

## Eero Tarasti:

# ONKO WAGNERIN JOHTOAIHEILLA SYSTEEMI?

Esitelmä Suomen Wagner-seuran 5-vuotisjuhlapäivän  
Wagner-seminaarissa 30.3.1996

Richard Wagnerin luoman 'yhtenäis-  
taideteoksen' idea perustui käytännössä  
suuressa määrin hänen kehittämänsä  
johtoihetekniikkaan. Se oli yhtäaikaan ra-  
kenteellinen periaate, joka niveli yhteen  
eri taidelajit, kuin myös pelkästään mu-  
siikkia koossapitävä voima. Toisin kuin  
puhtaasti tonaalisharmoninen rakenne,  
se oli myös välittömästi havaittava pinta-  
tason ilmiö, jonka jokainen musiikkinkuu-  
lija saattoi tajuta musiikillisen kompe-  
tenssinsa tasosta riippumatta. Se oli erin-  
omainen keino välittää yhtenäis-  
taideteosta suurille yleisöjoukoille, markki-  
nointi-idea kuten sanoisimme nykyisin.  
Saksan Keisarikunnan ensimmäiset autot  
oli varustettu äänimerkkilaitteilla, joista  
saattoi kajahtaa Siegfriedin torven töräh-  
dys. Hollywoodin elokuvaohjaajat käyt-  
tävät yhä wagnerilaista johtoihetekniik-  
kaa elokuvamusiikkinsa tunnussävelinä.

Mutta mihin tämä salaperäisen tehok-  
kas tekniikka oikein perustui? Oliko  
Wagnerilla mielessään jokin johdonmu-  
kainen 'systeemi', jota hän Nibelungen  
Ringistä lähtien noudatti oopperoissaan?  
Wagnerin johtoihetekniikkaa tutkiva  
joutuu keskittymään juuri tetralogiaan,  
sillä varhemmissa oopperoissa se oli vie-  
lä kutakuinkin kehittymätön: tois-  
taakseen jonkun aiheen Wagner joutui  
siirtämään kokonaisia 'blokkeja' näytök-  
sestä toiseen.

Wagnerin johtoiheiden 'salaisuus'  
on kiehtonut hänen tutkijoitaan ja ihaili-  
joitaan kautta aikojen. Mielestäni nämä  
yritykset etsiä johtoiheiden avainta voi-  
daan jakaa neljään ryhmään:

1. perinteisiin 'paradigmaattisiin' luokitteluihin alkaen ns. johtoihetaulukoista,
2. sisällöstä lähteviin analyyseihin,
3. muusikon ja musiikkitieteilijöiden analyyttisiin lähestymistapoihin ja
4. semioottisiin analyyseihin, joista tulen tässä artikkelissa hahmottamaan lähinnä omaa teoriaani johtoiheiden 'systeemistä'.

### 1. Johtoihetaulukot

Melko pian Wagnerin kuoleman jäl-  
keen ns. Bayreuthin piiri otti tehtäväk-  
seen kanonisoida johtoiheet ja varustaa  
ne nimilapuilla. Hans v. Wolzogenin  
teokset olivat tässä mielessä ratkaisevia.  
Pian Wagnerin teosten pianopartituurit  
varustettiin johtoiheiden taulukoilla,  
joista saattoi synopsisen tavoin nähdä  
koko draaman tärkeimmät musiikilliset

'aktorit'. Näissä taulukoissa ei johtoi-  
heita ole sinänsä luokiteltu mihinkään  
erityiseen järjestykseen, vaan ne saatta-  
vat esiintyä verbaalisten nimiensä mu-  
kaisessa aakkosjärjestyksessä.

Bayreuthissa on puolestaan saatavilla  
erillinen painettu johtoiheiden taulukko  
**Das Buch der Motive**, joka on Schottin  
kustantama ja Lothar Windspergerin toi-  
mittama. Siinä erotetaan kaikkiaan 194  
eri motiivia, sovitettuna pianolle ja va-  
rustettuna vastaavilla libreton teksteillä.  
Motiivit on sijoitettu siinä järjestyksessä  
kuin ne esiintyvät tetralogiassa; siinä on  
runsaasti toistoa ja samojen johtoiheiden  
variantteja; eräitä johtoiheiksi ni-  
mettyjä (esim. numerot 286 "Siegmonds  
Erschöpfungs-Motiv", 377 "Weib-Mo-  
tiv", 370 "Liebesglut-Motiv", 441  
"Mord-Motiv") ei miellä johtoiheiksi  
ollenkaan, koska ne eivät toistu riittävästi;  
niinpä todellinen johtoiheiden määrä  
on puolta pienempi.

Ilmeisestä pinnallisuudestaan huoli-  
matta tällaiset taulukotkin ovat olleet  
kuulijoille ja musiikin asiantuntijoille  
eräänlaisia alkeellisia analyysejä välinei-  
tä, joilla jäsentää ja palauttaa mieliin oop-  
peralavoilla koettua. Ne elävät sitkeästi  
elämäänsä, kuten Deryck Cooken kuulu  
johdanto Wagnerin Ringiin (äänitetty v.  
1967, saatavissa CD:llä) osoittaa. Cookin  
'systeemi' sisältää kaikkiaan 193 esi-  
merkkiä, joskin niissäkin on runsaasti  
toistoa. Hänen esityksensä hyvä puoli on  
sen selkeys ja elegantti toteutustapa, mu-  
siikkiesimerkit kuullaan sitäpaitsi levyllä  
orkesterin soittamana, mikä on olennai-  
nen parannus pianotranskriptioon verrat-  
tuna. Usein johtoiheissa ratkaiseva teki-  
jä on sointiväri, ei melodinen tai rytminen  
parametri.

Kuitenkin Deryck Cooken sinänsä kii-  
tettävää yritystä löytää johtoiheiden pii-  
levä systeemi, nostaa esiin seuraavia ky-  
symyksiä:

- 1) Voiko millään johtoiheella olla 'lopullista' muotoa?

Wagner on itse eräissä lausumissaan  
antanut ymmärtää, että hänellä oli myös  
muutamia perusmotiiveja, joista kaikki  
muut aiheet on johdettu. Kirjoissaan  
**Oper und Drama ja Mitteilung an meine  
Freunde** Wagner puhui tärkeimmistä  
'melodisista elementeistä (**melodische  
Momente**) tai 'perusaiheista' (**Grund-  
motive**), jotka tarkoittivat lähinnä  
draamallisia motiiveja, joita musiikilliset  
ideat vastasivat. Myös esseessään **Über  
die Anwendung der Musik auf das  
Drama** Wagner viittasi Wolzogenin joh-

toihetaulukoihin ja totesi että tämä oli  
kyllä oikein tavoittanut niiden draamalli-  
sen merkityksen ja tehon, *muttei ollut  
kiinnittänyt huomiota niiden tehtävään  
musiikin rakenteessa* (kurs. tekijän). Tä-  
sä yhteydessä, hieman aiemmin Wagner  
puhui perusteemojen verkostosta  
(**Grundthemen**), jotka oli rinnastettava  
sinfonian temaattisiin ideoihin.

Joka tapauksessa sama johtoihe  
esiintyy lukemattomissa eri muodoissa  
tetralogiassa, jolloin on mahdotonta sa-  
noa, mikä on sen perusmuoto. Jos valit-  
see motiivin ensimmäisen esiintymän, -  
niin kuin Cooke tuntuu tekevän - niin se  
johtaa ristiriitaan, koska mikäään aihe ei  
ole vielä ensiesiintymällään johtoihe,  
vaan vasta toistuessaan. Valtaosa aiheis-  
ta kyllä ryhmittyy tiettyjen temaattisten  
ideoiden ympärille, kuten lukemattomat  
johdannaiset Wotanin keihäsiheesta tai  
Rein-virran Luontoaiheesta osoittavat.

2) Sillä, missä järjestyksessä motiivit  
puhkeavat esiin, ei ole juuri merkitystä,  
koska niiden prosessi ei ole luonteeltaan  
diakroninen, vaan synkroninen tai **pank-  
roninen** semioosi. Tietenkin tetralogian  
loppua kohden johtoiheiden määrä vä-  
henee ja samalla aiheet ikään kuin 'kulu-  
vat' ja saavat kokonaan uusia merkityk-  
siä.

3) Kun motiivien lukumäärä on näin-  
kin suuri, jokainen musiikkitieteilijä tie-  
tää, että mitä tahansa voidaan johtaa mil-  
tei mistä tahansa. Näin ollen on hyödy-  
töntä yrittää sijoittaa aiheita jonkinlai-  
seen 'generatiiviseen' järjestykseen.  
Ajatus laatia johtoiheiden inventaario,  
joka perustuu niiden johtamiseen toisistaan  
ts sisäiseen motiivilogiikkaan (endo-  
geenisiiin suhteisiin, kuten voisi sa-  
noa), tuntuu kyllä ensi alkuun säveltäjän  
itsensäkin lausumien kannalta järkevältä.  
Mutta se muuttuu lopulta mahdottomaksi  
projektiksi: kun 146. motiivi on menossa  
tajuua, että Cookin esitys on melko seka-  
va kokoelma yhteydestään irrotettuja ai-  
heita, jotka olisi voitu valita toisinkin.  
Mitään pakottavaa logiikkaa tai systeemiä  
ei hänen esityksestään löydy - muuta  
kuin, että se hämäästi noudattaa johtoi-  
heiden esiintymisen kronologiaa, jolloin  
siitä tulee itse asiassa eräänlainen 'kuvi-  
tettu klassikko', Ringin sarjakuvamainen  
muunnos.

4) Aiheiden verbaali nimeäminen on  
myös kutakuinkin toivotonta. Tietenkin  
saattaa olla helpompaa ja havainnol-  
lisempaa puhua sormusaiheesta tai  
Schwesterliebe-motiivista, kuin aiheesta  
A ja B. Jo Alfred Lorenz moitti Wolzoge-

nia: "...das stete Hervorsuchen zahlreicher 'neuer' Motive ist durchaus nicht die Aufgabe, um die es sich bei der Erkenntnis der Wagnerschen Kunstwerke handelt... Auch kann es die Wissenschaft nicht fördern, eine fortwährende Umänderung der Motivnamens vorzunehmen... Es kann ruhig zugegeben werden, dass von den Motivnamen Wolzogens einige unschön andere zu eng gefasst sind..." Mutta lopultakin Lorenz painottaa, ettei sopivaa nimeä oikeastaan voikaan löytyä, koska sana edustaa käsitettä ja musiikilla ei ole mitään tekemistä käsitteiden kanssa. Wolzogen on itsekin sanonut, että nimet ovat vain merkkejä, jotka palvelevat ymmärrystä.

Jos tämän näkemyksen haluaisi tulkita modernin lingvistis-semioottisesti, voisi olettaa, että johtoaiheet toimivat niin musiikissa kuin kielessäkin eräänlaisina 1. artikulaation tason yksikköinä. Mutta erona puhuttuun kieleen on tällöin se, että johtoaiheet ovat täydellisimmillään jo itsessään eräänlaisia pienois kertomuksia eli lausetta vastaavia yksikköjä (esim. Wälsungenleid-motiivi, Schwesterliebe-motiivi jne.). Jos tätä tasoa pitää 1. artikulaation tasona, niin sen yksiköt voidaan purkaa 2. artikulaatiotason yksiköihin eli 'sanoihin'. Ne voidaan puolestaan vielä edelleen jakaa 3. tason yksiköihin, jotka koostuvat vihdoin merkitystä vailla olevista minimaalisen pienistä entiteeteistä, kirjaimista, foneemeista tai rytmeistä, sointiväreistä, intervaleista.

Siis kun johtoaiheilla on kielen kannalta 1. artikulaation taso (lause) "Siegmond vetää miekan saarnesta",

2. artikulaation taso (sanat) Siegmund, miekka, saarni,

3. artikulaation taso (foneemit) S.i.e.g.m.u.n.d.m.i.e.k.k.a. jne,

niin musiikissa näitä tasojä vastavat:

1. artikulaation taso: motiivien sarja, joka kuvaa musiikillisesti, miten Siegmund vetää miekan saarnesta (Tämä vastaa Wagnerin käsitettä 'dichterisch musikalische Periode'. On sinänsä merkittävää, miten paljon tutkimuksessa on erimielisyyttä siitä, kuinka laaja yksikkö se on: Wagner kertoo sen itse Mestarilaulajissaan aivan tarkkaan Hans Sachs ja Walther v. Stolzingin kohtauksessa; se ei kuitenkaan estänyt itse Lorenzia hairahdumasta omassa analyysissaan - vaikka hän oikein huomauttaakin: "...Die Hauptfrage vom Standpunkt der Tonkunst ist doch, was schliesslich aus den Leitmotiven gemacht worden ist" s. 9)

2. artikulaation taso: Siegmundin, miekan, saarnen motiivit erillisinä

3. artikulaation taso: rytmejä, sointuja, sointivärejä, intervaleja

## 2. Sisältöpainotteiset systematiikat

Tämän kategorian lähtökohtana on se, mitä johtoaiheet ilmaisevat, mikä on niiden sisältö - ja syvemässä mielessä,

kuin mitä niiden tavanomaiset otsakkeet ilmaisevat Muuan tyypillinen tähän kategoriaan kuuluva tulkintatapa on Robert Doningtonin syvyyspsykologinen tai jungilainen visio. Doningtonia kiinnostavat ennen kaikkea johtoaiheet **symboleina**. Symbolit Donington haluaa tulkita kolmen eri alueen valossa: mytologian, antropologian ja syvyyspsykologian. Doningtonin mielestä Wagnerin oma asenne symboleihinsa sisälsi niinkään kolme eri aspektia: ensinnäkin hänellä oli paljon sanottavaa niistä, toiseksi mitä hän sanoi, saattoi olla ristiriidassa hänen varsinaisen symbolien käyttösä kanssa ja kolmanneksi hän oli tietoinen tästä erosta, mutta hänen intuitiivinen taiteellinen vaistonsa voitti teoreettiset rationalisoinnit. Doningtonin oletus on, että aina kun Wagner käyttää jotain perinteistä symbolia - esim. tuli, vesi, sormus, varkaus, rakkauden kielto, - tämän symbolin perusmerkitys on sama, mikä sillä on perinteisesti myytiin, rituaalien, folkloren, taiteiden, unien, fantasioiden ja näkyjen maailmassa. Hänen mielestään musiikillinen motiivi on symbolinen kuva, joka puolestaan heijastaa jotain arkkityypistä. Se tulee säveltäjän mieleen, koska arkkityyppi toimii hänen mielessään. Musiikki ei siis odota jossain ulkopuolella, vaan se odottaa mielessä, koska kaikki arkkityypit odottavat aina tilaisuutta ilmetäkseen kuvina. Voisi siis sanoa, että Doningtonin lähestymistapa on 'endogeeninen' eli johtoaiheet symboleina ovat 'sisäsyntyisiä' yksikköjä eivätkä ulkopuolisen ohjelman sanelema. Tämä näkemys käy yksiin kaikkein tuoreimpien teorioiden kanssa, joiden mukaan musiikki ilmentää arkaaista, ns. primaariprosessia ihmisen psyyksessä.

Miten Doningtonin metodi sitten toimii käytännössä? Millaisia symboleita hän kuulee Wagnerissa? Hänen mielestään esim. Reininkullan alkusoitto viittaa paluuseen luontoon ja jälleensyntymissymboliikkaan. Tätä hän perustelee Wagnerin unikokemuksella Reininkullan alkusoiton synnystä syyskuussa 1853. Reininkulta-alkusoiton sävellaji Es-duuri viittaa Elsan uneen Lohengrinissa. Mahlerin Ylösnousemussinfoniassa no 2 siirrytään Es-duuriin, kun usko ylösnousemukseen saa vahvistuksensa. Siis: Reininkulta-alkusoitto viittaa uudelleensyntymiseen a) vesisymboliikan kautta freudilaisessa mielessä ja b) sävellajisymboliikan kautta.

Samaan tapaan Donington käy läpi koko Ringin: matka Nibelheimista takaisin Valhallaan merkitsee siirtymistä äiti-maailmasta isä-maailmaan (tätä hiukan modernisoiden voisi sanoa: matkaa khorasta symboliseen patriarkaaliseen järjestykseen), Wotan on itseyden symboli, Loge taas tulen, kulta puolestaan edustaa tulen tavoin libidoa ja valon symbolisena vastineena tietoisuutta. Sormuksen symboliikka on Doningtonille monimutkaista: se edustaa voimaa itses-

sään.

Tuntuu siis siltä, kuin Donington olisi todella löytänyt Wagnerin johtoaiheiden sisältöön perustuvan systematiikan. Kuitenkin käytännössä hänen tarkastelunsa etenee brittiläisen terveen järjen periaatteiden ja psykologian mukaan. Vaikka hän olisi onnistunutkin syvyyspsykologisessa tulkinnassaan, niin sekun on asetettu myyttien tulkinnassa usein kyseenalaiseksi, kaikkein kriittisimminkin ehkä ranskalaisen Roger Caillois'n suulla: "Tarve tuoda väkisin myytteihin teoria, joka on jo mahdoton psykologiassaakin, symbolismin mekaaninen ja sokea käyttö, joka tekee harrastelijamaisen leväperäisyyden mahdolliseksi, on johtanut tuloksiin, joille voi toivoa vain ikuista vaikenemista" (Le mythe et l'homme s. 21).

Toisaalta doningtonilainen analyysi voisi olla mahdollinen siirrettäessä painopiste johtoaiheiden konkreettiseen loogiikkaan, kuten Lévi-Strauss sanoisi, ts. siihen, mitä sen eri musiikilliset ja visuaaliset elementit edustavat. Puhtailla aistikkaliteiteillakin on oma symbolisminsa ja poetiikkansa, kuten mm. Gaston Bachelard on osoittanut. Niinpä esim. Siegfriedin III näytöksen alkusoitto sisältää kaikki neljä Bachelardin symbolismia päällekkäin: maan, tulen, ilman ja veden. Se on musiikillisestikin erinomainen esimerkki Wagnerin johtoaihetekniikan kompleksisuudesta. Bassoääni tuo esiin Erda-motiivin, joka kylläkin on johdettu Rein-virran aiheesta, ts. se kuuluu ns. luontomotiivien ryhmään edustaan yhtä aikaa sekä maata että vettä. Sen päälle on puolestaan rakennettu Valkyyriain ratsastuksen pisteellinen rytmi viittauksena ilmaan. Lopulta mukaan tulee harmonisena sointukulkuna Wandererin uni-aihe, joka assosioituu Valkyyriain loppuun ja tulipiiriin keskelle nukahtaneeseen Brünnhildeen. Aiheiden päällekkäisyys osoittaa myös musiikin eri parametrien taidokasta rinnakkaista käyttöä: Erda-aihe on ensisijaisesti melodinen, Valkyyria-aihe rytminen ja Wanderer-aihe harmoninen.

(Musiikkiesimerkki Siegfriedin III näytöksen alusta)

Toinen yritys luokitella johtoaiheita sisällön kannalta on omassa teoksessani Myytti ja musiikki. Siinä johtoaiheita tarkastellaan myytin estetiikan perusteella, jolloin ne ilmaisevat myyttisen alueen kaikkia vivahteita ja 'semejä'. Luokittelun kriteeri on ensinnäkin aktoriaalinen ts. kullakin Ringin toimivalla henkilöllä on oma(t) johtoaiheensa, mutta lisäksi ne voidaan sijoittaa kolmeen eri tasoon eli 'isotopiaan'. Niitä ovat luonnon eli myyttin taso, (jota lisäksi luonnehtii 'tietämisen' modalityetti ts. tämän tason aktoreilla on hallussaan myyttistä tietoa, joka mahdollistaa heidän toimisen tarinassa.) yhteisön eli tarun (**Saga, Sage**) taso, (jolle on ominaista 'tahtomisen' modalityetti ts. tämän tason henkilöitä ajaa toimintaan

halu, tahto, tarve, jonkin tavoittelu) ja ei-luonnon/ei-yhteisön eli sadun taso, (jota kuvaa modalityteetti 'voiminen' ts. kyky, fyysinen tai maaginen kyky tehdä asioita, jotka ovat normaalisti mahdottomia). Edelleen tällaisessa luokittelussa on huomattava, että samalla aktorilla voi olla useampia johtoaiheita sen mukaan, millä toiminnan tasolla hän liikkuu. Niinpä Wotania edustaa jumalten yhteisön jäsenen laskeva asteikkoaihe, kun taas yhteisön ja luonnon ts. myytin ulkopuolisena henkilönä, joka on jo menettänyt myyttisen arvovaltansa ja harhailee ympäriinsä kodittomana Wandererina, häntä edustaa kromaattisten laskevien kolmisointujen 'uni' aihe. Vastaavasti Siegfriedillä on kolme aihetta sen mukaan, onko hän myyttinen sankari, Walsung-suvun jäsen vai satuprinssi. Brünnhildeä nimikään kuvaa myyttisenä sankarittarena heräämisaihe ja Siegfriedin puolisona rakkausaihe ja satuolentona uniaihe. Joku aktori ilmenee vain yhdellä tasolla, kuten Sieglinde tai Alberich, jotka ovat puhtaasti 'yhteisöllisiä' henkilöitä.

Näin johtoaiheiden funktio on tässä tulkinnassa lähinnä **indeksaalinen**, ne viittaavat tiettyyn henkilöön tai toiminnan tasoon, ne sijoittavat hänet oitis oikeaan paikkaan Ringin topologiassa. Johtoaiheiden verkosto toimii kuulijakatsojalle eräänlaisena kognitiivisena karttana, joka luonnollisesti Sormuksen edetessä kohti loppuaan koko ajan tarkentuu.

### 3. Musiikillisanalyttinen näkökulma

Luonnollisesti johtoaiheita ovat pohtineet puhtaasti musiikkitieteelliseltä kannalta monet tutkijat. Kuitenkin monet niistä, joiden voisi olettaa edustavan tällaista musiikkipainotteista näkökulmaa puhuvat johtoaiheita käsitellessään kaikesta muusta kuin niistä itsestään. Carl Dahlhaus sanoo teoksessaan (*The New Grove Wagner*, yhdessä John Deathridge'n kanssa, London: W. W. Norton & Company 1984), että johtoaihe musiikillisdraamallisessa mielessä voidaan ymmärtää täysin vain, kun se liitetään sekä sanoihin että näyttämön tapahtumaan. Hän ei yritäkään johtoaiheiden musiikillista systematiikkaa: "Vain silloin kun musiikillinen on ollut symbolina jollekin näyttämöllä nähdyille, joka kytkee sen kultaan, sormukseen, Valhallaan jne..." Mutta samalla hän toteaa, että Wagnerilla ei ollut vain dramaturgiaa, vaan myös musiikillisia syitä kirjoittaa kolme draama edeltämään Siegfriedin kuolemaa: musiikin tehtävä oli havainnollistaa aisteille sinänsä abstraktit ideat jumalmyytistä ja sankaritragediasta (ks. edellämainitut 'isotopiat', jotka ovat eräässä mielessä sinänsä näkymättömiä tulkinnan kategorioita). Wagnerin ideana oli myös taata musiikillisen muodon ykseys johtoaiheiden toistumilla. Mutta tähänkin si-

sältyi oma vaaransa: toiston seurauksena saattoi olla monotonisuus, redundanssi sanan pahassa mielessä. Näin ollen johtoaiheita tuli olla riittävän runsaasti - Dahlhausin mukaan niitä on yli 200. Mutta toisaalta sävellyksellinen vaatimus motiivipaljouteen kohtasi esteettisen vaatimuksen rajoittaa niiden lukumäärää, jotta niiden välitön tunnistaminen helpottuisi: motiivien määrä on pidettävä pienenä, jotta kuulija 'pysyisi kärryillä'. Dahlhaus siis tyytyy toteamaan johtoaihetekniikan pohjimmaisen ongelman, mutta ei käy tutkimaan sitä analyttisesti.

Kuinka menettelee Pierre Boulez, joka on paitsi johtanut Wagneria, myös kirjannut muusikon kokemuksiin artikkeleihinsa (n. kymmenkunta kokoelmasa *Orientations*)? Hänen mielestään - toisin kuin Dahlhausilla - näyttämötapahtumat eivät ole mitään verrattuna musiikillisten ideoiden kompleksisuuteen ja kehitykseen: "Jotkut musiikin teemat katoavat asteittain partituurista, ikään kuin säveltäjä olisi kadottanut mielenkiintonsa niiden musiikilliseen ainekseen, tai hylännyt ne... Jotkut muut taas, jotka ovat kenties olleet melko mielenkiinnottomia ensiesiintymisessään kehittyvät suhteetomasti odotuksiimme nähden. Niin siis tapahtuu, että lukiessamme partituuria olemme tietoisia siitä, että tietyt alunpitäen tärkeät teemat on itseasiassa tuomittu katoamaan, kun taas eräät muut, jotka esiintyvät vain ohimennen saavat yhä enemmän merkitystä... Kun katselee tätä musiikillista spektaakkelia... olemme samassa asemassa kuin Proustin kertoja, joka palaa vuosien poissaolon jälkeen kutsuille Guermanteseilla. Motiiveista, joita vielä luuli nuoriksi miehiksi, on tullut valkohapsia. On vaikea kuvitella heidän muuntumistaan: heidän nuorekkuutensa on vielä syvällä muistissamme ja tässä yhtäkkiä tapaamme heidät vanhan iän kynnyksellä."

Boulez on epäilemättä oikeassa: tähän on juuri tunne, jonka valtaan kuulija joutuu esim. kuullessaan Brünnhilden jäähyväisiä *Götterdämmerungin* lopussa. Maailma on käynyt vanhaksi, johtoaiheet ovat suorastaan merkityksien ylikuormittamia. Ne ovat pakahtumaisillaan merkityksiinsä ja samalla tiedämme, ettei niihin voi enää lisätä mitään ja ettei säveltäjän kannata enää viime metreillä tuoda mitään uutta johtoaihetta lavalle. Informaatioteoreettinen redundanssi on siis äärimmillään samalla, kun entropia eli varsinainen informaatioarvo on minimissään. Ainoa laajenemisen ja syvenemisen mahdollisuus piilee merkityksen tasolla, musiikillisen tiedon muuntumisessa tietämykseksi, siirtymällä tietämisestä tuntemiseen, Wissenistä Kenneniin, savoirista *connaissanceen*. Monet johtoaiheet kokevat todellakin em. kaltaisen kohtalon, ajatellaan vaikkapa ns. Todes-motiivia muuneharmonioineen. Sen esiintyessä ensi kerran Valkyyriassa ei ole epäilystä sen denotaatiosta: se tar-

koittaa, että Siegmundin on kohta kuoltava. Aihe on siis selvästi indeksaalinen. Mutta vähitellen se menettää tämän selvän indeksi-luonteensa ja siitä tulee ylipäätään ottaen tietynlaisen uhkaavan kohtalon symboli. Ensiksi mainittu denotaatti ikään kuin väljähtyy. Mutta sitten lopussa Siegfriedin kuolemassa sen alkuperäinen merkitys palautuu, mutta sen teho ei voi olla enää sama. Nyt se kuullaankin osana laajempaa 'sinfonista' kokonaisuutta, jonka muodostaa Siegfriedin viimeinen kertomus. Se on nyt musiikillista materiaalia laajemmalle toteutuvalla muodolla - olkoonkin, että sen läsnäolo lankeaa yhteen näyttämöllisesti dramaattisen Hagenin surmatyön kanssa.

Boulezin mukaan on totta, että joillain motiiveilla on ensiesiintymisessään tietty selvä denotaationsa, jolloin ne viittaavat tiettyyn asiaan tai eleeseen. Mutta kun teos etenee musiikki muodostaa yhä enemmän omia suljettuja kokonaisuuksiaan: "On joitain kohtauksia jotka koostuvat kokonaan motiiveista, joilla ei ole mitään neutraaleja, konventionaalisia merkkejä... Tällaisten kohtausten soitintekstuuri tulee äärimmäisen suljetuksi, mutta alinomaan kehittyväksi, luoden näyttämöstä riippumattoman maailmansa. Sellaisina hetkinä Sormuksessa on jotain duaalisuutta draaman ja musiikin maailmojen välillä."

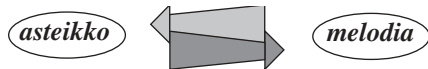
Kuitenkin Boulezin mielestä motiiveilla on vahva pyrkimys tulla autonomiksi, jolloin näyttämötoiminta on niille vain tekosy. Tekstin ja musiikin maailmoista tulee toistensa kilpailijoita niiden tunkeutuessa alinomaan toisiinsa. Tässä kilpailussa musiikin maailma on usein korkeammalla rikkaamman tekstuurinsa johdosta. Wagnerin vakuuttamisvoima on äärettömän paljon suurempi säveltäjänä kuin dramaatikkona.

Mutta sitten Boulez esittää olennaisen kysymyksen: mitä keinoja Wagner käytti pitääkseen draaman koossa. Ensinnäkin hän sanoo, että jos Wagnerin motiivit olisivat beethoveniaanisista sinfonisia motiiveja, ne eivät voisi olla niin vaikuttavia jo ensi kuulemalla. Mikä musiikillinen kvaliteetti johtoaiheissa siis tekee niistä vangitsevia ja välittömän puhuttelevia - tähän Boulez ei vastaa. Sen sijaan hän siirtyy toiseen laajempaan kysymykseen, motiivien verkoston ongelmaan, ja olettaa, että koherenttiuden syynä on motiivien ajallinen muuntumiskyky. Motiivien käyttö ei näet koskaan rajoitu vain siihen tempoon, jossa ne esiintyvät ensi kerralla. Niitä voidaan nopeuttaa tai hidastaa, tiivistää tai laventaa. Tämä tekniikka ei tietenkään ollut Wagnerin idea, vaan jo vuosisatoja vanhaa kontrapunktitekniikkaa. Wagner käytti näitä tekniikkoja hyväkseen, mutta ei luodakseen niillä ankaran suljettuja muotoja kuten J.S.Bach. Hän tavoitteli musiikissaan virtaavuutta, ei ankaria koodeja ja muotosääntöjä. Siis: Wagnerin motiivit eivät noudata annet-

tua hahmoa tai muodollista hierarkiaa. Sen sijaan Wagnerilla toteutuu siirtymä yleisestä rakenteesta, joka toimii teemojen esiinkohoamisen perustana - klassinen sinfonia - rakenteeseen, jossa kaikki on temaattista. Kaikkea voidaan muuntaa ja Boulez huokaiseekin, ettei tästä alinoma muuttuvasta sävelmassasta voi löytää mitään muotoa. Hetkittäin haluaisimme tarttua muotoon jonakin muuna kuin yksittäisten hetkien kokonaisuutena.

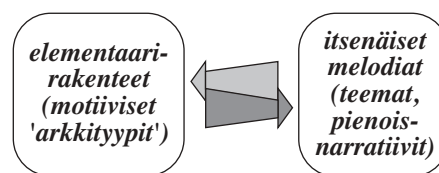
On siis hieman yllättävää, että Boulez, vuosisatamme musiikin ankarin systemaattikko, päätty Wagner-tutkielmis-ään kielteiseen vastaukseen tämän esseen kysymykseen: Onko Wagnerin johtoaiheilla systeemi? Hän esittää kyllä kiinnostavia havaintoja eri aiheiden vääritymistä. Esim. Valhalla-motiivia väännellään kaikin mahdollisin tavoin, mutta se säilyttää silti tunnustettavuutensa. Yrittäkäämme kuitenkin vielä kulkea toista tietä, ennen kuin luovumme tehtävästä etsiä johtoaiheiden systeemiä puhtaasti musiikillisin kriteerein (jatkoksa esitän toisenlaisen näkemyksen; se puolestaan väittää, että johtoaiheilla on systeemi, mutta sellaisella tasolla, jota ei ole aiemmin löydetty tai osattu etsiä).

Jos ajatellaan johtoaiheiden kokonaisuutta niiden draamatilanteiden ulkopuolella, tilanteista irrotettuina niin, miten tällaista materiaalia voisi käsitellä ja luokitella? Jos unohtamme kontekstin, on tilanteemme aivan sama, kuin vaikkapa tutkijalla joka yrittää selvittää intialaisten ragojen systematiikkaa. Ragoja on kaikkiaan n. 200 ja nekin toimivat 'myyttisen kommunikaation' osana, nekin on sidottu tiettyihin merkityksiin, jotka kompetentti musiikin kuulija tunnistaa. Amerikkalaisen musiikintutkijan Lewis Rowellin mukaan ragat voidaan sijoittaa kahden ääripoolin väliin: toisessa ääripäässä ovat ragat, jotka samaistuvat tiettyyn asteikkoon, eivät ole muuta kuin tietty asteikko - ja toisessa päässä itsenäiset melodiat:



Kaikki ragat voidaan luokitella tälle välille.

Myös Wagnerin johtoaiheet voidaan luokitella hieman samalla tavalla tiettyihin elementaarisin struktuureihin, ei tietenkään pelkästään asteikkoihin, vaan myös sointukulkuihin ja sointiväriin, rytmeihin - ja niistä muodostuviin jo itsenäisiin melodioihin, teemoihin, eräänlaisiin pienoisanarratiiveihin, jotka ovat useampien elementaaristen struktuurien yhdistelmiä.



Alkupäässä olisi sellaisia aiheita kuin miekka-, sopimus-, sormus-aihe - ja toisessa päässä sellaisia kuin Hunding-, Walsung-, Siegfriedin sankari-aihe, Valhalla-aihe jne.

Edelleen jos ajattelemme Rowellin tutkimusten innoittamana intialaisten ragojen systematiikkaa, voidaan ottaa esiin Intian teoreetikkojen taulukko, jossa puolestaan kaikki johtoaiheet 'generoidaan' asteittain kahdesta perustyyppistä Prati Madheama Meles ja Suddha Madhyama Meles. Ne jakaantuvat kumpikin kuuteen alalajiin, edelleen 36:een aina lisättävässä melodisia muuttujia näihin perustyyppihin. (Ajatuksellisestikaan vertaus intialaiseen musiikkiin ei ole Wagnerin yhteydessä täysin tuulesta temmattua ottaen huomioon, miten intialainen filosofia häneen vaikutti Schopenhauerin kautta ja miten hän tunsii Villa Wahnfriedin kirjastosta päätellen intialaista mytologiaa.)

Voisiko jotain vastaavaa systematiikkaa yrittää johtoaiheiden suhteen? Avuksi tulee tällöin esim. Leonard B. Meyerin kehittämä teoria melodiasta, jonka mukaan länsimaisen taidemusiikin melodiat perustuvat tiettyihin kognitiivisiin arkkityyppeihin. Hänen mielestään melodioiden luokittelun tulee alkaa kolmijakoisista symmetrisiin melodioihin, asteikkomelodioihin (conjunct patterns) ja ei-asteikkomelodioihin (disjunct patterns). Jälkimmäinen kategoria jakautuu edelleen alatyyppeihin: gap-fill melodia, ts. aukko ja sen täyttäminen, kolmisointupohjaiset melodiat ts. murretut kolmisoinnut. Symmetrisiä melodioita ovat n.s komplementaariset kuviot: esim melodia tapahtumaa seuraa sen tarkka käännös vastakkaiseen suuntaan, sekä akselimelodiat, jotka kiertyvät yhden perussävelen ympärille.

Wagnerin johtoaiheita voisi epäilemättä heti ryhtyä luokittelemaan Meyerin systeemin mukaan, mutta ainoa vika on, että Meyer ottaa tietenkin huomioon edellisjassa vain säveltasorakenteet ts. melodisen parametrin. Johtoaiheissa taas eri parametrit vuorottelevat. Joissakin saattaa harmonia olla kiistatta tärkein, joissain taas rytmisen impulssi on kaikki kaikessa. Mutta joka tapauksessa Meyerin arkkityypit sopivat hyvin perustaksi, jota voidaan täydentää muut parametrit huomioonottavilla kriteereillä.

Engelmana kuitenkin on tällöin - mikä on tuntuvilla jo Meyerinkin kohdalla - nimittäin, että tosiasialliset melodiat ovat usein yhdistelmiä useammasta kuin yhdestä arkkityypistä tai 'elementaarista struktuurista'. Minkä tyyppin tai struktuurin mukaan kyseinen johtoaihe on siis luokiteltava? Luultavasti vastaus on, että valtaosassa johtoaiheita jokin arkkityypin on niin leimallinen, että se asetettu selvästi etualalle. Tämän Wagner tiesi toteuttaessaan jo Dahlhausin ja Boulezin mainitsemia vaatimusta aiheiden kouriintuntuudesta, vangitsevuudesta ja

välittömyydestä. Liian kompleksiset aiheet kadottavat tunnustettavuutensa. Toiseksi osaa johtoaiheista ei voi luokitella yksiselitteisesti mihinkään ryhmään, vaan niiden teho perustuu nimenomaan struktuurien yhteisvaikutukseen. Mitä lähempänä aiheet ovat em. asteikon oikeaa ääripäätä ts. itsenäistä melodiaa tai pienoisanarratiivia, sitä enemmän johtoaiheet ovat tällaisia.

Toisin sanoen vastauksemme on kahdentalainen: osa aiheista on luokiteltava niiden leimallisimman piirteen, 'elementaari-struktuurin' mukaan, kun taas osa on jätettävä luokittelematta, koska ne ovat useista piirteistä koostuvia **pienoisanarratiiveja**. Esim. Siegfriedin sankari-aihe on tällainen:

Aihe on kolmisointupohjainen, mutta



se on samalla gap-fill-tyyppinen siten, että alun melodisen eleen kaksi aukkoa hyvin tarkoin täytetään jälkipuoliskolla. Lisäksi siinä on voimakasrytmisen impulssi.

Mutta mitkä olisivat näin ollen johtoaiheiden perustyyppit? Selvät ryhmät muodostuvat mm. **kolmisointupohjaisista** aiheista (Miekka-, kulta-aihe), vaikka ne olisivatkin arpeggioituja eri tavoin (Boulez: "Monet teemoista perustuva arpeggioihin tai arpeggioiden muunnoksiin..."), **asteikkopohjaisista** (Wotaniin liittyvät aiheet), **akseliaiheista** (mm. jättiläiset, käärme, kääpiöt, Hagenin kehoitus), **gap and fill** -aiheista (Siegfriedin torvisignaali). Näin Meyerin kategoriat voivat toimia heuristisena lähtökohtana, mutta niitä on täydennettävä.

Jos kokeilemme tällaista luokittelua Schottin Buch der Motiven luetteleminen johtoaiheisiin saadaan seuraava tulos:

1) Kolmisointuaiheet. Tämä luokka sisältää varsinaiset kolmisointuaiheet, murretut kolmisoinnut sekä lomasäveliset murtokolmisointuaiheet. Tämä on ylivoimaisesti suurin luokka, kaikkiaan 15 aihetta (Rheingold-Motiv, Natur-Motiv, Schwert-Motiv, Gewitter-Motiv, Regenbogen-Motiv, Walhall-Motiv, Walküren-Motiv, Ritt-Motiv, Waldvogel-Motiv, Erda-Motiv, Jugend-Motiv, Rheintöchtergesang-Motiv, Froh-Motiv, Jugend-Motiv).

Kolmisointuaiheet sisältävät lisäksi koko joukon johdannaismotiiveja, jotka miltei kuuluvat tähän luokkaan. Näitä ovat:

a) Yhden soinnun motiivit; tähän eivät siis kuulu selkeät duuri-mollikolmisoinnut, vaan esim. vähennetyt septimisoinnut, lisäsektisoinnut, ja ylinousevat kolmisoinnut (usein tällainen sointu saa jo

muunnosävelisyytensä johdosta erityisen symbolisen johdon): Nibelungenhass-Motiv, Arbeit-Motiv (jossa tosin rytminen impulssi saattaa olla ratkaisevampi), Vergessenheit-Motiv, Walküren-Ruf-Motiv, Notung-Motiv, Motiv der Aufregung, Walküren-Motiv, Siegmunds Wälse-Ruf.

b) Sivusävel- eli appoggiaturasointu-motiivit eli ylipäättään kahden soinnun motiivit, joista toinen purkautuu toiseen: Erwachens-Motiv, Wehe-Motiv, Rheintöchtergesang, Feuerzauber-Motiv, Tarnhelm-Motiv, Loge-Motiv, Abenteuer-Motiv, Sühne-Motiv, Wasserspiel-Motiv (oikeastaan sivusävelisyyden laajentuma).

c) Terssiketjuaiheet, jotka ovat eräänlaisia sormusmotiivin johdannaisia (voidaan tulkita myös Meyerin kategoriaan komplementaariset arkkityypit): Ring-Motiv, Sieglinde-Motiv, Grübel-Motiv, Goldherrschschafts-Motiv, Guttrune-Motiv, Motiv des Hochzeitsrufes.

d) Kromaattiselle harmonialle pohjautuvat aiheet (ilmaise Ringissä usein maagista toimintaa, sielullisyyttä tai psykologista kompleksisuutta ja ilmaisevuutta, sisäisyyttä): Tarnhelm-Motiv, Liebes-Motiv, Schicksal-Motiv, Schlaf-Motiv, Waberlohe-Motiv, Wanderer-Motiv.

e) Sointukulkuaiheet ts. sointusarja eräänlaisena pienoismotivina (nämä aiheet ovat jo siirtyneet arkkityypisistä sointumotiivi-kategoriasta asteikon toiseen päähän, itsenäisiin teema- tai melodiatyypiköihin): Hundung-Motiv, Entsagungsmotiv, Todesklage, Wehwalt-Motiv, Walhall-Motiv, Siegfriedliebe-Motiv, Walsungen-Motiv, Blutbrüderschaft-Motiv, Wurm-Motiv (pidennetty versio), Speereid-Motiv.

2) Asteikkoaiheet; laskevat asteikot: Vertrags-Motiv, Weltesche-Motiv, Jubel-Motiv, Hingebungs-Motiv, Götterdämmerungs-Motiv, Entsagungs-Motiv, Unmut-Motiv, Schleich-Motiv, Freiheit-Motiv, Wotans Abschied -Motiv, Brünnhildes Verteidigungs-Motiv, Wotans Strafverkündigung, Walkürenritt-Motiv, Sturm-Motiv, Siegmund-Motiv, Unheil-Motiv; kohoavat asteikot: Natur-Motiv, Erda-Motiv, Unruhe-Motiv, Wasserspiel-Motiv.

3) Akseliihiheet: Nibelungen-Motiv, Wurm-Motiv, Mime-Motiv, Riesen-Motiv, Hagens Ruf -Motiv.

4) Gap & Fill (tai Fill & Gap) -motiivit ts. aukot, jotka perustuvat idealle 'aukko ja sen täyttäminen':

Walsungenleid-Motiv, Siegmunds Lenzlied, Erlösungsmotiv, Walsungenliebe-Motiv, Waberlohe-Motiv, Horn-Motiv, Liebesverwirrungs-Motiv, Helden-Motiv, Entzückungs-Motiv, Reinheit-Motiv, Liebesglück-Motiv, Siegfriedliebe-Motiv, Brünnhilde-Motiv, Verlockungs-Motiv.

5) Hyppyyaiheet, jotka perustuvat edestakaiselle, suuntaa vailla olevalle

kuvioinnille: Gewitter-Motiv, Jugendkraft-Motiv, Siegfrieds Schmiedelied, Flug-Motiv, Liebesbund-Motiv, Norngesang-Motiv, Vetragschutz-Motiv, Mannen-Motiv, Hagen-Motiv, Unheil-Motiv, Treue-Motiv.

6) Erilaisia ylläolevien perustyyppien yhdistelmämotiiveja:

a) diatoninen harmonia, johon sisältyy sekä asteikkoelementti että sointukulku: Siegfrieds Schmelzlied, Siegfrieds Wanderlied, Mimes Erziehungslied,

b) aiheet, joissa asteikko + murtosointu: Freia-Motiv,

Verzweiflungs-Motiv, Walsungen-Motiv, Gattenliebe-Motiv, Gibichungen-Motiv, Anmut-Motiv, Angst-Motiv,

c) kromaattinen asteikko + symmetria (akselityyppi): 'Liebessehnsucht-Motiv,

d) gap & fill (kolme kertaa), murrettu kolmisointu, sointukulku narratiivina: Siegfried-Motiivi,

e) asteikko, sointiväri ja gap & fill: Waldweben-Motiv.

Viimeksimainitut tapaukset antavat jo aavistaa, että Sormus sisältää runsaasti johtoaiteilanteita, joissa aiheita yhdistelmällä joko peräkkäin tai simultaanisesti saadaan suorastaan loputtomasti erilaisia 'tyyppisiä'. Edelleen on kokonainen kategoria 'luokittelemattomat' motiivit, jotka eivät mahdu mihinkään em. perustyyppiin. Ne eivät usein sitäpaitsi ole enää johtoaiteita ollenkaan sikäli, etteivät ne toistu - mikäli pitää johtoaiteen toistumista yhtenä sen määrittelyn kriteerinä. (Tältä kannalta katsottuna edeltävää luetteloa pitäisi karsia, sillä sielläkin on jo ainutkertaisia melodisia keksintöjä, joita ei käytetä johtoaiteiden tapaan esim. Siegmundin Lenzlied.)

Edellä mainitun taksonomian puutteena on myös, että siitä puuttuvat aiheet, joiden primaari parametri on rytmi tai sointiväri. Tietävästi on ainakin yksi tutkimus Wagnerista rytmien kannalta: Francis Orlandon analyysi pisteellisistä rytmikuvioista ja niiden symboliikasta Sormuksessa. Hänen mielestään näiden aiheiden kiistan signifié on fyysinen toiminta tai työ. Toisaalta sointiväristä tunnemme Egon Vossin tutkimuksen Wagnerin orkestraatiosta, jossa ei kuitenkaan tietääkseni tuoda esiin sointiväriä varsinaisena johtoaiteiluokkana.

Edellä tarjottu analyysi onkin vasta alustava, hypoteettinen kartoitus. Seuraavassa vaiheessa sitä olisi tarkennettava motiivien seemianalyysillä ts. purkamisella pienimpiin yhteisiin nimittäjiinsä eli palauttamalla ne 'foneemiselle' tasolle, kielen 2. artikulaation tason merkityksellisiä yksiköiksi vastaavalle tasolle. Jos em. melodiset ym. arkkityypit toimivat seemisinä ulottuvuuksina, voidaan tutkia, miten monesta seemistä kukin johtoaite koostuu. Sen jälkeen voidaan punnita niiden hierarkiaa eli painavuutta suhteessa toisiinsa. Luultavasti kuitenkin sitä, mikä 'seemi' on vallitseva, leimallinen suhteessa muihin, ei voida

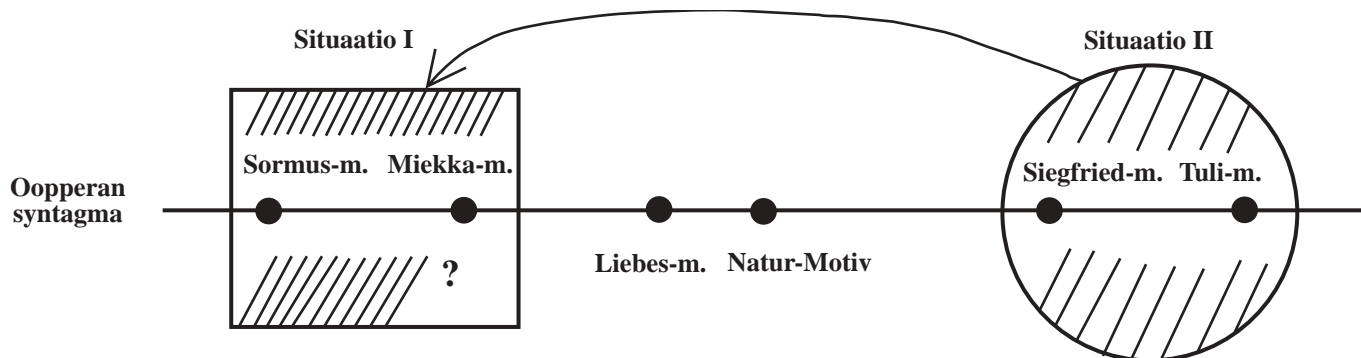
ratkaista millään formaalilla analyysillä, vaan se on kuulijan tekemä valinta ja perustuu hänen preferensseihinsä (ranskalainen nuori musiikintutkija Thierry Poirot on analysoineensa edennyt tällä suunnalla: Grammaire transformationnelle et l'évolution des Leitmotive dans le Ring de Richard Wagner, memoire de DEA Université de Strasbourg, 1995). Tässä voisi myös soveltaa lingvistisestä tutkimuksesta lainattua 'tunnusmerkisyyden' käsitettä: tietyt musiikin elementit kiinnittävät huomion, erottuvat taustasta tunnusmerkkisin (**marqué, marked**), mutta tämä on mahdollista vain laajempaa tunnusmerkittömyyden kategoriaa vasten nähtynä. Esim. rytmi saattaa olla tunnusmerkkipi kuin luokka 'murrettu kolmisointu' - näin on esim. Walkürenritt-motiivissa; samoin luokassa 'ylinousevat kolmisointu' Siegfriedin takomisaiheessa on rytminen impulssi vahvempi kuin sointutausta, samoin Horn-Motiivissa.

Tiivistäen voisi siis sanoa, että puhtaasti musiikillisanalyttisin kriteerein on mahdollista selvittää melko pitkälle johtoaiteiden systematiikkaa, vaikka niiden muodostamista on luultavasti vaikea saattaa eksplisiittiseksi ja yksiselitteiseksi sääntöjoukoksi.

#### 4. Semioottinen lähestymistapa

Mutta eivätkö edeltävät tarkastelut jo olleet varsin semioottisia luoneeltaan? Varmasti hetkittäin, mutta seuraavassa tarkoitukseni on hakea johtoaiteiden systematiikkaa niiden kokonaisvaltaisesta intertekstuaalisesta 'pelitilasta' eli 'merkitsevyyden' tasosta käyttäkseni Kristevan termiä. Kyseessä on tietenkin tavallaan 'jälkistrukturalistiseksi' luonnehdittava analyysi, joskin itse kutsun sitä ennemmin 'eksistentiaali-semioottiseksi' (mikä on oma versionni uudesta semioottisesta lähestymistavasta). Tarkoitukset on nyt laajentaa huomattavasti tarkastelukulmaa kattamaan monenlaisia positioita viestintämällin rajoissa. Palaamme itse asiassa nyt jo Alfred Lorenzin esittämään kysymykseen "...was schliesslich aus den Leitmotiven gemacht worden ist."

Lähtökohtani on, että musiikkiteos on pohjimmaltaan prosessi, jossa hahmotuu erilaisia **situaatioita**, tilanteita. Teesini on, että mikäli johtoaiteille on osoitettavissa jokin systeemi, sen täytyy perustua johtoaiteeseen ja sen tilanteiden väliselle suhteelle. Tällöin systeemin käsite muuttuu itse asiassa funktioksi, joka on riippuvainen myös kuulijasta. Kuvataakamme Ringin muodon hahmottumista seuraavasti:



Kyseessä on fiktiivinen katkelma Nibelungen Ringiä, jossa tietyt johtoaiheet mielletään kuuluvaksi samaan musiikillisdraamalliseen 'kenttään' eli situaatioon. Miten tällainen tilanne rajautuu, sitä en tässä yhteydessä pohdi. Kuten Boulez huomauttaa, kyseessä voi olla puhtaasti musiikillisin kriteerein määräytyvä musiikillinen muoto, mutta myös draaman määräämä tilanne. Jotkut johtoaiheet kuuluvat tällaisiin tilanteisiin, jotka muodostavat niiden isotonian eli määräävät johtoaiheiden 'modaliteetit'; jotkut taas jäävät tällaisten tilanteiden ulkopuolelle. Voisi käyttää Greimasin termejä ja sanoa, että johtoaiheet ovat joko 'päällekytkettyjä' tiettyyn tilanteeseen tai poiskytkettyjä siitä. Saman asian voisi sanoa toisinkin: nimittäin että jotkut johtoaiheet ilmenevät draaman aktorien eksistentiaalisissa tilanteissa, kun taas toiset jäävät transkendoiviksi. Transkendoivia johtoaiheita ovat äärimuodossaan em. johtoaiheluokittelut, taulukot, pianopartituurien kansilehdillä: ne ovat tilanteesta irrotettuja merkkejä, joita voi toki tarkastella sinänsäkin kuten edellä on yritetty. Olennainen kysymys on kuitenkin, miten ne toimivat situaatioon 'päällekytkettyinä'. Peruskysymys tällöin on luonnollisestikin: tuottaako merkki tilanteen vai tilanne merkin eli: hallitseeko johtoaihe musiikillisnäyttämöllistä tilannetta sen synnyttäen vai syntykö, puhkeako johtoaihe esiin tilanteesta? Tätä perusongelmaa voisi myös valottaa käsitteillä endogeeninen/eksogeeninen jolloin se olisi formuloitava: ovatko johtoaiheiden esiintymät endogeenisiä esim. Wagnerin musiikillisen struktuurin 'sinfonismien' aiheuttamia tapahtumia vai ovatko ne eksogeenisiä, draaman, tekstin, ts. musiikin ulkopuolisten, intertekstuaalisten elementtien tuottamia? Dahlhaus kannatti jälkimmäistä ratkaisua, Boulez ensiksi mainittua löytämättä siitä kuitenkaan mitään syvempää, pakottavaa logiikkaa.

Voisi sanoa, että Wagnerilla tapahtuu kehitys eksogeenisestä merkityksenmuodostuksesta endogeeniseen. Johtoaiheet voivat alkeellisimmassa muodossaan olla simultaanisia juonetaapahtumien kanssa. Tämä oli mm. Wagnerin varhaisopperoiden tekniikka. Vielä Rheingoldissa hän harkitsi pitäisikö näyttämölle sijoittaa miekka kohtaan,

jossa kuullaan Miekka-motiivi ensimmäisen kerran Wotanin suuren idean yhteydessä. Mutta toisessa vaiheessa johtoaiheet 'poiskytketään' eli niistä tulee konkreettisen näyttämöllisen ja tekstuaalisen tilan transkendoivia merkkejä. Mutta yhtä kaikki ne tällöin viittaavat perustasoonsa ja toimivat joko tapahtumia ennakoiden tai taannehtien em. primaarien denotaatioiden puitteissa. Tätä havainnollistaa yo. kuvion situaatiosta kaksi johtava nuoli situaatioon yksi. On siis erotettava kaksi lajia poiskytkentää tai motiivien 'transkendoimista': ennakoiva ja taaksepäinviittaava, mieleenpalauttava. Mitä pitemmälle draama etenee, sitä enemmän johtoaiheet omaksuvat jälkimmäisen funktion, koska mitään ei ole enää ennakoitavissa. Brünnhilden jäähyväiset on jo todellinen merkkien stretto. Entä Siegfriedin kohdalla? Götterdämmerungissa on kaksi häneen viittaavaa narratiivia: hänen oma kertomuksensa metsästyretken aikana ja sitä seuraava surumarssi. Ne ovat molemmat 'post-debrayoituja' ts. edustavat taannehtivaa transkendoimista, mutta eri tavalla. Kertomuksen johtoaiheet viittaavat nimenomaisiin tapahtumiin - ja subjektin kokemina, ne ovat subjektin, Siegfriedin eksistentiaaleja eli hänen elämänsä rajatilanteita. Sitä vastoin surumarssin johtoaiheet eivät enää viittaa mihinkään nimenomaisiin näyttämötapahtumiin tai situaatioihin Siegfriedin elämässä, vaan tuovat esiin hänen elämänsä pääpiirteet ja taustan eräänlaisen musiikillisen hautaepitafin tavoin. Koko musiikki on siirtynyt transkendoivaan funktioon, eivätkä vain yksittäiset johtoaiheet. Kyseessä on siis kaksi erilaista post-debrayagen, jälki-poiskytkennän lajia: viittaaminen joihinkin nimenomaisiin tapahtumiin niitä edustavien johtoaiheiden kautta eli **toiteava** viittaus, ja viittaaminen menneiden tapahtumien symboliseen merkitykseen draaman kuluksa eli tunteenomaisen, **arvottava** viittaus. Edellisessä viittauksessa on kyse johtoaiheista eksogeenisinä merkkeinä, jälkimmäisessä endogeenisinä. Mutta kyseessä ei ole näyttämön henkilön, aktorin Siegfriedin endogeenisuus, vaan lausuman vastaanottajan, eli kuulijan endogeenisuus. Näin kuuli- ja vedetään mukaan draaman merkitysprosessiin. Kuuliija tunnistaa johtoaiheensa itsensä, kuuntelee itseään niiden kaut-

ta, koska vain hän voi muistaa kaikkien johtoaiheiden merkitykset, eivät draaman henkilöt lavalla. Lisäksi olennainen ero Siegfriedin ja sitä pian seuraavan Brünnhilden tarinan välillä on, että Siegfried kertoo vain **itsestään**, kun taas Brünnhilde tiedostaa **koko Valhallan kohtalon**. Siegfriedillä on kaksi kertomusta, koska hän ei itse pysty kertomaan elämänsä tarinaa: Brünnhildellä on vain yksi, mutta samalla se on koko Ringin tiivistelmä. Brünnhilden tarinassa eivät tapahtumat tunnua myöskään noudattavan niiden alkuperäistä kausaalista järjestystä, vaan ne noudattavat hänen maailmantiedostamisensa kulkua. (En halua tässä yhteydessä puuttua tämän asetelman gender-teoreettisiin ulottuvuuksiin, mutta epäilemättä sitä voisi analysoida siltäkin kannalta).

Palaan ylläesittämäni kaavioon ja siinä esiintuleviin kuuteen kohtaan. Johtoaiheiden kokonaistilannetta voi lähestyä siis kuudelta eri kannalta seuraavasti:

1) Kysymysmerkillä indikoitu viivoitettu alue viittaa siihen, että johtoaiheet eivät täytä yksinään koko musiikillista tilannetta, vaan ne erottuvat siinä irrallisina 'aktoreina'; mitä on tämä **muu** tekstuuri? Miten johtoaiheet kasvavat esiin siitä, eli kyseessä on em kysymys, onko tilanteessa jotain joka laukaisee johtoaiheen. Jos ajatellaan suhdetta musiikkiteksti, niin tilanne on yhtä usein molemminpuolinen: johtoaihe on ensin tekstissä sitten musiikissa - näin käy yhtä usein, kuin että johtoaihe on ensin musiikissa sitten tekstissä. Luonnollisesti tämän seikan tutkimiseksi on ennen kaikkea tutkittava aina tapahtumia vähän ennen johtoaiheen esiinpuhkeamista; joskus taas voisi ajatella, että musiikillinen tekstuuri tihtyy siihen pisteeseen, että johtoaihe purkautuu siitä ulos. Yhtä kaikki meidän on tarkkailtava johtoaiheiden suhdetta niitä ympäröivään musiikilliseen **Daseiniin**.

2) Mitä johtoaiheet representoivat? Tätä varsinaisesti semioottiseksi mielletävää kysymystä ei ole edellä vielä pohdittu laisinkaan. Toisin sanoen johtoaiheet ovat kiistatta eksogeenisiä merkkejä, jotka indikoivat sellaisia ulkoisen todellisuuden havaittavia objekteja kuin sormusta, lohikäärmettä, ratsastusta, tulta, maata, vettä, miekkaa jne. Mutta minä merkkisuhteiden perusteella näin ta-

pahtuu: ovatko ne voittopuolisesti ikonisia, indeksaalisia vai symbolisia? Toisaalta jos johtoihteet ovat objektien merkkejä, on niissä kiistatta myös endogeeninen aspekti, eli puhtaasti musiikillisiin konventioihin perustuva ilmeikkyyks, josta käsin ne lopulta päin vastoin **modalisoivat** eli arvottavat, tunteistavat niitä objekteja, joita alunpitäen esensentoivat. Kyseessä on siis kiintoisalla tavalla kaksisuuntainen merkkilaji: ilmaisu ei vain seuraa sisällöstä, vaan ilmaisu myös tuottaa kokonaan uuden sisällön. (Saattaa olla, että eksistentiaaliset merkit ovat juuri tällaisia kaksisuuntaisia merkkejä, joissa merkkien 'uusi' sisältö on juuri tällaista endogeenistä takaisinviittaamista.)

3) Miten johtoihteet muodostavat pienoisnarratiiveja, musiikillisen kerronnan fragmentteja eli pohjimmaltaan kerrontaa kerronnassa. Tähän on jo edellä viitattu Rowellin mallin yhteydessä. Mikä on sitten tällaisen pikkukertomuksen toteutumisen minimiehto? Epäilemättä että kertomuksessa 'jokin muuttuu joksikin toiseksi'. Proppin termein alkupuute korvataan, Greimasin termein subjekti tavoittaa objektin kadotettuaan sen. Jotkut johtoihteet, esim. Siegfriedin aihe sisältävät tietyn sointukulun I-VI-III-V/III-III eli siinä moduloidaan toiseen sävellajiin c-mollista Es-duuriin; lisäksi aiheen muut piirteet sisältävät niin paljon tapahtumia, - kolme kertaa gap and fill - kuvio, rytmisen impulssi, kolmisointu figuuri - että pienois kertomuksen ehdot täyttyvät. Hundingin aiheessa taas toonika-subjektia ei koskaan tavoiteta, vaan jäädään sitä ympäröivälle jännitteiselle subdomantti- ja dominanttialueelle, mikä symboloi tämän henkilön tyydyttämättömyyttä ja jännitteisyyttä, - yhtä kaikki kyseessä on aktorin elämän pienoisnarratiivi.

4) Lopultakin tilanteiden hahmottuminen kokonaisuudessaan ts. niiden 'musiikillinen muoto' - samoin kuin koko johtoihteiden viittaussysteemi perustuu teoksen sisäiskuulijan ideaan, jonka kognitio järjestää motiivit eräänlaiseksi **pankroniseksi** merkkivarastoksi (kuten alussa todettiin). Myös tilanteista muodostuu teoksen kuluessa oma paradigmansa. Wagner luottaa usein kuulijaansa. Hän rakentaa kokonaisia kohtauksia sen varaan, että musiikin muodon sanelee jo aiemmin kuultu tapahtumasarja, johon tulee väliin sitä laventavia ja siitä poikkeavia jaksoja. Esim. Siegfriedin kertomuksessa hän käyttää tätä samaa tekniikka kuin Meistersingerin finaali. Ko. finaali on oopperan alkusoiton lavennus: vastaavasti Siegfriedin kertomus on tiivistelmä metsänhuminakohtauksesta ja Brünnhildin herättämisestä. Nerokas idea on kuitenkin, että Siegfriedin ei anneta kertoa loppuun tarinaansa, vaan Hagen surmaa hänet jo keskivaiheilla, jolloin koko tarina saa vielä hallusinogeenisemmän sävyn.

5) Musiikilla on myös oma lineaarinen logiikkansa, joka johtuu sen pakottavasta aikarakenteesta - johon Boulez niin usein tuntuu viittaavan - tietenkin ensisijassa. Kaikki on musiikin jatkuvan tulemisprosessin alaista. Mutta on myös muistettava, että Wagnerin sävellystekniikkana oli vielä ainakin Ringin alkuvaiheessa hahmottaa aina ensiksi melodia-tekstiliinja kokonaisuudessaan yhdelle viivastolle ja sijoittaa sen alapuolelle toiselle viivastolle vain muutamia melodiaa tukevia harmonisia tukiaaniä. Tämän luonnoksen jälkeen hän vasta sävelsi koko tekstuurin ja orkestroinnin. Libretot olivat aina ennen musiikkia, joskin Wagner puhuu tietystä musiikillisesta yleistunnelmasta, jota ilman hän ei kyennyt hahmottamaan mitään kohtausta. Kuitenkin melodi-

äänänen erityinen **retoriikka** ansaitsee oman huomionsa.

6) Viimeinen kysymys on, miten johtoihteet **transkendoivat**. Kuten jo on todettu, jokainen aihe ei ole välittömästi musiikillisen tai draamallisen tilanteen aiheuttama (motivoima Saussuren mielessä). Mutta lisäksi on muistettava, että kokonainen tilanne, alue voi olla toisen 'reaalisen' tapahtumakentän transkendoima. Eli situatio II voi olla situatation I transkendoitu versio. Käytännössä tämä tekniikka toteutuu näkyvimmin kertomuksissa. Jotta informaatio siirtyisi oopperasta toiseen, ovat näyttämöllä esitetyt kertomukset välttämättömiä, ne ovat aina alkuperäisestä tilanteesta poiskytkettyjä muunnoksia. Lisäksi on muistettava, miten orkesteri toimii kokonaisuudessaan transkendoivana elementtinä, siinä diegeettinen ja non-diegeettinen vuorotelevat. Jotkut aiheet ovat ensikerrallaan todella diegeettisiä esim. hääkohtauksen musiikki, Metsälinnun viserrys, Siegfriedin torvisignaali, mutta myöhemmin ne voivat olla non-diegeettisiä. Jotkut johtoihteet ovat alunpitäenkin non-diegeettisiä. Tähän dialektiikkaan usein perustuu johtoihteiden voima. Painopiste on milloin näyttämön reaalisessa tilanteessa, milloin taas kuulijan puhtaasti kognitiivisessa, hänen päässään tapahtuvassa muistelemisessa, jota usein saa edustaa musiikin lausumassa juuri orkesterin endogeeninen sinfonismi.

*Helsingin yliopiston musiikkitieteen professori ja Imatran kansainvälisen semioitiikan instituutin johtaja Eero Tarasti on Suomen Wagner-Seuran perustamisesta asti luennoillaan suuresti edistänyt seuran toimintaa. Hänen laaja kirjallinen tuotantonsa keskittyy merkittävässä määrin Richard Wagnerin teosten analysointiin.*

\* \* \* \* \*

Tähän tilaan Ars Musican ja Pippurimyllyn ilmoitukset.