

Mitä paikallisoopperalla voi tehdä?

Pentti Tynkkysen suullinen historia sosiaalisesti vastuullisen muusikkouden ilmentäjänä

Liisamajja Hautsalo

Säveltäjä Richard Wagnerin (1813–83) kokonaistaideteoksen (saks. *Gesamtkunstwerk*) käsitteellä voidaan ajatella olevan kaksi merkitystä.¹ Yhtäältä sillä on esteettinen merkitys, jolloin se tarkoittaa erillisten taiteenlajien, runouden, musiikin ja tanssin yhteisyyttä draaman palveluksessa (Grey 2001, 233; ks. myös von Boehm 2018). Tämä määritelmä on yleismaailmallisesti omaksuttu, ja se löytyy monista oopperoiden käsiohjelmista ja muista oopperaa käsittelevistä teksteistä. Toisaalta käsitteellä oli Wagnerille myös syvällisempi merkitys, joka usein unohtuu oopperaa käsittelevässä keskustelussa. Alunperin kokonaistaideteoksen käsite liittyi Wagnerin idealistiseen näkemykseen antiikin tragediasta ja sen käytännöistä. Wagner ymmärsi tragedian yhteisöllisenä ja Ateenan kansalaisia yhteen sitovana tapahtumana, jolla oli ”sosiaalinen, eettinen ja uskonnollinen funktio” (Grey 2001, 233). Oopperareformissaan Wagner ehdotti muun muassa, että perinteisesti yläluokalle suunnatusta oopperataiteesta pitäisi tulla vähemmän elitististä ja kansanomaisempaa² ja että sen tulisi muistuttaa saksalaisia kyläfestivaaleja tai kaupungeissa toimivia lauluyhdistyksiä (Weber 2001, 155). Vaikka tämä filosofia ei välttämättä sovi nykyisiin käsityksiimme säveltäjänä kulttiasemaan monissa piireissä nostetusta Wagnerista, ajattelijana hän oli omana aikanaan tunnettu radikaali, jonka yhteiskuntautopiaan kuului ihmisten välinen tasa-arvo (ks. esim. Hollinrake 2001, 143).³ Musiikkidraamat merkitsivät

¹ Wagner esitteli käsitteen vuosien 1849–1850 aikana kirjoittamissaan Zürichin esseissä *Die Kunst und die Revolution* ja *Oper und Drama* -teoksissaan (ks. esim. Müller ja Wapnewski 1992, 581–82). Käsitteen kuitenkin keksi filosofi ja kirjailija Eusebius Thrandorff vuonna 1827, eikä itse ajatus taiteiden yhteisyydestä ollut muutenkaan uusi (ks. esim. von Boehm 2018). Wagner kuitenkin kehitti ja systematisoi käsitteen ja pyrki toteuttamaan sen käytännössä *Nibelungin sormus* -tetralogiassa. Jukka von Boehm (2018) tekee tärkeän huomion todetessaan *Gesamtkunstwerk*-käsitteen olevan ”mukautumiskykyinen” ja ”käsitteellisesti kahlitsematon”.

² Weber käyttää englanninkielisessä tekstissään saksankielistä termiä *Volk* viittaamaan 1800-luvun nationalismiin myötä syntyneeseen idealistiseen käsitykseen saksalaisesta kansasta.

³ Wagner osallistui vuoden 1849 nk. Dresdenin kapinaan, ja välttyäkseen pidätykseltä ja vankeudelta hän pakeni Sveitsiin, missä hän asui maanpaossa useita vuosia (ks. esim. Millington 2001, 14–15).

hänelle foorumia, jossa uudenlainen ideaaliyhteiskunta olisi mahdollista esittää symbolisesti.

Näennäisesti matka Wagnerista tämä artikkelin aiheeseen, punkaharjulaisen kanttorin, Pentti Tynkkysen (s. 1943) työhön oopperasäveltäjänä on pitkä, eikä yhteyttä näiden kahden välillä ehkä ole helppo hahmottaa. Tynkkysen säveltäjentyössä toteutuvat kuitenkin Wagnerin oopperaan liittämät, edellä mainitut merkitykset: esteettinen pyrkimys kohti kokonaistaideteosta sekä syvällisempi, eettis-sosiaalinen funktio⁴ – toisin sanoen lähempänä tavallista kansaa oleminen sekä yhteisöä rakentava ja lujittava kollektiivisuuden idea. Niin maailmankuulu Wagner kuin paikallisesti toimiva Tynkkynen ovat pyrkineet sekä taiteiden tasarvoon oopperassa että ihmisten väliseen yhteisyyteen, yhteisölle tärkeiden asioiden jakamiseen ja symboliseen esittämiseen.

Ajatus yhteisöä rakentavasta ja lujittavasta oopperatoiminnasta ei toki ole omassa ajassamme uniikki idea. Esimerkiksi Suomessa on Tynkkysen lisäksi muutamia muitakin säveltäjiä, kuten Kouvolassa toimiva Jouni Sjöblom, tai Valassa, Kainuussa toimiva Risto Vähäsarja, jotka ovat organisoineet saman tyyppisiä oopperahankkeita.⁵ Ooppera yhteisöllisenä projektina on kuitenkin muuta yhteisöllistä musiikkitoimintaa haastavampi toteuttaa. Pienimuotoisenakin ooppera edellyttää jonkinlaisen tuotantokoneiston rakentamista ja eri ammattilaisten työpanosta, mikä ei useinkaan ole pienten budjettien varassa toimiville yhteisölle mahdollista. Jos yhteisöllisiä oopperahankkeita on tehty, ne on useimmiten tuotettu olemassa olevien oopperainstituutioiden yhteydessä, jolloin ammattimaisesti toimiva koneisto oopperan tekemiselle on jo ollut olemassa (ks. myös Atkinson 2006, 2010). Suomessa tätä toimintaa on harjoittanut Suomen Kansallisooppera (ks. Hietanen 2010). Näihin Kansallisoopperan tuotamiin oopperahankkeisiin voidaan viitata käsitteellä *yhteisötaide*, sillä niissä ”taiteilijat toimivat yhteistyössä erilaisten ryhmien kanssa” (Westerlund et al. 2016, 5). Kansallisoopperassa on tehty oopperaa esimerkiksi vammaisryhmien sekä koululaisten kanssa (ks. Hietanen 2010).

Oopperaa yhteisöprojekteina on tehty etenkin Brittein saarilla (Finnegan 1989, 71–77) ja musiikkiin liittyvillä yhteisöhankeilla on siellä ylipäänsä pitkät perinteet (ks. Wiegold & Kenyon 2015). Brittiläisen yhteisömusiikkitoiminnan juuret ovat sosiaalista oikeudenmukaisuutta ajaneessa vasemmistolaisuudessa (ks. esim. Conlon 2013; Matarasso 2013), ja sen pioneereja ovat olleet säveltäjät Gustav Holst (1874–34) ja Ralph Vaughan Williams (1872–1958). Heidän työtään jatkoi muun muassa Benjamin Brittenin (1913–76), joka toteutti myös oopperaan liittyviä yhteisöhankeita (ks. Moore 2015).⁶ Edellä mainittujen sä-

⁴ Tässä artikkelissa tarkastellaan Tynkkysen oopperoita ennen kaikkea Wagnerin sosiaalisen ja eettisen funktion kautta. Tynkkysen uskonnolliset oopperat ja näin olleen myös uskonnollisen funktion tarkastelu on rajattu tämän artikkelin ulkopuolelle.

⁵ Tynkkysen työ oopperan parissa on kuitenkin muihin verrattuna huomattavasti mittavampaa (ks. Hautsalo 2018).

⁶ Suomen Kansallisooppera on tehnyt nk. yleisötyötä alkaen 1990-luvulta, mutta malli tähänkin toimintaan haettiin Brittein saarilta (ks. Hietanen 2010).

veltäjävetoisten hankkeiden lisäksi joillakin paikkakunnilla Britten saarilla on tehty kevyempää oopperatuotantoa, kuten Gilbert & Sullivan -produktioita⁷ sekä operettia. Ruth Finnegan (1989) esittelee teoksessaan *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town* amatöörivetoisen, Bletchleyssä toimivan oopperayhdistyksen, jonka perusti paikallinen liikemies ja oopperanrakastaja vuonna 1952 (Finnegan 1989, 71). *The Milton Keynes Amateur Operatic Society* -nimellä nykyään kulkeva yhdistys esiintyi ja esiintyy edelleen pari kertaa vuodessa, mutta ei esitä oopperaohjelmistoa, vaan pantomiimeja tai musiikinäytelmiä (Booth 2018). Vastaavanlaisia amatööriryhmiä perustettiin muuallekin Brittein saarille (Finnegan 1989, 75).

Brittiläisten oopperahankkeiden ja Tynkkysen oopperatoiminnan välillä on merkittäviä eroja. Esimerkiksi Bletchleyn oopperayhdistys esittää olemassa olevia ja valmiita teoksia, kun taas Tynkkynen on säveltänyt esitettävät teokset itse ja ikään kuin mittatilaustyönä. Lisäksi Bletchleyssä toimintaa organisoivat pitkäjänteisesti toimineet yhdistykset, jotka pystyivät myös mittavaan varainkeruutoimintaan. Bletchleyn yhdistys järjesti myös muuta toimintaa yhteistyössä kirkon ja koulujen kanssa, joten se ei keskittynyt pelkästään oopperatoimintaan. (Finnegan 1989, 71–77.) Tynkkysen hankkeissa on keskitytty ainoastaan yhden oopperan valmistamiseen kerrallaan, ja paikkakunnat, joilla hankkeet on toteutettu, kuten myös tekijät, ovat useimmiten uusia. Näiden hankkeiden yhteydessä on mahdollista puhua *väliaikaisista yhteisöistä* (Westerlund et al. 2016, 5; sit. Kwon 2002). Varsinaista yhteisötaitetta ne eivät kuitenkaan edusta, sillä ne eivät suuntaudu tietyille erityisryhmille, vaan mukana toiminnassa on kaikenikäisiä ja -tasoisia tekijöitä.

Oopperaan liittyviä yhteisöllisiä hankkeita on jonkin verran tutkittu, mutta näiden hankkeiden yksilö- tai yhteisötason vaikutuksista ei juurikaan ole kirjallisuutta. Suomessa oopperaa yhteisöllisyyden näkökulmasta on tarkastellut Aino Hannula (2012), jonka lyhyt artikkeli Nivalassa vuonna 2004 toteutetusta *Pula!*-oopperahankkeesta lähinnä esittelee ilmiön. Yhteisötaiteen vaikutuksia on jonkin verran tutkittu yksilötasolla (ks. esim. Veblen et al. 2013), mutta ei ole paljoakaan yhteisön tasolla (Matarasso 2013). Tämä artikkeli edustaa yritystä hahmottaa sekä oopperahankkeiden yksilö- että yhteisötason vaikutuksia, mutta pienimuotoisesti, yhden säveltäjän kertoman perustella eikä esimerkiksi laajalla haastattelututkimuksella, joka vaatisi suhteellisen mittavan aineistonkeruun.

Olen päättänyt valitsemaani aiheeseen siksi, että tutkimuksen kohteeksi valikoituvat useimmiten etabloituneet ja maineikkaat tekijät, jolloin monet paikalliset tekijät tai ilmiöt jäävät tutkimatta. Pentti Tynkkysen työllä oopperasäveltäjänä on kulttuurista ja sosiaalista merkitystä niillä paikkakunnilla, joilla hän on työtään tehnyt. Tämän paikallisen, kulttuuris-sosiaalisen merkityksen haluan

⁷ Gilbert ja Sullivan oli englantilainen 1800-luvulla koomisia operetteja kirjoittanut taiteilijapari. Libretot kirjoitti W. S. Gilbert (1836–1911) ja niihin musiikin Arthur Sullivan (1842–1900). Heidän nimeään kantavia ja heidän teoksiaan esittäviä ryhmiä perustettiin jo ennen ensimmäistä maailmansotaa (Finnegan, 1989, 71). Näitä teoksia esitetään edelleen, ja ne ovat olleet suosittuja ennen kaikkia englanninkielisissä maissa.

tässä artikkelissa tuoda esiin. Samalla haluan tarkastella musiikintutkimuksessa vielä artikuloitumatonta aihetta, joka on sekä valtakunnallisessa mediassa näkymätön että perinteiselle oopperayleisölle tuntematon suomalaisen oopperan sivujuonne – paikallisooppera.

Tämä artikkeli käsittelee yhden muusikon, Pentti Tynkkysen, oopperan parissa tekemää työtä, jossa ilmenee ymmärrys oopperan sosiaalis-eettisestä funktioista. Metodologisesti artikkelini hyödyntää nk. suullista historiaa (engl. *oral history*) (Atkinson 1998; Leavy 2011; Hynninen 2017), jota on sovellettu useilla eri tieteenaloilla, muun muassa narratiivisessa tutkimuksessa (ks. esim. Atkinson 1998; Syrjälä 2001; Leavy 2011; Westerlund & Partti 2018). Rakennan tekemiini Tynkkysen haastatteluihin perustuvan suullisen historian hänen *oopperaan liittyvästä työstään* sekä niistä merkityksistä, joita hän ymmärtää paikallisoopperalla olevan paikallisyhteisöille.

Pentti Tynkkysen tuotanto ja paikallisoopperan käsite

Pentti Tynkkysen 1960-luvulla alkanutta, vokaali- ja pianomusiikkiin keskittyntä sävellystyötä leimaa jako paikallishistoriallisten ja uskonnollisten aiheiden välillä, ja tämä jako on nähtävissä myös oopperoissa. Kaikkiaan Tynkkysen teosluettelo sisältää 12 oopperaa, joista paikallishistoriallisia on kahdeksan ja uskonnollisia neljä. Viimeksi mainituista yksi, *Temppelipelimanni*, on vielä esittämättä. Teosluettelo sisältää myös lukuisia kantaatteja, joista suuri osa on sävelletty joko paikallisiin ja kirkollisiin tarpeisiin. Tässä artikkelia varten tekemissani haastatteluissa Tynkkynen kertoo paikallisiin aiheisiin keskittyvistä oopperoistaan, jotka ovat *Karhu* (1995), *Vänrikki Stool* (1997), *Kuru-laivan tuho* (1999), *Runeberg* (2000) ja *Roth & Spoof* (2003) ja *Huutolaistytön laulu* (2016).

Pentti Tynkkynen liittää termin *kansanooppera* edellä mainituista oopperoista *Karhuun*, *Vänrikki Stooliin*, *Kurulaivan-tuhoon*, *Runebergiin* ja *Roth & Spoofiin*. Toinen hänen käyttämänsä alaotsikko on ”kirkko-ooppera”, joka viittaa hänen uskonnollisiin oopperoihinsa. Tynkkysen mukaan hänen oopperansa ovat kansanoopperoita, ”koska ne on tehty tavallista ihmistä ajatellen” (23.1.2018). Kirkko-ooppera puolestaan liittyy hänen mukaansa kirkkoon instituutiona, ja se rinnastuu kirkolliseen, uskonnolliseen seremoniaan. Kirkkorakennusta käytetään tässä oopperatyyppissä hänen mukaansa ”ikään kuin lavasteena”. (23.1.2018.)

Kansanooppera-termiä ovat käyttäneet muutkin suomalaiset säveltäjät, mutta termillä ei ole yksiselitteistä määritelmää.⁸ Kansanoopperoita kuitenkin yhdistää aihe, joka kertoo menneen maailman suomalaisista agraariyhteisöistä sekä niiden ihmisistä ja tapahtumista. Kansanoopperoihin on joskus viitattu käsitteellä *karvalakkiooppera* (ks. Heiniö 1999). Käsite juontaa juurensa 1970-luvun musiikkikeskusteluun, ja sen lanseerasi nuoren polven modernistien Korvat auki -yhdistyksessä toiminut Jouni Kaipainen (1956–2015). Käsitteen avulla hyökättiin Joonas Kokkosen (1921–96) ja Aulis Sallisen (s. 1935) modernistien taantumuksellisina pitämiä oopperoita vastaan (ks. esim. Heiniö 1999; Haut-

salo 2008). Mikko Heiniön (1999, 32–33) mukaan käsitteen avulla 1970-luvun suosittuun oopperaan pyrittiin yhdistämään ”takapajuinen maalaismaisuuden ja metsäläisäisyyden assosiaatiot”. Kirjassaan *Karvalakki kansakunnan kaapin päällä* (1999) Heiniö käyttää termiä sitaateissa, eikä se muutenkaan ole vakiintunut musiikkikielenkäyttöön.

Haastattelussa Tynkkynen kuvailee kansanoopperaa.

*Minä ajattelin, että minkä ihmeen takia aiheen pitää olla kansainvälinen [aihe]. [...] Lähdin siitä, että kun ooppera tehdään, sen pitää olla **kansalle tutusta aiheesta** ja sillä tavalla tehty, ettei siinä yksi naissolisti huuda kymmentä minuuttia, että hän kuolee, eikä kuolekaan. (22.1.2018.)*

*Kansanooppera on sellaista, että **niin sanottu tavallinen ihminen** voi kokea sen taideteoksena, joka häntä miellyttää. Ooppera on saatava tavallisen ihmisen tajunnan, ymmärryksen ja kokemuksen tasolle. Ja [kansanooppera on lisäksi sellaista], että **se ei vaadi musiikillista koulutusta**. (23.1.2018.)*

*[Kansanoopperan] aihe on kansanomainen, kansalle tuttu. Siinä on kotiseutuhistorian sisältöä. Ja on tärkeää, että musiikki, laulu ja soitto on tehty **tavallista kuulijaa** ja hänen korvansa ajatellen. (22.1.2018.)*

*Ollakseen kansanooppera, ooppera tarvitsee **aiheensa siltä alueelta ja siitä identiteetistä, josta on kysymys** (23.11.2017).*

*Kansanoopperani ammentavat omasta **kokemuspiiristäni, ympäristöstäni** ja ympäristötietoisuudesta sekä kaikesta niistä vaikutteista, joita olen saanut **ihmisiltä, jotka ovat eläneet tällä tai tuolla seudulla**. Mitä **siellä on tapahtunut** sellaista, joka on vaikuttanut kokonaisuuteen. [...] Näihin aihepiireihin sijoittuu aina jonkun yksityisen ihmisen tai yksityisten ihmisten kohtaloita, ilman niitä ooppera jäisi ulkokohtaiseksi. Siellä pitää olla sellainen **hahmo, johon katsoja ja kuulija voi osaltaan samaistua**; et hyvänen aika, että tuollahan voisin olla minäkin tuossa noin! Sen takia ooppera tehdään, se on taideteos, joka tehdään ihmisille [...]. Nämä on tärkeitä elementtejä. Ettei tarina ole ulkopuolinen, niin kuin vaikka Prinsessa Ruusunen -satu, joka kertoo hovista ja niistä kaikista [...] Mutta oopperan tulee, **kansanoopperan tulee olla ihmisläheinen. Kansan, ihmisen ooppera**. (23.1.2018.)*

⁸ Kansanooppera-alaotsikkoja ovat käyttäneet Väinö Pesola (*Ulkosaarelaisia*, 1950), Aapo Similä (*Lemmin poika*, 1961), Jorma Panula (*Jaakko Ilkka*, 1978; *Jokiooppera*, 1982; *Vallan miehet*, 1986; *Joutilas mies*, 2008), Heikki Valpola (*Karannut hevonen*, 1978), Toni Edelman (*Pietarin miilu*, 1979), Herman Kantola (*Vilma*, 1980), Carlos Sedano (*Savottaoppera*, 1998), Veikko Norontaus (*Uudet veisuut*, 1990), Jukka Linkola (*Lieran poika*, 1993; *Hallin Janne*, 2007), Hannu Sopanen (*Orli 1*, 1995; *Orli 2*, 1997), Hannu Sinnemäki (*Silmänkääntäjä*, 1997), Atso Almila (*Isontaloon Antti*, 2000), Ilkka Kuusisto (*Nainen kuin jäätynyt samppanja*, 2000; *Matilda ja Nikolai*, 2004; *Pula! Ooppera konikapinasta*, 2004), Caj Chydenius (*Poika ja harakka*, 2001; *Joppausooppera*, 2004), Pekka Kostiainen (*Sammon tarina*, 2003; *Lakeuksien lukko*, 2006), Hannu Pojannoro (*Romu-Heikki*, 2006), Ulf Långbacka, (*Henrik och Häxhammaren*, 2011), Uljas Pulkkis (*Kekkonen – ooppera suurmiehestä*, 2013), Jouni Sjöblom (*Kustaan sota*, 2015; *Aleksanteri II:n aikaan*, 2018), Heikki Sarmanto (*Tuomas ja Kaarina*, 2017) sekä Jorma Panula ja Erlend Jantsikene (*Kitusuon Sofia*, 2017). Nämä tiedot ovat peräisin keräämästäni suomalaisen oopperan kantaesitysluettelosta, ks. Hautsalo 2018.

Tynkkysen käyttämä sanasto, jonka olen lihavoinut sitaatteihin, kuvaa hyvin kansanoopperaa, mutta hänen haastattelujensa perusteella on mahdollista konstruoida vieläkin tarkempi käsite, *paikallisooppera*⁹. Paikallisooppera liittyy oopperan tiettyyn paikkakuntaan, eikä vain yleisesti johonkin alueeseen maaseudulla. Paikallisoopperassa oopperoiden tapahtumat on sijoitettu niille paikoille, joilla ne esitetään, ja henkilöt, joista oopperat kertovat, ovat paikallisia ja paikallisille ihmisille tuttuja. Lisäksi sekä paikallisoopperoiden musiikkiin liittyvät että muut toteuttajat, kuten myös niiden yleisöt ovat pääasiassa paikallisia. Paikallisoopperassa on kysymys paikallisyhteisöä yhdistävästä ja sitä rakentavasta yhteisöllisestä tapahtumasta, ja sitä esittävät eri tasoiset harrastelijat, usein ammattilaisten tukemina. Paikallisoopperahankkeisiin ei liity etabloituneita orkesteri- tai oopperainstituutioita tai muita rakenteita, kuten teattereita tai festivaaleja. Lisäksi niitä useimmiten säveltävät, esityttävät ja organisoivat yksittäiset henkilöt. Rakentaessaan ja tukiessaan paikallisuutta ja siihen liittyvää yhteisöllisyyttä paikallisooppera edustaa Wagnerin yhteisöjä lujittavaa, sosiaalista funktiota.

Käsitteellisesti kansanoopperan ja paikallisoopperan välinen ero ei ole suuri, mutta se on selkeä: kansanooppera käsittelee kansanomaisia, usein kansallisen tason aiheita ja suurmiehiä¹⁰, jotka eivät välttämättä liity niihin paikkakuntiin, joilla ne esitetään. Esimerkiksi useimmat Ilmajoen musiikkijuhlilla esitetyistä teoksista liittyvät yleisesti Pohjanmaahan tai ne kertovat kansallisista suurmiehistä, kuten Urho Kekkonesta (1900–86), Oskar Merikannosta (1868–1924) ja C. G. Mannerheimista (1867–1951) (ks. esim. Pihlaja 2018). Paikallisoopperat ja sen tapahtumat sen sijaan kiinnittyvät aina jollain tavalla esityspaikkakuntaansa.

Tutkimuksen teoreettiset ja metodologiset lähtökohdat, keskeiset käsitteet ja tutkimustehtävä

Tämä artikkeli tarkastelee oopperaan liittyvää ilmiötä, joten se edustaa teoreettisesti musiikintutkimuksen alueella omaksi tutkimusalakseen 1990-luvulta alkaen eriytynyttä oopperatutkimusta ja sen yhtä juonetta, nk. uutta oopperatutkimusta (ks. esim. Johnson 2007; Levin 2007; Till 2012; Novak 2015). Termi uusi oopperatutkimus (engl. *new opera studies*) viittaa musiikkitieteen piirissä 1990-luvulla syntyneeseen, nk. uuteen musiikkitieteeseen (engl. *new*

⁹ Paikallisooppera ei ole sama asia kuin maakuntaooppera. Tätä termiä käytetään eri maakunnissa toimivista oopperayhdistyksistä, jotka esittävät pääasiassa klassikko-ohjelmistoa (ks. myös Heiniö 1999). Erityisen aktiivinen yhdistys on Tampereen Ooppera, joka tuottaa uuden produktion joka vuosi (ks. Tampereen Ooppera 2018).

¹⁰ Oma kysymyksensä on se, miksi suomalaisessakin oopperassa yksittäisistä henkilöistä kertovat oopperat käsittelevät miehiä. Tämä on kuitenkin toisen artikkelin aihe.

musicology), jossa musiikkia tarkasteltiin musiikkianalyysin sijaan sosiaalisena ja kulttuurisena ilmiönä esimerkiksi uushermeneutiikan, naistutkimuksen ja post-kolonialismin viitekehyksissä (ks. esim. Kramer 1990; McClary 1991; Richardson 1999; Taylor 2007; Hautsalo 2008). Uuden musiikkitieteen teoreettis-metodologisia periaatteita alettiin noudattaa myös oopperatutkimuksessa, jolloin oopperateoksia alettiin tarkastella monitieteisesti musiikkianalyysia painottavan tarkastelutavan sijaan (ks. esim. Abbate 1991, 2001). Tällöin alettiin puhua David J. Levinin (2007) johdolla uudesta oopperatutkimuksesta. Musiikkitieteen lisäksi uusi oopperatutkimus hakee välineitä esimerkiksi sosiaaliantropologiasta, esitystutkimuksesta, kirjallisuudentutkimuksesta, mediatutkimuksesta, genre-teoriasta, sukupuolentutkimuksesta tai reseptiotutkimuksesta (ks. Till 2012). Uuden oopperatutkimuksen paradigmaa noudattaen tämä artikkeli hyödyntää menetelmiä kolmelta tieteenalalta, narratiivisesta tutkimuksesta (Leavy 2011; Atkinson 1998; Syrjälä 2001; Westerlund & Partti 2018) sosiologiasta ammentavasta professionalismista eli ammattilaisuuden tutkimuksesta (Sugrue & Solbrekke 2011; Barnett 2011; Dent et al. 2016) sekä musiikin sosiologiasta (DeNora 2002, 2011, 2017).

Narratiivisen tutkimuksen suomalaisen pioneerin, Leena Syrjälän (2001, 3) mukaan narratiivisessa tietämisen tavassa korostuu mahdollisuus ymmärtää maailmaa vähitellen kehkeytyvänä ja juonellisenä tarinana, jossa etsitään yhteyttä tapahtumien välille. Kertomuksessa yleisesti käytetty narratiivinen ajattelun ja tietämisen tapa on siis erilainen inhimillisen ymmärryksen muoto kuin tieteessä käytetty (Syrjälä 2001, 3). Narratiivisen tutkimuksen alueelta olen valinnut menetelmäksi haastattelussa tuotetun *suullisen historian*, jota käytetään narratiivisen tutkimuksen lisäksi esimerkiksi historian tutkimuksessa, antropologiassa ja etnografiassa (ks. esim. Atkinson 1998; Leavy 2011). Yhdysvaltalaisen Patricia Leavyn (2011, 4) mukaan suullinen historia on metodi, jonka avulla yksilöiltä kerätään kertomuksia tutkimuksen käyttöön. Suullinen historia on lopultaan avoin haastattelumuoto, jossa haastateltava ja haastattelija tekevät yhteistyötä haastateltavan jakaessa oman tarinansa. Yleensä keskustelulla on aihe, mutta haastateltavalla on kuitenkin runsaasti tilaa kertoa kokemuksistaan, ideoistaan ja tunteistaan, jotka voivat joko suoraan tai välillisesti kiinnittyä tutkittavaan aiheeseen. (Leavy 2011, 13.) Suullinen historia useimmiten keskittyy henkilön elämän yhteen puoleen, kuten työelämään tai yhteen rooliin henkilön elämässä. (Atkinson 1998; ks. myös Leavy 2011). Suullinen historia keskittyy myös siihen, mitä henkilö muistaa tietystä tapahtumasta, asiasta, ajasta tai paikasta (Atkinson 1998, 8). Suullinen historia eroaa elämäntarinaa (engl. *life story*) perustuvasta haastattelusta siinä, että viimeksi mainittu kohdentuu tutkittavan henkilön koko elämään ja pyrkii kronologiseen esitykseen. Monet narratiiviset menetelmät, kuten lähellä toisiaan olevat *life history* ja *life story*, ovat kehittyneet suullisen historian menetelmästä. (Atkinson 1998, 3.)

Tarkastelen Pentti Tynkkysen haastatteluissa kertomia asioita suullisena historiana ja keskityn yhteen hänen työelämänsä osa-alueeseen, oopperaan liittyvään työhön. En siis rakenna säveltäjän elämäntarinaa tai hänen ammatillista kehityskertomustaan, enkä näin ollen pyri aukottomaan kronologiaan, mihin

esimerkiksi *life history* keskittyy. Sen sijaan kuvaan säveltäjän omaa ymmärrystä siitä, mikä hänen työssään on yhteisön näkökulmasta merkittävää.

Syrjälän (2001, 1) mukaan tarinoiden kertominen mahdollistaa sen, että tulemme kuulluiksi, huomatuiksi ja arvostetuiksi. Tarina myös tekee piilevän näkyväksi, muotoilemattoman muotoiluksi ja epäselvän selväksi (Atkinson 1998, 7). Kerronta voi lisäksi olla reaktio huoleen aidon ja pysyvän katoamisesta (Hynninen 2017, 15). Hynnisen (2017, 17) mukaan erityisesti vanhemmilla ihmisillä yhtenä kerronnan motiivina on halu säilyttää ja välittää katoavaksi kokemaansa perinnettä.

Tämä artikkelin narratiivinen tutkimusote pyrkii siis tuomaan esiin sitä, millainen oopperaan liittyvä suullinen historia paikallisesti tunnetun punkkarjulaisen kanttorin oopperan parissa tekemästä työstä muodostuu ja mitä aiemmin näkymättömiä asioita se tekee näkyviksi. Samalla artikkeli pyrkii ensimmäistä kertaa saattamaan kirjalliseen muotoon sellaista, mitä ei aiemmin kirjattu ja sellaista, mikä on vaarassa kadota ja jäädä kokonaan kirjaamatta.

Artikkelissani hahmotan Tynkkysen moniammatillisena, myös muusikon työhön liittymättömiä tietoja ja taitoja soveltavana muusikkona ja visionäärinä. Tarkastelen siis Tynkkysen oopperatyötä hänen suullisen historiansa perusteella professionalismin eli ammattilaisuuden tutkimuksen viitekehyksessä ja ymmärrän hänen toimintansa *sosiaalisesti vastuullisen muusikon toimintana*. Sosiaalisesti vastuullisen muusikon käsite on johdettu *vastuullisen ammattilaisuuden* käsitteestä (Sugrue & Solbrekke 2011). Ensinnäkin käsitän Tynkkysen *ammattilaisena*, joka on ”suorittanut ammattiin pääsyvaatimuksena olevan korkeakoulututkinnon (tai vastaavan)” (Sugrue & Solbrekke 2011, 12). Toiseksi, *vastuullisen ammattilaisuuden* käsite viittaa kysymykseen siitä, ”mitä tarkoittaa toimia ammatillisesti vastuullisella tavalla” (Sugrue & Solbrekke 2011, 11). Ciaran Sugruen ja Tone Dyrdal Solbrekken (2011, 15) mukaan tämä tarkoittaa, että tietoja ja taitoja hankitaan sekä niiden itsensä vuoksi että yhteisön hyödyksi. Kolmanneksi johdan edellisestä käsitteen *vastuullinen muusikko*, jolloin ammattilaisuus tarkentuu musiikin alaa koskevaksi. Neljäs vaihe lisää käsitteeseen *sosiaalisen ulottuvuuden* eli ”kyvyn ja halun lahjoittaa (engl. *dedicate*) erikoistunutta ja vaikeatajuista(kin) tietoa yhteiskunnan jäsenten palvelukseen” (Freidson 2001; sit. Sugrue & Solbrekke 2011, 13). Tältä osin käsite liittyy tällä hetkellä vilkkaaseen keskusteluun taiteen ja hyvinvoinnin välistä kytköksistä ja nk. sosiaalisesti sitoutuneisiin taidekäytäntöihin (eng. *socially engaged arts practices*) (ks. esim. Westerlund et al. 2016).

Pentti Tynkkysen työn lähtökohta oopperahankkeissa on ollut hänen kanttori-urkurin koulutuksensa. Vastuullisuus näyttäytyy Tynkkysen työssä siinä, että hän on oopperaproduktioita rakentaessaan käyttänyt osaamistaan mahdollisimman optimaalisesti ja pyyteettömästi yhteisönsä hyväksi. Hän on oopperahankkeissa työskennellessään hyödyntänyt tehokkaasti myös niitä taitoja, joihin hänellä ei ole muodollista koulutusta, kuten kirjoittamista, näyttelmistä, näyttämöllepanon suunnittelua, oopperan organisointia ja johtamista sekä hankkeista tiedottamista. Tätä Tynkkysen hallitsemaa osaamisen kokonaisuutta oopperan parissa kuvaan *oopperatyön* käsitteellä, joka rinnastuu osittain Chris-

topher Smallin (1998) musiikin laajaa prosessiluonnetta kuvaavaan käsitteeseen *musicking*. Smallin käsitteestä oopperatyö eroaa kuitenkin siinä, että se kohdentuu erityisesti oopperan osa-alueelle. Tynkkysen työ oopperan parissa näyttäytyy näin ollen perinteistä säveltäjän työtä laajempaan, moniammatillisena ja monia muusikon työn kannalta ei-välttämättömiä taitoja käsittävänä toimintana. Merkittävin lähtökohta Tynkkysen hankkeissa on ollut hänen käsityksensä oopperasta yhtäältä yhteisöllisyyden rakentajana ja toisaalta yksilöiden kasvun välineenä, mikä on tuonut hänen työhönsä vahvan sosiaalis-eettisen ulottuvuuden. Nämä elementit tekevät siis Tynkkysestä *sosiaalisesti vastuullisen muusikon*.

Kolmas, musiikkiin liittyvä teoreettinen viitekehyseni edustaa musiikin sosiologiaa. Tynkkysen oopperatyön sosiaalisen ulottuvuuden ja sen merkitysten konstruomisessa paikallisyhteisössä sovelletaan musiikkisosiologi Tia DeNoran käsitettä, jota hän on kehittänyt paitsi musiikin sosiologian myös musiikkiterapian alueille sijoittuvissa tutkimuksissaan (DeNora 2002, 2011, 2017). Tämä käsite on *affordanssi* eli *tarjoama* (2002, 2011, 2017), jonka alun perin esitteli James J. Gibson (1958) psykologian alan tutkimuksissaan. DeNora (2002, 21) mukaan musiikki voi sisältää affordanssin, millä hän tarkoittaa sitä, että ”musiikki tekee mahdolliseksi” (engl. *affords*). DeNora ei ole kiinnostunut siitä, mitä musiikki itsessään merkitsee tai miten se on tuotettu. Sen sijaan musiikillisen affordanssin käsite viittaa DeNoralla (2002, 25) ajatukseen musiikista resurssina ”muiden asioiden” tekemiselle, ajattelemiselle ja tuntemiselle. Hän keskittyy kysymykseen siitä, mitä musiikilla voi tehdä inhimillisessä elämässä ja millaista sosiaalista toimintaa tarjoaa. DeNora (2002, 19–20) mukaan musiikki ei kerro sosiaalisesta elämästä, vaan on itsessään sosiaalinen elämä. Tynkkysen toiminnan yhteydessä affordanssi siis tarkoittaa kysymystä siitä, *mitä paikallisoopperahankkeilla voi tehdä ja millaista toimintaa ne tarjoavat paikallisyhteisössä*.

Tutkimustehtävänäni tässä artikkelissa on tarkastella Pentti Tynkkysen paikallisoopperassa tekemää oopperatyötä ja hänen käsityksiään oopperatyön merkityksistä paikallisyhteisössä hänen suullisen historiansa perusteella ja samalla pohtia oopperatyöstä esiin nousevaa laajempaa kysymystä *sosiaalisesti vastuullisesta muusikkoudesta*. Kysyn artikkelissani:

1. Millaisia valmiuksia Pentti Tynkkynen on suullisen historiansa perusteella oopperatyössään tarvinnut?
2. Millaisia paikallisuuden periaatteita Pentti Tynkkynen on suullisen historiansa perusteella oopperatyössään noudattanut?
3. Miten Pentti Tynkkysen sosiaalisesti vastuullinen muusikkous manifestoituu hänen oopperatyössään ja millaisia affordansseja oopperatyö tarjoaa sitä esittävälle yhteisölle hänen suullisen historiansa perusteella?

Aineiston keruu ja tutkijan vastuu

Tutkimus on luonteeltaan laadullinen tapaustutkimus, ja se on toteutettu Pentti Tynkkysen puolistrukturoituna elämäkertahaastatteluna. Haastattelut tapahtuivat keskustelumuodossa ja haastattelukysymykset oli teemoiteltu. Kysymykset jakautuivat kahteen pääteemaan, Tynkkysen taiteelliseen taustaan ja koulutukseen sekä hänen oopperatyöhönsä. Viimeksi mainittu jakautui edelleen kahteen alateemaan: yhtäältä keskustelimme oopperateoksista ja niiden paikallisuudesta sekä toisaalta siitä, miten oopperaproduktiot ovat paikkakunnilla rakentuneet. Haastattelut nauhoitettiin ja litteroitiin sanatarkasti. Analyysiani varten olen lähilukenuit litteroituja haastatteluja moneen otteeseen (ks. Hynninen 2017). Haastatteluja on yhteensä noin viisi tuntia, ja ne on tehty kolmessa vaiheessa marraskuun 2017 ja huhtikuun 2018 välisenä aikana. Ensimmäisen haastattelun tein marraskuussa 2017 ja seuraavat tammikuussa 2018. Viimeisen kerran haastattelin Tynkkystä huhtikuussa 2018, jolloin esitin pääasiassa selventäviä ja tarkentavia kysymyksiä. Vaikka suullinen historia rakentuu subjektiivisesti koetusta muisteluaineistosta, olen käyttänyt haastattelujen lisäksi oopperoiden esitystietojen oikeellisuuden tarkistamiseksi Tynkkysen teoksista kertovia käsiohjelmia, julisteita ja lehtileikkeitä. Osa niistä löytyy internetistä ja osan olen kopioinut Tynkkysen henkilökohtaisesta arkistosta. Muilta osin olen noudattanut narratiivisen tutkimuksen jo mainittua periaatetta ja hyödyntänyt ainoastaan haastateltavan haastatteluissa tuottamaa aineistoa. En ole tässä tutkimuksessa varsinaisesti hyödyntänyt sitä runsasta sanomalehtilehtimateriaalia, joka käsittelee Tynkkysen oopperatyötä, sillä tämä olisi metodologisesti oma, reseptiotutkimuksen menetelmiin perustuva tutkimuksensa.¹¹ Lehtijuttuja käytin lähdekriittisesti vain faktojen tarkastamisen yhdessä edellä mainitun muun materiaalin kanssa. Käyttämäni aineistositaatit ovat suoria sitaatteja, joiden kieliasua olen muokannut paikoitellen lukemisen sujuvoittamiseksi. Artikkelissa mainittuihin suomalaisiin oopperoihin liittyvät tiedot ovat peräisin kokoamastani tietokannasta, johon olen pyrkinyt keräämään kaikki Suomessa kantaesitetyt oopperat ja niiden perustiedot.¹² Haastatteluaineiston arkistointipaikka on Tampereella sijaitseva Suomen Tietoarkisto, joka toimii Tampereen yliopiston yhteydessä.

Haastattelun perustella konstruoituun suulliseen historiaan liittyy aina haasteita, koska kysymys on narratiivisen metodologian avulla tuotetusta muisteluaineistosta eikä faktoihin perustuvasta materiaalista. Ensimmäinen haaste on haastatteluaineistojen tulkinta. Väärintulkintojen välttämiseksi olen lähiluvun menetelmää noudattaen palannut haastatteluaineistoon lukuisia kertoja, ja itse

¹¹ Mikko Heiniön ansiokas tutkimus *Karvalakkiooppera kansakunnan kaapin päällä* (1999) esittelee reseptioon perustuvan näkökulman. Heiniö käy siinä laajasti läpi nk. karvalakkioopperoiden saamaa lehdistövastaanottoa niin Suomessa kuin ulkomailla.

¹² Kiitän tutkimusavustajaani Seija Nurmelaä hänen tätä tietokantaa varten tekemästään keräys- ja tarkistustyöstä.

haastattelutilanteissa pyrin kysymään saman tyyppisiä asioita usealla eri tavalla muotoillen. Silti on olemassa se vaara, että olen tulkinnut väärin Tynkkysen kertoman. Toinen haaste liittyy Tynkkysen suullisen kertomuksen ja historiallisten faktojen väliseen suhteeseen. Vuosilukujen muistamisessa ja asioiden järjestyksessä ilmeni jonkin verran huojuntaa, joten olen tarkistanut esimerkiksi teosten esitysvuosiin ja esittäjiin liittyvät faktat muista lähteistä, kuten jo mainituista lehtileikkeistä ja oopperoiden ohjelmakirjoista.

Pentti Tynkkysen oopperatyö sosiaalisesti vastuullisen muusikon ilmentymänä

Ennen varsinaista analyysia esittelen lyhyesti sen järjestyksen, jonka mukaan artikkelini loppuosa etenee. Pentti Tynkkysen haastatteluaineistosta suulliseksi historiaksi konstruoimiani, hänen oopperatyöhönsä liittyviä aihekokonaisuuksia on kolme. Ensin tarkastelen Tynkkysen oopperatyön taiteellis-musiikillista perustaa, jolloin esittelen hänen taustaansa ja kanttorinkoulutustaan. Tämän jälkeen käsittelen niitä affordansseja, joita Tynkkysen oopperatyö on siinä mukana olleille ihmisille tarjonnut. Kolmanneksi tarkastelen Tynkkysen oopperatyön paikallisuutta kahdesta näkökulmasta. Ensin käsittelen tapaa, jolla Tynkkysen *oopperateokset* edustavat paikallisuutta, minkä jälkeen tarkastelen oopperateosten paikallisuuden tarjoamaa affordanssia. Toiseksi käsittelen tapaa, jolla Tynkkysen *oopperoiden tuotannot* edustavat paikallisuutta sekä niiden tarjoamaa affordanssia.

Pentti Tynkkysen oopperatyön esteettinen lähtökohta ja sen taiteellis-musiikillinen perusta

Tynkkysen oopperatyön esteettisenä lähtökohtana on ollut jo artikkelin alussa esitelty kokonaistaideteoksen idea, jonka mukaan kaikki taiteen osa-alueet ovat oopperateoksessa tasa-arvoisia.

Minulle kansanooppera on yhteistaideteos, jossa eri taiteenmuodot muodostavat yhdessä ehjän kokonaisuuden, ja nämä taidemuodot ovat tietysti se kirjallinen libretto, kertomus. Sitten siihen liittyvät nämä sävelosuudet kuoroina, kuoro-osina, aarioina ja myöskin soitinorkesteri välikkeenä, johdantona, alkusoittona ja tietynlaisena päätöksenä, joka voi olla myöskin ihan yhteinen. Sitten siihen liittyy kuvaamataide lavasteiden muodossa. Lavasteet muodostavat siis sen ympäristön, missä kaikki tapahtuu, ja ne antavat omat virikkeensä myös näille muille osille. Oikea lavastus on sellainen, että se ei ole vain taustakuva, vaan se on olennaisesti kokonaisuuteen liittyvä; tavallaan kuvasarjakehys, ihan niin kuin taulunkehys, jonka täytyy myös olla sellainen, että se liittyy kokonaisuuden omalta osaltansa yhdeksi kokonaisuudeksi. (23.1.2018).

Pentti Tynkkysen oopperasäveltäjäyyden perusta rakennettiin jo hänen lapsuudenkodissaan, jossa harrastettiin kulttuuria laaja-alaisesti.¹³

Olen asunut useammilla paikkakunnilla lapsuudessani, ja juureni ovat Kiteellä ja täällä Punkaharjulla. Olen saanut nauttia molemmissa vanhempieni kodeissa kansansivis-

tyksen parhaita paloja sekä sivistyksen ymmärtämistä ja ylläpitämistä. Se on antanut pohjan myös sille, että olen hankkinut itselleni mahdollisimman laajan sivistyksen kirjallisuuden kautta muiden opintojen myötä tai niiden ohella. (22.1.2018.)

Tynkkynen luki nuorena paljon, ja hän seuraa kirjallisuuden kenttää edelleen tarkasti muun muassa kirja-arvioita paikallislehdille laatien (22.1.2018). Tekstejä vokaalimusiikkiinsa hän on hakenut kotimaisesta klassikkorunoudesta: ”Minä tunsin runoutta, niin minullahan on Saima Harmajasta kokoelma ja Eino Leinosta kokoelma” (24.4.2018). Kirjoittaminen kuului niin ikään Tynkkynen vahvuuksiin jo koulussa.

Silloin minä kirjoitin monista aiheista, tein juttuja, pakinaluontoisia ja esseitä ja sen semmoisia, ja ne [paikallislehdet] mielellään ottivat vastaan koska minulla on aina [koulussa] kirjoitus ollut kymppi ja kirjoitus on ollut minun vahvaa alaani. (22.1.2018.)

Tynkkynen harrasti kouluaikanaan myös näyttelystä ja tutustui näin näyttelijäntyöhön (22.1.2018). Hän kertoo jopa harkinneensa näyttelijän uraa (24.4.2018).

Minulla oli vaihtoehtona opettajan virka, ja oli siinä joitakin muitakin, näyttelijän virka kiinnosti hirveästi, ja sitäkin olen saanut tehdä. Näyttelijän ura. Mutta näistä kaikista valikoitui musiikki. (24.4.2018.)

[Kiinnostus näyttelijäntyöhön] juontaa ihan siitä, että koulussa minä osallistuin näytelmiin. En ainoastaan ollut niissä muusikkona, vaan minulla oli henkilökohtaisia osia, näyttämöosia, ensin koulunäytelmissä, lastennäytelmissä ja sitten myöhemmin lukioaikana jo ihan Juvalla, aikuisten näytelmissä oikeissa teatterikappaleissa. Olin siellä kuin kotonani ja huomasin, että minulla oli taitoja enemmän kuin monilla muilla sekä äänenkäytössä että siinä, että täytyi eläytyä henkilöön, jota näyttelee, eikä vaan näyttellä sitä. Täytyy olla se henkilö. Tätä minä sitten sovelsin myöskin tässä oopperahommassa. (24.4.2018.)

Minulla on henkilökohtaista kokemusta teatterityöstä, koska olen itse ollut itse jossakin määrin näyttelemässä ja saanut siinä ohessa koulutuksen siihen. (23.11.2017.)

Kirjoittaminen ja näytteleminen kuuluivat siis Tynkkynen nuoruusvuosiin, ja kiinnostus musiikkiin oli niin ikään synnyinkodin perintöä. Musiikki oli lopulta se, joka valikoitui elämänuraksi.

Isäni oli kanttori. Meitä oli kuusi lasta. Perustimme perheyhtyeen, johon liittyi myös eräs opettajaperhe ja heidän lapsensa, kolme lasta. Tällä tavalla me teimme parikymmentä vuotta yhteistyötä ja soitimme jousiyhtyeenä. Se oli erittäin antoisaa ja virikkeellistä aikaa. Sen lisäksi tietysti pianonsoiton opinnot ja pyrkiminen Sibelius-Akatemiaan, mikä onnistukin kirkkomusiikkiosastolle. Sen kävivät myöhemmin myös nuorempi veljeni ja nuorempi siskoni. (22.1.2018.)

¹³ Tynkkynen syntyi Sortavalassa vuonna 1943. Perheen kotipaikka tuolloin oli Kitee, ja säveltäjä kertoo, että ”äiti kävi synnyttämässä hänet Sortavalassa. Isä oli sodassa” (24.4.2018). Nuoruusvuotensa hän vietti Rantasalmella ja kävi lukion Juvalla, sillä Rantasalmella ei ollut lukiota (24.4.2018). Tynkkynen kirjoitti ylioppilaaksi Juvan yhteiskoulusta vuonna 1962.

[Siihen vaikutti] perinne, kun olen saanut molemmista sukuista, isän ja äidin puolelta geenit [musiikkiin], jotka olivat kyllin voimakkaat. Huomasin päästyäni Sibelius-Akatemiaan, että hyvinhän täällä pärjätään, ettei ollut mitään vaikeuksia. Sitten tuli oma into, luovuus ja kaikki siihen tueksi. Olen tehnyt oikean valinnan. (24.4.2018.)

Sibelius-Akatemian kirkkomusiikkiosastolla Tynkkynen opiskeli vuosina 1962–68 ja suoritti kanttori-urkurin tutkinnon vuonna 1968. Hänen opintoihinsa kuuluivat ainakin urkujensoitto, urkujen tuntemus, kuoronjohto ja jumalanpalvelussoitto (ks. Sibelius-Akatemian kanttori-urkuri-tutkinnon tutkintovaatimukset, 1967). Näiden tutkintojen suoritustasosta ei ole mainintaa säveltäjän CV:ssä. Yksinlaulussa hän suoritti kuitenkin II-kurssitutkinnon jatko-opintoina, kuten myös improvisaatiossa. Tämä mainitaan säveltäjän CV:ssä (Tynkkynen 2017) Vuodesta 1970 alkaen tutkintovaatimuksia tiukennettiin yksinlaulun osalta niin, että valmistuneiden oli suoritettava laulussa vähintään I-kurssitutkinto (ks. Sibelius-Akatemian kanttori-urkuri-tutkinnon tutkintovaatimukset, 1967).

Tynkkynen toimi jo opiskeluaikanaan kanttorin virassa Malmin seurakunnassa Helsingissä (Pihlajamäki) (vuodet 1966–1970), missä hän jatkoi myös valmistumisensa jälkeen. Sen jälkeen hän toimi kanttorina Laukaassa (vuodet 1970–1989) ja Kurussa (vuodet 1991–2003). Hän johti työskentelypaikkakunnillaan ja niiden lähialueilla kuoroja sekä opetti kouluissa ja kansalaisopistoissa.¹⁴ Tynkkynen jäi eläkkeelle Kurun kanttorin virasta vuonna 2003. (Tynkkynen CV, 2017.) Sen jälkeen hän muutti isänsä suvun asuinseuduille Punkaharjulle, missä hän asuu edelleen.

Vaikka Tynkkynen oopperatyötä tukevat hänen edellä kuvattu harrastuneisuutensa musiikin ulkopuolella sekä erilaiset muut taidot, musiikin osalta hänen oopperatyönsä perustuu ennen kaikkea hänen monipuoliseen kanttorinkoulutukseensa. Erilaisten instrumenttien hallinta on ollut tärkeä osa hänen musiikillista oopperatyötään.

Ja sitten tarvitaan joidenkin soittimien tuntemus, minulla se on piano ja urut, ja urut on nimenomaan hengellisissä oopperoissa ollut. Sitten minä soitan alttoviulua ja viulua. Mutta puhaltimet eivät ole minulla hallinnassa, mutta puhaltajia on aina löytynyt kyllä. (23.11.2017.)

Myös laulaminen ja siihen liittyvät opetus- ja koulutustehtävät ovat olleet Tynkkynen oopperatyön ytimessä. Tynkkynen kertoo olleensa ”erikoistunut kuorotyöhön, äänenmuodostukseen, lauluun, siis myöskin soololauluun” (22.1.2018). Hän toisin sanoen sekä opetti laulajia että lauloi itse.

[...] minulla oli auktoriteettia, koska minulla oli muusikkona sellaista osaamista, että pystyin esimerkiksi laulajia auttamaan. Jos jollekin yksityisopillaalle joku sävelala oli korkea, minä improvisoin ja alemmaksi siirrettiin. Käytännön muusikon taitoja, ilman niitä ei kyllä pärjää laajemmin musiikin kentässä. (24.4.2018.)

¹⁴ Hoitaessaan kanttorin virkaa Laukaassa Tynkkynen toimi sivutoimisena musiikinopettajana sekä peruskoulun yläasteella ja lukiossa. Työskennellessään Kurussa hän toimi myös musiikinopettajana Ylöjärvellä (vuodet 1989–1991).

Tietysti myöskin kanttorin työ on monipuolista kun sellaisena haluaa ottaa, se on muutakin kuin kirkossa soittamista ja laulamista. Minä sitten aloin myöskin konsertoita [laulamalla] itse saamani hyvän laulunopetuksen jälkeen. (22.1.2018.)

Laulu- ja instrumenttiopintojen lisäksi myös muista Tynkkysen kanttorikoulutuksessa hankkimista taidoista, kuten improvisoinnista, soitinyhtyeiden valmentamisesta, sovittamisesta sekä kuoronjohdosta on ollut hyötyä oopperatyössä.

Olin jo viimeisinä opiskelujakoina Helsingin Pihlajamäessä Malmin seurakunnassa, Pihlajamäen kanttorina. Ja kun valmistuin 1968, hain Laukaan kanttorin virkaan [...] Hain ja pääsin ja olen onnellinen siitä, että sain olla siellä parikymmentä vuotta musiikkielämää laajasti kehittämässä, ja kuorotoimintaa ja soitintoimintaa ja kaikkea musiikkiin liittyvää. (22.1.2018.)

Huolimatta siitä, että Tynkkynen opiskeli Sibelius-Akatemiassa laaja-alaisesti, sävellys ei varsinaisesti kuulunut hänen opinto-ohjelmaansa. Muoto-oppi sen sijaan kuului, ja siinä hänen opettajansa oli säveltäjä Einojuhani Rautavaara (1928–2016). Tynkkynen toteaa sävellysopinnoistaan: ”Voi sanoa, että sävellystäkin. Mutta ennen kaikkea [opiskelin] muoto-oppia ja sävellyksen perusteita, perusrakenteita.” (24.4.2018.) Muoto-oppi sekä muut teoria-aineet ovat siis olleet se opintojen osa-alue, jolle Tynkkynen on perustanut sävellystyönsä.

Sävellysopinnot oli ihan alussa teoriaopintojen yhteydessä Sibelius-Akatemiassa, mutta varsinaisesti rupesin säveltämään vasta kun lähdin sieltä (24.4.2018).

Tynkkysen ensimmäiset sävellykset, jotka säveltäjä kirjoitti seurakuntien musiikkitoimintaa varten, valmistuivat siis 1960-luvun lopulla. Hän halusi tuolloin uudistaa kuorojen ohjelmistoa.

Kun valmistuin kanttoriksi, aloin ensin sekä sovittaa että säveltää kanttorin alaan kuuluvaa musiikkia kuoroille ja solisteille, ja johdin myös tietysti mieskuoroja [...] Kuorot voidaan valmentaa, jos niissä on tietty määrä efektiä. Sen valmennuksen suoritin tietysti minä. (23.11.2017.)

*Mieskuorot ja kirkkokuoro tarvitsivat sävellyksiä ja sovituksia. Näiden kuorojen paino-
lastina oli jo silloin, niin kuin yleensäkin, ohjelmiston samankaltaisuus ja se, että aina lauletaan samoja lauluja. Mutta minun pyrkimyksenäni oli uudistaa ohjelmistoa, ottaen huomioon kuoron voimavarat ja mahdollisuudet. Siinä minä onnistuin mielestäni oikein hyvin. Kuorotoiminta olikin vilkasta. (22.1.2018.)*

Virtain kanttorina työskennelleen Tynkkysen siirtyminen oopperan pariin tapahtui 1990-luvun alussa, ja hänen ensimmäisen oopperansa, kaksinäytöksinen *Karhu* sai kantaesityksensä vuonna 1995.

En oikein edes tiedä mistä se [ajatus Karhu-oopperan säveltämiseksi] tuli, siinä oli vielä jotain nuoruuden rohkeutta. Se aihe rupesi kiinnostamaan ja mietin, että siitähän voisi tehdä vaikka mitä, ei pelkkää laulua tai kuorojuttua. Kyllähän sitä voi ilmentää vaikka uruillakin oikein hyvin, mutta jos siitä tekisikin näytelmän, jossa musiikki olisi mukana. Ja seuraava aste oli, että tehdään siitä ooppera – minä teen siitä oopperan. Jos kerroin lähimmille ihmisille, että ajattelin tehdä oopperan [kysymys kuului], oletko kaheli, oopperaa? Ennakkoluulot olivat tällaisia. Kyllä siinä piti itseensä uskoa, mutta

olin varma siitä, että tiedän, miten ooppera tehdään; rupesin ja tein, ja se onnistui.
(24.4.2018.)

Pentti Tynkkysen taiteellis-musiikillisen oopperatyön tarjoamat affordanssit

Pentti Tynkkysen haastatteluista nousee esiin se, että hänen tekemänsä oopperatyö on tarjonnut osallistujille mahdollisuuksia oppia uutta. Tynkkysen oopperatyö siis tarjoaa oopperahankkeisiin osallistuville harrastelijoille oppimisen affordanssin, joka jakautuu kahteen osaan. Yksittäinen harrastaja voi oppia uusia musiikillisia taitoja, jolloin hänelle tarjoutuu Tynkkysen oopperatyön kautta *musiikillisten taitojen oppimisen affordanssi*. E erityisen merkittävänä musiikillisen oppimisen muotona Tynkkynen pitää tilannetta, jossa harrastelijat oppivat ammattilaisilta. Ammattilaisten tehtävänä on ollut yhtäältä pitää yllä teosten taiteellista tasoa ja toisaalta innostaa mukana olevia harrastajia.

Minun ideani oli se, että pääosissa piti olla Kansallisoopperasta solistit, jotka sitten nostivat omalla panoksellaan muutamia paikalliset harrastelijat uskottomaan tasoon valmentamalla ja pelkästään jo läsnä olemalla (22.1.2018).

Tynkkynen on säveltäessään ottanut huomioon harrastajien ja ammattilaisten välisen tasoeron, mutta kiinnostavaa on se, että esitysten koittaessa ero harrastajalaulajan ja ammattilaisen välillä on hänen mukaansa pienentynyt (23.1.2018).

Ei siinä ole suurta eroa, koska minun kokemukseni mukaan amatööri, joka laulaa, haluaa nähdä sen vaivan, että hän suoriutuu roolin läpiviemisestä ja laulamisesta, kun siinä on vielä ammattilainen tavallaan vieressä tukemassa (23.1.2018).

Pääroolien solistit ovat olleet joko ammattilaisia tai puoli ammattilaisia. Jotkut solisteista, kuten *Vänrikki Stoolissa* laulanut Sauli Tiilikainen (s. 1952), esiintyivät tuolloin myös Suomen Kansallisoopperassa.

[...] minun kokemukseni mukaan amatööri, joka siinä laulaa, suoriutuu roolin läpiviemisestä ja laulamisesta, kun siinä on ammattilainen tavallaan vieressä tukemassa.
(23.1.2018.)

Tynkkysen mukaan myös kaikkien oopperatuotantojen näyttämöohjaajat ovat olleet teatterin ammattilaisia.

Koska minulla oli sellainen käsitys, että ammattilaisen, yhdenkin mukanaolo, oli takuu sille tietylle tasolle. Mukana oli ammattilainen, jolla oli se ammattilaisen kokemus ja ammattitaito ja joka pystyi antamaan minulle tarvittavat neuvot ja vakuuttamaan minut siitä, että tämä esitys on näyttämisen, siis sen rajan ylittämisen arvoinen.
(22.1.2018.)

Edellä luetellut oppimisen muodot liittyvät pääasiassa musiikillisten taitojen kehittymiseen. Musiikillisten taitojen oppimisen lisäksi Tynkkysen oopperatyö tarjoaa myös toisenlaisen oppimisen affordanssin, toisin sanoen mahdollisuuden ”muun kuin musiikin oppimiseen” (ks. DeNora 2011). Eräs merkittävä ”muuhun” kuuluva asia on mukana olleiden itsetunto, jota oopperan tekemiseen osallis-

tuminen on vahvistanut. Tynkkysen haastatteluissa toistuu useaan kertaan se, että oopperahankkeet ovat olleet monelle merkittäviä itsetunnon rakentajia, ja niiden ”vaikutukset kestävät parhaimmillaan koko elämän” (23.1.2018). Tähän liittyen voidaankin puhua Tynkkysen oopperatyön tarjoamasta yksilön itsetunnon vahvistumisen affordanssista.

Olen saanut jälkeen päin palautetta aika monelta kun muisteltiin oopperan tekemistä. Minua on suuresti ilahduttanut se, että palautteessa on ollut paljon sellaista, kuinka paljon siitä [mukana olosta] on ollutkin hyötyä hänen elämässään itse asiassa. Ja hänen ihmissuhteissaan, että kun hän oli ennen vähän arka, että enhän minä mitään osaa. Kun sitten olin mukana huomasin, että hyvänen aika, minähän olin siinä niin kuin muutkin. Ihan tässä muodossa on tullut. (23.1.2018.)

Hyvin moni harrastaja on saanut itsetuntonsa nousuun kehittyneen osaamisensa kanssa, niin ettei vähättele omaa osuuttaan laulajana. Ja tietävät sen, ennen kaikkea, että jos joku on vaikeaa, niin keltä kysyä, kuka voi opettaa, neuvoa; siis tiedostaa omat heikkoutensa ja muuttaa ne sitten vahvuuksiksi saamansa tiedon ja opetuksen kautta. Tämä koskee niin musiikkia, soittoa, laulua kuin tavallista puhettakin. (24.4.2018.)

Ajattelen viulupelimannia, joka vähän syrjäisemmällä kylällä on tunnettu siitä, että hänellä soittaa ja joskus on soittanut tansseissakin, mutta hän on [epävarma] ja että ei tätä nyt oikein voi. Kun olen jututtanut häntä ja sanonut, että sinulle olisi osa [soitettavaksi], koska sinua tarvitaan orkesterissa. Hän pohtii, että osaankohan minä mitään. Olen sitten selittänyt hänelle. Ja hän on tullut siihen mukaan, ja sen jälkeen hän ei olekaan enää mikään syrjäkylän pelimanni, sillä hän onkin ollut oopperaorkesterissa; ja kuinka ollakaan, niin minähän siellä soittelin niin kuin kaikki muutkin. (23.1.2018.)

[Oopperassa laulaminen] on antanut heille tavattomasti itsetuntoa, kun he ovat selviytyneet rooleista kunnialla, kiitoksella. Kyllä se vaikuttaa sinne vanhuuden seniliteettiin asti. (23.1.2018.)

Tynkkysen oopperaproduktioihin osallistuneet ovat siis saaneet vahvistusta itsetunnon ja esiintymisellä on ollut vaikutusta ihmisten elämässä jopa ”vanhuuden seniliteettiin asti” (23.1.2018.). Tynkkysen oopperatyö on saattanut antaa myös sysäyksen kohti ammattia taiteen alalla.

Yksilön tasolla [osallistuminen oopperahankkeisiin] saattaa lisätä kiinnostusta taidemuotoa kohtaan ja voi myös johtaa eteenpäin taiteen alalla. (23.1.2018.) Osallistuttuaan oopperatyöllään mukana olleiden itsetunnon rakentamiseen ja vahvistamiseen Tynkkynen on siis myös toiminut sosiaalisesti vastuullisena muusikkona.

Pentti Tynkkysen oopperatyön paikallinen perusta – oopperateosten sisältöön liittyvä paikallisuus

Pentti Tynkkysen mukaan hänen oopperatyönsä yhtenä tavoitteena on ollut paikalliskulttuurin vahvistaminen ja esiintuominen oopperan avulla (24.4.2018). Oopperahankkeiden sitominen tiettyihin paikkakuntiin ja niiden historiallisiin

tapahtumiin ja henkilöihin on vaatinut Tynkkyseltä paikallishistoriaan perehtymistä. Säveltäjän mukaan paikkakunnan historian tunteminen on lähtökoh- ta sävellystyölle (23.11.2017). Tärkeää on myös se, että ”juoni liittyy jotenkin paikkakunnan historiaan” (23.11.2017). Tynkkynen on itse kirjoittanut libreton neljään oopperaansa (*Runeberg, Roth & Spoof, Koskenhaltija ja Tuhlaajapoika*) ja kaksi on syntynyt yhteiskirjoittamisen tuloksena Matti Kuikkaniemen (*Kuru- laivan tuho*) ja Kristiina Rissasen (*Metsäooppera*) kanssa. Loput libretoista ovat kirjoittaneet Uolevi Nojonen (*Karhu*), Tapio Parkkinen (*Huutolaistytön laulu ja Maan korvessa kulkevi*) ja Panu Rajala (*Sillanpään marssilaulu*).

Siellä [Vänrikki Stoolin tarinoissa] mainittiin taistelupari Ruut ja Spoof, joka teki omat urotyönsä ja sen takia heistä tuli kuuluisia. Heistä oli olemassa jo jonkunlainen näytelmä, mutta se oli aika lailla ontuva. Minä oikeastaan täydensin sen näytelmän oopperaksi käyttämällä libretossa hyväksi näytelmän juonta. (24.4.2018.)

Tynkkysen ensimmäinen ooppera, jo mainittu *Karhu* (1995) syntyi Tynkkysen työskennellessä Kurun kanttorina, ja se kertoo Kurun naapuripitäjässä, Virroilla asuneesta, maankuulusta karhunkaatajasta, Martti Kitusesta (1747–1833).¹⁵ Tynkkysen toisen oopperan, *Vänrikki Stoolin* tarina liittyy puolestaan suoraan Kuruun, jonka historiallisesti merkittävin henkilö on ollut paikallinen vänrikki, Carl Gustaf Polviander (1788–1876). Polviander osallistui 1807 Ruotsin käymään sotaan Napoleonin joukkoja vastaan Saksassa sekä nk. Suomen sotaan vuosina 1808–1809. Polviander asettui sodasta palattuaan kotipitäjäänsä, ja häntä kävi tapaamassa nuori ylioppilas Johan Ludvig Runeberg (1804–1877). Polvianderilta kuulemistaan sotakertomuksista Runeberg sai aineistoa kirjalliseen työhönsä, ja sotilaan on ajateltu olevan Runebergin *Vänrikki Stoolin tarinoiden* I–II (1848, 1860) päähenkilön esikuva. (Ks. Sillanpää-Janssen, 2009.)

Muun muassa tämä Vänrikki Stool ja Polvianderin läsnäolo [Kurussa]. Ihmettelin, että mikä ihmeen kotiseutumuseo tämä on. Se on tarjoutunut niin kuin itsestään, että tähän on siis Vänrikki Stoolin esikuva. Siitähän voi ilman muuta tehdä [oopperan]. Runebergiä kun tutkii, Vänrikki Stool on sieltä tuttu [paikallisille ihmisille, ja muillekin, jotka ovat koulussa lukuineet [Runebergin teosta]. Päätin syventyä hänen historiaansa. Siitä lähti se, että minä eri paikkakunnilla liikkuessani otin selvää, että onko mitään sellaista historiallista, jota voisi käyttää kansanoopperan tekemiseen. [...] (22.1.2018.)

Myös *Roth & Spoof* -ooppera liittyy Runebergiin – ja Kuruun. Ooppera kantaesityksensä 13. kesäkuuta 2003 Kurun vapaa-ajan messujen yhteydessä, ja messut myös tilasi teoksen. Ooppera kertoo edellä mainitusta Suomen sodasta 1808–09 kahden sotilaan näkökulmasta. Runeberg esittelee hahmot *Vänrikki Stoolin tarinoissaan*, ja sen voi ajatella olevan jatkoa Tynkkysen *Vänrikki Stool* -oopperalle.¹⁶

¹⁵ Oopperan kolmantena esityskesänä 1997 Kitusen syntymästä oli kulunut 250 vuotta. *Karhu* sai kantaesityksensä erämaassa, luonnonsuojelualueella sijaitsevan Toriseva-järven rannalla 30. kesäkuuta 1995, ja oopperan tuotti Virtain teatteri yhdistys ry:n oopperatoimikunta.

Oopperat on mahdollisuuksien mukaan pyritty esittämään autenttisilla paikoilla eli siellä, missä historialliset henkilöt ovat asuneet ja eläneet. *Vänrikki Stool* sai kantaesityksensä Kurun ulkomuseossa, Polvianderin virkatalona aikoinaan toimineen Vänrikki Stoolin tuvan pihalla 6. elokuuta 1997. Tässäkin hankkeessa Tynkkynen vastasi musiikillisesta osuudesta ja johti teoksen.

Polvianderin elämäkerrasta olin poiminut [Vänrikki Stool -oopperaan yksityiskohtat. [...] Oopperan esitykset Polvianderin museon pihalla eivät koskaan unohdu. Minä sain [tehtyä] kuoroistani mieleiseni ja libreton tein itse. (22.1.2018.)

Tynkkynen oopperatyön paikallisuusperiaateisiin on kuulunut myös se, että ne ammattilaiset, jotka ovat projekteissa mukana, ovat mahdollisuuksien mukaan kotoisin esityspaikkakunnilta. Esimerkiksi *Karhu*-oopperan libretistiksi valikoitui jo mainittu paikallinen kirjailija, Uolevi Nojonen (s. 1939), joka on syntynyt Virroilla. Samoin paikkakunnalla on syntynyt *Karhun* ohjannut teatteriohjaaja Ilkka Bäckman (s. 1945).¹⁷ Oopperoidensa musiikillisesta toteutuksesta Tynkkynen on aina vastannut itse, ja luonnollisesti myös hän on paikallisena kanttorina edustanut paikallista näkökulmaa. Tynkkynen mukaan oopperoiden tekeminen on ollut paikkakuntien ”sivistys- ja harrastuselämään hyvin merkityksellinen tekijä” (23.1.2018).

Pentti Tynkkynen säveltämiin oopperoihin sisältyvän paikallisuuden tarjoamat affordanssit

Tynkkynen säveltämät paikallisoopperat aiheineen ja henkilöhahmoineen ovat säveltäjän mukaan tuottaneet paikallisille katsojille elämyksiä ja merkittäviä samastumisen kohteita. Samastumista taiteessa on tarkasteltu kirjallisuudentutkimuksen, elokuvatutkimuksen ja teatteritieteen reseptiä eli vastaanottoa käsittelevässä kirjallisuudessa (ks. esim. Bacon 2004). Tynkkynen oopperoiden tarjoaman samastumisprosessin voi ajatella edustavan *empaattista samastumista*, jossa voidaan ”simuloida ihmisen ajattelua ja tunne-elämää” (Bacon 2004, 191). Katsojille tutut hahmot ovat samastumisen kannalta tärkeitä.

Näihin aihepiireihin sijoittuu aina myöskin jokin yksityisen ihmisen tai yksityisten ihmisten kohtaloita, ilman niitä aihe jäisi jotenkin ulkopuoliseksi. Siellä pitää olla hah-

¹⁶ Tynkkynen *Runeberg*-ooppera kertoo Runebergin Saarijärven-ajasta ja *Maamme*-runon (1846) syntyprosessista. Runoilija toimi Saarijärvellä kotiopettajana ja on ajateltu, että hän sai siellä innoituksensa myös *Saarijärven Paavo*-runoon (1830). *Runeberg*-oopperan syntyyn liittyvä prosessi poikkesi aiemmista sikäli, että sitä ei toteutettu millään Tynkkynen työskentelypaikkakunnista, vaan sen tilasi Saarijärvelle paikallinen kotiseutuaktiivi, kotiseutuneuvos Ilta Ikkala. Oopperan tuotti Saarijärvi-seura ry:n oopperatoimikunta, ja se kantaesitettiin 30. kesäkuuta 2000 Lumperton kesäteatterin lavalla.

¹⁷ Elonet-kansallisfilmografia, 2013.

mo, johon katsoja ja kuulija voi osaltaan samastua; että hyvänen aika, tuollahan voisin olla minäkin tuossa noin. Sen takia ooppera tehdään, se on taideteos, joka tehdään ihmisille. Siinä pitää olla se tausta-aihe, joka jotenkin liittyy siihen hänen kokemaansa; taustaansa, ympäristöönsä, hänen elämänpääpiiriinsä, ja sitten liittyy myöskin johonkin hänen tuntemaansa ihmiseen, taikka hänen itsensä tuntemiinsa. Nämä on tärkeitä elementtejä siinä. (23.1.2018.)

Minä olen elämäntyölläni osoittanut sen, että ooppera on myöskin tavalliselle ihmiselle läheinen tai sattuva taidemuoto, kun se oikein toteutetaan ja niillä ehdoilla, jotka oopperaan kuuluvat. Sävellysten ja aiheiden pitää olla sellaisia, että tavallinen ihminen pystyy niihin eläytymään. (24.4.2018.)

Paikallisoopperat tarjoavat yleisölle samastumis- tai eläytymiskohteita, joten DeNoran terminologiaa soveltaen voidaan puhua Tynkkysen säveltämiin oopperoihin sisältyvästä, paikallisuuden tarjoamasta samastumisen affordanssista.

Tynkkysen kahteen muuhun oopperaan, *Kuru-laivan tuhoon* ja *Huutolaistytön* lauluun liittyy vielä niiden tarjoaman samastumisen kokemuksen lisäksi erityinen paikallisuuden piirre, sillä ne kertovat paikkakunnilla tapahtuneista onnettomuuksista ja tragedioista. *Kuru-laivan tuho* -ooppera sai kantaesityksensä 7. syyskuuta 1999, ja se kertoo vuonna 1929 Näsijärvellä tapahtuneesta höyrylaivan Kurun uppoamisesta. Tynkkynen kertoo tästä tragediasta:

Kuru-laiva upposi Tampereen lähelle syysmyrskyssä. Vesi tuli kannelle, ja laiva kaatui. 138 kurulaista menetti henkensä. Vieläkin se mainitaan, tulee usein historiassa esille Kuru-laivan kohtalo, ja se, että se oli yksi Suomen suurimpia tämänkaltaisia onnettomuuksia. Kuinka ollakaan, Kuru-laivan uppoaminen tarjosi minulle lähtökohdan oopperan tekemiseen kurulaisten avustuksella; ooppera esitettiin sisätiloissa, ja siihen sisältyi henkilökuvia ja myös ylpeys siitä laivasta ja siitä, että eihän nyt Kuru-laiva mitenkään voinut kaatua ja vielä sisävesillä. (22.1.2018.)

Traagisia tapahtumia kuvaava *Huutolaistytön laulu* liittyy puolestaan Hämeenkyrön historiaan. Sen taustalla on yksi Suomen historian tragedioista, nk. huutolaiskysymys, joka kosketti syvästi säveltäjää. Huutolaislapset liittyivät vakavaan sosiaaliseen ongelmaan 1900-luvun alussa. Huutolaisuudessa oli kysymys siitä, että köyhien perheiden lapsia ja orpoja huutokaupattiin nälkävuosien seurauksena Suomessa vielä jopa 1900-luvun alussa. Huutokaupassa kunta antoi lapsen talouteen, joka suostui pienintä korvausta vastaan järjestämään lapsen ylläpidon vuoden ajan. (Ks. Halmekoski 2011.) *Huutolaistytön laulun* tapahtumat sijoittuvat Hämeenkyröön, ja se kantaesitettiin Hämeenkyrön kirkossa 6. maaliskuuta 2016. Tynkkynen kertoo, että Hämeenkyrössä myytiin nälkävuonna 1868 talonpojille 299 lasta.

Sen [Huutolaistytön laulun] idean syntyi siten, että huutolaiskulttuuri Suomessa oli aikanaan hyvin merkittävä [ilmiö], mutta sittemmin hävinnyt, eivätkä nuoremmat polvet tiedä siitä mitään. Mutta oli myös sellaisia ihmisiä, jotka olivat olleet huutolaisia. Hämeenkyrön rovasti tai kirkkoherra oli siis se, joka puuttui huutolaiskysymykseen ratkaisevalla tavalla ja sai sen käytännön poistumaan. (23.11.2017.)

Kuru-laivan tuhon ja *Huutolaistytön laulun* voi ajatella edustavan kahta erilaista, mutta toisiinsa sidoksissa olevaa psyykkistä prosessia, *surutyötä* ja *traumatyötä*

(ks. Traumaterapiakeskus 2018). Surutyössä muistikuvat menetetyistä henkilöistä kertautuvat, kun taas traumatyössä mieleen tulevat jatkuvasti muistikuvat traumaattisesta tilanteesta (Traumaterapiakeskus 2018). *Kuru-laivan tuhon* voi näin ollen tulkita edustavan surutyötä, jossa ajatellaan menehtyneitä omaisia. Myös Tynkkynen itse käyttää termiä surutyö *Kuru-laivan tuhon* yhteydessä.

Se [Kuru-laivan tuho- oopperan esitys] oli hyvin todenmukainen. Sitä ihmiset kerta kaikkiaan järkyttyneinä katselivat, koska jokaisella heistä oli joku omainen, joka oli mennyt Kuru-laivan onnettomuudessa. Minä koin sen sellaisena, että se oli niin kuin eräänlainen surutyön huipennus. Ja voin sanoa myös, että se oli surutyön armelias päätös, koska se ei ole toistunut enää pariin kolmeen sukupolveen [...]. [Ja niiden], jotka ovat siitä olleet tietosia, heidän surutyönsä tuli sitten tehtyä siinä kun se näyttämöllä näytettiin, tämä luonnonvoimien mielettömyyden kokemus. (22.1.2018.)

Ja sitten tämä Kuru-laiva, kun Kuru-laiva upposi, ja sen mukana meni 138 kurulaista. Aihe oli jatkuvasti läheinen, sillä kaikista taloista oli joku omainen mennyt [hukkunut] ja muiston vaaliminen nosti myöskin osallistumisintoa. (23.11.2017.)

Traumatyötä puolestaan edustaa *Huutolaistytön laulu*, joka kertaa katsojille vaikeaa, traumaattista aihetta.

Hyvin monta kertaa [Huutolaistytön laulu] sai viiltävän hyvän vastaanoton. Koska monien ihmisten tietoisuudessa oli joko oma, vanhempien tai jonkun muun tuntemansa henkilön kohtalo huutolaislapsena. Se on ollut jo silloin aikoinaan niin järkyttävä kokemus, että siitä ei ole elävän päivinä päässyt irti. Se on ravistellut koko olevaisuutta siinä ihmisessä [joka on huutolaisuuden kokenut], sen ymmärtää hyvin. (22.1.2018.)

Ja sitten tämä huutolaiskysymys. Huutolaistytön laulu on Tampereen seudulla ja varsinkin Hämeenkyrössä herättänyt suurta suosiota sen takia, että siellä on paljon ihmisiä, jotka surumuisteluin omassa elämässään näitä kokemuksia kertaava ja tavallaan pääsevät niistä positiivisesti irti, kun tämä asia on tuotu esille. (23.11.2017.)

Tynkkynen luonnehtii kahden edellä mainitun oopperansa merkitystä paikallisille katsojille ilmauksilla ”muiston vaaliminen” tai ”surutyön huipennus ja armelias päätös”. Hän myös käyttää ilmausta ”päästä positiivisesti irti”. Hän ymmärtää oopperansa yleisölle tarjottuna mahdollisuutena tehdä suru- ja traumatyötä ja siten päästä eroon vaikeista kokemuksista. Nämä kaksi Tynkkynen oopperateosta ovat siis tarjonneet paikalliselle yhteisölle suru- ja traumatyön affordanssin. Suru- ja traumatyön merkityksen ymmärtäjänä ja sen tekemisen edesauttajana Tynkkynen voi sanoa tässäkin suhteessa sosiaalisesti vastuulliseksi muusikoksi.

Tynkkynen organisoimien oopperaesitysten paikallisuus

Kuten Pentti Tynkkynen haastatteluaiheistosta on käynyt ilmi, hänen roolinsa oopperatuotannoissa poikkeaa suuresti perinteisestä oopperasäveltäjän roolista. Tynkkynen on esimerkiksi rakentanut oopperansa paikallisten resurssien mukaan ja ottanut huomioon sen, keitä paikallisia harrastelijoita on mahdollista

saada mukaan esityksiin. Myös soitinkokoonpano on aina rakennettu tilanteen eli käytettävissä olevien soittajien mukaan, ja oopperoissa on ollut myös kansanmuusikoita.

Mutta harrastelijamuusikoita minä sain sillä tavalla mukaan, että oli viulunsoittajia ja jossakin taisi olla kitaransoittajia, ja tällä tavalla paikkakunnan aktivistit saivat itselleen sekä mieluisia että kannustavia tehtäviä. (23.11.2017.)

Ja olen kehittänyt niitä [käytössä olevia voimavaroja]. Esimerkiksi kansanpelimanneista ja kansansoittajista saa paljon irti, kun oikealla tavalla suhtautuu ja antaa heidän ymmärtää, että nyt pitää soittaa puhtaasti ja hyvin viritetyillä instrumenteilla. Sitten kun itse siinä pianolla olen ollut mukana, niin kuin takuuhenkilönä, syntyy kokonaisuus, johon sitten sopii tämä näyttämöllinen osuus oopperasta. (24.4.2018.)

Tynkkysen oopperatyössä kanttorin työhön liittyvä ja sen mahdollistama eri ikäisten ihmisten tunteminen on ollut merkittävä tekijä. Seurakunnan kuoroissa hän on tutustunut kaikkiin ikäluokkiin, jotka hän on saanut mukaan myös oopperahankkeisiin, ja oopperan tekemisestä on tullut ylisukupolvinen kokemus.

Lähtökohtani on ollut se, että kun teen oopperan, se ei ole ainoastaan aikuisille tehty, vaan sen tekemisessä pitää olla mukana nuoria ja lapsia. Kaikenikäisiä, jotka voivat kokea sen; kokemukset ovat olleet erittäin hyviä. Lasten roolisuoritukset ovat olleet mestarillisia, aivan uskomattomia. Heidän kykynsä omaksua rooli, se missä he ovat, on [hämmästyttävä]; se on minullekin ollut uskomatonta, että miten voi olla mahdollista, että kun minä vähän selitän, että tee tässä näin ja tuolla noin, ja laulat sitten tämän laulun; kun me sitten opetellemme, lapset ovat olleet oikein innoissaan; että me ollaan tässä ja tuolla ovat vanhemmat. Tämä on siitä ihmeellinen kokemus myös minulle, että ikäerosyvännettä nuorten ja vanhempien välillä ei tässä toiminnassa ole ollut. Se on ollut minulle positiivinen kokemus, kun muuten aina sanotaan, että nuoret on nuoria, ja he kulkevat tekorevityissä vaatteissa ja nauravat vanhemmille ja vanhemmat on taas... [...]. Siellä en tavannut mitään [tällaista], ei mitään ikäeroa. Sinne tuli mukaan tarvittaessa vanhuksia, keski-ikäisiä, nuoria ja lapsia. Ja kaikki olivat yhteisön tasavertaisia jäseniä ja innokkaita osallistujia. Se on ollut minulle niin positiivinen ja kannustava tekijä, että sitä ei voi oikein parilla sanalla kuvata. Loistava tunne. (23.1.2018.)

Joistakin kuorolaisista on tullut Tynkkysen lauluoppilaita, jotka ovat sitten innostuneet myös oopperasta. Näin hän on saanut produktioihin jo koulutusta saaneita harrastajia, jotka on myös ollut ”helpompi saada esiintymään” (23.1.2018).

Minä olin tietysti kirjoittanut heidän [harrastelijoiden] lauluosuutensa ja aariansa siten, että tiesin etten tee mitään liikoa, mutta niin, että he suoriutuivat niistä ammattilaisen innostamina erittäin hyvin. (23.11.2017.)

Oopperahankkeidensa musiikillisen toteuttamisen lisäksi Tynkkynen on paikallisten suhteidensa avulla onnistunut järjestämään apua myös näyttämön rakentamiseen, puvustukseen ja tarjoiluun. Keskeinen ehto Tynkkysen johtamien hankkeiden toteutumiselle on ollut se, että myös muu kuin näyttämöllä esiintyvä yhteisö osallistuu hankkeeseen. Tynkkynen on saanut mukaan toimintaan erilaisia yhdistyksiä, kuten Lions- ja Rotary-klubit sekä Martta-yhdistykset. Apua on saatu myös varuskunnista.

Olen ollut Lions-klubissa, Rotary-klubissa, joista Rotaryt ovat antaneet huomattavasti enemmän, sen voi mainita tässä sen takia, että siellä on käsitelty enemmän tämänkaltaisia yleisiä asioita. Mutta Lions-klubissa työ on suuntautunut kotiseudun olosuhteiden parantamiseen, ja molemmat ovat erittäin hyviä. Niissä klubeissa jäsenenä oleminen [on mahdollistanut sen], että olen voinut kertoa heille ideastani ja kysyä, että haluaisitteko olla mukana siinä. Ja aina vastaus on ollut positiivinen. Minä olen myös Martta-järjestön jäsen, ja Marttojen kanssa olen ollut paljon tekemisissä ihan sen takia, että heidän kanssaan on ollut helppoa järjestää konsertteihin tarjoilu. Ja tiedän, että heidän toimintaansa sisältyy paljon lähimmäisenrakkaudellista toimintaa, ja sitä, että he pitävät toisistansa ja heikommista naapureistansa huolta ja kertovat, että se ja se tarvitsisi apua ja niin edelleen. Martoille minä olen myös sanonut, että nyt kun minulla on tällainen oopperahanke, niin siinä minä tarvitsisin apua. [Vastaus on ollut, että] kerro vaan mitä sinä tarvitset. (23.1.2018.)

He ymmärtävät tämän asian, sitä ei tarvitse kauan selittää. Näissä suhteissa niin kuin se ylösrakennus [näyttämöllepano] muutenkin, se vapaaehtoisten tulo on hämmästyttänyt. (23.1.2018.)

Kuten aiemmin olen todennut, kuorot ovat muodostaneet keskeisen perustan Tynkkysen oopperatyölle. Laulamisen ja näyttämöllä olon lisäksi kuorot ovat hoitaneet myös muita tehtäviä, kuten puvustusta.

Samalla tavalla kuorot ovat olleet keskeinen osa tätä [oopperatoimintaa]. Oopperasahan kuoro, sekakuoro, mieskuoro ja naiskuoro. Ne muodostavat omat elementtinsä teokseen ja ilman niitä ei oopperakokonaisuutta voisi järjestää. Heidän halukkuutensa [tavallisesti] on normaalikuoro-ohjelmiston laulaminen sekä joulukirkossa ja syntymäpäivillä laulaminen. Se on haaste, että ahaa, me pääsemmekin [oopperaan]; ja miten paljon siihen tarvitaan vaatekustusta ja muuta, se on naiskuorojen kysymys. (23.1.2018.)

Puvustuksen hoitavat myös mieskuorolaiset [itse], jos vaaditaan tietynlaista perusasua, kuten sotaan liittyvissä oopperoissa. Näissä olemme saaneet apua varuskunnista. (23.1.2018.)

Kuoro ja muut esiintyvät ovat edesauttanut myös tiedotusta. Myös kuntien kulttuurilautakunnat ovat osallistuneet järjestelyihin, kun mukana on ollut ”paikallisen elementti” (24.4.2018).

[Oopperahankkeisiin] on valmistauduttu myös sillä tavalla, että teosta rakentamassa olleet henkilöt, kuoro, soittajat, solistit ja kaikki muut, heillä on ollut omat piirinsä, joiden kautta he ovat viestittäneet hyvin voimakkaasti, että ooppera on tulossa. Ja kun siinä on se paikallinen elementti, paikallishallinto on suhtautunut erittäin positiivisesti ja järjestänyt sitten esimerkiksi esityspaikan ja siihen kuuluvat kaikki byrokraattiset jutut. Niissä ei ole ollut mitään vaikeuksia, siis siellä hitaassa Hämeessä. (24.4.2018.)

[Kulttuurilautakunta] on ollut keskeinen järjestäjä kaikissa [oopperahankkeissa]. Se on auttanut käytännön järjestelyissä. Ja toinen apu on sitten tiedotusvälineet. Paikallislehti on hyvissä ajoin käynyt tekemässä harjoituksista juttuja, ja sillä on keskeinen merkitys yleiseen tiedottamiseen. (24.4.2018.)

Tynkkysen mukaan ihmiset on ollut helppo saada mukaan paikallisoopperatoimintaan (23.1.2018). Kaikki oopperahankkeet on toteutettu talkootyönä. Amatöörit ovat tyytyneet ilomieliin siihen, että ovat saaneet tilaisuuden esiintyä, ja

ainoastaan ammattilaiset, kuten ulkopuolelta tulleet solistit ja ohjaajat, ovat saaneet korvauksen. (22.1.2018.) Ammattilaisten mukana olo on Tynkkysen mukaan vaikuttanut myös rahoitukseen: kunnissa innostuttiin, kun kuultiin, että tunnettuja ammattilaisia olisi saatavilla produktioihin. Kunnissa tultiin mielellään mukaan rahoittamaan hankkeita, joissa esiintyi Suomen Kansallisoopperan solisteja. (23.11.2017.)

Myös paikallislehdet ovat olleet merkittävä oopperatyön väline. Tynkkynen on toiminut vuosikymmenten ajan paikallislehtien avustajana ja kolumnistina, ja hän on myös jatkanut jo lapsuudessa aloittamaansa piirtämisharrastusta siten, että paikallislehdet ovat julkaisseet hänen piirroksiaan.¹⁸ Kirjoittamalla ja piirtämällä hän on myös luonut suhteet lehdistöön, mikä on ollut oopperatyön kannalta merkityksellistä siksi, että oopperahankkeet ovat saaneet lehdissä palstatilaa. Tämän on puolestaan vaikuttanut hankkeiden näkyvyyteen ja lipunmyyntiin.

[...] minä olen aina pitänyt yllä lehdistön suuntaan henkilökohtaista suhdetta. Tälläkin hetkellä piirrän Kurun Sanomiin joka viikko. [...] ja minä olen katsonut, että paikallislehti on niin tärkeä lehti, että kyllä siinä pitää olla muunkinlaisia kirjoituksia kun, että siihen pannaan yleisöosastolle joku arvostelu jostakin asiasta, että kun minkä takia meidän pihatietä ei pieta kunnossa, ja sinä päivänä ei ollut kunnan lipputangossa lipua, minkä takia ja tällaisia näin. Ja minulla oli suhteet lehdistöön. (22.1.2018.)

Tynkkynen on ollut yhteydessä lehdistöön säännöllisesti oopperahankkeiden eri vaiheissa. Ensi-illan ollessa käsillä hän on yksinkertaisesti esittänyt kysymyksen: "Voisinko pyytää, että tulisitte kokemaan sen. Koskaan ei ollut mitään vaikeuksia" (22.1.2018). Vastaus on Tynkkysen mukaan aina ollut positiivinen (22.1.2018).

Pentti Tynkkysen organisoimien oopperaesitysten paikallisuuden tarjoamat affordanssit

Pentti Tynkkysen oopperatyö on ollut laaja-alaista, ja hänen luotsaamansa paikalliset oopperaesitykset ovat olleet niitä tehneille yhteisöille merkittäviä. Hänen mukaansa joukkoja ei ole ollut vaikea saada mukaan. (22.1.2018.)

Siellä [Pohjois-Hämeessä ja Keski-Suomessa] aloite kansanoopperasta keräsi heti satoja osallistujia eri rooleihin. Oli helppo saada kuorot, oli helppo saada solistit, myös ne paikalliset solistit, ja kaikki muukin, suuri järjestelykoneisto, joka tarvittiin lavastuksen yhteydessä ja muuhunkin työskentelyyn, ei mitään vaikeuksia ollut siellä saada. (22.1.2018.)

Ooppera on Tynkkysen mukaan "tavattoman voimakas taiteenmuoto siinä mielessä, että sillä on yhdistämisen mahti" (24.4.2018).

¹⁸ Tynkkynen näytti artikkelin kirjoittajalle saarnojen aikana piirtämiään kuvia esimerkiksi kirkkorakennuksista (23.11.2017).

[Yhteisöllisyys] toteutuu sillä tavalla, että kun siinä on tietyllä tavalla paikallinen aihe, johon ihmisillä on kiinnekohta muistissa. Muistin kautta tai muun tiedon kautta, se elvyttää hänessä sellaisia tunteja, jotka toimivat siinä joukossa yhteisöllisyyden kokemuksena. (24.4.2018.)

Kun Kuru-laiva upposi, sen mukana meni 138 kurulaista ja se aihe oli jatkuvasti läheinen, koska kaikista taloista oli joku mennyt tai joku omainen; sen muiston vaaliminen nosti kyllä sitten myös osallistumisintoa (23.11.2017).

Tynkkynen on pyrkinyt siihen, että mahdollisimman monet musiikkia harrastavat paikalliset ovat päässeet mukaan. Tämä on koskenut kaiken ikäisiä soittajia ja laulajia. Voikin sanoa, että Tynkkynen oopperatuotannot ovat tarjonneet ylisukupolvisen osallistumisen affordanssin paikkakuntien musiikin harrastajille sekä vahvan yhteisöllisyyden kokemuksen affordanssin koko paikallisväestölle.

Tässä [oopperatoiminnassa] on tietysti koulutuksellinenkin aspekti. Siinä on tämä yhteisöllinen aspekti, mutta myös se, että kun siellä on lapsia mukana, lasten vanhemmat ja muut lapset tulee katsomaan. (23.1.2018.)

Minusta eräs keskeisimpiä merkityksiä oopperaprojekteihin liittyen on se, että [...] ne ovat yhdistäneet eri tavalla taiteisiin ajattelevia ihmisiä, kaikenikäisiä. Kun perheestä vanhempi, nuorempi tai lapsi on ollut oopperassa mukana, se on heille kaikille merkinnyt niin paljon, että se on muuttanut asenteita, ja se asennemuutos on säteillyt sitten naapureihinkin, kun naapurit ovat ajatelleet, että herranen aika, hehän tosiaan ovat siellä oopperassa kaikki tänään; että kyllähän mekin sinne menemme katsomaan, että miten he oikein siinä selviävät ja sillä tavalla. (23.1.2018.)

Tynkkynen oopperahankkeet ovat tarjonneet osallistumisen mahdollisuuden myös eri tasoille esiintyjille, mitä voi nimittää tasa-arvoisen osallistumisen affordanssiksi.

[...] sävelsin musiikin ja kun tiesin, keitä saan [oopperaan] esiintymään, sovitin musiikin sen mukaan. Oli myös paikallisia viulunsoittajia. Minä soitin yleensä pianoa, se on perussoitin, koska meillä ei ollut orkesteria käytössä, ja orkesterin käyttö olisi tullut tavattoman kalliiksi. (23.11.2017.)

Siinä pääsee laulaja, joka nyt ei haluakaan olla mikään solisti, kuorossa olemaan yksi niistä 85:stä tai jopa sadasta, jotka siinä oopperassa on. (24.4.2018.)

Pentti Tynkkynen oopperatyöhön liittyy vielä yksi affordanssi, joka kiinnittyy oopperaan liittyviin yleisiin ennakkoluuloihin. Kuten tunnettua, oopperan taidemuotona liittyy paljon ennakkoluuloja ja vääriä käsityksiä, ja niitä Tynkkynenkin on kohdannut työssään paljon. Hän on kuitenkin pyrkinyt hälventämään näitä ennakkoluuloja ja saattamaan arvostamansa taidemuodon mahdollisimman monen vaikutusalueellaan olevan saavutettavaksi ja haluamaksi.

Olen sitä mieltä, että kansanooppera on yksi tärkeimmistä ja ihan viime aikoihin asti turhaan syrjäytetyistä taidemuodoista tavallisen kansan keskuudessa, musiikkia harrastavan kansan keskuudessa (24.4.2018).

Olen mielestäni pystynyt tekemään aika paljon sellaista vaikutusta, josta voin olla oikealla tavalla ylpeä; että olen saanut ihmisten katsantokantaa muuttamaan; tämä

sen palautteen perusteella, jonka olen näistä oopperoista saanut, ja sen innostuksen perusteella, mitä ne ovat aiheuttaneet. Jos nyt mainitaan [ne paikkakunnat, joilla olen ollut kanttorina, kuten] Kurussa, Laukaassa ja muualla; jos siellä mainitaan sana ooppera, sielläpä ei ajattelekaan sitä naista, joka huutaa että kuolee eikä kuolekaan, vaan siellä muistetaan se, että niin, olihan meillä täällä se ooppera. (22.1.2018.)

Tynkkynen on toisin sanoen oopperatyöllään tarjonnut ihmisille käsitysten muuttumisen ja ymmärryksen lisäämisen affordanssin. Tynkkynen mukaan tavallisella kansalla oli oopperasta se käsitys, että se on sen laadun taidetta, että siitä ei tavallinen ihminen ymmärrä mitään (22.1.2018). Tynkkynen kertookin tarvinneensa ”aika paljon lehdenpalstoja ja tilaisuuksia selittääkseni”, mitä ooppera on (22.1.2018). Kirkkokuorot ovat tarjonneet tilaisuuden valistustyöhön.

Koska olin kanttori, lähin työyhteisöni oli kirkkokuoro. Siellä puhuin musiikista yleensäkin, mutta myös laulujen taustoista ja siitä, mitä me lauloimme ja miksi tein jonkin sovituksen. Kun aloin tehdä oopperoita, puhuin sitten oopperataiteesta, ja siitä ettei se ole mitään eliittitaidetta. (22.1.2018.)

Kysyin joltakulta, että luetko sinä kirjoja; kyllä, minä luen paljon. Minkä takia et tykkää sitten oopperasta? Sehän on niin korkeatasosta, en minä semmoista. – Ihmisillä ei ole käsitystä oopperasta. Mutta kansanooppera kun on esitetty, niin tavallisilta ihmisiltä on tullut palautetta, joka on minua kaikkein eniten lämmittänyt, että kyllä se on ihan niin kuin olisi ollut itse siinä mukana. (24.4.2018.)

Kuten aiemmin todettu, DeNoran (2002, 19–20) mukaan musiikki ei kerro sosiaalisesta elämästä, vaan on itsessään sosiaalinen elämä. Tynkkynen oopperatyö paikallisoopperahankkeissa edustaa DeNoran määrittelemää sosiaalista elämää parhaimmillaan. Pentti Tynkkynen oopperatyö on sosiaalista juuri siksi, että mahdollistaa toiminnan monella tasolla ja monensuuntaisesti. Kuten Tynkkynen suullisesta historiasta käy ilmi, hän ylittänyt sellaisen kanttorinroolin, johon kuuluvat vain kanttorin perinteiseen toimenkuvaan lukeutuvat tehtävät. Lisäksi hän on säveltäjänä ylittänyt sellaisen säveltäjänroolin, johon perinteisesti sisältyvät ainoastaan säveltäjän luova työ ja jossa säveltäjä ei osallistu esimerkiksi oopperan harjoitusprosessiin tai näyttämöllepanoon. Tynkkynen on siis oopperatyössään ylittänyt ne konventiot ja käytännöt, joita oopperan toteutukseen tavallisesti liittyy. Tämäkin piirre Tynkkynen oopperatyössä tekee siitä myös sosiaalisesti merkittävää ja hänen työstään sosiaalisesti vastuullisen muusikon työtä.

Johtopäätökset

Olen tässä artikkelissa konstruoinut säveltäjä Pentti Tynkkynen oopperaan liittyvän suullisen historian. Tämän suullisen historian avulla olen hahmotellut Tynkkynen oopperatyön periaatteita sekä niitä merkityksiä, joita hänen kertomansa perusteella oopperatyö on tarjonnut niille yhteisöille, joiden kanssa hän on työskennellyt. Olen myös tarkastellut tapaa, jolla Tynkkynen oopperatyö poikkeaa perinteisestä kanttorin tai oopperasäveltäjän työstä. Tynkkynen työn perusteella

olen myös konstruoinut uusia käsitteitä, kuten *paikallisooppera*, *oopperatyö* ja *sosiaalisesti vastuullinen muusikkous*.

Artikkelini tekee näkyväksi aiemmin näkymättömiä asioita eli yhden suomalaisen säveltäjän oopperaan liittyvä työn, jota ei tähän mennessä ole tutkittu lainkaan. Artikkelista käy ilmi, että Tynkkysen oopperatyöllä on ollut tärkeä sosiaalinen tehtävä siinä yhteisössä, jossa hän kulloinkin on toiminut. Hän on saanut yhteisönsä mukaan oopperan pariin ja tarjonnut sekä esiintyjille että yleisölle erilaisia hyvinvointiin ja parempaan elämään liittyviä kokemuksia. Hän on oopperatyöllään myös rakentanut osallistujien itsetuntoa ja paikallisidentiteettiä, tuonut lohtua sekä tarjonnut välineitä käsitellä vaikeita asioita. Samalla hän on myös puhdistanut oopperan mainetta, eikä sillä paikallisoopperaa tehneissä yhteisöissä enää välttämättä ole eliittitaiteen leimaa. Tynkkysen luotsaamissa paikallisissa hankkeissa ooppera tulee osaksi paikallista elämää ja historiaa. Toisin sanoen ooppera tulee takaisin, kuten Wagnerkin toivoi, kansan pariin.

Aina voi tietysti kysyä, miksi oopperaa ylipäänsä pitää tehdä? Musiikilla on runsaasti hyvinvointivaikutuksia, mikä tiedettiin jo antiikissa. Yhteisön rakentajana musiikki myös on verraton apuväline. Musiikinlajeista oopperalla on vielä oma ja erityinen, alussa mainittu kokonaistaideteos-luonteensa, jonka kautta klassista musiikkia tuntematonkin voi päästä kiinni musiikkiin, koska, Pentti Tynkkystä lainatakseni, ”ooppera [...], joka sisältää libreton, siis kertomuksen, tarinan, ja sitten se musisoituna. Sitten se vielä lavasteilla täydennettynä, että kaikki taidemuodot olivat siinä yhdessä. Sen rikkaampaa taideteostahan ei voi olla.” (22.1.2018).

Tämä artikkeli on kirjoitettu osana Suomen Akatemian rahoittamaa akatemia-tutkijahanketta ”Politics of Equality in Finnish Opera” (hankenumero 17025).

Lähteet

Julkaisemattomat lähteet:

- Hautsalo, Liisamajja. 2018. Suomalaisen oopperan kantaesitystiedot. Excel-taulukko. Kirjoittajan hallussa.
 Kanttori-urkuri-tutkinnon tutkintovaatimukset. 1967. Julkaisematon moniste. Helsinki: Sibelius-Akatemian arkisto. Kopio kirjoittajan hallussa.
 Tynkkynen, Pentti 2017. CV. Julkaisematon moniste. Kopio kirjoittajan hallussa.

Julkaistut lähteet:

- Abbate, Carolyn. 1991. *Unsung Voices. Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton: Princeton University Press.
 Abbate, Carolyn. 2001. *In Search of Opera*. Princeton & Oxford: Princeton University Press.
 Atkinson, Paul. 2010. ”Making Opera Work: Bricolage and the Management of Dramaturgy.” *Music and Arts in Action* 3 (1): 3–19.

- Atkinson, Paul. 2006. *Everyday Arias: An Operatic Ethnography*. Lanham MD: AltaMira Press.
- Atkinson, Robert. 1998. *The Life Story Interview*. London & New Delhi: Sage Publications.
- Bacon, Henry. 2004. *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Helsinki: SKS.
- Barnett, Ronald. 2011. "Towards an ecological professionalism." Teoksessa *Professional Responsibility: New Horizons of Praxis*, toim. Ciaran Sugrue & Tone D. Solbrekke, 29–41. New York: Routledge.
- Boehm, Jukka von. 2018. *Parsifalin synty kokonaistaideteoksen hengestä – Robert Wilson ja Wagnerin näyttämöpyhitysnäytelmä. Bayreuth 1951*. Luettu 4.5.2018. <http://www.helsinki.fi/jarj/repliikki/%5BR%5D-lehti/Parsifal.html>.
- Booth, Herb. 2018. *Bletchley Amateur Operatic Society*. Luettu 4.5.2018. <http://www.livingarchive.org.uk/content/local-history/areas/bletchley/bletchley-amateur-operatic-society>.
- Conlon, James. 2013. *Message, Meaning and Code in the Operas of Benjamin Britten*. Luettu 8.5.2018. <https://hudsonreview.com/2013/10/message-meaning-and-code-in-the-operas-of-benjamin-britten/#.WvF7ZtOFN0u>.
- DeNora, Tia. 2017. "My Bonnie Dearlie". Teoksessa *Arts, Health and Wellbeing, A Theoretical Inquiry for Practice*, toim. Theo Stickley ja Stephen Clift, 85–106. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- DeNora, Tia. 2011. *Music-In-Action. Selected Essays in Sonic Ecology*. Farnham & Burlington: Ashgate Publishing Limited.
- DeNora, Tia. 2002. "Music into action: performing gender on the Viennese concert stage, 1790–1810". *Poetics* 30: 19–33. Luettu 4.5.2018. <https://www.sfu.ca/cmns/courses/2011/488/1-Readings/DeNora%20Music%20into%20Action%20Performing%20Gender.pdf>.
- Dent, Mike, Bourgeault, Ivy Lynn, Denis, Jean-Louis ja Kuhlmann, Ellen. 2016. *The Routledge Companion on Professions and Professionalism*. Abingdon: Routledge.
- Elonet-kansallisfilmografia. 2013. Luettu 3.9.2018. <http://www.elonet.fi/fi/henki-10/133046>.
- Gibson, James J. [1958] 2015. *The Ecological Approach to Visual Perception: Classic Edition*. New York: Psychology Press.
- Grey, Thomas, S. 2001. "Gesamtkunstwerk." Teoksessa *The Wagner Compendium. A guide to Wagner's life and music* toim. Barry Millington, 230–241. London: Thames & Hudson.
- Finnegan, Ruth. 1989. *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Halmekoski, Jouko. 2011. *Orjamarckinat: Huutolaislasten kohtaloita Suomessa*. Helsinki: Ajatus Kirjat.
- Hannula, Aino. 2012. "Vapauttavat yhteisölliset käytännöt: Pula!-ooppera ja Camera Obscura –hanke." Teoksessa *Yhteisöllisyys liikkeessä*. Toim. Karin Filander & Marjatta Vanhalakka-Ruoho, 353–374. Aikuiskasvatuksen 48. vuosikirja. Suomen Kansanvalistusseura. Jyväskylä: Gummerus.
- Hautsalo, Liisamajja. 2008. *Kaukainen rakkaus. Saavuttamattomuuden semantiikka Kaija Saariahon oopperassa*. Väitöskirja. Suomen Musiikkitieteellinen Seura. Helsinki: Yliopistopaino.
- Heiniö, Mikko. 1999. *Karvalakki kansakunnan kaapin päällä: kansalliset attribuutit Joonas Kokkosen ja Aulis Sallisen julkisuuskuvassa*. Helsinki: WSOY.
- Hietanen, Sirpa. 2010. *Kasvatuksesta yhteistyöhön. Suomen Kansallisoopperan yleisöyhteistyöstä 1992–2008*. Helsinki: Loisto-kulttuuripalvelut. Luettu 2.9.2018. http://www.ooppera.fi/filebank/446-Kasvatuksesta_yhteistyohon.pdf.

- Hollinrake, Roger. 2001. "Social and political attitudes." Teoksessa *The Wagner Compendium. A guide to Wagner's life and music*, toim. Barry Millington, 140–143. London: Thames & Hudson.
- Hynninen, Anna. 2017. *Minä, lotta, vaimo, äiti. Kerronnan variaatio ja toimijuus aktiivikertojan muistelukerronnassa*. Väitöskirja. Turku: Turun yliopisto.
- Johnson, Victoria. 2007. "Introduction." Teoksessa *Opera and Society in Italy and France from Monteverdi to Bourdieu*, toim. Victoria Johnson, Jane F. Fulcher & Thomas Ertman, 1–33. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kramer, Lawrence. 1990. *Music as Cultural Practice, 1800–1900*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press.
- Leavy, Patricia. 2011. *Oral history. Understanding Qualitative Research*. Oxford & New York: Oxford University Press.
- Levin, David J. 2007. *Unsettling Opera: Staging Mozart, Verdi, Wagner, and Zemlinsky*. Chicago: University of Chicago Press.
- Matarasso, François. 2013. 'All in this together': The depoliticisation of community art in Britain, 1970–2011. Luettu 4.5.2018. <https://jubileeartsarchive.com/wp-content/uploads/2015/03/2013-all-in-this-together-matarasso.pdf>.
- McClary, Susan. 1991. *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*. Minnesota & London: University of Minnesota Press.
- Millington, Barry. 2001 (toim.). *The Wagner Compendium. A guide to Wagner's life and music*. London: Thames & Hudson.
- Moore, Gilian. 2015. "'A vigorous unbroken tradition': British Composers and the Community since the Beginning of the Twentieth Century." Teoksessa *Beyond Britten: The Composer and the Community*, toim. Peter Wiegold ja Kenyon Ghislaine, 45–73. The Britten–Pears Foundation. Woodbridge: The Boydell Press.
- Müller, Ulrich ja Peter Wapnewski. 1992. *Wagner Handbook*. Käänt. John Deathridge. Massachusetts & London: Harvard University Press.
- Novak, Jelena. 2015. *Postopera: Reinventing the Voice-Body*. Ashgate Interdisciplinary Studies in Opera. Farnham & Burlington: Ashgate Publishing Limited.
- Pihlaja, Leena. 2018. *Musiikin juhlaa jo 40 vuotta. Ilmajoen musiikkijuhlat ry*. Luettu 4.5.2018. <https://www.musiikkijuhlat.fi/historia>.
- Richardson, John. 1999. *Singing Archaeology: Philip Glass's Akhnaten*. Hanover & London: Wesleyan University Press.
- Sillanpää-Janssen, Tuulikki. 2009. *Vänrikin tarina, Karl Gustav Polviander, Porin rykmentin lipunkantaja*. Omakustanne. Helsinki: Nord Print.
- Small, Christopher. 1998. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Sugrue, Ciaran ja Tone D. Solbrekke. 2011. "Professional responsibility – Back to the future." Teoksessa *Professional Responsibility: New Horizons of Praxis*, toim. Ciaran Sugrue & Tone D. Solbrekke, 9–28. New York: Routledge.
- Syrjälä, Leena. 2001. Elämäkerrat ja tarinat tutkimuksessa. Verkkomateriaali. Luettu 5.5.2018. https://www.edu.helsinki.fi/svy/kvali/narrat/mat/narrat_elamakerrat.pdf.
- Tampereen Ooppera 2018. Tampere-Talo Osakeyhtiö. Luettu 10.5.2018. <http://www.tampereenooppera.fi/>.
- Taylor, Timothy D. 2007. *Beyond Exotism: Western Music and the World*. Durham & London: Duke University Press.
- Traumaterapiakeskus. 2018. Psykkinen trauma. Luettu 4.5.2018. <https://www.traumaterapiakeskus.com/18>.
- Till, Nicholas. 2012. "Introduction." Teoksessa *The Cambridge Companion to Opera Studies*, toim. Nicholas Till, 1–22. Cambridge: Cambridge University.
- Veblen, Kari K., Stephen J. Messenger, Marissa Silverman ja David J. Elliot. 2013. *Community Music Today*. Lanham, New York, Toronto & Plymouth: Rowman & Littlefield Education.

- Weber, William. 2001. "Wagner as polemicist." Teoksessa *The Wagner Compendium: A guide to Wagner's life and music*, toim. Barry Millington, 144–16. London: Thames & Hudson.
- Westerlund, Heidi, Kai Lehtikainen, Eeva Anttila, Pia Houni, Sari Karttunen, Lauri Väkevä, Patrick Furu, Marja Heimonen, Satu-Mari Jansson, Marja-Leena Juntunen, Lea Kantonen, Tuulikki Laes, Liisa Laitinen, Anu Laukkanen ja Anne Pässilä. 2015. *Taiteet, tasa-arvo ja hyvinvointi: Katsaus kansainväliseen tutkimukseen*. Tilannekuvaraportti 2015. ArtsEqual-konsortio. Strateginen neuvosto. Suomen Akatemia. Luettu 10.9.2018. <https://www.aka.fi/globalassets/33stn/tilannekuvaraportit/stn2015-hankkeet/equa-taideyliopisto---artsequal---taustaselvitys-2016-01-18.pdf>.
- Westerlund, Heidi ja Heidi Partti. 2018. "A cosmopolitan culture-bearer as activist: Striving for gender inclusion in Nepali music education." *International Journal of Music Education (Online First)*, 1–14. doi: 10.1177/0255761418771094.
- Wiegold, Peter ja Ghislaine Kenyon. 2015. "Introduction." Teoksessa *Beyond Britten: The Composer and the Community*, toim. Peter Wiegold & Ghislaine Kenyon, 1–5. The Britten–Pears Foundation. Woodbridge: The Boydell Press.

What can be done with local opera? The oral history of Pentti Tynkkynen as a manifest of socially responsible musicianship

In this article, located in the field of opera studies, I examine the work of Pentti Tynkkynen (b. 1943) among opera projects in different parts of Finland. Tynkkynen has composed 12 operas that have been carried out by local forces, mostly through voluntary work, aimed for local audiences. Also, the themes in Tynkkynen's operas have dealt with local events or individuals. In this article I have assigned Tynkkynen's life work among opera as 'opera work' and his opera compositions as 'local operas'. The study was conducted by means of narrative interviews. On the basis of the interviews with Tynkkynen, I have construed his oral history with a focus on his opera work. I conducted the interviews during autumn 2017 and spring 2018 with five interviews altogether. In addition to the narrative methodology, the research is based on the professionalism studies and the sociology of music. The image of Tynkkynen constructed in this study presents him as a multiprofessional, socially responsible musician who has aspired to gain knowledge for its own sake, on one hand, and for the benefit of the community, on the other. The research shows that Tynkkynen's opera work has played a significant role for the communities where his opera projects have taken place. It has offered various learning opportunities, i.e. 'affordances' (DeNora 2002) for local amateur musicians, and affordances for the local communities to relate and experience a sense of community.

FT, dosentti Liisamajja Hautsalo työskentelee Suomen Akatemian rahoittamana akatemiaturkijana Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa. Hänen viisivuotinen hankkeensa Politics of Equality in Finnish Opera tarkastelee suomalaista oopperaa erilaisten tasa-arvoa tuottavien mekanismien ja käytäntöjen näkökulmasta.