



Miltä kuulosti 1900-luku? Länsimaisen taidemusiikin kehityksen suuntaviivoja

Kalevi Aho



1900-luku alkoi taidemusiikissa myöhäisromantiikan merkeissä. Tähän romanttiseen sävelkieleen liittyi kansallista, isänmaallista paatosta etenkin niissä pienemmissä maissa, jotka etsivät omaa kulttuurista identiteettiään jonkin suuremman valtakunnan osana. Esimerkiksi Suomen musiikissa vuosisadan alku oli erityisen patrioottinen. Sibelius (1865-1957) oli 1890-luvulla löytänyt Kalevalan ja suomalaisen runonlaulun ja näiden kautta keskieurooppalaisesta traditiosta poikkeavan suomalaisen sävelkielensä.



Vuoden 1900 ensimmäiset merkittävät kotimaiset kantaesitykset olivat Helsingissä kesäkuun 1. päivänä soitettu Sibeliuksen 1. sinfonian lopullinen versio ja heti seuraavana päivänä kuultu *Finlandia*, joka tulkittiin heti kuvaukseksi Suomen vapautumisesta Venäjän vallasta. Saman tulkinnan sai 8.3.1902 kantaesitetty 2. sinfonia. Tämä sävellyksen kantaesitys lienee Suomen musiikin historian suurin menestys, koko konsertti uusittiin seuraavina päivinä peräti kolmasti täysille saleille. Helsingiläinen musiikkiyleisö oli mahtavan isänmaallisen innon vallassa. Sibelius kohotettiin kansalliseksi sankariksi.



Romantiikan ylikiihoittuneisuus



Keski-Euroopassa myöhäisromantiikka alkoi osoittaa toisaalta väsymyksen, ja toisaalta tietynlaisen ylikiihoittuneisuuden merkkejä. Gustav Mahler (1860-1911) jatkoi uuden vuosisadan alussa jättiläissinfonioidensa luomista, joissa hän räjäytti soitinteosten normaalit mittasuhteet. Mahlerin sinfoniat kestävät pisimmillään yli puoli-toista tuntia. 8. sinfonian kantaesitykseen Münchenissä vuonna 1910 osallistui peräti 997 esittäjää (850 kuorolaista, 7 vokaalisolistia ja 140-henkinen orkesteri). Mahlerin lisäksi myös Richard Strauss (1864-1949) kehitti myöhäisromanttista sinfoniaa ohjelmalliseen suuntaan. Sinfonisen muodon paisuminen yli laitojensa oli samalla merkinä siitä, että yksi musiikinhistoriallinen aikakausi oli saapunut päätepiteeseensä. Reaktiot myöhäisromantiikkaan olivat monenlaisia.



Ranskassa Claude Debussy (1862-1918) loi romantiikan pohjalta vuosisadan vaihteessa pehmeäpiirteisen impressionistisen sävelkielensä, jossa harmonia tulee melodista ilmaisua keskeisemmäksi musiikin parametriksi. Debussyn soinnutus pohjautuu vielä tonaalisiin keskuksiin, mutta se ei ole hänen myöhemmässä tuotannossaan enää puhtaasti duuri-molli-tonaalista. Erityisesti septimi- ja noonisointuja käytetään usein itsenäisinä, niitä ei enää välttämättä pureta kolmisointuihin. Asteikkoina voi esiintyä myös kokosävel- tai pentatonisia asteikkoja.




Venäläinen Aleksandr Skrjabin (1872-1915) halusi viedä taas musiikin kehityksen kokonaan uusille, mystisemmille urille. Myöhäistuotannossaan hän korvasi kolmisointunut kuusiäänisellä kvarttirakenteisella soinnulla, jota hän nimitti Prometheus-soinnuksi. 1910-luvun alussa hän suunnitteli valtavaa musiikkitapahtumaa, *Mysteeriä* – teoksessa kaikki taideteet olisivat yhtyneet metafysisis-uskonnolliseksi rituaaliksi, jonka piti tapahtuman Himalajan liepeillä.




Maailmojasyleilevä, kaikenlaiset musiikilliset ilmiöt hyväksyvä musiikillinen estetiikka oli myös amerikkalaisella, vakuutusliikemiehenä elantonsa ansainneella Charles Ivesilla (1874-1954). Hän kokeili sävellyksissään mm. kollaageja tekniikkaa (erityyisiä musiikkeja rinnastetaan toisiinsa), klusteritekniikkaa (tiettyjen äärisävelten välillä asteikon kaikki sävelet soivat yhtä aikaa), sattumanvaraisuutta eli aleatorisuutta (teoksen kaikkia yksityiskohtia ei määrätä tarkoin), atonaalisuutta (pyrkimys tonaalisuuden täydelliseen välttämiseen), mikrointervalleja (mm. 1/4-sävelaskelia) sekä polytonaalisuutta ja polyrytmisyyttä (eri sävellajeja tai rytmejä soi teoksessa yhtä aikaa). Ivesin vaikutus uuden musiikin kehitykselle jäi kuitenkin vähäiseksi, koska hän eristäytyi lähes täydellisesti musiikillisesta ympäristöstään ja monet hänen teoksistaan jäivät hänen elinaikanaan esittämättä.







Igor Stravinskin (1882-1971) irtautuminen romantiikasta tapahtui taas venäläisen kansanmusiikin pohjalta, aluksi sekä rituaalinomaiseen että primitivistiseen suuntaan, jolloin rytmielementti tuli hänen musiikissaan erityisen keskeiseksi. Stravinskin kuuluisimman sävellyksen, baletin *Le Sacre du Printemps* kantaesitys Pariisissa vuonna 1913 muodostui yhdeksi vuosisatamme suurimmista musiikillisista skandaaleista. Vähän vastaavilla linjoilla liikkui nuori Sergei Prokofjev (1891-1953), jonka *Skyttyläinen sarja* vuodelta 1915 on yksi vuosikymmenen viltimmistä teoksista.




Myös Sibeliuksen keskikauden tuotannossa on havaittavissa reaktio sekä myöhäisromantiikan pöhötyneisyyteen että kaikkialla samoihin aikoihin alkaneeseen tonaalisuuden hajoamiseen. Vuonna 1911 valmistuneessa 4. sinfoniassa musiikillinen kudos on hyvin ohutta, paikoin lähes kamarimusiikillista. Sibelius ei kuitenkaan hylännyt lopullisesti tonaliteettia, kun sen sijaan wieniläinen Arnold Schönberg (1871-1951) ja hänen oppilaansa Anton Webern (1883-1945) jättivät Skrjabinin tavoin hyvästi kolmisointumusiikille. Teoksensa *Fünf Orchesterstücke* (1913) kolmannessa osassa *Farben* Schönberg kokeili myös sointivärimusiikkia — staattisen osan sisältönä on saman musiikillisen materiaalin "värittäminen" soitintamalla se aina uusin tavoin.




Webernin musiikissa tuli vallitsevaksi muodon äärimmäinen tiiviyys ja pelkistyneisyys sekä tekstuurin ohuus ja kamarimusiikillisuus – sävellyksessä ei saanut olla yhtään säveltä liikaa. Webernin erittäin kiteytyt, suppeat sävellykset vaativat myös kuulijalta suurta keskittyneisyyttä.



Vuosisadan alun kiihkeä etsintä musiikissa on rinnasteinen siihen, mitä tapahtui samaan aikaan muissakin taiteissa. Eurooppalaisessa henkisessä ja yhteiskunnallisessa elämässä oltiin päädytty murrosvaiheeseen, jossa jokin kokonaan uudenlainen, vallankumouksellinen taideihanne odotti esiinmurtautumistaan.




Tässä kuohuvassa tilanteessa monet taiteilijat ja intellektuellit ottivat riemuiten vastaan ensimmäisen maailmansodan puhkeamisen, koska he naiiviuksissaan kuvittelivat, että sota puhdistaa ilmapiiä ja karaisee ja vahvistaa degeneroitunutta eurooppalaista kulttuuria, hävittää siitä kaikki sairaalloiset märkäpaiseet.




Sodan todellisuus oli kuitenkin monin verroin järkyttävämpi kuin kukaan oli osannut etukäteen kuvitella. Sodan jälkeen ei ollut paluuta enää minkäänlaiseen yhtenäiseen eurooppalaiseen maailmankuvaan. Aina vuosisadan alkuun saakka kestänyt tietty tyylillinen yhtenäisyys musiikissakin katosi nyt lopullisesti.


Maailmansotien välinen aika




Sodan loputtua monet säveltäjät yrittivät jatkaa edelleenkin maailmansotaa edeltänyttä romantista perinnettä. Näihin kuului mm. tämän vuosisadan soitettu pianosäveltäjä Sergei Rahmaninov (1873-1943) sekä Richard Strauss, joka oli ekspressionististen oopperoidensa *Elektra ja Salome* jälkeen palannut jo vuonna 1911 kantaesityksessä *Der Rosenkavalier*-oopperassa ikään kuin tyylillisesti taaksepäin huolettomien wieniläisvalssien maailmaan. Samoin Sibelius, kuten hänen jälkeisistään nuoremmista suomalaissäveltäjistä mm. Leevi Madetoja (1887-1947) eivät koskaan katkaisseet täysin sidettään romanttiseen traditioon.




Tsekkiläinen Leos Janáček (1854-1928), joka on Straussin ohella tämän vuosisadan kenties merkittävin oopperasäveltäjä, oli jo vuosisadan alussa luonut uudenlaisen, hyvin persoonallisen sävelkielen erityisesti ihmisten puheen, puhemelodioiden sekä puheen painotusten ja rytmien pohjalta. Janáčekin tavoitteena oli taiteen totuudellisuus, ja hän katsoi juuri puheen sävyjen ilmaisevan kaikkein totuudellisimmin ihmisten mielenliikkeet ja todelliset tarkoitusperät. Janáček kutsuikin omaa musiikkiaan totuuden taiteeksi.




Unkarilainen Béla Bartók (1881-1945) etsi uutta tuoreutta musiikkiinsa taas ennen kaikkea kansanmusiikin kautta, jota hän itse oli vuosisadan alussa kerännyt Unkarista, Balkaniilta ja Pohjois-Afrikasta. Pyrkimyksissään Bartók lähestyi lopulta samalla uusklassismia, joka syntyi reaktiona sekä musiikin romantiikkaan että myös impressionismiin ja ekspressionismiin.




Uusklassismi pyrki romanttisen paisuttelun ja paatoksen sijaan asiallisuuteen ja objektiivisuuteen. Se elvytti uudestaan barokin ja klassismin muotoihanteita käyttämällä kuitenkin uudenlaista vapaatonaalista sävelkieltä. Tällöin sellaiset vanhat




muotorakenteet kuten fuuga, muunnelmamuoto, sonaatti, divertimento ja tanssisarja tulivat taas mahdollisiksi käyttää. Uusklassismin kääntyivät mm. Igor Stravinski sekä ranskalainen Maurice Ravel (1875-1937), joka varhaisuotannossaan oli ollut vielä lähellä impressionismia. Hyvin tärkeä 1920- ja 30-lukujen uusklassikko oli lisäksi saksalainen Paul Hindemith (1895-1963), jonka keskikauden objektiivista tyyliä alettiin kutsua "neue Sachlichkeitiksi", uusasiallisuudeksi. Maailmansotien välisessä suomalaisessa musiikissa uusklassisia piirteitä tavataan etenkin Uuno Klamin (1900-1961) tuotannossa.




Uusklassismi oli tietynlainen etäännyttävä järkireaktio siihen hurmokselliseen maailmankuvaan, joka oli johtanut kauhistuttavaan sotaan. Ensimmäiseen maailmansotaan itse vapaaehtoisena osallistunut Arnold Schönberg keksi taas 1920-luvun alussa 12-säveljärjestelmän, joka systematisoi säveltämistä varsin ankarasti. Hän hän kuvitteli menetelmän olevan niin yleispätevän uuden säveltämisen metodin, että se vähitellen korvaisi duuri-molli-tonaalisuuden kokonaan, ja antaisi saksalaiselle musiikille johtoaseman musiikin historiassa seuraaviksi sadaksi vuodeksi. Samoihin aikoihin totaalikromatiikkaan pyrkivät myös monet muut säveltäjät; esimerkiksi itävaltalainen Joseph Matthias Hauer (1883-1959) kehittäi jopa hieman ennen Schönbergiä oman 12-sävelmetodinsa.




12-säveltekniikka pyrkii tekemään totaalisen peräeron tonaalisuuteen. Kaikkien kromaattisen asteikon sävelten oli oltava nyt samanarvoisia. Menetelmä dogmaattisimmassa muodossaan kieltää kaikki tonaaliset viittaukset, kolmisointujen käyttämisestä tehtiin tabu, eikä muunlaisiakaan piileviä tonaalisia keskuksia saanut esiintyä. Schönbergin vallankumouksellisuus koski vain sävelmateriaalin käyttöä, ei esimerkiksi teoksen muotoa. Hän itse katsoi säveltäjänä jatkavansa vain traditiota.




12-säveltekniikka ei vielä 1920- ja 1930-luvuilla luvuilla levinnyt paljokkaan Schönbergin omaa oppilaspiiriä, "uutta Wienin koulukuntaa" laajemmalle. Tekniikkaa alkoivat käyttää 1920-luvun lopulla mm. hänen kaksi merkittäväntä oppilastaan, Anton Webern sekä Alban Berg (1885-1935), jolta oli vuonna 1921 kantaesitetty 1900-luvun keskeisimpään oopperakirjallisuuteen kuuluva ekspressionistis-realistinen ooppera *Wozzeck*.




Perusteellisemmän pesäeron porvarilliseksi ja taantumukselliseksi kokemaansa traditioon halusivat tehdä muutamat vastaperustetussa Neuvostoliitossa eläneet modernistisäveltäjät. Esimerkiksi 12-säveltekniikkaa vastaavan oman kromaattisen säveljärjestelmänsä kehittänyt Nikolai Roslavets (1881-1944) oli sitä mieltä, että tulevisuuden taide luo täysin uuden muodon, jonka täytyy ilmentää uuden tietoisuuden sisältöä. 1920-luvun Neuvostoliitossa saatettiin käyttää teosten äänimateriaalia aivan konkreettisia ääniä ja hälyjä. Jotkut kokeilivat mikrointervallimusiikkia. Lev Termen (Leon Thérémin, 1896-1993) loi 1920 ensimmäisen kaupalliseen valmistukseen asti päätyneen elektronisen instrumentin, thereminin (termenvoxin). Aleksandr Mosolov (1900-73) kehittäi kone-estetiikkaa orkesteriteoksessaan *Teräsvalimo*.





Koneellisen taiteen ihanne tuli aivan samoihin aikoihin ensimmäistä kertaa ajankohtaiseksi myös lännessä. Esimerkiksi sveitsiläis-ranskalaisen Arthur Honegger (1892-1955) sävelsi vuonna 1923 pikajunan veturia kuvaavan orkesteriteoksen *Pacific 231*, joka on kunnianosoitus koko uudelle tekniselle kehitykselle. Futuristi Luigi Russolo (1885-1947) oli jo vuonna 1913 puolustanut hälyjen käyttöä musiikin ainesosana ja rakentanut mekaanisia hälykoneita. Vuonna 1921 kolme italaialaista hälyfuturistia piti hälykonsertin myös Pariisissa. Musiikin hälykokeilut jäivät aikanaan vain kuriositeeteiksi, mutta ne ennakoivat kuitenkin myöhempää, konkreettisista äänistä komponoidun elektronimusiikin, konkreettisen musiikin estetiikkaa.





Jos 1920-luku oli monella taholla vielä kuohuvan etsinnän aikaa, 1930-luku muodostui taiteellisen ahdasmielisyyden vuosikymmeneksi kaikkialla Euroopassa. Kun vielä 1920-luvun Suomessa muutamat säveltäjät, kuten Aarre Merikanto (1893-1958), Väinö Raitio (1891-1945) tai Venäjältä Suomeen emigroitunut Ernest Pingoud (1887-1942) kehittivät sävelkieltään atonaaliseen, modernistiseen suuntaan, 1930-luvulla he kaikki muuttivat tyyliään uudestaan perinteisemmäksi, eikä maassamme ollut 30-luvulla enää lainkaan modernistista säveltäjäkoulukuntaa..






Neuvostoliitossa luotiin sosialistisen realismin käsite, jonka



mukaan taiteen piti pyrkiä ensi sijassa harmonisuuteen, optimistisuuteen ja iloisuuteen, jolloin samalla useimmat modernistisista ilmiöistä kiellettiin kokonaan tuomitsemalla ne "formalistisiksi". Hitlerin Saksassa taas monet modernin taiteen ilmiöt tuomittiin "rappiotaiteeksi" ("entartete Kunst"). Tässä tilanteessa merkittävimpien taiteilijoiden oli valittava joko sopeutumisen tai ulkomaille emigroitumisen väillä.





Saksassa useat tärkeimmistä säveltäjistä joutuivat pakenemaan maasta — näihin kuuluivat Schönberg, Hindemith ja poliittisesti kantaaottavaa musiikkiestetiikkaa kehittäneet säveltäjät, kuten Kurt Weill (1900-1950) ja Hanns Eisler (1898-1962). Maahan jäivät mm. Richard Strauss ja Carl Orff (1895-1982). Orff kohosi maailmanmaineeseen karnevalistisella teoksellaan *Carmina burana* (1937), josta on tullut soitetuin 1900-luvulla sävelletty kuoro-orkesteriteos. Igor Stravinski luonnehti sen primitivististä tyyliä halveksivasti ja ehkä hiukan kateellisenakin "neoneandertalismiksi".






Venäläisten säveltäjien ei ollut enää 1930-luvulla mahdollista lähteä maasta. Silti parhaimmat venäläissäveltäjät pystyivät säilyttämään luovuutensa oloissa, joissa taiteen vapautta ei enää lainkaan ollut. Muuttaessaan vuonna 1934 lännestä takaisin Neuvostoliittoon Sergei Prokofjev lähestyi teoksissaan uudestaan taas romanttista traditiota, mikä ei estänyt silti häntä luomasta juuri Neuvostoliitossa useita kaikkein merkittävimmistä teoksistaan. Suuria vaikeuksia stalinilaisen taidepolitiikan kanssa oli myös Dmitri Shostakovitsilla (1906-1975), joka joutui poliittisen vainon kohteeksi erityisesti vuosina 1936 ja 1948. Tästä huolimatta hänen onnistui kehittää itselleen sävelkieli, joka on täynnä salamerkitäyksiä, ja josta on todettu, että sanomatta varsinaisesti mitään konkreettisesti, hän on sanonut teoksissaan kuitenkin kaiken.



Vuodet 1945-1999




Toisen maailmansodan jälkeen uudessa musiikissa on luotu itse asiassa yllättävän vähän todella sellaista uutta, mitä ei olisi kokeiltu jo vuosisadan alkupuolella. Kaikki merkittävimmät suuntaukset, jotka olivat olleet voimissaan ennen toista maailmansotaa, ovat näihin päiviin saakka jatkaneet olemassaoloaan uudessa musiikissa. Esimerkiksi Suomessa uusklassismin traditiota ovat jatkaneet Einar Englund (1916-1999) ja Joonas Kokkonen (1921-1996). Erik Bergman (1911-) aloitti taas myöhäisromantikkona, kunnes siirtyi uusklassisen vaiheen kautta 12-säveltekniikan käyttäjäksi (Bergman toi tämän tekniikan 1950-luvulla Suomen musiikkiin) ja tästä nykyiseen vapaampaan kromaattiseen sävelkieleensä.




1950-luvulla jotkut nuoret avantgardistisäveltäjät halusivat aloittaa taiteellisen työskentelynsä kuitenkin kokonaan uusista lähtökohdista, perinteen täysin hyläten. Uuden musiikin tärkeäksi keskuksiksi muodostui saksalainen Darmstadtin kaupunki siellä pidettyjen kansainvälisten uuden musiikin kesäkursseiden ansiosta, ja kesäkursseilla vaikuttaneiden nuorten säveltäjien ryhmää alettiin kutsua "Darmstadtin koulukunnaksi". Tärkeä henkinen isä monille nuorille avantgardisteille oli harras katolilainen ranskalaissäveltäjä Olivier Messiaen (1908-1992), joka sovelsi mystiikantäyteiseen tuotantoonsa mm. itämaisestä musiikista vaikutteita saaneita symmetrisiä rytmejä ja moodeiksi nimittämiään asteikkoja sekä linnunlaulua. Messiaenin oppilaita olivat mm. ranskalainen Pierre Boulez (1925-) ja saksalainen Karlheinz Stockhausen (1928-). He kehittivät 1950-luvulla sarjallisen sävellystekniikan, jossa musiikin kaikki parametrit, sävelkorkeudet, aika-arvot, dynamiikka (äänenvoimakkuuden asteet) ja sointivärit (instrumentaatio) luodaan täysin ankarasti ja matemaattisesti tietystä lähtökohdista olevasta sävelriveistä ja sen sävelten välisistä suhdeluista.



Sarjallinen musiikki jäi vain lyhyeksi episodiksi musiikin historiaan, sillä automaattisuutensa takia se ei sallinnut säveltäjälle enää mitään omaa taiteellista vapautta eikä spontaanisuutta. Suomalaisessa musiikissa tätä tekniikkaa sovelsi 1950- ja -60-lukujen musiikissamme vain Einojuhani Rautavaara (1928-) 4. sinfoniassaan *Arabascata* (1962), mutta Rautavaarankin sarjallinen innostus päättyi tähän.



Sarjallisuudesta oli enää lyhyt matka siihen, että musiikkia luotaisiin kokonaan tietokoneella. Tietokonesäveltämistä alettiin tutkia jo 1950-luvun lopulla, ja ensimmäisiä taiteellisesti merkittäviä tietokoneen avulla luotuja teoksia loi kreikkalainen arkkitehtisäveltäjä Iannis Xenakis (1922-), joka oli arkkitehtinä toiminut aikaisemmin Le Corbusierin apulaisena. Xenakisen ns. stokastisen musiikin materiaali koostui aluksi lähinnä



säveljoukoista eli klustereista, niiden liikkeistä ja tiheyden ja laajuuden muutoksista, joita hän pyrki hallitsemaan monimutkaisten matemaattisten mallien (todennäköisyyslaskenta, tilastomatematiikka, joukkoteoria, peliteoria ym.) avulla. Hän jäi säveltäjänä yksinäiseksi ilmiöksi, sillä Xenakiksen sävellysteoriat edellyttävät pitkälle vietyjä matematiikan opintoja. Lisäksi useimmilla säveltäjillä ei ollut vielä 1960- ja 70-luvuilla mahdollisuutta päästä tietokoneiden ääreen.

Tietokonemusiikki on yleistynyt vasta 1980-luvulta lähtien, kun mikrotietokoneet tulivat markkinoille ja tietokoneiden kapasiteetti alkoi räjähdymäisesti kasvaa. 1990-luvulla tietokoneille on luotu jo varsin kehittyneitä sävellysohjelmia (esimerkiksi pariisilaisessa IRCAM-studiossa), jotka toteuttavat automaattisesti musiikillisia prosesseja tietyistä säveltäjän määräämästä musiikillisesta tilanteesta johonkin toiseen. Tietokoneen avulla rakentavat nykyisistä suomalaissäveltäjistä teoksensa mm. Magnus Lindberg (1958-) ja Kaija Saariaho (1952-). Mutta kuten Lindberg, Saariaho ja myös Xenakis ovat todenneet, tietokone merkitsee heille vain sävellyksellistä apuvälinettä intuitiivisesti, ilman konetta syntyneiden musiikillisten visioiden toteuttamisessa.

Nauhamsiikin kehityksen pani alulle vuonna 1948 ranskalainen säveltäjä Pierre Schaeffer (1910-1995). Hän käytti äänimateriaalinaan suoraan luonnosta äänitettyjä ääniä (kadun, liikenteen ja teollisuuden hälyt, luonnonäänet), joita voitiin myös elektronisesti muokata. Schaeffer nimitti tällaista musiikkia konkreettiseksi musiikiksi.

Ensimmäinen varsinainen elektronimusiikin studio perustettiin vuonna 1951 Kölnin radioon. Kölnin studiossa pystyttiin tuottamaan ääniä myös synteettisesti, ja elektronimusiikin tärkeä rajapaalu oli Karlheinz Stockhausenin nauhasävellys *Gesang der Jünglinge* (1955-56), jossa äänimateriaali koostuu sähköisesti muokatusta pojan laulusta sekä synteettisistä äänistä.


Nauhamsiikin tekeminen oli aluksi hyvin vaivalloista ja hidasta, eikä sitä pystytty tuottamaan kuin suurissa, kalliissa studioissa. Se on helpottunut sittemmin ratkaisevasti eri elektronisten instrumenttien ja tietokoneiden kehittymisen myötä. Elektronisin keinoin voidaan myös laajentaa akustista kokemusta sijoittamalla esimerkiksi kovaäänisiä eri puolille salia, myös kattoon tai lattian alle. Musiikilliset tilaefektit eivät ole länsimaisessa musiikissa suinkaan mikään uusi asia – jo barokin kirkkomusiikissa harrastettiin usein ns. monikuoroisuutta, jossa kaksi tai useampi laulaja- tai soitinryhmää oli teoksen esityksessä hajaannutettu eri puolille kirkkoa.

Nauhamsiikkiteokset eivät toimi useinkaan täysin tyydyttävästi konserttikappaleina, sillä nauhakonserteista puuttuu ratkaiseva yleisön ja esiintyjien välinen vuorovaikutus. Hedelmällisempää onkin ollut konserttitilanteessa yhdistää soitettuja ja nauhalta tulevia ääniä tai muokata suoraan reaaliajassa musiikkojen soittoa; tätä menetelmää kutsutaan eloelektroniikaksi.


Sähkösoittimista suurimman suosion ovat saaneet sähkökitara-, urut- ja -piano sekä erityisesti syntetisaattori, jonka alkumuoto keksittiin 1960-luvun alussa Yhdysvalloissa. Syntetisaattorin keksimisen jälkeen jotkut ennustivat, että tämä soitin, jolla voidaan jäljitellä kaikkia instrumentteja ja luoda myös uusia sointivärejä, tekisi sinfoniaorkesterista modernissa musiikissa ennen pitkään tarpeettoman. Näin ei ole käynyt, sillä orkesterin soitto muodostaa konserttiin myös tärkeän visuaalisen elementin. Lisäksi oleellinen osa konserttitilanteen sähköisyydestä muodostuu esiintyjien keskeisestä vuorovaikutuksesta ja tämän välittymisestä yleisölle.

1950-lukun avanguardemusiikille oli ominaista ankara konstruktivisuus ja älyllisyys. Tämä synnytti varsin pian vastareaktion pyrkimyksen täydelliseen vapauteen. 1950-luvun lopulta lähtien alettiin uudessa musiikissa kokeilla musiikillista aleatoriikkaa eli sattumanvaraisuutta, jossa sävelkorkeuksia tai sävelten järjestystä, ei edes sävellyksen muotoa oltu etukäteen tarkasti määrätty. Sävellykset saattoivat pohjautua säveltäjän kirjoittamaan teksteihin, joiden pohjalta musikit joutuivat improvisoimaan teoksen (esim. Stockhausen: *Für kommende Zeiten*, 1970). "Partituurina" saattoivat olla myös graafiset kuvat, jolloin esittäjä joutui itse antamaan kuvan symboleille musiikillisia merkityksiä voidakseen esittää teoksen.


Tällaisen tekniikan uranuurtaja oli amerikkalainen John Cage (1912-1992). Cage vaikutti nuorempiin säveltäjiin pikemminkin kaiken totunnaisen kyseenalaistavan, zen-buddhismista ja intialaisesta estetiikasta vaikutteita saaneen




musiikkifilosofiansa ansiosta, kuin itse musiikkinsa voimalla. Tärkeä musiikin elementti hänelle oli myös hiljaisuus; Cagen kuuluisin teos 4'33" muodostuu siitä, kun esiintyjät saapuvat lavalle, mutta eivät soita mitään, vaan pitävät neljän minuutin ja 33 sekunnin pituisen tauon, jolloin ainoa mitä kuuluu, ovat yleisön satunnaiset äänet.




Cagen mielestä kaikki on musiikkia, ja hän halusi herkistää ihmiset kuuntelemaan ja tiedostamaan ääniympäristöään. 1960-luvulta lähtien on luotu myös lukuisia soitinteoksia, joissa pyritään laajentamaan soittimien perinteistä ilmaisuasteikkoa siten, että soittimista etsitään ennen kaikkea erilaisia hälyefektejä.




Aivan täydellinen musiikillinen sattumanvaraisuus on sekin jäänyt vain musiikinhistorialliseksi kuriositeetiksi. Jos säveltäjä ei halua määrätä tarkoin teoksensa yksityiskohtia tai muotoa, hänen itsensäkin on jo mahdoton tunnistaa teostaan kultuna, sillä eri muusikkojen toteuttamat esitykset voivat poikeata täysin toisistaan. Elinvoimaiseksi sen sijaan on osoittautunut osittaisen aleatorisuuden käyttö. Tällaista tekniikkaa esiintyy jo jazzissa esiintyjien improvisoidessa pitkiä soolojaan. 1900-luvun jälkipuoliskon tärkeimpiin säveltäjiin kuuluva puolalainen Witold Lutoslawski (1913-1994) kehitti puolestaan vähemmän improvisatorisen, pelkästään osittaiseen rytmiseen vapauteen perustuvan sattumanvaraisuuden, ns. aleatorisen kontrapunktin.




Vuosituhanne vaihteen tilanne nykymusiikissa




Vuosituhanne kiertyessä loppuunsa tuntuu siltä, että uudessa musiikissa oltaisiin palattu perimmäisten kysymysten ääreen. Uutuudella sinänsä ei ole enää itseisarvoa, koska itse minkäänlaisen uuden äänimateriaalin avulla ei ole mahdollista enää shokeerata yleisöä. Myöskään tietokonesävellysohjelmien avulla säveltäminen ei ole yleistynyt kovin ratkaisevasti. Tämä johtuu paljolti siitä, että useimmat säveltäjät eivät halua antaa teoksen luomisessa tietokoneelle taiteellista vastuuta. Valtaosa haluaa päin vastoin pitää itse kaikki ohjat käsissään varmistuakseen, että sävellyks säilyisi kauttaaltaan emotionaalisesti ilmaisuvoimaisena ja että luomisprosessissa säilyisi myös tietty spontaanisuuden mahdollisuus. Itse teosten nuottinussuunnitelmien toteutusprosessissa tietokoneet ovat sen sijaan tulleet hyvin tavalliseksi.




Yksi vaikea modernin musiikin ongelma on ollut vuosisadallamme se, että kuilu suuren yleisön ja nykymusiikin välillä on kasvanut liian suureksi. Hurmaantuuksensa omasta edistyksestään säveltäjät ovat usein jättäneet huomiotta sen, tavoittaako heidän musiikkinsa kuulijat. Monet vuosituhanne vaihteen nykymusiikin suuntauksista ovat selvä reaktio välillä liian älyperäiseksi muuttuneeseen säveltämisen ihanteeseen. Lisäksi lukuisat säveltäjät ovat samalla kyseenalaistaneet musiikillisen edistysuskon, sen että kehitys olisi muka koko ajan menossa eteenpäin siten, että entiset ilmiöt kehittymättömyytensä takia pitäisi korvata uusilla, jolloin vanhoista keinoista tulee tabuja. Tällaisina tabuina modernissa musiikissa olivat välillä milloin kolmisoinnut, melodiat, selkeästi hahmottuvat rytmit, milloin jopa soivat sävelet.




Pyrittäessä helpommin lähestyttävään sävelkieleen yhtenä keinona on ollut kevyestä musiikista tai jazzista lainattujen elementtien yhdistäminen taidemusiikkiin. Kuulijat on voitu pyrkiä myös ikään hypnotisoimaan rytmisellä toistoisuudella, kuten tapahtuu minimaalimusiikissa; minimalismia (toistomusiikkia) voisi nimittää nykymusiikin uusprimitivismiksi. Minimalismi syntyi 1960-luvun lopulla Yhdysvalloissa (Steve Reich, Philipp Glass ym.), mutta tällä hetkellä tuntuu, että se on jo ammentanut mahdollisuutensa tyhjiin.




Musiikillisessa kollaasitekniikassa täysin erityyppisiä musiikkeja voidaan soittaa päällekkäin tai perätysten, jolloin teoksista voi jäädä vaikutelma siitä, että niissä ovat läsnä samanaikaisesti useat erilaiset musiikilliset aikakaudet. Kollaasitekniikan tunnetuimpia käyttäjiä ovat mm. saksalainen Bernd Alois Zimmermann (1918-1970), venäläinen Alfred Schnittke (1935-1998) ja italialainen Luciano Berio (1925-; yksi kuuluisimpia kollaasisävellyksiä on Berion sinfonian (1970) 3. osa). Eri aikakausien musiikkityyleissä liikkuu myös mm. allekirjoittaneen 9. sinfonia (1993-94). Tällaisen tekniikan käyttäjiä on kutsuttu usein postmodernisteiksi, mutta paljon parempi nimitys olisi pluralismi, koska pyrkimyksenä on pitää mahdollisuudet auki kaikkiin suuntiin arvottomatta enää eri tyylilajeja ja tekniikkoja keskenään.




Jotkut säveltäjät ovat etsineet sävelkieleensä uutta tuoreutta




joko kansanmusiikista tai ulkoeurooppalaisista musiikkikulttuureista, kuten Suomessa Pehr Henrik Nordgren (1944-). Virolaisen Veljo Tormiksen (1930-) itämerensuomalaiseen kansanmusiikkiin perustuvassa tuotannossa keskeisenä tavoitteena on lisäksi etsiä uutta kaikkein vanhimman, aidon ja alkuperäisen kautta ja samalla vahvistaa omaa kansallista identiteettiä.




Monien nykysäveltäjien tuotannossa on havaittavissa suoranaisia uusromanttisia tendenssejä, kuten Aulis Sallisen (1935-) tai Einojuhani Rautavaaran (1928-) viimeaikaisissa sävellyksissä. Rautavaara on kohonnut 1990-luvulla maailmanmaineeseen enkelitematiikkaa sisältävillä teoksillaan, vaikka hänen mystiikkansa ei olekaan laadultaan varsinaisesti uskonnollista. Virolaisen Arvo Pärtin (1935-) suosio johtuu taas siitä, että hänen uskonnollinen, rituaalinomainen musiikkinsa vastaa toisaalta ihmisten henkisen etsinnän tarpeeseen ja toisaalta siihen, että hän haluaa pysähdyttää kuulijat hiljaisuuteen ja pysyvyyteen kaiken nykyajan hektisen kiireen ja elämän ulkokohtaisuuden vastapainoksi.




Yllättävästi 2000-luvun vaihteen nykymusiikissa esiintyy monia niistä tendensseistä, joita tavattiin jo vuosisadan alussa myöhäisromantiikan hajotessa, eli musiikinhistoriallinen kehä näyttää 1900-luvun aikana kiertyneen ympäri. Samalla näyttäisi siltä, että olemme samalla saapuneet yhden henkisen aikakauden päätösvaiheeseen. Eurooppalaisuuden henkisenä käännekohtana voi pitää jo vuotta 1990, jolloin kommunismi romahti Itä-Euroopassa. Sen jälkeen vapaata kilpailua korostava kova markkinaliberalismi on lähes kaikkialla pyhitetty vaihtoehdottomaksi yhteiskunnalliseksi ihanteeksi.



Vuosisadan alun suuressa henkisessä murrosvaiheessa puhkesi ensimmäinen maailmansota. Myös nyt on näkyvissä selviä merkkejä siitä, että olemme saapumassa jonkinlaisen uudenlaisen globaalisen barbarian kynnykselle.



Konserttien ohjelmistoista valtaosa on silti edelleenkin vanhaa musiikkia, ja suuri osa yleisöstä suhtautuu nykymusiikkiin ilmiöihin yhä vielä ennakkoluuloisesti ja torjuvasti. Tällaisessa tilanteessa monet säveltäjät ovat alkaneet tosissaan kiinnittää huomiota musiikkinsa kommunikoivuuteen sekä teosten sanottavaan ja sisältöön. Tällöin kysymykset tyylistä, käytetystä materiaalista tai sävellystekniikasta jäävät merkitykseltään toissijaisiksi.



Vuosituhaten vaihteen musiikki näyttäisi saavan kestävimmän merkityksensä elämän suurten perustavien kysymysten ilmentämisestä ja pohtimisesta.

Kirjoittaja on säveltäjä. Artikkelin on laajennettu versio Tieteellisten seurain valtuuskunnan Turun kirjamessuilla 9.10. järjestämässä "Vuosisatamme – Lyhyt tilinpäätös 1900-lukuun" -seminaarissa pidetystä esityksestä.