

Kinomusiikkia salonkiorkesterille: affektien luokittelusta mykkäelokuvakulttuurissa

SAATTEEKSI

Oheinen artikkeli ”Kinomusiikkia salonkiorkesterille” syntyi tilanteessa, jossa väitöskirjaprojektin jälkeen ryhdyin perehtymään uuden ajan alun musiikkifilosofiaan ja siihen läheisesti liittyneeseen affektioppiin. Ne olivat 1600- ja 1700-luvun aiheita, mutta jossakin vaiheessa mieleeni juolahti, että varhaisella elokuvamusiikilla on yhtymäkohtia barokkimusiikista tuttuun sävelmaalailuun ja ihmisen tunnetilojen karakterisointeihin. Pohjustukseksi artikkelisuunnitelmalle vaihdoin vielä ajatuksia kulttuurihistorian raskaan sarjan osajaan, myös varhaista elokuvaa tutkineen ystävänä Hannu Salmen kanssa. Uskoakseni artikkeli valotti aihettaan vielä tuolloin epätavallisesta näkö- ja kuulokulmasta, ja olin tarkasteluni lähtökohdista sen verran innostunut, että uskaltauduin pieneen retkeen elokuvamusiikin pariin, vaikka en muuten olekaan sitä tutkinut.

Artikkelissa tekemäni havainnot ja johtopäätökset olivat monessa suhteessa vielä alustavia, eihän minulla ollut käytettävissä yksityiskohtaisempia lähteitä varhaisista elokuvaesityksistä – jos niitä sitten on ollut muillakaan. Ajattelin, että näkökulman osuvuus korvaa tarkastelun empiiriset puutteet. Muistan inspiroituneeni Robert Walserin teoksesta *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music* (1993) ja siihen sisältyneistä jaksoista, joissa tekijä vertaili raskaan rockin virtuoosikitarointia Vivaldin säveltämiin musiikkifiguureihin. Jotakin tuosta aikakausien yli kulkevasta asenteesta tarttui elokuvamusiikkia käsitelleeseen artikkeliini ja muihinkin töihini. Kun pidin luentosarjaa barokin ajan musiikista ja affektiopista Turun yliopistossa joskus 1990-luvun lopulla, havainnollistin musiikin liikesuuntien ja kuulijan tunnekokemusten välistä korrelaatiota samankaltaisessa hengessä soittamalla muun muassa Abban ”Waterloo”-biisiä (1974).



Jostakusta saattaa tuntua hieman väkinäiseltä yhdistää 1600- ja 1700-luvun oppinut latinankielinen terminologia ja luokittelevuus 1900-luvun alun populaarikulttuuriin. Jos tuollaiset rinnastukset kuitenkin auttavat havaitsemaan musiikissa ja sen synnyttämässä tai ohjailemassa tunnedynamiikassa pitempiä kehityslinjoja, miksi ne tulisi jättää pimentoon? Artikkelini ilmestymisen jälkeen elokuvamusiikin ja elokuvien äänimaailmojen tutkimus on varmasti mennyt aimo harppauksen eteenpäin. Voin tietysti aina kuvitella oheisessa artikkelissa löytäneeni jotakin sellaista, josta jälkeeni tulevat tutkijat ja lukijat saavat ajattelemisen tai kritiikin aihetta.

Jukka Sarjala

Jukka Sarjala

KINOMUSIIKKIA SALONKIORKESTERILLE Affektien luokittelusta mykkäelokuvakulttuurissa

Mykkäelokuva puhui yleisölleen monin tavoin, vaikka sillä ei ollutkaan ääniraitaa. Tallennetun äänen korvasi musiikin "sointipuhe" — käytäkseni 1700-luvulla eläneen saksalaisen musiikkiteoreetikon, Johann Matthesonin ilmaisu.¹ Matthesonille musiikki merkitsi sielun liikuttamista sävelten taitavalla ja ehtymättömällä "yhdistelyllä, vaihtelulla, käytöllä, sekoittelulla, sisääntuomisella ja poisviennillä, korostamisella, syvyydellä, kululla ja hyppyjen sommittelulla". Niin ikään sieluun kyettiin vaikuttamaan sävelten "pidättämisellä, kiihdyttämisellä, käännöksillä, vahvuuksilla ja heikkouksilla, kiivaudella, sääntöjen mukaisilla ja sääntöjä rikkovilla liikkeillä, tynnyttämisellä, pidennyksillä sekä rauhallisella ilmeellä".² Koristeellisella kielellä laadittu luettelo on pitkä, mutta Matthesonin mukaan se ei ole alkuunkaan tyhjentävä. Myöskään mykkäelokuvamusiikilta ei puuttunut tämän kaltaisia voimavaroja.

Erityisesti elokuvamusiikki on ollut affektien ja affektiivisuuden aluetta. Elokuvamusiikki ja elokuvan äänimaailma eivät ole tähän mennessä kuuluneet järin suosittuihin tutkimusaiheisiin. Silti on ollut selvää melkein ensimmäisistä elävien kuvien näytännöistä alkaen, että musiikki kuuluu välttämättömäksi osaksi elokuvaesityksiä.³ Jos syyt olivatkin alussa osittain käytännölliset (musiikki peitti projektorin äänen), myöhemmin taustamusiikki sai toisenlaisia tehtäviä. Claudia Gorbman on kirjoittanut siitä, miten eri tilanteissa käytettävä taustamusiikki kylvettää kuulijan affekteissa ja miten se soveltuu erinomaisesti elokuvan katsojan affektiiviseen manipulaatioon.⁴ Elokuvamusiikin historiaa ja teoriaa Suomessa tarkastellut Anu Juva on Gorbmanin

¹ Matthesonin käyttämä termi on *Klang-Rede*. Ks. Johann Mattheson, *Der vollkommene Kapellmeister*. [Alunperin 1739] Faksimile-Nachdruck. Kassel und Basel: Bärenreiter-Verlag 1954, 82.

² *Ibid.*, 17.

³ Ks. esim. David Robinson, "Music of the Shadows. The Use of Musical Accompaniment with Silent Films, 1896-1936". *Supplemento a Griffithiana* 38/39, ottobre 1990, 8.

⁴ Claudia Gorbman, *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press 1987, 5-6, 12.

Jukka Sarjala, FT, tutkija, Turun yliopisto

Lähikuva • 2/96 5

⁵ Anu Juva, *Valkokangas soi! Kirja elokuvamusiikista*. Jyväskylä: Kirjastopalvelu 1995, 17; Philip D. Tagg, *Kojak — 50 seconds of Television Music. Towards the Analysis of Affect in Popular Music*. Göteborg: Skrifter från Musikvetenskapliga Institutionen 1979.

⁶ Gorbman 1987, 30.

⁷ Juva 1995, 27.

⁸ Kirjan on täytynyt olla vaikutusvaltainen, sillä vuoteen 1918 mennessä siitä oli otettu 12 painosta.

⁹ Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. Unveränderter reprografischer Nachdruck der 1. Auflage. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1991, 69-71, 74-75.

¹⁰ Tagg 1979, 32, 39.

tavoin lyhyesti viitannut musiikin affektiivisuuteen ja affektioppiin sekä niitä väitöskirjassaan hyödyntäneeseen Philip Taggiin, joka tutki televisiosarja *Kojakin* tunnusmusiikkia.⁵ Näyttää siltä, että elokuvaan liittyvän auditiivisen ulottuvuuden analyysi on vasta viime vuosina irrottanut lähtökuopistaan. Rinnakkaistapaus tällaiselle kehitykselle löytyy etnomusikologiasta, jonka edustajat ovat monin paikoin paneutuneet soundscape-tutkimukseen. Lisäksi musiikin affektivaikutuksista on kiinnostuttu uudelleen. Elokuvamusiikin tutkijan tulisi tuntea musiikkitieteen menetelmien lisäksi visuaalisen ulottuvuuden tutkimusperinteitä ja teorianmuodostusta. Tehtävä ei ole aivan helppo, sillä elokuvien musiikillisen atmosfäärin, ilmaisun ja merkitysten lähempi tarkastelu edellyttää, kuten Gorbman on todennut, turvautumista fenomenologiseen kuvaukseen, historialliseen tietämykseen ja musiikin tunnesisältöjen psykologiseen analyysiin.⁶ On myös tunnus-tettava, että joissakin tilanteissa ja joidenkin teemojen kannalta musiikki on keskeisin elokuvan merkitysten muodostaja ja kantaja.

Musiikin affektiivisuuteen ja affektioppiin on suhtauduttu ylenkatseella. Ainakin 1800- ja 1900-luvun taidemusiikkiin keskittynyt ja teos-analyttisesti suuntautunut musiikkitieteen lohko on ollut siitä hyvin vähän kiinnostunut. Tällä seikalla on historiallinen tausta. Juva on oikeassa todetessaan, että affektioppi hävisi aikanaan korkeakulttuurisista yhteyksistä, mutta jäi elämään populaarikulttuurissa.⁷ Metafyysikkaan vahvasti nojautunut affektioppi korosti antiikin ja keskiajan kulttuurissa musiikin ruumiillisia ja sielullisia vaikutuksia, musiikin välitöntä ja melkein pä ylivertaista voimaa ihmiseen nähden. Sen lähtökohdat olivat luonnonfilosofiassa, retoriikassa, eetosopissa (eli teoriassa musiikin moraalisisista vaikutuksista), temperamenttiopissa, lääketieteessä sekä eriaisteisissa maagisissa ajattelu- ja toimintatavoissa. Lisäksi sillä oli läheiset yhteydet pythagoralaiseen lukuteoriaan sekä kosmologiaan.

Musiikin taiteellista arvoa ja teosmaisuuutta korostanut autonomia-estetiikka sysäsi aikanaan affektiopin syrjään ja kiinnitti teoretikoiden ja makunsa kehittyneisyydestä tietoisten harrastajien huomion musiikin muoto- ja rakennekysymyksiin. (Tämä ei kuitenkaan merkinnyt sitä, että musiikin teoriaan perehtymätön osa yleisöstä olisi paljonkaan ymmärtänyt muoto- ja rakennekysymyksistä.) Ruumiillisuutta halveksinut autonomiaestetiikka oli osa sivistyneistön kulttuurihegemoniaa — ja on sitä jossakin määrin edelleen, vaikka suuria muutoksia on tapahtunut viime vuosina. Yksi tuollaisen asenteen puhtaimpia ilmentymiä on 1800-luvulla eläneen wieniläisen musiikkikriitikon Eduard Hanslickin pamfletti *Vom Musikalisch-Schönen* (1854), jossa tämä kritisoi voimakkaasti musiikin elementaaris-fyysisiä vaikutuksia.⁸ Antautuminen musiikin affektiiviseen valtaan merkitsi Hanslickille ”patologista” liikuttumista, joka oli ominaista sivistymättömille ihmisille ja primitiivisille kansoille. Hän totesi, että mitä voimakkaammin tietty taidelaji vaikuttaa ruumiiseen ja aisteihin, sitä pienempi osuus siinä on esteettisellä suhtautumisella, ”puhtaalla ja tietoisella” havaitsemisella.⁹ Hanslick tulkitsi musiikin affektiivisuudelle antautumisen sosiaalisesti, merkiksi intellektuaalisesta ja moraalisesta alkeellisuudesta. Hänen estetiikkansa voidaan nähdä kokonaisuudessaan reaktioksi barokin ajan affektioppiin.¹⁰

Autonomiaestetiikan arvovaltaisuudesta johtui muun muassa se,



Illustration

että nk. pöytämusiikki, ruokailun aikana soitettavaksi tarkoitettu taustamusiiikki, sai yhä kyseenalaisemman maineen 1800-luvun alusta lähtien, vaikka sitä harrastettiinkin runsaasti.¹¹ Se oli vähintäänkin toisen luokan musiikkia, koska sillä katsottiin olevan yhteys ruoansulatukseen, ruumiiseen ja affekteihin. Affektit merkitsivät moraalista uhkaa, hallitsemattomia viettejä, sillä 1800-luvun porvaristo luotti järkisielun kykyyn ohjata ihmistä.

Tämän artikkelin tarkoituksena ei ole pohtia kaikkia niitä moninaisia tehtäviä, joita musiikilla on ollut mykkä- tai äänielokuvissa. Aikomukseni on osoittaa, miten yksi mykkäelokuvan musiikkilaji, 1920-luvulla käytetty salonkimusiikki, sisälsi kaikki olennaiset keinot, jotka ylipäätään tarvittiin katsojien ja kuulijoiden sielun liikuttamiseksi. Elokuvan mykkäkauden musiikkia ei tule kaikessa monimuotoisuudessaan arvioida tehtäviinsä nähden epätarkoituksenmukaiseksi sillä perusteella, ettei sitä ollut sävelletty tuota nimenomaista tarkoitusta varten. Sitä ei voi myöskään sanoa puutteelliseksi tai alkeelliseksi vetoamalla siihen, ettei se välttämättä muodostanut minkäänlaista yhtenäistä kokonaisuutta, vaan koostui pääsääntöisesti monenmoisista, yksittäisistä pikkukappaleista tai näitäkin lyhyemmistä katkelmista. Eikä sitä vihdoin voi arvioida äänielokuvankaan mittapuulla. Se, ettei mykkäelokuvassa kyetty niin tarkkaan kuvan ja äänen synkroniaan kuin 1920-luvulla kehitetyn ääniraidan myötä, ei tehnyt varhaisen elokuvan musiikista ilmeetöntä tai epämääräistä. Mykkäelokuvan ja mykkäelokuvamusiiikin historia ovat kuitenkin niin monivaiheisia, että jatkossa esittämäni ajatukset ja johtopäätökset on tarkoitettu koskemaan lähinnä 1920-luvun tilannetta.

Affektien rekisteri

Vuonna 1927 Fazerin Musiikkikauppa julkaisi Helsingissä kolmisenkymmentä sivua käsittäneen luettelon pienimuotoisista orkesterikappaleista elokuvaesityksiä varten, otsikolla *Luettelo varastossamme olevasta kinomusiikista salonkiorkesterille*. Vihkosella oli useita ulkomaisia esikuvia. 1910-luvun alkupuolelta lähtien elokuvayhtiöt olivat alkaneet julkaista luetteloita (cue sheets; musical selections) elokuvaan sopivista musiikkikappaleista. Näiden vihjeluetteloiden perusteella muusikot ja kapellimestarit saattoivat suunnitella näytäntöjen musiikillisen puolen ja tehdä tarvittavat tilaukset. Luettelot olivat suosittuja, sillä ne säästivät esiintyjiltä aikaa ja vaivaa.¹² Tunnetuimpia hakemistoja olivat jo 1909 ilmestynyt *Suggestions for Music* (Edison Films), 1913 julkaistu *The Sam Fox Moving Picture Music Volumes* (Fox Films), Giuseppe Beccen kokoama 12-osainen *Kinothek* vuosilta 1919-1929 ja Ernö Rapéen *Motion Picture Moods for Pianists and Organists*, 1924. Fazerin luettelo oli sikäläkin tyypillinen, että se koostui salonkimusiikista, joka vakiintui mykkäelokuvien säestämisen pääasiallisimmaksi lajityypiksi.¹³

Alunperin vihjeluettelot olivat elokuvakohtaisia ja niissä elokuvien musiikkitaustat oli suunniteltu valmiiksi vailla vaihtoehtoja. Mutta Fazerin luettelo ei ole sellainen, vaan se kuuluu toiseen musiikkihakemistojen lajiin, jossa elokuvan ja musiikin suhde ei ollut yhtä tarkasti määrätty etukäteen. Tämä toinen hakemistotyyppi syntyi pyrkimyks-

¹¹ Werner Friedrich Kummel, "Tafelmusik aus medizin- und musikhistorischer Sicht". Teoksessa Edith Heischkel-Artelt (hrsg.), *Ernährung und Ernährungslehre im 19. Jahrhundert. Vorträge eines Symposiums am 5. und 6. Januar 1973*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1976, erit. 386-395.

¹² Gorbman 1987, 35.

¹³ Pekka Jalkanen, "Elokuvamusiiikki: kuvitusta, johtoaihedramaturgiaa ja kontrapunktointia". *Musiikkitiede* 2/1990, 179.



¹⁴ Robinson 1990, 13, 26.

¹⁵ Juva 1995, 27.

¹⁶ Pekka Jalkanen, *Alaska, Bombay ja Billy Boy. Jazzkulttuurin murros Helsingissä 1920-luvulla*. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura 1989, 215; Jalkanen 1990, 179–180.

¹⁷ Lieneekö olemassa tarkkaa tietoa siitä, millaista elokuvamusiikki oli 1920-luvun Neuvosto-Venäjällä Dmitri Shostakovitshin ynnä muiden esittämänä? Esimerkiksi Shostakovitsh säesti pianolla elokuvaesityksiä Aurora-elokuvateatterissa Leningradissa 1920-luvulla. Tässä työssä hänen improvisaationsa erkaantuivat niin kauas käytössä olleista ja yleisön pitämistä malleista, että teatterin johto uhkasi antaa hänelle potkut. Detlef Gojowy, *Dimitri Schostakowitsch. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1983, 43.

¹⁸ Gorbman 1987, 33–34; Juva 1995, 19–20.



Adagio con sentimento

sestä välttää elokuvaesitysten musiikillista yksitoikkoisuutta. Lisäksi kaikki muusikot eivät tunteneet tarkkojen vihjeluetteloiden kaikkia kappaleita, joten niiden käytössä ilmenneitä hankaluuksia haluttiin välttää väljempää menetelmää noudattaneilla luetteloilla.¹⁴

Fazerin luettelo koostuu kolmesta osasta. Ensimmäisenä on luettelo musiikkikappaleiden luonteeltaan mukaan. Tämä osa rakentuu niin, että luettelon vasemmalla puolella olevissa sarakkeissa ilmoitetaan kolmella kielellä asia, tapahtuma tai tunnetila, jota jonkin elokuvakohtauksen tai -jakson tulkittiin kuvittavan ja jota vihkosen kahteen jälkimmäiseen osaan kootut musiikkikappaleet kuvaavat, luonnehtivat ja ilmaisevat. Luettelo siis määrittelee vastaavuuden tietynlaisen musiikin ja elokuvan visuaalisen sisällön välille — kunhan joku ensin määritteli, millaisia asioita, tapahtumia ja tunnetiloja tietyssä elokuvassa esiintyi. Kategorioina olivat esimerkiksi 'Juomingit', 'Hämmästyks', 'Iloista' tai 'Ratsastus-kohtauksia'. Oikealla puolella olevasta sarakkeesta saattoi sitten lukea, mitkä sävellykset ja pikkukappaleet, joihin viitattiin numeroilla, soveltuivat ilmentämään ja säestämään kulloistakin kategorioita.

Erilaisten mielentilojen ja musiikkikappaleiden rinnastaminen on saanut Juvan puhumaan siitä, miten luettelossa on nähtävissä affektioopin vaikutusta.¹⁵ Vihkon toinen osa sisältää luettelon orkesterikappaleista, säveltäjien nimien mukaisessa aakkosjärjestyksessä. Tästä osasta on juoksevan numeron avulla mahdollista etsiä edellisessä osassa ilmoitettuihin kategorioihin soveltuvat musiikkikappaleet. Tämän toisen osan oikeassa laidassa sijaitsevaan sarakkeeseen merkityt numerot puolestaan viittaavat takaisin ensimmäisen osan asia-, tapahtuma- tai tunnetilaluokituksiin. Niinpä toisen osan säveltäjä- ja kappalehake- mistosta näki, millaisiin kohtauksiin ja jaksoihin kukin musiikkinumero soveltuu. Elokuvan ja musiikin vastaavuussuhde määriteltiin ikään kuin kahteen kertaan. Luettelon kolmas osa on muuten samanlainen kuin toinenkin, mutta se on paljon lyhyempi ja sisältää vain kotimaisia sävellyksiä.

Musiikintutkija ja säveltäjä Pekka Jalkanen, joka on Juvan ohella kaivanut Fazerin luettelon päivänvaloon, on luonnehtinut elokuvan varhaisvuosikymmenien musiikkia mitä kirjavimmaksi keitokseksi mielivaltaisesti toisiinsa yhdistettyjä sävelmiä. Mykkäfilmien musiikki oli osa eurooppalaista salonkiperinnettä, osa 1800-luvun alussa yleistyntä, tyyliltään ja ohjelmistoltaan laaja-alaista ravintola-, tanssi- ja ajanvietemusiikkia.¹⁶ Sillä oli, kuten äänielokuvankin musiikilla oli myöhemmin, täys- ja myöhäisromantiikan tyylin mukainen, tonaaliseen sävelkieleen ankkuroitunut yleisilme.¹⁷ Mykkäelokuvien musiikin historiallinen tausta ei liene löydettävissä niinkään oopperasta kuin 1800-luvun melodraamasta, varieteesta, music hall- ja vaudeville-perinteestä.¹⁸ Raja "korkeampaan" taidemusiikkiin ja suuriin mestareihin nähden oli silti verraten heikosti piirretty. Fazerinkin luetteloon on merkitty Beethovenin sinfonioiden osia, Chopinin nokturnoja ja preludeita tai vaikkapa Sibeliuksen näyttämömusiikkia.

Luettelon ensimmäinen osa on mielenkiintoisin. Se sisältää runsaat puolitoista sataa numeroitua kohtaa tai luokkaa, joissa nimetään mielentiloja (pelko, yksinäisyys, suru), tapahtumia ja tapahtumasarjoja (maanjärjestys, metsästyks) sekä tekoja (syytös, tunnustus, murha). Osa

luokista on yksinkertaisesti yleisiä elokuvakohtausten karakterisointeja: 'hullunkurista', 'kiinalaista' tai 'pahaenteistä'. Vaikka tapahtumien ja mielentilojen musiikillinen kuvaus on musiikinestetiikassa perinteisesti erotettu yhtäältä sävelmaalailuksi ja toisaalta ihmisen sisäisen luonnon esittämiseksi tai ilmaisemiseksi, molempien tehtävä on affektiopin näkökulmasta ollut silti samankaltainen. Tavoitteena on ollut saada kuulijan mieli liikkumaan tilanteen vaatimalla tavalla. Dramaattinen tapahtumakulku on esitetty musiikillisin keinoin mieltä kiihdyttävällä tavalla, juhlalliset asiat on kuvattu virittämällä mieli juhlalliseen tilaan, surua ilmaistaessa kuulija on pyritty siirtämään surua vastaavien tunneliikkeiden alaiseksi jne.

Affekti juontuu latinan sanasta *affectus*, joka taas on partisiipin perfekti verbistä *afficere*, merkityksessä 'saattaa joku johonkin tilaan', 'tuottaa', 'aiheuttaa'. Affekti on tiivistetysti määriteltyä 'aiheutettu tunne', 'ulkopuolinen vaikutus'. Skolastisessa kielenkäytössä se on passiota, vaikutettuna olemista. Musiikillisesti tulkittuna affekti merkitsee mielenliikettä, jota mieli ei itse tuota autonomisesti, vaan jonka lähtökohta on musiikin kuvaus- ja ilmaisukeinojen hallinta ja tunteminen. Ihmismieli saatetaan erilaisiin tunnetiloihin, jotka muuntuvat ja vaihtuvat musiikin liikkeiden mukaisesti. Fazerin Musiikkikaupan luettelo kinomusiikista salonkiorkesterille on mielenliikkeiden sekä niitä vastaavien musiikillisten esityskeinojen välinen sanakirja. Se on musiikillisten affektien rekisteri, ehkä yksi viimeisiä, joita tällä vuosisadalla on painettu laajempaan käyttöön.

Musiikillinen montaasi ja karakterien sukulaisuus

Lev Kuleshovin toimeenpanema koe osoitti, miten ihmismieli narrativisoi toisistaan täysin irrallisia visuaalisia katkelmia mielekkääseen muotoon. Kahden kuvan rinnakkainasettamisesta (tai yhteentörmäyksestä) syntyi kolmas merkitys. Montaasiperiaate toimii mainiosti myös kuvan ja musiikin kesken; siihen elokuvamusiikin käyttö ylipäätään perustuu kuten on useasti todettu. Suomessa tällaisen narrativisoinnin osatekijöitä on tarkastellut muun muassa Simo Alitalo.¹⁹ Äänielokuvaan verrattuna mykkäelokuvien musiikillisessa montaasissa ilmenee kuitenkin erityispiirre, jonka teoriaa pyrin tässä luonnostelevaan Fazerin kinomusiikkiluettelon pohjalta.

Musiikin tärkeimpiä tehtäviä elokuvassa on edesauttaa katsojaa tulkitsemaan visuaalista ulottuvuutta ja kokemaan intensiivisemmin valkokankaan asiat ja tapahtumat. Musiikin tavoitteena on syventää kertomusta tai tiettyä kohtausta, houkutellessa yleisö tiiviimmin mukaan diegeettiseen tilaan.²⁰ Juva on tähän liittyen todennut, että "musiikki poistaa esteitä tunteen kokemisen tieltä" tai että mykkäelokuvien musiikki "antoi tärkeää informaatiota kunkin kohtauksen tunnelmasta".²¹ Musiikilla on toki aina ollut sielullisia ja ruumiillisia vaikutuksia, kulttuurimuodosta ja historiallisista tekijöistä riippuen vaihtelevassa määrin. Mutta liian vähän on tietääkseni kiinnitetty huomiota musiikin merkityksen eroavuuteen mykkä- ja äänielokuvan välillä. Mainitut Juvan väitteet peittävät tuota eroavuutta.

Mykkäelokuvien musiikki ei niinkään houkutelut esiin katsojien

¹⁹ Simo Alitalo, "Sound and Image: Some Preliminary Considerations of an Audio-Visual Kuleshov Experiment". *Lähikuva* 1-2/1988, 82-85.

²⁰ Gorbman 1987, 32.

²¹ Juva 1995, 205, 211.



Martino

²² Gorbman 1987, 41–42.

²³ Ks. esim. Robinson 1990, 14, 16.

²⁴ Tällaisen vertauksen on tehnyt muun muassa Markus Lång arvostelussaan Anu Juvan kirjasta: ”Elokuvamusiikin historiaa ja teoriaa”. *Musiikki* 3/1995, 282.

²⁵ Melodraaman keksijälle ja kehittäjälle, Jean-Jacques Rousseulle, ruumiineleet yhtä hyvin kuin musiikki kokonaisuudessaan olivat ihmisen sisäisten tunnetilojen merkkejä. (Ks. esim. John Neubauer, *The Emancipation of Music from Language. Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*. New Haven and London: Yale University Press 1986, 98.) Tämä käsityskanta erosi vanhemmasta barokinajan tulkintalinjasta, jonka mukaan musiikilliset tapahtumat ja affektit eivät olleet tunnetilojen ilmaisuja, vaan kaikkialla luonnossa vallitsevan liikedynamiikan representatioita. Barokin aikakautena affektit olivat siis musiikin itsensä (ja laajemmin ottaen luonnon suuren järjestelmän) ominaisuuksia.



Capriccioso

autonomisia tunteita tai ilmaissut jonkun roolihenkilön (kuviteltuja) persoonallisia mielenliikutuksia. Pikemminkin se pyrki esittämään kussakin tilanteessa yleisen ja anonyymien sieluntilan tai tunneliikkeen, josta yleisö tuli osalliseksi. Puhe esteiden poistamisesta tunteiden tieltä kuvastaa käsitystä, jonka mukaan tunne olisi kytenyt valmiina katsojan ja kuulijan sielussa, josta se olisi sopivilla keinoilla houkuteltu esiin. Näin ei kuitenkaan ollut. Myöskään kohtausten tunnelmista ei ”annettu informaatiota” — kyse ei ollut tiedon siirtämisestä lähettäjältä vastaanottajalle. Yhtäällä aukeni kankaalle heijastettu kuva, toisaalla soi näytäntötilassa esitetty musiikki. Tunnelma syntyi siitä. Juuri siksi tarvittiin Fazerin Musiikkikaupan sanakirjaakin.

Gorbman on kirjoittanut, että ääniraidan tulo muutti katsojan suhdetta elokuvaan ja musiikkiin monella tavoin. Yksi muutoksista oli, että musiikki ei enää soinut lähes katkeamattomana virtana kuten mykkäelokuvaesityksissä, vaan musiikillisten ja musiikkia vailla olevien jaksojen vaihtelu loi musiikille aiempaa paljon läheisemmän ja emotionaalisesti tehokkaamman roolin suhteessa kuvaan ja kertomukseen.²² Asioiden, tapahtumien ja ilmiöiden korostaminen ja alleviivaaminen musiikilla kävi mahdolliseksi aivan toisessa mielessä kuin ennen. Toinen seikka oli, että musiikkia ryhdyttiin säveltämään erikseen elokuvia varten. Vaikka asia ei ollutkaan aivan uusi,²³ tällainen kehitys nosti esiin musiikin teosmaisuuksien, kohdeherkkyyden ja ainutkertaisuuden. Teosmaisuuksien korostuessa syntyi myös tietoisuus tekijöistä, elokuvasäveltäjistä. Kolmas muutos lienee ollut syväkävyn. Äänielokuva teki ihmisäänestä henkilökohtaisen, valkokankaalla näkyvän roolihenkilön yksilöllisen ilmaisukeinon. Aiemmin repliikit oli tekstitetty tai sitten lausuttu ääneen esitystilassa näyttelijöiden suunliikkeitä ja käytöstä tarkkaillen. Nyt ihmisääni ja sen koko tunneilmaisurikkaus kuuluivat tietylle henkilölle, joka näkyi kuvassa. Tällä seikalla oli seurauksena, että myös musiikkia — joka kuului elokuvan äänimaailmaan siinä kuin esiintyjien äänekin — ryhdyttiin tulkitsemaan henkilökohtaisten tuntemusten ja mielenliikkeiden merkinä. Kun ajatellaan 1800-luvun melodraamaa, mykkäelokuvakulttuurin historiallista kasvualustaa, ero melodraaman kaavamaisuuden sekä esimerkiksi Wagnerin oopperoissa ilmenevän yksilökohtaisen musiikillisen kuvauksen välillä²⁴ on tavallaan sama asia kuin mykkä- ja äänielokuvan musiikkien välillä havaittava erilaisuus.

Mykkä- ja äänielokuvan musiikin eroavuuksien vähäinenkin vertailu paljastaa, kuinka paljon tyypittelevämpää ja luokittelevampaa elokuvamusiikki oli ennen 1920- ja 1930-luvun taitetta. Se koostui vaihtelevista katkelmista, jotka muodostivat affektien sarjan, vaikkapa seuraavaan tapaan Fazerin luettelon kategorioilla ilmaistuna: jäähyväiset — yksinäisyys — ajatuksiinsa vaipunut — unelma — odotus — iloista — onni. Musiikki edesauttoi tilanteen mukaisen affektin tunnistamisessa, jolloin tietty tapahtuma, kohtaus tai mielenliike tulkittiin yksittäistapaukseksi yleisestä affektikategoriasta. Elokuvien roolihenkilöt esittivät affektien merkkien ja affekteja ilmaisevien eleiden yhdistelmiä²⁵ sen sijaan, että olisivat luoneet vaikutelman tunteisiin eläytymisestä. Monesti eleet olivat liioiteltuja, koska niiden tuli olla selväpiirteisiä. Myös musiikin oli oltava selvästi tunnistettavissa. Ihmisen tunnedyneamiikka koostui kaavoista, joiden varassa yleisö tuli

harjoitelleeksi ja ylläpitäneeksi kokemuksen taitoa.

Mykkäelokuvien musiikin monesti mainittu katkelmallisuus kertoo, että se tarjosi huonot mahdollisuudet leveille, pitkälinjaisille sointipinnoille, jotka olivat tyypillisiä täys- ja myöhäisromantiikan orkesterisatsille ja myöhemmin äänielokuvien wagneriaanille musiikkitaustoille. Kuulija ja katsoja ei voinut uppoutua tunteisiinsa, vaan hänet ohjattiin ja temmattiin yhä uudelleen vaihteleviin mielenliikkeisiin. Äkilliset kappaleen- tai tyylinvaihdokset sekä hyytävät sävellajista toiseen estivät porvarilliselle tunnekultille ominaisen pitkälinjaisuuden, omissa tunteissa hautumisen. Tästä näkökulmasta tarkasteltuna mykkäelokuvan musiikillista montaasia voidaan kutsua ”affektipumpuksi”.

Fazerin luettelon ensimmäisessä osassa on kaiken kaikkiaan 165 numeroitua karakteriluokkaa. Asioilla, tapahtumilla ja teoilla oli monia ilmeitä, joita musiikki luonnehti. Luokittelu noudattaa ainakin osittain René Descartesin kuuluisassa tutkielmassaan *Les passions de l'âme* (1649) lausumaa periaatetta. Sen mukaan mielenliikkeitä on rajattoman paljon, mutta ne koostuvat kuuden alkuperäisen mielenliikkeen yhdistelmästä tai ovat niiden alalajeja.²⁶ Affekteja voidaan ryhmitellä sukulaisuutensa perusteella. Tästä seuraa myös, että ne ovat moniulotteisia samalla tapaa kuin aidot käsitteet ovat monimerkityksisiä. Avataanpa yksi lukureitti Fazerin Musiikkikaupan julkaisemaan sanakirjaan. Kuvitellaan, että musiikin oli määrä karakterisoida vilkasta kohtausta. Luettelon ensimmäisen osan luokka numero 12 ilmoitti hakijalle 29 sävellystä, joita saattoi käyttää tässä yhteydessä. Avun tarvitsija etsi hakemiston toisesta osasta, orkesterikappaleiden luettelosta, esille nuo musiikkinumerot. Ilmeni, että niitä oli mahdollista käyttää laajemminkin. Ne soveltuivat sanakirjan oikeassa laidassa olevan sarakkeen mukaan luonnehtimaan myös elokuvassa esitettyä ottelua, mellakkaa, kiihdyttävää ja dramaattista tapahtumaa, kansanjuhlaa, lapsikohtausta, riitaa jne. Yhtä hyvin osalla noista kappaleista oli mahdollista luoda pateettista tai juhlallista tunnelmaa tai ilmaista intohimoa. Hakemistossa nimetyt tapahtuma- ja tunnekarakterit esittivät ja aikaansaativat monia erilaisia mielenliikkeitä elokuvan sisällöstä riippuen.

Sanakirja vai ei?

Affektien sekä musiikin materiaalin ja ilmaisukeinojen monitulkintaisuudesta johtuu, että aina on riittänyt niitä, jotka ovat epäilleet, onko oikeutettua puhua sen enempää erityisestä affektiopista kuin tarkoista merkitys- ja tulkintakonventioistakaan, ”sanakirjasta”. Miten musiikki kykenisi tuottamaan niin täsmällisiä vaikutuksia kuulijoissa?

Barokin ajan musiikkia ja affektiteoriaa tutkineen George J. Buelowin mukaan mitään yhtenäistä doktriinia ei ollut olemassa 1600- ja 1700-luvulla.²⁷ Saksalainen musikologi ja musiikillisen hermeneutiikan kehittäjä Hermann Kretzschmar totesi jo 1910-luvun alussa, ettei termiä ’affekti’ esiintynyt musiikkia käsittelevien kirjojen nimissä tai niiden lukujen otsikoissa 1700-luvulla. Hän ei myöskään tavannut aineistostaan yleistä affektin määritelmää.²⁸ Voidaanko Fazerin Musiikkikaupan julkaisemaa hakemistoa pitää näiden seikkojen nojalla ollenkaan affektisanakirjana? Jotta tähän kysymykseen voisi ylipäänsä vastata,

²⁶ Descartesin mukaan alkuperäisiä mielenliikkeitä ovat ihmettely, rakkaus, viha, halu, ilo ja suru. René Descartes, *Teoksia ja kirjeitä*. Toinen painos. Juva: WSOY 1994, 187.

²⁷ George J. Buelow, ”Affections”. Teoksessa Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 1. London: Macmillan Publishers Ltd 1980, 136.

²⁸ Hermann Kretzschmar, ”Allgemeines und Besonderes zur Affektenlehre I”. Teoksessa Rudolf Schwartz (hrsg.), *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1911*. Leipzig: Verlag von C.F. Peters 1912, 63.



Fuga di: Casini

²⁹ Ulrich Thieme, "Die Affektenlehre im philosophischen und musikalischen Denken des Barock — Vorgesichte, Ästhetik, Physiologie." Sonderdruck aus *Tibia. Magazin für Freunde alter und neuer Bläsermusik*. Celle: Moeck-Verlag 1984, 11. Instrumenttien äänenvärien affektisälloistä modernissa kontekstissa ks. Juva 1995, 225.

³⁰ Mattheson 1954, 146.

³¹ Eräs figuurityyppi, todennäköisesti *exclamatio* tai *saltus duriusculus*, joista edellinen tarkoittaa melodista hyppyä pienen seksti-intervallin verran ylöspäin. Yleisemmin *exclamatio* merkitsee mitä tahansa terssiä suurempaa intervallihyppyä ylöspäin tai alaspäin. *Saltus duriusculus* on nimi dissonovalle hypylle.

³² Marpurgin affektiluettelo on julkaistu Hermann Kretzschmarin artikkelissa "Allgemeines und Besonderes zur Affektenlehre II". Teoksessa Rudolf Schwartz (hrsg.), *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1912*. Leipzig: Verlag von C.F. Peters 1913, 71–73.



F. G. V. 1842

12 Lähikuva • 2/96

on aika siirtyä kauemmas elokuvasta ja tehdä lyhyt ekskursio elokuvaa edeltäneeseen musiikin historiaan.

Vaikka affektien tulkinnasta ja esityskeinoista ei barokin aikana vallinnutkaan kiistatonta yhteisymmärrystä, 1600- ja 1700-luvulta tunnetaan useita teoksia, joissa tuon ajan musiikkiteoreetikot luokittelivat erilaisia affekteja sekä kuvailivat melodiakulkujen, figuurien, tanssiosien, rytmien, instrumenttien yms. affektisältojä ja -merkityksiä.²⁹ Näin menetteli muiden muassa artikkelin alussa mainittu Johann Mattheson (1681–1764), saksalainen ooppera- ja oratoriosäveltäjä, kirjailija ja Britannian lähetystön sihteeri. Hänelle musiikki vailla affekteja "ei merkitse mitään, ei tuota mitään, ei kelpaa mihinkään".³⁰ En kuitenkaan tarkastele seuraavassa hänen käsityksiään, vaan katson, mitä saksalainen musiikkiteoreetikko ja -kriitikko Friedrich Wilhelm Marpurg (1718–1795) totesi lehdessään *Kritische Briefe über die Tonkunst* affektien musiikillisesta esittämisestä. Marpurgin huomautukset ovat vuodelta 1762 ja ne koskevat resitatiivin käyttöä sävellyksissä.

Ohjeissaan säveltäjille Marpurg esitti kaiken kaikkiaan 27 erilaisen affektin rekisterin, jonka perustana oli affektipari ilo (mielihyvä) — suru (mielipaha). Surua ilmaistiin hitaassa tempossa etenevällä raukealla melodiolla, jonka linjakuuden katkaisivat monet sävelhuokaukset³¹. Melodiassa käytettiin pieniä interalleja ja se rakentui pääosin dissonovalle harmonialle. Ilon affektiin vaadittiin Marpurgin mukaan puolestaan nopeaa liikettä, eloisaa melodiaa, joka liikkui suurissa interalleissa konsonoivan harmonian tuella. Muista affekteista mainittakoon, että pelkoa tuli esittää "värisevillä ja murretuilla sävelillä", mieluummin matalassa kuin korkeassa äänialassa. Sääli, joka oli sekoitus jotakuta kohtaantunnettua rakkautta sekä tuolle rakkauden kohteelle sattuneesta epäonnesta aiheutunutta mielipahaa rakastuneessa, oli parhaiten ilmaistavissa rauhallisilla ja lauhkeilla, mutta kuitenkin "voihkivilla ja valittavilla" melodiakuluilla. Kaikki tämä tapahtui hitaassa tempossa, aika ajoitin urkupisteen kera. Viha ilmeni musiikissa niin, että sävelet olivat kiivaassa liikkeessä, etenivät nopein ja vuolain purkauksin äkillisten bassoäänien vaihteluiden kanssa. Tällaisia tapahtumia höystivät vielä terävät ja kirkuvat dissonanssit. Useat affektit olivat johdannaisia ja sekoituksia joistakin keskeisemmistä mielenliikkeistä, joten monesti Marpurg tyytyi viittaamaan aiempiin luonnehdintoihin.³²

Yllä referoidut ohjeet näyttävät modernin, asiaa huonosti tuntevan ihmisen silmiin ylimalkaisilta ja niukoilta, mutta sitä ne eivät välttämättä olleet. Ne lausuttiin retoriikasta tutuilla käsitteillä ja luonnehdinnoilla, joille löytyi 1600- ja 1700-luvun musiikin sävellys- ja esityskäytännöistä melko täsmälliset vastineet. Suurin osa tällaisesta tietämyksestä oli suullista perimätietoa. Taito liikuttaa ihmisiellua musiikilla opittiin musiikkia tekemällä ja hyviä muusikoita jäljittelemällä. Kirjoihin näistä asioista kulkeutui vain pieni osa. Lukemattomat noilta ajoilta säilyneet sävellykset osoittavat, ettei sääntöjä käytetty mielikuvituksettomasti ja mekaanisesti soveltaen. Affektien sukulaisuutta ajatellen Fazerin kinomusiikkihakemisto muistuttaa selvästi Marpurgin ohjeistoa. Kun 1700-luvun säveltäjät ja muusikot pyrkivät omilla keinoillaan elävöittämään ja syventämään tekstin ja puheen affekteja, heidän myöhemmin syntyneillä kollegoillaan oli sama tavoite

elokuvan suhteen.

Affektien ja musiikin korrelaatio oli palautettavissa musiikin elementaaritasolle asti kuten myös tuo patologista liikuttumista halveksinut wieniläiskriitikko, Hanslick, hyvin tiesi. Piispa Johannes Gezeliuksen kokoamasta *Encyclopaedia synoptica* (1672), ensimmäisestä Suomessa painetusta tietosanakirjasta, on luettavissa, että sekunti-intervalli merkitsi sävelen jännitystä tai jännityksen laukeamista siirryttäessä asteikolla mistätahansa nuotista lähimpänä olevaan nuottiin.³³ Vaikutus riippui siitä, liikuttiinko ylöspäin vai alaspäin. Ihmissielun jännitys lisääntyi tai vähentyi liikkeen mukaisesti. Barokin ajalla tätä ominaisuutta käytettiin tehokkaasti hyväksi esimerkiksi niin kutsutussa *gradatio*-figuurissa, joka oli yksi melodisen toiston kuvioista, asteittain nouseva sekvenssi. Niinpä voisi olla kiinnostavaa analysoida Fazerin luetteloon kerättyjä sävellyksiä siitä näkökulmasta, millaisia affektien esittämisen ja tuottamisen keinoja niihin sisältyi. Ainakaan barokkimusiikilta ei puuttunut tarkkuutta tässä suhteessa. Ranskalainen Marin Marais sävelsi vuonna 1717 viola da gamballe ja kenraalibassolle musiikillisen kuvaelman (*Le Tableau de l'Opération de la Taille*), jossa lyhyiden sanallisten ilmoitusten kera kuvailtiin sappikivileikkauksen eri vaiheet potilaan mielenliikkeitä myöten. Tällainen naturalismi oli ominaista myös osalle mykkäelokuvien musiikkia. Koska siitä ei ollut enää pitkä matka piirroselokuvien Mickey Mouse -efekteihin, ymmärtää hyvin, miksi affektioppia on halveksittu korkean taiteen kentillä.

Mielenliikutusten moraalinen merkitys

Ovatko elokuvat edistäneet moraalialia? Niiden rappeuttavista ja vaarallisista vaikutuksista on puhuttu ensimmäisistä näytännöistä alkaen; viimeistä moraalisen tuomion sanaa on tuskin vielä lausuttu. Käsitys musiikin moraalista ala-arvoisuudesta ulottuu verrattomasti pitemmälle, ja senkin kohdalla riittää jatkuvasti niitä, jotka ovat huolissaan tietynlaisen musiikin huonoista vaikutuksista.

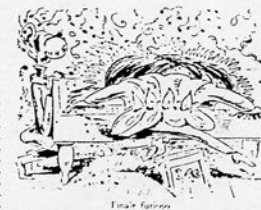
Riippumatta siitä, onko tuolloisessa huolestuneisuudessa sitten mitään perää tai ei, se kuvastaa joka tapauksessa sitä tosiasiaa, että niin elokuva kuin musiikkikin omaavat voimia, joilla kyetään tehokkaasti liikuttamaan ja järkyttämään ihmisen sielullista varustusta. Vielä 1600-luvulla ajateltiin aristotelisen perinteen mukaan, että affektit kuuluvat aistisieluun (*anima sentiens*),³⁴ millä tarkoitettiin muun muassa sitä, että ne eivät olleet täydelleen yksilön tahdon eli järkisielun mukaisesti ohjattavissa. Ne kyllä mukautuivat siveelliseen järjestykseen, mutta niitä ei voinut juuria pois ihmisestä sen enempää kuin muitakaan aistisielun toimintoja, joihin kuuluivat havaintojen teko, mielikuvitus ja tunnistamisen kyky.³⁵ Vanha maailma tiesi, että ihminen on tuomittu affekteihin, ts. mielenliikkeisiin, jotka tuottavat rakkauden, lempeyden tai ilon, mutta myös vihan, kateuden ja kaikki tuhovoimat. Affektit häviävät vasta kuolemassa; kuolevaa ihmistä ei liikuta juuri mikään.

Fazerin Musiikkikaupan luetteloima mykkäelokuvien musiikki vei katsojat ja kuulijat retkelle affektien järjestelmään. Tuon kaltaisen musiikin moraalisesti suotuisasta vaikutuksesta on kirjoitettu itse asiassa vuosisatoja. Matthesonin järkevä lähtökohta oli, että "missä ei koeta

³³ "Secunda est vocis à qualibet notā in proximam intentio & remissio." Ks. Johannes Gezelius, *Encyclopaedia synoptica. Ex Optimis & accuratissimis Philosophorum Scriptis collecta, & in Tres partes distributa. Pars secunda. Aboae: Johannes Winter 1672, 573.*

³⁴ Ks. esim. Gezelius 1672, Pars tertia, 18.

³⁵ Aistisielusta ja sen ominaisuuksista esim. Andreas Thuronius — Ivarus Teeth, *Dissertatio physica de anima sentiente ejusque facultatibus. Aboae: Petrus Hansonius 1664.*



³⁶ Mattheson 1954, 15.

³⁷ Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft* ("la gaya scienza"). Zweite Auflage. Leipzig: Verlag von C.G. Naumann 1895, 115-116.

intohimoja (Leidenschaften) tai affekteja, siellä ei myöskään ole hyvettä". Hänen mukaansa passiot oli parannettava eikä tuhottava, jos ne sattuivat olemaan huonossa tilassa.³⁶ Miellyttävien ja epämiellyttävien mielenliikutusten läpikäynti ja puhdistaminen, Aristoteleen mainitsema katharsis, ei merkinnyt yksitoikkoisen arkipäivän tai tunteita kohmettavan olotilan ylittävää kertakaikkista elämystä. Affektiooppi ei ollut suurten tunteiden asia. Katharsis oli pikemminkin affektien sarjan kokemisen lopputulos, ruumiinnesteiden ja mentaalisten dispoitioiden suotuisa tasapaino, levollinen ja tyyni mielentila. Moraalia edistettiin saattamalla sielulliset voimat juoksevaan ja taipuisaan tilaan, jotta ihminen olisi voinut käyttää koko affektirekisteriään tasapuolisesti.

Koska affekteja ei voinut hävittää, silloin oli tarkoituksenmukaista antaa niille riittävästi tilaa liikkua. Tähän seikkaan kätkeytyy mielestäni myös mykkäelokuvien musiikin merkitys ihmisen sielullisen ja ruumiillisen hyvinvoinnin kannalta. Friedrich Nietzsche, joka tunsikin Kreikan kulttuuria, huomautti kerran, että klassisen kreikan kielen sana melos (laulu, melodia) merkitsi etymologisesti 'lauhdutuskeinoa'. Musiikin ei välttämättä tarvinnut itse olla lempeää, mutta sen jälkivaikutus teki ihmisen lauhkeaksi. Sieluun keräytyneet pahat voimat kiihdytettiin musiikin avulla äärimmilleen. Sen jälkeen kun demoneille oli annettu se, mikä niille kuului, ne jättivät ihmisen rauhaan.³⁷ Vuoden 1927 kinomusiikkiluetteloon on dokumentoitu voimia ja keinoja, joilla pidettiin liikkeessä laajojen kansanosien tundedynamiikkaa. Näkökulmasta riippuu, onko tuollainen toiminta tulkittavissa moraalisesti arveluttavaksi (affektien epäedullinen kiihdytys) vai sivilisoivaksi (affektien tasapainotus ja hillintä tiettyihin muotoihin).

Artikkelin kuvituksena on käytetty Wilhelm Buschin näkemyksiä 1800-luvun mestari-pianistista.

