistämisen ja lainaamisen asemasta tai näiden ohella.<sup>13</sup> Musiikinomaisuudesta puhutaan kirjallisuudessa sekä kielen äännetasolla että teoksen rakenteen kohdalla kuitenkin



tietoisina siitä, ettei näitä rakenteita ole välttämättä lainattu musiikista, vaan kysymys on kirjallisen tekstin ja kielen luontaisten mahdollisuuksien hyväksikäyttämistä. Vastaavasti esimerkiksi sonaatin kertovan muodon voi käsittää pikemmin sukulaisuussuhteeksi kertovaan kirjallisuuteen kuin lainaksi sieltä. Varsinaisesta intermediaalisesta tai intertekstuaalisesta ”lainaamisesta” on kysymys esimerkiksi silloin, kun musiikkikappale tietoisesti rakennetaan viittaamaan tiettyyn kaunokirjalliseen tekstiin – kuten esimerkiksi Robert Schumannin *Kreiseriana*-sarja ”perustuu” E. T. A. Hoffmannin kertomuksille kapellimestari Kreiserista (ks. Laura Wahlforsin artikkeli tässä kirjassa) – tai kun kaunokirjallinen teksti jäljittelee tiettyä musiikin muotorakennelmaa, kuten esimerkiksi Nabokovin novelli fuugaa (ks. Krzysztof Majerin artikkeli tässä kirjassa). Kirjassa tarkastellaan myös musiikin ja kirjallisuuden erilaisia – myös ”monitaiteisia” – yhdistelmiä, toisen taiteenlajin mahdollista mukautumista toiseen ja sen funktiota toisen sisällä tai yhteydessä toiseen. Joiun tapauksessa olemme lähellä kirjallisuuden ja musiikin alkuperäistä yhteyttä: ei voida sanoa, kumpi oli ensin, runo vai musiikki.

## Musiikki ja kirjallisuus: ääntä ja merkityksiä

Musiikilla ja kirjallisuudella on sisäinen yhteys siinä, että kummassakin ääni ja muodot kantavat merkityksiä. Merkitys (semantiikka) kuuluu siis musiikkiin, kuten äänteellisyys kuuluu kirjallisuuteen. Nämä esiintyvät kuitenkin kummassakin näille taiteenaloille ominaisessa muodossa. Sisäisen yhteyden olemassaolo tekee mahdolliseksi sen, että musiikki ja kirjallisuus voivat jäljitellä toisiaan: runo voidaan rakentaa ääniefektien varaan, ja laulumusiikki voi mukautua runoon luomalla siihen sopivaa sävelmaalailua, kuten vaikka itkua ja valitusta. Kumpikin toteuttaa jäljittelyn tai mukautumisen kuitenkin omalla tavallaan ja oman keinovarastonsa puitteissa, mutta jäljittelyn ja mukautumisen mahdollistaa näiden kahden taiteenlajin sukulaisuus.

Monet kirjallisuuden ja musiikin perustavanlaatuiset yhteiset asiat ovat niin yleisiä, ettei niiden alkuperän voi sanoa olevan kummassakaan taiteenlajissa tai edes alkuperäisessä ”monitaiteessa”. Tällainen asia on

esimerkiksi rytmi. Kuten vallankumousrunoilija Vladimir Majakovski (1959, 101–110) toteaa, rytmiä on kaikkialla; samalla se on hänen mukaansa aina runon lähtökohta. Vuorokaudenaikojen vaihtelu, vuoden kierto, sukupolvien vaihtuminen, ihmisen hengitys, sydämenlyönnit ja kävely noudattavat kukin omaa rytmiään; rytmensä on myös arkisella työllä ja yhteisön elämällä. Rytmii kuuluu elottoman ja elävän luonnon tapahtumisen perusasioihin. Rumpu, jolla voidaan jäljitellä erilaisia rytmejä, onkin tavattu kaikkina aikoina kaikista kulttuureista, joista meillä on tietoa.

Toinen yleinen kokemuksen muoto on ajallisesti peräkkäisen kokemuksen jäsentyminen kokonaisuudeksi (tarinaksi tai kertomukseksi). Kertomuksen on intermediaalisuustutkimuksessa katsottu usein kuuluvan kirjallisuuteen ja musiikissa esiintyessään olevan kirjallista lainaa. Voidaan kuitenkin väittää, että peräkkäisen tapahtumisen jäsentyminen kokijan näkökulmasta tarinan muotoon – mitä ensin tapahtui, mitä sitten ja mihin lopulta päädyttiin – on hyvin perimmäinen kokemuksen jäsentämisen muoto, joka on vanhempi kuin mikään kirjallisuus. Kertomus on merkitsevä muoto, joka tekee tapahtumisesta kokonaisuuden. Samalla tavalla melodia ei ole vain peräkkäisiä säveliä vaan sävelten jatkumo, joka muodostaa kokonaisuuden. Inhimillinen merkitystodellisuus läpäisee kummankin. Olisikin vaikea kuvitella, että asia olisi toisin, että kirjallisuudella tai musiikilla voisi olla sellainen asema kuin niillä on kulttuurissamme, jos ne olisivat ”puhtaita” kielellisten merkkien tai äänien (sointien) järjestelmiä ilman inhimillistä merkitysulottuvuutta.

Sen, että musiikki ei pyri eroon merkityksistä silloinkaan, kun se ei liity ihmisääneen, osoittavat jo kappaleille usein annetut nimet (esimerkiksi *Eroica* sinfonian nimenä). Samoin esitysmerkinnät – Andante, Allegretto, Doloroso ja niin edelleen – ovat paitsi soitto-ohjeita myös musiikkia luonnehtivia ilmauksia, jotka viittaavat tiettyyn inhimilliseen merkityssisältöön. Jopa perusjakoa duuri- ja mollisävellajeihin ajattelemme periaatteessa samalla tavoin kuin Platon erotteli sävellajeja: niiden ”tunnelman” tai niiden herättämän tunnevireen kannalta. Monissa musiikin perustermeissä yhteys ihmiseen ja hänen tunnetiloihinsa onkin keskeistä. Esimerkiksi ’viritys’ (saks. *Stimmung*) viittaa sekä soittimeen että tunnevireeseen; myös ’harmonia’ ja ’dissonanssi’ ovat sanoja, joita

käytetään sekä musiikin että ihmisen sisäisen tai ihmisten välisen tunnetilan kuvaamiseen. Se seikka, että musiikin kulttuuriset merkitykset eli sisällöt eivät ole mitenkään ”ulkomusiikillisia”, käy hyvin ilmi siitä, että myös ”absoluuttiseksi” ymmärretty musiikki käyttää samanlaista musiikillista kuvastoa kuin vokaali- ja ohjelmamusiikki. Esimerkiksi J. S. Bachin kolmiääninen inventio nro 9 f-molli kosketinsoittimelle (BWV 795) tuo esiin kärsimyksen ja kivun toistuvalla alaspäisellä kromaattisella askelluksella (ns. *passus duriusculuksilla*). Sama kuvio esiintyy Bachin passioissa Kristuksen kärsimystä kuvaamassa. Edelleen esimerkiksi kolmitaitteinen laulumuoto ABA, joka on tyypillinen klassisromanttisten sinfonioiden, konserttojen sekä kamarimusiikki-teosten välisille, noudattaa kerronnallista kaavaa, jossa lähtötilanteesta (A, ”kotoa”) lähdetään jonnekin muualle (B), jossa on aivan erilaista (kuin kotona), ja sitten (seikkailusta) palataan takaisin, ja kaikki on kuten ennenkin (A).

Musiikin yhteydessä kerronnallisuudesta puhutaan usein kirjallisuudenomaisuutena, ja vastaavasti runoudessa esiintyvistä äännetoistosta puhutaan usein kielen musikaalisuutena (ks. Siru Kainulaisen artikkeli tässä kirjassa). Esimerkiksi suomenkieliset symbolistit 1900-luvun alussa, erityisesti Otto Manninen, kirjoittivat äänneiden sointuisuuteen perustuvaa ”sanamusiikkia”, joka tuotti ”aavistuksen poetiikkaa” (ks. Lyytikäinen 2002). Runon musiikillisuus näyttäytyy tässä äänen – sointuisuuden – vaikutuksena siten, että sanojen semanttisen sisällön merkitys vähenee ja niiden yksiselitteisyys hälvenee. Suomenkielinen sotienjälkeinen modernismi pyrki sen sijaan rajaamaan pois rytmin ja äännetoiston kautta tapahtuvaa vaikuttamista (Kainulainen 2011). Haluttiin torjua sentimentaalisuus ja ylipäänsä affektiivisen kytköksen muodostuminen, joihin soinnillisuus liitettiin. Taustalla vaikutti sota-aikaisen retoriikan ja mielenmuokkauspyrkimyksen vieroksuminen. Musiikillisuuden asemasta suosittiin neutraalimmaksi ja objektiivisemmaksi koettua kvaalisuutta. Rytmillä on kuitenkin tärkeä merkitys myös tunnetuimpien kotimaisten modernistien runoudessa: ajateltakoon vaikkapa Eeva-Liisa Mannerin *Tämä matka* -teoksen (1956) pitkää päätöstä, sikermää ”Lapsuuden hämärästä”, jossa eri aikatasot ja muistojen kerrokset limittyvät rytmikkääksi juoksetukseksi, tai Paavo Haavikon *Talvipalatsi*-runoelmaa

(1959), jossa fragmentaarisuus ja assosiativisuus soljuvat kuin omalla voimallaan teoskokonaisuutta rytmittäen. Nykyisessä suomenkielisessä runoudessa rytmi ja äänteellinen toisto ovat verraten runsaasti esillä. Kyse voi olla kansanrunouden piirteiden hyödyntämisestä nykyaikaisin keinoin (Gottelier 2015). Rytmien ja äänteellisyyden hyödyntäminen voi ilmaista myös halua lähestyä lukijoita, tarjota tarttumapintaa, joka mahdollistaa lukijan kiinnittymisen runoon, ja lukemisen toimintaa voi myös ajatella rytmisenä (Kainulainen 2016). Myös spoken word -runous, jossa rytmi konkretisoituu fyysisessä esityksessä, elää Suomesa kultakautta. Poetry slam -tilaisuudet, lavarunous sekä runoustapahtumat ja -festivaalit vetävät salit täyteen erityisesti nuoria.

Kaunokirjallinen proosa on pääasiassa kertovaa. Kuten edellä todettiin, ei kertomusmuoto ole kaunokirjallinen keksintö. Se on kuitenkin oletusarvo esimerkiksi romaaneissa ja novelleissa; jos romaani tai novelli noudattaa jotakin toisenlaista rakenneperiaatetta, tätä pidetään usein poikkeavana. Poikkeavia muotoja romaanille ovat esimerkiksi montaa-simainen, ensyklopedinen ja ergodinen (tietoverkkoa muistuttava) muoto. Poikkeava rakenne voi olla ”musiikinomainen”, kun kokonaisuus ei jäsenny lineaarisesti etenevän tapahtumasarjan varaan vaan esimerkiksi teemojen vapaana, ”musiikinomaisena” kompositiona (ks. Liisa Steinbyn artikkeli tässä kirjassa) tai jäljitellen jotakin nimenomaista musikaalista muotoa (kuten fuugaa, ks. Krzysztof Majerin artikkeli tässä kirjassa). Tällöin musiikki on voinut olla kirjoittajalla tietoisena esikuvana (kuten tässä kirjassa Steinbyn artikkelin mukaan Thomas Mannilla ja Milan Kunderalla sekä Majerin artikkelin mukaan Nabokovilla), tai siten tekstin ”musiikinomaisuuden” havainto voi olla tarkastelijan, kuten Friedrich Schlegelin kirjoituksessa Goethen *Wilhelm Meisterin oppivuodet* -romaanista (ks. Steinbyn artikkeli tässä kirjassa). Romaanin ja kertomuksen musiikinomainen rakentuminen ei välttämättä merkitse intermediaalisuutta lainaamisen mielessä vaan voi osoittaa myös näiden kahden taiteen välisen syvemmän yhteyden, jonka kirjoittaja kenties haluaa nostaa tietien tahtoen esille.

## Yhdistymisiä ja vuorovaikutusta: laulu, ohjelmamusiikki, musiikin kaunokirjallinen kuvaus

Kirjallisuus ja musiikki eivät yleisesti ottaen ole kieltäneet yhteisiä äänen ja merkityksen alueitaan, samalla kun ero näilläkin alueilla on ilmeinen: musiikin äänen ei tarvitse olla välittömässä yhteydessä ihmisääneen, ja lisäksi musiikillisuus vaikuttaa ja merkitsee affektiivisella, kehollisella ja aistimellisella tasolla usein kielellistä esitystä voimakkaammin – mitä ei kuitenkaan ole syytä ajatella erilliseksi maailman tiedollisesta hahmottamisesta (vrt. Nussbaum 2001, esim. 272). Tällaisina nämä kaksi taidetta täydentävät hyvin toisiaan; ja kohta sen jälkeen, kun ”puhdas” musiikki ja ”autonominen” runous olivat vakiinnuttaneet asemansa 1800-luvulle tultaessa, nämä kaksi löysivätkin taas toisensa toisiaan täydentämään (esimerkiksi liedissä ja kuorosinfoniassa). Musiikki ja kirjallisuus voivat sopeutua toisiinsa mukauttaen ilmaisukieltään toiseen taiteenlajiin tai sen johonkin erityismuotoon, yksittäiseen teokseen tai teoksen kohtaan.

Lied on erinomainen esimerkki musiikin ja kirjallisuuden tasaveroisesta yhdistymisestä, koska sen lajipiirteisiin sisältyy lähtökohtaisesti ajatus sanan ja sävelen poikkeuksellisen kiinteästä suhteesta ja hienosyisestä vuorovaikutuksesta. Lied onkin perinteinen tarkastelun kohde kirjallisuuden ja musiikin välisen suhteen ja vuorovaikutuksen tutkimuksessa (esim. L. Kramer 1984 ja 1998; R. Kramer 1994; Youens 1996; **Wahlfors 2008**). Lied tarkoittaa runon pohjalta yhdelle laulajalle ja pianolle – joskus myös jollekin muulle soittimelle tai orkesterille – sävellettyä yksinlaulua.<sup>14</sup> Lied-taiteessa musiikki eli laulumelodia ja soitinosuus nähdään tekstin sisällön ilmaisukeinoiksi. Sanan ja sävelen kiinteästä suhteesta johtuen liedit ovat merkittäväällä tavalla kehittäneet musiikillista semantiikkaa, minkä takia ne ovat antoisa kohde musiikillisen merkityksenannon tutkimukselle ylipäänsä. Liedeille on tyypillistä runsas sana- ja sävelmaalailu, musiikillisten toposten viljely sekä voimakas musiikillinen ilmaisu ja hienosyinen soiva kuvakieli, jolla runosta tehdään musiikkia. Esimerkiksi Robert Schumannin *Dichterliebe*-sarjan (1840, ”Runoilijan rakkaus”) kolmannessatoista laulussa *Ich hab’ im Traum geweinet* (”Itkin unissani”) Heinrich Heinen teksti kertoo mene-

tetystä rakkaudesta ja eron aiheuttamasta katkerasta yksinäisyydestä, surusta ja masennuksesta (ks. Schumann 1879, 24–25):

Itkin unessani,  
näin unta, että makasit haudassa.  
Heräsin, ja kyyneleet virtasivat edelleen poskillani.

Itkin unessani,  
näin unta, että olit minut hyljännyt.  
Heräsin, ja itkin edelleen, pitkään ja katkerasti.

Itkin unessani,  
näin unta, että olit edelleen minulle hyvä.  
Heräsin, ja edelleen virtaa kyynelteni tulva.<sup>15</sup>

Musiikki ilmentää runon minän yksinäisyyttä sekä eron kivuliaisuutta ja lohduttomuutta pitämällä laulumelodian ja piano-osuuden jatkuvasti erillään toisistaan. Kun laulaja laulaa, piano on hiljaa, ja kun piano soittaa, laulaja on hiljaa. Laulumelodia on yksitoikkoinen ja valittava, itkumainen. Muun muassa jokaisen säkeistön aloitusfraasi jäljittelee itkuja saman sävelen toistoilla ja fraasin lopun huokaavalla, venytetyllä kyynel-eleellä eli *piantolla*, nousevalla ja laskevalla puolissävelaskeleella (vrt. *ge-wei---net*, 'itkin'; ks. esimerkki 1). Samalla melodian toisteiset aloitussävelet lyövät sydämen sykkeen jambisessa rytmissä (*Ich hab' / im Traum*) tuskan tunnetta korostaen.

Valittavien laulufraasien välissä kuullaan pianon matalia, rytmisesti nykiviä, hautajaismarssia muistuttavia ja nopeasti tukahtuvia mollisoituja. Musiikissa on paljon taukoja ja hiljaisuutta sekä yksitoikkoista toistoa, jotka ovat perinteisiä melankolian ja kuoleman merkkejä. Kudos myös tuntuu jatkuvasti katkeavan. Ainoastaan sen ohimenevän hetken, kun runon minä kertoo nähneensä unta, että hän on edelleen yhdessä rakastettunsa kanssa ("että olit minulle hyvä"), lauluosuus ja piano soivat hetken ajan yhdessä: pianon pitkät soinnut kaiuttavat muistoa yhdessäolosta (vrt. Ostwald 1993, 190–191). Tämä on myös ainut kohta, jossa laulun harmonia käväisee duurissa. Menetetystä rakkaudesta kertovissa

**Leise.**  
*p*

Ich hab' im Traum ge - wei - net mir

träum - te, du lä - gest im Grab. Ich wach - te auf, und die Trä - ne

*pp*

Nuottiesimerkki 1. R. Schumannin liedin *Ich hab' im Traum geweinet* alku (*Dichterliebe*, op. 48 nro 13). Musiikki maalaa runotekstin sisältöä muun muassa sydämen sykettä muistuttavalla rytmillä, itkua jäljittelevällä laulumelodialla sekä pianosuuden ja laulumelodian erottamisella toisistaan.

romantiikan liedeissä sävellaji on yleensä molli tekstin kertoessa ankeasta nykyhetkestä ja duuri tekstin kertoessa menetetyistä hyvästä; toisin sanoen molli on presens (nykyisyys) ja duuri imperfekti (mennyt) (vrt. Youens 1991, 102–103; 1996; Välimäki 2005, 249–253). Tuo hetki kuitenkin katoaa nopeasti, ja laulu loppuu, kuten alkoikin, laulajan yksitoikkoiseen valitukseen ja pianon kolkkoihin sointuihin. Runo ja musiikki ovat yhtä, monessa ulottuvuudessa ja monella tavalla.<sup>16</sup>

Liedit ovat kirjallisuuden pohjalta syntyneitä laulumusiikkia, ja ne ovat merkittäväällä tavalla kehittäneet musiikin kuvailevaa ja kertovaa ilmaisukuvastoa. Musiikin muotokieli on tässä tapauksessa kehittynyt yhteydessä runoon, vaikkakaan ei sitä suoraan jäljitellen. Yhdistyminen ja toiseen lajiin sopeutuvan muotokielen kehittäminen on ollut mahdollista, koska kummassakin taiteen lajissa on kysymys ihmisäänestä (tai ihmisten tuottamasta äänestä) ja sen kantamista merkityksistä.

Liedin ohella sanan ja sävelen suhdetta on tutkittu paljon oopperamusiikissa (ks. esim. Gallo 2006).<sup>17</sup> Sanan ja sävelen vuorovaikutusta voidaan kuitenkin tutkia missä tahansa vokaalimusiikissa, mutta joillekin laulumusiikin lajeille on tyypillistä sanan ja sävelen kiinteämpi ja toisiaan herkemmin heijasteleva suhde. Muun muassa modernit kuorolaulut ovat usein runoihin sävellettyjä moniäänisiä teoksia, jotka sisältävät runsaasti yksityiskohtaista sävel- ja sanamaailua sekä kielen ja musiikin rajaa hämärtäviä kokeellisia sävellys- ja laulutekniikoita. Esimerkiksi Riikka Talvitien Itämeri-aiheisessa sekakuoroteoksessa *Pinnan alla* (2013) vapaasti vellova ja paikoin tahallisen epäselvä resitaatio sekä nopeasti toisiaan seuraavat, alaspäiset asteikkoaiheet luovat kohisevan, aaltomaisen ja virtaavaan meren liikkeen. Saasteista ja merenpohjan kuolemasta lauletaessa musiikin kudos ”kuolee”: neliäänisen kuoron laulama teksti, melodiset aiheet ja musiikillinen liike korvautuvat hiljalleen yhdellä säveltasolla pysyvällä, pysähtyneellä narinalla.<sup>18</sup> Erik Bergmanin Pär Lagerkvistin tekstiin säveltämässä sekakuorolaulussa *Mitt träd är pinjen* (”Puuni on pinja”, 1944) musiikki muuttuu moniääniseksi tekstin kertoessa pinjan oksien levittäytymisestä ja puu kasvaa kerta kerralta korkeammalle kiipeävissä melodiakaaroksissa (Torvinen 2017, 22). Harvemmin tilanne on päinvastainen, eli runoilija sepittää runon valmiiseen sävelmään. Näin on tapahtunut esimerkiksi V. A. Koskenniemen kirjoittaessa vuonna 1940 sanat Jean Sibeliuksen *Finlandia*-hymniin (1899), jossa melodian korkeimmassa kohdassa ”aamun kiuru” livertää taivaan korkeudesta sorrosta vapautuvalle Suomen kansalle.

Joissakin vokaalimusiikin lajeissa tai tyyliissä sanan ja sävelen suhde on väljempi eikä musiikki välttämättä kuvita, kerro tai tulkitse sanojen kertomaa kiinteästi tai yksityiskohtaisesti, kuten esimerkiksi gregoriaanisessa kirkkolaulussa ja protestanttisessa virsiperinteessä sekä iskelmässä ja popissa. Kuitenkin minkä tahansa laulumusiikin kohdalla on mielenkiintoista tutkia juuri sanan ja sävelen yhteisvaikutusta: minkälaisia merkityksiä ne luovat yhdessä ja miten ne ikään kuin ruokkivat toisiaan. Esimerkiksi Jessye Norman venyttää Richard Straussin *Beim Schlafengehen* -laulun (”Nukkumaan mennessä”, 1948) kolmannen säkeistön ”freien”-sanaa 15 sekunnin ajan, eli hän pysyttelee siinä noin kaksi kertaa kauemmin kuin laulajat keskimäärin. Tällä hän korostaa



Hermann Hessen runossa esiintyvää, musiikin kautta ilmennettyä ajatusta ihmisen kuolemasta sielun vapautumisena ja yhtymisenä avaruuteen. Kohta on myös esimerkki sanamaalauksesta (saks. *frei* = 'vapaa'): lauluääni vapautuu kielen kahleista ja virtaa oman tahtonsa mukaan, sanojen rytmeistä ja muista säännöistä piittaamatta, pelkkänä pitkillä vokaaleilla leijuvana avaruutena.<sup>19</sup>

Populaarimusiikki on lähes aina laulumusiikkia. Siinä missä klassinen laulumusiikki useimmiten sävelletään valmiisiin teksteihin, populaarimusiikin tekstit ovat tyypillisimmillään ainutkertaisia, tiettyjä kapaleita varten laadittuja sanoituksia. Jotkut genret ovat erityisen runo- tai tekstikeskeisiä, kuten singer-songwriterien tuotanto, laulelma ja rap.<sup>20</sup> Tietynlaiset sanoitukset, aiheet, sanastot, kuvastot sekä käsitykset sanan ja sävelen suhteesta ovat musiikin genrepiirteitä. Populaarimusiikin merkitysten rakentumisessa on erityisen keskeistä, miten sanat lauletaan. Laulujen merkitykset voivat muuttua suurestikin eri sovituksissa ja eri esittäjien versioina, vaikka sanat periaatteessa pysyisivät samana. Esimerkiksi gospel-laulaja Claude Elyn esittämä perinnelaulu *There Ain't No Grave* kertoo ylösnousemuspäivän riemusta: mikään hauta ei pidä kristityn ruumista haudassa, kun se ylös temmataan. Kantrilaulaja Johnny Cashin versio samasta laulusta rakentaa kristillisen sanoman rinnalle kuvaa outlaw-cowboysta, jolle ei kannata mennä ryppyilemään, koska häntä ei mikään pidättele. Diamanda Galásin versio samasta laulusta taas kertoo kansanmurhassa tapetuista ihmisistä, joiden haudantakaista, oikeutta vaativaa ääntä ei mikään voi vaientaa. Tämä on esimerkki siitä, miten laulun sanojen tarkastelu ilman musiikkia ei kerro laulun merkityksistä vaan ainoastaan sanojen merkityksistä, jotka muuttuvat, kun musiikki tulee mukaan.

Ohjelmamusiikki on soitinmusiikkia, jonka innoituksen lähteenä tai kuvauksen kohteena on jokin kirjallinen teos, kuten runoelma, romaani, mytologinen tarina tai filosofinen tutkielma. Ohjelmamusiikkia on tehty myös kuvataiteen, maantieteellisten ja kulttuurihistoriallisten paikkojen ja maisemien, luonnonilmiöiden ja historiallisten tapahtumien pohjalta, mutta tavallisimmin se perustuu kirjallisuuteen. Kirjan tarinaa, tunnelmaa, aihetta, teemaa tai muuta ulottuvuutta ilmaistaan musiikillisin keinoin ilman laulettua tai puhuttua tekstiä. Sävellyksen ohjelmallisuus

voi olla enemmän tai vähemmän tiukkaa tai väljää: sävellys voi pyrkiä seuraamaan kaunokirjallisen teoksen tapahtumia yksityiskohtaisesti tai välittää vain yleisiä tunnelmia tai vaikutelmia. Ohjelmamusiikki voi olla orkesterimusiikkia, kuten sinfonisia runoelmia, tai kamari- tai soolomusiikkia. Esimerkiksi Franz Lisztin *Faust-sinfonia* (1857), pianokonsertto nro 1 eli *Faust-konsertto* (1856) ja h-molli-sonaatti pianolle (1853) ovat kaikki Goethen *Faust*-näytelmän innoittamia teoksia (ks. Murtomäki 1996). Richard Straussin sävelruno *Näin puhui Zarathustra* (*Also sprach Zarathustra*, 1885) viittaa filosofi Friedrich Nietzschen samannimiseen teokseen. Joskus tällaisen teoksen kirjallinen tausta ilmenee vain sen otsikossa, mutta joskus teokseen kuuluu myös säveltäjän laatima synopsis eli ohjelma. Teokseen voi liittyä jokin kirjallisuudesta lainattu motto, ja osat voivat olla otsikoidut kirjallisin lainauksin tai kuvauksin. Partituurissa saattaa olla säveltäjän kirjoittamia kirjallisuudesta peräisin olevia viitteitä ja merkintöjä. Ohjelmamusiikista onkin puhuttu musiikin ”kirjallisuudellistamisena” (Scher 1982, 228).

Sibeliuksen *Kullervo* (1892) on yhdistelmä sinfonista ohjelmamusiikkia ja vokaalimusiikkia. Viisiosaisessa teoksessa on jaksoja, joissa mieskuoro tai laulusolistit laulavat *Kalevalasta* peräisin olevaa tekstiä, mutta myös instrumentaalisia jaksoja, joissa sinfoninen musiikki kuvaa Kullervon tarinaa (ks. esim. Tarasti 1994). Ensimmäinen osa, *Johdanto*, on pelkästään orkesterille sävelletty, kuten myös toinen ja neljäs osa. Kuoro on mukana kolmannessa ja viidennessä osassa, laulusolistit pelkästään keskimmaisessa eli kolmannessa osassa. Esimerkiksi hypnoottisen kehtolauluaiheen ja maagisten sointien hallitsema toinen osa, *Kullervon nuoruus*, kuvaa Kullervon kasvua kaltoin kohdellusta ja ylikuonnollisia voimia omaavasta lapsesta nuoreksi mieheksi ja kostajaksi. Murhemielinen kehtolaulu muuntuu synkäksi ja kirouksenomaiseksi kehtolauluksi urkupisteineen, riitasointuineen ja nykivine aiheineen. Seuraava, kolmas osa, *Kullervo ja hänen sisarensa*, taas alkaa triangelin kilinäällä ja avaraa talvimaisemaa havisevilla jousilla: Kullervo ajelee reellä. Ilmaisuvoimainen sävelkieli ei kuitenkaan ole vain ohjelmamusiikin piirre, vaan länsimainen taidemusiikki on täynnä semantiikkaa eli sävelmaalailua, figuureita, topoksia ynnä muuta musiikillista kuvastoa.

Kirjallisuudessa voidaan vastaavasti kuvata musiikkikappaleita verbaalisesti. Esimerkiksi Thomas Mannin *Tohtori Faustuksen* säveltäjä-päähenkilö Leverkühn kuvaa kirjeessään musiikinopettajalleen Wagnerin *Nürnbergin mestarilaulajat* -oopperan (*Die Meistersinger von Nürnberg*, 1876) kolmannen näytöksen alkusoittoa, mainitsematta kappaletta nimeä. Mielenkiintoisia ovat tässä suhteessa myös Leverkühnin omien sävellysten yksityiskohtaiset kuvaukset kyseisessä romaanissa. Kuvaukset ovat samanlaisia kuin musiikkitieteilijä ja filosofi Theodor Adornon (esim. 1975) aikansa nykymusiikin analyysit, joissa musiikkikappaletta ei kuvata ainoastaan teknisesti materiaalin ja muodon mielessä, vaan materiaalit ja muotorakenteet nähdään kannanottoina ja mielenilmauksina, jotka koskevat paitsi musiikin traditioita ja nykytilaa myös maailmaa ja yhteiskuntaa ja niiden nykyistä tilaa. Mann, joka oli itse intohimoinen musiikin harrastaja, saikin näiden fiktiivisten musiikkikappaleiden kuvaamiseen apua Adornolta.

Epäilemättä tavallisin tapa, jolla musiikki tulee esille kaunokirjallisuudessa, on suora viittaaminen musiikkiteoksiin tai niiden esiintyminen fiktiivisen maailman osana. Tällaisina niiden ajatellaan ilmentävän jotakin ympäröivästä maailmasta, miljööstä, tilanteesta tai henkilöstä, joka esittää tai kuuntelee tiettyä tai tietyntyypistä musiikkia: musiikki kantaa monenlaisia merkityksiä. Tästä on esimerkkejä Susanna Välimäen artikkelissa. Sama pätee tietysti ”monitaideteoksiin” kuten elokuvaan. Musiikkiin voidaan viitata myös lyyrisessä runossa ilmentämään jotakin runon tavoittelemaa kvaliteettia. Esimerkiksi Eeva-Liisa Mannerin (1980, 33) runossa lintujen nauru putoaa näiden nokasta mozartmaisesti: ”mozartin pisaroita / zart zart” (saks. *zart* = ’hento’, ’hieno[inen]’). Tässä tapauksessa on vaikea sanoa, mikä kuvaa tai heijastaa mitään; Manner ilmaisee verbaalisesti Mozartin musiikin kevyen hypähtelevää luonnetta, samalla kun hän Mozartin avulla kuvaa lintujen naurun pisarointia.<sup>21</sup>

## Kirjan artikkelit

*Kirjallisuuden ja musiikin leikkauspintoja* etenee väljässä kronologisessa järjestyksessä romantiikan aikakaudelta 1700-luvun lopulta nykypäivään. Kokoelman aloittaa Liisa Steinbyn artikkeli, joka käsittelee romaanin musiikinomaista rakentumista Friedrich Schlegelin teoreettisissa käsityksissä, Thomas Mannin *Tohtori Faustus* -romaanissa sekä Milan Kunderan romaaneissa. Schlegel käyttää Goethen *Wilhelm Meisterin oppivuodet* -romaania esimerkkinä romaanin **musiikinomaisesta, teemaattisesta kompositiosta**, jossa kokonaisuus ei rakennu tapahtumisen peräkkäisyydelle vaan **teemojen toistolle**, varioinnille ja esiintymiselle erilaisina yhdistelminä. Ajatusta romaanin musiikinomaisesta rakentumisesta teemakompositiiona kehitti edelleen Thomas Mann. Mann puhui *Tohtori Faustus* -romaanin yhteydessä sen musiikillisista esikuvista: sonaattimuodosta, polyfoniasta, Wagnerin musiikista ja Arnold Schönbergin kehittämästä 12-säveljärjestelmästä. Romaanin kokonaisuutta jäsentää kuitenkin polyfoninen rakenne. Myös Kundera puhuu romaaniensa yhteydessä polyfonisesta rakenteesta ja teemakompositiosta, mutta tämä tarkoittaa hänellä eri asiaa kuin Mannilla.

Laura Wahlfors tarkastelee Schumannin *Kreislerianan* soittamista intertekstuaalisesta näkökulmasta: hän paneutuu Schumannin pianomusiikin yhteyteen säveltäjän ”pohjatekstinä” käyttämiin, E. T. A. Hoffmannin kapellimestari Kreislerista kertoviin teksteihin. Kiinnostuksen kohteena on erityisesti se, miten pianisti voi tulkintansa työstämisessä hyödyntää tietoa kyseisestä intertekstuaalisesta yhteydestä. Samalla Wahlfors pohtii, millainen merkitys kirjallisilla interteksteillä ylipäätään voi olla soittamisessa eli musiikkiesityksessä, jossa muotoutuu ensisijaisesti musiikin eikä kielen subjekti.

Yrjö Heinosen artikkeli käsittelee sonaattimuodon kertovaa rakennetta. Klassisromanttisen orkesteri- ja kamarimusiikin kerronnallisuus on paljon tutkittu ja kiivastakin keskustelua herättänyt kysymys. Kerronnallisuuden on huomattu leimaavan juuri ”absoluuttisimpina” pidettyjä sävellysmuotoja, kuten sinfonioita, sonaatteja ja kvartettoja. Musiikki, joka on haluttu ymmärtää merkityssisällöistä vapaaksi, onkin siis erityisen voimakkaasti ja syvällisesti kulttuuristen merkitysten läpitu-

maa. Heinonen osoittaa esimerkkianalyysin avulla, että sonaattimuoto vastaa kansansatujen tutkijan Vladimir Proppin ja kirjallisuudentutkija Tzvetan Todorovin esittelemää kertomuksen perusmallia. Sonaattimuodon kaava on sama kuin kansansadun, jossa päähenkilö lähtee jonnekin, kohtaa jonkun tai jotakin, muuttuu ja palaa takaisin uudistuneena.

Viola Parente-Čapková'n aiheena on L. Onervan *Mirdja*-romaani, joka kytketään ilmestymisajankohdalle *fin de siècle*le ominaisiin ajatuksiin taiteiden yhteen kietoutumisesta ja vastaavuuksista. Parente-Čapková tutkii *Mirdjaa* ”musiikillisen mimesiksen” käsitteen avulla, joka kohdistaa huomion erityisesti romaanin ei-referentiaalisiin piirteisiin. Näitä ovat muun muassa juonen häivyttäminen, fragmentaarisuus sekä seka- ja riitasointuisuus. Lisäksi teoksessa on lukuisia viittauksia sävellyksiin ja niiden tekijöihin. *Mirdjassa* nousee Parente-Čapková'n mukaan esille myös mahdollisuus saavuttaa sellainen mimeettinen strategia, joka voi muuttaa olemassa olevia naiseuden kuvia ja tuottaa uusia.

Susanna Välimäen artikkelissa tutkitaan musiikkia kirjallisuuden tarina-aineksena ja symbolisena kuvastona. Kohteeksi on valittu rikosromaaneeja, joissa musiikilla on huomattava sija tarinassa tai kerronnassa: Arthur Conan Doyle'n mestarisalapoliisi Sherlock Holmesia, Colin Dexterin ylikomisario Morse ja Leena Lehtolaisen ylikonstaapeli Maria Kalliota koskevat kertomukset ja romaanit. Näissä musiikki sekä toimii ratkaistavan arvoituksen vertauskuvana että heijastelee kyseisten etsivien luonnetta. Välimäki hahmottelee samalla myös sitä, miten romaanien musiikkimaisemia eli soundtrackeja voidaan eritellä ja tulkita.

Krzysztof Majerin aiheena on fuugamaisuus Vladimir Nabokovin novellissa ”Bachmann”. Novellin kolme keskushenkilöä ajavat toisiaan takaa kontrapunktisesti kuin fuugan itsenäiset äänet. Tekstissä voidaan havaita monia muitakin musiikillisia efektejä, kuten toistoa sekä polyfonisiin sävellyskeinoihin ja kontrapunktitekniikoihin vertautuvaa muuntelua. Majer nojaa tarkastelussaan kirjallisuuden ja musiikin suhteisiin erikoistuneen kirjallisuustieteilijän Werner Wolfin näkemykseen romaanin musiikillisuudesta intermediaalisena ilmiönä.

Matti Ahvenus tutkii jazzin kaltaisten rakenteiden käyttämistä romaanin rakenteen pohjana Toni Morrisonin romaanissa *Jazz*. Morrison on, kuten moni muukin afrikkalaisamerikkalainen romaanikirjailija, pyr-

kinyt jäljittelemään teoksissaan jazz- ja blues-esitysten yhteisöllisyyttä, rytmikkyyttä ja improvisatorisuutta. Jazzinkaltaisuudella on rakennettu eroa eurooppalaiseen kirjallisuusperinteeseen sekä etsitty uusia tapoja kertoa Amerikan mustan väestön historiaa. Ahvenus tarkastelee Jazz-romaanin jazz-esitykseen vertautuvana yhteisöllisenä improvisaationa, teeman muunteluna ja moniäänisenä kerrontana, jolloin jazzia keskeisesti määrittävä improvisaatio ymmärretään kipeiden menneisyyden kokemusten kertomuksellistamiseksi.

Lotta Kähkönen tarkastelee Jackie Kayn kirjoittamaa elämäkertaa blues-laulaja Bessie Smithistä niin ikään menneisyyden uudelleenkirjoittamisen muotona, joka rinnastuu mustaan musiikkiin, tässä tapauksessa bluesiin. Kähkönen nimittää Kayn fiktiivisiä ja runollisia aineksia sisältävää, faktan ja fiktion rajamailla liikkuvaa elämäkertaa blueskerronaksi, jota luonnehtii vuorovaikutus menneisyyden tarinoiden kanssa, yhteiskunnallisuus, moniaistinen kokemuksellisuus sekä monenlaiset viittaukset musiikkiin. Kähkönen näkee elämäkerran musiikilliset viitteet intermediaalisiksi tehokeinoiksi, joiden avulla kerronta rakentuu jatkuvassa suhteessa bluesiin. Samalle ne kytkevät lukijan huomion rodun ja sukupuolen merkityksiin Yhdysvaltain historiassa ja siinä todellisuudessa, jossa Bessie Smith eli.

Siru Kainulainen erittelee runokielen äänteellisyyttä (”sanamusiikkia”) suomalaisessa nykyrunoudessa: kielen materiaalisuudesta syntyvää sointia, rytmiä, liikettä ja akustista virtaa. Esimerkkeinä toimivat Helena Kallion, Panu Tuomen, Teemu Mannisen, Juhani Ahvenjärven, Henriikka Tavin, Heli Laaksosen, Johanna Venhon ja Erkka Filanderin runot. Kainulainen osoittaa, miten symbolimerkityksiä pakeneva musiikillinen äänneaines luo runoihin paitsi voimakkaita tunnelmia ja vaikutelmia myös kokemuksellisuuden tuntua. Äänteellisyys aktivoi lukuprosessiin kuuluvaa vuorovaikutusta. Vuorovaikutukseen kutsuvan sanamusiikin Kainulainen nimeää ”kirjaimen kollektiivisuudeksi” ja pitää sitä runoudelle ominaisena toiminnan tapana ja olemisen muotona.

John Richardsonin artikkeli käsittelee puheen musiikillistumista audiovisuaalisessa mediassa, laajentaen näin näkökulmaa kirjallisuuden ja musiikin alueelta monitaiteeseen, tässä tapauksessa elokuvaan. Richardsonin mukaan 2000-luvun audiovisuaalinen media on digitaal-

lisen teknologian myötä keskittynyt uudella tavalla ääneen. Elokuvien ääniraidat ovat musiikillistuneet: puheen, äänitehosteiden ja musiikin väliset rajat ovat murtuneet, ja kaikkia ääniraidan osatekijöitä käsitellään yhtenä äänellisenä kokonaisuutena – kuin ne olisivat musiikkia. Tämä on johtanut siihen, että elokuvissa kuultava puhe on alkanut muistuttaa laulua tai konkreettista musiikkia, jossa sanojen semanttisten sisältöjen sijaan tärkeitä ovatkin rytmi, nopeus, äänensävyt, äänenkorkeuden vaihtelut, murteelliset äänneasut, hengitys ja muut äänen materiaaliset tekijät. Artikkelissa tarkastelun kohteena ovat erityisesti elokuvan puhe-äänien uudet esteettiset käyttötavat.

Inka Rantakallion aiheena ovat suomenkielisen rap-musiikin sanoitukset. Rap-musiikissa sanoituksilla on erityisen korostunut merkitys: musiikkia määrittää rytmiä ja riimejä korostava puhelaulu (rap). Rantakallio tuo esille, miten rap-musiikissa tekstin tulee olla kielellisesti notkeaa, runollista ja kekseliästä. Musiikillisesti tärkeää on artistin *flow* eli tapa, jolla hän ”ratsastaa riimeillä ja rytmeillä” eli lausunnan rytmien tyylillä ja äänen käyttö. Erityisenä tarkastelun kohteena ovat kahden underground-rappia edustavan suomiräppärin Euro Crackin ja Ameen lyriikat sekä heidän tapansa ”ratsastaa rytmeillä”. Suomirappia luonnehtivat erilaisten kulttuuristen, kielellisten ja etnisten rajojen ylitykset, mikä tekee siitä kiehtovan tutkimuskohteen kielen musiikillisuuden kannalta.

Lea Rojolan artikkelissa kuvataan pohjoissaamelaisista joikua (luohtia) ja joikurunoa Nils-Aslak Valkeapään tuotantoa analysoiden. Joiussa, jossa sanat ja musiikki (laulu) yhdistyvät, sanallinen aines voi olla vähäinen. Osa ”tekstistä” koostuu merkityksettömistä tavuista, joilla kuitenkin on joiussa monisyinen esteettinen, tiedollinen ja kommunikatiivinen tehtävä. Muoto, rytmikka, melodia ja äänen intonaatio kantavat merkityksiä sanojen ohella. Joiun pentatoninen musiikki luo äänimaiseman, jossa etenevän liikkeen asemasta korostuu jossakin oleminen. Joiussa luodaan puheena oleva asia ikään kuin läsnä olevaksi: joiku mielletään näin maailman synnyttämiseksi pikemmin kuin sen kuvaamiseksi. Joiussa ihminen mielletään osaksi luontoa, jonka ajatellaan myös ”joikaavan” omalla tavallaan. Valkeapään runoissa esiintyvät saamelaisuuden keskeiset elementit: aurinko ja kuu, ajan kierto, tuuli ja porot. Joiku onkin saamelaisten kulttuurin keskeinen identiteetin määrittymisen muoto.

## VIITTEET

- 1 Antiikintutkija Albin Lesky (1971, 28) toteaa, että Homeros, joka on varhaisin kirjallinen lähde kreikkalaismaailmaan, antaa ymmärtää, että runoutta esitettiin ”hää- ja hautajaisjuhliissa, voitonjuhliissa ja piiritanssissa, jumalanpalveluksen mutta myös työnteon yhteydessä”, vaikkei meille olekaan säilynyt mitään tästä runoudesta. Samantapaista runoutta on ajateltava esiintyneen muillakin kansoilla.
- 2 Lyriikka-termin käyttö oli kuitenkin antiikin Kreikassa paljon suppeampaa kuin nykyisessä käsityksessä: se viittasi ainoastaan lyyralla säestettyyn yksinlauluun.
- 3 Kithara oli kansanomaisen lyyran sukua oleva, sitä isompi, ammattimaisten kitharansoittajien käyttämä soitin.
- 4 Esimerkiksi Euripideeltä (n. 485–407 eaa.) on säilynyt joitakin kirjainnotaatiolla kirjoitettuja kuoromusiikin fragmentteja.
- 5 Sana *melopoiia* yhdistää ajatuksen laulusta (kreik. *melos*) ja runoudesta (kreik. *poiesis*). Sana ’melodia’ taas juontuu kreikan sanoista *melos* (laulu) ja *ode* (runo).
- 6 Tärkeitä antiikin ajan musiikintoreettisia tutkimuksia ovat esimerkiksi Aristoksenoksen (n. 370–290 eaa.; ks. 1902), Eukleideen (n. 300 eaa.; ks. 1991) ja Ptolemaioksen (n. 85–165; ks. 2000) harmoniaopit, vain muutama mainitaksemme (ks. myös Barker 1989). Pythagoraan teoksia ei ole säilynyt, vaan hänen teoriasensa ovat välittyneet oppilaiden kautta.
- 7 Toki kaikkina aikoina ja varmaankin kaikissa kulttuureissa on aina ollut olemassa myös ei-laulettua instrumentaalimusiikkia kuten tanssia säestävää rummutusta, mutta yleensä paljon vähemmän kuin laulettua musiikkia. Myös antiikissa instrumentaalimusiikkia käytettiin erityisesti seremoniallisissa ja sotilaallisissa yhteyksissä, mutta sen merkitys oli vähäinen laulumusiikkiin verrattuna, eikä sitä ajateltu erillisenä, ”puhtaana musiikkina”.
- 8 Antiikin Kreikassa oli käytössä notaatiojärjestelmä, joka perustui kirjaimiin ja muihin merkkeihin, jotka sijoitettiin laulettujen tekstien yläpuolelle säveltasoja ja kestoja merkitsemään. Se toimi esittäjälle eräänlaisena muistin apuna, mutta suurin osa musiikin harjoittamisesta tapahtui kuulonvaraisesti ilman kirjoitettua notaatiota. Keskiajalla syntynyt graafinen notaatiojärjestelmä ei rakentunut antiikin kirjainnotaation pohjalle vaan oli oma järjestelmänsä. Varhaiskeskiajan neumikirjoituksessa (n. 800-luvulta alkaen) merkeistä pystyi suoraan (vaikkakin usein vain pääpiirteittäin) hahmottamaan äänenkorkeuden muutokset; kestoja neumit eivät ilmentäneet, vaan ne määräsi pääsääntöisesti teksti (tavujen pituudet tai painot). Vuoden 1000 tienoilla keksittiin koraalinuotit nuottiviivastoineen ja -avaimineen, jolloin säveltasojen merkintä kehittyi täsmällisemmäksi; kestoja ei nytkään ilmaistu. 1200-luvulla syntynyt mensuraalinuottikirjoitus ilmensi kestoja, mutta se kehittyi lopulta monimutkaisuudessaan epäkäyttännölliseksi. Vasta viisivivaisen viivaston vakiintumisen, nuottiarvojen yksinkertaistamisen ja tahtiviivojen myötä syntyi täsmällisempi nuottikirjoitus, joka pystyi tallentamaan sävelkorkeudet ja kestot suhteellisen yksiselitteisesti. Moderni (klassinen) nuottijärjestelmä kehittyi nykyiseen muotoonsa pääasiallisesti 1600-luvulla. Länsimaisen notaation historiasta ks. esim. Kelly 2015.



- 9 Barokin musiikin semantiikasta ks. esim. Harnoncourt 1986; Forsblom 1994; Bartel 2004.
- 10 Musiikin hermeneutiikasta ja musiikin konventionaalisista sisällöistä ks. esim. Cooke 1959; Ratner 1980; Kramer 1989; ks. myös Bent 1994.
- 11 Väite fyysikaalisuudesta on tietyksi virheellinen, koska värinpinta tai ääni on maalaustaiddetta tai musiikkia vasta tietyn kulttuurisen konventiojärjestelmän sisällä; vastaavasti kieli voidaan liittää puheen fyysikaalisuuteen.
- 12 Mediakonvergenssilla viitataan eri medioiden sisällölliseen, teknologiseen tai taloudelliseen lähentymiseen ja yhteen sulautumiseen. Remediaation käsitteellä taas viitataan siihen, miten uusi media pyrkii ”parantamaan” vanhaa (ks. esim. Käkälä-Puumala & Mikkonen 2008).
- 13 Kielen ja musiikin suhteen ja sukulaisuuden, erojen ja yhtäläisyyksien pohtiminen on perinteinen ja laaja alue musiikintutkimuksessa. Erityisesti sitä on pohdittu musiikkisemiotiikassa, joka lähestyy kumpaakin aluetta omanlaisinaan merkkijärjestelminä, joiden perusta nähdään kuitenkin tavalla tai toisella yhteiseksi.
- 14 Tämä on liedin suppea määritelmä, jota käytetään taidemusiikin tutkimuksessa. Laajasaa mielessä käsite voi tarkoittaa mitä tahansa laulua (saks. *Lied* = ’laulu’).
- 15 Suomennos Susanna Välimäki.
- 16 Todettakoon, että säveltäjä on jättänyt huomiotta Heinen runoon sisältyvän ironian. Runossa kyynelten määrän nousevaa sarjaa vastaa kyyneleet aiheuttaneen tapahtuman järkyttävyyden laskeva sarja. Runon minä vuodattaa kyynelen uneksiessaan rakastetun kuolemasta, mutta hän itkee vuolaasti uneksiessaan tämän jättävän hänet ja eniten muistellessaan yhteistä onnen aikaa. Tämä osoittaa sentimentaalista omien tunteiden palvontaa, johon runoilija suhtautuu ironisesti.
- 17 Kiintoisa tutkimuskohde oopperassa on myös kirjallisten teosten, kuten romaanien ja näytelmien, sovittaminen oopperoiksi (esim. Halliwell 2005).
- 18 Sävellyksen tekstinä on säveltäjän kirjoittama fiktiivinen äidin ja pojan vuoropuhelu sekä tietotekstiä Suomen ympäristökeskuksen, Ilmatieteen laitoksen ja ympäristöministeriön Itämeriportaalista.
- 19 Tarkemmin ks. Välimäki 2015, 144–147.
- 20 Tässä kirjassa rap-musiikista eli hiphop-musiikista käytetään sana-asua *rap* (samoin käytetään termiä *suomirap*), kun taas **sanan johdannaisista** käytetään sana-asuja *räppätä*, *räppäys*, *räppäri* ja *suomiräppäri*.
- 21 Mannerin runouden intermediaalisesta musiikillisuudesta ks. esim. Kaunonen 2013.

## LÄHTEET

- Adorno, Theodor W. 1975: *Philosophie der neuen Musik. Gesammelte Schriften* 12 (1948). Suhrkamp, Frankfurt am Mein.
- Aristoxenus [Aristoksenos] 1902: *The Harmonics of Aristoxenus*. Toimittanut ja kääntänyt Henry S. Marcan. Clarendon, Oxford.
- Aristoteles 2001: *Poetik. Griechisch / Deutsch*. Toimittanut ja kääntänyt Manfred **Furhmann**. Reclam, Stuttgart.

- Barker, Andrew (toim.) 1989: *Greek Musical Writings I–II*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Bartel, Dietrich 2007: *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. University of Nebraska Press, Lincoln, NE.
- Benestad, Finn 1978: *Musik och tanke. Huvudlinjen i musikestetikens historia från antiken till vår egen tid*. Rabén & Sjögren, Ystad.
- Bent, Ian (toim.) 1994: *Music Analysis in the Nineteenth Century. Vol. 2: Hermeneutic Approaches*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Bowie, Andrew 2009: *Music, Philosophy, and Modernity* (2007). Cambridge University Press, Cambridge.
- Cooke, Deryck 1959: *The Language of Music*. Oxford University Press, Oxford.
- Einfalt, Michael 2000: Autonomie. Teoksessa *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 1. Toimittanut Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs ja Friedrich Wolfzettel. Metzler, Stuttgart.
- Euclid [Eukleides] 1991: *The Euclidian Division of the Canon*. Toimittanut ja kääntänyt André Barbera. University of Nebraska Press, Lincoln, NE.
- Forsblom, Enzo 1994: *Mimesis: Bachin urkuteosten affekti-ilmaisua etsimässä*. Sibelius-Akatemian Kirkkomusiikin osaston julkaisuja 7. Sibelius-Akatemia, Helsinki.
- Gallo, Denise 2006: *Music and Text Relationships*. Teoksessa Denise Gallo: *Opera: The Basics*. Routledge, New York.
- Genette, Gérard 1966: *Figures I*. Seuil, Paris.
- Gottelier, Lena 2015: Uusista murheista muovailtu. Nykylyriikan suhde lyyrissä kansanrunoudessa esiintyvään surujen ja huolten purkamisen traditioon. – *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 2, 6–20.
- Halliwell, Michael 2005: *Opera and the Novel. The Case of Henry James*. Rodopi, Amsterdam.
- Harnoncourt, Nikolaus 1986: *Puhuva musiikki. Johdatusta musiikin uudenlaiseen ymmärtämiseen*. Suom. Hannu Taanila. Otava, Helsinki.
- Jakobson, Roman 1960: Closing Statement: Linguistics and Poetics. Teoksessa *Style in Language*. Toimittanut Thomas A. Sebeok. MIT Press, Cambridge, MA.
- Jakobson, Roman 2001: Uusi venäläinen runous. Suomentanut Timo Suni. Teoksessa *Venäläinen formalismi. Antologia*. Toimittaneet Pekka Pesonen ja Timo Suni. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Jörg, Robert 2014: *Einführung in die Intermedialität*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.
- Jörg, Robert 2017: *Intermedialität in der Frühen Neuzeit – Genealogien und Perspektiven*. Teoksessa *Intermedialität in der Frühen Neuzeit: Formen, Funktionen, Konzepte*. Toimittanut Robert Jörg. De Gruyter, Berlin.
- Kainulainen, Siru 2011: *Kun sanat eivät riitä. Rytmä, modernismi ja Eila Kivikk'ahon runous*. Turun yliopisto, Turku.
- Kainulainen, Siru 2016: *Runon tuntu*. Poesia, Helsinki.
- Kaunonen, Leena 2013: Modernism Becomes Contrapuntal: Eeva-Liisa Manner's Poetic Intermediality. – *Orbis Litterarum* 68/2, 143–167.
- Kelly, Thomas Forest 2015: *Capturing Music: The Story of Notation*. Norton, New York.

- Kramer, Lawrence 1984: *Music and Poetry: The Nineteenth Century and After*. University of California Press, Berkeley, CA.
- Kramer, Lawrence 1989: *Music as Cultural Practice, 1800–1900*. University of California Press, Berkeley, CA.
- Kramer, Lawrence 1998: *Franz Schubert. Sexuality, Subjectivity, Song*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Kramer, Richard 1994: *Distant Cycles. Schubert and the Conceiving of Song*. University of Chicago Press, Chicago, IL.
- Kristeva, Julia 1984: *Revolution in Poetic Language* (1974). Columbia University Press, New York.
- Käkelä-Puumala, Tiina & Kai Mikkonen 2008: Yhteisyyden ja yhteismitattomuuden poetiikkaa: kirjallisuus, muut taiteet ja mediat. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 1, 3–5.
- Lesky, Albin, 1971: *Geschichte der griechischen Literatur*. Kolmas, tarkistettu ja laajennettu painos. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.
- Lessing, Gotthold Ephraim 1976: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766). Reclam, Stuttgart.
- Lyttikäinen, Pirjo 2002: Joutsenunelmia – symbolismin poetiikkaa: Otto Mannisen ”Joutsenet”. Teoksessa *Runosta runoon. Suomalaisen runon yhteyksiä länsimaiseen kirjallisuuteen antiikista nykyaikaan*. Toimittaneet Sakari Katajamäki ja Johanna Pentikäinen. WSOY, Helsinki.
- Majakovski, Vladimir 1959: *Pilvi housuissa ja muita runoja. Kuinka säkeitä valmistetaan* (1926). Suomentanut Arvo Turtiainen. Tammi, Helsinki.
- Manner, Eeva-Liisa 1980: *Runoja 1956–1977*. Tammi, Helsinki.
- Murtomäki, Veijo 1996: Lisztin ”Faust-konsertto” – semanttinen analyysi. *Musiikki* 4, 469–488.
- Niemi, Irmeli (toim.) 1983: *Runouden ja musiikin suhteista*. Clarion, Turku.
- Nussbaum, Martha 2001: *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Ostwald, Peter 1993: Communication of Affect and Idea Through Song: Schumann’s ”I was Crying in my Dream” (op. 48, no. 13). Teoksessa *Psychoanalytic Explorations in Music, Second Series*. Toimittaneet Stuart Feder, Richard L. Karmel ja George H. Pollock. International Universities Press, Madison.
- Petsch, Robert 1942: *Wesen und Formen der Erzählkunst*. Niemeyer, Halle/Saale.
- Platon 1981: *Valtio. Teokset IV*. Suomentanut Marja Itkonen-Kaila. Otava, Helsinki.
- Ptolemy, Claudius [Klaudius Ptolemaios] 2000: *Harmonics*. Kääntänyt ja kommentoinut Jon Solomon. Brill, Leiden.
- Rajewsky, Irina O. 2002: *Intermedialität*. UTB, Stuttgart.
- Rajewsky, Irina O. 2005: Intermediality, Intertextuality, and Remediation. A Literary Perspective on Intermediality. – *Intermédialités* 6, 43–64.
- Ratner, Leonard G. 1980: *Classic Music: Expression, Form, and Style*. Schirmer, New York.
- Rippl, Gabriele (toim.) 2015: *Handbook of Intermediality. Handbooks of English and American Studies* 1. DeGruyter Mouton, Berlin.

- Scher, Steven Paul 1982: Literature and Music. Teoksessa *Interrelations of Literature*. Toimittaneet Jean-Pierre Barricelli ja Joseph Gibaldi. The Modern Language Association of America, New York.
- Schneider, Jost 2007: Literatur und Text. Teoksessa *Handbuch Literaturwissenschaft. Bd. 1: Gegenstände und Grundbegriffe*. Toimittanut Thomas Anz. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.
- Schumann, Robert 1879. *Robert Schumanns Werke, Serie XIII: Für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte. No. 131. Dichterliebe. Lieder-Cyklus von H. Heine Op. 48. Toim.* Clara Schumann. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Tarasti, Eero 1994: *Myytti ja musiikki. Semioottinen tutkimus myyтин estetiikasta*. Gaudeamus, Helsinki.
- Torvinen, Juha 2007: Musiikin filosofian ja estetiikan historia. Teoksessa *Musiikki? Johdatus musiikin filosofiaan ja estetiikkaan*. Toimittaneet Juha Torvinen ja Markus Mantere. Suomen musiikkioppilaitosten liitto, Helsinki.
- Torvinen, Juha 2017: Erik Bergman ja sekakuoromusiikki. Esittelyteksti levyllä *Erik Bergman, Choral Works 1936–2000, Helsinki Chamber Choir & Nils Schweckendiek*. BIS-2252.
- Välimäki, Susanna 2005: *Subject Strategies in Music. A Psychoanalytic Approach to Musical Signification*. International Semiotics Institute, Imatra.
- Välimäki, Susanna 2015: *Muutoksen musiikki. Pervoja ja ekologia utopioita audiovisuaalisessa kulttuurissa*. Tampere University Press, Tampere.
- Wahlfors, Laura 2008: Schubertin hauta. Intermediaalinen luenta Elfriede Jelinekin romaanista *Pianonsoittaja* suhteessa Franz Schubertin laulusarjaan. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 1, 26–44.
- Wagner, Richard 1850: *Das Kunstwerk der Zukunft*. Leipzig, Otto Wigand.
- Wilpert, Gero von 1969: *Sachwörterbuch der Literatur* (1955). Körner, Stuttgart.
- Wolf, Werner 1999: *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Rodopi, Amsterdam.
- Wolf, Werner 2001: Intermedialität. Teoksessa *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Toimittanut Ansgar Nünning. 2. painos. Metzler, Stuttgart.
- Wolf, Werner 2011: (Inter)mediality and the Study of Literature. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 13/3. <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1789> [viitattu 5.8.2016].
- Wolf, Werner 2015: Literature and Music: Theory. Teoksessa *Handbook of Intermediality. Handbooks of English and American Studies* 1. Toimittanut Gabriele Rippl. DeGruyter Mouton, Berlin.
- Youens, Susan 1991: *Retracting a Winter's Journey: Schubert's Winterreise*. Cornell University Press, Ithaca, NY.
- Youens, Susan 1996: *Schubert's Poets and the Making of Lieder*. Cambridge University Press, Cambridge.