

Mikko Heiniö

Mitä voi seurata sähkökitaran myynnistä. Reuna-merkintöjä (etno)musikologisesta identiteetistä

Kaksikymmentä vuotta sen jälkeen kun olin myynyt sähkökitarani, julkaisin väitöskirjan taidemusiikista, jonka asialle olin monin muodoin omistanut nuo kaksi vuosikymmentä. Sitäkin hämmästyneempi olin, kun Alfonso Padilla kirja-arvostelussaan piti työtä jopa etnomusikologisena tutkimuksena. Näin siksi, että hän kieltäytyi näkemästä ”olennaisia, periaatteellisia eroja yleisen musiikkitieteen ja etnomusikologian välillä”.¹

Niistä monista näkökohdista, joilla Padilla perusteli kantaansa, jäi puuttumaan yksi: kohteiden mukainen työnjako. Perinteisestihän muskologia on tutkinut länsimaista taidemusiikkia ja etnomusikologia on ottanut osalleen muut musiikkikulttuurit. Kun suomalainen etnomusikologia pari vuosikymmentä sitten alkoi hakea tieteellistä identiteettiään, se teki hajurakoa musikolo-

¹ Koska Padillan lausunto luo taustaa monille seuraavassa esiin tuleville näkökohdille, lainattakoon se ao. kohdan osalta kokonaan: ”Heiniö ei väitöskirjassaan analysoi ollenkaan sävelteoksia – ne toimivat pikemminkin käsiteltyjen ongelmakenttien taustana – vaan hänen huomionsa keskittyy siihen ideologiseen, esteettiseen ja filosofiseen kontekstiin, jossa sodanjälkeinen suomalainen musiikkielämä on kehittynyt. Tässä Heiniö rakentaa siltaa yleisen musiikkitieteen ja etnomusikologian välille. Voisi suorastaan väittää, että Heiniön väitöskirja on myös erinomainen etnomusikologinen tutkimus. En näe olennaisia, periaatteellisia eroja yleisen musiikkitieteen ja etnomusikologian välillä. Se ettei Heiniö käytä henkilöhaastatteluja vaan turvautuu julkaistuihin kirjoituksiin, ei merkitse olennaista eroa, sillä jos näin olisi, etnomusikologisia tutkimuksia olisi mahdoton tehdä esim. John Lennonista tai jo kadonneista ulkoeurooppalaisista musiikkikulttuureista. Sekään seikka, että väitöskirja tarkastelee kohteita diakronisesti eikä synkronisesti, ei merkitse periaatteellista eroa etnomusikologiseen tutkimustapaan nähden. Molemmat tutkimussuunnat voivat käyttää kumpaakin menetelmää. Yksi väitöskirjan premisseistä onkin Merriamin analyysimalli (jonka ituja löytyy jo Stravinskyn Musiikin poetiikassa!), joka edellyttää syvällistä (sanoisin dialektista) suhdetta musiikkikäsitelysten, musiikkikäyttämisen ja -tuotannon välillä. Vaikka Heiniö ei kirjassaan mainitsekaan Merriamia, viittasi hän selvästi Merriamiin *lectio praecursoriansa* alussa.” (Padilla 1984, 26–27.)

giaan. Tämä oli tiedepoliittisesti sikäli ymmärrettävää, että musikologia oli miehittänyt kaikki yliopistovirat. Vaikuttaa kuitenkin siltä, että kysymys oli lisäksi musiikkipolitiikasta, eliittikulttuurin vastaisesta ristirekkestä, jonka mottona olisi voinut olla vaikkapa Pekka Gronowin (1973) ajatus ”musiikkitiede on ollut pikemminkin länsimaisen taidemusiikin ideologia kuin kriittinen tiede”. Asiallisesti ottaen tämä ajatus tietenkin perustuu etnomusikologien postuloimaan arvorelativismiin – jota taas taidemusiikin tutkijat eivät ole aivan sellaisenaan omaksuneet (ks. Heiniö 1991, 117–119).

Musikologia on siis tyytynyt taidemusiikin tutkimukseen, etnomusikologit taas ovat ilmoittaneet omaavansa tutkimusvälineet, joilla voi pureutua myös taidemusiikkiin. Etnomusikologit korostavat toistuvasti, että heidän tieteenalansa on tunnistettavissa nimenomaan lähestymistavan eikä niinkään kohteen perusteella. Seuraavissa huomioissani – joissa en edes pyri erityiseen systemaattisuuteen – puutunkin vain tutkimuksen lähestymistapoihin enkä niinkään kohteisiin.

Niistä ajoista kun etnomusikologia sai nykyisen nimikkeensä ja alkoi antropologisoitua, sille on Nettilin 1964 esittämän luonnehdinnan mukaan ollut ominaista painopisteen siirtäminen musiikin analyysistä musiikkikulttuurin analyysiin, nykykulttuurin (so. synkroninen) tutkimus sekä Mantle Hoodin lanseeraama ”bimusikaalisuus”, so. pyrkimys hallita vieraan kulttuurin musiikkitaidot ja -tiedot myös sisältä käsin (Nettl 1964, 21–24). Musiikillisten käsitteiden tutkimus, jonka innoittajana samana vuonna ilmestyneellä Merriam-klassikolla (1964) lienee ollut suuri merkitys, edellyttää sekin kulttuurin sisäistä näkökulmaa. Näissä haasteissa ei loppujen lopuksi ole kovin paljon sellaista, mihin ei periaatteessa voisi ja on voitukin pyrkiä vastaamaan myös musikologian taholta.

1.

Koska väitöskirjassani ei musiikille rakenneta kokonaisvaltaista kulttuuri- eikä sosiaalista kontekstia, pelkään pahoin, että etnomusikologit ovat sen laadusta toista mieltä kuin Padilla. Musiikin tutkiminen kulttuurissa tai kulttuurina – eikä ”irrallisena”, ”itsenäisenä” – on ollut etnomusikologian johdotähtenä ja ”kontekstualisoiminen” sen mantrana. Mutta kontekstualisoiminen on väistämätöntä myös taidemusiikin tutkimuksessa, jota ei suinkaan ole kiinnostanut vain musiikin ”neutritaso” vaan myös musiikin säveltäjät, esittäjät, kuulijat ja ylipäänsä musiikin käyttäjät sekä heidän toimintaansa säätelävät traditio- ja yhteisötekijät (Heiniö 1992, passim). Ero on lähinnä siinä, että taidemusiikin tutkijoiden kontekstit ovat huomattavasti kapeampia viipaaleita ao. kulttuurin kokonaisuudesta kuin etnomusikologien kontekstit. Tieteenhistoriallisena syynä tähän on luonnollisesti se, että musikologialla on

ollut selvä kytkeänsä länsimaisen säveltaiteen harjoittamiseen, etnomusiikologialla taas antropologiaan.

Taidemusiikin tutkimus on aina ollut emisististä, etnomusiikologia taas on pyrkinyt muuntumaan etisistä emisistiseksi. Emisistisen etnomusiikologian peruskäsitykset – ”jokainen kulttuuri muodostaa käsitteellisen kokonaisuuden, jota voidaan tutkia mielekkäästi vain sen omilla kognitiivisilla kategorioilla”, ”musiikkianalyysi perustuu tutkittavan musiikkikulttuurin ja musiikin sisänekemykseen” (Moisala 1991, 127) – sopivat aivan hyvin myös taidemusiikin tutkijan huoneentauluksi. Mutta koska taidemusiikin tutkijan ei tarvitse enää tavoitella emisistisyyttä, hänellä ei ole tilaisuutta ”bimusikaalisuuteen”, kulttuuriseen kaksikielisyyteen, ts. sellaiseen vieraaseen kulttuuriin initioitumiseen, joka tarjoaisi kouriintuntuvan mahdollisuuden kyseenalaistaa ja tuoreuttaa omia ajatustottumuksia (ks. esim. Moisala 1990, 136 ja Moisala 1993). Toisaalta tämä jää tavoittamatta myös niissä yhä yleisimmissä etnomusiikologisissa tutkimuksissa, joissa tutkija tarkastelee omaa urbaania lähipiiriään ja/tai itse harrastamaansa populaarimusiikkia (vrt. Kurkela 1991, 89).

Erkki Pekkilä on lähtenyt siitä, että kulttuurituotteita voidaan analysoida tutkimatta tuotantomekanismia muttei päinvastoin (Pekkilä 1988a, 57–58; vrt. myös Nattiez 1990, 54–62 ja 138–139). Silmäys *Etnomusiikologian vuosikirjan* ja *Musiikin Suunnan* uudempiin numeroihin osoittaa, että Pekkilän tavoin moni muukin suomalainen etnomusiikologi on kiinnostunut nimenomaan musiikillisen rakenteen ja syntaksin analyttis-teoreettisesta tarkastelusta – ts. ilman että kohteen ympärille rakennettaisiin järin laajaa kulttuurikontekstia. Miten ”irraliselta” musiikki sitten näissä tutkielmissa vaikuttaa, ei mielestäni riipu niinkään siitä, missä määrin kulttuurikontekstia on mukana, vaan siitä, miten selkeä ja tarkoituksenmukainen niiden kysymyksenasettelu on. Tutkimuksissa konteksti on määritelmäni mukaan se merkitysyhteys, jonka kysymyksenasettelu tekee tulkinnalle välttämättömäksi (Heiniö 1992, 72). Se on todellakin ”tutkijan tutkimusanalyysia varten määrittämä tekijä” (Moisala 1991, 120).

2.

Vesa Kurkela on määritellyt varkauteleista työväenmusiikkia koskevan tutkielmansa eksplisiittisesti etnomusiikologisesti sillä perusteella, että siinä tutkimuskohteena on ”musiikki *kokonaisuudessaan*” eikä musiikkia tarkastella ”irralisena autonomisena taidemuotona, vaan *kulttuurikontekstinsa yhteydessä*” (Kurkela 1983, 25). Järjestöjen musiikkifolklorismi-ideologiaa tarkastelevasta tutkimuksestaan Kurkela (1989) on jättänyt tällaisen määritelmän pois. Tutkielmaa leimaakin diakronisuus, historiallis-kriittinen lähestymistapa ja kirjallisen, julkaistun aineiston lähdekritiikki. Johdonmukaisesti tästä seuraa artikkeli nimeltä *Etnomusiikologian historiattomuus ja nykyajan*

haasteet (Kurkela 1991), joka nostaa esiin historian tutkimuksen menetelmät uutena suuntautumismuutoksena amerikkalaisantropologiaan ankkuroituneelle suomalaiselle etnomusikologialle. – Kurkelan enteilemässä paradigman vaihdoksessa näkisin mielelläni vielä yhden piirteen: musiikintutkimuksen *eurooppalaistumisen* tavalla, joka mahdollistaisi nimenomaan eurooppalaisen ”high context” -kulttuurin musiikkien tutkimisen ja eurooppalaiseen tieteelliseen keskusteluun osallistumisen kaikessa laajuudessaan ja syvyydessään. Yhdentyvässä Euroopassa tuntuisi kohtalokkaalta hylätä saksalainen tai ranskalainen kirjallisuus siksi, että se on usein suorastaan ärsyttävänkin eksklusiivista amerikkalaisten ”low context” -oppikirjoihin verrattuna.

Synkronisuus ei siis ole enää mikään etnomusikologian ehdoton tunnusmerkki – olletikin kun sitä löytyy myös perinteisestä taidemusiikin tutkimuksesta. Esim. oman aikamme nykymusiikkiin kohdistuva tutkimus on tietenkin paljon synkronista, jos kohta se näkeekin kohteensa historiallisesti ehdollistuneena. Vanhempiinkin teoksiin kohdistuva tutkimus tarkastelee kohteitaan käytännössä usein ikään kuin nykyisyydessä, elävän tradition osina (ks. Chadd 1991, 2 ja Buckley 1991, 47). Kun etnomusikologit ovat vetäneet tiukkaa rajaa oman tieteenalansa ja yleisen musiikkitieteen välille, niin ehkä heillä onkin ollut mielessään erityisesti sellaiset musiikin historian yleisesitykset, jotka ovat välittäneet arvostuksia sitä voimakkaammin mitä selvemmin ne on suunnattu suurelle yleisölle.²

Musiikin historian yleisesityksissä näkyvät tavalla tai toisella viime vuosisadalta vakiintuneet tyylhistorialliset jäsenysperiaatteet ja hegeliläinen käsitys suurmiehistä historiankulun toteuttajina. Romantiikan nerokultti ja sen mukainen historiografian henkilöhistoriallinen paradigma ovat muodossa tai toisessa säilyttäneet elinvoimansa – ovathan niitä omalta osaltaan tukeneet myös vuosisatamme taidemusiikin suuret modernistit (ks. Heiniö 1984a, 61–63). Musiikin historian kirjoitus on periyttänyt omia arvojaan eritoten ”klassikkojen kaanonin” muodossa (kaanonista lähemmin ks. esim. Dahlhaus 1977, 145–147), kaanonin, jonka vakiinnuttamisessa on auttanut yhä museaalisemmaksi muuttava klassisen musiikin konsertti-instituutio.

Etnomusikologisesti virittyneet musiikin historian näytävät pyrkineen eroon nimenomaan klassikkojen kaanonista. Teoksessaan *Europas musikhistoria –1730* (1983) Jan Ling haluaa käsitellä ei vain taidemusiikkia vaan eri yhteiskuntaluokkien musiikkia ”kulttuurisessa, sosiaalisessa ja historiallisessa yh-

² Muuten olisikin vaikea ymmärtää esim. sellaisia yleistyksiä, että historiallinen musiikkitiede lähinnä kaivelee arkistoista mukavia kappaleita esitettäväksi, ”musikologia on niiden *avantgarde-teosten käsikirjoitusten* historiaa, joita 1900-luvun kirjoittajat pitävät *kaikkein arvokkaimpina*”, musikologia ei ole kuullut puhuttavankaan esim. sellaisista ”uudemmissa” historiakäsitteistä kuin annalistien mentaalihistoria, se käyttää anakronistisia termejä jne. (Skog 1991.)

teydessään”. Huomionarvoista on, missä järjestyksessä kirjoittaja nämä ulkomusiikilliset kontekstit luettelee. Toisaalta Lingin ratkaisulle voisi osoittaa perusteen myös etnomusikologisen ajattelutavan ulkopuolelta: se on sopusoinnussa aikakauden oman, funktionaalisen taideteorian kanssa, joka ei kiinnittänyt huomiota suuriin mestareihin eikä mestariteoksiin vaan musiikin lajeihin ja näiden sosiaalisiin funktioihin (ks. Dahlhaus 1977, 38). Olisi erittäin mielenkiintoista nähdä, miten Ling sovittaa näkökulmansa lähinnä seuraaviin aikakausiin, joiden taideteoriat alkoivat korostaa säveltäjänerojen subjekteja ja subjektiivisuutta.³

Tuoreessa naissäveltäjähistoriikissaan *Musiikin toinen sukupuoli* Pirkko Moisala ja Riitta Valkeila ovat halunneet poiketa vallitsevasta teos- ja tyylihistoriallisesta tarkastelutavasta, jonka mukaan musiikin historia olisi ”ensisijaisesti muotojen, lajien, tyylien ja tekniikoiden sisäistä kehitystä” (Moisala & Valkeila 1994, 17). Tähän ratkaisuun näyttää olevan kaksi syytä. Ensinnäkin kirjoittajat ovat etnomusikologian hengen mukaisesti halunneet tarkastella naissäveltäjiä nimenomaan sosiaalisten ja kulttuuristen ympäristötekijöiden paineessa. Toiseksi he ovat vieroksuneet miessäveltäjien elämänkerroille ominaista tapaa nähdä säveltäjät ”luovina, ympäristöstään irrotettuina sankarineroina”(mp.).

Olen toisessa yhteydessä tuonut esiin (osin dahlhausilaiseen musiikin historian ”relatiiviseen autonomiaan” perustuvan) näkemykseni, jonka mukaan teos- ja tyylihistoria on yksi varteen otettava tapa kontekstualisoida musiikki-teoksia ja muodontaa historiografista kerrontaa. Tämä perustuu siihen käsitykseen, että musiikki syntyy musiikista, jokaisessa musiikinhistoriallisessa tilanteessa on jo olemassa musiikkia ja *musiikillisia traditioita*. (Heiniö 1992, 29–30.) Koska musiikki on yhteisöllistä – sikäli kun se ylipäättään kykenee kommunikoimaan minkäänlaisia merkityksiä –, sen historiakaan ei voi rakentua toisistaan irrallaan olevien henkilöhahmojen kavalkadista. Niinpä jään Moisalan ja Valkeilan kirjasta kaipaamaan paitsi itse musiikkia koskevaa informaatiota myös jäsentelyä, joka ylittäisi ajallis-maantieteellisen ryhmitteilyn. Kirjoittajat eivät selvästikään ole halunneet suhteuttaa naissäveltäjiä musiikinhistoriallisiin kehityslinjoihin, koska näiden tunnusmerkkeinä seisoo joukko jalustalle nostettuja miessäveltäjiä. Niin johdonmukainen kuin tämä ratkaisu onkin naistutkimuksen näkökulmasta, se johtaa siihen, että tarkasteltavat naissäveltäjät jäävät musiikinhistorialliseen tyhjiöön. Mutta keskustelu siitä, mikä voi olla musiikin historian substanssi ja kerronnan punainen lanka, ei tietenkään lopu tähän vaan alkaa tästä. Moisalan ja Valkeilan kiinnostava kirja toimii sille hyvänä avauksena.

³ Ling ei ole julkaissut alunperin suunnittelemaansa toista nidettä vaan sen sijaan jatko-osan, joka keskittyy pelkästään kansanmusiikkiin (Ling 1989).

3.

Erik Kjellbergin ja Jan Lingin *Klingande Sverige*, joka eräänlaisella spot light -tekniikalla etenee pronssiluureista popmusiikkiin, pitää ”yhtä tähdellisenä ymmärtää, miten ihmiset ovat vastaanottaneet ja arvottaneet musiikkia, kuin tutkia sitä musiikkia joka maassa on soinut” (Kjellberg & Ling 1991, Förord). Etnomusikologit ovat usein kritisoineet taidemusiikin tutkijoita siitä, että näille ”notaatio” ja ”musiikki” ovat synonyymeja (Chadd 1991, 2). – Notaatio on tärkeä tutkimuskohde. Ensinnäkään se ei ole vain välttämätön paha säveltäjän ja muusikon välisessä kommunikaatiolenkissä: jo itse sävellyksyntyä säveltäjän mielikuvien ja nuottikirjoituksen välisessä *dialogissa*. Toiseksi turvaamalla perinteen säilymisen kirjallinen tallennus on vapauttanut historiallisen kehitysprosessin kiihdyttämään tempoaan (mikä sinänsä on kaikkea muuta kuin puhtaasti positiivinen ilmiö). – Mutta tottakai juuri aatteiden ja vastaanoton tarkastelu muistuttaa terveellä tavalla, että musiikilla on myös kuulijansa, joille se on nimenomaan soivaa todellisuutta. Ja ehkä juuri tästä syystä reseptiohistoria on tuntunut myönteiseltä uutuudelta etnomusikologiankin näkökulmasta (ks. esim. Chadd 1991, 3). Siitä huolimatta *Klingande Sverige*-teoksen mahdollinen etnomusikologisuus on mielestäni pikemmin siinä, että se haarukoi esimerkkejä korkeakulttuurin ulkopuolelta, kuin siinä, että se ei pitäydy pelkän musiikin esittelyyn.

Jos reseptio- ja aatehistoriallisten aineiden kombinoiminen teos- ja tyylihistoriallisiin aineisiin synnyttää etnomusikologista historiankirjoitusta, niin silloin tähän kategoriaan lukeutuvat monet suomalaista musiikkia koskevat tekstini. Nämä käsittelevät kuitenkin vain taidemusiikkia ja keskittyvät asiantuntijoiden musiikkikäsitteisiin (so. säveltäjien ja skribenttien kirjoituksiin, joista musiikkijulkisuus on muodostunut). Koska aatehistoriallinen aines noissa teksteissäni nousee esiin likeisesti kunkin aikakauden musiikkiin liittyen, niin sitä voisi pitää pikemmin ”historiallis-geneettisenä” kuin ”systemaattis-filosofisena”, pikemmin ”historiallisena rekonstruktiona” kuin ”rationaalisena rekonstruktiona” (tästä jaottelusta ks. esim. Heiniö 1992, 51–52). Intuitiivisesti ajatellen edellinen tapa lähestyä ihmisten musiikillista ajatusmaailmaa näyttäisi olevan lähempänä etnomusikologiaa kuin jälkimmäinen. Osin juuri siksi, että väitöskirjani edustaa selvästi jälkimmäistä, ”systemaattis-filosofista”, ”rationaalista rekonstruktioita”, Alfonso Padillan ajatus sen etnomusikologisuudesta tuntuu yllättävältä.

Toisaalta taas esim. Timo Leisiön (1981) tai Erkki Pekkilän (1988) tapaa rakentaa suomalaisen hanuristin etnoteoriaa voisi pitää tavallaan ”systemaattis-filosofisena” jos kohta ei historiallisena. Johtuuko se, että kukaan ei epäile näiden tutkimusten etnomusikologisuutta, tutkijoiden etnomusikologi-statuksesta vai siitä, että informanttina on kansanmusikko ja keskeisenä metodina haastattelu? Padilla ei näe olennaista eroa sillä, rakennetaanko musiikillista

maailmankuvaa tutkittavan kirjoituksista vai haastatteluista. Leisiön mainituksa artikkelissa toista henkilöä, joka edustaa taidemusiikkia, tarkastellaankin hänen kirjoitustensa valossa.⁴ Sillä, houkutteleeko tutkija omilla kysymyksillään henkilökohtaisessa kontaktitilanteessa informantin esittämään käsityksiään, vai analysoiko hän nämä esiin valmiiksi muotoilluista kirjoituksista, jotka ovat jo osa musiikkielämän julkisuutta, on toki eroa (ks. Heiniö 1984b, 16). Mutta epäilemättä molemmat metodit ovat yhtä lailla etnomusikologin kuin musikologinkin käytettävissä, ja molemmissa tapauksissa käsiteanalyysi on keskeistä. Paitsi että haastattelutekniikalle on moninaista käyttöä taidemusiikin nykyläiskulttuurin tutkimuksessa, on toki muistettava, että myös länsimaisessa taidemusiikissa – sen kirjallisesta luonteesta huolimatta – traditio välittyy huomattavalta osin oraalisesti (esim. nuottikuvan tulkintaperiaatteet esittävässä säveltaiteessa).

4.

John Blacking, jonka mielestä musikologiaa tulisi pitää etnomusikologian osana (eikä päinvastoin kuten Adlerin jaottelussa), on peräänkuuluttanut ”äänitaidetta” [tonal art] tutkivaa humanistista tiedettä. Tavoitteena olisi ”integroitu musiikkitiede, jonka teoria ja metodit olisi johdettu musiikintekemisen tosiasioista kaikissa tunnetuissa yhteisöissä eikä lainattu muista tieteistä, ja joka selvittäisi, mikä kussakin tutkimustapauksessa on jäännöksettömästi [irreducibly] *musiikillista* ja missä määrin musiikilliset tekijät ovat muita keskeisempiä [paramount]”. (Blacking 1991, 65 ja 68.) Niilläkin tahoilla, joilla musikologian ja etnomusikologian yhdistymistä on pidetty naiivina ja jopa mahdottomana ajatuksena, on korostettu, etteivät näiden alojen väliset pysyvät rajat ole välttämättömiä eikä väistämättömiä. Rajat eivät saa estää kommunikointia eikä vapaata tutkimusta. (Skog 1991, 55.)

Musiikki-lehti on myös ennen nyt käsillä olevaa numeroa julkaissut etnomusikologisia tekstejä. Vastaavasti *Etnomusikologian vuosikirjassa* on julkaistu sellaisenkin kirjoittajien artikkeleita, joiden katsottaneen edustavan selkeästi musikologiaa. Tämä on yksi – mutta toivottavasti ei ainoa! – tapa saada suomalaiset etnomusikologit ja musikologit lukemaan myös toistensa tekstejä. Meikäläisiä artikkeleita lukiessa tulee toisinaan ajatelleeksi, että kirjoittajalta on jäänyt jokin oman aiheensa kannalta huomionarvoinen teksti lukematta pelkästään sen takia, että se on ilmestynyt ”väärän leirin” julkaisussa. Spesifit tutkimusaiheet ja -kysymykset yhdistävät ja erottavat tutkijoita luontevasti, kun

⁴ ”Pyrin löytämään henkilön, jota ei tarvinnut haastatella, vaan joka oli formuloinut ajatuksensa helposti saatavilla olevaan muotoon.” Leisiö 1981, 224.

taas opillisesta lahkolaisuudesta on vähintään yhtä paljon haittaa kuin hyötyä. (Esim. itse koen modernin taidemusiikin tutkijana olevani paljon lähempänä nykykulttuuriamme tutkivaa etnomusikologia kuin esim. keskiaikaisia lähteitä tutkivaa historioitsijaa.) Viime vuosina olen ihmetellyt yhä enemmän sitä, miksi meillä on kaksi musiikkitieteellistä seuraa; niitä pitäisi olla yksi – tai sitten lukuisia. Vastaavasti musiikkitieteellisessä opetuksessa eri tieteenperinteiden tulisi kunkin tuoda oma dialektinsa yhteiseen dialektiseen dialogiin.

Musikologilla olisi monta hyvää syytä liittyä etnomusikologien piiriin: heidän aktiivinen ja tasokas julkaisu- ja seminaaritoimintansa, yhä uudet tutkimukselliset aluevaltaukset, yhteiskunnallinen keskustelu jne. Jonkun mielestä kyseessä voi olla illuusio, johon on reagoitava muistuttamalla, että ”ruoho on vihreämpää toisella puolella aitaa”. Mutta tähän epäluuloisuuteen voi ainakin kokeeksi vastata kysymällä: ”Entä jos ruoho on siellä vihreämpää, entä jos aita itsessään on tarpeeton illuusio?”

Kirjallisuus

- Blacking, John 1990. *How Musical is Man?* Fourth printing. Seattle: University of Washington Press.
- 1991. Towards a reintegration of musicology. *Proceedings of the Second British-Swedish Conference on Musicology: Ethnomusicology, Cambridge, 5–10 August 1989*. Toim. Ann Buckley, Karl-Olof Edström & Paul Nixon. Skrifte från Musikvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet 26, 1991.
- Buckley, Ann 1991. Boundaries in the field: what do they serve? A review of the landscape of ethnomusicology and historical musicology. *Proceedings of the Second British-Swedish Conference on Musicology: Ethnomusicology, Cambridge, 5–10 August 1989*. Toim. Ann Buckley, Karl-Olof Edström & Paul Nixon. Skrifte från Musikvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet 26, 1991.
- Chadd, David 1991. Ethnomusicology and historical musicology: music as process and as object. *Proceedings of the Second British-Swedish Conference on Musicology: Ethnomusicology, Cambridge, 5–10 August 1989*. Toim. Ann Buckley, Karl-Olof Edström & Paul Nixon. Skrifte från Musikvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet 26, 1991.
- Dahlhaus, Carl 1977. *Grundlagen der Musikgeschichte*. Köln.
- Gronow, Pekka 1973. Musiikkisosiologia ja etnomusikologia. *Musiikki* 1/1973.
- Heiniö, Mikko 1984a. *Innovaation ja tradition idea*. Acta Musicologica Fennica 14. Helsinki.
- 1984b. ”Miksi tutkia säveltäjien lausuntoja...?” *Musiikki* 1/1984.
- 1991. Tiede musiikissa ja musiikki tieteessä. *Musiikki* 3–4/1991.
- 1992. Kontekstualisoiminen taidemusiikin tutkimuksessa. *Musiikki* 1/1992.

- Herndon, Marcia & McLeod, Norma 1982. *Music as Culture*. Darby: Norwood Editions.
- Kjellberg, Erik & Ling, Jan 1991. *Klingande Sverige. Musikens vägar genom historien*. Göteborg.
- Kurkela, Vesa 1983. *Taistojen tiellä soiteltiin – ja soiton tahdissa tanssittiin. Varkautelaiset työväeniltamat ja niiden musiikki työväen osakulttuurin kaudella*. Jyväskylä: Gummerus.
- *Musiikkifolklorismi ja järjestökulttuuri. Kansanmusiikin ideologinen ja taiteellinen hyödyntäminen suomalaisissa musiikki- ja nuorisjärjestöissä. Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 3*. Jyväskylä.
- 1991. Etnomusikologian historiattomuus ja nykyajan haasteet. *Kansanmusiikin tutkimus*. Toim. Pirkko Moisala. Sibelius-Akatemian julkaisuja 4. Helsinki: VAPK.
- Leisiö, Timo 1981. Tyyli, tunne ja yhteiskunta. Näkökulmia suomalaiseen musiikkikulttuuriin. *Musiikki* 3–4/1981.
- Ling, Jan 1983. *Europas musikhistoria –1730*. Uppsala: Esselte Herzogs.
- 1989. *Europas musikhistoria. Folkmusiken 1730–1980*. Göteborg.
- Merriam, Allan P. 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.
- Moisala, Pirkko 1990. Muistinvaraisen musiikin kulttuurisensitiivinen analyysimetodi. *Etnomusikologian vuosikirja 1989–90*. Toim. Vesa Kurkela ja Erkki Pekkilä. Jyväskylä.
- 1991. Antropologinen musiikintutkimus. *Kansanmusiikin tutkimus*. Toim. Pirkko Moisala. Sibelius-Akatemian julkaisuja 4. Helsinki.
- 1993. Kenttätöön merkitys etnomusikologiassa. Otteita nepalilaisesta kokemuksesta. *Musiikin suunta* 1/1993.
- Moisala, Pirkko & Valkeila, Riitta 1994. *Musiikin toinen sukupuoli. Nais-säveltäjiä keskiajalta nykyaikaan*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Nattiez, Jean-Jacques 1990. *Music and Discourse. Towards a Semiology of Music*. Transl. by Carolyn Abbate. Princeton, Jersey: Princeton University Press.
- Nettl, Bruno 1964. *Theory and method in ethnomusicology*. London: The Free Press.
- Padilla, Alfonso 1984. Heiniö, Mikko, Innovaation ja tradition idea. Näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan. *Musiikki* 1/1984.
- Pekkilä, Erkki 1988a. *Musiikki tekstinä. Kuulonvaraisen musiikkikulttuurin analyysiteoria ja -metodi*. Acta Musicologica Fennica 17. Jyväskylä.
- 1988b. Musiikin syntaksin tutkimisen kritiikki ja puolustus. *Etnomusikologian vuosikirja 1987–1988*, toim. Erkki Pekkilä ja Vesa Kurkela.
- Skog, Inge 1991. On Ethnomusicology and the History of Music. *Proceedings of the Second British-Swedish Conference on Musicology: Ethnomusicology, Cambridge, 5–10 August 1989*. Toim. Ann Buckley, Karl-Olof Edström & Paul Nixon. Skrifte från Musikvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet 26, 1991.

Pekka Jalkanen ja Vesa Kurkela

Populaarimusiikki ja historia

Seisoin viimein markkinoitten pauhuss':

Harput soi ja kanteleet.

Poika ruskea Germaniasta

Leiskui harpun helinäll',

Vaimo vakaa Pohjanlahden ranteilt'

Soitti kanteletta lempeää.

(A. Kivi: Anjanpelto)

1. Kreetta Haapasalo poptähtenä

Keski-Pohjanmaalta kotoisin oleva talonpoikaisnainen Kreetta Haapasalo oli 1850- ja 60-luvuilla tunnetuimpia suomalaisia muusikkoja. Hän teki lukuisia kiertueita ympäri maata laulamalla uudempia kansanlauluja ja soittamalla suurehkoa parikymmenkielistä laatikkokannelta, joka oli samoihin aikoihin nousemassa kansallissoittimen asemaan. Juuri soitin nosti Haapasalon myöhemmin kansallisen musiikin galleriaan, jossa hän on saanut edustaa jälkipolville käsitystä ihanteellisesta kansanmusiikista ja -muusikosta. Todellisudessa Kreetta Haapasalo oli aikansa populaarimusiikko, ammatinharjoittaja, joka hankki niukan elantonsa uudentyypin julkisuuden avulla, kansallisten suosikkisävelmien esittäjänä.¹

Tunnetuin Haapasaloon liitetty laulu on nimeltään *Mun kanteleeni kauniimmin taivaassa kerran soi*. Suomalaisen kansanmusiikintutkimuksen isähahmo Ilmari Krohn tallensi laulun juuri Kreetta Haapasalolta vuonna 1886, piti sitä tämän sepittämänä sekä loi laululle myös syntykertomuksen. Sen mukaan *Kanteleeni* olisi ”hengelliseksi yksinkertaistamalla jalostettu muunnos” laulusta *Minä seison korkealla vuorella* (Krohn 1938: 71). Sävelmä tunnetaan

¹ Tätä puolta Kreetta Haapasalon elämästä ja taiteellisesta toiminnasta on valottanut erityisesti Heikki Laitinen (1990), jonka perusteellisessa tutkielmassa annalististävyyinen ruohonjuuritaso ja gender-hypoteesi yhdistyvät poikkeuksellisella tavalla toisiinsa.

myös nimellä *Olet maamme armahin Suomenmaa*. Laulu ei välttämättä ollut Haapasalon sepittämä, eikä Krohnin selitys sen synnystä kovinkaan uskottava. Se oli mm. julkaistu jo 12 vuotta aiemmin evankelisen liikkeen hengellisten laulujen kokoelmassa *Siionin Kannel* (Suokunnas 1982: 66–67). Silti syntytulkinta sopii epäilemättä hyvin yli sata vuotta vallinneeseen käsitykseen suomalaisesta ihannekansanlaulusta. *Minä seison korkealla vuorella* -balladi kuului jo 1800-luvun lopulla siihen laulustoon, jota fennomaaninen sivistyneistö piti arvokkaana ja erityisen kansallisena. Suositun hengellisen laulun tulkitseminen samaan sävelmä sukuun kuuluvaksi on ymmärrettävää. Uudempi populaarimusiikin historiankirjoitus on päätymässä hieman toisenlaiseen syntyselitykseen, joka asettaa paitsi Kreetta Haapasalon musiikin myös Suomen kansallisoittimen kehityksen uuteen valoon.

Mm. Sven Hirnin tutkimusten perusteella voidaan päätellä, että 1800-luvun puolivälissä yksi yleisimmistä populaarimusiikin soittimista oli – posetiivien ohella – keskieurooppalainen harppu. Mainintoja kiertelevistä harpunsoittajista on ainakin 1830-luvulta lähtien. He kulkivat ympäri Suomea ja esiintyivät mm. markkinoilla sekä antoivat konsertteja yhteenä, johon saattoi kuulua harpun lisäksi viulu, huilu ja kastanjetit. Ohjelmisto koostui aikakauden tunnetuimmista ”hittikappaleista”, kuten marsseista, kansanlauluista, alkusoitoista ja operettisävelmistä. Tarkempi tutustuminen tuon ajan kulkusävelmiin nostaa esiin varsin yllättävän alkuperän Kreetta Haapasalon *Kanteleeni*-laululle. Sävelmä on silmiinpistävän lähellä kautta Euroopan tunnettua salonkimelodiaa *Home Sweet Home* (ks. nuottiesimerkki 1), jonka englantilainen Sir Henry Bishop sävelsi laulunäytelmäänsä *Clari, or the Maid of Milan* (1823)².

Kanteleeni-sävelmän uusi alkuperätulkinta herättää helposti lisäkysymyksen, mistä 1800-luvun puolivälin kanteleuudistajat ammensivat vaikutteensa. Tiedossa on, että vielä 1800-luvun alussa Keski-Pohjanmaan kantelepelimannit soittivat vähäkielisiä soittimia, Kreetta Haapasalolla tiedetään olleen nuorena kuusikielinen instrumentti. Tutkimus ei ole kuitenkaan kyennyt selvittämään, mistä vaikutteet useampikielisiin soittimiin saatiin. Anneli Asplund (1983, 14) arvelee suurempien laatikkokanteleiden olleen ruotsalaista alkuperää (hummel-sitra), mutta ei esitä käsitykselleen mitään perusteluja (vrt. Leisiö 1977: 1). Huomattavasti todennäköisemmältä tuntuu, että esikuva omaksut-

² Sama sävelmä omaksuttiin myöhemmin tämän vuosisadan alussa sellaisenaan *Siionin Kantele* ja *Sionsharpan* -laulukirjoihin (nro 401), nyt sanoilla ”Ma lailla isiemme” / ”Jag är en gäst och främling”. Tuossa vaiheessa anglosaksinen salonkisävelmä oli jo virallisestikin pyhittänyt tarpeeksi hengelliseen käyttöön (vrt. Anonyymi 1907 ja 1948). Kiintoisaa on myös huomata, ettei Suokunnaskaan (1982: 66–67) ole keksinyt etsiä *Kanteleeni*-laulun alkuperää anglosaksisesta populaariperinteestä, vaan tyytyy pohdiskelemaan sen sukulaisuutta joihinkin ruotsalaisiin lauluihin.

tiin markkinasoittajien harpusta. Samalla oli mahdollista oppia uusi soittotapa, joka perustui kolmisointujen näppäilyyn ja perussoinnuille viritettyihin basso-kieliin. Leikillisesti voitaisiin jopa väittää, että Suomen kansallisoitin olikin alunperin kurja markkinavärkki ja Kreetta Haapasalo muiden aikansa populaarimusiikoiden tapaan pelkkä plagiaattori.



Nuottiesimerkki 1. Katkelma *Kanteleeni*-laulusta ja sävelmästä *Home Sweet Home*.

Kreetta Haapasalon tapaus on otettu tähän esimerkkinä siitä, miten kansallisesti ja esteettisesti väritynyt musiikin historia on usein täydellisesti sivuuttanut 1800-luvun populaarimusiikin. Samalla on kehittynyt epäselvä ja jopa virheellinen kuva suomalais-kansallisen musiikin syntyhistoriasta. Erityisesti ulkomaiset vaikutteet ovat jääneet lähes tyystin huomioimatta tai ainakin niitä on huomioitu vain valikoiden.

2. Onko populaarimusiikilla historiaa?

Aikamme musiikista ja erityisesti populaarimusiikista on sanottu, että se on läsnä kaikkialla, mutta samalla ei missään, koska se on muuttunut huomattomaksi äänitaustaksi. Varsinkin aiemmin musiikin historiankirjoitus näyttäisi tulkinneen asian niin, ettei populaarimusiikkia ole olemassakaan. Se on sujuvasti sivuutettu länsimaisen musiikin historiankirjoissa. Viimeisten kahdenkymmenen vuoden aikana tilanne on sikäli muuttunut, että varsin monet musiikkitieteilijät ja etnomusikologit ovat kiinnostuneet populaarimusiikin tutkimisesta. Mutta näkökulma on ollut enimmäkseen epähistoriallinen ja sosiologinen; kiinnostuksen kohteena on enemmän nykypäivä kuin menneisyys, enemmän konteksti kuin musiikillinen teksti. Miten ihmeessä musiikinlaji, joka on vaikuttanut kenties eniten 1900-luvun ihmisen elämään, on jäänyt ilman historiaa?

Populaarimusiikin olemassaolon kieltäminen tai siitä vaikeneminen on tärkeä osa länsimaisen musiikin reseptiohistoriaa. Vielä 1800-luvun alkupuolella viihteellinen musiikki kukoisti ja kehittyi rinta rinnan eurooppalaisen taidemusiikin kanssa. Suomen kaltaisilla syrjäseuduilla eroa ei voitu tehdä senkään vuoksi, ettei konserttielämä ollut vielä eriytynyt muusta sosiaalisesta kanssakäymisestä. Julkisen musisoinnin tapahtumapaikkoina olivat suljetut seurapiiritapahtumat, joissa musiikilla oli pääasiassa viihdyttävä tehtävä. Vuosisadan puolivälissä uusi musiikkijulkisuus ja erityisesti musiikkikritiikki rupesivat tekemään yhä suurempaa pesäeroa siihen musiikkiin, joka ei sopinut autonomiaestetiikan normittamaan säveltaiteeseen. Salonkimusiikin kehitys kuvaa oivallisesti uutta asetelmaa.

Salonkityyli syntyi 1700-luvun lopun ja seuraavan vuosisadan alun salongeissa, joissa miellyttävän taustamusiikin arvoa ei vielä väheksytty. Vasta myöhemmin salonkimusiikki sai arvottoman ja lähes pejoratiivisen luonteen, ja on huomattavaa, että tämä arvonalennus sattui samanaikaisesti toisilleen hyvin vastakkaisissa ympäristöissä, kuten porvarillisissa kodeissa ja viinantuoksuisissa varieteeteattereissa. Musiikin makutuomarien silmissä yksinkertaistava salonkityyli rikkoi todellisen taiteen sääntöjä vastaan, ja jos kotimusiikin kitsch-idyllejä ei aina haluttukaan julkisesti teiltä, sitä innokkaammin puututtiin nousevan viihdeteollisuuden tuotteisiin. Niitä pidettiin paheellisina ja moraalisesti rappeuttavina. Erityisesti 1800-luvun loppupuolen iloiset operettinäytännöt can can -kohtauksineen nostattivat viihteenvastaista mielialaa vakavamielisen taideyleisön keskuudessa. Asiaan kuului, että operetit ja revyynäytännöt olivat jatkuvasti hyvin suosittuja.

Kevyen ja vakavan musiikin välinen ristiriita tuli ajoittain näkyvästi esiin 1800-luvun lopun musiikkikritiikissä. Jukka Sarjala on kiintoisasti kuvannut, miten vielä vuosisadan lopulla Helsingin konserttielämässä oli nähtävissä monia piirteitä, jotka korostivat musiikkitarjonnan sosiaalista luonnetta. Näin siitä huolimatta, että useimmat taidearvostelijat paheksuivat yleisön huonon musiikkimaun ohella myös sen sopimattomia tapoja. Konserttikäyttäytymiseen kuului mm. se, että solististen esitysten välissä olevien orkesterikappaleiden aikana yleisö rynni vestibyyliin tupakoimaan ja totia ottamaan. Käyttäytyminen oli muutenkin nykyistä spontaanimpaa, ja esimerkiksi sinfoniaesityksissä yleisö saattoi osoittaa suosiotaan jokaisen osan välissä. (Sarjala 1994: 214–223)

Vaikka salonkityyli ja muu käyttömusiikki joutuivat jo 1800-luvulla kasvavan ylenkatseen kohteeksi, eräs olennainen seikka pysyi tämän vuosisadan alkuun saakka muuttumattomana: populaarimusiikki ei ollut vielä eriytynyt konserttimusiikista juuri missään suhteessa, ei esteettisesti, ei tyyllillisesti eikä institutionaalisesti. Niinpä ravintolaorkesterit esittivät kevyemmän ohjelmiston ohella ooppera-alkusoittoja ja virtuoosikappaleita, jotka olivat vähintäänkin tyyllillistä sukua varsinaisen konserttitarjonnan ohjelmistolle. Lisäksi siirtyminen sinfoniaorkesterin muusikon ammatista ravintolasoittajaksi ja päinvastoin oli yleistä ja joustavaa. Nämä tosiasiat tarjoavat merkittävän metodisen ohjeen

vanhemman populaarimusiikin tutkimiselle. Sen kehitystä olisi pyrittävä tarkastelemaan paitsi omalakisena instituutiona, myös taidemusiikin rakennehistorian osana (vrt. Heiniö 1992: 56–61), ja tutkijan tehtävänä on täyttää ne aukot, joita teoskeskeinen musiikinhistoria on tietoisesti tai tiedostamatta jättänyt jälkeensä.

Populaarimusiikin tutkimus voi auttaa ymmärtämään taidemusiikin kehitystä ja etenkin sen murroskausia myös tarkasteltaessa myöhempää aikaa, jona viihdetuotanto oli jo eriytynyt omaksi selvästi rajattavaksi alueekseen. Populaarimusiikin menneisyyttä arvioitaessa on hyvä muistaa se sukututkimuksesta tuttu tosiasia, että suvun mustat lampaat pyritään mieluusti unohtamaan oman historian kirjoituksesta. Kuitenkin niin elämässä kuin musiikissakin pätee varsin usein se Henri Bromsin esilletuoma periaate, että kulttuuri ei periydy isältä pojalle vaan suvun mustalta lampaalta veljenpojalle. Musiikissa tämä tarkoittaa mm. sitä, että jyrkkiin muutokausiin on tavallisesti liittynyt näkyvästi erilainen karnevalistinen käyttäytyminen. Edellisen aikakauden totuudet on lyöty läskiksi ja turvauduttu erilaisiin vulgaareihin tai ainakin sellaisiksi koettuihin eleisiin. Tutkimuskohteita, joissa populaari- ja taidemusiikin historiat osuvat erityisen lähelle toisiaan ovat 1920-luku ja 1960-luku, nykyajan pluralistisista virtauksista puhumattakaan.

Itsenäisen Suomen kulttuurikeskustelussa on tasaisin väliajoin esitetty vaatimuksia ovien ja ikkunoiden avaamista Eurooppaan. Vaatimus kuului mm. 1920-luvun Tulenkantajien ja 1940-luvun ns. uuden suunnan edustajien keskusteluun, ja sen syynä oli maan ummehtuneeksi koettu kulttuuri-ilmapiiri. Vaatimuksille oli myös katetta. Kun Suomi itsenäistyi, sen ikkunat todella paukahtivat kiinni, jos tilannetta verrataan autonomian loppuaikaan. Suomesta tuli varsinainen periferia, Euroopan laitamaa. Se kansainvälinen ilmapiiri, joka Helsingissä ja Viipurissa vallitsi 1890-luvulla ja tämän vuosisadan alussa, sai odottaa uutta tulemistaan lähes nykyaikaan asti. Tällä oli suuri merkitys koko suomalaisen musiikin kehitykselle.

Sven Hirn on hyvin ansiokkaasti selvittänyt suurimpien kaupunkien julkisten huvien kehitystä autonomian ajalla. Hänen tutkimusraportistaan³ ilmenee mm. se, kuinka uskomattoman vilkasta ja kansainvälistä Helsingin, Viipurin ja Turun musiikkitarjonta oli vuosisadan vaihteen molemmin puolin. Esimerkiksi helsinkiläistä varietee-elämää kohahduttivat 1880- ja 1890-luvuilla seuraavat ulkomaiset ammattitaiteilijat: mustalaisorkesteri Pinter-Pál, Karlsbadin naisorkesteri, Wiener Damkapelle, minstrel-seurue Niblon New Yorkista, Schischkinin mustalaiskuoro (orkesteri), serbialainen tamburitsa-yhtye sekä National Decan-orkesteri Romaniasta. Myös erilaiset sirkusesitykset, tintamareskiteatterit, kuplet-

³ Painamaton käsikirjoitus, julkaistaneen Kansanmusiikki-instituutin toimesta vuoden 1995 kuluessa.

ti- ja chansontaiteilijat ja jopa drag showt olivat tuossa vaiheessa suomalaisen varieteetin arkipäivää. Nähtiinpä Viipurissa vuoden 1884 kesällä 20 hengen sioux-intiaaniseurue, joka esitteli elämäntapaansa Tervaniemen kukkulalla.

Voi vain arvailla, mikä yhteys edellä kuvatulla kansainvälisellä ilmapiirillä oli suomalaisen taidemusiikin nousuun juuri 1890-luvulla. Kuten nykyisinkin, suomalaiset taiteilijat pyrkivät jo tuolloin Keski-Euroopan metropoleihin vaikutteita ja oppia saamaan. Mutta Pariisiin tai Berliiniin pääseminen ei ehkä ollut sellainen kynnykskysymys kuin myöhemmin. Kulku mannermaalle oli selvästi helpompaa kuin maailmansotien jälkeen. Lisäksi Pariisi pienoiskuvasa, mondeenin maailman tuulahdus, oli löydettävissä myös Helsingistä – ainakin huomattavasti suuremmassa määrin kuin ikkunoiden sulkeuduttua.

3. Kulttuuripääomien suuri integraatio

Teoria laskevasta kulttuuripääomasta on viehättänyt monia kansanmusiikin tutkijoita, joskin yhtä monet ovat tuominneet sen jyrkästi ja pitäneet sitä jopa rasistisena ja kansankulttuuria alentavana. Uudempi populaarimusiikin historia joutuu kuitenkin ottamaan kulttuuripääoman teorian hyvin tosissaan. Teoriaan on lähes aina myös lisättävä populaarimusiikki eräänlaisena välittävänä tekijänä kuten myös se, että teorian kuvaama vaikutteväylä yläluokasta alaluokkaan on tavallisesti kaksisuuntainen.

On kiistämätön tosiasia, että monet taidemusiikin piirissä syntyneet ideat ja käytännöt ovat siirtyneet kansanmusiikkiin nimenomaan populaarimusiikin välityksellä. Tällaisia kehityskulkuja ovat esimerkiksi eri muotitanssien leviäminen Euroopassa erityisesti 1800-luvulla. Niin valssille, polkalle kuin csárdásille oli luonteenomaista, että ne tulivat tunnetuiksi aluksi hovien ja salonkien uutuuksina, minkä jälkeen populaarimusiikin tuotantokoneisto – nuottikustannus ja kiertelevät soittajat – huolehtivat niiden leviämisestä alaluokan keskuuteen. Samanaikaisesti, tai ainakin samalla vuosisadalla, kansallismielinen yläluokka omaksui arkaaisempia talonpoikaistansseja oman seuraelämänsä osaksi. Jälleen mukana oli viihdeteollisuus, joka huolehti siitä, että uudet kansallistanssit löysivät tiensä myös laajenevan keskiluokan juhliin ja huveihin.

Ylä- ja alaluokan musiikkikulttuurien kohtaaminen onkin se makrotason teoria, johon suomalaisen populaarimusiikin historiankirjoitus joutuu alinomaan tukeutumaan. Siihen liittyy toisena suurena linjana käsitys, että suomalainen musiikkikulttuuri menetti 1800-luvun loppuun mennessä suomalais-ugrilaisen, maagis-ritualistisen luonteensa ja assimiloitui keskieuropallaiseen tonaaliseen musiikkijärjestelmään. Tämä käsitys on luonnollisesti äärettömän yleistävä ja vaatisi seurakseen konkreettisia tapaustutkimuksia. Tutkimuksen tässä

vaiheessa – niin kauan kun paikallis- ja muu perustutkimus ovat hyvin sattumanvaraista – meidän on kuitenkin tyydyttävä melkoisiin yleistyksiin.

Suomalaisen musiikin integraatio keskieuropalaiseen alkoi jo 1700-luvulla, mutta kehitys sai melkoista lisävauhtia 1800-luvun puolivälin jälkeen. Seuraavassa on lueteltu joukko tärkeimpiä muutostapahtumia. Ensimmäistä kohtaa lukuunottamatta ne on valittu lähinnä sen perusteella, mitä tähänastinen tutkimus on asiasta kyennyt osoittamaan:

- 1) Funktionaaliseen harmoniaan perustuva musiikkikäsitys syrjäytti varhaisemman modaalisen ja lineaarisen ajattelutavan.
- 2) Selkeän tonaaliset riimilliset laulut levisivät lännestä itään (vrt. Ala-Könni 1956: 9–39, 150–157; Haapalainen 1979–86).
- 3) Uudet keskieuropalaiset muotitanssit – valssi, polkka, jenkka ja masurkka – saavuttivat suuren suosion ja syrjäyttivät vanhemmat kansantanssit (Tegen 1986: 245–315).
- 4) Kansallismielinen sivistyneistö piti romanssityyppisiä kansanlauluja aidon suomalaisen kansanhengen ilmauksina ja tuki niiden levittämistä mm. julkaisemalla laulukirjoja sekä yksinlaulu-, kuoro- ja soittokuntasovituksia. Tämä ajattelutapa siirtyi kansallismielisten joukkoliikkeiden musiikkiharrastuksen kulmakiveksi. (Kurkela 1989: 214–217, 257–263)
- 5) Keskieuropalaisen esikuvan mukaan organisoitu kansakoulu käytti lauluopetuksessaan mm. saksalaisia koululauluja (esim. Pajamo 1976: 146–164).
- 6) Kirkkolaulun uudistus korosti funktionaalisen tonaalisuuden ja kiinteiden sävelmien asemaa mm. kitkemällä gregoriaanista melismaatiikkaa ja kansanomaista veisuuta pois kirkon tilaisuuksista (K. Jalkanen 1976: 96–102).
- 7) Angloamerikkalaiset herätysliikkeet tekivät uudet profaanit länsimaiset laulumelodiat tunnetuiksi kansan keskuudessa (Laitakari 1984: 33–58).
- 8) Haitari syrjäytti vanhemmat pelimannisoittimet ja toimi samalla jo rakenteensa vuoksi funktionaalisen tonaalisuuden sanansaattajana (vrt. Kolehmainen 1982: 4–5).
- 9) Yleiseurooppalainen populaarimusiikki omaksuttiin kaupungistuvan yhteiskunnan uusiin huvikäytäntöihin mm. keskieuropalaisten katusoittajien, mekaanisten soittokoneiden, kuplettilaulajien sekä salonki- ja sotilasorkesterien välityksellä (P. Jalkanen 1989: 48–69, vrt. P. Jalkanen 1981: 221–233).
- 10) Kustannustoiminta ja nuottikauppa vakiinnuttivat asemansa ja keskittyivät tuotannossaan ja jakelussaan salonkimusiikkiin, mustalaisromansseihin ja muihin yleiseurooppalaisiin uutuuksiin (Tegen 1986: 91–98).

Suomalais-ugrilaisen ja muun arkaaisen musiikkiperinteen häviäminen suomalaisesta musiikkikulttuurista oli varsin täydellistä. Kansanmusiikintutkija Heikki Laitinen onkin hyvällä syyllä nimittänyt kyseistä muutostapahtumaa talonpoikaismusiikin suureksi murrokseksi (1982: 124–125).

1800-luvun suuri murros johti välittömästi yhä syvempään integraatioon, jonka hedelmiä lähes kaikki tämän vuosisadan populaarimusiikin lajit ovat. Olemme jo aiemmin monessa yhteydessä kuvanneet tätä prosessia puhumalla kolmesta ”emoperinteestä” ja niiden sekoittumisesta: klassis-romanttisesta taidemusiikista, 1800-luvun lopun kansanmusiikista sekä afroamerikkalaisesta musiikista. Nämä perinteet näkyvät populaarimusiikissa enimmäkseen toisiinsa sulautuneina, mutta ne voivat synnyttää populaareja musiikinlajeja myös yksinään. Seuraava kaavio perustuu Pekka Gronowin (1973: 68) esittämään kolmiomalliin suomalaisen populaarimusiikin akkulturaatiohistoriasta. Se havainnollistaa kolmen emoperinteen suhdetta populaarimusiikin eri lajityyppihin:



Kaavio 1. Suomalaisen populaarimusiikin emoperinteet ja eri lajityyppjä.

Lähivuosien populaarimusiikin historiankirjoituksen yhtenä suurena haasteena on analysoida näiden kolmen traditiovaraston vaikutusta eri musiikillisissa lajityypeissä ja yksittäisten säveltäjien teoksissa. Etnomusikologinen tutkimusote merkitsee tässä, että eri prosesseja on tarkasteltava ja suhteutettava kulttuuritaustoihinsa (vrt. P. Jalkanen 1989: 14–21). Suomalainen kulttuuriympäristö on vaikuttanut populaarimusiikin kehitykseen siten, että se on säädellyt sulautumista: se on suodattanut, torjunut, valikooinut ja läpäissyt uusia musiikillisia aineksia; tällä tavalla se on muovannut musiikista ”suomalaisen”. Kuvaa-va esimerkki tästä valikoitumisprosessista on suomalainen tango: sekä musiikki- että tanssilajina se poikkeaa hyvin selvästi maailman muista tango-nimisistä genreistä.

4. Taivas ja helveti – kohti populaarimusiikin myyttianalyysia⁴

Integraatioanalyysin jälkeen herää kysymys, ovatko laina- ja vaikutussuhteiden selvittämiset riittäviä toimenpiteitä populaarimusiikin ymmärtämiseksi. Mikä on populaarisuuden ydin ja miksi suomalainen populaarimusiikki on erilaista kuin läntiset ja itäiset esikuvansa? Näihin tuhannen taalan kysymyksiin voi yrittää etsiä vastausta myyttianalyysin avulla. Siinä populaarimusiikin kehitystä ei tarkastella normaaliin tapaan kronologisena lajityyppikuvauksena ja -analyysina, vaan diakronisuuden rinnalla kulkee ”populaarimusiikin suurta kertomusta” jäljittävä synkroninen lukutapa.

Musiikkianalyysissa huomio kiintyy jatkuvaan toistoon ja kertautumiseen, jopa siinä määrin, että se houkuttelee etsimään ilmiön takaa arkkityypinomaisia myyttisiä rakenteita (vrt. Lotman & al 1977, Barthes 1972: 15–25, 56–57, 65–67, Barthes 1977: 79). Näistä keskeisimpiä ovat

- 1) itäinen ”kollektiivinen” sentimentaalisuus (Broms 1985: 165–176), joka ilmenee etenkin seksti-intonation (Assafjew i.v.: 19–56, 147) sulautumisena varhaisempaan tonaaliseen sävelmistöön;
- 2) raskasmielisyys, joka syntyy protestanttisen kärsimyskoraalin mentaliteetin siirtymisestä varhaisempaan riimilliseen kansanlauluun;
- 3) saksalainen ”schmeltz”, joka ilmenee wieniläisperäisen melodiikan vaikutuksena (vrt. Bachmann 1960: 135–150, Raube 1967: 159–191) ja
- 4) amerikkalaisen utilitarismin periaate, ”amerikkalainen unelma”, jota tavoitellaan samaistuvan jäljittelyn avulla.

⁴ Ks. P. Jalkanen 1992 sekä 1993, joissa suomalaisen populaarimusiikin myyttianalyysia on käsitelty hieman eri näkökulmista.

Analyysin voi aloittaa tarkastelemalla suomalaista musiikkikulttuuria raja-alueena, itäisten ja läntisten musiikkimaailmojen leikkauspisteenä. Itäinen vaikutus on näkynyt suomalaisessa populaarimusiikissa ennen kaikkea venäläisenä sentimentaalisuutena; musiikillisella tasolla suorat lainat tai viittaukset venäläisiin valssiromansseihin ja itäeurooppalaisiin klezmersävelmiin ovat tästä hyvä esimerkki. Läntisestä musiikkimaailmasta erottuvaan perinteeseen kuuluu myös suomalais-ugrilainen musiikki. Arkaaisen syvärakenteen osoittaminen myöhemmistä läntisistä fuusioista onkin haasteellinen musiikkianalyytinen tehtävä.

Läntinen vaikutus tuli aluksi suomalaiseen populaarimusiikkiin Keski-Euroopasta, erityisesti Saksasta, sekä suoraan että Skandinavian ja Baltian kautta. Merkittävänä taustavaikuttajana on muutos huvielämän infrastruktuurissa: uudet keskieuropallaiset kaupunkikulttuurin ilmiöt katusoitosta ja sirkuksesta ravintolakulttuuriin, musiikkikauppaan ja nuottikustannukseen saivat Suomessa jalansijaa viimeistään 1800-luvun jälkipuolella. Saksalaisen schlagerin melodiset ja rakenteelliset periaatteet olivat yksi tärkeä perusta, jolle suomalainen iskelmä rakentui. Mutta myös afroamerikkalainen musiikki levisi Suomeen etupäässä saksalaisena fuusiona – suorat yhteydet englantilaiseen saati sitten amerikkalaiseen jazziin olivat ennen toista maailmansotaa harvinaisia. Vasta sodan jälkeen läntinen vaikutus on tullut yhä enenevässä määrin suoraan angloamerikkalaisesta rytmimusiikista.

Kuten sanottu, myyttianalyysin ehkä kantavin lähtökohta on toistuvien ja kertautuvien aineksien tarkastelu. Hiukan kärjistäen ja Henri Bromsia mukailen voi väittää, että populaarimusiikki on ”samanlaisuustaidetta”: rock jauhaa blueskaavaansa, tangon taika kietoutuu muutamaan taikatemppeun, jazzin jammaus kulkee tiukan nokkimisjärjestyksen mukaan ja vanhaa tanssimusiikkia ”ei ole kuin yksi kappale”. Toistuvuus, kertautuvuus, samanlaisuus ovat avaimia ratkottaessa populaarisuuden sisältöjä. Tiettyjen tyylipiirteiden vakioituminen muuttumattomiksi syvärakenteiksi tai asafjevilaisittain ”intonaatioiksi” panee näkemään toistuvat rakenteet Barthesin ja Lotmanin osoittamalla tavalla myytin ilmaisuina. Broms on lähestynyt ongelmaa kansanperinteestä käsin ja selvittänyt myytin ja kollektiiviperinteen suhteita tavalla, joka on oivallisesti sovellettavissa myös populaarimusiikin alueelle.

Broms määrittelee myytin käsitteen väljästi, mutta käyttökelpoisesti: ”myytit ovat ihmisen arvomaailmaan liittyviä käsitteitä jonkin populaarin kuvan muodossa” (1985: 232). Populaarimusiikin toistuvat rakenteet ovat juuri tällaisia kuvia, ”kollektiivitaiteen pyhiä ikoneita”. Toistoisuus on syklisen aikakäsityksen symboli: toistaessaan kulttuuri- ja tekstimateriaaliaan ihminen vaistomaisesti varmentaa, että maailmankuva säilyy ehjänä ja turvallisenä. Vanhan ”myyttisen ajan” jutunkertoja pani liikkeelle toiston prosessin, joka saattoi kuulijat yhteyteen kosmisten tapahtumien kanssa. Toisessa yhteydessä Broms siteeraa Lotmanin huomioita erilaisuus- ja samanlaisuuskulttuurin ilmentymistä. Näistä jälkimmäistä Lotman pitää itäisenä, myyttiseen kulttuuriin liittyvänä

ajatustapana. Samanlaisuuskulttuurissa kulttuurin rajat ylittävä omaperäisyys ei ole hyve: kollektiiviperinne ei tunne väärin ymmärrettyjä neroja. (Ibid.: 40, 89).

Kaikki tämä on kuin suoraan populaarimusiikin estetiikasta. Toistuvuus ja kertautuvuus viittaavat tiedostamattomasti sykliseen ja myyttiseen aikakäsitykseen. Samanlaisuuskulttuurin käsite yhdistää populaarimusiikin tekijät ja koki-jat yhteiseen kollektiivikulttuuriin. Siinä varioimattomuus ja epäoriginellisuus ovat positiivinen arvo, turvallisuuden tunteen tae ja kulttuurin jatkuvuuden elinehto. Tässä kohtaa vallitsee jyrkkä ero populaari- ja taidekulttuurin välillä. Jälkimmäinen kuuluu yksilöllisyyttä korostavaan ”erilaisuuskulttuurin”, jonka tehtävä on romuttaa myyttejä ja konservatiivisia rakenteita. Kyseessä on näin olleen kiinnostava synkroninen syvyysulottuvuus. Länsimaisen, rationaalis-li-neaarisen taidemusiikin rinnalla elää konservatiivinen, myyttiseen aikaan liit-tyvä kollektiivikulttuuri, jonka viimeisin, mutta koko ajan uudistuva kerrostu-ma on populaarimusiikki.

Tutkijan päänaivaksi jää nyt selvittää toistuvuuden musiikilliset ilmenty-mät ja esittää niille myyttianalyttinen tulkinta. Ehkä ongelmallisinta on huo-mata, mitkä toistuvuudet ovat todella relevantteja. Liian yleiset havainnot eivät selvitä populaarisuuden luonnetta millään tavoin – esimerkiksi Greimasin binaarioppositioiden (lyhyt–pitkä, voimakas–heikko, korkea–matala, surullin-en–iloinen, elämä–kuolema jne.) avulla operoiminen tuntuisi johtavan joka ainoan musiikillisen tapahtuman myyttisyyden maailmansyleilyyn. Etnomusi-kologisen myyttianalyysin edellytys onkin löytää kulttuurisesti merkittäviä musiikillisia vakioita. Seuraavassa muutama esimerkki, miten myyttianalyysia voisi soveltaa suomalaisen populaarimusiikin historian tutkimuksessa.

a) Mies ja nainen

Maskuliininen–feminiininen-vastapari täyttää useita Greimasin ”seemien” ulottuvuuksia (Tarasti 1994: 66). Voimakas–hiljainen, iloinen–surullinen, matala–korkea, karhea–sileä jne. ovat populaarimusiikissa monesti yhteydes-sä ilmaisun sukupuolisuuteen. Huomionarvoinen on salonkimusiikin estetiik-kaan periytynyt sentimentaalinen–hilpeä–vastakkaisuus. Se on ollut mitä tyy-pillisin 1800-luvun salonkimusiikin affekti ja ilmennyt etenkin potpurien ja oopperafantasioiden dramaturgisena kulmakivenä. Vastakkaisuuksia on luotu samanaikaisesti duurin ja mollin, nopean ja hitaan, paksusti orkestroidun ja hennon tekstuurin avulla. Salonkimusiikista käsitys omaksuttiin mm. kansal-lisromanttisten kuorosävellysten ja rapsodioiden rakennustekniikaksi, mistä klassisin esimerkki on ”Suomen soitetuin orkesterikappale”, Pahlmanin pot-puri vuodelta 1871. 1920-luvulla tämä vastapari löysi tiensä suomalaiseen iskelmään mm. siten, että uutuuslevyjen toisella puolella oli reipas foksi, polkka tai jenkka, kääntöpuolella tunteellinen valssi. 1940- ja 50-lukujen iskelmä perusti estetiikkansa samaan lähteeseen. Sen takia esimerkiksi Toivo Kärjen rillumarei-lauluja Pekka ja Pätkä -farsseissa täydentää aina kaihoisa tangoromansi. Seemien maskuliinisuus–feminiinisyys-ulottuvuutta tähden-

netään etenkin suomalaisessa elokuvamusiikissa, jossa sankarin johtoaiheet ovat traagisia, usein kromaattisesti sävyttyneitä ja paksusti ja karheasti orkestroituja mollimelodioita. Sankarittaren aiheet ovat sitä vastoin ohuita, valoisia ja sentimentaalisia duuriromansseja, jotka kartanon neito esittää itse ja säestää lauluaan pianolla. Ajattelutavan pohjana lienee klassismin sonaatin affektiajattelu, maskuliinisen pääteeman ja feminiinisen sivuteeman vastakkaisuus, joka on salonkimusiikin välityksellä siirtynyt myös suomalaiseen iskelmään.

b) Hyvä ja paha

Kromaattisen ja diatonisen aineksen kamppailu, jossa voiton perii aina hyvyyttä ja oikeamielisyyttä edustava diatonisuus, on populaarimusiikin vakioratkaisuja. Tästä ovat esimerkkejä niin iskelmät kuin viihdeorkesteri- ja elokuvamusiikki. Kromaattinen käänne epäilyn ja mustasukkaisuuden merkeinä on tunnusomaista esimerkiksi kahdessa klassikossa, Harry Bergströmin iskelmässä *Ethän minua unhoita* ja George de Godzinskyn laulussa *Sulle salaisuuden kertoa mä voisin*. Suomalaisen viihdeorkesteriteosten johtava ajatus on kamppailu diatonisuuden ja kromaattisuuden välillä antiikin eetosopin parhaissa perinteissä. Niin myös elokuvamusiikissa, jossa ulkoisten ja sisäisten kriisien Harmageddon käydään säännönmukaisesti kromaattisten tremoloiden ja purkausten säestyksellä, Mikki-hiiri merihädässä -tyyliin. Ratkaisu on tuttu myös Einar Englundin musiikista elokuvaan *Valkoinen peura*. Joikuaiheista johdettu diatoninen ja pentatoninen aines on siinä arjen ja valvetilan merkinä ja kamppailee kromaattisen, ylinousevan sekunnin sisältävän aiheen kanssa, joka puolestaan viittaa hallitsemattomaan seksuaalisuuteen, noituuteen ja pimeyteen (ks. nuottiesimerkki 2). Kyseessä on jälleen eetos- ja affektiopin popularisoitunut perinne. Välittäjinä ovat toimineet niin salonkimusiikki kuin klassis-romanttinen taidemusiikki.

The image shows two musical staves, likely representing a piano accompaniment. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The music consists of a series of chords and single notes, primarily in a diatonic scale with some chromaticism. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The rhythm is simple, with quarter and eighth notes.

Nuottiesimerkki 2. Einar Englund: *Valkoisen peuran* teema.

Tätä kaikkea on siinä määrin, että mentaliteettia voi kutsua taivaskaipuiksi (vrt. Siltala 1992: 81–144). Näin suomalaisen perusiskelmän kaksi puolta, helvetinpelko ja taivaskaipuu, täydentävät toisiaan ja muodostavat toisilleen vastaparin. Mentaliteettien eroa⁵ voi tulkita myös läntisen ja itäisen mielenmaiseman erona: läntisen ”mato matkamies maan” -jurputuksen vastapainona on kollektiivisempi ja sosiaalisempi nostalgia, taivasunelma, jossa voi kuulla useimmille saavuttamatonta kristallikruunujen ja samppanjalasien helinää.

d) Mustat lampaat

Myyttianalyysin eräs kiintoisa puoli ovat myytin rikkojat. Heidän määrällinen osuutensa myytin ylläpitäjistä lienee sama kuin tämän päivän radion kuuntelijoiden jakauma, jossa 80 % kuuntelee sovinnasta Radio Suomea, loput muita asemia. Myös populaarimusiikissa on omat mustat lampaansa. Karnevalistisen naurunräkätyksen säästämänä he rikkovat kirjoittamattomia sääntöjä, muodostavat oman kapinansa ja jatkavat uusin keinoin, kunnes vähitellen laitostuvat ja joutuvat itse kaadetuksi. Mustat lampaat ovat innovaattoreita, ja heidän aikaansaamansa murrokset ovat luonnollisesti tärkeä tutkimuskohde myös myyttianalyysin kannalta. Se, millä tavoin heidän harjoituksensa on puettavissa myyttianalyysien sankarin viitta, on tämän kirjoittajille vielä epäselvää.

Lähteet

- Ala-Könni, Erkki 1956. *Die Polska-Tänze in Finnland*. Kansatieteellinen arkisto 12. Helsinki.
- Anonyymi 1907. *Melodier till Sionsharpan*. Helsingfors: Lutherska Evangeliförening i Finland.
- Anonyymi 1948. *Siionin Kanteleen sävelmistö*. 7. painos. Turku: Suomen Luterilainen Evankeliumiyhdistys.
- Asplund, Anneli 1983. *Kantele*. Forssa: SKS.
- Assafjew B. W. & Glebow i. v. *Tschaikowskys "Eugen Onegin"*. Versuch einer Analyse des Stiles und den musikalischen Dramaturgie. Übersetzung: Guido Waldmann. Potsdam.
- Bachmann, Fritz 1960. *Lied, Schlager, Schmultze*. Einige Möglichkeiten und Ergebnisse der Melodie-Analyse der ”Alltagsmusik”. Leipzig.
- Barthes, Roland 1972. *Mythologies*. Sel. and transl. by A. Lavers. London: Cape.

⁵ Annalistien esiinnostamasta mentaliteettihistoriasta ja sen suhteesta musiikin-tutkimukseen ks. Heiniö 1994: 55.

- Barthes, Roland 1977. *Structural Analysis of Narratives. Image, Music, Text.* Translated by Stephen Heath. London: Fontana.
- Broms, Henri 1984. *Alkukuvien jäljillä. Kulttuurin semiotiikkaa.* Juva: WSOY.
- Greimas, A.J. 1980. *Strukturaalista semantiikkaa.* Suom. E. Tarasti. Helsinki: Gaudeamus.
- Gronow, Pekka 1973. Popular Music in Finland. *Ethnomusicology* Vol. XVII.
- Haapalainen, T. I. 1979–1986. *Suomalaisten kansansävelmien lähdetutkimuksia I–II.* Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Heiniö, Mikko 1992. Kontekstualisoiminen taidemusiikin tutkimuksessa. *Musiikki* 1/1992.
- Heiniö, Mikko 1994. Musiikki ja kulttuuri-identiteetti. *Musiikki* 1/1994 s. 4–70.
- Jalkanen, Kaarlo 1976. *Lukkarin- ja urkurinvirka Suomessa 1809–1870.* Helsinki: Suomen Kirkkohistoriallinen Seura.
- Jalkanen, Pekka 1981. Murrosajan soitinmusiikki. Teoksessa *Kansanmusiikki.* Toim. Anneli Asplund ja Matti Hako. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Jalkanen, Pekka 1989. *Alaska, Bombay ja Billy Boy.* Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura.
- Jalkanen, Pekka 1992. Miksi populaarimusiikki on populaaria? *Musiikin Suunta* 1/1992.
- Jalkanen, Pekka 1993. Suomalaisen iskelmän tyyli. *Musiikin Suunta* 3/1993
- Kolehmainen, Ilkka 1982. Aapeli Hautanen, pelimanni. *Tutkielmia jalasjärveläisestä pelimannisoitosta.* Toim. V. Kurkela. Helsinki: Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitos.
- Krohn, Ilmari 1938. Hengellisten kansansävelmiemme syntyvaiheista. *Kalevalaseuran Vuosikirja* 18 s. 63–76.
- Kurkela, Vesa 1989. *Musiikkifolklorismi ja järjestökulttuuri.* Jyväskylä: Suomen etnomusikologinen seura.
- Laitakari, Timo 1984. *Suomen vapaakirkollisen liikkeen musiikki: historiallisesta näkökulmasta.* Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitos.
- Laitinen, Heikki 1982. Talonpoikaismusiikin suuri murros. Teoksessa *Musiikkikulttuurin murros teollistumisajan Suomessa.* Toim. V. Kurkela ja R. Valkeila. S. 117–129. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitos.
- Laitinen, Heikki 1990. Torpparinvaimo Greeta Haapasalon matkat kautta koko Suomen Suuriruhtinaskunnan ja aina Pietariin ja Tukholmaan saakka. Teoksessa *Kreeta Haapasalo. Ikoni ja ihminen.* Toim. Ilkka Kolehmainen ja V. T. Valo. S. 5–59. Kaustinen: Kansanmusiikki-instituutti.
- Leisiö, Timo 1977. Polvella istuvan dilemma. *Musiikki* 2/1977.

- Lotman, J. & Uspenski, B. 1977. Die Rolle dualistischer Modelle in der Dynamik der russischen Kultur. *Poetica*, Bd. 9, H. 1.
- Pajamo, Reijo 1976. *Suomen koulujen laulunopetus vuosina 1843–1881*. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Raube, Hermann 1976. Zum volkstümlichen Lied der 19. Jahrhunderts. Teoksessa *Studien zur Trivialmusik der 19. Jahrhunderts*. Toim. C. Dahlhaus. Regensburg.
- Sarjala, Jukka 1994. *Musiikkimaun normitus ja yleinen mielipide*. Turku: Turun yliopisto.
- Siltala, Juha 1992. *Suomalainen ahdistus*. Keuruu: Otava.
- Suokunnas, Seppo 1982. *Siionin Kannel 1874–1892*. Helsinki: SLEY-kirjat Oy.
- Tarasti, Eero 1994. *Myytti ja musiikki*. Helsinki: Gaudeamus.
- Tegen, Martin 1986. *Populär Musik under 1800-talet*. Stockholm: Edition Reimers.

Timo Leisiö

Gottlund, Pippingsköld, Poppius ja kolme ”kansallista” sävelmää

1. Muuan merkillinen juomalaulu

Vielä 1900-luvun alkupuolella Grue Finnskogin suomalaiset olivat muistaneet ”en finsk sång”, jota muuan *Habikki Pekka* oli ryhtynyt laulamaan, kun häväeltä oli päässyt juotava loppumaan.¹ Syystä tai toisesta juuri näistä häistä on säilynyt muutakin muistitietoa, jota myös minä olen kuullut kerrottavan: niissä soitti viulua ruotsalainen *Halteguten* eli Ola Porkkala², ja yleistä hilpeyttä oli synnyttänyt iäkäs *Posa-Kaisa*, yksinäinen kerjäläismummu, joka kiersi talosta taloon ja sai ruokaa laulujaan vastaan.³ Grue Finnskog oli tuolloin norjalainen kappeliseurakunta toista sataa kilometriä Oslostakoilliseen, ja se oli ollut suomalaisten elinaluetta 1600-luvulta alkaen. Näitä Norjan ja Ruotsin suomalaisia on ollut tapana kutsua metsäsuomalaisiksi, ja esim. ruotsalainen harmonikkasävelmä *Elämää suomalaismetsissä* kytkeytyy juuri näihin metsiin: sen säveltäjä Carl Jularbo (1893–1966) oli metsäsuomalaista syntyperää.

Viime vuosisadan jälkipuolella *Kalaveden* eli nykyisen *Kallsjön* rannalla olleessa finne-talossa oli siis häät. Suureksi harmiksi juotava oli päässyt loppumaan, ja silloin edellä mainittu *Habikki* (Haavikon) *Pekka* oli siis alkanut laulun, josta Norjassa muistettiin vuosisadan alkupuolella mm. seuraava säkeistö⁴:

¹ Turesson 1964, 106.

² Halteguten, joka oli saanut lisänimensä sen vuoksi, että hän ontui, koska hänen toinen jalkansa oli toista lyhyempi, oli yksi Ruotsin tunnetuimpia viulupelimanneja. Hänen salaperäinen viulunsa, ns. *Porkkala fela*, on yhä puheenaihe metsäsuomalaisten keskuudessa niin Norjan puolella kuin Vermlannissakin. Norjassa tunnettu kirjailija Åsta Holt antoi tämän nimen runokoelmalleen, joka julkaistiin 1946. Porkkala puhui vielä suomea, mutta kulttuurisesti hän oli jo skandinaavi ja metsäsuomalainen, ei suomalainen.

³ Näistä kertoi kirjoittajalle v. 1986 mm. Asbjørn Holt Grue Finnskogassa.

⁴ Turesson 1964, 106.

*Nytt on bottel tyhia dais
ei oo mita joa.
Nytt on kolko goiwat dvais
kon ei toista tooa.*

*Paha olla tässä
eu o sosa, ei o pääsa
joman, joman,
velikolma joman.*

Hivenen savon murteeseen (*joa* = juua, *tooa* = tuua) vivahtava kieli on pääosin ymmärrettävää. Laulun sävelmä ei liene säilynyt, tai ainakaan en ole tavannut ketään, joka olisi sen tuntenut. Koska juomalaulut ovat skandinaavien ja saksalaisten vanhaa perinnettä, jota Suomessakin on noudatettu lähinnä vain maan rannikoilla asuneissa ruotsinkielisissä yhteisöissä, olen monen muun lailla arvellut, että tässä on jonkin norjalaisen laulun metsäsuomalainen käännös. Rituaalinen juomaperinne olisi siis siirtynyt norjannorjalaisesta kulttuurista metsäsuomalaiseen: kun suomalaiset alkoivat skandinaavistua, he omaksuivat myös tavan laulaa juomalauluja. Tekstille ei kuitenkaan ole löytynyt norjalaista esikuvaa.

Kahden eri muistiinpanon perusteella laulua tiedetään kuitenkin laulettun myös Suomessa, jossa tekstin ohella on saatu talteen myös melodia. Varhaisempi muistiinpano (nuottiesimerkki 1A) on Rautalammilta vuodelta 1890.⁵ Melodia etenee *g*-hypomiksolyidisessä moodissa. Nuorempi dokumentti (nuottiesimerkki 1B) kuuluu vuodelta 1907 olevaan kokoelmaan, jossa on liki 300 laulua Keski-Hämeen Lammilta.⁶ Vaikka melodia etenee *G*-duurissa, se on selvästi edellisen sukulainen. Kyseinen sävelmä liittyy Suomessa vain tähän juomalaulun kaltaiseen tekstiin. Myös Norjasta tallennettu teksti voidaan vaihtaa laulaa varsinkin A-variantilla.

On siis mahdollista, että laulu oli käännetty Gruen seutuvilla norjasta suomeen ja tuotu sieltä Rautalammille jo 1800-luvulla. Mm. Gunnar Turessonin mukaan tässä on ”en finsk sång”. Asia tulee kuitenkin monimutkaisemmaksi, jos sitä penkoo hieman enemmän.

Vuonna 1831 julkaisemassaan teoksessa *Otava I Carl ”Calle” Axel Gottlund* käsitteli juomalauluja⁷, joita hänen mukaansa suomalaiseen perinteeseen ei kuulunut – kuten ei myöskään niitä hienostuneita ja maltillisia juomatapoja, joita ruotsalaiset säätyläiset noudattivat. Juomalaulujen yhteinen laulanta ritualisoidun juomingin yhteydessä ei ole yleisesti kuulunut suomalaisten juomarituaaleihin. Juominen on ollut enemmänkin yksilösuoritusten sarja ryhmässä, eikä siihen ole kuulunut sosiaalista laulantaa sen kummemmin kuin ritualisoituja maljapuheita eikä skoolausta. Juomalaulut eivät juurtuneet 1700- tai 1800-

⁵ SuKaS: numero 4830. Nuotinnoksen teki Ilmari Krohn. Ks. myös Väisänen 1917, 46.

⁶ SuKaS: numero 4806. Nuotinnoksen teki opettaja K. Kalliola. Ks. Väisänen 1917, 50.

⁷ Gottlund 1831, 311–321.

luvullakaan suomalaisten kulttuuriin⁸, mutta niiden suosio näyttää alkaneen kasvaa 1960-luvun jälkeen⁹.

A)

Nyt on kurk-ku-ni kui - va taas, kun ei oo mi-tä juo' - da
Nyt on pul-lo - ni tyh - jä taas, en - nen kun tois - taa - tuo - - daan

Pah on ol - la näis - sä häis - sä kun ei oo suus - sa, ei - kä pääs - sä

Juo - - - - kaamm, juo - - - - kaamm, ve - - li - - - - kul - lat juo - - - - kaamm.

B)

O - - ta kup - pi kä - te - - - - hes, ä - - lä si - - - - tä hei - - - - tä

Et oo poi - ka, jol - let koi - ta, et - - kä pul - lo - - - - a - si voi - ta.

Juo - - kaamm, juo - - kaamm, mei - dän vel - jet juo - - - - kaamm!

Nuottiesimerkki 1. Juomalaulun kaksi muunnosta. A) on Keski-Suomen Rautalammilta vuodelta 1890, B) on Hämeen Lammilta vuodelta 1907.

⁸ Bellmanilta vaikutteita saaneet säätyläiset olivat runoilleet lukuisia suomenkielisiä juomalauluja tai sellaisina käytettyjä lauluja jo 1700-luvulla, kuten Eino Salokas (1929) on osoittanut.

⁹ Esimerkiksi yhteispuhjoismaisille markkinoille tarkoitettujen laulukirjan *Pohjoismaisia juomalauluja – Nordiska dryckesvisor* (Gjelseth 1980) noin 200 juomalaulusta suomalaisia on vain yhdeksän ja niistäkin viisi on laulelmarunoilija Reino Hirvisepän (Pallen, 1888–1993) hiljan sepittämiä. Lisäksi jäljelle jäävistä yksi, *Drikkesviser for ikke-sangere* (s. 38) tulee esittää seisten huutamalla ”Hep!”.

Saadakseen suomalaiset oppimaan sivistyneitä tapoja K. A. Gottlund julkaisi ensimmäisenä maassa viisi suomenkielistä juomalaulua. Näistä kolme oli Bellmanin suomennoksia. Tällainen oli mm. *Juomarin Laulu*, Fredmanin epistolan 58. laulun ”imitation”, kuten suomentaja itse totesi. Eino Salokkaan¹⁰ mukaan lauluista kaksi oli kuitenkin Gottlundin omia runoja. Niistä *Juoma Laulun* tekstin hän oli sovittanut erääseen tuolloin tunnettuun sävelmään¹¹. Tässä yhteydessä kiinnostavampi on kuitenkin *Viina-virsi*, jonka tekstin Gottlund oli sovittanut ”ruotsalaisten laulun” *Här är ock en fyllehund! Mina bröder – lambo* melodiaan isännän ja vieraiden seremonialliseksi vuorolauluksi¹², jossa solistit ja yhteinen kuorolaulanta vuorottelevat. Ohessa esitän tekstin sellaisena kuin se on Gottlundin eräässä käsikirjoituksessa¹³, joka ei ole aivan sama kuin *Otavassa* julkaistu.

Suomalaisessa Suomessa juomalauluja on miltei nykypäiviin saakka syntynyt valtaosin Bellmanin vaikutuksesta.¹⁴ Kansanomaisia juomalauluja tai sen tapaisia muita kalevalamittaisia lauluja on toki paikoin tallennettu¹⁵, mutta varsinaisen tutkimuksen puuttuessa niiden todellisesta asemasta on vaikea sanoa mitään. Gottlund oli ihastunut Bellmanin lauluihin viimeistään vuonna 1815, ja 1860-luvulla hän julkaisikin niiden suomennoksia laajahkona kokoelmana¹⁶. Gottlund oli voinut runoilla *Viina-virren* 1820-luvulla, mutta se oli saattanut syntyä jo hänen opiskellessaan vuodesta 1816 alkaen Upsalassa, jossa myös juomalaulut kuuluivat ylioppilaiden luonnolliseen kulttuuriin – mutta joita suomen kielellä ei juuri ollut. On muistettava, että Gottlund oli vienyt Upsalaan Juvalta tallentamiaan tekstejä ja kansansävelmiä, joita hän ystävineen esitti julkisesti¹⁷. On kuitenkin melko epätodennäköistä, että hän olisi laulanut tätä laulua jo vuoden 1821 jälkipuolella liikkueensa Norjan suomalaismetsissä¹⁸.

Gruen, Lammin ja Rautalammin tekstit ovat siis Gottlundin luoman runon osia ja ainakin Suomessa sävelmät ovat sukua keskenään. Runon seremoniallinen kohteliaisuus ja ensimmäisen säkeistön vaikeaselkoisuus olivat kuitenkin

¹⁰ Salokas 1929, 129.

¹¹ Gottlund 1831, 314–315. Otavassa hän toteaa, että teksti lauletaan kuin *Kära Doctor kom, mamseln har ondt i magen*. Sen sijaan eräässä käsikirjoituksessa (Gottlund: HYK) hän ilmoittaa, että melodiana on *Vänskap är en planta, ganska svår att finna*.

¹² Gottlund 1831, 312–313.

¹³ Gottlund HYK.

¹⁴ Salokas 1929.

¹⁵ Esimerkiksi Gottlund itse oli tallentanut neljä juomalaulun kaltaista tekstiä: *Suomen kansan vanhat runot* VI₁, numerot 726–730.

¹⁶ *Fredmanin lauluja ja loiluja* ilmestyi kolmena niteenä vuosina 1863 ja 1864.

¹⁷ Ks. Heikinheimo 1933 sekä Andersson 1921.

¹⁸ Ks. Gottlund 1986.

Viina-virsi**Isäntä:**

*Pieppäs pikar pivossais,
Puhuk pullois luokse,
Viina kiehuu kiassais,
Vuahi moahan juoksee*
Kaho kuin tuo juoma-härkä**
Viteloopi viinan märkeä***
Juokam', juokam',
Minun veljät – juokam'.*

Vieras:

*Nyt on pulloin tyhjä toas,
Ei ouk mitä juuaan;
Nyt on kulkkuin kuiva toas,
Kunnek' toista tuuaan.
Paha olla tässä häässä
Ei ouk suussain, ei ouk peässäin.
Juokam', juokam',
Veli-kullat – juokam'.*

Isäntä toas (toisellen):

*Otak kuppi kätteheis,
Elä häntä heitä,
Olet seuran-pettäjä,
jos et seuraa meitä.
Juoppas, juoppas, juoma-ratti,
huuhteleppas huuleis, matti!
Juokam', juokam',
Hyvät veljät, juokam'!*

Toinen:

*Sep' on mulle vaikia,
(Elä enenä anna)!
Kuka jaksaa kaikkia
näitä suuhun panna?*

Kaikki (yhteisesti):

*Et ouk poika, jos et koita
tätä pulloaisi voittaa!
Juokam', juokam',
Hyvät**** veljät – juokam'.*

Kaikki vieraat (yhteisesti):

*Ite ompi isäntä,
Hunaja[a] ja mettä,
Joka syö ja sisentää,
Viinaa kuin vettä.
Kiitos olkoon monin kerran,
Tuhatta tuhannen verran*

(Isäntä:

*Eip' ouk vieraassakaan syytä,
joka juo ja toista pyytää)*

Kaikki (yhteisesti):

*Juokam', juokam',
Veli-kullat – juokam'!*

* *Vuahi moahan juoksee* ei merkitse mitään. Gottlundilla lienee ollut mielessään oluen *voahto*.

** *Juotto-härkä* vastaa ruotsin sanaa *fyllehund* ja tarkoittaa ”juomaria”.

*** *Viteloopi viinan märkeä* on ymmärrettävissä, jos sanan *viteloopi* tilalle sijoittaa sanan *vetelööpi*, jolloin kyse olisi oluttuopin ahkerasta kallistelusta.

**** Gottlund oli kirjoittanut alkuperäisen *minun*-sanan päälle *hyvät*.

outoja Skandinavian finneille, savolaisille ja hämäläisille, joten siitä näyttäisi jääneen muistiin vain toinen säkeistö sekä osia kolmannelta ja neljännestä. Varsinkin toinen säkeistö sisältää aineksia savolaiselle kulttuurille ominaiseen tilannekomiikkaan. Huomionarvoista on, että hämäläinen variantti (1B) noudattelee *Otavan* tekstin kolmatta ja neljättä säkeistöä. Voidaan olettaa, että se edustaa *Otava*-lähtöistä booklorea.

Sen sijaan Rautalammin ja Gruen tekstit noudattavat ohessa olevan käsikirjoitusversion tekstiä: kummankin viimeisessä säkeessä esiintyy sana *velikullat* (= Gruen *velikolma*) – eikä *minun veljet* kuten *Otavan* painetuissa versioissa. Vaikuttaa siltä, että Rautalammin laulu on opittu jostain suullisesta lähteestä, kenties suoraan Gottlundilta tai ylioppilaiden perinteestä, mikä taas on ehkä¹⁹ tapahtunut vasta *Otavan* ilmestymisen jälkeen. Onkin mahdollista, että Gruen laulu palautuu tähän samaan suulliseen perinteeseen, ja että se oli voitu omaksumaa joltain Suomesta vierailleelta pohjoissavolaiselta laulajalta. Olihan vielä 1800-luvulla melko tavallista, että Suomesta käytiin vierailulla Keski-Skandinaviassa asuneiden sukulaisten luona.

On ajateltu myös niin, että tämä suomenkielinen laulu olisi suomalaista perinnettä Skandinaviassa. Asia ei kuitenkaan ole näin yksioikoinen. Esimerkiksi Suomi ja Ruotsi eivät ole kulttuurisia kokonaisuuksia eivätkä ne useinkaan sovellu perinnetieteen käsitteiksi edes metaforatasolla. Ne ovat teknisiä, oikeudellisia ja poliittisia yksikköjä, jotka koostuvat hyvinkin monista *erilaisista* kulttuureista. Lisäksi ne ovat niin yleistäviä, että faktat peittyvät helposti hämären vihjeiden taakse. Esimerkiksi Lucia-neidon juhla ei suinkaan ole keskiajalta alkaen ollut ”ruotsalaisten” perinne sen kummemmin kuin juhannuskokkojen poltto ei ole ollut ”suomalaisten” perinnettä²⁰. Todellisuudessa suurimmassa osassa Ruotsia Lucian juhla opittiin booklorena vasta 1920-luvulta alkaen. Samoihin aikoihin länsisuomalaiset alkoivat tutustua savokarjalaisien juhannuskokkoon, mikä taas tapahtui sen vuoksi, että urheiluseurat ja poliittiset järjestöt alkoivat 1900-luvun alkupuolella hankkia toimintavaroja järjestämällä kesäisin tanssitilaisuuksia ulkoilmalavoilla.

C. A. Gottlundin isä oli itähämäläisen Eerolan talon kuopus, joka alkoi käydä koulua tiettävästi vuonna 1779. Loviisan triviaalikoulussa tälle hämäläispojalle määrättiin lukeneisuuden symboliksi uusi sukunimi, Gottlund. Gottlundin äiti taas oli Uudenmaan suomenruotsalaista sivistyneistöä, joka oman äitinsä puolelta lienee ollut smoolantilaista pappissukua.²¹ Koska isä toimi

¹⁹ Oletus perustuu siihen, että Gottlund oli korjannut *Otavassa* vuonna 1831 julkaistun tekstin neljännessä säkeessä olevan *minun veljet* käsikirjoituksessa olevaan asuun *velikullat*. Kenties hän oli tehnyt muutoksen vasta *Otavan* ilmestymisen jälkeen, jolloin ylioppilaat olivat totuttautumassa uuteen ympäristöön Helsingissä.

²⁰ Lucian juhlasta ks. SFK ja juhannuskokoista Vilkona 1969.

²¹ Heikinheimo 1933, 33–34.

Juvan pitäjän kirkkoherrana, ja koska vanhemmat olivat ajan tavan mukaan säilyttäneet kotikielenään ruotsin, Gottlund oppi suomea eteläsavolaisilta talonpojilta, reingeiltä ja pappilan naapureilta. Gottlund osasi lukea ja kirjoittaa myös nuotteja sekä soittaa, ja hän sepitti jo nuorena savoksi runoja, jotka näyttävät usein syntyneen johonkin sävelmään. Juuri Gottlund oli herättänyt ajatuksen koota vanhoista *runoista* eepos, ja juuri hän oli ensimmäisenä Suomessa julkaissut kokoelman kansanomaisia soitinsävelmiä²². Ne hän oli tallentanut Juvalla lähinnä vuonna 1815.

Voidaanko siis sanoa, että tämä Gottlundin suomenkielinen runo oli laina ruotsalaisesta Savosta kaakkoisen Norjan suomalaisille. Jo ajatuksena tämä on merkillinen. Nimittäin ruotsinkielistä Savoia ei ole ollut, eikä Gottlund ollut savolainen. Hänellä oli aivan omaperäinen uusmaalais-hämäläinen kulttuurinsa, johon varsinkin Juvan talonpojat ja Upsalan oppineet olivat suuresti vaikuttaneet. Jos Gruen suomalaiset olivat omaksuneet juomalaulunsa *Suomesta*, voidaanko sanoa, että se oli *suomalaista* lainaa? Ei. Tämä laulu ei ollut *suomalainen* laina norjansuomalaisille – niin suomenkielinen kuin teksti onkin. Ei se ole suomenruotsalainenkaan laina, vaikka Gottlund oli kulttuurisesti ennen kaikkea suomenruotsalainen. Gottlundin idiosynkraattinen yksilökulttuuri oli jotain niin omaperäistä, ettei sitä voida pitää perinteisesti suomenruotsalaisena. Laulu oli (mahdollisesti savolaisten välittämänä) *gottlundiaaninen* laina Suomesta norjalaistuneille finneille.

Itse sävelmän alkuperän selvittämisessä kiitän dosentti Ann-Mari Häggmania, joka tunnisti tekstin erityisesti ylioppilaiden juomalaulunaan käyttämäksi ja erilaisissa kirjoissa julkaistuksi lauluksi nimeltään *Lambo*. Sen ruotsalaista taustaa tutkinut Christina Mattsson on todennut sen varhaisimman lähteen löytyvän eräästä nuottikirjasta, joka on ajoitettavissa 1700-luvun puoliväliin. Olemassaolevien tietojen mukaan *Lambo* on sittemmin laulettu ainakin Gottlannissa, Bohusin läänissä, Västmanlannissa, Jämtlannissa sekä suomenruotsalaisten keskuudessa. Lisäksi laulu on painettu lukuisiin ylioppilaslaulukirjoihin. Monet opiskelijat veivätkin sen maaseudulla oleville virkapaikoilleen ja säilyttivät sen muistona kultaisilta opiskelua ajoiltaan. Mattsson julkaisi melodiasta kaksi redaktiota. Savossa ja Hämeessä tavatut variantit kuuluvat samaan redaktioon kuin gotlantilainen.²³

Lambo on siis ollut hyvin suosittu juomalaulu, joka oli alun perin omaksuttu sekä Ruotsiin että Suomeen saksankielisestä Euroopasta. Ruotsin valtakunnan eri osissa juomalaulu eli siis eri melodisina redaktioina, ja sävelmään liittyi erilaisia runoja. Gottlund lienee tutustunut lauluun jo hyvin nuorena, sillä juuri Porvoossa, hänen lapsuutensa koulukaupungissa, *Lambo* on säilynyt muuna

²² Gottlund 1831, nuottiliite.

²³ Mattsson 1982, 63–67.

tallenteena melkein samanlaisena kuin Gottlund näyttää sen oppineen: *Här är en äkta fyllehund*. Nuottiesimerkissä 2 on sekä Gotlannin että Porvoon variantit.

A)

Sätt nå glas-sä för din munn! Sugg fal-le-ral---la --- la - la - la -- la.

Drikk så äuk, din fyl - lä - hund! Sugg fal- le-ral--- la ----- la

Ti bei-väis-nigg vill ja vän-da Glas-sä pa däss yv--ra än--da.

Lam - bou, lam --- bou, Sugg fa -- ral --- la, lam --- bou.

B)

Här är en äk-ta fy - le - hund, Hej, fa - ri - di - ri - di ral --- la

Sätt nu gla - set för hans munn, Hej, fa - ri - di - ri - di ral --- la

Se hur ö -- let ut - ur gla - set rin - ner i det fyl - le - a - set

Lam --- bo lam --- bo Mi --- na her - rar lam --- bo.

Nuottiesimerkki 2. Ylioppilaiden suosiman *Lambo*-laulun yhden melodisen redaktion kaksi edustajaa. A) gotlantilainen muunnos (lähde: Mattsson 1982, 64–65), B) porvoolainen muunnos (Lagus nr. 260). Molemmat edustavat viime vuosisadan lopun perinnettä.

Ruotsissa tämä laulu opittiin saksankielisenä ja se sai ruotsinkielisiä asuja paikoin Etelä- ja Keski-Ruotsissa sekä Uudellamaalla. Se liittyi jo olemassa olevan sosiaalisen tavan osaksi ja sitä alettiin laulaa Jämtlannin Rakkesjössä asti. Oleellista tässä ei ole se, että melodia oli laina saksalaiselta alueelta ruotsalaiselle alueelle, vaan että se oli laina saksalaisesta juhlakäytänteestä vastaavaan ruotsalaiseen juhlakäytänteeseen. Kun Gottlund teki *Viina-virren*, hän lainasi oman kulttuurinsa käytänteestä yksittäisen elementin ja toivoi, että se lainautuisi Suomen suomalaisten laulustoon, ja rahvas tätä kautta omaksuisi kulttuuriinsa ruotsalaisen juhlakäytännön. Yritys oli toivoton, sillä yleensä ensin syntyvät ne sosiaaliset rakenteet, joihin uusia tapaelementtejä voidaan sijoittaa. Ilmeisestikin hämäläinen sävelmä oli *Otavasta* lainautunutta booklorea, joka toki saattoi olla samalla ”ett minne från studenttiden”. Mutta sävelmä ja runo kokivat akkulturaatioprosesseille toisinaan ominaista torjuntaa: toisin kuin ruotsinkielisissä yhteisöissä, suomenkielisissä ihmiset eivät tarvitse tätä laulua, jota ei voitu sitoa sopivaan sosiaaliseen systeemiin. Laulu toki oli olemassa – onhan jäljellä kaksi dokumenttia Suomesta ja yksi Norjasta – mutta se jäi lainaamatta. Oliko tämä laulu siis laisinkaan mikään laina? Missään tapauksessa sitä ei voi pitää suomalaisten antamana lainana Norjaan, vaikka viitteitä on siihen, että se olisi ollut mahdollisesti jonkin suppeahkon ihmisjoukon (suvun?) omaksuma laina Rautalammin pienessä pitäjässä. Vaikka siis skandinaavisesta näkökulmasta laulu oli ”finsk”, niin mikä oli laulun kansallisuus, sillä melodiaredaktio oli gotlantilais-uusmaalais-keski-suomalainen. Minusta laulu on siinä määrin kansainvälinen, ettei sitä voi pitää millään tasolla kansallisena eikä maakunnallisena perinteenä.

Vaikka menneisyyden yksittäisistä kulttuuri-elementeistä saattaa jäädä jälki, niillä ei välttämättä ole ollut asemaa siinä perinteessä, johon tutkija voi arvella niiden kuuluneen. Tällaisen jäljen vihjaama laina ei välttämättä ole muuttanut mitään lainan vastaanottajien kulttuurissa. Kun yhteiskunta omaksuu uusia elementtejä, kyse on lainoista, jos ne muuttavat kulttuurisysteemiä. Silloin kulttuuri muuttuu. Mutta onko *lainoja*, joista yhteiskunnassa ei välitä kukaan tai välittää vain muutama harva, jolloin mikään ei muutu. Voidaanko siis tällaista ”lainaa” (kuten Gottlundin käännöstä) edes pitää *lainana*? Toisin sanoen: jos Gottlundin *Viina-virsi* ei selvästikään ole vaikuttanut Keski-Suomen savolaiseen kulttuuriin, niin oliko Keski-Suomen savolaiseen kulttuuriin lainattu ylipäänsä mitään, ja oliko lainattu varsinkaan sellaista, mikä olisi ulottanut vaikutuksensa Norjan *finne*-yhteisöihin. Asian enempi pohdiskelu on oikeastaan turhaa niin kauan kuin savolaisen perinteen kannattajia ei tunneta.

Jotain merkittävää tällaisessa torjutussa elementissä on kuitenkin täytyntä olla, koska siitä on jäänyt jälki. Tutkijat eivät vain ole antaneet nimeä sellaiselle ainekselle, jota ei ole lainattu, mutta josta on jälki. Gottlundin laulu on ollut joillekin tärkeä, mutta keille? Mahdollisesti vain rautalammilaiselle virkamiehelle, joka muisteli nuoruutensa opiskeluaikaa maaseudun ikävässä arjessa sekä mahdollisesti hänen lapsilleen ja ystävilleen, joille juomalaulujen laulami-

nen oli luontevaa. Ehkäpä tätä kautta sen oppi myös hyvämuistinen palkollinen. Me emme yksinkertaisesti tiedä muuta kuin lähtökohdan: tätä ”kansallisesti” epäsuomalaista juomalaulua on laulettu suomeksi Norjassa, jossa finnet pitivät sitä arvossa (1) sen vuoksi, että se oli ”finsk” ja (2) sen vuoksi, että se sopi *heidän* metsäsuomalaiseen kulttuuriinsa, joka oli juomatapoineen jo norjalaistumassa.

2. Kaksi Pippingsköldin ”Paimen soittoa”

Johan Josef Pippingsköld (1792–1832), Turun hovioikeuden virkamies, muistetaan miehenä, joka toi ylioppilaiden kuorolaulun Upsalasta Turun kautta Suomeen. Hän oli jo nuorena saanut vankan musiikillisen koulutuksen ja Upsalassa hän opiskeli hetkellä, jolla kansallisromantiikan vaikutus oli vielä tuoretta ja innovatiivista. Pippingsköldin kiinnostus ei rajoittunut kuorolauluun, sillä hän innostui suuresti Geijerin ja Afzeliuksen vuosina 1814–1817 julkaisemasta kokoelmasta *Swenska folkets sagohefder* ja keräsi aikanaan myös itse sävelmiä ja muuta perinnettä. Pian Pippingsköldin kokoelmat tosin paloivat Turun mukana.

Vuonna 1919 Pippingsköldin jäämistöstä löytyi kuitenkin nuottipaperi, johon oli kirjoitettu kaikkiaan 21 sävelmää. Paperin otsikkona oli *Finska folksånger i Åbo län*. Sävelmät on julkaissut Otto Andersson Pippingsköld-elämäkerassaan²⁴. Andersson oli sitä mieltä, että sävelmät olivat Pippingsköldin itsensä tallentamia, ja hän esitti tietoja, jotka osoittavat tämän tunteneen suomalaisen kansanmusiikin maakunnallisia erityispiirteitä ja niiden keskinäisiä eroja. Kuitenkin tällä nuottipaperilla vain nimet ”*Carelsk visa*” ja ”*Allegretto från Nyland*” viittaavat nuotinnosten lokaliteettiin.

Sävelmien valtaosa on epäilemättä peräisin Lounais-Suomesta, mutta niistä kaksi on sellaisia, joista on säilynyt muunnelmia Savosta. Tähän seikkaan jo A. O. Väisänen kiinnitti huomionsa. Ensinnäkin hän arveli, että jotkut sävelmistä oli kerätty ”Itä-Suomesta” mahdollisesti jo ennen vuotta 1819. Toisaalta hän oletti, että H. R. von Schröter oli saanut juuri Pippingsköldiltä tuona vuonna ilmestyneessä teoksessaan *Finnische Runen* julkaisemansa runosävelmän.²⁵ Nämä Pippingsköldin nuottipaperin kaksi itäiseksi arveltua sävelmää on molemmat varustettu nimellä *Paimen soitto*.

On sanottu, että Johan Pippingsköld oli suomensuomalaisten kansansävelmien ensimmäinen kerääjä. Otto Andersson oli päätellyt, että herätteen oli antanut Upsalassa ennen kaikkea J. Kr. Fr. Hæffner, Afzeliuksen kansanlaulukokoelman sävelmäliitteen järjestäjä ja ns. muinaispohjoismaisen asteikon²⁶

²⁴ Andersson 1921.

²⁵ Väisänen 1917, 7.

²⁶ Hæffner 1818.

”löytäjä”. Lisäksi Andersson oli arvellut, että Pippingsköldillä oli ollut ”tenhoa-va” vaikutus (nelisen vuotta nuorempaan) opiskelijatoveriinsa K. A. Gottlundiin.²⁷

Gottlund oli Pippingsköldin, Abraham Poppiuksen²⁸, Germand Aminoffin ja Adolf Ivar Arwidssonin opiskelutoveri. Heillä oli yhteisiä kansallisia harrastuksia, mutta myös selviä eroja. Pyrinkin seuraavassa esittämään näkökulman siihen kysymykseen, mistä ruotsin kieltä muutoin käyttäneen Pippingsköldin jäämistössä esiintyvät kaksi *Paimen soittoa* voisivat olla kotoisin.

Kuten Otto Andersson on osoittanut, Pippingsköld kiinnostui kansansävelmistä juuri Upsalassa, jonne hän oli siirtynyt entisestä opinahjostaan Turun yliopistosta 1817 voidakseen opiskella lakimieheksi. Gottlund puolestaan oli aloittanut opintonsa suoraan Upsalassa jo vuotta aiemmin. Kiintoisa on se tosiasia, että Gottlund vei jo tuolloin, siis syksyllä 1816, Upsalaan sävelmiä, joita hän oli kirjoittanut muistiin kotonaan Juvalla aina kesästä 1815 alkaen. Tästä Ilmari Heikinheimo²⁹ on tehnyt perusteellista selkoa. *Otavan* I niteessä Gottlund kertoi tallennus- ja nuotinnustyöstään mm. seuraavaa:

Yksi mejän tolpparista, vanha Hanno Laitinen Syvänmaan Hännilästä, jota pidettiin isona tietäjänä, soitteli heitä kantelellansa. Häneltä ja kirkkomäin tyttöloilta olen minä saannut viettä kymmentä tällaisia vanhoja soittoja, osittain paimenen loilotuksia, osittain muita vanhoja laulumuksia. Erinomaittain saan minä tästä kostella [kiittää] Liisaa Puraista, Anna Kaisa Leinoista, Maija ja Anna Liisaa Kiukasta, ynnä heijän veljensä Aato Kiukasta, joka niin ikään soitti heitä kantelellansa. Siitten ovat Herrat Dråke ja Barkenbóm tässä Tukhulmissa heitä leviten kahtonna ja oikoina, sitä myöten kuin minun renki-pojka Tahvo-Immoinen (niinikkään Juvalta kotoisin) lauleli heitä, heijän kuulla.

Jos oletetaan, että Pippingsköldillä oli suomalaisia sävelmiä vuonna 1819, on kysyttävä, mistä hän olisi voinut ne hankkia. Tiedetään, että edellisenä vuonna hän oli saanut sävelmiä Poppiukselta, mikä ilmenee Poppiuksen kirjeestä Andreas Sjögrenille lokakuussa 1818:³⁰

Savossa kuteepi vielä yx kotoinen poesia eli laulukeino ja yx kotoinen soittokeino (musik). Minä olen *kotona nuotillen panettanut* ja esimerkiksi *Pippingsköldille opettanut* yx vähä osa. Hän soittelepi niitä meidän eissämme iltaisella zitraliansa. – Hän on oikein intoikas sen asian päällen, että päästä Savoön pelastamaan meidän kotoisia tuonia heidän [savolaisten] ylen-kazanostansa.

²⁷ Andersson 1921, 175.

²⁸ Bergholm 1899.

²⁹ Heikinheimo 1933.

³⁰ *Ibid.*, 143.

Poppius oli syntyjään Juvalta, mutta hän oli valmistuttuaan saanut viran sen naapuripitäjästä, Joroisista. Onko kirjeen ilmaus ”nuotillen panettanut” ymmärrettävä niin, että nuotinnoksen oli tehnyt joku muu henkilö kuin Poppius? Luulen näin.

Toisaalta lähteistä käy ilmi, että Poppius oli opettanut Pippingsköldille kansansävelmiä suullisesti Upsalassa³¹ ja ettei Pippingsköldin tiedetä koskaan vierailleen Savossa. Taiteilijana hän kuitenkin halusi sieltä nuotteja, joita hänelle uskollisesti lähetti Joroisista Abraham Poppius vielä vuonna 1821. Tuon vuoden heinäkuussa Poppius oli nimittäin kirjoittanut Pippingsköldille mm. näin:³²

— jag hade föresatt mig, att tillika sända dig några av de omtalade finska tonerna, men vilkas ernående väl icke långt tid tagit om det varit mig möjligt att överkomma några dugliga. Jag har härtill icke gjort någon resa för deras anskaffande och i min hemtrakt äro de mera ursprungligt nationella tonerna så utdöda, att knappast ett oredigt eko återstår. Till barlast i brevet skall jag sända dig några som jag av förrigt kunnat och vilka jag förmodar du ännu icke äger; får se, om du kan få reda på dem. Jag kan själv icke garantera tonsättningens ofelbarhet, ty jag är, som du vet och nogsam känner, rudis et obscuris in istis. Då jag snart får råka dig i Åbo, viljom vi rätta felen. Jag tänkte icke sända dem till dig förrän jag varit lycklig att enligt mitt hopp bekomma flere och bättre, ävensom icke förrän vi översett notsättningen av dessa få, men en mellankommen resa till Nyslott har gjort denna min avsikt om intet. —

[— olin mielessäni päättänyt lähettää sinulle samalla muutaman niistä paljon puhumistamme suomalaisista sävelmistä, joiden hankkimiseen ei kauaa menisi, jos vain olisin sattunut joitakin sopivia löytämään. En ole tehnyt myöskään erityistä matkaa niiden saamiseksi ja kotiseudullani [Joroisissa] alkuperäisemmät kansalliset sävelmät ovatkin siinä määrin unohtuneet, että niistä on tuskin enää sekaviakaan jälkiä säilynyt. Kirjeeni painolastina lähetän sinulle joitakin, *joita olen aiemmin osannut ja joita en usko sinulla vielä olevan*; nähtäväksi jää, *saatko niistä selvän*. Itse en voi taata nuotinnoksen virheettömyyttä, sillä, kuten liiankin hyvin tiedät, tässä asiassa olen *tietämätön ja harjaantumaton*. Kun saan tavata sinut pian Turussa, *korjatkaamme virheet*. En ollut ajatellut niitä sinulle lähettää ennen kuin olisin ollut onnekas saamaan niitä haluamani määrän ja parempaan asuun. Myöskään en olisi lähettänyt niitä ennen kuin *olisimme* tarkistaneet näiden muutamien nuotinnokset, mutta äkkinäinen Savonlinnan matka esti aikeeni.—]

³¹ Ks. tästä Andersson 1921, 73—.

³² *Ibid.*, 172.

The image shows a musical score for three national tunes. The first section consists of four staves of music in 2/4 time, key of D major. The second section is labeled 'Variation [n:o 1]' and consists of four staves. The third section is labeled '[n:o 2]' and consists of five staves. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4.

Nuottiesimerkki 3. Pippingsköldin paperissa esiintyvät kaksi *Paimen soittoa*, joiden nimet ovat siinä suomeksi. Niistä ensimmäinen on järjestyksessä 8. ja jälkimmäinen, lyhyempi, 9.

Poppius oli ilmeisen harjaantumaton nuotintaja, vaikka yhtä ilmeisesti hän osasi sävelmiä ulkoa. Kirjeessään hän tunnustaa puutteensa latinaksi (*rudis et obscuris in istis*) ja vihjaa, että hänellä oli kotiseudullaan mahdollista saada *nuotinnusapua* (*förrän vi översett notsättningen*). Ongelma näkyy myös Poppiuksen puolta vuotta aiemmin Pippingsköldille kirjoittamasta kirjeestä. Hän kertoi osanneensa mm. hauholaisen sävelmän, joka kuitenkin säilyi vain hänen mielessään, koska sitä ei ollut kirjoitettu nuoteille ("satta i musik")³³.

Kun mikään tieto ei vihjaa Pippingsköldin vierailleen Savossa, hänen ei voi ajatella sävelmiäkään siellä tallentaneen. Hänen lähteenään olisi voinut olla Abraham Poppius, joka ei kuitenkaan hallinnut kunnolla nuotintamista. On kuitenkin luultavaa, että kaksi Pippingsköldin nimissä kulkevaa paimensävelmää ovat kaikesta huolimatta Poppiuksen perua. Tämähän sanoi nuotintaneensa muistamiaan sävelmiä itse.

Kun Kaarle Akseli Gottlund oli nuotintanut melodioita suhteellisen taitavasti ja kun hänen juvalaissävelmistössään on samanlaisia melodioita kuin Pippingsköldin kahdessa sävelmässä, voidaan kysyä, olisivatko Pippingsköldin kaksi *Paimen soittoa* alun alkaen Juvalta? Tämä on täysin mahdollista.

Ryhtymättä kovin tarkkaan analyysiin voisin väittää, että Pippingsköldin paperin sävelmä 11 on sama, jonka Gottlund julkaisi Otava I:n sävelmäliitteessä vuonna 1831 numerolla 8. Gottlundin jäämistössä siitä on soitinmuunnos nimellä *Paimen soitto* ja hänen itsensä sanoittamana nimellä *Paimen-Laulu*.³⁴ Nuottiesimerkistä 4 voi päätellä sen kiinnostavan seikan, että Gottlundin käsikirjoituksessa sävelmän loppuun on merkitty variaatiot *a* ja *b*, jotka ovat Pippingsköldin paperissa ikään kuin sävelmän saumattomana jatkeena. Lisäksi sävelmän lopettava yhden tahdin kuvio esiintyy sekä Gottlundin käsikirjoituksissa (mm.: *Paimen soitto*) että Otavan nuottiliitteen *Ilta-laulun* lopussa. Edelläoleva osoittaa mielestäni kiistatta, että 1800-luvun alkupuolen juvalaiset saattoivat lopettaa soittonsa tällaiseen loppuformulaan.

Lopuksi on todettava se seikka, että melodia on saattanut olla aikansa suosikkimelodia, sillä toistaiseksi mystiseksi jäänyt ylioppilas O. A. J. Carlenius nuotinsi sen 1800-luvun jälkipuolella ja oli tuolloin saanut selville, että sitä oli soitettu Kerimäellä vuoden 1810 tietämissä.³⁵ Luultavasti laulunopettaja F. W. Illberg tallensi samaisen sävelmän muunnoksen käydessään niin ikään Kerimäellä vuonna 1865. Tämän hän julkaisi kahta vuotta myöhemmin kokoelmansa *Suomalaisia Kansan-Lauluja ja Soitelmia* sävelmänä n:o 4.

Pippingsköldin sävelmää n:o 8 ei sellaisenaan voi suoraan kytkeä muuhun tunnettuun sävelmänuotinnokseen. Sen sijaan Gottlundin juvalaisessa kokoel-

³³ Ibid., 173.

³⁴ Gottlund HYK.

³⁵ Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Kansanrunousarkisto. Carlenius: 3s vaiht.

1. k.

Kansain kulta

The image shows a musical score for a piece titled "Kansain kulta" (No. 11). The score is written on four staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (F major/D minor). The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. The second staff continues the melody. The third staff has a "Mar. al." marking below it. The fourth staff has a "piano" marking below it. The piece ends with a double bar line.

Nuottiesimerkki 4. K. A. Gottlundin käsin kirjoittama paimensävelmä Juvalta muistuttaa suuresti Pippingsköldin jäämistössä olevaa sävelmää n:o 11. (Helsingin yliopiston kirjasto, F⁶ I 34).

massa esiintyy samankaltaisia melodisia aineksia. Esimerkiksi nuotinnoksen toisen rivin kaksi ensimmäistä tahtia ovat olemassa sekä käsikirjoituksena (n:o 3, *Paimen soito*) että *Otavan* nuottiliitteessä numerolla 9:1.

Pippingsköldin sävelmien rakenteessa on paljon epämääraistä. Oma vakaa kantani on, että niin muodon kuin melodiankin omituisten piirteiden syynä oli Poppius, joka oli pyrkinyt muistelemaan nuotintajalleen sävelmien rakenteita. Toiseksi uskon, että Poppius ei itse ollut painamassa mieleensä kansanomaista soittoa, vaan hän oli oppinut sävelmiä Gottlundilta, joka itse taas oli – kuten käsikirjoituksista voi päätellä – käynyt sävelmien nuotinnustyössä jo aiemmin omat taistelunsa.

Yksikään tuntemani tosiasia ei siis osoita Pippingsköldin keränneen savolaisia sävelmiä: Poppius ei ollut kovin motivoitunut eikä kykenevä nuotintaja, Gottlund oli tallentanut juvalaisia melodioita aktiivisesti ja asuissa, jotka olivat muodollisesti puhtaita. Kun vielä tiedetään Gottlundin opettaneen niitä Upsalassa tovereilleen, alkaa käydä selväksi, että nämä Pippingsköldin melodiat olivat alkuaan juvalaisia soitteita.

Hyvin tiedetään, että Gottlund arvosteli ankarasti parikymmenvuotiaan saksalaisen lakitieteen tohtori Hans Rudolf von Schröterin teosta *Finnische Runen*, joka ilmestyi v. 1821. Mutta miksi ankarasti?

Gottlund oli julkaissut omia runojaan *Poetisk Kalender* -nimisessä ruotsalaisessa joulujulkaisussa vuonna 1917, mutta saanut niistä mielestään murskaavan arvostelun. Arvostelu vaikutti häneen lomaannuttavasti varsinkin kun monet muutkin hänen runollisista pyrkimyksistään herättivät alituista kritiikkiä.³⁶ Vuonna 1818 Upsalaan tulleen von Schröterin ja Pippingsköldin välille oli syntynyt voimakas ystävyys ja tätä kautta Schröter alkoi kiinnostua suomalaisuudesta ja myös saada siitä tietoa pieneltä ryhmältä, johon Gottlund ei kuitenkaan kuulunut. Ryhmässä vaikuttivat ennen kaikkea Pippingsköld, Germund Aminoff ja Poppius. Ryhmä käännähti saksaksi paljolti juuri Gottlundin keräämää ja omin varoin kustantamaa runostoa³⁷.

Ilmari Heikinheimo³⁸ on miettinyt, miksi von Schröterin ja Gottlundin välille syntyi välirikko. Mielestäni Pippingsköldin nuottipaperi viittaa vahvasti siihen, että Gottlund koki joutuneensa syrjäytetyksi ja loukkaantui. Kun Gottlund esitti kirjasta murskaavan arvostelun, hän kohdisti sen kaiketikin von Schröterin suomalaisiin avustajiin. Täytyy nimittäin muistaa, että alan kirjallisuudessa esiintyy edelleen tieto, jonka mukaan juuri Pippingsköld luovutti v. 1819 suomalaisia kansansävelmiä von Schröterin käyttöön³⁹. Mitään tekijänoikeuslainsäädäntöä vastaavaahan ei tuolloin vielä ollut.

³⁶ Heikinheimo 1932, 250–264.

³⁷ Ibid., 395–400.

³⁸ Heikinheimo 1933.

³⁹ Andersson 1921, 78.

Jos taas mietitään, miten kansanomaisia sävelmät olivat, on tässäkin yhteydessä todettava, etteivät Pippingsköldin notaatiot edusta suomalaista kansanmusiikkia. Sen sijaan ne edustavat ruotsinkielisen säätyläistömme kulttuuriin pohjautuvaa ja sekavasti muodostunutta käsitystä kansanomaisesta musiikista.

Kirjallisuus

- Andersson, Otto 1921. *Johan Josef Pippingsköld och musiklivet i Åbo 1808–1927*. Helsingfors.
- Bergholm, A. H. 1899. Abraham Poppius. *Suomi* III:17. Helsinki: SKS.
- Gjelseth, Yokon 1980. *Pohjoismaisia juomalauluja – Nordiska dryckesvisor utvalda av Yukon Gjelseth*. Porvoo–Helsinki–Juva: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Gottlund HYK. Kansio F^o I 34^a), *Musik till C. A. Gottlunds dikter*, Helsingin yliopiston kirjasto.
- Gottlund, Carl Axel 1831. *Otawa eli suomalaisia huvituksia C. A. Gottlundilta. I*. Stockholm.
- Gottlund, Carl Axel 1986. *Dagbok över mina vandringar på Wermlands och Solörs finnskogar 1821*. Kirkenär: Gruetunet Museum 1986.
- Heikinheimo, Ilmari 1933. *Kaarle Aksel Gottlund I*. Porvoo ja Helsinki.
- Hæffner, J. 1818. Anmärkningar över den gamla nordiska sången. *Svea I*. Stockholm.
- Lagus, Ernst. *Nyländska folkvisor II. Ordnade och utgifna af Ernst Lagus*. Helsingfors 1893–1900.
- Mattsson, Christina 1982. *Helan går. 150 visor till skålen samlade och kommenterade av Christina Mattsson*. Hedemora.
- Salokas, Eino 1929. Bellmanin runous Suomessa. Teoksessa *Bellman Suomessa. Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 1*. Helsinki.
- SFK. *Atlas över svensk folkkultur II*. Uppsala 1976.
- SuKaS. *Suomen Kansan Sävelmiä II. Laulusävelmiä IV*. Toim. Ilmari Krohn. Helsinki: Finska Litteratursällskapet 1933.
- Tureson, Gunnar 1964. *Värmländska kulturtraditioner III. Finsk odling, dikt och musik*. Stockholm: Tidens förlag.
- Vilkuna, Kustaa 1969. *Finnisches Brauchtum im Jahreslauf*. Folklore Fellows Communications 206. Helsinki.
- Väisänen, A. O. 1917. Suomen kansan sävelmäin keräys. Vaiheet ja tulokset. *Suomi* IV:16. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Erkki Pekkilä

Musiikkimaun käsitteestä sosiologiassa ja etnomusikologiassa

1960-luvulla Suomessa käytiin kiistaa populaarimusiikin ja taidemusiikin arvoerosta. Kiista huipentui Rydmanin teesiin ”Hyvä iskelmä on parempi kuin huono sinfonia” – jonka tosin sitten Joonas Kokkonen vesitti sanomalla, että vertaus oli yhtä mielekäs kuin ”hyvä lattia on parempi kuin huono katto”. Tällä hän tarkoitti, että kahta lähtökohdiltaan niin erilaista asiaa kuin taide- ja populaarimusiikki ovat, ei ole mielekästä verrata keskenään (ks. Rautiainen 1992, 57–96). Näin jälkikäteen ajatellen kiistassa oli tietysti kyse taistelusta ns. korkean ja matalan kulttuurin välillä. Se ei ollut pelkästään teoreettista erimielisyyttä erilaisten musiikkimakujen oikeutuksesta, vaan taustalla oli myös aivan konkreettista kärhämöintiä, jonka avulla pyrittiin parantamaan matalan kulttuurin arvostusta ja sen asemaa.

Vaikka elämmekin nykyään moniarvoisuuden aikaa, ja kiista korkean ja matalan kulttuurin keskinäisestä paremmuudesta tuntuu vanhanaikaiselta, asia ei silti ole vieläkään täysin loppuun käsitelty. Kysymys taide- ja populaarikulttuurin erosta tulee edelleen esille jokapäiväisessä elämässä. Eräs esimerkki tästä on taide- ja populaarikulttuurin kohtaaminen, kun sinfoniaorkesterit paikkaavat talouttaan pitämällä konsertteja asemahalleissa tai säestämällä iskelmälaulajia television viihdeohjelmissa. Tähän liittyvä asian periaatteellinen puoli herättää vieläkin kiihkeitä intohimoja puolesta tai vastaan. Kun esimerkiksi viime syksynä Jyväskylässä mainostettiin kissankokoisilla ilmoituksilla paikallisen sinfoniaorkesterin ja kuuluisan iskelmä tähden yhteiskonserttia, kysyin luennolla opiskelijoiden mielipiteitä asiasta. Konsertista syntyi vilkas periaatteellinen keskustelu, jonka aikana esitetyt mielipiteet voidaan jakaa neljään pääkategoriaan:

- 1) ”Puurot ja vellit sekaisin”. Iskelmän ja sinfonian yhteys ei toimi, koska siinä on kyse kahdesta täysin erilaisesta musiikkityypistä. Yhdistelmä on keinotekoinen ja väkinäinen. Tarkemmin analysoituna tämän kannan taustalla on käsitys, että kukin musiikinlaji on ikään kuin jäävuoren huippu, joka kätkee taakseen tietynlaisen ”kulttuurin”. Vaikka kahden erityyppisen ”musiikkikulttuurin” yhteensovitt-

taminen onnistuukin pintatasolla, se ei onnistu syvemmillä kulttuurisella tasolla, koska musiikkityylit ovat toisistaan niin poikkeavia.

- 2) ”Troijan puuhevonen”. Asialla on hyvänä puolena se, että viihdelaulaja voi houkuttaa konsertteihin sellaistaakin yleisöä, joka ei normaalisti käy sinfoniakonserteissa. Kun ihmiset kevyen ja klassisen musiikin yhdistelmän avulla tottuvat klassisen musiikin sointimaailmaan, he saattavat joskus tulla oikeaankin konserttiin. Kannanotto perustuu funktionaaliseen ajatteluun: vaikka musiikkikulttuurit eivät sovikaan yhteen, niiden yhteensovittamisella on tietty päämäärä, joka tässä tapauksessa on uuden yleisön totuttaminen klassisen musiikin sointimaailmaan ja houkuttelu klassisen musiikkikulttuurin piiriin. Tarkoitus pyhittää keinot.
- 3) ”The taste of money”. Yhteisesiintyminen haiskahtaa rahastukselta ja on erityisen paheksuttavaa, koska perimmäisenä motiivina ei ole taiteen tekeminen vaan pelkkä taloudellisen hyödyn tavoittelu. Tämän kannanoton taustalla on käsitys taiteen pyyteettömyydestä, irrallisuudesta arkielämästä ja sen realiteeteista. Musiikin tuominen materialistisen kulttuurin ja rahatalouden piiriin koetaan vastenmieliseksi.
- 4) ”Kenen leipää syöt, sen lauluja laulat”. Orkesteria pidetään yllä kuntalaisten verorahoilla. Koska valtaosa veronmaksajista pitää enemmän iskelmästä kuin sinfoniasta, on täysin oikein, että orkesteri pyrkii palvelemaan tätä suurta maksumiehenä toimivaa enemmistöä. Tämän kannan mukaan orkesteri on yhteiskunnalle alistainen instituutio, ja sen edellytetään miellyttävän enemmistön musiikkimakua. Orkesteri on yhteisöllinen levyautomaatti: kun tähän jukeboksiin pistää rahaa kunnan budjetista, orkesteri soittaa mitä tilaaja haluaa. Kyse ei ole taiteesta vaan maksullisesta palvelutoiminnasta.

Mikä sitten on oikea kanta? Sitä on vaikea sanoa, koska kaikki kannanotot ovat ”tosia” riippuen siitä, miltä kannalta asioita tarkastelee. Mutta tässä ongelmassa tärkeää on se, että kysymys on pohjimmiltaan musiikkimausta ja tietysti myös musiikkimaun yhteiskunnallisista kytkennöistä.

Mitä on musiikkimaku?

Musiikkimaun käsite on hyvin monisyinen, ja se voidaan tulkita ja ymmärtää monin tavoin. Kirjallisuuden perusteella asiaan voidaan löytää ainakin neljä erilaista suhtautumistapaa. Ensimmäinen on idealistinen kanta, jota edustaa esim. Immanuel Kant (1928) ja joukko muita filosofeja. Tästä näkökulmasta musiikkimaku on ylimaallinen ja kaikenkattava ilmiö, joka on kaikkien materialististen ja sosiologisten tulkintojen yläpuolella. Musiikkimaku liitetään nimenomaan sävelteokseen ja sen ominaisuuksiin – teoksen ulkopuoliset tekijät katsotaan maun kannalta epärelevantteiksi.

Toinen on kulttuurinen näkökulma, jota edustavat antropologisesti suuntautuneet etnomusikologit, esim. Lomax (1968) tai Merriam (1964). Kulttuurisesta näkökulmasta tarkasteltuna musiikkimaku on opittu ilmiö, joka on sidoksissa sekä perinteeseen että ympärillä olevaan henkiseen ja tiettyssä mielessä myös materiaaliseen kulttuuriin. Tämä ajattelutapa on läheisesti sidoksissa kolmanteen eli sosiologiseen näkökulmaan, joka muistuttaa antropologista näkökulmaa mutta jossa oppimisen lisäksi mukaan tulee myös kysymys yhteiskuntaluokista ja maun luokkasidonnaisuudesta. Mainittua katsantokantaa edustaa mm. ranskalainen kulttuurisosiologi Pierre Bourdieu, joka on varsin tunnettu hahmo etnomusikologienkin piirissä.

Viimeinen suhtautumistapa on postmodernistinen välinpitämättömyys, jota leimaa eklektismi ja piittaamattomuus yhteiskunnallista luokka-asetelmaa tai korkea/matala -akselia kohtaan. Tämän kannan edustajiksi voi musiikin puolella lukea joukon minimalistisia säveltäjiä – mm. Steve Reichin, Philip Glassin ja John Adamsin – sekä tieteen piirissä esimerkiksi Fredrik Jamesonin (1983).

Kaikilla näillä ajattelutavoilla on oma oikeutuksensa ja ne valottavat omalla tavallaan musiikkimaun ongelmaa. Koska jokainen ajattelutapa muodostaa oman erityisalueensa, tyydyn seuraavassa keskittymään niistä yhteen, eli maun sosiologiseen tulkintaan. Paneudun tässä yhteydessä muutamaaan ns. sosiologian klassikkoon, joilla mielestäni on eniten annettavaa musiikkimaun tutkimukselle ja pyrin heidän kirjoituksiaan referoimalla poimimaan esille ne keskeiset näkökulmat ja käsitteet, jotka tuovat musiikkimaun ongelmaan jotakin uutta. Tarkastelun kohteena ovat Adornon, Simmelin, Bourdieun ja Gansin makuteoriat.

Theodor W. Adorno

Adornon kukaties tärkein panos musiikkimakua koskevaan keskusteluun on hänen artikkelinsa populaarimusiikista, joka edustaa tiettyä näkökulmaa korkean ja matalan kulttuurin problematiikkaan. Artikkelin on sangen tunnettu populaarikulttuurin tutkimuksen piirissä (vrt. Middleton 1986 s. 16–43 ja Huyssen 1986 s. 16–43).

Populaarimusiikin ja taidemusiikin ero ei Adornon (1990 s. 301–303) mielestä ole pelkästään aste-ero, vaan kyse on periaatteellisesta erosta, joka tulee esiin sekä musiikillisella että sosiaalisella tasolla. Musiikillisessa mielessä populaarimusiikille on tyypillistä standardisointi, vakiokaavaan pakottaminen, mikä ilmenee eri tasoilla: kertosaकेissä, lajityypeissä, sanojen tematiikassa, sointumuodoissa, sointukaavoissa, erilaisissa yksityiskohdissa. Tässä populaarimusiikki poikkeaa taidemusiikista, jossa jokainen yksityiskohta saa merkityksensä sävellyksen kontekstista. Esimerkkinä Adorno mainitsee sinfonian teeman, joka ei ole irrallinen melodia vaan osa sävellyksen muodostamaa laajempaa kokonaisuutta. Se mitä Adorno sanoo, pitää tietysti paikkansa. Perusvirhe tässä on kuitenkin se, että hän yleistää taidemusiikin ominaisuudet universaaliksi periaateiksi. Jos taidemusiikissa sävellys on rikkumaton kokonaisuus, ei tämä voi tarkoittaa, että kaikkien musiikkien pitäisi totella samaa rakenneperiaatetta. Tai jos populaarimusiikin pohjalla on selviä rakennekaavoja mutta taidemusiikin pohjalla ei, on vaikea käsittää miksi taidemusiikin muotoperiaate olisi jollain tavoin parempi kuin populaarimusiikin.

Kappaleiden rakenneosat ovat populaarimusiikissa Adornon mielestä irrallisia, ja jonkin yksityiskohdan poistaminen kokonaisuudesta ei vaikuta sävellykseen, koska kuuliija ikään kuin itse tuottaa sävellyksen viitekehysten. Vaikka Adorno ei käytä juuri tätä termiä, hän viittaa populaarimusiikissa olevaan paradigmaattiseen tasoon puhuessaan kappaleiden kertosaकेiden aluista, jotka voidaan korvata lukemattomilla muilla vastaavanlaisilla aluilla. Kun taidemusiikissa osista muodostuu rikkumaton kokonaisuus, populaarimusiikissa jokainen yksityiskohta on korvattavissa toisella vastaavalla. Tästä voi vain todeta, että piilevän paradigmaattisen tason olemassaolo on oikeastaan improvisoinnin ja varioinnin välttämätön edellytys – molemmat ovat tyypillisiä piirteitä niin populaari- kuin kansanmusiikissakin. Tässä mielessä Adornon kritiikki ei ota huomioon näiden lajityyppien erityispiirteitä vaan lähtee siitä, että taidemusiikin toimintaperiaatteet ovat universaalisia, kaikenkattavia.

Mitä tulee sävellysten kompleksisuuteen, Adorno (mts. 305) myöntää, että monet hänen aikansa jazzkappaleet ovat rytmensä ja melodioidensakin osalta monimutkaisempia kuin esimerkiksi wieniläisklassiset sävellykset. Lisäksi hän myöntää, että jazzkappaleiden harmoniat ovat usein monimutkaisempia kuin ns. klassikkojen vastaavat. Silti hän kiistää tämän monimutkaisuuden taiteellisen arvon, koska populaarimusiikissa kappaleiden takana on hänen mukaansa piilevä abstraktinen ja vakiomuotoinen rakenne.

Tämä luo pohjan Adornon (mts. 306) seuraavalle, musiikin vastaanottamista koskevalle huomiolle. Sen mukaan nimittäin harrastelija korvaa kuulemansa monimutkaiset rytmiset ja harmoniset muodot pelkistetyillä skeemoilla, jotka hän johtaa musiikkia koskevan tietämyksensä pohjalta. Esimerkiksi monimutkainen sointu kuullaan populaarimusiikissa vain ”yksinkertaisena, parodisena vääristymänä”. Populaarimusiikki on Adornon mielestä suunniteltu siten, että kappale automaattisesti kääntyy kuulijan mielessä taustalla piileväksi perus-

kaavaksi. Hän sanoo, että ”sävellys kuulee kuulijan puolesta”. Skemaattinen rakenne sanelee, miten kappaletta täytyy kuunnella – ja tekee näin kuulemisen kokonaan tarpeettomaksi. Väitettä voi tuskin yleistää koskemaan kaikkia populaarimusiikin lajityyppejä. Silti sitä ei voi kiistääkään, etenkin jos ajatellaan kaikkein kaavamaisimpia listahittejä. Nehän on – kuten Adorno sanoo – puettu mekaaniseen peruskaavaan, ja niitä kuunnellaan puolella korvalla.

Asialla on yhteiskunnalliset syynsä ja seuraamuksensa. Perussyynä populaarimusiikin luonteeseen on Adornon (mts. 306) mielestä se, että populaarimusiikin tuottaminen on keskitettyä ja taloudellisten realiteettien sanelemaa. Vaikka itse säveltäminen ja sovittaminen eivät Adornon mielestä olekaan teollista työtä, myynti ja myynninedistäminen ovat. Musiikilliset standardit on kehitetty alun perin kilpailun pohjalta. Kilpailussa parhaiten menestyneitä tuotteita on alettu jäljitellä, ja populaarimusiikkiin on syntynyt vakiokaavoja, jotka ovat ikään kuin jähmettyneet paikalleen. Kartellimuotoiset yhtiöt ovat ottaneet nämä kaavat omakseen, ja samoja kaavoja toistetaan yhä uudelleen ja uudelleen mutta ilman kilpailua, joten kehitystä ei enää tapahdu. Ja nykyäänhän tuotannon teollistuminen pitää paikkansa vielä paremmin kuin Adornon aikana. Soittajia ei enää tarvita, vaan taustat tehdään midipohjaisilla keyboardeilla, koska se tulee halvemmaksi. Rumputaustat tuotetaan rytmikoneilla. Säveltäminen ei vaadi enää edes soittotaitoa, koska kappaleita voi tehdä siihen tarkoitetuilla tietokoneohjelmilla. Suuret ylikansalliset levy-yhtiöt hallitsevat markkinoita, ja markkinointi on järkipäristetty huippuunsa. Tästä on esimerkkinä Suomeenkin tullut käytäntö, jonka mukaan ensin sävelletään levyn kappaleet, tehdään markkinointi ja pr-suunnitelmat ja vasta lopuksi haetaan kappaleille esittäjä, josta sitten tehdään tähti.

Massatuotanto on johtanut Adornon (mts. 308) mukaan ilmiöön, jota hän kutsuu ”näennäisyksilöllisyydeksi”, ”pseudo-individualisaatioksi”. Kun massatuotanto suoltaa hittejä vakiokaavojen mukaan ja kun ihminen tottuu kuuntelemaan niitä, hän ikään kuin menettää oman yksilöllisyytensä. Asiaan liittyy se paradoksi, että ihminen ei itse tajua tätä menetystä vaan luulee valmiiksi-pureskeltua musiikkia kuunnellessaankin olevansa yksilöllinen. Kyse massatuotannosta ja yksilöllisyydestä on kuitenkin hieman problemaattinen. Jos asioita tarkastelee makrotasolla, ihminen on markkinoiden armoilla ja tietyllä tavalla manipuloitu robotti, aivan kuten Adorno väittääkin. Toisaalta jotkut televisiotutkijat – esim. John Fiske (ks. 1991) korostavat sitä, että populaarikulttuurin tuotteet eivät ole tekstejä samassa mielessä kuin taidekulttuurin tuotteet, jotka ovat holistisia kokonaisuuksia ja jotka sisältävät oman tulkintansa avaimet. Populaarikulttuurin tuotteet ovat pikemminkin avoimia tekstejä, jotka ovat pelkästään lähteenä vastaanottajan tulkinnoille. Tällöin vastaanottaja – katsoja, kuulija – suhteuttaa tekstin omaan elämäänsä ja liittää tähän omia merkityksiään. On olemassa empiiristä tutkimustietoa siitä, että näin tapahtuu myös populaarimusiikin alalla. Esimerkiksi musiikkivideoiden reseptio vaihtelee sen mukaan, onko katsojana tyttö vai poika, musta vai valkoinen. Näin ollen

populaarikulttuurin tekstit ovat funktionaalisia ja tässä mielessä niiden arvoa ei voi mitata samoilla kriteereillä kuin taidekulttuurin tekstien.

Omassa marxilaisessa teoriassaan Adorno (mts. 310) ei kuitenkaan ota huomioon populaarimusiikin funktionaalista arvoa, vaan näkee sen pelkästään pakotienä teollisen ja mekaanisen työn aiheuttamalle kyllästymiselle. Populaarikulttuurin tarpeen aiheuttaa Adornon mielestä ikävä, rutiininomainen, mekaaninen työ, joka estää ihmistä uusiutumasta. Koska ihminen on Adornon näkemyksen mukaan pohjimmiltaan laiska, hän haluaa välttää ponnistuksia, joita esimerkiksi vakavan musiikin kuunteleminen edellyttäisi. Tämän takia hän turvautuu helppoon viihteeseen, jota voi kuunnella tarkkaamattomuuden tilassa mutta joka toimii silti stimulanttina, piristeenä.

Populaarimusiikista helppoa nautintoa hakevat ihmiset Adorno (mts. 311) luokittelee kahteen perustyyppiin: rytmille kuuliaiseen ja emotionaaliseen. Edellinen hakee musiikista pelkästään rytmistä kokemusta. Koska rytmi Adornon mielestä alistaa, tukahduttaa ja sulauttaa ihmisen ryhmään, tälle tyyppille on luonteenomaista kollektivismi ja tottelemisen halu. Emotionaalinen tyyppi (mts. 313) taas kuuntelee musiikkia jälkiromanttisesta näkökulmasta ja hakee musiikista liikuttumisen nautintoa. Hän haluaa itkeä, koska tajuaa, että nykyinen elämä ei voi taata hänelle onnea. Itku on kuitenkin turhaa, se on pelkästään massojen katharsis, joka pitää ne lujasti ruodussa (mts. 313). Vaikka Adornon yhteiskunnallisesta tulkinnasta voidaan olla eri mieltä, jaottelu rytmiseen ja sentimentaaliseen tyyppiin on kyllä kiinnostava vielä nykyajankin kannalta. Ainakin suurimman osan ns. listahiteistä voisi luontevasti jakaa nimenomaan näihin kahteen tyyppiin, joista toinen vetoaa tanssillisuudellaan, toinen taas tunteenomaisuudellaan.

Varsin ankara on Adornon (mts. 311) syytös, jonka mukaan populaarimusiikin kuulijat eivät ymmärrä lainkaan varsinaista musiikin kieltä. Musiikki on heille ”sosiaalista sementtiä”, siis hyödyke, joka palvelee heidän halujaan. Se on massoille väline, joka sulauttaa tai ”sementoi” heidät vallitsevan yhteiskunnan mekanismeihin. Toisaalta asia pitää kyllä nähdä niinkin, että populaarimusiikki on suunnattu periaatteessa kaikille, taidemusiikki vain spesialisteille ja asiaan omistautuneille. Väite, että suuri osa populaarimusiikista pitävistä ei ymmärrä lainkaan varsinaista musiikin kieltä, saattaa siis hyvinkin pitää paikkansa. Kun toisaalta ottaa huomioon populaarimusiikin laajan kuulijapohjan, en tiedä, voiko tätä edes edellyttää.

Vaikka Adornon puheenvuoro onkin determinismissään äärimmäisen pessimistinen, se sisältää musiikkimaun käsitteen ymmärtämisen kannalta monia kiinnostavia elementtejä. Adornohan ottaa esille musiikkimaun ja yhteiskunnallisten rakenteiden sidonnaisuuden, joka myöhemmin tulee säännöllisesti esille musiikkisosiologien kirjoituksissa. Edelleen hän käynnistää keskustelun populaarimusiikin tuotantomekanismeista ja niiden merkityksestä tuotteelle, mikä on edelleenkin yksi ratkaisemattomista kysymyksistä. Vaikka hän ei ehkä olekaan kovin vakuuttava puolustaessaan korkeakulttuurin paremmuutta mata-

laan kulttuuriin nähden, hän tuo kuitenkin esille populaarimusiikin ja taidemusiikin peruseroja: kantilaisen ja kansanomaisen estetiikan eron, uutuudellisyyden hakemisen ja tukeutumisen perinteisiin rakennekaavoihin, rikkumattoman kokonaisuuden ja paradigmaattisen ”mahdollisten maailmojen” kokonaisuuden rakenneperiaatteena sekä rakenteellisen kuulemisen ja skeemapohjaisen kuulemisen ideat.

Georg Simmel

Simmel (1986) käsittelee klassisessa, alun perin vuonna 1905 julkaistussa esseessään muotia. Hänen ajatuksensa ovat kuitenkin varsin relevantteja myös musiikkimakua ajatellen – joskin tähän on liitettävä se varaus, että muoti on lähinnä eräs musiikkimaun äärimuodoista. Muoti on Simmelin (1986 s. 22–24) mukaan sosiaalipsykologinen ilmiö, jonka perimmäisenä tarkoituksena on yksilön pyrkimys sulautua ryhmään tai sitten erottautua siitä. Tämä tapahtuu jäljittelyn kautta eli siis omaksumalla ryhmän muoti. Yhtä hyvin voitaisiin tietysti puhua musiikkimausta.

Musiikkimakuun liittyen Simmel (mts. 49–50) sanoo, että muodille on vierasta kaikki sellainen, mitä voisi kutsua klassisuudeksi tai tasapainoisuudeksi. Muodissa ei hänen havaintojensa mukaan ole havaittavissa minkäänlaista tarkoituksenmukaisuutta, vaan se on täysin mielivaltaista ja arkielämästä piittaamatonta. Näin jälkikäteen tulkiten tämä sisältää kaksi ajatusta. Ensimmäinen on, että muoti sotii jollakin tavalla taideteoksen käsitettä vastaan. Klassisen kantilaisen ideologian mukaanhan taidetuotteet ovat nerouden ilmentymiä, sisäisesti tasapainoisia, ja ne myös sisältävät oman tulkintansa avaimet. Simmelin näkökulmasta muodilla taas ei ole mitään tekemistä tämän sisäisen tasapainoisuuden kanssa, vaan se toimii eri periaatteilla. Toinen asiaan sisältyvä ajatus on, että muodin sisäinen olemus kätkeytyy jotenkin muodin merkkifunktioon. Muoti ikään kuin koostuu merkeistä, joiden avulla ihminen viestii muille kuulumisesta tiettyyn ryhmään. Tämä on sopusoinnussa sen kanssa, mitä Ferdinand de Saussure sanoi merkeistä. Yksi merkin perusominaisuuksiahan on, että se on arbitraarinen, siis mielivaltainen ja sopimuksenvarainen. Muoti – ja muotisidonnaiset musiikkimaut – ovat tämän tulkinnan mukaan lähinnä välineellisiä. Itse tuotteen sisällöllä ei ole paljoakaan merkitystä. Merkitystä on vain sillä, että muodin on sisällettävä riittävästi karakteristisia merkkejä, jotta se voitaisiin tunnistaa omaksi lajityypikseen ja jotta se näin soveltuisi sosiologisen erottelun välineeksi.

Toisin kuin Adorno, joka käsittää populaarimusiikin kuluttajat musiikkiteollisuuden tahdottomiksi marioneteiksi, Simmel näkee muotiin liittyvässä käyttäytymisessä myös tarkoituksenmukaisuutta. Muodin avulla yksilö voi Simmelin mielestä sitoutua ryhmään ja sen normeihin mutta kuitenkin säilyttää

oman vapautensa ja itsenäisyytensä. Tässä mielessä Simmel lähestyy niitä nykyajan tutkijoita (esim. Fiske), joiden käsitysten mukaan populaarikulttuurin tuotteet – vaikka ovatkin massatuotteita – antavat jokaiselle vapauden tulkita niitä omalla tavallaan ja liittää niihin omia sisältöjään.

Tarkoituksenmukaisuuteen liittyy se, että Simmelin (mts. 77–78) mielestä yksilö joukon jatkona toimiessaan vapautuu kaikesta vastuusta ja myös häpeän tunteesta. Esimerkkinä hän (mts. 60) mainitsee naisen, joka esiintyy luontevasti avokaulaisessa juhlapuvussa ”seurapiireissä” kymmenien miesten nähden mutta joka häpeilisi esiintyä samassa asussa kotonaan yhden vieraan miehen silmien edessä. Adorno epäilemättä ymmärtäisi tämän esimerkkinä kulttuurisesta manipulaatiosta ja joukkoliikkeisiin sitoutumisen vaaroista. Antropologisesta näkökulmasta muoti voidaan varsin hyvin nähdä kulttuurisena varoventtiilinä – esimerkiksi musiikkimuoti sallii arkielämästä poikkeavan käyttäytymisen.

Erityisen kiinnostavaa Simmelin teoriassa on se, mitä hän kutsuu muodin kääntöpuoleksi eli käyttäytymiseksi tahallisen ”epämodernisti”. Simmelin (mts. 50) mielestä kyseessä on pohjimmiltaan samankaltainen toiminta kuin muodissakin mutta käännetty etumerkein. Tahallisen epämodernisti käyttäytyvä ihminen seuraa muotia siinä kuin ”muotipellekin”, mutta jäsentää sen toiseen, vastakkaisella etumerkillä varustettuun kategoriaan. Tämä pitää tietysti sisällään ajatuksen, että ihminen sitoutuu aina johonkin ryhmään tai ”muotiin” vaikka ei sitä itse tiedostaisikaan.

Aivan kuin ennakoiden bourdieulaista makututkimusta Simmel (mts. 27) väittää, että muoti on pohjimmiltaan luokkaerottelun väline. Muoti on keino, jonka avulla yläluokka pyrkii sulkemaan muut yhteiskuntaluokat itsensä ulkopuolelle. Tämä ei kuitenkaan täysin onnistu, koska Simmelin mielestä alemmat luokat pyrkivät aina jäljittelemään ylempien muoteja ja tällä tavalla rikkovat rajaa oman yhteiskuntaluokkansa ja yläluokan välillä. Siksi yläluokka joutuu jatkuvasti vaihtamaan muotiaan ja pakenemaan uutuuksiin, jotta suojautuisi alempien luokkien jäljittelyltä ja pitäisi oman yhteiskuntaluokkansa merkinä olevan muodin itsellään. Seurauksena on loputon kiertokulku uutuuksiin pakenemisen ja jäljittelyn välillä. Teoriassa kiertokulku päättyy, kun muoti on läpäissyt kaiken, mutta käytännössä tätä ei koskaan tapahdu – tällöinhän muoti olisi kuollut. Muoti ei kuole, se vaihtuu uudeksi, ja niin kiertokulku jatkuu.

Kiertokululle antaa vauhtia rahatalous. Simmelin (mts. 28) mielestä asiat eivät etene niin, että ensin syntyisi hyödyke, joka tulee muotiin ja jota tämän jälkeen aletaan valmistaa suuressa mittakaavassa. Tuotteita valmistetaan pikemminkin siinä tarkoituksessa, että ne tulisivat muotiin. Simmel (mts. 70) mainitsee myös hyödykkeiden hinnan. Jotta nopeat muodinvaihtelut olisivat mahdollisia, tuotteiden on oltava halpoja. Tästä syntyy hänen mukaansa se omituinen noidankehä, että ”mitä nopeammin muoti vaihtelee, sitä halvemmiksi on hyödykkeiden muututtava, ja mitä halvemmiksi ne muuttuvat, sitä

nopeampiin muodinvaihdoksiin ne pakottavat tuottajat ja kuluttajat”. Tähän on tietysti helppo yhtyä, nykyään ehkä vielä helpommin kuin ennen.

Simmelin essee tuo esille monia populaarikulttuurin kannalta kiintoisia aspekteja: joukkoon sitoutuminen / joukosta erottautuminen, klassinen / kärjistetty, sisäisesti tasapainoinen / mielivaltaisesti valittu. Erityisesti Simmelin huomiot rahatalouden vaikutuksista, muodin loputtomasta kiertokulusta sekä nimenomaan muodin luokkasidonnaisuudesta ovat varsin relevantteja.

Pierre Bourdieu

Ranskalainen kulttuurisosiologi Pierre Bourdieu poikkeaa edellisistä sikäli, että hänen makukäsitystensä voidaan katsoa pohjautuvan empiiriseen tutkimukseen. Hänen lähtökohtanaan on vuosina 1963 ja 1967–68 Pariisissa ja Lilllessa kyselynä tehty makututkimus, jonka otos oli 1217 henkilöä. Tutkimuksensa perusteella Bourdieu kirjoitti kirjan *Distinctions* (1984), josta on viime vuosina tullut suosittu suomalaisessa etnomusikologiassa etenkin opinnäytteiden tekijöiden keskuudessa.

Uutta Bourdieun (mts. 7) makukäsityksessä on, että hän ”maallistaa” taidetta koskevat näkemykset ja näin kieltää kantilaisen korkean estetiikan. ”Kulttuurille” Bourdieu pyrkii omien sanojensa mukaan palauttamaan sen alkupe räisen antropologisen merkityksen. Tämä tarkoittaa tietysti, että kulttuuri ymmärretään antropologiseen tapaan opitukseksi ilmiöksi, mihin sitten liittyy relativistinen idea, jonka mukaan kaikki ilmiöt ovat yhtä arvokkaita. Perinteisen taide-estetiikan näkökulmasta on tietysti hieman šokeeraavaa, että Bourdieu rinnastaa taiteisiin kohdistuvat mieltymykset kodinsisustukseen, vaatetukseen, ruokaan, kirjallisuuteen, elokuvaan sekä radio- ja tv-ohjelmiin kohdistuvan maun kanssa. Sosiologisesta näkökulmasta tämä taas on luontevaa, koska Bourdieu ei pyrikään tutkimaan taideteoksia vaan sen sijaan niitä sosiaalisia oloja, joissa ihmisten makutottumukset syntyvät.

Tutkimuksensa perusteella Bourdieu (1984 s. 16) erottaa kolme maun perustyyppiä. Ensimmäinen on legitimoitu maku, jolla hän tarkoittaa mieltymystä yleistä arvostusta nauttiviin sävelteoksiin (*Das Wohltemperierte Klavier*). Tämä legitimoitu maku lisääntyy koulutuksen myötä ja sitä esiintyy eniten niiden yhteiskuntaluokkien piirissä, joilla on eniten pääomaa tai koulutusta. Toinen on keskivertomaku, joka tarkoittaa taidemusiikin populaareja teoksia (esim. Gershwinin *Rhapsody in Blue* tai Lisztin *Unkarilainen rapsodia*). Tämä on tavallisempaa keski- kuin työväenluokassa. Kolmas on populaari, kansanomainen maku, jolla tarkoitetaan ”kevyeen” musiikkiin tai ”kevyeen klassiseen” musiikkiin kohdistuvia mieltymyksiä (esim. *Tonava kaunoinen*, *La Traviata*). Tämä on tavallista työväenluokassa. Mitä vähemmän koulutusta tai kulttuurista pääomaa ihmisellä on, sitä enemmän hän pitää tämäntyyppisestä

musiikista. Bourdieu katsoo siis Simmelin tapaan maun luokkasidonnaiseksi ilmiöksi. Hänen suuri oivalluksena on, että ”hienostuneen” tai ”kansanomaisen” maun lisäksi makua voidaan eritellä vieläkin hienosyisemmällä jaottelulla etsimällä saman yhteiskuntaluokan sisältä eri säveltäjiin kohdistuvia preferenssejä. Kiinnostava kohta Bourdieun teoriassa on, että makumittarit eivät ole muuttumattomia vaan että ns. ”hienot” kappaleet muuttuvat ”vulgaareiksi”, kun ne tulevat tunnetuiksi. Tässäkin Bourdieu myötäilee Simmelin ideaa siitä, miten työväenluokka yläluokan makuja omaksuessaan samalla yesittää ne ja pakottaa yläluokan siirtymään uusiin makutottumuksiin.

Mistä maku sitten johtuu? Toisin kuin kantilaisessa filosofiassa, maku ei Bourdieun mielestä perustu universaaleihin periaatteisiin vaan oppimiseen. Maku opitaan kasvatuksen ja koulutuksen välityksellä, jotka muodostavat ihmisen ns. kulttuurisen pääoman. Oman tutkimuksensa perusteella Bourdieu pitää juuri koulutuksen merkitystä tärkeänä. Konserteissa käyminen, lukeminen jne. korreloivat hänen mukaansa vahvasti koulutustason kanssa. Vain sellaisilla aloilla, joilta ei ole olemassa kouluopetusta (esim. avantgarde), on kotitaustan merkitys suurempi kuin koulutuksen.

Etnomusiikologien piirissä ei ole juuri huomattu, että Bourdieun teorian taustalla on vahva semioottinen ja strukturalistinen perussävy. Tämä näkyy siinä, että Bourdieu (1984 s. 2–3) pitää taiteen kuluttamista kommunikaationa, johon liittyy sanoman dekoodaaminen tiettyjen koodien avulla. Taideteoksella on Bourdieun mielestä merkitystä vain sellaiselle, joka hallitsee tämän kulttuurisen koodin – ja kuten sanottua, koodit omaksutaan oppimisen kautta. Toisin kuin kantilaisessa estetiikassa, taiteen kohtaaminen ei Bourdieun mielestä ole ”rakkautta ensi silmäyksellä” vaan koodin purkamista jo opitun tiedon perusteella. Semioottinen näkökulma ilmenee siinäkin, että Bourdieu ymmärtää musiikkimaun eräänlaiseksi merkiksi, joka kertoo erinäisiä asioita kantajastaan. Ihmisen yhteiskuntaluokka voidaan Bourdieun (1985 s. 138–139) mielestä päätellä hänen mielimusiikistaan. Tässä mielessä hän pitää musiikkimakua jopa paljastavampana kuin ihmisen poliittista kantaa. Selityksenä hän näkee sen, että musiikkikokemuksen juuret ovat syvällä ihmisen ruumiillisissa kokemuksissa. Tässä on suora yhteys Roland Barthesiin sekä hänen teoriaansa äänen ”luonteesta” tai ”jyvystä” (Barthes 1990). Musiikkimaku paljastaa kantajastaan tahattomasti asioita, mutta sen avulla voidaan myös tietoisesti briljeerata. Bourdieu (1985 s. 137) nimittäin puhuu siitä, miten ihminen esimerkiksi radion klassisen musiikin toivekonsertin yhteydessä voi tuoda esille laajaa sivistystään ja monipuolisuuttaan. Musiikkimaku on tässä mielessä teatralinen väline, jonka avulla voi tuoda esille tai esittää omaa minäänsä.

Edelleen semioottinen ajatus Bourdieun (1984 s. 1) teoriassa on se, että esimerkiksi musiikissa eri musiikinlajien ja tyylien välillä vallitsee tietynlainen hierarkia, joka samalla kuvastaa ihmisten sosiaalista hierarkiaa. ”Taste classifies, and it classifies the classifier”, sanoo Bourdieu (1984 s. 6). Semioottisista vaikutteista kertoo myös se, että eräässä myöhemmässä kirjassaan Bourdieu

(1990 s. 14) aivan suoraan sanoo pyrkineensä kehittämään geneettistä strukturalismia, joka on objektiivisten, eri kenttiä edustavien rakenteiden analyysia. Genesis tapahtuu hänen mielestään ihmisessä ja hänen mentaalisissa rakenteissaan, jotka puolestaan ovat seurausta sosiaalisista rakenteista. Sosiaaliset rakenteet ovat taas seurausta historiallisista taisteluista, joihin agentit osallistuvat sen mukaan, mikä on niiden asema sosiaalisessa tilassa ja niillä mentaalisilla rakenteilla, joilla ne havaitsevat tämän tilan.

Bourdieu (1985 s. 140) on myöhemmin esittänyt kiinnostavan laajennuksen musiikkimaun omaksumisen prosessiin. Hän ei puhu enää pelkästään kotitautasta ja koulutuksesta, vaan ottaa esille myös musiikkityyliä omaksumisen äänilevyn kautta. Bourdieun mielestä (mts. 140–141) yhtenä syynä muutokseen on äänilevy ja äänilevylle perustuvan kulttuurin nousu, joka on vähentänyt konserteissa käyntiä. Hän mainitsee ohimennen myös musiikin tuotantokuviot, joiden hän uskoo vaikuttavan musiikkimakuun. Tässä on jälleen selvä kytkentä Simmelin muodin filosofiaan, jossa taloudellisten seikkojen katsottiin olennaisesti vaikuttavan muodin kiertokulkuun. Kun Bourdieu nyt ottaa esille äänilevyn, samalla voitaisiin ottaa esille muutkin tiedotusvälineet – radio, televisio, satelliittikanavat, videot – koska näillä on valtava vaikutus ihmisen musiikkimakuun ja yleensäkin maun ja muodin vaihdoksiin.

Bourdieuin teoria on saanut hyvän vastaanoton etnomusikologiassa, ja monet pitävät hänen makukategorioitaan kiistattomina tosiseikkoina, koska niiden taustalta löytyy empiiristä tutkimusta. Tässä on kuitenkin syytä esittää se varaus, että musiikilla oli Bourdieuin tutkimuksessa varsin pieni osuus. Itse asiassa kyselylomakkeessa oli vain kolme kysymystä musiikista. Ensimmäisessä lueteltiin joukko laulajia (Charles Aznavour, Edith Piaf, Johnny Hollyday jne.) ja pyydettiin valitsemaan niistä oma laulajasuosikki. Toisessa lueteltiin joukko sävelteosten nimiä (*Rhapsody in Blue*, *La Traviata*, *Eine kleine Nachtmusik* jne.) ja pyydettiin kertomaan, mitkä olivat tuttuja ja nimeämään sävelmät. Kolmannessa pyydettiin valitsemaan edellisen listan perusteella kolme suosikkia. On selvää, että näin suppean materiaalin pohjalta ei voi tehdä kovin laajoja musiikkia koskevia yleistyksiä. On myös syytä muistaa, että *Distinctions* on empiirisestä taustastaan huolimatta hyvin pitkälti filosofinen tutkielma. Suurin osa lähes 600-sivuisesta työstä on näet filosofista pohdiskelua siitä, mitä tutkimuksen tulokset merkitsevät.

Herbert J. Gans

Gansin teoria, joka ei lähde liikkeelle niinkään sosiaaliluokista kuin vallitsevasta mediatodellisuudesta, on varsinkin nykyhetken kannalta kiinnostava. Gans (1974 s. 10) hylkää kahtiajaon populaari- (tai massa-) ja korkeakulttuuriin. Sen sijaan hän ottaa käyttöön ”makukulttuurin” käsitteen. Makukulttuu-

ri on ilmiö, joka koskee musiikkia, taiteita, arkkitehtuuria ja kirjallisuutta. Tässä mielessä hän on varsin lähellä Bourdieun teoriaa. Ranskalaisesta kulttuurisosiologiasta poiketen Gans väheksyy sosiaaliluokasta riippuvaa kulttuurista determinismistä ja katsoo makukulttuurien kumpuavan ihmisen vapaasta tahdosta. Makukulttuureihin ei synnytä tai kasveta, vaan ne ovat jotakin sellaista, minkä ihminen itse valitsee. Tämä näkökulma tuntuu varsin realistiselta etenkin nykyaikaa ajatellen, koska ympärillämme oleva mediakulttuuri ruokkii meitä erilaisilla ärsykkeillä ja tarjoaa enemmän valinnan mahdollisuuksia kuin esimerkiksi Bourdieun kuvaama 60-lukulainen ”vanha” yhteiskunta. Gans ei kylläkään sulje pois yhteiskunnallista näkökulmaa vaan katsoo makukulttuurien muodostuvan paitsi joukosta esteettisiä myös sosiologisia tai jopa poliittisia arvoja. Näitä ilmaisevat kirjat, aikakauslehdet, sanomalehdet, äänilevyt, elokuvat, televisio-ohjelmat, maalaukset, arkkitehtoniset esineet, kulutustavarat, huonekalut, vaatteet ja autot ym. Tämä tuo mieleen väistämättä ajatuksen jonkinlaisesta modernista ”kokonaiskulttuurista”, jossa kaikki vaikuttaa kaikkeen.

Makukulttuuriin liittyy Gansin teoriassa kaksi tärkeää ominaisuutta. Ensimmäinen on, että makukulttuuri tarjoaa arvoja vain osalle ihmisen elämää. Tätä Gans (1974 s. 13) nimittää ”osittaiskulttuuriksi” (partial culture). Tällä hän tarkoittaa, että makukulttuuri ei ole totaalinen elämäntapa vaan pelkästään jotakin, mitä ihminen harrastaa osa-aikaisesti. Musiikkimaku – vaikka se epäilemättä leimaakin ihmisen elämää – ei ole samalla tavalla totaalinen ja hallitseva kokemus kuin vaikkapa uskonnollinen vakaumus. Tietysti niin populaari- kuin taidemusiikinkin kuluttajissa on oman lajinsa narkomaaneja, mutta he ovat kuitenkin pieni osa lajityypin kannattajien sosiaalisesta massasta. Toinen makukulttuurin liittyvä piirre Gansin (1974 s. 14) teoriassa on, että se on useimmille ihmisille ”sijaiskulttuuri” (vicarious culture). Tällä Gans tarkoittaa sitä, että makukulttuuri ei ole todellista elettyä elämää vaan kulttuuria, joka voidaan abstrahoida ihmisen todellisesta elämästä. Sijaiskulttuurin idea tuo mieleen esimerkiksi television saippuaopperat: ne ehkä pohjautuvat todelliselle elämälle tai useimmat tapahtumat voisivat olla totta – mutta ne ovat kuitenkin sepitteellisiä, kuvitteellisia.

Kiinnostava laajennus Gansin (mts. 11) teoriassa on, että se liittyy makukulttuurin piiriin myös makua tukevat joukkotiedotusvälineet. Etenkin populaarikulttuurissa makukulttuuri ja sitä välittävät mediat ovat Gansin mukaan niin sidoksissa toisiinsa, että termejä voi käyttää suorastaan toistensa synonyymeina. Nykykulttuurissa tämä on epäilemättä enemmän kuin totta. On vaikea kuvitella, että esimerkiksi populaarimusiikin alueella kukaan voisi saavuttaa merkittävää suosiota ilman tiedotusvälineiden tukea. Sama on alkanut koskea yhä enemmän myös taidemusiikkia, jolle kapellimestari-, laulaja- ja säveltäjä-tähdet ovat tärkeitä sekä levymyynnin että konserttiyleisön houkuttelun kannalta.

Gansin (mts. 11) makukulttuuri on tietysti abstraktio. Sitä eivät muodosta ihmiset itse sosiologisena suurena vaan ne abstraktiset mieltymykset ja arvot, jotka heitä yhdistävät. Olennainen osa makukulttuuria ovat ne tiedotusvälineet, jotka näitä arvoja välittävät ja tukevat. Tässäkin Gans korostaa yksilön valinnan vapautta sanomalla, että tiedotusvälineiden "output" ja yleisön reseptio eivät välttämättä vastaa toisiaan. Vaikka hän ei pohdikaan asiaa pidemmälle, hän varaa selvästi mahdollisuuden vastaanottajan omille, itsenäisille tulkinnoille. Valinnanvapaus onkin keskeinen käsite Gansin teoriassa. Toisin kuin monet kulttuurideterministiset teoriat (Bourdieu, Lomax), makukulttuuri korostaa ihmisen omaa valinnanvapautta. Ryhmä ei määrää ennalta ihmisen makua vaan ihminen valitsee itse oman makunsa. Kun saman maun välineitä on tarpeeksi, syntyy omia "makuyleisöjä". Gans on tässä luultavasti hyvin lähellä totuutta, sillä modernissa kulttuurissa esimerkiksi populaarin lukemattomat ja alati muuttuvat lajityypit syntyvät juuri näin, yksilöiden valintojen kautta. Tietysti näidenkin takaa voi löytää joitakin sosiologisia selittäviä tekijöitä, mutta nämä tekijät ovat nimenomaan selittäviä, eivät makua ennalta määrääviä.

Gans (mts. 10) väistää omassa teoriassaan kahtiajaon korkeaan ja matalaan kulttuuriin ja puhuu sen sijaan "esteettisestä moniarvoisuudesta" (aesthetic pluralism). Hän ei siis tee arvoeroa eri makukulttuurien välillä vaan näkee kaikki makukulttuurit yhtä arvokkaina.

Gansin teoria on siinä mielessä kiinnostava, että se näkee yhteiskunnan enemmän mentaalisenä kuin sosiologisena ilmiönä. Se myös korostaa makujen pirstoutuneisuutta eikä sulje pois uusien makukulttuurien ja yleisöjen syntyä. Perinteiset sosiologiset teoriat ovat musiikkimaun selittämistä ajatellen siinä mielessä jähmeitä, että ne näkevät yhteiskunnan enemmän tai vähemmän staattisena ja sosiaaliluokkiin sidottuna rakennelmana. Ne myös näkevät musiikkimaun enemmän luokkarakenteen kuvastajana kuin itsenäisenä ilmiönä. Makukulttuuriteoria puolestaan lähtee liikkeelle ihmisten mieltymyksistä, jolloin mieltymykset tulevat ensin ja sosiologiset tekijät vasta sitten.

Etnomusikologia ja sosiologia

Millä tavalla sosiologinen makukäsitys sitten poikkeaa etnomusikologisesta? Etnomusikologiassahan ei yleensä edes käytetä musiikkimaun käsitettä vaan puhutaan yleisemmin musiikkikulttuurista. Perusero etnomusikologian ja sosiologian välillä kätkeytyy yleisessä mielessä seuraaviin dikotomioihin: edellinen tutkii pieniä populaatioita, jälkimmäinen suuria, edellinen perinteisiä yhteisöjä, jälkimmäinen moderneja, edellinen homogeenisiä yhteisöjä, jälkimmäinen heterogeenisiä, edellinen yksinkertaisia kulttuureja, jälkimmäinen kompleksisia.

Musiikkiantropologia tutkii yhtä kylää, yhtä etnistä ryhmää, yhtä pientä kansaa. Kyseessä on perinnekulttuuri, joka ei muutu tai jonka katsotaan tutkimuksellisista syistä muuttuvan hitaasti tai vähän. Tutkimushan perustuu sitä paitsi yleensä noin yhden vuoden mittaiselle oleskelulle kulttuurissa, jolloin tutkimus on synkroninen läpileikkaus ilman historiallista ulottuvuutta. Jos kulttuurissa on moderneja ilmiöitä kuten korvalappustereioita tai cd-soittimia, näiden olemassaolo mieluiten unohdetaan. Vaikka yhdessä kulttuurissa tietysti onkin useita musiikinlajeja – jotka sitten eritellään ja kuvataan – niiden katsotaan olevan ikään kuin yhden yhtenäisen musiikkimaun ilmentymiä. Siksi etnomusikologiassa ei juurikaan käytetä termiä ”musiikkimaku” vaan puhutaan mieluummin ”musiikkikulttuurista”. Kun tutkittavat kulttuurit pienen populaation ja perinnesidonnaisuuden takia ovat suhteellisen homogeenisia, musiikkikulttuuri ja musiikkimaku voidaan nähdä suhteellisen yksinkertaisina ilmiöinä.

Vaikka modernin kulttuurin tutkimuksessa asiat ovat toisin, ei silti ole vaikeaa nähdä tietynlaisia yhtäläisyyksiä etnomusikologisen ja sosiologisen makututkimuksen välillä. Jos nyt unohdetaan adornolainen korkea/matala-ajattelu, niin monet sosiologiset makuteoreetikot, kuten esimerkiksi juuri Simmel, Bourdieu ja Gans, lähestyvät kohdettaan hyvin ”etnomusikologisesti”: he ovat kulttuurirelativisteja ja tarkastelevat omaa kulttuuriaan samalla tavoin uteliaina ja puolueettomasti kuin musiikkiantropologi omaansa. Gansin makukulttuurin käsite onkin varsin lähellä etnomusikologista musiikkikulttuurin käsitettä siinä mielessä, että se näkee makukulttuurin koosteena, joka on sidoksissa muuhun ympäröivään kulttuuriin. Samaa voi tietysti sanoa Bourdieusta. Bourdieun *Distinctions* itse asiassa muistuttaakin varsin paljon Alan Lomaxin ns. kantometristä tutkimusta: kun Lomax tutkii musiikin ja kulttuurin korrelaatioita, Bourdieu tutkii musiikin ja ihmisen sosiaalisen taustan suhteita. Ainoa ero on, että Lomax operoi musiikkityylin tasolla, Bourdieu keskittyy yksittäisiin säveltäjiin ja sävelteoksiin (sekä näiden tunnistamiseen). Ja kun Lomax operoi globaalilla tasolla, Bourdieu pysyy kansallisella tasolla. Lomaxin ”musiikkityylin” korvaavat Bourdieulla yksittäiset säveltäjät ja sävelteokset, yksittäiset kulttuurit taas ihmiset ja sosiaaliluokat.

Lähteet

- Adorno, Theodor 1990 (1941). On popular music. Teoksessa Simon Frith and Andrew Goodwin (toim.), *On Record. Rock, Pop and the Written Word*. New York: Pantheon. S. 301–314.
- Barthes, Roland 1990. The grain of voice. Teoksessa Simon Frith and Andrew Goodwin (toim.), *On Record. Rock, Pop and the Written Word*. New York: Pantheon. S. 293–300.

- Bourdieu, Pierre 1984. *Distinctions. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Bourdieu, Pierre 1985. *Sosiologian kysymyksiä*. Tampere: Vastapaino.
- Fiske, John 1991, Popular discrimination. Teoksessa James Naremore and Patric Brantlinger (toim.), *Modernity and Mass Culture*. Bloomington: Indiana University Press. S. 103–116.
- Gans, Herbert J. 1974. *Popular Culture and High Culture. An Analysis and Evaluation of Taste*. New York: Basic Books.
- Huysen, Andreas 1986. *After Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Jameson, Fredrik 1983. Postmodernism and consumer society. Teoksessa Hal Foster (toim.), *The Anti-aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. Seattle: Bay Press.
- Kant, Immanuel 1928. *The Critique of Judgement*. (Translated by James Creed Meredith). Oxford: Clarendon Press.
- Lomax, Alan 1968, *Folk Song Style and Culture*. Washington.
- Merriam, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston.
- Middleton, Richard 1990. *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.
- Rautiainen, Tarja 1992. *Modernismista massakulttuurikeskusteluun: Musiik- kiradikalismi ja suomalainen taidemusiikki 1955–66*. Kansanperinteen, erityisesti kansanmusiikin pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto. (Moniste).
- Simmel, Georg 1986 (1905). *Muodin filosofia*. Helsinki: Kustannus Oy Odessa.

Matti Huttunen

Suomen musiikkitiede: tieteensosiologisia aspekteja*

Musiikintutkimuksen sosiologia – kuten kaikki musiikkitieteeseen kohdistuva historiallinen ja teoreettinen tutkimus – ei ole kiinnostavaa vain metodologisesti ja oppihistoriallisesti, vaan sillä on relevanssia myös ”itse” musiikin ja musiikkielämän tutkimuksen kannalta. Länsimainen taidemusiikkikulttuuri ja musiikin tutkimus ovat olleet kautta aikojen tiiviissä vuorovaikutuksessa keskenään – tai paremmin sanottuna: musiikin tutkimus on ollut tärkeä musiikkikulttuurin osa, jota ei voi syrjiä pelkkänä ”opillisena”, taiteen historialle vieraana alana. Musiikkitieteen sosiologia – jota tähän asti ei valitettavasti ole liiemmin tutkittu – on siis nähtävä sekä tieteensosiologian erityishaaraksi että osaksi musiikin sosiologiaa ja sosiaalihistoriaa.

Tieteen- ja tiedonsosiologisella kirjallisuudella voisi olla annettavaa myös musiikin aate- ja reseptiohistorian tutkimukselle. Esimerkiksi Sibeliusta koskevat tiedot ovat huomattava osa Sibelius-reseptiota. Ajatus, että musiikin aatehistoria olisi tärkeältä osin tiedon historiaa, saattaa tuntua musiikintutkijoista aluksi vieraalta. ”Tieto” samastetaan helposti ”kirjatietoon” (jollei suorastaan ”tietokilpailutietoon”), jolla ei katsota olevan mitään tekemistä musiikin edellyttämän ”esteettisen elämyksen” kanssa. On kuitenkin muistettava, että ”esteettinen elämys” on itsessään historiallinen idea, joka tuskin olisi voinut levitä niin laajalle, ellei sitä olisi kyetty käsittelemään ja erittelemään kirjallisuudessa. Sitä paitsi ”tietoon” ja ”elämyksiin” pohjautuvien käsitysten rajaaminen toisistaan on sekä vaikeaa että hedelmätöntä. ”Intuitiiviset tuntemukset”, ”mielikuvat”, ”mielipiteet”, ”arkitieto” ja ”tieteellinen tieto” muodostavat tiiviin kokonaisuuden, jota aatehistorioitsijan ei pidä varomattomasti pilkkoa.

* Kirjoitus perustuu Suomen Musiikkitieteellisen Seuran vuosikokouksessa 19.3.1994 pidettyyn esitelämään.

Richard Whitleyn teoria tieteen sosiaalisista rakenteista

Seuraavassa esityksessä pyrin analysoimaan suomalaisen musiikintutkimuksen – yhtä hyvin niin sanotun yleisen musiikkitieteen kuin etnomusikologian – sosiaalisia piirteitä. Tarkastelu perustuu Richard Whitleyn kirjassaan *The Intellectual and Social Organization of the Sciences* (1984) esittämään tieteesosiologiseen teoriaan.

Whitleyn teoria on tietenkin vain yksi mahdollinen näkemys tieteiden sosiologisista piirteistä, ja sillä on ilmeiset rajoituksensa. Sisällöltään se on sangen kaavamainen ja pääpiirteittäinen. Siinä ei ole juurikaan etsitty yhteyksiä tieteesosiologian klassikoihin, eikä sitä voi muutenkaan rinnastaa alan ”suuriin teorioihin”, joita edustavat esimerkiksi Karl Mannheimin, Max Schelerin, Frankfurtin koulun tai kuuluisien marxilaisten tutkijoiden ideat. Myös Whitleyn brittiläinen tausta on värittänyt hänen käsityksiään. Suomalaistyyppinen, kiinteisiin virkoihin perustuva tiedeorganisaatio näyttää olleen hänelle jossain määrin outo.

Kaikesta huolimatta Whitleyn kirja tarjoaa hyvän kehikon alustavalle selvitykselle suomalaisen musiikkitieteen sosiologisista piirteistä. Sen tarkoituksena ei olekaan olla ”lopullinen” teoria tieteen yhteiskunnallisuudesta vaan *malli*, jonka avulla tieteitä voidaan vertailla. Whitleyn näkemyksen etuna on, että se tarkastelee aihettaan monipuolisesti mutta kuitenkin riittävän konkreettisesti tieteen todellisiin rakenteisiin puretuen.

Tieteesosiologia jakautuu kahteen haaraan hieman samaan tapaan kuin musiikkisosiologia, joka voi joko tarkastella musiikkikulttuurin sosiaalisia piirteitä tai sitten pyrkiä Adornon tavoin avaamaan itse musiikkiin sisältyvän yhteiskunnallisen ”salakirjoituksen”. Vastaavasti tieteesosiologia voi tutkia joko tieteen sosiaalista rakennetta tai itse tiedon yhteiskunnallisia juuria. Whitleyn teoria pyrkii yhdistämään nämä kaksi lohkoa. Hän lähtee liikkeelle tieteen rakenteista mutta tekee lopulta myös johtopäätöksiä tiedon luonteesta eri tyyppisissä tieteissä.

Whitleyn lähtökohtana on tieteen sisäisten organisaatioiden analyysi. Tämä takaa, ettei hänen teoriansa jää roikkumaan ilmaan. Hänen ensisijaisena pyrkimyksenään on osoittaa tieteiden omiin sosiaaliin rakenteisiin sisältyvät erot, joiden pohjalta vasta voidaan tehdä päätelmiä tiedon ja tieteen suhteista muuhun yhteiskuntaan. Nimenomaan tieteiden väliset erot ovat tärkeämpiä kuin niiden yhtäläisyydet. Jos tätä ei havaita, tuloksena on helposti hätiköityjä ja *ad hoc* -luonteisia väitteitä tieteen ja muun yhteiskunnan kytköksistä. (Hyvä esimerkki tästä on niin sanottu vulgäärimarxismi). Kaikki tieteet eivät ole olleet kaikkina aikoina yhtä vahvasti yhteiskuntaan sidoksissa. Yhteydet ovat vaihdelleet, eivätkä ne aina sovellu keskenään verrattaviksi. (Miten esimerkiksi voitaisiin lainkaan verrata keskiajan musiikinteorian ja nykypäivän populaarimusiikintutkimuksen yhteiskunnallisia yhteyksiä?)

Analyysin pohjaaminen tieteen sisäiseen struktuuriin antaa edellä sanotun lisäksi myös mahdollisuuden suhtautua järkevästi ikuisuuskysymykseen tieteellisen ja ei-tieteellisen tiedon rajauksesta. Whitleyn näkökulmasta tieteellistä tietoa on kaikki, minkä tiedeyhteisö sellaiseksi arvioi. Tiedeorganisaation ominaisuudet selvitetään ensin ja tiedon tieteellisyys vasta suhteessa niihin.

Whitleyn analyysi ei kohdistu ainoastaan sellaiseen tieteseen, jota harjoitetaan korkeakouluissa tai tutkimuslaitoksissa. Tieteen laitostuminen on itse asiassa melko uusi ilmiö, eikä se ole nykyisinkään täysin toteutunut. Tieteen-sosiologia ei voi olla pelkkää tutkimuslaitosten sosiologiaa.

Kiusallisinta tieteen yhteiskunnallisten juurien tutkijalle on kysymys tiedon relatiivisuudesta. Ainakin ensi näkemältä tieteen sosiologia näyttää edellyttävän relativistista asennetta: jotta tiedon sosiologiaa ylipäänsä voitaisiin tutkia, on oletettava, että se, mitä luulemme totuutta tavoittelevaksi ”tiedoksi”, onkin olennaisesti ulkoisten sosiaalisten olosuhteiden määräämää. Ja juuri tämä ulkoisten olosuhteiden vaikutus on tieteen sosiologiassa kiinnostavaa. Koko ala näyttää olevan vaarassa vajota relativismin suohon.

Yksi mahdollisuus ratkaista ongelma on tukeutua sosiologisesta intressistä huolimatta johonkin ehdottomaan tiedeihanteeseen. Emile Durkheim katsoi luonnontieteitä ihailleen, että mitä tieteellisemmiksi ja vähemmän uskonnollisiksi uskomuksemme historian kuluessa tulevat, sitä vähemmän ne ovat sosiaalisesti määräytyneitä. Sosiologia voi etsiä selityksiä tieteen arvovallan lisääntymiselle, mutta tieteellisen tiedon sosiologia on viime kädessä mahdottomuus, koska tosi tiede nimenomaan on sisällöltään vapaata sosiaalisista vaikutteista. (Ks. Mulkey 1980, 3–5.) Marxilaisuus puolestaan myöntää tiedon muuttuvan yhteiskunnan taloudellisen rakenteen mukana; tieteellinen – ja eritoten luonnontieteellinen – tieto on pääosin kapitalistisen yhteiskunnan tuote. Mutta marxilaisuus itse katsoo tarjoavansa objektiivisen tieteellisen tarkastelutavan – siinä on toki suuria eroja, millaisia tiedettä koskevia johtopäätöksiä tästä on tehty. Esimerkiksi musiikkitieteen kannalta kiinnostava – tosin täysin epäortodoksinen – marxilainen Ernst Bloch katsoi utopiafilosofiassaan, että tieteen tehtävänä on löytää kohteeseensa sisältyvä merkitsevä tekijä, yleiseen sisältyvä yksityinen, joka on ”kulloinkin instanssi dialektis-avoimelle yhteydelle”. (Bloch 1985, 257.) (Sama pätee Blochin mukaan myös taiteeseen. On vahinko, että Blochin omalaatuinen, Marxin ohella muun muassa Wagnerin taidekäsitteyksestä vaikutteita saanut näkemys musiikin historian vaiheiden yhteiskunnallisista merkityksistä on musiikintutkijoiden tietoisuudessa jäänyt Adornon varjoon.)

Durkheimilaisesta tai marxilaisesta näkökulmasta käsin Whitleyn kaltaista kirjoittajaa on helppo syyttää periaatteettomuudesta: Whitley ei näytä olleen edes kiinnostunut pohtimaan tiedon relatiivisuuden ongelmaa sinänsä. Hänen tarkastelutapansa on kuitenkin kiistattoman käytännönläheinen ja järkevää. Tutkimalla ensi sijassa tieteen omia sisäisiä rakenteita hän voi verrata eri tutkimusalojen tiedostamistapoja ottamatta lopullista kantaa kysymykseen, missä

määrin tieto on pohjimmiltaan sosiaalisesti määräytynyttä. Lisäksi hän keskittyy tarkastelemaan kysymystä, *miten* eri tieteissä tiedetään – kysymys, *mitä* tiedetään, on sivuosassa.

Tieteen kaksi peruspiirrettä

Analyysinsa lähtökohdaksi Whitley esittää kaksi yleistä teesiä. Ensinnäkin hänen mukaansa nykyaikaiset tieteet ovat *maineen saavuttamiseen ja ylläpitämiseen pyrkiviä organisaatioita (reputational organizations)*. Toiseksi *pyrkimys innovaatioihin* on tieteiden sisällöllinen avainominaisuus. Monesti tietoa tuotetaan – ja itse asiassa pyritäänkin tuottamaan – pelkästään uuden tiedon tuottamista varten. (1984, 7–13.) Nykyään, toisin kuin esimerkiksi keskiajalla, tieteen tehtävänä ei pidetä tiedon säilyttämistä vaan uuden tiedon tuottamista. (Mts. 62–63.) Toisaalta rohkeimpienkin keksintöjen tulee saavuttaa muiden tutkijoiden hyväksyntä. Whitleyn sanoin tieteessä vallitsee tradition ja uudistusten ”essentiaalinen jännite”. Innovatiivisuuteen pyrkimisestä seuraa, että ”tehtäväepävarmuus” (*task uncertainty*) on tieteissä suuri. Tutkija joutuu aina ottamaan riskin julkaistessaan uusia ideoita: hän ei voi koskaan olla täysin varma, pitääkö tiedeyhteisö hänen ajatuksiaan uusina, mutta kuitenkin hyväksyttävänä. (Mts. 11–13.)

Tiede professiona

Tieteet ovat Whitleyn mukaan lähempänä käsityötaitoja kuin työn ”suunnittelun ja kontrollin byrokraattisia järjestelmiä”. Tämä merkitsee sitä, että tieteissä työnantaja ja ammattipätevyyden kontrolloija ovat eri instansseja. Samat henkilöt eivät hoida tieteen hallintoa ja amatillista kontrollia. Byrokraattisissa systeemeissä yleensä sama auktoriteetti huolehtii kummastakin tehtävästä. Toinen erottava tekijä koskee työntekijän statusta työyhteisössä: tieteissä potentiaalinen status työmarkkinoilla on tärkeämpi kuin kulloinkin virka-asema. (Mts. 13–19.) (Juuri tämä näkemys heijastaa brittiläistä yliopistokulttuuria, jossa ei ole yhtä kiinteitä tieteellisiä virkoja kuin esimerkiksi Suomessa.)

”Professio” on käsityötä muistuttavan työjärjestelmän erityistapaus. Siinä työhön vaadittua ammattitaitoa korostetaan muodostamalla erityinen ammatillinen instituutio (”ammattikunta”), johon pääsy on tarkoin kontrolloitua. Tyypillisesti ammattiryhmä itse päättää, millä edellytyksillä sen jäseneksi voi päästä. Arkkitehtien ammattikunta on tästä hyvä esimerkki. (Mts. 19.)

Whitleyn mukaan tiede on professio. Tästä seuraa kolme seikkaa. Ensinnäkin tieteen harjoittaminen edellyttää tiettyjen perusoppien hallintaa: henkilön,

jolla ei ole tieteellistä – ja vieläpä oman tieteenalansa – pohjakoulutusta, on vaikea tulla hyväksytyksi yhteisöön, tuotti hän kuinka kiinnostavia tutkimustuloksia tahansa. Toiseksi taitojen kontrolli on tieteessä kollegiaalista: tutkijoiden yhteisö päättää tulosten kelvollisuudesta. Kolmanneksi tutkijat ovat jatkuvassa vuorovaikutuksessa työnantajiansa tai ”asiakkaidensa” kanssa: tiedeyhteisö ei toimi vain itseään varten. Tavanomaisesta professioyhteisöstä tieteen kuitenkin erottaa kollegiaalisen kontrollin jatkuvuus: taitoja ei varmisteta vain uran alussa vaan tulosten raportointi ja kontrollointi on jatkuvaa ja riippuvuus kollegoista suuri. Tutkijat ovat usein sekä toistensa kilpailijoita että tuomareita. Lähdeviitteet ovat rituaali, joka vahvistaa ryhmän jäsenyyttä ja identiteettiä. (Mts. 19–28.)

Tieteilijöiden keskinäinen riippuvuus

Whitleyn idea on, että sosiologisen tutkimuksen kannalta kiinnostavat tieteiden väliset erot voidaan johtaa kahdesta tekijästä, jotka ovat *tutkijoiden keskinäisen riippuvuuden aste* sekä *tehtäväepävarmuuden aste*.

Tutkijoiden keskinäinen riippuvuus voi olla kahdenlaista. *Funktionaalinen riippuvuus (functional dependance)* määräytyy sen mukaan, paljonko tutkijan pitää käyttää kollegoidensa tuloksia, ideoita ja proseduureja ollakseen pätevä, ja toisaalta kuinka käyttökelpoisia hänen tulostensa tulee olla muiden tutkijoiden kannalta. *Strateginen riippuvuus (strategic dependance)* puolestaan on sitä suurempi, mitä yksituumaisempia tiedemiehet ovat tutkimusmenetelmien ja -strategioiden valinnassa. (Whitley 1984, 88–89.)

Humanistisissa tieteissä tutkijoiden keskinäinen riippuvuus on yleensä molemmissa suhteissa vähäistä. Tutkijoiden kiinnostuksen kohteet ovat hyvin yksilöllisiä. He muodostavat väljiä ja hajanaisia ryhmiä ja saavuttavat mainetta tavallisesti vain maantieteellisesti suppealla alueella. Tutkimusten tuloksilla ei ole useinkaan mitään kiinnekohtaa toisiinsa nähden – seikka, jota humanististen tieteiden epäformaali esitystapa on omiaan korostamaan. (Mts. 90–92.)

Funktionaalisen riippuvuuden lisääntyminen on yleensä seurausta kollektiivisen itsetietoisuuden kasvusta ja pyrkimyksestä ”virallistaa” oma tieteenala. Riippuvuus tulee suuremmaksi, kun ”tosi tiede” erotetaan populaarikirjoittelusta ja oma tieteenala kaikista muista tieteistä. Samalla sekä yhteistyö että kilpailu vahvistuvat oman tieteen sisällä. Tutkijoiden välinen kommunikaatio tulee muodollisemmaksi, ja pelkkä paikallinen maine ei enää riitä: kansallista ja kansainvälistä mainetta aletaan pitää ratkaisevana. (Mts. 95–101.)

Strategisen riippuvuuden kasvu puolestaan liittyy tutkijoiden kunnianhimon ja itsekkäiden päämäärien vahvistumiseen: pyritään vakuuttamaan muut oman tarkastelutavan merkityksestä. Tähän liittyy kiinnostus teoreettisiin pohdintoihin, joiden tarkoituksena on perustella metodisia valintoja. (Mts. 101–104.)

Jos siirrytään tarkastelemaan tieteen ulkoisia tekijöitä, niin Whitleyn mukaan tutkijoiden keskinäiseen riippuvuuteen liittyy erityisesti kolme seikkaa.

Ensinnäkin tieteenharjoittajien keskinäinen riippuvuus on sitä suurempaa, mitä ahtaammin vain saman alan edustajat kontrolloivat taito- ja pätevyysstandarddeja. (Tätä kriteeriä Whitley kutsuu nimellä *reputational autonomy*.) Maineren tavoittelun välineet luodaan tällöin autonomisesti oman tieteen piirissä, ja tutkijoiden on alistuttava vallitseviin kompetenssivaatimuksiin. (Mts. 105–106.)

Toinen keskinäiseen riippuvuuteen vaikuttava tekijä on tiedon tuottamisessa ja levittämässä käytettävien välineiden kontrolli. Tämä koskee yhtäältä julkaisu- ja tiedotusvälineiden hallintaa ja toisaalta tutkimusvälineiden ja -materiaalin valvontaa. Mitä keskittyneempää kontrolli on, sitä suurempi on tutkijoiden keskinäinen riippuvuus. (Mts. 106–110.) Tällainen tilanne vallitsee sellaisilla luonnontieteiden aloilla, joilla joudutaan käyttämään kalliita ja harvinaisia laitteita. Ihmistieteissä valvonnan keskittyminen johtuu usein poliittisista tai muista ei-tieteellisistä syistä. Valtiovalta voi kieltää joidenkin poliittisten asiakirjojen tutkimisen (tai sallia sen vain pienelle tutkijaeliitille), tai perilliset saattavat luovuttaa kuuluisan säveltäjän jäämistön yhden uskotun tutkijan käyttöön.

Kolmas tieteilijöiden riippuvuuteen vaikuttava tekijä on yleisön moninaisuus. Jos tutkimuksia kirjoitetaan pienelle ja vieläpä tarkoin hierarkisoituneelle yleisölle, riippuvuus on suuri. Humanistisilla aloilla yleisö on tavallisesti hajainen (se sisältää myös ”maallikoita”) ja tutkijoiden keskinäinen riippuvuus vastaavasti vähäinen. (Mts. 110–112.)

Tehtäväepävarmuus

Tutkijoiden keskinäisen riippuvuuden tavoin myös *tehtäväepävarmuus* sisältää kaksi näkökohtaa. *Tekninen tehtäväepävarmuus* (*technical task uncertainty*) on pieni silloin, kun tutkimustekniikat ovat yleisesti hyväksytyjä ja tuottavat luotettavia tuloksia. (Mts. 121.) *Strateginen tehtäväepävarmuus* (*strategic task uncertainty*) puolestaan koskee tutkimuskohteiden ja -ongelmien valintaa. Jos strategisessa riippuvuudessa on kyse metodeja koskevasta konsensuksesta, strateginen tehtäväepävarmuus riippuu siitä, kuinka halukkaasti tiede hyväksyy uusia ja yllättäviä ongelmanasetteluja. (Whitley 1984, 123.)

Populaariuskomuksen mukaan tiede ei ole kummassakaan suhteessa kovin epävarmaa: tiede nähdään toiminnaksi, joka tuottaa järkähtämättömällä luotettavuudella uusia totuuksia aikaisempien tietojen jatkeeksi. (Mts. 128.) Humanistisissa tieteissä tilanne on kuitenkin todellisuudessa päinvastainen. Niissä ei käytetä – eikä edes hyväksytä – vakiintuneita ja mekaanisesti hyödynnettäviä

tekniikoita, eikä myöskään vakiintuneita ongelmanasetteluja pidetä tavoiteltavina. (Mts. 127.)

Kun tekninen tehtäväepävarmuus on suuri (kuten se humanistisissa tieteissä on), yhteistyö tapahtuu suurimmaksi osaksi henkilökohtaisten kontaktien välityksellä. Erityisesti opettaja–oppilas-suhteet korostuvat. Koska menetelmät eri tutkimuksissa vaihtelevat, tulokset on esiteltävä monisanaisesti kirjoissa tai pitkissä artikkeleissa. (Mts. 131–136.)

Strateginen epävarmuus korreloi yleensä tutkimuslaitosten organisatorisen häilyvyyden kanssa: innovatiivisten ongelmanasettelujen ja teoreettisen pluralismin on helpompi päästä esiin, jos tutkimus ei tapahdu tiukasti hierarkisoidussa instituutiossa. (Mts. 136–139.)

Whitley esittää tehtäväepävarmuuteen liittyviksi ulkoisiksi tekijöiksi samat kolme seikkaa, jotka esiintyivät edellä tutkijoiden keskinäistä riippuvuutta käsiteltäessä: pätevyyden arvioinnin keskittymisen oman alan edustajille, tiedon tuottamisen ja välittämisen hallinnan keskittymisen sekä yleisön moninaisuuden. Lisäksi hän mainitsee kaksi tärkeää toisilleen vastakkaista tekijää, jotka ohjaavat epävarmuuden määrää tieteessä. Yhtäältä tiedeinstituutioiden intressinä on pyrkiä vähentämään tieteiden epävarmuutta, mutta toisaalta tutkijat itse katsovat edukseen pitää yllä tiettyä epävarmuuden määrää.

Tieteenalojen organisatoriset rakenteet ja suomalainen musiikkitiede

Neljä edellä käsiteltyä muuttujaa (funktionaalinen riippuvuus, strateginen riippuvuus, tekninen tehtäväepävarmuus, strateginen tehtäväepävarmuus) eivät ole toisistaan riippumattomia. Whitleyn mukaan ne voivat esiintyä käytännössä vain seitsemänä erilaisena yhdistelmänä, joita hän välttää asettamasta paremmuusjärjestykseen. (1984, 151–159.) Nämä yhdistelmät ovat:

- 1) Fragmentoitunut, lyhytjänteinen ja hajautunut organisaatio (*fragmented adhocracy*)
 - Keskinäinen riippuvuus molemmissa suhteissa vähäinen, tehtäväepävarmuus molemmissa suhteissa suuri.
 - Tuottaa diffuusaa, laveasti ja monisanaisesti esitettyä tietoa tavanomaisista, arki ajattelussakin käsitellyistä objekteista.
 - Esimerkkejä: brittiläinen sosiologia, 1960-luvun jälkeinen amerikkalainen ekologia.
- 2) Monikeskuksinen harvainvalta (*polycentric oligarchy*)
 - Funktionaalinen riippuvuus vähäinen, strateginen riippuvuus suuri, tehtäväepävarmuus molemmissa suhteissa suuri.

- Tuottaa diffuusua mutta paikallisella tasolla yhtenäistä tietoa.
 - Esimerkkejä: brittiläinen sosiaaliantropologia, saksalainen filosofia.
- 3) Jakautunut byrokraatia (*partitioned bureaucracy*)
- Funktionaalinen riippuvuus vähäinen, strateginen riippuvuus suuri, tekninen tehtäväepävarmuus suuri, strateginen tehtäväepävarmuus vähäinen.
 - Tuottaa sekä spesifistä analyttistä tietoa että epämääräisiä empiirisiä tutkimustuloksia.
 - Esimerkki: anglosaksinen taloustiede.
- 4) Professionaalinen, lyhytjännitteinen ja hajautunut organisaatio (*professional adhocracy*)
- Funktionaalinen riippuvuus suuri, strateginen riippuvuus vähäinen, tekninen tehtäväepävarmuus vähäinen, strateginen tehtäväepävarmuus suuri.
 - Tuottaa spesifistä empiiristä tietoa.
 - Esimerkkejä: biolääketieteellinen tutkimus, tekoälytutkimus, tekniikan tutkimus.
- 5) Monikeskuksinen professio (*polycentric profession*)
- Keskinäinen riippuvuus molemmissa suhteissa suuri, tekninen tehtäväepävarmuus vähäinen, strateginen tehtäväepävarmuus suuri.
 - Tuottaa spesifistä, teoreettisesti yhtenäistä tietoa.
 - Esimerkki: kokeellinen fysiologia.
- 6) Teknologisesti integroitunut byrokraatia (*technologically integrated bureaucracy*)
- Funktionaalinen riippuvuus suuri, strateginen riippuvuus vähäinen, tehtäväepävarmuus molemmissa suhteissa vähäinen.
 - Tuottaa spesifistä empiiristä tietoa.
 - Esimerkki: 1900-luvun kemia.
- 7) Käsitteellisesti integroitunut byrokraatia (*conceptually integrated bureaucracy*)
- Keskinäinen riippuvuus molemmissa suhteissa suuri, tehtäväepävarmuus molemmissa suhteissa vähäinen.
 - Tuottaa spesifistä, teoreettisesti orientoitunutta tietoa.
 - Esimerkki: toisen maailmansodan jälkeinen fysiikka.

1900-luvun alkupuolella suomalainen musiikkitiede edusti ensimmäistä, ”fragmentoituneen, lyhytjännitteisen hajautuneen organisaation” tyyppiä. Tämän tyyppiselle tieteelle on Whitleyn mukaan ominaista organisaatioiden löyhyys. Jos pätevyiden, tutkimusmateriaalien ja tiedotuskanavien kontrol-

lointi ylipäänsä on jollain tapaa keskittynyt, sitä eivät hallitse ”viralliset” elimet vaan karismaattiset tieteelliset johtohahmot. ”Oppineet maallikot” ovat tärkeä osa tieteen yleisöä, ja monet tutkijatkin ovat alan amatöörejä. Tieteellisten kiistojen aiheet ovat periaatteessa moninaiset, mutta kiistat jäävät yleensä miedoiksi. (Mts. 159–160, 169.)

Juuri tuon tapaiset piirteet luonnehtivat Suomen musiikkitiedettä ennen toista maailmansotaa. Musiikintutkimus oli vain osittain sidoksissa korkeakouluhin, eikä sillä kokonaisuutena ollut minkäänlaista virallista organisaatiota. Se oli enemmänkin osa musiikki- kuin tiede-elämää. Tutkimuksen yleisö oli monenlaista. Tutkimustuloksia julkaistiin paitsi kirjoissa myös yleisissä musiikkilehdissä, joiden lukijakunta oli heterogeeninen. (Huttunen 1993, 169–171.)

Tutkijoiden kiinnostuksen kohteet olivat moninaiset. Ilmari Krohn, Heikki Klemetti ja Otto Andersson tutkivat sekä taide- että kansanmusiikkia – Klemetti sen lisäksi vielä äänifysiologiaa, yleistä kansankulttuuria, nimien historiaa ja pohjalaista kirkkorakennustaidetta. Tutkijoiden tulokset eivät kuitenkaan paljoakaan koskettaneet toisiaan: jokainen pohti pelottomasti fundamentaalisia kysymyksiä ja esitti niistä omat vankat johtopäätöksensä. (Mts. 171–180.) Musiikin tutkijoina esiintyi myös muiden alojen edustajia. Aarno Malin oli kirkkohistorioitsija, joka tutki yhdessä Toivo Haapasen kanssa myös Suomen keskiaikaista musiikinhistoriaa. Hammaslääkäri Gösta Enckell kirjoitti 1910-luvulla musiikin akustiikasta, ja foneetikko Arvo Sotavalta kommentoi väitöskirjassaan *Zur Konsonanztheorie* (1924) laajasti muun muassa Hugo Riemannin kirjoituksia. Itse asiassa tuosta ajasta puhuttaessa on keinotekoisia erottaa toisistaan musiikintutkimuksen ammattilaiset ja amatöörit: eräänlainen amatöörimäinen innokkuus leimasi ”ammattilaistenkin”, erityisesti Klemetin – mutta monilta osin myös hänen kollegoidensa – tutkimuksia.

Humanistiset tieteet edustavat kaiken kaikkiaanakin tyypillisesti ”fragmentoitunutta hajaantunutta organisaatiota”, ja edellä lueteltuja ominaisuuksia on runsaasti nykyisessäkin suomalaisessa musiikintutkimuksessa – yhtä hyvin etnomusikologiassa kuin yleisessä musiikkitieteessä. Meillä ei kuitenkaan ole täysin jääty 1900-luvun alun asteelle.

Vaiuttaa siltä, että viime sotien jälkeen taidemusiikkitutkimus sai aluksi ”monikeskeisen profession piirteitä”. Krohnin teorioihin tukeutunut musiikkianalyysi tuli varsinkin Helsingin yliopistossa eräänlaiseksi tieteelliseksi normiksi, jonka ansiosta funktionaalinen tehtäväepävarmuus ei ollut korkea. Eino Roihan, Tauno Karilan, Erik Tawaststjernan ja Olavi Ingmanin väitöskirjat olivat kaikki krohnilaisvaikutteisia analyttisiä tutkimuksia, ja samaan ryhmään voidaan tietenkin lukea myös Krohnin omat Sibeliuksen- ja Bruckner-kirjat. (Ingmanin tutkimus tosin lähestyi vielä enemmän Schenker-analyysia ja oli tässä suhteessa uranuurtaja Suomessa). Strateginen tehtäväepävarmuus oli kuitenkin suurta: analyysin sovellusalat vaihtelivat, ja tulokset saattoivat poiketa toisistaan suurestikin. Siinä missä Roiha ja Tawaststjerna keskittyivät

väitöskirjoissaan analysoimaan ankaran johdonmukaisesti Sibeliuksen musiikin muotoja, Karila pyrki tulkitsemaan suomalaisten yksinlaulujen ”vesimaisemia”. (Esikuvina tälläkin suunnalla olivat Krohnin tutkimukset, nimitäin hänen *Stimmungsgehalt*-tulkintansa Sibeliuksen sinfonioista.)

Nykyisin suomalainen musiikintutkimus näyttää lähestyvän ”monikeskuksesta harvainvaltaa”. Koko tutkimuksen kenttää ajatellen tehtäväepävarmuus on edelleen suurta – niinkuin se oli vuosisadan alussakin. Mutta nyt tutkijoiden strateginen riippuvuus on ainakin paikallisella tasolla vahva. Kuten kaikilla aloilla myös musiikintutkimuksessa Klemetin tai Krohnin edustama yleistutkijatyyppe on aikansa elänyt. Erikoistuminen ei alallamme ole kehittynyt miten tahansa, vaan nimenomaan eri korkeakoulujen laitokset ovat alkaneet entistä enemmän pyrkiä saavuttamaan individuaalista profiilia. Joissain tapauksissa tämä näyttää tapahtuneen tarkentamalla ja terävöittämällä tutkimusnäkökulmaa, joissain tapauksissa taas etnomusiikologiaa ja taidemusiikkitutkimusta uudella tavalla integroiden. Paikallinen erikoistuminen näyttää olevan humanististen tieteiden vastaus tulosvastuullisuuden haasteeseen.

Kirjallisuus

- Bloch, Ernst 1985. *Das Prinzip Hoffnung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. (1959.)
- Huttunen, Matti 1993. *Modernin musiikinhistoriankirjoituksen synty Suomessa. Musiikkikäsitteet tutkimuksen uranuurtajien tuotannoissa*. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Mulkay, Michael 1980. *Science and the Sociology of Knowledge*. London: George Allen & Unwin.
- Whitley, Richard 1984. *The Intellectual and Social Organization of the Sciences*. Oxford: Clarendon Press.

Jukka Sarjala

Musiikin käsite tutkimuskohteena. Käsitehistoria ja musiikin todellisuuden muuttuminen

Nykyisin ollaan yhtä mieltä siitä, ettei ole olemassa ajan ja paikan koordinaateista irrotettavaa, yleispätevää musiikin käsitettä. Tuskin yksikään nuoremman polven – sen enempää kuin vanhemmankaan polven – musiikintutkijoista ryhtyisi vakavissaan puolustamaan ajatusta pysyvästä ja muuttumattomasta musiikin olemuksesta, jos asiaa heiltä nimenomaisesti kysyttäisiin. Musiikkikulttuurien tai musiikin historian tutkimus ei pinnalta katsoen merkitse enää ”puhtaan” musiikin idean sijoittamista vaihteleviin konteksteihin eikä myöskään tuon idean vähittäisen esiin kasvun rekonstruktioita. 1800-luvun saksalaisen sivistysporvariston kannattamalla idealismilla ei ainakaan tässä suhteessa näytä enää olevan vaikutusvaltaa. Varsinkin etnomusikologia, moderni kulttuurintutkimus (*cultural studies*) ja sosiaalisen sukupuolen (*gender*) esiinnostanut näkökulma ovat kyseenalaistaneet 1800-luvulla kehkeytyneitä ajattelutapoja.

Tämän esityksen tarkoituksena ei ole tarkastella vanhojen ajattelutottumusten rapautumista ja hajoamista. Tavoitteenani on luoda katsaus niin kutsuttuun käsitehistoriaan (saks. *Begriffsgeschichte*) sikäli kuin sillä on tekemistä musiikin kanssa. Maasto, jossa kuljen, on eurooppalaista. Mutta tällä kertaa siihen pyritään suhtautumaan ikään kuin se olisi vierasta mytologiaa, jonka esitietoisia edellytyksiä on määrä tuoda näkyville. En puolusta käsitehistoriaa jonkin vanhan kustannuksella. Haluan sen sijaan osoittaa, että jos musiikintutkimus, musiikin historia eritoten, todella ottaa päämääräkseen sanoutua järkevällä tavalla irti menneisyyden painolastista, sen on silloin otettava vakavasti kaikki se, mitä musiikista on aiemmin ajateltu. Nykykeskusteluissa tämä näkökohta näyttää tuon tuosta unohtuneen.

Monet uusien näkökulmien avulla saavutetuista tutkimustuloksista ovat kiistatta merkittäviä ja hedelmällisiä. Hyvin ne ovat toimineet myös silloin, kun tutkimusta on siivittänyt kriittinen suhtautuminen romantiikan taidefilosofiaa sekä siihen perustuneita tarkastelu- ja analyysitapoja kohtaan. Meidän aikamme on vielä niin lujasti ankuroitunut romantiikan perintöön, että avointa poleemisuutta tarvitaan. Konsertti-instituution standardiohjelmisto, populaari musiikkikirjallisuus ja levyteollisuus pitävät huolta siitä, että vielä tänäänkin

pätee Hans Heinrich Eggebrechtin ironinen toteamus musiikillisesta arkitietoisuudesta: ”Onko olemassa Musiikki? – Kyllä: Beethoven!” (Dahlhaus & Eggebrecht 1991, 18). Tuollaisen käsityskannan historiallista ehdollistuneisuutta ei ole vaikea nähdä. Mutta siirryttäessä 1800-luvun porvarillisen yhteiskunnan, nerokultin sekä teos- ja tunne-estetiikan takaiseen aikaan, näköalat muuttuvat. Käsitethistorian tarve kasvaa. Se kasvaa suorassa suhteessa siihen nähden, mitä kauemmas menneisyyteen kuljetaan. Käsitethistoria ei ole vaihtoehto viime vuosina esiin nousseille näkökulmille, vaan järkevän historiallisen työskentelytavan ehto ylipäänsä.

Historismin paradoksi

Länsimaisen kulttuurin maallistuminen on vienyt modernilta maailmalta historiallisia tapahtumia ja kehityskulkuja arvioivan absoluuttisen mittajärjestelmän. Reaalisosialismin luhistuminen on vain viimeistellyt tuon asiantilan. Liberalismi tuskin jää kulttuurimme päätepiesteeksi, mutta tällä hetkellä tietoisuutemme ja toimintatapamme ovat siihen lujasti sidoksissa. Kaikki ovat tietoisia liberalismiin tai liberaalidemokratian poliittisista ja sosiaalisista ansioista. Mutta nykyään myönnetään harvoin sitä, että liberalismiin taipumuksesta on tuottaa eräänlaista intellektuaalista välinpitämättömyyttä (ks. esim. Nevanlinna 1993, 29–30). Sinänsä kannatettava suvaitsevaisuus on hämärtänyt, jopa hävittänyt ongelman totuudesta silloin, kun kysymyksessä ovat meidän omat elämänkokemuksemme, poliittiset kantamme, käsityksemme kulttuurien kehityksestä jne. Nykyajan länsimainen ihminen kuvittelee ymmärtävänsä itselleen vieraita ilmiöitä ja elämänmuotoja sillä perusteella, että hän katsoo noin vain voivansa ottaa etäisyyttä omaan elämiseensä jonkin toisen ajattelu- ja toimintatavan hyväksi. Hän kuvittelee, että ollessaan tietoinen omien totuuksiensa suhteellisuudesta hän kykenee ottamaan vakavasti vieraiden kulttuurien ja aikakausien totuuksia. 1800-luvulla muotoutunut historismi on tuollaisen relativistisen asenteen historioteoreettinen korrelaatti.

Historismi on saanut lukuisia, enemmän tai vähemmän toisistaan poikkeavia merkityksiä ja määrittäyksiä ajan kuluessa, samalla tavoin kuin käsite *positivismi*. (Tässä yhteydessä ei silti ole tarkoituksenmukaista esittää mitään katsausta historismin kehityksestä.) Vaikka historismi ei olekaan merkinnyt yksinomaan relativismia, jo sen klassisen edustajan, saksalaisen historioitsijan Leopold von Ranken (1795–1886) vakaumukseen kuului ajatus siitä, että jokainen sukupolvi ”on välittömässä suhteessa Jumalaan” (Jaeger & Rösen 1992, 37). Jokainen aikakausi ja kulttuuri on yhtä yksilöllinen, täydellinen – ja muihin vastaaviin verraten yhteismitaton.

Ranken mukaan historiallista kehitystä ja sen eri vaiheita ei tullut arvioida jonkin oletetun, kaikkea tapahtumista määrittäneen lopullisen päämäärän mu-

kaan. Rankelle, Hegelin näkemysten peräänantamattomalle kriitikolle, historiallisen tietämyksen tavoite ei toteutunut järjen tulemisessa yhä tietoisemmaksi itsestään. Järjen itserefleksiivisyys oli Hegelin mukaan ilmausta siitä, että menneisyys hahmottui aina tarkastelijan subjektiviteetista käsin. Hegel ajatteli menneisyyden tarkastelun tapahtuvan nykyhetken tietoisuuden kategorioiden välittämällä. Silloin ei voinut sulkea pois kysymystä totuudesta, jopa absoluuttisesta totuudesta. Ranke puolestaan lähti siitä, että rakenteellinen yhtäläisyys tutkivan subjektin sekä tarkasteltavan objektin ymmärryksenmuotojen välillä teki historioitsijalle mahdolliseksi ”sammuttaa” (*auslöschen*) itsensä menneen todellisuuden objektiivista tutkimista varten (mts. 6, 35–36). Hegelille tuollainen kanta oli järjenvastainen. Hän korosti menneisyyden ja nykyhetken laadullista eroa, Ranke taas jatkuvuutta.

Menneiden aikakausien ja sukupolvien ainutkertaisuutta tähdentävä historismi saattaa luoda ensivaikutelman, että se olisi nykyhetken näkökulmasta arvioituna oikeassa ottaessaan huomioon kunkin epookin ja kulttuurin erityislaadun. Relativismiin *ad ultimum* sisältyy kuitenkin paradoksi, joka osoittaa Ranken ja hänen seuraajiensa päätelmät kestävämmiksi.

Historismi väittää, että koska yleispäteviä mittapuita totuuden arvioimiseksi ei ole olemassa, kaikki maailmankatsomukset, käsitejärjestelmät, todellisuuskäsitykset ja totuudet ovat suhteellisia. Se, mikä on totta tietyssä kulttuurissa tai tietyllä aikakaudella, ei ole sitä jossakin toisessa kontekstissa. Oma aikamme ei tietenkään muodosta minkäänlaista poikkeusta tästä asiantilasta historismin mukaan. Jotta historian tutkimus voisi näiden olosuhteiden vallitessa tehdä oikeutta tarkastelemalleen kohteelle, sen tulee puheena olevan katsantotavan mukaan pyrkiä lähestymään menneisyyttä sen omista edellytyksistä ja lähtökohdista käsin. Ranke kirjoitti tutkijan minuuden sammuttamisesta. Hänen mukaansa historioitsijan on irrottauduttava omista totuus- ja todellisuuskäsityksistä kohteen hyväksi.

1920-luvulla Max Scheler, joka rinnasti historismin Einsteinin suhteellisuusteoriaan, kritisoi sitä oman periaatteensa kumoamisesta. Samalla kun historismi asetti kyseenalaiseksi objektiivisten ja kiistämättömien historiallisten asiantilojen löytämisen mahdollisuuden, se kyseenalaisti omat edellytyksensä ja siten relativoi oman relativisminsa. Historismi oli Schelerin mukaan aivan oikeutetusti horjuttanut kaikkia absoluuttisuuteen pyrkiviä mittajärjestelmiä ja instituutioita, mutta ei ollut kyennyt tuottamaan tietoa oman periaatteensa varassa. Scheler totesi, että tie metafysiikalle oli jälleen auki (Scholtz 1974, 1144). Kun aiemmin maailmankaikkeuden ja historian absoluuttinen piste oli ollut Jumala, nyt sellaiseksi tuli ihmisjärki, jonka katsottiin itse tiedostavan omat rajoituksensa ja mahdollisuutensa. Historismin paradoksin ydin kätkeytyy historismin puolustamaan jatkuvuuden ideaan sekä tutkijalle kohdistettuun vaatimukseen itsensä sammuttamisesta.

Historismin periaatetta tunnustavan tutkijan mahdollisuus saavuttaa totuudenmukaista ja adekvaattia tietoa kohteestaan ei ole riippuvainen hyvästä

tahdosta – toisin kuin Ranke väitti. Pyrkiessään lähestymään kohdettaan sen omilla ehdoilla historioitsija kantaa mukanaan oman aikansa totuus- ja todellisuuskäsityksiä, ja relativismin vaatimus jää täyttämättä. Kun menneen ja nykyisen maailman samankaltaisiin ymmärryksenmuotoihin luottava tutkija ei kiinnitä mitään huomiota oman tietoisuutensa ehtoihin, hän tulee projisoineeksi aikansa ennakkokäsityksiä menneisyyteen. Sillä tavoin hän tekee oman käsitteistönsä, käsityksensä ja hahmottamistapansa kohdettaan suvereenimmaksi. Päältä katsoen historisti puolustaa kaiken suhteellisuutta, mutta tosiasiallisesti pitää lujasti kiinni omista totuuksistaan. Näin ollen hänellä ei ole taitoa kysyä, miten kohteen todellisuus rakentui ja miltä maailma näytti kohteen silmin. Historismin relatiivisuusteesi kääntyy nykyisyyden puolustukseksi. Absoluuttisten mittapuiden ylittämiseen tähdännyt tiedollinen asenne pystyttää vanhan metafysiikan sijaan uuden metafysiikan.

Historismin heikon kohdan havaitsi aikoinaan Edmund Husserl, joka tulkitsi Wilhelm Diltheyn puolustaman relativismin kääntyvän itseään vastaan. Erilaisen todellisuuden hahmottamisen tapojen ja maailmankatsomusten keskinäistä suhteellisuutta ei pystynyt Husserlin mukaan toteamaan historiallisesti, vaan ainoastaan pätevänä pidetyn totuuden ideaalin nojalla (Scholtz 1974, 1145). Historioitsijalla oli joka tapauksessa käytössään jonkinlaiset totuuden mittapuut, oli hän niistä sitten tietoinen tai ei. Niinpä kulloisenakin nykyhetkenä vallitseva esiyymmärrys maailmasta ja elämästä sitoo historiantutkijaa – ja muidenkin alojen tutkijoita – lujemmin kuin tutkijat haluavat yleensä itse tunnustaa. Menneisyyttä ei voi koskaan tutkia totaalisesti sen omilla ehdoilla.

Historismin paradoksi ei siis ole mikään viimeaikainen tietoteoreettinen keksintö. Paradoksin vakavuutta ei ole aina tajuttu kaikilla tahoilla. Yhä riittää historioitsijoita ja humanististen alojen tutkijoita, jotka pitävät periaatteelliselakin tasolla kiinni relatiivisuusteeseista. Ongelman syvälleköyvyys paljastuu silti vasta silloin, kun havaitaan, ettei nykyisyyden puolustuksen ja oman ajan todellisuuskäsitysten projisoinnin välttämiseen riitä vilpitiön ymmärtämisen halu. Kohteesta ilmenevän vierauden tai toiseuden tunnustaminen ei ole vielä tarpeeksi, vaan tutkijan on myös asetettava omat konseptionsa kyseenalaisiksi. Omista ennakkokäsityksistä irtautuminen ja menneen maailman todellisuuden lähestyminen edellyttävät voimaperäisiä toimenpiteitä – kyse ei ole vain relatiivisuusteessin periaatteellisesta kritiikistä. Pyrkimyksellä kyseenalaistaa tutkijan oman ajan konseptioita on nimittäin kouriintuntuvia seurauksia käsitteiden käytölle, lähteiden lukemiselle ja lukemistavoille, tutkijan laatiman esityksen rakentumiselle jne. Yritän nyt osoittaa käsittehistorian avulla, miten musiikin-historioitsija voisi ottaa kohteensa todellisuuden vakavasti ja sillä tavoin ylittää historismin paradoksin.

Miksi käsitehistoriaa?

Käsitehistoria ei ole sanojen historiaa. Sanat voivat muuttua ja vaihtua, mutta niiden sisältöinä olevat käsitteet voivat silti pysyä samoina. Toisaalta käsitteet voivat muuttua, vaikka sanojen ulkoasu säilyisikin ennallaan. Sanat ovat käsitteiden nimiä. Käsitteet kiinnittyvät sanoihin, mutta ne ovat aina enemmän kuin sanat sinänsä. Käsitteen tulee olla monimerkityksinen, jotta se voisi ylipäänsä olla käsite (ks. tark. Koselleck 1974, xxii–xxiii). Käsitteet saattavat viitata joko ajatussisältöihin tai yksittäisiin olioihin.

Huomion kiinnittäminen käsitteisiin, niiden olemassaoloon ja muuttuvuuteen merkitsee huomion kiinnittämistä siihen, että maailmamme objektit, ilmiöt, oliot, ajatussisällöt ja viime kädessä tuo maailma kokonaisuudessaan saattavat olla tyystin eri asioita eri aikoina ja erilaisissa paikoissa. Objektit vaihtuvat, vaikka sanat pysyisivät samoina. Todellisuus rakentuu eri tavoin, vaikka siihen viitattaisiin samoilla merkeillä ja nimillä sekä historian tutkijan omana aikana että hänen tarkastelemallaan aikakaudella. Käsitehistorian kohteena ovat aina asiat itse, eivät yksittäiset sanat.

Käsitteiden historiallisuuden ja sanojen vaihtelevan käytön samaistaminen toisiinsa ei välttämättä johda tutkijaa kyseenalaistamaan omia konseptioitaan. Tällöin syntyy jopa vaara, että menneisyydestä tavattavan monimuotoisen sanojen käytön ajatellaan kuvastavan ikuisesti samana pysyvän käsitteen erilaisia psykologisia mieltämistöjä. Sanojen käyttöön kohdistuvan historian tutkimuksen ihannetapaus olisi yhtä kuin tietyn käsitteen merkitysten ja aspektien kokonaisvaltainen yhteenkokoaminen. Mutta jos tuollainen historiantutkimus haluaisi tarttua asioihin itseensä, sen tulisi tarkastella sanojen käytön esitietoisia edellytyksiä ja niitä merkityssisältöjä, joita ei ole lausuttu julki erilaisissa käyttöyhteyksissä (Meier 1971, 806–807). Jos näin tehdään, silloin yleensä huomataan, ettei tietyn käsitteen merkitysten totaalinen kartoittaminen onnistukaan. Emme voi enää olla varmoja, onko kyseessä yksi ja sama käsite. Asioiden ymmärtämisen kannalta sanojen käytön tutkiminen on riittämätöntä. Käsitteillä ei ole minkäänlaista konkreettista, yksiselitteisesti havaittavaa olemisen tapaa.

”MUSICA est scientia benè canendi, alias Harmonica dicitur”, kirjoitti Turun piispa Johannes Gezelius vanhempi vuonna 1672 ilmestyneessä *Encyclopaedia Synoptica* (Gezelius 1672 Pars secunda, 566). Musiikki merkitsi Gezeliukselle ja hänen aikalaisilleen hyvän laulamisen – ja mahdollisesti myös soittamisen – tiedettä, ”jota myös harmoniaksi kutsutaan”. Melkein kenelle tahansa valkenee heti, että tässä on tiivistettynä sellainen käsitys tieteestä tai harmoniasta, joka ei käy ongelmattomasti yksiin oman aikamme käsitysten kanssa. Sanat ovat tuttuja, mutta jotkut muut seikat eivät täsmää oman musiikillisen todellisuutemme kanssa. Onko musiikki tosiaankin tiedettä, eikö se sentään ole taidetta? Ei kai musiikkia ja harmoniaa voi noin vain rinnastaa

keskenään samaa tarkoittaviksi käsitteiksi? Eikö harmonia ole vain yksi musiikin monista ulottuvuuksista? Näiden kysymysten jälkeen alkaa valjeta, että ehkä piispa käyttääkin harmonia-sanaa merkityksessä 'opinala' eikä suinkaan kuvaamaan laulua tai soittoa (asiasta tark. Riethmüller 1985, 84) Vierauden havaitseminen käy vielä vaivattomasti. Sen sijaan kysymys siitä, miten tuota määritelmää pitäisi ryhtyä purkamaan ja kuvaamaan, herättää ristiriitoja ja luultavasti lukuisia toisistaan poikkeavia tulkintoja. Erimielisyydet eivät ratkea sillä, että tutkimus pyrkii huolellisesti ymmärtämään, mitä piispa Gezelius on tarkoittanut. Kirjoitettuhan sisältää enemmän kuin mitä kirjoittaja on osannut tarkoittaa. Kyse ei ole piispan henkilökohtaisista vajavaisuuksista, vaan kielen ja käsitteiden ominaisuuksista. Käsitteitä käyttäessään kirjoittaja tulee ilmaisseeksi enemmän kuin sen, minkä on kirjoittamishetkellä mielessään pitänyt.

Etnomusikologia on jo pitkään nähnyt tärkeäksi käsitteiden ja käsitysten tarkastelun, ainakin Alan P. Merriamin vuonna 1964 esittämästä klassisesta etnomusikologisesta tutkimusmallista alkaen. Musiikkiin liittyvän käyttäytymisen ja musiikkituotteiden ohella tulee Merriamin mukaan tarkastella kunkin kohteen vaalimia käsityksiä musiikista. Tämä tarkoittaa kysymyksiä, mitä musiikki on ja mitä sen tulee olla, millainen on sen alkuperä, mikä on inhimillisen musikaalisuuden perusta jne. (Merriam 1964, 32–33, 37) Musiikin käsitteen näkyvä problematisointi etnomusikologiassa on johtunut epäilemättä siitä, että varsinkin sen alueella tutkijan konseptiot ja tutkittavan kohteen käsitteet ovat saattaneet poiketa hyvinkin paljon toisistaan (ks. esim. Moisala 1991, 158–172). Probleemi on myös pyritty siirtämään oman länsimaisen, tai suomalaisen, nykykulttuurimme piiriin. Muutamia vuosia sitten Timo Leisiö esitti ajatuksen, että musiikintutkijoiden tulisi julistaa musiikin käsitettä koskeva käyttökielto seuraavaksi kahdeksikymmeneksi vuodeksi. Tämä tekisi mahdolliseksi nähdä oman kulttuurimme musiikilliset toiminnot uudella tavalla, sillä joutuisimme ajattelemaan hyvin huolellisesti, mitä on se, minkä me aina niin kiireesti määrittelemme ”musiikiksi” (Leisiö 1987, 25).

Käsittehistorian tärkeimpiä kantavia voimia on ollut kritiikki perinteistä ideahistoriaa kohtaan. Tässä yhteydessä on muistettava, että ideoiden historiaa ovat kirjoittaneet myös sellaiset tutkijat, jotka ovat periaatteessa halunneet sanoutua siitä irti. Käsittehistoria on hylännyt ideaopin. Käsitteet eivät ole merkitysvakioita, jotka ilmenevät tai joiden on ajateltu ilmenevän vaihtelevissa historiallisissa olosuhteissa ilman että niiden puhdas ydin muuttuu (Koselleck 1979, 25). Ilmiöillä ja asioilla ei ole eikä niillä pitäisi olla minkäänlaisia pysyviä merkityssisältöjä ja määreitä käsittehistoriassa. Musiikilla ei ole käsittehistorian näkökulmasta pysyvää substanssia, joka sitten ilmenisi moninaisissa muodoissa – toisin kuin Heinrich Hüschin väittää *Die Musik im Geschichte und Gegenwart* -käsikirjasarjaan laatimassaan artikkelissa *Musik* (Hüschin 1961, 970). Kun musiikinhistorioitsija ryhtyy tarkastelemaan menneiden aikojen käsityksiä musiikista, hänen tulee pyrkiä asettamaan kyseenalaiseksi omat ennakkokäsityksensä, tuntuvat ne kuinka osuvilta tai asianmukaisilta tahansa.

Musiikki ei ole tunteiden liikettä tai ilmaisua, ei organisoitua ääntä, ei kognitiivisia prosesseja, se ei ole kieli eikä kommunikaatiojärjestelmä, se ei jakaudu tonaaliseen tai atonaaliseen ulottuvuuteen, se ei ole autonominen tai absoluuttinen eikä myöskään funktionaalinen tai synty-ympäristöään kuvastava ilmiö. Musiikki ei ole Jumalaa varten tai ihmisiä varten, se ei kuvasta mitään eikä se myöskään ole kuvastamatta. Sellaista määritelmää musiikista, jonka voisi ottaa historiallisen tarkastelun lähtökohdaksi *a priori*, ei yksinkertaisesti ole olemassa.

Musiikista kiinnostuneen käsitehistorioitsijan huoneentauluksi sopisi vaikka katkelma Sainte Colomben ja Marin Marais'n välisestä keskustelusta, jonka Pascal Quignard sepitti romaaniinsa *Tous les matins du monde* (1991). Se käsittelee musiikin merkitystä:

- Olette siis huomannut ettei se ole olemassa kuningasta varten?
- Olen tajunnut sen olevan olemassa Jumalaa varten.
- Ja olette erehtynyt, sillä Jumala puhuu.
- Korvaako varten?
- Se mistä ei voi puhua ei ole korvaa varten, Monsieur.
- Kultraako varten?
- Ei, ei kulta ole kuultavissa.
- Kunniako?
- Ei. Vain nimistä tulee kuuluisia.
- Hiljaisuuttako?
- Sehän on vain puheen vastakohta.
- Kilpailevia soittajiako?
- Ei!
- Rakkauttako varten?
- Ei.
- Rakkauden kaipaustako?
- Ei.
- Yksinäisyyttäkö?
- Ei ja ei.
- Entä näkymättömälle henkilölle annettua vohvelia varten?
- Ei myöskään. (Quignard 1992, 123–124)

Keskustelussa ei päädytä mihinkään selviin määritelmiin. On kuitenkin todettava, että ennen tätä vuoropuhelua Quignard on sijoittanut Sainte Colomben suuhun musiikin määritelmän. Mutta se ei estä lukijaa havaitsemasta keskustelun aidosti dialogista luonnetta.

Vaikka minkäänlaista pätevää musiikin määritelmää ei ole historian tutkimukselle olemassa *a priori*, niin silti emme voi riuhtaista itseämme irti nykypäivinä pätevistä määritelmistä ja käsityksistä noin vain. Käsitehistorian käytännön toteutuksen vaikeutena ei ole niinkään vieraisiin käsityksiin kohdistuvan ymmärtämisen vaatimuksen periaatteellinen tunnustaminen kuin nykyhetken käsitteistä irtautuminen menneisyyden käsitteiden hyväksi. Carl Axel

Gottlundin teoksessa *Otawa eli suomalaisia huvituksia* (I osa) esittämää, rahvaan musiikkiharrastuksia koskevaa väitettä mukaillen: – – sillä tutkijain ennakokäsitykset [Gottlundilla ”rahvaan kuulo-aistimet”] ovat aivan karkeet, ja tarvihtovat kovoa paukuttamista, ennen kuin heltyyvät (Gottlund 1831, 270). Omien käsitteiden liikkeeseen saattaminen edellyttää, että aiemmat käsitykset, määrittelyt ja ajatukset otetaan todesta eikä tulkita niitä vain historiallisesti relatiivisiksi. Menneisyys ikään kuin asetetaan koettelemaan tutkijan omia totuus- ja todellisuuskäsityksiä, jolloin hänelle käy mahdolliseksi irrottautua tutkimuksen tekohetken käsitteellisestä dogmatiikasta. Menneisyydelle avautuminen edellyttää tutkijan tietoisuuden ”kovoa paukuttamista”. Esimerkiksi Marx-veljeksillä oli elokuvissaan aitoa pyrkimystä oman ajan ajattelu- ja käytösmuotojen kyseenalaistamiseen ja ironiaan. Heidän elokuviaan voisikin katsoa eräänlaisina käsitehistoriallisina sormiharjoituksina, yrityksinä päästä irti vallitsevista ymmärryksenmuodoista ja totuuksista. Se olisi iloista tiedettä.

Käsitehistorialla on säilynyt tietynlainen intellektualistinen ja sofistikoitunut leima, vaikka niin ei asian tarvitsisi olla. Käsitehistorian kotimaa on Saksa, ja siellä se on kasvanut esiin vanhemmista filologian, filosofian historian, hermeneutiikan, oikeushistorian ja historiankirjoituksen historian perinteistä. Sen välittömiin edeltäjiin kuuluvat saksalainen hengenhistoria ja ideahistoria. Käsitehistorian lippulaivat, mittavat käsikirjasarjat *Geschichtliche Grundbegriffe*, *Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland* ja *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, joita on kirjoitettu 1960-luvun jälkipuoliskolta alkaen, ovat pyrkineet ajallisesti kattavaan, mutta samalla myös seikkaperäiseen ja yksityiskohtaiseen otteeseen. Edellinen sarja on valmistunut kokonaan, ja jälkimmäinenkin valmistunee lähivuosina. Edellisessä kirjasarjassa ohjenuoraksi on otettu pyrkimys tarkastella käsitteitä suhteessa hallintomuotojen, yhteiskuntien ja taloudellisten rakenteiden muutoksiin. Sen toinen tavoite on ollut määrittää, mitä käsitteitä tietyt yhteiskunnalliset ryhmät, kerrostumat, säädyt ja luokat käyttivät tai millaisista käsitteistä ne kävivät kiistoja erilaisten kriisien, konfliktien ja vallankumouksien yhteydessä, sekä ennen kriisejä että niiden jälkeen. Käsitteet nähdään tiiviisti yhteydessä poliittisiin ja sosiaalisiin muutoksiin, sillä ne eivät ole ainoastaan olleet muutoksen ilmaissijoita. Ne ovat myös avanneet sen ymmärryshorisontin, jonka puitteissa aikalaiset ovat havainneet ja arvioineet noita muutoksia ja jonka puitteissa he ovat toimineet (Richter 1987, 248, 252–253, 255). Sen sijaan *Historisches Wörterbuch der Philosophie* -kirjasarja on tarkastelutavaltaan paljon lähempänä perinteistä hengenhistoriaa. Molempien käsikirjasarjojen seikkaperäisistä hakusana-artikkeleista on hyötyä myös musiikinhistorian tutkijalle, enemmän tai vähemmän aihepiiristä riippuen, joskaan aarreaittoja ne eivät tässä suhteessa ole.

Sosiaalishistoriallisesta otteestaan huolimatta *Geschichtliche Grundbegriffe* -projektia on arvosteltu elitismistä (mts. 255–256). Kritiikki on aiheellista. Käsitehistoria on tähän mennessä askaroinut enimmäkseen klassisten ajatteli-

joiden ja teoreetikkojen, systemaattisten esitysten sekä julkilausuttujen määritelmien parissa. Lähestymistapa on paljossa velkaa perinteiselle hengenhistorialle, jolle on ollut tyypillistä edetä tarkasteluissaan huipulta huipulle -tyyliin, kanonisoidusta ajattelijasta seuraavaan. Selvää on, ettei tuollaisesta näkökulmasta kykene tutkimaan kokonaisten aikakausien tai kulttuurien ylläpitämien todellisuuskäsitysten moniulotteisuutta ja ristiriitaisuutta. Oppineiston ja intellektuellien käsitelmärytysten ja pohdintojen varaan rakentuvilla tutkimuksilla ei ole oikeutta esittäytyä käsitehistoriallisina läpileikkauksina. Käsitteet elävät myös siellä, missä niitä ei ole refleктоitu systemaattisesti.

Oppineiston tehtäviin perinteisesti kuuluneen pohdiskelun sekä arkiymmärryksen eli jokapäiväisen elämismaailman suhde on problemaattinen. Siitä ei ole tähän mennessä vieläkään keskusteltu tarpeeksi perusteellisesti. Monet ovat tiedonsosiologeina tunnettujen Peter L. Bergerin ja Thomas Luckmannin kanssa yhtä mieltä siitä, että teoreettinen ajattelu, aatteet ja maailmankatsomukset ovat vain pieni osa tiedoksi kutsutusta kokonaisuudesta kussakin yhteiskunnassa. Vain harvat tulkitsevat maailmaa teoreettisesti. Sen sijaan jokainen elää aina jonkinlaisessa maailmassa hänelle avautuneen arkitiedon varassa (Berger & Luckmann 1994, 25). Käsitehistoria ei ole tähän mennessä pystynyt kovinkaan menestyksellisesti tarttumaan arkitietoon. Viime vuosina paljon huomiota osakseen saanut mikrohistoria näyttää kyenneen tuohon tehtävään huomattavasti paremmin.

Käsitehistoria ei ole aiemmin ollut lainkaan yhtenäinen ala humanististen opinalojen joukossa, eikä se ole sitä myöskään nykypäivien historian tutkimuksessa (ks. tästä Meier 1971; Richter 1987, erit. 254–259). Kiistojen ja keskinäisen kritiikin seasta hahmottuu kaksi suurta linjaa, joita voisi kutsua sosiaalishistorialliseksi ja hengenhistorialliseksi suuntaukseksi. Yritys määritellä käsitehistoria positiivisesti, sen lähtökohtien ja saavutusten näkökulmasta, johtaa hankaliin rajanvetoihin ja loppumattomilta tuntuviin koulukuntakiistoihin. Niinpä onkin järkevää määritellä sen tehtävä ja merkitys negatiivisesti, eli siitä näkökulmasta, mitä heikkouksia sen avulla pyritään välttämään. Joachim Ritterin, *Historisches Wörterbuch der Philosophie* -käsikirjasarjan ensimmäisen toimittajan mukaan käsitehistoria estää filosofiassa käsitteiden abstraktin määrittelyn ja niiden ”refleктоimattoman dogmaattisen käytön” (sit. Meier 1971, 798). Ritterin väite voidaan ulottaa koskemaan kaikkea ihmistieteellistä tutkimusta, erityisesti menneisyyden tarkastelua. Maailmassa, jossa historismilla on yhä liian suuri vaikutusvalta, käsitehistoria on varsin tarpeellista.

Taide elämysten tuottajana

Geschichtliche Grundbegriffe -käsikirjasarja kartoittaa politiikkaa ja yhteiskuntaa koskevien saksankielisten peruskäsitteiden (esimerkiksi *Bildung*, *De-*

mokratie, Familie, Freiheit, Liberalismus) merkityksenmuutoksia 1700-luvun alkupuolelta nykypäivän kynnykselle. Reinhart Koselleckin mukaan projektin päätavoite on tarkastella *ancien régime*n hajoamista ja modernin maailman syntymistä noiden tapahtumaprosessien käsitteellisen ymmärtämisen näkökulmasta. Olettamuksena on, että Koselleckin kutsumana ”satula-aikana” (*Sattelzeit*), kynnyksena, joka ulottuu 1700-luvun puolivälistä noin sata vuotta eteenpäin, vanhan maailman klassiset *topokset* ja peruskäsitteet saivat uudenlaisia merkityksiä. Antiikin, keskiajan ja uuden ajan alkupuolen käsitteitä ei pysty välittömästi ymmärtämään nykypäivästä käsin. Ne edellyttävät historiallista tutkimustyötä (Koselleck 1974, xiv–xv; Richter 1987, 252). *Geschichtliche Grundbegriffe* -kirjasarja pyrkii hahmottamaan modernin poliittisen ja sosiaalisen tietoisuuden rajoja sekä sen historiallisia edellytyksiä. Useiden käsitteiden juuret ulottuvat antiikkiin ja keskiaikaan asti, joten projektin eri asiantuntijajäsenet ovat tarkastelleet sarjaan otettuja hakusanoja hyvin pitkässä aikaperspektiivissä. Vanhan Euroopan poliittis-sosiaaliset ilmiöt ja tosiasiat eivät olleet samoja kuin meidän aikamme.

Reinhart Koselleck on Hans-Georg Gadamerin oppilaita. Ei ole vaikea arvata, mistä hän on saanut intellektuaaliset virikkeensä, kun tarkastelee maineikkaan saksalaisen hermeneutikon ajattelua. Käsittehistoria kuului Gadamerin mielenkiinnon kohteisiin ainakin jo 1950-luvulla (Meier 1971, 805). Sen, minkä *Geschichtliche Grundbegriffe* -projektiin osallistuneet ovat tehneet poliittis-sosiaalisen ajattelun alueella, sen Gadamer teki aiemmin tarkastellessaan historiallisesti taiteen käsitettä ja taiteen kokemisen ehtoja. Hän havaitsi selvän eron modernin ajan ja vanhan maailman välillä. Sellaisen musiikinhistorioitsijan, joka aikoo tarkastella esimodernia maailmaa, on tunnettava hänen löytämänsä keskeinen käsitteellinen merkityksenmuutos. Siihen tutustuminen on hyödyllistä oikeastaan kenelle tahansa musiikin käsitteen tutkimisesta kiinnostuneelle.

Aikamme joukkotiedotusvälineissä taiteen – ja viime kädessä erilaisten taideinstituutioiden kuten sinfoniaorkestereiden, taidemuseoiden ja taidetapahtumien – olemassaoloa perustellaan usein sillä, että niiden tarkoituksena on antaa ihmisille ”elämyksiä”, toisinaan ”esteettisiä elämyksiä” ja ”esteettisiä kokemuksia”. Tuo väite toistuu lukemattomissa mainoksissa, ilmoituksissa, puheissa, artikkeleissa ja polemiikeissa. Siitä on ajat sitten tullut *topos*, joka liikkuu vapaasti arkikielenkäytöstä teoreettisiin esityksiin, kontekstista toiseen. Toisinaan ihmisiä houkuteltaan taide-elämysten pariin, toisinaan taas analysoidaan esteettisen elämyksen sisältöä ja edellytyksiä. Puhe taiteen aikaansaamisesta elämyksistä on jotakin niin yleistä oman aikamme tietoisuudessa ja toiminnassa, että sen voidaan katsoa kuvastavan hyvin syvällejuurtunutta käsityskantaa. Moderni maailma on pitänyt kiinni siitä, että taide on elämysten lähde ja tuottaja.

Kuten käsitteiden historiassa yleensä, tässäkin yhteydessä on tarpeellista katsoa, mitä tai millaisia ilmiöitä *vastaan* elämyksen käsite on suuntautunut.

Kun kerran taiteen tuottamat elämykset ovat jotakin tavoittelemisen arvoista, millaisista asioista ja ilmiöistä ne ovat erottautuneet omaksi edukseen? Taide tai elämykset eivät ole syntyneet ja kehkeytyneet autonomisesti vailla yhteyksiä muihin sosiaalisiin ilmiöihin.

Gadamerin mukaan elämys-sanan (saks. *Erlebnis*) sisältöön kuuluu, että se merkitsee jotakin itse koettua. Se viittaa välittömyyteen ja omakohtaisuuteen. Lisäksi elämyksen ajatellaan olevan jotakin pysyvää elämisen ja kokemisen alati muuttuvassa virrassa. On oireellista, että sanan tulo yleiseen kielenkäyttöön – se levisi saksan kielestä muihin eurooppalaisiin kieliin – oli yhteydessä sen esiintymiseen elämäkertakirjallisuudessa (Gadamer 1986, 66–67). Elämykset ovat henkilökohtaisia, ainutkertaisia ja parhaimmillaan intensiivisiä kuten jokaisen omat elämäkokemukset. Yllä olevasta näkökohdasta katsottuna taiteen merkitys toteutuu silloin, kun se puhuttelee ihmistä välittömästi ja kokonaisvaltaisesti. Tosi taide kykenee irrottamaan kokijansa arkimaailmasta ja sen ohikiitävistä havainnoista ja nopeasti haihtuvista vaikutelmista. Tämä ajatus piilee puheenparressa, että ”taide pysähdyttää”.

Näkemyks, että taide on elämysten tuottaja parhaimmillaan, oli monia vaiheita sisältäneen yhteiskunnallisen ja intellektuaalisen kehityksen tulos. Wilhelm Diltheyn teoksessa *Das Erlebnis und die Dichtung* (1905), joka käsittelee muun muassa Johann Wolfgang von Goethen runoutta, yhteys oli jo julkilausuttu. Varhaisemmassa Goethea käsitelleessä kirjoituksessaan Dilthey oli luonnehtinut elämys-sanalla Jean-Jacques Rousseauin tapaa kuvata runoissaan omia sisäisiä kokemuksiaan (mts. 67–68). Vielä selvemmin tuo elämyksellisyys ilmeni Goethen kohdalla. Nuoren Goethen peruskokemuksia oli koko ihmisen valtaansa ottanut väkevä mielenliikutus. Hän kuvasi sitä tavan takaa kirjoituksissaan. Siinä erottelu sisäisen ja ulkoisen välillä, minuuden ja sitä vastassa olleen maailman välillä katosi. Tälle kokemuksen lajille ei ollut varsinaisesti olemassa mitään nimeä (Emmel & Rücker 1974, 91). Nimityksen vahvistikin Dilthey myöhemmin. Sisäinen tunne-elämä oli luonteeltaan kokonaisvaltaista, se hallitsi koko ihmistietoisuutta. Se, että elämystä kutsuttiin sisäiseksi, että se oli tarkemmin määrittelemätöntä tunnetta ja että sitä luonnehti kokonaisvaltaisuus, oli yksi tapa ilmaista valistusrationalismia ja mekanisoituvaa sivilisaatiota kohtaan tunnettu huoli ja tyytymättömyys. Tässä on alkuperä modernille kahtiajaolle järjen ja tunteen välillä. Elämyksen käsite suuntautui järkipärsyyttä, arkimaailman aistimellisuutta sekä viime kädessä näistä johtuneeksi tulkittua moraalien katoamista vastaan.

Taiteen elämysarvon määrittelyyn kätkeytyi moraalinen eetos. Modernin maailman palvoma tunne oli alun perin moraalista tunnetta, yksilökohtaiseksi katsottua varmuutta hyvästä ja pahasta. Puhuttiin ”omastatunnosta”. Kun Rousseau kritisoi sääty-yhteiskuntaa ja sääty-moraalia, hän samalla peräänkuulutti luonnollisiksi kutsumiensa vaistojen ja tunteiden vaalintaa. Sääty-moraali oli tästä näkökulmasta katsottuna ulkoista moraalista, pelkkää tarkoituksenmukaisuusnäkökohtien seuraamista (Hampson 1993, 190, 195). ”Luonnolliset

vaistot” olivat Rousseauin konseptiossa ihmisen sisäisiä ominaisuuksia, jotka hän otti yhteiskunta- ja sivilisaatiokritiikkinsä lähtökohdiksi. Hän koetti löytää uusia moraalisia ohjenuoria käyttökelpottomiksi käyneiden tilalle. Historiallinen kehitys, oli se sitten säätyjärjestelmän tuottamaa moraalista mädännäisyyttä tai sosiaalisen työnjaon mukanaan tuomaa erikoistumista ja eriytymistä, oli vaarassa tuhota ihmisen moraalisen aistin. Tämä oli valistusrationalismin oivalluksia, niin kuin ajatus erityisestä moraalista aististakin.

Kuilu, joka avautui järjen valtakunnan ja aistimaailman monimuotoisuuden välille, ylitettiin esteettisellä elämyksellä. Immanuel Kantin kauneuden kokemuksen teoria (teoksessa *Kritik der Urteilskraft*, 1790) oli kasvanut esiin tarpeesta löytää transsendentaali välitys tiedon ja moraalien välille. Friedrich Schiller otti Kantin ajatukset lähtökohdakseen, mutta ohjasi niitä pois käsitteanalyttisestä uomasta kohti poliittis-pedagogisia päämääriä (*Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 1795).

Schillerin ongelma oli, että moraalit saattoi rappeutua teennäiseksi tottelevaisuudeksi ja että ihmisen aistimellisuudella oli taipumus kehittyä intohimojen orjuudeksi. Ranskan vallankumous oli Schillerin mielestä epäonnistunut tavoitteessaan ohjata järjen avulla ihmisten intohimoja. Toisaalta absolutismiin ei ollut paluuta. Kauneus tarjosi kuitenkin sovituksen mahdollisuuden, jossa aistimellinen monimuotoisuus ja järjen lait korreloivat keskenään. Schillerin johtopäätökseksi tuli, että oli saatava aikaan erityinen esteettinen etäisyys, ”mielen esteettinen virittyneisyys”. Tässä tilassa ylemmät hengenkyvyt ottivat refleksiensa kohteeksi aistien tuottaman aineksen ja itsenäistivät sen aistimelliseksi lumoksi, Schillerin kielellä ”Schein” (Schiller 1991, 113–114). Aistimellisuuden oli luovuttava välittömästä fyysisestä intensiteetistään ja järjen oli luovuttava skemaattisuudestaan eli valmiiden toimintasääntöjen antamisesta. Aistimellinen lumo oli kokonaan ihmisen itse tekemää, ihmistä itseään varten. Sitä vastoin taas luonto, varsinaisen tiedon kohde, oli ihmiselle annettua, hänelle pohjimmiltaan vierasta. Etäisyys arkimaailmassa ilmenevään aistimelliseen monimuotoisuuteen oli otettava, jotta sovitus järjen ja aistimellisuuden kesken olisi ollut ylipäänsä mahdollista (Sponheuer 1987, esim. 61). Taiteen estetisoimisen ja autonomisoitumisen ideologinen muotoilu oli valmis.

Myöhemmin on ryhdytty puhumaan kriittisessä sävyssä erityisestä 1800- ja 1900-luvun yhteiskunnille ominaisesta estetismistä. Esimerkiksi A. Halderin mukaan estetismiä on luonnehdittu maailmankatsomuksena yleisesti todellisuudelle vieraaksi, kaikista uskonnollisista, eettisistä, poliittisista ja kulttuurisista yhteyksistä irtautuvaksi tarkastelutavaksi. Silloin maailmasta tulee pelkkä väline tarkastelijan omia päämääriä varten, ja esteettisen tarkastelun periaatteesta tehdään absoluuttinen, kaikkialla pätevä elämisen periaate (Halder 1971, 582; ks. myös Bürger 1974, 20–44). Sikäli kuin seurataan Gadamerin tulkintaa, Schillerin vaatima esteettinen tietoisuus johti aistimellisen lumon ja todellisuuden väliseen erotteluun. Schiller totesi itsekin, että hän kirjoitti sellaisesta

esteettisestä lumosta, joka erotettiin todellisuudesta ja totuudesta (Schiller 1991, 112).

Samalla kun esteettinen elämys pakeni todellisuussyhteyksiään, taide irtautui totuusksymyksistä. Esteettisen elämyksen kokonaisvaltaisuutta vastasi puhdas taide, joka miellettiin kokonaan omaksi maailmakseen. Vaikka taiteen tuottamat elämykset merkitsivät tempautumista irti elämän yhteyksistä, kuten aiemmin on jo käynyt ilmi, niiden välittömyyden ja totaalisuuden takasi puhtaan taiteen absoluuttisuus ja äärettömyys. Tästä johtuu, niin kuin Gadamer on todennut, että elämys merkitsee varsinaisesti esteettistä elämystä, ja esteettinen elämys realisoituu juuri taiteessa (Gadamer 1986, 75–76, 87–91). Nykypäivien elämystaide on todellisuudesta irrotetun aistimellisen lumon palvontaa. Samaa asiaa tarkoittaa Nikolaus Harnoncourt kritisoidessaan sitä, miten musiikista on nykyisin tullut vain kaunis ja miellyttävä koriste, vain virkistystä harmaaseen arkeen (Harnoncourt 1986, 9–11). Sen on ajateltu olevan puhdasta mielikuvituksen aikaansaannosta, ihmisen kuvittelukyvyyn itsenäinen tuote. Vain tässä mielessä musiikin on myös katsottu olevan taidetta.

Taiteen leikkaaminen irti sosiaalisista, historiallisista, uskonnollisista tai muista yhteyksistä on luonut näkökulman, jossa sitä voidaan tarkastella esteettisenä objektina. Tällaista asennetta tukevat jatkuvasti puheet esteettisten elämysten merkityksestä, puhtaasti taiteen tyyli- ja teoshistoriaan paneutuvat tutkimukset sekä taideinstituutiot ja niiden ylläpitämä klassisten teosten kaanon. Estetismin historiaa vastaa suuri sosiaalihistoriallinen kehityskulku. Aiemmin estetiikka ei ollut tällä tavoin tyypistettyä. Vielä Alexander Baumgarten, *Aesthetican* (1750) kirjoittaja, käsitteli aistimellisuuden ja tietoteorian välistä suhdetta. Hänelle esteettinen kognitio välitti järjen yleisiä totuuksia ja aistien osatotuuksia. Estetiikka oli Baumgartenin mukaan logiikan apulainen tai sisar (Ritter 1971, 557–559; Lehtonen 1991, 226–227). Myöskään Kant ei puhtaan järjen kritiikissään samaistanut estetiikkaa suoraan taiteeseen, vaan ymmärsi sillä teoriaa ajan ja paikan havaintomuodoista (die Transzendente Ästhetik, ks. Kant 1985, 80–118). Eikä kauneuden kokemuksen analyysin lähtökohtana Kantin *Kritik der Urteilskraftissa* ollut niinkään taide kuin luonto, mikä johti Kantin pohtimaan kauneudentajun ja moraalin välisiä yhteyksiä (Kant 1974, esim. 231–236).

Varsinkin Gadamer on kritisoinut elämystaiteen luonutta estetismiä historiallisesta rajoittuneisuudesta. Ajatus taiteen elämysperäisyydestä, sen ylihistoriallisesta ja epäyhteiskunnallisesta luonteesta on nykyään niin syvälle juurtunut, että totuusksymysten käsittely taiteen yhteydessä vaikuttaa monesta järjenvastaiselta. Vallitsevan ennakkokäsityksen mukaan kaikki tosi taide on syntynyt joko syvällisistä tunteista ja mielenliikkeistä tai sitten puhtaasti omasta perinteestään, formaaleista estetiikan periaatteista ja taiteen tekemisen säännöistä. Elämystaiteen ideologia tulee puhtaimmillaan esille niiden kohdalla, jotka katsovat, että kaikkeen taiteeseen tulee asennoitua tunteella. Tällaista periaatetta kannattanee suuri osa niistä, jotka eivät itse tee taidetta, varsinkaan

ammattikseen. Sen sijaan taiteilijoiksi tunnustautuvilla ja taidetta työkseen tutkivilla on taipumus painottaa taiteiden omaa perinnettä ja niiden aikaansäämisessä tarvittavien taitojen historiallista muuttuvuutta. Yhtä kaikki heidänkin käsityskantoihinsa sisältyy estetismiä tukeva perusjuonne. Yksi sitä ilmentävistä vaatimuksista on, että taiteesta on puhuttava taiteen tarkastelua varten erityisesti kehitetyllä kielellä ja käsitteistöllä.

Useilla tahoilla maallikoista asianharrastajiin on suhtauduttu epäluuloisesti siihen, että taiteessa voisi olla kysymys tiedosta. Tämä on ainakin osaksi johtunut siitä, että mitä esteettömämmin luonnontieteen ylläpitämä käsitys tiedosta ja tiedonmuodostuksesta on saanut määritellä yleisiä kysymyksiä totuudesta ja todellisuudesta, sitä voimakkaammin taiteesta on tullut tiedon ja totuuden vastakohta (Gadamer 1986, 103). Se tarjoaa vain subjektiivisia elämyksiä. Carl Dahlhaus on kuvannut asiantilaa musiikin kohdalla toteamalla, että rationaaliseksi katsottua elämäntähtäystä, etiikkaa ja yhteiskuntafilosofiaa on yleisesti vastannut irrationaalinen musiikinestetiikka. Musiikki on tulkittu tunteiden kieleksi. Lauseessa ”musiikki on erilaista” tiivistyy nasevasti loogisen empirismin estetiikka (Dahlhaus 1985, 9). Erottelua rationaalisen ja irrationaalisen välillä ei pidä ymmärtää itse asioista johtuvaksi luokittelutavaksi. Se palvelee tässä kohden yksinkertaisesti pyrkimystä havainnollistaa, miten eräissä sangen vaikutusvaltaisissa ajatteluperinteissä musiikille ei ole annettu sijaa järjen ja tiedon alueilla.

Estetismin rajat tulevat kuitenkin vastaan, kun siirrytään tarkastelemaan 1800-luvun alkua vanhempaa taiteen historiaa. Esteettinen asennoituminen, joka tekee taiteesta autonomiseksi mielletyn toiminnan alueen, muuttuu silloin pelkäksi modernin ajan ennakkokäsitysten ja käsitteiden heijastamiseksi menneisyyteen. Se on historismia, tahallista tai tahatonta. Houkutus sellaiseen on suuri, koska se joka tapauksessa toimii ja tuottaa tutkimustuloksia. Kuten sanottu, kaikkia ilmiöitä voidaan tarkastella puhtaasti esteettisesti. Tutkittavat objektit eivät sellaista menettelytapaa vastusta. Modernin taiteen historiaa voidaan sitä paitsi kirjoittaa asianmukaisesti autonomiaesteettisestä perspektiivistä, kunhan samalla tehdään selväksi, mitä tarkoittaa taiteen autonomisoituminen ja itsenäistyminen. Taiteen autonomia on historiallisesti määräytynyt käsite, ja siksi modernin ajan taiteen esteettistä merkitystä on tarkasteltava suhteessa siihen, mistä taiteen on ajateltu itsenäistyneen. Vanhempien aikojen kohdalla on kuitenkin virheellistä pitää kiinni oman ajan taiteen konseptioista. Tutkijan on vaihdettava kuvauskieltä – ja kielen muuttuessa ajattelukin muuttuu.

Keskiajan läsnäolo saksalaisen barokin musiikkikäsitteissä

Vuonna 1984 ilmestyi puhallinmusiikin ystäville tarkoitettussa saksalaisessa *Tibia*-lehdessä Ulrich Thiemen artikkeli barokin ajan affektiopista, erityisesti sen suhteesta musiikkiin. Artikkelin tarkoituksena ei ollut varsinaisesti tuottaa uutta tietoa aiheesta, vaan esitellä lukijoille keskeisiä aspekteja affektiopista jo tehdyn tutkimuksen turvin. Thieme harmitteli eräässä kohden, että Rolf Dammannin tutkimusta *Der Musikbegriff im deutschen Barock* (1967, 2. Aufl. 1984) oli luettu musiikkipiireissä liian vähän. Jos sen läpikäynti olisi pakollista, silloin syntyisi Thiemen mukaan paljon vähemmän ongelmia ja väärinkäsityksiä affektiopista ja barokin ajan musiikista ylipäänsä (Thieme 1984, 8).

Dammannin laaja teos on malliesimerkki musiikkiin kohdistuvasta käsitehistoriallisesta tutkimuksesta. Se ei juurikaan paneudu musiikinharjoittamisen sosiaalisiin muotoihin, ei muusikkojen sosiaaliseen asemaan tai toimintaehtoihin barokin aikana eikä se sisällä musiikkielämän tutkimusta. Sen sijaan se valottaa monipuolisesti kysymystä siitä, mitä ja miten musiikista ajateltiin ja millaisena ilmiönä sitä pidettiin Saksassa 1600-luvulla ja 1700-luvun alkupuoliskolla. Mutta parhaiten Thiemen arvion kyseisestä kirjasta oikeuttaa se, että Dammann pyrkii lähestymään kohdettaan irrottautumalla modernin ajan käsitteistöstä. Saksalaisen barokin musiikkia koskevaa ajattelua koetetaan tarkastella keskiajan ja renessanssikulttuurin tarjoamista edellytyksistä käsin. Tutkimuksen kohteena olevan ilmiön alkuheitoja ei haeta silloin virheellisesti barokkiajan jälkeen tapahtuneesta kehityksestä, ikään kuin asian nurjalta puolelta, vaan sitä ennen vallinneesta musiikkikulttuurista. Otan esille kaksi keskeistä aspektia teoksen moniulotteisesta käsitehistoriallisesta lähestymistavasta. Ensimmäinen koskee musiikkia lukusuhteiden järjestelmänä, toinen affektien ja tunteen suhdetta.

Dammannin tarkastelema aikakausi eroaa omastamme monessa mielessä. Yksi tärkeimmistä eroista on, että nykypäivinä ei ole enää olemassa yhtä keskeistä näkökulmaa, josta käsin musiikkia voitaisiin määrittää, kuten Heinrich Hüschen on huomauttanut. 1900-luvulla ei ole enää pidetty kiinni kokonaisvaltaisuuteen ja kaikenkattavuuteen pyrkivästä musiikin käsitteestä (Hüschen 1961, 980). Ei edes niin kutsutun taidemusiikin hegemoninen asema aikamme valtiollisesti johdetussa kulttuuripolitiikassa tai suuressa osassa musiikinopetusta estä havaitsemasta toisenlaisia musiikillisia todellisuuksia. Kuten artikkelin alussa totesin, nykyisin ei ole olemassa ajan ja paikan koordinaateista irrotettavaa, yleispätevyyttä tavoittelevaa musiikin käsitettä. Barokin ajalla asia oli toisin, kuten monet tuon ajan kirjoituksissa esiintyneet sanonnat ja puheenparret osoittavat:

Gloria DEI
 Soli DEO Gloria
 ARCHITECTUS Sapientissimus, Dulcissimus JEHOVA
 Ordo est anima mundi
 Natura...ars Dei
 Monas monadum
 Unitas
 Ehre Gottes
 Weisheit Gottes
 Gott der Ordnung
 Spiegel Göttlicher Ordnung
 GOTT der Autor und Schöpfer der Harmonie
 Gott der Allmächtige Schöpffer der Music
 Deus totus ordo est
 Ratio perfectionis
 Ratio ordinis

Musiikissa ilmenevälle järjestykselle ja teleologialle keksittiin 1600- ja 1700-luvulla monia eri ilmaisuja. Ne liikkuvat tekstistä toiseen.

Saksalainen musiikkiteoreetikko Johann Lippius esitti teoksessaan *Synopsis musicae novae omnio verae atque methodicae universae* (1612), että musiikin korkein ja äärimmäisin päämäärä oli Jumalan kunnia (Dammann 1984, 13, 430). Jumala oli musiikin finaalin syy. Toteamuksesta muodostui musiikkia koskeneen kirjoittelun yleinen motiivi barokin ajalla. Musiikilla katsottiin olevan myös muita päämääriä ja tehtäviä, mutta viime kädessä nekin olivat aina johdettavissa kaikkeuden perimmäiseen periaatteeseen asti.

Lippiuksen sen enempiä kuin muidenkaan 1600- ja 1700-luvun musiikkiteoreetikkojen ja muusikoiden mielessä ei tässä tapauksessa ollut liturginen musiikki eikä ylipäänsä kirkkomusiikki. Heidän väitteensä koski kaikkea musiikkia, tuotettiin ja esitettiin sitä sitten kirkoissa, hoveissa, kodeissa tai missä tahansa muualla. Mikään ei olisi virheellisempää kuin asettaa Lippiuksen väite tukemaan esimerkiksi 1900-luvun hengellisen musiikin määrittelyä. Barokin ajan musiikki ja 1900-luvun hengellinen musiikki ovat kaksi täysin erilaista objektia.

Musiikilla ja jumaluuden periaatteella oli syvä yhteys, eikä se tarkoittanut yksinomaan sitä, että ihminen olisi musiikillaan kunnioittanut tai ylistänyt Jumalaa. Musiikki ei tämän ajattelutavan mukaan ollut ihmisen keksintö. Kun esimerkiksi virsisävelmiä sepittänyt Martin Luther korosti, ettei musiikki ollut ihmisen lahja eikä teko, vaan Jumalan teko, hänen väitteestään käy ilmi kaksi ajatusta. Yhtäältä Luther luki musiikin niihin Jumalan luomiin järjestyksiin (*ordinationes Dei*), jotka pitivät maailmanjärjestyksellä yllä. Jumala vaikutti salaisesti maailmassa ja ihmiselämässä. Toisaalta musiikki merkitsi Lutherille todistusta kaikkeuden perimmäisestä periaatteesta (Suokunnas 1983, 486–487). Näillä kahdella aspektilla oli vuosituhatkautiset perinteet.

Antiikin Kreikassa vaikuttanut pythagoralaisuus, joka omaksui virikkeitä muinaisesta orientaalisesta ajatteluperinteestä, loi kauaskantoisen vaikutushistorian saaneen teorian musiikkiin sisältyvästä rationaalisuudesta. Musiikki perustui tietynlaiselle luonnolliseksi katsotulle järjestykselle. Koska yksinkertaiset lukusuhteet loivat perustan konsonoiville intervalleille (esimerkiksi oktaavin lukusuhde on 1:2, kvintin 2:3), Pythagoras ja hänen koulukuntansa pitivät korvin kuultavaa musiikkia havainnollisimpana todisteena lukusuhteisiin sisältyvästä ontologiasta. Aiheensa ajatus sai siitä, että musiikissa ilmenneet yksinkertaiset lukusuhteet kuulostivat tasapainoisilta ja järjestäytyneiltä. Asioiden, olioiden ja koko maailman olemassa olemisen tapa oli yhtä suurta harmoniaa, erilaisten aineiden yhteensopimista. Tuo harmonia oli lukusuhteiden kokonaisuus (Scholtz 1984, 243). Kaikkeus oli järjestäytynyt tietyllä tavalla. Luvut toimivat makro- ja mikrokosmoksen moninaisen aineksen yhtenäistäjinä. Musiikissa maailman harmoninen rakenne havainnollistui korvin kuultavaan muotoon. Tässä mielessä musiikista muodostui maailmanjärjestyksen kuva.

Juutalais-kristillinen traditio toi pythagoralaisuuden luomaan musiikinteoriaan omat aspektinsa. Vanhan testamentin apokryfikirjoihin kuuluvassa *Viisauden kirjassa* todetaan, että Jumala on järjestänyt kaiken mitan, luvun ja painon mukaan (Vanhan Testamentin apokryfikirjat, Viisauden kirja 11:20). Sanontaa siteerattiin ahkerasti sekä keskiajalla että barokin aikana. Ensimmäisellä vuosisadalla eKr. Egyptin Aleksandriassa laadittu *Viisauden kirja* kokosi kreikan kielellä yhteen hellenismien kulttuuriperintöä. Monoteismi kulkeutui Eurooppaan Lähi-Idästä, ja idea kosmisen järjestelmän yhtenäistävästä periaatteista oli taas antiikin Kreikan perintöä. Ajatus salatusta Jumalasta, joka oli rakentanut maailmankaikkeuden tiettyjen lukusuhteina ilmaistavissa olevien lakien ja periaatteiden mukaan, loi perustan musiikkia koskeneille teorioille niin keskiajalla kuin barokin kulttuurissa (Dammann 1984, 23–92). Modernia kieltä käyttäkseni: luonnontieteen ja kosmologian uusista saavutuksista huolimatta barokin aika oli kaikkea muuta kuin maallistunut. Ylipäänsä voidaan sanoa, että vielä 1700-luku oli länsimaisen kulttuurin historiassa suurimmaksi osaksi kristillisen metafysiikan läpäisemää aikaa. Tällä tosiseikalla on hyvin keskeinen merkitys sille, miten 1600- ja 1700-luvulla vallinnutta musiikin käsitettä tulee lähestyä.

Barokin ajan maailmankuvaa on luonnehdittu synteetiksi kristillisestä teologiasta ja mekanistis-rationaalisesta ajattelutavasta. Johann Lippiukselle musiikki oli osa Jumalan rakentamaa kosmista arkkitehtuuria. Järjestelmä oli staattinen. Se oli luomishetkestään alkaen pysynyt samanlaisena ja tulisi olemaan sellainen myös vastedes. Se oli ikään kuin suunnaton kellokoneisto. Isaac Newtonin kehittämissä teoriassa taivaanmekaniikasta ei ollut sijaa järjestelmän kokemille muutoksille. Maailmankaikkeudella ei ollut historiaa siinä mielessä kuin esimerkiksi 1900-luvun kosmologia on ymmärtänyt kohteensa

historian (alkuräjähdysteoria, laajentuva maailmankaikkeus, muutokset tähtien ja planeettojen olotiloissa jne).

Kun kerran järjestäytynyt kaikkeus ja todellisuuden rakenneperiaatteet ilmenivät kauniilla tavalla erityisesti musiikissa, barokin ajalla ajateltiin, että musiikki on, paitsi taito (*ars*), myös tiede (*scientia*). Suomessa asian totesi Turun piispa Johannes Gezelius, kuten olen edellä maininnut. Musiikin tekemisen taito oli tuottamisen ja esittämisen taitoa, valmiutta asettaa sävelet soimaan kauniisti yhdessä. Musiikin tiede puolestaan merkitsi tietämystä sävelten järjestelmän ontologiasta ja harmonian ikuisiksi katsotuista laeista. Koska musiikin ja matematiikan välillä oli tiivis yhteys – musiikki kuului aritmetiikan, geometrian ja astronomian ohella *quadriviumiin*, matemaattisten opinalojen ryhmään –, musiikin rakentumisen periaatteet olivat osa maailman rakentumisen periaatteita. Musiikin tarkastelu tuotti tietoa maailmankaikkeudesta. Yhtä paljon kuin todellisuus katsottiin matemaattiseksi, yhtä paljon se oli musiikillista. Musiikkia koskevia kysymyksiä käsiteltäessä oli mahdollista puuttua myös totuus-kysymyksiin. Kun nykyään vain fysiikka ja kosmologia käsittelevät koko maailmankaikkeutta ja sen rakentumisperiaatteita, keskiajalla ja barokkikulttuurissa myös musiikilla oli tuo tehtävä. Meidän aikamme käsitys tieteestä, totuudesta ja tiedosta on niin syvästi modernin luonnontieteen kyllästävä, että saksalaisen barokin musiikkikäsitysten ymmärtäminen edellyttää perinpohjaista käsitehistoriallista tarkastelua.

Dammannin mukaan oppi sävelten välisistä lukusuhteista ei ollut pelkkää spekulatiivista ja abstraktia pohdiskelua käytännön musiikinharjoituksenkaan kannalta. Hyvän muusikon tuli tietää yhtä ja toista musiikin lainalaisuuksista, sillä barokkiteoreetikoiden mukaan korva ei ollut lahjomaton. Viime kädessä ainoastaan luvut takasivat ehdottoman varmuuden hyvän harmonian aikaansaamisessa (mts. 65–75). Tästä johtui Saksassa tuona aikana monesti toistettu näkemys, että varsinainen muusikko oli samalla aina oppinut, ”Gelehrt”. Sellaisella henkilöllä oli valmius tehdä ja tuottaa musiikkia, ja samalla hän oli tietoinen käyttämiensä keinojen ja ratkaisujen teoreettisesta perustasta. Musiikin tekeminen merkitsi ensi sijassa tiedon ja taidon hyödyntämistä eikä synnynäisten lahjojen varassa toimimista. Kun sitten Johann Georg Krünitzin *Oekonomisch-technologische Encyklopädien* 53. niteessä (1791) todetaan oppineen säädyn olevan kukkuroillaan kehoja taidetuomareita (Krünitz 1791, 551), se osoittaa, että oppineisuuden käsite oli 1700-luvun lopulle tullessa muuttunut sitten J. S. Bachin elinpäivien. Musiikkikin oli eri ilmiö. Taidefilosofian ja estetiikan synty siirsi musiikin pois *artes liberales* -ryhmästä kaunotaideteiden ryhmään, jolloin musiikki vaihtui tiedosta esteettiseksi ilmiöksi (Scholtz 1984, 248–249). Musiikkia ryhdyttiin käsittelemään vähemmän musiikkiteoreettisessa ja enemmän esteettisessä katsannossa (Riethmüller 1985, 70). Totuus vaihtui kauneudeksi.

Musiikki representaationa – musiikki ilmaisuna

Musiikkia lukusuhteiden järjestelmänä käsittelevän näkökulman ohella affektin ja tunteen käsitteiden tarkastelu avaa Dammannin teoksessa toisen keskeisen aspektin musiikin historiaa koskevaan ”satula-aika” -problematiikkaan. Niin ikään kysymys siitä, miten musiikillisten kokemusten on ajateltu rakentuneen ja tulevan tosiksi, kuuluu varsinkin tämän jälkimmäisen aspektin piiriin.

Affekti ja *tunne* ovat jo pitkään esiintyneet toisilleen vastakohtaisina käsitteinä sekä historiallisessa tutkimuksessa yleisesti että musiikinhistoriassa erityisesti. Affektin on katsottu kuuluneen ensi sijassa vanhaan maailmaan ennen Ranskan vallankumousta ja *Sturm und Drangia*. Tunteella on puolestaan luonnehdittu romantiikan ja sen jälkeisen ajan ihmisen yhtä keskeistä maailmaansuuntautumisen tapaa. Sääty-yhteiskunnassa elänyt yksilö saattoi olla affektin tai affektien vallassa, kun taas modernin aikakauden yksilö ei pohjimmitaan kykene ”taistelemaan tunteitaan vastaan”.

Affektin ja tunteen vastakohtaisuus on helposti kyseenalaistettavissa esimerkiksi aate- ja oppihistoriallisen materiaalin avulla. Tässä ei ole syytä syventyä sanojen ja käsitteiden merkityssisältöjen tarkkaan erittelyyn. Mainittakoon kuitenkin, että sellaiset käsitteet kuin ranskan kielessä tunnettu *émotion*, saksalaisten käyttämä *Leidenschaft*, kreikan πάθος tai esimerkiksi latinankielinen *passio* tekevät affektin ja tunteen väliset erottelut joskus hyvin hankaliksi (ks. esim. Franke & Oesterle 1974, 82). Oppineet ovat keskustelleet ja kiistelleet niistä vuosisatoja. On tuskin vielä tutkittu tarkemmin, kuinka paljon tunteen ja affektin käsitteet oikeastaan eriytyivät toisistaan 1800-luvulla. Vuonna 1836 ilmestynyt saksalainen *Neues elegantestes Conversations-Lexicon* ei ainakaan tehnyt musiikkia käsittelevässä hakusana-artikkelissaan selvää eroa tunne- ja affekti-sanojen välillä (3. Band, 231). Porvarillisissa salongeissa vallinnut tunneherkkyys oli epäilemättä paljossa velkaa vanhan maailman affekteille.

Affektin ja tunteen vastakohtaisuus ei edellä tehdyistä varauksista huolimatta ole tutkimuksen keinotekoinen aikaansaannos. Sillä on heuristinen arvo, joka on seurausta 1800-luvulla vakiintuneesta, porvariston ylläpitämästä tunnekultista. Ajatellaanpa seuraavia yksinkertaisia erotteluja. Sananparren mukaan voimme loukata toisen tunteita. Ne ovat jotakin henkilökohtaista. Sen sijaan aiemmin ei koskaan puhuttu lähimmäisiimme affektien loukkaamisesta, sillä affektit eivät olleet samalla tavalla ihmisen yksilöllisyyteen liittyviä asioita kuin tunteet. Toiseksi on olemassa käsitys, jonka mukaan kaikki ihmiset eivät ole kykeneviä syviin tunteisiin. Esimerkiksi Jane Austenin romaanissa *Sense and Sensibility* (1811) nuori Marianne Dashwood arvosteli ja säälikin useaan otteeseen sellaisia tapaamiaan yksilöitä, joilla oli hänen mukaansa heikko kyky tunteisiin tai jotka eivät iän karttuessa enää osanneet tuntea syvästi (ks. Austen 1966, 18, 34, 45). Oli, ja on edelleenkin, olemassa erityinen tunnekyky. Mutta

affektikyvyn puutteesta ei kukaan kuullut puhuttavan 1600- tai 1700-luvulla. Tunneköyhiä ihmisiä lienee esiintynyt, mutta affekteista köyhiä ihmisiä ei ole esiintynyt, koska kaikki ovat olleet alttiita affekteille. ”Affektiköyhä ihminen” on kielellinen anakronismi.

Viimein tunne on mielletty joksikin pysyväksi seikaksi, kuten uskonnollinen vakaumus Daniel Defoen romaanissa *Robinson Crusoe* (1719). Puritaanikirjailijan luomalle seikkailijahahmolle kasvoi yksinäisyydessä vähin erin tietoisuus Jumalan armosta ja johdatuksesta. Sitä voisi luonnehtia eräänlaiseksi moraaliseksi tunteeksi, äänettömien käskyjen antajaksi, kuten Crusoe itse totesi (ks. Defoe 1988, 193–194). Tämä oli pysyvä ominaisuus. Affektit taas saattoivat entisaikaan haihtua yhtä nopeasti kuin olivat heränneetkin. Näin kävi Kaitselmuksen ohjaaman Crusoenkin affekteille (mts. 56, 126–127, 309). Tunteesta on sittemmin muodostunut erottamaton osa nykyihmisen identiteettiä ja luonnetta. Affektien jatkuvuus oli toisenlaista. Tietyt affektit olivat ominaisia määrätyille temperamentteille (esim. Dammann 1984, 252–253; Lempa 1993, 52), mutta ne eivät olleet samalla tavoin jatkuvasti läsnä kuin tunne.

Nuo affekteihin liitettävät määreet – ei-henkilökohtaisuus ja epäyksilöllisyys, ja se, etteivät affektit edellyttäneet erityistä hengenkykyä – ovat oman aikamme ehdollistamia määreitä. Niillä luonnehditaan menneisyyden ihmisten kokemusmaailman rakennetta ja perusominaisuuksia tunteen käsitteen avaimista modernista näkökulmasta käsin. Tästä on helppo ajautua epäoikeudenmukaisiin, nykypäivän ennakkokäsityksistä lähteviin tulkintoihin. Esimerkiksi Rolf Dammann on eräässä tietosanakirja-artikkelissa huolimattomasti hyväksynyt tulkinnan affektien ”objektiivisesta kuvaamisesta” (*Darstellung*) vastakohtana tunteiden ja tunneliikkeiden (*Empfindungen*) ”subjektiiviselle ilmaisemiselle” (Dammann 1978, 15–16). Dammannin tässä yhteydessä siunaa erottelu objektiivisen ja subjektiivisen välillä perustuu historiallisesti suppeaan ja siten barokin aikaa kaltoin kohtelevaan käsitykseen subjektista. Silti juuri tästä näkökulmasta katsottuna affektin ja tunteen vastakohtalla on uusia tutkimuskysymyksiä herättävää arvoa. On pyrittävä irti käsityksestä, jonka mukaan taide on elämysten tuottaja. Tämä merkitsee, että on myös etsittävä sellaisia käsitteitä ja lähtökohtia, joilla voisi kuvata romantiikan takaista maailmaa joksikin muuksi kuin pelkästään ei-moderniksi, ei-subjektiiviseksi tai ei-spontaaniksi. Barokin aikana ihmiset eivät olleet yhtään sen kyvyttömämpiä välittömyyteen kuin myöhemminkään.

Lähtökohdaksi affektin ja tunteen käsittehistorialliselle tutkimiselle sopivat erinomaisesti Hans-Georg Gadamerin havainnot J. S. Bachin musiikista. Hänen onnistuu ylittää yllä esittelemäni vastakohtaisuus affektin ja tunteen käsitteiden välillä todetessaan Bachin musiikista, että ”tämän musiikin laki on pikemminkin yliyksilöllinen järjestys. Se on sisäisyyden musiikkia, muttei koskaan pelkkä sisäisen ilmaus”. Ja vielä: ”Siinä on valtavan intensiteetin omaavaa ilmaisuja, mutta se ei ole silti mitään ilmaisutaidetta.” (Gadamer 1967, 79). 1700-luvun saksalainen barokin ajan musiikki ilmensi ihmisen sisäistä

järjestystä (*Innerlichkeit*). Se kuvasi sielullista rakennetta ja sielullista elämää, kunhan muistetaan, ettei sielu ollut sen kuvaamana mikään psykologinen tai metafysiikasta erillinen olio. Tuollaisen musiikin välittömyys merkitsi musiikin pääsemistä tai murtautumista kuulijan tietoisuuteen affekteineen kaikkineen. Musiikki oli tapahtuman varsinainen subjekti, ei kuulija tai säveltäjä. Musiikin kautta kuulija tempautui osaksi kaikkeuden järjestystä, joka oli läsnä musiikissa. Hän oli silloin lähempänä ykseyttä, ehkä saavuttikin sen.

Sanoihin ei pidä tässä yhteydessä takertua. On puhuttu myös affektien ilmaisusta (ks. esim. alaotsikkoa Forsblom 1985), vaikka se ei tarkoitaakaan samaa asiaa kuin tunnelmaisuus. Affekteja ei ilmaistu siinä mielessä kuin tunteita on ilmaistu. Latinankielinen *affectus exprimere* merkitsi barokin aikakauden musiikkia käsitelleissä oppineissa kirjoituksissa affektien esittämistä ja kuvaamista (*darstellen, vorstellen, Vorbilden*), niiden tekemistä tunnistettaviksi musiikin keinoin. Affektit olivat täsmälliset kuvausominaisuudet omanneita mielenliikutuksia (Dammann 1984, 219, 221, 232–233, 235–236). Ne olivat musiikin itsensä ominaisuuksia, sen attribuutteja. Tämä perinteinen käsityskanta affekteista kirjattiin ylös esimerkiksi *Encyclopaedia Britannica*n ensimmäiseen painokseen vuodelta 1771: ”Affekti, yleisessä katsannossa, merkitsee kohteestaan erottamatonta attribuuttia tai sen olennaista ominaisuutta. Siten määrä, muoto, paino jne. ovat kaikkien kappaleiden affekteja” (Vol. I, 35). Musiikistakin löytyi lukumääriä, kestoja, kuvioita, muotoa ja painoa.

Puheenparsi *affectus exprimere* käsitettäisiin väärin, jos puhuttaisiin tunnelmaisuudesta ja ajateltaisiin sillä säveltäjän tai tulkitsijan tunneliikkeistä tiedottamista. Affekteja ei ”vuodatettu sydäimestä” (Dahlhaus 1980, 28–29). Ihmisielun näkökulmasta ne olivat passiivisia kuten René Descartes muotoili asian tutkielmassaan *Les passions de l’âme* (1649). Affektit olivat sielulle eli tahdon instanssille sattuvia ja tapahtuvia liikutuksia (Descartes 1994, 164, 167). Ne olivat ihmismielen tapahtumia, ja siinä suhteessa sisäisiä vastakohtana makrokosmisen luonnonjärjestyksen tapahtumille. Ne koskivat mitä syvimmin ihmisen kokemusmaailmaa, aivan yhtä paljon kuin myöhemmin palvotut tunteet. Mutta affektit erosivat tunteista siinä, että ne kyettiin järjestämään eräänlaiseksi mielen kartaksi.

Sielulla oli täsmällisesti kuvattavissa oleva rakenne. Se hahmottui mekanistiseksi kokonaisuudeksi, jota niin filosofit, teologit, lääketieteen edustajat, retoriikan harrastajat kuin muusikotkin kuvasivat ja analysoivat sen pienimpiä osasia myöten. Musiikissa, samoin kuin retoriikassa, affekteja herätettiin kuulijassa erilaisin keinoin. Yhtä hyvin niitä voitiin tyynnyttää ja purkaa.

Tunne ei ollut samalla tavoin analysoitavissa. Jo 1700-luvun alkupuoliskolla kehittyi vähin erin näkemys, jonka mukaan runous ilmaisi tunteiden kuvaamisen avulla sisäistä moraalista kauneutta ja yliaistillista ulottuvuutta (Tonelli 1971, 654). Tunne oli alunperin moraalista tunnetta. Ilmaisun käsite yleistyi siinä merkityksessä, että sillä tarkoitettiin jonkin sisäisen, hajanaisen voiman järjestämistä ulkoiseksi, aistein havaittavaan muotoon. Ilmaisua ja sitä, mitä

sillä haluttiin ilmaista, ei voinut erottaa toisistaan. Sisäinen oli olemassa yksinomaan ilmaisuissaan. Ilmaisuihin ei ollut jonkin ennalta tunnetun ja valmiin asian esittämistä aistein havaittavassa muodossa, vaan tuon asian luomista. Ilmaisun periaate erosi representaation periaatteesta. Ilmaisussa aistimellisesta maailmasta löytyi suora ja sisäinen yhteys yliaistilliseen ideoiden valtakuntaan.

Barokin ajan säveltäjä kuvasi affekteja eikä tiennyt tunteiden ilmaisusta mitään. Hänen ei ollut edes välttämätöntä kokea sielussaan tai ruumiissaan joka kerta niitä affekteja, joita hän oli kulloinkin työstämässä soivaan muotoon. Mutta jo Johann Georg Sulzer esitti taideteoreettisessa ensyklopediassaan *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (1771–1774) säveltäjälle vaatimuksen, että ”vain sen, minkä hän itse elävästi tuntee, hän kykenee onnistuneesti ilmaisemaan”. Sulzerin mielestä ilmaisu oli ”musiikin sielu” (Sulzer 1792, 271, 273). Tämä ei ollut enää niin kovin kaukana varhaisromantikkojen myötä esiin tulleesta ja 1800-luvun alkuvuosikymmeninä vakiintuneesta käsityksestä, että säveltäjä ilmaisi musiikissa (yleviä) tunteitaan.

Musiikin tulkitseminen ihmisen yliaistillisesta ja niin muodoin moraaliseksi ymmärrettävästä sisäisyydestä käsin ilmentää kenties parhaiten, miten ’ilmaisusta’ tuli estetiikan avainkäsite. Romantit nimittäin katsoivat, ettei musiikki representoi maailmasta välittömästi mitään.

Kantin käsitys geniuksesta ja tämän ilmaisuvoimasta kohosi taideteorian sekä estetiikan yleiseksi periaatteeksi (Fichtner 1971, 656–657). Kant ei kuitenkaan arvostanut musiikkia taidemuotona kovinkaan paljon, ja musiikin ilmaisuarvon perustelu jäi varhaisromantikoille. Nämä tähdensivät inhimillisen tunne-elämän dynaamista ja tarkemmin määrittelemätöntä luonnetta. Tuo ihmisen sisäinen todellisuus, joka oli monikerroksinen, jännitteinen ja sanoin kuvaamaton kokonaisuus, kuvastui nimenomaan instrumentaalimusiikissa (Hosler 1981, 33, 189–209). Tunteen käsitteen merkitys pakeni kauas affektin käsitteen sisällöstä, järjen ja kielen ulottumattomiin.

Tunne oli sisäistä, ja se saatettiin ulkoiseksi eli ilmaistiin. Tämä ei ollut mikään mekanistinen kausaalisuhde. Sillä oli pikemminkin välitön, tunneilmaisun aikaansaajan kannalta intuitiivinen luonne. Näin ainakin ajateltiin, olivat säveltäjien työskentelytavat sitten millaisia hyvänsä. Ilmaisuihin inhimillisen subjektin selontekona itsestään ja omista voimistaan kohotti ainutkertaiseksi yksilöksi mielletyn (taiteilija) persoonallisuuden keskeiseen asemaan (Dammann 1984, 232–235). Aiemmin säveltäjät olivat järjestäneet ja työstäneet affekteja, noita tiedon kohteina olevia objekteja, esimerkiksi retoriikan tarjoamien mallien ja sääntöjen mukaan. Mutta romantiikan ajan säveltäjien ilmaisemat tunteet eivät olleet varsinaisesti tiedon kohteita, vaan kotoisin yliaistillisesta ideoiden valtakunnasta. Niitä ei myöskään katsottu olevan mahdollista käsitellä joidenkin ulkoisiksi miellettyjen kaavojen mukaan.

Musiikillisen materiaalin ja satsin tasolla muutos merkitsi pitkällä aikavälillä katsottuna barokkimusiikille ominaisen koristeellisen filigraanin voimakasta supistumista ja leveiden sointipintojen tuleamista suosituksi (Buelow

1980, 802; Harnoncourt 1986, 30–31). Estetiikassa itsensä läpilyönyt ylevyyden kategoria edellytti musiikin hyökymistä ja huuhtoutumista kuulijan ylitse. Tällaista oli toki tapahtunut aiemminkin. Asian pani merkille muun muassa Johann Nikolaus Forkel, joka teoksessaan *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* (1802) teki eron Bachin sävellyksissä tavattavien musiikillisten figuurien sekä säveltäjän joidenkin aikalaisten käyttämien mahtipontisten tehokeinojen välillä (Forkel 1982, 40). Forkelin kirjoittaessa Bach-elämäkertansa suurin osa musiikillisista figuureista lienee jo ollut kutakuinkin tuntemattomia.

Modernista näkökulmasta katsottuna tunne on subjektiivisempaa kuin affekti. On silti väärin sanoa, että tunneilmaisun syntymisen myötä affektiopille ominainen korrelaatio mikro- ja makrokosmoksen välillä olisi katkennut musiikissa. Tunneilmaisun korostaminen vahvisti kieltämättä porvarillista tunnekulttia, joka oli elämystaiteen kasvualusta. Mutta varhaisromantikkojen tunteen konseptiota ei voi määritellä tiedolle ja totuuskymsyksille vastakkaiseksi näkökannaksi. Ylipäänsä romantiikan aikakauden musiikinestetiikka sisältää ajatuksia ja aineksia, jotka viittaavat metafysiikan ja musiikin välisiin yhteyksiin. Erityisen selvästi tämä näkyy soitinmusiikin puolestapuhujien, esimerkiksi Arthur Schopenhauerin tai Eduard Hanslickin näkemyksissä (Schopenhauer 1919, 557–558; Hanslick 1991, 104; ks. myös Dahlhaus 1987, 74–80). Affektien kulttuuri ja sisäisyyden ilmaisu tähdentänyt estetiikka eivät olleet toisilleen täysin vieraita kokemusjärjestelmiä, vaikka monet romantikot suhtautuivat kaikesta päättäen halveksivasti affekteihin (ks. Dahlhaus 1987, 75). Se, että säveljärjestelmän rakenne perustui lukusuhteisiin, oli myös 1800-luvun ajattelijoille, säveltäjille ja muusikoille vahva todiste musiikin kiinteästä yhteydestä maailmankaikkeuden lakeihin. 1800-luvulla vaikutusvaltainen harmoniaoppi tosin perustui havainnoille yläsävelspektrin rakenteesta. Joka tapauksessa estetiikka voitti musiikinteorian kilpajuoksussa siitä, kumpi sai ylivoimaisen määrällä musiikin merkityksen ja päämäärän yleisemmin, konsertteja ja musiikkia harastaneen yleisönosan kannalta.

Affektien vieroksunta oireili siitä, että käsitys inhimillisestä subjektista ja minuudesta oli muuttunut. Affekteille ominaista aggressiivisuutta, niiden kykyä saada ihminen äkillisesti ja totaalisesti valtaansa, (Dammann 1984, 221, 264) pidettiin nyt moraalisesti vaarallisena ilmiönä. Yksilö, joka antautui affektien vietäväksi, katsottiin luonteettomaksi, alttiiksi kaikenlaisille ulkoisille vaikutteille ja voimille. 1800-luvulla affektit tulkittiin yhtä kaikki osaksi ihmisen tunne-elämää. Mutta oli myös olemassa yliaistillista tunnetta, josta avautui yhteys metafysiikkaan. Tunteen käsite jakautui kahtia. Tämän ilmiön taustatekijä oli polarisoituva kahtiajako sieluun ja ruumiiseen.

Modernin autonomisen subjektin, luontoa ja itseään etäältä tarkastelevan ihmishengen teoria on sen varhaismuodoissa löydetty Descartesin ajattelusta. Se, miten Descartesin ajattelu liittyi keskiajan skolastiseen perintöön, on näissä tarkasteluissa yleensä sivuutettu. Descartesin on tulkittu lausuneen julki ajatuk-

sen täysin itsenäisestä tietoisuudesta, joka objektivoi ympäristönsä tarkastelun ja pohdinnan kohteeksi (esim. Elias 1990 *Einleitung*, lii; Lehtonen 1994, 107–108, 111–112). Harvemmin on tuotu esiin, että mielenliikutuksista kirjoittaessaan Descartes tähdensi sielun ja ruumiin kiinteää yhteenkuuluvuutta. Hänen mukaansa mielenliikutukset voitiin määritellä sielun havainnoiksi, aistimuksiksi tai järkytyksiksi, jotka suhteistettiin erityisesti sieluun itseensä ja joita synnyttivät, säilyttivät ja vahvistivat jotkin elonhenkien liikkeet (Descartes 1994, 168). Affektien kokemisessa toteutunut ruumiillinen mekaniikka, nuo elonhenkien liikkeet, ei ollut sielulle ollenkaan mitään ulkoista, vaan näytti ohjaavan sielua kohti järkytyksiä ja kiihdytyksiä.

Oman ajan musiikista kirjoittaneet 1600- ja 1700-luvun alkupuoliskon teoreetikot eivät kokeneet ongelmaksi sielun ja ruumiin välistä läheistä suhdetta. Tuolloin ei ollut vielä tarvetta perustella myöhemmin autonomiseksi kutsuttua moraalista subjektia, joka olisi säilynyt suvereenina kaikkien affektien ja mielenliikutusten tuottamien myllerrysten keskellä. Sääty-yhteiskunnan rakenteiden ja sosiaalisten suhteiden järkkyessä ja luhistuessaakin kaivattiin säätykurin sijaan kuitenkin uutta moraalista pohjaa. Lisäksi varmuus Jumalasta moraalin alkulähteenä alkoi heiketä. Uusi peruste löydettiin yksilöstä ja hänen moraalisesta aististaan, joka oli arvovaltaisten tulkintojen mukaan tunne (mm. Rousseau, Kant). 1700-luvun lopulta lähtien musiikilliset affektit muodostuivat vakavaksi ongelmaksi tuon tunteen puhtauden ja suvereenisuuden kannalta. Käsitykset ihmisen psyykkisestä dynamiikasta, tietoisuuden rakenteesta ja kokemuksen eri tapahtumatasoista muuttuivat. Minän identiteetti muuttui (ks. tark. Rorty 1982). Käsitehistoria osoittaa, etteivät affektit olleet barokin ajan ihmisten tunteita eivätkä 1800-luvulla eläneen yksilön paatostilat ja sisäiset tunnot olleet modernin ihmisen affekteja.

Käsitehistoria ja musiikin todellisuus

Ne, jotka suhtautuvat epäillen käsitehistorian tarpeellisuuteen, saattavat ajatella, että edellä olevissa esimerkeissä ja tapauksissa on kyse yksinomaan määrittelykysymyksistä. Tästä näkökulmasta katsottuna musiikin käsitteessä tapahtuneiden muutosten historiallinen tarkastelu olisi silloin leimallisesti aatehistoriaa, ja aivan tarkasti ottaen aatehistoriaakin erityisempää oppihistoriaa. Tällaisen näkemyksen mukaan käsitehistoria tutkisi musiikkia koskevaa ajattelua ja refleksiota, jolla ei ole paljontaan tekemistä itse musiikin kanssa. Maailma siis jakautuisi yhtäältä puhtaisiin ilmiöihin ja toisaalta kieleen ja käsitteisiin, joilla sitten pyritään hahmottamaan ja ymmärtämään noita ilmiöitä.

Käsitehistoriassa on näihin päiviin asti kieltämättä säilynyt oppihistoriallinen vire. Aiemmin mainitsin, miten *Geschichtliche Grundbegriffe* -käsikir-

jasarjaa on arvosteltu elitismistä. Käsitehistorian tutkimusmateriaaliksi tarjoutuvat luontevasti sellaiset kirjallista ja opillista harrastuneisuutta omanneiden yksilöiden laatimat lähteet, joissa ilmiöiden olemassaolon ehdot ja määritykset on asetettu systemaattisen tarkastelun kohteiksi. Ihmisten arkipäiväinen elämismailma näyttää usein olevan kovin kaukana tuollaisista pohdiskeluista.

Vaikka intellektuellien ja ei-intellektuellien käsitteellistämisen- ja ajattelutavoissa on luultavasti kaikkina aikoina ollut huomattavia eroja, käsitehistorian ymmärtäminen ainoastaan oppihistoriaksi on yksipuolista. Se on yksipuolista ensinnäkin siksi, ettei käsitteellinen refleksio ole koskaan ollut mikään oppineiston yksinoikeus. Sitä ovat tehneet muutkin ihmiset. Lisäksi se on yksipuolista ja asioiden historiallisen ymmärtämisen kannalta haitallistakin sen takia, että juuri siten tehdään ero puhtaiden ilmiöiden ja niille merkityksiä antavan kielen välille. Tuo ero ei kestä lähempää tarkastelua. Kieli ei näet ole pelkkä konventionaalinen merkkijärjestelmä, joka ikään kuin jälkikäteen ilmaisee ja rekisteröi esikielellisesti annettuja tosiseikkoja. Kieli tekee tosiasiat mahdollisiksi. Se on erottamattomasti sekoittunut tietoisuudelle avautuviin ilmiöihin. Ilmiöt ovat aina annettuja tietyllä tavalla, ”joinakin” (*als etwas*). Asiat ovat asioita aina tietyissä merkityksissä, ja nuo merkitykset eivät ole riippumattomia niistä kielellisistä muotoiluista, joissa ne ilmaistaan. Ihmisten maailma on kielellisesti muotoutunut (Dahlhaus & Eggebrecht 1991, 203). Kun maailma muuttuu, on usein mahdotonta sanoa, kumpi muuttuu ensin, kieli vai ilmiöt. Se, että kielenkäyttö vaihtelee terminologisuudessaan ja eriytymisasteensa suhteen yhteiskuntakerrosumasta tai -ryhmästä toiseen, ei ole todiste maailman kielellistä rakentumista vastaan.

Menneisyys eroaa nykyajasta jyrkemmin kuin yleensä tullaan ajatelleeksi-kaan. Nykyään ollaan lähes poikkeuksetta sitä mieltä, että musiikki on kuuntelun ja havainnoinnin kohde, jota enemmän tai vähemmän aktiivinen kuulija itselleen hahmottaa. Musiikki on objekti, kuulija on subjekti. Kyse ei ole vain keskittymistä ja musiikin tarkkaa seuraamista vaativasta asenteesta, joka on liitetty erityisesti taidemusiikkiin (vaikka sen kohdalla se näkyy erinomaisesti), vaan ylipäänsä modernille ajalle tyypillisestä ajattelutavasta Kantin aikaansaaman ”kopernikaanisen käänteän” jälkeen. Meille musiikinkuuntelijan hahmotamis- ja merkityksenantokyky on kaikki kaikessa: mitä ikinä kuulija sitten kokeekaan musiikin soidessa, se on hänen omaa ansiotaan.

Lutherille sen sijaan musiikki oli Jumalan eikä ihmisen teko; barokin ajan kuulijalle affektit olivat musiikin attribuutteja. Näissä konseptioissa musiikki oli subjekti ja kuulija oli objekti. Kuuntelutapahtumassa syntyneet kokemukset olivat musiikin ansiota, sillä yksilön ei oikeastaan ajateltu suuntautuvan musiikkia kohti, vaan musiikki tarttui kuulijan sieluun ja piti sitä otteessaan. Rolf Dammannin mukaan musiikin vaikutuksen ajateltiin tällöin perustuvan lukuihin. Musiikilliset liikevoimat (*motus harmonici*) olivat lukujen (*numeri*) alaisia. Täsmällisesti mitattavissa olleet suhteet säätelivät musiikin ja sielun liikkeitä (*motus animae*) samalla tavoin (Dammann 1984, esim. 243). Vaikka

pythagoralaisuus ei nykyään enää olekaan musiikinteorian elinvoimainen osa, tällaisesta kokemisen tavasta on jäänyt jälkiä myös meidän aikaamme. Tämän osoittavat musiikin välitön fyysinen vaikutus, musiikkiterapia yms. Mutta nykyään ne ovat vailla sitä monimutkaista ja hienovireistä järjestelmää, jota aiemmin kutsuttiin affektien taksonomiaksi ja figuuriopiksi. Meidän päivinäme ei myöskään ajatella affektien aukaisevan sielulle tietä ulos äärellisestä itsestään kohti metafyyisistä järjestelmää, joka saa musiikissa tarkan ja täsmällisen kuvauksen. Musiikin vaikutus moderniin ihmiseen ilmenee aistimuksina, elämyksinä ja tunteina, jotka ovat luokittelun ja tiedon tuolla puolen.

Kun 1700-luvun vaikutusvaltainen taideteoreetikko, ranskalainen pastori Charles Batteux totesi, että musiikki oli ”tableau de coeur humain”, ihmisydämen taulu, hän ei ainoastaan määritellyt musiikin käsitettä, vaan kuvasi samalla ajan musiikillista todellisuutta. Hän halusi sanoa, mitä musiikki on ja miten se on läsnä ihmisten elämässä. Musiikki jäljitteli ja kuvasi ihmisen passioita, mielenliikkeitä (Seidel 1987, 164, 168). Batteux’n aikalaiset eivät ajatelleet, että musiikin liikevoimat ja -lait olisivat olleet kokevasta yksilöstä ja hänen sisäisestä luonnostaan täysin erillisiä asioita. 1900-luvun ihminen on kylläkin ajatellut niin. Hänelle harmonian säännönmukaisuudet eivät ole tunteiden lakeja. Mutta Batteux’n ajan ihmisille musiikki merkitsi kokemisen edellytystä, passioiden todeksi tulemisen välttämätöntä ehtoa. Mikä oli havaittavissa musiikissa, liikkui myös kuulijan sielussa. Passioiden kokija ei ammentanut itsestään mitään. Musiikki piti huolen kokemuksista. Kuulijan tuli puolestaan ottaa vaarin niistä vaikutuksista, joita musiikki pyrki aiheuttamaan hänen mielessään. Hänen oli opeteltava kokemaan. Tuollaiset kokemukset olivat analysoitavissa ja purettavissa osatekijöihinsä. Mielenliikkeet olivat erilaisten affektien sekoituksia tietyissä mittasuhteissa, joita vastasivat musiikin harmoniset, rytmiset ja satsitekniset rakenteet sekä artikulaatiota, figuureja, melodia-ainesta, intervaleja, tempoja ym. koskevat sekoitukset ja suhteet. Kun tällaisia yksityiskohtia koottiin yhteen esimerkiksi musiikinteoriaa tai affektioppia käsitteleviin teoksiin, karttui samalla tietämys ihmisielun dynamiikasta. Vielä osaan 1700-luvulla tehtyä ja kuunneltua musiikkia pätee vanha kaava: *motus harmonici = motus animae*. Käsitehistoria siis problematisoi sen seikan, että monilla meistä on luontainen taipumus ajatella musiikin todellisuuden sisältävän muuttumattomia, ajasta aikaan päteviä perusrakenteita.

Lienee paikallaan muistuttaa vielä kerran siitä, ettei käsitehistoria ole minikäänlainen oikotie menneiden aikojen musiikillisen todellisuuden tutkimiseen. Sen avulla aikaansaatu herkkyys menneisyyden ilmiöiden erilaisuudelle ei kuulu varsinaisesti tutkimustuloksiin, vaan tarkastelun lähtökohtiin. Se on taito varoa dogmatiikkaa, ei enempää eikä vähempää. Koska kadonneiden ilmiömaailmojen äärelle ei ole olemassa esoteerista tai spiritualistista reittiä, tutkijan on käännyttävä kielen ja käsitteiden puoleen. Kielen merkitykset eivät taas tunnetusti ole yksiselitteisiä eivätkä välittömästi ymmärrettäviä. Käsitehistoria avaa musiikinhistorioitsijan silmiä ja korvia pitämään musiikissa tärkeänä

sitä, mikä hänen tutkimilleen ihmisillekin oli siinä keskeistä. Vain tällä tavoin historiantutkimuksella on mahdollisuus tuottaa uutta tietoa nykyhetkessä eläville ihmisille. Samalla sille tarjoutuu mahdollisuus lopettaa nykyhetken itsensänselvyyksien naiivi heijastaminen menneisyyteen. 1900-luvun ihmisen kannattaa kuunnella, mitä aiempien vuosisatojen ihmisillä on sanottavana musiikin todellisuuden rakentumisesta. Käsitteet on pakotettava liikkeelle: *Quae nocent, docent* (asiat jotka vahingoittavat meitä, opettavat meitä).

Lähteet

- Austen, Jane 1966. *Järki ja tunteet*. Suom. Aune Brotherus. 3. painos. Porvoo: WSOY.
- Berger, Peter L. & Luckmann, Thomas 1994. *Todellisuuden sosiaalinen rakentuminen*. Tiedonsosiologinen tutkielma. Suom. ja toim. Vesa Raiskila. Helsinki: Gaudeamus.
- Buelow, George J. 1980. Rhetoric and music. Teoksessa *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. by Stanley Sadie. Vol. 15. London: Macmillan Publishers Ltd.
- Bürger, Peter 1974. *Theorie der Avantgarde*. 1. Auflage. Frankfurt/M: Suhrkamp Verlag.
- Dahlhaus, Carl 1980. *Musiikin estetiikka*. Suom. Ilkka Oramo. Helsinki: Suomen Musiikkiteollinen Seura.
- (Hrsg.) 1985. *Die Musik des 18. Jahrhunderts*. Unter Mitarbeit von Ludwig Finscher, Leopold Kantner, Wulf Konold, Friedhelm Krummacher, Silke Leopold, Christoph-Hellmut Mahling, Sigrid Wiesmann, Michael Zimmermann. Laaber: Laaber-Verlag.
- 1987. *Die Idee der absoluten Musik*. 2. Aufl. Kassel: Bärenreiter-Verlag.
- Dahlhaus, Carl & Eggebrecht, Hans Heinrich 1991. *Was ist Musik?* 3. Auflage. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag.
- Dammann, Rolf 1978. Affektenlehre. Teoksessa *Brockhaus-Riemann-Musiklexikon*. Hrsg. von Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht. 1. Band. Wiesbaden – Mainz: B. Schott's Söhne. S. 15–16.
- 1984. *Der Musikbegriff im deutschen Barock*. 2. unveränderte Auflage. Laaber: Laaber-Verlag.
- Defoe, Daniel 1988. *Robinson Crusoe*. Suom. Väinö Hämeen-Anttila. 7. painos. Juva: WSOY.
- Descartes, René 1994. *Teoksia ja kirjeitä*. Suom. J. A. Hollo. 2. painos. Juva: WSOY.
- Elias, Norbert 1990. *Über den Prozeß der Zivilisation I*. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. 15. Aufl. Frankfurt/M: Suhrkamp Taschenbuch Verlag.

- Emmel, H. & Rücker, Silvie 1974. Gefühl. [Muut kirjoittajat Ursula Franke, G. Oesterle ja O. Ewert.] Teoksessa *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hrsg. von Joachim Ritter. Band 3. Basel/Stuttgart: Schwabe & Co. Verlag. S. 82–96.
- Encyclopaedia Britannica, or a Dictionary of Arts and Sciences* 1771. By a Society of Gentlemen in Scotland. Vol I. Edinburgh: A. Bell and C. Macfarquhar.
- Forkel, J[ohann] N[ikolaus] 1982. *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Walther Vetter. 6. unveränderte Aufl. Berlin: Henschelverlag.
- Forsblom, Enzo 1985. *Mimesis*. På spaning efter affektuttryck i Bachs orgelverk. Helsingfors: Sibelius-Akademin utbildningspublikationer 3.
- Franke, Ursula & Oesterle, G. 1974. Gefühl. [Muut kirjoittajat H. Emmel, Silvie Rücker ja O. Ewert.] Teoksessa *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hrsg. von Joachim Ritter. Band 3. Basel/Stuttgart: Schwabe & Co. Verlag. S. 82–96.
- Gadamer, Hans-Georg 1967. Bach und Weimar. Teoksessa *Kleine Schriften II. Interpretationen*. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck). S. 75–81.
- 1986. *Wahrheit und Methode*. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. 5. Auflage. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck).
- Gezelius, Johannes 1672. *Encyclopaedia synoptica*. Ex Optimis & accuratissimis Philosophorum Scriptis collecta & in Tres partes distributa. Aboae: Johann Winter.
- Gottlund, C[arl] A[xel] 1831. *Otawa eli suomalaisia huvituksia*. I osa. Tukholmissa: M. G. Lundbergin Kirja-paja.
- Hampson, Norman 1993. *Upplysningen*. En analys av dess attityder och värden. Övers. Bosse Holmqvist. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion.
- Hanslick, Eduard 1991. *Vom Musikalisch-Schönen*. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst. (Unveränderter reprografischer Nachdruck der 1. Aufl., Leipzig 1854.) Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Harnoncourt, Nikolaus 1986. *Puhuva musiikki*. Johdatusta musiikin uudenlaisen ymmärtämiseen. Suom. Hannu Taanila. Keuruu: Otava.
- Hosler, Bellamy 1981. *Changing Aesthetic Views of Instrumental Music in 18th-Century Germany*. Michigan: UMI Research Press.
- Hüschen, Heinrich 1961. Musik. B. Begriffs- und geistesgeschichtlich. Teoksessa *Die Musik im Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Hrsg. von Friedrich Blume. Band 9. Kassel: Bärenreiter-Verlag. S. 970–999.
- Jaeger, Friedrich & Rösen, Jörn 1992. *Geschichte des Historismus*. Eine Einführung. München: Verlag C. H. Beck.
- Kant, Immanuel 1974. *Kritik der Urteilskraft*. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. 1. Auflage. [Alunperin 1790] Frankfurt/M: Suhrkamp Verlag.

- 1985. *Kritik der reinen Vernunft*. Hrsg. von Ingeborg Heidemann. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Koselleck, Reinhart 1974. Einleitung. Teoksessa *Geschichtliche Grundbegriffe*. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Hrsg. von Otto Brunner, Werner Conze, Reinhart Koselleck. Unveränderter Nachdruck. Band 1. Stuttgart: Ernst Klett Verlag. xiii–xxvii.
- 1979. Begriffsgeschichte und Sozialgeschichte. Teoksessa *Historische Semantik und Begriffsgeschichte*. Hrsg. von Reinhart Koselleck. Stuttgart: Klett-Cotta. S. 19–36.
- Krünitz, Johann Georg 1791. *Oekonomisch-technologische Encyclopädie, oder allgemeines System der Stats- Stadt- Haus- und Land-Wirtschaft, und der Kunst-Geschichte*. Drey und funfzigster Theil. Berlin: Joachim Pauli.
- Lehtonen, Mikko 1994. *Kyklooppi ja kojootti*. Subjekti 1600–1900-lukujen kulttuuri- ja kirjallisuusteorioissa. Tampere: Vastapaino.
- Leisiö, Timo 1987. Finding – and Correcting – Cultural Distortions. *Finnish Music Quarterly*, 1: 24–25.
- Lempa, Heikki 1993. *Bildung der Triebe*. Der deutsche Philanthropismus (1768–1788). Turku: Turun yliopiston julkaisuja, sarja B, osa 203.
- Meier, H[elmut] G. 1971. Begriffsgeschichte. Teoksessa *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hrsg. von Joachim Ritter. Band 1. Basel/Stuttgart: Schwabe & Co. Verlag. S. 788–808.
- Merriam, Alan 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.
- Moisala, Pirkko 1991. *Cultural Cognition in Music*. Continuity and Change in the Gurung Music of Nepal. Jyväskylä: Gummerus.
- Neues elegantestes Conversations-Lexikon für Gebildete aus allen Ständen* 1836. Hrsg. von O. L. B. Wolff. 3. Band. Leipzig: Verlag von Ch. E. Kollmann.
- Nevanlinna, Tuomas 1993. Kehnot verkot vai kalojen puute? Posthistoriateesiä tutkiskelua. Teoksessa *Historian alku*. Historianfilosofia – aatehistoria – maailmanhistoria. Toim. Tuomas Seppä, Tapani Hietaniemi, Heikki Mikkeli ja Juha Sihvola. Helsinki: Tutkijaliitto. S. 14–38.
- Quignard, Pascal 1992. *Kaikki elämän aamut*. Suom. Annikki Suni. Keuruu: Otava.
- Richter, Melvin 1987. Begriffsgeschichte and the History of Ideas. *Journal of the History of Ideas*, 2: 247–263.
- Riethmüller, Albrecht 1985. Stationen des Begriffs Musik. Teoksessa *Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie*. Einleitung in das Gesamtwerk. Hrsg. von Frieder Zamminer. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, s. 59–95.
- Ritter, J[oachim] 1971. Ästhetik, ästhetisch. Teoksessa *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hrsg. von Joachim Ritter. Band 1. Basel/Stuttgart: Schwabe & Co. Verlag. S. 555–580.

- Rorty, Amélie Oksenberg 1982. From Passions to Emotions and Sentiments. *Philosophy*. The Journal of the Royal Institute of Philosophy, vol. 57: 159–172.
- Schiller, Friedrich 1991. *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*. In einer Reihe von Briefen. Mit einem Nachwort von Käte Hamburger. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Scholtz, G. 1974. Historismus, Historizismus. Teoksessa *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hrsg. von Joachim Ritter. Band 3. Basel/Stuttgart: Schwabe & Co. Verlag. S. 1141–1147.
- 1984. Musik. Teoksessa *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hrsg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Band 6. Basel/Stuttgart: Schwabe & Co. Verlag. S. 242–257.
- Schopenhauer, Arthur 1919. *Die Welt als Wille und Vorstellung*. 2. Band. Leipzig: Hesse & Becker Verlag.
- Seidel, Wilhelm 1987. *Werk und Werkbegriff in der Musikgeschichte*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Sponheuer, Bernd 1987. *Musik als Kunst und Nicht-Kunst*. Untersuchungen zur Dichotomie von 'hoher' und 'niederer' Musik im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick. Hrsg. von Friedhelm Krummacher und Wolfram Steinbeck. Kassel: Bärenreiter-Verlag.
- Sulzer, Johann Georg 1792. *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln. Neue vermehrte zweyte Aufl. 1. Theil. Leipzig: Weidmannschen Buchhandlung.
- Suokunnas, Seppo 1983. Luther ja musiikki. *Teologinen Aikakauskirja*, 5: 483–491.
- Thieme, Ulrich 1984. Die Affektenlehre im philosophischen und musikalischen Denken des Barock. Vorgeschichte, Ästhetik, Physiologie. Sonderdruck aus TIBIA. *Magazin für Freunde alter und neuer Bläsermusik*. Celle: Moeck Verlag.
- Tonelli, G. & Fichtner, B. & Kirchoff, R. 1971. Ausdruck. Teoksessa *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hrsg. von Joachim Ritter. Band 1. Basel/Stuttgart: Schwabe & Co. Verlag. S. 653–662.
- Vanhan Testamentin apokryfikirjat* 1977. Kahdennentoista, v. 1938 pidetyn kirkolliskokouksen käytäntöön ottama käännös. Pieksämäki: Kirjaneliö.

Anne Sivuoja-Gunaratnam

Einojuhani Rautavaaran *Arabescata*: arabeskien semiosis

Einojuhani Rautavaaran (s. 1928) *Arabescata* on ainoa kotimainen teos, jossa sarjallisia periaatteita noudatetaan systemaattisesti. Teos on sävelletty v. 1962, ja se sai kantaesityksensä säveltäjän johdolla 26.2.1963. Vuonna 1986 säveltäjä liitti sen sinfoniasarjansa neljänneksi poistettuaan sitä ennen julkisuudesta aiemman *neljännen sinfonian* kummatkin versiot (ks. tarkemmin Sivuoja-Gunaratnam 1993: 220–224).

Tässä yhteydessä en halua puuttua *Arabescatan* genesikseen, teoksen sinänsä kiinnostavaan esityshistoriaan tai reseptioon sen enempää kuin sarjallisiin operaatioihinkaan (ks. Aho 1988: 25–31; Vidjeskog 1991; Sivuoja-Gunaratnam 1993), vaan keskityn yksinomaan teoksen ja sen nimen väliseen semiosikseen. Rajaukseen on kaksi pääsyötä. Ensimmäinen on käytännöllinen: sarjallisten operaatioiden selvittäminen vaatisi runsaasti tekstiä, jonka lukeminen ei ole lainkaan niin kiehtovaa kuin analyyttinen salapoliisityöskentely. Toiseksi haluan osoittaa, että sarjallista teosta voi lähestyä muullakin tavalla kuin pohtimalla sen synty- ja reseptiohistoriaa tai tyytymällä jäljittämään tapahtumien kulkua sarjasta teokseksi, mitä usein kutsutaan sarjallisen teoksen analyysiksi.

Nimen semiotiikkaa

Nimillä on monia funktioita. Niiden avulla teokset voidaan tunnistaa, ja niiden avulla teoksiin voidaan taloudellisesti viitata puhutussa (kirjoitetussa) diskurssissa. Nimi saattaa olla myös ainoa olemassaoleva jälki teoksesta, joka on muutoin kadonnut (esim. Sibeliuksen 8. sinfonia tai eräät antiikin tragediat; ks. Genette 1987: 9). Tavallisimmin nimi kohdataan ennen teosta, ja se saattaa toimia vastaanottajan houkuttimena. Käytännön funktioiden ohella nimillä on myös esteettinen funktio, sillä ne viittaavat usein varsin spesifisti itse teokseen, sen rakenteisiin, sisältöön tai lajiin (ks. mts. 73–76, 88–97). Kirjallisuudessa teosten nimet ovat samaa materiaalia, kieltä, kuin itse teoksetkin. Tilanne on toinen kuvataiteissa ja musiikissa, erityisesti soitinmusiikissa. Musiikkiteos ei ole kieltä tai ei ainakaan samanlaista kieltä

kuin otsikkonsa. Sävelteoksen nimelle voidaan tavallisimmin postuloida melko tarkkarajainen denotaatio mutta itse sävelteokselle ei (Escal 1990: 292–293).

Teoksessaan *Contrepoints. Musique et littérature* (1990) Françoise Escal, ranskalainen musiikkisemiootikko, tarkastelee Gérard Genetten teorioiden pohjalta musiikkiteosten nimien esteettisiä funktiota ja jakaa nimet kolmeen ryhmään: 1) geneerisiin, 2) temaattisiin ja 3) metatekstuaalisiin nimiin (mts. 294–295). Geneerinen nimi (sonaatti, variaatio, sinfonia, fuuga) osoittaa teoksen kuuluvan laajempaan lajityyppien luokkaan samalla kun se viittaa teoksen muotorakenteeseen. Lajityyppien esteettiset velvoitteet vaihtelevat aikakaudesta toiseen. Sinfonia saa vaihtelevia sisältöjä Monteverdin, Mozartin tai Berion yhteydessä käytettynä. Ilmeisesti tähän luokkaan voitaisiin lukea kuuluvaksi myös sellaiset nimet, jotka viittaavat vakiintuneeseen soitinkokoonpanoon (esim. jousikvartetto, oboekvartetto, pianokvintetto), vaikka Escal ei tätä mainitsekaan.

Temaattiset nimet yleistyivät musiikissa 1800-luvulla, kun musiikki yritti kilpailla kirjallisen diskurssin kanssa kyvystä kertoa tai esittää (Escal 1990: 294). Nimet viittasivat usein avoimesti ulkopuolisiin sisältöihin tai ohjelmiin, jotka tarjosivat musiikillisille rakenteille sanallisen tulkintastrategian. Lisztin teokset ovat tästä paradigmaattinen esimerkki (ks. erityisesti Grabócz 1986: 59–106 ja Tarasti 1986).

Metatekstuaaliset nimet ovat tavallisia tämän vuosisadan musiikissa, jossa huomio halutaan kiinnittää enemmän musiikin muotoon tai sävellysprosessiin kuin ulkomusiikillisiin sisältöihin, esimerkiksi luonnonilmiöihin, psykologiseen tilaan, tunnelmaan (Escal 1990: 314). Escalin mukaan paluu *signifianttiin* ilmenee myös teosten nimissä, jotka viittaavat entistä useammin tiivistetysti itse teokseen objektina, sen rakenteeseen tai syntytaustaan. Esimerkkinä tästä Escal mainitsee mm. Berion *Sequenza*-nimiset teokset ja Messiaenin pianosävellyksen *Mode de valeurs et d'intensités* (mts. 315–316).

Avoimesti metatekstuaalisiksi olisi luokiteltava myös monien sarjallisten teosten nimet, kuten Stockhausenin *Kreuzspiel* ja *Kontrapunkte* sekä Boulezin *Polyphonie X* ja *Structures Ia* samoin kuin Rautavaaran *Prevariata* (1957). *Prevariata* viittaa yhtäältä sävellysprosessiin, 'pre-variointiin', mutta siihen on kätkeytynyt myös geneerinen määre, variaatio. Rautavaaran opettaja, Wladimir Vogel, ei pitänyt näiden sanojen yhdistämisestä, sillä hän kirjoitti Rautavaaralle, että "varsinainen muuntelu musiikillisen ilmiön mielessä tapahtui 'pitkin matkaa', ei niinkään 'prae'" (Rautavaara 1989: 195; *Prevariatasta* ks. Kilpeläinen 1982: 88–89; Sivuoja-Gunaratnam 1993: 105–121).

Arabescatan nimi ei viittaa syntytaustaan, eikä se yhdisty mihinkään musiikinhistoriassa tunnettuun lajiin, soitinkokoonpanoon tai muotorakenteeseen. Se sisältää kuitenkin kätkeytyn geneerisen vihjeen Rautavaaran omaan tuotantoon: *Arabescata*, *Prevariata* ja *Modificata* (1958) viittaavat toisiinsa foneettis-morfologisen asun perusteella. Kussakin on viisi tavua, kymmenen kirjainta, ja kaikki loppuvat

samoin, /ata/¹. Itse teoksille on vielä yhteistä se, että ne kuuluvat Rautavaaran dodekafoniseen kauteen ja niillä on ilman partituuriakin tunnistettavia motiivisia yhteyksiä (vrt. Sivuoja-Gunaratnam 1992: 40–45). Muita Rautavaaran tuotannon sisäisiä ’yksityisiä lajeja’ ovat mm. Enkelisarja (*Angels and Visitations* 1978, *Angel of Dusk* 1980, 5. *sinfonia* 1985–86) ja *Cantot* (I–IV, v. 1960–1992): ”Olisi kiva tehdä sellainen oma lajinimike, niin kuin sinfonia tai konsertto tai tällainen mutta joka olisi nimen omaan minun henkilökohtainen lajini” (Rautavaara 1991).

Arabescatan nimi on kuitenkin ennen kaikkea temaattinen, jopa kaksinkertaisesti, sillä niin sen ilmaisu (/arabescata/) kuin sen sisältökin (<arabescata>²) tematisoidaan musiikin tasolla. (*Signifiantin* eli ilmaisun ja *signifién* eli sisällön määrittelystä ks. esim. Barthes 1984: 101–120.)

/arabescata/

Ilmaisu jakaantuu foneettisen toiston perusteella kolmeen segmenttiin, /arabesc-ata/, joista ensimmäinen ja viimeinen ovat samanmuotoisia ja viittaavat tässä rajoitetussa kontekstissa toisiinsa (AXA). Peilisyymetria ulottuu vielä näiden ulommaisten foneettisten ryhmien sisällekin, sillä sekä /ara/ että /ata/ ovat itsessäänkin symmetrisiä (AXA).

/ara/

Nimensä mukaisesti *Arabescatan* ensimmäinen osa on symmetrinen muodostaen laajan dynaamisen kaaren. Tekstuuri osan alussa ja lopussa on läpikuultavan ohutta. Sen sijaan keskivaiheilla (ks. tahdit 19–23) tekstuuri pakkautuu niin tiheäksi, että on lähes mahdotonta kuulla yksittäisiä tapahtumia. Havaitaan vain tarkemmin eriytymätön äänimassa. Dynaamisen ja teksturaalisen huipennuksen jälkeen tekstuuri ohenee vähitellen loppua kohti. Päällekkäiset tapahtumat vähenevät, ja samoin käy instrumenttien lukumäärälle. Lopussa vain jouset ja vasket jäävät jäljelle. Osan ’musiikillinen fonologia’ (ks. Ruwet 1972: 39–40) ei muodostu yksittäisten sävelkorkeuksien tai harmonisten kulkujen suhteista, vaan sen ydin on tiheys, sillä suurmuodon laaja kaari perustuu juuri musiikillisten tapahtumien tiheyden ja dynamiikan prosessuaaliseen vaihteluun (kasvu–huipennus–laantumisen).

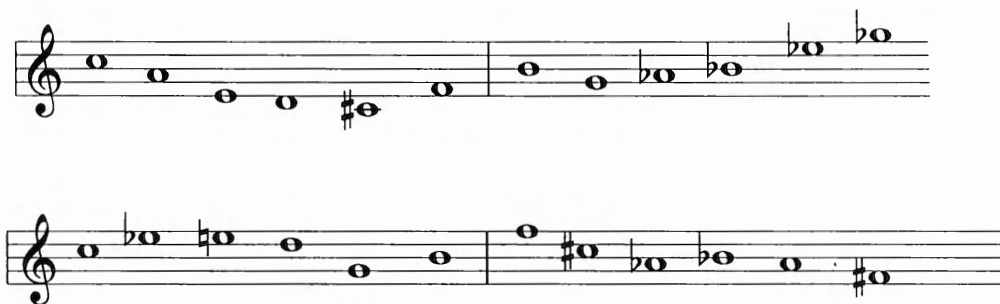
¹ Kauttaviivat minkä tahansa merkkijonon ympärillä pyrkivät suuntaamaan lukijan huomion merkin ilmaisuun, tässä tapauksessa erityisesti sen foneettiseen muotoon.

² Kulmasulkeet pyrkivät kohdistamaan lukijan huomion merkkijonon semanttiseen sisältöön, sen merkitykseen. Mainitut merkintätavat ovat varsin yleisiä semi-oottisessa kirjallisuudessa (ks. esim. Eco 1979: xi).

Symmetrinen kaari -periaate ilmenee myös tekstuurin mikrotasolla (ks. nuottiesimerkki 1). Josten säännölliset liikkeet muodostavat itse asiassa miniatyryrikaaria. Aina kolmen tahdin aikana (esim. t. 1–3) jouset liikkuvat ylöspäin ja sen jälkeen seuraavissa tahdeissa (esim. t. 4–6) liike suuntautuu alaspäin. Tämä josten kaarimainen liike säilyy säännöllisenä koko 36-tahtisen ensimmäisen osan ajan. Tosin se hukkuu keskivaiheilla muun orkesterin alle mutta palaa kuuluuviin tekstuurin ohetessa loppua kohti.

Handwritten musical score for "Arabescata I, t. 1-5". The score includes staves for Celesta, Arpa, Pianoforte, Idiv/2, Violini, Idiv/3, Viole div/2, Violoncelli div/2, Contrabassi div/3, Cl. Bs. in Bb, Cel., and various string parts (Vni., Vle., Vc., Cb.). The score includes dynamic markings like *mf*, *pp*, and *pp1*, and contains handwritten annotations such as *A8*, *A1*, *A5*, *A11*, *A0*, *A3*, and *AV/I,*. A specific instruction "(laissez vibrer)" is written above the Arpa part. The score shows a clear upward and downward bowing pattern in the strings, characteristic of the "symmetrical arch" concept mentioned in the text.

Nuottiesimerkki 1a. Arabescata I, t. 1–5. (Partituuriesimerkit Fazerin luvalla.)



Nuottiesimerkki 1b. *Arabescata* I, t. 1–5, rivit A/O₀ ja AV/O₀.

/ata/

Arabescatan viimeinen osa, *Arabescata* IV, eroaa muista osista siinä, että se irtoaa sarjallisesta ajattelusta ja lähestyy aleatoriikkaa. Alunperin *Arabescata* oli kolmiosainen, ja sellaisena se kantaesitettiin ISCM-juhllilla Amsterdamissa 14.6.1963 (ks. tarkemmin Sivuoja-Gunaratnam 1993: 122–125). Rautavaara kertoi haastattelussa (1992):

Se että neljännessä osassa on aleatoriikkaa ja juuri se että se syntyi hiukan myöhemmin reaktiona näihin kolmeen ensimmäiseen osaan, se oli jonkinlainen protesti niitä vastaan itse teoksen sisällä, johtuen siitä, että jos eksaktius viedään äärimmilleen, niin se voi enää kääntyä vain vastakohtakseen ja palata takaisin.

Neljäs osa koostuu kymmenestä jaksosta, jotka on esitettävä säveltäjän määräämässä järjestyksessä. Kukin jakso jakaantuu puolestaan viiteen eri soitinryhmillä (kielisoittimet, jouset, puupuhaltimet, vasket, lyömäsoittimet) artikuloitavaan segmenttiin, joiden esittämisjärjestys jakson sisällä on valinnainen. Säveltäjä on siten jättänyt viimeisen osan osin avoimeksi, esittäjän, tässä tapauksessa lähinnä kapellimestarin täydennettäväksi. Kysymys on kuitenkin vain rajoitetusta vapaudesta, sillä suurmuodon kontrollia Rautavaara ei ole luovuttanut itseltään. Myöhemmin säveltäjä suhtautui kriittisesti *Arabescata* IV:n aleatorisuuteen:

Todellisesta sattumanvaraisuudesta ei olekaan kysymys silloin, kun aleatorisuus tarkoittaa vaihtoehtoja muutaman detaljin välillä, kuten Lutoslawskin 'aleatorisessa kontrapunktissa'. Tai kun se tuottaa ikään kuin valmiiksi kalustetun huoneen, jossa vapaus rajoittuu huonekalujen siirtelyyn, kuten oman neljännen sinfoniani *Arabescatan* loppuosassa. (Rautavaara 1989: 154.)

1.

AV/O

2.

3.

Nuottiesimerkki 2. *Arabescata* IV, A-taite, lyömäsoitinjaksot 1–3.

Kuten *Arabescatan* ensimmäinen myös sen viimeinen osa on suurmuodon tasolla peilimäinen (A–B–A'). *Arabescata* IV:n jaksot 1–3 muodostavat taitteen A, ja ne ovat yhteneviä viimeisen kolmen jakson kanssa (8–10), jotka muodostavat A'-taitteen. Väliin jäävä laajempi huipentava B-taite muodostuu

jaksoista 4–7. A-taite (jaksot 1–3) koostuu kolmesta hyvin samankaltaisesta lyhyestä jaksosta, jotka eroavat toisistaan kontrastoivien nyanssien perusteella. Jaksojen perusnyanssit muodostavat symmetrisen kuvion ABA (*ff–pp–ff*).

A-taitteen lyömäsoitinjaksot (1–3) ovat kokonaisuudessaan muodostuneet symmetrisistä hahmoista. Jakso 2 on sama kuin jakso 1 soitettuna lopusta alkuun, joten ne ovat toistensa rapuja. Vidjeskogin havainnon mukaan lyömäsoitinjaksoissa on kussakin 11 erilaista rytmifiguuria, jotka jakautuvat yhteen, kahteen, ..., yhteentoista yksikköön (ks. erityisesti jaksoja 1 ja 2). Lisäksi hän on huomannut, että lyömäsoitinjaksoissa 1–3 patarummut toteuttavat yhden säveltasorivin, AV/O₀, (Vidjeskog 1991: 28).

Symmetrisyyttä korostaa se, että soitinvalikoima pysyy samana. Merkittävin muutos tapahtuu dynamiikassa, fortissimosta (1. jakso) pianissimoon (2. jakso). Lyömäsoitinten 3. jakso on itsessään symmetrinen, sillä sen toinen tahti on ensimmäisen rapu. Dynamiikka ei muutu sen sisällä vaan säilyy fortissimona.

/ara/ + /ata/

Kuten alussa mainitsin, teoksen nimen ensimmäiset ja viimeiset segmentit (ARA–BESC–ATA) viittaavat toisiinsa. Näin on myös *Arabescatan* ensimmäisen ja viimeisen osan laita, joskaan viittaussuhteet eivät ole lainkaan yhtä ilmeisiä kuin otsikossa. *Arabescata* I:n säännöllisten jousiarabeskien rivimuodot kätkeytyvät *Arabescata* IV:een, tarkemmin sanottuna sen kolmeen ensimmäiseen jaksoon. Joustien kolmessa ensimmäisessä tahdissa (*Arabescata* I, t. 1–3, nuottiesimerkki 3) toteuttama rivi (AV/O₆) kontrolloi joustien ensimmäistä 12-sävelsointua *Arabescatan* IV osan ensimmäisessä jaksossa (nuottiesimerkki 4).

Rivimuotojen kertaamisella ei ole kaikesta systemaattisuudestaan huolimatta mitään suhdetta kuulohavaintoon. *Arabescata* I:ssä joustien rivit levittäytyvät kokonaisuudessaan horisontaaliksi, kun taas neljännessä osassa ne tiivistyvät 12-sävelsoinnuiksi, jolloin rivimuodon päättelyminen intervallisuhteista ei onnistu, olipa havainnoitsijan korva miten tarkka tahansa.

Rivimuotojen lisäksi neljännessä osassa kerrataan runsaasti ensimmäisestä osasta peräisin olevia melodiafragmenteja (vastaavine rivimuotoineen). Kertaukset ovat suurelta osin niin katkelmallisia ja kätkeytyviä, että niitä tuskin voisi tunnistaa ilman partituuria ja huolellista analyysia. Tämä riippuu tietenkin kapellimestarin tavasta toteuttaa osan aleatorinen muoto. Kertaaminen ei ole systemaattista, sillä kaikki *Arabescata* I:n materiaali ei kulkeudu neljänteen osaan. Silti kertauksia on niin paljon ja ne ovat esiintyessään niin yksityiskohtaisia, että kysymys tuskin lienee pelkästä sattumasta. Ohessa on verrattu esimerkinomaisesti kahta lyhyttä katkelmaa toisiinsa. Vastaavia tapauksia on useita.

Nuottiesimerkki 5. *Arabescata* IV, B-taite, 5. kielisoitinjakso t. 1–2.

Nuottiesimerkki 6. *Arabescata* I, t. 18–19, kielisoittimet.

Arabescata – symmetrian taidetta

Symmetriset heijastussuhteet säteilevät yhtäältä yhden osan (esim. *Arabescata* IV:n) sisällä, mutta toisaalta ne kantavat myös osien ylitse *Arabescata* I:stä *Arabescata* IV:ään. Kummankin osan suurmuodon taustalla voidaan nähdä kaari, jonka alku- ja loppupäät viittaavat toisiinsa keskikohdan muodostaessa kontrastoivan taitteen. Ensimmäisen ja viimeisen osan orkesteri on laaja, kun taas keskimmäisiä osia leimaa kamarimusiikillisen kuulasointi (vrt. Vidjeskog 1991: 31). Ainoastaan ääriosissa käytetään riviä A (eri transpositioissa, aspekteissa, kvintti- ja kvarttimuunnoksissa), kun taas *Arabescatan* keskimmäisissä osissa (II, III) esiintyy vain B-rivi eri muotoineen. Ensimmäisessä osassa yhdestä rivistä (tai sen osasta) johdetaan yhden soittimen tuottama melodinen fragmentti. Tekstuurissa risteilee samanaikaisesti useilla soittimilla artikuloituja eri rivimuotojen katkelmia. Viimeisessä osassa yksi rivimuoto kontrolloi yhtä soitinryhmää (erityisesti A- ja A'-taiteissa). Kumpikin tek-

niikka johtaa siihen, että kudoksessa soi samanaikaisesti useita rivimuotoja. Sen sijaan kahdessa keskimmaisessa osassa (*Arabescata* II ja III) pääsääntöisesti yksi rivi levittäytyy kulloinkin koko orkesterin alueelle. (Vrt. nuotiesimerkit 1 ja 7.)

Arabescata on symmetristen asetelmien kyllästävä alkaen teoksen nimestä, rivien rakenteesta, sarjallisesta tekniikasta ja useista muodon yksityiskohdista päätyen aina suurmuotorakenteen tasolle. Symmetrisyys toimii teoksen teemaattisena 'dominanttina' siinä merkityksessä kuin Roman Jakobson käyttää kyseistä termiä strukturalistisessa runoanalyysissä:

Dominantti voidaan määritellä taideteoksen keskeisimmäksi komponentiksi: se hallitsee, määrää ja transformoi muita komponentteja. Dominantti takaa rakenteen yhtenäisyyden (Jakobson 1981: 751).

On kuitenkin korostettava sitä, että lukuunottamatta suurmuodon tasoa *Arabescata* IV:ssä, jossa loppu (jaksot 8–10) hahmottuu alun (jaksot 1–3) kertaukseksi, tämä teoksen monet tasot läpäisevä symmetrinen 'dominantti' jää monin paikoin pelkäksi mahdollisuudeksi, sillä yhtäältä symmetriset asetelmat saattavat kokonsa vuoksi hautautua massiiviseen kudokseen ja toisaalta kapellimestarin ratkaisuihin riippuu, mitkä niistä kulloinkin ovat kuultavissa. Symmetrioiden suuri määrä varmistaa kuitenkin sen, että ainakin osa partituuriin kirjatuihin mahdollisuuksiin toteutuu jokaisessa realisaatiossa.

Arabescatan taustalla on epäilemättä nähtävissä säveltäjän mieltymys symmetrioihin, mikä ilmenee hänen muissakin teoksissaan ja Kilpeläisen mukaan jopa hänen 10-kirjaimisissa etu- ja sukunimissään (Kilpeläinen 1982: 106). *Arabescata* II:n neljännessä taitteessa (*Dedicatio*) Rautavaara generoi musiikilliset tapahtumat parametrikoordinaatistosta, johon hän kirjoittanut omistuksen "TITILLE ISI". ISI viittaa säveltäjään itseensä, ja se sulkee sisäänsä moninkertaisia symmetrioita. Sana muodostuu ensinnäkin kahdesta symmetrisestä kirjaimesta (I ja S), ja toiseksi kirjainten yhdistelmä tuottaa palindromin tarkasteltiinpa sitä miten päin tahansa.

Arabescatan moniulotteinen sarjallinen avaruus on mahdollistanut symmetristen ratkaisujen toteuttamisen usealla muodon tasolla, sillä tässä huomiota ei tarvitse kiinnittää musiikillisten hahmojen loogiseen tai orgaaniseen (teemaattis-motiiviseen) työstämiseen. Sarjallisessa diskurssissa ei ole tällaisia kehittyviä musiikillisiä hahmoja, on vain erilaisia konteksteja, tekstuureita, tempoja, säveltäsoja, dynaamisia ja rytmisiä arvoja, rakenteita ja suhteita, joita voidaan manipuloida säveltäjän päättämän strategian mukaan. Tässä nuo strategiat tuottavat tulokseksi useimmiten juuri symmetrisiä asetelmia. Ne ovat saattaneet tarjota vakaan rakenteellisen periaatteen monimutkaisen loogis-matemaattisen sarjallisen generaation ohella, jolle on tyypillistä se, että siihen ei voi päästä sisälle pelkän kuulohavainnon perusteella. *Arabescatassa* sarjalliset operaatiot on ikään kuin alistettu korkeamman tason symmetriselle organisaa-

tiotavalle, symmetriselle 'dominantille', joka hallitsee jopa itse sarjaa ja monia sen toteutustapoja.

<arabescata>

Nimen semantiikkaa

Semioottisen analyysin toisessa vaiheessa huomio kiinnitetään teoksen nimen semanttisen sisällön (*signifién*) ja teoksen välisiin suhteisiin. Säveltäjä on pyrkinyt kontrolloimaan nimen merkitystä, sen *signifiétä*: ”Arabescata – – tarkoittaa italiassa erästä kuvioinniltaan graafisesti hyvin mielenkiintoista marmorilajia – –” (Heikinheimo 1963; vrt. myös Rautavaara 1963 ja 1989: 230). Tämä on kuitenkin vain osittain totta. Tällaisesta arabeskimaisia kuviota sisältävästä marmorista käytetään italian kielessä maskuliinista muotoa *arabescato*, sillä marmori (it. *marmo*) on kieliopillisesti maskuliini (esim. ’arabescato dell’alta Versilia’ tai ’arabescato rosso antico della Valle Brembana’; ks. esim. *Marmi italiani*). Miksi sitten säveltäjä on valinnut marmorien yhteydessä käytettynä epäkieliopillisen feminiinisen muodon (*arabescata*). Ehkäpä siksi, että *arabescato* olisi sulkenut valitun feminiinisen muodon mahdollistamat peilileikit.

Arabescata on lisäksi partisiipin perfektin feminiinimuoto verbistä *arabescare*, joka tarkoittaa jonkin pinnan koristelemista arabeskein. Jos *arabescata* tulkitaan latinan kielen kontekstissa, se olisi kieliopillisesti feminiinin monikko. *Arabescata* viittaa kummassakin tapauksessa arabeskein koristeltuun pintaan (tai pintoihin). Rautavaara kertoi haastattelussa (1992), että nimen taustalla on saattanut olla myös ajatus ”musica arabescatata”, arabeskoidusta musiikista.

Puhtaiden muotojen taidetta

Tässä yhteydessä relevantti on ennen kaikkea itse arabeskin merkitys. Kysymys on koristetaiteen muodosta, jossa oleellisesti kaksiulotteinen pinta – ilman syvyysulottuvuutta – peitetään toisiinsa kietoutuvien symmetrisin kuvioidin. Nämä kuviot ovat useimmiten non-figuraatiivisia, eli ne tai niiden yhdistelmät eivät esitä mitään itsensä ulkopuolista, kuten ihmisiä, eläimiä, tuttuja objekteja, tai jos näin tapahtuu, esittäminen on voimakkaasti tyylieltyä.

On mahdollista, että sama geometrinen motiivi säätelee arabeskoidun pinnan laajaa taustaa ja monia yksityiskohtia. *Arabescatassa* erilaiset symmetriset asetelmat heijastuvat rakenteen monille tasoille. Erityisen kuvaavana esimerkkinä tästä voi mainita ensimmäisen osan, jossa kaarimaiset rakenteet manifes-

toituvat paitsi suurmuodossa koko osan 'pohjana' myös jousten säännöllisesti ylös- ja alaspäin liikkuvana 'motiivina' (ks. nuottiesimerkki 1).

Arabeskien ja samalla myös sarjallisen tai laajemmin ns. absoluuttisen musiikin estetiikkaan (Hanslick 1986: 15; Dahlhaus 1989) kuuluu olennaisesti kiinnostus objektiin puhtaasti sen muodollisten ominaisuuksien vuoksi. Oleellista on abstraktien muotojen leikki, hahmojen suhde toisiinsa, ilman ekspressiivisiä, sentimentaalisia tai figuratiivisia konnotaatioita. Hanslickin alkuperäisen muotoilun mukaan "Tönend bewege Formen sind *einzig und allein* Inhalt und Gegenstand der Musik" (Hanslick 1981: 32; kursivointi ASG). Myöhemmin (esim. 4. painoksessa v. 1874) tämä formalismin motto on lieventynyt muotoon "Der Inhalt der Musik sind tönend bewege Formen". Hanslick löytää kuvataiteesta vastineen musiikin kauniiden muotojen abstraktille leikille, arabeskin:

In welcher Weise uns die Musik schöne Formen ohne den Inhalt eines bestimmten Affectes bringen kann, zeigt uns recht treffend ein Zweig der Ornamentik in der bildenden Kunst: die Arabeske (Hanslick 1981: 32).

Kirjoittaessaan soiden liikkuvista muodoista ja arabeskeista Hanslick ei varmaankaan ajatellut atonaalista tai atemaattista musiikkia. Hänellehän teema merkitsi juuri musiikillisen ajattelun redusoitumatonta ydintä, jonka aineksille koko teoksen (tonaalinen) rakenne perustuu (Hanslick 1986: 81–82). Muulta osin Hanslickin ajatus arabeskien ja musiikin välisistä yhteyksistä sopii täsmälleen myös *Arabescataan*, jonka tekstuuri pääosin muodostuu vaihtelevanpituisista melodisista fragmenteista, 'arabeskeista'.

Temporaalinen rihmasto

Leonard B. Meyerin implikaatioteorioita ennakoiden Hanslick kirjoittaa, että merkittävä osa henkistä tyydytystä syntyy, kun kuulija seuraa herpaantumatta säveltäjän ratkaisuja, jotka voivat täyttää kuulijan odotukset, tai hän voi joutua tilapäisesti harhaanjohdetuksi (Hanslick 1986: 64; vrt. Meyer 1973: 110–113; Lévi-Strauss 1964: 25). Tonaaliset 'arabeskit', puhtaat musiikilliset muodot, vielä säilyttävät ennustettavuutensa mutta sarjalliset 'arabeskit' eivät. Sarjallisesa musiikissa tulevia tapahtumia ei voi ennakoida ja jopa musiikillisen lähimenneisyyden muistissa säilyttäminen on vaikeaa vakiintumattomien musiikillisten hahmojen kiitäessä ohitse. Lisäksi on huomattava se, että kysymys ei ole vain lukemattomista melodisista fragmenteista ja niiden keskinäisistä suhteista vaan yhtä lailla parametrien eriyttämisen myötä rytmisistä, dynaamisista tai sointiväriin perustuvista hahmoista ja niiden verkostoista. Siten jo yhteen ainoaan sävelleen on ripustautunut useita parametreja, jotka eivät integroidu yhdeksi kokonaisuudeksi vaan samanaikaisesti viittaavat monelle taholle, omiin rihmastoihinsa, kuten oheisesta esimerkistä käy ilmi.

$\text{♩} = c. 60$

Flauto
Clarinetto (Bb)
Fagotto
Timpani
Triangolo
Xilofono
Celesta
Arpa
Pianoforte

B/O_{11} B/I_5 B/O_0 $B/I_{6(-3)}$

$p.o. \text{ } \text{♩} = 3^2$

Picc.
Ob.
Fa.
Timp.
Tam-tam
Tam-tam
Cel.
Vib.
Arpa
Pf.

B/O_1 B/I_7 B/O_2

Nuottiesimerkki 7a. Arabescata II/1, Quadratus, t. 1-6.

Nuottiesimerkki 7b. Rivi B/O₀

Nuottiesimerkin (7) musiikillisia prosesseja voidaan hahmottaa monella vaihtoehtoisella tavalla. Yksi mahdollisuus on keskittyä kuuntelemaan säveltasojen vaihteluita. Säveltasorivin (B) transpositio ja aspekti vaihtuvat melko säännöllisesti tahdeittain, ja siten yksi rivi kontrolloi eri soittimien säveltasoja.

Toisaalta helpommin ilman partituuria hahmottuu soitinryhmien välinen dialogi. Tämän lyhyen katkelman aikana asetetaan vastakkain piano ja kolme soitinryhmää: lyömäsoittimet, puupuhaltimet ja kielisoittimet (asetelma muuttuu seuraavien kuuden tahdin ajaksi vaskipuhaltimiksi ja jousiksi). Puupuhaltimien tapahtumat kattavat aina koko tahdin (4/4), ja niiden yksiköiden määrä kasvaa säännönmukaisesti joka tahdissa yhdestä (t. 1) kuuteen (t. 6). Nyanssit vaimenevat asteittain alun fortissimosta (t. 1) pianissimoon (t. 6), kuten käy myös lyömäsoittimien dynamiikalle.

Lyömäsoittimien musiikilliset tapahtumat kattavat kussakin tahdissa 2/4, ja niiden yksiköiden määrä vähenee kuudesta (t. 1) yhteen (t. 6). Pianon ja kielisoittimien nyanssit puolestaan voimistuvat tahdeittain pianissimosta (t. 1) fortissimoon (t. 6). Siinä missä muiden kielisoittimien musiikillisten tapahtumien määrä tahtia kohden kasvaa yhdestä (t. 1) kuuteen (t. 6), pianolla se vastaavasti pienenee. Tapahtumat kattavat pianolla kussakin tahdissa 1/8:n ja muilla kielisoittimilla 3/8.

Kaikkien edellä selostettujen miniatyyrimaisten muutosten seuraaminen ei liene mahdollista yhdellä kuuntelukerralla. Tekstuurissa risteilee arabeskien tavoin parametrien välisten suhteiden tiheä verkosto, jossa on mahdotonta hahmottaa kaikkia mahdollisia siteitä yksikköjen välillä, eikä se ole edes tarpeellista.

Arabeskien katselun voi aloittaa mistä kohdasta tahansa ja sitä voi jatkaa mihin suuntaan tahansa. Ne eivät siis noudata lineaarista aikakäsitystä. Lukuunottamatta kokoeroja kukin motiivi- tai hahmokin ppu on kutakuinkin yhtä tärkeä, ja vain harvoin mikään kuvio kohoaa arabeskeissa muita hierarkkisesti tärkeämmäksi. Myöskään sarjallisessa diskurssissa musiikillinen tapahtuma ei ole toista painokkaampi. Muuten ajauduttaisiin väistämättä diskurssin sisäisiin hierarkioihin, jotka ovat sarjallisen estetiikan ihanteiden vastaisia (ks. Sivuoja-Gunaratnam 1994). Kysymys on suhteiden rihmastosta:

Toisin kuin järjestelmät, jotka perustuvat keskustalle (vaikka sitten monelle) ja joissa kommunikaatio on hierarkkista ja yhteydet ennalta pystytettyjä, rihmasto on keskustaton, ei-hierarkkinen ja ei-merkitsevä järjestelmä ilman Kenraalia, ilman organisoivaa muistia tai keskusautomaattia. Sitä määrittää ainoastaan tilojen kierto. Rihmastossa on kysymys suhteesta, joka on täysin erilainen kuin puumainen suhde – – (Deleuze ja Guattari 1992: 44).

Sarjallisen rihmaston tai arabeskien tulkinnalle ei ole ennalta määrättyjä ohjeita, ja vastaanottajalla on lupa jäsentää diskurssia vaihtoehtoisilla tavoilla.

Vaikka visuaalisten arabeskien kuvaus pätee pitkälti paitsi *Arabescatassa* myös sarjallisessa musiikissa yleensä, niillä on myös yksi tärkeä ero. Toisin kuin kuvataiteen arabeskit, sarjallinen diskurssi omine 'arabeskeineen' keriytyy auki lineaarisesti ajassa niin kuin mikä tahansa muukin musiikki. Mutta sarjallisen musiikin tapahtumat eivät useinkaan muodosta muunlaista *havaittavaa* (esim. teleologista tai kausaalista) jatkumoa kuin juuri ajallisen (tai lineaarisen), jonka senkin aiheuttaa vain musiikin temporaalinen olemis- tai pikemminkin tulemistapa. Musiikin perusmodaliteetti ei nimittäin ole Tarastin mukaan oleminen tai tekeminen vaan juuri tuleminen (Tarasti 1983; modaliteettien teoriasta ks. Greimas & Courtés 1979: 230–232; ks. myös Salosaari 1989: 74–80; Greimas 1982: 1–36 ja 1983: 67–102; Tarasti 1990: 72–75). Tarasti kirjoittaa:

Itse asiassa tulemisen vaikutus musiikin semiosikseen on nähtävä ennemminkin eräänlaisena kasautumisprosessina, joka perustuu siihen, että aikaisemmat musiikilliset tapahtumat varastoituvat intonoijan *muistiin* ja vaikuttavat näin joka hetki siihen miten musiikin nyt-hetkenä kuultava tapahtuma koetaan (Tarasti 1983: 58, kursivointi Tarastin; ks. myös Tarastin kirjoittama hakusana *devenir*, Greimas & Courtés 1986: 67–68).

Sarjallinen diskurssi kiistää tämän ja myöntää vain jatkuvasti muuttuvan nyt-hetken, ikuisen tulemisen. Siinä kuulijalle ei ehdi muodostua musiikillisesta menneisyydestä ammentavaa muistiparadigmaa, joka mahdollistaisi tulevaisuuteen suuntautuvat odotukset. *Arabescatassa* kuten muissakin sarjallisissa teoksissa muistiparadigman muodostuminen torjutaan paitsi jatkuvasti vaihtuvilla musiikillisilla tilanteilla myös alituisella musiikin virralla. *Arabescatassakaan* ei ole yhtään taukoa (lukuunottamatta pieniä pauseja osien välillä), joka jättäisi kuulijalle mahdollisuuden katsoa taakseen. Hänellä ei siis ole aikaa konstruoida edes musiikillista lähimenneisyyttä. Sarjallisesta musiikista puuttuu (temporaalinen) syvyyssulottuvuus kuten kuvataiteen arabeskeiltakin.

Lähdeluettelo

- Aho, Kalevi 1988. *Einojuhani Rautavaara sinfonikkona*. Sibelius-Akatemian julkaisusarja 5 & Edition Pan 131. Helsinki.
- Barthes, Roland 1984. *Writing Degree Zero & Elements of Semiology*. Suffolk: Jonathan Cape.
- Dahlhaus, Carl 1989. *The Idea of Absolute Music*. Transl. Roger Lustig. Chicago: The University of Chicago Press.

- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix 1992. Rihmasto. Suom. Jussi Vähämäki. Teoksessa Deleuze: *Autiomaan Kirjoituksia vuosilta 1967–1986*. Toim. Jussi Kotkavirta, Keijo Rahkonen ja Jussi Vähämäki. Helsinki: Gaudeamus.
- Eco, Umberto 1979. *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Escal, Françoise 1990. *Contrepoints. Musique et littérature*. Paris: Méridiens Klincksieck.
- Genette, Gérard 1987. *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil.
- Grabócz, Márta 1986. *Morphologie des oeuvres pour piano de Liszt. Influence du programme sur l'évolution des formes instrumentales*. Budapest: MTA, Zenetudományi Intézet.
- Greimas, Algirdas Julien 1982. Modaliteettien teoriaa. Olemisen modalisoinnista. *Pariisin semioottisen koulukunnan esseitä*. Toim. E. Tarasti. Jyväskylän yliopisto, taidekasvatuksen julkaisusarja nro 6. Jyväskylä.
- 1983. *Du sens II. Essais sémiotiques*. Paris: Éditions du Seuil.
- Greimas, A.J. & Courtés, Joseph 1979. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage I*. Paris: Hachette.
- 1986. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage II*. Paris: Hachette.
- Hanslick, 1981. *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. Unveränderter reprografischer Nachdruck der 1. Auflage, Leipzig 1854. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- 1986. *On the musically Beautiful. A Contribution towards the Revision of the Aesthetics of Music*. Transl. and ed. by Geoffrey Payzant. Indianapolis: Hackett Publishing Company.
- Heikinheimo, Seppo 1963. Illan säveltäjä: Einojuhani Rautavaara – säveltäjä tuoreita ilmaisukeinoja etsimässä. *US 26.2.1963*.
- Jakobson, Roman 1981. The Dominant. *Selected Writings III. Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*. Ed. Stephen Rudy. The Hague: Mouton.
- Kilpeläinen, Kari 1982. *Joitakin huomioita Suomen musiikista 1945–1955 ja etenkin sen 12-sävelteknisestä kaudesta*. Pro gradu -tutkielma, Turun yliopisto, musiikkitieteen laitos. Moniste.
- Lévi-Strauss, Claude 1964. *Mythologiques I: Le cru et le cuit*. Paris: Plon.
- Marmi italiani. Guida tecnica*. (s.a.), Istituto commercio estero. Roma-EUR: F.lli Vallardi editori.
- Meyer, Leonard B. 1973. *Explaining Music. Essays and Explorations*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Rautavaara, Einojuhani 1963. *Arabescatan käsiohjelma*. *RSO 26.2.1963*.
- 1989. *Omakuva*. Juva: WSOY.
- 1991. Haastattelu 9.6.1991.
- 1992. Haastattelu 9.12.1992.
- Ruwet, Nicolas 1972. *Langage, musique, poésie*. Paris: Éditions du Seuil.

- Salosaari, Kari 1989. *Perusteita näyttelijäntyön semiotiikkaan, I osa: Teatterin kieli ja näyttelijä merkityksen tuottajana*. Acta Universitatis Tamperensis, ser A, vol 262. Vammala.
- Sivuoja-Gunaratnam, Anne 1992. Musiikillista subjektia etsimässä. Löytöjä Einojuhani Rautavaaran tuotannosta. *Synteesi* 4.
- 1993. *Rautavaaran sarjallinen projekti*. Filosofian lisensiaatin tutkimus, Helsingin yliopisto, musiikkitieteen laitos. Moniste.
- 1994. Sarjallisuuden estetiikkaa. *Musiikkitiede* 1–2.
- Tarasti, Eero 1983. Tuleminen ja aika. Pohdintoja musiikin temporaalisuudesta. *Synteesi* 3–4.
- 1986. Obermannin tapaus – Franz Lisztin ja Etienne de Sénacourin teosten semioottista tulkintaa. *Synteesi* 4.
- 1990. *Johdatusta semiotiikkaan. Esseitä taiteen ja kulttuurin merkkijärjestelmistä*. Helsinki: Gaudeamus.
- Vidjeskog, Patrik 1991. *Einojuhani Rautavaara: Symfoni nr 4 'Arabescata'. En analys*. Skriftlig slutarbete för mus.kand. (komposition), Sibelius-Akatemia. Moniste.

Erkki Salmenhaara

Suomen musiikin historian kirjoittamisesta*

Vuonna 1795 Turun Soitannollisen Seuran ensimmäinen sihteeri ja seuran orkesterin huilunsoittaja, professori Jakob Tengström, sittemmin seuran puheenjohtaja, Turun piispa ja Suomen ensimmäinen arkkipiispa, piti seuran vuosijuhlassa esitelmän *Om sångens upphov och olika omskiften även i avseende å våra tider och vårt fädernesland*. Samana vuonna hän piti Ruotsin Kuninkaallisessa kirjallisuusakatemiassa Tukholmassa esitelmän *Om de forna finnars sällskapsnöjen och tidsfördrif*. Molemmat puheet sivusivat myös valtakunnan ja sen itäisen osan musiikin historiaa. Viitenä ensimmäisenä toimintavuonnaan Turun Soitannollinen Seura oli puolestaan ehtinyt jo luoda melkoisen kappaleen Suomen musiikin historiaa. Nyt, kaksisataa vuotta myöhemmin, Suomen musiikin historia on syntynyt toisessa mielessä. Se on kirjoitettu.

Nämä kaksi vuosisataa eivät tietenkään ole olleet täysin kyntämätön sarka, mitä Suomen musiikin historian tutkimukseen tulee. Mutta jokseenkin neitseellisellä maaperällä on silti liikuttu. Varsinainen Suomen musiikin historia on kirjoitettu viimeksi runsaat puoli vuosisataa sitten, kesällä 1939, jolloin Toivo Haapanen kirjoitti 177-sivuisen kirjansa *Suomen säveltaide*. Sodasta huolimatta se ilmestyi seuraavana vuonna.

Kirjansa esipuheessa Haapanen huomauttaa kuitenkin vaatimattomasti:

Kun seuraavilla sivuilla koetan esittää suppean, yhtenäisen kuvan Suomen säveltaiteesta, ei kirjani kuitenkaan pyri olemaan Suomen musiikin historia eikä myöskään esteettinen tutkielma säveltaiteemme olemuksesta. Tämänlaatuiset tutkimukset edellyttäisivät enemmän esitöitä ja erikoistutkimuksia kuin toistaiseksi on olemassa, niin paljon uutta valaisua kuin viimeaikainen musiikintutkimus onkin luonut musiikin historiaamme ja kansanmusiikkiimme. Tarkoitukseni on yksinkertaisesti säveltaiteemme tärkeimpien kehitysvaiheiden ja sen nykyisten saavutusten esittely, jonka toivon osaltaan edistävän suomalaisen musiikin tuntemusta ja mahdollisesti olevan apuna sen vastaisessa tutkimuksessa.

* Turun Soitannollisen Seuran vuosijuhlassa 21.1.1995 pidetty esitelmä.

Tarkkaan ottaen Suomen musiikin historiaa ei siis vielä nytkään ole julkaistu. Kun musiikki on kuitenkin ollut yksi kansallisen kulttuurimme vahvimmista taiteenaloista, kansainvälisesti katsoen ehkä jopa vahvin, voidaan hyvällä syyllä kysyä, miksi sen kattava perustutkimus on laiminlyöty tavalla, jonka yhteydessä voidaan puhua mustasta aukosta kansallisessa kulttuurissamme.

Tietysti suomalaisesta musiikista on vuosikymmenien mittaan kirjoitettu runsaasti sekä erillistutkimuksia että yleistajuisia artikkeleita ja katsauksia. Mitään kattavaa musiikinhistoriaa niistä ei kuitenkaan muodostu. Vuonna 1945 Sulho Ranta toimitti Sibeliuksen 80-vuotispäivän kunniaksi laajan kokoomateoksen *Suomen säveltäjiä puolentoista vuosisadan ajalta*, johon hän itse oli kirjoittanut koko joukon artikkeleita lähinnä historiallisista säveltäjistä. Kirjoittajakuntaan kuului myös Toivo Haapanen, jonka artikkelit ovatkin kokoelman painavimpia. Elävistä säveltäjistä useimmat taas kirjoittivat itse omaelämäkerrallisia katsauksia itsestään. Sibeliuksen 100-vuotisjuhlien kunniaksi Einari Marvia toimitti Rannan teoksesta uusitun kaksiosaisen laitoksen *Suomen säveltäjiä (I–II)*, jonka ensimmäinen osa ilmestyi siis 1965 ja toinen seuraavana vuonna. Myös tämä teos palveli pitkään keskeisenä luovaa säveltaidettamme koskevana tietolähteenä, ja teoksen kummallakin laitoksella on edelleen oma dokumentaarinen arvonsa. Mutta joukko säveltäjäelämäkertoja ei tietenkään voi muodostaa kansallista musiikinhistoriaa. Varmastikaan sitä ei synny siten, että säveltäjät itse päästetään muistelemaan sattumuksia elämästään ja toiminnastaan, niin arvokas dokumentti kuin onkin esimerkiksi ainoa Väinö Raition kynästä lähtenyt omaelämäkerrallinen katsaus, jonka Ranta sai häneltä vähän ennen hänen kuolemaansa.

Eräänlaisena nyt puheena olevan Suomen musiikinhistorian tutkimushankkeen sivutuotteena on syntynyt Rannan ja Marvian traditiota jatkava kokoomateos *Suomalaisia säveltäjiä*, joka ilmestyi viime vuonna. Siihen säveltäjiä ei enää päästetty tai painostettu itse kirjoittamaan itsestään, vaan kirja on kokonaisuudessaan kolmen tutkimushankkeeseen osallistuneen kirjoittajan sekä yhden populaarimusiikin asiantuntijan käsialaa. Ensi kertaa kirjassa ovat mukana tärkeimpien säveltäjien kattavat teosluettelot, jotka toki ovat keskeistä informaatiota heidän sävellystyöstään. Mikään Suomen musiikin historia tämmäkään teos ei kuitenkaan ole, vaan lähinnä luovan säveltaiteemme hakuteos tai käsikirja, jollaisena sillä lienee oma funktionsa. Esimerkiksi kattavien teosluetteloiden julkaiseminen ei olisi mielekäästä varsinaisen historiateoksen yhteydessä.

Ensimmäinen itse musiikin järjestelmälliseen tutkimukseen perustuva teos oli Kai Maasalon kaksiosainen *Suomalaisia sävellyksiä*, joka ilmestyi vuosina 1964/69. Se koostuu teosanalyseista, jotka kattavat keskeisten suomalaisten säveltäjien pääteokset Erik Tulindbergistä Yrjö Kilpiseen. Aikanaan se nosti esiin suuren joukon unohduksiin jääneitä sävellyksiä, jotka tunnettiin vain niminä historian lehdillä, ja rikasti täten olennaisesti kuvaa suomalaisesta musiikista. Yleisradion musiikkipäällikkönä Maasalolla olivat käden ulottuvil-

la radion nuotisto laajoine kokoelmineen sekä äänitteet, joiden kartuttamiseksi hän myös työskenteli aktiivisesti. Maasalon analyysit muistuttavat tyyliltään Donald Francis Toveyn maineikkaita esseitä, mutta sopii silti epäillä, missä määrin yksityiskohtaiset teosanalyysit ovat kuluneet laajan lukijakunnan käsissä. Vaikka yksityinen säveltäjä ja hänen teoksensa ovat luovan säveltaiteen historian perusyksikkö, yhtä vähän kuin kokoelma säveltäjäelämäkertoja muodostaa valikoima sävellysanalyysejakaan varsinaista musiikin historiaa. Uranuurtajan ansioistaan huolimatta myös Maasalon teos on luonteeltaan käsikirja.

On selvää, että kattavan Suomen musiikin historian puute on vuosikymmenien ajan koettu kipeästi korjausta kaipaavaksi epäkohdaksi, ei ainoastaan musiikkielämässämme vaan koko kansallisessa kulttuurissamme. Yhtä lailla kuin sivistysvaltio tarvitsee ainakin yhden mitat täyttävän oopperatalon se tarvitsee peruskuvauksen musiikin historiastaan. Erilaisista luonteistaan huolimatta kummatkin ovat musiikkielämän infrastruktuuriin itsestään selvästi kuuluvia instituutioita. Siihen, että oopperatalon aikaansaamiseen kului vuosikymmeniä, on omat tunnetut syynsä, jotka eivät vähiten olleet taloudellisia. Musiikin historian aikaansaaminen sen sijaan ei ole ainakaan ensisijaisesti taloudellinen kysymys. Se ei niele satoja miljoonia, eikä se valmistuttuaan aiheuta edes mainitsemisen arvoisia käyttökustannuksia. Miksi siis siitäkin tuli yksi musiikkielämän ikuisuushankkeista?

Musiikista kirjoittamisella on Suomessa itse asiassa pitempi historia kuin musiikin tekemisellä ainakaan varsinaisen säveltämisen muodossa. Jo vanhan Turun akatemian aikoina 1600- ja 1700-lukujen vaihteessa julkaistiin musiikkia käsitteleviä väitöskirjoja. Ne jäivät kuitenkin irrallisiksi ilmiöiksi eivätkä muodostaneet elävää traditiota. Ne olivat ”musiikkitiedettä ennen musiikkitiedettä”, kuten ilmiötä on kutsuttu. Myös moderni musiikin historian kirjoitus syntyi Suomessa yllättävän varhain. Martin Wegeliuksen *Hufvuddragen af den Västerländska Musikens Historia* ilmestyi 1891–93 ja oli alansa pioneeri Pohjoismaissa. Tämän teoksen loppusivuilta on myöhempien tutkijoiden alitajuntaan jäänyt kaikumaan ajatus, jonka mukaan ”Suomessa musiikin historia on ensin tehtävä, ennen kuin se voidaan kirjoittaa”. Mutta myös modernin musiikin historian kirjoituksen traditio muodostui meillä katkelmalliseksi, sikäli kuin siitä ylipäättään voidaan puhua. Wegeliuksen teoksella oli pitkään pölyttynen antikvariaattikummaisen maine, kunnes Matti Huttunen Turun yliopistossa 1993 tarkastetulla väitöskirjallaan *Modernin musiikin historian kirjoituksen synty Suomessa* pyyhki pölyt sen päältä. On ehkä enemmän kuin yhteen sattuma, että samaan aikaan kun musiikin historian kirjoitus on Suomessa vihdoin elpynyt, on ilmaantunut myös kiinnostusta musiikin historian kirjoituksen historiaan ja teoriaan.

Mutta varsinkaan Suomen taidemusiikin historian tutkimuksen alalla meillä ei ollut elävää traditiota. Suhteellisen nuoren nykyaikaisen musiikkitieteen ensimmäiset edustajat Ilmari Krohn, Armas Launis ja A. O. Väisänen olivat kiinnostuneita lähinnä kansanmusiikista, ja Toivo Haapasen oma ala tutkijana

oli keskiaika. Akateeminen Sibelius-tutkimus alkoi sekin varsin myöhään. Ensimmäinen väitöskirja, Eino Roihan *Die Symphonien von Jean Sibelius* ilmestyi sodan viivästyttämänä 1941, mutta ehti kuitenkin julkisuuteen ennen Krohnin jossain määrin kiisteltyjä Sibelius-tutkimuksia.

1960-luvulle tultaessa tilanne oli erikoisella tavalla kahtiajakautunut. Sibeliuksen varjossa viihtynyt kansallisromanttinen jälkivirtaus joutui vihdoinkin väistymään syrjään modernien ja radikaalien keskieurooppalaisten suuntausten tunkeuduttua Suomen musiikkiin ennennäkemättömällä voimalla. Ilmiö itsessään osoittautui sittemmin lyhytaikaiseksi, mutta ”modernin projektin” jatkamisesta tuli musiikkimme pysyvä juonne. Mutta samaan aikaan kun ei niinkään Sibeliukselta kuin joskus ”hovisaatoksikin” kutsutusta Sibelius-epigonismista luultiin päästyn eroon, alkoi Erik Tawaststjernan suuri Sibelius-projekti, josta tuli hänen elämäntyönsä. Kuten tunnettua, se ei kuitenkaan merkinnyt mitään palaamista kansallisromanttiseen hybridiseen, vaan päinvastoin ”metsien ilmestyksen” Sibeliuksen asettamista ensi kertaa hänen täysiveriseen eurooppalaiseen kontekstiinsa.

Suomen musiikin historian kautta aikojen merkittävimmän ilmestyksen osalta Tawaststjerna antoi siis huomattavan panoksen maamme musiikinhistorian tutkimukseen. Muuten kiinnostus kansalliseen musiikinhistoriaan – mitä Tawaststjernankaan projekti ei siis viime kädessä ollut – oli tuohon aikaan laimeaa. Kansainvälinen modernismi oli päivän sana. Nykyisen Suomen musiikinhistorian tutkimushankkeen alkuperäisistä osanottajista kaksi kirjoitti tuolloin väitöskirjansa – toinen Bartókista, toinen Ligetistä. Mistään kansallisesta ei oltu kiinnostuneita. Ehkä drastisimmin vallinneita asenteita kuvastaa se, että vaikka modernismin nimeen vannottiin, omat 1920-luvun radikalistimme Aarre Merikanto, Väinö Raitio ja Ernest Pingoud jätettiin edelleen lepäämään unohduksensa hautoihin. Merikannon *Juha* oli tosin tullut näyttämölle Lahdessa 1963, mutta varsinaisesti sen renessanssi käynnistyi vasta Ulf Söderblomin johtamasta esityksestä Helsingin juhlatuokilla 1972, jota seurasi välittömästi sen suurta huomiota herättänyt levytys. ”Nu först får vi höra Juha som den skall låta”, Merikannon teokseen perinpohjaisesti paneutunut Söderblom totesi. Merikannon muiden 1920-luvun teosten renessanssi alkoi varsinaisesti vasta 1980-luvulla, jolloin myös Raition ja 1950-luvun lopun dodekafonian jalkoihin jääneen Uno Klamin musiikki kokivat uuden tulemisensa. Merikannon *Juha* oli sen sijaan kimmokkeena toiselle ilmiölle, Kokkosen ja Sallisen oopperoista 1975 alkunsa saaneelle suomalaisen oopperan nousukaudelle, jota tuskin voi kuitenkaan pitää perusolemukseltaan modernistisena. Onhan niihin liitetty jopa epiteetti ”karvalakkiooppera”.

Itse en 1960- ja 70-luvuilla olisi voinut edes kuvitella, että seuraavalla vuosikymmenellä kirjoittaisin kansallisromantikko Leevi Madetojan elämäkerran ja hautautuisin korviani myöten kansallisen musiikinhistoriamme tutkimukseen. Tältä osin syyt nuivaan suhtautumiseen kansalliseen musiikkiin olivat puhtaasti ideologisia. Sibelius kelpasi, koska hänet voitiin selittää kan-

sainväliseksi ilmiöksi, mutta muuten historiallinen suomalainen musiikki ei kiinnostanut, olipa se tyyliään radikaalia tai konservatiivista. Oltiin eräässä mielessä eurooppalaisempia kuin nyt koittaneena EU-aikana, jonka alkajaisiksi Tieto-Finlandialla on palkittu *Suomen perinneatlas*. Ensimmäisen Tieto-Finlandian sai muuten Tawaststjerna.

Ideologisia syitä tärkeämpiä olivat kuitenkin puhtaasti käytännölliset seikat. Ainakin alitajunnassa omaatuntoa kolkutti ajatus, että Wegeliuksen väittämä oli menettänyt ajankohtaisuutensa kahdessakin suhteessa. Ensimmäkin Suomen musiikinhistoriaa oli Wegeliuksen ja Kajanuksen ajoista lähtien tehty siinä määrin, että ongelmana alkoi pikemminkin olla aineiston runsaus kuin sen puute. Toiseksi alettiin nähdä, että Suomen musiikilla oli myös kauas Wegeliuksen ja Kajanuksen aikojen taakse ulottuva historia. Suomen musiikin historia pitäisi siis kirjoittaa, mutta kuka sen tekisi? Tehtävä oli kasvanut niin mittavaksi, ettei sitä enää ollut mahdollista Haapasen tavoin toteuttaa yhden henkilön kesähankkeena. Vielä 1970-luvullakin musiikintutkijoiden piiri oli Suomessa varsin pieni, ja heillä oli jo muutenkin kädet täynnä työtä, varsinkin kun useat heistä olivat samalla myös säveltäjiä. Jos jo pelkästään Sibeliuksesta oli tullut yhden ihmisen elämäntyö, ajatus Suomen koko musiikinhistoriasta tuntui suorastaan musertavalta, minkä vuoksi se enemmän tai vähemmän tietoisesti torjuttiin mielestä.

Tehtävän tärkeyttä ei siis tutkijoiden piirissä kuitenkaan millään tavoin väheksytty. Mutta toteutuakseen se tarvitsi musiikkitieteellisten piirien ulkopuolelta tulevan virikkeen. Tämä impulssi ilmaantui keväällä 1984, kun kustannusosakeyhtiö Werner Söderströmin taholta esitettiin ajatus Suomen musiikin historian kirjoittamisesta. Musiikkitieteilijät kokivat, että tämä oli tarjous, josta ei voinut kieltäytyä.

Hankkeen suunnittelemista varten muodostettiin työryhmä, johon kuuluivat professori Mikko Heiniö Turun yliopistosta, professori Ilkka Oramo Sibelius-Akatemiasta ja allekirjoittanut. Heti alusta alkaen oli ilmeistä, että tehtävä ylittäisi yhden kirjoittajan voimavarat. Vaikka Suomen musiikin määrällinen mittakaava on vaatimaton verrattuna vanhoihin sivistysmaihin, herooinen yhden miehen yritys olisi tuomittu epäonnistumaan. Mitä tasa-arvokysymykseen tulee, mahdollista naiskirjoittajaa ei tuolloin ollut edes näköpiirissä. Eikä itse asiassa mieskirjoittajaakaan. Musiikinhistoriantutkimuksemme niukkuuden ja tradition ohuuden vuoksi ei yksinkertaisesti ollut olemassa henkilöä, joka olisi voinut pitää itseään asiantuntijana Suomen koko musiikin historian suhteen. Kysymyshän ei ollut vain ajantasaisen päivytyksen tekemisestä olemassaolevaan tutkimukseen, kuten muissa maissa jo pitkään on tapahtunut, vaan perustutkimuksesta, jonka tarve oli ilmeinen historian kaikilta aikakausilta. Toisaalta ei pidetty tarkoituksenmukaisena myöskään kovin laajan kirjoittajakunnan kytkemistä mukaan hankkeeseen, koska se vaarantaisi päämääränä hämöttävän yhtenäisen kokonaisuuden. Tilanne on toinen esimerkiksi Ruotsissa, jossa on samaan aikaan ollut vireillä kansallinen musiikinhistoriaprojekti lu-

kuisine kirjoittajineen. Heidän esille tuomansa uudet näkökulmat täydentävät tiettyjä yksittäisiä teemoja historiankirjoituksen traditiossa, joka on jo olemassa.

Kirjallisuudentutkimuksen alalta on olemassa ansiokas esimerkki yhden tutkijan toteuttamasta hankkeesta, professori Kai Laitisen 1981 julkaisema *Suomen kirjallisuuden historia*. Senkin yhteydessä voidaan puhua eräänlaisesta elämäntyöstä, sillä se on synteesi hänen vuosikymmenien mittaisesta tutkijantyöstään. Kirjallisuudentutkimuksella on kuitenkin Suomessa huomattavasti laajempi perinne kuin musiikintutkimuksella. Mutta ennen muuta kirjallisuudentutkijan ja musiikintutkijan työskentelyolosuhteet ja -ehdot eroavat olennaisesti toisistaan. Käytännöllisesti katsoen kaikki suomalainen kirjallisuus on julkaistua kirjallisuutta, joka on tavoitettavissa yhdestä paikasta, Helsingin yliopiston kirjastosta. Sen sijaan suomalaisesta musiikista on painettu vain murto-osa, etenkin sen keskeisimmästä alueesta, suurimuotoisista teoksista. Valtaosa aineistosta on olemassa enemmän tai vähemmän vaikealukuisina käsikirjoituksina tai niiden kopioina. Tässä talossa, Sibelius-museossa, on huomattava käsikirjoituskokoelma, mutta aineistoa on myös monilla muilla tahoilla, Helsingin yliopiston kirjastossa, Sibelius-Akatemiassa, Suomalaisen musiikin tiedotuskeskuksessa, Kansallisoopperassa, eri orkesterien ja kuorojen enemmän tai vähemmän systemaattisesti järjestetyissä ja ylläpidetyissä arkistoissa ja jopa yksityishenkilöillä. Lisäksi sitä näyttää jatkuvasti putkahtelevan esiin perikuntien tai jopa aivan vieraiden henkilöiden ullaakoiden, komeroiden tai kellareiden kätköistä, mikä antoi työryhmälle aiheen käsitteeseen ”ullakosäveltäjä”. Tällainen on esimerkiksi Heino Kaski, jonka entuudestaan tuntemattomia käsikirjoituksia löytyi hiljattain helsinkiläiseltä ullaakolta. Ne eivät enää ehtineet mukaan tähän hankkeeseen. Kaski muuten testamenttasi käsikirjoituksensa Suomen säveltäjäyhdistykselle, mutta syystä tai toisesta ne eivät ole koskaan joutuneet yhdistyksen arkistoon. Edelleen työryhmä törmäsi moniin merkittäviinkin teoksiin, jotka tiedetään esitetyn ja ovat siis olleet olemassa, mutta joiden käsikirjoitukset ovat sittemmin joutuneet kadoksiin. Toisaalta hanke on onnistunut löytämään kadonneina pidettyjä teoksia, joista huomattavimmat ovat Klamin keskeneräiseksi jääneen myöhäisteoksen, Pyörteitä-baletin ensimmäisen näytöksen pianopartituuri ja Aarre Merikannon omakätisesti hävittämän tarunomaisen nuoruudenteoksen, *Helena*-oopperan, lähes täydellisen aineisto.

Kirjallisuudentutkija selviää siis primääriaineistosta periaatteessa lukemalla painettuja kirjoja, mutta musiikintutkija tarvitsee vaikeasti tavoitettavien käsikirjoitusten lisäksi myös äänitteitä. Kokeneenkaan partituurinlukijan on vaikea muodostaa lopullista arviota teoksesta, jota hän ei ole koskaan kuullut. Suomalaisen musiikin, varsinkin uudemman, levyttäminen on viime vuosina ilahduttavasti lisääntynyt, mutta historiahankkeen kannalta usein harmittavan myöhään. Kun on partituurin perusteella kirjoittanut teoksesta, kirjoittamaansa joutuu yleensä tarkentamaan, kun se sitten onkin ilmestynyt levytettynä. Suurin

ongelma ovat kuitenkin teokset, joista ei ole olemassa minkäänlaista, ei edes ei-kaupallista äänitettä.

Suomen Kulttuurirahaston tuen turvin hankkeen tutkimusassistenttina toimi vuosina 1984–89 fil. lis. Seija Lappalainen, jonka keskeisenä tehtävänä oli juuri tutkimusaineiston kartoittaminen ja metsästäminen. Tämän työn yhteydessä hän kokosi kaksi laajaa elektronista tietokantaa. Teostietokanta käsittää n. 24.500 tietuetta, jotka käytännöllisesti katsoen kattavat Suomen taidemusiikin sen alkuajoista viime vuosiin saakka. Tämä luku antaa siis kuvan suomalaisen taidemusiikin kokonaisvolyymista. Toinen tietokanta, jonka koko on runsaat 21.000 tietuetta, on Suomen musiikkia koskeva bibliografia. Kirjojen ja alan aikakauslehtiartikkelien osalta se lienee jokseenkin kattava, mutta esimerkiksi sanomalehtikirjoitusten ja -arvostelujen systemaattinen kerääminen ei ole ollut mahdollisuuksien rajoissa.

Hankkeen alkuperäiset osanottajat saivat kukin yhdeksi vuodeksi Suomen Akatemian varttuneen tieteenharjoittajan apurahan. Muuta erityisrahoitusta hankkeen toteuttamista varten ei ole ollut, joten työ on tehty suurimmaksi osaksi tekijöiden virkatyönä, minkä lisäksi siihen on käytetty kaikki mahdollinen ns. vapaa-aika.

Se, että alkuperäinen työryhmä muodostui edellä mainituista tutkijoista, ei luonnollisestikaan ollut pelkkä sattuma. Meitä yhdisti tietty perusnäkemys siitä, millä linjoilla historian kirjoittamisen tulisi liikkua. Tutkimuksen yleisenä teoreettisena viitekehyksenä voidaan pitää suuren saksalaisen musiikintutkijan Carl Dahlhausin näkemystä, joka soveltaa struktuurihistoriallista lähestymistapaa musiikin historiaan. Musiikin historian ja muun taidehistorian erityispiirteinä yleiseen historiaan verrattunahan on se, että teoksen käsite nousee siinä keskeiseen asemaan. Teos ei ole pelkästään historiallinen vaan myös – ainakin tiettyinä kausina – esteettinen ilmiö, joka lisäksi kohtaa jatkuvasti uusiutuvaa ja muuttuvaa vastaanottoa, reseptiota. Säveltäjällä ja varsinkin hänen teoksillaan on kaksi elämää: säveltäjän elin aika sekä se, mitä hänen säveltäjäkuvalleen ja teoksilleen tapahtuu hänen kuolemansa jälkeen. Itse asiassa sävellyks alkua elää eräänlaista omaa elämäänsä niin pian kuin se on tullut julkisuuteen.

Dahlhaus pitää musiikin historiaa toisaalta suhteellisen autonomisena: sitä voidaan tarkastella tyylihistoriallisena kehitysprosessina, jonka keskeisinä kimmokkeina ovat tietyt innovatiiviset avainteokset – ajateltakoon vain Beethovenin yhdeksättä sinfoniaa tai Stravinskyn *Le sacre du printemps*, joiden vaikutus on ollut suunnattoman suuri. Toisaalta musiikkia voidaan tarkastella myös sen ulkopuolelta, niistä ulkoisista tekijöistä käsin, jotka säätelevät musiikin tekemisen olosuhteita. Myös musiikki on kiinteässä yhteydessä aate-, sosiaali- tai jopa taloushistoriaan. Dahlhausin keskeinen ajatus on sellainen metodinen pluralismi, että näkökulmaa voidaan tarpeen tullessa vaihtaa. Rakennehistoriassa tarkastellaan niitä ”yleisiä funktioyhteyksiä, jotka vallitsevat sävellystä ohjaavien mallien, havaitsemisen stereotyyppien, esteettisten ideoiden, eettisten normien ja sosiaalisten instituutioiden välillä”. Rakenteet ovat

niitä kokoavia punaisia lankoja, jotka korvaavat aiempaa hengentieteellistä olettamusta ”ajan hengestä”, *Zeitgeististä* historian selittävänä taustavoimana.

Yksi konkreettinen esimerkki eri näkökulmien vaihtamisesta ja niiden selitysvuimasta on 1800-luvun suomalainen ylioppilaslaulu. Sen piirissä kiinnostava yksikkö ei ole niinkään yksityinen sävelteos, vaan ohjelmiston kokonaisuus ja varsinkin laulujen tekstisisältö. Toisin sanoen selittävä näkökulma on lähinnä aatehistoriallinen ja osittain sosiaalishistoriallinen. Mutta mitä tapahtuu, kun tämän liedertafelperinteen piiriin ilmaantuu voimakkaan esteettisen identiteetin omaava teos, Sibeliuksen 1893 Ylioppilaskunnan Laulajille säveltämä *Venematka* Kalevalan tekstiin? ”Tällainen kuorosävellys vaikutti siihen aikaan kuin pommi”, Sibelius on kertonut A. O. Väisäselte.

Teoksen käsite näyttelee keskeistä roolia tietysti vasta sitten, kun Suomessa aletaan säveltää itsenäisiä teoksia. Sitä edeltävä kausi on Suomen luovan säveltaiteen kannalta eräänlaista esihistoriaa, joka painottuu aate- ja institutiohistorian, mutta myös valtiollisen historian piiriin. Olemme joutuneet pohtimaan sellaisia peruskysymyksiä kuin mikä on Suomi? Mikä on Suomi maantieteellisenä tai valtiollisena käsitteenä eri aikakausina? Kuka on suomalainen säveltäjä? Suomen kansallislaulun luoja oli tunnetusti saksalaissyntyinen säveltäjä, jonka tyyli-ihanteet eivät koskaan irronneet saksalaisen romantiikan esikuvista. Kysymystä siitä, mitä on kansallinen musiikinhistoria, olemme pohtineet monissa yhteyksissä, antoisissa keskusteluissa myös ruotsalaisten kollegojen Jan Lingin ja Erik Kjellbergin kanssa. On esitetty ajatus, että kansallinen musiikinhistoria olisi itse asiassa pitänyt kirjoittaa juuri Wegeliuksen aikoihin, jolloin kysymys kansallisesta identiteetistä oli päivänpolttava. Ehkä ei ole sattuma, että Haapasen selvästi nationalistinen historioteos syntyi jälleen kansakuntaa kohdanneen suuren kriisin yhteydessä.

Kuitenkin riippumatta siitä, että ajatus kansallisesta musiikinhistoriasta saattaa vaikuttaa epäajanmukaiselta yhdentyvässä Euroopassa, on ilmeistä, että Suomen musiikin historian laajaa peruskartoitusta tarvitaan. Emme ole työskennelleet Haapasen tai Heikki Klemetin hengessä, joiden pyrkimyksenä oli todistaa, että Suomen musiikki on suomalaista ja että sen juuret ulottuvat mahdollisimman kauas historiaan ja sen taaksekin. Silti olemme päätyneet jossain mielessä perinteelliseen ratkaisuun. Kun kyseessä on ensimmäinen kattava Suomen musiikin historia, se ei voi olla yleisluonteeltaan poleeminen tai tietyistä radikaaleista uusista näkökulmista lähtevä. Niiden esittäminen jää seuraavien Suomen musiikinhistorian kirjoittajien tehtäväksi, sikäli kuin heitä joskus ilmaantuu.

Perinteinen on myös se perusratkaisu, että kysymyksessä on Suomen *taidemusiikin* historia, jonka ytimenä on *säveltämisen historia* Suomessa. Populaarimusiikkia ei ole otettu mukaan, koska se muodostaa musiikkikulttuurissa selvästi oman institutionaalisen rakenteensa omine erityispiirteineen. Käytännön syy on lisäksi se, ettemme katso kompetenssimme ulottuvan sen alueelle. Sitä paitsi Suomen populaarimusiikin historia on tekeillä eri hankkeena. Myös

kansanmusiikkia käsitellään varsinaisesti vain silloin, kun se tavalla tai toisella esiintyy taidemusiikkiin liittyneenä. Sama koskee esittävää säveltaidetta, jonka historia Suomessa olisi varmaan syytä kirjoittaa. Sen toimintakenttä ja luonne poikkeavat kuitenkin niin olennaisesti luovasta säveltaiteesta, että sen kytkeminen tähän historiategokseen ei olisi ollut luontevaa. Varhaisinta kautta lukuunottamatta emme käsittele kattavasti myöskään instituutiohistoriaa. Tärkeimpien instituutioiden synty- ja kriisivaiheita, kuten esimerkiksi Helsingin ”orkesterisotaa” 1910-luvulla, kyllä kuvataan, mutta pikemminkin niiden henkilöiden kautta, jotka olivat niiden primus motoreina, kuin itsenäisenä instituutiohistoriana. Keskeiset instituutiot, esimerkiksi Sibelius-Akatemia ja eräät muut oppilaitokset, eri orkesterit, kuorot ja musiikkijärjestöt ovat yleensä itse julkaisseet omat historiansa. Näinhän on tehnyt myös Turun Soitannollinen Seura, mikä siis ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteikö sitä käsiteltäisi historiategoksessamme.

Tämänkaltaisessa laajassa hankkeessa esiintyy yleensä monenlaisia ongelmia, joihin on vaikea varautua ennakolta. Tästä syystä myös Suomen musiikin historia on viivästynyt alkuperäisestä aikataulustaan. Lohdutuksena olemme voineet lehdestä pari kolme vuotta sitten lukea, että Suur-Tuusulan historiaa oli silloin kirjoitettu 26 vuotta ja sen kustannukset olivat olleet puoli miljoonaa markkaa. Viime vuonna kerrottiin, että kolmas osa oli valmistunut, mutta teoksen painattamiseen ei löytynyt rahaa. Kun Tuusulasta on kysymys, saattaa olla, että Sibelius on kummitellut myös tämän hankkeen taustalla.

Suomen musiikin historian työryhmään kutsuttiin myöhemmässä vaiheessa professori Fabian Dahlström, jonka kiireiset eläkepäivät näin muodostuivat entistä kiireisemmiksi. Hänen osuutenaan on ollut historian varhaisin jakso Turun paloon saakka. Itse olen jatkanut siitä toiseen maailmansotaan saakka, ja jakson vuodesta 1945 nykypäiviin asti on kirjoittanut Mikko Heiniö. Käsikirjoitus valmistui kokonaisuudessaan viime syksynä, ja neliosaisen teoksen odotetaan ilmestyvän kuluvan vuoden aikana.

Kirjallisuutta

- Andersson, Otto 1952. *Turun Soitannollinen Seura 1790–1808*. Suom. Reino Honkakoski. Kustannusliike Silta: Turku.
- Dahlhaus, Carl 1977. *Grundlagen der Musikgeschichte*. Hans Gerig: Köln. – 1980. *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Neues Handbuch der Musikwissenschaft, hrsg. von Carl Dahlhaus, Band 6. Wiesbaden: Athenaion.
- Haapanen, Toivo 1940. *Suomen säveltaide*. Helsinki: Otava.
- Huttunen, Matti 1993. *Modernin musiikinhistorian kirjoituksen synty Suomessa*. Acta Musicologica Fennica 18. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- Laitinen, Kai 1981. *Suomen kirjallisuuden historia*. Keuruu: Otava.

- Lappalainen, Seija 1986. Musiikkitiedettä ennen musiikkitiedettä. *Musiikki 1*.
Maasalo, Kai 1964. *Suomalaisia sävellyksiä*. Tulindbergistä Sibeliukseen.
Porvoo: WSOY.
– 1969. *Suomalaisia sävellyksiä II*. Porvoo: WSOY.
Marvia, Einari (toim.) 1965/66. *Suomen säveltäjiä I–II*. Porvoo: WSOY.
Ranta, Sulho (toim.) 1945. *Suomen säveltäjiä puolentoista vuosisadan ajalta*.
Porvoo: WSOY.
Roiha, Eino 1941. *Die Symphonien von Jean Sibelius*. Eine formanalytische
Studie. Jyväskylä.
Salmenhaara, Erkki (toim.) 1994. *Suomalaisia säveltäjiä*. Muut kirjoittajat
Mikko Heiniö, Pekka Jalkanen ja Seija Lappalainen. Keuruu: Otava.
Wegelius, Martin 1891/92/93. *Hufvuddragen af den västerländska musikens
historia från den kristna tidens början till våra dagar*. Helsingfors.

Helena Tyrväinen

Lähtökohtia Ranskan uudemman Sibelius-reseption tutkimiselle

Tämä artikkeli käsittelee eräiden ranskalaisten nykysäveltäjien Sibelius-suhdetta. Pontimena kirjoitukselle oli tekijän Helsingin Sanomia varten kesällä 1994 kirjoittama artikkeli, joka ilmestyi lehden toimittamassa muodossa saman vuoden lokakuussa¹. (Tyrväinen 1994a.) Helsingissä 1990 ja Pariisissa 1993 pidettyjen Sibelius-konferenssien järjestäjät saattoivat aikanaan todeta, miten vaikeasti saatavissa on täsmällinen tieto siitä sinänsä laajalti tunnetusta ilmiöstä, että eräät ranskalaiset nykysäveltäjät ovat saaneet vaikutteita Sibeliuksen musiikista. Kutsuista huolimatta ainutkaan ranskalaisäveltäjä ei saapunut Helsingin-konferenssiin, ja Pariisin 1993 paneelikeskusteluun osallistui nyt käsillä olevaa artikkelia varten haastatelluista säveltäjistä vain Tristan Murail. Aiempia kirjallisia esityksiä aiheesta ei ole olemassa. Siksi tekijä on koonnut Helsingin Sanomien artikkelia laajemmin kiinnostavia otteita haastateltujen säveltäjien lausunnoista sekä eräitä muita meillä tuntemattomia tietoja jonkinlaiseksi ”raakamateriaaliksi”, varsinaiseen musiikkitieteelliseen problematisointiin tai analyysiin ei tässä yhteydessä ole mahdollisuutta. Kirjoittaja toivoo kokonaisuuden osoittautuvan ennen muuta käyttökelpoiseksi vastaisille tutkijoille. Kattavaksi musiikkitieteelliseksi tutkimukseksi sitä ei ole tarkoitettu.

Tämän kirjoittaja on äskettäin paneutunut myös Sibeliuksen Pariisin maailmannäyttelyssä 1900 saamaan vastaanottoon. (Tyrväinen 1994b.) Aiheeseen ei voida palata tässä yhteydessä; todettakoon vain, että säveltäjämme saama myönteinen palaute osoittautui paljon aiemmin luultua merkittävämmäksi. Mitä tulee ajanjaksoon 1900–1965, ranskalaisäveltäjien näkemysten kartoittamiseen, konserttiarvosteluihin ja muihin lehtikirjoituksiin perustuva yksityiskohtainen Ranskan Sibelius-reseption tutkimus ei ole oikeastaan edes alkanut.

¹ Julkaistusta versiosta leikattiin pois mielestäni kiinnostavin uusi tieto: vastaukset kysymyksiin, mikä Sibeliuksen musiikin ulottuvuus on ranskalaisäveltäjiä erityisesti kiinnostanut, ja kuinka he ovat omassa työssään hyödyntäneet Sibeliuksen ajattelua.

Henri-Claude Fantapién katsaus Sibeliuksen läsnäoloon – tai puuttumiseen – ranskalaisessa musiikkikirjallisuudessa aikavälillä 1898–1992 on arvokas avaus tähän aihepiiriin. (Fantapié 1993 ja 1994.)

Vuonna 1900 ei varmaankaan ollut aavistettavissa, että Sibelius saisi Ranskan suunnalla odottaa aikaansa vielä pitkään. Sieltä hän sai 1955 yllättävimmän 90-vuotispäivälahjansa, kun kapellimestari, säveltäjä ja musiikkikirjailija René Leibowitz, Schönbergin ja Webernin oppilas, julkaisi pamfletin *Sibelius, le plus mauvais compositeur du monde* (Sibeliuksen, maailman huonoin säveltäjä). Ilkka Oramo on osoittanut Leibowitzin pamfletin hämmästyttävän epäitsenäisyyden ja Adorno-sidonaisuuden. (Oramo 1993.) Vuonna 1994 Sibelius ei edelleenkään ole varsinkaan iäkkäiden ranskalaisten keskuudessa erityisen rakastettu säveltäjä, mutta vähä vähältä hänen sävellyksensä ovat tulleet osaksi orkesterien ohjelmistoa. Viulukonsertton esitys Pariisissa ei esimerkiksi enää ole mikään harvinaisuus.² Helmikuussa 1994 oli mahdollista tarjota pariisilaiselle yleisölle kokonainen Sibeliuksen orkesterimusiikille omistettu konsertti. *Kullervo-sinfonia* ja *Tulen synty* saivat Jacques Mercier'n johtamat Pariisin-ensiesityksensä Pleyel-salissa viidentenä helmikuuta; Orchestre National d'Ile de France ohjelmaa täydensi Ranskassa jo aiemmin esitetty *Luonnotar*. Konsertti, jonka toimivuutta oli kokeiltu edellisessä iltana Nanterressa pääkaupungin liepeillä, sai hyvän yleisömenestyksen.³

Kuten alempana ilmenee, Sibeliuksen uudemman Ranskan-reseption tärkeiksi vuosiksi lasketaan 1965 ja 1976. Vuonna 1965 ilmestyi ensimmäinen ranskankielinen Sibeliuksen kirja, tekijänä musiikkitieteilijä Marc Vignal (s. 1933). Vignal kertoo, että Seghers-yhtiön kustannuspäätöksen syntymistä edesauttoi Suomen ulkoministeriön sitoumus lunastaa osa painoksesta. (Vignal 1994.) Käsillä olevaa artikkelia varten tehtyjen haastattelujen perusteella tämä kädenojennus on osoittautunut, hämmästyttävää kyllä, yhdeksi harvalukuisista Suomesta lähteneistä impulsseista uudemmalle ranskalaiselle Sibelius-reseptiolle. Vignalin kautta Sibeliuksen saapumiseen Ranskaan liittyy yhteys myös sellaiseen perinteiseen Sibelius-maahan kuin Iso-Britanniaan. Vignal nimittäin kuului 1954 englantilaisten ystäviensä luona nauhalta Helsingin Sibelius-

² Tammikuussa 1994 viulukonsertton esittivät Pariisissa ainakin Vladimir Spivakov ja Maxim Vengerov. Saman konserttikauden Sibelius-tapahtumista voidaan mainita kuudennen sinfonian esitys maaliskuussa (joht. Paavo Berglund) ja seitsemännen kesäkuussa (joht. Marek Janowski), molemmat Orchestre Philharmonique de Radio Francen konserteissa.

³ Ennen helmikuun viidennen päivän konserttia Pleyel-salin suojissa sijaitsevassa Debussy-salissa järjestettiin paneelikeskustelu aiheesta Sibelius ja Kalevala, osanottajina Harry Halbreich, Jacques Mercier, Helena Tyrväinen, Pierre Vidal ja Marc Vignal. Sali oli ääriään myöten täynnä kiinnostunutta yleisöä, joka esitti keskustelijoille useita kysymyksiä.

viikoilla äänitetyt ensimmäisen, neljännen, kuudennen ja Thomas Beechamin johtaman seitsemännen sinfonian; aiemmin Ranskassa hän oli tutustunut vain toiseen sinfoniaan. Englannin-kokemus teki Vignaliin lähtemättömän vaikutuksen. Hän sanoo pian ymmärtäneensä, miten uudenlaisia olivat rakenteellinen ja aikaulottuvuus Sibeliuksen ajattelussa.

Royanin nykymusiikkijuhlilla alkoi 1970-luvun alussa kampanja Sibeliuksen musiikin tuomiseksi uuden musiikin piireihin. (Dufourt 1994.) Musiikkijuhlien johtaja oli musikologi Harry Halbreich, Vignalin ystävä nuoruusvuosista alkaen. Vuoden 1976 juhlilla esitettiin Gilbert Amyn johdolla vihdoin *Luonnotar*, laulusolistina Irma Urrila. Useita teosesittelyitä tässä yhteydessä kirjoittanut Vignal sai selittää hämmästyneille, millä perusteella Sibeliuksen sävellys oli valittu samaan konserttiin Bergin *Altenberg-laulujen* ja Bartókin *Puisen prinssin* kanssa. (Vignal 1994.)

Keskeisistä nykysäveltäjistä Hugues Dufourt, Tristan Murail, Pascal Dusapin ja Eric Tanguy puhuvat julkisuudessa avoimesti kiitollisuudenvelastaan Sibeliukselle. Myös sellainen eturivin ranskalaissäveltäjä kuin Gérard Grisey (s. 1946) on mainittu Sibeliuksen perinnön jatkajaksi. Grisey itse kertoo olleensa kyllä vaikutettu kuultuaan Yhdysvalloissa neljännen sinfonian n. 1965 – siinä toinen yhteys ”vanhoihin” Sibelius-maihin – ja puhuneensa siitä innotuneesti Ranskaan palattuaan. Hän sanoo, että hänelle ”hymyiltiin alentuvasti”. Grisey unohti Sibeliuksen tämän jälkeen pitkäksi ajaksi. Hänen sävellysoppilaansa Magnus Lindberg tutustutti hänet myöhemmin, 1970-luvun lopulla *Tapiolaan*, jonka rakenne-elementtien jatkuvaa muuntumista ja musiikillisen ajan käsittelyn moderniutta Grisey sanoo erikoisesti ihailevansa. Hän kieltää kuitenkin saaneensa varsinaisia vaikutteita Sibeliuksen partituureista ja vaikuttaa ilmeisen halukkaalta korjaamaan asiasta silloin tällöin kuulemiaan vääriä käsityksiä. (Grisey 1994.)⁴

Alempana julkaistavista haastattelulausunnoista selviää, ettei Ranskaan ole syntynyt mitään yhtä, jakamatonta Sibelius-koulua. Suhtautuminen suomalaisen säveltäjän perintöön jakaa päinvastoin jopa hänen ihailijoitaan ranskalaisia intohimoja sytyttäen. Jo pitempään on tiedetty ns. spektrissäveltäjien kiinnostus Sibeliusta kohtaan. Pascal Dusapin kommentoi: ”Spektrissäveltäjät ovat käyttäneet Sibeliusta oman ideologiansa palvelukseen.” (Dusapin 1994.) Hugues Dufourt totesi yksityisessä keskustelussa: ”Dusapin on myös puhunut julkisesti

⁴Magnus Lindberg on äskettäin sanonut nykymusiikin tutkimuslaitos Ircamin julkaisemassa ranskankielisessä kirjassa: ”Sibeliuksella on soinnillista työskentelyä, joka on lopultakin varsin lähellä sitä, mikä paljon myöhemmin tuli esiintymään Gérard Griseyllä ja Tristan Murail’lla, jotka olivat hyvin kiinnostuneita Sibeliuksesta kymmenen vuotta sitten. Ehkä he ovat sitä edelleenkin? Joka tapauksessa siihen aikaan varsinkin seitsemäs sinfonia oli todellinen kulttissävellys.” (Szendy 1993, 13).

kiinnostuksestaan Sibeliukseen, mutta ihmettelen, eikö tuo ole opportunistia.”⁵ Tällainen ”opportunisti” Ranskassa oli tuskin kuviteltavissa esim. 1950-luvulla!

Ranskalle kulttuuri-ilmastona on tyypillistä, että kiinnostusta herättäville luoville taiteilijoille tarjoutuu usein tilaisuuksia esitellä julkisuudessa sanallisesti ajatuksiaan. Alempana esiteltävien säveltäjien Sibelius-ihailukaan ei rajoitu ahtaimpien sisäpiirien tietoisuuteen. On tavallista, että maininta Sibeliuksen vaikutuksesta esiintyy konserttiohjelmassa, kun jokin Hugues Dufourtin sävellys soitetaan. Tristan Murail sai 1980-luvun alussa valita Ranskan radion järjestämän konsertin ohjelmaan oman *Gondwanansa* (1980) pariksi jonkin ihailemansa sävellyksen. Tilaisuudessa kuultiin Sibeliuksen seitsemäs sinfonia. (Murail 1994.) Kun Pascal Dusapinin *La Melancholia* (1991) sai kantaesityksensä Pariisin Châtelet-teatterissa 1992, säveltäjän ehdotuksen mukaisesti soitettiin myös Sibeliuksen neljäs sinfonia. (Dusapin 1994.) Suhteellisen lyhyen ajan julkisuudessa ollut nuori Eric Tanguy on puhunut Sibeliuksesta viime aikoina mm. Ranskan radiossa.

On kuvaavaa, ettei kukaan neljästä haastatellusta säveltäjästä ole tutustunut Sibeliuksen musiikkiin muodollisten konservatorio-opintojen yhteydessä. Heidän lausunnoistaan selviää, että Hugues Dufourt löysi suomalaisen säveltäjän yksin, Murail Dufourtin avulla ja kaksi nuorempaa Harry Halbreichin antaman kipinän ansiosta. Halbreich on Belgiassa asuva musikologi, joka on julkaissut laajat teokset Messiaenista, Honeggerista ja Martinusta sekä kirjoittanut mm. Debussyn sävellystuotannosta. Pariisiin Sibelius-kollokviossa 1.4.1993 Halbreich puhui tonaalisten ja modaalisten rakenteiden suhteesta suurmuotoon Sibeliuksen musiikissa.

Hugues Dufourt

Lyonissa 1943 syntynyt Hugues Dufourt on paitsi säveltäjä myös Ranskan arvostetuimpiin kuuluva musiikkifilosofi, häikäisevän terävä ja pelättykin. Hänen toimintansa musiikintutkimuslaitos Ircamin piirissä on lyönyt kiilan laitoksen entisen johtajan, Pierre Boulezin edustamaan ajatussuuntaan. Boulezin 1953 perustamat *Domaine Musical* -konsertit, joihin seuraavassa viitataan (4. kysymys), voidaan nähdä keskeisenä pariisilaisena uuden musiikin instituutiona. (Ks. Aguila 1992.) Toimitin Dufourtille kirjeitse Sibeliusta koskevat kysymykset. ”Kysymyksenne ovat erinomaisia, mutta niihin vastaaminen vie minulta kaksi kuukautta,” lähetyksen saaja kommentoi – ja

⁵ Tekijä sai myöhemmin Dufourtilta luvan tämän yksityisluontoisen huomautuksen julkaisemiseen (Dufourt 1995).

todisti pian arvionsa liioitelluksi. Dufourtin haastattelu, joka on neljästä säveltäjähaastattelusta ainoa kirjallisesti tehty, julkaistaan seuraavassa täydellisenä. (Tyrväinen 1994c; Dufourt 1994.)

Helena Tyrväinen: Kuinka tutustuitte Sibeliukseen ja hänen musiikkiinsa? Vuosi, paikka, tärkeät välittäjät?

Hugues Dufourt: 1960-luvun lopulla, äänilevyjen välityksellä.

HT: Millaisia olivat Teitä opiskeluaikanaan ympäröineet mielipiteet Sibeliuksesta? (Tehän opiskelitte Sveitsissä?) Keitä olivat ne vuosisatamme säveltäjät, joita pidettiin esikuvina?

HD: Mitättömiä ajatuksia, ei mitään ajatuksia Sibeliuksen suhteen. Esikuvat olivat kolme wieniläistä, Stravinsky, Debussy ja Bartók.

HT: Miksi mielestänne Sibeliusta ei löydetty Ranskassa aiemmin?

HD: Syynä oli pariisilaisen musiikkikritiikin pystyttämä este. Se esitteli Sibeliuksen jatkuvasti, aina 1960-luvun loppuun asti, huonossa valossa. Eräiden valistuneiden musiikkitieteilijöiden käymä taistelu ei riittänyt muuttamaan tilannetta toiseksi vaikka antoi kyllä sysäyksen, joka kantoi hedelmää kaksikymmentä vuotta myöhemmin, 1980-luvulla. Se päättyi säveltäjät ja musiikkitieteilijät yhteen saattaneeseen, Pariisissa huhtikuussa 1993 pidettyyn Sibeliuksen kollokvioon. Sibeliuksen tapaus on täysin rinnastettavissa Mahleriin, joka saavutti Ranskassa täyden hyväksymisen vasta 1960-luvun lopulla äänilevyjen välityksellä, mikä mursi ranskalais-nationalistisen musiikkitieteilijäkastin vastarinnan ja sen asettamat kiellot.

HT: Mitkä olivat asenteet Sibeliusta kohtaan *Domaine Musicalissa*?

HD: *Domaine Musical* jätti tietien tahtoen Sibeliuksen huomiotta ja syrjäytti hänet. Boulez on tunnustanut julkisesti halveksuntansa Sibeliuksen orkestraatiota kohtaan, jota hän pitää yhtä kömpelönä ja tahmeana kuin Schumannin kirjoittamaa. Arvovaltaa *Domaine Musicalin* piirissä nauttineet henkilöt ovat aina tehneet pilaa Sibeliuksesta ja hänen puolustajistaan, aivan erityisesti Royanissa 1970-luvun alussa alkaneen, Sibeliusta puolustaneen kampanjan aikana. Sen huipennus koettiin Royanin julkisessa polemiikissa *Luonnottaren* esittämisen vuonna 1976, sekä vuonna 1977.

HT: Mitkä Sibeliuksen sävellykset ovat olleet Teille tärkeitä tai ovat edelleen sellaisia?

HD: Kaikki sinfoniat (ainutkaan ei ole minulle vähäisempi) ja sinfoniset runot, niiden huippuna *Tapiola*. Orkesteriteokset yleensä. Myös *Kullervo*, suuri ja ainutlaatuinen teos, joka jäi ilman jatkoseurauksia [postérité] jopa Sibeliuksella itsellään.

HT: Mitkä Sibeliuksen musiikista löytämäne asiat tulivat Teille tärkeiksi?

HD: Sinfoniaperinteen täydellinen uudelleen muotoilu; Sibeliuksen eliminoi siitä sekä perinteiset leikkaukset että vastakkainasettelusuhteen teemaryhmien välillä ja antaa samoin kehittelyn kadota olemattomiin. Sibeliuksen tietoisena siitä etteivät nämä perinteiset, annetut tekijät enää tuottaisi dynaamisuutta, korvasi ne temaattisilla ja rytmisillä hahmoilla [linéaments], jotka vähä vähältä sekoittuen ja yhteen sulaen saavuttavat täydellisen ilmentymänsä ja kokonaisen muotoilunsa kehittelyn korvaavassa huipennuksessa. Sibeliuksen

esittelee uuden muotokäsityksen temaattisen ja harmonisen substanssin perättäisten syventämisten ja sisäistämisen avulla niin, että ajallinen kehitys toteutuu asettamalla päällekkäin eräänlaisia geologisia kerrostumia, orkesteriväriin ollessa ratkaiseva eri tasojen luonnehtija. Sibelius esittelee uuden tavan käsittää jännite lataamalla äänettömästi energiaa ja toteuttamalla raa-koja purkauksia huipennuksessa, joka on yleensä varsin lyhyt.

HT: Voitteko mainita esimerkin (tai useampia) tavoista, joilla Sibeliukselta löytämänne asiat voidaan havaita partituureissanne? Oletteko löytänyt Sibeliuksen tuotannossa ”vastauksen kysymykseen” tai ”ratkaisun ongelmaan”, joka askarrutti Teitä aiemmin?

HD: Voin mainita useampia esimerkkejä. Äkillinen purkaus, joka aloittaa B-osan sävellyksessäni *Antiphysis* (1978). Viivytetyn huipennuksen tekniikka *Saturnessa* (1979). Suuren mittakaavan jännitteiden toteuttaminen *Erewhon II*:ssa [neliosainen *Erewhon* syntyi 1972–1976]. Orkestraation eriyttämisen ja tiiviyn suhteet sävellyksessä *Surgir* (1980–1984) – tekniikkoja, joita olen vertaillut Varèsen tekniikkojen kanssa, niin että *Surgir* on tietystä määrin Varèsen ja Sibeliuksen orkestraatiotekniikkojen saattamista samaan perspektiiviin. Olen löytänyt Sibeliukselta vastauksen ongelmaan pitkän keston nykyaikaisesta toteuttamisesta; pitkän keston luominen oli pysähtynyt sinfonisen perinteen mukana (Mahler) eikä se saanut jatkoa 20:nneen vuosisadan avantgardella, olipa kysymys Schönbergistä tai Stravinskysta. Stravinsky järjestelee aina sangen lakonisia rytmi- ja teemasoluja. Schönberg, esimerkiksi sävellyksessään *Pelléas ja Mélisande*, siirtyy äkillisesti sinfonisesta tekstuurista kamarimusiikilliseen. Debussy työskentelee muutaman tahdin mittaisilla karaktereilla. Kukaan näistä 20:nneen vuosisadan musiikin perustajista ei pystynyt keksimään tekniikkoja, joilla toteuttaa suuren mittakaavan kesto. Kaikki jopa hylkäsivät jännitteen ajatuksen, jonka he korvasivat atomismilla. Sibelius teki minulle mahdolliseksi luopua tästä atomismista ja löytää tekniikkoja pitkän keston organisoimiseksi, tekniikkoja, joita siis ei ole ammennettu loppuunkuluneesta sinfonismista.

HT: Onko Sibelius Teille yhä oleellinen?

HD: Kyllä, ja myös muusta syystä kuin yllä on mainittu. Sibeliuksen syrjäinen asema johti hänet takomaan yhtä Suomen perusmyyttiä. Mutta syventyessään Kalevalaan ja antaessaan muodon erään kansan hengelle, luonteenomaisesti suomalaiselle tuntemistavalle, hän ei marginalisoinut musiikkiaan: hän aivan päinvastoin toi sen osaksi eurooppalaisuutta.

HT: Keitä muita säveltäjiä pidätte yhtä tärkeinä, mitä tulee kehitykseenne säveltäjänä?

HD: Olen tutustunut 1900-luvun musiikkiin kokonaisuudessaan, ja Genevessä saamani pianistin koulutus nojasi pääasiallisesti saksalaiseen ja wieniläiseen musiikkiin.

HT: Arvostatteko Sibeliuksen sävellyksiä taideteoksina vai onko hän Teille ennen muuta teknisten keinovarojen uudistaja?

HD: Arvostan molempia: Sibeliuksella taiteellinen toteutus ja muodon uudistaminen eivät ole eri asioita.

HT: Onko Sibelius Teille luonteenomaisesti suomalainen säveltäjä?

- HD: Hänen tavallaan pohjoista herkkätunteisuutta ei ole ilmaissut kukaan muu.
 HT: Ovatko suomalaiset myötävaikuttaneet Sibelius-löytöihin? Musiikkisuhteenne suomalaisten kanssa? Oletteko käynyt Suomessa?
 HD: Kävin Suomessa 1979 säveltäessäni *Saturnea*. Vierailin myös Ainolassa.
 HT: Ajankohtaiset sävellyshankkeenne? (Tietääkseni ooppera?)
 HD: Sävellän Lyoniin oopperaa *Dédale*.⁶

Tristan Murail

Neljästä haastattelusta säveltäjästä heinäkuuhun 1994 mennessä vain Tristan Murail'n (s. 1947 Le Havressa) teoksia oli esitetty Suomessa.⁷ Kansainvälisesti nimekäs Murail kertoo myös vierailleensa Helsingissä 3–4 kertaa ja luennoineensa näillä kertoilla sekä Sibelius-Akatemiassa että Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitoksella. Aiheina olivat silloin hänen oma tuotantonsa, Messiaen ja Sibelius. Murail'lla on ollut suomalaisia oppilaita, joista hän mainitsee nimeltä Juhani Nuorvalan. Hän tuntee Kaija Saariahon ja Magnus Lindbergin ja on soittanut *ondes martenot*'ta Esa-Pekka Salosen johtamassa *Turungalila*-produktiossa. (Murail 1994.)

Tristan Murail kertoo opiskelleensa 1960-luvun lopulla Pariisin konservatoriossa ”sympaattisen” Messiaenin johdolla pitäen välimatkaa opettajansa ”sokeriseen” ilmaisuun. ”Vuoden 1970 tienoilla Messiaenin tekniikka oli liian suljettu maailma, jotta opiskelija olisi voinut lähteä siitä liikkeelle.” Ligeti ja Xenakis olivat tuohon aikaan Murail'n ihanteita. Messiaenin mielipidettä Sibeliuksesta hän ei tullut tuntemaan. ”Nykyään Messiaenin ja meidän musiikkimme välillä nähdään yhtäläisyyksiä harmonia-sointivärikäsityksessä.” Murail käyttää usein ilmaisua ”me” spektrisäveltäjistä puhuessaan.

Opiskeluaikani ennakkoluuloni Sibeliuksista kohtaan olivat hirveät. Kaikkialla sanottiin, että Sibelius oli romantikko, ajastaan jäljessä ja jonkinlainen yksinkertainen folklore-säveltäjä. Teoksista tunnettiin *Tuonelan joutsen* ja *Valse triste*, jotka koettiin kitschinä. Todellinen ongelma oli siinä, ettei Sibeliuksista tunnettu. Hänhän on abstrakti säveltäjä pikemmin kuin mikään folkloristi. Itselleni oli ratkaisevaa, kun Hugues Dufourt kerran sanoi minulle, että minun pitäisi kuunnella Sibeliuksista, että Sibelius olisi meille molemmille hyvin kiinnostava. Löysin Sibeliuksen suomalaisista riippumatta. Asiaa ei voida ilmaista niin, että olisin 'Sibeliuksen jälkeläinen'. Myös muilla säveltäjillä on ollut vaikutuksensa ajatteluni kehittymiseen.

⁶ Artikkelin mennessä painoon Lyonin uudessa oopperassa valmistellaan kesäkuuksi 1995 Dufourtin *Dédalen* (= *Sokkelo*) ensi-iltaa.

⁷ Tieto perustuu asianomaisten tekijälle antamiin haastattelulausuntoihin.

Leibowitzin merkitystä Ranskan Sibelius-kuvan muokkaajana ei pidä liioitella. Hän ei lopultakaan ollut maassamme kovin vaikutusvaltainen: hänen vaikutuksensa rajoittui pieniin piireihin. Maailman huonoin säveltäjä, mikä kohteliaisuus! Ainakaan tuo ei ole välinpitämättömyyttä! Leibowitzin pamfletin konteksti oli poliittinen, ei niinkään esteettinen.

Onhan Sibelius joissakin teoksissaan pitkästyttäväkin! Hänen tuotantonsa on epätasainen.

Mikä lopultakin on ranskalaisten spektrisäveltäjien suhde Sibeliukseen? Tristan Murail, joka myös toimii Ircamissa opettajana, selittää kokeneen pedagogin täsmällisyydellä spektrisäveltäjien ajattelun kahta lähtökohtaa. Ensiksi-kin musiikin muotojen rakentaminen ja kestot halutaan perustaa musiikillista ääntä koskevien havaintojen varaan. Siitä johtuu äänianalyysin keskeinen merkitys, jonka analyysin suorittamista tietokoneet helpottavat. Toinen lähtökohta on kuulijan kokemuksen havainnointi: tässä toimivat apuvälineinä psykoakustiikka, semiotiikka ja kognitiotieteet. Seurauksena on yhtenäinen näkemys äänimaailmasta ja musiikillisesta maailmasta. Sointivärin ja harmonian välillä ei ole periaatteellista eroa. Murail'n mukaan Sibelius oli jo löytänyt tällaiset asiat.

Olen käyttänyt Sibeliusta esimerkkinä sanoessani, ettei sävellyksistä pidä etsiä sävelmiä, joita voi viheltää. Koulutuksen ratkaisematon kysymys, tosiasiassa suurin ongelma tämän päivän musiikin ymmärtämisessä on siinä, että melodia ja musiikki samastetaan. Monet ovat juuri sen vuoksi aivan eksyksissä uutta musiikkia kuullessaan, eivät niinkään dissonoivan sävelkielen takia. Melodiat Sibeliuksella eivät ole tärkeitä. Sanoisin, että joissakin Sibeliuksen sävellyksissä temaattinen työ on seuraus muototyöskentelystä. Itseäni ei kiinnosta temaattinen työ; olenkin laajentanut omassa työssäni temaattista ajattelua ja puhun mieluummin musiikillisista objekteista.

Gondwanaa (1980) kirjoittaessani *Lemminkäinen Tuonelassa* outoine sointiyhdistelmineen inspiroi minua. Esimerkiksi juuri tässä Sibeliuksen sävellyksessä sointiväri muuttaa harmonian laadun, vaikka itse soinnut ovat perinteisiä. Tuossa teoksessa ei ole melodisia teemoja, vaan pelkkiä muotoja, ääriivivoja ja sointitehoja, jotka ovat niin karakteristisia, että kompensoivat temaattisen työn puuttumisen. Sovelsin omassa teoksessani abstraktilla tavalla Sibeliuksen orkestraatoratkaisua, jossa aaltona nousevat jousitremolot ja puupuhaltimien vastakkainen liike etenevät kohti suurta vaskisointua. Tuloksena oli yksi teokseni karakteristisimmista jaksoista, joka ei lainkaan tuo mieleen Sibeliusta.

Kesäkuussa 1994 *Gondwana* esitettiin ateljeekonsertissa Ottawassa, Kanadassa. Murail pyysi siellä orkesteria soittamaan rinnakkain katkelmia omasta

sävellyksestään ja Sibeliuksen *Lemminkäisestä Tuonelassa*. Alunperin *Gondwana* oli Darmstadtin musiikkijuhlien tilaustyö ja kantaesitettiin siellä heinäkuussa 1980. Samoihin aikoihin se soitettiin Ranskan radion järjestämässä konsertissa, johon Murail sai valita toisen sävellyksen. Hän ajatteli ensin *Lemminkäistä Tuonelassa*, mutta lopulta ohjelmassa kuultiin Sibeliuksen seitsemäs sinfonia:

Seitsemännessä sinfoniassa nähdään Sibeliuksen muototyön toinen aspekti, prosessi, jossa materiaali muuntuu toiseksi materiaaliksi. Näitä tekniikkoja olemme paljon kehittäneet, Grisey, Dufourt (joka on kiinnostunut sointiväri-työstä olematta varsinainen spektrisäveltäjä), Kaija Saariaho sekä Magnus Lindberg, joka tekee synteesiä spektrimusiikin ja sarjallisen musiikin perinnön välillä.

Tristan Murail myöntää, että spektrijattelu on alkanut menettää ajankohtaisuuttaan Ranskan nykysävellyksessä. Tähän suuntaukseen lukeutuneiden säveltäjien mielenkiinto myös sen edelläkävijänä pidettyä Sibeliusta kohtaan on siksi laimenemassa.

Pascal Dusapin

Pascal Dusapin (s. 1955 Nancyssa) oli Ranskan Uuden musiikin tiedotuskeskuksen (Centre de Documentation de la Musique Contemporaine) tilaston mukaan maan eniten kiinnostusta herättänyt elävä säveltäjä vuoden 1994 ensimmäisellä puoliskolla. Dusapin ei varsinaisesti ole suorittanut muodollisia sävellyso-pintoja. Hän opiskeli ensin arkkitehtuuria ja urkujensoittoa ja tuli sitten säveltäjäksi Xenakisin vaikutuspiirissä. (Dusapin 1994.)

Xenakis oli se säveltäjä, jota kuuntelin – en koskaan opiskellut hänen johdolla. Kirjailijoilta ei koskaan kysellä heidän opettajistaan! Kerron teille salaisuuden. Olin vuoden Messiaenin oppilaana Konservatoriossa, silloin hän oli jo melko sairas. En mielestäni oppinut mitään, joten en halua puhua asiasta julkisesti.

Kun maininta opintosuhteesta Messiaenin kanssa löytyy myös Dusapinin säveltäjäesitteestä, se voitaneen julkaista Suomessakin.

Konservatoriossa Sibeliusta halveksittiin ja käytettiin hyväksi ideologisten tarkoituksien ajamisessa. Meidän kaikkien ajattelutapa oli ehdollistunut. Mitä painoi Sibelius Varësen, Stravinskyn, Bergin, Webernin tai Boulezin rinnalla? Harry Halbreich kiinnitti ensimmäisenä 1970-luvun puolivälissä huomioni Sibeliukseen. Olin silloin puhunut asioista, jotka saivat Halbreichin ajattelemaan Sibeliusta, ja hän neuvoi minua paneutumaan neljänteen sin-

foniaan. Tutustuin neljanteen, *Tapiolaan*, *Luonnottareen*, *Pohjolan tyttäreeseen* ja seitsemänteen sinfoniaan. Olin tuntenut entuudestaan vain kaksi ensimmäistä sinfoniaa, jotka eivät olleet kiinnostaneet minua. Noihin aikoihin oltiin yleisesti sitä mieltä, että Sibelius oli hullu ja hänen musiikkinsa roskaa, vaikka kukaan ei oikein osannut sanoa miksi. Huomasin sittemmin, että kun otin hänet seurassa puheeksi, minua pidettiin tylsimyksenä.

'Oopperatorioni' [opératorio] *La Melancholia* kantaesitettiin Pariisin Châtelet-teatterissa maaliskuussa 1992. Esa-Pekka Salosen oli määrä johtaa konsertti, mutta kapellimestariksi tuli lopulta Luca Pfaff. Olin valinnut oman sävellykseni pariaksi Sibeliuksen neljännen sinfonian. Konsertin jälkeen *Le Figaron* kriitikko kirjoitti, että Pascal Dusapinin musiikki ei tarvitse tuollaista vastakohtaa [repoussoir] herättääkseen mieltymystä. On ihmisiä, jotka eivät kertakaikkiaan ymmärrä Sibeliusta.

Neljännen sinfonian musiikillinen ajattelu on Dusapinin mielestä täysin vieras ”saksalais-ranskalais-italialaiselle maailmalle”:

Siinä ei ole juuri lainkaan kehittelyä. Ääni, melodia ja orkesterinkäyttö eivät ole erillisiä. Sibelius on äärimmäisen moderni, hän on Debussyn mittainen. Hänellä on runoutta ja älykäs suhde sekä muotoon että taiteen orgaanisuuteen.

Dusapin puhuu ihailien Sibeliuksen neljännen avausosan soinnillisesta energiasta ja toisen osan eleettömästä oboeteemasta:

Kun tavallinen ranskalainen kuulee tuon teeman, hän kysyy: mikä on olevinaan tämä tyhjänpäiväinen, anonymi, luonteeton melodia? Sehän on vailla kaikkea mielenkiintoa! Sibelius enempää kuin Beethovenkaan ei ollut melodikko, vaan käytti Beethovenin neutraalien elementtien strategiaa. *Diabellimuunnelmissa* voidaan havaita, miten henki muuntaa teemaa! Jos suuntaa huomionsa pelkkään 'puhtaaseen objektiin', tulee mahdolliseksi kuunnella Sibeliusta. Ranskalainen kaipaa lisäksi vanhastaan musiikkiin soinnillista verhoilua; tämä perinne jatkuu nykymusiikissamme.

Dusapinin huomautus näyttää sisältävän spektrijattelun kritiikkiä.

En ole spektrisäveltäjä vähimmänsäkään määrin, enkä ole koskaan työskennellyt Ircamissa. Spektrimusiikin säveltäjät ovat puhuneet paljon Sibeliuksesta, materiaalin ja ajan käsittelystä hänen musiikissaan – Grisey, Murail, Dufourt.⁸ Mutta Sibeliuksen musiikki ei luonnu spekulatiivista välineeksi, sitä ei voi hyödyntää kuten jotakin Schönbergiä, Boulezia tai Stockhausenia.

⁸ Huom. Tristan Murail'n lausunto Dufourtin ja spektrisävellyksen suhteesta.

Johtuu ehkä Dusapinin epäakateemisesta taustasta, että hän, kuten itse sanoo, vierastaa analyysia ja musiikin konstruktio menetelmistä puhumista. Suhdettaan Sibeliukseen hän selvittää pikemmin elämyksellisin kuin teknisin termein. Hän ei esimerkiksi puhu ”musiikillisten motiivien transformaatiotekniikasta” vaan ”ajatuksesta, joka on liikkeessä”.

Sibeliuksen musiikki on yksinäistä musiikkia, se on ajatusta liikkeessä. Minua koskettaa hänen vahva läsnäolonsa ja kykynsä katsoa kasvoista kasvoihin. En ole koskaan jättänyt kesken ainoankaan Sibeliuksen teoksen kuuntelua – sellaista minulle kyllä sattuu muiden säveltäjien yhteydessä. Sibelius asettaa minulle todellisia kysymyksiä, tuo suuri pää hämöttää edessäni, eivätkä hänen silmänsä hellitä otettaan.

Sibelius on minulle tärkeä, mutta en voi eritellä, millä tavalla se kuuluu sävellyksissäni. Teen tiettyjä asioita samalla tavalla kuin isäni ja näen lapsisani omia ominaisuuksiani. En pysty selittämään, miten tuo kaikki toimii. Suhteeni Sibeliukseen on samantapainen.

Dusapin kysyy, miten Sibelius oikein sävelsi. Hän kiinnostuu kuullessaan, että seitsemännen sinfonian lähtökohtana oli tavattoman pitkä melodia, jonka Sibelius sitten jakoi usealle partituuriviivastolle ja eri soittimille (ks. Kilpeläinen 1992, 216–227). Hän sanoo menetelleensä joskus samoin ja kirjoittavansa aina ilman soittimia apuvälineinään.

Miksi Dusapinin mielestä Sibeliusta ei hyväksytty Ranskassa aiemmin?

Ranskalaisessa kulttuurissa on paljon puutteita. Olemme suurten taidemaalarien, kirjailijoiden ja filosofien kansaa – yhteys sanaan on meillä tärkeä. Sotienvälinen ajanjakso Ranskassa ei ollut musikaalinen, silloin menestyi maailmallinen ja kirjallinen musiikki. Varèse – josta muuten olin nuorena hyvin kiinnostunut – ei asettunut New Yorkiin syyttä suotta! Yksi ongelma on yhä edelleen se, ettei Sibeliuksen elämää tunneta Ranskassa tarpeeksi. Kuulijat yhdistävät hänet mielikuvaan lumesta ja palelevat sitten häntä kuullessaan! Nämä luonnonvaikutelmat, paimentunnelmat, autius – minä en koe sellaisia Sibeliuksen yhteydessä.

Sibeliuksen lisäksi Janáček ja Xenakis voidaan mainita minun sävellysteni yhteydessä. Olen myös hyvin kiinnostunut Mahlerin ja Brucknerin musiikista – ja jumaloin Brahmsia!

Eric Tanguy

Haastateltavista nuorimman, Eric Tanguyn (s. 1968 Caenissa) mukaan vielä kymmenen vuotta sitten ranskalaisen sävellysohjelmoijan oli vaikeaa tutustua Sibeliuksen musiikkiin siitä yksinkertaisesta syystä, ettei sitä soitettu tarpeeksi. Tässä suhteessa hän on havainnut suuren muutoksen kuuden viime vuoden aikana. Tanguy tutustui Sibeliukseen ensin viulistina soittaen viulukonserttoa ja *Voces intimae* -jousikvartettoa. Mutta vasta myöhemmin Harry Halbreich tartutti häneen, kuten aiemmin Dusapiniin, intohimon Sibeliusta kohtaan. Vuosina 1986–88 Sibelius, etenkin sinfoniasäveltäjänä, oli osa Eric Tanguyn jokaista arkipäivää. Tanguy opiskeli sävellystä ensin Caenissa Horatio Radulescun johdolla ja myöhemmin Pariisin Konservatoriossa Ivo Malecin ja Gérard Griseyn oppilaana. (Tanguy 1994.)

Konservatoriossa Sibelius oli säveltäjänä tabu kuten muuten myös Vivaldi. Taistelin heidän molempien puolesta. Sinfonioiden lisäksi pidän paljon *Tuonelan joutsenesta*. *Kullervo-sinfoniasta* sanotaan usein, että se on nuoruuden teos, jossa on paljon vikoja, mutta mielestäni siinä ei ole minuuttiakaan, joka ei olisi suurta musiikkia.

En pidä itseäni ranskalaisena säveltäjänä, joka on koulutettu 'à la française'. Ensimmäinen opettajani oli romanialainen, seuraava jugoslaavi-kroaatti, ja opiskelin myös skotlantilaisen James Dillonin johdolla – vain Grisey oli ranskalainen. Kohtasin jo varhain ei-ranskalaisia estetiikkoja.

Radulescu oli yksi ensimmäisistä spektrisävellyksen kokeilijoista, vasta hänen jälkeensä tuli Murail. Spektritekniikka innosti minua, mutta asetin sen pian kyseenalaiseksi ja aloin kuunnella Xenakista, Dillonia, Lindbergiä ja Dusapinia. Halusin kehittyä persoonalliseksi. Nyt käytän spektritekniikkaa yhtenä keinovarana muiden joukossa tietyn tunnelman luomiseksi.

Nykysäveltäjistä myös Boulez kiinnostaa Tanguyta, samoin Wolfgang Rihm.

Eric Tanguy on Sibeliuksen ”opetuslapsi” jo toisessa polvessa, sillä hän on voinut nähdä ihailmiensa Pascal Dusapinin ja Magnus Lindbergin koettelevan suomalaisen mestarin perintöä ja saattanut soveltaa valikoiden spektrisäveltäjien työn tuloksia.

Lindbergin *Marea*, kuten Dusapinin kolmas jousikvartetto, on täysin oleellinen oman säveltäjän elämäni kannalta. Se on suuri, suuri mestariteos. Lindberg on yksi merkittävimmistä elävistä säveltäjistä. Olen luonut hänen ja Sibeliuksen sävellysten perusteella kuvan suomalaisesta mielenlaadusta. Heissä molemmissa on samaa syvyyttä, samaa rituaalisuutta ja samaa äärentöntä kaipausta.

Sibeliuksen kuulijalle asettama ongelma on siinä, että hänen musiikkinsa ei ole 'ensimmäisen asteen' musiikkia. Se edellyttää suurta kulttuuria ja runouden tajua: se on musiikkina erinomaisen vaativaa. Mitä tulee runollisen idean muuntamiseen musiikiksi, Sibelius on suuri. Hänessä ei ole vimmaisuuutta kuten ei ranskalaisessa musiikissakaan, mutta hänessä on enemmän vapautta.

Tanguy sanoo löytäneensä 19-vuotiaana Sibeliuksesta säveltämisen ideaalin, mikä vaikutti alkuun shokin tavoin. Vielä 1994 hän puhuu ihailien suomalaisen säveltäjän toteuttamasta keinovarojen synteisistä ja äärimmäisen ekonomisesta kirjoitustavasta. Vaikka hänen mielestään Sibeliuksen orkesterisointi on vulkaaninen ja itse musiikin kuulokokemus hyvin kompleksinen, partituurit eivät ole kuormitettuja. Pyrkimys ekonomisuuteen ja soinnilliseen voimaan ovatkin se Sibeliuksen perintö, jonka Tanguy katsoo säilyttäneensä.

Myös Tanguy puhuu kiinnostuneena Sibeliuksen tavasta kirjoittaa päällekkäisiä, eri nopeuksin kehittyviä kerrostumia ja luoda akustista syvyyttä, jollaista kukaan ei häntä ennen ollut kirjoittanut.

"Kunpa osaisin kirjoittaa yhtä vahvan finaalin kuin Sibelius toiseen ja viidenteen sinfoniaansa!" Tanguy sanoo tavoitelleensa vastaavaa juhlintaa teoksessaan *Jubilate* (1993), jonka sibelianisuudesta Harry Halbreich huomautti säveltäjälle helmikuussa 1994 Jacques Mercier'n johtaman kantaesityksen jälkeen. Tanguy kertoo soveltaneensa teokseen modernilla tavalla myös eräitä kuudennen sinfonian ratkaisuja:

Tarkoitin kuudennen sinfonian ensimmäisiä minuutteja, jolloin siirrytään nopeasti yhdestä asiasta toiseen. Tämä edellyttää kuulijalta muotoprosessin edetessä käytettyjen elementtien rekonstituointia – niinkuin Beethovenin yhteydessä. Tietenkin Sibelius eli vuosisadan alussa, ja nykysäveltäjän täytyy sublimoida hänen vaikutuksensa. Esimerkiksi juuri edellä mainitun kaltaista menettelytapaa nykysäveltäjän on mahdollista soveltaa.

Ranskan radion musiikkikanavan ohjelmassa *Kaksoiskatse (Double regard)* valitsin Sibeliuksen viidennen sinfonian ensimmäisen huilukonserttoni pariksi esimerkkinä siitä, mitä itse tavoittelen: musiikin henkisyttä. Jos nyt saisin ehdottaa johonkin konserttiohjelmaan yhtä sävellystä oman teokseni rinnalle, päätyisin Sibeliuksen seitsemänten sinfoniaan sen keinovarojen ekonomisuuden vuoksi ja koska se on kohtuullista ja puhdasta musiikkia.

Mikko Heiniö

Orfeuksen katsahdus - eli miten säveltäjä irtaantuu kielestä kontaktia katkaisematta*

Myytin mukaan tarunomainen soittaja Orfeus oli johdattamassa Eurydikea Hadeksesta kohti valoa, ja onnistumisen ehtona oli, ettei hän käänny katsomaan taakseen. Orfeus ei voinut kuitenkaan vastustaa kiusausta, joten hän menetti vaimonsa. Säveltäjänä olen eri tavoin edennyt pois perinteisestä vokaalimusiikista, siirtynyt kielestä ja sen semanttisesta sisällöstä kohti musiikkia ja sen soinnillisia rakenteita. Tämä ei ole kuitenkaan merkinnyt täydellistä irtaantumista kielestä, vaan katse on luotu takaisin kieleen. Hintaan on se, että säveltäjä saapuu musiikin valoon yhtä yksinäisenä kuin Eurydikensä menettänyt Orfeus.

Voidaan tietenkin väitellä siitä, kumpi – elämän valo vai Manalan pimeys – sopii metaforaksi musiikille ja kumpi kielelle. Lacanilaisen psykoanalyysin valossahan kielen maailma edustaa sitä symbolista ulottuvuutta, johon olemme kasvaneet, ts. järjen (ja elämän?) valoa, musiikin maailma taas sitä imaginaarista ulottuvuutta, josta olemme lähtöisin ja johon taannumme tajuntamme häipyessä.¹ Niin tai näin, olennaista on se vapautuminen, jonka siirtyminen kielestä musiikkiin tarjoaa. Musiikki on – kuten Vladimir Jankélevitch kauniisti sanoo – ”hiljaisuutta muilta ääniltä, se keventää logoksen painoa, kielen murskaavaa ylivaltaa, estää ihmistä samaistumasta puhuttuun”.²

Keskustelulla siitä, onko musiikki ensisijaista kieleen nähden vai päinvastoin – *prima la musica o prima la parole?* –, on pitkät perinteet erityisesti mitä oopperaan tulee. On mietitty kuka on kenenkin ”kuuliainen tytär” (Mozart) ja kuka kenetkin ”hedelmöittää” (Wagner). Tällaisista sukulaissuhteista on käytännössä pidetty kiinni, vaikka teoreettisessa katsannossa pesäero olisi ollut helpompi ratkaisu. Voltairen myrkyllinen huomautus ”lauletaan se mikä on liian typerää sanottavaksi”³ ei ole säilyttänyt; vain harvat säveltäjät ovat

* Esitelmä Turun yliopistossa 25.4.1995 ja Jyväskylän Kesässä 16.6.1995.

¹ Lacanilaisesta näkökulmasta ks. Poizat 1992.

² Sit. Poizat mts. 8.

³ ”Ce qui est trop sot pour être dit, on le chante.” Sit. Richard Wagner.

vieroksuneet sanan ja sävelen yhdistämisestä. Alue on jatkuvasti koettu haasteelliseksi.

Liikkuminen kielen ja musiikin välillä ja näin syntyvät dramaturgiset vaihtelut ovat jo pitkään olleet esillä sellaisissa dualismeissa kuin resitatiivi/aaria, syllabisuus/melismaattisuus. Asteikkoa, joka johtaa puheesta rytmitetyn puheen ja puhelaulun kautta resitointiin ja deklamaatioon, on käytetty systemaattisesti esim. Kalevi Ahon *Avaimessa*.⁴ Kielen ja musiikin, semanttisesti ymmärrettävän ja ei-ymmärrettävän välisellä asteikolla liikkuminen luo Stockhausenin mukaan muotoa Boulezin teoksen *Le Marteau sans maître* IX osassa (*parlando, quasi parlando*, syllabinen laulu, melismaattinen laulu, *a bocca chiusa* -laulu) sekä Stockhausenin omassa teoksessa *Gesang der Jünglinge*.⁵

Seuraavat esimerkit omasta musiikistani heijastavat liikettä kielestä kohti musiikkia, liikettä joka ei ole jättänyt kieltä suinkaan taakseen, vaan hyödyntää näiden maailmojen välistä jännitettä. Kaikissa esimerkeissä on kyse ratkaisuisista, jotka poikkeavat enemmän tai vähemmän selvästi perinteisestä tekstin sävelittämisestä, so. ”normaalista” vokaalimusiikista (jota sitäkin on kyllä tullut tehdyksi). Nämä tapaukset eivät ole välttämättä järin originaaleja, joten ehkä systematiikkani voi olla yleisempääkin käyttöä nykymusiikkia tarkasteltaessa. Samalla on kuitenkin muistettava, että säveltäjän suhde kieleen on hyvin suuressa määrin paitsi historia- ja kulttuurisidonnainen ilmiö niin myös tyyppikysymys.

Systematiikkani on paljolti pelkkää jälkiviisautta, pikemminkin sen pohtimista, miksi on tullut tehneeksi siten kuin on tehnyt, eikä niinkään sävellysprosessia ohjanneiden esteettisten ja konstruktivisten periaatteiden muistelua.

1. Etäisyyden otto äidinkielestä

Aluksi yksi varsin yleinen huomio. Olen kirjoittanut vokaaliteoksistani vain kuusi suomenkielisiin teksteihin; muina kielinä ovat olleet ruotsi (7), saksa (3), latina (3) ja espanja (1). *Lingua francaa* eli englantia olen käyttänyt vain kerran ja erikoista kyllä juuri pianokvintetossa, joka on lähinnä puhe- eikä laulumusiikkia. (Ehkä englanti on korvissani muuttunut arkisen asiaproosan kieleksi, jolla ei ole enää samaa, kansallisesta kulttuuritaustasta kasvavaa runollista voimaa kuin muilla kielillä.) Käytännöllinen syy vieraskielisiin teksteihin on varmaan ollut osittain sama kuin vieraskielisillä teosnimillä –

⁴ Ks. Tarasti 1986 ja Heiniö 1989.

⁵ Stockhausen 1988.

yritys helpottaa ulkomaisten esitysten toteutumista. Tämä on kuitenkin aika epäolennaista.

Olennaista on seuraava. Äidinkielen teksti on vaikuttanut jotenkin liian alastomalta, liian kouriintuntuvilla merkityksillä rasitetutulta, liian omalta. Vieraskieli taas on tuntunut houkuttelevalla tavalla oudolta, siinä semanttisuuden tilalle on osin astunut soivuus. Oman sävelmaailman symbioosi sopivasti vieraan sanamaailman kanssa on lupailut sellaisten uusien ratkaisujen löytymistä, jotka oman sävelmaailman näkökulmasta ovat emergenttejä. Jos kirjallisuus on todellakin ”äititaide”, kuten Paavo Heininen väittää,⁶ niin napanuoran katkaiseminen on tuntunut välttämättömältä. Tosin samalla tähän kuten myös muiden vieraiden impulssien hyödyntämiseen on aina liittynyt outo *déjà vu*: olen hakenut sitä minkä olen jo löytänyt, omaani.

2. Teksti soinnillisena materiaalina, tekstin rakenteiden rikkominen

Puhtaimmin foneettisille aineksille rakentuva sävellykseni on pieni mieskuorokappale *Minimba 2* (1988), jossa nimensä mukaisesti yhtyvät minimalismi ja samba. Teoksen tilasi Muntra Musikanter, jonka nimestä tuli tekstiaineisto. Ennen sävellystyön alkua kielellinen materiaali *Munt-ra Mu-si-kanter* hajotettiin ja kategorisoitiin näin:

- 1) Äänteet: a) pitkät vokaalit (*a, e, i, u*); b) ”pitkät” konsonantit (*m, n, r, s*); c) lyhyet konsonantit (*k, t*).
- 2) (Oikeat) tavut (*Munt, Ra, Mu, Si, Kan, Ter*).
- 3) Ali- ja ylitavut (*Mun, Tra, Mus, I, Kant, Er*).
- 4) Kaksitavuiset kombinaatiot: a) epäaidot, 2 painotonta (*Sira, Rasi, Rater, Terra, Siter, Tersi*); painoton + painollinen (*Simunt, Rakan, Termunt, Termu*); painollinen + painoton (*Muntsi, Muntter, Muter, Kanra*); painollinen + painollinen (*Muntmu, Mumunt, Muntkan, Kanmunt, Mukan, Kanmu*); b) käännettyt puoliaidot (*Mura, Kansi*); c) puoliaidot (*Ramu, Sikan*); d) käännettyt aidot (*Ramunt, Simu, Terkan*); e) aidot (*Muntra, Musi, Kanter*).

Tämä materiaali tarjoaa sekä irrallisia tavuja ja äänteitä, joiden sointiväriä hyödynnetään, että erilaisia tavu- ja sanakombinaatioita. Lauseet muuttuvat teoksen kuluessa systemaattisesti siten, että ne lähestyvät asteittain lopussa kajahtavia ”Muntra Musikanter”-sanoja.

⁶ Heininen 1989.

3. Niukasti tekstiä

Minimba 2 on jo äärimmäinen esimerkki tekstin niukkuudesta. Toinen esimerkki on sekakuoroteos *Luceat* (1992), jonka teksti rajoittuu seuraaviin requiemin sanoihin:

*Libera me, Domine, de morte aeterna,
in die illa tremenda.*

*Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis.*

Soinnillisen materiaalin tarjoavat äänneet *m-n* yhtäältä ja äänneet *u-o-a-e-i* toisaalta. Rytmisinä repetitiotavuuina esiintyvät *li, be, ra, me, do, mi, ne, de, te, na, la, da, re, pe, tu* ja *lu*. ”Valovoimaisimmat” sanat – niin sisällöllisesti kuin soinnillisesti – ovat tietenkin *aeterna, lux* ja *luceat*.

Kuten edellisessäkin tapauksessa tekstin niukkuus johtaa tässä siis sanojen toistumiseen ja niiden soinnillisten aspektien korostumiseen. Tekstin niukkuus ja toistuminen vaikuttavat ratkaisevasti myös koko syntagman luonteeseen: teksti ei oikeastaan enää etenee normaalisti alusta loppuun vaan on tavallaan läsnä koko ajan ja kokonaisuudessaan.

4. Tekstin hylkääminen

Kun vokaaliteksestä jätetään teksti kokonaan pois ja siirrytään vokaliisiin, päädytään tietenkin jo instrumentaalimusiikin puolelle. Jossain mielessä tämä on ollut johdonmukainen jatko pyrkimyksilleni kirjoittaa kuorollekin mahdollisimman soittimellisesti, välttämättä perinteisiä, hengityskatkojen jäsentämiä säerakenteita (*Drei finnische Volkslieder* 1977, *Luceat*).

La (1985) on sikäli pianokvinteton edeltäjä, että siinä neljä lauluääntä ”säestää” pianoa. Vokaliisit muuttuvat *a bocca chiusa* -tilanteesta kohti yhä avoimempia vokaaleja – näistä viimeisenä tulee *la* (tämän ohella teoksen nimi viittaa urkupisteestä läpi kulkevaan a-säveleen).

Lähes tunnin mittainen *Hermes* eli ”tanssikuvia pianolle, sopraanolle ja jousille” (1994), joka pianon solistisuuden vuoksi on myös 6. pianokonserttoni, sisältää myös vokaliisia. Sen avaa sopraanosoolo, joka palaa uudelleen vasta 40 minuutin kuluttua, nyt yhtenä soittimena jousten joukossa. Tämä Aaria sijoittuu teoksen ”peripetiaan”. Koska teos syntyi tanssiteatterin (ERI) tilauksesta, minulle ja koreografille oli alunpitäen selvää kaksi ideaa: yhtäältä tarvitaan juuri ihmisääni eräänlaisena läsnäolon lämmittäjänä, toisaalta teokseen ei pidä tuoda musiikin ja tanssin ohelle enää kolmatta ilmaisuvälinettä eli kieltä.

Juuri instrumentaalinen vokaliisi tuntui olevan sopusoinnussa lähtökohdan kanssa: kyseessä on Hermes-hahmon erilaisten ristiriitaisten, myyttisten ja psykoanalyyttisten aspektien tarkastelu eikä missään tapauksessa tarinan kerrota.

5. Monikielisyys

Kuorolle, sinfoniaorkesterille ja syntetisaattorille vuonna 1991 kirjoittamani teoksen nimi voi olla yhtä hyvin *Wind Pictures* kuin *Tuulenkuvia*, sillä se ei sisällä sen enempää englannin kuin suomenkaan kieltä (lukuunottamatta 4. osassa esiintyvää erisnimeä *Tuuli*). Teoksen ensimmäinen ja kolmas osa ovat saksaa, toinen ja neljäs latinaa, viides italiaa – tämän osan keskitaitteessa tosin on saksaa ja latinaa päällekkäin. Kielten vaihtelu vastaa tavallaan niitä musiikillisia karakterivaihteluja ja -kontrasteja, joita teoksen osien välillä muutenkin on. Ja tämä vaihtelu on jo muulla kuin semanttisella tasolla, se on soinnissa ja tunnelman yleissävyssä.

6. Tekstin pituus ja ”litanisoituminen”

En ole juurikaan yrittänyt käyttää teoksessa poikkeuksellisen paljon tekstiä, ellei *Tuulenkuvien* ensiosaa sitten tällaiseksi tapaukseksi lueta. Rungas teksti pakottaa eräänlaiseen tekstin suoltamiseen, mikä saa tekstin kuulostamaan litaniamaiselta ja koko prosessin rituaalimaiselta. Tällöin teksti alkaa muuttua yhä enemmän soinnillis-rytmiseksi ilmiöksi, jonka vaikutus voi olla hypnoottinen.⁷

Mainitussa tapauksessa tekstin ”litanisoituminen” on ehkä kuitenkin seurausta lähinnä muusta kuin sen pituudesta sinänsä (vaikka ao. teksti onkin suhteellisen pitkä koko teoksen kontekstissa, niin itsessään se on verraten suppea osan kestoon nähden, vajaa 100 sanaa / 10 minuuttia). ”Litaniamaisuuden” saavat aikaan lähinnä kahden solistin puherepliikit sekä puhekuoro. (Ks. nuottiesimerkki 1.)

⁷ Hyviä esimerkkejä tarjoavat Olli Kortekankaan teokset *A* ja *Memoria*.

Fl. *p* *plcc.* 2 3 3
 Cl. *mp* 5 *pp* 7 *pp*
 Synt. *8^{va}* *Release here!*
 Female V. *mf* nichts All - ge - mel - nes
 Male V. *mf* nichts All - ge - mel - nes
 S. *f* gar nichts *p*
 A. *f* gar nichts *p*
 T. mel - nes nichts All - ge - mel - nes *p*
 B. nichts All - ge - mel - nes *mp*
 Vl. 1 *p*
 Vl. 2 *p*
 Vie. *p*
 Vc. *pp* *p*
 Cb. *pp* *p*

The score is for a symphonic work. The woodwind section includes Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Synthesizer (Synt.). The vocal soloists consist of Female Voice (Female V.), Male Voice (Male V.), Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The string section includes Violin 1 (Vl. 1), Violin 2 (Vl. 2), Viola (Vie.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The music features various dynamics such as *pp*, *mp*, *mf*, and *p*, along with articulation like *plcc.* and *Release here!*. There are also performance instructions like *8^{va}* and *mp*.

Nuottiesimerkki 1. Tuulenkuvia.

7. Tekstin konnotaatioiden muuttaminen rekontekstualisoimalla

Tuulenkuviiin on valittu tekstejä, joissa sana *tuuli* esiintyy erilaisissa metaforisissa merkityksissä. Erikoisin näistä valinnoista on sävellyksen ensimmäisen osan (Es ist häufig gefragt worden...) teksti, johon jo edellä viittasin. Kyseessä on katkelma Ludwig Friedrich Kämtzin teoksesta *Lehrbuch der Metereologie* (1831):

Es ist häufig gefragt worden, wo der Wind sich zuerst zeige, ob in denjenigen Gegenden, aus denen er kommt, oder in denen nach welchen er geht? D. h. zeigt sich z. B. ein Ostwind zuerst in den östlichen oder westlichen Gegenden? Ich glaube, daß sich über diesen Gegenstand gar nichts Allgemeines bestimmen läßt. Mir wenigstens scheint es nicht unwahrscheinlich, daß der Wind in einem Orte beginne, welchen wir der Einfachkeit wegen in der Mitte der Region, in der er sich zeigt, annehmen wollen, und daß er sich von hier aus rückwärts und vorwärts verbreite.⁸

Nämä viime vuosisadan säätieteen opiskelijoille suunnatut pohdiskelut on irrotettu totaalisesti alkuperäisestä kontekstistaan ja pyritty näkemään poeettisempina ja filosofisempina, kuin kirjoittaja todennäköisesti on tarkoittanut. Varsinaisesti laulettaviksi on otettu kuitenkin vain tekstin runollisimmat lauseet: ”Es ist häufig gefragt worden, wo der Wind sich zuerst zeige.” Muilta osin tekstiä on käsitelty tavalla, joka muistuttaa sen alkuperäisestä kielimaailmasta: se puhutaan tai itse asiassa ”luennoidaan” musiikin myötä. Mutta tästä liu’utaan varsin pian taas kohti musiikkia sikäli, että luenta kerrostuu moniääniseksi ja kuoro toistelee yksittäisiä sanoja ja tarttuu niiden soinnillisiin aineksiin (es ist, gefragt, Wind).

Tekstin rekontekstualisoimisesta tavalla, joka muuttaa sen konnotaatiot, on kyse myös pianokvintetossa (1993). Toisaalta juuri tämän teoksen tekstien kohdalla voisi hyvin kysyä, mikä ylipäänsä on niiden alkuperäinen merkitys. Palaan tähän seikkaan kohta.

⁸ ”Usein kysytään, missä tuuli näyttäytyy ensin, niilläkö seuduoin joilta se tulee, vai niilläkö joille se menee. Ts. näyttäytyykö esim. itätuuli ensin itäisillä vai läntisillä seuduilla? Luulen, ettei tästä asiasta voida sanoa mitään yleistä. Minusta ainakin näyttää todennäköiseltä, että tuuli alkaa paikasta, jonka yksinkertaisuuden vuoksi voimme olettaa olevan sen alueen keskellä jossa se näyttäytyy, ja että se täältä käsin leviää taaksepäin ja eteenpäin.” (Suom. M. H.)

8. Teksti instrumentaaliteoksessa

Poikkeuksellinen tilanne syntyy, kun teksti tuodaan sävellykseen, joka luonteensa puolesta on lähtökohtaisesti instrumentaaliteos. Jossain määrin tästä on kyse jo *Tuulenkuvien* kolmannessa osassa, jossa kuoro luo puhallinsooloille paikoin pelkkää taustaa, ja viidennen osan keskitaitteessa, jossa kuoron matalat staccatot sulautuvat täysin jousien martellatoihin. Mutta *Tuulenkuvat* on kokonaisuutena selvä kuoro-orkesteriteos. Sen sijaan pianolle, kuorolle ja jousiorkesterille kirjoitetun teoksen *Genom kvällen* (1986) lajiytyy sillä tavoin hybridi, että alaotsikkona onkin 4. pianokonsertto. Kuoro on siinä tavallaan orkesterin jatke, joka myös ”säestää” pianoa. Toisaalta piano on niin usein kuoroa kommentoivassa tehtävässä, ettei sen rooli ole perinteisellä tavalla solistinen.

Pianotriossa (1988) pianisti ajautuu vähitellen ragtime-rytmeihin, jolloin viulistilta pääsee huuto ”Ei!”. Pianisti jatkaa, jolloin sellisti puolestaan karjaisee ”Eikä!” Pianisti tarjoaa mallia edelleen, entistä yksinkertaisemmassa muodossa, ja kysyy sitten ”No?”. Tämä avaa varsinaisen ragtimen à la Scott Joplin. Semanttisen (ja teatterillisen) tason esiin tunkeminen on äkillinen ja eikä enää toistu.

Pianokvintetossa (1993) muusikkojen ääntelemisestä tulee olennainen, koko teoksen läpikäyvä elementti. Lähtökohtaideana oli, että pehmeistä sointikentistä alkaa kuulua epämääräisiä ihmisääniä, lähinnä kuiskauksia sekä hyvin hiljaista hyminää, joka varjon lailla seuraa pitkiä ääniä. (Ks. nuottiesimerkki 2a.) Teos oli tilattu Kuhmoon, joten ajattelin, että ehkäpä sen esittää ulkomaisista vieraista koottu, railakkaisiinkin näyttämötempauksiin valmis muusikkoryhmä. Miksei siis englantia – ja jotain mikä *melkein* tarkoittaa jotain, mutta ei niin paljon, että instrumentaalimusiikista siirryttäisiin melodraaman puolelle. Vanhan tutun, Lewis Carrollin osuminen käteen maalla pienessä kunnankirjastossa oli sattuma. *Through the Looking Glass* -teoksesta poimimani ja hieman muokkaamani katkelmat kuuluvat näin:

- (1) [Tweedledum to Alice:] “I know what you’re thinking about, but it isn’t so, nohow.”
- (2) [Tweedledee to Alice:] “Contrariwise, if it was so, it might be; and if it were so, it would be: but as it isn’t, it ain’t. That’s logic.”
- (3) [Alice:] “I was thinking, which is the best way out of this wood: it’s getting so dark. Would you tell me, please?”

* * *

- (4) [Tweedledom:] “The King is dreaming now, and what do you think he’s dreaming about?”
- (5) [Alice:] “Nobody can guess that.”
- (6) [Tweedledee:] “Why, about *you!* And if he left off dreaming about you, where do you suppose you’d be?”
- (7) [Alice:] “Where I am now, of course.”
- (8) [Tweedledee:] “Not *you!* You’d be nowhere. Why, you’re only a sort of thing in his dream!”⁹

Tekstiä on käytetty lähinnä kahdella tavalla. Kahdesta ensimmäisestä repliikistä on irrotettu lyhyitä ja pitkiä osia eri puolille teosta. Ne on kirjoitettu kunkin muusikon stemmaan tarkasti, soitettavan sijalle tai sen ohelle. Soittajat toimivat siis eräänlaisena puhekuorona – tai pikemminkin puhe-ensemblena, joka jakautuu solistisiin repliikkeihin. Tällainen monipuolisuus ei ole esittäjille mitenkään helppoa, mikä seikka yhdessä lähes kauttaaltaan nopean tempon kanssa vahvistaa virtuoosista vaikutelmaa. (Ks. nuottiesimerkki 2a.)

Toinen tekstin käyttötapa koskee muita repliikkejä, jotka sijoittuvat hitaisiin taitteisiin. Repliikit on jaettu kolmeen ”ääneen”, joista yhden (Alice) toivotaan olevan naisen ääni. Muutoin muusikot voivat jakaa nämä äänet – joita ei ole kirjoitettu soittostemmojen sisään – keskenään miten haluavat. Repliikki numero 3 on yksi kokonaisuus; repliikit 4–8 tulevat peräkkäin *codassa*. Molemmissa tapauksissa lausunnan edellytetään seuraavan normaalia puherytmiä. (Ks. nuottiesimerkki 2b.) Sanat ovat siis selvästi kuultavissa (mikäli muusikot muistavat puhua yleisölle eivätkä nuotteihinsa). Mutta mitä ne merkitsevät?

-
- ⁹ (1) [Tittelitom Liisalle:] ”Minä tiedän mitä sinä mietit, mutta ei se niin ole, ei vainkaan.”
- (2) [Tittelityy Liisalle:] ”Päinvastoin. Jos se oli niin, saattoi ollakin; ja jos se olisi niin, voisi olla niin. Mutta kun ei ole, niin ei ole. Tällaista on logiikka.”
- (3) [Liisa:] ”Mietin, miten parhaiten pääsisi ulos tästä metsästä; alkaa nimitäin tulla pimeä. Olkaa kiltejä ja kertokaa se minulle.”

* * *

- (4) [Tittelitom:] ”Kuningas näkee unta nyt. Mistä luulet hänen uneksivan?”
- (5) [Liisa:] ”Eihän sitä kukaan voi arvata.”
- (6) [Tittelityy:] ”Miksipä ei – hän näkee unta *sinusta!* Vaan entä jos hän lakkaisi uneksimasta sinusta, missä otaksuisit silloin olevasi?”
- (7) [Liisa:] ”Tietysti tässä missä nytkin.”
- (8) [Tittelityy:] ”Et suinkaan! Sinua ei olisi missään. Sinähän olet vain jokin kummajainen hänen unissaan.” (Suom. M. H.)

Sognante ♩ = 63

VI. 1
isn't but it isn't *f* what isn't *mf* *modo ord.*

VI. 2
bisbigliante acuto *f* what what what isn't *mf* *modo ord.*

Vla
vibrato non vibrato vibrato non vibrato vibrato *mp*

Vc.
con sord. *ppp* *mp*

Pfte
mp *poco f* *mf*

Esim. 2a

Quasi tempo primo ma sostenuto

VI. 1
p *mf* *p* *poco f* *p* *poco f* *p*

VI. 2
mf p *poco f* *p* *poco f* *p*

Vla
p *poco f* *p* *poco f* *p*

Vc.
p *mf p* *poco f* *p* *poco f* *p*

Voice
Voice 3: "Where I am now, of course."
Voice 2: "Not you! You'd be no - where."

Pfte
poco f

Esim. 2b

9. Absurdisuus

Carrollin tekstin absurdisuus on vahvimmillaan juuri niissä pianokvinteton repliikeissä (1–2), joita on käytetty materiaalina eri puolilla teosta. Muista repliikeistä on helppo osoittaa runollisesti keskeisiä teemoja (tie ulos metsän pimeydestä, unen maailma ja siihen liittyvä solipsistinen tuumailu). Mutta yhtä kaikki teksti on erittäin vaikeasti referoitavissa (tai käännettävissä!), mikä ikään kuin lähentää sitä musiikkiin ja mikä juuri omalta osaltaan estää musiikkia painumasta melodraaman taustaelementiksi. Kriitikko Juhani Koivisto koki asian näin:

Mitä se sanottava oli? Merkitys ei löydy muusikoiden resitoimasta tekstistä. Heiniö kertoi valinneensa tekstin sattumalta, etsineensä tekstiä ja huomanneensa kirjaston hyllystä Lewis Carrollin kirjan *Through the Looking-Glass*. Kysymys ei tietenkään ole sattumasta, vaan siitä että ihminen etsii tietämättä mitä etsii, kuten säveltäessään. Vasta kun etsimänsä löytää, tietää mitä haki. Carrollin teksti ei oikeastaan tarkoita mitään, joten se tarkoittaa kaikkea. Sen merkitys on avoin. Se muistuttaa siinä mielessä musiikin merkkijärjestelmää, jota ei voida kääntää toiselle kielelle. Siten musiikin yhteyteen sopii juuri teksti, jonka merkitys syntyy vasta sen kohdatessa lukijan. Tässä tapauksessa tekstin merkitykseen vaikuttaa vielä musiikki. Kun niin musiikilla, luonnostaan avoimella merkkijärjestelmällä, kuin Carrollin tyypillisellä tekstilläkin (”päinvastoin, jos se oli niin, saattoi ollakin”) on merkityksiä lähes äärettömästi, käytännössä yhtä paljon kuin niiden vastaanottajiakin, syntyy kahden tällaisen tekstipinnan kohtaamisesta eräänlainen merkityksien kenttä, jossa vastaanottaja voi liikkua. Ihminenhan pyrkii aina antamaan kaikelle sisällön, merkityksetön muuttuu merkitykselliseksi.¹⁰

Kirjallisuus

Heininen, Paavo 1989. *The Music of The Knife. Finnish Music Quarterly* 2/1989.

Heiniö, Mikko 1989. Lähtökohtia oopperatutkimukseen. *Musiikkitiede* 2/1989.

Poizat, Michel 1992. *The Angels's Cry. Beyond the Pleasure Principle in Opera*. Transl. by Arthur Denner. Ithaca and London: Cornell University Press.

Stockhausen, Karlheinz 1988. *Musik und Sprache I, III*. Teoksessa *Texte zu eigenen Werken, zur Kunst Anderer, Aktuelles*. Band 2. 3., unveränderte Auflage 1988. Köln: DuMont Buchverlag.

Tarasti, Eero 1986. Kalevi Ahon ooppera *Avain*. *Synteesi* 2–3/1986.

Wagner, Richard (s.a.). *Zukunftsmusik*. Leipzig: Insel-Bücherei. S. 23.

¹⁰ Juhani Koivisto, Uusia ja vanhoja uutuuksia. *Kainuun Sanomat* 22.7.1994.

Yrjö Heinonen

Säveltämisestä ja sen tutkimisesta - esimerkkinä Beatles-yhtyeen laulunteko- ja äänitysprosessi¹

Väitöskirjani (Heinonen 1995) analyysiesimerkkinä piti alun perin olla Ludwig van Beethovenin erään myöhäiskvarteton sävellysprosessi. Esimerkkinä on kuitenkin Beatles ja *Michelle*. Olenkin muutaman viime viikon – ja aivan erityisesti viime päivien – aikana useasti joutunut vastaamaan kysymykseen ”miksi Beatles”? Syitä on monia, tässä muutama.

Ensiksikin, halusin ”testata” lähinnä taidemusiikin tutkimuksen ja psykologisen tietämyksen pohjalta rakentamani mallin toimivuutta myös eri aikakautta ja kulttuuria edustavan tutkimuskohteen parissa. Beatles osoittautui merkittävyytensä ja materiaalin helpon saatavuuden vuoksi luontevaksi vertailukohteeksi. Lisäksi valintaan oli omakohtaisia syitä. Tutkimustyötä helpotti musiikin ja sen taustojen suhteellisen hyvä tuntemus. En myöskään epäröi – enkä häpeä – sanoa, että kiinnostuin tosimelellä musiikista vasta kevättalvella 1964 juuri Beatles-yhtyeen innostamana. Ja lopulta: tieteen – musiikkitiede mukaan luettuna – tulee nähdäkseni tutkia sellaisiakin ilmiöitä, jotka koskettavat akateemisten piirien lisäksi myös niiden ulkopuolelle jäävää laajaa lukijakuntaa.

¹ Kirjoitus perustuu lectio praecursoriaan väitöskirjani *Elämäksestä ideaksi – ideasta musiikiksi. Sävellysprosessin yleinen malli ja sen soveltaminen Beatles-yhtyeen laulunteko- ja äänitysprosessiin* julkisessa tarkastustilaisuudessa 10.6.1995. Kirjoitukseen sisältyy – alaviitteiden muodossa – joitakin kommentteja ja täsmennyksiä, jotka eivät sisällyneet varsinaiseen lectio praecursoriaan. Tilaisuudessa kuultuihin soiviin esimerkkeihin (Lennonin ns. *Playboy*-haastatteluihin sisältyvä lausunto laulun *She Said She Said* taustasta sekä kyseistä laulua koskevat kotidemoversiot) viittaa tässä kirjallisuuden avulla (Sheff 1981; Robertson 1990).

Beatles-yhtyeen merkityksestä ja ajankohtaisuudesta

Aluksi muutama sana yhtyeen merkityksestä. Pelkästään levymyynnin ja suosion laajuuden mukaan arvioituna Beatles oli ilman muuta oman aikansa merkittävin musiikillinen ilmiö. Tämä näkyy selvästi esimerkiksi Yhdysvaltain ja Englannin levymyyntitilastoista vuosilta 1962–70. Havainnollistan asiaa oheisen taulukon avulla. Taulukkoon sisältyvät sijoituspisteet olen saanut laskemalla yhteen kunkin vuoden suosituimmat single-levyt esittäjäkohtaisesti siten, että vuoden suosituin levy sekä USA:ssa että Englannissa saa aina 10 pistettä, toiseksi suosituin 9 pistettä ja niin edelleen, kunnes kymmenenneksi suosituin saa yhden pisteen. Kuten näkyy, näin laskettuna Beatles oli todella aivan omassa luokassaan.

Sija	Esittäjä	Laulujen määrä	USA	Englanti	Yht.
1.	Beatles	8	36	27	63
2.	Jim Reeves	3	—	29	29
3.	Elvis Presley	5	1	26	27
	Engelbert Humperdinck	3	—	27	27
5.	Rolling Stones	3	15	10	25
6.	Roy Orbison	3	8	17	24
7.	Chubby Checker	3	17	6	23
8.	Monkees	3	21	1	22
9.	Frank Sinatra	3	2	19	21
10.	Louis Armstrong	2	9	10	19
11.	Seekers	2	—	17	17
12.	Supremes	3	16	—	16
	Bobby Vinton	4	16	—	16
	Tom Jones	3	—	16	16
15.	Mr. Acker Bilk	1	5	10	15
	Four Seasons	3	15	—	15
	Righteous Brothers	2	15	—	15
18.	Beach Boys	5	4	10	14
	Jackson Five	2	14	—	14
20.	Herb Alpert	2	4	8	12

Taulukko. USA:n ja Englannin suosituimmat esiintyjät ja esiintyjäryhmät 1962–70 vuosittaisten TOP 10 -sijoitusten perusteella (lähteet: USA:n osalta Quirin & Cohen 1986, Englannin osalta Jasper 1983).

Beatles oli merkittävä myös siksi, että se kykeni pian laajentamaan yleisöään nuorison ulkopuolelle. Beatlemanian sanotaan syntyneen lokakuussa 1963 – tarkkaan ottaen 13.10.1963 – yhtyeen oltua pääesiintyjänä TV-showssa nimeltä *Sunnuntai-ilta Lontoon Palladiumissa*. Pian tämän jälkeen yhtye valloitti kuningasperheen *Royal Variety Performance* -showssa. 11.6.1995 tuli kuluneeksi tasan kolmekymmentä vuotta siitä, kun kuningatar Elisabeth II myönsi ritariaarvon yhtyeen jäsenille tunnustukseksi siitä, että yhtye oli tuonut maahan huomattavan paljon ulkomaanvaluuttaa ja tällä tavoin merkittävästi parantanut koko maan taloudellista tilaa.

Beatlesin erotti muista aikansa yhtyeistä ennen muuta sen hämmästyttävä monipuolisuus ja kyky nähdä, mikä ajassa oli olennaista. Beatles oli herkkä muutoksille, reagoi niihin nopeasti, mutta kykeni myös tekemään ilmassa olevista ideoista synteesein muiden vielä sulatella niitä. Beatles onnistuikin kiteyttämään aikakautensa ajanhengen luultavasti täydellisemmin kuin mikään muu 1960-luvulla vaikuttanut yhtye tai artisti. Tämä selittää osaltaan myös sen, että Beatles hajosi 1960-luvun päätyttyä. Ajatusleikki, jonka mukaan Beatles olisi esiintynyt 6.6.1995 Helsingin Olympiastadionilla, on tästä näkökulmasta vailla todellisuuspohjaa.² Silti Beatles on jatkuvasti ajankohtainen. Esimerkiksi yhtyeen BBC:lle vuosina 1962–66 tekemistä äänityksistä koostettu ja viime vuodenvaihteessa julkaistu cd-levy nousi jälleen myyntilistoille – kaksikymmentäviisi vuotta yhtyeen hajoamisen jälkeen.

Sävellysprosessin yleinen malli ja sen soveltaminen Beatles-yhtyeen laulunteko- ja äänitysprosessiin

Sitten sävellysprosessin malliin ja sen soveltamiseen. Käsitän sävellysprosessin väitöskirjatutkimuksessani ikään kuin välineeksi, jonka avulla säveltäjä kääntää kokemuksiaan ja elämyksiään musiikiksi. Säveltäjän aikaisemmat kokemukset ja elämykset ovat se raakamateriaali, jonka pohjalta sävellykselliset ideat syntyvät ja myös näiden ideoiden ”kääntäminen” soivaksi musiikiksi tapahtuu ensisijaisesti kokemuseräisen tiedon ja taidon pohjalta.

Havainnollistan seuraavassa yhden Beatles-sävelmän kirjoittamista koskevan esimerkin avulla, kuinka tämä kaikki Beatles-yhtyeen kohdalla tapahtui. Käytän esimerkkinä John Lennonin kirjoittamaa laulua *She Said She Said*, joka on julkaistu *Revolver*-albumilla (1966). Tämä esimerkki ei sisälly väitöskirjaani, jossa tarkastellaan lähemmin McCartney-balladin *Michelle* kirjoitusprosessia.

² Tiistaina 6.6.1995 Helsingin Olympiastadionilla esiintyi tietenkin Rolling Stones, toinen 1960-luvun kahdesta ”suuresta” englantilaisesta rock-yhtyeestä. Beatlesista poiketen Rolling Stones on levyttänyt ja tehnyt kiertueita suhteellisen säännöllisesti 1960-luvun jälkeenkin – aina tähän päivään saakka.

Aloitin laulun idean taustalla olevasta henkilökohtaisesta kokemuksesta, joka palautuu Los Angelesissa elokuussa 1965 pidettyihin juhliin. Beatlet olivat Yhdysvaltain kiertueella ja pitivät taukopäivää. Välittömän impulssin idean syntymiselle antoi näyttelijä Peter Fonda, joka tuppautui Lennonin vieren ja hoki hokemasta päästyään lausetta ”tiedän, miltä tuntuu olla kuollut”. Lennonin omin sanoin:

”Se on kirjoitettu happomatkan [acid trip] jälkeen LA:ssa, tauon aikana Beatlesin kiertueella, kun me pidimme vähän hauskaa ison tyttöjoukon kanssa. Ja Peter Fonda tuli sisään ja tunki lähelleni sanoen ’tiedän, miltä tuntuu olla kuollut’. Hän kuvaili happomatkaa, jolla hän oli ollut, mutta me ei haluttu kuulla siitä. Me oltiin kaikki matkalla [on acid] ja aurinko paistoi ja tytöt tanssivat ja koko juttu oli kaunis ja kuuskytluku ja tämä tyyppi – en tosiaankaan tiennyt, kuka hitto hän oli; hän ei ollut tehnyt Easy Rideria tai mitään ja minä tiesin Henry Fondan ... hämäästi ja Jane Fondasta ei ollut tullut seksisymbolia tai poliittista, tiedäthän, enkä edes juuri ajatellut häntä – tämä tyyppi aurinkolaseineen tunki koko ajan lähelleni kuiskaten ’tiedän, miltä tuntuu olla kuollut’. Se oli arpinen. Se oli kuin – älä puhu minulle siitä. En halua tietää, miltä tuntuu olla kuollut.” (Sheff 1981, 196.)

Kuinka tämä kokemus sitten ”kääntyi” musiikiksi? Vastaus kuuluu: luonnostelemalla ja korjaamalla. Periaatteessa siis hyvin samankaltaisten vaiheiden kautta kuin taidemusiikkia sävelletessä.

Todettakoon, että luonnosten ja käsikirjoitusten tutkimus on muutaman vuosikymmenen ajan ollut tärkeä musiikkitieteen osa-alue, ja että sillä myös tässä tutkimuksessa on tärkeä osansa. Musiikintutkimuksessa on perinteisesti erotettu kolmentyyppisiä käsikirjoituksia: luonnoksia, konsepteja ja puhtaaksikirjoituksia. Tällöin *luonnos* tarkoittaa ensimmäistä, usein pikaisesti tehtyä hahmotelmaa. *Konsepti* tarkoittaa edellistä laajempaa hahmotelmaa, jonka pohjalta lopullinen versio kirjoitetaan puhtaaksi. *Puhtaaksikirjoitus* taas tarkoittaa sitä versiota, joka esitetään, ja johon teoksen kustannettu nuottijulkaisu tai partituuri perustuu.

Tätä jakoa voidaan soveltaa myös Beatles-yhtyeen demo- ja masternauhoihin. Laulusta *She Said She Said* on säilynyt kaksi Lennonin nauhoittamaa kotidemoversiota, joista ensimmäisen voi katsoa vastaavan ”luonnosta” ja toisen ”konseptia”. Julkaistu äänite – tai ehkä oikeammin se masternauha, jonka pohjalta äänite on miksattu – vastaa puolestaan puhtaaksikirjoitusta. Amerikkalainen Lennon-tutkija John Robertson on luonnehtinut ensimmäistä demoversiota (”luonnosta”) seuraavasti:

Lennon toistaa samaa fraasia uudelleen ja uudelleen akustisen kitaran säestyksellä: ”He said, I know what it’s like to be dead, he said”. Tässä vaiheessa fraasi oli nopeassa bluestemossa Lennonin rämpyttäessä dylanmaisesti taustalla. (Robertson 1990, 51.)

Robertsonin arvio toisesta demoversiosta (”konseptista”) kuuluu puolestaan seuraavasti:

Paria viikkoa myöhemmin Lennon oli kehitellyt laulua vähän pitemmälle. Hän oli hidastanut tempoa, korvannut hakkaavan rytmikitaran sorminnäppäilyllä originaalilla ja lisännyt joitakin sanoja – ilmasta vetäen, kuten hänellä oli tapana. – – [Tämän jälkeen] Lennon pani laulun syrjään tulevaa tarvetta varten. (Mts. 51–52.)

Tarve tuli kesällä 1966, jolloin laulu harjoiteltiin ja äänitettiin *Revolver*-albumin viimeisten äänityssessioiden aikana (21.6.). Laulun harjoittelu ja äänitys (päällekkäisäänityksineen) vaati ”vain” yhdeksän tuntia – lyhyt aika verrattuna muihin albumin lauluihin. Osaksi lyhyt äänitysaika johtui varmastikin siitä, että yhtyeellä oli kiire, sillä viimeinen maailmankiertue alkoi painaa päälle.

Palaan vielä laulun taustaan. Laulun idea palautuu välikohtaukseen, jonka Lennonin lisäksi (ainakin) kaksi henkilöä – Peter Fonda itse ja Byrds-yhtyeen Roger McGuinn – ovat vahvistaneet (se, käsittikö Lennon Fondan tolkutuksen tämän tarkoittamalla tavalla, on Lennonin kokemuksen kannalta toisarvoista).³ Joka tapauksessa Lennonin suhtautuminen Fondaan kyseisessä tilanteessa on siirtynyt lähes sellaisenaan lauluun. Vapaa käänös sanoituksesta kuuluu seuraavasti:

- A1 *Hän sanoi – tiedän, miltä tuntuu olla kuollut. / Tiedän, mitä on olla surullinen. / Ja hän saa minut tuntemaan kuin / en olisi koskaan syntynytkään.*
- A2 *Minä sanoin – kuka pani kaiken tuon kaman hiuksiisi. / Kaman, joka saa minut tuntemaan itseni hulluksi. / Ja saat minut tuntemaan kuin / en olisi koskaan syntynytkään.*
- B *Hän sanoi – et ymmärrä, mitä sanoin. / Minä sanoin – ei, ei, ei, olet väärässä. / Kun olin poika, kaikki oli kuten pitääkin, / kaikki oli kuten pitääkin.*
- A3 *Minä sanoin – vaikka tiedätkin, mitä tiedät, / tiedän, että olen valmis lähtemään. / Koska saat minut tuntemaan kuin / en olisi koskaan syntynytkään.*
- Coda *Hän sanoi – tiedän, miltä tuntuu olla kuollut.*

³ Amerikkalaisen Byrds-yhtyeen laulusolisti Roger McGuinnin versio tapahtuneesta kuuluu seuraavasti: ”Hän [Fonda] puhui ja puhui Johnille arvetaan ja [siitä,] kuinka hän oli ollut hetken aikaa kuollut. Hän oli ollut jonkin sortin leikkauksessa ja oli teknisesti ottaen kuollut ja palannut takaisin elämään. Me olimme kaikki matkalla [on acid] eikä John kestänyt sitä. Se oli liikaa eikä hän halunnut kuulla sitä. Hän sanoi ’heittäkää tämä tyyppi ulos täältä!’ Se oli sairasta ja omituista. Me olimme juuri lopettaneet *Cat Balloun* katsomisen, Jane Fonda oli [mukana] siinä. Niinpä John ei halunnut olla missään tekemisissä kenenkään Fondan kanssa [nauraa]. Hän käytti leffaa Peteriä vastaan ja se, mitä hän sitten sanoi, nousi pintaan tästä taustasta.” (Somach & Somach & Gunn 1989, 213.)

Tarttuminen kuolemaa koskevaan sattumanvaraiseen mainintaan tulee ymmärrettäväksi, kun se asetetaan laajempiin yhteyksiin. Beatlet olivat tuohon aikaan kiinnostuneita eksistentiaalisesta filosofiasta, jolle on ominaista ole-massaoloa, elämää ja kuolemaa koskevien kysymysten pohdiskelu. On ilmeistä, että kuolema askarrutti Lennonia laulun *She Said She Said* kirjoitusajankoh-tana erityisen paljon. Tämä voidaan päätellä siitä, että sana ”kuolema” (”death”), ”kuoleminen” (”dying”), ”kuolla” (”die”) tai ”kuollut” (”dead”) esiintyvät silmiinpistävän monessa hänen vuosina 1965–67 kirjoittamissaan lauluissa: *Run For Your Life*, *In My Life* ja *Girl* (kaikki vuodelta 1965) sekä *Tomorrow Never Knows*, *Rain* ja edellä mainittu *She Said She Said* (kaikki julkaistu vuonna 1966). Tämän lisäksi kuolemaa sivutaan epäsuorasti ainakin lauluissa *We Can Work It Out* (1965) ja *A Day In The Life* (1967).

Kertosäkeeseen sisältyvä lause ”when I was a boy ev’rything was right” (”kun olin poika, kaikki oli kuten pitääkin”) viittaa nostalgisella tavalla lapsuuteen. Lennon itse on luonnehtinut laulua sekä surulliseksi että nostal-giseksi:

”Peter Fonda tuli ja se oli toinen juttu. Hän hoki, että ’tiedän, miltä tuntuu olla kuollut’ ja me sanoimme ’että mitä?’ ja hän hoki sitä edelleen. Me sanoimme: ’Kristuksen tähden, kita kiinni, me emme välitä, emme halua tietää’ ja hän vain jatkoi siitä. Siinä se, kuinka kirjoitin *She Said She Saidin* – ’I know what it’s like to be dead’. Se oli surullinen laulu, happolaulu [acid song], luulisin. ’Kun olin pieni poika’ ... näetkös, koko joukko varhaislap-suutta tuli joka tapauksessa pintaan.” (Miles 1982, 115.)

Väitöskirjassani lähemmän analyysin kohteena on siis McCartney-balladi *Michelle*. Nopea vertailu osoittaa, että molemmat laulut – *Michelle* ja *She Said She Said* – kertovat erillisyydestä ja kommunikaatiovaikeuksista. Myös muita yhdistäviä tekijöitä on helppo löytää: molemmissa laulaja pakenee ahdistavaa nykyhetkeä lapsuuteensa. Kuitenkin laulujen välittämä asenne heijastaa teki-jöidensä persoonallisuuseroja. McCartney yrittää yrittämästä päästyään murtaa erillisyyden ja löytää keinon päästä yhteyteen – Lennon turhautuu ja ilmoittaa olevansa valmis lähtemään. McCartney laulaa intensiivisen epätoivoisesti – Lennon taas laiskasti ja kyynisesti.

Lopuksi

Analyysia voisi jatkaa, mutta jätän sen tässä yhteydessä tekemättä. Ensiksikin siksi, että aika ei riitä. Tärkeämpi syy on kuitenkin se, että haluan tällä tavoin kiinnittää huomiota tämäntyyppiseen tutkimukseen liittyviin eettisiin kysymyksiin. Selvittäessään säveltäjän henkilökohtaisten kokemusten osuutta yksittäisten sävellysten kirjoittamiseen johtaneina impulsseina tutkija joutuu

pohtimaan sitä, kuinka pitkälle tekijän persoonallisuuteen ja psyykkiseen tilaan hänen on lupa porautua.

Jokainen, joka seurasi alkukesästä Helsingin Sanomissa käytyä keskustelua psykoanalyttisen teorian soveltamisesta kulttuurituotteiden tutkimiseen, havainnee, että tässä käytetty lähestymistapa on lähellä sitä, mitä tutkija Jari Ehrnrooth *Helsingin Sanomien* kuukausiliitteessä 27.5.1995 ilmestyneessä esseessään nimittää psykoterroriksi (*HS Kuukausiliite* 11/95). En puutu Ehrnroothin esseeseen tässä tämän enempää, kehotan vain kuulijoita tutustumaan siihen sekä Sari Näreen, Jari Sinkkosen ja Juha Siltalan Helsingin Sanomissa ilmestyneisiin vastineisiin.⁴

Biografisessa tutkimuksessa on perinteisesti nähty yhteyksiä hyvinkin intii-
mien tapahtumien ja kulttuurituotteiden välillä. Viitataan siihen psykohistorial-
liseen traditioon, jota edustavat Freudin Mooses-, Michelangelo- ja Leonardo
da Vinci -tutkielmat, Eriksonin Luther- ja Gandhi-tutkielmat, Sterban pariskun-
nan Beethoven-tutkielmat, Solomonin Beethoven- ja Schubert-tutkielmat sekä
Federin Mahler- ja Ives-tutkielmat.

Lienee mahdotonta absoluuttisella tarkkuudella määritellä sitä pistettä,
missä ymmärtävä tulkinta muuttuu psykoterroriksi. Useat tämän vuosisadan
ensimmäisen puoliskon tärkeimmistä suuntauksista pyrkivät välttämään
tämän ongelman kiertämällä tai kieltämällä sen kokonaan. Psykologisista
suuntauksista behaviorismi sulkeisti ihmispsykyen tutkimuksen ulkopuolel-
le. Estetiikan alueella formalismi ja uskriittinen suuntaus käsittivät teoksen
syntyedellytyksistään riippumattomaksi esineeksi. Analyyttinen filosofia
oli kiinnostunut kielestä pelinä, ei siitä, millainen todellisuus tämän pelin
takana on.

Kaikki nämä suuntaukset on parin–kolmen viime vuosikymmenen aikana
kyseenalaistettu siksi, että ne eivät kykene käsittelemään ihmisen kokemusto-
dellisuutta. Ei muuten liene sattuma, että suuntaukset kukoistivat jotakuinkin
samanaikaisesti. Sitten osa näille tutkimustraditioille yhteisistä lähtökoh-
dista on siirtynyt postmoderniin lähestymistapaan, joka tarkastelee kulttuuri-
tuotteita ”merkkien”, ”tekstien” tai ”diskurssien” leikkinä yrittämättäkään
väittää mitään niiden taustalla olevasta kokemuspohjasta. Keisarin uudet vaat-
teet -tyyppinen kysymys kuuluu: ”eikö kokemustodellisuuden kieltäminen ole
psykoterroria?”

⁴ Vastineet ilmestyivät seuraavasti: Näre *HS* 4.6.1995, Sinkkonen *HS* 5.6.1995 ja
Siltala *HS* 6.6.1995. Ehrnrooth vastasi vastineen vastineella *HS* 8.6.1995. Keskus-
telu jatkui kesäkuun ajan (palaan siihen vielä tuonnempana).

Yhtä kaikki on tärkeää, että tämäntyyppisiä eettisiä kysymyksiä pohditaan. Voikin sanoa, että nyt puheena oleva eettinen ongelma on sukua monille jo pitkään keskustelun kohteena olleille ongelmille, joista tässä mainittakoon keinohedelmöitys, abortti, eutanasia, geenitekniikka ja vaikkapa ydinfysiikka.⁵

Omassa tutkimuksessani olen pyrkinyt osoittamaan, että usein pinnalliseksi luonnehditun populaarimusiikin taustalta voi löytyä ”elämää suurempia kokemuksia”, jotka lauluntekijä haluaa jakaa yhteisönsä kanssa. Tarkoitukseni on ollut ymmärtää kokemusten ja valmiin ”tuotteen” välistä suhdetta, ei ”diagnosoida” tai ”leimata” tekijää. Ihmisen toiminnan ymmärtäminen edellyttää hänen motiivinsa – niin tietoisten kuin ei-tietoistenkin – selvittelemistä.

Haluan lopuksi muistuttaa, että John Lennon ja Paul McCartney ovat poikkeuksellisen avoimesti kertoneet julkisuudessa omien laulujensa usein hyvin intiiimeistä ja kipeistä taustoista. Ilman näitä julkisia tunnustuksia tämä tutkimus ei olisi ollut mahdollinen.

⁵ On tietenkin selvää, että tieteellisiä menetelmiä koskevien eettisten kysymysten julkisessa pohdinnassa tulisi puhua itse asiasta ja jättää mahdolliset henkilökohtaisuudet tällaisen keskustelun ulkopuolelle. Näin ei valitettavasti ollut laita alkukesän ”psykodebatin” kohdalla. Siteeraan seuraavassa *Suomen Kuvalehdessä* 28/1995 esitettyä tiivistelmää debatin kulusta ja taustoista:

”Alkukesän kiihkein akateeminen puheenaihe oli kolmen nuoren tohtorin, Jari Ehrnroothin, Juha Siltalan ja Sari Näreen *Helsingin Sanomien* sivuilla käymä raivokas kirjeenvaihto psykoanalyysin käytöstä tutkimuksessa. Kiista alkoi Ehrnroothin syytettyä *Helsingin Sanomien* kuukausiliitteessä 11/95 kollegoitaan psykofundamentalismista: haastattelemiensa henkilöiden puheiden vääristelystä ja näiden alistamisesta psykopuoskaroinnin kohteiksi. Sari Näreen artikkeli, jota Ehrnrooth voimakkaasti arvosteli, perustui kirjassa *Pahan tyttäret* analysoituihin neljään naisvihaajan muotokuvaan. Syvällisen tieteelliseen ja ankaran periaatteelliseen keskusteluun osallistui useita alan johtavia asiantuntijoita, mm. psykiatri Jari Sinkkonen ja Suomen mielenterveysseuran johtaja Pirkko Lahti. Keskustelun loppu tuli läsähtäen. Tutkijat Jaana Lähteenmaa ja Helena Saarikoski ilmoittautuivat Näreen haastateltaviksi ja vakuuttivat, ettei heidän kertomuksiaan puolisoittensa naisvihasta ollut siteerattu tai tulkittu väärin. Seurasi lakoninen ilmoitus: ’Kulttuuritoimitus lopettaa Jari Ehrnroothin *Kuukausiliitteessä* 11/95 olleesta kirjoituksesta alkaneen keskustelun tähän.’ Jaana Lähteenmaa on Jari Ehrnroothin entinen pitkäaikainen avopuoliso.”

Niin että se siitä debatista. – Katson kuitenkin edelleen, että yllä mainitun kaltaisten tieteen menetelmiä koskevien eettisten kysymysten pohdinta on tärkeää.

Lähteet

- Heinonen, Yrjö 1995. *Elämyksestä ideaksi – ideasta musiikiksi. Sävellysprosessin yleinen malli ja sen soveltaminen Beatles-yhtyeen laulunteko- ja äänitysprosessiin*. Jyväskylä Studies in the Arts 48. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Jasper, Tony (compiled) 1983. *The Top Twenty Book. The official British record charts 1955–1982 as used by BBC Radio 1 and Top of the Pops*. Poole (Dorset): Blandford Press.
- Miles, Barry (compiled) 1982. *Beatles in Their Own Words*. London / New York / Sydney: Omnibus Press.
- Quirin, Jim & Barry Cohen 1986. *Chartmasters' Rock 100. An authoritative ranking of the 100 most popular songs for each year, 1956 through 1986*. Covington (Louisiana): Chartmasters.
- Robertson, John 1990. *The Art & Music of John Lennon*. London / New York / Sydney: Omnibus Press.
- Sheff, David 1981. John Lennon: His Final Words on the Beatles' Music. *Playboy* April/1981.
- Somach, Denny & Kathleen Somach & Kevin Gunn (toim.) 1989. *Ticket to Ride*. New York: William Morrow & Co.

Matti Huttunen

Dahlhaus, Husserl ja teosidentiteetin ongelma. Pohdintoja reseptiohistorian perusteista

Reseptiohistorian ehkä vaikein periaatteellinen kysymys liittyy sävelteoksen identiteetin problematiikkaan. Jos tutkimuksen kohteeksi otetaan sävelteoksen – sanokaamme Sibeliuksen *Kullervon*¹ – ”itsensä” sijasta sen vastaanotto eri aikoina (kuten reseptiohistoriassa juuri tehdään), teos näyttää menettävän identiteettinsä ja muuttuvan pelkäksi sarjaksi vastaanottajien mielipiteitä: ei ole enää ”yhtä” Sibeliuksen *Kullervo* vaan vain joukko enemmän tai vähemmän irrallisia mielikuvia siitä. Jos toisaalta yritetään pitää kiinni luonnolliselta tuntuvasta ajatuksesta, että puheena olevalla teoksella on ”kiinteä”, ”oma” olemuksensa, siitä esitetyt lausumat joutuvat erikoiseen valoon. *Kullervosta* esitetyt näkemykset ovat tästä näkökulmasta katsottuina ikäänkuin pyrkimyksiä tavoittaa teoksen pysyvä, ideaalinen luonne.

¹ Puhun tässä yhteydessä tarkoituksellisesti ”*Kullervosta*” enkä ”*Kullervo-sinfonias-ta*”. Kumpaa nimeä on kulloinkin käytetty, on itsessään kiinnostava reseptiohistoriallisen tutkimuksen aihe. Sibelius itse käytti teoksen kantaesityksen suomenkielisissä ilmoituksissa huhtikuussa 1892 nimitystä ”*Kullervo, sinfoonillinen runoelma*”. Lehdissä julkaistuissa ennakkouutisissa ja arvosteluissa sen sijaan puhuttiin jo tuolloin ”*Kullervo-sinfoniasta*”. Esimerkiksi ”Bis” Wasenius kutsui teosta sinfoniaksi *Hufvudstadsbladet*in kirjoittamissaan uutisissa 29.3. ja 27.4.1892. Arvostelussaan 29.4. hän kuitenkin käytti termiä ”symfonisk dikt”. (Sibeliuksen itsensäkin tiedetään myöhemmin lausahaneen leikillään kirjoittaneensa yhdeksän sinfoniaa, kun *Kullervo* ja *Lemminkäis-runot* lasketaan mukaan.) Reseptiohistorioitsija ei voi suoralta kädeltä hyväksyä nykyisin vakiintunutta ilmaisua ”*Kullervo-sinfonia*”, vaan hänen on tarkkailtava eri nimien esiintymistä eri teksteissä ja pohdittava tältä pohjalta teoksen suhdetta sellaisiin 1800-luvun musiikinlajeihin kuin ”sinfonia”, ”ohjelmasinfonia”, ”kuorosinfonia” ja ”sinfoninen runo”. (*Kullervon* yhteydestä 1800-luvun musiikinlajeihin ks. Murtomäki 1990b, 1; 1993, 116. Sibeliuksen tuotantoon liittyvästä laji-problematiikasta ks. myös Murtomäki 1990a, 157–161.) *Lemminkäis-sarjan* kohdalla esiintyi saman tapaista horjuvuutta kuin *Kullervon* yhteydessä. Kantaesityksen aikoihin puhuttiin muun muassa ”sinfoonisesta sarjasta” ja neljästä ”sinfoonisesta runosta”. (Ks. *Uusi Suometar* 14.4.1896.)

Kumpikaan vaihtoehto ei tunnu mielekkäältä. ”Sävelteos” on ollut länsimaisessa taidemusiikissa viimeisten kahdensadan vuoden aikana niin keskeinen kategoria – suoranainen elinehto koko musiikkikulttuurille –, että on mahdotonta antaa sen väljähtyä pelkäksi mielipiteiden rykelmäksi. Tuntuu mahdottomalta hyväksyä oletusta, että musiikkiteokset olisivat vain sarja ohimeneviä psyykkisiä vaikutelmia. Kun sanotaan, että teos on vain joukko mielipiteitä, ollaan hyvin lähellä ajatusta, että kaikki teoksesta esitetyt väittämät ovat samanarvoisia. Historiantutkimus edellyttää kuitenkin aina valintojen tekemistä. Pelkkä samanarvoiseksi oletettujen lausumien luetteleminen ei ole oikeaa historiaa. Sitä paitsi väite, että kaikki mielipiteet ovat samanarvoisia, on itsessään yhtä arvoväritteinen kuin päinvastainen väite, että kaikki mielipiteet eivät ole samanarvoisia. (Dahlhaus 1977, 249; 1991, 110.)

Toisaalta, vaikka Sibeliuksen *Kullervo* tuntuu intuitiivisesti olevan enemmän kuin vain kokoelma hetkellisiä mielentiloja, emme myöskään hyväksy ajatusta, että väittämämme siitä olisivat jonkinlaisia epätoivoisia yrityksiä lähestyä sen ”todellista” luonnetta. Sävelteos sallii luonnostaan monia erilaisia, ristiriitaisiakin näkemyksiä ja tulkintoja.

Dahlhaus: reseption huippukaudet, Ingarden-kritiikki ja viittaus Husserlin fenomenologiaan

Carl Dahlhaus selvitteli edellä kuvattua ongelmaa useissa kirjoituksissaan. Tämä on hyvin ymmärrettävää, kun otetaan huomioon hänen tuotantonsa luonne kokonaisuudessaan. Hänen tärkeänä metodisena periaatteenaan oli aatteellisten ja sosiaalisten tekijöiden liittäminen kiinteäksi osaksi musiikinhistoriaa, mutta toisaalta hän oli huolissaan sävelteoksen kategorian rappeutumisesta. James Hepokoski on esittänyt, että Dahlhausin tuotanto on suorastaan nähtävä yritykseksi pelastaa eräät musiikkitieteen perustavat arvot länsisaksalaisissa yliopistoissa 1960–70-luvuilla muodissa olleiden marxilaisten suuntausten aiheuttamalta uhalta. Hepokosken mukaan yksi tärkeimmistä tällaisista arvoista oli juuri teoksen kategoria. (Hepokoski 1992.) Myös nyky-musiikin suuntaukset, jotka ovat kyseenalaistaneet perinteisen teoskategorian, joutuivat Dahlhausin kritiikin kohteeksi; tai itse asiassa Dahlhaus ei artikkeleissaan *Plädoyer für eine romantische Kategorie* (1969) ja *Über den Zerfall des musikalischen Werkbegriffs* (1971) varsinaisesti moittinut noita suuntauksia sävelteoksen vesittämisestä, vaan hän pikemminkin analysoi terävästi nykymusiikkiin sisältyneitä ajattelutapoja. (Tiedostamattomien ajattelutapojen analyttinen erittely saattaa tosin joskus tuntua viiltävämmältä kritiikiltä kuin tylsin aseinen taisteleva aggressiivinen polemiikki.)

Vuonna 1973 Dahlhaus hyökkäsi koko reseptionhistoriaa vastaan *Neue Zeitschrift für Musik* -lehdessä, jonka toimittajakuntaan hän tuolloin kuului.

Kirjoituksessaan *Vom Nutzen und Nachteil der "Rezeptionsgeschichte"* hän puhui reseptiohistorian muotiintulon takana piilleestä "musiikkipolitiikasta", "ideologiasta" ja "taidevihamielisyydestä", jotka pyrkivät vesittämään autonomisen taideteoksen kategorian ja siihen liittyvän teoksen sisäisten piirteiden analysoinnin. (Dahlhaus 1973.)

Neljä vuotta myöhemmin ilmestyneessä kirjassaan *Grundlagen der Musikgeschichte* Dahlhaus pohti reseptiohistoriaan ja teosidentiteettiin liittyviä kysymyksiä huomattavasti viileämmin. Kirjan viimeisessä, reseptiohistorian problemeille omistetussa pääluvussa hän erotti toisistaan kolme historianfilosofista mallia, joiden avulla tutkija voi "pelastaa" musiikkiteoksen identiteetin ja suorittaa mielekkäitä valintoja historiallisesta materiaalista.

Ensinnäkin voitaisiin ajatella, että musiikkiteos tavallaan muodostuu vähitellen, kun ihmiset esittävät siitä erilaisia mielipiteitä. Reseption nähtäisiin ikään kuin paljastavan teoksen sisältyviä mahdollisuuksia. Sibeliuksen *Kullervon* esteettinen sisältö olisi täten kehkeytynyt sitä mukaa kun jälkipolvet ovat lausuneet sävellyksestä uusia näkemyksiä. Toisaalta on mahdollista väittää, että nimenomaan säveltäjän oman aikakauden reseptio tekee parhaiten oikeutta teokselle. *Kullervosta* vuosina 1892–93 esitetyt näkemykset tulisi tämän mukaan ottaa perustaksi teoksen reseption tutkimiselle, ja myöhemmät väittämät teoksesta olisi suhteutettava niihin. Tätä näkemystä kuulee usein puolustettavan, olkoonkin, että se on hermeneutiikan periaatteiden valossa erittäin kyseenalainen. Kolmas vaihtoehto – ja samalla eräänlainen synteesi kahdesta ensimmäisestä – on valita lähtökohdaksi jokin huippukausi, johon ideat tutkimuksen kohteena olevasta musiikista kiteytyvät tehokkaasti (esimerkiksi Beethovenin sinfonian nro 9 vastaanotto 1800-luvun puolivälissä, Brucknerin sinfonioiden vastaanotto 1920-luvun Saksassa ja Mahlerin sinfonioiden vastaanotto 1970-luvulla).² Ajatuksena on, että huippujakson aikana kannatetut

² Sibeliuksen kohdalla tällainen kausi voisi olla 1930-luku. Varhaiselle Sibelius-reseptiolle tyypillinen kansallinen innostus saavutti huipennuksensa vuonna 1935, johon osuivat *Kalevalan* satavuotisjuhlat, Sortavalan laulujuhlat ja Sibeliuksen omat 70-vuotispäivät. Samalla uusi, Sibeliuksen musiikin sinfonisuutta ja universaalia merkitystä korostanut näkemys alkoi lyödä itseään läpi. Nuoren polven edustajista esimerkiksi Sulho Ranta ja Eino Roiha julistivat 30-luvun kirjoituksissaan tätä käsitystä. Yksi uuden idean tärkeistä edellytyksistä oli Sibeliuksen kansallisen aseman institutionalisoituminen ja "virallistuminen". Tämän prosessin voidaan katsoa alkaneen Sibeliuksen 50-vuotisjuhlista vuonna 1915. Käännekohtaa merkitsivät kuitenkin vuoden 1935 Sibelius-juhlat, joita asetettiin valmistelemaan maan hallituksen nimeämä toimikunta. Samassa yhteydessä alettiin entistä innokkaammin puhua muun muassa "Sibelius-konserttisalin" rakentamisesta. Helsingin silloisen Konservatorion nimen muuttaminen Sibelius-Akatemiaksi vuonna 1939 ei ollut irrallinen kunnianosoitus vaan osa sen ajan yleistä suuntausta.

mielipiteet eivät välttämättä kerro yksiselitteistä ”totuutta” vaan pikemminkin antavat poikkeuksellisen tiiviin ja monipuolisen kuvan teosta koskevista mahdollisista ideoista. Dahlhaus itse näyttää asettuneen juuri tämän kolmannen mallin kannalle. (Dahlhaus 1977, 243–249.)

Friedhelm Krummacher kritisoi vuosien 1979–80 *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* -vuosikirjassa Dahlhausin ajatusta huippukausien käyttämisestä reseptiohistorian tukipilareina. Krummacher moitti paitsi Dahlhausin idean spekulatiivisuutta, myös sitä, että reseption huippukohdan löytäminen edellyttää tutkijan kykenevän tietämään jo etukäteen, mitkä lausumat ovat osuvia ja mitkä eivät. Krummacherin mukaan parempi lähtökohta olisi löydettävissä Roman Ingardenin taideteoriasta, jonka mukaan sävelteos kokonaisuudessaan on kylläkin yhteisöllisesti muodostunut, mutta toisaalta nuottiteksti on teoksen kiinteän identiteetin tae. Tämä implikoi, että reseptiossa esiintyneet mielipiteet voidaan nähdä ikään kuin sävellyksestä ”itsestään” johtuviksi ja että mielipiteitä voidaan arvioida teosta ”itseään” vasten. Krummacherin mukaan reseptiohistoria pitäisi kytkeä nimenomaan musiikkianalyysiin: tärkeää ei itse asiassa olekaan vastaanottajien motiivien ja kokemusten tutkiskelu vaan sen pohtiminen, mitä reseptio kertoo teoksesta. (Krummacher 1981, 162–164; ks. myös 1992, 219.) Monissa kirjoituksissaan Krummacher on korostanut reseptiohistoriallisten dokumenttien merkitystä tutkijan omien analyttisten näkemysten korjaajina, selventäjinä ja avartajina. *19th Century Music* -lehdessä viime vuonna ilmestyneessä Brahmsin jousikvartettoja käsittelevässä tutkielmassaan hän eksplikoi näkemystään:

Reseption dokumenttien ei tarvitse olla yhtään sen todempia tai osuvampia kuin muiden lähteiden. Mutta ne voivat olla valaisevia, kun niitä käytetään näkemysten oikaisijoina analyysissa, joka välittää historiallisesti asiaankuuluvista kriteereistä. – Ne voivat auttaa välttämään pitämästä yhtä mielipidettä absoluuttisena silloin, kun on olemassa muita mahdollisia mielipiteitä. (Krummacher 1994, 45.)

Vuosien 1981–82 aikakauskirjaan laatimassaan vastineessa Dahlhaus puolusti edelleen huippukausien ideaansa. Ingardenin taideteoria ei häntä sen sijaan vakuuttanut. Väittäessään, että nuottiteksti takaa teosidentiteetin, Ingarden sivuutti Dahlhausin mukaan sen seikan, että esimerkiksi nuottitekstissä ”lukeva” sointu – sanokaamme $f-a-c^1-d^1$ – saattaa tilanteesta riippuen saada erilaisia merkityksiä, ja juuri nämä ”sävelmerkitykset” ovat musiikin ja samalla teosidentiteetin kannalta ratkaisevia. (Dahlhaus 1982b, 142–143.)

Ingardenin taideteoria on tunnetuin fenomenologiseen filosofiaan liittyvä perusteellinen yritys selvittää taideteosten ontologista luonnetta. Vaikka Dahlhaus hylkäsikin äsken mainitussa artikkelissaan Ingardenin taideteorian, hän mainitsi myöhemmin nimenomaan fenomenologian teosidentiteetin ongelman

ratkaisijaksi. Tämä tapahtui kirjan *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert I–II* (1984/89) ensimmäisessä osassa, jossa hän kirjoitti:

Siitä fundamentaalista tosiasiasta, että tietoisuus on aina tietoisuutta jostakin – että se, kuten Franz von Brentano, Husserlin opettaja, asian ilmaisi, on ”intentionaalista” ja ”tarkoittaa” jotakin kohdetta –, Husserl päätteli – tiivistetysti ilmaistuna –, että subjekti on yhtä paljon objektin muodostama kuin objekti subjektin. (Dahlhaus 1984, 96.)

Toiseksi Husserlin teesi, että noesiksen ja noeman – tietoisuusaktin ja tietoisuuden objektin – välillä vallitsee heltiämätön korrelaatio, varjelee musiikin teoriaa antamasta periksi psykologismille, joka ei hyväksy akustisen ärsyke-kasauman ja yksilö- tai sosiaalipsykologisen strukturoinnin lisäksi mitään, siis sellaiselle psykologismille, joka uhraa teosidentiteetin – ymmärrettynä ”intentionaaliseksi objektiksi” (Roman Ingarden): tämä on käsite, jota ilman musiikin historiaa ei kuitenkaan voi olla olemassa. Husserlin mukaan noesis on yhtä paljon riippuvainen noemasta kuin kääntäen noema noesiksesta; ja objektin ja subjektin välinen korrelaatio – näkemys, että subjekti konstituoi tuu jonkin objektin subjektina ja objekti jonkin subjektin objektina, että siis sen enempää oli sinänsä kuin tyhjä minä muodostaa kiintopisteen, jonka voi ottaa lähtökohdaksi ilman, että jäädään kiertämään tyhjyyteen – estää teos-käsitteen vesittymisen pelkäsi subjektin projektioksi. (Dahlhaus 1984, 97.)

Dahlhausin pyrkimyksenä oli tässä yhteydessä selvittää musiikinteorian perusteita, mutta nämä ajatukset näyttäisivät tarjoavan mahdollisen avaimen myös reseptiohistorian perusongelmaan. Tai pikemminkin Husserlin fenomenologia osoittaa koko ongelmanasettelun olevan virheellinen.

Fenomenologian rooli saksalaisessa musiikkiteieteessä olisi kaiken kaikkiaan erittäin kiinnostava oppihistoriallinen tutkimusaihe. Tuolla ajatussuunnalla on nimittäin ollut vaikutusta useisiin, pyrkimyksiltään aivan erilaisiin tutkijoihin; Dahlhausin lisäksi kuuluisimpina esimerkkeinä voidaan mainita Hugo Riemann ja Guido Adler.

Riemann sai vaikutteita fenomenologiaan läheisesti liittyneeltä psykologilta Carl Stumpfilta; missä määrin Riemannin myöhäistuotannossa keskeinen ”sävelmielteen” (*”Tonvorstellung”*) käsite edusti fenomenologista, uskantilasta tai naiivin empirististä tarkastelua, on tosin jäänyt kiistanalaiseksi. Heinrich Bessler katsoi Riemannin edustaneen fenomenologista ajattelua (1978, 108–109). Jacques Handschin sitä vastoin puhui Riemannin yhteydessä ”aidosta kantilaisuudesta”. (1948, 126.) Peter Nitsche puolestaan on katsonut, että kumpikin näkemys antaa liian suotuisan kuvan Riemannin teorioiden todellisista perusteista: pohjimmiltaan Riemann oli Nitschen mukaan naiivi empiristi. (de la Motte–Haber & Nitsche 1982, 69.)

Fenomenologi Alexius Meinongin nimi esiintyy Adlerin teoksissa *Der Stil in der Musik* (1911) ja *Methode der Musikgeschichte* (1919). Ei olisi perustee-

tonta tutkia, missä määrin Adlerin ideana oli, että tyylin tutkiminen voisi olla eräänlainen fenomenologinen, musiikin todellisen olemuksen tavoittava metodi. Tähän viittaisi Adlerin vakaumus, että tyylikritiikki ei ole vain yksi monista vapaasti valittavista tarkastelutavoista, vaan tyyli on musiikin ydinominaisuus. (Ks. esim. Adler 1934.) Yhteys fenomenologiaan lienee ollut olemassa, vaikka Adlerin tärkeä taustatekijä oli myös Husserlin antipodi Wilhelm Dilthey ja vaikka Adler mainitsi metodologisissa teoksissaan monien muidenkin filosofisten suuntausten edustajia Immanuel Kantista Ernst Machiin.

Dahlhausin tuotannossa fenomenologia näyttäytyi useissa kohdin. Kirjassaan *Musikästhetik* (1967) hän kehitteli musiikin havainnon fenomenologiaa Husserlin ajantietoisuuden analyysin pohjalta. Toinen fenomenologiaan liittynyt seikka oli Dahlhausin vakaumus, että musiikilliset ja akustiset tosiasiat on erotettava toisistaan ja että akustiikka ei ole edes ”perustussuhteessa” musiikkiin nähden. (Ks. Dahlhaus 1975; 1982.) Hänen halunsa tähdentää musiikin ja akustiikan erilaisuutta on tulkittava ennen kaikkea kannanotoksi 1800-luvun musiikinteoriaan, jota vasten hänellä oli yleensäkin tapana punnita ajatuksiaan. Erottaessaan musiikilliset tosiasiat akustiikasta hän asettui selvästi helmholtzilaaiselle kannalle ja teki pesäeron esimerkiksi L. Eulerin edustamaan fysikaaliseen. Mutta Dahlhaus tukeutui tässä kohden myös fenomenologiaan. ”Perustussuhteen” käsite, jota Dahlhaus hyödynsi argumenteissaan, löytyy Husserlin kirjoituksista. Muun muassa kirjassaan *Logische Untersuchungen* (1900–1901) Husserl pyrki selvittämään tuon käsitteen avulla olioiden ja ominaisuuksien ”itsenäisyyttä” sekä abstraktien ja konkreettisten olioiden välistä erottelua. Jos akustiikka olisi ”perustussuhteessa” musiikkiin nähden, ei olisi olemassa musiikillisiä tosiasioita, jotka olisivat riippumattomia akustiikasta. Todellisuudessa näin ei tietenkään ole. Musiikilliset tosiasiat ovat Husserlin termein akustiikkaan nähden ”itsenäisiä”. Sama akustinen ärsykejoukko – vaikkapa vain yksi sävel – voi eri tilanteissa saada aivan erilaisia musiikillisiä merkityksiä, ja toisaalta aivan erilaiset akustiset ilmaisuvälineet voivat tuottaa saman musiikillisen merkityksen. (Ks. Dahlhaus 1984, 90–91.) Hyvä esimerkki on tahtiosan korollisuus, joka voidaan luoda hyvin monilla eri keinoilla. Akustis-luonnontieteelliset tosiasiat ovat ”reaalisia”, musiikilliset tosiasiat ”intentionaalisia”; olennaista toisin sanoen on, miten musiikkiin suuntautunut ”intentionaalinen” tietoisuus kokee musiikin. Kirjassaan *Analyse und Werturteil* Dahlhaus kirjoitti:

Tahtikorot eivät ole, fenomenologian kielellä puhuakseni, ”reaalisia”, vaan ”intentionaalisia”; silti ne ovat ”objektiivisia”: objektin tunnusmerkkejä (Dahlhaus 1970, 13).

Yksi fenomenologisen tutkimusohjelman – erityisesti Husserlin myöhäistuotannon – kulmakivistä oli ”elämismaailmaan” kohdistuvan tieteen puolustus. Husserlin mielipide oli, että on löydettävä filosofinen perusta abstraktien matemaattisten luonnontieteiden lisäksi myös niille tieteille, jotka käsittelevät

maailmaa ”sellaisena kuin me sen koemme” (siis käytännössä humanistisille ja yhteiskuntatieteille). Jos musiikki ja akustiikka erotetaan toisistaan sillä tavoin kuin Dahlhaus sen teki, musiikkitieteestä tulee leimallisesti ”elämismaailmaan” kohdistuva tieteenala. Akustiikan tutkimus sitä vastoin on matemaattis-abstraktia luonnontiedettä.

Myös Dahlhausin rakennehistoriallinen metodi sisältää Husserlin filosofian kaikuja. Dahlhausin pyrkimys löytää historiallisen aikakauden eri tekijöitä yhdistävä ydin viittaa paitsi Max Weberin ideaalityypin käsitteeseen myös Husserlin *Wesensschau*-ideaan. *Wesensschaussa* pyritään selvittämään tutkittavan ilmiön ”olemus” varioimalla ajatuksissa sen todellisia ja mahdollisia ilmenemis- ja esiintymismuotoja. Tavoitteena on – aivan kuten Dahlhausin rakennehistoriassa – oleellisten ja keskeisten ominaisuuksien erottaminen epäoleellisista. – Jotta tutkimus ei jäisi abstraktiksi, on Husserlin mukaan tosin aina syytä tarkata myös ihmisen tiedostamistapoja eri tilanteissa. (Ks. Husserl 1992e.) Tämä vaatimus itse asiassa seuraa suoraan Husserlin vakaumuksesta, että tietoisuus ja objekti välttämättä edellyttävät toisiaan.

En usko, että edellä esitetyt sitaattit kirjasta *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert* merkitsevät, että Dahlhaus olisi alkanut kannattaa Ingardenin taidekäsitystä. Pikemminkin niiden tulkitsemiseksi on mentävä suoraan Husserlin filosofiaan. Seuraavassa pyrin selvittämään, mitä Dahlhausin väitteet fenomenologiasta teosidentiteetin ongelman ratkaisijana voisivat Husserlin alkuperäisteosten valossa tarkoittaa. En kuvittelekaan voivani antaa minkäänlaista adekvaattia kokonaiskuvaa sen enempää Husserlin ajattelusta kuin Dahlhausin tuotannon moninaisista taustatekijöistä ja kytkennöistä. Tavoitteenani on vain selvittää reseptiohistorian metodologisia perusteita, joita olen joutunut pohtimaan tekeillä olevan, suomalaista Sibelius-reseptiota koskevan tutkimukseni vuoksi. Samalla yritän tulkita erästä pientä – mutta käsitykseni mukaan erittäin merkittävää – kohtaa Dahlhausin usein vaikeatajuisiksi mainituissa kirjoituksissa. – Jos fenomenologian vaikutusta Dahlhausin tuotantoon haluttaisiin tutkia laajemmin, pelkkä Dahlhausin ja Husserlin käsitysten vertailu ei riittäisi. Olisi pikemminkin syytä tutkia traditiota, joka ulottuu Husserlista Hans-Georg Gadamerin ja Hans Robert Jaussin kautta Dahlhausiin. Tämän jatkumon selvittely johtaisi kuitenkin laajoihin kysymyksiin tulkinnan, tradition ja kielen suhteista – ja samalla tämän artikkelin päämäärän ulkopuolelle.

Tietoisuus ja sen objektit

Periaate, että tietoisuuden ja sen objektien välillä vallitsee ehdoton keskinäinen korrelaatio, on Husserlin fenomenologian keskeinen idea. Objekti edellyttää tietoisuutta ja tietoisuus objektia, kumpikin yhtä välttämättömästi toisen toistaan.

Husserlin mukaan vain ne oliot, jotka on mahdollista tiedostaa, voivat olla olemassa. Tietoisuus on objektin eksistenssin edellytys: on turhaa ja mieletöntä pohtia sellaisen objektin olemassaoloa, jota mikään tietoisuus ei voi tiedostaa. (Husserl 1992b, 95–96, 102–103.)

Toisaalta fenomenologiaan kuuluvan intentionaalisuuden periaatteen mukaan tietoisuudella on aina oltava objekti. Tietoisuus on aina suuntautunut johonkin, se on aina tietoisuutta *jostakin*. Husserlin sanoin fenomenologia on ”*intentionaalista analyysia*”. (Ks. esim. Husserl 1992a, 48–52.)

On ehdottoman tärkeää pitää erillään psykologinen ja fenomenologinen tarkastelutapa. Psykologia tarkastelee tietoisuuden *reaalista*, fenomenologia sen *periaatteellista* toimintaa. Olisi toki mahdollista luoda sellainen psykologinen tutkimustapa, joka perustuisi samoihin premiseihin kuin fenomenologia. Tällaista menetelmää Husserl pohtikin *Krisis*-teoksessaan, jossa hän selvitti pyrkimyksiään antamalla kuvauksensa edetä psykologiasta fenomenologiaan. Mutta kahden tutkimustavan välinen ero on silti selvä ja ehdoton. Alkeellisimpia – ja valitettavasti yleisimpiä – virhetulkintoja, joita Husserlista puhuttaessa tehdään, on luulo, että esimerkiksi intentionaalisuudessa – Husserlin merkityksessä – olisi kyse aikaan ja paikkaan sidotusta tietoisuudesta ja sen reaalista kohteista tyyliin ”pöytä, jonka näen edessäni ja johon tietoisuuteni tässä ja nyt on suuntautunut”.

Toisaalta ei pidä luulla, että fenomenologia näkisi tietoisuuden paikoilleen jähmettyneeksi. Päinvastoin: ”ajantietoisuus” on inhimillisen olemisen perustava tekijä. Sen ansiosta *ego* konstituoituu henkilökohtaisen ”historian” ykseydeksi. (Husserl 1992a, 77–79.) Husserl tähdensi, että aikaperspektiivi on otettava huomioon jo pelkästään yksinkertaisten fysikaalisten objektien tiedostamisen analyysissa. Objektin havainnointi ja tiedostaminen etenevät vaiheittain: ensiksi havaitseen objektin edessäni näkyvän ”puolen”; objektin muut aspektit voivat valjeta minulle vain ajan kuluessa. (Ks. esim. Husserl 1992b, 344–353.)

Metodi, jolla tavoiteltuun ei-psykologiseen, periaatteelliseen tutkimusotteeseen päästään, on fenomenologinen reduktio. (Ks. erityisesti Husserl 1992b, 122–134.) Kysymys ulkomaailman reaalista olemassaolosta suljetaan pois tutkimuksesta. Ulkoisen maailman eksistenssiä ei kielletä – tai edes problematisoida –, vaan se jätetään kiinnostuksen ulkopuolelle. Fenomenologia ei tutki, mitä tiedostetaan, vaan *miten* tiedostetaan, millainen tietoisuus itsessään on.

Myös reaalin ”minä” ”sulkeistetaan” pois tarkastelusta. Tutkimus lähtee liikkeelle yksikön ensimmäisen persoonan tietoisuudesta, mutta kyseessä ei ole tutkijan oman – sen enempiä kuin kenenkään muunkaan – reaalisen minän analysointi, vaan kohteena on todellisen maailman aksidentaalisista piirteistä vapautettu ”puhdas tietoisuus”. Tarkastelun kohteeksi jää täten vain tietoisuuden periaatteellinen olemus.

Erottelu ”*noeman*” ja ”*noesiksen*” välillä selventää fenomenologian luonnetta. *Noema* viittaa tietoisuuden kohteina oleviin objekteihin. Koska tietoisuus

on aina suuntautunut johonkin ja fenomenologia on ”intentionaalista analyysia”, nämä objektit ovat tutkimuksen kannalta keskeisessä asemassa. Mutta fenomenologia ei ole kiinnostunut tietoisuuden reaalista objekteista vaan ”objekteista sellaisinaan”, siinä muodossa kuin ne näyttäytyvät tietoisuudessa riippumatta niiden ”todellisesta” eksistenssistä. (Husserl 1992b, 206–209.) *Noeman* vastakohta on *noesis*, jonka piiriin kuuluvat objektien sijasta tietoisuuden erilaiset toimintatavat ja ”-tyylit”. (Husserl 1992b, 200–224.)

Husserlin mukaan objektien ”alkuperä”, *genesis* on siis tietoisuudessa. Tämä koskee yhtä hyvin fysikaalisia olioita, henkisiä ja aineellisia kulttuurituotteita tai lukujen ja sävelteosten kaltaisia abstrakteja entiteettejä – olkoonkin, että eri tyyppisten objektien konstituoitumistavat ovat aivan erilaiset. Fenomenologia ei kuitenkaan ole solipsismia tai psykologista ”sensualismia”, joka näkee maailman koostuvan pelkistä psyykkisistä impressioista. Tämän takaa fenomenologian kiinnostus intersubjektivisuuteen.

Intersubjektivisuus on Husserlin filosofiassa yhtäaikaa tärkeä edellytys ja probleemi. Muut ”minät” kuuluvat niihin olioihin, joiden luonnetta ja tiedostamista fenomenologian pitää analysoida. Tätä kautta voidaan selvittää, miten yhtäältä intersubjektivisuus sinänsä ja toisaalta maailma kollektiivisesti koetuna rakentuvat – ”maailma universaalina, kaikille ihmisille yhteisenä todella olemassaolevien olioiden horisonttina”. (Husserl 1992c, 167.) Ensimmäisessä vaiheessa tutkimus kohdistuu ”minään”. Seuraava vaihe selvittää, miten maailma konstituoituu intersubjektivisesti, useamman kuin yhden ”minän” kautta. (Husserl 1992a, 91–155.)

Sävelteoksia ajatellen on vielä syytä tehdä yksi tärkeä distinktio, nimittäin erottelu aktiivisen ja passiivisen *genesiksen* välillä. Vaikka tietoisuus onkin olioiden alkuperä, emme aina muodosta objekteja yhtä aktiivisesti ja perustavasti. Kun esimerkiksi suoritamme laskutoimituksia, emme ”luo” lukuja aktiivisesti, vaan niiden olemassaolo ja merkitys on ikäänkuin valmiiksi oletettu; tätä Husserl kutsuu nimellä ”passiivinen *genesis*”. Vastaavasti jos ”teemme” sävelteoksella jotakin – analysoimme sitä, keskustelemme siitä tai muuta vastaavaa –, emme ”muodosta” sitä uudelleen ja uudelleen ”alusta pitäen” tietoisuudessamme, vaan perustava kysymys sen eksistenssistä on siirtynyt latentille, ”passiiviselle” tasolle. Tietoisuuden aktiivinen toiminta on keskitty-nyt muualle. (Husserl 1992a, 79–82.)

Fenomenologian merkitys reseptiohistorialle

Fenomenologinen käsitys objektin ja subjektin relaatiosta näyttää todellakin auttavan meitä ylittämään reseptiohistorian perusprobleemin.

Fenomenologian mukaan sävelteos konstituoituu tietoisuudessa. Mutta tämä ei merkitse, että teos olisi pelkkä satunnainen joukko mielikuvia – sen

enempää kuin mikään muukaan objekti. Teoksen olemassaolo perustuu johonkin pysyvämpään kuin vain yksilön reaaliin psyykkisiin akteihin. Jos annamme vähänkään arvoa fenomenologian saavutuksille, meidän on tunnustettava, että tietoisuutta voidaan tarkastella muunakin kuin vain ohimenevien psyykkisten tilojen röykkiönä. Tämän seikan tähdentäminen oli fenomenologian tärkeä saavutus omana aikanaan; nykyisen psykologian valossa tuskin kukaan voisi kannattaakaan käsitystä, että tietoisuus on vain sarja katoavia impressioita. Sen sijaan Husserlia edeltäneen ajan ”psykologismi” piti pahimmillaan esimerkiksi logiikan lakeja pelkkinä psykologisina tosiasioina. (Husserlin kolmiosaisen teoksen *Logische Untersuchungen* ensimmäinen osa on juuri psykologismin seikkaperäinen kritiikki.)

Oletus intersubjektivisuuden olemassaolosta merkitsee, että sävelteos ei itse asiassa konstituoidu ”tietoisuudessa” vaan ”tietoisuuksissa”: se ei ole vain yksilön henkilökohtainen rakennelma. Kun tähän lisätään passiivisen *genesiksen* periaate, ollaan jo kaukana psykologismista: teoksella on vakaa eksistenssi, jonka tuella se voi olla monenlaisen ”tekemisen” objektina ja jonka tuella siitä voidaan keskustella mielekkäästi.

Jos reseptiohistorian metodologiaa halutaan kehittää eteenpäin tältä pohjalta, niin nähdäkseni juuri intersubjektivisuuden ja passiivisen *genesiksen* takama *mahdollisuus keskustella teoksesta* on avainasemassa koko tutkimuksen kannalta. Keskustelu teoksesta saa yhtenäisen ja rationaalisen pohjan, koska teos on olemassa useiden yhteisön jäsenten ”tietoisuuksissa” ja koska passiivinen *genesis* on poistanut päiväjärjestyksestä perustavan kysymyksen teoksen eksistenssistä. Teoksen muodostaneessa yhteisössä vallitsee yhteinen ”käsitys-” tai ”keskusteluhorisontti”, johon erilaiset mielipiteet teoksesta suhteutuvat.

Tutkijakaan ei voi kohottaa itseään teokseen liittyvän ”keskusteluhorisontin” yläpuolelle. Reseptiohistorian perusongelma johtuu itse asiassa siitä virheajatuksista, että teos, sen vastaanottajien mielipiteet ja nykyajan tutkija muodostavat – ja niiden pitääkin muodostaa – kolme toisistaan erottuvaa tekijää. Tosiasiaassa tutkijan pitäisi nähdä itsensä kollektiivisen ”keskusteluhorisontin” osaksi ja jatkajaksi. Reseptiohistorian tutkimus on osallistumista teosta koskevaan keskusteluun.

On itse asiassa syytä mennä pitemmälle kuin väittää, että ”käsitys-” tai ”keskusteluhorisontti” olisi vain seurausta edellä sanotuista periaatteista. Pikemminkin ”keskusteluhorisontti” on se tekijä, jossa teos intersubjektivisesti muodostuu.

Sävelteoksen olemassaolo yhteisön ”käsitys-” tai ”keskusteluhorisontissa” ei merkitse, että yhteisössä vallitsisi ehdoton ja jäykkä konsensus teoksen luonteesta. ”Keskusteluhorisontti” edellyttää, että yhteisö on yksimielinen määrätystä teoksen perustavista ominaisuuksista, mutta silti teoksesta voidaan esittää toisistaan suurestikin poikkeavia tulkintoja. On olemassa tietty teoksen eksistenssin perustaso, joka on teosta koskevan keskustelun tai ”tekemisen” edellytys (ja joka ei ole sama kuin nuottiteksti). Sen päälle rakentuvat tasot liittyvät

niihin ominaisuuksiin, jotka kuuluvat teokseen heikommin, epävarmemmin tai kiistanalaisemmin. (Teoksen ”tasoista” puhutaan myös Ingardenin teoriassa kirjallisen teoksen eksistenssistä. Tässä esitetty näkemys – jonka päämääränä on vain reseptiohistorian perusteiden selventäminen – ei suinkaan pyri millään tavoin kumoamaan Ingardenin teoriaa tai kilpailemaan sen kanssa.)

”Keskusteluhorisontin” merkityksen korostaminen ei sinänsä tuo mitään radikaalisti uutta reseptiohistorian periaatteisiin. Esimerkiksi Jauß on esittänyt tunnetussa artikkelissaan *Racines und Goethes Iphigenie* (1975), että reseptiohistorissa on kyse ”dialogis-intersubjektiiivisestä” struktuurista vastaanottajien ja tutkijan välillä. (Jauß 1975, 384.) Musiikkitieteessä muun muassa Zofia Lissa on puhunut artikkelissaan *Zur Theorie der musikalischen Rezeption* (1973) kollektiivisesta intersubjektiiivisuudesta reseptiohistorian perustana. Lissan kiinnostuksen kohde tosin oli toinen kuin tässä kirjoituksessa. Artikkelissaan hän ei ota suoranaisesti kantaa teosidentiteetin periaatteelliseen ongelmaan vaan enemmänkin reseptiossa ilmeneviin käsityksiin musiikin esteettisistä kvaliteeteista. Lissan mukaan reseptio edellyttää vastaanottajan suorittamaa tulkintaa, joka määrää vastaanoton kohteena olevan teoksen ”paikan” henkilön tietoisuudessa. Periaatteessa tämä ”paikka” vaihtelee yksilöittäin, mutta ”historiallisesti ja kansallisesti määräytyssä miljöössä, sukupolvessa tai yhteiskuntaryhmässä” esitetyillä tulkinnoilla on tyypillisesti yhteisiä tunnusmerkkejä. Lissan mukaan ”nämä yhteiset momentit muodostavat musiikillisen reseption olemuksen”. Musiikin havainnoinnissa ja tulkinnassa voidaan siis erottaa kaksi tasoa: yksilöllinen (”perseptio”) ja yhteisöllinen (”reseptio”).³ Reseptiohistorian tärkeä tehtävä on Lissan mukaan erilaisissa yhteiskuntaryhmissä ilmenevien ”reseptiotyyppien” – jollei suorastaan ”reseption stereotyyppien” – tutkiminen. (1983, 361–363.) Lissan jaottelu yksilöllisen ja yhteisöllisen vastaanoton välillä on toki perusteltu, mikäli se hyödyttää musiikin vastaanottoilanteiden kuvaamista. Teoksen muotoutumisen kollektiivisuudesta on silti pidettävä kiinni: yksilöllinenkin ”perseptio” tukeutuu viime kädessä intersubjektiiivisesti muodostuvaan teosidentiteettiin.

³ Samantapaiseen jaotteluun on päätyneet esimerkiksi Marcia J. Citron kirjassaan *Gender and the Musical Canon* (1993). Citronin käyttämät termit ovat ”response” ja ”reception”. Edellinen viittaa vastaanoton yksilölliseen ja ei-historialliseen, jälkimmäinen kollektiiviseen ja historialliseen aspektiin. (Citron 1993, 166.) Hie-man toisen tyyppisen erottelun on tehnyt Peter Rabinowitz artikkelissaan *Chord and Discourse* (1992). Hänen mukaansa voidaan erottaa toisistaan musiikin kuvailun ”tekninen” ja ”attributiivinen taso”. ”Tekninen” taso koskee musiikin kiistat-tomasti todettavia yksinkertaisia perusasioita (säveltasot ja niin edelleen), ”attribu-tiivinen taso” taas musiikin esteettisiä luonteenpiirteitä, joiden löytämiseksi tarvi-taan ”tulkinnallisia sääntöjä” ja ”strategioita”. (Rabinowitz 1992, 40–43.)

Nähdäkseni ”keskusteluhorisonin” idean, reseptiohistorian ja fenomenologian kytkeminen toisiinsa voisi kuitenkin selventää musiikin vastaanoton tutkimukseen liittyviä intuitioita ja samalla myös avata uusia näkymiä musiikkitieteen perusteiden tutkimiselle. Seuraavassa käsitelen kolmea näkökohtaa: reseptiohistorian avartamista aatehistorian suuntaan, reseptioon sisältyvää yhteiskunnallisuutta sekä ajatusta ”teosontologian” korvaamisesta ”teosidentiteetin malleilla”.

Reseptio- ja aatehistoria

Ensi silmäyksellä saattaa vaikuttaa, että edellä esitetyt näkökohdat rajoittavat reseptiohistorian tutkimusta tarpeettomasti. Näin ei asia kuitenkaan ole, vaan pikemminkin fenomenologian periaatteet – jos niille halutaan olla uskollisia – vaativat reseptiohistorian käsittämistä laaja-alaiseksi.

Ensinnäkin väite, että teos konstituoituu kollektiivisessa ”keskustelussa” ja että historioitsijan on liityttävä tähän keskusteluun, voi tuottaa sen vaikutelman, että reseptiotutkimuksen tärkeimpänä tehtävänä olisi nimenomaan yrittää rekonstruoida yksityisten teosten konstituoitumista. Tämän mukaisesti tutkimuksen pitäisi rajoittua aina vain yhteen teokseen tai suppeaan ja tarkalleen rajattuun teosten joukkoon. Näin ei käytännössä useinkaan tapahdu, eivätkä edellä lausutut periaatteet sitä edellytäkään. Väite, että sävelteos muodostuu kollektiivisessä ”keskustelussa”, koskee vain teoksen periaatteellista konstituoitumistapaa; se tarjoaa perustan reseptiohistorian tutkimukselle, joka käytännössä voi kohdistua yhtä hyvin ”uusklassismin reseptioon Suomessa” (Heiniö 1985) kuin ”*Kullervon* reseptioon 1892–93”. Edellinen tutkimusaihe osoittaa myös reseptio- ja vaikutushistorian kiinteän yhteyden. Heiniö onkin erottanut toisistaan ”verbaalisen” ja ”musiikillisen” reseption. ”Verbaalinen reseptio” viittaa musiikkikirjoittelussa ilmenevään vastaanottoon (siihen, jota tämä artikkeli lähinnä käsittelee), ”musiikillinen” taas musiikin sisäiseen vaikutushistoriaan.⁴ (Heiniö 1986, 1; 1992a, 30–31, 44–47; 1992b, 7.)

Fenomenologian ottaminen reseptiohistorian perustaksi nimenomaan implikoi, että tutkimusta pitäisi laajentaa yksittäisten teosten vastaanotosta aatehistorian suuntaan. Husserl tähdensi tavan takaa inhimillisen ajattelun kokonaisvaltaisuutta, jonka perustana on sisäinen ajantietoisuus. Menneisyyden ihmiset, joiden tuottamaa reseptiota tutkitaan, eivät ole koskaan vastaanottaneet musiikkiteoksia atomistisesti yhteen teokseen keskittyen. Husserlin sanoin tietoisuudella on aina ”horisontti”, johon yksittäiset tietoisuusaktit sijoittuvat. Reseptiohistorioitsija soittaa tätä periaatetta vastaan, jos hän takertuu yhden teoksen vastaanottoon.

⁴ Krummacher on käyttänyt ”musiikillisesta reseptiosta” nimitystä ”produktiivinen reseptio”. (Krummacher 1981, 154.)

Reseptiotutkimusta on melkein mahdotonta estää luisumasta yleiseksi aatehistoriaksi. Yksittäistä teostakin koskevat toteamukset on nähtävä osaksi laajaa ajatushorisonttia. Edes *Kullervon* kaltaista, yleisölle täysin uutta tyyliä edustanutta teosta koskeneet arviot eivät olleet irrallaan suuremmasta aatekontekstista. Sitä paitsi säveltäjää koskevat lausumat ovat jo sinänsä aatehistoriaa, jos hänellä on yleensä ollut mitään merkitystä siinä yhteisössä, jonka käsityksiä hänestä tutkitaan. Erityisesti tämä koskee Sibeliuksen tapaista säveltäjää, jonka musiikki on koettu suorastaan suomalaisen kulttuuri-identiteetin määrittäjäksi: Sibeliuksen asema on ollut niin suvereeni, että lausumat hänen musiikistaan on usein itse asiassa tarkoitettu kuvaamaan suomalaisen musiikin luonnetta ylipäänsä. Tämä pätee niihinkin kirjoittajiin, jotka ovat ihailleet hänen teostensa sinfonisuutta ja pyrkineet todistelemaan hänen musiikkinsa merkitystä yleiseurooppalaisessa musiikinhistoriassa. Monet heistä ovat olleet sitä mieltä, että sibelianisen sinfonisuuden edustama ”yleiseurooppalaisuus” on suomalaisen musiikin ihanne. Merkityksettömän säveltäjän reseption tutkiminen on itse asiassa mahdotonta: jos säveltäjästä on yleensä sanottu jotakin (vaikka se olisi pelkkää vähättelyä), hänen musiikkinsa on jo saanut yleistä aatteellista merkitystä.⁵ (Reseptio-, aate- ja sosiaalhistorian eroista ja yhtäläisyyksistä ks. Heiniö 1988; 1992a, 48–53.)

Toiseksi ”keskustelun” käsite voi antaa sen kuvan, että tutkittavat näkemykset pitäisi tulkita pelkästään vastaanottajien ”henkilökohtaisiksi mielipiteiksi”. Tämäkään ei pidä paikkaansa. Maailman konstituoitumisessa olennainen intersubjektivisuus on nähtävä vahvemaksi ja perustavammaksi kuin vain satunnaiseksi psykologiseksi ”yhteisymmärrykseksi”.

Sävelteosta koskevat väittämät ovat ensi kädessä aina jonkun henkilön jossain tilanteessa esittämiä. Mutta yhteisössä vallitseva intersubjektivisuus nimenomaan implikoi, että ideat voivat ”irrota” esittäjistään ja alkaa ikäänkuin elää omaa elämäänsä.

Reseptiohistoria voi tutkia ideoita yhtä hyvin ”geneettisesti” kuin ”systemaattisesti”. Se voi kohdistua yhtä hyvin ”henkilökohtaisiin mielipiteisiin” ja niiden syntyehtoihin kuin ”ideoihin sinänsä” (se voi jättäytyä myös jonnekin näiden ääri vaihtoehtojen välille). Sibeliuksen reseptioon kohdistuvan tutkimuksen ei välttämättä tarvitse pitää päätavoitteenaan Sibeliuksesta kirjoittaneiden henkilöiden ”omien mielipiteiden” selvittämistä. Se voi yhtä hyvin olla yleistä Sibeliuksen ideoiden historiaa, jolle eri henkilöiden lausumat ovat vain esimerkkejä mahdollisista näkemyksistä.

Topokset, tavallisesti yhteen säveltäjään liittyvät vakiintuneet puheenparret, ovat tärkeitä työkaluja sellaiselle reseptiohistorialle, joka pyrkii nousemaan ”hen-

⁵ Yksi reseptiohistorian vaikeimmista ongelmista koskee reseption julkisuutta: missä määrin voidaan rajoittaa vain julkisen reseption tutkimiseen? (Ks. Heiniö 1992b, 7.)

kilökohtaisten mielipiteiden” yläpuolelle. Musiikintutkimuksessa *topoksista* – ja niihin liittyvistä ”käsitteistä” – on puhuttu H. H. Eggebrechtin lähes klassisen aseman saavuttaneesta kirjasta *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption* (1972) lähtien. Eggebrechtin konstruoimat *topokset* (esimerkiksi ”pyhimys” ja ”lunastaja”) ovat juuri erittäin perustavia Beethoven-kuvan tekijöitä, joita on mahdotonta pitää kenenkään yksityisen kirjoittajan mielipiteinä. (Eggebrecht 1972, 38–53.) Voitaisiin ehkä ajatella, että ne muodostavat Beethoven-kuvan perusmallin, jonka valossa erilaiset mielipiteet vasta tulevat ymmärrettäviksi.⁶

Kolmanneksi edellä sanotusta saattaa saada vaikutelman, että reseptiotutkimuksen pitäisi rajoittua vain ”toteaviin” väittämiin tutkimuksen kohteena olevasta musiikista: saattaa tuntua siltä, että edellä esitetyn perusteella teos konstituoituisi jonkinlaisessa ”tietopuolisessa” keskustelussa sen ominaisuuksista. Yleensä reseptiohistoria kuitenkin tutkii teoksiin kohdistuvia preferenssejä ja arvostuksia.

Tämäkin vastaväite on turha. ”Keskusteluhorisontin” nostaminen teoksen konstituoitumisen perustaksi ei ole ristiriidassa sen kanssa, että ihmiset suhtautuvat musiikkiin tunteenomaisesti ja arvoväritteisesti. ”Keskusteluhorisontti” päinvastoin on tunteenomaisen vastaanoton edellytys: ilman sitä ei olisi olemassa mielekästä pohjaa musiikin vastaanotolle missään muodossa.

Irrationaalisiltakin vaikuttavilla tunteenpurkauksilla – sen tapaisilla, jonka Sibeliusen *Lemminkäis-sarjan*⁷ esitykset herättivät Karl Flodinissa vuonna 1897 (*Nya Pressen* 2.11.1897) – on oltava intersubjektiivisuuden luoma perusta. Muuten ulkopuoliset eivät voisi edes tietää, mihin tunteenpurkaukset kohdistuvat.

Tässä yhteydessä voidaan viitata jälleen fenomenologian näkemykseen tietoisuuden kokonaisvaltaisuudesta. Edellä on mainittu useaankin otteeseen Husserlin ajatus ”minään” kuuluvasta ajantietoisuudesta ja sen takaamasta kontinueetista. Mutta tietoisuus on kokonaisvaltainen myös toisessa mielessä: se ei koostu vain tiedollisista, toteavista ideoista, vaan siihen kuuluu myös ”puhtaita mielikuvia” (”*Vorstellungen*”) ja erilaisia tuntemuksia ja preferenssejä. Näitä tietoisuuden ”kvaliteetteja” Husserl pohti laajasti muun muassa teoksensa *Logische Untersuchungen* toisessa osassa (1992d, 441–473).

Reseptiohistorioitsija voi tietenkin kääntää katseensa kokonaan pois teosten vastaanotosta ja suunnata huomionsa musiikin reseptioon sinänsä. Konkreettisesti tällaista tarkastelua edustaa musiikkikritiikkiä ilmiönä tarkasteleva tutkimus, jota Suomessa on merkittävimmin toteuttanut Jukka Sarjala. (Tällaisen tutkimuksen tarjoamista mahdollisuuksista ks. esim. Heiniö 1988; Lehtiranta & Saalonen [toim.] 1993.)

⁶ Mikko Heiniö on kehittänyt artikkelissaan *Säveltäjäkuva* (1992) Eggebrechtin *topos*-idea kielitieteessä käytettävien ”attribuutin”, ”paradigman” ja ”syntagman” käsitteiden avulla. (Heiniö 1992b, 9–12.)

⁷ Vrt. viite 1.

Olisi myös mahdollista ajatella, että reseptiossa esiintyvät tietoisuuden kvaliteetit otettaisiin sinällään esteettis-historiallisen tutkimuksen kohteiksi. Tätä kautta saatettaisiin edetä aina musiikin havainnoinnin ja kuulemisen historiaan, joka on yhtä tähdellinen kuin hankalakin tutkimusala. Musiikin havainnointia koskeva periaatteellinen, fenomenologinen analyysi, joka olisi jatkuvassa vuorovaikutuksessa historiassa esiintyneiden vastaanottotilanteiden kanssa, saataisi tarjota tien musiikin kuulemisen historialliselle tutkimiselle.

Toteamuksista pyrkimyksiin: reseption yhteiskunnallinen sisältö

Musiikin reseptiossa esiintyvistä tietoisuuden kvaliteeteista erityisasemassa on ”pyrkiminen”. Se tuo keskusteluun mukaan reseption yhteiskunnallisen sisällön.

En tarkoita tässä yhteydessä reseption ulkoisia yhteiskunnallisia edellytyksiä ja taustatekijöitä, niin tähdellistä kuin niiden huomioon ottaminen kaikessa tutkimuksessa onkin, vaan reseption omaa, sisäistä yhteiskunnallisuutta. Vastaanottajien lausumat musiikista eivät aina ole preesenssiin tai imperfektiin kirjoitettuja. Ne eivät aina koske pelkästään sitä, mitä teos heidän mielestään *on* tai mitä tuntemuksia se *herätti*. Reseptio on usein tulevaisuuteen pyrkivää: se ottaa kantaa kysymyksiin, mitä määrätyllä musiikilla voitaisiin tehdä, mihin se voisi vaikuttaa, keiden sitä tulisi kuunnella, missä sitä voitaisiin esittää ja niin edelleen.

1900-luvun alun kansallishenkisen Sibeliuksen reseption yksi erityispiirre oli säveltäjän ottaminen osaksi kansallisen musiikkikulttuurin ideaa: mikä tahansa Sibeliuksen ”todellinen” rooli sen ajan musiikkielämässä olikin, ajan aatehistoriassa hänestä tehtiin kansallisen musiikkikulttuurin airut. Tyypillisiä *topoksia* olivat väitteet, että Sibeliuksen musiikilla on kyky yhtenäistää kansaa, muistuttaa Suomen historian vaikeista ajoista, innostaa kansallisissa pyrkimyksissä tai lohduttaa kuulijoitaan. Puhuttiin, että musiikin opetukseen sekä kouluissa että Helsingin Musiikkiopistossa/Konservatoriossa tulisi sisällyttää enemmän Sibeliuksen teoksia, jotta koulutus saataisiin kansalliselle perustalle. Toisaalta vaadittiin kunnioitusta ja kiitosta säveltäjää kohtaan. Kaikkiin näihin väitteisiin sisältyi voimakkaan imperatiivinen lataus. Sibeliuksen musiikki ei kirjoittajien mielestä faktisesti ollut vielä parhaalla mahdollisella tavalla kansaa yhtenäistävä ja lohduttava tekijä, vaan he nimenomaan ponnistelivat sen eteen, että mestarin teokset saavuttaisivat niille kuuluvan kansallisen merkityksen.

Saksalainen Ernst Bloch on pohtinut filosofiassaan ”pyrkimysten” historiallista ja periaatteellista merkitystä. Omalaatuisen, erityisesti Karl Marxilta mutta myös muun muassa Wagnerin kirjoituksista vaikutteita saaneen utopiafilosofiansa mukaisesti Bloch katsoi, että aatteita – kuten itse asiassa myös taidetta – tutkittaessa on keskityttävä nimenomaan niihin pyrkimyksiin, joita ihmisten ajattelussa voidaan havaita. Toisaalta tutkimus ei itsessäänkään saisi

tyytyä toteaviin väittämiin, vaan sen pitäisi olla luonteeltaan progressiivista: sen tulisi selvittää ”konkreettisen utopian” olemusta ja edellytyksiä. Pääteoksessaan *Das Prinzip Hoffnung* (1959) Bloch kehitteli tältä pohjalta muun muassa eräänlaista tulevaisuuteen suuntautumisen psykologiaa vastakohtana psykoanalyysin edustamalle ”retrospektiiviselle” tarkastelulle.

Fenomenologian kannalta Blochin tekee kiinnostavaksi se, että hänkin oli äärimmäisen kiinnostunut subjekti–objekti-relaation merkityksestä tiedostuksessa – olkoonkin, että hän marxilaisena tuomitsi fenomenologian ”idealismiksi”. *Das Prinzip Hoffnung* -teoksen esipuheessa hän kirjoitti:

Oleminen, joka edellyttää tietoisuutta, kuten tietoisuus, joka muokkaa olemista, tulee ymmärretyksi vain siitä ja siinä, mistä ja mihin se pyrkii (1985, 17–18).

Blochin tavoitteena näyttää olleen jonkinlainen subjektin ja objektin välisen vastakkainasettelun haihuttaminen, joka saavutetaan utopiassa. Hänen vaikeaselitteinen – ja mystiikkaan taipuvaisuudessaan usein erittäin kyseenalainen – filosofiansa tuskin tarjoaa aatehistorialle paljonkaan metodisia ohjeita. Mutta se on nähtävä kiehtovaksi muistutukseksi aatteisiin sisältyvien pyrkimysten merkityksestä. Musiikkitieteilijälle Bloch on aina relevantti ajattelija: hänen teoksensa *Geist der Utopie* (1918) vetää musiikin yhteiskunnallisen sisällön tarkasteluna täysin vertoja Adornon analyyseille, vaikka se onkin näitä paljon tuntemattomampi.

Teosontologiasta teosidentiteetin malleihin

Kysymys sävelteoksen olemistavasta on kaiken taidemusiikkitutkimuksen kannalta äärimmäisen relevantti ja perustava.

Tunnetut yritykset kysymyksen selvittämiseksi jakautuvat pääsääntöisesti kahteen ryhmään. Yhtäällä ovat esimerkiksi Nelson Goodmanin (1969), Joseph Margolisin (1980) ja Nicholas Wolterstorffin (1980) edustamat analyyttis-filosofiset tutkimukset musiikkiteoksen yleisestä ontologista. Ingardenin klassinen teoria on vastaava fenomenologiseen traditioon liittyvä yritys. Toisaalta musiikinhistorioitsijat ovat kiinnittäneet huomiota ”teoksen” kategorian merkityksen ja olemistavan muuttumiseen historian kuluessa ja samalla ainakin implisiittisesti kritisoineet ylihistoriallisia teosontologian teorioita; merkittävin esimerkki tästä tarkastelusta lienee Wilhelm Seidelin *Werk und Werkbegriff in der Musikgeschichte* (1987). On kiinnitetty huomiota siihen, että keskiajalla musiikki oli käsityötä eikä ”teoksella” ollut suurtakaan ajattelullista merkitystä. ”Teoksen” merkitys alkoi lisääntyä 1500-luvulta alkaen, ja se huipentui 1800-luvun taidekäsityksessä. (Ks. Dahlhaus 1980, 18–25.) Nykymusiikissa ”teoksen” luonne ja asema on uudelleen alkanut muuttua ja samalla myös

heikentyä. (Ks. esim. Danuser 1984, 328.) Reseptiohistoria ja fenomenologia saattaisivat tarjota mahdollisuuden yhdistää nämä kaksi tutkimustapaa.

Yllä esitetyt ajatukset ”keskusteluhorizontista” antavat vain hyvin yleisluonteisen kuvan sävelteoksen konstituoitumisesta. Reseptiohistoriaa tutkittaessa olisi mahdollista kiinnittää tarkemmin huomiota niihin erityisiin tapoihin, joilla historian eri vaiheiden musiikkisyhteisöt ovat muodostaneet ja ylläpitäneet sävelteoksia. Normaalisti reseptiohistoriassa tutkitaan, mitä määrätyistä teoksista on sanottu, nyt kiinnostuksen kohteeksi otettaisiin kysymys, miten sävelteokset ylipäänsä ovat konstituoituneet eri aikoina. (Vaikka ”teoksen” rooli oli vahvimmillaan 1800-luvulla, ”teoksista” voidaan puhua keskiajankin kohdalla, kunhan muistetaan, että kyseisellä kategoriolla oli tuolloin aivan toinen asema kuin viime vuosisadalla.)

On täysin selvää, että eri aikakausina sävelteoksia on muodostettu aivan eri tavoin. ”Teosten” tavat ”elää” ovat olleet täysin erilaiset esimerkiksi keskiajan kirkollisessa musiikkikulttuurissa, 1700-luvun niin sanotun napolilaisen oopperan piirissä, 1800-luvun sinfoniakonserttikulttuurissa sekä John Cagen ja hänen oppilaidensa keskuudessa 1950-luvun alussa, jolloin ensimmäinen *happening* ja teos 4'33" nähtiin ja kuultiin ”ensi kerran”. Keskiajalla (ja itse asiassa vielä 1500-luvulla) teokset ”säilyivät” usein sen avulla, että myöhemmät säveltäjät käyttivät niitä omien sävellystensä perustana. 1800-luvulla tällaista menettelyä olisi pidetty paheksuttavana. ”Bach-Gounodin” *Ave Maria* oli 1800-luvun musiikin korkeakulttuurin teoskriteerien valossa jollei epäkelvo niin ainakin poikkeava ”teos”.

Dahlhaus on eräissä kirjoituksissaan kaavaillut ”esteettisen dogmatiikan” tutkimusta, joka lähentäisi estetiikan historiallista ja systemaattista tarkastelua toisiinsa. Dogmatiikka pyrkii systemoimaan historiassa esiintyneitä ideoita mahdollisimman tarkasti ja samalla johtamaan niistä käyttökelpoisia oppilauseita. (Dahlhaus 1982a, 35; 1982c, 86–90; 1989, 256; ks. Huttunen 1993, 26–29; Sarjala 1994, 147–150.)

On mahdollista kuvitella sävelteosten reseptioon kohdistuva tutkimussuunta, joka olisi systemoivuudessaan esteettisen dogmatiikan kaltainen ja joka keskittyisi erityisesti kysymykseen, miten tarkastelun kohteena oleva yhteisö ylläpiti musiikkiteoksia. Tällaisessa tutkimuksessa pitäisi ottaa huomioon yhtäältä yhteisön musiikkikäsitteet ja -ihanteet ja toisaalta sen tavat kommunikoida musiikista. Tavoitteena olisi rekonstruoida musiikkia koskevien lausumien perustana olleita, tutkittavalla aikakaudella pitkälti itsestään selviksi katsottuja oletuksia ”sävelteoksen” periaatteellisesta luonteesta.⁸

⁸ Dahlhaus onkin todennut reseption perustana olleiden itsestäänselvyyksien rekonstruoinnin tärkeyden: esimerkiksi musiikin fyysiset esitystilat saattavat usein antaa aatehistoriallisille päätelmille tärkeämpiä virikkeitä kuin lehdissä julkaistut esteettiset arvostelmat. (1991, 112–113.)

Tutkimuksen tavoitteena voisi olla *teosidentiteetin mallien* luominen. Nämä mallit olisivat periaatteellisia mutta historiaan ankkuroituvia kuvauksia sävelteoksen muodostumistavoista länsimaisen taidemusiikin eri vaiheissa ja osakulttuureissa.

Helpointa olisi epäilemättä laatia teosidentiteetin malli, joka kuvaisi sinfonioiden muodostumista ja ylläpitoa 1800-luvun musiikkikulttuurissa. Yhtä hyvin voitaisiin kuitenkin mallintaa teosten ”elämistapoja” esimerkiksi niissä 1950-luvun nykymusiikin osakulttuureissa, joissa aleatoriikan eri lajit syntyivät. Jo pelkästään nuottitekstin ja säveltapauhtuman periaatteellista suhdetta tutkimalla selviää helposti, että esimerkiksi niin sanottua variaabelia muotoa noudattavan sävellyksen identiteetti rakentuu täysin toisella tapaa kuin perinteisten sävelteosten. (Ks. Huttunen 1990.) Systemaattinen tarkastelu olisi kuitenkin syytä laajentaa niihin eksistenssitapoihin, joita teoksilla nykymusiikin eri säveltäjä-, esittäjä- ja vastaanottajaryhmissä oli. Siten olisi mahdollista selvittää, missä tapauksissa nojaututtiin tiedostamatta perinteiseen teoskäsitukseen ja missä tapauksissa teoksen kategoria todella pyrittiin romuttamaan.

Mallit olisivat enemmän historian tutkimuksen lähtökohtia kuin tuloksia. Ne voisivat tehdä historian yksityiskohdista helpommin nähtäviä ja toisaalta ehkäistä historioitsijaa soveltamasta tutkimuskohteeseensa väärän aikakauden teoskriteereitä. Mallien laatimisessa ei olisi syytä pysähtyä vain ”olemassaolleiden” ja ”selvästi tunnettujen” yhteisöjen tapoihin muodostaa teoksia. Yhtä hyödyllistä olisi pohtia myös mahdollisia mutta ei aktualisoituneita teosten muodostustapoja – hieman samaan tapaan kuin husserlilaisessa *Wesensschau*-tutkimuksessa. Kuten vanha periaate sanoo, ensin on tunnettava mahdollisuudet, vasta sitten voidaan tuntea tosiasiat.

Kirjallisuus

- Adler, Guido 1934. *Style Criticism. Musical Quarterly* 20.
- Bessler, Heinrich 1978. *Das musikalische Hören der Neuzeit*. Teoksessa *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*. Leipzig: Reclam. (1959.)
- Bloch, Ernst 1985. *Das Prinzip Hoffnung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. (1959.)
- Citron, Marcia J. 1993. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dahlhaus, Carl 1970. *Analyse und Werturteil*. Mainz: B. Schott's Söhne.
- 1973. Vom Nutzen und Nachteil der ”Rezeptionsgeschichte”. *Neue Zeitschrift für Musik* (11): 686.
- 1975. Was ist eine musikalische Tatsache. *Schweizerische Musikzeitung* 115 (3): 113–116.
- 1977. *Grundlagen der Musikgeschichte*. Köln: Hans Gerig.

- 1978a. Plädoyer für eine romantische Kategorie. Der Begriff des Kunstwerks in der neuesten Musik. Teoksessa *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*. Mit eine Einleitung von Hans Oesch. Mainz: Schott. (1969.)
 - 1978b. Über den Zerfall des musikalischen Kunstbegriffs. Teoksessa *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*. Mit eine Einleitung von Hans Oesch. Mainz: Schott. (1971.)
 - 1980. *Musiikin estetiikka*. Suom. Ilkka Oramo. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
 - 1982a. Musikwissenschaft und systematische Musikwissenschaft. Teoksessa *Systematische Musikwissenschaft*. Hrsg. von Carl Dahlhaus & Helga de la Motte-Haber. Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Hrsg. von Carl Dahlhaus. Bd 10. Laaber: Laaber-Verlag.
 - 1982b. Zwischen Relativismus und Dogmatismus. Anmerkungen zur Rezeptionsgeschichte. Teoksessa *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1981/82*. Hrsg. von Dagmar Droyesen-Reber. Kassel: Merseburger.
 - 1982c. Ästhetik und Musikästhetik. Teoksessa *Systematische Musikwissenschaft*. Hrsg. von Carl Dahlhaus & Helga de la Motte-Haber. Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Hrsg. von Carl Dahlhaus. Bd 10. Laaber: Laaber-Verlag.
 - 1984. *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. I Teil. Grundzüge einer Systematik*. Geschichte der Musiktheorie. Hrsg. von Frieder Zamminer. Band 10. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
 - 1989. *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. II Teil*. Hrsg. von Ruth E. Müller. Geschichte der Musiktheorie. Hrsg. von Frieder Zamminer. Band 11. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
 - 1991. Textgeschichte und Rezeptionsgeschichte. Teoksessa *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*. Hrsg. von Hermann Danuser und Friedhelm Krummacher. Laaber: Laaber-Verlag.
- Danuser, Hermann 1984. *Die Musik im 20. Jahrhundert*. Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Hrsg. von Carl Dahlhaus. Band 7. Laaber: Laaber.
- Eggebrecht, Hans Heinrich 1972. *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption. Beethoven 1970*. Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse 1972 (3). Wiesbaden: Verlag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur.
- Goodman, Nelson 1969. *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. London: Oxford University Press.
- Handschin, Jacques 1948. *Der Toncharakter. Eine Einführung in die Tonpsychologie*. Zürich: Atlantis.
- Heiniö, Mikko 1985. Uusklassismin reseptio ja Suomen luova säveltaide 30-luvulta 50-luvun puoliväliin. *Musiikki* 1985 (1–4).

- 1986. 12-säveltekniikan aika. Dodekafonian ja sarjallisuuden reseptio ja Suomen luova säveltaide 1950-luvulta 1960-luvun puoliväliin. *Musiikki* 1986 (3-4).
 - 1988. Näkökulmia suomalaisen musiikkikritiikin tutkimukseen. *Etnomusiologian vuosikirja* 1987-88. Toim. Erkki Pekkilä ja Vesa Kurkela. Jyväskylä: Gummerus Oy.
 - 1992a. Kontekstualisoiminen taidemusiikin tutkimuksessa. *Musiikki* 1992 (1).
 - 1992b. Säveltäjäkuva. *Musiikki* 1992 (4).
- Hepokoski, James 1992. The Dahlhaus Project and Its Extra-Musicological Sources. *19th Century Music* 14.
- Husserl, Edmund 1992a. *Cartesianische Meditationen. Eine Einleitung in die Phänomenologie*. Text nach Husserliana VI. Gesammelte Schriften 8. Hamburg: Felix Meiner. (1950.)
- 1992b. *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch. Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*. Text nach Husserliana III/1 und V. Gesammelte Schriften 5. Hamburg: Felix Meiner. (1913.)
 - 1992c: *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*. Text nach Husserliana VI. Gesammelte Schriften 8. Hamburg: Felix Meiner Verlag. (1954.)
 - 1992d. *Logische Untersuchungen. Zweiter Band. I. Teil. Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis*. Text nach Husserliana XIX/1. Gesammelte Schriften 3. Hamburg: Felix Meiner. (1900-1901.)
 - 1992e: *Formale und transzendente Logik. Versuch einer Kritik der logischen Vernunft*. Text nach Husserliana XVII. Hamburg: Felix Meiner Verlag. (1929.)
- Huttunen, Matti 1990. Teoksen käsitteestä nykymusiikissa. Avantgarde-musiikin sävellystyyppien analysointia Nelson Goodmanin notaation teorian avulla. *Musiikkitiede* 1990: 1.
- 1993. *Modernin musiikin historian kirjoituksen synty Suomessa. Musiikkikäsitykset tutkimuksen uranuurtajien tuotannoissa*. Acta Musicologica Fennica 18. Helsinki: Suomen Musiikkiteollinen Seura.
- Jauff, Hans Robert 1975. Racines und Goethes Iphigenie. Teoksessa *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. Hrsg. von Rainer Warning. München: W. Fink.
- Krummacher, Friedhelm 1981. Rezeptionsgeschichte als Problem der Musikwissenschaft. Teoksessa *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*. Hrsg. von Dagmar Droysen. Berlin: Verlag Merseburger.
- 1992. Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft. Möglichkeiten und Grenzen im Rückblick. *Nordisk musikforskerkongress Oslo, 24.-27. juni 1992. Inlegg og referater*. Skriftserie fra Institutt for musikk og teater. Oslo: Universitetet i Oslo.

Vesa Kankaanpää

Sointiväriin käsite musiikin kuvaajana. Kaija Saariahon sointivärikäsitykset ja niiden ilmeneminen soolohuiluteoksessa *Laconisme de l'aile*

Sointiväri tutkimuksen kohteena

Sointiväri on musiikintutkimuksessa ollut perinteisesti sivuroolissa. Musiikkianalyyseissa on tavallisimmin keskitytty säveltasoulottuvuuden tarkasteluun. Musiikillisten muotojen on katsottu rakentuvan keskeisesti säveltasorakenteista, melodiasta ja harmoniasta. Etenkin soinnillisia rakennepiirteitä on pidetty toissijaisina. 1900-luvun musiikkia tutkittaessa säveltasoulottuvuuden yksipuolinen korostaminen ei ole kovin perusteltua. Rytmien ja varsinkin sointiväriin voidaan katsoa useissa yhteyksissä nousseen musiikillisen rakenteen kannalta tärkeiksi. Debussyn orkestraatio, Schönbergin *Klangfarbenmelodie*-idea, Varèsen ajatukset organisoidusta äänestä sekä varsinkin teksturaalisia ja globaalisia piirteitä korostavat sävellystavat ovat tuoneet sointiväriin esiin strukturoivana tekijänä. Konkreettisesti musiikissa sointiväriin voidaan katsoa olevan kaikkein keskeisin musiikillinen elementti.

Sointivärianalyysin ja yleensäkin sointiväriin tutkimuksen keskeinen ongelma on itse sointiväriin käsitteen moniselitteisyys: sointiväristä puhuttaessa on viitattu paitsi musiikillisen rakenteen ominaisuuteen, myös kuulijan hahmotuksen tapaan. Sointiväriin on katsottu olevan fenomenologinen luonne. Sointiväriin liittyvä käsitteellinen kirjavuus kasvaa edelleen, kun tarkastellaan sointiväriä teksturaalisena ominaisuutena. Sointiväriä ei voi tällöin rajata pelkästään instrumentaatiota ja artikulaatiota koskevaksi, vaan huomioon on otettava myös harmoniset ja rytmiset tekijät. Voidaankin ajatella säveltasorakenteiden keskeisyyden musiikkianalyyseissa selittyvän osaltaan sillä, että säveltasorakenteet ovat suhteellisen yksiselitteisesti eroteltavissa notaatiosta. Sointiväriin keskittyvää analyysia täytyy edeltää käsitteellinen pohdinta. On selvítettävä, mihin sointiväriin aspektiin analyysissa keskitytään. Koska säveltasoulottuvuuden tutkimukseen verrattavaa perinnettä sointiväriin alalla ei ole muotoutunut, analyyttisen välineistön, sointivärien kuvaukseen käytettyjen käsitteiden, määrittelyyn on kiinnitettävä erityistä huomiota.

Tässä kirjoituksessa lähestytään sointiväritutkimuksen ongelmaa sävellystekniikan näkökulmasta. Sävellystekniikalla tarkoitetaan kokonaisuutta, johon kuuluvat esteettiset periaatteet, sointiväriin liittyvät käsitteet ja käsitykset sekä näiden ilmeneminen teoksissa sointivärin käsittelyn teknisinä operaatioina. Sävellystekniikka on enemmän tai vähemmän systemaattinen ajatusten ja käytäntöjen järjestelmä, joka vaikuttaa sävellysten muotoutumiseen ja jota voidaan tutkia säveltäjän kirjoitusten ja haastattelujen sekä sävellysten perusteella. Kaija Saariahon musiikissa sointivärillä on keskeinen sija. Hän on myös useassa artikkelissa selvittänyt käsityksiään sointiväristä ja sen käytöstä musiikillisten rakenteiden perustana. Saariahon musiikkikäsitykset ja hänen teoksensa tarjoavat oivan kehyksen sekä sointiväriin liittyvien käsitteellisten kysymysten tarkastelulle että sointivärianalyysin keinojen etsimiselle.

Metodisesti kirjoitus tukeutuu semiootikko Jean-Jacques Nattiez'n ajatukseen musiikista symbolisena järjestelmänä. Keskeinen idea Nattiez'lla on symbolisten suhteiden kolmijako. Hänen mukaansa musiikilla, kuten kaikilla symbolisilla ilmiöillä, on kolme ulottuvuutta. Poiesiksella (*poietic*) Nattiez tarkoittaa symbolista ilmiötä luovan prosessin tuloksena. Estesis (*esthesis*) tarkoittaa Nattiez'n terminologiassa symbolisen ilmiön merkitystä "vastaanottajan" konstruoimana. Kysymys ei tarkkaan ottaen ole vastaanottamisesta, koska Nattiez katsoo, että merkitysten luominen on estesiksessäkin aktiivinen prosessi. Symbolisen ilmiön materiaallinen olotila on Nattiez'n mukaan sen kolmas ulottuvuus. Jean Molino on kutsunut symbolisen ilmiön kolmatta ulottuvuutta neutraaliksi tasoksi (*niveau neutre*).¹

Musiikki, säveltäjän musiikkia koskevat kommentit ja tutkimus muodostavat kolmitasoisien symbolisten suhteiden järjestelmän. Kullakin tasolla on omat poiesiksen, estesiksen ja materiaalisen olemassaolon ulottuvuutensa. Koska tutkimus on aktiivista merkitysten rakentamista, se voi tarkastella kohdettaan vain estesiksen kautta. Kun tutkimuksen tarkoituksena on selvittää käsitteitä ja tapoja, joilla Saariaho hahmottaa musiikkiaan, on luonnollista ottaa lähtökohdaksi nimenomaan säveltäjän kirjoitukset. Kirjoitusten kautta päästään musiikkianalyyseissa lähestymistapaan ja tutkimuskysymyksiin, jotka ovat poieettisesti relevantteja.

Tässä kirjoituksessa Kaija Saariahon sävellystekniikkaa tarkastellaan tietystä merkityskontekstissa.² Merkityskontekstilla tarkoitetaan sellaista merkitysten yhteyttä, jonka tutkija konstruoii tutkimuksen kohteen ympärille. Tutkija abstrahoi olemassaolevista sävelteoksista ja niihin liittyvistä kirjoituksista tiet-

¹ Termit *poiesis* ja *estesis* Nattiez on lainannut Molinolta. Estesis on Paul Valéry'n keksimä uudissana, jolla hän halusi välttää sekaannuksen esteettisen käsitteen (*aesthetic*) kanssa (Nattiez 1990, 11–12).

² Artikkelissa tehdään ero merkityskontekstin ja kausaalisen eli vaikutuskontekstin välillä Quentin Skinnerin tarkoittamassa mielessä. (Ks. Heiniö 1992, 43.)

tyjen piirteiden joukon. Merkityskontekstin luominen perustuu näiden piirteiden, sävellystekniikkaa koskevien ajatusten, kontekstualisoimiseen. Kyseessä on olennaisesti tutkijan näkökulman ja tavoitteiden määräämä kokonaisuus. Voidaan ajatella yhden teoksen antavan mahdollisuuden rakentaa suuren joukon erilaisia merkitysyhteyksiä riippuen kulloisenkin tutkimusongelman ja näkökulman vaatimuksista.

Artikkelissa jäsennetään Saariahon sävellystekniikan relevanttina nähtyä kontekstia kolmen vastakohtaparin avulla. Perustavin dikotomia nähdään sointiväriin tutkimuksen ja musiikin tekijöiden sointivärikäsitysten välillä. Sointiväriin tutkimuksessa asetetaan vastakkain akustiikan ja psykoakustiikan piirissä esitetyt näkemykset sointiväristä. Musiikin tekijöiden, tässä tapauksessa säveltäjien ja musiikin tutkijoiden, käsityksiä arvioidaan perinteisen, artikulaatioon ja instrumentaatioon liittyvän sointivärikäsityksen, ja toisaalta musiikin elementtejä uudelleen määrittelemään pyrkivien ajatusten valossa.

Sointiväriin käsitteestä tutkimuksen ja säveltämisen diskursseissa

Akustiikan näkökulmasta sointivärillä tarkoitetaan tiettyjä ilman värähtelyn piirteitä, kun taas psykoakustisessa ja kognitiivisesti suuntautuneessa tutkimuksessa sointiväriä on tarkasteltu havaintokategoriana. Ns. klassisen teorian sointiväristä muotoili 1800-luvun loppupuolella saksalainen tutkija Hermann von Helmholtz. Teoksessaan *Die Lehre von den Tonempfindungen* hän erotelti musiikillisia elämyksiä kolmen kategorian perusteella: voimakkuuden, säveltason ja sointiväriin. Äänenvoimakkuuden Helmholtz katsoi riippuvan ilman värähtelyn amplitudista. Mikään muu elämyksellinen tekijä ei tästä riipu. Säveltason elämys taas riippuu ainoastaan ilman värähtelyn taajuudesta. Helmholtzin mukaan sointivärielämys ei voi johtua ilman värähtelyn kvantitatiivisista piirteistä, frekvenssistä ja amplitudista, koska niillä on jo omat määritellyt elämykselliset vaikutuksensa. Sointivärielämyksen on siis johduttava ilman värähtelyn tavasta. (Helmholtz 1954, 10–11 ja 19.)

Ilman värähtelytavan kuvaamisessa ja matemaattisessa selityksessä Helmholtz tukeutui ns. Ohmin lakiin. Sen mukaan jokainen periodinen värähtely voidaan analysoida siniaaltojen summaksi. Siniaaltojen Helmholtz katsoi olevan korvin kuultavissa ja siten vastaavan yläsäveliä, jotka ”suotuisissa olosuhteissa” ovat instrumenttienkin soinneista erotettavissa. (Mts. 21–22 ja 33.)

Helmholtz pyrki systemaattiseen ja kattavaan kuvaukseen musiikillisista äänistä. Musiikillisilla äänillä oli hänen mukaansa kvantitatiiviset ominaisuudet, frekvenssi ja amplitudi, joita vastasivat elämykselliset säveltason ja äänenvoimakkuuden kategoriat, sekä kvalitatiivinen ominaisuus, äänen värähtelyn tapa, jota vastasi sointiväriin elämys. On huomattava, että Helmholtz halusi selittää ainoastaan äänen ”musiikillisia” piirteitä. Hänen tutkimuksensa pohja-

na oli tietty käsitys musiikista, siitä, mitkä äänet olivat musiikin suhteen olennaisia ja mitkä toissijaisia. Helmholtz oli hyvinkin tietoinen instrumenttien äänten hälyelementeistä. Tutkiessaan äänen muodostumista eri instrumenteissa hän nimenomaan mainitsi tarkastelevansa vain instrumenttien tapaa synnyttää periodisia, säveltason elämyksen tuottavia värähtelyjä. (Mts. 65–69.)

Helmholtzin selkeästä teoriasta on 1900-luvulla jouduttu luopumaan. Tutkimuksen metodit ovat olennaisesti kehittyneet tietokoneiden ansiosta. Sointiväriin tutkimus on perustunut tietokoneavusteisen analyysin ja synteessin vuorovaikutukseen. Myös musiikkikäsitysten muutos on osaltaan laajentanut sointiväritutkimuksen kenttää. Hälyäänistä on tullut tärkeitä musiikillisia materiaaleja, joten niiden sulkeminen musiikillisen sointiväriin tutkimuksen ulkopuolelle ei ole enää ollut perusteltua. (Ks. esim. Dodge & Jerse 1985, 56.)

Psykoakustinen lähestymistapa on ollut keskeisessä asemassa uudessa sointiväriin tutkimuksessa. Huomion kohteena on ollut fyysisen ärsykkeen ja havainnon suhde. Etenkin Helmholtzilta periytynyt mekanistinen tapa käsittää havaintotoiminnot oli vallalla vielä 1900-luvun puoleenväliin saakka. Havaintotoimintoja pidettiin äänen fysikaalisten ominaisuuksien melko suorana käännöksenä hermoston signaaleiksi. Tämän katsottiin tapahtuvan sisäkorvan ja kuuloon liittyvän ääreishermoston tasolla. Uudessa tutkimuksessa on korostettu keskushermoston ja sitä kautta tietoisien musiikin ja äänen prosessoinnin tärkeyttä. (Roederer 1973, vii.)

Ilman värähtelyn piirteiden ja havaintokategorioiden suhteen on havaittu olevan monimutkaisempi kuin mitä Helmholtz oletti. Frekvenssi ei yksin määrää säveltasohavaintoa, vaan äänen spektraalinen koostumus ja amplitudikin osaltaan vaikuttavat siihen. (Ks. esim. Roederer 1973, 4.) Soittimien tunnistamisen ei enää katsota riippuvan ainoastaan instrumentin staattisesta spektristä, vaan olennaisia ovat myös instrumenttien äänten alukkeet ja lopukkeet. (Dodge & Jerse 1985, 57–58.) Helmholtzin yksinkertainen malli on vanhentunut ja sointiväristä on tullut kattotermi, jonka alle on kasattu laaja joukko havainnon psykologisia attribuutteja ja niiden fyysisiä korrelaatteja.

Akustisessa ja psykoakustisessa tutkimuksessa yleisen tavan käsittää sointiväri ei voida katsoa vastaavan säveltäjien sointivärikäsityksiä. Pierre Boulez on pohtinut akustisen ja psykoakustisen sointiväriin tutkimuksen sekä säveltämisen suhteita. Akustiikan ja psykoakustiikan tarjoama analyttinen tieto sointiväristä ei ole säveltäjälle useinkaan käyttökelpoista. Boulez katsoo muusikon tavallisemmin olevan kiinnostunut siitä, miten sointiväri voi toimia sävellyksessä, ja varsinkin siitä, millaisen vaikutelman sointiväri voi havainnon kautta musiikillisessa kontekstissään luoda. Säveltäjälle sointiväri on esteettinen objekti, musiikillisen ”kielen” osa. (Boulez 1991, 541.)

Säveltämisen kontekstissa sointiväriin on tavallisesti katsottu liittyvän soitinnukseen ja sen periaatteita ohjaaviin sointi-ihanteisiin. Perinteinen kahtalaisuus sointiväriin käytössä on nähty funktionaalisen ja koloristisen soitinnuksen välillä. Soitinnus on funktionaalista, kun sillä korostetaan harmonisia ja melodisia

muotorakenteita. Koloristista soitinnus on, jos instrumenttien sointivärejä käytetään niiden itsenäisen ilmaisukarakterin vuoksi. (Hambæus 1976, 276.)

Selkeimmin koloristisen ja funktionaalisen soitinnuksen dikotomiolla voitaneen kuvata siirtymistä renessanssi- ja barokkikokoonpanoista klassismin orkestereihin. Karkealla tasolla voidaan todeta, että koloristinen soitinnus oli tyypillistä renessanssi- ja barokkimusiikille. Klassisessa orkesterissa yksittäisten soittimien haluttiin sulautuvan orkesterin yhteiseksi soinniksi. 1900-luvun alun orkestraatiota voidaan tarkastella vastareaktionä romantiikan orkesterin sointi-ihanteelle. Ton de Leeuw mukaan romantiikan vastaisuus ilmeni ensiksikin kamarimusiikkimaisia, pieniä ja soinniltaan heterogeenisiä kokoonpanoja suosivan sointi-ihanteen nousuna. Toisaalta impressionistit loivat uutta orkesterin käsittelyn perinnettä. Kolmas tie ulos romantiikan orkesterisoinnista avautui sointivärien rakenteellisen käytön kautta. Tätä edustaa de Leeuw mukaan varsinkin Webern. (de Leeuw 1967, 123.) Rakenteellisessa sointivärien käytössä sointiväristä itsestään tulee musiikin rakennetta luova tekijä ja sitä pyritään manipuloimaan samantapaisin operaatioin kuin melodiaa ja harmoniaakin.

Kolorismista on puhuttu myös irrallaan funktionaalisuus-koloristisuus-dikotomiasta. Kolorismilla on voitu tarkoittaa esim. Berliozin värikästä tapaa käyttää soittimia niiden sointivärien herättämien emotionaalisten ja symbolisten merkitysten vuoksi. Paavo Heininen on ensimmäisessä Bergman-artikkelissaan tarkoittanut kolorismilla musiikin värielementin ”omaperäistä” ja ”tuoretta” soveltamista, jonka historialliset esikuvat löytyvät impressionismista. Bergmanin kolorismin vastakohtiksi tulevat ”lähimenneisyyden haalistuneet” ja neoklassismin ”tahallisen monokromaattiset” kirjoitustavat. Heininen – kuten de Leeuwkin – liittyy kolorismiin myös harmonian värielementin, ”intervallikoloriitin”. (Heininen 1972, 13–15.) Toisaalla Heininen on puhunut sävelhahmojen koloristisista elementeistä rinnan melodisten, harmonisten, rytmisten ja äänen topiikkaan liittyvien puolien kanssa. (Heininen 1976, 51.) Näin koloristisilla elementeillä tarkoitettaisiin kaikkea sointiväriin liittyvää.

Kuvailtaessa sointivärien roolia funktionaalisen tai koloristisen soitinnuksen käsittein tehdään ainakin implisiittisesti ero varsinaisen säveltämisen ja soittimille asettamisen välillä. Funktionaalisen soitinnuksen käsittehen edellyttää harmonisten tai melodisten rakenteiden olemassaoloa soitinnuksesta riippumatta. Luonnehdittaessa soitinnusta koloristiseksi, viitataan samalla johonkin normaalitilaan, jossa soitinnus ei ole koloristista. Kolorismi on käsitteenä mielekäs vain kun se viittaa poikkeukseen normaalista käytännöstä. Kolorismilla ei siis tarkoiteta vain jotain tiettyä sointi-ihannetta, vaan käsite saa merkityksensä kulloisenkin vastapoolinsa, ei-koloristisen soitinnuksen kautta.

Webernistä ja 1950-luvun darmstadttilaisuudesta juurensa löytävän modernistisen perinteen piirissä sointiväriin on kiinnitetty paljon huomiota. Sointikuva on uudenlaisten soittotapojen myötä uudistettu. Kuitenkin jatkettuja tai laajennettuja soittotekniikoita voidaan pitää nimenomaan vanhojen tekniikoiden laajenuksena. Periaatteeseen sointivärien käsittelystä artikulaationa tai

orkestraationa ei ole puututtu. Syvempi muutos musiikkikäsitteissä on tapahtunut kun sointiväriin ja säveltason erosta soivan maailman kuvauksessa on luovuttu. Konkreettisesti ja elektronisessa musiikissa mikä tahansa ääni on voitu sijoittaa musiikin kontekstiin. Tällöin hälyäänistä on tullut keskeistä musiikillista materiaalia. Vanhat sointiväriin, säveltason ja dynamiikan käsitteet eivät ole kovin kuvailuvoimaisia, kun valtaosa äänen attribuuteista liittyy sointiväriin.

Konkreettisen musiikin pioneeri Pierre Schaeffer on tutkinut äänen ja musiikin olemusta psykoakustisesta, lingvistikisesta ja fenomenologisesta näkökulmasta. (Ks. Chion et al. 1987/88, 17.) 1966 julkaistussa kirjassaan *Traité des objets musicaux* Schaeffer esitteli uuden soivan maailman ilmiötä kuvaavan käsitejärjestelmänsä, morfologian. Keskeisellä sijalla Schaefferin ajattelussa on soivan objektin (*objet sonore*) käsite. Soivalla objektilla Schaeffer tarkoittaa mitä tahansa äänellistä ilmiötä, joka käsitetään kokonaisuudeksi. Hän korostaa fenomenaalista näkökulmaa: soivaa objektia ei ole olemassa sellaisenaan, fyysisenä tapahtumana, vaan ratkaisevaa on tajunnan osuus. Soivaa objektia voitaisiin verrata havaintopsykologian *Gestalt*-käsitteeseen. (Chion 1983, 34.)

Soivia objekteja kuvaavia morfologisia kriteerejä on periaatteessa lukematon määrä. Schaefferillä seitsemän keskeisintä ovat massa (*masse*), sointiväriin harmonisuus (*timbre harmonique*), rakeisuus (*grain*), kehittyminen (*allure*), dynamiikka (*dynamique*), melodinen profiili (*profil mélodique*) ja massan profiili (*profil de masse*). (Chion 1983, 142.) Schaefferin nimenomaisena tarkoituksena oli luopua perinteisestä sointiväriin käsitteestä, jonka rasitteina hän näki viittauksen instrumentteihin ja käsityksen musiikista nuotteina. (Schaeffer 1966, 370.) Morfologisten kriteerien avulla musiikillisia ilmiötä pyritään hahmottamaan perinteisiä musiikillisia elementtejä yleisemmällä tasolla. (Chion 1983, 143.) Schaeffer halusi edetä morfologian pohjalta luokitteluun, typologiaan.

Schaefferin ajattelun vaikutus on tuntunut voimakkaasti myöhemmässäkin konkreettisen musiikin estetiikassa. Esimerkiksi Denis Smalley, englantilainen säveltäjä ja tutkija, pohjaa ajatuksensa pitkälti Schaefferiin. Smalley on kehittänyt omaa spektromorfologiaksi nimittämänsä musiikinteoreettista järjestelmää. Hänen peruskäsitteensä on spektri, joka pääosin vastaa Schaefferin soivaa objektia. Smalley luopuu sointiväriin ja säveltason erottelusta liittämällä ne toisiinsa spektrien typologiassa. Spektrien typologian eri kategoriat kuvaavat havainnon piirteitä. (Smalley 1986, 61–65.)

Spektrejä on Smalleyn luokittelussa kolmea päätyyppiä: säveliä ja hälyjä sekä näiden välinen rajatila (*node*). Sävelet jakautuvat edelleen kolmeen alaluokkaan: varsinaiseen säveleen (*note proper*), jossa havainto kiinnittyy pääasiassa sävelen perustaajuuden frekvenssiin; harmoniseen spektriin, jossa ollaan kiinnostuneita sävelen sisäisten intervallien harmonisista suhteista, sekä inharmoniseen spektriin, jossa sävelen sisäiset intervallirakenteet eivät ole harmonisissa suhteissa keskenään. Sävelen ja hälyn välisessä rajatilassa ovat

sellaiset äänet, joista ei voida havaita varsinaista säveltasoa, mutta jotka kuitenkin sijoittuvat selvästi tietylle taajuuskaistalle. Tällaisessa rajatilassa äänen sisäistä intervallirakennetta on vaikea kuulla. Hälyt ovat ääniä, joista on mahdollonta havaita minkäänlaista sisäistä intervallirakennetta. (Smalley 1986, 65–67.)

Myös globaalisuuden yhteydessä on jouduttu kehittelemään uusia soivan maailman ilmiöitä kuvaavia käsitteitä. Erkki Salmenhaara pohti musiikin peruselementtien rooleja tutkiessaan Ligetin teosta *Atmosphères*. Hän lähti Eino Linnalan määritelmästä, jonka mukaan peruselementtejä ovat rytmi, melodia, harmonia ja värisävy. Salmenhaara totesi näiden kategorioiden soveltuvan huonosti kyseessä olevaan teokseen, koska se ”havainnollispsykologinen funktio, jossa ne musiikin akustisessa todellisuudessa esiintyvät, on olennaisesti toisenlainen kuin klassis-romanttisessa musiikissa”. *Atmosphèresin* orkestraalinen kudos on niin differentioitunutta, että yksittäiset sävelkulut eivät erotu. Salmenhaara toteaa, ettei Ligeti kenttäteknikassaan käytä melodiaa, rytmiä tai harmoniaa. Harmonian merkityksettömyyttä Salmenhaara perustelee Vincent Persichettiin turvautuen sillä, että ”clustertyyppisissä sointumuodostelmissa” yksittäiset sävelet eivät erotu ja täten ei myöskään voi syntyä sävelten välisiä jännitteitä ja sitä kautta harmonisia funktioita. Tiheiden sekuntimuodostelmien Salmenhaara toteaa olevan ”yhtä paljon sointiväriä kuin harmonisten funktioiden alueella”. (1964, 15–17.) Salmenhaara päätyy *Atmosphèresin* musiikillisia elementtejä analysoidessaan päätelmään, jonka mukaan teoksen rakenteellinen perusyksikkö on kenttä. Kenttä vaihtelee viiden muuttujan suhteen: säveltason, keston, dynamiikan, sointiväriä ja laadun. Sointiväriä Salmenhaara tarkoittaa sitä, kuinka ”eri sävelet jaetaan orkesterin instrumenteille”. (Mts. 19.)

Tietokoneistettu sointivärien analyysi osasäveliinsä sekä toisaalta additiivinen äänisynteesi, jossa sointivärejä muodostetaan siniaaltoja yhdistämällä, ovat antaneet kimmokkeen pohtia sointiväriä ja harmonian suhdetta. Ranskalaisen *L’Itinéraire*-ryhmän säveltäjä Tristan Murail on halunnut yhdistää harmonian ja sointiväriä käsitteet. Hänen mukaansa on täysin mahdollista havaita esim. sellon matalassa sävelessä useita erillisiä sävelkorkeuksia. Toisaalta on myös mahdollista havaita yhtenä sävelenä useiden säveltasojen kokonaisuus, kuten mm. uruissa. Harmonian ja sointiväriä välillä on Murail’n mukaan jatkumo: useiden säveltasojen ja sointiväriä muodostama kokonaisuus voidaan havaita joko harmoniana tai yhtenä kokonaisuointiväriä. Murail katsoo sointiväriä ja harmonian käsitteellisen erottelun perustuvan kulttuurisesti välittyviin havaintotottumuksiin. (Murail 1984, 158–159.)

Philippe Manoury, hänkin *L’Itinéraire*-ryhmästä, on arvostellut perinteistä tapaa pitää sointiväriä musiikin elementtinä siinä kuin säveltasoa, kestoja ja intensiteettiäkin. Manouryn mukaan sointiväri on pikemminkin tulosta säveltasojen, kestojen ja intensiteettien yhdistämisestä. Erityisen selvää tämä on hänen mielestään äänisynteesin alalla. Manoury olisikin säveltäjänä valmis luopumaan koko sointiväriä käsitteestä. (Manoury 1991, 295–296 ja 298–299.)

Tarkasteltaessa tapoja kuvata soivan maailman ilmiöitä on syytä tehdä ero kahden lähestymistavan välillä. Jos musiikin elementteinä pidetään säveltasoa, kestoja, dynamiikkaa ja sointiväriä, tarkoitetaan itse asiassa vain yhden äänen määritteleviä ominaisuuksia. Musiikilliset rakenteet, kuten melodia, harmonia tai rytmi, syntyvät näiden perustavampien elementtien yhdistämisestä. Salmenhaara esim. lähtee suoraan laajemmista, jo tietynlaisia musiikillisia rakenteita implikoivista käsitteistä. Kahden lähestymistavan välillä voidaan nähdä jatku-mo, jonka ääripäinä ovat toisaalta pyrkimys määritellä minkä tahansa äänen perustavimmat dimensiot, joita yhdistämällä päästään laajempiin yksiköihin, sekä toisaalta näkemys, joka sisältää ajatuksen muotorakenteista perustavana musiikin elementtinä. Manouryn halu redusoida äänen ulottuvuudet kolmeen – säveltasoon, keston ja intensiteettiin – sekä nähdä sointivärikin näiden yhdistelmänä edustaa ensimmäistä äärimmäisyyttä. Schaeffer tekee selvän eron musiikkiteoksen soivan objektin tason ja koko teoksen rakenteen tason välillä. Soivan objektin ajallinen kehitys ja sen mukanaan tuoma rakenne erotetaan laajemmista muotoyksiköistä. Smalley liikkuu spektromorfologiassaan varsin hallitusti spektrien typologiasta musiikillisen liikkeen pohdinnan kautta muotorakenteisiin saakka. Smalleyn spektrin käsite taipuu tarkoittamaan sekä lyhyen keston äänitapahtumaa että musiikkiteoksen kokonaisuutta.

Salmenhaaran Ligeti-artikkeli tuo korostetusti esille musiikkikäsitysten historiallisuuden. Linnalan musiikin elementit edellyttävät musiikilta paitsi tiettyjä rakenteita, myös tiettyjä rakenteiden suhteita. Paljon yleisemmällä tasolla liikutaan, kun musiikin elementtien ajatellaan olevan vain äänen ominaisuuksia. Soivien objektien ja spektrien voi ainakin periaatteessa ajatella olevan sovellettavissa myös konkreettisen tai spektraalisen musiikin ulkopuolellakin.³

Kaija Saariahon sointiväriorganisaation periaatteet

Sointiväri elementtien kokonaisuutena

Seuraavassa tarkastellaan Kaija Saariahon kirjoituksissaan esille tuomia sointiväriorganisaation periaatteita. Lähtökohtana ovat Saariahon käsitykset sointiväristä, se millaisia äänen piirteitä säveltäjä on sointiväriin käsitteeseen liittänyt. Keskeinen tavoite on selvittää ehtoja, joilla Saariaho on pyrkinyt käyttämään sointiväriä musiikillisen muodon perustana. Tässä tarkoituksessa selvitetään, millaisin käsittein Saariaho kuvailee muotorakenteita. Sointivärien luokittelusta edetään niiden organisaation periaatteisiin. Lopuksi tutkitaan käsitteistöä, jolla Saariaho on kuvannut varsinkin sointiväriin liittyviä proses-

³ Smalleyn tavoitteena onkin luoda uutta musiikin teoriaa, joka samalla sulkisi sisäänsä vanhat teoriat ja musiikit. (Ks. Smalley 1986, 61–62.)

seja. Kysymykset etenevät seuraavasti: mitä sointiväri Saariahon mukaan on? Millaisia rakenteellisia yksiköjä Saariaho katsoo musiikissaan olevan? Miten sointivärejä voidaan järjestää? Miten sointivärien välillä liikutaan jotta luotaisiin muotoja?

Saariaho on maininnut sointiväriin käsitteestään seuraavaa:

Käsite, johon viitataan yleisellä termillä ”timbre”, on selvästi jo useiden eri elementtien synteesi. Näiden joukosta mainitsisin soinnin puhtauden (sisältää idean puhtaan ja hälyisen vastakkaisuudesta) ja sen tekstuurin (rakeinen/sileä). Nämä parametrit ovat itsekin kokoelmia useista tunnusomaisista piirteistä – –.⁴ (Saariaho 1987, 93.)

Saariahon näkökulma sointiväriin näyttäisi hyvin vastaavan edellä esitettyä Boulez’n ajatusta. Säveltäjälle on olennaisinta, millainen rooli sointivärillä on musiikillisessa järjestelmässä. Saariaho ei varsinaisesti määrittele sointiväriin käsitettä. Hän kiinnittää huomionsa sointiväriin järjestämiseen vastakohtaparien avulla. Vastakohtaparien, puhtauden (*pure*) ja hälyisyyden (*noisy*) sekä rakeisuuden (*grainy*) ja pehmeuden (*smooth*), voidaan ajatella viittaavan sekä havainnon että säveltäjän laatiman struktuurin piirteisiin. Saariahon mukaan sointiväri on ilmiökenttä, joka koostuu useista elementeistä. Sointiväriin elementtejä ovat mm. *soinnin puhtaus* ja *soinnin tekstuuri*. Toisaalla Saariaho liittyy elementtien joukkoon myös *sointiväriin tunnistettavuuden* sekä *soinnin sijoittumisen akustiseen tilaan*. (Saariaho 1983, 270 ja 272–273; 1985, 165.) Jokainen sointiväriin elementti tarjoaa mahdollisuuden hallita ja järjestää sointivärejä. Saariaho kutsuukin elementtejä myös parametreiksi.

Soinnin puhtauden elementtiä karakterisoi Saariahon mukaan puhtaus tai hälyisyys. Puhtaista soinneista Saariaho mainitsee kellon äänen, länsimaisen tradition mukaisen laulun ja vaskisoittimien sointivärit. Hälyisiä ääniä ovat esim. hengitys, huilun matalan rekisterin äänet, jousisoittinten sul ponticello-artikulaatio, puhallinsoittimien läppä-äänet ja kuiskaus. (Saariaho 1983, 273; 1987, 94.)

Vaikka *soinnin puhtaus* ei luonnehdikaan sointiväriä akustisesti, voidaan sen kuitenkin katsoa korreloivan pitkälti äänen yläsävelrakenteen kanssa. Sointivärit, joissa partiaalirakenne on kohtuullisen selvä ja joissa säveltaso on havaittavissa, ovat Saariahon luokittelussa puhtaita. Useimpia Saariahon mainitsemia hälyisiä ääniä voidaan akustisesti luonnehtia ei-periodisiksi tai yläsävelrakenteeltaan niin kompleksisiksi, ettei säveltason elämystä synny. On korostettava,

⁴ ”The notion I designate with the generic term ’timbre’ is obviously already a synthesis of several elements. Amongst these I would mention the purity of sound (including the idea pure/noisy) and its texture (grainy/smooth). These parameters are themselves groupings of several distinctive characteristics – –.”

ettei *soinnin puhtautta* voi suoraan palauttaa akustisiin tai psykoakustisiin kategorioihin. Kysymys on säveltäjän tavasta mieltää sointivärejä ja artikulaatiotapoja.

Saariahon elementin/parametrin käsitteellä on sama rooli kuin Schaefferin morfologisella kriteerillä. Molemmat poimivat monitahoisesta sointiväriin ilmiöstä tiettyjen piirteiden joukon, jonka perusteella sointeja voidaan arvioida. Saariahon *soinnin puhtautta* vastaavat Schaefferin morfologiassa lähinnä massa ja sointiväriin harmonisuus. Massa ja sointiväriin harmonisuus kuvaavat yläsävelten sijoittumista ja keskinäisiä suhteita. *Soinnin puhtauden* voidaan katsoa kuvaavan lähinnä sointiväriin vertikaalista rakennetta. Myös Smalleyn spektrien typologiassa luokitteluperusteena käytetään sävelen ja hälyn vastakkaisuutta. Smalleyn luokittelu on sidottu äänen akustisiin ja psykoakustisiin ominaisuuksiin systemaattisemmin kuin Saariahon intuitiivinen tapa järjestää sointeja.

Soinnin tekstuuri on Saariahon mukaan sointiväriin elementti, joka vaihtelee rakeisesta sileään. *Soinnin tekstuuri* on äänen ominaisuus eikä tarkoita samaa kuin tekstuuri, joka viittaa musiikilliseen rakenteeseen. Tekstuurilla rakenneyksikkönä on eräänä ominaisuutenaan *soinnin tekstuuri*.

Saariaho ei mainitse esimerkkejä rakeisista tai sileistä sointiväreistä. Hän ei myöskään täsmennä, millaisia piirteitä äänellä olisi oltava, jotta sen *soinnin tekstuuri* olisi rakeinen tai sileä. *Soinnin tekstuuriin* liittyy äänen antama vaikutelma ”pinnasta”. (Ks. Linjama 1987, 115.)

Soinnin tekstuurin voidaan akustiselta kannalta katsoa liittyvän sointiväriin mikrovariaatioihin ajan suhteen. Rakeinen ääni muuntuu ke tonsa aikana, sileä ääni on suhteellisen stabiili. Selkeimmin rakeisuus ja sileyys kuvaavat tekstuurin (rakenneyksikkö) ominaisuuksia. Rakeisessa tekstuurissa kokonaisuuden muodostamasta pinnasta erottuu yksittäisiä tapahtumia. Sileässä tekstuurissa kokonaisuus on vallitseva.

Rakeisuuden ja sileyden voidaan ajatella kuvaavan havaintoa. Yksiselitteistä yhteyttä psykoakustiikassa käytettyihin sointivärielämysten luonnehdintoihin ei ole kuitenkaan rakennettavissa. Rakeisuuden ja sileyden voidaan edelleen katsoa liittyvän myös poieettisiin prosesseihin. Kategoriat kuvaisivat tällöin säveltäjän pyrkimyksiä musiikillisten struktuurien konstruoimisessa.

*Soinnin tekstuuri*lla on yhtymäkohta Salmenhaaran Ligeti-artikkelissaan esittämään kentän muuttu jaan, laatuun. Laatu ja *soinnin tekstuuri* kuvaavat äänellisen kokonaisuuden – esim. kentän tai tekstuurin – sisäisiä ominaisuuksia. Laatu ja soinnin tekstuuria määrääviä tekijöitä, kuten säveltiheys ja etenemistendenssi, voidaan ajatella olevan suuri määrä.

Schaefferin morfologiassa *soinnin tekstuuria* vastaavat lähinnä rakeisuus ja kehittyminen. Morfologisista kriteereistä myös dynamiikka, melodinen profiili ja massan profiili liittyvät äänen aika-aspektiin. Schaefferin morfologia kuvaa

äänen aika-akselilla muuntuvia piirteitä eritellymmän kuin Saariahon *soinnin tekstuurin* käsite.

Soinnin puhtaus ja *soinnin tekstuuri* sointivärien elementteinä muodostavat käsiteparin, joka kattaa sekä äänen vertikaalisen (säveltaso-) että horisontaalisen (ajallisen) rakenteen. Yleisesti sointiväriin liitetään myös tunnistettavuuden ja tilavaikutelmien aspektit. Saariaho on todennut:

Analysoidessani lähemmin kokemuksiani sointivärien havaitsemisesta olen törmännyt moniin epäselviin ja vaikeasti määriteltäviin käsitteisiin. Niitä ovat mm. ääniobjektin identiteetti tai tunnistettavuus, tila ja ”auraallinen perspektiivi”, jolla tarkoitan sointivärillä luotua tilaa.⁵ (Saariaho 1983, 272.)

Saariaho esittää tilavaikutelmiin liittyen kaksi hieman eri sisältöistä ajatusta. *Äänen sijoittuminen tilaan (space)* on näistä ongelmattomampi. Saariaho on maininnut äänen sijoittuvan tilassa joko lähelle tai kauas. Läheisyyden ja kaukaisuuden vaikutelmaa luovat kaiut sekä dynaamiset vaihtelut. (Mts. 272–273.)

Auraallinen perspektiivi jää käsitteenä moniselitteiseksi ja hämäräksi. Saariahon mukaan se tarkoittaa ”tilaa, joka sointivärillä luodaan”. Voidaan olettaa *auraalisen perspektiivin* liittyvän Saariahon näkemään analogiaan säveltämisen ja visuaalisten taiteiden välillä. *Auraallinen perspektiivi* tarkoittaisi maalaustaiteeseen kuuluvan perspektiivin, kolmiulotteisen tilavaikutelman luomisen kaksiulotteiselle kankaalle, tavoittelemista musiikin keinoin. Saariaho on kuvannut tilaideoitaan kolmiolla, jonka kärkinä ovat puhdas, hälyinen ja kaukainen (*remote*). Saariaho pyrkii täyttämään näin määriteltäviä musiikin kolmiulotteista tilaa kuin maalari kangastaan. (Mp.) *Auraallinen perspektiivi* olisi näin tulkittuna sointiväriin liittyvä soinnin puhtauden ja tila-aspektin yhdistelmä. Saariaho ei kuitenkaan onnistu selvittämään, miten soinnin puhtaus konkreettisesti liittyy tilavaikutelmaan.⁶

⁵ ”When analysing closer my experience of timbre perception I have run against many unclear and hardly definable concepts, like the identity or recognisability of a sound object, space, and what I call an ’aural perspective’, meaning with the last named a space built with timbre.”

⁶ Sointivärien ”kolmas ulottuvuus” on Saariaholle edelleen ongelma. ”The problem with which Saariaho is constantly battling is one of finding the timbral continuum’s third dimension, which might serve to describe sonic depth – the question of what ’presence’ of sound means in precise terms, and what promise it holds, is something which has not been finally solved.” (Mäkelä 1992, 45.)

Soinnin tunnistettavuus tai identiteetti on neljäs Saariahon mainitsema sointiväriin elementti. Tunnistettavuus on myös tavallisin sointiväriin käsitteen määrittelevä kriteeri: sointiväri on se äänen ominaisuus, jonka perusteella eri instrumenteilla soitetut samankorkuiset ja -kestoiset äänet voidaan erottaa toisistaan. Sointien tunnistaminen ei suoraan liity äänen akustisiin ominaisuuksiin. Tunnistaminen edellyttää oppimista ja on kulttuurisesti välittyvää.

Saariaho on kirjoittanut *soinnin tunnistettavuudesta* niukasti. Saariahon musiikissa *soinnin tunnistettavuuden* voidaan ajatella liittyvän äänisynteesiin (instrumenttien tai lauluäänen simulaatio), instrumenttien sointien live-elektroniseen muuntamiseen ja konkreettisten äänien hyödyntämiseen. Sointivärien identiteettiä ja tunnistettavuutta on konkreettisen musiikin piirissä pohdittu laajalti. Yksi keskeisimmistä Schaefferin kehittelemistä käsitteistä, akusmaattisuus (*acousmatique*), liittyy äänen lähteen tunnistamiseen.⁷

Sointivärit musiikillisten muotojen perustana

Musiikillisiin rakenneyksikköihin liittyvät käsitteet ovat muuntuneet yhdessä musiikin peruselementtejä koskevien käsitysten kanssa. Sointiväriin noustessa muodon kannalta yhä tärkeämmäksi on ollut tarpeellista kehittää uutta käsitteistöä. Schaefferin musiikillisten rakenteiden hierarkia perustuu soivaan objektiin. Salmenhaara pitää kenttää Ligetin *Atmosphèresin* rakenteellisena perusyksikkönä.

Silmiinpistävä piirre Saariahon kirjoituksissa on, ettei musiikillisiin rakenteisiin viittaavia termejä ole juuri lainkaan. Äänisynteesin yhteydessä Saariaho käyttää ohimennen soivan objektin käsitettä. (Saariaho 1983, 271; 1985, 165.) Muutoin Saariaho viittaa rakenteisiin vain hyvin yleisellä tasolla. Saariaho puhuu *musiikillisista muodoista* (*musical form*), *muotorakenteista* (*formal structures*) ja *rakenteiden kokonaisuudesta* (*totality of structures*). *Musiikillisen fraasin* (*musical phrase*) Saariaho mainitsee kerran. (1987, 94.) *Tekstuuri* (*texture*) on yleisin musiikillisiin rakenteisiin viittaava spesifi termi.

Saariahon muotokäsitysten perustana on muodon ja sisällön yhteys. Organisaation ja organisoidun materiaalin tulee vastata toisiaan. Saariaho kertoo *Vers le Blancin* yhteydessä:

⁷ Akusmaattisessa kuuntelutavassa kiinnostuksen kohteena on ääni sellaisenaan. Äänen tuottaneeseen lähteeseen ei kiinnitetä huomiota. (Akusmaattisen käsitteestä ks. Schaeffer 1966, luku IV; ks. myös Chion 1983, 18–20 ja Wishart 1986, 41.)

Tavoitteenani oli tässä myös yhdistää muoto ja sisältö yhdeksi erottamattomaksi kokonaisuudeksi. Hylkäsin perinteisen länsimaisen lähestymistavan, johon musiikillisina elementteinä kuuluvat mm. melodia ja fraseeraus. Tarkoituksenani oli korvata nämä elementit eri musiikillisten parametrien hitailu prosesseilla.⁸ (Saariaho 1983, 269.)

Vers le Blancissa muodon ja sisällön yhteys on kaikkein radikaaleimmillaan: teos on 15 minuuttia kestävä glissando kahden soinnun välillä. (Saariaho 1987, 104.) Saariaho rakentaa musiikillisia muotoja vastakohtaisuuksien avulla. Saariahon mukaan vastakohtaisuuksien periaate on paitsi ollut aina musiikin muotojen perusta, myös muotoja luova periaate muissakin taiteissa.⁹

Sointiväriin organisaation pohjana ovat vastakohtaisuudet edellämainittujen elementtien sisällä. *Soinnin puhtaus* tarjoaa mahdollisuuden asettaa vastakkain puhtaita ja hälyisiä sointuja. Musiikillinen muoto syntyy siirryttäessä eri tavoin puhtaudesta hälyisyyteen. Vastaavat mahdollisuudet avautuvat rakeisuuden ja sileyden, läheisyyden ja kaukaisuuden sekä tunnistettavuuden ja ei-tunnistettavuuden kontrastista.

Tärkein sointivärien organisaatioperiaate on *soinnin puhtauteen* liittyvä sävel/häly -akseli. Akselille sijoittuvat prosessit luovat Saariahon mukaan muotoja niin yksittäisten fraasien kuin teosten kokonaisuudenkin tasolla. Saariaho näkee analogian puhtaiden sointien ja konsonanssin sekä hälyisten sointien ja dissonanssin välillä. Saariaho katsoo hälyisen soinnin olevan fysikaalissakin mielessä dissonanssin äärimmilleen viety muoto. (1987, 94.) Tonaalisen musiikin muotojen pohjana oleva konsonanssin ja dissonanssin välinen vastakkaisuus on Saariaholle käyttökelpoinen sointiväriorganisaation metafora.

Sointiväriakselin ideaa on soveltanut myös L'Itinéraire-ryhmän säveltäjä Gérard Grisey. Griseyn mukaan on olennaista operoida jännitteillä, organisoida puhtaita ja karkeita intervaleja. Grisey katsoo konsonanssi-dissonanssi -akselin olevan sovellettavissa sointiväriinkin. (1991, 292–293 ja 297.)

Sävelen ja hälyn välinen vastakkaisuus sointivärien järjestämisen pohjana on tietokonemusiikissa hyvin yleistä. Esim. Smalley luokittelee spektrin sävelen ja hälyn avulla. Yläsävelsarja on ilmeisin sointivärejä erottava fysikaal-

⁸ ”My goal here was also to combine form and content into one, inseparable unity. I rejected the traditional western approach with such musical elements as melody and phrasing, and aimed at replacing these elements with slow processes on different musical parameters.”

⁹ Vastakohtaisuuksien periaate on musiikissa toteutunut esim. hitaan ja nopean osan kontrastina. Visuaalisissa taiteissa periaate on ilmennyt esim. horisontaalisen ja vertikaalisen välisenä jännitteenä. (Saariaho 1987, 97.)

linen tekijä. Yläsävelsarjan harmonisuuden perusteella sointivärejä voidaan vertailla suhteellisen yksiselitteisesti.¹⁰

Sointivärien prosessit

Saariaho on kirjoituksissaan viitannut musiikillisiin prosesseihin monin eri termein. Tärkeimmät ovat transitio, interpolaatio ja transformaatio. Musiikillisiin prosesseihin liittyvät termit ja käsitteet eivät ole yleisesti vakiintuneita. (Ks. esim. Smalley 1993, 279–280.) Seuraavassa selvitetään, millaisia termejä Saariaho on käyttänyt ja mitä hän niillä on tarkoittanut.

Transitio ei ole musiikillisena terminä uusi. Perinteisesti se on tarkoittanut esim. pääteeman ja sivuteeman välistä moduloivaa taitetta. Saariahon terminä transitiolla on kuitenkin erityismerkityksensä. Saariaho kertoo:

Transitiotilojen luomat jännitteet kiinnostivat minua kaikkein eniten parametreina, joiden avulla oli mahdollista luoda musiikillisiä muotoja. -- Yritin muotoilla musiikin dynamiikkaa käyttämällä eri musiikillisten materiaalien välisiä äkillisiä transitioita --.¹¹ (Saariaho 1987, 97.)

Edelleen:

Modulaatio tonaalisessa musiikissa voisi olla esimerkki dynaamisesta musiikillisesta transitiosta, joka luo liikkeen tunnun. -- Konsonantin ja vokaalin välinen rajatila puheessa on toinen esimerkki transitiosta. Tällaisen ilmiön hidastaminen kiehtoi minua --.¹² (Mts. 104.)

Saariahon mukaan musiikilliset muodot voivat syntyä transitiosta kahden erilaisen materiaalin välillä. Transitiot voivat olla toisaalta äkillisiä ja kontrastivaisia tai toisaalta äärimmäisen hitaita.

¹⁰ Julian Anderson on väittänyt Saariahon saaneen sävel/häly -akselin idean Griseyltä. Säveltäjä on kuitenkin kieltänyt vaikutussuhteen artikkelin kirjoittajan kanssa käydyssä keskustelussa. (Helsinki 20.12.1992; Ks. Anderson 1992, 617.)

¹¹ "The tensions created by transitional spaces fascinated me most of all as parameters with which it was possible to create musical forms. -- I tried to fashion a musical dynamic by using abrupt transitions between different musical materials --."

¹² "A system of modulation in tonal music could be the example of dynamic musical transition creating a sense of movement. -- In the area of speech, the minute difference between a vowel and a consonant can provide another example of this kind of transition. The idea of slowing down such a phenomenon fascinated me --."

Transitiolla voidaan viitata hyvinkin erilaisiin musiikillisiin tapahtumiin. Transitio on termi, joka tarkoittaa tavalla tai toisella toteutettua siirtymää. Perinteisesti transition konnotaationa on välitila, oleelliset musiikilliset rakenteet ovat transitiota ennen tai sen jälkeen. Saariaholla itse transitioprosessi on merkityksellinen.

Saariaho on kertonut saaneensa idean vastakohtaisten elementtien välisiin transitiioihin plastisista taiteista. Goethe on esittänyt väriteoriassaan ajatuksen, jonka mukaan värit syntyvät valon ja varjon rajoilla. (Saariaho 1987, 97.) Saariaho katsoo tonaalisen musiikin modulaationkin käyvän transition metaforasta. Modulaatiossa uuteen sävellajiin syntyvä liikkeen tuntu vastaa Saariahon mukaan transition luomaa vaikutelmaa. (Mts. 104.)

Elektroakustista musiikkia käsittelevässä kirjallisuudessa transitio-termiä käytetään yleisesti viittaamaan siirtymiin ja kauttakulkuun eri asiaintilojen välillä. Transitiioon voidaan katsoa läheisesti liittyvän Schaefferin esittämän jaottelun jatkuvien (*continu*) ja keskeytyvien (*discontinu*) musiikillisten rakenteiden välillä. Jälkimmäisessä on kysymys erillisten elementtien (esim. nuotien) muodostamasta kokonaisuudesta. Edellinen kuvaa soivien objektien varioitumista, jatkumoa soivasta objektista toiseen. (Chion 1983, 65.)

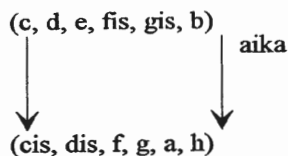
Transition ohella interpolaatio on Saariahon eniten käyttämä musiikillista prosessia kuvaava termi. Matemaattisessa mielessä interpolaatio tarkoittaa funktion tai lukusarjan tiettyyn kohtaan kuuluvan arvon arviointia tunnettujen arvojen perusteella. Tavallisesti tämä arvo on tunnettujen arvojen välillä. Interpolaatio on tavallisimpia äänisynteesissä käytettäviä matemaattisia operaatioita. Interpolaatioon läheisesti liittyvä matemaattinen operaatio on ekstrapolaatio. Ekstrapolaatiossa arvioitava lukusarjan arvo on tunnettujen arvojen ulkopuolella. Interpolaatiolla voidaan laskea esim. digitaalisessa muodossa tallennetun äänen kahden peräkkäisen amplitudia kuvaavan lukuarvon välisiä arvoja.

Interpolaatiolla on monia musiikillisia sovelluksia. Yhteisiä piirteitä kaikille interpolaatioille ovat jonkinlaiset alku- ja loppumallit. Haluttaessa olla uskollisia termin matemaattiselle alkuperälle edellytetään kahden mallitilan välillä siirryttävän matemaattisin operaation. Interpolaatio on yksi tapa toteuttaa transitio.

Saariaho kertoo käyttävänsä kahdenlaisia interpolaatioita. Yksinkertaisempi on prosessi, jossa jonkin muuttujan arvo ajan funktiona muuntuu alkuarvosta loppuarvoon. Muuttuja voi kontrolloida esimerkiksi jotain äänisynteesin piirrettä. Monimutkaisempi on interpolaatio, jossa matriisiksi järjestetty muuttujien joukko muuntuu ajan funktiona kohti toista matriisia. Matriisin muuttujien arvot voivat kuvata esim. soinnun säveltasoja. Interpolaatiossa kukin soinnun sävel liikkuu kohti uutta säveltasoa. Saariaho on toteuttanut interpolaatiota FORMES-ohjelmointiympäristössä ja CHANT-äänisynteesiohjelmalla sekä myöhemmin Macintosh-tietokoneella Esquisse-ympäristössä. (Saariaho 1985, 163; 1987, 124–125; 1991, 436.)

Interpolaatioita voidaan käyttää paitsi äänisynteesissä, myös sävellysteknisenä välineenä. Saariaholle interpolaatio on keino tuottaa musiikillista mate-

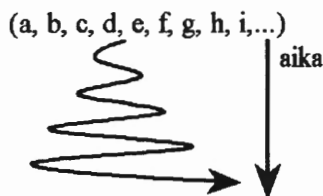
riaalia. Interpoloimalla kahden rytmistä tilannetta kuvaavan matriisin välillä saadaan prosessi, jossa fraasi toistuessaan muuntuu alkumallista loppumalliin. (Saariaho 1991, 435: ks. myös Saariaho 1985, 164.)



Kaavio 1. Interpolaatioiden avulla voidaan tuottaa myös melodista materiaalia. Sijoittamalla matriisiin säveltasoja kuvaavia arvoja saadaan interpolaatioprosessin tuloksena siirtymä alkumelodiasta loppumelodiaan. Kukin alkumelodian sävel liikkuu kohti loppumelodian säveltä.

(c, d, e, fis, gis, b)
 (cis, d, e, fis, gis, b)
 (cis, dis, e, fis, gis, b)
 (cis, dis, f, fis, gis, b)
 (cis, dis, f, g, gis, b)
 (cis, dis, f, g, a, b)
 (cis, dis, f, g, a, h)

Kaavio 2. Interpolaatioksi voi kutsua myös prosessia, jossa alkumelodian säveliä korvataan loppumelodian sävelillä, kunnes on päästy loppumelodiaan.



Kaavio 3. Kolmas keino tuottaa melodista materiaalia olisi ”lukea” annettua matriisia jollain matemaattisella funktiolla, esim. siniaallolla.

On kyseenalaista, kannattaako kolmatta prosessia kutsua kuitenkin interpolaatioksi, koska loppumallia ei siinä tarvita. Interpoloimalla tuotetaan ainoastaan matriisista poimittavien arvojen osoitteet. Prosessin musiikilliset seuraukset ovat riippuvaisia matriisiin sijoitetuista arvoista, eivät niinkään itse interpolaatiosta.

Transformaatio on käsitteenä elektroakustisen musiikin yhteydessä erittäin paljon käytetty. Merkitykseltään se ei ole kovin vakiintunut. Olennaisin piirre

transformaatiossa on jonkin identiteetin muutos toiseksi. Transformaation tavallisina synonyymeinä käytetään metamorfoosia ja mutaatiota. Edelleen transformatioon liittyy ajatus prosessista ja kehittymisestä. (Smalley 1993, 279.) Transformaatiollakin on matemaattinen merkitys toimituksena, jossa suure tai kuvio muunnetaan toiseen muotoon.

Saariahon transformaatian käsite voidaan liittää soinnin identiteettiin. Säveltäjä on kertonut:

Yksi CHANT-ohjelman erityispiirteistä on transformaatioden helppous. Lauluäänen tai jonkin toisen tunnetun soittimen fyysisestä mallista voidaan siirtyä abstrakteihin sointeihin, joilla ei ole mitään tunnistettavaa identiteettiä. Minulle tämä akseli on eräs sointiväriin parametreista.¹³ (1985, 165.)

Transformaatio on tässä äänisynteesin mahdollistama prosessi, jossa tunnistettava sointi muunnetaan tunnistamattomaksi. Toisaalla Saariaho kirjoittaa transformaatiodista pikemminkin soinnin puhtauteen liittyvänä prosessina: ” – sointi transformoidaan mahdollisimman asteittaisesti puhtaasta hälyisään.”¹⁴ (1987, 129.) Edelleen transformatio voi olla tekstuurin (rakenteellinen yksikkö) prosessi: ” – hälyinen tekstuuri transformoituu laajetessaan puhtaiksi soinneiksi.”¹⁵ (Mts 94.)

Transformaatio tarkoittaa Saariaholla äänisynteesin, instrumenttien artikulaation tai orkestraation keinoin toteutettua vähittäistä siirtymää kahden asiain-tilan välillä. Merkitykseltään termi lähestyy tällöin transitiota. Transformaation muista prosesseista tavallisesti erottava identiteetin aspekti on Saariaholle vain yksi transformatioon liittyvä tekijä.

Musiikillisten prosessien typologiaa ei transition, interpolaation ja transformaatian käsittein luoda. Sama prosessi voi olla sekä transitio ja interpolaatio että transformatio. Prosessien luokittelua on kehitelty mm. englantilainen säveltäjä Trevor Wishart. Hän on keskittynyt pääasiassa transformaatioden problematiikkaan. Wishart on jakanut transformaatiot kahteen tyyppiin: jaksotaisiin (*sequential*) ja jatkuviin (*continuous*). Wishartin jaolla on selvät yhteytensä Schaefferin erotteluun jatkuvien ja keskeytyvien musiikillisten rakenteiden välillä. Transformaatio on jaksottainen, jos tunnistettava sointi toistuaan vähittäisesti muuntuu toiseksi tunnistettavaksi soinniksi. Jatkuvassa trans-

¹³ ”One of the specific features of the CHANT program is the ease with which one operates on transformations from the physical model of voice or some other known instrument into abstract sound objects without any recognisable identity. For me this axis is one parameter in the timbre domain.”

¹⁴ ” – – the sound is transformed as gradually as possible from pure sound – – to a very noisy sound.”

¹⁵ ” – – noisy texture which, while magnifying itself transforms into pure sounds.”

formaatioissa tunnistettava alkusointi muuttuu keskeytymättömässä prosessissa tunnistettavaksi loppusoinniksi. Wishart pyrkii omissa sävellyksissään luomaan transformaation vakuuttavia vaikutelmia luonnonäänen muuntumisesta toiseksi luonnonääneksi. Nauhateoksessaan *Red Bird* Wishart toteutti jaksottaisia transformaatioita limittämällä kahden tunnistettavan soinnin toistoja. (Wishart 1978, 12–13; ks. myös 1985, 85–87 ja 1992, 10–12.)

Myös Smalley jakaa transformaatiot kahteen tyyppiin: niihin, joissa äänilähteen muutos on olennaista (*source-bonded transformations*) sekä spektromorfologisiin transformaatioihin (*spectromorfological, source-freed transformations*). Äänilähteen tunnistamiseen kuuluu Smalleyn mukaan transkontekstuaalisuuden elementti. Transkontekstuaalisuudella Smalley tarkoittaa tilannetta, jossa kuulija on tietoinen äänen kuulumisesta vähintään kahteen kontekstiin. Ensimmäinen konteksti on äänen alkuperäinen yhteys luonto- tai kulttuuritilanteeseen. Toinen kontekstin taso on se, jonka säveltäjä luo asettamalla äänen musiikilliseen yhteyteen. (Smalley 1992, 542–544; ks. myös Landy 1991, 3–4.) Spektromorfologisissa transformaatioissa äänen suhde lähteeseensä tai tapaan, jolla se on tuotettu, on etäinen. Smalley toteaa useimpien transformaatioiden sisältävän piirteitä kummastakin tyypistä. (1993, 279–282.) Smalleyn tapa jakaa transformaatiot demonstroi selkeästi käsitteen horjuvuutta. Smalleylle transformaatio on kattokäsite, jonka alle järjestyvät muut musiikilliset prosessit. Äänilähteen identiteetti kuuluu Smalleyn käsitteistössä vain osaan transformaatioita.

Transition, interpolaation ja transformaation keskinäisiä suhteita voidaan jäsentää pitämällä transitiota kattoterminä. Transitio viittaa hyvin yleisellä tasolla siirtymään. Toisin kuin muut termit, transition ei tarvitse välttämättä olla prosessi. Tällaisen transition käsitteeseen sopii myös perinteinen merkitys ylimenona. Interpolaatio on matemaattinen keino, jolla transitioita voidaan tuottaa. Transitioita voidaan tuottaa muutoinkin, esim. synteettisten sointivärien ekstrapolaation ja jatkumoin instrumentin artikulaatiotapojen välillä. Transformaatio on selvintä liittämään transition tunnistettavuusaspektiin. Transformaatio on transitio, jossa jokin identiteetti muuntuu toiseksi.

Kun termit asetetaan poiesis/estesis -akselille, todetaan transition olevan tässäkin kattavin. Transitio voi liittyä sekä poiesikseen, esim. säveltäjän tapaan konstruoida musiikillisiä rakenteita, että estesikseen, esim. kuuntelutapahtumaan. Interpolaatio ja ekstrapolaatio kuvaavat poieettista prosessia. Transformaation tunnistaminen interpolaatioksi tai ekstrapolaatioksi on riippuvainen kuuntelijan kompetenssista. Wishartin nauhateoksessa *VOX-5* transformaatiot tunnistettavasta soinnista toiseen ovat koko teoksen muodon perusta. Transformaatiot on toteutettu sointiväri-interpolaatioina.

Saariaho viittaa kirjoituksissaan moneen otteeseen tonaalisuuteen. (Ks. Saariaho 1983, 272; 1987, 94 ja 104; 1991, 452.) Vaikka Saariaho katsookin tonaalisuuden musiikillisena järjestelmänä kuuluvan menneisyyteen, häntä on kuitenkin viehättänyt siihen kuuluva hierarkkisuus. Hierarkia tarjoaa hänen

mukaansa paljon monipuolisemmat mahdollisuudet järjestellä musiikillista materiaalia kuin vastakohtaisuuksien väliset janat ja prosessit, joita Saariaho omassa musiikissaan hyödyntää. (Linjama 1987, 112.) Laajentaakseen mahdollisuuksiaan Saariaho järjestää muitakin musiikin ulottuvuuksia, kuten harmoniaa, rytmiä ja ambitusta, vastakohtaparien avulla. Tuloksena Saariaho toivoo olevan moniulotteisen suhteiden verkoston. Jatkuvasti muuntuvan mutta kuitenkin merkityksellisen tilanteen voi Saariahon mukaan luoda asettamalla useita eripituisia prosesseja päällekkäin. (1985, 163–164; 1987, 94 ja 96–97.) Musiikillisten prosessien kerrostuneisuudella on teksturaalinenkin ulottuvuus. Saariaho katsoo asettavansa päällekkäin useita läpikuultavia tekstuureja. Teoksen muodon kokonaisuus hahmottuu päällekkäisten tekstuurien erimittaisten prosessien tuloksena. (Saariaho 1991, 445.)¹⁶

Steve McAdamsin ja Saariahon yhteistyönä kirjoittamassa tieteellisessä artikkelissa *Qualities and Functions of Musical Timbre* (1985) lähestytään sointiväriorganisaation ongelmaa psykoakustisesta näkökulmasta. Artikkelissa pyritään puhetta tarkastelemalla asettamaan ehtoja, joiden vallitessa sointiväri voisi olla musiikillisen muodon perusta.

Vokaalien sointia, vokaalien formanttirakenteita, pidetään analogisina musiikillisten äänien spektrirakenteiden kanssa. (McAdams & Saariaho 1985, 368.) Edelleen rakennetaan analogia vokaalirakenteiden järjestyksen ja harmonisen kulun välille. Vokaalirakenteista olisi McAdamsin ja Saariahon mielestä mahdollista luoda musiikillisia jännitteitä ja purkauksia. Konsonanttirakenteet rinnastetaan artikkelissa musiikillisen äänen syttymis- ja sammumispiirteiden kanssa. Konsonantit nähdään myös samankaltaisina Saariahon musiikille niin olennaisten transitiotilojen kanssa. Konsonantit artikuloivat vokaalirakenteita ja ovat transitioina niiden välissä. (Mts. 369.)

Sointiväri on monissa yhteyksissä rinnastettu vokaaleihin ja konsonantteihin. Itse asiassa voisi puhua sointivärin foneettisesta metaforasta. Kognitiivisen musiikkitieteen edustajat Dowling ja Harwood ovat jakaneet sointivärin fyysiset korrelaatit kahteen osaan. Sointivärin alukkeet (transientit) ja lopukkeet rinnastuvat konsonanttisiin piirteisiin, spektri- ja formanttirakenteet vokaalirakenteisiin. (Dowling & Harwood 1986, 63.)

McAdams ja Saariaho luokittelevat sointivärejä kahden aspektin kannalta. Spektraalisella muodolla he tarkoittavat eri ylä-ääneskomponenttien suhteellisia voimakkuuksia, partiaalien tapaa muodostaa formantteja. Spektraalista muotoa on nimitetty myös spektrin vaippakäyräksi. Äänen ominaisuutta voidaan kuvailla esim. kirkkaudella (*brightness*) tai nasaalisuudella (*nasality*). Toinen näkökulma sointiväriin on frekvenssisisältö, jolla tarkoitetaan yksittäis-

¹⁶ Tomi Mäkelä on kutsunut useiden päällekkäisten tekstuurien ajatusta bi- tai polyteksturalismiksi. (1992, 45.)

ten ylä-ääneskomponenttien määrää ja sijoittumista perusääneksen yläpuolelle. Frekvenssisisällön perusteella äänet jaotellaan artikkelissa kahteen pääluokkaan. Ensimmäisen muodostavat hälyisät (*noisy*) signaalit. Hälyisten signaalien frekvenssisisältö on niin moninainen, että yksittäiset komponentit eivät ole kuultavissa. Toisen luokan muodostavat tonaaliset (*tonal*) signaalit. Niissä yksittäiset frekvenssikomponentit ovat määriteltävissä. Tonaalisten signaalien lohko jaetaan edelleen kahtia: harmonisiin ja inharmonisiin ääniin. (McAdams & Saariaho 1985, 371.)

Sointiväriluokittelun etsintä tähtää artikkelissa asetettujen alkuehtojen täyttämiseen. Ensimmäisen ehdon mukaan muotoaluvien (*form-bearing*) elementtien pitää havainnossa jakautua erillisiksi kategorioiksi. Edelleen vaaditaan, että havaintokategoriat ovat keskenään funktionaalisissa, esim. hierarkkisissa suhteissa ja että funktionaalisia suhteita on useita tyyppisiä. (Mts. 367.)

Muodon kannalta keskeisenä artikkelissa nähdään päämäärään suuntautuva liike. Liike luo odotuksia. (Mp.) Siirryttäessä harmonisista signaaleista inharmonisiin ja lopulta hälyihin siirrytään samalla selvästi säveltasollisista äänistä hälyyn. Sävelen frekvenssisisällön monimutkaistuessa ääni alkaa kuulostaa yhä rakeisemmalta (*grainy*) ja karheammalta (*rough*). Spektraalinen tiheys kasvaa, kunnes kuulo ei kykene enää erottamaan eri partiaaleja eikä periodisia tai lähes periodisia värähtelyjä. (Mts. 371–372.)

Artikkelissa ehdotetaan kolmea tapaa luoda päämäärään suuntautuvaa liikettä: siirtymistä sointiväriin ja harmonian välillä, inharmonisten sointivärien muuntelua sekä liikettä tunnistettavien ja ei-tunnistettavien sointien välillä. Liike sointiväriin ja harmonian välillä tarkoittaa siirtymistä havaintokategorias- ta toiseen. Säveltäjä pyrkii tietoisesti manipuloimaan materiaaliaan niin, että havainnon luonne muuttuu. (Mts. 373. Ks. myös Saariaho 1985, 165.)

Artikkeli ei kokonaisuutena tarjoa kovin valmiita ratkaisuja sointivärimuotojen luomiseksi. Pikemminkin sen ansiot ovat sointivärien luokittelun ja musiikillisten muotojen yleisten psykoakustisten alkuehtojen asettamisessa. Artikkeli herättää säveltäjän kannalta enemmän kysymyksiä kuin antaa vastauksia. Artikkelissa esitetyt musiikilliset ratkaisut muotojen luomisessa ovat luonteeltaan melko spesifejä. Paitsi että ne ovat sidottuja tietokoneella suoritettuun äänisynteesiin, ne ovat usein luontevimmin toteutettavissa vain tietyn-tyyppisillä tietokoneohjelmilla.

Tavoitteena artikkelissa on määritellä synteesimalleja, joilla erilaisia sointivärikategorioita voitaisiin luoda. Tietokoneet mahdollistavat sointiväriin fysikaalisten ominaisuuksien suoran manipuloinnin spektraalista muotoa ja frekvenssisisältöä muuntelemalla. Käytettäessä perinteisiä soittimia suora puuttuminen sointiväriin fysikaalisiin ominaisuuksiin on vaikeampaa. Soittajan eleet ja soittimien ominaisuudet liittyvät toisiinsa sointiin vaikuttavia fysikaalisia attribuutteja tavoilla, jotka eivät ole kontrolloitavissa. Artikulaatiotapaa vaihtamalla puututaan samanaikaisesti useisiin äänen ominaisuuksiin. Sointiväriin

organisointiin instrumentaalimusiikissa artikkeli ei tarjoa kovin valmiita ratkaisuja.

Jo edellä esitetyt soinnin puhtauden, soinnin tekstuurin ja soinnin tunnistettavuuden aspektit sointiväriorganisaatiossa tulevat artikkelissakin esille. Myös musiikillisen liikkeen ja siten prosessien korostaminen on jo muissa Saariahon kirjoituksissa esiin tullut seikka. Olisi kuitenkin virheellistä olettaa näiden organisaatioperiaatteiden tulleen Saariahon musiikkiin tutkimuksen kautta. Pikemminkin lienee niin, että perehtyminen psykoakustiikkaan on vahvistanut jo olemassaolleita käsityksiä sointivärin luokittelusta ja käytöstä.

Laconisme de l'aile

Edellä pyrittiin rekonstruoimaan Saariahon sointivärin organisaation periaatteita säveltäjän kirjoituksista. Seuraavassa tarkastellaan johdetun käsitejärjestelmän kuvausvoimaa Saariahon soolohuilusävellyksessä *Laconisme de l'aile*.¹⁷ Kysymykset, joihin analyysissä keskitytään, nousevat suoraan sointivärin käsitejärjestelmän tarkastelusta. Analyysissä pyritään selvittämään, mitkä soivat instanssit edustavat puhtautta, hälyisyyttä, rakeisuutta ja sileyttä. Tarkastelun kohteena on myös *soinnin tunnistettavuus*. Edelleen tarkastellaan, voidaanko sointivärien prosesseja luonnehtia kattavasti Saariahon käyttämällä käsitteistöllä. Tutkimuskirjallisuudessa esiin tullutta jaottelua jatkuviin ja jaksottaisiin prosesseihin tarkastellaan Saariahonkin kohdalla. Keskeinen kysymys on sointivärin ja musiikillisen muodon suhde. Sointivärin roolia muodon kannalta tarkastellaan kokonaismuodon, taitteen ja musiikillisen fraasin tasolla.

Laconisme de l'aile (1982) kokonaismuoto voidaan jakaa kolmeen taitteeseen. Ensimmäinen taite päättyy kohdassa 1/5.¹⁸ Toinen taite, joka voidaan edelleen jakaa pienempiin muodollisiin kokonaisuuksiin ja joka muodostaa valtaosan teoksen kestosta, loppuu kohdassa 4/3. Taitteiden väliset erot ovat selviä: ensimmäisessä taitteessa huilisti pääosin resitoi tekstiä, viimeinen taite koostuu pelkästään ylöspäisistä asteikoista ja glissandoista.

¹⁷ Teoksen nimi ("Siiven harvapuheisuus") viittaa S.-J. Persen runoon, jonka huilisti resitoi teoksen kuluessa: "Ignorants de leur ombre, et ne sachant de mort que ce qui s'en consume d'immortel au bruit lointain des grandes eaux, ils passent, nous laissant, et ne sommes plus les mêmes. Ils sont l'espace traversé d'une seule pensée." (*Laconisme de l'aile*, esitysohje; ks. Heiniö 1994, 433.)

¹⁸ Viittauksissa ei voi käyttää tahtinumeroita, koska teoksessa on jaksoja, joissa tahteja ei ole. Viittaus tapahtuu sivun ja rivin perusteella (sivu/rivi).

Ensimmäinen taite alkaa huilistin resitoimalla katkelmalla Saint-John Perren runosta. Saariaho antaa esitysohjeena mm. seuraavaa:

-- muunna äänesi vähitellen puheesta pakotetuksi kuiskaukseksi. -- Puheen tulisi olla yhä vähemmän ymmärrettävää, sanojen tulisi vähitellen muodostaa katkeamaton linja.¹⁹ (*Laconisme de l'aile*, 1.)

Resitaatioon Saariaho on määritellyt kolme sointiväriprosessia. Puheäänien vähittäinen muutos kuiskaukseksi liittyy soinnin puhtauteen. Soinnin tunnistetavuuden prosessi on puheen/kuiskauksen muuttuminen yhä vähemmän ymmärrettäväksi. Yksittäisten sanojen sulautuminen ”yhtenäiseksi linjaksi” on soinnin tekstuuriin prosessi.

The image displays a musical score for 'Laconisme de l'aile' by Kaija Saariaho, divided into four sections labeled a), b), c), and d).
 Section a) shows a voice part with lyrics: 'et ne sommes plus 8 mêmes ils sont les pace (t t t t...) flutter-tongue'. Above the voice part, an instrument part is marked 'instrument on lips' and 'pp (sempre)'.
 Section b) shows a piano part starting with 'pp' and 'as slowly as possible'.
 Section c) shows a piano part with dynamics 'pp', 'legato', 'sff', and 'tempo I (♩ = 60)'. It includes performance instructions like 'sempre', 'legalissimo', 'vibr.', and 'forte possibile'.
 Section d) shows a piano part with various articulations and dynamics, including 'tr.' and 'd.'.

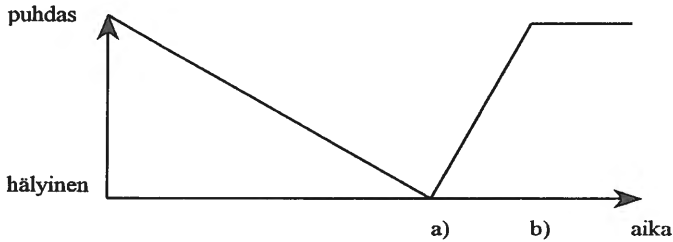
Nuottiesimerkki 1. *Laconisme de l'aile*, 1/4–6.

Huilunsoitto alkaa kahdella samanaikaisella prosessilla kohdassa 1/4–5. Soinnin puhtauteen liittyy jatkumo aiolisesta äänestä²⁰ normaaliin sointiin (d¹) ja soinnin tekstuuriin jatkumo yksittäisistä kielityksistä (t) tärykielitykseen ja edelleen normaaliin sointiin. Taite päättyy ylöspäiseen 12 eri sävelen arpeggioon.

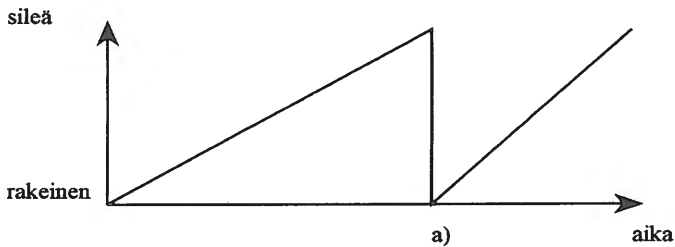
¹⁹ ”-- change your voice gradually from speaking into forced whispering. -- [The speaking should] become successively less understandable, the words should gradually be bound together to form a single line.”

²⁰ Aiolisessa äänessä vain puhallusääni kuuluu (*Laconisme de l'aile*, esitysohje).

Sointiväriprosessit ovat musiikillisten fraasien tasolla keskeisiä. Sointiväri on koko taitteen muodonkin kannalta olennaisin elementti. Soinnin puhtaus muodostaa taitteen kestävän kaaren puhtaasta soinnista hälyiseen ja takaisin puhtaaseen. Soinnin tekstuuri kehittyi taitteessa kahteen kertaan rakeisesta sileään.



Kaavio 4. Soinnin puhtaus.



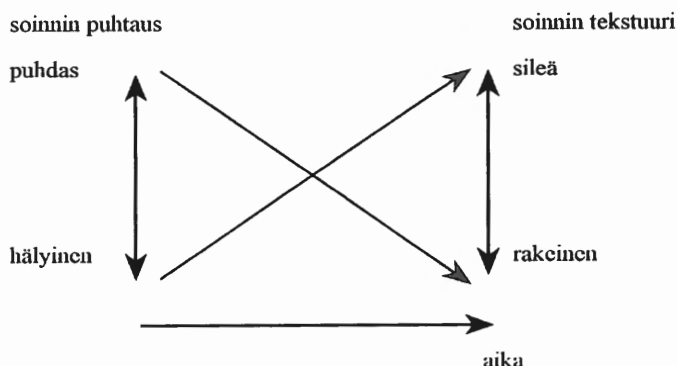
Kaavio 5. Soinnin tekstuuri.

Toisessa taitteessa vastakkaisina elementteinä on kaksi erilaista tempokarakteria. Tempo I on vapaa (notaatiossa ei ole tällöin tahtiviivoja), tempo II on tarkkaan määritelty. (*Laconisme de l'aile*, esitysohje) Saariaho kertoo teoksestaan:

Olen myös käyttänyt sävel/häly -käsitettä moduloidakseni yhden instrumentin ääriäviivaa – –. Tarkoitukseni tässä oli luoda vaikutelma monitasoisesta polyfoniasta soolosoittimella – –.²¹ (Saariaho 1987, 94; ks. myös *Laconisme de l'aile*, esitysohje.)

²¹ ”I have also used the sound/noise concept to modulate the contour of a single instrument – – My intention here was to create an impression of polyphony on several levels for a solo instrument – –.”

Toisen taitteen alussa (1/5–2/2, tempo I) kaksi ”polyfonista” linjaa muodostuu huilun normaalin soinnin ja erilaisten hälyäänien vastakkaisuudesta (c). Päällekkäisen, soinnin puhtauteen liittyvän vastakkaisuuden lisäksi sointivärien vastakkaisuus on myös peräkkäistä: sävelten soinnin tekstuuri muuntuu kohdassa 2/1 sileästä rakeiseksi jatkumossa normaalista kielityksestä tärykielitykseen. Hälyjen polyfoninen linja alkaa läppä-äänillä, joista siirrytään jatkumona aiolisiin ääniin kohdassa 1/6 (d). Jatkumo aiolisista äänistä takaisin läppä-ääniin on kohdan 2/1 alussa. Kohdassa 2/1 on myös jatkumo, jossa hälyt muuntuvat säveliksi. Sävelten ja hälyjen vastakkaisuus muuntuu jakson aikana sileyden ja rakeisuuden vastakkaisuudeksi.



Kaavio 6. Soinnin puhtauden vastakkaisuus muuntuu soinnin tekstuurin vastakkaisuudeksi.

Sointiväri on taitteen II ensimmäisessä jaksossakin muodon kannalta oleellinen. Polyfonisuuteen on pyritty asettamalla vastakkain toisaalta puhtaita ja hälyisiä, toisaalta sileitä ja rakeisia sointeja. Sointivärien prosessien rooli on erilainen kuin taitteessa I. Prosessit eivät ole koko jakson mittaisia; ne ovat transiioita kohtuullisen stabiilien asiointilojen välillä.

Tempokarakterista toiseen siirrytään taitteessa II kymmenen kertaa. Paitsi rytmiseltä luonteeltaan ovat karakterit myös sointiväriensä osalta vastakkaisia. Karakteri I koostuu valtaosin hälyistä, karakteri II vastaavasti sävelistä. Karakterien välillä liikutaan sekä äkillisin transiioin että jatkumoin. Äkilliset transiitiot ovat kohdissa 2/3, 2/4 ja 3/4. Kahta ensimmäistä äkillistä transiiota edeltää sointiväriin puhalluksen painetta lisäämällä tuotettu prosessi. Tuloksena on Saariahon mukaan ”turbulentti ja arvaamaton” sointi. (*Laconisme de l’aile*, esitysohje) Prosessin voi ajatella liittyvän sekä soinnin puhtauteen että soinnin tekstuuriin (sileä, stabiili huilun sointi muuntuu temporaaliselta rakenteeltaan varioituvaksi, rakeiseksi).

Tempokarakterien väliset jatkumot ovat kohdissa 2/3–4, 2/6–7, 3/5 ja 3/6. Ensimmäinen jatkumo on luokiteltavissa jaksottaiseksi soinnin tekstuurin pro-

sessiksi.²² Artikulaatiossa siirrytään tenutosta staccaton kautta tärykielitykseen. Prosessia seuraa myös soinnin puhtauden jaksottainen muutos. Normaalista huilun soinnista siirrytään normaalin soinnin ja aiolisen äänen yhdistelmän kautta aioliseen ääneen.

Kohdassa 2/6–7 temposta II siirrytään soinnin puhtauden (normaalista soinnista aioliseen ääneen) ja soinnin tekstuuriin (staccatosta legatoon ja legatissimoon) jatkumoina tempoon I. Temposta I palataan välittömästi tempoon II jaksottaisen soinnin puhtauden prosessin kautta (aiolisesta äänestä aiolisen ja normaalin äänen yhdistelmän kautta normaaliin ääneen).

Nuottiesimerkki 2. *Laconisme de l'aile*, 2/6–7.

Nuottiesimerkki 3. *Laconisme de l'aile*, 3/5–7.

²² Jaksottaisessa prosessissa pitää olla vähintään kolme vaihetta: alkutila, välitila ja lopputila. Kaksi rinnakkaista eri sointiväriä eivät vielä riitä prosessin tuntomerkeiksi.

Tempo II:sta tempo I:een siirrytään kohdassa 3/5 (e) soinnin puhtauden jatkumona. Normaalista huilun soinnista siirrytään aioliseen ääneen ja edelleen uloshengitykseen. Takaisin tempo II:een siirrytään päinvastaisella jatkumolla.

Viimeinen siirtymä tempokarakterit II:sta I:een (f) on luonteeltaan moniselitteinen. Soinnin puhtauteen liittyviä jaksottaisia transitioita on samanaikaisesti sekä kohti puhtautta että hälyisyyttä. Normaalista soinnista siirrytään läppäänten kautta aioliseen ääneen, toisaalta normaalin ja läppäänten yhdistelmästä siirrytään pelkän läppäänten sekä läppäänten ja aiolisen äänen yhdistelmän kautta aioliseen ääneen. Edelleen transition prosessiluonnetta hämärtävät fraasin lopussa oleva normaalin ja aiolisen äänen yhdistelmä (c^2) ja läppääni (es^1). Yksinkertaisempi mutta vastaavasti moniselitteinen prosessi on aikaisemmin teoksessa kohdassa 2/1 (jatkumo aiolisesta normaalin ja läppäänten yhdistelmään). Transitioita seuraava jakso (3/6–8) koostuu pääasiassa äkillisistä siirtymistä eri artikulaatiotapojen välillä.

Monien samanaikaisten prosessien voidaan ajatella liittyvän polyfonisuuden pyrkimykseen. Myös huilistin laulaminen soittimeensa on polyfoninen keino. Laulu tuo mukanaan paitsi melodisen ja harmonisen ulottuvuuden myös sointiväriprosessin. Laulussa siirrytään jatkumoina eri vokaalien välillä (kohdat 3/3, 3/5 ja 3/7). Vokaalien välisten transitioiden voi ajatella liittyvän toisaalta soinnin puhtauteen (kullakin vokaalilla on oma yläsävelrakenteensa eli formantit), toisaalta soinnin tunnistettavuuteen (liike kahden tunnistettavan sointivärin, vokaalien a, i ja o, välillä). Polyfonisuutta teoksessa edustaa myös melodian paikoittainen jakautuminen ylempään ja alempaan linjaan.²³

Taite II on jaettavissa kolmeen jaksoon. Ensimmäinen jakso alkaa kohdasta 1/5 ja päättyy kohdan 2/2 lopussa. Sointiväri on edellä kuvatulla tavalla jakson muodon kannalta keskeinen. Jatkumoa normaalista soinnista ylipaineiseen, turbulentiin sointiin voidaan pitää ylimenona taitteen toiseen jaksoon. Toisessa jaksossa sointivärin merkitys on kaikkein vähäisimmillään. Jakson materiaali on valtaosaltaan puhdasta ja sileää. Kolmanteen jaksoon siirrytään kohdan 3/2 soinnin tekstuurin jatkumossa normaalista kielityksestä tärykielitykseen. Prosessia voidaan pitää jaksojen rajana, koska siinä ensimmäisen kerran siirrytään rakeiseen sointiin tempokarakterit II:n sisällä. Tempokarakterien vastakkaisuus hämärtyy tästä eteenpäin. Kolmannen jakson materiaali on pääosin hälyistä ja rakeista. Jakso ja samalla koko taite II päättyy kohdassa 4/1–3 multifonisen äänen soinnin puhtauden (normaalista äänestä aioliseen) ja soinnin tekstuurin (normaalista kielityksestä tärykielitykseen ja takaisin) transitioihin. Taitteen loppu käy ilmeiseksi huilistin lausussa viimeiset sanat runokatkelmasta ja ylöspäisten arpeggioiden alkaessa.

²³ Polyfonisuus tarkoittaa tässä yhteydessä vain useiden tapahtumien samanaikaisuutta. Kysymys ei ole polyfonisuudesta kontrapunktisen kirjoituksen merkityksessä. Tällöinhän äänet ovat paitsi samanaikaisia, myös keskinäisesti riippuvaisia.

Taitteessa II sointivärillä on merkitystä paitsi musiikillisten fraasien tasolla myös koko taitteen muodon kannalta. Taitteen muotoa luovat tempo- ja sointivärikarakterien vastakkaisuus sekä sointivärikontrasti toisen ja kolmannen jakson välillä.

Teoksen rakennetta ei voida kuvata yksiselitteisen hierarkkisesti. Kokonaisuudesta voidaan edetä pienempiin muotoyksiköihin useilla tavoilla. Jako kolmeen taitteeseen on edellä perusteltu. Toisaalta sointiväriprosessien peilimuodostelmat teoksen alussa ja toisen taitteen lopussa korostavat kahden ensimmäisen taitteen luomaa kokonaisuutta ja antavat kolmannelle taitteelle codan luonteen. Toisen taitteen sisäistä rakennetta voidaan sitäkin tulkita kahdella tavalla. Tempo- ja sointivärikarakterien rajat ylittävät taitteen jaksojen rajat. Kolmannen jakson alku (3/2) on keskellä kolmatta tempokarakterin II:n ilmentymää.

Teoksen sointiväriprosesseja voidaan eritellä Saariahon esittämien soinnin puhtauden ja soinnin tekstuurin käsittein. Soolohuiluteoksessa ei voida sointivärin osalta juuri hyödyntää tunnistettavuuden aspektia. Poikkeuksena on teoksen alun resitaation sointiväriprosessi. Vaikka sointiväriä muunnellaankin eri artikulaatiotavoin, äänilähde on kuitenkin aina kuulijan tiedossa. Myöskään soinnin sijoittaminen tilaan ei kuulu teoksen keinovaroihin. Live-elektronikkaa ei käytetä, eikä dynaamisinkaan vaihteluin luoda tilavaikutelmia.

Sointiväriprosessit eivät aina suuntaudu soinnin puhtauden ja soinnin tekstuurin akseleilla jompaa kumpaa ääripäätä kohti. Toisaalta on kysymys prosessien polyfoniasta, toisaalta moniselitteisyys hämärtää koko sointiväriakselin ajatusta. Yksinkertaisten akselien sijaan voidaan ajatella sointivärien järjestyvän monitahoiseksi verkostoksi. Soinnin puhtaus ja soinnin tekstuuri kuvaavat tärkeimpiä sointiväripiirteiden vastakohtaisuuksia. Liikuttaessa erilaisten hälyjen (esim. 2/1) tai sävelien (3/1, 3/2 ja 3/3)²⁴ välillä ei liikkeen suunta ole selkeä. Teoksessa on sekä jatkuvia että jaksottaisia sointiväriprosesseja.

Lopuksi

Sointiväriin keskittyvässä musiikkianalyysissä erityisenä vaikeutena on teoreettisen viitekehyksen puuttuminen. Harmoniselle analyysille tyypillistä vaikiintuneiden käsitteiden apparaattia ei sointivärianalyysillä ole. Tämä korostaa tarvetta pohtia analyysin näkökulmaa ja kysymyksenasettelua. Tutkittaessa sävelteosten estesistä voidaan turvautua psykologisiin menetelmiin, esi-

²⁴ Kolme erilaista puhdasta säveltä tuotetaan saman sävelen kolmella sormituksella. Kullakin sormituksella on oma värinsä, sävelen vaikutelma ei kuitenkaan hämärry. (*Laconisme de l'aile*, 3.)

merkiksi koehenkilöiden haastatteluun. Sointiväriin kuvailuun käytettävien käsitteiden ongelmasta ei tällöinkään päästä eroon. Musiikin immanenttien rakenteiden tutkimuksessa mahdollisia analyysitapoja on monia. Mikäli lähtökohtana on notaation tulkinta, voidaan kehittää uutta musiikillista rakennetta kuvaavaa käsitteistöä. Neutraalin tason analyysinä voi pitää myös musiikkiesitysten tai levytysten akustisin keinoin tapahtuvaa erittelyä. (Esim. Cogan 1984.)

Tässä kirjoituksessa sointiväriin ongelmaa on lähestytty poiesiksen näkökulmasta. Tavoitteena on ollut analysoida Saariahon sävellyksiä tavalla, joka olisi poieettisesti relevantti. Lähtökohdaksi otettiin Saariahon kirjoitukset. Tulkitsemalla kirjoituksia luotiin käsitteistöä, jota näkökulman mukainen teosten analyysi vaati. Kirjoitusten tulkinta taas perustui Saariahon sointiväriä koskevien lausuntojen kontekstualisoimiseen.

Sointiväriin käyttö musiikillisia muotoja luovana tekijänä näyttää edellyttävän jonkinlaista sointivärien luokittelua. Perinteisesti sointiväriä on lähestytty instrumenttien sointivärien ja orkestraation kautta. Sointivärien luokittelu on perustunut soittimien jakautumiseen perheisiin sen mukaan, miten ne tuottavat ääntä. Nauha- ja tietokonetekniikan tuodessa musiikin materiaaleiksi kaikki mahdolliset äänet ei soittimiin perustuva sointivärien luokittelu enää riitä. Tarvitaan sointiväriin kuvausta yleisemmällä tasolla.

Saariaho luokittelee sointivärejä *puhtauden, tekstuurin, tunnistettavuuden ja tilavaikutelman* perusteella. Luokittelulla on yhteyksiä sekä äänen akustisiin ominaisuuksiin että havainnon piirteisiin. Saariahon luokittelua ei voi viime kädessä kuitenkaan palauttaa akustisiin tai psykoakustisiin kategorioihin. Säveltäjän oma tapa mieltää sointeja on ratkaiseva.

Sointivärien ”syntaksia” on pyritty luomaan monella taholla. Konkreettisen musiikin perinteessä tavoite on ollut kaikkein keskeisin. Huolimatta monista samankaltaisuuksista, joita säveltäjien sointivärikäsityksissä on nähtävistä, ei yhtenäisiin järjestelmiin ole päästy. Hajanaisuudelle on osoitettavissa kaksi syytä. Ensimmäinen ongelma on itse kompleksinen sointiväriin käsite. Sointiväri on määritelty negaation kautta: kaikkea mikä ei sovi muihin ääntä tai musiikkia kuvaaviin kategorioihin voidaan pitää sointiväriinä. Toinen ja vaikeampi ongelma johtuu sointiväriin asemasta länsimaisessa taidemusiikissa. Vaikka akustisesti ja psykoakustisesti kattavan sointivärien systematiikan luominen onnistuisikin, olisivat sointivärien syntaksin tiellä vielä kulttuurisesti välittyvät käsitykset sointiväriin asemasta musiikissa. Musiikin olemuksen on mielletty laajasti olevan melodiana ja harmoniana ilmenevissä säveltasosuhteissa.

Laconisme de l'ailessä sointivärien luokittelu kirjoituksista johdetuin kategorioin on luontevaa. Sointivärien vastakkaisuuden voitiin todeta luovan muotoja sekä musiikillisten fraasien, taitteiden että kokonaisuudonkin tasoilla. *Soinnin puhtauden* ja *soinnin tekstuurin* elementit ovat *Laconisme de l'ailessä* hyvin eriytyneitä. Artikkelissa ei ole tarkasteltu sointiväriin ja harmonian yhteyksiä eikä sointiväriin elementtien kuvausvoimaa tekstuurin kannalta. Polariteettien keskeisyys yhdistää Saariahon musiikillisen ajattelun globaalisuu-

teen. Sointiväriin elementtien mukaiset vastakkaisuudet ovat musiikillisen muodon kannalta olennaisia. Vaikka Saariahon sävellyksissä varsinaisen konkreettisen musiikin osuus on pieni, hänen sointivärikäsityksissään on kuitenkin nähtävissä selviä yhteyksiä konkreettisen musiikin estetiikkaan. Saariaho asettuu tietokonemusiikin yhteyteen myös kirjoitustensa pääasiallisten julkaisufoorumien, tietokonemusiikin konferenssien artikkelikokoelmien, kautta.

Sointiväriin tila-aspektin tarkasteluun *Laconisme de l'aile* ei ole antanut juurikaan mahdollisuuksia. Myöskään Saariahon sävellystekniikan kehitys ei ole tullut ilmi. Oletettavaa on, että johdettu käsitejärjestelmä kuvaa parhaiten teoksia, jotka ovat ajallisesti lähellä Saariahon kirjoituksia. Analyyttinen lähestymistapa on määrätynyt tutkimuskohteen mukaan.

Saariahon musiikissa muodot syntyvät prosessien tuloksena. Prosesseja on Saariahon kirjoituksissa kuvattu transition, interpolaation ja transformaation termein. Merkitykseltään käsitteet ovat varsin horjuvia niin Saariaholla kuin sointiväriin liittyvässä kirjoittelussa yleisemminkin. Musiikillisia prosesseja alun perin kuvaavia termejä – samoin kuin ”timbreä” ”sointiväriin” korvaajana – käytetään manifestina uusista sävellystekniikoista.

Lähteet

- Anderson, Julian 1992. Seductive solitary. *Musical Times*, December: 616–619.
- Boulez, Pierre 1991. Le timbre et l'écriture, le timbre et le langage. Teoksessa *Le timbre, métaphore pour la composition*. Toim. Jean-Baptiste Barrière. Paris: Christian Bourgeois Éditeur. S. 541–549.
- Chion, Michael 1983. *Guide des Objets Sonores*. Pierre Schaeffer et la Recherche Musicale. Paris: Éditions Buchet/Chastel.
- Chion, Michael, Delalande, François ja Bayle, François 1987/88. Groupe de Recherches Musicales. Kronologi – definitioner – poetik. *Nutida Musik* 1: 16–20.
- Cogan, Robert 1984. *New Images of Musical Sound*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Dodge, Charles ja Jerse, Thomas A. 1985. *Computer Music. Synthesis, Composition, and Performance*. New York: Schirmer Books.
- Dowling, W. Jay & Harwood, Dane L. 1986. *Music Cognition*. New York: Academic Press, Inc.
- Grisey, Gérard 1991. La Musique: le Devenir de Sons. *La Revue Musicale*, 421–422–423–424: 291–300.
- Hambræus, Bengt 1976. Sointiväri ja länsimainen taidemusiikki. Osa haku-sanasta *Sointiväri* teoksessa *Otavan Iso Musiikkitietosanakirja*. Osa 5. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava. S. 276.
- Heininen, Paavo 1972. Erik Bergman. *Musiikki* 1: 3–24.

- Heininen, Paavo 1976. Paavo Heininen. Teoksessa *Miten sävellykseni ovat syntyneet. 12 suomalaista säveltäjää kertoo*. Toim. Erkki Salmenhaara. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava. S. 47–63.
- Heiniö, Mikko 1992. Kontekstualisoiminen taidemusiikin tutkimuksessa. *Musiikki 1*: 1–78.
- Heiniö, Mikko 1994. Kaija Saariaho. Teoksessa *Suomalaisia säveltäjiä*. Toim. Erkki Salmenhaara. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava. S. 432–437.
- Helmholtz, Hermann L. F. von 1954 (1877). *On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music*. Käännös Alexander J. Ellis. New York: Dover Publications, Inc.
- Landy, Leigh 1991. Sound Transformations in Electroacoustic Music. *Composers Desktop Project manual*. York: University of York, Music Department.
- de Leeuw, Ton 1967. *Nittonhundralets musik*. Käännös Sonja Pleijel. Stockholm: Bokförlaget Aldus/Bonniers.
- Linjama, Jyrki 1987. Kaija Saariaho – säveltäjä värien, valon, visuaalisuuden voimakentässä. *Synteesi 1–2*: 110–117.
- Manoury, Philippe 1991. Les limites de la notion de "timbre". Teoksessa *Le timbre, métaphore pour la composition*. Toim. Jean-Baptiste Barrière. Paris: Christian Bourgois Éditeur. S. 293–300.
- McAdams, Stephen & Saariaho, Kaija 1985. Qualities and Functions of Musical Timbre. *Proceedings of the International Computer Music Conference 1985*. San Francisco: Computer Music Association. S. 367–374.
- Murail, Tristan 1984. Spectra and pixies. Ranskasta kääntänyt Tod Machover. *Contemporary Music Review* 1984, 1(1): 157–170.
- Mäkelä, Tomi 1992. Viewpoints on Orchestration. Talks about Texture. *Finnish-Music Quarterly* 3: 40–45.
- Nattiez, Jean-Jacques 1990. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Käännös Carolyn Abbate. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Roederer, Juan G. 1973. *Introduction to the Physics and Psychophysics of Music*. New York: Springer-Verlag.
- Saariaho, Kaija 1982. *Laconisme de l'aile*, for solo flute. Hämeenlinna: Jasemusiikki, Edition Reimers.
- Saariaho, Kaija 1983. Using the computer in a search of timbre organisation and composition. *Proceedings of the Rochester 1983 International Computer Music Conference*. Berkeley: Computer Music Association. S. 269–273.
- Saariaho, Kaija 1985. Shaping a compositional network with computer. *Proceedings of the 1984 International Computer Music Conference, Paris*. Berkeley: Computer Music Association. S. 163–165.
- Saariaho, Kaija 1987. Timbre and harmony: interpolations of timbral structures. Käännös S. Welbourn. *Contemporary Music Review* 2(1): 93–133.

- Saariaho, Kaija 1991. Timbre et harmonie. Teoksessa *Le Timbre, métaphore pour la composition*. Toim. Jean-Baptiste Barrière. Paris: Christian Bourgois Éditeur. S. 412–453.
- Salmenhaara, Erkki 1964. György Ligetin *Atmosphères* ja siinä ilmenevä uusi esteettinen ja strukturaalinen ajattelu. *Suomen Musiikin Vuosikirja 1963–64*. Toim. Veikko Helasvuo. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava. S. 7–36.
- Schaeffer, Pierre 1966. *Traité des Objets Musicaux. Essais interdisciplines*. Paris: Éditions du Seuil.
- Smalley, Denis 1986. Spectro-morphology and Structuring Processes. Teoksessa *Language of Electroacoustic Music*. Toim. Simon Emmerson. London: Macmillan Press Ltd. S. 61–93.
- Smalley, Denis 1993. Defining Transformations. *Interface*, 22: 279–300.
- Wishart, Trevor 1978. *Red Bird. A Document*. York: Published by the Composer.
- Wishart, Trevor 1985. *On Sonic Art*. York: Imagineering Press.
- Wishart, Trevor 1986. Sound Symbols and Landscapes. Teoksessa *The Language of Electroacoustic Music*. Toim. Simon Emmerson. London: Macmillan Press Ltd. S. 41–60.
- Wishart, Trevor 1992. Esittelyteksti CD-levyllä *Red Bird, Anticredos*. Octopus Music Oct 001.

Matti Huttunen

Musiikin historian kaanon ja pienen kansan musiikki*

Se tosiasia, että kriittinen keskustelu musiikkitieteen tilasta ja ongelmista on viimeisten 15–20 vuoden aikana paljolti keskittynyt termin *kaanon* ympärille, kertoo jo itsessään tieteenalan luonteesta. Musiikkitieteilijät ovat kokeneet ongelmakseen alan jäykän arvomaailman, joka ei ole omiaan kannustamaan innovaatioihin vaan pyrkii tekemään tutkimuksesta eräänlaista länsimaisen taidemusiikin puolustusta. On tietenkin olemassa vaara, että musiikkitieteellisen kaanonin kritiikki muuttuu itsessään kanoniseksi ja jättää varjoonsa muuntyyppiset ongelmat. Näyttää silti oikeutetulta moittia musiikkitieteilijöitä heidän välinpitämättömyydestään problematisoida alansa perustavia vakaumuksia: ”konservatoriopositivismi” (Adorno) leimaa yhä edelleen tutkijoiden arkiajattelua. *Kaanonin* käsite, jota kirjallisuudentutkijat ovat käyttäneet samassa tarkoituksessa jo ennen musiikkitieteilijöitä, on osoittautunut hyödylliseksi välineeksi tuon välinpitämättömyyden kritisoinnissa.

Tarkastelen tässä artikkelissa kaanonin käsitteen valossa kansallisen musiikin historian problematiikkaa. Kirjoitukseni on samalla tarkoitettu eräänlaiseksi kaanonin puolustuspuheeksi. Vaikka kaanonin käsite on ollut kiistattoman tervetullut lisä musiikkitieteelliseen keskusteluun, se on mielestäni toisinaan tuomittu liian hätäisesti tarpeettomaksi ja haitalliseksi. Kaanon kuuluu niihin tieteellisen toiminnan aspekteihin, joita on kritisoitava herkeämättä mutta jotka viime kädessä ovat meille myös välttämättömiä.

Viime vuosina kansallisen musiikin historian problemeista on keskusteltu aktiivisesti pohjoismaisessa musiikkitieteessä (suomalaisesta kirjoittelusta ks. esim. Oramo 1985; 1988; 1989; Tarasti 1985; Heiniö 1991; 1992a; 1992b; 1992c; 1994; Huttunen 1993). Tämä on johtunut ennen muuta laajoista hankkeista, jotka ovat tähänneet Suomen ja Ruotsin musiikin historioiden kirjoittamiseen (ks. Jonsson 1993; Lappalainen 1989; Salmenhaara 1993a; 1993b; 1995). Näyttää siltä, että kiinnostus musiikin historian kansallisiin kysymyksiin

* Kirjoitus perustuu esitelmiin, jotka tekijä piti Maynoothin musiikkitieteellisessä kongressissa syyskuussa 1995 ja Tallinnan *Music History Writing and National Culture* -kongressissa joulukuussa 1995.

ei ole ainakaan vähennemässä Pohjois-Euroopassa. Tätä todistavat projektit, jotka kohdistuvat Itämeren alueen musiikkikulttuurin selvittämiseen (ks. Schawab 1993) sekä Pohjoismaiden musiikin historian esityksen laatimiseen (ks. Greger Andersson 1993.) Viime vuosien poliittisten muutosten jälkeen myös Baltian maiden musiikillinen menneisyys on ikään kuin tullut uudelleen ”olioksi sinänsä”.

Kaikissa näissä tapauksissa tutkijoiden on täytynyt aloittaa työnsä lähes tyhjästä. Vanhat mallit, kuten Suomen 1900-luvun alun nationalistinen historiankirjoitus (ks. Huttunen 1993, 101–129), eivät ole tarjonneet paljon apua – jos vanhoja malleja yleensä on ollut olemassa. Tutkijoiden kohtaamat ongelmat eivät ole koskeneet vain yleisesti hyväksytyjen historiallisten tosiasioiden tulkintaa. Myös kysymys, mitkä yleensä ovat kansallisen musiikin historian ”tosiasioita”, on ollut erittäin problemaattinen. Suomessa on esimerkiksi usein jouduttu kysymään, ”kuka on suomalainen säveltäjä” (Oramo 1988; ks. myös Salmenhaara 1994). Lukemattomat maamme musiikin historiaan perinteisesti luetut säveltäjät ovat olleet joko ulkomailla syntyneitä tai sinne muuttaneita. Crusell muutti Ruotsiin 16-vuotiaana, ja C. L. Lithander ei ilmeisesti edes käynyt Suomessa. Niinkin keskeisen kansallisen symbolin kuin Paciuksen *Maamme-laulun* melodia lienee mukaeltu saksalaisesta juomalaulusta *Der Papst lebt Herrlich* (Klemetti 1933). Pohjois-Euroopan rajat on ylipäänsä käsitetty historian kuluessa niin monella tavalla, että puhe kansallisesta historiasta – tai historiallisesta kansasta – vaikuttaa joskus melkein pä fiksiiviseltä (ks. Klinge 1982, 33).

Seuraavassa pyrin tutkimaan, millä tavoin kaanonin käsite voisi tuoda selvennystä kansallisen musiikin historian ongelmiin. Ennen näihin ongelmiin siirtymistä on kuitenkin välttämätöntä määritellä, missä merkityksessä termi *kaanon* ymmärretään tässä yhteydessä.

Teokset, tosiasiat, kaanonit

Musiikkitieteen kaanonin kritiikki on kohdistunut sekä tutkimuksen objekteihin että metodeihin; tätä kuvastaa Marcia J. Citronin tekemä jaottelu ”*repertoriaalisen*” (”*repertorial*”) ja ”*opillisen*” (”*disciplinary*”) kaanonin välillä (Citron 1993b, 9). Edellistä analysoidaan muun muassa Carl Dahlhausin kirjassa *Grundlagen der Musikgeschichte* (1977, 149–171). William Weberin kirja *The Rise of Musical Classics in Eighteenth-Century England* (1992) on esimerkki tutkimuksesta, joka kohdistuu yhteen repertoriaalisen kaanonin erityistapaukseen, musiikkiteosten varhaiseen kanonisoitumiseen Englannissa. Kanonisia teoksia käsitellään myös Joseph Kermanin tunnetussa artikkelissa *A Few Canonic Variations* (1983), vaikkakin Kermanin tekemä erottelu ”*repertoarien*” ja ”*kaanonien*” välillä viittaa myös asian ”*opilliseen*” puo-

leen: ”kaanonit” eroavat Kermanin mukaan ”reseptoaareista” sikäli, että ne eivät ole muusikoiden vaan kriitikoiden ja tutkijoiden muodostamia.”Opillisen kaanonin” eri aspekteja on käsitelty muun muassa yhdysvaltalaisessa antologiassa *Disciplining Music* (1992) (toim. Katherine Bergeron ja Philip V. Bohlman). Viimeaikainen feministinen kritiikki on kohdistunut kaanonin molempiin ulottuvuuksiin (ks. Citron 1993a; 1993b; Moisala 1994).

”Repertoriaalisen” ja ”opillisen” kaanonin välillä tehty erottelu heijastaa termin *kaanon* alkuperäistä kahtalaista merkitystä teologiassa. Yhtäältä *kaanon* on joukko yleisesti ja virallisesti hyväksytyjä pyhiä tekstejä. Toisaalta *kaanon* koostuu metodologisista periaatteista, joilla hyväksytyjä tekstejä tulisi tulkita. Molemmista tapauksissa termillä on vahva moraalinen sävy: tekstin tai metodin *kanonisuus* ei perustu vain *totuuteen* tai *autenttisuuteen* vaan myös sen moraaliseen sisältöön.

Tässä artikkelissa keskitytään yksinomaan ”repertoriaaliseen kaanoniin” – tosin ymmärrettynä tavanomaista laajemmassa merkityksessä.

Musiikkitieteilijät ovat usein taipuvaisia samastamaan repertoriaalisen kaanonin niihin teoksiin, joiden varaan länsimainen konserttikulttuuri rakentuu – lyhyesti sanottuna klassiseen *kantaohjelmistoon*. Tämä käsitys on aivan liian kapea. On hyödyllistä pitää mielessä Kermanin tekemä erottelu ”repertoarien” ja ”kaanonien” välillä: vaikka käyttäisimmekin termiä *repertoriaalinen kaanon*, meidän tulee muistaa, että on olemassa lukemattomia teoksia, jotka ovat erittäin kanonisia mutta joita esitetään konserteissa hyvin harvoin.

Kermanin tekemä distinktio on oikean suuntainen mutta riittämätön. Jos ajatellaan historioitsijan työtä kokonaisuutena, näyttää siltä, että kaanonია ei ole syytä rajoittaa vain musiikkiteoksiin, vaan kaanonin piiriin pitää voida lukea kaikenlaisia historiallisia tosiasioita. Määrätystä joukosta historiallisia henkilöitä, tapahtumia, kehityssuuntia ja muita tosiasioita (ymmärrettynä sanan laajassa merkityksessä) on tullut kanoninen. *Repertoriaalisen kaanonin* sijasta pitäisikin ehkä puhua *tosiasioiden kaanonista*.

Kaanoniin kuuluu sekä pieniä ja triviaaleja että suuria ja yleviä tosiasioita. Alankomaalainen koulu on kokonaisuudessaan kanoninen, mutta niin ovat myös eräät tunnetut anekdootit Josquinin ja Lasson elämästä.

Kaanon ei tietenkään ole sulkeinen ja jäykkä kokoelma historiallisia tosiasioita. Pikemminkin voitaisiin ajatella, että musiikinhistorian tosiasiat muodostavat Werner Braunin (1977, 94–96) termein ”traditiopyramidin”, jonka pohjalla ovat kaikkein vakiintuneimmat ja kanonisimmat tosiasiat. Kiistanalaisemmat ja häilyvämmät tosiasiat löytyvät korkeammalta pyramidista.

Jos tarkastellaan tärkeinä pidettyjä musiikinhistoriallisia tosiasioita ja tutkitaan, miksi juuri niistä on tullut kanonisia, huomataan helposti, että kaanonin tausta on erittäin moninainen. Konserttiohjelmistojen merkitys vähenee sitä mukaa kun muunkinlaiset tosiasiat kuin teokset nähdään kanonisiksi. Joskus yksityisen tutkijan preferenssit ovat olleet ratkaisevia. Esimerkki tästä on mannheimilaisen koulun arvostus, joka palautuu Hugo Riemannin tutkimuk-

siin. Toisinaan jonkin osakulttuurin ideat ovat levinneet yleiseen historialliseen tietoisuuteen. Palestrinan musiikin kanonisoituminen oli osittain – vaikkakaan ei täydellisesti – tulosta hänen teostensa ihailusta 1800-luvun cecilianismissa. Joskus ilmiön kanonisuus saa alkunsa melkein sattumalta, kuten alankomaalaisen koulun tapaus opettaa. R. G. Kiesewetter keksi alankomaalaisen koulun olemassaolon ja merkityksen kilpajärjestyksessä, joka palkittiin Kuninkaallisen Alankomaisen Tiedeakatemian vuonna 1826 järjestämässä kirjoituskilpailussa. Kilpailun aiheena oli ”Mitä palveluksia alankomaalaiset ovat tehneet säveltaiteelle 14., 15. ja 16. vuosisadalla?”.

Näyttää siltä, että ainoa kanonisia tosiasioita yhdistävä tekijä on, että musiikkitieteen traditio ylläpitää niitä. Ensi silmäyksellä tämä saattaa vaikuttaa kehäpäätelyltä: määrätyt tosiasiat ovat kanonisia, koska niitä perinteisesti pidetään kanonisina. Väite saa kuitenkin mielekkään sisällön, jos *traditio* ymmärretään siinä vahvassa merkityksessä, joka sillä on modernissa hermeneutiikassa.

Hans-Georg Gadamerin teoksesta *Wahrheit und Methode* (1960) saakka traditio on tunnustettu hermeneuttisen filosofian keskeiseksi kysymykseksi. Gadamer torjui perinteisen hermeneutiikan, joka pyrkii kehittämään erityisiä metodeja historiallisten henkilöiden päämäärien ja motiivien paljastamiseksi. Gadamerin silmissä ymmärtäminen on dialogia historian kanssa. Gadamerilainen tulkitsija ei ole kiinnostunut historian henkilöiden salatuista motiiveista vaan sen sijaan yrittää päästä yhteisymmärrykseen tradition välittämän totuuden kanssa. (Gadamer 1979, 235–341; ks. esim. Weinsheimer 1985, 205.)

Kuten tunnettua, Gadamer on saanut kritiikkiä monilta hermeneutikoilta, jotka ovat puolustaneet metodien roolia tulkinnassa. Mutta joka tapauksessa Gadamerin kirja on suonut helpotuksen tunteen niille historioitsijoille ja taiteentutkijoille, jotka ovat uskoneet, että heidän työnsä ei ole mielivaltaista, vaikka se ei aina perustuisikaan erityisiin tulkintametteihin.

Gadamerin hermeneutiikan valossa musiikinhistoriallisten tosiasioiden kaanon voidaan nähdä hallitsevaksi ajatusmalliksi, jonka traditio on meihin vastustamattomalla voimallaan juurruttanut. Musiikkitieteilijöiden päivittäisessä työssä kaanon ei ole tutkimuksen objekti eikä edes *premissi* sanan tavallisessa merkityksessä. Se on ymmärryshorisontti, objektien ja premissien olemassaolon perusedellytys.

Kaanon ja kansallinen musiikin historia

Jos musiikin historian kaanon nähdään syvälle juurtuneeksi ymmärryksen perustaksi, sen merkitys kansalliselle historiankirjoitukselle tulee ilmeiseksi. Kun tutkimme ja kirjoitamme kansallista musiikin historiaa, kaanon vaikuttaa

kaikkiin päätöksiimme – halusimme sitä tai emme. Suomen musiikin historian varhainen kirjoitus käy esimerkiksi tästä.

Muutamien 1800-luvulla tehtyjen yrittäjien jälkeen Suomen musiikin historiaa alettiin tutkia vakavasti tämän vuosisadan alussa. Ajan tutkijat – merkittävimpinä Otto Andersson, Heikki Klemetti ja Toivo Haapanen – olivat asenteiltaan voimakkaan kansallishenkisiä. He pitivät ensisijaisena tehtävänä suomalaisen musiikin itsenäisyyden ja erikoislaatuisuuden todistamista. Tähän pyrittiin kahdella tavalla. Ensinnäkin Suomen musiikillinen menneisyys pyrittiin jäljittämään mahdollisimman kauas menneisyyteen. Erityisesti Haapasen ja Klemetin tutkimukset Suomen musiikin varhaisvaiheista heijastelivat tätä pyrkimystä. Toiseksi tutkijat näkivät suomalaisen musiikin kehityksen osaksi kansallishengen yleistä nousua. Tämän hegeliläisesti ymmärretyn prosessin huipentajana pidettiin Sibeliuksen kansalliseksi tulkittua musiikkia. (Huttunen 1993, 101–129.)

Saattaa vaikuttaa siltä, että nationalististen historioitsijoiden pyrkimykset sotivat kaanonin vastaan. He olisivat ehkä itsekkin väittäneet, että heidän päämääränsä oli nimenomaan vapauttaa suomalaista musiikkia koskevat mielikuvat kaikista ulkoisista assosiaatioista. Mutta tarkemmin katsottuna asia ei ollut näin. Luodessaan suomalaisen musiikin tarinaa 1900-luvun alun historioitsijat perustivat näkemyksensä valmiiksi olemassa olleeseen ideaan länsimaisesta musiikista. Heidän käsityksensä Suomen musiikista ennen 1800-lukua käy esimerkiksi tästä.

Keskiajan yksiäänistä kirkkolaulua on totuttu pitämään eräänlaisena länsimaisen musiikin tradition lähtökohtana. Vuosisadan alun suomalaistutkijat aloittivat kertomuksensa tämän mukaisesti yleensä Suomen keskiaikaisesta katolisesta kirkkolaulusta. Toivo Haapasen sanoin: ”Musiikin historiallinen kehitys Suomessa voidaan laskea alkavaksi siitä ajankohdasta, jolloin kristinuskon, katolinen kirkko ja sen mukana vanha kristillinen kirkkolaulu, n.s. gregoriaaninen laulu, alkoivat vaikutuksensa maassamme.” (Haapanen 1940, 7). Kansanmusiikki sopi kuvaan huonosti, vaikka sitä muuten pidettiin yhtenä vanhimmista ja täydellisimmistä suomalaisen kansanhengen ilmentäjistä. Haapanen käsittelee kansanmusiikkia muun muassa Guido Adlerin toimittamaan *Handbuch der Musikgeschichte* -teokseen laatimassaan Suomen musiikin historian kuvauksessa, mutta sillä kertaa kyseessä oli ulkomaisille lukijoille suunnattu suomalaisen musiikin esittely, jossa hän ei pyrkinyt saattamaan kansanmusiikkia integraaliseksi osaksi musiikin historiaa (Haapanen 1924a). Heikki Klemetti tarkasteli suomalaista kansanmusiikkia yleisen musiikin historian rinnalla teoksessaan *Musiikin historia I–II* (1916/26), mutta tämä johtui hänen omalaatuisesta evolutionistisesta kulttuuri- ja musiikkikäsityksestään. Sen sijaan esimerkiksi Otto Andersson piti kansanmusiikki- ja historiantutkimuksensa pääsääntöisesti erillään. Tutkijoiden pyrkimyksenä oli kirjoittaa *länsimaisen musiikin* historiaa Suomessa, joten tarina oli perusteltua aloittaa katolisen kirkkolaulun tulosta Suomeen.

Suomen keskiaikainen kirkkolaulu oli mahdollista yhdistää aikakauden yleiseurooppalaisiin suuntauksiin. Varsinkin Haapanen teki kauaskantoisia päätelmiä dokumenttien edustamien musiikkityylien alkulähteistä Keski-Euroopassa (ks. Haapanen 1924b, 70–76). Kirkkolaulun aitoa ”suomalaisuutta” ei sen sijaan ymmärrettävästi ollut helppo todistella. Tutkijat viittasivat yleisimmin sellaisiin lauluihin, joiden teksteissä mainittiin suomalaisia pyhimyksiä (ks. esim. Klemetti 1916, 86–89.)

Myös uskonpuhdistusajan musiikki, siltä osin kuin se oli kirkoissa tai kouluissa harjoitettua, voitiin liittää länsimaisen musiikin yleiseen kehitykseen. Erityisen kiitolliseksi tutkimuskohteeksi koettiin *Piae Cantiones* -kokoelma, josta löydettiin yhteyksiä keskieurooppalaiseen lauluperinteeseen mutta jossa toisaalta uskottiin olevan myös alkuperäisiä suomalaisia lauluja. Se musiikin osa, jota harjoitettiin kirkkojen ja koulujen ulkopuolella, muodosti sen sijaan ongelman. Paljon puhuttu Juhana-herttuan hoviorkesteri on osoittautunut fiktioksi. Usko sen olemassaoloon perustui väärinymmärryksiin ja hatariin päätelmiin, mutta tarve saada aikaiseksi jonkinlainen kuva renessanssin musiikkielämästä Suomessa oli niin suuri, että orkesteri sai paikkansa historian juonessa.

1600- ja 1700-lukuja ei ollut yhtä helppoa kytkeä yleiseen musiikin historiaan kuin edellisiä vuosisatoja. Ensimmäiset säveltäjät, jotka seurasivat aikansa tyylivirtauksia, ilmestyivät Suomeen vasta 1800-luvun vaihteessa. Kirkkomusiikkijäänteitä oli olemassa, mutta historioitsijat eivät halunneet keskittyä kirkkomusiikkiin enää sillä aikakaudella, jota yleisessä musiikin historiassa pidetään ”barokin” ja ”klassismin” periodina. Ongelmaan löydettiin kaksi ratkaisua. Toisen kehitti Andersson, toisen Klemetti.

Andersson teki laajoja tutkimuksia 1600- ja 1700-lukujen musiikkielämästä. Hänen suosikkiaiheensa oli Turun Soitannollisen Seuran ”kukoistuskausi” 1790–1808, jolle hän omisti yksityiskohtaisen monografian (Andersson, O. 1940). Suuri arvonanto, jota hän osoitti tuolle kaudelle, ei perustunut vain 1800-luvun vaihteen turkulaisen sivistyneistön ainutlaatuisen innokkaaseen musiikin harrastukseen. Vähintään yhtä tärkeä peruste oli se, että Turun Soitannollisen Seuran ”kukoistuskausi” antoi mahdollisuuden löytää yhteyksiä tärkeinä pidettyihin yleishistoriallisiin ilmiöihin. On helppo huomata, kuinka vaikeaa Anderssonin oli tulkita esimerkiksi Turun Soitannollisen Seuran konserttiohjelmistoja tukeutumatta myöhempisiin käsityksiin 1800-luvun vaihteen säveltäjistä. Kaksisataa vuotta sitten vaikuttaneilla pohjoisilla amatöörimusiikoilla ei voinut olla selvää ideaa Haydnin, Mozartin ja Beethovenin yliveritasuudesta. Anderssonin oli silti vaikeaa vastustaa kiusausta tähdentää wieniläisklassisen trion teosten Suomeen-tulon merkitystä. Vaikka voimme *kuvitella*, että wieniläisklassikkojen merkittävä asema ei tullut Suomeen heti heidän ensimmäisten teostensa mukana, meidän on vaikeaa pyyhkiä pois omia preferenssejämme.

Klemetti puolestaan suuntasi katseensa 1600- ja 1700-lukujen suomalaiseen kansanmusiikkiin. Hän yritti osoittaa, että maamme kansanmusiikilla oli kiin-

teä yhteys tuon ajan eurooppalaiseen taidemusiikkiin. Hän löysi suomalaisista kansanlauluista ja -tansseista jälkiä J. S. Bachin, Reinhard Keiserin, monien 1700-luvun italialaisten säveltäjien ja jopa Palestrinan musiikista. (Ks. esim. Klemetti 1926, 124, 385, 442, 603.)

Edellä käsiteltyjen esimerkkien tarkoitus ei ole tehdä varhaisten suomalaisten musiikinhistorioitsijoiden saavutuksia naurettaviksi; siihen pyrkiminen olisi typerää jo siksi, että nykyisetkin tiedot Suomen musiikin historian varhaista vaiheista pohjautuvat edelleen suurelta osin vuosisadan alun pioneerien tutkimuksiin. Tarkoitukseni on ollut osoittaa, että historioitsija ei voi *paeta* kaanoniam edes silloin, kun hänen päämääränään on keskittyä maansa musiikin erityispiirteisiin. Niin isänmaallisia kuin varhaiset suomalaiset musiikinhistorioitsijat olivatkin, heidän tutkimuksensa olivat vain *puolinationalistisia*. Heidän historiankäsityksensä oli sekoitus kansallishenkistä mentaliteettia ja lojalisuutta kaanonille.

Kaanonin kritisoinnista

On selvää, että Haapasen, Klemetin ja Anderssonin nationalistiset ideat tuskin vakuuttavat ketään nykyihmistä. Ja koska musiikin historian kaanon on viime vuosina problematisoitu, myös kansallisen musiikin historian suhdetta yleis-eurooppalaiseen historiaan on arvioitava kriittisesti.

Viimeaikainen keskustelu kaanonista on tietenkin ollut vain yksi esimerkki musiikin historian rajoittuneisuuden kritisoinnista. Seuraavassa jätän hetkeksi tuon keskustelun ja kommentoin neljää auktoriam, jotka ovat muuten merkittäväällä tavalla kyseenalaistaneet *länsimaisen taidemusiikin* käsitteen, nimittäin Jacques Handschiniam, Walter Wioraa, Georg Knepleriam ja Jan Lingiam.

Handschin oli musiikin historian kriittisen pohdiskelun edelläkävijä. *MGG*-tietosanakirjan hakusanassa *Abendland* ("länsimaat") (1949–51) hän kritisoi perinteistä "humanistista" tapaa määritellä "länsimainen musiikki". Hän esitti, että perinteinen määritelmä pitäisi korvata uudella, "historiallisella" rajauksella, joka ei syrjisi sen enempää antiikin Rooman kuin Itä-Euroopankaan musiikkiam. Uusi rajaus sulkisi sisäänsä esimerkiksi ortodoksisen kirkon musiikin, joka yleisessä musiikin historian kirjoituksessa on perinteisesti unohdettu melkein kokonaan. (Handschin 1949–51, 25–27.) Handschinin teos *Musikgeschichte im Überblick* (1948) oli syvälinen yritys kehittää historian kirjoitusta tuohon suuntaan.

Walter Wiora esitti kirjassaan *Die vier Weltalter der Musik* (1961) teorian musiikin neljästä universaalista "maailmankaudesta". Hänen yrityksensä oli radikaali, vaikka kirjan jaottelu ja spekulatiivinen ote tuovat jossain määrin mieleen vanhan evolutionistisen kulttuuriteorian. Kirjan neljä "maailmankautta" ovat: 1) esihistoriallinen ja muinainen kausi, 2) musiikki antiikin ja idän

korkeakulttuureissa, 3) länsimaisen musiikin erityisasema ja 4) tekniikan ja maailmanlaajuisen teollisen kulttuurin kausi. Myöhemmässä teoksessaan *Ideen zur Geschichte der Musik* (1980) Wiora katsoi, että on turha tavoitella utopistista musiikin universaalihistoriaa, vaan sen sijaan pitäisi pyrkiä kirjoittamaan ”laajennettua musiikin historiaa”, joka avartaa perinteistä kuvaa käytävissä olevien dokumenttien ja informaation pohjalta (Wiora 1980, 9–10; ks. myös 1957; 1972; 1990).

Kneplerinkin ideat liittyvät evolutionismiin, mutta erittäin persoonallisella ja kiinnostavalla tavalla. Hän on esittänyt, että laaja tieteidenvälinen tarkastelutapa voisi antaa valaistusta musiikin esihistoriaa koskeviin kysymyksiin. Kirjassaan *Geschichte als Weg zum Musikverständnis* (1977) hän luonnosteli teoriaa musiikin varhaisista vaiheista, mukaan lukien ”eläin–ihminen–transitiion”, joka muodosti tärkeän ”mustan laatikon” musiikin kehityksessä (ks. myös Knepler 1981). Kneplerin ansioksi on luettava musiikin historian laajentaminen myös sosiaalisessa katsannossa. Historiallisissa teoksissaan – muun muassa valtavassa 1800-luvun musiikin historiassa – hän on pannut marxilaisen filosofiansa nojalla tavanomaista enemmän painoa alempien sosiaaliluokkien musiikille.

Myös Jan Lingin kirja *Europas musikhistoria* (1983, 1989) voidaan nähdä yritykseksi päästä eroon musiikin historian yläluokkaisesta luonteesta. Ling keskittyy kirjassaan tietoisesti yksinomaan Eurooppaan, mutta hän käsittelee taidemusiikin rinnalla laaja-alaisesti muun muassa kansanmusiikkia historiallisesta näkökulmasta.

Jos kaanon tulkitaan syvälle juurtuneeksi ajattelutavaksi – eikä vain teosten ja tosiasioiden atomistiseksi yhdistelmäksi –, sen laajentaminen ja muokkaaminen ei ole alkuunkaan mutkaton tehtävä. Emme voi helposti hylätä traditiota, jossa elämme, tai alkaa kritisoida sitä ulkoa käsin. Musiikin historian kaanon voidaan kyseenalaistaa vain saavuttamalla suurempi ymmärrys sen taustasta ja luonteesta. Paradoksaalisesti ainoa tapa paeta traditiota on tunkeutua siihen syvemmälle. (Tästä käsityksestä Gadamerin hermeneutiikassa ks. Warnke 1987, 103.)

Olisi hyödytöntä verrata yllä käsitellyn neljän kirjoittajan ideoiden paremmuutta. Pikemminkin heidän ajattelutapansa edustavat neljää mahdollista tapaa ylipäänsä laajentaa perinteistä musiikin historiallista ajattelua. Handschin kehitti mallin ortodoksisen ja muun liian vähälle huomiolle jätetyn eurooppalaisen taidemusiikin tarkastelulle. Wiora pyrki laajentamaan musiikin historiaa Euroopan ulkopuolisiin musiikkikulttuureihin, kun taas Knepler teki rohkean yrityksen selvittää musiikin esihistoriaa. Ling puolestaan on ottanut tehtäväkseen musiikin historian avartamisen ”kadunmiehen” musiikin suuntaan

Nämä neljä tarkastelutapaa – Euroopan taidemusiikin väheksytyjen lohkojen mukaan ottaminen (Handschin), länsimaisen musiikin yhdistäminen ei-eurooppalaiseen musiikkiin (Wiora), varhaisen historian selvittäminen (Knepler) sekä musiikin historian elitistisen luonteen hylkääminen (Ling) – osoittavat

myös, mihin suuntaan kansallista musiikinhistoriaa voitaisiin laajentaa. (Musiikinhistoriankirjoituksen feministinen kritiikki voitaisiin nähdä viimeksi mainitun vaihtoehdon erikoistapaukseksi, koska sekin kohdistuu perinteisiin sosiaalisiin painotuksiin ja arvostuksiin.) Tässä on kyseessä tietenkin vain luokittelu, joka ei väitä, että kaikki mahdollisuudet olisivat kaikissa tapauksissa käyttökelpoisia tai että näitä mahdollisuuksia ei olisi jo yritetty hyödyntää. Päinvastoin esimerkiksi Ling on yhdessä Erik Kjellbergin kanssa kirjoittamassaan kirjassa *Klingande Sverige* (1991) tähdännyt ”kokonaiskuvan” antamiin ruotsalaiseen musiikin vaiheista.

Mitä tahansa mielipiteitä meillä onkin oman kansamme musiikista, nämä mielipiteet eivät ole koskaan erillään länsimaista musiikkia koskevista vakaumuksistamme. Historian tutkiminen on aina dialogia. Pienen kansan historian tutkiminen ei koostu vain historioitsijan ja hänen lähteidensä välisestä dialogista vaan myös hänen kansallisten ja *kanonisten* vakaumustensa välisestä vuoropuhelusta. Kansallisen historian laajentaminen ei onnistu luopumalla tästä vuoropuhelusta vaan lisäämällä sitä ja tekemällä siitä tinkimättömämpää.

Kirjallisuus

- Andersson, Greger 1993. Projektet ”Nordens musikhistoria”. En presentation. *Svensk Tidskrift för Musikforskning* 1993 (2).
- Andersson, Otto 1940. *Musikaliska sällskapet i Åbo 1790–1808*. Åbo: Åbo tidnings och tryckeri Ab.
- Bergeron, Katherine & Bohlman, Philip V. (ed.) 1992. *Disciplining Music. Musicology and its Canons*. Chicago – London.
- Braun, Werner 1977. *Das Problem der Epochengliederung in der Musik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Citron, Marcia J. 1993a. Gender and the Field of Music. *Current Musicology* 1993 (53).
- 1993b. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dahlhaus, Carl 1977. *Grundlagen der Musikgeschichte*. Köln: Hans Gerig.
- Gadamer, Hans-Georg 1979. *Truth and Method*. London. (1960.)
- Haapanen, Toivo 1922–32. *Verzeichnis der mittelalterlichen Handschriftenfragmente in der Universitätsbibliothek zu Helsingfors I–III*. Helsingfors: Universitätsbibliothek zu Helsingfors.
- 1924a. Finnen. Teoksessa *Handbuch der Musikgeschichte*. Unter Mitwirkung von Fachgenossen hrsg. von Guido Adler. Frankfurt am Main.
- 1924b. *Die Neumenfragmente der Universitätsbibliothek Helsingfors. Eine Studie zur ältesten nordischen Musikgeschichte*. Helsinki.
- 1940. *Suomen säveltaide*. Helsinki: Otava.

- Handschin, Jacques 1948. *Musikgeschichte im Überblick*. Luzern.
 – 1949–51. Abendland. Teoksessa *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*.
 Vol. I. Kassel: Bärenreiter.
- Heiniö, Mikko 1991. Suomalaisen musiikin suomalaisuus. *Musiikkitiede*
 1991 (1).
 – 1992a. Kontekstualisoiminen taidemusiikin tutkimuksessa. *Musiikki* 1992
 (1).
 – 1992b. Säveltäjäkuva. *Musiikki* 1992 (4).
 – 1994. Musiikki ja kulttuuri-identiteetti: johdatusta keskeiseen käsitteistöön.
Musiikki 1994 (1).
- Huttunen, Matti 1993. *Modernin musiikin historian kirjoituksen synty Suomessa*.
Musiikkikäsitykset tutkimuksen uranuurtajien tuotannoissa. Helsinki:
 Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Jonsson, Leif 1993. Musiken i Sverige. Ett musikhistoriskt bokprojekt. Teok-
 sessa *Nordisk musikforskarkongress Oslo, 24.–27. juni 1992. Inlegg og referater*.
 Skriftserie fra Institutt for musikk og teater 1993 (2).
- Kerman, Joseph 1985. *Contemplating Music. Challenges to Musicology*.
 Cambridge, Mass: Harvard University Press.
 – 1994. A Few Canonic Variations. Teoksessa *Write All These Down. Essays on Music*.
 Berkeley: University of California Press. (1983.)
- Klemetti, Heikki 1916. *Musiikin historia I*. Porvoo: WSOY.
 – 1926. *Musiikin historia II*. Porvoo: WSOY.
 – 1933. Maamme-laulun alkuperä. *Suomen musiikkilehti* (11).
- Klinge, Matti 1982. *Kaksi Suomea*. Helsinki: Otava.
- Knepler, Georg 1977. *Geschichte als Weg zum Musikverständnis. Zur Theorie,
 Methode und Geschichte der Musikgeschichtsschreibung*. Leipzig: Reclam.
 – 1981. Versuch einer historischen Grundlegung der Musikästhetik. Teoksessa
Musikästhetik in der Diskussion. Hrsg von H. Goldschmidt und G. Knepler.
 Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.
- Lappalainen, Seija 1989. Suomen musiikin historian tutkimusprojektista. *Mu-
 siikkitiede* 1989 (1).
- Ling, Jan 1983. *Europas musikhistoria –1730*. Stockholm: Esselte Studium.
 – 1989. *Europas musikhistoria. Folkmusiken 1730–1980*. Uppsala: Esselte
 Studium.
- Kjellberg, Erik & Ling, Jan 1991. *Klingande Sverige. Musikens vägar genom
 historien*. Göteborg: Akademiförlaget.
- Moisala, Pirkko 1994: Musiikki sukupuolen kautta tulkittuna – esimerkkejä
 sukupuolistavasta musiikintutkimuksesta. *Musiikki* 1994 (3).
- Mäkinen, Timo 1964. *Die aus frühen böhmischen Quellen Überlieferten Piae
 Cantiones-Melodien*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
 – 1968. *Piae Cantiones -sävelmien lähdetutkimuksia*. Helsinki: Suomen Mu-
 siikkitieteellinen Seura.

- Oramo, Ilkka 1985. Onko Suomen kansalla musiikinhistoriaa? Teoksessa *Sic. Sibelius-Akatemian vuosikirja II* (1984–85). Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- 1988. Music and Nationality. Who is a Finnish Composer? *Finnish Music Quarterly* 1988 (3).
- 1989. Hat das Finnische Volk eine Musikgeschichte. *Musiikki* 1989 (1–4).
- Salmenhaara, Erkki 1993a. Writing a National Finnish Music History. *Fontes Artis Musicae* 40.
- 1993b. Problems in Writing the Finnish National Music History. – *Nordisk musikforskerkongress Oslo, 24.–27. juni 1992. Inlegg og referater*. Skriftserie fra Institutt for musikk og teater 1993 (2).
- 1994. Alkusanat. Teoksessa *Suomalaisia säveltäjiä*. Toim. Erkki Salmenhaara. Helsinki: Otava.
- 1995. Suomen musiikin historian kirjoittamisesta. *Musiikki* 1995 (2).
- Schwab, Heinrich W. 1993. Der Ostseeraum. Beobachtungen aus seiner Musikgeschichte und Anregungen zu einem Musikhistoriographischen Konzept. Teoksessa *Nordisk musikforskerkongress Oslo, 24.–27. juni 1992. Inlegg og referater*. Skriftserie fra Institutt for musikk og teater 1993 (2).
- Taitto, Ilkka 1992. *Documenta Gregoriana. Latinalaisen kirkkolaulun lähteitä Suomessa*. Porvoo: WSOY.
- Tarasti, Eero: Musiikin historian rationaalisuudesta. – *Synteesi* 1985 (1–2).
- Tegen, Martin 1989. Sex sorters nationalism i nordisk musik. *Musiikki* 1988 (1–4).
- Warnke, Georgia 1987. *Gadamer. Hermeneutics, Tradition and Reason*. Cambridge: Cambridge Polity Press.
- Weinsheimer, Joel C. 1985. *Gadamer's Hermeneutics. A Reading of Truth and Method*. New Haven and London: Yale University Press.
- Weber, William 1992. *The Rise of Musical Classics in Eighteenth-Century England. A Study in Canon, Ritual and Ideology*. Oxford: Clarendon Press.
- 1994. The Intellectual Origins of Musical Canon in Eighteenth-Century England. *Journal of American Musicological Society* 47.
- Wiora, Walter 1957. Zur Grundlegung der Allgemeinen Musikgeschichte. *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1956*. Leipzig: Peters.
- 1961. *Die Vier Weltalter der Musik*. Stuttgart: W. Kohlhammer.
- 1972. Musikwissenschaft und Universalgeschichte. Teoksessa *Historische und Systematische Musikwissenschaft. Ausgewählte Aufsätze von Walter Wiora*. Hrsg. von Hellmut Kühn und Cristoph-Hellmut Mahling. Tutzing: Hans Schneider.
- 1980. *Ideen zur Geschichte der Musik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- 1990. Ethnomusicology and the History of Music. Teoksessa *The Garland Library of Readings in Ethnomusicology*. Vol. 1. New York – London: Garland.