

**MUSIIKILLISET VIITTAUKSET PEKKA KOSTIAISEN
'REQUIEMISSÄ' POSTMODERNISTA NÄKÖKULMASTA**

Aapo Tähkäpää
Kandidaatintutkielma
MUSA1012
Jyväskylän yliopisto
Kevät 2019

Tiedekunta Humanistis-yhteiskuntatieteellinen tiedekunta	Laitos Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä Aapo Tähkää	
Työn nimi Musiikilliset viittaukset Pekka Kostiaisen 'Requiemissä' postmodernista näkökulmasta	
Oppiaine Musiikkitiede	Työn laji Kandidaatintutkielma
Aika 2019	Sivumäärä 25
Tiivistelmä <p>Kandidaatintutkielmassani käsittelen Pekka Kostiaisen 'Requiemissä' olevia musiikillisiä viittauksia postmodernista näkökulmasta. Tutkimuksen tavoitteena on tarkastella tästä tyyliuunnasta käsin, miten Kostiainen hyödyntää aiemmin olemassa olevaa musiikkia tässä teoksessaan ja missä funktiossa hän käyttää siinä ilmeneviä viittauksia.</p> <p>Tutkimus on luonteeltaan laadullinen ja siinä toteutettiin teemahaastattelu, jossa haastateltiin säveltäjä Kostiaista itseään. Lisäksi hyödynnettiin tutkittavan teoksen sekä muiden tutkimuksen kannalta relevanttien teosten nuottimateriaaleja. Analyysissä tutkittavasta teoksesta havaittuja viittauksia vertailtiin viittauksen kohteena olevaan alkuperäisteokseen, musiikillisen postmodernistismin piirteiden määritelmiin sekä erilaisiin olemassa olevan musiikin määriteltyihin keinovaroihin. Tutkimuksessa selvisi, että Kostiaisen 'Requiemissä' viittaukset eivät niiden yhtenäisestä luonteesta johtuen ole nimellisesti postmodernistisia, vaan liittyvät pitempään viittausperinteeseen. Ne myös ovat suhteellisen alisteisia kokonaismuodolle eikä niiden ole tarkoituskaan erottua musiikillisestä kudoksesta, mikä olisi postmoderni piirre.</p> <p>Tutkimustulokset vahvistavat olennaista kuvaa Pekka Kostiaisesta säveltäjänä, huolimatta keskittymisestä yhteen teokseen. Ne osoittavat myös postmodernismin käsitteen joustavuuden ja monitahoisuuden.</p>	
Asiasanat musiikki, postmodernismi, intertekstuaalisuus, requiem, viittaus	
Säilytyspaikka Jyväskylän yliopisto	
Muita tietoja	

Sisällysluettelo

1	JOHDANTO	4
2	KÄSITTEIDEN TAUSTAA	5
2.1	Postmodernismi musiikissa	5
2.2	Musiikillinen viittaaminen ja intertekstuaalisuus	7
2.3	Requiem ja sielunmessu sävellysmuotona.....	9
2.4	Pekka Kostiaisen tyyllinen viitekehys säveltäjänä.....	11
3	TUTKIMUSASETELMA	12
3.1	Tutkimuskysymys.....	12
3.2	Tutkimusmenetelmät.....	12
4	TULOKSET – KOSTIAISEN REQUIEMIN VIITTAUKSET OLEMASSAOLEVAAN MUSIIKKIIN	13
4.1	Teoksen kokonaisrakenne	13
4.2	Cardoso: Missa pro defunctis	14
4.3	Mozart: Requiem	15
4.4	Kokkonen: Viimeiset kiusaukset	17
4.5	Kostiaisen omat aiemmat sävellykset.....	19
5	YHTEENVETO JA DISKUSSIO	21
	LÄHTEET	23
	Kirjallisuus.....	23
	LIITE: HAASTATTELURUNKOLUONNOS	25

1 JOHDANTO

Musiikissa on viitattu aiempaan olemassa olevaan musiikkiin todennäköisesti niin kauan kuin musiikkia on ollut olemassa, ja tätä on tapahtunut sekä tietoisesti että tiedostamattomasti. Kyse on tiettyssä mielessä musiikillisesta intertekstuaalisuudesta. Kuten muissakin taiteenmuodoissa, intertekstuaalisia viittauksia voi musiikissa toteutua myös täysin sattumalta (Burkholder 2001), mutta silloin kun viittaus on tietoista, voidaan puhua lainaamisesta. Myös lainaaminen on lähes ikaikainen ilmiö, mutta sen tarkoitusperät ovat aikojen saatossa vaihdelleet ja vaihtelevat edelleen huomattavissa määrin. Lainaukset ja muunlaiset viittaukset muuhun musiikkiin ovat oleellinen osa postmodernia tyyllisuuntausta, joka nimensä mukaisesti käsittelee materiaaleja ikään kuin niiden jo menetettyä ajankohtaisuutensa, jälkikäteen ulkopuolelta tarkastellen, usein ironiseen sävyyn.

Pekka Kostiaisen *Requiem*n (2014) kohdalla musiikillisista viittauksista puhuminen on tarpeellista siksi, että arvostellessaan teoksen levytystä Yleisradion musiikkiarvostelija Kare Eskola (2017) pitää teoksen tyyllillistä suuntausta anakronistisena todeten mm. seuraavaa: “Tuntuu että teos ei itse tiedä, mihin aikaan ja tyyliin se on sävelletty”, “[S]e [teos] ammentaa perinteestä ottamatta siihen mitään kantaa. Se ei ole uus-mitään tai post-mitään.” Kostiaista on yleisesti pidetty lähinnä uusklassiseen (esim. Heiniö 1995, 240) tyyllisuuntaan lukeutuvana säveltäjänä, joten herää kysymys, millä funktiolla *Requiem*issä on hyödynnetty perinnettä, jos siihen ei kerran Eskolan mukaan ole otettu kantaa. Postmodernismin suuntaan viitoittavaksi tekijäksi voi nimetä esim. sen, että Kostiaisen on myös itse nimennyt (2017) useita olemassa olevia *Requiem*-teoksia ja todennut perehtyneensä niihin ennen oman sävellystyönsä aloittamista.

Tutkimuksen tavoitteena on siis tarkastella postmodernistisen tyyllisuunnan näkökulmasta, miten Pekka Kostiaisen hyödyntää aiemmin olemassa olevaa musiikkia omassa *Requiem*issään ja missä funktiossa hän käyttää siinä ilmeneviä viittauksia. Aihe on siitä relevantti, että useat Kostiaisesta säveltäjänä tehdyt yleisesitykset ovat peräisin useidenkin vuosien takaa eivätkä siten sisällä hänen tyyllillistä kehitystensä viimeisimpien vuosien aikana. Samoin postmodernististen elementtien laajuus ja soveltuvuus ulkoisesti erilaisia tyyliä edustaviin teoksiin on miltei tutkimaton alue. Aihe on myös sikäli henkilökohtainen, että olen ollut itse kuoron rivissä levyttämässä tutkittavaa teosta. Aineistona käytetään

kirjallisuuden lisäksi säveltäjälle tehtyä tutkimushaastattelua sekä *Requiem*n ja muiden kyseeseen tulevien teosten nuottimateriaalia.

2 KÄSITTEIDEN TAUSTAA

2.1 Postmodernismi musiikissa

Käsitteelle ”postmoderni” – kirjaimellisesti ’jälkimoderni’ – ei ole olemassa mitään yksiselitteistä määritelmää. Sillä on yleisesti voitu viitata musiikinhistorialliseen aikakauteen, joka alkaisi suunnilleen 1950-luvulta jonkinlaisena vastareaktiona aikansa eurooppalaiselle modernismille ja kulttuuriselle kriisille (Pasler 2001). Tällöin yhdysvaltalainen säveltäjä John Cage kyseenalaisti paitsi totunnaiset musiikilliset konventiot, myös koko esittäjän ja kuuntelijan välisen suhteen radikaaleilla ja toisinaan performanssihenkisillä teoksillaan hakemalla vaikutteita aasialaisista filosofioista. Tästä alkusysäyksen asemasta huolimatta juuri Cagen työn voi nähdä pikemminkin näiden muualta tulleiden impulssien hedelmänä kuin varsinaisina länsimaisen musiikin negaationa, sillä ”postmoderni musiikki voidaan nähdä nimenomaan eurooppalaisen modernismin reaktiona ja jatkeena” (Heiniö 1995, 244). Postmoderni musiikki kykenee siis tarkastelemaan varsinaista modernismia sen ulkopuolelta, siihen tavalla tai toisella suhtautuen ja sitä kommentoiden. Cagen ja muiden selvästi historiallisesta kehityslinjasta poikkeavien säveltäjien kohdalla voidaan kysyä, miten he voivat käsitellä modernismia sen jälkeen, jos sitä ei ole koskaan ollutkaan? Tämä siitä huolimatta, että postmodernismiin kuuluu olennaisesti myös nimenomaan tyyllisten raja-aitojen rikkominen, myös ”vakavan” ja ”kevyen” musiikin välillä, mistä esimerkkinä toimii Henry Góreckin kolmannen sinfonian kaupallinen menestys (Howard 2002, 195, 203).

Jonathan D. Kramer on tarkastellut musiikillisen postmodernismin taustoja ja ominaispiirteitä. Hänen laatimansa luettelo näistä ominaispiirteistä (2002, 16–17) on perusteellisuutensa ja laaja-alaisuutensa vuoksi syytä liittää tähän kokonaisuudessaan. Kramerin mukaan ”postmoderni musiikki

- 1) ei ole yksinkertaisesti modernismin tai sen jatkumisen torjumista, mutta sillä on sekä hajottamisen että laajentamisen aspekteja;

- 2) on jollain tavalla ja jollain tasolla ironista;
- 3) ei kunnioita rajoja menneisyyden ja nykyisyyden menetelmien ja sonoriteettien välillä;
- 4) haastaa ”vakavan” ja ”kevyen” tyylin rajat;
- 5) ei kunnioita rakenteellisen yhtenäisyyden arvoa, joka on usein kyseenalaistamaton;
- 6) kyseenalaistaa elitististen ja kansanomaisten arvojen keskinäisen poissulkevyyden;
- 7) välttelee kaikenkattavia muotteja (esim. ei halua kokonaisten teosten olevan joko tonaalisia tai atonaalisia tai ennaltamääräytyssä muodossa);
- 8) ei käsitä musiikkia autonomisena vaan kulttuurisissa, sosiaalisissa ja poliittisissa konteksteissa relevanttina;
- 9) sisältää sitaatteja useiden erilaisten perinteiden ja kulttuurien musiikeista tai viittauksia niihin;
- 10) ei käsitä teknologiaa vain musiikin tallentamisen ja levityksen välineenä vaan myös elimellisenä osana musiikin tuottamista ja olemassaoloa;
- 11) syleilee ristiriitoja;
- 12) ei luota binääriseen vastakkainasetteluun;
- 13) sisältää hajanaisuutta ja epäjatkuvuutta;
- 14) sisältää pluralismia ja eklektismia;
- 15) antaa useita merkityksiä ja ajallisia tulkintoja;
- 16) saa merkityksensä ja jopa struktuurinsa kuulijassa ennemmin kuin partituureissa, esityksissä tai säveltäjissä.”

Luettelo kartoittaa tekijöitä paitsi puhtaasti musiikillisissa, myös musiikin ja ympäristön välisissä suhteissa; esim. kohta 16 sisältää ajatuksen, että jokainen postmodernin teoksen esitys olisi täysin ainutkertainen kuulijasta tai kokijasta riippuen ja viimeinen sana olisi hänellä, ei säveltäjällä. Mikko Heiniö käytännössä tiivistää Kramerin luettelon pitämällä postmodernin musiikin keskeisimpänä piirteenä reflektiivisyyttä sanan molemmissa merkityksissä sekä heijastamisena että pohdiskelemisena; ”[m]usiikki reflektoi omaa traditiotaan luomalla tyylillisiä jännitteitä nykyhetken ja menneisyyden, toisaalta nykyhetken eri ulottuvuuksien välille” (1995, 244–245). Käytännössä siis postmodernin musiikin voidaan sanoa tavalla tai toisella käsittelevän musiikkiteoksen autonomiaan liittyviä arvoja perinteestä poikkeavalla tavalla. Heiniö kuitenkin nostaa postmodernismin toiseksi tärkeäksi käsitteeksi narratiivisuuden eli kerronnallisuuden, joka luo karakteri- ja dynaamisuusvastakohtia sekä sisäisiä viittaussuhteita ja joka erottaa tyylisuunnan esimerkiksi sarjallisten teosten

musiikillisten tapahtumien palautumattomuudesta ja ennustamattomuudesta (1995, 245) – tämä taas on vahvasti traditiosidonnainen piirre postmodernissa musiikissa ja sen on mahdollista kompensoida musiikkiteoksen elämyksellisyyttä siinä missä refleктоivat piirteet enemmänkin hajottavat sitä perinteen näkökulmasta.

Kramerin erittelemistä piirteistä suurin osa on kuitenkin sentyyppisiä, että niitä on löydettävissä myös muiden kuin varsinaiseksi postmodernismiksi luokiteltavan aikakauden edustamista teoksista. Kramer itse löytää piirteitä sitaattien muodossa esimerkiksi Charles Ivesin ja Gustav Mahlerin teoksista (2002, 15) – heidän tapauksessaan sitaatit voivat olla selitettävissä eräänlaisina ”unina” tai todellisuudesta vieraannuttamisina (Brackett 2002, 211), mikä omalta osaltaan vahvistaa liittymistä postmodernismin monisyisyyteen. Toisaalta, kuten johdannossa viitattiin, musiikillinen siteeraaminen – tai ylipäänsä olemassa olevan musiikin uudelleenkäyttö – ei ole mitenkään postmodernismin myötä syntynyt keksintö.

2.2 Musiikillinen viittaaminen ja intertekstuaalisuus

Musiikillisia viittauksia on mahdollista syntyä täysin tahattomasti, jolloin on kyse intertekstuaalisuudesta eli kahden taideteoksen välisestä yhteydestä yleisellä tasolla – yksisuuntaisen lainaamisen tai uudelleensoveltamisen sijasta kaksi teosta käyttävät toisistaan riippumatta tai tietämättä samantapaisia keinoja samaan päämäärään pyrkien (Burkholder 2001). Tällainen vaistomaisempi musiikillinen intertekstuaalisuus voi ilmetä esimerkiksi melodian, tekstuurin tai rytmikan tasolla niinkin erilaisten säveltäjien kuin Bachin, Chopinin, Lutosławskin ja Scott Joplinin välillä (Klein 2005, 8). On huomattava, että postmodernismin näkökulmasta musiikilliset yhteydet muihin teoksiin ovat aina enemmän tai vähemmän tietoisia; intertekstuaalisuutta voi esiintyä missä teoksissa tahansa tyylistä, aikakaudesta tai säveltäjän lähestymistavasta riippumatta.

Mutta kuten aiemmin on todettu, musiikissa on kuitenkin viitattu myös tietoisesti aiempaan olemassa olevaan musiikkiin tavalla tai toisella todennäköisesti niin kauan kuin musiikkia on ollut olemassa – esimerkiksi renessanssiajalla kirkolliset messut aloitettiin säveltäjän valitsemalla valmiilla sävelmäkaavalla ja tällaiset mallit ja kaavat synnyttivät kokonaisia teossarjoja (Meconi 2004, 1). Barokin aikana sävellettiin varta vasten pastisseja, jotka koostuivat aikansa suosituimmista hittisävelmistä. Romantiikan aikana musiikillinen

individualismi kohotettiin itseisarvoiseen asemaan, mutta osittain postmodernismin myötä musiikin ”kierrättäminen” on viimeistään 1900-luvulla tullut jälleen osaksi normaaleja musiikillisia keinoja, vaikkei se koskaan ole täysin käyttämättä ollutkaan – esimerkkinä edellisessä luvussa mainitut Ives ja Mahler sekä vanhan *Dies irae* –sekvenssin alkusävelten käyttö romantiikan aikana (Burkholder 2001). Musiikillisen materiaalin uudelleenkäyttöä on 1900-luvulla tapahtunut kuitenkin runsaasti myös postmoderniksi määriteltävän musiikin ulkopuolella; esimerkiksi uusklassismin kehittäjä Igor Stravinsky hyödynsi *Pulcinella*-balettimusiikissaan Giovanni Battista Pergolesin sävellyksiä tavoittelematta minkäänlaista edellisessä luvussa kuvattua hajottavuutta, vaan pyrkimällä luomaan itsessään ehyen ja yhtenäisen sävellyksen.

J. Peter Burkholder on tutkinut ennalta olemassa olevan musiikin tietoisuuden uudelleenkäytön periaatteita ja tekniikoita jo mainitun Charles Ivesin musiikissa. Yleisen käsityksen mukaan sitaattit ja muu olemassaoleva materiaali – tässä tapauksessa esimerkiksi erilaiset marssit ja hengelliset laulut – ovat elimellinen osa Ivesin musiikkia, eivät vain silloin tällöin esiintyviä tehokeinoja. Tämän takia Burkholderin laatima luettelo näistä Ivesin käyttökeinoista (1994, 854) on hyvin sovellettavissa kuvantamaan musiikin uudelleenkäyttötapoja myös yleisesti. Luettelosta on jätetty pois Ivesin musiikista otetut esimerkit.

- 1) **Mallintaminen**, teoksen tai sen osan perustaminen olemassaolevalle kappaleelle, sen struktuurin omaksuminen, sen melodisen materiaalin sisällyttäminen tai käyttäen sitä mallina muulla tavoin;
- 2) **Muunnelma** annetusta sävelmästä;
- 3) **Parafraasi**, olemassaolevan sävelmän muotoilu uudeksi melodiaksi, teemaksi tai motiiviksi;
- 4) **Sovittaminen**, teoksen sovitus uuteen ilmiasuun;
- 5) **Asettaminen**, olemassaolevan sävelmän esittäminen uudessa kontekstissa;
- 6) **Cantus firmus**, annetun sävelmän esittäminen pitkinä nuotteina nopeammin liikkuvaa tekstuuria vasten;
- 7) **Sikermä**, kahden tai useamman olemassaolevan sävelmän esittäminen verraten kokonaisina toistensa jälkeen samassa osassa;
- 8) **Quodlibet**, kahden tai useamman olemassaolevan sävelmän tai niiden aiheiden yhdistäminen kontrapunktisesti tai nopeassa järjestyksessä, usein humoristisesti tai teknisenä voimannäyttönä;

- 9) **Tyyllinen alluusio**, ei tiettyyn teokseen vaan lähinnä yleiseen tyyliin tai musiikkityyppiin viittaaminen;
- 10) **Kumulatiivinen asetelma**, kompleksinen muoto jossa teema, lainattu sävelmä tai olemassaolevista sävelmistä muotoiltu melodia esitetään kokonaisuena vain osan lopussa, ja tätä edeltää teeman motiivien kehittäminen, fragmentaarinen tai muunneltu teeman esittäminen ja tärkeiden kontrapunktisten aiheiden esittely;
- 11) **Ohjelmallinen lainaus** joka toteuttaa ulkomusiikillista ohjelmaa tai kuvantaa tekstin osaa;
- 12) **Kollaasi**, siteerattujen ja viitattujen sävelmien pyörre, joka lisätään musiikilliseen struktuuriin pohjautuen musiikilliseen mallinnukseen, parafraasiin, kumulatiiviseen asetelmaan tai narratiiviseen ohjelmaan;
- 13) **Palapeli** jossa fragmentteja kahdesta tai useammasta sävelmästä liitetään yhteen, joskus uudelleenmuotoilun karsimina ja joskus linkitettyinä Ivesin [so. siteeraajan itsensä] omiin interpolaatioihin;
- 14) **Laajennettu parafraasi** jossa kokonaisen teoksen tai jakson melodia on muunneltu olemassaolevasta sävelmästä.

Kaikki nämä keinot ja piirteet ovat tietoisina käytettyinä mahdollisia myös postmodernissa musiikissa niiden reflektiivisyyden takia. On huomattava, että osa niistä – kuten kohta 6, *cantus firmus* – voi teoriassa toteutua myös yleisemmin intertekstuaalisena yhteytenä, mutta tällöin on syytä tiedostaa säveltäjän alkuperäiset tarkoitukset.

Luettelon ohella on huomioitava erikseen myös sitaatin käsite, joka tarkoittaa musiikillista lainausta suoraan erityisemmin käsittelemättä, joskin se voi lähestyä myös luettelon asettaminen-metodia lainauksen saadessa uudenlaisen kontekstin (Burkholder 2001). Lisäksi tyyllisen alluusion kuuluminen listaan voidaan myös kyseenalaistaa, sillä alluusio eli mielikuvan luonti toisenlaisesta tyylistä ei välttämättä tarvitse minkäänlaista olemassa olevan materiaalin uudelleenkäyttöä (Burkholder 2001).

2.3 Requiem ja sielunmessu sävellysmuotona

Requiem on roomalaiskatolinen messu, jota vietetään kuolleen tai kuolleiden muistoksi. Sana Requiem tulee latinankielisen messutekstin alkusanoista 'Requiem aeternam dona eis,

Domine' (suom. 'Anna heille ikuinen lepo, Herra') (Karp & al. 2001; alaluvun kaikki viitteet kyseisestä artikkelista ellei toisin mainita). Messun normatiivinen rakenne suunnilleen 1880-luvulta 1970-luvulle oli seuraava:

- 1) Graduale (Requiem aeternam)
- 2) Tractus (Absolve Domine)
- 3) Sequentia (Dies irae)
- 4) Offertorium (Domine Jesu Christe)
- 5) Sanctus
- 6) Agnus Dei
- 7) Communio (Lux aeterna)
- 8) Requiescant in pace

Joissain teoksissa osia jaettiin niiden pituuden takia edelleen pienemmiksi osiksi, kuten Wolfgang Amadeus Mozartin *Requiemissä* (1791), jossa esimerkiksi *Sequentia*-jakso koostuu kuudesta erillisestä osasta. 1800-1900-lukujen vaihteessa Requiem sävellysmuotona emansipoitui irti puhtaan liturgisesta kontekstista, ja requiemejä on sävelletty yhä enemmän nimenomaan konserteissa esitettäväksi. Yhtenä tärkeimmistä tämän kehityksen sysääjistä voidaan pitää Gabriel Fauréta, jonka *Requiem* (1887, lopullinen versio 1900) käsitti alun perin vain viisi osaa, joukossa *Pie Jesu*, joka muodosti alunperin *Sequentia*-jakson viimeiset sanat, sekä alun perin gregoriaaninen antifoni *In Paradisum*, joka oli jäänyt pois myöhemmin vakiintuneesta sielunmessukaavasta. Myös Johannes Brahmsin *Ein deutsches Requiem* (Saksalainen requiem, 1865-68) on merkittävä teos siinä mielessä, että sen teksti koostuu kokonaisuudessaan saksankielisistä raamatunkohdista; tämä vapautti nimellisen requiemien sidonnaisuudesta roomalaiskatolisen liturgiaan. Myöhemmin requiemejä on sävelletty syistä, jotka voivat olla laajemmin yhteiskunnallisia, kuten sotien tai poliittisten ja sosiaalisten ongelmien aiheuttamien kollektiivisten järkytysten poikimia (Marx 2015) – esimerkiksi Benjamin Brittenin *War Requiem* (1962) – tai puhtaasti taiteellisia ja henkilökohtaisia, kuten teoksen omistaminen jonkun tietyn henkilön muistolle. Näin tekee myös Pekka Kostiaisen *Requiem*, joka on omistettu säveltäjän äidin muistolle ja jonka musiikilla on haluttu vilpittömästi kunnioittaa tämän lempeää luonnetta.

2.4 Pekka Kostiaisen tyylillinen viitekehys säveltäjänä

Pekka Kostiainen (s. 1944) on säveltäjänä yleisesti sijoitettu yhtäältä vapaatonaalisuuden ja uusklassismin tyyliin, mikä juontaa juurensa erityisesti hänen soitinteoksistaan, jotka liittyvät lähinnä Prokofjevin ja Suomessa Einar Englundin luomaan suuntaukseen (Heiniö 1995, 240), sekä toisaalta erityisesti kuoromusiikin säveltäjiin, sillä valtaosa hänen tuotannostaan on kuoromusiikkia. Tämän sijoituksen tekevät sekä Mikko Heiniö (1995, 240-241) että Kimmo Korhonen (2004, 118-119) esitellessään suomalaisia taidemusiikin säveltäjiä. Nämä kaksi näkökulmaa asettavat toisensa kuitenkin myös ristiriitaan; monet samaan yhteyteen tuodut kuorosäveltäjät, kuten Sulo Salonen, Bengt Johansson ja Eero Sipilä pyrkivät toisaalta hyödyntämään gregoriaanista lauluperinnettä kuoromusiikissaan aivan kuten Kostiainen, mutta samalla etsivät synteesiä sen kanssa selvästi modernismista, kuten dodekafoniasta (esim. Korhonen 2004, 117). Kostiaisen kuoromusiikkia taas, kuten hänen uusklassisia soitinteoksiaankin, leimaa tietty musikanttius ja käytettävyys aina Kalevi Ahon häneen liittämää *Gebrauchsmusik* (Käyttömusiikki)-leimaa myöten (1996, 112). Tämä erottaa Kostiaisen muista, modernimmin orientoituneista suomalaisista kuorosäveltäjistä, vaikkei hänkään pelkää käyttää sopivassa kontekstissa moderneja tehokeinoja (Korhonen 2004, 119). Eroa vahvistaa myös runsas Kalevala-aiheiden käyttö ja virolaiseen Veljo Tormisiin liittyvä primitivismi (Aho 1996, 112) kirkollisten teemojen ohella.

Korhonen luokittelee Kostiaisen kuorotuotannon kolmeen painopistealueeseen, joissa kolmantena kahden edellä mainitun lisäksi on usein humoristinen lapsikuoromusiikki, joskin rajat alueiden välillä ovat häilyviä (2004, 119). Selkeästi erottuvien erilaisten tyylien käyttö sulavasti rinnakkain, tarvittaessa vaikka sulauttaenkin, on selvästi postmoderni piirre – ainakin siinä mielessä kuin Korhonen näkee sen Einojuhani Rautavaaran vastaavan tyylillisen moninaisuuden kohdalla (2004, 137-138). Tämän tyyli vaihtelun takia Kostiaisen tyylillinen säveltäjäkuva ei siis ole niin yksioikoinen kuin miten hänet yleensä on pyritty luokittelemaan.

3 TUTKIMUSASETELMA

3.1 Tutkimuskysymys

Tutkimuksen tavoitteena on tarkastella postmodernismin näkökulmasta, miten Pekka Kostiainen hyödyntää aiemmin olemassa olevaa musiikkia omassa *Requiemissään* ja missä funktiossa hän käyttää siinä ilmeneviä viittauksia. Tutkimus rajataan eksaktiin teokseen, eikä siinä tarkastella Kostiaisen mahdollista tyyllillistä kehitystä säveltäjänä muilta osin kuin yleisesti tarpeellista. Tutkimusaineistoa on kerätty teemahaastattelulla ja sitä suhteutetaan aihepiiriin liittyvään kirjallisuuteen.

3.2 Tutkimusmenetelmät

Tutkimusta varten haastateltiin säveltäjä Pekka Kostiaista itseään hänen vapaaehtoisesta suostumuksestaan pyrkimyksenä selvittää, miten hänen mainitsemansa aiemmat Requiem-sävellykset (ks. luku 1) sekä mahdolliset muut teokset ovat vaikuttaneet hänen omaan *Requemiinsä*. Haastattelu toteutettiin kasvotusten ja kahden kesken. Kostiaiselle toimitettiin ennen haastattelun alkua Jyväskylän yliopiston käytäntöjen mukainen tietosuojailmoitus, jossa huomioitiin myös Euroopan Unionin yleinen tietosuoja-asetus (GDPR). Haastattelu oli perusmuodoltaan asiantuntijahaastattelu, sillä Kostiaisen voitiin olettaa omaavan teoksen kannalta olennaisia tietoja (Alastalo ym. 2017). Haastattelu noudatti yleisesti teemahaastattelun tyyppiä sillä, että haastattelun yleinen teema oli selvä, mutta kysymyksenasettelu suhteellisen vapaa ja myös tilanteessa elävä (Hirsjärvi 2000, 48). Äänitetyn haastattelun kesto on 1 tunti 45 minuuttia ja siitä syntyi litteroitua tekstiä yhteensä 35 sivua, joskin huomattavan osan haastatteluun kuluneesta ajasta puheenaihe ei ollut aiheessa. Asiakysymyksissä käytiin läpi sekä aiempien Requiemien ja muiden esille nousseiden aiempien musiikkiteosten vaikutuksia tarkasteltavaan teokseen, sekä yleisesti Kostiaisen suhtautumista musiikilliseen viittaamiseen (ks. liite). Kaikki tutkimuksessa esiintyvät Kostiaisen sitaattit ja referoinnit ovat haastattelusta, ellei toisin mainita.

Tarkasteltavien viittausten havaitsemisessa ja löytämisessä olivat keskeisessä osassa paitsi mainittu Kostiaisen itsensä laatima luettelo niistä Requiemeistä, joihin hän itse perehtyi aiemmin, myös säveltäjän haastattelussa itse esille nostamat kohdat sekä teosta tarkastellessa

ja kuunnellessa muodostuneet ja säveltäjällä varmistetut huomiot. Viittauksia Kostiaisen omiin aiempiin sävellyksiin ilmeni haastattelussa runsaasti, mutta tutkimukseen on niistä otettu mukaan ainoastaan vokaalitekset johtuen pääosin viittausten vertailukelpoisuudesta. Näitä kohtia tarkastellaan J. Peter Burkholderin olemassa olevan musiikin hyödyntämistapoja koskevan taulukon (ks. luku 2.2) jaottelun mukaan, ja myöhemmin Jonathan D. Kramerin postmodernististen musiikillisten piirteiden luettelon (ks. luku 2.1) valossa. Keskeisen osan tutkimusmenetelmissä muodosti myös pääosin Kostiaiselta itseltään tutkimusta varten saatu nuottimateriaali.

4 TULOKSET – KOSTIAISEN REQUIEMIN VIITTAUKSET OLEMASSAOLEVAAN MUSIIKKIIN

4.1 Teoksen kokonaisrakenne

Kostiaisen *Requiem* jakaantuu yhteentoista osaan. Oheinen taulukko esittää teoksen osat ja niiden kestot sekä osakohtaisesti ne säveltäjät, joiden olemassa oleviin teoksiin viittauksia tarkastellaan.

TAULUKKO 1. Pekka Kostiaisen Requiemin osat sekä niiden kestot ja tarkasteltavat viittaukset.

Osan nimi	Kesto	Viittaukset
1. Requiem aeternam	6'50''	Cardoso
2. Te decet hymnus	3'50''	Cardoso
3. Kyrie	4'15''	Kostiainen
4. Lacrimosa	4'15''	Mozart
5. Domine Jesu Christe	5'10''	-
6. Hostias	5'25''	-
7. Sanctus	5'45''	-
8. Pie Jesu	3'50''	Kokkonen
9. Agnus Dei	5'00''	-
10. Lux aeterna	7'15''	-
11. In Paradisum	6'00''	Kostiainen
Koko teos	57'35''	

Verrattuna vakiintuneeseen requiemin kaavaan (ks. luku 2.3) mukana ovat lisättyinä osina *Pie Jesu* ja *In Paradisum*, jotka molemmat ovat mukana myös Gabriel Faurén *Requiemissä*.

Sequentia-kokonaisuudesta on mukana vain viimeinen jakso *Lacrimosa. Te decet hymnus* ja *Hostias* ovat alun perin osia edellisissä osissaan.

4.2 Cardoso: Missa pro defunctis

Kostiainen nimeää portugalilaisen renessanssisäveltäjä Manuel Cardoson (1566-1650) sielunmessun *Missa pro defunctis* itselleen läheisimmäksi requiemiksi, sikäli kun teos lasketaan kyseiseen kategoriaan kuuluvaksi sen ollessa sävelletty aikana, jolloin requiem-nimi saati sielunmessun muoto yleisesti eivät olleet vielä vakiintuneet. Kostiaisen *Requiem* ensimmäisen osan (Requiem aeternam) pääaihe, jolla teos alkaa lyhyen orkesterijohdannon jälkeen (Nuottiesimerkki 1), on Kostiaisen mukaan kokonaan itse sävelletty, vaikkei hän kielläkään alitajuisen vaikutuksen mahdollisuutta, mikä voi olla mahdollista, kun vertaa aihetta Cardoson vastaavan osan avaavaan resitaatioon (Nuottiesimerkki 2).

19 *pp*

S
A
Re - quiem ae - ter - nam do - na e - is, Do - mi - ne

T
B
pp

NUOTTIESIMERKKI 1. Pekka Kostiainen: Requiem, osa 1. Requiem aeternam, taudit 19-23

S
Re - qui - em ae - ter - nam

NUOTTIESIMERKKI 2. Manuel Cardoso: Missa pro defunctis, osa 1, alku

Sanalla 'requiem' laulettavat melodian sävelet ovat täsmälleen samat, ja sanan 'aeternam' sävelet ovat hyvin lähellä inversiota ylös- ja alaspäisine melodialiikkeineen. Burkholderin musiikin uudelleenkäyttöä koskevassa luokituksessa aiheeseen soveltuvat useamman kohdan piirteet, erityisesti mallintamisen ja parafrasoin. Toisaalta säveltäjän oma lausuma huomioon ottaen olisi perusteltua lukea viittaus puhtaaksi tyylilliseksi alluusioksi, vaikka tämän antama arvo ja tunnustus Cardoson teosta kohtaan – sekä yhteneväisyys myös teksteissä – viitoittaakin yhteyttä epätarkoituksettomaan suuntaan. Käytännössä viittaus lähenee tämän

määritelmällisen epävarmuutensa ja säveltäjän lausunnon vuoksi intertekstuaalisuutta. Joka tapauksessa kyseinen aihe nousee eräänlaiseen koko teoksen pääaiheen asemaan, sillä se esiintyy samoilla sanoilla myös muissa teoksen osissa, esimerkiksi *Lux aeternassa*.

Sen sijaan täysin suora ja Kostiaisen itsensäkin avoimesti myöntämä sitaatti aloittaa *Requiem*in toisen osan (Te decet hymnus) (Nuottiesimerkki 3), joka edellisen yhtymäkohdan tapaan on täysin vastaavasta kohdasta Cardoso'n messua (Nuottiesimerkki 4). Tämä sitaatti käytännössä pakenee edellä viitattua hyödyntämislukitusta, sillä aihe on sama, konteksti on sama, ja esitysasukin on käytännössä sama.

NUOTTIESIMERKKI 3. Pekka Kostiaisen: Requiem, osa 2. Te decet hymnus, tahdit 2-6

NUOTTIESIMERKKI 4. Manuel Cardoso: Missa pro defunctis, osa 1, tactus 24

4.3 Mozart: Requiem

Kostiaisen oman kertoman mukaan hän yritti teoksensa *Lacrimosa*-osaa säveltäessä tietoisesti välttää yhtymäkohtia Wolfgang Amadeus Mozartin (1756-1791) *Requiem*in vastaavaan osaan, sillä ”monien lemppari on just se Mozartin Requiemin Lacrimosa” eli kyseinen osa on eri syistä johtuen saavuttanut jonkinlaisen ikonisen aseman. Tästä tietoisesta pyrkimyksestä huolimatta Kostiaisen *Lacrimosasta* on löydettävissä ohimenevä harmoninen viittaus

(Nuottiesimerkki 5) Mozartin *Lacrimosan* erityiseen, kromaattisen melodiakulun sisältävään kohtaan (Nuottiesimerkki 6).

NUOTTIESIMERKKI 5. Pekka Kostiainen: Requiem, osa 4. Lacrimosa, tahdit 46-49

S
A
qua re - sur - get ex fa - vil - la ju - di - can - dus ho - mo re - us.

T
B

NUOTTIESIMERKKI 6. Wolfgang Amadeus Mozart: Requiem, osa Lacrimosa, tahdit 5-8

Vaikka kohdat ovatkin muuten ulkoisesti melko erilaisia – Mozartilla kuoro, Kostiaisella orkesterin jouset – niiden välille muodostuu yhteys erityisesti kahden karakteristisen septimisoinnun kautta: C-duuri- ja erityisesti vähennetty Fis –septimisoinnut luovat tunnusomaisen ja molempien pääsävellaji d-mollista selvästi erottuvan yhdistävän siteen näiden tahtien välille, vaikka ne esiintyvätkin eri teoksissa eri järjestyksessä. Yhteistä on myös melodian nouseva ja huipentava suunta sekä kolmimuunteinen pulssi, vaikka tempot ovatkin erilaiset. Näistä tekijöistä johtuen viittaukseen voisi Burkholderin luokituksen kohdista soveltaa lähinnä parafrasia, eli kokonaisuutena samojen asioiden ilmaisemista ”omin sanoin” eli uudelleenmuotoiltuna, vaikka viittaus voisi periaatteessa – varsinkin Kostiaisen oman lausunnon huomioiden – olla myös puhdas sattuma ja sitä kautta intertekstuaalisuus. Silti edellä kuvattujen musiikillisten seikkojen sekä samasta tekstistä kyseessä olemisen johdosta katkelmaa voi pitää Mozart-parafrasina.

4.4 Kokkonen: Viimeiset kiusaukset

Joonas Kokkonen (1921-1996) oli yksi Kostiaisen itsensä sävellyksen opettajista, ja hän toteaakin ihailleensa Kokkosta sekä opettajana että säveltäjänä. Tätä taustaa vasten on melko luonnollista, että Kostiaisen teoksesta on löydettävissä suora viittaus Kokkonen musiikkiin – vieläpä *Viimeiset kiusaukset* –oopperaan (1975), jota muutenkin yhdistää *Requiemiin* kuoleman tematiikka. Osan *Pie Jesu* pääaihe, joka avaa osan (Nuottiesimerkki 7) ja hallitsee lähes koko osaa myöhemminkin, on miltei sama kuin Kokkonen oopperassa erityisesti Riitan kuolinkohtauksessa esiintyvä motiivi (Nuottiesimerkki 8); duurin ensimmäiseltä sointuasteelta siirrytään kolmannen kautta neljännelle ja melodiassa laskeudutaan perussäveleltä ensin pienen ja sitten suuren sekunnin verran. Melodian ja perusmuodossaan nousevan basson suhde on siis vastaliikkeenomainen. Motiivi esiintyy Kokkonen oopperassa useita kertoja ja sellaisissa funktioissa, ettei sen yhteyttä Kostiaisen motiivinkäyttöön voi pitää sattumana.

1

NUOTTIESIMERKKI 7. Pekka Kostiaisen: Requiem, osa 8. Pie Jesu, tahtit 1-3

1766

S

Ve-rä-jä on au-ki.

NUOTTIESIMERKKI 8. Joonas Kokkonen: Viimeiset kiusaukset, II näytös, 8. kohtaus, tahtit 1766-1768

Siinä missä Kokkonen käyttää motiivissa pidätystä lukuun ottamatta vain puhtaita kolmisointuja, Kostiainen käyttää vapaammin muunnosointuja ja hän aloittaa motiivin mollisoinnalla, säilyttäen kuitenkin melodian ja basson. Myöhemmin hän esittelee motiivin myös lähes Kokkosen antamassa muodossa, kuitenkin täydentäen sitä neljännellä soinnulla (Nuottiesimerkki 9).

39

S
re - qui - em

NUOTTIESIMERKKI 9. Pekka Kostiainen: Requiem, osa 8. Pie Jesu, tahdit 39-40

Burkholderin luokituksessa motiivin kategoriaksi asettuu lähinnä mallintaminen, koska motiivia muunnellaan perusidea säilyttäen. Toisaalta yhtymäkohtia voi olla myös ohjelmalliseen lainaukseen, sillä Riitan oopperassa motiivilla laulamat sanat ”Veräjä on auki” viittaavat armahdukseen ja vapautukseen kuolemassa, mihin myös *Pie Jesu* –osan teksti on suunnattu (”Laupias Herra Jeesus, anna heille ikuinen lepo.”) Huomionarvoista on myös, että Kostiainen on käyttänyt kyseistä motiivia myös aiemmin *Triduum Paschale* – pääsiäisoratoriossaan, jossa se esiintyy eräänlaisena johtoiheena useimmiten Jeesuksen puhuessa (Nuottiesimerkki 10).

225 Jee - sus vas - ta - si:

S
A
T
B
si." Jee - sus vas - ta - si:

NUOTTIESIMERKKI 10. Pekka Kostiainen: Triduum Paschale, osa 2. Passio, Evankeliumi II, tahdit 225-227

Näin ollen Kostiaisen voi eräässä mielessä sanoa hyödyntävän myös omaa aiempaa tuotantoaan, mitä hän kuitenkin tekee muutenkin.

4.5 Kostiainen omat aiemmat sävellykset

Kostiainen suhtautuu varauksettomasti, ”huolettomasti, vapaasti” musiikillisen materiaalin lainaamiseen omista aiemmista sävellyksistään, mikä on vahvasti reflektiivinen piirre (ks. luku 2.1), mutta hän tekee sitä enemmän intuitiivisesti kuin määrätietoisesti; hänen mielestään esimerkiksi tietynlaiset sointukulut, joihin on henkilökohtaisesti mieltynyt, tai tekniset seikat, joista aiempi kokemus on osoittanut että ne toimivat hyvin, ovat helposti otettavissa lähtökohdiksi sävellystyössä. Toisaalta Kostiainen – joka on yleisesti tunnettu säveltäjien keskuudessa verraten harvinaisesta huumorintajustaan – saattaa ”ujuttaa vaan p*ruuttaa sinne sekaan jonkun [...] tutunomaisen tuokion” eli siteerata myös ironiaa lähestyen. Voidaan siis ajatella Kostiainen soveltavan kahta erilaista lähestymistapaa hyödyntäessään sävellystyössä omia aiempia teoksiaan. Jossain määrin jälkimmäiseen kategoriaan voi halutessaan laskea *Requiem*in viimeisen osan *In Paradisum*in pääteeman (Nuottiesimerkki 11), jonka alku tahdit on melodinen muunnos *Regina angelorum* – kuoroteoksen vastaavasta kohdasta (Nuottiesimerkki 12).

14
S *mf*
A *mf*
In pa - ra - di - sum In pa - ra - di - sum
In pa - ra - di - sum

NUOTTIESIMERKKI 11. Pekka Kostiainen: Requiem, osa 11. In Paradisum, tahdit 14-21

mf
S Re - - gi - - na an - - ge - lo - - rum,
S *mf* Re - - gi - na an - ge - lo - - rum,
A *mf* Re - - gi - na an - ge - lo - rum,
S *mf* Re - gi - na an - ge - lo - rum, Re - - -
A *mf* Re - - gi - na
A *mf* Re - - gi - na an - ge -

NUOTTIESIMERKKI 12. Pekka Kostiainen: Regina angelorum, tahdit 1-8

Viittaus on tosin täysin vailla ironista aspektia eikä muodosta muutenkaan esille itsestään nousevaa poikkeamaa ympäristöstään; Burkholderin luokitus kutsuisi tällaista yhtymäkohtaa luultavasti asettamiseksi, eli katkelma aiemmasta teoksesta asetetaan vain uudessa teoksessa uuteen kontekstiin.

Sen sijaan ensimmäisen Kostiaisen siteerausmotiivin – käytännöllisyyden ja henkilökohtaisten mieltymysten – täyttäväksi voidaan selkeämmin laskea koko *Requiem*n ja saman *In Paradisum* –osan päätös (Nuottiesimerkki 13), jonka C-D-E-duurisointusarjaan nooneilla ja septimeillä höystettynä päättyy myös laaja kuoroiteos *Missa in Deo salutare meum* (Nuottiesimerkki 14).

NUOTTIESIMERKKI 13. Pekka Kostiainen: Requiem, osa 11. In Paradisum, tahtit 126-131

NUOTTIESIMERKKI 14. Pekka Kostiainen: Missa in Deo salutare meum, osa 5. Agnus Dei, tahtit 99-105

Ainoa ero on jälkimmäisessä esiintyvä ja edellisessä esiintymätön C-duurisoinnun nooni, mutta yleisesti kohtaan voi soveltaa Burkholderin luokista lähinnä asettamista tai mallintamista – myös sävelten asettelussa on eroja, vaikka sopraanojen diskanttiurkupiste E onkin yhteneväinen molemmissa oktaavierosta huolimatta. Mainitusta nooniäänestä johtuen sovittaminen ei aivan tule kysymykseen kohtaa arvioidessa – mutta se on täysiverisesti käytössä *Requiem*n toisessa kokonaisuudessa: *Kyrie* on musiikillisesti tahti tahdilta täysin

yhteneväinen samaisen *Missa in Deo salutare meumin* vastaavan osan kanssa, vain instrumentaatiota on muutettu siirtämällä kaksoissekakuoron osuus *Requiem*in orkesteri-, solisti- ja kuorokokoonpanolle. Ainoa poikkeus on *Requiem*in *Kyrien* alussa oleva oboesoolo, mutta se ei vaikuta siteeratun osion musiikilliseen sisältöön mitenkään. Näin laajassa ja täysin selkeässä ”kierrätyksessä” ja uudelleensovittamisessa – joka löytyy myös Burkholderin luokituksesta – edes nuottiesimerkit eivät ole tarpeen.

5 YHTEENVETO JA DISKUSSIO

Kostiaisen *Requiem*issä käyttämät viittaukset, tai täsmällisemmin sanottuna olemassa olevan musiikin hyödyntämiset – tai vain yleisesti intertekstuaalisuus – voidaan määrittää lähinnä mallintamisiksi, parafraaseiksi tai asettamiseksi. Kramerin määrittämistä postmoderneista piirteistä (ks. luku 2.1; 2002, 16-17) asettuu näitä vasten erityiseen tarkasteluun kohta 9 (”sisältää sitaatteja useiden erilaisten perinteiden ja kulttuurien musiikeista tai viittauksia niihin”), joka toteutuu olennaisesti kokonaan; portugalilainen Cardoso renessanssiajalta, itävaltalainen Mozart wieniläisklassiselta kaudelta, suomalainen Kokkonen modernilta aikakaudelta sekä Kostiaisen omat aiemmat teokset tässä kontekstissa tavallaan nykyajasta. Jokaiseen säveltäjään kohdistuvilla viittauksilla on omanlainen karakteristiikkansa ja myös viittaustavat vaihtelevat hieman; tämän tapahtuminen saman teoksen sisällä korostaa Kramerin listalta myös kohtaa 3 (”ei kunnioita rajoja menneisyyden ja nykyisyyden menetelmien ja sonoreettien välillä”). Tyyllillisessä ja teknisessä vaihtelussa on havaittavissa postmodernismin keskeisen tuntomerkin, reflektion piirteitä (Heiniö 1995, 244-245).

Eri aikakausista ja selkeästi erilaisista musiikillisista tyyleistä huolimatta jokainen viitattu teos on hengellis-kristillinen – sikäli kun sellaiseksi voidaan laskea myös herännäissaarnaajasta kertova *Viimeiset kiusaukset* – mikä tekee yhteysverkostosta *Requiem*in hengellistä ja atmosfääristä ulottuvuutta pikemminkin vahvistavan kuin hajottavan ja siinä mielessä homogeenisen. Tämä asettaa kyseenalaiseksi useita Kramerin listan kohtia, kuten 1 (hajauttamisen ja laajentamisen), 13 (epäjatkuvuuden ja hajanaisuuden) sekä 14 (pluralismin ja eklektismin). Vaikka eri aikakausien tyylien samanaikainen läsnäolo voisi periaatteessa täyttää ainakin eklektismin tuntomerkit, viittaukset eivät ole teoksessa missään mielessä hallitsevassa asemassa eikä niitä esiinny edes joka osassa, joten niiden voi sanoa pyrkivän enemmän sulautumaan kokonaisuuteen kuin erottumaan sieltä. Kostiaisen

itse korostaa intuitiivisuutta paitsi työssään yleisesti, myös viittausten ja sitaattien muodostumisessa (”[...] päähän tulee niin kuin viite että hei, sehän vois sopia tähän, sentapainen juttu”), joten tästäkin näkökulmasta hänen missään tapauksessa voi sanoa pyrkivän edellä mainittuihin Kramerin listan piirteisiin ainakaan tietoisesti. Tätä vahvistaa myös hänen taustansa olo vapaatonaalisessa uusklassismissa (jälleen Heiniö 1995, s. 240), joka ainakin perusmuodossaan perustuu musiikilliselle koheesiolle. Tässä tapauksessa viittaamiset olemassa oleviin teoksiin ovat myös tekniikaltaan – mainitut mallintaminen, parafraasi ja asettaminen – sellaisia, että ne ovat mahdollisia integroida elimellisiksi osiksi musiikillista kudosta ilman, että ne nousevat sieltä huomiotaherättävästi esille. Koska Kostiaisen voi päätellä pyrkineen juuri tällaiseen koheesioon – tai mahdollisesti vain jättäneen viittaukset sen mahdollistavalle tasolle – kyseenalaistuu Kramerin listauksesta myös kohta 2 (ironisuus), varsinkin, kun muistetaan (ks. luku 2:3), että Kostiaisen sävelsi ja omisti teoksen oman äitinsä muistolle. Kaikki tämä on omiaan toisaalta vahvistamaan postmodernismiin keskeisesti kuuluvaa narratiivisuutta (Heiniö 1995, 245), mutta kuten jo aiemmin on viitattu, narratiivisuus on nimenomaan postmodernismin linkki perinteeseen ja erottava tekijä korostetun koherentista modernismista.

Voidaan siis todeta, että vaikka *Requiem* intertekstuaalisia elementtejä voisi halutessaan pitää postmodernistisina piirteinä, ne ja niiden funktiot eivät tästä näkökulmasta riitä muuttamaan koko teosta postmoderniksi. Kostiaisen uusklassiset juuret ovat niiden yhtenevyyden tähtävässä otteessa edelleen vahvasti tuntuvilla – vastaava piirre löytyy esimerkiksi toisen uusklassikon, aiemmin viitatus Igor Stravinskyn teoksista (luku 2.2). Kare Eskolan alussa (luku 1) siteerattu kommentti teoksen anakronistisuudesta ja tyyllittömyydestä juontuu todennäköisemmin siitä, että yhtenäisyys ilmenee teoksessa ensisijaisesti atmosfäärillisellä ja emotionaalisella tasolla pitäen prioriteettina hartautta ja äidin muiston kunnioittamista tyyllisten tekijöiden ollessa sille alisteisia. Siispä niin gregorianiikka, ”jousiston hempeys” kuin ”paatoksellisten patarumpujen tukevat juhlat vasikat” (Eskola 2017) mahtuvat samaan teokseen, kun niiden tarkoitus on yhtenäinen. Toisaalta tämä avaa uuden näkökulman postmodernismiin esimerkiksi Kramerin listauksen kohtien 8 (relevanttius esim. sosiaalisessa kontekstissa) ja 12 (epäluottamus binäärisen vastakkainasetteluun; kaikki keinot voivat palvella samaa päämäärää) kautta; teoksen selkeästi erilaisetkin keinovarot ja tyylliset ulottuvuudet käsitetään samojen tarkoituksien toteuttajiksi, mikä on ainakin näennäisesti huomattavan postmoderni piirre. Tästä huolimatta Kostiaisen käyttämä intertekstuaalisuus ammentaa pohjansa pitemmän linjan perinteestä ohi varsinaisen

postmodernismin – tavasta, jolla pyritään luomaan yhtenäisyyttä hajanaisuuden sijaan, sillä teoksesta ei löydy millään tasolla piirrettä, jonka olisi tarkoitus ironisoida tai muuten leikitellä erilaisuuksien samankaltaisuudella.

Tämän tutkimuksen tekeminen oli hyvin haastavaa sekä ulkoisista henkilökohtaisista syistä että aiheen pioneeriluonteisuuden takia – Kostiaisen teosesittely ja Eskolan arvostelu olivat ainoat eksaktisti tutkittavaa sävellystä käsittelevät lähteet. Tutkimusaiheen tarkentuminen vaati myös oman aikansa, ja esimerkiksi säveltäjän haastattelu tehtiin ennen kuin juuri postmodernismi oli vakiintunut teoksen viittausten tulkinnan kiintopisteeksi. Monenlaiset huolimattomuudesta johtuvat epätarkkuudet vaivasivat ja vaivaavat tutkimusta. Sen vahvuutena voi pitää juuri sitä, että se on ensimmäinen tutkimus laajasta suomalaisesta nykymusiikkiteoksesta ja mikäli teosta tutkitaan lisää, työ tuskin tulee ohitetuksi. Se, onko Pekka Kostiainen säveltäjänä kehittynyt uusklassikosta kohti postmodernismia, ei saanut tutkimuksessa lopullista vastausta – mikä ei ollut tarkoituskaan – mutta selviä viitteitä muodostui siihen suuntaan, että kehitys ei välttämättä ole niin suoraviivaista kuin ulospäin voisi näyttää, vaikka Kostiainen on edelleen uskollinen tyyllillisille juurilleen. Teema antaa aihetta jatkotutkimuksiin tulevaisuudessa.

LÄHTEET

Kirjallisuus

Aho, K.: *Finnish Music in the Postwar Years*, teoksessa *Finnish Music* (toim. Aho et al.) Otava, Keuruu 1996.

Alastalo, M., Åkerman, M. & Vaittinen, T.: *Asiantuntijahaastattelu*, teoksessa *Tutkimushaastattelun käsikirja* (toim. Hyvärinen, M. et al.) Vastapaino, Tampere 2017.

Brackett, D.: *”Where’s It At”: Postmodern Theory and the Contemporary Musical Field*, teoksessa *Postmodern Music / Postmodern Thought* (toim. Lochhead, J. & Auner, J.) Routledge, New York 2002.

Burkholder, J. P.: *Allusion*. Oxford Music Online 2001.

Burkholder, J. P.: *Borrowing*. Oxford Music Online 2001.

Burkholder, J. P.: *Intertextuality*. Oxford Music Online 2001.

Burkholder, J. P.: *The uses of existing music: Musical borrowing as a field*. Notes, Vol. 50, No. 3, 1994.

Burkholder, J. P.: *Quotation*. Oxford Music Online 2001.

Eskola, K.: *Kostiainen yhdisti kaikki requiemit omaansa*. Levyarvostelu, Yleisradio 15.11.2017. Luettu 25.5.2019.

Heiniö, M.: *Suomen musiikin historia 4: Aikamme musiikki*. Werner Söderström OY, Porvoo 1995.

Hirsjärvi, S. & Hurme, H.: *Tutkimushaastattelu: teemahaastattelun teoria ja käytäntö*. Yliopistopaino, Helsinki 2000.

Howard, L.: *Production vs. Reception in Postmodernism: The Górecki Case*, teoksessa *Postmodern Music / Postmodern Thought* (toim. Lochhead, J. & Auner, J.) Routledge, New York 2002.

Karp, T. & Fitch, F. & Smallman, B.: *Requiem Mass (Missa pro defunctis, Missa defunctorum)*. Oxford Music Online 2001.

Klein, M. L.: *Intertextuality in Western Art Music*. Indiana University Press, Bloomington 2005.

Korhonen, K.: *Suomen säveltäjiä neljältä vuosisadalta*. Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus FIMIC, Helsinki 2004.

Kostiainen, P.: *Requiem*, teosesittely CD-julkaisun kansivihossa. Alba Records 2017.

Kramer, J. D.: *The Nature and Origins of Musical Postmodernism*, teoksessa *Postmodern Music / Postmodern Thought* (toim. Lochhead, J. & Auner, J.) Routledge, New York 2002.

Marx, W.: *'Requiem sempiternam'? Death and the musical requiem in the twentieth century*, teoksessa *Mortality*. Routledge, Taylor & Francis 2015.

Meconi, H.: *Early Musical Borrowing*. Routledge, New York 2004.

Pasler, J.: *Postmodernism*. Oxford Music Online 2001.

LIITE: HAASTATTELURUNKOLUONNOS

Requiem!

Mistä lähti? Syntyprosessi?

Sanoit että kuuntelit aiempia - miten itse koet perinteen heijastumisen teoksessa?

Onko perinne taakka vai rikastus?

Mikä on yleinen suhtautumisesi viittaamiseen tms aiemman materiaalin käyttöön? Olet kuitenkin tehnyt sitä - Triduum (+ 2.sinfonia)

Käydäänpä sitten läpi ihan systemaattisesti

- Cardoso - alkuaihe!
- Mozart - Lacrimosa
- Fauré
- Verdi
- Brahms
- Kokkonen ->

Jotakin muita?

Entä suhde muihin teoksiin kuin requiemeihin? t - Viimeiset kiusaukset / Triduum - Pie Jesu?

Millä motiivilla olet viitannut/lainannut? Nostalgisointi vai etäännytyys vai postmodernismi vai ”ihan sama”?