

Harald Arnkil

Mitä silmä kuulee ja korva näkee - maalaustaiteen ja musiikin yhteyksistä

'All art constantly aspires towards the condition of music.'

- Walter Pater

Preludi

Musiikki ja kuvataide vaikuttavat ulkoisesti täysin erilaisilta. Musiikki on dynaaminen, ajassa tapahtuva ja siihen sidottu, enemmän tai vähemmän suoraan tunteisiin vetoava taidemuoto. Kuvataide ja erityisesti maalaustaide, johon tässä keskityn, on liikkumaton, äänetön, tilassa tapahtuva ja epäsuoremmin tunteisiin vetoava taiteen laji. Minulla on kuitenkin kauan ollut tunne, että jollakin kokemisen tasolla musiikki ja maalaustaide ovat yhtä, mutta millä tasolla? Ryhdyttyäni tutkimaan asiaa, minua hämmästytti kuinka monet taiteilijat ja tutkijat ovat yrittäneet löytää vastausta tähän samaan arvoitukseen. Minua esimerkiksi huvitti ja liikutti lukea John Gagen hienosta kirjasta *Colour and Culture*, että Vincent van Gogh otti pianotunteja vuonna 1885 ymmärtääkseen paremmin värien nyanseja. Gagen mukaan Van Goghin musiikinopinnoista ei kuitenkaan tullut mitään, koska hänen iäkäs opettajansa tuskastui siihen, että Vincent jatkuvasti vertasi yksittäisiä säveliä erilaisiin väreihin (Gage, J., 1993, s. 235). Tapaus on hyvä esimerkki siitä, kuinka yleistä niin sanottu *synesteettinen* eli aisteja yhdistelevä ajattelu 1800-luvun lopun kulttuuri-ilmastossa oli ja kuinka luontevaa äänten yhdistäminen kuviin on ollut ei ainoastaan säveltäjille vaan myös kuvataiteilijoille.

Värit ja sävelet - filosofiaa ja mekaanisia laitteita

Värien ja sävelten suhde on kiehtonut taiteilijoita, filosofi ja tutkijoita jo vuosisatoja. 1500-luvulla yhä useammat taiteilijat, jotka renessanssille tyypillisesti olivat yhtä aikaa sekä kuvantekijöitä että muusikoita, alkoivat kiinnostua musiikin harmonian ja värien keskinäisestä suhteesta. Ajatus tuli tietenkin antiikin filosofeilta, muun muassa Pythagoraalta, Platonilta ja Aristoteleelta, jotka noin 1800 vuotta aiemmin olivat yrittäneet selvittää maailmankaikkeuden rakennetta ja liikkeitä määrääviä lakeja tutkimalla muun muassa ääniä ja värejä. Heidän huomionsa kiinnittyi *kitharan* jännitetyn kielen värähtelyyn, sen pituuden jaon tuottamiin harmonisiin intervalleihin ja näiden aritmeettisten ja musikaalisten harmonioiden ilmeiseen vastaavuuteen.

Aristoteles oli pohtinut värien keskinäisiä suhteita, päävärien lukumäärää ja muun muassa sateenkaaren alkuperää teoksissaan *De sensu et sensibili* (Aisteista ja aistittavista asioista) sekä *Meteorologica* (Sloane, 1991). Oli siis luonnollista, että hän pyrki myös näkemään yhteyksiä väriharmonian ja sävelten harmonian välillä. Mutta antiikin ajattelijoille näitä abstraktioita paljon tärkeämpää musiikissa oli sen 'moraalinen' vaikutus. Niinpä eri asteikkoja tai moduksia pidettiin esimerkiksi joko 'päättäväisinä' ja 'maskuliinisina' tai 'heikkoina' ja 'feminiinisinä'. On mielenkiintoista, että jo 400-luvulla ennen ajanlaskumme alkua erästä puolissävelaskeliin perustuvaa asteikkoa kutsuttiin 'kromaattiseksi', koska sen katsottiin vain 'värittävä' sen rinnalla olevia diatonista kokosävelasteikkoa ja enharmonista neljännessävelasteikkoa (Gage, 1993, s. 227). Ajatus kromaattisten asteikkojen 'värikkyydestä' yhdistyy myöhemmin entistä selkeämmin 'epävakauteen' ja 'naisellisuuteen'.

Se, mikä värien ja sävelten suhteessa kreikkalaisiin ilmeisesti vetosi, oli tapa jolla molemmat näyttivät luonnostaan järjestyvän erilaisiksi asteikoiksi. Kuitenkin siinä missä heidän käsityksensä esimerkiksi musiikillisten intervallien yläsävelsarjojen tuottamista asteikoista on jokseenkin paikkansa pitävä vielä tänään, ei samaa voida sanoa heidän käsityksistään päävärien sekoittumisesta tai sateenkaaren synnystä. Näiden kahden tutkimusalueen saavutusten epäsuhta leimasi vuosisadoiksi pyrkimyksiä löytää uskottava musiikkia ja värejä yhdistävä teoria. Niitä rasitti sama kaavoihin kangistunut mystisismi kuin monia muitakin ajan alkemistisiä kokeiluja. Vasta renessanssin aikana, värin valmistustaidon ja taiteilijoiden käyttämän väripaletin riittävästi

kehityttyä huomio alkoi kiinnittyä sellaisiin seikkoihin, joilla oli luultavasti omalta osaltaan vaikutus sekä musiikin että kuvataiteen ilmaisullisten keinojen laajentumiseen.

Myöhäisrenessanssin maalarien yhä vivahteikkaampien murrettujen sävyjen ja rohkeampien värisointujen nähtiin olevan yhteydessä musiikin vapautumiseen kohti runsaampaa polyfoniaa ja rohkeampaa sointurakenteiden käyttöä.

1600-luvun puoliväliin tultaessa valistuksen aikakauden uskonnosta vähitellen vapautuva ja empiirisiin havaintoihin rohkeammin nojautuva tiede toi tutkijoiden ulottuville uutta värejä ja valoa koskevaa tietoa. Mutta vasta vuosisadan lopulla tai oikeastaan seuraavan vuosisadan alussa kun Sir Isaac Newton julkaisi valon taittumista koskevat tutkimuksensa vanha aristoteelinen ja alkemistinen käsitys väreistä alkoi väistyä. Platonin idealismi sfäärien harmonioineen väritti vielä valistuksen aikakaudella keskustelua kuvataiteen ja musiikin estetiikasta.

Valistuksen ajan filosofia oli kiinnostunut löytämään myös taiteisiin soveltuvia loogisia järjestelmiä ja matemaattisia periaatteita, jotka paljastaisivat kuvien ja sävelten, värien ja sointujen taustalla piilevät yhteiset harmonialait. Gottfried Leibnizin mukaan aistinautinnot *”ovat oikeastaan sekavasti ymmärrettyjä älyllisiä nautintoja”*. Leibnizin mukaan kaiken kauneuden takana piilee salainen aritmetiikka, *”un arithmétique occulte”*. Musiikkia kuullessaan sielu tiedostamattomasti laskee sävelten värähtelyt, vertaa niiden matemaattisia suhdelukuja ja löytää kauneutta niiden yksinkertaisuudesta. Maalausten esteettinen nautinto voidaan selittää samalla tavalla, sanoo Leibniz. (Beardsley, 1975, s. 154-155)

Newton oli kiinnostunut musiikin teoriasta 1660-luvulta lähtien ja 1700-luvun taitteessa hän oli yhteistyössä Brook Taylorin ja säveltäjä J. C. Pepuschin kanssa kirjoittaen aiheesta yhä julkaisemattoman tutkielman (Gage, 1993). On mielenkiintoista ja hieman yllättävää, että Valistuksen ajan suurimman luonnontieteilijän vallankumouksellisen julkaisun *Opticksin*, 1704, johtopäätökset nojaavat prismakokeen osalta aristoteeliseen ja alkemistiseen perinteeseen, metafysiikkaan ja lukumystiikkaan.

Newtonilta periytyvillä auringonvalon kirjon värien, punainen, oranssi, keltainen, vihreä, sininen, indigo ja violetti, lukumäärällä on musiikillinen eikä matemaattinen tai fysikaalinen perusta. Valon kirjoa analysoidessaan hän oli ensin jakanut sen jopa yhteentoista toisistaan erottuvaan sävyyn. Seuraavaksi hän päätyi viiteen ja lopulta meidän kaikkien tuntemaan ja jo kansakoulussa opittuun seitsemään sävyyn. Luku seitsemän edusti vanhasta testamentista periytyvää täydellisyyden symbolia ja alkemiassa se oli kullan valmistukseen vaadittavien metallien lukumäärä. Se on myös diatonisen asteikon kokosävelten lukumäärä (Gage, 1993). Jo vuoden 1669 Cambridgen luennoissaan Newton oli ehdottanut valon kirjon ’musikaalista’ jakamista,

’... ei vain siksi, että se sopii erittäin hyvin yhteen tämän ilmiön kanssa vaan ehkä myös siksi, että sillä on jotain tekemistä värien harmonian kanssa (joka ei ole maalareille aivan tuntematonta, mutta jota itse en ole vielä riittävässä määrin tutkinut) ehkä tavalla, joka on analoginen äänten sopusoinnun kanssa.’ (Gage, 1993, s. 232)

Pohtiessaan värien yhteen sointuvuutta julkaisemattomassa luonnoksessaan teokseensa *Opticks*, Newton perustelee esimerkiksi oranssin ja indigon (kullan ja ultramariininsinisen) sointuvuutta sillä että niiden välinen intervalli vastaa kvinttiä. Punaisen ja taivaansinisen sekä violetin ja keltaisen suhdetta luonnehtii hänen mukaansa myös kvintti-intervalli ja siksi ne sopivat yhteen. *Opticksin* kuvituksena esiintyvän kuuluisan väriympyränkin muoto ja jaottelu perustuu täysin René Descarten ympyrän muotoiseen diatonisen asteikon kaavakuvaan. (Gage, 1993)

Opticksin kolmannessa kirjassa Newton jopa ehdotti, että värien ja äänten harmonia johtuisi molempiin ilmiöihin liittyvästä värähtelystä (Gage, 1993). Oli miten oli, kuuluisan matemaatikon mielipiteet antoivat uutta pontta antiikista asti periytyville ajatuksille universaalista harmoniasta ja tieteellisen oikeutuksen 1700-luvun lisääntyville pyrkimyksille löytää avain värien ja sävelten

keskinäiselle vastaavuudelle. Jotkut näistä pyrkimyksistä johtivat mitä merkillisimpiin matematiikan ja estetiikan pakkoavioliittoihin ja suorastaan surkuhupaisiin mekaanisiin viritelmiin, joiden tehtävänä oli demonstroida sävel- ja väriharmonian saumatonta yhteenkuuluvuutta. Täytyy kuitenkin ihaila valistuksen ajan tiedemiesten ja taiteilijoiden mielikuvitusta ja sinnikkyyttä heidän suunnitellessaan mitä monimutkaisimpia väri- ja valosoittimia kauan ennen kaasu- tai sähkölampun keksimistä!

En ryhdy tässä esittelemään kaikkia värimusiikin varhaisia teorioita ja teknisiä kokeiluja, joista John Gage on kirjassaan tehnyt jokseenkin tyhjentävän selostuksen. Haluan kuitenkin lyhyesti mainita muutaman 1600- ja 1700-luvuilla eläneen värimusiikin pioneerin, joita ilman aikalaisten elämä olisi varmaan ollut paljon harmaampaa.

Jesuiitta Louis-Bertrand Castel alkoi kehittää 'okulaarista cembaloan' (clavecin oculaire) 1720-luvulla ystävänsä säveltäjä Jean Philippe Rameaun rohkaisemana. Tässä värisoittimessa oli alunperin jonkinlaisia väritettyjä pahviliuskoja, jotka nousivat ja laskivat koskettimistoon kytketyn mekanismin ansiosta. Myöhemmin mukaan tulivat värivalot kynttilöiden ja värillisten lasisuodattimien muodossa ja viimeisessä versiossa, joka oli määrä esitellä Lontoon Sohossa pidettävässä konsertissa Castelin kuolinvuonna 1757, instrumentti oli kasvanut jo miehenkorkuiseksi cembaloon kytketyksi laatikoksi. Siinä 500 lampun oli määrä syttyä ja sammua musiikin tahdissa 60 lasisuodattimen takana. Konserttia ei ilmeisesti koskaan pidetty. Siitä huolimatta Castelin *clavecin oculaire* sai kiitosta sekä ensyklopedisti Diderolta että säveltäjä Georg Philipp Telemannilta, jotka olivat ilmeisesti ehtineet tutustua sen aikaisempiin versioihin. (Gage, 1993)

Mikä näissä härveleissä Rameauta ja Telemannin oikein kiehtoi? Rameaun kohdalla ainakin kiinnostus selittyy hänen musiikillisilla pyrkimyksillään. Aikana, jolloin korostettiin tekstiin ankkuroitua lujaa melodista rakennetta, jota muun muassa filosofi Rousseau piti säveltämisen kulmakivenä, Rameau edusti toisenlaista ajattelua. Hän korosti harmonian ja sointuvärien tärkeyttä. Ehkä hän toivoi, että Castelin mekaaninen laite tekisi sointuharmonioiden vivahteet sekä korvin että silmin havaittaviksi ja näin vakuuttaisi epäilijät niiden tärkeydestä sävellyksen keskeisenä elementtinä. Ranskalaisella sointuvärien ja optisen värin rinnakkaisuudella, joka huipentuu musiikin ja maalaustaiteen impressionismiin 1800- ja 1900 taitteessa, on siis pitkät perinteet.

Gioseffe Zarlino (1517-90) oli paitsi huomattava musiikin teoreetikko myös värimusiikin puolustaja. Zarlinon ajatukset renessanssin aikana tärkeän sijan saaneen pythagoralaisen harmoniajärjestelmän suhteesta musiikkiin ja väreihin teki suuren vaikutuksen muun muassa arkkitehti Andrea Palladioon ja taidemaalari Nicholas Poussiniin. (Kemp, 1990). Zarlino nojautui Aristoteleen mustasta valkoiseen kulkevaan värikirjoon. *"Äänten yhdistelmän aikaansaama reaktio korvassa on analoginen värien yhdistelmän aikaan saamaan reaktioon silmässä. Tällaisilla väriyhdistelmillä on tietynlainen harmoniansa, koska ne koostuvat erilaisista väreistä."* (Kemp, 1990, s. 273). Yllättäen Zarlinon järjestelmässä asteikon musta pää yhdistyy korkeisiin säveliin ja valkoinen mataliin. Näin siksi, että hänen ajatuksissaan vaaleus yhdistyi voimakkaaseen valoon ja sitä kautta suuriin esineisiin (aurinkoon?) ja matalia säveliä tuottaviin kookkaisiin instrumentteihin kun taas tummat värit vastasivat pienten soittimien korkeita ääniä. (Kemp, 1990)

Myös 'maailman ensimmäinen surrealistimaalari', antropofomisista hedelmä- ym. asetelmistaan tunnettu Giuseppe Arcimboldo laati Rudolf II:n hovissa toimiessaan sävelten ja värien vastaavuutta esittelevän teorian. Siihen nojautuen samassa hovissa työskentelevä muusikko Mauro Cremonense väitti pystyvänsä 'loihtimaan esiin cembalollaan kaikki Arcimboldon väreillä paperille laatimat sopusoinnut', soittamaan siis värejä. (Kemp, 1990)

Kaikkein merkillisimpiä värimusiikin sovelluksia lienee vaikutusvaltaisen 1600-luvun väriteoreetikon Matteo Zaccolinin ehdotus värimusiikin ja sen 'fysiologisten' ominaisuuksien käyttämiseksi parantamiseen. Hän ehdotti nimittäin, että tarantella-hämähäkin puremaan tepsivän samannimisen 6/8-jakoisen tanssin terapeuttisia vaikutuksia voitaisiin vahvistaa altistamalla tanssiva potilas musiikkiin sopivilla väreillä. Ajatus ei ollut aivan kuolleena syntynyt, sillä 1990-luvulla erilaiset väri- ja musiikkiterapiat ovat saavuttaneet suurta suosiota, joskin mieluummin psyykkisten kuin somaattisten oireiden hoidossa. (Kemp, 1990).

Sekä musiikin että maalaustaiteen ympärillä on antiikista ja uudelleen renessanssista lähtien käyty akateemista polemiikkaa muodon ja värin tärkeysjärjestyksestä. Maalaustaiteessa tämä keskustelu, joka huipentui 1500-luvun lopulla, kehittyi sittemmin melkein kliseeksi muodostuneeksi koulukuntariidaksi firenzelaisten *disegnon* (piirustuksen, sommittelen) kannattajien ja venezialaisten *coloren* (värin) kannattajien kesken. Vastaavasti musiikissa oli kysymys melodian ja harmonian tai kontrapunktin ja sointivärin vastakkaisuudesta. Meidän aikoihimme säilynyt yleinen pelko, että liiallinen sointiväreillä mässäily koituu sävellyksen rakenteen turmioksi rinnastuu mielenkiintoisella tavalla antiikin teoreetikoiden esittämiin käsityksiin kromaattisten asteikkojen 'heikkoudesta' tai 'feminiinisyydestä'. Kromaattisuus musiikissa on saanut monenlaisia leimoja, kuten *diabolus in musici*, paholaissointuna tunnettu ylinouseva kvartti. Monet säveltäjät ja kriitikot ovat liittäneet kromaattisuuden immoraalisuuteen yleensä, mutta kaikkein hämmästyttävien on Benjamin Brittenin elämäkerturin Humphrey Carterin toteamus, että "kromaattisemmat" jaksot ja dissonanssit Brittenin musiikissa liittyvät hänen homoseksuaaliseen puoleensa kun taas "valkoiset" duuri-jaksot vastaavat yhteiskunnan normaaleja odotuksia (Riley, 1995).

Romantiikan murros - värien vastaavuudesta ajatusten vastaavuuteen

Edellä mainitut esimerkit taiteiden sulauttamisyrityksistä olivat ehkä kuitenkin poikkeuksia vallitsevasta ajattelusta. Klassinen filosofian värittämä valistusajan estetiikka halusi pitää eri taiteen muodot siististi omissa lokeroissaan. Saksalainen idealismi jatkoi tätä perinnettä 1700 ja 1800-luvuilla. Esimerkiksi Hegel (1770-1831) jakoi taiteet eri lajeihin niiden ajallisen kehittymisen mukaan ja romantiikan jo alkaessa murtautua esiin 1800-luvun alussa, Arthur Schopenhauer (1788-1860) luokitteli taiteet ja niille ominaiset aihepiirit taiteen käyttämän välineen pohjalta. Schopenhauerin filosofiassa taideteosten tehtävänä on, Hegelin ja saksalaisen idealismin hengessä, esittää Ideoita. Ideat taas jakautuvat lajeittain ja taiteet välineittäin. Niinpä esimerkiksi arkkitehtuurin tehtävänä on esittää kahden luonnon voiman, painovoiman ja lujouden konfliktia. Veistotaide sopii parhaiten inhimillisen kauneuden ja sulokkuuden esittämiseen ja maalaustaide (erityisesti sen korkein muoto historiamaalauksen) luonteenpiirteiden kuvaamiseen (Beardsley, 1975).

Mielenkiintoista kyllä, musiikki ei Schopenhauerin mukaan kuulu lainkaan tähän järjestelmään:

" Se seisoo yksinänsä ja täysin erillään muista taiteista. Emme voi tunnistaa siinä minkään maailmassa olemisen Idean jäljennöstä tai toistoa." - (Se on) "itse Tahdon jäljennös - - yhtä suora esineellistymä ja jäljennös Tahdosta kokonaisuudessaan kuin itse maailma, ei vaan Ideat, joiden moninkertainen ilmentymä muodostaa yksittäisten esineiden maailman." (Beardsley, 1975, s. 271)

Schopenhauerin filosofiassa musiikki edustaa taiteiden joukossa jonkinlaista ylintä abstraktiota. Tällainen ajatussuuntaus näyttää saaneen lisääntyvää kannatusta 1800-luvun edetessä. Schopenhauerin aikalainen Friedrich Wilhelm von Schelling (1775-1854) toteaa, että koska musiikki ei ole lainkaan sidottu tilaan ja koska se on olemassa puhtaana aineettomana prosessina, se symbolisoi olemisen ykseyttä, äärellisen ja äärettömän yhteyttä (Beardsley, 1975, s. 233). Ajatus musiikista, jonkun korkeamman ideatason tai itse olemisen aineellistumana antoi varmaan sopivan

lisäpotkun instrumentaalmusiikin kehitykselle vapaampaan, muun muassa sinfoniseen suuntaan. Samalla muut taiteet saattoivat viitata musiikkiin etsiessään esimerkkejä klassisista muotokaavoista ja aihesidonnaisuuksista vapautumiselle. Synestesia ja muut taiteiden yhdistämisideat saivat 1800-luvulla aivan uutta vauhtia ja uudenlaisen merkityksen luonnonfilosofiasta. Esimerkiksi Schelling, jonka filosofiassa taiteella on johtava osa, yrittää häivyttää Luonnon ja Hengen vastakkaisuuden toteamalla, että luonto itsessään on tiedostamaton ajatuksen muoto, jolla on kyky kehittyä tietoiseksi ajatukseksi ihmisessä (Beardsley, 1975, s. 231).

Romanttisen synestesia-ajattelun merkittävimpiä edustajia oli Charles Baudelaire (1821 - 1867), joka 1857 ilmestyneessä runokokoelman *Fleurs du Mal* runossa *Vastaavaisuuksia* kiteyttää näkemyksensä seuraavasti:

Vastaavaisuuksia

*On luonto temppeli, sen pylväät elävät,
epäselviä sanoja joskus ne humisevat;
käy ihminen symbolimetsissä, tarkkailevat
ne häntä ja tuttavankatsein tervehtivät.*

*Kuin pitkät kaiut sekoittuvat loitotessaan
pimeässä, syvässä ykseydessä, joka on
laaja kuin yö ja kuin kirkkaus rannaton,
niin äänet, värit, tuoksut vastaavat toisiansa.*

*On tuoksuja rikkaita kuin iho lapsen on,
kuin niittyjen vihreys, sävel oboen,
- on pilaantuneita, rikkaita, voitollisia,
jotka leviävät kuin kaikkeus loputon,
kuten ambra ja myski, suitsutus pihkojen,
jotka laulaen huumaavat henkeä, aistimia.*

Suomennos: Yrjö Kaijärvi

Runoudellaan Baudelaire mullisti koko 1800-luvun lopun kirjallisen ajattelun. Hänen vaikutuksensa modernismin esitaistelijana ei kuitenkaan rajoittunut kirjallisuuteen, sillä Baudelaire toimi myös merkittävänä musiikki- ja kuvataidearvostelijana. Vuoden 1846 Salonkia arvostellessaan hän kirjoitti: ”Väristä voi löytää harmonian, melodian ja kontrapunktin - - - Harmonia on väriteorian perusta/Melodia on sama kuin värin yhtenäisyys tai kokonaisväritys.” Vaikka Baudelaire toisaalla kumoaakin ajatukset taiteiden täydellisestä sulautumisesta, pitäen tällaisia aikansa ilmiöitä dekadenssin ilmentymänä, on ajatus aistien yhteydestä toisiinsa hänelle ilmeisen keskeinen.

Pahan kukissa, erityisesti *Vastaavuuksissa*, Baudelaire julistaa eräänlaista transsendenttista mystisismiä, joka on ominaista hänen toisaalla siteeraamalleen Emmanuel Swedenborgille. Swedenborgin kaltaiset esoteeriset ajattelijat kohosivat vuosisadan lopulla ja 1900-luvun alussa huomattavan keskeiseen asemaan modernististen kuvataiteilijoiden keskuudessa. Teosofia, Helena P. Blavatskyn okkultismi, ruusuristiläisyys, Rudolf Steinerin antroposofia ja monet muut mystiset suuntaukset vaikuttivat keskeisesti niin sanotun abstraktin taiteen syntyyn. Sixten Ringbom on monissa kirjoituksissaan osoittanut kuinka esimerkiksi Kandinsky nojasi teosofiaan löytääkseen uudelleen merkityksen maalaustaiteelle, joka uhkasi ei-esineellisyydessään vajota pelkäksi ornamentiksi. Mondrian tunsu nuoruudessaan vetoa ruusuristiläisyyteen ja tšekkiläinen abstraktin taiteen pioneeri František Kupka julisti mystisismiä koko ikänsä. Samoin venäjällä Kasimir

Malevitšin ja Mihail Matjušinin abstraktisia pyrkimyksiä siivittivät muun muassa symbolistisilta runoilijoilta ja esimerkiksi P. D. Uspenskilta saadut vaikutteet. (Bowl, 1986)

Samaan aikaan kaikki yllämainitut taitelijat sekä sellaiset, kuten Johannes Itten ja Paul Klee osoittivat huomattavaa kiinnostusta musiikkia kohtaan. Klee oli Kandinskyn tavoin taitavana viulistina musikaalisesti lahjakas. Tämä yhtäaikainen ja voimakas kiinnostus transsendenttiseen ja metafyyssiseen ajatteluun ja musiikkiin voi johtua vain siitä, että ne edustivat samaa ideaa näiden taiteilijoiden pyrkimyksessä löytää merkitys syntymässä olevalle, kerronnasta vapaalle nonfiguratiiviselle taiteelle. Teosofia ja muut esoteeriset ajatussuuntaukset tarjosivat esimerkkejä läsnäolevan esinemaailman tuolla puolen olevasta, tai esineissä aineellistuvasta transsendenttisestä, korkeammasta todellisuudesta, kaiken läpäisevästä energiasta, värähtelystä joka vaati abstraktia kuvallista tulkintaa. Musiikki taas oli se taide, joka puhtaimmin edusti tuota abstraktiota, kosmisen harmonian, Hegeliläisen *idean* tai Schopenhauerin *tahdon* ilmentymää. Walter Paterin kuuluisa lause: ”*Kaikki taide pyrkii kohti musiikin olemusta*” voidaan Kandinskyn, Mondrianin, Malevitšin, Kupkan ja muiden abstraktikkojen kohdalla tulkita muotoon ’abstrakti maalaustaide pyrkii kohti musiikin metafyyssisyyttä’.

Mutta musiikissa oli viime vuosisadan vaihteessa myös oma pyrkimyksensä ’abstraktisuuteen’. Jos kuvataiteessa kaikkea vanhaa ja kaavamaisista edusti ennen kaikkea sidonnaisuus kerrontaan, historiallisiin aiheisiin, pikkutarkkaan dokumentointiin, niin musiikissa sen paikalla oli tonaalisuus ja sen duuri-mollijärjestelmä. En tunne musiikin teoriaa ja historiallista kehitystä kohti atonaalisuutta riittävän hyvin voidakseni tehdä selkoa kaikista yhtymäkohdista kuvataiteen kanssa. Uskallan kuitenkin ehdottaa, että atonaalisuuden ja dodekafonian keksiminen liittyvät samoihin pyrkimyksiin kuin abstraktissa ja konkreettisesti kuvataiteessakin, pyrkimyksiin tavoittaa kaiken läpäisevä, ’harmonian’ ja ’disharmonian’ sisäänsä sulkeva ja yhteen sulauttava korkeampi todellisuus. Näihin tapahtumiin vaikuttivat tietenkin monet muutkin tekijät: vuosisadanvaihteeseen ajoittuvat yhteiskunnalliset ja kulttuuriset mullistukset ja ensimmäisen maailmansodan aiheuttama harmonisen maailmankuvan pirstoutuminen.

Toisaalta jo 1800-luvulla musiikki eräällä tavalla katsoi myös kuvataiteeseen etsiessään tietä ulos vanhoista harmoniakäsityksistä. Wagner pyrki sulauttamaan näyttämöllä kaikki taiteensa elementit yhdeksi jakamattomaksi teokseksi. Hänelle *Gesamtkunstwerk* merkitsi kokonaisvaltaista ilmaisukeinojen ymmärtämistä ja uudenlaista hyväksikäyttöä. Tässä prosessissa sävelet eivät vain tulkinneet tekstiä ja lavasteet kuvanneet tapahtumapaikkoja vaan säveltäjä, kirjoittamalla itse libretton, lavastamalla puvustamalla ja ohjaamalla teoksensa, loi sävelin, värein ja muodoin synesteettisen vastineen teoksen teemoille ja ideoille. Kandinskyllä Wagnerin käyttämä johtoteema, *leitmotif*, esimerkiksi oli ”... eräänlainen musiikillisesti ilmaistu sankaria ennakoiva henkinen atmosfääri, joka näin ollen virtaa hänestä välimatkan päästä.” (Ringbom, *The Spiritual in Art*, s.139). Wagner oli Tristan-sointuineen kromatiikan edelläkävijä ja yksi niistä säveltäjistä, jotka ovat assosioineet sävellajeja ja sointuja väreihin. Myöhemmin muun muassa Wagnerilta vaikutteita saanut Claude Debussy antoi tonaalisuutta murtaville sävellyksilleen kuvataiteeseen viittaavia nimiä, kuten pianosarjassaan *Estampes* (painokuvia), joka perustuu monia kuvataiteilijoitakin tuohon aikaan innoittaneisiin japanilaisiin puupiirroksiin.

Debussin ja ranskalaisen esiatonaalisuuden suora rinnastaminen kuvataiteen impressionismiin ei ole täysin oikeutettua, sillä Debussin itsensä kerrotaan inhonneen kyseistä epiteettiä musiikkinsa yhteydessä. En tiedä, mitä Debussy ajatteli esimerkiksi Monet’n taiteesta, mutta olisi luullut muun muassa *Meren*, *Kuunvalon* ja kuumen kesäpäivän raukeutta väreilevän *Faunin iltapäivän* säveltäjän löytäneen vastakaikua impressionistien valoa tulvivista väreistä ja muotoja rikkovista sommitelmista. Ehkä Debussylle luonto ja kuvataide olivat sittenkin toissijaisia innoittaja runouden, orientalismin, jazzin ja balilaisen gamelanmusiikin rinnalla.

Schellingin ajatus luonnosta tiedostamattoman ilmentymänä saa eräänlaisen ilmaisunsa varhaisromanttisten maalareiden, kuten Carl Gustav Carusin ja Caspar David Friedrichin psykologisesti sävyttyneissä iltarusko- ja kuunvalomaisemissa. Samaan aikakauteen sijoittuvissa Beethovenin pianosonaateissa, ei ainoastaan jälkipolvien nimeämässä 'kuutamoonsonaatissa', on mielestäni kuultavissa samoja 'luonnonfilosofisia' sävyjä. Niissä ihmisen sielu tuntuu sulautuvan osaksi luontoa. Toinen ja hieman myöhempi ja tunnelmaltaan astetta salonkimaisempi ihmisen alitajunnan ja luonnon välisen vuoropuhelun ilmentymä oli irlantilaisen John Fieldin keksimä ja Frederic Chopinin tunnetuksi tekemä nokturni. En tiedä kuinka syvällisesti Chopin tunsii kuvataiteita tai kuinka paljon esimerkiksi tuttavuus maalari Eugène Delacroix'n kanssa vaikutti hänen musiikkiinsa, mutta vaikutuksesta toisinpäin ei ole epäilystä. Yllättävää kyllä, Chopin näyttää selvittäneen Delacroix'lle taiteiden ja tieteiden yhteenkuuluvuutta saamalla hänet ymmärtämään "... mitä ovat harmonia ja kontrapunkti; kuinka fuuga on kuin puhdasta logiikkaa musiikissa". Delacroix näki tässä logiikan ilmentymässä järjen kauneutta, jolla olisi sovelluksensa myös maalaustaiteessa (Barasch, 1990)

Yksi ehkä kuuluisimmista esimerkeistä kuvataiteesta musiikin innoittajana on Modest Musorgskin (1839 -1881) sarja pianolle *Kartinki s vystavki* eli *Kuvia eräästä näyttelystä* vuodelta 1874. Vaikka en tässä enempää aio käsitellä niin sanottua *ohjelmamusiikkia*, eli sävelillä 'kuvittamista' on tämä sävellyks syytä mainita, koska se liittyy mielestäni mielenkiintoisella tavalla väriäsiteeseen musiikissa ja kuvataiteessa.

Musorgskin innoittajana olivat hänen ystävänsä arkkitehti Victor Hartmannin piirustukset. Musorgskin sarja ei nimestään huolimatta näytä viittaavan mihinkään yhtenäiseen Hartmannin kuvien esittelyyn, vaikka hän sävelsikin teoksensa vierailtuaan Hartmannin postuumissa näyttelyssä juuri vuonna 1874. Todennäköisempää on, että Musorgski valitsi osien aiheiksi Hartmannin tuotannosta kuvan sieltä toisen täältä sen perusteella mitkä häntä miellyttivät tai erityisesti kiinnostivat. Musorgski nimittäin omisti useita Hartmannin piirustuksia. Joulukuussa 1868 Hartmann esimerkiksi oli antanut Musorgskille kaksi piirustusta, jotka esittivät köyhää ja rikasta juutalaista. "Musorgski oli varsin ihastunut näiden kuvien ilmeikkyyteen" ja käytti niitä myöhemmin *Näyttelykuvien* kuudennen osan aiheena. (Orlova, 1983)

Kuvia eräästä näyttelystä perustuu siis mitä ilmeisimmin suurimmaksi osaksi piirustuksiin. Sävellyks tunnetaan nykyään Maurice Ravelin, Suomessa myös Leo Funtekin, orkesterille sovittamina versioina. Ravelin ja Funtekin koloristiset ja laveasti soivat orkesteriversiot tuovat kuitenkin mieleen pikemminkin maalauksellisen ilmaisun. Varsinkin *Baba Jaga* ja *Kiovan suuri portti* vaikuttavat suurikokoisilta värikkäiltä kankailta. Ovatko *Näyttelykuvien* sovittajat kenties hukanneet Musorgskin alkuperäisen intention 'suurentamalla' ja 'värittämällä' ne jälkikäteen? Voihan olla, että alkuperäinen 'monokromaattinen' pianopartituuri toistaa Hartmannin piirustusten valot ja varjot uskollisemmin. Joka tapauksessa se on pianokirjallisuuden merkkipaalu ja yksi Musorgskin suurimmista sävellyksistä, syvällisesti filosofisen teos, tutkielma elämästä ja kuolemasta, historiasta, kansasta ja ihmisestä yleensä, kuten Aleksandra Orlova (1991) toteaa kirjassaan *Musorgsky Remembered*.

Symbolisteja ja ekstaattisia värejä

Venäläinen säveltäjä Aleksandr Nikolajevits Skrjabin (1872 - 1915) oli mystikko ja teosofi, joka omisti elämänsä messiaaniseen tehtävälle. Aluksi hän oli varsin tavanomainen Chopin-vaikutteinen myöhäisromanttinen säveltäjä, mutta tutustuttuaan mystisiin ajattelijoihin hänen pakkomielleekseen tuli 'kosmisen *mysteriumin*, apokalyptisen synestesian' paljastaminen ihmiskunnalle (Moritz, *The Spiritual in Art*, s. 298). Valitettavasti hänen työnsä jäi kesken, sillä saatuaan paiseen huuleensa, hän

kuoli sen aiheuttamiin myrkytyskomplikaatioihin 43-vuotiaana. Siitä huolimatta hän ehti säveltää joukon piano- ja orkesteriteoksia, joiden hurmioitunut sävelkieli ja erikoiset sointurakennelmat yhä todistavat Skrjabinin koloristisesta visionäärisyydestä.

Aleksandr Skrjabinin synesteettisen ajattelun huippu oli sinfoninen orkesteriteos *Prometei, poema ognja/Prométhée, Le Poème du feu* (Prometeus, tulen runoelma) vuodelta 1910. Teoksen partituurin yläosaan Skrjabin oli kirjoittanut stemman myös *Tastiera per luce* -nimiselle valoklaveerille, jonka tehtävänä oli projisoida sekä konserttisalin seinille että valkoisiin puettun orkesterin ja yleisön päälle värillistä valoa. Teoksen ensi-ilta Moskovassa vuonna 1911 epäonnistui sikäli, että valourkuja ei lainkaan saatu toimimaan. Seuraavtkaan esitykset eivät ilmeisesti sisältäneet värivalo-osuutta ja vasta New Yorkin Carnegie Hallissa vuonna 1915 oli mukana hehkulampuilla toimiva parimetrinen värivalolaatikko. Kriitikkojen laimeista kommentteista päätellen vaikutelma oli kaukana Skrjabinin tarkoittamasta ilmestyksenomaisesta ja ekstaattisesta väri- ja valopurkauksesta. Yksi ongelmista oli - ja on yhä - ettei Skrjabin jättänyt jälkeensä minkäänlaisia selkeitä ohjeita, miten sävellyksen *luce*-osaa tulisi tulkita. Teos on esitetty värivaloineen kerran myös suomessa, 1980-luvulla Finlandia-talossa, mutta myös tuolloin visuaalinen osuus, josta vastasivat taidemaalarit Tor Arne ja Carolus Enckell, jäi staattisuudessaan musiikin jalkoihin.

Skrjabin on kuitenkin yksi niistä säveltäjistä, jotka 'näkevät' sävelet ja sävellajit väreinä ja jonka sävellaji-väriassosiaatioista on jäänyt dokumentteja jälkipolville. Kun eri säveltäjien sävel-väriassosiaatioita vertaa keskenään, on niistä vaikea löytää mitään kovin johdonmukaista yleispätevää linjaa. Esimerkiksi Skrjabin ja Nikolai Rimski-Korsakov olivat erään konsertin päätteeksi yksimielisesti todenneet, että D-duuri on keltainen. Mutta monien muiden sävellajien väristä nämä kaksi venäläistä näyttävät olleen täysin eri mieltä. Esimerkiksi C-duuri oli Rimski-Korsakovin mielestä valkoinen ja Skrjabinin mielestä punainen. Punainen taas oli Skrjabinille F-duurin väri kun Rimski-Korsakoville F-duuri soi vihreänä!

On tunnettua, että myös Sibelius assosioi värejä ja sävellajeja keskenään. Karl Ekmanin Sibelius-elämäkerrasta löytyy kertomus nuoresta Sibeliuksesta, joka keskustelee intoutuneesti väreistä ja sävellajeista Karl Flodinin kanssa. Flodin muistelee, kuinka Sibelius oli leikkinyt väreillä ja äänillä ”...aivan kuin ne olisivat olleet koreita lasipalloja, antoi värien soida ja sävelten liekehtiä niin, että A-duuri oli sinistä ja C-duuri punaista, F-duuri vihreää ja D-duuri keltaista, kutakuinkin, ja jokaisella asialla maailmassa oli oma soinnillinen nimilappunsa ...” (Ekman, 1956). Liekö sattumaa, että D-duuri on sekä Sibeliuksen, Skrjabinin, että Rimski-Korsakovin mielestä keltainen vai kertooko tämä kenties jotain synesteettisten kokemusten universaalisuudesta (myös punaisen kohdalla Sibelius ja Rimski-Korsakov näyttävät löytäneet yhteisen sävelen).

Vanhuudessaan Sibelius palasi vielä väriassosiaatioon kun hän nimesi uudelleen Ainolan seinälle ripustamansa Oscar Parviaisen keltasävyisen *Hautajaiskulkue*-maalauksen D-duuri tauluksi. Sibeliuksen visuaaliset taipumukset eivät rajoittuneet väri-sävelassosiaatioihin. Nuorena hän oli haaveillut kuvanveistäjän urasta ja kuvitellut kuinka hän muovailisi jonkinlaisia hyvin immateriaalisia savu- tai sumupatsaita.

Venäläisessä symbolismissa, jolla *Mir Isskustva*-ryhmittymän kautta oli yhteytensä myös Suomeen kuva- ja säveltaiteen analogia oli tärkeässä asemassa. Symbolistit ja monet muut Venäjän avantgarden edustajat, Wassily Kandinsky heidän joukossaan, ajattelivat Walter Paterin linjoilla että mitä enemmän taide pyrkii kohti musiikkia sitä lähemmäksi se tulee lopullista valaistumista. Yksi taiteilija, jota symbolistit tässä suhteessa erityisesti ihailivat oli liettualainen säveltäjä-maalari Mikalojus Ciurlionis (Bowlt, 1986, *The Spiritual in Art*, s.170). Ciurlionis on taiteilijana poikkeuksellinen siinä suhteessa, että hän oli sekä maalarina että säveltäjänä ammattilainen. Kauan unohduksissa ollut Ciurlionis tuli uudelleen maailman tietoisuuteen vasta 1980-luvulla, glastnostista

alkaneen neuvostoliittolaisen kulttuuri-ilmapiirin vapautumisen ja Liettuan itsenäisyyspyrkimysten voimistumisen myötä.

Dodekafoniaa ja abstraktioita

Värien ja sävelten (ja yleensä eri aistimusten) toisiinsa liittäminen näyttää taiteen historiassa huipentuvan abstraktin kuvataiteen ja atonaalisen musiikin syntyhetkiin. Ei voi olla sattumaa, että juuri abstraktin kuvan pioneeria Kandinskya, ja atonaalisen musiikin esitaistelijaa Schönbergiä värien ja sävelten yhteys kiehtoi. Schönberg on säveltäjästä se, jolla (Mikalojus Ciurlionisin ohella) on ollut kenties läheisin suhde kuvataiteisiin ja kuvataiteilijoihin; olihan hän itse myös maalari. Schönbergin sai kiinnostumaan maalaustaiteesta todennäköisesti taidemaalari Richard Gerstl, joka opetti tälle maalauksen alkeet ja vietti kesät 1907 ja 1908 Schönbergien kanssa samalla huvilalla. Mutta Schönbergin kuvataideharrastuksella oli muitakin innoittajia. Kulttuuri-ilmapiiri vuosisadan alun Wienissä oli hyvin vilkas ja Schönbergin tuttavapiiriin kuuluivat muiden muassa kirjailija Karl Krauss, arkkitehti Adolf Loos ja taidemaalari Oskar Kokoschka. *Wiener Sezession*-liikkeen kautta Schönbergille tarjoutui tilaisuus perehtyä itävaltalaisen ja kansainvälisen taiteen varhaiseen avantgardeen.

Vuonna 1910 Hän tapasi Venäjältä Saksaan muuttaneen Kandinskyn, joka houkutteli Schönbergin seuraavana vuonna Münchenissä perustettuun *Der Blaue Reiter* -ryhmään. Schönberg asetti maalauksiaan 18 joulukuuta 1911 Münchenissä avattuun *Der Blaue Reiterin* näyttelyyn ja *Der Blaue Reiter*-almanakkassa, joka julkaistiin seuraavana keväänä, Schönbergillä oli kaksi maalausta, laulu ja artikkeli. Samassa julkaisussa esiintyivät sävellyksillään myös Webern ja Berg.

On vaikea arvioida Schönbergin maalauksia näkemättä niitä alkuperäisinä, mutta ainakin Kandinsky oli niistä jossain määrin innostunut. Kaikkein merkittävimpinä ja omaperäisimpinä aikalaiset pitivät omakuvia ja muotokuvia, joissa intensiivisesti katsojaa tuijottavat silmät ovat hallitsevia. Schönberg sai epäilemättä vaikutteita psykologiselle ekspressionismilleen Kokoschkalta, vaikka Schönberg itse kielsi kaikki vaikutteet. Mitä maalaaminen Schönbergille merkitsi? Vaikka hän tunnustautuikin teknisesti harrastelijaksi, hän piti maalaustaan samasta lähteestä kumpuavana ilmaisuna kuin sävellystäänkin. Eräässä haastattelussa hän sanoo:

”Aioin kertoa teille, mitä maalaaminen merkitsi - merkitsee - minulle. Itse asiassa se merkitsi minulle samaa kuin säveltäminen. Se oli minulle tapa ilmaista itseäni, esittää emootioitani, ideoitani ja muita tunteitani; tätä kautta ehkä maalauksiani voi ymmärtää - tai olla ymmärtämättä.” (Smith, 1986, s.177)

Perehtyminen maalaustaiteeseen varmaankin auttoi Schönbergiä löytämään uudenlaisen värimaailman sävellyksissään. Sointiväri, *tonfarbe*, oli Schönbergille tärkeä ellei tärkein elementti siinä kehityksessä, joka johti atonaalisen, tai niin kuin Schönberg itse sanoi, *pantonaalisen tai polytonaalisen* musiikin syntymiseen. Schönberg halusi alistaa kaikki musiikin parametrit, sävelkorkeuden, dynamiikan ja keston lisäksi myös soinnin eli värin, sävellysprosessin tietoiseksi ja tasavertaiseksi osaksi. Näin niistä elementeistä, jotka vielä Wagnerin ja myöhäisromanttikkojen musiikissa olivat olleet diatonista sointuharmoniaa tai melodiaa sävyttävän kromatiikan alisteisessa asemassa tuli Schönbergin laajennetussa harmoniajärjestelmässä erottamaton osa musiikin kokonaisuutta. Luopumalla sävellajikeskyydestä ja tekemällä asteikon 12 sävelestä harmonian kannalta tasavertaisen, Schönberg ”irrotti värin koristeellisuuden piiristä ja kohotti sen täysipainoiseksi sävellyselementiksi.”, kuten Theodor Adorno on sanonut. (Riley, 1995, s. 279)

Tässä ei voi olla näkemättä yhteyttä siihen mitä Kandinsky, Mondrian ja Malevits tekivät samaan aikaan maalaustaiteen rintamalla. Hehän vapauttivat värin figuratiivisuudelle alisteisesta tehtävästä ja antoivat sille suvereenin roolin maalauksen dynaamisena voimana. Muotojen ja värien ei

tarvinnut enää kuvata esimerkiksi kasvoja ja ihoa tai valoa ja varjoa maisemassa vaan ne saivat esiintyä maalauksessa omana itsenään. Näin syntyi abstrakti ja myöhemmin konkretistinen taide rinnan atonaalisen ja dodekafonisen musiikin kanssa. Myöhemmin Schönberg palasi dodekafoniasta osittain tonaalisuuteen, eikä koskaan lopullisesti katkaissut oppilaansa Anton Webernin tavoin suhdettaan duuri-mollitonaalisuuteen- asia jossa voi taas nähdä yhteyden Kandinskyyn, joka ei koskaan täysin luopunut viittauksista figuratiivisuuteen.

Teoksessaan *Harmonienlehre*, 1911, Schönberg profetaalisesti viittaa eräällä tavalla täysin abstraktin musiikillisen värin mahdollisuuteen käsitteellään 'sointivärimelodia'. Hän ennusti, että tulevaisuudessa voisi olla musiikkia, joka koostuisi melodian ja harmonian sijaan peräkkäisistä sointiväreistä, joiden keskinäinen suhde ja järjestys määräytyisivät yhtä loogisesti kuin melodiaa säätelevät lait (Riley, 1995). Osittain hänen ennustuksensa toteutuu jo hänen vuonna 1909 säveltämässään teoksessa *Fünf Orchesterstücke*, Op. 16:n kolmannessa osassa, jonka otsikko on 'Farben' ('Värejä') ja joka koostuu yhden ainoan staattisen soinnun värillisestä muuntelusta.

Schönbergin kiinnostus väreihin visuaalisina ja auditiivisina kokemuksina johti hänet myös luomaan teoksia, joissa nämä kokemukset yhdistyvät yhdeksi kokonaisuudeksi: monodraama *Erwartung* syntyi vuonna 1909 ja ooppera *Die glückliche Hand* vuonna 1913. Näihin teoksiin Schönberg suunnitteli voimakasvärisiä lavasteita ja värivaloefektejä. Kesti kuitenkin kauan ennen kuin *Die glückliche Hand* pääsi näyttämölle ja vielä kauemmin ennen kuin valaistustekniikka kehittyi Schönbergin visioimalle tasolle. Berliinin Oper am Platzin esityksessä vuonna 1930 Schönbergin pääasiallinen huolenaihe oli että värivalaistuksen tulisi olla riittävän voimakas ja lavastuksen väreiltään valoille otollinen. (Riley, 1995, s. 286)

Kandinsky työskenteli omien näyttämöllisten värikokeilujensa parissa jo hieman aikaisemmin ja hänen teoksensa *Der Gelbe Klang*, *Der Grüner Klang* ja *Schwartz und Weiss* olivat esityskunnossa jo 1909, mutta esimerkiksi *Der Gelbe Klang* sai ensi-iltansa vasta 1960-luvulla. Kaikesta huolimatta Schönbergin ja Kandinskyyn välinen teoksia kirjeenvaihto noina vuosina todistaa ystävysten innostuneesta suhtautumisesta toistensa pyrkimyksiin sekä pyrkimysten samansuuntaisista tavoitteista. Elokuussa 1912 Schönberg kirjoitti Kandinskyille:

"Mutta kuten sanoin, Der Gelbe Klang miellyttää minua tavattomasti. Se edustaa aivan samaa, mihin itse olen pyrkinyt Glückliche Handissani, paitsi että sinä menet vielä pidemmälle kaiken tietoisien ajattelun, tavanomaisen juonen, hylkäämisessä."

Molempien tavoitteena oli tuoda väri näyttämölle yhtenä pääroolin esittäjistä. Väri merkitsi heille keinoa esittää juonesta, roolihenkilöistä ja viime kädessä myös esineistä riippumatonta immateriaalista ulottuvuutta. Sekä Schönbergillä että Kandinskylla oli uskonnollisuutta lähenevä vankkumaton luottamus värin metafyyssiseen kykyyn hälventää ihmisen ja 'hengen' välistä materiaalisuuden verhoa. Molemmat tunsivat Skrjabinin *Prometeuksen*. ja tiedostivat taiteellisen velkansa venäläiselle värimusiikin pioneerille. Schönberg myös esitytti joitakin vuosia myöhemmin eräitä Skrjabinin teoksia Wienissä.

Teoksessaan *Über das geistige in der Kunst*, 1911, Kandinsky viittaa alinomaa musiikkiin ja puhuu sen kolmannessa luvussa *Henkinen käänne* Wagnerista, Debussysta, Skrjabinista ja Schönbergistä. (Kandinsky, 1988). Kandinskyille, niin kuin Newtonille aikanaan, väri liittyi ääneen värähtelyn kautta. Tämä värähtely saa Kandinskylla kuitenkin aivan uuden henkistyneen ulottuvuuden hänen ääneen ja väriin liittämässään käsitteessään *Klang* (sointi). Sixten Ringbomin mukaan Kandinsky omaksui värähtelyteoriaansa teosofiasta. Hän uskoi, että inhimilliset tunteet koostuivat sielun värähtelystä ja että sielun saa värähtelemään luonto. Sanoiin, säveliin ja väreihin kätkeytyi psyykinen voima jonka kautta luonto resonoi sielun kanssa, mahdollistaen lopulta Tiedon

saavuttamisen. Kandinskyn mukaan teosofiassa värähtely ”...saa aikaan kaikki aineelliset muodot, jotka eivät ole muuta kuin aineen verhoaman elämän ilmentymä.” (Tuchman, *The Spiritual in Art*, s. 35)

Über das geistige in der Kunst -teoksen luvussa VI, *Muoto ja värikieli* Kandinsky pohtii seikkaperäisesti värien yhteyttä eri ääniin ja soittimiin: ”Musikaalisesti esitettyinä on vaalea sininen huilun kaltainen, tumma sellon, yhä syvetessään bassoviulun ihmeellisen soinnin kaltainen; syvässä, juhlallisessa muodossa on sininen sointi verrattavissa syvään urkujen sointiin.”

Luettuaan Kandinskyn teoksen ja nähtyään hänen maalauksiaan tulee vakuuttuneeksi, ettei sillä kokeeko värit juuri samalla tavalla kuin hän ole loppujen lopuksi paljonkaan merkitystä. Olennaista on Kandinskyn tavaton herkkyyks väriin ilmaisuvoimalle - herkkyyks joka hänen tapauksessaan ylittää aistien rajat - ja ennennäkemätön kyky luoda selkeitä, puhuttelevia muotoja, niin sanoin kuin kuvin, henkisille päämäärille. Kandinsky ja Schönbergi ohjasi samalle tielle sisäinen välttämättömyys - tai niin kuin Kandinsky asian ilmaisee:

”Ylipäänsä väri on siis keino vaikuttaa suoranaisesti sieluun. Väri on kosketin. Silmä on vasara. Sielu on monikielinen piano. /Taiteilija on käsi, joka saa tällä tai tuolla koskettimella määrätietoisesti ihmissielun väreilemään./ Näin on selvää, että väriharmonian täytyy perustua vain ihmissielun määrätietoisesti koskettamisen periaatteeseen. Tätä perustaa sanottakoon sisäisen välttämättömyyden periaatteeksi.”
(Kandinsky, 1988, s. 59)

Kanjoneista tähtiin - Messiaen ja ajan väri

Ranskalainen Olivier Messiaen (1908-1997) on säveltäjä, joka nousee Schönbergin rinnalle yhtenä nykyajan suurimmista koloristeista, joskin Messiaenin musiikillis-visuaalinen väriajattelu ammentaa aivan erilaisista lähtökohdista kuin Schönbergin dodekafonia.

Messiaen kehitti musiikilliset ideansa miltei täysin erillään ja piittaamatta vallitsevasta perinteestä ja ympäröivistä radikaaleista liikkeistä. Hän ei antanut länsimaisen perinteen ja sen kehittämien sääntöjen kuten, kontrapunktin, rytmiikan ja diatonisen harmonian kahlita itseään. Hän käytti kyllä runsaasti diatonisia sointurakenteita, mutta täysin irrallaan niiden sovinnaisista yhteyksistä. Hän sanoutui irti länsimaisen duuri-mollitonaalisuuden eteenpäinpyrkivästä dynamiikasta ja korvasi sen paikallaan pysyvillä ja symmetrisillä soinnuilla ja rytmeillä. (Griffiths, 1985). Kuten Paul Griffiths toteaa kirjassaan *Olivier Messiaen and the Music of Time: Messiaenin käyttämät diatoniset soinnut eivät ole toiminnan subjekteja vaan mietiskelyn objekteja tai ne ovat jotain suurempaa sommitelmaa värittäviä elementtejä.*” (Griffiths, 1985, s. 15). Griffiths kutsuu Messiaenin käyttämiä sonaattimuotoja ’ikonostaaseiksi’, koska niistä puuttuu perinteisen sonaattimuodon harmoninen jännite ja dynaamisuus.

Messiaenin luomistyön suurina lähteinä olivat harras katolilaisuus sekä kiinnostus intialaiseen musiikkiin ja hinduismiin. Hän ammensi myös gregoriaanisesta musiikista, unohtuneista asteikoista, kuten antiikin kreikkalaisista moduksista, Kaukoidän hypnoottisista rytmeistä ja soinnuista sekä erityisesti lintujen laulusta. Vuonna 1960 Messiaen sävelsi orkesteriteoksen nimeltä *Chronochromie*, jonka nimessä tiivistyy hänen erikoilaatunsa uuden ja omaperäisen musiikillisen väri- ja aikakäsityksen luojana. Teoksissaan Messiaen laittaa ajan kulkemaan sekä eteen että taakse päin, käyttää monikerroksisia päällekkäisten rytmien ja asteikkojen kudelmia, jotka saavat ajan pysähtymään. Kuten Paul Griffiths sanoo: ”Rytmin sijaan ... Messiaenin musiikki sitoutuu useimmiten sykkeeseen, joka väittää että kaikki hetket ovat yhtä, että menneisyys, nykyhetki ja

tulevaisuus ovat samastettavissa.” (Griffiths, 1985, s.15). Messiaenin tavassa käsitellä sävellysmateriaaliaan eräänlaisina rytmi- ja sointukenttinä on mielestäni sekä filosofista että esteettistä sukulaisuutta eräisiin amerikkalaisiin abstraktin ekspressionismin edustajiin, toisaalta Jackson Pollockin päällekkäisten viivarytmien verkkoihin ja toisaalta Ad Reinhardtin ja Mark Rothkon simultaanisiin ja kerroksellisiin värikenttiin.

Messiaenin musiikista löytyy toinenkin kiintoisa yhtymäkohta kuvataiteen modernismiin. Toisen maailmansodan jälkeen nuoret darmstadttilaiset säveltäjät kuten, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono ja Pierre Boulez löysivät uudelleen unohduksiin painuneen Webernin musiikin. Heitä viehätti sen minimalistinen systemaattinen loogisuus ja he alkoivat Webernin innoittamana kehittää omaa musiikkiaan kohti sarjallisuutta.

Messiaen oli kuitenkin jo teoksessaan *Modes de valeurs et d'intensités* vuodelta 1948-49 osoittanut mihin suuntaan Stockhausen, Boulez, Nono ja niin monet muut säveltäjät Webernin innoittamina ryynnistäisivät. Tässä pianoteoksessaan Messiaen pyrki alistaman kaikki musiikin parametrit systemaattisuudelle. Teoksessa on sävelkorkeuksia, kestoja, voimakkuusasteita ja kosketustapoja rajallinen määrä ja ne toistuvat aina samanlaisina niin, että esimerkiksi tietyn korkuinen sävel on aina yhtä pitkä. (Maegaard, 1967)

Modes de valeurs et d'intensités ja sarjallisuus rinnastuvat maalaustaiteeseen sikäli, että ne muistuttavat tekniikaltaan ja ideologialtaan hyvin paljon systemaattista konstruktivismia, jota edustavat muiden muassa sveitsiläiset kuvataiteilijat Max Bill ja Richard Paul Lohse sekä Suomessa esimerkiksi Matti Kujasalo. Mutta *Modes de valeurs*'in käänteentekevistä vaikutuksesta huolimatta Messiaenin musiikilla on hyvin vähän muita yhtymäkohtia juuri tähän konstruktivismiin lajiin.

Messiaen, niin kuin Skrjabin, Rimski-Korsakov ja osittain Schönberg, koki asteikot ja soinnut visuaalisina väreinä ja liitti niihin voimakasta uskonnollista symboliikkaa. Jo sotavankeudessa Görlitzissä vuonna 1941 säveltämässä teoksessa *Quatuor pour la fin du temps*, jonka yksi osa on nimeltään *Fouillis d'arc-en-ciel, pour l'ange qui annonce la fin du temps* (Etsien sateenkaarta; enkelille, joka julistaa aikojen lopun) on voimakkaita viittauksia väreihin sekä partituurimerkinnöissä että itse musiikissa (Riley, 1995). Messiaen on itse on sanonut, että hänen pyrkimyksensä jäljentää lintujen äänenvärejä johdatti hänet poikkeuksellisen värikylläiseen soitinnukseen musiikissaan.

Yksi leimallisimpia ja omaperäisimpiä keinoja Messiaenin musiikissa ovat hänen kehittämänsä modukset, jotka usein korvaavat duuri-molli tonaalisuuden hänen musiikissaan. Messiaenin modukset, joita hän kehitti muun muassa antiikin kreikkalaisista sävellajeista, ovat luonteeltaan symmetrisiä, joten ne tuottavat yleensä vain 2 - 6 erilaista transpositiota. Näin niille on ominaista tietynlainen liikkumattomuus, mikä tietenkin sopii Messiaenin ikuisuutta tavoittelevaan sävelkieleen. Messiaen on liittänyt moduksiinsa värejä ja numeroinut ne yhdestä seitsemään, mutta jättänyt jotkut numeroimatta. Tällä valinnallaan Messiaen mitä ilmeisimmin viittaa sateenkaaren seitsemään väriin ja jo Newtonin suosimaan lukumystiikkaan (Griffiths, 1985). Messiaen on sanonut, että jo säveltäessään seitsemää *Preludia* pianolle vuonna 1928-9 hän puhui sointujen sateenkaaresta (Griffiths, 1985, s. 41).

Sept haïkai orkesterille vuodelta 1962 on ensimmäinen Messiaenin teos, jonka partituuriin) hän on merkinnyt tiettyihin sointuihin tai harmonisiin kulkuihin liittyvät värit (5. osassa: *Miyajima et le torii dans le mer*). Seuraavana vuonna sävelletyssä orkesteriteoksessa *Couleurs de la cité celeste* onkin musiikillisia teemoja tai ideoita vastaavia värimerkintöjä kauttaaltaan ja partituurin esipuhekin alkaa: ”Tämän teoksen muoto on täysin riippuvainen väreistä”. Kuten tässäkin teoksessa, roomalaiskatolilainen liturgia, uskonnollinen symboliikka ja kirkkotaide innoittivat

Messiaenin väriajattelua. Griffiths sanookin kirjassaan *Messiaen and the Music of Time*: ”Esimerkiksi sinisten ja punaisten sointujen toistuvuus teoksessa *Couleurs de la cité céleste* ... voidaan nähdä viittauksena Uuden Jerusalemin jalokiviin, mutta myös noiden rikkauksien ennuskuviin, lasimaalauksiin *Ste Chapellen ja Chartren Notre Damen* ikkunoissa ...”, (Griffiths, 1985, s. 205). Uskonnollisessa ja mystisessä symboliikassa toistuvien jalokivien ja helmien spektrimäiset värit ovat Messiaenin sävelkielen keskeistä materiaalia. Toisesta moduksesta hän on sanonut, että se ”sädehtii eräiden violettien, sinisten ja violetinsävyisten purppuroiden sävyjä” ja että kolmas modus ”vastaa oranssia, jossa on punaisen ja vihreän vivahteita, ripaus kultaa sekä myös maitomaista valkeaa, joka välkehtii opaalien sateenkaarimaisia heijastumia.” (Griffiths, 1985, s. 204-205)

Yksi Messiaenin väriajattelun mielenkiintoinen lähtökohta on komplementtivärisuhde. Hän mainitsee mielimaalarikseen Robert Delaunayn:

”...ei vain siksi, että hän on abstraktin maalaustaiteen edelläkävijä ja siinä mielessä hyvin lähellä sitä, mitä näen kun kuulen musiikkia, vaan ennen kaikkea siksi, että hän kehitti hyvin hienovaraisen ja samalla hyvin väkivaltaisen tavan käsitellä komplementtivärien suhteita, erityisesti ’simultaanisen kontrastin’ ja ’orfismin’ käsitteiden puitteissa.” (Griffiths, 1985, s. 204)

Messiaen ei täysin luottanut värien ja harmonian täsmälliseen ja muuttumattomaan vastaavuuteen, jota hän itse asiassa piti mahdottomuutena (Griffiths, 1985). Sen sijaan hän korosti värin asemaa sointikudoksen sisäisistä kontrasteista kasvavana elementtinä. Messiaenin soivat komplementtivärit muistuttavat lähtökohdiltaan hyvin paljon visuaalisia komplementtivärejä. Niissä on esimerkiksi kahdentoista sävelen ’kimppu’ tai klusteri, joka jakautuu kahdeksi toisiaan täydentäväksi soinnuksi (Griffiths, 1985). Ajatus on täysin analoginen toisiaan täydentäville vastaväreille, kuten punainen ja vihreä, tai vastakkaisille valon väreille jotka sekoitettuna tuottavat värittömän, neutraalin ’kimpun’. Kirkkaiden vastavärien yhteentörmäyksestä syntyvät simultaaniset kontrastit ovat olleet ranskalaisen maalauksellisen kolorismin kulmakiviä van Goghista lähtien. Komplementtisuhteista Messiaen on omalla tavallaan löytänyt aivan uuden ja todellisen soivan vastineen täsmälliselle ja rajatulle väri-ilmiolle.

Messiaen on kommentoinut synesthesiaa neurologisena ilmiönä, sanomalla että hänen ystävällään taidemaalari Charles Blanc-Gattilla aistimukset sekoittuvat aivan kirjaimellisesti. Samalla hän painottaa, että hänen oma tunteena värien ja äänten vastaavuudesta kumpuaa aivan eri lähteistä: ”Kun kuulen musiikkia ja myös kun luen partituuria näen sisäisesti, sieluni silmin, värejä jotka liikkuvat musiikin mukana.” (Griffiths, 1985, s.203)

Vaikka Messiaenin väriajattelu on uskonnollisessa symboliikassaan hyvin omaperäistä ja yksityistä, on siinä kuitenkin myös systemaattisuutensa, Griffiths toteaa. Tämä väriajattelu ei välttämättä kaikessa visuaalisuudessaan avaudu kuulijalle, mikä tuskin estää nauttimasta Messiaenin musiikista, mutta säveltäjälle itselleen sillä oli syvällinen merkitys ja aivan keskeinen sommittelu- ja jäsennystehtävä hänen sävellystyössään.

Kun Messiaenilta tilattiin teos Amerikan Yhdysvaltojen itsenäisyyden julistuksen 200-vuotisjuhliin, hän epäröi ensin, mutta tarttui sitten tietosanakirjaan, josta hän vakuuttui, että Pohjois-Amerikan suurenmoisin luonnon nähtävyys ovat Utahin osavaltiossa sijaitsevat kanjonit. Pian Messiaen matkusti paikan päälle ja merkitsi muistiin paitsi kanjonien linnunlaulut myös niiden värit: ”Puna-violetti, puna-oranssi, ruusunpunainen, tumma karminpunainen, sinooperi, kaikki mahdolliset punaisen variaatiot, ihmeellistä kauneutta.” Nämä värit muodostivat perusmateriaalin tilausteokselle ’*Des canyons aux étoiles* ...’ vuodelta 1974. (Griffiths, 1985, s. 225 - 226)

Kooda

Musiikilla on minusta kuvataiteeseen nähden yksi ylivertainen ominaisuus. Sen kyvyllä liikuttaa suoraan ihmismieltä ja ilmentää mielen liikkeitä ei löydy vastinetta maalauksesta - eikä liioin muista taiteista. Amerikkalainen Filosofi Susanne K. Langer (1953) jopa päätyi pitämään musiikkia mielenliikkeiden analogisena vastineena. Langerin vertaus tuntuu ehkä rohkealta, mutta kertoo jotain kuvataiteen ja musiikin eroavuudesta. Maalaus ei koskaan voi olla minkäänlaisten liikkeiden analoginen vastine, se voi korkeintaan esittää liikkeen idean. Ehkä maalaus onkin kaikinensa lähempänä ideatasoa kuin musiikki, eikä päinvastoin - siitä huolimatta, että säveltäminen vaikuttaa varsin älylliseltä puuhalta kaikkine matemaattisine käsitteineen. Maalauksista on tilan taidetta, joka on omimmillaan hiljaisuudessa. Juuri äänettömyydessä ja liikkumattomuudessa on sen erityinen voima. Sekin vetoaa tunteisiin, muttei tässä ja nyt, vaan menneisyydessä. Se valaisee äänettömästi muistimme hämäreitä kerrostumia kuin uni ja tekee ne eläviksi.

Olen tämän kirjoituksen puitteissa voinut esitellä vain osan kuva- ja säveltaiteen välisistä yhteyksistä. Asia on kiinnostanut ja kiinnostaa minua hyvin henkilökohtaisesti ja olen lähestynyt sitä mieluummin taiteilijana kuin tutkijana. En ole lainkaan ehtinyt käsitellä italialaisia futuristeja, minkä koen puutteena - olihan yksi heidän pääteeseistään se, että maalauksista tulisi sisällyttää itseensä myös tunto-, haju- ja kuuloaistin. Futuristien piirissä oli myös säveltäjiä ja kuvataiteilijoita, jotka tekivät väri- ja äänikokeita. Aika ei myöskään antanut myötä tutkia säveltäjä Sergei Rahmaninovin tai taidemaalari Auguste Herbinin synesteettisiä pohdintoja.

Kuvan ja musiikin, sävelten ja värien vuoropuhelu ei pääty Messiaeniin. Nykysäveltäjistä esimerkiksi Tristan Murail ja Kaija Saariaho jatkavat omalla tavallaan ranskalaisen kolorismin perinnettä. Einojuhani Rautavaaran voimakkaan visuaalinen sävelkieli, muun muassa kuudennen *Vincentiana*-sinfonian (1992) soivat tukinnat Vincent van Goghin maalauksista todistavat kuvataiteen merkityksestä säveltäjälle. Rautavaara myös harrastaa maalaamista. Myös säveltäjä Kalevi Aho sanoo, että esimerkiksi hänen 11. Sinfoniansa kolmannessa osassa peräti 11 minuuttia kestävä huiluääninä jousistolle kirjoitettu GDAE-sointu soi ”*pakkasen kylmänä, yönsinisenä urkupisteenä*”.

Mielestäni ei ole niin tärkeää pohtia vallitseeko lopulta esimerkiksi yksittäisten sävelten, sävellajien tai modusten ja värien välillä todellinen vastaavuussuhde. Paljon kiinnostavampaa on se mitä kaikkea muuta taiteilijat ovat löytäneet yhteyksiä etsiessään. Usein etsintä on johtanut merkittävään ja joskus suorastaan vallankumoukselliseen taiteeseen. Käsitelmäni on, että esimerkiksi vuosisadan vaihteen edistykselliset taiteilijat etsivät analogisia piirteitä visuaalisesta ja auditivisesta kokemusmaailmasta löytääkseen niiden synteisistä ylemmän tason, joka paljastaisi taiteen merkityksen yhä monimutkaisemmaksi ja pirstoutuneemmaksi muuttuvassa maailmassa.

Goethe sanoi väreistä ja sävelistä, ettei niitä voi suoraan verrata toisiinsa vaan ne on johdettavissa korkeammasta järjestelmästä. ” Ne ovat kuin kaksi jokea, joiden lähde on samassa vuorossa, mutta josta ne sitten virtaavat kahden täysin erilaisen seudun halki täysin eri olosuhteissa, niin ettei virtoja yhdessäkään kohta voi verrata toisiinsa.” (Goethe, 1985, s.299). Voimme kuitenkin katsella ja kuunnella viereisen virran juoksua ymmärtääksemme miten se liittyy maailmaan - ja voimme seurata jokia takaisin yläjuoksulle löytääksemme niiden yhteisen lähteen.

Haluan kiittää filosofian tohtori Ossi Naukkarista ja säveltäjä Kalevi Ahoa heidän antamistaan kommentteista.

Kirjoitus on aikaisemmin julkaistu teoksessa Ben af Schultenin 60-vuotisjuhlakirja, Helsinki 1999

© Harald Arnkil 2003

Lähteitä

- Barasch, Moshe (1990), *Modern Theories of Art, 1 - from Winckelmann to Baudelaire*. New York University Press, New York and London.
- Baudelaire, Charles (1971), *Pahan kukkia*. Otava, Helsinki.
- Beardsley, Monroe C. (1975), *Aesthetics from Classical Greece to the Present - A short History*. The University of Alabama Press, Alabama.
- Bowl, John E. (1986), teoksessa: Weisberger, Edward (ed.), *The Spiritual in Art, Abstract Painting 1890-1985*. Abbeville Press, New York.
- Ekman, Karl (1956), *Jean Sibelius ja hänen elämäntyönsä*. Kustannusosakeyhtiö Otava, Keuruu.
- Gage, John (1993), *Colour and Culture - Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*. Thames and Hudson, London.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1985), *Theory of Colours*. The M.I.T. Press, Cambridge, Massachusetts.
- Griffiths, Paul (1985), *Olivier Messiaen and the Music of Time*. Faber and Faber, Norfolk.
- Kandinsky, Wassily (1988), *Taiteen henkisestä sisällöstä*. Kustannusosakeyhtiö Taide, Jyväskylä.
- Kemp, Martin (1990), *The Science of Art - Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*. Yale University Press. New Haven and London.
- Langer, Susanne K. (1953), *Feeling and Form - a Theory of Art*. Charles Scribner's Sons, New York.
- Lankheit, Klaus (ed.) (1974), *The Blaue Reiter Almanac edited by Wassily Kandinsky and Franz Marc, The Documents of 20th Century Art*, Thames and Hudson, London/ Freiburg.
- Maegaard, Jan (1967), *Musiikin modernismi*, WSOY, Porvoo.
- Moritz, William (1986), teoksessa: Weisberger, Edward (ed.), *The Spiritual in Art, Abstract Painting 1890-1985*. Abbeville Press, New York.
- Orlova, Alexandra (1983), *Musorgsky's Days and Works - a Biography in Documents*. UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan.
- Orlova, Alexandra (ed.) (1991), *Musorgsky Remembered*. Indiana University Press, Bloomington, Indiana.
- Riley, Charles A., II (1995), *Color Codes - Modern Theories of Color in Philosophy, Painting and Architecture, Literature, Music and Psychology*. University Press of New England, Hanover.
- Ringbom, Sixten (1986), teoksessa: Weisberger, Edward (ed.), *The Spiritual in Art, Abstract Painting 1890-1985*. Abbeville Press, New York.
- Sloane, Patricia (1991), *Primary Sources*. Design Press, New York.
- Smith, Joan A. (1986), *Schoenberg and his Circle - A Viennese Portrait*. Schirmer Books/Macmillan, Inc, New York.
- Tuchman, Maurice (1986), teoksessa: Weisberger, Edward (ed.), *The Spiritual in Art, Abstract Painting 1890-1985*. Abbeville Press, New York.