



*Helen Metsä*

***Itämaisen naisen representaatiot Sulho  
Rannan yksinlauluissa Rarahu (1922)  
ja Aziyadé (1925)***

*FM Helen Metsä (helen.metsa@helsinki.fi) on väitöskirjatutkija Helsingin yliopiston filosofian, taiteiden ja yhteiskunnan tutkimuksen tohtorihjelmassa. Metsä tutkii väitöskirjassaan itämaista eksotiikkaa säveltäjä Sulho Rannan (1901–1960) sävellyksissä, kirjoituksissa ja estetiikassa, erityisesti suomalaisen taidemusiikin sotienvälisen modernismin kontekstissa.*

*ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5294-3583>.*

*DOI: 10.51816/musiikki.128188*



# *Itämaisen naisen representaatiot Sulho Rannan yksinlauluissa Rarahu (1922) ja Aziyadé (1925)*

Helen Metsä  
.....

## *Johdanto*

Eksoottinen, itämainen nainen on aihe, jota monet länsimaiset taiteilijat ovat hyödyntäneet teoksissaan. Itämaiset vaikutteet ovat yhdistyneet länsimaisessa ajattelussa seksuaalisiin mieli- ja haavekuviin ja ilmenneet taiteissa naishahmojen stereotyyppisinä representaatioina (ks. esim. Locke 1991, 268–269; Upperton 2007, 179–180; Said 2003 [1978], 190). Itämaiseen naiseen kohdistetut seksuaaliset mielikuvat yhdistyivät länsimaisen modernismin korostamiin, mutta länsimaisessa kulttuurissa myös yleisemmin ilmenneisiin naisen sukupuolista toiseutta tuottaviin käytäntöihin (ks. esim. McClary 2002 [1991], xv; Dekoven 2006, 174; Leppänen et al. 2020, 260).

Analysoin artikkelissani itämaisen naisen representaatioita Sulho Rannan (1901–1960) 1920-luvun yksinlauluissa *Rarahu* op. 3a/1 (1922) ja *Aziyadé* op. 10/2 (1925). Laulut on valittu tutkimuksen kohteeksi erityisesti kahdesta syystä. Ensinnäkin ne sisältävät selkeitä viittauksia itämais-eksoottisen naisen aiheistoon. Toiseksi niillä on yhteys ranskalaisen laivastoupseeri Pierre Lotin (1850–1923) eksoottiseen kirjallisuuteen ja sen eksoottisista unelmista inspiroituneeseen Tulenkantajat-kirjailijaryhmään, joka oli Rannalle merkittävä viiter ryhmä.<sup>1</sup> Lisäksi laulujen valinta perustuu 1920-luvun modernismiin kytkeytyvään tutkimusrajaukseeni.

Artikkelini keskeiset tutkimuskysymykset ovat: miten Rannan yksinlaulujen itämaisen naisen representaatiot muodostuvat, mitkä ovat niiden keskeiset piirteet? Miten Rannan laulujen itämaisen naisen representaatiot liittyvät ja osallistuvat länsimaisen taidemusiikin itämaista naista

<sup>1</sup> Pierre Loti (oikealta nimeltään Julianne Viaud) oli yksi Tulenkantajana tunnetun Olavi Paavolaisen nuoruudenihanteista ja inspiroi myös kirjailijaryhmään kuulunutta Katri Valaa (ks. esim. Rajala 2014, 47).

määrittelevään representaatiojärjestelmään ja sen luomiin mielikuviin? Millainen itämais-eksoottinen naiskuva Rannan lauluista välittyy, ja mikä on sen merkitys sekä omassa ajassa että laajemmassa länsimaisen ajattelun jatkumossa?

Käsiteltävät Rannan yksinlaulut liittyvät 1800-luvun loppuun ja 1900-luvun alkuun sijoittuvaan aikaan, jolloin itämainen eksotiikka ts. orientalismi oli suosittua länsimaisessa taidemusiikissa (ks. esim. Locke 2010, MacKenzie 1995, 139–140). Itämais-eksoottiset vaikutteet näkyivät 1900-luvun alussa suomalaisten säveltäjien tuotannossa, joskin melko hajanaisesti (ks. Metsä 2012). Tunnetuimpia itämaisiiin vaikuteisiin viittaavia teoksia ovat Jean Sibeliuksen (1865–1957) näyttämömusiikki *Belsazarin pidot* (1906) ja Leevi Madetojan (1887–1947) baletti-pantomiimi *Okon Fuoko* (1927). Itämais-eksoottisten vaikutteiden ilmenemistä on suomalaisen taidemusiikin historiassa tutkittu verrattain vähän (ks. esim. Salmenhaara 1996b, 178, 229–230, 297–301, 347–354, 453; Tyrväinen 2013, 144–149 & 2015; Kärjä 2020, 39–71; Kivinen 2020; Metsä 2012).

### *Sulho Rannan eksotismi ja 1920-luvun modernismi*

Rannan ohella itämais-eksoottisia vaikutteita alkoi 1900-luvun alkupuolella esiintyä aiempaa enemmän myös muiden suomalaisen taidemusiikin säveltäjien teoksissa, ja eksotiikka näyttäytyy myös yhtenä suomalaisen taidemusiikin sotienvälisen modernismin juonteena. 1920-luku ja modernismi käsitetään tutkimuksessani monenlaisten tyyliuuntien ja vaikutteiden sekoittumisen aikakaudeksi, joka tarjosi säveltäjille hedelmällisen alustan kokeiluihin ja tyylliseen kehittymiseen. Tilanne muuttui 1930-luvulla, jolloin lisääntynyt kansallismielisyys ”sulki edellisen polven Eurooppaan avaamat ikkunat” (Salmenhaara 1996b, 409). Suomalaisen taidemusiikin modernismia tutkittaessa tulee kuitenkin huomioida siihen liittyvät erilaiset määrittelyt. Esimerkiksi Erkki Salmenhaara (1996b, 409–410) on kirjoittanut 1920-luvun modernismin alkaneen jo 1918 ja jatkuneen Tulenkantajien myötä vielä 1930-luvun puoliväliin. Vuosikymmenten leimaamiseen ja modernismin ajalliseen ja sisällölliseen määrittelyyn on siis suhtauduttava varauksella (ks. esim. Huttunen 2015, 23–27; Isolammi 2019, 18–36).

Säveltäjien tekemiin musiikillisiin kokeiluihin suhtauduttiin 1920-luvulla ristiriitaisesti. Salmenhaara (1996b, 351) toteaa Rannan ensimmäisen sävellyskonsertin (9.2.1929) ohjelmistossa olleen kaksi erityisen merkillepantavaa seikkaa: ensinnäkin Rannan kamarimusiikki oli ”eh-

dottomasti uutta” ja perinteisistä muodoista ja kokoonpanoista poikkeavaa, toiseksi lauluteosten eksoottiset aiheet ja ”impressionistis-eksoottinen” tyyli toivat vastapainoa soitinteosten uudenaikaisuudelle. Rannan konsertin tyylillisen moninaisuuden voidaan katsoa ilmentävän eklektisyyttä, joka oli tyypillinen piirre 1920-luvun suomalaisen taidemusiikin säveltäjien tuotannossa sekä varhaisessa modernismissa. Salmenhaaraa siteeraten Helena Tyrväinen (2013, 53–54) toteaa, että sekä Uuno Klamin että Erkki Melartinin tuotannon kohdalla eklektisyyttä on pidetty kielteisenä piirteenä. Lisäksi nimenomaan eksoottisia piirteitä ei välttämättä 1900-luvun alun Suomessa käsitetty kovin vahvasti modernistiseen ilmaisuun kuuluvaksi (Tyrväinen 2013, 148), mikä tulee ilmi myös Salmenhaaran Rannan sävellyskonsertin luonnehdinnassa yllä. Kuten Juha Torvinen (2019, 254–255) toteaa, taidemusiikin sotien välisen ajan modernismi on saattanut näyttäytyä jälkipolville ajankohdan musiikillista todellisuutta yksipuolisempänä ilmiönä myöhempien vuosikymmenten keskusteluissa tyypillisesti korostuneiden, sävellysteknisiin piirteisiin keskittyvien määrittelyiden ja erittelyjen vuoksi. Rannan sävellyksiä 1920-luvun ”uudistusten ja iskulauseiden viidakossa” tutkittaessa on siis syytä valppauteen, kuten Tyrväinen (2013, 55) korostaa.

### *Menetelmät: näkökulmia eksotismiin ja orientalismiin*

Lähestymistapani Rannan sävelteosten tulkintaan on hermeneuttinen, musiikkianalyttinen ja teoslähtöinen. Erittelen ja analysoin Rannan yksinlaulujen itämais-eksoottisia piirteitä erityisesti Ralph P. Locken (2009) länsimaisen taidemusiikin eksotismista esittämien näkemysten kautta. Locke yhdistää laajasti aiempaa länsimaisessa taidemusiikissa tehtyä eksotismiin ja orientalismiin keskittyvää tutkimusta. Locken ohella eksoottiseksi ja/tai itämaisiksi koettuja musiikillisia ilmaisukeinoja länsimaisessa taidemusiikissa ovat tuoneet esiin esimerkiksi John M. MacKenzie (1995, 138–175) ja Derek B. Scott (2003, 155–178). Hermeneuttisissa näkökulmissa sekä osittain myös seksuaalisuuden tulkinnoissa nojaan Lawrence Kramerin (1990; 1995) tutkimuksiin. Tarkastelen itämaisen naisen representaatioita modernismissa sukupuolen, seksuaalisuuden ja eksoottiseen feminiinisyden näkökulmien kautta. Nojaan representaatioiden ja feminiinisen toiseuden tarkastelussa Susan McClaryn (2002) musiikin feminiinisyden tutkimukseen sekä sukupuolentutkimuksen näkökulmiin (mm. Rossi 2010, Paasonen 2010, Leppänen et al. 2020). Laajennan tarkasteluani erityisesti länsimaisen taidemusiikin sekä modernismin

kontekstissa tehdyn seksuaalisuuteen, eksoottiseen toiseuteen sekä vietelevään eksoottiseen feminiinisyyteen keskittyvän tutkimuksen kautta (esim. Bhogal 2021; Taruskin 1997; Bellman 1998; Goto-Jones 2014). Lisäksi liitän tarkasteluuni Edward W. Saidin (2003) orientalismin-tutkimuksen näkökulmia liittyen seksuaalisuuteen itämaiseen toiseen sekä kolonialistiseen valtaan.

Eksotismi tarkoittaa tutkimuksessani länsimaista tapaa liittää tiettyjä mielikuvia vieraina, toisin sanoen toisina koettuihin asioihin, paikkoihin, kulttuureihin tai ihmisryhmiin. Viitaan eksotiikalla erityisesti kaukomaisuuteen erotuksena joskus maantieteellisesti hyvinkin lähelle sijoittuviin eksoottisiin mielikuviin. Orientalismilla ja itämaisella eksotiikalla viitataan länsimaiden itämaisyyteen ja itämaihin osoittamaan kiinnostukseen ja tästä syntyneisiin mielikuviin. Orientalismi määrittänyt tutkimuksessani eksotismin alalajiksi, jossa eksoottiset intentiot suuntautuvat nimenomaan mielikuvitukselliseen orientaalisuuteen Itään ja itämaihin. Itä kirjoitetaan tässä isolla, koska orientalismissa koettu Itä ei välttämättä ole sama kuin konkreettinen ilmansuunta (ks. esim. MacKenzie 1995, 140; Taruskin 1997, 153).

Eksoottiset aiheet ovat kiehtoneet länsimaisen taidemusiikin säveltäjiä jo ainakin renessanssista ja eurooppalaisen siirtomaavallan alkua ajoista asti (ks. esim. Locke 2018). Itämaisten vaikutteiden kulkeutumista myös taiteilijoiden saataville jouduttiin ei-länsimaisen maailman kolonisaatio, jota kuljetus- ja kommunikaatiovälineiden modernisaatio 1800-luvulla kiihdytti entisestään. Locken (2018) mukaan erityisesti Ranskan ja Britannian kolonialistiset toimet tarjosivat eurooppalaisille säveltäjille mahdollisuuden tutustua vieraisiin kulttuureihin. Eksoottisista vaikutteista kaukaisista maista toivat länsimaisten ihmisten saataville myös maailmannäyttelyt; esimerkiksi Pariisin maailmannäyttelyssä kävijöiden oli mahdollista ”matkustaa” eksoottisiin maihin modernin teknologian luomien illuusioiden avustamana (ks. Kramer 1995, 213–213).

Edward Saidin (2003) tutkimuksen myötä orientalismin käsitteeseen ovat kiinnittyneet Idän ja Lännen valtasuhteet. Tämän myötä myös länsimaisen taidemusiikin sävellyksistä on postkolonialistista teoretisointia hyödyntäen pyritty analysoimaan imperialististen valtarakenteiden ja kolonialismin ilmenemistä. Hyödynnän tutkimuksessani ilmaisua itämainen eksotiikka viitatessani orientalismin kaltaiseen ilmiöön Suomen kontekstissa. Tavoitteeni on kääntää lukijan huomio ilmiön laajuuteen eikä keskittyä vain valta-rakenteiden analysointiin, johon orientalismin käsitteenä nykytutkimuksessa vahvasti viitataan. Orientalismin ymmärtäminen laajasti on Rannan sävellystuotantoon keskittyvän tutkimukseni

kannalta keskeistä erityisesti Suomen 1920-luvun monisyisen yhteiskunnallisen kontekstin vuoksi. Suomessa itämaisen eksotiikan kiinnostus kietoutui yhtäaikaaisesti vastaitenäistyneen maan identiteetinrakennukseen, kansainvälisyyshakuisuuteen ja modernismin taiteelle ominaiseen uuden etsintään. Itämainen eksotiikka -ilmaisua on käyttänyt aikaisemmin esimerkiksi Erkki Salmenhaara (1996a).

Kolonialistisen ajattelun vaikutusten tarkastelu on tärkeää erityisesti vallankäytön ytimeistä sivummalla sijainneissa maissa, kuten Suomessa (Lahti ja Kullaa 2020, 423–426; ks. myös esim. Koivunen ja Rastas 2020; Kullaa et al. 2022; Merivirta et al. toim. 2021). Postkolonialistisiin teorioihin nojautuva orientalismin tutkimus on tärkeää myös sekä suomalaisessa taide- että populaarimusiikissa (ks. esim. Kärjä 2020; Kivinen 2020). Myöskään Rannan sävellyksiä ei voi irrottaa niistä kolonialistisen ajattelun piirteistä, jotka vaikuttivat Suomen 1920-luvun yhteiskunnallisessa ilmapiirissä.<sup>2</sup> Tiedostan myös oman asemani länsimaisen kulttuurin läpäisemänä tutkijana ja sikäli myös länsimaisen orientalistisen ajattelun edustajana (ks. esim. Said 2003, 11).

### *Eksoottinen toinen: itämaisen naisen topos obligé*

Eksoottinen nainen oli suosittu aihe ja suorastaan *topos obligé* eli ”pakollinen aihe” itämaisyydestä ammentavissa länsimaisen kuvataiteen, kirjallisuuden ja taidemusiikin teoksissa (ks. esim. Locke 1991, 268–269; Upperton 2007, 179–180). Länsimaisissa mielikuvissa itämaisen naisen *topos obligé* tarkoittaa Locken (1991, 268–269) mukaan ”naishahmoja, jotka esitetään halujen kohteena – lähinnä haaremiorjattarina tai jalkavaimoina, jotka ovat aistillisia, haavoittuvaisia, laiskoja ja seksuaalisesti saatavilla [...]”.<sup>3</sup> Itämaisissa mielikuvissa nainen oli siis usein (kielletyn) halun kohde, joka mukaili länsimaisen miehen toiveita ja fantasioita ja joka voitiin muokata länsimaisen orientalistisen diskurssin haluamalla tavalla (ks. esim. Said 2003, 5–6).

2 Itämaisen naisen representaatiot taiteissa kietoutuvat moniin yhteiskunnallis-kulttuuriin tekijöihin, kuten sukupuolen ja seksuaalisuuden käsitysten muotoutumiseen sekä politiikkaan, kolonialistiseen valtaan ja taiteilijoiden pyrkimykseen jäsentää muuttuvaa ympäröivää maailmaa ja uusia vaikutteita. Rannan yksinlaulujen itämais-eksoottista naisaihetta voisi tarkastella myös viime aikoina esillä olleiden tutkimussuuntausten, kuten esimerkiksi rasismin ja valkoisuuden tutkimuksen, intersektionaalisen ja mustan feminismien, antirasismien ja aktivistisesti orientoituneen tutkimusotteen kautta.

3 Niin sanotusta haaremiorientalismista ks. esim. Lewis 2004.

Seksuaalisuuden ja kiellettyjen halujen teemat ovat olleet länsimaisen taidemusiikin eksotismissa yleisiä (ks. esim. Bellman 1998, xii). Esimerkiksi länsimaisessa oopperassa orientalistinen paradigma rakentui usein binääriselle sukupuolikäsitykselle, johon liittyi oikean (länsimaisen) moraalin asettaminen vaarallista mutta seksuaalisesti kiehtovaa eksoottista toista (yleensä naista) vastaan (Locke 1991, 263). Meyda Yeğenoğlun (1998, 26) mukaan länsimaista tapaa esittää Itää tulisi tarkastella enemmän nimenomaan seksuaalisuuden kautta, koska itämaisen naisen aiheisto on keskeinen osa orientalistista diskurssia. Seksuaalisuus oli itsessään eräänlainen eksoottinen mysteeri 1900-luvun alun länsimaisessa yhteiskunnassa, joten sen esittäminen eksoottisten kansojen kautta oli helpompaa; Itä tarjosi eurooppalaisille sellaisia seksuaalisia kokemuksia, joita he eivät muuten voineet saada (Said 2003, 190).

Naisukupuolen historiallinen toiseus on tunnistettu ilmiö sukupuolentutkimuksessa (ks. esim. Leppänen et al. 2020, 260). Sukupuolen representaatioon sitoutuu aikaansa ilmentäviä, monimutkaisia valtasuhteita ja hierarkioita (Juvonen et al. 2010, 14; Leppänen et al. 2020, 246; Rossi 2010, 22). Seksuaalisuutta puolestaan pidetään sukupuoleen liittyvän valtasuhteen erityismuotona (Rossi 2010, 22). Feminiinisyttä ja seksuaalisuutta musiikissa tutkittaessa nousee esiin musiikin erityisluonne seksuaalisuuden, sukupuolen ja intohimon piirteiden ja käsitysten välittäjänä, sillä musiikin koetaan pystyvän välittämään erityisen hyvin tunteita ja siihen liitetään seksuaalisuuden tavoin myös mystisiä ja esoteerisia piirteitä (McClary 2002, 53).

Länsimaisten haavekuvien itämainen nainen on tutkimuksessani eksoottinen ja sukupuolinen toinen. Kuten Jonathan Bellman (1998, ix) toteaa, eksoottisesti vieraaksi ja toiseksi on länsimaissa ja länsimaisissa taiteissa koettu paitsi tietyt maantieteelliset alueet, kulttuurit ja etniset ryhmät, myös naiset. Linda Phyllis Austernin (1998, 27) mukaan länsimaisessa taidemusiikissa eksoottisuuden ja toiseuden liittäminen feminiinisyteen voimistui renessanssin tonaalisen järjestelmän kehittymiseen myötä, sillä tonaalisuuden hierarkiat sopivat hyvin dikotomioiden, kuten esimerkiksi dominoivan ja alistuvan tai maskuliinisen ja feminiinisen erojen osoittamiseen myös musiikissa. Renessanssin ja 1800-luvun lopulla alkaneen modernismin väliseen aikaan sijoittuu eurooppalaisen imperialismin nousu, joka lisäsi kiinnostusta vieraisiin kulttuureihin ja eksoottisiin piirteisiin sekä voimisti eksoottisen ja feminiinisen toiseuden ilmentymiä (ks. Austern 1998, 27).

Modernismi on tässä artikkelissa tarkasteltavien Rannan *Rarahu* ja *Aziyadé*-yksinlaulujen kannalta keskeinen konteksti sekä kansallisesti että



kansainvälisesti. Länsimaisessa kulttuurissa suhde toiseuteen muuttui ja moninaistui modernismin edistyessä ja muutosta vauhditti myös brittiläisen ja ranskalaisen imperiumien toiminta ja siirtomaihin liittyvät kolonialistiset pyrkimykset (Born ja Hesmondhalgh 2000, 12). Eksoottisia ja itämaisia vaikutteita siis kulkeutui yhä enemmän myös eurooppalaisten säveltäjien saataville ja itämaisten toisten kirjo monipuolistui.

Susan McClaryn (2002, xv) mukaan maskuliinisuuden valta ja feminiininen toiseus näkyvät länsimaisen taidemusiikin modernismin pyrkimyksissä muun muassa siten, että modernismi on koettu (maskuliiniseksi) vastareaktioksi feminiiniseksi koetulle romantiikalle ja massakulttuurille. Sukupuolista toiseutta taikuuden ja orientalismin teemojen kautta tutkinut Christopher Goto-Jones (2014, 1453, 1457) puolestaan toteaa, että nainen sijoitettiin modernin yhteiskunnan ”mystiseen marginaaliin”, jota määrittivät primitiivisyys ja esoteerisuus, kun taas maskuliinisuuteen yhdistettiin mielikuvia teknologisista innovaatioista ja edistykellisyydestä. Modernismissä koettiin myös 1800-luvun lopulla alkanut niin sanottu ”uuden naiseuden” kehitys, mikä kuitenkin johti voimakkaaseen maskuliinisen vastareaktioon ja myös misogyniaan (Dekoven 2006, 174–175).

Edellä esitetyn perusteella itämais-eksoottisen ja seksuaalisen toiseuden voidaan katsoa syventyneen modernismin maskuliinisen korostuksen myötä. Tämä voimisti edelleen itämaisen naisen mielikuvaan liittyvää eksoottista ja sukupuolista toiseutta eli vieraan ja seksuaalisen naisen määrittymistä länsimaisen maskuliinisuuden ja rationaalisuuden vastakohtaksi.

*Lähtökohтия Rannan yksinlaulujen eksotiikan ja itämaisen naisen representaatioiden analyysin*

Locken (2009) mukaan länsimaisen taidemusiikin eksotismia tulisi tarkastella ei-formalistisesta näkökulmasta, joka huomioi musiikillisten piirteiden lisäksi myös historiallisen, kulttuurisen ja erilaisiin tekstisisältöihin liittyvän kontekstin ja tarkastelee sävellyksiä kokonaisuutena. Tässä Locken *all music in full context* -paradigmaksi nimeämässä lähestymistavassa eksoottisuus ei siis rajaudu vain vieraina koettuihin harmonisiin, melodisiin, rytmisiin tai muihin ”puhtaasti” musiikillisiin tekijöihin. Toisaalta myös musiikillisten tyylipiirteiden tarkastelu, niin sanottu *exotic style only* -paradigma, on ollut ja on edelleen käytännöllinen tapa tarkastella sävellysten eksoottisia ja/tai itämaisia vaikutteita (Locke 2009, 55, 58–59). Musiikillisiin piirteisiin keskittyvän analyysin aiempaan suosioon

ovat vaikuttaneet länsimaisen taidemusiikin hierarkiat, esimerkiksi eri sävellystyyppien ja erityisesti ”absoluuttisen” instrumentaalimusiikin arvostus sekä partituurikeskeisyys. Ongelmalliseksi sävellysten tyyllisiin piirteisiin keskittyvä näkökulman tekee kuitenkin sen irrallisuus kontekstista, mikä saattaa vääristää tulkintaa. Tällöin tarkastelusta saattaa jäädä sivuun myös esimerkiksi instrumentaalimusiikkia, jossa ei ole helposti tunnistettavia eksoottisia piirteitä tai yksinlauluja, joita ei sävellystyylissä vuoksi ole tarkasteltu eksotismin näkökulmasta, vaikka niiden tekstit olisivatkin esimerkiksi Lähi-Idän runoutta. (Locke 2009, 16–17, 20–22, 48–63.)

Pyrin tutkimuksessani hyödyntämään Locken kontekstualisoivaa lähestymistapaa Rannan yksinlauluja analysoidessani. Kuitenkin myös kontekstualisoivan näkökulman lähtökohtana on itse sävellys, joten partituurianalyysi muodostaa analyysieni pohjan. Analyysissä hyödynnän erityisesti Locken (2009, 51–54) musiikillis-eksoottisista tyylipiirteistä tekemää typologiaa.

Locken kontekstualisoivan analyysimetodin soveltaminen edellyttää hermeneuttista lähestymistapaa. Eksoottiset piirteet ja merkitykset eivät ole musiikissa välttämättä yhtä selvästi luettavissa kuin muissa taiteissa tai analysoitavissa aina samalla tavalla. Hyödynnän Kramerin (1990, xiii) hermeneuttista eklektistä näkökulmaa teos- ja tavoitelähtöisesti. En seuraa Kramerin hermeneuttisten ikkunoiden teoriaa tai musiikillisen hermeneutiikan strategista karttaa kuitenkaan yksityiskohtaisesti (ks. Kramer 1990, 1–20).<sup>4</sup> Rajaan myös sävellysten aikalaisreseption analyysin ulkopuolelle.

Maskuliinisuutta ja feminiinisuutta on länsimaisessa ajattelussa tuotu usein esiin vastakkaisasettelujen kautta, joita ovat esimerkiksi luonto/kulttuuri, ruumis/mieli ja tunne/järki (Leppänen et al. 2020, 242–243; Rossi 2010, 23). Feminiininen eksoottinen toinen on liitetty länsimaisessa ajattelussa usein erityisesti luontoon (primitiivisyys, kehittymättömyys) sekä ruumiiseen (viettelys, seksuaalisuus). Kiinnitän Rannan yksinlaulujen analyysissä huomiota dikotomioihin ja puran itämaisen naisen representaatioita niiden kautta. Yllä mainittujen sukupuolentutkimuksen dikotomioiden lisäksi hyödynnän Locken (2009, 64–71) esittämiä dikotomioita, kuten me/muut (*self/other*) ja lähellä/kaukana (*near/far*). Me/

4 Kramerin (1990, 13–14) strateginen kartta etenee tekstisisällöistä kohti monimutkaisempia rakenteellisia trooppeja, mutta kartan järjestys ei ole sitova, eikä kartan tule myöskään itsetarkoituksellisesti hallita teosten merkitysten tarkastelua. Esimerkiksi Liisamajja Hautsalo (2008) soveltaa hermeneuttisia ikkunoita laajasti oopperatutkimuksessaan.

muut-dikotomiaa on mahdollista laajentaa intersektionaalisesti esimerkiksi mies/nainen-, itämainen/länsimainen- tai minä/sinä-erotteluksi, jolloin mukaan tulevat myös sukupuolten erot ja niiden kuvaukset (Locke 2009, 82–83).

Käsittelen analyysissäni myös sitä, miten Rannan laulut liittyvät länsimaisiin representaatiojärjestelmiin, jotka ovat ajatteluumme ohjaavia kokonaisuuksia ja rakentuvat ”tekstien, kuvien, kuvausten, oletusten, yhteyksien ja arvostelmien” kokonaisuudesta (Paasosen 2010, 42). Rannan itämaisen naisen representaatioita analysoimalla pyrin tuomaan esiin sellaisia taiteilijoille mahdollisesti tiedostamattomia piirteitä, asenteita ja ajattelutapoja, jotka ovat kulkeneet länsimaisen taidemusiikin kulttuurin ja länsimaisen yhteiskunnan toimintatapojen mukana, ja jotka siirtyvät taideteosten kautta kuluttajille. McClary (2002, xi) pitää tiedostamattomien vaikutteiden (*underlying premises*) pohtimista tärkeänä ja korostaa myös niiden peilaamista mahdollisesti esiin tuotuihin tavoitteisiin (*intended meanings*). Rannan laulujen tarkastelu jäljempänä osoittaa, että Ranta toisaalta tiesi lukemansa perusteella paljon eri kulttuureista ja myös itämaisten/eksoottisten vaikutteiden länsimaistamisen eksotistisista prosesseista, mutta koki vaikutteet kuitenkin kiehtoviksi ja hyödynsi niitä sävellyksissään.

### *Eksotiikka ja itämaisuus Sulho Rannan tuotannossa ja estetiikassa*

Sulho Ranta oli säveltäjä, musiikkikirjoittaja sekä keskeinen toimija ja vaikuttaja etenkin suomalaisessa sotienvälisessä modernismissa ja suomalaisessa musiikissa ylipäätään (ks. esim. Huttunen 1993, 156–162; Huttunen 1995, 140–143; Salmenhaara 1996b, 342–359). Ranta sävelsi muun muassa yli 300 laulusävellystä, 29 pianosävellystä sisältäen kolme pientä konserttoa, huomattavan määrän näyttämömusiikkia, viisi sinfoniaa, sooloteoksia eri soittimille sekä elokuvamusiiikkia (ks. esim. Hannikainen toim. 2017).

Rannan kirjallinen tuotanto sisältää suomalaisen musiikki- ja modernismikäsitteiden muotoutumisen kannalta merkittäviä musiikinteoreettisia ja -historiallisia teoksia sekä muita kirjoituksia. Ranta toimi jo 1920-luvulla musiikkiarvostelijana ja pakinoitsijana ja kirjoitti musiikkiartikkeleita *Tulenkantajat*-lehteen.<sup>5</sup> *Ilta-Sanomiin* Ranta kirjoitti Särä-ni-

5 *Tulenkantajat* ilmestyi vuosina 1924–1927 Nuoren Voiman Liiton kirjallisen piirin albumina ja aikakauslehtenä vuosina 1928–1930.

mimerkillä vuosina 1933–1957. Rannan laajempia kirjallisia töitä ovat esseekokoelmat *Musiikin valtateilla* (1942) ja *Sävelten valoja ja varjoja* (1946), musiikinhistorialliset ja -teoreettiset teokset *Sointuoppi* (1941) ja *Musiikin historia pääpiirteittäin* (1933), jonka laajennetut osat *Musiikin historia I–II* ilmestyivät 1950-luvulla. Lisäksi kirjalliseen tuotantoon lukeutuvat toimitetut teokset *Sävelten mestareita* (1945b), *Sävelten taitureita* (1947) ja *Suomen säveltäjiä* (1945a), jonka Einari Marvia (1965; 1966) myöhemmin laajensi kaksiosaiseksi.

Arvi Kivimaa (1974, 132–136) kuvaa Rantaa esseessään ”Sulho Rannan toimellisuus” älylliseksi, niin musiikkia kuin muita taiteita tuntevaksi kirjalliseksi lahjakkuudeksi sekä modernin musiikin taitajaksi ja puolestapuhujaksi, johon Nuoren Voiman Liiton ja Tulenkantajien henkinen ilmapiiri vaikutti voimakkaasti. Ranta opiskeli vuosina 1921–1924 Helsingin Musiikkiopistossa sekä Helsingin yliopistossa vuosina 1921–1925 muun muassa Ilmari Krohnin johdolla. Helsingin Musiikkiopistossa Rannan sävellyksenopettajana toimi pääasiassa Erkki Melartin (1875–1937). Melartinin 1900-luvun alun sävellystuotannosta löytyy myös viitteitä eksotiikkaan, esimerkiksi pianoteoksissa *Japanilainen tanssi* op. 23/5 (1905) ja *Japanilaisia kirsikankukkia* op. 85/5 (1913–1920). Melartin onkin saattanut vaikuttaa Rannan eksotiikkakiinnostukseen. Melartinin pedagogiset näkemykset olivat aikaan nähden moderneja myös kansainvälisestä näkökulmasta (ks. esim. Ranta-Meyer ja Poroila 2008; Isolammi 2019, 41–42, 429; Tyrväinen 2013, 143–144, 693).

Opiskeluaikaisista suhteistaan kirjallisiin piireihin Ranta (1945a, 624) on todennut: ”Hyvin antoisaa oli tutustuminen nuoren polven kirjailijoihin. Erityisesti muistan Uno Kailaan [...] ja Arvi Kivimaan. Heidän kanssaan puhuttiin paljon silloisesta uudesta taiteesta.” Vaikka ”uuden taiteen” määrittely ei tulekaan sitaatista ilmi, voitaneen sitaatin tulkita kertovan Rannan kiinnostuksesta ajankohtaisia ilmiöitä, kuten eksotiikkaa kohtaan. Arvi Kivimaa ja Uno Kailas kuuluivat eksoottisuudesta voimakkaasti 1920-luvulla kiinnostuneeseen Tulenkantajien kirjailijaryhmään (ks. Saarenheimo 1966, 9–15).

Rannan tietoisuus länsimaisten säveltäjien itämais-eksoottisia vaikutteista tulee ilmi esimerkiksi vuoden 1930 lehtikirjoituksessa Leevi Madetojan *Okon Fuokosta*:

[Madetoja] kykenee aina oman valinkauhansa sulattimella muuntamaan erilaiset ”virtaukset” itselleen käyviksi, jopa omaksi itsekseen. [...] Hyvin karakteristista Madeojan eksoottiselle pyrkimykselle tässä teoksessa on varsinaisen japanilaisuuden tahallinen karttaminen: jotain Puccinilaista

mielikuvituskaukomaalaisuutta voi tietysti olla olemassa yhtä hyvin kuin etnografistakin. (Pelkällä japanilaisuudella ei tietysti kukaan eurooppalainen säveltäjä voisi saada sanottavaansa sanotuksi). (*Karjalan sanomat* 8.3.1930)

Kiinnostus eksotiikkaan ilmenee myös Rannan (1950, 82–83) *Musiikinhistoria I*-teoksen itämaisten kansojen musiikkia käsittelevässä luvussa:

Meidän vuosisatamme [1900-luku] eurooppalainen taidemusiikki on, kuten tiedämme, mielellään harrastanut alkukantaisia ja kaukomaisia, eksoottisia aiheita ja pyrkinyt etäältä lainattuja tonaalisia, rytmillisiä ja värityksellisiä keinoja käyttäen luomaan aivan uusia sävellyssuuntiakin.

Samaisessa teoksessa Ranta (1950, 83) kirjoittaa myös eksoottisen ”tyylitelyn” mahdollisuuksia:

”Eksoottista” taidemusiikkia voidaan tietysti kirjoittaa myös tyylitellen, ilman varsinaista etnografista luotettavuutta tai tutkimuksiin pohjaavaa mallia. Jo W.A Mozart tyylitteli ”alla turca”, turkkilaiseen tapaan. Meidän aikanamme tällainen pseudoeksotiikka on sellaisten oopperain kuin Léo Delibes’n *Lakmen* tai Giacomo Puccinin *Madame Butterflyn* kautta kulkeutunut sentimentaalisen tunnepitoisena ja monenlaisilla aineksilla sekoitettuna operettiin ja äänifilmiin. Onnistuneimmillaan voi myös tyylittelevä eksotiikka olla musiikissa aivan viehättävää väritystä antava ja tunnelmaa luova tekijä. Tästä Jean Sibeliuksen *Belsazar*-musiikki on erinomainen, mihin vain vastaavanlaiseen sävellykseen vertauksen kestävä esimerkki.

Rannan voidaan sanoa olleen perehtynyt itämais-eksoottisia vaikutteita sisältävään musiikkiin sekä ymmärtäneen, miten säveltäjät muokkasivat vaikutteita länsimaisen tyylin mukaisesti. Rannan pseudoeksotiikka vaikuttaisi rinnastuvan aiemmin mainittuun Locken *exotic style only* -paradigmaan. Ranta myös vaikuttaa arvottavan tämän kaltaisen musiikillisen eksotiikan alemmaksi, kuin ”etnografista luotettavuutta” sisältävät sävellykset. Tulee huomioida, että etnografinen tieto oli Rannan aikana suppeampaa ja perustui esimerkiksi länsimaisten tutkimusmatkailijoiden vieraista kansoista ja kulttuureista koostamiin kertomuksiin. Rannan parempana pitämä musiikillinen eksotismi vaikuttaa olevan lähempänä Locken *all music in full context* -paradigmaa. Se, miten nämä esteettiset näkemykset ilmenivät Rannan musiikissa, vaatii tarkempaa analysointia sekä Rannan kirjoituksista löytyvien muiden eksotiikkaan liittyvien sisältöjen huomiointia. Tämänhetkisen tutkimukseni perusteella argumen-

toin, että lähimmäksi Rannan omaa estetiikkaa tulee yllä olevan lainauksen ”tyylittelevän eksotiikan” mukainen monipuolinen sävellyksellinen keinovara.

Rannan sävellystuotannossa itämaiseen eksotiikkaan viittaavien teosten määrä on suuri. Musiikillisten piirteiden, kirjallisten viittausten tai ohjelmallisuuden perusteella vaikutteita sisältäviä sävellyksiä on Rannan tuotannossa melkein kaksikymmentä. Kiinnostus itämaista ja kaukomaisista eksotiikkaa kohtaan painottui erityisesti 1920-luvulla, mutta jatkui 1950-luvulle asti. 1920-luvulla Ranta sävelsi seuraavat itämaiseen eksotiikkaan viittaavat teokset:

- *Arabialainen laulu* op. 3a/4 (1920–1923), laulu, piano, teksti: Lauri Pohjanpää<sup>6</sup>
- *Rarahu* op. 3a/1 (1922/1925), laulu, piano/orkesteri, teksti: Severi Nuormaa
- *Huhuilu* op. 26a/1 (1923), piano
- *Oceania* op. 13/2 (1924), laulu, kamariyhtye/orkesteri, teksti: Elina Vaara
- *Aziyadé* op. 10/2. (1925), laulu, piano, teksti: Elina Vaara
- *Piece orientale* (1926), huilu, piano/harppu
- *Pieni kiinalainen sarja* op. 26b (1926), 1. Aamulaulu 2. Öinen huilu 3. Piiritanssi, kamariyhtye
- *Kiinalainen sotilaslaulu* näytelmään Liitupiiri (1927), näyttämömusiikki
- *Kirsikankukkajuhla* op. 24 (1927), balettipantomiiimi
- *Kiinalaisia runoja* op. 14 (1928), 1. Kevätyö 2. Venheessä 3. Syystuuli, laulu, kamariyhtye, teksti: Wang-Ngan-Shi, Li-Tai-Pe, Wu-ti, suomentanut Eino Tikkanen<sup>7</sup>
- *Japanska akvareller* op. 11 (1924–1928), 1. Sensommar, 2. Höstmåne, 3. Fuji, laulu, kamariyhtye, teksti: Jozammi Karyu, Oe no Chisato, Ariva va no Narihira Ason, Yamabe no Akahito, käännökset ruotsiksi Astrid Gullstrand ja Ida Trotzig

Ranta sisällytti eksoottis-vaikutteisia sävellyksiään sävellyskonserttiensa ohjelmistoihin (1929–1931, Helsinki/Viipuri). Ensimmäisen sävellyskonsertin ohjelmisto sisälsi sävellykset *Kiinalaisia runoja* op. 14 (1926), *Oceania* op. 13/2 (1924) ja *Japanska akvareller* op. 11 (1924–1928) ja vuoden 1931

<sup>6</sup> Rannan teosluettelossa sävellysvuodeksi on merkitty 1922 (Walén 1958, 18).

<sup>7</sup> *Kiinalaisia runoja* -teoksen nuottikäsikirjoituksessa ja Rannan ensimmäisen sävellyskonsertin ohjelmassa (KK Coll. 177.16) sävellysvuodeksi mainitaan 1926. Walénin (1958, 15) teosluettelossa sävellysvuodeksi on merkitty 1928.

sävellyskonsertissa esitettiin balettipantomiiimi *Kirsikankukkajuhla*.<sup>8</sup> Ranta palasi eksoottisiin aiheisiin myös 25-vuotistaiteilijajuhlakonsertissaan vuonna 1947 (ks. kuva 1).

## SULHO RANTA

### *25-vuotistaiteilijajuhla*

KONSERVATORIOSSA  
perjantaina lokak. 17 pnä 1947 klo 20

Avustajat: HELSINGIN KAUPUNGINORKESTERI  
*Sibelius-Akatemian Oppilaskuoro* (joht. Martti Turunen)

Solistit: ELLI RANTA  
*Sinikka Koskela - Inkeri Rantasalo - Antti Koskinen*

Johtaa: SÄVELTÄJÄ

*Ohjelma*

### SULHO RANTA

1. *Nymfi soittaa*, sinfoninen scherzo suurelle orkesterille  
Katri Valan samannimisen runon mukaan, säv. 1932
2. *Sinfonia III*, C-duuri (Sinfonia dell'arte) säv. 1946–47  
ensiesitys  
Allegretto semplice  
Andantino  
Allegro rustico - Meno mosso - Tempo I:o  
Allegro, come una fantasia  
— Vä l i a i k a —
3. *Kaukomaiden lauluja*  
*Kolme kiinalaista runoa*  
Eino Tikkasen suomennoksiin, säv. 1936  
I. Silkkiviuhka (Pan = Tsie = Jy)  
II. Salaperäinen huilu (Li = Tai = Po)  
III. Kiinalainen laulejatar (Ho = Sun)  
*Rarahu* (Severi Nuormaa), säv. 1922  
*Rarahu II* (Meren rannalla) (Katri Vala), säv. 1946–47  
ensiesitys  
Elli Ranta
4. *Sydämen tie*, lyrillinen kantaatti sekakuorolle, sopraano- ja tenorisooloille ja orkesterille Arvi Kivimaan sanoihin, säv. 1945–46 Sibelius-Akatemian oppilaskunnan 50-vuotisjuhlaan  
I. Syysmyrskyssä  
II. Hiihjaisuus  
III. Kevät kultahame  
IV. Kaipuu lintu

Solistit: *Sinikka Koskela, Inkeri Rantasalo ja Antti Koskinen*

KONSERTTITOIMISTO FAZER

42

Kuva 1. Sulho Rannan 25-vuotistaiteilijajuhlakonsertin ohjelma (KK Coll. 177.16). Konserttiohjelmassa on huomattavaa ”Kaukomaiden lauluja”-kokonaisuus, joka sisältää itämaiseen eksootiikkaan viittaavia sävellyksiä.

8 Vuoden 1929 sävellyskonsertin ohjelmassa *Kiinalaisia runoja* mainitaan hämäävästi nimellä ”Kolme kiinalaista runoa”, eli samalla nimellä kuin Rannan 1936 säveltämä laulusarja (KK Coll. 177.16). Rannan sävellyskonserteista ks. myös Metsä (2012, 65–68, 83–85) ja Salmenhaara (1996b, 347–354).

1930-luvulla Ranta sävelsi muun muassa yksinlaulut *Autio maa* op. 30/2 & *Pyramiidilaulu* op. 30/3 (1930) Uuno Kailaan tekstiin ja kamarimusiikkisarjan *Kolme kiinalaista runoa* pianolle, huilulle ja laululle op. 53 (1936). 1940-luvulla syntyi myös vielä yksinlaulu *Rarahu II* op. 90 (1946–1947), eräänlainen jatko-osa vuoden 1922 *Rarahulle*. Yllä mainituissa 1920-luvun teoksissa sävellystyylillä vaihtelee impressionistisen maalailevasta rubatotyylisestä (*Rarahu*) hyvinkin kromaattiseen sävelkieleen ja esitysteknisestikin haastaviin muotoihin (*Japanska akvareller*, *Aziyadé*). 1930-luvulla Rannan sävellystyylillä muuntui uusklassisemmaksi, mikä näkyy esimerkiksi *Kolme kiinalaista runoa* -kamarimusiikkisävellyksessä (ks. esim. Salmenhaara 1996b, 351).

Rannan varhainen kiinnostus eksotiikkaan ilmenee 25-vuotistaiteilijajuhlakonsertin (ks. kuva 1) aikoihin lausumasta kommentista: ”Eksotiikka on kiehtonut minua jo lapsesta saakka” (*Helsingin Sanomat* 16.10.1947). Ranta pohti myös *Ilta-Sanomissa* 29.4.1954 Särä-nimimerkillä japanilaisen musiikin piirteitä: ”Mikä lieneekin vienyt kirjoittajan mieleen jo nuoresta pojasta japanilaisuuden pariin, nimen omaan [sic] musiikissa.” Myös Tauno Karila kommentoi *Helsingin Sanomissa* 18.10.1947 eksoottisuuden (viitaten tässä *Rarahu*-yksinlauluun) olleen Rannalle ”Varsinkin nuoruuden töissä [...] aivan määrävänä piirteenä.”

### *Rarahu- ja Aziyadé-yksinlaulujen kirjalliset lähteet ja eksotismi*

*Rarahu*- ja *Aziyadé*-yksinlauluista välittyvät eksoottiset kuvastot poikkeavat toisistaan ja osoittavat Rannan itämais-eksoottisten aiheiden monipuolisuutta. *Rarahu* sijoittuu Euroopasta katsoen kauas, Tyynellemerelle, *Aziyadé* taas lähemmäs, Istanbuliin ja haaremiaiheisiin. *Rarahun* sävelkielessä on havaittavissa musiikillisen impressionismin piirteitä kuten myös esimerkiksi *Oceania*-yksinlaulussa. Ranta käytti *Rarahun* kaltaista musiikillista tekstuuria myös pianoteoksessaan *Huhuilu* op. 26a/1 (1923). *Aziyadé* puolestaan sidostuu Rannan kromaattisempaan ja dissonoivampaan sävellystyylisiin (esim. *Quartetto inquieto*, *Japanska akvareller*). *Aziyadé*-laulua voisi luonnehtia myös modernistiseksi kokeilevan sävellystyylinsä vuoksi.<sup>9</sup>

9 Tyrväinen (2013, 128–129) toteaa Jim Samsonin (2002) kirjoituksiin tukeutuen, että musiikin modernistisuutta on sinänsä mahdollista tarkastella vain sävellysteknisten määrittelyjen kautta, mutta varsinaisesti modernistisuutta määrittää se, miten näillä sävellystekniikoilla ja keinovaloilla pyritään ilmentämään kriittisyyttä ja pyrkimystä uudenlaiseen (modernistiseen) ilmaisuun. Ks. myös Torvinen (2019).



Ranta omisti *Rarahun* laulaja Oili Siikaniemelle, joka kantaesitti sen 5.12.1923 pianistinaan Leo Funtek (ks. *Svenska Pressen* 4.12.1923). *Rarahusta* tuli Siikaniemen suosikki Rannan yksinlaulujen joukossa, ja laulajaa kutsuttiin myös lisänimellä Oili ”Rarahu” Siikaniemi (*Suomen musiikkilehti* 6/1929). Ranta sovitti *Rarahun* orkesterille vuonna 1925. Erkki Salmehaara (1996b, 351) on pitänyt *Rarahua* Rannan tunnetuimpana eksootisena lauluteoksena. Tunnettuutta osoittavat esimerkiksi Yleisradion arkiston kymmenkunta äänitettä ja Rannan leikekirjaan tallennettujen arvioiden positiivisuus. Sulho ja Elli Rannan vuonna 1926 syntynyt ensimmäinen tytär sai myös nimekseen Eila Rarahu; toista nimeä suositteli Rannoille Väinö Siikaniemi kirjeessään 2.5.1926.

*Aziyadé*-yksinlaulu ei saanut *Rarahun* kaltaista suosiota. Tiedot laulun esityksistä ovat vähäisempiä ja äänitteitä ei tiettävästi ole saatavilla. Laulusta on tehty puhtaaksikirjoitusversio vasta vuonna 2017 (Edition Tilli). *Aziyadé*-yksinlaulu kuultiin ensimmäistä kertaa 16.12.1929 Viipurissa, sopraano Naëma Nyberghin esittämänä (ks. *Tulenkantajat* 3.1.1930). Konsertin ohjelmisto sisälsi suomalaisten säveltäjien uusien teosten ohella musiikkia Debussyltä, Ravelilta, Poulenciltä, Honeggeriltä, Davicolta ja de Fallalta. Viipurin konsertin arviossa uutta *Aziyadé*-yksinlaulua kuvattiin omaperäiseksi (*egenartade*) ja maalailevaksi (*målande*) (*Wiborgs Nyheter* 19.12.1929). *Aziyadé* esitettiin vuonna 1933 myös Helsingin yliopistolla. Tällöin *Svenska Pressenin* (9.3.1933) kriitikko kirjoitti *Aziyadé*-laulun olevan ”sökt och konstruerad”, mutta piti muita konsertissa kuultuja Rannan lauluja (*Kultakalat* op. 27/1 ja *Laulu ulapalta* op. 27/3) ansiokkaina ilmaisuvoimaisen melodian ja yksinkertaisen harmonisen käsittelyn osalta.

*Rarahu*- ja *Aziyadé*-lauluja yhdistää ranskalaisen laivastoupseeri Pierre Lotin romanttinen ja itämaisiin unelmiin aiheita tarjonnut kirjallisuus. Loti sai aikanaan suosiota erityisesti kirjojensa autofiktiivisellä ja matkakokemuksia hyödyntävällä tyylillään mutta nojasi kuitenkin teostensa keskeisissä, itämaisten naisten hahmoissa länsimaisiin stereotypioihin ja toiseuttaviin ajattelutapoihin (Szyliowicz 1988, 15, 117–118). Lotin kirjallisuus inspiroi voimakkaasti Tulenkantajien kirjailijaryhmää. Kerttu Saarenheimon (1966, 183–186) mukaan Lotin aasialainen romantiikka ilmenee selvästi Elina Vaaran (1903–1980) esikoiskokoelmassa *Kallio ja Meri* (1924). Ranta käytti Vaaran tekstejä yksinlauluissaan *Oceania*, *Aziyadé* ja *Rarahu II*, jotka kaikki liittyvät myös Lotin kirjoituksiin. Tulenkantajien eksotiikka kiinnosti muitakin ajan säveltäjiä. Esimerkiksi Taneli Kuusiston (1905–1988) sävellysten joukosta löytyy *Oceania*-yksinlaulu (1925) Eli-

na Vaaran tekstiin.<sup>10</sup> Lisäksi Salmenhaara (1996b, 178) mainitsee Ernest Pingoud'n (1887–1942) Jonny Loke -salanimellä säveltämän kevyeen musiikkiin lukeutuvan kappaleen *Rarahu* (fox oriental), joka oli ”Tulenkantajien eksotiikan ilmaus”.

*Rarahu*-laulun teksti ei ole Tulenkantajilta, vaan sen on kirjoittanut Severi Nuormaa (1865–1924). Runon inspiraationa on Lotin teos *Le Mariage de Loti* (1980), toiselta nimeltään *Rarahu*, joka kertoo matkoista Tyy-nellemerelle ja Tahitille. *Aziyadé*-laulun Elina Vaaran kirjoittaman tekstin taustalla on Lotin samanniminen teos, joka kertoo laivastopalvelusmatkoista Kreikassa sekä Istanbulissa, missä Loti kohtaa haareimityttö Aziyadén. *Le Mariage de Loti*- sekä *Aziyadé*-teokset on suomentanut 1910-luvulla Eino Palola (*Lotin avioliitto* 1917, *Aasian tytär* 1919).

Länsimaisen taidemusiikin orientalismissa mielikuvien Itä ei ole sijoittunut juurikaan Kiinaa ja Japania pidemmälle (ks. esim. Locke 2009, 176–177). Toisaalta myös kaukaisempi Tahiti on kiehtonut taiteilijoita. Rannan *Rarahu*-laulun kolonialistista taustaa käsitellyt Marika Kivinen (2020, 75) on todennut, että Tahiti-mielikuvien luominen alkoi lännessä jo 1700-luvulla. Myös Rannan opiskeluaikana Helsingin yliopiston professorina toiminut Yrjö Hirn (1990 [1928], 345–393) kirjoittaa Tahitin historiallisesta lumosta kirjassaan *Valtameren saari*, joka kaukomaisuuden kuvailussaan ilmentää myös ajan eksotistista kaukokaipuuta. Huomioiden Rannan *Rarahun* sävellyksajan eksotiikkaa ja itämaisyyttä suosineen kontekstin, ranskalaiseen orientalismiin sidostuvat kirjalliset lähteet sekä laulun seuraavassa analysoitavat musiikilliset piirteet, sijoitan *Rarahun* Rannan tuotannossa itämaista eksotiikkaa ilmentävien sävellysten joukkoon, joskin teokseksi, jossa painottuu eksotiikka ylempänä kategoriana.

Sekä *Aziyadé*- että *Rarahu*-laulujen teksteinä olevissa runoissa kantavana teemana on itämainen/eksoottinen nainen.

*Rarahu* (Severi Nuormaa 1922)

Rarahu, laps' luonnon villi ja viono,  
tyttönen Bora-Boran läikkyvän lahden,  
Rarahu, ma tahtoisin palmujen alla  
kanssasi leikkiä kahden.

10 Ks. Sibelius-Akatemian kirjaston nuottikäsikirjoitukset:  
<https://urn.fi/URN:NBN:fi-fe202003178348>.

Tahitin kun tummuvi tuoksuinen yöhyt,  
tähdet kun yllämme palavina pilkki,  
olkasi vilvas mun poskeani kohtais,  
Rarahu, ja hivuksies silkki.

Silloin sensitivaseppelet päissä  
juostais me Fatahua-virralle uimaan,  
helmasta aallon me nuorina noustais rannalle hyppyhyn huimaan

Rarahu, sun pukus olis kukkia yksin,  
olalt' olis kiehkura rintasi uomaan,  
Himmeätä laulain me Pomaren linnaan juostais viiniä juomaan.

Linnassa, oi mun Rarahu kukkani,  
tarhat tummat ruusuja nukkuis...  
Siellä, siellä, mun Rarahu rukkani,  
surumme suuret hukkuis!

*Loti Aziyadélle (Elina Vaara 1924)*

Sirkassian metsien myrttikukka,  
joka suot minun juoda huultesi hunajaa!  
Sinä suloinen! Syvin lainein aaltoaa  
alas olkapäillesi ambrantuoksuinen tumma tukka  
Aziyadé!

Valot kirkaat illoin syttyvät Stambulissa,  
väri silmäisi fosforiloistein kimmeltää.  
Sisin sielusi arvoitukseksi aina jää,  
sinä Aasian poloinen, silkin pehmeä pieni kissa.  
Aziyadé!

*Rarahu*-yksinlaulussa on kolme säkeistöä, joista kahden ensimmäisen teksti seuraa Nuorman runoa. Lisäksi laulussa on kolmas, runon loppuosasta mukailtu säkeistö: ”Fatahua virralla / Rarahu kukkani / rannat tummat ruusuja nukkuis / Siellä mun Rarahu rukkani surumme suuret hukkuis.” Analyysini pohjautuu Rannan yksinlaulun tekstiin, mutta kontekstiksi huomioidin Nuorman koko runon. *Aziyadé*-yksinlaulun teksti on Vaaran runon mukainen lukuun ottamatta otsikkoo, josta laulussa on mukana pelkkä ”Aziyadé”.

*Rarahu-* ja *Aziyadé*-lauluissa käytettyjen runojen kertojasubjektien sukupuoli ei ole selvästi osoitettavissa. Runojen taustalla olevat Lotin teokset kannustavat kuitenkin oletamaan, että kertoja on länsimainen mies. Laulujen tekstit tuottavat toiseuttavan me/muut -vastakkainasettelun runon länsimaisen kertojan ja runon kertomuksen kohteena olevan itämaisen naisen välille. Runoista välittyvä mielikuva viehkosta luonnonlapsesta (*Rarahu*) sekä intohimoisesta haareminaisesta (*Aziyadé*) on nykypäivän näkökulmasta naista esineellistävä ja seksualisoiva, mutta syntyäkanaan vaikutelma oli tavanomainen ja suosittu (ks. esim. Locke 1991).

Laulutekstien eksotismia voi tarkastella myös läheisyyden ja kaukomaisuuden vastakkaisasetteluna, joka toteutuu sekä maantieteellisesti että sukupuoleen liittyvänä. Molempien laulujen teksteissä eksoottinen paikka on paitsi kaukomainen, se myös kuvataan naisen kautta. *Rarahu* on esimerkiksi ”tyttönen Bora-Boran (sic) läikkyvän lahden” ja *Aziyadé* ”Sirkassian metsien myrttikukka” sekä ”Aasian poloinen, silkin pehmeä pieni kissa”. Feminiinisen tulkinnan kannalta huomionarvoista on myös se, että molemmissa lauluissa naishenkilö mielletään luonnon yhteyteen, kuten länsimaisessa dikotomisessa luonto/kulttuuri-sukupuoliajattelussa usein tapahtuu (ks. esim. Leppänen et al. 2020, 242–243).

Sekä *Rarahu-* että *Aziyadé*-laulua ovat esittäneet olemassa olevien äänitysten ja löytämieni muiden esitystietojen perusteella lähinnä sopraanolaulajat. Laulut on kirjoitettu sopraanoäänelle, joskin kirjoitettu ääniala ei sido naislaulajan valitsemiseen; *Rarahu*-laulua ovatkin esittäneet myös mieslaulajat.<sup>11</sup> Naislauluäänen luoman sukupuolimielikuvan ja laulujen tekstien eksotisoivan naiskuvan yhdistelmän voisi kuitenkin argumentoida vahvistavan mielikuvaa eksoottisesta sekä sukupuolisesta toisesta. Esimerkiksi Oili Siikanimen kohdalla *Rarahu* vaikuttaa tulleen osaksi hänen laulajaidentiteettiään, ja tätä kuvaa vahvistettiin myös lehdistöarvioissa (ks. *Suomen musiikkilehti* 6/1929). Eräällä tavalla Siikananiemestä siis tuli *Rarahu*, kun hän esitti laulua. Laulujen itämaisen naisen ja esittäjän sukupuolen yhteenliittymisen tulkintaa vahvistaa myös McClaryn (2002, ix–x) huomio musiikillisista mielikuvista (*musical imaginery*), jotka kuulijat esityksen perusteella muodostavat ja joista he saavat myös nautintoa. Locke (2009, 70) on myös todennut, että eksoottiset tekstilliset sisällöt saattoivat vaikuttaa paitsi yleisön myös esiintyjän mielikuviin ja viimeksi mainitun kautta myös esityskäytäntöihin.

11 Ks. esim. Veikko Tyrväinen: *Minä laulan sun iltasi tähtiin – Äänityksiä 1955–1972* (2008, Fuga 9280).

*Itämainen nainen Rannan musiikissa:  
luonto, intohimo ja eksoottinen viettelys*

*Rarahu*-laulun musiikillinen eksoottinen mielikuva syntyy pehmeän, paikallaan pysyvän harmonian, ohuen tekstuurin, modaalisuuden ja laulumelodiaa kehystävien, toistuvien melismaattisten pianovälikkeiden kautta. Laulu alkaa pianon rubatomaisella, kiemurtelevalla ja fermaateilla varustetulla melismalla, joka sisältää huhuilumaisen ”Rarahu-aiheen” (kuva 2). Aihe rakentuu lauluosuudessa ylöspäin kaartuvalle nelisävelikölle. Pianon osuudessa aihe toistuu myös korkeammassa oktaavissa, ja pianovälikkeet rakentuvat aiheen pohjalle. Laulun orkesterisäestyksellisessä versiossa orkestrointi (fl, ob, cl, fg, cont., fg, cor, arpa, solo vl, jouset) vahvistaa eksoottisen tunnun syntymistä; pianon kuvioinnit soittaa orkesteriversiossa huilu, jonka solistinen luonne on perinteisesti liitetty eksoottisen tunnun luomiseen (ks. esim. Locke 2009, 54).

2

*Oili Siikaniemelle*  
**Rarahu.**  
(Severi Nuorman.)

Sulho Ranta, Op. 3<sup>a</sup> N<sup>o</sup> 1.

Laulu. *Rubato, exotico.* *rit. 3.* *senza tempo, declamando* *accel.*  
Ra-ra-hu lapsluonnon vil-li ja vie-no,

Piano. *pp* *ad lib.* *pp*  
*sempre Ped.*  
tyt-tö-nen Bo-ra-Boran läikky-vän lah-den, Ra-ra-hu, ma tah-toisin pal-mu-jen al-la  
kans-sa-si leik-ki-ä kah-den. *trillo* *accel f rit.*

Kuva 2. Sulho Ranta: *Rarahu* op. 3a/1. Huhuiluaihe laulumelodiassa tahdeissa 2 ja 4. Sulho Ranta op. 3a – Kolme laulua pianon säestyksellä (1924). Helsinki: R.E. Westerlund. © Fennica Gehrman Oy, Helsinki. Julkaistu kustantajan luvalla.

Laulun esitysmerkintä ”Rubato, exotico” avaa eksoottisuuden hermeneuttisen ikkunan ja luo mielikuvan musiikillisesta sisällöstä. Alkuperäisessä piano-laulu -versiossa säestys rakentuu lähes kolmen oktaavin laajuudelle ulottuvasta avorakenteisesta soinnusta ja koko laulun läpi kantavasta urkupisteestä sekä korkealla liikkuvista rubatomaisista kuvioinneista. Urkupisteenä soiva B-duurisointu on kirjoitettu kvinttikäännöksenä, ja pohjasävelenä oleva kontraoktaavin f-sävel on kaksinnettu oktaavilla. Korostettu soinnun kvintti bassossa hälventää eroa soinnun toonika- ja dominanttitehojen välillä. Sointuun sisältyy myös sävellajituntua urkupisteen ohella hämärtävä ylennetty lyydininen kvartti (e-sävel). Laulun etumerkintä on B–g, ja se liikkuukin paljon b-lyydisen moodin asteikolla. Harmonian staattisuus, melodian modaalinen luonne, erottuvan rytmisen sykkeen häivyttäminen ja ohut tekstuuri ovat yleisiä musiikillisia keinoja, joilla luodaan eksoottista tuntua ja joiden voidaan nähdä viittaavan paitsi eksoottisena koettuun maantieteelliseen paikkaan myös kuviteltuun tilaan ja muuttumattomuuteen (Locke 2009, 51–54). Avoin sointurakenne korostaa ”mystistä” itämaisyyttä (ks. esim. Scott 2003, 174).

Staattiset musiikilliset tekstuurit kuten pysyvä harmonia, urkupisteen käyttö ja harmoniset klusterit ovat tavanomaisia keinoja kuvata erityisesti (pysyvää) luontoa mutta myös laajemmin ymmärrettynä mystisyyttä ja transsensusia musiikissa (Torvinen ja Välimäki 2019, 176–178). Luonto liitetään usein myös feminiinisiin piirteisiin (ks. esim. Leppänen et al. 2020, 242–243). Ajatus luonnosta pysyvänä, jopa ikuisena, linkittyy orientalismissa esiintyvään mielikuvaan muuttumattomasta, kaukaisesta Idästä sekä itämaisesta naisesta. *Rarahussa* staattiset tekstuurit viittaavat eksoottiseen luontoon.<sup>12</sup> Urkupistemäisyyden ja staattisuuden voi tulkita korostavan myös nostalgian tunnetta ja (kauko)kaipuuta (Torvinen ja Välimäki 2019, 177), jonka kohteena on eksoottinen Tahiti. Kuten Torvinen ja Välimäki (2019, 176–177) huomauttavat, myös kehollinen kokemus voimistuu staattisuuden kautta; *Rarahun* musiikillinen staattisuus korostaa laulun naishahmon kehollisuutta. Myös *Aziyadé*-laulun tekstuurissa on toisteisia elementtejä (ks. kuva 3), mutta syntyvä vaikutelma ei vaikuta liittyvän yhtä vahvasti luontoon kuin *Rarahussa*. *Aziyadén* toisteisen tekstuurin voisi edellä esitetyn nojalla kuitenkin tulkita korostavan mystisyyttä sekä kehollisen viettelyksen kokemusta.

Staattisuuden vaikutelmaa vahvistaa myös lineaarinen (horisontaalinen) harmonia. Lauluissa ei ole varsinaista vertikaalista harmonista

12 Esimerkiksi Erik Bergmanin musiikissa sekä läheinen että eksoottinen luonto on toistuvana aiheena (Torvinen ja Välimäki 2019, 180).

kehittelyä, vaan harmonia kulkee urkupisteiden ja klusterien kantamana (*Rarahu*) sekä toistuvan säestyskuvioidin avulla (*Aziyadé*, ks. alla tarkemmin). Tämä lineaarisuus poikkeaa länsimaisen taidemusiikin duuri–molli-tonaalisessa musiikissa tavanomaisesta vertikaalisesta harmoniakäsityksestä ja harmonian kehittelystä (ks. Locke 2009, 51). Staat-tisen lineaarisuuden ja duuri–molli-tonaalisen vertikaalisuuden välisen vastakkaisasettelun voi tulkita liittyvän myös yleisempiin länsimaisen ajattelun piirteisiin, kuten sukupuoliseen dualismiin (Torvinen ja Välimäki, 2019, 177–178). Rannan yksinlauluissa vertikaalisuus korostaa eksoottista toiseutta.

*Aziyadén* musiikillinen tyyli on läpi laulun kromaattinen ja jännitteinen. Laulun etumerkintä on A–fis, mutta harmonian jatkuvasti muuttuvan luonteen vuoksi tarkkaa harmonia-analyysia ei ole tämän tutkimuksen puitteissa mielekäästä kirjoittaa auki. *Aziyadén* eksoottinen ja *Rarahua* voimakkaampi itämainen tuntu syntyy kromatiikan ja dissonanssien luomasta jännitteisyydestä, itämaisiksi mielletyistä melodiakuluista lauluosuudessa, korusävelten käytöstä sekä rytmistä tuntua hämärtävästä e (es)- ja fis (f)-sävelien muodostamasta aiheesta, joka muuntuu myös murretumpaan kahdeksasosanuotein kulkevaan muotoon. *Aziyadé* koettiin tulkintani mukaan voimakkaammin itämaiseksi siksi, että 1800-luvulla ja 1900-luvun alussa Orientti ja itämaiset mielikuvat sijoittuivat länsimaisessa ajattelussa enimmäkseen Euroopan raja-alueille, kuten juuri Lähi-Itään (Locke 2009, 176–177). *Aziyadén* ”määrittelemättömät” ja monenlaisia harmonisia purkausmahdollisuuksia sisältävät soinnut, 5/4-tahtilaji, lauluosuuden vaativa ambitus sekä muut edellä mainitut piirteet sisältyvät myös Locken (2009, 51–54) eksoottisten musiikillisten piirteiden typologiaan. *Rarahun* tavoin laulun päähenkilön *Aziyadén* nimeä korostetaan huudahdusmaisella aiheella. Laulu päättyy terssittömään e-pohjaiseen sointuun, ja harmoninen tuntu jää avoimeksi.

31/12  Yleisradio A. S. Helsinki

*A (cis'-as<sup>2</sup>)*  
*Aziyadé* Sulho Ranta  
 (Eliina Väara.) op. 10 n<sup>o</sup> 2

*Nous t'empêcha lents, mais avec intenses sentiments.*  
 Sir - - kass-son metsien myytti -  
 dolce. simile legato

*kuk - ka, joka suot minun joo - du huullesi huna - jaa - !*

*3 poco con passione.*  
 Sina su - loi - non! Sej - vön lai - mein  
 cresc. f

*ad - to - ad alas olka - päillesi ambran - tuoksuunon,*  
*poco* *rit.* *rit.*

 R. E. Westerlund  
 Helsinki-Helsingfors

Kuva 3. Sulho Ranta: Azyadé op. 10/2. Nuottikäsikirjoitus. KK Coll. 790.130. Julkaistu perikunnan luvalla.



Miten *Rarahu*- ja *Aziyadé*-laulujen teksteissä kuvatut naishahmot ilmenevät musiikillisessa materiaalissa ja mitä musiikillisista piirteistä voidaan tulkita? *Rarahu*-laulun yksinkertaisen ja paljaan sävelkielen voidaan yleisesti tulkita kuvaavan luonnonlasta eli *Rarahu*-tyttöä, joka on samalla viaton sekä länsimaisen intohimon kohde. *Aziyadé* taas on sekä tekstin että laulun jännitteisen, kromaattisen musiikillisen materiaalin perusteella viettelevämpi ja intohimoisempi, itämainen *femme fatale*.

Molemmissa lauluissa huudahdus- ja huhuilumaiset eleet antavat nais-hahmoille musiikillisen muodon.<sup>13</sup> *Rarahun* aloittava huhuiluaihe (kuva 2) luo vaikutelman tyhjästä rannasta, jolla huhuilijan kutsuu *Rarahu*-tyttöä urkupisteenä soivan luonnon helmasta. Aihe toistuu samassa muodossa laulumelodiassa kuusi kertaa ja on mukana säestyksen kuvioinneissa. *Aziyadé*-laulussa huudahdusele (kuva 4) on kaksiosainen ja toistetaan kahdesti tahdeissa 17–19 ja laulun lopussa hieman muunneltuna. Toisin kuin *Rarahu*-laulussa, *Aziyadé*ssa huudahdus on jännitteinen. Se koostuu pitkää fis-säveltä seuraavasta, nopeasta alapuolisesta sivusävelestä e ja tätä korukuviota seuraavasta alaspäisestä seksihypystä. Sävelet ovat samat kuin pianon oikean käden säestyksen pysyvässä e- ja fis-sävelistä muodostuvassa kuvioinnissa lisättyä viimeiselle tavulle sijoittuvalla ais-sävelellä. Huudahduksen toinen, *Aziyadé*-nimen toistava osa kiipeää kromaattisesti ja triolirytmillä ylöspäin päätyen korusävelen kautta kaksiviivaiseen gis-säveleen. Huudahduksen toistuessa kappaleen lopussa kromaattiseen nousevaan kulkuun on lisätty kuviointia fis<sup>2</sup>/e<sup>2</sup> ja ais<sup>1</sup>/h<sup>1</sup>-sävelten välillä kuudestoista- ja kahdeksasosatriolirytmillä. Pianosäestys sisältää molemmilla kolmetahtisen huudahduksen toistokerroilla puolinuotein liikkuvia, oikealla ja vasemmalla kädellä eri oktaaveissa lähes samanlaisina toistuvia jännitteisiä sointuja, joita kaikkia edeltää korusävel tai -sointu. Huudahdukset ovat musiikilliselta materiaaliltaan jännitteisiä ja siksi myös intohimoa korostavia, mikä sopii yhteen haaremiaiheiston ja viettelevän itämaisen naisen aiheiston kanssa.

13 Nousevaa intonaatiohyppyä voidaan kutsua huutoeleeksi ja siihen sisältyy usein myös seksti-intervalliaihe (ks. esim. Jalkanen ja Kurkela 2003, 95–96).

Kuva 4. Sulho Ranta: *Aziyadé op. 10/2. Huudahdusaihe tahdeissa 17–19. Edition Tilli 2017.*

Molempien laulujen melismaattisissa kuluissa on arabeskimaisuutta, joka korostaa itämaisen naisen mielikuvaan liittyvää feminiinistä viettelystä. Alun perin islamilaisen Lähi-Idän koristeelliseen kalligrafiaan ja kuviointeihin viitannut arabeskin käsite laajentui eurooppalaisessa ajattelussa 1700- ja 1800-lukujen kuluessa, ja on Locken (2009, 217–222) mukaan tärkeä piirre musiikillisessa eksotismissa sekä erityisesti impressionistina tunnetun Debussyn sävellyksissä. Gurminder Kaur Bhogal (2021, 129–148) liittyy erityisesti ranskalaisten säveltäjien teoksissa arabeskimaisuuden synnyttämän sointiväriin hetkellisyyteen, eksoottiseen naiseen sekä eksoottisen mysteerin ja fantasian sekä aistillisuuden kuvaamiseen ja vahvistamiseen. *Rarahu*-laulussa toistuva arabeskimainen välisoitto sisältää piirteitä, jotka Bhogal (2021, 137) tulkitsee vihjailevaa aistillisuutta korostaviksi Debussyn *Faunin iltapäivä* (1894) -orkesterisävellyksen alun tunnetussa huiluosuudessa. Yhteys tulee esiin erityisesti *Rarahun* orkesteriversiota tarkasteltaessa, koska siinä välisoitot on annettu juuri huilun soitettavaksi. Erityisesti orkesteriversion huiluosuudessa Ranta vaikuttaisi pyrkivän kohti Debussyn kaltaista tekstuuria (ks. Bhogal 2021, 137), johon kuuluvat keskirekisterin hyödyntäminen, vibraton käyttö (Rannalla trillit) sekä kromaattinen kiemurtelevuus, jota Rannalla tosin on maltillisesti. Lisäksi *Rarahun* huhuiluaiheessa on samankaltaisuutta Debussyn huiluosuuden lopun intervallihyppyjen kanssa. *Rarahun* välisoiton arabeskimaisuus korostuu edelleen Pia Ravennan 1920-luvun lopulla tekemässä levytyksessä, jossa hän laulaa viimeisen välisoitto-osuuden vokaliisina a-äänteellä (kuva 5) ja vahvistaa näin syntyvää eksoottista kuulokuvaa (ks. myös Locke 2009, 54).

14

8

5 3

simile lunga

5 5

accel. f. rit. rit. pp rall.

con moto rit. molto rit.

Fa-ta-hu-a vir-ral-la, Ra-ra-hu kuk-ka-ni, ran-nat tum-mat ruu-su-ja nukku-is, Siellä, siellä mun

Kuva 5. Sulho Ranta: Rarahu op. 3a/1. Melismaattinen välisoitto (tahti 14). Sulho Ranta op. 3a – Kolme laulua pianon säestyksellä (1924). Helsinki: R.E. Westerland. © Fennica Gehrman Oy, Helsinki. Julkaistu kustantajan luvalla.

Aziyadé-laulu ei sisällä yhtä selvää arabeskimaisuutta. Laulumelodian kromaattisesti ylös ja alas liikkuvissa osuuksissa esimerkiksi tahdeissa 10–14 (kuva 6) tai nopeita nuottiarvoja sisältävissä Aziyadé-huudahduksissa on kuitenkin arabeskimaisia piirteitä. Locke (2009, 221) liittää kiemurtelevat arabeskimaiset linjat naishahmojen kuvaamiseen esimerkiksi Rimsky-Korsakovin *Shéhérazaden* (1888) tunnetussa alaspäin liikkuvassa trioliteemassa.

8 *con un poco passione*  
 Si-nä su-loi - nen! Sy - vin lai - nein

*cresc.* *f*

11 *un poco rit.*  
 aal - to - aa a - las ol - ka-päi - le - si amb - ran - tuok - sui - nen,

*loco* *loco*

14 *a tempo*  
 tum - ma tuk - ka

Detailed description: The image shows three systems of musical notation for a vocal and piano piece. System 8 (measures 8-10) features a vocal line with lyrics 'Si-nä su-loi - nen! Sy - vin lai - nein' and piano accompaniment with dynamics 'cresc.' and 'f'. A blue box highlights a bass line in the piano part. System 11 (measures 11-13) has lyrics 'aal - to - aa a - las ol - ka-päi - le - si amb - ran - tuok - sui - nen,' and includes markings for 'un poco rit.', 'loco', and triplets. System 14 (measures 14-15) has lyrics 'tum - ma tuk - ka' and is marked 'a tempo'. The piano part in system 14 features a complex rhythmic pattern in the right hand.

Kuva 6. Sulho Ranta: Azyadé op. 10/2. Säestysosuuden matalat kontrastiset soinnut tahdeissa 9 ja 11. Alaspäin suuntautuvat melodiset kulut tahdeissa 10–11 ja 13–14. Edition Tilli 2017.

Richard Taruskinin (1997, 165–166) mukaan alaspäin kiemurteleva kroaattainen melisma on merkinä *negasta*, jolla on länsimaisessa taite musiikissa usein ilmennetty seksuaalisia eksoottisia naishahmoja (esim. *Carmen*). Myös McClary (2002, 57–59) liittyy *Carmenin* alaspäisen melismaattisen melodian viettelemisen retoriikkaan ja korostettuun kehollisuuteen. *Carmenin* hahmo sisältää myös rodullisen toiseuden piirteitä, jotka niin ikään olivat eksotistisessa diskurssissa läsnä ja jotka liitettiin myös usein viettelevään (itämaiseen) naiseen (McClary 2002, 63–64). *Rarahussa* ei ole selkeää *nega*-elettä, mikä sopii *Rarahun* kokonaisvaikutelmaan vihjailevammasta seksuaalisuudesta. *Aziyadén* edustama eksoottinen ja haaremiaiheeseen myötä itämainen nainen on avoimemmin seksuaalisesti kiehtova, mitä Vaaran runoteksti ja siihen yhdistyvä musiikillisen ilmaisu korostaa. *Aziyadé*-laulusta voidaan löytää *nega*-käsitteeseen liittyviä alaspäisiä vietteleviä kulkuja esimerkiksi tahdeissa 10–11 ja 30–31 (kuva 6 ja 7). Erityisesti tahtien 10–11 alaspäiseen kulkuun ja sen ympäröivään melodialinjaan yhdistyvät viettelyksen vaikutelmaa vahvistavat runotekstin säkeet ”Syvin lainein aaltoa alas olkapäillesi ambrantuoksuinen tumma tukka”.

30

ar - voi - tuk - sek - si ai - na jää, — si - nä

*f* *loco*

*f* *f*

*loco*

Kuva 7. Sulho Ranta: *Aziyadé op. 10/2*. Alaspäin suuntautuva melodinen kulku ja kontrastiset matalat oktaavit pianon säestysosuudessa. Edition Tilli 2017.

*Aziyadé*-laulun viettelevän eroottisuuden tulkintaa voidaan vahvistaa Kramerin (1990, 136–166) seksuaalisuuden tulkintojen kautta. Ranskalaisen orientalismiin ja Tulenkantajien eksotiikkaan liittyvä runoteksti, laulun

otsikko, eksoottista mielikuvaa luova esityserkintä sekä itämais-eksoottisen kuulokuvan synnyttävä musiikki muodostavat seksuaalisuutta korostavan diskurssin ja vahvan vaikutelman eroottisesta, viettelevästä naisesta. *Aziyadén* musiikillisessa ilmaisussa intohimon ja eroottisuuden vaikutelmaa luovat samankaltaiset musiikilliset piirteet, joita Kramer (1990, 147) määrittelee myös Wagnerin *Isolden* lemmenkuolon aariasta: purkautumattomat harmoniat, lukuisat korusävelet ja puolisävelaskelin liikkuva melodia. Intohimon vaikutelmaa vahvistaa myös laulun aaltoileva intensiteetti, joka vaihtelee lauluosuuden ja pianon limittyneestä tekstuurista ambitukseltaan laajoihiun osioihin, joita korostavat pianon matalat soinnut.

*Rarahu*-laulun sen sijaan voidaan nähdä esimerkkinä Kramerin (1995, 203–211) korostamasta eksoottisen kuluttamisesta. Siinä länsimaisen musiikinkuluttajan saataville tuodaan kaikki se, mitä hän voi eksoottisesti toivoa, mukaan lukien eroottiset ja seksuaaliset fantasiat.<sup>14</sup> *Rarahun* aikalaissuosio, eksoottista vaikutelmaa vahvistava orkesteriversio sekä saatavilla olevien levytysten ja nauhoitusten määrä antavatkin vaikutelman sävellyksestä, joka tarjosi aikalaisyleisöille kaivattuja itämais-eksoottisia elämyksiä. *Rarahun* tarjosi mielikuvamatkan ”takaisin luontoon”, kaukomaisen Tyynenmeren rannoille, pois teollistuvan yhteiskunnan kiivaan kehitystahdin keskeltä.

### *Johtopäätökset*

*Rarahu*- ja *Aziyadé*-laulujen naishahmot edustavat länsimaisen taidemusiikin orientalismin *topos obligé* -aihetta sekä ovat osa länsimaisen taidemusiikin itämaisen naisen representaatiojärjestelmää. Molemmat laulut sisältävät teksteissään seksuaalisia haavekuvia, joita Rannan itämaisiksi tulkittavia vaikutteita sisältävä musiikillinen ilmaisu täydentää.

Itämaista naista kuvaavia piirteitä lauluissa ovat erityisesti *Rarahun* ja *Aziyadén* nimen mainitsemiseen liittyvä huhuilu/huudahdusaihe, viettelevään ja aistilliseen feminiinisyyteen liittyvä arabeskimaisuus sekä eroottisen intohimoa luovat jännitteiset harmoniat. Myös erityisesti *Rarahu*-lauluun liittyvä staattisen ja eksoottisen luonnon musiikillinen kuvaaminen ja sen yhdistäminen laulutekstin *Rarahu*-tyttöön on selkeä itämaisen naisen representaatiotapoihin lukeutuva piirre. Lisäksi ruumis/mieli- sekä tunne/järki-dikotomiat (ks. Leppänen et al. 2020, 242–243)

<sup>14</sup> Kramer (1995) tarkastelee eksoottista kuluttamista Ravelin *Daphnis et Chloé* (1912) -balettimusiikin kautta.

vahvistavat itämaisen naisen representaatiota. Kehollisuuteen liittyvät musiikilliset piirteet yhdistettynä laulujen teksteihin vahvistavat ruumis/mieli-dikotomiaa. Itämaisen naisen keho on länsimaisen miehen mielen ja halujen mukaan kuvattu ja hallittu. Molempien laulujen sävelkieli pyrkii myös voimakkaaseen tunnelmaisuun, mikä linkittyy feminiinisyyteen liitettyyn tunteellisuuteen vastakohtanaan maskuliininen järki ja länsimaisen taidemusiikin hierarkiat sekä ”järkiperäisen” sävellystyylin arvostus. *Rarahun* tunnelmaisuus on impressionistista maalailevuutta, *Aziyadé* kuvaa musiikillisten jännitteiden kautta intensiivistä intohimoa. Modernismissa ero maskuliinisen länsimaisuuden ja feminiinisen eksoottisuuden välillä korostui, sillä maskuliinisuus liitettiin edistykseen ja uudistumiskykyyn, kun taas eksoottinen nainen jäi marginaaliin (ks. Goto-Jones 2014, 1453).

*Rarahu*- ja *Aziyadé*-laulut linkittyvät yhteen aiheidensa ja Pierre Lotiin liittyvien kirjallisten lähteiden kautta. Musiikilliselta tyyliltään laulut ovat kuitenkin hyvin erilaisia, mikä lienee ollut osasyynä myös laulujen erilaiseen suosioon. *Aziyadé*-laulun uudenlainen ja kokeileva musiikillinen ilmaisu kertoo nuoren Rannan kyvyistä ja halusta käyttää monipuolisia sävellyskeinoja. Ajan yleisöä tämä dissonoiva, modernistinen sävelkieli ei kuitenkaan vielä välttämättä tavoittanut tai se saatettiin kokea kielteissävytteisenä eklektisyytenä (ks. Tyrväinen 2013, 53–54). Ranta pyrki myös ensimmäisen sävellyskonserttinsa ohjelmistovalinnoissa nimenomaan ilmentämään omien sanojensa mukaan ”uudenaikaisuutta”, mikä johti epäilevään ja kielteiseen vastaanottoon erityisesti konsertin instrumentaaliteosten osalta.<sup>15</sup>

Jos ajatellaan modernismin määrittäneen nimenomaan maskuliinisen edistyksellisyyden kautta, jota vastaan feminiininen, kehittymätön ja menneeseen katsoa eksotiikka asetettiin, on *Aziyadé* mielenkiintoinen yhdistelmä sekä uusia pyrkimyksiä että itämais-eksoottisia vaikutelmia. Vaikuttaa kuitenkin siltä, että Rannan ajan yleisö ei kokenut uuteen pyrkivän sävelkielen yhdistyvän hyvin eksoottiseen aiheeseen. *Rarahun* voisi sen sijaan esittää olevan eksotismin ”malliesimerkki”, jossa yhdistyvät harkitut itämaisen eksotiikan piirteet, Tahiti-kiinnostus sekä Pierre Lotin Tulenkantajien suosima kirjallisuus. Kuten olen maininnut, *Rarahu* oli jo sävellysaikanaan suosittu ja kuuluu edelleen Rannan tunnetuimpien sävelteosten joukkoon. Rantaa käsittelevässä kirjoituksessaan *Karjala*-lehdessä (27.1.1929) Väinö Siikaniemi esittää, että *Rarahu* ei ollut liian vieras nimenomaan pentatonisuutensa vuoksi, joka yhdistää sen suomalaisille

15 Ranta kuvaa ”uudenaikaisuuden”-pyrkimystään kirjeessään Erkki Melartinille 17.2.1929 (KK Coll. 530.12).

tuttuun viisikieliseen kanteleeseen. Samaisessa lehtikirjoituksessa Siikaniemi toteaa myös, että ”*Rarahu* on sisällöltään kansainvälinen ja sen vaikutus laulettunakin on kansainvälisesti kokeiltu ja tehokkaaksi havaittu.” Yksityiskohtaisempi tarkastelu aikalaisreseptiosta ja myös laulujen sävellysvuosien kontekstin tarkempi pohdinta olisi kuitenkin vielä tarpeen laulujen erilaisen suosion syiden tarkemmaksi ymmärtämiseksi.

*Rarahu*- ja *Aziyadé*-laulujen tarkastelu täydentää kuvaa Rannan laulutuotannosta ja itämais-eksoottisesta kiinnostuksesta. Yksinlaulut tuovat monipuolisesti esiin länsimaisen taidemusiikin ja taiteen piirissä suosittua itämaisen naisen aiheen. Sävellykset liittyvät länsimaiden eksotistiseen ja toiseuttavaan tapaan määritellä vieraita kulttuureita ja niiden edustajia, erityisesti naisia. Lisäksi sävellysten representaatiot ja niiden tuottamat mielikuvat liittyvät yleisemmin länsimaisen kulttuurin naiskuvan muotoutumiseen ja sen tuottamiseen.<sup>16</sup> Naisten tulkinta eksoottisiksi vietteijöiksi, joihin länsimainen (mies) käyttää valtaansa on vaikuttanut paitsi ”meidän” ulkopuolellamme oleviin kulttuureihin suhtautumiseen myös oman yhteiskuntamme sisällä vallitseviin asenteisiin. Yeğenoğlun (1998, 26) mukaan tarkastelemalla länsimaista tapaa kuvata itämaisia naishahmoja ymmärrämme paremmin myös länsimaisen kulttuurin yleisesti naisiin kohdistamaa seksuaalista ja toiseuttavaa diskurssia. Tämän diskurssin ymmärtäminen on tärkeää myös 2020-luvun suomalaisessa yhteiskunnassa. Ymmärtämisessä on tärkeää itämaisyyteen ja eksoottisuuteen liittyvien käsitysten ja mielikuvien syntyhistorian monipuolinen tarkastelu esimerkiksi suomalaisessa taidemusiikissa. Rannan sävellysten taustalla vaikuttaneet yhteiskunnalliset tekijät ovat todellisia ja kertovat siitä, miten itämaiset mielikuvat ovat syntyneet. Rannan tiedot ajan eksotiikasta ja sävellysten itämais-eksoottiset piirteet kertovat vaikutteiden tietoisesta hyödyntämisestä. Itämaisen naisen representaatioiden tarkastelu Rannan yksinlauluissa tuo siten uutta tietoa siitä, miten itämaisia mielikuvia luotiin suomalaisten säveltäjien teoksissa.

16 *Musical imaginery* ks. McClary (2002, ix-x).



## Lähteet

### Aineistolähteet

(KK) Kansalliskirjasto

#### **Nuottimateriaali:**

Ranta Sulho 1925. *Rarahu* op. 3a/1. Orkesterisovitus. Nuottikäsikirjoitus. Coll. 790.124. Yleisradion sävellyskäsikirjoituskokoelma, Kansalliskirjasto.

–1925. *Aziyadé* op. 10/2. Nuottikäsikirjoitus. Coll. 790.130. Yleisradion sävellyskäsikirjoituskokoelma, Kansalliskirjasto.

#### **Henkilöarkisto ja muu arkistomateriaali:**

Ranta, Sulho. Kirjeet Erkki Melartinille. Erkki Melartinin arkisto. Coll. 530.12. Käsikirjoituskokoelma, Kansalliskirjasto.

–Painatteet. Sulho ja Elli Rannan arkisto. Coll. 177.16. Käsikirjoituskokoelma, Kansalliskirjasto.

Siikaniemi, Väinö. Kirjeet Sulho Rannalle. Sulho ja Elli Rannan arkisto. Coll. 177.4. Käsikirjoituskokoelma, Kansalliskirjasto.

Salava, Lauri Alfred. *Nimiluettelo: Henkilönnimet*. Kansalliskirjasto.

–1930. *Nimiluettelo: Salanimet ja nimimerkit*. [kustantaja tuntematon]. Kansalliskirjasto. Walin, Elvi 1958. *S. Rannan sävellysluettelo*. Helsinki: Kansalliskirjasto.

#### **Kustannettu nuottimateriaali**

Ranta Sulho. 1922. *Rarahu* op. 3a/1. *Sulho Ranta op. 3a – Kolme laulua pianon säestyksellä* (1924). Helsinki: R.E. Westerlund. © Fennica Gehrman Oy, Helsinki.

–1925. *Aziyadé* op. 10/2. Edition Tilli.

## Äänitteet

Ravenna, Pia. 2001. Pia Ravenna – Recordings 1924–1929. Pia Ravenna, sopraano, Otto Dobrindt, johtaja. Fuga 9123. CD.

### *Sanoma- ja aikakauslehdet*

#### *Helsingin Sanomat*

–16.10.1947: 6. ”Rarahusta Rarahuun. Sulho Ranta 25 vuotta säveltäjänä”. Kirjoittaja: nimimerkki Marianna.

–18.10.1947: 7. ”Sulho Rannan 25-vuotistaiteilijajuhla”. Kirjoittaja: Tauno Karina (nimimerkki T.K-la.).

*Ilta-Sanomat*. 29.4.1954: 3. ”Sävelten maailmasta. Japanilaista tällä kertaa”. Kirjoittaja: Sulho Ranta (nimimerkki Särnä).

*Karjala*. 27.1.1929: 9. ”Pienois kuvia luovista laulajistamme. Sulho Ranta”. Kirjoittaja: Väinö Siikaniemi.

*Karjalan sanomat*. 8.3.1930: 6. ”Eräitä nykyhetken sävellystaitteemme ääri viivoja”. Kirjoittaja: Sulho Ranta.

*Suomen musiikkilehti*. 6/1929: 86. ”Hura//ra, Rarahu!”. Kirjoittaja: Lauri Ikonen (nimimerkki L. I:nen).

*Svenska Pressen*

–4.12.1923: 4. Konserterna.

–9.3.1933: 4. ”Aino Wegelius-Vuorijokis konsert”. Kirjoittaja: Birger Bucher (nimimerkki B. B-t.).

*Tulenkantajat*. 3.1.1930, nro 1: 14. ”Recital de chant 16.12.1929, Naëma Nybergh.” Kirjoittaja: Sulho Ranta.

*Wiborgs Nyheter*. 19.12.1929: 2. ”Recital de chant”. Kirjoittaja: nimimerkki —t.

### *Muu materiaali*

Sibelius-Akatemian kirjaston nuottikäsikirjoitukset. Arkistoluettelo. Sibelius-Akatemia. <https://urn.fi/URN:NBN:fi-fe202003178348>.

### *Kirjallisuus*

Austern, Linda Phyllis 1998. ”*Forreine Conceites and Wandring Devises*: The Exotic, the Erotic, and the Feminine”. Teoksessa *The Exotic in Western Music*, toim. Jonathan Bellman, 26–42. Boston: Northeastern University Press.

Bellman, Jonathan, toim. 1998. *The Exotic in Western Music*. Boston: Northeastern University Press.

Bhagal, Gurminder Kaur. 2021. ”Ephemeral Arabesque Timbres and the Exotic Feminine”. Teoksessa *Arabesque without End: Across Music and the Arts, from Faust to Shahrzad*, toim. Anne Leonard, 129–148. New York: Routledge.

Born, Georgina ja David Hesmondhalgh. 2000. *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Berkeley: University of California Press.

Dekoven, Marianne. 1999. ”Modernism and Gender”. Teoksessa *The Cambridge Companion to Modernism*, toim. Michael Levenson, 174–193. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CCOL0521495164>

Goto-Jones, Christopher. 2014. ”Magic, Modernity, and Orientalism: Conjuring representations of Asia”. *Modern Asian Studies* 48 (6): 1451–1476. <https://doi.org/10.1017/S0026749X13000498>

Hannikainen, Päivi-Liisa, toim. 2017. *Petter ja Elisabet Hällströmin suku XI. Musiikkia ja musiikin taitajia Hällström-suvussa neljällä vuosisadalla*. Porvoo: Petter ja Elisabet Hällströmin sukuseura ry.

Hautsalo, Liisamaija. 2008. *Kaukainen rakkaus: Saavuttamattomuuden semantiikka Kaija Saariahon oopperassa*. Acta Musicologica Fennica 27. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.

Hirn, Yrjö. 1990 [1928]. *Valtameren saari*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Huttunen, Matti. 1993. *Modernin musiikinhistorian kirjoituksen synty Suomessa: musiikkikäsitykset tutkimuksen uranuurtajien tuotannossa*. Väitöskirja. Acta Musicologica Fennica 18. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.

Huttunen, Matti. 2015. ”1920-luvun modernismi tutkimuskohteena”. Teoksessa *”Ijäisen nuoruuden” musiikkia: Kirjoituksia 1920-luvun modernismista*, toim. Matti Huttunen ja Annika Konttori-Gustafsson, 11–30. DocMus-tohtorikoulun julkaisuja 7. Helsinki: Taidetieteellisen tutkimuskeskuksen Sibelius-Akatemia.

Isolammi, Hanna. 2019. *Väinö Raition orkesteriteosten modernismi ja sen vastaanotto 1920-luvun Helsingissä*. Väitöskirja. Helsinki: Helsingin yliopisto, Humanistinen tiedekunta, Filosofian, taiteiden ja yhteiskunnan tutkimuksen tohtoriohjelma.

Jalkanen, Pekka ja Vesa Kurkela. 2003. *Suomen musiikin historia 6: Populaarimusiikki*. Helsinki: WSOY.

Juvonen, Tuula et al. 2010. ”Kuinka sukupuolta voi tutkia?”. Teoksessa *Käsikirja sukupuoleen*, toim. Tuula Juvonen, Leena-Maija Rossi ja Tuija Saresma, 9–20. Tampere: Vastapaino.

Kivimaa, Arvi. 1974. *Kasvoja valohämystä*. Helsinki: Otava.

Kivinen, Marika. 2020. ”Rarahu – att spåra kolonial historia genom en sång”. *Finsk Tidskrift* 7–8: 71–80.

Koivunen, Leila ja Anna Rastas. 2020. ”Suomalaisen historian tutkimuksen uusi käänne? Kolonialismikeskustelujen kotouttaminen Suomea koskevaan tutkimukseen”. *Historiallinen aikakauskirja* 118 (4): 427–437.

Kullaa, Rinna et al. toim. 2022. *Kolonialismi Suomen rajaseuduilla*. Helsinki: Gaudeamus.

Kramer, Lawrence. 1990. *Music as Cultural Practice, 1800-1900*. Berkeley: University of California Press.

Kramer, Lawrence. 1995. *Classical music and postmodern knowledge*. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press.

Kärjä, Antti-Ville. 2020. *Alkusoittoja: musiikin menneisyydet monikulttuurisessa Suomessa*. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura.

Lahti, Janne ja Rinna Kullaa. 2020. ”Kolonialismin monikasvoisuus ja sen ymmärtäminen Suomen kontekstissa”. *Historiallinen Aikakauskirja* 118 (4): 420–426. <http://hdl.handle.net/10138/324389>

Leppänen Taru et al. 2020. ”Sukupuoli”. Teoksessa *Taide, kokemus ja maailma: risteyskiä tieteidenväliseen taiteiden tutkimukseen*, toim. Yrjö Heinonen, Veijo Hietala, Altti Kuusamo ja Päivi Lappalainen, 241–277. Turku: Turun yliopisto.

Lewis, Reina. 2004. *Rethinking Orientalism: Women, Travel and the Ottoman Harem*. London: Tauris.

Locke, Ralph P. 1991. ”Constructing the Oriental ‘Other’: Saint-Saëns’s Samson et Dalila”. *Cambridge Opera Journal* Volume 3: 261–302.

Locke, Ralph P. 2009. *Musical exoticism: Images and Reflections*. Cambridge: Cambridge University Press.

Locke, Ralph P. 2018 [2001]. Orientalism. *Grove Music Online*.  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40604>

Locke, Ralph P. 2010 [2001]. Exoticism. *Grove Music Online*.  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45644>

MacKenzie, John M. 1995. *Orientalism. History, Theory and the Arts*. Manchester: Manchester University Press.

Marvia, Einari, toim. 1965. *Suomen säveltäjiä. 1. osa, Erik Tulindbergistä Armas Launikseen*. Porvoo: WSOY.

Marvia, Einari. 1966. *Suomen säveltäjiä. 2. osa, Heino Kaskesta Leif Segerstamiin*. Porvoo: WSOY.

Merivirta, Raita, Leila Koivunen ja Timo Särkkä, toim. 2021. *Finnish Colonial Encounters: From Anti-Imperialism to Cultural Colonialism and Complicity*. Cambridge Imperial and Post-Colonial Studies Series. Cham: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-80610-1>

McClary, Susan. 2002 [1991]. *Feminine endings: Music, gender, and sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Metsä, Helen. 2012. Kiinalaisia runoja, Arabian lumoa ja Tahitin unelmia – Sulho Rannan 1920-luvun itämais-eksoottiset laulusävellykset ja suomalaisen taidemusiikin orientalismin. Painamaton pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto. <http://urn.fi/URN:NBN:fi-fe2012120310131>.

Nuormaa, Severi. 1922. ”Rarahu”. Teoksessa *Risti ja runo: runoja*. Helsinki: Otava.

Paasonen, Susanna. 2010. ”Sukupuoli ja representaatio”. Teoksessa *Käsikirja sukupuoleen*, toim. Tuula Juvonen, Leena-Maija Rossi ja Tuija Saresma, 39–48. Tampere: Vastapaino.

Rajala, Panu. 2014. *Tulisoitu pimeään: Olavi Paavolaisen elämä*. Helsinki: WSOY.

Ranta, Sulho. 1933. *Musiikin historia pääpiirteittäin*. Jyväskylä: Gummerus.

Ranta, Sulho. 1942. *Musiikin valtateillä: musiikkia ja muusikoita*. Porvoo: WSOY.

Ranta, Sulho. 1945a, toim. *Suomen säveltäjiä puolentoista vuosisadan ajalta*, Porvoo: WSOY.

Ranta, Sulho. 1946. *Sävelten valo ja varjoja: toinen kirja musiikista ja muusikoista*. Porvoo: WSOY.

Ranta, Sulho. 1950 & 1956. *Musiikinhistoria I & II*. Jyväskylä: Gummerrus.

- Ranta-Meyer, Tuire. 2008. *Nähdä hyvää kaikissa: Erkki Melartin opettajana ja musiikkielämän kehittäjänä*. Helsinki: Suomen musiikkikirjastoyhdistys.
- Rossi, Leena-Maija. 2010. "Sukupuoli ja seksuaalisuus, erosta eroihin". Teoksessa *Käsikirja sukupuoleen*, toim. Tuula Juvonen, Leena-Maija Rossi ja Tuija Saaresma, 21–38. Tampere: Vastapaino.
- Saarenheimo, Kerttu. 1966. *Tulenkantajat – Ryhmän vaihteita ja kirjallisia teemoja 1920-luvulla*. Porvoo: WSOY.
- Salmenhaara, Erkki 1996a. *Suomen musiikin historia 2: Kansallisromantiikan valtavirta*. Porvoo: WSOY.
- Salmenhaara, Erkki. 1996b. *Suomen musiikin historia 3: Uuden musiikin kynnyksellä*. Porvoo: WSOY.
- Samson, Jim. 2002. "Nations and Nationalism". Teoksessa *Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. toim. Jim Samson, 568–600. Cambridge: Cambridge University Press.
- Said, Edward W. 2003 [1978]. *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*. London: Penguin Books.
- Scott, Derek B. 2003. Orientalism and Musical Style. Teoksessa *From the Erotic to the Demonic – On Critical Musicology*, 155–178. New York: Oxford University Press.
- Szyliowicz, Irene L. 1988. *Pierre Loti and the Oriental Woman*. London: Palgrave Macmillan.
- Taruskin, Richard. 1997. *Defining Russia musically. Historical and hermeneutical essays*. Princeton: Princeton University Press.
- Tikkanen, Eino. 1925. *Aamuhuilu. Kiinalaista lyriikkaa*. Helsinki: Otava.
- Torvinen, Juha. 2019. "Luontosäveltäjä Erik Bergman. Ekomusikologinen näkökulma modernistin nuoruudentuotantoon." Teoksessa *Musiikki ja luonto. Soiva kulttuuri ympäristökriisin aikakaudella*, toim. Juha Torvinen ja Susanna Välimäki, 249–283. Turku: Turun yliopisto.
- Torvinen, Juha ja Susanna Välimäki. 2019. "Nordic Drone: pedal points and static textures as musical imagery of the northerly environment". Teoksessa *The Nature of Nordic Music*, toim. Tim Howell, 173–192. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315462851>
- Tyrväinen, Helena. 2013. *Kohti Kalevala-sarjaa: Identiteetti, eklektisyys ja Ranskan jälki Uuno Klammin musiikissa*. Väitöskirja. Acta Musicologica Fennica 30. Helsinki: Suomen musiikkiteollinen seura.
- Tyrväinen, Helena. 2015. "Armas Launis pohjoisafrikkalaisen orientin kuvaajana: Uran ja yhteenkuuluvuuden kysymyksiä". *Musiikki* 44 (3–4): 141–191.
- Upperton, Laura. 2007. "Patriotic Vigour or Voice of the Orient? – Re-reading Elgar's Caractacus". Teoksessa *Music and Orientalism in the British Empire 1780s–1940s*, toim. Martin Clayton ja Bennett Zon, 209–236. Aldershot: Ashgate.
- Vaara, Elina. 1924. "Loti Aziyadéllé". Teoksessa *Kallio ja meri ynnä muita runoja*. Porvoo: WSOY.
- Yeğenoğlu, Meyda. 1998. *Colonial Fantasies: Towards a Feminist Reading of Orientalism*. Cambridge: Cambridge University Press.