

Mikko Heiniö

Musiikki ja kulttuuri-identiteetti: johdatusta keskeiseen käsitteistöön

I. Johdanto

1.1. Musiikki ja kulttuuri-identiteetti tutkimushaasteena

Turun yliopiston musiikkitiede on saanut Suomen Akatemian rahoituksen syksyllä 1994 käynnistyvälle tutkimusprojektille *Musiikin merkitys suomalaisen kulttuuri-identiteetin luojana*. Jotta kävisi ilmi, millaisista ajatuksista hanke on lähtenyt liikkeelle, siteeraan Pirkko Moisalan kanssa laatimani tutkimussuunnitelman johdantoa¹:

Kansalliset ja etniset kulttuurit ovat nousseet huomion kohteeksi Euroopassa ja itäisessä naapurimaassamme tapahtuneiden mullistusten myötä. Suomen mahdollinen Euroopan yhteisöön liittyminen on pannut myös meidät arvioimaan kulttuurimme ominaislaatuja ja säilyvyyttä ja sen suhdetta eurooppalaiseen yleiskulttuuriin.

Ajankohtaiseen tilanteeseen liittyvät myös puntaroinnit musiikin, kuten muidenkin taiteenlajien roolista kansallisen ja etnisen identiteetin muodostumisessa. Sosiopoliittisen kontekstin muutostilanteessa, missä kulttuuri joutuu uudelleenarvioinnin kohteeksi, musiikin vaikutus identiteetin muuttajana ja ylläpitäjänä korostuu. Musiikista ja sen merkityksestä tullaan tietoisemmaksi. Näin on käynyt myös Suomessa. Viimeaikaista musiikkitiedettä, musiikkikirjoittelua ja erilaisten seminaarien järjestäjiä on taas erityisesti alkanut kiinnostaa musiikin suomalaisuus ja ylipäänsä kansalli-

¹ Tähän lainatulta osin tutkimussuunnitelman teksti on kolmatta ja viimeistä kappaletta lukuunottamatta sama kuin Moisala 1993, jossa pohditaan nimenomaan musiikillisen kulttuuri-identiteetin olemusta poikkeuksellisen täsmällisesti.

suus.² Nykyinen tilanne tuntuu edellyttävän suomalaisen musiikin tietoista määrittelyä, joka eräällä tavalla on kulttuuri-identiteettimme musiikillisen kriteerin tarkentamista ja kirkastamista.

Tutkimusprojektin tarkoituksena on tutkia musiikin – erityisesti uuden taidemusiikin ja kansanmusiikin – ja nykyisen suomalaisen kulttuuri-identiteetin välisiä vaikutus- ja riippuvuussuhteita. Tutkimuksen kohteena ovat ”suomalaisuus” suomalaisten säveltäjien ja nykykansanmusiikin luojien tuotannossa ja ajatusmaailmassa vuosina 1975–1995 sekä suomalaisuuden arviot musiikkia koskevassa journalistisessa ja tieteellisessä kirjoittelussa samana aikana. Molempia musiikinlajeja ja niihin liittyvää identiteettiä käsitellään valtion kulttuuripolitiikan ja Suomen kansainvälistymisen kontekstissa. Tutkimus on luonteeltaan osittain seurantatutkimus vuoteen 1995: Se tarkastelee EY:hyn liittymisestä aiheutuvaa keskustelua ja mahdollisia kulttuuri- ja musiikkipoliittisia muutoksia ja niiden vaikutuksia musiikkiin. Metodisesti projekti yhdistää perinteisen musikologian ja etnomusikologian ja se koskettaa monia musiikintutkimuksen erityisalueita kuten teos- ja tyyliallylyysia, reseptio- ja aatehistoriaa (osin myös oppihistoriaa) sekä musiikkiantropologiaa ja -sosiologiaa.

”Musiikki kulttuuri-identiteetin ylläpitäjänä” on yleinen klisee juhlapuheissa, joissa identiteetti ymmärretään vaalimista ja vahvistamista kaipaavaksi ilmiöksi. Musiikin ja kulttuuri-identiteetin suhde on kuitenkin monimutkaisemmin rakentunut. Musiikilla voi olla monenlaisia rooleja suhteessa kulttuuri-identiteettiin. Musiikki on kulttuurin audittiivinen sentimentti. Tilanteissa, joissa se koetaan identiteettiä vahvistavana ja ylläpitävänä tekijänä, se toimii kulttuuri-identiteetin kriteerinä, ”rakennuspuuna” välittäen kulttuurin arvot ja ajattelumallit symbolisella tai metaforisella tavalla. Se representoi yhteisön ylläpitämän kulttuurin laatuja ja keskeisiä arvoja. Musiikki ei kuitenkaan vain passiivisesti heijasta kulttuuria vaan se myös luo sitä, ”musiikkityyli identiteettiin liittyneenä ei ole vain heijastaja vaan mahdollisesti myös kulttuurin arvojen ja sosiaalisen interaktion mallittamisen olennainen tekijä”.³

² Esim. Oramo 1989, Heiniö 1991b, Mäkelä 1991, Suomalainen säveltäjä ja orkesteri, Ranta-Meyer 1992. Suomalaisen varhemman musiikin historian kirjoituksen nationalismia on äskettäin käsitelty laajasti Huttunen 1993. – Suhteellisen nuorelle valtiolle ja eurooppalaisessa mittakaavassa vähemmistökielisellet kulttuurille ovat kansallinen ominaislaatu ja sen määrittely olleet tavallaan aina tarpeellista. Tarve korostaa suomalaisuutta on näkynyt myös maamme musiikintutkimuksessa niin kauan kuin sitä on ollut.

³ ”Musical style in the enactment of identity makes it not merely a reflexive but also potentially constitutive factor in the patterning of cultural values and social interaction.” (Waterman 1991:66).

Musiikkia voidaan siis käyttää tietoisesti identiteetin rakentamiseen ja muokkaamiseen sekä sen ilmaisemiseen ja välittämiseen. Musiikki välittää kulttuuri-identiteetin sentimentin seuraavalle sukupolvelle ja demonstroi sen kulttuurin ulkopuoliselle. Kulttuuri-identiteettiä käytetään, muutetaan ja uudelleenrakennetaan alituisesti ajankohtaisiin poliittisiin tarpeisiin. Kaikkea yhteisön musiikkia ei kuitenkaan välttämättä nimetä kulttuuri-identiteetin ilmaisuksi vaan sellaisena koetaan ainoastaan osa koko musiikkirepertoaarista. Lisäksi etupäässä vain tiettyjen musiikinlajien ympärille on kehittynyt sellaisia institutionaalisia rakenteita, joista käsin niiden edustajat pyrkivät ottamaan kantaa identiteettiin.

Musiikin ja identiteetin suhteen tutkimuksessa identiteettiä täytyy tarkastella eritellysti määriteltynä analyttisenä muuttujana. Koska identiteettiin sisältyy sekä verbalisoituja, tietoisia että tiedostamattomia piirteitä, sen voi määrittää sekä emisisestisesti, ryhmän, etnisen ryhmän tai kansallisvaltion tietoisena identiteettinä että etisisestisesti tutkijan tekemän analyysin kautta. Tutkijan määrittämisen ei kuitenkaan pitäisi olla ristiriidassa ihmisten itse määrittämisen identiteetin kanssa (Honko 1986:8).

Kansallisen identiteetin tutkimus tarkastelee sitä, miten kulttuuri-identiteettiä rakennetaan valtion toimenpitein. ”Virallinen kulttuuri-identiteetti” ei kuitenkaan ole sama asia kuin valtion rajojen sisällä elävien ihmisten identiteetti. Entiset sosialistimaat, joissa on poliittisin toimin luotu kansallinen kulttuuri, ovat sortuneet etnisiin erimielisyyksiin; tämä kertoo siitä, että viime kädessä yksilöiden kulttuuri-identiteettiä ei voida keinotekoisesti luoda ja pakottaa ulkoisin toimenpitein. Yksilöiden kulttuuri-identiteetti syntyy sosiaalisessa vuorovaikutuksessa jokapäiväisessä ympäristössä. Se on psykososiaalinen prosessi. Ihmiset eivät ole vain passiivisia kulttuuri-identiteetin vastaanottajia, vaan he itse rakentavat ja määrittelevät kulttuuri-identiteettinsä enemmän tai vähemmän tietoisesti (Honko 1986:7–8).

Tässä tutkimuksessa tarkastellaan tiettyjen musiikinlajien roolia identiteetin rakentajana eri näkökulmista, musiikkipolitiikan ja musiikkijournalistiikan taustalta abstrahoitavissa olevana kansallisen identiteetin mielikuvana sekä mainittujen musiikillisten osakulttuurien identiteettinä. Tutkimuksessa pyritään identiteettikuvien abstrahoimisen lisäksi tarkastelemaan sitä, miten kansainväliset vaikutteet ja kansalliset musiikkitraditiot kohtaavat: miten kansainvälisyys sulautetaan osaksi kansallista ja miten se vaikuttaa identiteettiin. Lauri Hongon mukaan kulttuuri-identiteetti on ”a process of ongoing identity negotiations with rather open sets of symbol transactions” (Honko 1986:9). Muutokset identiteetin pohjana olevan kulttuurin sosiaalis-poliittis-ekonomisessa kontekstissa aiheuttavat myös kulttuuri-identiteetin sisällön ja sen kriteerien uudelleenarvioinnin.

1.2. Identtisyys ja sen sukulaisattribuutteja

Eksistentiaalifilosofian näkökulmasta jokaiseen olevaan liittyy identiteetti, *ykseys itsensä kanssa*. Identiteettiä ilmaisevan lauseen ”A on A” Martin Heidegger haluaisi lukea: ”A on A”. Juuri tämä ”on” ilmaisee hänen mielestään, miten mikä tahansa oleva on, nimittäin: ”se sama itsensä kanssa sama[na]” (*Es selber mit ihm selbst dasselbe.*) (Heidegger 1976:12). Muotoilu nojaa tietenkin siihen, että saksan kielen sanat *selb* (’sama’) ja *selbst* (’itse’) ovat samaa juurta. Mutta ”olevalla” voi olla identiteetti tietenkin vain sillä edellytyksellä, että maailmassa on muitakin ”olevia”, ts. identiteetti implikoi aina relaation ”olevan” ulkopuolelle. Ne merkitykset, joita identtisuuden käsitteelle annetaan (esim. Nykysuomen sanakirja: ’aivan sama’, ’täydelleen yhtäläinen’, ’yhtäpitävä’), sisältävätkin implisiittistä tai eksplisiittistä vertailua eri ”olevien” välillä. Yhtäältä identiteetti merkitsee siis samuutta, toisaalta eroavaisuutta. Ensi silmäyksellä näyttäisi siltä, että samuus on ryhmän ominaisuus ja eroavaisuus yksilön, mutta voidaan puhua myös ryhmän eroavaisuudesta verrattaessa sitä muihin ryhmiin ja yksilön samuudesta merkityksessä ’pysyvyys, jatkuvuus’ (ks. Jacobson–Widding 1983:13).

Ulla Brück (1986) on lähtenyt liikkeelle identiteetin sanakirjamääritelmästä: latinan *identatis* juontuu sanasta *idem*, ’sama’. Tällöin identiteetissä voidaan erottaa kolme aspektia: 1) *Samanlaisuus*: kaksi asiaa ovat identtisiä. Tämän identtisuuden ei tarvitse aktualisoitua kuin tietyissä olosuhteissa (esim. ruotsalainen on ruotsalainen vasta ulkomaille). Identtisyys tulee esiin samanlaisuuden puuttuessa, kontrastissa: esim. nuori *ei* ole vanha. 2) *Pysyvyys*: identiteetin omaava säilyy samana eri aikoina ja eri tilanteissa. Esim. ryhmän identiteetti voi säilyä, vaikka kaikki jäsenet vaihtuisivat.⁴ Brück on sikäli oikeassa, että identiteetin täytyy olla tietyissä määrin pysyvää ollakseen ylipäättään identiteetti.

⁴ Väite saattaa tuntua paradoksaaliselta, mutta periaatteessa mikään ei estä näkemästä identiteetin kriteereitä joskus sellaisinkin ominaisuuksina, jotka voivat siirtyä yksilöltä tai ryhmältä toiselle. Brückin esimerkki: Korjasin vähitellen polkupyörääni siten, että siinä ei enää ollut yhtään entistä osaa. Millä hetkellä se lakkasi olemasta minun pyöräni? Ei se lakannutkaan, koska suhteeni siihen pysyi samana.

Tämä pysyvyys on kuitenkin monin tavoin suhteellista, mihin palaan tuonnempana. 3) *Legitiimisyys*: identiteetin omaava on todella se, joka väittää olevansa. Ryhmään kuulumisen voidaan testata monin keinoin (mikä Brücken mielestä vastaa tavallaan henkilöllisyyspapereiden katsoamista).

Edellisen perusteella (ja ottaen huomioon että tässä on kyse kulttuurintutkimuksesta) identiteetin primaarimerkitys voisi olla: *jollekin kulttuuriselle yksikölle ominaisten, suhteellisen pysyvien piirteiden joukko, jotka yhdistävät sen omaksi kokonaisuudekseen ja erottavat sen muista vastavista yksiköistä* – tai tarkemmin sanoen: *joiden perusteella se voidaan nähdä omana itsenään, identifioida*. Juuri *identifioitavuus* on olennaista. Nimittäin sillä, minkälaisina ihmiset näkevät itsensä, muut ihmiset tai minkä tahansa, on aina merkitystä, ja sillä taas, minkälaisia nämä 'todella' ovat, on usein merkitystä vain mikäli se nähdään.⁵ Puhun "kulttuurisesta yksiköstä" jättääkseni toistaiseksi avoimeksi sen, liitetäänkö identiteetti ihmisiin vai heidän kulttuurituotteisiinsa – arkikielessähän se liitetään molempiin.

Arvioidaan sitten minkälaisen kulttuurisen yksikön identiteettiä tahansa, arviointiin liittyy varsin usein arvottamista. Puhutaan esim. "uskollisuudesta" jollekin sävellykselle, ja varjellaan sen "teosidentiteettiä" liian suurilta tulkinnallisilta vapauksilta vaihtuvissa esitystilanteissa. Pysyvyyden vaalimisesta on kyse usein myös silloin, kun puhutaan kansakunnan tai jonkin muun ryhmän "kulttuuri-identiteetistä". Kulttuurin edustajat itse tai sen tutkijat pyrkivät varjelemaan sitä sekä ulkopuolelta tunkeutuvilta vaikutteilta että ulkopuolelta aktiivisesti hankittavilta vaikutteilta – toisin sanoen he yrittävät torjua sekä *passiivisen* että *aktiivisen akkulturaation* (ks. esim. Blaukopf

⁵ Jos esim. minä sanon, että nuorison suosima populaarikulttuuri on minusta helposti identifioitavissa, niin mistä se johtuu? Lähinnä seuraavia mahdollisuuksia on harkittava: a) nuorison kulttuuri on todellakin luonteeltaan kokonaisvaltaista ja sen symbolit manifestoituvat ajattelussa, toiminnassa ja käyttäytymisessä kautta linjan, b) tietoni nuorisokulttuurista ovat niin vähäisiä, stereotyyppisiä ja eriytymättömiä, että näen sen monoliittisempana kuin se on, c) tarkastelen nuorisokulttuuria ulkopuolelta. Etnomusikologien initiaatoritien mukaisesti olisi kai hyödyllistä vaihtaa tarkastelupaikkaa – oli se sitten alunperin kulttuurin ulko- tai sisäpuolella.

1982:353–354). Tämän tyyppiset arvovaraukset tekevät identtisuudesta monissa käyttöyhteyksissä synonyymien sellaisille sanoille kuin *autenttisuus*, *aitous*, *originaalisuus* ja *alkuperäisyys*. Kaikki nämä kuuluvat esteettis-ideologiseen ydinsanastoon taidemusiikin modernismikiistoissa, musiikkifolklorismissa ja jopa populaarimusiikkia koskevassa keskustelussa (ks. Heiniö 1984, Kurkela 1989, Frith 1992) – ja niistä on sitten aika lyhyt matka sellaisiin vielä vaateliaampiin attribuutteihin kuin ”oikea” ja ”totuus”.

1.3. *Omnia mea mecum porto*

”Ihminen on minä-eläin. Koska luonto ei elä *hänen kauttaan* vaan *hän itse* elää ja koska hän tiedostaa itsensä ja lähimmäisensä erillisiksi persoonallisuuksiksi, hänen on koettava itsensä omien tekojensa tekijäksi”, kirjoittaa Erich Fromm (1971:69). Minuus aktiivisena subjektina (engl. ”I”) on kasvanut esiin, eikä minuus passiivisena, defensiivisena objektina (engl. ”me”) enää hallitse (ks. esim. Jacobson-Widding 1983:30, Bausinger 1983:338).⁶ Mutta kuten H-G. Gadamer (1975:238) toteaa ”die Unterscheidung ist zugleich eine Nichtunterscheidung”: eläminen määräytyy siten, että elävä näkee itsensä erillään maailmasta johon on sidoksissa; elävä säilyttää itsensä ravitsemalla itseään ulkopuolellaan olevasta, assimiloitumalla vieraaseen. Minä etsiytyy laajempaan kategoriaan. Hannu Mäkelän lastenkirja *Minä olen pikkupanda* (1988), jossa päähenkilö yrittää päästä perille itsestään ja itselleen sopivasta ravinnosta, päättyy sanoihin:

Ja pikkupanda tunsu itsenä hyvin tyytyväiseksi. Minä olen minä, se ajatteli, juuri tällainen kuin olen. Tämä on minun elämäni. Juuri tällaista on pikkupandojen elämä!

⁶ Tämä sosiaalipsykologisessa kirjallisuudessa usein siteerattu idea on alunperin kotoisin G. H. Meadin teoksesta *Mind, Self, and Society* (1934).

Omnia mea mecum porto. Tietyissä mielessä ”minä kannan kaiken omani mukani” ja samoin tekee se ryhmä, johon kuulun. Kaikki se, mikä on tavalla tai toisella minun tai meidän omaamme, määrittää sitä, minkälaisia minä tai me olemme. Antropologi Jørgen Selmer (1986:56) onkin pannut merkille harmillisen seikan: kun työskentelee esim. laajan haastatteluaineiston parissa, on helppo löytää ihmisten elämäntyylisiä piirteitä, jotka kommunikoivat heidän ryhmäaffiniteettiaan, mutta vaikea löytää piirteitä jotka *eivät* sitä tee. Vastaavasti, jos haluaa todella oppia tuntemaan minut tai meidät, on vaarallista rajata etukäteen pois mitään piirteitä minun tai meidän olemuksestamme, taustastamme, ympäristöstämme, ajattelustamme, käyttäytymisestämme, toiminnastamme. Kaikilla niillä voi olla merkitystä minun tai meidän identiteettimme kannalta. Péter Niedermüllerin (1992:110–111) määritelmän mukaan identiteetti ”merkitsee psykologis-kulttuurista prosessia, jonka kuluessa yksilöstä tai ryhmästä tulee osaluoja ja käyttäjä [practioner] – omaa elämismaailmaansa”.⁷

Mutta jos ei pyritä tarkastelemaan yksilön tai ryhmän koko ”elämismaailmaa” vaan heidän ajatteluaan ja toimintaansa *tietyissä yhteyksissä*, kaikki piirteet eivät ole yhtä relevantteja, kaikki piirteet eivät aktualisoidu yhtä aikaa. Tässä mielessä ”kaikkea omaa” ei sittenkään kanneta aina mukana. Identiteetin tutkija ei näin ollen voi tyytyä esittämään pelkästään *mitä*-kysymyksiä, vaan hän joutuu kysymään myös: *missä, milloin ja miten*. Ja viime kädessä hän joutuu – näihin kysymyksiin vastattuaan – miettimään uudelleen sen kysymyksen, josta on lähtenyt liikkeelle: *keitä* ihmisiä hän loppujen lopuksi tarkastelee.

Identiteetin tutkimus vaatii siis jonkinmoisen annoksen käsitteellistä selvitystyötä, jotta tiedettäisiin, mihin *nimenomaisiin* seikkoihin yksilössä tai ihmisryhmässä huomio kannattaa kiinnittää. Identiteetti tosin paljastuu tällöin hyvin suurella määrällä *näkökulmaksi*, josta mitä moninaisempia ilmiöitä voi tarkastella. Ja vastaavalla tavalla kuin semiootikot löytävät semiotiikkaa tai ”esisemiotiikkaa” miltei mistä tahansa [kiinnostavasta ja ansiokkaasta] ihmistieteen saavutuksesta, identiteetinkin tutkija voi hahmottaa kulttuurintutkimuksen kenttää ja väittää: identiteettiä on tutkittu sielläkin, missä itse termi ei esiinny. Alue on siis tavattoman laaja, enkä

⁷ ”Elämismaailmalla” (*lifeworld*) kirjoittaja tarkoittanee husserlilaista *Lebensweltiä*, so. ihmisen persoonallista, arkikokemuksen maailmaa, joka on hänen luomansa tai konstituoimansa ja aina jostakin ”horisontista” käsin tulkittu (ks. esim. Niiniluoto 1983:170, 350).

tässä artikkelissakaan suinkaan aio rajoittua kansalliseen identiteettiin, johon projektimme alkuideat lähinnä viittaavat. Projektissakaan ei ole tarpeen rajoittua yhteen monoliittiseen identiteettiin, vaan siinä voidaan tarkastella *useita identiteettejä*. Pyrinkin tarjoamaan virikkeitä myös sellaisille tutkimushankkeille, jotka voisivat liittyä etäisempinä satelliitteina projektimme vetovoimapiiriin.

Niinpä yritän seuraavassa muistaa sivuta kaikkia keskeisiä käsitteitä ja niihin liittyviä tutkimusaloja, jotka voisivat olla relevantteja rakennettaessa ylipäänsä musiikillisen kulttuuri-identiteetin tutkimuksen teoreettisia perusteita. Tämä – luonnostaan epätäydellinen ja eklektinen – käsiteinventaario tapahtuu etupäässä tematisoimalla ja systemoimalla ajatuksia, joita on esitetty kulttuuriantropologisessa ja yhteiskuntatieteellisessä kirjallisuudessa. Siihen miten identiteettiä tarkastellaan itse musiikin rakenteista käsin, en toistaiseksi vielä mene muuta kuin ohimennen (musiikin kansallisesta identiteetistä ks. kuitenkin Heiniö 1991b). Tarkastelen ensin itse identifikaatioprosessia ja identifioituvaa subjektia, sitten identiteetin presentaatioita kulttuurissa; tällä tavoin itse pääkäsite, kulttuuri-identiteetti, valottuu ensin yhdyssanan loppu- ja sitten alkuosalta. Tiukka kaksijakaisuus ei kuitenkaan ole mahdollista, sillä identifikaatiota ei voi käsitellä ilman että osittain jo puututtaisiin sen ilmenemismuotoihin.

II. Identifikaatio ja identiteettiryhmä

2.1. Identiteetin olemus ja rakenne

Psykologian näkökulmasta yksilön henkilökohtaisen identiteetin taustana on hänen kaksi samanaikaista havaintoaan: yhtäältä hän havaitsee oman itsensä samuuden ja tämän jatkuvuuden ajassa ja tilassa, toisaalta hän havaitsee, että muutkin huomaavat sen (Erikson 1968:50). Antropologian näkökulma on toinen. Edellä tuli esiin Niedermüllerin näkemys identifikaatiosta psykologiskulttuurisena prosessina, jonka kuluessa yksilöstä tai ryhmästä tulee ”osa omaa elämismaailmaansa”. Identiteetti merkitsee sitä, että yksilö tai ryhmä sopii vaikeuksitta tiettyyn elämismaailmaan ja pystyy hyödyntämään sen sisältämää yhteistä tietoa. ”Identiteetti heijastaa yksilön tai ryhmän suhdetta siihen ympäröivään elämismaailmaan, jonka he ovat luoneet.” Mutta Niedermüller muistuttaa, että etnografis-antropologisen tutkimuksen tehtävänä ei ole tutkia tätä suhdetta psykologisena ilmiönä vaan vain niiltä osin, kuin se

manifestoituu kulttuuri-ilmiönä, toimintana ja tapahtumina. (Niedermüller 1992:110–111.)

R. H. Robbins (1973:1201–1202) on kuvannut identiteetti-käsitteen tuloa antropologiaan erottelemalla 50- ja 60-lukujen kirjallisuudesta kolme eri näkemystä – tai paremminkin painotusta, jotka eivät sulje pois toisiaan. 1) Psykologialähtöinen ”identiteetti–terveys -malli” tarkastelee identiteettiä sen mukaan, miten sopusointuisesta ja vakaasta persoonallisuudesta on kyse. Identiteetti nähdään tällöin yksilön yhtenäisenä mielikuvana itsestään (a coherent sense of self) tai samuuden ja jatkuvuuden tunteena, joka edellyttää vahvistusta kanssaihmisiltä säilyäkseen voimakkaana. 2) ”Identiteetti–interaktio -malli” korostaa ihmisen käsitystä itsestään lähtökohtana hänen toimimiselleen muiden kanssa. Yksilön identiteetti nähdään tällöin sosiaalisena asemana oikeuksineen ja velvoitteineen, ja sen katsotaan muotoutuvan ja ilmenevän nimenomaan interaktiossa. 3) Vahvin antropologiassa on ollut ”identiteetti–maailmankuva -malli”, jonka mukaan ihmisen käsitys itsestään ohjaa hänen suhdettaan ylipäänsä ympäröivään maailmaan ja luo pohjan sosiaaliselle elämälle. Robbinsin mukaan kaikkiin kolmeen identiteettinäkemykseen liittyy ajatus, että yksilön tapa identifioida itsensä vaikuttaa hänen käyttäytymiseensä ja uskomuksiinsa ja että yksilö pyrkii jatkuvasti saamaan muilta vahvistusta käsitykselleen itsestään. Hänen mielestään kaikkiin näihin näkemyksiin sisältyy implisiittisesti myös oletus, että yksilön identiteetti ei ole koskaan staattinen vaan jatkuvan vaihtelun alainen.

Identiteetin on yleensä katsottu koostuvan vähintään parista **konstituentista**, perusaineksesta. Näistä on sosiaalipsykologisessa ja antropologisessa kirjallisuudessa käytetty monia erilaisia käsitteitä, joita Robbins (1973:1205) on pyrkinyt systemoimaan neljään kategoriaan. Yksilön *itseidentiteetti* (*self-identity*) on yksilön käsitys omasta itsestään (fyysisestä olemuksestaan, sosiaalisesta asemastaan, kyvyistään jne.). *Sosiaalinen identiteetti* (*social identity*) on yksilön käsitys siitä, millaisena muut hänet näkevät, ja *julkinen identiteetti* (*public identity*) puolestaan se käsitys, joka muilla tosiasiallisesti on hänestä.⁸ *Persoonallinen identiteetti* (*personal identity*) on yksilön käsitys siitä, mikä tekee hänet ainutlaatuiseksi, erottaa

⁸ Samaa jaottelua edustavat Robbinsin mukaan Daniel R. Millerin termit ”subjektiivinen ja objektiivinen julkinen identiteetti”. Sen sijaan Erving Goffmanin ([1963] 1990:12) ”aktuaalinen sosiaalinen identiteetti” (”identiteetti, jonka henkilön voidaan todistaa tosiasiallisesti omaavan”) ei vastaa julkista identiteettiä niin yksinkertaisesti kuin Robbins sanoo, sillä yhtä lailla julkisena on pidettävä myös Goffmanin ”virtuaalista sosiaalista identiteettiä”. Tällä Goffman tarkoittaa niitä normatiivisia odotuksia ja oletuksia, joita esim. yhteisöllä on sen keskuuteen saapuvaa muukalaista kohtaan.

muista. Tämä termi – jonka merkitysero Robbinsin ”itseidentiteettiin” nähden ei ole täysin kirkas – tarkoittaa erällä kirjoittajilla yksilön tunnetta samuudestaan ja sen jatkumisesta ajassa ja paikassa, erällä toisilla taas yksilön ainutlaatuista tapaa identifioida itsensä tai toteuttaa oikeutensa ja velvollisuutensa (ks. Robbins 1973:1204–1205). Näyttää kuitenkin siltä, että identiteettiä koskevassa kirjallisuudessa pelataan paljolti vain kahdella termillä, sosiaalisella ja persoonallisella identiteetillä – esim. Marisa Zavalloni (1983:206) tulee esiin yhtäältä ”an objective, social identity (nationality, ethnicity, gender, political beliefs, etc.)” ja toisaalta ”an individual system of beliefs and feelings concerning self, alter and the social world”.

On oletettu, että juuri konstituenttien väliset sisältöerot ja pyrkimys niiden tasoittamiseen, ts. yksilön yritys saada muut näkemään itsensä sellaisena kuin hän itse näkee itsensä, motivoi sosiaalista käyttäytymistä. ”Henkilön julkinen identiteetti, joka vaikuttaa muiden tapaan kohdella häntä, suuntaa [align or realign] hänen sosiaalista ja itseidentiteettiään, ja vastaavasti hänen sosiaalinen identiteettinsä, joka vaikuttaa hänen tapansa kohdella muita, vaikuttaa hänen julkiseen identiteettiinsä”, Robbins kirjoittaa. Juuri näistä syistä hän katsoo, että identiteetti ei voi olla staattinen eikä vakaa – mikä piirre puolestaan erottaa sen selvimmin **roolista**. (Robbins 1973:1205; vrt. myös Blacking 1983:51–53.)

Identiteetin ja roolin suhde on kuitenkin varsin ongelmallinen. Jos Lothar Krappmanin tapaan keskitytään yksilön henkilökohtaiseen identiteettiin (*Ich-Identität*), tämä voidaan nähdä sinä instanssina, josta käsin yksilö tulkitsee itseensä kohdistuvat rooliodotukset ja joka tarjoaa myös mahdollisuuden jopa vastustaa tai muunnella noita odotuksia (mitä Erwin Goffman on kutsunut *roolidistanssiksi*). Ns. interaktionistisen rooliteorian näkökulmasta roolit ovat sosiaalisesti määriteltyjä ja institutionaalisesti varmistettuja, käyttäytymistä ja suhtautumista koskevia odotuksia, jotka mahdollistavat vastavuoroisen käyttäytymisen tietyissä interaktiolanteissa – joten roolit on myös tulkittava tilannekohtaisesti.⁹ Sen sijaan

⁹ ”Unter Rollen sind folglich sozial definierte und institutionell abgesicherte Verhaltenserwartungen zu verstehen, die komplementäres Handeln von Interaktionspartnern ermöglichen. Die Rollenpartner teilen somit Bedeutungssysteme, die umgangssprachlich definiert werden. Rollen zu lernen, bedeutet daher zugleich auch, Klassifikationsregeln zu lernen, in denen eingefangen ist, was in einer Rolle für Relevant gehalten wird. Sieht man Rolle in diesem umgangssprachlichen Kontext, ist von vornherein deutlich, daß sie eine je nach Situation zu interpretierende ist, weil sich auch sprachlicher Sinn nichts anders gewinnen läßt.” (Krappman 1978:98.)

kulttuuriantropologiaan nojautuvissa rooliteorioissa korostetaan Krappmanin mukaan samassa asemassa olevien eri ihmisten samanlaista, normien mukaista käyttäytymistä (missä sitten taas interaktionistit ovat nähneet jopa yksilön spontaanisuuden kyseenalaistavaa ”rajoitettua sosiaalista determinismia”). (Krappman 1978:98–99, 133.) Riippumatta siitä miten itse rooli määritellään, sen erottaminen henkilökohtaisesta identiteetistä ei näytä kuitenkaan läheskään niin hankalalta kuin sen erottaminen sosiaalisesta ja julkisesta identiteetistä. Nimittäin tietenkin sekä se, millaisena ihminen ajattelee muiden hänet näkevän, että se, millaisena muut hänet todella näkevät, heijastaa yhteisön arvojen ja normien mukaisia odotuksia. Selvin ero identiteetin ja roolin välillä näyttäisi olevan se, että identiteetissä painottuu kvaliteetti, tietynlainen oleminen tai tietynlaiseksi tuleminen, ja roolissa taas funktio, tietynlainen tekeminen. Jo intuitiivisestikin on luontevaa nähdä identiteetti roolia syvempänä tasona.

Henkilön identiteetti muodostuu siis niistä hänen itsensä ja muiden havaitsemista luonteenomaisista piirteistä, jotka tekevät hänet samanlaiseksi tai erilaiseksi muihin verrattuna. Niitä henkilön eri puolia, joita nämä **attribuutit** (esim. ”kaunis”, ”rampa”, ”pomo”, ”lakeija”) määrittävät, kutsutaan identiteetin **dimensioiksi** (*identity dimensions*), ulottuvuuksiksi (Robbins 1973:1206), tai ”osittaisidentiteeteiksi” (*partial identity*) (Kopssa-Schön 1986:177). Dimensioita ovat fyysinen olemus, ikä, sukupuoli, nimike, etnisen ryhmän jäsenyys, kyvyt, sosiaalinen asema jne. Attribuutit asettuvat usein kaksinapaisesti siten, että ääripäissä ovat pelätty ja ideaali ominaisuus ja niiden välissä todellinen ja tavoiteltu ominaisuus (esim. ”rutiköyhä” – ”heikosti toimeentuleva” – ”hyvin toimeentuleva” – ”rikas”). Attribuutteja ja dimensioita tutkittaessa keskeiset kysymykset ovat: 1) Millä kriteereillä yksilö tai ryhmä *itse* erottaa itsensä muista? 2) Miksi *tietyissä yhteisössä* tietyt dimensiot tai attribuutit ovat merkityksellisiä eroteltaessa identiteettejä, toiset taas eivät? 3) Mitkä dimensiot ja miksi ovat ratkaisevia *tietyissä käyttäytymis- tai toimintatilanteessa*? (Ks. Robbins 1973:1206–1207.)

2.2. Identiteetin muodostaminen, ylläpito ja manipuloiminen

Identiteetin muotoutuminen on tietenkin primaaristi kehityspsykologinen tapahtuma. Siinä missä psykologian identiteettiin kohdistuva mielenkiinto on suuntautunut paljolti pikkulasten ja kouluikäisten kehitysvaiheisiin (esim. primaari ja sekundaari identifikaatio seksuaalisessa kehityksessä), siinä antropologinen identiteettiteoria on siirtänyt painopistettä aikuisten ja nuorten socialisaatioon. Mutta eroja on tietenkin myös prosessien tulkinnassa. Esim. identiteetin diffuusio, hajoaminen (identity diffusion or dissolution), joka psykologiassa yhdistetään lähinnä psykopaattiseen tilaan, voidaan antropologian näkökulmasta nähdä identiteetin muotoutumista tai muuttumista helpottavana tapahtumana – esimerkkinä tästä vanhan identiteetin ”riisuminen”, jota symboloiva vaihe liittyy useisiin initiaatiორitteihin. (Robbins 1973: 1208–1211.)

Kuten Dieter Hoffman-Axthelm toteaa (1992:196), identiteettittömyys uhkasi yhtä lailla yleistä turvallisuutta kuin yksilönkin mielen-terveyttä. Jotta yhteisö voisi säilyä, sillä tulee olla institutionalisoituja vaikutuskeinoja, joilla se saa jäsenensä omaksumaan identiteettiä varmistavia ja vahvistavia symboleja ja käyttäytymismalleja. Näitä keinoja kutsutaan **identiteettiprosesseiksi** (Robbins 1973:1208). Identiteetti ei siis säily automaattisesti vaan vaatii ylläpitoa (*maintenance of identity*). Identiteetillä on hintansa, jota kaiken aikaa mitataan suhteessa ulkopuolisiin ryhmiin, ja jos ”ylläpitokustannukset” käyvät liian korkeiksi, voi yksilö jopa yrittää vaihtaa identiteettiään sopivan vaihtoehdon tarjoutuessa (Honko 1982:18). Yksilön identiteetin muotoutumisessa on korostettu milloin kulttuuristen tekijöiden (eksplisiittiset sosiaaliset normit ja implisiittiset sosiaaliset preferenssit¹⁰), milloin ajallisen ulottuvuuden, milloin aktuaalisten interaktiutilanteiden ja milloin taas psykososiaalisten tekijöiden merkitystä. Kaikki nämä aspektit tulevatkin esiin niissä kolmessa tekijässä, jotka Anita Jacobson-Widding

¹⁰ Jacobson-Widding (1993:15–17) erottaa kulttuurissa kaksi dimensiota, yhtäältä sukupolvelta toiselle periytyvät *eksplisiittiset sosiaaliset normit*, jotka muodostavat selvien väittämien ”mustavalkoisen alueen”, toisaalta sosiaaliin rakenteisiin kätkeytyvät, moraalista maailmaa säätelevät *implisiittiset sosiaaliset preferenssit*, jotka kuuluvat kulttuurin ”harmaaseen alueeseen”.

(1993:19) listaa: 1) yksilön henkilökohtaiset kokemukset kanssakäymisestä tietyissä sosiaalisissa tilanteissa, 2) näissä kokemuksissa piilevät arvot, 3) ajan myötä kehittynyt tunne siitä että nuo kaksi sopivat yhteen.¹¹

Pyrittäessä aktiivisesti huolehtimaan identiteetistä (*identity management, identity work*) hankitaan tai ainakin tavoitellaan sellaista informaatiota, aineellisia hyödykkeitä tai arvonosoituksia, jotka ovat omiaan lujittamaan identiteettiä. Tällaisia toimenpiteitä tarvitaan silloin, kun vakiinnutettua identiteettiä halutaan vahvistaa tai uhanalaista puolustaa tai kun yritetään korjata ulkopuolisten pilaamaa, ”stigmatisoimaa”¹² identiteettiä. Varsinainen identiteettikiista (*identity struggle*) syntyy tilanteessa, jossa ulkopuoliset määrittelevät yksilölle tai ryhmälle erilaisen identiteetin kuin hän tai he itse haluavat, identiteetin joka samalla merkitsee toivottua alempaa statusta. (Robbins 1973:1213–1215.)

Identiteettien muodostuminen nähdään ihmisen sosialisatioprosessin väistämättömänä ja tarpeellisena osana, ”luonnollisena” tapahtumana. Kuitenkin aatehistorioitsijat ja kulttuuriantropologit ovat usein kuvanneet tapahtumasarjoja, joissa identiteetti on rakennettu ja tarjottu ihmisille aivan tietyssä poliittisessa tarkoituksessa. Tutkijalta edellytetään tiukkaa lähdekritiikkiä, koska identiteettejä toisinaan manipuloidaan, määritellään ulkopuolisten toimesta (Honko 1986:8). Hänen on osoitettava, kuka valitsee mitä ja kenelle (Alsmark 1982:25) – esim. ryhmän identiteetin ”aidoimmat” piirteet saattavat olla joko ryhmän sisäisen tai ulkoisen eliitin määrittelemiä (ks. esim. Berreman 1993, Ovesen 1993). Tällainen *konst-*

11 ”(i) the personal experiences of face-to-face interaction in certain social contexts, (ii) the values inherent in these socio-structural or interactional experiences, and (iii) the feeling of ”fit” between the two that is retrospectively developed in the course of time.”

12 Termi *stigma* esiintyy Goffmanin mukaan (1990:11–13) sosiologisessa kirjallisuudessa kreikkalaiseen alkuperäänsä viittaavassa merkityksessä ’häpeäpilkku’, ts. ominaisuutena, joka tekee ihmisestä alempiarvoisen ja hyljeksittävän. Ulkopuolisten mielestä henkilön identiteetti voi olla kokonaan redusoitavissa tällaiseen ominaisuuteen (esim. huonous, heikkous, vammaisuus, vaarallisuus). Mutta yleensä stigma ei ole negatiivinen piirre sinänsä vaan piirre, jota tietynlaisten ihmisten kohdalla pidetään epätoivottavana (esim. tietty ammatti jonkin yhteiskuntaluokan, rodun tms. kohdalla).

ruoitu identiteetti on usein sisällöltään stereotyyppinen ja trendiltään aatteellinen – kuten esim. 1800-luvulla luotu suomalaisuus-idea (ks. Honko 1980, 1982:21–22, 1986:21–22; vrt. myös Anttila 1993). Mutta Hongon mukaan (1986:22) identiteetin luonnollisuutta ei sittenkään ole ehkä syytä liikaa korostaa, koska ”manipuloiva, jopa historiallisessa mielessä väärä konstruktio voi tulla luonnolliseksi, autenttiseksi identiteetiksi”. Niedermüller (1992:117) on kutsunut *ideologiseksi identiteetiksi* sellaista fiktiivistä identiteettiä, jollaisella ei ole ollut todellista sisältöä (yhteiskunnallis-historiallista vastinetta) mutta jollainen ihmiset on ideologisista syistä pantu omaksumaan. Sille on tyypillistä, että se on *joko* totaalisesti hyväksyttävä *tai* hylättävä. Niedermüllerin esimerkki on työväenluokka (jonka ”todellisuudesta” voi tietenkin olla monta mieltä). Konstruoidusta ja ainakin jossain mielessä ideologisesta identiteetistä on kyse myös *imagossa*. Hyvä esimerkki tästä on ns. Suomi-kuva. Vuosisatamme alkupuolella sillä pyrittiin kansakunnan sisäiseen lujittamiseen, mutta nykyisin sen sisältämä suomalaisuus representoidaan lähinnä ulkomaalaisten sijoittajien ja kaupakumppanien silmin, ts. tällaiset ”merkitykselliset toiset” (*significant others*) *pääsevät vaikuttamaan omiin identiteettimääritelmiimme* (Anttila 1993:127; vrt. myös Vainio 1991).

Jos identiteetti on konstruoitu, niin on selvää, että se on myös tiedostettu. Mutta onko se tiedostettu myös siinä tapauksessa, että se on ”luonnollinen”? Bausinger korostaa, että identifikaatio ”elementarisessä mielessä” on paljolti tiedostamatonta orientoitumista (Bausinger 1977:211). Hongon mukaan luonnollisesta identiteetistä ”ei välttämättä olla aina tietoisia eikä sitä verbalisoida: empiirinen tutkimus saa luvan lypsää sen esiin sopivasta aineistosta” (1982:22). Hän pitää tutkimuksen päämääränä sen kuvaamista, miten tietoiset ja tiedostamattomat piirteet integroituvat (1986:8). Tietoisuutta identiteetistä ei selvästikään voi käyttää kriteerinä sen määrittelemiselle luonnolliseksi tai konstruoiduksi. Luonnollinen, ”autenttinen” identiteetti tuskin muuttuu pelkäksi konstruktiksi tullessaan tiedostetuksi. Konstruoitu, ”manipuloiva” identiteetti ei luonnolliseksi, ”autenttiseksi” muutuessaan välttämättä painu pois tietoisuudesta – tosin näinkin voi käydä ja tuloksena on eräänlainen ”toinen välittömyys”. Nämäkin näkökohdat vahvistavat sitä, ettei luonnollista ja konstruointua identiteettiä voi pitää minään identiteettiluokkina.

Suomalaisuus-idea voitiin syöttää konstruointuna identiteettinä varmasti paljolti siksi, että se tuskin ulottui säätelemään ihmisten arkista ”elämismaailmaa” muuta kuin varsin rajoitetulta osin (tietysti yhteiskuntaluokasta riippuen). Sellaisen keinotekoisien uuden identiteetin luominen, joka vaikuttaa ihmisen elämään totaalisesti, on tuskin kovin helppoa. Esimerkiksi

nousukkaat, kuten 2. maailmansodan aikaiset ”gulassiparonit”, saattavat rahojensa turvin kohota uuteen yhteiskuntaluokkaan, mutta he eivät sopivan koulutuksen, sukutaustan yms. puutteessa saavuta vastaavaa statusta (Selmer 1986:56). Antropologit ovat kuvanneet tilanteita, joissa vähemmistöryhmän identifioituminen valtaryhmään on epäonnistunut ja johtanut pyrkimyksiin yhtäältä avoimesti vastustaa valtaryhmää ja toisaalta ylistää ja elvyttää omaa ryhmää (ks. Robbins 1973:1211).

Varsin radikaali tapa manipuloida identiteettiä, on kieltää se – vaikka oma-aloitteisesti. Tällainen *negatiivinen identiteetti* on todettu esim. niillä juutalaisilla, jotka ovat salanneet jälkeläisiltään syntyperänsä säästääkseen nämä itse kokemaltaan eristyneisyydeltä (Niedermüller 1992:115–116). Mutta oman identiteetin kieltäminen merkitsee samalla maastoutumista ympäristöön ja ainakin jossain määrin vieraaseen identiteettiin mukautumista, sillä totaalista identiteettihjiötä voi tuskin syntyä. Kun ulkopuolinen mahti mitätöi yksilön tai yhteisön identiteetin, se tekee sen yleensä pakkosyöttämällä oman identiteettinsä. Kulttuuri-integraatio on aina jossain määrin myös kulttuuri-intrigaatiota; valloittajat ovat pitkin historiaa osanneet käyttää hyväkseen kulttuurierojen assimiloitua (tai nykyisellä euroslangilla: ”harmonisointia”), erityisesti tietenkin uskonnon osalta. (Varsinaiseen kulttuuripolitiikkaan palaan tuonnempana.)

2.3. Kollektiivinen identiteetti

Identiteetin kehittyminen liittyy olennaisesti sosiaalisaatioon: yksilö samaistuu johonkin *viiteryhmään* ja sisäistää ryhmänsä normit.¹³ Tämän vuoksi edellä ei ole tehty selkeätä eroa yksilön ja ryhmän (tai yhteisön) identiteetin välillä. Erottelu on kuitenkin valaiseva – siinäkin tapauksessa, että sen katsoisi jäävän puhtaasti käsitteelliselle tasolle.

Lauri Hongon mukaan (1982:11–12) yksilöpsykologiasta periytyvä identiteetti-käsite ulotettiin vasta 1960-luvulla sosiaaliin ryhmiin, heimoihin, osakulttuureihin, vähemmistöihin ja kokonaiseen kansakuntiin, ja vasta 1970-luvulla se tuli meikäläiseenkin kulttuurintutkimukseen. Siitä tuli muotikäsite mutta ei suinkaan ongelmaton (Bausinger 1977:210).

¹³ Sosiologiassa viiteryhmällä on tämän ohella tarkoitettu myös sitä ryhmää, johon yksilö vertaa itseään arvioidessaan omia mielipiteitään ja kykyjään (Allardt 1971:102).

Koska käsite viittaa tavallisimmin yksilöön, se kaipaa ihmisryhmistä puhuttaessa tarkennusta. Honko (1986) puhuu **ryhmäidentiteetistä** (*group identity*) ja nimittää vastaavasti sitä ryhmää, jota tällainen identiteetti yhdistää, **identiteettiryhmäksi** (*identity group*). Politologi Marshall R. Singeriä lainaten hän toteaa identiteettiryhmän muodostuvan ihmisistä, joiden havainnot ympäröivästä maailmasta ovat yhtäläisiä ja jotka sen lisäksi tekevät nämä yhtäläisyydet toisilleen tiettaviksi (Honko 1982:13). Vastaavasti Pirkko Moisala (1993:138) arvelee, että saattaisi olla parempi puhua ”kulttuurin identiteetistä” kuin ”kulttuuri-identiteetistä”, koska jälkimmäinen termi tuntuu tuovan mieleen lähinnä yksilön identifioitumisen kulttuuriin. Samalla hän kuitenkin myöntää, että ryhmän identiteetti ”kasautuu viime kädessä yksilöiden identiteeteistä, joiden muodostumisessa on kollektiivisen taustan lisäksi aina mukana myös yksilölliset perusteet”.

Kuka siis on subjekti, kenen identiteetistä loppujen lopuksi on kyse, silloin kun puhutaan kollektiivisesta identiteetistä (esim. paikallisesta, kansallisesta tai etnisestä identiteetistä)? Eikö yksilön identiteettiä koskevien käsitteiden soveltaminen ryhmäidentiteettiin johda helposti löyhään *pars pro toto* -metaforiikkaan? Tähän ongelmaan on puuttunut mm. Herman Bausinger, jonka mukaan kollektiiviseen identiteettiin viittaavat käsitteet ovat vaarassa johtaa samanlaisiin ”analogiaoikosulkuihin” kuin esim. ”kansan luonne” (*Volkspersönlichkeit*) yms. käsitteet.¹⁴ Kollektiivisesta identiteetistä on kuitenkin sikäli johdonmukaista puhua, että yksilön identiteetillä on kiistatta sosiaalinen ulottuvuutensa: se muodostuu interaktiossa, jossa yksilön on – ilman että hän silti joutuu luopumaan itsestään – vastattava yhteisön odotuksia, sopeutettava omat tavoitteensa ja käyttäytymisnorminsa yhteisiin. Bausingerin mukaan kaikkeen sosiaaliseen kanssakäymiseen sisältyy identiteetin kulttuurinen ulottuvuus: identifioituminen ryhmään ei ole vain interaktioiden kimppu, suhteiden tiivistymä, vaan siihen sisältyy myös yhteisiä käyttäytymissääntöjä sekä yhteisiä tavoitteita, arvoja ja normeja. Identiteettiä ei loppujen lopuksi edistä niinkään

¹⁴ Vrt. myös T. S. Eliot (1979:21–22), joka muistuttaa niistä kulttuuri-käsitteen eroista, jotka nousevat esiin siitä riippuen onko puheena yksilön, ryhmän tai luokan tai yhteiskunnan kulttuuri. Hän varoittaa myös edellyttämästä ryhmiltä sellaisia toimintatapoja, jotka ovat vain yksilöille ominaisia, ja näkemästä ryhmiin pyrkimyksiä koko yhteiskunnan pyrkimyksinä. (Ks. myös Leisiö 1991:22.)

aktuaaliset kanssakäymistilanteet kuin *responsiivinen ympäristö*.¹⁵ (Bausinger 1977, 210–212.) Mutta Honko muistuttaa, että ryhmän homogeenisuus on suureksi osaksi illusorista, mikäli sitä mitataan yksilöidentiteetin standardeilla. Oli kyse sitten emotionaalisesta, kognitiivisesta tai toiminnallisesta tasosta, niin vain kapea kaistale traditiota ja näkemystä (*sentiment*) on identiteettiryhmän jäsenillä yhteistä (Honko 1986:14).

Edellä oli jo puhetta siitä, missä määrin tiedostettuna identiteettiä yleisesti ottaen voi pitää. Tuoko ryhmäidentiteetin idea tähän käsitykseen jonkin poikkeavan näkökohdan, sitä en osaa sanoa, mutta kiinnitettäköön huomio kuitenkin muutamaan seikkaan. Kulttuurintutkijat (esim. yllä Honko ja hänen kauttaan Singer) korostavat yleensä sitä, että identiteettiryhmän jäsenillä ei ole vain yhteisiä käsityksiä vaan he lisäksi viestivät näitä käsityksiä toisilleen. Honko näyttääkin edellyttävän, että ne ihmiset, joiden katsotaan muodostavan identiteettiryhmän, tunnistavat ja tunnustavat yhteiset kulttuuriaineksensa ainakin jossain määrin (1986:8–9, 16). Tämä tuntuu järkeenkäyvältä myös metodologisista syistä – ainakin silloin kun tutkimus kohdistuu verbalisointeihin. Tutkimustyössä ryhmäidentiteetin kuvaus merkitsee Hongon mukaan käytännössä symbolien ja metaforien valikoimista, mutta tämän valikoitumisen pitää tapahtua ryhmän eikä tutkijan ehdoilla (1986:8). Kulttuurin edustajien omien käsitysten huomioiminen on tunnetusti keskeinen periaate myös musiikkiantropologian pyrkimyksessä tutkia ”musiikkia kulttuurina”, ns. kulttuurisensitiivisessä analyysissa (ks. esim. Moisala 1990). John Blackingin mielestä (1983:53) identiteetti voi ylipäänsä olla hedelmällinen, yksilön ja yhteisön suhdetta silloittava käsite vain sellaista yhteisöä tarkasteltaessa, jolla on erityinen, koherentti kokonaiskäsitys yksilöstä ja tämän suhteesta muihin [a coherent system of ideas about self and other] ja jossa persoonallista ja sosiokulttuurista identiteettiä ei määritellä keskenään ristiriitaisilla tavoilla.

¹⁵ ”Diese Dimension [die kulturelle Dimension von Identität] ist in jeder sozialen Interaktion enthalten. Identifikation mit einer Gruppe ist ja nicht nur eine Bündelung und Ausrichtung von Interaktionen, eine Art Konzentrat auf der Beziehungsebene, sondern schließt auch gemeinsame Regeln des Verhaltens ein und zielt auf gemeinsame Inhalte: Ziele, Werte und Normen. Diese kulturelle Dimension reicht über die aktuellen Interaktionen hinaus; was die Identität fördert, muß nicht unmittelbar in aktuellen Interaktionen verankert liegen, sondern setzt sehr viel allgemeiner eine *responsive Umwelt* voraus.” (Bausinger 1977, 212)

On vielä muuan näkökohta, jonka valossa ryhmäidentiteetti näyttää varsin tiedostetulta. Identiteettiryhmää leimaa aina jonkin asteinen yhteenkuuluvuuden tunne, *me-elämys* ja me-henki, joka terävöityy suhteessa ”heihin” (Honko 1982:13 ja 1986:22). Sosiologit näkevät *ryhmän kiinteyden* kaikkien niiden seikkojen resultanttina, jotka saavat henkilöt pysymään ryhmän jäsenenä; ryhmän kiinteyden on ryhmän jäsenten yksilöinä kokemien vetovoimien tavalla tai toisella yhteenlaskettu summa ja se pohjautuu jäsenten tyytyväisyyteen (Allardt 1971:50–51). Antropologi Selmerin mukaan (1986:57) ryhmän jäsenet välittävät (signals and communicates) kulttuurisen yhteenkuuluvuutensa (cultural affiliation) a) muille ryhmille, b) oman ryhmän muille jäsenille ja c) itselleen.¹⁶ Mutta – kuten artikkelini johdannossa toin esiin – Selmer (1986: 56) muistuttaa myös, että esim. haastatteluaineistoa analysoivan tutkijan on helppo osoittaa ihmisten elämäntyylistä piirteitä, jotka kommunikoivat heidän ryhmäaffiniteettiaan, mutta vaikea löytää piirteitä jotka *eivät* tee sitä.

Varsin laajakantoisesta me-hengen ilmentymästä ja sen kautta oman itsen löytämisestä on kyse *yhteiskunnallisissa, kansallisissa tms. liikkeissä*, joissa ideologinen sanoma johdattaa tavoittelemaan parempaa elämää. Margarethe Balle-Petersenin (1986) mukaan liike toimii ”kulttuurisen pimeyden” hetkellä ”kognitiivisena ensiapuna” ja luo myyttejä ja unelmia, joihin kulttuuri-identiteetti juurtuu. Hän kirjoittaa:

Yhteiskunnalliset liikkeet ovat hyvin normatiivisia ja imperatiivisia aivan ratkaisevassa mielessä: ne osoittavat ihmiselle paikan tiettyssä asiain järjestyksessä ja määrittelevät selvän kulttuuri-identiteetin. Liikkeen sanoma puhuttelee suoraan yksilönä: se kertoo kuka olet. [- -] Herääminen on ensisijaisesti kokemus kulttuuri-identiteetistä. On tyypillistä, että se minkä ihminen näkee ideologisessa ja kulttuurisessa mielessä, on jotain sellaista jossa hän on jo osana.

¹⁶ Selmer (1986:57): ”The communicated signs and symbols are an expression of underlying norms, values and attitudes. These signs and symbols can be used to confirm, strengthen or change group affiliation. In order to be able to talk about cultural groups in this situation, it is not enough that the people in question can exhibit a large number of mutual, immediately observable features in their way of life. This homogeneity in way of life must be confirmed by common norms, values and attitudes if we are to speak of a cultural group.”

Ryhmän kulttuuri-identiteettiä voidaan ymmärtää vain suhteessa toisen ryhmän erilaiseen kulttuuri-identiteettiin, olletikin kun suoranaisella oppositioasemalla ja -asenteella on usein ollut tärkeä merkitys identiteetin muodostumisessa (ks. Selmer 1986: 47 ja Spicer 1971:797). Mustalaiset ovat esimerkki siitä, miten kulttuuri-identiteetti syntyy dialektisessa suhteessa toiseen ryhmään (valkolaisiin) ja miten ulkopuolisten heistä luomat stereotyyppiset käsitykset palaavat ”bumerangina” takaisin (Kopsa-Schön 1986). Honko kutsuu näitä ulkopuolelta annettuja stereotyyppioita, joita ryhmä hyödyntää sitten suhteissaan ulkopuolisiin, *autostereotyyppiöiksi*. Omassa piirissään ryhmä pitää niitä väärinä eikä niitä käytä. Monilla ryhmillä on tällainen *kaksoisidentiteetti*, jonka toinen puoli on ulkopuolisia varten, toinen omaa ryhmää varten (Honko ja 1986:21 ja 1982:19–21). Oppositioasenteeseen perustuu myös *vastakulttuuri*. Sen vaikutus on Nora Ahlbergin mukaan voimakkain ideologisella tasolla, sillä sen ydinsisältöä ovat käsitykset ja arvostelmat, jotka hylkäävät vallitsevan maailmankuvan ja esittävät melkein lahkolaisen vaihtoehdon. Käyttäytymisen tasolla on kyse ’loikkaamisesta’ ja yleensä sovinnaismallit hylkäävästä esiintymisestä. ”Vastakulttuurin kannattaja on henkilö, joka hylkää kaikki sosiaalisten paineiden muodot, jotka voisivat estää hänen todellisen identiteettinsä vapautumista”, luonnehtii Ahlberg. (Ahlberg 1977:245 [ks. myös 281], 259.)

Laajemmalla tasolla oppositioasenne on tullut esiin ns. *nativistisissa liikkeissä*: akkulturaation seurauksena uhanalaisen kulttuurin jäsenet ovat reagoineet vahvasti voimakkaampaa kulttuuria vastaan. Ns. uudestisyntyvät liikkeet (ks. esim. Alver 1992) – kuten suomalaiskansallinen herääminen 1800-luvulla – yrittävät herättää henkiin vanhoja kansanperinteitä ja unohtuneita kulttuuripiirteitä, ja ns. säilyttävät liikkeet – kuten Suomen ruotsalaisuus – vaalivat kulttuuriaan, kieltään ja erikoispiirteitään. Länsimaaisessa yhteiskunnassa nativismi on järkipäistä: kulttuurin vaaliminen tähtää joko kasvatukseen tai yhteiskunnan solidaarisuuden lisäämiseen. Oppositioasenteesta suhteessa ympäristöön on kyse myös *nationalismissa*, joka voi ilmetä sekä valtioon kohdistuvana *patriotismina* että maanmiehiin ja heidän saavutuksiinsa kohdistuvana *kansallisena ihannointina*. Näiden on havaittu voivan olla toisistaan riippumattomia; edellinen liittyy ulkopoliittiseen aggressiivisuuteen ja jälkimmäinen isolationismiin. (Ks. Allardt 1971:176–184, 216–218.)

2.4. Identiteettiryhmän koostumus ja identiteettien moninaisuus

Edellisen perusteella ryhmäidentiteetti koostuu niistä keskeisistä käyttäytymissäännöistä, tavoitteista, arvoista ja normeista, jotka ao. ryhmän jäsenillä ovat yhteisiä, ts. heidän kulttuurisesta yhteisestä nimittäjästään. On itsestään selvää, että mitä suurempi jokin ryhmä on, sitä heterogeenisempi ja vähemmän kiinteä¹⁷ (ja sitä useampiin alaryhmiin jakautuva) se on ja sitä kapeampi on sen yhteinen nimittäjä. Yhteistä nimittäjää ei kuitenkaan tule nähdä vain kvantitatiivisena vaan ennen muuta kvalitatiivisena, ts. pitää kysyä, miten tärkeä ja minkälainen sen merkitys missäkin identiteetin aktualisoitumisyhteydessä on (suomalainen on eri tavoilla ”suomalainen” presidentin vaaleissa, Kanarian-matkalla, talvisodassa, Sibelius-viulukilpailussa jne.). Yhteiseen nimittäjään palaan kuitenkin vasta identiteettisymbolien yhteydessä, vaikka se onkin tärkein kriteeri sille, mistä tässä on kyse, nimittäin identiteettiryhmän paikallistamiselle.

Ihminen ei ole vain osa ampaiespesän kaltaista kollektiivia. Mutta olen-naista tässä ei ole se, missä määrin sosiaaliset kytkennät sinänsä determinoivat ihmisen olemista, vaan näiden kytkentöjen lukuisuus ja monitasoisuus. Identiteettiryhmää voisi sanoa *vertikaaliseksi* (tai vertikaalisesti syväksi), mikäli siihen kuuluvien joukko todella olisi rajattavissa useimilla keskeisillä kriteereillä. Tällaiset ryhmät olisivat kvantitatiivisesti hahmotettavissa laajeneviksi kehiksi sosiaalis-etnis-maantieteellisin kriteerein (perhe, suku, kylä jne.). Tällöin kaikki ne identiteettiryhmät, johon tietty yksilö voisi kuulua, olisivat sisäkkäisiä. Ihmisellä voi – kontekstista riippuen – olla samanaikaisesti useita kulttuuri-identiteettejä (esim. saamelainen, suomalainen, eurooppalainen), mutta niiden ongelmaton ylläpitäminen edellyttää, etteivät identiteettejä representoivat kulttuuriset tekijät ole ristiriidassa keskenään. Ristiriita voi aiheuttaa kognitiivisen dissonanssin, jolloin identiteetit joudutaan arvioimaan uudelleen (Moisala 1993:162–163). Tosin alueellisestikaan määriteltävät identiteetit eivät ole vain toistensa laajentumia vaan muutenkin rakenteeltaan ja abstraktiotasoltaan erilaisia toisiinsa verrattuina (vrt. Rosander 1986:97–98). ”Moderneissa” etnografioissa onkin tingittävä ”realististen” etnografioiden tiu-

¹⁷ Tässä ja seuravaassa luvussa en puhu ryhmän kiinteydestä siinä sosiologisessa merkityksessä, joka tuli esiin edellisessä luvussa. Tarkoitin kiinteydellä yksinkertaisesti sitä, missä määrin säännöllisesti, runsaasti ja merkityksellisesti sen jäsenet ovat tekemisissä joko toistensa tai yhteisten identiteettisymboliensa kanssa.

kasta sitomisesta tiettyyn aikaan ja paikkaan. Jatkuva globaalinen integroituminen kun ei paradoksaalista kyllä ole johtanut helpommin ymmärrettävään totaliteettiin vaan yhä moninaisempiin yhteyksiin ilmiöiden välillä. (Marcus, G. 1992:321.) Tutkijan täytyy olla tarkka sen suhteen, mihin todelliseen ihmisjoukkoon identiteettiryhmän nimike viittaa. Kielenkäytömme on täynnä erilaisia *pars pro toto* -ilmauksia ja yleistyksiä, joissa muutamat yksilöt tai pienryhmät pannaan edustamaan suuria ihmisryhmiä. Varsinkin ahkerimmin käytettyjen termien ekstensio vaihtelee suuresti kontekstista toiseen.¹⁸

Mutta modernissa yhteiskunnassa identiteettiryhmät ovat myös *horizontaalisia*, kvalitatiivisesti rajattavia, siten että ne koskevat vain jotain tiettyä kerrosta tai aspektia ihmisen ajattelussa ja toiminnassa. Tällöin niiden lukuisien eri identiteettiryhmien, joihin yksilö voi kuulua, ei tietenkään tarvitse olla sisäkkäisiä vaan ne voivat olla rinnakkaisia (vrt. myös Burke 1992:305). Yksilö tai ryhmä voi olla osallisena useissa eri identiteeteissä, sillä eri sosiaalisissa tilanteissa he esittävät erilaisia rooleja ja niiden mukaisia sosiaalisia identiteettejä (Niedermüller 1992:118–119). Nämä perustuvat mm. sukupuoleen, uskontoon, ammattiin, rotuun, yhteiskuntaluokkaan, kieleen, ideologiaan, ikään ja koulutukseen ja ovat automaattisia tuloksia sosiaalisesta vuorovaikutuksesta (Honko 1982:13). Sellaisten erillisidentiteettien, jotka perustuvat ammatti-, maku-, harrastus- ja elämäntapakulttuurille, on katsottu muodostavan monenlaisia ”posttraditionaalisia yhteisöjä, joiden puolesta ei olla valmiita antamaan henkeä” (ks. Anttila 1993:126).

¹⁸ Tuttuja esimerkkejä: *Suomi* ”synnytti Sibeliuksen”, ”selvisi talvisodasta”, ”päätettiin integroitua Eurooppaan”, ”voitti mäkihypyssä” jne. *Kansa* on jo perinteisesti voitu nähdä joko yhteisön kokonaisuutena (esim. ”Salus populi suprema lex”, ”kansan kohtalonhetket”) tai hallitsijoista erotettavina alamaaisina (esim. ”Senatus Populusque Romanus”, ”kansannousu”, ”kyllä kansa tietää”) (vrt. Burke 1992:294). – Bausinger (1992:9) tarjoaa esimerkin väärästä yleistyksestä: eteläeurooppalaisella lentoasemalla kansainvälisen, modernin matkustaja- ja virkailijajoukon vilskeen keskellä paikalliset kaupustelijat vaikuttavat etäiseltä ja mitättömältä traditiojäänteeltä. Mutta kyseessä voikin olla näköharha, todellisuus onkin päinvastainen: itse asiassa lentoasema onkin modernisuuden saareke keskellä traditionaalista kulttuuria.

Identiteetin perusteista osa on selvästi sellaisia, jotka yksilöllä luonnostaan on, osa taas hankittuja. Laajemmalla tasolla sama kahtalaisuus tulee esiin antropologien jaottelussa *etninen identiteetti* (t. *etnisyys*) / *kulttuuri-identiteetti*. Edellisen yksilö saa syntyessään ja yleensä säilyttää koko ikänsä, jälkimmäisen hän omaksuu tiettyyn kulttuuriin kasvamalla (*enkulturaatio*) mutta voi myös vaihtaa uuteen (*re-enkulturaatio*) (Moisala 1993:146). Vastaavasti sosiologiassa puhutaan *samanlaisuudesta*, kun ihmisten väliset yhtäläisyydet johtuvat biologisista, ilmastollisista tms. syistä, ja *yhdenmukaisuudesta*, kun ne riippuvat yhteisön, ryhmän ja yhteiskunnan vaikutuksesta – ilmeni tämä sitten yksilöiden (esim. turvallisuus-syistä tekeminä) valintoina tai heihin kohdistettuina pakotteina. Jälkimmäisessä tapauksessa yhdenmukaisuus on *norminmukaisuutta*: sanktioiden avulla yhteisön jäsenet on saatu noudattamaan yhteisiä sosiaalisia normeja, jotka loogiselta asultaan ovat käskyjä, kielloja, lupia tai suosituksia. (Allardt 1971:9–10.)

2.5. Minkä niminen ihmisryhmä ”kiertyy musiikin ympärille”?

Alakulttuurien verkosto tarjoaa kirjavan joukon samaistumiskohteita, ja käytännössä ihmiset orientoituvat näiden eivätkä minkään monoliittisen kokonaisuuden mukaan (Bausinger 1977: 215). Ihmiset, jotka esimerkiksi työskentelevät jonkin tietyn musiikin parissa tai harrastavat sitä aktiivisesti, jakavat keskenään joukon käsityksiä ja arvoja, jotka heijastuvat ao. musiikissa. Heistä muodostuu ryhmä, mutta minkälainen? Timo Leisiö (1991) on pohtinut tätä laajasti systeemiteorian valossa. Hän lähtee Pekka Gronowin (1985) ideasta, jonka mukaan jazzin ammattilaiset ja harrastajat muodostavat *musiikkiyhteisön* (*Music Community*). Leisiön mielestä yksi kulttuuripiirre ei vielä riitä **yhteisön** kriteeriksi, sillä ”yhteisöllä tarkoitetaan kokonaisuutta, jonka jäsenillä on yhteisiä päämääriä ja arvoja, ja jotka asuvat maantieteellisesti toistensa yhteydessä kyetäkseen elämään yksilöinä ja jatkamaan sukua”. Leisiö haluaa ylipäättään kutistaa yhteisö-sanankäytön. Esim. työpaikalleen kokoontuva ihmisjoukko, ”työyhteisö”, ei hänen mielestään ole yhteisö vaan *aggregaatti* (tällä termillä antropologit ovat vanhastaan viittaneet epämääräiseen ihmisjoukkoon) siinä missä jalkapallo-ottelun tai konsertin yleisö: se vain tulee paikalle ja hajaantuu sitten tilaisuuden päätyttyä.

Yhteisön tilalle Leisiö (1991) muotoilee sanoista *seligo* (’valita’) ja *se aggrego* (’liittyä joukkoon’) uudistermin *seligregatti* eli ”[yhden kulttuu-

ripiirteen ympärille kiertyvä] joukko, johon yksilö voi liittyä omakohtaisen valintapäätöksen perusteella". Sellaisia joukkoja, johon liittyminen edellyttää joukon muiden jäsenten hyväksyntää (esim. yhteisö, yhteiskunta, kansa, kansakunta, heimo), Leisiö nimittää *aksigregaatiksi*. Jaottelu on järkeenkäypä, mutta joko tämä kriteeri ei yksinään riitä tai sitten kaikki ne joukot, joihin Leisiön seligregaatii-määritelmä muutoin sopii, eivät ole seligregaatteja. Nimittäin luultavasti esim. taidemusiikkia kirjoittavat suomalaissäveltäjät muodostaisivat seligregaatii Leisiön tarkoittamassa mielessä, samalla kun kuitenkin tämän joukon jäseneksi pääseminen ei ole aivan riippumatonta sen muista jäsenistä. En tarkoita tällä suinkaan sitä, hyväksyvätkö kollegat uuden tulokkaan Suomen Säveltäjät ry:n jäseneksi, vaan ylipäättään niitä monia, uuden taidemusiikin käsitykset, arvot ja normit sisäistäneitä *gate keepereitä*, jotka käytännössä päästävät tulokkaan tälle kentälle. (Käytännössä edellisten ratkaisu riippuu paljolti jälkimmäisten ratkaisusta.)

Leisiön (1991) mielestä Gronowin pohdiskelema "musiikkiyhteisö" on eräänlainen **organisaatio**, yhteisenä vetovoimakokeskuksenaan jazz, mutta se koostuu puolestaan heterogeenisista organisaatioista. Leisiö esittelee kolme organisaatiotyyppiä. Ohjatussa, *muodollisessa (virallisessa) organisaatiossa* tarkoin valitut jäsenet "puhaltavat yhteiseen hiileen" yhteisen tavoitteen saavuttamiseksi, toimivat suunnitelmallisesti keskinäisen sopimuksen nojalla. Siinä erottuu neljä alisysteemiä, joilla kullakin on oma roolinsa: toimintaa ideoivat ja toteuttavat "edustajat", informaatiota ja energiaa hankkivat "valmistelijat", toiminnan yleisten edellytysten "takaajat" sekä toiminnan tuloksista nauttivat "kohdejäsenet". Leisiön yhtenä esimerkkinä on valtio(koneisto). Toinen esimerkki, Suomen Etnomusiikologisen Seuran hallitus (ja ylipäättään vastaavat johtokunnat), on sikäli outo, että "kohdejäsenet" eivät kuulu seuran hallitukseen vaan itse seuraan, jollaiset puolestaan ovat Leisiön mukaan puolimuodollisia organisaatioita.

Ohjaamattomassa, *epämuodollisessa (epävirallisessa) organisaatiossa* osapuolet vaihtavat Leisiön mukaan kyllä keskenään aine-energiaa ja informaatiota, mutta organisaatiolta puuttuvat takaajien ja kohdejäsenten roolit sekä yhteinen "systeemipäämäärä", sillä ainakin osa sen alisysteemeistä on ohjaamattomia. Organisaatio kokonaisuutena ei tee päätöksiä, ei mitenkään rajoita eikä valvo alisysteemiensä toimintaa eikä millään tavalla voi olla yhteistyössä minkään muun ulkopuolisen systeemin tai organisaation kanssa. Epämuodollisia organisaatioita ovat Leisiön mukaan esim. talousjärjestelmä, uskonto- ja musiikkielämä, missä valossa hänen lähem-

min esittelemänsä esimerkki, Suomen Säveltäjät ry., näyttää selvältä lip-sahdukselta.¹⁹

Leisiön kolmas tyyppi on *puolimuodollinen (puolivirallinen) organisaatio*, joka sekkin on ”yleensä luonteeltaan hallitsematon ja johtamaton” mutta voi kuitenkin sisältää enemmän tai vähemmän muodollisia piirteitä, sillä sen osajärjestelmienä voi esiintyä kaikkia kolmea organisaatiotyyppiä. Puolimuodollisia organisaatioita ovat Leisiön mukaan mm. aatteelliset, tieteelliset ja taiteelliset seurakunnat. Jos kerran muodollisen organisaation ”taakaajien ja edustajien johtotehtäviä” vastaa puolimuodollisessa organisaatiossa ”johtajuus” (ks. Leisiö 1991:34), niin en oikein ymmärrä, miten puolimuodollista organisaatiota (esim. juuri jotakin seuraavaa) voisi luonnehtia ”hallitsemattomaksi ja johtamattomaksi”. Mitä lähtökohtana olleeseen ”jazz-yhteisöön” tulee, niin Leisiön (mts. 45) mukaan ”jokainen esiintyvä yhtye on ohjattu eli muodollinen organisaatio, mutta kokonaisuutena jazz-yhtyeet kohdejäsenineen eli yleisöineen muodostavat epämuodollisen organisaation, joka on ohjaamaton ja hyvin lähellä ekosysteemiä”.

Mielestäni olennaisin anti Leisiön organisaatioerittelyssä on siinä, että se osoittaa, miten vaihteleva musiikin ympärille ryhmittyvän ihmisjoukon kiinteys, laajuus, sisäiset ja ulkoiset suhteet sekä ylipäättään toiminta voi olla. Vertaillen muodollista ja puolimuodollista organisaatiota hän (mts. 34) tuo esiin piirteitä, joita voisi tarkastella myös identiteetin näkökulmasta. Identifikaatioprosessin kannalta tärkeä tapahtuma muodollisessa organisaatiossa on ”asettaminen virkaan”, puolimuodollisessa taas en-kultturaatio ja siirtymäriitit. Identiteettiryhmän rakenteisiin ja ominaisuuksiin

¹⁹ Leisiön esimerkissä ”Suomen Säveltäjät ry:n hallitus” tilaa yhdeltä säveltäjältä teoksen. Uusi sävellys on siis organisaation ”yhteistyön summa”, mutta seurauksia on muitakin, sellaisia joita ei ole alkujaan tavoiteltukaan: muut jäsenet suuttuvat ja perustavat oman yhdistyksen, ao. sävellys voittaa kansainvälisen kilpailun jne. – Esimerkki on ensinnäkin jo sikäli hieman harhaanjohtava, että siinä korostuu toiminnan tarkoituksettomien seurausten merkitys. En ymmärrä, miksei muodollisenkin organisaation toiminta voi aiheuttaa yhtä lailla seurauksia, joita ei ole tavoiteltu. Toiseksi – oli kyse sitten Suomen Säveltäjät ry:n johtokunnasta tai itse yhdistyksestä kokonaisuutena – mielestäni ei voi kategorisesti sanoa, että se ”ei systeeminä mitenkään rajoita eikä valvo alisysteemiensä toimintaa” eikä se ”systeeminä voi millään tavalla olla yhteistoiminnassa minkään muun ulkopuolisen systeemin tai organisaation kanssa”. Miten ihmeessä se sitten ylipäättään toimii? Leisiön esittämällä kriteereillä yhdistyksen hallitus pitäisikin katsoa muodolliseksi ja yhdistys itse puolimuodolliseksi organisaatioksi.

siin liittyvät muodollisessa organisaatiossa mm. sellaiset seikat kuin ”takaajien ja edustajien johtotehtävät”, sanktiot ja roolit, puolimuodollisessa organisaatiossa taas sellaiset seikat kuin sosiaalinen paine ja tähän reagoiminen. Ja vihdoin identiteettisymbolien kannalta huomion voisi kiinnittää muodollisessa organisaatiossa ”takaajien päämääriin” sekä ohjesääntöihin ja määräyksiin, puolimuodollisessa taas uskomuksiin, koodeihin, ideologiaan, odotuksiin ja myytteihin. Ongelma tässä kahtiajaottelussa on kuitenkin se, että useimmat ”puolimuodollisen organisaation” piirteistä näyttäisivät löytyvän myös ”muodollisesta organisaatiosta”, vaikkakin sitten muodollisuuksien alta.

Organisaatio-termi assosioituu perinteisesti huomattavasti kiinteämpiin kokonaisuuksiin kuin Leisiön käytössä (useimmitenhan sillä tarkoitetaan yhteen kuuluvien elinten järjestämistä tarkoituksenmukaisesti toimivaksi kokonaisuudeksi, esim. ’järjestöä’). Sitä vastoin termiä **instituutio**, jota Leisiö käsittelee puolimuodollisen organisaation yhteydessä (mts. 33–34), on perinteisesti käytetty huomattavasti väljemmässä merkityksessä, kuin hän haluaa tehdä. Hänen mielestään instituutioita ovat vain sellaiset ”yhteiskunnan mahtavat ensitason alisysteemit” kuin esim. valtio, talousjärjestelmä, valtionkirkko, koulutus-, poliittinen ja sosiaalinen systeemi. Ne pitävät sisällään sellaisia alisysteemejä (eli aliorganisaatioita) kuin esim. Tampereen yliopisto ja Turun tuomiokirkko, jotka Leisiön mielestä eivät itsessään ole instituutioita. Instituutiot ovat hänen mukaansa *toiminta- eli liikesysteemejä*. Vaikka avioliitto kahden tietyn henkilön välisenä on liikesysteemi, niin yleisenä käsitteenä se on *kytkössysteemi*, jollainen ei voi toimia eikä liikkua eikä siten myöskään olla varsinainen instituutio. Avioliiton kaltaisia käsitteellisiä instituutioita (esim. uskonto, politiikka, tiede, moraalit) Leisiö haluaa kutsua *ekstituutioiksi*.

Itse asiassa olen yrittänyt tehdä samansuuntaista erottelua eritellessäni *musiikki-instituution* käsitettä (Heiniö 1990, jota Leisiö ei ilmeisesti ole tuntenut). Perinteisestä sanakirjamääritelmästä lähtien näen instituution aina eräänlaisena tapajärjestelmänä, minkä lisäksi se voi – mutta sen ei tarvitse – olla tietty yhteiskunnallinen laitos. Musiikki-instituution konstituivat sen tehtävä, aate (jossa päämäärät ja keinot on määritelty), materiaallinen aparaatti (esim. rakennukset, laitteet) ja henkilöstö. Instituutioita on kahta tyyppiä. *Toimintainstituutiossa* painottuvat tehtävä ja aate ja ylipäänsä instituution tapajärjestelmäaspekti, mutta sekään ei ole tietenkään olemassa ilman noita tapoja noudattavia ihmisiä ja niiden edellyttämiä välineitä. *Henkilöinstituutiossa* painottuvat henkilöstö ja materiaallinen aparaatti sekä ylipäänsä instituution laitosaspekti, mutta henkilöstölläkin materiaalisine aparaatteineen on tietenkin tietty tehtävä ja aate. Toimin-

tainstituutio on sidoksissa *tietynlaiseen*, henkilöstöinstituutio *tietyyn* henkilöstöön ja materiaaliseen aparattiin – eli se on selkeästi organisaatio sanan perinteisessä mielessä.

Esim. taidemusiikin konsertti-instituutio on toimintainstituutio ja Helsingin kaupunginorkesteri taas henkilöinstituutio. Tehtävältään ja aatteeltaan ne voivat muistuttaa toisiaan, mutta materiaalinen aparatti ja henkilöstö kiinnittävät HKO:n aikaan ja paikkaan. Musiikkikritiikki on toimintainstituutio, sillä kritikoista ei synny, vaikka heidät kaikki nimettäisiin, organisoitunutta kokonaisuutta. Taidemusiikin piirissä ns. nykymusiikki muodostaa laajan henkilöinstituution; se koostuu useista henkilöinstituutioista, jotka ovat valmiita tukemaan nykymusiikin aatetta (mm. määrittelemällä mikä on ja mikä ei ole ”nykymusiikkia”) ja tehtävää ja joiden välillä on monipuolista yhteistoimintaa. Eräät näistä esimerkeistä ovat helpommin, toiset vaikeammin hyväksyttäviä. En haluakaan viipaloida kaikkia mahdollisia instituutioita kahteen kategoriaan vaan lähinnä tähdentää yleisesti niiden instituutioluonnetta.

Leision systeemiteoreettisesta näkökulmasta luultavasti aika harvat henkilöinstituutiot voisivat olla varsinaisia instituutioita, sillä useimmat niistä olisivat suppeahkoja ”aliorganisaatioita”, ja kaikki toimintainstituutiot puolestaan olisivat todennäköisesti ”ekstituutioita”. Henkilöinstituutioista osa olisi ilmeisesti ”muodollisia” ja valtaosa ”puolimuodollisia organisaatioita”, ja niistä voitaisiin osoittaa ”edustajiston”, ”valmistelijoiden”, ”takaajien” ja ”kohdejäsenten” roolit.

Toimintainstituutio *säätlee* tietyissä yhteyksissä toimivien (esim. musiikkikritiikkejä kirjoittavien) henkilöiden ajattelua ja toimintaa, henkilöinstituutio ei vain säätelä ihmisiä vaan lisäksi nämä *kuuluvat* siihen. Arvelisin kuitenkin, että molemmissa tapauksissa instituution henkilöstö voi muodostaa identiteettiryhmän, jos kohta jälkimmäisessä tapauksessa ryhmä on tietenkin kiinteämpi (me-henki ilmeisempi) ja identiteetin kriteerit spesifisempiä. Voi olla niin, että toimintainstituution tarjoama identifikaatio jää liian yleisluontoiselle tasolle, ja yksilön tulee tukeutua myös aina johonkin henkilöinstituutioon saadakseen sosiaalisista kontakteista vahvistusta identiteetilleen. Esimerkiksi musiikkikritikolle ei musiikkikritiikki-instituutio tarjoa riittävää kotipaikkaa, vaan hänen on hakeuduttava musiikkielämän tai mediamailman instituutioihin. Erittäin oireellista on, että juuri ne kritiikot, jotka ovat herättäneet eniten närää musiikin ammatillisissa ja harrastajissa (Martti Vuorenjuuri, Seppo Heikinheimo), näyttävät selvästi identifioituneen lehdistöinstituutioon korostamalla journalistisia arvoja. Mutta lisäksi näyttää selvältä, että näitä kritikoita houkuttelee tilaisuus päästä vaikuttamaan musiikkielämän yksilöiden, ryhmien ja ins-

tituutioiden julkiseen identiteettiin, näitä koskeviin *mielikuviiin* (ks. Heiniö 1992b). Eli kuten J. P. Roos (1986:45) toteaa: ”tiedotusvälineiden valta, infokratia, on juuri niiden valtaa luokitella ja nimetä.”

2.6. Kaksi esimerkkiä: säveltäjät ja konserttiyleisö

Alphons Silbermannin (1957) klassinen musiikkisosiologia jaottelee musiikkisosiologiset ryhmät kahteen pääkategoriaan, tuottajiin ja kuluttajiin, ja tarkastelee näille ryhmille ominaisia ”mentaalisia, teknologisia ja organisatorisia komponentteja”. Musiikkisosiologinen tutkimus on usein orientoitunut näiden pääkategorioiden mukaan. Minkälaisista identiteetti-ryhmistä näissä voisi olla kyse, sen valottamiseksi tarkastelen kahta tuoretta kotimaista, paljolti Pierre Bourdieun ajatuksiin nojautuvaa tutkielmaa, jotka ovat Terhi Nirosen *Suomalaisen nykysäveltäjän ammattikuva* (1991) ja Timo K. Salosen *Konserttimusiikin yleisö makujen kentällä* (1990). Nirosen työ käsittelee eksplisiittisesti sellaisen, musiikkiin hyvin kokonaisvaltaisesti sitoutuneen ryhmän identiteettiä, jota Leisiö luultavasti pitäisi ”puolimuodollisena organisaationa” ja joka minun näkökulmastani ei sinänsä muodosta instituutiota mutta on monissa instituutioissa (Suomen Säveltäjät, nykymusiikki jne.) yhtenä kantavana voimana. Salosen tutkimuskohteena on heterogeenisempi ja löyhempi ryhmä, tietyn sinfoniaorkesterin kuulijat, joiden ominaisuuksien tosin katsotaan sitten edustavan ylipäänsä suomalaista sinfoniakonserttiyleisöä. Yleisön elämässä musiikilla ei tietenkään ole yhtä laajaa merkitystä kuin säveltäjien elämässä, mutta kyseessä ei silti ole mikä tahansa aggregaatti vaan Leisiön termein ilmaistuna seligregaatti. Siinä missä Nironen pyrki hahmottamaan lähinnä sitä, miten säveltäjät itse määrittävät identiteettiään, siinä Salonen puolestaan pyrki pikemmin identifioimaan konserttiyleisöä ulkopuolisesta tutkijan näkökulmasta.

Yhteiskunnan sisällä risteilee monin tavoin kahdenlaisia odotuksia: samanlaisuutta koskevat odotukset tähtäävät järjestykseen, ja erilaisuutta koskevat odotukset tähtäävät tehokkuuteen ja ilmenevät selvimmin työ- jaossa ja tämän mukaisessa erikoistumisessa (Allardt 1971:4). Uskoakseni nimenomaan taiteilijan oletetaan olevan ns. *itsenäinen ihminen*, jollainen tuntee ja punnitsee normit sekä päättää missä määrin niitä noudattaa tai voi suorastaan julkisesti ilmoittaa hylänneensä normit (*nonkonformisti*) (ks. Allardt 1971:11–12). Taiteilijan identiteettiin – sellaisena kuin sekä hän itse että hänen ympäristönsä sen kokee – kuuluu etuoikeus ja vapaus vetäytyä yksinäisyyteen, omaan moraaliseen maailmaan, jossa ei tarvitse

alistua yhteiskunnan arvoihin ja normeihin (vrt. Knepler 1980). Tässä suhteessa hän on David de Levitan (1983) mukaan kuin kreikkalainen jumala, vapaa ja voimakas, tai kuin juutalaiskristillinen jumala, kaikkivaltias mutta kärsivä. Mutta toisaalta sitten taas niin taiteilijoiden kuin muidenkin erikoistuneiden ammattiryhmien sisällä ilmenee assimilaatiota, joka johtaa **ammatti-identiteetin** muodostumiseen.

Lähtökohtanaan lähinnä Olli Rädyn (1987) ja Juha Pessin (1984) ajatukset Nironen (1991) määrittelee ammatti-identiteetin niiksi ominaisuuksiksi ja piirteiksi, joissa ilmenee työntekijän samaistuminen objektiiviseen ammattiinsa, ammattiryhmäänsä ja sen ideologiaan. Se muodostuu ammatillisessa sosialisatioprosessissa samalla kuin ylipäättään työntekijän subjektiivinen ammattikäsitelmä, ja siihen vaikuttaa tietenkin olennaisesti ammatin sosiaalinen arvostus. Varsinainen *kollektiivinen ammatti-identiteetti* – joka on sitten jo ryhmäidentiteettiin verrattava – syntyy ammattikunnan ja yhteiskunnan vuorovaikutuksessa, ja se heijastaa erityisesti järjestäytyneen ammattikunnan ammatillista ideologiaa, mm. sen tapaa kontrolloida jäsenekseen pääsyä. Taiteilijan ammatti-identiteettiin vaikuttaa ratkaisevasti oman työn arvostus sekä työn sisällöllinen orientaatio: taidetta ei tehdä palkan vaan sisällön vuoksi, siinä määrin että kyse on jo *elämäntavasta* (mistä käsitteestä lähemmin tuonnempana).

Nironen pyrkii selvittämään ensin uuden musiikin asemaa suomalaisessa musiikkikulttuurissa, mikä heijastaa säveltäjien työoloja ja -mahdollisuuksia sekä ammatin arvostusta, sitten säveltäjien ammatillista asemaa ansiotyöläisenä, erityisesti säveltämisen ja muiden ansaitsemiskeinojen välistä suhdetta. Informantteina ovat Suomen Säveltäjät ry:n jäsenet, joten tulokset eivät kerro suoraan sitä, millainen todellisuus on, vaan sen, millaiseksi säveltäjät sen kokevat. Nironen esittelee säveltäjien suhtautumista mm. sellaisiin seikkoihin kuin säveltäjien vaikutuskanaviin, sävellysopeihin, säveltämiseen kommunikaationa, työnä ja elämäntapana, työn arvostukseen, merkityksellisyyteen ja sen antamaan palautteeseen. Mutta hän ei hae vain ammatti-identiteetin yhteisiä piirteitä vaan myös näiden piirteiden vaihtelua ammatillisuuden asteesta riippuen. Säveltäjät on jaoteltu neljään ryhmään ammatillisen elämäntilanteen perusteella sen mukaan, pitääkö säveltäjä itseään 1) ensisijaisesti säveltäjänä, koska hänellä ei ole varsinaista leipätyötä, 2) ensisijaisesti säveltäjänä, joka kuitenkin joutuu toimeentulonsa vuoksi tekemään muuta työtä, 3) yhtä paljon säveltäjänä kuin jonkin toisen leipätyön tekijänä, 4) ensisijaisesti jonkin toisen leipätyön tekijänä, joka säveltää sivutoimisesti.

Salonen (1990) esittää Christopher Smalliin (1987) nojautuen, että sinfoniakonsertti on nähtävissä katoliseen messuun verrattavana rituaalina,

jollaisessa tietyn kulttuurin tai sosiaalisen ryhmän mytologia esitetään ja legitimoidaan. Sosiaalisen rituaalin merkitys – varsinaisen kuuntelu-elämyksen kustannuksella – tulee Salosen mukaan esiin jo siinä, että konserteissa tyydytään toistamaan puolensadan säveltäjänimen muodostamaa standardirepertoaria. En usko, että sosiaalinen rituaali selittää näin paljon,²⁰ mutta ohjelmiston rajoittuneisuus sinänsä on tässä yhteydessä sikäli kiinnostava seikka, että se saattaa heijastaa identiteettisymbolien merkitystä eräänlaisena turvallisuustekijänä. Salosen tutkimus kysyy, keitä sinfoniakonserteissa kävijät ovat, mistä he tulevat, miten he valikoituvat, poikkeako yleisö kokonaisuudesta, mitkä ovat konsertissakäymisen motiivit ja kuinka säännöllistä se on (Salonen 1990:10). Ylipäänsä klassisen musiikin konserteissa on laskettu käyvän korkeintaan kymmenesosa suomalaisista, mutta Salosen tulosten valossa nämä ovat sitäkin uskollisempia harrastukselleen.

Yleisön tyypittelyn lähtökohtana Salosella on sosioekonomisten seikkojen ohella bourdieuläinen distinktioteoria. Tämän mukaan ihmisen luokka-asemaa eivät nykyisin määrää enää vain taloudelliset seikat vaan myös **habitus**, ”dispositioita synnyttävä ja dispositioiden pohjalta syntynyt tapa jäsentää ja arvottaa, hierarkisoida elämää” (Roos 1986:38). Habituksella ei bourdieuläisessä teoriassa kuitenkaan kuvata vain kollektiivisia mielen-tiloja ja toimintadispositioita, vaan se liitetään olennaisesti ihmisten pyrkimykseen hankkia sosiaalisilla ”kentillä” kunkin kentän arvokkainta ”pää-omaa”, taloudellista, sosiaalista tai kulttuurista. Pyrkimys ei ole niinkään

²⁰ Salosen mukaan ”sinfoniakonsertti tai mikä tahansa musiikillinen esitys ei ole pelkästään tai edes primaaristi korvin kuultava kokemus vaan sosiaalinen rituaali, jolla on mitä tärkein merkitys siihen osallistuville. Ajan kulun kieltäminen sitä kautta, että musiikkirepertoaria soitetaan vain ensimmäisen maailmansodan aikoihin asti on keskeinen osa tätä rituaalia.” Nykysäveltäjän näkökulmasta olisi hauskaa, jos asia tosiaan olisi näin yksinkertainen; silloin sitä voisi yrittää muuttaa. Mutta ensinnäkin on pakko ottaa huomioon se epämiellyttävä mahdollisuus, että perinteinen musiikki joistakin luonteestaan johtuvista syistä on kuulijalle palkitsevampaa kuin moderni. Toiseksi ihmiset tulevat varmasti (mihin tahansa) konserttiin saadakseen kuulla elävää esitystä ja voidakseen seurata taitavan muusikon suoritusta tässä ja nyt. Tämähän tulee esiin siinä, miten suosittuja ovat musiikkikilpailut, joissa samoja kappaleita soitetaan moneen kertaan. Kolmanneksi (ylipäänsä kaikkien) levyjen ostaminen perustuu siihen, että ihmiset haluavat kuulla samoja kappaleita moneen kertaan – myös tilanteissa jotka eivät ole sen enempää sosiaalisia kuin rituaalisia.

avointa eikä tietoista, vaan ihmiset ovat sisäistäneet sen asenteina ja suhtautumistapoina (dispositioina). Erityisen keskeinen on kulttuurinen pääoma, joka koostuu habitukseen sisältyvistä makutottumuksista (Allardt 1986:12, Roos 1987:11–12, 20, Salonen 1990:24–25). Yleisön suhtautumisen musiikkiin, yleisön musiikkimieltymykset, Salonen kiteyttääkin *musiikkimaun* käsitteeseen, johon palaan tuonnempana tarkastellessani identiteettisymbolien asemaa ihmisten arvomaailmassa.

Salonen jakaa yleisön J. P. Roosin luokitteluun²¹ nojautuen kolmeen luokkaan: 1) ylemmät toimihenkilöt edustavat vanhaa, korkea- ja porvariskulttuuriin orientoitunutta keskiluokkaa, ja heidän habitustaan leimaa elämän hallinta, turvallisuus ja kurinalaisuus sekä muurin pito muihin luokkiin nähden, 2) alemmat toimihenkilöt, jotka Roos luokittelee rahvaaksi mutta joiden keskiluokkaista ”hyvää kulttuuritahtoa” Salonen korostaa, ovat pääosin naisia ja heidän habituksensa on edellisen ryhmän kaltainen paitsi että muuria muihin luokkiin päin ei rakenneta, 3) opiskelijat edustavat lähinnä uutta keskiluokkaa tästä korkea- ja porvariskulttuurin harrastuksestaan huolimatta, ja heidän habitustaan leimaa hyvä ulkoinen elämänhallinta, hallittu julkisuus, ambivalentti elämäntapa. Mielenkiintoinen ero tulee kahden jälkimmäisen, sosioekonomisesti hyvin erilaisen ryhmän välillä: alemmat toimihenkilöt painottavat konserttien sosiaalista antia, opiskelijat taas musiikillista. Kaikkia kolmea ryhmää yhdistää kuitenkin omakohtaisen soittoharrastuksen laaja suosio, aktiivinen äänitteiden kuuntelu ja konserttiarvostelujen tai muun musiikkikirjallisuuden lukeminen sekä ennen muuta ”taidemusiikillinen korva” eli ”kyky analysoida musiikkia, erityisesti taidemusiikkia, ja järjestää sitä ennalta opittuun musii-

²¹ Roos (1986:48,54) jakaa perinteisen kolmiportaisen mallin kahdeksaan luokkaan: [1] *hallitseva porvaristo* (pääomistajat, pankkien ja suuryritysten johtajat, johtavat virkamiehet, suurmaanomistajat), *’uusi’ hallitseva luokka* (johtavat poliitikot, ay-johto, järjestöjohto), *kulttuurinen hallitseva luokka* (johtavat journalistit, tiedemiehet, taiteilijat, muut vapaan ammatin harjoittajat); näiden kulttuuri on ”korkeakulttuuria” tai ”yläluokan kulttuuria”; [2] *vanha keskiluokka* (perinteiset virkamiehet, perinteinen yritysten keskijohto) jonka kulttuuri on ”porvariskulttuuria”, *uusi keskiluokka* (uudet ammattiryhmät, kulttuuri- ja uusintamistehävien toimihenkilöt) jonka kulttuuri on ”merkkitarvakulttuuria”, pikkuporvaristo (pienyrittäjät, keskiviljelijät, osa ammatinharjoittajista); [3] *rahvas* (alemmat toimihenkilöt, palveluammattien työntekijät, työläiset, talonpojat) joiden kulttuuri on ”massa-, työväen- tai talonpoikaiskulttuuria”, *marginaaliryhmät* (asunnotomat, työttömät).

killiseen koodiverkostoon, joka on rakentunut pitkällisen harjaantumisen ja oppimisen kautta”.

Salosen mukaan konserttiyleisöä ei korkeasta koulutuksesta ja sosioekonomisesta asemasta huolimatta voi leimata eliittiin kuuluvaksi, sillä yläluokan edustus ei ole poikkeuksellisen suuri; sitä edustaa lähinnä ”kulttuurinen hallitseva luokka, intellektuellit, jotka valikoivat tarkasti osallistumisensa konsertteihin”. Tärkein asema on vanhaan keskiluokkaan kuuluvilla, mutta myös uuden keskiluokan ja alempien toimihenkilöiden osuus on merkittävä.²²

2.7. Identiteetti (post)modernissa maailmassa

Kulttuuriantropologiasta lähtevissä identiteettikäsitelyissä heijastuu vielä niiden empiiriset ja etnografiset lähtökohdat – primitiiviset kulttuurit, joiden sisällä työnjaon edellyttämä erilaistuminen ei ole vielä kovin pitkälle kehittynyt. Toisaalta kirjallisuudessa on myös usein ja yleisesti katsottu modernin yhteiskunnan johtavan sekä henkilökohtaisen että sosiaalisen identiteetin kriisiin (Niedermüller 1992:109). Identiteetin kehitys on nähty karkeasti ottaen kolmivaiheisena. Alunperin eurooppalainen ihminen tunsi kuuluvansa ensisijaisesti johonkin itseään laajempaan kategoriaan, kunnes renessanssin myötä löytyi yksilö. Sen jälkeen identiteetti tuli liikkuvammaksi, ja se pyrittiin turvaamaan ideologisesti esim. ydinperheen ja kansallisvaltion kautta. Kolmannessa, ”postmodernissa” vaiheessa sellaiset lujat yhteiskunnallis-kulttuuriset rakenteet ja kaiken kattavat ideologiat, joiden varaan identiteetti ennen rakentui, ovat menettäneet merkitystään. (Allardt 1971:74, Bausinger 1983, Jacobson-Widding 1983:25–26.)

²² Äskettäin ilmestynyt Helmi Järviluoman artikkeli (1993) tarjoaa tähän jatkoksi kolmannen esimerkin identiteettiryhmästä, kansanpelimanniryhmän, jonka identiteettiä tarkastellaan etnometodologian näkökulmasta, lähinnä Harvey Sacksin (1992) keskusteluanalyysi-ideoiden valossa. Järviluoma tarkastelee niitä ”jäsenyysskategorioita”- ja vastaavia ”kategoriasidonnaisia piirteitä”- sekä kategorioiden välisiä ristiriitoja, jotka tulevat esille pelimannien joutuessa toimimaan yhtäältä soittajina, toisaalta juhlien järjestäjinä. Järviluoma puhuu saman identiteetin eri ”särmistä”, ei erillisistä identiteeteistä. Tämä on ymmärrettävää, sillä käytännössähän kyse on varsin tilannekohtaisista *tehtävistä*. Mutta tehtävien täyttämisen herättää aina tiettyjä odotuksia ja edellyttää tiettyjä ominaisuuksia ja kykyjä, joten epäilemättä ne vaikuttavat ihmisen identiteettiin.

Niedermüller toteaa, että nykyaikaisessa yhteiskunnassa ei ole enää sellaisia stabiileja rakenteita tai stabiileja suhteita, joiden varaan yksilön ja yhteisön, subjektiivisesti koetun ja institutionaalisesti määräytyvän identiteetin välinen symmetria ennen rakentui ja joiden varassa identiteetit periytyivät sukupolvelta toiselle. Vielä olennaisempaan hän pitää sitä, että sosiologisesti karakterististen ryhmien ja näiden edustamien kulttuuristen mallien välillä ei ole enää mitään suoraa, automaattista yhteyttä: sosiologisessa mielessä homogeeniset ryhmät eivät välttämättä muodosta kulttuurisesti homogeenista ryhmää. Sosiaaliset ryhmät eivät enää sinänsä toimi identiteettiä muodostavana ympäristönä, vaan ”yhteenkuuluvuus tiettyyn sosiaaliseen ryhmään, samaistuminen siihen, ja sosiaalinen identiteetti ovat löydettävissä ennen muuta yhteisistä kulttuurisista merkityksistä ja symboleista” tai tarkemmin sanoen niiden käyttötavoista ja -tilanteista. (Niedermüller 1992:111–112.)

Ihmisen identiteetti on siis tullut liikkuvammaksi, moninaisemmaksi, henkilökohtaisemmaksi ja tietoisemmän pohdiskelun kohteeksi kuin ennen, joskin sitä edelleenkin rajaavat sosiaaliset roolit, normit, tavat ja odotukset. Mutta hyvin erilaiset roolit voivat kombinoitua samassa henkilössä: äiti, tytär, lesbo, kommunisti, kristitty, suomenruotsalainen, professori jne. On katsottu, että nykyajan ihminen ei voi olla enää täysin varma siitä että on valinnut oikean tai lopullisen identiteetin. Hän on tietoinen identiteetin konstruktiivisesta luonteesta, ja hän joutuu herkästi kokemaan eri identiteettiensä olevan ristiriidassa keskenään. (Kellner 1992:141–143.) Samalla ylipäänsä identiteetin tunne on kaventunut, ja tuloksena on Bausingerin (1983) sanoin ”senseless or floating or sportive or metaphorical identity”. Tämä merkitsee jopa sitä, että henkilökohtaista identiteettiä voi vaihtaa, modifioida ja reprodusoida (Hoffmann-Axthelm 1992:205–206). Tilanteeseen on siis sopeuduttu ja sitä osataan hyödyntää: ”Muodollisen päämäärärationalismin läpituokema moderni kaupunkilaiselämä vihjaa kaikilla tasoillaan ihmisille, että instrumentaalinen identifioituminen onärkevin ja kunniallisin eli ulkopuolisten ymmärrettävissä oleva kiinnittymisen muoto.” (Anttila 1993:122.)

Douglas Kellner (1992) on tarkastellut lähemmin nimenomaan postmodernia identiteettiä. Tämä on hänen mukaansa ”modernin selfin vapaasti valittujen ja monenlaisten identiteettien laajentuma, joka hyväksyy ja vahvistaa [affirms] epävakaa ja nopeasti muuttuvan tilanteen [condition] jollainen oli modernille selfille hätää ja identiteettikriisejä aiheuttava ongelma”. Modernin ajattelun näkökulmasta identiteetissä on ollut kysymys

siitä, miten me konstituimme, havaitsemme, tulkitsemme ja esitämme itsemme itsellemme ja muille. Joidenkin teoreetikkojen mielestä identiteetti on ollut sen luonnollisen olemuksen etsimistä ja vahvistamista, joka määrää mitä minä olen, joidenkin toisten mielestä se taas on konstruoitu, luotu tarjolla olevista rooleista ym. sosiaalisista aineksista. Postmoderni ajattelu puolestaan hylkää edellisen näkökannan ja pohjautuu jälkimmäiselle, mutta problematisoi tämänkin pitämällä sitä myyttisenä ja illusorisena, pelkkänä kielellisenä konstruktiona. Kellnerin mukaan autonominen, itsensä konstitutioiva subjekti, joka on kuulunut modernin yksilöllisyyden saavutuksiin, on fragmentoitumassa ja katoamassa. Postmoderni identiteetti ei ole enää annettu, ammattiin, julkiseen asemaan (tai perheeseen) ankkuroitunut, vaan se on keinotekoinen, vapaasti valittu ja konstruoitu, osa roolipeliä, ja se perustuu vapaa-ajan elämäntyyliin ja käyttäytymiseen. Kellnerin käsityksissä näyttää heijastuvan poststrukturalistinen filosofia, jolle – ja eritoten sen feministiselle näkökulmalle – on ollut luonteenomaista ”kiinteiden identiteettien kyseenalaistaminen” (ks. Saarikangas 1991).

Maailmankuvan muutoksen tuntomerkkeinä, jotka ovat olennaisia myös identiteetin kannalta, on tuotu esiin mm. kansainvälistyminen, sekularisoituminen, individualismi mutta toisaalta myös yksilön avuttomuus, pluralismi, maailmankuvan pirstoutuminen, auktoriteettiuskon järkkyminen jne. (ks. Kuusi 1977a: 9–10). Monet ihmiset tuntevat itsensä traditiottomiksi ja yrittävät eri tavoin etsiä menneisyyttään, juuriaan, identiteettiään – esim. kansanperinteitä harrastamalla (Honko 1982:21). 1980-luvun uusia arvostuksia ja asenteita on yhteiskuntatieteissä kuvattu mm. sellaisilla termeillä kuin uussubjektivismi, ekspressivismi (omien sisäisten taipumusten ja mieltymysten ilmaiseminen toiminnassa), kolmas aalto (vieraantumisen valtion, viranomaisten yms. ohjausmekanismeista), materialismin jälkeiset arvot (so. ei pelkästään elintaso) ja vihreä aalto (Allardt 1986:16).

Myös sellaisia välinpitämättömyyden ja epävarmuuden tunteita, joita pidetään *vieraantuneelle* yksilölle tai ryhmälle ominaisina, esiintyy yleisesti. Vieraantumisen erilaisina reaktiomuotoina on sosiologisessa kirjallisuudessa mainittu vallanpuutteen ja tarkoituksettomuuden tunne, normittomuus, anomia, eristyneisyys, passiivisuus, piittaamattomuus, itsevieroksunta, marginaalisuus jne. (ks. Allardt 1971:71–98). Juuri marginaalisuuteen ja *marginaaliseen identiteettiin* liittyy usein ajatus vieraantumisesta ja anomaliasta. Nämä assosiaatiot kieltävät

kuitenkin sen mahdollisuuden, että moderni [tai nykyterminologian mukaan ehkä pikemmin: postmoderni] ihminen todella haluaa elää siinä irrallisessa ja ristiriitaisessa tilassa, jota marginaalisuus merkitsee (Ahlberg 1977:260). (Marginaalisuudesta ks. myös Yamaguchi 1992: 118–121.)

III. Identiteettisymbolit ja kulttuuri

3.1. Identiteetin representoituminen kulttuurissa

Kulttuuri-identiteetistä voimme puhua vasta siinä vaiheessa, kun pystymme osoittamaan identifikaation tulevan esiin kulttuuri-ilmiöissä. Siinä missä yhteiskuntatieteilijät tarkastelevat struktuureita, statusta, ryhmään kuulumista ja mittaavat asenteita tai havainnoivat käyttäytymistilanteita, siinä perinnetutkijat selvittelevät – empiirisesti *ja* hermeneuttisesti – niitä tapoja, joilla nuo struktuurit esiintyvät ja ilmaistaan, keskeisiä symboleja, myyttejä ja riittejä, ryhmäideologiaa ja maailmankuvaa (Honko 1982:16).²³ Perinnetutkija Honko (1986:9–11) määrittää identiteetin käsitettä asettamalla sen suhteeseen tietyllä tavalla määriteltyihin tradition ja kulttuurin käsitteisiin. **Traditio** on lähinnä materiaalinen joukko kulttuuri-elementtejä ja -piirteitä, joita jollekin sosiaaliselle ryhmälle on tarjoutunut erilaisissa konteksteissa pidemmän ajan kuluessa. **Kulttuuri** on sitten puolestaan näiden elementtien muodostama integroitunut ja funktionaalinen kokonaisuus, järjestelmä. Kulttuuri ei Hongon mukaan ilmene niinkään näissä elementeissä itsessään kuin ihmisten tavassa nähdä ne, käyttää ja ajatella niitä.

²³ Tämän työn olemuksen Honko (mp.) kiteyttää: ”There must be time to observe and listen to members of an identity group as well as to an individual manifesting or describing core elements of group behaviour, sacred values, preferred attitudes or the repertoire of traditional features selected from the collective tradition.”

Kulttuurihan on tunnetusti määritelty sadoilla tavoilla; tässä artikkelissa olen jättänyt käsitteen suunnilleen yhtä väljäksi kuin mitä se näyttää olevan kulttuuriantropologiassa.²⁴ Musiikkiantropologina Pirkko Moisala (1993: 138) ymmärtää kulttuurin – Kroeberiin ja Kluckhohniin nojautuen – ”kollektiivisen ajattelun ja toiminnan tavoiksi sekä niiksi tuotteiksi, jotka ovat pitkän ajan kuluessa muodostuneet ryhmän sosiaalisessa kanssakäymisessä”. Tämän määritelmän jälkeen on itse asiassa yhdentekevää, kohdistuu-ko tutkimus musiikkikulttuuriin yleisesti vai korkeakulttuuriin erityisesti – yhtä kaikki se voi olla kulttuuri-identiteetin tutkimusta. Yhtä kaikki voidaan sanoa, että identiteetti on osa käyttäytymistä, dynaamista prosessia – ”tradition synteettistä performanssia” (Kopsa-Schön 1986, 177).

Identiteetillä tutkimuskäsitteenä on Hongon mukaan (1986:11) saman suuntainen systemoiva merkitys kuin kulttuurilla, mutta se on valikoivampi, spesifisempi ja konkreettisempi: ”identity acts as an ordering principle of the second degree: part of the collective tradition is singled out and made to represent the group in cultural communication.” Näin valikoituvien traditioainesten joukko voi olla hyvinkin sekalainen: ne voivat olla esineellisiä tai abstrakteja, ideoita, sanoja, toimintaa ym. Mutta ne eivät suinkaan edusta vain itseään vaan symbolisoivat identiteettiryhmän yhtenäisyyden ja yhteisyyden tunnetta, ne ovat siis **identiteettisymboleja**. E. H. Spiceriin viitaten Honko kutsuu tällaisten symbolien muodostamaa joukkoa *identiteettisysteemiksi*. Spicerin mukaan (1971) identiteettisymbolit eivät muodosta systeemiä siksi, että niiden itsensä välillä olisi loogisia, rationaalisia suhteita; systeemi muodostuu siksi, että symbolien merkitykset sopivat yhtenäiseen merkityskokonaisuuteen. Hän tähdentää ylipäänsä, että kult-

²⁴ Toimittamansa laajan kulttuuri-identiteettiä käsittelevän antologiansa johdannossa Anita Jacobson-Widding (1983:14) esittää peruskäsityksen, jota voinee pitää varsin yleisesti hyväksyttynä kulttuuriantropologien keskuudessa: ”Culture connotes *commonly held values and the outward expressions of these values*. In so far as these values concern the moral universe of the self in relation to the alter, they are vital to the construction of an image of the self. Although cornerstones by which a personal identity is constructed are to be found in the person’s previous experiences of face-to-face interaction, the interpretation of these experiences is possible only by reference to those values that form his moral and cultural universe. Hence, it appears to be necessary for the creation of a feeling of inner identity that one has a sense of ‘fit’ with the social ministructures of ones’ past and the present interactional networks, on the one hand, and the cultural values available for the interpretation of these structures, on the other.”

tuurin elementeillä ei ole vain muotoa vaan erityinen merkitys yksilöille sekä tietty historiallinen ulottuvuus: identiteettisymbolit ovat tapa organisoida kansan akkumuloitunutta kokemusta, ja identiteetissä määrittyy kansan historiallinen kohtalo, johon se uskoo ja jota se on motivoitunut täyttämään.²⁵ Jorma Anttilan (1993:108–109) mukaan sellainen käsite kuin esim. ”suomalaisuus” on historiallisesti muovautunut *sosiaalinen representaatio*, joka on samalla tavalla ihmisten mielissä elävää todellisuutta kuin myytit ja uskomukset. Sosiaalisia representaatioita käytetään yhtäältä asioiden luokittelun keinona, toisaalta ne *objektivoivat* asiat osaksi sosiaalista ympäristöä:

Objektivointi on reprodusointia näkyvään ja kontrolloitavaan, ajatuksen tai asian kuvallisen laadun löytämisestä. Käsitteeseen yhdistetään kuva. Objektivoinnista seuraa sellaisia ilmiöitä kuten kansakuntien, rotujen ja luokkien henkilöiminen. Metaforat, kuten Suomi-neito, ovat eräänlaisia objektivoivia Suomesta.

Tutuimpia identiteettisymboleita ovat kansalliset symbolit kuten esim. Suomen lippu, *Maamme-laulu*, *Kalevala*, *Seitsemän veljestä* ja Sibelius, mutta vastaavasti myös sosiaalisilla ryhmillä ja osakulttuureilla on omat symbolinsa ja tunnuksensa (Honko 1982:17).²⁶ Viime vuosikymmeninä näkyvimmin ja kokonaisvaltaisimmin – musiikilla, kielenkäytöllä, käytäytymisellä, pukeutumisella jne. – identiteettiään ovat viestineet erilaiset nuorisokulttuurit (hipit, rokkarit, punkkarit jne.). Mutta varsinkin silloin, kun mahdollisimman laaja ihmisjoukko halutaan saada tuntemaan identiteettisymbolit omikseen, identiteetti voidaan pyrkiä tietoisesti keskittämään tiettyihin piirteisiin. Esim. Itävalta on yrittänyt luoda nimenomaan ”musiikkimaana” sellaista identiteettiä, joka palvelisi parhaiten turismia (ks. Luger 1992). Suomalaisille tämä viestitty parhaiten uudenvuodenpäi-

²⁵ Olennaiset identiteetin ilmentämisen alueet ovat Spicerin mukaan kieli, moraaliset arvot ja poliittinen osallistuminen. Moraalisten arvojen merkitystä hän (1971:799) luonnehtii näin: ”Each persistent people, like all other peoples, maintains a conception of a moral world; but there is a part of the general moral world that becomes specialized for guiding them in the realities of opposition. The meanings of symbols include ideal behaviors relative to opposing peoples and stereotypes regarding the behavior of those people.”

²⁶ Suomalaisuuden aineellisista symboleista (tuohikulttuuri, sauna, puukko jne.) ks. Korhonen 1993.

vän Strauß-konsertin välityksellä (jos kohta se yhdistetään ehkä pikemmin Wieniin kuin koko maahan). Ruotsalaisten markkinoimat kansallisen identiteetin symbolit on haettu puolestaan lähinnä Taalainmaalta (Rosander 1986).

Mutta identiteettisymbolien tarkasteluun liittyy eräs hyvin olennainen ongelma, joka – jos ei nyt suorastaan vie pohjaa koko tutkimukselta – niin panee varomaan ylitulkintoja. Miten ylipäänsä voimme olla varmoja siitä, että jokin kulttuuri-ilmiö todellakin *symboloi* joitakin tiettyjä yksilön tai ryhmän identiteettiin kuuluvia ominaisuuksia? Anita Jacobson-Widding (1983:25,30–31) erottaa kahdenlaisia henkilökohtaisen identiteetin ulkoisia ilmentymiä: *identiteetin laatu* tulee esiin jouduttaessa vastaamaan kysymykseen ”Kuka minä olen?”, ja *identiteetin rakenteelliset suhteet* paljastuvat esim. haavoittuvan omanarvontunnon joutuessa uhatuksi. Edellisessä tapauksessa identiteetti joutuu vastaamaan lähinnä kulttuuriseen, jälkimmäisessä lähinnä sosiaaliseen haasteeseen. Jacobson-Widding näkee ongelman siinä, että ne tavat, joilla kulttuuriseen haasteeseen vastataan, ovat paljon satunnaisempia. Folkloristit ovat havainneet, että moniarvoisessa ja nopeasti muuttuvassa yhteiskunnassa on vaikea osoittaa ilmaismuotojen ja niitä vastaavien arvojen – ”merkkien” ja ”merkittyjen” – välille selvää yhteyttä. Identiteetin representaatiot standardisoituvat pian tultuaan integroiduiksi folkloreeseen, ja sitä paitsi identiteetin tunnusmerkit on saatettu poimia varsin satunnaisesti laajasta piirteiden valikoimasta (Dundes 1983, Jacobson-Widding 1983:23).

Toinen huomattava ongelma identiteettisymbolien tarkastelussa on niiden käsitteellinen erottaminen itse identiteetistä. Jos symboleilta ei edellytetä materiaalisuutta, vaan niiksi voidaan katsoa myös ideoita ja abstraktioita, niin joudutaan kysymään: milloin puhumme yksilön identiteettiin kuuluvasta piirteestä (”merkityksestä”) ja milloin identiteettisymbolista (”merkistä”)? Silloin kun identiteettisymboli-termi ei ole käytössä, identiteetti-käsite yksinään näyttää usein pitävän sisällään myös symbolit kuten esim. Zavallonin (1983:206) kollektiivisen identiteetin määritelmässä:

When they [sosiaalinen ja persoonallinen identiteetti] are objectified and inscribed in the culture as knowledge, ideology or works of art, these beliefs and feelings contribute to the creation of an collective identity, and this becomes part of the sociocultural environment. A collective identity thus can be defined as a cultural product that embodies all that has been recorded as history, institution, fiction, work of art and knowledge.

3.2. Musiikki tekijänsä identifikaation kohteena

Syvälle luotaavassa teoksessaan *Mielen maisemat ja musiikki* (1993) Kari Kurkela esittää psykoanalyttisen tulkinnan musiikista *self-objektina*. Tämä näyttää mielestäni tarjoavan hyvän psykologisen selityksen myös sille, miten musiikista voi tulla identiteettisymboli.

Mitä enemmän ihminen kanavoi omaa itseään, ”satsaa”, johonkin kohteeseen, sitä tarkemmin hän sitä vartioi ja sitä herkemmin reagoi sitä kohtaavaan uhkaan. Objekti on tällöin psykoanalyttisen terminologian mukaan ”narsistisesti investoitu”, millä käsitteellä Kurkela (1993:202) tarkoittaa laajemmin ottaen sitä, että

oma fyysinen ja/tai psyykinen olemus, osa sitä (kuten ruumiinjäsen), sen jokin aspekti (kuten jokin taito tai teko) tai jokin täysin ulkopuolinen kohde koetaan oman itseyden, minuuden tai olemassaolon kannalta oleellisen tärkeäksi – itse asiassa tavallaan oman itsen jatkeeksi tai olemisen takeeksi – ja siitä tulee huomattavan varjelun, huolen ja usein suoranaisen riippuvuuden kohde.

Tällaisia narsistisesti investoituja kohteita Kurkela kutsuu (lähinnä Heinz Kohutia seuraten) ”self-objekteiksi”. Hänen mielestään työ ja sen tulos ovat usein self-objekteja, ”itseiden ilmentymiä, yksilölle tyydytystä tai tyytymättömyyttä ja pelkoa tuottavia olemisen muotoja”: ”Mitä enemmän työhön on uhrattu aikaa ja ponnisteluja, sitä todennäköisemmin sen kautta pyritään toteuttamaan myös niitä vaativampia *itseyttä koskevia kuvia*, jotka koskettavat mielen syvimpiä ja olemisen pelkistetyimpiä tasoja.” (mts. 255, kursivointi minun.) Erityisesti musiikki vaatii tekijältään melko täydellistä omistautumista asialle, ”imee tekijän itseensä”, mikä tekee siitä ”tyypillisen self-objektin, itseiden ilmenemismuodon” (mts. 269).

Nähdäkseni onkin ilmeistä, että varsinkin säveltäjä identifioituu erityisen voimakkaasti työnsä tuloksiin. Sibeliushan sanoi kaikkien teostensa olevan ”rakkaita lapsia”. Metaforaa voisi tulkita niin, että säveltäjälle teokset ovat kuin isälle tai äidille lapset, jotka voivat taata identiteetin jatkuvuuden, so. joidenkin ”itseiden” ominaisuuksien kuolemattomuuden. Uskoakseni säveltäjää voi sanoa jopa päin naamaa kurjaksi ihmiseksi mutta loistavaksi säveltäjäksi, ei sen sijaan kurjaksi säveltäjäksi mutta loistavaksi ihmiseksi. (Hänen reaktiossaan saattaa tosin piillä romanttisen nerokultin iskostama Beethoven-syndrooma.) Mitä sitten esittävään musiikkoon tulee, niin ilmeisesti hänen samaistumiskohteensa ei muodostu pelkästään hänen mieluiten soittamastaan musiikista, vaan siihen sisältyy

myös hänen soittimensa. Muusikon päivittäinen kontakti soittimeensa on niin fyysinen, että tuntuu johdonmukaiselta nähdä se eräänlaisena *body imagen* satelliittina, kuten Urpo Rantalankila tekee psykoanalyttisessa gradutyössään (1988).

Ajatus musiikista self-objektina selittää luontevasti säveltäjän ja muusikon persoonallista identiteettiä. Mikäli haluamme edetä siitä heidän ryhmäidentiteetteihinsä – tyytymättä kovin yleisluontoisiin huomioihin ”taiteilijahengestä” –, meidän on tarkasteltava yhtäältä relevantteja musiikki-instituutioita ja toisaalta ammatti-identiteettejä, joista oli jo edellä puhe. Kurkela (1993:202) viittaa ylipäänsä ryhmäidentiteetin kaltaiseen ilmiöön vain ohimennen todetessaan, että ”esimerkiksi valtakunnan lippu on usein investoitu vahvasti kansallisella narsismilla, ja siihen kohdistuva loukkaus koetaan vakavana provokaationa koko kansakuntaa kohtaan”. Vaikka Kurkela käsittelee lähinnä musiikin tekijöiden kokemuksia, ei liene mitään estettä nähdä musiikin voivan olla self-objekti myös innokkaalle kuulijalle. Kuulijoista Kurkela (mts. 282) toteaa:

Musiikin puhtautta vaaliva estetiikka on sikäli tärkeä, että ilmeisesti tarvitsemme instituutioita, jotka vahvistavat ylevien ja jaloudessaan moitteettomien ideaalien olemassaoloa – ne toimivat eräänlaisina sosiaalisen ylimmän symboleina ja ruumiillistumina. Ns. vakavan musiikin konsertti-instituution koetaan helposti rakentuvan tällaisten ylevien ideaalien varaan, ja näin se tulee täyttäneeksi tärkeän yhteisöllisen tehtävän tyydyttämällä tiettyjä konstruktivisia ja ehkä idealisoitujakin inhimillisiä pyrkimyksiä sekä symboloimalla ja vahvistamalla niiden asemaa yhteisössä.

(Se että esim. sinfoniakonsertin funktio voidaan nähdä tälläkin tavoin, kannattaa muistaa tuonnempana, kun palaan kuulijoihin maun sosiologiaa käsitellessäni.)

3.3. Identiteetti musiikkikulttuurissa

Allan Merriamin klassiseksi muodostuneen näkemyksen mukaan musiikki on nähtävä tuloksena inhimillisestä käyttäytymisestä, jota muovaavat kulttuurisidonnaiset arvot, asenteet ja uskomukset, se on nähtävä symbolisena, ”yhteiskunnan organisaatiota heijastavana”. Se tarjoaa keinon ymmärtää ihmistä ja hänen käyttäytymistään, keinon analysoida kulttuuria ja yhteiskuntaa. Ja kaiken tämän selvittämiseksi tutkimuksen tulee edetä kolmella tasolla, joita itse musiikillisen ääni-ilmiön ohella ovat musiikkikäsitteet

ja -käsitteet sekä musiikkiin liittyvä käyttäytyminen. (Merriam 1964:6–7, 13, 32.)

Blackingin mukaan (1983:54) musiikki voi vahvistaa ryhmäidentiteettiä siksi, että ”tiettyjä sosiaalisia merkityksiä on sovitettu [assigned to] sen symboleihin” ja musiikin vaikutus vahvistaa ihmisten sitoutumista tiettyihin instituutioihin. Moisala (1993:138) katsoo kulttuurimääritelmänsä mukaisesti, että kulttuuri-identiteetissä on kyse ”samaistumisesta, jonka kriteereinä toimivat kollektiivisesti jaetut ajattelun ja toiminnan tavat”, ”ryhmälle tärkeitä merkityksiä symboloivasta omakuvasta, joka muodostuu erilaisten historiallisten olosuhteiden kuluessa syntyneestä kollektiivisesta traditiosta”. Moisala viittaa Marcia Herndonin (1988:35) käsitykseen kulttuuri-identiteetistä yhteisön tai sen osaryhmän jakamien ideologioiden, oletusten, pelkojen ja toimintojen summana sekä ryhmän tapana ymmärtää ja esitellä itsensä ja ominaispiirteensä. Yhtä esiintyjäryhmää (Oaklandin sinfoniaorkesteri) tarkastelevassa tutkielmassaan Herndon (mts. 140) antaa kulttuuri-identiteetille varsin laajan sisällön:

For musical sub-groups, cultural identity includes the following: a) ”cultural elements”: the ways people think of their performance group and its context, the myths they create, and their selective perceptions; b) image-management strategies, the ways performance groups present themselves to other parts of society; c) type and degree of political and geographical astuteness; d) the finances, management structure, labor issues, development strategy, marketing plan, and public relations activities of performance groups.

Edellisen valossa on selvää, ettei musiikillisia identiteettisymboleita-kaan pidä tyytyä etsimään pelkästään musiikista. Tähän on kaksi olennaista syytä. *Ensinnäkin identiteettisymbolit paljastuvat enimmäkseen helpommin musiikkiin liittyvistä verbalisoinneista, käyttäytymisestä ja instituutionalisoiduista käytänteistä sekä musiikillisista preferensseistä kuin itse soivasta rakenteesta. Toiseksi soivia rakenteita on tulkittava noiden muiden aspektien valossa, ennen kuin ne paljastavat kulttuuri-identiteetin kannalta kiintoisat piirteensä.* Jos käytämme musiikista itsestään samanlaista, identiteettiattributteja viljelevää kuvauskieltä kuin ihmisistä, niin se on luonteeltaan hyvin välillistä ja siitä on pitkä matka musiikkianalyttisiin havaintotermeihin. Olen yrittänyt havainnollistaa tätä pohtimalla, mitä kaikkea voidaan tarkoittaa sanottaessa musiikkia ”suomalaiseksi” (Heiniö 1991b). On tietenkin aivan eritasoista kielenkäyttöä kutsua musiikkia

”suomalaiseksi” kuin lausua jotain sen rakenteesta (”tiheä”, ”nopea”) tai välittömästä vaikutelmasta (”dramaattinen”, ”synkkä”).

Onko kyse sitten ihmisen vai hänen musiikkinsa ”identiteetistä”? Kai-ken edellisessä pääluvussa esitellyn valossa katsoisin, että identiteetti on kulttuuriolennon eikä hänen tuotteidensa ominaisuus. Musiikilla on identiteetti vain metaforisessa mielessä. ”Suomalaisen musiikin identiteetti” viittaa siis niiden ihmisten identiteettiin, joiden musiikista tavalla tai toisella on kysymys: siinä he tunnistavat itsensä ja toiset tunnistavat heidät. Joskus on houkuttelevaa identifioida musiikki tiettyyn maisemaan, tiettyihin luonnonolosuhteisiin. Mutta tämäkin on välillistä: ei maisema synnytä identiteettisymboleja suoraan vaan ihmisen ”elämismaailman” osana.

3.4. Käsitteet, arvot ja normit

Yksilön ja ryhmän identiteettiin kuuluu heille ominainen tapa nähdä maailma. Niinpä siellä, missä puhutaan **maailmankuvasta**, sivutaan usein myös identiteettiä, ja päinvastoin. Esim.:

Ihminen luo itselleen käsityksen maailmasta ja muuttaa maailmaansa ja sen ideasisältöä lähtien yksilöllisestä tajunnastaan, johon nämä käsitykset kuuluvat. Tapahtumaan liittyy olennaisesti myös identiteetin muodostuminen. Tämä antaa nimittäin perustietoa yksilön sijainnista puhtaasti ideologisellakin kentällä. [- -] Identiteetin muodostusta ja siihen liittyvää maailmankuvan syntyä voitaisiin sanoa prosessiksi, joka tapahtuu yksilön sisimmässä mutta samalla kuitenkin hänen ryhmäkulttuurinsa keskipisteessä. (Ahlberg 1977:247–248).²⁷

Niin ikään tutkimukset, joissa tarkastellaan jonkin **aatteen** edustajien maailmankuvaa (esim. fennomaanit vs. liberaalit, ks. Klinge 1977), ovat väistämättä samalla tutkimuksia näiden ihmisten identiteetistä.²⁸

Maailmankuva on väljästi määritelty ”käsitykseksi maailmasta kokonaisuutena, johon perustuvat yksilön tai yhteisön elämää ohjaavat arvot ja tavoitteet” (Puhakka 1977: 50). Maailmankuvaa suppeampi käsite on *maailmankatsomus*, joka on nähty nimenomaan yksilön subjektiivisena,

²⁷ Oireellista kyllä, Ahlberg esittää myös, että maailmankuvankin muodostumista voi tarkastella eräänlaisena initiaatioprosessina (Ahlberg 1977:250–252).

²⁸ Musiikin aatehistoriasta ks. Heiniö 1992a:29–31, 48–53.

hänen henkilökohtaisista ominaisuuksistaan määräytyvänä näkemyksenä. Maailmankatsomuksella on samalla tavoin käytännön toimintaa ohjaava, normittava laatu kuin **ideologialla**, joka kuitenkin puolestaan on käsitetty ei-yksilölliseksi, epäpsykologiseksi yhteiskuntaluokalle tai muulle sosiaaliselle ryhmälle ominaiseksi muodosteenksi (Manninen 1977:22–23). Ideologiat rakentuvat todellisuutta (tai toivottavaa todellisuutta) koskevista väittämistä, jotka tieteellisten teorioiden tavoin tavoittelevat objektiivisuutta vaikkei niiden tehtävänä olekaan antaa teoreettista tietoa vaan toimia arvottamisperusteina erityisesti konfliktitilanteissa (Aspelin 1970: 185–186). Poliittisten ideologioiden on katsottu täyttävän varsin erilaisia tehtäviä: niillä voidaan järkipäisesti oikeuttaa tietty toiminta, ne voivat tarjota korvikkeen tai muun todellisia oloja hämärtävän pyhityksen, ne saattavat olla tendenssimäisesti peitteleviä tai pelkästään ilmaisullis-itsetehostuksellisia (ks. Manninen 1977:42). Maailmankuvan ja ideologian käsitteillä on tosin selvä painotusero, mutta niiden raja on veteen piirretty; ideologia on maailmankuvan aktiivinen ulottuvuus. Intuitiivisesti luontevimmalta tuntuisikin Juha Mannisen (1977:44) tavoin nähdä ideologian pohjautuvan maailmankuvaan, jolloin maailmankuvan tutkija voisi yrittää edetä (konkreettisiin tilanteisiin syntyneistä) ideologisista teksteistä niiden taustalla piileviin ”peruskatsomuksiin”.

Maailmankuvan osiksi Manninen (1977:16–17) listaa käsitykset

- 1) ajasta ja avaruudesta,
- 2) maailman synnystä, yliluonnollisesta, sen vaikutuksesta, ja olemassaolosta ja -olemattomuudesta,
- 3) luonnosta ja ihmisen suhteesta siihen, luonnosta elämänpuitteena,
- 4) ihmisestä itsestään, hänen suhteestaan toisiin sekä
- 5) yhteiskuntarakenteesta, kansasta, valtiosta ja historian kulkua määrävistä tekijöistä.

Maailmankuvaa tutkittaessa voidaan Mannisen mukaan (1977:27) huomio kiinnittää sen seuraaviin aspekteihin:

- 1) juuret, lähteet ja pätevyyden koetin (genesis I),
- 2) yhteiskunnallis-historiallinen määräytyminen (genesis II),
- 3) tyypilliset omaksumistavat,
- 4) ajatussisältö ja sen struktuuri,
- 5) kieli ja esityksellinen asu,
- 6) argumentatiivinen muoto ja muut käsitteelliset-metodologiset perusedellytykset,

- 7) funktiot ideologisessa mielessä,
- 8) yhteisöä muodostavat merkitykset,
- 9) tuotanto, jakelu ja hyväksikäyttö sekä
- 10) episteeminen asema

Identiteettisymboleja tutkittaessa erityisen tärkeiltä näyttävät aspektit 2–5 ja 7–9 (muut aspektit selittyvätkin lähinnä Mannisen aate- ja oppihistoriallisesta lähtökohdasta).

Mannisen mukaan (1977:18) kulttuurin yksittäisiä eri aloja voidaan valita maailmankuvatutkimuksen ”linsseiksi”. Musiikintutkijat, erityisesti etnomusikologit, ovatkin puhuneet *musiikillisesta maailmankuvasta* (Leisiö 1981:239, Kurkela 1983:26, 276, Pekkilä 1988:63, Karttunen 1990). Omasta puolestani olen luonnehtinut sitä lähinnä muusikon käsityksiksi työnsä, musiikin ja musiikkikulttuurin arvoista kokonaisuudessaan (Heiniö 1984:305), Vesa Kurkela (1985:15) taas on nähnyt sen nimenomaan ”ryhmän musiikillista ajattelua ohjaavana käsitevarastona”. Käytännössä maailmankuvatutkimus on kohdistunut pikemmin yksittäisiin henkilöihin kuin ryhmiin tai yhteisöihin. Antropologit ovatkin huomauttaneet, että yhteisön maailmankuvaa tutkittaessa on syytä valita sellainen ryhmä, jonka jäsenten maailmankuvilla on oletettavasti jokin yhteinen keskeisalue (Lehtipuro 1977:73).

Timo Leisiö (1981) on tutkinut kahden yksilön, säveltäjä Nils-Eric Ringbomin ja kansanpelimanni Aarne Honkasen musiikkinäkemyksiä. Työ keskittyy Mannisen luettelemista maailmankuvan tutkimusaspekteista lähinnä neljänteen eli ”ajatussisältöön ja sen struktuuriin”, ja se osoittaa, että sisällöllisistä eroista huolimatta erilaisissa maailmankuvissa voi ilmetä yhteisiä rakenteellisia ominaisuuksia (esim. dualistisuus). Leisiö ei tosin puhu niinkään maailmankuvasta kuin *tajunnasta* ja *ideologiasta*. Marxilais-leniniläiseen filosofiaan nojautuen hän pitää tajuntaa ”objektiivisen todellisuuden tarkoituksenmukaisena ja valikoituna heijastumana” ja ideologiaa taas ”enemmän tai vähemmän johdonmukaisten mielipiteiden, näkökantojen ja mm. esteettisten, uskonnollisten ja poliittisten aatteiden järjestelmänä”. ”Maailmankuva” näyttää hänellä sijoittuvan – muotoutumisjärjestyksessä – jonnekin tajunnan ja ideologian välille, vaikkei hän näiden käsitteellisiä suhteita eksplikoikaan. Musiikillinen maailmankuva koostuu hänen esittämänsä kaavion mukaan niistä yksilön rekisteröimistä, positiivisesti tai negatiivisesti varautuneista musiikkikulttuurin aineksista, joita yksilö pystyy verbalisoimaan. Leisiö keskittyykin verbalisointeihin ja artikkeli tarjoaa havainnollisen esimerkin maailmankuvatutkimuksen kes-

keisimmistä metodeista, kirjallisten lähteiden ja haastatteluaineiston kokonaisuudesta ja analyysistä.²⁹

Voisi sanoa, että Leisiön tutkielmassa tarkastellaan *musiikillista diskurssia* – puhetta musiikista – niin musiikin ideologiselta kuin sen tekniseltä osalta. Erkki Pekkilän sanoin (1988:63) *ideologinen diskurssi* ”käsittelee musiikin estetiikkaa, arvoja, arvostuksia, maailmankuvaa” ja sen avulla ”informantti luo musiikillista maailmankuvaansa”, *tekninen diskurssi* puolestaan muodostuu ”verbalisoinneista jotka viittaavat suoraan musiikkiin, musiikin neutritasoon” ja sen avulla ”informantti selkiyttää käsityksiään itse musiikin rakenteesta ja järkipäristää omaa musisointiaan”. Teknisessä diskurssissa tulee siis esiin informantin musiikillinen tietopotentiali, *kompetenssi*. Tätä jäsentämällä ja analysoimalla tutkija voi artikuloida hänen edustamansa *etnoteorian*, muistinvaraisen musiikin teorian – jota tosin voidaan tutkia myös itse musiikista sekä ylipäänsä musiikkikäyttäytymisestä käsin (Moisala 1991:128–129).

Käytännössä musiikillinen maailmankuva ja musiikki-ideologia kietoutuvat toisiinsa, samoin tekninen ja ideologinen diskurssi. Käsityksiin musiikin luonnepiirteistä liittyy tietenkin saumattomasti käsityksiä näiden piirteiden toivottavuudesta, tärkeydestä ja ylipäättään merkityksellisyydestä yksilölle ja ryhmälle, ts. arvoja, sekä erilaisia eksplisiittisiä tai implisiittisiä sääntöjä, jotka ohjaavat musiikkikäyttäytymistä, ts. normeja. Antropologit puhuvat yhtäältä (mieli)kuvasta (*image*), toisaalta eetoksesta.³⁰

²⁹ Haastattelutekniikasta ks. myös maailmankuvatutkimukseen yleisesti liittyen Kuusi 1977 ja musiikkikäsitteisiin erityisesti liittyen Donner 1976 ja Bregenhøj 1976.

³⁰ Esim. Rosander (1986:102): ”The way in which the inhabitants of a parish or a province are conceived of comprises examples of their *image*, [- -] the collective, loaded view of an individual or a group. This view or opinion has been created through interaction with others’ views and the individual’s or group’s attempt to stress certain qualities, background and influence, its *ethos*. [- -] The picture is constructed from a choice selection of conceptions and values, of events in the past and of present states, and also bears traces of aesthetic values. Much of what is believed is in part false or unverifiable, the rest is made up of stereotypes, i.e. conventional judgements not based on knowledge. Such statements therefore constitute myths, something which is related and claimed to be true even though it is not.” – Muita tyypillisiä käsitteitä, joita antropologit käyttävät maailmankuvasta (*world-view*, *Weltanschauung*) keskustellessaan ovat mm. *cognitive map*, *belief system*, *pattern*, *primitive categories*, *values*, *value-orientation* (Lehtipuro 1977:268).

Toiset tutkijat tekevät eron kognitiivisen ja normatiivisen maailmankuvan välillä, toiset taas lähtevät siitä, että maailmankuva muodostuu kokonaisvaltaisesti niin tiedosta kuin toimintaohjeistakin. Jälkimmäisen kannan edustajat tähdentävät maailmankuvan tiedostamatonta ja vaikeasti verbalisoitavaa puolta, joka on tutkittavissa vain epäsuorasti ihmisen ekspressiivistä toimintaa tulkitsemalla (Lehtipuro 1977:72).³¹ Tähän viittaa myös Sanna Karttunen (1990:43), jonka mukaan musiikillinen maailmankuva määrittyy tiedollisten käsitysten ja arvojen ohella tunne-elämyksistä.

3.5. Musiikkimaku

Musiikkimaku – sellaisena kuin se on perinteisesti ymmärretty – voitaneen määritellä kyvyksi tunnistaa ja arvioida musiikillista kauneutta, muotoa, ilmaisua tms. erityiskvaliteetteja, kyvyksi, joka käytännössä ilmenee tietynlaisina *musiikillisina preferensseinä*, ”oikeina” valintoina. Näin ollen se liittyy kiinteästi edellä käsittelemiimme musiikillisiin käsityksiin, arvoihin ja normeihin. Musiikkimakua on perinteisesti pidetty ominaisuutena, joka ihmisellä joko on tai ei ole, ja puhtaasti henkisenä tekijänä, jonka tarkastelu kuuluu estetiikan tai filosofian piiriin. Musiikkisosiologia puolestaan on korostanut maun yhteiskunnallista määräytymistä (esim. Silbermann 1957:158–164) ja tarkastellut ihmisten musiikillisten mieltymysten ja sosiaalisen taustan korrelaatiota (esim. Toiviainen 1970).

³¹ Sosiologiassa arvot nähdään päämääriä koskevinä ja normeja säätelevinä, normit taas keinoina päämäärän saavuttamiseksi (Suhonen 1988:29–30). Jukka Sarjala (1992:256) näyttää kuitenkin korostavan normien implisiittisyyttä ja prioriteettia arvoihin nähden. Hänen mukaansa ”musiikillista käyttäytymistä ja merkityksenantoa ohjailevat esitietoiset tavat ja normit”, joissa on kyse ”intersubjektiiivisesti määräytyneistä, kollektiivisista ajattelutottumuksista ja asenteista, jotka tavallaan ’lyövät kiinni’ subjektin kokemus- ja tietomaailman rajat hänen osallistuessaan yhteiskunnallisiin käytäntöihin”. Normit eivät kuitenkaan löydy sellaisinaan ”musiikillisesta empiriasta”, vaan ne on rekonstruoitava esiin. Sarjalan mukaan musiikilliset normit ”liittyvät lähinnä määrittely-, tunnistamis- ja oikeuttamiskysymyksiin”, arvot taas ”ilmaisevat niitä merkityksiä, joita subjekti antaa tietyille empiirisille musiikillisille ilmiöille tai toiminnan päämäärille normien puitteissa”.

Sosiologisista lähtökohdista musiikkimaun käsitettä on meillä viimeksi pyrkinyt täsmentämään Kimmo Salminen. Hänen esittämänsä mallin mukaan havaittu musiikillinen ärsyke antaa tietyn tunnereaktion ja esteettisen kokemuksen sellaisen kokonaisuuden suodattamana, johon sisältyvät musiikillinen maailmankuva, musiikkikäsitteet ja musiikkimaku, ja kaikkiin näihin kolmeen seuraa sitten takaisinkytkentä esteettisestä elämyksestä (Salminen 1989:48). Toisessa yhteydessä Salminen (1992:228) nimeää musiikkimaun musiikillisen maailmankuvan osa-alueeksi, joka ”ilmenee tiedollisena ja luokittelevana lähtökohtana musiikin kokemiseen ja arvottamiseen” ja liittyy ”musiikillisten kokemusten kognitiivisiin, emotionaalisiin ja asenteellisiin prosesseihin”. Maulla on kaksi tasoa: yksilöllinen, persoonakohtaisesta henkilöhistoriasta määräytyvä, sekä sosiaalinen, yhteisön rakenteiden ja odotusten säätelemä. Eri musiikkiperinteillä on erilaisia muusikkoo ja yleisöä koskevia rooliodotuksia, erilaisia opittuja arvoja ja normeja, joilla musiikkikäyttämistä sosiaalisesti kontrolloidaan ja jotka ovat ”kiinteässä suhteessa kunkin musiikkiperinteen ja sen edustajien sosiaalisten identiteettien kanssa”. Salminen viittaa myös Pekka Gronowiin (1987:11), jonka mukaan musiikin keskeinen viesti on eräänlainen identiteettiviesti: ”Me olemme me.”

Salminen (1992) löytää 1900-luvun Suomesta neljä, sukupolvittain vaihtunutta makua saaden nämä näyttämään lähinnä omasta sosiaalisesta kontekstistaan määräytyneiltä. On kuitenkin ilmeistä, että sukupolvet ovat ”valinneet” musiikkinsa juuri sen mukaan, mitä viihdetuotanto ja -jakelu kulloisessakin historiallisessa kehitysvaiheessaan on tarjonnut. Tavallaan tämän vahvistaa se, ettei tuorein sukupolvi (1970–) – jolle voisi ajatella ”kaiken” olleen tarjolla – ole tehnyt mitään selkeitä valintoja; Salminen kutsuukin sitä ”pirstoutuneen maun polveksi”. Tämän tyyppisessä tilanteessa on varsin ymmärrettävää, etteivät kaikki tutkijat enää tue musiikkimaun eriytymistä luokkajaon mukaan (Salminen 1989:58). Sukupolvierojen lisäksi Salminen on löytänyt maantieteellisiä, jopa läänien välisiä eroja, jotka osoittavat, että maku on ”yksilöllisten mieltymysten lisäksi osa alueellista ja ympäristöllistä kulttuuri-identiteettiä” (Salminen 1992:232).

Identiteetin kannalta ei kuitenkaan ole tärkeätä pelkästään se, minkälaista musiikkia ihmiset suosivat (tai minkälaista torjuvat), vaan myös se, miten he faktisesti *käyttävät* musiikkia. Tästä riippuu, toimiiko musiikki henkilökohtaista tai ryhmäidentiteettiä vahvistavana vai heikentävänä vai kukaties uudistavana tekijänä. Käyttötavasta myös riippuu, onko musiikilla ylipäätään ao. henkilöiden elämässä sellaista asemaa, että sitä kannattaa tutkia heidän identiteettisymbolinaan. Salminen (1989) tuo esiin Göran Nylöfin erittelyn (1977), jonka mukaan musiikin viestinnälliset arvot (elä-

mys, tieto, mahdollisuus itseilmaisuun, yhteisyys, vaikutusvalta) voivat vaikuttaa kahteen suuntaan: ne voivat tukea persoonallista kehitystä tai tarjota kompensaatiota.³² *Musiikkielämys* voi kehittää yksilön vastaanottoherkkyyttä, mutta se voi merkitä myös eskapismia. Musiikin tarjoama *tieto* voi johtaa ulkoisen maailman löytämiseen ja yhteyksien ymmärtämiseen, mutta sitä voidaan käyttää myös toistuvien musiikillisten kaavojen uudelleen tunnistamiseen, mikä antaa turvallisuudentunnetta. *Mahdollisuus itseilmaisuun* voi merkitä luovien taitojen kehittämistä, mutta itseluottamuksen puuttuessa tämän tilalle tulee auktoriteettien ihailu (esim. idolikulti). Musiikin tarjoama *yhteisyys, kontaktit*, voivat kehittää orgaanista solidaarisuutta eli työnjakoa (jolloin paine yhdenmukaisuuteen on pieni) ja itsenäisyyttä (esim. yhdessä soittaessa), mutta se voi kehittää myös mekaanista solidaarisuutta (jolloin paine yhdenmukaisuuteen on suuri) alistamalla musiikin lähinnä keinoksi osoittaa ryhmäjäsenyyttä (esim. jos konserttilippuja tai levyjä hankitaan lähinnä statussymboleiksi).³³ Musiikin *vaikutusvaltaa* voidaan käyttää oman itsen tai oman elämäntilanteen tiedostamiseen, mutta tälläkin mitalilla on kääntöpuolensa: todellisen vaikutusvallan puute ilmenee eskapismina, vallan korvikkeina tai auktoriteettien kunnioituksena.

Myös aiemmin tarkastelemassamme (ks. luku 2.6) Timo K. Salosen tutkielmassa (1990) keskeinen teema on musiikkimaku, jonka erojen katsotaan selittyvän ”suurelta osin sosiaalisilla tekijöillä”. Salonen lähtee liikkeelle bourdieuläisestä, makuun perustuvasta yhteiskuntaluokkajaosta. Tämän mukaan ensimmäisellä, koulutusta saaneella ja johtavalla luokalla on legitiimi maku ja täydellinen ”erojen taju” (mieliteokset tyyppiä Bachin *Kunst der Fuge*, Ravelin pianokonsertto in D), toisella, keskiluokkaa edustavalla ryhmällä on ”hyvää kulttuuritahtoa” osoittava keskivertomaku (Gershwinin *Rhapsody in Blue*, Lisztin *Unkarilainen rapsodia*), ja

³² Nylöfin ajatusten esittely perustuu tässä Salmisen lainauksiin, sillä itse Nylöfin kirjaa en ole toistaiseksi saanut käsiini.

³³ Emile Durkheimin klassiset solidaarisuuskäsitteet perustuvat solidaarisuuden, yhdenmukaisuutta vaativien paineiden ja työnjaon asteen suhteeseen. Samankaltaisuuteen perustuva mekaaninen solidaarisuus on tyypillistä lähinnä alkukantaisille yhteisöille, joita pitää koossa ankara normipaine (rikoslaki). Orgaaninen solidaarisuus perustuu työnjakoon ja vaihtosuhteisiin, joita säätelee siviilioikeus. Jälkimmäinen solidaarisuustyyppi sallii yksilöille vapauksia ja poikkeavuutta, edellinen ei. (Ks. Allardt 1971:65.)

vihdoin kolmas, rahvaaseen kuuluva ryhmä joutuu perustamaan makunsa ”välttämättömyyden valitsemiseen” (popularisoitu klassinen musiikki, viihde). Aiemmin esillä ollut bourdieuläinen ”kulttuurisen pääoman” idea viittaa olennaisesti habitukseen sisältyviin makutottumuksiin. Pääoma on tässä tapauksessa kykyä orientoitua taidemusiikkiin, kykyä tulkita sitä samoilla koodeilla, joiden avulla se on luotu, ja vastaanottotapahtumassa, joka on puhtaasti esteettinen. Salonen ei ole ensimmäisen, joka lainaa Bourdieun kuuluisaa teesiä: mikään ei kerro henkilön yhteiskunnallisesta luokasta selkeämmin kuin hänen musiikkimakunsa. (Ks. myös Roos 1986.)

Salonen ei kuitenkaan tyydy perustelemaan musiikkimakua yksinkertaisesti sosioekonomisesta taustasta käsin. Ensinnäkin hän muistuttaa, että tilanteessa, jossa tuotantomuotojen ja yhteiskunnan kerrosten vastaavuudet ovat hämärtyneet, ”symboliset toimintamuodot, elämäntyylit, tulevat yhä tärkeämmiksi luokkien ja ryhmien erottelijoina” (Salonen 1990:26). Toiseksi Salonen referoi pitkään tutkijoita, joiden mielestä klassisen musiikin tuntemus Suomessa on yleisesti ottaen ollut niin huonoa, ettei musiikkimaulla ole läheskään samassa määrin ihmisiä erottelevaa funktiota kuin Bourdieun Ranskassa. Hän toteaa itsekin (mts. 72): ”Siinä missä Ranskassa keskustellaan konserttimusiikin sisällöstä, Suomessa riittää erottelijaksi konserttimusiikin kentän mainitseminen ylipäänsä.” Kolmanneksi hänen haastattelemissaan konserttiyleisössä ei ilmene juurikaan eroja suosikkisävellysten osalta, vaan skaala on kapea kautta linjan. – Onkin ilmeistä, että Suomessa spesifisempiä taidemusiikin sisällä ilmeneviä makueroja pitää hakea ammattimaisen musiikkiväen keskuudesta. Varsinkin nuoret säveltäjät ovat antaneet vanhemman polven makua stigmatisoivia lausuntoja, joista tunnetuimmat ovat koskeneet 70-luvun ”karvalakkiooperoita”.³⁴

³⁴ Esim. Jouni Kaipainen 1980: ”Suomalaista näissä teoksissa [”karvalakkiooperoissa”] on ollut aihepiirin ja kielen lisäksi se, että ne eivät yrityksistä huolimatta ole kovin hyvin onnistuneet matkustamaan. Oopperaa niissä on kaikki, mammuttimaisuus ja sen aiheuttama kalleus ennen muuta. Nykyaikaista niissä ei ole juuri mikään.” Pehr Henrik Nordgren 1971: ”Suomessa säveltäjät yhä tappelevat teemojensa kanssa. He eivät anna paljon tilaa puhtaalle sointiajattelulle, puhumatakaan suggeroivista rytmirakenteista. Heidän orkestraalinen mielikuvituksensa on suppea. He askaroivat konservatoriokontrapunktinsa kanssa. Heidän tunne-elämänsä on kuiva kuin mäntymetsä.” (Ks. Heiniö 1984:237–241.)

Mutta meikäläinen konserttiyleisö ei Salosen mukaan (1990:68) ”pyri kulttuurisen pääomansa uusintamiseen ja kasvattamiseen kaikkein paljastavimman makuvalinnan, musiikkimaun avulla”, ja tämän informaation valossa ”on turha edes puhua bourdieulaisittain distinktiosta ja taistelusta makujen kentällä”. Tilanne näyttää tietystä mielessä pysähtyneen mutta ei tasa-arvoon vaan epätasa-arvoon, jonka Salonen (mts. 71) näkee varsin lukkiintuneena:

Koulutuksellisesti ja sosioekonomisesti korkeassa asemassa olevat saapuvat konserttiin pääosin vain, jos he ovat kiinnostuneita traditionaaliseen porvariskulttuuriin. Koulutuksen avulla kohonneilla nousukkailla ei ole samoja edellytyksiä korkeakulttuuriin, tässä tapauksessa konserttimusiikkiin kiinnittymisessä. Uusi keskiluokka kohtaa dilemman: se edustaa korkeasti koulutettuja, ja se tavoittelee hyvää legitiimiä makua, mutta sillä ei ole riittävästi kulttuurista pääomaa toimia korkea- ja porvariskulttuurisella kentällä. Tämä kyky olisi tullut sekä saada että hankkia. Hankkiminen jää puolitiehen ilman kotoa saatua korkea- ja/tai porvariskulttuurista orientatioita. Saaminen on siten uudelle keskiluokalle myöhäistä. Näin ollen koulutuksen kautta ei synny tasa-arvoa luokkien välille, ja se heijastuu myös makuvalintoihin.³⁵

Salosen makusosiologian valossa identiteettiä koskeva informaatio jää olennaisesti siihen, että tietyn tyyppisillä taustoilla varustettuja ihmisiä käy varsin säännöllisesti sinfoniakonserteissa, joiden ohjelmisto edustaa standardirepertoaria. Ihmisten etsimää musiikkielämystä – jonka Silbermann nosti oman musiikkisosiologiansa fokukseen – Salonen käsittelee varsin niukasti. Näyttää suorastaan siltä, ettei hän pidä sitä edes kovin todellise-

³⁵ Sittemmin sama kirjoittaja (Cantell 1992) on esittänyt, että ylipäänsä konserttimusiikki on säilyttänyt itsensä ja sisäisen identiteettinsä ”poissulkemisstrategioilla”, joita on viittä tyyppiä. Konserttiohjelmisto koostuu vain kapeasta kaistaleesta koko käytettävissä olevaa perinnettä (”poissulkemisstrategia ajassa”), hiljaisuutta vaativalla konserttitilalla konserttimusiikin kenttä sulkeutuu ulkopuoliselta maailmalta (”fyysinen poissulkemisstrategia”), yleisö valikoituu koulutuksen mukaan (”koulutuksellinen poissulkemisstrategia”) sekä sosiaalisen taustan ja maun mukaan (”sosiaalinen ja kulttuurinen poissulkemisstrategia”). Nämä ovat kirjoittajan mielestä niin tehokkaita, ettei ”taloudellista poissulkemisstrategiaa” enää tarvitse erityisemmin harjoittaa, vaan konserttilippujen hinnat voidaan pitää alhaalla veronmaksajien kustannuksella.

na.³⁶ Vallitseva käsitys lienee kuitenkin, että musiikista haetaan nimenomaan musiikillista elämystä, jota mikään muu kulttuuri-ilmio ei pysty antamaan. Musiikilliset preferenssit seuraavat loppujen lopuksi siitä, minkälaisia elämyksiä mistäkin musiikista saadaan. Kysyntä riippuu tietenkin tarjonnasta, mutta musiikki tuskin olisi niin monenlaista, ellei ihmisillä olisi tarvetta monenlaisiin elämyksiin. Elämyksen laatu ei ole riippumaton sen lähtökohtana olevan musiikin laadusta, ja elämystään kuvatessaan ihmiset itse asiassa esittävät oman tulkintansa kuulemastaan musiikista. Näin ollen minusta näyttää siltä, että musiikkimaun tutkimusta olisi eriytettävä *reseptiotutkimuksella*, tavalla joka huomioi paitsi resipojan myös resipoidun (ks. Heiniö 1992b:6–8).

3.6. Elämäntapa

Silloin kun musiikillinen maailmankuva ja yleinen maailmankuva ovat lähes yhteneviä, kuten asianlaita näyttää olevan tietyissä ala-, osa- ja vastakulttuureissa (esim. punk-rock) (ks. Kurkela 1983:276), ja kun tutkittavien maailmankuvaa tarkasteltaessa ei enää katsota voitavan rajoittaa heidän lausuntoihinsa, vaan huomiota kiinnitetään myös heidän (esim. musiikkia tai pukeutumista koskeviin) reaalivalintoihinsa, kyseessä on jo makua laajempi ilmio. Tällöin puhutaan usein tietyille yksilölle tai ryhmälle

³⁶ Salonen saa asian näyttämään siltä, että ihmiset eivät suinkaan tule konserttiin vain kuullakseen tiettyä musiikkia vaan ollakseen läsnä tietyn tyyppisessä sosiaalisessa tilanteessa. Tämä on outoa kahdesta syystä, jotka Salonen itse tuo esiin. Ensinnäkin, kuten jo aiemmin ilmeni, konserttiyleisö harrastaa musiikkia varsin aktiivisesti konserttien ulkopuolellakin ja omaa ”taidemusiikillisen korvan”. Toiseksi Salosen faktiset tulokset puoltavat sitä, että yleisö tulee konsertteihinkin nimenomaan musiikin vuoksi (1990:53-55). Musiikkia ja esiintyjä koskevat maininnat (”musiikillinen faktori” ja ”taiteilijafaktori”) osoittavat, että yleisö on etsimässä ”tiedollisia ja tunteisiin perustuvia palkintoja”. ”Sosiaalinen faktori”, jonka muodostavat muuttujat väliaika ja mahdollisuus tavata tuttuja, tuo Salosen mukaan ”selvästi” esiin sosiaalisen kanssakäymisen tarpeen. Kuitenkaan haastatellut henkilöt eivät puhu siitä, minkä Salonen tulkitsee niin, että ”he osaavat lukea kysymysten lävitse ja välttävät tämäntapaiset ’lipsahdukset’”. – Mitä ihmettä! Kokeeko tutkija siis tullessaan informanttiansa huijaamaksi, kun nämä puhuvatkin vain musiikista? Eikö konsertti näytäkään siinä määrin ”rituaalilta” kuin tutkija olisi lähtöoletuksissaan suonut?

ominaisesta *elämäntavasta*, joka jäsenyy toimitojen ja arvostusten kautta. Joko elämäntapa-sanan synonyymina tai sitten kapeampana, lähinnä kulutukseen yms. arkisiin toimiin viittaavana esiintyy usein termi *elämäntyyli* (Roos 1986:38). Elämäntapa-käsitteen suosio yhteiskuntatieteissä heijastaa tarvetta soveltaa laadullisia menetelmiä ja pyrkimystä yhdistää sosiologiaa ja etnografiaa, teoriaa ja elävää elämää (mts. 36). Elämäntapatutkimus sivuaa epäilemättä yksilön ja ryhmän identiteettiin luettavia aspekteja. Käsitteenä ”elämäntapa” on sikäli ”identiteetin” kaltainen, että silläkin on lukuisia sukulaiskäsitteitä, jotka tarkastelevat samaa epämääräistä entiteettiä, kukin hieman omin painoituksin mutta kaikki jotain *jäsenyntyttä kokonaisuutta* tavoitellen. Huomionarvoista on sekin, että Suomen elämäntapaspesialisti J.P. Roos – niin sosiologi kuin onkin – katsoo elämäntapateorioiden kuuluvan pikemmin kulttuuriselitysten (kulttuuriantropologia) kuin olosuhde- (sosiologia) tai yksilöselitysten (psykologia) piiriin (mts. 40).

Roos (1986:37–42) ymmärtää elämäntavalla ”kaikkein laajimmassa mielessä aikaisemman elämänhistorian ja elinolojen muodostaman habituksen kautta jäsenyntyttä, nykyisten elämäntapamuotojen ja -asenteiden (dispositioiden) muodostamaa jäsenyntyttä kokonaisuutta”, jonka omaa yksilö, perhe, sosiaalinen ryhmä, sukupuoli, sukupolvi tai luokka. Roos on pohtinut elämäntavan suhdetta kulttuuriin ja habitukseen. Elämäntapa on ”kulttuurin puitteissa mahdollinen elämän jäsentämisen tapa”, ts. siinä heijastuvat ”kulttuuriset pohjavirrat”, joita ihminen voi muokata valinnoillaan. Näin ollen elämäntapa on ihmisen keskeisten elämänvaiheiden ja kulttuuristen määreiden välinen ”kompromissi”, jonka ”suodattimena” on habitus, kulttuurin ja elämäntavan ”yhteinen nimittäjä”. Elämäntapaa ei pidä samaistaa osakulttuureihin tai pienoiskulttuureihin. Roos tiivistää:

Elämäntapa voidaan määritellä suhteessa kulttuuriin siten, että eri osakulttuurit ovat perusta, jolle habitukset eli ihmisten henkilökohtaiset toimintatapumusten järjestelmät kehittyvät. Habituksen ja elämäntavan suhde voidaan taas nähdä niin, että habitus määrää niitä valintoja, joiden kautta havaittavissa oleva elämäntapa muodostuu. Olennaista on kuitenkin, että habitukseen vaikuttavat paitsi yksi ainoa määrätty luokkakulttuuri myös yleiset kulttuurimääreet kuten lähikulttuurit – koko kulttuuriarvojen portaitko.

Roosin (1986:40) mielestä elämäntavat voivat olla ”myös enemmän tai vähemmän tietoisia strategioita, joilla tavoitteleme valtaa”. Erik Allardt (1986:9–14) puolestaan korostaa niiden tiedostamatonta ja pysyvää luon-

netta ja vertaa elämäntapaa *menteliteettiin*,³⁷ jota sanaa hän katsoo ruotsalaisten tutkijoiden käyttävän elämäntavan synonyymina. Hän määrittelee elämäntavan ”ihmisen sisäistämäksi toiminnan, ajatusten ja tunteiden sekä näitä koskevien taipumusten (dispositioiden) järjestelmäksi”. Se on ”subjektiviteettien järjestelmä”, joten sen aineelliset ja tuotannolliset ehdot eivät kuulu itse käsitteeseen, vaikka niitäkin on elämäntapatutkimuksessa analysoitava. Sukulaiskäsitteisiin Allardt lukee myös *sosiaalisen identiteetin*, joka koostuu ihmisten samaistumisesta muihin ihmisiin, oman ryhmän historiaa ja tulevaisuutta koskevista käsityksistä sekä omaa erikoislaatua säilyttävistä ja korostavista strategioista. Identiteetti-käsitteen kuten muidenkin elämäntavan sukulaiskäsitteiden käyttökelpoisuus perustuu Allardt'n mielestä yhtäältä siihen, että ne on määritelty subjektiviteettien avulla, toisaalta siihen, että ne voidaan kytkeä erilaisin rakenteellisiin perustein muodostuneisiin ryhmiin.

Miten sitten musiikki voisi liittyä elämäntapaan? Käsittääkseni joko elämäntapaa dominoivana tekijänä, jolloin se liittyy olennaisesti muusikon persoonalliseen identiteettiin ja/tai ammatti-identiteettiin (”säveltäminen t. soittaminen elämäntapana”), tai sitten sen yhtenä enemmän tai vähemmän tärkeänä ilmentäjänä muiden tekijöiden ohella. Jälkimmäisessä tapauksessa joudumme taas palaamaan jo edellä esiin tulleisiin peruskysymyksiin: minkälaista musiikkia ihmiset haluavat ja miten he sitä käyttävät? Tähän vastattaessa tietyn luonteisena nähty elämäntapa voisi olla selittävä konteksti. Tätä ilmeisesti Salonen (1990:63–65) ajaa takaa kirjoittaessaan ”sinfoniakonserttiyleisöstä elämäntapatutkimuksen valossa”. Mutta tuloshan oli se, että Roosin mittareilla arvioituna – ts. kriteereinä [yhteiskunta]luokka, habitus, [vallitseva] kulttuuri[muoto] ja sukupolvi – kuva yleisön elämäntavoista jää varsin kirjavaksi; selvin rajaus on se, että alaluokan elämäntavat puuttuvat. Konserttiyleisön tärkein yhteinen nimitäjä onkin loppujen lopuksi se, että kaikilla on pitkälle kehitetty ”taidemusiikillinen korva”. Ihmiset tulevat kuuntelemaan musiikkia, koska haluavat ja osaavat kuunnella sitä! – Elämäntapatutkimuksen anti musiikkitieteelle odottaa edelleen osoittajaansa.

³⁷ Ranskalaisen rakennehistoriallisen Annales-koulukunnan esiin nostamissa mentaliteeteissa on kyse tiedostamattomista tai esitietoisista – ja näin ollen luonteeltaan itsestään selvistä – kuvitelmista, normeista, asenteista ja tavoista, jotka ovat yhteisiä suurelle kollektiiville. Muutosprosessinsa osalta *le mental* on huomattavasti hitaampi historian taso kuin *le social*. (Ks. Heiniö 1990:21–22, 1992a:56–57.)

3.7. Kansallinen identiteetti ja kulttuuripolitiikka

Kulttuuripolitiikkaa tehdään aina siellä, missä päätetään, minkälaista musiikkia tuetaan ja pidetään tarjolla, minkälaista ei. Aina jotkut tekevät päätöksiä joidenkuiden toisten puolesta, tarjoavat muille omat preferenssinsä. Näin he myös muokkaavat toisten kulttuuri-identiteettiä niiltä osin, kuin se riippuu musiikista. Radion, konserttiorganisaatioiden sekä äänitteiden tuotannon ja jakelun piirissä harjoitettavaa ohjelmapolitiikkaa voidaan siis tarkastella identiteettitutkimuksen näkökulmasta. Tosin musiikki-instituutioiden piirissä tapahtuvaa vallankäyttöä (ks. lähemmin Heiniö 1990:24–29) ei kannata aina dramatisoida. Esim. sinfoniakonserttien osalta ohjelmistoja valikoivat mekanismit näyttävät paljolti siinä määrin automatisoituneilta, ettei paikallisen tason päätöksenteko tuo niihin kuin pinnallisia vivahteita; teoksethan poimitaan kiertävien kapellimestareiden ja solistien suppeahkoista repertoaareista eikä koko musiikinhistorian aarreaitasta. Toisaalta musiikin tarjontaa elähdyttää korkeakulttuurin osalta vankka käsitys siitä, mitä ”kansa tarvitsee”, ja populäärikulttuurin osalta siitä, mitä ”kansa haluaa”. (Enkä tiedä, onko mitään syytä pitää toista käsitystä yhtään sen vilpillisempänä tai vähemmän myyttisenä kuin toistakaan.)

Valtion taidetoimikunnan mietinnössä 1965 esitettiin: ”Taide on kansankunnan olemassaolon välttämätön ja korvaamaton ilmaus ja oikeutettu saamaan tämän mukaisen vakiinnetun aseman ja yhteiskunnan tuen.” Pekka Gronowin mielestä (1976:104) tämä heijastaa sellaista kulttuuripoliittista näkemystä, jonka mukaan taide on itseisarvo, so. pääasia on että sitä ylipäättään syntyy ja vähemmän merkittävää on kuinka moni sitä harrastaa. Tältä vuoden 1965 mietintö saattaa näyttääkin verrattuna 70-luvulla muotoiltuihin kokonaisvaltaisemman kulttuuripolitiikan tavoitteisiin: taiteen tuotannon henkisten ja aineellisten edellytysten turvaaminen, yhteiskunnan jäsenten tasa-arvon toteuttaminen kulttuuripalvelusten vastaanottajina, yhteiskunnan jäsenten oikeuden ja mahdollisuuksien turvaaminen omaehtoiseen luovaan toimintaan sekä kansainvälisen kulttuurivaihdon edistäminen (ks. Gronow 1976:105–106). Taiteen yhteiskunnallisten aspektien alleviivaaminen merkitsee sen välinearvon alleviivaamista – mitä ei sinänsä tarvitse pitää radikaalina linjauksena: mielestäni taiteella on aina välinearvo siinä mielessä, että sen arvo perustuu kykyyn tuottaa elämyksiä, joilla puolestaan voi olla merkitystä niin ihmisten henkilökohtaiselle kuin sosiaalisellekin hyvinvoinnille ja kehityksel-

le.³⁸ Vaikka vuoden 1965 lausunto onkin yhteiskunnallisesti eriytymätön, siinä silti sälytetään taiteelle mahtava yhteiskunnallinen välinearvo: ”kansakunnan olemassaolon välttämätön ja korvaamaton ilmaus.” Toisin sanoen taide julistetaan kansalliseksi identiteettisymboliksi.

Eurooppalaisten kansallisvaltioiden muodostamiseen liittyi myös laajamittainen kansallisen identiteetin konstruointi. Monet tuolloin valikoidut identiteettisymbolit – kuten meillä esim. Paciuksen tai Sibeliuksen musiikki – ovat edelleenkin voimassa (ks. Heiniö 1991b); ”affektiivinen kulttuuri” voi, kuten Blacking sanoo (1983:54), olla formaalisesti staattinen ja samalla kuitenkin sosiaalisesti ja emotionaalisesti dynaaminen. Suomalaisen kulttuuri-identiteetin tutkija joutuu inventoimaan edelleen voimassa olevat symbolit ja selvittämään miten niitä pidetään voimassa. Mutta hän joutuu myös kysymään, onko tämä repertoaari jo täysin vakiintunut ja sulkeutunut (samaan tapaan kuin esim. meikäläiset joululaulut) vai lisätäänkö siihen edelleen uusia aineksia. Taidemusiikin puolella ainakin 1970-luvun uusien oopperoiden, ”karvalakkioopperoiden”, menestys perustui paljolti siihen, että ne muodostuivat kansallisiksi identiteettisymboleiksi, joilla suomalaisuutta haluttiin viestittää myös ulkomaille (ks. Heiniö 1991a).³⁹ Mutta suomalaisuus, kotoisuus, voi herättää paitsi turvallisuudentunnetta (erityisesti varttuneemmassa väessä) myös ahtaanpaikankam-

³⁸ Tämä asetelma ei tietenkään ole aivan yksinkertainen. Vrt. esim. Blacking (1983:54–55): ”On the one hand, the assimilation of affective culture is very personal, because individuals must re-create and perform ‘works of art’ for themselves on each occasion if they are to have emotional impact [- -.] In so far as profound emotional experiences can enhance individual consciousness, affective culture can be said to have political consequences at the personal level. On the other hand, when affective culture is used to assert group identity or support the domination of a class, it is not necessarily politically dynamic or even personally sensitizing. It can be insidious and anaesthetic [- -]. When a potentially enlightening, personal experience is interpreted in non-affective, non-aesthetic terms, further exploration of its creative implications is denied, because one kind of social activity and its affective consequences are given labels of another.”

³⁹ Ilkka Oramo katsoi Turun Soitannollisen Seuran vuosijuhlassa 22.1.1994 pitämässään esitelmässä ”karvalakkioopperoiden” kansallisen sävyn selittyvän siitä, että teoksille oli sosiaalinen tilaus tilanteessa, jossa maan politiikka oli leimattu ”suomettuneeksi”. Tulkinta on aika lennokas, mutta se vastaa aiemmin puheena ollutta asetelmaa, jossa identiteettiryhmä kokee identiteettinsä joutuneen ulkopuolisten stigmatisoimaksi ja ryhtyy korjaamaan tilannetta.

moa (erityisesti nuoremmassa polvessa), kuten karvalakkiooppera-nimikkeen synty osoittaa. Eikä pelkästään nuori suomalainen säveltäjä, joka kyseisen stigman keksi, vaan yhtä hyvin kuka tahansa ajatteleva kansalainen tulee usein tokaisseksi: Jos *tuo* on suomalaisuutta, niin sitten minä ainakin olen skandinaavi, eurooppalainen, ranskalainen, amerikkalainen tai mitä milloinkin.⁴⁰ Tämä paljastaa säännön, jota voinee pitää yleisenä: *mitä laajemmasta identiteettiryhmästä on kyse, sitä enemmän konstruktivisia elementtejä identiteetti sisältää, sitä enemmän ryhmän sisällä on erimielisyyksiä siitä mitä piirteitä identiteettiin loppujen lopuksi kuuluu ja sitä enemmän ryhmä joutuu kilpailemaan jäsenistä muiden, ao. suhteessa relevanttien identiteettiryhmien kanssa.*

Pirkko Moisala (1993) tarjoaa esimerkin siitä, miten poliittisen vallan konstruoima ja tarjoama kulttuuri-identiteetti törmää etniseen identiteettiin. Nepalissa koulutuksen, hallinnon, joukkotiedotusvälineiden ja kulttuuriteollisuuden (mm. äänitetuotannon) kulttuuripoliittiseksi tavoitteeksi on nimetty ”massojen tietoisuuden herättäminen kansallisesta identiteetistä, kulttuuriarvoista ja traditioista”. Niin myönteiseltä kuin tämä kuulostaakin esim. meikäläisen kansanvalistusperinteen näkökulmasta, mitalilla on toinenkin puolensa. Nepalilainen projekti nimittäin sisältää samalla varsin voimaperäiseltä näyttäviä yhdenmukaistamispyrkimyksiä, jotka uhkaavat kansallisten vähemmistöjen identiteettejä. Virallinen kansallinen musiikki, joka Moisalan mukaan muistuttaa lähinnä eklektistä intialaista filmimusiikkia länsimaisine lainoineen, on ainoa koko valtiossa saatavilla oleva musiikinlaji ja se levittää sanoitustensa välityksellä nepalilaisia kansallisia arvoja. Sen sijaan etniset musiikit, jotka nivoutuvat perinteisiin uskomus- ja yhteisöjärjestelmiin, eivät ole saaneet sijaa kansallisessa kehityksessä. Moisalan tutkimien gurungien näkökulmasta nepalilainen virallinen kansalliskulttuuri on poliittisesti ja taloudellisesti dominoiva, kun taas heidän perinnekulttuurinsa on etnisyyden ja sen jatkuvuuden lähde:

⁴⁰ Jorma Anttilan (1993:130) mukaan (juntti)suomalaisuus tuntuu tarjoavan hyvät perustelut monille piirteille, jotka ovat ristiriidassa dynaamisen modernin (eurooppalaisen) yhteiskunnan toimintalogiikan kanssa, ”fennomania näyttää muuttuneen fennodepressioksi”.

He kokevat oman kulttuurinsa ja etnisyytensä olevan uhattuina ja vastareaktion valtion integroimispolitiikkaan he ovat alkaneet arvostaa uudella tavalla gurungikulttuuria ja korostaa gurungi-identiteettiään. Jotkut sen sijaan ovat alkaneet väheksyä gurungiperinnettä ja pitävät sitä kehityksen esteenä.

3.8. Eurooppalainen eetteri

Euroopan integraatioprosessissa suomalaisuutta on pidetty niin ikään uhatuna ja tukemisen arvoisena, jos kohta myös kehityksen esteenä. Meikäläinen julkinen keskustelu on koskenut kuitenkin pikemmin koko maan⁴¹ poliittista ja taloudellista itseyttä kuin kulttuuri-identiteettiä. Tämä on sikäli ymmärrettävää, että jo EY:n komission esityksessä kulttuuripoliittiseksi ohjelmaksi 1988–92 kulttuuriyhteistyö julistetaan nimenomaan ”taloudellisesti ja poliittisesti välttämättömäksi”. Esityksessä pidetään kulttuuria eurooppalaista identiteettiä luovana symbolisena kenttänä, mutta konkreettinen huomio keskitetään audiovisuaaliseen teollisuuteen ja kustannustoimintaan (ks. Heiskanen & Mitchell 1991). Itse kulttuurin sisällöstä ei puhuta, sillä yhteisinä eurooppalaisina piirteinä tuodaan esiin vain sellaisia yleisiä seikkoja kuten demokratian, oikeudenmukaisuuden ja vapauden kunnioittaminen, ja sitäpaitsi aina ns. Tindemansin raportista (1975) lähtien on katsottu, että eurooppalaista kulttuuri-identiteettiä tulisi kehittää kulttuurisen moniarvoisuuden pohjalta (ks. Laaksonen 1991). Audiovisuaalisen teollisuuden korostaminen selittyy suoraan sen taloudellisesta merkityksestä niin Euroopan sisämarkkinoille kuin erityisesti kaup-

⁴¹ Se mitä tapahtuu alueellisella tasolla, on jäänyt meillä vähemmälle huomiolle. Kuitenkin on sanottu, että kun kansallisvaltioiden Euroopasta siirrytään alueiden Eurooppaan, voivat juuri alueet valtioita paremmin säilyttää historiallisen perinnön ja kulttuuri-identiteetin, tarjota ihmisille mahdollisuuden identifioitua lähimpään ympäristöönsä (ks. esim. Marschall 1992:96–97). (Keskus/periferia-problematiikasta ks. esim. Yamaguchi 1992 ja Marcus, S. 1992). Euroopan neuvosto organisoii 80-luvulla projektin ”Kulttuuri ja alueet”, jossa tarkoituksena oli tutkia nimenomaan kulttuuritoiminnan ja alueellisen kehityksen välistä suhdetta. Johtopäätöksenä oli: ”Kulttuuripolitiikka on väline ja pitkäntähtäimen sijoitus, joka auttaa pysäyttämään alueen tai seutukunnan taantumisen, toimii kaupunkeihin ajautumista vastaan, pitää nuoret ihmiset alueella, vetää puoleensa yritteliäisyyttä ja kohentaa paikkakunnan tai alueen imagoa.” (ks. Karjalainen 1991:34)

pasuhteille Yhdysvaltoihin. EY:n komission puheenjohtaja Jacques Delors sanoi vuonna 1989:

”Haluaisin yksinkertaisesti kysyä amerikkalaisilta ystävillemme: onko meillä oikeus olla olemassa? Onko meillä oikeus säilyttää perinteemme, perintömme, kiellemme? - - Eikö vapauden puolustamiseen, jota muissa yhteyksissä julistetaan niin ylevästi, sisälly jokaisen maan tai maaryhmän [ensemble of countries] pyrkimykset käyttää audiovisuaalista alaa takamaan identiteettinsä suoja?” (Burgelman & Pauwels 1992:176)

Audiovisuaalinen teollisuus on epäilemättä mahtavin kulttuuri-identiteettiä muokkaava voima tänä päivänä. Tämä muokkaus tapahtuu markkinamekanismien ehdoilla tavalla, johon ei sen enempää eurooppalaisen kuin kansallisen tason kulttuuripolitiikka voi tai halua järein voimaperäisesti vaikuttaa, juhlapuheista huolimatta. Esim. tanskalainen ääni varoittaa:

EY:n virallinen ideologia käsittää humanismin, pluralismin, moninaisuuden ja demokratian. Mutta jos kulttuurisille näkökohdille, taloudellisten näkökohtien sijasta, ei kyetä antamaan enemmän painoarvoa, edistetään juuri päinvastaista: yhtenäiskulttuuria, kulttuurin teollistumista ja kulttuurin alistamista taloudellis-teknisen kasvun välineeksi. (Duelund 1991:33)

Burgelmanin ja Pauwelsin mukaan (1992) Euroopan audiovisuaalisen kulttuurin teollistumisen vanavedessä on seurannut kaksi toisistaan riippumatonta ja vastakkaista tendenssiä: Ensinnäkin – samalla kun jakelumahdollisuudet ovat kasvaneet yhä moninaisemmiksi – ohjelmistot ovat yksinkertaistuneet ja standardisoituneet, joten ohjelmistojen moninaisuuden ja laadun vaalimisesta on tullut kulttuuripolitiikan keskeinen tehtävä. Toiseksi kansainvälisen taloudellis-poliittisen integraation ja kansallisten (tai alueellisten) pyrkimysten välillä vallitsee fundamentaalinen ristiriita. Lisäksi pienillä mailla on lukuisia erikoisongelmia, joita Burgelman ja Pauwels luettelevat: Kansallisten tuotteiden rajoitetut koti- ja vientimarkkinat vaarantavat audiovisuaalisen teollisuuden kannattavuuden ja koko olemassaolon. Kulttuuri-identiteetin vahvistamista vaikeuttaa (”tatcheristinen”) politiikka, joka tukee kaupallista televisiota ja heikentää yhteiskunnan rahoittamaa radiotoimintaa vaatiessaan tältäkin vastaavaa yleisömenestystä. Kaapeliverkostoja on rakennettu suhteellisesti enemmän kuin suurissa maissa, ja ne ovat totuttaneet televisiokatsojat halvalla saatavaan ulkomaiseen ohjelmistoon.

Eri yhteyksissä on kansallisten audiovisuaalisten tuotteiden tukemiseksi vaadittu, että niillä pitää olla tietty *kvootti*, vähimmäisosuus epäkaupallisten radio- ja televisioyhtiöiden ohjelmissa. Vaatimukset ovat yleensä kaatuneet protektionismisyytöksiin. Ei edes siitä, että Euroopassa esitettävä ohjelmisto olisi 60-prosenttisesti eurooppalaista alkuperää, ole pystytty sopimaan (ks. Burgelman & Pauwels 1992:177). Suomessa Yleisradion musiikkiohjelmien kotimaisuusaste painui alle 30 %:n jo 80-luvun puolivälissä, ja 80-luvulla syntyneitä paikallisradioita – joiden alunperin edellytettiin edistävän nimenomaan paikallista kulttuuria! – dominoi äidinkieleltään englantilainen rock (Lipponen 1989, vrt. myös Tuominen 1992).

Kotimaisen ja ulkomaisen ohjelmiston suhde on yleensä yhtenä huomion kohteena sekä ohjelmapoliittisissa tutkimuksissa (esim. Wallis 1992, Tuominen 1992) että organisaatioiden sisällä suoritetuissa, musiikin käyttöä koskeissa tilastoinneissa. Jälkimmäisiin kuuluvat esim. Tapio Lipposen (1992a, 1992b) esittämät taulukot Yleisradion ohjelmista ja Teoston vuosikertomuksissaan julkaisemat tiedot Suomessa esitetyn (tekijänoikeussuojaa vielä nauttivan) musiikin keräämistä tekijänoikeuskorvauksista ja niiden jakautumisesta kotimaan ja ulkomaiden välillä. Tällaisiin seikkoihin kohdistuva mielenkiinto voi käsittääkseni olla lähinnä kahtalaista: joko tilastojen laatijaa kiinnostaa kulttuurisektorin kauppatase ja sen kautta suomalaisten kulttuurityöntekijöiden toimeentulo tai sitten kansallinen identiteetti (molemmissa tapauksissa mielenkiinto voi tietenkin olla täysin artikuloimatonta). Esim. Lipposen (1989:66) mielestä radiomusiikin kotimaisuusaste on alhaisempi kuin suomalaiset toivoisivat. Tällä hetkellä tuskin voi sanoa, että musiikin tarjonnasta vastaavat instituutiot erityisemmin pönkittäisivät sitä kansallista itsetuntoa, jota laman kanssa kamppailevat poliitikot peräänkuuluttavat.⁴²

⁴² Esim. pääministeri Esko Aho (1992:18): ”Tarvitsemme myös tervettä kansallista itsetuntoa. Se merkitsee tietoisuutta omista mahdollisuuksistamme, omasta osaamisestamme ja luottamusta omiin kykyihin ongelmiemme ratkaisemiseksi. Hyvä itsetunto ei ole tietenkään rämäpäistä uhoamista tai muun maailman pelkäämistä, johon meillä suomalaisilla usein on taipumus. Oikea kansallinen itsetunto on vahvuuksien ja heikkouksien analysoinnille perustuvaa taloudellisten tosiasioiden varaan rakentuvaa toimintaa suomalaisen yhteiskunnan ja suomalaisten työn tulosten pitämiseksi maailman kartalla.”

Siinä missä suomalaista viihdemusiikkisfääriä hallitsee anglosaksinen pop, siinä taidemusiikkisfääriä keskieurooppalainen klassis-romanttinen ohjelmisto, kuten edellä kävi ilmi sinfoniakonserteista puhuttaessa. Tätä kirjoitettaessa Turun Sanomien (8.1.94) kulttuurisivulla on, ironista kyllä, päällekkäin kaksi mielenkiintoista otsikkoa, jotka liittyvät kulttuuri-identiteettiin: ”Kaupunginorkesterin kevät lupaa tuttua ja turvallista” ja ”Virkamiehet rauhoittelevat EU:n pelkääjiä: kulttuurierot säilyvät ja vahvistuvat”.⁴³

Kirjallisuus

- Ahlberg, Nora 1977, Vastakulttuuri vaihtoehtoisena maailmankuvana. Uskontopsykologian näkökulma. *Maailmankuvan muutos tutkimuskohteena*. Toim. Matti Kuusi, Risto Alapuro ja Matti Klinge. Keuruu. S. 244–263
- Aho, Esko 1992, Suomen mahdollisuudet menestyä. *Suomalaisuus – menestyksemme perusta*. Toim. Leena Kukkonen ja Katri Penttinen. Aava-ranta-sarja 33. Tampere. S. 13–18
- Allardt, Erik 1971, *Yhteiskunnan rakenne ja sosiaalinen paine*. Kolmas painos. Porvoo
- 1986, Elämäntapa, harkinta ja muoti ihmisen valintojen perustana. *Kymmenen esseetä elämäntavasta*. Toim. Kalle Heikkinen. Oy Yleisradio Ab. Lahti. S. 1–32
- Alsmark, Gunnar 1982, Folkstraditionens roll vid utformandet av nationell och regional identitet. *Folktradition och regional identitet i Norden*. Red. av Aili Nenola-Kallio. Nordiska institute för folkdiktning, Åbo. S. 25–39
- Alver, Brynjulf 1992, The Making of Traditions and the Problem of Revitalization. *Tradition and Modernisation*. Plenary Papers read at the 4th International Congress of the Société Internationale d’Ethnologie et de Folklore. Ed. by Reimund Kvideland. NIF Publications 25, Turku. S. 65–71
- Anttila, Jorma 1993, Käsitykset suomalaisuudesta – traditionaalisuus ja modernisuus. *Mitä on suomalaisuus*. Toim. Teppo Korhonen. Jyväskylä. S.108–134
- Aspelin, Gunnar 1970, *Tankehistoriens problem*. Stockholm

⁴³ Jälkimmäinen uutinen liittyi Risto Kivelän ja Kristina Hautala-Kajoksen uutuskirjan *Kulttuuripolitiikka ja Euroopan integraatio* julkistamiseen.

- Balle-Petersen, Margarethe 1986, Everyday rainbows: on social movements and cultural identity. *ARV, Scandinavian Yearbook of Folklore*. Vol. 42, s.27–46
- Bausinger, Herman 1977, Zur kulturalen Dimension von Identität. *Zeitschrift für Volkskunde*, 73. Jahrgang, II. Halbjahresband, s. 210–215
- 1983, Senseless Identity. *Identity: Personal and Socio-Cultural. A Symposium*. Ed. by Anita Jacobson-Widding. Uppsala Studies in Cultural Anthropology 5. Acta Universitatis Upsaliensis. S. 337–346
- 1992, Tradition und Modernisierung. *Tradition and Modernisation*. Plenary Papers read at the 4th International Congress of the Société Internationale d’Ethnologie et de Folklore. Ed. by Reimund Kvideland. NIF Publications 25, Turku. S. 9–19
- Blacking, John 1983, The Concept of Identity and Folk Concepts of Self: A Venda Case Study. *Identity: Personal and Socio-Cultural. A Symposium*. Ed. by Anita Jacobson-Widding. Uppsala Studies in Cultural Anthropology 5. Acta Universitatis Upsaliensis. S.47–65
- Blaukopf, Kurt 1982, *Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie*. München – Zürich
- Berremán, Gerald 1983, Identity Definition, Assertion and Politicization in the Central Himalayas. *Identity: Personal and Socio-Cultural. A Symposium*. Ed. by Anita Jacobson-Widding. Uppsala Studies in Cultural Anthropology 5. Acta Universitatis Upsaliensis. S. 289–320
- Bourdieu, Pierre 1987, *Sosiologian kysymyksiä*. Suom. J. P. Roos. 2. painos. Jyväskylän yliopisto
- Bregenhøj, Carsten 1976, Haastattelun asema tutkimuksessa: Lammi-projektin metodinen lähtökohta. *Aktiivinen musiikin harrastus suomalaisessa maalaiskunnassa. Raportti etnomusikologisesta kenttätutkimuksesta*. [= Musiikki 1–2/1976]. Toim. Philip Donner, Pirkko Lahtinen ja Matti Lahtinen. S. 125–131
- Brück, Ulla 1986, Identity, local community and local identity. *ARV, Scandinavian Yearbook of Folklore*. Vol. 42, s. 78–92
- Burgelman, Jean-Claude & Pauwels, Caroline 1992, Audiovisual policy and cultural identity in small European states: the challenge of a unified market. *Media, Culture & Society*, Volume 14, Nr. 2, April 1992 (*The Media in Small European Countries*). S. 169–183
- Burke, Peter 1992, We, the people: popular culture and popular identity in modern Europe. *Modernity and Identity*. Ed. by Scott Lash and Jonathan Friedman. Oxford Blackwell. S. 293–308
- Cantell, Timo 1992, Konserttimusiikki – mennyttä historiaa nykypäivässä. *Etnomusikologian vuosikirja 4 (1991–1992)*. Toim. Erkki Pekkilä. S. 110–121

- Donner, Philip 1976, Mitä Juuso Lempinen ajattelee musiikista – Lammi-lainen viulunsoittaja ja hänen musiikkikäsitteistönsä. *Aktiivinen musiikin harrastus suomalaisessa maalaiskunnassa. Raportti etnomusiikologisesti kenttätutkimuksesta*. [= Musiikki 1–2/1976]. Toim. Philip Donner, Pirkko Lahtinen ja Matti Lahtinen. S. 90–117
- Duelund, Peter 1991, EY-yhteistyön kulttuuriset paradoksit tanskalaisen kulttuuripolitiikan valossa. *Arsis* 4/1991, s. 31–33
- Dundes, Alan 1983, Defining Identity through Folklore. *Identity: Personal and Socio-Cultural. A Symposium*. Ed. by Anita Jacobson-Widding. Uppsala Studies in Cultural Anthropology 5. Acta Universitatis Upsaliensis. Uppsala. S. 235–261
- Gadamer, Hans-Georg 1975, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. 4. Auflage. Tübingen
- Goffman, Erving 1990, *Stigma. Notes on the Management of Spoiled Identity*. Penguin Books. Original 1963, reprinted 1990
- Gronow, Pekka 1976, *Kulttuuripolitiikan käsikirja*. Keuruu
- 1985, *The Music Community*. Suomen äänitearkiston julkaisu n:o 23 [moniste]. Helsinki
- 1987, Sosiaalisen vuorovaikutuksen muutokset ja populaarimusiikki. *Kansanmusiikista populaarimusiikiksi. Aineistoa kansanmusiikin teemavuoden seminaarista 14–15.2.1987*. Toim. Ilpo Saunio. Kansanmusiikin keskusliitto
- Eliot, T. S. 1979, *Notes towards the Definition of Culture*. First published in 1948. London
- Erikson, Erik 1968, *Identity, Youth and Crises*. New York
- Frey, Hans-Peter & Hausser, Karl 1977, Entwicklungslinien sozialwissenschaftlicher Identitätsforschung. *Identität: Entwicklungen psychologischer und soziologischer Forschung*. Hrsg. von Hans-Peter Frey und Karl Hausser. Der Mensch als soziales und personales Wesen Band 7. Stuttgart
- Frith, Simon 1992, Taide vastaan teknologia: populaarimusiikin erikoistapaus. *Toosa soi. Musiikki radion kilpailuvälineenä?* Toim. Ari Alm ja Kimmo Salminen. Yleisradion tutkimus- ja kehitysosaston tutkimusraportti 1/1992, s. 304–316
- Fromm, Erich 1977, *Terve yhteiskunta*. Suom. Annikki ja Matti Kannosto. Rauma
- EY:n päätöslausemia kulttuurin eri aloilta. *Arsis* 4/1991, s. 20–26
- Heidegger, Martin 1976, *Identität und Differenz*. Fünfte Auflage, Pfullingen

- Heiniö, Mikko 1984, *Innovaation ja tradition idea. Näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan*. Acta Musicologica Fennica 14. Helsinki
- 1990, Aatteen vallassa. Näkökohtia musiikki-instituution käsitteeseen, *Etnomusikologian vuosikirja 1989–90*. Toim. Vesa Kurkela ja Erkki Pekkilä, Jyväskylä. S. 7–37
 - 1991a, Suomen ”opperabuumi”. *Arjen merkit. Arki, taide ja tutkimus*. Toim. Pirjo Ahokas, Otto Lappalainen ja Jukka Sihvonen. Jyväskylä 1991. S. 211–222
 - 1991b, Suomalaisen musiikin suomalaisuus. *Musiikkitiede* 1/1991, s. 12–33
 - 1992a, *Kontekstualisoiminen taidemusiikin tutkimuksessa*. [= Musiikki 1/1992]
 - 1992b, Säveltäjäkuva. *Musiikki* 4/1992, s. 1–24
- Heiskanen, Ilkka & Mitchell, Ritva 1991, Kansallinen taide, politiikka ja Euroopan unioni. *Arsis* 4/1991, s. 3–4
- Herndon, Marcia 1988, Cultural engagement: the case of Oakland symphony orchestra. *Yearbook for Traditional Music*. Vol. 20 [Part one] 1989, s. 134–145
- Hoffman-Axthelm, Dieter 1992, Identity and reality: the end of the philosophical immigration officer. *Modernity and Identity*. Ed. by Scott Lash and Jonathan Friedman. Oxford Blackwell. S. 196–217
- Honko, Lauri 1980, Upptäckten av folkdiktning och nationell identitet i Finland. *Tradisjon, Tidskrift for folkminnevitenskap* Nr. 10, S. 33–51
- 1982, Folktradition och identitet. *Folktradition och regional identitet i Norden*. Red. av Aili Nenola-Kallio. Nordiska institute för folkdiktning, Åbo. S. 11–23.
 - 1986, Studies on tradition and cultural identity. *ARV, Scandinavian Yearbook of Folklore*. Vol. 42, s. 7–26
- Huttunen, Matti 1993, *Modernin musiikin historian kirjoituksen synty Suomessa*. Acta Musicologica Fennica 18. Helsinki
- Jacobson-Widding, Anita 1983, Introduction. *Identity: Personal and Socio-Cultural. A Symposium*. Ed. by Anita Jacobson-Widding. Uppsala Studies in Cultural Anthropology 5. Acta Universitatis Upsaliensis. Uppsala. S. 13–32
- Järviluoma, Helmi 1933, Amatöörimusiikki, identiteetti ja kategoriatyöskentely. Etnometodologian näkökulma. *Musiikin suunta* 3/1993, s. 69–79
- Karjalainen, Tuulikki 1991, Euroopan alueiden kulttuurihaasteet. *Arsis* 4/1991, s. 34–35
- Karttunen, Sanna 1990, Kirjastonhoitajien musiikillinen maailmankuva. *Etnomusikologian vuosikirja 1989–90*. Toim. Vesa Kurkela ja Erkki Pekkilä, Jyväskylä. S.38–58

- Kellner, Douglas 1992, Popular culture and the construction of postmodern identities, *Modernity and Identity*. Ed. by Scott Lash and Jonathan Friedman. Oxford Blackwell. S. 141–177
- Klinge, Matti 1977, Kansainvalistus vai taideteollisuus? Fennomanian ja liberalismien maailmankuvista sata vuotta sitten. *Maailmankuvan muutokset tutkimuskohteena*. Toim. Matti Kuusi, Risto Alapuro ja Matti Klinge. Keuruu. S. 148–158
- Knepler, Georg 1980, Der Komponist als Außenseiter. *Gedanken über Musik*. Berlin. S. 122–126
- Kopsa-Schön, Tuula 1986, The gypsy identity and tradition in cultural interaction. *ARV, Scandinavian Yearbook of Folklore*. Vol. 42, s. 175–194
- Korhonen, Teppo 1933, Suomalaisuuden aineellisista symboleista. *Mitä on suomalaisuus*. Toim. Teppo Korhonen. Jyväskylä. S. 86–107
- Krappman, Lothar 1978, *Soziologische Dimension der Identität*. 5. Auflage, Ernst Klett, Stuttgart
- Krummacher, Friedhelm, Symposium ”Das Nationale” – Einleitende Bemerkungen. – Föredrag från nordisk musikforskarkongressen Turku 15.–20.8.1988. *Musiikki 1–4/1989*, s. 87–98
- Kurkela, Kari 1993, *Mielen maisemat ja musiikki. Musiikin esittäminen ja luovan asenteen psykodynamiikka*. Sibelius-Akatemian musiikin tutkimuslaitos, Helsinki.
- Kurkela, Vesa 1983, *Taistojen tiellä soiteltiin – ja soiton tahdissa tanssittiin. Varkautelaiset työväenilmat ja niiden musiikki työväen osakulttuurin kaudella*. Jyväskylä
- 1985, *Tanhuten Valistukseen. Musiikkivalistus ja perinnetyö Suomen Demokraattisessa Nuorisoliitossa*. Työväenmusiikki-instituutin julkaisuja 5. Helsinki
- 1989, *Musiikkifolklorismi & järjestökulttuuri. Kansanmusiikin ideologinen ja taiteellinen hyödyntäminen suomalaisissa musiikkijärjestöissä*. Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 3. Jyväskylä
- Kuusi, Matti 1977a, Alkusanat. *Maailmankuvan muutos tutkimuskohteena*. Toim. Matti Kuusi, Risto Alapuro ja Matti Klinge. Keuruu. S. 9–12
- 1977b, Yksilötutkimus ja maailman metaforat. *Maailmankuvan muutos tutkimuskohteena*. Toim. Matti Kuusi, Risto Alapuro ja Matti Klinge. Keuruu. S. 220–243
- Laaksonen, Jouni 1991, EY:n kulttuuripolitiikan perusta, luonne ja tavoitteet. *Arsis 4/1991*, s. 5–9
- Laaksonen, Pekka 1982, Identiteten söks i traditionen. *Folktradition och regional identitet i Norden*. Red. av Aili Nenola-Kallio. Nordiska institutet för folkdiktning, Åbo. S. 55–59

- Lehtipuro, Outi 1977, Kulttuuriantropologian maailmankuvaongelmia. *Maailmankuvan muutos tutkimuskohteena*. Toim. Matti Kuusi, Risto Alapuro ja Matti Klinge. Keuruu. S. 71–76
- Leisiö, Timo 1981, Tyyli, tunne ja yhteiskunta. Näkökulmia suomalaiseen musiikkikulttuuriin. *Musiikki* 3–4/1981, s. 224–249
- 1991, Kulttuuri, sosiaaliset systeemit ja seligregaatti. *Kansanmusiikin tutkimus. Metodologian opas*. Toim. Pirkko Moisala. Sibeliuksen Akatemian julkaisuja 4. Helsinki. S. 13–55
- de Levita, David J. 1971, The Identity of the Artist. *Identity: Personal and Socio-Cultural. A symposium*. Ed. by Anita Jacobson-Widding. Acta Universitatis Upsaliensis. Uppsala Studies in cultural anthropology 5. Uppsala
- Lipponen, Tapio 1989, *Off-nappulaa ei ole*. Työväenmusiikki-instituutin julkaisu 9. Helsinki
- 1992a, Musiikkia tuulta vastaan. *Toosa soi. Musiikki radion kilpailuvälineenä?* Toim. Ari Alm ja Kimmo Salminen. Oy Yleisradio Ab:n tutkimus- ja kehitysosaston tutkimusraportti 1/1992, s. 150–168
- 1992b, Musiikkia kaksikymmentä vuotta: Yle 1970–1989. *Etnomusikologian vuosikirja 4 (1991–92)*. Toim. Erkki Pekkilä. Jyväskylä. S. 122–141
- Lowe, G. Ferrell 1992, Vertaileva näkökulma radiotoimintaan: Yhdysvallat vs. Suomi. *Toosa soi. Musiikki radion kilpailuvälineenä?* Toim. Ari Alm ja Kimmo Salminen. Yleisradion tutkimus- ja kehitysosaston tutkimusraportti 1/1992, s. 122–144
- Luger, Kurt 1992, The Sound of Music country: Austria's cultural identity. *Media, Culture & Society*, Volume 14, Nr. 2, April 1992 (*The Media in Small European Countries*). S. 169–183
- Manninen, Juha 1977, Maailmankuvat maailman ja sen muutoksen heijastajina. *Maailmankuvan muutos tutkimuskohteena*. Toim. Matti Kuusi, Risto Alapuro ja Matti Klinge. Keuruu. S. 13–48
- Marschall, Chris 1992, Euregio – ett exempel på gränsöverskridande kultursamarbete (Tyskland, Nederländerna, Belgien). *Rapport från seminariet "Finländsk kultur i Europa – ett handlingsprogram"*, 27–28.4.1992 i Helsingforsinstitutet. Delegationen för Svenska Kulturfonden. S. 95–108
- Marcus, George 1992, Past, present and emergent identities: requirements for ethnographies of late twentieth-century modernity worldwide. *Modernity and Identity*. Ed. by Scott Lash and Jonathan Friedman. Oxford Blackwell. S. 309–330
- Marcus, Solomon 1992, Center and periphery in international communication. *Center and Periphery in Representations and Institutions*. Procee-

- dings from the ISI conference in Imatra, July 16–21, 1990. Ed. by Eero Tarasti. *Acta semiotica fennica I*, Publications of the International Semiotics Institute at Imatra, no 2. S. 135–158
- Merriam, Allan P. 1964, *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press
- Moisala, Pirkko 1990, Muistinvaraisen musiikin kulttuurisensitiivinen analyysimetodi. *Etnomusikologian vuosikirja 1989–90*. Toim. Vesa Kurkela ja Erkki Pekkilä. Jyväskylä. S. 132–149
- 1991, Antropologinen musiikintutkimus. *Kansanmusiikin tutkimus. Metodologian opas*. Toim. Pirkko Moisala. Sibelius-Akatemian julkaisuja 4. Helsinki. S. 105–137
- 1993, Gurungien musiikki ja identiteetti Nepalín kansallisvaltion muodostumisen kontekstissa. Musiikin suhde kulttuuri-identiteettiin. *Etnomusikologian vuosikirja 5 (1992)*. Toim. Erkki Pekkilä. S. 137–168
- Mäkelä, Tomi 1991, Varhaisen uuden musiikin kansalliset ja kansainväliset juonteet. *Musiikki 3–4/1991*
- Niedermüller, Péter 1992, The search for identity: Central Europe between tradition and modernity. *Tradition and Modernisation*. Plenary Papers read at the 4th International Congress of the Société Internationale d’Ethnologie et de Folklore. Ed. by Reimund Kvideland. NIF Publications 25, Turku. S. 109–121
- Niiniluoto, Ilkka 1983, *Tieteellinen päättely ja selittäminen*. Keuruu
- Nironen, Terhi 1991, *Suomalaisen nykysäveltäjän ammattikuva. Tutkimus taidemusiikin säveltäjien ammatti-identiteetistä*. Turun yliopiston Taiteiden tutkimuksen laitoksen sarja A n:o 25. Turku
- Nylöf, Göran 1977, Så har våra musikvanor förändrats under 1970-talet. *Vem bestämmer din musik*. Red. S. Nordström. Malmö
- Oramo, Ilkka 1989, Hat das finnische Volk eine Musikgeschichte? – Föredrag från nordisk musikforskarkongressen Turku 15.–20.8.1988, *Musiikki 1–4/1989*, s. 111–121
- Ovesen, Jan 1983, The Construction of Ethnic Identities: The Nuristani and the Pashai of Eastern Afghanistan. *Identity: Personal and Socio-Cultural. A Symposium*. Ed. by Anita Jacobson-Widding. Uppsala Studies in Cultural Anthropology 5. Acta Universitatis Upsaliensis. S. 321–333
- Pekkilä, Erkki 1988, *Musiikki tekstinä. Kuulonvaraisen musiikkikulttuurin analyysiteoria ja -metodi*. Acta Musicologica Fennica 17. Jyväskylä
- Pessi, Juha 1984, *Ammatti ja maailmankuva*. Tutkimus diplomi-insinööreistä ja arkkitehteistä. Licensiaattitutkielma. Helsingin yliopiston teologinen tiedekunta. Suomen Teknillinen Seura ja Tekniska Föreningen i Finland. Insinööritieto Oy

- Puhakka, Kaisa 1977, Maailmankuvien tutkimuksesta ja rakentamisesta. *Maailmankuvan muutos tutkimuskohteena*. Toim. Matti Kuusi, Risto Alapuro ja Matti Klinge. Keuruu. S. 49–70
- Rantalankila, Urpo 1988, *Musiikon ruumiinkuva. Vertaileva tutkimus muusikkoryhmien ja muiden ammattiryhmien kesken*. Musiikkitieteen pro gradu -tutkielma, Turun yliopiston taiteiden tutkimuksen laitos, moniste
- Ranta-Meyer, Tuire 1991, Lähtökohtia kansallisten piirteiden tutkimiseen musiikissa. *Musiikki* 3–4/1991, s. 99–109
- Robbins, Richard H. 1973, Identity, Culture and Behavior. *Handbook of Social and Cultural Anthropology*. Ed. by John J. Honigmann. Chicago
- Roos, Jea Pekka 1986, Elämäntapateoriat ja suomalainen elämäntapa. *Kymmenen esseetä elämäntavasta*. Toim. Kalle Heikkinen. Oy Yleisradio Ab. Lahti, S. 33–76 [saman artikkelin sisältää myös Roos 1988]
- 1987, Pelin säännöt: intellektuellit, luokat ja kieli. Ks. Bourdieu 1987, s. 7–28
- 1988, *Elämäntavasta elämäntapaan*. Elämäntapaa etsimässä 2. Jyväskylä
- Rosander, Göran 1986, The "nationalisation" of Dalecarlia. How a special province became a national symbol for Sweden. *ARV, Scandinavian Yearbook of Folklore*. Vol. 42, s. 93–142
- Räty, Olli 1987, *Työ ja koulutus*. Juva
- Saarikangas, Kirsi 1991, Feministinen näkökulma taiteentutkimukseen. *Taide modernissa maailmassa*. Toim. Erkki Sevänen, Liisa Saariluoma ja Risto Turunen. Helsinki. S. 231–254
- Sacks, Harvey 1992, *Lectures on Conversation*, 2 volumes. Ed. by Gail Jefferson. Oxford: Blackwell
- Salmenhaara, Erkki 1978, Kansanmusiikin käytöstä uudessa suomalaisessa taidemusiikissa, *Musiikki* 4/1978, s. 211–226
- Salminen, Kimmo 1989, *Musiikkimakujen muotoutuminen. Musiikkikulttuurin sosiaalistuminen ja enkulturaation ongelmat*. Oy Yleisradio Ab:n suunnittelu- ja tutkimusosaston sarja B 6/1989
- 1992, Suomalaisen musiikkimaun sukupolvet. *Toosa soi. Musiikki radion kilpailuvälineenä?* Toim. Ari Alm ja Kimmo Salminen. Yleisradion tutkimus- ja kehitysosaston tutkimusraportti 1/1992, s. 227–232
- Salonen, Timo K. 1990, *Konserttimusiikin yleisö makujen kentällä*. Jyväskylän yliopiston Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisu 23
- Sarjala, Jukka 1992, Musiikki kulttuurihistoriassa: Normi- ja arvotutkimuksen näköaloja. *Etnomusiikologian vuosikirja 4 (1991–92)*. Toim. Erkki Pekkilä. Jyväskylä. S. 252–268
- Selmer, Jørgen 1986, "Cultural groups" and the study of life-styles and cultural identity. *ARV, Scandinavian Yearbook of Folklore*. Vol. 42, s. 47–75

- Silbermann, Alphons 1957, *Wovon lebt die Musik. Die Prinzipien der Musiksoziologie*. Regensburg
- Small, Christopher 1987, Performance as ritual: sketch for an enquiry into the true nature of a symphony concert. *Sociological Review Monograph* 34. *Lost in music. Culture, style and the musical event*. Ed. by Avron Levine White. S. 6–32
- Spicer, Edward H. 1971, Persistent Cultural Systems. A comparative study of identity systems that can adapt to contrasting environments. *Science* 174, No. 4011, s. 795–800
- Suhonen, Pertti 1988, *Suomalaisten arvot ja politiikka*. Juva
- Suomalainen säveltäjä ja orkesteri. Toim. Tomi Mäkelä. *Musiikki* 2/1992
- Toiviainen, Seppo 1970, *Yhteiskunnalliset ja kulttuuriset ristiriidat – muskologisten osakulttuurien sosiologista tarkastelua*. Acta Universitatis Tampensis. Se A, Vol 39.
- Tuominen, Harri 1992, Korvaluomia ei ole. Katsaus paikallisradioiden musiikkipolitiikkaan. *Toosa soi. Musiikki radion kilpailuvälineenä?* Toim. Ari Alm ja Kimmo Salminen. Yleisradion tutkimus- ja kehitysosaston tutkimusraportti 1/1992, s. 108–121
- Vainio, Matti 1991, Suomi-kuvan kirkastajat. *Musiikki* 3–4/1991, s. 1–39
- Wallis, Roger 1992, Musiikkia, musiikkia jokapuolella mutta niin paljon sitä samaa. Kansainvälistymisen ja paikallistumisen trendit musiikkiperustaisen radion kehityksessä sekä joitakin ehdotuksia radiotoiminnan strategiaksi ja viestintäpolitiikaksi. *Toosa soi. Musiikki radion kilpailuvälineenä?* Toim. Ari Alm ja Kimmo Salminen. Yleisradion tutkimus- ja kehitysosaston tutkimusraportti 1/1992, s. 52–83
- Waterman, Christopher A. 1991, *Jūjú History: Toward a Theory of Sociomusical Practice*. *Ethnomusicology and Modern Music History*, toim. Stephen Blum, Philip V. Bohlman ja Daniel M. Neuman. Urbana: University of Illinois Press
- Yamaguchi, Masao 1992, The origin of center/periphery theory in the human and social sciences. *Center and Periphery in Representations and Institutions*. Proceedings from the ISI conference in Imatra, July 16–21, 1990. Ed. by Eero Tarasti. Acta semiotica fennica I, Publications of the International Semiotics Institute at Imatra, no 2. S. 115–124
- Zavalloni, Marisa 1983, Ego-ecology: The Study of the Interaction between Social and Personal Identities. *Identity: Personal and Socio-Cultural. A Symposium*. Ed. by Anita Jacobson-Widding. Uppsala Studies in Cultural Anthropology 5. Acta Universitatis Upsaliensis. Uppsala. S. 205–231

Markus Lång

Onko musiikin pragmatiikka mahdollista?

Normittavan arkiajattelun kannalta ilmiö, joka rikkoo järjestelmän, on periaatteessa vähintään epäoleellinen ja mielenkiinnoton tai jopa vahingollinen ja moitittava. Viestinnän kannalta on päinvastoin: kun aineksen tilastollinen todennäköisyys esiintymisympäristössään vähenee, niin sen viestivä arvo lisääntyy. Informaatioteoria perustaa informaation käsitteen juuri epätodennäköisyyteen. Näin ollen musiikin ”merkityksevyuden” ja informatiivisuuden tutkimisessa kannattaa kiinnittää huomiota nimenomaan niihin aineksiin ja ilmiöihin, jotka ovat järjestelmän kannalta tunnusmerkkisiä. Oletan, että koska musiikki ei luonteensa vuoksi pysty välittämään käsitteellisiä eikä kouriintuntuvia merkityksiä, niin erilaiset pintatason variaatiot ja sääntöpoikkeamat ovat musiikille käytännössä välttämättömiä.

Esittämäni menetelmä on tiettyihin suppeisiin sävelilmiöihin keskittyvä lähestymistapa, ja siihen pitäisi vedota vain tarpeen vaatiessa; se on siis yleistä musiikintutkimusta tukeva työkalu. Kun laaditaan sadan sivun laajuinen musiikkianalyysi, saattaa pragmatiikkapohjainen analyysi vilahdattaa ehkä kolmella sivulla. Monet ilmiöt, joihin pragmaattinen analyysi tarttuu, on jo aikaisemmin osattu nostaa oikealla tavalla esiin. Koetan lähinnä järjestelmöidä ilmiökokonaisuutta tulevien analyysien helpottamiseksi: näköjään poikkeuksellista säveltermiä on lupa selvittää nimenomaan musiikin kokonaisuuden ja kuulijan kompetenssin näkökulmasta; pragmatiikka tarjoutuu tässä avainsanaksi.

Pragmatiikka on syntaktiikan ja semantiikan ohella semiotiikan kolmas osa-alue. Semiotiikka tutkii yleensä merkkijärjestelmiä ja niillä viestimistä, semantiikka ilmausten suhdetta niihin kohteisiin, joihin ne viittaavat (”Mitä X merkitsee?”), syntaktiikka tutkii näiden ilmausten keskinäisiä suhteita ja pragmatiikka ilmausten merkityksen riippuvuutta käyttäjistään ja tilaneyhteyksistä (”Mitä tarkoitat X:llä?”). Kielitieteessä pragmaattinen tutkimussuuntaus on ollut vahvassa nousussa 1970-luvulta lähtien. Sitä on sovellettu mm. keskusteluntutkimukseen ja poliittisen kielenkäytön analyysiin. (Leech 1983: 1–6.)

Kysymys on siis ollut siitä, että pintatason vaihtelu ja muuntelu otetaan keskeiseksi lähtökohdaksi. Musiikkitekstithän välittävät merkitystä nimenomaan konkreettisten, immanenttien tekstien välityksellä – musiikki ei siis toimi abstrakteina muotokaavoina vaan näiden kaavojen reaalistumina.

Sääntöjen ja poikkeamien ontologiasta kannattaakin huomata, että poikkeamat ovat väistämättä aina immanenttisia, ”tämänpuoleisia”, koska ne aineellistuvat vain kyseisenä tekona. Poikkeamista ei voida sanoa muuta kuin että niitä tulee. Säännöt sen sijaan ovat tiettyssä mielessä transsendenttisiä, ”tuonpuoleisia”, koska kaikki säännöt eivät voi aktualisoitua kerralla. (Lotman 1991: 365–385.)

Lähtökohdista

Kun olen pyrkinyt analysoimaan musiikin dramaattista ja ekspressiivistä merkitystä nimenomaan yllätyksellisten piirteiden avulla, tärkeimpiä lähteitäni ovat olleet Leonard B. Meyerin teos *Emotion and Meaning in Music* (1956) ja Valma Yli-Vakkurin väitöskirja *Suomen kielipillisten muotojen toissijainen käyttö* (1986). Meyerin lähtökohta on hahmopsykologia, ja hän toteaa tutkivansa ensisijaisesti niitä tuntemuksia, joita taideteos vastaanottajassaan herättää (Meyer 1956: 276); hän liittyy siis reseptioesteettiseen tutkimussuuntaukseen. Hänellä on kuitenkin monia ajatuksia, joita voi soveltaa musiikin *tuottamiseen*. Olen kiinnostunut siitä, mitä tunnusmerkkiset ratkaisut tekijästään kertovat, kuinka ne toimivat viestimiskeinona, ja tässä suhteessa Yli-Vakkurin edustama näkökulma on hyvin hedelmällinen. Hän on väitöskirjassaan pyrkinyt kartoittamaan suomen kielen affektiivisen kielipin Roman Jakobsonin semiotiikan pohjalta ja on kiinnostunut erityisesti arkipäivän affektiivisesta ilmaisusta: hän on erottanut kielen välittämiksi sellaisia emotionaalisia asenteita kuin paheksunnan, hyväksynnän, ihailun, ihastuksen, pahoittelun, leikillisyyden, ivailun, suuttumuksen, hämäännyksen ja välinpitämättömyyden (Yli-Vakkuri 1986: 310). Tässä ilmaisussa erilaisilla poikkeamilla (”kielivirheillä”) on tärkeä merkitys. Kirja- ja puhekielen erosta hän toteaa:

”Puhetilanteen kieli on konventionaalisempaa – –, joten subsemanttisten merkitysten potentiaalinen esiintyminen ja luonne ovat usein ennustettavissa puhetilannetta hallitsevien yleisten psykologisten ja sosiaalisten tekijöiden perusteella. Se, mitä nämä konventionaaliset (ennustettavat) sentimenttiset sisällöt ovat ja miten ne esiintyvät erilaisissa kielenkäyttö-

tilanteissa, antaa viitteitä niistä affekteista (laajassa mielessä tarkoitettuna = emootiot ja sosiaaliset tunteet), joiden vallassa yhteisö kommunikoi.” (S. 308.)

”Koska puhe on spontaania ja toteutuu sosiaalisessa ympäristössä, puhujan affektit ovat vaimentamattomampina läsnä kuin kirjoituksessa. Että kirjoittajallakin on affektiivista asennoitumista, näkyy siitä, että normatiivisissa tyylioppaissa on ’turhien sanojen’ luetteloja, jotka sisältävät lähinnä sanottavaa korostavia tms. affektiivisia pikku sanoja.” (S. 304.)

Aarne Kinnusen (1980) esittämä fiktiivisen kerronnan ketju (narratologinen kuvio) vaikuttaa myös käyttökelpoiselta. Taideteos kulkee vasemmalta oikealle:

KIRJAILIJA – sisäistekijä – KERTOJA – TARINA – KUULIJA – sisäislukija – YLEISÖ *

Muokkaamme sitä musiikkiin sopivaksi seuraavalla tavoin:

SÄVELTÄJÄ – sisäistekijä – KERTOJA – SÄVELLYS – KUULIJA – sisäiskuuntelija YLEISÖ

Kapiteeleilla kirjoitettu alue on varsinainen fiktiivinen maailma, ja huomiomme kiinnittyy lähinnä siihen. Tätä fiktiivistä maailmaa eivät näe eivätkä kuule muut kuin fiktiivisen maailman henkilöt. KERTOJA on yhteydessä KUULIJAAN mutta ei KIRJAILIJA YLEISÖÖN. Tällainen erottelu on tehtävä, jotta vältettäisiin Monroe C. Beardsleyn ja William K. Wimsattin esittämä intentioharha. Tekijän aikomukset eivät aina toteudu teoksessa, mutta teos saattaa silti olla hyvä. Toisaalta KERTOJAN aikomukset toteutuvat aina fiktiivisessä maailmassa, ja joissakin tapauksissa tämä maailma saattaa siksi olla kömpelö ja oman maailmamme kannalta mielenkiinnoton. KIRJAILIJAA (ransk. *sujet d'énonciation*) ja KERTOJAA (ransk. *sujet d'énoncée*) ei myöskään pitäisi samastaa: on syntynyt ongelmia jo tapauksissa, että mieskirjailija käyttää naiskertojaa tai päinvastoin. Intentioharhan käsitettä musiikkitieteen alalla on Suomessa viimeksi käsitellyt Helena Tyrväinen (1991).

Sisäistekijä on jonkinlainen toimittaja, ja teoksesta voi nähdä, jos se on toimitettu huonosti; tässä voisi ajatella Robert Schumannin sinfonioita. (Musiikin kohdalla yleensä riittää, että tehdään ero SÄVELTÄJÄN ja

* Tällaisten viestintämallien taustalla on Claude Shannonin tilastollinen kommunikaatioteoria.

sisäistekijä-KERTOJAN välille.) Sisäislukija taas on se, jota KIRJAILIJA ajattelee teosta kirjoittaessaan: hän ymmärtää kaikki hienoudet ja viittaukset, ja hän on käytännön YLEISÖÄ viisaampi, jonkinlainen toivelukija siis. YLEISÖLLÄ on näköala ketjun kaikkiin edeltäviin jäseniin. Aarne Kinnusen mukaan KIRJAILIJA voidaan tunnistaa fiktiivisen kerronnan ketjusta tutkimalla eri teksteissä toistuvia piirteitä.

Fiktiivisen kerronnan ketju ja Ingmar Bengtssonin esittämä musiikin viestintäketju (alla) eivät tietenkään sulje toisiaan pois: toinen sijoittuu lausumisen, toinen lausuman tasolle. Musiikin viestintäketju kulkee pääpiirteittäin seuraavasti:

Säveltäjä – nuotinos – esittäjä/soitin – äänitapahtumat – kuulija
(ks. läh. Bengtsson 1973: 23).

Joistakin sävelteoksista on olemassa useita laitoksia (esimerkiksi Modest Musorgskin oopperasta *Boris Godunov*). Eri laitosten tekijät, kuten Nikolai Rimski-Korsakov ja Dmitri Šostakovitš, toimivat sisäistekijöinä, mutta he eivät saisi puuttua SÄVELTÄJÄN osaan eivätkä itse TARINAAN, fiktiiviseen maailmaan.

Kun uutta musiikkia syytetään siitä, että se on YLEISÖLLE liian vaikeatajuista tai aivoperäistä, niin voitaisiin sanoa, että SÄVELTÄJÄN kuvittelema sisäiskuuntelija on tällöin älyllisesti liiaksi YLEISÖN yläpuolella. ”Länsimainen rationaalisperäinen musiikki on usein uhannut jättää ihmisen kokonaisuutena huomaamatta”, toteaa Veijo Murtomäki. ”Kuulija on mielletty lähes tietokoneen tarkkuudella informaatiota vastaanottavaksi älypääksi.” (Murtomäki 1992.) Toisaalta sisäiskuuntelija ei saisi olla aivan YLEISÖN tasolla tai jopa sen alapuolella – kuten jossain mainosmusiikissa –, koska se johtaa kuulijan turhautumiseen; se ei aktivoi häntä riittävästi. (Kaiken musiikin ei tietenkään ole tarkoitus aktivoida kuulijaansa.) Ilmeisesti on olemassa rajat, joihin sisäiskuuntelijan pitäisi sijoittua, jotta musiikin viestintä onnistuisi mahdollisimman ”hyvin”.

Tarkastelen SÄVELLYSTÄ siis viestinä, jonka KERTOJA esittää KUULIJALLEEN. Tämä seipitetty maailma eroaa omasta maailmastamme siten, että fiktiivisessä maailmassa viesti on täysin ymmärrettävä. Voisimme jopa katsoa, että tässä seipitetyssä maailmassa musiikki välittää merkityksiä, vaikka emme pystykään niitä erittelemään. (Voimme päätellä niistä yhtä paljon kuin kolmiulotteisen kappaleen muodosta liikkuvan kaksiulotteisen varjon perusteella.) KERTOJA ja KUULIJA käyttäytyvät ikään kuin heidän viestintänsä olisi mielekästä, joten tällainen oletus voitaisiin tehdä. Tätä fiktiivistä maailmaa hallitsevat omat lakinsa, ja se on ajassa ja avaruudessa

rajattu kokonaisuus (sanataiteesta ks. Lotman 1991: 75–87). Sillä tuntuu kuitenkin olevan paljon yhtymäkohtia todellisuuden kanssa (joka on rajaton ja monilakisempi): se *mallintaa* todellisuutta.

Käsitteitä

Tässä esityksessä käsitellään musiikin ainesten toissijaista eli pragmaattisesti* tunnusmerkkistä käyttöä. *Toissijainen ja pragmaattisesti tunnusmerkkinen* ovat likipitään samatarkoitteisia ilmauksia, mutta pieni ero on kuitenkin tehtävä: jotta voitaisiin sanoa, että muotoaines on toissijaisessa käytössä, niin sillä on oltava jokin ensisijainen käyttö. Esimerkiksi Franz Schubertin laulussa *Trockne Blumen* op. 25 oleva surumarssin rytmi on toissijaisessa käytössä, koska surumarssin rytmillä on ensisijainen käyttönensä surumarssissa; Schubertin laulussa tämä rytmi on toki myös pragmaattisesti tunnusmerkkisessä käytössä. Jos jollakin tunnusmerkkisellä ilmiöllä ei ole ensisijaista käyttöä, niin sitä ei voi nimittää toissijaisuudeksi – paitsi ehkä Ludwig Wittgensteinin perheyhtäläisyyskäsitteen mielessä – vaan on puhuttava vain pragmaattisesti tunnusmerkkisestä ilmiöstä. Esimerkiksi voidaan ajatella Dmitri Šostakovitšin *As-duuri*-preludin op. 87 tahdin 16 äkkimodulaatiota pienen sekunnin verran ylöspäin ja takaisin. (Analyysirytyksestä ks. Lång 1993: 100–108.) Siinä on kysymys vain tunnusmerkkisestä ilmiöstä, koska sellaisella äkkimodulaatiolla ei ole ensisijaista käyttöä.

Musiikki ja kieli eroavat siis toisistaan: koska kieli välittää merkityksiä, niin kielen pragmaattisesti tunnusmerkkiset ainekset on otettu käyttöönsä jostain toisesta viestimistehtävästä, mutta musiikissa tällaisista rajoitusta ei ole, vaan tunnusmerkkiseen käyttöön voidaan valita vapaammin mitä tahansa musiikillisia tapahtumia semanttisuuden ja koherenssin vaarantumatta. (Musiikin semantiikasta ks. Kurkela 1986.)

Itse tunnusmerkkisyyden käsite on Nikolai Trubetskoin kehittämä. Taustana on Ferdinand de Saussuren ajatus, että kielen binaaristen jakojen puoliskoilla on erilainen *valeur linguistique*; Prahan koulukunnan mielestä puoliskot eivät ole symmetriset.** Roman Jakobson on kehitellyt ideaa

* Pragmatiikka < kr. *πραγμα* 'toimi(nta), työ'. Praxis < kr. *πραξις*. Pragmaattinen 'kokenut; käytäntöön sopiva; syysuhteet selvittävä (historiankirjoitus)'.

** Idea on lähellä Jan Mukařovskýn esittämää kohosteisuuden teoriaa (Peer 1986). Puoliskojen epäsymmetrisyyttä käsittelee tarkemmin Lotman 1990: 131–150.

eteenpäin, ja omana aikanamme sitä on käyttänyt mm. Michael Shapiro (Hatten s.a.: 1). Larry M. Hymanin mukaan tunnusmerkkisyyden käsitettä on käytetty ainakin neljässä merkityksessä. Se edellyttää

- *additiota* (tunnusmerkkisessä muodossa on jotain mitä tunnusmerkittömässä ei ole)
- *esiintymistiheyttä* (vastakohtaparin tunnusmerkitön jäsen on yleisempi kuin tunnusmerkkinen)
- *neutraaliutta* (tunnusmerkkinen elementti on ympäristössään vaikuttava) ja
- *säännönmukaisuutta* (tunnusmerkkinen elementti ainakin vaikuttaa säännönvastaiselta tai on semmoinen). (Hyman 1975: 145–6.)

Itse olen painottanut kolmea viimeistä kohtaa.*

Termejä tunne (= emootio), affekti, tuntemus (engl. *feeling*) ja sentimentti käytetään usein samaa tarkoittaen. Affekti voi tarkoittaa myös voimakasta tunnetta, joka vaikuttaa koko psyykeen, ja affektiivinen tunteenomaista. Affektia on käytetty myös kaiken yläkäsitteenä. Emootiot, kuten pelko, viha ja inho, ovat voimakkaampia ja lyhytkestoisempia ilmauksia kuin mielialat, esimerkiksi iloisuus, onnellisuus ja jännittyneisyys. Emootioihin liittyy fysiologisia muutoksia. Emotionaalinen vire on

* Juri Lotman (1990; 1991) on jakanut kulttuuriin sisältyvät viestit kahtia: diskreettisiin eli epäjatkuviini ja diskreettisiin eli yhtenäisiin sanomiin. Kulttuuri on tällaisten viestien kaksikanavainen säilytys- ja välitysmekanismi. Diskreettiset viestit koostuvat yksityisistä ja erillisistä merkeistä, ja sanoma on ajan funktio; esimerkiksi käy morseaakkosista koostuva viesti. Epädiskreettiset viestit ovat enemmänkin tilan funktioita, eikä niitä voi jakaa erillisiin merkkeihin niin kuin morseviestiä. Symboli, esimerkiksi maalaus tai runo, on symboli sinänsä. Lotmanin mukaan kulttuurin elinvoima johtuu näiden viestityyppien keskinäisestä jännityksestä (hän mainitsee esimerkiksi kirjallisuuden ja mytologian välisen jännityksen). Nämä viestityypit eivät juuri esiinny puhtaina, vaan esimerkiksi eri taiteenlajit ovat niiden kreolisoitumia. Musiikissa on sekä diskreettisiä (melodia, rytmi) että epädiskreettisiä (harmonia, sointiväri) aineksia.

Mielestäni tunnusmerkkisyyden voi erottaa sekä diskreettisistä että epädiskreettisistä sanomista; olen keskittynyt puhumaan diskreettisistä aspekteista, koska se on helpompaa. Tässä yhteydessä ei ole mahdollista ruveta lähemmin pohtimaan, miten tunnusmerkkisyys on erotettava epädiskreettisistä teksteistä ja miten se musiikin analyysissä tapahtuisi.

lyhytkestoinen, elimistöä motivoiva tunnevaikutelma – yleensä joko myönteinen tai kielteinen. Temperamentti eli luonteenlaatu on melko pyssyvä ominaisuus. Affektiivinen sävy kuvaa tunteen perusominaisuutta; se on mieluisa tai epämieluisa, introspektiivisesti saavutettava kokemus. Tunteiden synnystä ja ilmaisusta on kehitetty lukuisia teorioita. Nykyään ehkä laajimmin sovelletaan Richard S. Lazaruksen kognitiivista tunneteoraa. Sen mukaan emootiot voidaan erottaa toisistaan ja muista psykologisista ilmiöistä ensi sijassa reaktiotavan perusteella. Paitsi kognitiota hän ottaa huomioon myös biologiset ja kulturaaliset tekijät. Emootio ei johdu pelkästään fysiologisista muutoksista vaan kokonaistilanteen tulkinnasta.

Myös samastumisella ja eläytymisellä saattaa olla osansa musiikin sisäisten merkitysten kokemisessa (lähemmin lopussa). Muita musiikin vastaanottoon liittyviä tekijöitä ovat älyllinen mielihyvä rakenteiden hallitsemisesta ja seikkailunhalun tyydyttyminen ym.

Keskeisenä ajatuksenani on pragmaattisuus eli tässä lähinnä toteavuus – ensi- ja toissijaisuus määritellään praksiksen eli käytännön pohjalta. Taustalla häämöttää Wittgensteinin *arkikielen filosofia*: jotta voitaisiin määrittellä ilmauksen merkitys, on tarkasteltava, miten sitä käytetään. Wittgenstein totesi: ”Sanan merkitys on sen käyttö kielessä” (Wittgenstein 1981: 49). Edelleen voidaan erottaa uskriittikin vaikutus ja näkemys aikataiteiden ykseydestä (monismista).

Musiikin välittämät emootiot ja merkitykset

Leonard B. Meyer esittää kirjassaan *Emotion and Meaning in Music* (1956) sangen kiinnostavan teorian siitä, mitä musiikin merkitykset ovat ja kuinka musiikki välittää tunteita. Tiivistän sen seuraavassa.

Jotta voitaisiin pohtia musiikin välittämiä merkityksiä, on tietenkin ensin määriteltävä, mitä *merkitys* on. Meyer lainaa loogikko Morris R. Cohenin määritelmää: ” – – mikä tahansa saa merkitystä, jos se liittyy tai viittaa tai osoittaa johonkin, mikä on sen ulkopuolella, niin että sen tosi olemus viittaa tähän yhteyteen ja paljastuu siitä” (siteerattu Meyerin 1956: 34 mukaan). Merkitys ei siis ole olioiden ominaisuus, eikä se sijoitu yksin ärsykkeeseen. Meyer puhuukin kolmikantaisesta järjestelmästä (vrt. Charles S. Peirce): (1) kohde tai ärsyke, (2) se, mihin ärsyke viittaa, (3) tietoinen havainnoija (s. 34). Peircellä kolmijako on seuraava: merkin määrittelemiseksi tarvitaan (1) kohde, johon merkki viittaa, (2) itse merkki sekä (3) tulkitsin, eräänlainen toisen asteen merkki (Tarasti 1990: 29).

Ärsyke voi viitata tapahtumiin tai seuraamuksiin, jotka ovat joko erilaisia kuin itse ärsyke tai samankaltaisia kuin itse ärsyke. Esimerkiksi sana *ylfolkain* on erilainen kuin tarkoittensa, mutta onomatopoeettiset sanat, kuten *kuk-kuu*, varsinkin kuvailevasti lausuttuna, viittaavat itsensä kaltaisiin tarkoitteisiin. Nimitämme edellistä merkityksen lajia ulkoviitteiseksi (designatiiviseksi) ja jälkimmäistä sisäviitteiseksi. Meyerin mukaan musiikilliset tapahtumat ovat sisäviitteisiä: niiden tarkoitteet ovat hyvin usein muita musiikillisia tapahtumia. ”Jos jokin musiikillinen ärsyke saa menneen kokemuksemme pohjalta meidät odottamaan jotakin tulevaa musiikillista tapahtumaa, niin tällä ärsykkeellä on merkitys”, sanoo Meyer (1956: 35). Ärsykettä voidaan nimittää myös musiikilliseksi eleeksi tai säveltermiksi (s. 45).

Musiikin tunnelmaisun yhtenä perustana on Meyerin mielestä poikkeama normista (deviaatio). Se tarkoittaa, että kun jokin säveltermi on saanut meidät odottamaan jotain musiikillista tapahtumaa, niin se ei tulekaan odotetussa muodossa, ja tämä aiheuttaa meissä affektiivisen vasteen (reaktion).^{*} Poikkeamat voidaan Meyerin mukaan määritellä hahmolakien perusteella. Perustavan tärkeä on pyrkimys valiomuotoon (pregnanssiin): se on ”tietyn hahmovaihtoehdon suosituimmuutta, milloin ärsykkeenvaraisesti on tarjolla useita rinnakkaisia hahmotusmahdollisuuksia” (von Fieandt 1979: 1566). Ihmismieli pyrkii aina hahmojen täydellisyyteen ja vakauteen, ja jätettäessä järjestelmä, vaikkapa muisti, omilleen, se pyrkii ajan mittaan säännönmukaistumaan eli karsimaan pois tunnusmerkkiset piirteet.

Hyvän jatkon laki tarkoittaa, että hahmo pyrkii jatkumaan alkuperäisessä muodossaan. Musiikissa voidaan ajatella esimerkiksi rytmiä tai aiheensiiirtoa, kuten Meyer analyysissään Frédéric Chopinin a-molli-preludista op. 28 nro 2 (Meyer 1956: 93–95).

Umpinaisuuden laki tarkoittaa, että vajavainen hahmo pyritään näkemään täydellisenä. Tämän lain kohdalla on kahdenlaista epätäydellisyyttä. (1) Hahmosta voidaan jättää jotakin pois, jolloin on puhuttava rakenteen aukosta. (2) Hahmon esiintymisen aikana kuulijalla on tunne, että loppua ei ole vielä saavutettu, ja hän kaipaavat päätöstä, lopetusta. Melodiikassa rakenteen aukkoja syntyy esimerkiksi seuraavanlaisessa tapauksessa:

^{*} Neurofysiologisella tasolla lienee kysymys Mari Tervaniemen (1993) esittelemästä poikkeavuusnegatiivisuudesta.



J. S. Bach: *Brandenburgilainen konsertto nro 5.*

Yllä olevassa melodiassa käytetään ensin kolmisoinnun sävelet ja sitten esitetään asteikon puuttuvat sävelet. Tällä kertaa aukot täytetään välittömästi, mutta voimme toki kuvitella melodian, jossa aukkojen täyttäminen lykkääntyy. Tällainen melodia on jo jossain määrin affektiivinen (s. 130–135). Umpinaisuuden laki pätee melodiaan, harmoniaan ja rytmiin.

Kyllästymisen periaate on yhteydessä hyvän jatkon ja umpinaisuuden lakiin sekä kuulijan uskomuksiin. Kun siis kuulemme samaa kuviota toistettavan kerran toisensa perään, niin alamme yhä voimakkaammin odottaa muutosta (s. 135). Esimerkiksi minimalistisen sävellyksen kuunteleminen voi tuntua hyvin tuskalliselta, jos kuulija yrittää soveltaa teokseen romanttisen tms. tyylin malleja.

Paluun periaate on tärkeä kaikissa musiikkikulttuureissa. Se tarkoittaa, että johonkin hahmoon palataan sen jälkeen kun siitä on erottu. Yksinkertaisin esimerkki on muotorakenne A B A. ”Paluu itsessään ei edusta jännitystä vaan kokonaisliikkeen lientymisvaihetta. Se luo päätöksen ja tunnun täydellisyydestä”, sanoo Meyer (s. 152). Tehokkaimmin paluun periaate tuntuu toimivan silloin, kun säveltermi on jätetty avoimeksi, loppua vaille. Myös teeman esiintyminen pääsävellajissa modulaatioiden jälkeen koetaan selvästi paluuksi (esimerkiksi fuugassa).

Hahmon hämärtämisen keinoihin kuuluu mm. yhdenmukaisuus. Se tarkoittaa, että jokin hahmo toistuu toistumistaan. ”Kuulija ei tule levottomaksi ja epävarmaksi sen takia, että hän ei tietäisi, millainen ärsyke seuraavaksi tulee – jos esimerkiksi sarja on kromaattinen asteikko, niin seuraava sävel on puolisävelaskelen etäisyydellä parhaillaan soivasta – vaan sen takia, että hän ei pysty näkemään, mihin sarja loppuu, hallitsemaan sen kohtaloa henkisesti”, huomauttaa Meyer (s. 163). Levottomuus ja epävarmuus on jo melko voimakas affekti, ja se herättää sangen nopeasti toiveen paluusta ymmärrettävämpään ilmapiiriin.

On kyseenalaista, missä määrin musiikilliset hahmolait pohjautuvat oppimiseen ja missä määrin psyykkisiin lainalaisuuksiin. Meyer (1989: 10) itse on suhtautunut melko varauksellisesti musiikin universaalisuuksiin.

Meyer erottaa kolme lajia merkityksiä. (1) *Oletetut merkitykset* pohjautuvat kuultavaan säveltermiin ja seuraajan odottamiseen. Kunkin tyylin rajoissa musiikilla on useita jatkumismahdollisuuksia, ja kuulija asennoituu

odottamaan todennäköisintä. Tällöin oletettu merkitys on selvä. Mutta jos useat vaihtoehdot ovat keskenään yhtä todennäköisiä, kuulija on selvästi epävarmempi samoin kuin oletettu merkitys. Kun jatko on kuultu, puhutaan (2) *ilmeisistä merkityksistä*. Edeltäjän ja seuraajan välinen yhteys on tällöin tajuttu, ja seuraaja voi käynnistää edeltäjän merkityksen uudelleenarvioinnin, jos seuraaja on ollut epätodennäköinen (eli tunnusmerkkinen). (3) *Lopulliset merkitykset* syntyvät "useilla arvojärjestyksen tasoilla olevien suhteiden kokonaisuudesta hypoteettisen merkityksen, ilmeisen merkityksen ja myöhemmän sävelkulun välillä" (Meyer 1971: 162). Tämä edellyttää, että teos on ajattomana muistissa. (Meyer 1956: 37–38.) Nämä merkitykset eivät kuitenkaan ole pysyviä eivätkä lopullisia, vaan ne muokautuvat kokemuksemme karttuessa.

Meyer painottaakin kokemustekijöiden osuutta esteettisen elämyksen syntyyn ja toteaa muotokäsityksistämme mm. seuraavan:

"Tällaiset ihannetyypit eivät kuitenkaan ole kiinteitä ja lopullisia. Ne ovat mukautuvaisia kahdesta näkökulmasta. Jokainen kosketuksemme johonkin muototyyppiin muokkaa luokkakäsitystämme tuosta muodosta. Joka kerran kun kuulemme esimerkiksi uuden teoksen, jonka voimme yhdistää käsityksemme sonaattimuodosta, tai tutun teoksen uudesta näkökulmasta, niin yleiskäsityksemme sonaattimuodosta muuttuu, joskin vähän. Osin juuri tämä muotokäsitysten jatkuva muovautuminen (samoin kuin tyylikäsitysten) tekee mahdolliseksi, että voimme kuunnella jonkin sävellyksen useita kertoja. Sillä koska malli, johon käsillä olevaa teosta vertaamme, on muuttunut sitten edellisen kuuleman, niin mallin herättämät odotuksetkin ovat muuttuneet, ja uusi kuuntelu tuo muassaan uusia havaintoja ja uusia merkityksiä." (Meyer 1956: 58.)

Tätä näkemystä merkitysten muotoutumisen kehityksenomaisuudesta voisi nimittää dialektiseksi (vrt. G. W. F. Hegel, Karl Marx, Bertolt Brecht ym.).

Omalle näkökulmalleni ominainen pragmaattisuus tulee esiin Meyerilakin. Hän käsittelee melko valaisevasti Richard Straussin sinfonista ruoelmaa *Ein Heldenleben* op. 40 (1898):

"Juuri ennen harjoitusnumeroa 77 -- kuullaan Es-duurissa täysin säännöllinen kadensoiva sointukulku: II-I⁶₄-V. Sata vuotta aikaisemmin kirjoitettussa teoksessa se olisi saanut meidät odottamaan toonikasointua. Tässä tämä kulku saa meidät kuitenkin odottamaan melkein mitä tahansa muuta kuin toonikaa; ja kun toonika sitten tulee, se todella koetaan poikkeamaksi." (S. 66.)

Toonikasointu ei olemuksensa eikä morfologiansa puolesta ole millään muotoa tunnusmerkkinen – kaikkea muuta! Tunnusmerkkiseksi sen tekee ympäristö, siis yleensä se, että tällä kohden odotetaan jotain muuta. Tunnusmerkkisyyttä analysoitaessa ei siis mielestäni saisi juuttua tarkastelemaan ilmiöiden olemusta, koska tällöin jäisi moni olemuksensa puolesta neutraali, ”merkitsemätön”, tunnusmerkkisyys sivuun.

”Musiikki ei ole ’yleismaailmallinen kieli’”, sanoo Meyer (s. 62). Hän tarkoittaa tällä, että useimmat vasteet eri musiikillisiin ilmiöihin, kuten esimerkiksi mollisävellajiin, eivät ole ”luonnollisia tai yleismaailmallisia vaan opittuja” (s. 223). Tämä tukee näkemystäni, että tunnusmerkkisyyden kategoria käyttää ensi sijassa hyväkseen sitä, mikä on opittu eikä ilmiön muotoa eli pelkkää pintatasoa. Eero Tarasti huomauttaa samasta aiheesta:

”– – olennaista ei ole vain merkin koostumus, vaan myös sen asema kontekstissa. – – Merkityksessä on aina kysymys kokonaiskentästä, kontekstista. Kaikki riippuu siitä, mihin yhteyteen merkki kuuluu, mikä on sen suhde muihin merkkeihin – saman ajatuksen kohtaamme – – Juri Lotmanin semiosfäärin ideassa.” (Tarasti 1990: 16–17.)

Tunnusmerkkisyys ei siis varsinaisesti ole merkki, sillä sen ei tarvitse aineellistua mitenkään. Taideteokset ja niiden rakenne-elementit – samoin kuin vaikkapa sanat, raha, kunniamerkit jne. – ovat symboleja, merkkejä, ja kuten Juri Lotman huomauttaa, niiden tulee aineellistua jotenkin: sanataideteosten sanajoukoiksi kulttuurin muistiin, sävellysten ääniksi, rahan seteleiksi, kolikoiksi tai sykäysjonoiksi tietokoneen muistiin, sanojen äänne- ja kirjainjonoiksi. Tunnusmerkkisyys ei ole symbolien sinänsä ominaisuus, vaan kyse on syntaksin ilmiöstä (symboli on oudossa paikassa tai toissijaisessa käytössä, kuitenkin niin ettei ensisijaista käyttöä tarvitse olla). Morfologisessakin tunnusmerkkisyydessä on viime kädessä kysymys samasta ilmiöstä: tunnusmerkkinen symboli voidaan useimmiten hajottaa tunnusmerkittömiksi elementeiksi, ja tunnusmerkkisyys johtuu näiden osasten epätavallisesta järjestyksestä – siis viime kädessä syntaksin ilmiöstä. Robert S. Hatten lankeaa mielestäni ansaan olettaessaan, että tunnusmerkkisyys toimii ”muodon eikä substanssin tasolla”, kun ilmaukseen liitetään ”jokin selvä merkki”. Tunnusmerkkisyys ei tarvitse mitään aineellistunutta kantajaa; Hattenin esimerkki *man-woman* on korkeintaan erikoistapaus. (Vastaavasti luonnontieteessä langettiin aikoinaan virheelliseen analogiaan, kun uskottiin radioaaltojen tarvitsevan eetteriä väliaineksi ja kulkevan sitä pitkin – tarvitsevathan laineetkin vettä ja ääniaallot ilmaa, jotta ne voisivat olla olemassa! Sähkömagneettiset aallot etenevät

avaruudessa kuitenkin väliaineesta riippumatta. Laineet ja ääniaallot ovat tavallaan väliaineensa funktioita, mutta sähkömagneettiset aallot ikään kuin käsittävät sekä väliaineen että energian.)

Jo sijoituksella pystyy siis ratkaisevasti vaikuttamaan ilmauksen merkitykseen.* ”Pelkkä paikoitus antaa merkitystä”, sanoo Aarne Kinnunen. ”Tienviitta ’Hanhijärvi 10’ merkitsee toista oikealla paikallaan kuin esimerkiksi 250 km[:n] päässä Hanhijärvestä – – .” (Kinnunen 1989: 19.) Robert S. Hatten osuikin mielestäni melko oikeaan, kun hän arvioi tunnusmerkkisyyttä eräänlaiseksi tulkitsimeksi (Charles S. Peircen käsite) – eräänlaiseksi ”toisen asteen merkiksi – –, joka viriää vastaanottajan tajunnassa hänen mielessään [?] ensiksi havaitun merkin johdosta” (Tarasti

* Filosofit ovat erottaneet toisistaan analyttiset ja synteettiset lauseet. Analyttiset lauseet ovat tosia niiden sisältämien käsitteiden vuoksi: *Veli on miespuolinen sisarus, Vanhatpojat ovat naimattomia miehiä*. Tällaiset lauseet ovat ihmisten keskinäisessä viestinnässä melko harvinaisia, sillä niissä ei loppujen lopuksi sanota mitään uutta; niiden totuudellisuus ei ole tästä maailmasta. Synteettisten lauseitten totuusarvo sen sijaan määräytyy sen mukaan, vallitseeko niiden kuvaama asiointi ns. tosimaailmassa vai ei (”todellisuuden” luonteeseen liittyy tunnetusti koko joukko filosofisia ongelmia). Varsinkin jos lauseessa on ns. deiktisiä ilmauksia (*Vallilassa sataa nyt*), niiden totuus riippuu siitä, miten ”paikoitamme” ne aika-avaruuteemme; niissä lauseissa ei sinänsä ole mitään sellaista, minkä perusteella ne olisivat tosia tai epätosia. (Taiteen deiksis olisikin kiinnostava tutkimuskohde.) Jos siirrämme tämän jaottelun analogianomaisesti musiikin alueelle, voimme huomata, miksi Hattenin näkökulmaa on vaikea hyväksyä sellaisenaan: hän pitää musiikillisia lausumia ”analyttisinä”, eli niiden merkitys ja totuus- tai tunnusmerkkisyysarvo määritetään vain niistä itsestään käsin. Omas- ta mielestäni tuo näkökulma on liian kapea, sillä monesti tunnusmerkkisyyden perustana on täysin arkinen musiikillinen ilmaus, joka vain on *sijoitettu* epätavalliseen paikkaan.

Analyttisuutta ja synteettisyyttä ei voi pitää kahtena toisensa poissulkevana periaatteena, vaan kumpikin on arkikielen mutkikkaissa lausumissa alati läsnä; niiden suhteellinen osuus vaihtelee tapauskohtaisesti. (Lausumat kannattaa purkaa propositioiksi ja määrittää erikseen kustakin propositiosta, onko se analyttinen vai synteettinen.) Sama kannattaa pitää mielessä musiikkia analysoitaessa.

1990: 29). Venäjän formalismi (Viktor Šklovski ym.) nimitti vieraannuttamiseksi sitä, että oliot siirretään tavanomaiselta paikaltaan ja ne esitetään ikään kuin ne havaittaisiin ensimmäistä kertaa (Peer 1986: 2).

Meyer on käsitellyt ongelmaa myöhemmissäkin teoksissaan.

Affektiivisen syntaksin paljastaminen

Valma Yli-Vakkurin väitöskirja *Suomen kieliopillisten muotojen toissijainen käyttö* (1986) on muutamassa vuodessa noussut suomalaisen kieli-tieteen siteeratuimpiin tutkimuksiin. Teos on laaja-alainen ja avoin: Yli-Vakkuri on pyrkinyt sieppaamaan ”mitä erilaisimmista kielenkäyttö-lanteista kuvauksen kannalta tarpeelliset esimerkit” (Alho Alhoniemi). Myöhempi tutkimus, eritoten keskusteluntutkimus, viittaa usein hänen paljastamaansa affektiiviseen syntaksiin.

Yli-Vakkuri määrittelee, missä mielessä hän puhuu toissijaisuudesta:

” – – muoto on toissijaisessa käytössä silloin, kun se vain muodollisesti täyttää kieliopillisen tehtävänsä (= asianomaisen kohdan funktionaalisessa ketjussa) mutta sisällöltään edustaa muuta kuin potentiaalista perustavaa kommunikatiivista funktiotaan” (Yli-Vakkuri 1986: 3).

Toissijaista käyttöä voi toki erottaa lausetta laajemmistakin tekstin yksiköistä esimerkiksi keskustelun periaatteiden avulla. Näitä periaatteita voidaan paitsi noudattaa myös rikkoa ja sillä keinoin sanoa enemmän kuin tarkoitetaan:

” – – jos on olemassa jokin konventio C, että tilanteessa Y on suoritettava toimi A, niin silloin kun joku suorittaakin toimen B tilanteessa Y tai toimen A mutta tilanteessa Z, ei toimijan katsota yksinkertaisesti rikkoneen konventiota C ja tuottaneen hölynpölyä. Yksilön katsotaan pikemminkin riis-täneen konventioita, jotta hän olisi pystynyt välittämään jonkin oleellisen lisäviestin.” (Levinson 1983: 26.)

Esimerkki:

A: ”Rouva Jussila on kyllä yksi pahuksen suunsoittaja, vai mitä?”

B: ”Öh... on muuten aika lämmin ilma, vaikka on vasta maaliskuu.”

B rikkoo tässä tavan maksimiam*, ja hän voi koettaa sanoa: ”Hei varo vähän, poika Jussila seisoo selkäsi takana!”

Yli-Vakkuri asettaa etusijalle Michael Alexander Kirkwood Hallidayn esittämän kielen tehtävään kolmijaon.** Hänen mukaansa toissijaisessa käytössä oleva muotoaines ”täyttää grammaattisen kategoriansa muodollisen tehtävän mutta ilmentää interpersonaalisia tai tekstuaalisesti poikkeavia seikkoja” (s. 3). Hän keskittyy tutkimaan sellaisia muotoaineiksia, jotka ovat henkilöidenvälisissä tehtävissä. Nämä interpersonaaliset funktiot tarkoittavat, että asiantiloja koskevien tietojen lisäksi tuodaan esiin ”puhujan persoonallisia tunteita ja asenteita itsensä, kuulijan tai puheenaiheen suhteen” (s. 3); mukaan luetaan kielen *sosiaalinen* funktio ja ilmauksen sosiaalinen merkitys sekä kielen *ekspressiivinen* funktio ja ilmauksen ekspressiivinen, affektiivinen tai emotionaalinen merkitys. Yli-Vakkuri toteaaakin, että pragmaattinen merkkisuhde vaatii psykologista ja sosiologista tarkastelukulmaa (s. 4–5).

Yli-Vakkuri on päätenyt siihen tulokseen, että kieliopillisten muotojen toissijainen käyttö ei ole mikään hajanainen ilmiö: ” – – [se] näyttää muodostavan **subsystemin**, joka suhtautuu grammaattiseen systeemiin kuin peilikuva” (s. 7). Olisi tutkittava, päteekö tämä myös musiikin kielioppeihin. Kielessähän pragmaattisia lisämerkityksiä tuotetaan ”hyödyntämällä kielen elementtien ja struktuurien syntagmaattisia ja paradigmaattisia oppositioita” (s. 8), ja tämä olisi periaatteessa mahdollista musiikissakin. – Syntagmaa voi kuvata, että se on tietyn tilan (spatio) täyttävä, syntaksin mukainen merkkiyhdistelmä. Paradigma taas on kunkin yksityisen merkin mahdollisten vaihdokkaiden varasto. (Tarasti 1990: 17.)

* Viittaa tässä Herbert Paul Gricen keksimiin keskustelun periaatteisiin.

** Halliday on esittänyt kielen tehtävistä seuraavanlaisen kolmijaon. Kielellä on ensinnäkin *ideationaalinen* tehtävä; se tarkoittaa, että kieli välittää ulkomaailmaa koskevia asiointiloja. Toiseksi kielellä on *interpersonaalinen* funktio; se tarkoittaa, että kieli vakiinnuttaa ja ylläpitää yhteisöllisiä suhteita. Kolmanneksi kielellä on *tekstuaalinen* funktio; se tarkoittaa, että kielen avulla luodaan lauseita yhdistäviä suhteita, niin että *tekstin* voi erottaa satunnaisten virkkeiden joukosta. (Halliday 1970: 143.) Musiikin kielessä lienee tekstuaalinen funktio hyvin korostunut. – Mainittakoon, että Roman Jakobson esitti v. 1960 kuusikohtaisen jaottelun (ks. esim. Tarasti 1990: 23).

Kielen viestintäjärjestelmää hallitsevat rakennesäännöt ja käyttösäännöt, ja Yli-Vakkuri sanoo käyttösäännöistä, että erityyppiset ilmaukset ovat sopimuksenvaraistuneet ja niille on tätä kautta vakiintunut tietty pragmaattinen merkitys, joka eroaa kielen rakennesääntöjen tuottamasta merkityksestä (Yli-Vakkuri 1986: 9–10).

On huomattava, että pragmaattinen merkitys ei näy ilmauksesta itseltään vaan se on ominaisuus, jonka lausumaan liittää yhteisön muisti. Esimerkiksi lause *Onko Teillä kelloa?* tarkoittaa: ”Kertokaa minulle, mitä kello on!” Kysymys on toisen asteen sovinnaisuudesta, koska sanajonolle annetaan konventionaalinen merkitys (ei siis kysytä, omistaako keskustelukumppani kellon). (Ensimmäisen asteen konventionaalisuutta on se, että äännejojo *k-e-l-l-o* viittaa ajannäyttimeen.) Vieraita kieliä opiskeltaessa pragmaattisen ilmaisun hallinta saavutetaan viimeiseksi, koska se on vaikeimmin opittava. Tietokoneille pragmaattisen ilmaisun saloja on melkein-pä mahdotonta opettaa.*

Tässä voisi ajatella barokinajan soveltamaa affektioppia esimerkiksi sellaisena kuin se esiintyy Antonio Vivaldilla ja Jean-Philippe Rameaulla – luonnon kouriintuntuva jäljittely – ja Johann Sebastian Bachilla – lukumystiikka, guurit (Benestad 1978: 116–121; Siitan 1987; Forsblom 1985). Musiikissahan ei varsinaisesti ole ensimmäisen asteen sovinnaisuutta, koska musiikillisilla lausumilla ei ole samanlaista määräistä merkitystä kuin kielen lauseilla. Musiikin toisen asteen sovinnaisuus on siksi tavallaan myös ensimmäisen asteen sovinnaisuutta.

Monesti affektien purkaminen ei onnistu normaalisti rakennetussa kantalauseessa (tai musiikillisessa lausumassa), vaan se edellyttää tietoista säännönrikontaa. Tämä *tietoinen* säännönrikonta – toisin kuin kielivirheeseen johtava tahaton rikkomien – ”noudattaa tarkkoja pelisääntöjä” (Yli-Vakkuri 1986: 12). Voidaan erottaa myös toinen kielenmanipulointitapa: ympäristön perusteella ennustettava eli redundantti muoto vaihdetaan toiseksi tiettyjen sovinnaiten sääntöjen mukaan. Vaikutuksen ”sisällöllisen puolen synnyttävät ne assosiaatiot, jotka liittyvät tekstiin yleensä tai asianomaiseen tekstin kohtaan”, sanoo Yli-Vakkuri (s. 13) ja jatkaa: ”Koska viestinnässä on aina jokin tarkoitus, kuulijan mielikuvitus suuntautuu sen ratkaisemiseen, miksi puhuja rikkoi sääntöjä – – ” (s. 14). Tunnuksmerkkisyyden käsittely edellyttää kokemusta. Kuulija voi ruveta etsimään muun muassa intertekstuaalisia kytkentöjä (vrt. Lyytikäinen 1991: 168).

* Tällä on tärkeä merkitys Isaac Asimovin tieteisromaanissa *Itse jumalat*.

Tässä piilee tunnusmerkkisyyksien viestivyyden ydin. Yli-Vakkurin esittämä lainalaisuus pätee mielestäni melko suoraan musiikin vastaanottoon. Esimerkiksi Kalevi Aho sanoo, ettei odotusten normaali täyttäminen kuulu dramaturgisesti tehokkaiisiin periaatteisiin. Kuulija kadottaa nopeasti mielenkiintonsa vaarattomaan sävellykseen. Aho katsoo, että teoksen on aktivoitava kuulijaa henkisesti asettamalla hänet esimerkiksi vaikeisiin ristiriitatilanteisiin. (Aho 1992: 262–277, 339–343.) Harhalopuke on esimerkki kaikkein koruttomimmasta tunnusmerkkisyydestä: kadenssissa T–S–D–Tp ei Tp ole sinänsä mitenkään tunnusmerkkinen – se on tavallinen mollisointu –, mutta *symbolina* tuo kadenssi on tunnusmerkkinen, koska VI asteen mollisointu on siinä toissijaisessa käytössä. Se on sijoitettu sellaiseen paikkaan, että se saa ”toisen asteen merkitystä”. (Vrt. Heiniö 1992: 37.)

Selvästi tunnusmerkkisiä ovat toki myös vieraalla kielellä esitetyt lausahdukset (ne eivät ole mahtuneet Yli-Vakkurin tutkimuksen piiriin). Esimerkiksi voidaan ajatella tapausta, että helsinkiläinen miesopiskelija pitää naisopiskelijalle ovea auki ja lausuu: ”Damerna först!”, vaikka heidän keskustelunsa on kulkenut yksinomaan suomen kielellä. (Toissijaisuus pyrkii ehkä vähättelemään eleen kohteliaisuutta.) Samoin voi ajatella monien Fjodor Dostojevskin romaanihenkilöiden ranskankielisiä lausahduksia.

Musiikin alalta tässä voisi ajatella sitaattitekniikkaa. Kun siis Dmitri Šostakovitš lainaa 8. sinfoniassaan op. 65 (1943) Pjotr Tšaikovskin *Manfred-sinfonian* op. 58 (1885) johtoaihetta, niin tämä toisesta fiktiivisestä maailmasta lainattu säveltermi tuntuisi vastaavan lähinnä vieraskielistä lausahdusta. (Ei pidä toki ajatella, että kaikki musiikin intertekstuaalisuus eli tekstienvälisyys olisi välttämättä tunnusmerkkistä. Aihetta ei ole tutkittu kovin paljon, koska tutkimusalue on kirjallisuustieteessäkin uusi. Musiikin intertekstuaalisuudesta ovat kirjoittaneet mm. Robert S. Hatten [1985], Mikko Heiniö [1988: 17–20] ja Tomi Mäkelä [1991: 143–163]; itse olen koettanut soveltaa Gérard Genetten transtekstuaalisuuden jaottelua musiikkiin [Lång 1992: 9–11].)

Tavallisesti tunnusmerkkisiä muotoja esiintyy tekstissä yksittäin ja harvakseltaan ja niiden tunnusmerkkisyys on tuolloin ongelmaton. Mutta voimme kuvitella tekstin (tai sävelteoksen), jossa tunnusmerkkisyyksiä on vilisemällä, enemmistönä. Kadottavatko ne tuolloin tunnusmerkkisyytensä, vai mitä oikein tapahtuu? Yli-Vakkuri vastaa:

”Sellainen teksti taas, jossa esiintyy enemmän **muodollisesti** tai **semanttisesti** tunnusmerkkisiä muotoja, on **tunnusmerkkistä** sellaiseen tekstiin nähden, jossa esiintyy vähemmän tunnusmerkkisiä, enemmän tunnusmerkittämiä muotoja” (Yli-Vakkuri 1986: 17).

” – – intuitio tuntuu toimivan universaali[se]mman säännön mukaan ja asianomainen piirre käsitetään tiheästikin esiintyessään stilistiseksi keinoksi” (s. 18).*

Tunnusmerkkisyys on siis käsittehierarkian useita tasoja koskeva ominaisuus. Havainnollistan tätä seuraavalla esimerkillä. Äidinkielenään ruotsia puhuva on Suomessa tilastollisesti tunnusmerkkinen. Täsmällisemmin voimme sanoa, että ruotsinkielisessä perheessään tuo ihminen ei ole tunnusmerkkinen mutta Suomessa kylläkin; samoin ruotsinkielinen perhe on maassa tunnusmerkkinen. Lisäämme esimerkkiin yhden tason siirtämällä tämän ruotsinkielisen perheen johonkin sellaiseen kuviteltuun ruotsalaiseen taajamaan, jonka asujaimisto on enimmäkseen suomenkielistä. Tällöin ruotsinkielinen ihminen on tunnusmerkitön perheessään, tunnusmerkkinen taajamassaan ja tunnusmerkitön Ruotsin valtiossa; perhe on tunnusmerkkinen taajamassa ja tunnusmerkitön maassa; taajama on tunnusmerkkinen Ruotsissa.** – En siis perusta pragmaattista tunnusmerkkisyyttä siihen, *mitä* jokin on vaan *missä* se on. Konteksti ja paikoitus ratkaisee, ei välttämättä olemus. Erityisen tärkeää tämä on huomata musiikin kohdalla.

Tunnusmerkkisyysanalyysissa olisikin musiikin tapauksessa erotettava teoksesta useita mahdollisia hierarkkisia tunnusmerkkisyystasoja. Ei siis riitä, että jokin piirre osoitetaan tunnusmerkkiseksi, vaan olisi tutkittava hierarkkisten tasojen keskinäisiä suhteita ja toimintaa. Viitataan Pierre Boulezin ajatukseen, että rivimusiikin analyysiksi ei riitä rivin paljastaminen vaan sen käytön tarkastelu.

* Musiikkianalyysissa erityisen kiinnostavalta tuntuu ns. väärin soittamisen efektin runsas käyttö joissakin Bohuslav Martinůn (kamariorkesteriserenadit) ja Alfred Schnittken (4. concerto grosso – 5. sinfonia) teoksissa.

** Tämä esimerkki on siltä osin huono, että toissijaisuudeksi pitäisi mielestäni katsoa vain *tietoisien (tai ainakin alitajuisen) persoonallisen toiminnan tulos*. Ihminenhan ei voi vaikuttaa siihen, minkäkieliseen perheeseen sattuu syntymään – sen takana ei ole itsestään tietoisien persoonan ratkaisu –, mutta sananvalintaansa hän useimpien kielitieteilijöiden mielestä pystyy vaikuttamaan.

Näkemyksiä tyylinmuutoksesta

Robert S. Hatten määrittelee tyylistä, että se on ”teoksen edellyttämä symbolitoimintakyky” (Hatten s.a.: 13). Tämä käytännöllinen näkemys voidaan ottaa perustaksi koetettaessa määritellä tyyliä ja erityisesti sen muutosta. Yleisestihän tyyli katsotaan tiettyjen ilmaisukeinojen varastoksi; esimerkiksi Leonard B. Meyer määrittelee sen näin:

”Musiikkityylit ovat enemmän tai vähemmän monimutkaisia sävelsuhteistoja; niitä ymmärtävät ja käyttävät keskenään tietyt yksilöryhmät. Tyylijärjestelmässä vallitsevat sävelsuhdeverkostot määrittyvät niin, että (a) vain jotkin sävelet tai ’jakamattomat sävelyhdistelmät’ ovat mahdollisia, (b) järjestelmässä mahdolliset sävelet voivat tietyissä rajoissa sijoittua monella tapaa, (c) järjestelmän mahdollistamia säveliä voi yhdistellä termeiksi vain tietyillä tavoin, (d) järjestelmän sisäiset todennäköisyysuhteet hallitsevat kohdissa *a*, *b* ja *c* esitettyjä ehtoja, (e) tyylijärjestelmässä vallitsevat todennäköisyysuhteet ovat sekä yksityisen teoksen että yleensä tyylijärjestelmän tekstiyhteyksien toimintoja. Jonkin sävelen tai sävelryhmän samanaikaisen tai perättäisen esiintymisen todennäköisyys voi olla suuri tai pienen perusteella, mikä on järjestelmän rakenne ja sävel(t)en tekstiyhteys.” (Meyer 1956: 45.)

Tämän esityksen rajoissa ei käy tätä laajemmin pohtia tyylin olemusta ja ongelmistoa. Haluan kuitenkin esittää, miten tärkeimmät lähteeni kuvaavat tyylin muuttumisen. Tunnuksmerkisyksillä ja affektiivisella ilmaisulla on muutoksessa keskeinen asema – ei niinkään tyylin mahdollisuuksien tyhjiinamentamisella.

Leonard B. Meyer sanoo tyylinmuutoksesta muun muassa seuraavan:

”Sillä tyyliässä kuin tyyliässä poikkeamat samoin kuin säännötkin ovat rajallisia määrältään; ja on sekä mahdollista että todennäköistä, että säännöllisen käytön myötä poikkeamista tulee niin pysyviä, niin yleisiä tietyissä tilanteissa, että toistuva käyttö muokkaa järjestelmän todennäköisyysuhteita. Niinpä säveltermistä, joka ennen oli määrättilanteissa esiintyvä poikkeama, voi tulla tyyliään normittava ja se voi näin menettää ilmaisevuutensa.

Toisin sanoen ilmaisusyntyisistä poikkeamista voi ajan mittaan tulla säännönmukaisia, ja kun näin käy, on esteettisen vaikutuksen tuottamiseksi joko keksittävä uusia poikkeamia tai korostettava käytössä olevia. Se tarkoittaa, että kun tyyli on vakiintunut, niin siihen pyritään alinomaa lisäämään uusia poikkeamia ja käytössä olevia poikkeamia pyritään korostamaan joko

liioittelemalla tai painottamalla niitä. Esteettisen viestinnän luonne pyrkii lyhyesti sanottuna edistämään tyylin lopulta tapahtuvaa tuhoutumista.” (Meyer 1956: 65.)*

Laajemmin Meyer käsittelee aihetta teoksessaan *Style and Music* (1989).**

Valma Yli-Vakkuri ottaa saman ajatuksen esiin väitöskirjassaan puhuessaan retorisisista kuvioista:

”Affektin korostamiseksi kielen redundanssitaijumusta voidaan kuitenkin liioitella, mitä osoittavat esim. kieltoellipsiin liittyvien kieltohakuisten aineiden kasaumat. Toinen poikkeusmuotojen kasaumia aiheuttava syy on nähtävästi se, että *arkikielinen tiheäfrekvenssinen käyttö kuluttaa ilmauksen affektiivisen latauksen, jolloin uusilla muotopoikkeamilla pyritään palauttamaan se*. Tästä syntyy kierre, johon [Rafael] Koskimies viittaa – puhuessaan kansanihmisen väsyttävästä monisanaisuudesta (tässä grammatittiseksi ’monisanaisuudeksi’ tulkittuna).” (Yli-Vakkuri 1986: 307. Kursivointi minun.)

* Samanlaisia ajatuksia on esittänyt myös Prahan kielitieteellisen piirin jäsen Jan Mukařovský (Wellek–Warren 1969: 307).

** Meyerin (1989: 20) mukaan jokaisessa tyyliässä on rajallinen määrä sääntöjä, mutta niiden erilaisia yhdistelmiä (strategioita) on rajattomasti. Tyylinmuutoksen syynä ei Meyerin mielestä ole se, että tyyli tulisi ”tyhjiin ammennetuksi”, kun kaikki strategiat on käytetty, vaan taustalla on kokonaan muunlaisia syitä.

Tämä on mielestäni sopusoinnussa ns. antikaaosteorian havaintojen kanssa: hyvin monimutkainenkin järjestelmä pyrkii käyttämään vain pienen osan mahdollisuuksistaan ja rajoittuu niihin. Havainnollistan tätä kielitieteellisellä esimerkillä:

Suomen kielen fonotaksi sallii foneemijonot *takku*, **tekku*, *tikku*, **tokku* ja *tukku*. Näistä vaihtoehdot **tekku* ja **tokku* eivät ole toteutuneet. Ei ole todennäköistä, että nämä ”vapaat” sanat otettaisiin jossain vaiheessa käyttöön ja fonotaksi joutuisi muuttumaan, koska kaikki mahdollisuudet ovat tulleet käytetyiksi. Kielessä voi tuskin kerrallaan olla niin paljon käsitteitä, että kaikki fonotaksin sallimat mahdollisuudet ammennettaisiin tyhjiin ja fonotaksi joutuisi muuttumaan. Fonotaksin muuttumisen taustalla ovat täysin erilaiset syyt: vieraan kielen ihannoiti ja vaikutus yms.

Tämän ytimekkäämmin tyylinmuutoksen olemusta ei käyne määrittäminen. Ontologiselta kannalta tässä on kysymys siitä, että immanenttiset poikkeamat ovat vähitellen muuttuneet transsendenttiseksi ja niiden informatiivisuus on huvennut.

Säännöistä poikkeaminen kuuluu keskeisesti ihmisten viestintään (ja ehkä toimintaan yleensä). Malcolm Coulthard on lisännyt vuorovaikutussääntöihimme komponentin ”sääntöjen rikkominen” (s. 12). Pentti Leino kirjoittaa samasta aiheesta:

”Kielen vakiintuneiden leksikaalisten yksikköjen käyttö epätavallisessa tai uudessa yhteydessä on siis nähtävä säännölliseksi kielenkäytön strategiaksi eikä pelkästään taiteelliseksi tai muussa suhteessa tunnusmerkikiseksi ilmiöksi” (Leino 1983: 191).

Pystymme kuitenkin omaksumaan jonkin historiallisen tyylin kieliopin ja ”tulevaisuuden kehityksestä tietämättä” reagoimaan tyylin sisäisiin normeihin ja poikkeamiin.*

Informaatioteoria

Informaatioteorian käsite tulee esille sekä Meyerilla että Yli-Vakkurilla. Meyer käsittelee informaatioteorian ja näkemyksiensä yhteyttä myöhemmässä teoksessaan *Music, the Arts, and Ideas* (1967). Teoksen 1. luku on suomennettu nimellä *Musiikin merkitys ja informaatioteoria* (Meyer 1971). Yli-Vakkuri mainitsee informaatioteorian Roman Jakobsonin yhteydessä:

* Eräät kirjallisuustieteilijät erottavatkin YLEISÖN, sisäislukijan ja KUULIJAN lisäksi nk. *nollalukijan*. Hän tietää vain sen, mitä teoksessa on tähän mennessä sanottu. Vaikka olisimme lukeneet *Rikoksen ja rangaistuksen* useita kertoja, ei nollalukijamme tiedä, jääkö Raskolnikov kiinni vai ei.

Tähän yhteyteen kuuluu myös tunnettu havainto tieteellisen ja taiteellisen tiedon erosta: uusi tieteellinen tieto korvaa vanhan, mutta uusi taide ei tee vanhaa tarpeettomaksi. Taiteellinen tieto kasvaa siis kumulatiivisesti, tieteellinen valinnan kautta. (Lotman 1990: 127.)

”Arvokkaimman tunnustuksensa, sanoo Milka Ivić – –, Jakobsonin kielitieteelliset teoriat ovat saaneet informaatioteorialta. Keskeisiksi informaatioteorian kehityksessä tulivat kaksi klassisen strukturalismin perustavaa ajatusta: on identioitava se, mikä on kielen yksikössä invarianttia, olennaista ja perustavaa, sekä kielessä ilmenevä binaariuden periaate. Jälkimmäisen periaatteen soveltamiseen perustuu itse asiassa koko informaatioteoria.” (Yli-Vakkuri 1986: 16.)

Informaatioteorian erottelun mukaan kielelliset merkkijärjestelmät voivat välittää syntaktista, semanttista ja pragmaattista informaatiota. (1) Syntaktisen informaation tapauksessa otetaan huomioon vain se, kuinka usein viestiä tilastollisesti syötetään viestintäkanavaan. Se viesti on informatiivisempi, jonka todennäköisyys on pienempi. (2) Semanttisen informaation määrä katsotaan siitä, kuinka useita vaihtoehtoisia asiointiloja jokin lause sulkee pois. (3) Pragmaattinen informaatio liittyy kielen käyttäjiin: näille asiointiloille annetaan merkitsevyysspainoja. Semanttista ja pragmaattista informaatiota ei ole helppo erottaa toisistaan.

Robert S. Hattenin (s.a.) esittämä morfologinen tunnusmerkkisyys tuntuisi painottuvan semanttisen informaation ja pragmaattinen tunnusmerkkisyys taas syntaktisen informaation erittelyyn. Pragmaattinen informaatio vaatii taustakseen tietyn muistin ja kompetenssin, jotta merkityspainotukset voi viestistä erottaa. Sen analysointi onkin vaikeinta, koska se on voimakkaimmin sanoman ”ulkopuolella”. Vierasta tyyliä edustavaa sävellystä onkin siksi vaikea arvioida, ennen kuin tyylin säännöt ja strategiat on sisäistetty ja käsitetty (Meyer 1989: 34). Aleatorista musiikkia ei voidaan arvioida eikä arvottaa perinteisestä näkökulmasta, sillä se, mitä tapahtuu, on ainoana olemassa (ajatus on John Cagen). Mistään virheistä tai poikkeamista ei voida puhua, koska sitä, mikä *on*, ei voida erottaa siitä, mitä *olisi voinut olla* (s. 34). Aleatorisesta musiikista puuttuu pragmatiikka, ja sävellysten tyylin asemesta olisi tutkittava säveltäjän tyyliä (s. 35). Samaten keinotekoisista kielistä, kuten logiikan kielestä ja esperantos- ta, puuttuu pragmaattisen ilmaisun mahdollisuus, koska ne ovat tavallaan yksityksisiä kohteensa kanssa (tarkoitan esperanton kohdalla sitä, että sen kielioppisäännöissä ei ole ns. poikkeuksia, esimerkiksi vahvoja verbejä, eikä kukaan opi sitä äidinkielenään). Pragmatiikka edellyttää aina jonkinlaisen epätarkkuuden ja kieliopillisten toisintojen olemassaoloa (ks. Osmo Ikolan [1979] mielenkiintoista artikkelia *Epätarkkuus kielen käyttökelpoisuutta lisäävänä tekijänä*).

Informaatioteoriaan liittyvät keskeisesti entropian ja redundanssin käsite. Entropia tarkoittaa järjestelmän epäjärjestyksen mittaa: mitä enemmän

viestissä on informaatiota yksikköä kohden, sitä vähemmän siinä on entropiaa. Redundanssi taas tarkoittaa toistetta: mitä enemmän viestissä on toistetta, sitä todennäköisemmin se menee perille. Tunnusmerkkisen piirteen entropia-arvo on pieni ja informaatioarvo suuri.

Musiikin esitys voi omalla tahollaan olla tunnusmerkkinen. Kun Daniel Barenboim soittaa W.A. Mozartin a-molli-sonaatin perinnäisten romanttisten kaavojen mukaan, se ei sinänsä tarjoa mitään uutta ja esitystapah-tuman informaatioarvo on pieni. Glenn Gouldin levyttämä tulkinta taas poikkeaa vakiintuneista, ja sen informaatioarvo on siksi suuri.

On syytä huomata, että informaatioteoriassa informaatio eli tiedos ei tarkoita varsinaisesti tietoa, sillä tietoon liittyy *toden* ja *epätoden* käsite, mutta informaatioteoria on neutraali, mitä tulee totuuteen ja epätotuuteen. (Niiniluoto 1979: 2067–8.)

Musiikin pragmaattisesta analyysistä

Pragmaattisesti painottunut tarkastelutapa voi osaltaan olla vastaamassa kysymykseen, mitä teos merkitsee. Merkityksen analyysiin voidaan vasta-ta vain osittain; se tarkoittaa verbaalista kuvausta tunnettujen asiain avulla. Koska ei voida näyttää, pitää kertoa. Musiikkipragmaattinen lähestymis-tapa on yksi analyysimenetelmä. Se soveltuu tiettyjen ongelmien pohti-miseen mutta ei yritä kattaa kaikkea. Olen rajoittunut tutkimaan musiikin sisäisiä merkityksiä, mutta se ei toki tarkoita, ettei musiikkiin voisi enää muissa vaiheissa liittyä merkityksiä; esimerkiksi Juhani Räisänen (1992) on tutkinut, mitä merkityksiä musiikki saa konserttitilanteessa, ja Eero Tarasti (1988: 96–105) on tutkinut saman laulun eri tulkintoja.* Koska tutkimuskohdetta ei voi näyttää, sitä on valotettava eri puolilta.

Niin sanotuilla virheillä eli pragmaattisesti tunnusmerkkisillä piirteillä on tärkeä osansa musiikillisessa viestinnässä. On vaikea näin nopeasti sanoa, mitä musiikillisessa viestinnässä loppujen lopuksi välittyy. Arvioi-sin, että tällä alueella ehkä pätevät samat lainalaisuudet kuin muussakin esteettisessä viestinnässä ja tarinan kuuntelemisessä: se on unen kaltaista symbolitoimintaa ja käsittelemme sillä omia ongelmiamme.** Omakoh-

* Taidemusiikin merkitys ei mielestäni ole sen käyttö yhteisössä (kuten populaari-musiikin kohdalla on), vaan sillä on itsenäistä merkitystä; voitaneen mielekkäästi tehdä ero sävellyksen merkitysten ja esityksen merkitysten välille.

** Asiasta ei valitettavasti ollut tarkempaa tietoa lehden mennessä painoon.

tainen tilanteemme muuttuu ajan mittaan, ja niinpä samasta sävelteoksesta erotettavat merkityksetkin muuttuvat ja tekevät useat kuuntelukerrat mahdollisiksi. Esimerkiksi Nelson Goodman on sanonut musiikin välittämistä emootioista:

”Meillä on kuulemma näkömielheitä, kuulomielheitä, makumielheitä ja liikemielheitä, joten miksi ei yhtä hyvin tunne- tai tunnetilamielheitä” (Lammenranta 1988: 213).*

Voi olettaa, että herättäessään meissä affektiivista vastetta tunnusmerkisydet ehkä käyttävät näitä tunteiden tai tunnetilojen mielikuvia ja voimme erityisesti musiikin kohdalla kokea niitä yksilöllisesti, sillä musiikkihan ei välitä määräisiä merkityksiä.

Myös tietynlaisella samastumisella on mielestäni merkityksensä musiikin vastaanotossa. Erilaisissa esittävässä taiteissa, kuten kirjallisuudessa, elokuvassa ja sarjakuvassa, eläytymisellä on keskeinen osa: samastumme (yleensä) päähenkilöihin ja koemme fiktion tilanteet ikään kuin olisimme niissä itse mukana (taiteen ja leikin opettavasta puolesta ja muista yhtäläisyyksistä sekä eroista ks. Lotman 1991: 11–31). Psykoanalyttinen teoria on osoittanut, että ihmisellä on taipumus samastua ulkomaailman objekteihin, muihinkin kuin ihmisiin; asianosainen haluaa ”olla objektin kaltainen siinä ja siinä asiassa” (Tähkä 1982: 30). Samastuminen eli identifikaatio on tärkeimpiä varhaislapsuuden objektisuhteen muotoja. ”Lapsi pyrkii samastamaan itsensä objekteihin, joihin hän on sijoittanut vahvan viettienergiatauksen” (s. 47). Myös vihattuun objektiin voidaan samastua, jos se koetaan voimakkaaksi ja mahtavaksi; näin päästään osalliseksi sen voimasta. Objektista tulee tavallaan yksilön persoonan jatke. Musiikissa ei ole samalla tavoin selkeitä henkilöitä, joihin musiikinkuuntelija voisi samastua; muutamat analyttikot ovat tosin pyrkineet jäsentämään musiikkia aktorin (Tarasti 1989a; 1989b; 1991) tai jopa fiktiivisen henkilön (Lång 1993: 100–108) käsitteen avulla.** Tällaisissa yrityksissä on kuitenkin omat vaaransa: onko kysymys jonkinlaisesta ”ihmistieteellisestä animismista”, luonnon sieluttamisesta? Juri Lotmanin mukaan sellaista pyrkimystä voi arvostella:

* *Mielle* 'aistiin perustuva mielikuva'.

** Tarastin lähtökohtana on Algirdas J. Greimasin modaalinen logiikka, omana lähtökohtanani on, tosin melko väljässä mielessä, narratologinen kirjallisuuden tutkimus ja psykoanalyysi.

”Henkilön ja muiden juonifunktioiden samastaminen, ympäristön, vastusten, auttajan, ’antiympäristön’ samastaminen ihmisen kaltaisiin persooniin tuntuu meistä niin luontevalta ja selvältä, että me pidämme kulttuurikokemustamme lakina ja edellytämme, että kaikenlaiset juonet käsittelevät ihmisten välisiä suhteita, vain sen vuoksi, että ihmiset ovat luoneet nämä teokset ihmisiä varten. – –

Henkilön ei tarvitse olla ihmisen kaltainen, rajalle tai ympäristölle voidaan antaa ihmisyyden tunnuspiirteitä. Sitä paitsi henkilöiden inhimillistäminen ei vielä tarkoita, että heidät samastettaisiin sinänsä niihin yksityisiin ja arkisiin käsityksiin, joita meillä ihmisyydestä on.” (Lotman 1991: 122–123.)

Ihmisenkaltaisten toimijoiden ei siis tarvitse olla taideteosten ainoita elementtejä, joihin vastaanottaja sijoittaa ”vahvan viettienergiatalauksen” – niihin voivat käsittääkseni kuulua myös erilaiset periaatteet ja niiden toteutuminen, esimerkiksi se, että Ohukaiselta ja Paksukaiselta menee mönkään kaikki mitä he yrittävät. Toisaalta elokuvan katsoja voi samastua Ohukaiseen ja Paksukaiseen ja heidän pyrintöihinsä ja asettua heidän asemaansa. Taideteokset tarjoavat vastaanottajilleen niin muodoin samanaikaisesti useita jopa keskenään ristiriitaisia samastumiskohteita, ja ”suuret taideteokset” jättävät KUULIJALLE ja edelleen häneen samastuvalle YLEISÖLLE melko paljon valinnanvaraa. Sävelteoksista voisi ajatella, että jos samastuminen on niiden vastaanotossa relevantti käsite, niin samastumisen kohteena voivat ennen kaikkea olla erilaiset periaatteet ja niiden toteutumiset ja/tai toteutumatta jäämiset. Esimerkiksi Franz Schubertin suurissa sinfonioissa ja sonaateissa erilaisten melodisten kaarrostojen ”vaillinaisuus” voisi olla piirre, johon KUULIJA kiinnittää huomiota: hän voi joko toivoa, että kaarros soisi täydessä ambituksessaan, tai hän voi samastua periaatteeseen, että kaarroksille tapahtuu jatkuvasti jotain.

Kirjallisuutta

- Aho, Kalevi 1992: Taiteilijan tehtävät postmodernissa yhteiskunnassa. Valittuja kirjoituksia 1974–1992. Helsinki: Gaudeamus.
- Benestad, Finn 1978: Musik och tanke. Huvudlinjer i musikestetikens historia från antiken till vår egen tid. Ruotsintanut Nils L. Wallin. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Bengtsson, Ingmar 1973: Musikvetenskap. En översikt. Stockholm: Es-selte.

- Fieandt, Kai von 1979: Hahmopsykologia. – Otavan suuri ensyklopedia 4, s. 1565–6. Helsinki: Otava.
- Forsblom, Enzo 1985: Mimesis. På spaning efter affektuttryck i Bachs orgelverk. Sibelius-Akademin utbildningspublikationer 3. Helsingfors: Sibelius-Akademien.
- Halliday, M. A. K. 1970: Language Structure and Language Function. New Horizons in Linguistics (toim. John Lyons), s. 140–165. London : Penguin Books.
- Hatten, Robert S. s.a.: On the Concept of Markedness as Applied to Music. Moniste. [1985?]
- Hatten, Robert S. 1985: The place of intertextuality in music studies. – American Journal of Semiotics 4 (vol. 3), s. 69–82.
- Heiniö, Mikko 1988: Lastenkamarikonserteista pluralismiin. Postmoderneja piirteitä uudessa suomalaisessa musiikissa. – Musiikki 1–2 (vol. 18), s. 3–134.
- Heiniö, Mikko 1992: Kontekstualisoiminen taidemusiikin tutkimuksessa. – Musiikki 1 (vol. 22), s. 1–78.
- Hyman, Larry M. 1975: Phonology: Theory and Analysis. New York: Holt.
- Ikola, Osmo 1979: Epätarkkuus kielen käyttökelpoisuutta lisäävänä tekijänä. – Sananjalka 21, s. 7–14.
- Kinnunen, Aarne 1980: Avattu viesti – kertomataiteen tarkastelua. – Parnasso 1 (vol. 30), s. 11–20.
- Kinnunen, Aarne 1989: Kertomuksen opissa. Avoimen maailman hahmotuksesta. Helsinki: WSOY.
- Kurkela, Kari 1986: Note and Tone. A Semantic Analysis of Conventional Music Notation. Acta Musicologica Fennica 15. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Lammenranta, Markus 1988: Nelson Goodman on Emotions in Music. – Essays on the Philosophy of Music, s. 210–6. Acta Philosophica Fennica 43. Helsinki: Helsingin yliopiston filosofian laitos.
- Leech, Geoffrey N. 1983: Principles of Pragmatics. London: Longman.
- Leino, Pentti 1983: Ajaako suomen kieli ajattelemaan suomalaisesti? – Nykysuomen rakenne ja kehitys 1 (toim. Auli Hakulinen ja Pentti Leino), s. 190–208. Tietolipas 93. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden seura.
- Levinson, Stephen C. 1983: Pragmatics. Cambridge: University Press.
- Lotman, Juri 1990 = Yuri M. Lotman: Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture. Englanniksi kääntänyt Ann Shukman. London: Tauris.

- Lotman, Juri 1991: Kulttuurisemiootika. Tekstikirjanduskultuur. Viroksi kääntäneet Pärt Lias, Inta Soms ja Rein Veidemann. Tallinn: Olion.
- Lyytikäinen, Pirjo 1991: Palimpsestit ja kynnystekstit. Tekstien välisiä suhteita Gérard Genetten mukaan ja [Juhani] Ahon Papin rouvan intertekstuaalisuus. – Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia (toim. Auli Viikari), s. 145–179. Tietolipas 121. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Lång, Markus 1992: Metakielisyys ja transtekstuaalisuus musiikissa. – Poikkiteita 4 (vol. 3), s. 8–11.
- Lång, Markus 1993: Kuinka panna nuotit töihin. Säveltaiteen muodontavien voimien toissijainen eli pragmaattisesti tunnusmerkkinen käyttö. Pro gradu. Moniste. Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitos.
- Meyer, Leonard B. 1956: *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University Press.
- Meyer, Leonard B. 1971: Informaatioteoria ja musiikki. Suomentanut Inari Teinilä. – Nykyestetiikan ongelmia (toim. Irma Rantavaara), s. 155–171. Helsinki: Otava. [Information Theory and Music, 1967.]
- Meyer, Leonard B. 1989: *Style and Music. Theory, History and Ideology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Murtomäki, Veijo 1992: Valoa idästä. [Konserttiarvostelu.] – Helsingin Sanomat 26. 1.
- Mäkelä, Tomi 1991: Muodon ja sisällön logiikka Mozartin d-molli konsertossa [!] (KV 466). – Musiikkitiede 2 (vol. 3), s. 135–165.
- Niiniluoto, Ilkka 1979: Informaatioteoria. – Otavan suuri ensyklopedia 6, s. 2067–9. Helsinki: Otava.
- Peer, Willie van 1986: *Stylistics and Psychology. Investigations of Foregrounding*. Kent: Croom Helm.
- Räisänen, Juhani 1992: Musiikin merkityksien etsiminen konserttitilanteen tutkimisen avulla. Analyysiseminaariesitelmä. Moniste. Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitos.
- Siitan, Toomas 1987: Bachi helikeelest. Mõistmise võimalus tänapäeval. – TeaterMuusikaKino 6, s. 24–31.
- Tarasti, Eero 1988: *Après un rêve* – Gabriel Faurén laulu semioottisen analyysin kohteena. – Synteesi 4 (vol. 7), s. 80–105.
- Tarasti, Eero 1989a: Beethovenin ”Waldstein” ja generatiivinen kulku. – Synteesi 12 (vol. 8), s. 111–135.
- Tarasti, Eero 1989b: Chopinin g-molli balladin [!] narratiivinen kielioppi. – Musiikkitiede 2 (vol. 1), s. 4–46.
- Tarasti, Eero 1990: Johdatusta semiotiikkaan. Helsinki: Gaudeamus.

- Tarasti, Eero 1991: Kuvia ja kävelyjä – retkiä Musorgskin musiikin semioosiin. – Synteesi 12 (vol. 10), s. 128–164.
- Tervaniemi, Mari 1993: Musiikki aivotutkimuksessa. – Musiikki 1–2 (vol. 23), s. 141–154.
- Tyrväinen, Helena 1991: Voimmeko tietää 3 Bf:n säveltäjän intentioita? – Musiikki 1–2 (vol. 21), s. 7–29.
- Tähkä, Veikko 1982: Psykoterapian perusteet. Helsinki: WSOY.
- Wellek, René – Warren, Austin 1969: Kirjallisuus ja sen teoria. Suomentaneet Vilho Viksten ja Matti Suurpää. Helsinki: Otava. [Theory of Literature, 1956.]
- Wittgenstein, Ludwig 1981: Filosofisia tutkimuksia. Suomentanut Heikki Nyman. Taskutieto 155. Helsinki: WSOY. [Philosophische Untersuchungen, 1953.]
- Yli-Vakkuri, Valma 1986: Suomen kieliopillisten muotojen toissijainen käyttö. Väitöskirja. Turun yliopiston suomalaisen ja yleisen kielitieteen laitoksen julkaisuja 28. Turku: Turun yliopisto.

Olli Väisälä

L'Isle joyeuse – Debussy-analyysin perusteista

1. ”Tutkielma oikeasta tavasta analysoida Debussytä”

Debussin musiikkia on pidetty vaikeasti analyysille avautuvana. ”Debussin teokset – näyttävät karttavan analyysiä”, aloittaa Debussy-kirjansa esimerkiksi Claudia Zenck-Maurer, ja aiheen tietynlaista ongelmallisuutta kuvastaa myös kirjan haastava otsikko: *Versuch über die wahre Art, Debussy zu analysieren*. Zenck-Maurer toteaa, että Debussy itse ”pelkäsi analyysiä, koska käsitti sen taideteoksen paloitteluksi (= salaisuuden hävittämiseksi)”, mitä osoittaa seuraava lainaus Debussin kirjoituskoelmasta *Monsieur Croche et autres écrits*:

Ihmiset muistavat huonosti, miten heitä lapsena kiellettiin avaamasta nukkejen vatsoja... (mikä onkin rikos mysteeria kohtaan): edelleen he tahtovat työntää esteettisen nenänsä sinne, missä sillä ei ole asiaa. Jos he eivät enää halkaisekaan nukkeja, he selittävät, purkavat osiinsa ja kylmäverisesti surmaavat mysteerin...

Kritisoituaan sekä ”metaforisia” tai ”poeettisia” että ”teknisiä” analyysirytyksiä Zenck-Maurer pyrkii ”pääsemään salaisuuden jäljille” (s. 7) jonkinlaisen analyyttisen sekatekniikan avulla, jossa tärkeä osuus on nuotitekstin ja säveltaiteen ulkopuolelle, kuten ”arabeskin” käsitteeseen, tukeutuvalla hermeneutiikalla. Tällaisen tarkastelun mielenkiintoisuudesta huolimatta vaikutelmaksi tulee se, että kirjoittaja pyrkii päämääräänsä, ”taideteoksen esteettisen kokonaisuuden käsittämiseen”, liiaksi kiertotietä. Itse musiikkia koskevat ”tekniset” huomiot liittyvät paljolti pintatason motiiveihin ja näiden käännöksiin (ks. esim. s. 20, 64) pureutumatta sen syvemmälle musiikilliseen *substanssiin*. Ei olekaan ihme, jos tällainen analyysitekniikka todella herättää ajatuksen ”teknisen” analyysin riittämättömyydestä ja osittuneisuudesta.

Myös Richard S. Parks kritisoi *Brouillards*-preludia käsittelevässä kirjoituksessaan (Parks 1980) siihenastisen Debussy-tutkimuksen osittunutta lähestymistapaa, joka synnyttää sellaisen vaikutelman, kuin säveltäjä ”kaataisi esiin sekoituksen harmonisia ja tonaalisia vääristymiä, ristiriitoja ja eksotismeja, joiden ymmärtämiseen riittää oikea määritys ja nimilapulla varustaminen” (s. 120). Tällainen vaikutelma on kaukana Parksin omasta elämyksestä, jossa Debussyn sävellykset näyttävät ”koherentteina, loogisina ja korkeasti organisoituneina”. Parksin luonnehdinta vastaa pitkälti omaa kokemustani, mutta hänen yrityksensä selittää sävelorganisaatiota joukkoteoreettisin metodein tuottaa laihanlaisia tuloksia. Laajassa Debussy-kirjassaan Parks (1989) on jäykkine joukkosuku-luokitteluneen ajautunut juuri moittimansa nimilappuanalyysin piiriin, vaikka nimilaput ovatkin kenties uusia.¹

Analyysin antama pirstoutunut kuva ei ole ollut pelkästään Debussy-analyysin ongelma. Esimerkiksi perinteisen tonaalisen musiikin tavanomainen sointuanalyysi on vastaavasti perustunut yksittäisten sointujen määrittämiseen ja nimeämiseen. Schenkeristä alkunsa saanut suuntaus on pyrkinyt pääsemään pintatason ohitse käsiksi kokonaisuuden organisaatioon, johon sekä yksittäiset soinnut että melodiset tapahtumat suhteutuvat. Felix Salzerin termeillä ilmaistuna on pyritty ymmärtämään paitsi ”chord grammar” myös ”chord significance” (Salzer 1982, s. 10). Yrityksiä schenkeriläisen lähestymistavan soveltamiseksi myös Debussyhin on tehty Adele Katzista (Katz 1945, s. 248–293) alkaen. Sellaisenaan ei Schenkerin teoriaa kuitenkaan voi Debussyhin soveltaa, sillä Debussyn musiikin sonorisena perustana ei enää ole aksiomaattisesti duuri- tai mollikolmisointu, jonka työstäminen ajassa, *Auskomponierung*, on Schenkerin teorian lähtökohtana.²

Parks soveltaa muutamaa varhaisteokseen Schenker-analyysiä, mutta kypsän Debussyn kohdalla rajoittuu paikallistason joukkoteoreettiseen tarkasteluun. Schenkeriläisen teorian modifioimiseen tai ”liberalisoimiseen” hän ottaa kielteisen kannan ”loogisten ristiriitojen Pandoran lippaan” aukeamista peläten (Parks 1989, s. 336). Näin Parksin tarkastelun painopiste siirtyy radikaalisti laajalta suppealle jännevälille. Voisi tietysti joidenkin tutkijoiden (kuten N. D. Kinariwalan³) tavoin ajatella, että vastaava muutos tapahtuisi myös Debussyn musiikissa, mutta todellisuudessa Parksin ratkaisu johtunee pikemmin valmiin metodin puutteesta kuin itse asian

luonteesta. Omien tutkimusteni mukaan laajalle jänneväliille projisoidulla ykseydellä on Debussyn musiikissa keskeinen merkitys. Debussyläisten sonoriteettien projisoitumisen ymmärtäminen edellyttää kuitenkin itse sonoriteettien ymmärtämistä, ja tähän ei sävelluokkajoukkojen teoria tarjoa riittäviä aseita. On ensinnäkin riittämätöntä – varsinkin Debussyn kaltaisen sointivärispesialistin kohdalla – tarkastella pelkkiä *sävelluokkia*, kun harmoniseen sointiin vaikuttaa ratkaisevasti sävelten todellinen sijoittuminen rekisteriavaruudessa. Toiseksi: joukkoiluokkien Forte-nimet eivät kerro mitään säveljoukkojen *luonteesta*, eikä Parksin tapa luokitella joukkoja neljään sukuun paranna asiaa olennaisesti. Kuten jaksossa 4 koetan osoittaa, tarjoaa ”luonnollinen” sonorinen lähde, yläsävelsarja, säveljoukoille suhteutusvälineen, jota on mahdoton korvata joukkoteoreettisilla tai muilla ”konstruktiivisilla” menetelmillä.

Seuraavassa pyrin siis ensinnäkin kehittämään debussyläisten säveljoukkojen tai sonoriteettien teoriaa (jaksossa 4), toiseksi selvittämään näiden sonoriteettien linearisoitumista, ts. levittäytymistä musiikilliseen aikaan (jaksoissa 3, 5, 9), ja kolmanneksi osoittamaan yksittäisen esimerkiksiävellyksen – *L'Isle joyeusen* – suhteen, että puhtaasti musiikillisella analyysillä voidaan ”taideteoksen esteettistä kokonaisuutta” valottaa huomattavasti syvällisemmin kuin esim. Zenck-Maurer tuntuu oletavan (jaksoissa 2, 6, 7 ym.).

2. *L'Isle joyeuse* – Ursatz Debussyllä!

Parks väittää schenkeriläisen mallin sopivan Debussyllä lähinnä joihinkin varhaisteoksiin, kuten *Arabeskeihin* ja *Kuutamoon* (Parks 1989, s. 4–5). Yleisesti ottaen lineaarisilla progressioilla on Debussyn musiikissa Parksin mukaan lähinnä paikallista merkitystä ja sama pätee aläänimurtoihin (Bassbrechung). Kuten todettua, Schenkerin Ursatz-malli ei monessakaan Debussyn sävellyksessä sellaisenaan toteudu, koska aikaan levitetynä harmonisena yksikkönä ei enää välttämättä ole kolmisointu. Samalla kolmisointu ja diatonisuus pysyvät kuitenkin yhtenä mahdollisuutena Debussyn sävelkielessä. Tästä on osoituksena Debussyn kypsimmän kauden alkamisen merkkiteos pianolle, *L'Isle joyeuse*, jonka laaja-alainen dispositio toteuttaa Ursatzin mukaista sävelajattelua mitä markanteimmin mutta

jonka Parks täysin sivuuttaa kirjassaan. (Tämä voi olla oire siitäkin, että *L'Isle joyeuse* sopii erityisen huonosti Parksin teoriaan neljästä joukkosuvusta Debussin sävelmateriaalin perustana.) Meidän kannaltamme *L'Isle joyeuse* tarjoaa erittäin valaisevan esimerkin paitsi ”oikeaoppisen” Ursatzin uudenlaisesta toteutuksesta makrotasolla, myös uusien, spesifisesti debussyläisten, sonoriteettien levittymisestä rungoksi episoditasolla, samoin kuin sonorisen pintatasonkin tyypillisistä ilmiöistä.

Nuottiesimerkkiin 1 on hahmoteltu *L'Isle joyeusen* pelkistetty ääriäänisatsi.⁴ Cis-sävelen, siis terssin, pääsävelrooli on alusta lähtien selvä. Sekä johdantoaiheessa (esim. 2a) että bassotoonikan mukaantulon jälkeen ilmestyvässä A-aiheessa (esim. 2b) cis on hallitseva melodiasävel, johon kytkeytyy g-säveltä toisena tukipisteenä käyttävää kuviointia. Tarkemmin sanottuna: kumpikin aihe etenee cis-säveleltä asteittaisesti kohti g:tä ja tähän saavuttuaan palaa lähtökohtaansa (ks. esim. 17: a, b). Pienellä septimillä, g:llä, on tritonussukuiseen cis-pääsäveleen kytkeytyvä *palauttajan* funktio. Tahdeissa 15 ja 64 A-aihe on nostettu kolmi- ja edelleen nelivivaiseen oktaaviaan. Näissä A-aihe-esiintymissä on ensimmäisen tah-tiosan jälkeisellä alaspäisellä rekisterihyppäyksellä pidetty huoli siitä, että cis (eikä g) todella jää kiistattomasti ylimmäksi loistamaan.

The image shows a musical score for 'L'Isle joyeuse' with a simplified structure. The score is written on a grand staff (treble and bass clefs). The top staff contains the melody, and the bottom staff contains the bass line. The score is divided into sections: 'Johd.' (Introduction), 'A1', '1. epis.', 'A2', 'B1', '2. epis.', 'A3', '3. epis.', 'B2', and 'Kooda'. Annotations include measure numbers in boxes (e.g., 17, 36, 49, 64, 97, 127, 149, 169, 199, 210, 235), fingerings (e.g., 3, 2, 1), and other musical symbols. The bass line shows chord symbols like I, V/V, V, and I. The score is annotated with various musical symbols and numbers, indicating specific features and transitions.

Nuottiesimerkki 1.

a) Johdantoaihe

b) A-aihe

c) B-aihe
1. säeryhmä
2. säeryhmä

Nuottiesimerkki 2.

Pyrkimykset Urlinien 2. asteelle tulevat suurmuodossa esille kolmessa vaiheessa. Jaksoja, joissa $\hat{2}$ hallitsee, kutsun *episodin* yhteisnimellä. Ensimmäinen episodi (t. 36–51) pyrkii viemään melodisen toisen asteen toonikaan kromaattisesti: h–b–a, mutta täällä yritykseltä puuttuu harmoninen pohja painottomansävyisen mikstuurisoinnutuksen⁵ johdosta. Ensimmäinen episodi jää luonteeltaan tunnustelevaksi. Toiseen episodiin (t. 99–159) tultaessa melodisen 2. asteen Ursatzin mukainen harmoninen kannatin, dominantti, vahvistetaan sitäkin vankemmin sointukuluin: $V_3^4/V-V$ (tai E: II^7-V^7-I). Toinen episodi on laajalle jännitetty dominantin prolongaatio. Tälle jaksolle on ominaista dominantin eteneminen yksiviivaisesta oktaavialasta kohti alarekisteriä (kontraoktaavia), johon lineaariset odotukset kohdistuvat episodina edeltäneen Fis_1 –basson johdosta. Näin saavat kolmisoinnun terssin ja kvintin edustajat Ursatzissa, pääsävel ylä-äänessä ja strukturaalinen dominantti aläänessä, ikään kuin symmetrisen käsittelyn musiikissa. Toisen episodin jälkeen A-aihe ja sen mukana melodinen 3. aste palaa vielä kerran hallitsevaksi, kunnes kolmannessa episodissa (t. 186–219) itse A-aihe kokee uudelleentulkinnan: gis-basso a:n asemesta muuttaa h:n sivusävelestä sointusäveleksi ja cisin sointusävelestä appoggiaturaksi (ks. esim. 3). Nerokkaan harmonisen silmänpääntötempun ansiosta ollaan siis jälleen melodisella 2. asteella! Syntyy vaikutelma, että melodisen 3. asteen agenttina kaikkialla toimineelta A-aiheelta on murrettu

maaperä alta, mikä korostaa $\hat{3}$ - $\hat{2}$ -siirtymän lopullisuutta. Gis-basson merkitykseen palaan jaksossa 6.

Nuottiesimerkki 3.

Ennen toista episodtia esittäytyy *L'Isle joyeuse*n kantavista melodisista aiheista toinen, jota kutsun B-aiheeksi (ks. esim. 2c). B-aiheen ensimmäinen säeryhmä koostuu noususta ylös cis^3 -säveleen, jota seuraa lasku alas h^2 :sta. Tässä valmistellaan toonikaurkupisteen päällä $\hat{3}$ - $\hat{2}$ -siirtymää, joka ilmenee myös tahtien 72, 74, 88 ja 90 ekspressiivisessä duolissa. B_1 -taitteen (t. 67–98) lopuksi harmonia siirtyy sitten toonikalta dominantin dominantille ja ylä-ääni kolmiviivaisine h-sävelineen luo rekisterillisen sillan tahdin 64 (tahdeissa 53 ja 57 ennakoituun) neliviivaiseen cis-säveleen. Tässä on strukturaalinen $\hat{2}$, joka dominanttisoinnun ylä-äänimurron jälkeen saavutetaan uudestaan tahdissa 115. Toisessa esiintymässään (t. 220–243) B-aiheesta on jäljellä vain toinen säeryhmä, joka B_1 -taitteessa oli alisteisessa asemassa *più p*, nyt oktaavia ylempänä ja *ff*, täyttymyksellistä $\hat{2}$ - $\hat{1}$ -appoggiaturaa ilmoille julistaen. Tahdissa 254 melodinen 1. aste on nostettu ylärekisteriin, ja yhteyttä tahdin 98 2. asteeseen korostaa vielä eleiden metrinen samankaltaisuus (ks. esim. 4).

Nuottiesimerkki 4.

*L'Isle joyeuse*n muodon jäsentämisessä Ursatz-malli vaikuttaa kaiken kaikkiaan mainiolta paradigmalta. Itse Urlinien asteet $\hat{3}$, $\hat{2}$ ja $\hat{1}$ korostuvat musiikissa maksimaalisen selkeästi aksentoituina ylimmän rekisterin sävelinä. Yhteenvedo muotovaiheista:

tahdit

- 1–6: johdanto, $\hat{3}$, 48;
 7–35: A₁, $\hat{3}$, 192;
 36–51: 1. episodi, $\hat{2}$ – $\hat{b}\hat{2}$, 48;
 52–66: A₂ (oik. sekä johdanto- että A-materiaalin paluu), $\hat{3}$, 60;
 67–98: B₁, $\hat{3}$ – $\hat{2}$, 96;
 99 (983)–159: 2. episodi (+kehittely+’’valekertaus’’), $\hat{2}$ – $\#\hat{2}$, 183;
 160–185: A₃, $\hat{3}$, 78;
 186–219: 3. episodi, $\hat{2}$, 102.
 220–243: B₂, $\hat{1}$, 72;
 244–255: kooda, ($\hat{1}$), 36.

Taulukkoon on kunkin muotovaiheen perään merkitty hallitseva melodinen aste sekä pituus kahdeksasosissa. Taulukosta ilmenevät myös toisen asteen kromaattiset muunnostaipumukset. Ensimmäinen episodi pyrkii muuntamaan 2. asteen alaspäin, toinen episodi ylöspäin (nuoteissa hisin

asemesta c) ja viimein kolmas jättää h:n paikalleen diatonisen Ursatzin vaatimusten mukaisesti.

3. Ensimmäinen episodi johdantokuvion laajentumana

Ensimmäinen episodi (t. 36–51) on ensimmäinen laajempi yritys melodisen 2. asteen ottamiseksi käsittelyyn. Sitä edeltää kahdeksan tahdin mittainen transitio (t. 28–35), jossa toistetaan kromatisoitua $\hat{3}-\hat{2}$ -kulkua johdantokuvioinnista muunnetuin trioliaiheihin. Episodi pyrkii jatkamaan kromaattisen linjan $\hat{1}$:lle asti, mutta harmonisen tuen puutteen johdosta yritys jää vaille vakuuttavuutta, ja b-tasolle ($b\hat{2}$), t. 48) saapumisen jälkeen etenemisen keskeyttää johdantoaiheen ja cis-pääsävelen energinen paluu Cis-duurisointuineen, jotka aläänen osalta täyttävät ”Terzteilerin” tehtävän. Rakenteelliselta merkitykseltään ensimmäisen episodin raamikulku, h-b, osoittautuu ”väliäänitapahtumaksi”, mikä episodin jälkeen ikään kuin vahvistetaan konkreettisesti tahdissa 66!

Ensimmäistä episodista edeltävän transition ja itse episodin yhdistetty ylä-ääniliinja cis–c–h–b on peräisin sävellyksen ensimmäisestä aiheesta. Johdantoaiheen ”mallivaikutus” ulottuu kuitenkin paljon syvemmälle episodiin. Episodin runkona toimivat säveltasot h, dis, g ja b ovat nimittäin *täsmälleen* samat kuin johdantokuvion sävelet (ks. esim. 5)! Voidaan siis sanoa, että ensimmäinen episodi esittää johdantokuvion laajennettuna sekä ”vaakasuorassa” että ”pystysuorassa” suunnassa: ajallisesti levitetynä ja mikstuorisoinnutuksin varustettuna, ”paksunnettuna unisonona”.⁶



Johdantokuvion levitys ensimmäisen episodin rungoksi on kristallinkirkas esimerkki detaljitason ja laajemman jännevälin ilmiöiden välisestä yhteydestä. Ennen vastaavan tulkinnan esittämistä toisen episodin suhteen on tarpeen poiketa selvittämään Debussyn musiikin sonorista maailmaa koskevaa taustateoriaa, johon tämäläinen levittäminen kytkeytyy.

4. Debussyn säveljoukkojen teoriaa

4.1. Värien suodattumisen perusmalli

Perinteiset selitykset Debussyn harmonisista uutuuksista tukeutuvat toisaalta vanhan tonaalisen järjestelmän laajentamiseen esim. yläsävelsarjan etäisemmällä osilla, toisaalta esim. ulkoeurooppalaisen musiikin innoittamiin intervallikonstruktioihin, kuten kokosävelasteikkoon.⁷ Viime aikojen yrityksistä systematisoida Debussylle ominainen säveljoukkomaailma on varmasti kunnianhimoisimpia se, jonka Richard S. Parks esittää Debussyteoksessaan (Parks 1989). Parks pyrkii löytämään yhtenäistävän lähtökohdan joukkoteoriasta. Hänen tarkastelussaan on johtoajatuksena *neljän suvun* joukkoteoreettinen järjestelmä ("Four genera", ks. Parks 1989, alk. s. 47). Parks luokittelee tiettyjen periaatteiden mukaan sävelluokkajoukkoja *diatoniseen, kokosäveliseen, kromaattiseen ja oktatoniseen*⁸ joukkosukuun. Nimistä voimme päätellä, minkälaiset tutut asteikot toimivat näiden sukujen lähdejoukkoina. Myöhemmin Parks liittää sukujärjestelmänsä täydennykseksi vielä viidennen suvun, jonka lähteenä toimii joukkokompleksi 8–17/18/19 ja jonka tehtävänä on toimia lähinnä oktatonisuuden vaihtoehtona.⁹ Vaikka Parksin lähtökohta on näennäisesti uusi, hänen analyysinsä tuntuvat paljolti täyttävän samat tunnusmerkit, joista hän aiempaa tutkimusta oli syyttänyt. Analyysit keskittyvät pintatason tilanteiden sukuluokitukseen, ikään kuin "ymmärtämiseen riittäisi oikea määrittäminen ja nimilapulla varustaminen".

Paitsi että Parksin joukkosukuluokittelu jättää eri säveljoukkojen *funktion* selvittämättä, on kritiikkiä kohdistettava myös sukujärjestelmään sinänsä. Parks tuntuu uskovan, että juuri hänen sukujärjestelmänsä on todella *säädellyt* Debussyn säveltämistä ja säätelee edelleen musiikin hahmottumista! Säveljoukko tulkitaan jonkin suvun edustajaksi, aina kun voidaan,

ja milloin ei voida, joukon kohtalona on tulla tulkituksi kahdesta suvusta yhdistetyksi. Esimerkiksi nuottiesimerkissä 6b esitetystä kohdasta laulusta *Recueillement* Parks selittää vallitsevan säveljoukon {c, d, e, fis, g, b} yhdistelmäksi diatonisesta ja kokosävelisestä suvusta ja väittää ”sukua koskevan epäselvyyden sopivan yhteen runon sanojen kanssa: ’Epämääräinen tunnelma kietoo kaupungin vaippaansa’” (Parks 1989, s. 101). Mutta millä perusteella kuulija tietää pitää tätä säveljoukkoa ”epämääräisenä” tai ”kahtalaisena” (ambiguous)? – eihän hänellä ole Parksin sukujärjestelmää suodattimena korviensa edessä! Todellisuudessa tämän *Recueillement*-esimerkin harmoninen tilanne on esimerkki Debussyn yleisimpiin kuuluvasta sonoriseista tyypistä, jonka lähtökohtana on yläsävelsarja ja joka moodina saa ilmauksensa ns. akustisessa asteikossa (esim. c–d–e–fis–g–a–b). Myös *Recueillement*-laulun sanastoon akustiselle asteikolle luonteenomaiset harmoniat kuuluvat alusta pitäen (ks. esim. 6a). Näennäisestä näppäryydestään huolimatta Parksin esittämä tekstinilmaisua koskeva selitys kaatuu ennalta lukkoon lyödyn sukuvalikoiman mielivaltaisuuteen.

a)

E-akustinen - ais

b)

C-akustinen - a

Nuottiesimerkki 6.

On merkillistä, ettei Parks lainkaan perustele, mistä hän katsoo sukujärjestelmänsä saavan kaikenkattavan arvovaltansa, joten asia jää lukijan arvailujen varaan. Sikäli Parksin neljä sukua muodostavat kiinteän kokoelman, että kukin voidaan katsoa ilmaukseksi *intervallitoiston* periaatteen soveltamisesta. Diatoninen perusjoukko syntyy intervallia 5 ketjuttamalla, kokosävelsuvun, kromaattisen suvun ja oktatonisen suvun generatiiviset intervallit ovat vastaavasti 2, 1 ja 3, joista viimeksi mainittu on vielä jaettu säännöllisesti osiksi 1+2 (intervallit ilmaistu puoliaskelissa). Tällaista lähestymistapaa Debussyn sävelkokoelmiin on Ethan Haimo kaavaillut jo vuonna 1979 julkaistussa artikkelissaan, mutta jostain syystä Parks ei mainitse Haimon artikkelia sukujärjestelmänsä taustatekijänä.

On totta, että intervallitoiston periaate tuottaa väriyksellisesti helposti tunnistettavia sävelkokoelmia, jotka sopivat erinomaisesti impressionistisäveltäjän käyttötarkoituksiin. Mutta *yksinomainen* periaate säveljoukkojen generoimisessa ei intervallitoisto missään tapauksella Debussyllä ollut. Debussy ei ollut *konstruktivisti* (kuten myöhemmin Messiaen). Opettajalleen Guiraud'lle hän sanoi: ”Tonaalista asteikkoa on rikastettava muilla asteikoilla – – Ei ole mitään teoriaa. Riittää, kun kuuntelee. Mielihyvä on laki.” (Sit. esim. Parks 1989, s. 105). Länsimaisen harmonian tuhatvuotisen historian seuraamalle ”mielihyvän laille” on kuitenkin olemassa varsin tunnettu malli, nimittäin yläsävelsarja. Voimme lainata E. Robert Schmitziä:

Saksalainen Hugo Magnus kertoo väriaistin historiallisesta kehityksestä: ”Aluksi sateenkaarta luultiin yksiväriseksi: Homeros näki sen purppuranvärisenä; myöhemmin Ksenofon näki siinä purppuraisen pilven, punaisen ja keltavihreän; kahden vuosisadan kuluttua Aristoteles näkee kolme väriä: punaisen, vihreän, sinisen; kolmesadan vuoden päästä – Ovidius näkee tuhat häikäisevää väriä, joita ei kykene erottamaan erikseen. Matalimpana väritaajuutena punainen havaittiin ensin.”

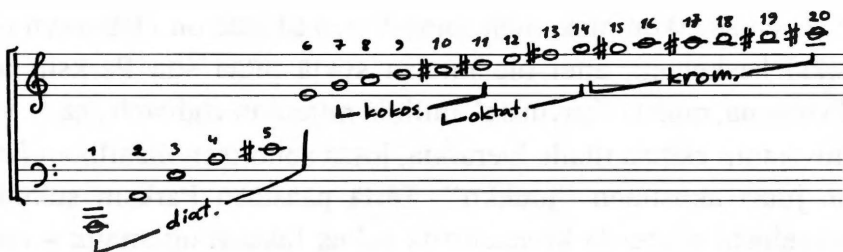
Samoin on ollut musiikissa yläsävelten havaitsemisen laita: ensin oli unisono, sitten organum rinnakkaiskvintteineen, sitten vähitellen havaitsimme kolmisoinnun, sitten septimin, ja nykyaikaisen kokemisen kärkenä Debussy tajusi noonin, undesimin ja tredesimin muodostaman täydellisen harmonian *luc non* todellisena ilmauksena.¹⁰ (Schmitz 1966, s. 10.)

Kolmentoista ensimmäisen osasävelen approksimoinnista muodostuvan akustisen asteikon mukainen soinnillinen tilanne on Debussin musiikissa siksi keskeinen, ettei ole mitään syytä pitää sitä Parksinkin tavoin sekundaarisena, muista ”suvuista” milloin mitenkään yhdisteltynä.¹¹ Voitaisiin päinvastoin esittää tilalle hierarkia, jossa sonorisen maailman *keskukse*na on juuri akustinen ”joukko”. Tästä päästään Parksinkin sukuihin – merkitykseltään alisteista kromaattista sukua lukuun ottamatta – esimerkiksi 7 esitettyjen muunnoskaavojen avulla. Tällaiset soinnillisesta maailmasta toiseen johtavat puoliaskelsiirrokset ovat Debussin musiikissa kaikkein keskeisintä tekniikkaa.¹²

The image shows three musical examples, labeled a), b), and c), illustrating chromatic scale transformations. Each example consists of a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). Below the staff are two rows of notes: the top row shows the notes of the chromatic scale (F#, G, A, B, C, D, E, F#), and the bottom row shows the notes of the diatonic scale (F#, G, A, B, C, D, E). Example a) is labeled "akust. - diat. ('lyyd.')" and shows a sequence of chords where the notes of the chromatic scale are grouped into diatonic intervals. Example b) is labeled "akust. - kokos." and shows a sequence of chords where the notes of the chromatic scale are grouped into whole intervals. Example c) is labeled "akust. - oktad." and shows a sequence of chords where the notes of the chromatic scale are grouped into octave intervals.

Nuottiesimerkki 7.

Schmitzin vertaus nähtävän ja kuultavan spektrin välillä täydentyä, kun ajattelemme akustista asteikkoa eri aallonpituudet sisältävänä ”valkoisena valona” ja Parksinkin intervallitoistoon perustuvia sukuja spektristä suodatettuina ja vahvistettuina yksittäisinä väreinä. Diatoninen joukko muodostuu spektrin alkupään intervallia kvinttiä tai vaihtoehtoisesti kolmisointua ketjuttamalla; diatonisuuden siemenenä ovat siis osasävelet 1–6.¹³ Osasävelet 7–11 muodostavat yläsävelsarjan kokosävelisen, sävelet 10–14 oktatonisen ja sävelet n. 14–20 kromaattisen kaistan (ks. esim. 8). (Koska ”lyhytaaltoisin” kromaattinen kaista jää akustisen asteikon ulkopuolelle, on akustinen asteikko tarkkaan ottaen katsottava vertauksessamme ”punertavaksi”.) Tämän jälkeen joudutaan mikrointervalleihin ja viritysjärjestelmässämme siis ikään kuin näkyvän valon ulkopuolelle.



Nuottiesimerkki 8.

Tasavireisessä järjestelmässä ei yläsävelsarja tietenkään soi sellaiseenaan, vaan ikään kuin tyyliteltyinä. Erityinen ongelmakohta pyöristämissä tulee 11. ja 13. osasävelen kohdalla, sillä nämä osuvat varsin lähelle puoliaskelen keskikohtaa viritysjärjestelmässämme: a-sävelen 11. osasävel jakaa intervallin d–dis suhteessa 0,513 : 0,497 ja 13. osasävel intervallin f–fis suhteessa 0,405 : 0,595. Näyttäisi siis, että 13. osasävel on esimerkeissä 7 ja 8 pyöristetty väärään suuntaan. Mekaanisen lähimpäänpyöristämisen edellä käy kuitenkin myös tässä ”mielihyvän laki”. Jos korvaamme esimerkin 7 akustisessa soinnussa fis-sävelen f:llä, syntyy häiritsevä piennoonisuhde e:n kanssa – vastaava intervalli olisi tuloksena suhteessa cisiin, jos 11. osasävel pyöristettäisiin alaspäin d:ksi. Yläsävelsarjan ”oktatoninen kaista” 10:nestä 14:nteen osasäveleen, joka muodostaa myös akustisen asteikon sävelet 3–7, ei todellisuudessa kylläkään sisällä mitään koko- ja puoliaskelten vuorottelua, vaan ”vähennetyn kolmisoinnun” cis–e–g täytön tasaisesti pienenevin noin 3/4-askelen suuruisin intervalein. Mielekkäin tapa tämän approksimoimiseksi tasavireisyydessä on kuitenkin koko- ja puoliaskelten vuorottelu. Yleisenä periaatteena voidaan vielä mainita se, että akustisessa asteikossa on kukin jaoton yläsävel pyöristetty sitä enemmän ylöspäin, mitä etäämpänä ollaan perussävelestä:

- 3. osasävel: -2,0 C,
- 5. osasävel: +13,7 C,
- 7. osasävel: +31,2 C,
- 11. osasävel: +48,7 C,
- 13. osasävel: +59,5 C.

Tästä nähdään myös, että etäisten osasävelten keskinäiset intervallit (esim. 11–13) pysyvät pyöristämistavassamme suhteellisen lähellä oikeaa.

Jos esimerkissä 9a esitettyä muotoa on perustellusti pidettävä akustisen asteikon normaalimuotona, on kuitenkin syytä esittää myös 11. ja 13. osasävelen häilyvyydestä aiheutuvat variantit (ks. esim. 9, b–d). Esimerkiksi c-kohdan mukaiset kentät ovat Debussyllä tavallisia (ks. esim. *La danse de Puck*, t. 63–66). Kohdassa b esitetty muoto taas tulee kysymykseen etenkin silloin, kun kvintti on jätetty pois, jolloin ”mielihyvän laki” vetää 13. osasävelen kernaasti alaspäin (sen todellisen sijainnin mukaisesti) kaikkien terävien dissonanssien välttämiseksi. Näin päädytään kokosävelasteikkoon, ja kuten *L’Isle joyeuse*n johdantoaiheen ja *Voiles*-preludin tarkastelu osoittaa, tällaisella kokosävelasteikon yläsävelisellä tulokinnalla on myös huomattavaa musiikillista relevanssia (ks. jaksoa 9.1. sekä tarkemmin Väisälä 1993). Vastedes käytän merkintöjä 13+ ja 13- osoittamaan 13. osasävelen ylös- tai alaspäistä pyöristystä.

Nuottiesimerkki 9.

Akustisen sonoriteetin muuntelemattomana runkona on joka tapauksessa duurin dominanttinoonisoinnun kaltainen viisisointu, viiden ensimmäisen ei-oktaavikerrannaisen osasävelen yhdelmä, jota kutsun tästedes nimellä *akustinen viisisointu* (ks. esim. 11a). Akustinen viisisointu riittää yksinäänkin toimimaan akustisen sointimaailman agenttina – itse asiassa tähän kykenee jo dominanttiseptimisointu tonaalisesta funktiostaan vapautuneena. Parksin sukujärjestelmässä, jossa akustisella suvulla ei ole sijaa, akustinen viisisointu joutuu kaikkialla armotta diatonisuuden edustajaksi sillä heikolla perusteella, että *Parksin suvuista* diatoninen on ainoa, johon tämä sävelviisikko kuuluu. Parksilla usein toistuva ilmaus ”*non-generic complement pair 5-34/7-34*”, missä 5-34 vastaa akustista viisisointua ja

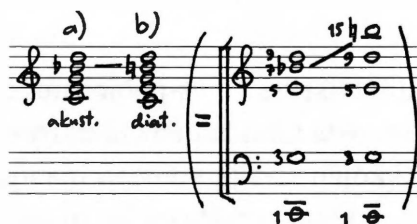
7-34 akustista asteikkoa, on täysin musiikillisen todellisuuden vastainen (ks. Parks 1989, s. 154, ym. ym.). Joukot 5-34 ja 7-34 ovat ”akustisen”, ts. yläsävelisen, periaatteen kaksi erilaajuista toteutumaa ja näin ollen niin ”generic” eli samansukuiset kuin suinkin. Joukon 5-34 voimakkaampi yhteys akustisuuteen kuin diatonisuuteen on jopa joukkoteoreettisesti perusteltavissa sillä, että 5-34 sisältyy akustiseen joukkoon 7-34 kahdesti ja diatoniseen joukkoon 7-35 vain kerran.¹⁴ Asian musiikilliseen hahmottamiseen vaikuttavat myös sävelluokkajoukkojen teorian ulkopuoliset seikat, kuten sävelten rekisterillinen asettelu ja harmoninen syntaksi. Esim. nuottiesimerkissä 10b esitetty sointukulku *L'Isle joyeusesta* tulkittaisiin Parksin järjestelmässä peräkkäisiksi viittauksiksi ”viitteellisinä kokoelmina” (”referential collections”, ks. Parks 1989, s. 88) toimiviin A-, H, Cis ja Dis-duureihin. Soinnut sisältyvät kyllä mainittuihin sävellajeihin, mutteivät käyttäydy dominanttinoonilisäsektisoinnun tavoin (vaikka ensimmäinen sointu saakin alkunsa tämänfunktioisena). Mielekkäämpää on puhua yhtä säveltä vajaan akustisen sonoriteetin rinnakkaisliikkeestä. Tähän vaikuttaa sekä ”tiivistettyä yläsävelsarjaa” muistuttava asettelu (ks. esim. 10a) että itse liiketapa. Kuten tuonnempana perustelen, on kokoaskelittainen rinnakkaisliike juuri akustiselle sonoriteetille luontaista harmonista syntaksia.



Nuottiesimerkki 10.

Akustisen sonoriteetin lisäksi myös diatonisuus saattaa esiintyä viisisoinnuksi lyhennettynä. Jos ajattelemme diatonisuuden syntyvän yläsävelsarjan ensimmäistä ei-oktaavikerrannaista intervallia, kvinttiä, ketjuttamalla, saamme tällä periaatteella viisisäveliseksi lyhentymäksi – kuten tunnettua – pentatonisen kokoelman, jonka merkitystä Debussyn musiikis-

sa ei tarvinne erikseen osoittaa. Mielenkiintoisemmin suhteutuu akustiseen viisisointuun kuitenkin se viisisävelikkö, joka syntyy vaihtoheitoisen diatonisuuden generoimistavan, duurikolmisoinnun ketjuttamisen, perusteella. Seitsensävelinen diatoninen asteikko syntyy paitsi kuuden peräkkäisen kvintin, myös kolmen kolmisoinnun yhdistelmänä (perinteisessä duurissa IV, I ja V asteen). Debussyllä on varsin tärkeässä asemassa harmoninen yksikkö, jossa peräkkäin asetettuja duurisointuja on kaksi ja josta käytän tästedes nimitystä *diatoninen viisisointu* (ks. esim. 11b). Akustisen ja diatonisen viisisoinnun välinen muunnos, joka on esitetty esimerkissä 11, on lyhennetty, kiteytetty versio esimerkin 7 muunnoskaavasta a. Karakteristinen intervalli on septimi, jonka laatu riittää määrittämään, kummasta sonoristesta maailmasta on kyse. Diatonisen viisisoinnun taustalla on diatonisuudelle ominainen osasävelsarjan suodatusperiaate, joka rajoittuu lukujen 3 ja 5 tuloina ilmaistaviin osasäveliin. Näin ollen septimiksi valitaan 15. osasävel seitsemännen asemesta.



Nuottiesimerkki 11.

Esimerkin 11 kaltaisen sonorisen muunnoksen olemuksen tavoittamisessa Parks in sukujärjestelmä epäonnistuu täydellisesti. Parks in järjestelmässä kumpikin sointu olisi tulkittava diatonisuuden edustajaksi, ensimmäinen F-duurin, toinen taas C- tai G-duurin. Preludissa *Le vent dans la plaine* on asiasta havainnollinen esimerkki. Preludin pääaihe perustuu alkujaan viisisävelikköön b-ces-des-es-ges, joka terminologiamme on tulkittavissa ces-pohjaisen diatonisen viisisoinnun septimikäännökseksi. Kun pääaiheeseen palataan tahdeissa 15–16, on sointikuvassa saatu pienin keinoin suuri muutos: b on muunnettu bb:ksi ja diatonisuudesta siirrytty akustisuuteen. Tahdeissa 19–20 aiheen kokoaskeltranspositio täydentää tilanteeksi täydellisen akustisen kentän. Juonena siis yksinkertainen siirty-

mä ”ces-pohjaisesta” diatonisuudesta Ces-akustisuuteen, ts. esimerkin 7 muunnoskaava a käännettynä (ks. esim. 12, vrt. esim. 7a, esim. 11). Parksin analyysistrategialla joutuisimme puhumaan tahdeissa 1–4 Ces- tai Ges-duurista (viitteellisenä kokoelmana), tahdissa 15 Fes-duurista ja tahdeissa 19–20 kaiketi oktatonisuudesta. Lukija päättäköön tykönään, kuvaako tilannetta paremmin tällainen hyppely kokoelmasta toiseen vai esittämäni yksinkertainen diatonisuuden ja akustisuuden välinen muunnos. (Sivumennen sanoen preludista löytyy edellä käsitellyn kohdan jälkeen hyviä esimerkkejä esimerkin 7 muunnoskaavan b mukaisista tapahtumista.)

a) *diat.* *akust.*

b) [1-4] [15] [19]

Nuottiesimerkki 12.

Väärinkäsitysten välttämiseksi: ”ces-pohjaisuudella” en edellä tarkoita, että ces saisi minkäänlaista toonikallista merkitystä. Sävelten tonaalisia rooleja sonoristen yksikköjen sisällä voidaan manipuloida monin tavoin, kuten jo diatoniseen asteikkoon perustuvat kuusi–seitsemän erilaista moodia osoittavat. Esimerkkejä diatonisen viisisoinnun erilaisista tonaalisista tulkinnoista Debussyn preludeissa esitän jaksossa 9.2. *Le vent dans la plaine* -esimerkeissämme diatoninen ja akustinen viisisointu esiintyvät septimikäännöksenä, toonikaksi osoittautuu lopulta ces-sävelen terssi es. Ces-sävelen merkitystä imaginaarisena pohjasävelenä osoittaa kuitenkin juuri esimerkissä 12 esitetty sonorinen muunnos. ”Miellyttävästi soiva” Ces-akustinen sävelkenttä toimii positiivisen magneetikentän tavoin, houkuttimena, johon preludin pääaihe ”mielellään” liikuu.

Le vent dans la plaine -esimerkkimme osoittaa, että akustinen sonoriteetti säilyttää tunnistettavuutensa septimikäännöksenä. Kysymykseen tulevat myös terssi- ja kvinttikäännös, mutta esim. noonikäännös jo paljon heikommin. Tällaiset rajoitukset ovat yhtenä osoituksena sävelluokkajoukkojen teorian riittämättömyydestä.

Tritonus tuki-intervallina

Entä millä tavoin ajattelemme kokosävelisyyden ja oktatonisuuden tulevan yläsävelsarjasta ”suodatetuksi ja vahvistetuksi”? Yksi mahdollisuus on yksinkertaisesti poimia sopivia yläsäveliä, kunnes kukin joukko tulee täyteen. Jo edellä olen esittänyt, miten kokosävelasteikkoon joudutaan poistamalla 3. osasävel eli kvintti, ottamalla siis mukaan osasävelet 1, 5, 7, 9, 11 ja 13- (vrt. esim. 9b). Oktatoninen asteikko muodostuu vastaavasti osasävelistä 1 (=2), 3, 5, 7, 11, 13+, 17 ja 19 eli kahdeksaa ensimmäistä *alkulukua* vastaavasta osasävelestä. Vaikkeivät tällaiset suodatusperiaatteet – ainakaan ensin mainittu – olekaan mielivaltaisia, on asiaa syytä ajatella myös ”konstruktiivisemmalta” kannalta. Sekä kokosävelasteikon että oktatonisen asteikon voidaan ajatella syntyvän oktaavin säännöllisestä jakamisesta. Kummassakin tapauksessa voidaan ajatella oktaavin tulevan jaetuksi ensin kahtia tritonuksiksi, minkä jälkeen seuraa luonteenomainen ero: kokosävelisyydessä tritonukset jaetaan kolmia kokoaskeliksi, mutta oktatonisuuden tukirakenteessa ”vähennytyssä septimisoinnussa” edelleen kahtia. Näille konstruktiolle yläsävelsarja tarjoaa oivan ”luonnollisen” kaikupohjan. Kummankin moodin tuki-intervalli tritonus löytyy yläsävelsarjasta ensinnä 5. ja 7. osasävelen väliltä (eroa tarkkaan oktaavin puolikkaaseen 17,5 C). Tämä intervalli on yläsävelsarjassa jaettu kahtia ja sen käännös 7. ja 10. osasävelen välillä puolestaan kolmia. Täyteen ”oktatoniseen” jakoon päästään ”seuraavassa kerroksessa”, 10. ja 14. osasävelen välillä. (Ks. esim. 13a.)

Nuottiesimerkki 13.

Konstruktiiivinen puoli astuu mukaan kuvaan, kun tukitritonusta (tässä cis-g) aletaan jakaa päinvastoin kuin yläsävelsarjassa, ts. tehdään 5. ja 7. yläsävelen välille vaihtoehtoinen kolmiajako sekä 7. ja 12. yläsävelen välille vaihtoehtoinen kahtiajako, mistä voidaan edetä edelleen oktatonisen mallin mukaan (ks. esim. 13b). Näiden vaihtoehtoisten jakojen voi ajatella olevan peräisin tritonussukuisesta yläsävelsarjasta. Saatuja tritonuksen-täyttöjä voidaan kombinoida neljällä eri tavalla, kuten ilmenee esimerkin 14 yläriviltä. ”Homogeenisina” tuloksina saamme kokosävelisen ja oktatonisen asteikon, ”heterogeenisina” taas a- ja es-pohjaiset akustiset asteikot.

a) A-akustinen
L kokos. — okt.

b) kokosävelast.
L kokos. — kokos.

c) oktatoninen
L okt. — okt.

d) Es-akustinen
L okt. — kokos.

G-akustinen
L kokos. — okt.

oktatoninen
L okt. — okt.

Des-akustinen
L okt. — kokos.

Nuottiesimerkki 14.

Koska tritonus esiintyy pyöristetystä yläsävelsarjassa myös 1. ja 11. osasävelen välillä, voimme tritonusakselin säilyttäen siirtyä myös suursekunti- ja suurterssisukuisiin akustisiin asteikkoihin. Tämä tapahtuu vaihtamalla viimeinen oktatoninen jako päinvastaiseksi (1+2 pro 2+1, ks. esimerkin 14 alariviä). Musiikillinen esimerkki suurterssisukuisten tilanteiden rinnastamisesta tritonuksen vaihtoehtoisten jakojen avulla on esitetty nuottiesimerkissä 22. Tässä yhteydessä voidaan todeta se puhtaasti joukkoteoreettinen seikka, että läheisin, ts. eniten yhteisiä sävelluokkia säilyttävä transpositiotaso on akustisella asteikolla kokosävelaskelen eli intervalliluokan 2 päässä, jonka jälkeen tulevat tasavahvoina intervalliluokat 3, 4, 5 ja 6. Intervallivektori on näet 254442. Näin saa perustelua Debussylle tyypillinen tapa siirtää akustista sonoriteettia kokoaskelittain ylös- tai alaspäin (ks. *L'Isle joyeusesta* tahteja 14 (esim. 10b) sekä 200–215). Yhteyttä kokoaskelsuhteisten akustisten joukkojen välillä korostaa se, että niiden leikkauksena on juuri akustisen sonoriteetin lyhentymä, akustinen

viisisointu, mitä havainnollistakoon esimerkissä 15 esitetty sointukulku oopperasta *Pelléas ja Mélisande*.¹⁵



Nuottiesimerkki 15.

Esimerkissä 7 esitetyt muunnoskaavat eivät selitä tyhjentävästi Debussy'n sävelrakenteita, mutta antavat yhtä kaikki huomattavasti vahvemmat aseet niiden ymmärtämiseen kuin Parksin neljä sukua yksinään. Nämä muunnokset ovat ikään kuin luonnon tarjottimella antamia, ne kuuluvat Debussy'n keskeiseen sanastoon alati läsnä olevina mahdollisuuksina, kuten esimerkiksi *Le vent dans la plaine* -esimerkkimme osoittaa (esim. 12). Synesteettisten spekulatioittemme kannalta on seuraava tunnettu Debussy-sitaatti mitä kiintoisin: ”Ei ole mitään musikaalisempaa kuin auringonlasku.” (ks. esim. Debussy (Lesure) 1977, s. ix). Juuri auringonlaskun kaltaisessa ilmiössä valkoisesta valosta suodattuu esiin rajoitettu aallonpituusalue, samaan tapaan kuin Haimon-Parksin järjestelmän ”yksivärinen” suku akustisesta lähteestä, yläsävelsarjasta!

4.2. Esimerkkejä *L'Isle joyeusesta*

Aiemmin ovat *L'Isle joyeusen* asteikkomaailmaa käsitelleet ainakin Whittall (1975), Samson (1977, s. 38–39)¹⁶ ja Howat (1983). Whittallin johtajatatuksena on toisaalta kahden kokosävelasteikon, toisaalta kokosävelisyyden ja tonaalisuuden välinen dramaattinen jännite (s. 265–268). Kultaiseen leikkaukseen erikoistuneen Roy Howatin mukaan kuitenkin ”vasta proportionaalisen analyysin avulla saadaan näkyviin orgaaninen logiikka”,

joka näitä jännitteitä säätelee (s. 61–62). Tässä Howat on väärässä, aikasuhdeanalyysi ei johda meitä *L'Isle joyeusen* orgaanisen logiikan ytimeen. Sen sijaan Howat on aivan oikein havainnut akustisen asteikon keskeisen roolin ja esittänyt akustisen ja kokosävelasteikon välisen muunnoskaavan jokseenkin esimerkkinä 7 kohdan b tapaan (Howat 1983, s. 49, ex. 10). Muunnoskaavaa havainnollistaa seuraava musiikkiesimerkki, jossa moodinmuutoksen saa aikaan hienovarainen motiivinen metamorfoosi e–a-kvinteistä f–a-vuorotteluaiheeseen (esim. 16).



Nuottiesimerkki 16.

Akustisuuden ja kokosävelisyyden välinen muunnos on *L'Isle joyeusen* perussanastoa, kuten seuraava luettelo osoittaa:

- (t. 7: kokos. → A-ak.),
- t. 21: A-ak. → kokos.,*
- t. 119: G-ak. → kokos.,
- t. 148: C-ak. → kokos.,*
- t. 156: kokos. → C-ak.,
- t. 158: C-ak. → kokos.,
- t. 166: A-ak. → kokos.,*
- t. 200: kokos. → Es-akust. (t. 208: → F-akust.).

Tähdellä (*) merkityissä kohdissa kyseessä on sama motiivinen tapahtuma kuin esimerkissä 16.

Tahdin 119 tapauksessa muunnos on erityisen hienovarainen. Tahtien 115–116 pohjakvintti g–d antaa aiheen olettaa seuraavassa tahdissa nousunsa alkavan *expressif et en dehors* -melodian liittyvän G-akustiseen kenttään, kunnes tahdin 119 dis paljastaakin melodian kokosäveliseksi,

mikä korostaa melodian ”ilmaan jäävän” dis–g-päätösintervallin ekspressiivisyyttä (tämä intervalli viittaa samalla sävellyksen avaukseen).

Esimerkeissä 13–14 esitettyjen tritonusrunkoisia muunnoksia *L’Isle joyeuse* sopii hyvin demonstroimaan. Viidennen ja seitsemännen osasävelen, cis:n ja g:n, välinen yhteys konsituoidaan lujaksi johdannosta lähtien. Cis-säveltä olemme nimittäneet pääsäveleksi (schenkeriläisessä mielessä) ja g:tä ”palauttajaksi”. Johdantoaiheen ja A-aiheen välillä voidaan nähdä kokosävelisyyden ja akustisuuden väliseen siirtymään liittyvä esimerkin 14 kohtien b ja a välinen muunnos (ks. esim. 17: a, b), mutta rinnastus ei ole erityisen selkeä, koska johdantoaiheen runkona on alaspäinen tritonuksentäyttö cis²–g¹ ja A-aiheessa täytettävänä välinä on cis²–g². Selvemmin vaihtoehtoiset tritonuksentäytöt tulevat esille A-aiheen ja ekspressiivisen tahdin 14 ylä-äänikulun cis–dis–eis–fisis välillä (esim. 17: b, c). Tätä tahtia puolestaan edeltää toistettu melodinen intervalli ais–cis, joka viittaa alemman tritonuksen g¹–cis² vaihtoehtoiseen jakoon, niin että tahdeissa 11–14 voitaisiin ylä-äänestä itse asiassa segmentoida Es-akustinen säveljoukko (vrt. esim. 14d). Vielä selkeämmin g¹–b¹–cis²-linja esitetään ensimmäisessä episodissa, joka toisiaan seuraavina aaltoina kulminoituu näille säveltasolle ympäristöstään kohoavin äänenvoimakkuuksin (ks. t. 40, 48, 52, esim. 17d).

The image shows musical notation for 'Nuottiesimerkki 17'. It consists of two staves of music in G major (one sharp). The top staff has three sections labeled a), b), and c). Section a) starts at measure 11 and ends at measure 12. Section b) starts at measure 13 and ends at measure 14. Section c) starts at measure 15 and ends at measure 16. The bottom staff has a section labeled d) starting at measure 17 and ending at measure 19. Measure numbers 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, and 19 are indicated in boxes above the notes. There are also some handwritten annotations like '(h2)' and 'x' above notes.

Nuottiesimerkki 17.

Vaikka *L’Isle joyeudessa* siis on taipumusta myös 7. ja 10. osasävelen välisen tritonuksen g¹–cis² vaihtoehtoiseen täyttämiseen, ts. kahtiajako, ei täydellinen oktatoninen kenttä saa tässä kappaleessa yhtä tärkeää roolia kuin muut esimerkissä 7 esiintyvät säveljoukot. Muunnoskaavaan c lähinnä vain vihjataan ohimenevästi: tahdissa 66 A-pohjaisesti sekä samankal-

taisin elein tahdin 14 kullakin tahtiosalla E-, Fis-, Gis sekä Ais-pohjaisesti. Oktatoniseen sointimahdollisuuteen viittaa myös tahtien 12 ja 13 alkupuoliskojen vähennetty septimisointu. Sen sijaan Allen Forten tapaa segmentoida oktattoninen kenttä tahdeista 11–12_[2] voi pitää mielivaltaisena (Forte 1991, s. 167). Tahdin 11 aihe on aina aiemmin liittynyt akustisuuteen, jonka tahdin 12 ais sitten *keskeyttää*, joten nämä tahdit eivät luontevasti hahmotu saman soinnillisen alueen piiriin.

Oktatonisella värillä on ilman muuta sijansa Debussyn musiikissa, mutta Forte liioittelee ja esittää asian nurinkurisesti nimittäessään oktattonista joukkoa viitteelliseksi ydinkokoelmaksi (a core referential pitch collection), johon muiden muassa joukko 7-34, siis akustinen asteikko, muka suhteutuu. Esimerkin 7 muunnoskaavoista tulee c-kohdan mukainen harvimmin täydellisenä kyseeseen Debussyn musiikissa. Nuottiesimerkin 18 esittämä kohta preludista *La sérénade interrompue* saattaa ensi näkemältä vaikuttaa varsin hyvältä esimerkiltä. Siinä siirrytään kaikin puolin tyypillisestä akustisesta kentästä yhtä säveltä, gesiä, vajaaseen oktattoniseen.¹⁷ Forten mukaan tällainen joukko (7-31) riittää toimimaan täydellisen oktattonisen kentän korvikkeena (Forte 1991, s. 127). Mutta kuulemeko tahtien 117–120 tilanteen välttämättä oktattonisuutena vai kenties vain osittain *mollimuunteisena* akustisuutena, jonka äänenkuljetuksellisenä motivaationa on väliäänen kromaattinen linja f–fes–es? (Vastaava selitys pätee *L'Isle joyeuse*n oktattonisiin viittauksiin, ks. erit. t. 66.)

The image shows a musical score for piano, likely from Debussy's *La sérénade interrompue*. The score is written for piano and features a transition from an acoustic texture to an octatonic texture. The first part is marked "doux et harmonieux" and "pp". The second part is marked "piu pp". Brackets below the score indicate "Es-akust." and "Oktat. 2".

Nuottiesimerkki 18.

Toisaalta esimerkiksi preludin *Ce qu'a vu le vent d'ouest* avausjaksossa oktattonisuus tekee jopa kuusisävelisenä itsenäisemmän vaikutuksen, mikä on jälleen esimerkki sävelluokkajoukkojen teorian riittämättömästä kuvausvoimasta. Tähän preludiin palaan jaksossa 9.2.

4.3. Yläsävelperiaatteen kritiikistä

Vanha ajatus yläsävelsarjasta harmonioiden lähteenä on saanut osakseen myös voimakasta kritiikkiä (ks. vaikkapa Lerdahl-Jackendoff 1983, s. 290–293). Jo Helmholtzista lähtien on korostettu, että sävelmateriaalissa on viime kädessä kyse esteettisestä valinnasta eikä mistään luonnonlaista. Toisaalta mikään ei estä esteettistä valintaa halutessaan seuraamasta sitä mitä ”luonto” näyttää tarjoavan. Ei ole yllättävää, jos Debussyn kaltainen musiikin tuottamaa välitöntä mielihyvää korostava säveltäjä vaistomaisesti viehättyy yläsävelsarjaan suhteutuviin soinnillisiin tilanteisiin.

Schmitz-sitaattimme käsitystä yläsävelsarjaa pitkin etenevästä länsimaisen harmonian historiasta voi moittia esimerkiksi siitä, että se jättää kolmisointukauden musiikista *mollisoinnun* huomiotta. Harmonian historia voitaisiinkin ehkä selittää yhtä hyvin sävelten välisten suhdelukujen vähittäisellä monimutkaistumisella (aluksi tunnistettiin vain lukuihin 2 ja 3 perustuvat suhteet, sitten kuvaan astui 5 jne.). Koska myös yläsävelsarja etenee yksinkertaisista monimutkaisempiin suhteisiin, on mahdollista ajatella, että sen osat saattavat suurin piirtein vastata harmonioiden kehitystä toimimatta niille silti suoranaisena mallina. Yläsävelpatsasta mahdollisimman läheisesti vastaavat soinnut ovat kuitenkin tietyssä mielessä harmonisesti ”ideaalisia”, koska kaikki ylemmät äänet suhteutuvat harmoniaa kannattavaan bassoon ideaalisesti. Kuten hyvin tiedämme, tekee kolmisointuisessa musiikissa duurisointu ”tyytyväisen”, mollisointu taas ”tyytymättömän” vaikutuksen.

Debussyn säveljärjestelmän keskuksiksi ehdottamani akustisen sonoriiteetin yläsävelistä johtoa voisi ehkä vastustaa sillä perusteella, että historiallisesti ilmiö voidaan selittää dominanttisten sointikasautumien V^7 , V^9 , ja V^{7+6} täydennykseksi eikä dominanttiseptimisoinnun septimin alkuperä ole suinkaan seitsemännessä osasävelessä vaan lähinnä kontrapunktissa $V^{8-7}-I^3$ (vrt. esim. Jonas 1982, s. 120–121). Dominanttiseptimisoinnun ei-yläsävelistä *alkuperää* ei uskoakseni käy kiistäminen, mutta soinnun itsenäistymiseen ja valtavaan yleistymiseen varmasti vaikutti se, että sointu harmonisena yksikkönä miellytti korvaa. Ratkaiseva muutos on tapahtunut silloin, kun septimi ei enää vaadi purkausta eikä rajoita esiintymistään V asteen yhteyteen. Tästä on *L’Isle joyeussa* toistuva g-sävel hyvänä esimerkkinä (tahtien 25 ja 27 ”purkaukset” subdominantin fis-terssiin ovat

kuin reliktejä septimin aiemmasta asemasta). Schenker mainitsee *Harmoniaopissaan* Chopinin F-duuri-preludin lopun ”ainoana yrityksenä” seitsemännen osasävelen liittämisiksi mukaan (Schenker 1979, s. 27). Tosiasiassa *Harmoniaopin* (ilm. 1906) kirjoittamisen aikoihin luotiin Ranskassa musiikkia, jossa Chopinin profetallinen ele oli integroitunut sävelkielen elimelliseksi osaksi.

On muuten huomattava, että dominanttisten sointumuodostelmien lisäksi kuului tonaalisen musiikin sanastoon toinenkin sointu, josta johtaa linja akustiseen sonoriteettiin, nimittäin ”saksalainen sekstisointu”. Myös tämän soinnun alkuperä on selvästikin melodis-kontrapunktisissa tendensseissä, mutta dominanttiseptimisoinnun kanssa enharmonisesti identtisenä ja siten yläsävelsarjaa approksimoivana saksalainen sekstisointu tarjoaa myös harmonisen identiteettinsä helposti tunnistettavaksi. Esimerkiksi nuottiesimerkin 12 tapauksessa, jossa akustisen kentän pohjasävelenä on VI aste, on mahdollista mieltää tilanne juuri saksalaisen sekstisoinnun laajentumaksi. Brahmsin 3. pianosonaatin Rückblick-osassa on mielenkiintoinen esimerkki siitä, miten jo romantiikan ajan musiikki saattoi joksikin aikaa jäädä unelmoimaan VI asteelle rakentuvalle akustiselle viisisoinnulle – ennen lopullista, tuolloin vielä väistämätöntä funktionaalista $VI^{G6} - (I_4^6) - V$ -kulkua (esim. 19).

(Andante molto)

19

legato
pp sempre
accel.
dim. rit.

Ped. una corda
a tempo

1
pp trem.

*

Nuottiesimerkki 19.

Kaiken kaikkiaan on Debussyn kohdalla yllin kyllin empiiristä todistusaineistoa siitä, ettei yläsävelsarjaa voi harmonioiden suhteuttamisessa sivuuttaa, ajatellaanpa sen sitten toimivan suoranaisena harmonisena lähteenä taikka ainoastaan positiivisen magneettikentän tavoin. Varsinaisen ”akustisen” harmoniatyyppin lisäksi tämä ilmenee myös ”yksiväristen” muunnosten rekisterillisessä ja artikulatorisessa asettelussa. Esimerkiksi *L’Isle joyeuse*n johdannossa ja *Voiles*-preludissa on kokosävelistä kenttää käsitelty hätkähdyttävän samankaltaisesti: musiikissa painottuvat toisaalta 5. osasävel eli pohjasävelen terssi, toisaalta 7., 9. ja 11. osasävelen muodostama ylinouseva kolmisointu, joka molemmissa tapauksissa sijaitsee aluksi juuri oikeassa rekisterissä. (Ks. tarkemmin Väisälä 1993). Kummasakin tapauksessa pohjasävel tulee kuvaan mukaan vasta myöhemmin, ikään kuin ylemmän rekisterin virittämän yläsävelkentän ”kutsumana” lähdesävelenä. Tällainen menettely, jossa todellinen pohjasävel paljastetaan vasta yläsävelten virittämien odotusten jälkeen, on Debussylle yleisemminkin tyypillistä, kuten jatkossa havaitsemme.

Vielä yhtenä osoituksena yläsävelisen, akustisen, harmonisen tilanteen magneettisesta vetovoimasta voi mainita taipumuksen antaa alkujaan ei-yläsäveliselle mollisoinnulle yläsävelinen tulkinta lisäämällä soinnulle alakvintti. Alakvintti määrittää mollisoinnun sävelet omiksi yläsävelikseen 6 (=3), 7 ja 9, joten tämäkin menettely kytkeytyy seitsemännen osasävelen ”emansipaatioon” harmonian historiassa. Tyypillinen esimerkki sisältyy nuottiesimerkin 18 neljään ensimmäiseen tahtiin. B-molliin kirjoitetussa IX preludissa serenadin esittäjä kokee sarjan epäonnistumisia ja tuntuu pääsevän soinnilliseen täyttymykseen vasta kun es-basso ilmaantuu antamaan harmonista syvyyttä b-mollisoinnulle, *doux et harmonieux*. Samalla tilanne täydentyy täydelliseksi Es-akustiseksi kentäksi. Viidettä kauempien osasävelten mukaantulon avaamat uudet mahdollisuudet eivät olleet Debussyn yksityisomaisuutta vaan kuuluivat ajanjakson yleissuuntaukseen (esim. Skrjabinilla, Bartókilla, Sibeliuksella). Akustisesta kentästä yleisesti ja mollin ”yläsävelistämisestä” erityisesti kannattaa huomata Sibeliukselle ominainen ”menettely säestäää mollipentakordia kvinttiä alemman pentakordin perussävelelle rakennetulla soinnulla” (Murtomäki 1990, s. 196). Erinomainen esimerkki on VII sinfonian ensimmäisen passunateemajakson jälkeinen ”doorinen” aihe (esim. 20). Mollisoinnun ongelmaan palaan vielä jaksossa 9.3.



Nuottiesimerkki 20.

Yläävelisyyden eli akustisuuden eittämättömästä merkityksestä Debussyn musiikille esitän vielä seuraavan *L'Isle joyeusesta* otetun esimerkin, joka riittäisi yksinäänkin puhumaan puolestaan.

Nuottiesimerkki 21.

Tuskin pahemmin voi kriitikko lyödä kirvestään kiveen kuin Parks moittiessaan Howatia yläävelisyyden esille ottamisesta *L'Isle joyeusen* yhteydessä sillä perusteella, että akustinen asteikko selittyy paremmin melodisen mollin käännökseksi tai V⁹-soinnun (tässä B⁹) komplementiksi (Parks 1985, s. 326)! Sibelius-esimerkissämme melodista c-mollia kyllä

säesti F-akustinen kenttä, mutta on käsittämätöntä, miten *L'Isle joyeusen* A-aiheen taustalla voisi kuulla melodisen e-mollin. Sen selvemmin ei akustinen, ts. yläsävelinen periaate voi nousta primaarisiksi kuin *L'Isle joyeusen* A-aiheessa, jossa vasemman käden osuus perustuu osasäveliin 1 ja 3 (a, e), melodia tukeutuu osasäveliin 5 ja 7 (cis, g) ja osasävelet 9, 11 ja 13 (h, dis, fis) asettuvat sivu- ja lomasäveliksi melodista tukitritonusta koristavaan kuviointiin (astuakseen sitten a:n vetovoimakentästä irtautuneena pääosaan ensimmäisen episodin avaussoinnussa). Komplementtisuhdetta koskevan huomautuksen voi jättää omaan arvoonsa. Yrittäessään osoittaa joukko-opillisen komplementtisuhteen merkitystä Debussin musiikille Parks laskeutuu tieteelliselle tasolle, jota on vaikea alittaa (ks. Parks 1989, s. 132–160, Väisälä 1992₁, s. 43–45).

Lopuksi voi olla syytä todeta, että samankin sävelen yläsävelisessä tulkinnassa on tasavireisessä järjestelmässä aina tiettyä horjuvuutta. Musiikin kannalta tässä ei ole kuitenkaan kyse niinkään haitasta kuin päinvastoin mahdollisuudesta jännittäviin uudelleentulkintoihin kytkemällä säveliä uusiin yhteyksiin. Jo perinteisessä tonaalisuudessa on käytetty hyväksi syntonista ja enharmonista vaihdosta, ja Debussyllä ylempien osasävelten mukaantulo avaa uusia mahdollisuuksia. Esimerkiksi *L'Isle joyeudessa* fis-sävel hahmottuu välistä toonikan 13. osasäveleksi, välistä subdominantin 5. osasäveleksi, välistä taas supertoonikan 3. osasäveleksi (ts. toonikan 27. osasäveleksi). Näiden ideaalitasojen välillä vallitsee suhteisto 78 : 80 : 81. Asiasta kiinnostuneille edelleen: 2. episodin keskeytystaso c on yhtäältä dominantin alaterssi, toisaalta kromaattisena lomasävelenä toonikan 19. osasävel, suhde 96 : 95; tämän c:n päällinen b on paitsi c:n 7. osasävel, myös a:n 17. osasävel, suhde 84 : 85, jne.

5. Toinen episodi: sonorinen muunnos aikaan levitettyinä

Ensimmäistä ja toista episodtia yhdistää pyrkimys melodisen 2. asteen käsittelyyn, eikä tämä ole ainoa episodeja yhdistävä seikka. Episodit merkitsevät irtoamista tonaalisesta lähtötilanteesta (I^3), mutta samalla ne irtoavat myös edeltävästä aineistosta ja tekstuurista. Jos jaamme toisen episodin uusia aiheita sisältävään ”varsinaiseen episodiin” (t. 99–114), B-aiheen kehittelyyn (t. 115–140) sekä A-aiheen C-tasoisena esittävään

”valekertaukseen” (t. 141–159), havaitsemme, että ”varsinainen” toinen episodi muistuttaa ensimmäistä episodista niin pituutensa, syntaksinsa, tekstuurinsa kuin aineistonsa puolesta. Pituus on kummassakin kuusitoista $\frac{3}{8}$ -tahtia. Syntaksi perustuu Debussylle tyypillisen kaavan ABAB’ potensointiin, ensimmäisessä episodissa kaksin-, toisessa kolminkertaiseen. Tälle syntaksille, josta N. D. Kinariwala käyttää William Benjaminin määritelmää mukaillen nimitystä *duplication* (Kinariwala 1987, s. 37–42), on ominaista yksikköjen B ja B’ selkeä vertautuminen toisiinsa. Toisen episodin alimmalla tasolla rinnastuvat toisiinsa cis- ja c-tasoiset kvintit (vrt. t. 100, 102; 110, 112), ylimmällä tasolla taas gis- ja g-tasot (vrt. t. 105, 115); keskimmäisen tason rinnastus on osoitettu esimerkissä 22. Temaattisesti ylimmällä tasolla rinnastuvat A- ja B-aiheiden muistumat (ks. t. 105–108, t. 117–), joista jälkimmäinen laajenee episodin toiseksi, ”kehitteleväksi”, vaiheeksi.

C-akust. (tai lyyd.) (ennako: "valekertausta")

Gis-akust.

Nuottiesimerkki 22.

Myös syntaksin ”täytteenä” oleva materiaali on episodeissa samankaltaista. Tekstuurina on aineettomansävyinen mikstuuroinnutus, ts. blokkmaisesti peräkkäin aseteltuja, välkehtiviksi kuvioiksi murrettuja duurointuja tai avokvinttejä. Toisen episodin e-, cis-, gis- ja g-tasot ovat ensimmäisestä episodista tuttuja mutta uudelleen permutoituja. Kaiken kaikkiaan voisi ajatella, että sama kaleidoskooppi on vain ravistettu uuteen järjestykseen. Toisen episodin avausaiheella on sitä paitsi yhteys ensimmäistä episodista edeltäneeseen transitioaiheeseen, se vaikuttaa yksinkertaisesti transitioaiheen laajentumalta *toonikabassosta vapautuneena*, kuten esimerkki 23 osoittaa (episodiaiheeseen cis–c-linja jatkuu h:hon tahdissa 115, ks. esim. 24).



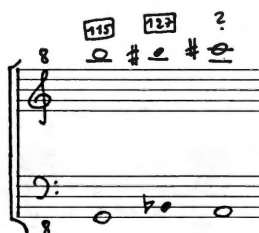
Nuottiesimerkki 23.

Kaksi palasta näyttää kuitenkin tipahtaneen kaleidoskoopista pois, nimittäin H-duuri- ja dis-mollisoinnut, jotka ensimmäisen episodin alussa toimivat runkosointuina. Tarkemmin sanottuna myös toiseen episodiin mennään H-pohjaisen soinnun kautta (ks. t. 95–98), mutta itse episodi alkaa tämän V^4/V -soinnun *purkaukselta*, dominantilta, ja tässä juuri on ratkaiseva ero. Siinä missä ensimmäinen episodi jäi luonteeltaan tunnustelevalaksi, kun melodiselta 2. asteelta puuttui harmoninen tuki, tehdään toiseen episodiin tultaessa sävellyksen tonaalisesti selkein sointuliike Ursatzin vaatimalle strukturaaliselle dominantille. Mikstuurisoinnutus, joka ensimmäisessä episodissa merkitsi todellakin vain ”rikastettua unisonoa” (ks. viitettä 6), osoittautuu toisessa episodissa pintatason ilmiöksi, jonka taustalla on esimerkkiin 24 merkitty äänenkuljetus.¹⁸

Nuottiesimerkki 24.

Ylä-ääni murtaa E-duurisoinnun kaikkien taiteen sääntöjen mukaan ja päätyy tahdissa 117 varsinaiselle melodiselle 2. asteelle, tahdista 98 juontuvalle h³:lle. Basso alkaa rinnakkaisoktaaveissa diskantin kanssa, mutta sitten gis-taso tulkitaankin g:n kromaattiseksi yläsivusäveleksi. Väliääni puolestaan ilmentää tapahtunutta $\hat{3}-\hat{2}$ -siirtymää kromatisoituna.¹⁹ Ylä-ääninen arpeggion saapuessa päämääräänsä cis-h-liike nostetaan tahdeissa 114–115 neli-kolmi-viivaiseen päärekisteriin, joten on kuin Debussy tekisi kaikkensa Urlinie-tapahtuman mahdollisimman selkeäksi vahvistamiseksi. (Huomaa alkutaitteiden melodinen cis-g-tukitritonus tässä kohdin aläänessä.)

”B-aiheen kehittäessä” (t. 115–140) pyritään toteuttamaan esimerkiksi 25 merkitty äänenkuljetus. Ylä-ääni on siirtymässä h:sta (c:ksi merkityn) his-sävelen kautta takaisin cis-pääsäveleen, mutta tahtien 134 ja 136 I³-tilanteelta puuttuu vakuuttavuutta, ja tahdissa 141 tonaalisen korttipakan sekoittaa voimakas C-duurisointu, jota seuraa A-aiheen ”valekertaus”. Tahdeissa 158–159 palataan pelkistetyllä ja väkivaltaisella eleellä takaisin päiväjärjestykseen alistamalla c jälleen b:n sivusäveleksi ja yhdistämällä tämä sävelpari asteittaisesti lähtökohtana olleeseen dominanttiin – joka vasta nyt tulee siihen rekisteriin, johon lineaariset odotukset kohdistuivat jo tahdissa 99.



Nuottiesimerkki 25.

Kaiken kaikkiaan on toisen episodin aläänänen rungoksi siis jännitetty tällainen kaari: ylös e–g–b–c, alas c–b–as–ges–e (ks. esim. 26a). Murrettu C⁷-sointu, jota seuraa kokosävelinen laskeutuminen. Mitä tämä tuo mieleen? Tritonuksen vaihtoehtoiset täytöt ja *L'Isle joyeuse*n sointimaailmalle perusluonteisen muunnoksen akustisuudesta kokosävelisyyteen (ks. esim. 26b, vrt. esim. 7b, esim. 14: a, b, esim. 16)! Suuren muotoyksikön basso-

linjaan horisontalisoituna! Tässä on aivan uusi ja suoraan Debussyn alkuperäisestä sointimaailmasta juontuva tapa prolongoida dominanttia. Jakson lopuksi Debussy *konkretisoi* asian esittämällä sen tiivistettynä soivalla pintatasolla tahteissa 156–159, joissa C-akustista kenttää seuraa kokosävelinen. Asia on sitäkin mielenkiintoisempi, kun tiedetään, että Debussy vaihtoi vasta viime hetken neronleimauksena tahteihin 156–157 lopullisen version. Aiempi kokosävelinen variantti on esitetty esimerkissä 27.

2. episodi

127 128 129 130

134 144 145 158

C arp.

1. episodi

36

kokos.

sim.

Nuottiesimerkki 26.

156

Nuottiesimerkki 27.

Alaäänen c-sävel, johon toinen episodi kulminoituu, on ikään kuin lainaa ylä-äänien kromaattisesta linjasta, joka pyrkii h:sta takaisin cis-pääsäveleen (ks. esim. 25, 26a). C:n siirtyminen bassoon tahtien 141–153 ajaksi on omiaan pitkittämään I³-tilanteen paluuta (t. 160) edeltävää jännitystä. Samalla c alaaäänessä on kuitenkin juuri se sävel, jonka edeltävä murrettu e^o-sointu yläsävelisen periaatteen mukaisesti ”tahtoo” kutsua pohjasävelekseen, aivan samoin kuin johdannon cis–g-akseli aikanaan kutsui sävellyksen toonikaksi a:n (joskin johdannon tapauksessa yläsävelisyys oli kutakuinkin oikean rekisterillisen sijoittumisen vuoksi sananmukaisempaa). *L’Isle joyeuse*n tonaaliselle maailmalle tuntuu olevan ominaista sekä cis-pääsävelen että e-dominantin kytkeminen tritonuksen päässä sijaitsevaan säveleen; cis–g-akseli on jatkuvasti esillä alkutaitteiden ylä-äänessä, e–b-akseli taas toisen episodin alaaäänessä. B-bassolla on lendvillaisittain ilmaistuna ”sijaisdominanttinen” tehtävä myös sävellyksen järjestyttävissä loppuvaiheissa, tahdeissa 238–239 sekä 242–243. Ensimmäisen kerran e–b-kytkös on kuitenkin konstituoitu jo – dominantin ensimmäisen esiintymän yhteydessä tahdissa 14. Tässä ekspressiivisessä tahdissa (ks. esim. 10b) esiintyy päällekkäin kiteytyneenä kumpikin tärkeä tritonusakseli: sekä ylä-äänien cis–g että alaaäänien e–b. Sonoriselle pinta- tasolle, ts. yksittäiseksi soinnuksi (”ais^{dim7}”), akselisto on koottu juuri ennen mainittua lineaarista kiteytymää, tahtien 12 ja 13 alkupuoliskoisiin.

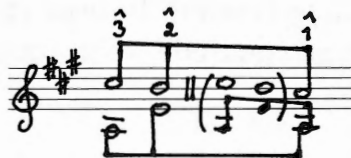
Toisen episodin c-tason yläsävelinen selitys antaa aihetta palata ensimmäisen ja toisen episodin vertailuun. Kuten esimerkin 26 kohdista a ja c ilmenee, on kummastakin episodista poimittavissa tasot e–(gis)–g–b, mutta ensimmäisessä episodissa e ja gis ovat sekundaarisia, koristavia tasoja runkona toimivien h- ja dis-tasojen ohella. G–b-intervallin jälkeen seuraava molemmissa episodeissa voimakas keskeytys, ensimmäisessä cis-, toisessa c-tasoinen. Totesimme c-tason toisen episodin e^o-murron kutsumaksi, sillä e, g ja b ovat c:n osasäveliä 5, 3 ja 7. Mutta vastaava akustinen perustelu pätee myös ensimmäisen episodin cis-tasoon. Juuri cis on nimittäin alaspäin mentäessä ensimmäinen sävel, jonka osasäveliä episodin runkosäveltasot h, dis, g ja b ovat. Kyseessä ovat cisin osasävelet 7, 9, 11 ja 13+ – tahdista 52 alkavat Cis-duurisoinnut täydentävät sitten tilanteen osasävelillä 1, 5 ja 3. (Tässä on kyseessä ylinousevan kolmisoinnun suurterssisukuinen uudelleentulkinta: johdannossa h, dis ja g tulkittiin a:n yläsäveliksi 9, 11, 7 – b oli kromaattinen lomasävel. Tosin jo johdantoku-

viossa h–dis–g–b–a–cis–f–as voi pintatasolla ajatella häivähtävän Cis-akustisuuden vaikutelman – toonika-a:lla vahvistettuna, vrt. esim. 5.)

Ensimmäisen ja toisen episodin voimakasilmäiset cis- ja c-tasoiset keskeytysleet, joita Howat kutsuu analyysissään nimillä ”peak II” ja ”peak III” ja jotka kumpikin johdattavat A-materiaalin paluuseen (A_2 , A_3), muodostavat sävellyksen kokonaisarkkitehtuurin kannalta keskeisen rinnastussuhteen. Eleet jakavat sävellyksen suurin piirtein kolmia, kahdeksasosissa laskettuna suhtein 288 : 282 : 345 (viimeisessä kolmanneksessa on *Plus animé* -vaihe).²⁰ Näihin arkkitehtoniin – joskaan ei tonaalisiin – tukipylyväisiin on projisoitunut kromaattinen suhde sävellyksen ensimmäisestä pikkiriikkisestä yksityiskohdasta: johdantotrillin cis-pääsävelen ja jälkihele-c:n väliltä (ks. esim. 26d)!

6. Kolmas episodi; muoto-opillista pohdintaa

Koska toisen episodin pitkän dominanttiprolongaation jälkeen taite A_3 uudistaa alkuperäisen I^3 -tilanteen, on *L'Isle joyeuse*a syytä tarkastella ensisijaisesti *katkaistuna* muotona, Urlinie-kaaviona merkittynä $\hat{3}-\hat{2} \parallel \hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$. Schenkerin mukaan katkaistu muoto on periaatteessa ymmärrettävä esi-merkin 28 osoittamalla tavalla (ks. Schenker 1979, s. 36, Fig. 21b).

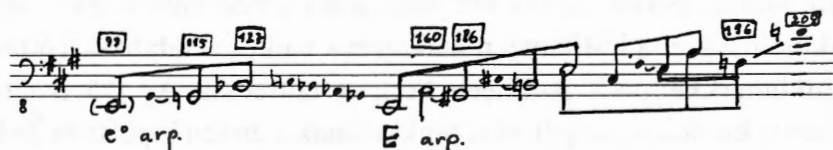


Nuottiesimerkki 28.

L'Isle joyeussa on joukko tekijöitä, jotka johdonmukaisesti vahvistavat vaikutelmaa, että I^3 -tilanteen katkaiseva vaikutus tahdissa 160 todella jää ”sulkumerkkeihin”. A-aiheen kertaus taitteessa A_3 jää ikään kuin pakolliseksi kuvioksi, tilapäiseksi poikkeamaksi ennen lopullista $\hat{2}-\hat{1}$ -täyttymystä. Puhtaan psykologisesti A-materiaalin paluu tekee kiireisen vaikutuksen. Musiikillisesti on merkittävää, että A-aihe on nyt sulautettu ympäröivään $\frac{3}{8}$ -tahtilajiin. Koko sävellyksessä on ”tukeva” $\frac{4}{4}$ -tahtilaji aina liit-

tynyt I³-lähtötilanteeseen (ks. t. 64!) ja ”juoksevampi” $\frac{3}{8}$ -tahtilaji ilmestynyt kuvaan valmistelemaan Urlinien laskeutumisyrykymiä (ennen ensimmäistä episodtia ja B₁-taitteessa). A₃-taitteessa paluun näennäisyyttä korostaa, ettei alkuperäinen tahtilaji enää palaa. Lisäksi A-aihe esiintyy kolmannessa tulemisessaan vain kaksiviivaisessa oktaavialassa, siinä missä melodinen 2. aste oli tahdeissa 99 ja 115 esitetty kaksi oktaavia korkeammalla, joten Urlinien keskeytykseltä puuttuu sikälikin vakuuttavuutta. Kun vielä ylä-äänellä oli toisessa episodissa taipumus 2. asteen ylentämiseen, vaikuttaa melkein siltä, että melodinen 2. aste hakee 3. asteen ”vapaaehtoisesti” alistaakseen sen omaksi ”sivusävelekseen”! Sitäkin selvempi oli ollut katkaiseva sävy ensimmäisen episodin keskeyttäneillä Cis-duurisoinnuilla, koska melodinen linja pyrki h:sta b:n kautta a:han.

Lopullisesti murtaa maaperän melodisen 3. asteen alta kolmas episodi tulkitsemalla cis-sävelen appoggiaturaksi (ks. t. 188, esim. 3). Tällainen A-aiheen uudelleentulkinta on varmasti konkreettisin mahdollinen tapa osoittaa edeltävän I³-tilanteen väliaikaisuus, ”sulkumerkkisyys”. Takautuvasti taitteen A₃ aläänen a hahmottuu jonkinlaiseksi prolongoiduksi appoggiaturaksi bassokulun ”varsinaiselle” tähtäimelle gisille! Kuten nuottiesimerkistä 29 ilmenee, on näin tulkittu bassolinja ikään kuin diatoniseksi korjattu versio toisen episodin bassolinjasta. E-vähennetyin soinnun tilalla on murrettuna E-duurisointu.²¹ Eleenä kolmannen episodin gis-basso on yhteydessä toisen episodin gis-tasoiseen A-aihe-muistumaan (t. 105–108). Kummassakin tapauksessa syntyy tunne uuden tonaalisen tason paljastumisesta edellisen ”takaa”, *pp* (*subito*). Toisessa episodissa gis joutui antamaan tilaa g:lle ja e^o-soinnun murrolle, kolmannessa episodissa ”vahinko otetaan takaisin”.



Taitteen A_3 a-basson kaksoismerkitys ansaitsee huomiota. Onko kyseessä toonikan paluu vai vain etusävel murretun dominantin terssille? Toonikan paluun vaikutelma on täysin kiistaton. Jokseenkin yhtä kiistaton on ”ratkaisun tuntu” saavuttaessa kolmannen episodin gis-bassolle. On väärin vaatia a:lle yhtä ainoaa funktiota. Muodon hahmottumisen lähtökohtana on epäilemättä ”katkaistu” muoto, mutta samalla Debussy tekee johdonmukaisesti kaikkensa integroidakseen katkaisevan toonikan dominanttiseen ympäristöön. Debussyn ratkaisu ei ole moitittavaa epämääräisyyttä, vaan herkkyyttä sille katkaistun muodon piirteelle, jota Schenker ilmensi sulkkumerkeillään.

Tahdissa 196 siirrytään f-pohjaisuuteen, jota es-sivutason kautta prolongoidaan toonikan lopulliseen paluuseen (taitteeseen B_2) asti. Bassokulussa e–a–f (ks. esim. 29, alaspäiset varret) toistuu sama sävelyhdistelmä, johon jo tahdeissa 20–21 kiteytyi perusluonteinen vaihdos kokosävelkenttään (ks. esim. 16). Kummassakin kohdassa kokosävelinen vaihe edeltää A-duurin sitäkin voimakkaampaa esiintuloa (t. 25, 220) – tätä Whittall nimitää diatonisuuden ”dramaattiseksi valmistamiseksi” (Whittall 1975, s. 267). Tahdeissa 24–25 f (eis) johdetaan ylä-äänien painokkaaseen fisiin, ja sama äänenkuljetuksellinen suhde on mielekästä nähdä myös tahtien 196–217 prolongoidun basso-f:n ja B_2 -taitteen avaavan kaksois-appoggiaturan fis-sävelen välillä: verrattakoon f-basson alkupistettä tahtia 196 tahtiin 218 tai sitten peräkkäisten tahtien 217 ja 218 sävelistöä toisiinsa. Puoliaskelisen noston kokee tässä pintatason siirtymässä paitsi f myös kvinttisuhteinen c sekä väliäänien melodisen kuvion f, es ja g, mikä kaikki korostaa B_2 -taitteen täyttymyksellistä valontunnetta. Joka tapauksessa on pantava merkille, että myös f-basso kykenee kolmannessa episodissa toimimaan ylä-äänien h:n harmonisena kannattimena: melodialinjan runko h–dis–g–(a)–h vastaa f:n yläsäveliä 11, 7, 9, (10=5), 11 Debussyn kokosävelisyydelle ominaisen käytännön mukaan (vrt. esim. *Voilesiin* ja jokseenkin identtiseen menettelyyn preludin *Ce qu’a vu le vent d’ouest* tahdeissa 19–21). ”Ylinouseva kolmisointu” on monitulkintainen yksikkö: sävelkolmikko h–dis–g on saanut kappaleessa tätä ennen jo a- ja cis-pohjaisen tulkinnan (johdannossa, 2. episodissa). Kolmannen episodin ylä-äänestä ks. vielä esim. 32.

Voimme ajatella muotoa kahdella tavalla. Voimme ajatella jäsentymispisteiksi tonaaliset paluut, jolloin saamme kolmivaiheisen hahmotuksen:

I kolmannes: johdanto + $A_1 + 1.$ episodi = 288 kahdeksasosaa,

II kolmannes: $A_2 + B_1 + 2.$ episodi = 339 kahdeksasosaa,

III kolmannes: $A_3 + 3.$ episodi + $B_2 +$ kooda = 288 kahdeksasosaa.

Olisi mahdollista pitää toisena jakopisteenä jo C-tasoisen ”valekertauksen” alkua toisen episodin sisällä, koska A_2 -taitekin on katsottu alkavaksi vastaavasta Cis-duuri-keskeytysleestä. Tällöin kesto-suhteista tulee vieläkin tasaisemmat eli 288 : 282 : 345 (viimeisessä kolmanneksessa on *plus animé* -vaihe).

Toinen mahdollisuus on ottaa A_3 -paluun merkitseminen sulkumerkkeihin vakavasti (ks. esim. 28), jolloin keskeisimmäksi jakopisteeksi tulee saapuminen rakenteelliselle dominantille tahdissa 99. Näin saatava kaksivaiheinen muoto hahmottuisi seuraavasti:

I puolisko ($\hat{3}-\hat{2}$):

(johdanto: $\hat{3}$, 48);

I_1 : $A_1, \hat{3}$, 192;

I_2 : 1. episodi, $\hat{2}-b\hat{2}$, 48;

I_3 : $A_2, \hat{3}$, 60;

I_4 : $B_1, \hat{3}-\hat{2}$, 96.

II puolisko ($\hat{2}-\hat{1}$):

II_1 : 2. episodi, $\hat{2}-\# \hat{2}$ (= $b \hat{3}$), 183;

II_2 : $A_3, \hat{3}$, 78;

II_3 : 3. episodi, $\hat{2}$, 102;

II_4 : $B_2, \hat{1}$, 72;

(kooda, 36).

Tässä hahmotuksessa puoliskojen pituudet kahdeksasosissa ovat 444 sekä 471, mutta jälkimmäinen puolisko on tempovaihdosten johdosta esityksissä yleensä hiukan lyhyempi. Joka tapauksessa dominantti, schenkeriläisittäin ”jakaja” (ks. esim. Jonas 1982, s. 45), jakaa myös aikaulottuvuuden suurin piirtein kahtia. Myös psykologisesti toisen episodin alun kohdalla syntyy ratkaisevan irtautumisen tunne.

Kaksiosaista hahmotusta tukee sen mahdollisesta yllättävyydestä huolimatta puoliskojen sisäinen rakenne. Kumpikin jakautuu neljään taitteeseen, joista ensimmäinen on puoliskon tonaalisen lähtötilanteen ja hallitsevan melodiasävelen pitkä prolongaatio, toinen lyhyempi piipahdus naapurisävelellä, kolmas paluu lähtötilanteeseen ja neljäs toteuttaa laskeutumisen Urlinien seuraavalle tasolle.

Sen mukaan, käytämmekö jäsennyspisteinä tonaalisen *paluun* vai tonaalisen *muutoksen* tapahtumahetkiä, saamme tulokseksi sävellyksen jakautumisen kolmia tai kahtia. Voisi ajatella Debussyn projisoineen pinta-tasolla yleisen hemiolarytmin makrotasolle. Asian tekee kristallinkirkkaaksi se, että sekä kolmi- että kaksiosainen hahmotus ilmenee myös muodon *temaattisessa* aspektissa. Kahdesta valta-aiheesta toimii A muodon kolmannesten alkamisen, B taas puolikkaiden päättymisen signaalina. (”Makrohemiola”, kaksi- ja kolmijakoisuuden päällekkäisyys, toteutuu muuten myös esim. kahden ensimmäisen *preludin* muodossa.)

Miten sitten suhtaudummekin edeltävään osittain spekulatiiviseen pohdintaan, on joka tapauksessa selvä, että Debussy on esimerkiksi klassista rondomuotoa selkeämmin eriyttänyt eri A-taiteet toisistaan, niin että sulku-merkit, jotka Schenker merkitsi keskeytetyn Urlinien malliin (esim. 28) eivät enää ole teoreetikon tulkintaa vaan *musiikillista todellisuutta!* Tässä mielessä Debussyn muodontaa voi hyvin pitää *edistysaskelena*, eräänlaisena syvemmälle menevänä orgaanisuutena.²²

7. Säveljoukot ja metriikka Ursatzin palveluksessa

Parksin analyysien keskeisiä heikkouksia on nimettyjen säveljoukkojen *funktion* jättäminen selvittämättä. Tämä ei ole ihme, koska Parks rajoittaa tarkastelunsa pintatasolle eikä siis voi tavoittaa sitä pohjaa, josta paikalliset tilanteet versovat. Väärä on myös Howatin luulo, että avain eri säveljoukkojen tai -asteikkojen esiintymiseen löytyisi ”proportionaalisesta analyysistä”. Abstraktien aikasuhteiden sijaan säveljoukkojen käyttöä koordinoivaa rakenteellista perustaa on syytä hakea tonaalisesta dispositiosta, *L’Isle joyeuse*n tapauksessa viime kädessä Ursatzista.

Hyvän vertailukohdan tarjoaa *Brouillards*-preludin johdonmukainen järjestelmä, jota olen käsitellyt aiemmassa kirjoituksessani (Väisälä 1985).

Tämän preludin lähtökohtana toimiva tekstuurillinen aihe esiintyy kolmena eri joukkoluokkana, joita nimitettäköön tässä A:ksi (7-31), B:ksi (7-32) ja C:ksi (7-21).²³ Sisäisiltä ominaisuuksiltaan joukkoluokat A ja C ovat toisiinsa nähden vastakkaiset ja joukkoluokka B niiden väliltä. Tämä ilmenee ensinnäkin intervallivektoreista, joiden lukuarvoille pätee kaikilla intervalliluokilla n joko

$$V(n)A \leq V(n)B \leq V(n)C$$

tai

$$V(n)A \geq V(n)B \geq V(n)C,$$
²⁴

ja toiseksi ns. L-suhteesta²⁵, joka vallitsee joukkoluokkien A ja B sekä B ja C mutta ei luokkien A ja C välillä. Sisäisten ominaisuuksien kanssa täysin yhtäpitävästi joukkoluokkien esiintymisen kielioppiin kuuluu, että A:sta C:hen ei musiikissa koskaan siirrytä suoraan, vaan välissä on aina joukkoluokka B. Tonaalisena tapahtumana on yksinkertainen rinnakkaissointuliike toonikalta dominantille, mihin paikallista harmonista väritystä ilmaisevat joukkoluokat kytkeytyvät siten, että A esiintyy toonikan, B välittävien III ja VI asteen sointujen ja C dominantin yhteydessä.

Myös *L'Isle joyeusen* joukkoluokkia voidaan tarkastella kolmelta kannalta: niiden sisäisten ominaisuuksien, keskinäisen ”kieliopin” ja tonaalisen kytkeytymisen kannalta. Tämänkin sävellyksen kolmesta perusluonteisesta joukkoluokasta yksi, akustinen, on joukko-opillisilta ominaisuuksiltaan kahden muun, kokosävelisen ja diatonisen, välissä. Intervallivektorit ovat seuraavat:

kokosävelasteikko: 060603,
akustinen asteikko: 254442,
diatoninen asteikko: 254361,

joten samat epäyhtälöparit pätevät kuin *Brouillardsinkin* tapauksessa.²⁶ Samoin akustinen asteikko on L-suhteessa diatonisen asteikon ja yhdellä ulkopuolisella sävelellä – vertailun mahdollistamiseksi – vahvistetun kokosävelasteikon kanssa, jotka keskenään eivät ole mainitussa suhteessa.²⁷

Joukkosiirtymien kielioppi ei kuitenkaan ole yhtä suoraviivainen kuin *Brouillardsissa*, koska kokosävelasteikko saattaa tulla myös akustisen ja diatonisen asteikon väliin, kuten tahdeissa 21–24. Tämänkin vaiheen funktio on kyllä hyvin selitettävissä säveljoukkojen ominaisuuksiin perustuvalta dramaturgialla, kuten Whittall on esittänyt. Tahdissa 25 esiin syöksähtävä puhdas A-duurisävelikkö tekee etäännyttävän kokosävelvaiheen jälkeen sitäkin yllättävämmän ja tuoreemman vaikutuksen. (Samassa asemassa akustisuuden ja diatonisuuden välissä ovat tahtien 12 ja 13 sekä tahdin 66 viittaukset oktagonisuuteen; myös oktagonisen asteikon intervallivektori 448444 sopii kokosävelasteikon sijaan edellä esitettyihin epäyhtälöpareihin.)

Pitemmällä tähtäimellä voi *L'Isle joyeuses*akin sanoa tapahtuvan säveljoukkoja koskevan prosessin "A":sta "B":n kautta "C":hen, tässä tapauksessa siis kokosävelisyydestä akustisuuden kautta diatonisuuteen. Johdantoaihe edustaa kromaattisin lomasävelin varustettua kokosävelkenttää, A-aihe akustista asteikkoa ja B-aihe diatonisuutta. Tiivistettynä prosessi esiintyy taitteesta A_2 lähtien: tahdeissa 55, 59 ja 61 on johdantoaihe soinnutettu kokosävelisesti, minkä jälkeen siirrytään akustisen A-aiheen paluun kautta (osittain lyidisesti värittyneen) A-duurin lopullista kaikenkattavuutta julistavaan B-aiheeseen (huomaa kuitenkin tahdin 66 "oktagoniset" viittaukset).

Asteikkojen asema tonaalisessa kehyksessä, ts. Ursatzissa on seuraava: kokosävelasteikon vallitessa korostuu vain yksi *melodiasävel*, nimittäin cis-pääsävel, vailla bassoa; akustisella asteikolla karkeloidaan *soinnullisen* lähtötilanteen I^3 prolongoimiseksi; diatonisuus astuu kuvaan mukaan pyrkimyksissä soinnulliseen *liikkeeseen*, etenemiseen Ursatzissa. Toisin kuin *Brouillardsissa* ei säveljoukkojen ja tonaalisen kehityskulun välinen yhteys *L'Isle joyeuses*ssa kuitenkaan ole *kontingentti*, soveltuvan muttei välttämättömän värityksen kaltainen, vaan seuraa suoraan säveljoukkojen luontaisista ominaisuuksista. Kokosävelasteikossa ei ole etuoikeutettuja sointumuotoja perussävelestä puhumattakaan, eikä funktionaalinen soinnutus ole sille luontaista – melodiasäveltä se sopii silti korostamaan.²⁸ Akustisessa asteikossa taas on *yksi* etuoikeutettu sointu, jonka laajentumana koko "asteikko" on luontevinta nähdä. Luonteva tämäntyyppisen soinnun käyttötapa on koko soinnun mikstuuri-tyyppinen transponoiminen tahdin 14 kokoaskelsiirrosten tapaan (ks. esim. 10b). Todellinen funktio-

naalinen sointuliike on mahdollinen vasta diatonisessa asteikossa, joka muodostuu useamman kvinttisukuisen kolmisoinnun yhdisteenä. Näin olen taimmainen paradigmamme, schenkeriläinen Ursatz-käsite, koordinoi johdonmukaisesti myös säveljoukkojen käyttöä.

Miten elimellinen edellä kuvattu kytkös säveljoukkojen ja tonaalisten, Ursatzista juontuvien funktioiden välillä onkaan, sitä osoittavat A_1 -taitteen yksityiskohdat. Etenemistä Ursatzissa edustavalle melodiselle 2. asteelle tehdään kaksi kiehtovasointista viittausta, joista ensimmäinen liittyy dominanttiin, toinen subdominanttiin ($II_5^6 = IV^{5+6}$), ks. esim. 30. Ensimmäisen saa aikaan tahtien 12 ja 13 ais-johtosävel, jonka viittaus melodiseen 2. asteeseen kumoutuu tahtien jälkipuoliskossa, kun ais johdetaankin h:hon vain väliäännessä ja ylä-ääni palautuu cis-pääsäveleen (ks. esim. 30a). Toinen, voimakkaampi pyrkimys melodiselle 2. asteelle sisältyy tahtien 25 ja 27 subdominanttisiin crescendo-eleisiin, joissa $\hat{3}-\hat{2}$ -siirtymä on varustettu yläpuolisoinnin (esim. 30b) (melodisten asteiden paksuntaminen asteelle pohjautuvien kolmisoinnuihin on *L'Isle joyeuse*ssa – ja muuallakin Debussyssä – useasti toistuva ilmiö, joka palautuu mikstuurisoinnutuksen periaatteeseen; erityisen voimakkaasti tahtien 25 ja 27 oikean käden cis-h-sointuliike assosioituu tahtien 72, 74, 88 ja 90 duoleihin B_1 -taitteessa). Näihin melodista 2. astetta tunnusteleviin kohtiin sisältyy samalla puhtaan A-duurisävelikön ensimmäinen ja toinen esiinmarssi (ks. laatikoita esimerkissä 30)!

Jo jaksossa 6 olen todennut, miten Ursatz-pyrkimykset ilmenevät myös *metriikan* alueella, siten, että I^3 -lähtötilanteeseen liittyy $\frac{4}{4}$ -tahtilaji ja Ursatzin etenemisyryrkimykseen $\frac{3}{8}$ -tahtilaji. Tätä assosiaatiotahan Debussy käyttää hyväkseen taitteen A_3 yhteydessä sovittamalla A-aiheen ympäröivän kolmijakoisuuden mukaiseksi, mikä korostaa $\hat{3}$:n katkaisevan vaikutuksen tilapäisyyttä. On jännittävää, että Ursatz-pyrkimysten metrinenkin paralleeli kehkeytyy hienovaraisesti taitteen A_1 melodiselle 2. asteelle viittaavien yksityiskohtien yhteydessä. Diatonisuuden lisäksi tahtien 25 ja 27 subdominanttiset crescendo-eleet tuovat varsin huomiota herättävästi esille rytmisen uutuuden: kolmen kahdeksasosan mittaisen yksikön. Tahtien kolme viimeistä kahdeksasosaa puolestaan esittävät kolmisävelisen motiivin fis–f–e, joka tahdistista 28 alkaen esiintyy transponoituna ensimmäisen varsinaisen $\frac{3}{8}$ -tahdin toistettuna aiheena. Mutta ensimmäisen kerran tämä

ekspressiivinen fis–f–e-aihe on introdusoitu jo ensimmäisessä viittauksessa 2:lle ja diatonisuuteen, tahtien 12 ja 13 jälkipuoliskoissa (ks. esim. 30)!

The image displays two systems of musical notation, labeled a) and b). System a) covers measures 12 and 13, with a piano (p) dynamic marking. System b) covers measures 25 and 27, with a mezzo-forte (mf) dynamic marking and a decrescendo (dim.) marking. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two sharps (F# and C#), and various rhythmic values and articulations.

Nuottiesimerkki 30.

Metriikka kytkeytyy Ursatziin säveljoukkoja kontingenttimmin, mutta yhtä kaikki mitä luontevimmin. Ei tietystikään ole periaatteellista estettä harmonisen liikkeen toteuttamiseksi $\frac{4}{4}$ -tahtilajissa; silti voinee sanoa, että käytetyistä kahdesta tahtilajista $\frac{4}{4}$ pikemmin assosioituu staattisuuteen ja $\frac{3}{8}$ dynaamisuuteen. Konkreettiselle tasolle mennäksemme: sen kummemmin ensimmäisen kuin toisenkaan episodin juokseva sävy olisi tuskin kuviteltavissa tasajakoisena. Turhaa spekulointia saattaa olla ajatus sellaisesta parametrien välisestä yhteydestä, että toonikan ja dominantin värähdyslukujen suhde 2 : 3 heijastuisi tasa- ja kolmijakoisuuden välisenä suhteena metriikassa. Vastaavasta ilmiöstä Brahmsin C-duuri-kapriisissa op. 76 n:o 8 on kuitenkin David Lewin kirjoittanut artikkelin (Lewin 1981).

”Staattisuus” ja ”dynaamisuus” sävelfunktioiden taustaperiaatteina

Ursatz on osoittautunut malliksi, joka mitä johdonmukaisimmin koordinoi säveljoukkojen käyttöä ja metriikkaa sekä laajassa mittakaavassa että yksityiskohdissa. Harmonisen tuen saamiseksi pääsävelelle on siirryttävä

kokosävelisyydestä akustisuuteen ja I-V-liikkeen toteuttamiseksi on jatkettava edelleen akustisuudesta diatonisuuteen. Debussy etenee ”staattisesta” kokosävelisyydestä akustisuuden kautta ”dynaamiseen” diatonisuuteen, paikallaanpysyvistä I³-tilanteesta soinnulliseen liikkeeseen – joka kuitenkin viime kädessä osoittautuu saman I³-soinnun ajalliseksi projek-

tioksi, ts. Ursatziksi I-V-I. Debussyn on onnistunut integroida ”toisiaan hylkivät” staattiset ja dynaamiset elementit uudenlaiseksi ”meta-dynaamisuudeksi”: kokonaisvaltaiseen dynaamiseen malliin – perinteiseen Ursatziin! – upotetuksi liikkeeksi staattisuudesta dynaamisuuteen.

Staattisuuden ja dynaamisuuden välinen dialektiikka ilmenee myös yksittäisten sävelten funktioissa. Determinatiivinen intervalli, jossa kokosävelisyyden ja akustisuuden staattisuus diatonisuuteen nähden kiteytyy, on seitsemältä osasäveltä vastaava, purkausta vaatimaton pieni septimi. Akustisessa asteikossa tämä intervalli ”ylikuormittaa” toonikasoinnun ja tekee asteikon sisäisen toonika-dominantti-kulun käytännössä mahdottomaksi (*e-mollisoinnun* dominanttinen teho A-akustisuudessa olisi minimaalinen; siltä puuttuisi vastakohtaisuus ja puoliaskelsuhde toonikaan nähden, se hahmottuisi vain toonikan ylemmiksi osasäveliksi). Schenker oli jossain mielessä täysin oikeassa väittäessään vertikaalisen puolen ylikuormittamisen johtavan jähmettymiseen, ”Erstarrungiin” (ks. Schenker 1930, s. 9–24). ”Jähmettymistä” asiallisempi nimitys on kuitenkin juuri ”staattisuus”. Apriorisesti ajatellen staattisuutta symboloiva sävel, g, saakin kaikkialla *L’Isle joyeussa* lähtötilanteeseen palauttavan, etenemistä estävän, musiikillisen funktion. Jollain tavalla seitsemännen ja viidennen osasävelen välillä tuntuu melodiassa vallitsevan samanlainen ”salaperäinen” yhteys kuin kolmannen ja ensimmäisen osasävelen välillä perinteisessä harmoniassa. Pientasolla tämä g:n palauttava rooli ilmenee johdanto- ja A-aiheessa, laajemmalla tasolla taas ensimmäisessä episodissa, linjassa g-b-cis (ks. esim. 17), ja kaikkein markanteimmin toisen episodin C-duuri-keskeytyslehen ylä-äännessä (t. 141–144). (Tahtien 200–207 es-pohjaisen

vaiheen ylä-äänen g ei enää johda melodisen pääsävelen paluuseen, harmoniseen lähtötilanteeseen kylläkin.)

Staattisuuden agenttina toimivaa g-säveltä vasten asettuu dynaamisuuden symboliksi lähinnä fis. Tämä on hyvin ymmärrettävissä sen perusteella, että ”dynaamisen” diatonisuuden piirissä 7. osasävelellä ei ole sijaa, vaan g-septimi on juuri fis-säveleen purettava dissonanssi. Konkreettisesti Debussy viittaa g-fis-purkaukseen kummassakin taitteen A_1 melodiseen 2. asteeseen ja diatonisuuteen liittyvässä yksityiskohdassa, tahdeissa 12–13 sekä 25 ja 27 (ks. esim. 30). Jälkimmäisessä kohdassa fis esiintyy markantisti ylä-äänessä ja $II_5^6 = IV^{5+6}$ -sointu viittaa I^{7h} -soinnun perinteiseen tulkintaan IV asteen välidominanttina. Tahdin 25 fis² rinnastuu tahdin 14 g²:hen (fisiisiin), sillä kumpikin on jatkoa nousevalle sävelkululle cis²–dis²–eis². Tahdin 25 fisin ”kumoo” vuorostaan toisen episodin g (t. 40). Näiden kohtien välinen motiivinen yhteys on esitetty esimerkin 31 kohdissa c ja d. Tonaalisen rakenteen merkittävimmissä kohdassa, strukturaaliselle dominantille siirryttäessä (ks. t. 93–96), fis on voimakkaasti esillä sekä ylä- että alaaännessä. Täällä fis-sävelen tehtävänä on toimia V/V-funktion supertoonikasoinnun kvinttinä, ts. toonikan yläpuolisen kvinttisarjan kolmantena jäsenenä, mikä vastaa osasäveltä $3^3=27$. Näin etäinen osasävel ei enää kuulu akustisen eikä kokosävelasteikon piiriin, joten tämänfunktion fis sopii hyvin viestimään kvinttisuhteiden ketjuttamisesta muodostuvan diatonisuuden pääsemistä voitolle (akustisessakin asteikossa fis kyllä esiintyy, mutta tulkintamme mukaan 13. osasävelen pyörityksen tuloksena). Pintatasolla fis–g-dualismi tulee kauniisti esille A-aiheessa, jonka kuvioinnissa nämä sävelet vuorottelevat ikään kuin symboloiden akustisen joukon välittävää asemaa staattisen kokosävelisyyden ja dynaamisen diatonisuuden välillä. (Liisa Pohjolan esitysohje tälle kohdalle: ”Soita, niin kuin et oikein tietäisi kummasta pidät enemmän.”²⁹)

Myös täyttymyksellisessä taitteessa B_2 fis–g-dualismi tulee korostuneesti esille. Diatonisuuden voittoa juhlistava toistettu *très en dehors*-aihe (ks. t. 220–235) kohdistaa huomion juuri fisiin, joka toimii e:hen johtavana appoggiaturana rinnan ylä-äänen $\hat{2}$ – $\hat{1}$ -kulun kanssa. Tahtien 238–239 sekä 242–243 variantissa on fisin tilalla g, jolla on jälleen lähtötilanteeseen I^3 palauttava funktio, nyt viimeistä kertaa, enää koodanomaisesti (ks. t. 244–). *Très en dehors*-aihe on rytmitetty versio kolmisävelisestä motiivista, joka esiintyy *L’Isle joyeuse*ssa useassa yhteydessä ja on

Debussylle yleisemminkin tyypillinen (ks. esim. *D'un cahier d'esquisses*). Abstraktissa muodossa motiivi on esitetty esimerkin 31 a-kohdassa. Sen tehtävänä on kohdistaa kuulijan huomio kolmanteen, aksentoituun säveleen, kuten melodiseen 2. asteeseen B-aiheen esisäeryhmässä (ks. t. 70–71, 86 (v. k.) –87, esim. 2c) tai dominanttisäveleen toisessa episodiaiheessa (t. 102–103, 112–113, esim. 22). Esimerkin 31 kohtiin b–f on koottu tapauksia, joissa motiivin kohdistussävelenä on joko g tai fis.

Nuottiesimerkki 31.

8. Eri tasojen kromatiikasta

Haimon-Parksin järjestelmän yksivärisistä suvuista jää kromaattinen vaille edustusta akustisessa asteikossa. Kromaattisilla suhteilla ja kromatiikalla soinnillisena lähteenä on silti tärkeä sija Debussyn musiikissa – myös *L'Isle joyeuse*ssa, lähtien siitä että kahdessa ensimmäisessä episodissa melodinen 2. aste pyrkii etenemään alennettuun tai ylennettyyn vastineeseensa ikään kuin integroidakseen nämä ”väliasteet” $b\hat{2}$ ja $\#2\hat{}$ (= $b\hat{3}$)

mukaan musiikilliseen rakenteeseen. Lopulliseen $\hat{2}-\hat{1}$ -laskeutumiseen tarvitaan kylläkin edelleen muuntamaton 2. aste Schenkerin ”Diatonie”-käsitteen mukaisesti (ks. Schenker 1979, s. 5, 11). Esimerkistä 32 ilmenee ensimmäisen ja kolmannen episodin välinen suhde.

Nuottiesimerkki 32.

Ajatus kromaattisista ”väliasteista” $b\hat{2}$ ja $\#2\hat{1}$ johdattaa meidät yläsäveliseen tulkintaan. Oktaavin harmoninen jakaja, dominantti (3. osasävel) löytyy osasävelpatsaan toisesta oktaavista. Kvintin jakaa harmonisesti kolmannesta oktaavialasta löytyvä terssi (5. osasävel), melodinen pääsävel. Urllinien mahdollistaa neljännessä oktaavialasta löytyvä lomasävel (9. osasävel), joka jakaa terssin harmonisesti. Kromaattiset ”väliasteet” jakavat syntyneet kokoaskelet edelleen kahtia ja vastaavat viidennessä oktaavialassa (akustisen asteikon tuolla puolen) sijaitsevia osasäveliä 17 ja 19. (Ks. esim. 8.)

Mielenkiintoisella tavalla eri säveljoukkojen tai ”sukujen” akustista lähdetä, ts. sijaintia yläsävelsarjassa, heijastelee toisen episodin sisältämä ”B-aiheen kehittely”. Tahdeissa 125–126 ja 133–136 Debussy käyttää samaa tekniikkaa kuin Bartók 32 vuotta myöhemmin *Musiikissa kieli- ja lyömäsoittimille sekä celestalle*, ts. ”intervallista diminuutiota”, joskin likimääräisenä. B-aiheen jälkimmäisen säeryhmän appoggiatura-aiheen kokoaskelta h^1-a^1 vastaa ”kehittelyssä” oktaavia korkeampi puoliaskel h^2-b^2 – molemmat sijaitsevat siis juuri ”akustisesti oikeassa” rekisterissä (vastaavat A_1 :n osasäveliä 9–8 sekä 18–17, ks. esim. 33)! Taitteessa B_2 on sitten kysymys tietynlaisesta ylimääräisestä valaistumisesta, kun alkupe-

räinen diatoninen aihe esiintyy 2-viivaisena. (B₂-taitteen alun nooni-*apoggiatura*an liittyvää valontunnetta selittää myös esimerkin 32 kohdissa a ja c esitetty rinnastus 1. ja 3. episodin välillä.)

The image shows three staves of musical notation, labeled a), b), and c).
 Staff a) starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a sequence of chords and a repeat sign. A box containing the number '35' is above the first measure.
 Staff b) starts with a treble clef and a key signature of one flat (F). It features a melodic line with triplets and various accidentals (sharps and flats). A box containing the number '123' is above the first measure.
 Staff c) starts with a treble clef and a key signature of one flat (F). It features a melodic line with various accidentals. A box containing the number '133' is above the first measure.

Nuottiesimerkki 33.

Kaiken kaikkiaan kromaattinen kaista esiintyy yläsävelsarjassa suurin piirtein välillä 14–20. Kromaattinen kaista täydentää lopullisesti mallimme 5. ja 7. osasävelen muodostaman runkotritonuksen jaoista yläsävelsarjan eri ”kerroksissa” (ks. esim. 13). Tämäntapainen ajattelu tuntuu sopivan *L’Isle joyeuse*n kromatiikkaan alusta lähtien. Johdantoaiheen kromaattinen runko cis–c–h–b–a–as–g muodostuu kokosävelisen tilanteen varustamisesta kromaattisilla lomasävelillä ja vastaa täsmälleen yläsävelsarjan kromaattista kaistaa, kontra-a:han nähden tosin oktaavia liian matalalla, mikä selittää juuri kokosävelisyyden hallitsevuus. ”Oikeaan” rekisteriin, kokosävelisyydestä vapautuneena, kromaattinen kaista on nostettu tahdin 14 lopuksi (ks. esim. 21).

Johdantoaiheeseen – ja siis a:n yläsävelsarjan kromaattiseen kaistaan – sisältyvät kromaattiset suhteet esiintyvät useille eri rakennetasoille projisoituina rinnastuksina. Arkkitehtonisen kokonaisuuden kannalta keskeisiä ovat cis- ja c-tasoiset keskeytyslehdet ensimmäisen ja toisen episodin yhteydessä (ks. esim. 26d), samoin kuin mainitut melodisen 2. asteen muuntumispyrkimykset (1. episodissa yhteyttä johdantoaiheeseen korostaa muutenkin yhteinen runko, ks. esim. 5). Toisessa episodissa esitetään ääriäänten välillä ”kanonisesti” rinnastus E-duuri- ja e-vähennettyyn soin-

tuun sisältyvien sävelten gis–h sekä g–b välillä (ks. esim. 26a); sama rinnastus (toisin päin) esiintyy myös laaja-alaisessa bassolinjassa yksinään (ks. esim. 29). Hieman suppeamman jännevälän rinnastuksista antaa hyviä esimerkkejä toisen episodin ”varsinainen” vaihe, jossa Debussy soveltaa eksplisiittiseen rinnastamiseen erityisen hyvin soveltuvaa syntaksia, ”duplikaatiota” (ABAB’), kolminkertaiseksi potensoituna. Alimmalla rakennetasolla rinnastuvat cis (t. 100) ja c (t. 102) (tämä kulku täydentyy väliäännessä h:hon asti, ks. esim. 24), ylimmällä taas gis (t. 105) ja g (t. 115).

Detaljitason kromaattisten suhteiden heijastuminen syvemmillä tasoilla ei ole *L’Isle joyeusen* eikä Debussin yksinoikeus. Esimerkiksi David Epstein selostaa kirjassaan ”Beyond Orpheus” seikkaperäisesti vastaavaa ilmiötä toisen muodonnaltaan alkuvoimaisen neron, Beethovenin, musiikissa (ks. Epstein 1979, s. 111–127 sekä 213–231). *L’Isle joyeusen* sävelmaailmalle on erityistä kromaattisen aktiivisuuden keskittyminen juuri niihin säveliin, jotka luonnostaan esiintyvät yläsävelsarjan kromaattisessa kaistassa. Muutkin kromaattisen asteikon sävelet on kyllä integroitu musiikkiin mutta ei yhtä eksplisiittisesti toisiinsa rinnastettuina.³⁰ Niiden osalta voitaisiin puhua Jakobikin termein pikemminkin ”komplementaarisen immanenssin” periaatteesta (Jakobik 1957, s. 26). Siirryttäessä esim. a-lähtöisestä kokosävelasteikosta A-duuriin tai -lyydiseen siirtyvät asteikon yläpään sävelet ((es)–f–g) puoliaskelen verran ((d)–e–fis–gis), mikä ilmenee esimerkiksi esimerkin 31 kohdissa b ja c ilmaistussa hienovaraisessa motiivisessa suhteessa tai kolmannen episodin ylä-äänien peräkkäisissä oktaavinousuissa (ks. esim. 32: a, b).³¹

9. Muita esimerkkejä

L’Isle joyeuse -analyysistämme huolimatta on väärin olettaa, että perinteinen Ursatz kävisi Debussin musiikissa yleisesti pätevästä paradigmasta. Esimakua ei-kolmisointuisten sonoristen ilmiöiden ajallisesta projisoimisesta antavat *L’Isle joyeusen* episodit, eikä ole estettä sille, että vastaavat muodostelmat toimisivat myös kokonaisten sävellysten runkona. Seuraavat esimerkit *preludeista* valaiskoot asiaa. (Väisälä 1992₂ sisältää yksityiskohtaisempia analyysejä.)

9.1. Kokosävelisyys hallitsevana

Voilesissa kokosävelisyys ei ole alisteista vaan asettuu pääosaan. Musiikissa tuntuu olevan kyse as–c–e-soinnun murtamisesta urkupiste-b:n päällä, minkä huomasi jo Adele Katz (Katz 1945, s. 284–288). Katzilta jäi kuitenkin huomaamatta As-ylinousevan soinnun merkitys b:n osasävelinä 7, 9, 11. Vaikka As⁺-soinnun murtaminen on kiistattominta lyhyellä jänneväliillä, voidaan koko sävellyksenkin mittakaavassa nähdä linja joka etenee tahdin 1 gis²-sävelestä tahdin 32 c³:n kautta tahdin 52 e³:hen. Viimeksi mainittu sävel on preludin rekisterillisesti yhä ylemmäs edenneen päämelodian lakisävel, joka tosin esiintyi jo tahdissa 35, mutta tällöin viereisen d-sävelen häiritsemänä. As⁺-soinnun säveliä läheisemmän 5. osasävelen, d:n, ”ylivaltaopyrkimykset” on taitettava muuntamalla se kromaattisesti desiksi (t. 42–43, ks. esim. 34; ks. tarkemmin Väisälä 1993).

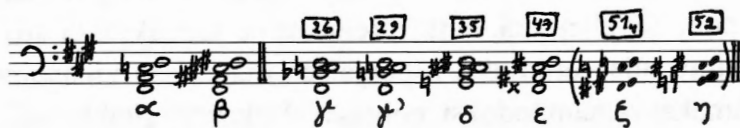
Nuottiesimerkki 34.

9.2. Diatonisen viisisoinnun projektioita

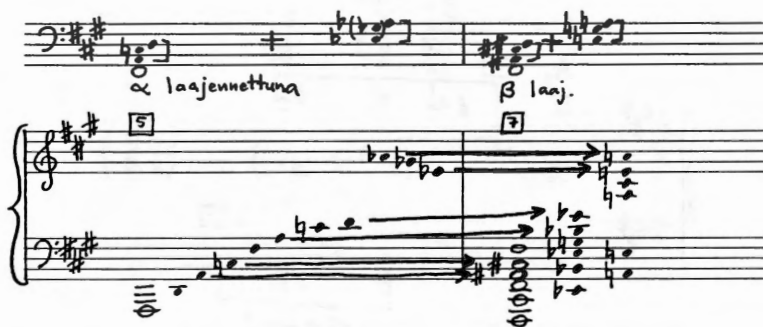
Ce qu'a vu le vent d'ouest

VII preludissa on sonorisena perustapahtumana esimerkissä 35 esitetty siirtymä ”saksalaisen sekstisoinnun käänökseltä” (α) duurilisäseks-tisoinnulle (β). Kyseessä on sama sointuyhdistelmä, jota Redlich nimittää Mahlerin 6. sinfonian yhteydessä ”kaaoksen soinnuksi” purkauksineen (Redlich 1968, s. IX). Näistä soinnuista esiintyy myös muunnoksia, jotka olen merkinnyt kirjaimilla γ – η . Täydentämällä sointuja muilla sävelillä

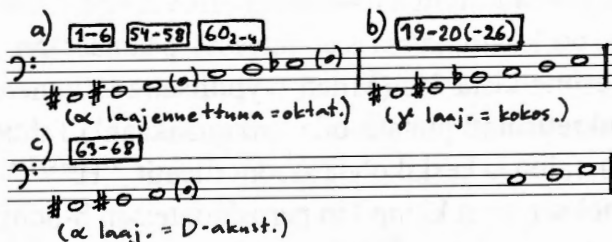
saadaan tulokseksi säveljoukkoja, joita musiikin pintatasolla esiintyy. Preludin alkuvaiheissa α - ja β -”sointu” esiintyvät oktattoniseksi täydentyneinä (ks. esim. 36), loppuvaiheissa α -sointu on sen sijaan D-akustisen kentän ytimenä (t. 63–68) ja β -sointu esiintyy ensimmäisen kerran paljaana päätössoinnussa. Muunnokset (γ – η) tuovat muassaan uusia sonorisia maailmoja, γ ja δ esimerkiksi kokosävelisyyden kaksi transpositiota. Tämä preludi tarjoaa ohimennen erinomaisen esimerkin esimerkissä 14 esitetyistä muunnostyypeistä: tahtien 63–68 D-akustisuus on syntynyt ikään kuin kemiallisen reaktion³² tuloksena alun oktattonisuudesta ja tahtien 19–20 kokosävelisyydestä (ks. esim. 37).



Nuottiesimerkki 35.



Nuottiesimerkki 36.



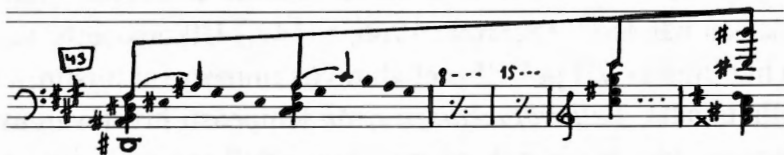
Nuottiesimerkki 37.

Laaja-alaista etenemistä ohjaa preludin keskussonoriteetin, β -soinnun, horisontalisointi: ylä-äänen suoraviivainen murto (fis)–ais–cis–dis – kukin taso on selkeästi markkeerattu ylärekisterin oktaavivälkkein. Tämän kanssa kontrapunktissa on ala-äänimurto subdominantilta toonikalle h–dis–fis, kuten ilmenee preludin ”ydinsatsin” esittävästä esimerkistä 38. Ydinsatsin esilletuloa korostaa temaattisen rakenteen eteneminen samaa tahtia, mitä osoittavat esimerkin kirjaimet A, B, C. Mikä selittää juuri subdominantin ilmaantumisen jyriseväksi bassoksi tahdissa 35? Yläsävelinen periaate! Lisäsektisoinnun sävelten värähdysluvut suhteutuvat toisiinsa $1 : \frac{5}{4} : \frac{3}{2} : \frac{5}{3}$ eli lavennettuna $12 : 15 : 18 : 20$, oktaavikerrannaisuudet pois jaettuna $3 : 15 : 9 : 5$. Lukua 1, ts. säveltä, jonka yläsäveliä nämä ovat, vastaa lisäsektisoinnun pohjasävelen alakvinti, preludimme tapauksessa siis h. Sixte ajoutée -sointu tulee tulkituksi h-pohjaisen diatonisen viisisoinnun pohjasävelettömäksi vajaanuodoksi; pohjasävel iskeytyy sitäkin vaikuttavammin kuvaan mukaan preludin keskellä.

Nuottiesimerkki 38.

Laaja-alaista ylä-äänimurtoa fis–ais–cis–dis vahvistaa saman asian esittäminen pintatason kuvioinnissa saavuttaessa päämäärään, dis-säveleen, kuten ilmenee esimerkistä 39. (Miten tyypilliseltä tällainen laaja-alaisen progression konkretisointi pintatasolla vaikuttaakaan!) Tahtien 43–45 painollisten kohtien (alun ja keskikohdan) sonoriteetit, ”H^{maj7}”- ja ”dis^{min7}”-sointujen käännökset, ovat kumpikin perusluonteisen h-pohjaisen diatonisen viisisoinnun vajaanuotoja.³³ (Mielenkiintoinen yksityiskohta on myös ais-ylä-äänien prolongaation sisällä tapahtuva ais- ja dis-tasojen välinen

rinnastus, vrt. tahteja 26 ja 31, jossa ilmenee pientasolla sama suhde kuin ”B-taitteiden” välillä laajemmalla tasolla, ks. esim. 38.)



Nuottiesimerkki 39.

Esimerkkiin 38 on sulkuihin merkitty väliään g:stä disiin etenevä vastaliike, joka lieventää ääriään (kanonisen) liikkeen samansuuntaisuuden vaikutusta. G–dis-yhdistelmä – hyppynä tai eri tavoin täytettynä – on kaiken kaikkiaan tärkeä motiivi preludissa, kuten esimerkkiin 40 kootut näytteet osoittavat. Kyseessä on huippukohdan ε-sointuun, ts. Dis⁷-sointuun, sisältyvän terssin ”Auskomponierung”, perussonoriteetista, β:sta, poikkeavan g/fisis-sävelen akustisen lähteen osoittaminen.

Nuottiesimerkki 40.

La fille aux cheveux de lin

E. Robert Schmitz luonnehtii *Pellavatukkaista tyttöä*: ”Tämä tyynen lyyri- rinen ja lyhyt preludi on suorassa vastakohdassa edeltävään länsituulen myllerrykseen nähden.” (Schmitz 1966, s. 149.) Ulkonaisesta vastakkai- suudesta huolimatta VII ja VIII preludi myös rinnastuvat toisiinsa mielen- kiintoisella tavalla. *Pellavatukkaisen tytön* lempeästi hivelevän avausme- lodian sävelnelikkö ei ole mikään muu kuin edellisen preludin keskus- ja päätössointu β uudelleen aseteltuna! (Visuaalisesti tunnelman vaihtumista korostaa ”kovien” ylennysmerkkien vaihtuminen ”pehmeiksi” alennuk- siksi.) Ja samoin kuin edeltävässä preludissa, myös *Pellavatukkaisessa tytössä* harmoniseen pääosaan bassossa nousevat murretun *subdominant- tisoinnun* sävelet, ts. IV, VI ja I aste. Jeffrey Kresky ilmaisee asian puhu- malla ”ylösalaisesta” tonaalisuudesta, toonikan ”*alapuolelta* paljastuvasta peilikuvamaailmasta” (Kresky 1977, s. 163). Kiteytyneenä asia ilmenee pääaiheen kertauksen yhteydessä (t. 28–32, ks. esim. 41). Täällä aiheen harmoniseksi kannattajaksi on ilmaantunut matala ces-sävel, joka jälleen täydentää ”es⁷” (=Ges⁵⁺⁶)-soinnun diatoniseksi viisisoinnuksi. Paluu too- nikalle tapahtuu taaskin IV–VI–I-murroin.

Nuottiesimerkki 41.

Pellavatukkaisessa tytössä Debussy soveltaa jälleen luonteenomaista tekniikkaa, jossa sonoriteetin pohjasävel paljastetaan vasta kappaleen ku- luessa. Sitä, että kyseessä on todella tietoinen esteettinen ratkaisu, tuntuu todistavan Debussyn varhainen luonnos, jonka alku on esitetty nuot-

tiesimerkissä 42 (lähde: Parks 1989, s. 55). Luonnoksesta näemme, että diatoninen viisisointu ”IV⁹” on alusta lähtien ollut Debussyn mielessä pääaiheen harmonisena perustana! Samalla havaitsimme, että Ges-duurisävellaji ei ole alkuperäinen, mikä puolestaan viittaa siihen, että yhteys VII ja VIII preludin välillä on tietoisesti luotu.



Nuottiesimerkki 42.

La cathédrale engloutie, vertailua

Esimerkissä 38 esitetylle *Ce qu'a vu le vent d'ouest*-preludin ”ydinsatsille” muodostaa kiintoisan vertailukohdan myös *Uponneen katedraalin* avausjakso. Aiemmin on Jakobik pitänyt diatonista viisisointua vastaavaa kvinttimuodostelmaa tämän preludin harmonisena ”keskuksena” (ks. esim. 43a) (Jakobik 1957, s. 38). Kuten Jakobik esittää, tämä säveljoukko esiintyy pintatasolla avausjakson päätepisteessä, tahdissa 14 (esim. 43b). Esimerkin 43 c- ja d-kohdat osoittavat, miten keskussävelistö saa merkitystä myös sävellyksen rinnakkaiskolmisointuisessa pääaiheessa (ks. t. 28–32 sekä 72–76) sekä kokonaisdispositiossa.

Nuottiesimerkki 43.

Preludin avausjakson rungoksi diatoninen viisisointu on projisoitu esimerkin 44 osoittamalla tavalla. Alääni laskeutuu asteittain g:ltä c:lle C-duurikolmisoinnin säveliä painottaen. Ylä-äänessä esiintyy levitettyinä preludin pintatason avausmotiivi d–e–h! C:n osasäveliksi tulkittuina ääriään kohdentuvat seuraavanlaiseksi kontrapunktiksi:

- 3–9,
5–5,
1–15.

The image shows a handwritten musical score for a piano accompaniment. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The bass line starts on G4 and descends stepwise to C3. The treble line starts on D5 and descends stepwise to A3. Chord symbols are written above and below the notes. A 'motiiv:' label is above the treble line, and 'I arp.' is below the bass line. A double bar line is present in the middle of the piece.

Nuottiesimerkki 44.

Havaitsemme, että ala- ja ylä-ääni on tarkkaan tasapainotettu siten, että kuta läheisempi osasävel esiintyy aläänessä, sitä etäämmälle saattaa yläääni singota. Ylä-äänimotiivi d–e–h on aläänen murretun C-duurisoinnin ”inversio” diatonisen viisisoinnin sonorisessa maailmassa! Yläsävelsarjaan perustuvaa selitystä tukee sävelten rekisterillinenkin sijoittuminen. Paitsi että ylimmät osasävelet sijaitsevat ylä- ja alimmat alarekisterissä, on keskimmäisen osasävelen e:n kohdalla kummallakin äänellä taipumus siirtyä keskirekisteriin päin. Mielenkiintoista on etenemisen rungoksi projisoidun sonoriteetin ”paljastuminen”, soivalle pintatasolle ilmaantuminen, ajallisen projektion saavuttaessa päätepisteensä tahdissa 14 (ks. esim. 43b). Samanlainen ilmiö oli *L’Isle joyeuse*n toisessa episodissa, jossa Debussy lyö ”valekertauksen” muodossa ilmoille C-akustisen kentän (t. 141–) ikään kuin osoittamaan konkreettisesti edeltävän bassoprogression e–g–b–c sonorisen lähteen.

Preludin *Ce qu'a vu le vent d'ouest* ”ydinsatsissa” (ks. esim. 38) osasävelet kohdentuvat seuraavasti:

3–15,

1–9,

5–5.

Erona *Uponneeseen katedraaliin* on se, että etäisimpien 9:n ja 15:n osasävelen kannattajina ovat ensimmäinen ja kolmas osasävel vaihtaneet paikkaa. Tämä on hyvin sopusoinnussa sen kanssa, että *Ce qu'a vu le vent d'ouest* -preludissa 3. osasävel on ”keinotekoisesti” korotettu toonikan asemaan, josta se saattaa tarjota tukevimmman kannatuksen etäisimmälle osasävellelle.

Näiden kahden esimerkin perusteella voidaan tuskin esittää mitään ”Debussy-kontrapunktin” sääntöjä. Kumpikin tapaus on kuitenkin selkeä esimerkki siitä, miten diatoninen viisisointu on projisoitu ääriääniin musiikillisen etenemisen rungoksi. Ylemmät osasävelet esiintyvät ylä- ja alemmat alaaännessä, kuten luonnollista on (myös schenkeriläisessä Ursatzissa *alaaänimurto* sisältää perussävelen ja kvintin, terssi taas saattaa saada *melodisen* pääsävelen roolin). Ylä- ja alaaänen väliset *intervallit* ovat suhdelukuina ilmaistuina seuraavat:

Ce qu'a vu...: 5, 9, 1.

La cathédrale: 3, 1, 15.

Suhdelukuina esiintyvät kaikki *kokonaisluvut*, jotka diatonisen viisisoinnun puitteissa ovat mahdollisia. Kokonaislukusuhte merkitsee, että ylä-ääni löytyy alaaänen osasävelsarjasta. Rekisterillisen asettelun johdosta asia voidaan ymmärtää kirjaimellisesti, ilman oktaavitranspositioita. Sellaiset intervallit kuin suuri nooni (9) ja suuri septimi (15) on käsitettävä *konsonansseiksi*, joilla alaaäni tukee ylä-ääntä (tämä koskee myös esim. esimerkin 25 keskimmäistä intervallia). Debussy on laajentanut konsonanssikäsitystä etäisempien osasäveliten suuntaan – toisaalta näissä esimerkeissä *ei* esiinny sellaisia murtolukusuhteita kuin $\frac{5}{3}$, ts. suuri seksti, jota on perinteisesti pidetty konsonanssina. Tällä lienee tekemistä juuri rekisterillisen laveuden kanssa: yhden tai parin oktaavin alalla, jolla kontrapunkti

musiikin historiassa ihmisäänen rajoitusten johdosta kehittyi, ei septimi eikä noonikaan päässyt oikeuksiinsa itsenäisenä osasävelenä, vaan soi dissonoivasti.

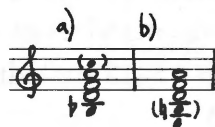
Kuten *Ce qu'a vu le vent d'ouest* ja *La fille aux cheveux de lin* osoittavat, ei sonorisen perustan ajateltu pohjasävel välttämättä saa toonikan asemaa, vaan sävelten tonaalisia rooleja voidaan taiteellisin keinoin manipuloida. Näissä preludeissa on h- tai ces-pohjaisen diatonisen viisisoinnun *kvintti* korotettu toonikan asemaan – viisisoinnun pohjasävel, subdominantti, integroidaan mukaan vasta kappaleen kuluessa. H- tai ces-pohjainen diatoninen viisisointu esiintyy keskeisenä sonoroitettuna kahdessa muussakin preludissa. *III preludissa* korostuu aluksi soinnun septimi b, mutta lopulta toonikaksi osoittautuu *terssi es* ("pohjasävel" ces jää tässä preludissa varsin imaginaariseksi, sen olemassaoloa osoittaa kuitenkin esimerkissä 12 esitetty muunnos Ces-akustisuuteen). *V preludissa* toonikana puolestaan toimii diatonisen viisisoinnun pohjasävel *Uponneen katedraalin* tavoin. Kaiken kaikkiaan toonikan asemassa on vuorollaan kukin pohjasävelen kolmesta *lähimmästä* ei-oktaavikerrannaisesta osasävelestä – kenties tämä osoittaa sävellyksellisen manipuloinnin rajat. Nimenomaan h- eli ces-pohjaisen diatonisen viisisoinnun keskeisyys kaikkiaan neljässä preludissa kertonee osin preludien välisistä spesifisistä yhteyksistä, osin soinnun ylempien sävelten dis–fis–ais–cis symmetrisestä sijainnista pianon mustalla koskettimistolla, josta ne yleisemminkin tarjoutuvat helposti sormien ulottuville.³⁴

9.3. *Des pas sur la neige* ja "mollisoinnun ongelma"

Teorialle, joka pyrkii johtamaan musiikissa käytetyt harmoniset ainekset yläsävelsarjasta, on mollisoitu vanhastaan tuottanut vaikeuksia. Ajatus "alasävelsarjasta" ei ole kovin uskottava. Tämä ajatus ei ensinnäkään perustu yläsävelsarjan tavoin akustiseen todellisuuteen. Toiseksi ei mollisoinnun kvintillä ole sävellyksellisessä käytännössä sellaista "juurisävelen" merkitystä kuin alasävelteoria edellyttäisi. Niinpä esimerkiksi Schenker tyytyy yksinkertaisesti pitämään mollia keinotekoisena systeeminä vastakohtana duurin luonnollisuudelle (Schenker 1980, s. 22, 45–54).

Mollisoinnun sävelten värähdysluvut suhteutuvat toisiinsa 10 : 12 : 15. Lukua 1 vastaa tässä suhteistossa mollisoinnun pohjasävelen alaterssi, jonka yläsävelinen tulkinta siis olettaisi olevan mollisoinnun varsinainen pohjasävel. Tämäkään tulkinta ei vaikuta uskottavalta perinteisen mollin selittäjänä, sillä VI asteella ei siinä ole mitään tulkinnan edellyttämää erikoistehtävää. Kenties sen voi silti ajatella selittävän sitä tyydyttävää tunnetta, jonka aiheuttaa mollisävellyksissä tavallinen laskeutuminen VI asteen duurille *välisosassa* ("Pateettisessa sonaatissa", V sinfoniassa jne.). Niin tai näin, osoittautuu, että Debussyllä on tiettyä herkkyyttä myös mollisoinnun yläsävelisille tulkintamahdollisuuksille.

Jo edellä (jaksossa 4.3) olen esittänyt, miten 7. osasävelen mukaantulo avaa mahdollisuuden tulkita mollisoitu myös suhdeluvuin 6:7:9 (jolloin pienestä terssistä periaatteessa tulee yli pieni ja suuresta ylisuuri). Tällöin kuvitteellisena pohjasävelenä on mollisoinnun pohjasävelen alakvinti. Mollisoinnun yläsäveliseen tulkintaan tarjoutuu siis kaksi erilaista tapaa, jotka on (rekisterillisesti tiivistettynä) esitetty esimerkissä 45. Sulkumerkkeihin merkityt sävelet viittaavat siihen, miten nämä täydennykset ovat sukua diatonisen ja akustisen viisisoinnun ideoille. Yhdessä varsinaisen mollisoinnun pohjasävelen kanssa esimerkin 45 muodostelmien pohjasävelet muodostavat murretun subdominanttisoinnun, mikä saattaa musiikissa johtaa mollin subdominantin merkityksen korostumiseen.

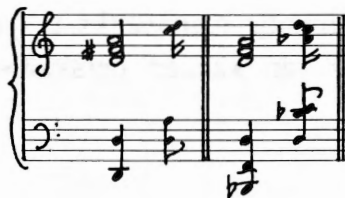


Nuottiesimerkki 45.

Preludi *Des pas sur la neige* toimii havainnollisena esimerkkinä Debussyyn tavasta käsitellä mollia. Subdominantilla on preludissa tärkeä merkitys – päätöksen plagaalista kadenssia myöten – mihin myös Parks kiinnittää huomiota. Tahdin 4 lopuksi saavutetun d-mollisoinnun jälkeen ”tahdit 5–6 käyttävät subdominantti- ja toonikasointuja rajakohtina suuren oktaavialan laskeutuvalla lomasointukululle” (Parks 1989, s. 40). Tahtien 4 ja 5 välisen säerajan tekee herkulliseksi juuri sonorinen yhteys d-molli- ja G-duurisointujen välillä, mikä vastaa esimerkin 45 b-kohdan mukaista tilannetta (ks.

esim. 46a). Tahdeissa 8–15 laskeva bassolinja jatkaa kromaattisesti b-säveleen asti, ts. esimerkin 45 a-kohdan mukaiseen d-mollisoinnun yläsävelistäjään. Jälleen toimii sonorinen yhteys sävellyksellisen rajakohdan ylle levitettyinä liimana, kun b-bassoa seuraa tahdeissa 16–18 B-akustinen muunnos pääaiheesta. Tässä tapahtuu implisiittisesti esimerkin 7 muunnoskaavaa a (tai esim. 11) (käännettynä) vastaava siirtymä a–as (ks. esim. 46b), d-mollisoitu palaa vasta tahdin 19 lopuksi. Tällainen muunnoskaavan a ilmenemismuoto, jossa mollin VI asteen vetovoima muuntaa suuren septimin pieneksi, ts. alentaa toonikasoinnun kvintin, on Debussyllä yleinen, esimerkiksi nuottiesimerkissä 12 esitetty kohta preludista *Le vent dans la plaine* on vastaava. Tässä yhteydessä voi olla mielenkiintoista verrata Debussyn musiikillista käytäntöä akustiseen ilmiöön, kombinaatiosäveliin. Meillä on eri sointumuotojen synnyttämiä kombinaatiosävelkimppuja selviteltyt seikkaperäisesti Jouko Tolonen, jonka väitöskirjan aiheena oli juuri ”mollisoinnun ongelma”. Esimerkkiin 47, joka on peräisin Helmholtzilta, on merkitty duuri- ja mollisointuun liittyvät kombinaatioääneket, ”puolinuotit merkitsevät ensimmäisiä osääneksiä, neljännesnuotit niiden välisiä differenssiääneksiä, kahdeksas- ja kuudestoistaosat ensimmäisten ja toisten osäänensten välisiä differenssiääneksiä” (Tolonen 1969, s. 25–26). Havainnollisuuden vuoksi olen transponoinut kaavion d-tasolle, jolloin havaitsemme melkeinpä hätkähdyttävän yhteyden ”luonnon tarjoaman vihjeen” ja *Des pas sur la neige* -preludin B-akustista vaihetta (t. 15₄–18) koskevan sävellyksellisen ratkaisun välillä. (Sivumennen sanoen: sävelavaruudesta preludien taustalla yleensä saamme mielenkiintoisen välähdyksen vertaamalla tahtien 17–18 melodiaa, jossa ovat kyseessä B₁:n osasävelet 7, 9, 11, *Voilesiin*.)

Nuottiesimerkki 46.



Nuottiesimerkki 47.

Des pas sur la neige -preludin ilmaisumaailmassa on keskeinen sija paitsi mollisointua yläsävelisesti tukevilla alakvintillä ja -terssillä, myös ”vieraalla elementillä”, joka ei yhtä luontevasti palaudu yläsävelisiin selityksiin, vaan pikemminkin hakeutuu etäisiin tonaliteetteihin (ks. t. 12–13 ja 29–31). Preludin ensimmäisen puoliskon (t. (1–)5–15) subdominanttisoitua murtavasta bassolinjasta g–d–b pistää esiin tahtien 8–12 cis/des-taso. Oikeastaan basson laskeutuminen koostuu osista g–d sekä cis–b. Preludin jälkipuoliskossa alääni täyttää myös muut vähennetyn nelisoinnun ”#VII⁷” pienet terssit (ks. esim. 48a). Tahtien 26–27 bassoprogresio rinnastuu tahteihin 20–21 ja synnyttää väliaikaisesti vaikutelman cis–e-terssin johtamisesta tonikaaliselle terssille d–f. Lopullisesti tämä ratkaisu tapahtuu kuitenkin vasta riipaisevissa päätöstahdeissa (ks. esim. 48b). Tahdeissa 32–33 bassoprogresioiden raamisävelet g, b, cis, d ja e esiintyvät pintatason sonoriteetiksi koottuna, VII⁷-soinnun alääni–”levityksen” lähtökohtana ollut cis–b-intervalli on korostuneesti esillä. Dissonoivaa cis-säveltä voisi loppuratkaisussa kuvata ”palaksi kurkussa”, ilman sitä olisi tahtien 32 ja 33 alkupuoliskoissa kyse IV⁵⁺⁶-soinnusta, jolle yläsävelisen selityksen tarjoaisi helposti c-sävel. C-pohjainen akustinen nooisointu esiintyykin tahtien 8 ja 9 alkupuoliskoissa juuri ennen kriittisen cis-sävelen ilmaantumista. Myös preludin avausmelodia lähtee liikkeelle tämän soinnun sävelistöltä (sävelistö sisältyy myös tahtien 15₄–18 B-akustiseen kenttään). Tahdin 14 kokosävelkenttään puolestaan johdutaan C-akustisuudesta esimerkin 7 muunnoskaavan b välityksellä – yhteyttä korostaa aluketritonus fis–c sekä tahtien 8 ja 9 että tahdin 14 alussa. Kaiken kaikkiaan on keskeisenä juonenpiirteenä preludissa tahdeissa 8–9 alkunsa saava IV⁵⁺⁶-soinnun ”luonnollisen” harmonisen tuen, c:n, korvautuminen

dissonoivalla cis-sävelellä yhä enenevine vaatimuksineen. (Kun subdominantti g tarjoaa harmonista tukea d-mollisoinnulle, tekee g:n alakvinti c saman subdominanttisoinnulle. *Canope* (ks. t. 3) tarjoaa mielenkiintoisen rinnakkais esimerkin toonikan kahden peräkkäisen alakvintin käytöstä mollissa.)

Nuottiesimerkki 48.

9.4. Huomautus subdominantista

Keskeistä Parksille tuntuu olevan hänen Debussy-tutkimustensa lähtökohdan *uutuus*: Debussyn teokset ”kuulostavat syvällisellä tavalla erilaisilta kuin Debussyn edeltäjien tuotanto, siitä huolimatta että yhteydestään irrotettuna suuri osa hänen sävellystensä soivasta aineistosta on tuttua aiemman musiikin ainesosana” (Parks 1980, s. 120). Selittäessään subdominantin kasvanutta merkitystä Debussyllä Parks turvautuu kuitenkin edeltäjien alulle panemiin tendensseihin: ”— dominantin supistunut rooli — — kohottaa subdominantin varsin tärkeään asemaan. Kun ajatellaan subdominantin kasvanutta painoarvoa 1800-luvun tonaalisissa suhteissa, on Debussyn tapaa viljellä tätä harmoniaa ja astetta pidettävä hänen tonaalisten edeltäjiensä jo aloittamien tendenssien johdonmukaisena jatkona.” (Parks 1989, s. 40.) Olisiko Debussy siis tässä asiassa tyytynyt kehrittelemään edeltäjiensä saamaa ulkoista vaikutetta ilman sen orgaanisempaa suhdetta musiikkinsa sisäiseen sointimaailmaan?

Parksin yleisluontoinen selitys on riittämätön senkin vuoksi, että subdominantti ei suinkaan saa keskeistä roolia *kaikissa* Debussyn sävellyksissä. Preludeista Parks käyttää esimerkkeinä VI:ta ja VIII:ta. Nämä esimerkit ovat paljastavia. Edellinen, *Des pas sur la neige*, on mollikappale, ja kuten olen edellä selittänyt, tarjoaa alakvinti mollisoinnulle harmonista tukea tulkitsemalla mollisoinnun osasävelikseen 3 (=6), 7 ja 9 (ks. esim. 45b). VIII preludissa, ts. *Pellavatukkaisessa tytössä*, subdominantti puolestaan täydentää "lisäsektisoinnun" tai "mollipienseptimisoinnun" diatoniseksi viisisoinnuksi (ks. esim. 41). Kummassakin tapauksessa on subdominantin roolille selvä sonorinen syy. Sävellyksen sonorinen perusyksikkö, mollisoitu tai duurilisäsektisointu "kutsuu" alakvintin harmoniseksi tuekseen.

Muut (1. kirjan) preludit vahvistavat ajatusta subdominantin erikoisroolista. Mollin kutsumasta alakvintistä on VI preludin lisäksi esimerkkinä IX (ks. esim. 18), duurilisäsektisoinnun suhteen olemme tehneet VII preludia koskevan havainnon (ks. esim. 38). Sen sijaan I:n, X:n tai XII:n kaltaisissa preludeissa, joiden sonorisena perusyksikkönä on puhdas duurisointu tai toonikalle rakentuva diatoninen viisisointu, subdominantti ei tarjoa mitään erityistä kannatusta perussonoriteetille, eikä sillä myöskään ole musiikissa mitään rakenteellista roolia.³⁵ *Minstrels* tosin päättyy plagaaliseen kadenssiin, mutta tämä vain vahvistaa teorioitamme *paikallisella tasolla*, sillä pintatasolla IV–I-kadenssia edeltää horisontalisoituun I⁵⁺⁶-sointuun perustuva kuviointi (ks. esim. 49).

The image shows a musical score for 'Nuottiesimerkki 49'. It consists of two staves. The upper staff is a piano score in G major, starting with a dynamic marking of *sf* and a box containing the number 27. The first measure contains a complex chord with a dotted rhythm. The second measure features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with a dynamic marking of *f*. The third measure has a dynamic marking of *ff*. The lower staff shows harmonic analysis with Roman numerals: I⁵⁺⁶ under the first measure, and IV and I under the third and fourth measures. There are also some symbols like a plus sign and a diamond at the bottom of the lower staff.

Nuottiesimerkki 49.

Preludien perusteella näyttää siltä, että subdominantti saa rakenteellista painoarvoa lähinnä silloin, kun se tarjoaa keskeiselle sonorille ainekselle harmonista kannatetta, ts. kun ”keskussonoriteetti” luontevasti selittyy subdominantin yläsävelsarjan avulla. On helppoa ymmärtää ”mielihyvämomentti”, jonka subdominantin ilmaantumiseen tällaisessa tapauksessa liittyy. Kuinka yleispätevä edellä kuvattu periaate Debussyn luomistyön eri vaiheissa on, vaatisi kuitenkin lisätutkimusta.

10. Johtopäätöksiä

Yleinen johtopäätös: Debussyn teokset *eivät* pakene analyysiä. Kun kokonaisuuden idea on tavoitettu, ovat yksityiskohdat tämän valossa rationaalisesti ymmärrettävissä, sen osoittaa seikkaperäinen *L'Isle joyeuse* -analyysimme. Preludien tarkastelu tukee tätä kantaa ja täydentää käsitystämme niistä tavoista, joilla sävelideat levittäytyvät musiikkiin. Debussy ei ”muotoillut löysästi” tai ”löyhentänyt rakennetta”, kuten jotkut kirjoittajat ovat väittäneet (ks. esim. Kinariwala 1987, s. 11, Klemm 1969, s. 71). Mikäli rakenteen lujudella tarkoitetaan suhdeverkoston kaikenkattavuutta, Debussyn rakenteet ovat mitä suurimmassa määrin ”tiukkoja”. Debussyt analysoidessa tulevat mieleen Webernin omasta sinfoniastaan ylpeänä lausumat sanat: ”Möglichst viele Zusammenhänge sollen geschaffen werden, und dass es viele Zusammenhänge sind, werden Sie zugeben müssen!” (Webern 1960, s. 60.)³⁶ Rakenteen ”tiukkuus” ei kuitenkaan synnytä tiukkuuden elämystä vaan maksimaalisen mielekkyyden kokemuksen, loppujen lopuksi – *vapauden* elämyksen, sillä vapainta on ilmaisu, joka kykenee puhumaan kaiken materiaaliin sisältyvän potentiaalin voimalla. Samantapaista lienee tarkoittanut myös Edison Denisov kirjoittaessaan:

Debussyn musiikki on konstruktioltaan hyvin tarkkaa, kaikki sen muodot ovat tiukasti [streng] rakennettuja ja pienimmiltä yksityiskohdiltaankin huolellisesti harkittuja, mutta tämä konstruktio on aivan toisenlainen kuin vaikkapa César Franckilla tai saksalaisilla säveltäjillä. – – Me vainuamme sen [konstruktion] siellä täällä, mutta vain alitajuisesti (tai sitten näemme sen analyysin avulla). (Denisov 1979, s. 149.)

Miksi Debussy itse pelkäsi analyysiä ja vertasi analyysin harjoittajia nukerikkojiin? Vastauksen jäljille meidät johtaa lainaus Debussyn kirjeestä Lenormandille: ”Jotakin lähes raakalaismaista on lainaamissanne musiikkiesimerkeissä, jotka *yhteydestään välttämättä erotettuina* eivät enää voi perustella ’kummallisuuttaan’.” (Kursivointi minun.) Osat eivät siis selity mielekkäästi ilman näkemystä kokonaisuuteen, ja tätä näkemystä aivan ilmeisesti puuttui siitä ”analyysistä”, josta Debussy oli saanut kyllikseen. Vaikka Parks siteeraa Debussyn kirjettä eräässä kirja-arvosteluunsa (Parks 1985, s. 322–323), jatkaa hänen oma Debussy-tutkimuksensa periaatteessa samalla pintatason tilanteiden nimilaputtamisen linjalla. Parksin nimilaput eivät tosin enää käsittele tilanteita Lenormandin tavoin perinteisestä tonaalisuudesta irronneina ”kummallisuuksina” vaan neljän *joukkosuvun* edustajina, mutta tämä näkökulman muutos jättää meidät yhtä tietämättömiksi nimettyjen sointi-ilmiiöiden asemasta kokonaisuudessa.

Parks soveltaa joihinkin Debussyn varhaisteoksiin Schenker-analyysiä, joka on kieltämättä kokonaisvaltainen menetelmä perinteisen tonaalisen musiikin yhteydessä. Schenkerismin modifioimiseen myöhempään Debussyhin soveltuvaksi Parks ottaa kielteisen kannan:

– – Schenkerin *Ursatz*-käsitteen laajennos, joka sulkee sisäänsä ei-tonikaalisesti suhteutuvia ja ei-diatonisia sävelluokkakokoelmia välitason rakenteellisina aineksina, avaa loogisten ristiriitojen Pandoran lippaan. – – Kontekstin laajasta määrittävästä roolista huolimatta Schenkerin teorian relativismia rajoittavat rakennetasojen, konsonanssin ja dissonanssin, diatonisuuden ja kromaattisuuden selvät määritelmät ja funktionaaliset roolit. Schenkeriläisen teorian ”liberalisoiminen” merkitsee niiden rajoitusten hävittämistä, joiden puitteissa Schenkerin relativismi operoi, niin että *mikä tahansa* saattaa olla strukturaalista tai elaboroivaa, ja ainesten funktiosta tulee kokonaan tulkinnanvaraista (Parks 1989, s. 336).

On totta, että esimerkiksi konsonanssi- ja dissonanssikäsitys ei ole Debussyllä samanlainen kuin common practice -tonaalisuudessa. Tästä ei kuitenkaan läheskään seuraa, että eri sävelten strukturaaliset painoarvot olisivat nyt identtiset, mikä vasta oikeuttaisi tutkimuksen rajoittamisen pintatason järjestämättömiin sävelluokkajoukkoihin. Analyysin lähtökohdaksi eivät riitä valmiiden teoreettisten järjestelmien soveltamisyrietykset, vaan onnistunutta teoriaa voi lähestyä vain syventymällä musiikin omaan

olemukseen, ”salaisuuteen”. Senkaltaiset ei-kolmisointuisten harmonisten ilmiöiden projektiot, joita löysimme *L'Isle joyeusen* toisesta episodista tai VII ja X preludista (ks. esim. 26, 38, 44), eivät uskoakseni ole sen tulkin-
nanvaraisempia kuin monet varsinaisen Schenker-analyysin alalla esitetyt. Päinvastoin: analyysimme tuntuvat osoittavan, että Debussy oli omalta kohdaltaan oikeassa pitäessään *selkeyttä* erityisenä ranskalaisen musiikin hyveenä (ks. esim. Vallas 1967, s. 36–38).

Parksin analyysistä puuttuu näkemystä paitsi sonoriteettien laaja-alaisempaan levittämiseen myös pintatason sonoriteettien akustisiin juuriin. Joukkoteoriassa käytetyt Forte-nimet eivät kerro asiasta mitään, eikä Parksin sukuiluokitus perustelemattomana johda meitä sen syvemmälle. Parksin sukujärjestelmän erityisenä vikana on Debussylle erittäin tyypillisen, pyöristettyä yläsävelsarjaa vastaavan *akustisen* harmoniatyyppin jättäminen vaille itsenäistä merkitystä. Ottamalla tämä harmoniatyyppi järjestelmän keskuksiksi, josta päästään puoliaskelsiirroksin Haimon-Parksin sukujärjestelmän tiettyä intervallia kasaamalla syntyviin sukuihin, saadaan malli (esim. 7), jolla on suuri kuvausvoima Debussyn musiikin suhteen. (Kaikenkattava se ei toki ole, puoliaskelsiirroksin esim. siirrytään usein myös yhden pohjasävelen vaikutusalueelta toiselle, tästä on esimerkkinä VII preludin sointujen b ja e välinen siirros, ks. esim. 35.) Parksin ”yksiväri-set” suvut selittyvät yläsävelsarjasta suodatettujen kaistojen vahvistamisen perusteella. Näidenkin joukkotyyppien, joita periaatteessa voitaisiin pitää puhtaina intervallikonstruktiona, yhteyttä yläsävelsarjaan tukee esimerkiksi kokosävelasteikon käsittely *L'Isle joyeusen* johdannossa ja *Voilesissa*.

Kaiken kaikkiaan Parksin kirjasta ei kovin vakuuttavasti selviä, mitä hän ylipäättään voittaa Debussy-analyysissä joukkoteoreettisten käsitteiden soveltamisella.³⁷ *Järjestämättömän* sävelluokkajoukon käsite yksipuolisesti sovellettuna on kahdessakin mielessä riittämätön väline. Kaikesta ”impressionismista” huolimatta Debussyn musiikki ei todellakaan koostu ”sävelten sekoituksista”, vaan samaan säveljoukkoon kuuluvat sävelet artikuloituvat mitä eriytyneimmin.³⁸ Tämän vuoksi *järjestämättömyys* redusoi musiikista hahmottumisen kannalta olennaisimpia tekijöitä. Samaa voidaan sanoa sävelluokan käsitteen edellyttämästä oktaaviekvivalenssin periaatteesta: sävelten roolit ovat eriytyneet paitsi vaakasuorassa myös pystysuorassa ulottuvuudessa, ja usein sonoriteetin luonne paljastuu vasta otettaessa huomioon sävelten todellinen sijainti rekisteriavaruudessa. *Voi-*

les on erinomainen esimerkki kummastakin seikasta. Järjestämättömien sävel-
luokkajoukkojen teoria ei kykene toteamaan 41 ensimmäisestä tahdist paljon
muuta kuin niiden perustumisen samaan kuusisäveliseen joukkoon (tätä
George Perle nimitti naiiviksi serialismiksi, Perle 1962, s. 38). Vasta ottaessamme
huomioon alkujakson seksti- ja terssikulkujen päätepisteiden artikulatori-
sen erikoisaseman pääsemme horisontalisoidun sonorisen yksikön, ”As-yli-
nousevan” soinnun, jäljille. Vasta tarkastellessamme tämän yksikön rekisteril-
listä suhdetta b-urkupisteeseen oivallamme musiikin akustisen taustan: ylä-
sävelsarjan, josta lähin yläsävel, kvintti, on suodatettu pois. Samalla selittyy
b:n viidennen osasävelen, d:n, erikoisasema preludissa.

Meidän analyysiemme perusteella Debussy-analyysin avain näyttää
monessa tapauksessa löytyvän yhdistämällä sonoriteettien akustisia juuria
ja aikaan levittäytymistä koskeva tutkimus. Onko tämä Parksin moittimaa
”liberalisoitua schenkerismiä”? Pikemmin sanoisin, että sekä schenkeri-
läisyys että omat Debussy-analyysini ovat erikoistapauksia ajattelutavasta,
jossa ajassa tapahtuva musiikillinen kehitys nähdään sonorisen perustan
”auki-levittämisenä” ja sonorinen perusta puolestaan palautuu luonnolli-
seen lähteeseen, yläsävelsarjaan. Schenkerin teoria on tämän ajattelutavan
erittäin pitkälle kehitetty sovellus kolmisointukauden musiikkiin, omat
analyysini kenties jonkinlaisia ensi askelia vastaavan Debussytä koskevan
teorian luomiseksi. En kylläkään usko, että voitaisiin luoda mitään Schen-
kerin teoriaa vastaavaa *yhtenäistä* teoriaa, joka koskisi kaikkea Debussyn
musiikkia – puhumattakaan tämän ajanjakson musiikista yleisemmin. Ns.
common practice -kausi on takanapäin. Kunkin sonoriteetin on etsittävä
projisoitumistapansa oman luonteensa mukaisesti. Yksittäistapauksina
Debussyn fantastisen musiikillisen vaiston löytämät ratkaisut eivät kuiten-
kaan jätä selkeydessä moitteen sijaa, sen uskon analyysieni osoittavan.

L’Isle joyeuseen palatakseni: tämä sävellys on esimerkkinä siitä, miten
schenkeriläinen Ursatz – kolmisoinnun projektio – saattaa vielä kypsänkin
Debussyn kohdalla toimia laajimman tason tukirankana. *L’Isle joyeuselle*
on ominaista poikkeuksellisen läheinen yhteys yläsävelsarjan eri osiin, niin
että sävelten ja säveljoukkojen rakenteellinen merkitys on suurin piirtein
verrannollinen niiden läheisyyteen yläsävelsarjassa. Ursatz laajimmalla
tasolla on tämän periaatteen seurausta eikä siis pelkästään historiallinen
jäänne. Ursatziin palautuvan tonaalisen muodonna eri vaiheiden palve-
lukseen Debussy on kyennyt valjastamaan sävelkielensä koko rikkauden (tai

toisin päin: sisältö palvelee muotoa ja muoto sisältöä). Tämä koskee paitsi ei-kolmisointuisten sonoriteettien projektioita episoditasolla, pintatason säveljoukkoja ja metriikkaa, sellaistaakin ”parametriä” kuin tekstuurityyppäjä. Esimerkiksi ensimmäinen episodi saa *alustavan* sävynsä juuri mikstuurisoinnutuksesta, joka ei tarjota harmonista tukea todelliselle Ursatz-tapahtumalle, mutta kelpaa kyllä välineeksi melodisen motiivin laajentamisessa.

L’Isle joyeuse -analyysimme osoittaa, miten tärkeää on kiinnittää analyysissä huomio *musiikilliseen substanssiin* ja miten pitkälle tällä tavoin voidaan päästä. Roy Howatin yritys korvata harmoninen analyysi abstraktilla aikasuhteanalyysillä ei tunnu mielekkäältä ratkaisulta. *Sinäkin* tapauksessa, että Howat olisi täysin oikeassa yrittäessään todistella Debussyn tietoisesti sijoittaneen kultaisen leikkauksen ja Fibonaccin lukusarjan mukaisia aikasuhteita musiikkiinsa, pysyy tämä sekundaarisena seikkana musiikillisen rakenteen kannalta. ”Orgaaninen logiikka” (Howat 1983, s. 61–62) ei sellaiseen perustu; huono nimitys ”orgaaninen logiikka” ei sen sijaan olisi sille fantastiselle vaikutukselle, jonka Ursatz-malli ulottaa eri parametreihin ja rakennetasoihin. Kenties Howatin into keskittyä aikasuhteisiin johtuu paitsi ilmeisestä kyvykkyydestä tällä alalla, myös vastaavasti tonaalista muodontaa koskevasta puutteellisesta ymmärryksestä! (Hän esimerkiksi kutsuu tahtien 105–108 gis-tasoista A-aihe-muistumaa nimityksellä ”rondo return” (sic! Howat 1983, s. 60).)

L’Isle joyeuse sopii vastaesimerkiksi niille tutkijoille, joiden mukaan Debussyn muodonnalle on ominaista staattisuus päämäärähakuisuuden asemesta (esim. Kinariwala, Porten³⁹) tai joiden mukaan ”Debussyllä emme tapaa lainkaan lineaarisuutta” (Denisov 1979, s. 168). Kaikki sävellyksen parametrit tuntuvat olevan laajimman tason dynaamis-lineaarisen perusmallin palveluksessa, jopa niin että tietyissä jaksoissa musiikillinen materiaali vaikuttaa toisarvoiselta tonaalis-harmoniseen tapahtumaan nähden (”varsinaisessa” 2. episodissa, A₃-taitteessa). *L’Isle joyeuseen* ei kovin hyvin sovi Kinariwalan väitöskirjan johtoaatus, jonka mukaan Debussy ”painottaa vähemmän kokonaisuuden organisoimista ja enemmän kulloistakin hetkeä, niin että seuraamme häntä hetkestä hetkeen etenevän kokemuksen kautta.” (Kinariwala 1987, s. 11.)⁴⁰

Mikä on *L’Isle joyeusen* asema Debussyn tuotannossa? Se saattaa olla keskimääräistä ”dynaamisempaa” Debussytä – Wenkin mukaan ”uncharacteristically exuberant” (Wenk 1983, s. 16)) – muttei kuitenkaan sikäli epätyypil-

listä, että se kuulostaisi jotenkin ”vähemmän debussymäiseltä”! Staattisuus ei ole Debussyn tyylin *edellytys* vaan yksi mahdollinen olomuoto. Debussy kykeni olemaan Debussy varsin eriluonteisissa teoksissa. Debussyn ominaislaatua ei riitä kuvaamaan ”staattisuuden” kaltainen yleistävä määrensen paremmin kuin toista äärimmäisyyttä edustava Whittallin väite, jonka mukaan ”Debussy parhaimmillaan oli aina dramaattinen säveltäjä.” (Whittall 1975, s. 271.)

Joka tapauksessa on selvää, että *L'Isle joyeuse* on merkkiteos Debussyn tuotannossa. Whittallin sanoin: ”Vuonna 1904 sävelletty pianokappale *L'Isle joyeuse* luetaan oikeutetusti Debussyn suurimpiin teoksiin.” (Whittall 1975, s. 265.) Monet tutkimamme ilmiöt esiintyvät *L'Isle joyeudessa* erityisen puhtaina ja havainnollisina, ikään kuin päivänvalossa kylpevinä. *L'Islen* epätavallisen suora suhde ”luonnon” tarjoamiin soinnillisiin raaka-aineisiin, ts. yläsävelsarjan eri osiin, on mielenkiintoisessa suhteessa sävellyksen ilmaisulliseen sisältöön: *iloon*. Jo vanhastaan on ”luonnolliseen” harmoniseen yksikköön, duurisointuun, perustuva musiikki koettu ”iloiseksi”, ja on kuin etäisempien osasävelten mukaantulo kohottaisi vaikutelman toiseen potenssiin *L'Isle joyeudessa*.

Musiikin historiassa Debussy osuu mielenkiintoiseen rajakohtaan vanhan ja uuden välillä. Tämän vuoksi Debussyn musiikin tutkiminen on erityisen omiaan valottamaan, miten aksiomaattisesta kolmisointuisuudesta irtautuva musiikki alkaa muotoutua omien taipumustensa mukaisesti. Debussyn sonorinen spektri käsittää yläsävelsarjan eri kerrokset avokvinteistä kromatiikkaan asti. *L'Isle joyeusen* voi siinä mielessä sanoa toteuttaneen *täyskromatiikan*, että kaikki 12 säveltä on integroitu elimellisesti mukaan musiikkiin. Jokainen kromaattisen asteikon sävel toimii esimerkiksi vuorollaan painokkaana bassonsävelenä (lukija tarkistakoon tämän itse). Kaksitoista säveltä eivät kuitenkaan ole ”tasa-arvoisessa” asemassa, niiden rakenteellinen merkitys on karkeasti ottaen verrannollinen niiden asemaan a:n yläsävelsarjassa. Kun kuitenkin Schönbergin koulukunnankin *perusteluna* täyskromaattisuudelle oli juuri kauempien yläsävelten mukaanotto, on syytä todeta, että Debussyllä yläsävelsarja todella ilmenee soivassa todellisuudessa, siinä missä se Wienin koulukunnan musiikissa jää ehkä lähinnä teoreettisen taustalegitimoinnin välineeksi.⁴¹

Missä määrin esittämäni periaatteet ovat sovellettavissa Debussyn musiikkiin yleensä? Olen pyrkinyt valitsemaan esimerkeiksi sävellyksiä, jois-

sa esille haluamani ilmiöt esiintyisivät mahdollisimman selkeinä ja havainnollisina. Muiden teosten kohdalla saatamme joutua vähemmän puhtaiden, moniselitteisempien tilanteiden eteen. *L'Isle joyeuse* ja *preludit* eivät kuitenkaan millään muotoa kuulu Debussyn sävelmaailman periferiaan vaan kirkkaimpaan ytimeen, joten niistä saamamme kokemus varmasti valottaa Debussyn ”kypsän” kauden sävelkieltä yleisestikin.

Yksi tutkimuskohde voisi liittyä Debussyn tyylilliseen kehitykseen. Olen puhunut sonoriteettien ”akustisista juurista”, millä olen viitannut lähinnä yläsävelsarjaan, yleisesti ottaen ”mielihyvän lakiin”, joka arvioi sonoriteetteja niiden omien soivien ominaisuuksien perusteella. Samalla olen tehnyt selväksi, että *historialliset* juuret ovat usein toisaalla. Moni sonoriteetti on musiikin historiassa sukeutunut hajasävelisten kulkujen sivutuotteena, mutta Debussy on musiikillisen vaistonsa voimalla ikään kuin pyydystänyt entiset hajasävelet pohjasävelen vetovoimakenttään. Kuten olemme nähneet, tähän liittyy myös mahdollisuus laajennettujen harmonioiden horisontaalisiin projektioihin. *Millä tavoin* Debussy tarkkaan ottaen eteni tällä tiellä? Toisaalta Debussy ei ollut yksin, vaan tuona aikana oli viidettä ylemmillä osasävelillä yleisempikin pyrkimys ”emansipoitua”. Esimerkiksi Skrjabin voisi olla kiinnostava rinnakkaisesimerkki.

Lopuksi – jos olen onnistunut Debussyn yhteydessä osoittamaan, miten ei-kolmisointuiset, perinteisessä mielessä dissonoivat harmoniat saattavat tulla täysin kirkkaasti ajallisesti projisoiduiksi, voisi tästä saatu kokemus periaatteessa olla hyödyksi myös Debussytä uudemman, ”atonaalisen” musiikin sävelorganisaation selvittämisessä. Ei-kolmisointuisten harmonioiden mahdollisuus linearisoitumiseen on esim. Yhdysvalloissa keskustelun kohteena. Asian ymmärtämisen tiellä saattaa jossain tapauksessa olla itse harmonioiden tai säveljoukkojen luonnetta koskeva puutteellinen ymmärrys. Amerikassa muodinmukainen tapa samastaa sonoriteetti Forte-nimellä varustetun joukkoluokan kanssa ei ainoastaan jätä sonoriteetin akustista luonnetta selvittämättä vaan myös sotkee asiaa oktaavi- ja inversioekvivalenssin periaatteiden kritiikittömällä soveltamisella. Sonorisen identiteetin kannalta on sekunnilla, septimillä ja noonilla ratkaiseva ero. Soivaan substanssiin olisi saatava konkreettisempi yhteys kuin mitä fortelainen joukkoluokitus (yksinään) mahdollistaa. Yläsävelsarjaan suhteuttaminen on yksi keino, kenties vain alje.

Viitteet

- 1 Tästä teoksesta tarkemmin ks. Väisälä 1992₁.
- 2 Schenker itse suhtautui Debussyhin jyrkän kielteisesti: ”– – nicht einmal noch ein Talent, ein Musiker überhaupt zu nennen – –” (Schenker 1930, s. 108).
- 3 Kinariwalan väitöskirjan johtajatuksena on väite, jonka mukaan Debussy ”painottaa vähemmän kokonaisuuden organisoimista ja enemmän kulloistakin hetkeä, niin että seuraamme häntä hetkestä hetkeen etenevän kokemuksen kautta”. (Kinariwala 1987, s. 11).
- 4 Tässä samoin kuin muissa graafisissa esityksissä en ole pyrkinyt schenkeriläisten konventioiden tarkkaan noudattamiseen, vaan ainoastaan kulloinkin esille haluamieni seikkojen selkeään esittämiseen. Oikeaoppinen Schenker-analyysi ei ole mielekäs tavoite senkään takia, kun musiikki ei ole ”oikeaoppista”, vrt. viitteeseen 2.
- 5 ”Mikstuurisoinnutus” on urkujen rekisteröinnistä peräisin oleva nimitys rinnakkaissoinnutukselle, ks. esim. de la Motte 1980, s. 254–258.
- 6 Vrt. Reti 1958, s. 27: ”[Rinnakkaissointuliikkeet] eivät olemukseltaan ole harmonioita ensinkään, vaan pikemminkin *soinnullisia melodioita*, rikastettuja unisonoja.”
- 7 Gamelan-musiikin slendro-asteikon on katsottu toimineen herätteenä kokosävelasteikolle, ks. esim. Böckl 1972, s. 322, De la Motte 1980, alk. s. 249. Harmonisten lähteiden selitysyrityksistä yleensä ks. esim. Storb 1967, s. 19–26.
- 8 Oktatoninen asteikko on varsinkin Yhdysvalloissa vakiintunut koko- ja puoliaskelten vuorottelusta syntyvän asteikon, ts. Messiaenin 2. moodin, nimitykseksi.
- 9 ”Perhaps for Debussy these genera [octatonic and 8–17/18/19] represented two facets of a basic sonus.” (Parks 1989, s. 110.)
- 10 Sattumalta osasävelet 7, 9, 11 ja 13 vastaavat intervaleina septimiä, noonia, undesimiä ja tredesimiä, joten Schmitzin käyttämien englanninkielisten intervallinimien ”seventh”, ”ninth”, ”eleventh” ja ”thirteenth” voidaan tulkita tarkoittavan myös niin ja niin monetta osasäveltä.
- 11 *Recueillement*-laulun ohella mainittakoon orkesterinokturnien *Nuages* ja *Sirènes* analyysit (ks. Parks 1989, s. 243–253), joissa akustinen

- asteikko tulkitaan vaihteeksi yhdistelmäksi diatonisesta ja 8–17/18/19-kompleksisuvusta.
- 12 Vrt. esim. Parks 1989, s. 65: ”Jännittävä piirre siinä, miten Debussyn asettaa peräkkäin kokosävelisen ja diatonisen sävelluokkajoukkosuvun, on hänen tapansa muuntaa sävelmateriaalia suvusta toiseen hyödyntämällä samanlaisuuksia ja erilaisuuksia kummankin suvun luonteenomaisissa intervallikoissa. Yleinen menetelmä on siirtää joukon osaa puoliaskelilla – –”
- 13 Schenkerin mukaan musiikin olisi ikuisesti tyytyminen tällaiseen perustaan, ks. Schenker 1980, 11.
- 14 Viisisävelisistä joukoista 5-34 on vieläpä ainoa joka sisältyy 7-34:ään kahdesti, mikäli sovellamme sitä joukkoteorian versiota, jonka mukaan joukkoluokka ei säilytä identiteettiään inversiona, ts. emme esim. lue samaan joukkoluokkaan joukkoja {fis, g, a, h, cis} ja {a, h, cis, dis, e}.
- 15 Esimerkki on peräisin Katzilta, joka pyrkii tulkitsemaan tämän kohdan välidominanttisten funktioiden ja ”elisioiden” avulla (Katz 1945, s. 271–272). Katzin tulkinta näyttää poikkeavan jyrkästi omastani, jossa yksinkertaisesti katson kokoaskelittaisen rinnakkaisliikkeen luonteenomaiseksi tavaksi käsitellä akustista harmoniaa. Tällaisen tekniikan *alkuperän* suhteen Katz saattaa kuitenkin hyvin olla oikeassa, eikä hän itsekään väitä sen enempää: ”– – graafissa esitettyjä tulkintoja tulisi pitää vain keinona osoittaa mahdollinen lähde, johon käsittelytavan uudet piirteet voidaan jäljittää.” (S. 272.)
- 16 Samsonin käsittelyssä on *hyydinen* asteikko saanut korostuneen merkityksen sen johdosta, että Debussy oli jättänyt osasta akustisen A-aiheen esiintymisiä (mm. ensimmäisestä) g-sävelen palauttamatta. Tämä virhe tuli mukaan myös ensimmäiseen nuottipainokseen. Howat kertoo kuitenkin Marguerite Longin ja Debussyn välisistä keskusteluista, joiden mukaan A-aiheen trioliaiheessa tulee aina olla lakisävelenä palautettu g (Howat 1983, s. 49).
- 17 Tämä esimerkki esiintyy myös Forten luettelossa, joskin hän ilmeisesti jonkin erehdyksen johdosta puhuu tahdeista 112–116 (ks. Forte 1991, s. 167).
- 18 Rinnakkaissoinnutuksen kahtalaista tulkintaa Debussyllä on käsitelty David Lewin artikkelissaan (Lewin 1987). Lewinin perusajatus on, että rinnakkaissoinnutuksessa todellinen äänenkuljetus etenee usein näen-

- näisestä poikkeavalla tavalla. Esimerkiksi *viulusonaatin* avauksen rinnakkaiskolmisoinnuissa g–C eivät Lewinin mukaan todellisia äänenkuljetuksia ole kvartit d–g, b–e ja g–c, vaan sekunnit d–e ja b–c sekä oktaavi g–g.
- 19 Väliäänien osalta esimerkki 24 on kenties hieman yksinkertaistettu. ”Lewiniläisen” tulkinnan mukaan voitaisiin tahdin 100 cis-säveltä pitää tahdin 99 h:n sivusävelenä, jolloin cisiä ei äänenkuljetuksessa suoranaisesti *johdettaisi* c:hen. Yhtä kaikki, tahdin 100 cis *rinnastuu* tahdin 102 c:hen (ABAB’-syntaksein), tämä tahdin 105 hisiin ja tämä edelleen tahdin 115 h:hon.
- 20 Howat pyrkii tyylilleen uskollisena täsmällistämään ensimmäistä suhdetta entisestään tarkastelemalla ”peak II:n” etäisyyttä ”peak III:n” *keskikohtaan*, ts. tahtiin 143 tahdin 141 asemesta, jolloin suhteeksi tulee tasan 288 : 288 (ks. Howat 1983, s. 53, Fig. 5.4).
- 21 Aikasuhteiden kannalta on kiinnostavaa, että dominantin prolongaation ”ensimmäinen vaihe”, ts. toinen episodi, kestää 61 tahtia ja ”toinen, ’oikaistu’ vaihe”, ts. 2. episodin lopusta taitteen B₁ alkuun, 60 $\frac{1}{3}$ tahtia. Vrt. Howat 1983, taulukko s. 57.
- 22 Kyseinen teoreetikko ei asiaa ymmärtänyt: ks. viitettä 2.
- 23 Kirjoituksessani (Väisälä 1985) käyttämäni merkinnät vastaavasti \bar{X} , \bar{Y} ja \bar{Z} .
- 24 Eikä yhtäsuuruusmerkki sitä paitsi ole voimassa, paitsi kun $|V(n)A - V(n)C| = 1$, ts. kun väliin ei mahdu.
- 25 L-suhde tarkoittaa, että toisesta joukkoluokasta päästään toiseen yhtä säveltä muuttamalla.
- 26 Ei tosin viitteessä 24 esitetty lisäys.
- 27 Howat ilmaisee asian näin: ”Elintärkeä syy – – akustisen asteikon käytölle tässä on varmasti se, että vaikka asteikko itsessään on tonaalisesti määrittynyt, tarvitaan vain yksi korvaava sävel – ylinouseva kvintti viidennen ja kuudennen asteen tilalle – – jotta saadaan aikaan kokosävelasteikko ja täten välitön uhka tonaalisuudelle.” (Howat 1983, s. 48.) Tätä lausumaa voidaan kylläkin syyttää samasta kuin Parksia, ts. akustisen asteikon soinnillisen itseisarvon vähättelystä.
- 28 Jos halutaan tehdä sävellys kokosävelasteikon omista mahdollisuuksista, pääpaino siirtyykin melodiselle puolelle, kuten *Voiles* osoittaa (ks. Väisälä 1993).

- 29 Kesäkurssilla Seinäjoella elokuussa 1992 (muistinvarainen tieto).
- 30 Tahtien 12–13 sekä 25 ja 27 fis–f–e-kulut sisältyvät kromaattiseen kaistaan *paikallisten* pohjasävelten, e:n ja d:n, yläsävelsarjoissa. Vastava selitys pätee tahdin 14 vasemman käden ylä-äänien kromaattisiin sävelpareihin (vrt. myös muunnoskaavaan esimerkissä 7c).
- 31 Whittall kirjoittaa: ”*L’Isle joyeuse* is fundamentally ”about” D# and E# as alternative dominants to A, with all the tension between diatonicism and whole-tone chromaticism which that implies.” (Whittall 1975, s. 267.) Väite on liioiteltu, joskin voidaan ajatella kolmannen episodin f- ja es-tasojen jollain tavalla rinnastuvan toiseen episodiin johtavaan fis–e-bassoliikkeeseen. Sopii ajatuksiimme, että ”staattisen” kokosävelisyyden edustajatasot f ja es johdattavat harmoniseen lähtötilanteeseen, strukturaaliselle toonikalle. Voimakkaasti markkeerattu es-taso (t. 200–207) on tritonussukuiseen toonikaan nähden samalla tavalla funktioltaan palauttava kuin ylä-äänien g on ollut cis-pääsäveleen nähden (ks. esim. 17) ja toisen episodin aläänen b e-dominanttiin nähden (ks. esim. 26a). Ja samaan tapaan kuin ylä-äänien g–cis-pari saa harmoniseksi kannattimekseen a-toonikan ja toisen episodin e–b-linja vastaavasti c-tasoisesta ”valekertauksen”, esiintyy kolmannen episodin es-taso f-pohjaisessa ympäristössä, joka paikallisesti viittaa tritonuspärisen es–a ”luonnolliseen” tulkintaan osasävelinä 7 ja 5. Whittallin käsitykset *L’Isle joyeusen* tonaalisesta rakenteesta ovat yleisesti ottaen hatarahkot. Hän kutsuu toisen episodin gis- ja g-tasojen ”tonaalisiksi keskuksiksi” ymmärtämättä niiden merkitystä episodin kokonaisuudessa. Tahtien (126–) 127–132 kohdalla hän puhuu ”as-sävelelle rakentuvasta kokosävelasteikosta”, vaikka olennaista on basson siirtyminen g:stä (asin kautta) b:hen (ks. esim. 25). (Ks. Whittall, s. 266–267.)
- 32 ”Harmoninen kemia” on Debussyn itsensä ilmaus, joka esiintyy kirjjeessä Durandille sävellyksen *Reflets dans l’eau* yhteydessä (ks. esim. Schmitz 1966, s. 101).
- 33 Lukija saattaa vastustaa sävelten fis ja ais (ja cis) poimimista tahtien 43–45 kuvioinnin runkosäveliksi, koska ne voisi kenties paremmin tulkita sekuntia alempien sävelten appoggiaturiksi. Tahdin 42 fis-sävelten suhteen tällainen tulkinta lieneekin oikea, mutta tahdistista 43 lähtien pysyvä eis-sävel jää pois, jolloin vuorottelevien nelisointujen raken-

- teellinen ”arvojärjestys” on vaikeampaa ratkaista. Metriset ja melodiset seikat ratkaisevat, että fis–ais–cis-linjaa tuskin voi olla kuulematta.
- 34 Mustien kosketinten viisikon yleisestä merkityksestä Debussyn musiikissa ks. esim. Parks 1989, s. 138–140.
- 35 Jonkinlaisen poikkeuksen näyttäisi ehkä muodostavan V preludi, *Anacaprin kukkulat*, jossa perussonoriteettina voi pitää h-pohjaista diatonista viisisointua ja siitä huolimatta tehdään kertauksen yhteydessä merkittävä aläänimurto h–gis–e (ks. t. 62–73). Tässä tapauksessa tahtien 73–76 E-akustinen kenttä on varsinaista perussonoriteettia edeltäneen *johdantosävelikön* laajentuma. Tahtien 73–74 subdominantilla on sitä paitsi tässä tapauksessa perinteinen dominanttia valmistava rooli tahtiin 83 ulottuvan rekisterillisen yhteyden johdosta.
- 36 Lainaus suomennettuna: ”Mahdollisimman paljon yhteyksiä on luotava, ja että yhteyksiä on paljon, se teidän on myönnettävä!”
- 37 Sama pätee suuressa määrin muuhunkin joukkoteoriaa soveltavaan Debussy-kirjallisuuteen (ks. Friedmann 1982, Kinariwala 1987, Forte 1989). Karkeasti ottaen: tulokset olisi yhtä hyvin tai selvemmin esitettävissä ilmankin joukkoteoriaa tai, milloin kyseessä ovat spesifisesti joukkoteoreettiset käsitteet, tulokset liikkuvat niin abstraktilla tasolla, että niiden musiikillinen merkitys jää kirjoittajille itselleenkin hämäräksi. (Jälkimmäisestä tapauksesta ovat paljastavia esimerkkejä Parks ja Forten ”löytämät” komplementtisuhteet, joita todellisuudessa ei ole olemassakaan, ks. tarkemmin Väisälä 1992₁.) Forte 1989 on sinänsä mielenkiintoinen yritys soveltaa joukkoteoriaa myös laaja-alaisen lineaarisen kehityksen tutkimiseen.
- 38 Vrt. Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*, lause 3.141: ”Lause ei ole mikään sanojen sekoitus. – (Niin kuin musiikillinen temakaan ei ole mikään sävelten sekoitus.) Lause on artikuloitu.” Vaikka Debussy ei ole samassa mielessä temaattista musiikkia kuin se 1800-luvun saksalainen musiikki, joka Wittgensteinilla lienee ollut mielessään, pätee huomautus artikuloituneisuudesta yhtä hyvin Debussyhin. Katsottakoon vaikka Debussyn artikulaatiomerkintöjen huolellisuutta!
- 39 Ilmaisuja: ”– – avoiding goal-oriented progressions – –” (Kinariwala 1987, s. 12); ”– – eher *statisch* als final – –” (Porten 1974, s. 29).

- 40 Ainakin näennäisesti on Kinariwalaan nähden toisaalta vastakkainen Arthur B. Wenkin käsitys, jonka mukaan ”Debussyn tapa käyttää melodiaa, rytmiä, harmoniaa ja sointia tuntuu usein mielivaltaiselta tarkasteltuna yhdestä hetkestä seuraavaan; silti jokainen musiikillinen tapahtuma osallistuu kaikkialle partituuriin levittäytyneeseen sukulaistapahtumien verkostoon.” (Wenk 1983, s. 38.) Wenk luonnehtii Debussyn muotokäsitystä ”pikemmin globaaliseksi kuin lineaariseksi”, missä onkin varmasti jossakin tapauksessa perää. Mekin olemme sivunneet tapauksia, joissa tilanteiden *rinnastuminen* on korvannut suoranaisen äänenkuljetuksellisen johtamisen. Kaiken kaikkiaan: en tahdo kiistää Debussyn ”aikakäsityksen” uudenlaisuutta, mutten toisaalta usko asian tulevan tavoitetuksi yksinkertaistavien iskusanon avulla.
- 41 Tai suhde musiikin ja yläsävelsarjan välillä on ainakin mutkikkaampi. Ilman selitystä jää joka tapauksessa hieman kryptiseksi Webernin lausuma, jonka mukaan hänen tyylissään muodostuu ”tonaliteetti – –, joka käyttää sävelen luonnon tarjoamia mahdollisuuksia – – sellaisen järjestelmän pohjalta, joka – – suhteuttaa – – 12 erilaista säveltä – – toisiinsa muttei tämän vuoksi suinkaan – – jätä huomiotta lainalaisuuksia sellaisina, kuin ne on annettu sävelen luonnossa, nimittäin *yläsävelen ja perussävelen välisessä suhteessa*.” (Webern 1960, s. 67, kursivointi minun.)

Lähteet

- BÖCKL, Rudolph 1972: Claude Debussys Prelude II (...Voiles). Über Material und Form. Ein Versuch. *Musikforschung* XXV, s. 321–323.
- DEBUSSY, Claude 1977: *Debussy on Music*. Ed. Lesure, engl. R. L. Smith. New York.
- DENISOV, Edison 1979: Über einige Besonderheiten der Kompositionstechnik Claude Debussys. *Jahrbuch Peters* 1978, s. 147–172. Leipzig.
- EPSTEIN, David 1979: *Beyond Orpheus. Studies in Musical Structure*. Cambridge and London.
- FORTE, Allen 1989: Motivic and Linear Design in Debussy’s La Terrasse des audiences du clair de lune. *Analyse musicale* 16, engl. versio, s. 10–16.
- 1991: Debussy and the Octatonic. *Music Analysis* 10: 1–2: s. 125–169.

- FRIEDMANN, Michael 1982: Approaching Debussy's "Ondine". *Cahiers Debussy* 6, s. 22–35.
- HAIMO, Ethan 1979: Generated Collections and Interval Control in Debussy's Preludes. *In Theory Only* 4/8, s. 3–15.
- HOWAT, Roy 1983: *Debussy in Proportion*. Cambridge.
- JAKOBIK, Albert 1957: *Zur Einheit der neuen Musik*. Würzburg.
- JONAS, Oswald 1982: *Introduction to the Theory of Heinrich Schenker*. Engl. Rothgeb. (Ilm. alunp. saksank. 1934.) New York.
- KATZ, Adele 1945: *Challenge to Musical Tradition*. (Republ. 1972.) New York.
- KINARIWALA, N. D. 1987: *Debussy and Musical Coherence: a Study of Succession and Continuity in the Preludes*. Diss. Austin.
- KLEMM, Eberhardt 1969: Päättösanat Debussyn 2. kirjan preludeihin (Peters). (Debussy: Klavierwerke. Band III, s. 70–72). Leipzig.
- KRESKY, Jeffrey 1977: *Tonal Music*. Bloomington.
- LERDAHL, Fred – JACKENDOFF, Ray 1983: *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge (USA).
- LEWIN, David 1981: On Harmony and Meter in Brahms's Op. 76, No. 8. *19th Century Music* IV/3, s. 261–265.
- 1987: Some Instances of Parallel Voice-Leading in Debussy. *19th Century Music* 11, s. 59–72.
- De la MOTTE, Diether 1980: *Harmonielehre* (3. painos). München.
- MURTOMÄKI, Veijo 1990: *Sinfoninen ykseys*. Helsinki.
- PARKS, Richard 1980: Pitch Organization in Debussy: Unordered Sets in 'Brouillards'. *Music Theory Spectrum* 2, s. 119–134.
- 1985: *Claude Debussy and Twentieth-Century Music* by Arthur B. Wenk, and *Debussy in Proportion: A Musical Analysis* by Roy Howat. (Kirja-arvostelu.) *Journal of Music Theory* 29.2, s. 315–328.
- 1989: *The Music of Claude Debussy*. New Haven and London.
- PERLE, George 1962: *Serial Composition and Atonality* (1. painos). Berkeley and Los Angeles.
- PORTEN, Maria 1974: *Zum Problem der "Form" bei Debussy: Untersuchungen am Beispiel der Klavierwerk*. München.
- REDLICH, Hans 1968: Esittelyteksti Mahlerin VI sinfoniaan (Eulenburg). Mainz.
- RETI, Rudolph 1958: *Tonality – Atonality – Pantonality*. London.
- SALZER, Felix 1982: *Structural Hearing*. (Ilm. alunp. 1952.) New York.
- SAMSON, Jim 1977: *Music in Transition*. London.
- SCHENKER, Heinrich 1930: *Das Meisterwerk in der Musik*, Band III. München.

- 1979: *Harmony*. Ed. Jonas, engl. Borgese. (Ilm. alunp. 1906.) Chicago.
- 1980: *Free Composition*. Ed. ja engl. Oster. (Ilm. alunp. 1935.) New York.
- SCHMITZ, E. Robert 1966: *The Piano Works of Claude Debussy*. (Ilm. alunp. 1950.) New York.
- STORB, Ilse 1967: *Untersuchungen zur Auflösung der funktionalen Harmonik in den Klavierwerken von Claude Debussy*. Diss. Köln.
- TOLONEN, Jouko: *Mollisoinnun ongelma ja unitaarinen intervalli- ja sointutulkinta*. Helsinki 1969.
- VALLAS, Léon 1967: *The Theories of Claude Debussy*. Engl. O'Brien. (Ilm. alunp. 1929.) New York.
- WEBERN, Anton 1960: *Der Weg zur Neuen Musik*. Wien.
- WENK, Arthur 1983: *Claude Debussy and Twentieth-Century Music*. Boston.
- WHITALL, Arnold 1975: Tonality and Whole-Tone Scale in the Music of Debussy. *The Music Review* 36, s. 261–271.
- VÄISÄLÄ, Olli 1985 (?): *Debussyn "Brouillards" – tonaalisen ja joukkoteoreettisen rakenteen suhteesta*. Sibelius-Akatemian tutkielmia 1. Helsinki.
- 1992₁: Jäykkää joukkoluettelointia – triviaaleja komplementtisuhteita. (Arvostelu Parks in kirjasta (Parks 1989).) *Sävellys ja musiikinteoria* 1/92, s. 40–48.
- 1992₂: *Sävelidean esittäminen ajassa Debussyn 1. kirjan preludeissa ja L'Isle joyeuseessa*. (Sibelius-Akatemiassa tehty opinnäytetyö, julkaisematon.)
- 1993: Kokosävelisyys Debussyllä – *Voilesin* sävelfunktiosta. *SIC* 4. Helsinki.
- ZENCK-MAURER, Claudia 1974: *Versuch über die Wahre Art, Debussy zu analysieren*. München-Salzburg.

Jukka Sarjala

Maun yhteiskunnallisuudesta ja musiikkikritiikin tutkimisesta*

I

Tunnettu hokema sanoo, ettei makuasioista voi kiistellä. Kullakin näyttää olevan oma makunsa. Tämän katsomuksen mukaan ei myöskään voi olla olemassa mitään sellaisia yleispäteviä maun mittapuita, joiden nojalla voitaisiin arvioida, kenen maku tai millainen maku on jotakin toista parempi.

Siihen nähden, kuinka sitkeästi tuo hokema on elänyt, on erikoista, että makuasioista on kiistelty, aika ajoin hyvinkin voimakkaasti. Erimielisyydet ovat saaneet joskus vaikuttavia mittasuhteita. Musiikin historian kärjekkäimpiä esimerkkejä tässä suhteessa lienee tapaus, joka käynnistyi Moskovassa tammikuun lopussa 1936. Tuolloin sanomalehti *Pravda* julkaisi kirjoituksen otsikolla ”Sekasotkua musiikin asemesta”. Siinä oli otettu ankaran kritiikin kohteeksi Dmitri Šostakovitšin toista vuotta esityslavoilla menestynyt ooppera *Mtsenskin kihlakunnan Lady Macbeth*. Artikkelin mukaan kuulijaa typerytti oopperassa muun muassa ”tarkoituksellisen tökerö ja sekava sointien virtailu”. Hyvät yritykset hukkuivat ”rysähdyksiin, kirkuntaan ja kirkunaan”. *Pravdassa* todettiin lopuksi, että hyvän musiikin kyky temmata massat mukaansa uhrattiin oopperassa pikkuporvarillisille formalistisille pyrkimyksille.

Artikkelin julkaisemisen tuloksena oli, että ooppera siirrettiin pois ohjelmistosta – vuosikymmeniksi, kuten oli osoittautuva. Lisäksi säveltäjä katsoi parhaaksi lykätä valmistumassa olleen neljännen sinfoniansa kantaesitystä. Eikä tässä kaikki: Šostakovitš ja hänen ystävänsä pitivät epätoivoisimpina hetkinään varmana, että säveltäjälle tapahtuu jotakin vielä paljon pahempaa. Kun levoton Šostakovitš oli sitten kutsusta käynyt Josif Stalinin puheilla, tämä oli tietävästi rauhoitellut säveltäjää sanomalla, ettei sanomalehtien kirjoittelua pitänyt aina ottaa kovin vakavasti. (Dmitri Šostakovitšin muis-

* *Lectio praecursoria* Turun yliopistossa 26.3. 1994.

telmat 1980, 22–24; Gojowy 1983, 60–62.) Monet olivat kuitenkin ottaneet sen hyvin vakavasti. Makukysymykset eivät olleet leikin asia. Mausta tässä oli nimenomaan kyse, sillä *Pravda* tähdensi, että säveltäjä oli lahjakas eikä hänen tekotaidoissaan ollut sinänsä mitään vikaa.

Oopperan aiheuttamasta selkkauksesta voisi tietysti myös väittää, ettei se koskenut makua, vaan että kaikki oli politiikkaa. Mutta missä määrin makuasiat ja politiikka ovat erotettavissa toisistaan? Mitä maku oikeastaan tarkoittaa?

II

Immanuel Kantille maku merkitsi yksilön kykyä ja valmiuksia nousta satunnaisten mieltymystensä yläpuolelle. Se oli hänelle yhteiskunnallinen kategoria, joka omasi normatiivisen luonteen. Jostakin esineestä tai asiasta lausuttu makuarvostelma ikään kuin vaati, että kaikki olisivat tunnustaneet arvostelman pätevyyden. (Kant 1974, esim. 127–131, 225–226; Dahlhaus 1980, 15–16.) Tämän kannan mukaan mikään ei ollut kaunista vain henkilökohtaisesti. Makuasiat eivät olleet yksityisasiota – ja kun ne eivät olleet yksityisasiota, ne olivat julkisia.

Makuarvostelmia on usein esitetty jonkin suuremman yhteisön tai kokonaisuuden nimissä. Kant puhui viime kädessä koko ihmisyyden ja ihmiskunnan nimissä, kuten valistusajattelijoille oli ominaista. Sanomalehti *Pravda* taas puhui työtätekevien massojen nimissä. Paljon on myös puhuttu hyvän maun nimissä kaikkea uutta vastaan. Maun normatiivisuus on tuonut mukanaan joko yhteiskunnallisia muutosvaatimuksia tai sitten sillä on haluttu puolustaa vallitsevia olosuhteita. Asian poliittinen luonne on ilmeinen.

Maun yhteiskunnallisuutta tai poliittisuutta ei pidä silti tulkita yksioikoisesti. Tutkimani 1800-luvun jälkipuolen helsinkiläiset musiikkikriitikot kirjoittivat Kantin tavoin ihmiskunnan nimissä. Mutta he eivät pyrkineet ainoastaan normittamaan lukijoidensa makua, vaan esittivät vaatimuksia myös musiikille ja musiikin tekemiselle. Lisäksi heidän keskeisiin toimintaperiaatteisiinsa kuului ajatus ihmisen hengenkykyjen kaikinpuolisesta kultivoinnista. Sillä ei katsottu olevan paljonkaan tekemistä Suomen suuriruhtinaskunnan poliittisen elämän kanssa. Julkipoliittiseksi tämän kaltainen maun normitus muuttui vasta, kun fennomaanit tekivät siitä metodin ja suuntasivat sen suurille joukoille. Se, mikä oli aluksi ollut vain ruotsinkielisen säätyläiskulttuurin omaa sosiaalista dynamiikkaa säädellyt voima, siirtyi myöhemmin tehokkaaksi menetelmäksi suomenkielisille. Syntyi laajamittainen kansanvalistus.

Alussa mainitsemani sananparsi ”makuasioista ei voi kiistellä” on tarkoitettu ilmentämään sitä, että maku toimii yksilössä välittömästi eikä ole ohjattavissa järkeilemällä. Kun koemme jonkin asian tai ilmiön kauniiksi, rumaksi tai vastenmieliseksi, ei meitä noin vain voi taivutella muuttamaan kantaamme. Toinen paradoksi tuon sananparren levinneisyyteen ja elinvoimaisuuteen nähden on, että makua on pyritty järjestelmällisesti muokkaamaan sekä järkeilemällä että taivuttelemalla. Sitä on tehnyt kritiikki.

III

Musiikkikritiikki on tarkastelukohteena mielenkiintoinen ennen kaikkea siksi, että sen historia on pitkä sarja yrityksiä ilmaista ja normittaa musiikkia koskevaa yleistä mielipidettä. Siksi musiikkikritiikki – ja toivoakseni myös siihen kohdistunut historiallinen tutkimus – on lähempänä musiikin harrastajien arkipäivää kuin esimerkiksi musiikin estetiikka tai muut oppijärjestelmiksi mielletyt kokonaisuudet. Musiikkimaun historia ei ole käsittejärjestelmien historiaa.

Ei ole mitenkään liioiteltua sanoa, että musiikkikritiikin historia on musiikkia koskevien ennakkokäsitysten ja asenteiden tuottamisen historiaa. Arvostelijat eivät ole ainoastaan arvottaneet musiikkia hyvään ja huonoon. He ovat myös näyttäneet lukijoille esimerkkiä siitä, miten määrätynlaiseen musiikkiin tulee ylimalkaan suhtautua ja miten siitä puhutaan. Ne, jotka vihaavat kriitikoita, saattavat vähätellä tätä näkökohtaa. Mutta sellaiset henkilöt eivät tule kenties ajatelleeksi, että kriitikoiden käsitysten ja mielipiteiden aktiivinen vastustaminen on merkinnyt ennakkokäsitysten muotoutumiselle yhtä paljon kuin noiden mielipiteiden hyväksyminen. Toisin sanoen, vaikka musiikkiarvostelijoiden käsityksiin on otettu kantaa puolesta ja vastaan, he ovat julkisen asemansa ansiosta olleet aina askeleen mitan edellä muita siinä mielessä, että heidän arvostelmiinsa on katsottu tarpeelliseksi reagoida jollakin tavoin. Niinpä kun tutkimukseni kysymyksenasettelu haki muotoaan, valkeni vähitellen, että nykyisessä tutkimustilanteessa oli järkevää ryhtyä tarkastelemaan musiikkikritiikin auktoriteettiaseman vakiintumista 1800-luvun Helsingissä. Mitään uutta ei ole siinä, että kriitikoista ei välttämättä pidetä – tai siinä, että heidän mielipiteitään seurataan ja uskotaan. Sen sijaan harvemmin on kysytty, mitkä ovat olleet ne intellektuaaliset ja sosiaaliset edellytykset, jotka ovat tehneet kielteisen suhtautumisen tai aktiivisen seuraamisen mielekkääksi.

Musiikkikritiikin auktoriteettiaseman muotoutumiseen kohdistuva tutkimus ei ole selväpiirteistä musiikkiestetiikan historiaa eikä se ole selväpiir-

teistä sosiaalhistoriaa, kaukana siitä. Sitä ei voi oikein kutsua historialliseksi tiedotustutkimukseksi. Se on kerännyt aineksia ja ajatuksia kaikilta näiltä alueilta. Minkä tahansa kyseeseen tulevan yksittäisen opinalan kannalta katsottuna lopputulos näyttää eklektiseltä. Mutta siihen sanoisin, ettei muuta tietä ole, jos haluaa tarkastella musiikkikritiikkiä instituutiona ja etenkin jos haluaa osoittaa, miten kritiikki on institutionalisoitunut.

IV

Viimeisen parin–kolmenkymmenen vuoden kuluessa on Suomessa ilmestynyt kourallinen opinnäytteitä ja artikkeleita, joissa on tarkasteltu eräitä jaksoja ja merkkihenkilöitä maamme musiikkikritiikin historiasta. (Esim. Kempainen 1968; Rantamäki-Moilanen 1979; Fortelius 1985; Tillander 1988; Oesch 1989; Marjamäki 1989; Sarjala 1990.) Arkuutta tarttua musiikkikritiikin historiaan on epäilemättä kasvattanut lähdetilanne. Keruutyötä yksin tekevältä tutkijalta kuluu runsaasti aikaa lehtien ja mikrofilmiin parissa. Lähteiden etsimiseen ja lähdeöskentelyyn liittyvät käytännölliset ongelmat peittävät kuitenkin helposti näkyvistä toisen, vähintään yhtä tärkeän syyn musiikkikritiikkiä käsittelevien tutkimusten aiemmalle niukuudelle.

1980-luvulle asti musiikkikritiikkiä hyljeksittiin akateemisen tutkimuksen kohteena luultavasti sen takia, että sitä pidettiin ”esitieteellisenä” ja siitä syystä hieman pinnallisena toimintana. En puhu nyt 1950-luvulla syntyneen uuden musiikkijournalismin seurauksista, vaan yleisemmin. Kritiikkiä hyljeksittiin, koska se ei omilta sijoiltaan kyennyt kohoamaan tarkkaan käsitteelliseen tietoon. Tuolloin katsottiin, että sen lähtökohta oli sama kuin musiikkitieteen, mutta että se jäi vaille tieteeltä vaadittavaa täsmällisyyttä ja systemaattisuutta. Aikansa ehdoilla tarkasteltuna tämä käsitys oli paikkansa pitävä, sillä kritiikillä ja tutkimuksella oli eri tehtävät – ja on edelleenkin. Aiemmin kritiikin ja tutkimuksen suhde järjestyi kuitenkin hierarkkisesti: musiikkitiede oli systemoitua ja metodisesti terästyttä kritiikkiä. Näin ollen kritiikissä ei nähty mitään erityisempiä tutkimisen arvoisia seikkoja.

Asetelman taustalla oli kaiketi se, että musiikillinen teos- ja tyylianalyysi sai määritellä, mikä oli varsinaista musiikkitiedettä ja mikä ei. Nyt ajat ovat muuttuneet. 1980-luvulla suomalaisessakin musiikintutkimuksessa esiin noussut rakennehistoriallinen näkökulma on muokannut asenteita myös kritiikin suhteen. On oivallettu, että kritiikillä on omat toimintatapansa ja taustaehtonsa. Niiden historiallinen ymmärtäminen ei onnistu, jos tutkija noutaa tarkastelumittapuunsa jostakin toisesta musiikkikulttuurin osatekiästä.

Kirjallisuus

- Dahlhaus, Carl 1980, *Musiikin estetiikka*. Suom. Ilkka Oramo. Suomen Musiikkitieteellinen Seura, Helsinki. (Musiikkitieteen kirjasto 1.)
- Dmitri Šostakovišin muistelmat* 1980. Koonnut Solomon Volkov. Venäjänkielisestä käsikirjoituksesta suomentanut Seppo Heikinheimo. Otava, Keuruu.
- Fortelius, Marianne 1985, *Musikkritikens första framträdande i Finland i några Åbo- och Helsingforstidningar fram till år 1860*. Pro gradu -arbete i musikkvetenskap 1958. Åbo. (Meddelanden från Musikvetenskapliga institutionen vid Åbo Akademi 2.)
- Gojowy, Detlef 1983, *Dmitri Schostakowitsch*. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg. (rowohlts monographien 320.)
- Kant, Immanuel 1974, *Kritik der Urteilskraft*. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Suhrkamp, Frankfurt/M. (stw 57.)
- Kempainen, Aino 1968, *Musiikkiarvostelu Helsingin sanomalehdistössä autonomian ajan lopussa 1899–1917*. Suomen historian pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto.
- Marjamäki, Hannu 1989, *Axel Ingeliuksen musiikkikritiikit ja romantiikan musiikkikritiikki*. Musiikkitieteen syventävien opintojen tutkielma. Helsingin yliopisto.
- Oesch, Pekka 1989, *Levyarvostelun tuolla puolen*. Neljä näkökulmaa rock-kritiikkiin. Helsinki. (Työväenmusiikki-instituutin julkaisuja 8.)
- Rantamäki-Moilanen, Hannele 1979, *Suomalaisten sävelteosten arvostelu päivälehdissä vuosina 1972–1976*. Musiikkitieteen pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto.
- Sarjala, Jukka 1990, *Kritiikki ja konserttimusiikki*. Normit ja arvot helsinkiläisessä sinfoniakonserttimusiikin päivälehtikritiikissä vuosina 1918–1939. Kulttuurihistorian lisensiaatintutkielma. Turun yliopisto.
- Tillander, Else 1988, *Erik Furuhjelms musikskriftställer under åren 1905–1920*. Pro gradu -arbete vid musikkvetenskapliga institutionen. Helsingfors universitet.

Ilari Lehtinen

Soitinmusiikin tyylin kehityslinjoja 1700-luvun Preussissa

1. Tyylintuntemuksen merkitys

Esittävässä musiikissa tärkein periaatteellinen ja jokapäiväinen ongelma on tulkinnan ja tradition dilemma. Nykyajan muusikko luo konsertissaan uudelleen musiikkia, joka on ensimmäisen kerran kaikunut ehkä jo satoja vuosia sitten. Jos oletamme, että hän on tietoinen sävellyksen iästä, niin miten hänen on suhtauduttava teoksen esittämiseen liittyvään traditioon. Onko hänen otettava tulkinnassaan huomioon esityserinne? Ellei teosta ole esimerkiksi kahteen sataan vuoteen esitetty, onko nykymuusikon hankittava teokseen liittyviä traditiota koskevia tietoja?

Positiivisesti käsitettynä traditio muodostuu esikuvien omaksumisesta ja produktiivisesta muuntelusta. Kari Kurkela (1983 s. 110–112) on selvittänyt tradition ja tulkittamisen suhteita nojautuen osittain Hans-Georg Gadamerin ajatuksiin. Nils-Göran Sundin (1983 s. 20) puolestaan on halunnut määrittellä 'tulkinnan' ja 'esittämisen' käsitteet. Niiden välille tarvitaan hänen mielestään vielä käsite 'muotoilu', koska esittäjä muotoilee teoksen pieniä osia eri tavoin syvemmän tulkinnan valossa. Sundin siis tarkoittaa, että teoksen tulkinnallinen kokonaiskuva sietää erilaisia muotoilevia ajatuksia.

Traditio ei siis ole este uusille tulkinnoille, eikä siitä aiheudukaan mitään ongelmaa paitsi silloin, kun traditio on jotenkin keskeytynyt: teoksen esityshistorian ketjusta puuttuu lenkkejä, tai teos esitetään ehkä vasta ensimmäistä kertaa syntymisensä jälkeen nykyaikana. On myös pidettävä mielessä, että nykyaikaisenkin tulkitsijan on tunnettava se lähtökohta, josta traditio kulloinkin alkaa, sillä muutenhan saattaisi "produktiivinen muuntelu" muuttaa teoksen nopeasti tuntemattomaksi pitkän prosessin kuluessa.

Kurkela (1983 s. 110–112) tiivistää muusikon toimintaohjeeksi, että niiden olosuhteiden rekonstruktio, joissa tulkittava teos syntyi, on ymmärtämistä helpottava olennainen apuoperaatio. Vaikka taideteoksen merkitys ei näin vielä paljastu, se on alku tulkittamiselle. Restaurointi ei tee kohteistaan alkuperäisiä, eikä tekstin tulkittaminen toista mennyttä vaan on menneen ja

nykyisen positiivinen synteesi. Nykyaikaisen esittäjän on siis tiedettävä, millä tyylillä säveltäjä olisi teoksensa esittänyt.

Saman vaatimuksen esitti pianonsoiton oppikirjassaan D. G. Türk 1700-luvun lopulla (1789 s. 403–405) sanoessaan, että soittajan on tunnettava kunkin säveltäjän tyyli esittääkseen oikein heidän teoksiaan. Türk erottelee useita tyylejä sen mukaan, missä musiikki on tarkoitettu esitettäväksi tai missä maassa se on syntynyt. Siten hän mainitsee kirkko-, teatteri- ja kamarityylin, italialaisen, ranskalaisen ja saksalaisen tyylin ja lisäksi sidotun (*gearbeiteter*) ja vapaan (*galant*) tyylin. Omien maneeriensa kautta säveltäjät erottuvat kansallisuudestaan riippumatta, joten olisi tunnettava jopa säveltäjien yksilölliset tyylit.

Türk antaa 1700-luvun puolivälin tilanteesta hyvin tiivistetyn ja yksinkertaiselta vaikuttavan kuvan. Todellisuus oli paljon sekavampi: esteettisiä käsitteitä alettiin vasta luoda. Baumgartenin vuonna 1750 julkaistua estetiikan oppikirjaa *Aesthetica* voidaan pitää ensimmäisenä systemaattisena tuon alan esityksenä. Eri paikkakunnilla toimineet säveltäjät ja teoretikot julkaisivat omia selitysyrityksiään innokkaasti valistusaatteen hengessä. Esimerkiksi Berliinissä ilmestyi vuosina 1748–1757 ainakin 31 musiikinteoreettista julkaisua, joiden yhteenlaskettu sivumäärä ylittää 5 000! (Allihn 1991 s. 41.)

Ottenberg (1978 s. 40–41) sanookin, että 1700-luvun musiikinhistoriassa vaikuttivat paikalliset kehityslinjat omine erityispiirteineen. Siksi voidaan puhua Berliinin, Wienin ja Mannheimin kouluista. Esimerkiksi Berliinin ja Wienin välillä ei tapahtunut minkäänlaista vuorovaikutusta, vaan mielipideerot tuntuivat ennemminkin vahvistuvan. Paikallisuudesta puhuminen 1700-luvun olosuhteissa on hankalaa, koska Länsi-Euroopan mahtavista maista vain Ranska ja Englanti olivat yhtenäisen kansallisvaltion tapaisia. Saksa ja Italia olivat pirstoutuneet moniin lähes itsenäisiin ruhtinaskuntiin feodaalijärjestelmän mukaisesti. Kun siis puhutaan Saksan tai Italian tyylistä tarkoitetaan oikeastaan saksan tai italian kielialueen tyyliä.

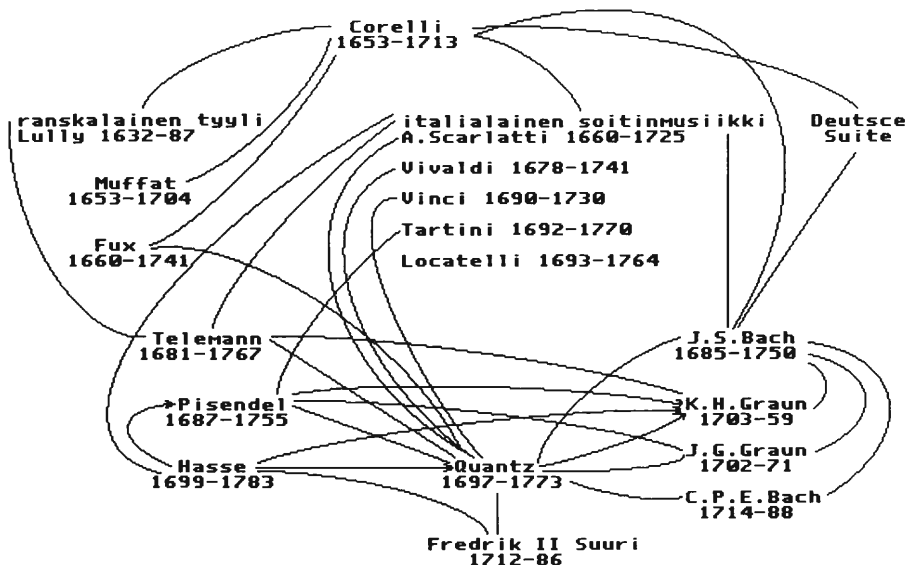
2. Barokki tyylinmuutoksen lähtökohtana: tyylikäsitteitä 1700-luvun alkupuolella

1600-luvulla Ranska oli noussut Euroopassa hallitsevaksi suurvallaksi Ludvig XIV:n (hallintokausi 1661–1715), ”Aurinkokuninkaan” valtakaudella. Euroopan aatelistet halusivat jäljitellä Ranskan hovia kaikissa toimissaan. Musiikin säveltämisessä ja esittämisessä matkittiin muualla myös ranskalaisia esikuvia, vaikka Italian pitkät musiikkiperinteet antoivat sille-

J. S. Bachiin vaikuttaneen ”italialaisen soitinmusiikin” voisi tarkentaa: keitä säveltäjiä tarkoitetaan – ehkä ainakin Vivaldia. Telemannin ja Tartinin merkitykset näyttävät kaaviossa liian pieniltä. Heidän vaikutuksensa Berliinin musiikkielämään tapahtui tosin paljolti epäsuorasti Saksin hovin kautta. Siksi olisikin hyvä sisällyttää kaavioon muitakin Saksissa vaikuttaneita säveltäjiä kuin leipzigilainen J. S. Bach. Lisäisin dresdeniläisistä ainakin J. A. Hassen ja J. J. Quantzin, joka omana aikanaan vaikutti tyylin kehitykseen ehkä jopa enemmän kuin C. Ph. E. Bach.

Tätä mielipidettäni tukee Mennicke (1906 s. 84) sanoessaan, että Marpurg, Kirnberger, Nichelmann ja Quantz teoretisoivat Berliinin koulun, jonka soitinmusiikissa ei esiintynyt erityisiä italialaisia piirteitä. Jos vertaillaan Bachin ja Quantzin vaikutuksia soitinmusiikissa, on huomattava ensiksikin, että Quantz vaikutti 17 vuotta vanhempana ennen C. Ph. E. Bachia ja toiseksi, että Quantz ei pyrkinyt vallankumouksellisiin tyylinmuutoksiin, jotka taas olivat Bachin toiminnan tulosta.

Mukaellen Hoffmannin edellä mainittua kaaviota piirrän kaavion 2 esittämään tilannetta enemmän Preussissa tapahtuneen kehityksen näkökulmasta. Reilly (1966 s. XVII) nimeää 19 italialaista säveltäjää, 4 kuuluisaa viulistia, 2 sellistiä ja 9 laulajaa, jotka vaikuttivat Quantzin tyylin kehittymiseen hänen opintomatkinsa aikana. Reilly painottaa erikoisesti kastraatti Carlo Broschin merkitystä. Broschi tunnetaan paremmin taiteilijanimeltään Farinellina. Lisään kaavioon vielä Quantziin vaikuttaneen J. J. Fuxin ja G.



Kaavio 2.

Muffatin, joka P. le Hurayn (1990 s. 24–25) mielestä oli tärkeä tyylipiirteiden siirtäjä Ranskasta saksalaiselle kielialueelle. Le Huray ei kuitenkaan yksilöi sitä, keihin nimenomaisesti säveltäjiin Muffat olisi vaikuttanut.

Tietomme Quantzista vaikuttajana ovat edelleen hatarat. Tiedämme, että hän teki pitkän opintomatkan 1724–1727 Euroopan tärkeimpiin musiikki-keskuksiin Italiassa, Pariisissa ja Lontoossa tutustuen henkilökohtaisesti aikansa johtaviin taiteilijoihin. Palattuaan Saksin hovin palvelukseen Quantz ryhtyi kehittelemään ajatuksiaan tyylistä yhdessä ystävänsä Pisen delin kanssa. He puhuivat ”sekoitetusta tyylistä”, joka yhdisti vallinneiden italialaisen ja ranskalaisen tyylin parhaita ominaisuuksia saksalaisina piirteinä pidettyihin ”ankaran tyylin” (*gelehrter, strenger*) tekijöihin.

Quantzin lisäksi Preussin kuningas Fredrik II Suuri oli ainakin Berliinissä tyyliin vaikuttanut henkilö. Ehkä hänen vaikutuksestaan *galantti* tyyli jatkui Preussissa pitemmän aikaa kuin muissa ruhtinaskunnissa saksalaisella kielialueella, koska hänen hallintokautensa oli epätavallisen pitkä, 46 vuotta, ja koska hän oli nuoruudessaan omaksunut galantin tyylin henkilökohtaista makuaan vastaavaksi eikä halunnut siitä myöhemmin luopua.

Olen itse (Lehtinen 1993) eritellyt tilannetta Preussissa Fredrik II:n hallintokaudella. Hänen käsitykseensä tyylistä tuli italialaisia vaikutteita Hasselta, joka oli hänen lempisäveltäjänsä, ja Quantzilta, joka oli hänen huilunsoiton opettajansa vuodesta 1728 lähtien. Fredrikin hovin muusikot olivat kuitenkin enemmän böömiläistä kuin italialaista alkuperää (ks. Lehtinen 1993, liite II). Sen sijaan Preussin hovioopperan laulajat olivat lähinnä italialaisia. C. Ph. E. Bach muutti 1767 Berliinistä Hampuriin ehkä pettyneenä Fredrikin jäykkään ja suvaitsemattomaan makuun.

1700-luvun alkupuolella sanaa ’tyyli’ käytettiin melko vähän kuvaamaan käsitettä *tyyli*, jota ilmaistiin yleensä sanalla ’maku’ (*Geschmack, goût, gusto*). Tyylistä alettiin kirjoittaa 1700-luvun alkupuolella, kun muusikoille alkoi käydä selväksi, että italialaiset ja ranskalaiset esittivät musiikkia eri tavoin. Ottenbergin (1978 s. 11–13) mielestä polemiikki alkoi Ranskassa vuonna 1702 Jean Laurent Le Cerf de la Vieville de Fresneuse’n kirjoituksilla. Soinne (1982 s. 10–11) kertoo, että makukäsitteen määritteli Bollioud von Mermet vuonna 1746 kirjassaan *Abhandlung von dem Verderben des Geschmacks in den französischen Musik*, joka ilmestyi Berliinissä 1750. Siten Mermet’n puheenvuoro niveltä Berliinissä ajankohtaiseen keskusteluun, jota esimerkiksi J. A. Scheibe (1745 s. 121–122) oli käynyt vuodesta 1737 lähtien julkaisussaan *Critischer Musicus*. Hänen mielestään yleisesti sekoitettiin käsitteet *maku* ja *metodi*. Samaan aikaan Marpurg halusi yhdistää kansalliset ominaispiirteet tyyliänteesiksi (1749), ja Quantz formuloi ihan-

teensa ”sekoitetusta tyylistä” (*der vermischte Geschmack*) oppikirjansa esipuheessa vuonna 1752.

Soinne on löytänyt varhaisemmankin maun määritelmän (Suuri musiikkitietosanakirja IV s. 117 1991, hakusana *maku*). Jo vuonna 1725 J. J. Fux kehotti määrittelemään maun käsitteen, jotta siitä voitaisiin puhua ja sitäkin aikaisemmin J. Mattheson oli vuonna 1713 kirjoittanut kansallisia tyylejä universaalimmasta ’yleismausta’ (*generaler goût*). Maku oli tunneperäinen henkinen kyky, aisti, jolla voitiin tajuta ja arvioida musiikin kauneutta. ”Selkeästi tunteminen” lähestyi arvioimista ymmärryksellä, joten tunne (*sensus*) astui järjen (*ratio*) rinnalle auktoriteettina. Järjen avulla haluttiin rakennella taideteosten esteettiset säännöt, joiden tuli koskea teoksen ”mekaniikan” lisäksi sen ”henkeä ja makua”.

Saksalaiset suhtautuivat omaan tyyliinsä merkittävästi halveksuen, sillä esimerkiksi 1740-luvulla Scheibe ja Marpurg toteavat, ettei saksalaisilla ole omaa musiikkimakua. Nämä ovat lainanneet maun Italiasta ja Ranskasta. Silti Scheibe ja Marpurg jatkavat ylemmyydentuntoisesti, että ei ole mitään tarvetta matkustaa Italiaan kuuntelemaan musiikkia, koska Berliinissä ja Dresdenissä tapaa musiikin kaikkien alojen suurimmat taiteilijat. Esimerkiksi Scheibe (1745 s. 63–65 ja 148) kirjoitti vuonna 1737: ”Kuuluisimmatkaan italialaiset säveltäjät eivät ole tavoittaneet Hassen ja [K. H.] Graunin suuruutta.”

Fredrik II kirjoitti vielä vuonna 1775 (Chaubert 1834 s. 577), että Saksassa löydetään hyvä maku vasta, kun on opiskeltu tarkasti kreikkalaisia, roomalaisia ja ranskalaisia kirjailijoita. Fredrik siis puhui tässä mausta kirjallisuudessa, mutta hänen mielipiteensä kuvaa hyvin yleistä suhtautumista kulttuurin ilmiöihin. Ottenberg (1978 s. 47–48) sanookin, että kun klassismi levisi 1700-luvun alussa Ranskasta Saksaan, ei sen tarkoituksena ollut luoda hovin näyttämötaidetta, vaan tehdä ranskalainen draama käyttökelpoiseksi saksalaiselle porvaristolle. Tarkoitus ei ollut omaksua vain tyyllitekiäjiä vaan myös tapoja taiteelliseen hahmottamiseen. Ottenbergin mielestä tyylin kehittymiseen liittyi siis valistuksen ihanteiden mukainen yhteiskunnallisen julistamisen sävy.

Joka tapauksessa musiikista kirjoittaneet teoretikot, jotka yleensä olivat itse säveltäjiä ja muusikoita, esittivät hyvin käytännönläheisiä mielipiteitä taiteesta. Erinomainen on myös G. Abrahamin (Wellesz & Sternfeld 1973 VII s. XVI–XVII) huomio, että tuon ajan filosofit – Rousseau, Diderot, d’Alembert – olivat hyvin tietoisia musiikista ja säveltävät muusikot – Quantz, C. Ph. E. Bach – taas filosofiasta. Siksi kirjoittajien mielipiteet saattoivat joskus muuttua yllättävänkin nopeasti. Esimerkiksi d’Alembert käytti luonnon jäljittelemisestä musiikissa termiä *musique imitative* aivan

barokin affektiopin mukaisesti, mutta vain kolme vuotta myöhemmin hän puhui musiikista, joka miellyttää ja herättää tunteita (*musique naturelle*). Samaan aikaan C. Ph. E. Bach kirjoitti oppikirjassaan subjektiivisten tunteiden herättämisestä – mikään ei voisi olla kauempana barokin käsityksestä kuvata yksittäisiä tunteita objektiivisesti.

Tyylitermien käytössä ajautuu helposti ristiriitaisuuksiin. Esimerkiksi Newman (1983 I s. 299–300) luokittelee Fredrik Suuren ”barokkisäveltäjäksi” ja kuvailee sitten hänen sävellyksiään ”melodisiksi ja sujuviksi ja hitaita osia aidon ekspressiivisiksi ja sensitiivisiksi.” Näiden määritteiden mukaisesti Fredrikiä voisi sanoa tunteellisen tyylin säveltäjäksi!

Eräs tärkeimmistä varhaisista saksalaisen musiikin tyylivaikuttajista oli G. Ph. Telemann (1681–1767). Hänet tunnettiin omana aikanaan paremmin kuin Händel tai J. S. Bach. Telemann sulatti tyyliinsä elementtejä kansanmusiikista, galantista ranskalaisesta tyylistä, italialaisesta bel cantosta ja saksalaisesta ankan oppineesta kontrapunktista ja loi siten perustan tyyliyhdistelmälle, jota silloin kutsuttiin sekoitetuksi tyyliksi (Brockhaus 1984 s. 315–399). Telemann oli erinomainen suhdetoimintamies, joka jaksoi mainostaa omia sävellyksiään ja esityttää niitä johtamiensa yhtyeiden konserteissa. Hän kävi kirjeenvaihtoa useiden johtavien saksalaisten muusikoiden kanssa. Siten hän vaikutti Preussin musiikkielämään ainakin Quantzin, C. Ph. E. Bachin ja Graunin veljesten välityksellä.

Yleensä barokkimusiikkiin on liitetty eräs mielenkiintoinen piirre: affektioppi. Kuitenkin uusimmissa kirjoituksissa annetaan ymmärtää, että affektioppi oli melko myöhäinen ilmiö ja liittyi valistukseen ja rationalismiin. Ottenberg (1978 s. 8 sekä 22–24) sanoo, että affektiluettelot, joita oli mm. Quantzilla, Krausella ja Marpurgilla, syntyivät rationaalisen tarkastelutavan ilmauksina. Ne olivat tyypillisiä heijastumia porvarillisesta edistyksestä ja muuttivat Descartes’n ja Spinozan psyykkisten toimintojen kuvaukset tee-seiksi ja postulaateiksi maallisesta musiikista. Krause luetteli 33 affektia (1753) ja Marpurg 27 (1760), ja he molemmat vaativat säveltäjiä noudattamaan affektiopin sääntöjä. Thieme (Thieme 1984 s. 12–13) sanoo, että Marpurg kanonisoi affektit säveltäjien apuneuvoiksi resitatiivien säveltämisessä.

Osthoff (1985 s. 180–181) puhuu nimenomaan valistuksen affektiopista Fredrik Suuren sävellysten tyylin selityksenä. Markku Heikinheimo (Suuri musiikkitietosanakirja IV 1991 s. 11–12, hakusana *kuvio-oppi*) sitoo yhteen barokin kuvio-opin ja affektiopin. Musiikin retoristen kuvioiden katsottiin ilmaisevan ja jäljittelevän affekteja. Heikinheimon mielestä kuvio-oppi ei objektiivisuutta tavoittelevana rakennelmana soveltunut enää musiikkiin,

kun se alkoi tulla 1700-luvulla yhä melodisemmaksi, tunteikkaammaksi ja homofonisemmaksi.

Vaikka affektioppi oli lähtökohdaltaan hyvin teoreettinen, Hoffmann huomauttaa (1927 s. 132), että teosten sävellajien valinta riippui kulloinkin esitettäväksi tarkoitetusta tunnetilasta. Useimmin esiintyville affekteille on saatettu antaa kuvaajiksi helpoimmat sävellajit. Käytännön musisointi pääsi siten vaikuttamaan teorian muodostukseen.

Musiikin ornamenttien katsottiin liittyvän affekteihin. Koristeiden tehtävä oli vahvistaa affektia, eivätkä koristeet saaneet muuttaa teoksen pääajattusta (Hoffmann 1927 s. 164–165). Kappaleiden koristelu palveli ilmaisua eikä ollut vain lisäke (Grout 1980 s. 464). Kaikki 1700-luvun puolivälissä kirjoittaneet teoreetikot esittivät ajatuksia affektien ja koristeiden suhteista. Berliiniläisistä esimerkiksi Marpurg (1750 s. 209) ihaili ”herrojen Graunien, Quantzin ja Bendan esityksiä, jotka eivät perustuneet koristeiden suureen määrään”.

Rangel-Ribeiro (1981 s. 35) mainitsee soitinmusiikin kansallisiin eroihin liittyvän mielenkiintoisen yksityiskohdan: italialaiset olivat yleensä kymmenen vuotta edellä saksalaisia säveltäjiä ja nämä taas samoin kymmenen vuotta ranskalaisten edellä. Siksi ornamenttien määrä samanikäisissä teoksissa on eri maissa syntyneissä teoksissa erilainen.

Dahlhaus (1980 s. 18–25) lausuu erinomaisen tarkkanäköisesti, että 1700-luvun musiikki koostui lajeista eikä teoksista. Sävellyksessä oli tärkeintä, että sen voi huomata edustavan jotain lajia tai tyyppiä. Tätä Dahlhausin selkeää yleistystä varjostaa mielestäni se tosiseikka, että musiikin historian kirjoitus on perustunut pelkästään *kirjoitettujen* sävellysten analyysiin. 1700-luvun musiikin luonteen olennainen piirre olivat koristelut, joita esittäjä lisäsi kirjoitettuun sävellykseen. Siten koriseet lisäsivät teosten yksilöllisyyttä, ja soittajalla oli tärkeä luova vastuu teoksen muotoilussa. Meidän on siis saatava entistä tarkempia tietoja 1700-luvun musiikin *esittämisestä*, jotta musiikin historian yleistyksen olisivat uskottavampia.

3. Uusien tyylipiirteiden tulo Preussiin

1700-luvun alkupuolella kulttuurin uudet ajatukset levisivät Saksaan eniten Saksin hovin kautta. Preussin kuningaspari Fredrik I ja Sophie Charlotte olivat erittäin kulttuurimyönteisiä, mutta kun kuningatar kuoli 1705 ja kuningas 1713, heidän seuraajansa Fredrik Wilhelm I vaati äärimmäistä säästäväisyyttä kaikessa muussa paitsi armeijan menoissa. Hän esimerkiksi lakkautti Preussin hovikapellin heti valtaan noustuaan.

Dresdenillä oli siis Berliiniin nähden selvä johtoasema, mutta Saksissa-kin oli vaikeuksia kulttuurin kehittämisessä. Vuonna 1717 Dresdenissä vieraili erinomainen italialainen oopperaseurue A. Lottin johdolla. Saksin hovikapelliin pestattiin useita italialaisia muusikoita, joille maksettiin kullekin 1 000 taaleria vuosittaista palkkaa, kun parhaat saksalaiset taiteilijat saivat 400 ja konserttimestari ja kapellimestarikin vain 1 200 (Petzold 1971 s. 67–68). Palkkaerot aiheuttivat katkeruutta saksalaisissa muusikoissa. Dresdenissä soittajista italialaisia oli noin 25 % ja laulajista jopa 70 % (Schleuning 1984 s. 42–43). Nämä luvut ovat 1750-luvulta, mutta tilanne lienee ollut hyvin samansuuntainen myös jo 1710- ja 1720-luvulla.

Nuori K. H. Graun kuuli Lottin edellämainitun vierailun oopperaesitykset Dresdenissä. Ne tekivät 16-vuotiaaseen opiskelijaan syvän vaikutuksen (Mayer-Reinach 1958 s. VI–VII), jota hän pääsi vajaan 20 vuotta myöhemmin hedelmöittämään ja siirtämään edelleen Preussiin astuttuaan kruununprinssi Fredrikin palvelukseen.

Ensimmäiset tyylivaikutteensa Fredrik sai suoraan Dresdenistä vierailtu-
aan siellä 1728. Siksi hän määräsi vuonna 1739 Graunin käymään Dresdenissä tutustumassa sikäläiseen musiikkielämään (Grosse & Jung 1972 s. 268). Samoin Fredrikin kapellin luutunsoittaja E. G. Baron kävi hakemassa soittimen ja opastusta sen käytössä tultuaan Fredrikin palvelukseen vuonna 1737. Nämä toimenpiteet tähtäsivät hovikapellin perustamiseen uudelleen vuonna 1740.

Saksin musiikkielämä sai uutta pontta vuonna 1731, kun J. A. Hasse ja hänen vaimonsa laulajatar Faustina saatiin houkuteluuksi Dresdeniin. Saksin ja Preussin hoviorkesterit kehittyivät kooltaan 1740-luvulla jokseenkin yhtä nopeasti (ks. Lehtinen 1993, liite I). Nyt alkoi aika kuitenkin työskennellä Preussin eduksi. Pisendel (Grosse & Jung 1972 s. 360–361) raportoi 1752 Telemannille monista käytännön huolista orkesterityössä Dresdenissä. Orkesterin jäsenistä 6–8 oli ollut vanhuuttaan sairaina, minkä vuoksi soittajista oli yllättäen pulaa. Preussissa soittajat olivat nuorempaa ikäluokkaa ja siellä vanhuuden haitat kohdattiinkin vasta 1770-luvulla. Lisäksi 7-vuotises-
sa sodassa Saksi asettui Preussin vihollisten puolelle ja joutui siten sotatantereeksi. Saksin hovikapellin alamäki oli 1760-luvulla jyrkkä, sillä esimerkiksi vuonna 1764 sen määrärahat supistettiin edellisen vuoden 51 982 taalerista 32 232 taaleriin (Petzold 1971 s. 69).

Edellä totesin, ettei käsite *barokki* ole riidattomasti hyväksytty musiikki-termiksi. Sama koskee käsitettä *rokokoo*. Risto Väisäsen (Suuri musiikkitietosanakirja V 1991 s. 176–177, hakusana *rokokoo*) mukaan rokoko on kuvataidetermi, jolla tarkoitetaan aurinkokuninkaan hallintokauden jälkeen puhjenneita uusia, vapaita virtauksia. Etsittiin keveyttä, iloisuutta, huoletto-

muutta, luonnollisuutta, huvittavuutta, mielikuvitusta, intiimiyttä, sensuaalisuutta, herkkyyttä ja keskittymistä yksityiskohtiin. Tuon ajan ranskalaisissa sävellyksissä on teoksia, joihin annettu kuvaus sopii, mutta Väisäsen mielestä musiikissa ei voida puhua yleisemmästä rokokootyylistä. Rokokootyyliseksi on kyllä yleisesti nimitetty italialaisen ja saksalaisen musiikin piirteitä, joita on kutsuttu galantiksi, esiklassismiksi tai *Sturm und Drangiksi*.

Osthoff (1985 s. 180–181) pitää myös termiä rokokoo yleisenä kauneuskäsitteenä, joka on yhteydessä antiikin ihanteisiin. Abraham (Wellesz & Sternfeld 1973 VII s. XV) ja Grout (1980 s. 454–455) panevat yhtäläisyysmerkin rokokoon ja galantin tyylin välille. Rummenhöller (1983 s. 26) käyttää termiä rokokoo epämääräisesti, mutta sanoo sen kuitenkin olevan kaikkien muidenkin taiteiden termi. Walther (1933 s. 2) puolestaan puhuu musiikista käyttäen sanaa rokokoo ikään kuin yleisenä taideterminä.

Rummenhöller kuvailee hyvin ytimekkäästi, miten tyyli vaihtui barokista klassismia kohti: ”Vanhasta monimutkaisesta barokkimusiikista siirryttiin uuteen tunteelliseen yksinkertaiseen musiikkiin, keinotekoisesta luonnolliseen, oppineesta galanttiuden kautta omaperäiseen ja nerokkaaseen.” Rummenhöllerin mielestä musiikin kehityksellä oli myös yhteiskunnallinen aspekti, sillä hän sanoo edelleen, että ”musiikissakin esiklassismi merkitsi hovin vallan murtamista” (Rummenhöller 1983 s. 26).

Edellistä Rummenhöllerin tiivistettyä lausetta eritelläkseni totean, että hän tarkoittaa barokin monimutkaisuudella edellämainittua oppineisuutta (*gelehrter, gearbeiteter Stil*). Etenkin saksalaiset kirjoittajat käyttävät siitä myös nimitystä ”vanhaklassinen”, ”vanhasaksalainen” tai ”vanhabachilainen” tyyli.

3.1. Galantti tyyli

Grout (1980 s. 454–455) sanoo, että 1720-luvulla syntyi kaksi uutta suuntaa: galantti tyyli ja hieman myöhemmin ekspressiivinen tyyli. Galantti tyyli syntyi hoveissa. Se oli eleganttia, leikkisää, sukkelaa, helppoa, kiiltävää, koristeellista, sofistikoitua, modernia, älykäästä, ”chiciä”. Rokokoo oli koristeltua ja kevennettyä barokkia. Termiä *rokokoo* käytetään siis tässä samassa merkityksessä kuin *galantti*.

Kaksi muutakin kirjoittajaa puhuu 1720-luvusta muutoksen ajankohtana. Schering (1958 s. VII–VIII) raportoi, että silloin konsertoissa alkaa kuulua ranskalaisia vaikutteita, galantteja tyylipiirteitä. Soenne (Suuri musiikkitietosanakirja II 1990 s. 188, hakusana *galantti tyyli*) määrittelee sangen tarkasti, että galantti tyyli vallitsi 1725–1750. Se sai aineksia Italiasta ja Ranskasta

ja syntyi valistuksen mukana tämän vaatiessa melodista laulavuutta. Galantti tyyli oli luonnollista tunnetta ja hyvää makua, helppotajuisuutta ja koskettavuutta.

D. Heartzin (*The New Grove Dictionary* 1980 VII s. 92–93, hakusana *galant*) mielestä soitinmusiikissa galantin tyylin huipentuma ajoittuu vuosille 1750–1775. Muutoinkin hän määrittää galantin tyylin vaikutuksen pitkäksijaksi: sen ensimmäinen säveltäjä oli Vinci ja siitä puhuivat C. F. Hunold (1702) ja J. Mattheson (1713) kirjoissaan 1700-luvun alussa. Galantin tyylin voi nähdä myös pyrkimyksenä irrottaa soitinmusiikki kirkkotyylin holhouksesta, kun hyvän musiikin katsottiin edellyttävän melodiaa, harmoniaa ja galantteja piirteitä (*Galanterien*), jotka olivat teatterityylin aineksia.

Schmitz (1987 s. 34) kuvailee galanttisuutta käänteenä yksinkertaisempaan, laulavampaan ja viihdyttävämpään pois myöhäisbarokin vakavuudesta ja raskaudesta. Galantti musiikki oli ajateltu yhä kasvavaa harrastelijoiden joukkoa varten. Eräs sen pääedustaja oli Telemann.

Myös Hoffmann (1927 s. 28–33) viittaa Telemanniin, jonka *Methodiset sonaatit op. 13* (1728) ”ovat jo selvästi tunteellista [?], galanttia tyyliä, pohjoissaksalaista tyyliä. Telemann pystyi virtuoosisesti jäljittelemään sekä italialaista että ranskalaista tyyliä.” Telemannin aikalaisista Quantz (1752 s. 10) ja Scheibe (1745 I s. 146) huomauttavat, että Telemann toi Saksaan ranskalaisen musiikin kauneuden ja herkkyyden.

Myöhäisbarokin suurin säveltäjä J. S. Bach yritti myös osallistua uuden galantin tyylin viljelyyn. Hän mainosti teoksensa *Clavierübung* (1731) johdannossa, että siinä on ”*Galanterien*”. Hän ei kuitenkaan saanut kokea ymmärtämystä, sillä hänen sävellystyyliaan vastustamaan nousi polemiikki Scheiben aikakausjulkaisussa vuodesta 1737 alkaen. Scheiben mielestä Bachin melodiat olivat mahtipontisia, sekavia ja keinotekoisia, eivät yksinkertaisia eivätkä kauniita. Bach nähtiin uuden luonnollisen tyylin vastakohdana, mutta Ottenberg (1978 s. 31–32) huomauttaa, että valistus ei vaatinut yksinkertaistamista ja luonnollisuutta idealisoituneessa muodossa, vaan se tavoitteli musiikin olennaisia kvaliteetteja, joita on myös Bachin sävellyksissä. Mizlerin johdolla toiminut Korrespondierende Societät der musikalischen Wissenschaften ryhtyi puolustamaan Bachia (Boyd 1991 s. 236). Brockhaus (1986 s. 409–410) tarkentaa, että Bachia nousi puolustamaan Johann Abraham Birnbaum 1738 ja sitten myös Mizler. Debatti laajeni nopeasti Bachin persoonan ulkopuolelle.

Bachin myöhemmästä tuotannosta mm. teos *Musikalisches Opfer* (1747) on eräiltä osiltaan mitä moderneinta tunteellista tyyliä ja siinä on galantteja manereita (Hogwood 1979 s. 70–73). Samoja piirteitä voi löytää myös

E-duuri-huilusonaatista (1741 tai 1747), joka oli sävelletty Fredrik Suuren kamaripalvelijan Fredersdorfin soitettavaksi.

Edellisiä kauempaa lähtee galanttisuutta selittämään Ottenberg (1978 s. 33–35). Hän sanoo, että käsite *galantti* tarkoitti Ranskan 1600-luvun aristokraattien seurustelutapaa, hovin ja aatelisten käsityksiä taiteesta ja elämästä. Noin vuodesta 1670 lähtien käsite *galantti* tunnettiin Saksassa, ja se alkoi vaikuttaa porvarillisiin elämänkäsityksiin. Ottenberg jatkaa, että galantilla tarkoitetaan hienoa, muodikasta, hovillista, jotain sellaista, joka on omatta-va, jotta pääsisi ylempiin piireihin.

Hoffmannin (1927 s. 108–110 ja 118) mielestä 1700-luvun alkupuolen säveltäjät ja teoreetikot korostivat, että ilmaisulle merkittävintä oli melodia. Galantin tyylin musiikissa tematiikan olennaisin piirre oli vanhaklassisen melodisen tuhlaavaisuuden karttaminen, teeman koostuminen pienistä osista ja alkumotiivien alituinen kertautuminen. Galantin tyylin kirjoitustapaa voisi siis kutsua puolihomofoniseksi, lainaa Hoffmann Ernst Bückenin termiä.

Ottenberg (1978 s. 225) sanoo, että galantin tyylin säveltäjät sekä rikastuttivat että köyhdyttivät musiikkia. Rikastuttivat matkimalla soitinmusiikissa laulullista melodian luonnetta ja siten pelastamalla musiikin barokin retorisisista rajoituksista, jotka merkitsivät tyhjää virtuoosisuutta ja kuviointia ilman asianmukaista yhteyttä totuuteen, substanssiin. Toisaalta he köyhdyttivät musiikkia yksinkertaistamalla liikaa sen kieltä. Ottenberg tarkoittanee em. kuvio-opin kaavoja, jotka kangistavat musiikin ilmaisua, ja toisaalta galantin tyylin liian yksinkertaista harmoniikkaa.

Edellä mainittiin, että galanttisuus oli ranskalaisuutta. Kuitenkin Osthoff (1985 s. 180) tarkentaa, että Fredrik Suuri ei hyväksynyt ranskalaista soitto-tyyliä. Hänelle oli vierasta esimerkiksi Hotteterren huilumusiikissa kuuluva viihteellisen tanssimusiikin hyväntahtoinen ilme ja jääminen harrastelijoiden tasolle. Koser (1925 s. 233–234) kertookin Fredrikin sanoneen, että ”ranskalainen musiikki ei kelpaa mihinkään”.

Fredrikin tyyliin liittyy ennemminkin vaikutuksia Corellin 1730-luvun soitinmusiikista. Fredrikin mielestä musiikin oli oltava berliiniläisen koulun mukaisesti laulavaa, melodialtaan mielenkiintoista ja siinä oli oltava tunnetta ja ammattitaitoa. Taidolla Fredrik tarkoitti samaa valmiutta, kuin mikä ilmenee älykkäissä kielenkäytössä. Musiikin on askarrutettava myös intelligenssiä. Fredrikin mielestä italialaiset kyllä tekevät hyviä melodioita, mutta menettävät tunteen syvyyden tavoitellessaan virtuoosisuutta (Helm 1958 s. 88).

Berliinissä nämä periaatteet johtivat siihen, että sonaattien ja konserttojenkin hitaat osat muodostuivat musiikilliselta sisällöltään painokkaiksi. Fredrikin soittamat adagiot olivat niin kuuluisia, että C. Ph. E. Bach vielä

muutettuaan pois Berliinistä vetosi Fredrikin makuun, kun hänen mielipidettänsä kysyttiin 1760-luvun ”moderneista” säveltäjistä. Hän sanoi, että ”nykyään ei enää kuule adagioita vaan vain meluisia allegroja tai satunnaisesti korkeintaan andantinoja. Preussin kuningas ei voi sietää sellaista musiikkia.” (Ottenberg 1978 s. 159, sävellysten hitaista osista myös esim. s. 44–45 ja Ottenberg 1982 s. 38.)

Berliiniläisten säveltäjien sonaatti oli yleensä kolmiosainen. C. Ph. E. Bachin sonaateissa kaksi ensimmäistä osaa ovat selvästi sisällyspitoisempia kuin viimeinen. Tarkoituksena oli ehkä saada tunnelma kevenemään loppua kohden tinkimällä sävellyksen taiteellisesta sanomasta. Galantin tyylin sonaattien osajärjestys noudatti yleensä tempon suhteen nopeutuvaa kaavaa: adagio – allegro – allegro. Hitaisissa osissa kuului Bachin subjektiivinen tunteisuus. Hänen tarkoituksensa oli lähestyä puheenomaisuutta. Tässä haluan viitata edellä mainittuun Fredrik Suuren vaatimukseen musiikin taidokkuudesta, joka olisi rinnastettavissa älykkääseen puheeseen. Edlerin (1988 s. 22–23: ”Sprache der Töne”) mukaan vuoden 1750 paikkeilla alettiin puhua ”sävelten kielestä”, jota ymmärrettiin ilman sanoja. Tästä tietysti seurasi soitinmusiikin nousu tärkeämmäksi kuin vokaalimusiikki.

3.2. Tunteellinen tyyli

Vaikka Fredrik oli lähellä C. Ph. E. Bachin edistyksellisiä aatteita, hän ei kehittänyt omien sävellystensä tunteikkaita hitaita osia samanlaisiksi tunteellisuuden ilmauksiksi kuin Bach, jonka sävellysten luonnehdinnan yhteydessä on alettu puhua galanttisuuden ohella ”tunteellisesta tyylistä” (*Empfindsamkeit*).

Soinne (Suuri musiikkitietosanakirja II 1990 s. 129–130, hakusana *esiklassismi*) määrittää tunteellisen tyylin ajanjaksoksi vuodet 1741–1778. Hän antaa havainnollisen kuvan siitä, mitä tapahtui:

Tyylillinen muutosprosessi alkoi jo 1720-luvulla vanhasta irtautuvalla galantilla tyylillä ja uuteen johtavalla tunteellisuudella 1750-luvun molemmin puolin. Galantissa tyylissä sävelkudoksen rakenne irtaantuu menneisyydestä (kenraalibassosidonnaisuus, kontrapunktin tekstuurityypit, runsasääniisyys, harmonian ja polyfonian rajan liukuvuus, sävelkudoksen herkkä muunneltavuus, väkevä harmonia). Tunteellisuus oli jo rakenteeltaan ohentuneen sonaattimaisen tekstin henkistymistä ja melodiakeskeisen ajattelun hienostuneisuutta ja karakteristisuutta.

Galantti tyyli eteni ikään kuin selkä edellä menneisyyteen katsoen ja vain vaivoin siitä irtautuen, kun taas sen vierellä tunteellinen tyyli harppoi kauas eteensä katsoen tulevaan eläytyen ja juurensa unohtaen.

Brockhaus (1986 s. 446–447) on sitä mieltä, että Fredrik Suuren palveluksessa olleet muusikot vaikuttivat merkittävästi soitinmusiikissa muutosprosessiin galantista tyylistä tunteelliseen. Thieme (1984 s. 12–13) sanoo, että Quantzin mielipide (1752), että affektit voivat sekoittua teoksen sisällä, merkitsee askelta myöhäisbarokista galanttiin tyyliin. Thiemen mielestä C. Ph. E. Bachin vain vuotta myöhemmin esittämä vaatimus, että säveltäjän on kyetäkseen liikuttamaan yleisöään pystyttävä liikuttumaan itse, tarkoittaa samaa kuin Quantzin lause affekteista. Mielestäni Quantzia voi pitää tuohon aikaan täysin galanttina säveltäjänä, joten yhdyn Thiemen väitteeseen sillä korjauksella, että askel otettiin galantista kohti tunteellista tyyliä.

Quantz kirjoitti myös tunteiden herättämisestä ja vaimentamisesta sekoittamalla sopivasti konsonansseja ja dissonansseja, ja Krause ja Nichelmann korostivat musiikin kataranttista vaikutusta. Heidän mielestään musiikki vaikuttaa ihmisen tunne-elämään positiivisesti (Ottenberg 1978 s. 33–35). Siis galantin tyylin tärkeimpien teoreetikkojen asenteissa on myönteisyyttä tunteellisen tyylin ideoille, ja siirtyminen galantista tunteelliseen tyyliin vaikuttaa pikkuoperaatiolta – kuin pippurin lisäämiseltä keittoon. Helm (1958 s. 199) sanoo, että C. Ph. E. Bach lisäsi galanttiin tyyliin *Sturm und Drangia* ja tulokseksi tuli tunteellinen tyyli.

Myös Rummenholler (1985a s. 294) esittää tyypistetysti, että galantin ja oppineen (*gelehrten*) tyylin vastakohtaksi luotiin uusi luonnollinen, laulava ja yksinkertainen tunteellinen tyyli. Toisessa yhteydessä Rummenholler selittää tarkemmin ottaen lähtökohdakseen C. Ph. E. Bachin (1753 s. 199) lauseen: ”Aus der Seele muss man spielen, und nicht wie ein abgerichteter Vogel.” (Rummenholler 1958b s. 309. Lainaus suomeksi: ”Sielusta täytyy soiton tulla eikä opetetusta laululinnusta.”) Tämä lause paljastaa rationalismin ja tunteellisen tyylin eron ja myös Fredrikin ajan henkisen elämän vastapoolit. Berliinissä tuli ensimmäiseksi näkyviin hovin ja porvarillisen musiikin vastakohta, sillä uusi porvarillinen musiikki oli tunteellisten sielujen ja sydänten musiikkia. Vanha kuoleva musiikki oli koulutetun linnun laulua, tunneleikkiä affekteilla. Rummenholler tulee ehkä korostaneeksi liikaa rationaalisuutta galantin tyylin piirteinä ja kärjistää sen vastakohtaksi tunteellisen tyylin sensuaalisuuden.

Musiikkia käsittelevässä kirjallisuudessa tunteellista tyyliä havainnollistetaan yleensä aina C. Ph. E. Bachin teoksia analysoiden. Voidaankin väittää Hogwoodin (1977 s. 88) tavoin, että Fredrik oli sokea, kun hän ei kannustanut ”villiä” ja mielikuvitusrikasta Bachia, joka ymmärsi seurata valistusfi-

losofien häkellyttävimpiä ajatuslinjoja. Bach vaihtoi sävellyksissään kontrapunktin pedanttisuuden galantin tyylin kimaltavaan keveyteen ja sai galanttiin eleganssiin lisävivahdetta kirjallisuuden *Sturm und Drang* -liikkeeltä. Bachin musiikin jatkuva jännite syntyy tarpeesta yhdistää henkilökohtaiset tunteet ja yleiset periaatteet palvelemaan samaa ilmaisua.

C. Ph. E. Bach oli ensimmäinen säveltäjä, jolla soitinmusiikki oli keskeisessä asemassa ja joka myös tutki soitinmusiikin perusteita. Bachille soitinmusiikki oli puhetta, joka käsittelee ihmisten tunteita. Messmer (1989 s. 123–124) keksii, että tämän vastakohta on tanssi ja laulu, joiden muoto on periodinen, suljettu ja symmetrinen. Todellakin: Bachin sinfonioissa ei ole tanssiosia! Niissä on retoriikkaa muttei tanssin liikunnallisuutta. Puhe musiikin lähtökohtana estää jatkuvan virtauksen ja liikkeen suljetut muodot. Kirjoitettu puhe koostuu huutomerkeistä, pisteistä, kysymyksistä, pilkuista, pää- ja sivulauseista. Se on proosaa, jossa ei ole periodisia toistoja. Sen mukainen musiikki ei ole täydellisten abstraktien muotojen arkkitehtuuria vaan kertomusta. Bachin teosten muoto on kuin puheen toistuvat pääajatuksset, huipennukset ja yhteenvedot. Tunteita ei piilotella vaan tuodaan korostetusti esiin ilmaisun tehostamiseksi.

Yllättävän pian C. Ph. E. Bach joutui myös kritiikin kohteeksi. D. Schubarth (lainannut Staier 1989 s. 4) arvosteli hänen teostensa omaperäistä tyyliä, bisarriutta, haettuja vaikeuksia, omaperäistä nuotinnusta ja jääräpäistä haluttomuutta alistua muotioikkujen edessä. Bachin tunteellisen tyylin teosten rikkonaisuus ja vastakohtaisuudet peittyvät hänen sävellystapansa erääseen uutuuteen, jota voidaan sanoa motiivityöskentelyksi. Etenkin sinfonioissaan Bach johti kaikki motiivit samasta aiheesta. Erilaisia teemoja yhdistää sama ydinmotiivi, sama lähtökohta (Suchalla 1968 s. 103–104). Ottenberg (1978 s. 61–62) viittaa Haydnin kommenttiin Bachin ”uudesta ja erityisestä sävellystavasta”, uudemmassa muotoilun tekniikasta ja tematiikan kehittelystä. Tämä piirre Bachin musiikissa viittaa klassismiin. Haydn ja Mozart pitivät Bachia esikuvanaan. Eräät kirjoittajat (Wellesz & Sternfeld 1973 VII s. 386–387) pitävät Bachia jopa esiromanttisena säveltäjänä!

Pilkován (1978 s. 67) mielestä tyylinmuutoksessa uusia piirteitä kokeiltiin ensimmäiseksi oopperamusikissa, koska vanha basso continuo -käytäntö harasi vastaan siirrettäessä uusia impulseja soitinmusiikkiin. Siksi soitinmusiikissa uudet tyylipiirteet näkyvät ensin sooloteoksissa kosketinsoittimille. Tarkennan Pilkován lausetta: hän tarkoittanee, että galantti tyyli kuului oopperamusikissa, jonka tyyliä kutsutaan myös ”uusnapolilaiseksi” ja jonka esikuvina olivat Hassen teokset Dresdenissä ja Graunin Berliinissä 1730-luvulta lähtien. Tunteellisen tyylin piirteet näkyivät 1750-luvulla soi-

tinmusiikissa Pilkován mainitsemalla tavalla etenkin C. Ph. E. Bachin tuotannossa.

Soinne (Suuri musiikkietosanakirja 1990 II s. 122–123, hakusana *Empfindsamkeit*) kuvaa hyvin tyylinmuutoksen loppuvaihetta. Tunnetta korostava suuntaus, *Empfindsamkeit*, vahvistui 1740–1780. Sen taustalla oli sävelllisen ilmaisun emansipaatio ja esittäjän roolin nousu. Kehityshistoriallisesti kysymyksessä oli vanhaklassisen tyylin muuttuminen wieniläisklassiseksi. Kehityksen ensimmäinen vaihe oli galantti tyyli, jota *Empfindsamkeit* toisena vaiheena vahvisti ja verevöitti. *Empfindsamkeit* paikallistui ennen kaikkea Berliiniin 1749–1763. Galantti tyyli oli irtautumisvaihe vanhaklassisesta tyylistä.

Hoffmannin (1927 s. 157, 173 ja 179) mielestä tyylin muuttumista voi hyvin seurata analysoimalla triosonaatteja. J. S. Bachin triosonaatteja voidaan pitää säännönmukaisina. Uuden ilmaisutarpeen seurauksena triosonaattien laji alkoi kuolla, sen kokoonpanokäytäntö alkoi muuttua. Berliiniläisten säveltäjien triosonaatti yritti olla välittäjä luopumalla vanhasta kauan jatkuneesta tyyli- ja muotoperiaatteesta ja sopeutumalla uuteen ajatusmaailmaan. Corellin teoksista alkaneen triosonaattikäytännön häviämiseen vaikutti pääasiallisesti juuri Berliinin koulu. Myös Mennicke (1906 s. 89) tähdentää, että soitinmusiikissa kehitykseen vaikuttivat ennen kaikkea sarjat ja triosonaatit.

4. Klassismin alku Preussissa

Kuten edellä kirjoitin, musiikin paikalliset tyylierot olivat suuret. Preussin ”virallinen musiikkielämä” toimi Fredrik Suuren maun mukaisesti. Vanhetessaan hän ei halunnut enää kuulla mitään muunlaista tyyliä edustavia teoksia kuin galanttia soitinmusiikkia ja uusnapolilaisen koulun mukaisia dramaattisia oopperoita. Hovioopperassa esitettiin uusintoina Hassen ja K. H. Graunin oopperoita ja mahdollisten uusien teosten oli oltava samantyyllisiä kuin ne.

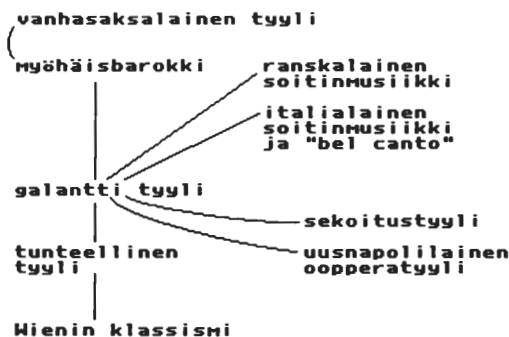
Tuntemattomampi seikka on se, että Fredrik oli jo 1747 pestannut palvelukseensa Potsdamiin buffonisteja. Buffa-teatteri toimi Cyranin (1979 s. 150) tietojen perusteella vielä 1760-luvulla, mutta koska se esiintyi vain hoviväelle, sen merkitystä ei tunneta. Joka tapauksessa Fredrik sai kuunneltavakseen *opera serian* lisäksi kevyemmän tyyllisiä intermezzoja ja pastoraaleja, joiden säveltämiseen hän toisinaan osallistui itsekin.

Hovin ulkopuolella musiikkia alettiin harrastaa intensiivisesti soitannollisissa seuroissa ja muissa aatelisten ja porvarien järjestämissä tilaisuuksissa.

Lähinnä pienimuotoista musiikkia sävellettiin ns. Berliinin II laulukoulun tyylin mukaisesti. Preussin kruununprinssillä oli oma orkesterinsa. Vuonna 1782 siinä oli 22 soittajaa, kun hovikapellissa oli 37 muusikkoa (ks. Lehtinen 1993, liite I). Voisi olettaa, että tämä kapelli soitti toisinaan Fredrikin maun vastaisia teoksia. Tähän viittaa se, että kun Fredrik Suuri kuoli 1786 ja Fredrik Wilhelm II sai päättää asioista, kutsuttiin Mozart pian vierailemaan Berliiniin (1789) ja Mozartin ja Gluckin oopperoita otettiin nopeasti ohjelmistoon kuninkaallisessa suojeluksessa: *Figaron häät* 1785, *Ryöstö seraljisita* 1788, *Don Giovanni* 1790, *Così fan tutte* 1792 ja *Taikahuilu* 1794 (Freydank 1988 s. 127–133).

Klassismi pääsi Preussissa hovikelpoiseksi vasta 1700-luvun viimeisellä vuosikymmenellä. Vuosisadan puolivälin tienoilla Berliini oli ollut musiikin avantgarden näyttämö. Jos Mannheim ja Wien olivat myöhemmin musiikin tyylin kehittymisen polttopisteitä, se ei vähennä Berliinin tapahtumien arvoa 1700-luvun loppupuolella. Klassismi muodostui edeltäviin tyyliin verrattuna sikäli erilaiseksi, että se oli kaikkialla yleisemmin hyväksyttyä, univرسالimpaa. Siten se toteutti valistuksen aatetta ihmisten tasa-arvosta ja aatteiden vapaasta liikkeestä koko maailmassa.

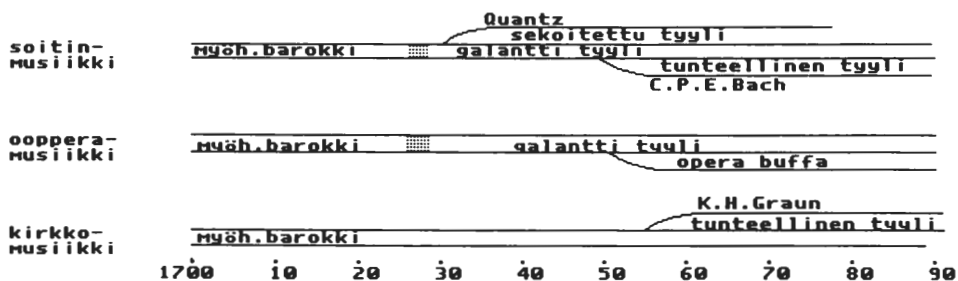
1700-luku oli Preussissa kuten koko Euroopassakin musiikin tyylien monien murrosten aikaa. Tilanteen sekavuutta lisäsi se, että tiettyinä ajankohdina eri kaupungeissa käytettiin erilaista soittotyyliä ja musiikin eri lajeissa (kirkkomusiikki, oopperamusiikki, kamarimusiikki) tyylit vaihtuivat eri aikaan. Tällaisesta tilanteesta on hyvin vaikea antaa lukijalle yksinkertaistettua ja tiivistettyä kokonaiskuvaa. Kaaviot 3–5 pyrkivät havainnollistamaan soitinmusiikin tyylin kehittymistä 1700-luvulla.



Kaavio 3.



Kaavio 4.



Kaavio 5.

Edellä olen esitellyt 1700-luvulla käytettyjä tyylitermejä. Eri kirjoittajat ovat käyttäneet eri termejä hyvinkin erilaisissa merkityksissä. Viitataan Sointeen (1990 s. 80) ilmaisuun: ”Tavanomaisiakaan termejä ei käytetty vakiona.” Esimerkiksi C. Ph. E. Bach puhui musiikista käyttäen verbejä eikä kirjoittanut soivasta tuloksesta, mikä antaisi nykymusiikolle paremman lähtökohdan pyrkiä tulkinnassaan alkuperäisyyteen. Meidän on siis tutkittava, miten musiikista ja soittamisesta 1700-luvulla ajateltiin, miten ajatuksia ilmaistiin ja miten ilmaukset ymmärrettiin. Sointeen mielestä siis asiayhteyksien historiallista tulkintaa on laajennettava ja dokumentteja on lähestyttävä niiden omilla ehdoilla.

Vaikka tyylistä on kirjoitettu paljon erilaisia tutkimuksia, ja eri tyyliä on monin tavoin yritetty määrittellä, puuttuu meiltä edelleen operationaalinen tyylin määrittely. Kukaan ei ole miettinyt, voitaisiinko tyyli määrittää joidenkin riidattomasti mitattavien suureiden kautta. Tässä artikkelissa ei ole tarkoitus syventyä tähän ongelmaan, mutta sen ratkaisemisen tulisi ehkä kuitenkin lähteä liikkeelle siitä, että ensin pyrittäisiin nimeämään sellaisia sävellyksiä, joiden voitaisiin yleisesti hyväksytysti todeta edustavan jotain tiettyä tyyliä. Näistä teoksista, joita pitäisi olla tilastollisesti edustava määrä,

olisi mahdollista nimetä ne musiikilliset piirteet, jotka olisivat kunkin tyylin määrittäviä piirteitä. Tilastollisesti sovittaisiin, kuinka paljon tiettyjä piirteitä tarvittaisiin tietyn tyylin todentamiseen. – Tämän pienen ajatusleikin jatkamisen jätän jonkun toisen kirjoittajan mielikuvituksen varaan!

Lähteet

- Allihn, I.: *Musikstädte der Welt. Berlin*, Laaber 1991.
- Bethke, E.: *Friedrich der Grosse*, Gütersloh 1985.
- Boyd, M.: *Bach*, suom. K. Hämäläinen, Keuruu 1991.
- Brockhaus, H. A.: *Europäische Musikgeschichte*, II, Berlin 1986.
- Chauber, T.: *Friedrich der Grosse*, Stuttgart 1834.
- Cyran, E.: *Preussisches Rokoko. Ein König und seine Zeit*, Berlin 1979.
- Dahlhaus, C.: *Musiikin estetiikka*, Helsinki 1980.
- Edler, A.: Carl Philipp Emanuel Bachs Wirkung auf das Musikleben seiner Zeit, teoksessa Lohmeier, s. 20–35, Heide 1988.
- Freydank, R.: *Theater in Berlin*, Berlin 1988.
- Grosse, H. & Jung, H. R. (toim.): *Georg Philipp Telemann. Briefwechsel*, Leipzig 1972.
- Grout, D. J.: *A History of Western Music*, London 1960.
- Helm, E. E.: *The Musical Patronage of Frederic the Great*, Denton 1958.
- Hoffmann, H.: *Die norddeutsche Triosonate des Kreises um Johann Gottlieb Graun und Carl Philipp Emanuel Bach*, Kiel 1927.
- Hogwood, C.: *Music at court*, London 1977.
- : *The Trio Sonata*, London 1979.
- Huttunen, M.: Modernin musiikinhistoriankirjoituksen synty Suomessa, Helsinki 1993.
- Huray, P. le: *Authenticity in Performance*, Cambridge 1990.
- Koser, R.: *Friedrich der grosse*, Stuttgart und Berlin 1925.
- Kurkela, K.: *Tulkitsemisesta ja ymmärtämisestä esittävässä säveltaiteessa eräiden hermeneutiikan käsitteiden ja näkemysten valossa*, julkaisematon, Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitos, Helsinki 1983.
- Lehtinen, I.: *Fredrik Suuren vaikutus huilumusiikkiin*, julkaisematon, Sibelius-Akatemia, Helsinki 1993.
- Lohmeier, D. (toim.): *Carl Philipp Emanuel Bach. Ausstellung zum 200. todestag Bachs*, Heide 1988.
- Marpurg, F. W.: *Des critischen Musicus an der Spree*, Berlin 1750.

- Mayer-Reinach, A.: Vorwort zu C. H. Grauns Montezuma, *Denkmäler deutscher Tonkunst*, 1. Folge 15. Band, s. V–XXIII, Wiesbaden & Graz 1903/1958.
- Mennicke, C.: *Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker*, Leipzig 1906.
- Messmer, F.: Carl Philipp Emanuel Bach: Die Vernunft der Gefühle, *Das Orchester* 1/1989, s. 119–124, Mainz 1989.
- Newman, W. S.: *The Sonata in the Classic Era*, I–II, Chapel Hill 1983.
- Osthoff, H.: Friedrich II: Als Musikliebhaber und Komponist, teoksessa Bethke, s. 179–185, 1985
- Ottenberg, H.-G.: *Die Entwicklung des theoretisch-ästhetischen Denkens innerhalb der Berliner Musikkultur von den Anfängen bis Reichardt*, Leipzig 1978.
- : *Carl Philipp Emanuel Bach*, Leipzig 1982.
- Petzold, R.: Zur sozialen Lage des Musikers im 18. Jahrhundert, teoksessa Salmen, s. 64–82, Kassel 1971.
- Pilková, Z.: Die Cembalosonaten Jiri Bendas und ihre Beziehungen zu den Kompositionen von C. P. E. Bach für Tasteninstrumente, teoksessa Thon & Borman, s. 67–72, 1978.
- Quantz, J. J.: *Versuch einer Anleitung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752, faximile: Kassel 1968.
- Rangel-Ribeiro, V.: *Baroque music*, New York 1981.
- Reilly, E. R.: *Introduction to Quantz's On Playing the Flute*, London 1966.
- Rummenholler, P.: *Die musikalische Vorklassik*, Kassel 1983.
- : Musikgeschichte im fridericianischen Zeitalter; die Vorklassik, teoksessa Ziechmann, s. 292–303, 1985a.
- : Friedrich II., die Musik und das Musikleben am preussischen Hof, teoksessa Ziechmann, s. 303–311, 1985b.
- Salmen, W. (toim.): *Der Sozialstatus des Berufsmusikers vom 17. bis 19. Jahrhundert*, Kassel 1971/1974.
- : *The Social Status of the Professional Musician of the Middle Ages to the 19th Century*, New York 1983.
- Scheibe, J. A.: *Critischer Musicus*, Leipzig 1745, faximile: Hildesheim 1970.
- Schering, A.: Einleitung zu den Instrumentalkonzerte deutscher Meister, *Denkmäler deutscher Tonkunst*, 1/29–30, s. V–XXVII, Wiesbaden 1905/1958.
- Schleuning, P.: *Das 18. Jahrhundert: Der Bürger erhebt sich*, Hamburg 1984.
- Schmitz, H.-P.: *Quantz heute*, Kassel 1987.

- Soinne, P.: Musiikin estetiikasta ja makukäsityksestä 1700-luvulla, *Musiikki* 1/1982.
- : Carl Philipp Emanuel Bachin Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen I (1753) Bach-tutkimuksen lähteenä, teoksessa Kurkela, s. 73–91, 1990.
- Staier, A.: Vorwort zu C. Ph. E. Bachs Sonatas & Fantasien, Harmonia Mundi RD 77025, s. 4–5, Freiburg 1989.
- Sundin, N.-G.: *Musical interpretation in performance*, Växjö 1983.
- Suuri musiikkitietosanakirja*, Keuruu 1989–1992.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 1980.
- Thieme, U.: *Die Affektenlehre im philosophischen und musikalischen Denken des Barock*, Celle 1984.
- Thon, E. & Borman, R. (toim.): *Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts 6/1*, Magdeburg & Leipzig 1978.
- Türk, D. G.: *Klavierschule*, Leipzig und Halle 1789, faximile: Kassel 1962.
- Walther, K.: Vorwort zur Sonate D-Dur für Flöte und Basso-Continuo von J. A. Hasse, Berlin 1933.
- Wellesz, E. & Sternfeld F. (toim.): *The New Oxford History of Music*, VII, London 1973.
- Ziechmann, J.: *Panorama der Fridericianischen Zeit*, Bremen 1985.

Pirkko Moisala

Musiikki sukupuolen kautta tulkittuna – esimerkkejä sukupuolistavasta musiikintutkimuksesta

Musiikki on sukupuolista, koska musiikin ja musiikkikokemuksen subjekti – säveltäjä, improvisoija, esittäjä tai kuuntelija – on biologisen sukupuolen omaava ja tiettyyn sukupuolijärjestelmään sosiaalistunut henkilö. Sukupuolistava musiikintutkimus on poikkitieteellinen tutkimusala, jossa musiikkia, musiikkitoimintaa ja siihen liittyvää ajattelua ja käsityksiä tulkitaan sukupuolen näkökulmasta. Sukupuolta on käytetty analyttisenä kategoriana eli miehisuus–naisuus -jatkumoa¹ koskevien kulttuuristen merkitysten sosiaalisena järjestelmänä lähes kaikilla musiikintutkimuksen aloilla: musiikinhistoriassa, -estetiikassa, -analyysissä ja -teoriassa, sosiologiassa, etnomusikologiassa, psykologiassa ja kognitiivisessa tutkimuksessa.

Sukupuolistavan musiikintutkimuksen juuret ovat musiikin naistutkimuksessa, jonka ensimmäinen pyrkimys oli nostaa esiin musiikin historiankirjoituksen unohtamia naissäveltäjiä ja heidän tuotantoaan. Tutkimus on pyrkinyt selvittämään sitä, mikä on ollut naisten osuus länsimaisessa musiikinhistoriassa ja myös muissa musiikkikulttuureissa ja eri musiikinlajien alalla sekä miten vallan jakautuminen ja sosiaalinen kontrolli ovat vaikuttaneet ja edelleen vaikuttavat eri sukupuolten mahdollisuuksiin tehdä musiikkia. Sukupuolijärjestelmän ja musiikin välistä suhdetta on tutkittu sekä musiikinhistoriassa, musiikkisosiologiassa (esim. Lähteenmaa 1989), psykologiassa (esim. Knuuttila 1994) että etnomusikologiassa.

Sukupuolistava tulkinta on ulottunut myös musiikinteoriaan ja -analyysiin, joissa pääasiallisena pyrkimyksenä on tarkastella sitä, miten maskuliinisuus ja feminiinisyys ilmaistaan musiikissa ja musiikinteoriassa. Suku-

¹ Monesti miehisuus–naisuus ymmärretään binariteetiksi, mutta korrekimpaa lienee ymmärtää se jatkumoksi näiden kahden ääripään välillä, koska sukupuoliksi voidaan ymmärtää myös esim. homoseksuaalit ja transvestiitit. Sukupuoli määritellään eri tavoin eri kulttuureissa ja eri aikoina.

puolistavan musiikkianalyysin lähtökohdat ovat sukua etnomusikologian paradigmalle: oletetaan, että musiikki sukupuolistettuna diskurssina ei ainoastaan heijasta sen ulkopuolella olevaa todellisuutta ja vahvista sitä, vaan sosiaalinen todellisuus ja sen sukupuoli-ideologia ovat musiikkiin sisäänrakennettuja.

Sukupuolistava musiikintutkimus on tuonut esille myös seksuaalisuuden ilmenemisen ja ilmentämisen musiikillisessa toiminnassa. Ja lopuksi feministisen tutkimuksen havainto siitä, että tutkijakin on sukupuolinen ihminen ja että tiede on myös sukupuolistettua diskurssia, on synnyttänyt uutta kriittisyyttä myös musiikkitieteessä. On huomattu, että tutkijan tekemät valinnat määräytyvät hyvin pitkälle niiden kulttuuristen kokemusten mukaan, jotka hän omaan sukupuoleensa sitoutuneena henkilönä on kerännyt. Musiikkitieteen arvovalinnat ja -hierarkiat ovat osoittautuneet sukupuolistuneiksi valinnoiksi. Feministinen kritisismi kyseenalaistaa monet tähänastisen musiikkitieteen premissit tai ainakin asettaa ne uuteen valoon.

Musiikin ja musiikkitoiminnan tutkiminen käyttäen sukupuolta analyttisenä kategoriana on tuonut esille lukuisia uusia mielenkiintoisia tuloksia ja ajatuksia herättäviä tulkintoja, joita esittelen seuraavassa keskittyen lähinnä musiikin historiankirjoituksen, sukupuolistavan musiikkianalyysin, musiikkiestetiikan sekä kulttuurin sukupuolijärjestelmän ja musiikin välisen suhteen tutkimukseen. Sukupuolistavaa tulkintaa havainnollistan kahdella esimerkillä, jotka perustuvat tutkimuksiini suomalaisten naissäveltäjien reseptiosta ja Nepalín gurungien musiikkikulttuurista.

Kuinka musikaalinen olikaan länsimainen nainen?

Naissäveltäjät puuttuvat lähes tyystin länsimaisen musiikin historian kirjoista. Esimerkiksi suomalaisessa musiikkitieteen opiskelussa laajasti käytössä ollut Grout (1960²) mainitsee 742 sivullaan vain kaksi naissäveltäjää, joista kummastakaan ei kirjoiteta edes yhtä kokonaista kappaletta. Vastikään ilmestynyt *Suomalaisia säveltäjiä* -teos (1994) sen sijaan ylittää parempaan. Siinä esitellään 14 suomalaista naissäveltäjää³, mitä voi pitää jo

² Kuten kaikki tietävät, Groutin kirjasta on Paliscan täydentämänä ilmestynyt uudempi editio, jota ei ole naissäveltäjien osalta kohennettu juurikaan edustavammaksi.

³ Laskutoimituksen teki puolestani Riitta Valkeila. Kiitos.

erittäin hyvänä otoksena vähäisestä naissäveltäjämäärästämme – riippuen tietenkin siitä, miten säveltäjä määritellään. Naiset ovat säveltäneet paljon pienimuotoista käyttömusiikkia saavuttamatta kuitenkaan paikkaa tunnustettujen säveltäjien yhteisössä. Kukin kulttuuri ja aikakausi on määrittänyt säveltäjyyden omalla tavallaan. Säveltäjyyttä eri kulttuureissa alustavasti tarkastellut Dennison Nash on havainnut, että se ei ole yhden sukupuolen synnynnäinen ominaisuus, vaan se on sosiaalisen valinnan tuloksena syntyneen työnjaon kohteena samoin kuin mikä tahansa muu tehtävä: joissakin kulttuureissa miehillä on säveltämisen monopoli, toisissa taas naisilla, mutta yllättäen vain harvoissa kulttuureissa sekä miehet että naiset toimivat säveltäjinä (1961, 82–83).

Naistutkimus on tuonut esille taidemusiikin historiankirjoituksen unohtamia naissäveltäjiä ja paljastanut naisten osuuden menneisyyden musiikissa paljon ennenoletettua suuremmaksi: nykytutkimus tuntee eri aikakausilta jo kuusituhatta länsimaisen taidemusiikin naissäveltäjää (Cohen 1987). Vaikka satunnaisia naissäveltäjätutkimuksia oli tehty jo aiemmin (esim. Friedland 1975 ja Rosenthal 1978), voidaan tutkimusalan edelläkävijöinä pitää saksalaisia tutkijoita (esim. Drinker 1948). Naismusiikin historiankirjoituksen kukoistus alkoi kuitenkin vasta viime vuosikymmenellä, jolloin ilmestyi lukuisia naissäveltäjäbiografioita (mm. Weissweiler, suom. 1990, Rosen 1984, Theeman 1987, Reich 1989), naisten musiikkitoimintaa ja naissäveltäjiä käsitteleviä antologioita ja monografioita (Rieger 1980 ja 1981, Weissweiler 1981, Neuels-Bates 1982, Bowers ja Tick 1986, Öhrstöm 1987, Briscoe 1987, Jezic 1988 sekä myöhemmin mm. Pendle 1991, Marshall 1993, Myers 1993, Cook & Tsou 1994 sekä myös Moisala ja Valkeila 1994).

Sitä mukaa kun on saatu lisää naissäveltäjäelämäkertoja, on vahvistunut havainto siitä, että naisten musiikin historia ei ole ollut sama kuin miesten historia. Naissäveltäjien elämäkerroista käy ilmi sukupuolen vaikutus henkilön (musiikki)kulttuurisen aseman muodostumisessa. Se on osoittautunut merkittäväksi tekijäksi yksilön mahdollisuuksissa päästä osalliseksi musiikkikoulutuksesta ja työskentelemään musiikin alalla. Sukupuoli on yksi niistä sosiaalisista ryhmistä, joihin yksilö kuuluu. Se myös määrittää sovinnaiskonventioiden asettamat rajat yksilön käyttäytymiselle. Naissäveltäjät ovat pitkälle tämän vuosisadan puolelle joutuneet yleensä (poikkeuksellisiakin aikoja löytyy) toimimaan vastoin ympäröivän yhteisön konventioita. Sen ovat mahdollistaneet joko taideystävällinen perhetausta – monet naissäveltäjät ovat muusikkoperheiden tai taiteilijoiden tyttäriä – tai poikkeuksellisen voimakas luonne.

Naissäveltäjien elämäkertatutkimus on osoittanut miten paljon enemmän naisten on pitänyt ponnistella saavuttaakseen jotakin sellaista, mikä

miessäveltäjälle on tullut itsestäänselvyytenä. Naisten toimintaa musiikin alalla on useimmiten rajoitettu ja sosiaalisesti kontrolloitu erilaisin keinoin: suoraan kieltämällä (esimerkiksi pääsyn orkestereihin aina pitkälle tämän vuosisadan puolelle saakka), vetoamalla esteettisyyttä- ja soveliaisuussääntöihin (esimerkiksi kyseenalaistamalla julkisesti esiintyvän naisen siveellisyiden) tai asennoitumalla väheksyvästi ("naiset eivät osaa säveltää") tai marginalisoivasti (esimerkiksi arvioimalla naisen säveltämää teosta vain naisen teoksena eikä suhteessa kaikkien sävellystuotantoon). Naissäveltäjien on täytynyt yrittää löytää tasapaino työn, äitiyden ja avioliiton välillä sekä eheys ja itsetunto konventioiden vastaisesti elävänä naisena. Naiset ovat myös itse sisäistäneet ympäröivän kulttuurin käsitykset naisten huonomuudesta ja kykenemättömyydestä luoda "ikuisia" teoksia siinä määrin, että monet naissäveltäjät ovat painiskelleet vakavien itsetunto-ongelmien kanssa. Monille ne ovat myös muodostuneet luovan toiminnan psykologiseksi esteiksi.

Naisten kiistämättömät saavutukset taidemusiikissa on tehty näkymättömiksi: musiikin historiankirjoitus on heidät unohtanut tai muistanut heidät vain tietyissä rooleissa, jotka eivät anna oikeutta heidän koko toiminnalleen. Esimerkiksi Clara Schumann muistetaan pianistina ja Robert Schumannin vaimona ja Fanny Mendelssohn-Hensel Felixin musikaalisena sisarena. Naissäveltäjien toiminnan ja teosten ensimmäinen marginaalistaminen on kuitenkin tapahtunut jo heidän saamassaan aikalaisreseptiossa, josta saatujen dokumenttien armoilla tutkijat ovat pitkälti olleet. Seuraava analyysi Helvi Leiviskän ja Kaija Saariahon reseptiosta pyrkii havainnollistamaan sitä, miten sukupuolirooleja sekä maskuliinisuutta ja feminiinisuutta koskevat asenteet vaikuttavat lehdistökirjoitteluun ja miten niitä voidaan analysoida.

Helvi Leiviskän ja Kaija Saariahon reseptio suomalaisessa päivälehdissä

Naiset ovat olleet taidemusiikkikulttuurin "toisia". Suomalaisten naissäveltäjien Helvi Leiviskän ja Kaija Saariahon reseptio suomalaisissa päivälehdissä osoittaa, miten säveltävä nainen tulee julkisuudessa helposti luokitelluksi standardisäveltäjästä poikkeavaan kategoriaan, naissäveltäjäksi. Tavallaan se on tietenkin lehdistöltä odotettavissa oleva reaktio – lehdet pyrkivät kiinnostavuuteen ja tavanomaisesta poikkeava omaa aina erityistä mielenkiintoa –, mutta säveltävän naisen kannalta se on marginaalistavaa ja voi johtaa joko musiikkielämästä syrjäytymiseen, kuten Helvi Leiviskän

kohdalla mahdollisesti tapahtui, tai tietoiseen kamppailuun sitä vastaan, kuten Kaija Saariaho on tehnyt.

Monen vuosikymmenen ajan, 1930-luvulta 1970-luvulle, Helvi Leiviskä (1902–1982) oli ainoa tunnettu ja tunnustettu suomalainen naissäveltäjä. Leiviskän säveltäjänura on hyvin tyypillinen ja toistaa useimmat naissäveltäjäelämän peruspiirteet: hänen lapsuudenkotinsa oli taiteellinen ja hän sai aloittaa musiikinopinnot jo varhaisella iällä. Koska sodassa kaatunut Aulis-veli oli myös säveltäjä, löysi Helvi Leiviskä omasta perheestä esikuvan, vaikkakin miespuolisen. Isän vastustus pakotti hänet tiedostamaan oman kutsumuksensa jo nuorena ja ponnistelemaan sen seuraamiseksi. Leiviskä löysi musiikkipiireistä tukijoita säveltäjänuralleen jo sen alkuvaiheessa, mutta kohtasi opinnoissaan myös hankaluuksia. Sävellystä opiskelevaa nais- ta ei ottanut vakavasti edes hänen sävellyksenopettajansa.

Leiviskän teosten saama lehdistövastaanotto oli hänen naiseutensa varjostamaa. Sen sijaan että niitä olisi arvosteltu teoksina muiden joukossa, ne kuultiin ja arvioitiin naissäveltäjän teoksina. Monen muun naissäveltäjän tapaan Leiviskä lakkasi seuraamasta musiikin uudistumista. Hän nimesi syyksi siihen vakaumuksensa, mutta sen voi tulkita myös olleen seurausta hänen kurioositeettisuutensa aiheuttamasta syrjäytymisestä. Leiviskällä tosin oli epäilemättä voimakas vakaumus säveltää sitä musiikkia, johon hän tunsikin kutsumusta: ”– – minulla ei ole muuta mahdollisuutta, kuin yrittää olla ihanteelleni uskollinen. Olemassaolon arvot eivät perustu siihen, ovatko ne helppoja vai vaikeita saavuttaa.” (Leiviskä 1966, 235.) Hänelle ei ollut tärkeintä se, miten hän menestyi säveltäjänä, vaan sen tekeminen, minkä hän tunsikin omaksi tehtäväkseen (Korpela 1992, 14).

Säveltäviä naisia oli toki ollut maassamme ennen Leiviskää ja oli myös hänen aikanaan. He eivät kuitenkaan saavuttaneet paikkaa säveltäjien sisäisessä hierarkiassa. Sen sijaan Helvi Leiviskä sai julkisuudessa tunnustusta säveltäjänä. Se johtui todennäköisesti siitä, että monet muut naissäveltäjät olivat hänen rinnallaan koulutukseltaan amatöörejä tai heidän uransa jäi lyhyeksi, kuten esimerkiksi Gertrud Olluksen (1890–1951) esiintyminen säveltäjänä. Asiaan vaikutti myös Leiviskän sävellysten kiistaton laadukkuus sekä hänen omistautuneisuutensa säveltäjänuralle. Leiviskälle antoivat säveltäjänä painavuutta varmasti hänen sinfoniansa. Miessäveltäjien joukossa oli myös ”tilaa” yhdelle naiselle. Leiviskä ei haastattelujen mukaan kokenutkaan huonoa kohtelua mieskollegojensa, vaan laajemmalta yleisön taholta. Tällä hän todennäköisesti viittasi lehdistön suhtautumiseen.

Lähes kaikissa Leiviskästä kirjoitetuissa artikkeleissa ja teoskriitikeissä tuodaan esille hänen sukupuolensa. Uutisoinneissa ja haastatteluissa kirjoittajat päivittelivät lähinnä yhdistelmää ”nainen säveltäjänä”. Leiviskän uu-

det sävellyksetkin tuntuvat olleen uutisoinnin arvoisia ensisijaisesti hänen sukupuolensa takia. Aamulehti uutisoi 7. päivänä marraskuuta 1958: ”Suurimuotoisen kotimaisen sävelteoksen esittämistä voidaan pitää ’tapauksena’ yleensäkin ja erityisesti kun säveltäjä on nainen. Sinfoniathan ovat lähes sataprosenttisesti miesten säveltämiä.”

Sen sijaan teoskriitikeissä, joita on kahta sävellyskonserttia käsittelevien lisäksi perin vähän, Leiviskän naiseuteen kiinnitettiin suoraa huomiota vain parissa tapauksessa. Arvostelut osoittavat, miten Leiviskän sävellyksiä arviointiin naissäveltäjän teoksille asetettujen ennako-odotusten mukaan, mutta useimmiten hänen teoksensa eivät kuitenkaan vastanneet arvostelijoiden ennakkokäsityksiä. Eräs kirjoittaja olisi edellyttänyt naisen säveltävän vain lapsille, toinen taas totesi: ”Leiviskän musiikki ei ole ’naisellisen hentoa’, kuten saattaisi luulla, vaan voimakkain ja selvin ottein rakennettua.” (Uusi Suomi/US 14.3.1957.) Arvostelija saattoi löytää myös ”naisellisen viehkeää ainesta” Leiviskän toisen sinfonian kahden ensimmäisen osan rytmikasta (US 6.4.1955).

Leiviskän toisessa sävellyskonsertissa esitetyn B-duuri sinfonian arvostelu osoittaa myös, että arvostelijalla oli selkeä käsitys maskuliinisista (ajatusten painavuus) ja feminiinisistä ominaisuuksista (epäloogisuus). Tällaiset ennakkokäsitykset epäilemättä vaikuttavat myös itse kuuntelukokemukseen.

Kesken kaiken voi siihen tulla jonkinlaista improvisoivaa piirrettä, yllättävää mieleenjohtumaa, jonkin yksityiskohdan laajentelua jopa kokonaisuuden kustannuksella. Olisiko tämä hienoinen epäloogillisuus Leiviskän musiikin naisellinen piirre? Epäkäytännöllisyydenhän ei pitäisi olla mitään tyypillisesti feminiinistä! Monien ajatusten painavuus sen sijaan on täysin miehekästä. Hentomielisyydestä ei säveltäjää suinkaan voi syyttää. (Ilta-Sanomat 19.3.1948.⁴)

Vaikka kirjoitus saattoi kiittää Leiviskän sävellystaitoja, se tapahtui suhteessa naisten sävellysten oletettuun (matalaan) tasoon: ”Sävellyskonsertit ovat meillä yleensä harvinaisia, mutta vielä harvinaisempaa on tutustua naissäveltäjään, jonka teoksista kuulee sekä luovaa kykyä että teknillistä taitoa.” (Helsingin Sanomat/HS 4.12.1935.) Leiviskän teosten esitykset

⁴ Olen tarkoituksellisesti jättänyt nimeämättä arvostelijat, koska kritiikkien voidaan olettaa heijastavan myös koko musiikkiyhteisön asenteita – ainakin siinä tapauksessa, jos niitä kohtaan ei esitetä mitään vastakritiikkiä.

saivat aikanaan miltei poikkeuksetta positiivisen vastaanoton. Siitä huolimatta häntä luonnehdittiin ”ei omaleimaiseksi” säveltäjäksi.

Leiviskän reseptiota lukiessaan ei voi olla ajattelematta, että käytettyä vähäistä palstatilaa olisi voinut käyttää itse asiaan eli Leiviskän musiikin esittelyyn. Säveltäjän naiseuden esilleottaminen korosti Leiviskän sukupuolen kuriositeettisarvoa muun kustannuksella.

Vaikuttaa siltä, että toisen sävellyskonsertin jälkeen julkisuus jätti Leiviskän. 1950- ja 1960-luvuilla hänen teoksiaan arvosteltiin lehdissä tuskin lainkaan – hänen merkkipäivänsä tosin kyllä huomioitiin. Vasta kolmannen sinfonian kantaesityksen aikaan vuonna 1976, kun Leiviskä oli jo 73-vuotias, lehdistö jälleen palasi ihmettelemään naissäveltäjäämme.

Haastattelut osoittavat Leiviskän itse tiedostaneen naisen osan vallitsevassa sukupuolijärjestelmässä. ”Minä olen luonnostani naisasianainen. – Pakko on todeta, että sukupuolensa on aina silloin tällöin joutunut tässä kutsumusammattissa havaitsemaan, sillä sama seikka on pätenyt kuin muillakin aloilla: naiselta vaaditaan enemmän kuin mieheltä, jotta menestyisi.” (HS 25.5.1972.) Tämän hän haastattelijan mielestä lausahti ”leppoisaan tapaansa, mitään katkeruutta tuntematta”. Leiviskää kuitenkin ihmetytti se, että säveltäjien matkoille pyydettiin mukaan jopa vaimot, mutta ei häntä. (HS 25.5.1982.)

Leiviskä ei kokenut naisuuttaan säveltämiseen vaikuttavaksi tekijäksi eikä säveltäessään ajatellut itseään naissäveltäjänä. Sen sijaan hän ei kieltänyt maskuliinisuuden ja feminiinisuuden olemassaoloa, vaan nämä ominaisuudet olivat hänen mielestään luomisen edellytyksiä. ”Taiteilijassa tulee esille ihmisuus, maskuliininen mies ilman feminiinistä herkkyyttä ei taiteilijana pysty tulkitsemaan erityisen laajasti taidettaan, sama on naistaiteilijan kohdalla.” (anon.⁵) Leiviskän mielestä myös naisessa, ihmisessä, on sekä maskuliinisuutta että feminiinisyyttä. ”Elämän muodot eivät ole niin selvät. Se mitä säveltää ei riipu siitä, että on naisen kasvot. Naisen psyykestä ei voi niin vain sanoa, että se on naisellinen tai miehellinen.” (HS 25.5.1982.)

Kaija Saariahon (s. 1952) ja muiden nykyajan menestyksekkäiden naissäveltäjien ura ja sävellystuotanto ovat vähentäneet ratkaisevasti naissäveltäjyyden kuriositeettiasemaa. Siitä huolimatta nainen säveltäjänä on yhdistelmä, joka edelleen herättää huomiota. Joskus olen kuullut väitettävän, että jotkut naissäveltäjät olisivat osanneen myös hyödyntää sitä, mutta vakavas-

⁵ Sibelius-museon arkistossa olevasta lehtileikkeestä ei käy ilmi sen alkuperä, enkä ole kyennyt jäljittämään sitä muualta.

tiotettavaksi säveltäjäksi tulemiseen naisena saatu huomio tuskin riittää. Nais-etuliite liittää säveltäjän ryhmään, joka on suurelta osin jäänyt musiikin kaanonin ulkopuolelle. Siihen sisältyy erilaisuuden, huonommuuden ja vähempiarvoisuuden miellelyhtymä. Vielä nykyaikanakin naissäveltäjän pitää menestyäkseen pyrkiä pääsemään irti naiseuteen liitetystä ennakoasenteista.

Kaija Saariaho on halunnut päättäväisesti tulla säveltäjäksi säveltäjien joukkoon, ja hän on kokenut kaikenlaiset otsikot toimintaansa rajoittavina: ”Yhtä vähän kuin haluan olla naissäveltäjä, haluan olla tietokonesäveltäjä.” (HS kuukausiliite 20.4.1991.) Hän haluaisi, että hänen musiikkinsa koettaisiin vain musiikkina. ”En mitenkään väheksy naisnäkökulmaa, mutta koen kuitenkin jonkinlaisena puutteena, jos musiikkiani täytyy lähestyä sitä kautta.” (HS 5.9.1990.) Saariahon julkiseen vastaanottoon perehtyminen kuitenkin osoittaa, ettei nais-etuliitteestä irtipääseminen käynyt helposti hänenkään kohdallaan. Kirjoittaja on saattanut Saariahon nimenomaisesta toiveesta huolimatta tuoda esille hänen sukupuolensa (Finnish Music Quarterly 3/1993).

Saatavillani olevasta Leiviskää koskevasta tutkimusaineistosta⁶ ei käynyt juurikaan ilmi se, miten hän on kokenut hänen sukupuoltaan korostavan lehdistökirjoittelun. Sen sijaan Saariahosta on tehty lukuisia haastatteluja, joissa hän kommentoi naissäveltäjän asemaa. Saariahon kokemuksen mukaan sukupuolesta on ollut haittaa hänen urallaan, koska monet eivät ole osanneet ottaa naissäveltäjää vakavissaan. Tämä pakottaa naissäveltäjän taistelemaan itsetuntonsa kanssa (HS 5.9.1990). Saariaho on myös huomannut sukupuolensa vaikuttaneen arvostelijoiden tapaan vastaanottaa ja arvioida hänen musiikkiaan: ”Arvioihin vaikuttaa se, että olen nainen: ’se kuvailee revontulia, se tekee tällaista naisellista harsomaista musiikkia, jossa ei ole rakennetta, se tekee sävelrunoutta.’ Tämä on kaava, johon minua työnnetään ja se ärsyttää aika tavalla, koska olen kiinnostunut musiikillisesta muodosta.” (HS kuukausiliite 20.4.1991.) Yksittäisen säveltäjän kielteinen kannanotto oman naiseutensa esilleottamiseen, eräänlainen oman naiseutensa julkinen kieltäminen, on siis erittäin ymmärrettävää.

Saariaho ei hyväksy musiikkiin liitettyjä feminiinisyyden ja maskuliinisuuden stereotyyppioita varauksetta. Hänen mielestään hyvässä taiteessa dynaamisuus ja herkkyys ovat tasapainossa: ”Ainahan herkkyys on olevinaan

⁶ En ole päässyt tutustumaan Leiviskän henkilökohtaiseen jäämistöön, koska sitä ollaan tietääkseni parhaillaan luokittelemassa ja siirtämässä Helsingin yliopiston kirjastoon tutkijoiden käyttöön.

naisellista. Sille vastakohtana dynaamisuus ja räällästely on miehekästä.” (HS 5.9.1990.)

Saariahon säveltäjänura herättää muutamia mielenkiintoisia kysymyksiä. Kolme merkittävintä naissäveltäjäämme ovat tavalla tai toisella olleet yhteydessä hengentieteisiin, Ida Moberg (1859–1947) oli antroposofi, Leiviskä teosofi ja Saariaho kävi koulunsa antroposofiseen pedagogiaan tukeutuvassa Steiner-koulussa. Heistä jokainen on opiskellut ja asunut pitkiä aikoja ulkomailla. Naissäveltäjämme eivät ehkä juuri ole sen kansainvälisempiä kuin ”suomalaiskansalliset” miessäveltäjätkään. Silti on tuskin pelkkä sattuma, että tunnustukseen säveltäjänuralla ovat maassamme ylittäneet vain naiset, jotka ovat saaneet tukea kehitykselleen ulkomailta ja ei-luterilais-suomalaiskansallisista maailmankatsomuksista. Moberg ja Leiviskä opiskelivat ulkomailla, ja Saariahohan on myös työskennellyt lähes koko uransa ajan Pariisissa. Mahdollisesti hänen päätökseensä muuttaa ulkomaille vaikutti, paitsi tietokoneavusteisen säveltämisen kehittyneisyys Ranskassa Suomeen verrattuna, myös suomalaisen kulttuurin sukupuolijärjestelmä: ”Suomessa on kummallinen tilanne: toisaalta ollaan tasavertaisia, toisaalta vallitsee aivan patriarkaalinen systeemi: kaikilla aloilla pitää olla joku isähahmo, Kekkonen tai Kokkonen... siinä on jotakin sisäänrakennettua, koko kasvatussysteemi vie siihen.” (US 23.6.1988.) Ehkä Saariahon väite suomalaisen kasvatussysteemiin sisäänrakennetusta patriarkaalisuudesta olisi – etenkin musiikki- ja säveltäjäkoulutuksen osalta – perusteellisen tutkimisen arvoinen.

Suomalaisen naissäveltäjän samaa sukupuolta korostava julkisuus on seurausta naissäveltäjien harvalukuisuudesta ja lehdistön edustajien mahdollisesti jopa vilpittömän kannustavasta suhtautumisesta naisen poikkeukselliseen luovuuteen. Mutta samalla se piirtää kuvan suomalaisesta sukupuolijärjestelmästä musiikkikirjoittelun kautta tarkasteltuna: naisen ”toisuus” muodostuu suhteessa miesten toiminnasta syntyneeseen standardiin. Leiviskän ura osoittaa, miten hän tinkimättömästi piti kiinni omasta kutsumuksestaan samalla kuitenkin alistuen vallitsevaan sukupuolten väliseen epätasapainoon, jonka hän itsekin tiedosti.

Viitisenkymmentä vuotta myöhemmin Leiviskän kollegalla, Kaija Saariaholla on ollut tietoinen pyrkimys pois sukupuolistavasta kirjoittelusta. Nykyajan naissäveltäjälle näyttää käyvän kuten kansansadun tai ritaritarun keskushenkilölle, jonka täytyy päämääräänsä päästäkseen osata toimia oikein eteentulleissa koettelemuksissa. Saariahon ”muuttuminen” naissäveltäjästä säveltäjäksi on tulkintani mukaan tapahtunut dynaamisessa vuorovaiikutuksessa hänen saamansa lehdistövastaanoton ja hänen omaa naiseuttaan (suhteessa säveltämiseen) koskevan presentaation välillä: aloitettuaan julkisen uran säveltäjänä Saariaho joutui kohtaamaan naiseutensa ammatillisessa

kontekstissa lehdistön sukupuolta korostavan kirjoittelun takia. Naiseuden korostaminen Saariahoa koskevassa lehtikirjoittelussa nousi niin silmiinpistäväksi tekijäksi (esim. nyt jo musiikki-ihmisten folkloreksi muodostunut, päivälehtikritiikistä poimittu lausahdus ”*Kuka kuuntelisi Saariahon teoksia, jos hän olisi ruma nainen.*”), että se voidaan tulkita myös tiedostetuksi tai tiedostamattomaksi yritykseksi marginalisoida ja vaientaa Saariaho säveltäjänä. Tällainen lehdistövastaanotto sai Saariahon todennäköisesti kieltämään naiseutensa esilletuomisen julkisessa kirjoittelussa.

Kuitenkin lehdistökirjoittelua lukiessa syntyy vaikutelma, että hänen mahdollisuutensa vaikuttaa omaan säveltäjäkuvaansa vahvistuivat vasta hänen kansainvälisen maineensa myötä. Sitä mukaa kun Saariahon maine säveltäjänä kasvoi ulkomailla, hänet ensin ”neutraloitiin” sukupuolisesti – ”’Kohteliaisuus’, joka minulle usein on sanottu konsertin jälkeen on se, että se oli hieno kappale, en olisi koskaan uskonut sitä naisen säveltämäksi.” [HS 5.9.1990] – ja lopulta hänen sukupuolensa ikäänkuin annettiin anteeksi. Saariahosta alettiin julkaista haastatteluja ja kirjoituksia ei ainoastaan nais-säveltäjänä, vaan myös säveltävänä naisena, ts. niissä annettiin tilaa hänen kokemuksilleen elää perheellisen naisen ja äidin elämää (esim. Turun Sanomat 5.9.1990 ja HS kuukausiliite 20.4.1991). Se voidaan tulkita myös merkinä siitä, miten Saariaho alkoi kokea olevansa säveltäjänä jo niin ”vahvoilla”, että hänellä oli varaa ”tunnustaa” naiseutensa. Täytyy kuitenkin muistaa, että oman naiseuden kokeminen ja presentoiminen suhteessa työympäristöön muuttuu luonnollisesti myös iän myötä.

Vaikka en odotakaan kaikkien olevan tulkinnastani yhtä mieltä – ehkä ei edes tulkinnan kohde itse voi sitä allekirjoittaa – sitä toivottavasti voi kuitenkin pitää esimerkkinä siitä, miten sukupuoli on naissäveltäjän uralla ylimääräinen tekijä, johon sekä ympäristö että hän itse joutuvat ottamaan ja ottavat kantaa. Naiseus on valitettavasti vieläkin yksi ylimääräinen ylitettävä este naisen säveltäjänuralla.

Musiikin kaanonin sukupuolinen yksipuolisuus

Vain harvat naissäveltäjien teokset ovat päässeet osaksi taidemusiikin kaanonin, joka ilmenee musiikin historian kirjoista, musiikin oppikirjoista, konserttien standardirepertuaarista ja musiikkikustantamojen luetteloista. Kaaon implikoi taidemusiikkikulttuurin konsensusta ja yhtenäisyyttä. Se ilmentää, symboloi ja tukee taidemusiikin sosiaalista järjestystä. Taidemusiikin kaanonin sukupuolen kautta tutkineen amerikkalainen tutkijan Marcia J. Citronin mukaan (1993a, 1) kaanon on menneisyyden narraatio, joka

ohjaa ja rajaa tulevaisuuden kehitystä. Kaanonin rakentumisen perusteiden sekä sen takana olevien ideologioiden ja myyttien tutkimus osoittaa, että taiteen arvioiminen ei ole neutraalia, immanenttia eikä universaalia, vaan sen muodostuminen liittyy dominoivan sosiaalisen ryhmän arvomaailmaan ja tukee sitä.

Taidemusiikin kanonisoituminen on pitkällinen historiallinen prosessi, johon liittyy useita kulttuurisia tekijöitä. Sen voidaan olettaa alkaneen 1820–30 -luvulla, jolloin koottiin ja julkaistiin ensimmäiset musiikin antologiat ja vahvistuneen silloin, kun musiikinhistoriaa alettiin tarkastella tiettyjen tyylien ja niiden vaihdosten historiana, tyylikausina. Taidemusiikin kaanonin muodostumisessa ovat olleet mukana niin kriitikkoina toimineet säveltäjät, kustantamot, konserttien järjestäjät kuin yleisökin. Siinä yhdistyvät esteettiset arviot taloudellisiin ja poliittisiin intresseihin. Kaanon ja siihen kuuluvat teokset kertovat myös siitä kuvasta, mikä taidemusiikkiyhteisöllä on itsestään. Citronin mukaan länsimaisen taidemusiikin kaanon on kulttuurisesti poissulkeva, se korostaa menneisyydestä kiinnipitämisen tarvetta ja eliitin asemaa. Sen sukupuolijärjestelmä on myös yksipuolinen, koska se koostuu lähes yksinomaan vain miesten teoksista ja suurelta osin miesten toiminnasta. (mts. 4.)

Ovatko naiset sitten säveltäneet niin huonoa musiikkia, ettei sitä kannata mainita musiikinhistorian kirjoissa? Tämä on usein kuultu väite, joka kuitenkin osoittautuu perin naiiviksi. Sävellysten laatu ei ole ainoa tekijä, joka ratkaisee säveltäjän menestyksen ja pääsyn osaksi musiikin kaanonin, koska musiikki on erottamaton osa kulttuuria ja sosiaalista kanssakäymistä, jossa sukupuoli ja sukupuoliroolit vaikuttavat.

Citron on etsinyt syitä siihen, miksi naiset läpi musiikin historian ovat jääneet musiikin kaanonin ulkopuolelle kartoittamalla niitä kaanonin muodostuksen takana olevia oletuksia ja käsityksiä, joilla on ollut suora vaikutus naisten osuuteen kaanonin muodostumisessa (ks. myös Citron 1990). Citron osoittaa, miten kautta länsimaisen musiikinhistorian naisiin kohdistuneet asenteet ovat olleet kielteisiä, luovuutta on pidetty miesten ominaisuutena ja julkista esiintymistä naisille sopimattomana. Hänen mukaansa naisilla on ollut minimaalisesti valtaa vaikuttaa musiikin kaanonin muodostumiseen, joka pääasiassa on perustunut miesten konventioihin. Valta musiikkiorganisaatioissa on ollut miehillä. Naisia on pidetty ja pidätelty amatööreinä; säveltäjäkoulutushan avautui naisille vasta noin sata vuotta sitten.

Citron analysoi myös sitä, miten ammattilaisuuden määrittely on ollut sukupuolisesti naisia poissulkevaa. Ammattimaiselle toiminnalle ja toisaalta naiseudelle asetetut odotukset ovat olleet niin vastakkaisia, että ne ovat johtaneet naiset ristiriitaiseen tilanteeseen. Ammattimainen toiminta musiikki-

kin parissa on kyseenalaistanut naissäveltäjän naiseuden, koska naiseus on liitetty perheeseen, yksityiseen, miehelle alistettuun, siveelliseen ja eettiseen puhtauteen jne. Monille naisille on säveltäjäksi ryhtyminen merkinnyt ryhtymistä sosiaalisesti mieheksi, oman naiseuden kieltämistä. Säveltävät naiset ovat siis olleet poikkeuksia sekä tyypillisestä naisesta että tyypillisestä säveltäjästä. Tällä on ollut sekä psykologisia että sosiaalisia seurauksia: säveltävien naisten itsetunto on ollut huono ja ympäröivä musiikkiyhteisö – kuten mikä muu yhteisö tahansa – on pitänyt poikkeuksellista uhkana vallitsevalle järjestykselle. (Citron 1993a, 80–120.)

Luovuus on länsimaissa ollut miehille nimetty ominaisuus. Koska naiset luovat ruumiissaan elämää, miehet pyrkivät omistamaan luovuuden taide-teosten tekijöinä. Miehet luovat henkisesti, naiset fyysisesti. Naisten tehtävä miesten luomisprosessissa on toimia heidän innoittajinaan ja heidän teostensa tulkitsijoita. Citron tarkastelee luovuuteen liitettyjä käsityksiä uuden tekemisen, lahjakkuuden, transkendenssin ja tekijyyden käsitteiden avulla viitaten keskeisten länsimaisten filosofien, kuten Rousseauin ja Nietschen ajatuksiin. Luovuuden käsittäminen miesten ominaisuudeksi liittyy Citronin tulkinnan mukaan luonto–kulttuuri -dikotomiaan, jossa luonto assosioidaan naiseuteen ja sen ruumillisuuteen ja kulttuuri miesten valtarakenteeksi. Siinä missä kulttuuriin kuuluu tieto ja älyllisyys ja ihmisen luomat sosiaaliset rakenteet, luonto implikoi älyllisyydestä vapaaksi jäänyttä moraalista viat-tomuutta. Luonnossa on kuitenkin jotakin negatiivista ja uhkaavaa, ja kulttuurin luoman tieteen tehtävä on hallita sitä.

Ympäristöstä omaksutut näkemykset naisista ei-luojina ovat vaikuttaneet naissäveltäjien kirjeissä ja päiväkirjoissa usein esiintyviin oman luovan toiminnan vähättelyihin. Ne kuvastavat kirjoittajan kokemusta siitä, ettei hän pysty luomaan/säveltämään, mutta tekee sitä silti. Ote 20-vuotiaan Clara Schumannin päiväkirjasta on esimerkkinä tästä:

Joskus uskoin että minulla olisi luovuuden lahja, mutta olen luopunut tästä ajatuksesta. Naisen ei pitäisi unelmoida säveltämisestä –koskaan ei ole ollut ketään, joka olisi pystynyt siihen. Onko minut tarkoitettu olemaan se ensimmäinen? Olisi ylimielistä uskoa niin. Se oli vain jotakin sellaista, mihin isäni houkutteli minut menneinä aikoina. Mutta pian lakkasin uskomaasta siihen. (Citron 1993a, 57.)

Citronin mukaan musiikin historian naistutkimukselle ei ole riittävä ta-voite saada merkittävät naissäveltäjät mukaan musiikin kaanoniin ja musiikin historian kirjoihin, koska kaanonin rakentumisen mekanismit ovat nai-seutta poissulkevia. Tapa kirjoittaa musiikin historiaa pitäisi irrottaa sen

maskulinisoivista premisseistä ja uudistaa kokonaan. Naissäveltäjien ja heidän tuotantonsa tutkiminen edellyttää siis sosiaalisten tekijöiden huomioonottamista sekä valtavirtauksesta poikkeavan, erilaisen ja ”toisen” huomioimista ja myös sen tutkimiseen soveltuvien tutkimusmetodien kehittämistä. Elizabeth Wood onkin ennustanut, että jos/kun musiikkitiede lakkaa omistautumasta vain ”suurille mestariteoksille” ja vertaamasta kaikkea muuta musiikkia niihin, sen pitää myös kehittää uudenlaisia analyysitapoja ja -teorioita ”erilaisen” musiikin analysoimiseen (lainannut Solie 1993a, 58).

Historiankirjoituksen kritiikki

Samalla kun naissäveltäjähistoria on osoittanut aiemman musiikin historiankirjoituksen puutteet, sen sukupuolisen yksipuolisuuden ja teoskeskeisen historiankirjoituksen kapea-alaisuuden, se on itse pitkälti toteuttanut musiikin historiankirjoituksen traditiota: se on esitellyt uusia (nais)sankarisäveltäjiä ja todistellut heidän teostensa arvoa konventionaalisiin kriteerein. Saavutetun tiedon valossa – edellyttäen tietenkin, että tutkija on vaivautunut perehtymään naistutkimuksen esille tuomiin näkemyksiin – on tuskin enää mahdollista kirjoittaa musiikinhistoriaa ilman, että sukupuoli huomiodaan säveltäjyyteen vaikuttavana tekijänä. Sukupuolen vaikutukset naissäveltäjien koulutukseen, teosten saamaan vastaanottoon ja teosten esitetyksi saamiseen ovat osoittaneet, että sukupuoli on relevantti tulkintakategoria.

Mutta saako naismusiikin historiankirjoitus jäädä vain säveltäjäelämänkertoja vallitsevaan sukupuolijärjestelmään suhteuttavaksi tutkimukseksi, joka tuo esille uusia säveltäjänimiä vai pitäisikö sen pyrkiä löytämään myös uusi musiikin historiankirjoituksen tapa? Citron on arvostellut naismusiikin historiankirjoitusta siitä, että rakentuessaan syrjimisteorialle se implisiittisesti sijoittaa mieskulttuurin normiksi ja naiskulttuurin ”toiseksi” suhteessa vallitsevaan kulttuuriin (1994, 18). Ruth A. Solien mukaan taas biografisen metodin tulisi selvittää tutkittavan henkilön ”mahdollisuuksien ehtoja”, oli hän sitten mies tai nainen (1993a, 62–63). Vaikka naisten elämänkokemukset ovatkin väistämättä erilaisia kuin miesten, koska sosiaalinen ympäristö kohtaa yksilöt heidän sukupuolensa edustajina, Solie epäilee, että naissäveltäjien elämänkerroissa standardi/toinen -luokitus on kuitenkin olennaisempi kuin mies/nainen. Historiankirjoituksen pitäisikin tutkia tulevaisuudessa myös unohdettuja miessäveltäjiä ja sitä, millä tavalla heidän syrjäytymisensä on seurausta standardista poikkeamisesta.

Nainenhan ei ole ainoa, jolla on sukupuoli – sukupuolen vaikutusta miesten toimintaan ja sen ehtoihin ei vain vielä ole samassa määrin tutkittu. Esimerkiksi perhe-elämä on varmasti usein ratkaiseva tekijä myös mies-säveltäjän toiminnassa. Naistutkimukselle ”henkilökohtainen on poliittista”, ts. merkittävää: raja julkisen ja yksityisen elämän välillä on poistettu.

Sosiaalisen sukupuolen huomioonottava tulkinta tarjoaa runsaasti uusia näkökulmia sekä musiikin historiankirjoitukselle että biografiselle tutkimukselle. Musiikkia sosiaalisena ilmiönä tarkastelevana tutkimuksena se voi tuoda esiin ne tekijät, jotka ovat luoneet musiikin ”valtavirtaukset” ja konventiot – ne, joita tähänastinen musiikintutkimus on pitkälti pitänyt kyseenalaistamattomina itsestäänselvyyksinä.

Musiikkiestetiikka ja ”naisten musiikki”

Yksi mielenkiintoisimmista, mutta toistaiseksi myös vähiten tutkituista seikoista sukupuolen ja musiikin välisen suhteen tarkastelussa lienee kysymys miesten ja naisten musiikillisen kielen mahdollisesta erilaisuudesta: miksi naissäveltäjien valitsemat muotolajit, tyylit, teemat ja rakenteet ovat erilaisia kuin miesten? Ovatko samaan tyyliin ja muotoon sävelletyt naisten teokset erilaisia kuin miesten teokset? Vastaanottavatko naiset kuulijoina musiikin eri tavalla kuin miehet? Minkälainen on naisten versus miesten luovuuden psykodynaamiikka; miten nais/miessäveltäjien teokset syntyvät? Nämä ovat tietenkin vaikeita kysymyksiä ja liikkuvat lähellä essentialismin vaarallisia vesiä. Voimmeko ylipäättään yleistää mitään tietylle sukupuolelle yhteistä?

Viimeaikainen feministinen tutkimus onkin alkanut korostaa naisten elämäkokemusten heterogeenisuutta: olla ja elää naisena on yhdelle perin erilaista kuin toiselle. Itse olen taipuvainen uskomaan – silti olematta essentialisti – että on olemassa riittävästi naisille yhteisiä sekä biologisia (hormonitoiminta, suvunjatkaminen, mahdollisesti myös muutamat aivorakenteen ominaisuudet) että sosiaalisessa kanssakäymisessä kertyviä kokemuksia, joiden perusteella pidän hyvinkin mahdollisena jonkinlaisen ”naismusiikkikokemuksen” versus ”miesmusiikkikokemuksen” löytymistä. Tietenkään ei tässä pidä unohtaa sitä, että sukupuolen määrittäminen ei tapahdu binariteetissa mies–nainen, vaan näiden välisessä jatkumossa: naisuuden ja mieheyden osuus sekä hormonaalisesti että sosiaalisesti opittuina tekijöinä ovat erilaiset eri yksilöillä.

Toisaalta musiikki on myös hyvin traditio- ja kulttuurisidonnainen taidemuoto. Jokainen säveltäjä, mies tai nainen säveltää tiettyä aikana, tietyssä sosiaalisessa ympäristössä ja tietylle imaginaariselle yleisölle. Tästäkin

syystä saattaa olla lopulta mahdotonta sanoa mitään pitävää ja lopullista naisten musiikin ja musiikkikokemuksen naisisuudesta versus miesten miehyydestä.

Naiseuden ilmeneminen naistaiteilijoiden teoksissa on ollut spekulatiivista kohteena myös taidehistoriassa. Naistaiteilijoita – samoin kuin myös naissäveltäjiä – on tiettyinä historiallisina aikoina rohkaistu tarttumaan tiettyihin tehtäviin enemmän kuin muihin, mutta myös taidehistoriassa on liiallista puhua ”naisten tyylistä” tai ”feminiinisestä herkkyydestä”. Mutta toisaalta voidaan kuitenkin pitää kiinni siitä, että olla nainen ei ole kokonaan irrelevanttia hänen tekemänsä taideteoksen kannalta. Se on yhtä vähän tai paljon merkityksellinen tekijä taideteoksen syntymisessä kuin olla amerikkalainen, köyhä tai olla syntynyt vuonna 1900 (Linda Nochlin 1978, 58–59 ja 64, referoinut Bowers 1990, 3). Naiseuden vaikutus taideteokseen tulisi kontekstualisoida tarkoin aikaan, paikkaan, sosiaaliseen ja historialliseen ympäristöön, koska naiseuden määrittäminen tapahtuu kulttuurisidonnaisesti.

Kielen esityksen, puheen tutkijat ovat havainneet myös musiikin kannalta ajatellen mielenkiintoisia eroja naisten ja miesten puheessa verratessaan eri kulttuureista saatuja tuloksia toisiinsa: miesten ja naisten väliset erot puheessa koskevat tyyliä, lajeja, puhujan rooleja sekä puhekaavoja, jotka ilmenevät sekä eri lajien välillä että puhetapahtuma- ja lajikohtaisesti (Sherzer 1987, 95–120, referoinut Bowers 1990, 11). Näihin tuloksiin vedoten Jane M. Bowers kysyy, voimmeko löytää eroja myös miesten ja naisten musiikinlajeissa ja rooleissa, laulukaavoissa ja tyyliissä? Ja jos, niin miten nämä erot heijastavat ja osoittavat miesten ja naisten eroja? (mts.)

Maaillanlaajuisesti tarkasteltuna naisten ja miesten musiikkikulttuurit ovat osoittautuneet erilaisiksi. Bowers (1989, 86) on tiivistänyt sukupuolten musiikkitoiminnan erilaisuuden seuraaviin binariteetteihin, jotka heijastelevat universaalia tilannetta:

Naiset

laulaminen
esittäminen
pehmeä-ääniset soittimet
tukijaroolit
kotiopiiri
amatööri
rajoitettu koulutus
maallinen

Miehet

soittaminen
säveltäminen
kovaääniset soittimet
johtavat roolit
julkisuus
ammattilainen
korkeampi koulutus
pyhä

Bowers täydentää, että kategoriat eivät kuitenkaan ole toisiaan poissulkevia, vaan esimerkiksi miesten musiikillinen toiminta hyvinkin kattaa molemmat ääripää. Sen sijaan naiset toimivat ”miesten alueilla” huomattavasti vähemmän, vain tiettyinä aikakausina tai kulttuureissa ja täyttäessään tietyt sosiaaliset ehdot. Siinä mielessä ylläoleva lista ei ole vain merkityksensä abstraktio. (mts.)

Naisten ja miesten musiikin erilaisuus on ilmeistä myös länsimaisessa taidemusiikissa, naiset ovat vuosisatojen ajan säveltäneet pääasiassa erilaisiin muotoihin kuin miehet. Heidän tuotannossaan on eniten lauluja, narratiivisia ja karaktäärikappaleita sekä pienimuotoista kamarimusiikkia. Citronin radikaali sonaattiestetiikan analyysi (1994) osoittaa, että naissäveltäjät eivät ole taitojen tai luovuuden puutteen takia säveltäneet sinfonioita, sonaatteja ja laajamuotoista kamarimusiikkia vähemmän kuin miehet vaan siksi, että sonaattiestetiikka on ensisijaisesti maskuliinista. Maskuliinisuutensa takia se ei ole ollut naissäveltäjille läheinen sävellysmuoto. Citronin analyysi pyrkii siis löytämään syitä naisten ja miesten säveltämän musiikin erilaisuudelle.

Citron nimeää sonaattiestetiikkaan kuuluviksi sonaattimuodon sille rakentuvine sävellysmuotoineen (sinfonia, kamarimusiikki, soolosonaatti ja jossain määrin myös konsertto) sekä niihin liittyvät retoriikka, symboliikka ja ideologia. Hänen mukaansa sonaattimuodon sukupuolistetut teemat ovat yksi naisia siitä vieraannuttava tekijä: joustava ja luonteeltaan lempeä toinen teema, joka on ”tavallaan feminiininen rinnastettuna sitä edeltävään maskuliiniseen” (Marx 1845, lainannut Citron 1994, 20) on määräävän pääteeman kontrasti, siitä riippuvainen ja sen määrittämä. Teemojen sukupuolistavasta määrittelystä ei ole pitkä matka Citronin johtopäätökseen: sonaattimuodon teemojen dikotominen määrittäminen heijastaa kulttuurin jakautumista julkiseen ja yksityiseen sektoriin feminiinisen teeman symboloidessa naisten alistettua asemaa yhteiskunnassa ja maskuliinisen pääteeman mieshegemoniaa (mts. 22). Sonaattimuoto vastasi aikanaan vastasyntyneen porvarillisen yhteiskunnan tarvetta säilyttää naiset sosiaalisen kontrollin alaisina. Citronin tulkinta osoittaa, että myös abstraktiksi nimetty musiikki sisältää sukupuolten sosiaalisesta erilaisuudesta kertovia koodeja, jotka perinteisellä musiikintutkimuksella on taipumus sivuuttaa.

Samoin kuin monet muutkin feministiset musiikkitieteilijät Citron kirjoittaa kärkevästi absoluuttisen musiikin ideologiaa vastaan löytäen myös siitä syyn naisten säveltämien laajamuotoisten teosten vähyyteen 1700-luvun lopulla ja viime vuosisadalla. Samalla kun maallinen konserttimusiikki anasti kirkkomusiikin valta-aseman, siirtyivät kirkkomusiikin uskonnolliset

ja metafysiset ulottuvuudet absoluuttisen konserttimusiikin ominaisuuksiksi. Citronin tulkinnan mukaan naiset eivät kokeneet jumalallisiin ja metafysiisiin ulottuvuuksiin nostettua absoluuttista musiikkikäsitystä omakseen. Heillä ei ollut vaikutusvaltaa kirkollisissa asioissa, miten he olisivat sitten voineet alkaa omata sitä ”jumalallisessa” musiikissa. (1994, 22–24.)

Citron pitää myös mahdollisena, että laulut, karakterikappaleet ja pieni-muotoinen kamarimusiikki yksinkertaisesti ovat lähempänä naisista ilmaisua. Abstrakti musiikki on mahdollisesti ollut naissäveltäjien mielestä persoonatonta ja etäällä heidän kaipaamastaan välittömästä ja suorasta ilmaisusta, johon liittyy ruumiillisuuden kokemus. Naisten on ollut myös vaikea samaistua arkipäivän yläpuolelle nostetun, kutsumustaan noudattavan ja siirtymäriitin kaltaisen initiaation läpikäyneen sankarisäveltäjän hahmoon. Naisten sosiaalinen asema ei ole johdattanut heitä eristäytyneisyydessä tapahtuvaan henkiseen kilvoitteluun, vaan heidän itsetuntemuksensa on kehittynyt sosiaalisessa vuorovaikutuksessa, osana yhteisöä ja sen hyväksi toimimalla. Säveltävät naiset ovat monesti käsittäneetkin itsensä käsityöläisinä, jotka säveltävät käyttömusiikkia. He eivät ole samaistuneet eikä heitä ole samaistettu teoksiinsa ja siksi he ovat kyenneet säilyttämään välitän itsensä ja teostensa välillä. Koska egon transkendenssi on ollut osa absoluuttisen musiikin symbolismia, naissäveltäjät ovat valineet mieluummin muita musiikinlajeja, joihin tällaista ideologiaa ei ole liitetty. (mts.)

Absoluuttiseen musiikkiin ja erityisesti sinfonian säveltämiseen liitetyt käsitemaailmat ovat Citronin mukaan rakentuneet siis vain toisen sukupuolen sosialisatiota heijastaville prosessille jääden toiselle vieraaksi.

Feministinen musiikkianalyysi

Feministinen musiikkianalyysi on eniten musiikkitieteen kenttää hämmentänyt musiikin naistutkimuksen ala. Siinä missä naismusiikin historiankirjoitus on metodeiltaan pysytellyt perinteisen biografian sekä yleiseen sosiaalishistoriaan suhteuttavan historiankirjoituksen rajoissa, feministinen musiikkianalyysi on esitellyt aivan uusia sukupuolistavia analyyseja, joissa teoksia tulkitaan joko sukupuolijärjestelmän, teoksen sisäisen henkilön (esim. oopperan tai kantaatin roolihenkilön) tai säveltäjän sukupuolen tai sukupuolisuuden näkökulmasta. Feminististä musiikkianalyysia on kiinnostanut lähinnä se, miten feminiinisyys ja maskuliinisuus on esitelty musiikissa ja musiikinteorian sanastossa. Ilmeisimmät esimerkit sukupuolistetusta musiikista löytyvät elokuvamusiikista ja miksei myös joistakin

oopperoista, joissa nais- ja miesroolien musiikillinen ilmentäminen on monesti konventionaalista: paheellinen naisroolihahmo tummine äänenväreineen ja viettelevine rytmeineen, hyveellinen nainen kaihoisine lyyrisine melodioineen ja sankarimieshahmot voimaa ja volyyymia uhkuvine taustoineen. Samoin kuin muillakin taiteenaloilla nainen musiikissa on miestaitelijan semioottinen objekti, joka pannaan representoimaan vallitsevaa sukupuolijärjestystä (Bowers 1989, 89). Useimmat feministiset tulkinnat eri sukupuolten representoitumisesta musiikissa ovatkin kohdistuneet lauluihin ja näyttämömusiikkiin, ts. musiikkiin, johon liittyy sanallinen teksti ja/tai visuaalinen ulottuvuus. Mutta yhä useammin sukupuolistava tulkinta on nykyisin tehty myös instrumentaalimusiikista.

Erittäin vilkasta keskustelua ja jyrkkää vastakritiikkiä ovat herättäneet Susan McClaryn provokatiivisesti kirjoitetut sukupuolistavat musiikkianalyysit⁷. McClaryn *Feminine Endings* -kirja (1991) sisältää sukupuolen ja feministisen kirjallisuuskritiisin hengessä sukupuolisuuden näkökulmasta tehtyjä tulkintoja niin Monteverdin oopperoista Orfeus ja Poppean kruunaus, Bizet'n Carmenista kuin Madonnan tähteydestäkin. McClaryn perusoletus on, että musiikki ”ei vain yksinkertaisesti heijasta sosiaalista todellisuutta, joka sijaitsee muuttumattomasti sen ulkopuolella; pikemminkin sosiaalinen todellisuus itse on rakennettu sellaisiin [kuten musiikillisiin] diskursiivisiin käytänteisiin” (1991, 21, lisäys hakasuluissa on omani). Etnomusikologialle väite on erittäin tuttu – itse asiassa on kyse etnomusikologian perusteesta: musiikki ei ainoastaan ilmene kulttuurissa ja sosiaalisessa ympäristössä, vaan kulttuuri ja sosiaalisen vuorovaikutuksen muodot löytyvät myös itse musiikista (ks. esim. Moisala 1991a).

Varsin herkullista luettavaa on Philip van den Toornin ja Ruth A. Solien *The Journal of Musicology*ssa (1991) käymä sananvaihto, joka Solien vastauksessa yltyä musiikkitieteessä lähes ennenlukemattomaan sanalliseen ilotulitukseen. van den Toornin kirjoitus syntyi reaktiona McClaryn kirjaan. van den Toorn on formalistisen musiikkianalyysin ja autonomisen musiikin tiukka puolustaja, jolle länsimainen taidemusiikki on referentiaalisen tulkinnan, symbolismien, analogismien ja metaforismien yläpuolella. Länsimaisen musiikin suuret teokset, joiden merkitykset ovat hänen mielestään ennenkaikkeaa henkisiä, ovat analysoitavissa, joten niitä ei ole tarpeen kontekstualisoida kuten populaarimusiikkia tai etnisiä musiikkeja. Hänen mukaansa

⁷ Niitä referoidaan tämän lehden sivuilla useassakin artikkelissa ja lopussa etenkin Paula Mämmelän kirjoittamassa McClaryn teoksen arvostelussa.

musiikkianalyysin tulee säilyttää välitön esteettinen kokemus analysoitavaan teokseen keskittyen ennen kaikkea sen transkendenttaaliin yksityiskohtiin.

van den Toorn kirvoittaa Solien kirkastamaan feministisen musiikkianalyysin lähtökohtia. Hänen mukaansa analyysi ei voi perustua sosiaalisista arvoista piittaamattomaan solipsismiin eikä universaalia kokemusta ajavaan tyranniaan, joka ei hyväksy erilaisia ”ääniä”, tulkintoja. Analysoitava musiikkiteos ei herätä kaikissa samaa ”luonnollista” kokemusta, johon musiikkikoulutus kuuntelijan ehdollistaa, vaan kuuntelijan kiinnostus voi yhtä hyvin syttyä affektien, representaatioiden ja ruumiillisen kokemuksen kautta sekä henkilöhistoriaan resonoiden. Miksi yksien kokemus olisi toisten kokemusta oikeampaa ja oikeutetumpaa? ”Miksi kuulijalle, joka väittää saavansa välittämättömän (”*un-mediated*”) kokemuksen sävelluokista, pitäisi antaa enemmän arvoa kuin hänelle, joka saa välittömän (*immediate*) kokemuksen viuluista, rauhallisuudesta tai – *to bite the bullet* – feminiinisydestä?” (Solie 1991, 403).

Feministinen musiikkianalyysi ja -kritisismi siis on uusi musiikin autonomisuuden paradigman kyseenalaistaja ja haastaja. Se lähtee oletuksesta, että kaikki musiikki on sosiaalista. Solien mukaan ei ole mitään syytä sivuuttaa ”suurta musiikkia” pyrittäessä ymmärtämään kulttuurissamme edelleen vallitsevia arvoja (mts.). Päinvastoin taidemusiikin mestariteokset sosiaalistavalla, ts. sosiaaliseen ympäristöön kontekstualisoivalla tutkimuksella on tärkeä tehtävä menneisyyden kulttuuristen merkitysten ja musiikkiteosten välittämien arvojen kriittisessä tarkastelussa. Myös länsimainen taidemusiikki on siinä missä kaikki muutkin musiikit kulttuurista ympäristöään heijastavaa, se sisältää ja rakentaa sosiaalisia merkityksiä. Mutta näiden sosiaalisten merkitysten tulkitseminen musiikista ei tietenkään ole vailla ongelmia. Vaikka McClaryn analyysit voivat olla hilpeää luettavaa, ne osoittautuvat ehkä liiankin persoonallisiksi – ja monen mielestä varmasti myös asenteellisiksi – tulkinnoiksi.

Musiikilla, etenkin instrumentaalimusiikilla, ei ole ilmeistä sisältöä, joten se mahdollistaa lukuisan määrän erilaisia tulkintoja. Mutta feministinen musiikkianalyysi on kuitenkin jo tähän mennessä osoittanut, että tietyn aikakauden ja kulttuurin sukupuolijärjestys voi antaa uuden näkökulman myös musiikin formaaliin elementteihin.

Kulttuurin sukupuolijärjestelmä ja musiikki

Kuten edellä on käynyt ilmi, musikologinen sukupuolistava tutkimus on monin tavoin pyrkinyt edistämään länsimaisen taidemusiikin tutkimusta sosiaalisena ilmiönä, sosiaalisen todellisuuden heijastajana ja sosiaalisen todellisuuden konstruoimana diskurssina. Tässä etnomusikologialle niin perin tutussa lähestymistavassa se on toteuttanut alalla jo pitkään kaivattua taidemusiikin kulttuurista tutkimusta. Itse asiassa lähestymistavoiltaan taidemusiikin sukupuolistavaa tutkimusta on vaikea kokea etnomusikologiasta erillisenä tieteenalana – paitsi että historian tutkimus on ollut siinä merkittävämmässä asemassa kuin etnomusikologiassa⁸. Onko sitten mitään erityistä, mitä etnomusikologia olisi tuonut lisää sukupuolistavaan musiikintutkimukseen?

Vaikka teoreettisten lähtökohtien osalta voidaankin kyseenalaistaa mielekkyys erottaa sukupuolistava taidemusiikintutkimus etnomusikologiasta, etnomusikologisissa julkaisuissa ilmestyneet tutkimukset ovat suurelta osin kohdistuneet muuhun kuin länsimaiseen taidemusiikkiin. Ne ovat olleet kulttuurirelatiivisia länsimaisen kansanmusiikin ja populaarimusiikin sekä ei-länsimaisen musiikin tutkimuksia. Samoin kuin musikologisessa tutkimuksessa, etnomusikologisessa naistutkimuksessa aloitettiin myös etsimällä aiemmalta tutkimukselta sivuun jäänyttä naisten musiikkia. Koska naisten musisoiminen on monissa ei-länsimaisissa kulttuureissa edelleen privaatimpaa kuin miesten, on tutkijoilla ollut vaikeampi saada sitä dokumentoiduksi. Mutta monesti tutkijat eivät myöskään ole osanneet edes kaivata naisten musiikkia vaan miesten esittämä julkinen musiikki on esitelty ikäänkuin se edustaisi kulttuurin koko musiikkia. Sen lisäksi, että tutkijat ovat havainneet tutkittavien muusikoiden sukupuolen ja alkaneet aktiivisemmin etsiä ja dokumentoida kentällä molempien sukupuolten musiikkia, sukupuolistava tutkimus on saanut heidät huomaamaan myös oman sukupuolensa vaikutuksen etnomusikologisessa tiedonkeruussa, kenttätöyssä.

Vaikka sukupuoli on noussut kiinnostuksen kohteeksi myös etnomusikologiassa erityisesti vasta viime vuosikymmenellä, on sukupuolistavia tutkimuksia toki tehty myös aiemmin. Alan Lomaxin jo 60-luvulla julkaistu maailmanlaajuinen laulutyylitutkimus kartoitti lukuisten muiden kulttuuris-

⁸ Tämä ei tarkoita sitä, etteikö etnomusikologiassakin olisi tehty lukuisia historiallisia tutkimuksia. Etnomusikologiaan voitaneen lukea mm. Heikki Laitisen kirjoittama ansiokas tulkinta Kreeta Haapasalon musiikillisesta elämäkerrasta (1990).

ten tekijöiden ohella myös sukupuoliroolien yhteyttä laulutapaan. Tutkimus, jossa analysoitiin kuulonvaraisesti 4000 musiikkinäytettä eri puolilta maailmaa ja näin saadut tulokset yhdistettiin aiemmin tehtyyn antropologiseen maailmanlaajuiseen kulttuuripiirreanalyysiin, osoitti, että mitä kireämpi, jännitteisempi ja nasaalimpi on laulajien äänenmuodostus, sitä tiukempia ovat ko. kulttuurin seksuaalisäännöt. Analyysin tuloksiin kuului myös väittämä, että polyfoniaa esiintyy naista arvostavissa kulttuureissa, ja että yhtenäistä laulutapaa löytyy eniten kulttuureissa, joissa naisten rooli ruoan tuotannossa on merkittävä. (Lomax 1968.) Lomaxin tutkimusta on jälkeensä kritisoitu voimakkaasti mm. analysoitujen musiikkinäytteiden satunnaisuudesta ja suppeudesta sekä kulttuurirelatiivisuuden puutteesta, mutta toistaiseksi ei ole kuitenkaan tehty parempaakaan samantapaista universaalia tutkimusta.

Viimeaikaisessa etnomusikologisessa kirjallisuudessa on siis ilmestynyt lukuisia naisten musiikin etnografioita. Myös tähän mennessä ilmestyneet etnomusikologiset sukupuolen ja musiikin suhteen välistä suhdetta käsittelevät antologiat esittelevät pääasiassa naisten musiikkia, naisten tehtäviä ja rooleja musiikkikulttuurissa, naisten musisointiin kohdistuvia asenteita sekä niitä mahdollisuuksia ja rajoituksia, joita heidän musisoimiselleen asetetaan (Koskoff 1987, Herndon ja Ziegler 1990 ja 1991). Tämä on tietenkin ollut luonnollinen lähtökohta: Tarvitsemme ensin aiemman tutkimuksen laiminlyömiä peruskartoitusta naisten musiikista ja musiikkitoiminnasta ennenkuin voimme ryhtyä tavoittelemaan kokonaisvaltaisempaa näkemystä mies-nais-sukupuolijatkumon ja sukupuolijärjestelmän vaikutuksesta musiikkiin.

Teoreettiset ja metodologiset kirjoitukset sukupuolistavasta musiikintutkimuksesta ovat etnomusikologiassa olleet huomattavasti vähäisempiä kuin etnografiset kuvaukset. Ne eivät kuitenkaan ole pyrkineet luomaan viitekehystä vain naisten musiikin vaan kokonaisvaltaisemmalle musiikintutkimukselle, jonka pyrkimyksenä on saada universaali käsitys sukupuolijärjestelmän, sukupuoli-ideologian ja sukupuolten välisten suhteiden vaikutuksesta musiikilliseen ajatteluun ja toimintaan. Perusajatuksena on edelleen etnomusikologian paradigma, joka olettaa musiikin heijastavan, symboloivan ja rakentavan kulttuurin ajatusmalleja ja sosiaalisia suhteita, siis myös sukupuolten välisiä suhteita ja keskinäistä järjestäytymistä. Keskeisinä teemoina niissä on ollut valta ja arvottaminen.

Ellen Koskoff on esitellyt monitahoisen musiikintutkimuksen mallin, joka rakentuu valtaa, sukupuolta ja arvoa koskevien kulttuuristen käsitysten jatkuville: vallan jatkumon ääripäissä ovat syrjiminen ja totaalinen tasa-arvo, arvojatkumon ääripäät ovat korkea- ja ala-arvoinen ja sukupuolta koskevan jatkumon ääripäissä ovat miehisyden ja naisisuuden ilmenemi-

nen sukupuolistetussa käyttäytymisessä. Koskoffin mukaan tämän mallin kautta voidaan tarkastella musiikkikäyttäytymisen korreloitumista sukupuolia koskeviin valtasuhteisiin ja arvottamiseen. (Koskoff 1987, 15.) Carol Robertson puolestaan nojautui etnomusikologiseen esitystutkimuksen perinteeseen ja erityisesti Marcia Herndonin (1971, 340) väittämään musiikkiesityksestä kulttuurin perusarvojen enkapsulaationa rakentaessaan tutkimusmallia vallan, sukupuolen ja musiikkiesityksen kompleksisen ja muuttuvan yhteenliittymän tarkastelulle. Mallin ainekset ovat auktoriteetin määrittely, vallan osoittamisen tavat, sukupuolen ja sukupuoliominaisuuksien määrittely, sukupuoliin ja sukupuoliassosiaatioihin liitetyt arvot, feminiinisten ja maskuliinisten arvojen siirtämisen tavat, (musiikkiin, instrumentteihin ja julkisiin esityksiin vallan välineinä liitetyt arvot, valtaanpääsyn kontrollointi ja tavat, joilla auktoriteettia on rakennettu, osoitettu tai muutettu esityksen kautta. (Robertson 1987, 242.)

Mielenkiintoisempi on mielestäni kuitenkin Koskoffin monista kulttuureista poimimiin esimerkkeihin perustama musiikkiesitysten jaottelu, joka sekin rakentuu esitysteorialle. Koskoff jaottelee musiikkiesitykset sen mukaan, miten ne käsittelevät sukupuolten välisiä suhteita: (1) esitykset, jotka vahvistavat ja ylläpitävät vallalla olevia sosiaalisia/sekuaalisia suhteita, (2) esitykset, jotka *näyttävät* tukevan vallalla olevia normeja suojellakseen muita, enemmän relevantteja arvoja, (3) järjestystä vastaan (usein symbolisen käyttäytymisen keinoin) protestoivat mutta sitä kuitenkin ylläpitävät esitykset ja (4) vallitsevaa järjestystä haastavat ja uhkaavat esitykset (1987, 10).

Mielestäni Koskoffin ja Robertsonin tutkimusmallit heijastavat etnomusikologisen naistutkimuksen poliittista lähtöasemaa, naisemansipaatioliikettä, jonka pyrkimyksenä oli tehdä eri kulttuurien naisten musiikki tunnetuksi (Koskoffin toimittama antologiakin on otsikoitu ”Women and Music in Cross-Cultural Perspective”), ja joka valitettavan usein tarkasteli muiden kulttuurien naista länsimaisen emansipaatioliikkeen ”silmälasiin” läpi: pelkkää kuvailua analyttisemmat tulkinat jumiutuivat valtakysymyksiin eivätkä hevin kyenneet näkemään musiikkikäyttäytymisessä ilmenevän sukupuolijärjestelmän monimuotoisempaa dynamiikkaa.

Samantapaista kritiikkiä on esittänyt myös Ann Dhu Shapiro (1991). Hänen mukaansa siihen mennessä tehdyt etnomusikologiset sukupuolistavat tutkimukset olivat olleet pääasiassa naisten asenteellisia kirjoituksia naisten musiikista. Hän kritisoi myös sitä, että naisisuuden ilmaisua oli etsitty vain laulujen sanoista ja esitysyhteydestä sekä kulttuurista eikä niinkään itse musiikista. Shapiron mielestä kokonaisvaltainen kartoitus sukupuolen ilmenemisestä musiikissa ottaa huomioon koko musiikkia ympäröivän sosiaalisen kentän: miehet ja naiset, yksityisen ja julkisen, eliitin ja populaarin,

esittäjät ja yleisön, säveltäjät ja kuluttajat, liiketoiminnan ja harrastamisen, ja ymmärtää musiikin kulttuurin omaamien valta- ja auktoriteettisuhteiden heijastajana. Kokonaisvaltaisuudessaan Shapiron ehdotus on kuin joulupukille kirjoitettu toivelista, joka yhden tutkimuksen puitteissa tuskin on mahdollista toteuttaa.

Tällä vuosikymmenellä etnomusikologinen (samoin kuin musikologinen) sukupuolistava tutkimus on edennyt naisten musiikin ja musiikissa ilmenevien sukupuolten välisten valtasuhteiden esillenostamisesta poliittisesti kiihottomampaan ja sukupuolijärjestelmän dynamiikan ja musiikin suhdetta kokonaisvaltaisemmin tarkastelemaan, balanssihakuisempaan suuntaan. Mutta ennen kuin esittelen tuoreempaa teoreettista ajattelua omasta gurungitutkimuksestani nostetun esimerkin avulla, on paikallaan ottaa esille vielä pari etnomusikologiassa esiintynyttä teemaa, joihin musikologinen tutkimus on vähemmän kiinnittänyt huomiota.

Ellen Koskoff on väittänyt, että useimmissa kulttuureissa naisten musiikkikäyttäytyminen assosioituu heidän korostuneeseen seksuaalisuuteensa, ts. että naisten seksuaalisuus, heidän kulttuurinen roolinsa ja musiikkikäyttäytyminen ovat yhteydessä toisiinsa. Koskoff perustelee väitettään sillä, että useimmissa kulttuureissa naisen identiteetti perustuu hänen seksuaalisuuteensa: hänet nähdään ensijaisesti seksuaalipartnerina, lapsenkantajana ja hoitajana. Hänen mukaansa naisen itsensä tai toisten hänelle määrittämä seksuaalisuus vaikuttaa musiikkiesitykseen kolmella eri tavalla: (1) musiikin esitysympäristö voi tarjota kontekstin seksuaalisesti eksplisiittiselle käytökselle niin että musiikkiesityksestä tulee seksuaalisten suhteiden metafora, (2) seksuaalisuuden menetyks voi muuttaa naisten musiikillisen roolin ja/tai statuksen; ja (3) kulttuurin uskomukset naisten perinnäisestä seksuaalisuudesta (esimerkiksi seksuaalisesta kyltymättömyydestä ja kuukautisiin liittyvät tabut) voivat antaa yhteisölle motivaation naisten musiikkiaktiiviteettien eristämiseen tai rajoittamiseen. (Koskoff 1987, 6–7.) Elizabeth Woodin mukaan (1980, 295) myös länsimaisen naisen pitää musiikillisen menestyksen saavuttaakseen vastata dominoivan kulttuurin ekonomisiin ja eroottisiin odotuksiin. Useiden etnomusikologisten tutkimusten perusteella Koskoff tulee siihen johtopäätökseen, että yhteisöissä, joissa miehet ovat päättäneet tai edelleen päättävät musiikkiesityksistä tai joissa miesten dominoimat poliittiset, uskonnolliset ja taloudelliset elämänaikat tarvitsevat nuoria naisesiintyjä, naisten seksuaalisuutta korostava musiikkikäyttäytyminen ovat normi (1987, 7).

Klassisissa etnomusikologisissa tutkimuksissa kenttätyöllä eli musiikkia koskevalla tiedonkeruulla, joka tapahtuu elävässä yhteisössä, on aina ollut merkittävä osuus. Ilmeisesti siitä syystä tietoisuus tutkijan suhteesta tutki-

muskohteeseensa on myös ollut korostuneesti esillä etnomusikologisessa kirjallisuudessa. Nyt huomion kohteeksi on noussut tutkijan sukupuolen vaikutus tiedonkeruuseen ja aineiston tulkintaan. Nepalilaisgurung-kansan pariin tekemäni kenttätyömatkat (vuosina 1975–76, 1985, sekä vuodenvaihteissa 1989–90 ja 1993–94) havainnollistavat sitä, miten sukupuoli voi olla kenttätyön merkittävä tekijä.

Ensimmäisen kenttätyöni, jonka tein yhdessä aviomieheni kanssa, yhtenä suunniteltuna tutkimuskohteena oli naisten musiikillinen käyttäytyminen gurungikylässä. Aineiston kerääminen osoittautui kuitenkin perin vaikeaksi. Nepalilaisen yhteisön sääntöjen mukaan naisen tehtäviin kuuluu mm. kantaa vesi, valmistaa ateria ja siistiä lattia levittämällä sille mudan ja lehmänlannan sekoitusta (gurungien talot on rakennettu luonnonkivistä ko. seoksella muuraamalla) ennen kuin aviomies aloittaa päivän askareet. Koska en käyttäytynyt kuten nainen heidän standardiensa mukaan (pahinta oli se, että mieheni kävi kaivolla yhdessä minun kanssani ja jopa pesi vaatteita) enkä kantanut naisen habitusta (minulla oli lyhyt tukka, pidin housuja enkä kantanut koruja), gurungeilla oli selvästi vaikeuksia sosiaalisen sukupuoleni identifioimisessa. Minua alettiin puhutella nuoremmaksi pojaksi, ja pääsin osallistumaan miehille tarkoitettuun hääateriaan. Nuoret naiset suhtautuivat minuun kuin vieraaseen nuorukaiseen, kainostellen ja ujostellen. Tosin edelleen olin se, jolle miehet eivät tarjonneet savuketta (savukkeiden vaihtaminen on tapa, jolla gurungiyhteisössä tuohon aikaan luotiin ensimmäinen kontakti muukalaiseen) ja jota puhuteltiin vasta miehen jälkeen – jos sittenkään. Vanhemmat naiset kylläkin ihmettelivät sitä, ettei minulla ollut lasta. Lähes kaikki kontaktimme olivat gurungimiesten kanssa ja naisten musiikkimaailma säilyi salaisena. Toinen kenttätyöni oli edellisen vastakohta, koska mukanani oli kahdeksanvuotias poikani. Poikalapsi kohotti minut arvostetun naisen asemaan. Huoneessani vieraili joka ilta joku kylän naisista ja monet heistä kutsuivat minut kotiinsa. Vaihdoimme elämäkokemuksia, lauloimme yhdessä ja keskustelimme musiikista. (Ks. myös Moisala 1993.)

Gurungien musiikkikulttuuri dynaamisena sukupuolisysteeminä

Olen edellä väittänyt, että sukupuolijärjestelmän ymmärtäminen pelkäksi sukupuolten väliseksi arvottavaksi valtasuhteeksi, on mielestäni liian yksipuolinen ja -silmäinen lähtökohta. Yritän seuraavalla gurungien musiikkikulttuurin sukupuolijärjestelmää analysoivalla esimerkillä osoittaa, että sukupuolijärjestelmä on muuttuva, kontekstualisoitava ja balanssihakui-nen kokonaisuus, joka tosin voi sisältää myös hierarkkisuu-tta. Gurungien

musiikki toimii myös esimerkkinä naisten ja miesten musiikkimaailmojen erilaisuudesta sekä sukupuolijärjestelmän ja ikääntymisen vaikutuksista naisten musiikkikäyttäytymiseen (ks. perusteellisempi etnografia teoksessa Moisala 1994).

Gurungipoikien ja tyttöjen musisoiminen tapahtuu heidän lapsuudessaan ja nuoruudessaan suhteellisen tasavertaisesti. Nuorten illanvietoissa laulun aloittaa tai sitä säestää rummuilla yhtä usein tyttö kuin poikakin. Illanvietot kuitenkin tapahtuvat tyttöjen perustamissa ja ylläpitämässä rodi-taloissa. Tytöt myös huolehtivat rumpujen kunnossapitamisesta. Sen lisäksi he useimmissa gurungikylissä vastaavat aikuisten musiikkiesitysten käytännön järjestelyistä, koristeluista ja tarjoiluista. Gurungityttöjen toiminta musiikin parissa kasvattaa ja sosiaalistaa heitä heidän tulevaisuuden tehtäviään varten: toimimaan pienryhmässä ja taustavoimina yhteisissä tapahtumissa. Pojat sen sijaan kasvatetaan löytämään yksilöllisiä elämänratkaisuja ja hankkimaan itsellisyyttä koulutuksen avulla.

Avioituminen muuttaa radikaalisti gurungityttöjen elämän, mutta ei vaikuta paljoakaan nuorten miesten elämäntapaan. Nuoren aviovaimon elämä rajoittuu uuteen perhepiiriin: usein jopa vieraassa kylässä ja rodissa vietetyt illat ja ystävät jäävät. Hänen aviomiehensä sen sijaan asuu edelleen kotonaan ja voi jatkaa myös poikamiesmäistä elämäänsä rodi-iltoineen. Gurungien kulttuurissa ei pidetä sopivana, että avioitunut nainen esiintyy julkisesti musiikkitilaisuuksissa. Tosin muutamat naiset nykyisin uskaltavat rikkoa tätä sääntöä. Aikuisten musiikkiesitykset ovatkin pelkästään miesten laulamia ja soittamia. Vaikka naisten osallistumista julkisesti esiintyviin musiikkiryhmiin ei ole sanallisesti kielletty, lausumattomat asenteet ja käytäntö pitävät heidät poissa julkisesta musiikintekemisestä: vanhempien naisten lauluääntä pidetään rumana ja jos naiset yrittävät liittyä mukaan laulamaan, heidät nauretaan ulos ryhmästä.

Viime vuodenvaihteessa tapasin eräässä gurungikylässä naisen, jonka tiedettiin osaavan paljon vanhoja gurungilauluja. Sain maanitella häntä kauan ennenkuin hän suostui laulamaan niitä minulle ja silloinkin vain kaukana kylän ulkopuolella, jossa kukaan muu ei olisi kuuntelemassa. Vielä nauhoitustilanteessakin hän valitti useaan otteeseen, miten hänen lauluäänsensä oli tullut niin rumaksi, ettei hänen enää pitäisi ollenkaan laulaa. Nainen oli 40-vuotias.

Gurungit pitävät musiikkina vain esittäjäryhmän julkisesti yleisölle esittämää laulua ja soittoa. Julkiset musiikkiesitykset ovat keskeisiä gurungiyhteisön yhtenäisyyden ja traditioiden ylläpitäjiä, ne vahvistavat gurungien sosiaalista järjestystä ja uskonnollista maailmankuvaa. Niissä tapahtuu myös paljon vastavuoroista vaihtoa, joka on gurungikulttuurin keskeinen kulttuurinen ominaisuus. (ks. Moisala 1991.)

Aikuisten gurunginaisten musikaalisuus kanavoituu työn ääressä riisipel-
loilla ja metsissä lauletuissa lauluissa ja kehtolauluissa, informaaleissa työn-
tekoon liittyvissä tilanteissa. Mielenkiintoista on, että tällainen musisoimi-
nen ei gurungien käsityksen mukaan ole musiikkia (*sangit, baja, git gaune*
bajaune – gurungeilla, kuten muillakin nepalilaisilla on musiikille monta
nimeä) vaan yksinkertaisesti osa kyseistä työnteoa. Siis varsinainen mu-
siikki, jolla on merkittävä rooli gurungiyhteisön ylläpitämisessä, on miesten
aluetta. Tämän ”virallisen”, vaikutusvaltaa ja arvostusta omaavan miesten
julkisesti esittämän musiikin ohella naisilla on omat tapansa ilmentää musi-
kaalisuuttaan – vaikkapa melodisella itkulla itkuvirsien tapaan.

Gurungien musiikkikulttuuri osoittaa miten musiikkikäyttäytymiseen
vaikuttavat sukupuoliroolit eivät muodosta stabiilia vaan dynaamisen, mui-
hin kulttuuriin tekijöihin reagoivan ja muuttuvan systeemin. Tässä yhtei-
sesti muodostamassaan systeemissä eri sukupuolten musiikkikäyttäytymiset
etsivät balanssia suhteessa toisiinsa ja muihin kulttuuriin tekijöihin. Esi-
merkiksi gurungikulttuurissa nuorten tasavertainen musisoiminen muuttuu
avioitumisen jälkeen sukupuolten väliseksi ”työnjaoksi”, joka on suhteessa
muihin aikuisten gurungimiesten ja -naisten sukupuolirooleihin, miesten
omaamaan julkiseen elämänpiiriin ja naisten yksityiseen perhepiiriin rajoit-
tuvaan elämään. Lasten ja nuorten musiikkitoiminta on mukana sosiaalista-
massa heitä vallitseviin sukupuolirooleihin. Toisaalta kielteinen asennoitu-
minen vanhenevien gurunginaisten musisoimiseen voitaisiin tulkita Koskof-
fin mallin mukaan myös naisten seksuaalistamisen näkökulmasta: koska
vanhenevan naisen seksuaalinen viehättävyys vähenee, ei heille miesdo-
minoivassa musiikkikulttuurissa ole tarjolla enää julkisia esiintymismahdol-
lisuuksia.

Se, tulkitaanko gurungien musiikkikulttuurinen systeemi sukupuolten
väliseksi asymmetriaksi vai komplementaariseksi, on nykytutkimuksen va-
lossa mielenkiintoinen kysymys. Feministis-poliittisesti aikuisten gurungien
musiikkikulttuurin voi hyvinkin tulkita olevan valtasuhteiltaan epäbalans-
sissa, koska miehet omaavat julkisen musiikkiareenan ja naisten musiikkia
ei käsitteellistetä musiikiksi eli sitä ei ”virallisesti” tunnusteta edes olemas-
saolevaksi. Mutta gurungit itse näkevät oman sukupuolijärjestelmänsä
komplementaariseksi systeemiksi, jossa miehillä ja naisilla on omat toisiaan
täydentävät tehtävät. Komplementaarisuus-ideologia ilmenee myös gurun-
gien musiikinteoriassa: kuolemanjälkeisissä riiteissä esitettävän *serko*-tan-
sin säestyksenä täytyy soittaa sekä maskuliinisia että feminiinisiä rytmejä,
jotta esitys olisi täydellinen. Käytännössä maskuliiniset rytmit ovat rytmii-
kaavojen ”yksinkertaisia” perusmuotoja ja feminiiniset rytmit niiden ”kak-

sinkertaisia⁹” eli koristeltuja variantteja. Toisen sanoen ensin on mies-standardi, jolle rakentuu nais-poikkeus, ”toinen”. Erään keskeisen shamanistisen narraation teksti julistaa myös sukupuolten välisen hierarkian: ”Se, että mies tulee vaimon edellä, on sopivaa, vaimo miehen edellä ei ole sopivaa.” Eli olisiko gurungien musiikkikulttuurissa kyse hierarkian omaavasta komplementaarisesta systeemistä?

Itse asiassa mielestäni ei ole edes välttämätöntä nimetä yksiselitteinen otsikko gurungien sukupuolijärjestelmälle. Tärkeämpää on osoittaa se, miten dynaamisesti sukupuolijärjestelmä on vuorovaikutuksessa musiikin kanssa – ja miten tutkija voi valita tulkintaansa erilaisia näkökulmia. Ellen Koskoffin kolme tulkintaa lubavich-hasidijuutalaisryhmän musiikkitoiminnasta ja sitä ohjaavasta uskomusjärjestelmästä (etnografisesti kuvaileva, feministis-poliittisesti analysoiva ja kulttuurin sisäpuolisten eli jäsenten käsityksiä siteeraava) osoittavat oivallisesti, miten tutkijan valitsema näkökulma vaikuttaa tulkintaan (1993). Yhdyn Koskoffin mielipiteeseen, että musiikkikulttuurien tulkinnoissa erilaiset näkökulmat pitäisi osata integroida niin, etteivät tutkijat kirjoittaisi fiktiivisiä tarinoita, jotka kuvaavat enemmän heitä itseään kuin tutkimuksen kohdetta, etnografian ”toista” (mts. 163).

Sukupuolijärjestelmän dynaamisuus, musiikkitiede ja sukupuolistava musiikintutkimus

Sukupuolijärjestelmä on mielestäni ymmärrettävä joustavana systeeminä, joka reagoi, vastaa, sopeutuu ja toimii vuorovaikutuksessa muihin kulttuurisiin tekijöihin. Musiikissa, kuten muussakin kulttuurisessa käyttäytymisessä sukupuoli on kontekstisensitiivinen ja tilannekohtainen: se määritellään ja rakennetaan eri tavoin eri konteksteissa. Sama henkilö voi eri elämänvaiheissaan tai tapahtumakohtaisissa tilanteissa kokea ja esitellä oman sukupuolensa eri tavoin ja hänen sukupuoleensa reagoidaan ja vastataan eri tavoin. Sen lisäksi kulttuurin sukupuoliroolit ovat keskinäisessä vaikutussuhteessa, koska ne yhdessä muodostavat kokonaisen systeemin (Herndon 1994). Tästä syystä sukupuolen ja musiikin välistä suhdetta ei voida tarkastella vain naisten musiikin tutkimuksen avulla. Miesten musiikkia, musiikkikäyttäytymistä ja -perseptiota pitää myös tutkia sukupuolistettuna ilmiönä ennen kuin pääsemme kokonaisvaltaiseen käsitykseen

⁹ Alkukielisen sanan kirjaimellinen suomennos.

sukupuolen vaikutuksesta musiikkiin. Musiikki heijastaa ja rakentaa sosiaalista todellisuutta – myös sen sukupuolijärjestelmää, mutta niiden välinen suhde ei ole yksinkertainen syy–seuraus -suhde vaan se perustuu monitahoiseen, kompleksiseen, joustavaan ja dynaamiseen vuorovaikutukseen.

Sukupuolistavaa musiikintutkimusta tehdään jo koko musiikin laajuudessa. Sukupuolistettuina diskursseina tutkitaan eri musiikinlajeja rockista nykyaikamusiikkiin, kuin myös länsimaisia ja ei-länsimaisia musiikkeja. Sukupuolistavia analyysejä tehdään musiikkikulttuureista, kirjoitetuista ja ”kansan” musiikinteorioista, musiikkikäyttäytymisestä sekä musiikista itsestään, muistinvaraisista ja kirjoitetuista teoksista. Tuskin on olemassa enää sellaista musiikkiin liittyvää tekijää, johon sukupuolistava tutkimus ei olisi tarttunut.

Musiikin naistutkimuksesta kehittynyt sukupuolistava musiikintutkimus on käynnistänyt musiikkitieteen arvomaailmaa kriittisesti arvioivan keskustelun, jolla saattaa olla syvälle luotaavia vaikutuksia musiikkitieteeseen. Marcia J. Citronin mukaan (1993b, 68) sukupuolistavan tutkimussuunnan eräänä voimanlähteenä voidaan pitää sen marginaalisuutta: keskeisten tutkimusalojen ulkopuolelta se voi kriittisesti tarkastella musiikkitieteen konventionia. Sukupuolistava musiikintutkimus kyseenalaistaa taidemusiikin auktoritetian, ts. ideologian, joka aateloit taidemusiikin inhimillisen kokemuksen universaaliksi representaatioksi. Tämä on luonnollisesti herättänyt ja herättää paljon vastustusta, koska kyseessä on ideologia, jolle suuri osa musiikkitieteestä on rakentunut.

Keskeinen esillennoussut kysymys on myös se, pitäisikö musiikkitieteen irrottautua teosten arvottamisesta, lakata olemasta yksi kaanonin muodostajista ja sen sijaan pyrkiä sen kriittiseksi analysoijaksi? Miksi kaanoniin päässeitä säveltäjiä ja heidän tuotantoaan pidetään edelleen arvokkaampina tutkimuskohteina kuin esimerkiksi arkipäivän massamusiikkia? Mikä on musiikkitieteen tehtävä: taidemusiikin korkeakulttuuristen rakenteiden ylläpitäminen vai kaikessa laajuudessaan musiikin – inhimillisen taiteellisen ilmaisun, ihmisen tekemällä tai kuuntelemalla ”järjestämän äänen” – parempi ymmärtäminen? Tietenkin edelleen tärkeitä kysymyksiä ovat myös, miten länsimaissa vallitseva sukupuolten välinen asymmetria on vaikuttanut musiikkitieteen perusasetelmiin ja sen arvoasetelmiin, ja mitkä ovat/ovat olleet eri sukupuolten musiikin tekemistä ja musiikkia ympäröivät erityistekijät eri aikoina ja eri kulttuureissa. Miten musiikki ja musiikkitoiminta voidaan ”lukea uudelleen” sukupuolen näkökulmasta ja miten musiikki puolestaan auttaa havaitsemaan sen, mitä merkitsee olla mies tai nainen tietynä aikana tietyssä paikassa.

On kuitenkin muistettava, että sukupuolistava musiikintutkimus on vain yksi musiikkitiedettä kriittisesti uudistavista tutkimussuunnista: musiikkikritisismi, -semiotiikka, miksei myös kognitiivinen musiikintutkimus sekä postmodernista kirjallisuuden tutkimuksesta, psykoanalyysista ja etnomusiologiasta voimakkaasti vaikutteita ottavat tutkimukset ovat osaltaan haastaneet perinteisen musiikkitieteen arvolähtökohdat ja tutkimusmenetelmät.

Citron arvelee, että ajan ja lukuisten julkaisujen myötä sukupuoli musiikintutkimuksen yhtenä mahdollisena tutkimusnäkökulmana lakkaa olemasta radikaali ja tulee luonnolliseksi osaksi musiikkitiedettä. Hänen mukaansa musiikkitiede on jo nyt tekemässä itsekriittistä uudelleenarviointia, siirtymässä kauemmas 1800-luvun lopun Saksan elitistisestä alkuperästään ja kytketyssä enemmän ympäröivään yhteiskuntaan. (1993b, 73–74.)

Sukupuolistava musiikintutkimus ei ole vain naisemansipaation siivittäjä poliittinen liike vaan se avaa uusia näkökulmia musiikkiin eli lisää tietoa musiikista. Minun mielestäni se on uuden, globaalimman ja erilaisuutta hyväksyvemmän ajan airut rikkoessaan raja-aitoja perinteisen musiikkitieteen ja etnomusiologian, taidemusiikin ja muiden musiikkien sekä länsimaisen ja ei-länsimaisten musiikkikulttuurien välillä. Meillä on mahdollisuus ymmärtää, että musiikilla on monta ”ääntä” ja että minä olen toiselle ”toinen” yhtä paljon kuin hän minulle.

Kirjallisuus

- Briscoe, James (toim.) 1987. *Historical Anthology of Music by Women*. Bloomington: Indiana University Press.
- Bowers, Jane M. 1989. Feminist Scholarship and the Field of Musicology: I. *College Music Symposium* 29:81–93.
- 1990. Feminist Scholarship and the Field of Musicology: II. *College Music Symposium* 30(1):2–14.
- Bowers, Jane ja Judith Tick (toim.) 1986. *Women Making Music, the Western Art Tradition, 1150–1950*. Illinois: Illini Books.
- Citron, Marcia 1990. Gender, Professionalism and the Musical Canon. *The Journal of Musicology*, 8(1):102–118.
- 1993a. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: Cambridge University Press.
- 1993b. Gender and the Field of Musicology. *Current Musicology* 53:66–76.
- 1994. Feminist Approaches to Musicology. Teoksessa *Cecilia Reclaimed. Feminist Perspectives on Gender and Music*, toim. Susan C. Cook ja Judy S. Tsou. Urbana: University of Illinois Press.

- Cohen, Aaron 1987. *International Encyclopedia of Women Composers 1–2*. New York: Books & Music.
- Cook, Susan C. ja Tsou, Judy S. (toim.) 1994. *Cecilia Reclaimed. Feminist Perspectives on Gender and Music*. Urbana: University of Illinois Press.
- Drinker, Sofie 1948. *Music and Women. The Story of Women in Their Relation to Music*. Washington D. C.: Zenger.
- Friedland, Bea 1975. *Louise Farrenc, 1804–1875, Composer, Performer, Scholar*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press.
- Grout, Donald J. 1960. *A History of Western Music*. London: J. M. Dent & Sons, Ltd.
- Heiniö, Mikko, Pekka Jalkanen, Seija Lappalainen ja Erkki Salmenhaara 1994. *Suomalaisia säveltäjiä*. Helsinki: Otava.
- Herndon, Marcia 1971. The Cherokee Ballgame Cycle: An Ethnomusicologist's View. *Ethnomusicology* 15:339–353.
- 1994. *Genders Place Within Complex Dynamical Human Systems*. Julkaisematon esitelmä International Council for Traditional Musicin ”Music and Gender” -tutkijaryhmän symposiumissa Turussa 5.8.1994.
- Herndon, Marcia ja Ziegler, Susanne (toim.) 1990. *Music, Gender, and Culture*. Wilhelmshaven, Germany: Florian Noetzel.
- 1991 Women in Music and Music Research. *World of Music* -lehden erikoisnumero, Vol. 33 (2).
- Ježic, Diane Peacock 1988. *Women Composers. The Lost Tradition Found*. New York: The Feminist Press.
- Knuuttila, Jarna 1994. Tyttöbändi vai bändi? *Naistutkimus* (2):25–41.
- Korpela, Minna 1992. *Helvi Leiviskä – suurten muotojen säveltäjä*. Julkaisematon proseminariesitelmä, Turun yliopiston musiikkitieteen oppiaine.
- Koskoff, Ellen (toim.) 1987. *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*. Urbana: University of Illinois Press.
- 1993. Miriam Sings Her Song. The Self and the Other in Anthropological Discourse. Teoksessa *Musivcology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*, toim. Ruth A. Solie. Berkeley: University of California Press.
- Laitinen, Heikki 1990. Torpparinvaimo Greeta Haapasalon matkat kautta koko Suomen suurisuhtinaskunnan ja aina Pieteriin ja Tukholmaan saakka. Teoksessa *Kreeta Haapasalo – ikoni ja ihminen*, toim. Ilkka Kolehmainen ja Vesa Tapio Valo. Kaustinen: Kansanmusiikki-Instituutti.
- Leiviskä, Helvi 1966. *Helvi Leiviskä*. Teoksessa *Suomen säveltäjiä*, toim. Einari Marvia. Porvoo: WSOY.

- Lomax, Alan 1968. *Folk Song Style and Culture*. New Brunswick: Transaction Books.
- Lähteenmaa, Jaana 1989. *Tytöt & rock*. Helsinki: Kansalaiskasvatuksen keskus.
- McClary, Susan 1991. *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*. Minnesota: University of Minnesota.
- Moisala, Pirkko 1991a. Antropologinen musiikintutkimus. Teoksessa *Kansanmusiikin tutkimus*, toim. Pirkko Moisala. Helsinki: Valtion Painatuskeskus.
- 1991b. *Cultural Cognition in Music. Continuity and Change in the Gurung Music of Nepal*. Jyväskylä: Gummerus.
- 1993. Kenttätöön merkitys etnomusikologiassa. Otteita nepalilaisesta kokemuksesta. *Musiikin suunta* (1):13–28.
- 1994. Gurung music in terms of gender. *Etnomusikologian vuosikirja* 6:135–147.
- Moisala, Pirkko ja Riitta Valkeila 1994. *Musiikin toinen sukupuoli. Naisävettäjiä keskiajalta nykypäivään*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Marshall, Kimberly (toim.) 1993. *Rediscovering the Muses. Womens Musical Traditions*. Boston: Northeastern University Press.
- Myers, Margaret 1993. *Blowing Her Own Trumpet. European Ladies Orchestras & Other Women Musicians 1870–1950 in Sweden*. Skrifter från musikvetenskapliga avdelning vid Göteborg Universitet 30. Göteborg: Novum grafiska.
- Neuels-Bates, Carol (toim.) 1982. *Women in Music. An Anthology of Source Readings from the Middle Ages to the Present*. New York: Harper & Row.
- Nash, Dennison 1961. The Role of the Composer (Part I). *Ethnomusicology* 5.
- Pendle, Karin (toim.) 1991. *Women in Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Reich, Nancy 1989. *Clara Schumann, the artist and the woman*. Oxford: Oxford University Press.
- Reiger, Eva (toim.) 1980. *Frau und Musik. Die Frau in der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Fischer.
- 1981. *Frau, Musik und Männerherrschaft. Zum Ausschluss der Frau aus der Deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausbildung*. Frankfurt am Main: Ullstein.
- Robertson, Carol 1987. Power and Gender in the Musical Experiences of Women. Teoksessa *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*, toim. Ellen Koskoff. Urbana: University of Illinois Press.
- Rosen, Judith 1984. *Grazyna Bacewics: Her Life and Works*. Los Angeles: Friends of Polish Music.

- Rosenthal, Léonie 1978. *Life and Works of Lili Boulanger*. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press.
- 1982. *Nadia Boulanger. A Life in Music*. New York: W. W. Norton.
- Shapiro, Ann Dhu 1991. A Critique of Current Research on Music and Gender. *The World of Music* 33(2):1–14.
- Solie, Ruth A. 1991. What Do Feminists Want? A Reply to Pieter van den Toorn. *The Journal of Musicology*, 9(4): 399–412.
- 1993a. Changing the Subject. *Current Musicology*, 53:55–66.
- 1993b (toim.). *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Berkeley: University of California Press.
- Theeman, Nancy Sarah 1987. *Life and Works of Augusta Holmes*. Julkaisematon väitöskirja, University of Maryland, USA.
- Weissweiler, Eva 1981. *Komponistinnen aus 500 Jahren*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- 1990. *Clara Schumann, elämäkerta* (suomentanut Marja Kyrö). Helsinki: Kirjayhtymä.
- Wood, Elizabeth 1980. Women in Music. *Signs* 6(2): 283–297.
- Öhström, Eva 1987. *Borgerliga kvinnors musicerande i 1800-talets Sverige*. Skrifter från musikvetenskapliga avdelning vid Göteborg Universitet 15. Göteborg: Graphic Systems.

Anne Sivuoja-Gunaratnam

Feminiinejä ooppera- ja soitinmusiikissa

Kuoleva/häväisty sopraano

Kiinnostuin oopperamusiiikista vähän yli kymmenvuotiaana. Jo tuolloin muistan ihmetelleeni, miksi tenorin suuresti rakastama sopraano kärsi kovin ennen loppuhuipennukseen sijoittuvaa kuolemaansa. Ja näistä kärsimyksistä kumpusi ihanaa musiikkia... Kymmenen vuotta myöhemmin pidin toistuvasti naisen kuolemaan päättyviä librettoja hieman perverssinä kirjallisena konventiona, kunnes aloin vakavasti pohtia, miksi juuri sopraano täytyy lähes aina kukistaa. Olisiko siihen kenties muunkinlaisia kuin 'puhtaasti' taiteellisia syitä?

Epäilykseni jonkinasteisesta salaliitosta vahvistuivat, kun perehdyin Catherine Clémentin teokseen *Opera, or the Undoing of Women* (1989). Teos muistuttaa ensinäkemältä oopperanystävän hyvin tuntemia oppaita, joissa selostetaan keskeisten oopperoiden juonet, kommentoidaan niiden rakenteellisia ratkaisuja ja esitellään ehkä myös säveltäjiä (ks. esim. Lehtonen & Hako 1987, jossa keskitytään yksinomaan suomalaisiin oopperoihin). Clémentin polttopiste kohdistuu vain oopperoiden naisiin, ja hän jopa jakaa kirjansa lukuihin naisten kohtaloiden mukaan, esim. luku 1, *Prima Donnas, or the Circus of Women*; luku 2, *Dead Women*; luku 4, *The Girls Who Leap into Space* jne.

Ennen varsinaisia lukuja näiden pääteemat esitellään hieman fantasianomaisesti preludissa, ja varsinaisen yhteenvedon sijasta teos päättyy finaaliin. Tämä ulkoinen rakenteellinen ratkaisu muistuttaa löyhästi paitsi sävellystä myös ennen kaikkea Claude Lévi-Straussin mammuttimaista *Mythologiques*-teossarjaa. Clément ei suinkaan salaile velkaansa Lévi-Straussille, sillä kirja on omistettu hänelle ja tekijän pojalle.

Siinä missä Lévi-Strauss tutkii eteläamerikkalaisten intiaanien myyttejä, Clément tarkastelee oopperoita, joita hän pitää oppi-isäänsä tukeutuen kulttuurin tuotteena, ”– *a matter of family and structures*”, ei niinkään autonomisina, elämästä irtisingonneina taideobjekteina (1989, 10). Musiikilliset rakenteet jäävät vähälle huomiolle, koska Clément haluaa keskittyä

nimenomaan sanoihin, kieleen, oopperan unohdettuun osaan (mts. 12 ja 16–17). Clémentiä onkin rajauksensa vuoksi syytetty jopa epämusikaaliseksi (Bergeron 1990, 93–94). Libretto on hänelle aivan muuta kuin musiikin alle hautautuvaa kolmannen luokan kirjallisuutta: sanoilla on oma sisäinen merkityksensä, ja juuri sanat kertovat oopperan naisten loputtomasta kukistamisesta. Sitä ei korvaa Clémentin mielestä edes primadonnien jumalaisen kaunis musiikki (mts. 17 ja 22).

Sen sijaan Carolyn Abbate väittää, että juuri naiset, tai tarkemmin, naisten lauluäänet, ovat oopperan voittajia:

Clémentin valinta on jättää huomioimatta tila, jossa naiset viettävät oopperataiteen riemujuhlaa: naisten valtaisissa oopperaäänissä ja musiikillisissa eleissä, jotka liittävät nämä äänet kokonaisuudeksi. Tämä ulottuvuus sijoittuu juonen ulkopuolelle. Siinä naiset vakiinnuttavat äänellään ja pelkällä fyysisellä täyteydellään asemansa speктаakkelin ulkopuolella ja pakenevat siten verisiä kohtaloitaan. (Solie 1993, 254).

On tietenkin aivan selvää, että naiset pääsevät juhlimaan oopperassa ja oopperanäyttämön ulkopuolella ääntensä kautta, mutta tämä ei silti ole mikään vastaus kysymykseen, miksi juuri naisten osa on niin usein kärsiä, riutua, kuolla oopperoiden tarinoissa. Ja miksi tällaiset tarinat tuntuvat valikoituvan niin usein sävellettäviksi ja ennen kaikkea minkä vuoksi niitä jaksetaan yhä kuluttaa? Artikkelissaan Saint-Saënsin *Samson et Dalilasta* Ralph P. Locke (1991, 289–291) yrittää sysätä vastuun naista halventavista oopperajuonista alkuperäisen, tässä tapauksessa raamatullisen tarinan harteille väittämällä, että v. 1877 sävelletyn oopperan päähenkilö Dalila ei mitenkään voi edustaa aikamme mittapuun mukaista modernia itsellistä naista. Vastuuta ei voi vyöryttää yksin raamatullisen tarinan tai edes yksittäisen (mies)säveltäjän niskaan, vaan sen kantaa viime kädessä misogyyminen kulttuurimme, joka edelleen pitää hengissä ja jopa suosii naisten alistustarinoita.

Ooppera on miesten pystyttämä ja ylläpitämä instituutio, jossa naisten osa on kärsiä, itkeä, tulla hylätyiksi, lyödyiksi, häväistyiksi, rangaistuiksi – ja lopulta kuolla (Clément 1989, 7 ja 11). Oopperatalo vertautuu Clémentin mielestä lévistraussilaiseen Bororo-kylän miesten taloon, joka on kielletty naisilta: naisia ei ole juuri oopperasäveltäjinä, -kapellimestareina, -ohjaajina, -tuottajina, -johtajina. Oopperaesityksen merkittävin nainen, prima donna, on sen jalokivi, koriste, joka täytyy rituaalisesti tuhota ilta illan jälkeen perinteisen maskuliinisen järjestyksen varmistamiseksi. Nainen merkitsee

miehelle uhkaa sillä hetkellä, kun hän jättää koristeellisen roolinsa perhepiirissä. Tämä on tilanne jopa oopperanäyttämöllä.

Pelottava Carmen

Oopperateoksessa nainen on 'toinen' juuri siksi, että hän ei ole mies. Usein naisen erilaatuisuutta vielä korostetaan varustamalla hänet ominaisuuksilla, jotka oopperan miehisen subjektin näkökulmasta edustavat muunkinlaista kuin vain sukupuoleen perustuvaa toiseutta. Carmeniin niitä on kerääntynyt melkoinen liuta: kesyttämätön mustalainen, hieman huorahtava, jotenkin juutalainen tai arabi, *a working girl* (Clément 1989, 49). Carmen on toinen sukupuoleltaan, rodultaan, yhteiskunnalliselta luokaltaan, koska hän ei ole mies, kristitty eikä elätä itseään ns. kunniallisin keinoin (ks. erityisesti McClary 1992, 29–43).

Carmenin moninkertainen toiseus suorastaan kutsuu feminististä analyysiä. Kutsuun on ensimmäisten joukossa vastannut amerikkalainen Susan McClary, joka analysoi *Carmenia* teoksessaan *Feminine Endings* (1991, 56–67) ja laajensi välittömästi aineistonsa kirjaksi (1992). Ensimmäinen mainittu teos oli ilmeisesti varsin pitkällä työn alla, kun Clémentin kirjan englanninkielinen painos ilmestyi, sillä McClaryn siihen kirjoittama esipuhe (1989) voisi hyvin toimia preludina hänen omalle tutkimukselleen (vrt. 1991, 31).

Toisin kuin Clément McClary tutkii oopperoissa niin librettoja kuin musiikkiakin. McClaryn kirjoitustyyli on maanläheisempää kuin Clémentin, jonka teksti taiteilee sanataiteen ja tieteellisen analyysin välimaastossa. Siten se vastustaa jo tyylillisinkin keinoin pääasiassa tiedemiesten määrittelemää tieteellistä asiaproosaa. Rapsodisuuden vaikutelmaa vain korostaa se, että Clémentin varsinainen tutkimusaineisto koostuu suuresta määrästä lyhyitä tekstejä, librettojen naisnäkökulmasta kerrottuja juonireferaatteja. McClary (1991) keskittyy puolestaan suurempiin asiakokonaisuuksiin, esim. *Sexual Politics in Classical Music* tai *Constructions of Gender of Monteverdi's Dramatic Music*.

Clément sivuuttaa omassa teoksessaan tyystin *Carmenin* henkilögalleriasta Micaëlan, jota McClary pitää oleellisena maskuliinis-porvarilliselle odotushorisontille. Pelottavan Carmenin uhkaa pehmentämään täytyi luoda positiivinen naishahmo, Micaëla, jota ei ollut laisinkaan Mériméen *Carmenissa*. Hän on *opéra comiquen* tyypillinen hyvä sankaritar: äidillinen, herttainen, ymmärtäväinen, sympaattinen, vailla seksuaalista vetovoimaa tai henkilökohtaisia vaatimuksia (McClary 1991, 57). Hän edustaa niitä porvarillisia naishyveitä, joita myös pariisilaisen Opéra-Comiquen yleisön oletet-

tiin kannattavan. Kiinnostavinta on se, että *Carmenissa* nämä porvarishyveet on marginaalistettu, sillä naistähti on kiistatta Carmen, ei Micaëla. (Ks. McClary 1991, 56–57; 1992, 20–21, 46 ja 69.) McClaryn mielestä (1991, 59) *Carmenin* varsinainen subjekti ei kuitenkaan ole Carmen vaan Don José, jonka sielussa ja ruumiissa hyvä ja paha nainen taistelevat. McClaryn käsitystä tukee Nelly Furmanin *Laroussesta* löytämä *Carmenin* juonireferaatti: ”Don José, korpraali, hylkää armeijan ja ryhtyy salakuljettajaksi, koska hän rakastaa Carmenia, mustalaista. Lopussa hän surmaa rakastajattarensa, joka oli jättänyt hänet matadorin vuoksi” (Furman 1988, 170; vrt. Clémentin versiota 1989, 48–53).

Carmenin ja Micaëlan vastakohtaisuus yltää myös musiikkiin, tarkemmin musiikilliseen diskurssiin ja sen kontekstualisointiin. Carmenin kuulijat eivät voi koskaan olla varmoja, kuka itse asiassa on äänessä, kun Carmen laulaa. Onko kyseessä todellinen Carmen vai ainoastaan Carmenin julkinen rooli miesten viihdyttäjänä (McClary 1992, 57 ja 87). Täten emme voi tietää, mitä Carmen itse ajattelee rakkaudesta ja sen oikullisuudesta, josta hän kertoo kuuluisassa Habañerassaan. Oopperaa seuraavan yleisön ei pitäisi tehdä samaa virhettä kuin Don José, joka olettaa automaattisesti, että Carmen ilmaisee siinä todellisia tunteitaan ja että Habañeran ’sinä’ on juuri Don José itse. Yhtä hyvin kysymys voisi olla Carmenin repertuaariin kuuluvasta kappaleesta, jonka sanoilla ei ole tälle henkilökohtaista merkitystä. Carmenin laulunumeroilla on aina yleisö, ja hän on selvästi tietoinen sen läsnäolosta samoin kuin tuottamastaan musiikista ja sen vaikutuksesta. Carmenin esittämät laulut ovat Carolyn Abbaten luokituksen mukaisesti fenomenaalista musiikkia: se on kuultavissa musiikkina oopperan sisäisessä maailmassa (1991, 5).

Sen sijaan Micaëlan aariat ovat tulkittavissa oopperan sisällä lähinnä puheeksi, sillä hän ei ole tietoinen siitä, että hän laulaa. Don Josékin kehottaa häntä: ”*Parle-moi de ma mère!*” (I näytös, nro 7; kursivointi ASG). Kehotusta seuraa Micaëlan laulamaa diskurssia. Hänen aariansa III näytöksen lopussa (nro 22) on kuin laulaen artikuloitu sisäinen monologi, jossa Micaëla kerää rohkeutta kohdatakseen Carmenin. Micaëlan musiikki on siten Abbaten luokituksen mukaisesti numenaalista (*noumenal song*; Abbate 1991, 119–122).

Micaëlan musiikillinen diskurssi pysyy (toisin kuin Carmenin) *opéra comiquen* tyylinormien rajoissa. Hänen laulumelodiansa muodostuvat rauhallisista kaarista, eivätkä niiden tonaaliset keskukset katoa jatkuvien modulaatioiden tai runsaiden muunnesävelten alle. Kuvaavaa on, että Gounodin mielestä *Carmenin* ainoa kunnollinen melodia löytyy juuri em. Micaëlan

aariasta, jonka melodista ydintä hän kaiken lisäksi väitti omakseen (McClary 1992, 103).

Carmenin musiikillinen diskurssi rikkoo räikeästi *opéra comiquen* rajoja. Sen materiaali onkin peräisin oman aikansa populaarimusiikista ja cabaret'sta. Habañera perustuu espanjalaisen populaarisäveltäjän Sebastián Yradierin lauluun *El Arreglito*, joka säveltäjän syntyperästä huolimatta kuuluu lähinnä afro-kuubalaiseen traditioon (mts. 51–53). Bizet ei siis käyttänyt aitoa espanjalaista kansanmusiikkia Carmenin laulunumeroiden pohjana, eikä hän näytä edes pyrkineen etniseen autenttisuuteen. McClaryn mielestä Bizet'lle oli oleellisempaa luoda musiikillisen eksotismin vaikutelma, joka olisi jyrkässä oppositiossa *opéra comiquen* normaalityylin kanssa.

Carmenin melodiat ovat täynnä oikukasta kromatiikkaa, jossa viettelevän hitaasti siirrytään tonaliteetin mukaiselta sointusäveleltä toiselle. Habañeran eroottinen ilo perustuu siihen, että vaikka melodian päätepisteen voi ennustaa, Carmen hännää kuulijaa viivyttelöllä sen (kulloisenkin tonaalisen keskuksen) tyydytyksen takaavaa saavuttamista (McClary 1991, 57–58). Habañerassa ja Seguidillassa eroottinen ruumiillisuus tiivistyy paitsi sanoissa ja melodiassa myös energisissä tanssirytmieissä. Ne paljastavat, että Carmen on hyvin tietoinen omasta ruumiistaan ja *sex appealiin* perustuvasta vaikutusvallastaan. Samalla ne tekevät kuulijat teoksen sisällä ja ulkopuolella (oopperayleisö) kiusallisen tietoisiksi omasta ruumiistaan ja halustaan (McClary 1991, 57).

Kromatiikasta huolimatta Carmenin diskurssi ei astu tonaalisen viitekehysten ulkopuolelle, mutta se kapinoo monin keinoin tätä maskuliinista systeemiä vastaan. Siten Carmenin musiikki muodostaa uhan patriarkaaliselle, yhteen toonikaan perustuvalla rakennelmalle samalla tavalla kuin roolihenkilö Carmenkin uhkaa oopperansisäistä porvarillista järjestystä. Carmen täytyy siis tappaa moraalisista ja musiikillisista syistä. Oikukkaan kromatiikan ja viettelevien tanssirytmien on lakattava ja on palattava loppukadenssien myötä stabiiliin (tonaalis-patriarkaaliseen) systeemiin. McClary väittää (1991, 62), että samalla kun yleisö odottaa tonaalista kadenssia, se salaa toivoo Carmenin kuolemaa.

Käsitellessään Wagnerin *Tristania ja Isoldea* Clément liitti kromatiikan nimenomaan Isolden feminiiniseen eroottisuuteen: ”hän on kromaattinen olento” (1989, 56). Isolden seksuaalinen vetovoima perustuu vietteleviin kromaattisiin liikkeisiin. McClary menee vielä pidemmälle väittäessään, että oopperoissa uhkaa ilmentävien ja siksi kukistettavien naisten diskurssit tihkuvat tonaliteettia (= patriarkaalista musiikillista järjestelmää) uhmaavaa kromatiikkaa, jonka on lopussa väistyttävä tonaalisen *status quon* tieltä. Oopperoiden ’kromaattiset’ naiset on kukistettava, nöyryytettävä, tapettava,

koska 'toisen' voitto merkitsisi Systemin tuhoa. Kuten hyvin tiedämme, tonaalinen systeemi lopulta hajosikin. McClaryn kiinnostavan havainnon mukaan (1991, 102–110) erityisesti hysteeriset naiset (esim. Schönbergin *Pierrot lunaire*ssa tai *Erwartung*issa) antoivat tyylin murrosvaiheessa oleville säveltäjille tekosyyn käyttää sellaisia musiikillisia keinoja, jotka olisivat olleet 'normaalitapauksessa' kyseenalaisia. Säveltäjä saattoi aina piiloutua hullun tai hysteerisen naisen taakse.

Oopperakuolemia nykysuomalaisittain

Suomalaisissa nykyoopperoissa kuolema vierailee taajaan. Aulis Sallisen *Kuningas lähtee Ranskaan* on yksi niistä harvoista, joissa siltä vältytään. Erikoista suomalaisissa oopperoissa on se, että tuhoutuva osapuoli on poikkeuksellisen usein mies. Paavo Heinisen *Veitsen* Runoilija riistää itse henkensä samoin kuin Kullervo Sallisen *Kullervossa* ja Vincent Einojuhani Rautavaaran *Vincentissä*. Sekä Thomas (Rautavaara: *Thomas*) että Paavo Ruotsalainen (Joonas Kokkonen: *Viimeiset kiusaukset*) makaavat kuolinvuoteellaan jo oopperoiden alussa, ja he käyvät takaumana lävitse mennyttä elämäänsä ennen (oopperan) lopussa odottavaa kuolemaa. Antti kuolee taistelussa (Sallinen: *Ratsumies*) kuten Jaakko Ilkkakin (Jorma Panula: *Jaakko Ilkka*). Sekä Leevi Madetojan että Aarre Merikannon oopperoissa (*Juha*) Juhat syöksyvät tarkoituksella koskeen, kun taas Juhani Ahon *Juha* jättää hieman tulkinnanvaraiseksi, jättäytyykö Juha veneineen vapaaehtoisesti kosken vietäväksi vai loppuvatko hänen voimansa kesken. Oopperoissa vastaavanlaista vihjattua monimielisyyttä ei esiinny, vaan Juhat päätyvät samanlaiseen heittäytymiskuolemaan kuin Tosca, koska ”ei tule enää ehyttä elämästä”.

Kuolemantapauksia on niin monta, että kyseessä ei voi olla sattuma. Kielivätkö usein miesten tuhoon päättyvät suomalaiset oopperat huonosta miehisestä itsetunnosta vai heijastavatko ne synkkää kansallista kuoleman-kulttuuriamme, jonka perusaineiksia ovat masennustilat, itseensä vetäytyminen, alemmuudentunnot (ks. Achté & al. 1989, 68–72)? Clémentin mukaan oopperoiden kukistuvissa miehissä on piilevästi feminiinisiä piirteitä (1989, 22). Väite tuntuisi sopivan huonosti suomalaisen oopperan kontekstiin, sillä Juhaa, Topia, Paavaa tai Anttia ei voitane pitää kovin feminiinisinä hahmoina vaan he ovat kulttuurillemme tyypillisten maskuliinisten arvojen kantajia.

Näyttäisi lähinnä siltä, että mainitut suomalaiset oopperat eivät niinkään toteuta miehisiä fantasioita kuin pelkoja. Miehen kuolema -topoksesta huolimatta suomalaisissakin oopperoissa maailma hahmottuu pääasiassa mihi-

sen subjektin ympärille, joten nekään eivät edusta Clémentin peräänkuuluttamaa oopperan feminististä versiota (1989, 11). Poikkeuksen tekee Rautavaaran *Auringon talo*, jossa tapahtumien keskipisteen muodostavat kaksi vanhaa naista. Hekin ovat 'toisia' oopperan maailmassa; väärässä ajassa ja paikassa eläviä kummajaisia, jotka tsaristisen Venäjän yläluokan kasvatteina eivät sopeudu suomalaiseen yhteiskuntaan. Ja lopussa he tietysti kuolevat.

Nainen on musiikki?

Sekä Clément että McClary pitävät musiikkia ylipäänsä feminiinisenä diskurssina. Kuten nainen myös musiikki herättää intohimoja eikä toimi järjellä (McClary 1991, 79). Kuten nainen se kiehtoo miestä: ”Miehenä hän havaitsee musiikissa jotakin feminiinisempää kuin nainen, jotakin feminiinistä, johon ei voi tunkeutua ja jota ei voi omistaa” (Clément 1989, 13). Musiikin diskursiivinen villiys näyttää vaativan vastapainoksi koviakin analyysimetodeja, joissa pyritään mahdollisimman objektiivisesti kuvaamaan ja luokittelemaan ääni-universumin tapahtumia (vrt. Cox 1991, 331). Tällöin saatetaan unohtaa, että taideteokset, musiikki mukaan lukien, eivät elä omaa esteettistä elämäänsä irrallaan oman yhteiskuntansa sosiaalisista tai poliittisista arvoista vaan ovat osa yhteistä kulttuuria: ”Musiikki on aina riippuvainen sosiaalisesta merkityksenannosta – kuten etnomusiikologit ovat jo kauan tunnustaneet, musiikin merkityksen tutkimiseen ei voi ryhtyä ilman että huomioidaan inhimilliset kontekstit, jotka luovat, välittävät ja vastaanottavat sitä” (McClary 1991, 21).

Käsitys sukupuolten välisistä (valta)suhteista on yksi ihmisyhteisön perusarvoista (myös ns. dantolaisessa taidemaailmassa), jonka perusteella maailmaa hahmotetaan. Patriarkaalinen binaarinen ajattelu järjestyy vastakohtapareiksi (esim. aktiivisuus/passiivisuus, päivä/yö, logos/pathos, kulttuuri/luonto), jonka alkujuuri on oppositio mies/nainen. Ranskalaisen feministin Hélène Cixousin mukaan parit eivät ole hierarkisesti samanarvoisia vaan aina jälkimmäisenä mainittu feminiininen puoli on negatiivinen, heikompi astia (ks. esim. Moi 1990, 122). Monissa kielissä elävät oliot, asiat, ilmiöt, tapahtumat luokitellaan melko tyhjentävästi nais- tai miessukupuiseksi. Meidän suomenkielisten on joskus vaikea käsittää kielellisen sukuajattelun syviä seurauksia.

Historian tunnustamat taiteilijat ovat vuosisatoja olleet voittopuolisesti miehiä, ja heidän kaanoniin korotetut teoksensa ovat luoneet perustan myöhemmälle taidekasvatukselle. On selvää, että miehet ovat taiteilijoinakin toteuttaneet juuri omia fantasioitaan. *Carmen* on hyvä esimerkki tästä sa-

moin kuin ne tuhannet miesten maalaamat alastomat naisenkuvat, jotka riippuvat taidemuseoiden seinillä. Naisten taiteellisille fantasioille ei ole jäänyt tilaa, varsinkaan oopperassa: ”No, there is no feminist version; no, there is no liberation” (Clément 1989, 11).

Sukupuolirooleja soitinmusiikissa

Feministinen kritiikki puolustaa varsin tukevastikin asemiaan sellaisessa diskurssissa, joka sisältää avoimesti niin tekijöiden, esittäjien kuin yleisönkin tunnustamia ja tunnistamia sukupuolirooleja kuten juuri oopperassa. Monet feministiset musiikintutkijat, heistä Susan McClary (1991, 1993) ehkä rohkeimpana, kuitenkin väittävät, että sukupuoliroolien välinen valtataistelu ei rajoitu oopperaan tai edes ns. ohjelmamusiikkiin vaan suurta osaa jopa ns. absoluuttisesta musiikista leimaa maskuliinisten ja feminiinisten rakenteiden kamppailu. Tämä ei ole niin ilmeistä kuin oopperassa, ja sen huomaaminen (saati sitten hyväksyminen) vaatii aktiivisempaa tulkintaprosessia kuin oopperassa.

Muistan omilta musiikkiopistoajoiltani, että hieman hymähdellen puhuttiin maskuliinisista ja feminiinisistä lopukkeista ja teemoista. Linnalan mukaan (1977, 107) sonaattimuodon ”pääponsi (’pääteema’) on luonteeltaan miehekäs, rytmikäs ja naseva”. Sen sijaan ”sivuponsi (’sivuteema’) pääponnen vastakohtana edustaa kolmiponnen naisellista ainesta” (mts. 109). Salmenhaarakin mainitsee *Soinnutuksessaan* feminiinisen ja maskuliinisen lopukkeen mutta esittää alaviitteessä varauksia termien sisältöön: ”Nämä vakiintuneet termit [feminiininen ja maskuliininen lopuke], joiden käyttö ei vastanne nykyistä sukupuoliroolikäsitystä, on ymmärrettävä perinteellisen ajattelutavan mukaisesti: maskuliininen = *dynaaminen, voimakas, hallitseva*, feminiininen = *pehmeä, heikko, elastinen*” (Salmenhaara 1980, 238; kursivointi ASG; vrt. Moi 1990, 122). Juuri tällainen perinteellinen käsitys lienee ohjannut Paavo Heinistä hänen kirjoittaessaan seuraavaa Usko Meriläisen musiikista: ”Kauden rytmilliselle habitukselle ovat kuvaavia *pirteät naispuoliset lopukkeet – aggressiivinen* II pianokonsertto on ainoa teos, jossa niitä ei ole. --”[3. sinfonian ensimmäinen] Osa loppuu – jälleen kerran – *viehkeään feminiiniseen lopukkeeseen*” (Heininen 1972, 89–90, 94; kursivointi A. S.-G.). Ihmettelin upseerin tyttärenä, miksi feminiiniset rakenteet kuuluivat aina heikkoon astiaan. Oliko se pelkkää pilaa tai sattumaa? Monta vuotta myöhemmin McClarya lukiessani vakuutuin siitä, että niistä ei ollut kysymys.

McClaryn mukaan tonaalinen musiikki on perusluonteeltaan narratiivista. Musiikin rakenteita voidaan tarkastella narratologian tarjoamalla käsitteillä, ja tämän lisäksi teokselle tai joillekin sen yksiköille voidaan postuloida semanttinen, sanoin ilmaistavissa oleva ehdollinen sisältö. Ei pidä kuitenkaan tehdä niin yksioikoista päätelmää, että narratologillekaan musiikin (kokonais)merkitys olisi yksinomaan tuo oletettu semanttinen sisältö. Tonaalisessa viitekehyksessä musiikillinen kertomus rakentuu tonaliteetin, temaattis-motiivisen työskentelyn ja perinteisten muotorakenteiden varaan. Miten tyypillinen onkaan sellainen musiikillinen kertomus, jonka alussa esitellään toonikasävellaji ja siihen ankkuroitu teema. Sävellyksen kuluessa nämä kontrastoituvat muihin sävellajeihin ja temaattisiin aineksiin, kunnes lopulta palataan takaisin toonikaan.

Triviaalin esimerkkikertomuksen juoni siis perustuu alussa vakiinnutettuun tonaaliseen ja temaattiseen identiteettiin, jonka asemaa horjutetaan tilapäisesti ennen alun tonaliteetin lopullista voittoa: ”Mitä viettelevämpi tai traumaattisempi on kohtaaminen Toisen kanssa, sitä väkivaltaisemmaksi muodostuu ’välttämätön’ sankarillinen reaktio” (McClary 1991, 156). Siinä toteutuu kaava ’sankarin lähtö, seikkailu ja paluu’, joka muodostaa useiden sanallisten kertomusten (esim. kansansatujen tai seikkailukertomusten) rungon. ’Normaalitapauksissa’ sankarin sukupuoli on tietenkin mies, ja tämän ennen lopullista voittoa paluutaan kohtaamat vastukset kuuluvat feminiinisen alueeseen (ks. McClary 1991, 14).

Cixous kytkee kiinnostavalla tavalla paluun idean maskuliiniseen kastroatiopelkoon: ”’Oman alueen’ käynnistää miehen klassinen pelko nähdä itsensä ilman omistusoikeutta, nähdä itsensä riistettynä – kun hän ei suostu riistettäväksi, eron tilassa, kun hän pelkää menettävänsä etuoikeutensa. Koko ’historia’ on juuri tämän pelon vastakaikua. Kaiken on palattava maskuliiniseen” (Moi 1990, 129). Tätä taustaa vasten varsin viattomalta vaikuttava muotorakenne ABA muunnoksineen näyttäisi juhlivan maskuliinisen paluuta. Lawrence Kramerin mukaan asia ei ole aivan näin yksinkertainen, sillä kehämäinen musiikillinen muotorakenne on tulkittavissa joko maskuliiniseksi tai feminiiniseksi kontekstista riippuen. Se on silloin feminiininen, kun se saa aikaan itseensävetäytymisen tai luonnon syklisyyden mielikuvan. Maskuliiniseksi kehämuoto on tulkittavissa, kun siihen liittyy sonaattimuodon auktoriteetti (vrt. Isän Laki; Solie 1993, 307; vrt. Cox 1991, 334–337).

Feministit epäilevät vahvasti ns. puhtaiden tai viattomien (musiikillistenkaan) muotojen olemassaoloa: muodot ja rakenteet nivoutuvat sisältöön, ja ne kaikki ovat sosiaalisesti ja ideologisesti koodattuja. Koodien tulkinta vaihtelee aikakaudesta toiseen. Musiikintutkimuksessa on pitkään ollut val-

lalla sellainen käsitys, että koodien sisältö olisi tyhjä joukko, ts. että musiikki olisi absoluuttista. McClary kyseenalaistaa termin niin voimakkaasti, että kirjoittaa sen lainausmerkkien sisään artikkelinsa otsikossa (Solie 1993). Hänen mukaansa jopa ns. absoluuttisen musiikin tärkein muotorakenne, sonaattimuoto, on poliittis-ideologisesti latautunut.

Sonaattimuodon varhaiset teoreetikot (esim. A. B. Marx) ovat luonnehtineet pääteemaa maskuliiniseksi, kun taas siihen kontrastoituvaa sivuteemaa on pidetty feminiinisenä (mts. 13). Termit ovat feministisen kritiikin kannalta kiinnostavia samoin kuin se sonaattimuodon vakiopiirre, että sivuteema esiintyy kertaussaksossa pääsävellajissa. Feminiiniseksi määritellyltä *toiselta* teemalta riistetään siten sen oma identiteetti, oma musiikillinen avaruus ('oma huone'). Sivuteemalle käy niin kuin oopperoiden naisille: sen on alistuttava patriarkaatin tahtoon. McClaryn omat analyysiesimerkit Tšaikovskin 4. ja Brahmsin 3. sinfonian ensimmäisistä osista (McClary 1991, 67–79; 1993, 326–344) vahvistavat hänen hypoteesiaan siitä, että ns. absoluuttiseenkin musiikkiin on piiloutunut misogyyneisiä kertomuksia, jotka toteuttavat maskuliinisen subjektin fantasiaioita.

Homo/lesbo/bi

Otsikon etuliitteet on yleensä totuttu yhdistämään ihmisen seksuaaliseen taipumukseen. Nykyisin niitä saatetaan käyttää myös taiteentutkimuksessa. Elizabeth Wood (1993, 164–183) tarkastelee englantilaisen Ethel Smythin säveltäjäkuvan ja musiikin välistä kontrapunktia, jonka horisontaalinen elementti muodostuu Smythin tietyn ajanjaksona kirjoittamista kirjeistä ja partituureista, ja vertikaalinen rakennelma pohjautuu säveltäjän muistelmiin. Artikkelinsa otsikon mukaisesti (Lesbian Fugue) Wood yrittää osoittaa, että Smythin säveltämät fuugat olisivat ilmausta tämän onnettomasti päättyneen lesborakkauden aiheuttamista traumoista ja konflikteista. Asetelma jää artikkelin perusteella lähinnä Woodin omaksi konstruktioksi, sillä väitettä ei ole tukemassa yhtään nuottiesimerkkiä, josta voisi edes aavistella tekijän lesbokokemuksen laatua. Smythin fuugia tai muitakaan teoksia on ulkopuolisen vaikea pitää lesbolaisina vain säveltäjän seksuaalisen taipumuksen vuoksi. Artikkelin ei selvennä yleisemminkään lesbouden ja säveltämisen välisiä suhteita. Sen hatarus ei taida johtua niinkään tutkimusaiheen uutuudesta (lesbous taidemusiikissa) kuin menetelmien vanhanaikaisuudesta. Taustalla lymyää biografismi, jossa tekijän elämää ja teoksia tarkastellaan ikään kuin ne kuuluisivat samalle todellisuuden tasolle: teosten pohjalta tehdään oletuksia tekijän elämästä, ja elämäkokemus-

ten oletetaan vaikuttaneen varsin suorasti teoksiin. Ei tietenkään ole mitenkään poissuljettua, että taiteilijan kuuluminen johonkin sosiaaliseen marginaaliryhmään (esim. homoseksuaaleihin) saattaisi vaikuttaa hänen esteettisiin valintoihinsa, mutta vaikutussuhteen todentaminen saattaa olla mahdotonta. Päinvastainen päättely (teoksista elämään) näyttää helposti naurettavalta ainakin perinteisen taiteentutkimuksen alueella.

McClary (1991) on Woodia huomattavasti varovaisempi viitatessaan Tšaikovskin homoseksuaalisuuden ja 4. sinfonian välisiin yhteyksiin. McClaryn mukaan 4. sinfonian ensimmäisen sonaattimuotoisen osan pääteeman tai päähenkilön (”protagonist”) yksilöllinen kehitys tukahtuu. Kehityksen tielle asettuvat yhtäältä patriarkaaliset odotukset siitä, millainen sonaattimuodon pääteeman tulee olla, ja toisaalta päähenkilö joutuu feminiinisen sensuaalisuuden uhriksi. McClaryn mainitsemat patriarkaaliset odotukset on formuloinut erityisen painokkaasti Carl Dahlhaus:

”Varsinainen’ pääteema, jossa kiihkeää paatosta säädellään kiehtovasti tempolla ja metriikalla, on tuskin sopiva ainakaan beethovenilaisen mittapuun mukaan kannattamaan satoja tahteja käsittävää sinfonian osaa” (Dahlhausia siteerannut McClary 1991, 76). Pääteema ei selvästikään täytä maskuliinisia, ’beethovenilaisia’ mittoja, sillä se on rytmisesti ja tonaalisesti epävakaa, musiikilliselta sisällöltään lähellä ’toisia’, feminiinisiä sivuteemoja. Näin syntyy dramaturginen dilemma: sonaattimuodon maskuliinisen teeman *paikalla* esitelty teema ei toteuta konventionaalista maskuliinista identiteettiä.

’Toisenlainen’ identiteetti ei pääse kuitenkaan kehittymään osan sisällä. Jopa sonaattimuodon konventioon kuuluvan pääteeman ja -sävellajin kertaus (mts. 74) tukahdutetaan. Sen estävät patriarkaaliset voimat, joita musiikillisesti symboloidaan sotilasmaisilla fanfaareilla. Ne eivät kuitenkaan ilmaannu tyhjästä, vaan ne kuuluvat osan keskeiseen teemamateriaaliin. Teos itse asiassa alkoi niillä. Heti tukahdutetun kertauksen jälkeen sensuelli (milteipä ”sluttish”) sivuteema käyttää hyväkseen pääteeman uupumusta ja esittelee kromaattista notkeaa profiiliaan submedianttisävellajissa väistäen siten konvention vaatimuksen sivuteeman kertauksesta pääteeman sävellajissa (mts. 74–75). Sotilasfanfaarit vievät osan loppuun, koska pääteema ei kykene siihen.

McClary yhdistää tulkintansa Tšaikovskin 4. sinfonian ensimmäisestä osasta säveltäjän biografiaan, johon olennaisena osana kuului kykenemättömyys täyttää kulttuurin määrittelemät normaalin miehen mitat (mts. 77). Sinfonian säveltämisvuonna (1877) säveltäjä solmi avioliiton tuhoisin seurauksin. McClary väittää, että homoseksuellin Tšaikovskin akuutti psykoseksuaalinen kriisi heijastui sinfoniassa ja sen rakenteellisissa ratkaisuis-

sa. Samalla hän kuitenkin korostaa, että tämä tulkinta on vain yksi mahdollinen muiden joukossa ja että sinfonia voidaan tulkita monella tapaa toisinkin jopa homoseksuaalisesta näkökulmasta (McClary 1991, 77–78). Rohkean tulkinnan vesittävä tulkintakäytäntö ei kuitenkaan poista sitä tosiasiaa, että McClary on valinnut ja julkaissut juuri tietyn version monien mahdollisten tulkintojen postmodernista maailmasta.

McClary ei sano suoraan vaan ainoastaan vihjaa, että 4. sinfonian 'toisenlainen' pääteema voisi olla musiikillinen symboli homoseksuaalia identiteettiä kantavalle maskuliiniselle päähenkilölle (varsin mahdollisesti juuri Tšaikovskille). Muhkeat sotilasfanfaarit edustavat päähenkilön oman identiteetin etsinnän tukahduttavia voimia. Tähän samaan patriarkaaliseen järjestykseen kuuluu ensimmäisen osan muotorakenne, sonaattimuoto, jonka norminmukaisen toteutumisen estää pääteeman (tai -henkilön) heikkous. Feminiininen sivuteema hyödyntää pääteeman tai -henkilön toimintakyvyttömyyttä em. kertauksessa ja jo aiemminkin teoksessa, esittelyjakson loppupuolella, kun sivuteema nielaisee sisäänsä pääteeman (tahdit 136–155, vrt. myös t. 315–334; mts. 71), joka kuitenkin onnistuu murtautumaan sen syleilystä. Ahnaalla sivuteemalla ja sen edustamilla feminiinisillä arvoilla viitataan mahdollisesti Tšaikovskia tavoitelleisiin naisiin, joita McClary vaivautuu samassa yhteydessä (tosin alaviitteessä) mainitsemaan nimeltäkin (mts. 188), tai ylipäättänsä päähenkilöä ympäröivään ilmeisen pelottavaan (kastraatiopelko?!) feminiinis(e)en piiriin.

Säveltäjän psykoseksuaalisen kehityksen ja teosten yhdistäminen ei pohjimmiltaan erkane kauas vanhasta tutusta, melko ongelmalliseksi osoittautuneesta biografisesta tutkimusnäkökulmasta. Sen keskeisin puute on todistusvoimassa: kuinka voimme osoittaa tiettyjen teemojen tai muiden musiikillisten yksiköihin viittaavan todellisiin henkilöihin, heidän toiveisiinsa ja pelkoihinsa. Pelkkä kirjoittajan auktoriteetti ei riitä todisteeksi kuin hyvin suppeassa piirissä. McClary ilmeisesti tiedostaa biografismin vaarat, koska hän *ei* kirjoittanut yllä luonnostelevaa yhteenvetoa Tšaikovskin psykoseksuaalisen identiteettikriisin ja 4. sinfonian ensimmäisen osan välisistä suhteista. Myönnän, että päätelmien yksityiskohdat ovat omiani, mutta niiden ainekset ja suuntaviivat ovat peräisin yksinomaan McClarylta, joka tarjoilee ne taitavasti johdatellen lukijaa itseään viimeistelemään hänen lähes valmiiksi saattamansa tulkinnan.

Lawrence Kramer (1993, 305–325) selviytyy McClaryä huomattavasti elegantimmin 'seksuaalisessa' analyysissään, joka ei keskity Schumannin *Carnavalissa* niinkään teoksen ja säveltäjän biografian välisten yhteyksien solmimiseen kuin teoksen diskurssin analyysiin. Kramerin mukaan Schumann omaksuu *Carnavalissaan* biseksuaalisen säveltäjän *roolin*, koska kes-

keinen osa *Carnavalin* esteettistä tehoa perustuu feminiinisten ja maskuliinisten rooli-dotusten sekoittamiseen: ”Kursailemattomat karnevaalihuivit, erityisesti naamiaiset, houkuttelevat ylittämään sukupuolierot esteettömästi. – – *Carnaval* hyödyntää maskuliinisten ja feminiinisten hahmojensa rakenteellista vuorovaikutusta ja luo ja tulkitsee uudelleen naamiaisten sukupuoliroolien ylityksiä” (mts. 306). Feminiinisyyttä edustavat erityisesti teossarjan miniatyyrimäiset osat, *scènes mignonnes*, sillä miniatyyri on yleensä kulttuurisesti koodattu feminiiniseksi taiteenlajiksi. *Carnavalin* kokonaisuutena rajaa kuitenkin maskuliininen kehys, sillä Schumann sitoo miniatyyrimäiset osat sonaattimuodon kaltaisella muotorakenteella, jolle on oleellista osien välinen motiivis-temaattinen transformaatio ja teossarjan päättävä kertaus.

Päinvastoin kuin McClary omassa analyysissään Tšaikovskista Kramer ei pohdiskele, oliko todellinen Schumann biseksuaali. Maskuliinisten ja feminiinisten identiteettien leikki on kirjoitettu sävellyksen sisään, ja sen havaitseminen perustuu kulttuurimme ylläpitämiin konventioihin sukupuolirooleista (*gender*). Tämä juuri on feministisen musiikkianalyysin keskeisintä aluetta.

Kirjallisuusluettelo

- Abbate, Carolyn 1991, *Unsung Voices. Opera and Musical Narrative in the nineteenth Century*. Princeton University Press, Princeton.
- 1993, Opera; or, the Envoicing of Women. Teoksessa *Musicology and Difference*. Toim. Ruth A. Solie. University of California Press, Berkeley, 225–258.
- Achté, Kalle & al. (toim.) 1989, *Suomalainen itsemurha*. Yliopistopaino, Helsinki.
- Bergeron, Katherine 1990, Review: Clément’s Opera, or One Woman’s Undoing. *Cambridge Opera Journal* 2/1, 93–98.
- Clément, Catherine 1989, *Opera, or the Undoing of Women*. Transl. Betsy Wing. Virago Press, London.
- Cox, Renée 1991, Recovering *Jouissance*: An Introduction to Feminist Musical Aesthetics. Teoksessa *Women and Music. A History*. Toim. K. Pendle, 331–340. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis.
- Furman, Nelly 1988, Languages of Love in *Carmen*. *Reading Opera*. A. Groos & R. Parker (eds.), 168–184. Princeton University Press, Princeton.
- Heininen, Paavo 1972, Usko Meriläinen. *Musiikki* 2, 67–99.

- Kramer, Lawrence 1993, *Carnaval*, Cross-Dressing, and the Woman in the Mirror. Teoksessa *Musicology and Difference*. Toim. Ruth A. Solie. University of California Press, Berkeley, 305–325.
- Lehtonen, Tiina-Maija & Hako, Pekka (toim.) 1987, *Kuninkaasta kuninkaaseen. Suomalaisen oopperan tarina*. WSOY, Juva.
- Linnala, Eino 1977, *Yleinen musiikkioppi, 2. osa*. Gummerus, Jyväskylä.
- Locke, Ralph P. 1991, Constructing the Oriental 'Other': Saint-Saëns's *Samson et Dalila*. *Cambridge Opera Journal* 3/3, 261–302.
- McClary, Susan 1989, Foreword. The Undoing of Opera: Toward a Feminist Criticism of Music. Teoksessa *Opera, or the Undoing of Women*. Transl. Betsy Wing. Toim. Catherine Clément. Virago Press, London, ix–xviii.
- 1991, *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*. University of Minnesota Press, Minnesota.
- 1992, *Carmen*. Cambridge University Press, Northamptonshire.
- 1993, Narrative Agendas in 'Absolute Music': Identity and Difference in Brahms's Third Symphony. Teoksessa *Musicology and Difference*. Toim. Ruth A. Solie. University of California Press, Berkeley., 326–344.
- Moi, Toril 1990, *Sukupuoli/teksti/valta. Feministinen kirjallisuusteoria*. Suom. Raija Koli. Vastapaino, Tampere.
- Salmenhaara, Erkki 1980, *Soinnutus*. Otava, Keuruu.
- Solie, Ruth A (ed.) 1993, *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*. University of California Press, Berkeley & Los Angeles.
- Wood, Elizabeth 1993, Lesbian fugue: Ethel Smyth's Contrapuntal Arts. Teoksessa *Musicology and Difference*. Toim. Ruth A. Solie. University of California Press, Berkeley, 164–183.

John Richardson

Feminiinisyyden ja maskuliinisuuden androgyninen avioliitto Philip Glassin musiikissa

Täytyy tapahtua jotakin mielensisäistä yhteistoimintaa miehen ja naisen välillä ennen kuin taiteellinen luominen voi toteutua. Jonkinlaisen vasta-kohtien avioliiton on saatava täyttymyksensä.

Virginia Woolf : *Oma huone* (1928, 136.)

Joka ollen mies, pysy naisena,
hän tulee kaikkeuden kanavaksi.
Kun hän on kaikkeuden kanava,
ei ikuinen hyve häntä koskaan jätä.
Hän tulee uudestaan pieneksi lapseksi.

Lau-Tse: *Tao-te-king* (suomentanut Pekka Ervast 1925, 47.)

Philip Glass (s. 1937) on aikamme rakastetuimpia mutta myös vihatuimpia säveltäjiä. Glass tuli tunnetuksi 1970-luvun alussa ”minimaali”-tyylisuunnan edustajana, kuten mm. amerikkalaiset säveltäjät Steve Reich, Terry Riley ja La Monte Young. Siitä lähtien helppotajuinen nimike on tarrautunut tiukasti säveltäjänsä. Suurin osa Glassin teoksista ei kuitenkaan ole minimalistista – ei ainakaan paradigmaattisessa mielessä. Ehkä leimallisimpia piirteitä on näytelmämusiikin suuri osuus hänen tuotannossaan, ja tätä nimenomaan myös Glass itse korostaa omaelämäkerrallisessa kirjoituksessaan ”Opera on the Beach” (1987). Abstraktin, ohjelma-, vokaali- ja elokuvamusikin lisäksi Glass on säveltänyt huomattavan määrän näytelmäteoksia, joista kuuluisimmat kuuluvat henkilökuvaoppera-trilogiaan ”Einstein on the Beach” (1976), ”Satyagraha” (1980) ja ”Akhnaten” (1984). Trilogian lisäksi Glass on säveltänyt useita kamarioopperoita:

Edgar Allan Poen novelliin perustuva ”The Fall of the House of Usher” (1988) ja Jean Cocteaun elokuvaan perustuva ”Orfée” (1993) lienevät tunnetuimmat esimerkit. Amerikan Kolumbus-juhluvuoden kunniaksi sävelletty ”Voyage”-oopperan (1992) ensiesitys arvostetussa New Yorkin Metropolitanin oopperatalossa nosti Glassin uudelleen julkisuuteen. Viime aikoina hän on kuitenkin kääntynyt enemmän abstraktimman musiikin puolelle, ajatellaan esimerkiksi David Bowien ja Brian Enon temaattiseen materiaaliin pohjautuvaa ”Low”-sinfoniaa (1993) ja Kronos-kvartetille sävellettyä viidettä jousikvartettoa (1994). Parhaillaan Glass työskentelee uuden sinfonian parissa.

Tämän artikkelin aiheena on kaksi Philip Glassin teosta: toinen niistä, ”Metamorphosis I–V” (1988) soolopianolle edustaa säveltäjän abstraktisempia sävellyksiä, ja toinen, Paul Simonin tekstiin sävelletty ”Changing Opinion” (1986), joka on avauslaulu sinfonisesta laulusyklistä ”Songs from liquid days...”, on säveltäjän oman määritelmän mukaan lähtökohdiltaan ”näyttämöllisempi” tai ”ohjelmallisempi”. Teen molemmista teoksista kontekstualisoivat tulkinnat, joissa analysoidut musiikin rakenteet suhteutetaan teoksien sisällä oleviin dramaattisiin, säveltäjän maailmankuvallisiin ja laajempiin kulttuurisiin konteksteihin. Vaikka molemmat teokset on esitetty yleisön edessä, näissä tulkinnoissa CD-paketin, laulutekstin, kappaleen nimen ja kulttuurikontekstin katsotaan muodostavan eräänlaisen sekundaarisen ”esityskontekstin”, minkä avulla kuuntelija voi hahmottaa omia tulkintojaan. Aikaisemmin mainittuja Glassin mittavia oopperateoksia ei käsitellä tässä tilan rajallisuuden takia, mutta tulkintani kyseisistä oopperoista (ks. esim. Richardson 1993a) tukevat jossakin määrin tässä saavutettuja johtopäätöksiä. Glassin teosten monista aspekteista sukupuoli on kenties kiinnostavimpia: sukupuoliambivalenssi tai inversio – eli androgyynisyys (andro = mies, gyn = nainen)¹ – tulee tavalla tai toisella esille useissa hänen näyttämö-

¹ Olen käyttänyt tässä sanaa ”androgyynisyys” sen takia, että se on laajasti tunnettu. Mutta tässä piilee kuitenkin se vaara, että se ymmärretään ennakkoluulojen – tai sitten erilaisten ennakkotapausten – pohjalta. Carol Robertson (1991, 354) on sen takia ottanut käyttöön käsitteen ”mixed gender”, joka kyllä kuvaa hyvin sitä moninaisuuden skaalaa, mistä tässäkin on itseasiassa kyse. Itse suosin kuitenkin vanhan tutun termin hienoviritystä, mutta on huomattava, että se voi merkitä hyvin monenlaisia eri asioita. Huomattava on myös se, etten ole huomannut Philip Glassin itse koskaan käyttäneen sanaa ”androgyynisyys”. Kuitenkaan sama käsite abstraktimmin ilmaistuna eli ”vastakohtien avioliitto” (joka sisältää termin androgyynisyys, ja jota käytän tässä musiikkianalysissäni) ei ole mielestäni mitenkään riistiriidassa säveltäjän omien näkemysten kanssa.

teoksissaan, ja siihen myös viitataan joko eksplisiittisesti tai implisiittisesti sävellysten nimissä, lauluteksteissä, äänityksiin liittyvissä teksteissä ja kuvallisessa materiaalissa. Hypoteesini on, että monissa Glassin teoksissa on tarkoituksellisesti koodattua sukupuolistavaa semanttista sisältöä, jolla on yhteydet sekä säveltäjän maailmankuvaan että laajempaan kulttuuriseen taustaan.

Ennen varsinaisia tulkintoja selvittelen tutkimukseni teoreettis-metodologisia lähtökohtia. Ensin esittelen joitakin musiikin sukupuolitutkimuksen keskeisimpiä teoksia ja niiden sisältämiä oletuksia. Sen jälkeen siirryn pohtimaan kontekstualisoivan musiikintutkimuksen perimmäisiä kysymyksiä ja ongelmia. Tavoitteena on luoda musiikin sukupuolistuneisuuden tarkastelulle holistinen viitekehys, jota sovellan tulkinnoissani Philip Glassin musiikista.

1. Teoreettinen tausta

1. 1. Feministinen musiikkikritisismi

Vuonna 1985 Joseph Kerman huomautti, että vakava feministinen musiikkikritisismi – samassa mielessä kuin esimerkiksi taiteen ja kirjallisuuden kritisismi – puuttui melkein kokonaan musiikintutkimuksesta (1985, 17). Vaikka vuoteen 1991 mennessä tilanne oli huomattavasti parantunut etnomusikologiassa², niin musiikkitieteessä tilanne näytti edelleen aika synkältä. Vaikuttavassa artikkelikokoelmassaan ”Feminine Endings” Susan McClary (1991) pohtii syitä tähän puutteeseen. McClaryn mukaan ongelman juuret ulottuvat syvälle vakiintuneiden musiikkiteorioiden ytimeen:

Niin kauan kun lähestymme merkityksen kysymyksiä *yksinomaan* formalistisesta näkökulmasta tulemme siihen samaan tulokseen, että on mahdollonta päästä soinnuista, sävelluokkajoukoista ja rakenteista mihinkään muun tyyppiseen inhimilliseen tai sosiaaliseen merkitykseen. Ja mitä syvemmin linnoittaudumme täysin formalistisiin selityksiin, sitä kauempana

² Kaksi ”sukupuoli ja musiikki” -problematiikkaa käsittelevää julkaisukokoelmaa vaikuttivat suuresti tutkimusalueen kasvuun (”Women and Music in Cross-Cultural Perspective”, toim. Ellen Koskoff 1987, ja ”Music, Gender and Culture”, toim. Marcia Herndon & Suzanne Ziegler 1990).

olemme siitä että myöntäisimme edes *mahdollisuuden* erilaisiin tulkintoihin, sukupuolistaviin tai muunlaisiin. (1991, 20.)

McClaryn päähypoteesina on, että kaikki musiikki – myös niin sanottu ”absoluuttinen musiikki” voidaan tulkita sukupuolistuneena diskurssina. Hän ei kuitenkaan väitä sen olevan ainoa validi tulkintatapa. McClaryn hypoteesi on vakuuttavimmillaan oopperan analyyseissä (esim. Bizetin ”Carmen”), koska näissä tapauksissa musiikilliset tekstit ovat välittömässä vuorovaikutuksessa sekä kielellisten että dramaattisten tekstien kanssa. Vaikka samojen oletusten siirtäminen suoraan sinfonisen tradition retoriseen dialektiikkaan ei ole miellyttänyt varsinkaan musiikintutkimuksen vanha-kaartilaisia, niin se on mielestäni ainakin jossain määrin perusteltua varsinkin sellaisissa tapauksissa, joissa musiikillinen teos viittaa joko eksplisiittisesti tai implisiittisesti kirjalliseen teokseen.

McClaryn työ on innovoiva siinä mielessä, että se yhdistää eksplisiittiset musiikkianalyysit ja hyvin perustellut kulttuuriset analyysit elegantilla ja melko vaivattomalla tavalla. Hänen kirjoituksensa eivät kuitenkaan ole ainoita eivätkä ensimmäisiäkään taiteen sukupuolistavia analyysejä. Tärkeänä edeltäjänä McClarylle on ranskalainen Catherine Clémentin ”L’opéra ou la défaite des femmes” (1979 – englanninkielinen käännös Wing 1989). Clémentin runollinen ja vuolaasti impressionistinen proosa antaa inhimillisen koskettavan kuvan oopperan perusteoksista naissubjektin näkökulmasta. Hän kirjoittaa omien sanojensa mukaisesti ”tulevaisuuden miehelle” joka oppii ehkä ”rakastamaan eri tavalla” (Clément 1989, 22). Kun McClaryn vahvuus on siinä, että hän osaa postmodernistien tapaan yhtä uskottavasti tulkita Madonnan kuin Monteverdin teoksia sekä verrata niitä keskenään, niin Clémentin työlle on leimallista yhden musiikkikulttuurin osa-alueen, oopperan laaja ja syvä ymmärtäminen. Yhteistä heille on kyky suhtautua ambivalentisti omaan kulttuuriinsa. Molemmat tuntevat hyvin oman länsimaisen kulttuurinsa perinnön ja tunnistavat sen olevan osa itseään. Samalla molemmat osaavat etäännyä siitä tarpeen mukaan ja kyseenalaistaa joitakin sen perusoletuksia. Pidän tätä kykyä karakteristisena piirteenä feministisessä musiikkikritisismissä.

”Feminine Endingsin” jälkeen feministisen musiikkitieteen ala on alkanut kukoistaa. Uusista julkaisuista tärkeimpiä on Ruth A. Solien (1993) toimittama kokoelma ”Musicology and Difference”, joka sisältää musikologian ja etnomusikologian johtavien tutkijoiden kirjoittamia artikkeleita. Toinen tärkeä kirja on Marcia J. Citronin ”Gender and the Musical Canon” (1993), jossa kirjoittaja tutkii mm. ”nerouden” ja ”suuruuden” käsitteiden sosiaalista muodostumista länsimaisessa musiikkiperinteessä ja erityisesti

sitä, miten tällaiset käsitteet ovat tulleet sukupuolisesti värittyneiksi. Citron käyttää usein lainausmerkkejä puhuessaan ”suurista säveltäjistä” ja ”suurista teoksista” (esim. 1993, 200), ei niinkään ironian merkinä vaan ilmaisutakseksi, että nämä todella *ovat* suuria *kulttuuriinsa suhteutettuina*.

On huomattava, että feministisesti orientoituneiden töiden lisääntyminen on kulkenut käsi kädessä jälkistrukturalismin kauan odotetun tulon kanssa. ”Dekonstruktio” eli purkaminen on yksi jälkistrukturalismin perustoiminnoista, johon liittyy usein kulttuurin myyttien kyseenalaistaminen: paljastetaan oletusten todelliset ja usein ensi silmäyksellä näkymättömät kontekstuaaliset siteet. Tarkoitus ei ole välttämättä osoittaa kulttuurin taide-esineiden ja niiden perimmäisten oletusten ”vääräys” vaan todistaa, että kaikki tieto todellisuudesta ja erityisesti tieto kulttuurista, jossa elämme, on jollain tavalla suhteellista.

1. 2. Jälkistrukturalismi, ”musiikki kulttuurina” ja musiikin merkityksen tulkinta

Alamme ymmärtää klassista musiikkia, kun tajuamme monien sen fraasien retoriset tai jopa näyttämölliset alkuperät, jotka olemme taipuvaisia sivuuttamaan puhtaasti konventionalisoituneina (Tovey 1937, 18).

Jälkistrukturaalisissa merkityksen teorioissa oletetaan, että merkitys on laajalti kontekstisidonnainen (esim. Tolbert 1992, 16; Moisala 1993a, 62; 1993b, 191; Nattiez, 1990, 9; Richardson 1993a, 13; 1993b, 223). Tämä ei tarkoita sitä, että musiikin merkitys olisi ”muualla”, vaan se syntyy musiikillisessa ilmaisussa eli säveltäjän, musiikintekijöiden, ja kuuntelijoiden mielessä. Toinen tärkeä piirre on subjektin korostaminen. Merkityksen ei katsota olevan taideobjektissa itsessään vaan musiikin ymmärtämiseen tarvitaan osallistuvaa, myötäelävää, tulkitsevaa ja tuntevaa subjektia – eli ihmistä. Kuten etnomusikologiassa joitakin vuosia aikaisemmin (esim. Blacking 1973), on sekä feministisessä (esim. Citron 1993, 3; Solie 1991, 403) että jälkistrukturaalisessa musiikkitieteessä (esim. Kerman 1985, 18; Nattiez 1990, 65) havaittu, että tieto musiikin merkityksestä ja laadusta ei ole universaalista eikä se ole eksplikoitavissa tutkimalla ainoastaan musiikin immanenttitasoa – eli sitä minkä kuuntelija havaitsee aisteillaan musiikkiesityksestä. Fysiikan vaikuttamasta tieteenfilosofiasta löytyy myös tieteellisen toiminnan viitekehys, joka perustuu hyvin samanlaisiin oletuksiin.

Bohm & Peatin (1987, 80) havaintoa, jonka mukaan ”tieto todellisuudesta ei piile subjektissa eikä objektissa, vaan niiden välisessä dynaamisessa virtauksessa”, voidaan pitää myös uusien merkitysteorioiden perusoletuksena.

Musiikkitieteen dualismi: etnomusikologia vs. musikologia

Etnomusikologiassa on viime vuosina kehitetty yhä elegantimpia teorioita tarkastella musiikin ja kulttuurin vuorovaikutusta siltä kannalta, kuinka ihmisen päässä musiikilliset tapahtumat koetaan, rakennetaan ja ymmärretään todellisissa esitystilanteissa (esim. Herndon & McLeod 1981; Blacking 1987; Moisala 1991). Vaikka länsimainen musiikkitiede ei voi pitää perusteenaan täysin samanlaisia oletuksia, niin hedelmällistä ajatusten vaihtoa voi ja mielestäni pitäisi kuitenkin tapahtua – jyrkkä erottelu kahden musiikkia tutkivan tutkimusperinteen välillä ei ole kenellekään hyväksi.

Musikologian ja etnomusikologian³ väliselle keskustelulle näyttää kuitenkin olevan monia esteitä. Kulttuurin määritelmä on niistä ongelmallisimpia: länsimaissa – ja muuallakin – kulttuuri muodostuu nykyään erittäin kompleksisista vuorovaikutusverkostoista. Integroitua kuvaa kulttuurista on vaikea hahmottaa kun on kyse niin toisistaan poikkeavista ja toisiinsa sulautuvista kategorioista kuin perhe, yhteisö, kansalaisuus, etninen ryhmä, sukupuoli- ja ikäryhmä puhumattakaan laajemmista pan-kulttuurisista entiteeteistä kuten ”länsimainen kulttuuri”. Sen lisäksi äänilevyjen, elokuvan ja sähköisten viestimien ajalla esityksen määrittely on muodostunut hyvin ongelmalliseksi, mikä tekee etnomusikologian kenttätyökeskeisen lähestymistavan käyttöönnoton sellaisenaan hyvin vaikeaksi. Kenttä voi olla melkein kaikkialla ja esityksiä voi olla monenlaisia – äänilevy, sen sisältämä tieto ja fyysinen olemus voivat kokemuksellisesti muodostaa yhdessä jonkinlaisen sekundaarisen ”esityskontekstin”, joka on omalla tavallaan yhtä ”todellinen” ja ”aito” kuin elävä musiikkiesitys.

Etnomusikologian muiden kulttuurien tarkastelulle ominaisen ”empaattisen” lähestymistavan ja musikologian oman kulttuurin tarkastelulle ominaisen ”kriittisen” lähestymistavan välillä voi myös tuntua olevan ylitse-

³ Distinktio terminologiassa etnomusikologian ja musikologian välillä on otettu Heiniöltä (1992, 2–3). Tarkoitus on välttää etnomusikologian ja musiikkitieteen vastakkainasettelua, koska etnomusikologia on kiistämättä myös musiikkitiedettä.

pääsemättömän leveä kuilu. Voi vaikuttaa naiivilta tarkastella oman kulttuurin taideteoksia täysin kriitikittömästi. Toisaalta kulttuurikritismin poleemiset kannanotot voivat näyttää turhan hyökkääviltä etnomusikologian kannalta, jonka mukaan tutkija pyrkii pienentämään välimatkaa tutkijasta (subjektista) tutkittavaan (objektiin) sisäistämällä tutkittavan ryhmän tai henkilön arvomaailmaa ja käsitteitä empatian tai myötätunnon avulla (esim. Blacking 1979, 5–6; Robertson 1991, 347; Titon 1994, 12–13). Distinktio voi kuitenkin osoittautua harhaanjohtavaksi: musiikkihistorioitsija Leo Treitler (1967, 190) kirjoitti esimerkiksi jo 1960-luvulla empaattisen tutkimusmenetelmän tarpeellisuudesta edellytyksenä teoksen syvän ymmärtämistason saavuttamiselle. Samalla hän implisiittisesti kyseenalaisti kulttuurimme oletuksen katkeamattomasta sukuperästä, jonka me syntyessämme automaattisesti perimme – toisin sanoen hän kyseenalaisti sen, missä määrin ”oma kulttuurimme” on todella meidän. Omassa tutkimuksessani pidän välttämättöminä molempia ominaisuuksia tasapainoisen tutkimusasetelman saavuttamiseksi – empaattisuus mahdollistaa ilmiön syvän ymmärtämisen ja kriittisyys puolestaan antaa tutkimukselle perspektiivin.

Näistä ja muista näennäisistä esteistä huolimatta (esim. diakroninen vs. synkroninen; kansanomainen vs. porvarillinen musiikki) perimmäiset kysymykset näyttävät etnomusikologiassa ja musikologiassa olevan hyvin samanlaisia. Sen takia on mielestäni tärkeää rakentaa jonkinlainen silta musikologian ja etnomusikologian lähestymistapojen välille niin, että hyödyllinen ajatustenvaihto voisi sujua vaivattomasti. Todellisia epistemologisia eroja ei juurikaan enää ole: suurin este tuntuu olevan alitajunnassa oleva essentialistinen kahtiajako ”meidän” ja ”muiden” kulttuurien välillä, joka usein osoittautuu hankalaksi molemmilta kannoilta. Esimerkiksi kansanmusiikin tutkija (etnomusikologi) tutkii hyvin usein omaa kulttuuriaan, kun taas italialaisten 1500-luvun madrigaalilaulun tutkija (musikologi) taatusti tutkii kulttuuria, joka on hänelle täysin vieras.

Hermeneuttisia ikkunoita

Viimeaikaisissa musiikkitieteellisissä kirjoituksissa on tullut voimakkaasti esille eräänlainen etnomusikologian ja musikologian välimuoto, ”uusi” hermeneuttinen⁴ musiikkikritisismi. Uudella hermeneutiikalla on kuitenkin hieman erilaiset lähtökohdat kuin vuosisadan alussa vaikuttaneella saksalaisella kaimallansa – jota edustivat mm. Hermann Kretschmarin (esim. 1919) ja Arnold Scheringin (esim. 1941) kirjoitukset. Käsite ymmärretään laajemmin kuin ennen, mutta samalla analyysihin vaaditaan entistä uskottavampia perusteita. Ehkä selkeimpiä ja perusteellisimpia ekspositioita tästä tutkimussuunnasta esiintyy Lawrence Kramerin kirjassa ”Music as Cultural Practice 1800–1900” (1990). Etnomusikologeille nimi saattaa vaikuttaa tutulta – yhdeksän vuotta aikaisemmin ilmestynyt etnomusikologian oppikirja ”Music as Culture” (Herndon & McLeod 1981) tulee näkyviin jos poistaa nimen keskeltä yhdeksän kirjainta, eikä kirjan nimi jää ainoaksi yhtäläisyydeksi. Kramer (1990, 1) selvittää perusoletuksiaan heti kirjan ensimmäisellä sivulla:

⁴ Sana hermeneuttinen tulee kreikkalaisesta jumalasta Hermeksestä. Hermes, joka tunnettiin roomalaisessa mytologiassa Merkuriuksena (suom. elohopea) oli jumalista oikullisimpia, kekseliäimpiä mutta myös ilkeimpiä. Hermes edustaa hyvin tämän tutkimussuunnan pääpiirteitä. Hermeneuttiset tutkimusmenetelmät ovat usein joustavia, lennokkaita ja holistisia eli jatkuvasti eri kytkeäjä etsiviä. Ei ole olemassa fiksattuja toimintatapoja, joita seurataan orjallisesti analyysistä toiseen, vaan tutkijan on oltava herkkä vastaanottamaan vihjeitä keräämästään aineistosta ja muuttamaan niiden perusteella etsinnän suuntaa kun hän tuntee sen tarpeelliseksi. Alkemiassa Hermes kuvailtiin usein hermafrodiittina – eli olentona jolla on molempien sukupuolien tunnuspiirteitä – sen sanottiin heijastaneen jumalolennon todellista luonnetta, joka on ”kaikkea yhdessä” (all in one). Gnostisessa perinteessä tärkeä osa alkemistien työstä oli maskuliinisten ja feminiinisten periaatteiden yhdistäminen. Kaikilla metalleilla oli symbolinen arvo, joka oli koodattu joko maskuliinisesti tai feminiinisesti (kulta – aurinko – miespuolinen, hopea – kuu – naispuolinen, kupari – Venus – naispuolinen, rauta – Mars – miespuolinen, jne.). Poikkeuksena oli elohopea (eli Merkurius) joka oli ”Prima materian” symboli ja kaiken transformaation agentti. (Singer 1976, 142–144.) (Kari Kurkela on kirjoittanut suomen kielellä Merkuriuksesta; 1993, 121–123)

- 1) Musiikkiteoksilla on diskursiivisia merkityksiä.
- 2) Nämä merkitykset ovat riittävän kiinteästi määriteltyjä niin, että ne tukevat kriittisiä tulkintoja, joita voi vertailla kytkevien syvyyden, täsmällisyyden ja tiheyden kannalta vastaavanlaisiin tulkintoihin kirjallisuuden ja kulttuurikritismin alueilla.
- 3) Nämä merkitykset eivät ole ”ulkomusiikillisia” vaan päinvastoin ovat kiinteä osa musiikkiteosten formaalisia prosesseja ja esityskäytäntöä.
- 4) Nämä merkitykset on tuotettu kulttuurisesti sovittujen käytännön ja arvostuksen konventioiden yhteydessä, ja ne ovat osa kulttuurin jatkuvaa tuottamista ja jäljentämistä. Ne ovat siis dynaamisessa suhteessa muiden kulttuurialojen kanssa.

Hermeneutiikka perustuu ajatukseen, jonka mukaan ihmisen toiminnassa ja sen tuottamisessa esineissä on symbolista merkitystä. Usein tämä merkitys ei ole näkyvässä tutkittavassa objektissa, vaan tutkijan on etsittävä ”hermeneuttisia ikkunoita” eli eräänlaisia ymmärtämiskanavia, joiden kautta saadaan näkyviin objektin tai tapahtuman syvämerkitys.

Kramer tunnistaa kolme eri tulkintakanavaa: 1) tekstuaaliset sisällöt, 2) sitaattityyppiset sisällöt ja 3) rakenteelliset troopit. Nämä ovat kuitenkin vain heuristisia välineitä: todellisuudessa käsitteet sulautuvat joustavasti toisiinsa muodostaen jatkumon, jonka toisessa päässä ovat hyvin konkreettiset ja toisessa hyvin abstraktiset viittaussuhteet. Olen seuraavassa täydentänyt Kramerin käsitteitä yhdenmukaistaakseni ne muihin käyttämiini teoreettisiin näkemyksiin. Eniten olen täydentänyt viimeistä käsitettä eli rakenteellisia trooppeja:

1) **Tekstuaaliset sisällöt:**

Libretot ja muut vokaalimusiikin tekstit, teoksen ja sen osien nimet, epigrammit, ohjelmat, säveltäjän partituurille kirjoittamat ohjeet, ja joskus myös soittotapaan liittyvät merkinnät. On tärkeää muistaa, että tämä sekä kaksi muuta kategoriaa eivät *määrää* musiikin merkitystä. Samoja merkityksiä ei yleensä toisteta sellaisenaan musiikissa vaan kyseessä on interaktiivinen suhde, jossa eri ilmaisukeinot saattavat vaikuttaa – ja todennäköisesti vaikuttavatkin toisiinsa. Musiikki on sen verran erilainen semioottinen järjestelmä, että se ei kykenisikään toistamaan esimerkiksi kielen merkityksiä sellaisinaan.

2) Sitaattityyppiset sisällöt:

Tämä Kramerin käsite on vähemmän eksplisiittinen, ja osittain se on edellisen käsitteen kanssa päällekkäinen. Sitaattityypissä sisältöjä voidaan löytää teoksen nimestä, joka viittaa kirjalliseen teokseen, visuaaliseen muotoon, paikkaan, historialliseen tapahtumaan tai aikaan. Niihin kuuluvat myös musiikin sisäiset viittaukset toisiin teoksiin, viittaukset kirjallisiin teksteihin (siteeraamalla tekstitettyyn musiikkiin) ja tyylliset sitaatit (säveltäjän imitoidessa vanhaa tai jonkun muun säveltäjän – myös musiikkitradition – tyyliä teoksessaan): sekä parodianomainen tyylien matkiminen (tyyllillä joka ei ole teokselle muuten keskeinen).

3) Rakenteelliset troopit:

Nämä ovat implisiittisimmät ja semanttisesti joustavimmat. Kun edelliset eksplikoivat lähinnä sitä miten *musiikki on kulttuurissa*, niin nämä eksplikoivat sitä miten *kulttuuri on musiikissa*. Perinteisten etnomusikologian määritelmien lisäksi (esim. Blacking 1973, Herndon & McLeod 1981) siihen liittyy mielestäni Susan McClaryn näkemys, jonka mukaan musiikki voidaan tulkita sukupuolistuneena diskurssina. Siihen sisältyy myös Lewis Rowellin näkemys, jonka mukaan ”musiikillinen esine edustaa filosofista kertomusta ja sitä voidaan tulkita sellaisenaan, koska se on tärkeiden kulttuurillisten arvojen ruumiillistama” (Rowell 1983, 7). Kun edelliset kategoriat olivat hyvin esityssidonnaisia ja empiirisesti eksplikoitavissa, niin tämä kategoria viittaa tietoon, jonka musiikkia kuunteleva ihminen tuo mukanaan esitykseen. Se on eräänlainen ”hermeneuttinen” eli symbolinen konteksti (vs. empiirinen tai fenomenologinen konteksti), joka muodostaa intersubjektiviisiä merkityksiä musiikkiesityksen ”objektin” (eli äänitapahtuman) ja kuuntelijan välisessä vuorovaikutuksessa.

Kramerin (1990, 15) mukaan ”tulkinta” tutkimusmenetelmänä on luonteeltaan kuitenkin muihin tutkimustapoihin verrattuna mutkikkaampi. Hermeneuttinen paradoksi on siinä, että vaikka huonot tulkinnat ovat ilmiselvästi ”väärä”, niin edes loistavasti perusteltuja tulkintoja on mahdotonta todistaa yksiselitteisesti ”ainoiksi oikeiksi ratkaisuiksi”. Tämä ei tarkoita sitä, että musiikin hermeneuttinen tulkitseminen olisi epätieteellistä, epäjohdonmukaista ja jotenkin hämärän peitossa, ellei ”tieteellisyyden” mittana käytetä luonnontieteestä ja logiikasta peräisin olevaa positivistista tutkimustapaa, jolla onkin ollut suuri vaikutus sodanjälkeiselle musiikintutkimukselle. Etnomusikologit kuten myös hermeneuttisen musiikkikritismin edustajat (todennäköisesti osittain edellisten vaikuttamina) pitävät uskottavan tulkinnan yhtenä tärkeimpänä kriteerinä sitä, että sen juuret ulottuvat syvälle

tutkittavaan kulttuuriin (Kramer 1990, 15)⁵. Toisin sanoen kiinnostuksen kohteena eivät ole säveltäjän tai kuuntelijan idiosynkraattiset tai ”subjektiiviset merkitykset”, vaan onnistuneen musiikillisen kommunikaation tuottamat ja sitä edellyttävät kulttuurisen yhteisymmärryksen heijastamat ”inter-subjektiiviset merkitykset”.

Mikään tulkinta ei ole kuitenkaan lopullinen eikä kaikenkattava. Tulkitsijan tehtävä vaikuttaakin ylivoimaiselta. Lopullisen tulkinnankin voisi kuvitella muodostavan tutkittavasta ilmiöstä vain kollaasimaisen, fragmentoidun kokonaiskuvan. Tällaisen tulkinnan tekeminen ei mielestäni ole kuitenkaan tarkoituksenmukaista. Kun hermeuttisen ”palapelin” osat on kerätty yhteen täytyy jokainen pala asettaa sopivalle paikalleen – kaikki löydetty johtolangat on sidottava siististi yhteen. Myös totuuden suhteen hermeneutikolla on samanlaisia eettisiä velvollisuuksia kuin yleensä tieteellisessä toiminnassa.

Kramerin (1990) kirjan ensimmäinen luku tarjoaa lukijalle eräänlaisen johdatuksen musiikin tulkintaan. Vaikka hän käyttää osittain musiikkitieteilijöille vierasta kielitieteellistä käsitteistöä, hänen perusoletuksensa ovat kuitenkin selkeästi esitettyjä. Ja mikä parasta, hän antaa selkeän – jollei kaiken kattavan – metodisen viitekehyksen, jonka avulla lukija voi hahmottaa omia tulkintojaan. Kirjan lopussa on kooste Kramerin omista tulkinnoista mm. Chopinin, Beethovenin, Lisztin ja Wagnerin teoksista. Kramerin oletukset kuvaavat mielestäni hyvin uuden hermeneuttisen paradigman lähtökohtia. Hyvin samanlaisia lähtökohtia käyttävät esim. Kerman (1956), Drummond (1980), McClary (1991), Abbate (1991), Nattiez (1993) ja Treitler (1993). Kramerin kirjoituksissa korostuu ennen kaikkea viittaussuhteet kirjallisuuteen ja kuvataiteeseen. ”Music as Cultural Practice 1800–1900” ei anna kokonaiskuvaa monipuolisesta ja rikkaasta alasta, mutta lukija voi löytää siitä hyvin eksplisiittisen viitekehyksen, jota voi tarpeen mukaan täydentää muilla teoreettisilla näkemyksillä.

Ensimmäisiä suomenkielisiä monografioita, joissa hermeneuttisia menetelmiä sovelletaan klassisen musiikin kontekstualisoimiseen, edustaa Mikko Heiniön ”Kontekstualisoiminen taidemusiikin tutkimuksessa” (1992). Heiniö käyttää laajalti samaa yleistieteellistä kirjallista pohjaa kuin Kramer kaksi vuotta aikaisemmin ilmestyneessä kirjassaan – mm. gadamerilaista tieteenfilosofiaa ja kielitieteilijä J. L. Austinin puheaktiteoriaa. Heiniön

⁵ On mielestäni valitettavaa, että etnomusikologisiin kirjoituksiin ei viitata kovin paljon uudessa tutkimussuunnassa, vaikkakin näiden vaikutus on ilmeistä – epäsuoran kytkennän voi tunnistaa esimerkiksi Kramerin (1990, 139) viittauksessa Clifford Geertzin hermeneuttis pohjaiseen antropologiaan.

näkemyksensä musiikin hermeneutiikasta on kuitenkin suppeampi. Erityisen ongelmalliselta vaikuttaa dahlhausilaisen ”autonomisuuden” eli *eksklusiivisuuden* estetiikan soveltaminen kontekstualisoivaan tutkimukseen. Dahlhausin näkemyksen pohjana on Heiniön mukaan ”saksalaisesta idealismista periytyvä taideteoksen käsite”, jonka mukaan ”musiikintutkijankin on odotettu reagoivan nimenomaan esteettisiin arvoihin, ja musiikin itsenäisyyttä ja itseisarvoa on useissa yhteyksissä puolustettu” (1992, 13)⁶. Vaikka Dahlhausia ei voi jyrkässä mielessä pitää ”formalistina”, lukijalle ei myöskään jää epäilystä siitä, että hänen arvomaailmallansa on selkeät yhteydet edeltäjiinsä Hanslickiin ja Nietzscheen: formalistien tapaan säveltäjiä, jotka turvautuvat ”teksteihin ja kuviin saadakseen irti jonkinlaisen merkityksen”, syytetään muun muassa harrastelijamaisuudesta ja musiikillisesta typeryydestä (Dahlhaus 1967, 82). Tällä tavalla 1800-luvun abstrakti sinfoniamusiikki nousee ideaalikuvaiksi, johon verrattuna kaikki muu vähemmän abstrakti musiikki edustaa jossain määrin rappeutumista. Rigorisesta ja informatiivisesta kirjoitustyylistä huolimatta Dahlhausin musiikinhistoriassa painottuvat useimmiten musiikillisten rakenteiden sisäiset suhteet ulkoisten kulttuurihistoriallisten suhteiden kustannuksella. On vaikeaa uskoa että Dahlhaus pitäisi itseään hermeneutikkona, ainakaan siinä mielessä kuin sana yleensä ymmärretään. Päinvastoin lukijalle syntyy helposti vaikutelma, että hermeneuttisia tutkimusmenetelmiä pidetään ”analyyttistä” ideaalia uhkaavina vastakohtina (Dahlhaus 1989, 11; 94). Toisaalta Gadamerin (1975, 80–90) kirjoituksista ilmenee, että hän suhtautuu skeptisesti autonomisen taiteen estetiikkaan, ja hän käyttää jopa ”absoluuttinen musiikki”-käsitettä havainnollisena esimerkkinä autonomisen taiteen mahdottomuudesta (1975, 82) – joten kahden saksalaisen paradigman yhdistäminen vaikuttaa vähintään ongelmalliselta.

Heiniön kirjoituksissa ei juuri tule esille selvä ristiriita näiden kahden näkökulman välillä. Tämä johtunee siitä, että länsimaisen musiikin tutkijan odotetaan kantavan mukanaan *a priori* oletuksiaan siitä mikä konteksti on

⁶ ”Puolustettu” sotilaallisine konnotaatioineen on tässä osuva sanavalinta – kuuluisa Wagnerin näyttämömusiikin kriitikko ja ”absoluuttisen” musiikin puolestapuhuja Eduard Hanslick piti ”patologisena” kaikkea muuta paitsi ”esteettisesti” pohjautuvaa musiikin havainnointia – eli yksinomaan musiikin sisäisiin rakenteisiin keskittyvää tarkastelua (Hanslick 1891, Geoffrey Payzantin käännös 1986, 58–67). Myös Nietzscheelle hänen Wagnerin vastaisissa kirjoituksissaan koko oopperan käsite edustaa vastenmielisyyden ja hulluuden ruumiillistumaa (Nietzsche, käännös Walter Kaufmann 1978, 116).

tutkittavalle ilmiölle relevanttia jo tutkimuskysymyksiä aseteltaessa. Heiniön mukaan ajatus ”siitä, että esim. länsimaista taidemusiikkia tulisi tarkastella kokonaiskulttuurin osana, näyttää luontuvan paremmin yleissivistävän pedagogian kuin tieteellisen tutkimuksen lähtökohdaksi” (1992, 55) – eli toisin sanoen oletetaan jo ennakkoon, että on epätieteellistä tutkia länsimaista musiikkia laajempaan kulttuuriseen kontekstiin suhteutettuna. Etnomusiikologian kulttuurirelativistista lähestymistapaa Heiniö käsittelee – tai ehkä vain sivuaa – asetelmana, jolla on relevanssia ainoastaan länsimaisen tradition ulkopuolisille musiikkitraditioille. Musiikkikritisismiä hän ei käsittele länsimaisen musiikin kontekstualisoivan tutkimuksen vaihtoehtona.

Tarkoitukseni ei ole kyseenalaistaa Heiniön työtä sinänsä eikä tutkimusperinnettä johon se sijoittuu, vaan pikemmin tuoda esille kirjoituksen nimen ja sisällön välinen ristiriita. ”Kontekstualisoiminen taidemusiikin tutkimuksessa” on hyvin elegantisti kirjoitettua ja lukijaystävällistä proosaa, joka antaa vankan teoreettisen pohjan *tietynlaisen* taidemusiikin tutkimukselle ja joka auttaa varmasti *tietynlaisen* kontekstin eksplikoimisessa. Kuten Heiniö itse toteaa: se, mitä tutkija pitää kontekstina on sidoksissa siihen, millaisiin kysymyksiin hän haluaa vastata työssään (1992, 72). Niinpä Heiniön (1989) hieman varovaisempi kanta artikkelissa ”Lähtökohtia oopperatutkimukseen” tarjoaakin ainakin oopperantutkijalle edellämainittuun kirjoitukseen verrattuna ennakkoluulottomamman viitekehysten kontekstualisoivalle tutkimukselle. Valaisevassa ja runsain konkreettisin esimerkein varustetussa artikkelissaan Heiniö toteaa osuvasti, että ”viime kädessä jokaista teosta varten on kehitettävä oma analyysimetodinsa” (1989, 80). Oikoteitä ja valmiita selitysmalleja ei ole olemassa.

Omassa tutkimuksessani seuraava kysymys on väistämätön: tutkinko 1900-luvun loppupuolella toimivaa amerikkalaista abstraktin, näyttämö-, ohjelma-, vokaali- ja elokuvamusiikin säveltäjää saksalaisen 1800-luvun ”autonomisen” musiikintutkimuksen ideologiaa heijastavan viitekehysten puitteissa vai etsinkö tutkittavalle ilmiölle (ja säveltäjälle) empaattisempia lähtökohtia? Hyvin samanlaiset kysymykset ovat askarruttaneet viime aikoina myös feministisiä musiikkitieteilijöitä (esim. McClary 1993).

Se, miten tarkastella näyttämömusiikkia *näyttömömusiikkina*, ohjelma-
musiikkia *ohjelmamusiikkina*, vokaalimusiikkia *vokaalimusiikkina*, liturgista tai hengellistä musiikkia *liturgisena tai hengellisenä musiikkina* (jne.), on ehkä klassisen musiikin kontekstualisoimisen olennaisimpia kysymyksiä. Mutta myös sellainen tutkimus, joka etsii hermeneuttisin keinoin yhteyksiä abstraktin musiikin ja sitä ympäröivän kulttuurin välillä – kuten esimerkiksi feministinen musiikkikritisismi – ansaitsee paikkansa musiikkitutkimuksen monipuolisessa kokonaisuudessa.

2. Minimalismi kulttuurina

2. 1. Myöhäismodernismista postmodernismiin: ihmemiehestä Merkuriukseen?

Jos musiikin minimalismi määritellään ytimekkäästi tyylinä, jossa yhdistyvät kolme peruselementtiä: toistuvuus, pulssi (tai beat) ja tonaalisuus (tai modaalisuus)⁷, niin formaaliselta kannalta sitä voidaan pitää melkein täydellisenä vastakohtana sarjalliselle musiikille, joka monille edustaa musiikin modernismin huipentumaa. Sarjallisella musiikilla – ja miksei myös John Cagen aleatorisella musiikilla, joka oli tärkeä minimalismin edeltäjä – on eksplisiittisenä tavoitteena välttää toistuvuutta. Kun modernin musiikin prototyyppi on kuulovaikutelmaltaan rytmisesti ennalta-arvaamatonta, minimaalimusiikissa on useimmiten säännöllinen pulssi tai ”beat”. Modernismille on tyypillistä kromaattisuus ja atonaalisuus, kun taas minimaalimusiikille on ominaista diatonisuus ja tonaalisten keskusten suhteellinen stabiilisuus. Tällaiset vastakkainasettelut eivät kuitenkaan olleet ilmeisesti etusijalla säveltäjien mielessä uuden tyylin kehitysvaiheessa (Glass, siteerannut Smith & Smith 1993, 60), vaikka uusien ilmaisutapojen etsintä edellyttääkin sitä, että implisiittisellä tasolla tapahtuikin jonkinlainen uuden ja vanhan tyylin piirteiden erottelu.

Modernisuus on tietenkin suhteellinen käsite⁸ samoin kuin postmodernisuus, joka syntyi reaktionä johonkin jota aikoinaan pidettiin modernistisena. Jos kriteerinä postmodernisuudelle on se, että se on vastareaktio modernismille, minimalismia voi ilmeisesti pitää postmodernina ilmiönä. Todellisuudessa jako ei ole selvä. Varhaiset kokeilut pelkistyneellä musiikilla tapahtuivat sarjallisessa musiikissa. Amerikkalaiset (esimerkiksi Glass, Reich, La Monte Young ja Riley), kuten eurooppalaisetkin uustonaaliset säveltäjät (esim. Pärt, Górecki, Andriessen), olivat melkein poikkeuksetta saaneet hyvän koulutuksen sarjallisen musiikin vaativissa sävellystekniikoissa, mutta halusivat kuitenkin – sekä omien mieltymystensä että musiikin kom-

⁷ On huomionarvoista, että tämä määritelmä on hyvin lähellä Philip Glassin omaa määritelmää minimaalimusiikista (Glass, siteerannut Smith & Smith 1993).

⁸ Stravinsky on kirjoittanut seuraavasti: ”Ansaitisiko modernismi taiteen piirissä tulla samalla tavoin tuomituksi [kuin muut neologismit]? Pelkään pahoin, että vastaus on kyllä. – – Modernia on se, mikä kuuluu omaan aikaansa ja minkä tulee noudattaa oman aikansa mittapuita ja olla sen ulottuvilla.” (1947, 79.)

munikoivuuden takia – säveltää erilaista musiikkia. Asennemuutoksen merkitystä kuvaa ehkä parhaiten vielä tänä päivänä jatkuva, esimerkiksi ”Perspectives of New Music” -aikakauslehdessä⁹ esiintyvä kiistely kompleksisuuden ja yksinkertaisuuden, kromaattisuuden ja tonaalisuuden, maksimalismin ja minimalismin välillä, joka voi joskus – ainakin ulkopuolelta katsottuna – vaikuttaa hieman huvittavalta, koska ensimmäisistä minimaaliteosten synnystä on jo kolmekymmentä vuotta (Riley’n ”In C” on sävelletty 1964). Usein kyseessä vaikuttaa olevan pikemminkin kilpailu yhden tyylin yhteiskunnallisesta statuksesta yli muiden kuin mistään musiikillis-esteettisistä arvoista. Valaiseva esimerkki termien harhaanjohtavuudesta on ”maksimalismi”-termi. Sitä käytetään nykyään vastakohtana minimalismille eli kuvailemaan mm. Alfred Schnittken ja Brian Ferneyhough’n tiiviisti kirjoitettua, monikerroksellista ja laajasti dissonoivaa musiikillista tekstuuria. Kuitenkin samaa termiä on tietääkseni käytetty ensimmäisen kerran Tom Johnsonin (1981) artikkelissa ”Maximalism on the Beach: Philip Glass”! Johnson keksi termin, koska kuvataiteesta lainattu termi ”minimalismi” ei enää hänen mielestään sopinut säveltäjän ”Einstein on the Beach” -ajan sävellyksille, joista reduktiivisuus on kaukana ja joissa jatkuvasti muuntuva melodinen materiaali, orkestraatio sekä rakenteellisten elementtien dynaaminen vastakkainasettelu muodostavat yhdessä joskus hyvin monimutkaisia kokonaisuuksia.

Ymmärrettävästi muusikkikriitikot eivät ole täysin yksimielisiä siitä mihin makrokulttuuriseen kategoriaan musiikin minimalismi parhaiten sopii. Kun Tarasti (1990, 273) väittää vakuuttavin perustein, että minimalismi on postmoderni ilmiö koska se on syntynyt vastareaktion modernismille, niin aivan yhtä hyvin perustein argumentoivat K. Robert Schwarz (1990, 270–71) sekä Charles Jencks (1986, 32), että se on myöhäismoderni ilmiö, koska ikonoklastisella pelkistyneisyydellä on tarkoitus modernistien tavoin järkyttää vastaanottajaa. On mielestäni selvää, että varhaisminimalismissa oli elementtejä näistä molemmista, mutta aikaa myöten tyyli kehittyi yhä enemmän ja enemmän postmodernin eklektisyyden suuntaan. Näin Schwarz erottelee Steve Reichin varhaistuotannon deterministisen reduktiivisuuden, jota hän pitää puhtaasti myöhäismodernistisena, John Adamsin tyylikekti-

⁹ Esimerkiksi James Boroksen toimittamassa numerossa (1993) esiintyy toimittajan kirjoittamassa johdannossa ja monissa sen varsinaisissa artikkeleissa niin sanottujen ”uuskompleksististen” säveltäjien ajoittain hyvin kiihkeää minimalismin ja postmodernisuuden vastaista polemiikkaa.

sestä teatterimusiikista, jota hän – ja myös säveltäjä itse – pitää selkeästi postmodernistisena (1990, 271–73).

Edellä mainitussa on mielestäni huomionarvoista juuri Adamsin status teatterisäveltäjänä. Ominaista postmodernismille on nimittäin semantiikan paluu taiteisiin (Jencks 1986, 25) vastakohtana modernismin myöhäisromantiikasta peritylle autonomisen taiteen ihanteelle. Teatterin vaatima vuorovaikutuksellisuus on selvästi ristiriidassa myös (myöhäismodernistisen) minimalismin välittömän kokemuksen ja illuusionvastaisen estetiikan kanssa. Teatterimusiikissa on mahdotonta välttää sitä, että dramaattiset tapahtumat värittävät ja kanavoivat musiikillisia merkityksiä. Minimalismin pragmaattisia suhteita korostava ”olosuhdetaide” (”Art of Circumstance”, Baker 1988) muunneltiin näyttämön vaikutuksen myötä semanttiseksi taiteeksi – vaikka symbolinen sisältö ”menetetyn viattomuuden ajassa” (Eco 1984, 67–68) ei ole tietenkään aivan sama kuin mikä se oli aikaisemmin. Glass on itsekin huomauttanut, että tyylipuhtaimmillaan minimaaliestetiikan ja teatterimusiikin tarpeet eivät sovi kovin hyvin yhteen (Glass, siteerannut Strickland 1991, 156), vaikka on todettava, että säveltäjän varhaiset näyttämöteokset (kuten ”Einstein on the Beach”) edustavat ”ei-narratiivisten” muotojen takia jonkinasteista kompromissia minimaaliestetiikan suuntaan. Glassia on kuitenkin perusteltua pitää hänen näyttämömusiikkikiinnostuksensa takia katalyyttisena hahmona musiikin minimalismin siirtymisessä myöhäismodernisuudesta postmodernisuuteen ja samalla ehkä tyylin transformoinnin ennakoijana. Schwarz (1990, 270) pitää termiä ”jälkiminimalismi” sopivampana sellaiselle musiikille, jossa on enemmän postmodernistisia kuin myöhäismodernistisiä piirteitä. Vaikka en hyväksy tätä luokittelua ilman tiettyjä varauksia, pidän sitä parempana vaihtoehtona Glassin ”Einsteinin” jälkeiselle musiikille (1976–) kuin pelkästään termiä ”minimalismi”, joka sopii parhaiten 1960-luvulla ja 1970-luvun alkupuolella sävelletyille hyvin reduktiivisille teoksille.

Postmodernisuuden määritelmistä ehkä empaattisimman ja ytimekkäimmän on tehnyt Charles Jencks. Jencks määrittelee postmodernisuuden ”kaksoiskoodauksena” eli ”modernien tekniikoiden yhdistämisenä jonkin muun [tai toisen] kanssa” (oma lisäykseni sulkeissa; 1986, 14). Hän huomauttaa sen lisäksi, että siihen liittyy usein myös konventionaalisten vastakkainasettelujen uudelleenarviointi. Toisensa poissulkevista vaihtoehdoista tulee toisistaan riippuvaisia eli täydentäviä pareja – näistä oleellisimmat ovat Jencksin mielestä käsiteparit eliitti/populaari ja

uusi/vanha. Molemmat käsiteparit tulevat selkeästi esille Philip Glassin musiikissa. On huomionarvoista, että tämä määritelmä sopii myös idän filosofian käsitteeseen ”binaariykyseys” – johon palaan kohta – ja Philip Glassin vastaavanlaisen idän ja lännen ”aviollisuus”-käsitteeseen (1: 2). Suurin osa postmodernin taiteen tunnuspiirteistä – kuten ironia, parodia, pastissi, kollaasi, deplasementti, eklektisyys, moniselitteinen allegoria (jotka toki kaikki löytyvät varhaisemmastakin taiteesta) – perustuvat pohjimmiltaan jännitykseen, joka syntyy kun yhdistetään ”yhteensopimattomia” vastakohtia. Silloin kun yhdistetään yhteensopimatonta onnistuneesti, lopputulosta voisi sanoa myös ”paradoksiseksi”. Paradoksi, joka tunnetaan Zen-filosofiassa ”mahdottomista” *koan*-nimisistä kielileikeistä tai kuvataiteilija M. C. Escherin mahdottomista esineistä, on mielestäni myös Philip Glassin sävellystekniikan peruskiviä. Toisaalta taas ironiaa ja parodiaa ei löydy kovinkaan paljon Glassin musiikista.

Glass on mielestäni jättänyt taakseen 1960-luvun ja 1970-luvun alun vastareaktionomaisen myöhäismodernisuuden – eli dekonstruktion – ja edustaa nykyään sitä postmodernisuutta, jossa ”sävellyksen subjekti(t) ja merkitykset ovat tärkeämpiä kuin koskaan” ja jossa muut tärkeät ominaisuudet ovat ”muistin emansipaatio, molemminpuolinen välistäminen (interpenetration) sekä vuorovaikutussuhteet” (Pasler 1993, 19). Luulen, että McClaryllä (1989, 67) on mielessään juuri tällainen määritelmä postmodernisuudesta, kun hän nimittää Philip Glassia, Laurie Andersonia, Steve Reichia ja Meredith Monkia postmoderneiksi muusikoiksi (huom. ei säveltäjiksi) ja korostaa musiikin kommunikatiivisuutta ja sisältöä.

Miten sukupuoli liittyy tähän kaikkeen? On mielestäni jossain määrin perusteltua todeta, että postmodernismi on – sen yleisen eklektisyyden, polymorfisuuden ja erilaisuuden sietokyvyn takia – tarkoittanut ”toisuuden” ja sen takia myös feminiinisyyden mukaanpääsemistä konventionaalisesti maskuliinisiin diskursseihin. Kun puhutaan ”kaksoiskoodauksesta” taiteessa – kuten Jencks tekee postmodernin määritelmässään – niin sukupuoliparalleelit ovat erittäin houkuttelevia. Tuntuu hyvinkin luontevalta lisätä Jencksin muihin binaaripareihin (eliitti/populaari, vanha/uusi) myös miespuolinen/naispuolinen – ja sen jälkeen havaita, että tästä parista muodostuu helposti eräänlainen arkkityyppinen parisuhde, joka sävyttää ja vaikuttaa voimakkaasti muihin ajattelu- ja toimintamalleihin, varsinkin sellaisiin, jotka perustuvat vastaavanlaisiin binaaripareihin.

Sukupuolihan on inhimillisen kokemuksen vallitsevin biologis-psykologinen binaarijakautuma – sekä länsimaisia ihmisiä tutkivat psykoanalyttikot (esim. Freud ja Jung) että vieraita kulttuureja tutkivat antropologit (esim. MacCormack & Strathern 1980) ovat yleensä hyvin tietoisia sukupuolen keskeisyydestä ihmisten toiminnassa ja ajattelussa. Sukupuoliassossiaatiot jäävät tietenkin hyvin abstraktille tasolle, jollei niitä eksplisiittisesti tuoda esille ja tietoisesti (tai alitajuisesti) kanavoida taideteoksissa. Hypoteesini on, että monissa tapauksissa Philip Glass tietoisesti kanavoi ja jalostaa omat ja kulttuurinsa sukupuolioletukset mieluummin kun piilottaa ne abstraktiseen sumuun.

2. 2. New Yorkin ”downtown”-taideyhteisön heterogeenisyys androgyynisten taideteosten perusteena

New Yorkin SoHon (South of Houston Street) taiteellisen yhteisön tuki oli erittäin tärkeää Glassille hänen kehitysvuosiensa aikana, eivätkä vuorovaiikutussuhteet rajoittuneet ainoastaan muihin musiikintekijöihin. Minimaa-likuvataide kukoisti 1960-luvun loppupuolella ja Richard Serran, Sol Le Wittin, James Rosenquistin, Michael Snowin, Joel Shapiron, Nancy Gravesin ja Keith Sonnierin kaltaiset taiteilijat olivat useasti mukana auttamassa Glassia, Reichia ja muita musiikin minimalisteja näiden omissa esitystilaisuuksissa. Kuvataiteen lisäksi esiintyi samanlaisia virtauksia näyttämötaiteessa, ja monista tämän alueen vaikuttajista tuli jossakin vaiheessa Glassin yhteistyökumppaneita. Mainittakoon tanssista Yvonne Rainer, Steve Paxton ja Lucinda Childs sekä teatterista Joanne Akalaitis ja Robert Wilson. (Glass 1987, 11–24; Suzuki 1991, 114–216.)

Se oli todellinen ihmisistä koostunut yhteisö. Se ei ollut akateeminen yhteisö, vaan koostui esittäjistä ja käsityöläisistä. Se oli hyvin monipuolinen ja sen takia myös mielenkiintoinen – muusikot eivät kovin usein ole niin välittömässä vuorovaikutuksessa muiden taiteiden kanssa. (Glass, siteerannut Suzuki 1991, 127.)

Liikehdinnän taiteidenvälinen luonne heijastui jo Glassin varhaisteoksissa, joissa musiikkiesitysten visuaaliset aspektit olivat joskus yhtä tarkasti suunniteltuja kuin soiva musiikki (esim. *Strung Out* [1967], *Music in the Form of a Square* [1967]). Eri yhteistyöprojektien kautta Glassin kiinnostus musiikkiteatteriin ja elokuvaan syveni kunnes 1980-luvun keskivaiheeseen

tultaessa oli hyvin vaikeaa löytää hänen tuotannostaan sävellyksiä, jotka eivät olleet jollakin tavalla ”kuvauksellisia”¹⁰.

Voiko New Yorkin ”downtown”-yhteisöä pitää androgyynisenä? Ei ehkä samalla tavalla kuin vuosisadan alussa Lontoossa ja Sussexissa vaikuttanutta Bloomsburyn yhteisöä, jonka keskushahmot olivat siskokset Virginia Woolf ja Vanessa Bell (o. s. Stephan), heidän miehensä Leonard Woolf and Clive Bell, taiteilija Duncan Grant, sekä kirjallisuuden vaikuttajat Lytton Strachey, Roger Fry ja E. M. Forster. Bloomsbury-ryhmän jäsenet olivat ystäviä, jotka sekä elämässään että työssään noudattivat androgyynisiä periaatteita – he ”elivät elämäänsä niin kuin järki ja himo olisivat tasavertaisia käsitteitä” ja heidän käsityksensä sukupuolesta olivat poikkeuksetta hyvin joustavia ja progressiivisia aikaansa nähden (Heilbrun 1964, 118).

New Yorkin ”downtown”-taideyhteisö oli ja on edelleenkin Bloomsburyn yhteisöä huomattavasti laajempi ja heterogeenisempi ja sen takia paljon vaikeampi kategorisoida. Mutta ainakin sen verran siitä voi todeta, että erilaisia ja ”toisia” ääniä siellä saadaan kuuluviin. Naiset ovat esimerkiksi vaikuttaneet monilla eri aloilla. Säveltäjistä mainittakoon Maryanne Amacher, Janice Giteck, Annea Lockwood ja Pauline Oliveros, joista viime-mainittu lienee tunnetuin, joskaan ei yhtä laajassa määrin kuin mieskolegansa. Mutta niin pian kuin poikkeamme ”oikeasta” säveltäjän käsitteestä – johon edes Glass teatterisäveltäjänä ei helposti sovi – löydämme hyvin tunnettuja nimiä. Niin sanotusta ”esitystaiteesta”, jossa minimaalimusiikki on yksi peruselementeistä, mainittakoon Laurie Anderson sekä Meredith Monk. Glassin yhteistyökumppani (”Songs from liquid days” [1985];

¹⁰ Termi ”kuvauksellinen musiikki” (illustrative music) sisältää Donald Francis Toveyn (1937) kirjoituksissa sekä näyttämö- että ohjelmallisen musiikin ja vastaa hyvin läheisesti Philip Glassin omaa laajaa käsitystä ”näyttämömusiikista” (theatrical music). Glassin termi sisältää oopperan ja tanssimusiikin lisäksi myös elokuva-, vokaali- ja ohjelmamusiikin. Näyttämömusiikin keskeisyys Glassin omakuvasta säveltäjänä tulee hänen lausunnoissaan selvästi esille: ”Kun puhutaan teatterista tarkoitan, että kyseessä on interaktiivisuus eri taidemuotojen välillä. Näitä voivat olla esim. tanssi ja elokuva – tai tanssin, elokuvan ja musiikin yhdistelmä. – – Olen ennen kaikkea teatterisäveltäjä. Olen säveltänyt muutaman jousikvartetton ja muutaman sinfonian – – mutta viulukonsertto (1987) on niitä harvoja sävellyksiäni, jossa ei ole ohjelmallista pohjaa.” (Glass, siteerannut Richardson 1994, 24–25.) Myös seuraava lainaus on valaiseva: ”Lähes kaikissa ei-teatraalisissa teoksissani, jos niitä tutkii, on oikeastaan löydettävissä ”alateksi” (sub-text) joka on teatraalinen” (Glass, siteerannut Smith & Smith 1993, 59).

'Fifty-fifty chance' [1990]) laulaja-lauluntekijä Suzanne Vega on myös hyvin tunnettu nimi. Naisäänien läsnäolo sinänsä ei kuitenkaan riitä todisteeksi yhteisön androgyynisyydestä. Jos pidetään mallina Bloomsburyn yhteisöä, on tunnistettava yksilöiden tasolla androgyynistä toimintaa siinä määrin että sen pohjalta voisi perustellusti tehdä yleistyksiä.

Androgyynisiä teoksia löytyy runsain määrin New Yorkin taideyhteisön jäseniltä, vaikka siellä tehdään paljon muutakin. Esimerkiksi Laurie Andersonin persoonassa, esitysten sisällössä sekä musiikillisessa kielessä on selvästi tunnistettavissa androgyynisiä piirteitä. McClary huomauttaa, että Anderson kääntää tietoisesti sukupuoliäidit nurin käyttäessään esityksissään hyväkseen teknologiaa, jota stereotyyppisesti pidetään miesten hallinnassa olevana. Sukupuolikoodauksesta ei ole epäilystäkään, kun sitä vahvistetaan myös sanoissa, kuten kappaleessa "Closed Circuits", jonka sukupuolilymboliikka ei kaivanne selitystä: "You're the snake charmer, baby. And you're also the snake" (McClary 1991, 138). Mielenkiintoista on myös se, että Anderson käyttää joitakin samoja musiikillisia keinoja kuin Glass, kuten bitonaalisuutta yhdistettynä toistuvuuteen. Tämä tukee ajatusta, että kyseessä on konventionalisoitu musiikillinen representaatio eikä ainoastaan musiikin ja sanojen välinen suhde. En haluaisi kuitenkaan luokitella Andersonia *yksinomaan* androgyyniseksi taiteilijaksi, koska hän käyttää muitakin keinoja, kuten skeptisismiä ja ironiaa kuvatessaan perinteisiä sukupuolisuhteita.

New Yorkissa asuva säveltäjä Pauline Oliveros on käyttänyt androgyynisiä aiheita teoksissaan, esimerkiksi musiikkiteatteriteoksessaan "Nzinga". Teoksen aiheena on samanniminen afrikkalainen kuningatar, jonka täytyi pukeutua mieheksi hallitakseen maatansa, ja joka onnistui suojelemaan kansaansa imperialismien vaikutukselta neljänäkymmenenä hallitusvuotenaan. (Pasler 1993, 25.) Yhteistä Oliverokselle ja Glassille on buddhalaisen ajattelun vaikutus (Taylor 1993, 389).

Steve Reichin "Different Trains" (1989) voitaneen myös tulkita androgyyniseksi teokseksi. Teoksessa, joka on sävelletty jousikvartetille ja nauhoitetulle puheelle, käytetään aiheena Reichin lapsuusmuistoja sota-ajalta. Kun Reichin vanhemmat erosivat, niin Reichin täytyi matkustaa säännöllisesti Yhdysvaltojen halki Los Angelesista New Yorkiin äitinsä ja isänsä kotien välillä. Reich luonnehti näitä jännittävinä ja romanttisina matkoina vanhempiensa miespuolisen ja naispuolisen maailmojen välillä, ja hän rinnastaa kokemuksensa muiden Euroopan juutalaisten kohtaloon, joiden täytyi matkustaa "erilaisissa junissa" keskitysleireihin (Reich 1989). Säveltäjän mukaan teoksessa kaikki alttoviuluäännet on koodattu feminiinisiksi ja selloäännet maskuliinisiksi, jotta ne vastaisivat paremmin naisten ja miesten äänialoja. Viulut puolestaan kuvaavat junan vihellyksiä. (Reich, siteerannut

Kuusisaari 1993, 21.) Juna on siis tavallaan yhdistävä prinssiippi, joka kulkee ambivalentissa tilassa ääripäiden välillä: saksalaisten ja amerikkalaisten kokemusmaailmat, itä ja länsi, nykyhetki ja menneisyys, mies ja nainen. Reichin ”mielenteatterin” pohja on siten androgyyninen.

Philip Glass on tehnyt useita androgyynisiä teoksia, joista kiistattomimmat esimerkit lienevät ooppera ”Akhnaten” – hermafrodiitti päähenkilönään – sekä Edgar Allan Poen novelliin perustuva kamariooppera ”The Fall of the House of Usher” mies–naispuolisine kaksosineen. David Henry Hwangin librettoon sävelletyssä ”Voyage”-oopperassa yhdistyy kaksi androgyynistä elementtiä: kaksi mies–naispuolista kaksosparia (toinen maasta ja toinen avaruudesta) sekä arkkityyppinen jungilainen ”anima”-hahmo Kolumbuksen kuvittelemassa Isabella-kuningattaressa. Olen käsitellyt näitä teoksia lyhyesti toisaalla (Richardson 1993a) ja teen niistä jatkossa yksityiskohtaisia tulkintoja.

Koko paikalliskulttuurin osalta on kuitenkin ehkä turvallisempaa puhua androgyynisyyden sijasta postmodernisesta heterogeenisuudesta, joka ilmenee yleensä amerikkalaisessa kulttuurissa ja tulee vielä selkeämmin esille vanhassa emigranttikaupungissa. On aina muistettava, että kulttuuri ei määrrää säveltäjien valintoja, vaikka se epäilemättä vaikuttaa niihin. New Yorkin kokeellisessa taideyhteisössä androgyynisyys on vain yksi vaihtoehto monien joukossa. Se kuitenkin esiintyy sen verran säännöllisesti, että on perusteltua kysyä, onko jollakin alakulttuurin tasolla kyseessä implisiittisesti sovitusta kulttuurisesta mallista.

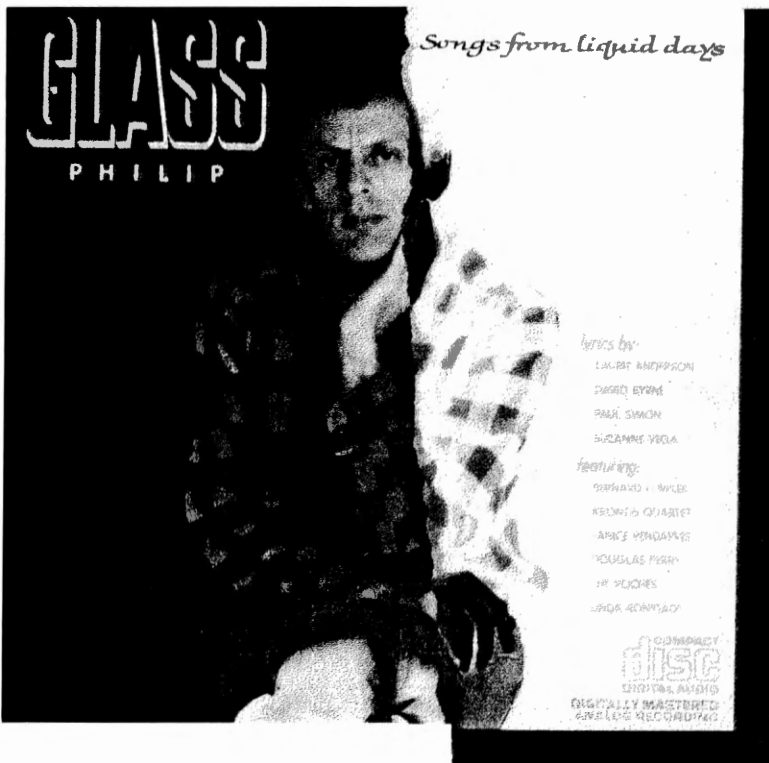
3. Kaksi tulkinnallista analyysiä: *Changing Opinion ja Metamorphosis I–V*

3.1. Changing Opinionin analyysi

”Songs from liquid days” -levykannen grafiikka

”Songs from liquid daysin” CD:n kansigrafiikka on hyvin yksinkertainen: mustavalkoinen valokuva, jossa Glass istuu rennosti jalat ristissä ja käsi päänsä tukena. Kuva on jaettu kahteen osaan: tummempi vasen puoli (Glassin oikea) on normaali valokuva ja valoisampi oikea puoli (Glassin vasen) on saman valokuvan negatiivi. Raja, joka erottaa negatiivin oikeasta kuvasta on risareunainen, ikäänkuin erilliset osat olisivat revitty toisistaan ja sen jälkeen asetettu jälleen paikoilleen. Glassin pää sukeltuu tummem-

paan puoleen, ja negatiivissa tummina erottuvat molemmat kädet pyrkivät valoisampaan oikeaan puoleen. Puolet molemmista käsistä on kuitenkin valokuvan toisella puolella. Glassilla on yllään ruudullinen paita, jossa on tummat ja vaaleat ruudut. Paita luo mielenkiintoisen visuaalisen illuusion – se on melko samannäköinen kuvan molemmilla puolilla. Kuvan ainoa väri on tekstigrafiikan sanalla ”Glass”. Kirjaimien reunat ovat väriltään eeterisen vaaleansiniset, mikä saa kirjaimet näyttämään lasista tehdyiltä. Tämä on ilmiselvää sanaleikkiä säveltäjän nimellä, joka ilmenee myös muissa äänitteissä (esim., *Glassworks* [1981], *Glass Pieces* [1983]). Tällaista ”kevytmielistä” leikkiä löytyy harvoin ”vakavien säveltäjien” tuotannosta, mutta se on toisaalta aika yleistä jazzin maailmassa (esim. Miles Davisin levyjen nimissä ”Milestones”, ”Miles Ahead”, ”Miles in the Sky”).



Kuva 1. ”Songs from liquid days” levykansi (1986).

Jos lähdetään siitä, että levykannen on edustettava musiikkia ja jollakin tavalla yhteensovittava sen kanssa, niin millaista tietoa kansi sitten antaa vastaanottajalle musiikista, jota hän tulee kuuntelemaan? Tai paremmin sanottuna, millä tavoilla kansigrafiikka on samojen oletusten konkretisoituma kuin musiikki itse. Voisi esimerkiksi olettaa, että musiikissa jollakin tavalla käsitellään binaarisia vastakohtia. Jos analyysiä viedään vielä askelta pidemmälle voitaisiin myös olettaa, että kyseessä ovat pikemmin komplementaariset kuin riistiriidassa olevat parit. Kuva luo kokonaisuutena harmonisen ja melko symmetrisen vaikutelman, jota vahvistavat Glassin rentoutunut asento ja vaatetus. Jakautuman revityt reunat antavat myös mielikuvan siitä, että teos uhmaa jotakin olemassaolevaa järjestystä ja tarjoaa tilalle uudenlaisen asettelun. Toisin sanoen kannen grafiikka ei jää ikonoklastisen dekonstruktion tasolle vaan revityt palat palautetaan yhteen eli rekonstruoidaan. Kaikki ei ole kuitenkaan niin kuin ennen. Repeytymä on selkeästi näkyvässä ja erilliset osat, vaikka ne ovat osa samaa kokonaisuutta, ovat selvästi erinäköisiä. Vaikutelmaa voisi verrata Umberto Econ (1984, 67–68) määritelmään postmodernista ”menetetyn viattomuuden aikana”. Tällöin rakastavaiset tietävät rakastavansa toisiaan, mutta sanoessaan ”rakastan sinua”, he tarkoittavat jotain muuta kuin aikaisemmin. Lause on semanttisen sisällön – eli rakkauden osoituksen – lisäksi myös menneisyyden värittävä. Naamio on jätetty näkyviin, ja ajatukset siirtyvät väistämättömästi siihen mitä sen takana piilee (Lyotard 1984, 81).

Se, että toinen puoli kuvasta on negatiivi antaa vaikutelman, että kuvassa oleva henkilö sukeltaa tietoisesti siihen ”johonkin muuhun” tai ”johonkin toiseen” mitä Charles Jencks pitää postmodernin tunnusmerkkinä. Luovuuden ääripää yhdistämällä on mahdollista ylittää niiden mustavalkoiset rajat ja saavuttaa kosketus johonkin kaikkien dualististen manifestaatioiden ulottumattomissa olevaan, johonkin läpinäkyvään, joka ei tunne välimatkaa subjektista objektiin, populaarista eliittiin eikä maskuliinista feminiiniin.

Kuvan yhteensopivuus idän filosofioihin on lähes silmäänpistävä, vaikka kyse ei ole selvästikään mistään vulgaarista eksotismista. Hyvin samanlaista grafiikkaa on käytetty tantrisissa hindulaisissa ja buddhalaisissa perinteissä kuvaamaan maskuliinisten ja feminiinisten psyykkisten periaatteiden mielensisäistä yhdistämistä (Khanna 1979, 69; Thurman 1994, 74–75). Itämaisen ajattelun vaikutusta minimaalimusiikissa olen käsitellyt aiemmin yksityiskohtaisemmin (Richardson 1993a, 117–130).



Kuva 2. ”Binaariykeys” ihmisen kehossa: kahden psyykkisen kanavan tuottama mielikuva: *Ida* (naispuolinen) vasemmalla ja *Pingala* (miespuolinen) oikealla (Khanna 1979, 69).

Anima ja animus esittäytyvät

Philip Glass tiibetiläis-buddhalaisena on varmasti ollut tietoinen näistä sukupuolikytkennöistä, vaikka tapa jolla hän tuo ne esille musiikkidramaattisessa kielessään on toisinaan hyvin hienovarainen. Itse käytän Carl Gustav Jungin käsitteitä ”anima” ja ”animus” kuvaamaan vastakohtien symbioottista suhdetta Glassin teoksissa. Nämä käsitteet ovat vakiintuneet länsimaisissa tieteellisissä kirjoituksissa, vaikka muitakin, eksoottisempia tai kulttuurispesifisempiä vaihtoehtoja on olemassa, esimerkiksi ”yin”–”yang”, ”siva”–”sakti”, ”adam”–”eve”. Lyhyesti ilmaistuna Jungin teorioiden (1953, 296–340; 1959, 54–72; 1963, 104–133) mukaan anima on naispuolinen psyken arkkityyppi miesten alitajunnassa ja animus miespuolinen arkkityyppi naisten alitajunnassa. Koska Jungin teorioihin vaikuttivat suuresti edellämainitut maailmankatsomukset, vertailu Jungin psykologisiin arkkityyppeihin on mielestäni useimmissa tapauksissa validi. Jungin käsitteet ovat kuitenkin jonkin verran rajoitetumpia kuin esimerkiksi tiibetiläis-buddhalaisuuden vastaavat käsitteet – joiden ontologia sisältää psykologisten aspektien lisäksi myös

metafyysisiä ulottuvuuksia¹¹ – ja ne heijastavat osittain kuuluisan psykologin sekä hänen aikansa misogyyneisiä perusoletuksia (Singer 1976, 25–31). Siitä huolimatta termien etymologia sinänsä (*anima* lat. sielu/eng. liikettä, *-a* feminiininen pääte, *-us* maskuliininen pääte) samoin kuin niiden abstraktinen ja symbioottinen luonne puolustavat mielestäni niiden käyttöä tässä analyysissä.

”Songs from liquid daysin” avauslaulu ”Changing Opinion” alkaa siberiaanisen alkuvoimaisella synkopoiduilla chaconne-kaavoilla. Ensimmäinen, vaskitutin soittama kaava etenee lähinnä laskevalla basso-ostinatolla, joka kulkee alaspäisenä sekvenssinä terssihyppyin ja transformoi samalla sointupohjaa ensin submediantille ja sitten dominantille. Dominanttisointu vahvistuu basson ylöspäisessä kulussa ensin tämän soinnun pohjasäveleksi ja sitten diatonisesti kuudennelle asteelle ja johtosävelelle (ostinaatokaava on 1 – 6 – 4 – 5 – 6 – 7).

Toinen chaconne-kaava on lähes ensimmäisen peilikuva. Tällä kerralla ostinato nousee tersseittäin ja soinnut seuraavat bassoliikettä modaaliselle kolmannelle ja sitten modaaliselle viidennelle asteelle (bassokaava on 1 – 3 – 5 – 2 – 3 – 2). Kaavan viimeisessä soinnussa johtosävel ylennetään jälleen, mutta seitsemännen asteen vähennyksen soinnun käänös ei ole yhtä painostava kuin ensimmäisen kaavan kääntämätön dominanttisointu.

Nämä kaavat voidaan tulkita anima/animus-pariteetin näkökulmasta. Toisin sanoen ensimmäistä tonaalisesti eteenpäinpyrkivää ja vakaasti alaspäin kulkevaa kaavaa voidaan pitää maskuliinisena eli animuksena. Staattisempaa modaalista sointuliikettä kevyine nousevine chaconne-kaavoineen voidaan pitää feminiinisenä eli animana. Tiibetiläis-buddhalaisuudessa dynaamista periaatetta luonnehditaan maksuliiniseksi ja staattista periaatetta feminiiniseksi päinvastoin kuin muuten hyvin samanlaista sukupuolisymboliikkaa käyttävässä tantrisessa hindulaisessa perinteessä (Bharati 1965, 199–202), joten aatteellinen peruste tulkinnalle on löydettävissä. Glass käyttää varsinkin bitonaalisessa musiikissa modaalisia sointuja enimmäkseen lisäämään harmonista moniselitteisyyttä, mutta tässä kontekstissa näiden funktio on hieman erilainen. Tässä tapauksessa toisen kaavan staattinen modaalinen harmonia on ensimmäisen konventionaalisen duuri–molli -tonaaliteetin ”pari”. Modaalinen ja duuri–molli -tonaaliteetit ovat kuitenkin tässä tapauk-

¹¹ Tasapainoinen ja perusteellinen kritiikki Jungin itämaisen filosofian psykoanalyttisistä soveltuvuuksista löytyy J. J. Clarken (1994) kirjassa ”Jung and Eastern Thought: a Dialogue with the Orient”.

nessa tasa-arvoisia – ne eivät kilpaile keskenään vaan esittävät vuorotellen oman sanottavansa selkeällä tavalla ja sitten luopuvat omasta puheenvuorostaan. Ne ovat samanlaisia mutta kuitenkin erilaisia, itsenäisiä mutta kuitenkin toisistaan riippuvaisia, kuten puoliset avioliitossa parhaimmillaan.

Chaconnen sisäiset ja ulkoiset viittaussuhteet

”Changing Opinionin” alun chaconne-kaavoista ainoastaan ensimmäinen on suoraan tunnistettavissa historiallisena passacaglia-kaavana, jota käytettiin jo Espanjassa 1600-luvun alussa ennen kuin toistuva mustalastaanssi löysi tiensä barokin kamari- ja orkesterimusiikin saleihin mm. J.S. Bachin, Buxtehuden, Pachelbelin ja Lullyn musiikissa. Toinen kaava voidaan ehkä parhaiten luokitella ensimmäisen kaavan peilikuvaksi, vaikka se on mahdollista tulkita myös harvinaisena, diatonisesti nousevan passacagliakaan reduktiona (1 – 2 – 3 – 4 5 – 6 – 4 – 5). Barokin ajan musiikissa erot passacaglian ja chaconnen välillä hämärtyivät, kunnes loppujen lopuksi niistä tuli melkein toistensa synonyymit. Molemmat ovat nelitahtisia variaatiokaavoja ja molemmat rakentuvat toonika–dominantti -sointukululle, jonka transformaatio syntyy useimmiten laskevasta basso-ostinatoliikkeestä (Hudson 1981, 1–14).

Glass käytti chaconne-muotoa ensimmäisen kerran Gandhia kuvaavassa oopperassa ”Satyagraha”. Hän löysi chaconne-kaavoissa keinon yhdistää varhaistuotantonsa staattisuuden ja syklistyyden periaatteet perinteiseen länsimaiseen harmoniaan (1: 2). Harmonian käsittely on kuitenkin olennaisella tavalla erilaista kuin aikaisemmin. Toisin sanoen kyseessä on vanhan muodon käyttö ”muistin emansipaationa”, jota Jann Pasler pitää uuden postmodernin musiikin tunnusmerkkinä (1983, 21) – mutta samalla modernia ja nykyaikaista ei suinkaan ole unohdettu, ainakaan Glassin teosten makrorakenteissa.

Glassin oman tyylikehityksen lisäksi on tunnistettava myös toinen tekijä, jonka säveltäjä yhdistää mielenkiintoisella tavalla ”Satyagrahan” itämaiseen aiheeseen:

Mielenkiintoista tässä sointukaavassa on se, että se on peräisin flamenco-musiikista. Tämän kansanmusiikin lajin toivat Espanjaan romaanit, joiden kansansuvun juurien uskotaan olevan Intiassa. Sekä länsimaisessa että itämaisessä musiikissa esiintyviä samanlaisia harmonisia käytäntöjä on vähän, sillä harmoniaa käytetään hyvin vähän intialaisessa musiikissa. Tämä kaava on yksi harvoista tuntemistani kaavoista, joka on yleinen lännessä ja jonka alkuperät voivat olla idässä. (Glass 1987, 115–116.)

Glassin spekulatiot sointukaavan alkuperästä ovat kieltämättä rohkeita, mutta tosiasia on, että kuuloaikutelmaltaan chaconnen staattisuudella, syklistyydellä ja kineettisellä pulssilla on ehkä enemmän yhteistä vieraiden kulttuurien musiikkien sekä omien ”kansanomaisten” perinteiden – rock, populaari ja folk – kuin sinfonisen musiikkiperinteen kanssa. McClaryn analyysi Bizetin oopperasta osoittaa, miten Carmenin toiseutta korostetaan musiikissa rahvaanomaisen fyysisillä ja kromaattisesti kiertelevillä flamenkotansseilla (esimerkiksi kuuluisa habañera) verrattuna muiden oopperakarakterien suhteellisen konventionaaliseen musiikkiin (1991, 57). Sisällyttämällä ”toiseuden” musiikilliseen kieleensä – käyttäen mustalaistanssin chaconnen lisäksi myös ”itämisiä” additiivisia rytmejä kehittäessään sävelkieltään – ilman kulttuurillemme tyypillisiä kilpailevia vastakkainasetteluja Glass implisiittisesti kyseenalaistaa konventioita, jotka pitävät toiseuden voittamista millä keinolla tahansa musiikkidramaattisesti ”siisteimpänä” ratkaisuna (Carmenin tapauksessa ratkaisu oli murha). Kuten Treitler (1993, 30–31) huomauttaa, on kuvittelemamme ”toinen” oikeastaan enemmän oman minän ”pimeän puolen” projektiio kuin objektiivisesti havaittava henkilöiden ominaisuus – me toisin sanoen suurelta osin keksimme mielesämme tuntemattoman toisen ominaisuuksia.

Chaconne-tanssilla on sinänsä mielenkiintoinen sukupuolistunut historia, johon en tässä paljonkaan puutu. Kirkko nimittäin asetti koko tanssin kieltoon vuonna 1615 ja haukkui sitä pirun keksimäksi, vähän samalla tavalla kuin 1950-luvulla otettiin vastaan rock ’n rollin ensimmäiset virtaukset. Teksteissä puhuttiin tanssin voimasta pilata nuoret naiset ja muuttaa ”viattomat ja suorasukaiset silmät harhaileviksi flirttaileviksi silmiksi” (Hudson 1981, 3–14.). Tanssin kontekstit ovat ajan myötä muuttuneet, mutta sen viittaussuhteet toiseuteen eivät ole. Kuten todettiin aikaisemmin Glassille chaconnen assosiaatiot toiseuteen ovat tärkeitä ja intentionaalisia. ”Satyagraha”-oopperassa on kyseessä kylläkin idän ja lännen keskinäinen vaikutus, mutta Glass valitsee sukupuolimetaphoran ”avioliitto” kuvailemaan tämän suhteen luonnetta:

Olin työskentelemässä toistuvien rakenteiden parissa ja halutessani yhdistää niihin myös harmoniset rakenteet chaconne tuntui hyvin luontevalta ratkaisulta – varsinkin ”Satygrahassa”. Ilmestyessään barokin ajan musiikkiin se oli tavallaan hyvin poikkeava ”löytö” – sellaista ei ollut aikaisemmin – ei Monteverdin musiikissa eikä muualla – se edustaa eräänlaista [idän ja lännen] ajattelutapojen ”avioliittoa” (eng. connubial)” (1: 2)

Laulusäkeistöt

Kuusitoistatahtisen esittelyn jälkeen alkaa varsinainen laulu. Vaskien dra-
matiikka muuttuu pianon säestämänä tasaiseksi kolmi- ja tasajakaisuutta
yhdisteleväksi polyrytmiikaksi. Myös bassoliike tasaantuu (vuorotellen
1 – 1 – ♯7 – ♯7 ja 1 – 1 – 7 – ♯7), vaikka ”tonaalisten” ja ”modaalisten”
sointukaavojen vuorottelu tai ”keskustelu” jatkuu tasaisesti. Tarkoitus on
antaa tilaa laululle ja sen kielelliselle sisällölle. Musiikki toimii nyt primaar-
isti kahdella tasolla: chaconne-kaavan mikrotason transformaatioiden ta-
solla ja koko sävellyksen ja sen osien makrorakenteen tasolla – vaikka tästä
tonaalisten ja modaalisten kaavojen tasaisesta vaihdosta voitaisiin muo-
dostaa eräänlainen keskimmäinen taso, joka olisi verrattavissa Schenkerin
mittelgrundiin. Vaikutulma on kuitenkin hyvin erilainen kuin sinfonisen
musiikin hierarkkisessa retoriikassa, joiden eksplikointiin Schenkerin ana-
lyysimenetelmät sopivat ehkä parhaiten. Mikrotason polyrytmisen väräh-
tely sekä harmoninen omaperäisyys yhdistyneenä makrorakenteiden kohe-
renttisuuteen tekevät kompleksisen keskitason tarpeettomaksi tässä osassa.
Kuuntelija ikäänkuin vapautuu keskitason narratiivisesta hegemoniasta.
McClaryn vertaus kirjallisuuden narratiivisiin rakenteisiin – joiden arkkii-
tyypeissä sekä naiset että ”toinen” joutuvat yleensä väistämättä tämän
juonen uhriksi – on tässäkin yhteydessä erittäin houkutteleva ajatus.

Sanaton kertosaie

Jos musiikin tekstit ovat etusijalla ”Changing Opinionin” laulusäkeistöis-
sä (eli a-osissa) musiikin vakaan tonaliteetin, toistuvuuden ja suhteellisen
yksinkertaisen tekstuurin takia, niin sanattomissa kertosaieissa (eli b-osis-
sa) asiat ovat juuri päinvastaisessa järjestyksessä. Tällöin alkaa nimittäin
syöverinomaisen lasku, jossa melodialle ei tarjota yhtään sävellajin stabi-
lisoivaa vaikutusta. Musiikki on ainakin harmonisesti erittäin kompleksi-
nen ja moniselitteinen – minimalismi on tässä kaukana. Ainoan kiintopis-
teen tarjoaa sanaton melodia, joka laskee systemaattisesti tersseinä kaksi-
viivaiselta c:ltä pienelle h:lle. Tämä laskeva terssi tuntuu olevan kappaleen
varsinainen ydinmotiivi: se ilmenee bassossa chaconne-”arkkityypeissä”
sekä alussa että kappaleen keskivaiheilla, melodian b-osissa ja se tunkeu-
tuu kappaleen toisessa puoliskossa loppujen lopuksi myös laulusäkeistön
ostinaattoihin. Motiivin semanttinen sisältö vaikuttaa olevan ”ajan armoton

kulku”, tai ehkä paremmin sanottuna ”energian jatkuva virtaus”. Tällaista tulkintaa vahvistavat a-osan sanojen viittaukset sähköiseen huminaan:

(a1) Gradually
 We became aware
 Of a hum in the room
 An electrical hum in the room
 It went (b) mmmmmmm

Osan tonaalinen pohja kyseenalaistuu jatkuvasti. Molli ja duuri vaihtuvat vapaasti keskenään ja sävellaji – jos sellaisesta voidaan ylipäätään puhua – tuntuu kuudennen ja viidennen asteen duurisointujen keskinäisen moniselitteisyyden takia vaihtuvan ensin c-mollista Des-duuriin ja sitten C-duurista d-molliin. Modulaatioita ei vahvisteta missään vaiheessa täyslopukkeella. Siinä mielessä koko jaksoa, joka lähtee liikkeelle harhalopukkeesta voidaan pitää jonkinlaisena a-osan chaconne-kaavojen prolongaationa, joka loppuu täyslopukkeeseen. Redusoituna nämä kuusitoista tahtia voidaan tulkita seuraavasti:

c: vi – V/ii – vii – V7 – (i)

Eli kaiken kaaoksen jälkeen melodia löytää tiensä johtosäveleeseen ja harmonia huipentuu dominanttisointuun, jotka molemmat purkautuvat a-osan stabiilisuuteen palattaessa.

Narratiivisesti tulkittuna subjektin (melodian) hetytymätön laskeutuminen erilaisten epästabiilien, hyvin moniselitteisten ja illuusionomaisten tonaalisten ympäristöjen läpi on verrattavissa tiibetiläisessä kuolleiden kirjassa (käännös Thurman 1994, 183–185) kuvattuun ihmisen kuolemanjälkeiseen vaellukseen manalassa eri *bardo*-tilojen (eli välitilojen) läpi ennen uudelleensyntymistä. Huomattavaa on, että ihmisen sukupuoli on bardo-tilassa epämääräinen. Vasta silloin kun ihminen näkee vanhempansa yhdyntä tapahtuvan, hän¹² kokee erityistä kiintymystä jompaan kumpaan vanhempaansa (ja hylkimisreaktiota toiseen), jolloin hänen sukupuolensa määräytyy sen mukaisesti – eli hänestä tulee vastakkaisen sukupuolen edustaja. En haluasi kuitenkaan rajoittaa tulkintaani tiibetiläis-buddhalaiseksi – näin ei

¹² Suomen kielellä on paljon helpompi kirjoittaa androgyynisestä subjektista kuin esimerkiksi englanniksi, koska käytettävissä on androgyyninen persoonapronomini ”hän”.

varmasti ollut säveltäjän intentiokaan. Glass on nimittäin muissa teoksissaan lähestynyt hyvin samankaltaisia aiheita lähinnä länsimaisen mystisen tradition näkökulmasta – esimerkiksi Edgar Allan Poen teokseen pohjautuvassa baletissaan ”A Descent into the Maelström” (1985) sekä uudessa oopperassa ”Orfée” (1993).

Bitonaalisuus ja asymmetrinen symmetrisyys

Makrorakenteiden tasolla ”Changing Opinionin” muotoa voidaan ehkä parhaiten kuvailla termillä ”asymmetrinen symmetrisyys”, jota Jencks (1986, 26) käyttää kuvailemaan tilan käyttöä postmodernissa arkkitehtuurissa. Béla Bartók on ehkä parhaiten tunnettu vastaavanlaisia kaarimuotoja käyttänyt säveltäjä. Tällaiset rakenteet ovat tosin olleet suosiossa uus-tonaalisten säveltäjien joukossa jo alusta alkaen – Philip Glassin lisäksi tällaisia muotoja löytyy muun muuassa Steve Reichin, Henryk Góreckin, Arvo Pärtin sekä John Tavenerin teoksissa. Olen aiemmissa analyysseissäni (Richardson 1993a) havainnut rakenteellisia paralleeleja näiden makrorakenteiden ja tantrisessa hindulaisuudessa ja buddhalaisuudessa käytettyjen ”mandala”-kuvien välillä. Glass ei ole tietoisesti käyttänyt teoksissaan hyväksi mandala-rakenteita (2: 2) – toisin kuin Tavener, joka intentionaalisesti säveltää ”musiikillisiä ikoneja”, tai David Lumsdaine, Terry Riley sekä Peter Michael Hamel, jotka ovat kaikki säveltäneet ”musiikillisiä mandaloita”. Siitä huolimatta en pidä mandaloiden subliminaalista vaikutusta mahdottomana, koska on todennäköistä, että Glass tiibetiläis-buddhalaisena käyttää tällaisia meditaation apuvälineenä. Toisaalta musiikillista ilmaisua voidaan mandaloiden tavoin jo sinänsä pitää eräänlaisena ”tietoisuuden karttana”. Suorien yhteyksien etsiminen kahden erilaisen ilmaisutavan välillä ei ole näin ollen välttämättä tarpeellista. Tässä Glassin teoksessa kuten myös pianosävellyksessä ”Metamorphosis” on kuitenkin erittäin houkuttelevaa tehdä johtopäätöksiä tällaisista paralleeleista. ”Syklisen” kaarimuodon lisäksi molemmissa on nimittäin harmonisesti moniselitteisiä keskipisteitä, jotka vastaavat mandalan keskipistettä (*bindu* sanskritin kielellä), joka on kaiken energian alkulähde ja jossa kaikki dualiteetit – myös miespuolinen ja naispuolinen – yhdistyvät. Kappaleen kokonaisrakenne on **ab ab ab c b a'a'' b a' a'' b**, joka yksinkertaistettuna on eräänlainen **A B A'** muoto.

”Changing Opinionissa” tämä keskipiste, c-osa, muodostuu melkein kokonaan bitonaalisesta musiikista¹³. Kappaleen c-osassa syntyy vaikutelma, että musiikki moduloi c-mollista f-molliin. Modulaatiota ei kuitenkaan vahvisteta selkeällä kadenssilla vaan se jatkuu hyvin pitkään jonkinlaisessa välitulassa. Kaikkia tätä seuraavia sointuja voidaan tulkita sekä f-mollin että c-mollin tai C-duurin näkökulmasta:

sointukulku	f: i – III – V – vii
voidaan tulkita	c/C: iv – bVII – I – iii

ja sointukulku	f: i – VI – i7 – VI
voidaan tulkita	c/C: iv – NII – iv7 – NII

Tämä moniselitteisyys puretaan c-mollin suuntaan vahvalla autenttisella kadenssilla ja chaconne-kaavat jatkavat vääjäämättä matkaansa kappaleen loppuun asti vain kahden b-osan kadenssien keskeyttämänä.

Tämä voidaan tulkita erilaisina kulttuurisina koodauksina. Paul Collaer (1955, 254) on kuvannut Darius Milhaudin polytonaalista sävelkieltä termillä ”yhtenäisyys erilaisuudessa”. Mielestäni sama termi kuvaa hyvin myös Philip Glassin musiikin aatteellisia lähtökohtia. Sukupuolistettu tulkinta tuonee siitä esille sukupuolimallin, jonka pohjana on sukupuolten välinen

¹³ Kun puhutaan bitonaalisuudesta Glassin musiikissa, on tärkeää muistaa, että kyseessä on jotain aivan muuta kuin esimerkiksi bitonaalisuus Stravinskyn musiikissa, josta kuuluisin esimerkki on ”Petruška”. Stravinsky asettaa kaksi usein hyvin kaukana toisistaan olevaa sävellajia päällekkäin (kuuluu ’Petruška-sointu’ koostuu päällekkäisistä C- ja Fis-kolmisoinnuista), joiden tarkoitus ei ole sykkiä yhdessä vaan elää omaa itsenäistä elämää toisistaan välittämättä. Glassin bitonaalisuus on paljon lähempänä hänen opettajaansa Milhaudia – diatonisen kirkasta mutta harmonisessa suhteellisuudessaan ”läpinäkymättömän” oloista. Vaikka rakenteelliset lähtökohdat ovat melko samanlaiset Glassin ja Milhaudin musiikissa, kuulovaikutelma Glassin musiikissa on yleensä stabiilimpaa, koska sävellajit eivät ole yleensä jatkuvasti muuntumassa, vaan vuorottelevat tasaisesti toisesta toiseen ja takaisin. Glassin tekniikan psykologisia lähtökohtia kuvaa ehkä parhaiten ”tulkinnallinen bitonaalisuus”. Salmenhaara (1968, 132) käyttää termiä ”polydiatonaalisuus” kuvailemaan Milhaudin teknisiä ratkaisuja, mutta Glassin tapaukseen tämä ei mielestäni sovi. Olen käsitellyt tämän saman asian havainnointiin liittyviä аспектеjä yksityiskohtaisemmin muualla (Richardson 1994a), tässä olen lähinnä kiinnostunut sen kulttuuri-ideologisesta taustasta.

tasa-arvo – tai ehkä täsmällisemmin ilmaistuna paradoksaalisen kuuloinen ”itsenäinen molemminpuoleinen riippuvuus”. Tämä ei tietenkään tarkoita sitä, etteivätkö samat musiikilliset rakenteet voisi tulla koodatuiksi eri tavoin erilaisissa kulttuurisissa ympäristöissä. Tässä kappaleessa soivasta musiikista syntynyttä vaikutelmaa vahvistetaan kuitenkin lisäksi visuaalisin ja kielellisin keinoin.

Paul Simonin kirjoittaman sanoituksen pohjana ovat hyvin samanlaiset oletukset. Simon työskenteli hyvin läheisesti Glassin kanssa sävellysprosessin aikana saavuttaakseen yhtenäisyyden musiikin ja laulutekstin välillä (Glass 1987, 201–202). Musiikin ja levykannen tavoin myös lauluteksti perustuu konventionaalisesti polarisoitujen binaariparien uudelleen asettelulle, jolloin nämä parit ovat symbioottisessa suhteessa toisiinsa. Länsi ja itä, tiede ja luonto, subjekti ja objekti, anima ja animus, maskuliini ja feminiini – kaikki yhtyvät enigmaattisessa huminassa, joka ”voisi olla jääkaapin sähkövirtaa, seinien ja valaistuksen mantra, rukous vieraalla kielellä tai sitten äitimme ja isämme ääntä” (!).

Maybe it's the hum
Of a foreign language
In prayer
Maybe it's the hum
Of our parents' voices
Long ago in a sofa light
Mmmmmm

Maybe it's the hum
Of a calm refrigerator
Cooling on a big night
Maybe it's the mantra
Of the walls and wiring
Deep breathing
In soft air, Mmmmmm

3. 2. ”Metamorphosiksen” osittainen analyysi

Edellisen analyysin lähtökohdat soveltuvat myös soolopianolle sävellettyyn ”Metamorphosikseen”: teos alkaa ja loppuu erittäin enigmaattisella sointukululla (tahdit 1–5), joka jää vaivaamaan kuuntelijan mieltä koko sävellyksen ajaksi. Vaikutelmaa vahvistaa Glassin romanttisen ilmeikkään tulkinnan lisäksi myös hänen tyypillinen perin klaveristinen sävelkielensä – se perustuu suurelta osin toistuviin rytmisiin kuvioihin ja murtosointuihin, jotka sostenutopedaalin runsaan käytön myötä transformoidaan syvästi resonoiviksi äänimatoiksi.



Kuva 5. Metamorphosis I, tahdit 1–5.

”Metamorphosiksen” ensimmäiset tahdit muodostavat eräänlaisen avaimen, jonka avulla koko kappale avautuu kuulijalle. Samalla tavoin kuin ”Changing Opinion” myös ”Metamorphosis” alkaa laskevalla bassoliikkeellä, joka samalla muuntaa ensimmäisen e-mollisoinnun kolmannen asteen soinnuksi. Tähän asti kaikki on niin kuin perinteisessä tonaalisessa musiikissa kuuluisi olla. Seuraavassa soinnussa basso laskee kuudennelle asteelle kuten pitääkin, mutta sointu itse on erittäin vaikeasti luokiteltavissa. Se vaikuttaa maantieteelliseltä ylinousevalta sekstisoinnulta tai dominanttisoinnulta, josta kvintti puuttuu. Sointu ei kuitenkaan purkaudu dominantille (kuten edellisen pitäisi) eikä myöskään välidominantille tyypillisellä tavalla (kuten jälkimmäisen kuuluisi tehdä).

Soinnulle löytyy ehkä paras selitys, jos käytetään säveltäjän omia musiikkikäsitteitä (esim. Glassin oma analyysi oopperasta ”Einstein on the Beach” [1987, 60]): bitonaalisena sointukulkuna se on suhteellisen helposti selitettävissä. Ensimmäinen e-molli, joka muunnetaan G-duuriksi, sattuu myös olemaan viimeisen C-soinnun välidominantti. Tämä ei kuitenkaan selitä sitä, miksi C-sointu ei ole konventionaalisen duuri-molli-tonaliteettiin kuuluva eikä sitä, miksi koko sointukulku loppuu ikään kuin ilmaan. Vastaus arvoitukselle tulee vasta myöhemmin, tahdeissa 47–64, kun enigmaattisen C-soinnun terssi nousee fisille ja kaavan loppuun lisätyn kvarttisoinnun kaksi ylä-ääntä, fis ja b – eli ais, etenevät vaivattomasti puoliaskelen verran ylös g:lle ja h:lle sointukaavan kahden toiston alussa. Odotettua dominanttia ei esiinny lainkaan ”Metamorphosiksen” ensimmäisessä eikä toisessa osassakaan vaan vasta sen kolmannessa osassa. Ensimmäisen kaavan ja koko osan synnyttämä vaikutelma on sen takia hyvin rauhallinen ja syvämietteinen. Se on ikään kuin kysymys, jolle ei ole vastausta. Dominanttia on turha etsiä (sointukulun implikoitua vastausta) koska sellaista ei ole, eikä sitä kaivatakaan. Sen sijaan esiintyy kaksi toisistaan riippuvaista mutta kuitenkin itsenäistä tonaalista keskusta, jotka ovat kumpikin suhteellisen stabiileja ja jotka kumpikin stabilisoituvat toiston myötä entisestään. Tässä musiikillisessa ympäristössä erilaisuus ei tule painostavan (tai dominoivan) ykseyden takia vainotuksi, vaan ykseys on koko ajan läsnä ympärillä

olevassa moninaisuudessa. Erilaiset todellisuudet voivat olla olemassa yhtä-aikaa, ja sen lisäksi ne voivat ruokkia ja täydentää toisiaan.



Kuva 6. Metamorphosis I, tahdit 47–52.

Glassin tonaalisessa kielessä kysymys esitetään vastauksena zen-buddhismin ”koaneita” muistuttavalla tavalla (tunnetuin näistä lienee paradoksi ”minkälaisen äänen tuottaa yksi taputtava käsi?”). Koanien tarkoituksena on paljastaa todellisuuden paradoksaalinen perusluonne ja korostaa tajunnan tasoa, mikä pääsee kielten rajoituksia syvemmälle – tarkoitus on siis nähdä symbolisen naamion läpi siihen todellisuuteen, jossa ei ole subjekti/objekti ja miespuolinen/naispuolinen-dualiteetteja. Kuvaillessaan tonaalista kieltään Glass itse käyttää visuaalista vertauskuvaa ehkä teatteri- ja elokuvasäveltäjälle tyypilliseen tapaan:

Kyseessä on samankaltainen ilmiö kuin optisessa harhassa, jossa portaat voidaan nähdä vievän joko yhteen tai toiseen suuntaan, muttei kumpaankin suuntaan yhtä aikaa. Pohjimmiltaan musiikissani voidaan kuulla tietty tonaliteetti lisäsävelineen tai tietty toinen tonaliteetti lisäsävelineen. Ideana ei ole kuulla kumpikin tonaliteetti yhtä aikaa. (1: 1)

Kuten Ovidiuksen ”Metamorfosisessa” selvänäkijä Tiresias, joka muutettiin seitsemäksi vuodeksi naiseksi, koska hän oli lyönyt parittelevaa käärmeä metsässä, myös ”Metamorphosis”-sävellyksessä kuuntelija voi kokea maailman kahdesta eri näkökulmasta ja tarkkana ollessaan nähdä niiden välissä kenties vilahduksen äärettömyydestä. Tiresiakselle sisäisen henkisen näön kehittämisen hintana oli fyysinen sokeus suhteessa ulkoiseen maailmaan. Toisaalta Narkissoksen kohtalo oli vielä ankarampi, koska hän ei noudattanut Tiresiaksen neuvoa olla tuntematta itseään liian hyvin, ja kun hän samalla kertaa hylkäsi myös oman feminiinisen minänsä Kaiun, hän tuijottaa rangaistuksena itserakkaudestaan omia maskuliinisia kasvojaan ikuisesti, kivettyneenä. Surullisempaa kohtaloa ei voisi kuvitellakaan. (Ovidius, käännös Innes 1955, 82–87)

4. Jälkisanana: mitä hyötyä on feministisestä musiikkianalyysistä?¹⁴

Minä uskon sinuun, sieluni. – – Se toinen joka olen ei saa alistua sinulle, ja sinäkään et saa alistua sille toiselle. (Walt Whitman 1885.)

Philip Glassin musiikkikäsitteiden perusteena on jatkumo, jonka toisessa ääripäässä on näyttämömusiikki ja toisessa abstrakti konserttimusiikki. Näiden ääripäiden välille sijoittuvat monet hänen teoksistaan, joista kahta olen tarkastellut tässä artikkelissa. Termi ”absoluuttinen musiikki” on kuitenkin Glassille vieras. Näyttämö- ja elokuvamusiikin säveltäjänä hän on hyvin tietoinen musiikin kulttuurisidonnaisuudesta ja sen sekä ulkoisista että sisäisistä merkityssuhteista. Sukupuoli on olennainen osa tätä kulttuurikonaisuutta, se tulee esille Glassin musiikkidramaattisessa kielessä monilla eri tavoilla. Suoraan se tulee esille dramaattisten aiheiden ja visuaalisten sekä kielellisten tekstien valinnassa, mutta epäsuorasti musiikillisessa kielessä itsessään. Uskon kuitenkin McClaryn tavoin (1991, 55), että sukupuolistavan musiikkianalyysin ei tulisi nojata yksinomaan välitömiin vuorovaikutussuhteisiin sanojen tai dramaattisten tapahtumien välillä, vaan musiikissa itsessään voi olla koodattuna kulttuurisesti sovitut intersubjektiiivisiä merkityksiä, joiden ytimiin pääsee tutkimalla musiikkia ennakkoluulottomasti hermeneuttisin keinoin.

Glassin sävellystuotanto näyttää ensisilmäyksellä hyvin heterogeeniselta. Säveltäjä on tehnyt hyvin erilaisia yhteistyöprojekteja monia aloja edustavien ihmisten kanssa. Erilaisuuden takana piilee kuitenkin yhtenäisyyden siemen, jonka merkitys korostuu tutkittaessa hänen teoksiaan tarkemmin. Tämä yhtenäisyys on läsnä ennen kaikkea musiikillisessa kielessä itsessään mutta myös sen teatraalisissa kytkennöissä. Vallalla oleva periaate sekä erillisissä sävellyksissä että koko tuotannossa tuntuu olevan ”yhtenäisyys erilaisuudessa”. ”Songs from liquid daysissa” tämä suhde on pelkistetty kahteen musiikissa, laulutekstissä ja levykannen grafiikassa, mutta samalla korostetaan näiden kahden vastapoolin perimmäistä yhtäläisyyttä, molemminpuolista riippuvaisuutta ja tasa-arvoisuutta. ”Metamorphosis” on siinä mielessä poikkeuksellinen, että se sekä alkaa että loppuu erittäin arvoituskallisesti. Paradoksinomainen bitonaalinen sointukulku etenee ja muuntuu läpi sävellyksen, mutta se ei koskaan saavuta lopullista päämäärää, lopullista purkausta. Niin maskuliininen kuin feminiininenkään periaate ei voita kum-

¹⁴ Jälkisanana pohjautuu 30.6.93 lisensiaattitilaisuudessa pitämäni puolustuspuheeseen Jyväskylän yliopistossa.

massakaan kappaleessa, vaan saavutetaan jonkinlainen tasapaino (tai avioliitto) näiden kahden periaatteen välillä: tasapaino, jota voitaisiin luonnehtia androgyyniseksi.

Androgyynisyys on Carolyn G. Heilbrunia (1964) lainaten kuin ”kätkeyty joki”, joka virtaa suurimman osan aikaa maanalaisena, mutta tulee aina silloin tällöin voimakkaammin esille ja virtaa maan päällä ihmisten ajatuksissa ja niiden kautta myös ihmisten taideteoksissa. Vaikka androgyynisyys ilmenee monissa eri kulttuureissa, uskonnoissa ja maailmankatsomuksissa, on tärkeää muistaa, että joki tulee kanavoiduksi eri tavoin eri aikoina, paikoissa ja kulttuureissa – androgyynisyys on aina sidonnainen kulttuuriin kontekstiinsa eikä se ole sinänsä takuu sukupuolten välisestä tasa-arvosta. Valaiseva esimerkki on ero postmodernin androgyynin ja myöhäisromantiikan androgyynin välillä. Romantiikassa androgyyninen ihanne toteutui liian usein jonkun – naisten, juutalaisten, itämaisten tai joidenkin muiden toisarvoisten olentojen – kustannuksella. Wagnerin androgyyninen ihanne, jossa musiikin (naispuolinen) katsottiin olevan runouden (miespuolinen) alainen, oli patriarkaalisessa epätasapainossa (Nattiez 1994, 162, 168–172), ja käärme, joka jatkuvasti uhkasi särkeä säveltäjän luomaa Eedenin puutarhan täydellisyyttä oli juutalaisen näköinen (Adorno 1981, 23; Nattiez 1994, 22–28, 60–68, 167–168). Myös Skrjabin, jonka ”Prometeuksen” kansilehdessä oli sävellyksen ohjelmana toimivan androgyynisen jumalan kasvot (Tarnawska-Kaczorowska 1989, 12–14) oli idiosynkraattisine synesteettisine ideoineen esteettisellä harhatiellä kulttuuriinsa nähden. Yhteistä sekä Wagnerille että Skrjabinille oli buddhalaisen ajattelun vaikutus: Wagnerin tapauksessa vaikutus tuli Schopenhauerin kautta (Donington 1963, 260–61) ja Skrjabinin tapauksessa itämaisen eksotismin sävyttämän teosofialiikkeen kautta (Tarnawska-Kaczorowska 1989, 12–14). Kumpikaan heistä ei tuntenut alkuperäisiä buddhalaisia tekstejä, vaan itämaiset aatteet olivat väljästi sovellettuja säveltäjien omien kulttuuristen ympäristöjen vaikutuksesta. Vaikka Glass on matkustanut paljon Aasiassa, hänellä on ollut käytettävissä hyvät käännökset buddhalaisista teksteistä ja hän on useiden vuosien aikana ollut erään johtavan maanpaossa elävän tiibetiläisgurun oppilaana, niin hän on kuitenkin ennen kaikkea amerikkalainen säveltäjä.

Postmodernin androgyyni, jos sellaisesta voidaan ylipäätään puhua, on olennaisella tavalla erinäköinen kuin myöhäishäisromanttinen androgyyni – nämä syntyivät erilaisista tarpeista eri aikoina. Glassin musiikissa mitään totuutta ei esitetä absoluuttisena; melkein aina tarjotaan yhtä pätevä vastaväite. Aina on mukana jonkinlainen tuntuma suhteellisuudesta – joskus hyvin eksplisiittisellä tavalla ja joskus implisiittisemmin koodattuna säveltäjän musiikillisessa kielessä. Siinä missä Wagnerin massiiviset musiikki-

draamat tulkittiin modernismin ajalla (esim. Stravinsky 1947) myöhäisromanttisen dekadenssin ruumiillistumana, postmodernit Glassin kaltaiset säveltäjät käyttivät hyvin samanlaisia musiikkidramaattisia keinoja, mutta tällä kerralla he usein tietoisesti kuvaavat teoksissaan dekadenssia – esimerkiksi Glassin ”Akhnaten”, ”The Photographer”, ”The Fall of the House of Usher”, ”Mishima” ja John Adamsin ”Nixon in China”. Näissä teoksissa ei ole erehtymättömiä sankareita eikä luuytimeen saakka pahoja konnia, vaan karakterit ovat ambivalentteja.

Feministisvaikutteisen viitekehyksen hyöty lienee oman tutkimukseni kannalta selvä. Jos teoksia lähestytään yksinomaan perinteisin keinoin, niin koko tämän tutkimuksen ongelmakenttä jäisi koskemattomaksi. Mutta miten vastataan provosoivaan ja naiivilta kuulostavaan kysymykseen: ”Mitä hyötyä on feministisestä musiikkianalysistä?” Feminismiin liittyvä selkeä tasa-arvoisuuden ideologia lienee sinänsä riittävä ja ehkä myös tärkein syy sen olemassaololle, mutta mitä hyötyä siitä on musiikintutkimukselle? Uskon, että feministisen tutkimussuunnan olemassaololla on yleissivistävä ja tasapainottava vaikutus niihin tutkimussuuntiin, jotka eivät edes pohdi sukupuoleen liittyvää problematiikkaa. Mielestäni sukupuoli tutkimus monipuolistaa ja täydentää olemassaolevaa musiikintutkimuksen kokonaisuutta ja samalla oikaisee joitakin väärinkäsityksiä sen omaan erityisalueeseen liittyvästä problematiikasta. Robert Burns piti kykyä nähdä itsensä samalla tavalla kuin muut ihmiset näkevät suurimpana lahjana, joka ihmisille voitaisiin antaa.¹⁵ Jos feministisvaikutteisella musiikintutkimuksella on mitään erikoista annettavaa musiikintutkimuksen valtavirralle, niin mielestäni se on juuri tämä lahja. Se antaa ainutlaatuisen mahdollisuuden nähdä samat tutut asiat eri perspektiivistä tai uudessa valossa – ei ehkä objektiivisemmin, ei ehkä täysin toisen subjektin näkökulmastakaan vaan jostakin ambivalentista tilasta kahden subjektin välillä.

¹⁵ Burns (1993) runo ”To a Louse, on Seeing one on a Lady’s Bonnet at Church” (rivit 43–48).

O wad some Pow’r the giftie gie us

To see oursels as others see us !

It wad frae monie a blunder free us

An’ foolish notion:

What airs in dress an’ gait wad lea’e us

And ev’n Devotion!

Suuret kiitokset Pirkko Moisalalle hänen ylimääräisestä työstään tämän artikkelin suhteen sekä hänen lisensiaatintyöni yhteydessä antamastaan palautteesta. Kiitän myös Erkki Salmenhaaraa hyvin perusteellisesta palautteesta musiikkianalyysistani lisensiaatintyöni toisena tarkastajana. Kiitän myös Jouko Laaksamoä kieliasun tarkastuksesta. Koska tämä on ensimmäinen kirjoittamani suomenkielinen artikkeli, olen tahtomattani aiheuttanut lukemattomia päänsärkyjä ei ainoastaan itselleni vaan monille muille ihmisille sen toteuttamisessa. Sitä pyydän anteeksi. Vaikka monet ihmiset ovat vaikuttaneet ajatuksiini työprosessin aikana, niin kannan itse vastuun kaikista kannanotoistani ja myös kielellisistä kömpelyyksistä, jotka mahdollisesti jäävät tekstiin hyvin perusteellisen toimitustyön jälkeenkäin.

Omistettu tyttärelleni Liselotelle

Lähteet

- Abbate, Carolyn 1991, *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Adorno, Theodor W 1981(käännös Rodney Livingstone), *In Search of Wagner*. London: Verso.
- Baker, Kenneth 1988, *Minimalism: art of circumstance*. New York: Abbeville Press.
- Bharati, Agehananda 1965, *The Tantric Tradition*. London: Rider Books.
- Blacking, John 1973, *How musical is man?* Seattle: University of Washington Press.
- 1979, The study of man as music maker. Teoksessa *The Performing Arts* (toim. J. Blacking & J. W. Kealiinohomoku): The Hague: Mouton Publishers.
- 1987, *A Common-Sense View of All Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bohm, David & F. David Peat 1987, *Tiede, järjestys ja luovuus* (suomentaneet Tiina Seppälä, Jukka Jääskeläinen ja Paavo Pylkkänen) Helsinki: Gaudeamus.
- Boros, James 1993, Why Complexity? (guest editor's Introduction) *Perspectives of New Music* 31(1) 6–9.
- Burns, Robert 1993, *Poems in Scots and English*. edit. Donald Low, London: Everyman.

- Citron, Marcia J. 1993, *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: University of Cambridge Press.
- Clarke, J.J. 1994, *Jung and Eastern Thought: a Dialogue with the Orient*. London: Routledge.
- Clément, Catherine 1989, *Opera or the Undoing of Women* (käännös Batsy Wing). London: Virago Press Ltd.
- Collaer, Paul 1955, *A History of Modern Music*. (käännös Sally Abeles 1961) New York: Grosset & Dunlap.
- Dahlhaus, Carl 1967, *Musiikin estetiikka*. (suomentanut Ilkka Oramo) Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- 1989, *Nineteenth-Century Music*. (käännös J. Bradford Robinson) Berkeley: University of California Press.
- Donington, Robert 1963, *“Wagner’s Ring” and Its Symbols*. London: Faber & Faber Ltd.
- Drummond, John D. 1980, *Opera in Perspective*. London: J.M. Dent & Sons Ltd.
- Eco, Umberto 1984, *Postscript to “The Name of the Rose”*. New York: Harcourt Brace Jonanovich.
- Gadamer, Hans-George 1975, *Truth and Method*. London: Sheed and Ward Ltd.
- Glass, Philip 1987, *Opera on the Beach: Philip Glass on His New World of Music Theatre*. London: Dunvagen.
- Hanslick, Eduard 1891, *On the Musically Beautiful*. (käännös Geoffrey Payzant 1986) Indiana: Hackett Publishing co.
- Heilbrun, Carolyn G. 1964, *Toward a Recognition of Androgyny*. New York: W.W. Norton & Company.
- Heiniö, Mikko 1989, Lähtökohtia oopperatutkimukseen. *Musiikkitiede* 2, Helsinki: Yliopistopaino.
- 1992, Kontekstualisoiminen taidemusiikin tutkimuksessa. *Musiikki* 1, Helsinki: Hakapaino Oy.
- Herndon, Marcia & Norma McLeod 1981, *Music As Culture*. Derby: Norwood Editions.
- Herndon, Marcia & Suzanne Ziegler (toim.) 1990, *Music, Gender, and Culture*. Noetzel: Wilhelmshaven.
- Hudson, Richards 1981, *Passacaglio and Ciaccona: From Guitar Music to Italian Keyboard Variations in the 17th Century*. Michigan: UMI research Press.
- Jencks, Charles 1986, *What is Post-Modernism?* London: St. Martin’s Press.

- Johnson, Tom 1981, Maximalism on the Beach: Philip Glass. *Village Voice*, February 25 – March 3 (reprinted in "The Voice of New Music: New York City 1972–1982" Apollo Art: Eindhoven, Netherlands: 467–69.).
- Jung, C.G. 1953, Two Essays on Analytical Psychology. tr. R.F.C. Hull, Vol. 7 of the Coll. Ed. London: Routledge.
- 1959, Archetypes and the Collective Unconscious. tr. R.F.C. Hull, Vol. 9 of the Coll. Ed. London: Routledge.
- 1963, Mysterium Coniunctionis. tr. R.F.C. Hull, Vol. 14 of the Coll. Ed. London: Routledge.
- Kerman, Joseph 1956, *Opera as Drama*. New York: Random House.
- 1985, *Musicology*. London: Fontana Press.
- Khanna, Madhu 1979, Yantra: *The Tantric symbol of cosmic unity*. London: Thames and Hudson.
- Koskoff, Ellen (toim.) 1987, *Women and music in cross-cultural perspective*. Connecticut: Greenwood Press.
- Kramer, Lawrence 1990, *Music as Cultural Practice 1800–1900*. Berkeley: University of California Press.
- Kretzschmar, Hermann 1919, *Geschichte der Oper*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Kurkela, Kari 1993, *Mielen maisemat ja musiikki. Musiikin esittäminen ja luovan asenteen psykodynamiikka*. Helsinki: Hakapaino Oy.
- Kuusisaari, Harri 1993, Steve Reich etsii tulevaisuuden musiikkiteatteria. *Rondo* 6: 19–21.
- Lao-Tse 1925, *Tao-te-king* (suomentanut Pekka Ervast). Hämeenlinna: Karitsa Oy.
- Lyotard, Jean-Françoise 1984, *The Postmodern Condition: a Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- MacCormack, Carol ja Marilyn Strathern 1980, *Nature, Gender and Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- McClary, Susan 1989, Terminal prestige: the case of avant-garde music composition. *Cultural Critique* Vol 1 (12): 57–81.
- 1991, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- 1993, Narrative Agendas in "Absolute" Music: identity and difference in Brahms's Third Symphony. Teoksessa *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship* (toim. Solie) Berkeley: University of California Press.
- Moisala, Pirkko 1991, *Cultural Cognition in Music, Continuity and Change in the Gurung Music of Nepal*. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

- 1993a, Kulttuurisen musiikin kognitiivinen tutkimus. *Musiikki* 1–2: 50–74. Helsinki: Hakapaino Oy.
- 1993b, Cognitive study of music as culture: basic premises for cognitive ethnomusicology. Teoksessa *Proceedings of the First International Conference on Cognitive Musicology* (toim. Jouko Laaksamo & Jukka Louhivuori) Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston monistuskeskus.
- Nattiez, Jean-Jacques 1990, *Music and Discourse: toward a Semiology of Music*. (käännös Carolyn Abbate) Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- 1993, *Wagner Androgyne: a Study in Interpretation*. (käännös Stewart Spencer) Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Nietzsche, Friedrich (käännös Walter Kaufmann 1978), On music and words. Teoksessa *Between Romanticism and Modernism* (Dahlhaus 1978) Berkeley: University of California.
- Ovid (käännös Mary M. Innes) 1955, *Metamorphoses*. London: Penguin Books.
- Pasler, Jann 1993, Postmodernism, narrativity, and the art of memory. *Contemporary Music Review* 7: 3–32.
- Richardson, John 1993a, *Music as mandala: ambiguity and androgyny in "Changing Opinion" and "Metamorphosis" by Philip Glass*. Licensiaatintutkielma, Jyväskylän yliopisto, musiikkitiiede.
- 1993b, Music, gender and cultural cognition. Teoksessa *Proceedings of the First International Conference on Cognitive Musicology* (toim. Jouko Laaksamo & Jukka Louhivuori) Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston monistuskeskus.
- 1994, Philip Glass ja liike kohti populismia. *Rondo* (1) 22–25.
- 1994a, 'Metamorphoses' by Philip Glass: some psychological and ethnomusicological observations. *Etnomusikologian vuosikirja* vol. 6 (toim. Erkki Pekkilä) Jyväskylä: Gummerus.
- Robertson, Carol E. 1991, The ethnomusicologist as midwife. Teoksessa *Music in the Dialogue of Cultures: Traditional Music and Cultural Policy*. Intercultural music studies 2 (ed. M. P. Baumann) Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag: 347–364.
- Rowell, Lewis 1983, *Thinking about Music: an Introduction to the Philosophy of Music*. Massachusetts: University of Massachusetts Press.
- Salmenhaara, Erkki 1968, *Vuosisatamme musiikki*. Helsinki: Otava.
- Schering, Arnold 1941, *Von grossen Meistern der Musik*. Leipzig: Aufl.
- Schwarz, Robert K. 1990, Process vs. intuition in recent works of Steve Reich and John Adams. *American music* 3(3): 245–273.

- Singer, June 1976, *Androgyny: towards a New Theory of Sexuality*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Smith, Geoff & Nicola Walker Smith 1993, 20th century Americans: interview with Philip Glass. *The Music Technology Magazine* 1: 54–61.
- Solie, Ruth. A 1991, What do feminists want? A reply to Pieter van den Toorn. *The Journal of Musicology* 9 (4): sivut 399–410.
- (toim.) 1993, *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Berkeley: University of California Press.
- Stravinsky, Igor 1947, *Musiikin poetiikka*. (Käännös Ilkka Oramo 1962) Helsinki: Otava.
- Strickland, Edward 1991, *American Composers: Dialogues on Contemporary Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Suzuki, Dean Paul 1991, *Minimal Music: Its Evolution as Seen in the Works of Philip Glass, Steve Reich, Terry Riley, and La Monte Young*. Doctoral Dissertation for the University of Southern California, Dept. of Musicology.
- Tarasti, Eero 1990, Minimalismin estetiikka. Teoksessa *Johdatusta semioitiikkaan: esseitä taiteen ja kulttuurin merkkijärjestelmistä*. Helsinki: Oy Gaudeamus Ab.
- Tarnawska-Kaczorowska, Krystyna 1989. Aleksandr Skrjabinin Prometheus. *Musiikkitiede* 1, Helsinki: Yliopistopaino.
- Taylor, Timothy D. 1993, The Gendered Construction of the Musical Self: The Music of Pauline Oliveros. *The Musical Quarterly* Vol. 77(3): 385–96.
- Thurman, Robert A.F. (käännös) 1994, *The Tibetan Book of the Dead: Known in Tibet as The Great Book of Natural Liberation through Understanding in the Between*. composed by Padma Sambhava, London: The Aquarian Press.
- Titon, Jeff 1994, Knowing people making music: toward an epistemology for fieldwork in ethnomusicology, or how do we know what we know? *Etnomusikologian vuosikirja* 6. Helsinki: Hakapaino Oy.
- Tolbert, Elizabeth 1992, Theories of meaning and music cognition: an ethnomusicological approach. *The World of Music* 34 (3): 7–20.
- Tovey, Donald F. 1937, *Essays in Musical Analysis*. vol. IV. London: Oxford University Press.
- Treitler, Leo 1967, On Historical Criticism. *The Musical Quarterly* LIII: 188–205.
- 1983, Gender and Other Dualities of Music History. Teoksessa *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Berkeley: University of California Press.

Whitman, Walt 1955, *Song of Myself*. (toim. Gay W. Allen & Charles T. Davis) Walt Whitman's Poems, New York: New York University Press.

Woolf, Virginia 1928, *Oma huone*. (Kirsti Simonsuuren suomennos englanninkielisestä alkuteoksesta *A Room of One's Own*) Helsinki: Kirjayhtymä.

Valikoitu diskografia

- Glass, Philip 1975, *Einstein on the Beach*. CBS Masterworks series, M4 38875.
- 1979, *Satyagraha*. CBS Masterworks series, 13M 39672.
 - 1983, *Akhmaten*. CBS Masterworks series, M2K 42457.
 - 1985, *The Photographer*. CBS 73684.
 - 1985, *Songs from liquid days*. Sisältää teokset "Changing Opinion", sanat Paul Simon, "Lightning" and "Freezing", sanat Suzanne Vega, "Liquid days (part one)", "Open the Kingdom (liquid days part two)", sanat David Byrne, "Forgetting", sanat Laurie Anderson CBS FM 39564.
 - 1988, *Solo Piano*. Sisältää teokset "Metamorphosis", "Mad Rush", and "Wichita Sutra Vortex". CBS MK 45576.
 - 1993, "*Low*" *symphony*. Point Music 438 150-2.
- Reich, Steve 1989, *Different Trains*. Elektra/Asylum/Nonesuch records 979 176-2.

Haastattelut

1. Philip Glass, 8.9.1993, Nova Scotia, Kanada.
2. Philip Glass, 9.9.1993, Nova Scotia, Kanada.

Tiina Koivisto

Musiikinteorian feministitutkimuksesta Yhdysvalloissa

Amerikkalaiset musiikinteoreetikkojen vuositapaamiset, nelipäiväiset *Society for Music Theory* -kongressit¹, ovat vuodesta 1985 sisältäneet koontumisia, joissa pohditaan naisen roolia musiikinteorian alueella. Näiden tilaisuuksien teemat antavat kuvan painopisteen muuttumisesta sosiaalisista, naisen asemaa koskevista aiheista musiikinteorian sisältöjä koskeviin aiheisiin. Tässä tilaisuuksien teemat kuudelta viime vuodelta: 1988: *Getting Tenure*; 1989: *Nonsexist Interviewing ("But who's going to stay home with your kids?")*; 1990: *Issues Affecting Women and the Law*; 1991: *Expanding the Canon—Feminism and Pluralism in Music Theory*; 1992: *Gender Assumptions: Our Student, our Teachers, our Collegues*; 1993: *Women, Music, and the Nature of Research*. Vuoden 1992 tapaamisessa oli lisäksi kutsuttuna paneeli, jossa käsiteltiin aihetta *"Towards a Feminist Music Theory"*.

Nämä vuosittaiset pari–kolmituntiset tilaisuudet, jotka tavallisimmin koostuvat lyhyehköistä alustuksista ja vilkkaasta keskustelusta, on koettu tarpeellisena lisänä kongressien ohjelmassa. Osallistujia on tuntunut yhdistävävän aito kiinnostus pohtia usein tiedostamattomasti omaksuttuja oman alan sisältöjen ja toimintamallien perusteita. Tilaisuudet ovat yhdistäneet henkilöitä, jotka kenties ensi kertaa ovat tarkastelleet musiikinteorian sukupuolisidonnaisuutta ja toisaalta niitä, jotka ovat jo pitempään tutkineet tai omakohtaisesti kokeneet, miten sukupuolisidonnaisuudet musiikinteorian alueella vaikuttavat ja ovat vaikuttaneet.

Feministinen musiikinteorian tutkimus on alullaan Yhdysvalloissa. Alan lehtiin on vähitellen ilmestynyt yhä enemmän feminististä musiikintutki-

¹ Society for Music Theory (SMT) on amerikkalaisten musiikinteoreetikkojen järjestö, johon kuului vuonna 1993 821 jäsentä. Näistä noin sata on Kanadasta tai Pohjois-Amerikan ulkopuolelta.

musta käsitteleviä artikkeleita, ja monissa yliopistoissa on suunnitteilla tai jo aloitettu musiikinteorian feministitutkimusta käsitteleviä opintojaksoja. Amerikkalaisessa musiikintutkimuksessa feministinen tutkimus on yleisemminkin voimistunut, mistä on osoituksena muun muassa se, että viime vuodenvaihteessa ilmestyi peräti kolme feminististä musiikintutkimuksen artikkelikokoelmaa.²

Kuitenkin jo vilkaisu tällä hetkellä saatavilla olevaan kirjallisuuteen osoittaa, että usein toistettu toteamus feministisen tutkimuksen myöhäisyydestä musiikin alueella voidaan tarkentaa toteamalla, että musiikinteorian alueelle tutkimus on tullut vielä myöhemmin.³ Feministisen musiikinteorian piirissä käytävään keskusteluun tästä on ollut pari ilmeistä seurausta. Ensinnäkin feministitutkimuksen ”läpimurto” tapahtui aikana, jona keskusteluympäristö oli otollinen vaihtoehtojen näkökantojen esiintulolle ja tällöin vältyttiin korostetun teräviltä sukupuolten välisiltä vastakkainasetteluilta. Yhdestä näkökulmasta termi feministinen musiikinteoria näyttääkin muodostuneen aputermiksi, jolla pyritään kuvaamaan tiettyjä musiikinteorian vaihtoehtoisia lähestymistapoja ja ongelmanasetteluja. Esitelmät ovat myöskin painottaneet kaksijakoisiin malleihin ja stereotyyppiseen sukupuolijaoteluun liittyviä ongelmia. Paradoksi tuntuu olevan siinä, että mies–nais–jaotelu kätkee sisäänsä yhden feministisen musiikinteorian tutkimuksen kritiikin kohteen: elävä, monivivahteinen todellisuus nähdäänkin ennakoita määritellen, reduktiivisen mallin mukaisesti.

Toisena seurauksena musiikinteorian feministitutkimuksen myöhäisyydestä on ollut se, että monet tutkimuksen kysymyksenasettelut ovat tulleet aluksi musiikinteorian ulkopuolelta. Musikologian feministitutkimuksen ongelmanasettelut ovat antaneet ”potkua” feministiselle musiikinteorian tutkimukselle – mutta myös synnyttäneet ongelmia.⁴ Maus on kiinnittänyt

² Brett, Thomas ja Wood (1993), Citron (1993), Solie (1993).

³ McClary (1991, 5) kirjoittaa kirjansa esipuheessa: ”I am painfully aware that this volume – one of the first books of feminist criticism in the discipline of musicology – is being assembled at a time when cynical voices in many other fields are beginning to declare feminism to be passé. It almost seems that musicology managed miraculously to pass directly from pre- to postfeminism without ever having to change – or even examine – its ways”.

⁴ Yhdysvalloissa musikologia on keskittynyt lähinnä musiikin historian tutkimukseen kun taas meillä musiikkitieteestä tutut lähestymistavat saattavat löytyä Yhdysvalloissa musiikinteorian alueelta.

tähän huomiota toteamalla, että vaikka suuri osa viimeaikaisesta musiikkia koskevasta feministisestä kirjallisuudesta painottaa musiikinteorian alaan kuuluvia kysymyksiä, musiikin käsitteellistämistä ja musiikillisen kokemuksen merkitystä, niin hyvin vähän siitä on musiikinteorian alalla toimivien naisten kirjoittamaa (1993, 277).

Toisaalta Marion Guck on kirjoittanut hämmästyksestään, kun hän kuuli vuoden 1991 feministitilaisuudessa erään puhujan sanovan, ettei hän (she) tiennyt mistään feministisestä musiikinteoriasta, saati sitten tiennyt, mitä se saattaisi pitää sisällään. ”Katsoin yllättyneenä naapuriani – me olemme molemmat tehneet feminististä musiikinteoriaa, vaikka emme ole kutsuneet sitä sillä nimellä, emmekä me ole ainoita” (Guck, 1992).

Musiikinteorian feministitutkimuksen kysymyksenasetteluista

Mitä sitten ovat nämä musiikinteorian feministitutkimuksen esiintuomat alueet, tai toisesta näkökulmasta ilmaistuna, ne musiikinteorian alueet, joita feministisen tutkimuksen mukaantulo on voimistanut. Tässä muutamia niistä kysymyksistä, joita kongresseissa pidetyt esitelmät, paneelit ja feministikeskustelun pohjalta syntyneet kirjoitukset ovat tuoneet esille. Feministinen musiikinteorian tutkimus painottaa tulkitsijan eli analyysin tekijän tai teorian muodostajan roolin tutkimista musiikinteoreettisessa keskustelussa ja edelleen tulkitsijan ja kohteen eli musiikkiteoksen välisen suhteen tarkastelua. Feministitutkimus pyrkii asettamaan musiikinteorian sosiaaliseen ja historiallisiin yhteyksiinsä ja edelleen tutkimaan niitä taustaoletuksia, joita käyttämämme analyysimenetelmät, teoriat ja tapa käydä musiikinteoreettista diskurssia pitää sisällään. Taustaoletuksia tarkastellaan lähinnä tulkitsijan asenteiden kautta, jotka muodostuvat muun muassa tulkitsijan historiallisesta, persoonallisesta, institutionaalisesta ja koulutuksellisesta taustasta.⁵

Nämä kysymyksenasettelut ovat muodostuneet keskeisiksi, sillä musiikinteoria ja analyysi ovat poikkeuksellisen pitkään säilyttäneet asemansa alana, joka käsittää suurimmaksi osaksi miesten kirjoittamia tekstejä miesten säveltämistä teoksista. Lisäksi musiikinteorian ja analyysin kohteena on

⁵ Amerikkalainen musiikinteoria tieteenalana luo pohjaa näille kysymyksenasetteluille, sillä siinä painotetaan analyysimenetelmien ja teorioiden kriittistä, historialliseen alkuperään perustuvaa tarkastelua.

perinteisesti ollut melkein yksinomaan länsimainen taidemusiikki, jonka historia taas on ollut hyvin kiinteästi sidoksissa valtiollisiin ja kirkollisiin instituutioihin – patriarkaalisen ja hierarkkisen ajattelun tyypillisimpiin ilmentymiin.

Yhtenä feministisen musiikinteorian tutkimuksen keskeisenä kohteena onkin tutkia yllämainituissa viitekehyksissä syntyneitä käsitteitä ja kiinnittää huomioita siihen, miten nämä käsitteet koetaan helposti yleisiksi tai jopa ”universaaleiksi” palauttamatta niitä taustaoletuksiinsa ja historiallisiin yhteyksiin ja persoonallisiin asenteihin. Tällöin yleinen tai ”universaalinen” saa helposti yhtäläisyysmerkit ”miehisen” kanssa (Kielian-Gilbert 1994, 50).

Poimintoja esitelmistä, keskusteluista ja kirjallisuudesta

Kongressien esitelmissä ja vähitellen ilmestyneessä kirjallisuudessa feministitutkimuksen kysymyksenasetteluja ovat muotoilleet muun muassa Elaine Barkin, Marion Guck, Marianne Kielian-Gilbert ja Fred Maus. Seuraavissa poiminnoissa keskityn lähinnä neljään esitykseen. Nämä ovat Marianne Kielian-Gilbertin esitelmä *”Of Poetics and Poiesis, Pleasure and Politics – Music Theory and Modes of Femininity”* (1993), Elaine Barkinin artikkeli *”either/other”* (1992), Marion Guckin kirja-arvio *”The Endless Round”* (1993) ja Fred Mausin esitelmä *”Masculine Discourse”* (1993).⁶

⁶ Elaine Barkin alusti feministisestä musiikinteoriasta viimeksi SMT:n kongressissa 1993 ja hän on kirjoittanut aiheesta mm. *Perspectives of New Music* -lehdessä; Marion Guck on pitänyt esitelmän *”A Woman’s Work”* SMT:n kongressissa 1992 sekä *Feminist Theory & Music II* -kongressissa Eastman School of Musicissa, Rochesterissa 1993 ja hän on tuonut samantyyppisiä ajatuksia esille mm. *Perspectives of New Music* -lehdessä olleissa kirja-arvioinneissa; Marianne Kielian-Gilbert piti esitelmän *”Of Poetics and Poiesis”* SMT:n kongressissa 1992 ja *Feminist Theory & Music II* -kongressissa; Fred Maus piti esitelmän *”Masculine Discourse”* SMT:n kongressissa 1993 ja sitä ennen *Feminist Theory & Music II* -kongressissa. Esitelmien pohjalta kirjoitetut artikkelit ovat ilmestyneet *Perspectives of New Music* -lehdessä. Kiitos Marianne Kielian-Gilbertille hänen avustaan feministitutkimukseen liittyvän kirjallisuuden kartoittamisessa sekä siitä, että minulla on ollut mahdollisuus tutustua hänen esitelmänsä kirjoitettuun versioon.

Näissä esityksissä painottuu musiikinteorian diskurssin tutkimisen tarpeellisuus. Diskurssia tutkiessaan Kielian-Gilbert ottaa yhdeksi lähtökohdakseen Jean-Jacques Nattiezin mallin.⁷ Kielian-Gilbert tutkii analyysin tekijän tulkinnan rakentamisen prosessia tarkastellen erityisesti analyysin tekijän subjektiivista tapaa rekonstruoida musiikilliset kokemukset.

Tämän prosessin tutkiminen tuo myös esille jännitteen ja ristiriidan analyyttisten menetelmien (tools) ja subjektiivisen kokemuksen välillä. Kielian-Gilbert, Guck ja Barkin painottavat analyyttisten menetelmien rajaavuutta musiikillisten kokemusten välittämisessä. Esitelmässään Kielian-Gilbert painottaa sitä, että ”nykyisin saatavilla olevien teoreettisten menetelmien pelkkä lisääminen ja teknologian ja taitojen painottaminen hämärtää omalta osaltaan sitä kuka tulkinnan tekee ja niitä lopputuloksia, joihin tulkinta ohjautuu tai saattaisi ohjautua” (Kielian-Gilbert 1994, 46). Marion Guck puolestaan luonnostelee analyyttistä tilannetta, jossa lähtökohtana on tulkitsijan hahmotus siitä, mihin musiikillisen materiaalin kokonaisuus kuulijan johdattaa. Hän suhtautuu epäluuloisesti sellaiseen analyyttiseen tilanteeseen, joka perustuu etukäteen määrättyyn mielikuvaan eri musiikillisten alueiden dominoivuudesta tai mielikuvaan arvovarauksellisista eri käsitteiden vastakkainasetteluista. Esimerkkeinä näistä mielikuvista voivat olla muun muassa ajatus sointiväriin tai säveltasojen dominoivasta asemasta tai ajatus sävelen tai sävelluokan ensisijaisuudesta (Guck 1993, 306–309).

Barkin taas ilmaisee analyyttisten menetelmien ja musiikillisen kokemuksen välisen ristiriidan seuraavasti: ”Jos musikologit, musiikinteoreetikot ja analyysin tekijät pitävät itsepintaisesti kiinni siitä, että suora musiikillinen kokemus korvataan terminologisella kokemuksella, että ei kannusteta yksilölliseen kokemukseen pohjautuvan kielen kehittämistä ja tutkimista, että turvaututaan loputtomaan samojen termien toistamiseen ja ollaan täydellisen riippuvaisia tästä termikokoelmasta – silloin he itse, ne jotka ovat kuuloetäisyydellä ja viime kädessä musiikki ovat häviäjiä” (1993, 212).

Keskustelu analyyttisten menetelmien rajaavuudesta on yksi niistä alueista, jossa feministinen tutkimus ja musiikinteorian alueella yleensäkin käytävä keskustelu ovat kiinteästi toisiinsa liittyneitä. Esimerkiksi kevään

⁷ Mikko Heiniö on käsitellyt Nattiezin kolmitahoista mallia Musiikki-lehden vuoden 1992 ensimmäisessä numerossa. Heiniö kutsuu Nattiezin kolmitahoisen mallin osia seuraavin suomenkielisin termein: tekijä, musiikkiteos ja vastaanotto.

1993 *Music Theory Midwest* kongressissa Joanne Bamberbergin ohjelmapuheenvuoron "*Invented Notations: Do We Hear What We See?*" myötä tämä aihe pysyi tiiviisti mukana esitelmien jälkeisissä keskusteluissa.⁸ Suomalaisessa keskustelussa samantyyppistä problematiikkaa on kuvattu lähinnä jaottelemalla analyttiset lähestymistavat teos- ja metodilähtöisiksi.

Musiikinteoreettisen feministitutkimuksen piirteisiin kuuluu siis tutkia tulkitsijan asenteiden kulkeutumista diskurssiin ja sitä, miten nämä asenteet muovaavat keskustelua, siis myös musiikin rakenteellisia piirteitä kuvaavaa keskustelua (Kielian-Gilbert 1994, 47). Feministinen musiikintutkimus pyrkii rakenteisiin liittyvää keskustelua tutkiessaan tavoittamaan terminologian ja käsitteiden sisältöihin liittyviä sukupuolisidonnaisuuksia. Tämän kysymyksen käsittelyssä musiikinteorian ulkopuolelta tulleet ongelmanasettelut ovat paikoitellen saaneet painotuksia, joihin teoreetikot eivät ole olleet tyytyväisiä. Teoreetikkojen esittämä kritiikki on koskenut esimerkiksi sitä, että rakenteellisten käsitteiden problematisoinnin kohteeksi ovat joutuneet jo itsessään kyseenalaistetut tai vanhentuneet käsitteet ja analyysitavat. Muun muassa Barkin on kiinnittänyt tähän seikkaan huomiota Susan McClaryn *Feminine Endings* (1991) kirjan arvioinnin yhteydessä. Barkin ei pidä ongelmallisena ainoastaan sitä, että problematisoinnin lähtökohtana ovat kyseenalaistetut käsitteet, jolloin tuloksena on vanhentuneiden käsitteiden toistaminen ja tukeminen, vaan myös sitä, että tässä prosessissa vanha, rajoittava terminologia ja analyttinen käytäntö pyritään korvaamaan uudella, yhtä rajoittavalla käytännöllä, joka samoin kuin sen kritiikin kohde korvaa musiikillisen kokemuksen terminologisella kokemuksella (Barkin 1992, 210–211).

Se, että analyttisen käytännön tai teorian kehittämisen lähtökohdaksi otetaan rajoittuneita tai kyseenalaistettuja käsitteitä, ei suinkaan ole pelkästään feministikeskustelussa esiin noussut aihe. Samantyyppiset ongelmat ovat tulleet esille musiikinteoreettisessa tutkimuksessa muissakin yhteyksissä. Muun muassa Bo Alphonse on kirjoittanut musiikinteorian tietokone-sovelluksista ja kritisoinut sitä, että jo ennestään huonosti määriteltyjen ja itsestäänselvyyksinä otettavien teoriafragmenttien päälle helposti tyydytään vain lisäämään uusia teoriafragmentteja. Hän painottaakin teorian rakenta-

⁸ SMT:n lisäksi Yhdysvalloissa on alueellisia musiikinteorian järjestöjä. *Music Theory Midwest* on niistä yksi. Tällä asukasluvultaan noin kolme kertaa Skandinavian kokoisella alueella toimivat Yhdysvaltojen suurista yliopistoista mm. Indianan, Michiganin, Rochesterin ja Wisconsinin yliopistot.

misen pohjaamista musiikilliselle asiantuntemukselle sekä teoreettisten perusolettamusten tarkistamiselle ja ajankohtaistamiselle (1988, 56).

Nainen tulkinnan kohteena ja miehen mallit

Feministitutkimuksessa, kuten myös musiikinteorian feministikeskustelussa, tuodaan esiin erottelu ”nainen fiktiivisenä olentona” ja ”nainen todellisena historiallisena olentona”, sen välillä, mikä ”näyttää naiselta” ja ”mitä on olla nainen” eli erottelu spekulatiivisen ymmärtämisen ja todellisen kokemisen välillä. Kielian-Gilbert (1994, 46) vertaa tätä erotte-
lua siihen problematiikkaan, joka sisältyy musiikilliseen teokseen ja siitä tehtyihin tulkintoihin.

Kielian-Gilbert jaottelee edelleen neljä erilaista kategoriaa niille merkitysyhteyksille, joiden valossa naisena oleminen on nähty ja nähdään. Ensimmäisessä kategoriassa naissukupuoli nähdään ”toisena” eli määriteltynä vallitsevasta (miehisestä) ideologiasta käsin lähinnä puuttuvien (miehisten) piirteiden kautta, miessukupuolen katseen ja halun kohteena ja sidottuna naisvartaloon. Toisessa kategoriassa naissukupuoli määritellään osana sosiaalista yhteisöä, mutta kuitenkin ”ulkopuolisena”, lähestymistapa joka on ominaisimmillaan romantiikan ajan ideaaleissa. Kolmannessa kategoriassa nainen määräytyy sen kuvan mukaan, jossa naiset etsivät positiivista identiteettiä vallitsevassa ja alistavassa kulttuurissa. Neljännessä kategoriassa nainen etsii ja löytää mahdollisuuksia uusille ja vaihtoehtoisille sosiaalisille rakenteille.

Kielian-Gilbertin mukaan kategorisointi tuottaa vaikeuksia. Sukupuoli ei ole identiteetin kategoria vaan pikemminkin käyttäytymismalli. Lisäksi sukupuoli on vuorovaikutuksessa monien muiden identiteettiin vaikuttavien tekijöiden, kuten esimerkiksi uskonnollisten, rodullisten, sosiaalisten ja etnisten tekijöiden kanssa. Kielian-Gilbert peräkin sellaisia tapoja puhua sukupuoliin liittyvistä käytännöistä, joihin ei liittyisi yksinkertaistavaa, reduktiivista kaksijakoisuutta vaan joka toisi esiin ilmiöiden toisiinsa liittymisen ja niiden väliset suhteet.

Fred Maus (1993) puolestaan pyrkii esitelmässään ”*Masculine Discourse*” valottamaan sitä, miksi miesten luoma musiikinteoreettinen keskustelu sisältää ominaispiirteitä, jotka on luokiteltavissa etäännyttäväksi, teknisiksi ja ei-musiikilliseen kokemukseen pohjautuviksi. Pohtiessaan sitä, miksi miehen tapa kirjoittaa musiikista on muodostunut tällaiseksi, Maus spekuloi yhtenä mahdollisena selityksenä musiikinteorian luonnetta musiikin kuuntelemisena ja sen luomaa ristiriitaa perinteisen miehen käyttäyty-

mismallin kanssa: musiikinteoretikkojen työn luonteeseen kuuluva kuunteleva, vastaanottava rooli mielletään perinteisessä (stereotyyppisessä) ajattelussa naisen rooliin kuuluvaksi. Maus vertaa sävellyksen ja teoreetikon suhdetta kahden ihmisen keskusteluun ja vertaa teoreetikkoa henkilöön, joka antaa sävellyksen ”puhua”. Vuoropuhelussa sävellyksellä on dominoiva rooli, ja teoreetikko on vastaanottava osapuoli. Maus spekuloi edelleen että mies, jolle kuunteleva, alistettu rooli ei perinteisessä rooliajattelussa ole luontainen, haluaa kääntää tämän valtasuhteen. Tässä prosessissa yleistävät teoriat antavat mahdollisuuden ottaa kontrolloiva valta sävellyksestä ja suhteuttaa teos vain yhdeksi yleisen teorian kohteeksi – ja mies on näin saanut dominoivan osan. Maus huomauttaa edelleen, että siinä missä keskusteluun perustuva selitystapa kenties valaisee asiaa, seksuaalisuuteen perustuva selitystapa saattaa olla vielä valaisevampi (1993, 273).

Lopuksi vielä yksi poiminta esitelmien ulkopuolelta. Englantilainen muskologi John Shepherd on pohtinut syitä miehisen kulttuurin luoman musiikkikeskustelun luonteeseen kirjassa *Music as Social Text* (1991). Hän vertailee musiikin aluetta visuaalisten taiteiden tutkimuksessa saatuihin tuloksiin todeten, että mieshegemonia visuaalisissa taiteissa on ensisijaisesti katsomisen hegemoniaa. Katsominen edesauttaa ilmiön etäännyttämistä: katsottavat objektit ovat mykkiä eivätkä edellytä dialogia, suhdetta ja vastavuoroisuutta (Shepherd 1991, 156–157). Tähän liittyen Maus on todennut että tendenssi nuottianalyysiin, ns. paperianalyysiin, verrattuna kuulemiseen perustuvaan analyysiin, voisi saada selitystä tästä näkökulmasta (1993, 282).

Shepherd argumentoi edelleen, että siinä missä katsominen painottaa erillisyyttä ja etäisyyttä, kosketus, naiselle ominaisempi tapa kokea, on aisti, joka aktivoi itsensä tuntemisen ja mahdollistaa pohjimmaisena erotuksen itsen ja toisen välillä. Ääni, musiikillisen kokemisen perusmateriaali, poikkeaa näistä kahdesta tavasta painottamalla yhteenkuuluvuutta ja suhdetta. ”Ääni välittää meille sen, että on olemassa joka suunnalta yhtäaikaaisesti lähestyvä syvyyksien maailma, täydellisen haihtuva lyhytaikaisuudessaan, maailma, joka on liikkeessä ja saa meidät reagoimaan” (Shepherd 1991, 159). Ääneen liittyy hänen mukaansa myös olennaisesti puheääni, joka on kieleen perustuvan kommunikaation pohjimmainen edellytys.

Näistä lähtökohdista Shepherd perustelee sitä, miksi sointiväri, joka hänen mukaansa on äänen perusta, on ollut niin vähäisessä määrin edustettuna musiikissa ja musiikkianalyysissä. Shepherdin mukaan renessanssin jälkeinen mies on vastannut siihen potentiaaliseen ”uhkaan”, jota vuorovaiikutusta korostava musiikki vaatii, eristämällä ne osa-alueet, säveltasot ja rytmit, jotka ovat objektisoitavissa ja jäädytettävissä notaatioksi (ja analyytiseksi notaatioksi), ja näin saatettavissa hallintaan. Sointiväri, äänen perim-

mäinen materiaali, jonka avaruudellisia ja ajallisia jatkumoina säveltasot ja rytmi ovat, on saatu tässä prosessissa hiljentämällä kontrolloiduksi (Shepherd 1991, 159–160).

Lopuksi

Muotoutumassa oleva musiikinteorian feministitutkimus on vähitellen löytämässä kysymyksenasettelujaan ja osittain myös ehdottamassa niihin vastauksia. Se, että feministisen musiikinteorian tutkimus on alkuun päästyään herättänyt laajaa kiinnostusta amerikkalaisessa teoriayhteisössä johuu ehkä siitä, että feministitutkimuksen kysymyksenasettelut liittyvät oleellisesti yhteen amerikkalaisen musiikinteorian peruskysymykseen: miten me hahmotamme musiikkia.

Musiikinteorian perusluonne alana, joka tarkastelee äänelle perustuvien rakenteiden hahmottamisen tapoja johtaa myös siihen, että musiikinteorian sisältöihin liittyvä feministitutkimus ei ensisijaisesti pyri löytämään yhteiskunnan ja sosiaalisten suhteiden suoranaisia, kuvailevia ilmentymiä musiikista. Pikemminkin se avaa kysymyksiä siitä, miten yhteiskunta ja sosiaaliset suhteet ovat muovanneet sen mielen, joka on hahmottanut ja hahmottaa, joka on tulkinut ja tulkitsee, on luonut ja luo musiikkia. Se, että tulkinnassa ja luomisessa ovat mukana myös naiset, ei liene hassumpi juttu.

Kirjallisuus

- Alphonse, Bo 1988. Computer Applications in Music Research: A Retrospective. *Computers in Music Research* 1: 1–74.
- Barkin, Elaine 1992. "either/other". *Perspectives of New Music* 30, nro 2: 206–233.
- Brett, Philip, Thomas Gary ja Wood Elizabeth (toim.) 1993. *Querring the Pitch: the New Gay and Lesbian Musicologies*. Routledge, New York.
- Citron, Marcia (toim.) 1993. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Guck, Marion 1992. A Woman's Work. Esitelmä, Society for Music Theory kongressi, viidestoista vuositapaaminen, Kansas City
- Guck, Marion 1993. The "Endless Round". *Perspectives of New Music* 31, nro 1: 306–314.

- Guck, Marion 1994. A Woman's (Theoretical) Work. *Perspectives of New Music* 32, nro 1: 28–43.
- Heiniö, Mikko 1992. Kontekstualisoiminen taidemusiikin tutkimuksessa. *Musiikki* 1.
- Kielian-Gilbert, Marianne 1994. Of Poetics and Poiesis, Pleasure and Politics – Music Theory and Modes of the Feminine. *Perspectives of New Music* 32, nro 1: 44–67.
- Lewin, David 1992. Women's Voices and the Fundamental Bass. *The Journal of Musicology* 10, nro 4: 464–482.
- Maus, Fred 1993. Masculine Discourse. *Perspectives of New Music* 31, nro 2: 264–293.
- McClary, Susan 1991. *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*. University of Minnesota Press, Minnesota.
- Shepherd, John 1991. *Music as Social Text*. Polity Press, Cambridge.
- Solie, Ruth (toim.) 1993. *Musicology and Difference*. University of California Press, Berkeley ja Los Angeles.

Ilkka Taitto

Keskeiset osat Pyhän Laurentiuksen rukoushetkissä

Muutaman viime vuoden aikana Suomessa on näyttävästi kiinnitetty huomiota kahden marttyyri Laurentiukselle pyhitetyn seurakuntakirkon vaiheisiin, Lohjan ja Helsingin pitäjän. Kiinnostus on ollut lähinnä paikallishistoriallista, mutta yleisempääkin kantavuutta on saavutettu. Erityisesti Pyhän Laurentiuksen keskiaikainen liturgia on ollut esillä. Asiaa voi pitää harvinaisena, mutta sitäkin toivotumpana piirteenä kunnioitettaessa historiamme monumentteja. Lohjan harmaakivikirkkoon liittyvässä artikkelissaan Martti Parvio (k. 1993) käsittelee Laurentiuksen kulttia Euroopassa yleensä sekä erityisesti Suomessa, Turun keskiaikaisen hiippakunnan alueella. Käytännöllisen teologian emeritusprofessorina Parvio hallitsee teeman suvereenisti, mutta jättää esityksestään tietoisesti pois liturgian sen osan, joka kuitenkin sisältää kaikkein olennaisimman tiedon Laurentiuksen pyhimyskarakterista ja joka oli kultillinen perusta käsitykselle Laurentiuksesta: rukoushetket eli officiumin. Tämä kirjoitus pyrkii täydentämään Parvion välittämää kuvaa, joten myös hänen artikkeliinsa tutustuminen on suositeltavaa.¹

Keskiajan Suomessa Pyhän Laurentiuksen kärsimyshistoria, *passio Sancti Laurencij*, sai erityisen vakiintuneen ja selvän ilmaisun hänen muistokseen vietetyissä rukoushetkissä. Kun Turun hiippakunnan myöhäiskeskiaikaisessa messuperinteessä oikeastaan vain yhdeksän osakokonaisuutta sisälsi häneen asiallisesti liittyviä tekstejä, hetkipalvelusten kohdalla määrä

¹ Parvio 1990. Mainittakoon, että Parvio erehtyy pahoin väittäessään, ettei Turun hiippakunnalla ollut omaa breviariumia (s. 292). Hän kai tarkoittaa ensisijaisesti, ettei selkeästi juuri turkulaiseksi identifioitavaa kokonaista breviariumkirjaa ole säilynyt. Tosiasiassa turkulainen breviariumtraditio olisi helppo ennallistaa runsaan lähdeaineiston ansiosta. Breviariumkirjan sisältö on siis kyllä selvitettävissä.



Kuva 1. Pyhän Laurentiuksen officiumia ensimmäisen nokturnin kohdalta. Kuvassa nähdään antifonin *Noli me derelinquere* päätös, antifoni *Non ego te*, responsorio *Leuita Laurentius* sekä responsorion *Quo progredieris* alku.

Kohde kuuluu 17-lehtiseen pergamenttikäsikirjoituksen fragmenttiin 1400-luvulta. Kirjakatkelman liturginen rakenne on muutoin sama kuin dominikaaneilla, mutta omaleimaiset officiumit Marian etsikkojuhlaan 2. heinäkuuta, Olavin juhlaan 29. heinäkuuta sekä Birgitan juhlaan 7. lokakuuta determinoivat käsikirjoituksen Turun keskiaikaisen hiippakunnan alueelle. Kun etsikkojuhlan officium oli varsinaisessa dominikaanibreviariumissa eräs toinen, jää jäljelle mahdollisuus vain suomalaisesta provenienssista. Ainoastaan Turun hiippakunnassa liturgian pohja oli dominikaaninen, mutta eräissä yleisluonteisissakin hetkipalvelussykleissä oli järjestön käytännöstä poikkeavia ratkaisuja – yksi

niistä oli Ruotsissa laadittu myöhäiskeskiaikainen etsikkojuhlan officium. Tätä officiumia laulettiin myös Suomen puolella, mistä ovat todisteena eivät ainoastaan useat keskiaikaiset vaan vieläpä muutamat uskonpuhdistuksen aikakauden lähteet. Lisäksi on muistutettava, että juuri tällä tyyllillä kopioituja käsikirjoituksia on jo aiemmin identifioitu turkulaisiksi.

Katkelman kaikki lehdet ovat peittäneet 1500–1600-lukujen taitteen suomalaisia tilejä. – HYK, luetteloinaton antifonariumkooste, työnnumero 132 B f. 11r.

dominus noster. *Ps.* Affe-
rens aut vrcem cū aqua mi-
sit se ad pedes ei? *R.* *un.*

Post bec mādavitva
Serianus bypolito vt
lauretū adducēt: q̄ spōte
venies cū altaret z valeria
n? thesauros req̄ret: p̄tnt
triduanas iducias vt the-
sauros onderet. Et abiēs
collegit paupes z adduxit
ad palatiū dicēs. Ecce the-
sauri eterni: qui nunq̄ defi-
ciūt. *R.* Beat? lauretius
exclamauit z dixit: reū meū
colo z ipi soli seruiō. Et iō
non timeo tormēta tua. *Ps.*
Mea nox obscurā nō ha-
bet sed oīa i luce clarescūt
Et ideo. *Lectio. v.*

Quam ergo iterzoga-
tus deos blasphema-
ret: iratus decius iussit euz
scorpionibus cedi: z añ cū
omne gen? tormentoz af-
ferri. Quē cum sacrificare
interet: vt tormēta euade-
ret. Respondit: Infelix has
epulas ego sp̄ optauī. *R.*
Strinxerūt corporis me-
bra posita i craticula subij-
ciētib? p̄rnas insultat leu-
ita xpi. Btē laureti mar-
tyr xpi infcede p̄ nobis. *Ps.*
Larnifices nō virgētes mi-
nistrabāt carbones subter

eratē ferreā Beate. *R.* *vj.*
Oecius dixit: Ergo
si i b gliar? dic mi-
hi vbi tui filēs sunt abscon-
si vt filē pulcmini? Respō-
dit laureti? Non es dign?
eorū aspect? p̄sentari. Tūc
decius iussit eū plumbat?
diutissime cedi. Et orauit
lauretius dicens: Dñe ac-
cipe spiritū meū. Statim
vox venit ipō decio audiere
Adhuc multa certamina
tibi debētur. *R.* Beat? lau-
renti? dixit ego me obtuli
sacrificiū teo. In odorem
suauitat? *Ps.* Gaudeo pla-
ne qz hostia xpi effici merui
In odo. Glia. In odore.
In. i. q. noct. an. Strinxe-
rūt corporis mēbra posita in
craticula subijciētib? p̄r-
nas insultat leuita xpi. *Ps.*
In dño p̄fido. *Ps.* Larnifi-
ces nō virgētes mistrabāt
carbones subter eratē fer-
reā. *Ps.* Igne me examia-
sti z nō est inuēta in me ini-
qtas p̄. Erandi dñe iusti.
Ps. Probasti dñe cor meū z
visitasti nocte. *Ps.* Infrō-
gatus te dñm cōfessus suz
assatus gr̄as ago. *Ps.* Dñe
in stute. *Ps.* Gratias tibi
ago domine ihesu xpi quia
ianuas tuas ingredi merui

Kuva 2. Tämän dominikaanibreviariumin mukaan vietettiin myöhäiskeskiajan Suo-
messa myös Pyhän Laurentiuksen rukoushetket. Kaikki kuvassa näkyvät tekstit
ovat joko laulettavia tai resitoitavia. Itse nuotit olivat antifonarium-nimisessä
liturgisessa kirjassa (ks. edellinen kuva). – *Breviarium Dominicanum* 1485 f. 181r.

oli 37.² Mahdollista saarnaa lukuun ottamatta ei messun teksteillä muutenkaan ollut paljon tietosisältöä siinä, millainen kuva Laurentiuksesta liturgisen kultin välityksellä oli saatavissa. Tosin on otettava huomioon, että messulla oli eri tarkoituksensa ja merkityksensä kuin rukoushetkillä.

Laurentiuksen muistojuhlan rukoushetkiä oli officiumkierron kanonisen rakenteen mukaan yhdeksän. Juhlan ensimmäinen kokonaisuus oli jo 9. elokuuta toimitettu aattomessu, mutta vasta saman päivän illansuussa vieteystä ns. ensimmäisestä vesperistä alkoi varsinainen vuorokautinen rukoushetkisarja. Aattomessun olemassaolo osaltaan muistuttaa pyhimyksen korkeasta asemasta paitsi koko katolisen kristikunnan myös Suomen alkuperäisessä kirkollisessa perinteessä. Nukkumaanmenoaikaa edelsi kompletorio, ja aamuyöllä 10. elokuuta laulettiin laaja kolmiosainen matutinum, jota välittömästi seurasi varsinainen aamurukoushetki, laudes. Laudesin alun piti periaatteessa osua auringon nousun hetkeen. Ennen muistopäivän päämessua (summa missa) ehdittiin laulaa vielä kaksi ns. pientä rukoushetkeä, prima ja tertia. Miltei heti messun päätyttyä laulettiin sexta ja puolen päivän aikaan nona. Muistojuhlan viimeinen kokonaisuus oli toinen vesper, mutta vielä myöhemmin koko viikon eli oktaavan ajan voitiin Laurentiuksesta laulaa lyhyitä ns. memorioita eli suffragiumeja muissa yhteyksissä kuten Neitsyt Marian taivaaseenottamisen juhlan (15. elokuuta) vespereissä ja laudesissa. Turun hiippakunnassa sovellettu vuoden 1485 dominikaaninen hetkipalveluskirja eli breviarium antaa tästä ohjeen: ”Per octauam sancti laurencij preterquam in vigilia et in festo assumptionis fiat de eo memoria in laudibus per antiphonam Laurentius ingressus, versiculum Corona aurea, In

² Riippuu tulkinnasta, mitkä messutekstit todella voidaan laskea Laurentius-messujen teemalliseksi ydinaineistoksi. Huomautus koskee erityisesti niitä proprium-sävelmiä, jotka ovat lainauksia Vanhasta tai Uudesta testamentista. Niistä vain yksi, graduaali *Probasti Domine V Igne* (esim. *Missale Aboense* 1488 s. 399a), täyttää absoluuttiselle propriumtekstille asetetun kriteerin. (Ks. myös kolmannen nokturnin toinen antifoni sekä *Benedictus*-antifoni.) Muiksi vastaaviksi propriumteksteiksi voidaan ymmärtää seuraavat osakokonaisuudet: kollehta *Adesto Domine supplicationibus* (*Missale Aboense* 1488 s. 397b), *secreta Hostias Domine quas* (sama s. 398a), postkommunio *Da quesumus Domine* (sama s. 398a), kollehta *Da nobis quesumus* (sama s. 398b), hallelujaversus *Levita Laurentius* (sama s. 399a), *secreta Accipe quesumus Domine* (sama s. 399a), postkommunio *Sacro munere satiati* (sama s. 399a) sekä sekvenssi *Stola iocunditatis* (esim. HYK, luetteloinaton sequentionariumkatkelma ilman n:oa f. 1r).

vesperis per antiphonam Laurentius bonum.”³ Oktaavan jälkipyhäluonne korostuu siitakin syystä, että sen aikana vietettiin muistojuhlaa myös marttyyri Hippolytukselle, joka kiinteästi liittyy Laurentiuksen kärsimyshistoriaan ja jonka hetkipalveluksissa vastaavasti Laurentiuksesta puhuttiin. Tämän juhlan päivämäärä oli elokuun 13.

Kaikki Laurentiuksen hetkipalveluksissa kuullut osat eivät kuitenkaan olleet ominaisia juuri hänelle, vaan niitä käytettiin myös muiden miespuolisten marttyyripyhimysten juhlissa. Tällainen menettely oli tavallista pyhimysofficiumeille siten, että mitä alhaisempi oli muistopäivän liturginen arvoaste, sitä vähemmän siinä laulettiin ja luettiin juhlan kohteelle ominaisia tekstejä eli ns. proprium de sanctis -aineistoa. Laurentiuksen muistopäivän arvoaste oli myöhäiskeskiajan Suomessa korkein mahdollinen, totum duplex, joten huomattava osa officiumista on propriumia. Yleistä aineistoa olivat lähinnä lyhyet otteet Raamatusta (kapittelit), erilaisia osakokonaisuuksia kehystävät säkeet ja säeparit (versikkelit), ns. lyhyet responsoriot, tietenkin antifonien kanssa laulettavat psalmit ja kiitosvirret, *Te Deum* sekä melko usein hymnit. Yleisestä aineistosta on tähän artikkeliin sisällytetty marttyyrihymnit *Deus tuorum militum* ja *Martir Dei quj unicum* sekä invitoriumantifoni *Regem sempiternum*.

On mielenkiintoista ja samalla myös hyvin ymmärrettävää, että Jacobus de Voragine (k. 1298) kokoama pyhimyselämäkertojen sarja *Legenda aurea* sisältää Laurentius-legendan, joka noudattelee Suomessakin sovellettua officiumjärjestystä.⁴ Voragine itse oli dominikaani, ja hänen teoksensa oli erityisesti tämän järjestön käyttöön tarkoitettu. Hän on selvästikin sovitannut legendan siihen kehykseen, joka järjestön liturgiselle normikäytännölle oli ominainen ja jonka kanssa dominikaanit kaikkialla joutuivat tekemisiin. Dominikaanibreviariumin teksti on näin ollen ikään kuin Voragineen redaktioon kiinni kasvatettu, ja niitä voidaan lukea rinnakkain.

Breviariumin Laurentius-legenda perustuu pyhimyksen kärsimyshistoriaan, joka jakautuu seitsemään jaksoon.⁵ Ensimmäisessä jaksossa selostetaan pakanallisen prefekti Deciuksen nousu valtaan kristityn keisarin, Filippuksen (Philippus Arabs, 244–249) jälkeen. Kyseessä on tuolle ns. sotilasmieli-

³ *Breviarium Dominicanum* 1485 f. 182r.

⁴ Graesse 1846.

⁵ Yksi jakso vastaa passion yhtä kohtausta. Kohtauksen määrittelemisen saattaa olla tulkinnanvaraista.

vallan ajalle (180–284) tyypillinen kaappaus, jossa hallitsija ensin syrjäytettiin armeijaosaston tuella ja sitten haettiin leimasimeksi alistetulta senaatilta vahvistus. Jakson toinen aihe liittyy Filippuksen jälkeensä jättämään omaisuuteen, joka legendassa uskotaan Rooman piispa (paavi) Sixtus II:n ja hänen diakoninsa Laurentiuksen hoitoon ja joka tarinan kuluessa paljastuu eräänlaiseksi johtomotiiviksi. Kolmas aihe koskettelee alkavaa kristittyjen vainoa, jossa Sixtus ja hieman myöhemmin myös Laurentius tapaavat kohtalonsa. Näitä kolmea aihetta ei kylläkään voi lukea dominikaanibreviariumeissa olevasta Laurentius-officiumista, mutta ne ovat ehkä tulleet esille Sixtukselle, Felicissimukselle ja Agapitukselle omistetun muistopäivän saarnassa 6. elokuuta – myös kaksi viimeksi mainittua diakonipyhimystä liittyy Laurentiuksen traagisiin vaiheisiin. Joka tapauksessa aiheet ovat olleet tärkeitä itse breviariumtekstin hahmottamiselle.

Legendan toinen jakso sen sijaan osittain sisältyy tarkastelemaamme officiumiin. Pääaiheina ovat nyt Deciuksen halu saada kristityt kunnioittamaan myös valtion jumalia, Sixtuksen marttyyrikuolemaa edeltävä tuskainen sananvaihto sekä suullinen testamentti, jolla Sixtus määrää diakoninsa Laurentiuksen jakamaan Filippuksen jättämät varat köyhille. Voraginen redaktiossa legendaan on punottu pitkiä, antifoni- ja responsorioteksteistäkin tuttuja sitaatteja, etenkin Sixtuksen ja Laurentiuksen vuoropuhelua. Esimerkiksi ensimmäisen nokturnin kolmannessa responsoriassa, osin myös kolmannessa antifonissa, Sixtus rauhoittelee menetyksen pelossa kiemurtelevaa Laurentiusta: ”Minä en hylkää enkä jätä sinua, mutta Kristukseen uskomisesi tähden joudut vielä suurempiin koettelemuksiin. Me vanhempina saamme helpomman taistelun, sinä nuorempana taas odotat loisteliaampaa triumfia tyrannin voittamisessa.” Sixtuksen vaikeudet johtuivat näennäisesti hänen haluttomuudestaan tunnustaa mitään valtion jumalaa, Laurentius taas tunsu itsensä kyvyttömäksi toimimaan ilman piispaansa. Responsorio *Quo progredieris*: ”Minne menet ilman poikaasi, isä? Minne, pyhä pappi, kiiruhdat ilman diakonia? Sinä et ole koskaan toimittanut uhria ilman palvelijaa. Mikä minussa siis on vastenmielistä isyydellesi?”

Sixtuksen kuoleman jälkeen Decius vaatii Valerianus-prefektinsä välityksellä, että Laurentius neuvoisi, mistä löytää ”kirkon aarteet”. Niillä roomalaiset tarkoittivat edellä mainittua keisari Filippuksen ja edelleen piispa Sixtuksen jättämää omaisuutta. Jos Laurentius ei lisäksi uhraisi valtion jumalille (*diversi*), hänet vietäisiin kidutukseen (*tormenta*). Juuri Decius-

han tietävästi aloitti sen käytännön, että roomalaisen virkamiehen tuli virkansa puolesta kohdistaa kristittyihin tällaisia pakkokeinoja.⁶

Seuraava jakso jakaantuu officiumissa mm. toisen ja kolmannen lukukappaleen osalle. Aiheina ovat Laurentiuksen vankeus, erään sokean miehen parantaminen näkeväksi sekä prefekti Hippolytuksen ja hänen perheensä kääntymys.⁷ Kun vartijaksi määrätty Hippolytus oli ensin nähnyt Laurentiuksen vankilassa suorittamia ihmetekoja, joutui hän hämmennyksen valtaan, mutta sai kuitenkin kootuksi itsensä. Hänkin vaati kirkon aarteiden sijainnin paljastamista: ”Ostende mihi thesauros!”. Tähän vaatimukseen Laurentius vastasi lupaamalla, että aarteet kyllä näytettäisiin ja vielä taattaisiin ikuinen elämäkin, jos Hippolytus vain uskoisi Kristukseen.⁸

Neljäs jakso kattaa neljännen ja viidennen lukukappaleen. Hallitseva teema on Laurentiuksen julistus siitä, mikä on kirkon todellista, kallisarvoista omaisuutta. Sellaista hän sai kolmen päivän ajan kerätä hallitsijalle. Laurentiukselle kirkon aarteet olivat kuitenkin juuri niitä köyhiä, sokeita ja rampoja, joille Filippuksen ja Sixtuksen perintö oli tarkoitettu. Hän toi siis resuisen ja haisevan joukon palatsiin nähtäväksi ja sanoi: ”Kas tässä ovat kirkon ikuiset aarteet, jotka eivät koskaan katoa.” Laurentiuksen uskonvarmuus näkyy legendan muissakin rohkeissa ja ylimielisissä sanoissa, joita hän Deciukselle sinkoaa. Kidutusuhkan varjo lankeaa Laurentiuksen ylle ankarana, mutta eteensä tuotuja piinavälineitä hän vain pilkkaa puhumattaan valtion jumalista, joille taas vaaditaan tunnustusta.

Kuudenteen, seitsemänten ja osittain kahdeksanteen lukukappaleeseen sisältyvä passion viides jakso kuvailee Laurentiuksen ensimmäistä ja toista kidutusta. Kidutus alkaa varsinaisesti siitä, kun Decius ensin piruillen tiedustelee, missä ovat muut kristityt, joiden kanssa hänkin voisi tulla maistamaan tulevia taivaan iloja. Tähän Decius saa tylyn vastauksen. Ensimmäisessä kidutuksessa Laurentiusta piiskataan, ja kuumat metal-

⁶ Legenda Aurean mukaan kristittyihin v. 258 kohdistuneen pogromin syy oli todellisuudessa se, että Decius tahtoi vain keisariuden. Koska Filippus oli kristitty, vaadittiin myös häneltä valtion jumaliin kohdistuvaa kunnioitusta. Näin Deciuksella oli syy sinänsä laittomaan tekoonsa. Graesse 1846 s. 489.

⁷ Sokeain parantaminen on teemana myös toista lukukappaletta edeltävässä responsoriassa *Leuita Laurentius*. Myöhemmin sanat kerrataan antifoneissa *Laurentius bonum opus*, *Leuita Laurentius* sekä vielä messun hallelujaversuksessa.

⁸ Hippolytuksen legendaan voi myös tutustua dominikaanibreviariumin välityksellä. Legendan officiumlukukappaleet seuraavat Laurentius-officiumia. Esim. *Breviarium Dominicanum* 1485 f. 182r-v.

lilevyt puristetaan kiinni hänen kehoonsa. Ilmeisesti toisen nokturnin ensimmäisen antifonin tekstissä *Beatus Laurentius orabat* toistetaan sitaatti tästä tilanteesta, kidutettavan Laurentiuksen anelu ja muistutus suoraan Jumalalle: ”Herra Jeesus Kristus, joka olet Jumalasta syntynyt Jumala, armahda minua, palvelijaasi! Sillä kun minua syytettiin, en kieltänyt Sinun nimeäsi.” Myös Voragine on lainannut sanat kertomukseensa. Laurentiuksen usko selviytymiseen näyttää horjahtelevan, koska hän pyytää Herraa jo vastaanottamaan hänen henkensä. Taivaasta kuitenkin kajahtaa Jumalan ääni, samankaltainen ennustus vielä jatkuvista koettelemuksista, jollaisen jo Sixtus oli lausunut: ”Edelleen sinulle annetaan monia koettelemuksia!” Kuullessaan itsekin saman äänen Decius alkaa legendan mukaan miltei hysteerisenä todistella, miten nyt demonitkin ovat Laurentiusta puhuttelemassa.

Toisen kidutuksen aikana Laurentius kärsii tynesti ja rukoilee tovereidensa puolesta. Raivostuneen Deciuksen käskystä Laurentiusta venytetään ja piiskataan. Muuan liikuttunut Romanus-niminen sotilas näkee tuolloin ilmestyksen, astuu kaikkien muiden ällistykseksi Laurentiuksen eteen ja sanoo: ”Minä näen mitä kauneimman nuorukaisen seisovan edessäsi ja pyyhkivän liinalla jäseniäsi.” Tämä nuorukainen on Herran lähettänyt enkeli. Omien joukkojen epäröinti saattaa keisarin neuvottomuuden tilaan. Laurentius viedään keisarin palatsin tyrmään, jonne myös Romanus on joutunut.

Kuudes jakso sisältää Romanuksen kasteen ja teloituksen, Laurentiuksen kolmannen kidutuksen, uskon murtumattoman osoituksen ja hänen marttyyrikuolemansa. Aiheita käsitellään kahdeksannessa ja yhdeksännessä lukukappaleessa sekä useissa sävelmäteksteissä. Ensin Laurentius kuljetetaan Deciuksen ja Valerianuksen eteen, ja keisari taas vaatii Laurentiusta läpi yön jatkuvan kidutuksen uhalla uhraamaan valtion jumalille. Laurentius ei tietenkään sitä tee, vaan vastaa mm. toisen nokturnin toisen antifonin *Mea nox* sanoilla: ”Minun yölläni ei ole pimeyttä, vaan kaikki hohtaa valossa.” Decius määrää Laurentiuksen pantavaksi rautaristikolle tai halstarille (*crates ferrea*, *craticula*), jonka alle työnnetään tulisia hiiliä. Häntä painetaan ristikkoa vasten vielä suurilla rautahangoilla (*furcae ferreae*), mutta hän tunnustaa jälleen uskonsa ja rukoilee. Vihdoin Laurentius katsoo vapautunein kasvoin keisaria ja sanoo kuuluisiksi jääneet nenäkkäät sanansa: ”Katso kurja, olet paistanut yhden puolen. Käännä ja syö, sillä näen jo sen, mitä kauan olen toivonut.” Laurentius on pääsemässä pyhimysten taivaalliseen parveen.



Kuva 3. Pyhä Laurentius tulisessa vuoteessaan Rooman Viminalis-kukkulalla. Toimitusta seuraavat keisari Decius ja itse Kristus, joka on kuvattu sekä kirkastuneena että lapsena. Laurentius on vielä hengissä, ja hänen katseensa on kääntynyt joko taivaallista ilmestystä tai keisaria kohden. Kohtausta käsitellään mm. Laurentius-officiumin yhdeksännessä lukukappaleessa sekä laudesin viidennessä antifonissa. Taustalle maalatut tähdet ilmeisesti symboloivat marttyyria surevien uskovaisten kyyneliä (ks. teksti). – Seinämaalauksen Taivassalon kirkossa. (Kuva: Museovirasto.)

Legendan seitsemäs jakso kuvaa etupäässä Laurentiuksen kuoleman jälkeisiä päiviä. Sen mukaan Decius ja prefekti Valerianus olivat jättäneet piinapaikan viivyttelystä. Varhain aamulla Hippolytus korjasi Laurentiuksen jäännökset pois, balsamoi ne ja asetti haudattavaksi. Kolmen päivän ajan kristityt itkivät marttyyrikruunun voittanutta diakonia ja valvoivat hänen muistossaan. Paitsi jo osa kolmannen nokturnin kaikista sävelmäteksteistä myös laudesin sekä toisen vesperin Magnificat-antifonin tekstit on ymmärrettävä tässä valossa, sillä niissä kerrataan tapahtunutta joko narraationa tai sitaatein, jotka ovat tuttuja aiemmista jaksoista. Tilanne on seestynyt ja itse juonen eteneminen lakannut. Breviariumin lukukappaleissa ei tätä vaihetta kuvailla.

Vanhasta suomalaisesta ajanlaskuperinteestä tunnetaan muuan kaunis yksityiskohta, joka lienee peräisin legendan tässä jaksossa kerrotusta sure-

vien kyynelehtimisestä. Ehkä kansalle luetuissa saarnoissa on puhuttu asiasta, ja se on myös jäänyt muistiin. Laurin päivän aikoina nähdään nimittäin paljon tähdenlentoja, kun maapallo vuosikierroksellaan tapaa Perseuksen tähtikuviossa esiintyvän meteoriittijoukon. Ehkä ihmiset ovat pitäneet näkemäänsä tähdenlentoja muistona Pyhän Laurentiuksen kärsimisestä ja kuvitelleet niissä surevien kyyneliä.⁹ Tosin aihe on voitu omaksua myös kirkollisen taiteen kautta. Esimerkiksi Taivassalon kirkon eräässä seinämaalauksessa tähtitaivas muodostaa taustan Laurentiuksen halstaroimistilanteelle.

Selvimmin Pyhän Laurentiuksen liturginen legenda etenee matutinumin pitkien lukukappaleiden kerronnassa ja sitaateissa, mutta myös antifonit ja responsoriot ovat erottamaton osa tarinaa. Jos niin tahtoo nähdä, kokonaisuudesta oikeastaan muodostuu laulunäytelmä ilman näyttämöllistä toimintaa: siinä on kertojan osuuksia, vuorosanoja, rukouksia, otteita Raamatusta, ylistystä jne. Usein laulutekstit kuitenkin poikkeavat juonen loogisesta etenemisestä niin, että lukukappaleessa jo käsiteltyyn aiheeseen tai sitaattiin palataan takaisin tai sitten jokin merkittävä käänne tai lause paljastetaan etukäteen. Ehkä selvin näyte tästä on ensimmäisen vesperin Magnificat-antifoni *Beatus Laurencius dum*, jossa tietystä miehestä vesitetään koko tarina, kun Laurentius jo siinä vaiheessa makaa tulisella vuoteellaan ja pyytää ”kääntämään paistia”. Se ei nähtävästi edustakaan alkuperäisenä pidettävää perinnettä, koska niin monet varhaiset antifonariumkäsikirjoitukset ovat sijoittaneet sen vasta toiseen vesperiin.¹⁰ On muistettava, että vanhojen latinalaisten hetkipalvelusten lauluohjelmisto sisältää monia muunnoksia pyhimysofficiumeista, eikä niiltä yleensäkään voi odottaa sellaista luontevaa etenemistä, joka on välttämätöntä legendoille. Antifonin tai responsorion sijaintia ei ehdottomasti määrännyt sen tekstin nivelyminen lukukappalejatkumoon. Sitä paitsi myös legendat muuntelevat niin yksityiskohdissaan kuin laajemminkin. Hagiografinen sommittelu, pyhimystarujen kirkollinen käyttö sekä vuosisatainen liturgianhistoriallinen kehitys ovat täten yksiköissä, joita ei ilman problematisointia voi rinnastaa keskenään.

On myös painotettava, että Pyhän Laurentiuksen officiumia ei ole suunniteltukaan kertomaan, kuka Laurentius oli tai mikä oikeastaan oli hänen merkityksensä. Tarvittiin saarnojen tai Voraginen teoksen kaltaista pohjatie-

⁹ Viikuna 1973 s. 209. Graesse 1846 s. 492–493.

¹⁰ Tällaisia varhaisia käsikirjoituksia (900–1100 -luvulta) on vertailtu sarjan *Corpus antiphonarium officii* I ja II osissa. Edellinen sisältää benediktiinisen mallin mukaisia ns. monastisia käsikirjoituksia, jälkimmäinen frankoroomalaisia hiippakuntalähteitä. Hesbert 1963 s. 274–281 ja Hesbert 1965 s. 520–525.

toa, jotta rukoushetkien narratiiviset yksityiskohdat ja teologinen ydin olisivat valjenneet niiden toimittajille muista läsnäolijoista puhumattakaan. Tavallinen kansa voidaan latinan kielen suhteen jättää pois laskuista, mutta se varmaankin sai tehdä tuttavuutta Laurentiuksen saarnojen ja niihin ehkä liitettyjen kirkollisten taideteosten välityksellä.

Legendat ovat tietysti tendenssikirjallisuutta, joten sen joka haluaa tietää historiallisen totuuden Pyhästä Laurentiuksesta, täytyy tuntea paitsi pyhimystarujen synty tapa ja käyttötarkoitus myös tutkimuksia, joiden metodi täyttää lähdekritiikin vaatimukset. Kuten käytännöllisesti katsoen kaikkien myöhäisantiikin ja keskiajan pyhimysten kohdalla, törmätään myös Laurentiuksen elämäkerran tutkimisessa siihen, että legendojen lisäksi ei muita lähteitä juuri ole.¹¹ Lähdekritiikin kelmeässä valossa Laurentiuksesta uhkaa jäädä jäljelle vielä vähemmän kuin hänen halstarointinsa jälkeen.

Eräs legendakirjallisuuden piirre on siis se, että tietystä pyhimyksestä, pyhästä esineestä tai pyhästä tapahtumasta on olemassa useita kertomusversioita. Kuten edellä todettiin, versiot voivat poiketa toisistaan huomattavasti sisällöiltään ja painotuksiltaan. Yksi passio saattoi kertoa hyvinkin realistisesti ja mässäillen jonkin kidutuskohtauksen, kun taas toisessa pohdittiin, mikä oikein oli kaikkien noiden kärsimysten ja ihmeiden tarkoitus. Totuuden aluskasvillisuus hävisi helposti fantasiamaailman kukkaloistoon, jota kuitenkin ei ollut tarkoitettu harhakuvien luomiseen.

Myös legendojen laajuus saattoi vaihdella. Juuri kerjäläisveljestöjen hetkipalveluskirjoille oli ominaista legendaredaktioiden lyhyys ja pelkistyneisyys. Niissä harvoin edes tavoiteltiin sellaista ajatuksen syvyyttä, joka oli ominaista kirkollisten yhteisöjen ja varsinaisten luostarisääntökuntien kirjoille. Kerjäläisveljestöjen yksi päätehtävistään oli saarnata ja toimia tavalisen kansan parissa, joten kovin syvämieliset ja pitkävetiset tarinat eivät varmaankaan olleet tarkoituksenmukaisia matkavarusteita. Tapahtuminen, karakteristiikka ja mysteerit olivat etusijalla. Viihteentekemisen periaatteet eivät ole tämän päivän keksintöä.

Säilynyt lähteistö osoittaa, että Suomessa on aikoinaan luettu ja laulettu myös muita Pyhän Laurentiuksen liturgisia legendoja kuin se, joka tunnetaan dominikaanisesta breviariumperinteestä. Esimerkiksi Helsingin yliopiston kirjastossa säilytettävä luetteloinaton legendariumkatkelma n:o 43

¹¹ Ns. bollandistien koulukunta on vertaillut Laurentiuksenkin elämästä kertovia lähteitä tunnetussa *Acta Sanctorum* -sarjassa. Suurimmaksi osaksi myös nämä lähteet ovat legendanomaisia tai nojautuvat legendanomaiseen historiankirjoitukseen.

sisältää hyvin mielenkiintoisen tekstin, jossa edellytetään että Laurentiuksen kärsimyshistoria tunnetaan entuudestaan. Kahdessa ensimmäisessä luku-kappaleessa käsitellään tulen ja palamisen symboliikkaa tavalla, joka niukkuudestaan huolimatta tuo mieleen Pietari Abelardin (k. 1142) ns. dialektisen metodin, skolastiikan oppositiolinjan peruslogiikan. Elämäkerrallista aineistoa ei ole mukana. Muitakin legendaversioita Suomessa olevasta lähteistöstä tavataan, mutta todettakoon tässä vain, että lähetyksikauden aikaiset (1100-luvulta 1330-luvulle) käsikirjoitukset ovat edelleen selvittämättä. Niiden joukosta epäilemättä on löydettävissä hyvinkin monipuolista materiaalia, koska lähteistön alkuperä on jo maantieteellisesti hajanainen.

Nykyään pidetään varmana, että Laurentius sai surmansa keisari Valerianuksen aikana Roomassa elokuun 10. päivänä v. 258, ei siis Deciuksen hallintokaudella 249–251, kuten legendamme esittää. Sixtus II oli pyhän istuimen haltijana elokuusta 257 elokuuhun 258. Samoin tiedetään, että Laurentiuksen liittyvää legenda-aineistoa ovat kasvattaneet ja koonneet useat henkilöt useilta vuosisadoilta, mm. sellainen kuuluisuus kuin kirkkoisä Ambrosius (k. 397). Aurelius Clemens Prudentiuksen (k. n. 410) laatima – ja huikean vision myöhäisantiikin elämästä tarjoava – 146-säkeinen Laurentius-hymni *Antiqua fanorum parens* saattaa olla suorastaan ratkaisevassa asemassa legendan keskeisten aiheiden kokoamisen kannalta.¹² Yhtä kaikki voidaan kuitenkin väittää, että kiinnostavaa on pikemminkin se, mikä oli juuri keskiajan ihmiselle totuus Pyhästä Laurentiuksesta. Tätä ”totuutta” kerrattiin Turunkin hiippakunnan kirkoissa ja sen alueella toimineissa luostareissa joka vuosi pyhimyksen muistoksi vietetyissä rukoushetkissä. Sitä ei varmaankaan kukaan epäillyt, ja ennen kaikkea se totuus oli lumoava ja ymmärtäjänsä mielenkiinnon täysin vangitseva.

Mutta Pyhän Laurentiuksen officium oli myös musiikkia. Siihen kuului 1300–1500-lukujen Suomessa mm. neljätoista psalmien kanssa ja neljä kiitosvirsien kanssa laulettua antifonisävelmää. Monimutkaisia ns. suuria responsoriosävelmiä oli yhdeksän, säkeistöllisiä hymnejä kaksi, tosin viimeksi mainitut olivat siis yleistä marttyyripyhimysaineistoa. Koko tämä aineisto on peräisin siitä eurooppalaisesta liturgisesta lauluohjelmistosta, jonka uskotaan vakiinnuttaneen asemansa 800–1200-luvuilla mutta jonka juuret kuitenkin tunkeutuvat syvemmälle historiaan. Kun Laurentius on erityisesti Rooman kaupungin pyhimys ja kun hänelle on siellä ollut ainakin jonkinlainen juhlallisen vigilian kaltainen kultti viimeistään 400-

¹² *Acta sanctorum* 1867 s. 512–516.

luvun alussa, myös officiumin kantamuotoa on mielekästä etsiä sieltä. Tämä ei tarkoita, että oheisia Laurentiuksen antifoneja ja responsorioita olisi ilman muuta pidettävä kyseisen aikakauden ja paikkakunnan tuotteina. Mitään noin vanhoja hetkipalveluslähteitä ei ole olemassa edes uudempina kopioina. Pääsemme säilyneiden lähteiden myötä ajassa taaksepäin parhaimmillaan 800-luvun alkuvuosikymmenille, jolloin varsinaisen roomalaisen kirkkolauluohjelmiston uskotaan sulautuneen lähinnä nykyisen Ranskan alueella käytettyyn gallikaaniseen ohjelmistoon. Näin muodostunut ns. franko-roomalainen kantaohjelmisto on se, jonka tietoisesti muunnetun asun dominikaanit puolestaan omaksuivat 1200-luvun puolivälin Pariisissa ja joka heidän mukanaan levisi pian myös Suomeen. Hiippakuntaohjelmistoksi se näyttää meillä omaksutun hitaasti 1200-luvun loppupuolen aikana, kuitenkin viimeistään piispa Benedictuksen kaudella 1321–1338.¹³

Oheinen Laurentiuksen officium on näin ollen sekä järjestyksensä että tekstiensä puolesta sama kuin dominikaanisen liturgian suuressa ohjekäsikirjoituksessa *Codex Humberticus* 1250-luvulta. Myös sävelmätoisintojen erot ovat niin vähäiset, että niistä tuskin voi mainita.¹⁴ Verrattaessa lisäksi Suomessa keskiajalla ja vielä 1500-luvulla käytettyjä antifonariumkäsikirjoituksia keskenään nähdään, että liturgian hiippakunnallisen yhtenäisyyden vaatimus on toteutunut hyvin: osien järjestyksissä ei ole eroja. Ja tämä aikana, jolloin painettuja nuottikirjoja ei ollut käytössä. 1500-luvun lopulta peräisin olevassa *Marttilan laulukirjassakin* on vielä periaatteessa sama keskiaikainen latinankielinen officium mutta kuitenkin sillä erolla, että matutinum on siinä supistettu yhden nokturnin mittaiseksi hetkipalvelusten valtakunnallisen lyhentämisperiaatteen mukaisesti.

Laurentius-officiumin matutinumantifonit kuuluvat antifonisävelmien erikoisryhmään, jolle on ominaista kiinteä psalmikaavaan laulettu versus. Dokumentaatioissa versus on merkitty antifonin ja psalmikaavan lopukekuvion sekä itse psalmin osoittavan kohdan perään, joten sävelmätyyppiä ei voi sekoittaa responsorioihin.¹⁵ Versuantifonit ovat huomiota herättävä sävel-

¹³ Malin 1925 s. 182–193.

¹⁴ Näennäisesti pienetkin eroavaisuudet voivat kuitenkin osoittautua merkittäviksi. Kun esimerkiksi kirkkolaulumme historian varhaiskausi käsittää lähetyksperiodin, jolloin maassa oli laajalti käytettävä ulkomaisia, monilta tahoilta saatuja messu- ja hetkipalveluskirjoja, voivat myöhemmän ajan poikkeavuudet olla itse asiassa jäänteitä juuri niistä. Vertailussa oli kaikkiaan yhdeksän Suomessa käytettyä antifonariumia 1300-luvulta 1500-luvun lopulle.

mäytyppi, eikä varmaa tietoa niiden tarkoituksesta ole. Määräkin on pieni. Kun franko-roomalaisessa kantaohjelmistossa voi laskea olevan enemmän kuin 4330 antifonia, niistä versusantifoneja on ainoastaan 93. Laurentius-officiumin lisäksi niitä tavataan vain harvoista pyhimys- ja Kristus-juhlista. Myös muutamat pääsiäistä edeltävät ja pääsiäisajan toimitukset, mm. kiiras-torstain jalkojenpesuseremonia (pedilavium), sisältävät niitä.

Kun muutoin versusantifonien käyttö on ollut prosessionaalista, liturgiisiin kulkueisiin liittyvää, on todennäköistä, että taustalla tässäkin tapauksessa ovat vanhat Roomalle tyypilliset kulttimuodot. Siellähän jo myöhäisantiikin aikana oli joukko Laurentiukselle pyhitettyjä kirkkoja, jotka kuuluivat kaupungin kattavaan liturgisten kulkueiden reittiverkostoon ja messusysteemiin.¹⁶ Periaatteellista esikuvaa voi tosin etsiä Jerusalemin kristittyjen jumalanpalveluskäytännöstä. Ehkä juuri tällaisissa yöllisissä muistokulkueissa – Laurentius poltettiin yöaikaan, joten vrt. em. tähtiaihe – laulettiin versusantifoneja. Asian tekee osaltaan ilmeiseksi se, että jo 400-luvun alussa Rooman kaupungin kahtena muuna suurena votiivipyhimyksenä mainitaan apostoliruhtinaat Pietari ja Paavali, ja myös heille tunnetaan versusantifoneja.

Latinalaisten kirkkolaulusävelmien ja etenkin antifonien keskeiseksi rakennepiirteeksi on aina tiedetty niiden muodostuminen eräänlaisista teemoista ja standardeista melodiapartikkeleista eli migraatioista. Teema luonnehtii sävelmäluketta (incipit), jota voikin pitää tietyn melodiaryhmän tunnusmerkkinä. Teemat ja migraatiot ovat moodi- ja maneriasidonnaisia, ts. tiettyyn kirkkosävellajiin luokiteltu sävelkuvio ei kovinkaan todennäköisesti esiinny kokonaan toisentyyppisessä sävellajissa.¹⁷ Moodithan ovat sikäli parittaisrakenteisia, että yksi samaan finalissäveleen ankkuroitunut asteikkokaava jakautuu kahdeksi sävellajiksi ulottuvuuden perusteella. Laurentius-officiumin antifonit edustavat vain kolmea sävellajia kahdessa maneriassa (doorinen–hypodoorinen, miksolyydinen–hypomiksolyydinen), mutta hajaantuvat niiden puitteissa kymmeneen teemaan. Kuitenkin kah-

¹⁵ Kokonaisuus esitetään siten, että ensin kuoro laulaa esilaulajan intonoiman antifonin. (On myös mahdollista, että antifonista laulettiin ensi kertaa esitettäessä vain intonaatio.) Sitten seuraavat lähteessä ilmoitettu psalmi sekä doksologia, jotka lauletaan joko antifonisesti tai responsorisesti. Niiden jälkeen tulee esilaulajan esittämä kiinteä versus. Sitten kuoro kertaa antifonin, minkä perään esilaulaja tai kuoro laulaa versuksen uudelleen. Lopuksi kuoro laulaa antifonin kolmannen kerran.

¹⁶ Frere 1930. Taft 1984 s. 173–174.

¹⁷ Taitto 1989 s. 91–95.

deksalla teemalla on vain yksi edustaja, kun taas erääseen teemaan on sitoutunut peräti seitsemän antifonia. Viimeksi mainittu aloittaa hypomikso-lyydiset sävelmät *Beatus Laurentius dum*, *Noli me derelinquere*, *Non ego te*, *Beatus Laurentius ... Domine*, *Beatus Laurentius dixit*, *Beatus Laurentius ... gracias* sekä *Leuita Laurentius*.

Tällaisen ”komponoinnin” merkitystä on pohdittu paljon. Esimerkiksi belgialainen François-Auguste Gevaert (k. 1908) muotoili teoksessaan *La Mélopée antique* (1895) teorian, jonka mukaan kunkin teemaryhmän ja teemaryhmän muunnoksen antifonit oli mahdollista ajoittaa summittaisesti.

antifoni	moodi	teema	sävelmien lukumäärä ⁺
In craticula te	I D	9	22
Laurentius ingressus est	I g	7	17
Quo progredieris sine	VII D	21	15
Misit Dominus angelum	-"-	20	5
Strinxerunt corporis	-"-	23	39
Dixit Romanus ad	VII a	19var.	47
Interrogatus te Dominum	-"-	-"-	47
Beatus Laurentius dum	VIII G	17	66
Noli me derelinquere	-"-	17	66
Non ego te	-"-	17	66
Beatus Laurentius ... Domine	-"-	17	66
Beatus Laurentius dixit	-"-	17	66
Beatus Laurentius ... gracias	-"-	17	66
Leuita Laurentius bonum	-"-	17	66
Igne me examinasti	-"-	12	48
Laurentius bonum opus	-"-	14	17
Adhesit anima mea	-"-	36	53

⁺) Teemaan ja variantteihin kuuluvien sävelmien lukumäärä. Suoranaisia adaptaatioita ei ole otettu huomioon.

Kaavio. Laurentius-antifonien alkemigraatiot Gevaertin mukaan.

Kun tietomme latinalaisen kirkkolaulun historiasta ovat Gevaertin jälkeen paljon lisääntyneet, on kuitenkin tullut ilmeiseksi, ettei teemalla ole ainaakaan ensisijaista yhteyttä antifonisävelmän laatimisen ajankohtaan vaan pikemminkin sävelmien suulliseen periytymiseen. Kun jo ennen nuottikirjoituksen yleistymistä 900-luvulla oli muodostettu useita vuotuisia kirkkolauluohjelmistoja, niiden muistissa pitäminen sukupolvelta toiselle saattoi tapahtua systemaattisesti tällaisen sävellaji- ja migraatiokohtaisen lajittelun avulla. Tästä syystä ei mielellään laadittu sellaista uutta melodiaa, jossa ei ollut muistamista helpottavaa tunnusta, tunnusta joka oli yhtä kuin alukemigraatio. Näin ollen Laurentius-antifonienkin temaattisille yhtäläisyyksille voi antaa merkitystä vasta sellaisen vertailun jälkeen, joka on ottanut huomioon eri varhaisohjelmistot, niiden mahdolliset yhteiset sävelmät ja ennen kaikkea kulttien historiallisen taustan. Viimeksi mainitulla seikalla viitataan siihen, että yhden ja saman teeman antifoneja esiintyy useissa eri officiumeissa. Niin ei varmaankaan pidä käsittää, että tietyssä franko-roomalaisen kantaohjelmiston officiumissa olevat sama- ja eriteemaiset sävelmät olisivat jokin alkuperäisenä pidettävä, tietoinen muotoratkaisu. Sellaiset rakenteet näyttävät nousevan oraalle vasta ns. riimiofficiumien aikakaudella 1200–1400-luvuilla.

Myös Laurentius-officiumin responsoriot ryhmittyvät antifonimelodiikkaan verrattavissa olevalla tavalla, mutta periaatteellisiakin eroja on löydettävissä. Esimerkiksi kaikki hypodooriset (*Leuita Laurencius bonum*, *Beatus Laurencius clamavit*, *Strinxerunt corporis membra*, *Meruit esse hostia*) ovat saman runkomelodian adaptaatioita, ja kaikkien hypomiksolyydisten (*Quo progredieris sine*, *Noli me derelinquere*, *Gaudeo plane quia*) versuksissa on kuultavissa samoja migraatioita. Itse asiassa peräkkäisten sävelmien *Quo progredieris* ja *Noli me* versukset ovat perustaltaan samat. Versusten laaja melodinen vastaavuus on piirre, joka ilmiönä johtaa hyvin kaukaisiin aikoihin, kauteen jolloin responsorinen psalmiresitaatio oli vaikuttamassa konkreettisesti siihen, millaiseksi solistinen kirkkolaulumelodiikka oli muodostuva. Pidetään nimittäin todennäköisenä tai jopa varmana, että 300-luvulle saakka responsorioversukset resitoitiin psalmisävelmän kaltaiseen melodiakaavaan. Esikuva oli ehkä juutalaisessa psalmodiassa. Versustekstien vakiinnuttua niiden melodialinjat alkoivat kasvaa kaavoistaan ulos, muokautua vapaamuodosteisiksi. Erityisesti alkava vokaliisien suosiminen irrotti niitä kaavamaisista idiomeista. Kun franko-roomalaisessa responsoriomelodiikassa kuitenkin vallitsee hämmästyttävä yhtenäisyys, on selvää että versuksia on suuressa mitassa muotoiltu tietoisesti, kenties vain yhdessä laulukoulussa joskus 600–800-luvuilla.

Jos haluttaisiin perusteellisesti eritellä Pyhän Laurentiuksen officium-sävelmiä, jouduttaisiin hyvin monimutkaiseen problematiikkaan ja asioiden käsittelytapaan yksin siitä syystä, että eteen täytyisi levittää melkoinen lähdeaineisto. Vaikeuksia loisi myös sävelmien varhaishistoriaa koskevien spekulatioiden suuri määrä sekä se, että tutkimuksen kohteiksi pitäisi ottaa massoittain myös muiden officiumien sävelmiä, sävelmiä jotka motiivisesti liittyvät Laurentiuksen antifoneihin ja responsorioihin. Tällainen tehtävä olisi toisen artikkelin – tai kokonaisen kirjan – mittainen. On siis painotettava sitä, että latinalaisessa kirkkolaulussa yksittäisen sävelmän huolelliseenkaan analyysi ei voi antaa valmiuksia sen determinoimiseksi.

Suomessa katolisella ajalla ja 1500-luvulla käytetty latinankielinen liturginen kirjallisuus on olosuhteet huomioon ottaen laaja ja monipuolinen. Esimerkiksi juuri Pyhän Laurentiuksen messujen ja officiumin rekonstruointi olisi jokseenkin ongelmaton tehtävä, sillä officiumlähteitä tältä ajalta on kirjoittajalla tiedossa 27. Hanke kuitenkin vaatisi paljon tutkimusta, mutta se olisi epäilemättä palkitseva, koska se toisi samalla kertaa etemme jotain paitsi esivanhempiemme kohtaamasta uskonnollisesta mystiikasta myös siitä katolisen kirkon yksiäänisestä laulusta, joka kuuluu Suomen musiikin historian toistaiseksi kirjoittamattomiin alkulukuihin. Lohjan ja Helsingin pitäjän kirkkojen vuosijuhlat ovat omilla tahoillaan vastaananomattomasti nostaneet tämän tarpeen esille. Nyt julkaistavat varsinaiset laulusävelmät sekä resitoitavat lukukappaleet raivaavat yhden ajankohtaisen esimerkin valossa tutkimuksen kenttää. Näköalat ovat huikeat.

Lähteet ja kirjallisuus

Helsinki, Helsingin yliopiston kirjasto (HYK)

- Luetteloimaton antifonariumkooste, työnnumero 132 B, 1400-luku
- Luetteloimaton legendariumkatkelma ilman n:oa (kameraalimerkintä ”Mas-cot Komål nebbeskatt Register på Raseborg 59”), 1300-luku
- Luetteloimaton sequentionariumkatkelma ilman n:oa (kameraalimerkintä ”Niels Ingesons opbörd på Kiulo Gård pro anno 49”), 1400-luku
- Cö I 5 (*Kalannin hymnarium*), ks. edition lähde B

Turku, Turun maakunta-arkisto

- Turun tuomiokapitulिन arkiston depositio, Gummerus I:6 (*Marttilan käsikirjoitus*), ks. edition lähde D

Turku, Åbo Akademis bibliotek

– Handskriftsavdelningen, D 71/ 161 (*Tammelan antifonarium 1*), ks. edition lähde C

Rooma, Biblioteca della Curia generalizia dei Domenicana

– Ms. XIV Lit. 1 (*Codex Humberticus*), 1250-luku

Acta Sanctorum [...] Augusti tomus secundus [...]. Editio novissima, curante Joanne Carnandet. Parisiis 1867. S. 485–532.

Breviarium Dominicanum 1485 = *Breuiarium secundum ordinem sancti Dominici Magna cum diligentia reuisum & fideli studio emenciati*. Impressum Nurenberge per Anthonium koberger. Anno domini. M.cccclxxxv.

Frere, Walter Howard: *Studies in Early Roman Liturgy. I., The Kalendar.* – Alcuin Club Collections, No. XXVIII. London 1930.

Gevaert, Fr. Aug.: *La Mélopée antique dans le chant de l'église latine.* Suite et complément de l'histoire et théorie de la musique de l'antiquité. Gand 1895.

Graesse, Th. [toim.]: *Jacobi a Voragine Legenda Aurea, vulgo Historia Lombardica dicta ad optimorum librorum fidem.* Recensuit Dr. Th. Graesse [...]. Dresdae & Lipsiae MDCCCXLVI. S. 488–501.

Hesbert, Renatus Joannes [toim.]: *Corpus antiphonarium officii.* Vol. I, Manuscripti "Cursus Romanus". – Rerum ecclesiasticarum documenta series maior, Fontes VII. Roma 1963.

– Vol. II, Manuscripti "Cursus monasticus". – Rerum ecclesiasticarum documenta series maior, Fontes VIII. Roma 1965.

Malin, Aarno: *Der Heiligenkalender Finnlands.* Seine Zusammensetzung und Entwicklung. – Suomen Kirkkohistoriallisen Seuran toimituksia, XX. Helsingfors 1925.

Missale Aboense 1488 = *Missale Aboense secundum Ordinem Fratrum Praedicatorum* 1488. Editionem curavit Martti Parvio. Porvoo 1971.

Parvio, Martti: Pyhä Laurentius maamme kirkollisessa perinteessä. – *Lohjan kirkko. Rakennushistoria, maalaukset ja sisustus.* Lisiä Lohjan pitäjänkertomukseen, LVIII A. Hämeenlinna 1990. S. 283–303.

Taft, Robert: *Beyond East & West. Problems in Liturgical Understanding.* Washington 1984.

Taitto, Ilkka: Antifonian käsitteistä ja antifonien musiikillisista ominaisuuksista. – *Musiikki* 3–4/1988. Helsinki 1989. S. 72–99.

Vilkuna, Kustaa: *Vuotuinen ajantieto vanhoista merkkipäivistä sekä kansanomaisesta talous- ja sääkalenterista enteineen.* Kolmas, lisätty painos. Keuruu 1973.

Officium *Sancti Laurentij martiris*

Nyt julkaistavat dokumentaatiot eivät ole täysin kriittisen editioperiaatteen mukaisia, koska ne pyrkivät vain havainnollistamaan Suomessa myöhäis-keskiajalla laulettuun Laurentius-officiumin luonteenomaista sisältöä. Täten esimerkiksi tekstit ovat välimerkkien, lainausmerkkien ja isojen kirjainten käytön osalta nykyaikaisessa asussa. Samoin monenlaiset lähteissä olevat sanalyhenteet on tulkittu juuri keskiajan latinalle ominaiseen muotoon silloin kun asia niin on vaatinut.

Nuottien translitteroinnissa on perinteisen menetelmän tapaan – mm. avainvirheiden välttämiseksi – käytetty myös tarkistuslähteitä. Ts. melodian tarkoitettu asu on varmennettu muista saman ajanjakson ja saman hiippakunnan lähteistä, mutta kuitenkin niin, että päälähteen yksilöllisyyttä on kunnioitettu.

Muuan hankalimmista yksiaänistä latinalaista kirkkolaulua koskevista ongelmista on ollut kysymys h-sävelen alentamisesta tai alentamatta jättämisestä, ja siihen törmättiin myös tehtäessä oheisia nuotteja. Periaatteessa h:n tai b:n soveltamisella pyritään välttämään tritonus-intervalli eli ylinouseva kvartti, koska useissa tapauksissa sen ymmärretään häiritsevän melodialinjan plastisuutta ja ”esteettistä arvoa”. Jo keskiajalla ongelmasta kirjoitettiin paljon, ja h:n alentamiselle olikin sääntönsä niin, ettei itse nuoteissa välttämättä tarvinnut ilmaista kumpaa säveltaso piti käyttää. Myös keskiajan ja reformaatiokauden suomalaisista käsikirjoituksista asia ilmenee siten, että laulajien on täytynyt hallita tällainen säännöstö, sillä alennus- ja palautusmerkin käyttö käsikirjoituksissa on ollut osin mielivaltaista. Erityisesti on huomautettava, että samassa kappaleessa voidaan eri kohdin soveltaa kumpaakin säveltaso. Mm. Humbertin käsikirjoitus osoittaa asian yksiselitteisesti, sillä siinä alennusmerkin käytön jälkeen on nimenomaan palautusmerkillä saatettu merkitä, milloin h:n säveltaso taas on ennallaan. Kirkkosävellajien ominaisuuksiin siis kuuluu – päinvastoin kuin usein luullaan – myös muunnesävelinen ulottuvuus.

Oheisiin nuotteihin on viivastolle merkitty h:n alennukset vain niihin kohtiin, joihin myös päälähteen kopioija on alennusmerkin kirjoittanut, nimittäin laudesin antifoneihin *Laurentius bonum opus* ja *In craticula*. Kun nuoteissa silti on h-säveliä, jotka epäilemättä pitäisi esityksessä alentaa, on kyseiset sävelet osoitettu viivaston päälle sijoitetuin etumerkein. Viime kädessä kysymys b:n tai h:n soveltamisesta halutaan kuitenkin jättää tulkit-sijan omien tietojen ja ratkaisujen varaan.

Säerajoja ei käsikirjoituksista aina voi päätellä, joten translitteraation valmistajan on ratkaistava ne kieliopillisin ja musiikillisin perustein. Kieliopillisia perusteita ovat virkkeiden ja lauseiden erottelu, joskus sanojen ja jopa tavujen jako. Suuret responsoriot sisältävät usein pitkiä melismoja, joiden sisään saattaa tulla säeraja. Tuolloin musiikilliset tekijät nousevat ratkaiseviksi: kirkkosävellajin modaaliset tehot sekä standardit aluke- ja kadenssikuviot voivat auttaa säkeen alun ja päätöksen määrittelyssä. Tällaisia periaatteita on nytkin noudatettu. Osin säerajat hieman poikkeavat siitä, millaisia viitteitä esim. Humbertin käsikirjoitus asiasta antaa. Antifonisävelmien intonaatiot – jotka on saatu joko suoraan C-käsikirjoituksesta tai Humbertista – voivat yhtäläillä viitata esilaulajan osuuteen kuin esityskäytäntöön, jonka mukaan antifonista ennen psalmin tai kiitosvirren resitointia laulettiin vain aluke.

Psalmikaavat ovat saatavissa mm. D-lähteen tonariumista, f. 8r–9v.

Editiossa käytetyt lähteet

A = *Breviarium Dominicanum* 1485.

B = *Kalannin hymnarium (Hymnarium Calandiense)* eli lehdet 52r–60v Helsingin yliopiston kirjaston siteessä Cö I 5. Kyseessä on 1400-luvun lopulta periytyvä käsinkirjoitettu liite v. 1488 (?) painettuun psalttariin.

C = *Tammelan antifonarium I (Antiphonarium Tammelense I)*. Åbo Akademis bibliotek, handskriftsavn., D 71/ 161. Käsikirjoitus on peräisin 1400–1500 -lukujen taitteesta.

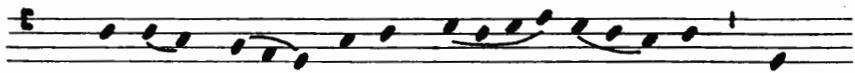
D = *Marttilan käsikirjoitus*. Turun maakunta-arkisto, Turun tuomiokapitulitulin arkiston depositio, Gummerus I:6. Käsikirjoitus on peräisin 1580- tai 1590-luvulta.

IN PRIMIS VESPERIS

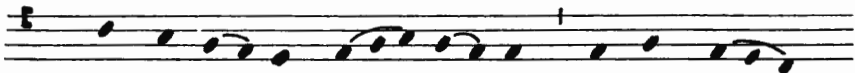
Antiphona Laurentius bonum opus (vide in laudibus) super psalmos Laudate pueri, Laudate Dominum omnes gentes, Lauda anima, Laudate Dominum quoniam bonus et Lauda Jerusalem.

Responsorium Beatus Laurentius clamavit (vide in secundo nocturno).

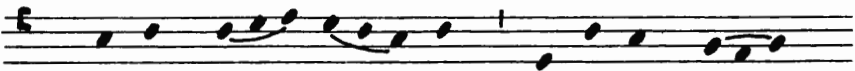
Hymnus:



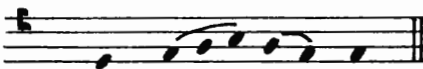
De-us, tu- orum mi- li- tum sors



et co-ro-na, pre- mi- um, laudes ca-



nentes mar- ti- ris ab-solue ne-



xu cri- mi- nis.

Hic nempe mundi gaudia
et blandimenta noxia
caduca rite deputans,
peruenit ad celestia.

Penas cucurrit fortiter
et sustulit viriliter
pro te effundens sanguinem
eterna dona possidet.

Ob hoc precatu supplici
te poscimus, piissime,
in hoc triumpho martiris
dimitte noxam seruilis.

Llaus et perhennis gloria
Deo, Patri et Filio,
sancto simul paraclito
in sempiterna secula. Amen.¹⁾

Note D 6r, verba B. 59v.

Ad Magnificat antiphona:

The image shows a musical score for an antiphona. It consists of five staves of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the staves, with vertical lines indicating the alignment of notes with words. The lyrics are: "Beatus Laurentius dum in craticula sup- rapositus vre- retur, ad impiissim- um tyrannum dixit: "Assatum est iam, versa et manduca, nam facultates eccle- sie, quas requi- ris in celes- tes thesauros".

Bea- tus Lauren- ci- us dum in craticula
sup- rapositus vre- retur, ad impiissim-
um tyrannum dixit: "Assatum est iam, versa
et manduca, nam facultates eccle- sie,
quas requi- ris in celes- tes thesauros

1) Formulam notarum verbi "Amen" nescimus,
sed eam esse existimamus: e-f-e/d-e.



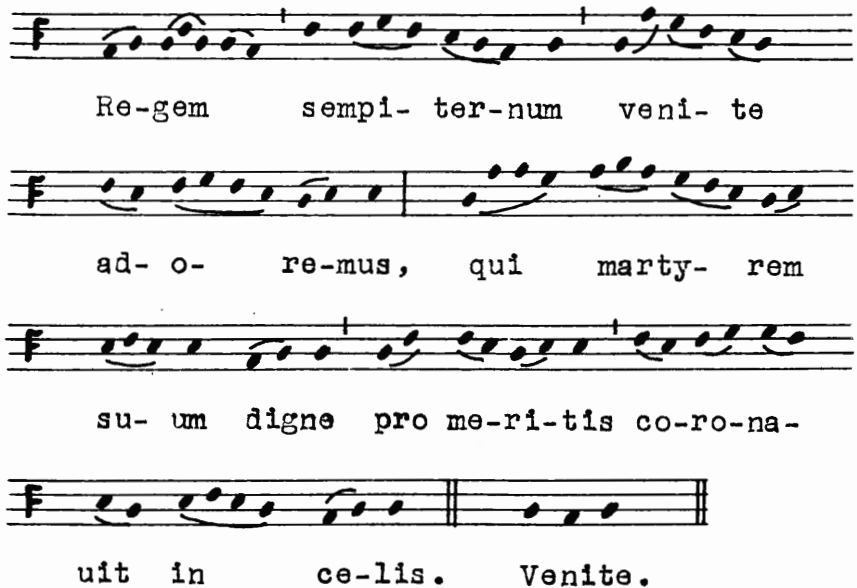
manus pauperum deportauerunt." Mag-
nificat. EuQuae.

C 195r.

Oratio: Adesto, Domine, supplicationibus nostris, et intercessione beati Laurentij martyris tui perpetuam nobis misericordiam benignus impende. A 180r.

AD MATUTINUM

Inuitatorium:



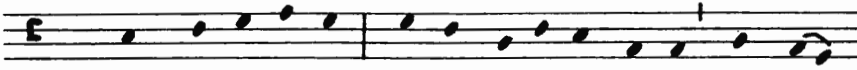
Re-gem semper-ter-num veni-te
ad-o-re-mus, qui marty-rem
su-um digne pro me-ri-tis co-ro-na-
uit in ce-lis. Venite.

C 195r.

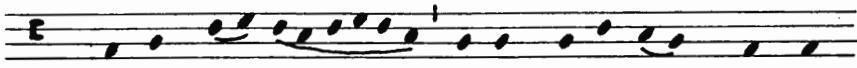
Hymnus Deus tuorum militum (vide in primis vesperis).

IN I NOCTURNO

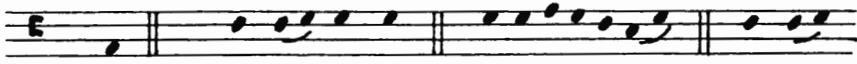
Antiphona et psalmus:



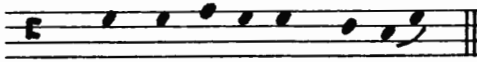
"Quo progredieris si-ne filio, pater? Quo, sa-



cerdos sancte, si-ne ministro prope-



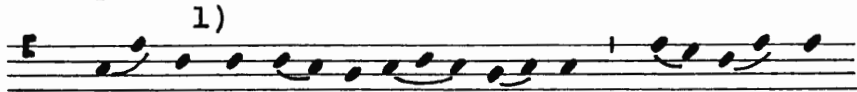
ras?" Bea-tus vir. Euouae. V. Bea-



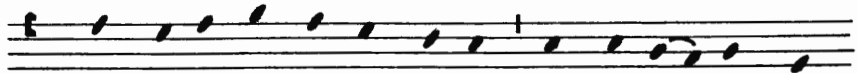
tus Laurencius dixit:

C 195r.

Antiphona et psalmus:

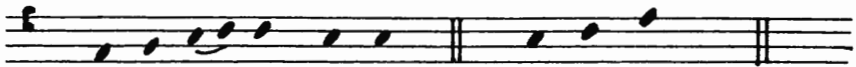


No- lime de-re-lin- que-re, pater sanc-

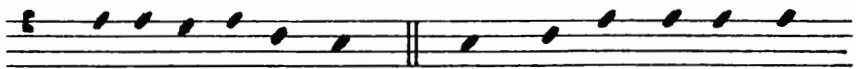


te, quia thesauros tuos iam expendi, quos

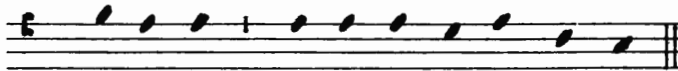
- 1) Secundum Codicem Humberticum, f. 297v, est inchoatio: "Noli". Fons noster nullam rectam lineam habet, que talem indicaret.



tradidisti michi. Quare fremuerunt.



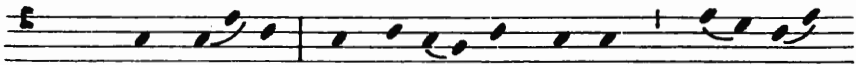
Euouae. V. Quid in me ergo dis-



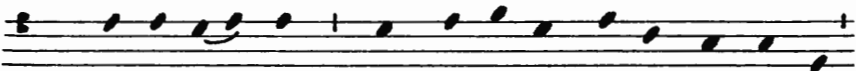
plicuit paterni-ta-ti tu-e.

C 195r-v.

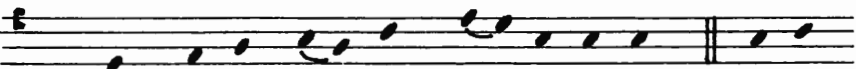
Antiphona et psalmus:



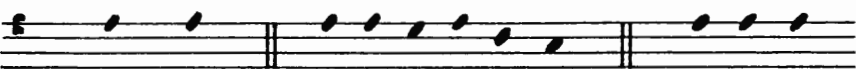
"Non e-go te dese-ro, fili, ne-que



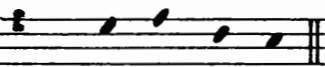
dere-linquo, sed maiora tibi de-bentur



pro fi-de Xpisti cer-ta-mina." Do-mi-



ne quid. Euouae. V. Beatus



Syxtus dixit.

C 195v.


Lectio j: Post passionem Sancti Sixti tentus est beatus Laurentius. Et Decio presentatus traditus est Valeriano prefecto vt ab eo thesauros ecclesie diligenter exquireret. Et si nollet sacrificare diuersis eum tormentis occideret. Valerianus autem tradidit eum Hypolito carcerario. A 180r-v.

Responsorium:

1)

Le- ui- ta Lauren- ci- us bonum o-
 pus ope- ratus est, qui
 per sig- num cru- cis cecos il-
 lumi- na- uit, et thesauros ecc-
 le- si- e de-
 dit pau- peri- bus. V. Dis-

1) Inchoatio secundum Codicem Humberticum, f. 297v: "Leuita".



per- sit, de-dit pauperi- bus. Iusti-
 ci-a eius manet in secu- lum
 se- cu- li. Et.

C 195v.

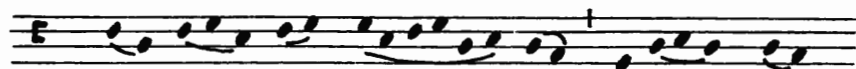
Lectio ij: Erat autem in carcere gentilis quidam, qui plorando cecus factus fuerat. Cui cum Laurentius promisisset, quod videret si baptizatus in Xpistum crederet. Credentem baptizavit et vidit. Videns autem Hypolitus, quod non solum ille videret sed etiam multis alijs beatus Laurentius visum restitueret ait illi: "Ostende mihi thesauros." A 180v.

Responsorium:

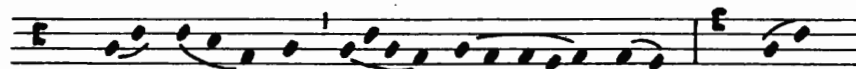


Quo progre-deris si-ne fi-
 li- o, pa- ter? Quo,

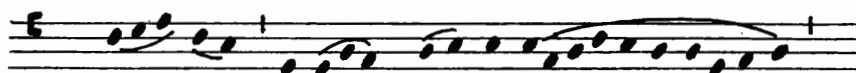
1) Inchoatio secundum Codicem Humberticum, f. 297v: "Quo progredieris".



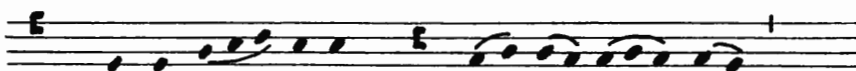
sa- cer- dos sanc- te, sine dy-



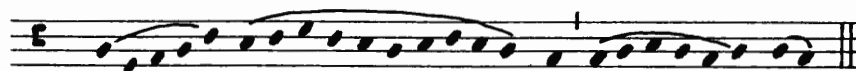
a- co- no pro- pe- ras? Tu



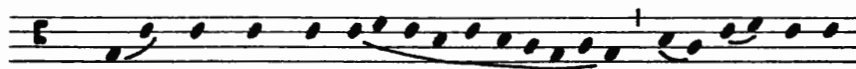
numquam sine ministro



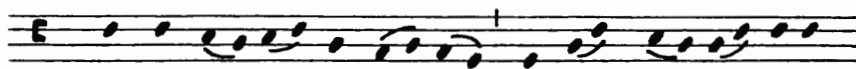
sacri- fi- cium of- ferre



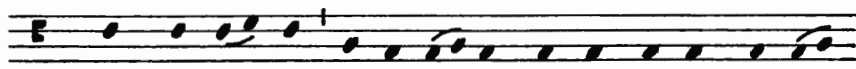
con- su- eue- ras.



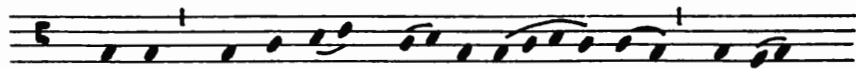
V. Quid in me ergo displi- cuit



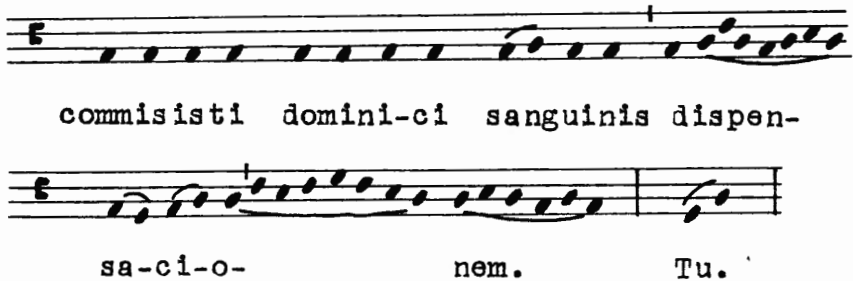
paterni- ta- ti tu- e? Numquid de- ge- nerem



me probas- ti? Experire certe vtrum ydo-



neum ministrum e- leger- is cui

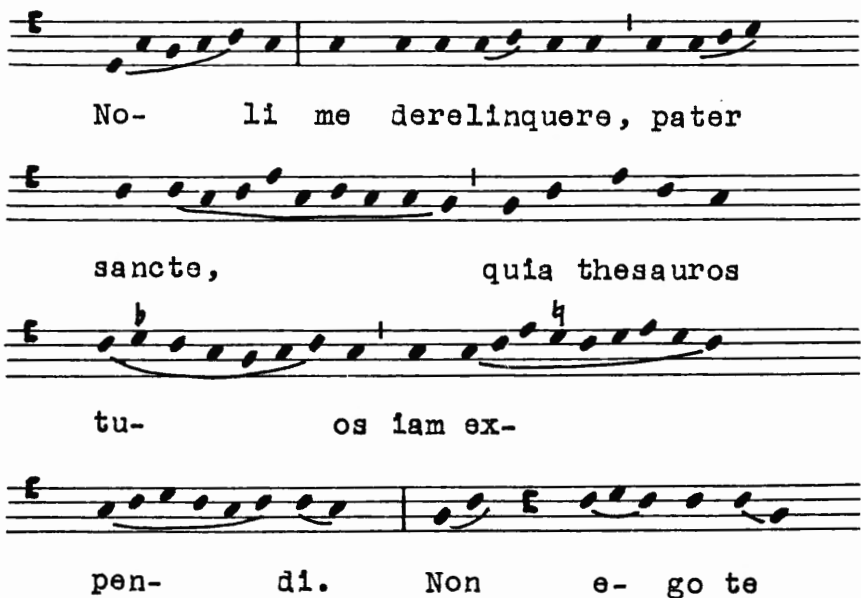


commisisti domini-ci sanguinis dispen-
sa-ci-o- nem. Tu.

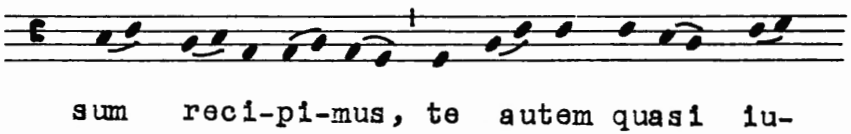
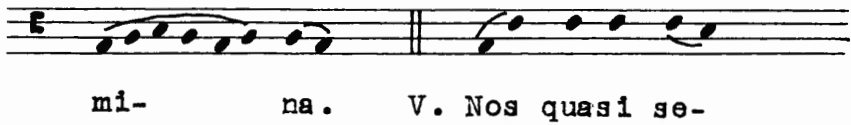
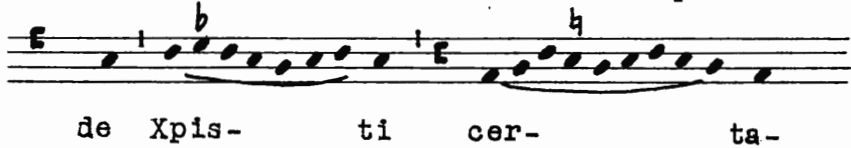
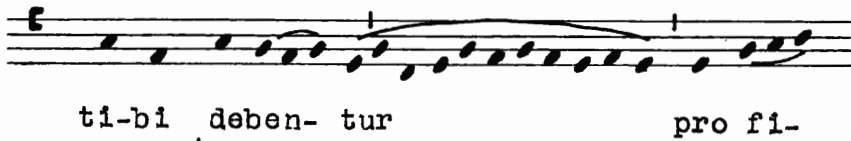
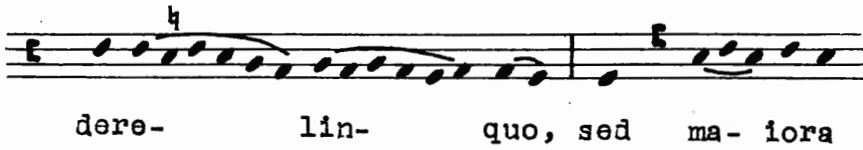
195v-196r.

Lectio iij: Dicit ei Laurentius: "O Hypolite, si crederis in Xpistum, et thesauros tibi ostendo et vitam eternam promitto." Cui Hypolitus: "Si dictis facta compenses, faciam quod hortaris." Et statim baptizatus Hypolitus ait: "Uideo animas innocentium letas gaudere." Et protinus baptizata est tota familia eius. A 180v.

Responsorium:



No- li me derelinquere, pater
sancte, quia thesauros
tu- os iam ex-
pen- di. Non e- go te



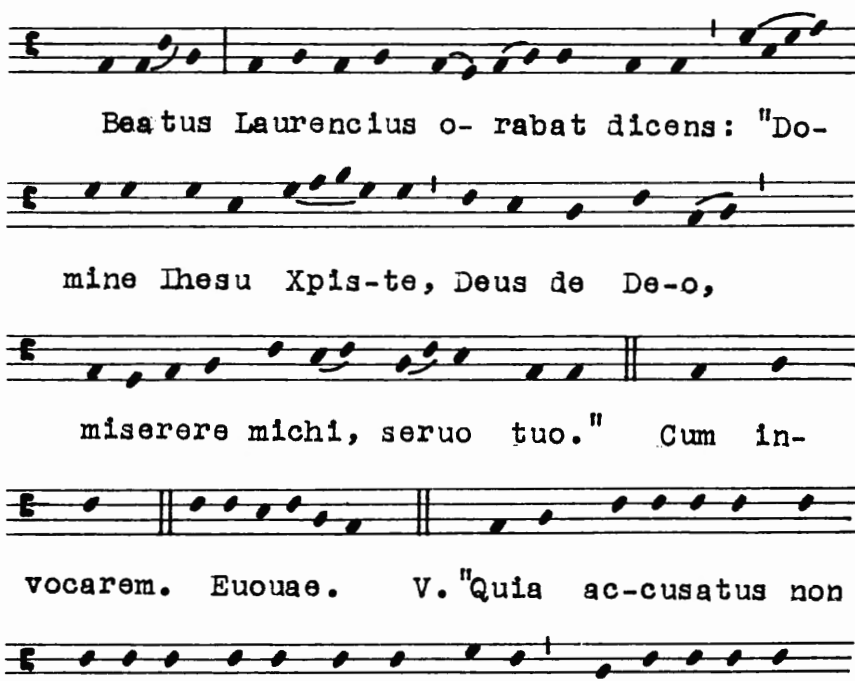


sacerdo- tem le-ui-
 ta. Non. Glo-ri-a. Sed
 ma- iora.

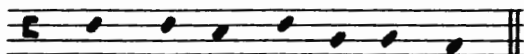
C 196r-v.

IN II NOCTURNO

Antiphona et psalmus:



Beatus Laurentius o- rabat dicens: "Do-
 mine Ihesu Xpis-te, Deus de De-o,
 miserere michi, seruo tuo." Cum in-
 vocarem. Euouae. V. "Quia ac-cusatus non
 ne-gaui nomen sanctum tuum, interrogatus

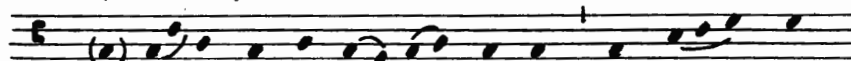


te Xpistum confessus sum."

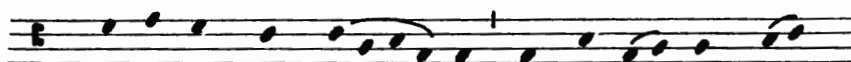
C 196v.

Antiphona et psalmus:

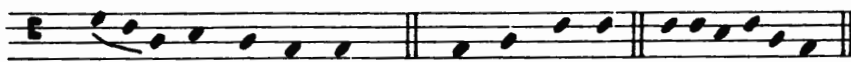
1) 2)



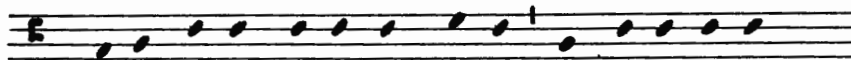
Bea-tus Laurencius dixit: "Mea nox



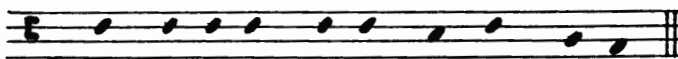
obscurum non ha- bet, sed omni- a in



lu-ce clarescunt." Verba mea. Euouae.



V. "Quia ipse Dominus nouit, quod accusatus



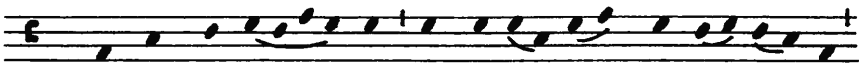
non negauit nomen sanctum eius."

C 196v-197r.

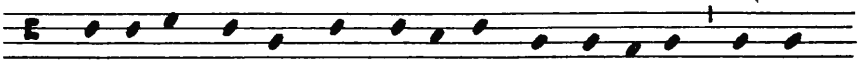
-
- 1) Nota prima non est inscripta in fonte nostro.
 2) Inchoatio secundum Codicem Humberticum, f. 297v: "Beatus".

Antiphona et psalmus:

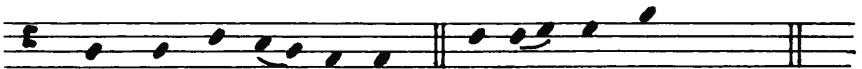
1)



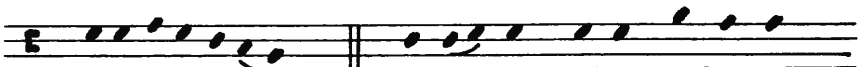
Dixit Roma- nus ad bea-tum Laurenci-um.



"Vide-o ante te iuuenem pulcherrimum.Festi-



na me baptiza-re." Do-mi-ne, Dominus.



Euouae. V.Afferens autem urceum



cum aqua, misit se ad pedes eius.

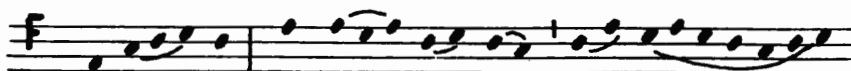
C 197r.

Lectio iv: Post hec mandauit Valerianus Hypo-
lito vt Laurentium adduceret, qui sponte
ueniens cum astaret, et Valerianus thesauros
requireret. Petijt triduanas inducias vt the-
sauros ostenderet. Et abiens collegit paupe-
res, et adduxit ad palatium dicens: "Ecce
thesauri eterni, qui nunquam deficiunt."

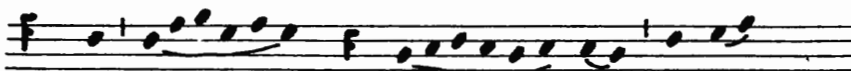
A 181r.

1) Inchoatio secundum Codicem Humberticum, f.
298r: "Dixit Romanus".

Responsorium:



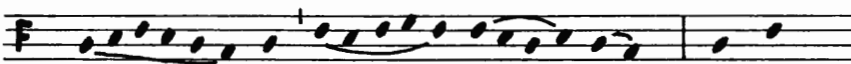
Bea- tus Lauren- ci-us clama-



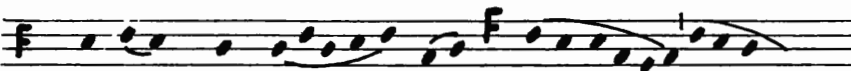
uit et dix- it: "Deum



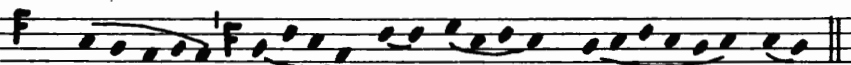
me- um co- lo, et ipsi



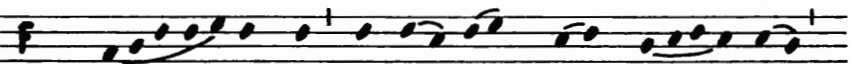
so- li ser- ui- o, et id-



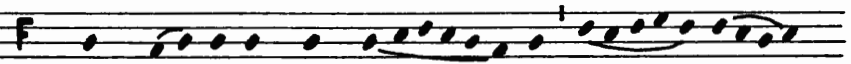
e- o non ti- me- o



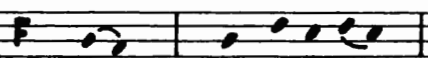
tor- menta tu- a."



V. "Me- a nox obscu- rum non ha- bet,



sed omnia in lu- ce cla- res-



cunt." "Et ideo."

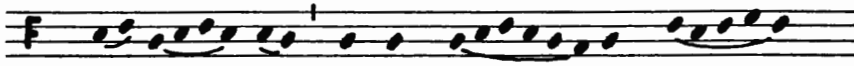
Lectio v: Cum ergo interrogatus deos blas-
 mapheret. Ratus Decius iussit eum scorpio-
 nibus cedi et ante eum omne genus tormento-
 rum afferri. Quem cum sacrificare inheret
 vt tormenta euaderet. Respondit: "Infelix
 has epulas ego semper optaui." A 181r.

Responsorium:

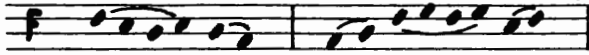


Strinxer-unt corporis memb- ra po-si-
 ta in cra- ticu- la, subici-
 enti-bus pru- nas insultat le-
 uita Xpis- ti. Be-a- te Lau-
 renti, martir Xpis-ti,
 interce- de pro no- bis.

V. Carni- fices vero vrgentes ministrabant



carbo- nes subter cra- them fer-
1)

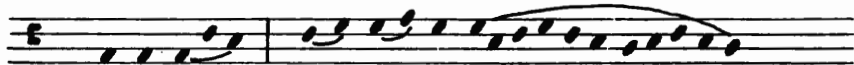


re- am. Be-a- te.

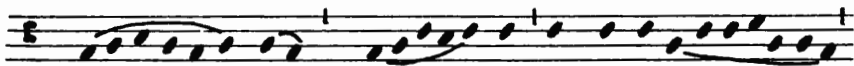
C 197v.

Lectio vj: Decius dixit: "Ergo si in hoc gloriaris, dic mihi vbi tui similes sunt absconsi vt simul epulemini." Respondit Laurentius: "Non es dignus eorum aspectus presentari." Tunc Decius iussit eum plumbatis diuitissime cedi. Et orauit Laurentius dicens: "Domine, accipe spiritum meum." Statim vox venit ipso Decio audiente: "Adhuc multa certamina tibi debentur." A 181r.

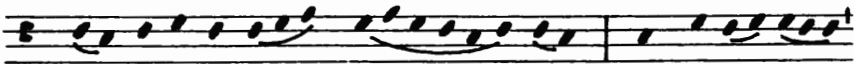
Responsorium:



Bea-tus Laurenci-us

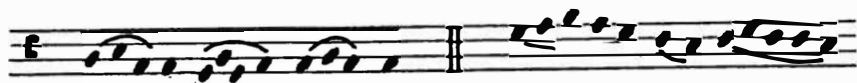


dix- it: "E- go me obtuli

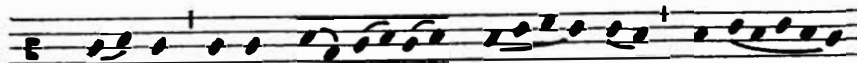


sacri-ficium De- o in odo-rem

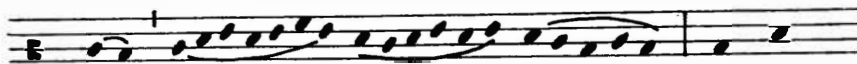
1) Formula huius reclamantis sine dubio prave inscripta est. Confer cum loco simile in pagina previa.



su- a- ui- ta- tis." V. "Gau- de- o



plane, quia hostia Xpis- ti effi-



ci me- ru- i." "In o-

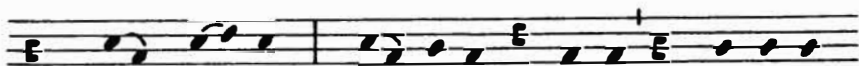


do-rem." Glo- ria. "In odo- rem."

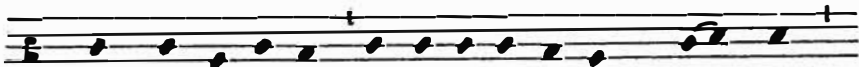
C 197v-198r.

IN III NOCTURNO

Antiphona et psalmus:

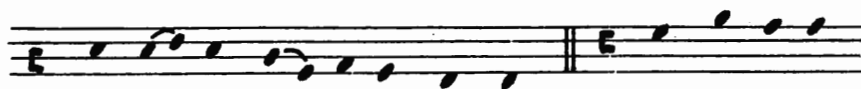


Strinxerunt corporis membra posita

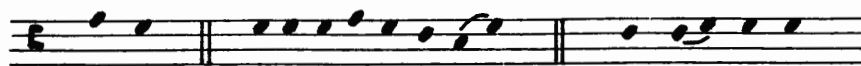


in cra-ticula, subici-entibus prunas

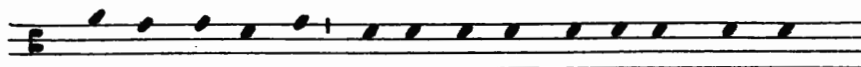
- 1) Tantum formula doxologie nimis brevis est, quoniam neuma tertia solum notam primam habet. Vide in f. 9v in fonte C nostro, in quo tonus Gloria Patri septimus.



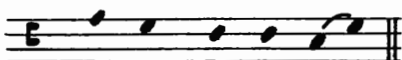
insultat leuita Xpisti. In Domino



confido. Euouae. V. Carni-fices



vero vrgentes ministrabant carbones subter

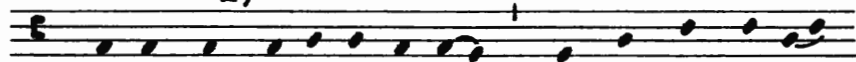


cradem ferre-am.

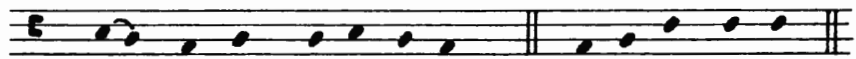
C 198r.

Antiphona et psalmus:

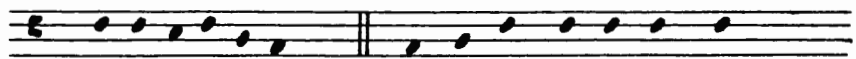
1)



Iig-ne me ex-aminas-ti, et non est inuen-

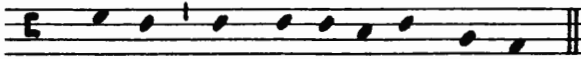


ta in me iniquitas. Exaudi Domine.



Euouae. V. Probasti Domine cor

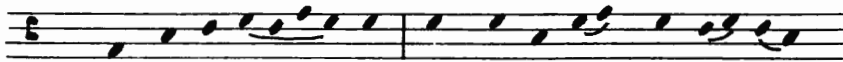
- 1) Inchoatio secundum Codicem Humberticum, f. 298r: "Igne me". Sciendum est etiam, quod in fonte nostro omnes note huius antiphone cum versu altitudini nimie inscripte erant per positionem pravam clavis. Hic error ille reconcinnatus est.



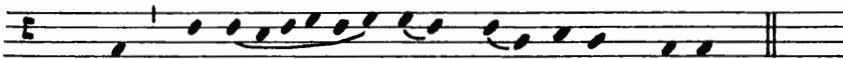
meum et visitasti nocte.

C 198r.

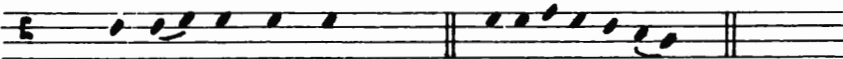
Antiphona et psalmus:



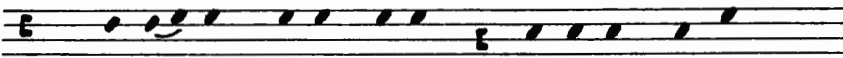
Interroga- tus te Dominum confessus



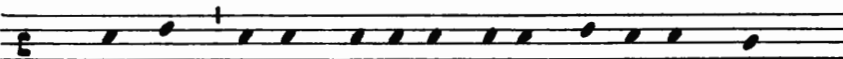
sum, assa- tus gratias ago.



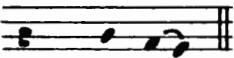
Domine in virtute. Euouae.



V. Gracias tibi ago, Domine Ihesu



Xpiste, quia ianuas tuas ingredi me-



rui.

C 198r-v.

Lectio vij: Tunc Decius furore plenus dixit: "Extendite eum et cum scorpionibus affligentes cedite." Tunc vnus ex militibus, nomine Romanus, credidit in Xpistum et clamauit ad beatum Laurentium dicens: "Uideo ante te iuuenem pulcherrimum stantem et lintheo tergentem membra tua. Unde adiuro te per Deum, qui misit ad te angelum suum. Ne me derelinquas." A 18lv.

Responsorium:

In craticula te De-um non

ne- ga- ui, et ad ig-

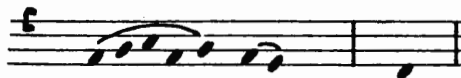
nem app- lica- tus,

te Dominum Ihesum Xpis- tum

con- fessus - sum. V. Accu-

satus non nega- ui nomen

sanctum tu- um, et in- terro-

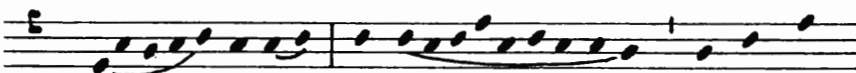


ga- tus. Te.

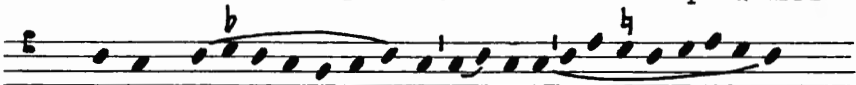
C 198v.

Lectio viij: Tunc anxiatus Decius iussit eum in palatio recipi. Et tunc venit ad eum Romanus, et baptizatus est ab eo. Qui veniens clamare cepit dicens: "Xpistianus sum." Et statim iussu Decij decollatus est. Eadem nocte beatus Laurentius adductus est ad Decium et Valerianum. A 181v.

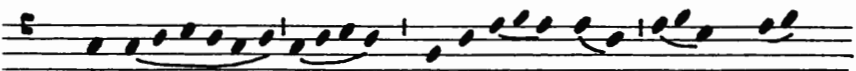
Responsorium:



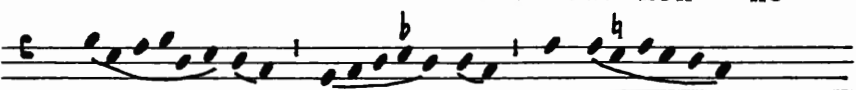
Gau- deo plane, quia hos-



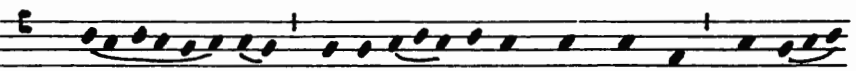
tia Xpis- ti effici



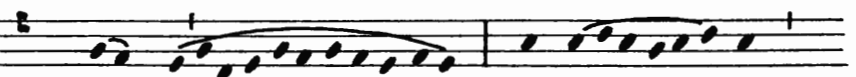
meru- i. Accusa- tus non ne-



ga- ui no- men sanctum

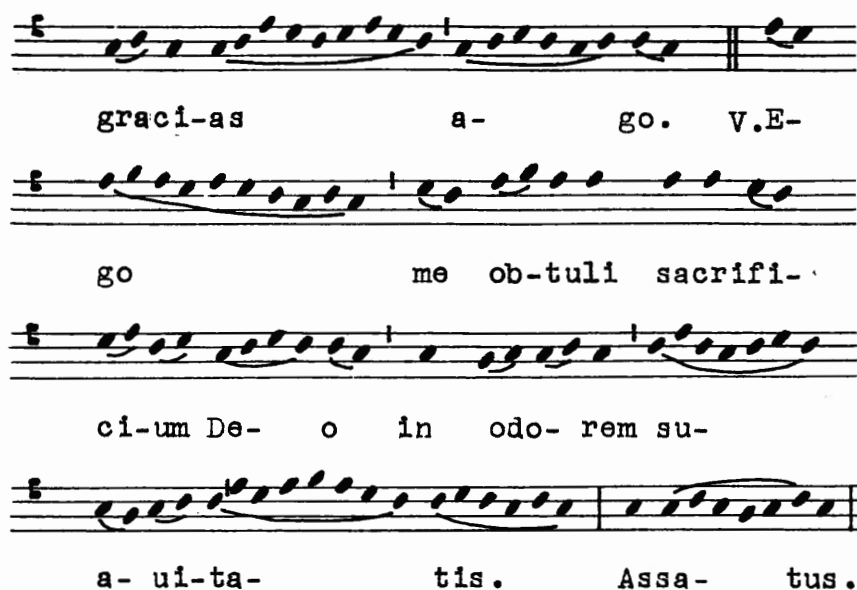


e- ius, interrogatus te Xpistum confes-



sus sum,

assa- tus



graci-as a- go. V.E-

go me ob-tuli sacrifi-

ci-um De- o in odo-rem su-

a- ui-ta- tis. Assa- tus.

C 198v-199r.

Lectio ix: Dixit ei Decius: "Sacrifica dijs, sin autem nox ista in tuis expendetur supplicijs." Cumque sacrificare nollet, ministri exutum super cratem ferream extenderunt, et prunis suppositis eum cum furcis ferreis compresserunt. Cumque ibi diutius assaretur, vultu letissimo aspexit ad imperatorem et dixit: "Ecce miser, assasti vnam partem, gyra et manduca, quia iam video quod diu desideravi." Et sic gracias agens emisit spiritum.

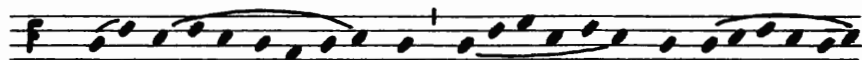
A 181v.

Responsorium:

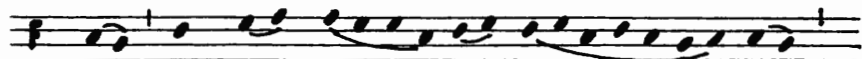


Me- ruit esse hostia Xpi- ti

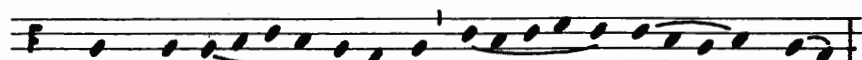
1) Secundum Codicem Humberticum, f. 298r, est inchoatio: "Meruit".



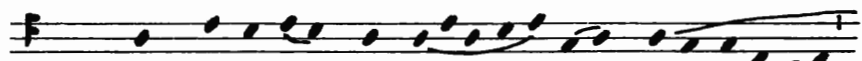
le- ui- ta Lau- renci-



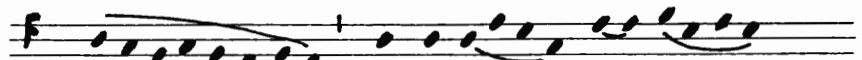
us, qui dum as- sa-re- tur



non nega- uit Do- mi- num,



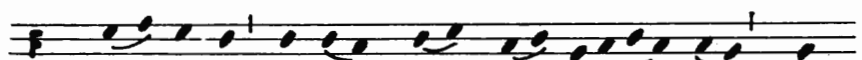
et ide-o inuen- tus est



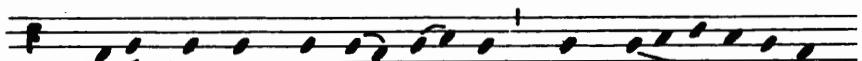
sacri-fi- cium



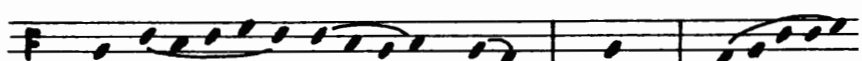
lau- dis. V. In crati- cu-la



po-situs Deum non nega- uit, et



ad ignem appli- catus Xpistum



confes- sus est. Et. Glo-



C 199r-v.

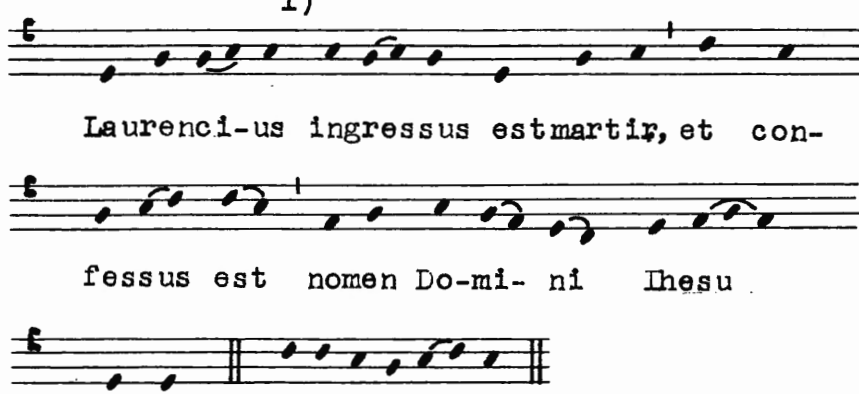
ria. Et.

IN LAUDIBUS

In laudibus dicantur hi psalmi, scilicet Dominus regnavit, Iubilate Deo, Deus Deus meus, canticum Benedicite, Laudate Dominum de celis.

Antiphona et psalmus:

1)

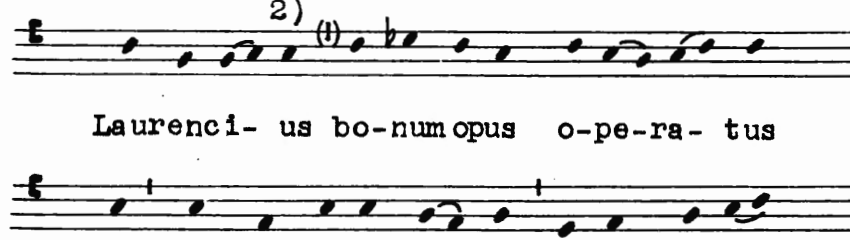


Laurenci-us ingressus est martir, et confessus est nomen Do-mi-ni Ihesu Xpisti. Euouae.

C 199v.

Antiphona et psalmus:

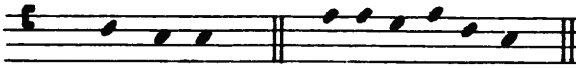
2)



Laurenci- us bo-num opus o-pe-ra- tus est, qui per signum crucis cecos illu-

1) Inchoatio secundum Codicem Humberticum, f. 298r: "Laurencius".

2) Ut supra.

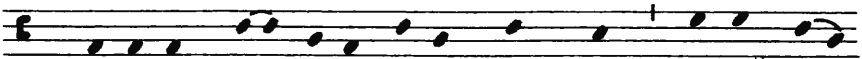


mi-nauit. Euouae.

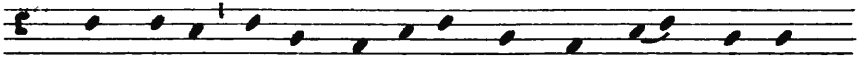
C 199v.

Antiphona et psalmus:

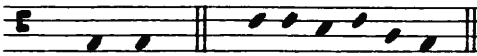
1)



Ad-hesit a-nima mea post te, quia ca-



ro mea igne cremata est pro te, Deus



meus. Euouae.

C 199v.

Antiphona et canticum:

2)



Misit Dominus angelum su-um, et libe-

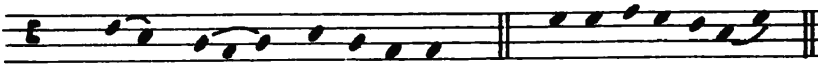


rauit me de medi-o ignis, et

1) Secundum Codicem Humberticum, f. 298v, est inchoatio: "Adhesit".

2) - "Misit Dominus".

1)

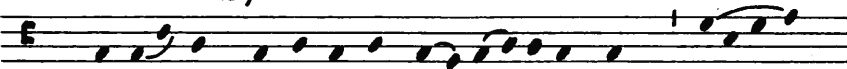


non sum estu-atus. Euouae.

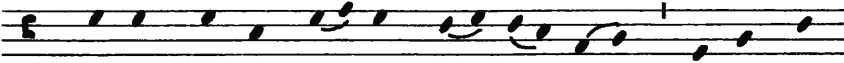
C 199v-200r.

Antiphona et psalmus:

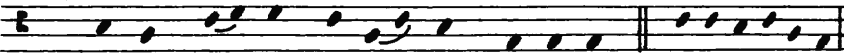
2)



Bea-tus Laurencius o-raat dicens: "Gra-



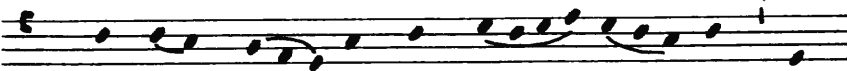
cias tibi a-go, Do-mi- ne, quia ia-



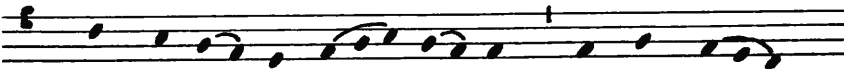
nas tu-as ingredi merui." Euouae.

C 200r.

Hymnus:



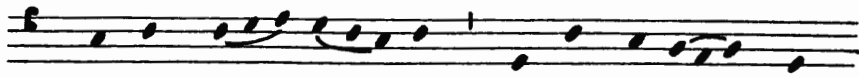
Martir De- i, quj u- ni- cum pa-



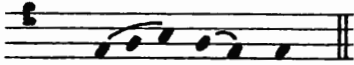
tris sequendo Fi- li-um victis tri-

1) Habet terminatio in fonte nostro duas ultimas notas separatim inscripta.

2) Inchoatio secundum Codicem Humberticum, f. 298v: "Beatus".



umphas ho- sti- bus, victor fruens ce-



le- stibus.

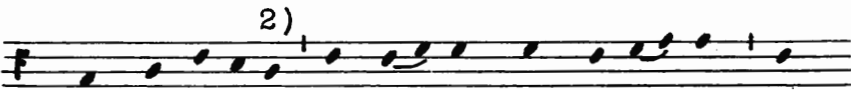
Tuj precatus munere
nostrum reatum dilue,
arcens mali contagium,
vite remouens tedium.

Soluta sunt iam vincula
tuj sacrati corporis,
nos solue vinclis seculi
amore Filij Dej.

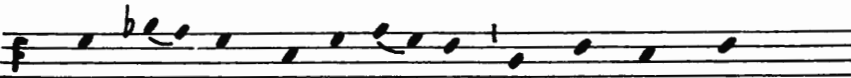
Deo Patri sit gloria
eiusque soli Filio,
sancto simul paraclito
in sempiterna secula. Amen. ¹⁾

Note D 6r, verba B 59v.

Antiphona ad Benedictus:



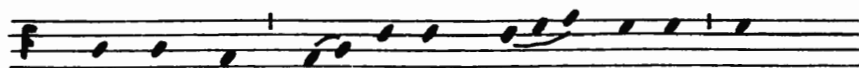
In craticula te De-um non nega-ui, et



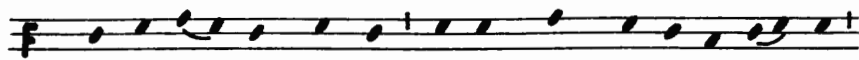
ad ignem applica-tus te Xpistum con-

1) Vide hymnum in primis vesperis.

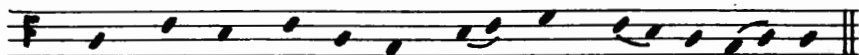
2) Inchoatio secundum Codicem Humberticum, f. 298v: "In craticula".



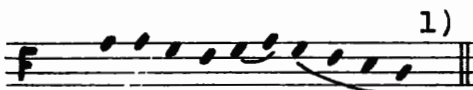
fessus sum. Probasti cor meum et



visitasti nocte. Igne me exami- nasti,



et non est inuenta in me in- iqui- tas.



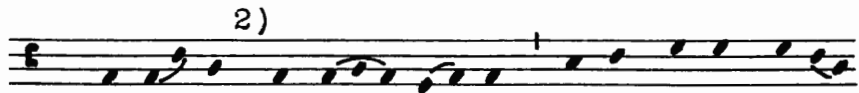
Euouae.

C 200r.

Oratio: Da nobis, quesumus, omnipotens Deus, vitiorum nostrorum flammam extinguere, qui beato Laurentio tribuisti tormentorum suorum incendia superare. A 182r.

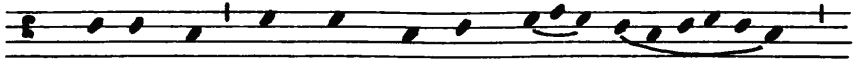
IN SECUNDIS VESPERIS

Ad Magnificat antiphona:

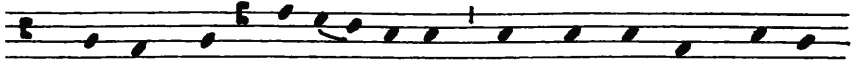


Leui- ta Lauren- ci- us bo- num opus ope-

-
- 1) Habet terminatio in fonte nostro omnes notas separatim inscripta.
 2) Secundum Codicem Humberticum, f. 298v, est inchoatio: "Leuita".



ratus est, qui per signum cru-cis



cecos il- lumi- naut et thesauros eccle-



sie de-dit pauperibus. Magnificat.

C 200r.

Seppo Saari

Ignaz Moscheles, Franz Liszt ja ”vanha” musiikki

Suuret yhteiskunnalliset muutokset 1700-luvun lopulla ja 1800-luvun alussa muuttivat muusikon, etenkin säveltäjän sosiaalista asemaa. Ranskan vallankumous vuonna 1789 ja sen vastareaktio vuoden 1815 jälkeen muuttivat vanhaa maailmaa. Samalla hiljalleen murenivat musiikkia renessanssin ajoilta asti ylläpitäneet rakenteet, merkittävimmin hovit ja kirkon tuki. Konsertti-instituution kehittyminen toi myös uutta, laajempaa kuulijakuntaa, jota potentiaalisena löytyi keskiluokan parista.¹

Säveltäjä tarvitsi suuren yleisön huomiota. Hän joutui kilpailemaan sekä musiikillisten että sosiaalisten olosuhteiden ristiaallokossa. Syntyi erityinen ’kevyt musiikki’. Säveltäjän perinteinen funktio alkoi muuttua. Aikakausi synnytti suhteellisen uuden ilmiön: virtuoosisäveltäjän, ensiluokkaisen viihdetaitelijan. Epäkiitollisesta roolistaan huolimatta muutamat näistä muusikoista onnistuivat pitämään toimintansa laadullisesti verraten korkealla tasolla.

Ignaz Moscheles ja varsinkin Franz Liszt kuuluivat po. muusikkokunnan eturiviin sen lisäksi, että heillä oli muitakin tehtäviä. Voidaan sanoa, että heidän roolinsa vanhan musiikin elvyttäjänä oli ainutlaatuinen, vaikkakin he omistivat suurimman osan ajastaan aikalaistensa musiikille ja ajan musiikillisille instituutioille. Heidän uransa oli kansainvälinen keskittyen merkittävimpiin musiikkipiireihin, suurimpiin metropoleihin ja organisaatioihin. Sitä paitsi molemmilla oli erityisen läheinen suhde ajan suosikkisoittimeen, pianoon.²

¹ Ks. Raynor (1978) s. vii ja 1–35 sekä Suttoni (1973) s. 2–15.

² Arthur Loesser (1954) s. 175–6 ja 358–362 antaa melko hyvän kuvan pianon muuttuvasta roolista. Sen ohella *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* sisältää monia erinomaisia artikkeleita eri maiden ja kaupunkien konserttielämästä. Mitä Lontooseen tulee, Nicholas Temperleyn toimittama kokoelma antaa osien XV ja XVI alkusanoissa valaistusta puheena oleviin seikkoihin.

Soittimena piano kehittyi nopeasti vuosina 1750–1830. Sen sointi-ihanne ja muutkin ominaisuudet kokivat asteittaisia muutoksia. Pianosta tuli suosittu, mutta vasta 1830-luvulla uskalsivat pianistit ensi kerran tarjota yleisölle konsertin vailla muita kuin pianonumeroita: Moscheles vuonna 1837, tosin muutaman solistin keralla, ja Liszt vuonna 1840.³

Kehityksen kulku vei aikanaan pianismin vallankumoukseen ja soittimelle kirjoitettu musiikki laajeni nopeasti. Uusia pianolle tehtyjä sävellystyypppejä alkoi ilmaantua (opperafantasia, karakterikappale, virtuoosietydi jne.). Sadat pienet ja suuret pajat tehtailivat pianoja Englannissa, Ranskassa ja Itävallassa, etenkin kotikäyttöön. Virtuosit saavuttivat voittoja konserttilavoilla. Tuohon aikaan menestyivät mm. Mendelssohn, Chopin, Liszt, Thalberg, Henselt ja Heller. He kaikki olivat syntyneet vuosina 1809–1814. Moscheles (s. 1794) kuului edelliseen polveen, mutta oli yhä aktiivinen pianisti ja kapellimestari.

Syitä pianistien sekalaiseen ohjelmistoon ja konserttien ohjelmarakenteisiin on paljon. Kaupallisten syiden ohella lienevät käytännönkin tarpeet sanelleet osansa (mm. pianopartituurien tarjonta). Soittajien repertuaari vastasi yleisön, soittimen ja soittotekniikan kehitystä.

Bach-renessanssi oli tuolloin täydessä vauhdissa ja ”uusi musiikki” oli myös astunut esiin. Juuri tässä ympäristössä ”Liszt – – huomasi mahdollisuuden tehdä – – (mm. vanhaa musiikkia) tunnetuksi popularisoimalla sitä sorvaamalla transkriptioita modernille pianolle”.⁴

Transkriptioiden luonne vaihteli yleensä kirjaimellisen tarkoista vapaisiin fantasiaihin. Esimerkiksi Lisztin transkriptiot Beethovenin sinfoniaista ovat kohtuullisen tarkkoja, samoin Moschelesin pianopartituuri *Fideliosta*. Skaala oli kuitenkin laaja. Vaikka Lisztin tuotannosta on teosnumeroiden perusteella lähes puolet erilaisia transkriptioita, vain harvoilla on juurensa musiikissa ennen 1700-luvun puoliväliä. Moscheles oli tässä suhteessa vähemmän tuottelias, mutta valmisti joitakin sovituksia eri tarkoituksiin. Esimerkiksi *Fidelio* syntyi kustannusliike Artarian pyynnöstä Wienissä noin vuonna 1814.⁵

³ Ks. mm. Loesser (1954) s. 177, Raynor (1978) s. 60–62 ja Suttoni (1973) s. 3–4.

⁴ Howard-Jones (1935) s. 307.

⁵ Jerome Roche (1980) s. 599.

Ignaz Moscheles

Moscheles syntyi 23.5.1794 Prahassa.⁶ Vuonna 1808 hän muutti Wieniin, jossa opiskeli Albrechtsbergerin (kontrapunkti) ja Salierin (sävellys) johdolla. Jälkimmäinen oli vuosina 1821–23 Lisztinkin opettaja. Parinkymmenen vuoden ikäisenä Moscheles oli yksi Wienin suosituimmista pianisteista. Vuosina 1815–1825 hänen kiertuepianistin uransa vei hänet esiintymään eri puolille Saksaa, mm. Berliiniin sekä Pariisiin, Lontooseen, Prahaan jne. Hänen virtuoosimaineensa levisi laajalle Eurooppaan. Vuodesta 1825 vuoteen 1846 Moscheles asusti enimmäkseen Lontoossa toimien pianistina, opettajana, säveltäjänä ja orkesterinjohtajana, mutta teki ajoittain kiertueita (Leipzig 1835, Pariisi 1839).

Lontoon hän jätti taakseen siirtyäkseen pianonsoiton professoriksi Leipzigin konservatorioon, jonka Felix Mendelssohn-Bartholdy oli hie-man aikaisemmin perustanut. Leipzigissa hän pysyi kuolemaansa saakka, 10.3.1870.⁷

Moscheles tutustui aikansa merkittävimpiin hahmoihin ja häntä tavalla tai toisella ihailivat nekin, joita historia ei ole unohtanut. Hänen onnensa oli olla oikeassa paikassa oikeaan aikaan ja tutustua muiden muassa Clara Wieckiin, Robert Schumanniin, Frederic Chopiniin, Franz Lisztiin, John Crameriin ja Felix Mendelssohniin. Vaikka Moscheles olikin vähällä joutua unhoon, näyttää siltä, että 1970- ja 1980-luvuilla tutkijat ovat löytäneet hänet uudelleen (Roche 1970 ja 1980, Gresham 1980, Chambers).

Moscheles sai koulutuksen, jonka perustana oli Bachin, Mozartin ja Clementin musiikki. Tässä lienee osittainen selitys vanhemman musiikin, Bachin, Scarlattin ja Händelin, osuudelle hänen ohjelmistossaan. Bach-kiinnostus yhdisti häntä mm. Mendelssohniin, josta tuli vuoden 1824 jälkeen hyvä ja läheinen ystävä.⁸ Moscheles käänsi Schindlerin Beethoven-elämäkerran englanniksi (julkaistiin Lontoossa v. 1841).

Moschelesin ohjelmistoihin kuuluivat *Variaatioita Händelin teemasta*, *Hommage à Händel* kahdelle pianolle, kvartetisäestys Bachin d-molli-konserttoon cembalolle, *Grand triple concerto for piano-forte* (d-molli/D-duuri), jonka hän esitti Thalbergin ja Benedictin kanssa sovitettuna orkeste-

⁶ Moschelesin puoliso antaa eri päivämäärän muistelmakirjassaan: 30.5.1794. Vertaa Roche (1980) s. 599 teokseen Moscheles (1873/1970) s. 1.

⁷ Jeremy Roche (1980) s. 599–600.

⁸ Roche (1970), s. 264–266.

rille ja lisätyille puupuhallinäänille.⁹ Moscheles myös sovitti muutamia Bachin *neljästäkymmenestäkahdeksasta preludista* pianolle ja sellolle tai kahdelle pianolle.¹⁰ Edellä esitetty liittyi kaikki Moschelesin toimiin vanhan musiikin esittämiseksi ja sovittamiseksi.

Vaikka hän joskus pyrkiin tiettyyn autenttisuuteen soittamalla esimerkiksi Scarlattia cembalolla, hänen mielestään oli sopivaa sovittaa vanhempaa musiikkia. ’Kasvatuksellinenkin’ ajatus oli ilmeinen, mikä näkyy hänen *Wohltemperiertes Klavier* -kokoelman sovituksia koskevasta lausunnostaan:

Minua on sekä kiitetty että perin pohjin nuhdeltu siitä, että sovitin näitä preludeja. Mutta melodiani voivat kukaties auttaa opiskelijoita näiden teosten opiskelussa, säästyksen puuttuessa he voisivat muutoin kokea ne kuiviksi ja epämiellyttäväiksi. Jos näin tapahtuu, olen täysin tyytyväinen. Bachin teosten syvällisempi tuntemus ei voi olla edistämättä taidetta.¹¹

”Melodiani” viittaa ilmeisesti Moschelesin sello-obligatoihin, jotka on tehty Gounodin Bachin C-duuripreludiin sovittaman esikuvan mukaisesti. Mendelssohnien ja Moschelesin perheen tapaamisissa J. S. Bachin rooli oli merkittävä. Moscheles totesi jo varhain kiitollisuutensa siitä, että oli tullut koulitukseksi ”ankaraan tyyliin”. Tällä hän viittasi mm. Bachiin ja Händeliin:

Hän [M:n opettaja] johdatteli hänet [M:n] tutustumaan vanhoihin ns. ankaran tyylin mestareihin, erityisesti Händeliin ja Bachiin, ja vaati hellittämättä oppilaita pitäytymään antamissaan matemaattisiin kaavoihin perustuvissa ohjeissa, mikä onkin ehdottoman välttämätöntä --.¹²

Johann Sebastian Bach esiteltiin lyhyesti englantilaisille lukijoille eräässä *The Musical World* -lehden numerossa vuonna 1837. Tuntematon kirjoittaja varoittaa siitä, että ”Bachin neroutta ei tulisi arvioida yksinomaan hänen

⁹ Ks. mm. Roche (1980) s. 600, Temperley (1986) osa XX, s. xiii ja s. 79 viite, Moscheles (1873/1970) s. 237 ja *The Musical World*, vol. 5 (1837) s. 187.

¹⁰ Moscheles (1873/1970) s. 408, jossa todetaan sovitukset tehdyiksi vuoden 1861 jälkeen.

¹¹ Ibid. s. 408.

¹² *The Harmonicon* n:o XXII, lokakuu (1824) s. 175–176. Moscheles, tuolloin 30-vuotias, esiteltiin artikkelissa p.o. lehden lukijoille otsikolla: ”Memoir of Ignatz Moscheles”.

48 fuugansa perusteella”.¹³ Mainittu artikkeli sattuu ajallisesti yksiin *Historical Soirees* ja *Classical Chamber Concerts* -konserttisarjojen kanssa, joita Moscheles antoi Lontoossa kahden kauden ajan vuosina 1837 ja 1838.

Moscheles toimi pianonsoiton opettajana 1820-luvun puolivälistä lukien Royal Academy of Musicissa. Sittemmin hänen sanotaan kehittäneen ”ainutlaatuisen metodin, joka poikkesi paljon Lisztin, jopa Chopinin tekniikoista”.¹⁴ Thalberg Lontoossa ja Grieg myöhemmin Leipzigissa kuuluvat muusikoihin, joille Moscheles opetti metodiaan. On mahdollista, että barokin mestarit tulivat tutuiksi hänen oppilailleenkin.

The Philharmonic Society saattoi myös olla kanava, jota käyttäen vanha musiikki elpyi. Moscheles johti itse usein näitä konsertteja varsinkin vuosina 1832–41, jolloin hän oli po. seuran johdossa. Moscheles esiintyi pianistina 22 kertaa (vuosina 1821–61), ”pianon ääressä” 22 kertaa (1832–45, luultavimmin kamarimuusikkona) ja 21 kertaa säveltäjänä (1821–61). Beethoven ja Händel, jota Englanti ei koskaan unohtanut, kuuluivat usein hänen ohjelmistoonsa.

Esimerkkinä seuran tyypillisestä konserttiohjelmasta olkoon maanantai 14.6.1841, jolloin sekä Moscheles että Liszt esiintyivät:

Act I	Beethoven	Symphony no. 2
	Meyerbeer	Romance from ”Robert le Diable”
	Hummel	Septett [Liszt soitti piano-osuuden]
	Beethoven	Cantata, ”Adelaide”
	Weber	Overture from ”Freischütz”
Act II	Haydn	Symphony no. 8
	Meyerbeer	Aria & Quartett from ”Les Huguenots”
	Beethoven	String Quintett
	Händel	Air from ”Jeptha”
	Winter	Overture from ”Tamerlane”

Conductor, Mr. Ignaz Moscheles¹⁵

¹³ *The Musical World* vol. 4 (1837) s. 190–191.

¹⁴ Roche (1970) s. 265.

¹⁵ Foster (1912) s. 168. Konserttiohjelman osalta katso s. 574.

Huomio kiinnittyy siihen, että ohjelmassa esiintyvät edesmenneet säveltäjänimet, Händel, Beethoven ja Haydn, eivät olleet unhoon painuneita. Toinen piirre on ohjelman tavaton pituus!

Historical Soires oli luultavasti Moschelesin oma kehitelmä, tai joku toinen on saattanut ehdottaa sellaista sarjaa vanhan musiikin esille tuomiseksi Lontoossakin. Sarja jatkui vuosina 1837–1838 ja se huomioitiin myöhemmin jopa mannermaisten musiikkilehtien palstoilla.

The Musical World (vol. 5/1837 s. 143 ja s. 159) kirjoitti ennakkoesittelyn eräästä Moschelesin konsertista toukokuussa 1837:

Tilaisuus tarjoaa musiikkiyleisölle nautinnollisen elämyksen. Sebastian Bachin kolmoiskonserton [d-molli] kolmelle pianofortelle esittävät herrat Thalberg, Benedict ja Moscheles. Teos soitetaan ensimmäistä kertaa tässä maassa.

Myöhemmin konsertti arvosteltiin (vol. 5/1837 s. 186–7), ja arvostelun perusteella käy ilmi, että Moscheles oli sovittanut orkesteriosuuden lisäten mm. puhaltimia ”– – kokonaisuuden ollessa mestarillisessa sopusoinnussa musiikin nerokkuuden ja luonteen kanssa”. Esitys oli selvästi tehnyt suuren vaikutuksen kirjoittajaan. Sallivaisuus sovituksen osalta poikkesi selvästi meidän aikamme autenttisuuspyrkimyksistä.

Ensimmäinen kolmen konsertin sarja keväällä 1837 sisälsi useita Bachin, Händelin ja Scarlattin teoksia. Yleisö vaati joitakin jopa uusittavaksi, mm. Scarlattin ”Kissafuugan” sekä Bachin preludin ja fuugan D-duuri, luultavasti kokoelmasta *Wohltemperiertes Klavier*. Scarlattin musiikkia Moscheles soitti vuonna 1771 rakennetulla cembalolla, jonka omisti Mssrs. Broadwood, pianotehtailija. Tuohon soittimeen oli tehty muutoksia, jotka mahdollistivat dynaamiset vaihtelut. Kantana oli avattava säleikkö.¹⁶

Arvostelujen perusteella konsertit olivat menestyksellisiä ja cembaloa pidettiin harvinaisuutena: se mainittiin aina erikseen. Moschelesin ohella mukana oli muitakin solisteja tai ryhmiä. M. Fetis kirjoitti *Revue Musicales*-sa helmikuussa 1838:

Vain harvat aikamme muusikot kykenevät esittämään Scarlattin ja ennen kaikkea John Sebastian Bachin musiikkia, koska vaaditut sormitustavat tämän musiikin esittämiseksi ovat lähes yhteensovittamattomia niiden tapojen kanssa, joita käytetään esitettäessä nykyisen tyylin mukaista soittoa.¹⁷

¹⁶ Moscheles (1873/1970), s. 236–237.

¹⁷ Lainattu lehteen *The Musical World* 16.2.1838, s. 103.

Keväällä 1838 Moscheles antoi neljän konsertin sarjan, joista ensimmäisen ”tarkoituksena oli esitellä pianoforten soiton kehitystä käyttäen esimerkkeinä peräti kolmeakymmentä sävellystä”.¹⁸ Konsertti alkoi ensimmäisten säveltäjien teoksilla ja päättyi aikalais säveltäjien Chopinin ja Mendelssohnin teoksiin. Muut konsertit noudattivat ensimmäisen sarjan mallia. Scarlattia soitettiin cembalolla, mutta Bachia pianofortella. Moschelesin menestys oli kuitenkin taattu. Mainittu Fetis ylisti Moschelesin kykyä muuntaa tekniikkansa sekä esityksen tyyli ja idea kyseisen teoksen mukaiseksi. Tähän kykenee vain ”älykäs taiteilija” ja ”suuri muusikko”, jollaiseksi Fetis hänet kuvasi.

Konsertit edesauttoivat huomattavasti vanhemman musiikin uudelleen löytymistä Lontoossa ja niillä on saattanut olla vaikutuksensa myös vuonna 1849 perustetun *English Bach Society*n syntyyn. Moschelesin ja Mendelssohnin Bach-kunnioitus antoi näin useitakin impulsseja.

Moscheles sävelsi 142 teosta. Niihin kuului edellä mainittu *Hommage à Händel* ja joukko muita, vapaita transkriptioita. Hän oli aktiivinen Bachin, Händelin, Haydnin, Mozartin ja Clementin musiikin sovittaja ja editoija. Moscheles piti yksityiskohtaista päiväkirjaa läpi elämänsä. Hänet kouluttiin klassiseen tyyliin, hänen käytännön muusikkouttaan ylistettiin, ja hänen pianoetydinsä ovat kuin silta Clementin tai Cramerin ja Chopinin välillä. Hänellä oli myös historiallista perspektiiviä, joka auttoi pitämään barokin henkeä yllä 1800-luvun alussa.¹⁹

Tuollaista taustaa vasten on ymmärrettävää, että Moscheles oli omana aikanaan aktiivinen vanhan musiikin puolestapuhuja.

Franz Liszt

Lisztin maine aikalaiden keskuudessa perustui ennen vuosisadan puoliväliä hänen kiertueisiinsa pianovirtuoosina. Sittemmin hänen nimensä mainittiin konserttiohjelmassa yhä useammin myös säveltäjänä.

Lisztin perhe muutti Wieniin vuonna 1821 (Liszt opiskeli siellä mm. vanhan Salierin johdolla) ja vuonna 1823 Pariisiin, jonka konservatorioon

¹⁸ Ibid. 2.2.1838 s. 71–72.

¹⁹ Roche (1970) s. 266.

hän ei päässyt vierasmaalaisuutensa vuoksi. Jo poikasena hän esiintyi paljon ja pariisilaiset kutsuivat häntä ”pikku Litziksi”.²⁰

1820-luvun kiertuekohteina olivat Englanti, Sveitsi ja Ranska, jossa Liszt enimmäkseen asui vuosina 1828–38. 1840-luvulla Liszt teki kolme laajaa maailmankiertuetta. Ensimmäisen Prahaan, Leipzigiin ja Lontooseen, toisen Berliiniin ja Pietariin, kolmannen Transsylvaniaan, Venäjälle ja Turkkiin. Se mitä Liszt tuolloin soitti ei suinkaan ollut yhdentekevää, kun ajatellaan, että pieni vanhemman musiikin ohjelmisto kulki myös mukana.

Liszt osallistui jo nuoruudessaan yhtenä allekirjoittajana julistukseen ”Taiteilijoiden asemasta ja paikasta yhteiskunnassa”. Siinä ehdotetaan perustettavaksi *musiikkimuseo*, jossa kaikkien aikojen paras musiikki olisi tarjolla. Myös toivottiin kirkkomusiikin uudistumista niin, että koraalilaulu ja gregorianiikan uudistus toteutettaisiin. (Solesmes’n benediktiinimunkit olivat jo v. 1833 aloittaneet vanhojen kirkkolaulukäsikirjoitusten tutkimisen. Sattumaako?) Ehdotettiin myös korkeatasoisiin musiikkikouluihin ja konservatorioihin perustettavaksi musiikin historian ja filosofian oppituoli sekä laajan julkaisutoiminnan käynnistämistä, jonka seurauksena syntyisi todellinen ”Musiikin ensyklopedia”.²¹

Liszt sovitti onnistuneesti mm. Beethovenin sinfoniat pianolle. Sen sijaan hänen Bach-transkriptionsa eivät saaneet varauksetonta kiitosta jälkimaailmalta. Max Reger toteaa kirjeessä Ferruccio Busonille 11.5.1895: ”Vahinko, että Liszt teki niin huonoa jälkeä Bachin urkukappaleiden pianotranskriptioissa – ne ovat pelkkää roskaa.”²² Busoni ja Liszt ovat muuten sovittaneet pianolle samoja Bachin kappaleita.

Liszt soitti oppilailleen ja soitatti heillä *Wohltemperiertes Klavierin* molempia osia.²³ Hän suhtautui suopeasti myös kollegoihinsa edistäen heidän

²⁰ Jo Lisztin lapsuudessa hänen nimensä kulkeutui laajalle. Lontoossa *The Harmonicon* (n:o 6/1823 s. 88) kirjoitti: ”Franz Lisztin, vain yksitoistavuotiaan pojan hahmossa on Saksassa äskettäin noussut esille lapsinero, jonka ihmeellisistä pianofortensoittajan kyvyistä mainitaan tuoreessa Wienistä saapuneessa kirjeessä –”. Kirjoitus oli päivätty 23.4.1823. Lehti jatkaa samalla sivulla kuin sattumalta: ”29-vuotias herra Moscheles on ilmoittanut konsertista, joka annetaan Argyll Roomsissa maanantaina kesäkuun 16. päivänä 1823”. Seuraavan vuoden numerossa 22 lehti [s. 186] kertoo, että Listz [!] säveltää jo oopperaa.

²¹ Ks. Walker (1983) s. 159–160.

²² David Wilde (1970) s. 168–170.

²³ Lina Ramann (1983) s. 223 ja s. 279.

pyrkimyksiään. Toisaalta Lisztin sormenjälki näkyy helposti kaikessa musiikissa, joka osui hänen käsiinsä. Ellei muuta, hän loi fantasioita ja parafraseja. Ennen kuin Liszt oli valmis kiertueisiin, hän hioi tekniikkaansa:

Aivoni ja sormeni työskentelevät kuin tuomitut. Homeros, Raamattu... Beethoven, Bach, Hummel, Mozart ja Weber ovat kaikki ympärilläni. Opiskelen heitä, mietiskelen heitä, ahmin heitä ahnaasti.²⁴

Bach sisältyi jo varhain Lisztin konserttiohjelmistoon. Vuosina (1838–47) hän konserttoi ainakin 163 kaupungissa Lontoosta Kiovaan ja Lissabonista Konstantinopoliin. Ohjelmisto oli laaja, mutta vanhempi musiikki oli siitä vain ohut viipale.

Kuten Moschelesilla, Lisztinkin ohjelmistossa komeilivat Händel, Bach ja Scarlatti. Kun Liszt oli noin kymmenen viikkoa Berliinissä joulukuusta 1841 maaliskuuhun 1842, hän antoi 21 konserttia, joissa hän soitti kaikkiaan kahdeksankymmentä teosta. Mukana olivat mm. Bachin kromaattinen fantasia ja fuuga d-molli, urkupreludi ja fuuga e-molli ja a-molli sekä preludi ja fuuga c-molli kokoelmasta *Wohltemperiertes Klavier I*.²⁵

Lisztin editiot Bachin, Beethovenin, Schubertin ja Chopinin musiikista osoittavat, että 1800-luvun mittapuun mukaan hän ei edustanut äärimmäisyyksiin menevää individualismia. Liszt on suhteellisen uskollinen alkupe-
räistekstille ja hänen kätensä jälki ilmenee ennen muuta dynamiikassa, fraseerauksessa ja pedaalien käytössä.

Liszt editoi Bachin urkumusiikkia jo vuonna 1836. Niihin aikoihin hän oli itsekin jo taitava urkuri. Hänen suuri kunnioituksensa Johann Sebastian Bachia kohtaan ilmenee preludissa ja fuugassa teemasta B-A-C-H.²⁶

Vanhemman musiikin transkriptioista voinee mainita esimerkiksi Orlando di Lasson *Regina coeli laetere* uruille (1860), J. S. Bachin kuusi urkupreludia ja fuugaa pianolle (1842–50), fantasia ja fuuga g-molli pianolle (ennen vuotta 1872), johdanto ja fuuga motetista *Ich hatte viel Bekümmernis* uruille (1860), andante *Aus tiefer Not* uruille (1860) ja adagio neljännestä viulusonaatista uruille (1860).²⁷

²⁴ Arthur Hedley (1970) s. 22–35.

²⁵ Walker (1983) s. 294–295.

²⁶ R. Collet (1970) s. 319–349.

²⁷ Walker (1970) s. 392–462. Luettelo Lisztin teoksista.

Bach: Fantasia g-molli

tahti 20

Liszt-Friedman

Nuottiesimerkki 1. J. S. Bach, fantasia uruille g-molli, alla Lisztin pianosovitus.

Lisztin sovituksessa joudutaan käyttämään pedaalia tahdissa 19, ja seuraavaan tahtiin 20 lisätyt alapuoliset kvartit ja sekstit saattavat luoda mielikuvan voimakkaammista osaaäneksistä tai äänikertojen tuomasta värityksestä. Joka tapauksessa muutokset heijastavat tiettyä motivoitua ymmärtämystä sekä pianon että urkujen soinnille.

Lisztin editointityö kohdistui nimenomaan 1800-luvun säveltäjiin, mainittujen lisäksi mm. Gottschalkin, Fieldin, Hummelin, Weberin, Violen ja Zamoyskan teoksiin.

Nuottiesimerkki 2 esittelee 1800-luvun transkriptiotekniikoita. Gelinek, Hummel, Savart ja Liszt ovat kukin tehneet sovituksen Beethovenin ensimmäisestä sinfoniasta. Kaikki ovat soittajan kannalta aivan kelvollisia. Lisztin transkription etevämyys on melko helppo todeta ilman yksityiskohtaista analyysia. Sovituksessa toteutuvat sekä uskollisuus partituuria kohtaan että pianosoinnin rikkaus.

Moschelesin ja Lisztin tiet kohtasivat usein. Molempien opettajana toimi mm. Salieri ja molemmat olivat loistavia pianisteja. Vuonna 1837 Moschelesin oppilas Sigismund Thalberg ja Franz Liszt kilvoittelivat Pariisissa pianisteina samalla, kun Moscheles suunnitteli ”Historiallisia konserttejaan” Lontoossa. Kesäkuussa 1840 Liszt soitti Moschelesin etydejä Lontoon

Andante cantabile con moto (♩ = 120)

Flauto I
Oboe I II
Clarinetto in C I II
Fagotto I II
Corni in F I II
Tromba in F I II
Timpani in C, G

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello e Contrabbasso

13

Nuottiesimerkki 2a. Ludwig van Beethoven, sinfonia n:o 1, II osan alku.

A) Gelinek (Wien, 1804)

Musical score for Gelinek (Wien, 1804). The score is in G major, 2/4 time. It features a piano introduction marked *p* and a forte section marked *f*. The piece concludes with a wavy line indicating a repeat or continuation.

B) Hummel (Lontoo, 1825) *

Musical score for Hummel (Lontoo, 1825) *. The score is in G major, 2/4 time. It features a piano introduction marked *pp*, a mezzo-forte section marked *p*, and a crescendo section marked *cresc.*. The piece concludes with a wavy line indicating a repeat or continuation.

C) Savart (Pariisi, 1835?)

Musical score for Savart (Pariisi, 1835?). The score is in G major, 2/4 time. It features a piano introduction marked *pp*. The piece includes trills marked *tr.* and a fermata marked ***. The piece concludes with a wavy line indicating a repeat or continuation.

D) Liszt (Leipzig, 1865)

Musical score for Liszt (Leipzig, 1865). The score is in G major, 2/4 time. It features a piano introduction marked *pp*. The piece includes trills marked *tr.* and a fermata marked ***. The piece concludes with a wavy line indicating a repeat or continuation.

Nuottiesimerkki 2b. Neljä pianotranskriptiota Beethovenin 1. sinfonian II osasta, tahdit 10–18.

* Vain pianostemma. Huilu, viulu ja sello (ad lib.) on jätetty pois.

Filharmonisessa konsertissa ja seuraavana vuonna, myös kesäkuussa, Liszt esiintyi Lontoossa samassa tilaisuudessa, jossa Moscheles toimi orkesterinjohtajana.

Liszt sovitti Beethovenin sinfoniat jopa kahteen kertaan ja myös Moscheles valikoi muutamia sinfonioiden osia transkriptioidensa pohjaksi. Molempien herrojen ohjelmistoon kuuluivat niin Bach, Händel kuin Scarlattikin. Kuitenkin – vaikka tämä kirjoitus valottaa vanhemman musiikin roolia Lisztin ja Moschelesin uralla – on korostettava, että vanhan musiikin osuus muodosti lopulta vain murto-osan heidän toiminnassaan.

Mutta molemmilla oli selvästikin tiedostettu historiantaju, jopa tarkoituksellinen pyrkimys (*Historical Soirees*) tuoda esille kosketinsoitinmusiikin kehittymistä ja musiikin historiaa yleensäkin. Ja molemmat tarjosivat toki oppilailleen soittamisen perusravinnoksi myös barokin mestareita, erityisesti ”vanhaa Bachia”. Näin ollen he osaltaan vaikuttivat siihen, että kun kiinnostus vanhempaa musiikkia kohtaan elpyi, se ei enää uudelleen päässyt sammumaan, vaan jäi pysyväksi ja elinvoimaiseksi osaksi ohjelmistoihin myös 1900-luvulle tultaessa.

Kirjallisuutta

Allen, Warren D. *Philosophies of Music History. A Study of General Histories of Music 1600–1960*. New York: Dover Publications 1939 / tarkistettu laitos 1960.

Anonyymi. *Thematisches Verzeichniss der Werke, Bearbeitungen und Transcriptionen von F. Liszt*. Leipzig 1877 / uus.p. Lontoo: H. Baron 1965.

Anonyymi. *Thematisches Verzeichniss im Druck erschienener Compositionen von Ignaz Moscheles*. Leipzig 1885 / uus.p. Lontoo: H. Baron 1966.

Anonyymi. ”Transcription” teoksessa *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* vol. 19 p. 117. Lontoo 1980.

Barbag-Drexler, Irena. Lisztin Klavierbearbeitungen. Ein Beitrag zum Thema ’Der vergessene Liszt’. *Liszt-Studien I. Europäisches Liszt-Symposium in Eisenstadt* 1975. Toim. Wolfgang Suppan. Graz 1977.

Boyd, Malcolm. ”Arrangement” teoksessa *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* vol. 1, 627–632. Toim. Stanley Sadie. Lontoo: Macmillan Publishers Ltd. 1980.

Briskier, Arthur. Piano Transcriptions of J. S. Bach. *Music Review* vol. XV (1954) no. 3, 191–202.

Brook, Donald. *Masters of the Keyboard*. Lontoo 1945?.

- Chambers, Robert. *Ignaz Moscheles and the Philharmonic Society of London: 1821–1846*. (Väitöskirjakäsikirjoitus, University of Michigan.)
- Dannreuther, E. ”Moscheles” teoksessa *Grove’s Dictionary of Music and Musicians*. Lontoo 1954.
- Foster, Myles B. *The History of the Philharmonic Society of London 1813–1912*. Lontoo & New York ym. 1912.
- Gresham, Carolyn Denton. *Ignaz Moscheles: An Illustrious Musician in the Nineteenth Century*. (Väitöskirja, musiikkitiede, University of Rochester.) 1980.
- Göllner, Theodor. ”J. S. Bach and the Tradition of Keyboard Transcriptions” teoksessa *A Tribute to Karl Geiringer on His Seventieth Birthday*. New York 1970. S. 253–260.
- Hanslick, E. *Geschichte des Concertwesens in Wien*. Wien 1869–70 / uus.p. 1971.
- Haraszi, Emile. Liszt – Author despite Himself. *Musical Quarterly* XXXIII s. 490–516.
- The Harmonicon*. Volumes I–III, 1823–1825. Toim. W. Aytron. Lontoo: W. Pinnock.
- Hedblad, Lennart. ”Moscheles” teoksessa *Sohlmans Musiklexikon*, vol. 4 s. 572. Tukholma 1975.
- Hedley, Arthur. ”Liszt the Pianist and Teacher” teoksessa *Franz Liszt. The Man and His Music*. Toim. Alan Walker. New York 1970. S. 22–35.
- Hilmar, Ernst. Kritische Betrachtungen zu Liszts Transkriptionen von Liedern von F. Schubert: Allgemeines und Spezielles zur Niederschrift des ’Schwanengesangs’. *Liszt-Studien I. Europäisches Liszt-Symposium in Eisenstadt* 1975. Toim. Wolfgang Suppan. Graz 1977. S. 115–123.
- Howard-Jones, Evlyn. Arrangements and Transcriptions. *Music and Letters* vol. XVI (1935) s. 305–311.
- Loesser, Arthur. *Men, Women and Pianos: A Social History*. New York: Simon and Schuster 1954.
- Moscheles, Charlotte. *Life of Moscheles*. Kääntänyt A. D. Coleridge. Lontoo 1873.
- Moscheles, Ignaz. *Recent Music and Musicians. As described in the diaries and correspondence of Ignaz Moscheles, edited by his wife*. New York 1873 / uus.p. 1970.
- The Musical World* nrot 50–107 (1837–38). Lontoo: J. A. Novello.
- Raabe, Peter. *Franz Liszt*. Stuttgart 1931 / uus.p. 1968.
- Roche, Jerome. ”Moscheles” teoksessa *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* vol. 12 s. 599–600. Lontoo 1980.

- Roche, Jerome. Ignaz Moscheles, 1794–1970. *Musical Times* cxi (1970) s. 264–266.
- Searle, Humphrey. ”Liszt” teoksessa *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* vol. 11, 28–74. Lontoo 1980.
- Suttoni, Charles R. *Piano and Opera: A Study of the Piano Fantasies Written on Opera Themes in the Romantic Era*. (Väitöskirja, New York University.) 1973.
- Temperley, Nicholas, toim. *The London Pianoforte School 1766–1860*, volumes 15 and 20. New York & Lontoo 1985 ja 1986.
- Walker, Alan. *Franz Liszt. The Virtuoso Years 1811–1847*. vol. 1. New York 1983.
- Walker, Alan, toim. *Franz Liszt. The Man and His Music*. New York 1970.
- Wilde, David. ”Transcriptions for Piano” teoksessa *Franz Liszt. The Man and His Music*. Toim. Alan Walker. New York 1970. S. 168–201.