

Musiikki 1–2/2020

musiikki.journal.fi

Milla Tiainen, Tuire Ranta-Meyer, Laura Wahlfors
Tulevaa tutkimusta etsimässä

Artikkelit

Kai Lassfolk ja Riitta Rainio

Suomen kalliomaalauskohteiden arkeoakustinen tutkimus

Taru Leppänen

Valta ja politiikka konstruktivistisessa ja uusmaterialistisessa musiikintutkimuksessa. Rodullistamisen prosesseja turvapaikanhakijoiden musiikkileikkikoulutuokioissa

Klisala Harrison

Value alignment in applied and community-based music research

Timo Laiho

Musiikki havaintona: analyttis-generatiivinen musiikkianalyysi (AGM)

Eveliina Sumelius-Lindblom

Hybridi-intertekstuaalisuus käsitteellisenä lähtökohtana ja tuloksena musiikin esittäjän tutkimuspolusta. Neoklassisten piirteiden jäljittäminen Igor Stravinskyn teoksessa *Piano-Rag-Music* (1919)

Anu Vehviläinen

Kohti kehoa: taiteellinen tutkimus soittamisen orientaatioista Karol Szymanowskin pianomusiikissa

Puheenvuorot

Taru Leppänen & Milla Tiainen: Älyllistä uteliaisuutta, sosiaalista aktivismia ja ääntä äänistä — Pirkko Moisalan haastattelu | Nina C. Öhman: Palveluoppiminen musiikkitieteessä | Elina Seye: Katsaus koreomusikologiseen tutkimukseen

Sisällys

Musiikki 1–2/2020 | musiikki.journal.fi | 50. vuosikerta

<i>Milla Tiainen, Tuire Ranta-Meyer, Laura Wahlfors</i> Tulevaa tutkimusta etsimässä	5
---	---

Artikkelit

➤ <i>Kai Lassfolk ja Riitta Rainio</i> Suomen kalliomaalauskohteiden arkeoakustinen tutkimus	17
➤ <i>Taru Leppänen</i> Valta ja politiikka konstruktivistisessa ja uusmaterialistisessa musiikintutkimuksessa. Rodullistamisen prosesseja turvapaikanhakijoiden musiikkileikkikoulutuokioissa.....	45
➤ <i>Klisala Harrison</i> Value alignment in applied and community-based music research	69
➤ <i>Timo Laiho</i> Musiikki havaintona: analyttis-generatiivinen musiikkianalyysi (AGM).....	88
➤ <i>Eveliina Sumelius-Lindblom</i> Hybridi-intertekstuaalisuus käsitteellisenä lähtökohtana ja tuloksena musiikin esittäjän tutkimuspolusta. Neoklassisten piirteiden jäljittäminen Igor Stravinskyn teoksessa <i>Piano-Rag-Music</i> (1919).....	123
➤ <i>Anu Vehviläinen</i> Kohti kehoa: taiteellinen tutkimus soittamisen orientaatioista Karol Szymanowskin pianomusiikissa	157

Puheenvuorot

<i>Taru Leppänen & Milla Tiainen</i> Älyllistä uteliaisuutta, sosiaalista aktivismia ja ääntä äänistä — Pirkko Moisalan haastattelu	190
<i>Nina C. Öhman</i> Palveluoppiminen musiikkitieteessä	202
<i>Elina Seye</i> Katsaus koreomusikologiseen tutkimukseen	213

Musiikki-lehden ilmoitushinnat: **Koko sivun mainos** 180 €, **puolen sivun mainos** 100 €, **Mainosbanneri** 60 €. **Toistoalennus** 25 %. Kaikki ilmoitukset ovat värillisiä. Alv. sisältyy hintoihin. Ilmoitusasioita hoitaa lehden päätoimittaja Tuire Ranta-Meyer (tuire.ranta-meyer@metropolia.fi).

Päätoimittajat

Tuire Ranta-Meyer (Metropolia)

Milla Tiainen (Turun yliopisto)

Laura Wahlfors (Taideyliopiston Sibelius-Akatemia)



Toimituksen osoite: Musiikki-lehti, Suomen musiikkitieteellinen seura ry, Musiikkitiede, 20014 Turun yliopisto. **Päätoimittajat:** Dos. Tuire Ranta-Meyer (tuire.ranta-meyer@metropolia.fi), dos. Milla Tiainen (miltia@utu.fi) sekä dos. Laura Wahlfors (laura.wahlfors@uniarts.fi). **Taittaja:** Henri Terho (henri.terho@live.fi). **Toimitusneuvosto:** Henrik Järvi, Kaarina Kilpiö, Markus Mantere, Juha Ojala, Janne Palkisto, Tuire Ranta-Meyer, Sajaleena Rantanen, Milla Tiainen ja Laura Wahlfors. **Tilaukset ja arkistotunnukset:** Vanhoja vuosikertoja ja seuran julkaisuja välittävät seuran sihteeri Jasmin Vahtera (mts.toimisto@gmail.com) sekä Ostinato Oy, Musiikkitalo, Mannerheimintie 13 a B, 00100 Helsinki, (020) 7070443, ostinato@ostinato.fi, www.ostinato.fi. **Musiikki (verkkojulkaisu) ISSN 2669-8625**

Tulevaa tutkimusta etsimässä

Milla Tiainen, Tuire Ranta-Meyer ja Laura Wahlfors

Kuten koronaviruspandemia on viime kuukausina osoittanut, tulevaisuus on kompleksinen, erilaisia visioita ja tunteita herättävä ja lopulta ratkaisematon kysymys. Kun huomio kohdistetaan musiikintutkimuksen metodologioiden tulevaisuuteen, kuten tässä *Musiikin* erikoisnumerossa tehdään, vastassa on ainakin kaksi haastetta. Ensimmäkin termi musiikintutkimus kattaa nykyään kenen tahansa yksittäisen tarkastelijan näkökulmasta lähes käsittämättömän kirjon osa-alueita ja tieteellisiä perinteitä. Monet musiikintutkimusta tuntevat ja tekevät lienevät yksimielisiä siitä, että tämä ala tutkii kussakin ajassa ja paikassa musiikiksi ymmärrettyä ääntä sekä toisaalta musiikkia tekevää ihmistä, lainataksemme etnomusiikologiasta juontuvaa, mutta useiden suuntausten nykyään allekirjoittamaa määritelmää.

Tätä kaksitahoista määritelmääkin on viime aikoina venytetty, kun muun muassa ekokriittinen tutkimus on korostanut kaikenlaisten musiikillisten käytäntöjen sidosta ihmistä laajempaan maailmaan musiikkitapahtumien hiilijalanjäljestä soitinrakennuksessa käytettäviin luonnonmateriaaleihin (esim. Torvinen ja Välimäki 2019). Zoomusiikologiaksi kutsutussa suuntauksessa on paneuduttu kysymykseen muidenkin lajien kuin ihmisen musikaalisuudesta (esim. Martinelli 2009). Samaan aikaan musiikintutkimuksen näkökulmat ovat yhdistyneet tihentävästi esimerkiksi ääntä ja äänellistä kulttuuria ylipäänsä koskevaan äänentutkimukseen (engl. *sound studies*, ks. esim. Eidsheim 2018; Kytö 2018).

Vaikka yhä hyväksyisimme edellä mainitut musiikintutkimuksen määritelmät tarpeellisine laajennuksineen, viimeistään tämän jälkeen ala haarautuu pyörryttävän moniaalle. Vuonna 2003 julkaistu, Suomessa tuolloin harjoitettua musiikintutkimusta esittelevä Tuomas Eerolan, Jukka Louhivuoren ja Pirkko Moisalan toimittama kokoomateos *Johdatus musiikintutkimukseen* käsittää 36 lukua alan eri aihepiireistä, tutkimusperinteistä ja metodologioista. Mikäli lähivuosina kirjoitettaisiin uusi suomenkielinen johdatus musiikintutkimukseen – mille saat-taisi olla tarvetta, koska edellisen teoksen julkaisusta tulee pian kulu-

neeksi 20 vuotta – tämä teos tuskin olisi juurikaan suppeampi, vaikka aihevalikoima saattaisi poiketa aiemman teoksen painopisteistä. Kun alan jokaisella suuntauksella on omat historiansa ja keskustelunsa, tämä tarkoittaa periaatteessa lukemattomia suhteita erilaisten tutkimuskohteiden, niihin sovellettujen teorioiden ja niiden tarkasteluun kehitettyjen menetelmien välillä.

Alan monimuotoisuuden ohella kysymys musiikintutkimuksen tulevaisuuden metodologioista on haastava siksi, että niiden ja tulevaisuuden suhdetta voi hahmottaa eri tasoilla ja näkökulmista. Jos ehdotamme uutta metodologista lähestymistapaa jollekin musiikintutkimuksen alueelle tai kehitämme tietynlaista menetelmäoppia, ovatko nämä ratkaisut perusteltavissa ennen muuta tutkimuskohteen piirteillä ja niissä tapahtuvalla liikkeellä? Kehittyvätkö musiikintutkimuksen metodologiat ja menetelmät siis vastauksena tarkasteltujen musiikillisten ilmiöiden ja todellisuuksien muutoksiin? Vai ohjaavatko metodologista työskentelyä yhtä paljon – joskus enemmänkin – tieteen sisäiset ajalliset muutokset: uusien teoreettisten ja menetelmällisten vaikutteiden saapuminen alalle, tieteeseen kuuluva aaltoliike tutkimusparadigmojen muodostumisen, uudelleenarvioinnin ja haastamisen välillä? Entä miten lopulta ymmärrämme tulevaisuuden, tutkimuksessa tai yleisemmin? Tarkoitetaanko sillä menneisyyden ja nykyisyyden sanelemia mahdollisuuksia, joista jotkin toteutuvat? Voiko tulevaisuuden käsittää myös radikaalisti avoimena: menneestä ja nykyisestä ennakoimattomasti poikkeavina tapahtumina ja potentiaaleina?

Tässä *Musiikki*-lehden numerossa musiikintutkimuksen tulevaisuuden metodologioita pyritään lähestymään ottaen huomioon sekä tutkimusalan moninaisuus että tulevaisuutta koskevien pohdintojen visaisuus – siinä määrin kuin se on yhdessä numerossa mahdollista. Alla jäsenämme kysymystä alan kehittyvistä metodologioista kolmesta näkökulmasta. Ensiksi käsittelemme joitain musiikintutkimuksen kentällä parhaillaan havaittavia metodologisia kehityskulkuja, jotka näkyvät tämän numeron artikkeleissa. Toiseksi pohdimme lyhyesti musiikintutkimuksen metodologioiden suhdetta sellaisiin laajemman sosiaalisen todellisuuden jo meneillään oleviin kehityssuuntiin kuin lisääntyneet vaateet tutkimuksen yhteiskunnallisesta vuorovaikutuksesta ja vaikuttavuudesta. Viimeiseksi esitämme pari ajatusta siitä, millainen tulevaisuuden käsite olisi kenties hedelmällinen mietittäessä musiikintutkimuksen tulevia suuntia.

*Metodologian monet suunnat:
tietokonesovelluksista tutkimuksen arvoihin*

Tässä pääkirjoituksessa ei ole mahdollista pureutua sellaisiin näkökulmiin ja termeihin, joita esimerkiksi tulevaisuuskentän tutkimuksessa pidetään hyödyllisinä eri elämänalueiden muutosprosessien arvioinnissa (ks. esim. Rubin 2010). Mutta vaikka pääkirjoituksen tekstityyppi ja pituus estävät varsinaisen teoreettisesti perustellun lähestymistavan tulevaisuuden tapahtumiin, musiikintutkimuksen lähimenneisyydessä ja nykyisyydessä voi silti huomata erilaisia kehityssuuntia, jotka tarjoavat väläyksiä alan tulevasta piirteistä. Näistä poimimme tarkasteluun muutamia sellaisia, jotka ilmenevät tämän *Musiikin* numeron artikkeleissa.

Yksi huomattava ja musiikintutkimuksen monia alueita koskeva suunta on informaatio- ja kommunikaatioteknologioiden muuttuva rooli musiikintutkimuksen kohteiden tarkastelussa ja tutkimusaineistojen tuottamisessa. Sen sijaan, että erilaiset laitteet ja ohjelmistot, kuten äänen tai muun materiaalin analyysiin kehitetyt tietokonepohjaiset sovellukset, toimisivat vain tutkimuksen asetelmasta irrallisena apuvälineenä, ne vaikuttavat syvällisesti siihen, *millaista* tietoa tutkimuskohteesta saavutetaan ja *miten*. Digitaalisilla ja muilla teknologioilla on siis merkittävä metodologinen asema ja potentiaali. Niiden kasvavaa merkitystä tutkimukselle onkin perätty laajasti musiikintutkimuksen piirissä. Esimerkiksi keskeinen populaarimusiikin analyytikko Philip Tagg on suominut musiikintutkijoita näiden juuttumisesta tutkimuksen esitysformaattien suhteen paljolti esidigitaaliseen tai jopa Edisonia edeltävään aikakauteen, painetun sanan hallitsemaan ”Gutenbergin galaksiin”. Samalla hän rohkaisee tutkijoita tutkimusprosessien ja -tulosten lisääntyvään työstämiseen ja esittelyyn monimodaalisesti ja verkkopohjaisesti, vaikkapa YouTubekanavalla. (Tagg 2018.)

Tähän numeroon sisältyvässä haastattelussa etnomusikologian ja musiikkitieteen emeritaprofessori Pirkko Moisala arvioi, että samalla kun digiteknologioiden mullistamisessa musiikkikäytännöissä riittää tutkittavaa pitkälle tulevaisuuteen, näiden teknologioiden hyödyntäminen musiikintutkimuksellisissa analyysissä on toistaiseksi rajoittunutta. Hän argumentoi, että vaikka tietokoneet eivät vielä yllä ihmiskorvan erottelu- ja kohdentamiskykyyn, tulevaisuudessa kenties todistamme yhä enemmän suurten digitaalisten aineistojen analyysija musiikintutkimuksen eri aloilla. Tämän numeron artikkeleista Kai Lassfolkin ja Riitta Ration kontribuutio sekä Timo Laihon artikkeli havainnollistavat oivalli-

sesti digiteknologisten välineiden kehkeytyvää metodologista antia musiikintutkimukselle. Laihion tapauksessa kahdella hänen kehittämällään tietokonesovelluksella on keskeinen rooli hänen lähestymistavassaan, analyttis-generatiivisessa musiikkianalysissa, joka tarkastelee musiikillisen liikkeen havaitsemista. Lassfolkin ja Rainion kohdalla taas erityiset ääni- ja informaatioteknologiset apparaatit, kuten heidän tutkimukseensa räätälöidyt mikrofonihila ja signaalikäsittelytietokoneohjelma, mahdollistavat urauurtavia tuloksia arkeoakustiikassa, joka tutkii musiikin ja äänellisen kulttuurin esihistoriaa: esimerkiksi esihistoriallisen ajan pyhien paikkojen välittämää informaatiota menneisyyden ihmisten äänellisistä kokemuksista.

Siinä missä teknologiat voivat vaikuttaa tutkimusmetodologioihin läpäisten koko musiikintutkimuksen kentän, tämän numeron artikkeleissa näkyy myös tietyille tutkimusaloille erityisiä kehityskulkuja. Yksi esimerkki on kulttuurisen musiikintutkimuksen osa-alueilla – kuten musiikkiteknologian kulttuurisessa tutkimuksessa sekä musiikin ja sukupuolen tutkimuksessa – vahvistunut kiinnostus materiaalisuuteen, affektiivisuuteen ja ylipäänsä muihin kuin yksiselitteisen diskursiivisiin tai symbolisiin kulttuurin ja sosiaalisen elämän ulottuvuuksiin (esim. Straw 2012; Thompson ja Biddle 2013; Moisala, Leppänen, Tiainen ja Väättäinen 2017). Tätä ”materiaalista ja affektiivista käännettä” siivittää ainakin osin edellä mainittu tieteenparadigmojen liike. Kyse on tässä tapauksessa viimeisinä 15 vuonna voimistuneesta arvostelusta, joka kohdistuu kulttuurin tekstuaalisuutta ja yhteiskunnan symbolisia merkitysjärjestelmiä ensisijaisesti painottaviin tutkimusnäkökulmiin – perspektiiveihin, jotka ovat olleet olennaisia myös kulttuurisessa musiikintutkimuksessa. Tämän kritiikin mukaan ”tekstuaaliset” tutkimusotteet ovat, suunnattomasta hedelmällisyydestään huolimatta, jättäneet liian vähälle huomiolle sellaiset todellisuuden ei suoraan signifioivat elementit kuin tiettyjen materiaalien ja objektien esiin kutsumat toimintatavat sekä ruumiilliset ja muut fyysiset intensiteetit, joilla on syvää sosiokulttuurista ja poliittista merkitystä. Tätä muun muassa uusmaterialistisessa ajattelussa (ks. esim. Barrett ja Bolt 2013; Coole ja Frost 2010) hahmoteltua paluuta materiaalisuuden ja affektiivisuuden tärkeyteen kehitetään parhaillaan laajasti ihmis- ja yhteiskuntatieteissä. Se on rantautunut myös Suomessa tehtävään kulttuuriseen musiikintutkimukseen ja musiikin esitystutkimukseen (esim. Leppänen 2018; Moisala 2017; Tiainen 2012; 2017). Tässä numerossa Taru Leppäsen artikkeli tarjoaa hyvän esimerkin materiaalisuuteen, affekteihin ja musiikkikäytäntöjen enemmän kuin inhimillisiin osatekijöihin paneutuvan tutkimuksen teoreettisista ja metodologisista

lähtökohdista. Samalla artikkeli demonstroi tällaisen tutkimusotteen mahdollisuuksia nykyään ja tulevaisuudessa merkittävien monikulttuuristen musiikillisten kohtaamisten tarkastelussa.

Tähän numeroon sisältyvät Eveliina Sumelius-Lindblomin ja Anu Vehviläisen artikkelit liittyvät puolestaan kehityssuuntaan, joka on uudistanut musiikin- ja muuta taiteentutkimusta viime aikoina ja pysyy todennäköisesti tärkeänä myös tulevaisuudessa: taiteelliseen tutkimukseen. Taiteellinen tutkimus – jota kutsutaan myös taiteilija- tai esittäjälähtöiseksi tutkimukseksi ja englanniksi monilla eri termeillä (*practice-based research, practice-led research, research-creation*) – on voimistunut huomattavaksi ilmiöksi viimeisten parin vuosikymmenen aikana. Taiteellista tutkimusta ja tohtorintutkimintoja tehdään nykyään eri puolilla maailmaa, ja tätä taiteellisesti sekä teoreettis-menetelmällisesti monimuotoista alaa on hahmotettu jo lukuisissa johdatus- ja metodologiateoksissa (esim. Borgdorff 2012; Crispin ja Gilmore 2009; Impett 2017; Suoranta, Hannula ja Vadén 2014). Suomalaisessa tutkimusmaailmassa taiteellisen tutkimuksen kasvava merkitys näkyy osaltaan alan hankkeiden, myös musiikkiin liittyvien, lisääntyneessä rahoituksessa viime vuosina. Erilaisiin musiikin tekemisen muotoihin nivoutuva taiteellinen tutkimus, jota harjoitetaan Suomessa ennen kaikkea Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa, onkin maassamme vilkasta ja myös kansainvälisesti arvostettua. Tuoreena esimerkkinä alan tutkimuksesta mainittakoon musiikki- ja ääniaiheinen erikoisnumero taiteellisen tutkimuksen kausijulkaisu *Ruukussa* (Kanno, Lähdeoja, Ilmonen et al. 2020).

Samalla kun taiteellinen tutkimus muuttaa taidekoulutusta ja sitä harjoittavien suhdetta taiteelliseen toimintaansa, se asettaa uudenlaisia haasteita tutkimuksen ja tutkimustiedon määrittelylle sekä sille, mitkä tahot saavat ylipäätään määritellä tutkimusta. Anu Vehviläinen esittää tämän numeron artikkelissaan (s. 157), että ”lähes jokainen taiteilija-tutkija haluaa nimetä” taiteellisen tutkimuksen ”omalla tavallaan painottaen metodologista fokustaan”. Esimerkiksi tällainen kunkin tutkimusprosessin yksilöllisyyden ja jopa yksityisyyden korostaminen haastaa perinteisiä käsityksiä tutkimustiedon kumuloituvasta ja itseään korjaavasta luonteesta, vaikka Vehviläinen painottaakin samalla tutkimuksensa löydösten jaettavuutta. Joka tapauksessa taiteellisesta tutkimuksesta käydyissä keskusteluissa esiintyy myös kriittisiä näkemyksiä, joiden mukaan sen käytännöt eivät aina täytä tällä hetkellä laajasti hyväksytyjä tutkimuksen mittapuita (ks. esim. Pirkko Moisalan kommentit tässä numerossa). Merkityskamppailut tiedeyliopistojen aiemmin hallitsemista tutkimuksen määrittelmistä jatkunevat myös tulevaisuudessa. On kiinnostavaa nähdä,

miten tieteellisen ja taiteellisen tutkimuksen eroja, yhtymäkohtia, työnjakoa ja keskinäisiä vaikutuksia jatkossa käsitellään. Tätä taustaa vasten on arvokasta, että tämä numero sisältää kaksi kontribuutiota taiteelliseen tutkimukseen. Vehviläisen ja Sumelius-Lindblomin artikkelit pohjaavat kumpikin eri tavoin pianistin työskentelyyn, ja ne kytkevät taiteellista tutkimusta esimerkiksi autoetnografian, musiikkitieteen ja kehonfilosofian perinteisiin.

Uudistuvien paradigmojen ja tutkimusalueiden ohella numeron artikkelit havainnollistavat uusia metodologisia suuntia sellaisilla pitkäikäisillä musiikintutkimuksen keskeisillä aloilla kuin etnomusikologia ja sen piirissä tehtävä soveltava tutkimus. Klisala Harrison nostaa artikkelissaan kiinnostavasti esiin, miten tutkijan ja tutkittavien edustamien arvojen kohtaaminen tutkimusprosessissa on pitkälti ohitettu metodologinen kysymys soveltavassa etnomusikologiassa ja musiikkitieteessä sekä musiikkiterapiassa. Artikkelissa hän pohtii, millaista metodologiaa olisi mahdollista kehittää tutkijoiden ja tutkittavien arvojen välisten törmäysten ja mukautumisten tarkasteluun. Elina Seyen katsausartikkeli taas osoittaa, miten kehollisuus on edelleen, aina 1990-luvulle palautuvien kiinnostuksen alkuvaiheiden ja niitä seuranneiden monien näkökulmien jälkeen, musiikintutkimuksen keskeinen teema. Samaa osoittavat toiseltaisista tutkimusperinteistä käsin myös Sumelius-Lindblomin, Vehviläisen ja Taru Leppäsen artikkelit. Seyen katsaus johdattaa viime aikoina systemaattisemmaksi tutkimusalaksi muodostuneeseen koreomusikologiaan, jonka metodologisena erityispiirteenä on keskittyminen äänen ja ruumiillisen liikkeen suhteisiin tai yhteismuotoutumiseen. Samalla tämä nuori suuntaus juontaa juurensa muun muassa etnomusikologiseen musiikkiesityksen tutkimukseen.

Yhteiskunnallisesti vaikuttavaa musiikintutkimusta?

Musiikintutkimuksen monimuotoisuuden vuoksi edellä hahmotellut metodologiset suunnat valottavat vain kapeaa siivua niistä tutkimusteemoista ja paradigmanliikahduksista, joita tällä alalla ilmenee tai aavistellaan. Tähän *Musiikin* numeroon sisältyvien artikkelien pohjalta olemme voineet tehdä huomioita joistain alan kehittyvistä metodologisista piirteistä, kun taas useat tärkeät tutkimusalueet, kuten musiikinhistorian tutkimus, jäävät käsittelemättä. Onneksi *Musiikissa* on viime vuosina julkaistu laajoja teemanumeroita esimerkiksi musiikinhistoriasta ja musiikkitekno-

logioiden tutkimuksesta. Niissä tuodaan esiin juuri näille osa-alueille ominaisia metodologisia avauksia ja näkymiä (ks. *Musiikki* 1–2/2017 ja *Musiikki* 2–3/2019).

Tiettyihin tutkimussuuntauksiin kuuluvien kehityskulkujen lisäksi kysymystä musiikintutkimuksen tulevaisuuden metodologioista voi hahmottaa suhteessa laajempiin yhteiskunnallisiin trendeihin, jotka koskevat eritoten humanistisia ja yhteiskuntatieteitä. Yksi tällainen ylikansallinen ja Suomessakin tällä hetkellä vahvasti vaikuttava trendi kiteytyy käsitteeseen tutkimuksen yhteiskunnallinen vaikuttavuus ja vuorovaikutus. Tähän käsitteeseen liittyvistä keskusteluista ja puhetavoista, yliopistostrategioiden muutoksista, tutkimusrahoituslinjauksista ja tutkimushankkeista on tullut voimistuva osa suomalaista tiedemaailmaa ja -politiikkaa viimeisten 10 vuoden aikana. Käsillä olevan numeron puheenvuoroista tähän kehityssuuntaan kytkeytyvät suoraan Nina Öhmanin katsausartikkeli, Klisala Harrisonin artikkeli ja Pirkko Moisalan kommentit hänen haastattelussaan.

Yhteiskunnallisen vaikuttavuuden käsitteen ydinoletuksena voidaan pitää sitä, että myös ihmis- ja yhteiskuntatieteiden tulisi hyödyttää yhteiskuntaa joihinkin kriteereihin perustuvien konkreettisten tavoin, esimerkiksi kehittämällä ratkaisuja sosiaalisen eriarvoisuuden torjumiseksi tai tukemalla tuotekehittelyä. Tämä oletus on kirvoittanut erilaisia kannanottoja ja aloitteita suomalaisessa musiikintutkimuksessa. Yksi tutkimuksen yhteiskunnallista osallistuvuutta ajava aloite on esimerkiksi muutama vuosi sitten perustettu tutkimusyhdistys Suoni ry. Yhdistys pyrkii tuomaan yhteen tutkijoita, jotka tarkastelevat musiikkikulttuureja yhdenvertaisuuden näkökulmasta edistäen yhteiskunnallista ja ympäristöllistä oikeudenmukaisuutta. Musiikintutkimus nähdään kriittisen keskustelun sijana ekologisesti ja sosiaalisesti kriisiytyneessä nykymaailmassa. Suoniyhdistys tähtää siis musiikintutkimuksen yhteiskunnalliseen vuorovaikutukseen ja vaikuttavuuteen puuttamalla musiikkielämässä ilmenevään epätasa-arvoon ja kulttuuris-ekologisiin ongelmiin. (Suoni ry 2020.)

Samalla kun suomalaisesta musiikintutkimuksesta löytyy muitakin pyrkimyksiä kehittää yhteiskunnallisen vaikuttavuuden ideaa erilaisiin, myös metodologisiin suuntiin, tähän ideaan on kohdistunut kirpeää kritiikkiä. Jotkut musiikintutkijat ovat todenneet idean vaaraksi, että tutkijat päätyvät sen omaksuessaan myötäilemään kyseenalaistamatta nyky-yhteiskunnan hyöty- ja tehokkuusajattelua sekä OKM:n ja yliopistostrategioiden ylhäältä sanelemia linjauksia siitä, millainen tutkimus on toivottavaa ja rahoituksen arvoista. Tällaisen kritiikin mukaan vahvaa jalansijaa saanut yhteiskunnallisen vaikuttavuuden vaade uhkaa vakavasti

tieteen riippumattomuutta ja laatua. (Ks. esim. Riikonen ja Seye 2019.) Tutkimuksen kentältä löytyykin myös yhteiskunnallisen vaikuttavuuden ideoita vastustavia eleitä, kuten musiikintutkija ja äänitaiteilija Taina Riikosen osin luotsaama Turhan tiedon seura ry. Sen tavoitteena on tutkimuksen pitkäjänteisyyden, yllättävyyden ja välittömät hyötynäkökohdat ylittävän arvon puolustaminen (ks. esim. Kallunki 2015).

Pohdittaessa musiikintutkimuksen metodologioiden suhdetta yhteiskunnallisen vaikuttavuuden käsitteeseen hedelmällisimmät ratkaisut löytynevät, kuten usein, ääripäiden välistä tai jonkinlaisesta sekä–että-taktiikasta. On selvää, ettei musiikintutkijoiden kannata mukautua kaapeisiin poliittisiin visioihin tutkimuksen hyödyllisyydestä ja ettei kaiken tutkimuksen tarvitse perustella olemassaoloon ilmeisellä sovellettavuudella. Niin sanotun perustutkimuksen arvoa tulee puolustaa. Olisi kuitenkin yksinkertaistavaa leimata kaikki yhteiskunnallisen vaikuttamisen ideaan sitoutuva tutkimus nykytrendit ja välineellisen eetoksen kritiikittä omaksuneeksi toiminnaksi. Klisala Harrisonin artikkeli tässä numerossa muistuttaa, että musiikintutkimuksesta löytyy pitkät perinteet soveltavalle tutkimukselle, jonka piirissä on paitsi kehitetty tapoja auttaa tutkittavia yhteisöjä myös teoretisoitu monitahoisesti tällaisen tutkimuksen tavoitteita ja ongelmia.

Lisäksi, kuten Nina Öhman toteaa palveluoppimista musiikkitieteessä koskevassa katsausartikkelissaan, ajatus riippumattomasta tutkimuksesta ei ole sekään ongelmaton. Öhmanin sanoin (s. 202 tässä numerossa) soveltavassa etnomusiikologiassa muodostetut näkemykset ”haastavat olettamuksen tieteellisen tiedon itseisarvosta ja tieteen eristyneisyydestä muusta maailmasta”. Niiden mukaan ”tiedon tuottaminen ja hyödyntäminen ovat olennaisesti sosiaalisia prosesseja, jotka horjuttavat eroa niin sanotusti ’puhtaan’ ja soveltavan, ’hyödyllisen’ tutkimuksen välillä”. Tällaisen näkemyksen valossa kaikki tieteenteko on sidoksissa sosiaalisiin arvojärjestelmiin ja pyrkimykseen – ajatus, joka tulee lähelle monella tieteenalalla nykyään hyväksytyä käsitystä kaiken tutkimuksen poliittisuudesta. Samalla yksi tieteen perimmäisistä tarkoituksista on hyödyttää ympäröiviä yhteisöjä ja todellisuutta, tapahtukoon tämä ymmärryksen lisäämisen tai suuremman ongelmanratkaisun ja kantaaotavuuden muodossa. Pirkko Moisala summaa tässä numerossa (s. 190), että ”tieteellinen sosiaalinen aktivismi ajaa muutosta tieteellisen tiedon pohjalta ja tieteen keinoin”. Kenties tämä ajatus voi toimia yhtenä väljänä ohjenuorana tulevaisuuden yhteiskunnallisesti osallistuvalla musiikintutkimukselle ja sen metodologioille.

Tulevaisuus avoimena potentiaalina

Kaiken kaikkiaan musiikintutkimuksen metodologioiden nykyisten ja tulevien suuntien pohdintaa kannattaa. Tällainen pohdinta auttaa hahmottamaan esimerkiksi, miten tutkimukselle välttämättömät kriittinen itsereflektio ja tiedon kasautuvuus toteutuvat alan eri alueilla. Millä tavoin uusia metodologisia avauksia tai jonkin metodologisen perinteen jatkamista perustellaan suhteessa kyseisellä alalla aiemmin kehitettyihin ymmärryksiin? Miten musiikintutkijat reagoivat metodologisesti tarkastelemissaan ilmiöissä havaitsemiinsa piirteisiin? Entä millaisia narratiiveja jonkin tutkimusalan historiasta ja tarpeista esitetään silloin kun uusia metodologisia ratkaisuja otetaan käyttöön tai olemassa olevia ylläpidetään? Unohdetaanko tällaisissa narratiiveissa – joskus jopa tarkoitushakuisesti – joitain alan aiempia juonteita, jotta esitellyn lähestymistavan tuoreus korostuisi? Millaisin perustein metodologisia uudistuksia ehkä torjutaan?

Lisäksi musiikintutkimuksen metodologioiden tarkastelu auttaa pohdimaan muun muassa sitä, millaiset teoreettiset lähestymistavat ovat sovitettavissa yhteen eri metodologioiden kanssa. Entä miten teoriat – kuten kehonfilosofiat tai äänen havaitsemisen teoretisoinnit – aktiivisesti muovaavat menetelmällisiä käytäntöjä: tutkimustiedon tuottamisen ja aineistonkeruun tapoja? Tähän liittyy myös musiikintutkimuksen poikkitieteisyys eli se, kuinka alan tutkijat työستävät muilta tieteenaloilta juontuvia näkökulmia siten, että niistä tulee osa musiikintutkimuksen käytäntöjä. Viime kädessä metodologiset valinnat liittyvät painaviin eettisiin kysymyksiin, jotka koskevat sitä, mitä tutkitaan ja miksi, mitkä tarkasteltavan ilmiön piirteet pääsevät tutkimuksessa esiin ja keitä tietynlaisten metodologioiden avulla saavutetut tutkimustulokset palvelevat.

Eri suuntauksia edustavilla musiikintutkijoilla on toki erinomainen asiantuntemus arvioida oman alansa metodologisia tulevaisuudennäkymiä. Me *Musiikin* toimituksessa odotamme innokkaina uusia keskusteluja tästä aiheesta, jota käsillä oleva lehden numero omalta pieneltä osaltaan tarkastelee. Lisäksi musiikintutkijoiden voi olla aika ajoin hedelmällistä peilata alansa kehitystä tunnettuihin tieteellisiin paradigmanmuutoksiin koskeviin teorioihin (esim. Kuhn 2012 [1962]) ja niiden viimeaikaisiin uudelleenarviointeihin. Nämä uudelleenarvioinnit painottavat muun muassa tieteenalojen eri vaiheita tai ”sukupolvia” yhdistävien näkökulmien ja metodologioiden tärkeyttä sen sijaan, että tieteenalojen nähtäisiin

koostuvan tarkkarajaisista vaiheista, joissa uusi paradigma vääjäämättä kyseenalaistaa tai korvaa aiemman (ks. esim. van der Tuin 2014).

Mahdollisuudet musiikintutkimuksen metodologioiden tulevaisuuden pohdintaan ovat siis rikkaat. Ne ulottuvat kunkin yksittäisen tutkimuksen asemoinnista aina siihen, miten erilaisia tulevaisuutta koskevia teorioita voi soveltaa alan tarkasteluun. Haluamme päättää tämän pääkirjoituksen vielä yhteen kenties hedelmälliseen tapaan ymmärtää tulevaisuus: tulevaisuuden käsittämiseen virtuaalisina mutta todellisina potentiaaleina. Tämä ajatus on peräisin ranskalaisfilosofi Gilles Deleuzeltä, joka puolestaan tukeutuu Henri Bergsonin ajatteluun. Deleuzen ja Bergsonin mukaan länsimaisessa ajattelussa vahvasti vallinnut käsitys tulevaisuudesta menneen ja nykyisen tuottamien mahdollisuuksien realisaationa on ongelmallinen, koska se ei suo tulevaisuudelle omaa, menneestä ja nykyisestä kylliksi eroavaa olemisen tapaa. Jos oletetaan, että tulevaisuus vain todentaa jo muodostuneita mahdollisuuksia tai joitain niistä, tulevaisuutta sinänsä ei ole olemassa. Se on ainoastaan menneen ja nykyisen jatke: niiden ennalta määrittämä ja sisäänsä sulkema. Bergsonia seuraten Deleuze korostaa, että ymmärtääksemme kohdallisemmin tulevaisuuden ja ylipäänsä ajan luonnetta tarvitsemme ontologisesti avoimemman tulevaisuuskäsitteen. Sellaisen tarjoaa ymmärrys tulevaisuudesta virtuaalisina potentiaaleina. Tämän idean mukaan menneisyyden tarjoamia lähtökohtia uusille nyt-hetkille ei tule mieltää selvärajaisten mahdollisuuksien joukkona. Pikemminkin mennyt muodostaa alati liikkuvan moninaisen potentiaalin sille, miten uudet nyt-hetket *voisivat* tapahtua. Kukin nyt-hetki on tämän potentiaalin dynaaminen aktualisatio, johon vaikuttavat osin ennakoimattomasti käsillä olevat olosuhteet sekä menneen ja nykyisen kohtaamiset. Tässä ajattelutavassa tulevaisuus on virtuaalinen, koska se koostuu jo rajattujen mahdollisuuksien sijaan muuntuvista tendensseistä, joiden aktualisoituminen sisältää yllätyksiä. Samalla tulevaisuus on juuri virtuaalisuutensa vuoksi todellinen, luova voima. (Deleuze 1994, 212; Deleuze 1996, 179–181; ks. myös Tiainen 2012, 163–166.)

Mikäli musiikintutkimuksenkin kehitystä ja tulevia metodologioita ajatellaan jopa tilanteittain vaihtelevan potentiaalin tuotteina, ne ovat väistämättä moninaisia ja avoimia ilmiöitä. Voimme toki vaikuttaa alan tulevaisuuksiin arvioimalla tutkimusta kriittisesti ja tekemällä tietoisia valintoja. Samaan aikaan virtuaalisen potentiaalin liikkuvuus tarkoittaa, että teemme ja kehitämme musiikintutkimusta tulevaisuudessa myös tavoilla, joita emme osaa vielä edes kuvitella. Kenties tässä piilee musiikintutkimuksen metodologioiden perimmäisin luova voima.

Lähteet

- Barrett, Estelle ja Barbara Bolt, toim. 2013. *Carnal Knowledge: Towards a 'New Materialism' through the Arts*. London: I. B. Tauris.
- Borgdorff, Henk. 2012. *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden: Leiden University Press.
- Coole, Diane & Samantha Frost, toim. 2010. *New Materialisms: Ontology, Agency, Politics*. Durham: Duke University Press.
- Crispin, Darla ja Bob Gilmore, toim. 2009. *Artistic Turn. A Manifesto*. Leuven: Leuven University Press.
- Deleuze, Gilles. 1994. *Difference and Repetition*. Käänt. Paul Patton. New York: Columbia University Press.
- Deleuze, Gilles. 1996. "L'actuel et le virtuel". Teoksessa Gilles Deleuze ja Claire Parinet, *Dialogues*, 177–181. Paris: Flammarion.
- Eidsheim, Nina Sun. 2018. "Multisensory Investigation of Sound, Body, and Voice". Teoksessa *The Routledge Companion to Sound Studies*, toim. Michael Bull, 35–43. London: Routledge.
- Impett, Jonathan, toim. 2017. *Artistic Research in Music: Discipline and Resistance*. Leuven: Leuven University Press.
- Kallunki, Eliisa. 2015. "Yliopistolla voi nyt opiskella turhaa tietoa – vastaveto tuotavuuden vaatimukselle". *Yle Uutiset* 14.9.2015. Tarkistettu 3.6.2020. <https://yle.fi/uutiset/3-8289720>
- Kanno, Mieko, Otso Lähdesoja, Kristiina Ilmonen, Päivi Järviö ja Markus Kuikka, toim. 2020. Erikoinen numero "Sonic Art, Sonic Practice, and Sonic Thought: Artistic Research and Music Today". *Ruukku: Taiteellisen tutkimuksen kausijulkaisu* 13. Tarkistettu 3.6.2020. <http://ruukku-journal.fi/fi/issues/13>
- Kuhn, Thomas. 2012 [1962]. *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kytö, Meri. 2018. "Sound Transformations in Space". Teoksessa *The Routledge Companion to Sound Studies*, toim. Michael Bull, 177–184. London: Routledge.
- Leppänen, Taru. 2018. "Always More Than Two: Vibrations, the Foetus, and the Pregnant Person in Childbirth Singing Practices". *NORA – Nordic Journal of Feminist and Gender Research* 26 (2): 99–111.
- Martinelli, Dario. 2009. *Of Birds, Whales, and Other Musicians: An Introduction to Zoomusicology*. Scranton: University of Scranton Press.
- Moisala, Pirkko. 2017. "'A People to Come' in Himalayan Village Music – A Deleuzian-Guattarian Study of Musical Performance". Teoksessa *Musical Encounters with Deleuze and Guattari*, toim. Pirkko Moisala, Taru Leppänen, Milla Tiainen ja Hanna Väättäin, 129–146. New York: Bloomsbury Academic.
- Moisala, Pirkko, Taru Leppänen, Milla Tiainen ja Hanna Väättäin, toim. 2017. *Musical Encounters with Deleuze and Guattari*. New York: Bloomsbury Academic.
- Riikonen, Taina ja Elina Seye. 2019. "Aktivistisen musiikintutkimuksen manifesti – miksi juuri nyt ja mille yleisölle?". *Musiikki* 49 (4): 127–132.
- Rubin, Anita. 2010. *Muuttuvan ajan muuttuvat haasteet: Mihin tulevaisuudentutkimuksen opetuksessa tulisi kiinnittää huomiota?* TVA-julkaisuja 1/2010. Tulevaisuudentutkimuksen Verkostoakatemia. Tarkistettu 2.6.2020. <https://www.utu.fi/fi/yksikot/ffrc/tva/tutkimus/julkaisut/Documents/TVA-sarja-2010-1.pdf>
- Straw, Will. 2011. "Music and Material Culture". Teoksessa *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, toim. Martin Clayton, Trevor Herbert ja Richard Middleton, 227–236. Toinen, uudistettu painos. London: Routledge.

Suoni ry. 2020. ”Mikä on Suoni? Aktivistinen musiikintutkimus yhteiskunnallisena muutosvoimana”. Tarkistettu 3.6.2020. <https://www.suoni.fi/tietoa-suonista>

Suuranta, Juha, Mika Hannula ja Tere Vadén. 2014. *Artistic Research Methodology: Narrative, Power and the Public*. New York: Peter Lang.

Tagg, Philip. 2018. ”Action, Alienation and Human Values: Scholarly Texts and an Audiovisual Analysis of the NYPD Blue Theme”. Keynote-esityelmä, musiikintutkijoiden 22. valtakunnallinen symposium, Helsingin yliopisto, 8.3.2018.

Thompson, Marie ja Ian Biddle, toim. 2013. *Sound, Music, Affect*. New York: Bloomsbury Academic.

Tiainen, Milla. 2012. *Becoming-Singer: Cartographies of Singing, Music-Making and Opera*. Turku: Turun yliopisto.

Tiainen, Milla. 2017. ”Sonic Technoecology: Voice and Non-Anthropocentric Survival in The Algae Opera”. *Australian Feminist Studies* 32 (94): 359–376.

Torvinen, Juha ja Susanna Välimäki. 2019. ”Johdanto: Musiikki, luonto ja ekomusiikologia”. Teoksessa *Musiikki ja luonto: Soiva kulttuuri ympäristökriisin aikakaudella*, toim. Juha Torvinen ja Susanna Välimäki, 1–32. Turun yliopisto: Utukirjat.

van der Tuin, Iris. 2014. *Generational Feminism: New Materialist Introduction to a Generative Approach*. Lanham: Lexington Books.



Kai Lassfolk ja Riitta Rainio

Suomen kalliomaalauskohteiden arkeoakustinen tutkimus

FT Kai Lassfolk (kai.lassfolk@helsinki.fi) toimii musiikkitieteen yliopistonlehtorina Helsingin yliopiston filosofian, historian ja taiteiden tutkimuksen osastossa. FT, dosentti Riitta Rainio (riitta.rainio@helsinki.fi) on arkeologian akatemiatutkija Helsingin yliopiston kulttuurien osastossa.



Suomen kalliomaalauskohteiden arkeoakustinen tutkimus

Kai Lassfolk ja Riitta Rainio
.....

1. Johdanto

Arkeologiassa menneisyyden ihmistä ja hänen toimintaansa tutkitaan maahan tai maisemaan jääneiden aineellisten jälkien eli muinaisjäännösten avulla. Muinaisesineiden, luiden, rakennusten tai näiden perustusten avulla on perinteisesti tehty päätelmiä ihmisten elinkeinoista, teknologioista ja yhteisöjen rakenteista, mutta viime vuosien aistien arkeologiaksi kutsutussa suuntauksessa huomio on kiinnittynyt siihen, että tällaiset lähteet välittävät tietoa myös menneisyyden aistikokemuksista: tuoksuista, mauista, kosketuksista ja äänistä (Skeates 2010; Hamilakis 2011 ja 2013). Äänistä ja ääniympäristöistä kertovia lähteitä ovat esimerkiksi maasta löytyvät soitinmetallit tai näiden kuvat, ihmisen rakentamat tai käyttämät akustiset tilat sekä eläinluut ja kasvijäänteet, jotka välittävät tietoa ympäristön äänilähteistä. Äänen arkeologisessa tutkimuksessa – painotuksista riippuen joko musiikkiarkeologiassa tai arkeoakustiikassa – tieteidenvälinen yhteistyö on tärkeää, sillä äänivärähtelyn tai soivien rakenteiden analysoiminen ja tulkitseminen edellyttävät erikoisosaamista äänen ja musiikin alalta (vrt. Scarre ja Lawson 2006; Till 2014 ja 2019). Vaikka musiikin historian tutkimus perustuu enimmäkseen nuotteihin tai muihin kirjallisiin lähteisiin, soitintutkimuksesta, akustiikasta ja ääninimaisematutkimuksesta on löydettävissä metodeja ja käsitteitä, jotka soveltuvat hyvin menneen ajan aineellisten jälkien tutkimiseen. Yhdistämällä näitä arkeologian tarkkoihin kenttätyö- ja kartoitusmenetelmiin, perinteisiin kulttuurin tutkimuksen menetelmiin tai vaikkapa digitaalisten ihmistieteiden laskennallisiin mittaus-, mallinnus- ja kokeellisiin menetelmiin, voidaan tuottaa uutta tietoa menneisyyden ääniympäristöistä ja äänellisestä kokemusmaailmasta, vuosituhansilta, jotka aiemmin ovat olleet tutkimuksen tavoittamattomissa.

Viime vuosikymmenen aikana äänen arkeologinen tutkimus on tuottanut kiehtovia tuloksia ja suuren määrän tutkimuskirjallisuutta Kiinasta Eurooppaan ja Etelä-Amerikkaan asti. Musiikkiarkeologisissa tutkimuksissa on kaivettu esiin tai saatettu jälleen soimaan esimerkiksi jääkauden aikaisia luuhuiluja tai -puhaltimia, pronssikautisia trumpetteja ja kelloja sekä Lähi-idän korkeakulttuurien lyyria, luuttuja ja harppuja (Both *et al.* 2008; Eichmann *et al.* 2012 ja 2016; Jiménez *et al.* 2013; Morley 2013; De Angeli *et al.* 2018). Arkeoakustisissa tutkimuksissa on mitattu seisovia aaltoja, jälkikaiuntaa ja puheen erotettavuutta kalliomaalauksia tai -piirroksia sisältävissä luolissa ja puoliluolissa (Reznikoff ja Dauvois 1988; Reznikoff 2002 ja 2014; Diaz-Andreu ja Garcia Benito 2012; Mattioli *et al.* 2017; Till *et al.* 2017), megaliittitemppeleissä ja -hautoissa (Watson ja Keating 1999; Devereux 2002; Fazenda 2013), Mesoamerikan seremoniakeskustoissa (Lubman 1998; Kolar 2013), antiikin teattereissa ja oraakkeleissa (Hak *et al.* 2017; Iannace ja Berardi 2017a ja 2017b) sekä varhaiskristillisissä kirkoissa (Murphy 2006; Tronchin ja Knight 2008; Valière *et al.* 2013). Useimmissa tapauksissa mittaustulokset osoittavat, että näiden pyhinä pidettyjen paikkojen akustiikassa on muusta ympäristöstä poikkeavia, anomaalisia piirteitä, kuten voimakkaita heijastuksia, kaikuja ja jälkikaiuntaa. Tulokset viittaavat siihen, että ääni ja akustiikka olivat olennaisessa osassa paikkoihin muinoin liittyneissä uskomuksissa sekä niillä suoritetuissa rituaaleissa ja seremonioissa, myös mahdollisissa musiikkiesityksissä. Samaan viittaavat myös monet kalliomaalauksen tai -piirrosten, hautojen ja temppelien yhteydestä löytyneet soittimet tai soit-tajien ja tanssijoiden kuvat.

Vuonna 2013 käynnistyneessä arkeoakustisessa tutkimusprojektissa olemme tutkineet kaikuja ja äänen heijastumista Suomen esihistoriallisilla kalliomaalauksilla eli kivi- ja varhaismetallikauden (5200–1000 eaa.) metsästäjä-keräilijöiden oletetuilla pyhillä paikoilla (vrt. <https://www.helsinki.fi/en/researchgroups/acoustics-of-sacred-sites>). Maalaukset sijaitsevat tyypillisesti pystysuorissa, jääkauden sileiksi hiomissa rantakallioissa, muinaisten tärkeiden vesireittien varsilla. Koska kalliot nousevat usein suoraan vedestä, ilman välittävää maakaistaletta tai tasannetta, maalaukset on täytynyt tehdä veneestä tai talvella jäältä käsin (Seitsonen 2005; Lahelma 2008). Maalauksen aiheet, kuten kaatuvat, tanssivat, sarvipäiset tai eläimiksi muuntuvat ihmishahmot sekä kallioiden edustoilta löytyneet uhrilahjat viittaavat siihen, että paikkojen käyttö oli luonteeltaan uskomuksellista ja rituaalista, useimpien tulkintojen mukaan šamanistista (Siikala 1980; Miettinen ja Willamo 2007; Lahelma 2008). Suomen kalliomaalauksen kaikkuisasta akustiikasta kirjoitti ensimmäise-

nä ranskalainen musiikintutkija Iégor Reznikoff (1995) kolmella kohteella suorittamansa kuulonvaraisen testauksen perusteella. Reznikoffin havainto ei sinällään ole yllättävä, sillä maalattujen kallioiden kaltaiset sileät ja kovat graniittipinnat ovat heijastuskyvyltään mahdollisimman herkkiä. Yhdessä avoimen järvenpinnan kanssa ne muodostavat akustisesti jännittäviä, erikoislaatuisia ympäristöjä, jotka poikkeavat selvästi monien muiden alueiden kalliomaalausten ja -piirrosten ympäristöistä, erityisesti Ranskan ja Espanjan tunnetuista luolista ja puoliluolista.

Reznikoffin havainnon innoittamassa tutkimusprojektissamme olemme pyrkineet kehittämään akustisia mittaus- ja kenttätyömenetelmiä, jotka soveltuvat parhaiten Suomen kalliomaalausten akustisiin, maastollisiin ja ilmasto-olosuhteisiin (Rainio *et al.* 2014; 2017a ja 2017b). Ensisijainen analyysimenetelmä on monikanavainen, tarkoitusta varten suunnitellulla mikrofonijärjestelmällä ja signaalinkäsittelyohjelmalla suoritettava impulssivastemittaus. Menetelmän avulla kallioista heijastuvien kaikujen spektri ja tulokulma voidaan laskea tarkasti. Tutkimuskohteiden akustiikka voidaan myös tallentaa tilaäänenä ja auralisoida eli toistaa kuulokkeilla tai monikanavaisella kaiutinjärjestelmällä. Muita käytettyjä menetelmiä ovat GIS- eli paikkatietojärjestelmäpohjainen kartoitus, laserkeilaus sekä sen perusteella tutkimuskohteista rakennetut geometriset ja virtuaaliympäristömallit sekä digitaalinen kuvankäsittely, jonka avulla esimerkiksi Suomussalmen Värrikallion maalauksesta saatiin esiin aiemmin dokumentoimattomia rummuttavia ihmishahmoja (Rainio *et al.* 2017b). Mittauksilla todettuun akustiikkaan mahdollisesti liittyneitä äänirituaaleja voidaan pyrkiä hahmottelemaan etnografisista lähteistä löytyvän, kaikuihin liittyvän uskomus- ja rituaaliperinteen avulla (esim. Paulaharju 1932; Waller 2006; Waller ja Arsenault 2008). Tässä artikkelissa esittelemme Helsingin yliopiston musiikkitieteen tutkimuslaboratoriossa kehittämiämme arkeoakustisia mittausmenetelmiä ja -laitteistoja laajemmin ja yksityiskohtaisemmin kuin aiemmissa, varsinaisiin tutkimustuloksiin keskittyneissä artikkeleissa. Havainnollistamme käytetyn signaalinkäsittelyohjelman toimintaa ja mahdollisuuksia uusilla, kenttätyökausien 2014 ja 2018 aineistoista tulostetuilla graafisilla kuvaajilla. Lisäksi arvioimme kehitetyn menetelmän vahvuuksia ja heikkouksia sekä pohdimme, mitä uutta akustinen impulssivastemittaus, spektrianalyysi sekä näihin perustuva arkeoakustinen tutkimuksemme voivat tuoda musiikin ja äänellisen kulttuurin tutkimukseen sekä Suomen musiikin ja äänimaiseman esihistoriaan ja historiaan.

2. Kalliomaalauskohteiden tutkimusmetodologia

Impulssivasteita hyödynnetään kalliomaalauskohteiden tutkimuksessa kahdella tavalla: 1) kohteessa syntyvien kaikujen äänenlaadun ja muiden akustisten erityispiirteiden arvioinnissa signaalianalyysin avulla sekä 2) kohteiden akustisten ominaispiirteiden havainnollistamisessa auralisaatiomenetelmien avulla. Äänenlaadun arvioinnissa tehdään vertailuja yhtäältä kohteessa äänitettyjen herätesignaalien ja näiden synnyttämien vasteiden ja toisaalta eri kohteiden vasteiden välillä. Tässä artikkelissa käsiteltäviä kohteita ovat Värikallion kalliomaalaus Suomussalmella (Kuva 1), Siliävuoren kalliomaalaus Luumäellä (Kuva 2), Verlan kalliomaalaus Kouvolassa (Kuva 3) sekä Verijärven kalliomaalaus Mikkelissä (Kuva 4). Näistä Värikalliolla, Siliävuorella ja Verlassa maalauskaallio on säilynyt ehjänä ja sileäpintaisena, kun taas Verijärvellä suuri osa maalauskaallion pinnasta on rapautunut rosoiseksi ja romahtanut edustalla olevaan järveen.

Tutkimuskohteiden keskeisenä akustisena erityispiirteenä on maalauskaallion tuottama voimakas kaiku, joka useimmissa kohteissa toistaa



Kuva 1: Suomussalmen Värikallion kalliomaalaus.



Kuva 2: Luumäen Siliävuoren kalliomaalaus.



Kuva 3: Kouvolan Verlan kalliomaalaus.



Kuva 4: Mikkelin Verijärven kalliomaalaus.

subjektiivisesti havaittuna esimerkiksi puheen varsin tarkasti ja tunnistettavasti. Tällä selvästi erottuvalla toistokaiulla on lisäksi selvästi subjektiivisesti havaittava tulosuunta, joka korreloi hyvin usein kalliomaalausten sijainnin kanssa. Kohteissa mitataankin laskennallisista menetelmistä myös kaiun tulosuuntaa, jotta voidaan esimerkiksi tehdä päätelmiä kohteen akustiikan ja maalausten sijainnin mahdollisista yhteyksistä. Hypoteesin mukaan pystysuorasta kalliosta kimpoava, selvästi erottuva kaiku on ollut yksi syy siihen, että paikka merkittiin maalauksilla ja miellettiin pyhäksi.

Havainnollistamisessa impulssivasteita käytetään tuottamaan kohteiden akustiikkaa vastaava kuulovaikutelma laboratorio- tai näyttelytilassa. Menetelmänä on äänituotannossa yleisesti käytetty konvoluutio (Farina 2000), jossa mikä tahansa äänisignaali voidaan käsitellä jonkin akustisen järjestelmän, esimerkiksi konserttisalin, äänentoistolaitteen tai tässä tapauksessa kalliomaalauskohteen impulssivasteella ja näin tuottaa käsiteltävään signaaliin impulssivasteen kohdetta muistuttava kuulokuva. Projektissa havainnollistamista on tehty sekä pelkästään äänen avulla että yhdistettynä Helsingin yliopiston kognitiotieteen toteuttamaan visuaaliseen 3D-malliin.

Impulssivastemittaus vaatii äänityslaitteiston, joka tässä tapauksessa on räätälöity kohteiden erityispiirteiden mukaiseksi. Samoin äänitteistä muodostuvan tutkimusaineiston analysointiin on kehitetty erikoistuneita tietokoneohjelmia. Peruslähtökohtana on ollut hyödyntää vakiintuneita, koeteltuja menetelmiä ja yleiskäyttöisiä laitteita mahdollisimman paljon. Varsinkin äänityslaitteiston kehitysprosessi on itsessään vaatinut runsaasti soveltavaa tutkimusta ja kehitystyötä sekä laboratorioissa että kentällä. Siksi artikkelissa selostetaan myös laitteiston vaiheittaista kehitysprosessia.

Tutkimuskohteiden akustiikan analyysi perustuu monikanavaiseen, mikrofonihiilojen (engl. microphone array) avulla suoritettuun tilään talletukseen. Tutkimuksessa on sovellettu impulssivastemittauksiin perustuvaa tilään tutkimusta (mm. Farina ja Ayalon 2003, Sakari et al. 2013) että mikrofonihiilajärjestelmiin perustuvaa tutkimusta (mm. Yamasaki ja Itow 1989, Williams ja Le Dû 2004). Näiden pohjalta projektin käyttöön räätälöitiin tutkimuskohteiden erityispiirteisiin soveltuva analyysimenetelmä ja tallennuslaitteisto.

2.1 Laitteisto

Äänityslaitteiston tärkeimmät vaatimukset ovat 1) korkeatasoinen, tarkkoihin ja toistettaviin mittauksiin soveltuva äänenlaatu sekä 2) kuljetettavuus ja käytettävyys (kestävyys, pystytyksen nopeus, virrantarve) kentällä. Budjetti ja laitteiden ylläpitotarve asettavat käytännön rajoituksia suunnitteluun.

Veden ja talvella jään päällä olevat mittauspaiikat ja kohteiden sijainti tiettömässä, vaikeakulkuisessa maastossa asettavat erityisvaatimuksia laitteistolle. Sen on oltava kuljetettavissa kohteeseen, pystytettävissä ja purettavissa lyhyessä ajassa, pysyttävä vakaana mittaustapahtuman aikana ja kestävä sääolosuhteet talvella ja kesällä. Koska sääolosuhteet, esimerkiksi lämpötila, vaikuttavat merkittävästi ääniaaltojen liikkeeseen (ks. esim. Rossing et al. 2002, 53), laitteistolla on pystyttävä keräämään vertailuaineistoa samoista kohteista sekä kesällä että talvella.

Tiivistetysti esitettynä impulssivastemittauksissa tarvitaan jokin herätesignaali lähde sekä mikrofoni ja äänitallentimesta koostuva äänentallennuslaitteisto. Digitaaliset kannettavat tallentimet ovat kehittyneet 2010-luvulla huomattavasti ja kilpailevat äänenlaadussa ammattistudio-laitteiden kanssa. Mikrofoneina voidaan käyttää pienikalvoisia kondensaattorimikrofoneja, joiden teknologia kehittyi jo 1960- ja 1970-luvulla

käytännössä nykyiselle tasolle. Herätesignaalinlähteen kohdalla haasteita on enemmän. Herätesignaalin pitäisi synnyttää nopea hetkellinen ilmanpaineen kohouma ilman omaa esi- tai jälkivärähtelyä. Tällaista ei pystytä täydellisesti tuottamaan millään tunnetulla käytännöllisellä välineellä, vaan heräte on aina kompromissi.

Useimmat tallennuslaitteistot ja äänituotantoon tarkoitettut kaupalliset tietokoneohjelmat on suunniteltu ja optimoitu kaksikanavastereoäänitykseen. 2010-luvulla myös erilaiset tilaäänijärjestelmät ja näitä tukevat äänityslaitteet ovat yleistyneet. Useimmat näistä on kuitenkin suunniteltu elokuvaäänien tuotantoon tarkoitettuihin äänentoistojärjestelmiin, joista tunnetuin on 5.1-järjestelmä. Niiden haittapuolena on, että ne on optimoitu tiettyyn kuvan katselusuuntaan, eikä niiden äänikenttä ole tasainen. Viime aikoina virtuaalitulosteknologian läpimurto on tuonut markkinoille myös äänityslaitteita, joissa pyritään simuloimaan kolmiulotteista akustiikkaa. Tutkimuksemme alkaessa 2013 tällaisia valmiita, silloiseen pieneen budjettiin sopivia laadukkaita laitteistoja ei vielä ollut saatavilla, joten jouduimme suunnittelemaan tilaääninäänitysjärjestelmän itse. Toisaalta tällä ratkaisulla laitteisto pystyttiin optimoimaan tutkimusasetelman vaatimuksiin. Projektimme laitteisto onkin kehittynyt vaiheittain kokemuksen ja budjetin kasvaessa pienestä prototyyppi-laitteistosta monipuoliseksi ja skaalautuvaksi, rinnakkaisista äänitysjärjestelmistä koostuvaksi kokonaisuudeksi. Laitteiston suunnittelussa on turvauduttu tilaäänityksen aiempaan tutkimukseen. Sitä on sovellettu projektia varten rakennettuihin mikrofonijärjestelmiin, jotka hyödyntävät yleiskäyttöisiä, korkealuokkaisiksi yleisesti tunnettuja laitteita. Viime aikoina laitevalikoimaa on kasvatettu myös valmiilla kaupallisella tilaäänimikrofonilla.

Ensimmäinen, vuonna 2013 kenttä-äänityksissä käytetty laitteisto koostui nelikanavaisesta Zoom H4n -tallentimesta ja kahdesta Neumann KM 183 -mikrofonista. Nämä asetettiin yhdessä H4n:n sisäänrakennetun mikrofonin kanssa tasasivuisen kolmion muotoiseen asetelmaan. KM 183 -mikrofonien signaalia käytettiin spektrianalyyseissä, ja kaiun tulokulma laskettiin KM 183 -parin tallentamien kaikujen saapumisaikaerojen pohjalta käyttämällä Zoomin omaa mikrofontia apuna erottamaan takaa ja edestä tulevat kaiut toisistaan. Herätesignaalinlähteet olivat akustisia: starttipistoolin laukauksia, taputuksia ja lepenelaudan kalahduksia. Lisäksi äänitettiin puhetta ja luisen imutrumpetin ääntä kuuntelukokeita ja äänidemonstraatioita varten. Äänitteiden avulla pystyttiin tekemään alustavia johtopäätöksiä kaikujen äänenlaadusta ja tulokulmista. Tulokulmalaskenta tehtiin tässä vaiheessa käsin, karkealla tarkkuudella. Tu-

loksia käytettiin ensimmäisessä tutkimusraportissa (Rainio *et al.* 2014) ja kertyneitä kokemuksia uuden, tarkemman laitteiston kehittäessä.

Uuden laitteiston suunnittelun tavoitteena oli sekä parantaa herätesignaalin laatua että tulokulmalaskennan tarkkuutta. Herätesignaaliiksi valittiin sinipyyhkäisy, joka äänitetään kohteessa ja puretaan laskennallisesti impulssivasteeksi Angelo Farinan (2000) esittelemällä menetelmällä. Herätesignaaliilähteeksi rakennutettiin dodekaedrikaiutin, joka tuottaa likimain samanlaisen signaalin joka suuntaan kolmeulotteisessa tilassa. Sinipyyhkäisytekniikallakaan dodekaedrikaiuttimen tuottama herätesignaali ei ole ideaali impulssi, mutta käytännössä se on osoittautunut riittävän tarkaksi sekä tulokulmalaskentaan että kaikujen äänenlaadun analysointiin. Zoom H4n:ää käytettiin herätesignaalin toistolaitteena, kaiuttimen vahvistimena JBL:n autopäätevahvistinta ja virtalähteenä 12 voltin moottoripyöräakku.

Mikrofonijärjestelmäksi kehitettiin nelikanavainen mikrofonihila, joka koostuu neljästä KM 183 -mikrofonista. Ne asennetaan pystyasentoon tetraedrin muotoon rakennettuun mikrofonitelineeseen. Mikrofonikapselien keskinäinen etäisyys on 40 cm. KM 183 on tyypiltään niin sanottu paine- tai painekalibroitu mikrofoni (Nielsen 1994, 77; Lahti 1997, 22), jonka taajuusvaste on tasainen keskimäärin kaikista suunnista saapuvilla äänisignaaleilla. Pystyyn asennetun painemikrofonin taajuusvasteen tasaisin alue on vaakasuunnassa mikrofoniin nähden. Mikrofoniasetelma mahdollistaa yksittäisten kaikujen tulokulman automaattisen laskennan alle 1° tarkkuudella ja yksittäisten mikrofonisignaalien käytön äänenlaadun analysoinnissa.

Kenttä-äänityksiä usein haittaavan tuulen aiheuttamien akustisten ja osin mekaanisten häiriöiden vähentämiseksi teetätimme mikrofoneille erikoisrakenteiset, harvasta teräsverkosta ja tämän varaan pingotetusta ohuesta nailonkankaasta tehdyt tuulisuojat. Tuulisuojien tarkoituksena oli estää (ainakin heikohkon) tuulen aiheuttama kohina ilman tavanomaisten, vaahtomuovipohjaisten tuulisuojien aiheuttamaa korkeiden taajuuksien vaimentumista impulssivasteissa.

Tallentimena käytettiin ensin kuusikanavaista Zoom H6:ta ja sittemmin kahdeksankanavaista Zoom F8:aa 96 kHz näytteenottotaajuudella. F8-mallin etuna on mahdollisuus tallentaa kaksi nelikanavaista signaalia eri äänitystasoilla, mikä vähentää herätesignaalin yliohjautumisvaaraa¹ ja parantaa merkittävästi kaikujen signaalikohinasuhdetta. Mikrofonietuvahvistimina käytettiin Zoom-tallentimien omia etuvahvistimia.

¹ Tämä on erityisesti starttipistoolin ongelma

Myös mikrofonien phantom-virta otettiin Zoom-tallentimista.² Uuden laitteiston haittapuolina ovat osin kasvanut pystytysaika ja erityisesti kuljetuskapasiteetin tarve. Siksi vaikeakulkuisissa kohteissa ja pienellä kenttätöryhmällä liikuttaessa dodekaedrikaiutin korvataan usein läpimitaltaan 40 cm:n lateksi-ilmapalloilla. Tässäkin on oma haasteensa, koska äänityspaikkaa ei voida roskata. Lateksipallot eivät kuitenkaan hajoa kovin moniksi pieniksi kappaleiksi, joten kaikki näiden tuottamat roskat saadaan talteen.

Mittausten ja tulokulmalaskennan lisäksi impulssivasteita on äänitetty myös kuuntelukokeita, kuulonvaraisia demonstraatioita ja tilojen virtuaalimallinnusta varten. Näitä äänityksiä on tehty tarkoitusta varten rakennetulla kuusikanavaisella suuntamikrofonihilalla ja Ambisonics-tiläänijärjestelmään perustuvalla Sennheiser Ambeo VR -mikrofonilla. Näistä edellistä on käytetty kaiutinaänentoistossa ja jälkimmäistä pääosin kuulokekuuntelussa. Kuusikanavainen suuntamikrofonihila on kehitetty Williamsin ja Le Dûn (2004) esittelemän viisikanavaisen tasasivuisen tiläänimikrofonihilan pohjalta laajentamalla tätä pystyyn asennetulla keskimikrofonilla. Mikrofonihilalla voidaan taltioida akustisen tilan suuntavaikutelma vaakatasossa. Keskimikrofonilla voidaan mikrofonyypistä riippuen joko taltioida pysty akselin suuntavaikutelmaa tai kerätä ääntä signaalianalyysia varten. Mikrofoneina käytetään viittä Neumann KM 185 -hyperherttamikrofonia ja keskimikrofonina KM 183, KM 184 tai KM 185 -mallia riippuen tutkimusasetelmasta. Asetelman etuna on, että se tuottaa tasaisen tiläänikentän vaakatasossa ja taltioitu impulssivaste voidaan syöttää suoraan kanavalukumäärältään vastaavaan tasasivuisen kaiutinasetelmaan ilman tiläänäen liittävää jälkikäsitteilyä. Näin yksittäisten mikrofonisignaalien äänenlaatu pysyy korkeana ilman jälkikäsitteily tuottamia artefakteja.

Ambisonics-mikrofonin etuna on puolestaan laaja ohjelmistotuki. Tarjolla on useita jälkikäsitteilyohjelmia, joilla äänitteet voidaan muuntaa esimerkiksi kuulokekuunteluun sopiviksi. Myös Youtube-videopalvelun 360 asteen ja VR-videoissa voidaan käyttää Ambisonicsilla taltioitua ääntä. Ambeo VR:n ja Youtuben tukeman 1. asteen Ambisonicsin tiläänäni ei kuitenkaan ole kovin tarkka.

Myös herätesignaalin lähdevalikoimaa on kasvatettu suuntaavalla, vaihelineaarisella RCF ART 708-AMK IV -kaiuttimella. Tätä hyödynnetään, kun halutaan suunnata herätesignaali johonkin yksittäiseen kohteeseen.

² Laitteiston testausvaiheessa tallentimien phantom-jännite tarkistettiin mikrofonien virrankulutuksen perusteella



Kuva 5: Kenttätöäänityskalusto yhteiskuvassa riveittäin vasemmalta oikealle: ylhäällä herätelähteet ART 708-A, lateksi-ilmapallo ja dodekaedrikaiutin, keskellä kuusikanavamikrofonihila (vas.) tetraedrimikrofoni ja Ambeo VR -mikrofoni, alhaalla Zoom H4n ja F8 -tallentimet.

Vaihelineaarisuutensa ansiosta kaiutin myös toistaa herätesignaalin tarkemmin impulssimaisena kuin dodekaedrikaiutin.

Kokonaisuudessaan kenttätökalusto (Kuva 5) sisältää kaksi erityyppistä kaiutinta virtalähteinen, kolme mikrofonijärjestelmää, kaksi monikanavaäänitallenninta sekä herätesignaalin toistoon käytetyn äänitallentimen. Lisäksi sulan veden aikaan tehtäviin äänityksiin on rakennettu veneestä operoitava äänityslautta mikrofonihiilaa ja herätesignaalikaiutinta varten. Laitteistosta valitaan kenttä-äänityksiin jokin mittaustehtävää palveleva osakokonaisuus kuljetusmahdollisuuksien ja sääolosuhteiden puitteissa. Lisäksi kenttätövarustukseen kuuluu dokumentointivälineistöä kuten valokuvakamera, 360°-kamera, videokamera, tarkkuuskompassi ja tarkkuus-GPS-mittari.

2.2 Ohjelmisto

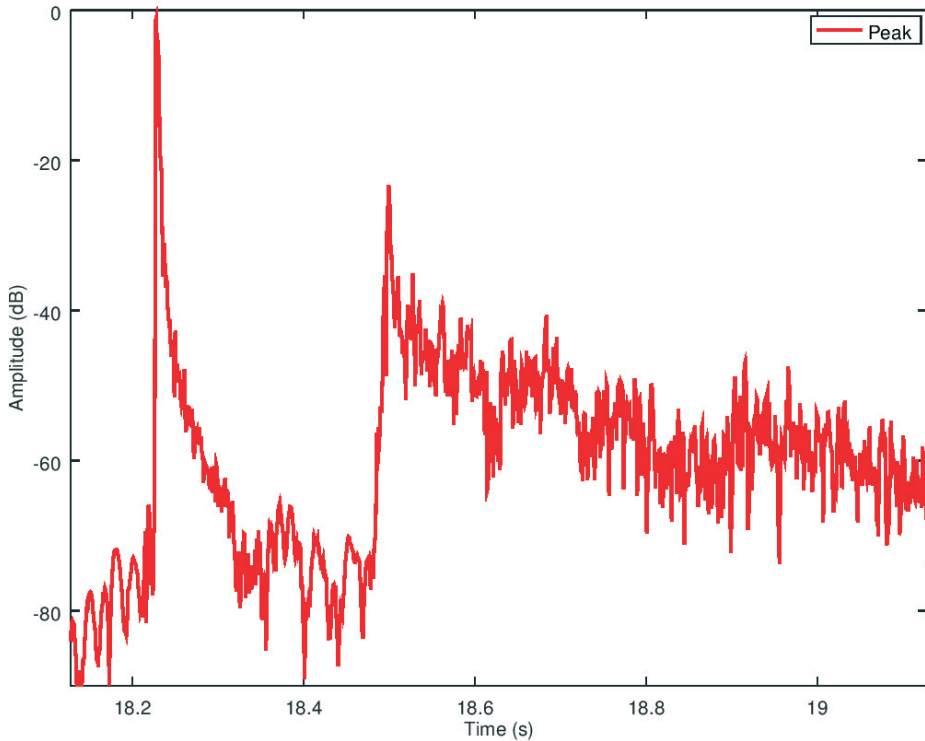
Impulssivasteiden analyysissa käytetään Helsingin yliopistossa kehitettyä avoimen lähdekoodin Spectutils-ohjelmistoa (Lassfolk & Uimonen 2008). Spectutils koostuu joukosta GNU Octave -ohjelmointikielellä kirjoitettuja äänisignaalin analyysityökaluja, joilla voidaan tuottaa tarkkoja spektrianalyysi- ja muita signaalianalyysikuvaajia. Spectutilsin etuna esimerkiksi vuorovaikutteisiin, point-and-click -tyyppisiin ohjelmiin on mittausten helppo toistettavuus ja tulosten korkea esitystarkkuus. Lisäksi käytännössä kaikkia spektrianalyysin parametrejä voidaan säätää päinvastoin kuin monissa musiikintutkimuksessa yleisesti käytetyissä ohjelmissa, esimerkiksi Sonic Visualizerissa tai Audacityssa.

Spectutilsia on projektia varten laajennettu kaiun tulokulmalaskentaan ja impulssivasteiden jälkikäsitteilyyn tarkoitetuilla ohjelmilla. Siinäpyyhkäisyinä tuotetut ja äänitetyt signaalit puretaan Angelo Farinan (2000) kehittämää dekonvoluutioalgoritmia hyödyntävällä ohjelmalla monikanavaiseksi impulssivasteeksi. Ilmapalloimpulsseja käytetään sellaisenaan ilman dekonvoluutiota. Auralisaatiota varten impulssivasteet käsitellään kaupallisilla kohinanpoisto-ohjelmilla.

Kaikujen tulokulmalaskenta tehdään vertaamalla kaiun tuottaman äänenpainetason kohouman saapumisaikoja tetraedrimikrofonihilan kapselien kesken. Samantapaista menetelmää ovat käyttäneet esimerkiksi Yamasaki ja Itow (1989) konserttisaliakustiikan tutkimuksessa. Kaiun saapumisajat saadaan mikrofonisignaalien välisen ristikorrelaatiolaskennan kautta. Tämän jälkeen ohjelma laskee kaiun tulokulman kolmiulotteisessa tilassa trigonometrian avulla. Tuloksena ovat kaiun atsimuutti- ja elevaatiokulmat, eli vaaka- ja pystytason kulmat. Laskennan tulos skaalataan lopuksi maapallon koordinaatistoon.

2.3 Tulosten analyysi ja visualisointi

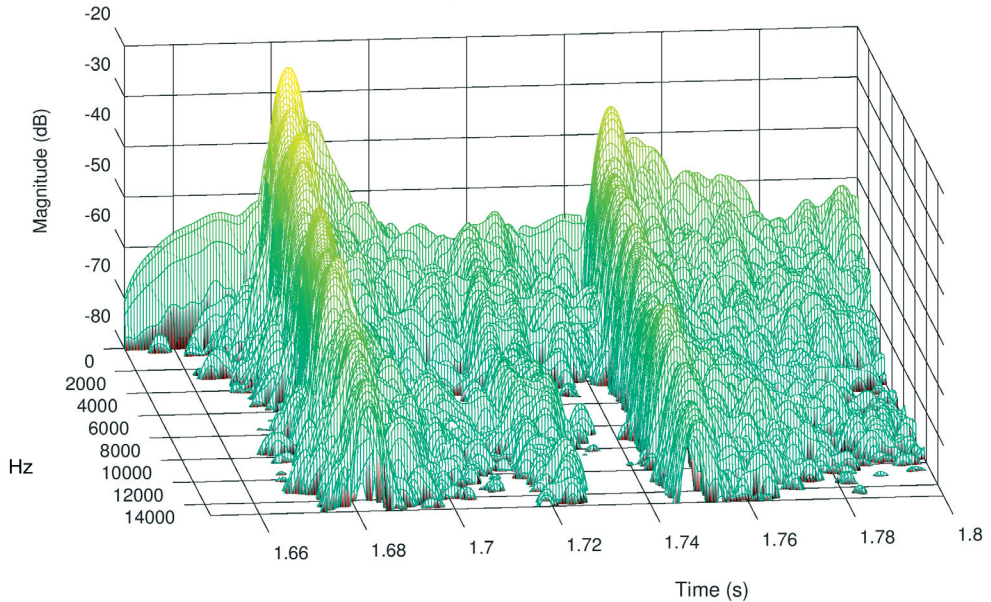
Kaikujen äänenlaatua arvioidaan visuaalisesti vertaamalla herätesignaalin aikapainekuvaajaa ja magnitudispektriä kaiuista otettuihin vastaaviin kuvaajiin. Mikäli kaiku vastaa herätesignaalia sekä värähtelykuvioiltaan että spektriltään, voidaan todeta, että kaiku toistaa herätesignaalin varsin tarkasti. Tällöin tunnistettavissa oleva herätesignaali on tunnistettavissa myös kaiusta ja kaiku toistaa esimerkiksi puheen äänneet ja sävelkorkeudet tunnistettavasti. Kaiun aiheuttava pinta muodostaa myös haamuäänilähteen, joka on paikannettavissa suuntakuulon avulla.



Kuva 6: Luumäen Siliävuoreen maalaus kallion amplitudikuvaaja.

Kuvassa 6 on amplitudikuvaaja Luumäen Siliävuorella talvella 2018 äänitetystä impulssivasteesta. Kuvaajassa näkyy äänenvoimakkuuden, tarkemmin maksimiampitudin vaihtelu ajan suhteen. Kuvaajan ensimmäinen, voimakas amplitudin korostuma on kaiuttimen toistama herätessignaali. Toinen korostuma aiheutuu maalaus kallion. Tätä seuraa mittauspisteen muusta akustisesta ympäristöstä aiheutuva diffusoitunut jälkikaiunta, josta ei tässä tapauksessa erotu muita kovin selviä yksittäisiä heijastumia. Herätessignaalin ja maalaus kallion heijasteen välissä on suhteellisen hiljainen, kaiuton jakso herätessignaalin kulkiessa järvellä kohti heijastavia pintoja. Kyseessä on tyypillinen, hyvin säilynyt veteen rajoitettu maalaus kallio (Kuva 2), jossa kallio tuottaa erittäin voimakkaan kaiun muuhun ympäristöön verrattuna. Kaikua edeltävä hiljainen, kaiuton jakso korostaa maalaus kallion tuottaman kaiun tuottamaa subjektiivista vaikutelmaa.

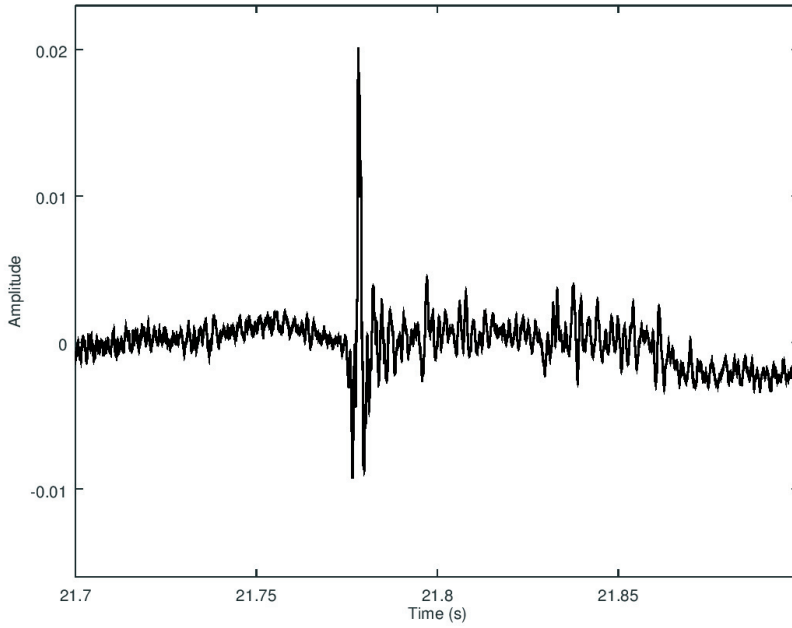
Kuvassa 7 on kolmiulotteinen magnitudispektrogrammi Suomussalmen Värikalliolta talvelta 2014. Siinä näkyvät sekä signaalin amplitudin



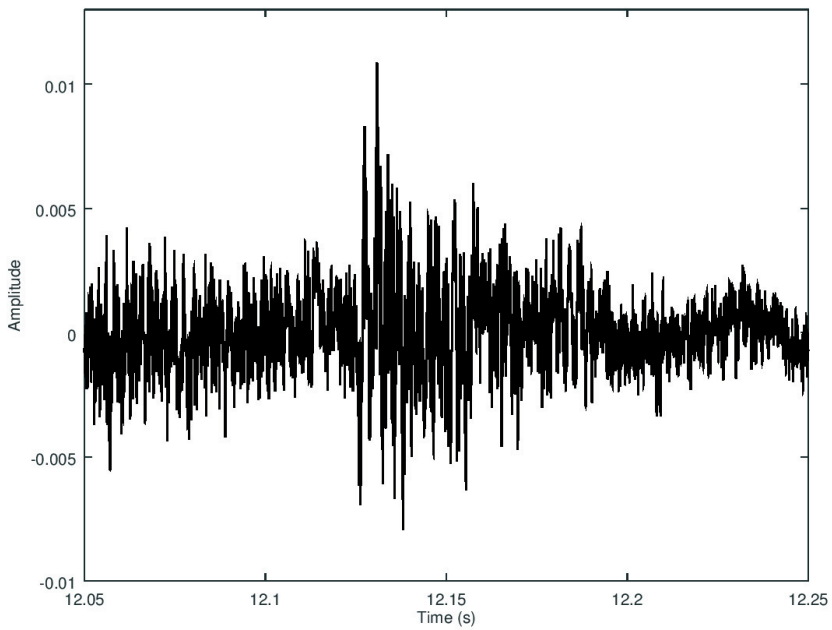
Kuva 7: Spektrogrammi Suomussalmen Väräkalliosta.

että taajuustoiston muutokset ajan suhteen. Vasemmalla oleva herätesignaalin aiheuttama kohouma on taajuustoistoltaan laajakaistainen ja tämän oikealla puolella oleva kohouma on maalaus kallion aiheuttama. Herätesignaalin ja maalaus kallion taajuusvasteet ovat hyvin lähellä toisiaan, mikä osoittaa, että maalaus kallio toistaa herätesignaalin selvästi ja samankaltaisesti. Kohoumien välisessä hiljaisemmassa jaksossa näkyy myös kaksi pienempää kohoumaa, jotka aiheutuvat (muiden mittausten avulla tarkistettuna) todennäköisimmin maalaus kallion eteen rakennetusta katselulaiturista. Tämä osoittaa, että käyttämällä me menetelmällä ja välineistöllä saadaan esiin varsin yksityiskohtaista tietoa tutkimuspaikan rakenteiden vaikutuksesta akustiikkaan.

Kuvissa 8 ja 9 on vertailupari hyvin säilyneestä, pinnaltaan tasaisesta maalaus kallioista ja rapautuneesta tai muuten vaurioituneesta kohteesta, jonka kalliopinta on epätasainen. Kohteina ovat Kouvolan Verla ja Mikkelin Verijärvi. Vertailua havainnollistetaan oskillogrammeilla, jotka kuvaavat herätesignaalin aikaansaamaa, kalliopinnasta heijastuvaa ilmanpaineen vaihtelua ajan suhteen. Verlan kallion (Kuva 8) tasaisen pinnan aiheuttama paineenvaihtelu on nopea hetkittäinen impulssi. Verijärven rosoisen ja pinnaltaan vaurioituneen maalaus kallion (Kuva 9) impuls-



Kuva 8: Kouvolan Verlan maalauskaution kaiun oskillogrammi.

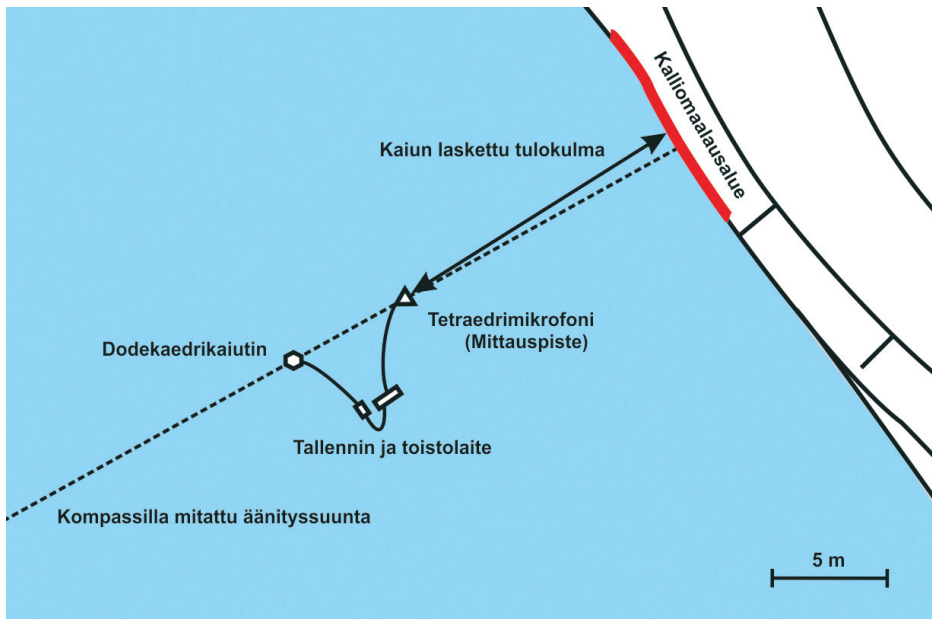


Kuva 9: Mikkelin Verijärven maalauskaution kaiun oskillogrammi.

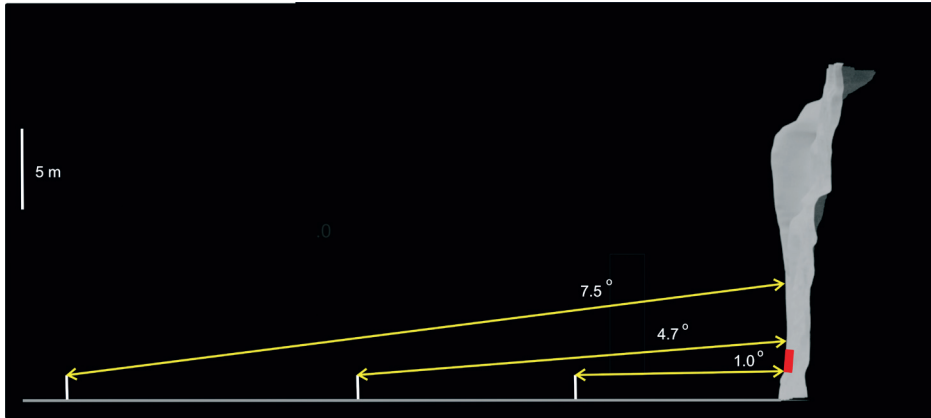
sivaste puolestaan koostuu useista yksittäisistä heijastuksista ja täysin diffusoituneesta kaiunnasta. Siinäkin maalausallion synnyttämä kaiku erottuu kuitenkin muun ympäristön kaiunnasta. Verlan impulssimainen kaiku on tyypillinen hyvin säilyneille kalliomaalauspinnoille, kun taas Verijärven kaikua voidaan pitää esimerkkinä tavallisesta, Järvi-Suomen rosoisilla rantakallioilla tavattavasta kaiusta.

Kuvissa 10 ja 11 havainnollistetaan tulokulmalaskennan tuloksia. Näissä kohteina on Luumäen Siliävuori. Kuvassa 10 kohteen karttaan on merkitty punaisella maalausallion sijainti sekä dodekaedrikaiuttimen ja tetraedrimikrofonin sijainnit järven jäällä, maalausallion edustalla. Näiden kautta on piirretty katkoviivalla suora akseli ja mitattu heijastuksen tulosuunta on kuvattu nuolella. Mittauksen mukaan kaiku heijastuu selvästi maalausallion suuntaan. Kuvassa 11 on saman kohteen elevaatiokulmamittauksen tulokset eri etäisyyksillä sijaitsevista mittauspisteistä. Tulokset osoittavat, että kaiun pystytulokulma vaihtelee tässä koveran muotoisessa kohteessa eri etäisyyksillä. Kallion lähellä kaiku heijastuu kutakuinkin maalausten korkeudelta, mutta nousee maalausten yläpuolelle etäisyyden kasvaessa.

Kaikissa tähän mennessä mitatuissa hyvin säilyneissä kohteissa voimakkain kaiku tulee mittauspisteeseen vaakatasossa maalausallion ja



Kuva 10: Luumäen Siliävuoren kaiun horisontaalinen tulokulma.



Kuva 11: Siliävuoren maalaus kallion kaiun vertikaalinen tulokulma kolmessa eri mittauspisteessä.

maalausten suunnasta. Muutamissa kohteissa kaiku tulee myös pystytassossa maalausten korkeudelta. Maalaus kallio muodostaa siis haamuäänilähteen, joka on paikannettavissa kalliopintaan tai joissain tapauksissa jopa maalauksiin. Pinnaltaan vaurioituneista kohteista tulokulmalaskenta puolestaan antaa useita tulosuuntia eri puolilta maalattua aluetta. Näissä tapauksissa kaiku ei ole yhtä yksiselitteisesti paikannettavissa.

2.4 Auralisaatio

Edellä esitellyillä impulssivasteiden analyyseilla saadaan objektiivista mittaustietoa kohteiden akustisista ominaispiirteistä. Kohteiden synnyttämistä subjektiivisista kuulovaikutelmista ne eivät kuitenkaan suoraan kerro. Paikan päällä tehdyt kuulohavainnot ja kokeilut metsästäjä-keräilijöiden mahdollisesti käyttämällä akustisilla äänilähteillä, esimerkiksi lauluäänellä tai lyömäsoittimilla, ovat arkeoakustisessa tutkimuksessa jääneet toistaiseksi yleensä tutkijoiden omien subjektiivisten havaintojen varaan. Sekä yleisöä että erityisesti musiikintutkijoita kiinnostaakin, miltä kalliomaalausten akustiikka kuulostaa ”todellisuudessa” eli musiikillisia äänilähteitä käytettäessä. Kohteiden vaikeakulkuisuuden vuoksi asiaa on kuitenkin vaikea tutkia tieteellisesti paikan päällä tehdyillä, koehenkilöillä teetetyillä kuuntelukokeilla. Meidän tutkimuksessamme asiaa lähestytään virtuaalimallinnuksen ja impulssivasteita hyödyntävän auralisaation avulla.

Impulssivasteita voidaan käyttää kohteiden akustiseen mallintamiseen (mm. Merimaa & Pulkki 2005) äänisignaalin konvoluution (Oppenheim *et al.* 1999) avulla. Konvoluutio on laskennallinen menetelmä, jossa impulssivasteeseen taltioitu tieto tutkimuskohteen akustiikasta voidaan lisätä toiseen äänisignaaliin ja saada tämä signaali kuulostamaan siltä, että se on äänitetty kyseisessä kohteessa. Edellytyksenä on, että impulssivaste on korkeatasoinen ja että käsiteltävä signaali on akustisesti neutraali, toisin sanoen ilman jonkin toisen tilan jälkikaiuntaa.

Menetelmää on alustavasti kokeiltu pilottitutkimuksessa, jossa reaaliajassa tehty äänisignaalin konvoluutio yhdistettiin Helsingin yliopiston kognitiotieteen tutkimusryhmän toteuttamaan kolmi-ulotteiseen visuaaliseen virtuaalitodellisuusmalliin. Visuaalisessa mallinnuksessa käytettiin projektimme 3D-laserkeilausdataa sekä Maanmittaushallituksen avointa, ilmakuvattua 3D-laserkeilausdataa. Kohteena oli Luumäen Siliävuori. Pilottitutkimuksessa auralisaatio toteutettiin Apple Logic Pro -äänituotanto-ohjelman Space Designer -konvoluutio-ohjelmistoliitännäisen avulla, jolle syötettiin Siliävuorella Williamsin ja Le Dûn (2004) esittelemällä suuntamikrofonihilalla äänitettyjä impulssivasteita. Ne oli esikäsitelty Logic Pron taustakohinan poisto-ohjelmalla. Äänisignaali toistettiin koehenkilön ympärille tasasivuin asetetun kaiutinhilan kautta, jossa on yksi kaiutin kutakin mikrofonihilan mikroфонia kohti. Kuuntelussa käytettiin sekä itse (napsahduksilta kuulostavia) impulsseja että koehenkilön päähän asennetulla pantamikrofonilla taltioitua ääntä, joka konvoluoitiin reaaliajassa. Koeasetelmassa testattiin sekä impulssien että koehenkilöiden itse tuottaman äänisignaalin aiheuttaman kaiun paikantumista kaiutinhilan avulla toteutetussa (tässä vaiheessa kaksikulotteisessa) virtuaaliakustiikassa ja sen vertaamista virtuaalitodellisuuslaseilla tulostettuun visuaaliseen malliin.

Vaikka pilottitutkimus oli toteutettu kokeiluluontoisesti pienellä ja mielivaltaisesti valikoidulla koehenkilöjoukolla, sen tulokset olivat rohkaisevia. Metodია aiotaan kehittää edelleen sekä jatkotutkimusta että yleisödemostraatioita varten. Auralisaation avulla pyritään jatkotutkimuksessa vastaamaan yllä mainittuun kysymykseen kohteiden kuulonvairaisesta akustiikasta.

2.5 Pragmaattiset ja eettiset tekijät

Keskeinen osa metodologiaa on myös kenttätyöretkien suunnittelu ja käytännön toiminta tutkimuskohteissa niin kesä- kuin talviolosuhteissakin.

Optimaaliset äänitysajat ajoittuvat molempina vuodenaikoina illan, aamuyön ja varhaisaamun tyyniin hetkiin. Impulssivasteiden äänittäminen vie lyhimmillään vain joitakin minuutteja ja tyypillisesti tunnin tai kaksi, mutta kokonaisuutena mittausprosessi on pitkäkestoinen ja haastava tehtävä. Koska erityisesti tuuliolosuhteet rajoittavat kenttä-äänityksiä, retket on ajoitettava tarkoin sääennustusten avulla ja tutustumalla kohteen erityispiirteisiin. Äänitykset on tehtävä poutaisella ja tyynellä säällä (tuulen nopeus maksimissaan 2–3 m/s), käytännössä usein aamuyöllä tai varhain aamulla. Kohteeseen pääsy majoituspaikasta vie aikaa ja laitteiston koakoaminen omansa. Siksi laitteiston pakkaamista ja kokoamista harjoitellaan ennakkoon. Kaikki kokoamista tai kuljettamista tarpeettomasti hidastavat tekijät pyritään eliminoimaan sekä työtapoja että laitteistoa kehittämällä. Tällä on merkitystä myös turvallisuuden kannalta. Kovalla pakkasella laitteita operoitaessa on paleltumien vaara. Myös kesällä vesitse liikuttaessa on kiinnitettävä huomiota sekä tutkimusryhmän että laitteiden turvallisuuteen. Äänitysajankohtia, kulkureittejä ja vesillelaskupaikkoja suunniteltaessa on lisäksi huomioitava kohteiden lähiympäristössä sijaitsevat kesämökit ja muut yksityisalueet ja vältettävä näiden häiritsemistä. Kansallispuistoissa ja luonnonsuojelualueilla äänitettäessä asiaankuuluva tutkimuslupa on haettava pari kuukautta etukäteen.

Tutkimusaineistoa kertyy projektissa runsaasti sekä kenttä-äänityksissä että analysointivaiheessa. Siksi aineiston hallintaan (tallentamiseen, järjestämiseen, dokumentointiin ja pitkäaikaissäilytykseen) on kiinnitettävä erityistä huomiota. Aineisto koostuu impulssivasteiden lisäksi muista äänitteistä, tekstimuotoisesta dokumentaatiosta, valokuvista, videoista, kartoista ja laserkeilausdatasta. Tämä tallennetaan yhtenäiseksi hierarkiseksi tietokannaksi analysointia ja pilvipalvelua hyödyntävää pitkäaikaissäilytystä varten.

3. Menetelmän arviointia ja sovellusmahdollisuuksia

Suomen kalliomaalauskohteiden arkeoakustinen tutkimusmetodologia tuottaa yksityiskohtaista ja tarkkaa, kvantitatiivista tietoa tutkittavan tilan tai ympäristön äänellisistä olosuhteista. Tällaista tietoa voidaan käyttää, tulkita ja hyödyntää useilla eri tavoilla. Suomen esihistoriallisten kalliomaalauksen tapauksessa monikanavainen impulssivastemittaus sekä siihen kytkeytyvä äänen tulokulmalaskenta osoittavat, että maalaus-kalliot ovat tehokkaita äänen heijastajia. Ne muodostavat voimakkaita

ja tarkkoja toistokaikuja sekä kallioihin tai itse maalauksiin paikantuvia haamuäänilähteitä, jotka animoivat kohteensa antamalla näille äänen. Tällaisilla ominaisuuksilla on voinut olla merkitystä paikkoihin liittyneissä uskomuksissa ja niillä suoritetuissa rituaaleissa. Käytetty tulokulmalaskenta soveltuu parhaiten Suomen kalliomaalauskohteiden kaltaisiin ulkotiloihin, joissa esiintyy yksittäisiä diskreettejä, suhteellisen voimakkaita heijastuksia ja kaikuja. Pällekkäiset ja limittäiset heijastukset, joita esiintyy esimerkiksi luolissa, puoliluolissa ja muissa sisätiloissa, haittaavat tulokulman laskentaa tai estävät sen pahimmillaan kokonaan. Ulkotiloissa muiden, päällekkäisten heijastusten aiheuttamaa haittaa sekä maasto-olosuhteista aiheutuvia mittausepä tarkkuuksia voidaan minimoida sijoittamalla äänityslaitteisto suhteellisen lähelle tutkittavaa kalliokohdetta, enintään 50–60 metrin päähän. Tällöin kalliokohteen heijastama kaiku on riittävän voimakas tulokulma-algoritmillemme ja itse kohde täyttää sen verran suuren sektorin näkökentässä, ettei asteen luokkaa olevilla kompassivirheillä ole vaikutusta tulokulmalaskennan tuloksiin. Voidaan hyvin olettaa, että myös esihistorialliset rituaalit sijoittuivat suhteellisen lähelle maalaus kalliota, veneisiin tai jäälle, näköyhteyden päähän alle puolen metrin kokoisista maalauskuvioista.

Paristakymmenestä kalliomaalauskohteesta kertyneen kokemuksen perusteella metodimme on robusti eli tuottaa selkeitä ja johdonmukaisia tuloksia. Ohjelmoitavana ja monipuolisena alustana GNU Octave on osoittautunut erinomaiseksi työkaluksi, joskin tutkimusohjelmisto vaatii ajoittaista päivittämistä toimiakseen Octaven ajantasaisissa versioissa. Suurimmat haasteet liittyvät kenttä-äänitysten osalta logistisiin seikkoihin ja sääolosuhteiden vaihteluun, jotka molemmat asettavat käytännön rajoituksia aineiston hankintaan. Yleiskäyttöisten painekondensaattorimikrofonien ansiosta monikanavainen tetraedrijärjestelmä tuottaa korkeatasoisia äänitteitä myös talvella, kokemuksemme mukaan jopa 10–14 asteen pakkasessa. Erikoisvalmisteisista tuulisuojista ja tetraedrimikrofonijärjestelmän painemikrofonien suhteellisesta epäherkkyydestä huolimatta tuulen aiheuttama kohina on kuitenkin ongelmallista. Erityisesti auralisaatiotarkoitukseen käytetyt suuntamikrofonit sekä äänityslautta ovat tuuliherkkiä. Tästä syystä äänitykset on tehtävä tyynessä, tuuletossa säässä, mieluiten aamuhäällä tai myöhään illalla. Vaikeiden maasto-olosuhteiden ja logististen haasteiden takia äänityslaitteiston määrää on usein rajoitettava ja samassa kohteessa käytävä pari, kolme kertaa.

Tulokulmalaskentaa ja spektrianalyysia voidaan käyttää, paitsi kalliomaalauskohteiden ja muiden tilojen akustisten ominaisuuksien selvit-

tämiseen, myös minkä tahansa ääniympäristön tai äänimaiseman kokonaisuuden tai osien esittämiseen, analysoimiseen ja tulkitsemiseen. Monikanavaäänitystä ja tetraedritelinettä käyttämällä tallennetuille impulssimaisille äänille voidaan laskea tulokulma eli saapumissuunta. Graafisia äänianalyysikuvaajia tulostamalla ääniä ja niiden muodostamia kokonaisuuksia voidaan tarkastella aika-, taajuus-, amplitudi- ja äänenpainetasoakseleilla sekä mitata ja vertailla täsmällisesti keskenään. Myös äänenväriin liittyvät ominaisuudet ovat luettavissa kuvaajista. Spektri-analyysi tarjoaa siis eksaktin analyysimetodin kuulonvaraisen aineksen tarkastelemiseen, koostuipa se sitten ympäristöäänistä, äänimaisemista tai musiikista (Lassfolk 2013; 2014; vrt. myös Rainio *et al.* 2017c). Metodina spektrianalyysi on datamäärältään suurempi ja siten tarkempi kuin esimerkiksi perinteisesti toteutettu graafinen äänimaisema-analyysi tai desibelimitarilla suoritettu melutasomittaus, etenkin yhdistettynä arkeologian tarkkoihin paikannus- ja kartoitusmenetelmiin.

Kalliomaalauksilla tai muissa pyhissä paikoissa suoritettu impulssivastemittaus ei ole pelkästään akustista tutkimusta, vaan tulkinnalliselta potentiaaliltaan ja sovellutuksiltaan lähellä musiikin ja äänellisen kulttuurin tutkimusta. Suomen kalliomaalaukset, kuten megaliittitemppelit, oraakkelit ja kirkot, tulkitaan yleisesti paikoiksi, joissa kokoonnuttiin ja suoritettiin yhteisöllisesti tärkeitä, kulttuurisesti määrittäytyneitä rituaaleja ja seremonioita. Paikkojen akustiikka toimi taustana tällaiselle toiminnalle, väritti sen kuulokuvaa sekä muokkasi ajan kuluessa jopa äänellisten tapahtumien rakennetta ja muotoa. Akustiikka oli näin ollen olennainen osa rituaalia tai seremoniaa. Koska pyhien paikkojen akustiikka on mittauksen mukaan usein muusta ympäristöstä poikkeava – lähinnä kaikuisa (esim. Reznikoff ja Dauvois 1988; Waller 1993; Lubman 1998; Watson ja Keating 1999; Reznikoff 2002; Díaz-Andreu ja Garcia Benito 2012; Fazenda 2013; Iannace ja Berardi 2017a; Mattioli *et al.* 2017) – tällainen poikkeava akustiikka saattoi olla yksi syy siihen, että juuri näitä paikkoja pidettiin pyhinä. Eri puolilta maailmaa kootun etnografisen aineiston mukaan kaiut tulkittiin säännönmukaisesti henkiolentojen ääneksi tai puheeksi (Waller 2006; Waller ja Arsenault 2008). Kaikuisalla paikalla voitiin siis kommunikoida suoraan henkien kanssa, kun vain ääneltiin oikealla tavalla. Mielenkiintoista kyllä, saamelaiden, pohjoisamerikkalaisten ja afrikkalaisten myyttien mukaan musiikin oikeanlainen tekeminen tapa, joikaaminen tai laulaminen, oli opittu tai omaksuttu alun perin juuri hengiltä ja sen tarkoituksena oli mahdollistaa kommunikointi henkimailman kanssa (Qvigstad 1929; Morley 2013, 17, 20, 28). Mainitun perinneaineiston valossa näyttäisi siltä, että

akustiikkaa tutkittaessa ollaan – ainakin pyhien paikkojen tapauksessa – musiikin synnyn ja perimmäisen olemuksen äärellä. Tällaisessa arkeoakustisessa tutkimuksessa akustiikka ja musiikkitiede kietoutuvat perustavanlaatuisella tavalla toisiinsa sekä maadoittavat vuosisatoja vanhan etnomusikologisen perimätietoaineiston tämän päivän maastoon ja mitaustuloksiin. Tutkimuksen tulokset johdattavat myös ekomusikologisten kysymysten äärelle: pohtimaan musiikin ja äänellisen kulttuurin syntyä ja varhaisvaiheita sekä luonnonympäristön, akustiikan ja menneisyyden ihmisen välistä suhdetta.

Impulssivastemittaukseen perustuva kalliomaalauskohteiden auralisaatio yhdistettynä virtuaaliympäristössä toteutettavaan visualisoitiin avaa monenlaisia mahdollisuuksia tutkimustulosten testaamiseen ja havainnollistamiseen. Immersiivisessä, heräteääniin reaaliaikaisesti vastavassa ääni- ja kuvamaailmassa voidaan suorittaa subjektiivisia kuulovaihteluita, äänen koettua suuntaa ja psykoakustiikkaa koskevia kokeita. Konvoluoitavien instrumentaalinäytteiden ja virtuaalimaailmaan kutsuttavien muusikoiden avulla voidaan testata suuntakaikuisen akustiikan vaikutusta rummutukseen, joikaamiseen ja muihin arkaaisiin äänentuottamistapoihin sekä saada näin selville, miltä paikoilla suoritettut rituaalit kuulostivat tai tuntuivat. Virtuaalitodellisuusrekonstruktioista tuotettavat audiovisuaaliset toisinteet avaavat esihistorialliset näkymä- ja kaikukokemukset myös suurelle yleisölle, mahdollisuuksien mukaan jopa heidän omilla päätelaitteillaan. Museonäyttelyissä tai taidegallerioissa voidaan järjestää tilaisuuksia, joissa muusikot tai performanssi- ja äänitaiteilijat demonstroivat pyhien paikkojen akustiikkaa ja musiikillista potentiaalia herättäen muinaiset äänirituaalit näin ikään kuin henkiin. Vaikuttavimmillaan tällaiset kokemukset olisivat tietenkin luonnossa, alkuperäisissä kalliomaalauskohteissa. Värikallion, Verlan, Ristiinan Astuvansalmen ja Kirkkonummen Hvitträskin maalauksilla on viime vuosina järjestettykin musiikkiesityksiä ja perinteisiä konsertteja (esim. Kokko ja Kasper 2014), mutta kaikkien osallistujien sijoittaminen järvelle, parhaisiin ääntely- ja kuuntelupisteisiin, on käytännössä haasteellista, ellei mahdotonta. Useimmat maalaukset sijaitsevat myös hankalien kulku-yhteyksien päässä, kaukana kaikesta. Virtuaalitodellisuusrekonstruktio tarjoavat siis käytännöllisen ja ekologisen sekä eräällä tapaa myös autenttisen vaihtoehdon esihistorian ja musiikin historian elävöittämiseen: Virtuaalitodellisuuslaseilla ja kuulokkeilla ympäristöstään eristetty kokiija muistuttaa näet yllättävästi šamaania, joka asettaa kasvot peittävän päähineen päähänsä, ottaa rummun ja kääntyy pois tästä maailmasta kuuntelemaan sisäisiä tunteuksiaan ja aistimuksiaan. Virtuaalitodelli-

suuskokemuksen intensiteettiä ja kiinnostavuutta voitaisiin kenties vielä lisätä simuloimalla virtuaaliympäristöön transsimatkan ääniä ja näkyjä: liikkuvia kallioita, lentäviä ihmisiä ja nauravia hirviä.

Arkeoakustinen tutkimusprojektimme jatkuu näillä näkymin vähintäänkin vuoteen 2023 asti. Tulevina vuosina suoritamme impulssivastemittauksia paitsi Suomen esihistoriallisilla kalliomaalauksilla, myös Venäjän (Ural) ja Kanadan (Quebec, Ontario) kalliomaalauksilla, jotka ovat luonnonympäristöltään, topografialtaan ja jopa kuva-aiheiltaan Suomen maalauksia läheisesti muistuttavia. Tutkimusmetodologiamme ja -laitteistomme soveltuvat siis näihin kohteisiin todennäköisesti hyvin. Suomessa tarkoituksena on suorittaa mittauksia kaikissa niissä kohteissa, joissa edustalla olevan järven pinta on säilynyt esihistoriallista vastaavalla tasolla. Lisäksi jonkun järviolosuhteiltaan muuttuneen kohteen, kuten kuuluisan ja Suomen suurimman Astuvansalmen maalauksen, akustiikka voitaisiin saada kuuluviin mallintamalla eli rakentamalla kolmiulotteinen geometrinen malli, johon vedenpinta nostetaan maalausajankohtaa vastanneelle tasolle. Tämä tosin edellyttää uusien laitteistojen ja ohjelmistojen hankintaa.

Lähteet

Both, Arnd Adje, Ricardo Eichmann, Ellen Hickmann ja Lars-Christian Koch, toim. 2008. *Studien zur Musikarchäologie* VI. Berlin & Rahden Westfalen: Deutsches Archäologisches Institut & Marie Leidorf.

De Angeli, Stefano, Arnd Adje Both, Stefan Hagel, Peter Holmes, Raquel Jiménez Pasalodos ja Cajsa S. Lund, toim. 2018. *Music and Sounds in Ancient Europe*. Roma: European Music Archaeology Project.

Devereux, Paul. 2002. *Stone Age Soundtracks: The Acoustic Archaeology of Ancient Sites*. London: Vega.

Díaz-Andreu, Margarita ja Carlos García Benito. 2012. "Acoustics and Levantine Rock Art: Auditory Perceptions in La Valltorta Gorge (Spain)". *Journal of Archaeological Science* 39: 3591–3599.

Eichmann, Ricardo, Fang Jianjun ja Lars-Christian Koch, toim. 2012. *Studien zur Musikarchäologie* VIII. Berlin & Rahden Westfalen: Deutsches Archäologisches Institut & Marie Leidorf.

Eichmann, Ricardo, Fang Jianjun ja Lars-Christian Koch, toim. 2016. *Studien zur Musikarchäologie* X. Berlin & Rahden Westfalen: Deutsches Archäologisches Institut & Marie Leidorf.

Farina, Angelo. 2000. "Simultaneous Measurement of Impulse Response and Distortion with a Swept-Sine Technique". Paper number 5093 presented at the 108th AES Convention, Paris, France, 19–22 February 2000. The Audio Engineering Society E-Library. <http://www.aes.org/e-lib/browse.cfm?elib=10211>. Accessed 14 Jul 2016.

Farina, Angelo ja Regev Ayalon. 2003. "Recording concert hall acoustics for posterity". *Audio Engineering Society 24th International Conference on Multichannel Audio*. The Audio Engineering Society E-Library. <http://www.aes.org/e-lib/browse.cfm?elib=12277>.

Fazenda, Bruno M. 2013. "The acoustics of Stonehenge". *Acoustics Bulletin* 38 (1): 32–37.

Hak, Constant, Nils Hoekstra, Bareld Nicolai ja Remy Wenmaekers. 2017. "Falling coins, striking matches, and whispering voices to demonstrate the acoustics of an open air amphitheatre". *The Journal of the Acoustical Society of America* 141 (5): 3859.

Hamilakis, Yannis. 2011. "Archaeologies of the Senses". Teoksessa *The Oxford Handbook of the Archaeology of Ritual and Religion*, toim. Timothy Insoll. Oxford: Oxford University Press.

Hamilakis, Yannis. 2013. *Archaeology of the Senses: Human Experience, Memory, and Affect*. Cambridge: Cambridge University Press.

Iannace, Gino ja Umberto Berardi. 2017a. "The Acoustics of Cumaean Sibyl". *Proceedings of Meetings on Acoustics* 30: 015010. DOI: 10.1121/2.0000606.

Iannace, Gino ja Umberto Berardi. 2017b. "Acoustic virtual reconstruction of the Roman theater of Posillipo, Naples". *Proceedings of Meetings on Acoustics* 30: 015011. DOI: 10.1121/2.0000607.

Jiménez, Raquel, Rupert Till ja Mark Howell, toim. 2013. *Music and Ritual: Bridging Material and Living Cultures*. Publications of the ICTM Study Group on Music Archaeology 1. Berlin: Ekho Verlag.

Kokko, Laura ja Mia Kasper. 2014. Kalliot kaikuvat esihistoriaa elokussa 2014. Lehdistötiedote 15.7.2014. <https://us8.campaign-archive.com/?u=6b15d5ce4a52fe2ea46a93910&id=5111c736c9>.

Kolar, Miriam A. 2013. *Archaeological Psychoacoustics at Chavín de Huántar, Perú*. Stanford, CA: Stanford University.

Lahelma, Antti. 2008. *A Touch of Red: Archaeological and Ethnographic Approaches to Interpreting Finnish Rock Paintings*. Iskos 15. Helsinki: Finnish Antiquarian Society.

Lahti, Tapio 1997. *Akustinen mittatekniikka*. Raportti 38, 2. painos. Espoo: Teknillinen korkeakoulu, Sähkötekniikan osasto, Akustiikan ja äänenkäsittelytekniikan laboratorio.

Lassfolk, Kai 2013. "Fourier-muunnos ja spektrianalyysikuvaajien tulkinta musiikintutkimuksessa, osa 1". *Musiikin suunta* 35 (1): 57–65.

Lassfolk, Kai. 2014. "Fourier-muunnos ja spektrianalyysikuvaajien tulkinta musiikintutkimuksessa, osa 2". *Musiikin suunta* 36 (1): 67–72.

Lassfolk, Kai ja Jaska Uimonen. 2008. "Spectutils: an audio signal analysis and visualization toolkit for GNU Octave". Teoksessa *Proceedings of the 11th International Conference on Digital Audio Effects (DAFx-08), September 1–4, 2008, Espoo, Finland*, toim. J. Pakarinen, C. Erkut, H. Penttinen ja V. Välimäki, 289–292.

Lubman, David. 1998. "Archaeological acoustic study of chirped echo from the Mayan pyramid at Chichén Itzá". *The Journal of the Acoustical Society of America* 104: 1763.

Mattioli, Tommasi, Angelo Farina, Philippe Hameau ja Margarita Díaz-Andreu. 2017. "Echoing landscapes: Echolocation and the placement of rock art in the Central Mediterranean". *Journal of Archaeological Science* 83: 12–25.

McCormack, Leo, Archontis Politis, Oliver Scheuregger ja Ville Pulkki. 2019. "Higher-order processing of spatial impulse responses". *Proceedings of the 23rd International Congress on Acoustics 9 to 13 September 2019 in Aachen, Germany*. <http://pub.dega-akustik.de/ICA2019/data/articles/000685.pdf>

- Merimaa, Juha ja Ville Pulkki. 2005. "Spatial impulse response rendering I: Analysis and synthesis". *Journal of the Audio Engineering Society* 53.12: 1115–1127.
- Miettinen, Timo ja Heikki Willamo. 2007. *Pyhät kuvat kalliossa*. Helsinki: Otava.
- Morley, Iain. 2013. *The Prehistory of Music: Human Evolution, Archaeology, & the Origins of Musicality*. Oxford: Oxford University Press.
- Murphy, Damian T. 2006. "Archaeological Acoustic Space Measurement for Convolution Reverberation and Auralization Applications". *Proceedings of the 9th International Conference on Digital Audio Effects (DAFx-06), Montreal, Canada, September 18–20*.
- Nielsen, Torben 1994. "Precision Microphones for Measurements and Sound Reproduction." *Microphone Engineering Handbook*. Gayford, M. (toim.). Oxford: Focal Press.
- Oppenheim, Alan W., Ronald W. Schafer ja John R. Buck 1999. *Discrete-Time Signal Processing*. 2nd ed. Upper Saddle River, New Jersey: Prentice-Hall.
- Paulaharju, Samuli. 1932. *Seitoja ja seidan palvontaa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Qvigstad, J. 1929. *Lappiske eventyr og sagn* 4. Oslo: Aschehoug.
- Rainio, Riitta, Antti Lahelma, Tiina Äikäs, Kai Lassfolk ja Jari Okkonen. 2014. "Acoustic Measurements at the Rock Painting of Värrikallio, Northern Finland". Teoksessa *Archaeoacoustics: The Archaeology of Sound*, toim. Linda C. Eneix, 141–152. Myakka City (FL): The OTS Foundation.
- Rainio, Riitta, Tiina Äikäs, Antti Lahelma ja Kai Lassfolk. 2017a. "Nauravat kalliot: Pohjois-Suomen pyhien paikkojen kaikutus tutkimus". Teoksessa *Muultuvat suomalaiset äänimaisemat*, toim. Heikki Uimonen, Meri Kytö ja Kaisa Ruohonen. Tampere: Tampere University Press.
- Rainio, Riitta, Antti Lahelma, Tiina Äikäs, Kai Lassfolk ja Jari Okkonen. 2017b. "Acoustic measurements and digital image processing suggest a link between sound rituals and sacred sites in northern Finland". *Journal of Archaeological Method and Theory* 25 (2): 453–474.
- Rainio, Riitta, Kristiina Mannermaa ja Juha Valkeapää. 2017c. "Recapturing the sounds and sonic experiences of the hunter-gatherers at Ajvide, Gotland, Sweden (3200–2300 cal BC)". *Journal of Sonic Studies* 15. <https://www.researchcatalogue.net/view/408924/408925>
- Reznikoff, Iegor. 1995. "On the sound dimension of prehistoric painted caves and rocks". Teoksessa *Musical Signification: Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*, toim. Eero Tarasti, 541–558. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Reznikoff, Iegor. 2002. "Prehistoric Paintings, Sound and Rocks". Teoksessa *Studien zur Musikarchäologie* III, toim. Ellen Hickmann, Anne D. Kilmer ja Ricardo Eichmann, 39–56. Rahden Westfalen: Marie Leidorf.
- Reznikoff, Iegor. 2014. "On the Sound Related to Painted Caves and Rocks". Teoksessa *Sounds Like Theory: XII Nordic Theoretical Archaeology Group Meeting in Oulu 25.–28.4.2012*, toim. Janne Ikäheimo, Anna-Kaisa Salmi ja Tiina Äikäs, 101–110. Helsinki: The Archaeological Society of Finland.
- Reznikoff, Iegor ja Michel Dauvois. 1988. "La Dimension sonore des grottes ornées". *Bulletin de la Société Préhistorique Française* 85: 238–246.
- Rossing, Thomas, F. Richard Moore ja Paul A. Wheeler. 2002. *The Science of Sound*. Third Edition. San Francisco: Addison-Wesley.
- Scarre, Chris ja Graeme Lawson, toim. 2006. *Archaeoacoustics*. Cambridge: McDonald Institute for Archaeological Research.
- Seitonen, Oula. 2005. "Shoreline displacement chronology of rock paintings at Lake Saimaa, eastern Finland". *Before Farming: The Archaeology and Anthropology of Hunter-Gatherers* 2005 (1): 1–21.

Siikala, Anna-Leena. 1980. "Mitä kalliomaalaukset kertovat Suomen kampakeräamisen väestön uskomusmaailmasta?" *Suomen antropologi* 4: 177–193.

Skeates, Robin. 2010. *An archaeology of the senses: prehistoric Malta*. New York, NY: Oxford University Press.

Tervo, Sakari, Jukka Pätynen, Antti Kuusinen ja Tapio Lokki. 2013. "Spatial decomposition method for room impulse responses". *Journal of the Audio Engineering Society* 61.1/2: 17–28.

Till, Rupert. 2014. "Sound archaeology: terminology, Palaeolithic cave art and the soundscape". *World Archaeology* 46 (3): 292–304.

Till, Rupert. 2019. "Sound Archaeology and the Soundscape". Teoksessa *Archaeology of Sound, Acoustics and Music: Studies in Honour of Cajsa S. Lund*, toim. Gjermund Kolltveit ja Riitta Rainio. Berlin: Ekho Verlag.

Till, Rupert, Chris Scarre, Raquel Jiménez Pasalodos, Carlos García Benito, Roberto Ontañón, Simon Wyatt, Helen Drinkall, Frederick Foulds ja Manuel Rojo Guerra. 2017. "Cave acoustics in prehistory: Exploring the association of Palaeolithic visual motifs and acoustic response". *The Journal of the Acoustical Society of America* 142 (3): 1332.

Tronchin, Lamberto ja David J. Knight. 2008. "The Acoustical Survival of San Vitale, Ravenna, Italy Through Two Millennia". *Proceedings of the Institute of Acoustics* 30 (3).

Valière, Jean-Christophe, Bénédicte Palazzo-Bertholon, Jean-Dominique Polack ja Pauline Carvalho. 2013. "Acoustic Pots in Ancient and Medieval Buildings: Literary Analysis of Ancient Texts and Comparison with Recent Observations in French Churches". *Acta Acustica united with Acustica* 99 (2013): 70–81.

Waller, Steven J. 1993. "Sound and rock art". *Nature* 363 (6429): 501.

Waller, Steven J. 2006. "Intentionality of Rock-art Placement Deduced from Acoustical Measurements and Echo Myths". Teoksessa *Archaeoacoustics*, toim. Chris Scarre ja Graeme Lawson, 31–39. Cambridge: McDonald Institute.

Waller, Steven J. ja Daniel Arsenaault. 2008. "Echo Spirits Who Paint Rocks: Megwashio Dwell Within Echoing Rock Art Site Eigf-2". *American Indian Rock Art* 34: 191–201.

Watson, Aaron ja David Keating. 1999. "Architecture and sound: an acoustic analysis of megalithic monuments in prehistoric Britain". *Antiquity* 73: 325–336.

Williams, Michael ja Guillaume Le Dû 2004. "The Quick Reference Guide to Multichannel Microphone Arrays Design Part II: using Supercardioid and Hypocardioid Microphones." AES Convension Paper 6059 Presented at the 116th Convention 2004 May 8–11 Berlin, Germany.

Yamasaki, Yoshio ja Takeshi Itow. 1989. "Measurement of spatial information in sound fields by closely located four point microphone method". *Journal of the Acoustical Society of Japan (E)* 10.2: 101–110.



Taru Leppänen

***Valta ja politiikka
konstruktivistisessa ja uusmaterialistisessa
musiikintutkimuksessa***

*Rodullistamisen prosesseja turvapaikan-
hakijoiden musiikkileikkikoulutuokioissa*

- FT, dosentti Taru Leppänen toimii sukupuolentutkimuksen yliopistonlehtorina Turun yliopistossa. Hän johtaa Suomen Akatemian rahoittamaa tutkimushanketta *Localizing Feminist New Materialisms* (2017–2021).

Power and Politics in Constructivist and New Materialist Music Research: Processes of Racialization at Music Playschool Sessions for Asylum Seekers

This article discusses power and politics in music research in relation to cultural studies, feminist new materialisms, and feminisms inspired by Gilles Deleuze and Félix Guattari's process philosophy. It explores what fresh perspectives new materialist understandings of micro political becomings might contribute to more macro political conceptualizations of power developed in constructivist research frameworks. These issues are considered in relation to ethnographic fieldwork at music school sessions for asylum seekers. I propose that even if the music playschool lessons held at a reception center took place amidst asymmetrical racialized macro political power relations, these activities also involved anti-racist micro political potential that can be brought out with new materialist thinking.

This setting of research brings the concepts of race and racialization to the fore. Besides taking into account the macro, or in Deleuze and Guattari's terms molar, categories of black and white, I aspire to deconstruct this rigid and hegemonic binary. Instead of treating these categories solely as distinct and already-recognized, I allow the concept of becoming to transform racialized subjectivities from known entities and forms of being into dynamic relational actualizations. I argue that it is essential to consider musical processes simultaneously at the levels of macro and micro politics; noticing both material and social becomings and more rigid molar structures, affirming existing struggles and forming new and different articulations are needed in effective anti-racist politics. In particular, molecular becomings at the music playschool sessions studied in this article entailed non-representational movements, gestures and languages, and the impact of the active materialities of musical instruments on human action.



Valta ja politiikka konstruktivistisessa ja uusmaterialistisessa musiikintutkimuksessa

Rodullistamisen prosesseja turvapaikanhakijoiden musiikkileikkikoulutuokioissa

Taru Leppänen
.....

Afrikkalaisamerikkalainen feministiteoreetikko bell hooks toteaa kirjansa *Art on My Mind* johdannossa seuraavasti:

Nuorena opiskelijana rotuerotellussa etelässä, jossa emme koskaan puhuneet rodusta, ei ollut tärkeää paikantaa taiteilijaa historiallisesti tai kontekstualisoida häntä. ”Teos” oli kaikki. Yhä edelleen kaipaamme toisinaan noita aikoja: aikoja, jolloin ajattelin taidetta ainoastaan sielun tai mielen luovana itseilmaisuna. Taiteella ei ollut rotua eikä sukupuolta. Taide oli minulle alue, jossa kaikki rajat voitiin ylittää. Se oli vapaa värien maailma, jossa mikä tahansa oli mahdollista. (hooks 1995, xi, suomenos kirjottajan.)

Tämä sitaatti heijastelee 1990-luvulla tapahtunutta feministisen tutkimuksen ja kulttuurintutkimuksen aikaansaamaa muutosta, joka koski ymmärrystä taiteesta tutkimuksen kohteena. Näille tieteenaloille keskeisen käsitteen, vallan, pohtiminen myllersi myös musiikintutkimuksen kenttää. Aiemmin itsestään selvinä näyttäytyneet rajat ja eronteot suhteessa taiteeseen ja populaariin, sukupuoleen, seksuaalisuuteen, rotuun ja etnisyyteen, nationalismiin, uskontoon, kykyihin ja vammaisuuteen muuttuivat kiistanalaisiksi kysymyksiksi ja vallan tuottamiksi ilmiöiksi. Tutkijat havahtuivat huomaamaan, että edellä mainitut, identiteettiä muokkaavat kategoriat määrittävät olennaisilla tavoilla musiikintutkimuksen ontologisia ja epistemologisia olettamuksia tietynlaisiksi. Feministisen tutkimuksen ja kulttuurintutkimuksen piirissä musiikki ei enää näyttäytynyt vapaana mahdollisuuksien maailmana vaan vallan tuottamana ja poliittisena ilmiönä (ks. esim. Citron 2000; Clayton, Herbert ja Middleton 2003; Cook ja Tsou 1994; Kerman 1985; Koskoff 1987; McClary 1991; Moisala ja Diamond 2000; Solie 1993).

Edellä kuvattu muutos merkitsi luopumista modernille länsimaiselle kulttuurille tyypillisestä ymmärryksestä taiteesta vapauden alueena. Makropoliittikkaan, rakenteisiin, identiteetteihin ja kategorisointeihin huomion kiinnittävä valtakäsitys teki mahdolliseksi ymmärtää, miksi ihmisillä on keskenään erilaiset mahdollisuudet kokea taide vapauden alueena: sellaisena paikkana, josta käsin ”kaikki rajat voidaan ylittää”. Taiteen kokemisen ja merkityksellistämisen tavat eivät rajautuneetkaan vapaaseen yksilösubjektiin tai olleet hänen vallassaan olevia ilmiöitä vaan vallan, kulttuuristen koodien ja diskurssien pitkälti sanelemia, jaettuja ja historiallisten valtasuhteiden muovaamia käytäntöjä.

Tuolloin niin tuoreista näkökulmista, joissa käsiteltiin valtaa, identiteettejä ja eroja suhteessa musiikkiin, on tullut viime vuosikymmenien kuluessa olennainen osa moninaisen musiikintutkimuksen valtavirtaa. Tutkimus elää tällä hetkellä maailmassa, jossa keskustellaan kiivaasti eroihin, identiteetteihin ja valtaan liittyvistä kysymyksistä: maahanmuutosta, paperittomien oikeuksista, #metoo-kampanjasta, sukupuoli- ja seksuaalivähemmistöjen asemasta sekä alkuperäiskansojen oikeuksista. Tämä tilanne asettaa nyt ja tulevaisuudessa musiikintutkimukselle uudenlaisia haasteita edellyttäen näiden ilmiöiden huomioon ottamista tutkimuksen kentällä ja käytännöissä.

Uutta ja kriittistä musiikkitiedettä (*new musicology, critical musicology*) – sekä jo ennen näiden tutkimussuuntausten syntyä etnomusikologiaa – yhdistää musiikin ymmärtäminen läpikotaisin kulttuurisena ja usein myös poliittisena ilmiönä. Kulttuuriselle ja feministiselle musiikintutkimukselle on muun kulttuurintutkimuksen ja feministisen tutkimuksen tavoin leimallista vahva klassisten tiedeideaalien, esimerkiksi rationaalisuuden ja objektiivisuuden, kritiikki. Näitä ideaaleja tarkastellaan muun muassa vallan ja politiikan käsitteiden avulla, jolloin huomio kiinnittyy musiikin kontekstualisoimiseen, tutkijan positioihin ja rooliin musiikin merkityksellistämisen prosesseissa sekä moninaisten kahtiajakojen, esimerkiksi taiteen ja populaarin, välisen suhteen tai arvohierarkian kriittiseen tarkasteluun (ks. esim. Bloechl, Lowe ja Kallberg 2015; Howe et al. 2016; Lovesey 2019).

Tässä artikkelissa tarkastelen, mitä vallan ja politiikan käsitteille musiikintutkimuksessa tapahtuu, kun makropoliittista valtakäsitystä rikastetaan suhteessa feministisiin uusmaterialistisiin teoretisointeihin sekä ranskalaisten filosofien Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin prosessifilosofiasta innoittuneeseen feministiseen tutkimukseen. Makropoliittiset valtakäsitykset sitoutuvat usein ymmärrykseen todellisuuden konstruktivistisesta luonteesta. Tällaisessa tutkimuksessa todellisuuden, käsitteiden

ja ilmiöiden ajatellaan rakentuvan sosiaalisesti ja historiallisesti narratiivissa ja diskursseissa, joiden kautta näitä ilmiöitä voidaan myös muuttaa. Feministiset uusmaterialistit puolestaan painottavat diskurssien ja narratiivien lisäksi myös materiaalisuutta ja ei-inhimillisten toimijoiden osallisuutta todellisuuden rakentumisessa sekä tutkimusprosesseissa sen osana (ks. esim. Alaimo ja Hekman 2008; Coole ja Frost 2010; Dolphijn ja van der Tuin 2012; van der Tuin 2014). Tähän liittyen uusmaterialismi haastaa konstruktivismille ominaisen kielen painottumisen ja representationalismin (ks. esim. Parikka ja Tiainen 2006), joiden mukaan ihmisen maailmaa koskevat kokemukset ovat aina tai pääasiassa sidoksissa vallitseviin representaation tapoihin ja käsitteellisiin kategorioihin. Uusmaterialistisia teoretisointeja (Leppänen 2018a, 2018b, 2019; Leppänen ja Tiainen 2016, 2018; Tiainen 2012, 2013, 2018) ja prosessifilosofiaa (Macarthur 2010; Leppänen 2011a, 2011b; Moisala et al. 2014, 2016, 2017) on sovellettu ja kehitetty myös viimeaikaisessa musiikin- ja äänen-tutkimuksessa. Käsittelen vallan ja politiikan teemoja tässä artikkelissa tarkastelemalla tutkimustani, joka koskee musiikin varhaiskasvattajan, kutsuttakoon häntä tässä artikkelissa anonyymisyyden turvaamiseksi Evaksi, ja minun yhdessä järjestämiä musiikkileikkikoulutuokioita turvapaikanhakijoille eräässä Suomen Punaisen Ristin ylläpitämässä vastaanottokeskuksessa keväällä ja kesällä 2018.

Turvapaikanhakijat, pakolaiset ja maahanmuuttajat kohtaavat arkipäivässään rasisia asenteita, tekoja ja väkivaltaa. Tiesin musiikkileikkikoulua koskevien aiempien tutkimusteni (Leppänen 2010; 2011a; 2011b) perusteella, että musiikkileikkikoulujen osallistujat, sekä vanhemmat että lapset, kokevat musiikkileikkikoulutoiminnan yleensä varsin iloa tuottavana. Kenties naiivistikin ajattelin, että musiikkileikkikoulu saattaisi tarjota turvapaikanhakijoiden usein huolen, ahdistuksen ja stressin täyttämään arkeen edes hetkellisiä ilon ja mielihyvän kokemuksia. Soveltavan etnomusikologian ja sosiaalista oikeudenmukaisuutta käsittelevän musiikintutkimuksen piirissä onkin pohdittu laajasti musiikkitoiminnan mahdollisuuksia turvapaikanhakijoiden, pakolaisten ja maahanmuuttajien arkipäivässä (ks. esim. Fiddian-Qasmiyeh ja Qasmiyeh 2010; Lenette et al. 2016; Lenette ja Procopis 2016; Lenette ja Sunderland 2016; Orth et al. 2004). Suunnittelin toimintaa huolellisesti Suomen Punaisen Ristin vapaaehtoistoiminnan koordinaattorin, muiden vapaaehtoistyötä tässä keskuksessa tekevien ihmisten ja opettajaksi lupautuneen musiikin varhaiskasvattaja Evan kanssa. Järjestimme vastaanottokeskuksessa kevään ja kesän 2018 aikana¹ kaikkiaan viisi 45 minuutin mittaista musiikkileikkikouluhetkeä viikoittain. Olin mukana näissä hetkissä yhtenä

osallistujana musikoimassa: leikkimässä, laulamassa, soittamassa ja tanssimassa. Kirjoitin musiikkileikkikoulutoiminnan suunnittelun, toteuttamisen ja jatkuvan arvioinnin aikana kenttäpäiväkirjaa. Lisäksi tallensin ja myöhemmin osittain litteroin Evan kanssa käymiäni keskusteluja, jotka useimmiten tapahtuivat automaakoilla vastaanottokeskukseen ja sieltä takaisin.

Ettisten syiden vuoksi en tallentanut musiikkileikkikoulutilanteita. Tutkimuslupien pyytäminen tuokioihin osallistuneilta olisi ollut mahdotonta, sillä osallistujat usein tulivat mukaan ja lähtivät pois tuokioiden aikana. Kaikki osallistujat säilyttivät anonymiänsä, sillä heidän nimiään ei missään vaiheessa kysely. En myöskään halunnut haastatella turvapaikanhakijoita, sillä haastattelutilanteet olisivat voineet olla heille kuormittavia siksi, että ne muistuttavat turvapaikan hakemiseen liittyviä kuulemistilaisuuksia.

Tämän artikkelin keskiössä ovat rodun ja rodullistamisen käsitteet, jotka ovat moninaisten valtasuhteiden tuottamia ilmiöitä.² Turvapaikanhakijoille suunnatuissa musiikkileikkikouluhetkissä vallan rakentumisen kannalta keskeisiä elementtejä ovat identiteetit ja kategorisoinnit, jotka koskevat kansalaisuutta, rotua ja kieltä. Valkoisuus ja kansalaisuus etuoikeuksina kietoutuvat toisiinsa (ks. esim. Erel et al. 2016; Hage 1998; Tuori 2009), ja siksi turvapaikanhakijat ja muut maahanmuuttajat tulevat usein suomalaisessa yhteiskunnassa monin tavoin rodullistetuiksi (Erel et al. 2016; Leinonen 2012). Nämä jäykät identiteetikategoriat olivat läsnä myös musiikkileikkikoulutuokioissamme. Valkoinen opettaja ja Suomen kansalainen Eva ja minä, valkoinen suomalainen tutkija, olimme aktiivisia toimijoita ja musikoimisen alullepanijoita, kun taas turvapaikanhakijoiden voidaan ajatella olleen passiivisempia toiminnan kohteita näissä tilanteissa. Tämä lähtöasetelma vaatii valkoisen valta-aseman kriittistä tarkaste-

¹ Kenttätyöni tapahtui niin kutsutun eurooppalaisen pakolaiskriisin jälkimainingeissa. Tämä prosessi aiheutti suomalaisessa yhteiskunnassa rodullistumista koskevia voimakkaita jännitteitä, jotka ovat keskeisiä myös musiikintutkimuksen kentällä. Maahanmuuttajien määrän kasvu kiihdytti oikeistopopulismia, antifeminismia ja rasistisen politiikan esiinnousua (ks. esim. Gutiérrez Rodríguez, Tuzcu ja Winkel 2018).

² Musiikintutkimuksen kannalta on tärkeää muistaa, että rotu ei ole ainoastaan visuaalinen ilmiö, sillä se ilmenee monin tavoin myös äänessä ja musiikissa. Rotua voidaan ilmaista ja havaita muiden ilmenemisen muotojen lisäksi myös äänen, musiikin ja kuuntelemisen avulla. Teatterintutkija Marcus Emil McQuirter (2012, vii) toteaaakin, että huolimatta näkemisen valta-asemasta länsimaisessa modernissa kulttuurissa äänellä on ihmiskunnan historian aikana ollut yhtä vahingollisia seuraamuksia kuin ihmisten ulkonäöllä.

lua. Minä, valkoinen tutkija, hyödyin näistä musikointitilanteista, sillä sain niistä aineistoa tutkimukselleni. Lisäksi musiikkileikkikoulutuokioiden tapahtumapaikka, Suomen Punaisen Ristin vastaanottokeskus, muistutti tilana jatkuvasti valtasuhteista valkoisten kansalaisten ja rodullistettujen turvapaikanhakijoiden välillä. Marilyn Frye (1983, 126) luonnehtiikin valkoisten antirasististen tutkijoiden asemaa usein halvaannuttavaksi: kun tutkija tulee tietoiseksi rasismin systemaattisuudesta ja valkoisten etuoikeuksien väistämättömyydestä, hän saattaa tuntea olevansa ansassa ja kaiken aidosti antirasistisen toiminnan olevan mahdotonta. Ongelmallista Fryen ajatuksessa on huomion kiinnittyminen ennen muuta valkoisen tutkijan kokemuksiin ja ajatuksiin: onko eettinen toiminta tällaisessa tilanteessa ja rodullistavien valtasuhteiden vallitessa mahdollista? Yhtenä mahdollisena vastauksena tähän kysymykseen tarkastelen makropoliittisten rakenteiden ohella näissä musikoimistilanteissa samanaikaisesti ilmeneviä *mikropoliittisia tulemisia*, joita makropoliittikka ei jäännöksettömästi sanele, vaikka ne tapahtuvatkin lomittain sen kanssa.

Tarkemmin sanottuna ehdotan tässä artikkelissa rodun ja rodullistamisen ajattelua toimintaa jähmettävien kategorioiden ja valtasuhteiden lisäksi Deleuzen ja Guattarin ajattelun sekä feminististen uusmaterialismien kanssa. Nämä näkökulmat mahdollistavat uusia ajattelutapoja ja toimintaa keskittymällä makrotason luokittelujen ja valtarakenteiden lisäksi myös niihin tapahtumiin, jotka eivät noudata rodullistettujen identiteettien, kategorioiden ja merkitysjärjestelmien määrittävää ja objektivoidua valtaa. Eri-laisten luokittelujen ja identiteettien lisäksi musiikkileikkikoulutilanteissa tapahtui monia sellaisia asioita, jotka vuosivat näiden kategorisointien ohi tai yli. Näiden ilmiöiden tarkastelemiseen konstruktivistinen valtakäsitys ei yllä, kun taas feministiset uusmaterialismit painottavat juuri tällaisten prosessien merkitystä poliittisessa toiminnassa. Uusmaterialismit korostavat sekä inhimillisten että enemmän kuin inhimillisten ruumiiden liikkuvuutta ja kurittomuutta suhteessa ennalta tiedettyihin kategorisointeihin. Tavoitteenani on painottaa konstruktivististen ja uusmaterialististen teorioiden yhtäaikaaisuuden tärkeyttä antirasistisessa tutkimuksessa sekä kriittisessä valkoisuuden tutkimuksessa.

Makro- ja mikropoliittikka

Feministifilosofi Moira Gatens (2000, 68) on todennut, että feministisessä politiikassa on välttämätöntä tarkastella kulttuurimme normeja kah-

della tasolla: sekä makro- että mikropoliittisella. Väitänkin, että tehokas poliittinen toiminta vaatii makropolitiikkaa ohjaavien rakenteiden ja identiteettien analyysin lisäksi myös näitä hienovaraisemman mikropolitiikan huomaamista. Järjestämämme musiikkileikkikoulutuokiot vastaanottokeskuksessa tapahtuivat rodullistettujen valtasuhteiden, kategorisointien ja rakenteiden makropoliittisessa kontekstissa. Rakenteet ja kategorisoinnit toimivat siis makropolitiikan tasolla, jolle on ominaista vastakkainasetteluiksi järjestäytyvät identiteetit, kuten esimerkiksi musta ja valkoinen, mies ja nainen sekä inhimillinen ja ei-inhimillinen. Makropoliittinen tarkastelu auttaa havaitsemaan ja paljastamaan musiikkileikkikoulutuokioidemme valtarakenteita: esimerkiksi eroja turvapaikanhakijan ja kansalaisen sekä valkoisen ja rodullistetun välillä sekä näihin liittyviä eettisiä ongelmia. Näistä epäsymmetrisistä valtasuhteista huolimatta ehdotan, että musiikkileikkikoulutuokioissa oli myös antirasistista potentiaalia, jonka voi uuttaa näistä tuokioista esiin feministisen uusmaterialistisen ajattelun avulla. Makropolitiikasta poiketen mikropolitiikka tapahtuu paikalleen määriteltyjen subjektiuksien ja pysyvien rakenteiden ulkopuolella tai välimaastossa: sellaisina olemisen tapojen välisinä ja sisäisinä moninaisuuksina, joita makrotason luokittelut ja usein binääriset määrittelyt eivät voi tyhjentävästi kuvata (ks. del Río 2008, 115). Nämä erilaiset poliittisen toiminnan ja todellisuuden muodot eivät kuitenkaan asetu hyvän tai pahan akselille eivätkä ne myöskään ole toistensa vastakohtia. Uusmaterialistisille näkökulmille on keskeistä myös ajatus siitä, ettei feministisen politiikan tarvitse tai pidä toimia ainoastaan kielen tasolla. Poliittisessa toiminnassa voidaan virittäytyä havaitsemaan myös muun muassa ruumiillisia liikkeitä, eleitä, energioita ja tiloja.

Ranskalaisfilosoifeilta Gilles Deleuze ja Félix Guattari peräisin oleva tulemisen käsite merkitsee siirtymistä pois selkeistä identiteetikategorioista, kuten esimerkiksi rodullistetun ja valkoisen identiteeteistä. Tuleminen merkitsee jatkuvaa muutosta suhteessa vallitseviin olosuhteisiin ja jatkuvaa virtuaalisten todellisuuksien eli potentiaalisuuksien runsauden aktualisoitumista (Conley 2000, 35–36). Lisäksi se tarkoittaa uudelleenymmärryksen mahdollistumista esimerkiksi suhteessa siihen, mitä rotu on sekä miten rodut ja niiden suhteet kytkeytyvät muihin materiaalisuuksiin, tapahtumiin ja merkitysjärjestelmiin. Koska tuleminen on aina ennalta määrittelemätöntä, on mahdotonta tietää tyhjentävästi, mitä esimerkiksi valkoisuus ja rodullistetut identiteetit voisivat olla. Tulemisen käsite muuntaa ennalta tiedetyt ja nimetyt rodulliset identiteetit dynaamisiksi ja suhteisiksi tapahtumiksi. Tällöin rotua ja rodullistamista voidaan tarkastella yhteismuotoutumisina materiaalisuuksien ja diskurs-

sien, inhimillisten ja enemmän kuin inhimillisten ruumiiden sekä myös luonnon ja kulttuurin välillä. Deleuzen ja Guattarin (1987, 291) mukaan tuleminen on aina vähemmistöksi tulemista. Tällä he tarkoittavat sitä, että tulemisen prosessit eivät ole mahdollisia esimerkiksi suhteessa sellaisiin hallitseviin kategorioihin kuin valkoisuus, mies tai aikuinen.

Tulemisen käsite johdattaa ontologiaan, jossa tärkeintä ei ole se, mitä on, millaista jokin on tai millaista sen pitäisi olla. Tulemisen ontologia merkitsee pakoon pääsemistä jäykistä sekä ennalta määräytyistä ja tiedetyistä kahtiajaoista, joita ovat esimerkiksi juuri erilaiset rodullistavat kategoriat. (Ks. Skott-Myhre ja Tarulli 2008, 76.) Sukupuolta pohtiessaan Deleuze ja Guattari (1987, 213) hahmottelevat sitä ”tuhantena pikkuruisena sukupuolena” (*a thousand tiny sexes*) irrottautuakseen sukupuoleen liittyvistä voimakkaista, kahtiajakoihin perustuvista ymmärryksistä. Muutamat tutkijat (ks. esim. Dolphijn ja van der Tuin 2013, 137; Leppänen 2017, 2018a, 2018b, 2019; Puar 2007, 209; Saldanha 2006) ovat jatkaneet tätä ajatusta pohtimalla rotua tuhansina pieninä rotuina (*a thousand tiny races*). Tällöin sellaiset kategoriat kuin rodullistettu ja valkoinen moninaistuvat materiaalisina, diskursiivisina ja suhteisina tapahtumina, joissa kehkeytyy lukuisia rodullisuuden muotoja: tuhansia pieniä rotuja.

Josef Barla (2019, 198) kyseenalaistaa ”tuhansien pienien rotujen” poliittisen potentiaalin toteamalla, että näiden tulemisen prosessien anti rasismia vastustavalle tutkimukselle jää epäselväksi varsinkin aikana, jolloin tietynlaisten ruumiiden biologisoimisesta ja rodullistamisesta on tullut monilla kulttuurin ja yhteiskunnan alueilla jälleen vahva rasistinen käytäntö. Onkin olennaista painottaa, ettei tuhansien pienien rotujen muodostuminen merkitse vapautumista niistä valtasuhteista, jotka perustuvat makrotason kategorioihin ja identiteetteihin, esimerkiksi valkoisiksi määriteltyjen ihmisten etuoikeutettuun asemaan suhteessa rodullistettuihin. Rodullistavat kategoriat ovat olemassa tulemisista huolimatta, mutta tulemiset kuitenkin toisaalta purkavat ja haastavat näitä valtarakennelmia. Tämän vuoksi niiden huomiointi on olennaista rotua ja rodullistamisen prosesseja kriittisesti tarkastelevassa musiikintutkimuksessa.

Sana ”rotu” sijoitetaan usein lainausmerkkeihin, jotta rodun sosiaalinen rakentuneisuus korostuisi. On jopa väitetty, että rotua ei ole olemassa (Nayak 2006). Väite on ymmärrettävä siksi, että rodun käsite on monella tapaa ongelmallinen historiansa vuoksi, ja sen käyttämistä pidetään monissa yhteyksissä jopa epäasiallisena. Rasismi ilmiönä on monin tavoin sidoksissa ja itse asiassa perustuu rodun käsitteeseen, ja siksi pyrkimykset ymmärtää rotu sosiaalisena konstruktiona pikemmin kuin olemukselli-

sena faktana ovat hyvin perusteltuja ja ymmärrettävissä. Rotua ei kuitenkaan tulisi tarkastella ainoastaan valtasuhteisiin liittyvänä konstruktiona, sillä tällainen tarkastelu jättää huomiotta rodun materiaalisuuden ja rodullistuneen ruumiillisuuden ulottuvuudet. Monet tutkijat ovatkin viime aikoina kiinnittäneet huomiota rodun materiaalisuuteen (ks. esim. Chen 2012; Liu 2015; M'charek 2010, 2013; Leppänen 2017, 2018a, 2018b, 2019; Saldanha 2006, 2007; Vuolajärvi 2011, 2014).³ Näissä tarkasteluissa rotu ilmenee materiaalis-diskursiivisina ja suhteisina prosesseina, jotka tapahtuvat sekä ulossulkemisten että kytkeytymisten kautta. Nämä tarkastelutavat mahdollistavat rodun ymmärtämisen ilman juuttumista materiaalisesta ja diskursiivisesta väliseen vastakkainasetteluun osoittamalla, että rotu on moniulotteisen suhteinen tapahtuma.

Kuunteleminen, kuuntelemattomuus ja virittäytyminen

Vastaanottokeskuksessa järjestämämme ensimmäisen musiikkileikkikoulutuokion aluksi Eva johdatti meidät istumaan rinkiin ja ryhtyi laulamaan tervetulolaulua ruotsiksi. Koska me osallistujat emme jakaneet yhteistä kieltä, vain harvat meistä ymmärsivät, mistä laulun sanoissa oli kyse. Tästä huolimatta kaikki osallistuivat musikoimiseen heti laulun alusta asti jäljittelemällä Evan liikkeitä. Hän taputti käsiään ja ruumiinsa eri osia monilla tavoilla, eri äänenvoimakkuuksilla ja rytmeillä. Taputtamisen tavat vaihtuivat kussakin laulun säkeistössä ja muuttuivat vähitellen monimutkaisemmiksi, mikä herätti meissä osallistujissa naurunpurskahduksia ja sai meidät rentoutumaan kun emme osanneet jäljitellä kaikkia hänen liikkeitään.

Tämä toimimisen tapa eroaa vahvasti feministisessä tutkimuksessa ja kulttuurintutkimuksessa paljon keskustellusta kuuntelemisen politiikan ihanteesta (ks. esim. Järviluoma ja Leppänen 2004a, 2004b, 2012; Tuori 2009, 210–13, passim.), joka korostaa marginalisoitujen äänen kuuntelemista sekä tutkimuksen osallistujien toiveiden ja tavoitteiden selville ottamisen tärkeyttä tutkimuksessa. Toisaalta, tässä vastaanottokeskuksessa ei ollut mahdollista tutustua osallistujiin ja heidän toiveisiinsa, sillä kyseessä oli transit-keskus, josta asukkaat pyritään siirtämään pikaisesti

³ On kuitenkin tärkeää huomata, että tällaisessa rodun materiaalisuutta tarkastelevassa tutkimuksessa on kyse rodun materiaalisuudesta toisessa merkityksessä kuin tieteellisessä rasismissa, jota on harjoitettu esimerkiksi fyysisessä ja biologisessa antropologiassa sekä eugeniikassa.

pois pysyvämpiin asuinpaikkoihin odottamaan turvapaikkahakemusta koskevaa päätöstä. Kuunteleminen totunnaisessa merkityksessä olisi voinut tarkoittaa sitä, että ihmiset olisi sijoitettu muualle ennen kuin olimme ehtineet aloittaa musiikkileikkikoulutoimintaa heidän kanssaan. Suunnitellessamme Evan kanssa toimintaa olimme puhuneet paljon juuri siitä, että kuunteleminen on erityisen tärkeää sen epäsymmetrisen valtasuhteen vuoksi, joka vallitsee tässä musiikkileikkikoulussa meidän, valkoisten Suomen kansalaisuuden omaavien toiminnan alkuunpanijoiden, ja rodullistettujen turvapaikanhakijoiden välillä. Kuuntelemisen piti kuitenkin tapahtua muilla tavoilla kuin keskustelemalla turvapaikanhakijoiden kanssa.

Feministisen postkolonialistisen tutkimuksen piirissä on syystäkin kritisoitu sitä, että valkoiset tutkijat puhuvat usein ei-valkoisten tutkittavien puolesta, ilman että näiden oma ääni pääsee kuuluviin (ks. esim. hooks 1990, 151–52). Vastaanottokeskuksessa järjestetyissä musiikkileikkikoulutuokioissa kävi juuri niin, että turvapaikanhakijoiden oma ääni ei tullut totunnaisessa merkityksessään kuulluksi; he eivät päässeet ääneen, kertomaan omia tuntemuksiaan, toiveitaan tai elämäntarinoitaan. Kuitenkin, vastaanottokeskuksessa musikoidessamme me kaikki osallistujat jouduimme kuuntelemaan ja saimme kuunnella toisiamme aistimalla omia ja toistemme liikkeitä, ilmeitä ja eleitä sekä tuottamiamme ääniä. Totunnainen käsitys kuuntelemisesta tarkoittaa usein juuri kielen avulla tapahtuvaa kuuntelemista, jossa huomio kiinnittyy yleensä erityisesti makropoliittisiin kategorioihin. Musikoiminen avaa kuitenkin mahdollisuuden kuunnella myös toisin: kuunnella ilmiöitä ja tapahtumia, jotka ovat kielen ja sen määrittämien kategorioiden tuolla puolen.

Kävimme Evan kanssa ennen musiikkileikkikoulutuokioita ja niiden jälkeen keskusteluja, joissa Eva arvioi tarkasti mennyttä musiikkileikkikouluhetkeä ja suunnitteli sen avulla seuraavan viikon tuokiota. Hän pohti esimerkiksi soittimien ja musiikkikappaleiden valintaa sekä sitä, missä tilassa tuokiot olisi parasta toteuttaa. Toteutimme Evan kanssa siis ruumiillista kuuntelua, joka ei tapahdu kielen tai muiden representaatiotaalisten kommunikoinnin muotojen tasolla. Kuunteleminen oli musikoiminnan, äänten liikkeiden, nopeuksien ja suhteiden kuuntelua. Kuunteleminen oli molemminpuolista: sekä vastaanottokeskuksen asukkaat että me, toiminnan alullepanijat, kuuntelimme tarkasti toisiamme sekä auditiivisesti että muiden aistien avulla, jotta yhdessä musikoiminen oli mahdollista.

Uusmaterialistisen teoretisoinnin on usein syystäkin väitetty kiinnittäneen vain vähäisessä määrin huomiota rodun ja rodullistamisen tee-

moihin (ks. esim. Hinton, Mehrabi ja Barla 2015; Sullivan 2012). Viime aikoina kuitenkin niin Deleuzen ja Guattarin ajattelusta innoittunut tutkimus (esim. Saldanha 2006, 2007; Saldanha ja Adams 2013), uusmaterialistinen tutkimus (esim. Chen 2012; Hames-Garcia 2008; Hinton, Mehrai ja Barla 2015; Leppänen 2017, 2019; M'charek 2010, 2013; Puar 2012) kuin myös alkuperäiskansojen tutkimus (esim. Barrett 2015; Ravenscroft 2018) on käsitellyt näitä teemoja yhä enemmän. Jatkan tässä artikkelissa rodun ja rodullistamisen pohtimista suhteessa Deleuzen ja Guattarin ajatteluun sekä feministisiin uusmaterialismeihin tarkastelemalla, miten nämä lähestymistavat voisivat rikastuttaa vallalla olevaa konstruktivistista ymmärrystä kyseisistä ilmiöistä.

Ei-representationaalinen kieli

Musiikintutkijat ovat pohtineet musiikin ja kielen moninaista suhdetta runsaasti. Näissä pohdinnoissa musiikin ja kielen suhde toisiinsa vaihtelee huomattavasti: joskus niitä pidetään toisistaan irrallisina, kun taas toisinaan näiden ilmiöiden on ajateltu olevan vahvasti sidoksissa tai kietoutuneita toisiinsa. Modernina aikana länsimaissa on muodostunut kuuluisaksi amerikkalaisen runoilijan Henry Wadsworth Longfellowin (1835, 4) lausahdus, jonka mukaan musiikki on ihmiskunnan universaali kieli. Viime aikoina musiikin kykyä lujittaa kulttuurien välistä viestintää ja ihmisyyttä on puolustanut esimerkiksi filosofi Kathleen Marie Higgins kirjassaan *The Music between Us: Is Music a Universal Language?* (2012). Osallistavassa Kuuluvaks!-projektissa (ks. Järviluoma ja Leppänen 2004a; 2004b; 2012), jossa olivat mukana meidän vetäjien (Helmi Järviluoma, Jouni Piekkari ja Taru Leppänen) lisäksi Turun yliopiston musiikkitieteen opiskelijat ja Pansion vastaanottokeskuksen turvapainehakijat, pohdimme usein musiikin ja kielen suhdetta. Kulttuurisen ja feministisen musiikintutkimuksen edustajat sekä erityisesti etnomusikologit ovat kritisoineet arkiajattelussa ja myös joillakin musiikintutkimuksen aloilla vallitsevaa yksinkertaistavaa käsitystä musiikista universaalina kielenä (ks. esim. Campbell 1997; Dave 2015; Nettle 2010). Tästä perustelusta kritiikistä huolimatta musiikki kuitenkin voi olla merkittävä ihmisiä yhdistävä toimija etenkin monikulttuurisissa ja -kielisissä kohtaamisissa musiikille erityisillä tavoilla, joihin kielelliset tai muut kommunikaation muodot eivät välttämättä kykene. Tämä musiikin kyky, jonka avulla eri kulttuureita edustavat ja keskenään erilaisia kielellisiä kykyjä omaavat

ihmiset voivat tehdä jotain yhdessä, saattaa olla tärkeä tekijä osallistavassa tutkimuksessa, jota harjoitetaan sellaisten ihmisten kesken, joilla ei ole yhteistä puhuttua kieltä.

Tarkastellessani kieltä turvapaikanhakijoille järjestetyissä musiikkileikkikoulutuokioissa ajattelin usein fyysikko ja feministitieteenfilosofi Karen Baradin (2003, 801) kuuluisaa toteamusta, jonka mukaan ”kielelle on annettu liian paljon valtaa”. Hän pyrkii tällä toteamuksellaan yhdessä monien muiden feministitutkijoiden (ks. esim. Hekman 2010; Olkowski 1999) ohella myöntämään materiaalisuudelle sille kuuluvan aktiivisen toimijan roolin erilaisissa tulemisen prosesseissa. Kenties kielelle on annettu liikaa valtaa myös kriittisessä rodun ja rasismien tutkimuksessa sekä antirasistisessa ajattelussa ja toiminnassa. Emme voi kuitenkaan sivuuttaa kielen huomattavaa voimaa (Barad 2003, 802) rodullistamisen prosesseissa. Kielelliset muodostelmat ja merkitysjärjestelmät osallistuvat keskeisillä tavoilla rasistisiin ja rasismien vastaisiin käytäntöihin. Kieltä voidaan kuitenkin lähestyä myös materiaalisena toimintana, jolloin kielelliset tapahtumat ovat diskursiivisten, materiaalisten, inhimillisten ja ei-inhimillisten toimijoiden koosteita. Kieltä ei pitäisikään, kuten Maggie MacLure (2016, 174) huomauttaa, irrottaa kaikista niistä ei-kielellisistä ilmiöistä, joiden ajatellaan perinteisesti sijaitsevan kielen ”ulko-puolella”. Näin ymmärrettynä kielikin osallistuu tulemisen prosesseihin, jotka suuntautuvat tulevaisuuteen purkaessaan jähmettyneitä käsityksiä esimerkiksi kielen merkityksistä ja kielenkäytön tavoista. Kieleltä saataan näissä käytännöissä poistaa sen kyky representoida, jolloin uudenlaiset musiikin kanssa kytkeytymisen ja kielen käyttämisen tavat tulevat mahdollisiksi.

Kieli on läsnä turvapaikanhakijoiden toiseuttamisen ja rodullistamisen prosesseissa muun muassa siksi, että kansallisvaltiot usein edellyttävät kansalaisiltaan kyseisen maan valtakielen osaamista. Kieli, kansallisvaltio ja nationalismi kietoutuvatkin ilmiöinä toisiinsa kiinteästi ja monin tavoin. Uusmaterialistinen tutkimusote sopii erityisen hyvin vastaanottokeskuksessa järjestämiemme musiikkileikkikoulutuokioiden tutkimiseen siksi, että se tarjoaa välineitä tarkastella materiaalisuutta, joka oli tärkeä ulottuvuus tässä toiminnassa sen kaikille osallistujille yhteisen kielen puuttuessa. Kommunikointi ei useinkaan voi pienimpien lasten ja turvapaikanhakijoiden kanssa perustua puhuttuun (tai kirjoitettuun) kieleen. Tästä poiketen kommunikaatio tapahtuu pääosin materiaalisuuden ja ruumiillisuuden – musiikin, äänten, eleiden ja liikkeiden – avulla. Eva pyrkikin käyttämään musiikkileikkikoulutuokioissa kieliä siten, että tuhat pientä rodullisuutta voisi kehkeytyä kaksijakoisten rodullisten ka-

tegorisointien rinnalle. Suunnitellessaan toimintaa hänen piti ottaa huomioon, että hän ei voinut antaa ohjeistusta musikoimiseen kielen avulla, vaan liikkumalla, laulamalla, äännelemällä, soittamalla, ilmeilemällä ja tanssimalla. Kaikki toiminta tuokioiden aikana tapahtuikin niin, että me muut osallistujat jäljittelimme Evan liikkeitä ja ääntä kuunnellessamme ja katsellessamme häntä. Eva ja me muut osallistujat käytimme myös monia kieliä musiikkileikkikoulutuokioiden aikana: esimerkiksi ruotsia, suomea, irokeesikieltä, Murri-kieltä, englantia ja nonsense-kieltä. Olin kielten suhteen monesti samassa tilanteessa kuin turvapaikanhakijatkin; useinkaan en ymmärtänyt, mitä laulujen sanat tarkoittivat. Nämä kielet eivät kuitenkaan useimmiten toimineet perinteisellä tavalla, konventionaalisia sanakirjamerkityksiä välittäen. Puheessa ja lauluissa käytetyt sanat ja lyriikat eivät yleensä osallistuneet kommunikation prosesseihin merkitsemällä jotakin selkeää kohdetta. Päinvastoin tapamme käyttää kieliä haastoivat merkitysijän hegemonian (Deleuze ja Guattari 1987, 15) sivuuttamalla kysymykset osallistujien kielellisten taitojen yhdenmukaisuudesta tai sen puutteesta. Voidaan väittää, että pysyttelimme avoimina monille semioottisille ymmärryksen ja kytkeytymisen tavoille, jotka eivät noudata konventionaalisia kielen ja representaation lakeja (MacLure 2016, 173). Ohjatessaan meitä musikoimiseen Evan piti luopua niistä kielellisistä kyvyistä ja mahdollisuuksista, jotka hänellä on käytössään ohjatessaan yksikielisiä musiikkileikkikouluryhmiä. Hän oli muukalainen omassa kielessään, jolloin kieli ei ilmennyt niinkään informaation välittäjänä kuin voimana ja liikkeen alullepanijana:

Miten siis osaisimme puhua antamatta käskyjä, ilman että väittäisimme representoivamme jotakin tai jotakuta, miten voisimme saada ihmiset puhumaan vaikka heillä ei ole oikeutta puhua, ja kuinka voisimme palauttaa äänille niiden osallisuuden kamppailuissa valtaa vastaan? Luulisin, että tätä tarkoittaa muukalaisena oleminen omassa kielessä. (Deleuze 1995, 41, suomennos kirjoittajan.)

Luultavasti useimmille meistä musiikkileikkikoulutuokioiden osallistujista useat musikoinnissa käytetyistä kielistä, myös olemassa olevat kielet, olivat nonsense-kieliä, joiden merkityksiä emme tavoittaneet. Tämä ei kuitenkaan estänyt meitä käyttämästä näitä kieliä musikoimisen materiaalina. Nonsense-kieli voi siis toimia demokratisoivana ja rodullistamisen kategorioita ylittävänä voimana. Deleuze tutkii kirjassaan *The Logic of Sense* (1990) risteymiä merkityksen ja merkityksettömyyden sekä järjen ja järjettömyyden välillä. Hänen mukaansa nonsense-kieli on tuottavaa

siksi, että se sallii kielen pitämisen avoimena ja liikkuvana entiteettinä. Lisäksi nonsense-kieli muistuttaa kielen materiaalisuudesta sekä sen kietoutumisesta erilaisiin inhimillisiin ja ei-inhimillisiin ruumiisiin (MacLure 2016, 178). Tapamme käyttää kieliä musiikkileikkikoulutuokioissa lisäsi kielten kykyjä, kun ne eivät toimineet ainoastaan representaatioiden tasolla. Jos laulun sanat olivat yksinkertaisia oppia, jotkut meistä osallistuivat niiden laulamiseen. Monimutkaisemmat lyriikatkaan eivät kuitenkaan estäneet osallistumistamme musikoimiseen. Laulamisen sijasta tai sen lisäksi tanssimme, liikuimme ja soitimme. Näin osallistuimme – musiikki, äänet, ihmiskehot, liikkeet ja soittimet – tulemisen prosesseihin, joissa heterogeeniset elementit toisiinsa kytkeytyessään muuttuivat joksikin muuksi ja mahdollistivat, ainakin osittain, jaettuja kokemuksia.

Vaikka musiikkileikkikoulutuokiot koostuivat monenlaisista, keskenään erilaisista elementeistä, musikoinnin rytmit, toistot ja variaatiot loivat tilan, jossa me kaikki osallistujat voimme tehdä jotain yhdessä. Deleuzen ja Guattarin käsitteistöllä näitä tapahtumia voisi kuvata kertosaäkeiksi, jotka tuovat järjestystä kaoottiseen maailmaan. Kertosäe on heidän ajattelussaan mikä tahansa rytmisen motiivi, joka voi auttaa järjestämään organismin elämänpiiriä, territoriota tai sosiaalista kenttää (ks. Bogue 2003, 3): se on rytmisen tapahtuma, joka kehkeytyy kaaoksesta. Deleuze ja Guattari (1987, 311) selittävät kertosaäkeen käsitettä kuvailemalla pelokasta lasta, joka rauhoittaa itseään laulamalla kävellessään pimeässä metsässä. Laulu rauhoittaa, sillä se on kuin hyppy, joka johtaa ulos kaaoksesta tuomalla siihen järjestystä.

Musiikkileikkikoulutuokioiden kertosaäkeet toivat yhteen heterogeenisiä elementtejä (Deleuze ja Guattari 1987, 323), esimerkiksi rodullistettuja turvapaikanhakijoita ja valkoisia Suomen kansalaisia, inhimillisiä ja ei-inhimillisiä aineksia, musiikkia, kieliä, soittimia, tiloja, värähtelyitä ja ääntä. Kuitenkin, kuten Elizabeth Grosz (2008, 52) huomauttaa, kertosaä sisältää aina myös ulos johtavia pakoviivoja, siirtymisen liikettä, muutosta ja uudelleen muotoutumista. Ensimmäisen vastaanottokeskuksessa järjestetyn tuokion jälkeen Eva totesi, että vaikka hän ei jakanut kahden aikuisen tuokioon osallistuneen turvapaikanhakijan kanssa mitään yhteistä kieltä, hän havaitsi heidän silmissään vahvaa rasittuneisuutta. Tuokion kuluessa hän näki kuormittuneisuuden heidän silmissään helpottuvan. Eva ajatteli, että vaikka tuokio oli vain lyhyt hetki heidän arkipäivässään, se oli ehkä helpotusta ja hyvää mieltä tuottava ”virkistävä keidas” keskellä heidän erittäin vaativaa elämäänsä. Tietenkään emme voi tietää, mitä nämä osallistujat ajattelivat ja tunsivat, mutta tuokion kertosaäkeet – toistuvat laulut, eleet, liikkeet, ääni, musiikki ja leikit – sai-

vat ehkä aikaan mikropoliittisia muutoksia. Kertosäkeet kantoivat mukanaan mahdollisuuksia kytkeytymisten syntymiseen lasten ja aikuisten, turvapaikanhakijoiden ja Suomen kansalaisten välille.

Soittimet toimijoina

Ihmislajin ensisijaistaminen suhteessa muihin lajeihin ja materiaalisuuksiin eli antroposentrisyys on johtanut tarkastelemaan soittimia passiivisina objekteina, joita aktiiviset ihmistoimijat soittavat (Lavolette 2007; Murray 2009, 4; Ryan 2013; Thompson 2017). Soittimia voidaan kuitenkin myös tarkastella osana laajaa suhteiden verkostoa (Bates 2012, 364), ei-inhimillisinä entiteetteinä, jotka ovat kykeneviä toimimaan. Toimijuus on, kuten Jane Bennett huomauttaa kirjassaan *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things* (2010, 20–38), jakautunutta eikä sitä voida nimetä kuuluvaksi ainoastaan yksilöllistetyille (ihmis)toimijoille. Soittimet kykenevät toimintaan silloin, kun ne ovat suhteessa muihin ei-inhimillisiin ja inhimillisiin toimijoihin ja vaikuttavat osaltaan näiden muiden osallistujien toimintatapoihin sekä -kykyihin.

Musiikintutkimuksessa on tarkasteltu musiikinlajien rodullistumista, mutta soittimien rodullistuminen on jäänyt vähemmälle huomiolle (Hutchinson 2016; Murray 2009; Sonevsky 2008). Soittimet kuitenkin rodullistuvat monin tavoin, tästä esimerkkinä on vaikkapa musiikeista ehkä valkoisimmaksi määrittyvän musiikinlajin, länsimaisen taidemusiikin, soittimien suhde rotuun. Näiden soittimien ja niitä soittavien ihmisruumiiden välistä suhdetta on säädely länsimaiden historiassa monin tavoin koskien sukupuolta, ikää, kykyjä ja myös rotua (ks. esim. Leppänen 2000). Länsimaiselle taidemusiikille tyypillisten instrumenttien soittaminen vaatii yleensä pitkää koulutusta. Jopa äänen saaminen näistä soittimista edellyttää usein tuntikausien harjoittelua, yleensä kokeneemman soittajan avustamana. Eri soittimet kutsuvatkin kansatoimijoitaan keskenään erilaiseen tekemiseen. Musiikkileikkikouluissa käytetään yleensä soittimia, jotka kutsuvat erilaisilla kyvyillä varustettuja kehoja tarttumaan niihin ja tuottamaan ääniä yhdessä niiden ja muiden osallistujien kanssa. Vastaanottokeskuksen musiikkileikkikoulutuokioissa käytettiin monia soittimia: marakasseja, ksylofoneja, rytmirinkuloita, djembe-rumpuja ja osallistujien kehoja. Sen sijaan, että ryhtyisin tarkastelemaan ihmisyksilöitä ainoina musiikillisina toimijoina ja instrumenttien soittajina, tarkastelen seuraavaksi musikointia ihmiskehojen ja soit-

timien välisinä suhteina, joissa myös soittimet ovat keskeisiä ja aktiivisia toimijoita.

Kun olen tutkimusta tehdessäni osallistunut monenlaisiin musiikkileikkikoulutoimintoihin, olen usein huomannut, miten soittimet kutsuvat ja rohkaisevat osallistujia, itseni mukaan lukien, ottamaan osaa tunneilla tapahtuvaan musikointiin. Toisella musiikkileikkikoulukerralla vastaanottokeskuksessa tuokioomme osallistui vain kaksi lasta vanhempiensa kanssa, yksi- ja kolmivuotiaat sisarukset. Nuorempi lapsi istui isänsä sylissä koko tuokion ajan, ja vanhempi lapsi enimmäkseen vaelteli huoneessa kiinnostumatta siitä, mitä me muut teimme. Lähtiessämme vastaanottokeskuksesta Eva kertoi minulle, että näiden lasten kannalta olisi ollut hienoa, jos hänellä olisi ollut soittimia, esimerkiksi marakasseja, mukana tällä tunnilla, sillä ne olisivat houkutelleet lapset paremmin mukaan musikoimiseen.

Evan mielestä juuri marakassit ovat erityisen käyttökelpoisia soittimia musiikkileikkikouluissa, sillä hän on huomannut, että osallistujilla on hyvä olla jotakin mihin tarttua molemmilla käsillään. Musiikkileikkikoulutuokioissa Eva johdattikin meidät käyttämään marakasseja monilla eri tavoilla: niiden helistämisen lisäksi soitimme niitä päidemme päällä, kehojemme takana ja kilistimme niitä toisiaan vasten. Marakassien materiaallinen muoto mahdollistaa monenlaisten, eri kyvyillä varustettujen ja eri-ikäisten (ihmis)kehojen kytkeytymisen niihin. Ne eivät rikkoudu helposti, niihin on helppo tarttua, ne voi laittaa suuhun ja ne voi helposti pestä ja desinfioida tuntien jälkeen.

Marakasseilla on Evan mukaan yleensä hyvin aktivoiva vaikutus tuntien osallistujiin, minkä vuoksi ne voivat joskus saada lapset liiankin levottomiksi. Koimmekin tämän ensimmäisen vastaanottokeskuksessa järjestetyn musiikkileikkikoulutuokion aikana. Tähän tapaamiseen osallistui aikuisten lisäksi 12 lasta, joista useimmat olivat erittäin vilkkaita tekemään kaikenlaisia asioita marakassien kanssa, ei ainoastaan niitä, joihin Eva meidät johdatti. He ottivat enemmän marakasseja käyttöönsä kuin oli tarkoitus, juoksivat ympäri huonetta soittimien kanssa ja piilottivat niitä eri paikkoihin. Evan mielestä tämä ei ollut ainoastaan kielteistä, sillä lapset olivat innostuneita. Tämän kokemuksen perusteella hän kuitenkin suunnitteli rauhoittavia toimintoja seuraavien tuokioiden varalle ottamalla käyttöön soittimia, joilla on toisenlaisia kykyjä aktivoida ihmisiä toimintaan kuin innostavilla marakasseilla.

Niinpä Eva päätti seuraavalla musiikkileikkikoulukerralla käyttää lapsia rauhoittaakseen rytmirinkulaa. Sitä käytetään musiikkikasvatuksessa, ja se on tehty useamman metrin pituisesta joustavasta nauhasta,

joka on solmittu päistään yhteen ja päällystetty kankaalla. Rytmirinkula ei tuota ääntä, mutta toisinaan juuri äänettömyytensä vuoksi se voi olla aktiivinen toimija musiikkileikkikoulussa. Olen huomannut, että rytmirinkula on hyvin houkutteleva olio, soitin tai ehkäpä myös subjekti musiikkileikkikoulutunneilla: kun ryhmän vetäjä tarttuu siihen, muut osallistujat yleensä toimivat salamannopeasti samoin. Pienimpien osallistujien onkin joskus hankalaa päästää siitä irti. Kun ryhmän osallistujat tarttuvat rytmirinkulaan, heistä ja rinkulasta muodostuu rinki, ja rinkulaa voidaan liikuttaa monin eri tavoin. Sitä voidaan nostaa, laskea, siirtää eteen- ja taaksepäin sekä vetää ja työntää. Evan mukaan rytmirinkula luo yhteisyyden tunteen. Kun osallistujat kytkeytyvät rinkulaan, syntyy ”meidän rinki”. Näin rinkula auttaa ryhmää toimimaan yhdessä ja ylipäänsä muotoutumaan ryhmäksi. Eva käyttää rytmirinkulaa erityisesti silloin, jos ryhmässä on levottomia lapsia. Kun he tarttuvat rinkulaan, se rajoittaa ja ohjaa heidän kehojensa liikkeitä sellaisin tavoin, jotka ovat hyödyllisiä ryhmässä ja ryhmänä toimimisen kannalta.

Koska soittimet ovat niin houkuttelevia ja puoleensavetäviä, varsinkin pienimpien lasten on joskus vaikea luopua niistä. Tämän vuoksi Eva suunnitteli tuokiot niin, että luovuimme yleensä soittimista vasta tuntien loppupuolella. Jos soittimet oli tarkoitus antaa pois aikaisemmin, hän teki luopumisesta leikin. Eva johdatti meidät panemaan soittimet ringin keskellä olevaan laukkuun laulun tahdissa, jota olimme juuri laulaneet. Hän näytti kehonsa liikkeillä, miten panemme soittimet yksi kerrallaan pois, tuottamamme ”tsuh”-äänien säestämänä. Jopa nuorimmat osallistujat selvästi nauttivat tästä leikistä ja luovuttivat soittimensa innostuneina vuorollaan laukkuun. Soittimet ovat musiikkileikkikoulussa yhteisöllisiä, ne eivät ole yksilön omia ja hänen vaalimiaan entiteettejä.

Soittajat ja soittimet ovat näissä musiikkileikkikoulutuokioissa ei-valkoiseksi tulemisen prosessissa, sillä vaikka toiminta tapahtuu rodullistettujen valtasuhteiden vallitessa ja niiden kontekstissa, musikoimisen tavat poikkeavat huomattavasti musiikista valkoisimman, länsimaisen taidemusiikin, soittamisen tavoista. Länsimaisessa taidemusiikkikulttuurissa käytetyt soittimet ovat yleensä hyvin kalliita, kun taas musiikkileikkikoulutuokioissa käytettiin instrumentteina esimerkiksi osallistujien omia kehoja. Marakassit ja rytmirinkulat ovat myös edullisia, eikä niitä tarvitse kohdella varovaisesti rikkoutumisvaaran vuoksi. Kuten edellä olen kuvannut, musiikkileikkikoulutuokioissa käytettyjä soittimia voi soittaa kuka tahansa. Musikoiminen näiden soittimien kanssa on yhteisöllistä eikä sen arvioiminen perustu yksilösoittajan tulkinnallisiin ja teknisiin taitoihin, kuten esimerkiksi länsimaisen taidemusiikin perinteessä. Yli-

päätään soittamista ei arvioida; nämä musikoimistilanteet eivät tee eroa yleisön ja soittajien välille, sillä kaikki osallistuvat toimintaan.

Soittimet osallistuvat näin politiikkaan olemalla materiaalisia toimijoita tulemisen prosesseissa, joissa rajat ihmistoimijoiden ja soittimien välillä huokoistuvat ja rodullistetut luokittelut hämärtyvät. Soittimet siis osallistuvat aktiivisesti politiikkaan, koska ne mahdollistavat, mutta myös rajaavat, toimintakykyjä sekä yhdessä toimimisen ja kehkeytymisen tapoja. Kun musiikkileikkikoulutuokioissa toimivat ihmiset ja instrumentit ovat tulemisen tilassa, ne osallistuvat prosesseihin, joissa selkeät rodullistetut kategoriat muuttuvat senhetkisen toiminnan kannalta merkitysettömiksi.

Rodun makro- ja mikropolitiikka musiikintutkimuksessa

Musiikintutkimuksen kyky olla aktiivinen toimija tämänhetkisessä ja tulevaisuuden maailmassa edellyttää, että se käsittelee aktiivisesti rodullistamista koskevia valtakysymyksiä. Konstruktivistinen valtakäsitys on mahdollistanut musiikintutkimuksessa erittäin tärkeitä analyyseja rodullisista valtasuhteista liittyen etenkin valkaisuuden ja ei-valkaisuuden välisiin suhteisiin. Keskittyessään representaatioihin ja niihin sisältyvien toiseuttamisen prosessien kritiikkiin nämä analyysit kuitenkin usein jättävät huomiotta tai vähemmälle huomiolle mikropoliittiset tapahtumat, jotka eivät noudata kaksijakoisten vastakkainasettelujen logiikkaa. Sekä rasistinen että antirasistinen toiminta perustuvat usein makropolitiikkaan. Rodullistaminen ja toiseuttaminen tapahtuvat kuitenkin usein diskursiivisten ja kielellisten tekojen ohella myös ei-kielellisinä eleinä, liikkeinä ja toimintoina. Tämän vuoksi antirasistiseen toimintaan liittyy aina myös materiaalisia ulottuvuuksia diskursiivisten lisäksi. Ehdotan, että musiikintutkimuksen tulisi tarkastella musiikillisia prosesseja yhtäaikaisesti sekä makro- että mikropolitiikan tasoilla. Näin hahmotettuna valta näyttäytyy samanaikaisesti sekä rajoittavana (*potestas*) että mahdollistavana (*potentia*) ilmiönä (ks. esim. Braidotti 2013). Analyysin keskiössä ovat tunnistettujen identiteettipoliittisten kategorioiden ja käytäntöjen lisäksi myös uudet ja mahdollisesti yllättävät kytkeytymisen ja tulemisen prosessit.

Palaan vielä lopuksi artikkelin alussa siteeraamaani bell hooksin tekstikatkelmaan. Ehkä hänen kaipaamastaan ajatuksesta taiteesta alueena, jossa kaikki rajat voidaan ylittää, ei tarvitsekaan täysin luopua. Va-

pautta ja mahdollisuuksia usein rajoittavia erontekoja, kategorisoiteja ja identiteettejä ei tule unohtaa, mutta niiden tarkastelemisen ei pitäisi merkitä sellaisten ilmiöiden ja voimien sivuuttamista, jotka jäävät niiden ulkopuolelle tai vuotavat niistä yli. Vakiintuneiden erojen ja avointen tulemisten yhtäaikaisuuden havaitseminen ja analyysi vaativat ankaraa työtä. Taiteelliset, musiikilliset ja luovat käytännöt voivat kuitenkin olla myös mikropoliittisia vapauden alueita. Näin on ainoastaan, jos samalla muistetaan, miten erilaiset identiteetteihin perustuvat makropoliittiset valtarakenteet alati ohjaavat, tuottavat ja rajaavat myös musiikillisia käytäntöjä.

Kirjallisuus

Alaimo, Stacy ja Susan Hekman, toim. 2008. *Material Feminisms*. Bloomington, IN: Indiana University Press.

Barad, Karen. 2003. "Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter". *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 28 (3): 801–31.

Barla, Josef. 2019. *The Techno-Apparatus of Bodily Production: A New Materialist Theory of Technology and the Body*. Bielefeld: transcript.

Barrett, Estelle. 2015. "Materiality, Language and the Production of Knowledge: Art, Subjectivity and Indigenous Ontology". *Cultural Studies Review* 21 (2): 101–19.

Bates, Eliot. 2012. "The Social Life of Musical Instruments". *Ethnomusicology* 56 (3): 363–95. DOI: 10.5406/ethnomusicology.56.3.0363.

Bennett, Jane. 2010. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham, NC: Duke University Press.

Bloechl, Olivia, Melanie Lowe ja Jeffrey Kallberg, toim. 2015. *Rethinking Difference in Music Scholarship*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bogue, Ronald. 2003. *Deleuze on Music, Painting and the Arts*. New York: Routledge.

Braidotti, Rosi. 2013. *The Posthuman*. Cambridge: Polity.

Campbell, Patricia Shehan. 1997. "Music, the Universal Language: Fact or Fallacy?" *International Journal of Music Education* 29: 32–39.

Chen, Mel Y. 2012. *Animacies: Biopolitics, Racial Mattering, and Queer Affect*. Durham, NC: Duke University Press.

Citron, Marcia J. 2000. *Gender and the Musical Canon*. Champaign, IL: University of Illinois Press.

Clayton, Martin, Trevor Herbert ja Richard Middleton, toim. 2003. *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. New York: Routledge.

Conley, Verena Andermatt. 2000. "Becoming-Woman Now". Teoksessa *Deleuze and Feminist Theory*, toim. Ian Buchanan ja Claire Colebrook, 18–37. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Cook, Susan C. ja Judy S. Tsou, toim. 1994. *Cecilia Reclaimed: Feminist Perspectives on Gender and Music*. Champaign, IL: University of Illinois Press.

Coole, Diana ja Samantha Frost, toim. 2010. *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*. Durham, NC: Duke University Press.

- Dave, Nomi. 2015. "Music and the Myth of Universality: Sounding Human Rights and Capabilities". *Journal of Human Rights Practice* 7 (1): 1–17.
- Deleuze, Gilles. 1990. *The Logic of Sense*. Käännös Mark Lester ja Charles Stivale, toim. Constantin V. Boundas. New York: Columbia University Press.
- Deleuze, Gilles. 1995. *Negotiations: 1972–1990*. Käännös Martin Joughin. New York: Columbia University Press.
- Deleuze, Gilles ja Félix Guattari. 1987. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Esipuhe ja käännös Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- del Río, Elena. 2008. *Deleuze and the Cinemas of Performance: Powers of Affection*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Dolphijn, Rick ja Iris van der Tuin. 2012. *New Materialism: Interviews and Cartographies*. Ann Arbor: Open Humanities Press.
- Dolphijn, Rick ja Iris van der Tuin. 2013. "A Thousand Tiny Intersections: Linguisticism, Feminism, Racism and Deleuzian Becomings". Teoksessa *Deleuze and Race*, toim. Arun Faldanha ja Jason Michael Adams, 129–43. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Erel, Umut, Karim Murji ja Zaki Nahaboo. 2016. "Understanding the Contemporary Race–Migration Nexus". *Ethnic and Racial Studies* 39 (8): 1339–60. DOI: 10.1080/01419870.2016.1161808.
- Fiddian-Qasmiyeh, Elena ja Yousif M. Qasmiyeh. 2010. "Muslim Asylum-Seekers and Refugees: Negotiating Identity, Politics and Religion in the UK". *Journal of Refugee Studies* 23 (3): 294–314. <https://doi.org/10.1093/jrs/feq022>.
- Frye, Marilyn. 1983. *The Politics of Reality: Essays in Feminist Theory*. New York: Crossing Press.
- Gatens, Moira. 2000. "Feminism as 'Password': Re-thinking the 'Possible' with Spinoza and Deleuze". *Hypatia* 15 (2): 59–75.
- Grosz, Elizabeth. 2008. *Chaos, Territory, Art: Deleuze and the Framing of the Earth*. New York: Columbia University Press.
- Gutiérrez Rodríguez, Encarnación, Pinar Tuzcu ja Heidemarie Winkel. 2018. "Introduction: Feminisms in Times of Anti-Genderism, Racism and Austerity". *Women's Studies International Forum* 68.
- Hage, Ghassan. 1998. *White Nation: Fantasies of Supremacy in a Multicultural Society*. New York: Routledge.
- Hames-García, Michael. 2008. "How Real Is Race?" Teoksessa *Material Feminisms*, toim. Stacy Alaimo ja Susan Hekman, 308–339. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Hekman, Susan. 2010. *The Material of Knowledge: Feminist Disclosures*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Higgins, Kathleen Marie. 2012. *The Music between Us. Is Music a Universal Language?* Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Hinton, Peta, Tara Mehrabi ja Josef Barla. 2015. "New Materialisms—New Colonialisms". *New Materialisms on the Crossroads of the Natural and Human Sciences* position paper, COST Action IS1307. Tarkistettu 11.12.2019. <https://www.scribd.com/document/356572608/New-Materialisms-New-Colonialisms>.
- hooks, bell. 1990. *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*. Boston: South End Press.
- hooks, bell. 1995. *Art on My Mind: Visual Politics*. New York: New Press.
- Howe, Blake, Stephanie Jensen-Moulton, Neil Lerner ja Joseph Straus, toim. 2016. *The Oxford Handbook of Music and Disability Studies*. Oxford: Oxford University Press.

Hutchinson, Sydney. 2016. "Asian Fury: A Tale of Race, Rock, and Air Guitar". *Ethnomusicology* 60 (3): 411–33.

Järviluoma, Helmi ja Taru Leppänen. 2004a. "Miten kyseenalaistaa toiseuden rakentamista? Esimerkkinä osallistava Kuuluvaks!-projekti". Teoksessa *Becoming Visible! -projektin loppujulkaisu*, toim. Marjut Villanueva, 31–33. Tampere: Tampereen yliopistopaino.

Järviluoma, Helmi ja Taru Leppänen. 2004b. "Jos metsään haluat mennä nyt'. Osallistava musiikkietnografia ja eksymisen metodologia". *Kulttuurintutkimus* 21 (3): 35–41.

Järviluoma, Helmi ja Taru Leppänen. 2012. "Becoming Audible! Asylum Seekers, Participatory Action Research and Cultural Encounters". Teoksessa *Situating Popular Musics: IASPM 16th International Conference Proceedings*, toim. Ed Montano ja Carlo Nardi, 297–306. IASPM. Tarkistettu 27.6.2019. <http://iaspm.net/archive/IASPM11.pdf>.

Kerman, Joseph. 1985. *Musicology*. London: Fontana Press.

Koskoff, Ellen, toim. 1987. *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*. Champaign, IL: University of Illinois Press.

Laviolette, Patrick. 2007. "Toward a New Organology: Material Culture and the Study of Musical Instruments". *Material World*, julkaistu 21.11.2007. Tarkistettu 27.6.2019. <https://www.materialworldblog.com/2007/11/toward-a-new-organology-material-culture-and-the-study-of-musical-instruments/>.

Leinonen, Johanna. 2012. "Invisible Immigrants, Visible Expats? Americans in Finnish Discourses on Immigration and Internationalization". *Nordic Journal of Migration Research* 2 (3): 78–88.

Lenette, Caroline ja Brian Procopis. 2016. "'They Change Us': The Social and Emotional Impacts on Music Facilitators of Engaging in Music and Singing with Asylum Seekers". *Music and Arts in Action* 5 (2): 55–68.

Lenette, Caroline ja Naomi Sunderland. 2016. "'Will There Be Music for Us?': Mapping the Health and Well-Being Potential of Participatory Music Practice with Asylum Seekers and Refugees Across Contexts of Conflict and Refuge". *Arts & Health* 8 (1): 32–49. DOI: 10.1080/17533015.2014.961943.

Lenette, Caroline, Donna Weston, Patricia Wise, Naomi Sunderland ja Helen Bristed. 2016. "Where Words Fail, Music Speaks: The Impact of Participatory Music on the Mental Health and Wellbeing of Asylum Seekers". *Arts & Health* 8 (2): 125–39. DOI: 10.1080/17533015.2015.1037317.

Leppänen, Taru. 2000. *Musiikki, viulisti ja identiteetti. Sibelius-viulukilpailu suomalaisessa mediassa 1995*. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.

Leppänen, Taru. 2010. *Vallatonta musiikkia. Lastenmusiikkikulttuuri 2000-luvun alun Suomessa*. Helsinki: Gaudeamus.

Leppänen, Taru. 2011a. "Babies, Music and Gender: Music Playschools in Finland as Multimodal Participatory Spaces". *Policy Futures in Education* 9 (4): 474–84.

Leppänen, Taru. 2011b. "Vauvoja ja aikuisia musiikkileikkikoulussa. Materiaaliset feminismit musiikin käsitettä muuttamassa". *Naistutkimus–Kvinnoforskning* 24 (4): 19–28.

Leppänen, Taru. 2017. "Tuhansia pieniä rotuja Sonya Lindforsin *Noble Savagessa*". *Kulttuurintutkimus* 34 (2–3): 17–26.

Leppänen, Taru. 2018a. "Race". *New Materialism Almanac*, julkaistu 2.4.2018. Tarkistettu 27.6.2019. <https://newmaterialism.eu/almanac/r/race.html>.

Leppänen, Taru. 2018b. "Always More than Two: Vibrations, the Foetus and the Pregnant Person in Childbirth Singing Practices". *NORA – Nordic Journal of Feminist and Gender Research* 26 (2): 99–111.

Leppänen, Taru. 2019. "Two and a Thousand Tiny Races in Sonya Lindfors's Dance Performance 'Noble Savage'". *darkmatter* 10. Tarkistettu 27.6.2019. <http://www.darkmatter101.org/site/2019/01/31/two-and-a-thousand-tiny-races-in-sonya-lindfors%E2%80%99s-dance-performance-noble-savage/>.

Leppänen, Taru ja Milla Tiainen. 2016. "Feministiä uusmaterialismeja paikantamassa. Materian toimijuus etnografisessa taiteen- ja kulttuurintutkimuksessa". *Sukupuolen-tutkimus–Genusforskning* 29 (3): 27–44.

Leppänen, Taru ja Milla Tiainen. 2018. "Trans-Becomings in Western 'Classical' Singing: An Intra-Active Approach". *Ruukku. Taiteellisen tutkimuksen kausijulkaisu* 9.

Liu, Xin. 2015. *Trilling Race: The Political Economy of Racialised Visual-Aural Encounters*. Åbo: Åbo Akademi University Press.

Longfellow, Henry Wadsworth. 1835. *Outre-Mer: A Pilgrimage Beyond the Sea*, Volume II. New York: Harper & Brothers.

Lovesey, Oliver, toim. 2019. *Popular Music and the Postcolonial*. New York: Routledge.

MacArthur, Sally. 2010. *Towards a Twenty-First-Century Feminist Politics of Music*. New York: Routledge.

MacLure, Maggie. 2016. "The Refrain of the A-Grammatical Child: Finding Another Language in/for Qualitative Research". *Cultural Studies — Critical Methodologies* 16 (2): 173–82.

M'charek, Amade. 2010. "Fragile Differences, Relational Effects: Stories about the Materiality of Race and Sex". *European Journal of Women's Studies* 17 (4): 307–22.

M'charek, Amade. 2013. "Beyond Fact or Fiction: On the Materiality of Race in Practice". *Cultural Anthropology* 28 (3): 420–42.

McClary, Susan. 1991. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

McQuirter, Marcus Emil. 2012. *Hearing Voices in the Dark: Deploying Black Sonicity as a Strategy in Dramatic Performance*. Julkaisematon väitöskirja. Austin, TX: University of Texas. Tarkistettu 28.6.2019. <https://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/ETD-UT-2012-05-5847>.

Moisala, Pirkko ja Beverley Diamond, toim. 2000. *Music and Gender*. Champaign, IL: University of Illinois Press.

Moisala, Pirkko, Taru Leppänen, Milla Tiainen ja Hanna Väätäinen. 2014. "Noticing Musical Becomings: Deleuzian and Guattarian Approaches to Ethnographic Studies of Musicking". *Current Musicology* 98 (Fall): 7–29.

Moisala, Pirkko, Taru Leppänen, Milla Tiainen ja Hanna Väätäinen. 2016. "Musii-kin prosessuaalinen huomaaminen. Deleuzen ja Guattarin inspiroimia musiikkietnografisia tutkimuksia". *Musiikki* 45 (3–4): 12–33.

Moisala, Pirkko, Taru Leppänen, Milla Tiainen ja Hanna Väätäinen, toim. 2017. *Musical Encounters with Deleuze and Guattari*. New York: Bloomsbury Academic.

Murray, Sean. 2009. "Pianos, Ivory, and Empire". *American Music Review* XXXVIII (2): 1, 4–5, 13–14.

Nayak, Anoop. 2006. "After Race: Ethnography, Race and Post-Race Theory". *Ethnic and Racial Studies* 29 (3): 411–30.

Nettl, Bruno. 2010. "Music Education and Ethnomusicology: A (Usually) Harmonious Relationship". *Min-Ad: Israel Studies in Musicology Online* 8 (1): 1–9.

Olkowski, Dorothea. 1999. *Gilles Deleuze and the Ruin of Representation*. Oakland, CA: University of California Press.

Orth, Jaap, Letty Doorschodt, Jack Verburgt ja Boris Droždek. 2004. "Sounds of Trauma: An Introduction to Methodology in Music Therapy with Traumatized Ref-

ugees in Clinical and Outpatient Settings”. Teoksessa *Broken Spirits: The Treatment of Traumatized Asylum Seekers, Refugees, War and Torture Victims*, toim. John P. Wilson ja Boris Droždek, 443–80. New York: Brunner-Routledge.

Parikka, Jussi ja Milla Tiainen. 2006. ”Kohti materiaalisen ja uuden kulttuurianalyysia. Tai representaation hyödyistä ja haitasta elämälle”. *Kulttuurintutkimus* 23 (2): 3–20.

Puar, Jasbir. 2007. *Terrorist Assemblages: Homonationalism in Queer Times*. Durham, NC: Duke University Press.

Puar, Jasbir. 2012. ”I Would Rather Be a Cyborg than a Goddess’: Becoming Intersectional in Assemblage Theory”. *philoSOPHIA* 2 (1): 49–66.

Ravenscroft, Alison. 2018. ”Strange Weather: Indigenous Materialisms, New Materialism, and Colonialism”. *Cambridge Journal of Postcolonial Literary Inquiry* 5 (3): 353–70.

Ryan, Robin. 2013. ”’Not Really a Musical Instrument?’ Locating the Gumleaf as Acoustic Actant and Environmental Icon”. *Societies* 3 (2): 224–42.

Saldanha, Arun. 2006. ”Reontologising Race: The Machinic Geography of Phenotype”. *Environment and Planning D: Society and Space* 24: 9–24.

Saldanha, Arun. 2007. *Psychedelic White: Goa Trance and the Viscosity of Race*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.

Saldanha, Arun ja Jason Michael Adams, toim. 2013. *Deleuze and Race*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Skott-Myhre, Hans ja Donato Tarulli. 2008. ”Becoming-Child: Ontology, Immanence, and the Production of Child and Youth Rights”. Teoksessa *Children’s Rights: Multidisciplinary Approaches to Participation and Protection*, toim. O’Neill ja Dawn Zinga, 69–84. Toronto: University of Toronto Press.

Solie, Ruth A., toim. 1993. *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Oakland, CA: University of California Press.

Sonevyytsky, Maria. 2008. ”The Accordion and Ethnic Whiteness: Toward a New Critical Organology”. *The World of Music* 50 (3): 101–18.

Sullivan, Nikki. 2012. ”The Somatechnics of Perception and the Matter of the Non/human: A Critical Response to New Materialism”. *European Journal of Women’s Studies* 19 (3): 299–313.

Thompson, Marie. 2017. ”Experimental Music and the Question of What a Body Can Do”. Teoksessa *Musical Encounters with Deleuze and Guattari*, toim. Pirkko Moisala, Taru Leppänen, Milla Tiainen ja Hanna Väättäin, 149–68. New York: Bloomsbury Academic.

Tiainen, Milla. 2012. *Becoming-Singer: Cartographies of Singing, Music-Making and Opera*. Turku: Turun yliopisto.

Tiainen, Milla. 2013. ”Revisiting the Voice in Media and as Medium: New Materialist Propositions”. *NECSUS: European Journal of Media Studies* 2 (2): 383–406.

Tiainen, Milla. 2018. ”Sonic Performance and Feminist Posthumanities: Democracy of Resonance and Machinic Sounds”. Teoksessa *A Feminist Companion to the Posthumanities*, toim. Cecilia Åsberg ja Rosi Braidotti, 103–15. New York: Springer.

Tuori, Salla. 2009. *The Politics of Multicultural Encounters: Feminist Postcolonial Perspectives*. Åbo: Åbo Akademi University Press.

van der Tuin, Iris. 2014. *Generational Feminism: New Materialist Introduction to a Generative Approach*. Lanham, MD: Lexington Books.

Vuolajärvi, Niina. 2011. ”Rodun todellisuus ja materiaalisuus”. *Naistutkimus–Kvinnoforskning* 24 (2): 54–60.

Vuolajärvi, Niina. 2014. ”Rotu etnisten suhteiden tutkimuksessa”. Teoksessa *Muokattu elämä. Teknotiede, sukupuoli ja materiaalisuus*, toim. Sari Irni, Mianna Meskus ja Venla Oikkonen, 264–301. Tampere: Vastapaino.



Klisala Harrison

Value alignment in applied and community-based music research

Klisala Harrison (klisala.harrison@helsinki.fi) is the Academy of Finland Research Scholar in ethnomusicology at the University of Helsinki. She has extensive research experience on music, health and well-being; specific musics of Indigenous peoples across the Arctic and asylum seekers/refugees in Europe; as well as music in relation to human rights, poverty and capability development. She has published foundational works on applied ethnomusicology.

Value alignment in applied and community-based music research

The alignment of researchers' and researched communities' values is common in music research methodologies of applied ethnomusicology, applied musicology, community music studies, music therapy and some areas of music psychology and music for health studies. Such fields focus on use-inspired research (Stokes 1997). I define value alignment as occurring when values among different research participants seem consistent, complementary or aligned. In such areas of applied and community-based music research, researcher and researched community value alignment emerges often in the context of musical interventions made in community. What are the benefits and risks of aligning one's values as a researcher with values in a music community, within research processes? What are directions and methodologies for related future research on researcher values, researched community values and intersections between the two? I argue that a critical approach to use-inspired research on music, when it comes to values, could minimize various risks and maximize benefits of value alignment. I also call for new work on value fluidity. Value fluidity refers to the intersections of values of individual human beings and institutions (organizational or otherwise social) as well as which value systems these intersections create and how those fluctuate over time.



Value alignment in applied and community-based music research

Klisala Harrison
.....

Introduction

I begin with a story about one of the values that motivates me as a researcher. Most researchers have at least one. These stories affect how we engage our values with the values of people we research and with academic contexts, no matter which kind of research we conduct:

After my ninth birthday, I began violin lessons on a too-big, full-sized violin. Laying on a floral, polyester sofa, in a floral dress, Ruth Schafer had bequeathed her husband's violin and a three-quarter length bow to me. What had scared nine-year-old me was her purple-blue skin, from advanced heart disease. That same year, following my mother's nervously bundling me to doctors, I was diagnosed with epilepsy. Childhood epilepsy, a disease that took me away in small absences. Ten years later, when playing a lot of music in my Bachelor of Music studies at the University of Victoria, Canada, the epilepsy vanished as suddenly as it had come.

For me, health and well-being became values foundational to my existence and somehow melded with what I valued about music. A value is defined here as a value judgement that is epistemological or ontological in nature, and that is experienced ontologically or metaphysically (drawing on Weber 1949). By age 19, I was playing violin nine hours per day in individual practice, chamber ensembles, orchestras, a large new music group, and lessons. I became curious about how music might foster health and well-being because I suspected, at numerous points, that it

had done so for me. Indeed, music is being found to assist in the management and recovery of some kinds of epilepsy (Liao, Jiang and Wang 2015, Maguire 2012), but I was never any medical research subject. In my 30s and 40s, after completing the PhD, this personal background motivated my publishing studies on the general theme of music, health and well-being: the social potential of music for addiction recovery (Harrison 2009, 2019); place-based and sense-bound songwriting as a trauma response for refugees and asylum seekers (Harrison, Jacobsen and Sunderland 2019); relationships between music and socioeconomic status, which influences health and longevity, wellness levels and morbidity (Harrison 2018, 2019); and implementations of policy promoting the human right to health, via formal music programs organized in urban poverty (Harrison, in press).

In this special journal issue of *Musiikki* (“Music” in Finnish), focused on methodologies of music research, I take opportunity to critically reflect on the following two questions and what I have found to be a complex, but also highly personal, arena of research methodology: values in music research. First, I consider a growing trend of researchers aligning their values with those of researched communities. Especially in applied and community-based music research, researchers aim to generate knowledge and/or community change, frequently (although not invariably) through methodological processes in which they align their values with those of researched communities. After positioning value alignment in music research approaches, I ask, secondly: What are the benefits and risks of aligning one’s values as a researcher with values in a music community, within research processes? What are directions and methodologies for related future analysis of researcher values, researched community values and intersections between the two? I define value alignment as occurring when values among different research participants seem to be consistent, complementary or aligned. I interpret a community as being formed by a group of people that is socialized (Cotrell and Impy 2018) and engage “interfaces and interconnections between social cultures and musical cultures” (Veblen 2013, 6) with relevance for, as ethnomusicologist John Blacking put it, connections between “humanly organized sound” and “soundly organized humanity” (Blacking 1973).

Values are neglected in discussions of music research methodologies. Music generally tends to be considered a “good thing” about which researchers generate knowledge and practice. Yet in applied and community-based music research methods, the question of values is more complex than that. Therefore, I have written this article.

Value alignment in use-inspired music research

I have found a research model proposed by political scientist Donald E. Stokes useful for thinking about how to position within (music) research approaches, the phenomenon of value alignment between researcher and researched community. To form his model (see Figure 1), Stokes questioned if research is inspired by a quest for fundamental understanding and/or considerations of use. If it pursues fundamental understanding only, it is pure basic research; if it pursues fundamental understanding and also considers use, it is use-inspired basic research; if it is not inspired by a quest for fundamental understanding and does not consider use, it is pure applied research. Like use-inspired basic research, artistic research enhances understanding whilst being inspired by use (Borgdorff 2012, 100). I will argue that artistic research can be useful for investigating values in applied and community-based research projects conducted through art-making. Pure applied research includes the research that goes into creating music products, for one example, online digital music streaming platforms. For Stokes, work that does not pursue fundamental understanding but considers use is occupied by “research that systematically explores particular phenomena without having in view either general explanatory objectives or any applied use to which the results will be put, a conception more at home with the broader German idea of *Wissenschaft* than it is with French or Anglo-American ideas of science” (Stokes 1997: 74).

		Considerations of use?	
		No	Yes
Quest for fundamental understanding?	Yes	Pure basic research	Use-inspired basic research
	No	Pure applied research	<i>Wissenschaft</i>

Figure 1. Stokes’ model of scientific research (from Borgdorff 2012, 98 after Stokes 1997, 73)

Applied and community-based music research are types of use-inspired research. I will argue, when addressing this article’s questions,

that we need more basic research when it comes to the values engaged by use-inspired research on music.

Applied research in music, also called public or engaged music research (Harrison 2016), encompasses use-inspired disciplines like applied ethnomusicology, applied musicology and music therapy as well as some areas of music psychology and music and health studies. Methodologically, participatory action research takes prominence (see Bendrups 2015) as does action research, which aims to develop and refine practice (Stringer 2013). Qualitative, mixed-method and highly quantitative approaches can be found in the health studies. Researcher values and researched community values seem heavily aligned in these fields, even in health studies of music because they overwhelmingly emphasize positive results of music uses (Fancourt and Finn 2019).

Applied ethnomusicology refers to “the approach guided by principles of social responsibility, which extends the usual academic goal of broadening and deepening knowledge and understanding toward solving concrete problems and toward working both inside and beyond typical academic contexts” (Harrison and Pettan 2010, 1). The field draws extensively on the field of applied anthropology, to some extent on applied sociology and on qualitative research approaches from the social sciences (Harrison 2016). It emphasizes applications of music and ethnomusicology in community. I conducted use-inspired basic research for my PhD dissertation for which I asked what is the role of music in urban poverty, for people experiencing poverty in one of Canada’s poorest urban neighbourhoods, Vancouver’s Downtown Eastside (Harrison 2008). Drawing on my findings, I organized music workshops there that attempted to enhance the poor’s well-being, and which I have discussed in terms of applied ethnomusicology (Harrison 2015). Applied musicology’s modern iteration is in its developmental stages, with the first edited volume, *The Routledge Companion to Applied Musicology*, being written in 2020 (see also Ockelford 2013, Seeger 1939). Music therapy studies emerge from the premise that music has therapeutic value. They emphasize the refinement of practice not only through action research, but through different kinds of qualitative research, mixed-methods research and quantitative study (Edwards 2016).

Community-based research takes a couple of forms: community music studies and collaborative research on music. Overall, values between researched and researched community members are heavily aligned there too. Community music studies, a field led primarily by music educators, focuses on making musical interventions in community, for valued

purposes like inter-ethnic peacebuilding (Tan 2018), addressing human consequences of war and conflict (Howell 2018), or, when surveying numerous such interventions, theorizing social change mechanisms of music (Dunphy 2018). Collaborative research incorporates collaborative research methodologies, for example, collaborative ethnography, in which the researcher together with research participants co-conceptualize and co-theorize ethnographic research trajectories (see Lassiter 2005). Research outputs may include co-productions by researchers and research participants such as texts, audiovisual recordings and exhibitions. Collaborative work is especially important in Indigenous music research today (Diamond and Castello Branco, in press), and in an approach known as activist ethnomusicology. Activist ethnomusicology that extends the work of Charles Hale and Joanne Rappaport in anthropology, cultivates community leadership and emphasizes non-hierarchical working relations for political reasons (Araújo 2006, Araújo and Cambria 2013).

Benefits and risks of value alignment in research processes

Value alignment between a researcher and researched community carries various benefits and risks. The benefits centrally emerge through research methodology. Shared values between a researcher and researched community may allow them to use collective research methods to generate research results together. Shared values, for instance, can enable working together in an epistemic community (for well-defined values that guide research on music for peace-building, see Urbain 2016). In applied and community-based music work, researchers frequently join epistemic communities in which they together with community members work on a specific problem or issue-area (e.g., Sunderland, Graham and Lenette 2016). An epistemic community refers to “a collective of people—including, for instance, [music scholars], musicians, community members, or people from other disciplines—who work together toward solving and analyzing a particular problem or issue-area whose terms are epistemologically defined” (Harrison 2012, 506, developed from Haas 1992). Epistemology refers to processes of “understanding such concepts as belief, memory, certainty, doubt, justification, evidence and knowledge, and . . . enquiring into the criteria for the application of such terms and so, in particular, the criteria for identifying . . . ‘the scope and limits’ of human knowledge” (Cooper 199, 1–2) Epistemic communities give

much to researchers in terms of knowledge exchange and support for research trajectories.

In collaborative research approaches, researchers have the possibility to work together to develop a shared understanding, without taking values for granted from the beginning of a research process. Values can be pre-negotiated among research participants. In a research consortium that I lead titled *Musical Climate Art for a Sound Future*, which promotes environment-related well-being, Greenlandic Indigenous people and non-Indigenous scholars decided to work together in an effort to determine the feasibility of musical climate change art for supporting Indigenous livelihoods and meeting social needs of climate change. Coming from different backgrounds in Russia, Denmark, Finland and Canada, we did not necessarily share any stance towards climate change, or music livelihoods before the research started. Through conducting research collectively, using an activist ethnomusicology approach drawing on Hale's, we are setting our collective research trajectory, including our values, in the group. Researching within an epistemic community, which can be established through collaborative research, may lead to the efficient and comprehensive solving of a valued research problem, including one that is collaboratively determined. Researchers choosing to align their values with a researched community can lead to rich research understandings “from the inside” of their value construct(s) and system(s).

Risks of value alignment between researcher and researched community emerge in both research methodologies and outcomes. Regarding methodologies, we should take any influences of current political climates into very serious consideration. Populism, fascism and pursuing capitalism at any cost are valued politics increasingly widespread across societies in which researchers professionally locate, at the time of writing. Human rights are promoted internationally by the United Nations, but are increasingly threatened nationally and locally (Harrison, in press). A researcher aligning his or her values with researched community values, for example those that support or resist a hegemony, risks a blinkered perspective when it comes to a spectrum of values in society and their place in them. One can even argue that applied and community music studies constitute loci of research outcomes somewhat lacking in critical approach and demonstrated critical-intellectual capability when they do not fully comprehend a diversity and complexity of values in communities and societies. This is a major hindrance to quality research because it means that the research analysis is not thorough; community applications and interventions may be partial, and biased, when it comes to val-

ues. Some scholars, notably David McDonald, fervently resist this logic, reiterating the depth of knowledge made possible through political value alignment. McDonald proposes a critical activist ethnomusicology, which particularly critiques oppression. It is “a problem-centered and participatory mode of inquiry that foregrounds the affective, communicative, and performative capacities of musical behavior in the mobilization of oppositional and emancipatory knowledge in the pursuit of social justice and the common good” (McDonald, in press). I do not think, however, that there is often comprehensive value alignment between researcher and researched community, a topic questioned below.

Further regarding research outcomes, one can never control the uses of research. Depending on who uses research results on music uses, they can be instrumentalized to oppress and destroy musical people, or to strengthen and support them. Interventions in musical community may not only disturb societal trending and norms (Bartleet and Higgins 2018), but may be implicated in destruction and devastation beyond the community level. Music scholars have noted how applications of music can be used for purposes of conflict, even torture (summarized in Rice 2014, 195). Understandings of how music moves people have broad potential for any parties wanting to use music to manipulate people.

Critical thinking and knowledge on value-aligned music research

Little scholarship exists on how value alignment practically works within music research methodologies. In order to maximize benefits and minimize risks of value alignment, more basic research should be conducted on values in the research process. I am arguing here for a more critical approach to use-inspired research, which foregrounds critical thinking on researcher and researched community values. Increasing critical use-inspired research on music would generate new knowledge about how researcher values are generated about music, how values in music communities may be understood and analyzed, as well as potential complexities of relationships between researcher and researched community values. Community music scholars Brydie-Leigh Bartleet and Lee Higgins offer a good start when they insist that researchers should approach “intervention” critically. Of Indigenous Australian contexts, they ask “(1) on whose terms this musical intervention is happening, (2) whether those are appropriate to the cultural context in which they are operating, and

(3) whether the intervention is acting as another colonizing endeavor or promoting a more positive sense of self-determination for participants” (2018, 6). Here I encourage also research that systematically examines researcher and researched community values, and their interrelationships.

Another risk inherent in value alignment, which I detail elsewhere (Harrison 2015) is that if applied and community-based music researchers don’t know much about the values and value systems they deal with, this increases likelihood of the misinterpretation of values in the research context (Peterson 2015). This, in turn, can produce different or inaccurate results from those wanted in case the research makes an intervention in community. A critical perspective may increase alertness about uses of research outcomes felt to be destructive and thus play a role in effective responses to this. Greater knowledge about values and music relationships may shift researcher values and the way we approach valued research work and value alignment entirely. I will now turn to future topics for study and reflection on researcher values, researched community values as well as intersections between the two.

Researcher values

Future work on values in music research can study the possibility that a researcher (not to mention community participant) may hold multiple values, and that different values may be in conflict, inside of him or herself. Value conflict inside the self has been called intrapsychic (Weisner 2009). Particularly with music, which affects (re-)sounding bodies, such conflict has its physiological impact (suggested by Nakamura 2014). In the cases of internal value conflict, and internally ambiguous positions on values (Laird and Cadge 2010), “rhetorics of value” may influence people through persuading them to take on one value system or another. Internal value conflict also brings the possibility to openly discuss the conflict and, if possible, resolve it through non-coercive means. I used this as a research-related teaching method in a course that I taught on music in urban poverty, including well-being, in Vancouver’s Downtown Eastside. University of British Columbia students contributed different musical services to the neighbourhood, such as offering music performance workshops, lessons and mentorship. Some of these applied ethnomusicology students experienced internal value conflicts regarding their often middle-class positions in socio-economic structures that in-

form poverty. Among researchers, internal value conflict and value ambiguity could be investigated using mixed methods approaches of music psychology and the qualitative methods of ethnomusicology.

We can also study more extensively from where researcher values come. Researcher values undoubtedly locate in society and culture, but that can be unpicked when it comes to music research. The values may be influenced, in addition to our personal backgrounds, by organizations and other social institutions as well as discourses of media and social movements plus processes of learning and enculturation that are diverse in origin (Mok 2011). Values of research funders may shape the trajectories of the research they choose to fund (detailed in Harrison 2014). I have discussed elsewhere how individual disciplines of music studies involve numerous value constructs, as well. For this reason, applied ethnomusicology, for one example, can be called applied ethnomusicologies (Harrison 2012).

When someone lives within a value system, and we all do, analyzing the value system brings another research methodology process into focus: value reflexivity. This is one reason that I introduced a value that shapes my research, health, at the start of this article. Value reflexivity involves the researcher asking which value or values influence his or her research and how. It could be career advancement, or it could be something personally, socially, culturally or sonically meaningful. As anthropologist Hilary Dick writes, reflexive “acts of reckoning” involve “the ability to step outside of and critically evaluate unfolding events and one’s place(s) in them” (2017, 223).

Researcher and researched community values can also change, be shifted, and any value conflicts negotiated, through musical and artistic engagements (Nakamura 2014). In addition to social science-based methodologies, approaches and methods of artistic research contribute new knowledge on such processes. Artistic research is one way of getting at knowledges that are embedded, enacted, embodied, implicit, tacit, non-conceptual, non-discursive, pre-reflective and, thus, the not-yet-known (Borgdorff 2012, 170–173; Busch 2009; Klein 2010). An artist discovers through artistic practice, and less so through hypotheses, problems, questions and topics determined in advance of research. This, however, does not mean that values would not play a part in the artistic research process. In artistic research, the values at play are the artist’s own and, depending on the artistic project investigated, those of his or her artistic collaborators.

Researched community values

Regarding researched community values, ideas of the foremost anthropological theorist of values, Joel Robbins, may be useful to planning and making accurately the music interventions common in applied and community-based music research. Robbins (2013) proposed a continuum of value systems that draws on value tendencies identified in political philosophy (Lassman 2011) and by anthropologist Louis Dumont (1980, 1986). Philosophers have identified value monists, who believe that all values are reducible to one supervalue. For example, valuing therapeutic approaches to music might be reducible to the supervalue of health. Value pluralists believe that more than one value system exists; others do not believe in any hierarchy of values.

Robbins' (2013) continuum has four points, which is highly relevant to a researcher orienting his or her values in relation to values of his or her researched community (full discussion in Harrison 2015). The abstract points are imminently applicable to concrete contexts of "intervention." The first point on Robbins' continuum is *strong monism* in the Dumontian sense, which means "a monism that does not fail to recognize values other than its paramount one, nor to assign them levels of their own, but which appears wholly to subordinate all these other values and their levels under a single paramount one" (Robbins 2013, 106). The second point is *monism with stable levels*. This refers to "a system in which two values are hierarchically ordered in a social group, but each level is comfortably sovereign within its confines. Monism with stable levels can mean that people experience monistic commitments to different values at different times, and that these different values do not conflict in the same individuals" (Harrison 2015, 101; Robbins 2013, 107–108). The third point is *stable pluralism*. Stable value pluralism means that more than one value exists and that the values are stable (Robbins 2013, 109–110). The fourth point, *unsettled pluralism*, refers to when a person or when people experience two fields of values but these value systems conflict (ibid., 110–111).

All of these value systems can exist side-by-side and simultaneously in community, as I found in my research on music, health and poverty in the Downtown Eastside of Vancouver (population: over 18,400). I learned the hard way together with my University of British Columbia students that if one does not understand the value system dynamics in community, any interventions made in community can end up supporting values that one doesn't want to (see a detailed discussion in ibid.). In the Downtown Eastside, strong monism regarding health thrives in In-

Indigenous music programs with the goal of addiction recovery, organized by community centers, health centers and churches. The Indigenous music initiatives use powwow and hand drumming genres, respectively of North America's Plains and the homelands of Indigenous participants. At the music programs, participants sit around a powwow drum or do hand drumming in a circle. A variety of spiritual and political elements as well as multi-sensorial experiences complement the musical activity, in ways that concretely promote addiction prevention and remission (Harrison 2019).

In these Indigenous music programs, monism with stable levels existed when one considers different time periods of my research. In the early to mid-2000s, drum group leaders only allowed people to participate who had recovered from addiction; being "healed" seemed the dominant value. In the late 2000s and beyond, "healing" became the dominant value because leaders encouraged Indigenous people at all stages of addiction recovery to participate.

In the same neighborhood, stable pluralism exists for Indigenous musicians who participate in addition to such drum groups, in local music theatre productions. The music theatre productions especially welcome Indigenous performers. Musicals and popular music operas aim at developing creative industries and, thus, emphasize the value of artistic professionalization. Participants in these two musical contexts have not entered into any value conflict—indeed, one musical sought to support addiction recovery.

Unsettled pluralism exists in the Downtown Eastside as well, if I shift my view to the marginalized people who participate in the music theatre productions, but also in popular music jams and music therapy provided to them (Harrison 2015). Over two decades of research, I found that funders and organizations increasingly shut down the popular music gatherings—which valued and attempted to promote health and well-being of the poorest and most vulnerable citizens, including through addiction recovery and suicide prevention efforts. In the 1980s and 1990s, initiatives organized by performing arts companies that valued arts professionalization (attempting to help marginalized people to find careers as musicians), had a marginal role in the community whereas popular music for health initiatives, organized by community centers, health centers and churches, thrived. Then in the 2000s and 2010s, the situation changed to the opposite. Local musicians and community members sometimes openly debated a value conflict that they perceived between

health and well-being of the most vulnerable versus arts professionalization, implied by this shift of institutional priorities (Harrison, in press).

Particularly in complex society, where different socio-cultural flows co-exist and develop sometimes rapidly, individuals like musicians, or researchers, have the possibility to move through different value systems, for example those of different institutions each harboring different values. In the Downtown Eastside, individuals move between music initiatives offered by organizations and their associated value systems, at different points in time (as in my examples of strong monism and monism with stable levels). Individuals also create their own constellations of values and thus value systems via which music groups in which they choose or have opportunity to participate in (as per my example of stable pluralism). As discussed elsewhere (Harrison 2012), researchers create their own constellations of values depending on how they affiliate socially within their disciplinary and community research processes. Musically engaged people can decide to engage in value conflict or not. (If yes, and the conflict is unresolved, this results in unsettled pluralism.) Even though institutions (be those organizational or otherwise social) require individuals in order to sustain, or in still other cases shift, their associated value systems (ibid., 105), the same individuals, for example in collectivities of musicians or researchers, can move among different institutions each involving different values and, in so doing, create different value systems amongst their persons. The specific dynamics of value changes within music research methodologies is a topic for future basic research.

Intersections between researcher and researched community values

Specific intersections between researcher and researched community values in music scholarship are not well understood, and form another topic wide open for future research. Although, as indicated, value alignment prevails in applied and community-based music research, one can only wonder if a value alignment can be absolute, how strong that alignment is, whether value alignment is superficial, and where are the value fissures, differences and unexpressed value conflicts within a group. What are the complexities of value alignment in music research, and what are their implications for research methodologies?

When it comes to practicing music research, what I call *value fluidity* can inform the analysis and understanding of the intersections between

researcher values and researched community values, as well as, if one wishes to, the practical processes of aligning values between different social parties to research. Value fluidity refers to the intersections of values of individual human beings and/or institutions (organizational or otherwise social) as well as to which value systems these intersections create and how those fluctuate over time.

Valued impact is the goal of so much applied and community-based music research. If individuals move in fluid ways through value systems and value systems fluctuate, this argues for longitudinal research and multiple evaluations of such impact over time. Again here, researchers can pay attention to how value systems shift and change, as do social constructions of value systems, which may take the above, or indeed other, directions. I think that a rareness of discourse and research on value changeability is shortsighted and therefore a major weakness not only in music research, but in much humanities and social sciences research.

General directions for future research on value fluidity also include the following: If values can be fluid, what are the implications for aligning values of researchers and researched communities? In situations of value fluidity, to which degrees and in which contexts is researcher - community value alignment only ever partially possible, tying in only certain people, into certain internal experience of those people, and at certain points in time?

Conclusion

Music researchers often align their values with those of their researched communities in applied and community-based research, which tend to produce and to focus on musical interventions. I argued here that such use-inspired research could be enhanced through critical investigations of values involved.

I suggested various directions for researching complexities of value alignment that involves researcher values, researched community values, and intersections between the two. Researchers of applied and community-based music research should pay attention to the complexities of value alignment including potential value conflicts inside one's academic self, the need for value reflexivity, and what to do when different value systems meet and mingle. Robbins' value continuum of four points (strong monism, monism with stable levels, stable pluralism and unset-

ted pluralism) offers a meaningful way of understanding different types of value systems in community as well as a researcher's relationship to those. Value fluidity can make it challenging to pin down value systems. Understanding value fluidity necessitates tracing changes in values over time.

It is always important to bear in mind that value-aligned research may not only “do good”. It also can be aligned with, or used for, purposes of destruction and devastation. Authoritarian regimes may be very interested in research that furthers their goals, for examples manipulating citizens and torturing prisoners. In closing, I would like to encourage further research and ethics theorization on what a researcher should do in terms of researcher and community value alignment when community values entangle with actions causing harm, such as those involving domination and furthering conflict. Music research engagements with frameworks of value pose a variety of challenges and openings for new research.

Acknowledgements

The Academy of Finland (grant decision number 294769) supported my writing of this publication.

References

Araújo, Samuel. 2006. “Conflict and Violence as Theoretical Tools in Present-Day Ethnomusicology: Notes on a Dialogic Ethnography of Sound Practices in Rio de Janeiro”. *Ethnomusicology* 50 (2): 287–313.

Araújo, Samuel, and Vincenzo Cambria. 2013. “Sound Praxis, Poverty, and Social Participation: Perspectives from a Collaborative Study in Rio de Janeiro”. *Yearbook for Traditional Music* 45: 28–42.

Bartleet, Brydie-Leigh and Lee Higgins. 2018. “Introduction: An Overview of Community Music in the Twenty-First Century”. In *The Oxford Handbook of Community Music*, eds Brydie-Leigh Bartleet and Lee Higgins, 1–20. New York: Oxford University Press.

Bendrup, Dan. 2015. “Transcending Researcher Vulnerability through Applied Ethnomusicology”. In *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*, eds Svanibor Pettan and Jeff Todd Titon, 69–92. New York: Oxford University Press.

Blacking, John. 1973. *How Musical Is Man?* Seattle, WA: University of Washington Press.

Borgdorff, Hendrik Anne (Henk). 2012. *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden, The Netherlands: Leiden University Press.

- Busch, Kathrin. 2009. "Artistic Research and the Poetics of Knowledge". *Art & Research: A Journal of Ideas, Contexts and Methods* 2 (2): 1–7.
- Cooper, David E., ed. 1999. *Epistemology: The Classic Readings*. Oxford and Malden, MA: Blackwell Publishers.
- Cotrell, Stephen and Angela Impey. 2018. "Community Music and Ethnomusicology". In *The Oxford Handbook of Community Music*, eds Brydie-Leigh Bartleet and Lee Higgins, 525–541. New York: Oxford University Press.
- Diamond, Beverley and Salwa El-Shawan Castelo-Branco, eds. In press. *Transforming Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press.
- Dick, Hilary Parsons. 2017. "Una Gabacha Sinvergüenza (A Shameless White-Trash Woman): Moral Mobility and Interdiscursivity in a Mexican Migrant Community". *American Anthropologist* 119 (2): 223–235.
- Dumont, Louis. 1980. *Homo Hierarchicus: The Caste System and its Implications*, translated by Mark Sainsbury, Louis Dumont and Basia Gulati. Chicago: University of Chicago Press.
- Dumont, Louis. 1986. *Essays on Individualism: Modern Ideology in Anthropological Perspective*. Chicago: University of Chicago Press.
- Dunphy, Kim. 2018. "Theorizing Arts Participation as a Social Change Mechanism". In *The Oxford Handbook of Community Music*, eds Brydie-Leigh Bartleet and Lee Higgins, 301–. New York: Oxford University Press.
- Edwards, Jane. 2016. *The Oxford Handbook of Music Therapy*. Oxford, UK: Oxford University Press.
- Fancourt, Daisy and Saoirse Finn. 2019. *What Is the Evidence of the Role of the Arts in Improving Health and Wellbeing? A Scoping Review*. Health Evidence Network Synthesis Report 67. Copenhagen: WHO Europe. <http://www.euro.who.int/en/publications/abstracts/what-is-the-evidence-on-the-role-of-the-arts-in-improving-health-and-well-being-a-scoping-review-2019>
- Haas, Peter M. 1992. "Epistemic Communities and International Policy Coordination". *International Organization* 46 (1):1–35.
- Harrison, Klisala. In press (2020). *Music Downtown Eastside: Human Rights and Capability Development through Music in Urban Poverty*. New York: Oxford University Press.
- . 2019. "The Social Potential of Music for Addiction Recovery". *Music & Science* 2: 1–16.
- . 2018. "Community Arts, Employment and Poverty: Exploring the Roles of Musical Participation and Professionalisation in Health Equity". In *Music, Health, and Well-being: Exploring Music for Health Equity and Social Justice*, eds Naomi Sunderland, Natalie Lewandowski, Dan Bendrups and Brydie-Leigh Bartleet, 177–199. Palgrave Macmillan.
- . 2016. "Why Applied Ethnomusicology?" *COLLeGIUM* 21: 1–21.
- . 2015. "Evaluating Values in Applied Ethnomusicology". *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*, eds Svanibor Pettan and Jeff Todd Titon, 93–108. New York: Oxford University Press.
- . 2014. "The Second Wave of Applied Ethnomusicology". *MUSICultures* 41 (2): 15–33.
- . 2012. "Epistemologies of Applied Ethnomusicology." *Ethnomusicology* 56(3): 505–529.
- . 2009. "'Singing My Spirit of Identity': Aboriginal Music for Well-being in a Canadian Inner City". *MUSICultures* 36: 1–21.
- . 2008. *Heart of the City: Music of Community Change in Vancouver, British Columbia's Downtown Eastside*. PhD diss., York University.

- Harrison, Klisala, Kristina Jacobsen and Naomi Sunderland. 2019. “New Skies Above: Sense-bound and Place-based Songwriting as a Trauma Response for Refugees and Asylum Seekers”. *Applied Arts & Health* 10 (2): 147–167.
- Harrison, Klisala and Svanibor Pettan. 2010. “Introduction”. In *Applied Ethnomusicology: Historical and Contemporary Approaches*, eds Klisala Harrison, Elizabeth Mackinlay and Svanibor Pettan, 1–20. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Press.
- Howell, Gillian. 2018. “Community Music Interventions in Post-Conflict Contexts”. *The Oxford Handbook of Community Music*, eds Brydie-Leigh Bartleet and Lee Higgins, 43–70. New York: Oxford University Press.
- Klein, Julian. 2010. “What is Artistic Research”. *Journal for Artistic Research*. <https://www.jar-online.net/what-artistic-research>.
- Laird, Lance D. and Wendy Cadge. 2010. “Negotiating Ambivalence: The Social Power of Muslim Community-Based Health Organizations in America”. *PoLAR: Political and Legal Anthropology Review* 33 (2): 225–244.
- Lassiter, Luke Eric. 2005. *The Chicago Guide to Collaborative Ethnography*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Lassman, Peter. 2011. *Pluralism*. Cambridge: Polity Press.
- Liao, Huan, Guohui Jiang and Xuefeng Wang. 2015. “Music therapy as a non-pharmacological treatment for epilepsy”. *Expert Review of Neurotherapeutics* 15 (9): 993–1003.
- Maguire, Melissa Jane. 2012. “Music and Epilepsy: A Critical Review.” *Epilepsia* 53 (6): 947–961.
- McDonald, David. In press. “Sincerely Outspoken: Towards a Critical Activist Ethnomusicology”. In *Transforming Ethnomusicology*, eds Beverley Diamond and Salwa El-Shawan Castelo-Branco. New York: Oxford University Press.
- Mok, On Nei Annie. 2011. “Diasporic Chinese ‘Xianshi’ Musicians: Impact of Enculturation and Learning on Values Relating to Music and Music-Making”. *International Journal of Education & the Arts* 12 (1): 1–22.
- Nakamura, Mia. 2014. “Retelling, Memory-Work, and Metanarrative: Two Musical-Artistic Mediations for Sexual Minorities and Majorities in Tokyo”. *Music and Arts in Action* 4 (2): 3–23.
- Ockelford, Adam. 2013. *Applied Musicology: Using Zygonic Theory to Inform Music Education, Therapy, and Psychology Research*. Oxford: Oxford University Press.
- Peterson, Nicole D. 2015. “Unequal Sustainabilities: The Role of Social Inequalities in Conservation and Development Projects”. *Economic Anthropology* 2 (2): 264–277.
- Rice, Timothy. 2014. “Ethnomusicology in Times of Trouble”. *Yearbook for Traditional Music* 46: 191–209.
- Robbins, Joel. 2013. “Monism, Pluralism, and the Structure of Value Relations: A Dumontian Contribution to the Contemporary Study of Value”. *HAU: Journal of Ethnographic Theory* 3 (1): 99–115.
- Seeger, Charles. 1939. “Music and Government—Field for an Applied Musicology”. *Papers Read by Members of the American Musicological Society at the Annual Meeting*. American Musicological Society, University of California Press: 11–20.
- Stokes, Donald E. 1997. *Pasteur’s Quadrant: Basic Science and Technological Innovation*. Washington, DC: Brookings Institution Press.
- Stringer, Ernest T. 2013. *Action Research*. 4th ed. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore and Washington, DC: Sage Publications, Inc.
- Sunderland, Naomi, Phil Graham and Caroline Lenette. 2016. “Epistemic Communities: Extending the Social Justice Outcomes of Community Music for Asylum Seekers and Refugees in Australia”. *International Journal of Community Music* 9 (3): 223–241.

Tan, Soi Beng. 2018. Community Musical Theatre and Interethnic Peace-building in Malaysia. In *The Oxford Handbook of Community Music*, eds Brydie-Leigh Bartleet and Lee Higgins, 525–541. New York: Oxford University Press.

Urbain, Olivier. 2016. “A Statement of Values for Our Research on Music in Peace-building: A Synthesis of Galtung and Ikeda’s Peace Theories.” *Journal of Peace Education* 13 (3): 218–237.

Veblen, Kari K. 2013. “The Tapestry: Introducing Community Music”. In *Community Music Today*, eds Kari K. Veblen, Stephen J. Messenger, Marissa Silverman and David J. Elliott, 1–9. Lanham, MD: Rowan & Littlefield Education.

Weber, Max. 1949. *The Methodology of the Social Sciences*, edited and translated by E.A. Shils and H.A. Finch. New York: Free Press.

Weisner, Thomas S. 2009. “Culture, Development, and Diversity: Expectable Pluralism, Conflict, and Similarity”. *Ethos* 37 (2): 181–196.



Timo Laiho

Musiikki havaintona

*Analyttis-
generatiivinen musiikkianalyysi (AGM)*

FT Timo Laiho (timo.laiho@helsinki.fi) on säveltäjä ja musiikkiteoreetikko/-analyttikko. Hän työskentelee parhaillaan musiikkiteorian yliopistonlehtorina Helsingin yliopistossa. Sävellyksen ja musiikin teorian ja analyysin lisäksi hänen tutkimusintressinsä liittyvät jälkistruktuuristiseen filosofiaan, nykyfysiikkaan, David Bohmin implikaatin järjestyksen teoriaan, semiotikkaan, kognitiotieteeseen sekä mielen ja tietoisuuden tutkimukseen.

Music as Perception: The Analytic-Generative Music Analysis (AGM)

This article introduces two analytic methods of Analytic-Generative Music analysis (AGM), which was developed in my doctoral thesis *Perception, Time and Music Analysis. An Introduction to Analytic-Generative Methodology* (2013). The introduced music analytic methods, intiC-analysis and muV-analysis, consider how musical differentiation and pattern recognition is essentially connected with the perception of musical movement. This kind of approach provides new possibilities to analyse music and integrates music analysis as an intrinsic part of diverse musical activities: practices of listening, performing and composing.

The article examines perceptual musical movement analysis both from a structural viewpoint and by presenting music examples of its utilisation with computer-based applications of intiC and muV analyses. The structural viewpoint emphasizes how perceptual musical experience at a particular moment is grounded in the temporal relationships of its surroundings, and explains how the problematic concept of time can be treated as a functional part of the music analytic method. These aspects give a new meaning to the nature of musical object in analysis and clarify how the perceiving subject can be understood as a part of objective musical experience. In relation to this structural background, computer-based examples of intiC and muV analyses aim to show the multilevel possibilities of musical movement analysis connected with AGM in future music research.

Musiikki havaintona

Analyttis-generatiivinen musiikkianalyysi (AGM)

Timo Laiho
.....

Johdanto

Analyttis-generatiivisen musiikkianalyysin (Analytic-Generative Music Analysis, AGM) lähtökohtana on musiikin suhde havaintoon, joka on luonteeltaan ajallinen ilmiö. AGM tutkii tapaamme hahmottaa ja jäsentää ajassa etenevää soivaa musiikillista kudosta tietoisuutemme kannalta mielekkäiksi kokonaisuuksiksi. Artikkelin tarkoituksena on esitellä musiikin eri tyylilajeista otettujen konkreettisten esimerkkien avulla se AGM:n osa-alue, jossa musiikkia analysoidaan erityisesti musiikissa havaittavan liikkeen näkökulmasta. Tämä uusi musiikintutkimukseen liittyvä näkökulma antaa mahdollisuuden tarkastella sellaisia musiikkikudoksesta ilmeneviä rakenteita, jotka jäävät perinteisten musiikkianalyttisten metodien ulkopuolelle. Samalla AGM-analyysin musiikin liikenopeutta analysoiva osa-alue tuo esille musiikin aikarakenteessa ilmenevien, musiikista havaittavien muutosten merkityksen musiikin jäsentämisessä, säveltämisessä ja tulkinnassa.

Alun alkaen AGM:n asteittainen kehitys 1990-luvulla liittyi kiinteästi sävellystyöhöni, jossa sävelletyn musiikillisen materiaalin havainto-ajallinen analyttinen tarkastelu loi perustan teosten muotorakenteiden dramaturgiselle sommittelulle.¹ Tätä havainnon ja ajan yhdistävää lähestymistapaa esittelin tarkemmin sävellystyötäni käsittelevässä artikkelissa kirjoituskokoelmassa *Minä, säveltäjä* 1 (Laiho 2002a). Myöhemmin 2000-luvulla AGM:n analyttisten metodien tarkentuessa syntyi tarve hyödyntää menetelmää myös musiikkianalyttisesti, erityisesti sävellyksen rakenteen ja säveltäjän ilmaisullisten piirteiden analyysissä (Laiho 2002b).²

¹ AGM-analyysia hyödyntäviä sävellyksiä ovat mm. kamarimusiikkiteos *Triple-Duo* (1992), kuoroteos *Touch me...* (1993) ja jousikvartetto *Aeon* (1998–1999).

² Säveltäjän ilmaisullisia piirteitä tarkastelin Usko Meriläisen 3. jousikvartetton analyysin lisäksi myös Meriläisen henkilökuvauksessa (*Sibis* 1/1999).

AGM:n kehitystyö johti vuonna 2006 Helsingin yliopistossa alkaneeseen väitöskirjatyöhön *Perception, Time and Music Analysis: An Introduction to Analytic-Generative Methodology* (Laiho 2013), jossa AGM:n sisältämien metodien rakenteita tarkastellaan monitieteisesti suhteessa muun muassa jälkistrukturalistiseen filosofiaan, kielitieteeseen, logiikkaan ja nykyfysiikkaan. Väitöskirjaprojektin yhteydessä yhdeksi tärkeäksi tutkimuksen alueeksi muodostui kvanttifysiikko David Bohmin kehittämä *implikaatin järjestyksen* teoria, jolla on havaintoon ja aikaan sidotun tietoisuutemme syntymisen osalta tärkeitä rakenteellisia yhteyksiä analyttis-generatiiviseen musiikkianalyysiin. Väitöskirjan jälkeisessä tutkimuksessa on vuodesta 2016 lähtien kehitetty yhteistyössä Helsingin yliopiston Tietojenkäsittelytieteen osaston kanssa AGM-analyysille perustuvaa tietokoneohjelmistoa.³ Tietokoneohjelmiston kehitystyön tavoitteena on luoda käyttäjätavallinen ohjelmistoympäristö AGM:n analyttisten ja generatiivisten metodien hyödyntämiseen musiikin eri käytäntöjen alueilla. Tällä hetkellä AGM-tietokoneohjelmisto, *AGM software toolkit*, on toiminut pohjana Helsingin yliopiston Tietojenkäsittelytieteen osastolla tehdyssä pro gradu -tutkielmassa (Pelkonen 2020), ja sitä hyödynnetään myös aktiivisesti Helsingin yliopiston musiikkitieteessä sekä kandi- että pro gradu -tutkielmissa.

Artikkelin ensimmäisessä luvussa käsitellään musiikkianalyysin suhdetta musiikin eri ilmenemismuotoihin, notaatioon, musiikilliseen havaintoon ja musiikin ajallisuuteen. Toinen ja kolmas luku esittelevät kaksi AGM:n osa-aluetta, jotka perustuvat musiikissa havaittavan liikkeen analyysiin: ensin käsitellään *intiC*-analyysin rakennetta siihen liittyvine analyttisine esimerkkeineen ja sitten *muV*-analyysia korostaen generatiivisia eli säveltämiseen liittyviä mahdollisuuksia. Artikkelin viimeisessä luvussa kootaan lyhyesti yhteen AGM:n liikeanalyttisten metodien musiikillisessa jäsentymisessä ilmenevä, havaintoon ja aikaan liittyvä rakenteellinen perusta sekä metodien mahdollisuudet musiikkianalyysissa, säveltämisessä ja musiikin esittämisen tutkimuksessa.

Musiikki ja musiikkianalyysi

Musiikkianalyysi on perinteisesti ottanut lähtökohdakseen musiikkia kuvaavan nuotinnetun tekstin eli notaation. Perustapauksessa notaatio edustaa säveltäjän intentiota siitä, millä tavoin havaittavat yksittäiset ää-

³ Työtä on tukenut mm. Suomen Kulttuurirahasto 2018–2019.

nitapahtumat tulisi tilan ja ajan suhteen asetella mielekkääksi, säveltäjän haluamaksi soivaksi kokonaisuudeksi; käänteisessä merkityksessä notatio voi olla myös tietyn havaitun äänitapahtuman nuotinnus eli *transkriptio*. Perinteisessä notaatiossa tila ja aika kuvataan nuottiviivastolle äänenkorkeuksia eli säveltasoja ja niiden kestoarvoja kuvaavilla symboleilla; tosin kuvaus voi tilan ja ajan suhteen perustua myös graafiseen esitykseen, joka voi tarkkuudeltaan vastata symbolikuvausta tai olla tarkkuudeltaan summittaisempi eli niin sanotusti *proportionaalinen*.⁴ Riippumatta kuvaustavasta ja sen tarkkuusasteesta, jokainen musiikkia kuvaava nuotinnos on väistämättä aktuaalisesta, havaitusta äänitapahtumasta ajattomaksi irrotettu abstraktio, joten sen luonne kuvauksena on aina suhteellinen.

Nuotinnoksen suhteellisuus ilmenee musiikissa ainakin kahdella tavalla. Ensinnäkin nuotinnos on suhteellinen suhteessa konkreettiseen, *havaittuun* äänitapahtumaan, ja toiseksi se on suhteellinen suhteessa *aikaan*. Luonnollisesti kuvaus on suhteellinen myös säveltaso-organisaation suhteen, vaikka havainnoissamme säveltasojen suhteellisuus on huomattavasti tarkemmin määriteltävissä kuin ajallinen ulottuvuus. Esimerkiksi kuullessamme peräkkäiset säveltasot c¹, g¹ voimme olla yksimielisiä siitä, että kuulemamme säveltasojen suhde intervallina on kvintti (ja absoluuttisen korvan omaavat ovat yksimielisiä jopa siitä, että havaitut säveltasot ovat juuri nuo kaksi mainittua). Ajan suhteen tilanne on kuitenkin huomattavasti ongelmallisempi: ilman mittauslaitetta, sekuntikelloa sekä havaittujen peräkkäisten säveltasojen ajankohdat että niiden välinen ajallinen suhde jää määrittelemättömäksi. Nuottikuvauksen suhteellisuus verrattuna havaitun äänitapahtuman konkreettisuuteen ei kuitenkaan millään tavoin mitätöi nuotinnoksen merkitystä musiikillisissa käytännöissä (säveltäminen, esittäminen), vaan herättää ainoastaan kysymyksen siitä, millä tavalla konkreettista äänitapahtumaa voitaisiin ylipäätänsä analysoida. Joka tapauksessa on ilmeistä, että musiikin visualisointi joko symbolisen nuottikirjoituksen tai graafisen esityksen avulla on kiinteä osa sitä kokonaisuutta, jonka avulla musiikkia hahmotamme, tuotamme ja tulkitsemme.

On selvää, että edellä esitetty nuotinnosten suhteellinen luonne aiheuttaa päänsivaa pyrkiessämme analysoimaan havaittua musiikillista äänitapahtumaa luonnontieteellisen ihanteen mukaisesti mahdollisim-

⁴ Graafisen kuvaustavan käyttö osana perinteistä symbolista nuottikirjoitusta, jossa sävelkorkeuksia ja kestoarvoja ei tarkasti määritellä, on hyvin yleistä nykymusiikissa. Toisaalta termillä *proportionaalisuus* viitataan usein pelkästään kestoarvojen likimääräiseen määrittelyyn.

man objektiivisesti. Ehkäpä juuri tämä nuotinnosten väistämätön suhteellisuus on osaltaan perusteena musiikin esittäjien ja kuuntelijoiden piirissä hyvin yleisesti vallalla olevalle skeptisyydelle pelkästään nuottikuvaukseen perustuvia, musiikintutkimuksen formaaleja lähestymistapoja kohtaan (esim. sävelluokkajoukkoteoria tai Schenker-analyysi). Samalla tämä skeptisyys on johtanut jopa systemaattisen musiikkianalyysin hyödyllisyyden väheksymiseen musiikintutkimuksessa. Todellisuudessa musiikin keskeisin olemus on kuitenkin aina sidoksissa musiikin soiviin rakenteisiin ja niitä havainnoimalla syntyviin muotoihin. Kuten säveltäjä Pierre Boulez toteaa: ”Musiikin ’ei-merkityksellisyys’ [non-signification] on meidän spesifi voimamme, josta emme pääse eroon; emme saa koskaan unohtaa, että soivan ilmiön sisäinen järjestys [l’ordre] on ensisijainen: tämän järjestyksen kokemisessa on musiikin todellinen olemus” (Boulez 1981 Salmenhaaran 1989, 62 mukaan).⁵

Nykytieteen näkökulmasta katsottuna pyrkimys objektiiviseen formalismiin musiikin tutkimisessa ja analyysissa tuntuu kuitenkin yhtä kummalliselta kuin pidättäytyminen musiikin jäsentymistä koskeviin viitteellisiin, sanallisiin kuvauksiin. Osoittaahan nykifysiikka ensinnäkin sen, että paikka ja aika ovat käsitteinä suhteellisia ja täysin riippuvaisia havaitusta liikkeestä, ja toisaalta sen, että paikan ja liikkeen yhtäaikainen määrittely on mahdotonta, toisin sanoen niiden määrittely on toisensa poissulkevaa. Vaikka näillä suhteellisuusteorian ja kvanttifysiikan ilmiöillä ei sinänsä ole välitöntä käytännön sovellusmahdollisuutta musiikin tutkimisessa ja analyysissa, *ne korostavat paikan, ajan, havainnon ja mitattavuuden käsitteiden suhteellisuutta havaintotodellisuutemme tutkimisessa*. Tulevaisuudessa musiikintutkimuksen olisikin jätettävä taakseen formaalien lähestymistapojen käsitys musiikissa havaittavissa olevien muuttujien, musiikillisten parametrien newtonilaiseen fysiikkaan perustuvasta absoluuttisesta objektiivisuudesta ja korvattava se lähestymistavoilla, joissa korostuu havaittavien musiikillisten rakenneosien suhteellinen luonne.

Perinteisten formaalien musiikkianalyttisten metodien perimmäisenä ongelmana onkin ollut sekä musiikillisen havainnon että aikaulottuvuuden sivuuttaminen analyysissa. Esimerkiksi sävelluokkajoukkoteoriasa aika on analyysin kannalta merkityksetön käsite, Schenker-analyysissa aikaa käsitellään vain kronologisena tapahtumien järjestyksenä, ja paradigmaattisissa analyysissa musiikilliset tapahtumat irrotetaan ajallisesta

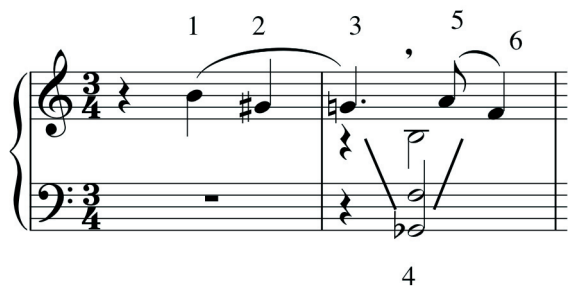
⁵ Salmenhaara siteeraa Boulezin tekstiä ”Nécessité d’une orientation esthétique” (1981 [1963], 74) teoksessa *Points de repère*. Paris: Bourgois.

kehityksestä toisistaan erillisiksi taksonomisiksi taulukoiksi pelkästään samanlaisuuden eli musiikillisessa materiaalissa (esim. säveltasot, rytmiksiöt) ilmenevän toistuvuuden perusteella. Ajan käsitteen huomiotta jättäminen systemaattisesti orientoituissa, formaaleissa musiikkianalyttisissä metodeissa ei kuitenkaan ole yllättävää tieteellisen objektiivisuuden saavuttamisen näkökulmasta. Tarkkaan ottaen ajan käsite jatkuvana muutoksena loistaa poissaolollaan myös kaikissa nykyisissä fysiikan teorioissa, joissa ajan suunta on täysin käännettävissä olevaa, toisin sanoen ajan suunnalla ei ole merkitystä fysikaalisten tapahtumien kuvauksessa. Kuten fyysikko Roger Penrose toteaa, ajan liike [the flow of time] ja sen kääntämätön, *irreversibili* luonne näyttäisi ilmenevän meille vain tietoisuutemme ja havaintojemme kautta ja ajautuisi näin ollen subjektiivisena havaintokokemuksena kaiken objektiivisena pitämämme tiedon ulkopuolelle (Penrose 1994, 384). Musiikintutkimuksen osalta havaintokokemuksen ohittaminen subjektiivisena tietona tuntuu silti lähemmin tarkasteltuna omituiselta. Eikö musiikki todellisuudessa ilmenekin meille soivina, ajallisesti havaittuina muotorakenteina, joista tehdyt nuotinnokset äänitapahtumien kuvauksina sittenkin edustavat pelkästään suhteellisia, äänitapahtumista ajattomaksi irrotettuja abstraktioita.

Aikaulottuvuuden merkitystä pelkästään säveltaso-organisaatioon perustuvissa analyttisissä kuvauksissa on kuitenkin aika ajoin korostettu käyttämällä säveltasoa sijasta käsitettä *säveltasotapahtuma* [pitch event] (ks. Lerdahl 1989, 73). Käsitteen säveltasotapahtuma Lerdahl määrittelee havainnon suhteen abstraktimman säveltasoa tai sävelluokan sijasta ajallisesta kontekstistaan riippuvaiseksi, samanaikaisesti havaituksi säveltasojoukoksi.⁶ Tämä määrittely ei kuitenkaan tarkoita analyysin keskitymistä pelkästään yksittäisten tapahtumien tarkasteluun, vaan korostaa näkemystä, jonka mukaan musiikin havaittu jäsentymisen ajassa – eli musiikin havaintoajallinen jäsentymisen – koostuu säveltasotapahtumien sarjoista ja niiden välisistä suhteista (kuva 1).

Lerdahlin ajattelutavan taustalla on hänen näkemyksensä eri säveltasotapahtumien *painoarvoista* [salient conditions], jotka toimivat perustana sekä havaintojen kautta tapahtuvalle musiikin segmentoitumiselle että Schenker-analyysiin viittaavalle *prolongaation* käsitteelle. Kuvan 1 Schönberg-esimerkissä säveltasotapahtuman 4 painoarvo soinnullisena, pitkäkestoisena tapahtumana toimii säveltasotapahtumasarjojen 1–3 ja 5–6 osalta yhtäältä havaittua kokonaistapahtumaa segmentoivana, toi-

⁶ Samanaikaisen havaittavuuden sijasta Lerdahl käyttää englanninkielistä, teknisempää ilmaisua ”have the same attack point” (Lerdahl 1989, 73).



Kuva 1. Arnold Schönberg, *Drei Klavierstücke op. 11/1*, tahdit 1–2: säveltasotapahtumat 1–6.⁷

saalta prolongaation tavoin asteittaista sävelkulkua gis–g–ges–f (eli tapahtumia 2–3–4–6) yhdistävänä. Puuttumatta tässä yhteydessä tarkemmin Lerdahlin kehittämään atonaalisen prolongaation teoriaan, edellä esitetty esimerkki osoittaa, että säveltasotapahtuman esiin tuoma aikasidonnaisuus korostaa pelkkien säveltaso-organisaation muodostamien vertikaalisten tai kestoarvojen muodostamien horisontaalisten suhteiden sijasta jo havaittujen ja tulevien havaintojen välisiä *diagonaalisuhteita* (vrt. kuva 1).

Analyttis-generatiivinen musiikkianalyysi (AGM): intiC-analyysi

Intervallin ja ajan kompleksin (intiC): intiC-vektorin määrittely

Kuten edellä on käynyt ilmi, soivan musiikin havainto ja siihen liittyvä ajallisuus ei perustu pistemäisiin, säveltason määrittelemisiin ajanhetkiin. Tämä johtuu nykyhetken määrittelyn epätarkkuudesta, joka voidaan ilmaista *paradoksaalisesti*: se mikä havaitaan ajallisesti nyt, on tietoisuutemme kannalta itse asiassa ajallisesti jo havaittu. Ja jos jokainen nythavainto on menneisyyttä, missä määrin se menneisyytenä määrittelee samanaikaisesti tulevaisuutta?⁸ Toisin sanoen: havainnoissamme ajallinen nykyhetki määrittyy suhteellisesti menneisyyden ja tulevaisuuden ”välissä olona”. Tällä ajan paradoksaalisella rakenteella on merkitystä tarkasteltaessa jatkossa säveltason muutosta ja sen ajallista kestoa kuvaava-

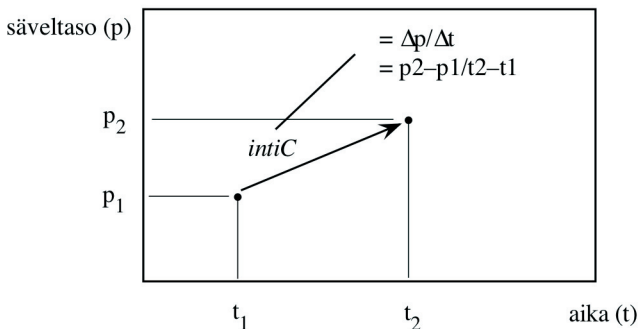
⁷ Arnold Schönberg, *Drei Klavierstücke*, op. 11/1 (1909). Wien: Universal Edition, 1910 (1925).

⁸ Ajan käsitteen paradoksaalisesta luonteesta ks. Deleuze 1990, 74–81.

van *intiC*-vektorin määrittelyä. Siinä *intiC*-vektorin saama arvo tietyllä ajanhetkellä *nyt* on täysin sidoksissa aiemmin havaittuun, ajallisesti *menneeseen* säveltasotapahtumaan muodostaen näin ajallisen jatkumon kohti *tulevaa*.

Säveltäjä Karl-Heinz Stockhausen määrittelee säveltämisen lähtökohdaksi ääniobjektin, joka ei vastaa tietyllä ajanhetkellä määriteltyä sävelta-soa eikä edes yhtäaikaaisesti havaittua säveltasotapahtumaa. Stockhause-nille uusi ääniobjekti määrittyy akustisen kentän muutoksina: hiljaisuus – ääni – hiljaisuus tai ääni – ääni. Näin määriteltynä ääniobjekti on väis-tämättä aina jo kahden havaitun äänitapahtuman välinen ajallinen suhde, jota Stockhausen kutsuu termillä *faasi* [phase] (Stockhausen 1959). Mikroskooppisella tasolla tarkasteltuna ääniobjekti on siis aina vähintään kahden havaitun värähtelyperiodin ajallinen suhde. Makroskooppisella tasolla tarkasteltuna ääniobjekti on puolestaan aina vähintään kahden havaitun säveltason (p_1, p_2) eli sävelta-eron ($p_2 - p_1$) ajallinen suhde ($t_2 - t_1$). Tämä makroskooppinen taso määrittelee näin ollen Stockhausenin ääniobjektia vastaavalla tavalla uuden musiikkianalyttisen yksikön, *in-tervallin ja ajan yhdistelmän* [Interval–Time Complex], lyhennettynä *intiC* (kuva 2). Olen tuonut *intiC*-käsitteen musiikkianalyttisen keskustelun piiriin ensimmäisen kerran vuonna 2002 (vrt. Laiho 2002a ja 2002b).

Kuvassa 2 uusi musiikkianalyttinen yksikkö, intervallin ja ajan yh-distelmä *intiC*, esitetään graafisena kuvauksena, joka on luonteeltaan abstrakti ”nuotinnos” suhteessa soivaan äänitapahtumaan. On kuiten-kin huomionarvoista, että kuvauksena se ei tarkkaan ottaen reprodusoi graafisesti symbolista nuottikuvausta. Se ei imitoi graafisena esityksenä vertikaalis-horisontaalisesti säveltasojen eroja ja kestoarvojen pituuksia, minkä seurauksena diagonaalisuhteet ymmärrettäisiin liukumina sävel-



Kuva 2. Intervallin ja ajan yhdistelmä, *intiC*.

tasosta toiseen eli glissandoina. Sen sijaan *intiC* kuvaa säveltasokeron ja ajan välistä *suhdetta* yhdistelmänä eli *kompleksina*. Matemaattisesti suhde formalisoidaan differentiaalina,

$$\Delta p / \Delta t = p_2 - p_1 / t_2 - t_1,$$

joka *derivaatan* arvona kuvaa havaitun musiikillisen tapahtuman keskimääräistä *liikenopeutta*. Toisin sanoen: *liikenopeus määritellään havaitun säveltasomuutoksen* ($p_2 - p_1$) *suhteena säveltasomuutoksen keston* ($t_2 - t_1$) (vrt. kuva 2).

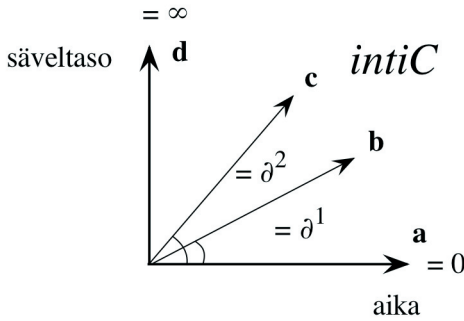
$$\frac{\text{säveltason muutos (liike)}}{\text{säveltasomuutoksen kesto}} = \text{liikenopeus}$$

IntiC-vektorin määrittelyn taustalla oleva matemaattinen formalismi toimii *intiC*-analyysissä käytettävän tietokoneohjelmiston laskennallisena perustana. Myöhemmin esitettävistä analyysiesimerkeistä voidaan huomata, kuinka liikenopeuden kuvauksessa syntyvät derivaatan eksaktit arvot toimivat analyttisten huomioiden lähtökohtana. *IntiC*-analyysi integroi musiikillisessa hahmotuksessa ajallisen ulottuvuuden kiinteäksi osaksi säveltasomuutosten havainnointia. *IntiC* ei siis tarkastele aikaa itsenäisenä, pelkästään kronologisesti etenevänä ajanhetkiä kuvaavana ulottuvuutena eikä rytmisyksiköissä ilmenevien kesto-suhteiden ajallisina pituuksina. Sitä vastoin *intiC*-analyysissä aika *sisältyy* musiikissa tapahtuvan muutoksen havaintokokemukseen, joka syntyy säveltasokerojen ajallisista suhteista. Tämä näkökulma ajan inhimillisestä hahmottamisesta musiikin ja äänen havainnoinnissa muodostaa mielenkiintoisen lähtökohdan lähestyä *kokemuksellista aikakäsitettä*, joka poikkeaa ratkaisevasti fyysikaalisena pitämästämme kronologisesta ajan käsitteestä.

Kuten kuvassa 2 graafisesti esitettiin, *intiC* määritellään suunnan omaavaksi *vektoriksi*, jossa suunta derivaatan arvona ilmaistaan *kulmakertoimena* suhteessa vertikaaliseen ja horisontaaliseen ulottuvuuteen. Tällöin *intiC*-vektorin arvot kulmakertoimina (∂) voidaan määritellä seuraavasti (kuva 3):

1. Kuvassa 3 horisontaalinen *intiC*-vektori **a** kuvaa liikenopeusanalyysissä säveltoistoa eli repetitiota ja saa riippumatta kestoarvojen pituudesta aina arvokseen 0.

2. Kuvan 3 vertikaalinen *intiC*-vektori **d** kuvaa liikenopeusanalyysissä samanaikaisesti havaittua säveltasotapahtumaa, intervallia tai sointu-

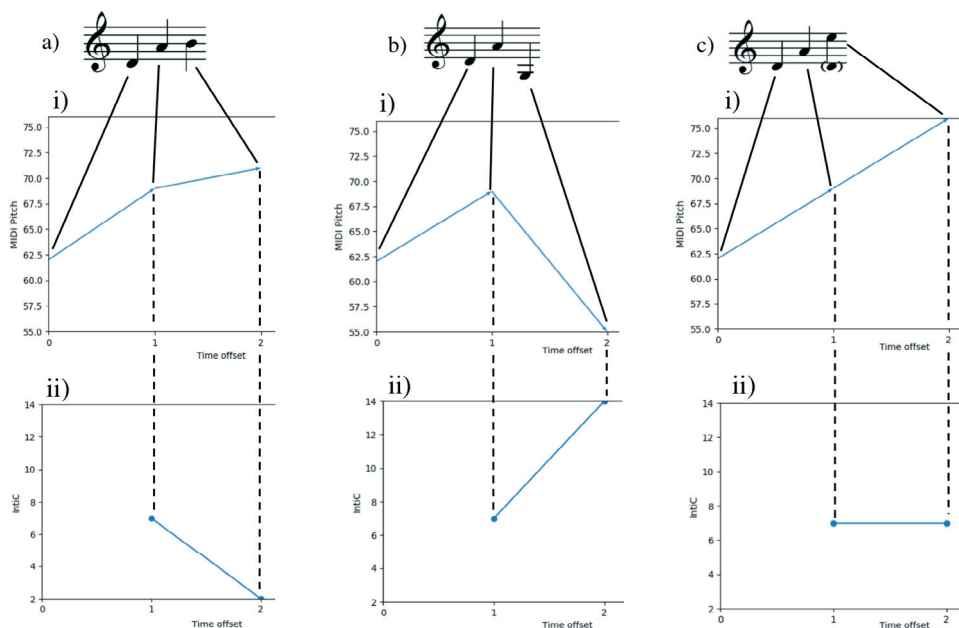


Kuva 3. IntiC-vektorikuvausena ja vektorien liikenopeutta määrittelevinä kulmakertoimen arvoina.

muodostelmaa ja on arvon ∞ mukaisesti *intiC*-analyysissä määrittelemätön.

3. Kaikissa muissa tapauksissa, kuten kuvan 3 tapauksissa **b** ja **c**, *intiC*-vektori määrittelee äärettömän määrän liikenopeusarvoja kulmakertoimien ϑ mukaisesti, jolloin liikenopeuden arvon määrittelee vektorin kulman suuruus suhteessa horisontaaliseen ulottuvuuteen. Tällöin kuvan 3 vektorin **c** määrittelemä liikenopeus on suurempi kuin vektorin **b**, koska kulmakertoimen $\vartheta^2 > \vartheta^1$. *IntiC*-analyysissä liikenopeuden suuruus riippuu siis vektorin jyrkkyysasteesta; toisin sanoen mitä lähempänä vektorin suunta on vertikaalista ulottuvuutta, sitä suurempi on *intiC*-vektorin kuvaama liikenopeus. Vaikka *intiC*-analyysissä vektoreiden suunnat ja niiden muutokset ovat analyysin kannalta ratkaisevia, suuntien nousevuus tai laskevuus ei kulmakertoimen saamien arvojen kannalta ole merkityksellistä. *IntiC*-vektoreiden arvot ilmaistaan siis positiivilukuina eli kulmakertoimien itseisarvoina $|\vartheta|$.

Kuvassa 4 esitetään *intiC*-analyysin avulla kolme erilaista musiikista havaittavaa liikenopeustapahtumaa: a) hidastuva, b) kiihtyvä, c) tasainen. Kohdat a–c esittävät musiikillisia säveltasotapahtumia notaatioina, jotka on ensin kohdissa i) kuvattu graafisesti säveltasomuutosten (midi pitch) ja ajan (time offset) suhteen. Sen jälkeen ne on kohdissa ii) analysoitu liikenopeuden kuvauksina *intiC*-analyysin avulla eli *intiC*-vektoreiden arvoina (*intiC*) suhteessa aikaan (time offset). Kohdissa ii) *intiC*-vektorit saavat arvoja edellä kuvatusti vektoreiden kulmakertoimien arvoina, jotka ovat riippuvaisia niiden jyrkkyysasteesta suhteessa vertikaaliseen ja horisontaaliseen ulottuvuuteen. Kuvassa 4 on lisäksi huomioitava, että säveltasotapahtumia kuvaavien *intiC*-vektoreiden nousevat/laskevat suunnat eivät määrittele liikenopeuden arvoja. Tämä on nähtävissä kuvan 4 kohdissa

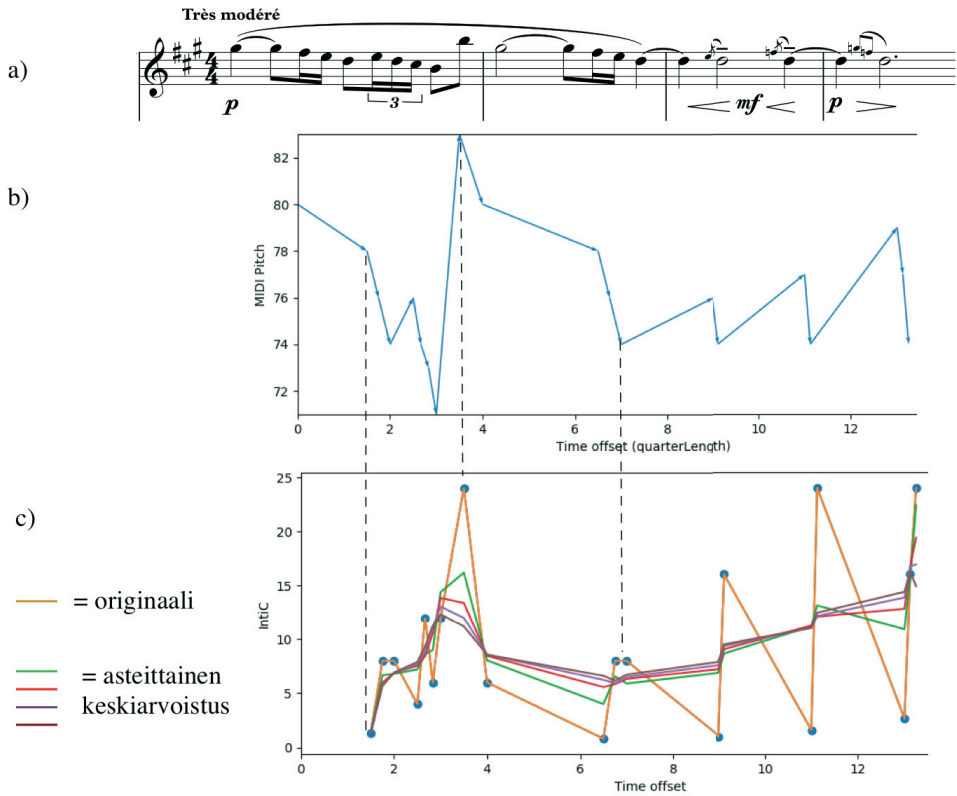


Kuva 4. Kolme intiC-kuvausta: a) hidastuva liikenopeus; b) kiihtyvä liikenopeus; c) tasainen liikenopeus.

a ja b: kohdassa a asteittaisesti nouseva kokosävelaskel a^1-h^1 suhteessa edeltävään kvinttihiippyyyn d^1-a^1 aiheuttaa liikenopeuden hidastumisen, kun taas puolestaan kohdassa b vastaavaa kvinttihiippyyä d^1-a^1 seuraava laskeva noonihiippyy a^1-g aiheuttaa liikenopeuden kiihtymisen. Samalla tavalla kohdassa c ilmenevä liikenopeuden tasaisuus kvintti-intervalleista koostuvana säveltasosarjana $d^1-a^1-e^2$ voidaan korvata edestakaisella intervalliliikkeellä $d^1-a^1-d^1$ liikenopeuden tasaisuuden pysyessä muuttumattomana (vrt. kuva 4, kohta c).

2. Esimerkki intiC-analyysistä: Debussyn pianokappaleen Little Shepherd avaus

Ennen kuin tarkastelen vielä lähemmin *intiC*-analyysistä syntyvää liikenopeusanalyysia, on syytä ottaa alustava esimerkki *intiC*-analyysin toimivuudesta. Esimerkkinä on Claude Debussyn pianokappaleen *Little Shepherd* avaus, josta on nähtävissä *intiC*-analyysin rakenne (kuva 5).



Kuva 5. Claude Debussy, *Little Shepherd*, tahdit 1–4:⁹ a) nuottikuvaus; b) intiC-vektorit; c) intiC-analyysi musiikillisen liikenoisuuden kuvaajana, jossa keltainen kuvaaja edustaa tarkkoja kulmakertoimien arvoja ja loput eriväriset kuvaajat siitä asteittaisesti muodostettuja keskiarvoistuksia.

Kuvan 5 kohdassa b on esitetty nuottikuvauksen (kohta a) säveltaserojen (midi pitch) ja ajan (time offset) suhde, jossa yksittäisten *intiC*-vektoreiden suunnat suhteessa vertikaaliseen ja horisontaaliseen ulottuvuuteen määrittävät liikenoideelliset *intiC*-vektoreiden arvot. Kohdassa c nämä arvot on muutettu *intiC*-kuvaajaksi, josta voidaan lukea Debussyn pianokappaleen *Little Shepherd* avauksen liikenoideellinen, dynaaminen muotorakenne. *IntiC*-analyysissä liikenoisuuden tarkat, originaalit arvot on kohdassa c esitetty keltaisella ja siitä asteittain muodostetut keskiarvoistetut kuvaajat muilla väreillä (vihreä, punainen, violetti, ruskea...). Keskiarvoistettujen kuvaajien tärkeänä tehtävänä on tuoda paremmin esille

⁹ Pianosarjasta *Children's Corner* (1906–1908). Pariisi: Durand & Fils, 1908.

liikenopeuden muotorakenne.¹⁰ Liikenopeutta kuvaava *intiC*-analyysi tuo esille pianokappaleen *Little Shepherd* avauksessa erityisesti musiikin havaintoajallisen jäsentymisen sekä musiikin esittämiseen ja tulkintaan liittyvät näkökohdat:

1. Kappaleen alussa tahdissa 1 esiintyvä laskeva melodinen sävelkulku on yllätyksellisesti, ikään kuin paradoksaalisesti, kiihtyvä, ja sen liikenopeus huipentuu tahdin lopussa liikkeelle vastakkaiseen oktaavihyppyyn h^1-h^2 . Tätä seuraa liikkeen hidastuminen suvantovaiheeseen päätyen sävelelle d^2 tahdin 2 lopussa.

2. Tahdin 2 lopun jälkeen melodia jää toistamaan d^2 -säveltä ikään kuin jatkaen suvantovaihetta. *IntiC*-kuvauksessa liikkeen lepotila paljastuu kuitenkin harhaksi. Tahdeissa 3 ja 4 esiintyvät etuhelekuviot aiheuttavat jälleen liikenopeuden asteittaisen kiihtyvyyden säilyttäen musiikin dynaamisen jännitteen aina avauksen loppuun saakka, mitä myös Debussy tuntuu korostavan dynaamisesti äänen voimakkuudella (vrt. kuvan 4 kohta a, nuottikuvaus).

On ilmeistä, että *intiC*-analyysi tuo esille sellaisia tärkeitä piirteitä Debussyn sävellyksellisistä intentioista pianokappaleen *Little Shepherd* avauksessa, joita ilman sekä kuuntelukokemus että musiikin tulkinta jäisi profiloimattomaksi. Debussyn idea aloittaa kappale liikenopeudellisesti kiihtyvällä, laskevalla liikkeellä (jonka musiikillinen funktio tuntuisi pikemmin olevan lopettava) ja päättää avaus niin ikään liikenopeudellisesti kiihtyvällä säveltoistolla (jonka musiikillinen funktio tuntuisi pikemmin olevan aloittava) voi lisäanalyysien kautta laajemminkin osoittautua yhdeksi Debussyn sävellykselliseksi tyylipiirteeksi.

3. *IntiC*-analyysin rakenteesta

Mitä *intiC*-analyysissa tarkoitetaan musiikissa havaittavalla liikkeellä, ja millä tavoin intervallin ja ajan yhdistelmä *intiC* huomioi musiikin ajallisuuden?

IntiC-analyysin määrittelyssä *havainto*, *liike* ja *aika* ovat olennaisella tavalla yhteen kietoutuneita. Havaitsemme *muutoksen* siirtymänä säveltasotapahtumasta toiseen, jolloin havaittu *muutos* ymmärretään ajan

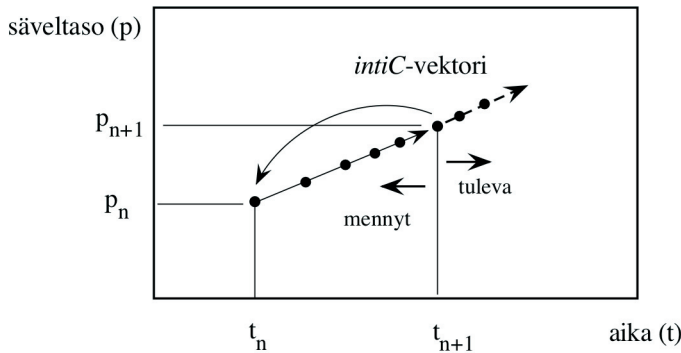
¹⁰ *IntiC*-kuvauksessa liikenopeuksien arvojen keskiarvoistaminen liittyy läheisesti tekoälyn piirissä yleisesti käytössä oleviin menetelmiin [smoothing], joiden avulla runsasta hajontaa sisältävä diskreetti tieto voidaan muokata selkeämmäksi, dynaamiseksi kokonaiskuvaukseksi (mm. Charniak & McDermott 1985, 103–104). *IntiC*-analyysissa keskiarvoistaminen on suoritettu rekursiivisesti vertailemalla jokaista peräkkäistä arvoa suhteessa sitä ympäröiviin arvoihin (ks. Laiho 2013, 188).

hetkien välillä tapahtuvaksi liikkeeksi. Tämä makroskooppisella tasolla esitetty kuvaus musiikillisen havainnon suhteesta liikkeeseen on yhtä luonnollinen kuin kuvaus mikroskooppisella tasolla tapahtuvasta sävelta-son havainnosta, joka perustuu ajassa etenevän periodisen värähtelyliikkeen muutoksiin (vrt. Laiho 2013, 173–81). Miksi sitten ajatus musiikista liikkeenä koetaan ongelmallisena, vaikka käytämme esimerkiksi hyvin yleisesti termiä ”virtaus” [flow] kuvaamaan musiikista syntyvää kokemusta?

Ongelma on siinä, että tarkastellessamme musiikkia käsittelemme havaittua säveltasomuutosta ja siihen liittyvää ajallisuutta toisistaan erillisinä. Vertaamme musiikissa havaittavaa sävelta-son suhteessa ajan kronologiseen etenemiseen, jolloin musiikillisen liikkeen määrittely perustuu pelkästään joko sävelta-son organisaatiossa nouseviin/laskeviin sävelkulkuihin tai ajassa tihentyviin/hidastuviin rytmeihin. Kummassakaan tapauksessa musiikissa havaittava liike ei vastaa *kokonaisvaltaista* musiikkikokemustamme, vaan heijastelee pikemminkin jonkin musiikista havaittavan yksittäisen parametrin (kuten sävelta-son tai rytmi) ajallista muutosta. Sitä vastoin musiikissa havaittavaa liikettä kuvaavan *intiC*-vektorin määrittelyssä tilanne on erityisesti ajan määrittelyn osalta toisin. *IntiC*-vektorin määrittelyssä aikaa ei tarkastella havaitusta säveltasomuutoksesta erillisenä, vaan aika on sidoksissa havaittuun sävelta-son muodostaen musiikissa havaittavan liikkeen määrittelyssä kiinteän osan koettua musiikillista tapahtumaa. Juuri tässä merkityksessä *intiC*-analyysin määrittelyssä käsitteet havainto, liike ja aika kietoutuvat olennaisella tavalla toisiinsa.

Ajan ja liikkeen ilmiöt ovat musiikin tutkimisessa ja analyysissä jääneet pääsääntöisesti huomiotta, sillä musiikissa havaittavan liikkeen tutkimisessa on omat ongelmansa. Kuten edellä esitetty Debussy-esimerkki (kuva 5) osoittaa, kyse ei kuitenkaan ole tieteellisen objektiivisuuden ja havaintoa koskevan subjektiivisuuden ongelmasta. Pikemmin kyse on ongelmasta, joka tuntuu rakenteellisesti olevan yhteydessä nykyfysiikassa ilmenneeseen ongelmaan, kvanttifysiikan niin sanottuun *epätarkkuusperiaatteeseen*. Epätarkkuusperiaate osoittaa, että määrittellessämme tarkasti paikan, esimerkiksi sävelta-son, emme kykene tarkasti määrittelemään liikettä ja että toisaalta jos määrittelemme tarkasti liikkeen, emme kykene määrittelemään tarkasti paikkaa. Rakenteellisesti vastaavanlainen tilanne ilmenee myös *intiC*-analyysissä:

1. Jokainen liikenopeutta kuvaavan *intiC*-vektorin sävelta-son havaintoa koskeva määrittelyhetki (p_{n+1}, t_{n+1}) määrittelee itse asiassa *äärettömän* jou-



Kuva 6. Liikenopeutta kuvaavan intiC-vektorin yksittäistä säveltasoa koskevan määrittelyn epätarkkuus.

kon säveltasoja ja niitä vastaavia ajanhetkiä suhteessa ajallisesti menneeseen ja tulevaan.

2. *intiC*-vektorin säveltasohavaintoa koskeva määrittely ajanhetkellä (p_{n+1}, t_{n+1}) on mahdollista *vain* suhteessa jo aiemmin määriteltyyn ajanhetkeen (p_n, t_n) (kuva 6).

intiC-vektorin määrittelyn epätarkkuus tarkoittaa, että *intiC*-vektorin saama *arvo* tietyllä määrittelyhetkellä ei ole samalla tavalla yksiselitteinen kuin yksittäisen sävelkorkeuden ja ajanhetken määrittely. Tämä korostaa musiikkianalyysissä yksittäisen, liikenopeutta kuvaavan *intiC*-vektorin arvon tulkinnan suhdetta jo havaittuihin liikenopeusarvoihin. Toisin sanoen yksittäisen *intiC*-vektorin tarkalla arvolla on vain nopeuden muutosta (kiihtyvä, hidastuva, tasainen) ja sen asteittaista muuttumista kuvaava merkitys. Vaikka *intiC*-vektorin määrittelyn epätarkkuus poikkeaa erityisesti säveltason yksiselitteisestä määrittelystä, sillä on edellä osoitetulla tavalla kuitenkin huomattavia etuja käsiteltäessä ajan problematiikkaa musiikkianalyysissä. Lisäksi on huomioitava, että *intiC*-vektorin määrittelyssä mikään symbolisen notaation säveltaso-organisaatiota ja säveltasojen kestoarvoja sisältävä informaatio ei häviä. Itse asiassa *intiC*-vektorin graafisella kuvaustavalla voidaan ajalliset kesto-suhteet määrittellä symboliseen nuottikuvaukseen verrattuna täsmällisemmin, jolloin *intiC*-analyysia voidaan soveltaa muun muassa musiikkiesityksistä tehtyihin taltiointeihin. Liikenopeusanalyysillä onkin merkittävä sovellutusalue nykyisin voimakkaasti laajenevassa esitysanalyysissä [performance analysis] ja analyttisena keinovarana musiikin generoimisessa eli säveltämisessä.

4. IntiC-analyysin suhde implikaatin järjestyksen teoriaan

Palataan kuvassa 4 esitettyyn *intiC*-vektorin määrittelyyn ja edellä esitettyyn, *intiC*-analyysissä ilmenevään säveltason määrittelyä koskevaan epätarkkuuteen. Pyrkinessämme analysoidaan musiikin havaintoajalliseksi jäsentymiseksi olennaista liikettä joudumme luopumaan yksittäisen säveltason määrittelyn tarkkuudesta, sillä *intiC*-vektorin määrittely on mahdollista vain suhteessa jo aiemmin havaittuun säveltasoon (vrt. kuva 6). Kvanttifyysikko David Bohm on *implikaatin järjestyksen* teoriassaan (Bohm 1980) pyrkinyt ratkaisemaan tämän fysiikassa ongelmallisena pidetyn epätarkkuuden viittaamalla liikehavainnon yhteydessä implikaatissa järjestyksessä tapahtuvaan ”elementtien yhteen kietoutumiseen” [enfolded elements]. Bohm erotti tämän aikaan sidotun *implikaatin järjestyksen* tason siitä abstrahoimalla syntyvästä *eksplikaatista* järjestyksestä (Bohm 1980, 201–213). Tässä yhteydessä *intiC*-vektori kuvaa implikaatin järjestyksen tasoa, säveltasojen ajallista yhteen kietoutumista ja havainnon prosessointia, josta abstrahoimalla eksplikoimme pysyviä, ajasta irrotettuja objekteja, säveltasoja.¹¹

On tärkeä korostaa, että Bohmin erottelu implikaatin ja eksplikaatin järjestyksen tason välillä ei ole millään tavoin arvottavaa. Säveltasoa havainnon kautta syntyvänä entiteettinä, eksplikoituna objektina, on aivan yhtä tärkeä kuin se implikaatioprosessi, jonka avulla säveltasoa tietoisuutemme osatekijänä mahdollistuu. Tarkkaan ottaen Bohmin teoriassa implikaatin ja eksplikaatin järjestyksen tasot käyvät jatkuvaa vuoropuhelua keskenään muodostaen tietoisuutemme kehittymisen. Olennaista tässä yhteydessä on, että ainoastaan implikaatissa järjestyksessä ilmenevä liikehavaintoon sidottu säveltasojen yhteen kietoutuminen luo perustan musiikin havaintoajalliselle jäsentymiselle. Puuttumatta enempää Bohmin implikaatin järjestyksen teorian yksityiskohtiin, on *intiC*-analyysin rakennetta selvittääksemme syytä vielä tarkastella Bohmin näkemyksiä teorian kehittämisen alkuvaiheilta (Bohm 1963).

Virkaanastujaispuheessaan Birkbeckin yliopistossa Bohm käsitteli mielenkiintoisella tavalla edellä kuvattua implikaatin ja eksplikaatin järjestyksen eroa viittaamalla samalla *kvantitatiivisten* ja *kvalitatiivisten* erojen syntymiseen seuraavasti:

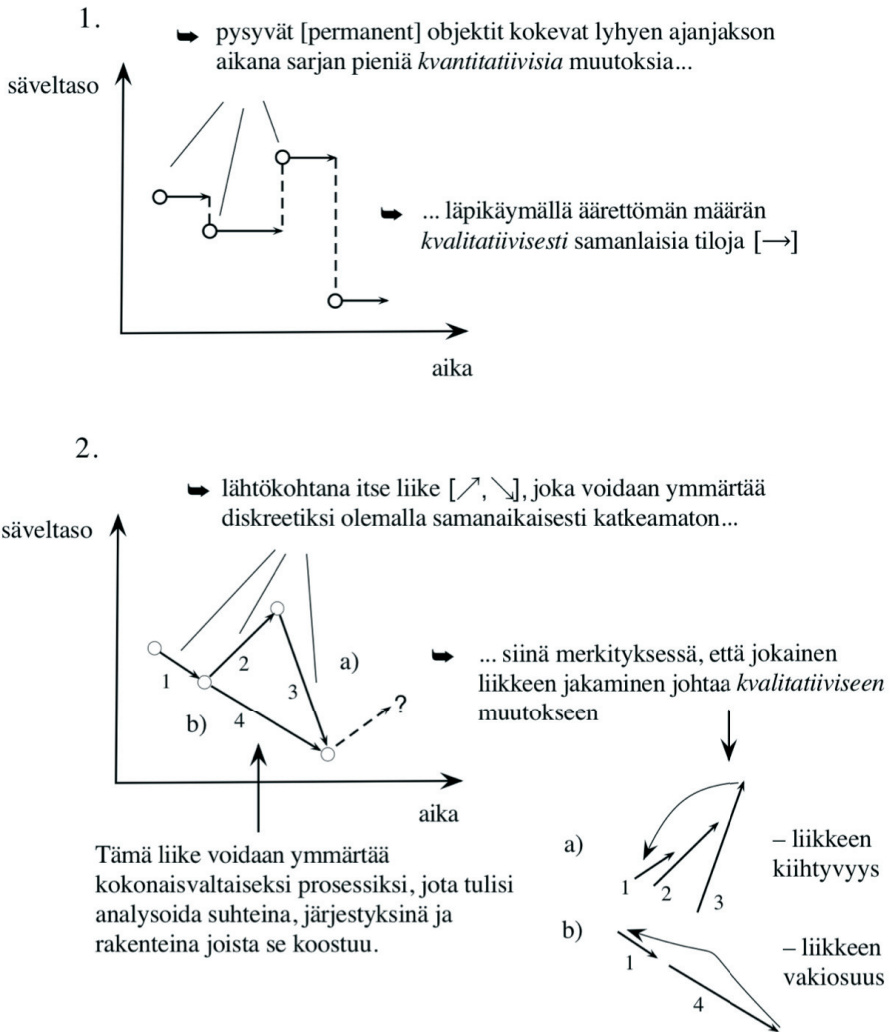
¹¹ Mielenkiintoista implikaatin järjestyksen teoriassa on se, että Bohm piti musiikkia malliesimerkkinä havaintojen kautta muodostuvasta tietoisuuden syntymisestä (Bohm 1980, 200).

1) [...] ajattelutapamme perustuu implisiittiselle oletukselle siitä, että olemassa oleva on pysyvien substanssien kokonaisuus koostuen erilaisista objekteista. Lyhyen ajanjakson aikana kunkin objektin oletetaan kokevan sarjan pieniä *kvantitatiivisia* muutoksia, jolloin ne läpikäyvät äärettömän määrän tiloja, jotka ovat keskenään *kvalitatiivisesti* samanlaisia. (Bohm 1963, 299.)

2) Olettakaamme kuitenkin, kuten puheenvuorossa on ehdotettu, että olemassa oleva on elementaarisen kvanttiprosessin kokonaisuus. Se tarkoittaa, että otamme lähtökohdaksi itse liikkeen, joka voidaan ymmärtää diskreetiksi olemalla samanaikaisesti katkeamaton siinä merkityksessä, että jokainen liikkeen jakaminen yleisesti ottaen johtaa muutokseen, joka on pohjimmiltaan *kvalitatiivinen*. Tämä liike voidaan näin ymmärtää kokonaisvaltaiseksi prosessiksi, jota tulisi analysoida suhteina, järjestyksinä ja rakenteina, joista se koostuu. ”Pysyvä” objekti voidaan näin ollen abstrahoida tästä kokonaisprosessista suhteellisen muuttumattomana osakokonaisuutena. (ibid.)

Bohmin ajattelu voidaan tiivistää kuvauksella, joka samalla selventää *intiC*-analyysin rakennetta (kuva 7). Kuvauksen kohdassa 1 Bohm esittää näkemyksensä ajattelutavasta, jossa tarkastellaan ajallisessa kehityksessä toisistaan *riippumattomia* objekteja, joiden riippumattomuus toisistaan mahdollistaa *vain* kvantitatiivisten erojen huomioimisen. Säveltaso-organisaation ja ajan kuvauksessa tämä tarkoittaisi vain määrällisten arvojen, kuten säveltasoverojen (intervallit) ja kestoarvojen määrittelyä, jolloin mikään säveltasotapahtuma itsessään ei luo kvalitatiivisia vaikutuksia toisiin säveltasotapahtumiin. Kuten Bohm asian ilmaisee, säveltasot läpikäyvät näin tarkasteltuna ainoastaan äärettömän määrän kvalitatiivisesti samanlaisia tiloja (vrt. kuva 7, kohta 1). Kuvauksen kohdassa 2 kokonaistapahtuman tarkastelun lähtökohdaksi otetaan sitä vastoin *liike*, joka ymmärretään samanaikaisesti sekä diskreetiksi eli erilliseksi että katkeamattomaksi. Kuvauksesta onkin helppo huomata tämän lähtökohdan vastaavuus säveltaso-organisaatiota ja aikaa tarkastelemaan *intiC*-analyysiin.

Mitä Bohm sitten tarkkaan ottaen tarkoittaa todetessaan, että liike ymmärretään tällaisessa kvanttiprosessiin rinnastettavissa olevassa kokonaistapahtumassa samanaikaisesti sekä diskreetiksi että katkeamattomaksi? *IntiC*-analyysiin liittyen se tarkoittaa sitä, että jokainen kahden ajallisen säveltasotapahtuman määrittelevä *intiC*-vektori ei pelkästään ole suhteessa jo aiemmin havaittuun säveltasoon vaan myös sitä ajallisesti ympäröiviin *intiC*-vektoreihin. Tässä mielessä *intiC*-analyysi tarkas-



Kuva 7. Bohmin järjestysperiaatteeseen liittyvien kvantitatiivisten ja kvalitatiivisten erojen suhde intiC-analysiin.

telee musiikin havaintoajallista jäsentymistä kokonaisvaltaisena prosessina, jota Bohmin mukaisesti tulee analysoida suhteina, järjestyksinä ja rakenteina.

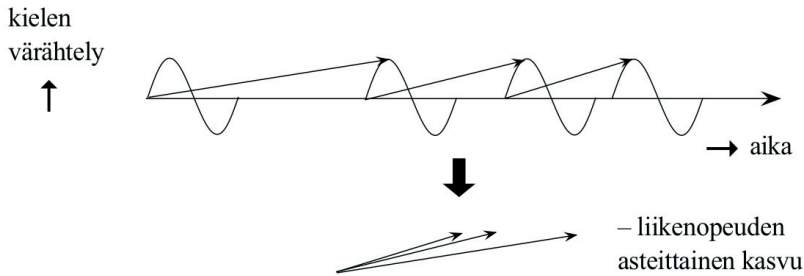
IntiC-analyysin rakenne koostuu siis diskreeteistä *intiC*-vektoreista, jotka vaikuttavat toisiinsa ja muodostavat katkeamattoman suhdeverkon. Bohmin toteamalla tavalla toisiinsa vaikuttavat vektorit synnyttävät katkeamattomuuden, koska *jokaisen intiC-vektorin määrittelemä muutos*

on luonteeltaan kvalitatiivinen. Tämä havaitun muutoksen, havaitun *eron* kvalitatiivisuus on *intiC*-analyysissä erittäin tärkeä ja keskeinen käsite. Kuvauksen kohdassa 2 esitetystä musiikillisesta tapahtumasta (säveltaso, aika) kvalitatiivinen muutos ilmenee kahdella tavalla: tapauksessa a peräkkäiset, diskreetit *intiC*-vektorit muodostavat kuvauksena kokonaisuuden, jossa musiikillinen liike on kiihtyvää; tapauksessa b *intiC*-vektorit säilyttävät samansuuntaisuuden, jolloin musiikillinen liike säilyy vakiona – tämä jälkimmäinen tapaus on myös rakenteellinen perusta *musiikillisen vektorin* (*muV*) käsitteelle, jota tarkastelen myöhemmin. Toisin sanoen kummassakin tapauksessa yksittäisten *intiC*-vektoreiden vaikutus toisiinsa synnyttää *intiC*-kuvauksena havaintotilanteen, jossa havaittu muutos on ymmärrettävissä ainoastaan kvalitatiivisesti. Tässä yhteydessä on myös korostettava jokaisen yksittäisen *intiC*-vektorin kvalitatiivista luonnetta vielä siinä merkityksessä, että se vektorina joko jatkaa edellä havaittua kehitystä tai katkaisee sen. On huomioitava, että Bohmin implikaatin järjestyksen teorian rakenteeseen liittyen musiikin havaintoajallista jäsentymistä tarkastelevalla *intiC*-analyysillä on rakenteellisia yhteyksiä myös kognitiota ja tietoisuuden muodostumista tutkiviin tieteenaloihin. (Bohmin suhteesta tietoisuuden tutkimukseen ks. Pylkkänen 2007.)

5. Lisähuomioita *intiC*-analyysin rakenteesta

1. *IntiC*-vektorin määrittelyn yhteydessä (vrt. kuva 3) nousi esille liikeno-
peusanalyysiin liittyvä tilanne, jossa peräkkäiset, horisontaaliset sävel-
toistot (repetitiot) saavat kestoarvoistaan riippumatta arvon 0. Herääkin
kysymys: eikö esimerkiksi jatkuvasti kestoarvoiltaan lyhenevä saman sä-
veltason toisto synnytä musiikillisessa havainnossa vaikutelmaa jatkuvasti
kiihtyvää liikeno-
peudesta? Kyllä varmasti; tilannetta tulee tällöin kui-
tenkin tarkastella musiikillisessa havainnossa rakenteellisesti eri tasolla,
säveltason synnyttämän periodisen äänen värähtelyyn liittyen (vrt. kuva
8). Kuvassa 8 osoitetaan, kuinka saman taajuuden omaavien periodisten
värähtelyjen asettuminen asteittain lähemmäs toisiaan synnyttää tilan-
teen, jossa värähtelyjen välistä suhdetta kuvaavien vektoreiden suunnat
jyrkkenevät ja liikeno-
peus kiihtyy.¹²

¹² On huomattava, että jos jatkuvasti tihenevän säveltoiston yhteydessä otamme huomi-
oon lisäksi dynamiikan muutoksen, tapahtuman jatkuvasti voimistuessa liikeno-
peus havaitaan luonnollisesti entistäkin kiihtyvämpänä. Toisaalta tapahtuman jatkuvasti
hiljetessä voimme olettaa havaintotilanteen, jossa liikeno-
peuden havaitaan pysyvän
tasaisena.



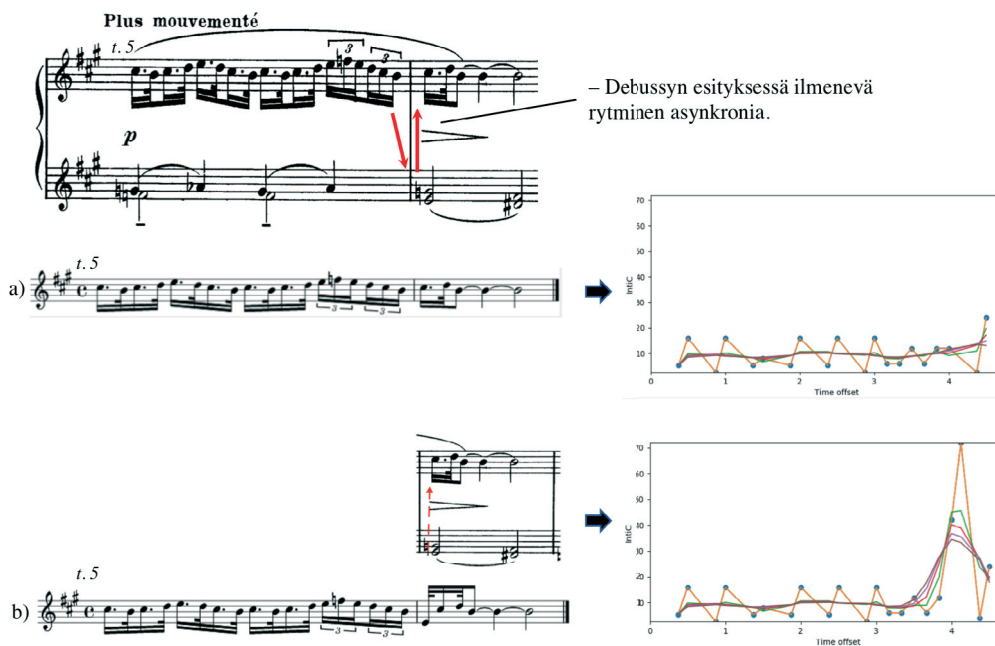
Kuva 8. Kestoarvoiltaan jatkuvasti lyhenevän säveltoiston suhde liikenopeuden kiihtyvyyteen.

2. Laajemmin tarkasteltuna *IntiC*-vektorin rakenne differentiaalilin, derivaatan arvon eli kulmakertoimen määrittelemänä liikenopeutena on sidoksissa jo Newtonin ja Leibnizin 1600-luvun lopussa kehittämään differentiaalilaskentaan, joka loi pohjan varsinaiselle matemaattiselle analyysille (Newton 1993, 27). Vaikka tässä artikkelissa esiteltävät *intiC*-analyysi ja *muV*-analyysi keskittyvät säveltaso-organisaation tai intervallien ja ajan määrittelemään muutoksen analyysiin, samaa analyyttistä menetelmää voidaan yleisenä periaatteena soveltaa myös minkä tahansa musiikista havaittavissa olevan parametrin (dynamiikka, äänen väri jne.) ajallista muutosta tutkivaan analyysiin. *IntiC*-analyysin ja *muV*-analyysin yhteydessä on kuitenkin huomioitava, että erityisesti aikaan sidotun säveltaso-organisaation analyysi on sekä musiikin havaintoajallisen jäsentymisen kannalta merkittävä että musiikkianalyysin näkökulmasta perinteisestikin hyvin keskeinen.

3. Edellä kuvatun musiikin eri parametrien havaintoajallista muutosta analysoivien mahdollisuuksien lisäksi *intiC*-analyysin rakenne tuo esille musiikin havaintoon liittyvän monikerroksisuuden, joka korostaa musiikin havaintoajallisen jäsentymisen riippuvuutta samanaikaisesti havaittujen musiikin eri parametrien yhteisvaikutuksesta. Tämä oli nähtävissä edellä esitetyn Debussy-esimerkin yhteydessä (kuva 5), jossa jälkimmäisessä säkeessä (t. 3–4) *intiC*-analyysin osoittama liikenopeuden kiihtyvyys yhdistyy samanaikaisesti äänen dynaamiseen korostukseen. Vastaavanlaista liikenopeuden ja musiikista havaittavien muiden parametrien (artikulaatio, dynamiikka, harmonia, melodisen kaaroksen ylimmät/alimmat sävelet jne.) kerroksellisista yhteisvaikutuksista havainnollistaa myöhemmin artikkelissa esitettävä Beethoven-esimerkki (vrt. kuva 10).

6. IntiC-analyysi rytmisen asynkronian tutkimuksessa

IntiC-analyysia voidaan monilla eri tavoilla soveltaa musiikin esitystutkimuksessa. Seuraavassa esimerkissä liikenopeutta kuvaavaa *intiC*-analyysia on hyödynnetty musiikkiesityksessä ilmenevän, rytmisesti *asynkronisen* tilanteen tulkinnassa. Se toimii esimerkkinä sekä *intiC*-analyysin yksittäistä melodista linjaa laajemmista sovellutusmahdollisuuksista että sen hyödyllisyydestä musiikkiesityksissä ilmenevien erilaisten tulkintojen analyysissa (kuva 9). Tässä yhteydessä on syytä ottaa esille uudelleen Lerdahlin säveltasotapahtuman käsite, joka painottaa analyysin lähtökohdaksi abstraktimman säveltasoa tai sävelluokan sijasta tietyllä ajallisella hetkellä samanaikaisesti havaittua säveltasojoukkoa. Lerdahlin säveltasotapahtuman käsite ei suoranaisesti viittaa sävelkudoksessa melodisen ylä-äänien säveliin, vaan mihin tahansa sävelkudoksessa tietyllä ajanhetkellä havaittavan säveltasojoukkoon, jolla on havainnossa tietty painoarvo suhteessa sitä ympäröivään musiikilliseen kontekstiin. Samalla tavoin voidaan *intiC*-analyysissa melodisen hahmon lisäksi käsitellä mitä tahanan-



Kuva 9. Esimerkki liikenopeutta kuvaavan *intiC*-analyysin mahdollisuuksista musiikkiesityksessä ilmenevien asynkronisten tilanteiden tulkinnassa: Debussy, *Little Shepherd*, t. 5–6.

sa sävellyksessä esiintyviä Lerdahlin mukaisesti painoarvollisia säveltasotapahtumia eikä rajoittua pelkästään melodiaäänen analyysiin.

Kuvassa 9 on esitetty musiikinteorian professori Jonathan Dunsbyn vierailuluennolla¹³ esittelemä esimerkki rytmisesti asynkronisesta tilanteesta, joka esiintyy Debussyn omassa tulkinnassa pianokappaleesta *Little Shepherd*, johon viitattiin jo aiemmin.¹⁴ Rytmisellä asynkronialla tarkoitetaan tässä yhteydessä lyhytkestoista ajallista poikkeamaa nuotinnoksessa esitetystä samanaikaisuudesta pianolla vasemmalla kädellä soitetun intervallin e^1-g^1 ja oikealla kädellä soitetun melodiaäänen cis^2 välillä, joka on äänityksessä selvästi kuultavissa. Rytmistä asynkroniaa hyödyntävässä esitystutkimuksessa ajallinen viive mitataan tavallisesti millisekunneissa. Kuvan 9 b-kohdassa rytmisen asynkronian viiveen arvoksi on asetettu 32-osanuotin kestoarvo, joka tempon ollessa M.M. = 60 vastaisi 125 millisekunnin viivettä. Kuvassa 9 esitetyn *intiC*-analyysin yhteydessä on huomioitava, ettei viiveelle annetun arvon tarkkuudella eikä sillä, kumpi vasemmalla kädellä soitetun intervallin e^1-g^1 sävelistä valitaan *intiC*-analyysin lähtökohdaksi, ole ratkaisevaa merkitystä analyysin lopputuloksen kannalta.

Rytmistä asynkroniaa tutkittaessa musiikkiesityksistä löydetty lyhytkestoiset ajalliset poikkeamat suhteessa musiikin peruspoljentoon, metriin – tai notaatioon (vrt. kuva 9) – muodostavat erittäin mielenkiintoisen ja jatkuvasti laajenevan tutkimuskentän nykyisessä musiikin esitystutkimuksessa. Yleisimmin rytmisen asynkronia yhdistetään vain tiettyyn musiikkityyliin ja siinä ilmenevään erityispiirteeseen (kuten jazz-musiikissa swing-käsitteeseen), mutta rytmisen asynkronian esiintyessä yksittäisenä ilmiönä tietyssä musiikkiesityksessä – tai erityispiirteenä tietyn esittäjän tulkinnoissa – sen merkitystä on usein haasteellista tulkita.

Kuvassa 9 esitetyssä Debussy-esimerkissä vertaillaan *intiC*-analyysin avulla kohdassa a pelkästään notaatiossa esiintyvän melodiaäänen synnyttämää liikenopeuden kuvaajaa ja kohdassa b liikenopeuden kuvaajaa, jossa huomioidaan Debussyn tulkinnassa esiintyvä rytmisen asynkronia. Vertailu antaa mahdollisuuden tulkita rytmisen asynkronian merkitystä tyylilajien luokittelun sijasta yksityiskohtaisemmin. Kohtien a ja b liikenopekuvauksia vertailemalla voidaan huomioida, että kohdassa a esitetty, pelkästään melodiseen linjaan perustuva kuvaus jää liikenopeuden osalta kauttaaltaan tasaiseksi ja profiloimattomaksi, kun taas kohdassa

¹³ Vierailuluento Helsingin yliopistossa 13.10.2017.

¹⁴ Äänite on kuultavissa kokoelmassa *Claude Debussy – The Composer as Pianist*, Pierian Catalog#1/ADD, julkaistu 26.9.2000 (alkuperäiset äänitteet vuodelta 1913).

b esitetystä kuvauksesta rytmisen asynkronia muodostaa liikenopeuden osalta selkeän ja voimakkaan, äkillisestä kiihtyvyydestä ja hidastuvuudesta muodostuvan kadenssimaisen päätöksen. Rytmisen asynkronian tutkimus liikenopeusanalyysin näkökulmasta osoittaa, miten tietty liikenopeuden ilmentymä musiikissa voidaan rinnastaa muihin musiikin tulkinnassa esiintyviin, musiikin artikulaatiota korostaviin parametreihin (kaaritukset, aksentit, dynamiikan vaihtelut jne.), jotka ovat keskeisiä osatekijöitä musiikin havainnon kautta syntyvässä jäsentymisessä.

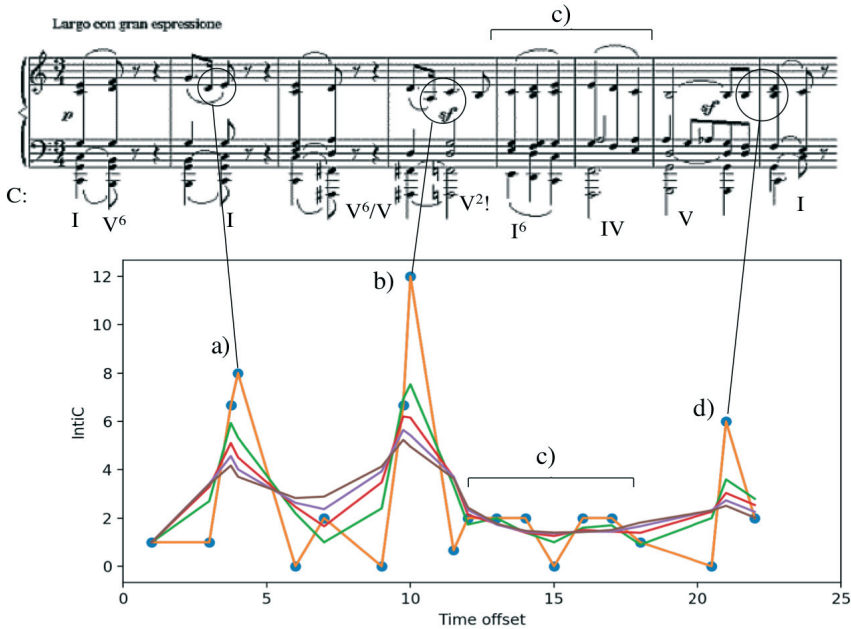
7. *IntiC-analyysi tonaalisessa musiikissa*

Edellä esitetyn *intiC*-vektorin määrittelyn perusteella voidaan selkeästi nähdä, että *intiC*-analyysillä ei sinällään ole rajoituksia minkään musiikin lajityypin suhteen. Voidaan kuitenkin sanoa, että *intiC*-analyysi on hyödyllisimmillään jälkitonaalisen, esimerkiksi atonaalisen tai sarjallisen musiikin analyysissä, jossa tonaalisen harmonian funktionaalisuus ja äänenkuljetusperiaatteet puuttuvat. Seuraava Beethoven-esimerkki kuitenkin osoittaa, että *intiC*-analyysillä voidaan saada hyödyllistä tietoa musiikin jäsentymisestä myös tonaalisen musiikin kontekstissa (kuva 10).

Kuvassa 10 esitetystä Beethovenin pianosonaatin *intiC*-analyysissä ovat huomionarvoisia seuraavat musiikin jäsentymistä ja rakennetta koskevat näkökohdat:

1. Ylä-äänessä toisen ja neljännen tahdin toisella, painottomalla neljänsosalla (kohdissa a ja b) liikenopeus on verrattuna säkeen kokonaisrakteeseen – lukuun ottamatta säkeen lopun kadenssia t. 7–8 (kohta d) – selvästi kasvava. Tällöin syntyy mielenkiintoinen dynaaminen jännite tahdeissa 1–2 ja 2–4 esiintyvillä kysymys–vastaus-parien jälkimmäisille puoliskoille. Tämä synnyttää musiikillisessa jäsentymisessä ja musiikin dramaturgiassa kysymysparien luonnollisesta intonaatiosta poikkeavan ilmaisullisen eleen.

2. Toisen kysymysparin vastauksessa tahdissa 4 (kohta b) liikenopeus saa huippunsa melodialinjan kontrastinomaisesti laskeutuen alarekisteriin. Tätä avaussäkeen huippukohtaa korostaa kolme yhtäaikaista tekijää: (1) liikenopeuden huipennus, jota (2) Beethoven painottaa äkinäisellä dynamiikan vaihdoksella (*sf*) ja jossa (3) huippukohtaa edeltävä väldominanttisointu (V^6/V) muuntuu kromaattisesti (bassolinja Fis–F) dominanttisoinnun sekuntikäännökseksi (V^2), josta se purkautuu voimakasta kadenssia välttämättä toonikasoinnun sekstisoinnuksi (I^6). Tässä avaussä-



Kuva 10. Ludwig van Beethoven, pianosonaatti *Es-duuri* op. 7, II osan alun (t. 1–8) ylä-äänien liikenopeudellinen rakenne.¹⁵

keen huippukohtaan tarkastelussa on huomionarvoista, miten liikenopeutta kuvaava *intiC*-analyysi korostaa liikenopeuden huipennuksella myös muita samanaikaisesti ilmeneviä musiikilliseen jäsennykseen liittyviä rakenteellisia osatekijöitä, kontrastoivaa dynamiikkaa ja kromaattiselle sävelkululle pohjautuvaa harmonista kadenssia.

3. Avaussäkeen huippukohtaa seuraa tahdeissa 5–6 melodiakaarroksestaan täysin symmetrinen sävelkulku $c^1-d^1-e^1$, $e^1-d^1-c^1$ (kohta c), joka jälleen kontrastina avauksen tahdeille 1–4 on liikenopeudeltaan sekä tasainen että luonteeltaan hidas. Avaussäkeen päättävässä kadenssissa liikenopeus jälleen kasvaa tullessa dominantti-toonika-purkaukseen (kohta d), korostaen nyt päättävälle kadenssille tunnusomaisia äänenkuljetuksellisia pidätyksiä 4–3, 7–8, 9–8.

Beethovenin pianosonaatin *intiC*-analyysissä on siis huomattava, että liikenopeusanalyysin esiin tuoma rakenne korostaa tai artikuloi myös muita musiikin jäsentymisen kannalta keskeisiä rakenteita, kuten esimerkiksi äänenkuljetusta, harmoniaa tai dynamiikkaa. Lisäksi on huomion-

¹⁵ Ludwig van Beethoven, pianosonaatti *Es-duuri*, op.7 (1796–1797). Wien: Artaria, 1797.

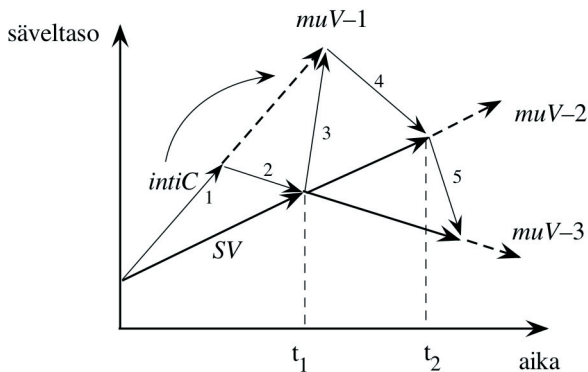
arvoista, että edellä esitetty esimerkki antaa lukuisia vihjeitä musiikin esittämiseen ja tulkintaan. Voidaankin sanoa, että näiden liikenopeedel-
listen tekijöiden huomiotta jättäminen musiikin tulkinnassa heikentäisi huomattavasti tulkinnan dynaamista profiilia ja hämärtäisi havaintojen kautta syntyvää musiikin jäsentämistä.

Analyttis-generatiivinen musiikkianalyysi (AGM): muV-analyysi

1. Musiikillisen vektorin (muV) määrittely

Musiikillisia vektoreita hyödyntävä analyysi eli *muV*-analyysi perustuu *intiC*-vektoreihin. Siinä *muV* määritellään tietynlaajuisena *intiC*-vektoreiden kokonaisuutena, niiden *summavektorina* (*SV*) (vrt. kuva 11).

Kuvan 11 *intiC*-vektori 1 osoittaa, että yksittäinenkin *intiC*-vektori voi suunnan omaavana vektorina toimia kuten *muV*. Käytännössä *muV* aktualisoituu ajallisesti aina myöhäisemmässä havaintotilanteessa *intiC*-vektoreiden summana, kuten kuvassa 11 *muV-1* aktualisoituu *intiC*-vektoreiden 1–3 summavektorina. Toisin sanoen *muV* on sekä *potentiaalinen* että *aktuaalinen*. Se on potentiaalinen liikenopeedutta määrittelevän *intiC*-vektorin tasolla ja aktuaalinen *intiC*-vektoreiden suuntien, siis toisiaan vastaavien liikenopeeduksien yhdistäjänä. Kuten jo edellä Bohmin implikaatin järjestyksen rakenteen tarkastelussa ilmeni (vrt. kuva 7), *muV* perustuu rakenteellisesti *intiC*-vektoreiden samansuuntaisuudelle tarkoitta-



Kuva 11. Musiikilliset vektorit *muV-1*, *muV-2* ja *muV-3* *intiC*-vektoreiden 1–5 summavektoreina.

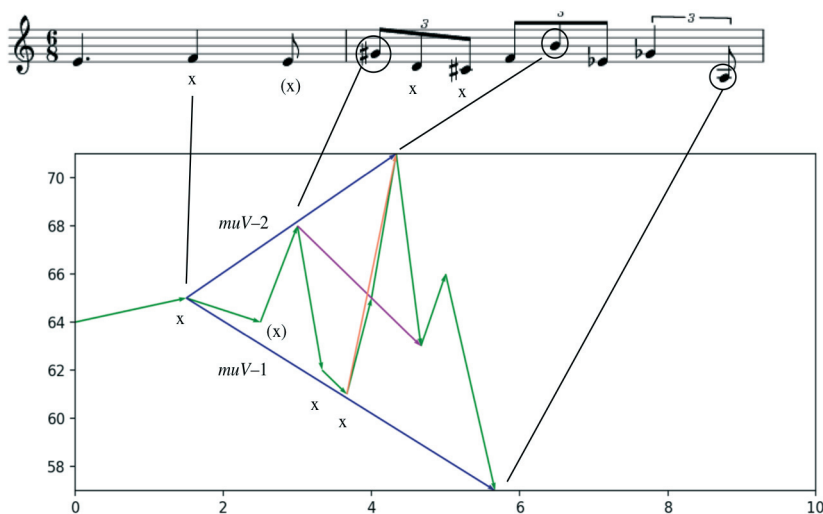
en havaitun liikenopeuden *vakioisuutta*. Näin ollen *muV* toimii säveltasoja yhdistävänä vektorina, jolla on merkitystä musiikin havaintoajallisen jäsentymisessä. Kuvassa 11 esitetyssä *muV*-kuvauksessa tarkastellaan seuraavia, *muV*-analyysin kannalta olennaisia rakenteellisia näkökohtia:

1. *SV* on *intiC*-vektoreiden 1 ja 2 summavektori, mutta se ei vielä ajanhetkellä t_1 havaittuna aktualisoidu musiikkia jäsentäväksi musiikilliseksi vektoriksi (*muV*). Sen sijaan myöhemmällä ajanhetkellä t_2 aktualisoituva *muV*-2 on *intiC*-vektoreiden 1–4 summavektori, joka toimii kolmea säveltasoa yhdistävänä vektorina ja on näin ollen musiikin jäsentämisen kannalta merkittävä. Toisin sanoen: musiikillisen vektorin (*muV*) aktualisoitumisen edellytyksenä on, että se on summavektorina *samansuuntainen* joko 1) aiemmin määritellyn *intiC*-vektorin tai 2) aiemmin määritellyn *intiC*-vektoreista koostuvan summavektorin kanssa (vrt. kuvassa 11 *muV*-1 ja *muV*-2).

2. Liikenopeutta kuvaavan *intiC*-vektorin arvot määrittävät kulmakertoimien itseisarvoina, jolloin vektorin nouseva tai laskeva suunta ei ole merkityksellinen. Sitä vastoin *muV*:n merkitys musiikin havaintoajallisessa jäsentymisessä on keskeisesti riippuvainen vektorin suunnasta ylöspäin tai alaspäin (vrt. kuvassa 11 *muV*-3). Toisin sanoen: *intiC*-vektoreiden merkitys liikenopeusanalyysissä perustuu yksittäisiin, vektorien jyrkkyyttä määritteleviin kulmakertoimien itseisarvoihin, ja musiikillisten vektoreiden (*muV*) liikenopeudellinen merkitys taas perustuu *saman suunnan jatkuvuuteen* säveltaso-organisaation ajallisessa kehityksessä.

2. Esimerkki *muV*-analyysistä: Schönbergin orkesterilaulusarja op. 22/1

MuV-analyysi liittyy läheisesti sekä psykoakustiikassa tutkittuun ”auditivisen virtauksen” [auditory streaming] käsitteeseen (Bregman 1990) että Schenker-analyysin prolongaation käsitteeseen. Tarkastelematta tässä yhteydessä tarkemmin *muV*:n yhteyksiä edellä mainittuihin käsitteisiin, musiikilliset vektorit osoittavat, millä tavoin *yhdistelemme* eri ajankohtina havaittuja musiikillisia säveltasotapahtumia toisiinsa. Tämä säveltasotapahtumien yhdistely on havainnoissa tapahtuvan erottelun ohella keskeistä siinä, miten jäsenämme kuulemaamme musiikkia. Seuraavassa esimerkissä osoitetaan *muV*-analyysin avulla Arnold Schönbergin omasta teoksestaan analysoimia säveltasotapahtumien ajallisia yhteyksiä ja samalla tuodaan esille *muV*-käsitteen generatiivinen merkitys sävellystyössä (kuva 12).

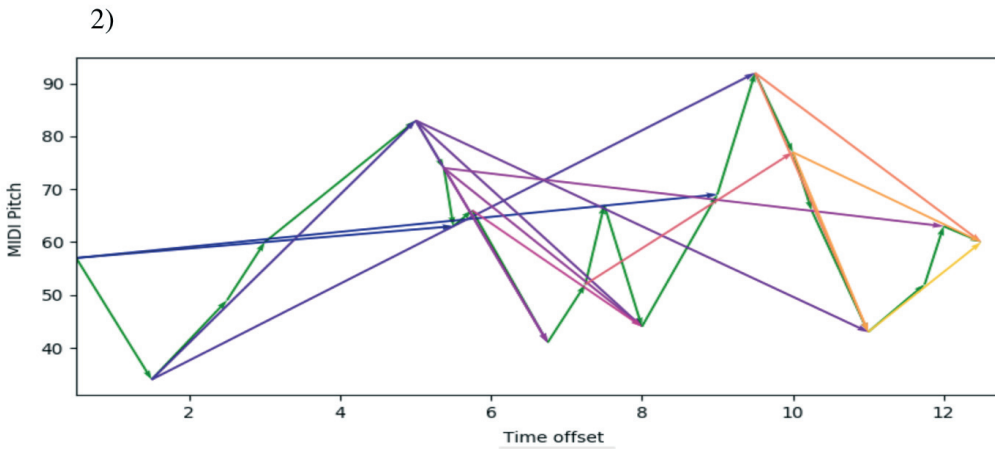
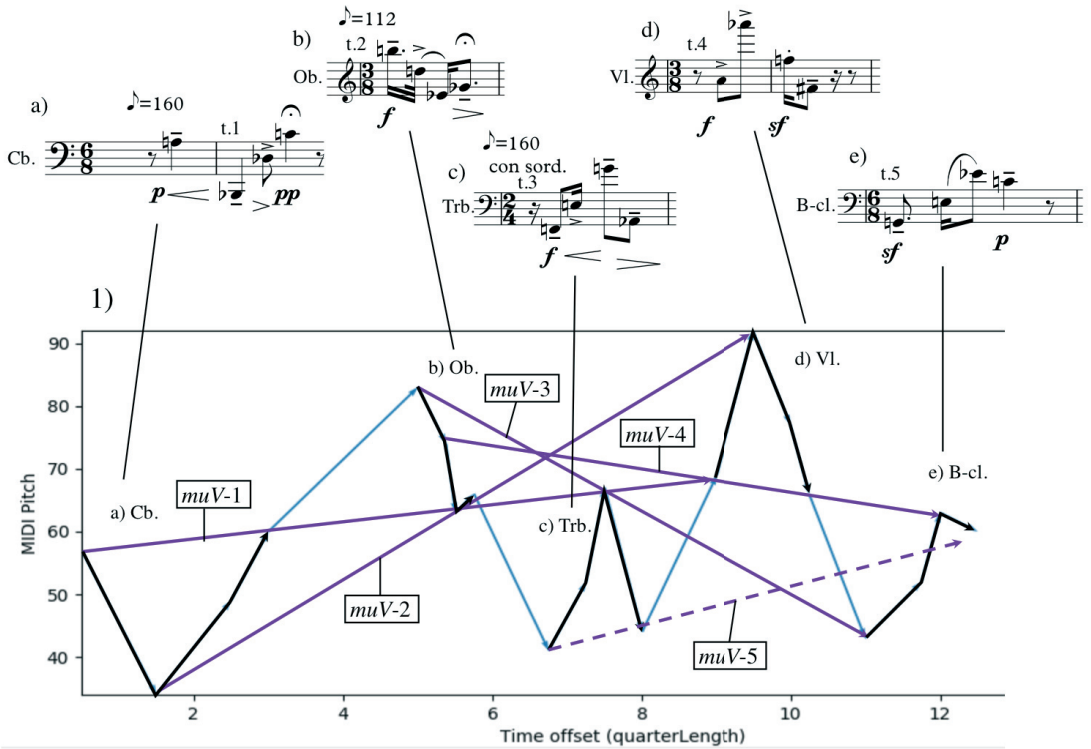


Kuva 12. Musiikilliset vektorit $muV-1$ ja $muV-2$ Arnold Schönbergin orkesterilaulusarjan op. 22/1 katkelmassa. Esimerkissä Schönbergin itsensä osoittamat säveltasotapahtumien yhteydet (x) toteutuvat $muV-1$:n tapauksessa, jossa vektori osoittaa lisäksi linjan $f^1-e^1-d^1-cis^1$ päätössäveleksi a-sävelen. (Schönberg 1965, 19.)

Kuvassa 12 on huomionarvoista, että Schönbergin osoittamat säveltasotapahtumayhteydet (Schönberg 1965, 19 – kuvassa 12 merkinnät x) toteutuvat $muV-1$:n tapauksessa. $muV-1$ osoittaa myös säveltasotapahtumia yhdistävän linjan ($f^1-e^1-d^1-cis^1$) jatkuvan aina säkeen loppuun, sävelelle a. Tämän lisäksi muV -analyysi osoittaa katkelmassa esiintyvän, säveltasoiltaan ($f^1-gis^1-h^1$) nousevan musiikillisen vektorin $muV-2$. Musiikillisessa jäsentymisessä nämä säkeen rakenteessa ilmenevät vastakkaiset liiketendenssit ovat selvästi havaittavia ja ilmaisullisesti säkeen rakennetta kiinteyttäviä.

3. Esimerkki muV -analyysin generatiivisista mahdollisuuksista: Webernin orkesterivariaatioiden op. 30 avaus

Seuraavassa esimerkissä tarkastelen muV -analyysin käyttöä sävellystyössä (kuva 13). Kuvassa 13 havainnollistetaan Anton Webernin orkesterivariaatioiden op. 30 avauksen *liikenopeudellista jäsentymistä*, jossa on merkillepantavaa eri rekisterialueisiin asettuvien musiikillisten fragmenttien sijoittuminen hyvinkin tarkasti muV -analyysin osoittamalla tavalla. Aiemi-



Kuva 13. Liikenopeedellisten muV-vektoreiden synnyttämä havaintoajallinen jäsentyminen Webernin orkesterivariaatioiden op. 30 avauksessa, t. 1–6.¹⁶

¹⁶ Anton Webern, *Variationen für Orchester*, op. 30 (1940). Universal Edition (Ph. 448), 1956.

masta Webernin teosten säveltaso-organisaatioon keskittyvästä analyysi-perinteestä poiketen *muV*-analyysi on musiikkianalyttinen lähestymistapa, joka ottaa huomioon Webernin musiikissa säveltäjä Pierre Boulezin painottaman *diagonaalisen* ulottuvuuden. Boulezin sanoin:

[A]jattelen tässä erityisesti vanhan, tonaalisessa musiikissa esiintyvän horisontaalisen ja vertikaalisen vastakkainasettelun kumoutumista. Tuon vastakkainasettelun paikalle Webern asetti uuden ulottuvuuden, jota voitaisiin kutsua diagonaaliseksi, sellaiseksi sävelpisteiden, -joukkojen tai -figuurien asetelluksi, joka ei enää edusta abstraktia asettelua vaan asetteluna eksistoi todellisuudessa. (Boulez 1991, 297.)

Kuvan 13 kohdassa 1 esitetään viisi keskeistä, Webernin orkesterivariaatioiden avauksen liikenopeudellista jäsentymistä korostavaa musiikillista vektoria (*muV*-1–*muV*-5). Niistä vektorit *muV*-1–*muV*-4 on valikoitu kuvan 13 kohdassa 2 esitetystä, *muV*-analyysissä käytettävän tietokoneohjelmiston tuottamasta materiaalista. *MuV*-5 on puolestaan valikoitu liikenopeudeltaan lähes vakioisen, Webernin avauksessa musiikillisten fragmenttien matalimpia säveliä yhdistävän sävelkulun F–As–c¹ perusteella.

Tässä yhteydessä on huomioitava, että *muV*-analyysissä tietokoneohjelmiston määrittelemien musiikillisten vektoreiden kulmakertoimien arvojen tarkkuutta voidaan analyysin yhteydessä muokata. Tällä tarkoitetaan sitä kulmakertoimen arvon tarkkuutta, jonka mukaisesti jokin ohjelmiston tietyllä ajanhetkellä (t_n) valitsema musiikillinen vektori (*muV*) valikoituu samansuuntaisena suhteessa jo aiemmin määriteltyihin *intiC*-vektoreihin tai *intiC*-vektoreista koostuviin summavektoreihin. Esimerkiksi tietokoneohjelmiston *muV*-analyysissä annettu kulmakertoimen tarkkuusarvo 0 tarkoittaa kaikkien ohjelman löytämien musiikillisten vektoreiden matemaattisesti eksaktia suhdetta aiemmin määriteltyihin *intiC*-vektoreihin ja niistä koostuviin summavektoreihin. Tällainen tarkkuusaste suhteessa notaatioon ei ole täysin verrannollinen eikä mielekäs, kun tarkastellaan havaintoon sidottua musiikillista jäsentymistä tai sovelletaan *muV*-analyysia teoksen esitykseen, sillä nämä ovat erityisesti ajanhetkien määrittelyn suhteen epämääräisempiä. Kuvan 13 kohdassa 2 esitetystä, tietokoneohjelmiston tuottamassa *muV*-analyysissä kulmakertoimien tarkkuusaste onkin asetettu 0-arvosta hieman poikkeavaksi, mikä mahdollistaa ajan suhteen joustavamman musiikillisten vektorien määrittelyn.

Webernin orkesterivariaatioiden avauksen *muV*-analyysissa otetaan esille seuraavat, musiikin liikenopeudellista jäsentymistä korostavat musiikilliset vektorit:

1. *MuV*–1 yhdistää teoksen aloittavan kontrabasson nelisävelisen sävelkulun a) ensimmäisen ja viimeisen sävelen (a, c¹) oboen tahdissa 2 esiintyvän sävelkulun b) päätössäveliin (es¹, ges¹) ja myöhemmin tahdissa 4 viulun sävelkulun d) ensimmäiseen säveleen (a¹).

2. *MuV*–2 yhdistää tahdissa 1 esiintyvän kontrabasson nelisävelisen sävelkulun a) matalimman sävelen (B¹) niin ikään oboen tahdissa 2 esiintyvän sävelkulun b) päätössäveliin (es¹, ges¹) ja myöhemmin tahdissa 4 viulun sävelkulun d) korkeimpaan säveleen (as³).

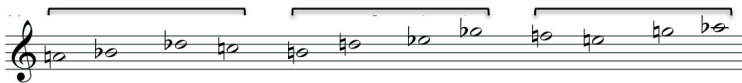
3. *MuV*–3 yhdistää tahdissa 2 esiintyvän oboen sävelkulun b) ensimmäisen sävelen (h²) aluksi tahdissa 3 esiintyvän pasuunan sävelkulun c) säveleen (g¹) ja lopuksi bassoklarinetin sävelkulun e) ensimmäiseen säveleen (G).

4. *MuV*–4 yhdistää tahdissa 2 esiintyvän oboen sävelkulun c) toisen sävelen (d²) aluksi tahdissa 4 viulun sävelkulun d) ensimmäiseen ja viimeiseen säveleen (a¹, fis¹) ja lopuksi bassoklarinetin avauksen päättävän sävelkulun d) viimeisiin säveliin (es¹, c¹).

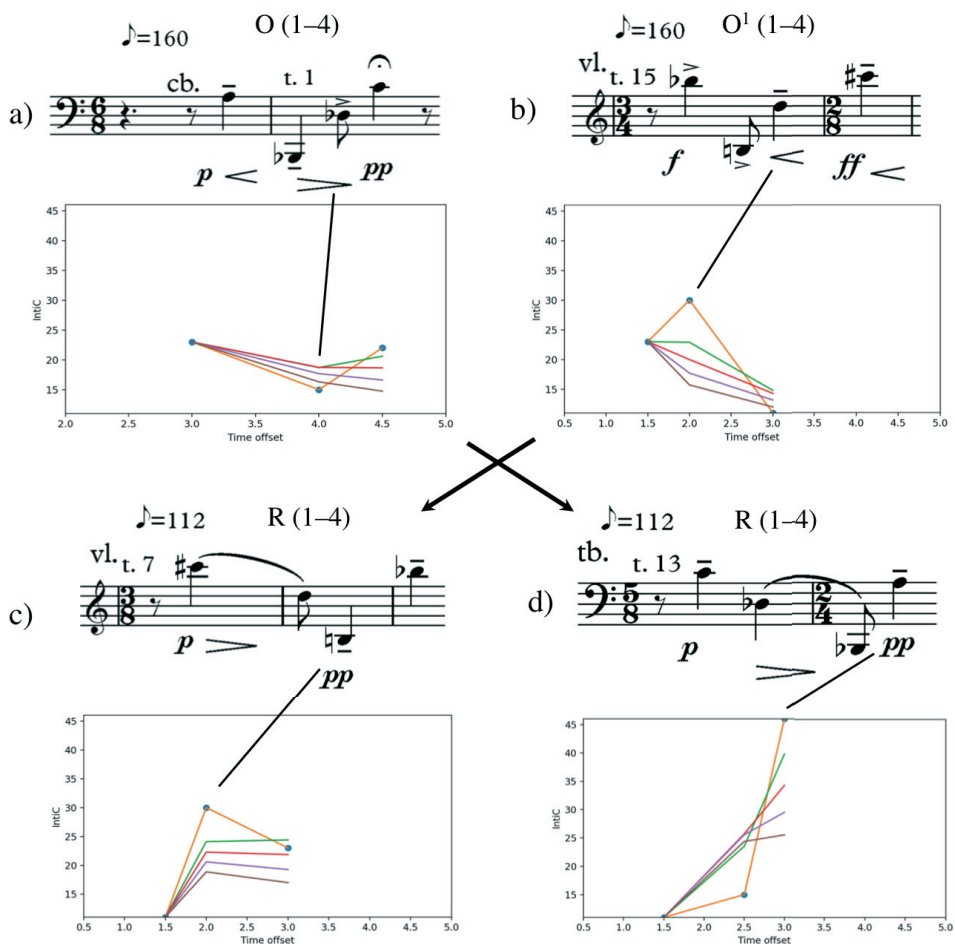
5. *MuV*–5 yhdistää tuuban tahdissa 3 esiintyvän sävelkulun c) ensimmäisen ja viimeisen sävelen (F, As) jälleen bassoklarinetin avauksen päättävän sävelkulun d) viimeisiin säveliin (es¹, c¹).

4. Lisäesimerkki liikenopeusanalyysin generatiivisista mahdollisuuksista:
Webernin orkesterivariaatioiden op. 30 variointitekniikan tarkastelu intiC-analyysin avulla

Kuvan 13 esimerkissä kuvattujen *muV*-rakenteiden lisäksi Webernin orkesterivariaatioiden tarkastelu liikenopeudellisesta näkökulmasta tuo esille tärkeitä näkökohtia Webernin teoksessaan käyttämästä *variointitekniikasta*. Webern operoi teoksessa 12-sävelrivistä muodostetuilla nelisävelisillä solurakenteilla (a–b–des–c; h–d–es–ges; f–e–g–as)



ja niiden käännösmuodoilla (O, I, R, RI), joiden variointia voidaan tarkastella *intiC*-analyysin avulla. Kuvassa 14 solurakenteiden O ja O¹ kohdissa a ja b, sekä niiden käännösmuotojen R kohdissa c ja d, liikeno-



Kuva 14. IntiC-analyysi Webernin orkesterivariaatioiden op. 30 variaatiotekniikan havainnollistajana.

peudelliset rakenteet on esitetty *intiC*-analyysin avulla. Analyysi osoittaa, miten Webernin solurakenteiden variaatiot asettuvat mielenkiintoisella tavalla toisilleen vastakkaisiin liikenopeudellisiin muotoihin (vrt. kuva 14).

Nelisävelisten solujen säveltaso-organisaatioon liittyvien symmetriarakenteiden lisäksi kuvan 14 esimerkissä on huomioitava, että Webern käyttää variaatioidensa perustana myös solujen rytmisten rakenteiden vastaavuuksia. Kohtien a, d ja b, c solurakenteiden rytmiset rakenteet vastaavat toisiaan, kun sitä vastoin kohtien a, b ja c, d rytmiset rakenteet ovat toisilleen ajallisesti käänteisiä eli rytmisesti toistensa retroversioi-

ta. Webernin variaatiotekniikka perustuu orkesterivariaatioissa siis hyvin rajattuun, säveltaso-organisaation ja rytmisten rakenteiden suhteen tarkasti määriteltyyn musiikilliseen materiaaliin. Esimerkiksi kohdassa d tuuballa esitetyssä solurakenteen variaatioissa (t. 13–14) toisen ja kolmannen sävelen des, B¹ rekisterin vaihto säveliksi Des, B muodostaisi sävelkulun, joka vastaisi liikenopeudellisesti kontrabasson orkesterivariaatioiden avausta kohdassa a (t. 1) transponoituna säveltasoiltaan pientä terssiä korkeammalle. Webernin hyödyntämän variaatiotekniikan yhteydessä voitaisiin siis viitata sarjallisuudessa paljon käytettyyn permutaatiotekniikkaan, joka perustuu säveltäjän tekemiin säveltasojen järjestysmuunnoksiin teoksen sävelrivin esiintymisissä. Viittaus permutaatioon ei kuitenkaan paljasta Webernin sävellyksellistä pyrkimystä tuoda esiin solurakenteiden variaatioissa ilmenevä, variaatioille tyypillinen ilmaisullinen vastakohtaisuus, joka perustuu samanaikaisesti sekä musiikillisista rakenteista pysyvinä että muuttuvina havaittaviin osatekijöihin (vrt. Heininen 1998, 17–21). Tämä yhtäaikainen samanlaisuudelle ja erilaisuudelle perustuva vastakohtaisuus on selkeästi nähtävissä edellä kuvassa 14 kohdissa a–d esitetyissä *intiC*-analyysin tuottamissa, toisilleen kontrastoivissa liikenopeuden kuvaajissa. Näitä liikenopeuden määrittelemiä kuvaajia voidaankin hyödyntää sekä Webernin orkesterivariaatioiden esityksistä tehtyjen äänitteiden vertailevassa tutkimuksessa että teoksen tulevien esitysten tulkintaa ohjaavana analyttisena lähestymistapana.

Loppupäätelmiä

Olen artikkelissani käsitellyt analyttis-generatiivisen musiikkianalyysin (AGM) kahta osa-aluetta, *intiC*-analyysia ja *muV*-analyysia, joilla tutkitaan havainnon ja ajan huomioivaa musiikin liikenopeutta. Musiikin liikkeen analyysi säveltaso-organisaation ja kesto-suhteiden määrittelemänä liikenopeuden muutoksien arvoina on uusi tapa tutkia musiikkia, ja se integroi musiikkianalyysin kiinteäksi osaksi musiikin eri käytäntöjä, musiikin kuuntelukokemuksessa syntyvää hahmotusta sekä musiikin esittämistä ja säveltämistä.

Artikkelissa liikenopeusanalyysia on tarkasteltu sekä rakenteellisesta näkökulmasta että *intiC*- ja *muV*-analyysiin kehitetyn tietokoneohjelmiston esimerkkien avulla. Rakenteellisen näkökulman yhteydessä olen korostanut musiikillisen havainnon suhdetta sitä ympäröivään, ajalliseen kontekstiin, joka *intiC*-vektorin määrittelyssä tarkoittaa tietyllä ajanhet-

kellä havaitun säveltason suhdetta aiemmin havaittuun säveltasoon. Tällainen analyttinen lähestymistapa sisältää kolme tärkeää näkökohtaa: 1) Lähestymistapa liittyy ongelmalliseksi koetun ajan käsitteen osaksi musiikkianalyysia, sillä liikenopeusanalyysissa *aika* on kiinteä osa musiikillista havaintokokemusta; 2) Liikenopeusanalyysissa havainnon kohde, objekti, on havainnossa ilmenevä *kvalitatiivinen erilaisuus*, joka luo vaikutuksia suhteessa sitä ympäröiviin musiikillisiin tapahtumiin. Musiikissa havaintokohdeiden painoarvot ilmenevät havaittuina eroina tai erilaisuuksina, joiden suhteet ympäröiviin havaintotapahtumiin muodostavat vaikutuksiltaan ajallisesti katkeamattoman kokonaisuuden; 3) Liikenopeusanalyysissa musiikin havaitsija, subjekti, on osa *objektiivista* musiikillista havaintokokemusta.

Tietokoneohjelmistolla esitetyt, säveltäjien nuotinnoksiin pohjautuvat *intiC* ja *muV* -analyysiesimerkit selventävät musiikin havaintoajallisen jäsentymisen näkökulmasta musiikkiteoksissa olevia kuuntelukokemuksen, analyysiin, esittämiseen ja säveltämiseen liittyviä näkökohtia. Esimerkiksi:

1. Liikenopeuden rakenteiden tarkastelu selventää ongelmallisena pidettyä musiikin segmentaation käsitettä ja mahdollistaa pienoismuoto-rakenteiden jäsentymisen analyysin.

2. Notaatiosta ilmenevää liikenopeusrakennetta voidaan musiikkia esittäessä verrata temporakenteen lisäksi musiikin tulkinnan profiloitumista edesauttaviin, musiikin artikulaatiota korostaviin parametreihin.

3. Säveltämisessä säveltaso-organisaatiota tai rytmirakennetta – tai mitä tahansa musiikillista parametria – voidaan muokata liikenopeuden avulla musiikin havaintoajallista jäsentymistä artikuloiden (*intiC*-analyysi) tai kiinteyttäen (*muV*-analyysi).

Liikenopeusanalyysin monimuotoiset mahdollisuudet soveltuvat osaksi musiikintutkimusta, musiikkiesityksen tutkimusta, musiikkiesityskäytäntöjä (esittäjät, kapellimestarit), musiikin opetusta ja säveltämistä, jotka ovat kaikki sidoksissa musiikin kuuntelukokemuksessa tapahtuvaan musiikin jäsentämiseen. Liikenopeusanalyysi on hyödyllinen myös tutkittaessa hienorytmiikkaa (esim. rytmisen asynkronia) tietyn musiikkityylin (genren) yhteydessä tai analysoitaessa taltioituista musiikkiesityksistä esittäjän ilmaisuun liittyviä tyylipiirteitä. Liikenopeusanalyysin vahvuus onkin mahdollisuudessa osoittaa konkreettisesti, miksi – tai millä perusteella – jäsenämme ja hahmotamme kuuntelukokemuksessa musiikkia tietyllä tavalla.

Artikkelin esimerkeissä käytettyä AGM-tietokoneohjelmistoa on tarkoitettu kehittää monipuoliseksi käyttäjäystävälliseksi ohjelmistoympäristöksi, joka tuo havainnon, liikkeen ja ajan laaja-alaisesti osaksi musiikki-analyysia ja musiikin eri käytäntöjä.

Lähteet

Bohm, David. 1965. "Problems in the Basic Concepts of Physics". Teoksessa *Satyendranath Bose 70th Birthday Celebration Commemoration Volume*, part II. Calcutta: Prof. S. N. Bose 70th Birthday Celebration Committee.

Bohm, David. 1980. *Wholeness and the Implicate Order*. London: Routledge.

Boulez, Pierre. 1991. *Stocktakings. From an Apprenticeship*. New York: Oxford University Press.

Bregman, Albert S. 1990. *Auditory Scene Analysis*. Cambridge, MA: The MIT Press.

Chalmers, David, R. French ja D. Hofstadter. 1995. "High-level Perception, Representation, and Analogy: A Critique of Artificial-Intelligence Methodology". Teoksessa *Fluid Concepts and Creative Analogies*, toim. Douglas Hofstadter & the Fluid Analogies Research Group, 169–193. New York: Basic Books.

Charniak, Eugene ja D. McDermott. 1985. *Introduction to Artificial Intelligence*. Boston, MA: Addison-Wesley.

Deleuze, Gilles. 1990. *The Logic of Sense*, toim. Constantin V. Boundas; käänt. Mark Lester (Charles Stivalen kanssa). London: The Athlone Press.

Heininen, Paavo. 1998. "Sarjallisuus". *Sävellys ja musiikinteoria* 2/1998: 4–90.

Laiho, Timo. 2002a. "Sulje silmäsi ja näe!" Teoksessa *Minä, säveltäjä: nykysäveltäjät kirjoittavat työstään* 1, toim. Pekka Hako, 83–99. Helsinki: Summa.

Laiho, Timo. 2002b. "Usko Meriläinen: ääniajattelija". *Sävellys ja musiikinteoria* 1–2/2002: 85–159.

Laiho, Timo. 2013. *Perception, Time and Music Analysis. An Introduction to Analytic-Generative Methodology (AGM)*. *Studia Musicologica Universitatis Helsingiensis* 23. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Lerdahl, Fred. 1989. "Atonal Prolongational Structure". *Contemporary Music Review*, vol. 4: 65–87.

Newton, Roger G. 1993. *What Makes Nature Tick?* Cambridge, MA: Harvard University Press.

Pelkonen, Mikko. 2020. "Perception based approach on pattern discovery and organization of point-set data". Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto, Tietojenkäsittelytieteen osasto.

Penrose, Roger. 1994. *Shadows of the Mind. A Search for the Missing Science of Consciousness*. Oxford: Oxford University Press.

Pylkkänen, Paavo. 2007. *Mind, Matter and the Implicate Order*. Berlin, Heidelberg: Springer Verlag.

Salmenhaara, Erkki. 1989. "Musiikin suhteesta todellisuuteen". *Musiikkitiede* 2: 47–65.

Schönberg, Arnold. 1965. "Analysis of the Four Orchestral Songs, Op. 22". *Perspectives of New Music* 3 (2): 1–21.

Stockhausen, Karlheinz. 1959. How Time Passes. *Die Reihe*, vol. 3: 10–40.



Eveliina Sumelius-Lindblom

***Hybridi-intertekstuaalisuus käsitteellisenä
lähtökohtana ja tuloksena musiikin esittäjän
tutkimuspolusta***

*Neoklassisten piirteiden jäljittäminen Igor Stravinskyn
teoksessa Piano-Rag-Music (1919)*

- *MuL, pianotaiteilija Eveliina Sumelius-Lindblom (eveliina.sumelius-lindblom@uniarts.fi) työskentelee tohtorikoulutettavana Taideyliopiston Sibelius-Akatemian DocMus-tohtorikoulussa ja viimeistelee taiteellista tohtoritutkintoa aiheenaan 1920-luvun ranskalainen modernismi. Sumelius-Lindblomin työskentelyssä taiteelliset ja tutkimukselliset näkökulmat kietoutuvat toisiinsa. Hänen erityisiä kiinnostuksenkohteitaan ovat 1900-luvun alkuvuosikymmenten musiikkiestetiikka, musiikilliset viittaussuhteet, älyllisyyden ja kehollisuuden leikkauspinnat sekä musiikin ja filosofian yhtymäkohdat.*

*Hybrid intertextuality as a conceptual result of a performer's research
path: tracing neoclassical traits in Igor Stravinsky's
Piano Rag-Music (1919)*

This article discusses peculiarities of French neoclassicism and performer-based practice to explore intertextual connections in French neoclassical piano music. I call my approach *embodied intertextuality* in which the research premises do not primarily arise from the notated score but from analyzing and reconceptualizing the playing experience. In *hybrid intertextuality*, music that was categorized as classical consciously absorbed influences from other styles including popular music, jazz and exoticism. Hybrid intertextuality is one of the four intertextual categories I have identified in my research, and it is connected to Jean Cocteau's concept of *everyday music* which appears in his manifest of French Modernism, *Le Coq et l'Arlequin* (1918).

The aims of my research concerning French neoclassicism, hybrid intertextuality and performer's approach are condensed into Igor Stravinsky's *Piano-Rag-Music* (1919). The article includes a video link to my performance of this piece. The main purpose of the video is to work as a tool for showing my research observations and directing the receivers' attention to their manifestation in the performance itself. The concept of *showing* appears in Ludwig Wittgenstein's *Tractatus-Logico-Philosophicus* (1922). In addition to the methodological qualities of this concept, *showing*, in my approach, is an inseparable part of the demonstrative and intersubjective qualities of musical communication. Observations emerging from the playing experience are also developed in relation to Theodor W. Adorno's critical notions of Stravinsky's neoclassicism and jazz (1936; 1949; 1963). Otherwise the theoretical background is based on the phenomenological theory of Maurice Merleau-Ponty (1949) and intertextual theory of Julia Kristeva (e.g. 1967).

In addition to an interdisciplinary and intersubjective orientation, the ideas presented within this article are situated in the field of phenomenological music research. Conceptually, the results are condensed into hybrid intertextuality, the key aesthetic and performative premises of which comprise versatile aspects. These include the performer's capacity to master opposite styles inside (one) work; emotional distance; deliberateness and intellectuality of performance; domination of rhythm and melodic line; and (over)performance of the player's technical mastery.

Hybridi-intertekstuaalisuus käsitteellisenä lähtökohtana ja tuloksena musiikin esittäjän tutkimuspolusta

Neoklassisten piirteiden jäljittäminen Igor Stravinskyn teoksessa Piano-Rag-Music (1919)

Eveliina Sumelius-Lindblom
.....

Johdanto

Musiikki on itse asiassa silkkaa ajatustoimintaa [...] Se edellyttää yksinkertaisesti, että musiikin luomisen tulee perustua tutkimukseen, että sen pohjana on tahto, joka toimii ensin abstraktilla tasolla voidakseen antaa muodon konkreettiselle materiaalille. (Igor Stravinsky 1968, 34.)

Stravinskyn näkemys musiikin luomisen tutkimuksellisuudesta ja älyllisistä perusteista on muodostunut tärkeäksi lähtökohdaksi omalle 1920-luvun ranskalaista modernismia ja sen neoklassista suuntausta käsittelevälle tohtoriprojektilleni.¹ Tarkoitin ranskalaisella neoklassismilla ensimmäisen maailmansodan aikana ja sen jälkeen vallinnutta klassisen musiikin suuntausta, jossa harjoitettiin erilaisia intertekstuaalisia viittaamistapoja, kokeellista musiikkiestetiikkaa ja poikkeavia ilmaisun muotoja. Ranskalaisessa neoklassismissa myös sulautettiin populaareja vaikutteita klassiseen musiikkiin sekä luotiin vaihtoehtoisia lähestymistapoja niin musiikkiin, esittämisen estetiikkaan kuin musiikinteoriaan (Sumelius-Lindblom 2019, 105). Tutkimuksessani ranskalaista neoklassismia edustavat *Les Six* -ryhmän säveltäjät (Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Germaine Tailleferre) sekä Erik Satie ja Igor Stravinsky². Termin *neoklassismi* käyttämi-

¹ Tutkimusprojektini koostuu toisiinsa kiinnittyvistä taiteellisista ja tutkimuksellisista osa-alueista.

² Stravinsky edustaa oman neoklassisen suuntauksensa lisäksi ranskalaista neoklassismia. Ks. Messing (1988).

nen tutkimuksessani perustuu tarpeelle erottaa Pariisin koulukunnan neoklassismi toisen Wienin koulukunnan *uusklassismista*³, sillä käsitteet *neoklassismi* ja *uusklassismi* heijastavat perustavia historiallisia, esteettisiä, musiikinteoreettisia ja intertekstuaalisuuden harjoittamista koskevia eroavaisuuksia Pariisin ja Wienin koulukuntien välillä.⁴

Tässä artikkelissa tutkimuskohteena on sekä ranskalaisen neoklassismin keskeinen ilmenemismuoto, *hybridi-intertekstuaalisuus* (Sumelius-Lindblom 2019, 97)⁵ että tähän käsitteeseen kiinnittyvä oma pianistinen tutkimuspolkuni. Musiikin intertekstuaalisten yhteyksien analysoiminen edustaa minulle ennen kaikkea työskentelymetodia ja on läheisessä yhteydessä taiteelliseen lopputulokseen. Kutsun näkökulmaani *keholliseksi intertekstuaalisuudeksi*⁶, jossa tutkimuksen lähtökohtana ei ole niinkään nuottitekstistä nouseva informaatio, vaan soittamisesta kumpuavan kokemuksen analysoiminen ja sen uudelleenkäsitteellistäminen. Vaikka metodi perustuu keholliseen kokemukseeni pianotekstuurien välisistä yhtymäkohdista, ei tutkimuksellinen painopisteeni ole kehollisen kokemuksen kuvaamisessa. Tämä johtuu siitä, että soittamisen käytäntö, praksis, edustaa minulle tässä yhteydessä tutkimuksen tekemisen *välennettä*, ei varsinaista tutkimuskohdetta. Tutkimusmetodia tukeva teoreettinen lähestymistapani perustuu pääosin Maurice Merleau-Pontyn fenomenologiaan (1945) ja Julia Kristevan intertekstuaalisuutta käsitteleviin teorioihin (mm. 1967).

Päätavoitteinani artikkelissa on analysoida ja demonstroida hybridi-intertekstuaalisuutta koskevia erityiskysymyksiä sekä tuottaa uutta tietoa ranskalaisesta neoklassismista ja pianistin harjoittamista analy-

³ Toisella Wienin koulukunnalla tarkoitetaan Arnold Schönbergin ja hänen tiettyjen oppilaidensa, kuten Alban Bergin ja Anton Webernin, muodostamaa säveltäjäryhmää 1900-luvun alkuvuosikymmeninä. Toiselle Wienin koulukunnalle oli tunnusomaista siirtyminen tonaalisuudesta atonaalisuuteen ja samanaikainen kiinnipitäminen myöhäisromanttisesta ekspressiivisyydestä, eli yhtäaikainen modernisaatioprosessi ja tradition vaaliminen. Toisen Wienin koulukunnan uusklassismia edustavat sellaiset atonaalisuutta ja ekspressiivisyyttä yhdistävät, klassisiin esikuviiin nojaavat teokset kuin Schönbergin *Sarja* op.25.

⁴ Olen analysoinut näitä perustavia käsitteellisiä ja sisällöllisiä eroavaisuuksia aiemmassa tutkimuksessani (Sumelius-Lindblom 2016).

⁵ ”Hybridi-intertekstuaalisuus luo kokonaan uuden musiikillisen tyypin integroimalla vastakohtaisia musiikillisiä ideoita (erityisesti populaarimusiikkia ja/tai länsimaisittain eksoottisia vaikutteita) klassiseen musiikkiin” (Sumelius-Lindblom 2019, 97). Hybridi-intertekstuaalisuudessa ei yleensä ole kyse suorasta lainaamisesta tai viittaamisesta määrättyihin teoksiin.

⁶ Olen käsitellyt näkökulmaani intertekstuaalisuuden kehollisuudesta myös aiemmassa tutkimuksessani (Sumelius-Lindblom 2019 ja 2020).

sitavoista. Kytken tavoitteitani Stravinskyn soolopianoteokseen *Piano-Rag-Music* (1919), jonka esityksestä olen liittännyt artikkeliin videolinkin. Videon ensisijainen tehtävä on toimia tutkimuksellisten havaintojeni näyttämisen välineenä ja suunnata vastaanottajan huomio esitykseen. Tästä syystä en tue havaintojani nuottiesimerkeillä vaan pyrin ratkaisullani nostamaan soittamistapahtuman ja soittamisen kautta analysoimisen keskeiseen tutkimukselliseen asemaan. Lisäksi peilaan soittamalla tekemiäni havaintoja Theodor W. Adornon huomioihin neoklassismista ja jazz-musiikista. Adornon tekstit näistä aiheista sisältävät monia ongelmallisia musiikkityylien määrittely- ja arvottamistapoja, kuten rodullistavaa ja patologisoivaa kielenkäyttöä. Näistä ongelmista huolimatta ja niitä vähättelemättä katson, että hänen huomionsa tarjoavat sellaisia aikalaisnäkökulmaan, soittajan keholliseen kokemukseen sekä hybridi-intertekstuaalisuuteen liittyviä käsitteellistyksiä, jotka erityisesti hyödyttävät tutkimustani.

Tutkimukseni asettuu monialaisen ja interdisiplinaarisen, musiikin esittäjän tarkastelutapoja analyttisesti hyödyntävän ja kehittävän fenomenologisen musiikintutkimuksen⁷ kentälle. Peilaan soittamisen kautta tekemiäni havaintoja edellä mainitsemieni teoreettisten lähteiden lisäksi tutkimuskirjallisuuteen, joka koostuu fenomenologisen filosofian ja psykoanalyysia sivuavien kirjallisuusteorioiden ohella käsite- ja kulttuurihistorian⁸, kulttuurisen musiikintutkimuksen, musiikkifilosofian sekä esittäjälähtöisen musiikintutkimuksen kirjallisuudesta. Tutkimukseni myös tuottaa ranskalaisesta neoklassismista uuteen tietoon nojaavia tutkimustuloksia, joihin videoesitykseni *Piano-Rag-Musicista* voidaan lukea.

Tutkimuskysymykseni on kaksiosainen; yhtäältä pohdin, millaisella tutkimusmetodilla on mahdollista lähestyä ranskalaista neoklassismia mahdollisimman laaja-alaisesti ja toisaalta kysyn, millaista tutkimuksellista polkua itse käytän tarkastellessani intertekstuaalisia suhteita ranskalaisessa neoklassismissa. Luonteeltaan kehämäinen ja kerroksellinen metodini tuottaa uutta teoreettista tietoa ranskalaisesta neoklassismista ja pianistin tavasta analysoida musiikin intertekstuaalisia suhteita. Li-

⁷ Juha Torvinen (2007, 44) tunnistaa fenomenologisessa musiikintutkimuksessa eri osa-alueita. Tästä näkökulmasta tarkasteltuna oma tutkimukseni keskittyy ei-partiituurilähtöiseen, musiikintutkimuksen ja musiikkianalyysin tieteenfilosofiaa ja metodologiaa sekä musiikin kehollisuutta tarkasteleviin kysymyksiin.

⁸ Tutkimukseni kannalta tärkein kulttuurihistoriallinen lähde on Jean Cocteaun manifestiteksti *Le Coq et l'Arlequin* (1918). Käytän alkuperäisteoksesta Rollo H. Myersin englanninkielistä käännöstä *Cock and Harlequin. Notes Concerning Music* (1921).

säksi se hyödyttää soivaan lopputulokseen liittyviä taiteellisia ratkaisuja. Artikkelillani on kosketuspintoja myös ei-luonnontieteellisiin tieteenfilosofiksi luokiteltaviin suuntauksiin, kuten fenomenologiseen tieteenfilosofiaan⁹, eikä metodiani voi tarkastella irrallaan ideoistani tai taustastani pianistina sen enempää kuin mekaanisena systeeminä saavuttaa haluttuja tuloksia. Kysymys on pohjimmiltaan musiikin esittämiseen liittyvän ajattelutoiminnan kuvaamisesta ja filosofisesta tarkastelusta.¹⁰

Suomalaisessa musiikintutkimuksessa ranskalaista modernismia ja sen erityispiirteitä ovat aikamme musiikintutkijoista valottaneet esimerkiksi Helena Tyrväinen (2013), Tomi Mäkelä (1987) ja Eero Tarasti (mm. 1979). Muita ranskalaista modernismia ja neoklassismia tutkineita suomalaisia musiikintutkijoita ovat Erkki Salmenhaara (1968) ja Sulho Ranta (1946). Intertekstuaalisuutta muusikkolähtöisesti ovat tutkineet esimerkiksi Heidi Korhonen-Björkman (2016) ja taiteiden välisestä, intermediaalisesta näkökulmasta muun muassa Laura Wahlfors (mm. 2018) ja Maija Parko (2016). Sekä Korhonen-Björkman että Parko ovat erityisesti perehtyneet 1900-luvun ranskalaiseen pianomusiikkiin. Merleau-Pontyn fenomenologiaa ja fenomenologisia näkökulmia osana musiikintutkimuksen teoreettisia lähtökohtia ovat käsitelleet muun muassa Anneli Arho (2003), Juha Torvinen (2007, 2008), muusikon kehollisen kokemuksen kuvaamisen yhteydessä Assi Karttunen (mm. 2013, 2016) sekä muusikon kokemuksellisuuden ja ruumiillisuuden tutkimuksen tulokulmista Taina Riikonen (2008). Oma tutkimukseni asettuu edellä mainittujen tutkimusten rinnalle, mutta ei suoraan rakennu niissä esitettyjen ideoiden tai metodien varaan. Tästä syystä selvitän tutkimukseni varsinaisia metodisia lähtökohtia erikseen jäljempänä.

Ranskalaisen neoklassismin määrittelyyn ongelmia

Tarve tässä artikkelissa käsiteltävään metodiseen kehitystyöhön on osittain noussut sekä taiteilijalähtöisestä että tutkimuksellisesta huolestani neoklassismia koskevia yksipuolistavia määritelmiä kohtaan erityises-

⁹ Juha Varton (1992, 91) mukaan fenomenologinen tieteenfilosofia ottaa lähtökohdaksi maailman sellaisena kuin se meille ilmenee ja näin erityisesti historiallisena olemassaolona.

¹⁰ Varton (1992, 90) mukaan olennainen lähtökohta tieteenfilosofisessa tarkastelemisessa on tieteen ja ajattelemisen ero. Tieteellä on myös omat perusongelmansa, joita se ei voi itse tarkastella vaan joiden kohdalla tarvitaan filosofista analyysia.

ti kansainvälisessä musiikkitieteellisessä kirjallisuudessa. Esimerkiksi esseekokoelmassaan *The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays* (2009, 364) Richard Taruskin kuvaa maailmansotien välistä neoklassismia seuraavasti:

Neoklassisuusko ongelma? Kyllä vain, sanan monessa merkityksessä. Sen lähtökohdat ovat epämääräiset, sen määritelmä hämärä, sen pyrkimykset epäselviä, sen seuraamukset lukuisista ystävistä tuhoisia.

Arvelen, että tässä yhteydessä Taruskinin liioiteltu argumentointi kytkeytyy hänen kritiikkiinsä Joseph Strausin kokonaisnäkemystä kohtaan Strausin teoksessa *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition* (1990). Taruskin (2009, 364) kuvaa Strausin perinteisen musiikkianalyysin keinoin etenevää teosta pohjimmiltaan *revisionistiseksi* ja neoklassismin käsitettä kaiken kaikkiaan ongelmalliseksi ”niille, jotka toivovat näkevänsä evolutionistisen jatkumon vuosisatamme musiikissa, koska se [neoklassismi] näyttäytyy täysin vastakohtaisena musiikille, joka edelsi sitä, ei ainoastaan myöhäisromantiikan musiikille, vaan myös (ja erityisesti) 1900-luvun alun radikaalille uudelle musiikille”. En ole täysin varma siitä, mihin musiikkiin Taruskin tarkalleen ottaen viittaa ”1900-luvun alun radikaalilla uudella musiikilla”. On totta, että ranskalainen neoklassismi suhtautui kriittisesti länsimaisen taidemusiikin kanonisoituihin ilmenemismuotoihin, erityisesti saksalaisperäiseen romantiikkaan, mutta radikaali esteettinen uudistaminen ja lievä anarkistinen asenne liittyivät kiistatta ranskalaisen neoklassismin epäviralliseen ”sävellysohjelmaan” ja Stravinskyn neoklassismiin Pariisin kaudella vuosina 1920–1939.¹¹

Taruskinin ohella Scott Messingin (1988) ja Arnold Whittallin (2001) määritelmät neoklassismille jättävät toivomisen varaa. Vaikka Whittall (2001) esittää, että ”etuliitteeseen *neo* usein sisältyy todellisten klassisten piirteiden parodian tai vääristelyn oletus”, esiintyy ranskalaisen neoklassisen piano-ohjelmiston kohdalla enemmän esimerkkejä leikkisyydestä, kokeellisuudesta ja keskenään musiikillisesti vastakohtaisten elementtien yhdistämisestä (vrt. tässä artikkelissa käytetty käsite *hybridi-intertekstuaalisuus*) kuin suoranaista parodian tai vääristelyn aineksista.

Messing (1998) ei tee määritelmässään eroa ranskalaisen neoklassismin ja toisen Wienin koulukunnan usklassismin välillä. Messingin mukaan ”[t]eosta sanotaan neoklassiseksi, jos se käyttää musiikillisia

¹¹ Viittaan tällä Cocteaun (1921 [1918]) manifestitekstiin, jossa hän asettaa *Les Six* -ryhmälle uudet esteettiset tavoitteet ja pyrkii suuntaamaan yleisen hyväksynnän Debussyta ja Ravelista kohti Satieta ja *Les Six* -ryhmää.

merkityksiä, jotka lainaavat, mallintavat tai viittaavat teokseen aikaisemmalta aikakaudelta, usein sävellykseen, joka riippumatta [sen] aikakaudesta on jollain tavalla päätynyt *suuren taiteen* kaanoniin” (xiv). Vaikka Messing viittaa implisiittisesti ranskalaiseen neoklassismiin käyttämällä esteettisiä määritelmiä kuten selkeys, yksinkertaisuus ja puhtaus, hänen varsinainen määritelmänsä koskee itse asiassa toisen Wienin koulukunnan uusklassismia. Ranskalaista neoklassismia edustaville säveltäjille tärkeämpää kuin viitata kanonisoituun menneisyyteen ja niin kutsuttuun suuren taiteen kaanoniin, eli niihin teoksiin, jotka on institutionaalisesti hyväksytty useimmin esitettäväksi, oli käyttää tyyllillisinä esikuvina populaareja vaikutteita ja ”arkipäivän musiikkia”.

Musiikin esittäjänä voin hyvin tunnistaa ne piirteet, joiden perusteella ranskalainen neoklassismi on ollut helppo liittää epälineaariseen, hankalasti lokeroitavaan poikkeamaan eurooppalaisesta modernismista.¹² Samalla tunnistan, että moni ranskalaista neoklassismia edustava teos on saattanut jäädä esittämättä Taruskinin, Whittallin ja Messingin määritelmien kaltaisten yksipuolistavien luonnehdintojen ja niiden synnyttämien mielikuvien perusteella.

*Kehollisen intertekstuaalisuuden teoreettiset lähtökohdat:
Merleau-Ponty ja Kristeva*

Käsite *hybridi-intertekstuaalisuus* edustaa kehollisen intertekstuaalisuuden tutkimuksessani seurausta tähänastisesta tutkimuspolustani: monivuotisesta ranskalaisen neoklassisen pianomusiikin soittamiskokemuksesta, ranskalaisen modernismin historiaan perehtymisestä sekä tähän yhdistelmään perustuvasta käsitteellisestä luokittelusta. Hybridi-intertekstuaalisuus on yksi neljästä intertekstuaalisesta kategoriasta, jotka olen tunnistanut 1920-luvun ranskalais-neoklassisessa piano-ohjelmistossa (Sumelius-Lindblom 2019, 97–99). Muut kategoriat ovat *suoraviivainen intertekstuaalisuus (straightforward intertextuality)*¹³, *viitteellinen intertekstu-*

¹² Viittaan tässä *Le sacre de printempsin* kaltaiseen vedenjakajaan länsimaisessa taidemusiikin historiassa.

¹³ Suoraviivainen intertekstuaalisuus edustaa intertekstuaalisuuden arkkityyppiä, esimerkiksi Satien *Sonatine bureaucratique* (1918). Se perustuu tunnistettaville lainauksille ja muille läheisille samankaltaisuuksille kahden musiikillisesti erilaisen, eri aikausilta olevan musiikillisen tekstin välillä.

aalisuus (*allusive intertextuality*)¹⁴ ja koulukuntien välinen tai rajat ylittävä intertekstuaalisuus (*interschool or crossbordering intertextuality*)¹⁵.

Hybridi-intertekstuaalisuuden kohdalla kyseessä on aiemmin tunnistettu, mutta nimeämätön musiikillinen laji, jossa klassiseksi luokiteltu musiikki tietoisesti omaksuu vaikutteita populaarimusiikista, eksotismista tai – kuten rag-musiikin tapauksessa – afroamerikkalaisesta musiikista. Ranskalaisessa neoklassismissa klassisen musiikin ulkoisten, mutta tunnistettavien vaikutteiden sulautuminen klassiseksi luokiteltuun musiikkiin tiivistyy tutkimuksessani kahteen päätekijään: melodisen ja rytmisen aineksen korostumiseen ja klassis-romanttisen tunneilmaisun hiipumiseen. Nämä tekijät kytkeytyvät musiikin esittämisen käytännöissä pianistin erilaiseen ”soittotuntumaan”¹⁶ ja muuttuneeseen kehonkielen.

Hybridi-intertekstuaalisuuden kautta on mahdollista tarkastella esimerkiksi ranskalaiseen neoklassismiin liittyviä historiallisia vaikutteita, esteettisiä pyrkimyksiä ja esittämisen kysymyksiä. Näin monimuotoinen tarkastelu on mahdollista, sillä intertekstuaalisessa luokituksessani *hybridi-intertekstuaalisuus* on muutakin kuin musiikillinen laji tai tyyppi. Se edustaa erilaisista ilmiöistä koostuvaa kokonaisestetiikkaa, joka ulottuu esittämisen tapoihin ja käytäntöihin. Hybridi-intertekstuaalisuudesta puhuminen eri musiikillisten genrejen välisessä yhteensulautumisessa ei sulje pois kaiken intertekstuaalisuuden hybridisyyttä. Kuitenkin omassa tutkimuksessani hybridi-käsitteen käyttäminen nojaa myöhemmin esitelmälleni kulttuurisen hybridin perusajatukselle kahden erilaisen, täysin toisistaan poikkeavan tyylilajin sulautumisesta toisiinsa (esim. Burke 2009). Musiikin kohdalla hybridi-intertekstuaalisuudessa harvemmin viitataan johonkin yksittäiseen tunnistettavissa olevaan sävellykseen. Sen sijaan hybridi-intertekstuaalisuudessa liikutaan musiikillisesti toisistaan poikkeavien musiikillisten tyylien ja kulttuurien rajapinnoilla (esimerkiksi klassinen ja jazz).

¹⁴ Viitteellistä intertekstuaalisuutta käyttää tyyppillisesti Stravinsky 1920-luvun neoklassismissaan. Esimerkiksi sonaatissa pianolle (1924) Stravinsky viittaa useisiin musiikin aikakausiin, tyyliihin ja säveltäjiin, viittaamatta suoranaisesti tiettyihin musiikillisiin teoksiin.

¹⁵ Rajat ylittävää intertekstuaalisuutta käyttää Arthur Honegger teoksessaan *Prélude, Arioso et Fughetta sur le nom de Bach* (1933). Siinä Honegger viittaa sekä J. S. Bachin ikoniseen Preludiin BWV 846 kokoelmasta *Das Wohltemperierte Klavier I* (1722) että uuden wieniläisen koulukunnan uusklassismiin.

¹⁶ Ilmaisua soittotuntuma (”spelkänsla”) käyttää esimerkiksi Heidi Korhonen-Björkman (2016, 113). Tämä liittyy läheisesti soittimellisuuden käsitteeseen, ks. Mäkelä 1987; Marin 2010 sekä Korhonen-Björkman 2016.

Tähänastinen kehollisen intertekstuaalisuuden tutkimukseni on nojannut Maurice Merleau-Pontyn fenomenologiseen filosofiaan (mm. 2012 [1945]) ja Julia Kristevan intertekstuaalisuuden teoriaan, jossa "[j]okainen teksti rakentuu viittausten mosaiikkina: jokainen teksti on sulautuminen ja muunnos toisesta" (Kristeva 1967 Marko Juvanin mukaan 2008, 11–12). Olen todennut, että pianistin tavassa prosessoida musiikkia on paljon yhtymäkohtia Merleau-Pontyn fenomenologiaan (Sumelius-Lindblom 2019, 88) sekä Kristevan kokonaisvaltaiseen näkemykseen intertekstuaalisuudesta. Kehollisuus on näissä lähestymistavoissa keskeinen elementti, ja se vahvistaa tutkimuksellista lähtökohtaani, jonka mukaan ei ole mielekäästä tehdä jyrkkää erottelua filosofisen ja käytännöllisen tutkimusotteen välille. Fenomenologian ja intertekstuaalisuutta koskevien teorioiden tutkiminen on tarjonnut mahdollisuuden tarkastella käsitteitä ja vahvistanut ideoitani niin soittamisen kautta tapahtuvan havainnoimisen älyllisyydestä kuin intertekstuaalisuuden kokonaisvaltaisuudesta ja kehollisuudesta. Erityisesti Merleau-Pontyn kohdalla on tärkeää tarkastella alkuperäistekstejä, sillä alkuperäisessä muodossaan fenomenologia ei sekoitu (siihen usein liitettyyn) psykologiseen aspektiin.¹⁷ Merleau-Pontyn fenomenologisessa teoriassa erityisen tärkeäksi muodostuu intersubjektiivisuuden käsite. Se tekee oikeutta musiikin esittäjän harjoittamalle tutkimukselle ja on muuttanut käsitystäni keholliseen havainnoimiseen perustuvan tutkimuksen näennäisestä subjektiivisuudesta ja sopimattomuudesta ”oikeaksi tutkimustiedoksi”. Käsitelen intersubjektiivisuutta tarkemmin alla.

Merleau-Pontylle keho on ilmaisun väline, joka kykenee niin herättämään, tulkitsemaan kuin muuttamaan asioiden merkityksiä (Sumelius-Lindblom 2019, 88). Tätä kuvastaa Merleau-Pontyn fenomenologian perusajatus kehon ja mielen erottamattomuudesta, jossa kehosta nousevaan kokemukseen ei suhtauduta toissijaisena tai irrelevanttina tiedonlähteenä, vaan koko tietoisuutemme maailmasta perustuu omille kehollisille havaintokokemuksillemme:

En ole seurausta toisiinsa kietoutuvista moninaisista kausaliteeteista, jotka määrittävät kehoani ja psyykeäni; en voi ajatella itseäni osana maailmaa, yksinkertaisena biologian, psykologian ja sosiologian kohteena; en voi liittää itseäni tieteen univerversumiin. Kaikki mitä tiedän maailmasta,

¹⁷ Gallagherin ja Zahavin (2012, 28) mukaan fenomenologian keskeisin eroavaisuus sellaisiin ihmistieteisiin kuin psykologia ja psykoterapia on se, että fenomenologia ei ole itsessään kiinnostunut introspektiosta tai yksilön tavasta kokea maailma, vaikka fenomenologia usein edellyttääkin kokemuksen kuvaamista ensimmäisessä persoonassa.

jopa tieteen kautta, tiedän omasta perspektiivistäni tai kokemuksestani maailmasta, jota ilman tieteelliset symbolit olisivat merkityksettömiä. (Merleau-Ponty 2012 [1945], lxxii.)

Keskeistä Merleau-Pontyn fenomenologiassa – samoin kuin tässä artikkelissa ja omassa metodisessa ajattelussani – on intersubjektivisuuden, jaetun (subjektiviisen) kokemuksen, käsite, tai subjektien välisyyteen ja kommunikaatioon tähtäävä *asenne*. Merleau-Pontylle (2012 [1945], lxxiv) fenomenologinen maailma on erottamaton subjektivisuudesta ja intersubjektivisuudesta. Se muodostaa yhteyden aiempien ja nykyisten kokemusten sekä muiden ihmisten kokemusten ja omien kokemusten(i) välille. Merleau-Ponty (2012 [1945], 189) kuvaa intersubjektivisuutta seuraavasti:

Niinpä kieli ja ymmärrys kielestä näyttävät ilmiselviltä. Kielellinen ja intersubjektiviinen maailma ei enää hämmästytä meitä, emme enää erota sitä maailmasta itsestään ja heijastamme sitä jo puhutussa ja puhuttavassa maailmassa.

Merleau-Pontyn erittelemät kokemuksellinen (kehollinen), kielellinen ja intersubjektiviinen maailma näyttäytyvät omassa tutkimuksessani pitkälle vietyinä, kommunikoivana kehollisuutena. Tällä tarkoitan henkilökohtaisen kokemuksen muuntamista jaettavaan muotoon ja uudeksi tiedoksi, esimerkiksi havainnoiksi musiikista. Keskeistä tässä intersubjektiviisessa työskentelytavassa on olemassa olevien ja uusien käsitteiden sekä niiden kautta avautuvien verkostojen analysoiminen – esimerkiksi ranskalaiseen neoklassiseen pianomusiikkiin liittyvän kulttuurisen ja käsitehistoriallisen verkoston analysoiminen.

Tämä osittain fenomenologiaan, eli luonteeltaan ”deskriptiiviseen filosofiaan” (Torvinen 2007, 23), pohjautuva tutkimustapani mahdollistaa kokemusteni laajentumisen subjektivisista intersubjektiviisesti koettaviksi. Siten ne voivat hyödyttää laajemmin musiikkiin liittyviä tutkimus- ja taideyhteisöjä. Vaikka Merleau-Ponty (2012 [1945], lxxi) lukee nimenomaan kuvailemisen fenomenologian perusluonteeseen kuuluvaksi toiminnoksi analysoinnin ja selittämisen sijaan, en koe, että omassa tutkimuksessani fenomenologian läsnäolo poissulkisi analysoimisen ja selittämisen mahdollisuudet. Silti musiikillisten havaintojen kohdalla vielä kuvailemistakin tärkeämpää on omassa tutkimusotteessani *näyttämisen*. Se on metodisuutensa lisäksi yhteydessä soittamalla havainnollistamiseen, luonteva osa soittavana muusikkona ja pedagogina toimimista

ja musiikillisen kommunikoinnin intersubjektiivisuutta. Sekä tutkimuksellisissa että pedagogisissa yhteyksissä näyttäminen tukee sanallista viestintää ja tarjoaa mahdollisuuden sanallista viestintää yksiselitteisempään musiikilliseen kommunikointiin, vailla sanoilla selittämisen tulkinnanvaraisuutta.

Ludwig Wittgenstein tunnisti filosofisessa teoriassaan kielen ongelmat ja sanoille annetut yksilölliset merkityssisällöt, ja näyttämisen käsite onkin keskeinen hänen kielen ja todellisuuden välistä suhdetta ja tieteen rajoja koskevassa teoksessaan *Tractatus Logico-Philosophicus* (1922). Maija Aalto-Heinilän (2007, iv) mukaan ”Wittgensteinin perusajatuksen voisi kuvata siten, että kielen ja maailman logiikka ei ole mitään substantiaalista, johon voisimme sanoilla tai ajatuksilla viitata; logiikka voi ainoastaan näyttäytyä silloin kun kieltä käsitellään normaalisti (eli maailmassa vallitsevien satunnaisten asiantilojen kuvaamiseen)”. Aalto-Heinilä (ibid., 22) puhuu Wittgensteinin näyttämisen käsitteen perustumisesta tämän johtoajatukselle ”mikä voidaan näyttää, [sitä] ei voida sanoa”. Näyttämisen käsite on yhteydessä kielen ja todellisuuden loogisiin piirteisiin (välttämätön, muodollinen, sisäinen); toisin sanoen se mikä näkyy kielessä, on todellisuuden looginen muoto. Wittgensteinin mukaan käsitteemme ja kielipelit¹⁸ muotoutuvat ihmisen luonnollisesta tilasta ja ympäristöstä. Wittgenstein väittää, että näitä ei voi todistaa, vaan ne pitää yksinkertaisesti hyväksyä annettuina, sillä pohjimmiltaan emme voi selittää elämänmuotoamme, antaa syitä sille, vaan ainoastaan hyväksyä, että tämä on tapa, jolla ihmisenä toimimme. Wittgensteinin mukaan pohjimmiltaan jokin täytyy hyväksyä fundamenttina, jonka yli tutkimus ei voi mennä. (Conway 1989, 67.)

Omassa tutkimuksessani näyttämisellä on kaksi keskeistä tehtävää: 1) toimia käsiteanalyyttisen työn tukena, osana tutkimuksellista evidenssiä ja 2) lisätä tutkimukseni intersubjektiivista saavutettavuutta, jaettavuutta ja ymmärrettävyyttä. Näyttäminen osana kehollisen intertekstuaalisuuden intersubjektiivisuutta on yhteydessä myös kokonaisvaltaiseen, keholliseen tapaan, jolla Kristeva käyttää intersubjektiivisuuden käsitettä nimenomaan intertekstuaalisuuden yhteydessä.¹⁹ Wahlforsin (2018, 64–65) mukaan ”intertekstuaalisuudessa on Kristevan mukaan

¹⁸ Saarnin (2016) mukaan Wittgenstein kiinnittää myöhäisfilosofiassaan huomionsa logiikan sijaan ”arkikieleen” ja ylipäänsä kielenkäyttöön. Wittgenstein ei määrittele tarkasti mitä tarkoittaa *kielipelin* käsitteellä, mutta se merkitsee suurin piirtein ”kielen ja niiden toimintojen kokonaisuutta, joihin kieli nivoutuu mukaan”.

¹⁹ ”Intertekstuaalisuus korvaa intersubjektiivisuuden käsitteen ja poeettinen kieli ymmärretään vähintään kaksinkertaisena” (Kristeva 1967 Juvanin 2008, 12 mukaan).

paitsi formaalinen myös psyykensisäinen taso” ja Kristeva puhuu myöhemmässä tuotannossaan ”intiimistä kumousliikkeestä” (*révolte intime*), jossa koko oleminen on intertekstuaalista. Kristeva (2002, 258) kuvaa käsitystään intertekstuaalisuuden kokonaisvaltaisuudesta yhdistämällä tekstin tulkittamiseen ”kirjoittavan subjektin epäautenttisuuden”. Hän kuvailee kirjoittajan olevan prosessissa ”subjekti, karnevaali, polyfonia ilman mahdollista yhteensovittamista, pysyvä kapina”. Karnevaalilla eli ”ruumiin, unen, lingvistisen ja halun rakenteen homologialla” Kristeva (1993, 36) tarkoittaa kahta tekstiä, jotka kohtaavat, ovat keskenään ristiriidassa ja suhteellistavat toinen toisensa. Polyfonian käsite tässä yhteydessä viittaa polyfoniseen romaaniin, jossa kirjailijan keskustelukumppanina on kirjailija itse, mutta toisen tekstin lukijana. Kristeva (ibid., 45) kuvaa ilmiötä seuraavasti: ”Se, joka kirjoittaa, on sama kuin se, joka lukee. Kun keskustelukumppani on teksti, hän on itsekkin vain teksti, joka luetaan uudelleen kirjoittaessa.”

Omassa intertekstuaalisuutta koskevassa näkemyksessäni en pyri Kristevan kaltaiseen psykoanalyttiseen, sisäistä maailmaani ja tunnekokemuksiani kuvailevaan lähestymistapaan. Intertekstuaalisuus näyttäytyy minulle kuitenkin *fenomenologisena kokemuksena*, jossa korostuvat Kristevan tunnistamat kehollisuus ja kokonaisvaltaisuus. Koska fenomenologia kuvaa ihmisielen periaatteellista toimintaa, ei tunnekokemusta sinänsä, kokemukseni musiikin intertekstuaalisista suhteista rajautuu ensisijaisesti psykologisen aspektin ulkopuolelle. Tyypillistä kehollisen intertekstuaalisuuden kokemukselleni on, että kokemus syntyy soittamistilanteessa ennen sanoja ja käsitteitä, käsityön muovaamassa musiikillisten muistumien, vastaavuuksien ja aiemmin koettujen kehollisten soittamiskokemusten verkostossa. Kristevan kuvaaman polyfonisen romaanin tavoin myös omassa työskentelyssäni keskustelukumppanina ja heijastuspintana olen minä itse ja omat aiemmat musiikilliset kokemukseni. Henkilökohtaisten kokemusten tehtävänä ei kuitenkaan ole kertoa *minusta*, vaan havaintojeni *kohteesta*, tässä tapauksessa musiikin intertekstuaalisista suhteista.

Hybridi-intertekstuaalisuus ja Jean Cocteaun arkipäivän taidet

Perloffin (1991) mukaan ranskalaisen modernismin taipumus hyödyntää eksoottisina pidettyjä ja populaareja vaikutteita sisältyi määrättyihin vuosisadan vaihteen taidemuotoihin kuten *cabaret-artistique*, *café-concert*,

music-hall sekä markkinat, sirkus ja elokuvat. Nämä olivat suosittuja erityisesti *Les Six* -ryhmän nuorten säveltäjien sekä Erik Satien keskuudessa. Perloffin (1991, 7) mukaan myös Stravinsky oli Satien, Milhaudin, Poulencin ja Auricin ohella kiinnostunut urbaaneista populaarisävelmistä ja folkloristisesta materiaalista, mutta hän ei osallistunut *Les Six* -ryhmän aktiviteetteihin tai *Le Coq et l'Arlequinin* syntyvaiheisiin.

Hybridi-intertekstuaalisuus musiikissa muistuttaa vastaavaa ilmiötä kirjallisuustieteen ja sosiologian, nimenomaan kulttuuritieteiden puolella. Marina Grishakova (2013, 2) esittelee Mihail Bahtinin (1895–1975) ”hybridin pioneerinä”, jolle hybridisyys on ensimmäinen peruskategoria, kun luodaan kuvaa kielestä novellissa. Bahtin (1998, 358) kuvaa hybridisyyttä kahden sosiaalisen kielen sekoituksena yhden ilmauksen rajoissa, kohtamisena ilmauksen sisällä, kahden kielellisen tietoisuuden välillä, erotettuna toisistaan aikakauden, sosiaalisen erillisyyden tai jonkin muun tekijän kautta. Kirjallisuustieteen hybridin ohella myös musiikin ja kulttuurisen hybridin välillä on läheinen yhteys. Peter Burke (2009, 13) kuvaa kulttuurisen hybridin esimerkkejä esiintyvän useilla kulttuurin alueilla, kuten synkretistisissä uskonnoissa, eklektisissä filosofioissa, kielten ja keittiöiden sekä arkkitehtuurin, kirjallisuuden ja musiikin sekoituksissa. Burke tunnistaa erityyppisiä hybridejä ja hybridisiä prosesseja koskien niin artefakteja, käytäntöjä kuin ihmisiä. Länsimaisen klassisen musiikin yhteydessä Burke (ibid., 23) käyttää esimerkkinä Claude Debussyä, joka otti vaikutteita jaa-valaisesta gamelan-musiikista. Hybridien kulttuurien teoriassaan Nestor Garcia Canclini määrittelee hybridin ”sosiokulttuuriseksi prosesseiksi, joissa aikaisemmin erillisissä muodoissaan olemassa olevat rakenteet tai käytännöt yhdistetään uusien rakenteiden tai käytäntöjen luomiseksi” (1995, xxv). Musiikin kohdalla Canclini pitää tyypillisinä hybrideinä esimerkiksi etnisten melodioiden ja klassisen tai nykymusiikin yhteensulautumista, kuten afrokuubalaista jazz-tulkintaa Mozartista.

Hybridi-intertekstuaalisuus on sisällöllisesti lähellä Jean Cocteaun arkipäivän musiikin käsitettä. Arkipäivän musiikkia ei voi määrittellä suorasanaisesti, vaan se näyttäytyy Cocteaulla eri muodoissaan *Le Coq et l'Arlequinin* aforismeissa: joko suorina ilmauksina²⁰ tai implisiittisesti²¹. Arkipäivän musiikki edustaa Cocteaulle synonyymia ranskalaisen

²⁰ ”Riittävät jo pilvet, tekolammet ja laineet, vedenhaltiattaret ja öiset tuoksut; tarvitsemme maan pinnalla olevaa musiikkia, ARKIPÄIVÄN MUSIIKKIA.” ”Riittävästi riippumattoja, kukkaköynnöksiä ja gondoleita: haluan, että joku rakentaa minulle musiikkia, jossa voin asua niin kuin talossa” (Cocteau 1921, 21.)

²¹ ”Kanssamme, jokaisen tärkeän taideteoksen takana on talo, lamppu, keittolautanen, takkatuli, viini ja piiput” (Cocteau 1921,7).

modernismin uusille esteettisille arvoille, jotka myötäilevät niin aika-laistaiteilijoiden Amédée Ozenfantin ja Charles-Edouard Jeanneret'n²² luonnehdintoja purismista (Ozenfant & Jeanneret 2002, 165–166; Sumelius-Lindblom 2016, 26–27) kuin Cocteaun tunnistamia tekijöitä Erik Satien musiikissa. Näitä ovat yksinkertaisuus (rytmin yksinkertaistaminen, puhdistaminen ja riisuminen) sekä sävellystyön suunnitelmallisuus ja säntillisuus (improvisoinnin ja romanttisen ilmaisunvapauden kyseenalaistaminen) (Sumelius-Lindblom 2016, 24). Antiromanttisista asenteista tuli ensimmäisen maailmansodan jälkeen musiikillisen avantgarden keskeinen määrittävä tekijä, ja tämän ajankohdan jälkeen kuluneina vuosikymmeninä nämä asenteet ovat haastaneet yhtä lailla esittäjän työtä kuin musiikin historian tutkimuksen ja musiikkianalyysin perinteisiä suuntauksia.

Musiikillinen tyyli, johon Cocteau implisiittisesti viittaa, ei koske ainoastaan ranskalaista populaarimusiikkia, vaan myös eurooppalaisesta näkökulmasta niin kutsuttua eksoottista, kuten afroamerikkalaista tai latinalaisamerikkalaista, musiikkia. Deborah Mawerin (2014, 20) ja Francis Steegmullerin (1986, 210) mukaan nuorelle Cocteaulle afroamerikkalaisten tanssijoiden *cakewalkin* tarkkaileminen *Nouveau Cirque*ssa (1904) oli mukaansatempaavaa ja sai kaiken muun näyttämään vaisulta ja lattealta. Tähän löytöön nojautuen Mawer (ibid., 20–21) yhdistää arkipäivän musiikin käsitteen Cocteaun viehtymykseen amerikkalaista ragtimea kohtaan. Voimme löytää näitä viitteitä eksotismiin Cocteaun kirjeessä taiteilija-filosofi Albert Gleizesille:

Olen enemmän ja enemmän impressionistista dekadenssia vastaan, mikä ei estä minua tunnistamasta individuaaleja arvoja impressionismin ja sen tyyllillisen yksilöllisyyden sisällä. Kyllä – totta kai Renoir, mutta minä sanon ”alas Renoir” samalla tavalla kuin sanon ”alas Wagner”. Olen päättänyt *Le Capin*. Työskentelen *Secteur 131:n* ja pienen musiikkikirjan (*le Coq et l'Arlequin*) parissa... Tuokaa minulle niin monta ragtimea ja niin paljon loistavaa juutalaisamerikkalaista musiikkia kuin voitte. (Cocteau 30.1.1918 teoksessa Steegmuller 1986, 201.)

Cocteaun suosittua omalle ajalleen tyypillistä eksotismia ja tuomittua impressionistiset, saksalaiset ja slaavilaiset vaikutteet kuvaamalla Debussy musiikillis-poliittiseksi petteuriksi (1921)²³ ainoat ”todelliset selviyty-

²² Ozenfant & Jeanneret 2002 [1918], 165–166.

²³ Cocteaun (1921, 22) mukaan ”Debussy kadotti tiensä koska hän putosi saksalaiselta paistinpannulta venäläiselle tulelle”.

jät” hänen musiikillis-nationalistisessa ”utopiassaan” olivat ”ranskalaisen modernismin nuoret toivot”, toisin sanoen *Les Six* -ryhmä ja kaikki ne vaikutteet, jotka eivät viitanneet klassiseen musiikkiin, sen monikerroksisuuteen, tunnemerkityksiin tai monimutkaisiin muotorakenteisiin. Kuten olen aiemmassa tutkimuksessani todennut: ”[M]usiikin ranskalaismodernisteille ’tavallisuudesta’ tuli uusi esteettinen ihanne ja taiteen ’alkulähde’ edeltävien romantiikan ja impressionismin aikakausien värikylläisyyden, ekstaattisuuden, monimerkityksisyyden ja ylevöitymisen tilalle” (Sumelius-Lindblom 2016, 28).

Eksotismi ja varhainen jazz

Alkuperäinen piano-ragtime, jonka tunnetuimpana edustajana voidaan pitää pianisti Scott Joplinia (1868–1917), kehittyi Bleshin ja Janisin (1971, 7–8) mukaan ”afroamerikkalaisen väestön kansanmelodioista ja plantaasibanjojen synkopoinneista” ja ”kehittyessään se toteutti pitkälle kehiteltyä periaatettaan epäskuisten aksenttien soittamisesta säännöllistä metriä vastaan”. Samoihin aikoihin, kun Joplin tuli tunnetuksi uusista ragtime-sävelmistään ja teki mustan orjuutetun amerikkalaisväestön työmusiikista ”salonkikelpoista”, amerikkalainen säveltäjä-kapellimestari John Philip Sousa teki ragtimea tunnetuksi pariisilaisyleisölle Pariisin maailmannäyttelyssä 1899 ja toi ragtime-vaikutteiset sotilasmarssit sekä ”pseudo-ragtime”²⁴ ohjelmistoonsa (Mawer 2014, 20). Jo ennen Sousaa, vuoden 1878 Pariisin maailmannäyttelyssä, Patrick Gilmore ja 22nd Regiment Band yhdistivät Rossinin ja Beethovenin klassisia melodioita kansanlaulusovituksiin (Perloff 1991, 46). Muun muassa näihin musiikillisiin tapahtumiin perustuen ragtimesta ja sitä edeltävästä tanssityylistä, *cakewalkista*, tuli tärkeä osa Pariisin rikasta kaupunkikulttuuria ja esimerkiksi osa mykkäelokuvien äänimaisemaa (Blesh & Janis 1971, 3–8). Klassisen musiikin alueella Debussy oli jo ennen ensimmäistä maailmansotaa hyödyntänyt varhaisia jazz-vaikutteita ja arkipäivän musiikkia pianokappaleissaan *Le petit nègre*, *Colliwogg’s cakewalk* sekä preludeissa *Minstrels* ja *Général Lavine – eccentric* (Mawer 2014, 21).

Pariisilaissäveltäjien intoutuminen jazz-vaikutteista on yhteydessä Tyrväisen (2013, 449–450) esittämään ajatukseen, jonka mukaan jazzin ajateltiin antavan tulevaisuuden musiikille uuden suunnan. Tyrväisen mukaan ”jazzin rytmejä ja sointuja sekä melodian ja äänenmuodostuk-

²⁴ Oletan tämän tarkoittavan ragtimen ei-alkuperäisiä, big bandille sovitettuja muotoja.

sen erityispiirteitä yhdistettiin useisiin taidemusiikin perinteisiin lajeihin ja niiden erilaisiin esityskokoonpanoihin”. Gunther Schuller (2008, 285) puolestaan ajattelee, että niin sanottujen vakavien säveltäjien viehtymys ragtimeen liittyy heidän innoittumiseensa synkopoinnista ja samalla musiikin ”aitoafrikkalaisista” juurista. Schullerin mukaan ragtimen synkopointi edusti nerokasta tiivistystä ja yksinkertaistusta kompleksisesta polyrytmiikasta ja länsiafrikkalaisesta polymeerisesta ensemblemusiikista. Schuller tuo esiin, että ragtime onnistui sisällyttämään ”kevyesti rosoiset jälkensä” länsiafrikkalaisesta traditiosta, sekoittamaan ja ”puhdistamaan” sen eurooppalais-amerikkalaisilla harmonisilla funktioilla tai tanssi- ja rytmimuodoilla, ja mainitsee John Philip Sousan tämän kehittäytyön tärkeimmäksi edustajaksi.

Schuller (2018, 281–282) käsittelee niitä piirteitä, jotka tekivät jazz-musiikista ”eksoottisen” ilmiön vuosisadan vaihteen Euroopassa. Tämä on Schullerin mukaan rinnastettavissa muihin vastaaviin historiallisiin ilmiöihin, kuten wieniläisten viehtymykseen ”turkkilaista musiikkia kohtaan” 1700-luvun lopulla tai pariisilaisten tapaan nähdä afrikkalainen taide, veistokset ja käsityöt 1800-luvun lopulla sekoituksena viehtymystä, vetovoimaa, pelkoa, mystiikkaa, käsittämättömyyttä – ja puhdasta lumosta, erityisesti näiden taidemuotojen eroottisen pohjavireen takia. On kuitenkin muistettava, että vaikka ragtime oli suosittua valkoisten eurooppalaisten keskuudessa, ragtime ja jazz olivat heille pahimmillaan kulttuurishokki: huonomaineista ja arvotonta, näistä syistä käytännössä ”olematonta” musiikkia. Schullerin mukaan (2018, 282) myös osalle afroamerikkalaista alkuperäisväestöä ragtime, jazz ja blues näyttäytyivät syntisinä ja vulgaareina musiikkityyleinä.

Stravinsky ja Adorno: Stravinskyn Piano-Rag-Music (1919) hybridi-intertekstuaalisuuden ilmentymänä

Olen valinnut Theodor W. Adornon neoklassismia ja Stravinskya koskevat huomiot heijastuspinnaksi pianistina tekemilleni havainnoille niiden tarkkanäköisyyden takia ja myös niiden merkittävyyden vuoksi 1900-luvun alkupuolen musiikintutkimuksessa. Tärkeimmät lähteeni ovat tässä yhteydessä Adornon teos *Philosophie der neuen Musik* (1998 [1949])²⁵ ja luku ”Strawinsky: Ein dialektisches Bild” teoksessa *Quasi una fanta-*

²⁵ Käytän teoksesta englanninkielistä käännöstä *Philosophy of New Music* vuodelta 2006.

sia (1998 [1963])²⁶. Heijastan Adornon käsityksiin sekä Stravinskyn että omia kokemuksiani *Piano-Rag-Musicin* esittämisestä. Soittamiskokemuksen suhteen valotan kriittistä debattia Stravinskyn ja Arthur Rubinsteinin välillä *Piano-Rag-Musicin* syntyvaiheilta sekä Adornon ajatuksia Stravinskyn musiikin ja psyykkisten häiriöiden välisestä yhteydestä. Tämän artikkeliosion lopuksi luon katsauksen Adornon jazz-musiikista tekemiin havaintoihin esseessä ”Über Jazz” teoksessa *Moments musicaux* (1998 [1936])²⁷. *Piano-Rag-Musicista* tekemiäni havaintojen yhteydessä viittaa nuottiesimerkkien sijaan kyseiseen kohtaan (sekuntimäärään) artikkelin liitteenä olevassa videossa.

Stravinskyn neoklassismi Adornon näkökulmasta

Tarkoitan Stravinskyn neoklassismilla hänen 1920–30-lukujen sävellyksillensä tyypillistä tapaa viitata muihin musiikkityyleihin tai aiempien vuosisatojen musiikkiin sekä korostaa leimallisesti rytmien asemaa, muodon fragmentaarisuutta ja lyhyiden motiivien toisteisuutta. Stravinskyn neoklassismissa korostuvat hybridi-intertekstuaalisuudelle tyypilliset ominaisuudet, kuten viittaaminen jazz-musiikin kaltaisiin ei-klassisiin tyyliin, vahva tietoisuus uuden musiikillisen suunnan rakentamisesta sekä musiikillisen ilmaisun suoruus, etäisyys ja lakonisuus.

Adorno (2006, 134) kutsuu Stravinskyn neoklassismia taantumukselliseksi ja käyttää ilmaisua ”musiikkia musiikista” kuvaamaan Stravinskyn musiikin ristiriitaisuutta sekä sen vastaiskua kaikkea Adornon mainitsemaa ”kaunokirjallisuusluonteisuutta”²⁸ kohtaan. Tämä ei koske pelkästään ohjelmamusiikkia, vaan myös impressionismin runollisia pyrkimyksiä, joita Satie, säveltäjänä Adornon mielestä mitätön Stravinskyn liittolainen, osaltaan pilkkasi. Adorno (2006, 134) kuvaa Stravinskyn neoklassismia absoluuttisena välillisyytenä, elämän pirstoutuneisuutena ja subjektin vieraantumisenä omasta materiaalistaan. Adornon mukaan ”Stravinskyn musiikki itsessään muodostuu täysin eri merkityksessä kirjalliseksi

²⁶ Käytän teoksesta samannimistä englanninkielistä käännöstä vuodelta 1992.

²⁷ Käytän esseestä englanninkielistä käännöstä ”On Jazz” vuodelta 2002.

²⁸ Adornon sanavalinta viittaa vastakkainasetteluun Schönbergin ja Stravinskyn esteetikan välillä. Adorno (1996, 36) kuvaa Schönbergin implisiittistä luonnehdintaa Stravinskysta, jossa Schönberg ”kääntyy terävästi uusasiallisuuden [Neue Sachlichkeit] musikannteja, sen samanmielistä yhtenäisyyttä ja romanttista koristeellisuutta vastaan”. Adorno esittelee samassa yhteydessä Schönbergin lausunnot: ”Musiikin ei pitäisi koristella, sen pitäisi olla totta” ja ”taide saa alkunsa, ei ’voimisessa’ vaan ’läytymisessä’”.

ja näin ollen tarjoaa valheen elämisestä lähellä alkukantaista alkuperää, *ideologiaa*, joka niin mielellään tarttuu tähän musiikkiin.” Synkstä tuomiostaan huolimatta Adorno (2016, 135) armahtaa Stravinskyn neoklassismin hänen ragtime-sävellystensä kohdalla ja sanoo, että ”teokset kuten kaksi ragtimea eivät niin paljon vieraannuta musiikillista kieltä – nimitäin tonaalisuutta”.

Adorno (2016, 135) kuvaa Stravinskyn neoklassismia restauraation, vääristelyn, koneellisen jäykkyyden ja käyttäytymisen näkökulmista ja luonnehtii Stravinskyn musiikin olevan ”jatkuvasti kohdistunut johonkin muuhun, jota se vääristelee liioittelemalla tämän jäykkää ja mekanistisia piirteitä”. Adorno (1992, 158) kirjoittaa: ”Kuten jazz-musiikilla, Stravinskyn imitaatiolla toistamisen pakosta on juurensa työprosessien koneellistamisessa. Koneiden jytkeeseen adaptoituminen heijastuu Stravinskyn musiikin taipumuksessa määrittää käyttäytymisen muotoja enemmän kuin kiteyttää olennaisesti koherenttia sävellystapaa.” Vaikka musiikkitieteellisessä keskustelussa neoklassismilla ei yleensäkään ole tyypillisimmin myönteistä leimaa, Adornon kritiikki soveltuu kuvaamaan kuulokokemuksen ohella myös kehollisen soittokokemuksen todellista jäykkyyttä, mekanistisuutta ja epäluonnollisuutta. Näistä kuvaavimpia esimerkkejä ovat Stravinskyn 1920-luvulla säveltämät pianoteokset, mukaan lukien *Piano-Rag-Music*.²⁹ Ranskalaisen neoklassismin kannalta on keskeistä, että Adorno (2016, 108) liittää Stravinskyn estetiikan *music hallin, vaudevillen* ja sirkuksen jatkumoon ja mainitsee, että ”nämä vaikutteet, jotka puhkeavat täyteen loistonsa Cocteaun ja Satien *Paradessa* (1918), ovat nähtävillä jo *Petrushkassa*”. Adorno (1963, 135) myös toteaa, että ”neoklassismin peruserrostuma ei ole kaukana surrealismista”.

Musiikin esittäjän kannalta erityisen tärkeitä Adornon analyysissä ovat hänen viittauksensa neoklassismin ilmaisullisiin kysymyksiin. Adornon tekemät huomiot vahvistavat musiikin esittäjän soittamiskokemuksesta nousevia huomioita ja antavat tukensa esityksellisille ratkaisuille, mutta eivät tarjoa niihin työkaluja. Siitä huolimatta, että Adornon kannanotot ovat tyyliään sivaltavia ja kitkeriäkin, on syytä poimia ne tekijät, jotka erottavat neoklassismin estetiikan edeltävistä musiikin aikakausista ja jotka liittävät neoklassismin laajempaan ilmiöön eurooppalaisella taidekentällä ensimmäisen maailmansodan jälkeen.³⁰

²⁹ Myös esimerkiksi sonaatti (1924) ja *Tango* (1925).

³⁰ Olen aiemmin kuvannut näitä muutoksia ja todennut, että ranskalainen modernismi oli tietoisesti synnytetty antiliike, joka syntyi vuosisadan vaihteessa Pariisin intellektuellipiireissä vallitsevien yhteiskunnallisten, kulttuuristen ja historiallisten tarpeiden seurauksena, mutta myös tietoisena vastareaktionä (Sumelius-Lindblom 2016, 49).

Adorno (1992, 149–150) kuvaa Stravinskyn neoklassismin ilmaisullisia lähtökohtia asiallisuuden, epähumanisuuden ja taantuneen ideologian näkökulmista seuraavalla tavalla: ”Hänen viileä asiallisuutensa [*Sachlichkeit*] tarjoaa todistuksen, että taiteessa ihmisen valta voi olla transformoitu epähumanisuudeksi, joka toimii epähumanisuuden peilinä, kun taas se taantuu ideologiaksi niin kauan kuin se jatkaa hermostunutta värinäänsä kuin humanisuuden ääni”. Adorno puhuu myös ”sentimentalisuuden välttämisestä” ja ”asiallisuudesta”, joilla on tulkitanti mukaan yhteys myös hybridi-intertekstuaalisuuden keskeisiin ilmaisullisiin ominaisuuksiin.

Tätä näkemystä puoltaa myös Paddison (1996, 116). Hänen mukaansa ne elementit, joita kohtaan Adorno on erityisen kriittinen Stravinskyn musiikissa ja jotka hän katsoo regressiivisiksi – esimerkiksi persoonaton karaktääri ja ilmaisun puute, staattinen luonne, melodiafragmenttien lakkaamaton toistaminen jatkuvasti vaihtuvalla rytmisellä korostuksella³¹ – ovat juuri niitä piirteitä, jotka erottavat monet ei-eurooppalaiset kulttuurit eurooppalaisen klassisen ja romanttisen musiikin perinteistä. Paddison (ibid., 116) tuo esille, että tämän lisäksi moni ei-länsimaalainen musiikki itse asiassa saavuttaa ”ekspressiivisen” luonteensa nimenomaan yli-ilmaisemisen poissaolon myötä. Tämä piirre on tunnistettavissa myös Stravinskyn neoklassismissa. Nähdäkseni Paddison viittaa länsimaisen taidemusiikin romanttiseen regressioon: lähes pakonomaiseen taipumukseen yli-ilmaista ja ylitulkita, asettaa säveltäjän merkintöjen mahdollisimman henkilökohtainen ja subjektiivinen ”kokeminen” ja ”tulkitseminen” esittäjän ensisijaiseksi tehtäväksi.

Piano-Rag-Music

Stravinskyn kolmeminuuttinen *Piano-Rag-Music* vuodelta 1919 toimii tutkimuksessani heijastuspintana paitsi Stravinskyn neoklassismin myös hybridi-intertekstuaalisuudelle, sillä se sulauttaa toisiinsa yhtä lailla kärjistettyjä ja kanonisoituja klassisen ja jazz-musiikin piirteitä.³² *Piano-Rag-Music* on myös ensimmäisiä jazz-vaikutteita hyödyntäviä pianokappaleita

³¹ Myös Mäkelän (1987, 117) mukaan.

³² Taruskinin (1996, 1475–77) mukaan Stravinskyn inspiraatio *Piano-Rag-Musicin* ei olisikaan ollut jazz tai ragtime, vaan ”matschitch” (*maxixe*), populaari brasilialainen tanssi, joka juontui polkasta, mutta oli täynnä laulavaa synkopointia. Taruskin perustaa väittämänsä musiikillisen sisällön lisäksi teoksen alkuperäislunnon kansilehteen, joka on otsikoitu nimellä ”Gran matshitch”.

länsimaisen taidemusiikin historiassa. Stravinsky kuvaa (Van den Toornin 1983, 198 mukaan), että hänen tietonsa jazzista juontui yksinomaan nuottimateriaalin kopioista ja että hän ei ollut ennen vuotta 1919 kuullut mitään sen kaltaista musiikkia esitettävän, vaan lainasi (jazz-musiikin) rytmisen tyylin kirjoitettuna. Stravinsky kuitenkin jatkaa, että vuoteen 1919 mennessä hän oli kuullut elävää jazz-musiikkia ja piti sitä mielenkiintoisempaan kuin jazz-sävellystä. Jazz merkitsi Stravinskylle uutta sointia hänen musiikissaan ja *Piano-Rag-Musicin* aikoihin syntynyt *L'histoire du soldat* (1919) lopullista irtautumista venäläisestä orkesterikoulusta.³³

• <https://youtu.be/P4p42I2EYAE>

Video. Igor Stravinsky: Piano-Rag-Music (1919). Eveliina Sumelius-Lindblom, piano.

Piano-Rag-Music on rakenteeltaan kollaasimainen ja muodostuu toisiinsa liittymättömän oloisista fragmenteista; samalla sen rytmien kompleksisuus ylittää monella tavalla ragtime-tyylin rytmiset ja harmoniset haasteet (erityisesti 2:42–2:51, video 1). Kuitenkin fragmentaarisen, teräväpiirteisesti jaksotetun muodon, synkopoinnin ja kahden vasemman sovelletulle *stride-bassolle* (ns. oom-pah-basso) perustuvan fragmentin (0:33–0:47; 2:42–2:51, video 1) perusteella musiikki on ainakin etäisesti tunnistettavissa ragtimeksi. Mitä ilmaisukysymyksiin tulee, Stravinskyn *Piano-Rag-Music* jäljittelee osittain jazz-soiton *nonchalant*-tyyppistä, etäännyntä tai Adornoa mukailleen, *vieraantunutta* estetiikkaa. Laajin tällainen jakso ilmenee niin kutsutun tahtiviivattoman osan aikana (1:44–2:41, video 1), joka huolimatta ilmaisullisesta staattisuudesta pitää sisällään äkillisiä dynaamisia purkauksia.

Olen pianistin työssäni havainnut, että mikäli tunnistettavia tarttumapintoja melodia-aineksen suhteen on vähän tai ei ollenkaan, korostuu suhde rytmikkaan sekä oman pianistisen itsen keholliseen asemointiin ja instrumenttiin. *Piano-Rag-Musicin* ja varsinaisen ragtimen tapauksessa yleensäkin määrittäviksi esitystä ohjaaviksi tekijöiksi muodostuvat suoraviivainen, jopa mekaaninen suggestiivisuus sekä jonkinlainen fyysisen rentouden ja rytmisen valppauden hybridimuoto, jossa huolimatta kulloisestakin melodia-aineksesta marssipoljennon metriä vasten asettuva epäiskuinen synkopointi korostuu ja erilaiset tunneilmaisun aspektit ikään kuin ”siirtyvät” enemmän taka-alalle, rytmikan palvelukseen.

³³ Tällä Stravinsky todennäköisesti viittaa sävellystyylinsä ennen neoklassista kautta ja ajanjaksoon Rimski-Korsakovin oppilaana.

Voin hyvin samastua Adornon (2006, 134) kuvaamaan ”vieraantumiseen omasta materiaalistaan” siten, että pianisti *Piano-Rag-Musicin* kaltaista teosta esittäessään etäännytty kauas musiikin pohjavirtoja myötäelävästä, suuria muotokokonaisuuksia hallinnoivasta transsendenttialisuuteen pyrkivästä tulkitsijasta, romantisoidusta soittamisen asenteesta tai tilasta, jossa soittajan subjekti sulautuu musiikin edustamaan objektiin. *Piano-Rag-Musicissa* pianisti pitäytyy arkipäiväisenä, ”tavallisena” omana itsenään, hänestä tulee ”mekaaninen piano”³⁴, eräänlainen soitokone, joka myötäilee mekaanisen pianon rytmistä vääjäämättömyyttä ja muodon fragmentaarisuutta sekä osien toisiinsa liittymätöntä, kollasimaista luonnetta, piano-ragtimelle tyypillistä rakennetta. Emotionaalisesti etäännytetty mutta ei silti virikkeetön, rytmisesti ja karaktäärisesti kärjistetty ja kontrolloitu esitystapa on edellytys *Piano-Rag-Musicin* soittamiselle, mutta se on myös siinä mielessä pseudo-realistinen, että pianistin on harjaannutettava itsessään tietynlaista vieraantumisen tekniikkaa ja ulkopuolisuutta, jotka taas edellyttävät pitkälle vietyä soittimen, käsityön sekä kehon ja mielen hallintaa.

Stravinsky kuvaa elämäkerrassaan vuodelta 1935 (van den Toornin 1983, 204 mukaan), että vuonna 1919 hän viimeisteli sävellyksensä *Piano-Rag-Music* Arthur Rubinsteinille tämän ”ketterät, älykkäät sormet” mielessään. Stravinskyn mukaan hän oli innoittunut samoista ideoista ja hänen pyrkimyksensä olivat samat kuin hänen aiemmassa kamariteoksessaan *Ragtime* (1918), mutta *Piano-Rag-Musicissa* hän painotti nimenomaan pianon perkussiivisiä mahdollisuuksia. Tämä oli edelleen uutta ja rajoja rikkovaa 1900-luvun alkupuolen musiikkielämässä ja liikaa Rubinsteinille, joka kuvaa elämäkertateoksessaan (1980) joutumistaan sanaharkkaan Stravinskyn kanssa *Piano-Rag-Musicin* estetiikasta. Rubinsteinille *Piano-Rag-Musicin* lyömäsoitinmaisuuksien näyttö näytti nimenomaan negatiivisessa merkityksessä ja pianististen mahdollisuuksien rajoittamisena. Kuten Rubinstein (1980, 101) kommentoi, ”*Piano-Rag-Music* oli kirjoitettu ennemmin lyömäsoittimille kuin Rubinsteinin pianolle.”

Itselleni Rubinsteinin ja Stravinskyn kiista näyttö näyttö edelleen aiheellisenä ja kiinnostavana. En ota lopullisesti kantaa siihen, käyttääkö Stravinsky pianoa lyömäsoittimen tavoin *Piano-Rag-Musicissa* vai ei, mutta kumpikaan taiteilijoista tuskin lienee lopullisesti ”oikeassa” pianonsoiton syvimmästä olemuksesta. Lähinnä tämän vastakkainasettelun relevanssi yhä tänä päivänä osoittaa, että asennoitumisessa pianonsoittoon vielä

³⁴ Adorno (2006, 127) yhdistää *Piano-Rag-Musicin* rituaalisuuden käsitteeseen ja mainitsee sen olevan sävelletty mekaaniselle pianolle.

sata vuotta myöhemminkin on samaan tapaan traditionaalisia piirteitä kuin Rubinsteinin ”vanhan aikakauden pianismin” (kuten hän omaa pianismiaan kuvaa 1980, 101) kannanotoissa. Rubinsteinin (1980, 102) mukaan Stravinsky vastasi hänelle näin:

Silti ajattelet, että *sinä* osaat laulaa pianolla, mutta se on illuusio. Piano ei ole mitään muuta kuin käyttöväline ja kuulostaa oikealta ainoastaan lyömäsoittimena.

Stravinskyn kommentti Rubinsteinille on kitkeryydestään ja henkilökohtaisuuksiin menevästä asiattomuudesta huolimatta pianonsoiton ja Stravinskyn oman taide-estetiikan suhteen tavattoman informatiivinen. Voimme varmistua siitä, että *Piano-Rag-Music* on kokeellinen teos koetellessaan pianonsoiton sen aikaisten mahdollisuuksien rajoja ja anti-teesi pianonsoiton taiteen vallitseville ihanteille. Lienee myös varmaa, että Stravinsky ei omistanut *Piano-Rag-Musicia* Rubinsteinille hyödyttäkseen tämän uraa. Tämä ilmenee Stravinskyn (1986, 102) ironisessa toteamuksessa: ”Teistä pianisteista tulee miljonäärejä soittaessanne musiikkia, jota riutuva Mozart ja Schubert ja raukka hullu Schumann, tuberkuloosipotilas Chopin ja sairas Beethoven jättivät teille.”

On yleisesti tunnettua, että Stravinsky oli varsin etevä pianisti, mutta hänen pianonsoittoon liittyvät kuvauksensa ovat silti jääneet säveltämisen ja kapellimestarina toimimisen jalkoihin. Stravinskyn suhde omaan pianonsoittoon oli läheinen ja paikoin kipuileva, mutta kuvaavaa on, että soittamista koskevat kuvaukset ovat lähtökohtaisen fenomenologisia; tämä pätee myös *Piano-Rag-Musicin* kohdalla.³⁵ Stravinskyn (1983, 204–205) mukaan häntä kiehtoi *Piano-Rag-Musicissa* eniten se, että eri rytmiset jaksot määräytyivät ”sormien itsensä mukaan”. Stravinsky kuvaa sormiensa nauttivan teoksen soittamisesta niin paljon, että hän alkoi harjoitella kappaletta ei siksi, että olisi halunnut esittää sen julkisesti, vaan henkilökohtaisen tyydytyksen vuoksi. Stravinsky (ibid.) toteaa, että sormia ei pitäisi ylenkatsoa: ne ovat suurenmoiset innoittajat, ja yhteydessä instrumenttiin ne usein synnyttävät alitajuisia ideoita, jotka muuten eivät olisi syntyneet. Mäkelä (1987, 84) kuvaa Stravinskyn edellä mainittuja kehollisia kuvauksia soittamisesta ”eräänlaiseksi ’pavloviaaniseksi’ reaktioksi, jossa piano toimii katalysaattorina luovassa prosessissa” (Stravinskyn tapauksessa sävellystyössä). Mäkelän mukaan ”Stravinskyn musiikki

³⁵ Lähtökohta kehon ja mielen välisestä liitosta on myös nähtävillä Stravinskyn esseekoelmassa *Musiikin poetiikka* (*Poétique musicale*, 1962), luvussa ”Musiikin fenomenologiasta”.

ei siis ole työstetty abstraktina soivana materiaalina ja sen jälkeen jontenkin sovitettu soittimille, vaan luotu välittömässä yhteydessä soittimien materiaaliin mahdollisuuksiin” (ibid.).

Mäkelän analyysi vahvistaa omaa kokemustani kehollisen aspektin ensisijaisuudesta sekä Stravinskyn pianotekstuurissa että hybridi-intertekstuaalisuudessa. Keskeistä tässä on kehollinen, soittamiskokemukseen erottamattomasti kytkeytyvä lähtökohta, jonka Mäkelä katsoo ruokki-
neen myös Stravinskyn sävellystyötä. Kehollisten ja äyllisten lähtökoh-
tien yhteen kietoutuminen selittää osaltaan Stravinskyn neoklassisen
kauden pianotekstuurin fyysisyyttä ja käänteisyyttä, halua asettaa itse
soittotapahtuma etualalle, jopa musiikillisten tapahtumien edelle. Yh-
dyn tässä myös Salmenhaaran (1968, 122) toteamukseen, jonka mukaan
”presiiio, ekonomia, keinovarojen täydellinen hallinta ja vapaaehtoinen
rajoittaminen ovat hänen [Stravinskyn] musiikkinsa tunnuksia”.

Vieraantumisen musiikillisena kokemuksena

Edellä videoesimerkin yhteydessä kuvaamani ilmiö, josta käytän nimitys-
tä *etäännytetty emotionaalisuus*, on yksi Adornon *vieraantumisen* käsitteen
ilmenemismuodoista. Se edustaa yhtä neoklassismin tunnusomaisista
piirteistä ja edellyttää pianistilta useissa tapauksissa klassisen pianistisen
ideaalin, laulavuuden illuusion eli klassisen äänenmuodostuksen, kuten
dominoivan ylä-äänivoittoisuuden ja plastisen soittotekniikan, purkamis-
ta. Metatasolla etäännyttämisessä tai vieraantumisessa voi olla kyse myös
niin sanotun neromyytin, ehdottomaan transsendentaalisuuteen pyrki-
vän taiteilijaidentiteetin ja kollektiivisten tunteiden välittäjänä toimimi-
sen tietoisesta hylkäämisestä sekä soittotapahtuman ”arkipäiväistymi-
sestä”, arkipäivän musiikin ruumiillistumisesta soittajalle. Kuten edellä
mainitsin, tämä ”vieraantumisen tila” ei kuitenkaan vieraannuta esittä-
jää omista kehotuntemuksistaan vaan päinvastoin vahvistaa niitä.³⁶ Ilmiö
on toisin sanoen paradoksaalinen: siinä missä romanttinen esittäjäihan-
ne pyrkii häivyttämään, jopa tukahduttamaan esittäjän kehontuntemuk-
sia yli-inhimillisen ilmaisuuden ja teknisen suvereniteetin tieltä, myyttisen

³⁶ Vieraantumisen kokemus voidaan nähdä esittäjän pitkälle vietyinä kykyinä tarkastella
itseään sekä intrasubjektiivisesti että intersubjektiivisesti. Pianisti Tuomas Mali (Arho
ja Mali 2008, 169) kuvaa oman muusikkoutensa haltuunoton tapahtuneen kahdella
tasolla. Hänen mukaansa välittömän, yksityisen musiikkisuhteen kannalta olennaista
on ollut hidas itsensä ymmärtäminen ja toisaalta esittäjän rooliin sovittautuminen,
jossa Mali kokee suuntautuvansa ulospäin ja arvioivansa tekemisiään kuulijoiden ja
katselijoiden asemaan asettuen.

esittäjäidentiteetin hylkääminen, *etäännytetty emotionaalisuus*, tuo esittäjän lähemmäksi omaa kehollisuuttaan ja sen tarjoamia mahdollisuuksia. Stravinskyn estetiikka nostaa musiikin ja esittämisen uusiksi ideaaleiksi teknisyyden, suorittavuuden ja älyllisyyden. Samalla ne muodostuvat myös hybridi-intertekstuaalisuuden keskeisiksi ilmenemismuodoiksi.

Vieraantumisen käsitteen alkuperä esiintyy erityisesti Karl Marxin filosofiassa (mm. Kaplan 1976; Mészáros 1970) mutta myös häntä edeltäneessä saksalaisessa idealismissa. ”Aiemmasta normaalista” luopumisen kehä on nähtävillä Adornon (2016, 127–128) kuvauksessa luvussa ”Vieraantuminen objektiivisuutena”: ”Yhtä lailla kuin [Stravinskyn] musiikki suosii skitsofreenisten piirteiden dominoimista esteettisen tietoisuuden kautta, se myös suosii mielenvikaisuutta terveytenä. Jokin tässä on aina ollut osa porvarillista normaaliuden käsitettä.” Hän jatkaa: ”Stravinskyn objektiivisuus kaikkua tässä pseudo-realismissa. Tämä täysin ovela, illuusiota itse kohottaa ei-minän jumaluuteen mutta kiihkoissaan katkaisee rajat subjektin ja objektin väliltä.” Musiikin esittäjän näkökulmasta näen Adornon vieraantumisen kuvauksessa yhteyden myös Stravinskyn musiikin fenomenologisen aspektiin, jossa musiikin tekijä tai esittäjä (subjekti) ei enää erotu musiikista itsestään (objektista). Verrattuna romanttiseen esittäjäihanteeseen, subjektin ja objektin sulautuminen ei Stravinskyn musiikin kohdalla toteudu esittäjän sulautumisena musiikin emotionaaliseen ilmaisevuuteen vaan Stravinskyn käyttämiin uusiin musiikillisiin keinovaroihin, kuten hallitsevaan ja suggestiiviseen rytmiseen elementtiin.

Psykologinen aspekti

Musiikin esittämisen kohdalla katson vieraantumisen olevan yhteydessä aiemmin kuvaamani esteettisten tekijöiden lisäksi Stravinskyn neoklassismissa esiintyvään soittamisen motorisen elementin (yli)korostumiseen. Mäkelän (1987, 117) mukaan Adornon kuvaama Stravinskyn motoriikan tai motorisen aparaatin itsenäistyminen on seurausta yksilön minuuden skitsofreenisestä murtumisesta, joka ilmenee jatkuvana eleiden ja sanojen toistamisena. Musiikin kohdalla dynaamisten elementtien sijalla on tällöin mekaaninen elementti, ja tällainen ruumiillinen taide (*körperliche Kunst*) ei pyri tarkoittamaan mitään, vaan laukaisee vain ruumiillisia akteja.

Mäkelän (1987, 117) kuvaus edustaa Adornon luonnehdintaa katatonniasta, joka on Adornon mukaan yksi Stravinskyn musiikissa esiintyvistä skitsofrenian muodoista. Katatonian ohella näitä edustavat esimerkiksi

depersonalisaatio ja hebefrenia, joista depersonalisoituminen on harmittomampi, lähinnä henkilöä itseään haittaava ominaisuus tai pakkoajatus, mutta hebefrenia yleistä kanssakäymistä ja vuorovaikutusta vaikeuttava, ilmaisua ja vuorovaikutusta latistava vaikean skitsofrenian muoto. Adorno (1996, 132) kuvaa katatoniaa hebefreeniseksi välinpitämättömyydeksi, joka ei suo itselleen mitään ilmaisua ja joka ilmenee passiivisuutena jopa siellä, missä Stravinskyn musiikki näennäisesti vaikuttaa loputtoman aktiiviselta.³⁷ Hebefrenia saa Adornon (2016, 131) Stravinsky-analyysissa seuraavan tulkinnan:

Ilmaisun hylkäämisellä, kaikkein kouriintuntuvimmalla epäpersoonalistumisen elementillä Stravinskyssa, on skitsofreniassa kliininen vastineensa hebefrenialle, potilaan piittaamattomuudelle ympäröivää maailmaa kohtaan. Emotionaalinen kylmyys [ja] ilmaisun latteus, jatkuvasti havaittu skitsofreenikoilla, eivät ole itsessään teeskennellyn sisäänpäin kääntyneisyyden köyhtymistä [...] Stravinsky tekee tästä hyveen musiikissaan: ilmaisu, joka aina nousee subjektin kärsimisestä objektin alla, on tuomittu koska kontekstia ei enää saavuteta.

Vakava skitsofrenian muoto, depersonalisoituminen eli omasta kehosta vieraantuminen, on Adornon (2016, 130) mukaan kaiken kattava, laaja-alainen kysymys Stravinskyn taiteessa:

Taideteoksen negatiivinen objektiivisuus muistuttaa regression ilmiötä. Psykoanalyttinen teoria tunnistaa skitsofrenian depersonalisoitumisen muotona, joka Fenichelin³⁸ mukaan on puolustava impulssi hallitsevaa narsismia kohtaan. Musiikin vieraantuminen subjektistaan ja samaan aikaan sen suhde kehollisiin tuntemuksiin on verrattavissa aistiharhaisiin kehollisiin tuntemuksiin niillä, jotka kokevat kehonsa tosiasiaassa vieraaksi. Stravinskyn taiteessa jako baletin ja objektivistisen musiikin välillä saattaa todentaa kehollista kokemusta, joka on sairaalloisesti kohotettu ja samanaikaisesti vieraannutettu subjektista.

Adornon edellä esittämät luonnehdinnat kehollisen aspektin keskeytydestä ja toisaalta ristiriitaisuudesta Stravinskyn taiteessa vahvistavat omaa kokemustani sekä Stravinskyn estetiikan että hybridi-intertekstu-

³⁷ Maarten Bairens (2013, 40) ajattelee Adornon Stravinskyn musiikissa tunnistaman katatonisuuden ja siihen rinnastuvan staattisuuden myös (myöhemmän 1900-luvun) minimalistisessa musiikissa esiintyväksi ilmiöksi.

³⁸ Stravinsky viittaa tässä Otto Fenichelin teokseen *The Psychoanalytic Theory of Neurosis* (1947).

alisuuden luonteesta, kuten kehollisen aspektin korostumisesta, emotionaalaisesta etäännyttämisestä ja vieraantumuksesta, jopa koneistumisesta. Adornon harjoittama kliinisten mielisairauksien rinnastaminen Stravinskyn estetiikkaan on yhtäältä halventavaa ja eettisesti kyseenlaista, mutta toisaalta valaisevaa ja informatiivista. Valaisevuus liittyy ennen kaikkea tapaan, jolla Adorno onnistuu sanallistamaan Stravinskyn melko vaikeasti avautuvaa estetiikkaa rinnastamalla sen tiettyihin psyykkiin tiloihin liittyviin kehollisiin tuntemuksiin. Adornon psykologista aspektia korostavat kirjoitukset ja kärjistynyt puhetapa ovat yhteydessä 1920-luvun laajempiin virtauksiin, kuten Adornon kiinnostukseen psykoanalyttistä teoriaa kohtaan. Tämä yleisilmiö liittyi Kotkavirran (2008, 67) mukaan marxilaisten ajattelijoiden ja ryhmittymien yleisempään tarpeeseen määrittää suhdettaan Freudin psykoanalyttiseen teoriaan.

Adorno ja jazz

Yksi hybridi-intertekstuaalisuuden suurimmista haasteista esittäjälle on kahden toisistaan poikkeavan genren (esimerkiksi klassinen ja jazz) esteettinen tuntemus ja kyky niiden yhteensovittamiseen käytännössä. Adorno tarjoaa tähänkin haasteeseen tarkkanäköisiä havaintoja esseessään ”On Jazz” (2002 [1936]). Näkökulmat koskevat varhaisen jazz-musiikin moderniuutta, kuten myös neoklassisen estetiikan, ilmaisun ja ranskalaisen modernismin välistä suhdetta. Oman tutkimukseni kannalta on huomattavaa, että hän kutsuu *hybridiksi muodoksi* tapauksia, joissa jazz ja marssimusiikki yhdistyvät (472). Adornon (ibid., 470) mukaan ”[m]usiikillisesti tämä ’modernisuus’ viittaa ensisijaisesti sointiin ja rytmiin, ilman että se perustavanlaatuisesti rikkoisi perinteisen tanssimusiikin harmonisemodista konventiota. Synkopointi on sen rytmisen periaate. Se esiintyy erityyppisissä muunnoksissa alkukantaisten muotojensa lisäksi (kuten *cakewalk*, jazzin edeltäjä, käyttää sitä), muunnoksissa, jotka säilyvät jatkuvasti läpäistynä tällä alkukantaisella muodolla. Useimmin käytetyt muunnokset ovat perusrytmin korvaaminen poistamisilla (charleston) tai kaarittamisella (ragtime).”

Adorno (2002, 473) yhdistää jazz-musiikin uusasiallisuuteen, epäsuorasti myös Stravinskyn ja koruttomaan ilmaisukieleen. Hän toteaa, että ”[j]azzin käyttöarvo ei kumoa vieraantumista, vaan voimistaa sitä” ja että ”[j]oka tapauksessa moni jazz-(musiikki) saattaa toimia niin kuin ’uuden asiallisuuden’ [*neue Sachlichkeit*] tuote [...]”. Adornon (ibid.) mukaan ”asi-

allisuus” ei ole kuitenkaan enempää kuin taiteelliseen tuotteeseen liisteröity ornamentti. Lisäksi Adorno yhdistää varhaisen jazz-musiikin ranskalaiseen perinteeseen, erityisesti Debussyn kautta impressionismiin, ja kuvaa sen modernisuuden perustuvan yksinomaan aikaisemman modernin kauden, eli musiikillisen impressionismin, konventioihin. Adornon (2002, 483–484) mukaan:

Musta artisti Duke Ellington, joka on koulutettu muusikko ja nykypäivän ’klassisen’ stabiloituneen jazzin pääedustaja, on nimennyt Debussyn ja Deliuksen lempisäveltäjikseen. *Hot*-rytmiä lukuun ottamatta kaikki hienovaraisemmat jazz-vaikutteet viittaavat tähän tyyliin, ja olisi tuskin liioiteltua havaita tämän tyylin lyöneen läpi ensimmäistä kertaa laajemmin eri yhteiskuntaluokkiin jazzin kautta. Pariisilaisissa yökerhoissa voi kuulla Debussyä ja Ravelia rumban ja charlestonin välillä. Impressionismin vaikutus on kaikkein huomattavin harmonioissa. Noonisoimmut, *sixte ajoutée*, ja muut sekoitukset, kuten stereotyyppinen *blue chord* ja mitä tahansa jazzilla on tarjota vertikaalisessa stimulaatiossa, on otettu Debussylta. Ja jopa melodian käsittely, erityisesti vakavissa kappaleissa, perustuu impressionistiseen malliin.

Adorno (2002, 489) kuvaa jazz-musiikkia eksentriseksi, eriskummalliseksi. Hänen mukaansa yksi ”oudoimmista” ja ”suosituimmista jazzia muistuttavista taidemusiikin kappaleista” on Debussyn preludi lisänimeltään *Général Lavine – eccentric – dans le style et le mouvement d’un Cake-walk*.

”On jazz” poikkeaa luonteeltaan Stravinskyn neoklassismia käsittelevistä teksteistä. Sivalentava kritiikki ja psykologinen aspekti eivät ole siinä yhtä keskeisessä roolissa, ja on suorastaan vaikuttavaa, miten lähelle hybridi-intertekstuaalisuudelle antamiani määritelmiä Adorno osuu jazzin ja klassisen musiikin yhteyttä kuvaavissa luonnehdinnoissaan. Hybridi-intertekstuaalisuuden käänteisyys, klassisen musiikin esikuvallisuus jazz-musiikille, samoin kuin suora viittaus Debussyn preludin ragtime-tyyliin vahvistavat käsitystäni hybridi-intertekstuaalisuudesta yhtenä 1900-luvun länsimaisen taidemusiikin merkittävänä kehitysuuntana. Hybridi-intertekstuaalisuudessa on kyse ilmiöstä, jota ei voida sivuuttaa määriteltäessä ja arvotettaessa ranskalaista neoklassismia tai punnittaessa tämän musiikin esittämiseen liittyviä erityispiirteitä ja ratkaisuja.

Johtopäätökset

Perehdyttyäni ranskalaisen neoklassismin monikerroksisiin kysymyksiin ja valotettuani aiheen käsitehistoriallisia, fenomenologisia, intertekstuaalisia ja musiikkifilosofisia piirteitä olen päätenyt ymmärrykseen, jonka mukaan ranskalaisen neoklassismin kaikkein tunnistettavimmat piirteet sekä musiikillisen ilmaisun että klassisen musiikin uusien merkitysten suhteen kiteytyvät hybridi-intertekstuaalisuuteen. Sen ilmaisullisiksi avainkäsitteiksi ja esittämisen lähtökohdiksi muodostuvat eri tyyllilajien yhtäaikainen hallinta teoksen sisällä (esimerkiksi klassinen ja jazz) sekä tähän liittyen emotionaalinen etäisyys (vieraantuminen), esityksen suunnitelmallisuus ja äyllisyys, rytmin hallitsevuus, melodiakeskeisyys ja teknisen hallinnan (yli)korostuminen (koneistuminen).

Vaikka musiikillisten genererajojen ylitykset, eri musiikkityylien hybridimuodot ja musiikillisen ilmaisun ”rationalisoituminen” olivat keskeinen osa ranskalaisen neoklassismin tietoista modernisaatioprosessia, niitä ei ole vielä sadankaan vuoden aikana täysin ymmärretty ranskalaisen neoklassismin erottamattomiksi elementeiksi ja tämän musiikin esittämisen lähtökohdiksi. Väärinymmärtämistä ovat aiheuttaneet myös ranskalaisen neoklassismin irtaantumispyrkimykset länsimaisen taidemusiikin historian kaanonista ja orgaanisen jatkumon ideaalista. Monialaiselle musiikkia, musiikin esittämistä, historiaa, kulttuuria ja filosofiaa yhdistävälle tutkimukselle on tarvetta, sillä omaleimaisena suuntauksena ranskalainen neoklassismi ei asetu luontevasti perinteisen musiikkianalyysin kohteeksi.

Hybridi-intertekstuaalisuus heijastaa yhtä paljon tulevaisuuteen suuntaavan esittäjälähtöisen musiikintutkimuksen tapaa kuin ranskalaista neoklassismia koskevaa tuoretta ja uudella tavalla esitettyä tutkimustietoa. Tässä artikkelissa käsittelemäni tutkimuspolku edustaa laajennettua näkökulmaa tutkimuksen ja metodin käsitteisiin ja sisältää ainakin seuraavat ominaisuudet:

1) Keholliseen intertekstuaalisuuteen kytkeytyvä metodi

Kehollisen intertekstuaalisuuden metodini ei ole systeeminen malli tai tapa tutkia, jota noudattamalla voisi saavuttaa tietynlaisia tuloksia. Kysymys on tutkimuksellisen ajattelun kuvaamisesta, joka tuottaa yhdessä soittamiskokemuksesta nousevan informaation kanssa a) filosofisluonteisia tieteellisiä ideoita analysoimalla olemassa olevia käsitteitä ja luomalla uusia sekä b) uutta tietoa ranskalaisesta neoklassismista ja esittämiseen liittyvistä kysymyksistä.

2) *Soittamisen rooli tutkimuksen välineenä*

Tutkimuksessani soittamiskokemuksella on yhtäaikaaisesti sekä itseisarvoinen että välineellinen rooli. Tämä liittyy tutkimusmetodini kehämäisyyteen, jossa soittamisen kautta tehdyt havainnot tuottavat monialaisten historiallisten, filosofisten ja käsiteteoreettisten tarkastelutapojen kanssa uutta tietoa ranskalaisesta neoklassismista ja intertekstuaalisuudesta. Vaikka interdisiplinaarinen tutkimukseni hyödyttää myös tutkimukseni taiteellisia päämääriä, ei soittamiskokemuksen reflektointi sellaisenaan ole tutkimuksessa keskeisellä sijalla. Soittamisen rooli on toimia itsenäisenä osana tutkimuksellista evidenssiä ja *näyttää*, mitä tämä uusi tieto on. Tässä yhteydessä videoesitys yhdessä tutkimustekstin kanssa edustaa musiikista tehtyjen havaintojen evidenssiä.

3) *Fenomenologisuus*

Tutkimukseni ei erota toisistaan kehollisia ja älyllisiä päämääriä. Tämä tarkoittaa sitä, että kehollinen, soittamiskokemuksesta nouseva tieto ja teoreettinen tutkimustieto toimivat jatkuvassa vuorovaikutuksessa ja hyödyttävät toisiaan (esimerkiksi Adornon analyysit suhteessa omaan soittamiskokemukseeni). Olen hyödyntänyt tutkimuksessani Merleau-Pontyn ja Kristevan teoretisointeja ja pitäytynyt niitä koskeissa tulkinnoissani psykologisen aspektin ulkopuolella.

4) *Intersubjektivisuus*

Tutkimukseni pyrkii kommunikoimaan sekä tutkijayhteisön että taiteellisen yhteisön kanssa. Monialaisten tutkimuksellisten ja kehollisia ulottuvuuksia sisältävien havaintojen käsitteellistäminen ja ymmärrettäväksi tekeminen pyrkii lisäämään tietoa ranskalaisen neoklassismin erityispiirteistä ja esittämisen lähtökohdista. Tutkimukseni intersubjektiviiset päämäärät toimivat perusteena sille, että soittamiskokemuksen rooli kommunikaation välineenä on tärkeämpää kuin kehollisen soittamiskokemuksen kuvaaminen sinänsä.

Kohti jatkotutkimusta

Tästä ja muista tohtoriprojektini artikkeleista nousevat tutkimukselliset jatkokesymykset liittyvät edelleen musiikillisten viittaussuhteiden ja esittämisen problematiikkaan, mutta laajennetusti. Tällä tarkoitan hybridi-intertekstuaalisuuden soveltamisesta ranskalaisen neoklassismin ulkopuolelle, kuten aikamme musiikkiin sekä musiikin ontologiaa kos-

keviin filosofisiin ja historiallisiin kysymyksiin. Ajankohtaiseksi teemaksi nousee *musiikin omistaminen*, esittämisen estetiikkaa ja etiikkaa käsittelevä laaja ja poleeminen aihealue, joka kiertyy musiikillisten ideoiden omistamisen, esteettiseen päätöksentekoon liittyvän vallan sekä esittäjän (oletettujen ja uusien) roolien ympärille. Pohdin esimerkiksi, tukeutuuko esittäjä intertekstuaalisen musiikin esityksessään ensisijaisesti niihin ideoihin, joihin kyseessä olevassa sävellyksessä viitataan, niihin joita viittauksesta syntyy, vai omiin ideoihinsa näiden kahden synteestistä? Onko säveltäjän ja esittäjän välinen asetelma mahdollista kääntää ylösalaisin siten, että esittäjä toimii musiikin tilaajana *omille* intertekstuaalisille ideoilleensa? Minkälaisia taiteellisia ja tutkimuksellisia prosesseja musiikillisten viittaussuhteiden ja ideoiden omistamisen (uudelleen)tarkastelusta voi muodostua?

Lähteet

- Aalto-Heinilä, Maija. 2007. *The Concept of Showing in Wittgenstein's Tractatus*. Joensuu: University of Joensuu.
- Adorno, Theodor W. 1998 [1949]. *Philosophie der neuen Musik*. (Gesammelte Schriften, Band 12). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Adorno, Theodor W. 1998 [1963]. "Strawinsky: Ein dialektisches Bild". Teoksessa *Quasi una fantasia*. (Gesammelte Schriften, Band 16). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 249–540.
- Adorno, Theodor W. 1998 [1936]. "Über Jazz". Teoksessa *Moment Musicaux*. (Gesammelte Schriften, Band 17). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 74–100.
- Adorno, Theodor. 1992 [1963]. *Quasi una fantasia: Essays on Modern Music*. Käänt. Rodney Livingstone. London; New York: Verso.
- Adorno, Theodor W. 2002 [1936]. "On Jazz". Teoksessa *Essays on Music*, toim. Susan H. Gillespie ja Richard Leppert. 470–495. Berkeley, CA: University of California Press.
- Adorno, Theodor W. 2006 [1949]. *Philosophy of New Music*. [Philosophie der neuen music]. Käänt. Robert Hullot-Kentor. Minneapolis; London: University of Minnesota Press.
- Arho, Anneli. 2003. *Tiellä teokseen: Fenomenologinen tutkimus muusikon ja musiikin suhteesta länsimaisessa taidekulttuurissa*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Arho, Anneli ja Tuomas Mali. 2008. "Tuntumia tutkivassa musiikintekijässä". *Musiikki* 1/2008: 150–175.
- Bahtin, Mihail M. 1981. *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*. Toim. Michael Holquist; käänt. Caryl Emerson & Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.
- Bairns, Maarten. 2013. "European Minimalism and the Modernist Problem". Teoksessa *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*, toim. Keith Potter, Kyle Gann ja Pwyll Ap Siôn, 61–86. London; New York: Routledge.

- Blesh, Rudy ja Harriet G. Janis. 1971. *They All Played Ragtime*. 4th ed. New York: Oak Publications.
- Burke, Peter. 2009. *Cultural Hybridity*. Cambridge: Polity Press.
- Canclini, García N. 2005. *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Cocteau, Jean. 1921 [1918]. *Cock and Harlequin. Notes Concerning Music*. Käänt. Rollo H. Myers. London, UK: Egoist Press. Tarkistettu 9.6.2019. <https://ia600908.us.archive.org/33/items/CockAndHarlequin/Cock%20and%20Harlequin%20%28Jean%20Cocteau%29.pdf>
- Conway, Gertrude. D. 1989. *Wittgenstein on Foundations*. Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press International.
- Eliel, Carol S., Françoise Ducros ja Tag Gronberg. 2002. *L'esprit nouveau: Purism in Paris 1918–1925*. Los Angeles, CA: Los Angeles County Museum of Art in association with Harry N. Abrams.
- Gallagher, Shaun ja Dan Zahavi. 2012. *The Phenomenological Mind*. London: Routledge.
- Grishakova, Marina. 2013. "Complexity, Hybridity, and Comparative Literature". *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 15 (7): 1–9. Tarkistettu 10.6.2019. <https://doi.org/10.7771/1481-4374.2379>
- Juvan, Marko. 2008. *History and Poetics of Intertextuality*. West Lafayette, IN: Purdue University.
- Kaplan, Morton A. 1976. *Alienation and Identification*. New York: Free Press.
- Karttunen, Assi. 2013. "Retorinen l'obscurité – historiallinen tiedostaminen muusikon työprosessissa". *Musiikki* 3–4/2013: 142–163
- Karttunen, Assi. 2016. "The music-related gestures of *la danse grotesque* in Rameau's *Les Sauvages*". *Trio* 5(1): 34–50
- Korhonen-Björkman, Heidi. 2016. *Musikerröster i Betsy Jolas Musik. Dialoger och spelelfarenheter i analys*. Acta Musicologica Fennica 33. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- Kotkavirta, Jussi. 2008. "Adorno ja psykoanalyysi". Teoksessa *Kätkeytyjä hahmoja. Kirjoituksia Theodor W. Adornosta*, toim. Olli-Pekka Moisio. 65–78. Helsinki: Minerva.
- Kristeva, Julia. 1993. "Sana, dialogi ja romaani". Suom. Kirsi Saarikangas. Teoksessa *Puhuva subjekti: tekstejä 1967–1993*. 21–50. Helsinki: Gaudeamus.
- Kristeva, Julia. 2002. *Intimate Revolt. The Powers and Limits of Psychoanalysis* 2. Käänt. Jeanine Herman. New York: Columbia University Press.
- Marin, Risto-Matti. 2010. *Soittimellisuus pianosovituksissa: pianistinen analyysi Liszt-Busonin Paganini-etydistä nro 6 ja neljästä Wagnerin Valkyyrioiden ratsastuksen pianosovituksista*. Taiteellisen tohtorintutkimuksen kirjallinen työ. Sibelius-Akatemia, Helsinki.
- Mawer, Deborah. 2014. *French Music and Jazz in Conversation*. New York: Cambridge University Press.
- Merleau-Ponty, Maurice. 2012 [1945]. *Phenomenology of Perception*. [*Phénoménologie de la Perception*.] Käänt. Donald A. Landes. Abingdon Oxon, UK: Routledge
- Messing, Scott. 1988. *Neoclassicism in Music. From the Genesis of the concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*. London: UMI Research Press.
- Mészáros, Istvan. 1972. *Marx's Theory of Alienation*. 3. ed. London: Merlin.
- Mäkelä, Tomi. 1987. *Soitinmusiikin soittimellisuudesta tyylianalyttisenä parametrina*. Musiikkitieteen lisensiaatintyö, Helsingin yliopisto.
- Ozenfant, Amédée ja Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier) 2002 [1918]. "After Cubism" [*Après le cubisme*]. 129–167. Käänt. John Goodman. Teoksessa Eliel, Ducros ja Gronberg 2002.

Paddison, Max. 1996. *Adorno, Modernism and Mass Culture: Essay on Critical Theory and Music*. London: Kahn and Averill.

Parko, Maija. 2016. ”Intermediaalisuus ja soittajan kokemuksellinen merkityksenmuodostus Debussyn preludissa *Les sons et les parfums tournent dans l’air du soir*”. *Trio* 5 (2): 5–17.

Perloff, Nancy. 1991. *Art and the Everyday: Popular Entertainment and the Circle of Erik Satie*. Oxford: Clarendon Press.

Ranta, Sulho. 1946. ”Pieni Rapsodia Ranskan, Amerikan, Englannin ja Venäjän musiikista muusikoista”. Teoksessa *Sävellen valoja ja varjoja. Toinen kirja musiikista ja muusikoista*. Porvoo & Helsinki: WSOY. 120–131.

Riikonen, Taina. 2008. ”Soittamisen kokemukset ja muusikon ruumiillisuuden tutkiminen taidemusiikkikulttuureissa”. *Musiikki* 3–4/2008: 64–83.

Rubinstein, Arthur. 1980. *My Many Years*. Toim. Alfred A. Knopf. New York: Alfred A. Knopf.

Saarni, Matti. 2016. *Wittgensteinin yksityiskieliargumentin ja hermeneuttisen kielifilosofian suhteesta*. Tarkistettu 15.3.2020. <http://www.paatos.fi/tag/kielipeli/>.

Salmenhaara, Erkki. 1968. *Vuosisatamme musiikki*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Schuller Gunther. 2008. ”Jazz and Musical Exoticism”. Teoksessa *The Exotic in Western Music*, toim. Jonathan Bellman, 281–291. Boston, MA: Northeastern University Press.

Steegmuller, Francis. 1986. *Cocteau: A Biography*. London: Constable.

Straus, Joseph N. 1990. *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Stravinsky, Igor. 2007 [1919]. *Piano-Rag-Music*. Nuottijulkaisu. Milwaukee, WI: Hal Leonard Corporation.

Stravinsky, Igor. 1968 [1963]. *Musiikin poetiikka*. Käänt. Ilkka Oramo. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Sumelius-Lindblom, Eveliina. 2016. ”Uusi (epä)järjestys? 1920-luvun ranskalaisen modernismin käsitehistoriallista tarkastelua”. *Trio* 5 (2): 18–53. Tarkistettu 23.5.2020. https://issuu.com/sibelius-akatemia/docs/trio_2_2016_issuu

Sumelius-Lindblom, Eveliina. 2019. ”The Pianist’s Perception as a Working and Research Method: Encountering Intertextual and Phenomenological Approaches in Piano Playing”. *Art/Research International: A Transdisciplinary Journal* 4 (1). Tarkistettu 23.5.2020. <https://journals.library.ualberta.ca/ari/index.php/ari/article/view/29397/21576>

Sumelius-Lindblom, Eveliina. 2020. ”Kaksi näkökulmaa 1920-luvun ranskalaiseen modernismiin: käsiteanalyysistä intertekstuaalisuuden lajeihin”. Lisensiaatintyö, taiteilijakoulutus. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, Helsinki. <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/313058>

Tarasti, Eero. 1979. *Myth and Music: A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, Especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky*. The Hague: Mouton.

Taruskin, Richard. 1996. *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works through Mavra*. Berkeley, Los Angeles & London: Oxford University Press.

Taruskin, Richard. 2009. *The Danger of Music and Other Anti-Utopian essays*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press.

Torvinen, Juha. 2007. *Musiikki ahdistuksen taitona. Filosofinen tutkimus musiikin eksistentiaalis-ontologisesta merkityksestä*. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.

Torvinen, Juha. 2008. ”Fenomenologinen musiikintutkimus: lähtökohtia kriittiseen keskusteluun”. *Musiikki* 1/2008: 3–17.

Tyrväinen, Helena. 2013. *Kohti Kalevala-sarjaa. Identiteetti, eklektisyys ja Ranskan jälki Uno Klamin musiikissa*. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.

Van den Toorn, Pieter C. 1983. *The Music of Igor Stravinsky*. New Haven & London: Yale University Press.

Varto, Juha. 1992. *Fenomenologinen tieteen kritiikki*. Tampere: Tampereen yliopisto.

Wahlfors, Laura. 2018. "Sävelten siivin ja kissan kypälin. Musiikillis-kirjallinen intertekstuaalisuus Robert Schumannin *Kreislerianan* soittamisessa". Teoksessa *Kirjallisuuden ja musiikin leikkauspintoja*, toim. Siru Kainulainen, Liisa Steinby ja Susanna Välimäki. 63–97. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Whittall, Arnold. 2001. "Neo-classicism". *Oxford music online: Grove music online*. Oxford University Press. Tarkistettu 15.9.2019. <http://www.oxfordmusiconline.com/search?q=Neoclassicism&searchBtn=Search&isQuickSearch=true>



Anu Vehviläinen

Kohti kehoa

*Taiteellinen tutkimus soittamisen orientaatioista
Karol Szymanowskin pianomusiikissa*

- *MuT, pianisti-tutkija Anu Vehviläinen (anu.vehvilainen@uniarts.fi) työskentelee yliopistonlehtorina Sibelius-Akatemian DocMus-tohtorikoulussa sekä elokuusta 2020 alkaen tohtorikoulun johtajana. Vehviläinen on erikoistunut Karol Szymanowskin soolopiano- sekä viulu–piano–musiikkiin. Tutkijana häntä kiinnostaa taiteilijan ja yleisön välinen suhde, läsnäolo ja hiljaisuus.*

*Towards the Body: An Artistic Research on Orientations of Playing in
Karol Szymanowski's Piano Music*

This article explores the author's way of perceiving her orientation towards playing the piano. She identifies two different orientations: cognitive and embodied. The former is related to Karol Szymanowski's complex musical textures and the writer's attendant practicing habits, while the latter is a new approach the writer has explored as a member of a multidisciplinary art group, the Silence Ensemble.

Using the author's autoethnographic documentation written between the years 2008–2018, the article delves into the writer's understanding of her praxis within the area of western art music tradition. Critical study of her own practicing habits helps the author to find new, embodied possibilities of piano-playing, while it also offers fresh insights into the specific musical and playing experiences of pianists, which will be useful for scholars in the fields of practice-led research and research on music and embodiment. In relation to the embodied orientation, the author discusses a practice-based method created together with two other members of the Silence Ensemble, a dancer and a visual artist, which led her to explore the role of some basic bodily phenomena, such as breathing.

Kohti kehoa

*Taiteellinen tutkimus soittamisen orientaatioista
Karol Szymanowskin pianomusiikissa*

Anu Vehviläinen
.....

Johdanto

Kuluneen 30 vuoden aikana taiteellisen tutkimuksen metodologinen kehitys on liittänyt taiteilijat äänekkääksi osaksi akateemista keskustelua. Taiteilijat ovat entistä kykenevämpiä ilmaisemaan, mikä heidän erityisosaamisessaan on juuri heille itselleen olennaista. Sen lisäksi, että taiteilijat omaksuvat tieteen perinteestä käyviä menetelmiä, he luovat niitä myös itse, omasta praksiksestaan ja ajattelustaan käsin.

Tässä taiteellista tutkimusta edustavassa artikkelissani kuvaan pianonsoittoni kognitiivista ja kehollista orientaatiota autoetnografisen menetelmän avulla. Taustalla on havainto, jonka pianistina tein harjoittelutilanteessa: koen soittamisen korostetun kognitiivisena toimintana, jossa kehoni jää sivuun. Pohdin aihettani puolalaisen Karol Szymanowskin (1882–1937) pianomusiikin sekä taiteilijatutkijaryhmä Silence Ensemblen toiminnan kautta. Juuri pitkällinen työskentely Szymanowskin vaativan musiikin parissa on mielestäni muokannut soittamisorientaationi kognitiivispainotteiseksi, kun taas tanssijan, kuvataiteilijan ja pianistin (eli minun) muodostama Silence Ensemble on johdattanut minut tarkastelemaan omaa soittamistani kehollisten kokemusten, kuten hengittämisen, näkökulmasta. Tutkimustehtäväni muotoilen seuraavasti: kysyn, millä tavoin soittamisorientaationi on muokkautunut kognitiiviseksi ja miten alan vähitellen hahmottaa kehollisen orientaation mahdollisuutta. Lopulta kysyn, millä tavoin kehollisuuden löytyminen vaikuttaa olemiseeni ja taiteelliseen työskentelyyni sekä miten muut taiteellista tutkimusta tekevät ja musiikin ja kehollisuuden suhteista kiinnostuneet tutkijat voisivat hyötyä havainnoistani.

Artikkelini jakautuu neljään pääluukuun. Ensimmäisessä kuvaan tutkimuskontekstini, aineistoni sekä käyttämäni autoetnografisen menetelmän. Toinen luku porautuu kokemukseeni Szymanowskin teosten esittämisestä, harjoittelusta, ajattelusta ja partituurien analysoinnista. Kolmannessa luvussa esittelen keholliseen orientaatioon johdattavan Silence Ensemblen poikkitaiteellisen menetelmän, fenomenologisen hengitysharjoituksen sekä Kuressaaren hengitysretriitin annin. Neljäs luku on pohdintaa siitä, mitä nämä erilaiset soitto-orientaatiot minulle merkitsevät ja miten niistä saatavia huomioita voisi soveltaa laajemmin esimerkiksi taiteilijoiden koulutuksessa. Vedän myös yhteen tutkimukseni metodologisen annin taiteellisen tutkimuksen kontekstissa.

Taiteellinen tutkimus tuo esiin muusikon kokemuksen

Taiteellinen käänne nostaa esiin henkilökohtaisen

Tutkimukseni asettuu osaksi suomalaista ja eurooppalaista taiteellisen tutkimuksen diskurssia, jossa keskeistä on luovan prosessin, taiteilijuuden ja kokemuksen reflektointi. Alan metodologia on kehittynyt omassa taiteen praksiksen olotilassaan, lähellä taiteen ajattelua ja sanastoa. Se elää vuorovaikutuksessa tieteen rinnalla, mutta hengittää jo omin keuhkoin. Coessens, Crispin ja Douglas (2009, 14–17) näkevät taiteellisen tutkimuksen edustavan merkittävää paradigmamuutosta ja hahmottavat erityisen *taiteellisen käänteen* jatkona kielelliselle ja kulttuuriselle käännteelle. 1960- ja 70-lukujen kielellinen käänne korosti kielen aseman ja merkityksen uudelleenajattelua, kielen suhdetta maailmaan ja käyttöä sosiaalisten käytäntöjen kehittymisessä (Rorty 1992, sit. Coessens et al. 2009, 15). Seuraavaa vuosikymmentä hallitsi kulttuurinen käänne, joka puolestaan korosti toimijuutta, itsereflektiota ja subjektiivisuutta kulttuurin ja identiteetin merkittävänä tekijöinä (Friedland & Mohr 2004, 3, sit. Coessens et al. 2009, 15). Taiteellinen käänne taas viittaa tilaan, jossa kulttuuri muuttuu todeksi yksityisessä kokemuksessa: se etsii kielen ja tulkinnan alta ristiriitaisia ja erityisiä kokemuksia venyttäen ymmärryksen rajaa kohti spesifiä, taiteellista kokemusta ja kysyy, mikä on taiteilijan ja hänen praksiksensa paikka nyky-yhteiskunnassa (Coessens et al. 2009, 15–17). Taiteellisen käänteen myötä taiteellinen tutkimus on ottanut merkittävän roolin meitä ympäröivän kulttuurin tiedontuotannossa.

Tutkimukseni konteksti

Artikkelini liittyy niin musiikkitieteelliseen Szymanowski-tutkimukseen kuin monitahoiseen fenomenologiseen kokemustutkimukseen. Ennen kaikkea se liittyy taiteelliseen tutkimukseen, jonka lähes jokainen taiteilija-tutkija haluaa nimetä omalla tavallaan painottaen metodologista fokustaan, mikä on mielestäni ymmärrettävää nuorelle ja kehkeytyvälle alalle. Artikkelini perustuu tajuun taiteellisesta, pitkäjänteisestä prosessista ja musiikkiteosten harjoittelun lainalaisuuksista. Siksi juuri muusikotutkijat tuovat artikkeliini kohdallisimman kontekstin.

Kuvaan tutkimuksessani soittajankokemustani Szymanowskin pianomusiikin parissa erityishuomion kohteena variaatiot b-molli, op. 3. Olen esittänyt ja levyttänyt säveltäjän koko pianotuotannon (Vehviläinen 2010, 2012, 2014, 2017), ja näin ollen monet huomioni perustuvat kokonaisnäkemykseen hänen kaikista pianoteoksistaan. Aiempi Szymanowski-tutkimus vahvistaa käsitystäni säveltäjän musiikin kompleksisuudesta ja tekstuurin hahmottamisen vaativuudesta: Szymanowski välttää säännöllisiä fraasirakenteita kirjoittaen uskomattoman rikasta, orkestraalista ja jopa näännyttävän täyteen pakattua, polyfonista ja hämmentävää tekstuuria.¹ Esimerkiksi *Metooppien* op. 29 ja *Maskien* op. 34 kolmelle itsenäiselle viivastolle kirjoitetut tekstit koostuvat lukuisten kaksois- ja multisointujen yhdistelmästä, jotka herättävät tunteen useasta samanaikaisesta tietoisuudesta (Zent 1988, 105, 278). Jopa Szymanowski itse epäili, voiko kukaan omaksua ”pitkää ja helvetillisen vaikeaa” pianosonaattia no. 2 A-duuri, op. 21. Myös *Fantasiastaan* op. 14 Szymanowski arveli, että teos voi tuoda hänelle maineen säveltäjänä, jonka musiikkia on mahdotonta soittaa tai laulaa. (Wightman 1999, 45–46, 96.)

Siinä missä aiempi Szymanowski-tutkimus keskittyy säveltäjän musiikin analysointiin, oma fokukseni on henkilökohtaisessa kokemuksessani.² Kokemuspohjaista tutkimusta ei Szymanowskin musiikista ole aiemmin tehty, muiden säveltäjien kohdalla paljonkin. Tyypillisesti muusikko tarttuu läheiseksi kokemaansa repertuaariin ja käsittelee sitä oman taiteilijan-

¹ Vrt. Samson 1980, 29–31, 292; Pannain 1932, 127; Chylinska 1993, 99, 101; Zent 1988, 279.

² Taiteellista kokemusta on artikuloitu mm. kahdessa ”Taiteellinen tutkimus” -nimisessä teoksessa (Kiljunen et al. 2001 ja Varto 2017). Nämä filosofisteoreettiset klassikot ovat luoneet tarpeellisia, käsitteellisiä raameja kehittyvälle alalle, mutta näitä raameja taiteilijoiden tulee jatkuvasti kriittisesti koetella praksikseen nojaavan tutkimuksensa kautta. Näin teen myös itse kuvatessani omaa kokemustani.

ekspertiisinsä kautta.³ Etusijalla on usein kehollisuus tai tulkinta, kuten on laita esimerkiksi Järviön (2011) Monteverdi-, Paavolan (2018) Thalberg-, Karakorven (2016) Schumann-, le Guinin (2006) Boccherini- ja Malin (2004) Crumb-tutkimuksessa. Järviö (2011, 9) pyrkii kuvaamaan mahdollisimman yksityiskohtaisesti, miltä esimerkiksi yhden tauon hengittäminen kehossa tuntuu. Itse kuvailen muun muassa, millaisen kokemuksen Szymanowskin musiikin *ajattelemisen* minussa synnyttää. Tavoittelen myös le Guinin (2006, 14–24), Karakorven (2016, 36–40) ja Paavolan (2018, 111–113) varsin pitkälle viemää, eri kehonosia erittelevää havainnointia, joskin tutkimukseni kysymyksenasettelusta ilmenevän taustani vuoksi olen tässä vasta alussa. Kaikista edellä mainituista poiketen kanteletaiteilija Timo Väänänen (2008) toteuttaa tohtorintutkinnon konsertteihin liittyvän reflektionsa – sanojen sijasta – valokuvin. Itse en halua luopua sanoista.⁴ Kehollisessa tarkastelussani viittaa alan urauurtavaan liikuntatieteen fenomenologiaan (Klemola 2004; Koski 2000), kuten ovat tehneet myös tanssijat Kirsi Monni (2004) ja Kirsi Heimonen (2009).

Taiteellinen tutkimus on siis rikastuttanut yksilöllisen kokemuksen tutkimusta huomattavasti.⁵ Yksilöllisen kokemuksen kautta paljastuu myös kokemuksen jaettu taso (mm. Klemola 2004, 9). Tapio Koski (2000, 39, 41–42) näkee keholliset kokemukset samankaltaisina, ihmisille yhteisinä ja jaettuina. Mitä lähempänä tutkija kohdettaan on ja mitä useammin sitä ajattelee, sitä monipuolisempia ovat havainnot ja ymmärrys. Itse olen ollut Szymanowskin musiikin kanssa tekemisissä lähes puolet elämästäni.

³ Moni nimeää oman (taiteellisen) tutkimuksensa yksityiskohtaisesti: toiminnallinen musiikillinen käytäntö (Mali 2004, 13), kehollinen historiallinen tiedostaminen (Karttunen 2015), fenomenologinen, Merleau-Pontyyin nojaava pianistin havainto (Sumelius-Lindblom 2019) sekä lihallinen musiikkitiede (le Guin 2006).

⁴ Esittävät taiteilijat hyötyvät julkaisuista (esimerkiksi JAR ja Ruukku), jotka mahdollistavat tekstin ja nuottikuvan lisäksi myös äänen ja videoiden julkaisemisen (ks. mm. Lyytikäinen 2013; Hübner 2016; Nilsson 2017; Vehviläinen 2019). Tämä avartaa alan metodologista ulottuvuutta.

⁵ Juha Varto (2008, 8, 20–22) pohtii 1900-lukulaista universaalien ja yleisesti pätevän arvostusta suhteessa yksityiseen kokemukseen. Hän maalaa varsin jyrkän näkymän, jossa ”yleisen” kategoriaa on käytetty vallan välineenä samalla, kun yksittäisen ihmisen unohtamisesta on tullut hyve. Vain objektiivinen tietäminen, jossa tiedon kohde on riippumaton tietäjästä, olisi legitimiä tietämistä. Tieteessä on Varton mukaan perinteisesti hyväksytty ajatus ns. puhtaasta eli jaettavissa olevasta ja objektiivisesta tiedosta, joka voi saastua, mikäli siihen sekoittuu jotain toiminnan tai taidon alueelta. Viime vuosina tehty, yhä monipuolisempi kokemustutkimus on mielestäni lieventänyt Varton kuvaamaa kahtiajakoa yleisen ja yksityisen sekä niihin sitoutuvan tiedontuotannon välillä.

Tutkimuksen aineistot ja autoetnografinen menetelmä

Aineistoni perusta on yli 20-vuotinen työskentely Szymanowskin pianomusiikin parissa eli teosten harjoittelu, esittäminen, levyttäminen, niistä luennoiminen sekä muun muassa työpäiväkirjan pitäminen. Szymanowski-aineistoni laajenee tässä artikkelissa kokonaisvaltaiseksi Szymanowski-reflektioksi, ja päiväkirjaotteiden ohella myös leipätekstissä on paljon kokemuksellisia huomioitani, kuten myös esimerkiksi Malin (2004) ja Järviön (2011) tutkimuksissa. Työpäiväkirjaotteet nostavat esiin akuutteja huolia ja niihin löytämiäni ratkaisuja. Kehollisuuden tarkasteluani peilaan Silence Ensemblen työskentelyn kautta (Heimonen, Kaverma & Vehviläinen 2018), jolloin aineistoni osana ovat ryhmän työskentelyä kuvaavat artikkelit ja muistiinpanot sekä Kuressaaren hengitysretriitin (18.–25.11.2018) työpäiväkirja. Työpäiväkirjaotteiden ja leipätekstin välinen jännite syntyy ajan kulumisesta. Päiväkirja on kirjoitettu usein voimakkaan tunnetilan vallassa, ja leipätekstissä voin tarkastella asiaa etäännytetyn analyttisesti.

Tutkimukseni menetelmä on autoetnografia. Sen lähtökohtana ovat usein tutkijan henkilökohtaiset, vaikeatkin ongelmat⁶ – myös itse kuvaan artikkelissani muun muassa harjoitteluun liittyviä haasteitani. Menetelmää kehittivät alun perin etnografit: tutkiessaan vieraita kulttuureita he alkoivat kirjata ylös myös omia emootioitaan ja huomioitaan varsinaisen tutkimusaiheen ohella. Jäämättä kuitenkaan vain itseterapiaksi autoetnografinen menetelmä pyrkii aina liittämään henkilökohtaisen sitä ympäröivään kulttuuriin (Ellis & Bochner 2000, 739). Myös taidemusiikin alalla autoetnografiaa on hyödynnetty. Moni näistä tutkimuksista – myös tämä artikkeli – tarjoaa vaihtoehdon taidemusiikin sankarimyytille:⁷ Grant (2009, 4–5) käsittelee konservatorioympäristön häpeää aiheuttavaa hiljaisuuden kulttuuria, joka saa muusikot muun muassa vaikeutensa käsivammoistaan, ja Manovski (2012; 2014) tutkii muusikoksi kasvamisen taivaltaan homoseksuaalisuutensa vuoksi marginalisoituna laulajana. Keskeistä on myös hiljaisen tiedon artikulointi ja taiteellisen työskentelyn mystifioinnin purkaminen: Bartleet (2009) kuvaa praksistaan kapellimestarina, Kruse (2013) dokumentoi kokemuksiaan mandoliininsoiton verkkokurssiopiskelijana ja Kanga (2016) kuvaa yhteistyötään säveltäjän kanssa. Menetelmällisesti edellä mainitut tutkimukset nojaavat

⁶ Ellis (2013) käsittelee ystävän menettämistä; Rissanen (2015) kuvaa kokemuksiaan mielenterveyspotilaana; Lee (2009) kuvaa fyysistä kamppailuaan ja musiikin parantavaa vaikutusta silmän laserleikkauksen jälkeen.

⁷ Sankarimyyttä ovat tarkastelleet mm. Saarilampi 2007 ja Vehviläinen 2008.

terapeuttisen rehelliseen, tabuja pelkäämättömään ja henkilökohtaiseen aineistoon. Muusikon hiljainen tieto on esillä myös omassa tutkimuksessani.

Autoetnografisessa menetelmässäni tärkeää on kokemuksellisen ajattelun esteettömyyteen pyrkiminen. Käytännössä pyrin olemaan kokemuksen kuvauksessani tarkka, selkeä ja yltiörehellinen, mutta koska sanojen soljuvuus kiinnostaa minua, pyrin saamaan tekstistäni myös lennokasta. En sano vain, miten asiat ovat, vaan pyrin löytämään niille esteettisesti puhuttelevimman kirjoitusasun.⁸ López-Íñiguez (2019) evokatiivinen autoetnografia (mm. Ellis 2007 & 2013; Ellis & Bochner 2000) lähenee lapsuuden sellonsoittomuistumillaan kaunokirjallista tyyliä, ja Bartleet (2009) tuo kapellimestarina olon kokemuksensa esiin narratiivisen kerronnan ja tutkimuskirjallisuuteen nojaavan dialogin avulla. Vaikka itsekkin tukeudun muisteluun ja emootioiden tarkkaan sanallistamiseen, en tähtää edellä mainittujen tutkijoiden novellinomaiseen tyylittelyyn.

Päiväkirjakatkelmissa otteeni on vapaimmillaan, mutta en halua luoda tutkimuksestani kokonaisuutena voimakkaan kaunokirjallista; koska en ole ammattisanataiteilija, vaaranani olisi tasoltaan heikko, fiktiota muistuttava mutta naiivi kerronta. Autoetnografioille tyypilliseen tapaan tutkimukselleni on ominaista aineiston ja menetelmien sisäkkäisyys sekä tutkijan toimiminen metodisena välineenä.⁹

Tuon tässä tutkimuksessa esiin omia tekstejäni yhteensä kymmenen vuoden ajalta. Työpäiväkirjaotteiden kautta pyrin kuvaamaan kokemukseni rikkaasti ja uskottavasti; yhdistän henkilökohtaisen kulttuuriseen (vrt. Ellis & Bochner 2000, 739) ja pyrin saamaan yhteyden lukijaan (vrt. Ellis et al. 2011, 7). Työpäiväkirjaviittausten ohella pysähdyn usein kuuntelemaan kehoani, johon Szymanowskin musiikki on pitkän ajan kuluessa ruumiillistunut. Ajaudun näin yhä syvemmälle taiteellisen toimintani perustuksiin: yrittäessäni kirjoittaa yhtä kehoni saattaa viestiä toista, ja minun on kysyttävä itseltäni, mikä loppujen lopuksi on totta. Minun on jatkuvasti palattava kokemukseeni ja tarkennettava sitä; samaan tapaan

⁸ Olisin esimerkiksi voinut sanoa: ”tarkka, selkeä ja hyvin/erittäin/äärimmäisen rehellinen”, mutta mietin sanavalintoja tovin ja päädyin ”yltiörehelliseen”, koska se miellytti silmäni eniten ja sai lauseen mielestäni puoleensavetävämmäksi. Nämä hetket sanavalintojen äärellä tuottavat minulle iloa ja tekevät tutkimuksen tekemisestä innostavaa. On toki muistettava olla rakastumatta liiaksi omiin sanavalintoihinsa, jotta teksti ei ala tympäistä.

⁹ Vrt. Koistinen-Armfelt 2016, 28. Autoetnografisesta lähestymistavasta ks. myös Anttila 2003; Kinnunen 2008; Gouzouasis & Ryu 2014 sekä Gouzouasis & Ihnatovych 2016.

tähän fenomenologisen tutkimuksen peruseriaatteeseen sitoutuvat myös Järviö (2011, 78) ja Mali (2004, 33).

Kokemuksia Szymanowskin pianomusiikista

Selvittääkseni, millainen kognitiivinen soittamisorientaationi on, kuvaan tässä luvussa pitkäaikaista kokemustani Puolan modernismin pioneerin, Karol Szymanowskin, musiikin parissa. Kuvaan olotilaa, jonka säveltäjän musiikin ajattelemisen minussa herättää. Toisaalta kommentoin nuottitekstiä selvittääkseni musiikin kompleksisuutta sekä osoittaakseni muun muassa analogian Szymanowskin kirjoitetun (kaunokirjallisen) ja sävelletyn tekstin välillä. Suhteeni Szymanowskiin tarkentuu siis kokemuksellisten kuvausten sekä nuottitekstin kommentoinnin kautta. Kuvaan myös kriittisesti harjoittelutapojani. Osana kokemuksellista aineistoani toimii työskentelypäiväkirja, jota pidin ajalla 25.12.2015–14.4.2016 valmistautuessani viimeiseen Szymanowski-levytykseeni. Strukturoin harjoitteluni tuolloin seuraavasti: 10 minuutin hiljaisuus, työn alla olevien teosten läpisoitto, yksityiskohtien harjoittelu sekä muistiinpanojen teko.

Koska olen kuluneen 20 vuoden ajan tehnyt tiiviisti töitä Szymanowskin musiikin parissa, hänen musiikkinsa on muokannut minua muusikona enemmän kuin mikään muu musiikki. Tartuin hänen tuotantoonsa tohtorintutkinnossani (2001–2008), minkä jälkeen (2010–2017) levytin kaikki hänen soolopianoteoksensa Alba Recordsille. Tämä kokonaisuus on yhteensä noin viiden tunnin mittainen ja käsittää teoksia kaikilta Szymanowskin tyylikausilta aina Chopin- ja Skrjabin-vaikutteisista miniatyyreistä myöhäisromantiikkaan, välimerelliseen impressionismiin sekä lopulta Tatran kansanmusiikin inspiroimaan tyyliin (Vehviläinen 2010, 2012, 2014, 2017).

Miltä Szymanowskin musiikin ajatteleminen tuntuu

Kun katson Szymanowskin partituuria tai kun kuvittelen, että soittaisin sitä, olen heti *valmiudessa*. En edes yritä lähestyä tätä musiikkia kevyesti. En osaa ajatella sitä rennosti. En hymyile, en leikittelen mielessäni musiikillisilla mahdollisuuksilla, vaan olen pidättyväisen keskittynyt ja väsynyt ajatellessani väistämättä suurta harjoittelumäärää. Kämperryn mentaali-

seen kuplaan, jonka muodostavat klaviatuuri, telineellä oleva nuotti, kädet ja pää.¹⁰ Eniten pää. Se on valmiudessa ajatella tulevaa koitosta, valmiudessa olla hermostumatta. Pää on täynnä, sitä särkee, enempää sinne ei mahdu, ei enää yhtään Szymanowskin kirjoittamaa tahtia.

Ja kun voimani kanavoituvat päähän, muu keho unohtuu.

Sisäisen todellisuuden kuvaamisessa tärkeää on tarkkuus ja rehellisyys, vaikka kokemuksen vangitseminen joihinkin sanoihin tai yhteen hetkeen on mahdotonta. Kun kokemusta kielellistää, se on jo muuttunut muuksi (Järviö 2011, 79–80) eikä ilmiön käsitteellinen kuvaus tuota samaa kokemuksellisuutta kuin itse kokemus (Koski 2000, 39). Pyrin sanoillani kuitenkin mahdollisimman lähelle kokemustani. Rehellisyys sinänsä on haaste: muut pääsevät käsiksi heikkouksiini.¹¹ Toisaalta koen, että tutkimuksen myötä heikkouteni kutistuvat ja ammatillisuuteni kasvaa. Samalla vaistomaisesti ajattelen, että lukijat eivät käänny minua vastaan. Esteettisesti haen sitä kohtaa, jossa löydän kokemuksilleni hivelvimmän mutta rehellisen kieliasun.¹²

Pääkeskeisen kokemukseni haastavat sellisti Elisabeth le Guinin, pianisti Satu Paavolan sekä pianisti Tiina Karakorven monipuolisen keholliset tutkimukset. Le Guin esittelee sellistin kehollisia perustoimintoja: silmäily, istuminen seisomisen sijaan, instrumentin sijoittaminen jalkojen väliin, sellon kaula soittajan kaulan vasemmalle puolelle, jousi oikeaan käteen. Luigi Boccherinin (1743–1805) Es-duuri-sellosonaatin kautta le Guin kuvailee, miltä kehon eri osissa tuntuvat sävelkulut, oktaavialat, soittajan mukavuus- tai epämukavuusalueet, nopeat siirtymät ja niin edelleen. (Le Guin 2006, 14–24.) Etsiessään italialaista bel canto -perinnettä kunnioittavaa, laulavaa soittotapaa Paavola (2018, 111–113) kuvaa pianotekniikkaansa muutosprosessia eritellen, mitä sormissa, sorminivelessä, kämmenessä ja käsivarressa tapahtuu soittotavan muuttuessa. Myös Karakorpi kuvaa soittamiskokemustaan hämmästyttävän tarkkojen kehollisten havaintojen kautta. Karakorpi tunnistaa soittonsa lomassa muun muassa keuhkot, vatsalihakset, käsivarret, selän, sormenpäät, jalkapohjat, lantion, lavat, yläselän ja kyynärvarret. ”Mielikuvassani kes-

¹⁰ Viulisti Eeva Oksala (2018, 58–59) kuvaa hieman samankaltaista kokemusta: toisinaan esiintyessään Oksala koki halua sulkeutua ja mennä piiloon ”itseensä”.

¹¹ ”En kerro sankaritarinaa”, toteaa Mali (2004, 11). Myös Sudnow (2001, 32–35) kuvaa avoimesti vaikeuksiaan, kuten epätoivon, hallinnan puutteen ja ulkopuolisuuden tunteita.

¹² Mali (2004, 14–15) pohtii ”valmiina” annettujen sanojen kohdallisuutta omassa, kokemuksellisessa tutkimuksessaan. Kuvatakseen ainutlaatuista kokemusta hän ottaa itselleen oikeuden käyttää myös outoja ilmaisuja.

kityn uloshengitykseen ja pitenen.” (Karakorpi 2016, 36–40.) Miksi minä en ole tottunut ajattelemaan soittoani näin? Miksi Szymanowskin musiikki kohdistaa kaiken huomion päähäni, ajatteluuni, kognitiooni? Voisiko selitys löytyä nuottitekstistä? Zentin (1988, 278) huomio Szymanowskin yhtäaikaista tietoisuuksista on osuva: jos jokin on osa tietoisuutta, sitä on ajateltava, ja ainakin toistaiseksi koen ajattelun sijaitsevan juuri päässäni, en esimerkiksi raajoissani tai selässäni. On aika katsoa, miltä nämä rinnakkaistietoisuudet näyttävät Szymanowskin partituureissa.

Kerroksellisuus Szymanowskin tekstuureissa

Oheisessa nuottiesimerkissä (kuva 1) näkyy Kalypson teeman ”impressionistinen polyfonia” (Zent 1988, 106). Samsonin (1980, 95) mukaan 6/8-tahtilaji sekä pisteellinen rytmiaihe muodostavat Szymanowskin suosiman kertovan elementin. Olen harjoitellut teemaa soittaen ja laulaen sen kerroksia erikseen ja koko kudosta siten, että yksi ääni soi kovaa ja muut hiljaa. Näin manifestoituu ajatus rinnakkaisista tietoisuuksista: harjoitellen kudosta kuullen paitsi vertikaaliset harmoniat myös horisontaaliset, itsenäiset linjat. Kognitiotani rasittaa, että joudun kannattelemaan näitä kaikkia ulottuvuuksia lopulta yhtäaikaisesti. Sopraanon 6/8-melodia kuuluu kudoksesta yleensä helposti, mutta esimerkiksi vasemman käden pieni sekunti (eis-fis) on hauska saada myös kuuluviin; nouseva intervalli on kontrasti laskevalle sopraanoainekselle. Keskiviivaston kolmisointusekunti-harmonia on tietenkin myös ilmeikäs – balansoiminen tarjoaa lukuisia vaihtoehtoja ja pakottaa harjoittelemaan kudoksen läpikuultavaksi. Vaarana on tukkoisuus, jota ehkäisee kerrosten huolellinen muotoilu ja itsenäisyys. Rinnakkaistietoisuudet tuntuvat elävän ajan kuluessa: kun otan teoksen uudelleen käsittelyyn, mieleni tekee nostaa esiin jokin aiemmin taka-alalla ollut ele tai kulku; ne kaikki ovat tietoisuudessa ni koko ajan mukana, huolellisesti sisäistettyinä ja harjoiteltuina, mutta voin vaihdella niiden keskinäistä suhdetta.

Ymmärtääkseni Szymanowskin musiikin rinnakkaistietoisuuksia yhä paremmin vertaan niitä hänen kirjalliseen ilmaisuunsa. Szymanowskin vaikutus Puolan kulttuurielämään näkyi myös hänen rooleissaan rehtorina, opettajana, ajattelijana, kirjoittajana. Paitsi asiatekstejä hän tuotti koko ikänsä myös runoutta ja proosaa.¹³ Mielestäni Szymanowskin (sa-

¹³ Szymanowski kirjoitti muun muassa romaanin nimeltä *Efebos*, joka osittain tuhoutui toisen maailmansodan aikana (Wightman 1999, 42–47, 220–231).

Kuva 1. Szymanowski: Kalypso op. 29/2, tahdit 12–13.

noin) kirjoitettu teksti on samankaltaista kuin hänen musiikillinen kudoksensa: tiheää, monikerroksista ja läpensä monimutkaista. Tavatonta ei ole jopa puolen sivun pituinen virke, johon on uponnut lukuisia konnotaatioita ja attribuutteja – Szymanowski rakentaa tekstistään monitasoista, ajatuksellista kudosta, jossa toisiinsa liittyvät seikat limittyvät ja pysyvät lähekkäin ja toisaalta muodostavat temaattisesti harmonisen ja kieliopillisesti virheettömän kokonaisuuden:

Näitä ihmisiä meidän on kiittäminen heidän tarjotessaan sietämätöntä, 'emotionaalista' sanahelinää ja pateettista sentimentaalisuutta, naiivia tylsän, henkilökohtaisen kokemuksen ja musiikillisen 'ilmaisun' yhteen saattavaa 'välittömyyttä', harrastelijamaista 'ideologista' substanssia tavoittelevaa ja muodon ohittavaa laiminlyöntiä, musiikin riippumattomuuden huomiotta jättämistä, teatraalisia sisäisen tyhjyyden ja musiikillisen arvottomuuden huolella piilottavia eleitä sekä lukuisan määrän muita vakavia puutteita, jotka mieluummin jätän tällä kertaa mainitsematta. (Szymanowski 1999, 148; englanninnoksesta suom. Vehviläinen.)

Uusia sanoja on verrattava edellä oleviin ennen kuin koko asiasisältö vähitellen hahmottuu. Kuten musiikillisissa fraaseissa, Szymanowskin virkkeissä on paljon tiiviitä, yksittäisiä ajatuksia, jotka on sisäistettävä ennen kokonaisuuden avautumista. Täten Szymanowskin tekstien lukeminen toisintaa kokemustani hänen soivien tekstuuriensa harjoittelijana: tiheä materiaali vaatii lukijaa/tulkitsijaa keskittymään herpaantumatta. Tä-

män vuoksi lähestyn Szymanowskin mitä tahansa tekstiä analyttisesti ja eritellen, en heittäytyen tai kokonaisuuksia noin vain nielaisten. Joudun olemaan kylmäpäinen ja kontrolloitu sekä myös varovainen ja ennen kaikkea *kunnioittava*, jotta en kävelisi jonkin piilossa lymyvän ajatuksen yli. Samalla rakastan sitä soinnillista työtä, johon Szymanowski tekstuurillaan minut pakottaa. En kyllästy.¹⁴

Harjoittelun myötä soittajan subjektiutta vahvistava hallinnan tunne sekä halu soittaa juuri nimenomaisella tavalla kasvavat (Nummi-Kuisma 2010, 206). Mitä enemmän työstän juuri Szymanowskin sävelkieltä, sitä enemmän olen siinä kotonani ja sitä enemmän se muokkaa soittajaminääni tietynlaiseksi. Viimeiset yli 20 vuotta aamuni ovat alkaneet kahlaten tässä hermoja koettelevassa sointimassassa. Ja kun en ole ollut pianon ääressä, olen kannatellut Szymanowskin sointikudosta kehossani, jonne se on painunut muistiin.

Yksityiskohtiin tarttuminen harjoittellessa

Olen aina ollut harjoittelijana yksityiskohtiin tarttuja, jolle on ollut luontevampaa purkaa osiin kuin yhdistää. Tämä ominaispiirre nousee vuosien varrella kirjoittamissani teksteissä vahvasti esiin. Saman ilmiön toistuva esiintyminen autoetnografisessa aineistossa on metodologisesti arvokasta: vaikka vuodet kuluvat, palaan aina samaan teemaan. Järviö puolestaan tarkastelee eri aikoina kirjoitettuja tekstejään – ”tekstikerrostumiaan” – arvioidakseen, kuinka hänen henkilökohtainen kirjoittajanotteensa ja kokemuksensa vähä vähältä vahvistuvat ja tarkentuvat (Järviö 2011, 77–78, 97–103).

Olen vuonna 2008 valmistuneessa tohtorintutkimuksen kirjallisessa työssäni muistellut kandidaattiopintojen aikaista (1990-luvun alku) kontrolloivaa ja yksityiskohtiin fokuoivaa harjoittelua:

En ole nopea, sähäkkä enkä spontaani. Eräs ongelmani saattaa olla siinä, että en koskaan koe olevani valmis. Harjoitteluani leimaa loputon varmisteleminen sen sijaan, että suoraan ja kaikin keinoin etsisin lopputulosta. (Vehviläinen 2008, 39.)

¹⁴ Soinnillisesta työskentelystäni pianon ääressä ks. Vehviläinen 2019.

Kuvaan, kuinka kandidaattiopintojeni aikana hajotin opeteltavan materiaalin mikroskooppisen pieniin osiin, joita tarkastelin kuin suurennuslasin alla. Työskentely oli hidasta ja vaivalloista.

Kutakin tekstuurin yksityiskohtaa oli vahvistettava, sillä mikään kohta ei ollut valmiiksi tarpeeksi laadukas. [Tämä] tarkoitti jokaisen erillisenä hahmottuvan yksikön – soinnun, motiivin, fraasin, trillin jne. – irrottamista yhteydestään sekä tuon yhden yksikön läpikäymistä mahdollisimman monin eri tavoin: pisteellisissä ja aksentoiduissa rytmeissä, eri suuntaisina arpeggioina, kovaa irtonaisessa ja massiivisessa fortessa ja niin edelleen. (Vehviläinen 2008, 42.)

Saatoin harjoitella yhtäällä d-molli-sointua rytmeissä ja aksentoiden, mutta seuraavan c-molli-soinnun kanssa toisaalla aloitin saman uudestaan alusta. Ikään kuin d-molli ei olisi opettanut minulle mitään. Asiat eivät yhdistyneet toisiinsa. (Vehviläinen 2008, 43.)

Myös tohtorintutkiminnon konserteissani (2000-luvun alku) taiteellinen lautakunta kiinnitti huomiota tapaani kontrolloida ja varmistella ja kehotti esittäessä heittäytymään musiikkiin rohkeammin. Koin toiveen häiritsevänä:

Miksi en ole spontaani ekstrovertti hetkeen tarttuja? Miksi olen ollut jo pienestä pitäen tällainen varmistelija, aina huolehtimassa mitä seuraavaksi tapahtuu. [...] En ota riskejä edes ruokakaupassa, miten tekisin sen sitten konserttilavalla? (Vehviläinen 2008, 37.)

Konsertistani on kulunut jo useita viikkoja, ja aina vain mietin, etten ole spontaani. [...] En voi ripotella spontaanisuutta soittoni päälle kuin suolaa. Saamani kehotus: ”heittäydy, ota riski”, on minulle valtava, mulistava asia [...] [P]yrin tähänkin kehotukseen suhtautumaan samalla tavoin kuin kaikkiin asioihin elämässäni: kankeasti, hitaasti, koko raskasta tajunta-aparaattia yksityiskohtaisesti huoltaen ja mielellään pitkän ajan kuluessa. Yritän tarttua hetkeen miettimällä asiaa ensin kuukauden. (Vehviläinen 2008, 39.)

Vertaan itseäni kollegoihin: Mali (2004, 89, 77–111) lähestyy Crumbin vaikeaselkoista pianomusiikkia eri suunnilta vähitellen; tämä on minulle Szymanowskin kompleksisuuden vuoksi tuttua. Ajan kanssa tunnustelen musiikillisesta aineksesta alkaa vähitellen muodostua kokonaisuus. Sen sijaan Karakorpi etenee uuden teoksen parissa keskeytyksettä, katse kaiken aikaa nuotissa. Hän hahmottaa musiikin aluksi kolmen tahdin

pätkissä, kuulee nuottikuvan ensin mielessään ja sitten soittaa sen. (Karakorpi 2016, 20.)

Kuvaamastani detaljitason raatamisesta olen systemaattisesti pyrkinyt eroon. Vaikka luontaisesti haluaisin takertua yksityiskohtiin, olen ryhtynyt harjoittelemaan myös kokonaisuuksia. Tätä pyrkimystä tukee Nummi-Kuisman (2010) tutkimus, jossa pianistin harjoitteluprosessissa oleelliseksi tekijäksi muodostui juuri kokonaisvaltainen ja keskeytyksetön läpisoitto sekä sitä suuntaava 'vire'.¹⁵ Aloin vähitellen nostaa läpisoittoa keskeiseksi harjoittelumenetelmäksi. Esimerkiksi juuri kevään 2016 työpäiväkirjamateriaalini on kirjoitettu asetelmasta, jossa päätin soittaa työn alla olevat teokset päivittäin kokonaisina, vaikken niitä vielä kovin hyvin osannutkaan. Tämä oli merkittävä askel: tarvitsin teosten säännölliseen läpisoittoon tietoisin päätöksen.

Variaatiosarjan harjoittelua

Seuraavassa havainnollistan soitto-orientaationi muodostumista kevään 2016 työpäiväkirjaotteiden avulla. Työn alla on Szymanowskin variaatiot b-molli, op. 3, teoksen ongelmakohdat, muunnelmien keskinäinen hierarkia ja etenkin viimeisen muunnelman merkitys koko teokseen nähden. Havaitsen myös tutun ristiriidan yksityiskohtien ja kokonaisuuden välillä.

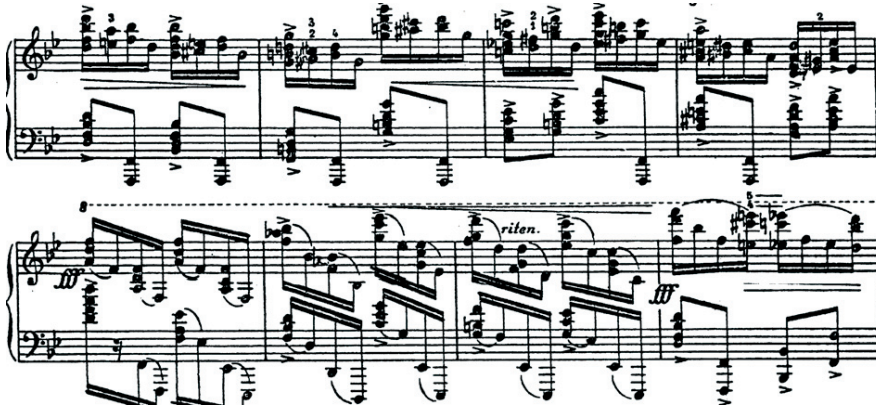
Teoksessa on 16-tahtinen teema ja 12 variaatiota. Teeman mukainen symmetria toteutuu kaikissa variaatioissa lukuun ottamatta tahtimäärältään pidempiä IX, XI ja XII variaatioita. Toisinaan tekstuurin monimutkaiset säestyskuviot hankaloittavat temaattisen aineksen esiin nostamista. (Breckenridge 1985, 25–26, 65.) Tällöin tiheän tekstuurin huolellinen balansointi estää soinnin tukkiutumisen¹⁶ – itse asiassa soin-

¹⁵ Vire (Nummi-Kuisma 2010, 1) on amodaalinen eli aistimodaliteetteihin sitoutumaton, kehollis-mielellinen tapahtuminen, joka poikkeaa fragmentaarisen harjoittelun aistikokemuksesta ja josta puhutaan liikkeellisin käsittein.

¹⁶ Catherine Laws (2014, 282–283) toteaa pianistien kiinnittävän enimmänsä huomionsa usein melodian, harmonian ja rytmiikan kautta teoksen muotoon ja rakenteeseen, muttei riittävässä määrin sointiin. Esimerkkinä hänellä on Szymanowskiin verrattuna lähes päinvastainen teos: Morton Feldmanin hiljaisuustutkielma *Palais de Mari* edellyttää Lawsin mukaan äärimmäistä soinnillista tajua – huomio, jonka kyseisen teoksen esittäneenä allekirjoitan. Niin niukkaeleinen *Palais de Mari* kuin yltäkylläiset variaatiot b-molli kärsivät, mikäli sointi ei kiinnosta esittäjää. Edellisessä etsitään rajaa hiljaisen ja hiljaisuuden välillä, jälkimmäisessä ihanteena on runsas mutta läpi-kuultavan erottelukykyinen sointi.



Kuva 2. Karol Szymanowski: variaatiot b-molli, op. 3. Var. XII, tahdit 1–2.



Kuva 3. Karol Szymanowski: variaatiot b-molli, op. 3. Var. XII, tahdit 272–279.

nin läpikuultavuuteen asti tarkka toteutus tulisi mielestäni asettaa etusijalle aina Szymanowskin musiikin kohdalla.¹⁷

Jo ensimmäiset päiväkirjaotteet osoittavat huoleni viimeisen variaation (no 12) suhteen. Siinä avaustahtien hankalat kaksoisotteet (kuva 2) paksuuntuvat loppua kohden vielä hankalimmiksi soinnuiksi (kuva 3).

(26.12.2015.) Pari huomiota variaatioista: jännitän hirveesti vikaa variaatiota [no XII].

Haasteeni eivät ole vain teknisessä toteutuksessa. Taiteilijuuden saavuttamiseksi pelkät tekniset tai tyyllilliset taidot eivät riitä, vaan esittäjän tulee olla ”taiteellinen” ja löytää musiikin ”sisäinen elämä”. Tekniikka

¹⁷ Olen aiemmin käsitellyt yksityiskohtaisesti omaa sormitekniikkaani soinnin hallinnan työstämisprosessissa (ks. Vehviläinen 2019).

tulee toki hallita, mutta se ei saa olla esillä. Ensisijainen päämäärä on musiikin tulkinta. (Cumming 2000, 24–25.) Koen vastuuta tätä hankalaa musiikkia kohtaan. Partituurin sivut tulevat uniini ja herättävät minut yöllä aiheuttaen stressioireita. Vaikka minulla on epämiellyttäviä keholisia tuntemuksia, en rauhoitu niiden äärelle vaan yritän ratkoa tilannetani älyllisesti. Tuntuu, että hahmotan kokonaisuuden väärin: sen sijaan, että jollain ihmisen mittaisella tavalla sisäistäisin teoksen kokonaiskaaren, koen materiaalin koostuvan tuhansista kesyttämättömistä ja voimavarojani nielevistä yksiköistä. Taiteellinen vastuu painaa hartioitani alaspäin ja katseeni lattiaan. Jopa ollessani jossain muualla kuin pianon ääressä alan jännittää viimeistä variaatiota. Muunnelman nuottikuva piirtyy mieleeni, minkä seurauksena alan etsiä keinoa selvittää tekstuurin kompleksisuudesta; ajattelen ja ajattelen, kunnes saan jonkin harjoittelustrategisen oivalluksen ja mielialani kohoaa. Alla oivallus:

(26.12.2015.) [E]räs oppilas oli mielikuvissaan nähnyt itsensä epäonnistuvan monta kertaa. Hän sai mielikuvansa vaihdettua onnistumiseen ja lopulta vaikea paikkakin onnistui. Musta tuntuu, että vika variaatio on tästä kiinni. Se on siellä lopussa odottamassa, ja mun mielikuviin liittyy aina muut ihmiset. [...] juuri viimeiseen, jossa haluaisin näyttää että olen loistava. Se menee usein myös etydiksi, siten etten kuule musiikkia.¹⁸

Minulla on jälleen idea, jonka turvin voin seuraavan kerran harjoitella. Uusi *ajatus* kannattelee minua ja prosessiani eteenpäin. Koen olevani tehokas ja älykäs; olen taas kerran jaksanut luovuttamatta käyttää aivojani, kunnes tiedän mitä tehdä. En oikein pääse työpäiväkirjassani ääneen asti vaan ratkon ongelmiani ennen soivaa lopputulosta. Lähes kaikki huomioni koskevat harjoittelustrategioita, varsinaisista taiteellisista tavoitteista puhun vähemmän. Muun muassa tätä on kognitiivinen orientaationi. Kriisinhallintaa.

(26.12.2015.) Teeman tulisi vielä kuulua selvästi. Esim. valssi menee vielä huonommin, mutten oikein noteeraa sitä, koska se on biisin loppupuolella. Jos olen selvittänyt muutaman pahan [ks. kuva 4] ennen sitä...

¹⁸ Toki esittäjät tuntevat pelon eri muodot. Karakorpi (2016, 21–22) tarvitsee kauhua ollakseen luova ja kokee, että oman sisäisen maailman avaaminen yleisölle sisältää aina vaaran tulla torjutuksi. Pianisti Sonja Fräki näkee pelon olevan välttämätön osa oppimista. Kun esitys lähestyy, Fräkin harjoittelu tarkentuu ja hän alkaa tehdä tietoisia taiteellisia päätöksiä. (Fräki 2016, 129–130.)

Agitato

Var. II

sf marcato *cresc.*

Con moto Scherzando

IV

leggiero pp staccato *cresc.*

8

Scherzando, molto vivace

Var. VI

leggiero pp

Allegro agitato ed energico

Var. VII

f

Kuva 4. Karol Szymanowski: variaatioit b-molli, op. 3. Var. II, tahdit 33–34; var. IV, tahdit 78–79; var. VI, tahdit 102–104; var. VII, tahdit 118–119.

...en niin hirveästi sure sitä, ettei se onnistu. Mulla on näköjään selvä hierarkia näiden variaatioiden kesken. Ne merkitsevät mulle eri asioita. Joissakin selvästi testaan omaa tasoani, jotkut menen taas ohi enkä edes välitä.

Kuvassa 4 näkyvät variaatioiden alut tuovat esiin erilaisten tekstuurien vaihtelun, joskin niitä yhdistää joustavan ranteen ja irtonaisen sormitekniikan tarve. Ajattelen sormia ja rannetta eli kehoni osia – miksi siis koen edelleen, että orientaationi on kognitiivinen eikä kehollinen? Siksi, että fokus löytyy pään avulla; keskityn, jotta ranne tai sormet ovat juuri sellaiset kuin pitää. Kehoni saa huomiotani vain hiukan, yksi tarkkarajainen valokeila kerrallaan. Ei tietoaakaan selästä, jaloista tai hartioista. Sitä paitsi kehon ajatteleva lienee eri asia kuin kehon kokeminen tai tunteminen?

(26.12.2015.) Myös eka variaatio on paha.

Ensimmäinen variaatio (kuva 5) aiheuttaa samaa uupumusta kuin Szymanowskin vaikeaselkoisten lauseiden lukeminen: tempo on hitaampi kuin esimerkiksi nopeissa virtuosivariaatioissa II, IV, VI ja VII (kuva 4), mutta kudoksen polyfonisuus edellyttää kolmen päällekkäisen tason hallintaa. Muistelllessani ensimmäistä variaatiota kehoni pysähtyy ajattelemaan hievahtamatta. Keho haluaa ehdottomasti olla häiritsemättä tavoittelemaani kognitiivista hallinnan tunnetta. Missä on hengitys?

Näiden yksittäisten huoltien ohella saan kuitenkin myös kiinni läpisoiton ajatuksesta. Seuraavassa näkyy, miten raivaan tilaa keskeytysettömälle soitolle:

Var. I

(L'istesso tempo)

Il tema marcato *p* *poco* *cresc.* *rit.*

Kuva 5. Karol Szymanowski: variaatiot b-molli, op. 3. Var. I, tahdit 17–18.

(26.12.2015) [P]äätin että soitan koko biisin alusta loppuun. [...] olen taas jumittamassa omaan helmasyntiini: en uskalla tarttua kokonaisuuksiin. [...] se on oikeastaan se koko asian ydin. Kokonaisvaltainen soitto, jossa vire säilyy. Soitin siis alusta loppuun [...] muistin yllättävän hyvin. [...] Soitin muuten variaatiot vielä lopuksi, ja vielä uudelleen. Eli alussa läpisoitto, lopussa 2 läpisoittoa. [O]n siitä hyötyä. Biisi kutistuu...

(27.12.2015) Meditoin 10 minuuttia [...] Vika variaatio, kävin sen läpi keskeytyksettä mielessäni. Lauloin sen alusta loppuun, pään sisäisesti. En muistanut yhden kohdan harmonioita, mutta huitelin sen läpi silti. Keskeytyksettä. Soitin kappaleen kokonaan alusta loppuun asti. [...] Mentaaliharjoittelu toimi [...] jokin vääjämättömyys oli läsnä, sellainen että en keskeytä vaan ilman muuta on yksi kaari alusta loppuun. Aion tehdä tätä joka aamu ja jokaisen variaation kohdalla.

Seuraava päiväkirjanote on täyttä projektinhallintaa. Mietin jo heräessäni oikeita harjoittelustrategioita ja päästessäni harjoittelemaan valmiustasoni on korkea. Elämäni pääsisältö on, kuinka harjoitella variaatioita mahdollisimman oikein:

(26.12.2015.) [A]amun huonoa fiilistä voisi auttaa jos systemaattisesti [...] päättäisin treenin lopuksi, miten aloitan aamulla. Tietty meditaatio ja ensin läpisoitto, sitten aina eri variaatioihin kiinni. Huomenna aloitan vikasta variaatiosta ja yritän saada melodisen jatkumon. Suunnittelen harmonisen linjan paremmin, että kuulen pitkiä linjoja ja kehittymisen. Pitäisikö piirtää joku kartta? Kaikki keinot käyttöön.

Szymanowskin hankalan tekstuurin yksityiskohdat nostivat stressitasoni korkeuksiin, mutta toisaalta aloin saada otetta keskeytymättömän soiton vireestä. Yhteensä neljän kuukauden ajan jaksoin aloittaa harjoitteluni meditoinnilla, jota seurasi teosten läpisoitto. Puhun työpäiväkirjoissani todella ”meditoinnista”, sillä alkuperäisenä tavoitteena oli tavoitella rauhoittumista, johon olin aiemmin tutustunut vuoden mittaisessa mindfulness-koulutuksessa.¹⁹ Koulutus sisälsi seisoma-, kävely- ja istumameditaatioita, jotka kaikki tähtäsivät kehontietoisuuden vahvistamiseen. Kävi kuitenkin niin, että ”meditaatiostani” pianonsoiton yhteydessä tuli kaikkea muuta kuin kehollinen harjoitus. Aloin käyttää kymmenminuut-

¹⁹ Mindfulness on yhdysvaltalaisen professori Jon Kabat-Zinnin kehittämä metodi, jonka tavoitteena on auttaa ihmisiä käsittelemään tunteitaan ja kokemuksiaan sekä lisätä stressinhallintaa. Harjoitteina käytetään meditaatiota, joogaa sekä sanallista reflektiota. (Mindfulness 2019.)

tiseni ongelmanratkaisuun. Kävin teoksia läpi ja aloin mieleni kaaoksen keskeltä havaita paikkoja, joita eniten jännitin. Mietin sopivia lähestymisstrategioita ja harjoittelutapoja, minkä havaitsin rauhoittavan mieltäni ja tuovan selkeyttä työskentelyyni. Toisin sanoen hiljaisuudestani muotoutui tehokas mentaalisen harjoittelun väline. Analysoin pian soittamaani musiikkia ja valmistin itseäni kohtaamaan vaativan tekstuurin. Orientoiduin siis juuri ennen harjoittelun alkua kohti kognitiota.

Kehollisuuden mahdollisuus

Silence Ensemblen praksislähtöinen menetelmä ja nyt-hetken löytyminen

Seuraavaksi kuvaan, miten toimintani taiteilijatutkijaryhmä Silence Ensemblen jäsenenä sysäsi minut varoittamatta pohtimaan kehollisuutta ja tapaan olla pianisti.

Taiteellisiin prosesseihin sitoutuneen hiljaisen tiedon paljastamiseksi ja artikuloimiseksi taiteilija-tutkijan avuksi tarjoutuu usein kokeilevuus (Borgdorff 2012, 43). Eksperimentaatio onkin taiteellisessa tutkimuksessa jo koeteltu käsite. Sen kesyin muoto on ajatus esittävästä taiteesta lähtökohtaisesti kokeilevana (mm. Coessens 2014, 64–66; Raes 2014, 56), mutta moni testaa praksistaan rohkeammin ja tekee tietoisesti poikkeavia ratkaisuja löytääkseen uutuuksia ja innovatiivisia, esteettisiä ideoita (vrt. de Assis 2018, 13, 19; Vanhecke 2014, 95–97). Koska taiteellinen tutkimus on ärhäkästi kyseenalaistanut niin tutkimuskysymyksen tarpeellisuutta kuin tulosten artikulointia, on esitetty, että myös menetelmät saavat olla taiteesta itsestään nousevia, *taiteellisia* menetelmiä (aiheesta mm. Kirkkopelto 2015, 49). Tähän olemme myös Silence Ensemblen kesken ottaneet kantaa: tutkimusmenetelmämme alkujuuri on puhtaasti praksislähtöinen, emmekä asettaneet tutkimuksemme alussa lainkaan tutkimuskysymyksiä. Tuloksia kuitenkin syntyi, ja ne olemme artikuloineet sanallisesti.

Vuonna 2015 tanssija Kirsi Heimonen kutsui minut sekä kuvataiteilija Petri Kaverman tutkimaan taiteen keinoin 'hiljaisuuden' käsitettä. Yhteistyömme perusta rakennettiin kevään 2016 kahdeksassa poikkitaiteellisessa sessiossa, joissa minä soitin pianoa, Heimonen tanssi ja Kaverma piirsi. Annoimme asioiden tapahtua itsestään, ilman teoreettisia taustaoletuksia tai ennakkoon määriteltyä tutkimuskysymystä – muun muassa

performanssitaitelija Pilvi Porkola (2019) toteaa taiteellisen tutkimuksen olevan prosessi, jossa praxis ohjaa tekijäänsä eteenpäin. Teoretisointi tapahtui vasta jälkikäteen, sillä halusimme antaa itse praksikselle tilaa ja aikaa tapahtua. Ainoa päätös oli aikataulu: 15 minuuttia hiljaisuutta (istuen tai lattialla maaten), 40 minuuttia praksista (soittoa, liikettä, piirtämistä), sitten omien muistiinpanojen kirjoittamista ja lopuksi keskustelua. Sessioiden tuloksista oli itselleni tärkein 'nyt-hetkeen tarttuminen'. (Heimonen et al. 2018.)

Verrattuna edellä kuvaamaani kognitiiviseen orientaatioon 40 minuutin mittainen sessio tanssijan ja kuvataiteilijan kanssa oli jotain aivan muuta. Orientaationi häiriintyi heti ensimmäisessä sessiossa, sillä selkäni takana tanssi elävä ihminen. Ensimmäinen huomioni oli, että minulla on selkä, ja seuraava, että sen takana on joku. Nämä fysikaaliseen todellisuuteen sidotut havainnot sotkivat soittokokemukseni täysin. En osannut nimetä soittoani harjoitteluksi (harjoittelen yksin) enkä esittämiseksi (yleisö katsoo minua eikä liiku tai piirrä samaan aikaan), vaan se oli jotain muuta, jolle en heti löytänyt ontologista lokeroa. Yllättävä seuraus oli, että tanssijan liike sai minutkin liikkeelle. Soitin ensin koulutukseni mukaisesti teoksia, mutta sitten mieleni teki alkaa ottaa konserttisalia tai luokkahuonetta haltuun liikkuen. Aloin kosketella tilassa olevia esineitä, tuoleja, pöytiä, piirtoheitintä. Käytin paitsi jalkojani myös silmiäni: katsoin flyygeliä muutaman metrin päästä havaiten sen olevan pienempi kuin ollessani sen ääressä. Kokemus oli mielestäni luonteeltaan fyysistä tilallinen: olen *täällä*, *näiden* ihmisten ja *näiden* esineiden kanssa. Kirsi ja Petri, lattia, katto, seinät, tuolit. Tässä, nyt. Ei mennyttä eikä tulevaa, vaan tämä hetki. (Heimonen et al. 2018.)

Fyysinen etsintäni merkityksellistyy Timo Klemolan fenomenologian kautta. Klemola kuvaa tilaa, jossa yhdistää fyysisen liikkeen ja filosofian, elämän ja hengityksen, ja huomauttaa, että normaalissa elämässään ihminen toistuvasti ylittää kehonsa ja sen tietoisuuden. Voimme löytää kehontietoisuuden, jossa olemme aina tässä hetkessä: kun kuuntelemme kehoamme, voimme tulla tietoisiksi sisäisestä maailmastamme ja siitä, mitä meissä juuri nyt tapahtuu. Tällaiseen tilaan eivät sisälly ajattelu, muistikuvat tai suunnitelmat. Kehontietoisuus on paluu läsnäoloon. (Klemola 2004, 9, 56, 57.)

Kuudennessa sessiossamme tapahtui odottamattomin asia. Istuessani flyygelin ääreen aloinkin improvisoida. Olin etukäteen ilmoittanut, etten ole kiinnostunut improvisoinnista ja että halusin olla projektissamme oma itseni, sävellettyjä teoksia soittava klassisen musiikin pianisti. Kuitenkin jokin yhteistyömme ilmapiirissä johdatti minut improvisoimaan

15 minuutin ajan täysin vapautuneesti. Jatkoin samaa seuraavissa sessioissa, joskaan ensimmäisen kerran hurmiota en enää kyennyt saavuttamaan. (Heimonen et al. 2018.)

Tilassa liikkumisen, tavaroiden koskemisen sekä improvisoinnin merkitys olivat minulle mahdollisuuksia harjoitella nyt-hetkessä oloa. Kävely sessioiden aikana oli täysin spontaania ja suunnittelematonta, enkä improvisoidessani miettinyt, *kuulostaako tämä hyvältä*. Pyrin ainoastaan olemaan siinä missä olin, minkä jälkeen seuraisi uusi nyt-hetki ilman suunnitelmia ja vertailua menneeseen. (Heimonen et al. 2018.) Klemolaa mukailien näen toimintani alustavina askeleina kohti kehontietoisuutta.

Hengitys väylänä kehontuntemukseen

Yhtäältä Szymanowskin pianoteosten monitasoinen ja tiheä tekstuuri, toisaalta luontainen, vuosien aikana ruumiillistunut tapani keskittyä harjoitellessa yksityiskohtiin kokonaisuuden kustannuksella ovat ymmärrykseni mukaan muovanneet soitto-orientaatiotani kognitiivispaivotteiseksi. Kun syksyllä 2018 kesäloman jälkeen aloin jälleen harjoitella, aloin pohtia aiempia kokemuksiani: hiljaisuutta mentaalisenä harjoittelutyökaluna sekä uutta kehollista orientaatiota, nyt-hetkessä oloa. En missään nimessä enää halunnut palata kognitiokuplaani. En halunnut soittoa edeltävää kymmenen minuutin hiljaisuutta, sillä oletin sen vievän minut jälleen mahdollisimman kauas kehontietoisuudesta: juuri kun olisin aloittamassa mitä fyysisintä toimintaa eli soittamista, olin vaarassa kadottaa kosketuksen kehooni täysin.

Klemola toteaa kehon ja mielen välisen suhteen olevan yksi filosofian keskeisistä ongelmista. Länsimaisessa ajattelussa korostuu dualismi, aasialaisissa perinteissä kehon ja mielen nähdään olevan samaa. Klemola kritisoi länsimaista kahtiajakoa ja tarjoaa kokemuksellista tietoa sen rikkomiseksi. Hengitys nousee prosessissa avainasemaan. Klemolan hyvin konkreettinen filosofia vei huomioni perustavien kysymysten äärelle – konkreettinen, sillä Klemola osoittaa filosofian voivan toteutua käsitteellisen pohdinnan rinnalla myös käytännön kehollisena harjoittamisena. Itselleni kiinnostavimmaksi nousi Klemolan esittelemä, kehontietoisuutta vahvistava hengitysharjoitus, joka tähtää ajattelun tietoiseen harjoittamiseen ja ajatusprosessin katsomiseen lähietäisyydeltä. On erottavissa toisistaan käsitteellinen ajattelu (ns. normaali ajatusten virta)

sekä mietiskelevä, kehollinen ajattelu, joista jälkimmäinen on varsin vaikea tavoittaa tai pitää yllä pitkän aikaa. Mietiskelevän ajattelun tavoittelussa etsitään kohtaa, jossa käsite ”nousee” ja jonka voi nähdä ajatuksen alkuna. Tämän kohdan löytäminen ja tunnistaminen toimivat avaimena oman ajattelun hallintaan. (Klemola 2004, 10, 28–31, 87.) Ja koska Klemolaa ei kiinnosta pelkkä käsitteellinen pohdinta, hän tarjoaa malliksi konkreettisen harjoituksen.

Harjoituksessa lasketaan hengitysvaiheita yhdestä kymmeneen toistaen tätä puolen tunnin ajan. Uloshengityksen aikana lausutaan mielessä lukusanan ensimmäinen tavu ja sisään hengitettäessä toinen tavu. Tätä tulee harjoittaa päivittäin muutaman kuukauden ajan tullakseen vähitellen tietoiseksi siitä, mitä tietoisuudessa tapahtuu. Harjoitus näyttää assosiaatioiden määrän kaikessa uuvuttavuudessaan. Seuraavassa harjoituksessa lasketaan vain uloshengitykset samalla, kun sisäänhengitysvaiheessa mielen annetaan pysyä tyhjänä. (Klemola 2004, 32, 34.) Myös Koski näkee juuri hengityksen tarkkailun luontevana tietoisuuden keskittämisen kohteena. Hän kuvaa hengitysharjoituksia hengitysrytmin tietoisena säätelynä, jonka tavoitteena on rytmin hidastaminen mahdollisimman alhaiseksi. (Koski 2000, 120.)

Tein ensimmäisen Klemola-harjoitukseni saman tien luettuani siitä. Löysin tuntemuksen, joka vaikutti mielestäni ’keholliselta’ ja joka erottui selvästi tuntemuksesta, jossa huomio on mieleen singahtelevissa käsitteellisissä ajatuksissa. Kehollinen tuntemus kesti hetken, kunnes jossain vaiheessa huomasin olevani taas upoksissa käsitteellisen ajattelun virtaan. Mutta tämä häivähdyksenomainen hetki kehollisuutta vakuutti minut siitä, että harjoitusta kannattaisi jatkaa. Se veisi minut lähemmäs kehontietoisuutta, ehkä myös soittaessani. Minuun jäi kaipuu keholliseen tuntumaan.

Kuussaaren hengitysretriitti

Marraskuussa 2018 sain mahdollisuuden harjoitella hengittämistä keskitetysti Silence Ensemblen tutkimushankkeen osana. Vietin Kirsi Heimosen kanssa viikon Viron Kuussaaren kylpylähotellissa. Päivämme oli tarkoin ohjelmoitu: kylpylähoitoja, ruokailuja, Silence Ensemblen praksikseen liittyviä virittäytymiskävelyitä sekä hengitysharjoituksia. Tämä kehollinen retriitti tarjosi mahdollisuuden itsen havainnointiin ja kehon-tuntemusten kohtaamiseen. Hengittäminen tuntui aluksi hyvin vaikealta – ote ensimmäiseltä retriittipäivältä:

(18.11.2018) Tein seisomameditaation 15 minuuttia. Yritin seisoa paikallani ja vain hengittää ja päästä kehoon. Mutta jossain vaiheessa keho alkoi viestittää jännityksiä ja ajattelin, että pakko tehdä pilatesta, syvävenytystä hartioihin. [...] Arvoin kahden hengityksen välillä ja tunsin olevani huijari ja luovuttaja.

Hengittäminen ja sen havainnointi tuottivat epätoivon tunteita. Minulla oli valtavat odotukset sille, että hengittäminen niin sanotusti onnistuisi. Olin päättänyt harjoitella Klemolalta omaksumaani kontemplatiivista ajattelua ja sen edellyttämää hengittämistä, mutta aloinkin vanhasta muistista hengittää Pilates-syvävenytyksen mukaisesti. Ahdistuin, kun en hallinnut lainkaan Klemola-hengitystä. Seisoin hotellihuoneessa ja sätin itseäni. Lisää kielteisiä kokemuksia hengittämisestä:

(19.11.2018) Olipa vaikeaa, ja olipa vaikea olla arvottomatta. Joo, tämä oli mun mielestä huono hengitysharjoitus. Ihan sama.

(19.11.2018) Mä en päässyt yhtään kiinni kehooni siinä hengitysharjoituksessa.

Arvottaminen liittyy tavoitteellisuuteen, tavoitteellisuus puolestaan kärsimättömyyteen, että tutkimustuloksia voisi syntyä nopeasti. Vaikka Klemolan (2004, 66) mukaan harjoittamiseen tulisi sitoutua mieluummin vuosikymmeniksi kuin vuosiksi, minä aloin edellyttää itseltäni oikeaoppista hengittämistä jo ensimmäisenä retriittipäivänäni.

(19.11.2018) Mikään ei ole niin kaoottista kuin oman pään sisällä oleva ajatusten sekasorto. Ulkoapäin näyttää, että ihminen on ihan rauhallinen ja siinä se vaan makaa, mutta pään sisällä on ihan järkyttävä meteli ja sotku.

Tai kuten Klemola kauniimmin toteaa, ajatusten assosiaatiovirta on hallittavissa vain heikosti, jos lainkaan. Emme ole noin vain vapaita ajattelemaan miten ja mitä haluamme. Ajatukset ilmaantuvat jostakin ja ikään kuin menevät ylitsemme. (Klemola 2004, 33.) Myös minä halusin katkaista ajatusteni virran, mutta tuloksena oli ”järkyttävä meteli ja sekasotku”, mikä tuntui epämiellyttävältä. Myös muu retriitin ohjelma, kuten erilaiset rentouttavat vesihoidot, alkoivat vaikuttaa:

(20.11.2018) Yrttiporekylpy 15 minuuttia oli mulle vähän liikaa, meinasin useita kertoja nousta pois. Se tuntui kuumalta ja väkivaltaiselta se

poreilu. Harjoittelun tematiikka tunkeutuu kaikkeen mitä täällä kylpylässä tapahtuu. Treenasin omaa sietokykyäni, laskin hengitystä, laskin sekunteja, jotta olisin jaksanut olla ammeessa. Ei tullut mieleen, että oikeasti ei olisi mitään ongelmaa, jos nouden kesken kaiken pois. [...] Ostin pähkinöitä [...] Ja sitten heti päätin, että nämä pähkinät pitää syödä eri tavalla: jokaista pitää imeskellä. Askeesi, sitkeys, harjoittaminen, mielen ja kehon hallinta. Kaikkialla.

Olin jatkuvan itsemonitoroinnin alla. Tärkeältä tuntui tehdä asiat oikein ja vastuullisesti. Toisaalta myös lähestyin oman ajatteluni juurta, sitä kohtaa, jossa arvottaminen, torjuminen tai muu käsitteellinen ajatus nousi esiin. Hetkittäin olin uppoutunut itse tekemiseen ja läsnäoloon, mutta pian väliin tunkeutui ajatus. Työstin siis paitsi hengitysharjoituksin, myös muussa tekemisessäni Klemolan kuvaamaa ajattelun alun paikannusta, sitä kohtaa, jossa käsite vielä ei nouse (Klemola 2004, 32). Vaikeinta oli vain olla.

(19.11.2018) Arvon koko ajan suorittamisen (pitäisi löytää hyviä tutkimustuloksia ja oivalluksia) ja vain olemisen välillä. On todella vaikea etsiä hengittämistä ja rauhaa, kun se samalla on tutkimusaihe. Milloin vain olisin? Milloin tarkkailisin olemistani?

Meditaatio- ja hengitysharjoitusten vaativin puoli oli liikkumattomuus:

(20.11.2018) En osaa oikein sanoa tästä mitään. [...] on sellainen olo, että tästä meditaatiosta ei ole mitään hyötyä. Että miksi pakotan itseni istumaan paikallani, vaikka paikallaan olo on mulle todella vaikeaa, on aina ollut. [...] Mutta onko se sitten toisaalla se hyöty? [...] tulee tietoa siitä omasta ajattelusta.

Klemolan (2004, 230) mukaan liikkumattomuus auttaa kehontietoisuuden kuuntelemisessa erityisesti, jos sitä edeltää liikkuva, fyysinen harjoitus. Kun lämmennyt keho sitten rauhoittuu kehontietoisuuden ja hengityksen kuunteluun, on mahdollista tulla tietoiseksi omasta sisäisestä vityalisuudesta.

(20.11.2018) Liikkumaton keho aiheuttaa ehkä sen ajattelun tarkentumisen. Sisäisen avaruuden vityalisuus nousee esiin. Joo. Joskus se oikein huutaa korvissa.

Kun pohdin asiaa tiedontuotannon kannalta, näkymä muuttuikin valoisammaksi. Kehossani ja mielessäni voi vallita kaaos, mutta juuri se onkin tarvitsemaani tietoa ajatteluni olemuksesta. Tätä juuri etsin. En ole retriitissä tullakseni erinomaiseksi hengittäjäksi, vaan olen siellä havainnoimassa sisäistä maailmaani sekä suhdetta omaan kehollisuuteeni. Kun tajuan tämän, tietoa alkaa tulvia ovista ja ikkunoista. Loppupuolella viikkoa muistiinpanot ovatkin hieman rennompia:

(20.11.2018) Tässä välissä oli oma hengitysharjoitus sängyssä maaten. Se oli lempeämpi [...] En suominut itseäni [...] vaan olin että jaahas, sitä sitten ajateltiin taas.

(21.11. 2018) [V]älillä katselin että miten käs se hengitys nyt tähän asettuu. En yrittänyt laskea sisään- ja uloshengityksiä, olin vaan. Vaihdoin asentoa, [...] enkä ottanut siitä stressiä. Vähän niin kuin mindfulness-meditaatioissa, sai vaihtaa asentoa, jos joku tuntui pahalta. Vaikka se liikkumattomuus onkin niin cool.

Pohdintaa soittamisen orientaatioista

Olen tässä tutkimuksessa kehittänyt autoetnografista metodologiaa, jossa yhdistyvät tekstikerrostumien analysointi, kehonmuistini kuunteleminen ja esiin nousseiden ilmiöiden rinnastaminen tutkimuskirjallisuuteen. Olen testannut kielen tyyllillisiä ulottuvuuksia vapaan kaunokirjallisen ja tiukan asiatekstin välimaastossa etsien esteettisesti tyydyttävintä ja samalla rehellisintä mahdollista ilmaisua. Kuvaten oloani säveltäjän nuottitekstuurin äärellä, verraten partituureja hänen kirjoitettuun tekstiinsä ja analysoiden teosten harjoittelua olen tuottanut uutta, kokemuksellista tietoa Szymanowskin pianoteosten soittamisesta ja kuvannut niin kognitiivista kuin kehollista soitto-orientaatiotani. Pitäen taidemusiikin sankarimyyttiä vahingollisena puran taiteen mystifiointia ja teen tutkimusta taiteilijuuden kipukohdista (Vehviläinen 2008; 2019). Tämä on – autoetnografian perinteitä noudattaen – itselleni terapeutista ja voimaannuttavaa. Haluni voida paremmin on ollut onnekasta myös tämän artikkelin kannalta: minulla on laaja, harjoitteluani kommentoiva aineisto usean vuoden ajalta.

Tutkimukseni oleellisin sovelluspotentiaali on juuri itsereflektion – autoetnografian kovan ytimen – merkityksessä. Katson, että juuri mestari–kisälli-suhteeseen pohjautuvan kurinalaisen taidemusiikkiopiskelun

alalla muusikkoja tulisi kannustaa aktiiviseen itsereflektioon opintojen alkutaipaleelta asti. Opettajan ohjeiden ja säveltäjän intention seuraamisen ohella muusikon tulee muistaa myös kysyä, mitä hän itse kaikesta oppimastaan ajattelee ja miltä se hänestä tuntuu. Tämä ei ole itsestään selvää, etenkin jos oppilaan ajattelun artikulointiin ei ole aina aikaa soittotuntien puitteissa. Työpäiväkirjat ovat näin ollen yksi mahdollisuus itsereflektion harjoittamiseen: ne voivat paitsi toimia akuuttina helpotuksena harjoittelupaineen keskellä, myös tarjota pitkän aikavälin kuluessa kriittisen näkymän sisäistettyihin harjoittelustrategioihin ja ajattelumalleihin.

Pianonsoittoni kognitiivinen tai 'pääkeskeinen' orientaatio kasvoi minuun vuosien kuluessa huomaamatta. Harjoitteluani määrittä pitkään yksityiskohtiin porautuminen ja fragmentaarisuus kokonaisuuden kustannuksella. Szymanowskin monimutkaiseksi todetun pianomusiikin parissa tarve analyttiseen ja kontrolloituun orientaatioon syveni entisestään. Ennen soittohetkeä kehoni oli ikään kuin pysähtynyt, jotta mikään ei häiritsisi päänsisäistä kognitiivista rakennelmaa. Koin, että kehoa ei edes ollut olemassa, en tunnistanut sitä missään vaiheessa eikä se kuulunut millään tavoin koko soittotapahtumaan. Vain pää, ajattelu ja loputon ongelmanratkaisu kuuluivat.

Jo 15 vuotta sitten tohtorintutkintolautakuntani kannusti minua läsnäoloon ja heittäytymiseen soitossani. Toive esitettiin sanallisesti, ja pohdin asiaa kirjoittaen työpäiväkirjoissani. Sen sijaan Silence Ensemblen praksis tarjosi läsnäolon tutkimiseen – ei sanallisen vaan – *kehollisen* väylän. Yllättävä ruumiillinen kokemus sai minut pohtimaan läsnäoloa oman kehoni kautta, sanallinen kehotus ei kenties ollut siihen tarpeeksi vahva. Tanssija takanani sai minut tuntemaan ensin selkäni, ja tämän myötä avautui uusi näkökulma koko taidemusiikkiperinteeseen. Havaintoni tyrmistyttivät minua. Enkä vain havainnut, vaan soittamisen ohella aloin myös tehdä muuta: kävellä, tarttua, katsoa, improvisoida. Kaikki muuttui. Koko näkökulma vaihtui. Hahmotin kognitiivisen kuplan, jonka sisään olin aina vaistomaisesti hakeutunut soittamaan. Syntyi halu tarkastella soitto-orientaatiotani tietoisemmin ja etsiä tapoja kehollisuuden herättelyyn.

Silence Ensemblen praksiksen yllättävyys ja ennakoimattomuus toi eteeni asioita, joita en olisi päättämällä osannut etsiä. Siinä missä sormi tai ranne oli ollut hyvin tietoisessa valokeilassani aiemmin, sessiomme pakotti kehoni etusijalle kokonaisvaltaisemmin ja ennakoimattomasti. Oikeastaan holtittomasti. Kognitioni ei ehtinyt joka väliin analysoimaan, onko tämä juuri nyt paras ratkaisu, vaan löysin itseni koskemasta esinei-

siin, katselemasta flyygeliiä etäisyyden päästä ja jopa improvisoimasta. En muistanut, etten osaa improvisoida. Jokin muu meni analytyttisyyteni ja kriittisyyteni edelle, jokin muu houkutteli vielä enemmän. Harjoittelustrategioiden pohdintojen sijaan kehoni yksinkertaisesti vei minua eteenpäin.

Juuri minua, pää-orientoitunutta muusikkoa, poikkitaiteellinen työskentely auttoi löytämään kadoksissa olleen kehoni, mutta laajemmin ajateltuna uskon, että jokaista taiteilijaa hyödyttäisi taidekäsitysten ja praktisten sekoittuminen; työskennellessään eri genrejen kollegoiden kanssa yksittäinen taiteilija kohtaa eri kysymyksiä kuin toimiessaan vain oman alansa puitteissa. Oma taiteilijuus hahmottuu yhä selkeämmin, kun sitä peilaavatkin täysin toisenlaiset taidetraditiot. Pitäisin suotavana, että tätä sekoittumista tapahtuisi vähittäin jo taidekäsitystään muokkaavien lasten ja nuorten koulutuksessa, ei vasta post doc -vaiheessa kuten omassa tutkimuksessani.

Nyt-hetki on mahdollista löytää myös pianon ääressä. Soitettavan teoksen koko sävelmassaa ei ole pakko kannatella mielessä yhtä aikaa. Koska olen harjoitellut teoksesta aivan kaiken, eteen tulevat hetket on mahdollista kohdata yksi kerrallaan ja voin keskittyä vain siihen kohtaan musiikissa, jonka seuraavaksi soitan. Kehollinen havainnoiminen voi johdatella myös olemaan linjassa ympäristön, soittopartnerin, soittimen ja yleisön kanssa. Läsnäolosta voi näin tulla jaettava. (Ks. Vehviläinen 2019.)

Kehollisuus ei tarkoita analytyttisyyden hylkäämistä: pianonsoittoon tulee aina kuulumaan yksityiskohtainen ja tietoinen harjoittaminen. Mutta voin etsiä harjoitellessani yhä kokonaisvaltaisempaa kehontunte-
musta irrottautuakseni ajoittain kognitiivisesta orientaatiostani. Voin herätellä kehoani hengitysharjoituksin, vaikka ajatusten virtaa onkin lähes mahdoton pitää aisoissa. Hengitys on kuitenkin helpompi paikallistaa kuin vaikkapa sisäelimet, jotka nekin ovat osa omaa kehoa (vrt. Klemola 2004, 144). Myös minä tartuin hengitykseeni, kiivaasti ja suorituskeskeisesti. Koin oloni vaivautuneeksi, koska hengittäminen ”sujui” huonosti ja olin itsetarkkailun jäljiltä uupunut. Hengitysretriitin merkitys löytyikin oman ajattelun ja kehosuhteen havainnoinnissa. Olen kouluesimerkki länsimaisesta ihmisestä, joka arkielämässään toistuvasti ylittää kehonsa (Klemola 2004, 56) ja jolle elämä pääsääntöisesti tapahtuu kognitiossa. Olen näin löytänyt jotain, joka liittyy paitsi soittamiseen myös koko elämääni. Soittamisen harjoittaminen on elämisen tavan harjoittamista (Mali 2004, 19). Nyt siis elän havaintoni kanssa ja etsin tapoja harjoittaa kehontietoisuuttani, myös soittaessani.

Etsintäni tarjoaa ideoita kaikille keho–mieli-yhteyttä pohtiville lukijoille. Muusikon koulutukseen omasta soittimesta irrallaan toimivat, puhtaan keholliset harjoitteet (kuten hengitysharjoitukset) tuovat mielestäni oivallisen lisän. Mutta lopulta keholliset harjoitteet palvelevat meitä kaikkia alaan ja harrastuneisuuteen katsomatta – ne toimivat tienä Kosken (2000, 13–15) kuvaamaan hyvinvointiin, jonka keskiössä ovat henkilökohtaiset mielen ja kehon kokemukset, kokonaisvaltainen mielekkäisyys sekä fyysinen ja henkinen terveys.

Lähteet

Äänitteet

Vehviläinen, Anu. 2010. *Karol Szymanowski. Piano Works. Vol 1.* Alba Records ABCD296. CD.

Vehviläinen, Anu. 2012. *Karol Szymanowski. Piano Works. Vol 2.* Alba Records ABCD337. CD.

Vehviläinen, Anu. 2014. *Karol Szymanowski. Piano Works. Vol 3.* Alba Records ABCD375. CD.

Vehviläinen, Anu. 2017. *Karol Szymanowski. Piano Works. Vol 4–5.* Alba Records ABCD407. CD.

Nuottimateriaali

Szymanowski, Karol. 1922. ”Calypso”. Kokoelmassa *Métopes, op. 29*. U.E. 6997. Wien: Universal Edition.

Szymanowski, Karol. 1952. *Wariacje b-moll, op. 3*, toim. Zbigniew Drzewiecki. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

Kirjallisuus

Anttila, Eeva. 2003. *A Dream Journey to the Unknown. Searching for Dialogue in Dance Education.* Acta Scenica 14. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Bartleet, Brydie-Leigh. 2009. ”Behind the baton: Exploring autoethnographic writing in a musical context”. *Journal of Contemporary Ethnography* 38 (6): 713–733.

Borgdorff, Henk. 2012. *The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia.* Leiden: Leiden University Press.

Breckenridge, James M. 1985. *The Early Piano Music of Karol Szymanowski. A Stylistic and Structural Analysis.* Väitöskirja (DMA). American Conservatory of Music, Chicago.

Chylinska, Teresa. 1993. *Szymanowski – His Life and Works.* Kääntänyt puolankielisestä teoksesta John Glowacki. Los Angeles: University of Southern California.

Coessens, Kathleen. 2014. "Tiny Moments of Experimentation: Kairos in the Liminal Space of Performance". Teoksessa *Artistic Experimentation in Music*, toim. Darla Crispin & Bob Gilmore. 61–67. Leuven: Leuven University Press.

Coessens, Kathleen, Darla Crispin ja Anne Douglas. 2009. *The Artistic Turn. A Manifesto*. Collected Writings of the Orpheus Institute. ORCiM 01. Leuven: Leuven University Press.

Cumming, Naomi. 2000. *The Sonic Self. Musical Subjectivity and Signification*. Bloomington: Indiana University Press.

De Assis, Paulo. 2018. *Logic of Experimentation. Rethinking Music Performance through Artistic Research*. Leuven: Leuven University Press.

Ellis, Carolyn. 2007. "Telling Secrets, Revealing Lives. Relational Ethics in Research with Intimate Others". *Qualitative Inquiry* 13: 3–29.

Ellis, Carolyn. 2013. "Crossing the Rabbithole: Autoethnographic Life Review". *Qualitative Inquiry* 13: 3–29.

Ellis, Carolyn ja Arthur P. Bochner. 2000. "Autoethnography, Personal, Narrative, Reflexivity – Researcher as Subject". Teoksessa *Handbook of Qualitative Research*. Second edition, toim. Norman Denzin & Yvonna Lincoln. 733–768. Thousand Oaks, CA: Sage Publications.

Ellis, Carolyn ja Tony E. Adams ja Arthur P. Bochner. 2011. "Autoethnography: An Overview". *Forum: Qualitative Social Research* 12 (1). (Julkaistu alun perin saksan kielellä 2010.). Tarkistettu 8.5.2020. <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1589/3095>

Fräki, Sonja. 2016. *Toistuvat toccatat. Kalevi Ahon Pianokonsertto nro 1. Tutkielma konserton harjoittelusta pianotekstuurista nousevien merkitysten etsimisenä*. Taiteellisen tohtorintutkimuksen kirjallinen työ. Sibelius-Akatemia, Helsinki.

Gouzouasis, Peter ja Diana Ihnatovych. 2016. "The Dissonant Duet: An Autoethnography of a Music Teacher-Student Relationship". *Journal of the Canadian Association for Curriculum Studies (JCACS)* 14 (2). Tarkistettu 10.5.2020. <http://jcacs.journals.yorku.ca/index.php/jcacs/article/view/40268/36226>

Gouzouasis, Peter ja Jee Yeon Ryu. 2014. "A Pedagogical Tale from the Piano Studio: Autoethnography in Early Childhood". *Music Education Research* 26: 397–420.

Grant, C. 2009. "Letting it go: An autoethnographic account of a musician's loss". Teoksessa *Musical autoethnography: Creative explorations of the self through music*, toim. C. Ellis & B. Bartleet. 121–135. Bowen Hills: Australian Academic Press.

Heimonen, Kirsi, Petri Kaverma ja Anu Vehviläinen. 2018. "In Between Silences". *Ruukku* 8. Tarkistettu 10.5.2020. <https://www.researchcatalogue.net/view/340581/340582>

Heimonen, Kirsi 2009. *Sukellus liikkeeseen – liikeimprovisaatio tanssimisen ja kirjoittamisen lähteenä*. Väitöstutkimus. Teatterikorkeakoulu, Helsinki.

Hübner, Falk. 2016. "Hard Times. Lecture Performance as Gestural Approach to Develop Artistic Work-in-Progress". *Ruukku* 5. Tarkistettu 10.5.2020. <https://www.researchcatalogue.net/view/158044/158045>

Järviö, Päivi. 2011. *Laulajan sprezzatura. Fenomenologinen tutkimus italialaisen varhaisbarokin musiikin laulaen puhumisesta*. Acta musicologica fennica 29. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.

Kanga, Zubin. 2016. "Through the Silver Screen: The Collaborative Creation of Works for Piano and Video". *Contemporary Music Review* 35 (4/5): 423–449.

Karakorpi, Tiina. 2016. *Pohdintoja soivilta kehiltä. Soittajan emansipaatio*. Taiteellisen tohtorintutkimuksen kirjallinen työ. Sibelius-Akatemia, Helsinki.

Karttunen, Assi. 2015. ”Voiko samaan Seineen kahlata kahteen kertaan? – projektin esittely”. *Ruukku* 4. Tarkistettu 10.5.2020. <https://www.researchcatalogue.net/view/135929/141480>

Kiljunen, Satu ja Mika Hannula. 2001. *Taiteellinen tutkimus*. Helsinki: Kuvataideakatemia.

Kinnunen, Helka-Maria. 2008. *Tarinat teatterin taiteellisessa prosessissa*. Acta scenica 21. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Kirkkopelto, Esa. 2015. ”Artistic Research as Institutional Practice. Arts College to University”. *Yearbook on Artistic Research 2015*: 41–53.

Klemola, Timo. 2004. *Taidon filosofia – filosofin taito*. Tampere: Tampere University Press.

Koistinen-Armfelt, Ritva. 2016. *Kehollisuus ja kosketus kanteleensoitossa*. Taiteellisen tohtorintutkimuksen kirjallinen työ. Sibelius-Akatemia, Helsinki.

Koski, Tapio. 2000. *Liikunta elämäntapana ja henkisen kasvun välineenä. Filosofinen tutkimus liikunnan merkityksestä, esimerkkeinä jooga ja zen-budo*. Väitöskirja. Tampereen yliopisto.

Kruse, Nathan B. 2013. ”Locating ‘The Road to Lisdoonvarna’ via autoethnography: Pathways, barriers and detours in self-directed online music learning”. *Journal of Music, Technology & Education* 5 (3): 293–308.

Laws, Catherine. 2014. ”Embodiment and Gesture in Performance: Practice-led Perspectives”. Teoksessa *Artistic Experimentation in Music*, toim. Darla Crispin & Bob Gilmore. 131–141. Ghent: Orpheus Institute Series.

Le Guin, Elisabeth. 2006. *Boccherini’s Body. An Essay in Carnal Musicology*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.

Lee, Karen V. 2009. ”An Autoethnography: Music Therapy after Laser Eye Surgery”. *Qualitative Inquiry* 16 (4): 244–248.

López-Íñiguez, Guadalupe. 2019. ”Epiphonies of Motivation and Emotion Throughout the Life of a Cellist”. *Action, Criticism, and Theory for Music Education* 18 (2): 157–189. Tarkistettu 8.5.2020. <http://act.maydaygroup.org/volume-18-issue-2/act-18-2-lopez-iniguez/>

Mali, Tuomas. 2004. *Pianon sisältä*. Taiteellisen tohtorintutkimuksen kirjallinen työ. Sibelius-Akatemia, Helsinki.

Manovski, Miroslav Pavle. 2014. *Arts-based Research, Autoethnography, and Music Education: Singing through a Culture of Marginalization*. Rotterdam: Sense Publishers.

Manovski, Miroslav Pavle. 2012. *Finding My Voice: [Re]living, [Re]learning, and [Re]searching Becoming a Singer in a Culture of Marginalization*. Väitöskirja. Oakland University, Michigan.

Mindfulness Meditation 2019. Guided Mindfulness Meditation. Practices with Jon Kabat-Zinn. Tarkistettu 8.5.2020. <https://www.mindfulnesscds.com>

Monni, Kirsi. 2004. *Olemisen poeettinen liike. Tanssin uuden paradigman taidefilosofisia tulkintoja Martin Heideggerin ajattelun valossa sekä taiteellinen työ vuosilta 1996–1999*. Väitöskirja. Tanssitaiteen laitos, Teatterikorkeakoulu, Helsinki.

Nilsson, Per Anders. 2017. ”Deliberately Practicing the Saxophone”. *Ruukku* 7. Tarkistettu 10.5.2020. <https://www.researchcatalogue.net/view/292805/292806>

Nummi-Kuisma, Katarina. 2010. *Pianistin vire. Intersubjektivinen, systeminen ja psyykoanalyttinen näkökulma virtuoosietydin soittamiseen*. Väitöskirja. Sibelius-Akatemia, Helsinki.

Oksala, Eeva. 2018. *Kohtaamispisteessä. Kohti uudenlaista esiintyjyyttä*. Taiteellisen tohtorintutkimuksen kirjallinen työ. Sibelius-Akatemia, Helsinki.

Paavola, Satu. 2018. *Ihanteena bel canto. Näkökulmia laulliseen pianonsoittoon*. Taiteellisen tohtorintutkimon kirjallinen työ. Sibelius-Akatemia, Helsinki.

Pannain, Guido. 1938. "Szymanowski". [Ilmestynyt alun perin lehdessä *Il Pianoforte. Rivista di Cultura musicale* 11, 1925.] Teoksessa *Modern Composers*, käant. Michael R. Bonavia. 126–139. London: J. M. Dent & Sons.

Porkola, Pilvi. 2019. "Objects that matter. Performance art and objects". *Ruukku* 11. Tarkistettu 10.5.2020. <https://www.researchcatalogue.net/view/513141/513142>

Raes, Godfried-Willem. 2014. "Experimental Art as Research". Teoksessa *Artistic Experimentation in Music 2014. An Anthology*, toim. Darla Crispin & Bob Gilmore. 55–59. Leuven: Leuven University Press.

Rissanen, Päivi. 2015. *Toivoton tapaus? Autoetnografia sairastumisesta ja kuntoutumisesta*. Helsinki: Kuntoutussäätiö.

Saarilampi, Marja-Liisa. 2007. *Meediataiteilijasta mediataitajaksi. Taiteilijan kulttuuriset tarinamallit musiikkialan erikoislehdessä*. Väitöskirja. Studia Musica. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Samson, Jim. 1976. "Szymanowski and Tonality". *Studi Musicali* 5: 291–312.

Samson, Jim. 1980. *The Music of Szymanowski*. Thetford, Norfolk: Kahn & Averill.

Sudnow, David. 2001 [1978; 1993]. *Ways of the Hand. A Rewritten Account*. Cambridge: The MIT Press.

Sumelius-Lindblom, Eveliina. 2019. "The Pianist's Perception as a working and research method: Encountering Intertextual and Phenomenological Approaches in Piano Playing". *Art Research International. A Transdisciplinary Journal* 4 (1). Tarkistettu 10.5.2020. https://www.researchgate.net/publication/331388690_The_Pianist's_Perception_as_a_Working_and_Research_Method_Encountering_Intertextual_and_Phenomenological_Approaches_in_Piano_Playing

Szymanowski, Karol. 1999. "Romanticism in Present Era". Teoksessa *Szymanowski on Music, Selected Writings of Karol Szymanowski*. Toim. ja englanninkielinen käänös Alistair Wightman. 145–153. London: Toccata Press.

Vanhecke, Bart. 2014. "A New Path to Music: Experimental Exploration and Expression of an Aesthetic Universe". Teoksessa *Artistic Experimentation in Music*, toim. Darla Crispin & Bob Gilmore. 91–104. Leuven: Leuven University Press.

Varto, Juha. 2008. *Tanssi maailman kanssa: yksittäisen ontologiaa*. Tampere: Euroopallaisen filosofian seura.

Varto, Juha. 2017. *Taiteellinen tutkimus*. Helsinki: Aalto-yliopisto.

Väänänen, Timo. 2008. *Kasvat – mielikuvia kanteleesta*. Taiteellisen tohtorintutkimon kirjallinen työ. Sibelius-Akatemia, Helsinki.

Vehviläinen, Anu. 2008. *Heittäydy. Kuusi kirjoitusta muusikkoudesta*. Taiteellisen tohtorintutkimon kirjallinen työ. Sibelius-Akatemia, Helsinki.

Vehviläinen, Anu. 2019. "Quest for a Breathing Performance". *Ruukku* 11. Tarkistettu 10.5.2020. <https://www.researchcatalogue.net/view/460869/460870>

Wightman, Alistair. 1999. *Karol Szymanowski – His Life and Work*. Bodmin, Cornwall: Ashgate.

Zent, Donald A. 1988. *The Harmonic Language of Karol Szymanowski's "Métopes", Op. 29, and "Masques", Op. 34*. Väitöskirja (DMA). University of Cincinnati.

Taru Leppänen & Milla Tiainen

***Älyllistä uteliaisuutta, sosiaalista aktivismia
ja ääntä äänistä — Pirkko Moisalan
haastattelu***

- *FT Taru Leppänen (talepp@utu.fi) on sukupuolentutkimuksen yliopistonlehtori Turun yliopistossa ja musiikkitieteen dosentti Helsingin sekä Turun yliopistoissa. FT Milla Tiainen (miltia@utu.fi) on musiikkitieteen yliopisto-opettaja Turun yliopistossa, musiikkitieteen dosentti Helsingin yliopistossa ja Suomen musiikkitieteellisen seuran puheenjohtaja.*

An Interview with Pirkko Moisala

Professor emerita Pirkko Moisala's career in music research has been exceptionally wide-ranging and it has had a profound impact on the development of this field in Finland. Moisala's research interests have spanned a rich variety of topics and musical genres, stretching from ethnographic study of the musical traditions of indigenous people to examinations of European art music culture. In her research, Moisala has applied and expanded on cognitive, cultural, gender studies-related as well as process philosophical perspectives and approaches. In 2020, the Finnish Cultural Foundation awarded her an Eminentia grant for a forthcoming book on the social aspects of music. In this interview, we discuss Moisala's long-standing career and research activities, changes in the field of music studies, and what the future might hold for this field.

Älyllistä uteliaisuutta, sosiaalista aktivismia ja ääntä äänistä — Pirkko Moisalan haastattelu

Taru Leppänen & Milla Tiainen
.....

Emeritaprofessori Pirkko Moisalan tutkijanura on ollut poikkeuksellisen monipuolinen ja suomalaiseseen musiikintutkimukseen moninaisesti vaikuttava. Hänen tutkimusaiheensa ovat löytyneet laajasti eri musiikinlajeista ulottuen alkuperäiskansojen perinnemusiikkia koskevasta kenttätutkimuksesta eurooppalaiseen taidemusiikkikulttuuriin. Tutkimuksissaan Moisala on soveltanut ja kehittänyt niin kognitiivisia, kulttuurisia, sukupuolentutkimuksellisia kuin prosessifilosofisia näkökulmia. Hänelle myönnettiin tänä vuonna Suomen Kulttuurirahaston Eminentia-apuraha musiikin yhteisöllisyyttä käsittelevän kirjan kirjoittamiseen. Tässä haastattelussa keskustelemme Moisalan kanssa hänen urastaan ja tutkimustoiminnastaan, musiikintutkimuksen muutoksista ajan kuluessa sekä alan tulevaisuudesta.

Mikä innosti sinua hakeutumaan musiikintutkimuksen pariin ja miltä ala tuolloin näytti omasta näkökulmastasi?

— Musiikkilukiolaisena varmistin ensimmäisen vuoden opiskelupaikan hakemalla musiikkitieteeseen, koska töiden takia en ehtinyt lukea oikeustieteellisen pääsykokeisiin. Opintoalan vaihto jäi sitten tekemättä, koska etnomusikologia alkoi kiinnostaa minua lakia enemmän. Etnomusikologisen musiikki- ja kulttuurianalyysin omaksumisen lisäksi harjoittelimme haastattelemista, valokuvausta ja kuvien kehittämistä. Tutustuimme musiikkeihin maailman eri puolilla. Opintojeni ensimmäisenä keväänä menimme tekemään kenttätöitä Lammille, jossa keräsimme tutkimusaineistoa erilaisista musiikin harrastamisen tavoista. Keräämäästämme aineistosta kirjoitimme artikkeleita, joista kokosimme *Musiikki*-lehden erikoisnumeron (1976:3–4). Tämä kaikki oli monipuolisesti kiinnostavaa tekemistä, jossa sai pohdiskella musiikkia monelta eri kannalta.

Lisäksi pääsin jo ensimmäisenä opiskeluvuotena tekemään radio-ohjelmia. Yleisradion äänitearkisto oli musiikinystävän paratiisi. Nykyisin

se löytyy helposti verkosta. Juristiystävieni kertoman perusteella uskon, että musiikintutkijana sain mielenkiintoisemman työuran.

Musiikkitiede oli tuolloin 1970-luvulla kahtiajakautunut: säveltäjäkeskeistä tutkimusta ja musiikkianalyysia harjoittavat tutkijat olivat napit vastakkain etnomusikologien kanssa. Klassista musiikkia ja pianonsoittoa harrastavana etnomusikologina en yhtään ymmärtänyt tätä joko-tai-asettelua.

Olet ollut tuomassa Suomeen lukuisia aikanaan uusia musiikintutkimuksen paradigmoja, esimerkkeinä kognitiivinen musiikintutkimus, kulttuurinen musiikintutkimus, sukupuolentutkimus sekä Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin ajattelusta inspiroitunut musiikintutkimus. Kiinnostuksesi uuteen on ollut poikkeuksellisen vahvaa. Mikä on motivoinut sinua suuntautumaan toistuvasti kohti uusia teorioita ja metodologioita?

— Älyllinen uteliaisuus. Pitkästymisen välttäminen. Mutta on eri suuntauksiin perehtymiseen ollut myös omat erityiset syynsä. Kognitiiviseen musiikintutkimukseen minua suuntasi sen havaitseminen, että ihmisellä on musiikkiin biologinen veto samalla kun musiikki on aina myös kulttuurin tuote. Se oli kovin uutta 1980-luvulla. Oli kiinnostavaa päästä keskustelemaan keinoälytutkijoiden ja hermoverkkomallintajien kanssa, jotka olivat kiinnostuneita myös musiikin kulttuurisuudesta. Jotkut ottivat sen tulevaisuuden tutkimushaasteenakin. Vierastin kuitenkin sitä, miten kognitiotutkimuksissa musiikki riisuttiin yksinkertaisiksi ja lyhyiksi sävelrungoiksi. Minulle musiikki on kulttuurin äänellinen esitys, sävelkorkeudet siitä vain laiha ja yksipuolinen kuva.

Kulttuurintutkimuksesta kiinnostuin pääosin 1990-luvulla, koska sen nimissä alettiin tehdä länsimaisen taidemusiikin kulttuurikriittisiä tulkintoja. Minua oli aina ihmetellyt se, miksei länsimaista musiikkia lähestytä etnomusikologisesti eli kulttuurianalyttisesti samalla tavalla kuin Euroopan näkökulmasta etäisempiä musiikkeja. Muutamia etnomusikologisia länsimaisen taidemusiikin tutkimuksia ja musiikin sosiaaliliistoriaa tarkastelevia töitä oli toki ilmestynyt jo 1960-luvulta lähtien. Kulttuurintutkimuksen piirissä sellaista tutkimusta kuitenkin alettiin tehdä lisääntyvässä määrin.

Kulttuurintutkimukseen minua vei myös esitystutkimus (*performance studies*), joka on ollut keskeinen juonne tutkimuksissani. Esitystutkimuksen kautta kiinnostuin myös sukupuolen esittämisestä ja esittymisestä musiikissa. Feministi minusta oli tullut viimeistään jo silloin, kun lukion musiikinhistorian opettaja totesi, etteivät naiset osaa säveltää. Taisi viitata myös naisten aivojen pienempään kokoon. Sukupuolentutkimus antoi

minulle tiedollisia eväitä käsitellä myös epätasa-arvoon ja seksuaaliseen häirintään liittyviä kysymyksiä ja kokemuksia naisena miesvaltaisella alalla.

Filosofiasta olen ollut kiinnostunut teini-ikästä alkaen. Jotkut filosofit ovat myös käsitelleet musiikkia. Esimerkiksi feministifilosofi Luce Irigarayn teksteissä vilahtelevat viittaukset musiikkiin. Hakeuduin jopa tapaamaan häntä Pariisiin keskustellakseni musiikista. Jonkin ajan kuluessa hän lähetti minulle faksin (!) ilmoittaen, että hän on päättänyt kirjoittaa musiikkia käsittelevän tekstin. Se ilmestyi hänen *Key Writings* -teoksessaan (2004), mutta minulle se oli pettymys. Arvostan kuitenkin edelleen suuresti hänen kahden kohtaamisen etiikkaansa, joka on erinomainen ohje kaikkeen kanssakäymiseen.

Deleuze ja Guattari ovat myös paikoitellen kirjoittaneet musiikista. Heidän filosofiansa sopiikin erinomaisesti musiikkiin, joka on moniulotteisuudessaan ”paikalleen naulaamista” pakeneva ilmiö. Hehän korostavat ilmiöiden immanenssia, prosessuaalisuutta ja affektiivisuutta sekä lähestyvät tapahtumia materiaalisia ja diskursiivisia tekijöitä samanarvoisesti yhdistävinä koosteina. Tämä kaikki resonoi voimakkaasti musiikin kanssa. Musiikki tapahtuu ajassa, toistettunakin aina uutena – uudella tavalla esitettynä ja koettuna – samalla kun sen tekemisessä ja vastaanotossa vaikuttavat monet aineelliset, ruumiilliset, kulttuuriset ja sosiaaliset tekijät. Deleuzen ja Guattarin ajattelu yhdistyy mielessäni myös aasialaisiin filosofioihin ja mikseipä myös alkuperäiskansojen elämäntapaan.

Miten tämä on vaikuttanut sinuun tutkijana?

— Siis miten aina uudenlaisiin lähestymistapoihin tutustuminen on vaikuttanut minuun? Tuntuu kuin olisin lennellyt kukasta kukkaan – samalla se on ollut myös vaativaa. Yhtäältä olen seurannut haikeudella kollegoita, esimerkiksi opettajaani Lontoon yliopistosta, professori Richard Widdessia, jonka ura kului kahden musiikinlajin, hindustanilaiseen dhrupadin ja Nepalin newarien bhajanin, tutkimiseen, ja ystävääni Jocelyne Guilbaultia Kalifornian yliopistosta (Berkeley), joka erikoistui Trinidadin populaarimusiikkiin. Toisaalta olen suuresti nauttinut ajattelun avaruudesta ja kokenut, että pienissä musiikkitieteen yksiköissä työskentelevän opinnäytteiden ohjaajan on ollut hyväkin tuntea monenlaisia lähestymistapoja.

Olet jo vuodesta 1975 tehnyt tutkimusta Nepalin gurungien parissa. Tuohon aikaan ulkoeurooppalaisen kulttuurin valikoituminen tutkimuskohteeksi oli

harvinaista suomalaisessa etnomusikologiassa. Millainen prosessi gurungien valikoiminen tutkimuskohteeksi oli?

— Harvinaista se on edelleen, tiedän vain viisi ulkoeurooppalaisesta musiikista väitellyttä suomalaista musiikintutkijaa. Ensimmäisen kenttätöön Nepalissa tein silloisen puolisoni Matti Lahtisen kanssa. Menimme keräämään aineistoa gradujamme varten. Idean ulkomaisesta kenttätöystä heitti opettajamme Ilkka Oramo, ja me olimme tietenkin valmiita matkustamaan. Nepalın vaihtoehtona olivat Uuden Seelannin maorit, joista olin kirjoittanut seminaariesitelmän. Koska maorien musiikkia oli tutkittu paljon (kaukolainaamani kirjat saapuivat puolen vuoden päästä eksoottiselta homeelta tuoksuen) ja Himalajan musiikkikulttuureita tuskin ollenkaan, lähdimme Nepaliin. Päädyimme löytöretkeilijöiden tavoin kauas tiettömien taipaleiden taakse alueelle, josta ei ollut olemassa karttaakaan. Tiesimme vain suunnan, josta etsiä gurungikyliä lähtiesämme kuuden kantajan kanssa kävelemään Pokharan kaupungista koilliseen. Asuimme sitten siellä Klinun kylässä tallentaen musiikkitilanteita ja haastatellen kyläläisiä. Ympärillämme oli aamusta iltaan runsaasti tarkkailijoita, koska olimme sillä alueella ensimmäiset valkoihoiset.

Kenttätö Nepalissa muutti ajatusmaailmani perustavasti. Gradun valmistumisen jälkeen minua kiusasi se, etten yhdeksän kuukauden kenttätöön aikana ollut päässyt kovinkaan syvälle, hädin tuskin päällimmäisen kulttuurisokin yli. Työskenneltyäni sitten radiotoimittajana kuusi vuotta irtisanouduin ja lähdin opiskelemaan nepalinkieltä Lontooseen. Lopulta palasin samaan vuoristokylään keräämään tutkimusaineistoa väitöskirjaa varten. Viimeksi kävin siellä kolme vuotta sitten. On ollut huikeaa saada seurata saman kyläyhteisön elämää, muutosta, jatkuvuutta ja musiikkia 40 vuoden ajan. Kylän shamaani otti minut aikoinaan tytärekseni, ja nyt adoptioperheeni jäseniä löytyy eri puolilta maailmaa, Swindonista Lontoon läheltä, Bruneista ja Intiasta. Ikivanha Ugyu-isoäiti tyttärineen asuu vieläkin Klinun kylässä.

Kulttuurintutkimus järjestytti ihmistieteiden kenttää 1990-luvulla, jolloin olit keskeinen hahmo tämän tutkimussuuntauksen juurruttamisessa myös suomalaisen musiikintutkimukseen. Kulttuurintutkimuksesta on sittemmin tullut musiikin- ja muun taiteentutkimuksen valtavirtaa. Mitkä olivat mielestäsi tämän suuntaukset tärkeimmät annit musiikintutkimukselle?

— Tämä on minulle kipeä kysymys, koska sitä mukaa kun kulttuurinen musiikintutkimus valloitti alaa suomalaisessa musiikintutkimuksessa, etnomusikologian osuus vähentyi. Kyse ei tietenkään ole suorasta kausaalista suhteesta, mutta totta on, että olen ollut itse tässä aktiivisena

tekijänä. Etnomusikologiassa on hienoa, että se tarkastelee tasa-arvoisesti kaikenlaisia musiikkeja ja musiikkikulttuureja globaalisti. Kulttuurintutkimus sen sijaan näyttäytyy minulle etnosentrisenä tutkimusalana, joka suurelta osin keskittyy länsimaihin eli meihin itseemme kaikki muut sivuuttaen. Nykypäivänä globaalin vastuun ja näkökulman kieltäminen on vakava ongelma. Kaiken lisäksi Suomessa vallitsee rasistinen ilmapiiri, jonka vähentämiseen etnomusikologia olisi omiaan.

Tosin on hyvä huomata, että jyrkkä rajanveto etnomusikologian ja musiikkitieteen valtavirraksi kasvaneen kulttuurisen musiikintutkimuksen välillä ei ole mahdollista. Kulttuurinen musiikintutkimus on velkaa etnomusikologialle. Cambridgen yliopiston musiikkitieteen professori Nicholas Cook totesikin artikkelinsa otsikossa jo vuosia sitten, että ”We are all (ethno) musicologists now” (2008).

Kulttuurintutkimus toki toi musiikintutkimukseen monenlaista uutta. Sehän on jonkinlainen sateenvarjotermi erilaisille tutkimustavoille ja -näkökulmille. Suomalainen populaarimusiikin tutkimus, joka alkoi etnomusikologian pohjalta kukoistaa 1980-luvulla, ammentaa suurelta osin kulttuurintutkimuksesta. Tähän tutkimusalaan liittyvän sukupuolentutkimuksen monet näkökulmat, kuten esimerkiksi sukupuoli, seksuaalisuus, queer- ja feministiset teoriat, ovat myös tulleet musiikintutkimukseen jäädäkseen. Lukuisat musiikintutkimuksessa käytetyt analyttiset käsitteet, kuten esimerkiksi identiteetti, valta ja rotu, on niin ikään omaksuttu kulttuurintutkimuksesta. Samoin musiikin tarkastelu mediassa ja multimedioissa on saanut vauhtia kulttuurintutkimuksesta. Kulttuurintutkimus on myös muuttanut perinteisiä tutkimustapoja. Ehkä vallankumouksellisin muutos on tapahtunut musiikkianalysissa, jossa kulttuuriset tulkinnat ovat yleistyneet.

Olet ollut myös merkittävästi kehittämässä Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin prosessifilosofiasta ja sen eri käsitteistä innoittunutta musiikin- ja äänentutkimusta muun muassa johtamassasi, Suomen Akatemian rahoittamassa ”Deleuzian Music Research” -projektissa (2012–2016). Deleuzen ja Guattarin inspiroimaa musiikintutkimusta on tehty viimeisen vuosikymmenen aikana lisääntyvästi kansainvälisesti ja Suomessa. Onko heidän ajattelunsa kanssa työskentely vaikuttanut näkemyksiisi ja jos on, millä tavoin? Onko sillä kenties ollut vaikutusta ajatuksiisi musiikintutkimuksen ja musiikkikulttuurien tulevaisuudesta?

— On vaikea erottaa yhden filosofian vaikutusta, etenkin kun se tuntui toistavan jo aiemmin tuntemiani näkökulmia, vaikkakin uusin termein ja erilaiselta filosofiselta pohjalta. Deleuzen ja Guattarin ajattelu

oli Suomen Akatemian rahoittaman projektimme alkaessa siilautunut jomoniin tutkimuksiin ilman, että kaikki nämä tutkijat välttämättä viittasivat suoraan heihin tai olivat edes heistä tietoisia. Monet, ehkä aasialaisekin, filosofiat ovat puolestaan vaikuttaneet heidän ajatuksiinsa. ”Deleuzian Music Research” -projektissa, jossa työskentelin Taru Leppäsen, Milla Tiaisen ja Hanna Väätäisen kanssa, yhdistimme Deleuzen ja Guattarin immanenttia prosessionologiaa uusin tavoin etnografisten kulttuurisen musiikintutkimuksen aiheiden ja aineistojen tulkintaan. Projektin tuloksena syntynyt *Musical Encounters with Deleuze and Guattari* (Bloomsbury 2017) onkin ensimmäinen kulttuurisen musiikintutkimuksen ja tämän filosofian välisiin suhteisiin keskittynyt antologia. Musiikintutkimuksessa deleuzeläistä prosessiajattelua oli ennen tämän antologian ilmestymistä sovellettu eniten länsimaisen musiikin analyysiin ja teoriaan. Minusta oli erityisen mielenkiintoista jatkaa jo väitöskirjassani työstämäni musiikin ja kulttuurin muutoksen pohdiskelua Deleuzen ja Guattarin siivittämänä. Heidän kykynsä (käsitteellisesti ja kirjallisestikin) korostaa muutoksen ”jokahetkisyttä” ja avata tulevaisuus radikaalin avoimeksi – esimerkiksi käsitteellä *a people to come* – tekee musiikin ja musiikintutkimuksenkin tulevaisuuden hahmottamisen sangen mielenkiintoiseksi.

Tutkimuksissasi olet usein käsitellyt alkuperäiskansoja, kuten Nepalin gurungien, saamelaisten ja viime vuosina myös Grönlannin inuiittien musiikillisia käytäntöjä. Sinua on kiinnostanut myös se, miten näiden yhteisöjen kohtaamia ongelmia voisi käsitellä ja yhteisöjen hyvinvointia edistää tutkimuksen keinoin. Miten alkuperäiskansojen musiikillisten käytäntöjen tutkiminen voi muuttaa ymmärrystämme tutkimuksen lähtökohdista ja tiedon muodostumisen prosesseista – siis epistemologiasta, ontologiasta ja tutkimuksen poliittisuudesta?

— Minusta on kiehtovaa kohdata erilaisia tapoja hahmottaa ja ymmärtää maailmaa ja olemassaoloa. Alkuperäiskansojen elin- ja ajattelutapoihin tutustuminen on tarjonnut tällaisia totutusta – myös länsimaisesta tieteellisestä ajattelusta – irti ravistavia kokemuksia. Nykyinen alkuperäiskansatutkimus kritisoi tiedettä länsimaisen kulttuurin tuotteena ja etsii näkökulmia sekä tutkimustapoja, jotka pohjaavat toisenlaiseen maailman ja olemassaolon ymmärrykseen. Esimerkiksi länsimainen tiede on pitänyt luontoa ihmisen resurssina, kun taas alkuperäiskansat ovat kehittäneet luontoa kuluttamattomia elämäntapoja. Ihminen on luonnon osa, ei sen hallitsija. Tästä luontoa kunnioittavasta asenteesta tieteellä olisi paljon opittavaa.

Alkuperäiskansatutkimus on ennen kaikkea opettanut minua pohtimaan tieteentekemisen etiikkaa. Mikä on tutkijan positio? Mikä on tutki-

muksen ja sen näkökulman sijainti, vaikutus ja oikeutus? Kuka siitä hyötyy? Kenen pitäisi hyötyä siitä? Mihin tutkimuksen tuloksia käytetään? Mitkä ylimalkaan ovat länsimaisen tutkimuksen lähtökohdat? Haluanko edustaa ja edistää niissä ilmenevää maailmaa? Näitä eettisiä kysymyksiä on lukemattomia, ja osittain niiden siivittämänä olenkin siirtynyt kohti soveltavaa tutkimusta.

Kolonialismin jättämät haavat, ristiriita nykyelämän ja perinteisten luonnonläheisten elämänmuotojen välillä sekä uuvuttava taistelu maa-aikeuksista ja kulttuurin säilymisestä ovat aiheuttaneet alkuperäiskansoille monenlaisia sosiaalisia ongelmia. Niitä ilmaistaan musiikissa ja musiikki auttaa myös niiden käsittelyssä. Tällaiseen soveltavaan musiikintutkimukseen olen perehtynyt tehdessäni akatemiaturkija Klisala Harrisonin kanssa tutkimusyhteistyötä Saamenmaalla ja Grönlannissa. Hän on soveltavan etnomusikologian teoretikko, joka on toiminut vuosia alan kansainvälisten tutkijaryhmien ICTM *Study Group of Applied Ethnomusicology*n ja Society for Ethnomusicology:n *Applied Research Section*in puheenjohtajana.

Olet todennut, että musiikintutkimus voi olla sosiaalista aktivismia, mitä tarkoitat tällä?

— Sosiaalinen aktivismi pyrkii konkreettisiin toimin muuttamaan jotakin, tekemään maailmaa paremmaksi. Tieteellinen sosiaalinen aktivismi ajaa muutosta tieteellisen tiedon pohjalta ja tieteen keinoin. Musiikintutkimuksessa tällaista työtä tehdään muun muassa juuri soveltavassa etnomusikologiassa, joka määritelmänsä mukaisesti käyttää musiikintutkimusta konkreettisten sosiaalisten ongelmien ratkaisuun. Tällaista päämäärätietoista sosiaalista aktivismia tehdään muillakin tieteenaloilla, esimerkiksi antropologiassa, tieteellisyyden vaatimuksista tinkimättä.

Tutkija ottaa kantaa sosiaalisiin ongelmiin tieteellisen asiantunteuksensa perusteella. Tutkijan tulee yleistajuisissakin teksteissä ja media-aiheissa toimia tieteen periaatteiden ja eettisten vaatimusten mukaisesti eli osoittaa aiemman tutkimuksen ja sen saavutusten tuntemusta viittaamalla niihin. Aiempaa tutkimusta ei saa sivuuttaa eikä vääristellä, vaikka siten voisikin korostaa oman tutkimushankkeen merkityksellisyyttä ja esittää se ikään kuin uutena avauksena. Näitä tulini ajatelleeksi selaillessani Tutkimusyhdistys Suoni ry:n omakustanteena julkaisemaa *Musiikki muutosvoimana. Aktivistisen musiikintutkimuksen manifesti* -kirjaa (2018), joka sivuuttaa monta musiikintutkimuksessa käytyä keskustelua ja tutkimusalaa ikään kuin niitä ei olisi ollut olemassakaan. Se on valitettavaa, koska manifestin perusideahan on erinomainen! Vastikään Hel-

singin yliopiston kansleri antoi nuhteet uskontotieteen tutkijoille, jotka olivat samaan tapaan toimineet epäeettisesti kirjoittamassaan tietokirjassa.

Musiikintutkimus vaikuttaa todellisuuteemme myös olematta varsinaisesti sosiaalista aktivismia. Äänillä ja musiikeilla on yhteiskunnallista voimaa. Musiikintutkijoiden tulee pitää ääntä äänistä ja tarkastella kriittisesti sitä, minkälaista todellisuutta äänet ja musiikit meille tuottavat. Jokainen tutkimuskohde, teoriaa ja tutkimusmetodologiaa koskeva valinta on poliittinen teko. Tutkimus antaa äänen tutkimuksen kohteelle, luo uusia merkityksiä ja antaa kohteelleen lisäarvoa. Musiikintutkimus ei sijaitse yhteiskunnan marginaalissa sen vuoksi, että ala käsittelee ”vain” musiikkia.

Suomessakin on keskusteltu viime aikoina vilkkaasti yliopistoinstituution muutoksista ja vaikeuksista, kuten edellisen hallituksen tekemistä suurista leikkauksista koulutuksen rahoitukseen ja laajemmista yliopistotyötä sekä oppimista koskevista asenteenmuutoksista, jotka yhdistetään usein uusliberalismiin. Millainen paikka nyky-yliopisto mielestäsi on kriittiselle ajattelulle? Miten sen asemaa tällaisen ajattelun ympäristönä voisi puolustaa tai kehittää?

— Uusi yliopistolaki, joka tuli voimaan vuonna 2010, pakottaa yliopistot toimimaan liikeyritysten tavoin. Tämän uuden lain positiivinen vaikutus lienee siinä, että se poisti aiemman järjestelmän mahdollistamaa suosimista vähentämällä professorien valtaa. Samalla se kuitenkin poisti demokraattisen kolmikantaisen päätöksenteon, jossa opiskelijat olivat mukana. Valta keskittyy nyt dekaaneille ja yliopiston johdolle, joiden ei tarvitse avata päätöksentekonsa perusteita.

Yliopistoista tuli tehtaita, joiden tuotantoa arvioidaan määrällisillä mittareilla. Suoraa taloudellista hyötyä tuottamattomat tieteenalat, kuten taiteentutkimus, kulttuurialat ja sosiaalitieteet, ovat joutuneet erityisen ahtaalle. Tampereen yliopiston musiikintutkimus on lopetettu, ja Helsingin yliopiston viidestä opettajantoimesta on pian jäljellä vain kolme. Niin Åbo Akademiassa kuin Turun yliopistossakin työskennellessäni jouduin taistelemaan oppiaineen olemassaolosta. Tehtaan liukuhihnan ääressä huhkivat yliopistotyöläiset ehdivät olla huolissaan vain oman tieteenalansa jatkuvuudesta sen sijaan, että yliopisto toimisi heille kriittistä ajattelua ja uuden luomista kannustavana ympäristönä. Tämä on yhteiskunnallisesti erittäin huolestuttavaa, ja vainoharhaisimpina hetkinäni ajattelen, että jossakin rahapöytien ääressä on näin suunniteltukin käyvä.

En tiedä muuta tapaa taistella tätä vastaan kuin tiukkaa tieteenteke- mistä harjoittamalla ja kyseenalaistamisen hedelmällisyyteen uskomalla.

Samalla pitää kuitenkin olla avoin muutoksille, koska jatkuva muutos on osa elämää.

Viime kuukausina on medioissa jälleen noussut julkiseen keskusteluun naisten syrjintä klassisen musiikin käytännöissä. Samanlaista keskustelua herätti aikanaan vuonna 1994 yhdessä Riitta Valkeilan kanssa julkaisemasi kirja Musiikin toinen sukupuoli. Naissäveltäjiä keskiajalta nykypäivään. Vähän aikaa sitten kommentoit tämänhetkistä keskustelua Hufvudstadsbladetissa. Miltä tämä keskustelu näyttää, onko jotain muutosta havaittavissa suhteessa menneeseen?

— Sehän on masentavaa, koska sama keskustelu naissäveltäjien teosten asemasta konserttiohjelmissa käytiin jo 25 vuotta sitten, täsmälleen samoin argumentein. Silloin uskoin, että syy naissäveltäjien teosten vähäisyyteen oli tiedon ja aineistojen puute, ja asia alkaisi pikkuhiljaa korjaantua. Olihan tuolloin vasta vajaan vuosikymmenen ajan tehty naissäveltäjiin kohdistuvaa tieteellistä tutkimusta, ja heidän tuotantoaan oli rajoitetusti saatavilla äänitteillä ja partituureina. Olin väärässä. Mitään merkittävää muutosta ei lisääntyneen tiedon ja teosten saatavuuden ansiosta ole toistaiseksi tapahtunut. Sinfoniaorkestereiden konserttiohjelmistoissa naisten teokset ovat edelleen harvinaisia poikkeuksia. Tämänkertaisen keskustelun käynnisti kartoitus, jossa naisten teosten määrän laskettiin olevan tällä hetkellä 4,3 prosenttia.

Totta kai toivon, että aika olisi nyt kypsempi todellisiin toimenpiteisiin ja muutokseen. Koska konserttiohjelmistoja laativien ihmisten asemet ovat jumittuneet jonnekin 1950-luvulle, niin musiikin tasa-arvoistaminen näyttää Suomessa vaativan ulkoista ohjausta eli jonkinlaisen naissäveltäjäkiintiön. En ole lähtökohtaisesti kiintiöiden ystävä, mutta ne ovat toimineet muissa maissa. Olen kuitenkin skeptinen sen suhteen, tehdäänkö nytkään yhtään mitään – ja jos ei, mitä se kertoo musiikin nykyisestä sukupuolijärjestelmästä?

Miltä musiikintutkimuksen tulevaisuus tai tulevaisuudet näyttävät tällä hetkellä omasta näkökulmastasi?

— Musiikintutkimuksen tulevaisuus rakentuu siitä, miten ja minkälaista musiikkia tehdään ja minkälainen on musiikin ja eri musiikinlajien asema yhteiskunnassa, sekä tiedemaailman poliittisista ja hallinnollisista muutoksista. Yhtäältä tulevaisuutta voi aavistaa nykyisten signaalien perusteella, toisaalta tulossa voi olla mitä tahansa yllättävää, kuten koronavirus on meille konkreettisesti opettanut.

Digiteknologia on mullistanut musiikkia ja musiikkikäytäntöjä monin tavoin, ja siitä runsaudesta on vielä paljon tutkimatta. Tutkimuksessa

teknologian hyödyntäminen on edelleen rajoittunutta. Tietokoneet eivät vieläkaan pysty korvan erottelu- ja kohdentamiskykyyn, mutta tulevaisuudessa ehkä luemme isojen digiaineistojen analyyseja. Musiikinlajien yhteiskunnallinen merkitys ja yleisyys näyttävät heijastuvan tutkimukseen. Esimerkiksi klassisen musiikin keskeinen asema musiikintutkimuksessa on vähentynyt ja hip hopin asema tutkimuskohteena taas vahvistunut. Taidemusiikin säveltäjä- ja teoskeskeiset tutkimukset pitänevät kuitenkin vielä pintansa samalla kun populaarimusiikin tutkimus ja kulttuurinen tutkimus yhä yleistyvät. Etnomusikologia ylläpitää tietoisuutta siitä, että maailma on kulttuurisesti moniääninen. Olisi myös hyvä, että äänen tutkimuksesta (*sound studies*) tulisi vakiintuneempi osa musiikintutkimusta. Niin kutsuttu taiteellinen tutkimus tuottaa mielenkiintoista muusikkotietoa, joka useimmiten ei kuitenkaan täytä tieteellisen tiedonmuodostuksen kriteereitä. Tieteentekijöiden tulisi huolehtia siitä, että musiikkitiede säilyy tieteenä ja raja taiteelliseen tutkimukseen pysyy selvänä.

Suomessa musiikintutkimusta ovat viime aikoina ravistelleet hyötyajattelu sekä opetus- ja kulttuuriministeriön tehokkuutta etsivä resurssien synkronointi. Tutkimuksen pitää olla hyödyllistä ja hyöty mielellään numeroin todennettavissa. Pieniä tieteenaloja on yhdistetty tehokkuuden nimissä välittämättä niiden ominaispiirteistä tai kehityshistoriasta. Tällaisessa tilanteessa musiikintutkijat ovat huolissaan oman identiteetin säilymisestä. Mutta ei mitään niin huonoa, ettei jotain hyvääkkin. Hyötyajattelu siivittää soveltavaa tutkimusta ja taiteentutkimuksen alojen yhdistäminen monitieteisyyttä, jota tarvitaan elokuva- ja teatterimusiikin sekä yleensäkin multimedian ja nykyisen äänisuunnittelun tutkimuksessa.

Tulevaisuudessa voi olla näitä jatkumoa, mutta toivottavasti myös jotakin täysin uutta ja odottamatonta. Yliopistotyössä oli mielenkiintoista tutustua aina uusien opiskelijapolvien musiikkikäytänteisiin ja ajatuksiin musiikista. Sieltä nousee uusi musiikintutkimus. Digisukupolvi tulee varmasti muuttamaan tieteenalaamme.

Onko sinulla ajatuksia tai neuvoja, jotka haluaisit jakaa musiikintutkimusta parhailtaan opiskeleville ja tekeville esimerkiksi alan merkityksestä ja haasteista?

— Hienoa, että tälle suunnattoman mielenkiintoiselle alalle riittää tulijoita! Tässä haasteita purtavaksi: Miten saada musiikki ja äänet esille, tärkeiksi ja huomatuiksi yhteiskunnassamme, jossa audiitiiviseen oleamiseen ei kiinnitetä riittävästi huomiota ja musiikkia pidetään viihteenä? Miten saada musiikki osaksi vakavaa yhteiskunnallista ja tieteellistä keskustelua? Ja lopuksi: miten säilyttää musiikintutkimus tieteenä tänä populistisena totuudenjälkeisenä aikana?

Nina C. Öhman

Palveluoppiminen musiikkitieteessä

- *PhD Nina C. Öhman (nina.ohman@helsinki.fi) on musiikkitieteen yliopistonlehtori Helsingin yliopistossa.*

Service Learning through Music Research

In recent years, institutions of higher education have assumed increasingly active and visible roles in social engagement. Nonetheless, in discussions about the ways in which universities can effect a positive change in the society, pedagogical activities have often been overlooked. To address this issue, my article presents service learning through music research as an effective catalyst for change. Although service learning is currently a small area of music studies, the existing literature shows its potential for providing positive learning experiences. As a contribution to this growing body of knowledge, I explore my experiences as a graduate student in a music research project and demonstrate how service learning can provide students with an impactful and intellectually stimulating learning experience.

Palveluoppiminen musiikkitieteessä

Nina C. Öhman
.....

Johdanto

Viime vuosien aikana yliopistot ovat näkyvästi lisänneet panostustaan yhteiskunnalliseen vaikuttavuuteen. Yhteiskunnallinen suuntautuminen kuitenkin myös edelleen herättää kriittistä keskustelua. Sen vuoksi on aiheellista painottaa, että tässä kirjoituksessa esittämäni argumentit pohjautuvat erityisesti soveltavan etnomusikologian alalla tuotettuihin näkemyksiin, jotka haastavat olettamuksen tieteellisen tiedon itseisarvosta ja tieteenteon eristyneisyydestä muusta maailmasta. Niiden mukaan tiedon tuottaminen ja hyödyntäminen ovat olennaisesti sosiaalisia prosesseja, jotka horjuttavat eroa niin sanotusti 'puhtaan' ja soveltavan, 'hyödyllisen' tutkimuksen välillä ja siten jopa kyseenalaistavat täysin riippumattoman tutkimuksen olemassaolon. (Hofman 2010, 23–25; Titon 2015, 4–5.) Näiden näkemysten valossa olen vakuuttunut siitä, että yhteiskunnallisen vaikuttavuuden teemat ovat yhä tärkeämpiä sekä uuden tiedon tuottamiselle että tutkijoiden koulutukselle.

Vaikka yliopistoyhteisöissä tämä suhteellisen uusi panostus yhteiskunnalliseen vaikuttavuuteen usein ilmenee tutkimustyössä, on tullut aika miettiä pedagogisia toimintatapoja, joilla yliopisto-opiskelijoita kannustetaan pohtimaan tiedontuottamista yhteiskunnallisena toimintana. Tälle argumentille on selkeät perusteet: samanaikaisesti kun todellinen ja kestävä sitoutuminen muutokseen edellyttää tieteentekijöiltä vanhojen lähestymistapojen ja asenteiden uudelleen ajattelemista, yliopistojen tulee pyrkiä edesauttamaan uusien käsitysten ja toimintatapojen siirtämistä tuleville tutkijasukupolville. Vielä toistaiseksi opiskelijoiden rooli on huomioitu harvoin yliopistojen yhteiskunnallisesta vaikuttavuudesta käydyssä keskustelussa – sen vuoksi kirjoitukseni tarkoituksena on esittää palveluoppiminen tehokkaana muutoksen katalysaattorina (ks. esim. Muller ja Öhman tulossa; Usner 2010; Averill 2003). Tämän ehdotuksen tueksi osoitan omakohtaisen esimerkin kautta, kuinka palveluoppiminen voi tarjota opiskelijoille musiikkitieteen kursseilla sekä ajatuksia stimuloivan että käytännön taitoja kehittävän oppimiskokemuksen.

Palveluoppiminen

Palveluoppiminen on filosofi John Deweyn ideoista lähtöisin oleva teoreettisen ja käytännöllisen koulutuksen yhdistävä pedagoginen toimintamalli, joka kehittyi Yhdysvalloissa 1960-luvun lopulla. Hiljattain julkaistuun palveluoppimisen institutionalisointia käsittelevään kokoomateokseen *Embedding Service Learning in European Higher Education. Developing a Culture of Civic Engagement* sisältyvässä artikkelissaan Andrew Furco ja Katrina Norvell (2019) osoittavat vaikeuden määritellä palveluoppimista, koska se on monimuotoinen ja aina kontekstisidonnainen pedagoginen toimintatapa. Tarkastellessaan kysymystä, mitä on palveluoppiminen, Furco ja Norvell esittelevät eri aikakausina ja eri alueilla siihen liitettyjä olennaisia toimintaperiaatteita ja tavoitteita. Lopuksi he toteavat, että eurooppalainen palveluoppimisen malli on muodostumassa, ja sen kehityksen perustaksi he tarjoavat Europe Engage -hankkeen tuottaman seuraavan määritelmän:

Palveluoppiminen (joskus myös yhteisölähtöinen oppiminen tai kansalaisosallistaminen) on innovatiivinen pedagoginen lähestymistapa, joka yhdistää opinto-ohjelmaan merkityksellisen yhteisöllisen palvelun tai yhteistyön ja tarjoaa opiskelijoille opintopisteitä oppimiskokemuksesta yhteisöllisessä yhteistyössä ja työskentelystä käytännön ongelman parissa. Reflektio ja kokemuksellisen oppimisen strategiat ovat perustana oppimisprosessille ja palvelu on linkittynyt akateemiseen tieteenalaan. Palveluoppimisen tuodessa yhteen opiskelijoita, tutkijoita ja yliopiston ulkopuolisen yhteisön jäseniä kaikista osapuolista tulee opetuksen voimavaroja, ongelmanratkaisijoita ja yhteistyökumppaneita. Tehokkaan akateemisen ja käytännön oppimisen lisäksi palveluoppimisen laajana tarkoituksena on juurruttaa opiskelijoihin kansalaisvalmiuksia ja vastuuntuntoa sekä työskentelyä kohti positiivista yhteiskunnallista muutosta. (Furco ja Norvell 2019, 33; kirjoittajan oma käännös.)

Tämänhetkiset yliopistojen väliset palveluoppimista edistävät ohjelmat, kuten Europe Engage (EU) ja Campus Compact (Yhdysvallat), osoittavat yhä kasvavan kiinnostuksen opiskelijoiden kansalaistoimintaa tukevia opetusohjelmia kohtaan. Palveluoppimista toteutetaan yliopistojen koulutusohjelmissa maailmanlaajuisesti, muun muassa Australiassa, Etelä-Afrikassa, Brasiliassa ja Hong Kongissa. (Furco ja Norvell 2019, 31–32; Araujo ja Cambria 2013.) Suomessa esimerkiksi Helsingin yliopiston teologian koulutusohjelmassa toteutettiin palveluoppimisen pilottiprojekti uskontoa ja kansalaistoimintaa käsittelevällä kurssilla (Nortomaa ja

Grönlund 2019). Euroopassa teema on erityisen ajankohtainen, kuten jo aiemmin mainitsemani kokoomateos vahvistaa (Aramburuzabala et al. toim. 2019). Vaikka musiikkitieteessä palveluoppiminen ei ole vielä toistaiseksi saanut merkittävää huomiota, se on varteenotettava pedagoginen lähestymistapa. Palveluoppimisen kursseilla opiskelijat pääsevät kokemaan ja tutkimaan musiikkia yhdessä muiden kanssa; musiikin tutkiminen yhteistyössä yliopiston ulkopuolisen yhteisön kanssa osoittaa käytännössä, kuinka tutustuminen musiikilliseen toimintaan sen kulttuurin kontekstissa voi antaa näkymiä ihmisyyden syvälliseen ymmärtämiseen (Titon 2015, 5).

Tieteenhistorian perspektiivistä on tärkeää huomioida, että yhteiskunnallisella ajattelulla ja aktivismilla on erityisesti etnomusikologiassa ja siihen läheisesti liittyvässä antropologiassa jo pitkä perinne (Averill 2010, 8; Averill 2003, 51). Vaikka musiikintutkimuksen koulutusohjelmassa palveluoppiminen on kuitenkin edelleen pieni mutta kasvava erityisalue, olemassa oleva kirjallisuus osoittaa sen mahdollisuudet tuottaa monipuolisesti hyödyllisiä oppimiskokemuksia. Esimerkiksi Gage Averill, Ric Alviso ja Eric Martin Usner ovat julkaisseet kirjoituksia palveluoppimisen tuottamista positiivisista tuloksista musiikintutkimuksen alalla. Heidän monipuolisilla hankkeillaan on ollut myönteisiä vaikutuksia, kuten opiskelijoiden taitojen, tietojen ja yhteiskunnallisen tietoisuuden kehittyminen, opetustyön vaikutuksellisuudesta kumpuava opettajan työtyytyväisyys sekä paikallisten yhteistyökumppanien positiivisesti kokemat vaikutukset ja osallisuus (ks. Averill 2010; Alviso 2010; Usner 2012; Harrison 2012). Aiempien kirjoittajien viitoittamaa tietä seuraten kannatan palveluopiskelun toteuttamista musiikintutkimukseen liittyvien aineiden opetuksessa. Samalla on aika viedä keskustelu askeleen pidemmälle tarkastelemalla lähemmin palveluoppimisen liittyviä keskeisiä kysymyksiä: millaista tietoa tuotetaan, miten ja kenelle?

Palveluoppiminen etnomusikologisen kenttätutkimuksen kursilla

Seuraavaksi tarkastelen yllä olevia kysymyksiä omakohtaisen kokemukseni kautta. Osallistuin etnomusikologian jatko-opiskelijana kenttätutkimusmenetelmien kurssille vuonna 2008. Kurssi järjestettiin osana Pennsylvanian yliopiston musiikinosaston ja Philadelphiassa sijaitsevan Quba-instituutin välistä hanketta. Quba-instituutti on muslimiyhteisö ja peruskoulu. Neljä teini-ikäistä oppilasta sieltä, Pennsylvanian yliopiston

(Penn) perustutkinto-opiskelija ja minä toteutimme yhdessä hip hop -kulttuuria käsittelevän multimediatyöprojektiin. Sen tavoitteena oli tuottaa tietoa hip hop -kulttuurin merkityksistä Quba-instituutin jäsenien keskuudessa.

Kenttämenetelmien kurssi toteutettiin yliopiston yhteiskunnallisen toiminnan keskuksen Netter Center for Community Partnerships koordinoimana palveluoppimiskurssina (Academically Based Community Service course, ABCS). Kurssi oli jatkoa etnomusikologian professori Carol A. Mullerin aloittamalle hankkeelle ”West Philly Music Project”.¹ Vuodesta 2001 hankkeeseen on rakentunut useita ABCS-kenttätyökursseja, joiden aikana opiskelijat ovat paikallisyhteisöjen kanssa tuottaneet tietoa Philadelphian gospel-musiikkikulttuurista ja gospel-musiikin esityshistoriasta, jazz-musiikin muistitietohistoriasta sekä kulttuuriseen ilmaisuun liittyvistä teemoista eri muslimiyhteisöjen keskuudessa. Hankkeen yleisenä tavoitteena on ollut tuottaa materiaalia julkisesti käytettävissä olevaan sähköiseen arkistoon.

Jatkona tähän monivuotiseen musiikilliseen hankkeeseen hip hop -kulttuuri tarjosi mielenkiintoisen tutkimuskohteen erityisesti Quba-instituutin nuorille jäsenille, joista useat kuuntelevat hip hop -musiikkia. Quba-instituutissa afrikkalaisamerikkalaisia musiikkityylejä, kuten jazz ja hip hop, pidetään yleisesti tärkeänä osana yhteisön kulttuuriperintöä. Seuraavaksi kuvaan projektin tuottamaa oppimiskokemustani kolmen sen aikana keskeisesti esille nousseen teeman kautta: 1. yhteiskunnallisen monimuotoisuuden huomioiminen tutkimuksen lähtökohdissa ja toteutuksessa; 2. osapuolien tavoitteiden vaikutukset tutkimuksen tuloksiin; 3. metodologian valinta ja merkitys palveluoppimisessa. Jokaisen alueen käsittelyssä otan myös kantaa aiemmin esittämiini kysymyksiin, millaista tietoa tuotetaan, miten ja kenelle.

Oppimiskokemus

1. Yhteiskunnalliseen monimuotoisuuden huomioiminen tutkimuksen lähtökohdissa ja toteutuksessa

¹ Tässä yhteydessä haluan kiittää Carol Mulleria inspiroivasta johtajuudesta musiikin tutkimukseen keskittyvän palveluoppimisen alalla. Kirjoituksessa esittämäni argumentit ovat keskeisesti muokkautuneet monien ajatuksia herättävien keskusteluidemme ja pitkäaikaisen yhteistyömme vaikutuksesta.

Palveluoppimisen kautta opiskelijat pääsevät tekemään yhteistyötä paikallisyhteisöissä, jotka edustavat yhteiskunnan moninaisuutta esimerkiksi jäsenien sosiaalisen luokan, sukupolven, kulttuuritaustojen tai uskonnollisten vakaumuksien kautta. Tämä on erinomainen lähtökohhta yliopistoasteen kansalaiskasvatukselle, koska akateeminen opiskelu ei vain keskity tiedon keräämiseen vaan myös auttaa oppimaan, kuinka yhteiskunnan jäsenien erilaiset valtasuhteet ja epistemologiset perspektiivit vaikuttavat tiedontuottamisen taustalla. Tässä suhteessa hip hop -kulttuuria käsittelevä projektimme osoitti, kuinka erilaisuuden kohtaamisesta voi muodostua keskeinen osa oppimiskokemusta ja tiedontuottamista. Fyysistä välimatkaa Quba-instituutin ja Pennsylvanian yliopistolla on vain muutama kilometri, mutta projektin jäsenien kulttuurierot ja yhteiskunnalliset valta-asetelmat antoivat aihetta pohtia sitä, miten demokraattinen yhteistyö käytännössä toteutuisi. Quba-instituutin afrikkalaisamerikkalaiset islaminuskoiset jäsenet edustavat määrältään pientä vähemmistöä amerikkalaisessa yhteiskunnassa, kun taas Penn-opiskelijat olivat luettavissa amerikkalaiseen valtaväestöön valkoisuuden ja keski- luokkaisuuden kautta. Siksi oli myös tärkeää tutustua oleelliseen tutkimushistorian ja tutkimusetiikan kirjallisuuteen. Ne toivat historiallista syvyyttä tutkimusasetelmamme ymmärtämiseen valottamalla ongelmälähtöistä uskonnollisten vähemmistöjen tutkimushistoriaa sekä antoivat tietoa afrikkalaisamerikkalaiseen väestöön pitkäaikaisesti kohdistuneista toiseuttavista ja epäeettisistä tieteellistä tutkimushankkeista. Tietoisina näistä tutkimusasetelman historiallisista ja kulttuurisista ulottuvuuksista sovimme, että projektin valmistelussa tehdyn taustatutkimuksen ja keskusteluiden aikana pyrimme jaettuun päätöksentekoon, mutta että etnografian tuottamisessa Quba-instituutin oppilaat rekrytoivat haastateltavat henkilöt ja kuvaavat keskeisen audio-visuaalisen materiaalin. Heillä oli päätösvalta siihen, miten ja missä haastattelut toteutettaisiin heidän omassa yhteisössään.

2. Yhteistyön osapuolien erilaisten tavoitteiden vaikutukset tutkimuksen tuloksiin

Palveluoppimisen yhteistyökumppani on usein paikallisyhteisö, joka ei ole tutkimuksellisesti suuntautunut, vaan keskittyy ensisijaisesti palvelemaan jäseniensä sosiaalisia, henkisiä tai käytännön tarpeita (Hilgen- dorf et al. 2009). Sen vuoksi myös odotukset tutkimusyhteistyön molem- minpuolisista hyödyistä linkittyvät oleellisesti vastavuoroisuuteen. Toisin sanoen tutkimusyhteistyössä on tutkija–tutkittava-asetelman sijaan oleel- lista, että opiskelijat pohtivat tutkimussuhteen inhimillisiä osa-alueita ja

sitä, miten osapuolien mahdollisesti eriävät yhteistyön tavoitteet vaikuttavat tutkimuksen tuloksiin.

Projektissamme osapuolien erilaiset tavoitteet nousivat esille yhteistyön edistyessä seuraavin tavoin. Lähtökohtaisesti projektin tavoite oli tuottaa etnografista tutkimusmateriaalia Quba-instituutin jäsenien hip hop -kulttuuriin liittyvistä asenteista ja ajatuksista. Aluksi projektin jäsenet tekivät taustatutkimusta etsimällä hip hop -kulttuuriin liittyviä julkaisuja ja ajankohtaisia mediaesityksiä, jotka antoivat aiheita ajatuksen vaihdolle ryhmän jäsenien kesken. Siten ryhmän jäsenet saivat perustason kokemuksesta ensikäden lähteiden kokoamisesta ja tulkinnasta. Tehtävien kautta Quban opiskelijat myös esittelivät Penn-opiskelijoille sekä islaminuskoisten että muiden hip hop -artistien kappaleita ja kertoivat, kuinka heidän omat uskonnolliset perspektiivinsä vaikuttavat niiden tulkintaan. Yhteistyön edettyä muutaman viikon ajan Quba-instituutin johtajat pyysivät Penn-opiskelijoita opettamaan Quba-instituutin opiskelijoille yliopisto-opiskeluun tarvittavia taitoja. Tämän järjestelyn he halusivat virallistaa oppimissopimuksella. Vaikka kyseinen opetus ei suoranaisesti liittynyt projektin tavoitteisiin, omalta osaltani linkitin sen projektin kontekstiin opettamalla afrikkalaisamerikkalaista musiikin historiaa tieteellisten tekstien perusteella ja korostamalla työskentelyssä ryhmätyötaitoja, joita opiskelijat voisivat hyödyntää myöhemmin yliopisto-opiskelussaan. Koska yhteistyö kesti vain yhden lukukauden ajan, on huomattava, että nämä aktiviteetit rajoittivat jonkin verran etnografiaan syventymistä. Tämä kokemus opetti, että olisi kuitenkin mahdotonta ja itsekästä ohittaa vastavuoroisuus, kun kenttätöiden eteneminen ja tulokset riippuvat olennaisesti sen suhteen laadusta, jonka ulkopuoliset tutkijat luovat paikallisten yhteistyökumppaneiden kanssa.

3. Metodologian valinta ja sen merkitys palveluoppimisessa

Palveluoppiminen antaa opiskelijoille tilaisuuden pohtia eri tutkimusmenetelmien eettisiä ulottuvuuksia ja hankkia kokemuksia kokeilevista menetelmistä ottaen huomioon, että tutkimusmenetelmien tulee ensisijaisesti edesauttaa yhteistyötä ohjaavien oikeudenmukaisuuden ja demokratian periaatteiden toteutumista. Tämän prioriteetin puitteissa palveluoppiminen antaa opiskelijoille myös mahdollisuuden hankkia uudenlaisia kokemuksia osallistavista ja rajoja rikkovista työskentelytavoista. Koska projektimme rakentui osallistujien dialogiselle yhteistyölle, jota ohjasi ajatus positiivisen yhteiskunnallisen vaikutuksen aikaansaamisesta, osallistava toimintatutkimus tarjosi erityisen sopivan menetelmällisen lähestymistavan. Vaikka musiikintutkimuksessa osallistava toi-

mintatutkimus on toistaiseksi harvinainen ja enimmäkseen maailman eteläisissä valtioissa käytetty tutkimusmenetelmä, se on varteenotettava vaihtoehto erityisesti hankkeissa, joiden keskeisenä tavoitteena on sosiaalisen muutoksen aikaansaaminen (Impey 2002; Beng 2015). Osallistavalle toimintatutkimukselle on monia määritelmiä, mutta Arja Kuula kuvailee toimintatutkimuksen peruseriaatteita seuraavalla tavalla:

[T]oimintatutkimuksessa sekä tutkitaan että yritetään muuttaa vallitsevia käytäntöjä. Tutkimuksen avulla etsitään ratkaisuja ongelmiin – olivat ne sitten teknisiä, yhteiskunnallisia, sosiaalisia, eettisiä tai ammatillisia. Olennaista on se, että tutkittavat eli käytännöissä toimivat ihmiset otetaan aktiivisiksi osallisiksi tutkimukseen mukaan [...]. Toimintatutkimuksessa on olennaista pyrkiä tutkimisen avulla mahdollisimman reaaliaikaisesti erilaisten asiointilojen muutokseen edistämällä ja parantamalla niitä tavalla tai toisella. Yhtä tärkeää on kuitenkin muistaa, että kyseessä on myös tutkimus. Toimintatutkimuksessa tuotetaan aineistoa ja sen pohjalta uutta tutkimuksellista tietoa, vaikka aiotut käytännön muutokset eivät onnistuisikaan. (Kuula 2006.)

Kuulan yhteenvedon lisäksi on mainittava, että osallistava toimintatutkimus painottaa kokeilevia menetelmiä. Projektissamme toimintatutkimukselliset periaatteet toteutuivat ensisijaisesti Quba-opiskelijoiden johtoroolin kautta. Näin ollen etnografian tuottaminen toteutui usein tutkimusmetodologian kokeilevan luonteen mukaisesti sosiaalisina tilanteina, joissa nuoret Quba-opiskelijat eivät kysyneet ennalta määriteltyjä kysymyksiä vaan kävivät spontaania keskustelua haastateltavien kanssa. Tämä käytäntö oli sovittu jo projektia valmisteltaessa, koska ajateltiin sen olevan luontevampi yhteistyötapa kuin perinteinen akateeminen tutkimusote, jonka toteuttamisessa yliopisto-opiskelijoilla olisi ollut kokemuksen ja tiedon antama merkittävä vaikutusvalta. Penn-yliopiston opiskelijat kuitenkin haastattelivat kahta Quba-instituutin imaamia ja kävivät läpi heiltä saatua instituutin omaa musiikkiin liittyvää arkistomateriaalia, josta osia editoitiin mukaan audiovisuaalisiin projekteihin.

Loppujen lopuksi on todettava, että yhteistyöprojekti ei tuottanut tietoa, joka täyttäisi perinteiset akateemiset kriteerit. Monet haastateluista olivat mielipidekyselyjä suosikki-rap-artisteista, joissa haastateltavat myös käyttivät vastauksiaan luovasti itseilmaisuuksiin. Sen seurauksena sekä haastattelijat että haastateltavat toisinaan sujahtivat leikilliseen sananvaihtoon – kuten esimerkiksi poika, joka viittasi hauskuttelevasti mutta samalla kriittisesti joidenkin rap-artistien alkoholinkäyttöön ja naisten vähäpukeisuuteen musiikkivideoissa. Perinteisen 'kontrolloidun'

tutkimusasetelman sijaan haastattelijoiden ja haastateltavien huumorilla dramatisoidut ja toisinaan populaarikulttuurin kentältä omaksutut spontaanit ilmaisukeinot tekivät projektista tieteellisesti vaikeasti tulkit-tavan. Vaikka tämänkaltainen projekti ei vastannut tieteellisen ideaalin mukaista etnografiaa, se kuitenkin osoitti, kuinka dokumentaatioperin-teen ja tositelevision muokkaaman populaarikulttuurin päällekkäisyys voi tulla osaksi nykyhetkessä tehtyä tutkimustyötä (ks. Corner 2002). Sen suhteen tämä esimerkki osoittaa, kuinka työskentely musiikintutkimuk-sen kurssilla voi nostaa esille tieteellisesti merkittäviä kysymyksiä nyt ku-koistavan itsedokumentoinnin aikakauden vaikutuksista tulevaisuuden etnografian luonteeseen ja toteuttamiseen. Kaiken kaikkiaan tämä op-pimiskokemus osoitti sen, että palveluopiskelu tarjoaa ajatuksia stimuloi-van ja käytännön taitoja opettavan pedagogisen lähestymistavan, joka myös auttaa kaikkia tutkimusyhteisön jäseniä pohtimaan, miten yliopis-totutkijat käyvät keskustelua paikallisyhteisöjen kanssa ja millaista tietoa tuotetaan, miten ja kenelle.

Lähteet

- Alviso, Ric. 2010. "Community Service-Learning in World Music Courses". *SEM Newsletter* 44 (2): 1, 6–7.
- Aramburuzabala, Pilar, Lorraine McIlrath ja Héctor Opazo (toim.). 2019. *Embedding Service Learning in European Higher Education: Developing a Culture of Civic Engagement*. Boca Raton: CRC Press Taylor & Francis Group.
- Araujo, Samuel ja Vincenzo Cambria. 2013. "Sound Praxis, Poverty, and Social Participation: Perspectives from a Collaborative Study in Rio de Janeiro". *Yearbook for Traditional Music* (45): 28–42.
- Averill, Gage 2010. "Weapons of Mass Instruction: Engaged Ethnomusicology, Service Learning, and Global Citizenship". *SEM Newsletter* 44 (2): 1, 8, 12.
- 2003. "Ethnomusicologists as Public Intellectuals". *Folklore Forum* (34): 49–59.
- Beng, Tan Sooi. 2015. "Cultural Engagement and Ownership Through Participatory Approaches in Applied Ethnomusicology". Teoksessa *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*, toim. Svanibor Pettan ja Jeff Todd Titon. 109–133. New York: Oxford University Press.
- Corner, John. 2009. "Performing the Real, Documentary Diversions". Teoksessa *In Reality TV: Remaking Television Culture*. 2nd ed., toim. Susan Murray ja Laurie Ouellette. 44–64. New York: New York University Press.
- Furco, Andrew ja Katrina Norvell. 2019. "What Is Service Learning? Making Sense of The Pedagogy and Practice". Teoksessa *Embedding Service Learning in European Higher Education: Developing a Culture of Civic Engagement*, toim. Pilar Aramburuzabala, Lorraine McIlrath ja Héctor Opazo. Boca Raton: CRC Press.
- Harrison, Klisala. 2012. "Epistemologies of Applied Ethnomusicology". *Ethnomusicology* 56 (3): 505–529

Hilgendorf, Amy, Randy Stoecker ja Elizabeth A. Tryon (toim.) 2009. *The Unheard Voices: Community Organizations and Service Learning*. Philadelphia: Temple University Cop.

Hofman, Ana. 2010. "Maintaining the Distance, Othering the Subaltern: Rethinking Ethnomusicologists' Engagement in Advocacy and Social Justice". Teoksessa *Applied Ethnomusicology: Historical and Contemporary Approaches*, toim. Klisala Harrison, Elizabeth Mackinlay ja Svanibor Pettan. 22–35. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars.

Impey, Angela. 2002. "Culture, Conservation and Community Reconstruction: Explorations in Advocacy Ethnomusicology and Participatory Action Research in Northern Kwazulu Natal". *Yearbook for Traditional Music* (34): 9–24.

Kuula, Arja. 2006. "Toimintatutkimus". Luku 5.4 kokonaisuudesta *KvaliMOTV – menetelmäopetuksen tietovaranto*, toim. Anita Saaranen-Kauppinen ja Anna Puusniekka. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietovarasto. Tarkistettu 23.5.2020. https://www.fsd.uta.fi/metelmäopetus/kvali/L5_4.html

Muller, Carol ja Nina C. Öhman (tulossa). "On Not Knowing: Academically Based Community Service, Faith Based Organizations, and the Transformation of Ethnomusicological Praxis". Teoksessa *Transforming Ethnomusicological Praxis*, toim. Beverley Diamond ja Salwa Blanco. London: Oxford University Press.

Nortomaa, Anna ja Henrietta Grönlund. 2019. "Service Learning, Civic Competencies and Work- Life Skills". Teoksessa *Embedding Service Learning in European Higher Education: Developing a Culture of Civic Engagement*, toim. Pilar Aramburuzabala, Lorraine McIlrath ja Héctor Opazo. 81–92. Boca Raton: CRC Press.

Quba Institute of Arabic and Islamic Studies. Tarkistettu 23.5.2020. [http:// www.qubainstitute.com](http://www.qubainstitute.com).

Titon, Jeff Todd. 2015. "Applied Ethnomusicology: A Descriptive and Historical Account". Teoksessa *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*. 4–29. New York: Oxford University Press.

University of Pennsylvania and Quba Institute of Arabic and Islamic Studies. 2008. Hip Hop and Us multimedia project. Philadelphia, PA.

Usner, Eric Martin. 2010. "(U.S.) Ethnomusicology and the Engaged University in the New Century". Teoksessa *Applied Ethnomusicology: Historical and Contemporary Approaches*, toim. Klisala Harrison, Elizabeth Mackinlay ja Svanibor Pettan. 76–95. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars.

Elina Seye

Katsaus koreomusikologiseen tutkimukseen

- *FT Elina Seye (elina.seye@helsinki.fi) on Suomen Akatemian rahoittama tutkija-tohtori Helsingin yliopistossa ja Suomen etnomusikologisen seuran puheenjohtaja. Hänen nykyinen tutkimusprojektinsa keskittyy senegalilaiseen sabar-perinteeseen, jota hän tutki jo väitöskirjassaan *Performing a Tradition in Music and Dance* (Global Music Centre, 2014).*

An Overview of Choreomusicological Research

This article presents an overview of the relatively young field of choreomusicology, its history, and the development of theoretical approaches for the study of dance-music interrelations. Although one can find writings on dance-music relationships at least since the 1950s onwards, examinations of this topic have typically concentrated on specific performance traditions or dance pieces, and theoretical ideas and analytical models presented by particular authors have rarely been applied by other researchers. Therefore, one can justly say that choreomusicology has not existed as a field of research until recent years, when several researchers from different academic backgrounds (especially dance studies, musicology, ethnomusicology, music psychology, and cognitive science) have made efforts to develop the theoretical and methodological basis for analyzing the relationships between dance and music, or more broadly, between movement and sound. This recent upsurge in choreomusicological theorization is related to an increased understanding of music as a phenomenon deeply embedded in human corporeality and to attendant studies of “embodied music interaction”. The article suggests that choreomusicology, although still in its formative stages as an academic field of research, offers new viewpoints to both dance and music scholars, especially to those interested in practices of performance, as well as more generally to studies of multisensory phenomena.

Katsaus koreomusikologiseen tutkimukseen

Elina Seye
.....

Tanssin ja musiikin keskinäisiä suhteita tarkasteleva, joskus koreomusikologiaksikin nimitetty tutkimusala on viime vuosina saanut osakseen kasvavaa huomiota eri tahoilla. Vaikka tanssin ja musiikin – tai laajemmin liikkeen ja äänen – yhteyksiä tarkasteleva tutkimus ei varsinaisesti ole uusi ilmiö, aiheeseen liittyvät tutkimukset ovat näihin päiviin asti keskittyneet etupäässä yksittäisten teosten tai esityslajien analyysiin, eivätkä yksittäisten tutkijoiden käyttämät näkökulmat tai terminologiat ole juurikaan levinneet laajempaan käyttöön. Laajemmin sovellettavissa olevaa koreomusikologisen tutkimuksen metodologiaa ei siten ole muotoutunut. Päinvastoin aiheeseen liittyvään kirjallisuuteen tutustuessaan huomaa pian, että samoista tai samankaltaisista ilmiöistä saatetaan käyttää erilaisia nimityksiä muun muassa kirjoittajan edustamasta tieteenalasta ja tutkimuskohteesta riippuen. Muutamissa artikkeleissa on kyllä koottu yhteen aihetta käsittelevää teoretisointia ja siten luotu pohjaa koreomusikologisen tutkimuksen metodologiselle kehittämiselle (esim. Veroli ja Vinay 2018b; Damsholt 2018; Mason 2012; Jordan 2011; Felföldi 2001). Lisäksi aivan viime vuosina on julkaistu artikkelikokoelmia, joissa tanssin ja musiikin tai liikkeen ja äänen suhdetta käsitteleviä tutkimuksia ja tutkimusnäkökulmia on koottu yhteen (Veroli ja Vinay 2018a; Lesaffre ym. 2017; Nor ja Stepputat 2017). Olen itsekin mukana kansainvälisessä tutkimusryhmässä, jonka tavoitteena on kehittää koreomusikologista tutkimusta kulttuuriset näkökulmat huomioiden ja jonka on myös tarkoitus julkaista artikkelikokoelma tästä aiheesta vuonna 2020. Kyseessä on siten tällä hetkellä selvästi vahvistumassa oleva tutkimusala, jonka kehitykseen ja mahdollisiin tulevaisuudennäkymiin luon katsauksen tässä artikkelissa.¹

¹ Omasta taustastani johtuen katsaus painottuu etnomusikologiassa ja sen lähialoilla tehtyyn tutkimukseen, mutta pyrin huomioimaan myös muita keskeisiä julkaisuja. Artikkelissa mainitut lähteet ovat joka tapauksessa vain valikoima siitä kirjallisuudesta, jossa koreomusikologiaan liittyviä teemoja on käsitelty.

Koreomusikologisten tutkimusten historiaa

Tanssiin liittyy lähes aina jonkinlaista musiikkia, ja tanssin ja musiikin yhteys on monissa esityslajeissa hyvin läheinen, joskus jopa erottamaton, kun samat esiintyjät tuottavat tanssiliikkeillään myös musiikillista ääntä. Tarve tanssin ja musiikin keskinäisten suhteiden tutkimiseen onkin todettu jo paljon ennen kuin kukaan keksi käyttää tällaisesta tutkimuksesta nimitystä koreomusikologia. Erityisesti monet länsimaiden ulkopuolella kenttätyötä tehneet varhaiset etnomusikologit ja tanssiantropologit huomasivat pian, etteivät eri taiteenlajien rajat ole aina niin selviä kuin eurooppalaiseen korkeakulttuuriin kytkeytyvistä akateemisista näkökulmista käsin voisi kuvitella. Varsinkaan tanssia ja musiikkia ei ole välttämättä mielekästä tarkastella toisistaan erillisinä ilmiöinä. Varhaisissa kirjoituksissa kuitenkin yleensä lähinnä todetaan nämä tosiseikat ja annetaan esimerkkejä tanssin ja musiikin yhteydestä eri perinteissä sekä kehoitetaan tutkijoita kiinnittämään enemmän huomiota tanssin ja musiikin väliseen suhteeseen tutkimuksissaan (esim. Kurath 1957; Merriam 1982 [1965]).

Tanssin ja musiikin yhteydet huomioivaa tutkimusta on siis tehty ainakin 1960-luvulta lähtien jonkin verran, joskaan tätä tutkimusta ei ole kovin helppo kartoittaa kattavasti, sillä esimerkiksi ”tanssi”- ja ”musiikki”-hakusanojen yhdistelmällä saa tulokseksi paljon muutakin kuin tanssin ja musiikin suhteisiin pureutuvaa tai niitä edes sivuavaa tutkimusta. Siksi julkaisuja on pakko etsiä ennemminkin uudempien julkaisujen lähdeluetteloista vanhempia kirjoituksia kohti suunnistamalla. Ylipäätään koreomusikologisessa tutkimuksessa ei oikeastaan näihin päiviin asti ole ollut kyse mistään yhtenäisestä tutkimussuuntauksesta tai varsinkaan erillisestä tutkimusalasta, vaan pikemmin yksittäisten tutkijoiden pyrkimyksistä tuottaa tietoa, joka kunnioittaa tutkimuksen kohteena olevan ilmiön eli tietyn esityslajin tai -perinteen luonnetta. Tällöin tanssin ja musiikin keskinäinen yhteys on noussut yhdeksi huomiota vaativaksi teemaksi tutkimusaineiston pohjalta (esim. Vatsyayan 1963; Nketia 1965; Kisliuk 1988; Sanger 1989; Blom 2006; Ferreira 2008; Djebbari 2012; Seye 2014).

Vaikka tarve tanssin ja musiikin vuorovaikutuksen tarkasteluun on vuosien varrella todettu useaan kertaan eri yhteyksissä, vain harvoissa tapauksissa ovat tanssin- ja musiikintutkijat ryhtyneet tekemään yhteistyötä saman esityksperinteen parissa. Kaikista yhteistyöprojekteista ei tosin ehkä ole jäänyt kirjallisia jälkiä tai ne mainitaan vain ohimennen.

Esimerkiksi etnomusikologi Stephen Wild, kielitieteilijä Margaret Clunies Ross ja tanssiantropologi Andrée Grau tutkivat 1980-luvulla yhdessä Australian Arnhemimaan aboriginaaliväestön esityserinteitä. Yhteistyö kyllä mainitaan Rossin ja Wildin (1984, 228) yhteisartikkelin ”Formal Performance” alaviitteessä, mutta tämä olisi jäänyt ainakin minulta huomaamatta, ellei Wild itse olisi maininnut tästä monitieteisestä yhteistyöstä erään paneelikeskustelun kommenttipuheenvuorossaan. Graulta olen puolestaan kuullut hänen tehneen tanssiin keskittyvää tutkimusta jo tätä ennen opettajansa, musiikkiantropologi John Blackingin tutkimushankkeissa eteläisessä Afrikassa². Blacking olikin itse myös kiinnostunut tanssista ja liikkeestä ja nosti usein kirjoituksissaan esille ihmisen ruumiillisuuden merkitystä paljon ennen kuin musiikin ruumiillisuus nousi laajemmaksi keskustelunaiheeksi musiikintutkijoiden keskuudessa (esim. Blacking 1973, 110–111 ym.).

Länsimaisen taidemusiikin tutkijoita tanssin ja musiikin yhteydet eivät näytä kovin paljoa kiinnostaneen, joskin Stephanie Jordan (2012, 11) viittaa 1980-luvulla toimineisiin balettimusiikin tutkijoihin Marian Smithiin ja Roland John Wileyyn, jotka tekivät huomioita myös tanssia säestävän (orkesteri)musiikin konserttimusiikista poikkeavasta luonteesta sekä sen suhteista koreografiaan. Sen sijaan taidetanssin teosanalyysissa musiikki on yleensä huomioitu yhtenä osana teoksen kokonaisuutta (esim. Adshead 1988; Preston-Dunlop ja Sanchez-Colberg 2002). Myös koreomusikologia alkoi terminä vakiintua ensin länsimaisen taidetanssin tutkijoiden parissa: Patrizia Verolin ja Gianfranco Vinayn (2018b, 3) katsauksen mukaan termin on ensimmäisenä ottanut käyttöön tanssintutkija Paul Hodgins vuonna 1992 julkaistussa kirjassaan *Relationships between Score and Choreography in Twentieth-Century Dance*. Tämän jälkeen termi on levinnyt länsimaisen taidetanssin tutkimuksessa erityisesti Inger Damsholtin (1999; 2006) ja Stephanie Jordanin (2000; 2011) kirjoitusten vaikutuksesta. Damsholtin ja Jordanin lähestymistavoissa on havaittavissa vaikutteita perinteisempien tanssin teosanalyysimallien ohella elokuvamusiikin tutkimuksesta.

Koreomusikologista tutkimusta ovat siis tehneet ainakin 50 vuoden ajan sekä yksittäiset tutkijat, erityisesti tanssintutkijat, että joskus myös tanssin- ja musiikintutkijat yhdessä. Yleisesti ottaen tanssin- ja musiikin tutkimus ovat silti pysyneet toisistaan yllättävänkin erillisinä, siitäkin huolimatta, että näillä aloilla ja niiden käyttämissä teorioissa ja metodeis-

² Grau kiinnitti tanssin ja musiikin suhteeseen huomiota myös joissain omissa kirjoituksissaan Australian tiwien tanssiperinteestä (erit. Grau 1983).

sa on paljon samankaltaisuuksia. Ilmeisesti akateemisen maailman institutionaaliset raja-aidat ovat usein toistetusta monitieteisyyden ihanteesta huolimatta niin korkeat, että niitä on yhä hyvin vaikea ylittää jopa tällaisten toisilleen läheisten taiteiden tutkimuksen alojen välillä. Kuitenkin suurin piirtein viimeisten 10 vuoden ajan koreomusikologia-sanaan on alkanut törmätä useammin tutkimuskirjallisuudessa, sekä länsimaisen taidetanssin että muunlaisten esityksperinteiden tutkijoiden käyttämänä (edellä mainittujen lisäksi esim. Eriksson ja Nilsson 2010; Mason 2012; 2017; Quigley 2016; Nor ja Stepputat 2017, ks. myös Damsholt 2018, 19–20). Siten voisi odottaa, että koreomusikologiselle tutkimukselle alkaisi vähitellen kehittyä laajemmin jaettua terminologiaa ja tutkimusmenetelmiä yksittäisten tutkijoiden tapauskohtaisten metodologisten ratkaisujen rinnalle.

Koreomusikologian käsite itsessään on määritelty hyvin samankaltaisesti riippumatta kirjoittajan taustasta tai tutkimuskohteesta. Esimerkiksi Paul Mason (2012, 5) tarjoaa artikkelissaan suppeamman ”tanssin ja musiikin suhteen tutkimisen”³ määritelmän, josta lähdin liikkeelle tämän katsauksen alussa. Saman artikkelin abstraktissa Mason kuitenkin käyttää myös laajempaa määritelmää toteamalla koreomusikologian olevan ”äänen ja liikkeen suhteen tutkimista missä tahansa esityslajissa”⁴. Masonin (2012) monipuolisen katsauksen ja muun kirjallisuuden pohjalta nämä kaksi määritelmää näyttävät kuvaavan myös koreomusikologian laajenemista jonkinlaisesta tanssintutkimuksen ja musiikkitieteen analyysimenetelmien yhdistelmästä tai niiden välillä liikkumisesta kohti ymmärrystä siitä, ettei tanssi ole vain liikettä eikä musiikki vain ääntä, eikä musiikin ja tanssin välinen raja siten ole aina kovin selkeä. Varsinkin jos tietyn esityslajin harjoittajat eivät itse käytä tanssia ja musiikkia vastaavia erillisiä käsitteitä, voi olla hedelmällisempää ottaa koreomusikologisen tutkimuksen lähtökohdaksi liikkeen ja äänen kytköksen tarkastelu.

Teoretisointeja ja tutkimusnäkökulmia

Vaikka koreomusikologisia tutkimuksia on näihin päiviin asti leimannut aineistolähtöisyys, joitain pyrkimyksiä tanssin ja musiikin suhteen teoretisointiin on kuitenkin jo varhaisimpien kirjoitusten joukossa. Esimerkiksi

³ ”the study of the relationship between music and dance” (suomennokset kirjoittajan)

⁴ ”Choreomusicology is the study of the relationship between sound and movement within any performance genre.”

tanssiantropologi Joann Kealiinohomoku (1965) luokittelee tanssijoiden itsensä tuottamaa musiikillista ”säestystä” (*self-accompaniment*) neljään eri kategoriaan, joista kaikista hän antaa esimerkkejä polynesialaisista tansseista. Samaan tapaan myöhemmistäkin kirjoituksista löytyy erilaisia jaotteluja ja kategorisointeja. Länsimaisen taidetanssin teosanalyysseissa pyritään esimerkiksi luokittelemaan koreografian mahdollisia suhteita teoksen muihin osatekijöihin: Valerie Preston-Dunlop ja Ana Sanchez-Colberg (2002, 41–59) kuvaavat näitä suhteita ”rinnakkaisiksi” (*coexisting*), ”yhteneviksi” (*integrated*) tai ”vastakkaisiksi” (*juxtaposed*). Stephanie Jordan (2011, 48–49) päätyy puolestaan hyödyntämään musiikintutkija Nicholas Cookin musiikillisen multimedian analyysiin alun perin kehittämiä käsitteitä ”mukautuminen” (*conformance*), ”kilpailu” (*contest*) ja ”täydentäminen” (*complementation*). Näistä ”kilpailu” ja ”vastakkaisuus” ovat lähellä toisiaan, samoin kuin ”mukautuminen” ja ”yhteneväisyys”, kun taas Cookin ”täydentäminen” jää näiden välimaastoon. Sen sijaan Preston-Dunlopin ja Sanchez-Colbergin ”rinnakkainen” viittaa siihen, että elementtien välillä ei ole intentionaalista yhteyttä eli teoksen tekijät ovat suunnitelleet ne toisistaan irrallisiksi, vaikkakin samanaikaisiksi. Jaottelujen erilaisuus johtuneekin näkökulmaerosta, sillä tekijöiden ”rinnakkaisiksi” suunnittelemaat elementit eivät jää toisistaan irrallisiksi katsoja-kuulijan havainnossa. Siten Cookin terminologia tarjoaa hieman enemmän nyansseja tanssin ja musiikin suhteen kuvaamiseen.⁵

Varsinkin eurooppalaisten kansantanssien tutkimuksessa tanssin ja musiikin välistä yhteyttä on lähestytty hieman samaan tapaan, lähinnä musiikki- ja liikeanalyysin keinoin, keskittyen erityisesti rytmiin ja rakenteeseen. Tästä tutkimusperinteestä saa yleiskäsityksen esimerkiksi László Felföldin (2001) artikkelista, jossa hän kokoaa yhteen unkarilaisen kansantanssin ja -musiikin tutkimuksista – erityisesti kuuluisan tanssifolkloristi György Martinin kirjoituksista⁶ – löytyviä päätelmiä tanssin ja musiikin yhteyksistä. Nämä yhteydet liittyvät etupäässä tanssin ja musiikin rytmisiin ja rakenteellisiin yhteneväisyyksiin, etenkin tanssin ja musiikin motiivien, fraasien ja laajempien rakenneyksikköjen vastavuuksiin. Folkloristiselle musiikin- ja tanssintutkimukselle tyypilliseen tapaan kyse on pitkälti laajempien aineistojen tyypittelyistä ja vertailuisista, kuten minkälaiset melodiatyypit yhdistyvät tiettyihin tanssilajeihin. Toisaalta Martinkin (Felföldin 2001, 162 mukaan) toteaa, että yleisty-

⁵ Lisää esimerkkejä jaotteluista esim. Mason 2012, 17–20; Hanna 1982.

⁶ Nämä kirjoitukset on julkaistu vuosina 1964–80 (Felföldi 2001, 161).

sistä poikkeavia rakenteellisia yhteyksiä voi ilmetä johtuen esimerkiksi yksittäisen tanssijan kunnianhimesta tai luovuudesta.

Edellä mainitut jaottelut ja analyysit lähestyvät tanssia ja musiikkia ikään kuin muodoltaan muuttumattomina ”teksteinä”, jossa eri elementtien suhteet ovat ennalta suunniteltuja ja/tai audiovisuaaliselta tallenteelta analysoitavissa. Siksi niiden käyttö sosiaalisten tanssimuotojen analyysiin ei välttämättä ole kovin mielekäs, sillä niillä voidaan kuvata vain lopputulosta, mutta sosiaalisten ja muidenkin improvisointia sisältävien esityslajien analyysissa kiinnostavaa on usein ennemminkin se, miten tanssi ja musiikki vaikuttavat toisiinsa ja millaisia valintoja tanssijat ja muusikot tekevät esityksen⁷ kuluessa. Varsinkin etnomusikologit ja tanssiantropologit ovatkin tehneet analyysejaan useimmiten hieman toisenlaisista lähtökohdista, kiinnittäen huomiota erityisesti esitystilanteissa tapahtuvaan vuorovaikutukseen. Esimerkiksi Owe Ronström (1999, 136–137) toteaa, että tanssia ja musiikkia voi olla hyödyllistä tarkastella ennemminkin saman esityksen osatekijöinä kuin kahtena erillisenä ilmaisumuotona. Tällaisessa esitysanalyysissa voidaan tietenkin huomioida taidetanssin teosanalyysien tapaan myös esitystilanteen muut osatekijät.

Esitysten ja esittämisen analyysit, joita erityisesti etnomusikologit ovat tehneet 1980-luvulta lähtien (ks. esim. McLeod ja Herndon 1980; Béhaque 1984), ovat tyypillisesti vahvasti aineistolähtöisiä ja esitystilanteiden kulttuurilähtöiseen havainnointiin tukeutuvia, eikä vakiintunutta esitysanalyttistä terminologiaa tai metodologiaa ole siten muotoutunut musiikintutkimuksen sisällä, vaan käsitteitä on lainattu esimerkiksi folkloristiikasta ja teatteritieteestä. Ylipäätään tämän tyyppiset esitysetnografiset tutkimukset harvemmin ovat eksplisiittisesti koreomusikologisia, vaikka ne kiinnittävätkin huomiota tanssin ja musiikin suhteeseen sikäli kuin se on tarkastelun kohteena olevissa esityksissä merkityksellinen ulottuvuus (esim. Moisala 1991, 254–260; ks. myös Väättäinen 2003, 122–127, 158–162). Vain harvat tutkijat ovat pyrkineet kehittämään omaa esitysanalyysimenetelmäänsä malliksi, jota muutkin voisivat soveltaa, mutta joitain yrityksiä yleispäteviksi malleiksikin on tarjolla. Varhaisin näistä lienee etnomusikologi Regula Qureshin (1987) musiikkiesityksen analyysimalli, jonka tavoitteena on siirtää analyysin painopistettä esityksen rakenteesta esityksen prosessiin ja esittäjien tekemiin valintoihin. Qureshi lisää musiikin nuotinnokseen huomioita esiintyjien ja yleisön toiminnasta esitystilanteessa, ja tämä laajennettu transkriptio luo pohjan esiintyjän

⁷ Esityksellä tai esitystilanteella tarkoitan laajasti mitä tahansa tilannetta, jossa tanssitaan ja musisoidaan.

tekemiin musiikillisiin valintoihin vaikuttavien moninaisten tekijöiden ja koko esittämisen prosessin tarkastelulle. Tanssiantropologi Judy Van Zile (1988) on puolestaan esittänyt mallin musiikkiesitysten liikkeellisten aspektien analysoimiseksi. Malli etenee liikkeen havainnoinnista sen tarkoituksen tulkintaan (esimerkiksi, onko liike äänen tuottamiselle välttämätön vai onko sillä jokin muu merkitys) sekä edelleen liikkeen tarkempaan kuvailuun. Nämä mallit eivät siis ole varsinaisia koreomusikologisen analyysin malleja, mutta olisivat hyvinkin käytettävissä myös sellaisina. Tästä huolimatta en ole tietoinen, että Qureshin tai Van Zilen malleja olisi hyödynnetty muissa kuin heidän omissa tutkimuksissaan.

Nimenomaan tanssin ja musiikin suhteisiin keskittyvissä kirjoituksissa on puolestaan tyypillisesti lähdetty liikkeelle kysymyksistä koskien sitä, mikä tanssia ja musiikkia ylipäätään yhdistää, miltä osin tanssi ja musiikki ovat samankaltaisia tai mitä tanssin ja musiikin ulottuvuuksia on mahdollista suhteuttaa toisiinsa. Esimerkiksi tanssiantropologi Judith Lynne Hanna (1982; 1992, 318–320) pyrkii vastaamaan kysymykseen tanssin ja musiikin yhtäläisyyksistä. Hän päätyy siihen, että tanssilla ja musiikilla on paljon yhteistä, sillä molempien lähtökohtana on fyysinen liike ja molemmat hyödyntävät aikaa, tilaa ja dynamiikkaa omilla tavoillaan. Kuitenkin tanssissa ihmisen liike on merkityksellistä itsessään, kun taas musiikissa se on ensisijaisesti väline äänen tuottamiseen. Hanna myös luettelee monenlaisia tanssin ja musiikin välisiä suhteita ja antaa näistä esimerkkejä, jotka ulottuvat bosnialaisista kansantansseista steppiin ja japanilaisiin rumputansseihin. Hän ei kuitenkaan esitä ohjeita näiden suhteiden tarkempaan analyysiin.

Myös Felföldi (2001, 159) lähtee unkarilaista tutkimusta kokoavassa artikkelissaan liikkeelle tanssin ja musiikin välistä suhdetta koskevista kysymyksistä, kuten: Millaisia yhteyksiä tanssin ja musiikin välillä on? Miten tanssi ja musiikki vaikuttavat toisiinsa? Onko niiden välinen suhde hierarkkinen vai rinnakkainen? Ohjaako musiikki tanssia ja muokkaa-tanssi musiikkia? Mitkä ovat tanssia ja musiikkia yhdistävät tekijät? Ovatko kaikki tekijät yhtä tärkeitä? Onko mahdollista erottaa ”tanssimusiikki” muusta musiikista? Suurimpaan osaan näistä kysymyksistä täytyy tietenkin vastata tapauskohtaisesti, mutta niin Hanna (1992, 318) ja Felföldi (2001, 160) kuin moni muukin aihetta käsitellyt kirjoittaja (esim. Jordan 2011, 52; Eriksson ja Nilsson 2010, 262–263), pitää tanssia ja musiikkia ensisijaisesti yhdistävänä tekijänä rytmia. Tämä ajatus on helppo hyväksyä, mutta Karin Eriksson ja Mats Nilsson (2010, 263) esittävät aiheellisen kysymyksen siitä, tarkoittavatko rytmiiin liittyvät käsitteet, kuten isku, tahti tai tempo, samoja asioita tanssijoille ja muusikoille. Näin

he tulevat implisiittiseksi nostaneeksi esiin myös kysymyksen tanssin ja musiikin esittäjien omista näkemyksistä ja kokemuksista mahdollisena koreomusikologisen analyysin lähtökohtana.

Sen lisäksi, että edellä esitetyt kysymykset ovat hyödyllisiä lähtökohtia koreomusikologiselle tutkimukselle, aihetta käsittelevään kirjallisuuteen suhteutettuina ne myös paljastavat, että koreomusikologian metodologiassa on vielä paljon kehitettävää. Viime vuosina onkin nähty uusia julkaisuja, jotka tarttuvat muun muassa näihin samoihin kysymyksiin ja pyrkivät täyttämään aiemman tutkimuksen jättämiä aukkoja – ja kuten katsaukseni alussa mainitsin, lisää on parhaillaan tekeillä. Yksi näissä uusissa tutkimuksissa esillä oleva teema on musiikin ruumiillisuus sekä siihen kytkeytyvä kysymys liikkeen merkityksestä musiikin esittämisessä ja muusikoiden välisessä vuorovaikutuksessa. Ruumiillisuuden teemasta on kirjoitettu lisääntyvästi myös musiikin esitystutkimuksen (esim. Cook 2003; Clayton ja Leante 2013) sekä musiikkipsykologian ja kognitiotieteen (esim. Davidson 2012; Lesaffre ym. 2017) piirissä. Vaikka nämä tutkimukset eivät yleensä käsittele tanssia lainkaan, ne kuitenkin tuottavat tietoa liikkeen ja äänen suhteista musiikkiesityksissä. Siten niiden voi katsoa sijoittuvan osaksi koreomusikologisen tutkimuksen kenttää termin laajemmassa merkityksessä eli liikkeen ja äänen välisten suhteiden tutkimuksena. Samoin ajatukset esiintyjien välisestä liikkeellisestä vuorovaikutuksesta ovat sovellettavissa yhtä lailla tanssijoihin kuin muusi-koihinkin.

Tanssin ja musiikin yhteiset ruumiilliset lähtökohdat on selvästi alue, johon ei ole vielä kiinnitetty riittävästi huomiota koreomusikologisessa tutkimuksessa, vaikka musiikin liikkeelliseen ulottuvuuteen onkin eri yhteyksissä keskitytty. Esimerkiksi Greg Downeyn (2002) artikkeli siitä, miten capoeiran harrastajat ”kuulevat” capoeiraa säestävän musiikin ennemminkin (berimbaun soittamiseen kytkeytyvinä) liikkeinä kuin pelkkänä äänenä, avaa kiinnostavia näkökulmia siihen, miten varsinkin kokeneet tanssijat ja muusikot saattavat hahmottaa äänen ja liikkeen yhteyksiä toisin kuin tähän asti on usein oletettu. Mahdollisesti juuri esiintyjien liikkeitä tarkastelemalla voikin löytää uudenlaisia yhteyksiä tanssin ja musiikin välillä ja siten myös uudenlaisia lähestymistapoja koreomusikologiseen analyysiin.⁸ Koreomusikologiset näkökulmat voivat lisäksi palvella niin tanssin- kuin musiikintutkimusta silloinkin kun

⁸ Tätä näkökulmaa kehittelemme Ako Mashinon kanssa kirjoittamassamme yhteisar-tikkelissa sekä omiin kenttätöaineistoihimme perustuvissa omissa artikkeleissamme, jotka on tarkoitus julkaista osana artikkelin alussa mainittua koreomusikologiaa kä-sittelevää artikkelikokoelmaa.

tutkimus ei nimenomaisesti suuntaudu tanssin ja musiikin suhteeseen: tanssia säestävän musiikin tarkastelu voi avata uusia ulottuvuuksia myös tanssiin keskittyvässä tutkimuksessa (esim. Hoppu 2014), ja tanssin (tai tanssimisen) huomioiminen voi tarjota uuden olennaisen näkökulman musiikintutkijalle (esim. Agawu 2016, 182; Frith 1996, 142–144).

Se, miten tanssijat ja muusikot hahmottavat oman ja toistensa toiminnan, on tietenkin kulttuurisidonnaista ja heidän harjoittamastaan tanssi- ja musiikinlajista riippuvaista. Siten koreomusikologisessa tutkimuksessa tulisi huomioida tutkimuksen kohteena olevalle esityslajille ominaiset (kulttuuriset) tavat hahmottaa ja käsitteellistää tanssia ja musiikkia, samoin kuin muutkin tanssin ja musiikin esitystilanteisiin vaikuttavat kulttuuriset tekijät. Etnomusikologit ja tanssiantropologit ovat toki usein hyödyntäneet paikallisia tanssi- ja musiikkitermejä, varsinkin silloin kun ne eivät vastaa tutkijan käyttämän kielen terminologiaa, mutta nimenomaan koreomusikologisia suhteita kuvaavaan käsitteistöön ja siihen, mitä ne kertovat tanssin ja musiikin (liikkeen ja äänen) välisistä suhteista, on kohdistettu huomiota verrattain harvoin (tästä poikkeuksena esim. Hood 2017). Kriittinen huomio olisi hyvä myös suunnata englannin ja muidenkin eurooppalaisten kielten tanssi- ja musiikkiterminologiaan: miten nämä käsitteet ovat ohjanneet tähänastista tutkimusta sekä akateemista ymmärrystä tanssin ja musiikin välisistä suhteista?

Joissain viimeaikaisissa kirjoituksissa on edelleen pyritty globaaliin teoretisointiin tanssin ja musiikin keskinäissuhteista. Näistä käyttökelpoisin lienee etnomusikologi-tanssintutkija Kendra Stepputat (2017) esittämä hahmotelma tanssin ja musiikin mahdollisista yhteyksistä, jonka tavoitteena on ennen muuta koreomusikologisen terminologian selkiyttäminen niin, että tanssi ja musiikin välisen suhteen (*interrelation*) luonnetta voitaisiin kuvata tarkemmin: onko kyse ”vain” keskinäisestä yhteydestä (*interconnection*), riippuvuudesta (*interdependence*) vai vuorovaikutuksesta (*interaction*). Nämä termit asettuvat jatkumolle, joka näyttää pitkälti kytkeytyvän siihen, miten tutkittu esityslaji sijoittuu koreografia/sävellys–variointi–improvisaatio-jatkumolle. Lisäksi on syytä huomioida mahdolliset hierarkiat: ovatko tanssi ja musiikki tasavertaisia, onko jompikumpi johtavassa roolissa vai johtaako molempia jokin kolmas tekijä (esimerkiksi kapellimestari). Tällaiset selkiyttävät jäsennykset luovat toivottavasti pohjaa myös koreomusikologisten analyysimenetelmien kehittämiseksi.

Koreomusikologian tulevaisuus?

Pitkästä kehityshistoriastaan huolimatta koreomusikologian voi sanoa olevan tutkimusalana vasta muotoutumassa, kun aiempaa tanssin ja musiikin suhteita käsittelevää tutkimusta on lähdetty viime vuosina koostamaan ja tarkastelemaan kriittisesti, pyrkimyksenä luoda vahvempaa ja laajemmin sovellettavissa olevaa metodologiaa liikkeen ja äänen välisten suhteiden tutkimiseksi. Tämän katsauksen alussa mainitsemieni, viime vuosina julkaistujen ja parhaillaan työn alla olevien artikkelikokoelmien voikin olettaa inspiroivan yhä useampia tutkijoita tarkastelemaan erilaisia esityslajeja koreomusikologisista näkökulmista.

Eri taiteenlajien limittyminen toisiinsa on ennemminkin sääntö kuin poikkeus missä tahansa kulttuurissa, ja erityisesti tanssin ja musiikin suhde on usein hyvin läheinen. Koreomusikologisten tutkimusmenetelmien soveltamiseen siis varmasti riittää aineistoa. Vaikka musiikin voi ajatella olevan tanssia itsenäisempi taiteenlaji, on hyvä huomioida, että musiikkiesityksiin kuuluu lähes aina liikettä, jolla voi olla – ja hyvin usein onkin – äänen tuottamiseen liittyvän funktion ylittäviä merkityksiä. Siten koreomusikologisella tutkimusotteella on paljon annettavaa musiikin esitystutkimukselle silloinkin, kun tutkittavaan esitykseen ei kuulu tanssia.

Taiteen- ja kulttuurintutkimuksen eri aloilla käydyt keskustelut ihmisten (taiteellisen) toiminnan ja sen tutkimisen moniaistisuudesta sekä ruumiillisuudesta ja materiaalisuudesta ovat myös olleet omiaan nostamaan esiin kysymyksiä siitä, miten musiikin- ja tanssintutkimuksessa voidaan huomioida eri taiteenlajien monenlaiset yhdistymiset niin, ettei tutkimus keskittyisi vain yhteen osatekijään tai pyrkisi pakottamaan moniaistisia ilmaisumuotoja vain yhden taiteenlajin tutkimiseen kehitettyjen teorioiden ja menetelmien kehikkoihin. Koreomusikologisen metodologian avaamien näkökulmien voi siis olettaa edistävän laajemminkin moniaistisuutta huomioivien lähestymistapojen kehittymistä.

Lähteet

Adshead, Janet, toim. 1988. *Dance analysis. Theory and practice*. Dance Books, London.

Agawu, Kofi. 2016. *The African Imagination in Music*. New York: Oxford University Press.

Blacking, John. 1973. *How musical is man?* Seattle & London: University of Washington Press.

Béhague, Gerard, toim. 1984. *Performance Practice. Ethnomusicological Perspectives*. Westport: Greenwood Press.

Blom, Jan Petter. 2006. "Making the music dance. On dance connotations in Norwegian fiddling". Teoksessa *Play It Like It Is: Fiddle and Dance Studies from around the North Atlantic*, toim. Ian Russell ja Mary Anne Alburger, 75–86. Aberdeen: The Elphinstone Institute, University of Aberdeen.

Clayton, Martin ja Laura Leante. 2013. "Embodiment in Music Performance". Teoksessa *Experience and Meaning in Music Performance*, toim. Martin Clayton, Byron Dueck ja Laura Leante, 188–207. New York: Oxford University Press.

Cook, Nicholas 2014. *Beyond the Score. Music as Performance*. Oxford Scholarship Online. DOI: 10.1093/acprof:oso/9780199357406.001.0001

Damsholt, Inger. 2018. "Identifying 'choreomusical research'". Teoksessa Veroli & Vinay 2017a: 19–34.

Damsholt, Inger. 2006. "Mark Morris, Mickey Mouse, and Choreomusical Polemic". *The Opera Quarterly* 22 (1): 4–21.

Damsholt, Inger. 1999. *Choreomusicological Discourse: The Relationship between Dance and Music*. Ph.D. thesis, University of Copenhagen.

Davidson, Jane W. 2012. "Bodily movement and facial actions in expressive musical performance by solo and duo instrumentalists: Two distinctive case studies." *Psychology of Music* 40 (5): 595–633. DOI: 10.1177/0305735612449896.

Djebbari, Elina. 2012. "La relation musique-danse dans le genre du Ballet au Mali: organisation, évolution, émancipation". *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* 13 (1–2): 21–26.

Downey, Greg. 2002. "Listening to Capoeira: Phenomenology, Embodiment, and the Materiality of Music". *Ethnomusicology* 46 (3): 487–509.

Eriksson, Karin ja Mats Nilsson. 2010. "Ethnomusichoreology? Ethnochoreomusic?" Teoksessa *Crossing Over. Fiddle and Dance Studies from around the North Atlantic 3*, toim. Ian Russell ja Anna Kearney Guigné, 260–264. Aberdeen: The Elphinstone Institute.

Felföldi, László. 2001. "Connections between Dance and Dance Music: Summary of Hungarian Research". *Yearbook for Traditional Music* 33: 159–165.

Ferreira, Pedro Peixoto. 2008. "When Sound Meets Movement: Performance in Electronic Dance Music." *Leonardo Music Journal* 18: 17–20.

Frith, Simon. 1996. *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press.

Grau, Andrée. 1983. "Sing a dance. Dance a song: The relationships between two types of formalized movements and music among the Tiwi of Melville and Bathurst Islands, North Australia". *Dance Research* 1 (2): 32–44.

Hanna, Judith Lynne. 1992. "Dance". Teoksessa *Ethnomusicology. An Introduction*, toim. Helen Myers, 315–326. London: Macmillan.

Hanna, Judith Lynne. 1982. "Is Dance Music? Resemblances and Relationships." *The World of Music* 24 (1): 57–71.

Hood, Made Mantle. 2017. "Persistent mutualisms: energizing the symbiotic relationship between Balinese dancer and drummer". Teoksessa *Sounding the Dance, Moving the Music. Choreomusicological Perspectives on Maritime Southeast Asian Performing Arts*, toim. Mohd Anis Md Nor ja Kendra Stepputat, 42–56. London & New York: Routledge.

Hoppu, Petri. 2014. "Encounters in Dance and Music. Fieldwork and Embodiment". Teoksessa *(Re)Searching the Field. Festschrift in Honour of Egil Bakka*, toim. Anne Margrete Fiskvik & Marit Stranden, 151–159. Bergen: Fagbokforlaget.

Jordan, Stephanie. 2011. "Choreomusical Conversations: Facing a Double Challenge". *Dance Research Journal* 43 (1): 43–64.

- Jordan, Stephanie. 2000. *Moving Music. Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet*. London: Dance Books.
- Kealiinohomoku, Joann W. 1965. "Dance and self-accompaniment". *Ethnomusicology* 9 (3): 292–295.
- Kisliuk, Michelle. 1998. *Seize the dance. BaAka musical life and the ethnography of performance*. Oxford: Oxford University Press.
- Kurath, Gertrude P. 1957. "Dance-Music Interdependence". *Ethnomusicology* 1 (10): 8–11.
- Lesaffre, Micheline, Pieter-Jan Maes ja Marc Leman, toim. 2017. *The Routledge Companion to Embodied Music Interaction*. New York: Routledge.
- Mason, Paul H. 2012. "Music, dance and the total art work: choreomusicology in theory and practice". *Research in Dance Education* 13(1): 5–24.
- Merriam, Alan P. 1982 [1965]. "Music and the Dance". Teoksessa *African Music in Perspective* [kokoelma Merriamin kirjoituksia], 109–133. New York & London: Garland Publishing.
- McLeod, Norma ja Marcia Herndon, toim. 1980. *The Ethnography of Musical Performance*. Norwood: Norwood Editions.
- Moisala, Pirkko 1991. *Cultural Cognition in Music. Continuity and Change in the Gurung Music of Nepal*. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura.
- Nketia, J. H. Kwabena. 1965. "The Interrelations of African Music and Dance". *Studia Musicologica* VII: 91–101.
- Nor, Mohd Anis Md ja Kendra Stepputat, toim. 2017. *Sounding the Dance, Moving the Music. Choreomusicological Perspectives on Maritime Southeast Asian Performing Arts*. London & New York: Routledge.
- Preston-Dunlop, Valerie ja Ana Sanchez-Colberg. 2002. *Dance and the Performative. A Choreological Perspective – Laban and Beyond*. London: Verve Publishing.
- Quigley, Colin. 2016. "Locating the Choreomusical: The Case of European and American Fiddling". *Český lid* 103: 515–536.
- Qureshi, Regula Burckhardt. 1987. "Musical Sound and Contextual Input: A Performance Model for Musical Analysis". *Ethnomusicology* 31 (1): 56–86.
- Ronström, Owe 1999. "It Takes Two – or More – to Tango: Researching Traditional Music/Dance Relationships". Teoksessa *Dance in the Field. Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*, toim. Theresa J. Buckland 134–144. Houndmills & New York: Palgrave Macmillan.
- Ross, Margaret C. ja Stephen A. Wild. 1984. "Formal Performance: The Relations of Music, Text and Dance in Arnhem Land Clan Songs". *Ethnomusicology* 28 (2): 209–235.
- Sanger, Annette. 1989. "Music and Musicians, Dance and Dancers. Socio-Musical Interrelationships in Balinese Performance". *Yearbook for Traditional Music* 21: 57–69.
- Van Zile, Judy. 1988. "Examining Movement in the Context of the Music Event: A Working Model". *Yearbook for Traditional Music* 20: 125–133.
- Vatsyayan, Kapila. 1963. "Notes on the Relationship of Music and Dance in India". *Ethnomusicology* 7 (1): 33–38.
- Veroli, Patrizia ja Gianfranco Vinay, toim. 2018a. *Music-Dance: Sound and Motion in Contemporary Discourse*. New York: Routledge.
- Veroli, Patrizia ja Gianfranco Vinay. 2018b. "Introduction: Choreomusicology between interdisciplinarity and 'complexity'". Teoksessa *Music-Dance: Sound and Motion in Contemporary Discourse*, toim. Patrizia Veroli ja Gianfranco Vinay, 1–16. New York: Routledge.
- Väättäinen, Hanna. 2003. *Rumbasta rampaan: vammaisen naistansijan ruumiillisuus pyöritäluittanssikielipatanssissa*. Åbo: Åbo Akademis förlag.

Ohjeita kirjoittajalle

Musiikki-lehdessä julkaistaan suomen-, ruotsin- sekä perustellusta syystä englanninkielisiä artikkeleita. Kirjoittajan tulee huolehtia, että artikkelin kieli on moitteetonta. Englanninkielisiltä käsikirjoituksilta edellytetään kielentarkastus ennen vertaisarviointikierrosta. Käsikirjoitusten maksimipituus on 60 000 merkkiä, välilyönnit mukaan laskien. Maksimipituus voidaan poikkeuksellisesti ylittää, jos esimerkiksi artikkelin sisältö tai argumentaatorakenne sitä vaativat. Artikkelikäsitteilykirjoituksen loppuun lisätään englannin- ja suomenkieliset, noin kahden lyhyen kappaleen mittaiset tiivistelmät artikkelin sisällöstä sekä muutaman rivin mittainen kirjoittajakuvaus ja sähköpostiosoite. Tiivistelmiä, kirjoittajakuvausta sekä sähköpostiosoitetta on tarkoitus käyttää mahdollisesti julkaistavan artikkelin yhteydessä. Myös englanninkielisistä artikkeleista kirjoitetaan sekä englannin- että suomenkielinen tiivistelmä.

Julkaistavaksi tarkoitettu käsikirjoitus ja siihen välittömästi kuuluvat liitteet (esimerkiksi kuvatiedostot) toimitetaan ensin lehden toimitukseen (eli yhdelle lehden päätoimittajista) sähköpostin liitetiedostoina. Ennen käsikirjoituksen jättämistä kirjoittajan on anonymisoitava artikkeli eli poistettava tekstistä ja lähdeluettelosta kirjoittajaan viittaavat kohdat ja tiedot. Anonymisoinnissa voidaan käyttää esimerkiksi lyhennettä ”N.N.” (nomen nescio) tai vapaata, sovellettua viestiä hakasulkeissa, esimerkiksi ”[Tässä tekijään/tekijöihin viittaavat tiedot poistettu vertaisarviointia varten.]” **Jättäessään käsikirjoituksen *Musiikki*-lehden kirjoittaja sitoutuu siihen, että käsikirjoitusta ei ole jätetty tai jätetä samanaikaisesti julkaistavaksi muulla sellaisenaan tai käännöksenä.**

Jos käsikirjoitus soveltuu julkaistavaksi *Musiikissa*, se lähetetään ilman kirjoittajan nimeä vertaisarviointikierrokselle, jonka jälkeen kirjoittaja saa siitä kirjallisen palautteen mahdollisine parannusehdotuksineen. Tämän jälkeen kirjoittaja viimeistelee käsikirjoituksen vertaisarvioiden ja toimituksen kommenttien pohjalta. Kirjoittaja listaa erilliseen dokumenttiin kuinka on korjatussa versiossa vastannut vertaisarvioijien ja toimituksen esille nostamiin seikkoihin. Julkaisukuntoon saatettu käsikirjoitus toimitetaan jälleen toimitukseen vastaavasti kuten ensimmäinen versio.

Viimeistään siinä vaiheessa, kun käsikirjoitus on viimeistelty julkaistavaksi artikkeliksi, lehden ja kirjoittajan välillä allekirjoitetaan kustannussopimus.

Tekstin muotoilu ja tallennusmuoto

Tekstin muotoilun on hyvä olla mahdollisimman yksinkertainen. Esimerkiksi sarkain- eli tab-merkkejä, ylimääräisiä välilyönnejä (sisennykset), ylimääräisiä tyhjiä rivejä, tavuviivoja tai tavutusohjeita (*soft hyphens*) on syytä välttää. Tekstinkäsittelyohjelmien erikoisominaisuuksia kuten tekstiin upotettuja kuvia ja

kaavaeditorilla laadittuja kaavoja ei saa käyttää. Tekstinkäsittelyohjelman viiteautomaatiikkaa ja yksinkertaisia tabuloituja taulukoita voi käyttää, mutta jos kyseessä on jokin monimutkaisempi elementti, sekin kannattaa toimittaa taitettavaksi erillisenä kuvatiedostona (katso jäljempänä ”Visualisoiva aineisto”). Tiedostomuodon pitää olla jonkin yleisen tekstinkäsittelyohjelman käyttämä (esimerkiksi Word tai OpenOffice).

Ajatusviiva kirjoitetaan tekstiin puolipitkänä viivana ”-” (ei ”-” eikä ”—”). Lainausmerkkeinä käytetään tavallisia lainausmerkkejä eli ”lainaus” (ei ”lainaus” eikä ”lainaus“). Kursiivilla merkitään julkaisujen (esimerkiksi lehtien, kirjojen ja äänitteiden) nimet ja sellaiset (sävel)teosten nimet, jotka ovat erisnimiä (esimerkiksi *Pastoraalisinfonia*, vertaa kuitenkin 6. sinfonia). Samoin kursiivilla tulee merkitä vieraskieliset termit. Sävelteosten osien nimiä ei kursivoida. Muita korostuksia sekä sanalyhenteitä tulee käyttää harkiten. Otsikot voi halutessaan lihavoida. Käsikirjoituksen osioissa tai alaluvuissa ei käytetä juoksevaa numerointia, vaan ainoastaan sanallisia otsikoita.

Vieraskieliset lainaukset ja viitetekniikka

Vieraskieliset lainaukset suomennetaan. Suomennettu lainaus sijoitetaan tarvittaessa tekstin yhteyteen (ja alkukielinen mahdollisesti numeroiduksi viitteeksi). Neljän rivin pituiset ja tätä pidemmät lainaukset erotetaan omiksi kappaleiksi, jotka sisennetään. Tällaisissa lohkolainauksissa ei käytetä lainausmerkkejä.

Kirjallisuusviitteet sijoitetaan tekstiin muodossa ”(Henkilö vuosi, sivu tai sivulta–sivulle)”. Peräkkäiset viitteet erotetaan puolipisteillä. Viitteen voi sijoittaa virkkeen loppuun, esimerkiksi muotoon ”(Aldwell ja Schachter 2009, 15–17; Huron 2006, 3)” tai virkkeen sisään esimerkiksi muodossa ”Kurkelan (2013, 154) mukaan...”. Numeroituja viitteitä on syytä käyttää säästeliäästi. Numeroidut viitteet sijoitetaan tekstiin alaviitteiksi. Ne kannattaa toteuttaa tekstinkäsittelyohjelman viittausautomaatiikalla. Jos ohjelma ei sisällä automatiikkaa, numeroidut viitteet voidaan sijoittaa tekstin loppuun luetteloksi. Tällöin viitteen paikka tekstissä ilmaistaan sanoin ja numeroin (esimerkiksi ”[viite 10]”). Numeroidut viitteet pyritään säilyttämään lehdessä alaviitteinä, mutta se ei aina ole mahdollista (esimerkiksi silloin, kun visualisoivaa aineistoa on runsaasti). Tällöin ne sijoitetaan viiteluetteloon.

Lähdeluettelo

Lähdeluettelon on oltava mahdollisimman täydellinen ja noudatettava seuraavaa muotoa:

Aldwell, Edward ja Carl Schachter. 2009. *Harmonia ja äänenkuljetus*. Suom. Olli Väisälä. Musiikkitieteellinen kirjasto 5. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.

Coltrane, John. 1965. *A Love Supreme*. Impulse! 0602517649033, 2008. CD.
Huron, David. 2006. *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*. Cambridge, MA: MIT Press.

Jukka Tolonen Quartet. "Mountains" (video). Ohjelmasta *Tolonen: Jukka Tolonen, Pori Jazz 72*, toim. Jarmo Porola, julkaistu 16.11.1972. Tarkistettu 10.10.2017 <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2008/06/13/auvoinen-aurinko-paistoi-tolosen-bandille-porissa-1972>.

Kurkela, Vesa. 2013. "Musiikin historian tutkimus etnomusikologiassa". Teoksessa *Musiikki kulttuurina*, toim. Pirkko Moisala ja Elina Seye, 153–72. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.

Melartin, Erkki. 2016. *Traumgesicht, Marjatta, Music from the Ballet The Blue Pearl*. Esittää Radion sinfoniaorkesteri, solistina Soile Isokoski, johtaa Hannu Lintu. Ondine ODE 1283-2. CD.

Quiñones, Marta García, Anahid Kassabian ja Elena Boschi, toim. 2013. *Ubiquitous Musics: The Everyday Sounds that We Don't Always Notice*. Farnham, Surrey: Ashgate.

Rousseau, Jean-Jacques. 1768. *Dictionnaire de musique*. Paris: Veuve Duchesne. Tarkistettu 10.10.2017. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k850406b>.

Sloboda, John, Jane Davidson, Michael Howe ja Derek Moore. 1996. "The Role of Practice in the Development of Performing Musicians". *British Journal of Psychology* 87 (2): 287–309.

Wahlfors, Laura. 2012. "Couranten hidastettu juoksu: Roland Barthes ja musiikki kirjoittajan inspiraationa". *Musiikki* 42 (3–4): 8–27.

Kukin lähde kirjoitetaan tavallisena tekstikappaleena. Teosten nimet kursivoidaan. Jos lähteenä oleva kirjoitus on julkaistu lehdessä tai vastaavassa (esimerkiksi kausijulkaisussa, tutkimusraportissa tai kokoomateoksessa), kirjoituksen nimen ympärille lisätään lainausmerkit. Julkaisun nimi kursivoidaan, vuosikerta ilmaistaan arabialaisella numerolla ja julkaisun numero sijoitetaan kaarisulkeisiin. Kaksoispisteen jälkeen merkitään sivut yhdysviivalla erottaen ja piste. Näin menetellään myös tässä lehdessä julkaistujen artikkeleiden ja kirjoitusten kanssa eli lähdetiedoissa tulee olla "Musiikki vuosikerran numero (lehden numero): sivulta–sivulle". Jos kirjoitus on jonkin teoksen artikkeli, kirjoitetaan "Teoksessa *teoksen nimi*" ja lisätään tiedot toimittajista. Kustantajan kotipaikka merkitään julkaisun mukaisessa asussa, tämän jälkeen kaksoispiste ja kustantaja (ei siis painotalo) ja loppuun piste. Vieraskielisten lähteiden nimet kirjoitetaan siten kuin kussakin kielessä on tapana. Englanninkielisissä nimissä isoja ja pieniä alkukirjaimia käytetään kieleen vakiintuneella tavalla (*headline-style capitalization*, katso edellä). Vieraskielisten lähteiden nimiä tai otsikoita ei käännetä. Yksityiskohtaisempia ohjeita löytyy esimerkiksi teoksesta *A Manual for Writers of Research Papers, Theses, and Dissertations: Chicago Style for Students and Researchers* (Turabian, Kate L. 2013, 8. painos, Chicago, IL: The University of Chicago Press). Jos aineistona on paljon käsikirjoituslähteitä, ne voidaan eritellä arkistoittain (esimerkiksi Kansalliskirjasto, Åbo Akademin kirjasto tai

Jyväskylän maakunta-arkisto). Tällöin myös aineiston, kokoelman tai kansion yksilöintitunnus (signum) merkitään lähdeluetteloon.

Visualisoiva aineisto

Kaaviot, nuottiesimerkit, kuvat sekä muu visualisoiva aineisto tallennetaan pdf-, eps-, bmp-, tiff-, jpeg- tai gif-formaatissa. Valokuvat voi toimittaa skannattuna. Resoluution on oltava vähintään 300 pistettä tuumaa kohti (dpi), mieluummin enemmän. On suositeltavaa laatia nuottiesimerkit Finale-nuotinkirjoitusohjelmalla. Tallennettaessa visualisoivaa aineistoa pdf- tai eps-formaatissa fontit on upotettava kuvatiedostoon.

Kaavion, nuottiesimerkin, kuvan tai muun vastaavan visualisoivan aineiston suurin mahdollinen koko on 176 × 250 mm. Aineiston voi upottaa artikkelidokumenttiin mutta se tulee myös jättää toimitukseen erillisinä tiedostoina. Yhtenäisyyden vuoksi kaikkia visualisoivia aineistoja kutsutaan tekstissä ”kuviksi” (ei esimerkiksi ”nuottiesimerkeiksi”, ”taulukoiksi” tai ”kaavioiksi”). Kuvien sijoittelua koskevat toivomukset merkitään tekstiin esimerkiksi ”<Kuva 1>”. Kuviin tulee viitata tekstissä, ne tulee nimetä, ja kunkin kuvan nimen perässä on oltava kuvaa selittävä kuvateksti. Kuvamateriaalin laatuun ja soveltuvuuteen olisi tärkeää kiinnittää huomiota, ja ottaa huomioon se, että julkaisu on verkkolehti. Niinpä esimerkiksi heikkolaatuinen partituurisivu tai käsikirjoitus ei välttämättä ole lehdessä informatiivinen. Kuvamateriaalia ei palauteta, ellei toisin ole sovittu. **Kaikista kuviin liittyvistä luvista ja tekijänoikeudellisista seikoista vastaa aina kirjoittaja.** Nämä on syytä huomioida hyvissä ajoin etukäteen. Lehti tai lehden toimitus eivät osallistu esimerkiksi kuvamateriaalin lupajärjestelyihin, neuvotteluihin tai kustannuksiin.

Tässä esitettyjen ohjeiden noudattaminen helpottaa ja nopeuttaa artikkelien ja lehtien julkaisemista sekä takaa mahdollisimman virheettömän lopputuloksen. Jos jokin ohjeista aiheuttaa ylitsepääsemättömiä haasteita, pyydämme ottamaan yhteyttä lehden toimitukseen.

Musiikki-lehden toimitus

Suomen musiikkitieteellisen seuran julkaisut

Acta Musicologica Fennica -sarja

- AMF 1 Mäkinen, Timo. 1968. *Piae Cantiones -sävelmien lähdetutkimuksia.*
- AMF 2 Salmenhaara, Erkki. 1969. *Das musikalische Material und seine Behandlung bei Ligeti.*
- AMF 3 Tolonen, Jouko. 1969. *Mollisoimnun ongelma.*
- AMF 4 Salmenhaara, Erkki. 1970. *Tapiola.*
- AMF 5 Tolonen, Jouko. 1971. *Protestanttinen koraali.*
- AMF 6 Heikinheimo, Seppo. 1972. *The Electronic Music of Karlheinz Stockhausen.*
- AMF 7 Pajamo, Reijo. 1976. *Suomen koulujen laulunopetus vuosina 1843–1881.*
- AMF 8 Vainio, Matti. 1976. *Diktonius: modernisti ja säveltäjä.*
- AMF 9 Salmenhaara, Erkki, toim. 1976. *Juhlakirja E. Tawaststjernalle.*
- AMF 10 Oramo, Ilkka. 1977. *Modaalinen symmetria: tutkimus Bartokin kromatiikasta.*
- AMF 11 Tarasti, Eero. 1978. *Myth and Music: A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music.*
- AMF 12 Salmenhaara, Erkki. 1979. *Tutkielmia Brahmsin sinfoniaista.*
- AMF 13 Seppälä, Hilikka. 1981. *Bysanttilaiset ekkhokset ja ortodoksinen kirkkolaulu Suomessa.*
- AMF 14 Heiniö, Mikko. 1984. *Innovaation ja tradition idea: näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan.*
- AMF 15 Kurkela, Kari. 1986. *Note and Tone: A Semantic Analysis of Conventional Music Notation.*
- AMF 16 Louhivuori, Jukka. 1988. *Veisuun vaihtoehdot: musiikillinen distribuutio ja kognitiiviset toiminnot.*
- AMF 17 Pekkilä, Erkki. 1988. *Musiikki tekstinä: kuulonvaraisen musiikkikulttuurin analyysiteoria ja metodi.*
- AMF 18 Huttunen, Matti. 1993. *Modernin musiikinhistoriankirjoituksen synty Suomessa.*
- AMF 19 Kaipainen, Mauri. 1994. *Dynamics of Musical Knowledge Ecology: Knowing-what and Knowing-how in the World of Sounds.*
- AMF 20 Padilla, Alfonso. 1995. *Dialectica y musica: Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez.*
- AMF 21 Henriksson, Juha. 1998. *Chasing the Bird: Functional Harmony in Charlie Parker's Bebop Themes.*
- AMF 22 Laine, Pauli. 2000. *A Method for Generating Musical Motion Patterns.*
- AMF 23 Huovinen, Erkki. 2002. *Pitch-Class Constellations: Studies in the Perception of Tonal Centricity.*
- AMF 24 Eerola, Tuomas, Jukka Louhivuori ja Pirkko Moisala, toim. 2003. *Johdatus musiikintutkimukseen.* 35 €.
- AMF 25 Riikonen, Taina, Milla Tiainen ja Marjaana Virtanen, toim. 2005. *Musiikin ja teatterin tekijöitä.* 20 €.
- AMF 26 Torvinen, Juha. 2007. *Musiikki ahdistuksen taitona: filosofinen tutkimus musiikin eksistentiaalis-ontologisesta merkityksestä.* 25 €.
- AMF 27 Hautsalo, Liisamaija. 2008. *Kaukainen rakkaus: saavuttamattomuuden semantiikka Kaija Saariahon oopperassa.* 25 €.

- AMF 28 Poutiainen, Ari. 2009. *Stringprovisation: A Fingering Strategy for Jazz Violin Improvisation*. Loppuunmyyty.
- AMF 29 Järviö, Päivi. 2011. *Laulajan sprezzatura, fenomenologinen tutkimus italialaisen varhaisbarokin musiikin laulaen puhumisesta*. 30 €.
- AMF 30 Tyrväinen, Helena. 2013. *Kohti Kalevala-sarjaa: indentiteetti, eklektisyys ja Ranskan jälki Uuno Klamin musiikissa*. 30 €.
- AMF 31 Toivakka, Svetlana. 2015. *Alma Fohström: kansainvälinen primadonna*. 20 €.
- AMF 32 Henriksson, Laura. 2015. *Laulettu huumori ja kritiikki J. Alfred Tannerin, Matti Jurvan, Reino Helismaan, Juha Vainion ja Veikko Lavin kuplettiäänitteillä*. 25 €.
- AMF 33 Korhonen-Björkman, Heidi. 2016. *Musikerröster i Betsy Jolas musik – dialoger och spelarfarenheter i analys*. 25 €.
- AMF 34 Koivisto, Nuppu. 2019. *Sähkövaloa, shampanjaa ja Wiener Damenkapelle: naisten salonkiorkesterit ja varieteelan transnationaaliset verkostot Suomessa 1877–1916*. 30 €.
- AMF 35 Tiikkaja, Samuli. 2019. *Paired Opposites. The Development of Einojuhani Rautavaara's Harmonic Practices*.

Musiikkitieteen kirjasto ja muut julkaisut

- MK 1 Dahlhaus, Carl. 1980. *Musiikin estetiikka*. Suom. Ilkka Oramo.
- MK 2 Bach, Carl Philipp Emanuel. 1982. *Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria*. Suom. Paavo Soinne.
- MK 3 Karma, Kai. 1986. *Musiikkipsykologian perusteet*.
- MK 4 de la Motte, Diether. 1987. *Harmoniaoppi*. Suom. Mikko Heiniö.
- MK 5 Aldwell, Edward ja Carl Schachter. 2014. *Harmonia ja äänenkuljetus*. Suom. Olli Väisälä. 49 €.

Den gemensamma tonen. Raportti seminaarista ”Det gemensamma rikets musikskatte”.

Musiikki-lehdet (neljä numeroa vuodessa)

Musiikki 1971–2001. Loppuunmyyty.

Musiikki 2002–2019 10 € numero, kaksoisnumero 20 €.

AMF-sarjan teokset 1–23, MK-sarjan teokset 1–4 ja raportti sekä *Musiikki*-lehden numerot vuosilta 1971–2001 on enimmäkseen loppuunmyyty. Tarvittaessa tiedustele näiden teoksien ja lehtien saatavuutta seuran sihteeriltä. Sarjojen uudempia teoksia sekä lehden numeroita vuodesta 2002 alkaen on vielä saatavilla. Suomen musiikkitieteellisen seuran julkaisemaa *Johdatus musiikintutkimukseen* -kirjaa myydään Ostinatossa (ostinato.fi, puh. 09–443 116) ja Tiedekirjassa (puh. 09–635 177, s-posti: tiedekirja@tsv.fi). Julkaisuja voi myös tilata seuran sihteeriltä (s-posti: mts.toimisto@gmail.com). Hinnat alv. 0 %.