

Musiikki 2–3/2016

Sisällys

Musiikki ja yhteiskunta -teemanumero | Musiikki 2–3/2016, (46. vuosikerta)

| | |
|---|---|
| Juha Ojala, Tuire Ranta-Meyer, Ari Poutiainen: Musiikki, yhteiskunta ja pragmatistinen väärinymmärrys | 3 |
|---|---|

Artikkelit

| | |
|--|---|
| Juha Torvinen: Nykymusiikki ja yhteiskunta. Tutkimus suomalaisten säveltäjien ajattelusta 2000-luvun alussa..... | 8 |
|--|---|

| | |
|---|----|
| Susanna Välimäki: Musiikkifestivaali yhteiskunnallisena keskusteluna. Tapaustutkimus vuoden 2015 Meidän Festivaalista | 37 |
|---|----|

| | |
|--|----|
| Marjaana Virtanen: Kamarimusiikki, vuorovaikutus ja yhteisöllisyys vuoden 2015 Meidän Festivaalilla..... | 64 |
|--|----|

| | |
|--|----|
| Ilona Rimpilä: Muusikkous musiikin ja yhteiskunnan kohtauspaikkana: työelämälähtöinen avaus muusikkoustutkimukseen | 86 |
|--|----|

| | |
|---|-----|
| Helena Tyrväinen: Musiikkia, diplomatiaa ja identiteetin rakennusta Ranskan kolmannessa tasavallassa. Lokakuun 1893 ”venäläiset juhlat” musiikinhistorian tapahtumana | 102 |
|---|-----|

Kannen kuva: Lausuja-ääninäyttelijä Mirjami Heikkinen ja sellisti Tomas Djupsjö-backa Meidän Festivaalilla ”Loistaen olet metsää” -ilmaiskonsertissa Vanhankylän kartanon kahvilassa Järvenpäässä 27.7.2015. Kuva: Maarit Kytöharju / Meidän Festivaali.

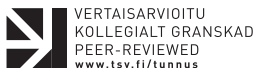
Musiikki-lehden ilmoitushinnat: **Etusisäkansi** 200 euroa, muut sivut **1/1** s. 180 euroa, **1/2** s. 100 euroa, **1/4** s. 60 euroa. **Toistoalennus** 25 %. Kaikki ilmoitukset ovat harmaasävyisiä. Alv. sisältyy hintoihin. Ilmoitusasioita hoitaa lehden päätoimittaja Ari Poutiainen (ari.poutiainen@helsinki.fi).

Päätoimittajat:

Tuire Ranta-Meyer, Ari Poutiainen ja Juha Ojala

Vierailevat toimittajat:

Juha Torvinen ja Susanna Välimäki



Toimituksen osoite: Musiikki-lehti, Suomen musiikkitieteellinen seura ry, Sibelius-Akatemia (T-talo), PL 30, 00097 TAIDEYLIOPISTO. **Päätoimittajat:** Dos. Juha Ojala (juha.ojala@oulu.fi), MuT Ari Poutiainen (ari.poutiainen@helsinki.fi) sekä dos. Tuire Ranta-Meyer (tuire.ranta-meyer@metropolia.fi). **Taittäjä:** Henri Terho (henri.terho@live.fi). **Toimitusneuvosto:** Meri Kytö, Kai Lassfolk, Juha Ojala, Markus Mantere, Sini Mononen, Sanna Qvick, Tuire Ranta-Meyer, Juha Torvinen ja Laura Wahlfors. **Tilaukset ja osoitteenmuutokset:** Suomen musiikkitieteellisen seuran sihteeri Markus Virtanen (mts.toimisto@gmail.com). **Tilaushinnat:** Vuosikerta 40 euroa (Pohjoismaiden ulkopuolelle 45 euroa), irtonumerohinta 10 euroa (kaksoisnumero 20 euroa). Vanhoja vuosikertoja ja seuran julkaisuja välittää seuran sihteerin lisäksi Ostinato Oy, Tykistökatu 7, 00260 Helsinki, (09) 443 116, ostinato@ostinato.fi, www.ostinato.fi.

Musiikki, yhteiskunta ja pragmatistinen väärinymmärrys

Juha Ojala, Tuire Ranta-Meyer, Ari Poutiainen

Tämä *Musiikki*-lehden numero jatkaa edellisessä numerossa alkanutta yhteiskuntateemaa viiden artikkelin voimin. Juha Torvinen käsittelee artikkelissaan musiikin ja yhteiskunnan suhdetta suomalaisten nykysäveltäjien ajattelun ja kokemuksen kautta – olivat he sitten taidemusiikin avantgardea tai eri perinteiden vaalijoita. Hän on halunnut tutkia, miten nykyaikainen musiikki on säveltäjänsä mukaan yhteiskuntaan nähden vapaata, autonomista, tiedostavaa, kantaa ottavaa, vaikuttamaan pyrkivää? Voiko nykysäveltäjä muuttaa yhteiskuntaa? Kyselytutkimus nostaa esiin sosiohistoriallisen tiedostamisen, autonomisuuden ja marginaalin diskursseja neljän teeman kautta: musiikin sosiaalishistoria, musiikkiteosten sosiologisuus, säveltäjän yhteiskunnallinen toiminta ja säveltämistä koskevien esteettisten näkemysten historiallisuus.

Susanna Välimäki puolestaan paneutuu artikkelissaan vuoden 2015 Meidän Festivaaliin. Hänen tutkimuksessaan korostuvat yhteiskunnallisen osallistumisen ja yhteisöllisyyden näkökulmat. Välimäki pohtii esimerkiksi sitä miten festivaali voi tarjota mahdollisuuden yhteiskunnalliselle herättelylle ja ajattelulle. Festivaalilla sovelletaan kekseliäästi muita taidemuotoja (kuin musiikkia) sekä esimerkiksi niin kutsuttuja perinne- ja populaarimusiikin tyylejä, vaikutteita ja teoksia. Artikkelinsa lopuksi Välimäki listaa Meidän Festivaalilla ilmeneviä tekijöitä, jotka tekevät siitä musiikkifestivaalin saralla esikuvallisen yhteiskunnallisen taiteen osalta.

Marjaana Virtasen artikkelin keskipisteessä on musiikillinen vuorovaikutus ja kamarimusiikillisuus, siten kuin ne ilmenevät vuoden 2015 Meidän Festivaalilla. Hän erittelee niin muusikkojen kuin yleisön ja muusikkojen välistä sekä yleisön keskinäistäkin vuorovaikutusta. Virtasen tutkimuksen perusteella Meidän Festivaalien konserttien kamarimusiikillinen vuorovaikutus on tiivistä ja laajentaa perinteistä muusikkoutta uusiin suuntiin, kuten hetkessä tapahtuvaan improvisaatioon ja ei-hierarkiseen yleisösuhteeseen. Virtasen mukaan Meidän Festivaalilla voidaan nähdä, kuinka yleisön ja esiintyjien välinen perinteinen hierarkia murtuu ja kuinka muusikkous kietoutuu niin säveltäjäyteen ja tekijyyteen kuin myös esityksen vastaanottamiseen.

Ilona Rimpilä käsittelee artikkelissaan taiteilijuutta työelämän ja työmarkkinoita säätelevien normien näkökulmasta. Hän pyrkii sovittamaan esiin nousevat teemat musiikkitieteellisen muusikkoututkimuksen alueelle tuomalla musiikintutkimuksellisia otteita uuden työn ja luovan talouden näkökulmiin. Artikkelivalaisee taideammatin erityispiirteitä työn toteuttamisen ehdoista käsin. Kun taiteellinen työ ei ole hevin taipunut perinteisen palkkatyön normeihin, epätyypilliset työn tekemisen tavat on monesti voitu tulkita muusikoiden työmarkkina-asemaa ja vaikkapa työttömyysturvaa heikentävästi.

Yhteiskuntateema on esillä myös Helena Tyrväisen artikkelissa, jossa hän jatkaa ranskalais-venäläisten musiikkisuhteiden tutkimista. Kyseessä on poikittaisleikkaus Ranskan kolmannen tasavallan poliittiseen historiaan 1800-luvun lopulla ja siihen, miten musiikkia käytettiin tasavaltalaisen identiteetin lujittamiseen. Tarkastelu keskittyy erityisesti Ranskassa vuonna 1893 Venäjän merivoimien vierailun kunniaksi järjestettyihin ”venäläisiin juhliin”, joissa musiikilla oli diplomatiaan liittyvä tärkeä rooli. Tyrväinen kuvaa kirjoituksessaan, miten juhlat toteutettiin eri ryhmien yhteistyönä ja miten ne muodostuivat mukaan kutsutun lehdistön myötävaikutuksella kaikkia kansankerroksia koskevaksi eräänlaiseksi siirtymäriitiksi, musiikillisen maun ohjailuksi ja valtiollisesti johdetuksi identiteettityöksi.

Musiikin ja yhteiskunnan suhde on esillä muuallakin keskustelussa, kuten jälleen tämänkeväisessä musiikintutkijoiden symposiumissa ja musiikkitieteellisen seuran uudessa blogissa.¹ Vaikka erityisesti viime aikoina taide-, tiede- ja koulutuspolitiikka ja siihen liittyvä, kertojasta riippuen kehittämistoimenpiteiksi tai resurssileikkureiksi kuvatut suuntaukset ovat olleet keskustelua liikkeelle paneva ja sitä ylläpitävä voima, kyse ei ole ainoastaan (joskus epätoivoiseltakin tuntuva) asemasodasta sivistyksen ja kulttuurin, taiteen ja tieteen puolesta ja niitä vastaan. Mukana keskustelussa on myös aito tarve arvioida millaisia merkityksiä ja vaikutuksia toiminnallamme musiikin parissa on.

Koko kasvavan väestönosan tavoittavassa yleissivistävässä musiikkikasvatuksessa sekä musiikkialan ammatteihin johtavissa taiteen perusopetuksen ja musiikin ammatillisen ja korkeakoulutason koulutuksessa näitä toiminnan merkityksiä ja vaikutuksia joudutaan käsittelemään jatkuvasti: opetus on *praktiikkaa* eli toimintaa, jossa pyritään tietyillä menetelmillä saavuttamaan tiettyjä tavoitteita (ks. esim. Regelski 2016; Siljander 2016). Praktiikkaan kuuluu toiminnan jatkuva arviointi ja toimintatapojen muuttaminen tarpeen mukaan haluttuja tavoitteita, merkityksiä ja arvoja vastaavaksi. Kriittiseksi muodostuvatkin kysymykset siitä, kuinka praktiikkaa arvioidaan, mitkä ovat vallalla olevat arvot, ja mitä siitä seuraa. Christopher Small (2010, 284) totesi Ison-Britannian tilanteesta vuosituhanen vaihteen kieppeillä, että

[k]un Tony Blair löysi itsensä pääministerin toimistosta 1997 ja häneltä kysyttiin hänen hallintonsa ensimmäisiä prioriteetteja, hän vastasi: ”Kasvatus, kasvatus ja kasvatus.” Brittiläisiin kouluihin sittemmin toteutetut muutokset eivät johda ajattelemaan, että hän ajatteli kasvatusta kunkin oppilaan inhimillisen potentiaalin kehittämisenä vaan pikemminkin oppilaiden sopeuttamisena brittiläisen (jäljellä olevan) teollisuus- ja palveluteollisuusvaltion tarpeisiin.

¹ Jyväskylän symposium 19.–21.4.2017 oli järjestyksessä jo kahdeskymmeneensimmäinen. Tapahtuman järjestivät Jyväskylän yliopiston musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos ja Suomen musiikkitieteellinen seura yhteistyössä Suomen Etnomusikologisen Seuran sekä Music, Nature, and Environmental Crises -tutkimusprojektin kanssa. Suomen musiikkitieteellisen seuran blogin avasi puheenjohtaja Markus Mantere. Blogi on osoitteessa <https://mtsnet.wordpress.com/category/blogi>.

Small (2010, 288) uskoo teollisuuden ja kaupan tarpeiden hallitsevan koulutusta jatkossa niin vahvasti, että pessimismissään näkee ainoaksi vaihtoehdoksi musiikinopetuksen siirtämisen radikaalisti pois kouluista. Koulutuksenhan ei pitäisi haitata kasvatusta (sama, 284–285; Allen 1894, 139). Suomalaisen yhteiskunnan rakentamisen lähtökohtana on kuitenkin ollut laadukas, koko väestön tavoittama koulutus, ja musiikki on ollut osa kansanopetusta käytännössä aina. Esimerkiksi vuoden 1866 kansakouluasetuksessa seminaariin pyrkijältä vaadittiin ”hyvä musiikkikorva” (Pajamo 2009, 31–33). Monipuolisesta musiikin ja musiikkikasvatuksen merkityksellisyyttä esilletuovasta tutkimusevidenssistä huolimatta (ks. esim. Louhivuori 2009; Hallam 2015) musiikin asemaa oppiaineena on kuitenkin kotimaassakin toistuvasti jouduttu aktiivisesti puolustamaan niin peruskoulussa, lukiossa kuin opettajankoulutuksessakin.

Mutatis mutandis tämä väline- ja itseisarvoja vilisevä keskustelu koskee myös musiikintutkimusta, johon opetuksenkin eri koulutustasoilla tulee luonnollisesti perustua. Sen arvioiminen, millainen yksilöllinen tai yhteiskunnallinen merkitys musiikilla, musiikkikasvatuksella tai musiikintutkimuksella, ei ole helppoa. Jotta arvioinnille ja sen perusteella tapahtuvalle argumentoinnille olisi katetta, on selvää, että *musiikin edistämisen* (music advocacy) pitää perustua kriittisesti arvioituun tutkimustietoon. Jo vuonna 1986 yhdysvaltalaisessa keskustelussa varoitettiin, että ”[t]aidekasvatusyhteisön täytyy suhtautua edistämisliikkeeseen niin positiivisesti kuin mahdollista luopumatta älyllisestä perustasta, jolle koko vakava[sti otettava] kasvatus taidealoilla perustuu” (Mark 2002, 45). Samaa perusteltavuutta voitaneen odottaa kaikilta keskusteluun osallistuvilta, jos totuutta tavoitellaan.

Totuuden käsitteessä voikin olla suurin haaste. Elämmekö todellakin totuudenjälkeistä aikaa (ks. Heikkinen 2016, Heinonen 2017) vai suhteellisen ja kontekstuaalisen, moniarvoisen totuuden aikaa vai (luonnon)tieteellisesti ja rationaalisesti kuvatun maailman *scientia mensura* -totuuden aikaa (Tuomela 1996)?

Charles Peirce tuli ottaneeksi kantaa asian merkityksen ja sen totuuden väliseen eroon kritiikissään William Jamesin pragmatismikäsitystä kohtaan. Peircelle pragmaattinen maksimi yhdistää ”vain” käytännön seuraukset asiaa koskevan käsityksemme ja siten sen merkityksen perustaksi, muttei liitä siihen totuutta (CP 5.2; 5.402; 5.438; 8.191; ks. myös Pihlström 2014; käännös Niiniluoto 2002, 118):

Tutki mitä vaikutuksia, joilla voidaan ajatella olevan käytännöllisiä seurauksia, käsitteen objektilla arvioidaan olevan. Tällöin käsityksemme näistä vaikutuksista on yhtä objektia koskevan käsityksemme kanssa.

Totuus puolestaan selviää vasta ajallaan – tutkimuksen (inquiry) myötä. Tieteellinen tutkimus tähtää Peircen mukaan (CP 5.60) ”doktriinien asettamiseen, ja sellaisenaankin väliaikaisten doktriinien”. Nämä ”vakiintuneet totuudet” (established truths) eivät ole lopullisia vaan ”ehdotuksia, joihin hankkeen ekonomia määrää tutkimuksen toistaiseksi pysähtyvän” (CP 5.589). Samaan tapaan kuin käytännöllisessäkin tutkimuksessa (practical inquiry) uskomukset lähestyvät

ympäröivään maailmaan sopeutumisen kautta asymptoottisesti vastaavuutta todellisuuden kanssa, myös tieteellisen tutkimuksen todenmukaisuus alkaa paljastua kun (tai jos) yhteinen tutkimus pääsee jatkumaan riittävän kauan (periaatteessa loputtomiin; CP 5.407, ks. myös CP 5.374–377; 7.325–327): ”Mielipide, josta vääjäämättä ovat yhtä mieltä kaikki jotka tutkivat, on mitä tarkoitamme totuudella, ja siinä mielipiteessä esitetty kohde on todellinen. Näin selittäisin todellisuuden.”

Jos siis esimerkiksi musiikin, musiikkikasvatuksen ja musiikintutkimuksen käytännöllisiä seurauksia, ts. vaikutusta ja merkitystä, arvioidaan kvartaalitalouden, budjettivuoden, tulossopimuskauden tai vaalikauden mittaisissa sykleissä eikä tämä ajallinen mittakaava ole riittävä, on loogista, että luotettavia, todenmukaisia argumentteja musiikin edistämisen puolesta tai vastaan on mahdotonta esittää. Tätä liian lyhyestä aikajänteestä johtuvaa ns. *pragmatistista väärynmärrystä* voitaneen pohtia vaikkapa musiikin avantgarden valtavirtaistumisen (esim. Burkholder 1983; Stanbridge 2008), populaari- ja marginaalimusiikkien gentrifikaation (Dyndahl ym. 2014), tai vaikkapa (tässä hieman ehkä kärjistäen) ajatusleikkinä opettajakoulutuksen opetussuunnitelmamuutosten näkökulmasta: Jos vuonna 2017 aloittavan luokanopettajaopiskelijan opetussuunnitelmaan ei sisälly soiton tai soitinpedagogiikan opintoja eikä hänelle opettajaksi aikanaan valmistuessaan sen myötä kehity riittäviä valmiuksia ohjata oppilaitaan soittamisen pariin, seuraukset yhteiskunnassa alkavat näkyä siinä vaiheessa kun opettaja viiden vuoden kuluttua asettuu työelämään vuonna 2022. Vuoden 2017 abiturienttien alin eläkeikä on 68 vuotta, joten he ovat työelämässä (pääsääntöisesti) ainakin vuoteen 2066 saakka. Heidän silloin opettamansa lapset saavuttavat täysi-ikäisyyden 2070-luvulla ja vaikuttavat oletettavasti yhteiskunnassamme pitkälle 2100-luvun puolelle. Millaisia nämä seuraukset sitten tarkoittavat, sen kertonee ajallaan paitsi tulevien sukupolvien omakohtainen kokemus, luotettavammin, kattavammin ja ymmärtävämmin asiaa koskeva tieteellinen tutkimus.

Juuri ennakoimattomuuden ja ”totuuden” epävarmuuden (fallibiliteetin) vuoksi yhteiskuntaa, mukaan lukien koulutusta ja tutkimusta, koskevaan toiminnanohjaukseen tulisi jo nyt pyrkiä käyttämään olemassa olevaa tutkimustietoa samalla kun taataan musiikin, musiikkikasvatuksen ja musiikintutkimuksen toimintamahdollisuudet tulevaisuudessa.

Lähteet

- Allen, Grant. 1894. *Post-prandial philosophy*. London: Chatto & Windus.
- Burkholder, Peter. 1983. The historicist mainstream in music of the last hundred years. *The Journal of Musicology* 2 (2): 115–134.
- Dyndahl, Petter, Sidsel Karlsen, Odd Skårberg ja Siw Graabræk Nielsen. 2014. Cultural omnivorousness and music gentrification: an outline of a sociological framework and its applications for music education research. *Action, Criticism, and Theory for Music Education* 13 (1): 40–69.

- Hallam, Susan. 2015. *The power of music: a research synthesis of the impact of actively making music on the intellectual, social and personal development of children and young people*. London: iMerc.
- Heikkinen, Vesa. 2016. Totuuden jälkeen. *Tieteessä tapahtuu* 34 (5): 50.
- Heinonen, Olli-Pekka. 2017. Julkinen päätöksenteko totuudenjälkeisessä ajassa. *Yhteiskuntapolitiikka* 82 (1): 94–99.
- Louhivuori, Jukka. 2009. Näkökulmia musiikkikasvatukseen merkityksiin. Teoksessa *Musiikkikasvatus: näkökulmia kasvatukseen, opetukseen ja tutkimukseen*. Toim. Jukka Louhivuori, Pirkko Paananen ja Lauri Väkevä. Jyväskylä: Suomen musiikkikasvatusseura FISME. 11–27.
- Mark, Michael. 2002. A history of music education advocacy. *Music Educators Journal* 89 (1): 44–48.
- Niiniluoto, Ilkka. Pragmatismi. Teoksessa *Nykyajan filosofia*. Toim. Ilkka Niiniluoto ja Esa Saarinen. Helsinki: WSOY. 111–164.
- Pajamo, Reijo. 2009. Laulusta tulee kansakoulun pakollinen oppiaine. Teoksessa *Musiikkikasvatus: näkökulmia kasvatukseen, opetukseen ja tutkimukseen*. Toim. Jukka Louhivuori, Pirkko Paananen ja Lauri Väkevä. Jyväskylä: Suomen musiikkikasvatusseura FISME. 31–49.
- Pihlström, Sami. 2014. Pragmatismi. Teoksessa *Logos-ensyklopedia*. Toim. Sami Syrjämäki, Toni Kannisto. Helsinki: Eurooppalaisen filosofian seura ry. Verkkolähde <http://filosofia.fi/node/2409> [15.5.2017].
- Regelski, Thomas. 2016. *A brief introduction to a philosophy of music and music education as social praxis*. New York: Routledge.
- Siljander, Pauli. 2016. *Systemaattinen johdatus kasvatustieteeseen: peruskäsitteet ja pääsuuntauukset*. Helsinki: Vastapaino.
- Small, Christopher. 2010. Afterword. Teoksessa *Sociology and music education*. Toim. Ruth Wright. Farnham: Ashgate. 283–290.
- Stanbridge, Alan. 2008. From the margins to the mainstream: jazz, social relations, and discourses of value. *Critical Studies in Improvisation* 4 (1).
- Tuomela, Raimo. 1996. Tieteellinen realismi ja sosiaalinen todellisuus. Teoksessa *Tieto, totuus ja todellisuus*. Toim. I. A. Kieseppä, Sami Pihlström ja Panu Raatikainen. Helsinki: Gaudeamus. 109–119.

Nykymusiikki ja yhteiskunta

Tutkimus suomalaisten säveltäjien ajattelusta 2000-luvun alussa

Juha Torvinen



Tässä artikkelissa pureudutaan musiikin ja yhteiskunnan suhteeseen suomalaisten nykysäveltäjien ajattelun kautta. Artikkelissa kysytään, miten suomalaiset nykysäveltäjät kokevat musiikin ja yhteiskunnan suhteen. Lisäksi pohditaan, mitä säveltäjien käsitykset kertovat musiikin yhteiskunnallisesta roolista tänä päivänä.¹

Artikkelissa keskitytään taidemusiikkiin ja taidemusiikin säveltäjiin. 'Taidemusiikilla' tarkoitetaan tässä ammattimaisesti tuotettua, yleisölle suunnattua, kunnianhimoisia keinoja käyttävää, uudenlaisia ilmaisumuotoja ja sisältöjä etsivää, ensisijaisesti äänellisen materiaalin parissa tapahtuvaa luovaa työtä sekä tällaisen työn tuloksena syntyviä teoksia ja esityksiä. Käytännössä määritelmä sisältää niin kutsutun klassisen musiikin perinteessä tehdyn nykymusiikin. Nimitystä 'klassinen musiikki' on kuitenkin vältetty, koska tutkimukseen haluttiin mukaan myös sellaisia elektronimusiikin, äänitaiteen, elokuvamusiikin ja jazzin säveltäjiä, joille termi klassinen musiikki saattoi olla vieraannuttava.

Aluksi esitellään artikkelin pohjana oleva kyselytutkimus (Säveltäjäkysely 2014), minkä jälkeen luodaan katsaus aiempaan suomalaisten säveltäjien yhteiskuntasuhdetta koskevaan tutkimukseen sekä hahmotellaan käsitteellinen kehikko, jonka puitteissa kyselyn tuloksia tulkitaan. Tämän jälkeen siirrytään kyselyn tuottaman määrällisen aineiston esittelyyn ja laadullisen aineiston erittelyyn. Lopuksi pohditaan tulosten merkitystä taidemusiikin ja yhteiskunnan suhteen hahmottamiseksi nyky-Suomessa.

Tutkimuksen tavoitteet ovat: 1) tuottaa uutta tietoa suomalaisten taidemusiikin säveltäjien musiikin ja yhteiskunnan suhdetta koskevasta ajattelusta sekä 2) valaista ajankohtaisen aineiston avulla yleisiä kysymyksiä musiikin ja yhteiskunnan suhteesta. Lisäksi tavoitteena on 3) tarjota kyselytutkimuksen aineisto tutkijayhteisön käyttöön ja mahdollisten jatkotutkimusten virikkeeksi.

Tutkimusaloiltaan artikkeli liittyy paitsi suomalaisen nykymusiikin tutkimukseen myös musiikkisosiologiaan, koska siinä pohditaan musiikin ja yhteiskunnan suhdetta. Niin ikään artikkeli kytkeytyy musiikin filosofiaan ja estetiikkaan, koska siinä tarkastellaan säveltäjien käsityksiä, käsitteitä ja arvostelmia, sekä kulttuuriseen musiikintutkimukseen, koska siinä ollaan kiinnostuneita musiikillisten

¹ Kiitän kyselytutkimukseen liittyvästä avusta koevastaajia Mikko Heiniötä, Merja Hottista ja Aki Yli-Salomäkeä sekä säveltäjäyhdistysten edustajia Annu Mikkosta, Maisa Mikkosta, Lauri Supposta ja Niilo Tarnasta. Käännöksistä kiitän Kaj Ahlsvedia (ruotsi) ja Susan Sinisaloa (englanti). SUMU-tutkimusprojektin jäseniä (Susanna Välimäki, Marjaana Virtanen, Sanna Qvick, Liisamaija Hautsalo) kiitän avusta ja mukana-tutkimisesta. Kiitän myös Koneen säätiötä, jonka antama tuki teki tutkimuksen mahdolliseksi.

käytäntöjen sosiokulttuurisista merkityksistä. Tutkimus sivuaa myös ekomusiikologiaa, musiikin ja sukupuolen tutkimusta sekä musiikin ja politiikan tutkimusta, sillä yhteiskunnalliset kysymykset ympäristösuhteesta, sukupuolisesta tasa-arvosta ja poliittisen päätöksenteon luonteesta liittyvät kaikkeen inhimilliseen toimintaan tämän päivän Suomessa, ja väistämättä myös musiikilliseen toimintaan ja säveltämiseen.

Säveltäjäkyselyn toteutus

Tutkimusaineisto tuotettiin syksyllä 2014 toteutetulla kyselyllä osana laajempaa, Turun yliopiston Musiikkitieteessä käynnissä olevaa tutkimushanketta *Suomalainen nykymusiikki 2000-luvulla: taidemusiikin kulttuurinen ja yhteiskunnallinen merkitys postmodernissa maailmassa* (SUMU).² Kyselyssä kartoitettiin suomalaisten taidemusiikin säveltäjien mielipiteitä musiikin ja säveltäjän työn suhteesta yhteiskunnallisiin kysymyksiin.

Kysely toteutettiin sähköisesti Webropol-alustalla aikavälillä 5.9.2014–30.11.2014, ja sen kohderyhmänä olivat Suomen Säveltäjät- ja Korvat auki -yhdistysten kautta sähköpostitse tavoitettavat säveltäjät. Potentiaalisia vastaajia kyselyllä oli noin 220. Lukumäärä on arvio, koska sähköposti ei välttämättä tavoittanut koko jäsenistöä, moni säveltäjä kuului molempiin yhdistyksiin ja yhdistysten jäsenmäärissä saattoi tapahtua muutoksia vastaamisaikana. Arvio perustuu kummankin säveltäjäyhdistyksen edustajien antamiin tietoihin (M. Mikkonen 2014; Tarnanen 2016).

Kysely toteutettiin anonymisti. Vastaajia oli kaikkiaan 71, jolloin vastausprosentiksi muodostui 32. Vastausprosenttia voidaan pitää kohtalaisen hyvänä, sillä verkkokyselyssä, jossa valtaosaa vastaajista ei tunnetta entuudestaan eikä vastaajiin ole suoraa kontaktia, vastausprosentit voivat jäädä muihin kyselymuotoihin suhteutettuna varsin mataliksi (esim. Laaksonen 2013; Manzo ja Burke 2012).

Kysely koostui sekä monivalintatyypisistä että avoimista kysymyksistä. Sillä hankittiin luonteeltaan sekä määrällistä että laadullista aineistoa. Aineistotyytit nähdään toisiaan täydentäviksi, mutta tutkimus painottuu laadulliseen tutkimusotteeseen, koska kyse on säveltäjien näkemysten sisällönanalysista.

Kyselyn ensimmäisessä osiossa hahmotettiin säveltäjän työn kuvaa: missä, millä välineillä ja millaisten tavoitteiden, esteettisten näkemysten ja vastuukysymysten puitteissa säveltäjä työtään tekee. Toisessa osiossa kartoitettiin säveltäjien näkemyksiä musiikin ja yhteiskunnan suhteesta, musiikin mahdollisuudesta vaikuttaa yhteiskunnallisiin seikkoihin ja nykymusiikin yhteiskunnallisesta asemasta. Kolmas osio selvitti säveltäjien yhteiskunnallista aktiivisuutta varsinaisen sävellystyön ulkopuolella. Neljännessä osiossa kerättiin perustietoja, kuten ikä,

² Kyselyn laatimiseen osallistuivat artikkelin kirjoittajan lisäksi SUMU-projektin jäsenet Välimäki (projektin johtaja), Virtanen ja Qvick.

asuinpaikka, koulutus ja sävellystuotannon määrä. Kyselyn päättävä, viides osio koostui vapaasta sanasta sekä mahdollisuudesta jättää yhteystiedot jatkohaastattelua varten.

Tulosten luotettavuutta ja pätevyyttä vahvistettiin hyödyntämällä kyselyn laadinnassa säveltäjien ja ammattitutkijoiden testivastauksia ja palautetta. Lisäksi eräitä asioita kysyttiin usealla eri tavalla kyselyn sisäisen luotettavuuden parantamiseksi. Vastaajilla oli myös mahdollisuus kommentoida kyselyä, jotta analyysivaiheessa voitaisiin tunnistaa kyselyn mahdollisia epäkohtia. Luotettavuuden ja pätevyyden kannalta on merkittävää, että vastaajajoukko edusti suhteellisen kattavasti suomalaisia säveltäjiä. Tämä oli mahdollista päätellä ensinnäkin niistä 40 % vastaajia, jotka ilmoittivat nimensä ja yhteystietonsa. Toiseksi ikää ja asuinpaikkaa koskevat perustiedot heijastelevat potentiaalisista vastaajista muodostettuja taustamuuttujia. Asuinpaikan suhteen kyselyn antamat tiedot suhtautuvat taustamuuttujiin seuraavasti: pääkaupunkiseutu ja Etelä-Suomi 71,8 % (koko kohdejoukossa 70,7 %), muu Suomi 25,4 % (24,7 %), Suomen ulkopuolella 5,6 % (4,6 %). Iän suhteen lukemat ovat: yli 70-vuotiaat 4,2 % (10,5 %), 50–70-vuotiaat 46,5 % (34,4 %), 30–50-vuotiaat 33,8 % (35,9–38,7 %), alle 30-vuotiaat 15,5 % (17,4–20,2 %).³ Ero ikää koskevissa osuuksissa yli 70-vuotiaiden kohdalla selittyy ainakin osittain vanhempien ihmisten harjaantumattomuudella verkkokyselyihin ja sähköpostiviestintään. Kategoriassa 50–70 vuotta olevaa eroa puolestaan selittää kyselyn aihe: esimerkiksi vuoden 2015 eduskuntavaaleja koskevan tilastotiedon perusteella juuri kyseisen ikäryhmän korkeakoulutetut ihmiset (jollaisia säveltäjät ovat) muodostavat poliittisyhteiskunnallisista kysymyksistä eniten kiinnostuneen väestöryhmän (Wass ja Borg 2016, 184).

Perustietona kyselyssä selvitettiin myös säveltäjien koulutustaso korkeimman suoritettun tutkinnon mukaan. 15 % ilmoitti hankkineensa yliopistollisen jatkotutkinnon, 58 % alemman tai ylemmän yliopistotutkinnon, 13 % ammatillisen koulutuksen (kuten konservatorio) ja 10 % lukiokoulutuksen. Yhden vastauksen (1,4 %) saivat kategoriat ammattikorkeakoulu, peruskoulu ja ei koulutusta. Suoritetuissa sävellysopinnoissa yliopistotaso oli selkeästi yleisin muoto (76 %), mutta toisaalta liki neljännes (24 %) vastaajista ilmoitti olevansa täysin tai enimmäkseen itseoppinut.

³ Taustamuuttujien tarkka määrittäminen ja vertaaminen kyselyn tuloksiin on mahdotonta, sillä tilastotietoa Suomen Säveltäjien jäsenistä on saatavilla vain iän ja asuinpaikan suhteen. Muilta osin tämän tutkimuksen tiedot perustuvat säveltäjäyhdistysten edustajien arvioihin (M. Mikkonen 2017; Tarnanen 2017a–b). Sukupuolta ei kysytty perustiedoissa, koska naisten (sekä sukupuolisesti moninaisten säveltäjien) vähäisyys suomalaisten säveltäjien joukossa olisi saattanut vaarantaa anonymiteetin. Yhteystietonsa jättäneissä säveltäjissä (28 kpl) oli nimen perusteella kolme naista. Prosentuaalisesti (10,7 %) tämä vastaa Suomen Säveltäjät ry:n jäsenistön sukupuolijakaumaa, jossa naisia on 10,2 % (A. Mikkonen 2017). On myös huomattava, että vastaajien suhteellisen pienestä määrästä johtuen (n = 71) yhden vastauksen vaikutus suhteellisissa osuuksissa on peräti 1,4 prosenttiyksikköä.

Aiempi tutkimus

Säveltäjän työn ja yhteiskunnan suhdetta on tutkittu aikaisemmin muun muassa historialliselta kannalta (Rejai ja Phillips 2002), osana eri valtioiden historioihin liittyviä poliittisia liikkeitä (Pino-Robles 2001), nykypäivän luovien aineiden opetuksen ja taiteen yleisötyön konteksteissa (Laycock 2005; Ojala ja Väkevä 2013) ja aihepiiriä erilaisiin musiikkisosiologisiin teorioihin (Pierre Bourdieu, Christopher Small, Jacques Attali) peilaten (Cantell 2005). Sisällöllisesti tätä tutkimusta vastaavaa selvitystä suomalaisten säveltäjien ajattelusta ei ole aikaisemmin tehty. Aihetta sivuavaa tutkimusta on kuitenkin olemassa. Esimerkiksi Terhi Nirosen (1991) suomalaisen säveltäjän ammattikuvaa kartoittavassa tutkimuksessa käsitellään myös yhteiskunnallisia kysymyksiä, kuten yhteiskunnallisen vaikuttamisen roolia säveltäjän työn motiivina, säveltäjän mahdollisuutta yhteiskunnalliseen vaikuttamiseen sekä rahoituksen ja nykymusiikin arvostuksen merkitystä säveltäjän ammatin määrittymiselle. Nirosen tutkimuksen kohderyhmänä oli Suomen säveltäjät ry:n jäsenistö. On myös todettava, että säveltäjien musiikkia ja omaa työtä koskevan ajattelun musiikkifilosofisella ja sävellysestetiikkaa hahmottavalla tutkimuksella on Suomessa vankka perinne (esim. Heiniö 1984; Mäkelä 1992; Tiainen 2005; Torvinen 2005; Tiekso 2013; Pohjannoro 2013), ja usein näissä tutkimuksissa ainakin sivutaan tavalla tai toisella kysymystä musiikin ja yhteiskunnan suhteesta. Suomalaisten säveltäjien musiikkia ja omaa työtään koskevista näkemyksistä on myös toimitettu useita kirjoituskokoelmia (esim. Salmenhaara 1976; Hako ja Nieminen 1981; Hako 2002; Torvinen ja Tuovinen 2002; Hako ja Nieminen 2006).

Säveltäjä-tutkija Mikko Heiniön (1984) tutkimus, jossa tarkastellaan suomalaisten säveltäjien näkemyksiä musiikin uudistamisesta ja traditiotietoisuudesta, sivuaa myös musiikin ja yhteiskunnan suhdetta koskevia kysymyksiä. Heiniö (1984, 286–293) jakaa tätä koskevat näkemykset kolmeen luokkaan: (1) musiikin ja ympäröivän todellisuuden suhteen väljä tulkinta, joka sisällyttää ympäröivään todellisuuteen myös soivan todellisuuden ja musiikin historian; (2) adorno-laista kantaa muistuttava näkemys, joka vaatii musiikilta kriittisiä kannanottoja yhteiskunnan epäkohtiin; sekä (3) sosialistista realismia lähestyvät näkemykset, joissa musiikin edellytetään tarjoavan positiivisia ratkaisuja ympäröivän todellisuuden ongelmiin.

Monet suomalaiset säveltäjät ovat olleet aktiivisia kirjoittajia yhteiskunnallisissa asioissa. Esimerkiksi sekä säveltäjän että musiikintutkijan roolissa toiminut Erkki Salmenhaara käsitteli säveltäjän työn ja yhteiskunnan – sekä laajemmin musiikin ja todellisuuden – suhdetta useissa kirjoituksissaan (esim. 1991a–b [1970]; 1995; 2005 [1989]). Jälkikäteen voidaan huomata Salmenhaaran esittäneen osuvia ennustuksia musiikin yhteiskunnallisen aseman kehittymisestä kirjoituksissaan, jotka korostavat musiikkia yhteiskunnallisena ilmiönä sen humanistisessa, maailmankatsomusta, olemassaoloa ja arvoja tutkivassa ja rakentavassa olemuksessaan. Samantyyppistä pohdintaa on kenties näkyvimmin suomalaisista säveltäjistä jatkanut säveltäjä Kalevi Aho (esim. 1992; 1997). Ahon

(esim. 2016) kriittiset kannanotot muun muassa nyky-yhteiskunnan koulutus- ja kulttuuripoliitikasta ovat kirvoittaneet yhteiskunnallista keskustelua aina iltapäivälehtien sivuja myöten (ks. Sirén 2016; Appelsin 2016). Nämä ovat vain joitakin esimerkkejä ahkerasti yhteiskunnalliseen keskusteluun osallistuneista tai osallistuvista säveltäjistä. Säveltäjien yhteiskunnallisia näkemyksiä voi hahmotella myös jo edellä mainituista säveltäjien kirjoitusten kokoelmista sekä muun muassa Yleisradion vuoden 2015 aikana *Kantapöytä*-ohjelmassaan julkistamista 32 säveltäjäpuheenvuorosta (ks. Suomen säveltäjät 2016).⁴ Säveltäjien itsensä usein esille nostama yhteiskunnallinen kysymys on säveltaiteilijoiden toimeentulo, jota on myös selvitetty erinäisin raportein (esim. Irjala 1993) ja kyselyin (A. Mikkonen 2015).

Musiikin yhteiskunnallisuuden neljä tasoa

Musiikki on olemuksellisesti yhteiskunnallinen ilmiö: se määrittyy aina osana yhteiskunnan valtarakenteellisia, poliittisia, oikeudellisia, kommunikatiivisia, taloudellisia, uskonnollisia ja yhteiskuntaluokkiin liittyviä verkostoja. Musiikkisemiotiikka Jean-Jacques Nattiez'n tunnetun määritelmän mukaan musiikki on *totaalisen sosiaalinen tosiasia* (ransk. *fait social total*)⁵. Siten musiikkia koskevia käsityksiä tarkastelemalla voidaan analysoida musiikin yhteiskunnallisuuden perimmäistä luonnetta riippumatta siitä, liittyvätkö nämä käsitykset ilmitasollaan yhteiskunnallisuuteen. Se, mitä kulloisessakin yhteiskunnassa pidetään musiikin tekemisen ja vastaanottamisen kannalta olennaisena, on jo itsessään yhteiskunnallinen kysymys. (Nattiez 1990, 41–43; Välimäki ym. 2017.) Ontologinen väite musiikista totaalisen sosiaalisena tosiasiana ei kuitenkaan sellaisenaan tarjoa tarkempia käsitteellisiä välineitä säveltäjien ajattelun yhteiskunnallisuuden yksityiskohtaisempaan tarkasteluun. Seuraavassa tämä musiikin totaalinen sosiaalisuus jaetaan neljään osatekijään, jotka toimivat säveltäjien ajatusten jäsentämisen metodologisina ohjenuorina.

Musiikkifilosofi Edward A. Lippmanin (1992, 470; ks. myös Supičić 1987) tapaan voidaan tehdä ensinnäkin käsitteellinen erottelu *musiikin sosiaalhistoriaan* ja *musiikin sosiologiaan*. Ensiksi mainittu selvittää, millä konkreettisilla tavoilla musiikillinen toiminta on eri aikoina ollut osa yhteiskunnan rakenteita, käytäntöjä ja toimintoja. Jälkimmäinen taas pohtii ja analysoi teoreettisin välinein sitä, miten yhteiskunnalliset olosuhteet vaikuttavat musiikin luonteeseen sekä millaisia vaikutuksia teoksiksi (tai esityksiksi) jäsenytyneellä musiikilla yhteiskun-

⁴ *Kantapöytä* on Yleisradion tuottama jokaviikkoinen klassisen musiikin ajankohdainen keskusteluohjelma, joka toteutetaan suorana lähetyksenä Musiikkitalon kahvilasta Yle Radio 1:ssä sekä kuvallisena suoratoistolähetyksenä verkossa.

⁵ Nattiez lainaa sosiologi ja antropologi Marcel Maussin (1954) käsitettä tarkoittamaan toimintaa, jolla on ilmaisunsa ja vaikutuksensa yhteiskunnallisen elämän kaikilla tasoilla.

nassa mahdollisesti on. Erottelu ei kuitenkaan ole riittävä musiikkisosiologisen moninaisuuden ymmärtämiseksi. Musiikin sosiaalishistoria ja musiikin tai musiikkiteosten sosiologia ovat harvoin erotettavissa toisistaan: musiikin sosiologian on vähintäänkin perustuttava musiikin sosiaalishistorian tarjoamille tosiasioille (Supičić 1987, xiii; ks. myös Adorno 1976, 219–224).

Musiikin sosiologisuus voidaan ymmärtää myös musiikin materiaalin yhteiskunnalliseksi historiallisuudeksi. Esimerkiksi 1900-luvun kenties siteeratuimman musiikkisosiologin, Theodor W. Adornon (1976; 1993 [1958]) mukaan musiikki oli yhtä aikaa sosiaalishistoriallinen ilmiö ja itsenäinen sosiologinen ilmiö. Risti-riidalta vaikuttava näkemys seuraa Adornon ajattelulle ominaista negatiivisen dialektiikan mallia: musiikin tulisi olla autonomista valtarakenteiden muttei yhteiskunnan historiallisen prosessuaalisuuden suhteen. Adornon mukaan kyse on musiikin sisäisestä taipumuksesta, sen materiaalin rakentumisesta ja kehitymisestä historiallis-yhteiskunnallisesti määräytyneenä henkenä (saks. *Geist*), joka määrittää subjektiivisiakin musiikkiin liittyviä valintoja (Adorno 1993 [1958], 119; vrt. kuitenkin Katz ja Dahlhaus 1993, 114–115). Musiikin yhteiskunnallisuus ei tällöin tarkoita musiikilla ilmaistavia suoria viestejä vaan musiikin materiaalisuuden sisältämien jännitteiden tasolla ilmenevää yhteiskunnallista kritiikkiä (Hamilton 2007, 177).

Tämä adornolainen näkökulma nostaa esille yhden musiikkisosiologian perushaasteista: miten yhteiskunnallinen sisältö tai merkitys tosiasiallisesti kytkeytyy soivaan, kirjoitettuun, esitettyyn ja kuunneltuun musiikkiin (Shepherd ja Devine 2013; Cantell ja Järviluoma 2003, 286; Shepherd 2002)? Yksi tapa vastata haasteeseen on korostaa musiikin merkitysten erityislaatuisuutta: musiikin sisällöt ovat immanentteja ja perustuvat musiikin materiaalille – ja vain sille – ominaisille tavoille kantaa merkityksiä. Toinen vastautapa taas korostaa merkitysten sattuman- ja sopimuksenvaraisuutta, arbitraarisuutta. Tämän näkökulman mukaan musiikin äänet tarjoavat lähinnä ärsykkeen, joka toimii kulttuurissa ja kielessä neuvoteltujen merkitysten alustana; tällöin musiikin merkitykset ovat läpeensä sosiaalisia. (Ks. Shepherd ja Kyle 2013; Shepherd 2002.)

Välittävää kantaa edustaa muun muassa musiikkisosiologi Tia DeNora (2000; ks. myös Hennion 2003, 80–81; Shepherd 2002). DeNora etsii musiikin merkitsevyyttä musiikin sisäisten merkitysten ja kulttuurisesti sopimuksenvaaraisten merkitysten ulkopuolelta nojaamalla psykologi James J. Gibsonin termiin *affordansi* (engl. *affordance*; suom. myös tarjous, käyttömahdollisuus, toiminnan mahdollisuus). Musiikki tarjoaa ja tekee mahdolliseksi ominaisuuksia ja merkityksiä, jotka (uudelleen)konstituoituvat ihmisten ollessa musiikin kanssa tekemisissä. Musiikki ”itse” ei määrää merkityksiä mutta kuitenkin muokkaa niitä, ohjaa niiden muodostumiseen. Musiikin vaikutukset syntyvät tilanteissa, joissa yhdistyvät soiva (tai kirjoitettu) musiikki, tapamme huomioida musiikki, musiikin luomat assosiaatiot sekä yleiset kuuntelun olosuhteet – kuten sosiaalishistorialliset rakenteet. (DeNora 2000, 39–44; ks. myös Richardson 2016.)

Niin ikään tarkasteltaessa säveltäjien näkemyksiä säveltäjäntyön ja musiikin yhteiskunnallisuudesta huomataan, ettei musiikin (1) sosiaalishistoriallista ja (2) (teos)sosiologista tasoa voida selkeästi erottaa toisistaan ja etteivät nämä kaksi

musiikin yhteiskunnallisuuden tasoa riittä jäsentelemään säveltäjien ajattelun musiikkisosiologisia teemoja. Tämän artikkelin tavoitteiden kannalta onkin hedelmällistä erottaa vielä lisäksi, ensiksikin, (3) *musiikin tekijöiden henkilökohtainen yhteiskunnallisuus*. Säveltäjät ja muusikot ovat yhteiskunnan jäseniä kuten ketkä tahansa. Mutta juuri musiikillisen toimijuuden vuoksi heidän musiikkiin suoraan liittymätöntä yhteiskunnallista aktiivisuuttaan voidaan tarkastella *musiikkisosiologisenä kysymyksenä*. Toisena lisäkategoriana – ja kaiken kaikkiaan neljäntenä analyttisenä musiikkisosiologisenä tasona – voidaan erottaa musiikkia koskevien (4) *esteettisten ja arvottavien näkemysten kulttuurinen ja sosiaalinen määrittäminen*. Mikään musiikkiesteettinen näkemys ei ole universaali, kaikkina aikoina ja kaikissa kulttuureissa pätevä, kuten ei soivan musiikinkaan tasolta löydy kaikkea tunnettua musiikkia yhdistäviä piirteitä (Padilla 1995, 321, 326–327).

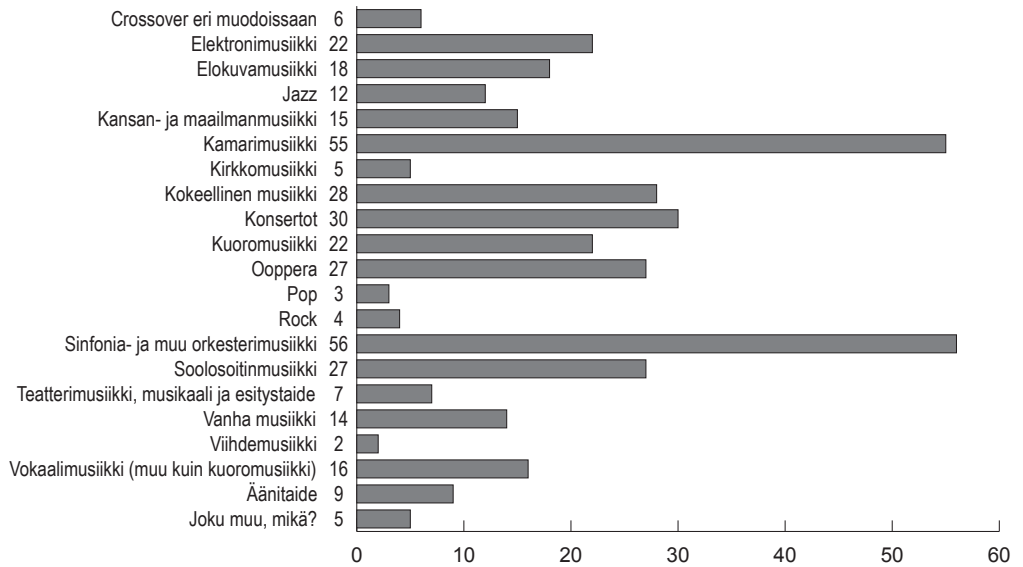
Säveltäjän työn luonne

Kyselyn ensimmäisessä osiossa kartoitettiin säveltäjän työn luonnetta, kuten konkreettisia työtapoja, läheisiksi koettuja sävellysmuotoja ja musiikin lajeja sekä sitä, mitä seikkoja säveltäjät pitävät tärkeinä säveltämisessä. Myös näkemyksiä säveltäjän ammatin vastuusta kysyttiin.

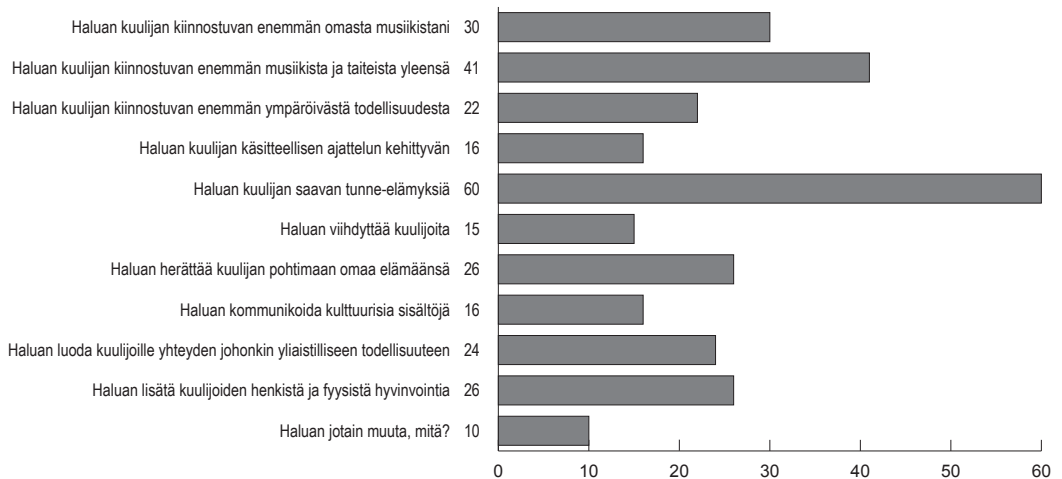
Liki neljä säveltäjää viidestä työskenteli kotonaan (kysymys 1). Työvälineistä suosituin (kysymys 2) oli nuotinnusohjelma, jota ilmoittaa käyttävänsä 82 % vastaajista (58/71 vastausta). Kynän ja nuottipaperin kanssa työskenteli 72 % (51/71); enemmän kuin joka neljäs säveltäjä ei enää käyttänyt lainkaan näitä perinteisiä välineitä. Piano tai muu soitin oli niin ikään suosittu työväline (58 %). Erillisen koskettimiston, sekvensserien tai äänitysohjelmistojen käyttäjiä oli noin 27 % vastaajista. Alle 15 % osuuden vastauksissa saaneita välineitä olivat generointiohjelmat (Max/MSP, OpenMusic), äänien ja efektien tuottamiseksi käytetty syntetisaattori, äänianalyysiohjelmistot (kuten Acousmographie) ja ohjelmointiympäristöt (kuten C- tai C++-kieli).

Kiinnostavimpia musiikinlajeja kysyttäessä (kysymys 3) vastaaja sai valita 1–6 lajia annetuista 20 vaihtoehdosta. Lisäksi oli mahdollista nimetä sanallisesti sellainen musiikin laji, jota listassa ei ollut (kysymystä 3 täydentävä kysymys 4). Valintoja tehtiin yhteensä 384 kappaletta (5,4 valintaa/vastaaja). Säveltäjät suosivat selvästi eniten sinfoniaa ja muuta orkesterimusiikkia. Tämän vaihtoehdon valitsi 79 % vastaajista (56 vastausta). Kamarimusiikki oli liki yhtä suosittu (77 %). Nämä musiikin lajit saivat lähes kaksi kertaa enemmän kannatusta kuin suosituimmuusjärjestyksessä seuraavina tulleet konsertto, kokeellinen musiikki, soolosoitinmusiikki, ooppera, kuoromusiikki ja elektroninen musiikki, joita valitsi 31–42 % vastaajista. Crossover, kirkkomusiikki, äänitaide sekä teatterimusiikin, musikaalin ja esitystaiteen luokka saivat alle 15 % maininnoista. Vähiten (3–6 %) suositittiin viihdemusiikkia, poppia ja rockia. (Ks. kuva 1.)

Vapaaehtoisessa täydentävässä kysymyksessä (kysymys 4) tasan 60 vastaajaa määritteli sanallisesti mikä tai millainen musiikin laji on henkilökohtaisesti



Kuva 1. Vastaukset kysymykseen 3: Mitkä musiikin lajit kiinnostavat sinua eniten?



Kuva 2. Vastaukset kysymykseen 9: Miten haluat musiikkisi vaikuttavan kuulijoihin?

tärkein. Nämä vastaukset seurasivat pääosin monivalintakysymyksen jakaumaa ja toistivat niissä mainittuja asioita. Joillekin vastaajille tärkein musiikin laji saattoi kuitenkin olla myös jotain muuta, kuten "genrettömyys", "improvisaatio", "hyvin tehty musiikki" ja "akusmaattinen musiikki".

Seuraava kysymys (5) koski seikkoja, jotka säveltäjät kokevat tärkeiksi säveltämisessä. Kymmenestä vaihtoehdosta oli valittavissa 1–5 tärkeintä, minkä lisäksi oli jälleen mahdollisuus tarkentaa asiaa vastaamalla sanallisesti täydentävään avoimeen kysymykseen (6). Vastaajat tekivät keskimäärin 3,8 valintaa. Tär-

keimpinä pidettiin oman musiikillisen ajattelun kehittämistä (85 % valitsi tämän kohdan), tunteiden ilmaisua ja herättämistä (70 %), henkisen (ei-aineellisen) kulttuurin ylläpitoa (60 %) ja uusien ilmaisumuotojen etsintää (56 %). Tämän tutkimuksen kannalta keskeinen seikka ajankohtaisten yhteiskunnallisten aiheiden käsittely oli säveltämisessä tärkeää 18 prosentille. Kolme vähäisimmän merkityksen saanutta seikkaa olivat mediahuomion tavoittelu (6 %), viihdyttäminen (10 %) ja hengellisten arvojen välittäminen (11 %). Avoimeen tarkentavaan kysymykseen vastasi 33 säveltäjää (46 %). Näissä vastauksissa viihdyttäminen nousi keskeisemmäksi säveltämiseen liittyväksi seikaksi kuin mitä pelkkien monivalintavastausten perusteella saattoi päätellä; moni vastaaja sisällytti viihdyttämiseen (tai viihtymiseen) myös älyyn ja tunteisiin liittyvän uuden löytämisen. Lisäksi vastauksissa painottui musiikin ja säveltämisen rooli oman äänen etsimisenä ja itseilmaisuna. Kuten eräs kysymyksen 6 vastaaja korosti, yksityisyys määrittää säveltämistä siinä määrin, että "[s]iitä ei ole hedelmällistä käydä keskustelua muutoin kuin pelkästään sävellystuotosten kautta". Toiselle keskeistä oli sävellysteknisten keinovarojen ja kokonaisuuden hallinta eikä "missään tapauksessa yhteiskunnallisten, hengellisten, mediallysten tai viiheellisten arvojen tai epäarvojen toteuttaminen" (kysymys 6). Henkilökohtaisuuden vastapainoksi vastauksissa nousi esiin myös hyvinkin yleisiä, yhteisyyttä ja yhteisöllisyyttä korostavia näkökohtia. Kuten eräs vastaaja kirjoitti:

Uskon että musiikki on emotionaalista historiankirjoitusta. So. minulle 2010-luvun tunteiden tallentamista soivaan muotoon. Uskon ja ajattelen että klassinen musiikki

Taulukko 1. Vastaukset kysymykseen 10:

Missä määrin seuraavat väittämät vastaavat omia näkemyksiäsi?

Ajanvietearvo on musiikissa tärkeää

Musiikki vaikuttaa tänä päivänä voimakkaasti yhteiskunnan eri osa-alueisiin

Musiikki voi vaikuttaa yhteisöllisesti tehokkaimmin osana muuta taidetta tai mediaa

Musiikki kykenee muokkaamaan kuulijan maailmankuvaa

Nykytaidemusiikilla on keskeinen asema tämän päivän suomalaisessa yhteiskunnassa

Nykytaidemusiikilla on parempi yhteiskunnallinen vaikutuspotentiaali kuin muilla musiikin lajeilla

Säveltämisen tulisi olla aina mahdollisimman vapaata poliittisista paineista

Säveltäjien tulisi ottaa nykyistä enemmän osaa yhteiskunnalliseen ja poliittiseen keskusteluun

Tärkeimmät musiikilliset arvot liittyvät musiikin muotoon ja materiaaliin

Tärkeimmät musiikilliset arvot liittyvät musiikin kulttuurisiin sisältöihin ja kokemuksellisuuteen

Taloudellinen hyötyajattelu vaikuttaa haitallisesti taidemusiikkikulttuuriin

Yhteensä

edustaa eurooppalaisen kulttuurin ydintä (muiden taiteiden kera) ja pidän tärkeänä sen välittämistä eteenpäin. (Kysymys 6.)

Kysyttäessä säveltäjän työn moraalista ja eettistä vastuuta (kysymys 7) monikaan vastaaja ei korostanut työnsä poikkeavuutta muista ammateista tai ihmisenä olemisesta ylipäätään. Tähän kysymykseen, kuten myös säveltäjän työhön liittyviä pyrkimyksiä kartoittavaan kysymykseen (8), palataan laadullisen vastausaineiston käsittelyn yhteydessä.

Kysymys 9 pyrki selvittämään, miten säveltäjät haluavat musiikkinsa vaikuttavan kuulijoihin. Kymmenestä vastausvaihtoehdosta oli mahdollista valita 1–5, mutta tämänkin kysymyksen yhteydessä oli mahdollisuus täydentää vastausta sanallisesti. Kaikkiaan 71 vastaajan joukko teki 286 valintaa, jotka jakaantuivat kuvan 2 mukaisesti. Ylivoimaisesti eniten valintoja sai vastausvaihtoehto ”haluan kuulijan saavan tunne-elämyksiä”, jonka valitsi 85 % vastaajista. Toiseksi yleisin vastaus (58 %) oli ”haluan kuulijan kiinnostuvan musiikista ja taiteista yleensä”. ”Haluan jotain muuta” -kohdan merkitsi 9 säveltäjää. Kohtaa tarkentavissa vastauksissa tuotiin esille muun muassa halu lisätä luonnon arvostusta ja ymmärrystä sen merkityksestä, synnyttää merkityksellisiä yhteisöllisiä kokemuksia, luoda yhteys olemassaolon henkisiin ulottuvuuksiin sekä halu kyseenalaistaa.

Seuraavaksi esitettiin 11 säveltämistä ja musiikkia koskevaa väittämää (kysymys 10), joiden kanssa vastaaja sai olla samaa tai eri mieltä Likert-asteikolla 1–5 (ei vastaa näkemystäni – vastaa täysin näkemystäni). Esitetyt väitteet näkyvät taulukossa 1.

| Ei vastaa näkemystäni | Vastaa hyvin vähän | Vastaa jonkin verran | Vastaa melko paljon | Vastaa täysin näkemystäni | Yht. | Ka. | Kh. |
|-----------------------|--------------------|----------------------|---------------------|---------------------------|------|------|------|
| 16 | 15 | 23 | 15 | 2 | 71 | 2,61 | 1,14 |
| 6 | 22 | 26 | 12 | 5 | 71 | 2,83 | 1,04 |
| 9 | 12 | 26 | 15 | 9 | 71 | 3,04 | 1,19 |
| 3 | 5 | 25 | 20 | 18 | 71 | 3,63 | 1,07 |
| 22 | 28 | 15 | 5 | 1 | 71 | 2,08 | 0,97 |
| 25 | 29 | 10 | 6 | 1 | 71 | 2,00 | 0,99 |
| 3 | 2 | 8 | 12 | 46 | 71 | 4,35 | 1,07 |
| 7 | 14 | 20 | 17 | 13 | 71 | 3,21 | 1,24 |
| 4 | 14 | 15 | 27 | 11 | 71 | 3,38 | 1,14 |
| 4 | 6 | 15 | 27 | 19 | 71 | 3,72 | 1,12 |
| 0 | 10 | 14 | 12 | 35 | 71 | 4,01 | 1,13 |
| 99 | 157 | 197 | 168 | 160 | 781 | 3,17 | 1,10 |

Säveltäjien vastaukset jakaantuivat hyvin tasaisesti. Suurimmat vastauskeskiarvot saatiin väitteisiin "säveltämisen tulisi olla aina mahdollisimman vapaa poliittisista paineista" ja "taloudellinen hyötyajattelu vaikuttaa haitallisesti taidemusiikkikulttuuriin". Ensiksi mainitun väittämän vastausten keskiarvo on 4,35: vastaajista 82 % oli melkein tai täysin samaa mieltä. Jälkimmäisessä luvut olivat 4,01 ja 66 %. Jälkimmäiseen väitteeseen liittyi myös koko kysymyksen 10 ainoa vastausvaihtoehto, jota kukaan ei valinnut: kukaan ei ollut täysin eri mieltä väitteen kanssa. Myös väite "tärkeimmät musiikilliset arvot liittyvät musiikin kulttuurisiin sisältöihin ja kokemuksellisuuteen" sai selvän kannatuksen, sillä 68 % vastasi väitteen vastaavan melko paljon tai täysin omia näkemyksiään (keskiarvo 3,72).

Pienimmät vastauskeskiarvot osuivat väitteisiin "nykytaidemusiikilla on parempi yhteiskunnallinen vaikutuspotentiali kuin muilla musiikin lajeilla" (keskiarvo 2,00) ja "nykytaidemusiikilla on keskeinen asema tämän päivän suomalaisessa yhteiskunnassa" (keskiarvo 2,08). Molemmissa väitteissä vain yksi vastaaja valitsi vaihtoehdon "vastaa näkemyksiäni täysin".

Keskiarvoja informatiivisempaa on tarkastella vastausten keskihajontaa, jolla voidaan selvittää vastaajien saman- tai erimielisyyttä. Suurin hajonta ilmeni väitteessä "säveltäjien tulisi ottaa nykyistä enemmän osaa yhteiskunnalliseen ja poliittiseen keskusteluun", jonka vastausten keskihajonta oli 1,24. Säveltäjät ovat siis varsin erimielisiä siitä, tulisiko säveltäjien olla aktiivisia yhteiskunnallisia toimijoita. Myös väite "musiikki voi vaikuttaa yhteisöllisesti tehokkaimmin osana muuta taidetta tai mediaa" jakoi mielipiteitä (keskihajonta 1,19). Aiemmin mainitut väitteet "nykytaidemusiikilla on parempi yhteiskunnallinen vaikutuspotentiali kuin muilla musiikin lajeilla" ja "nykytaidemusiikilla on keskeinen asema tämän päivän suomalaisessa yhteiskunnassa" saivat keskihajonnoiltaan pienimmät vastaukset (0,99 ja 0,97). Kun huomioidaan samalla näiden kysymysten vastauskeskiarvot (2,00 ja 2,08), voidaan päätellä, ettei monikaan säveltäjä koe väitteiden vastaavan näkemyksiään kuin korkeintaan jonkin verran.

Kysymyksen 10 vastauksissa on myös joitakin merkitseviä korrelaatioita. Esimerkiksi vastaukset väitteeseen "Ajanvietearvo on musiikissa tärkeää" korreloivat käänteisesti väitteen "Taloudellinen hyötyajattelu vaikuttaa haitallisesti taidemusiikkikulttuuriin" saamien vastausten kanssa (korrelaatiokerroin $r = -0,31$, merkitsevyysarvo $p = 0,01$). Lisäksi ne, jotka pitivät musiikin ajanvietearvoa tärkeydeltään vähäisenä, eivät keskimäärin myöskään uskoneet, että musiikki vaikuttaa tänä päivänä voimakkaasti yhteiskunnan eri osa-alueisiin ($r = 0,33$, $p = 0,00$). Musiikin yhteiskunnalliseen vaikutukseen uskoivat vähemmän myös ne, joiden mielestä musiikin tärkeimmät arvot liittyvät sen muotoon ja materiaaliin ($r = -0,32$, $p = 0,01$). Jälkimmäisten mielestä säveltäjien ei myöskään tulisi ottaa sen kummemmin osaa yhteiskunnalliseen keskusteluun ($r = -0,32$, $p = 0,01$). Sitä vastoin ne vastaajat, joiden mielestä musiikki kykenee muokkaamaan kuulijan maailmankuvaa, kannattavat myös yleisesti sitä, että säveltäjien tulisi ottaa voimakkaammin osaa yhteiskunnalliseen keskusteluun ($r = 0,33$, $p = 0,01$).

Seuraavaksi (kysymys 11) kartoitettiin säveltäjien näkemyksiä nykytaidemusiikin yhteiskunnallisen aseman tulevaisuudesta. Vastaajista 49 % uskoi aseman

säilyvän samankaltaisena kuin nyt, 34 % heikkenevän ja 17 % paranevan. Yhdistettäessä nämä vastaukset kysymyksen 10 antamaan tietoon, jonka mukaan säveltäjät eivät pidä nykytaidemusiikin asemaa yhteiskunnassa kovinkaan keskeisenä, voidaan todeta, että säveltäjien näkemykset taidemusiikin tilasta ovat muuttuneet astetta pessimistisemmiksi vajaassa 30 vuodessa. Nimittäin vaikka Niroson (1991) vuosina 1988–1989 tekemässä säveltäjäkyselyssä ei kysytty suoraan taidemusiikkia koskevia tulevaisuusnäkyviä, voidaan siihen kuitenkin tehdä vertailuja etenkin, koska Niroson tutkimuksen vastaajajoukko, Suomen Säveltäjät ry:n jäsenistö, muodostaa pääosan myös tämän tutkimuksen kohdejoukosta. 1980-luvun lopulla 66 % säveltäjistä koki alan sen hetkisen tilan melko hyvänä tai erittäin hyvänä ja 73 % katsoi musiikin aseman parantuneen 1970-lukuun verrattuna (Nironen 1991, 40–41). Nykypäivän säveltäjissä ei näin suurta positiivisuutta ilmene sen paremmin tämän hetken kuin tulevaisuudenaan suhteen: useampi säveltäjä uskoo taidemusiikin yhteiskunnallisen aseman heikkenevän kuin paranevan.

Säveltäjien näkemyksiä siitä, mitkä tekijät ovat olennaisia musiikin mahdollisen yhteiskunnallisen vaikutuksen toteutumiselle, tutkittiin kysymyksellä (14), jossa piti valita 2–4 tekijää seuraavista vaihtoehdoista: [1] esityskonteksti (esim. aika, paikka, järjestävä instituutio), [2] mediavastaanotto, [3] musiikillisen materiaalin sävellyskohtainen erityisyys, [4] musiikin tunnevaikutukset, [5] musiikkiin liittyvät tekstuaaliset sisällöt, [6] musiikkia koskeva tutkimus, [7] tietoisuudelta usein huomaamatta jäävä kokemuksellinen taso ja [8] sävellyksen tilaajan asettamat reunaehdot. Myös vaihtoehto [9] jokin muu, mikä? annettiin. Eniten vastauksia (65–69 %) saivat esityskonteksti, mediavastaanotto ja musiikin tunnevaikutukset. Myös musiikkiin liittyvät tekstuaaliset sisällöt (otsikot, teosnimet, laulettava teksti, motot, ohjelmat jne.) koettiin tärkeiksi (52 %). Musiikkia koskeva tutkimus (11 %) ja sävellyksen tilaajan asettamat reunaehdot (4 %) saivat vähiten kannatusta. Vastaukset ovat linjassa sen aiemmin esille tulleen seikan kanssa, etteivät säveltäjät toivo työnsä ohjautuvan minkään ulkoisen tahon tai vaikuttimen kautta.

Kohta ”jokin muu, mikä?” sai kuusi vastausta, joissa korostettiin muun muassa medianäkyvyyttä, josta eräs vastaaja totesi: ”Medianäkyvyys on tärkeä. Tässä on paljon parannettavaa. Suomessa on paikkakuntia, joissa ääntä ei saa kuuluville, ellei ole vapaamuurarijäsen”. Myös musiikin kykyä vaikuttaa yhteiskunnallisesti epäiltiin esimerkiksi seuraavasti: ”Suhtaudun aika skeptisesti ajatukseen musiikin yhteiskunnallisista vaikutuksista. Vaikutus ilmenee voimakkaammin yksilötasolla”. Yhdelle vastaajalle kysymys oli epäolennainen: ”Yhteiskunnallinen vaikuttaminen ei minua yleensä musiikin tiimoilta kiinnosta”. (Kysymys 14.)

Säveltäjä yhteiskunnallisena yksityishenkilönä

Kyselyn kolmannessa osiossa kartoitettiin säveltäjän yhteiskunnallista toimintaa yksityishenkilönä. Kysymykseen (15) säveltäjän tavoista vaikuttaa yhteiskunnal-

lisesti varsinaisen sävellystyönsä ulkopuolella annettiin 12 vastausvaihtoehtoa, joista oli mahdollista valita yksi tai useampia. Vastaajista 3 % ilmoitti, ettei vaikuta millään tavalla yhteiskunnallisesti, ja yhtä moni ilmoitti vaikuttavansa osallistumalla puoluetoimintaan. 6 % oli mukana uskonnollisen yhteisön toiminnassa. Nämä kolme vaihtoehtoa saivat vähiten valintoja.

Noin puolet vastaajista ilmoitti vaikuttavansa erilaisten asiantuntijatehtävien, opetuksen ja ammatillisen ohjauksen muodossa. Karkeasti ottaen kolmannes vastaajista vaikuttaa hyväntekeväisyytyöllä, kirjallisella toiminnalla, esitelmöimällä ja antamalla haastatteluja tai osallistumalla järjestötoimintaan. Moni (24 %) oli aktiivinen myös radio-, televisio- ja internet-työssä. Medioissa ja asiantuntijatehtävissä toimiminen oli yleisempää pääkaupunkiseudulla asuvien säveltäjien keskuudessa. Yksittäisiä mainintoja saivat lisäksi muun muassa kunnallispolitiikkaan osallistuminen, tutkimustyö, aktiivisuus sosiaalisessa mediassa, vapaaehtoistyö sekä aktivistinen osallistuminen mielenosoituksiin ja talonvaltauksiin.

Säveltäjien yleisin yksittäinen yhteiskunnallinen vaikutusmuoto on äänestämisen vaaleissa (66 %). Säveltäjien äänestysaktiivisuus vastaa koko väestön aktiivisuutta (ks. Tilastokeskus 2016). Viimeksi äänestämänsä puolueen ilmoitti 35 % vastaajista. Näistä 56 % oli äänestänyt Vihreitä, 20 % Vasemmistoliittoa ja 12 % Kokoomusta sekä SDP:ta, Keskustaa ja ”Veltoa” kutakin 4 %. Vajaa 6 % kaikista vastaajista kuului johonkin puolueeseen (kysymys 16), ja heistä puolet Vihreään liittoon ja puolet Kokoomukseen. Vastausten pienestä määrästä johtuen tiedoista ei voi tehdä pitkäjänteisiä johtopäätöksiä säveltäjien puoluekannoista.

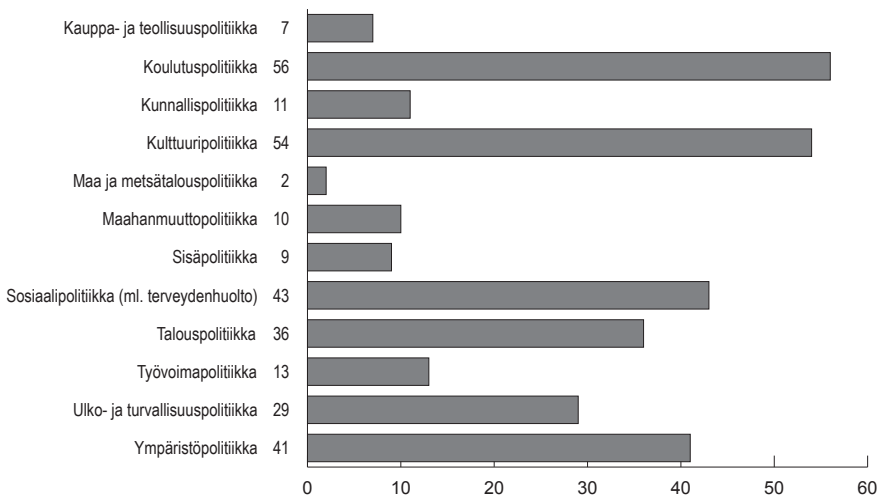
Aktiivi- tai kannatusjäsenenä johonkin kansalaisjärjestöön säveltäjistä ilmoitti kuuluvansa 37 % (kysymys 17). Koulutuspolitiikka, kulttuuripolitiikka, sosiaalipolitiikka ja ympäristöpolitiikka koettiin keskeisimmiksi poliittisen päätöksenteon alueiksi – tässä järjestyksessä sillä vaihtelulla, että pääkaupunkiseudulla asuvat säveltäjät pitivät ympäristöpolitiikkaa sosiaalipolitiikkaa tärkeämpänä (kysymys 18). Vähiten tärkeiksi nähtiin maa- ja metsätalouspolitiikka sekä kauppa- ja teollisuuspolitiikka. (Ks. kuva 3.) 83 % säveltäjistä seuraa ajankohtaisia yhteiskunnallisia ja poliittisia tapahtumia päivittäin.

Säveltäjän vastuu ja nykymusiikin yhteiskunnallinen vaikutus

Määrällisen informaation ohella kyselyssä kerättiin laadullista aineistoa, jota tutkimuksessa jäsennettiin sisällöllisellä teemoittelulla. Näkemyksiä nykysäveltäjän ammatin moraalisesta ja eettisestä vastuusta kartoitettiin vapaaehtoisella kysymyksellä (7), johon vastasi 79 % vastaajista. Vastausaineistosta nousi esille seuraavat kahdeksan toistuvaa teemaa. Suluissa on ilmoitettu teeman yleisyys aineistossa mainintojen perusteella. Yksittäisen säveltäjän vastauksessa saattoi esiintyä useita teemoja. Säveltäjien mukaan heidän ammatinsa eettisessä ja moraalisessa vastuussa olennaista on

- omaehtoisuus, itselle uskollinen ilmaisu esimerkiksi kaupallisten tai viihteellisten motiivien sijaan (17)
- samat seikat kuin muissakin ammateissa tai muillakin elämänoilla (14)
- yleinen musiikillisen laadun tavoittelu kaikessa työssä (13)
- musiikin kommunikatiiviset tekijät (11)
- musiikillisen tai yleisen henkisen kulttuuriperinnön ylläpito ja kehittäminen (9)
- se, että sitä ei voida määritellä (7)
- kuulijoille ja esittäjille ymmärrettävän sekä sopimusten ja erilaisten esitysolosuhteiden asettamat puitteet huomioivan musiikin tuottaminen (5)
- yhteiskunnallisten kysymysten huomioiminen ja tiedostaminen (4)

Teemojen esiintymismäärien perusteella voidaan sanoa, että säveltäjät kokevat työnsä luonteeltaan itsenäiseksi, ehkä yksinäiseksi, ja samalla sellaiseksi, joka on tai jonka on peräti olemuksensa puolesta oltava irrallaan musiikin ulkopuolisista vaikutteista. Toiseksi yleisin näkemys korostaa säveltäjän ammatin vastuukysymysten samankaltaisuutta suhteessa muihin ammatteihin ja elämänoihin. Saman suuntainen teema on seitsemän mainintaa saanut näkemys, jonka mukaan säveltäjän työn vastuuta ei voi määritellä lainkaan. Eräs säveltäjä ilmaisee asian näin: ”Säveltäjän moraalista ja eettistä vastuuta ei voi erottaa ihmisenä olemisen yleisestä moraalista ja eettisestä vastuusta – elää täällä luontoa, ympäristöä ja toisia eläviä kunnioittaen ja näiden kaikkien monimuotoisuutta vaalien.” Toinen puolestaan toteaa, että ”[t]aitelijalla ei ole vastuuta kenellekään. Taide on arkipolitiikan yläpuolella.” Kolmannen mielestä ”säveltäjällä ei ole moraalista ja eettistä vastuuta muutoin kuin tavallisena kansalaisena, yhteiskunnan jäsenenä”. (Kysymys 7.)



Kuva 3. Vastaukset kysymykseen 18: Seuraavassa on lueteltu 12 poliittisen päätöksenteon osa-alueita. Valitse näistä 1–5 mielestäsi tärkeintä. Yhteensä 311 valintaa.

Samalla tavalla musiikin erityisyyttä suhteessa muihin ilmiöihin korostaa myös vastausten kolmanneksi yleisin teema, joskin tätä teemaa (yleinen musiikillisen laadun tavoittelu kaikessa työssä) korostaneet vastaajat ovat todennäköisesti ymmärtäneet vastuuta koskevan kysymyksen hyvin konkreettisella, säveltäjän käsityötaitoon liittyvällä tasolla. Tämäkin vastaus kertoo siitä, etteivät yhteiskunnalliset seikat nouse tärkeiksi säveltäjän työn moraalista ja eettistä vastuuta kysyttäessä.

Muiden, vähemmän mainintoja saaneiden teemojen kohdalla korostui säveltäjän työn vastuu tavalla, joka painottaa musiikin ja musiikin tekemisen suhdetta yhteiskunnallisiin, kulttuurisiin tai historiallisiin konteksteihin. Tosin säveltäjän vastuu ymmärrettävän sekä sopimukset ja olosuhteet huomioivan musiikin tuottamiseksi on teema, jonka voi lukea kuuluvan sekä musiikin tekemisen itsenäisyyttä että yhteiskuntasuuntautuneisuutta korostavaan näkökulmaan. Tiivistetyksi sanottuna musiikin tekemisen itseisarvoisuutta suoraan tai epäsuorasti kannattavia lausuntoja on noin kaksi kertaa enemmän (41–46) kuin lausuntoja, joiden mukaan säveltämisen vastuu liittyy ensisijaisesti musiikin ja ympäröivän todellisuuden yhteyksien vaalimiseen (24–29).

Koska yksittäisissä vastauksissa saattoi esiintyä useitakin teemoja, on syytä tarkastella, olivatko jotkut teemayhdistelmät toisia yleisempiä. Säveltäjien yhteiskuntasuhdetta selventävänä yhdistelmänä voidaan pitää esimerkiksi sitä, että musiikin tekemisen itsenäisyyttä korostavat teemat olivat neljässä vastauksessa yhdessä kommunikointi-teeman kanssa. Itsenäinen työskentely ja omaehtoisuus säveltämisessä ei siten ole aina ristiriidassa sen kanssa, että musiikilla pyritään myös kommunikoimaan. Yhdessä vastauksessa tämä teemayhdistelmä sai rinnalleen myös yhteiskunnallisten kysymysten huomioimisen ja tiedostamisen teeman. Musiikillisten ideoiden kommunikointi ja yhteiskunnallisten tai kulttuuristen viestien välittäminen eivät siis ole aina toisensa pois sulkevia velvoitteita.

Vapaaehtoiseen kysymykseen ”Kerro omin sanoin, mihin pohjimmiltasi pyrit säveltämisellä” (8) vastasi 82 % säveltäjistä, ja vastauksista erottui seitsemän teemaa. Yleisin teema oli, että säveltäjä pyrkii työssään [1] *itseilmaisuun*, johon saattoi kuulua ajatus säveltämisestä sisäisenä pakkona ja uuden etsimisenä (19 mainintaa). Kuten eräs vastaaja ilmaisi: ”Säveltäminen on tapa jakaa muun maailman kanssa sisäisiä maailmoja ja asioita, jotka itse kokee voimakkaasti.” (V8.) [2] *Kokemusten ja elämysten jäsentämiseen ja aikaan saamiseen* kuulijassa ja itsessä pyrki 14 vastaajaa. Saman määrän mainintoja sai [3] *pyrkimys todellisuuden kulttuuristen ja psykologisten ilmiöiden syvempään ymmärtämiseen ja jakamiseen*, mukaan lukien yhteiskunnallisten asioiden edistäminen. Esimerkiksi eräs säveltäjä muotoili pyrkivänsä ”[s]ellaisten kokemusten aikaansaamiseen kuulijassa, että kuulijalla on edes vähän parempi olla maailmassa, nyt tai tulevaisuudessa” (V8). [4] *Hallittuihin taiteellisiin ja musiikillisiin kokonaisuuksiin* (musiikkiteoksiin tai esityksiin) pyrki kymmenen vastaajaa. Tavoite muotoiltiin muun muassa seuraavasti: ”[P]yryn luomaan teoksen, jossa esteettiset tekniset pyrkimykset saisivat sellaisen itseäni tyydyttävän muodon, joka olisi mielenkiintoinen sekä maalauksellisena kokonaissommitelmana että dramaturgisena prosessina” (V8). [5] *Musiikkikulttuurin palvelemiseen* pyrki seitsemän vastaajaa

sekä [6] *kommunikointiin* ja [7] *toimeentulon hankkimiseen* molempiin neljä vastaajaa. Teemoissa korostui musiikin ja säveltämisen itsenäisyys, kuten säveltäjän moraalista ja eettistä vastuuta koskevan kysymyksen (nro 7) vastauksissakin.

Kysymys 12 oli ”mihin yhteiskunnallisiin asioihin, jos mihinkään, musiikki voi vaikuttaa erityisen tehokkaasti?”. Vastaukset voidaan teemoitella seuraaviin luokkiin:

- *Musiikki voi vaikuttaa yhteiskunnallisesti kehittämällä ajattelua, henkisiä arvoja ja henkistä hyvinvointia* (28)
- *Musiikki ei voi vaikuttaa yhteiskuntaan mitenkään* (18)
- *Musiikki vaikuttaa yhteiskunnassa yhteisöllisyyttä lisäävällä tavalla, kuten esimerkiksi voimistamalla kansallistunnetta tai moniarvoisuutta, suvaitsevaisuutta ja erilaisuuden ymmärtämistä* (18)
- *Musiikki vaikuttaa yhteiskunnassa yleisellä tasolla edistämällä kulttuuria ja yleissivistystä* (6)
- *Musiikki voi vaikuttaa yhteiskunnassa moniin asioihin mutta vain jonkun toisen median tai taiteen muodon, kuten tekstin tai kuvan, avulla* (6)
- *Taidemusiikki ei kykene vaikuttamaan yhteiskunnallisiin asioihin mutta jokin muu musiikin laji saattaa kyetä* (4)
- *Ei osaa sanoa* (4)
- *Musiikki vaikuttaa yhteiskunnassa pyrkimällä vakiinnuttamaan vallitsevan yhteiskunnallisen tilan* (1)
- *Taidemusiikki voi teoreettisesti vaikuttaa rajattomasti mihin tahansa* (1)
- *Musiikki ennustaa ja analysoi tulevaisuutta* (1)
- *Musiikki voi lisätä yhteiskunnan kaupallisuutta ja vaikuttaa siten negatiivisesti* (1)

Yleisin näkemys korostaa musiikin moninaista ”välillistä” yhteiskunnallista vaikutusta, jolla tarkoitettiin henkisten arvojen ja ajattelun kehittämistä, kulttuuristen arvojen ylläpitämistä tai musiikin toimimista osana jotain muuta mediaa. Esimerkiksi yksi säveltäjä vastasi seuraavasti:

[Musiikki ei voi vaikuttaa] mihinkään konkreettiseen yhteiskunnalliseen asiaan tai ongelmaan ilman tekstin tai ulkomusiikillisen ulottuvuuden läsnäoloa teoksessa. Antaessaan kuulijoille henkisiä kokemuksia musiikki edistää kuitenkin yleisesti henkisiä arvoja yhteiskunnassa, mikä yhteiskunnan kokonaisuuden kannalta on tärkeää. (V12.)

Suuren painoarvon sai kuitenkin myös näkemys, jonka mukaan taidemusiikki ei voi vaikuttaa yhteiskuntaan millään tavalla, vaikkakin joidenkin mielestä jokin muu musiikin laji saattaisi siihen kyetä. Tarkasteltaessa vastauksia yksittäisinä tapauksina ilman teemoittelua musiikin kyvyttömyys vaikuttaa yhteiskuntaan on yleisin vastaus (18 vastausta 71:stä). Näin on siitäkin huolimatta, että monien vastaajien mainitsema musiikin ”välillinen” yhteiskunnallinen vaikutus tarkoittaa itse asiassa sitä, että autonominen teos saa uudenlaisiin konteksteihin vietyä myös (uudenlaisia) yhteiskunnallisia merkityksiä ja vaikutusmuotoja – musiikin affordanssista johtuen.

Suorimmin musiikin yhteiskunnallisen vaikutuksen nähtiin toteutuvan siinä, miten musiikki rakentaa yhteisöllisyyttä eli ihmisten välistä yhteenkuuluvuuden tunnetta ja siten edistää muun muassa monikulttuurisuuden ja erilaisuuden ymmärtämistä. Yleisin teemayhdistelmä taas korostaa, että henkiset arvot ovat joidenkin säveltäjien mielestä olennaisesti yhteisöllisiä arvoja.

Kysymys 13 kartoitti säveltäjien ideoita nykymusiikin yhteiskunnallisen aseman parantamiseksi. Vastausten yleisimmät teemat olivat, että nykyaidemuusiikin asema paranee [1] nykymusiikin tai säveltäjien laajemmalla ja tasa-puolisemmalla huomioimisella mediassa (myös sosiaalisessa mediassa) sekä [2] vähentämällä nykymusiikin institutionaalista eristäytyneisyyttä (molemmat teemat 19 mainintaa). Jälkimmäisellä viitattiin ennen kaikkea tarpeeseen vähentää joidenkin instituutioiden, kuten Sibelius-Akatemian, erityisasemaa musiikkikulttuurissa ja siten moniarvoistaa koulutusinstituutioiden kenttää sekä toisaalta tarpeeseen viedä uutta musiikkia enemmän perinteisten konserttisalien ulkopuolelle. Säveltäjien mukaan nykymusiikin asemaa voitaisiin parantaa myös [3] paremmalla, laajemmin nykymusiikin kentän huomioivalla ohjelmistosuunnittelulla (15), [4] alaan liittyvän kasvatuksen ja koulutuksen lisäämisellä (14) sekä [5] musiikin muuttamisella yleisöystävällisempään suuntaan (10).

Vähemmän mainintoja saivat [6] nykysäveltäjien rahoituksen turvaaminen (7 mainintaa), [7] nykyaidemuusiikin itseisarvon parempi julkinen tunnustaminen (6) sekä säveltäjien ja musiikin suurempi ja aktiivinen yhteiskunnallinen näkyvyys (4). Lisäksi vastauksissa oli muutamia teemoihin istumattomia yksittäisiä ja lähinnä kielteisiä vastauksia (esim. "Ei mitenkään, rahan tuhlausta" ja "En osaa sanoa") sekä kaksi tyhjää vastausta. Myös yksityiskohtaisia konkreettisia ehdotuksia esitettiin, kuten että sävellyskilpailuihin hyväksyttäisiin myös jo esitettyjä teoksia.

Kysymyksessä 20 esitettiin kuvitteellinen tilanne. Säveltäjiltä kysyttiin, minkä yhteiskunnallisen epäkohdan he poistaisivat seuraavalla sävellyksellään, mikäli se olisi mahdollista. Vapaaehtoiseen kysymykseen vastasi 86 % vastaajista. Esille nousi laaja kirjo yhteiskunnallisia epäkohtia pelkistettynä seuraaviin ilmiöihin kannatuksen suhteen laskevassa järjestyksessä. Jokainen vastaus on sijoitettu listauksessa vain yhteen luokkaan. Suluissa ilmoitetaan absoluuttinen vastausten määrä sekä suhteellinen prosentiosuus (0,5 prosenttiyksikön tarkkuudella).

- *Taloudellinen epätasa-arvo* (10 vastausta; 16 %)
- *Ahdasmielisyys, suvaitsemattomuus, muukalaisvastaisuus, "yksisilmäisyys" sekä yleinen eriarvoisuus ja epätasa-arvo* (7; 11,5 %)
- *Ympäristö- ja eläinoikeuskysymyksiin liittyvät ongelmat* (7; 11,5 %)
- *Väkivalta ja sodat* (4; 6,5 %)
- *Yleiset psyykkiset ja henkiseen hyvinvointiin liittyvät ongelmat* (3; 5 %)
- *Työttömyys* (3; 5 %)
- *Vanhusten aseman liittyvät ongelmat* (2; 3 %)
- *Lasten ja nuorten hyvinvoinnin ongelmat* (2; 3 %)
- *Alkoholin myynnin rajoitukset* (2; 3 %)

- *Mopoautoilijoiden joutilaisuus (vastaaja haluaisi nämä puhallinorkestereihin)* (1; 1,5 %)
- *Nykytaiteen vastustus* (1; 1,5 %)
- *Melun liian suuri määrä ja hiljaisuuden vähäinen arvostus* (1; 1,5 %)
- *Poliittisen päätöksenteon sulkeutuneisuus ja vallanhaluisuus* (1; 1,5 %)
- *Naisten yhteiskunnallisesti heikko asema* (1; 1,5 %)
- *Sokea usko menestysajattelun takaamaan onnellisuuteen* (1; 1,5 %)
- *Tyttöjen asema kehitysmaissa* (1; 1,5 %)
- *Kulttuurielitismi* (1; 1,5 %)
- *Poliitikkojen vastuuttomuus* (1; 1,5 %)
- *Ihmisen erityisyyttä ja kaikkivoipaisuutta koskeva kuvitelma* (1; 1,5 %)
- *Nälänhätä* (1; 1,5 %)
- *Kulttuuriyrittämisen aloittamisen vaikeus* (1; 1,5 %)
- *Yleinen itsekkyyks ja välinpitämättömyys* (1; 1,5 %)

Säveltäjistä 14 % ei halunnut osallistua ajatusleikkiin, ja vastanneistakin kahdeksan (11 %) korosti, ettei musiikki kykene tai ole tarkoitettu yhteiskunnallisten epäkohtien poistamiseen – edes kuvitteellisesti. Lisäksi vastauksissa on kaksi (3 % kyselyyn osallistuneista) vastausta, jotka liittyvät pelkästään säveltäjän omaan toimintaan eli henkilökohtaiseksi koettuun eikä varsinaisesti yhteiskunnalliseen epäkohtaan. Kokonaisuutena voidaan sanoa, että suurelle joukolla (28 %) vastanneista säveltäjistä musiikin kyky poistaa yhteiskunnan epäkohtia ei ole edes ajatusleikkinä tarpeellinen tai mahdollinen.

Säveltäjä yhteiskunnassa vai yhteiskunnatta? Tulosten tulkintaa

Kyselyn tuloksia voidaan tarkastella artikkelissa aikaisemmin esiteltyjen musiikkisosiologisten kategorioiden avulla eli jäsentämällä ja tulkitsemalla tuloksia musiikin yhteiskunnallisuuden neljää käsitteellistä tasoa vasten.

1. *Musiikin sosiaalishistoria: säveltäminen yhteiskunnan osana.* Vaikka säveltäminen, siinä merkityksessä kuin se tässä tutkimuksessa ymmärretään, on mahdollista vain tietynlaisissa yhteiskunnallisissa puitteissa, suomalainen nykymusiikin säveltäjä ei vaikuta olevan merkittävässä määrin kiinnostunut työnsä yhteiskunnallisista kytköksistä. Tällainen painotus ilmenee esimerkiksi seuraavissa kyselyssä esille nousseissa teemoissa:

- Säveltäjät suosivat abstrakteiksi miellettyjä musiikin lajeja, kuten sinfoniaa.
- Säveltäjät pitävät työssään tärkeänä enimmäkseen seikkoja, jotka liittyvät säveltämisen omaehtoisuuteen.
- Säveltämisen omaehtoisuus ja musiikin itseisarvoisuus korostuvat myös säveltämisen yhteiskunnallista vastuuta sekä säveltämisen tavoitteita pohdittaessa.

- Yksilölliset pyrkimykset sekä musiikin ja musiikkikulttuurin itseisarvoisuutta korostavat näkemykset painottuvat musiikin toivottuja yhteiskunnallisia vaikutuksia kysyttäessä.
- ”Musiikki ei voi vaikuttaa yhteiskuntaan mitenkään” oli yleisin yksittäinen vastaussisältö ja toiseksi yleisin vastausteema myös silloin, kun musiikin yhteiskunnallista vaikutuskykyä tai -kyvyttömyyttä ei suoranaisesti edes kysytty.
- 28 % kyselyn vastaajista ei nähnyt musiikin kyvyn vaikuttaa yhteiskunnan epäkohtiin olevan tarpeellinen tai mahdollinen edes ajatusleikkinä.

Lukuisissa vapaasti sanallisesti muotoilluissa vastauksissa toistui näkemys siitä, ettei säveltämällä edes periaatteessa voi vaikuttaa yhteiskuntaan. Lisäksi vaikka 68 % vastaajista koki tärkeimpien musiikillisten arvojen liittyvän kulttuuriin sisältöihin ja kokemuksellisuuteen (kysymys 10), tämäkin näkemys näyttäytyy koko kyselyaineiston kontekstissa siten, että kyseinen kysymyskohta kytkettiin nimenomaan itseriittoiseksi ja autonomiseksi ymmärretyn *musiikin* kulttuuriin ja kokemuksellisuuteen eikä sellaiseen kulttuuriin ja kokemuksellisuuteen joka yhdistäisi musiikkia eri elämäntilanteisiin.

Tuloksia on kiinnostavaa verrata Nirosen (1991) liki 30 vuoden takaisin säveltäjän työn motivaatioita koskeviin tuloksiin. Nirosen mukaan 1980-lopun suomalainen säveltäjä koki tärkeimmäksi sävellysmotiivikseen itseilmaisun, uuden luomisen, halun antaa itsestään jotain kuulijalle ja kulttuurin rikastuttamisen. Vähiten säveltäjiä motivoi yhteiskuntaan vaikuttaminen, työn tuoma ulkoinen menestys ja säveltämisen avulla rentoutuminen. (Nironen 1991, 76–77, 99–100.) Nirosen tutkimuksessa asiaa toki selvitettiin osittain erilaisin kysymyksin ja tarkoituserin kuin tässä artikkelissa. Silti voidaan todeta, että molemmissa tutkimuksissa säveltäjät pitivät tärkeimpänä työnsä sisältönä itseilmaisua ja hallittujen, uudenlaisten ja kulttuuriin nivoutuvien taiteellisten kokonaisuuksien luomista.

Kuitenkin säveltäjien halu vaikuttaa työllään kulttuurin, yhteiskunnan ja maailman tilaan vaikuttaa hiukan kasvaneen viimeisen 30 vuoden aikana, ja aihepiiri kiinnostaa erityisesti nuorempia säveltäjäpolvia. Esimerkiksi tämän tutkimuksen (kysymys 5) perusteella ajankohtaisten yhteiskunnallisten aiheiden käsittely omassa työssä on tärkeää 18 % säveltäjistä. Ikäryhmittäin tarkasteltua ajankohtaisten aiheiden käsittely pitäminen tärkeänä säveltämisessä jakaantuu kuitenkin painottuen nuorempiin vastaajiin: alle 30-vuotiaat 27,3 %, 30–50-vuotiaat 20,8 % ja 50–70-vuotiaat 12,1 %.⁶ Samalla näiden 18 % joukossa ”abstrakti” sinfonia on yhtä suosittu sävellyslaji kuin muidenkin vastanneiden mielestä ja toisaalta tämä 18 % kannattaa keskimääräistä enemmän myös kokeellista musiikkia, vokaalimusiikkia ja jazzia. Monien musiikin lajien ja tyylien suosiminen voi jo sinällään olla merkki yleisemmästäkin moniarvoisuudesta ja säveltäjien muuttumisesta aikaisempaa kiinnostuneemmiksi työnsä ja ympäröi-

⁶ Neljäs tutkimuksessa esiintynyt ikäryhmä on yli 70-vuotiaat. Tässä ryhmässä oli kuitenkin vain kolme vastaajaa, joten prosenttiosuuksien ilmoittaminen ei ole tämän ryhmän osalta kovinkaan informatiivista tai perusteltua.

vän sosiokulttuurisen todellisuuden suhteesta. Tämän puolesta puhuu muun muassa useat kyselyssä annetut avoimet vastaukset, joiden mukaan monet säveltäjät pyrkivät työllään muun muassa luonnon arvostuksen parantamiseen, yhteisöllisyyden luomiseen, kulttuuristen sisältöjen välittämiseen, henkisen ja fyysisen hyvinvoinnin lisäämiseen tai jonkinlaisen transsendentin (paremman) todellisuuden saavuttamiseen. Tulkinnalle löytyy tukea myös määrällisen aineiston korrelaatioista. Esimerkiksi vastaajan ikä (kysymys 21) korreloi monien kysymyksessä 10 esitettyjen, musiikin ja säveltämisen itsenäisyyttä – ja siis ei-yhteiskunnallisuutta – painottavien vastausten kanssa.⁷

Suomalaisen säveltäjän työ on itsellistä myös käytännöllisessä mielessä: säveltäjä työskentelee enimmäkseen kotonaan. Olisivatko säveltäjien näkemykset työnsä yhteiskunnallisuudesta erilaisia, jos taidemusiikin säveltäminen olisi vähemmän yksinäistä eli sosiaalisempaa? Etenkin nuoremman polven säveltäjät harjoittavatkin entistä enemmän sävellystapoja, joihin sisältyy enemmän yhteistyötä muiden musiikin, taiteen ja kulttuurin lajien kanssa.

On myös huomioitava, että säveltäjän työ on arvostettua kulttuurin alalla mutta myös yleisemminkin suomalaisessa yhteiskunnassa, ja säveltäjät ovat korkeasti koulutettuja (kyselyyn vastanneista 73 prosentilla on korkeakoulututkinto). Silti vain osa säveltäjistä ansaitsee elantonsa pelkästään tai lähinnä säveltämällä, ja näistäkin harvan tulotaso on koulutustasoon ja ammatin arvostukseen suhteutettuna korkea. Ei olekaan yllättävää, että jos säveltäjät saisivat poistaa sävellyksellään jonkin yhteiskunnallisen epäkohdan, poistuisi yhteiskunnasta todennäköisimmin taloudellinen epätasa-arvo (kysymys 10).

Ammatti-identiteettinsä kannalta tärkeäksi (kysymys 24) jokainen vastaaja mainitsi säveltämisen. Muusikkona toimiminen (johon laskettiin myös orkesterin- ja kuoronjohto), opettaminen ja erilaisissa asiantuntijatehtävissä toimiminen olivat tärkeitä ammatti-identiteetin osa-alueita liki puolelle vastanneista. Pienemmille segmenteille (1–13 %) tärkeää oli sovittaminen, sanoittaminen, kirjastotyö, tutkijana toimiminen tai opiskelu. On huomattavaa, että vaikka 35 % säveltäjistä toimii sävellystyön ohella kirjallisessa työssä (kriitikkona, esseistinä, kolumnistina ym.) ja 24 % on aktiivinen radio-, tv- tai verkkomediatyössä, vain alle 10 % kokee tällaisen kriitikon tai toimittajan työn oman ammatti-identiteettinsä kannalta tärkeäksi.

⁷ Ikä korreloi kysymyksen 10 väittämiin seuraavalla tavalla: ”Tärkeimmät musiikilliset arvot liittyvät musiikin muotoon ja materiaaliin” ($r = 0,26$, $p = 0,03$), ”Musiikki voi vaikuttaa yhteisöllisesti tehokkaimmin osana muuta taidetta tai mediaa” ($r = -0,24$, $p = 0,04$), ”Ajanvietearvo on musiikissa tärkeää” ($r = -0,22$, $p = 0,07$), ”Säveltämisen tulisi olla aina mahdollisimman vapaata poliittisista paineista” ($r = 0,2$, $p = 0,09$) ja ”Säveltäjien tulisi ottaa nykyistä enemmän osaa yhteiskunnalliseen ja poliittiseen keskusteluun” ($r = -0,2$, $p = 0,09$). Vain kahden ensiksi mainitun väitteen kohdalla korrelaatio on varsinaisesti tilastollisesti merkittävä ($p < 0,05$), mutta huomattavaa on kuitenkin se, että musiikin ja säveltämisen itseisarvoisuutta ja ei-yhteiskunnallisuutta korostavat näkemykset korostuvat vanhempien säveltäjien keskuudessa varsin säännömukaisesti usean väittämän kohdalla.

Tämän kyselyn perusteella suomalaisen säveltäjän työn sosiaalishistoriallinen status määrittyy siis ikään kuin negaation kautta: musiikin yhteiskunnallisuus on sen yhteiskunnallisuuden kieltämistä. Säveltäjän ajatuksia voidaan pitää siten merkinä yhteiskunnasta, jossa valtaosin yhteiskunnan tuella toteutuvan taide-
muodon on mahdollista, mielekästä ja monen säveltäjän mielestä myös toivottavaa olla autonominen, muusta yhteiskunnasta irrallinen toiminnan muoto. Vaikka muutosta säveltäjien ajattelutavoissa 1980-luvun lopun tilanteeseen verrattuna onkin havaittavissa, voidaan sanoa suomalaisten säveltäjien kokevan, ettei nykytaidemusiikin tule kommentoida omaa mahdollisuusehdoaan, yhteiskuntaa.

2. *Musiikkiteosten sosiologisuus.* Vaikka säveltämisen halutaan pääsääntöisesti olevan irrallaan yhteiskunnasta, monet säveltäjät kuitenkin korostavat kyselyssä sitä, että suoran, ilmeisen tai välittömästi havaittavan yhteiskunnallisen tai muun käsitteellisen sanoman puuttuessa musiikilla voi kuitenkin olla yhteiskunnallista vaikutusta ajattelun ja henkisten arvojen kehittäjänä tai välittäjänä. Esimerkiksi eräs kyselyyn vastaaja kertoi säveltävänsä luodakseen musiikkia, joka ”parhaassa tapauksessa luo tunteen tai illuusion ajattomuudesta konserttitilanteessa [ja joka] saa muusikot ja yleisön kuuntelemaan ja tarkkailemaan todellisuutta uudella tavalla” (kysymys 8). Toisen vastaajan mukaan taas nykymusiikki on ”vastalääke”, joka voi ”parantaa globaalin tasapäistämisen ja ihmisten kyvyttömyyden ymmärtää yhteys 1) valheellisen politiikan, talouselämän ja yksilönvapauden menettämisen ja 2) ihmisten kulutustottumusten ja näitä vastaavien kulttuuristen tarpeiden välillä” (kysymys 20). Tällaiset näkemykset korostavat musiikin roolia ”totaalisen sosiaalisena tosiasiana” joko (1) adornolaisesti asian-
tuntijoiden tulkinta-apua vaativana yhteiskunnallisena kritiikkinä tai (2) affordanssi-potentiaalin muodossa.

Kaiken kaikkiaan suomalaisten säveltäjien mielestä musiikin yhteiskunnallinen vaikuttavuus joko ei ole mahdollista tai edes toivottavaa tai sitten se on jotain, johon musiikki tarjoaa jonkinlaisen virikkeen tai alustan – musiikki esimerkiksi lisää yhteisöllisyyttä, ylläpitää henkistä kulttuuria ja antaa tunne-elämyksiä. Jälkimmäinen ei ollut kyselyn yleisin teema mutta se sai kuitenkin huomattavaa kannatusta. Merkille pantavaa on, että kukaan vastaajista ei suorasanaisesti korostanut, että soivassa musiikissa itsessään voisi olla kulttuurisesti ja historiallisesti määrittyneitä sisältöjä. Tämä seikka kertoo autonomiaesteettisen ajattelutavan yleisyydestä suomalaisten säveltäjien keskuudessa. Näkemys on hyvin eri linjoilla kuin nykyisen musiikintutkimuksen valtavirta, jossa erilaisten musiikillisten (myös formalistis-autonomiaesteettisten) käytäntöjen läpikotainen kulttuuris-historiallinen määrittynisyys on osoitettu varsin kiistattomasti.

Kyselyn päätti vapaaehtoinen ”vapaa sana” (kysymys 28), jossa säveltäjät saivat kommentoida kyselyä tai kertoa sen herättämiä ajatuksia. Seuraava yksittäinen vastaus on kyselytutkimuksen kannalta varsin valaiseva kosketellessaan paitsi musiikin eri muotojen yhteiskunnallisuutta myös itse kyselyä:

Uskoisin, että moni taidemusiikin tekijä näkee (valitettavasti) yhteiskunnalliseen vaikuttamiseen pystyvän musiikin täysin erillään omastaan. Vaikka vastaajan mielestä vaikuttamismahdollisuuksia olisi ainoastaan populaarimusiikilla, se saattaa tässä ky-

selyssä virheellisesti näyttäytyä varsin ruusuisena kuvana taidemusiikin vaikuttamis- mahdollisuuksista. (Kysymys 28.)

Lainaus heijastaa monen muunkin säveltäjän näkemystä siitä, että yhteiskunnallinen vaikuttavuus voi toteutua jossain muussa musiikin lajissa muttei nykytaidemusiikissa: ne musiikin osatekijät, jotka säveltäjät näkevät olennaisimmiksi yhteiskunnallisten vaikutusten aikaan saamiseksi (esityskonteksti, mediavastaa- taanotto, musiikin tunnevaikutukset ja musiikkiin liittyvät tekstisisällöt), ovat enemmän tai vähemmän keskeisiä populaarimusiikille mutta niiden läsnäoloa taidemusiikissa ei haluta painottaa.

Voidaan myös kysyä, missä määrin käsitys nykymusiikin kyvystä tai kyvyttömyydestä vaikuttaa yhteiskunnallisiin seikkoihin juontuu vallitsevista yhteiskunnallisista taide- ja musiikkipoliittisista seikoista itsestään? Yksi vastaaja harmittelee nykytaidemusiikin heikkoa asemaa taidemusiikin kentällä: ”Musiikkikulttuurin kokonaisuus marginalisoi taidemusiikkikulttuuria, mutta taidemusiikkikulttuuri marginalisoi puolestaan nykymusiikkia eikä edistä diversiteettiä” (Kysymys 28). Olisiko nykymusiikin määrä konserttiohjelmistoissa suurempi, jos nykymusiikki pyrkisi tietoisemmin ja aktiivisemmin käsittelemään yhteisiä ja tämän päivän ihmisiä koskettavia asioita? Tai näkyisikö nykymusiikin suhde ympäröivään todellisuuteen syvemmillä tavalla, jos sille annettaisiin tähän näyt- täytymiseen enemmän mahdollisuuksia?

3. *Säveltäjien yhteiskunnallinen toiminta.* Kyselyn perusteella säveltäjät seuraavat kohtalaisen aktiivisesti yhteiskunnallisia asioita ja esimerkiksi moni osallistuu kansalaisjärjestöjen toimintaan. Alueellisista eroista mainittakoon, että ajankoh- taisten aiheiden käsittelyä musiikissa pitää pääkaupunkiseudun säveltäjistä tärkeänä 25 %, kun vastaava luku muun Suomen suhteen on 10.

Säveltäjät kannattavat kirjavasti eri puolueita. Kuten jo aiemmin todettiin, he myös äänestävät vaaleissa keskimääräisen aktiivisesti. Säveltämisen ja musiikin suhteen vastaajien yhteiskunnallinen aktiivisuus onkin – paradoksaalisesti – pyr- kimystä epäpoliittisuuteen; onhan ajatus siitä, että taidemusiikki olisi politiikan ulkopuolella tai että sen ei kuuluisi vaikuttaa ympäröivään todellisuuteen jo itsessään läpeensä sosiopoliittinen näkemys. Kyseessä on kannanotto tietyn- laisen yhteiskuntarakenteen puolesta, nimittäin sellaisen, jossa yhteiskunnasta irrallinen taidemusiikkisäveltäminen on mahdollista. Kantaa voi pitää sävyltään myös vähintäänkin epäsuorasti konservatiivisena, vallitsevan yhteiskunnallisen järjestyksen hyväksymisenä sen sijaan, että pyrkimyksenä tai peräti velvollisuu- tena olisi sen kriittinen tarkkailu tai aktiivinen muuttaminen. Lisäksi taustalla saattaa vaikuttaa konservatiiviseen poliittiseen ajatteluun ja länsimaisiin yh- teiskuntarakenteisiin liittyvä mutta usein käytännön tasolla tiedostamatta jää- vä kristinuskon vaikutus, jonka mukaan esivaltaa ei voi kritisoida, koska se on Jumalan asettama.⁸

⁸ Vrt. Room. 13:1–3. Poliitiikan tutkijat Johanna Vuorelma ja Jouni Tilli (2016) käsittelevät kysymyksen poliittista ajankohtaisuutta varsin selkeällä tavalla pää- ministeri Juha Sipilän toiminnan analyysissaan.

Monet säveltäjät ajattelevat, ettei yhteiskunnallisen yksilön vastuu koske musiikkia tai säveltämistä: ”Yhteiskunnallisiin kysymyksiin kantaa ottaminen ei kuulu säveltäjän moraalisiin velvoitteisiin, vaan säveltäjän on voitava työssään olla epäpoliittinen.” (Kysymys 7.) Jos säveltäjällä on tavallisena kansalaisena sama yhteiskunnallinen moraalinen ja eettinen vastuu kuin kenellä tahansa mutta jos tämä vastuu ei päde ”absoluuttisen” musiikin suhteen – kuten yksi vastaaja esitti – tullaan itse asiassa sanoneeksi, että myös nykymusiikin säveltäminen ammattina on yhteiskunnan ulkopuolella oleva, yhteistä vastuukysymyksistä vapaa toiminnan muoto. Vaikka säveltäjät yksityishenkilöinä ovatkin tutkimuksen perusteella yhteiskunnallis-poliittisesti varsin valveutuneita, on valtaosan *musiikki ja musiikin tekemistä koskevat ajatukset* tunnustuksellisessa epäpoliittisuudessaan kannanottoja sellaisen yhteiskunnan puolesta, jossa yksittäinen kansalainen ei osallistu aktiivisesti yhteiseen päätöksentekoon.

Kyselyn perusteella säveltäjät ovat hyvin erimielisiä siitä, tulisiko heidän ammattikuntansa edustajien ottaa enemmän osaa yhteiskunnalliseen keskusteluun varsinaisen sävellystyön ulkopuolella (kysymys 10). Kaiken kaikkiaan säveltäjät vaikuttavat mieltävän työnsä ja muun henkilökohtaisen toimintansa vähemmän yhteiskunnalliseksi kuin tämän päivän kirjailijat, kuvataiteilijat ja teatterintekijät sekä muut esitystaiteilijat, joiden teosten yhtenä keskeisenä lähtökohtana on usein jokin yhteiskunnallinen ongelma tai kysymys – ja joiden aloilla taiteilijan työ on tavallista ymmärtää eettisesti vastuulliseksi. Kyselyssä käy monin tavoin ilmi, että säveltäjät kokevat olevansa yhteiskunnalliselta ja poliittiselta kannalta ikään kuin eri henkilöitä säveltäjänä ja tavallisena kansalaisena.

Kokoavasti voidaan sanoa, että suomalaisten säveltäjien poliittinen ja yhteiskunnallisesti aktiivinen profiili on moninainen mutta heidän *musiikkinsa* on epäpoliittisuudessaan useimmiten pikemminkin konservatiivisesti kuin kriittisesti väritynyttä.

4. *Säveltämistä koskevien esteettisten näkemysten historiallisuus.* Yksi syy säveltäjien varovaisuuteen musiikin yhteiskunnallisen funktion pohtimisessa saattaa liittyä pelkoon tulla samastetuksi sosialistisen realismin kaltaiseen läpipolitisoituun ja yhtä asiaa ajavaan musiikilliseen toimintaan; musiikki on erityisen tehokas ja historiallisesti surullisenkin kuuluisa propagandan väline. Tämä pohjavire on nähtävissä esimerkiksi seuraavassa toteamuksessa: ”Taiteilijat voivat työskennellä yhteiskunnallisessa liikehdinnässä, maalata julisteita tai tehdä käyttömusiikkia tai musiikkia osaksi muita esityksiä [– –] minäkin voisin kuvitella tekeväni niin, mutta se ei ole varsinainen työni eikä ylipäätään taidemusiikkisäveltäjän keskeistä aluetta” (Kysymys 28). Musiikin tekeminen ”käyttömusiikiksi” tai ”osaksi muita esityksiä” olisi siis yhteiskunnallista ”liikehdintää” mutta taidemusiikin säveltäminen ei.

Heiniön (1984) aiemmin mainitun 1980-luvulla tekemän luokittelun mukaisesti erilaiset tavat olla säveltämisen kautta yhteydessä todellisuuteen (kuten yhteiskuntaan) muodostavat myös nykypäivän säveltäjistä karkeasti ottaen kolme ryhmää: ne, joille taidemusiikin suhde todellisuuteen koskee vain musiikillista todellisuutta (vrt. Heiniön ensimmäinen ryhmä); ne, joiden mukaan musiikki

voi tarjota alustan yhteiskunnallisillekin vaikutuksille vaikei suoraan niistä viestikään (vrt. Heiniön toinen ryhmä) sekä ne, jotka toivoisivat musiikin kykenevän tehokkaampaan yhteiskunnalliseen vaikuttamiseen mutta kokevat usein musiikin siihen joko huonoksi tai kyvyttömäksi keinoksi (vrt. Heiniön kolmas ryhmä). Viimeksi mainitun ryhmän nyky-edustajat näkevät usein populaarimusiikin tehokkaammaksi yhteiskunnalliseksi vaikuttajaksi; kyselyaineistosta ei kuitenkaan käy ilmi, mihin perustuu näkemys, että populaarimusiikki olisi taidemusiikkia tehokkaampi yhteiskunnallisten viestien välittäjä.

Säveltäjät eivät kaipaa taidemusiikkiin voimakkaampaa yhteiskunnallisuutta. Toisaalta on huomattavaa, etteivät he joitain poikkeuksia lukuun ottamatta myöskään erityisesti näe, että musiikin *pitäisi* olla irrallaan yhteiskunnallisista kytköksistä. Pikemminkin irrallisuus on asia, jota pidetään taidemusiikkiin olemuksellisesti kuuluvana, ilman erityistä perustelua kohdattavana asiana ja joka ehkä monien mielestä erottaa musiikin muista taiteista. Tätä kulttuurihistoriallisesti vanhanaikaista ja todennäköisesti myös suurta yleisöä vierauttavaa autonomiaesteettistä ideologiaa horjuttaa kuitenkin kyselyssä hiukan se, etteivät jotkut säveltäjät tunnu panevan pahakseen, jos musiikilla voisi vaikuttaa ympäröivään todellisuuteen suoraviivaisemminkin:

Yhteiskunnallinen vaikuttaminen on hyvin tärkeää, ja asia vaivaa minua säännöllisesti. Tunnen kuitenkin itseni usein jokseenkin kädettömäksi ja selittelen säännöllisesti itselleni, ettei kompetenssini riitä eikä säveltäjällä tosiasiallisia mahdollisuuksia juuri edes ole. [– –] Toisaalta musiikki kyllä voisi vielä paljon enemmän luodata itsensä ulkopuolista todellisuutta eikä olla kiinnostunut vain lajin sisäisistä lainalaisuuksista. (Kysymys 28.)

Yhteiskunnallisuuden näkeminen haitalliseksi seikaksi säveltämiselle ja sen perusteleminen musiikin itseisarvoisuudella, absoluuttisuudella ja autonomisuudella sisältää vahvan musiikin ontologiaa koskevan väitteen. Filosofinen, esteettinen ja kulttuurinen kysymys musiikin autonomisuudesta ja absoluuttisuudesta on liian laaja käsiteltäväksi tässä yhteydessä (ks. esim. McClary 2015; Zangwill 2014; Välimäki 2005; Taruskin 1997, 360–388; Dahlhaus 1989 [1978]). Muistutettakoon kuitenkin, ettei musiikki voi olla liittymättä mihinkään itsensä ulkopuoliseen ilmiöön, sillä ilman tällaisia liitoksia se ei liittyisi myöskään kulttuuris-historiallisesti määräytyneisiin havaitsemisen ja ymmärtämisen tapoihimme emmekä siten välttämättä tietäisi koko sellaisen ilmiön kuin ”musiikin” olemassaolosta. Pyrkimys tarkastella musiikkia esimerkiksi puhtaan esteettisesti on sekin mahdollista ja mielekästä vain tietyssä sosiokulttuurisessa ja historiallisessa tilanteessa eli tietyin ehdoin. Silloinkin, kun musiikki tulkitaan absoluuttiseksi, autonomiseksi tai pelkäksi ”itse” musiikiksi, osoittautuu se tarkemmassa analyysissä aina liittyväksi johonkin itsensä ulkopuoliseen asiaan: esimerkiksi luontoon, transsendenssiin, ylevän tavoitteluun (McClary 2015), musiikin omien muotojen ja esteettisten koodien historiaan (Välimäki 2005, 42; 2002), ajattelullisiin ja teknisiin ongelmanratkaisuperiaatteisiin (Aldrich 2004, 3), tekijän tunteisiin ja persoonaan (Taruskin 1997, 372), sisältöjen sekä ylipäätään maailmaan ja olemassaoloon liittyvien (usein vaikeiden) asioiden torjuntaan (Välimäki 2005,

40–43) tai yhteiskunnallisten kysymysten kieltämiseen, jota motivoi esimerkiksi haluttomuus tulla rinnastetuksi sosialistisiin yhteiskuntajärjestelmiin tai liitetyksi sotia synnyttäneeseen kansallisuusaatteeseen (McClary 2015, 23–24).

Musiikinontologis-esteettisten sitoumusten ohella kyselyssä ilmennyt laaja epäluottamus musiikin yhteiskunnallista vaikutuskykyä kohtaan kertonee myös siitä, ettei suomalaisessa säveltäjäperinteessä ja -koulutuksessa ole pidetty olennaisena asiana kysymystä taiteilijoiden ja intellektuellien omaan alaansa liittyvästä yhteiskunnallisesta vastuusta. Se, ettei musiikin vaikutusmahdollisuuteen uskota silloinkaan, kun sitä toivotaan (kuten moni vastaaja ilmaisi), on jo sinällään esimerkki autonomiaestetiikan itsestään selvänä pidetystä luonteesta tai koko taidemusiikin mieltämisestä yhteiskunnallisesti marginaaliseksi alueeksi. Musiikki on totuttu mieltämään muusta maailmasta irralliseksi saarekkeeksi, eikä vakiintuneita käsityksiä uskalleta tai haluta kyseenalaistaa; musiikki voidaan mieltää pakopaikaksi maailman ja yhteiskunnan ongelmista ja toisaalta kiinnittyminen autonomiaestetiikkaan on myös yhteiskunnallisen (*sic*) eron tekemisen keino.

Monet säveltäjät eivät tunnu tiedostavan tai näkevän ongelmalliseksi säveltämisen historiallista ja yhteiskunnallista määrittynoisyyttä vaan olettavat tiettyjen esteettisten arvojen olevan universaaleja ja kyseenalaistamattomia. Samalla nykymusiikin ja säveltämisen kulttuurista erityisasemaa pidetään itsestään selvänä. Tätä kuvaa hyvin se, että vaikka suuri osa säveltäjistä pitää musiikin tärkeimpänä tekijänä musiikkiin ”itseensä” liittyviä seikkoja, vain 6 vastaajaa 71:stä ehdottaa juuri näiden musiikkiin ”itseensä” liittyvien seikkojen paremman huomioimisen keinoksi parantaa nykymusiikin yhteiskunnallista asemaa (kysymys 12). Oireellisenä voidaan pitää yhdenkin säveltäjän vastausta kysyttäessä, miten hän haluaisi musiikkinsa vaikuttavan kuulijoihin: ”No eipä juuri kiinnosta mitä kuulija kulloinkin tuumailee” (kysymys 9).

Suomalainen yhteiskunta on tyypillinen sosiohistoriallinen ”tilanne”, jossa musiikin itseisarvoisuuden korostaminen on mahdollista ja ongelmatonta. Suomen perustuslaissakin (16.3§) turvattu taiteen vapaus tarkoittaa sitä, ettei julkisen vallan tule puuttua taiteen sisältöihin. Taiteen vapaus on vapautta tuottaa mitä tahansa taiteellisia sisältöjä ja ilmaisukeinoja ilman poliittista ohjausta. Tätä vapautta myös suurin osa kyselyyn vastanneista säveltäjistä tuntui arvostavan (kysymys 10). Autonomisuus *suhteessa valtaan* (eli poliittiseen ohjaukseen) on kuitenkin eri asia kuin autonomisuus irrallisuutena. Säveltäjät kuitenkin vaikuttavat ymmärtävän taiteen vapauden enemmänkin niin kutsutun negatiivisen vapauden muodossa eli vapautena *jostakin*: taiteen vapaus mahdollistaa säveltämisen tavalla, joka irtautuu ympäröivän todellisuuden rajoitteista. Monikaan säveltäjä ei huomioi, että tämänkaltainen musiikin autonomisuuden tulkinta on itsessään vapautta rajoittava (poliittinen) ideologia; vapauden yksisuuntaisuus ei ole vapautta missään kovinkaan kattavassa merkityksessä. Positiivisena vapaus sen sijaan on vapautta *johonkin*, ja säveltämisessä se on vapautta kiinnittää ja määritellä musiikin sisällöt moninaisilla tavoilla, joista musiikin sisäiset formalistiluonteiset kriteerit ovat vain yksi monista.

Vieraantuessaan yhteiskunnasta nykyaikamusiikki väistämättä ennen pitkää vieraantuu myös yhteiskunnan jäsenistä eli yleisöstä. Tästä tulee taidemusiikki-instituution kannalta ongelma viimeistään silloin, kun irrallisuus yhteiskunnasta ja kuulijoista alkaa vaikuttaa taidemusiikkikulttuurin yhteiskunnalliseen tukeen. Kyselyn perusteella on kuitenkin ilmeistä, että vaikka suomalaisten säveltäjien enemmistö kokee musiikin kuuluvan omaan itsenäiseen, yhteiskunnallisesta ”liikehdinnästä” irralliseen lokeroonsa, tämä näkemys on murtumassa ja muuntumassa kohti moniarvoisempia näkemyksiä koskien niin musiikin lajeja kuin musiikin ja yhteiskunnan suhdetta. Säveltäminen on muuttumassa negatiivisesti vapaasta positiivisesti vapaaksi totaalisen yhteiskunnalliseksi tosiasiaksi.

Lähteet

Tutkimusaineisto

Säveltäjäkysely 2014. Taidemusiikki ja 2000-luvun yhteiskunta. Koneen säätön rahoittamassa tutkimushankkeessa *Suomalainen nykymusiikki 2000-luvulla: taidemusiikin yhteiskunnallinen ja kulttuurinen merkitys postmodernissa maailmassa* toteutettu kyselytutkimus vastausaineistoinen. Turun yliopisto, Musiikkitiede.

Tiedonannot

Annu Mikkonen, sähköpostiviestit 10.11.2015 ja 8.3.2017.
 Maisa Mikkonen, sähköpostiviestit 8.9.2014 ja 2.3.2017.
 Niilo Tarnanen, sähköpostiviestit 2.2.2016, 24.2.2017[a] ja 24.2.2017[b].

Kirjallisuus

- Adorno, Theodor W. 1976 [1962]. *Introduction to the sociology of music*. New York: Seabury.
- Adorno, Theodor W. 1993 [1958]. From *Philosophie der Neuen Musik*. Teoksessa *Contemplating music: source readings in the aesthetics of music. Volume IV: Community of discourse*. Toim. Ruth Katz ja Carl Dahlhaus. Stuyvesant: Pendragon. 116–126.
- Aho, Kalevi. 1992. *Taiteilijan tehtävät postmodernissa yhteiskunnassa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Aho, Kalevi. 1997. *Taide ja todellisuus*. Helsinki: WSOY.
- Aho, Kalevi. 2016. Onko Suomella varaa koulutukseen ja kulttuuriin? Verkkolähde <http://www.sinfoniaorkesterit.fi/fi/artikkeli/?id=36&ofs=0> [tark. 23.2.2017].
- Aldrich, Daniel. 2004. (toim.) *Music and modernism: an anthology of sources*. Chicago: University of Chicago Press.
- Appelsin, Ulla. 2016. Kommentti: Olipa kerran professori, säveltäjä, näyttelijä ja bensapomo – kuka oli sivistynein? Verkkolähde <http://www.iltasanomat.fi/kotimaa/art-2000001174813.html> [tark. 23.2.2017].
- Cantell, Timo. 2005. Säveltäjät ovat osa yhteiskuntaa. Teoksessa *Säveltäjän maailmat: näkökulmia aikamme suomalaiseen taidemusiikkiin*. Toim. Pekka Hako. Helsinki: Gaudeamus. 134–144.

- Cantell, Timo ja Helmi Järviluoma. 2003. Musiikkisosiologia. Teoksessa *Johdatus musiikkintutkimukseen*. Toim. Tuomas Eerola, Jukka Louhivuori ja Pirkko Moisala. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura. 281–289.
- Dahlhaus, Carl. 1989 [1978]. *The idea of absolute music*. Käänt. Robert Lustig. Chicago: University of Chicago Press.
- DeNora, Tia. 2000. *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hako, Pekka ja Risto Nieminen (toim.). 1981. *Ammatti: säveltäjä: yhdentoista suomalaisen säveltäjän puheenvuoro aikamme musiikista*. Helsinki: Synkooppi.
- Hako, Pekka ja Risto Nieminen (toim.). 2006. *Ammatti: säveltäjä 2006: yhdentoista suomalaisen säveltäjän puheenvuoro aikamme musiikista*. Helsinki: Like.
- Hako, Pekka (toim.). 2002. *Minä, säveltäjä I: nykysäveltäjät kirjoittavat työstään*. Helsinki: Summa.
- Hamilton, Andy. 2007. *Aesthetics & music*. Lontoo: Continuum.
- Heiniö, Mikko. 1984. *Innovaation ja tradition idea: näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan*. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- Irjala, Auli. 1993. *Säveltaiteilijan toimeentulo: tutkimus säveltaiteilijakunnan rakenteesta ja taloudellisesta asemasta Suomessa vuonna 1989*. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Katz, Ruth ja Carl Dahlhaus. 1993. Theodor W. Adorno. Teoksessa *Contemplating music: source readings in the aesthetics of music. Volume IV: Community of discourse*. Toim. Ruth Katz ja Carl Dahlhaus. Stuyvesant: Pendragon. 113–116.
- Laaksonen, Seppo. 2013. Nettikyselyt ovat nykyaikaa. *Kansantaloudellinen aikakauskirja* 109 (4): 541–548.
- Lippman, Edward A. 1992. *A history of western musical aesthetics*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Laycock, Jolyon 2005. *A changing role for the composer in society: a study of the historical background and current methodologies of creative music-making*. Oxford: Peter Lang.
- Manzo, Amber N. ja Jennifer M. Burke. 2012. Increasing response rate in web-based/internet surveys. Teoksessa *Handbook of survey methodology for the social sciences*. Toim. Lior Gideon. New York: Springer. 327–343.
- Mauss, Marcel. 1999 [1954]. *Lahja: vaihdannan muodot ja periaatteet arkaaisissa yhteiskunnissa*. Suom. Jyrki Hakapää ja Jouko Nurmiainen. Helsinki: Tutkijaliitto.
- McClary, Susan. 2015. The lure of the sublime: revisiting the modernist project. Teoksessa *Transformations of musical modernism*. Toim. Erling E. Guldbrandsen ja Julian Johnson. Cambridge: Cambridge University Press. 21–35.
- Mäkelä, Tomi (toim.). 1992. Suomalainen säveltäjä ja orkesteri: kartoitus suomalaissäveltäjien tavoista suhtautua kokoonpanoon ja orkestraation ongelmiin. *Musiikki* 22 (2): 16–79.
- Nattiez, Jean-Jacques. 1990. *Music and discourse: toward a semiology of music*. Käänt. Carolyn Abbate. Princeton: Princeton University Press.
- Nironen, Terhi. 1991. *Suomalaisen nykysäveltäjän ammattikuva: tutkimus taidemusiikin säveltäjien ammatti-identiteetistä*. Musiikkitieteen pro gradu -tutkielma. Turku: Turun yliopisto.
- Oikeusministeriö. 2016. Vaalit. Verkkolähde http://tulospalvelu.vaalit.fi/E-2015/fi/aoik_kokomaa.html [tark. 9.3.2017].
- Ojala, Juha ja Lauri Väkevä (toim.). 2013. *Säveltäjäksi kasvattaminen: pedagogisia näkökulmia musiikin luovaan tekijyyteen*. Helsinki: Opetushallitus.
- Padilla, Alfonso. 1995. Musiikin määritelmää etsimässä. *Musiikki* 25 (4): 311–337.
- Pino-Robles, Rodolfo 2001. Music and social change in Argentina and Chile 1950–1980 and beyond. *Ciencia ergo sum* 8 (2): 145–150.
- Pohjannoro, Ulla. 2013. *Sävallyksen synty: tapaustutkimus säveltäjän ajattelusta*. Studia musica 53. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.

- Rejai, Mostafa ja Kay Phillips 2002. Political sociology of composing. *Journal of political and military sociology* 30 (2): 217–238.
- Richardson, John. 2016. Closer reading and framing in ecocritical music research. Teoksessa *Music moves*. Toim. Clarissa Glanger, Friedlind Riedel ja Eva-Maria van Straaten. Hildesheim: Georg Olms. 157–193.
- Salmenhaara, Erkki. (toim.) 1976. *Miten sävellykseni ovat syntyneet*. Helsinki: Otava.
- Salmenhaara, Erkki. 1991a [1970]. Viihteen sijasta tuettava uudistuvaa taidetta. Teoksessa *Erkki Salmenhaara: Löytöretkiä musiikkiin: valittuja kirjoituksia 1960–1990*. Toim. Kalevi Aho. Helsinki: Gaudeamus. 317–320.
- Salmenhaara, Erkki. 1991b [1970]. Viihdettä vai taidetta? Teoksessa *Erkki Salmenhaara: Löytöretkiä musiikkiin: valittuja kirjoituksia 1960–1990*. Toim. Kalevi Aho. Helsinki: Gaudeamus. 320–322.
- Salmenhaara, Erkki. 1995. *Säveltäjänä Suomessa. Suomen säveltäjät 50 vuotta*. Helsinki: Otava.
- Salmenhaara, Erkki 2005 [1989]. Musiikin suhteesta todellisuuteen. Teoksessa *Musiikin filosofia ja estetiikka: kirjoituksia taiteen ja populaarin merkityksistä*. Toim. Juha Torvinen ja Alfonso Padilla. Helsinki: Yliopistopaino. 469–486.
- Shepherd, John. 2002. How music works: beyond the immanent and the arbitrary. *Action, criticism, & theory for music education* 1 (2): 1–18.
- Shepherd, John ja Kyle Devine. 2013. Sociology of music. Teoksessa *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Verkkolähde <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2242526> [tark. 23.3.2016].
- Sirén, Vesa. 2016. Hyvinvointiyhteiskuntaa ollaan tuhoamassa, ja tilanne voi suunnata polttopullot päättäjiä kohti, ennustaa säveltäjä Kalevi Aho. *Helsingin sanomat* 29.4.2016. Verkkolähde <http://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000002898701.html> [tark. 23.2.2017].
- Suomen säveltäjät*. 2015. Verkkolähde <http://yle.fi/aihe/kategoria/klassinen/suomen-saveltajat> (tark. 9.3.2017).
- Supićić, Ivo. 1963. *Music in society: a guide to the sociology of music*. Stuyvesant, NY: Pendragon Press.
- Taruskin, Richard. 1997. *Defining Russia musically: historical and hermeneutic Essays*. Princeton: Princeton University Press.
- Tiainen, Milla. 2005. *Säveltäjän sijainnit: taiteilija, musiikki ja historiallinen kesto Paavo Heinisen ja Einojuhani Rautavaaran teksteissä*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 82. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Tiekso, Tanja. 2013. *Todellista musiikkia: kokeellisuuden idea musiikin avantgardemanimfesteissa*. Helsinki: Osuuskunta Poesia.
- Tilastokeskus. 2016. *Tilastokeskuksen PX-Web-tietokannat. Vaalit*. Verkkolähde http://pxnet2.stat.fi/PXWeb/pxweb/fi/StatFin/StatFin__vaa/ [tark. 3.5.2017].
- Torvinen, Juha. 2005. Miksi sävellykset syntyvät? Teoksessa *Säveltäjän maailmat: näkökulmia aikamme suomalaiseen taidemusiikkiin*. Toim. Pekka Hako. Helsinki: Gaudeamus. 58–78.
- Torvinen, Juha ja Petri Tuovinen. 2002. *Minä, säveltäjä II: nykysäveltäjät kirjoittavat työstään*. Helsinki: Summa.
- Vuorelma, Johanna ja Jouni Tilli. 2016. Pääministerin uskonnollinen johtajakäsitys. *Politiikasta*. Verkkolähde <http://politiikasta.fi/paaministerin-uskonnollinen-johtajakasitys/> [tark. 9.3.2017].
- Välämäki, Susanna. 2005. *Subject strategies in music. A psychoanalytic approach to musical signification*. Helsinki: International Semiotics Institute.
- Välämäki Susanna, Juha Torvinen, Juha Ojala, Ari Poutiainen ja Tuire Ranta-Meyer. 2016. Musiikki ja yhteiskunta. *Musiikki* 46 (1): 3–12.

- Wass, Hanna ja Sami Borg. 2016. Yhdenvertaisuus äänestyskopissa: äänestysaktiivisuus vuoden 2015 eduskuntavaaleissa. Teoksessa *Poliittisen osallistumisen eriytyminen – Eduskuntavaalitutkimus 2015*. Toim. Kimmo Grönlund ja Hanna Wass. Helsinki: Oikeusministeriö: 177–199.
- Zangwill, Nick. 2014. Re-centering musicology and the philosophy of music. *Journal of aesthetics and phenomenology* 1 (2): 231–240.

Contemporary music and society: a study of Finnish composers' thoughts at the beginning of the 21st century

This article explores the relationship between music and society through analyzing the thoughts of Finnish contemporary composers. The article is based on a survey targeted on the members of two Finnish composers's societies: The Society of Finnish Composers and Ears Open society. The potential amount of respondents was ca. 220, and there were total of 71 responses well representing the population of composers. The results of the survey were analyzed and interpreted according to four main themes: 1) the social history of music and composing as parts of society at large, 2) musical works as sociologically conditioned entities, 3) composers's social activity as private persons, and 4) the historicity of aesthetic views concerning composing. According to this research, most contemporary composers consider music and composing activities without any necessary relationship to social, sociological or political themes and often favor formalist, aesthetic and composition-technical aspects in their work. However, composers of a younger generation seem to be, according to this research, notably more interested in dealing with sociologically burning topics in their work. At the same time, younger composers are more eager to work among many musical genres in comparison to their older colleagues. Most of the respondents think that musical works can offer an alternative or a critical viewpoint to social and political issues. However, their views differ regarding to how exactly music can offer such a viewpoint or whether contemporary art music is capable of providing such a critical platform at all. As private persons, Finnish composers seem to be socially and politically as active as an average Finnish citizen, but they disagree on to what extent composers should be socially and politically active. Generally speaking, the respondents of the survey do not call for more explicit social awareness for composers and their works. However, they do not in any significant degree claim that music should avoid it, either. The socio-politically autonomous (or marginalized) nature of contemporary art music is largely taken for granted. Nevertheless, the overall situation among composers seems to be changing towards a more pronounced social and genre awareness.

FT, dosentti Juha Torvinen (juha.torvinen@uniarts.fi) toimii akatemiaturkijana Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa.

Musiikkifestivaali yhteiskunnallisena keskusteluna

Tapaustutkimus vuoden 2015 Meidän Festivaalista

Susanna Välimäki



Tarkastelen tässä artikkelissa taidemusiikkifestivaalia yhteiskunnallisen osallistumisen ja yhteisöllisyyden näkökulmasta.¹ Olen kiinnostunut siitä, miten taidemusiikkifestivaali voi toimia yhteiskunnallisen ajattelun sijana ja miten nykytaiteen yhteiskunnalliset suuntaukset näkyvät taidemusiikin festivaalientällä 2000-luvun Suomessa. Esimerkkinä tutkimuksessani toimii Tuusulanjärven ympäristössä vuosittain järjestettävä kamarimusiikkitapahtuma Meidän Festivaali.

Lähtökohtani ovat taideteoreettiset. Pyrin hahmottamaan taidemusiikkifestivaalin konserttitoiminnan yhteiskunnallista estetiikkaa. Tässä mielessä tutkimuksellinen lähtökohtani on nykytaiteen yhteiskunnallista ja yhteisöllistä tehtävää painottavassa postmodernissa taideteoriassa (esim. Bourriard 2002; Mouffe 2007; Rancière 2009; Bishop 2012; Välimäki 2015a). Sen mukaisesti lähestyn musiikkifestivaalia yhteiskunnallisena taiteena, joka tutkii yhteistä todellisuuttamme konserttimusiikin kokemuksellisin keinoin. Lähestymistapaani määrittävät myös ekomusikologia ja kulttuurinen traumatutkimus. Ekomusikologia tarkastelee musiikkia ympäristöllisen ja sosiaalisen oikeudenmukaisuuden näkökulmasta (esim. Allen ja Dawe [toim.] 2016; Torvinen 2012). Kulttuurinen traumatutkimus taas lähestyy taidetta yhteisöllisten traumojen kulttuurisena työstönä (vrt. Caruth 1996; po. Bal ym. [toim.] 1999; Välimäki 2015b).

Festivaalitutkimuksen kentällä tutkimukseni liittyy musiikkifestivaaleja estetiikan ja taideteorian näkökulmasta tarkastelemaan tutkimustapaan, joka korostaa nykytaiteen uusiin suuntauksiin panostavien festivaalien merkitystä taiteen kehitysalustoina (esim. Seffrin 2006; vrt. Silvanto [toim.] 2007).² Etenkin pieni-
muotoiset festivaalit mahdollistavat radikaalimmat kokeilut ja nopeamman rea-

¹ Tutkimus on osa Turun yliopiston Musiikkitieteen oppiaineessa toimivaa, Koneen säätiön rahoittamaa tutkimushanketta *Suomalainen nykymusiikki 2000-luvulla: taidemusiikin yhteiskunnallinen ja kulttuurinen merkitys postmodernissa maailmassa* (SUMU, 2014–2016). Artikkelini muodostaa parin Marjaana Virtasen artikkelin kanssa. Suunnittelin kenttätöni osittain yhdessä projektin tutkijoiden Marjaana Virtasen ja Juha Torvisen kanssa. Varsinaisen kenttätöni suoritin jokainen itsenäisesti. Kiitän yhteistyöstä Meidän Festivaalin toiminnanjohtajaa Johanna Råmania ja taiteellista johtajaa Pekka Kuusistoja sekä vuoden 2015 festivaalin työntekijöitä ja esiintyjä. Kiitos myös haastateltavilleni.

² Musiikkifestivaalin tarkastelu estetiikan ja taiteen näkökulmasta muodostaa marginaalisen osan musiikkifestivaalitutkimusta, joka useimmiten kohdistuu festivaalien yleisöön, organisaatioon, historiaan sekä taloudellisiin, kulttuurisiin ja ympäristöllisiin vaikutuksiin (ks. esim. Négrier ym. [toim.] 2014).

goinnin sekä taidekentän virtauksiin että ajankohtaisiin yhteiskunnallisiin keskustelunaiheisiin kuin suurimuotoiset ja vähemmän muutosalttiit, pysyvyyteen ja säilyttämiseen panostavat taideinstituutiot, kuten sinfoniaorkesterit. Kokeelliset festivaalit myös uudistavat taiteen ja taidemusiikin määrittelyjä.

Tutkimuskohde ja aineisto

Meidän Festivaali on vuonna 1997 käynnistetty festivaali, joka toimi vuoteen 2010 asti nimellä Tuusulanjärven kamarimusiikki. Se järjestää heinäkuisen festivaaliviikon aikana parikymmentä konserttia Tuusulassa ja Järvenpäässä ja tavoittaa noin 3000–3500 vuosittaista kävijää. Järjestävänä taustajärjestönä toimii Järvenpään Sibelius-seura ry. (Råman 2015; Airas [s.a.].) Festivaali on henkilöitynyt vahvasti sen taiteelliseen johtajaan Pekka Kuusistoon. Vuodet 1999–2006 taiteellisina johtajina toimivat muusikkoveljekset Pekka ja Jaakko Kuusisto yhdessä (Airas [s.a.]).³ Sen jälkeen työssä on jatkanut Pekka Kuusisto yksin, mikä myötä yhteiskunnallisuus on tullut festivaalin toimintafilosofian kiinteäksi osaksi. Festivaali määrittelee yhdeksi keskeiseksi piirteekseen ”yhteiskunnallisen valveutuneisuuden” (VS 2015; OE 2015; OK 2014), ja se poikkeaa muista Suomessa järjestettävistä pitkään toimineista musiikkifestivaaleista huomiota herättävän yhteiskunnallisen profiilinsa ja kantaa ottavien festivaaliteemojensa takia. Festivaali on palkittu muun muassa musiikin valtionpalkinnolla (2013), jonka perusteluissa mainitaan sen merkitys yhteiskuntatietoisien ja ekologisen ajattelun välittäjänä (OPM 2013). Samoin Finland Festivalin Vuoden Festivaali 2011 -palkinnon perustelut mainitsevat ensimmäiseksi festivaalin tavan ”ottaa rohkeasti kantaa” (Yle 2010).

Kysyn tutkimuksessani, mitä Meidän Festivaalin yhteiskunnallinen valveutuneisuus tarkoittaa konkreettisesti. Tarkastelen sitä, miten kyseinen festivaali rakentaa viestinnällään, teemoillaan, ohjelmillaan, konserttikokonaisuuksillaan, esittämiskäytännöillään ja muulla toiminnallaan yhteiskunnallisia viestejä sekä yhteisöllisyyttä. Tapaustutkimuksen tarkoitus on valottaa sitä, miten taidemusiikkikulttuuri voi tänä päivänä toimia yhteiskunnallisen ajattelun sijana. Tarkoituksena on samalla tuoda esiin, miten taidemusiikkifestivaali voi toimia kanavana, jonka avulla musiikkia kuunteleva kansalainen voi käsitellä yhteiskunnallisten ongelmien herättämiä ajatuksia ja tunteita eräänlaisessa vertaistukitilanteessa ja osallistua siten yhteisöllisten traumojen kulttuuriseen prosessointiin.

Tutkimus yhdistää taideteoreettisen tarkastelun etnografiseen kenttätööhön vuoden 2015 Meidän Festivaalilla. Tärkein tutkimusaineisto tuotettiin osallistuvalla havainnoinnilla festivaalin konserteissa. Kenttätö tarkoittaa tässä yhtey-

³ Vuodet 1997–1998 taiteellisena johtajana oli alttoviulisti Olli-Pekka Karppinen, joka alun perin ideoi festivaalin yhdessä sellisti Eicca Toppisen kanssa (Airas [s.a.]). Toiminnanjohtajana oli vuosina 1997–2005 festivaalin perustanut Juhani Airas, 2006–2010 Aleksis Malmberg, 2011–2013 Jussi Paasi, ja vuodesta 2014 alkaen tehtävää on hoitanut Johanna Råman (Råman 2015).

dessä taiteen ja kulttuurin soivia esityksellisiä muotoja tarkastelevaa, kulttuurista musiikkianalyysia hyödyntävää esitysetnografiaa (esim. McLeod ja Herndon [toim.] 1980; Atkinson 2006; Virtanen 2007; Heinonen 2013; vrt. myös Arlander ym. [toim.] 2015). Kiinnitin kenttäpäiväkirjassa erityistä huomiota konserttien estetiikkaan ja taidekeinoihin. Tarkan kuvan saamiseksi pyrin seuraamaan kaikki festivaalin konsertit. Havainnoin 24 konserttia, joiden kesto vaihteli puolesta tunnista kahteen tuntiin. Äänitin konsertit (yhteensä 27 t 30 min), jotta pystyin tarkistamaan niiden kulun muistiinpanoja analysoidessa. Kaikkiaan festivaali järjesti 34 konserttia, mutta niin kutsuttuna kiertuekonserttipäivänä (27.7.2015) toteutettiin useita konsertteja yhtä aikaa eri paikoissa, jolloin en voinut osallistua jokaiseen.⁴ Tärkein tutkimusaineisto käsittää kenttäpäiväkirjan sekä tekemiäni äänitysten lisäksi Meidän Festivaalin 2015 tuottaman, lehdistölle ja yleisölle suunnatun kirjallisen ja sähköisen materiaalin (lehdistötiedotteet, ohjelmaesitteet, käsiohjelmat ja verkkosivustot). Tämä aineisto avasi omalta osaltaan festivaalin ja sen konserttien taiteellisia pyrkimyksiä.

Kenttätöyöaineistoa täydensin vielä kahdenlaisella tausta-aineistolla. Ensimmäisenä saadakseni syvällisemmän kokonaiskuvan Meidän Festivaalin toiminnasta ja lähihistoriasta perehdyin festivaalia koskevaan arkisto- ja media-aineistoon, joka oli saatavilla Meidän Festivaalin toimistossa. Siihen sisältyivät festivaalin tiedotteet, ohjelmakirjat, esitteet, käsiohjelmat ja muu konserttien oheismateriaali, vuosikatsaukset, työntekijöiden ohjekirjaset sekä lehtileikekokoelma vuosilta 2008–2014. Perehtyessäni aineistoon totesin Meidän Festivaalin yhteiskunnallisen profiilin vakiintuneeksi vuodesta 2008 alkaen, minkä vuoksi rajasin kyseisen tausta-aineiston vuosiin 2008–2014. Lisäksi kävin palaverimuotoisia keskusteluja festivaalin taiteellisen johtajan Pekka Kuusiston ja toiminnanjohtajan Johanna Råmanin kanssa.

Toiseksi haastattelin kentällä festivaalikävijöitä saadakseni tukea esitysanalyysiin ja syventääkseni näkemystäni yleisön roolista ja kokemuksista konserteissa. Haastattelut suoritettiin yksilö- ja parihaastatteluina konserttipaikoilla konserttia ennen, sen jälkeen tai väliajalla. Kysyin, minkälaisia ajatuksia konsertti ja festivaaliteema herättivät sekä minkälaisia mielikuvia haastateltava liitti Meidän Festivaaliin. Näiden puolistrukturoitujen teemahaastattelujen annettiin vapaasti muuntua avoimeksi haastatteluksi, joka läheni olemukseltaan normaalia keskustelua (Hirsjärvi ja Hurme 2007, 31–36). Haastateltavien suostumuksella äänitin haastattelut ja/tai tein niistä muistiinpanoja. Haastateltavia kertyi 50. Haastattelujen kesto oli yleensä 1–5 minuuttia; parissa tapauksessa tilanne venyi pidemmäksi keskusteluksi (haastatteluaineiston kokonaiskesto 3 t 10 min). Konserttien lomassa keskustelin tutkimuksesta epämuodollisesti myös joidenkin festivaalin työntekijöiden ja muusikoiden kanssa. Työntekijät ja esiintyjät suostuivat etukäteen tutkijoiden läsnäoloon konserteissa ja harjoituksissa. Myös yleisöä ja mediaa informoitiin tutkimuksesta tiedottein festivaalin verkkosivuilla ja sähköpostilistoilla (esim. LT 20.5.2015) sekä haastateltaville jaettujen esitteiden avulla.

⁴ Myös kaksi muuta konserttia jäi seuraamatta, koska valitsin niiden sijaan erään toisen konsertin harjoitukset.

Kiinteä yhteistyö Meidän Festivaalin tekijöiden kanssa mahdollisti runsaan tutkimusaineiston sekä vuorovaikutuksellisen tiedonmuodostuksen yhdessä tutkimuskohteen kanssa. Tausta-aineisto lisäsi ymmärrystäni tutkimuskohteesta. Kenttätöyöaineiston analysoin taideteoreettisessa perspektiivissä hahmotellen konserttien taidekeinoja sekä festivaalin toimintafilosofiaa yhteiskunnallisen estetiikan kannalta.

Yhteiskunnallinen estetiikka

Tärkeimmät taideteoreettiset käsitteet analyysissäni ovat *esitystaide*, *konseptuaalisuus*, *aktivistinen taide* ja *soveltava taide*. Toisiinsa liittyvät käsitteet on mielekkäintä ymmärtää pikemminkin yhteiskunnallisen nykyaikaisen taiteen 2000-luvulla vakiintuneiksi keinovaroiksi ja taideteosten mahdollisiksi ulottuvuuksiksi kuin taiteen lajeiksi, muodoiksi tai suuntauksiksi.

Esitystaide-termi viittaa nykyteatterin ja performanssitaiteen pohjalta syntyneeseen monialaiseen elävään taiteeseen (engl. *live art*), joka liikehtii kaikkien esittävien taiteiden rajapinnoilla eri lajeista, medioista ja ilmaisun tyyleistä vapaasti ammentaen (Koskenniemi 2007, 12; ks. myös Hotinen 2002; Carlson 2006; Arlander [toim.] 2009). Taide tai teos ymmärretään esitykseksi: kontekstisidonnaiseksi, tilallis-ajalliseksi ja seremonialliseksi *tapahtumaksi*, jonka oleellisia osia ovat yleisön kokemus, esiintyjien ja yleisön välinen vuorovaikutus, esitystila ja paikka (Heinonen 2009, 18; Lehtonen 2015, 21). Tärkeitä esitystaiteen vaikutteita ovat taiteellinen tutkimus ja käsitetaide. Esitystaiteellinen konsertti ammentaa eri taiteista ja kulttuurisen ilmaisun muodoista mutta myös musiikin eri tyyleistä. Se rikkoo taiteiden rajoja ja konventionaalisia muotoja, musiikin genererajoja sekä institutionaalisia rajoja. Se hylkää kiinteän musiikkiteoksen käsitteen ja korostaa konseptuaalisuutta.

Konseptuaalisuudella tarkoitan taidemusiikin tekemisen suuntausta, joka korostaa musiikin sisältöjä (esim. Kreidler 2014; Lehmann 2014; Välimäki ja Torvinen 2015, 54–55).⁵ Se irrottautuu muuttumattoman teoksen ajatukselle pohjautuvasta partituurikeskeisestä konserttikäytännön perinteestä ja pyrkii vastaamaan postmodernin yhteiskunnan, kulttuurin ja taidekentän haasteisiin. Voidaan puhua sisältöesteettisestä käänteestä (Lehmann 2014). Konsertit rakennetaan sisällöllisen idean ympärille, ja teoksia voidaan sovittaa ja editoida rajustikin. Samalla rajat musiikin ja äänitaiteen, musiikin ja muun taiteen sekä musiikin ja muun kulttuurin välillä ovat huokoistuneet.

⁵ Joskus puhutaan *uuskonseptuaalisuudesta* haluttaessa ilmentää pesäeroa käsitetaiteeseen taiteen lajina tai muotona (esim. Kreidler 2014). Itse en näe tätä tarpeelliseksi, koska ymmärrän käsitteellisuuden pikemminkin taideteoksen yhdeksi perusulottuvuudeksi mimesiksen, ekspression ja muodon ohella (Seamon 2001, 140, 144–147; Välimäki ja Torvinen 2015, 62). 2000-luvulla käsitteellisyys on yleisesti ottaen korostunut taiteissa.

Sekä esitystaiteesta että konseptuaalisuudesta ammentava *aktivistinen taide* (esim. Karttunen 2008; Mouffe 2007) painottaa niin ikään taidetta prosessina mutta myös yhteiskunnallisena toimintana, joka hämärtää taiteen ja muiden yhteiskunnallisten käytäntöjen välisiä rajoja. Taide nähdään tavaksi tutkia ja muuttaa ajattelua ja yhteisöllisiä toimintamalleja. Aktivistinen taide korostaa osallistuvuutta, yhteisöllisyyttä ja tunteita, joiden kautta se pyrkii aktivoimaan kokijan ajattelua. Tyypillistä on korkeataiteellisen perinteen yhdistäminen yhteiskunnalliseen aktivismiin ja yhteisöllisyyden kokemuksen herättely.

Yhteisöllisyyden eli yhteisyyden tunteen ymmärrän sosiaalipsykologisesti yksilön ja yhteiskunnan välistä sidosta rakentavaksi tekijäksi (esim. Haatanen 2000; Hautamäki ym. 2005), joka vaikuttaa sekä tiedollisella että affektiivisella tasolla ja niin yksilön taustana kuin yhteiskunnallisen toiminnan tavoitteena. Yhteisöllinen kokemus on kokemusta yhteisessä yhteiskunnassa ja maailmassa elämisestä ja yhteisten ongelmien kohtaamisesta.

Yhteiskunnallisesta estetiikasta puhuttaessa mainitaan usein myös *soveltava taide* (esim. Bardy ym. [toim.] 2007). Soveltavan taiteen lähtökohtana on taiteellisten tavoitteiden ohella tai sijaan ”ulkotaiteelliset” tarkoitusperät, kuten vaikka hoitolaitosten asukkaiden arjen rikastaminen, voimaannuttaminen, elämänlaadun parantaminen ja kansalaisuuden vahvistaminen taiteen avulla (Lehtonen 2015, 22; Haapalainen 2009, 118–119). Esimerkiksi konserttimusiikkia viedään totutun taideympäristön sijaan hoitolaitoksiin ynnä muihin yhteisöihin osaksi yhteiskunnan muita toimintamalleja. Usein soveltavaa taidetta viedään ihmisten pariin, joiden vapaa osallistuminen taidetarjontaan on estynyt.

Näiden käsitteiden avulla tarkastelen Meidän Festivaalin taiteellisessa toiminnassa havaittavia tekijöitä, jotka rakentavat yhteiskunnallisia viestejä ja yhteisöllisyyden kokemusta.

Kantaa ottavat teemat

Meidän Festivaalilla on joka vuosi jollakin lailla kantaa ottava teema (ks. taulukko 1). Esimerkiksi vuoden 2009 ”Auttakaa”-teema viittasi moniin yhteiskunnallisiin epäkohtiin ja huolenaiheisiin, kuten (1) ympäristöongelmiin, (2) nuorten mielenterveyteen ja syrjäytymiseen, (3) naisiin kohdistuvaan väkivaltaan, (4) lapsiin, (5) sodan uhreihin, (6) sananvapauteen ja (7) ilman henkilöllisyyspappeja eläviin ihmisiin. Yhteistyökumppaneina oli seitsemän kansalais- ja hyväntekeväisyysjärjestöä: WWF Suomi, Nuorten Kriisipiste/HelsinkiMissio, Amnestyn Suomen osasto, Suomen UNICEF, Suomen Punainen Risti, Suomen PEN ja Kirkon Ulkomaanapu. Jokaiselle järjestölle ja sen asialle oli festivaalilla omistettu yksi konserttipäivä: (1) ”Auttakaa maata”, (2) ”Auttakaa nuoria”, (3) ”Auttakaa uhattuja”, (4) ”Auttakaa lapsia”, (5) ”Auttakaa sodan uhreja”, (6) ”Auttakaa sananvapautta” ja (7) ”Auttakaa näkymättömiä”.

Meidän Festivaalin konsertteihin liittyy monesti festivaalin tai konsertin teemaa avaavaa juontoa, keskustelua, asiantuntijapuhetta ja monitaiteellista viestin-

| Vuosi | Teema | Teeman selitys | Yhteistyökumppanit* | Erityistä |
|------------|---------------|--|---|---|
| 2008 TK | Sydänverellä | Ihmisen tunne-elämä; taide ja tunne | Designmuseo | Reddress-installaatio ja makuukonsertit, kirkkovenesoutu, kulttuurikävelyt |
| 2009 TK | Auttakaa | Yhteiskunnalliset epäkohdat ja auttaminen (ympäristöongelmat, nuorten mielenterveys, naiseen kohdistuva väkivalta, lapset, sodan uhrit, sananvapaus, ilman henkilöllisyyspapereita elävät ihmiset) | WWF Suomi, Nuorten Kriisipiste/HelsinkiMissio, Amnestyn Suomen osasto, Suomen UNICEF, Suomen Punainen Risti, Suomen PEN, Kirkon Ulkomaanapu | Metsäkonsertti, ympäristöpolitiikka (ympäristöstandardi ISO14001: festivaalin ympäristökuormituksen vähentäminen), varjokuvakonsertti, kulttuurikävelyt |
| 2010 TK | Huomio! | Hyväntekeväisyys (lapset, vanhuksut ja ympäristö, erityisesti Itämeri ja saimaannorppa); musiikilliset innoittajat | Ateneum, Mannerheimin Lastensuojeluliitto, Suomen Luonnonsuojeluliitto, HelsinkiMissio, Pidä Saaristo Siistinä ry | Metsäkonsertit, taiteilijapaamiset, avoimet harjoitukset, Auttakaa-hyväntekeväisyyskonsertit |
| 2011 MF | Mitä nyt? | Taiteilijan rooli ja musiikin merkitys taloudellisille arvoille ja pinnalliselle medianäkyvyydelle perustuvassa yhteiskunnassa | | "Mitä nyt?": asiantuntijoiden poleemiset puheet konserttien yhteydessä, kulttuurikävelyt |
| 2012 MF | Ihmeinen | Ihmisen erikoiset tarpeet, kyvyt ja viat (ilmaiseminen, uskominen, aistiminen, järjestäminen, sairastaminen, lisääntyminen ja kuoleminen sekä harhaileminen) | KanteleFest (Kanteleliiton festivaali), Väestöliitto | Konsertti Väestöliiton festivaalille tuomille eläville siittiöille ("Bach ja hedelmällisyys"), mikrofoni vatsalaukussa -konsertti, kulttuurikävelyt |
| 2013 MF | Eri konsertti | Kokeilevuus ja äärimmäisyydet | | Kirkkovenesoutu, metsäkonsertit, gastronomiset konsertit, yllätyskonsertit |
| 2014 MF | Dissonanssi | Taiteen myönteiset heijastusvaikutukset koulutuksessa, oppimisessa, hyvinvoinnissa ja kulttuuriperinnössä: ristiriidat päättäjien puheissa ja teoissa, taideaineiden alasajo oppilaitoksissa | Keskisen Uudenmaan musiikkiopisto, Keski-Uudenmaan matkailuoppaat | Asiantuntijapuheenvuorot, metsäkonsertit, kulttuurikävelyt, yllätyskonsertit, Mauno Järvelän näppärikurssi |
| 2015 MF | Ainolle | Toinen sukupuoli: naiset miesten varjossa, taiteilijapariskunnat sekä perheen merkitys taiteellisessa työssä ja taiteilijayhteisössä, Aino Sibelius; ilmastonmuutos | SUMU-tutkimushanke (Turun yliopisto, Musiikkitiede) | Jalkautuminen hoitolaitoksiin sekä puolijulkisiin kaupunkitiloihin, Ainola Alive -konserttitila, kävelykonsertti Kallio-Kuninkalan ympäristössä, kulttuurikävelyt |

* En luettele festivaalia ja sen konsertteja taloudellisesti tukeneita osapuolia, joita on vuosittain useita, vaan festivaalin poikkitaiteellisiin ja yhteiskunnallisiin ulottuvuuksiin kiinteimmin liittyvät yhteistyökumppanit. Toiminnanjohtaja Johanna Rämänin (2015; ks. myös Yle 2015) mukaan festivaalin perusrahoituksesta 60 % on omarahoitusta, josta puolet koostuu lipputuloista ja puolet yritys yhteistyöstä tulevista tuloista (festivaali kerää yrityksiltä rahaa tarjoamalla pitkin vuotta yrityksille räätälöityjä konsertteja). 40 % festivaalin rahoituksesta koostuu tuista, joista isoimmat tulevat Järvenpään kaupungilta, Tuusulan kunnalta, Opetus- ja kulttuuriministeriöstä sekä vuosittain vaihtuvista hankekohtaisista säätiöistä, joihin vuonna 2015 lukeutuivat muun muassa Suomen Kulttuurirahasto ja Koneen Säätiö.

Taulukko 1. Meidän Festivaalin (MF) ja Tuusulanjärven kamarimusiikin (TK) teemat vuosina 2008–2015 sekä valikoituja hankkeita.

tää. Esimerkiksi vuoden 2014 teema ”Dissonansi” viittasi ristiriitaan poliittisten päättäjien puheiden ja taideopetuksen todellisuuden välillä. Konserteissa kuultiin asiantuntijoiden puheenvuoroja taiteen myönteisistä heijastusvaikutuksista koulutukseen, oppimiseen ja ylipäätään yhteiskunnalle; ohjelmakirjakin mukaili ruudullista kouluvihkoa. Vuoden 2015 teema ”Ainolle” viittasi sukupuolijärjestelmiin ja taiteilijaperheisiin. Festivaalilla kuultiin muun muassa konsertti (26.7.2015 klo 17), jossa Aino Sibeliukseen ja tämän läheisiin liittyvän musiikin lomassa haastateltiin Ainoon ja Järnefeltien sukuun perehtynyttä tietokirjailijaa SuviSirrku Talasta.

Meidän Festivaalin yhteiskunnallinen profiili voidaan ymmärtää esimerkiksi aktivisesta nykyaiteesta, jota luonnehtii yhteiskunnallisten ongelmien käsittely ja konseptuaalisuus eli sisältöjä ja merkityksiä painottava ajatuslähtöisyys. Tällainen kriittinen estetiikka painottaa kokemuksellisia tiedonmuodostuksen ja ymmärtämisen tapoja sekä refleksiivisyyttä: taiteen avulla ja esittämistä tutkimalla voidaan esittää maailmaa koskevia kysymyksiä. Keskeisiä aktivistisen nykyaiteen muotoja ovat ympäristötaide, yhteisötaide, osallistava taide, interventiot sekä erilaiset hetkeen kiinnittyvät esitystaiteen muodot⁶. Monia Meidän Festivaalin konsertteja on hedelmällistä tarkastella näiden kokeellisten taiteen muotojen valossa. Konsertteja on toteutettu esimerkiksi ympäristötaiteen mukaisesti erilaisissa rakennetuissa ja luonnonympäristöissä, kuten metsässä (esim. 2009, 2010, 2013 ja 2014). Konserttia on kuunneltu yhteisötaiteen hengessä käärimällä esiintyjät ja yleisö yhteiseen kankaaseen (Aamu Songin muotoilema *Reddress*-installaatio 2008). Konsertteihin on liittynyt osallistavaa toimintaa, kuten kirkkoveneellä soutamista ja makujen maistelua (2013), ja konsertteja on jalkautettu hoitolaitoksiin ja kaupunkitiloihin (2015).

Festivaaliteema luo jokaiselle konsertille käsitteellisen kehyksen. Myös yksittäiset konsertit on välillä otsikoitu erikseen. Festivaalin tai konsertin nimettyinä lähtökohtana on sisällöllinen ajatus tai kysymys pelkän sävelteoksen, esittäjän, teknisen tai tyyllillisen lähtökohdan sijaan. Tätä konseptuaalisuutta ilmentää osuvasti vuoden 2009 festivaalin slogan: ”Tuusulanjärven kamarimusiikki – merkityksellistä musiikkia” (LT 2009; kursivointi kirjoittajan). Festivaalilla ei esitetä vain musiikkia vaan tietyssä ajassa ja paikassa ja tietyllä konseptilla merkityksellistettyä musiikkia. Ratkaisevia ovat ideat, joita musiikilla viestitään, sekä musiikin ymmärtäminen kokemukselliseksi prosessiksi ja vuorovaikutukseksi yleisön ja ympäristön kanssa. Musiikin merkitykset eivät ole kiinteitä vaan ajassa ja paikassa muuttuvia. Sävelteokset näyttäytyvät kierrätettäviksi ja muokattavaksi kulttuuriseksi ainekseksi, jolla voidaan rakentaa uusia ja ajankohtaisia viestejä ja kokemuksia. (Vrt. Lehmann 2014; Välimäki ja Torvinen 2015, 54–55.)

Festivaaliteema on välillä selkeämmin ja välillä piilevämmiin yhteiskunnallinen. ”Auttakaa”-teema (2009) on selkeästi kantaa ottava ja aukeaa jo käsiohjelmaa lukemalla, mutta ”Ainolle”-teeman (2015) merkitystä festivaalikävijä joutui pohtimaan enemmän, mikäli halusi kuunnella konserttia teeman johdattamana. Monesti festivaalin tai konsertin teema ei niinkään väitä kuin kysyy aktiivisten yleisöä etsimään teeman merkityksiä itsenäisesti. Tästä voidaan puhua

⁶ Ilmaisun ”hetkeen kiinnittyvä esitystaiteen muoto” olen omaksunut Hanna Kaikolta.

aktivistiselle taiteelle tyyppillisenä *relaatioestetiikkana* (Bourriard 2002). Termi viittaa ihmissuhteiden verkostoon ja sosiaalisiin yhteyksiin (vrt. ransk. *relation*, joka tarkoittaa muun muassa ”henkilösuhdetta” ja ”yhteyttä”). Taide mallintaa monimutkaista suhteisuuttamme yhteiskunnassa ja herkistää kokijansa tälle olemassaolon suhteisuudelle, toisille ihmisille ja yhteisöllisyydelle. Toimimme aina yhteisinä, koska olemme subjekteina olemassa vain suhteessa toisiin ihmisiin ja olemme aina suhteessa myös yhteiskunnan eri osa-alueisiin. Relationaalinen taide pyrkii ilmentämään tätä konkreettisella ja vertauskuvallisella tavalla. Sitä määrittävät tapahtumallisuus, hetkeen kiinnittyminen ja yleisö teoksen oleellisena aineksena. Se tavoittelee subjektien kohtaamisia: kokemista ja merkityksenmuodostusta, jotka tapahtuvat yhteisöllisesti – yksilöllisen taiteen kuluttamisen sijaan. Esimerkiksi konsertin kokijat muodostavat hetkellisen yhteisön. Relationaalinen taide ei ole irrotettavissa tapahtumallisesta nyt-hetkestä, teoksen ympäristöstä ja yleisöstä. Relationaalinen taide on kontekstia, suhteisuutta, toisin kuin modernistinen taide, jossa taiteen ajatellaan ylittävän kontekstin. (Vrt. Bourriard 2000; Bishop 2004.) Meidän Festivaalilla muuttumattoman sävelteoksen idean sijaan konserttien keskiössä on muuttuva musiikillinen prosessi ja yleisön rooli konsertin merkitysten aktiivisena rakentajana. Yhteiskunnallisine teemoineen ja konseptuaalisine konserteineen festivaali suuntautuu taidemaailman sijaan yhteiskunnalliseen – suhteiseen – todellisuuteen.

Esimerkiksi vuoden 2009 festivaalilla Nuorten kriisipisteen kanssa yhteistyössä tehdyn ”Auttakaa nuoria” -konserttipäivän (27.7.2009) ”Herkässä”-nimisessä konsertissa kuultiin mielenterveysongelmien kanssa kamppailleen Robert Schumannin sonaatti viululle ja pianolle a-molli (1851) sekä 26-vuotiaana ja Schumannin tavoin mielisairaalassa kuolleen säveltäjän Josef Hassidin sävellyksiä. Konsertin esittelyteksti kuului seuraavasti:

Josef Hassid oli herkkä mies, joka soitti viulua omanlaisellaan äänellä. Aikuistumisen kynnyksellä jokin oli hänelle liikaa. Schumann mureni pikkuhiljaa ja Joy Divisionin solisti Ian Curtis maailmantähteyden aattona. Näitä kuunnellessa ja tanssia katsellessa voi arvioida vaikkapa nuorten mielenterveyshoitoa säästökohteena. (OK 2009.)

Samana päivänä kuultiin myös brittiläisen uuden aallon rockyhtyeen Joy Divisionin musiikkia kamarimusiikiksi sovitettuna; yhtyeen keulahahmo teki itsemurhan 23-vuotiaana. Tällainen konsertin tematisointi, joka kutsuu uudenlaisten merkitysten kokemiseen, painottuu Meidän Festivaalilla vanhojen ja kanonisoitujen teosten esityksissä. Vanhaa musiikkia kuunnellaan siitä näkökulmasta, mitä se voisi merkitä tänään, tässä ja nyt. Uudemmat teokset sen sijaan kuullaan useammin ilman erityistä sisältökehystä tai muokkausta.

Vuoden 2015 teema: oletettu subjekti on nainen

Relaatioestetiikan mukaisesti vuoden 2015 Meidän Festivaalin ”Ainolle”-teema oli pikemminkin vihjaava kuin alleviivaava ja paljastui vasta ensimmäisessä kon-

sertissa varsin feministiseksi. Tiedotteessa (LT 20.5.2015) ja käsiohjelmissa (KO 2015) teemaa kuvattiin muun muassa seuraavasti:

Meidän Festivaali 2015 omistetaan Aino Sibeliukselle (1871–1969), joka oli lahjakas ja vahva nainen. "Aino ansaitsee rauhallisen, veikeän, monipuolisen ja ajatuksia heittävän kunnianosoituksen, ja sellaiseen pyrimme. On kirjallisuutta, keskustelua, nykytaidetta sekä intohimoiselle puutarhurille vähän ilmastomuutostakin. Ja toki paljon monipuolista musiikkia runsain silmäniskuin sankarittarellemme", kertoo tapahtuman taiteellinen johtaja Pekka Kuusisto tämän vuoden festivaalista.

"Ainolle"-teemaa voidaan pitää kriittisenä kannanottona Jean Sibelius -juhlavuoteen (2015) ja suurmieskulttiin. Virallisesti Meidän Festivaalin järjestäjänä toimii Järvenpään Sibelius-seura, joten Sibelius-juhlavuoden ohittaminen olisi varmaan ollut festivaalille mahdotonta; festivaali tapahtuu Sibeliuksen kotiseudulla Tuusulanjärven maisemissa ja sen taiteellinen johtaja liittyy yleisön mielessä monin tavoin Sibeliukseseen.⁷ Valitsemalla kuitenkin teemaksi säveltäjän muusikkovaimon, kulttuurivaikuttajan ja fennomaanin Aino Sibeliuksen festivaali kykeni luomaan kulttuurikriittisen teeman, joka sekä liittyi Sibelius-juhlavuoteen että luki sitä vastakarvaan.

"Ainolle"-teeman yhteiskunnallista ulottuvuutta ei festivaalilla "väännetty rautalangasta" eikä sen feminististä näkökulmaa musiikin ja yhteiskunnan historiaan ja nykypäivään selitetty auki. Relatioestetiikan mukaisesti pelkkä tietoisuus festivaalin "Ainolle"-teemasta sai yleisön aktiivisesti ja itsenäisesti pohtimaan teeman ilmenemistä ja merkitystä kussakin konsertissa ja pohtimaan esimerkiksi sukupuolen merkitystä ammatillisille ja koulutuksellisille mahdollisuuksille. Teeman takia konserttikävijä kiinnitti todennäköisesti tavallista enemmän huomiota konserttiohjelman säveltäjien ja esiintyjien sukupuolijakaumaan. Oli esimerkiksi useita konsertteja, joissa kaikki tai lähes kaikki muusikot, esiintyjät ja asiantuntijat olivat naisia. Tätä ei kuitenkaan tuotu esiin nais-etuliittein tai alleviivaavin selostuksin, vaan seikka jäi kuulijan mahdollisesti itse huomattavaksi. Tämä voidaan ymmärtää feministiseksi strategiaksi, joka ei halua karsinoida naissäveltäjiä, naismuusikoita ja muita naistekijöitä omaksi poikkeuskategoriakseen vaan esittää naiset yhtä luonnolliseksi osaksi (musiikki)kulttuuria kuin miehetkin. Ennakkoluulot naisten vähyydestä tai huonomuudesta (klassisen tai taidemusiikin) maailmassa osoitettiin konkreettisesti vääriksi eikä tasa-arvoasiasta tehty numeroa vaan se esitettiin itsestään selväksi toimintamalliksi. Vaikka jokainen kävijä ei ehkä huomannut festivaalin sukupuoliteemaa, hän joutui silti sen vaikutuksen alaiseksi festivaalilla, jossa naisten tekijyys oli esillä siinä missä miestenkin. Oletettu subjekti oli festivaalilla yhtä usein ja monissa konserteissa useamminkin nainen kuin mies.⁸

⁷ Pekka Kuusisto oli ensimmäinen suomalainen Jean Sibelius -viulukilpailun voittaja (1995). Kuusisto on esittänyt ja levyttänyt Sibeliuksen musiikkia säännöllisesti.

⁸ *Oletetulla subjektilla* viitataan kulttuurin hegemonisten kertomusten päähenkilöihin liitettyihin oletuksiin. Perinteisesti päähenkilö on ollut valkoinen heteroseksuaalinen mies.

Esimerkiksi säveltäjä-pianisti Anna-Mari Kähärän ja kirjailija-runoilija Anna-Leena Härkösen yhteisille lauluille ja niitä koskevalle keskustelulle perustuva konsertti ”Tavu kasvaa nuotiksi” (29.7.2015) oli sukupuolista sortoa pohtineelle kuuntelijalle voimaannuttava. Tässäkään konsertissa naistaiteilijoita ei asetettu erilliseen naiskategoriaan eikä naistekijyyttä mainostettu tai ihmetelty. Sen sijaan keskustelu koski sitä, mistä ja miten runot ja laulut syntyvät. (KO 29.7.2015; KPK 2015.) Naistekijät olivat esillä mutta eivät sukupuolensa vaan taiteensa takia. Festivaali toi konkreettisin tavoin esiin, ettei tänä päivänä naistekijyyden tulisi olla outo tai poikkeuksellinen seikka. Sen sijaan kummeksuttavaa on se, jos naisia ei näy nykyfestivaalien konserttien säveltäjien, esiintyjien ja asiantuntijoiden joukossa: tällöin on syrjäntämekanismi käynnissä. Pekka Kuusisto totesi-kin festivaalia koskevassa Yleisradion haastattelussa, että monipuolisemmassa ja ymmärtävämmässä maailmassa ihmisten lahjakkuus päästetään kukkimaan sukupuolesta ja muista identiteettitekijöistä riippumatta (Yle 2015).

Se ettei naiseutta leimata erikoiseksi tai epätavalliseksi sukupuoleksi klassisen tai muun musiikin kentällä, ei ole itsestäänselvyys tänäkään päivänä edes Suomessa, jossa äskettäin (2014) on keskusteltu esimerkiksi ”naiskapellimestareista”.⁹ Kuusisto viittasi ongelmaan muun muassa ensimmäisen festivaalipäivän myöhäisillan konsertin juonnossaan (26.7.2015 klo 20:30). Ohjelmassa oli David Langin, Kaija Saariahon ja Joni Mitchellin musiikkia. Laulaja Emma Salokosken, kitaristi-pianisti Marzi Nymanin ja viulisti-harmonisoittaja Pekka Kuusiston esittämän Mitchellin *All I Want* -laulun jälkeen Kuusisto johdatteli ilmoitetun ohjelman ulkopuoliseen yllätyskappaleeseen seuraavasti (KPK 2015):

Kevätallvella kävi semmoinen juttu, että islantilainen monialataiteilija Björk julkaisi albumin, joka oli taas kerran kovin henkilökohtainen teko häneltä. Se on hieno levy. Hän oli sen aika pitkälti itse väsänyyt, ohjelmoinut itse, säveltänyt, sanoittanut kaikki kappaleet, keksinyt sovitukset ja näin pois päin. Häntä avusti vähän jossain ohjelmointihommissa semmoinen argentiinalainen nuori mies, josta sitten, syystä tai toisesta, kansainvälinen musiikkimedia päätti, että tämä argentiinalainen nuori mies on sen albumin luovan kontrollin haltija, tuottaja. Björk antoi tästä tilanteesta haastattelun *Pitchfork*-nimiselle vaikutusvaltaiselle musiikkilehdelle ja kertoi vähän saman tyyppisestä tapauksesta aikaisemmin uraltaan. Että hän on kolme vuotta tehnyt jotakin levyä, ja sitten pari jotakin jatkää käy soittamassa lyömäsoittimia kahden viikon aikana. Musiikkimedia päättää, että nämä nyt varmaan on se tuottajajengi. Sen jutun yhteydessä mainittiin, että Joni Mitchellille tuppasi käydä aika samalla tavalla 1970-luvulla. Hän istuu kuukausitolkulla studiossa äänittämässä, säveltämässä, laulamassa. Sitten joku kaveri käy pummimassa röökin ja saa samalla tuottajankrediitin siitä levystä. Päätimme, että ehkä tähän festivaalin yleisempään teeman liittyen saattaisi sopia yksi Björkin biisi tähän väliin. (KT 26.7.2015.)

Kun niinkin tunnettu musiikintekijä kuin Björk joutuu tänäkin päivänä kohtaamaan naisten musiikilliseen luovuuteen ja tekniseen osaamiseen liittyviä enakkoluuloja ja syrjäntää, moni kuulija ehkä pohti, mitä kaikkea emme tiedä Aino Sibeliuksesta ja sen ajan naisista, joilla ei ollut samanlaisia mahdollisuuksia

⁹ Keskustelu liittyi orkesterinjohtonopettaja Jorma Panulan (s. 1930) haastatteluun MTV3:n uutisissa 30.3.2014, jossa hän vähätteli naisten kapellimestarirykyjä.

ammattilliseen toimijuuteen kuin miehillä. Tavallisesti tuona aikana, kuten Kuusistokin Yleisradion festivaalia koskevassa haastattelussa toi esiin (Yle 2015), naisen lahjakkuus sysättiin harrastukseksi ja miehen tukemiseksi. Naimisiinmeno edellytti naiselta ammattielämän lopettamista, mikäli hänellä sellainen oli.

Konserttien keskusteluissa sekä käsiohjelmissa tuotiin 1900-luvun alun Tuusulanjärven taiteilijayhdyskunnan naisia esiin miesten takaa, muun muassa heidän roolinsa fennomaanisessa liikkeessä (esim. KO 26.7.2015). Esimerkiksi tieto Maija Halosesta (1873–1944) erinomaisena pianistina loi kiinnostavan kuulokulman festivaalin toisen päivän iltakonserttiin kuvataiteilija Pekka Halosen (1865–1933) ateljeessa Halosenniemessä (27.7.2015). Konsertissa käytettiin museon pianoa, jota aikoinaan taiteilijan vaimo, suomentaja Maija Halonen soitti – myös nelikäsisesti Ainon kanssa orkesterimusiikkia läpi käyden. Todennäköisesti konsertissa kuultua Sibeliuksen viulukonserttoakin (sovitusta viululle ja pianolle) on sillä aikoinaan soitettu. Pianossa saattoi ajatella kuulevansa Maija Halosen äänen, ja sitä kautta sen naisen äänen, jolta historia on niin usein korvansa sulkenut. (KPK 2015.)

Aino Sibeliuksen oma ääni tuotiin esille konserteissa, joissa kuultiin katkelmia hänen kirjeistään sovitettuna musiikilliseksi *spoken wordiksi*. Lausuntataiteilija Mirjami Heikkinen esitti lausunnan, äänirunouden, avantgarde-popin ja räpin välillä taiteilevia esityksiä, joiden tekstit olivat Ainon kirjeistä sekä L. Onervan runoista. Lausuntaa säesti Pekka Kuusiston elektroniikka-avusteinen viulismi (25.7.2015) ja Mikko Perkolan elektroniikka-avusteinen viola da gamban soitto (29.7.2015). Ainon kirjeistä oli toimitettu affektiivista lyriikkaa, joka käsitteli nuoren naisen tunnekirjoa aina elämän, parisuhteen, rahapulan ja alkoholin tuottamista vaikeuksista työn ja taiteen merkitykseen. (KPK 2015.) Haastattelemani konserttikävijät (H1–2; KPK 2015) kokivat koskettavaksi esittäjän nuoruuden sekä kirjeiden aiheet, kuten äitiyden ja Järvenpään muuttamisen: Aino näyttäytyi historiallisen taustahahmon sijaan oman elämänsä subjektiksi, johon oli helppo samaistua. Haastattelemistani festivaalivieraista moni otti esille festivaalin teemaan liittyen kysymyksen naisen asemasta Ainon aikana ja nykypäivänä (esim. H3–6, 18–19, 41–42).¹⁰ Yhteiskuntakriittisen teeman avaaminen tällä tavalla yhden historiallisen henkilön kautta ei ole yksisuuntaisesti ja passiivisesti saarnaava ratkaisu vaan kokemuksellisuuteen, osallistumiseen ja vuorovaikutuksellisuuteen pohjaavaa yleisön aktivointia: konserttikävijän oli itse rakennettava konserttien merkitykset pohtimalla, mitä hän esitetystä asioista ajattelee.

Konserttinormien purku

Meidän Festivaalin 2015 konsertit ammensivat soivan musiikin ohella muun muassa tila- ja videotaiteesta, installaatiosta, performanssista, tekstiilitaiteesta,

¹⁰ Osa haastateltavista oli käynyt Järvenpään taidemuseon Aino Sibelius -näyttelyssä (1.3.–4.10.2015), jonne pääsi festivaalilipulla ilmaiseksi (KPK 2015).

sirkustaiteesta, äänitaiteesta, äänirunoudesta, asiantuntijapuheesta ja -keskustelusta. Muuttumattomaksi miellettyjen sävelteosten sijaan keskiössä oli prosesmainen konserttitoiminta, jossa musiikkiteokset muokkautuivat uudenaikaisiksi merkityskokonaisuuksiksi osana kokonaisvaltaisesti suunniteltua esitystaiteellista konseptia. (KPK 2015.) Kenttätutkimukseni perusteella konsertteja luonnehti voimakas elämäntunto (vrt. Unamuno 2009; Lehtonen 2015) ja yhteisöllisyys eli se mitä voidaan kokea vain tässä ja nyt, ainutlaatuisessa konsertissa yhdessä muiden kanssa. Taulukkoon 2 (artikkelin lopussa) olen analysoinut kolmentoista konsertin konseptit, sisällöt, esitystaiteelliset ulottuvuudet ja yhteiskunnalliset teemat. Valikoiman on tarkoitus havainnollistaa monipuolisesti konserttien yhteiskunnallista estetiikkaa.

Aiemmin mainitsemani Halosenniemen konsertti (27.7.2015) on hyvä esimerkki esitystaiteellisesta konserttisuunnittelusta ja kanonisoitujen teosten muokkaamisesta. Konsertti alkoi lausuntataiteilija Mirjami Heikkisen ja sellisti Tomas Djupsjöbackan *spoken word* -esityksellä *Loistaen olet metsää*, joka koostui Eeva-Liisa Mannerin, Kirsi Kunnaksen ja Miia Toivion runoista sekä Benjamin Brittenin sellomusiikista. Sitä seurasi Sibeliuksen jousikvartetton d-molli (*Voces intimae*, op. 56) ja viulukonserton (d-molli, op. 47, viulu–piano-sovitus) ristikkäinen esittäminen: kvartetton I osa, konserton I osa, kvartetton II osa, konserton II osa, kvartetton III osa, konserton III osa ja viimeiseksi kvartetton IV osa. Konserton esittivät Pekka Kuusisto ja pianisti Emil Holmström, joka soitti museon 1800-luvun lopun pianoa. Kvartetton soitti Kamus-kvartetti (Terhi Paldanius, Jukka Untamala, Jussi Tuhkanen ja Petja Kainulainen). Sen viimeiseen osaan – joka toimi koko konsertin finaalina – osallistui ylimääräisenä, kolmantena viulistina Kuusisto. Kaikki esitykset vedettiin yhteen kokonaisvaltaiseksi äänisuunnitteluksi niin, että musiikit, runot ja äänimaisemat alkoivat toistensa sisältä ja ikään kuin leijuivat yhteisessä d-urkupisteen alkuavaruudessa. Uudenlainen miksaus sai kuulemaan tutuissa teoksissa uusia asioita. Konseptin takia korva kiinnitti huomiota aineksiin, jotka konsertossa ja kvartetossa sekä runoteksteissä ja ympäristössä olivat samanlaisia ja sisällöllisesti resonoivia. (KPK 2015.)

Ateljeetilaan mahtui noin 50 kuuntelijaa. Myöhään illalla klo 22 alkaneen konsertin tunnelma oli intiimi, salonkimainen ja kotikonserttimainen. Muusikot istuivat esiintymispaikoillaan yleisön penkkirivistön edessä sekä toisella sivulla. Solistisessakin osuudessa solisti (Kuusisto) soitti kotimuisointia muistuttavalla tavalla paikkaa vaihdellen ja istahtaen esimerkiksi pianistin selän taakse. Jotkut kuuntelijat olivat kosketusetäisyydellä muusikoista eli etäisyydellä, joka kuuluu kotimuisointiin ja soittotunneille. Soittimet kuulostavat lähietäisyydeltä erilaiselta kuin suuremmissa konserttisaleissa. Esimerkiksi viulun jousen ja kielen välisestä aineellisesta kitkasta syntyvän rahinan kuulee vain läheltä. Yleisön ja esiintyjien välillä ei ollut arkkitehtuurista hierarkiaa, koska lavaa ei ollut ja esiintyjien tila sekoittui yleisön tilan kanssa. Muusikot eivät olleet perinteisissä klassisen musiikin esiintymisasuissa (ilta- tai juhlapuvuissa) vaan normaaleissa vaatteissa, mikä sekin korosti yhteyttä yleisöön. Muusikot eivät myöskään noudattaneet perinteisiä sisään-tulo- ja poistumisrituaaleja vaan istuivat koko konsertin paikoillaan samassa tilassa yleisön kanssa riippumatta siitä, ketkä olivat soittovuorossa.

Kaikki tämä korosti ihminen–ihminen-kommunikaatiota esiintyjä–yleisö-suhteen sijaan tai ohella. (KPK 2015.) Juuri ihminen–ihminen-kommunikaatio rakentaa voimakkaasti yhteisöllisyyttä, koska se on kaksisuuntaista yksisuuntaisen ja hierarkkisen esiintyjältä kuulijoille -mallin sijaan (vrt. Lehtonen 2015).

Vanhan pianon takia viritys oli hieman matala, mutta jousikvartetto ja viulukonsertto sulautuivat sävellajeiltaan toisiinsa erinomaisesti, ja poikkeuksellinen tummuus tuntui yhdistyvän myöhäisiltaan. Konsertti alkoi auringon laskiessa, ja suuresta ateljeeikkunasta saattoi seurata järvimaiseman asteittaista katoamista näkymättömiin. Konsertissa kuullun Eeva-Liisa Mannerin (2008) *Metsän hiljaisuuteen* -runon sanoin paikallaolijat ikään kuin ”jättivät yksilöllisyytensä vaatteet yhteisyyden [vrt. Tuusulanjärven] rannalle” herkistyen sille, mikä meissä kaikissa olevissa on samaa. Konserttia oli mahdollista kuunnella äänentoiston avulla myös ulkona Halosenniemen puutarhassa, jolloin musiikin sulautuminen ympäristöön oli vielä dramaattisempaa. (KPK 2015.)

Konsertti purki monia konserttikulttuurin standardeja, kuten esiintyjien ja yleisön välisen hierarkian (ks. esim. Small 1988), partituuriuskollisuuden (ks. esim. Goehr 1992) sekä yleisesti hyväksytyin sointistandardin ja pukeutumiskoodit. Tällaiset klassisen musiikin kaavoittumista vastaan asettuvat taidekeinot lisäävät läsnäolon tuntua niin yleisön kuin esiintyjien parissa ja tekevät tilaa tuoreelle kokemiselle. Konseptuaalisuus ja esitystaiteellisuus tekevät musiikista myös sellaista, että sitä varten on tullava paikalle, koska muuten sitä ei kuule eikä koe. *Elävän* musiikin merkitys korostuu. Hetkeen ja paikkaan, yleisön ja esiintyjien vuorovaikutukseen ja ympäristöön kytkeytyvät merkitykset syntyvät vain paikan päällä kokemuksellisesti eikä niitä voida toistaa äänitteeltä. Usea haastateltavani (esim. H5–6, 18–19, 41–43, 45) korosti tulevaisuuden Meidän Festivaalille näiden ainutlaatuisissa tiloissa järjestettyjen salonkimaisten konserttien takia. Kamarimusiikin ideana voidaankin pitää kodinomaista, ihminen–ihminen-suhdetta korostavaa yhteissoittoa, jossa yleisöä on vähän tai ei ollenkaan.

Taiteen ymmärtäminen prosessiksi ja tapahtumaksi paitsi virvoittaa yhteisöllistä kokemusta myös vastustaa ylikaupallistunutta ja tuotteistunutta maailmaa ja sen ehdoilla toteutuvaa standardisoitua taidetta. Tätä heijastelevat Meidän Festivaalin tiedotteetkin, jotka pilailevat kaupallisuudella ja lähenevät käsitettä:

”Kulutimme viime kesän yleisömenestyksen tuottamat fyrkat huipputason konsulttifirman palkkioihin. Monta espresso vedettiin, mutta keksivät tosi iskevän nimen [Meidän Festivaali]”, kertoo taiteellinen johtaja Pekka Kuusisto [festivaalin] uudesta nimestä. ”Seuraavaksi pyydetään brändiasiantuntijaa höyläämään ohjelmistosta turha syvyys pois. Luottavaisin mielin mennään uudelle vuosikymmenelle.” (LT 12.11.2010.)

Viulisti Pekka Kuusisto on päättänyt vaihtaa nimeään. Tästä lähtien taiteilija tunnetaan nimellä Meidän Pekka. ”Uusi nimeni kuvastaa vanhaa paremmin välitöntä suhdetta itseeni ja yleisööni”, hän kertoo. ”Lisäksi henkilökohtaiset brändineuvojani olivat sitä mieltä, että nimi kannattaa vaihtaa paremmin omaan tuotepereheeseeni sopivaksi.” (LT 1.4.2011.)

Meidän Festivaalin konsertit rikkovat klassisen musiikin vakiintuneiden konserttikäytäntöjen ohella genrejen ja ilmaisutyylien välisiä rajoja. Kamarimusiikin käsite määrittyy festivaalilla genrevapaasti ja kokeellisesti. Festivaalilla esiintyy klassisen ja kokeellisen musiikin muusikoiden ohella populaari-, kansan- ja maailmanmusiikin tekijöitä (esim. romanilaulaja Hilja Grönfors, jazzmuusikko Verner Pohjola, iskelmälaulaja Paula Koivuniemi ja kansanmusiikko Ilona Korhonen). Kaikki konsertit on kuitenkin konseptualisoitu festivaalin näköiseksi konserteiksi. Useimmiten se tarkoittaa pieniä konserttitiloja ja kokoonpanoja, akustisten soittimien suosimista, sähköisen äänentoiston vähyyttä sekä kokeellisia sovituksia. Festivaali tulee päivittäneeksi sekä kamarimusiikin että taidemusiikin käsitteitä. Olen laajempaa tutkimusprojektiani (SUMU) varten määritellyt *taidemusiikiksi* missä tahansa musiikin genressä tai tyyliässä kunnianhimoisesti tehdyn, ensisijaisesti henkiseen sisältöön sekä sisällön ja ilmaisun suhteeseen keskittyvän musiikin ja kuuntelupainotteisen moni- ja esitystaiteen. Meidän Festivaali vastaa ja tukee tätä määritelmää.

Yleisön haastatteluissa (esim. H2, 20–21, 34–37, 47–49) tuli esille, että genrevapaus on keskeisimpiä Meidän Festivaalin musiikkiin liitettyjä mielikuvia korkeatasoisuuden ja ”erilaisuuden” ohella. Genrevapaus näkyi vuoden 2015 festivaalilla myös säveltäjävieraan valinnassa. Useampi festivaalikävijä tunsu Bryce Dessnerin pikemminkin indie rock -yhtye The Nationalin kitaristina kuin klassisen musiikin säveltäjänä. Genrevapaa kamarimusiikin määritelmä tulee esiin niin ikään festivaalin tiedotteissa ja ohjelmakirjoissa, joissa puhutaan ”kamarimusiikista ilman rajoja”, ”piittaamattomuudesta keinotekoisista genererajoista” ja ”kamarimusiikin käsitteen laajentamisesta” (esim. LT 23.7.2012). Genrevapautta voidaan pitää kulttuuripoliittisena kannanottona. Samalla se muistuttaa siitä, että klassinen musiikki on aina ottanut vaikutteita kaikista mahdollisista musiikin lajeista, kuten kansanmusiikista, ja usein se on ollut aikansa populaarimusiikkia. Elävä kulttuuri on aina hybridiä.

Vuoden 2015 festivaalilla Pekka Kuusisto soitti useissa konserteissa suomalaista pelimannimusiikkia klassisen musiikin lomassa (KPK 2015). Siten klassinen musiikki riisutaan korkeakulttuurisesta, etäisyyttä luovasta mielikuvasta ja tarjotaan musiikkina, jota kuka tahansa voi kuunnella siinä missä viulupolskaakin. Kansanmusiikkia lähestytään kamarimusiikkina ja klassista musiikkia kansanmusiikkina. Esimerkiksi vuoden 2010 festivaalilla kuultiin nykykansanmusikoista koostuvaa Sväng-yhtyettä, joka oli sovittanut Frédéric Chopinin musiikista poimimiaan kansanmusiikkiaineksia neljälle huuliharpuulle (OK 2010).

Kuusisto on todennut *kamarimusiikin* viittaavan Meidän Festivaalilla ”intiimissä tilassa tapahtuvaan esitykseen” (ks. esim. Valtonen 2007), ”vastakohtaan areena-musiikille” ja ”lähietäisyydellä” tapahtuvaan musisointiin (ks. esim. Kotkavirta 2006). Se tarkoittaa myös avointa tunnelmaa, jossa esiintyjät saattavat konsertissa jutella yleisölle eli ottaa kuulijoihin yhteyttä muutenkin kuin soitta-

malla (ks. Valtonen 2007). Perinteisesti kamarimusiikilla tarkoitetaan solistisista soittimista koostuvalla pienyhtyeelle tehtyä musiikkia. Kapellimestaria ei käytetä, vaan soitto perustuu soittajien keskinäiseen kommunikaatioon. Yhteissoitto tapahtuu poikkeuksellisen herkässä keskinäisen vuorovaikutuksen tilassa. Yleisö on vähäistä, jos sitä on, ja soittajilla on siihen välitön yhteys. Tärkeää on esteettinen ja sosiaalinen mielihyvä, joka yhdessä soittamisesta viriää – ei tähtikulkti tai massojen kalastus. (Esim. Baron 1998.) Kaikki tämä pätee Meidän Festivaaliin samalla kun kamarimusiikin käsite on laajennettu genre vapaaksi ja kokeilevaksi monikulttuurisuudeksi.

Yhteisöllisyyden ja relaatioestetiikan näkökulmasta kamarimusiikki antaa mallin yhdessä olemisesta, jossa kuunnellaan toista tarkasti ja kuultuun välittömästi reagoiden. Se kiteyttää filosofi Jean-Luc Nancy (2007; ks. myös Välimäki ja Torvinen 2014) muotoilun kuuntelemisesta fysikaalisena ja vertauskuvallisena *myötävärähtelynä*. Kuuntelijan keho toimii yhteisöllisyyttä ja elämäntuntoa vahvistavana kaikukoppana: musiikki on ”yhdessä-kaikumista”.

Paikka ja ympäristö

Meidän Festivaali luonnehtii itseään festivaaliksi, joka tapahtuu ”Tuusulanjärven historiallisessa ympäristössä” (esim. KO 2015). Yksi festivaalin lähtökohta onkin ollut Tuusulanjärven taiteilijayhteisö ja sen historialliset taiteilijakodit. Järven itärannalle 1800–1900-lukujen taitteessa syntynyt taiteilijayhteisö edustaa sitä syvällistä ja laajatahoista merkitystä, joka suomalaisella kulta-ajan taiteella oli suomalaiselle kulttuurille ja Suomen valtion synnylle. Festivaaliympäristö muistuttaa taiteen merkityksestä kulttuurille ja yhteiskunnalle. Taiteilijakotien ohella festivaalin konserttipaikoissa korostuvat Tuusulanjärven muut historialliset paikat. Kulttuurihistoriallinen maisema muistuttaa yleisöä myös siitä, että ihminen on aina olemassa tietyssä paikassa, suhteisuutena. Paikka, ympäristö ja luonto ovat maailmasuhteen perusta ja tätä suhdetta musiikki luotaa tilallisella ja esikäsitteellisellä tavallaan (esim. Torvinen 2012).

Esitystaiteessa esityksen tila, paikka ja ympäristö ovat oleellinen osa esitystä. Meidän Festivaali hyödyntää ympäristöä, vaihtelevia konserttipaikkoja ja kokeellisia esitystiloja konserttiensa raaka-aineksena. Paikka, tila, maisema tai ympäristö on aina maantieteellinen, sosiaalinen, historiallinen, mentaalinen ja mytologinen (esim. Knuutila ym. [toim.] 2006). Samat teokset synnyttävät erilaisia merkityksiä eri paikoissa. Esimerkiksi perinteinen konserttisali luo perinteisen konserttimusiikin merkityksiä, siinä missä kirkko aktivoi henkisyteen liittyviä kokemuksia. Metsään rakennettu konserttitila herättelee huomaamaan luontoon liittyviä ulottuvuuksia. Taiteilijakodit saavat historian soimaan ja kuulemaan nykypäivän yhteyden menneeseen.

Vuoden 2015 Meidän Festivaali järjesti 34 konserttia. Niistä 12 oli sovelta-
via tai pop up -konsertteja Järvenpään ja Tuusulan hoitolaitoksissa, kahviloissa
ynnä muissa puolijulkisissa kaupunkitiloissa; näihin ei ollut pääsymaksua. Kaksi

festivaaliviikkoa edeltänyttä mainoskonserttia tapahtui Järvenpään kävelykadulla. Muut, pääsymaksulliset konsertit tapahtuivat yhdeksässä eri paikassa. (OE 2015; VS 2015.)

Perinteinen konserttitila lavoineen ja katsomoineen jäsentää yleisön ja esiintyjät toisistaan erillisiin segmentteihin ja korostaa esiintyjien ja yleisön välistä etäisyyttä, hierarkiaa ja yksisuuntaista viestintää (ylhäältä alas, esiintyjistä yleisöön) (esim. Small 1988). Suurin osa Meidän Festivaalin konserteista järjestetään paikassa, joka purkaa tätä mallia. Vuoden 2015 konserteista vain yksi järjestettiin tavallisessa konserttisalissa ("Kaksi astetta" Järvenpää-talon Sibelius-salissa). Yksi konsertti järjestettiin Tuusulan kirkossa. Kirkkoa voi pitää perinteisenä konserttitilana, mutta sekään ei ole konserttikäyttöön tehty ja lisäksi se houkuttelee esille historiaan, ympäristöön ja henkisyysliittyviä merkityksiä. Eniten konsertteja oli Sibelius-Akatemian musiikkikeskuksen Kallio-Kuninkalan Leonora-salissa (kahdeksan kappaletta), joka ei ole alun perin konserttisali. Kartanon navetan ylisille rakennettu konserttitila on puutarhan ja peltojen ympäröimä. Tilassa ei ole lavaa eikä muitakaan yleisön ja esiintyjien väliin jääviä esteitä, ja puoliympyrään sijoitetut tuolit luovat salonkimaista tunnelmaa. 80–120 hengen sali pyritään tuolittamaan lipunmyynnin mukaisesti, jotta tiivis tunnelma ei kärsi. (KPK 2015.)

Tuusulanjärven rannalla sijaitsevan Taistelukoulun liikuntasalissa on lava. Mutta esimerkiksi Philomela-kuoron "Suden aika" -konsertissa (30.7.2015) sitä ei käytetty. Esiintyjät liikkuvat lattialla yleisön seassa ja ympärillä. Perinteinen yleisön tuoliriviasetus oli rikottu ja tuolit hajautettu eri suuntiin osoittaviksi. Lisäksi konsertti alkoi pihalta, mikä rikkoi esityksen ja ei-esityksen välisen rajan. Muut Taistelukoulun konsertit (kolme kappaletta) tapahtuivat multimediaa hyödyntävässä installaatiotilassa ("Ainola Alive"). Jotkut esiintyjät astuivat lavalta alas yleisön joukkoon tai osallistivat yleisöä. Yleisön piti saliin astuessa riisua kengät tai laittaa niihin suojat, koska salin lattia on suojeltu, mikä sai huomion kiinnittymään konserttipaikan historiaan. (KPK 2015.)

Koska Tuusulan kirkkokin sijaitsee maaseutumaisessa ympäristössä, vuoden 2015 konserteista tapahtui urbaanissa miljöössä vain ympäristö kriittinen "Kaksi astetta" -konsertti sekä osa soveltavista konserteista. Konserttipaikat olivat siten pääsääntöisesti *ei-urbaaneja*. Vaihtelevat ja luonnonläheiset konserttiympäristöt korostavat kuulijoiden yhteyttä ympäristöön ja sen historiaan sekä konsertin merkitystä porttina ekokeskeiseen¹¹ kokemukseen (vrt. Välimäki 2015a, 24–26; Välimäki ja Torvinen 2014). Festivaalin viimeisenä päivänä pidetyissä Peippolan kotikonserteissa kuunneltiin Tuusulanjärven Rantatiellä sijaitsevan omakotitalon pihalla Bryce Dessnerin musiikkia (esim. *Garcia Counterpoint*) kovan tuulen ja ympäristöllisen ambientin kera. Kehämäinen, toistolle ja flowlle perustuva, asubjektivistista kokemusta rakentava jälkiminimalistinen musiikki (esim. Richardson ja Välimäki 2013; Välimäki 2015a, 163–164) sai tarkastelemaan ympäristöä herkästi ja virvoitti avointa maailmasuhdetta, jossa itse ja kaikki ympärillä oleva näyttäytyy osaksi yhtä ja samaa ekologista verkostoa.

¹¹ Ekokeskeinen kokemus ei aseta ihmistä maailman keskiöön, vaan korostaa luonnon arvoa ja olemassaoloa sinänsä ilman ihmisen sille antamaa hyötyarvoa (esim. Vilka 1997).

Meidän Festivaali on toteuttanut useana vuonna ekologian, estetiikan ja etii-kan konkreettisella tasolla yhdistäviä metsäkonsertteja (esim. 2009). Metsään rakennetut konserttiilat on pyritty toteuttamaan niin, etteivät ne jätä pysyviä jälkiä luontoon (LT 1.7.2009). Metsäkonsertit edustavat ympäristömusiikkia (ja ylipäätään ympäristötaidetta), joka pyrkii synnyttämään uusia havaitsemisen ja olemisen tapoja sekä käsittelee ihmisen ja luonnon yhteyksiä. Tällainen ympäristömusiikki toimii henkisenä rikastajana ja voimaannuttajana mutta myös foorumina, jolla käsitellä yhteiskunnallisia kysymyksiä poliittisesta vallasta ja ekologisista merkityksistä – esimerkiksi metsän merkityksistä. (Vrt. Hiltunen ja Jokela 2001.)

Ympäristökysymykset ovat olleet Meidän Festivaalilla jatkuvasti esillä ympäristöongelmiin liittyvinä kannanottoina, teemoina ja konsertteina. Vuoden 2015 festivaalin ohjelmaan kuului Pekka ja Jaakko Kuusiston sekä lauluyhtye Rajattoman ympäristökriittinen konserttihanke ”Kaksi astetta”, jota ryhmä oli esittänyt jo aiemmin (2014) ympäri Suomea. Nimi ”Kaksi astetta” viittaa YK:n Cancunin ilmastokokouksessa (2010) asettamaan ilmastomuutoksen tavoiterajaan, joka ylittettäessä maailmanlaajuisen lämpenemisen uhat muodostuvat erityisen musertaviksi (esim. Jaeger ja Jaeger 2010). Ryhmä tilasi neljältä suomalaiselta kirjailijalta ja laululyrykoltä uusia laulutekstejä ilmastomuutoksesta ja sävelsi ja sovitti ne konserttiesitykseksi (KO 28.7.2015).¹² Tavallisen ihmisen tunnekirjoa maailman lämpenemisen aikakaudella luotaava laulusarja on eräänlainen nykypäivän *Winterreise–Klimawandel-Reise*. Siinä missä Schubertin sarjassa menehtetty on rakastettu, ”Kahdessa asteessa” se on luonto, elämän perusta.

Vaikka Rajattomalla ja Kuusistoilla on faneja, jotka tulivat konserttiin heidän takiansa, usea haastateltava sanoi tulleensa konserttiin sen ilmastomuutosteeman takia, ja konsertti koettiin puhuttelevaksi (esim. H20–21, 27–28, 33). Käsitellessään ympäristötuhon tavallisessa ihmisessä synnyttämiä ahdistavia, vaikeita ja häpeällisiä tunteita, tällainen konsertti työstää yhteisöllistä traumaa, tekee psyykkistä työtä puolestamme ja luo voimaa trauman kohtaamiseen (vrt. Weintrobe [toim.] 2013).

Jalkautuminen hoitolaitoksiin ja kaupunkitiloihin

Vuoden 2015 Meidän Festivaali toteutti suoraa yhteiskunnallista toimintaa jalkautumalla Tuusulan ja Järvenpään alueen hoitolaitoksiin ja kaupunkitiloihin kahdellatoista ilmaiskonsertilla (27.7.2015). Puolet niistä järjestettiin sairaille vanhuksille tarkoitettussa palvelukeskuksessa tai sairaalassa, puolet puolijulkisissa tiloissa (esim. pankki, kahvila ja lankakauppa). Kiertäviä esiintyjäryhmiä oli kolme: jousikvartetti Kamus, viulisti Pekka Kuusiston ja pianisti Emil Holm-

¹² Laulutekstit ovat Juha Itkosen, Jarkko Martikaisen, Paula Vesalan ja Paavo Westerbergin. Säveltäjinä toimivat Jaakko ja Pekka Kuusisto sekä Rajattoman Jussi Chydenius, Hannu Lepola ja Essi Wuorela. Jotkin sävellykset hioutuivat parityönä, sovitukset ryhmässä. (KO 28.7.2015.)

strömin duo sekä lausuntataiteilija Mirjami Heikkisen ja sellisti Tomas Djupsjöbackan duo. Ryhmät esittivät samoja esityksiä myös festivaalin maksullisissa konserteissa. Festivaalin toiminnanjohtajan Johanna Råmanin mukaan kiertuekonserteilla haluttiin tarjota musiikin kuuntelun mahdollisuus niille, joilla ei ole mahdollisuutta käydä konserteissa (ks. Nuutila 2015). Samalla festivaali rikkoi taiteen ja muun yhteiskunnan välisiä institutionaalisia rajoja. Råmanin mukaan kiertuekonserteilla haluttiin painottaa sitä, että ”taiteessa on kyse kohtaamisista ja sen pitäisi kuulua kaikille” (Ks. Nuutila 2015). Kiertuekonsertteja voidaan luonnehtia soveltavaksi, aktivistiseksi ja relationaaliseksi taiteeksi, joka konkreettisesti ja toteutti käytännössä festivaalin ajatuksen taiteen kuulumisesta kaikille ihmisille ja paikallisen musiikkifestivaalin kuulumisesta paikallisille ihmisille.

Heikkisen ja Djupsjöbackan *spoken word* -esitys ”Loistaen olet metsää” palvelukeskus Riihikodissa Tuusulassa noudatti monia soveltavan teatterin piirteitä, jotka korostavat ihminen–ihminen-kontaktia pelkän esiintyjä–kuulija-suhteen sijaan (vrt. Lehtonen 2015). Heikkinen tervehti henkilökohtaisesti kätellen jokaisen kuulijan ennen esitystä ja kertoi itsestään sekä esityksestään. Paikalla oli noin 60 kuulijaa. Esitys sisälsi väkeviä luontokuvia sekä sairauden ja kuoleman käsittelyä. Moni kuulija liikkui silminnähden. (KPK 2015.) Kiertuenäyttämötyöhön erikoistuneen Jussi Lehtosen (2015) ajatuksia soveltaen konsertissa tapahtui voimakasta elämäntunnon vaihtoa esiintyjien ja kuulijoiden välillä.

Kuunnellessani samoja teoksia festivaalin eri konserteissa kävi selvästi ilmi, miten sama teos sai eri merkityksiä ja painotuksia eri paikoissa ja ympäristöissä ja eri kuulijoiden kanssa kuunneltuna. Kuunnellessani musiikkia sairaiden vanhusten kanssa musiikin merkitys elämän arvoituksen ja perimmäisten kysymysten kiteytymänä ja olemisen peilinä korostui voimakkaammin kuin kuunnellessani samaa musiikkia taidefestivaalin maksavan, suureksi osaksi suhteellisen hyvinvoivan tai varakkaan yleisön kanssa. Esimerkiksi Sibeliuksen *Voces intimae* -jousikvartetto palvelukeskus Tuuskodin asukkaiden kanssa kuunneltuna toi itselleni pintaan elämän haurauteen, katoavaisuuteen ja sukupolvien jatkumoon liittyviä merkityksiä. Yleisö kuunteli teosta hyvin hiljaa, kuten klassisen musiikin konserteissa on tapana, mutta laitoksen oma äänimaisema sekoittui kuitenkin musiikkiin. Esimerkiksi eräs vanha nainen sanoi muutaman kerran musiikin päälle kauniilla altoäänellä ”äiti, äiti” sekä joitakin etunimiä. Nämä ”intiimit sanat”, jotka kumpusivat yhden kuulijan sisimmästä ja todennäköisesti kaukaa menneisyydestä, sopivat teokseen erinomaisesti. Musiikin intiimien äänten (lat. *voces intimae*) sekaan sekoittui kuuntelijoiden todellisia intiimejä ääniä – muistoja ja tunteita – kuin vertauskuvana siitä, miten yleensäkin musiikki toimii sisimpämme akustisena peilinä, vaikkamme ole siitä usein tietoisia. (KPK 2015.)

Kiertuekonsertit ilmentävät hyvin Meidän Festivaalin yhteiskunnallista asennetta taiteen tekemiseen ja musiikin käsittämistä yhteisölliseksi toiminnaksi. Tätä heijastaa myös festivaalin nimi Meidän Festivaali: kyse on ”meidän kaikkien festivaalista”, jolla käsitellään ”meitä kaikkia koskettavia” eli yhteiskunnallisia asioita. Haastateltavani kokivat yleensä festivaalin nimen ja nimenvaihdon Tuusulanjärven kamarimusiikista Meidän Festivaaliksi positiiviseksi seikaksi (KPK 2015). Kieliopillisesti virheellinen nimi (jälkimmäisestä sanasta puuttuu

omistusliite) heijastaa normien rikkomista, rentoa ja välitöntä asennetta sekä genererajoista (säännöistä) piittaamattomuutta. Sen voi ajatella viestivän myös klassisen musiikin kulttuuriin liitettyä jäykkyyttä vastaan sekä soittamisen ja yhdessä tekemisen iloa. Kuten festivaali itsekin tiedottaa Pekka Kuusiston sanoin (VS 2015): ”Meidän Festivaali keksii uusia joustavia konsertin muotoja, joissa viesti on tärkeämpää kuin pukeutumissäännöt tai hyvä käytös.”

Lopuksi

Olen tutkimuksessani käsitellyt Meidän Festivaalin tekijöitä, jotka rakentavat elävän taidemusiikin kriittiseen yhteiskunnalliseen tehtävään ja yhteisöllisyyden kokemukseen liittyviä merkityksiä. Tiivistetysti ne ovat seuraavat:

- (1) festivaalin kantaa ottava profiili ja vuosittain vaihtuva yhteiskunnallinen teema,
- (2) näkyvä yhteistyö hyväntekeväisyys- ja kansalaisjärjestöjen sekä eri alojen asiantuntijoiden kanssa,
- (3) konserttien konseptualisointi, esitystaiteellisuus ja keskustelut konserttien osana,
- (4) intiimit konsertit pienissä tiloissa, joissa esiintyjien ja yleisön välinen hierarkia puretaan ja vuorovaikutus on välitöntä ja ihminen–ihminen-viestintää korostavaa,
- (5) vaihtelevat konserttipaikat, kokeilevat konserttikäytännöt ja jalkautumiset,
- (6) festivaaliympäristön kulttuurihistoriallisten ja ekologisten ulottuvuuksien korostaminen,
- (7) genrevapaa ja poikkeataiteellinen kamarimusiikin ymmärtäminen,
- (8) Epäsovinnainen ja kriittinen julkinen viestintä.

Näiden tekijöiden voidaan nähdä ilmentävän monia 2000-luvun yhteiskunnallisen ja aktivistisen taiteen periaatteita. Kyseinen taide on syntynyt reaktiona postmoderniin, globaalin ja lokaalin välillä neuvottelua käyvään, teknologisoituneeseen ja talousvetoiseen riskiyhteiskuntaan. Riskiyhteiskunnassa (Beck 1990) sosiaalisia, poliittisia, taloudellisia ja yksilöllisiä riskejä ei pystytä enää institutionaalisesti valvomaan ja hallitsemaan eikä niiltä voida siten suojautua. Samalla jälkiteollisen yhteiskunnan instituutioista on tullut kyseisten uhkien tuottajia ja oikeuttajia, mistä voidaan puhua järjestäytyneenä vastuuttomuutena. (Emt.) Tavallisten kansalaisten kannalta tilanne, esimerkiksi tietoisuus ilmastonmuutoksesta, nälänhädästä, terrorismista ja muista suuronnettomuuksista, on traumaattinen. Yhteiskunnallinen taide voi aistimellisine ja kokemuksellisine keinoinen käsitellä näitä yhteisöllisiä traumoja tavalla, johon virallinen politiikka ja journalismi eivät kykene. Suomessa järjestettävien musiikkifestivaalien keskuudessa Meidän Festivaali on toiminut tässä tiennäyttäjänä.

1. Tutkimusaineisto

Kenttätyöaineisto Meidän Festivaalilta 25.7.–1.8.2015 (aineisto kirjoittajan hallussa)

KPK. 2015. Kenttäpäiväkirja.

KT. Konserttitallenteet (mp3; 27 t 30 min).

25.7. klo 12 ja 14 Katukonsertit, kävelykatu Janne, Järvenpää

26.7. klo 17, Kallio-Kuninkala, Leonora-sali

26.7. klo 20.30 Kallio-Kuninkala, Leonora-sali

27.7. Kiertuekonsertit Tuusulassa: klo 11 Palvelukeskus Riihikoti, klo 12 Tuusulan terveyskeskus, klo 14 Krapinhovi, klo 15 Palvelukeskus Tuuskoto

27.7. klo 19 Ykköset ja nuotit, nollat ja tauot, Kallio-Kuninkala, Leonora-sali

27.7. klo 22 Halosenniemi

28.7. klo 19 Kaksi astetta, Järvenpää-talo

28.7. klo 22 Kallio-Kuninkala, Leonora-sali

29.7. klo 17 Tavu kasvaa nuotiksi, Kallio-Kuninkala, Leonora-sali

29.7. klo 19 Ainola Alive I, Tuusulan taistelukoulu

29.7. klo 22, Kallio-Kuninkala, Leonora-sali

30.7. klo 16 Nykytaidetta kävelykonsertissa, Kallio-Kuninkalan ympäristö

30.7. klo 19 Ainola Alive II: Suden aika, Tuusulan taistelukoulu

30.7. klo 21 Kallio-Kuninkala, Leonora-sali

31.7. klo 14 Ainola Alive III: Koko perheen konsertti, Tuusulan taistelukoulu

31.7. klo 16, Suviranta

31.7. klo 19 Ainola Alive IV, Tuusulan taistelukoulu

31.7. klo 21, Tuusulan kirkko

1.8. klo 13 ja 16, Peippola, Tuusula

Y. 1–50. Festivaalikävijöiden (50 kpl) haastattelut. Äänitallenteet (mp3; 3 t 10 min).

Meidän Festivaalin 2015 tuottama valmis aineisto

KO. Meidän Festivaalin 2015 päiväkohtaiset käsiohjelmat.

LT. Meidän Festivaalin 2015 lehdistötiedotteet.

OE. Meidän Festivaalin 2015 ohjelmaesite.

VS. Meidän Festivaalin 2015 verkkosivut. Verkkolähde <http://www.ourfestival.fi> [tark. 15.8.2015].

Meidän Festivaalin arkistoaineisto (Meidän Festivaalin toimisto, Kalevankatu, Helsinki)

Airas, Juhani [s.a.]. Järvenpään Sibeliuss-seuran lyhyt historiikki 1959–2009. Moniste.

LT. Meidän Festivaalin ja Tuusulanjärven kamarimusiikin lehdistötiedotteet 2008–2014.

OK/KO. Meidän Festivaalin ja Tuusulanjärven kamarimusiikin ohjelmakirjat (OK) ja käsiohjelmat (KO) 2008–2014.

Muu aineisto

Kotkavirta, Johannes. 2006. Kuusistoille kamarimusiikki on aitoa kommunikointia. Keski-Uusimaa 25.7.2006.

Nuuttila, Sakari. 2015. Sibeliuksen sävelet soivat pankissakin. Keski-Uusimaa 28.7.2015.

OPM. 2013. Ministeri Arhinmäki jakoi musiikin, näyttämötaiteen ja tanssitaiteen valtionpalkinnot. Opetus- ja kulttuuriministeriön tiedote 19.11.2013. Verkkolähde http://www.minedu.fi/OPM/Tiedotteet/2013/11/musiikki_nayttamo_tanssi_valtionpalkinnot_2013.html?lang=fi [tark. 15.8.2015].

Råman, Johanna. 2015. Sähköpostiviesti kirjoittajalle 16.12.2015.

- Valtonen, Heidi. 2007. Ryhmäkuva. Kesäfestivaalien takapirut. *Gloria* 6: 51–52.
- Yle. 2010. Tuusulanjärven Meidän Festivaali Vuoden festivaali. Yle Kulttuuri 29.11.2010. Verkkolähde http://yle.fi/uutiset/tuusulanjarven_meidan_festivaali_vuoden_festivaali/2178456 [tark. 15.8.2015].
- Yle. 2015. Meidän Festivaali on Pekka Kuusistolle kiireinen mutta antoisa viikko. YLE Helsinki -radiolähetys 27.7.2015.

2. Tutkimuskirjallisuus

- Allen, Aaron ja Kevin Dawe (toim.). 2016. *Current directions in ecomusicology: music, culture, nature*. New York, NY: Routledge.
- Arlander, Annette (toim.). 2009. *Esseitä performansista ja esitystaiteesta*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu. Verkkolähde https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/40290/Episodi_2.pdf?sequence=1 [tark. 1.10.2015].
- Arlander, Annette, Helena Erkkilä, Taina Riikonen ja Helena Saarikoski (toim.). 2015. *Esitystutkimus*. Helsinki: Kulttuuriosuuskunta Patruuna.
- Atkinson, Paul. 2006. *Everyday arias. An operatic ethnography*. Lanham: AltaMira Press.
- Bal, Mieke, Jonathan Crewe ja Leo Spitzer (toim.). 1999. *Acts of memory. Cultural recall in the present*. Hanover, NH: University Press of New England.
- Bardy, Marjatta, Riikka Haapalainen, Merja Isotalo ja Pekka Korhonen (toim.). 2007. *Taide keskellä elämää*. Helsinki: Kiasma.
- Baron, John H. 1998. *Intimate music: a history of the idea of chamber music*. Hillsdale, NY: Pendragon.
- Beck, Ulrich. 1990. *Riskiyhteiskunnan vastamyrryt. Organisoitu vastuuttomuus*. Suom. Heikki Lempa. Tampere: Vastapaino. [Alkuteos *Gegengifte: die organisierte Unverantwortlichkeit*, 1988.]
- Bishop, Claire. 2004. Antagonism and relational aesthetics. *October* 110: 51–79.
- Bishop, Claire. 2012. *Artificial hells. Participatory art and the politics of spectatorship*. London: Verso.
- Bourriard, Nicolas. 2002. *Relational aesthetics*. Käänt. Simon Pleasance ja Fronza Woods Mathieu Copelandin avustuksella. Paris: Presses du réel. [Alkuteos *L'esthétique relationnelle*, 1998.]
- Carlson, Marvin. 2006. *Esitys ja performanssi, kriittinen johdatus*. Helsinki: Like.
- Caruth, Cathy. 1996. *Unclaimed experience: trauma, narrative, and history*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- Goehr, Lydia. 1992. *The imaginary museum of musical works. An essay in the philosophy of music*. Oxford: Clarendon.
- Haapalainen, Riikka. 2009. Nykytaiteen osallistavat opetukset. *Aikuiskasvatus* 2: 116–123.
- Haatanen, Kalle. 2000. *Yhteisöllisyyden paradoksit*. Helsinki: Sosiaalipolitiikan laitos, Helsingin yliopisto.
- Hautamäki, Antti, Tommi Lehtonen, Juha Sihvola, Ilkka Tuomi, Heli Vaaranen ja Soile Veijola. 2005. *Yhteisöllisyyden paluu*. Helsinki: Gaudeamus.
- Heinonen, Timo. 2009. Draamallisen teatterin jälkinäytös? Esipuhe teoksessa Hans-Thies Lehmann, *Draaman jälkeinen teatteri*. Helsinki: Like. 11–34.
- Heinonen, Yrjö. 2013. Konserttikiertueen etnografinen tutkimus. Iskelmätähti Arja Korisevan 15-vuotistaiteilijajuhlakiertueen etnografinen tapausanalyysi. *Musiikki kulttuurina*. Toim. Pirkko Moisala ja Elina Seye. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura. 79–96.

- Hiltunen, Mirja ja Timo Jokela 2001. Yhteisö ympäristössään – taide paikallaan. *Täälläkö taidetta? Johdatus yhteisölliseen taidekasvatukseen*. Rovaniemi: Lapin yliopisto, Taiteiden tiedekunta. 22–39.
- Hirsjärvi, Sirkka ja Helena Hurme. 2007. *Tutkimushaastattelu*. Helsinki: Gaudeamus.
- Hotinen, Juha-Pekka. 2002. *Tekstuaalista häirintää; kirjoituksia teatterista, esitystaiteesta*. Helsinki: Like
- Jaeger, Carlo C. ja Julia Jaeger. 2010. Three views of two degrees. *Regional environmental change* 11 (1): 15–26.
- Karttunen, Ulla. 2008. Aktivistinen taide, aikamme rappiotaide? *Taide* 4: 40–45.
- Knuutila, Seppo, Pekka Laaksonen ja Ulla Piela (toim.). 2006. *Paikka. Eletty, kuviteltu, kerrottu*. Kalevalaseuran vuosikirja 85. Helsinki: SKS.
- Koskenniemi, Pieta. 2007. *Osallistava teatteri: devising ja muita merkillisyyksiä*. Vantaa: Opintokeskus Kansalaisfoorumi.
- Kreidler, Johannes. 2014. Das Neue am Neuen Konzeptualismus. *Neue Zeitschrift für Musik* 1: 44–49.
- Lehmann, Harry. 2014. Konzeptmusik. Katalysator der gehaltsästhetischen Wende in der Neuen Music. *Neue Zeitschrift für Musik* 1: 22–25, 30–35, 40–43.
- Lehtonen, Jussi. 2015. *Elämäntunto – Näyttelijä kohtaa hoitolaitosyhteisön*. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, Esittävien taiteiden tutkimuskeskus.
- McLeod, Norma ja Marcia Herdnon (toim.). 1980. *The ethnography of musical performance*. Norwood: Norwood Editions.
- Mouffe, Chantal. 2007. Artistic activism and agonistic spaces. *Art & research: a journal of ideas, contexts and methods* 1 (2). Verkkolähde <http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/mouffe.html> [tark. 14.6.2016].
- Nancy, Jean-Luc. 2007. *Listening*. Käänt. Charlotte Mandell. New York, NY: Fordham University Press. [Alkuteos *À l'écoute*, 2002.]
- Négrier, Emmanuel, Lluís Bonet ja Michel Guérin (toim.). 2014. *Music festivals. A changing world*. Paris: Michel de Maule.
- Rancière, Jacques. 2009. *Aesthetics and its discontents*. Käänt. Steven Corcoran. Cambridge: Polity. [Alkuteos *Malaise dans l'esthétique*, 2004.]
- Richardson, John ja Susanna Välimäki. 2013. Disaffected sounds, temporalized visions: Philip Glass and the audiovisual impulse in postminimalist music. *The Ashgate research companion to minimalist and postminimalist music*. Toim. Keith Potter, Kyle Gann ja Pwyll ap Siôn. Aldershot: Ashgate. 219–237.
- Seamon, Roger. 2001. The conceptual dimension in art and the modern theory of artistic value. *The journal of aesthetics and art criticism* 59 (2): 139–151.
- Seffrin, Georgia. 2006. *Emerging trends in contemporary festival practice. Exemplifying the modern festival through the praxis of boutique festival initiations and management at the Queensland performing arts centre*. PhD Thesis. Queensland University of Technology. Verkkolähde http://eprints.qut.edu.au/16440/1/Georgia_Seffrin_Thesis.pdf [tark. 2.5.2016].
- Silvanto, Satu (toim.). 2007. *Festivaalien Helsinki. Urbaanin festivaalikulttuurin kehitys, tekijät ja kokijat*. Helsingin kaupungin tietokeskus & Helsingin kaupungin kulttuuri-asiainkeskus.
- Small, Christopher. 1998. *Musicking. The meanings of performing and listening*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Torvinen, Juha. 2012. Johdatus ekomusikologiaan: musiikintutkimuksen vastuu ympäristökriisien aikakaudella. *Etnomusikologian vuosikirja* 24: 8–34.
- Unamuno, Miguel de. 2008. *Traaginen elämäntunto*. Suom. Tapani Kilpeläinen. Tampere: Niin & Näin. [Alkuteos *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, 1912.]
- Vilkka, Leena. 1997. *The intrinsic value of nature*. Amsterdam: Rodopi.

- Virtanen, Marjaana. 2007. *Musical works in the making: verbal and gestural negotiation in rehearsals and performances of Einojuhani Rautavaara's piano concerti*. Turku: Turun Yliopisto.
- Välimäki, Susanna. 2015a. *Muutoksen musiikki. Pervoja ja ekologisia utopioita audiovisuaalisessa kulttuurissa*. Tampere: Tampere University Press.
- Välimäki, Susanna. 2015b. Musical representation of war, genocide, and torture: treating cultural trauma with music. *Pax*. Toim. Ritva Hartama-Heinonen ja Pirjo Kukkonen. Helsinki: University of Helsinki, Department of Finnish, Finno-Ugrian and Scandinavian Studies. 122–136.
- Välimäki, Susanna ja Juha Torvinen. 2014. Ympäristö, ihminen ja eko-apokalypsi. Miten nykytaide kuuntelee luontoa? *Lähikuva* 27 (1): 8–27.
- Välimäki, Susanna ja Juha Torvinen. 2015. Stockhausenin *Helikopteri-jousikvartetto* ja käsitelmusiikin haaste. *Niin & Näin* 3: 53–64.
- Weintrobe, Sally (toim.). 2013. *Engaging with climate change: psychoanalytic and interdisciplinary perspectives*. London: Routledge.

Music festival as societal discourse: a case study of Our Festival 2015

In this article I examine an art music festival from the point of view of societal activism and communal experience. My purpose is to illustrate how an art music festival can serve as a communal site for dealing with social and cultural issues of value in contemporary society, such as social justice and environmental concerns. Simultaneously, the study elucidates how contemporary trends in socially critical art have influenced art music festivals in Finland.

The study is carried out through a detailed examination of Our Festival (in Finnish, *Meidän Festivaali*), an annual chamber music event held on the shores of Lake Tuusula in Tuusula and Järvenpää, Finland, about 30 kilometres north of Finland's capital, Helsinki. The method combines ethnographical research and performance studies with postmodern art theories that emphasize contemporary art as a socially critical and experiential form of research. The approach also draws on ecomusicology and the cultural study of trauma.

The purpose of the inquiry is to outline socially critical aesthetics in art music concerts and festivals in twenty-first century Finland. Moreover, a new conception of art music is proposed. The main theoretical concepts in the analysis are live and performance art, conceptualism, activist art, relational aesthetics, environmental art, and community and socially engaged art.

The article is part of a larger research project entitled *Finnish music in the 21st century: The socio-cultural significance of art music in the postmodern world* (SUMU, 2014–2016) conducted by a team of five researchers in the Department of musicology at the University of Turku.

FT, dosentti Susanna Välimäki (susanna.valimaki@utu.fi) toimii musiikkitieteen yliopistonlehtorina Turun yliopistossa.

| Pvm | Paikka | Konsertin nimi ja konsepti | Sisältö | Taiteen lajit ja mediat |
|-------|---|--|--|--|
| 25.7. | Järvenpää, kävelykatu Janne klo 12 ja 14 | "Katukonsertti": festivaalin mainoskonsertti * Kuusisto esittelee tulevan festivaalin * Aino Sibeliuksen kirjeille perustuva esitys, joka tuo esille Ainon "oman äänen" * festivaaliesitteiden jako | * puhe (juonto) * räppiä lähenevä runonlausunta viulun, sähköviulun ym. säestyksellä; tekstit Aino Sibeliuksen kirjeistä ja L. Onervan runoista * pelimannimusiikkia viululla | * runonlausunta, <i>spoken word</i> * kokeellinen musiikki (jälkiminimalismi, avantgardepop) * kansanmusiikki * esitystaide * puhe |
| 26.7. | Kallio-Kuninkala, Leonora-sali klo 17 | "Ainon piirissä" * puhetta Aino Sibeliuksesta sekä tämän läheisiin liittyvää musiikkia | * puheen ja musiikin vuorottelu: Aura Lindbergin juonto ja Aino Sibeliuksen -asiantuntijan, kirjailija SuviSirkku Talaksen haastattelu | * asiantuntijapuhe * klassinen musiikki * dramatisoitu musiikki-esitys (Linjama) |
| 27.7. | Tuusulan terveyskeskus, vuodeosasto 2 klo 12 | "Kiertuekonsertti" hoitolaitoksessa | * klassista musiikkia sairaalan osastolla, jossa vaikeasti sairaita vanhuksia * taiteen vieminen hoitolaitoksiin * musiikin vieminen ihmisille, joilla ei mahdollisuutta käydä konsertissa | * klassinen musiikki * soveltava taide |
| 27.7. | Palvelukeskus Tuuskoto Tuusulassa klo 15 | "Kiertuekonsertti" hoitolaitoksessa | * klassista musiikkia vanhusten hoitolaitoksessa * taiteen vieminen hoitolaitoksiin * musiikin vieminen ihmisille, joilla ei mahdollisuutta käydä konsertissa | * klassinen musiikki * soveltava taide |
| 27.7. | Käsityökauppa Lentävä lapanen, Järvenpää klo 15 | "Pop up -konsertti" kaupunkitalassa * arjen hetkellinen katkeaminen taideesitykseen | * klassista musiikkia keskellä arkea puolijulkisessa kaupunkitalassa | * klassinen musiikki * pop up -konsertti, interventio |
| 27.7. | Kallio-Kuninkala, Leonora-sali klo 19 | "Ykköset ja nuotit, nollat ja tauot" * puhetta nuorten musikaalisesta ja tietoteknisestä koulutuksesta, oppimisesta ja luovuudesta | * puheen ja musiikin vuorottelu * keskustelijoina lastenkirjailija ja ohjelmoija Linda Liukas sekä muusikot Pekka Kuusisto ja Salla Hakkola; juonto Aura Lindberg | * puhetta ja musiikkia * kokeellinen musiikki, improvisaatio * keskustelua yleisön kanssa * soitin- ja efektilaite-demoja |

| Tila ja yleisö | Esiintyjät | Musiikki | Yhteiskunnallinen teema |
|---|--|---|---|
| * avoin katutila, jossa pieni lava * ei pääsymaksua * järvenpääläiset tavalliset ihmiset ja ohikulkijat | * Pekka Kuusisto (vl, e vl, vihellys, laulu) & Mirjami Heikkinen (lausunta/räppi) | * Aino Sibeliuksen kirjeisiin ja L. Onervan runoihin perustuvat <i>spoken word</i> -esitykset (musiikki Pekka Kuusisto, tekstien sovitus Mirjami Heikkinen) * viulupolskia | * toinen sukupuoli * taide kuuluu kaikille * paikallinen kulttuuri, ympäristö ja historia |
| * konserttitila entisen navetan ylisillä; yleisö samalla tasolla esiintyjien kanssa puoliympyrässä * maksanut festivaaliyleisö | * Pekka Kuusisto (vl), Emil Holmström (pf), Juha Uusitalo (laulu), Tomas Djupsjöbacka (vc) * Aura Lindberg (juonto) * SuviSirkku Talas (asian tuntija) | * Sibelius: Rondino op. 82, Romanssi op. 79, Masurkka op. 81 * Jouko Linjama: <i>Seitsemän Juhani Ahon kirjettä</i> baritonille ja sellolle * Armas Järnefelt: Berceuse | * toinen sukupuoli, taiteilijaperheet * taiteen merkitys yhteiskunnassa |
| * sairaalaosasto * potilaita, omaisia, hoitajia ja lääkäreitä, yht. n. 15 kuulijaa * ei pääsymaksua | * Pekka Kuusisto (vl) ja Emil Holmström (pf) | * Sibelius: Viulukonsertto, sovitus viululle ja pianolle | * vähäosaiset, vaikeasti sairaat ja vanhukset * taide kuuluu kaikille |
| * ulkopuolisilta suljettu hoitolaitos * laitoksen asukkaat, omaisia, henkilökuntaa, yht. n. 40 kuulijaa * ei pääsymaksua | * Kamus-kvartetti (Terhi Paldanius, Jukka Untamala, Jussi Tuhkanen ja Petja Kainulainen) | * Sibelius: Jousikvartetto <i>Voces intimae</i> | * vanhustenhoito * vähäosaiset, vaikeasti sairaat ja vanhukset * taide kuuluu kaikille |
| * avoin kauppatila * kaupan asiakkaat ja ohikulkijat, tavalliset ihmiset * ei pääsymaksua | * Pekka Kuusisto (vl) ja Emil Holmström (pf) | * Sibelius: viulukonsertto, sovitus viululle ja pianolle | * taiteen tulee kuulua kaikille * taiteen merkitys arjessa, ihmiselle ja yhteiskunnalle |
| * konserttitila entisen navetan ylisillä; yleisö samalla tasolla esiintyjien kanssa puoliympyrässä * maksanut festivaaliyleisö | * Linda Liukas (puhe) * Salla Hakkola (sähköharppu ja puhe) * Pekka Kuusisto (e vl ja puhe) * Aura Lindberg (juonto) | * vapaa improvisointi (Kuusisto ja Hakkola) | * lapset ja nuoret, erit. tyttöjen luovuuden tukeminen * koulutus * toinen sukupuoli |

Taulukko 2. Valikoima Meidän Festivaalin 2015 konsertteja ja niiden yhteiskunnallisen estetiikan perustekijät. (Jatkuu seuraavalla aukeamalla)

| | | | | |
|-------|---|--|--|---|
| 28.7. | Järvenpää-talo, Sibelius-sali klo 19 | "Kaksi astetta": ilmastonmuutos-aiheinen konsertti * uutta musiikkia ilmastonmuutoksesta (laulusarja), lauluyhtye Rajattoman ja Kuusiston veljesten yhteishanke | * konserttikokonaisuus ilmastonmuutosta käsittelevistä lauluista, joiden tekstit suomalaisilta kirjailijoilta ja sanoittajilta | * kokeellinen ja jälkimi-nimalismi-vaikutteinen taidepop * lauluyhtye-musiikki |
| 29.7. | Kallio-Kuninkala, Leonora-sali klo 17 | "Tavu kasvaa nuotiksi": puhetta laulujen tekemisestä sekä laulumusiikkia | * puheen ja musiikin vuorottelu * keskustelijoina kirjailija Anna-Leena Härkönen ja Anna-Mari Kähärä; juonto Aura Lindberg | * genrevapaa nykylied * keskustelu yleisön kanssa ja osallistaminen (laulattaminen) |
| 30.7. | Kallio-Kuninkalan tila ja ympäristö | "Nykytaidetta kävely-konsertissa": kolmen suomalaisen nykytekstiilitaiteilijan (naisen) teosten yhdistäminen musiikkiin | * kävely Kallio-Kuninkalan tilan ympäristössä, pysähtymispaikoissa tekstiiliteoksia ja musiikkia * taiteilijoiden puhetta; keskustelua yleisön kanssa | * tekstiilitaide * installaatio * musiikki * ympäristötaide * kävelykonsertti * puhe |
| 30.7. | Tuusulan Taistelukoulu klo 19 | "Ainola Alive II: Suden aika" * nykyteatterin keinoja käyttävä koreografinen kuorokonsertti | * naiskuoro Philomelan konserttikokonaisuus, joka käsittelee naisen sielunelämää kalevalaisen runouden, kansanlaulun ja esitystaitteen avulla | * kuoromusiikki * esitystaide * nykyteatteri |
| 31.7. | Tuusulan Taistelukoulu klo 14 | "Ainola Alive III: Koko perheen konsertti" * 3–10-vuotiaille lapsille suunnattu jazzkonsertti | * jazzyhtye Mopon konsertti, jossa mukana reaaliaikaisesti kappaleita screenille kuvittava piirtäjä | * jazz, kokeellinen musiikki, lasten musiikki * live-animaatio |
| 31.7. | Suviranta (Järnefeltin taiteilijakoti) klo 16 | "Kotikonsertti" Tuusulanjärven historiallisessa taiteilijakodissa, Eero Järnefeltin ateljeessa, joka yksityiskotina | * intiimi ja rento kotikonsertti | * klassinen ja kansanmusiikki * muusikoiden puhe yleisölle |
| 1.8. | Peippola, Tuusulanjärven rantatie, klo 13 | "Kotikonsertti" yksityiskodissa, sisällä salissa ja pihalla puutarhassa | * intiimi ja rento kotikonsertti * kodin lasten mehukioski ym. tarjoilua * kodin antiikkipianon käyttäminen ja esittely | * klassinen ja kokeellinen musiikki * jongleeraus * asiantuntijapuhe |

| | | | |
|---|--|---|---|
| <p>* perinteinen konserttitali * maksanut festivaaliyleisö</p> | <p>* Essi Wuorela, Virpi Moskari, Soila Sariola, Hannu Lepola, Ahti Paunu ja Jussi Chydenius, laulu ja soittimet * Pekka Kuusisto (vl, e vl, harmooni, laulu); Jaakko Kuusisto (vl, harmooni)</p> | <p>* <i>Kaksi astetta</i> -laulusarja (16 laulua; sävellyks ja sovitus Rajaton & Kuusiston veljekset</p> | <p>* ilmastonmuutos ja ympäristökysymykset * tavallisen ihmisen ekoapokalypsiin liittyvät tunteet</p> |
| <p>* konserttitila entisen navetan ylisillä; yleisö samalla tasolla esiintyjien kanssa puoliympyrässä * maksanut festivaaliyleisö</p> | <p>* Anna-Leena Härkönen (puhe); Anna-Mari Kähärä (pf ja puhe); Essi Vuorela (laulu); Pekka Kuusisto (vl); Aura Lindenberg (juonto)</p> | <p>* Anna-Mari Kähärän Anna-Leena Härkösen teksteihin säveltämiä lauluja</p> | <p>* luovuus, laulujen tekeminen, tekstin ja musiikin suhde * toinen sukupuoli * taiteen merkitys ihmiselle</p> |
| <p>* eri paikkoja ja rakennuksia tilan ympäristössä * maksanut festivaaliyleisö, yht. n. 45 ihmistä, joista osa festivaalin esiintyjä</p> | <p>* Pauliina Turakka Puhonen, Heidi Lampenius ja Corinna Helene-lund (puhe) * P. Kuusisto (e vl), Nicolas Altstaedt (vc), Emil Holmström (pf)</p> | <p>* Bryce Dessner: <i>Ornanet and Crime</i> * Ilari Kaila: Preludi * Jörg Widmann: duoja viululle ja sellolle</p> | <p>* ympäristö * taiteidenvälisyys * toinen sukupuoli, sukupuoli, naiseus</p> |
| <p>* vanha liikuntasali, jossa yleisö ja esittäjät samassa tilassa * maksanut festivaaliyleisö</p> | <p>* Philomela-kuoro, joht. Marjukka Riihimäki * ohjaus Päiviö Järvinen</p> | <p>* Tellu [Virkkala] Turka: kuoroteos <i>Suden Aika</i> * ylimääräiset numerot (kuorolaulut)</p> | <p>* sukupuoli, naiseus * sukupolvien ketju, ylisukupolvinen perintö ja kulttuuri-perintö</p> |
| <p>* vanha liikuntasali, jossa yleisö ja esittäjät samassa tilassa * maksanut festivaaliyleisö (lapsia ja aikuisia)</p> | <p>* Jazztrio Mopo (Linda Fredriksson, Eero Tikkanen, Eeti Nieminen) * Anna Tahkola (piirros)</p> | <p>* Mopon oma tuotanto</p> | <p>* lapset * taide kuuluu myös lapsille</p> |
| <p>* historiallinen taiteilijakoti ja yksityiskoti, ateljee/olohuone * maksanut festivaaliyleisö sekä kodin asukkaat ja järjestäjät, yht. n. 45 ihmistä</p> | <p>* Jousikvartetti Kamus * Pekka Kuusisto (vl ja lausunta) * Malin Broman (vla), Nicolas Altstaedt (vc)</p> | <p>* Sibelius: <i>Alla marcia</i> e-molli; etydi D-duuri; jousitrio g-molli; Sibelius & Ture Rangström: <i>En glad musikant</i> * Aulis Sallinen: <i>Cadenze</i> * Einar Englund: <i>Arioso interrotto</i> * Samuel Rinda-Nickola: Viisi polskaa</p> | <p>* historian, kulttuuriperinnön ja taiteen merkitys yhteiskunnalle * ympäristö</p> |
| <p>* yksityiskoti Tuusulanjärven rannalla, olohuone sekä piha ja autokatos * maksanut festivaaliyleisö sekä kodin asukkaat</p> | <p>* Eriikka Maalismaa (vl), Kimmo Antikainen (live-el.); Bryce Dessner (e guitar) * P. Kuusisto (vl ja el.), Jay Gilligan (jongleeraus) * Simon Grawford-Phillips (pf) * Matti Kyllönen (virittäjä, puhe)</p> | <p>* Riikka Talvitie: <i>Luonnonoikku</i>, Bryce Dessner: <i>Garcia Counterpoint</i> * Dessner & Kuusisto: Uusi teos * Fanny Mendelssohn-Hensel: Kolme melodiaa op. 5 * Clara Schumann: <i>Melodia</i> * Robert Schumann: <i>Lapsikuvia</i> (viimeinen osa)</p> | <p>* historian, kulttuuriperinnön ja taiteen merkitys yhteiskunnalle * ympäristö</p> |

Kamarimusiikki, vuorovaikutus ja yhteisöllisyys vuoden 2015 Meidän Festivaalilla

Marjaana Virtanen



Muusikoiden keskinäinen vuorovaikutus musiikkiesityksissä ja -harjoituksissa on suosittu esittämisen tutkimuksen osa-alue. Länsimaisessa taidemusiikissa kiinnostuksen kohteena ovat olleet etenkin kamarimusiikilliset kokoonpanot.¹ Useimmiten kamarimusiikillista vuorovaikutusta on lähestytty joko sävellettyinä, teoksen sisältämien erilaisten roolien (äänien) välisenä vuoropuheluna, jota muusikot realisoivat elävässä esityksessä (esim. Mäkelä 1990 ja 2004), tai muusikoiden henkilökemiaan liittyvänä ja tilannetekijöiden muutoksille alttiina sosiaalisena, psykologisena ja musiikillisena ilmiönä (esim. Davidson ja Good 2002; ks. myös Virtanen 2014). Tässä artikkelissa liityn kumpaankin tutkimusperinteeseen tutkiessani kamarimusiikillista vuorovaikutusta nykyaikaisella kamarimusiikkifestivaalilla. Näen kamarimusiikillisen vuorovaikutuksen monitasoisena ilmiönä, jossa on oleellista sekä sävellykseen sisäänkirjoitettu soittimien välinen vuoropuhelu että kamarimusiikin lajityyppiin kuuluva muusikkojen välinen hienosyinen vuorovaikutus. Mutta lisäksi laajennan tutkimusperspektiiviä huomioimaan kamarimusiikillisessa vuorovaikutuksessa yleisön ja muusikkojen välisen sekä yleisön keskinäisen vuorovaikutuksen. Esittämisen tutkimus onkin viime aikoina kiinnittänyt huomiota yhä enemmän yleisön rooliin esityksen rakentumisessa (esim. Arlander ym. [toim.] 2015). Festivaalitutkimus taas on tuonut esille, miten muuhun taide- tai konserttitoimintaan verrattuna festivaalit panostavat usein erityisellä tavalla taiteen ja musiikin vuorovaikutuksellisuuteen sekä ajatukseen elävästä musiikista ja ylipäätään esittävästä taiteesta ihmisten välisenä kohtaamisena ja vuoropuheluna (esim. Silvanto [toim.] 2016).

Artikkelini pohjautuu laajemman tutkimusprojektin *Suomalainen nykymusiikki 2000-luvulla: taidemusiikin kulttuurinen ja yhteiskunnallinen merkitys postmodernissa maailmassa* (SUMU)² viitekehityksessä tekemääni kenttätöyöhön vuoden 2015 Meidän Festivaalilla.³ Vuoteen 2010 saakka Tuusulanjärven kamarimusiikki -nimellä tunnettu festivaali perustettiin vuonna 1997. Taiteellisesta johdosta vastasi aluksi alttoviulisti Olli-Pekka Karppinen (1997–1998), sittemmin muusikkoveljekset Jaakko ja Pekka Kuusisto yhdessä (1999–2006) ja vuodesta 2007 alkaen Pekka Kuusisto yksin. Meidän Festivaali on tunnettu yhteiskunnallisesta

¹ *Taidemusiikki* viittaa tässä artikkelissa länsimaisen klassisen musiikin perinteessä tehtävään musiikkiin mukaan luettuna kokeellinen klassinen musiikki.

² Turun yliopiston Musiikkitieteen oppiaineessa käynnissä oleva SUMU-tutkimusprojekti (2014–2016) on Koneen säätiön rahoittama.

valveutuneisuudestaan sekä poikkitaiteellisuudestaan; festivaaliteemoihin ovat kuuluneet paitsi Aino Sibelius, jolle tarkastelemani Sibelius-juhlavuoden 2015 festivaali oli omistettu, myös esimerkiksi sananvapaus (2009), ympäristöongelmat (2009) ja taideaineiden alasajo kouluissa (2014). (MF 2015a.) Kamarimusiikkia voidaan yleisellä tasolla luonnehtia pienehkölle yhtyeelle sävelletyksi intiimiksi ja ilman kapellimestaria esitettäväksi musiikiksi (esim. Baron 1998, 1–14). Tämä ajatus on vuosien saatossa säilynyt Meidän Festivaalin keskiössä, mutta samalla se on saanut uutta ilmettä festivaalin kehittyttyä monigenreisemmäksi: festivaalille on tyypillistä esimerkiksi taide-, populaari- ja kansanmusiikin rajoja hämärtävät kamarimusiikkikonsertit.

Pienyhtyeen muusikoiden välinen hienoisesti toimiva vuorovaikutus on tärkeä elementti onnistuneen kamarimusiikkiesityksen rakentamisessa. *Kamarimusiikillisuus* eli *kamarimusiikillinen vuorovaikutus* näyttäytyy vuoden 2015 Meidän festivaalilla kuitenkin ilmiöksi, joka on perinteiseen klassisen musiikin käsitykseen verrattuna laajentunut sisältämään myös esityksen olemukseen vaikuttavaa kommunikaatiota yleisön kanssa. Samalla yleisön ja esittäjien välinen sekä esittäjien keskinäinen vuorovaikutus sisältää usein huomattavissa määrin improvisaatiota ja ylipäättään elementtejä ja toimintaa, jota ei ole etukäteen määrätty niin tarkasti kuin klassisen musiikin modernissa perinteessä tavallisesti on tapana. Kysynkin artikkelissani, minkälaista kamarimusiikillinen vuorovaikutus on Meidän Festivaalilla, minkälaisista osatekijöistä se rakentuu ja minkälaisia muotoja se tutkimissani konserteissa saa. Entä heijastuvatko Meidän Festivaalin pyrkimykset yhteisöllisyyteen ja yhteiskunnalliseen kantaaottavuuteen kamarimusiikillisen vuorovaikutuksen laadussa ja vuorovaikutukseen liittyvissä käytännöissä?

Tarkastelen kamarimusiikillista vuorovaikutusta keskittymällä kolmeen vuoden 2015 Meidän Festivaalin konserttiin (27.7. ”Loistaen olet metsää”, 27.7. ”Ykköset ja nollat, nuotit ja tauot” sekä 29.7. *Aheym*) ja niitä välittömästi edeltäneisiin harjoituksiin, etnografista aineistoa hyödyntämällä. Taltioin vuorovaikutustilanteet videolla ja tein niistä kenttämuistiinpanoja. Metodologisesti tutkimus ankkuroituu esittämisen tutkimukseen ja musiikkoututkimukseen, ja erityisesti taidemusiikkiesitysten etnografiseen tutkimukseen (ks. esim. Clarke ym. 2005; Goodman 2002; Virtanen 2007). Erittelen tutkimusmenetelmää jäljempänä. Artikkelini painopiste on mainittujen esitysten lähiluvussa sekä kamarimusiikillisen vuorovaikutuksen ja 2000-luvun muusikkouden uudelleentulkinnoissa esittämisen etnografisen tutkimuksen viitekehyksessä.⁴

³ Kiitän Meidän Festivaalin toiminnanjohtajaa Johanna Rämäniä ja taiteellista johtajaa Pekka Kuusistoa sekä vuoden 2015 festivaalin esiintyjiä ja työntekijöitä yhteistyöstä ja avusta, joka mahdollisti tutkimuksen toteuttamisen. Lisäksi kiitän Tomas Djupsjöbackaa, Salla Hakkolaa, Mirjami Heikkistä, Kamus-kvartettia, Jaakko Kuusistoa, Pekka Kuusistoa ja Linda Liukasta sähköpostihaastatteluista. Haluan vielä erikseen kiittää kaikkia edellä mainittuja henkilöitä myös artikkelini käsikirjoituksen kommentoimisesta.

⁴ Tämän painotuksen vuoksi en ole sisällyttänyt musiikkifestivaalien tutkimusta (esim. Cantell 1993) artikkelin teoreettiseen viitekehykseen, vaikka kyseinen tutkimusala tarjoaisi uusia näkökulmia aiheen käsittelyyn. Tämä jää jatkotutkimuksen selvitettäväksi.

Käsittelen kamarimusiikillisuutta artikkelissani kolmesta näkökulmasta: 1) yleisö kamarimusiikillisen vuorovaikutuksen osana, 2) säveltäjä kamarimusiikillisen vuorovaikutuksen osana ja 3) improvisaatio kamarimusiikillisessä vuorovaikutuksessa. Pohdin samalla myös Meidän Festivaalilla näyttäytyvää kamarimusiikillisuutta yhteisöllisyyden kokemuksen eli yhteenkuuluvuuden ja kollaboratiivisuuden, yhteistoiminnallisuuden tunteen rakentumisen näkökulmasta (esim. Leinonen ym. 2006). Lopuksi käsittelen 2000-luvun muusikoiden laajentumista kattamaan sellaisia ulottuvuuksia, jotka ovat perinteisesti olleet sangen niukasti esillä taidemusiikin kentällä, kamarimusiikissa ja sen tutkimuksessa. Esimerkiksi esittäjien esityksen aikainen verbaalinen vuoropuhelu yleisön kanssa sekä yhteiskunnallinen kantaottavuus ovat ulottuvuuksia, joita voidaan pitää 2000-luvun taidemusiikkikulttuuria ja kamarimusiikkoutta luonnehtivina uusina piirteinä.

Teoreettinen tausta

Esittämisen tutkimus on noussut suosituksi länsimaisen taidemusiikin tutkimusalueeksi (ks. esim. Gabrielson 2003), mikä näkyy tutkimusalalle omistetussa antologioissa (esim. Riikonen ja Virtanen [toim.] 2014; Rink [toim.] 2002) ja tieteellisten kausijulkaisujen teemanumeroissa (esim. *Musiikki* 3–4/2008, ks. Kauppala ja Kurkela [toim.] 2008). Tutkimuksellinen mielenkiinto ulottuu esittämisen tutkimuksessa nykyään laaja-alaisesti musiikin ja muiden esittävien taiteiden ohella myös mihin tahansa esittämisen kulttuurisiin käytäntöihin ja jokapäiväisen sosiaalisen toiminnan tapoihin (esim. Arlander ym. [toim.] 2015).

Musiikkiesityksen vuorovaikutuksellisuutta on tutkittu monista eri näkökulmista ja eri musiikinlajien viitekehyksissä. Esimerkiksi Jane Davidson (2006) on tutkinut poplaulaja Robbie Williamsin esityksenaikaista verbaalista ja nonverbaalista vuorovaikutusta konserttiyleisön kanssa ja Peter Reinholdsson (1998) taas jazzyhtyeen ryhmädynamiikkaa. Taidemusiikkiesityksen vuorovaikutuksellisuus poikkeaa kuitenkin yleensä vaikkapa jazzimprovisaatioryhmän vuorovaikutuksellisuudesta siinä, että taidemusiikkiesityksessä esitettävän teoksen partituuri on tavallisesti tärkeä, jopa määräävä, vuorovaikutuksen laatuun vaikuttava tekijä, toisin kuin jazz- tai populaarimusiikin esityksessä. Meidän Festivaalilla improvisaatio on kuitenkin tärkeässä asemassa myös taidemusiikkiesityksissä.

Esitystilanteen vuorovaikutuksellisuutta tarkastelevien tutkimusten viitekehyksessä artikkelini liittyy ennen muuta taidemusiikkiesitysten etnografiseen tutkimukseen, jossa etnografista aineistoa, kuten havainnointia ja haastatteluja, hyödyntämällä pyritään selvittämään esittämisen moninaisten käytäntöjen luonnetta, tulkinnan muodostamisen prosesseja, esittämisen kehollista ulottuvuutta ja muusikoiden kokemuksia ja näkemyksiä esittämisestä. Taidemusiikin vuorovaikutuksellisuutta on toki aiemminkin tutkittu etnografisesti, ja tutkimuskohteena ovat usein juuri kamarimusiikilliset kokoonpanot. Esimerkiksi Jane Davidson ja James Good (2002) tutkivat jousikvarteton jäsenten keskinäistä so-

siaalista vuorovaikutusta ja yhteydenottoon vaikuttavia tekijöitä – kuten esiintymisjärjestyksestä – muusikkohaastattelujen sekä esitysten ja harjoitusten videotaltiointien avulla (ks. myös Williamon ja Davidson 2002). Elaine Goodmanin (2000) väitöskirja taas käsittelee sello–piano-duojen vuorovaikutuksellisuutta vastaavanlaisen tutkimusaineiston valossa. Tämänkaltaiset tutkimukset eivät ole ottaneet kantaa siihen, miten muusikoiden keskinäinen vuorovaikutus vaikuttaa vuorovaikutuksen keskiössä olevan musiikkiteoksen olemukseen. Omissa tutkimuksissani olen kiinnittänyt huomiota muusikoiden keskinäisen neuvottelun ohella myös musiikkiteoksen neuvotteluille alttiiseen ulottuvuuteen (Virtanen 2007 ja 2014).

Kamarimusiikin vuorovaikutuksellisuutta voi toki tutkia myös aivan toisenlaisista lähtökohdista. Tomi Mäkelä lähtee tutkimuksessaan *Konsertoiva kamarimusiikki* (1990) liikkeelle siitä, että kamarimusiikkiin on ikään kuin sävelletty sisään hienosyistä ja monimuotoista äänten välistä vuorovaikutusta. Mäkelä kutsuu tätä vuorovaikutusta *intrateksturaaliseksi interaktioksi* eli kudoksensisäiseksi vuorovaikutukseksi, jonka rakenteellisina yksikköinä toimivat *konstellatit*, erilaisten roolien sommitelmista koostuvat vuorovaikutustilanteet. Mäkelä (2004) on jatkanut aiheen kehittelyä tutkimalla sointiväripolyfoniaa sointivärien välisenä vuorovaikutuksena. On selvää, että sävelletty vuorovaikutus vaikuttaa aina myös muusikoiden keskinäiseen vuorovaikutukseen – muiden kamarimusiikkiin liittyvien vuorovaikutustekijöiden, kuten esimerkiksi yksittäisen muusikon auktoriteettiaseman, ohella.

Kamarimusiikillisen vuorovaikutuksen olemusta ja määrittelyä on kuitenkin syytä arvioida uudelleen Meidän Festivaalia tutkittaessa. Meidän Festivaali onkin hyvä esimerkki siitä, miten konserteissa esitettävän kamarimusiikin ja ylipäätään taidemusiikin sekä esittävän nykytaiteen käytännöt ovat kokeneet kiinnostavia muutoksia erityisesti viimeisen 15–20 vuoden aikana. Ensinnäkin vuorovaikutuksellisuuden tarkastelua on laajennettava muusikoiden keskinäisistä neuvotteluista kohti yleisön ja muusikoiden välistä vuorovaikutusta, sillä konkreettisella yleisö–esittäjä–kanssakäymisellä on tärkeä merkitys musiikkiesityksen muotoutumisessa, ja tämä vielä korostuu erityisellä tavalla tutkimissani konserteissa. Sama koskee säveltäjä–esittäjä–kanssakäymistä. Meidän Festivaalin 2015 säveltäjävieraan Bryce Dessnerin käymät neuvottelut hänen sävellyksiään esittäneiden taiteilijoiden kanssa osoittivat, että kamarimusiikillinen vuorovaikutus voi sisältää myös vastavuoroista kanssakäymistä säveltäjän ja muusikoiden kesken – ja vieläpä perinteistä säveltäjä–esittäjä–hierarkiaa murtavalla tavalla. (Video 1.)

Toiseksi on huomioitava, ettei musiikkiteos sisään sävellettyine vuorovaikutuksellisine rakenteineen ole Meidän Festivaalin konserttien kamarimusiikillisen vuorovaikutuksen keskiössä eikä teos näin ollen säatele vuorovaikutuksen laatua länsimaisen taidemusiikin totunnaisella tavalla. Tämä johtuu monien esitysten sisältämästä spontaanista improvisaatiosta sekä siihen liittyvästä avoimesta konserttisuunnittelusta, jossa jätetään tilaa esiintyjien luovalle toiminnalle, jota ei etukäteen pyritä tarkkaan määräämään tai ennakoimaan. (Esim. Video 2 ja Video 3.) Myös harjoitusvuorovaikutus näyttäytyy tällöin uudessa valossa: har-

joitusten funktio ei välttämättä olekaan enää se, että esitys harjoitellaan liki viimeistä piirtoa myöten valmiiksi ennen varsinaista konserttia vaan harjoitus luo suuntaviivoja esityksenaikaiselle, hetkessä tapahtuvalle vuorovaikutteisuudelle.

Kolmanneksi on vielä syytä pohtia muusikkouden uudenlaista olemusta ja uusia tehtäviä sellaisessa kamarimusiikillisessa vuorovaikutuksessa, jonka viitekehetyksessä käsitellään kulttuurisia ja yhteiskunnallisia arvokysymyksiä. Juuri näin tapahtuu Meidän Festivaalilla.

Menetelmä

Perehtyminen huomion kohteena olevaan ilmiöön – kamarimusiikilliseen vuorovaikutukseen Meidän Festivaalin 2015 esityksissä ja harjoituksissa – edellytti kentällä suoritettua havainnointia riittävän ymmärryksen saavuttamiseksi (vrt. Baszanger ja Dodier 2004, 10–11). Vuorovaikutustilanteet havainnoitiin ja taltioitiin videokameralla, ja niistä tehtiin kenttämuistiinpanoja. Joidenkin esiintyjien kanssa käytiin nopeita keskusteluja paikan päällä, lähinnä harjoitusten ja konserttien välissä, minkä lisäksi esiintyjille lähetettiin sähköpostitse tarkentavia kysymyksiä festivaalin jälkeen. Oman lisänsä aineistoon toivat nuotit (Dessner 2009), mutta ne eivät olleet huomion keskiössä. Erilaisin menetelmin, kuten havainnoimalla ja sähköpostitahaastatteluilla kootut aineistot, eivät aina tue toisiansa ja tutkija törmää vääjäämättä triangulaation haasteeseen (esim. Silverman 2001, 233–234). Kuitenkin käsillä olevassa tutkimuksessa monimateriaalinen tutkimusaineisto tarjoaa mahdollisuuden lähestyä kamarimusiikillisuutta eri näkökulmista: muusikoiden keskinäisenä vuorovaikutuksena, sävellettyinä ilmiönä ja esiintyjä–yleisö-kommunikaationa. Artikkelissa tuodaan esiin ensisijaisesti muusikoiden näkökulmia aiheeseen.

Harjoitusten ja esitysten havainnointi oli luonteeltaan ei-osallistuvaa. Tutkija ei ole tietenkään milloinkaan havainnoimansa tilanteen ”ulkopuolella” (Atkinson ja Hammersley 1994, 249), etenkin kun kyse on pienten kamarimusiikkiyhdistysten harjoitusten havainnoinnista intiimeissä esiintymistiloissa, kuten tässä tutkimuksessani. Tein havainnoinnin aikana kenttämuistiinpanoja paitsi tutkimuskysymyksiin liittyvistä teemoista myös harjoituskäytännöistä ja harjoitusten tai esitysten kontekstista ylipäänsä. Täydensin muistiinpanoja havainnoitavien tilanteiden jälkeen pidetyllä kenttäpäiväkirjalla. Koska audiovisuaaliset taltiointit antoivat mahdollisuuden täydentää ja tarkentaa esitystilanteissa tehtyjä havaintoja, voidaan puhua laadullisen tutkimuksen metodologiaa kehittäneen sosiologi David Silvermanin (2005, 176–177) tavoin laajennetuista kenttämuis-tiinpanoista.

Audiovisuaalinen taltiointi mahdollisti paitsi kuullun myös nähdyn tarkan analyysin jälkikäteen. Tämä oli tutkimukselle eduksi, sillä kehonkieli (kuten eleet) muodostaa tärkeän ulottuvuuden musiikkiesityksen vuorovaikutteellisuudessa (esim. Virtanen 2007). Käytössäni oli välillä kaksikin kameraa: ensimmäistä käytin tapahtumien yleiskuvan taltioimiseen (esimerkiksi koko musiikki-

yhtye konserttilavalla) ja toisen suuntasin tapahtumien kulloiseenkin keskiöön (esimerkiksi yhtyeen jäsenen soolo). Videointi oli tärkeää myös siksi, että joidenkin esittämisen ulottuvuuksien, kuten muusikoiden kehollisen kommunikation, analyysi jälkikäteen pelkän muistin varassa olisi saattanut heikentää tutkimuksen luotettavuutta. Taltiointi yksinään ei olisi kuitenkaan voinut olla ainoa aineiston keruun muoto; havainnointi on kenttätyössä käytännössä aina välttämätöntä riittävän ymmärryksen saavuttamiseksi tarkasteltavista tapahtumista (esim. Heath 2004, 273). Tätä tutkimusta varten aineistoa oli kerättävä laajalti ja monipuolisesti. Vain sillä tavoin saatoin eritellä esitysten ainutlaatuisia ulottuvuuksia ja merkityksiä, joita kätkeytyi esimerkiksi esittäjien ja yleisön välisiin vuorovaikutteisiin hetkiin.

Yleisö kamarimusiikillisen vuorovaikutuksen osana

Mirjami Heikkinen: Juu terve kaikille [– –]. Joo sieltä voi vielä ottaa ihan rauhassa paikan [– –]. Luen teille Eeva-Liisa Mannerin, Kirsi Kunnaksen ja Miia Toivion runoja.

Tomas Djupsjöbacka: [J]onka lomassa mä soitan Benjamin Brittenin soolospellosarjoista osia, tai tai katkelmia [– –] tai vaihtoehtoisesti improvisaatiota, vähän riip-puen tilanteesta ja runosta, tollanen yhdistelmä.

Mirjami Heikkinen: Esitys kestää reilu parikymmentä minuuttia, nauttikaa!

Näillä sanoilla aloittivat lausuja ja näyttelijä Mirjami Heikkinen sekä sellisti Tomas Djupsjöbacka esityksensä ”Loistaen olet metsää” Vanhankylän kartanon kahvilassa Järvenpäässä 27.7.2015 (Video 2). Esityksessä runofragmenttien leikkisä käsittely kietoutui Brittenin musiikin fragmentteihin metsän tunnelmia jäljitellen ja maalailien. Mieleen jäivät esimerkiksi lintujen äänien rytmikäs lausunnallinen imitointi sekä samanaikainen sellon laajennettujen soittotekniikoiden improvisoiva, äänimaisemallinen käyttö. (Video 2; KPK 2015.)

Esiintyjät ja yleisö kulkivat samasta ovesta esiintymistilana toimivaan kahvi-oon, mitä voi pitää yhtenä niistä monista yksittäisistä tekijöistä, jotka rakensivat konserttiin ei-hierarkkisen (vuorovaikutus)tilan esiintyjien ja kuulijoiden välille. Pienikokoiseen tilaan saapui kuulijoita vielä kymmenen minuuttia konsertin alkamisen jälkeenkin. Etummaisat kuulijat olivat niin kiinni esiintyjissä, että Heikkinen siirsi kesken esityksen nuottitelinettä pois tieltä. Vuorovaikutus taiteilijoiden ja yleisön välillä oli käsin kosketeltavaa ja intiimiä: Heikkisen yleisön jäsenille suuntaamat hymyt ja yleisön välittömät reaktiot esimerkiksi veikeään tikka-imitaatioon himmensivät yleisön ja esittäjien välistä hierarkkista rajaa, samoin kuin monet muut pienet seikat, kuten se, etteivät esiintyjät käyttäneet – klassisen musiikin esiintyjille tyypillisiä – juhlapukuja. Esitys sisälsi huomattavissa määrin improvisaatiota, kuten sellistin improvisoimia siirtymiä runosta ja tunnelmasta toiseen, mikä vahvisti vuorovaikutteisuuden vaikutelmaa entisestään (Djupsjöbacka 2015; Video 2).

Konsertin päätteeksi Heikkinen tiedusteli kuulijoilta, halusivatko he esittää kysymyksiä taiteilijoille. Heikkinen (2015) valaisi minulle kysymyksen syitä:

Esityksen jälkeisen keskustelun tarkoituksena oli luoda kohtaaminen, jossa esiintyjä- ja katsojaroolit pehmenevät. Tavoitteena oli avata tilaa vapaammalle vuorovaikutukselle, jossa esiintyjät voivat kuunnella katsojien ajatuksia ja tulkintoja esityksestä ja jossa katsojilla on mahdollisuus esittää kysymyksiä esiintyjille.

Yleisön jäsenet esittivätkin kysymyksiä, jotka koskivat runojen ja musiikin valintaa: Miksi juuri kyseiset runot ja sävellykset sisällytettiin esitykseen ja miten ne sopivat yhteen? Djupsjöbacka (2015) kertoi tästä haastattelussa seuraavasti: "Kun silloin kertoo [yleisölle] vähän omista työskentelytavoistaan ja ajatuksistaan, parhaassa tapauksessa tästä syntyvästä keskustelusta yleisö saa vielä 'jotakin lisäpurtavaa' joka syventää heidän juuri kokemaansa." Kun kuulijoiden näkemyksille ja tulkinnoille annetaan painoarvoa yleisön ja esiintyjien keskinäisessä vuorovaikutuksessa, tullaan purkaneeksi perinteisiä näkemyksiä taidemusiikin mystiseksikin luonnehditusta tekijyydestä ja kuulijan passiivisesta roolista musiikin tekemisen prosessissa (vrt. Houni ym. 2005, 7–15).

Länsimaisen taidemusiikin modernia konserttialiestetiikkaa ja -käyttäytymistä ruotivassa *Musicking*-kirjassaan Christopher Small painottaa, että jo konserttialin rakenne – porrastettu, pimennetty katsomo, joka koostuu yksittäisistä istumapaikoista, sekä siitä selvästi erillinen, valaistu esiintymislava – pyrkii minimoimaan vuorovaikutuksen niin kuulijoiden kuin kuulijoiden ja esiintyjien väliltä. Tässä asetelmassa kuuntelijat ovat joukko yksilöitä, jotka ovat paikalla ainoastaan kuunnellakseen musiikkiteoksen esityksen eikä heidän tule osallistua esitykseen, saatikka häiritä sitä esimerkiksi rapistelemalla tai saapumalla paikalle myöhässä. (Small 1998, 26–27.) Siten perinteinen konserttialin ei ole hedelmällisin paikka vuorovaikutteisen ja intiimin tunnelman luomiseksi esiintyjien ja yleisön välille; esiintymislavan ja katsomon välinen fyysinen kulkueste on samalla sosiaalinen este (emt.). Konserttialien ulkopuolinen ympäristö onkin kamarimusiikin historiaa ajatellen luontevampi paikka kamarimusiikkiesityksille ja niiden lähtökohtaisesti pienehköille yleisöille (Baron 1998, 4–5). Meidän Festivaali toteuttaa konserttinsa pääasiassa muunlaisissa tiloissa kuin perinteisissä konserttialeissa, ja useimmat festivaalin esiintymispaikat mahdollistavat yleisön ja esiintyjien tiiviin vuorovaikutuksen lähietäisyydeltä. Joissakin tiloissa, kuten Vanhankylän kartanolla, esiintyjien ja yleisön sijoittaminen raja-aidattomaan ja pieneen tilaan edesauttoi siinä määrin hienovaraisen ja käsin kosketeltavan – sekä verbaalin että nonverbaalin – kommunikation muodostumista, että voidaan perustellusti puhua yleisön nivomisesta osaksi kamarimusiikille sinänsä luontaista vuorovaikutteisuutta. Kuten Heikkinen (2015) itse mainitsi, esityksen oli tarkoitus edetä "dialogissa yleisön antamiin impulsseihin ja yleisön välittämään energiaan".

Tällaisessa esityksessä esiin nousee myös yhteisöllisyyden kokemuksen rakentuminen, mikä voidaan ymmärtää vastakohtaiseksi Smallin (1998) kuvaileman perinteisen konserttialiesityksen asetelmalle, jossa kuulijat ja esiintyjät muodostavat yksilöiden vuorovaikutuksettoman joukon. Yhteisöllisyys ilmeni

tarkastelemassani konsertissa siinäkin, miten esiintyjien suora puhe ja kysymykset kuulijoille saivat kuulijan uudelleenarvioimaan osallistuvuutensa astetta. ”Pieni juttelu ja ehkä yllätyksellisyys ’herättää’ [kuuntelijan] kuuntelemaan [herkemmin], mitä seuraavaksi tapahtuu”, kuten Djupsjöbacka (2015) pohti esiintyjän verbaalisen kommunikaation vaikutusta yleisöön. Koin itsekin esiintyjien kuulijoille esittämän kysymyksen hyvin yllätyksellisenä. Yhteys muihin kuulijoihin tuntui tavanomaista voimakkaammalta, kun huomasi pohtineeni esityksen aikana samoja, runojen ja musiikin yhteyksiä koskevia kysymyksiä kuin muut kuulijat. (Video 2.)

Myös konsertti ”Ykköset ja nollat, nuotit ja tauot” 27.7.2015 Kallio-Kuninkalassa (Sibelius-Akatemian musiikkikeskuksessa) entisen kartanon navetan ylisille rakennetussa konserttitilassa poikkesi tavanomaisesta kamarimusiikkikonsertista paitsi yleisövuorovaikutukseltaan myös teemaltaan. Jo konserttiohjelman esittelyteksti lienee saanut monet kuulijat pohtimaan, mistä konsertin teemassa oli kyse; selvää oli, ettei ainakaan perinteisestä musiikkiteosten esittämisestä (MF 2015b):

Minkälaisia maailmoja Aionon, Maijan, Vennin ja Saimin käsityökerho olisi kutsunut, jos he olisivat olleet ohjelmoijia? Ohjelmoija Linda Liukas tekee lastenkirjan, jossa koodaamistaidon laajeneva merkitys muuttuu mielikuvituksen polttoaineeksi. Seurauksia on mahdotonta ennustaa, mutta varmaa on, että Lindan luoma sankaritar Ruby tulee muuttamaan maailman. Harpisti-säveltäjä Salla Hakkola on löytänyt pelimaailmasta uuden tavan toteuttaa muusikkouttaan. Salla esittelee meille ilmaisuun soolona, sekä yhdessä Pekka Kuusiston kanssa. Löytyykö duoimprovisaatiosta ja ohjelmoimisesta samoja rytmejä ja sääntöjä? Keskustelua ykkösten ja nollien sekä nuottien ja taukojen välillä johdattelee Aura Lindeberg.

Kyseisessä konsertissa ohjelmoija Linda Liukkaan kokemuksia koodaamisen luomisprosessista vertailtiin muusikon luovaan toimintaan, jota puolestaan valottivat Pekka Kuusisto ja niin harpistina kuin säveltäjänä – ja muun muassa Rovion⁵ pelimusiikin tekijänä – tunnettu Salla Hakkola. Konsertti-idea luonnehti Hakolan (2015) sanoin ”avoimuus ja ennakkoluulottomuus asioiden yhdistämisestä ja uusien, odottamattomien yhteyksien syntymistä kohtaan, mikä kuuluu Pekan [Kuusiston] ja Meidän Festivaalin tyyliin noin yleensäkin”.

Konsertin taustalla oli myös kasvatuksellinen ja yhteiskunnallinen pohjavire, sillä Liukas on lastenkirjailijan ominaisuudessa kannustanut lapsia ja etenkin tyttöjä käymään ennakkoluulottomasti käsiksi koodaamisen luovaan prosessiin.⁶ Aihe on ajankohtainen, sillä koodaamista opetetaan yhä useammin peruskouluissa. Konsertin aikana Kuusisto kannusti ennakkoluulottomuuteen sähköisten soittimien – kuten sähköviulun ja siihen kytkettyjen efektilaitteiden – käytössä ja havainnollisti yleisölle maanläheisesti sähköviulunsa luonnetta ja toimintaa seuraavasti (Video 3):

⁵ Rovio Entertainment Oy on suomalainen pelinkehittäjäyhtiö, jonka kuuluisin peli on älypuhelin- ja tietokonepeli Angry Birds.

⁶ Feministiseen sukupuoliteemaan viittasi myös konsertin käsiohjelman maininta Tuusulanjärven historiallisen taiteilijayhteisön naisten käsityökerhosta.

Parhaimmillaan jousisoitin on mun mielestä se joka tulee lähelle instrumenteista ilmaisuvoimaisinta eli ihmisääntä mutta koska tää ei oo sillä tavalla inspaava soitin niin siksi mä tukeudun tällaiseen tietokonelaitteistoon. Täs on nippu eri tarkotuksessa toimivia tietokoneita, tääl on tämmöne, jotkut teistä näkee jotkut ei, tääl on punanen laatikko, jossa on erilaisia vääntimiä ja nippeleitä ja sitten tämmönen kaasupolkimen tyyppinen pedaali. Se saattaa muuttaa esimerkiksi äänen värähtelyä hitaammaks elikkä laskee virettä saattaa muuttaa äänen värähtelyä nopeammaks eli nostaa virettä. Saattaa tuplata kaksintaa sen värähtelyn jollain nopeudella eli tuottaa kaksoisääniä vaikka mä soitankin tällä viululla vain yhtä nuottia, esimerkiksi tälleen [– –].

Yleisölle suunnattu puhe esityksen aikana on poikkeuksellista länsimaisessa taidemusiikkikulttuurissa ja konserttirituaalissa, jossa puhetta voi pitää jopa eräänlaisena tabuna; tyyppisestihän konserteissa on kyse musiikkiteoksen ”eheästä” ja ”puhtaasta” esittämisestä yleisölle, joka keskittyy esteettiseen kontemplatioonsa vailla puheen kaltaisia ”häiriötekijöitä”. Poikkeuksellista tutkimassani konsertissa oli niin ikään instrumentin käytön ja ominaisuuksien avaaminen yleisölle tässä laajuudessa, jolloin äänen tuottamisen tapa arkipäiväistyy. Musiikko ei tällöin näyttäydy mystiseksi hahmoksi, jonka käsittämättömiä taitoja yleisö kuuntelisi hämmästyneenä. Esitys purki klassisen musiikin konserteille



Kuva 1: Meidän Festivaalin konsertti ”Ykköset ja nollat, nuotit ja tauot” Kallio-Kuinkalassa, Järvenpäässä 27.7.2015. Kuvassa (vasemmalta) harpisti-säveltäjä Salla Hakkola, viulisti ja festivaalin taiteellinen johtaja Pekka Kuusisto, ohjelmoija ja tietokirjailija Linda Liukas sekä konsertin juontanut Aura Lindeberg. Kuva: Maarit Kytöharju/Meidän Festivaali.

tyypillistä ”ylimaallisen” taiturimuusikon ja massayleisön välistä kuilua, joka kehittyi 1800-luvun virtuoosikonserttien myötä (vrt. Goehr 1998, 152–165).

Romantiikan aikakauden virtuoosikonserttien seurauksena myös moderneihin taidemusiikin konsertteihin on liittynyt kiinteästi yleisön passivoituminen ja häivyttäminen taka-alalle (Mäkelä 1988, 68). Tarkasteleman konsertin tarkoitus oli sitä vastoin ”luoda epämuodollinen, spontaani ja avonainen tunnelma keskusteluun ja musiikkiin niin, että yleisö tuntisi luontevaksi osakseen myös osallistua kysymyksillä tai kommentoimalla” (Hakkola 2015). Konsertissa onnistuttiinkin luomaan keskustelullinen tunnelma, mikä Pekka Kuusiston (2015) mukaan teki sähköviulun ominaisuuksien esittelyn luontevaksi:

Mikäli konsertissa olisi kuultu esimerkiksi yksi tunninmittainen pyhyyskokemukseen tähtäävä teos, olisin suorittanut laite-esittelyn jotenkin toisin, vaikkapa kirjallisena, mutta nyt kun musiikki esitettiin Linda ja Auran [Lindeberg] valaisevien keskustelujen lomassa, tuntui rento ja ehkä jotenkin demystifioiva lähestymistapa sopivalta.

Vaikka vuorovaikutuksellisuus on aina ollut osa esittämistä, on juopa yleisön ja esittäjän välillä klassisen musiikin perinteessä suurempi kuin monissa muissa länsimaisissa musiikinlajeissa, esimerkiksi kansanmusiikissa. Tämä on Hakkolan (2015) mukaan kuitenkin muuttumassa. Esittämisessä – ja taiteessa ylipäänsä – ollaan siirtymässä hyvän/huonon ja kauniin/ruman julistamisesta kohti yleisön ja esittäjien vuoropuhelun kautta tapahtuvaa elämystä ja kokemuksellisuutta, joka on niin henkilökohtaista kuin yhteisöllistä, sekä kysymysten herättämistä: ”Katsojasta tai kuuntelijasta on tullut osallistuja, osa taideteosta tai -elämystä”, Hakkola kiteyttää. (Emt.) ”Ykköset ja nollat, nuotit ja tauot” -konsertissa esityksen sisältö syntyi korostuneesti vuorovaikutuksessa yleisön kanssa. Oman vivahteensa kamarimusiikilliseen vuorovaikutukseen antoivat myös yhteiskunnallinen, kasvatuksen liittyvä teema, jonka ympärille vuorovaikutus rakentui, sekä muusikon toiminnan demystifointi yleisölle suunnatun suoran puheen kautta.

Säveltäjä kamarimusiikillisen vuorovaikutuksen osana

Bryce Dessner: Saatte hyvin säilytettyä energisyyden. Se tuo voimaa, että olette niin kuin tässä pitääkin olla, vahvasti läsnä[– –] [demonstroi intensiivistä keskittymistä].

Terhi Paldanius: Tämä on hyvin raskasta, keskellä tätä takatakatakaa, huh, tuntuu etten jaksa tätä enää [nauraa].

Petja Kainulainen: Bryce, tämä on todella hyvä kappale, tässä hyödynnetään kaikkia jousikvartetin hyviä puolia.

Jukka Untamala: Luulisin, että kappaleen laajuus on juuri sopiva.

Terhi Paldanius: Se ei ole liian pitkä.

Jukka Untamala: Se ei ole liian pitkä, se ei ole liian lyhyt kasvattamaan [intensiiviteettiä]...

Bryce Dessner: Teidän ei tarvitse harjoitella tätä enää minun kanssani, vai [– –]?

Jukka Untamala: Me aiomme tehdä hyvin kirurgista työtä. Jos haluat kuunnella, olet tervetullut.

Kamarimusiikillisen vuorovaikutuksen osapuolena voi olla myös säveltäjä, kuten tässä tapauksessa Meidän Festivaalilla vierailut amerikkalainen nykysäveltäjä Bryce Dessner (s. 1976), joka oli mukana *Aheym*-sävellyksensä (2009) harjoituksissa konserttipäivänä 29.7.2015 (Video 1, suom. tekijä⁷). Alun perin Dessnerin ja Kronos-kvartetin yhteistyössä syntyneen teoksen esitti festivaalilla Kamus-kvartetti.

Yhdysvaltalaisista jälkiminimalismia edustava *Aheym* on tunnelmaltaan myrskyisä sävellyks, joka alkaa intensiivisillä ja konemaisen rytmikkäillä sforzandoilla (ks. kuva 2). Teosta luonnehtii rauhattomuus, jota luovat esimerkiksi pistävän terävät pizzicatot ja ylipäänsä jatkuva, jopa pakonomaisen katkeamaton liike eteenpäin. Dessner ei kuitenkaan harjoituksissa puuttunut tulkinnan yksityiskohtiin, joitakin rytmiiikkaan liittyviä pulmallisia kohtia lukuun ottamatta. Sen sijaan hän ohjeisti muusikoita säilyttämään jatkuvan liikkeen tunnun, josta hän puhui harjoituksissa myös energisyytenä. Kuten Kamus-kvartetin sellisti Petja Kainulainen haastattelussani (2015) kuvasi: "[H]än [Dessner] oli tarkkana siitä, että kappaleiden energia pysyy vahvana. Häntä ei voi missään nimessä luonnehtia ainakaan turhan tarkaksi omista äänistään – olennaisempaa tuntui olevan oikean energian syntyminen [– –]."

Tehtävä ei ollut muusikoille helppo, sillä intensiivisen, rytmisesti haastavan teoksen läpisoittaminen oli, kuten Kainulainen (2015) asian muotoili, "voimien kannalta äärimmäinen suoritus". Joka tapauksessa musiikki eteni voimallisena kuin juna heti ensimmäisissä yhteisharjoituksissa, ja säveltäjä kiitteli muusikoiden kykyä ylläpitää jatkuvaa intensiteettiä. Muusikoista teos oli sopivan pituinen intensiteetin säilyttämiseen. (Video 1.)

Pohdittaessa Dessnerin säveltäjänroolia kamarimusiikillisessä vuorovaikutuksessa on syytä käsitellä yhtäältä säveltäjä–muusikko–vuorovaikutuksen oletettua luonnetta länsimaisessa taidemusiikissa ja toisaalta Dessnerin muusikkoutta suhteessa tähän. Taidemusiikkikulttuurissa säveltäjän ja esittäjät roolit eriytyivät toisistaan teos-käsitteen vakiinnutettua asemansa 1800-luvulla (Goehr 1992 ja 2000). Tämän seurauksena muusikoiden improvisointitaito, jota oli aiemmin pidetty keskeisenä muusikkouden osana, alkoi hiipua ja muusikon päätehtäväksi muotoutui teosuskollisuuden käsitteeseen nojaava teosten "mahdollisimman oikea" esittäminen yleisölle (Tagg 2000, 164–165). Säveltäjä–muusikko–vuorovaikutussuhteessa säveltäminen asettui hierarkkisesti esittämisen yläpuolelle tätä arvokkaammaksi luovaksi musiikin tekemiseksi, ja esittämisen sisältämä luova toiminta sivuutettiin.

Dessner on monipuolinen muusikkopersona, joka tuo kamarimusiikilliseen vuorovaikutukseen kiinnostavia ja perinteestä poikkeavia ulottuvuuksia. Hän on myös ansioitunut paitsi vaihtoehtorock-yhtye The Nationalin kitaristina (ja musiikintekijänä) myös uuden musiikin kuraattorina, MusicNOW-nykymusiikkifestivaalin ja improvisaatioryhmä Clogsin perustajana sekä nykysäveltäjänä, jonka tyyli ammentaa monesta suunnasta, genrestä ja tyylistä (muun muassa minimalismista, barokista, progressiivisesta rockista, kokeellisuudesta sekä modernin taidemusiikin tyyleistä). Meidän Festivaalilla Dessner esiintyi kaksoisroolissa,

⁷ Keskustelu käytiin englanniksi.

säveltäjänä ja kitaristina, soittaessaan sävellyksensä *Quintets* (2007) yhdessä Kamus-kvartetin kanssa, soittaessaan sähkökitaralle säveltämänsä sooloteoksen *Garcia counterpoint* (2015) sekä soittaessaan festivaalin viimeisenä päivänä Pekka Kuusiston kanssa sähköviulu–sähkökitara-duon, jonka Kuusisto ja Dessner olivat säveltäneet festivaalin aikana. Näissä esityksissä säveltäjän ja esittäjän välinen hierarkia (kuten myös tekijyys) murtui kokonaisvaltaiseksi muusikkoudeksi, ja viimeisessä tapauksessa kyseessä oli vieläpä yhteissävellys – tai yhteismuusikkous, joka sai kaksi erilaista toteutusta kahdessa perättäisessä konsertissa festivaalin päätöspäivänä. Mutta edes *Aheym*in harjoitusten vuorovaikutuksellisuus ei tukenut selkeää säveltäjä–muusikko-hierarkiaa, sillä Dessnerin pyrkimyksenä ei selvästikään ollut nuotintarkka teosuskollisuuden toteutuminen.

Säveltäjä–muusikko-vuorovaikutukseen on kuulunut jo 1800-luvulta lähtien, teos- ja säveltäjäuskollisuuden käsitteiden syntyminen myötä, ajatus säveltäjän intentioiden ilmentämisestä – tai vähintäänkin tiedostamisesta – esityksessä ja esitykseen valmistautumisessa. Teoksen taustan tuntemus on osa säveltäjän intentioihin perehtymistä, minkä Kamus-kvartetin sellistikin toi esille: ”kappaleen tausta vaikuttaa tulkintaamme, taiteilijan tehtävähän on yrittää mahdollisimman hyvin ymmärtää, mitä säveltäjä on kappaleellaan tarkoittanut” (Kainulainen 2015). Kamus-kvartetti oli tutustunut *Aheym*in taustaan harjoitusvaiheessa: ”[t]iesimme, että teos kertoo säveltäjän isovanhempien saapumisesta Amerikkaan pakoon juutalaisvainoja, niin kyllä se varmasti vaikutti kaikkien meidän mielikuvaan siitä, mitä oletamme säveltäjän tällä tässä suhteessa tarkoittaneen” (emt.). Dessner ei itse valottanut *Aheym*in taustaa muusikoille, mutta tietoa teoksesta oli helposti löydettävissä, esimerkiksi säveltäjän internet-sivuilta (Dessner 2015, suom. tekijä):

Aheym on jiddišin kieltä ja tarkoittaa ”kotia kohti”, ja tämä kappale on kirjoitettu pakomatkan ja taivaltamisen kuvaukseksi. Minä ja veljeni vietimme pikkupoikina tuntekautia isoäitini kanssa esittäen hänelle kysymyksiä hänen Amerikkaan saapumisensa yksityiskohdista. (Isäni suku muodostui Puolasta ja Venäjältä tulleista juutalaisista immigranteista.) Hän pystyi kertomaan ainoastaan hajanaisia yksityiskohtia, mutta ne löysivät tiensä kollektiiviseen mielikuviuksemme ja muodostuivat lopulta osaksi omaa kulttuurista identiteettiämme ja yhteyttämme menneisyyteen [– –].

Kuva 2: Bryce Dessner, *Aheym*-jousikvartetton alku. Julkaistu Chester Music Limited luvalla.

For Kravitz Quartet
Aheym אהיים
(Homeward)

Bryce Dessner
(2009)

♩ = 150

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello

Säveltäjän ja esittäjän roolit ilmenivät kaiken kaikkiaan joustavina Dessnerin ja Kamus-kvartetin kamarimusiikillisessa vuorovaikutuksessa. Sama koskee yleisemminkin vuoden 2015 Meidän Festivaalia, jonka konsertit sisälsivät runsaasti teosuskollisuuden ihanteesta poikkeavia sävellysten sovituksia sekä improvisaatiota ja joka nosti Dessnerin ohella esiin muitakin säveltäjä–esittäjiä ja musiikkialan moniosaajia. Esimerkiksi konsertin ”Kaksi astetta” (28.7.2015 Järvenpää-talo) esittäjät – Pekka ja Jaakko Kuusisto sekä lauluyhtye Rajaton – olivat samalla konsertissa kuullun musiikin tekijöitä, säveltäjiä ja sovittajia. Säveltäjä–esittäjä-dikotomian hämärtymisestä huolimatta sävellyksellisten intentioiden huomioonniolla oli yhä merkitystä esittäjille, ainakin teokseen ja sen esittämiseen liittyvien mielikuvien osalta ja erityisesti nykymusiikkiin liittyen. Säveltäjän intentiot edustavat säveltäjän ääntä kamarimusiikillisessa vuorovaikutuksessa silloinkin, kun säveltäjä ei ole itse fyysisesti paikalla.

Esityskäytäntöjen tutkimuksessa puhutaan usein siitä, miten säveltäjän intentioiden voidaan ajatella ilmenevän musiikkiteoksen eri tasoilla. Esimerkiksi musiikkifilosofi Randall Dipertin (1980, 206–208) mukaan säveltäjän tarkoittama ääni (esimerkiksi tietty instrumentti) on tekijän intentioiden kannalta alisteinen äänen esteettistä vaikutusta koskeville intentioille (esimerkiksi tietyn instrumentin käytön aikaansaama vaikutelma tai vaikkapa ”yllätyksellisyys” musiikkiteoksen viitekehyksessä). Musiikkiteoksen yhteiskunnallisen ulottuvuuden voisi mielestäni ajatella edustavan sellaista säveltäjän korkean tason intentiota, joka vaikuttaa ainakin jossain määrin esitykseen valmistautumiseen – näin myös Kamus-kvartetin *Aheym*-esityksen kohdalla, vaikkei teoksen aihetta otettukaan puheeksi kuvaamissani harjoituksissa. Ulottuvuuden tiedostaminen voi lisäksi saada muusikon kiinnittämään aikaisempaa suurempaa huomiota kyseessä olevaan yhteiskunnalliseen aiheeseen ylipäänsä. Näin kävi Pekka Kuusistolle (2015) hänen säveltäessä ja harjoitellessa ilmastonmuutokseen liittyviä, ”Kaksi astetta”-konserttikokonaisuuteen kuuluvia kappaleita:

[O]li helppo huomata miten ilmastonmuutokseen liittyvä uutisointi alkoi ponnahtaa sanomalehtien sivuilta ja internetistä omiin silmiin aivan uudella teholla. Kyse ei ollut siitä, että aiheesta olisi juuri silloin alettu pitää suurempaa ääntä, vaan siitä että keskittyessä tarpeeksi johonkin aiheeseen, näkee sitä kaikkialla.

On tietenkin asia erikseen, miten sävellyksen aihe välittyy yleisölle. Kainulainen (2015) veti yhteen Kamus-kvartetin näkemyksen seuraavasti: ”Kuitenkin musiikki on musiikkia emmekä osaa yhteiskunnallisesti sävelin ottaa kantaa muuten kuin pyrkimällä soittamaan teokset mahdollisimman hyvin ja toivoa, että se saa ihmisissä aikaan reaktioita.” On kuitenkin todettava, että jos *Aheym*in aiheesta oli tietoinen, kuulija yhdisti helposti teoksen rauhattomuuden, samoin kuin harjoitusten vuorovaikutuksessakin esiin nousseen jatkuvan liikkeen ja energian tunnun, pakenemisen ja pakolaisuuden tematiikkaan. Teoksen yhteiskunnallinen merkitys saa monenlaisia sävyjä itse esityshetkessä ja siinä vuorovaikutuksessa, johon osallistuvat muusikot, kuulijat ja säveltäjä–esittäjä sävellyksellisine intentioineen, tietyissä ajassa ja paikassa sekä yhteiskunnallisessa ja maailmanpoliittisessa tilanteessa.

Improvisaatio kamarimusiikillisessa vuorovaikutuksessa

Esityksessä on selkeä käsikirjoitus ja etukäteen sovittu järjestys musiikin ja runojen dramaturgiasta, mutta näiden raamien sisällä oli sovitusti pari kohtaa, jossa improvisoitiin ennalta sovitulla materiaalilla (esim. linnun äänet ja Kirsi Kunnaksen Tikkalaulu-runno, Mirjami improvisoi ja luuppasi tekstiä improten, samoin Tomas improsoi ääniä, Tikka-runossa antoi biitin). Esiintyjät ylläpitivät myös esityksen kaikissa vaiheissa avointa suhdetta yleisöön ja mukauttivat ilmaisuun dialogissa yleisön antamiin impulssihin ja yleisön välittämään energiaan.

Tämä lausuntataiteilija Heikkisen (2015) kommentti tuo esille, että kamarimusiikillinen vuorovaikutus ”Loistaen olet metsää” -konsertissa sisälsi improvisatorisen elementin, jonka pohjana oli esiintyjien keskinäisen vuorovaikutuksen ohella myös esiintyjien ja yleisön välinen, esityksen aikainen vuorovaikutus. Yksi konsertin mieleenpainuvimmista osista oli improvisaatio Kirsi Kunnaksen (1956) *Tikkalaulu*-runoon. Runo kuuluu seuraavasti:

Tikka hakkaa hakkaa hikkaa
hakee hakee tikkalikkaa
tik tik
nokka naputtaa
naputtaa ja taputtaa,
kaikki kolot koputtaa
koputtaa ja hoputtaa:
Tikkalikka likka likka
ala kotiis laputtaa!

Runoesitys alkoi improvisaatiolla, joka sisälsi Heikkisen tuulen puhallusta muistuttavia henkäyksiä ja kuiskauksia sekä lintuja muistuttavia ääniä, kuten pärinöitä ja kiljahduksia. Myös Djupsjöbacka improvisoi sellolla lintuääniä, ja Heikkisen pärinä-äänet löysivät vastaavuutensa sellon tremoloista. Pian mukaan tuli fragmentteja runosta, ja esiintyjien vuorovaikutusta leimasi lausutun sanan rytmin matkiminen sellolla, myös soittimen puuosia käyttäen. Itse runo esitettiin ”luupaten”, mikä tässä tapauksessa tarkoitti runofragmenttien toistamista niitä samalla improvisatorisesti muunnellen: ”ti-ti-ti tikka, ti-tika-ta tikka, tam-tam-tam tikka, [- -] tikka hakkaa hikkaa [kiljahdus], hik-hik, hik-hik-hik, hah-hah-haa [- -]” (Video 2). *Tikkalaulu*-esityksen intensiteetti kasvoi kohti huipentumaa, joksi muodostui Heikkisen karjuma fraasi ”ala kotiis laputtaa!”, johon esitys päättyi. Runojen välillä sellistillä oli tärkeä tehtävä siirtymien improvisoinnissa (Djupsjöbacka 2015):

Minulle se [improvisaatio] oli tässä esityksessä hyvin paljon ”siltojen rakennusta”. Tällä tarkoitan että musa voi olla pieni pätkä, jolla siirrytään kahden runon välillä tunnelmasta toiseen. Yritin etsiä sanojen tunnelmalle sopivia ääniä tai soitinta; ”tum-muva iltasade” kuulostaa omassa päässäni erilaiselta kuin ”siivet lähtevät lentoon”.

Länsimaisen taidemusiikin perinteiseen konserttisaliestetiikkaan liittyy ajatus siitä, että kuulijalle on oltava mahdollista arvioida teosta ja sen esitystä toisistaan

irralisina asioina; musiikkiteoksen tulisi siis "kuultaa" esityksen eli vaihtuvien tulkinnallisten ratkaisujen lävitse (ks. Goehr 1992, 238). Konsertissa "Loistaen olet metsää" tätä ajatusta tai esteettistä ihannetta ei tavoiteltu eikä noudatettu, eikä se olisi ollut mahdollistakaan, sillä "teos" muodostui oleellisilta osiltaan improvisoidusta kamarimusiikillisesta vuorovaikutuksesta sekä eri taideteosten, taiteen lajien ja välineiden uudenaikaisesta yhteen liittämistä (esim. runot ja sel-lomusiikki). Esityksen järjestäminen vuorovaikutusta minimoivan konserttialin sijaan vuorovaikutusta edistävällä kahvilatilalla nosti esiin esiintyjien ja yleisön välisen sekä esiintyjien keskinäisen vuorovaikutuksen tärkeyden musiikkiesityksessä. Heikkisen mukaan ei-perinteisten esiintymistilojen, kuten palvelukeskuksen ja kahvilan, valinnalla nimenomaan pyrittiin vapauttamaan vuorovaikutusta, luomaan yhteisöllisyyden tuntua ja saamaan musiikkitapahtuman osapuolet paremmin kohtaamaan toisensa. Esiintyjät myös kokivat tässä onnistuneensa: "Useampi katsoja kommentoi esityksen koskettaneen, eräs herra sanoi 'tipan melkein tulleen linssiin.'" (Heikkinen 2015.) Heikkinen tosin tähdensi, että "tipa voi tulla linssiin" myös perinteisessä, pimennetyssä katsomossa. Esityksen jälkeinen vuorovaikutus yleisön kanssa edellä kuvatussa tapauksessa kuitenkin mahdollisti sen, että kuulijoiden reaktiot tulivat ylipäänsä esiintyjien tietoon, jolloin esiintyjät myös pystyivät niihin reagoimaan esityksen aikana.

Improvisaation olemuksen länsimaisessa taidemusiikissa voi tietenkin ymmärtää monella tavalla. Improvisaatiota fenomenologisesta näkökulmasta tutkineen Bruce Bensonin (2003, 26–30) mukaan jopa niin sanottujen sekundaaristen musiikillisten parametrien, kuten tempon ja dynamiikan, tavanomainen tulkinnallinen muuntelu on sekin eräänlaista improvisaatiota. Konsertissa "Ykköset ja nollat, nuotit ja tauot" esiintyneen Hakkolan (2015) mukaan taas "improvisointi ei kuulu yleensä millään tavalla taidemusiikkiin – [jossa] halutaan kontrolloida sitä, kuka esittää, mitä ja millä tavalla ja mikä on jokaisen paikalla olevan rooli tilanteessa".⁸

Oli näkökulma kumpi tahansa, improvisaatio oli kummassakin konsertissa poikkeuksellisen pitkälle vietyä ainakin länsimaisen taidemusiikin kontekstissa tarkasteltuna. "Ykköset ja nollat, nuotit ja tauot" -konserttia välittömästi edeltänyt viimeinen harjoitus kertoi hyvin vähän tulevasta esityksestä ennakoiden esityksen spontaania luonnetta: harjoituksessa Hakkola kokeili ja kuulosteli sähköharppua yksin, sillä esiintyjäduon toinen jäsen, Pekka Kuusisto, saapui harjoitukseen suoraan edellisestä konsertistaan ja ehti paikalle vasta harjoitusajan lopussa, vain hieman ennen konsertin alkamista. Silloin ehdittiin käydä läpi lähinnä esityksen suuret suuntaviivat. (Video 3.)

Konsertti koostui improvisaatiosta, Hakkolan sävellyksistä, joihin liitettiin improvisaatiota, ja keskustelusta. Pekka Kuusisto (2015) kertoi tehneensä muistiinpanoja Hakkolan sävellyksistä duon aiemmissa harjoituksissa ja improvisoineensa konsertissa niiden pohjalta sopivia sovitusratkaisuja. Esiintyjien konsertinaikaista vuorovaikutusta leimasi Kuusiston mukaan (emt.) spontaani tunnelma:

⁸ Taidemusiikin kontekstissa poikkeuksena voidaan pitää urkumusiikkia, jonka opetuksessa improvisaatio on säilyttänyt tärkeän asemansa.

[I]mprovisaatio oli hyvin merkittävässä osassa. Sekä harpisti-säveltäjä Salla Hakkola että minä kuuntelimme Linda Liukkaan ajatuksia ja ilmaisutapaa suuren mielenkiinnon vallassa, ja pyrimme rakentamaan musiikillisia kokonaisuuksia, jotka toimivat sopivassa suhteessa puheen lavasteena, sen tukena, hengähdystaukuna, vastaväitteenä, varoittavana esimerkkinä jne. Me muusikot osallistuimme aiheiden käsitteilyyn myös puhumalla, ja uskon välittäneemme lavallaolijoiden kesken vallinneen hyvän hengen ja inspiraation tilan konsertin yleisölle.

Myös esityksenaikainen vuorovaikutus yleisön kanssa oli improvisatorista, kuten jo aiemmin todettiin.

Olen aikaisemmissa, klassisen musiikin harjoituskäytäntöjä käsittelevissä kenttätutkimuksissani (Virtanen 2007 ja 2014) havainnut, että teosten esitykset, yhteismusisointiin liittyvät seikat mukaan lukien, harjoitellaan yleensä tarkasti etukäteen: orkesteri tai yhtye harjoittelee teoksesta fragmentin kerrallaan ja toistaa sitä, kunnes yhteinen tulkinta ja toivottu sujuvuus saavutetaan. Lopulta, kenraaliharjoituksissa, fragmentit yhdistetään yhtenäiseksi kokonaisuudeksi, joka sitten esitetään kutakuinkin samassa muodossa konserttiyleisölle. Esittäminen yleisön edessä tuo tietenkin kaikkiin esityksiin uuden ulottuvuuden, mutta Meidän Festivaalin konsertit löysivät lopullisen muotonsa vasta julkisessa esitystilanteessa ja vuorovaikutteisessa improvisaatiossa.

Musiikillista improvisaatiota on määritelty monesta eri näkökulmasta ja lähtökohdasta. Yleisimpiin määritelmiin kuuluu improvisaatiota tutkineen Erkki Huovisen (2015, 6–7) mukaan improvisaation ymmärtäminen esityshetkellä tapahtuvaksi ratkaisujen tekemiseksi ja musiikillisen materiaalin joustavaksi – ei ennakolta täysin määrättyksi – käsittelyksi. Meidän Festivaalin konserteissa ilmennyt improvisaatio tulee määritelmällisesti lähimmäksi Huovisen mainitsemaa tekijöiden herkkyyttä muokata toimintaansa vuorovaikutuksessa kansaesiintyjien tai yleisön kanssa. Esityshetkessä muotoutuva taiteellinen prosessi saattaa silloin yllättää myös esiintyjät. Kuten ”Ykköset ja nollat, nuotit ja tauot” -esityksessä mukana ollut Liukas (2015) asiaa kommentoi: ”Mulla ei ollut mitään kokonaiskuvaa siitä, miltä lopputulos näyttää ennakkoon. Tällaiselle kontrollialpinalle [se] oli aika hurjaa!”

Tällaisessa konserttitoiminnassa myös nuottikirjoituksen asema kokee muutoksia. Sitä ei voi luonnehtia edes Nicholas Cookin (2003, 6) tunnetulla *skriptin* – esityksen käsikirjoituksen – käsitteellä. Skriptin käsite kyllä auttaa ymmärtämään nuottikirjoituksen toimintaohjeeksi muusikoiden keskinäiselle vuorovaikutukselle – pikemminkin kuin esityksen ennalta määrääväksi tekijäksi. Mutta tämäkään näkökulman muutos ei poista sitä tosiasiaa, että perinteisen taidemusiikin harjoittelu ja esiintyminen tapahtuu silti yleensä nuottikirjoituksen ympärillä, kutsuttiin sitä sitten skriptiksi tai partituuriksi. Konsertissa ”Ykköset ja nollat, nuotit ja tauot” sen sijaan ei käytetty yhteisiä nuotteja. Esiintyjät olivat kyllä itse laatineet etukäteen – jokainen itselleen – väljän ”käsikirjoituksen”, mutta osapuolten välisen vuorovaikutuksen ja samalla koko konsertin ja siihen sisältyvien esitysten olemukset määräytyivät vasta pitkälti improvisoidussa konsertissa. Meidän Festivaalin konsertit sisälsivät tässä mielessä vahvan kokeellisen elementin. Lisäksi on tärkeää huomata, että improvisaatiolla oli konsertissa

paitsi vuorovaikutuksellinen ja kokeellinen myös kasvatuksellinen funktio: esiintyjät halusivat ”improvisoinnilla tuoda ja todentaa musiikin ja koodien oppimisen leikkillisyyden tärkeyttä, joka motivoi jatkamaan, haluamaan oppia lisää, joka tuottaa iloa itse tekemisestä, ei sen lopputuloksen arvioimisesta” (Hakkola 2015). Kasvatukselliset tavoitteet istuivat hyvin yhteiskunnallisesti kantaa ottavan festivaalin profiiliin.

Kohti laajennettua muusikkoutta ja yhteisöllisyyttä

Muusikkouteen liittyy länsimaisessa taidemusiikissa tasapainottelu erilaisten, osin keskenään ristiriitaistenkin roolien ja ihanteiden välillä. Muusikon voi yhtäältä ajatella olevan teosten uskollinen tulkitsija (jopa ”välittäjä”), joka herättää teoksen henkiin tyyliä ja tekniikallaan ja teknisellä taituruudellaan, toisaalta persoonallinen virtuoosi, jonka taidoissa ja musikaalisuudessa on jotain selittämätöntä, ylimaallistakin. (Goehr 1998, 132–173.) Esittämisen tutkimuksessa muusikkoutta on vastaavasti lähestytty niin tiettyjen teosten esittämiseen liittyvien kysymysten näkökulmasta kuin muusikon – käytännössä aina ammattimuusikon – erityistaitojen ja persoonallisen esitystavan (esimerkiksi kehonkäytön) näkökulmasta.

Meidän Festivaalilla tekemäni kenttätyö osoittaa, että kamarimuusikkous voi pitää nykyään sisällään muutakin kuin musiikkiteosten tyyliä, teknisesti taitavaa ja persoonallisen virtuoosista tulkintaa. Pekka Kuusiston (2015) mukaan muusikkous 2000-luvulla voi sisältää ainakin

[t]erveellistä pohdintaa siitä, miksi näitä hommia ylipäätään tehdään, ja minkälaisiin varsinaisen taiteentelemisen ulkopuolisiin toimiin haluaa varmemmin tai mielenkiintoisemman työtilanteen toivossa aikaansa uhrata. Ihmiskunta yrittää hahmottaa viestinnän uusia sääntöjä, muusikot muiden mukana.

Voidaankin puhua 2000-luvun *laajennetusta muusikkoudesta*, johon liittyy uudenlaisia tehtäviä kuten aktiivinen vuoropuhelu yleisön kanssa esityksen aikana ja jälkeen – toisin sanoen yleisön sisällyttäminen osaksi kamarimusiikillista vuorovaikutusta – sekä kyky spontaaniin improvisaatioon: esityksen rakentamiseen vasta konserttitilanteessa esiintyjien ja yleisön vuorovaikutteisessa kanssakäymisessä. Tärkeässä asemassa näyttäytyy myös kulttuuristen ja yhteiskunnallisten kysymysten nivominen yllättävällä tavalla esityksen osaksi (esimerkiksi kasvatuksellisista kysymyksistä keskustelu osana konserttia). Hakkola (2015) luonnehti näkemystään tämän päivän muusikkoudesta tavalla, joka tuo esiin muusikon uuden roolin yhteiskunnallisten ilmiöiden tarkkailijana:

Nykyään näen 2000-luvun muusikko-taiteilijan ennen kaikkea luovana ajattelijana ja toimijana – henkilönä, jolla on mahdollisuus elämän, ihmisryhmien ja yhteiskunnan ilmiöiden syvälliseen tarkkailemiseen ja kokemiseen sekä niiden yhdistämiseen yllättävällä tavalla niin, että se tuo esiin jotain olennaista ja jotain uutta. Tällainen luova ajattelija pystyy myös toimimaan yhteiskunnassa visionsa toteuttamiseksi – hän kykenee vuorovaikutukseen myös omien ympyröidensä ulkopuolella ja tarvit-

see niitä taitoja saadakseen aikaan tilanteita, tapahtumia ja teoksia, joissa tuo uuden synnyttäminen, uusien yhdistelmien ja olennaisen esille tuominen voi tapahtua.

Tällaiset muusikkouden uudet ulottuvuudet eivät ole aikaisemmin olleet yhtä laajamittaisesti tai silmiinpistävästi esillä kamarimusiikissa tai sen tutkimuksessa tai edes taidemusiikin kentällä yleisemmin, vaan ne tuntuvat kuuluvan 2000-luvun keskusteluun taidemusiikin olemuksesta, koulutuksesta ja merkityksestä yhteiskunnassa ja kulttuurissa. Yhteiskunnallista musiikkia on toki sävelletty ja esitetty aikaisemminkin, ja esiintyjä–yleisö-vuorovaikutusta on Suomessakin aktivoitu intiimeillä esiintymisfoorumeilla perinteisen konserttialiestetiikan ulottumattomissa, mutta ei samassa mittakaavassa eikä niin systemaattisesti yhden festivaalin puitteissa kuin mitä Meidän Festivaali on pitkäjänteisesti 2000-luvulla tehnyt. Suuntaus on kuitenkin nyt näkyvissä muun muassa uusina festivaaleina, joiden peruslähtökohtana on Meidän Festivaalin tapaan nimenomaan pyrkiä muuttamaan länsimaisen taidemusiikin perinteisiä esityskäytäntöjä uuteen, keskustelempaan ja yllätyksellisempään suuntaan (esimerkiksi vuonna 2015 käynnistetty Eloa-festivaali⁹). Jaakko Kuusisto (2015) huomauttikin, että muusikoilta saatetaan tulevaisuudessa odottaa vieläkin laajempaa osaamista: varainhankintaa, yrittäjyyttä ja markkinointiosaamista, ja hän näkee tässä kehityksessä niin hyviä kuin huonoja puolia.

Tutkimuksessa tuli esiin, että Meidän Festivaalin konserttien kamarimusiikillista vuorovaikutusta luonnehtivat sellaiset piirteet kuin tiivis, esityksen olemukseen ratkaisevalla tavalla heijastuva yleisövuorovaikutus, esiintyjien keskinäisessä sekä esiintyjien ja yleisön välisessä vuorovaikutuksessa esityshetkellä syntyvä improvisaatio, yleisön ja esiintyjien välisen hierarkian murtuminen sekä muusikkouden ja säveltäjyyden/tekijyyden kietoutuminen yhteen. Nämä piirteet rakentavat samalla yhteisöllisyyttä: yhteenkuuluvuuden tunnetta, kollaboratiivisuutta ja vastavuoroisuutta, joiden kautta voidaan saavuttaa esityshetkellä ainutkertainen taiteellinen prosessi (vrt. Leinonen ym. 2006). Meidän Festivaalin esiintymistilojen poikkeuksellinen luonne korosti yleisövuorovaikutukseen liittyvää yhteisöllisyyttä entisestään (Pekka Kuusisto 2015):

[K]un sitten soitimme esimerkiksi sairaalakeikkoja, veimme musiikkia kanssaihmisille, joista monien ote elämästä tuntui olevan pikkuhiljaa kirpoamassa. Viulunvinttelun lomassa ehti ihailla hoitohenkilökunnan kärsivällistä huolenpitoa ja seurata potilaiden omaisten huolta, ja monesti tuntui siltä että koko festivaalin olemassaolon syyn olisi voinut kiteyttää johonkin yksittäiseen hetkeen. Esittäminen tuntui erityisen vahvasti yritykseltä saada yhteys ja olla yhdessä.

Samanaikaisesti kuilu nerokkaan säveltäjän, virtuoositaiturin ja kuulijan välillä on loivenemassa ja nämä konserttimusiikin eri osapuolet pikemminkin näyttävät kanssakokijoiksi tai -tekijöiksi taiteen ja yhteisöllisyyden äärellä: ”Ehkä koko konsertti-instituutio on tällä hetkellä pohdinnan alaisena. Ehkä taiteilija-

⁹ Eloa-festivaali on vuonna 2015 perustettu musiikki- ja taidefestivaali Helsingin Arabianrannassa. Poikkitaiteellinen festivaali uudistaa radikaalisti taidemusiikin käytäntöjä ja ottaa samalla kantaa taiteen asemaan ja merkitykseen nyky-yhteiskunnassa.

profeetan hahmo on nyt väistymässä enemmän samalla tasolla olevan soittajaveroin hahmon edestä.” (Kainulainen 2015.) Tutkimusta onkin hedelmällistä jatkaa kohti muita musiikkifestivaaleja ja taidemusiikin muuttuvaa konsertti-instituutiota yleisemmin.

Lähteet

Tutkimusaineisto (tekijän hallussa)

Videotallioinnit

- Video 1. *Aheym*, harjoitukset, Kallio-Kuninkala, Järvenpää, 29.7.2015.
- Video 2. ”Loistaen olet metsää”, konsertti, Vanhankylän kartanon kahvila, Järvenpää, 27.7.2015.
- Video 3. ”Ykköset ja nollat, nuotit ja tauot”, harjoitukset ja konsertti, Kallio-Kuninkala, Järvenpää, 27.7.2015.

Sähköpostihaastattelut (haastattelijana tekijä)

- Djupsjöbacka, Tomas 2.10.2015.
- Hakkola, Salla 19.10.2015.
- Heikkinen, Mirjami 21.10.2015.
- Kainulainen, Petja (Kamus-kvartetin puolesta). 18.10.2015.
- Kuusisto, Jaakko 23.10.2015.
- Kuusisto, Pekka 2.11.2015.
- Liukas, Linda 8.10.2015.

Muu aineisto

- Dessner, Bryce. 2009. *Aheym*. [Partituuri.] London: Chester Music, Ltd.
- Dessner, Bryce. 2015. *Programme note for Aheym*. Säveltäjä Bryce Dessnerin internet-sivut. Verkkolähde <http://www.brycedessner.com/#compositions> [tark. 23.10.2015].
- Heikkinen, Mirjami. 2016. Mirjami Heikkisen sähköpostitse tekijälle toimittamat kommentit tämän artikkelin käsikirjoitukseen. 18.3.2016.
- KPK. 2015. Kenttäpäiväkirja Meidän Festivaalilla tehdystä kenttätyöstä 27.–29.7.2015.
- Kunnas, Kirsi. 1956. Tikkalaulu. *Tiitiäisen satupuu*. Helsinki: WSOY.
- MF. 2015a. Meidän Festivaalin internet-sivut. Verkkolähde <http://www.ourfestival.fi/> [tark. 23.10.2015].
- MF. 2015b. Meidän Festivaalin 2015 käsiohjelma 27.7.2015.

Tutkimuskirjallisuus

- Arlander Annette, Helena Erkkilä, Taina Riikonen ja Helena Saarikoski (toim.). 2015. *Estyötutkimus*. Helsinki: Kulttuuriosuuskunta Patruuna.
- Atkinson, Paul ja Martyn Hammersley. 1994. Ethnography and participant observation. Teoksessa *Handbook of qualitative research*. Toim. Norman Denzin ja Yvonna Lincoln. Thousand Oaks, CA: Sage.

- Baron, John H. 1998. *Intimate music: a history of the idea of chamber music*. Stuyvesant, NY: Pendragon Press.
- Baszanger, Isabelle ja Nicolas Dodier. 2004. Ethnography: relating the part to the whole. Teoksessa *Qualitative research: theory, method and practice*. Toim. David Silverman. London: Sage. 9–34.
- Benson, Bruce Ellis. 2003. *The improvisation of musical dialogue: a phenomenology of music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cantell, Timo. 1993. *Musiikkijuhlien yleisöt: Kaustinen, Kuhmo, Viitasaari*. Helsinki: Taitteen keskuustoimikunta.
- Clarke, Eric, Nicholas Cook, Bryn Harrison ja Philip Thomas. 2005. Interpretation and performance in Bryn Harrison's *être-temps*. *Musicae Scientiae* 9 (1): 31–74.
- Cook, Nicholas. 2003. Music as performance. Teoksessa *The cultural study of music: a critical introduction*. Toim. Martin Clayton, Trevor Herbert ja Richard Middleton. New York, NY: Routledge. 204–214.
- Davidson, Jane. 2006. 'She's the one': multiple functions of body movement in a stage performance by Robbie Williams. Teoksessa *Music and gesture*. Toim. Anthony Gritten ja Elaine King. Aldershot: Ashgate. 208–226.
- Davidson, Jane W. ja James M. Good. 2002. Social and musical co-ordination between members of a string quartet: an exploratory study. *Psychology of Music* 30 (2): 186–201.
- Dipert, Randall R. 1980. The composer's intentions: an examination of their relevance for performance. *Musical Quarterly* 66 (2): 205–218.
- Gabrielsson, Alf. 2003. Music performance research at the millennium. *Psychology of Music* 31 (3): 221–272.
- Goehr, Lydia. 1992. *The imaginary museum of musical works: an essay in the philosophy of music*. Oxford: Clarendon Press.
- Goehr, Lydia. 1998. *The quest for voice: on music, politics, and the limits of philosophy*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Goehr, Lydia. 2000. "On the problems of dating" or "Looking backward and forward with Strohmann". Teoksessa *The musical work: reality or invention?* Toim. Michael Talbot. Liverpool: Liverpool University Press. 231–246.
- Goodman, Elaine. 2000. *Analysing the ensemble in music rehearsal and performance: the nature and effects of interaction in cello-piano duos*. Department of Music, Royal Holloway, University of London. [Moniste]
- Goodman, Elaine. 2002. Ensemble performance. Teoksessa *The practice of performance: a guide to understanding*. Toim. John Rink. Cambridge: Cambridge University Press. 153–167.
- Heath, Christian. 2004. Analysing face-to-face interaction: video, the visual and material. Teoksessa *Qualitative research: theory, method and practice*. Toim. David Silverman. Toinen painos. London: Sage. 266–282.
- Houni, Pia, Milla Tiainen ja Marjaana Virtanen. 2005. Johdanto. Teoksessa *Musiikin ja teatterin tekijöitä*. Toim. Taina Riikonen, Milla Tiainen ja Marjaana Virtanen. Acta Musicologica Fennica 25. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura. 7–28.
- Huovinen, Erkki. 2015. Johdatus musiikillisen improvisaation tutkimukseen. Teoksessa *Musiikillinen improvisaatio: keskustelunavauksia soivan hetken kulttuureihin*. Toim. Erkki Huovinen. Utukirjat 9. Turku: Turun yliopisto. 1–42.
- Kauppala, Anne ja Kari Kurkela (toim.). 2008. *Musiikki* 3–4. Muusikkoustutkimuksen teemanumero.
- Leinonen, Piritta, Sanna Järvelä ja Päivi Häkkinen. 2006. Yhteisöllinen oppiminen ja tietoisuustyökälyt hajautetun tiimityön kontekstissa. Teoksessa *Rajanylitykset työssä: yhteistoiminnan ja oppimisen uudet mahdollisuudet*. Toim. Hanna Toiviainen ja Hannu Hänninen. Juva: PS-kustannus. 139–164.

- Mäkelä, Tomi. 1988. Improvisaatio, tulkinta ja virtuoosisuus. II osa: Musiikillisen toiminnan muodot esittävässä säveltaiteessa. *Synthese* 7 (4): 66–79.
- Mäkelä, Tomi. 1990. *Konsertoiva kamarimusiikki 1920-luvun alun Euroopassa: historiallinen ja interaktionalistinen näkökulma tyylilajin muotoihin ekspressionismin ja uusbarokin piirissä*. Studia Musicologica Universitatis Helsingiensis 1. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Mäkelä, Tomi. 2004. *Klang und Linie von Pierrot Lunaire bis Ionisation: Studien zur funktionalen Wechselwirkung von Spezialensemble, Formfindung und Klangfarbenpolyphonie*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Reinholdsson, Peter. 1998. *Making music together: an interactionist perspective on small-group performance in jazz*. Acta Universitatis Upsaliensis, Studia Musicologica Upsaliensia, Nova series 14. Uppsala: Uppsalan yliopisto.
- Riikonen, Taina ja Marjaana Virtanen (toim.). 2014. *The embodiment of authority*. Interdisziplinäre Studien zur Musik. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Rink, John (toim.). 2002. *Musical performance: a guide to understanding*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Silvanto, Satu (toim.). 2016. *Festivaalien Suomi*. Helsinki: Cupore.
- Silverman, David. 2001. *Interpreting qualitative data: methods for analysing talk, text and interaction*. London: Sage.
- Silverman, David. 2005. *Doing qualitative research: a practical handbook*. Toinen painos. London: Sage.
- Small, Christopher. 1998. *Musicking: the meanings of performing and listening*. Hanover ja London: Wesleyan University Press.
- Tagg, Philip. 2000. 'The Work': an evaluative charge. Teoksessa *The musical work: reality or invention?* Toim. Michael Talbot. Liverpool: Liverpool University Press. 153–167.
- Virtanen, Marjaana. 2007. *Musical works in the making: verbal and gestural negotiation in rehearsals and performances of Einojuhani Rautavaara's piano concerti*. Turku: University of Turku.
- Virtanen, Marjaana. 2014. From sketches to first performance: composer-performer interaction in the creation process of Jyrki Linjama's *Completorium*. Teoksessa *The embodiment of authority*. Toim. Taina Riikonen ja Marjaana Virtanen. Interdisziplinäre Studien zur Musik. Frankfurt am Main: Peter Lang. 103–123.
- Williamon, Aaron ja Jane Davidson. 2002. Exploring co-performer communication. *Musicae Scientiae* 6 (1): 53–72.

Chamber music, interaction and a sense of community at Our Festival 2015

In this article I investigate the character of musical interaction in chamber music at Our Festival (Meidän Festivaali), a socially aware and open-minded Finnish chamber music festival held by Lake Tuusula. In chamber music the musical interaction typically includes delicate interplay among the performers. However, at Our Festival, chamber music also includes improvisation and audience participation, both of which directly influence the outcome of the actual performance. In the article I also investigate whether the festival's goal of increased social awareness and sense of community affects the quality of the musical interactions.

The phenomenon of musical interaction in chamber music is examined more closely in selected performances and rehearsals at Our Festival in 2015,

where fieldwork was conducted and ethnographic research material (audio-visual recordings, interviews) were collected. The article builds on performance studies, particularly ethnographic research on art music performance.

Interaction in chamber music is discussed from three viewpoints: 1) The audience as a participant in musical interaction; 2) the composer as a participant in musical interaction; and 3) improvisation in musical interaction. Lastly, the character of chamber music at Our Festival is considered from the perspective of creating a sense of community. The article also discusses new dimensions of musicianship (e.g. spontaneous improvisation and social awareness) in art music in the early twenty-first century. This study is part of the research project Finnish music in the 21st century: the socio-cultural significance of art music in the postmodern world funded by the Kone Foundation (2014–2016).

FT, dosentti Marjaana Virtanen (marjaana.virtanen@utu.fi) toimii musiikkitieteen ma. yliopisto-opettajana Turun yliopiston musiikkitieteen oppiaineessa ja tutkijana projektissa "Suomalainen nykymusiikki 2000-luvulla: taidemusiikin kulttuurinen ja yhteiskunnallinen merkitys postmodernissa maailmassa".

Muusikkous musiikin ja yhteiskunnan kohtauspaikkana: työelämälähtöinen avaus muusikkoustutkimukseen

Ilona Rimpilä



Johdanto

Tässä artikkelissani pohdin sitä, millä perustein ja miten työelämälähtöistä näkökulmaa voisi sovittaa musiikkitieteellisen muusikkoustutkimuksen alueelle. Tarve ymmärtää taiteilijuutta työelämän lähtökohdista nousee aika ajoin esille yhteiskunnallisessa keskustelussa, kuten esimerkiksi viimeksi kuluneiden vuosien aikana suomalaista työ- ja sosiaalipolitiikkaa koskevissa debatteissa. Kirkkaimpana esimerkkinä on uuden työttömyysturvalain voimaan tulon (1.1.2016) myötä kiivastunut keskustelu, jonka keskiössä kipuilee (myös) taiteilija palkkatyönormista poikkeavine työn tekemisen tapoineen. Monet perinteiseen palkkatyöhön nähden epätyypilliset työskentelymuodot, kuten esimerkiksi taiteen vapaalla kentällä yleinen freelancerius, puristuvat uuden lain tulkinnoissa herkästi yrittäjäkategoriaan. Tämä aiheuttaa närää ja epätoivoa taiteilijoiden keskuudessa, ja on kirvoittanut useat taiteilijat ja muut itsensä työllistäjät aktiivisiin toimiin lainsäädännön selkiyttämisen ja jopa purkamisen puolesta. Epäselvästä laista on esitetty hallitukselle mm. kirjallinen kysymys (KK 423/2015), ja aiheen tiimoilta on järjestetty monia keskustelutilaisuuksia sekä sitä avaavia asiantuntijapaneeleita (esimerkiksi Taike ja Cupore 18.2.2016). Luonnollisesti myös useat taiteilijajärjestöt ovat pyrkineet tukemaan ja ohjeistamaan jäseniään näissä taiteilijan työmarkkina-asemaa koettelevissa tilanteissa.

Monet taiteilijat eivät miellä itseään yrittäjiksi, vaikka esimerkiksi TE-keskus tätä mieltä olisikin. Tämä konkreettinen ongelma nostaa osaltaan taiteilijan työelämäkokemuksen tutkimuksen tärkeäksi kohteeksi ja virittyy jouhevasti osaksi laajempaa yhteiskunnallista keskustelua, joka käsittelee uuden työn kysymyksiä ja ilmiöitä (uuden työn käsitteestä ks. alla). Muusikon ammatille tyypillisten työelämän toimintatapojen taiteilijalähtöisen tutkimisen kautta on mahdollista jäsenellä nykyisen työelämän ja työntekijyyden murrosta myös laajemmin. Tämä johtuu siitä, että niin musiikin kuin muidenkin taidealojen työskentelykulttuuri on kautta aikain perustunut pitkälti juuri sille epätyypillisyydelle, joka nyt näyttää yleistyvän työelämässä ylipäätään: monenlaisten itsensä työllistäjien (yksinyrittäjien, ammatinharjoittajien, freelancerien ja apurahansaajien) määrä on lisääntynyt selvästi vuoden 2000 jälkeen (Pärnänen ja Sutela 2014, 13–15). Toki itsensä työllistämisen muotojen, pätkä-, silppu- ja osa-aikatyön uu-

tuudesta voi olla montaa mieltä, kuten työelämän tutkija Anu Suoranta (2009) huomauttaa. Joka tapauksessa työelämän näkökulmasta tehty muusikkoustudkimus ajankohtaistaisi osaltaan musiikintutkimuksen yhteiskunnallisia sidoksia. Huomioitakoon myös, ettei muusikkoustudkimus ole juuri keskittynyt tällaiseen näkökulmaan aiemmin. Yleisesti ottaen muusikkoustudkimusta voisi kuvaila musiikin, musiikkikulttuurin ja musiikin historian jäsentämiseksi muusikon kokemuksen, tiedon ja käytäntöjen kannalta (Sivuoja-Gunaratnam ja Kurkela 2008a, 3). Työelämänäkökulman sijaan tämän tutkimuksen alueella ovat kiinnostaneet esim. muusikon keholliset kokemukset, luova prosessi, muusikkouden jäljet aivoissa tai esimerkiksi esiintymistilojen kulttuuriset merkitykset (ks. esim. Sivuoja-Gunaratnam ja Kurkela 2008b). Toisaalta taiteellinen muusikkoustudkimus halutaan joskus ymmärtää vain muusikon kokemuksille perustuvaksi, autoetnografiseksi raportoinniksi. (Kurkela 2008; Aho 2013; Moisala 2015, 306.) Kuitenkin muusikkoustudkimuksen merkitys on musiikintutkimuksen kannalta mielestäni tänä päivänä tärkeä, mitä tämäkin artikkeli haluaa omasta näkökulmastaan korostaa.

Yllättävää kyllä, työelämälähtöistä taiteilijatutkimusta ei ole juuri tehty muillakaan tyypillisillä taiteilijatutkimuksen alueilla, kuten kuvataiteen tai kirjallisuuden tutkimuksessa. Työterveyslaitoksen tutkijat Pia Houni ja Heli Ansio (2013, 20) ovat havainneet, että humanistis-yhteiskuntatieteellistä taiteilijatutkimusta ”yhdistää usein taiteilijan näkeminen ulkoapäin, palkkatyön vastakohtana tai historiallisesti riippumattomana”. Itse taiteilijan työ, taiteilijan hyvinvointi tai muuttuva taidetyö ei perinteisesti ole ollut tutkimuksellisessa keskiössä, eikä taideammatin erityisyyttä ole juuri tarkasteltu työn toteuttamisen ehdoistakaan käsin (Houni ja Ansio 2013, 20). Ansion ja Hounin lisäksi tämän havainnon on tehnyt mm. kirjallisuudentutkija Elina Jokinen, joka jäsenteli väitöskirjassaan Vallan kirjailijat (2010) taiteilijatutkimuksen pääpiirteitä. Hänen mukaansa taiteilijatutkimus on perinteisesti pohjannut humanistiselle biografismille, sosiologian taidejärjestelmäteorioille sekä kulttuuripolitiikan taiteilijan asemaa tarkasteleville lähtökohdille (Jokinen 2012, 49–61).

Artikkelini liittyy musiikkitieteen ja erityisesti muusikkoustudkimuksen aloihin. Pääasiallisena tavoitteena on jäsenellä sitä, miten muusikkoutta voisi teoreettisesti lähestyä tuomalla yhteen musiikintutkimuksellisia otteita sekä uuden työn ja luovan talouden tutkimuksen näkökulmia. Uuden työn käsitteellä tarkoitan globaalisti vallitsevaa postfordistisen tuotannon, epävakaan talouden sekä immateriaalisen tietotyön aikaa, jota leimaa vanhan mantereen hidastunut talouskasvu, yritysmyönteisempi politiikka sekä prekarisaatio (ks. esim. Jakonen, Peltokoski ja Virtanen 2006; Jakonen ja Silvasti 2015). Prekarisaatiolla tarkoitetaan 2000-luvun alkupuolella alkanutta kehitystä, jossa työmarkkinoille on muotoutunut uusi pätkätyölle ja pätkätyöttömyydelle alistettu, (korkeasti) koulutettujen köyhien työssäkäyvien luokka, prekariaatti (Jakonen 2015, 92–93). Moniulotteisina käsitteinä prekarisaatio ja prekariaatti kattavat taloudellisia, kulttuurisia ja poliittisia prosesseja, joten käsitteitä voidaan käyttää tarkasteltaessa esimerkiksi työelämää, työmarkkina-asemia, sosiaalisen kontrollin käsitettä tai vaikkapa kehittyvän luokan ajatusta (Doogan 2015, 44).

Vaikka prekarisaation ja prekariaatin käsitteet ovat jo suhteellisen vakiintuneita, niiden käyttö voi näyttäytyä jossain yhteyksissä ohjelmallisena ja siten hieman uskaliaanakin. Kuitenkin käsitepari jäsentää varsin objektiivisesti yhteiskunnallisia muutoksia työelämän näkökulmasta. (Jakonen 2015, 95–96.) Luovalla taloudella viittaan tässä ekonomisti ja kaupunkitutkija Richard Floridan ajatukseen siitä, että luovuus on talouden perusvoimavara (Florida 2005). Luova talous on konkreettisesti yhtä kuin kulttuuriteollisuus, joka koostuu luovista aloista. Luovuus on innovatiivisuuden perusta, joten luovien alojen kautta voidaan synnyttää lisäarvoa tuotteille ja palveluille. (Hautamäki 2009, 11; Turkki 2009, 50–51.)

Tarkastelen seuraavassa ensin, miten muusikkoustutkimuksessa soittamisen ja esittämisen tutkimus on sivunnut työelämälähtöistä asetelmaa. Tästä jatkan pohtimaan laajemmin humanistisen taiteilijatutkimuksen kentältä uupuvaa työelämänäkökulmaa sekä esittelemään uuden työn ja luovan talouden ilmiötä, jotka kuitenkin näkyvät taidealalla etenkin kulttuuripolitiikan tutkimuksessa. Kolmannessa osiossa pohdin, millaiset eväät esittävän musiikin vapaan kentän tutkimus sekä musiikkitieteen menetelmällinen repertuaari antaisivat muusikkouden tarkasteluun nimenomaan uuden työn ja luovan talouden näkökulmasta. Lopuksi arvioin katsaustani muusikkoustutkimuksen kannalta.

Tämän artikkelin tutkimusaineistoksi valitsemani tutkimukset, raportit ja kirjallisuus on otettu mukaan artikkelini pääasiallisen tutkimustavoitteen kautta nousseiden aihepiirien pohjalta. Kirjallisuusaineistoani olen arvioinut sisältöanalyysin keinoin suhteuttaen aineistossa esiintyviä näkökulmia ja tutkimustapoja perusajatukseen musiikista työnä, muusikkoudesta ammattina ja elannon ansaitsemisen keinona Suomessa. Tällaisen tarkastelun avulla konstruoituu näkemys siitä, miten musiikintutkimus voisi paremmin huomioida muusikot ja työelämän.

Musiikki työnä: musiikintutkimuksen työelämää sivuavat näkökulmat

On tärkeää tunnistaa, miten aiempi muusikkoustutkimus sivuaa musiikin esittämisen ammatillista ja sitä kautta myös työelämälähtöistä perustaa. Työelämäulottuvuus on mahdollista havaita eri tavoin etenkin musiikin tekijyyttä, käytäntöä sekä muusikon ammattikuvaa, ammatillista kasvua, ammatin erityispiirteitä, kulttuurisia merkityksiä ja kulttuurista reseptiota tai ammattiin liittyviä lieveilmiöitä tarkastelevissa tutkimuksissa (esim. Elliott 1995; Arjas 2002; Harra 2004; Huhtanen 2004; Mantere 2006; Pöyhönen 2011; Chapman 2013). Tässä yhteydessä käsittelemäni tutkimusesimerkit on valittu pääosin musiikkitieteellisen tutkimuksen parista. Pohdin, miten näitä musiikintutkimuksellisia otteita voisi soveltaa tutkimuksessa, joka käsittelee musiikkia työnä.

Työelämälähtöisemmin, esimerkiksi taloudellisena käytäntönä tai sosiaalipoliittisena ilmiönä tarkasteltuna, muusikkous on satunnaisesti kiinnostanut tutkijoita myös muilla tieteenaloilla (esim. Nikkonen 2004; ks. alla). Työelämätut-

kimuksen ja muusikkoututkimuksen yhteyksiä voisi koettaa hahmottaa myös musiikkitieteen genre- ja skenetutkimusten pohjalta (esim. Bennet ja Peterson 2004; Rautiainen-Keskustalo 2013). Muusikkouden paikallistaminen tiettyihin musiikillisiin ympäristöihin voisi antaa konkreettisia merkityksiä toimintaympäristön yleiskäsitteelle, jota käytetään runsaasti myös työelämäutkimuksissa. Tässä yhteydessä en kuitenkaan kehittele tätä sidosta enempiä.

Vaikka musiikki on olemassa soivana ilmiönä suurelta osin vain esityksensä, muusikkous- ja musiikin esitystutkimus ovat vakiinnuttaneet paikkansa musiikintutkimuksessa vasta 2000-luvulle tultaessa (Moisala 2015, 303–304). Suomessa tätä kehityskulkua ovat vahvistaneet muun muassa Taina Riikosen (2005), Marjaana Virtasen (2007) ja Milla Tiaisen (2012) väitöstutkimukset, joissa kaikissa on keskiössä musiikillinen tekijyys ja toimijuus. Esimerkiksi Riikonen muotoilee oman musiikkitieteellisen lähtökohtansa ajatukseksi esittämisestä musiikkina (engl. *performance as music*). Tässä asetelmassa soittamisen toiminta painottuu musiikin tarkastelun lähtökohdaksi. (Riikonen 2005, 29.) Tarkemmin Riikonen tutkii väitöskirjassaan Jälkiä itsessä muusikkoutta huilunsoittamisen käytännöissä, joissa muusikkous ei enää näyttäydy ainoastaan musiikin ”välittäjänä” toimimisena vaan yksilön identiteettiä muokkaavana käytäntönä. Soittajan ruumiillisuuteen tarkentuneessa analyysissään Riikonen (2005, 30–31) tarkastelee muusikon vuorovaikutteisia suhteita arjen materiaalisissa ja symbolisissa käytännöissä. Kun musiikin merkitykset ajatellaan muodostuviksi niissä tekemisen tavoissa, joissa ääniä aktiivisesti tuotetaan, voidaan muusikkous ja musiikki ymmärtää samanaikaisiksi käytännöiksi. Näin ollen muusikonidentiteetin rakentumisen tarkastelua voidaan kutsua myös musiikkianalyysiksi. (Riikonen 2005, 214.)

Riikosen perusajatuksia mukaillen pohdin, voisiko myös muusikkouden ja työelämän välistä suhdetta käsitteellistää juuri siitä todellisuudesta käsin, jossa muusikko musiikkia tuottaa? Rohkenen väittää, että muusikonidentiteetti rakentuu samanaikaisesti myös tietynlaisissa työn tekemisen käytännöissä, jotka määrittävät muusikon paikkaa ja statusta kansallisen ja paikallisen musiikkielämän kentällä. Oletukseni on, että muusikkous rakentuu ainakin osittain hyvin erilaisista elementeistä, kun tarkastellaan vaikkapa sinfoniaorkesterimuusikkoa tai Suomea kiertävää tanssiorkesterimuusikkoa. Jälkimmäistä ajatellen työn epä-säännöllisyys, työaikojen yöpainotteisuus ja esimerkiksi työn erilainen psyykinen sekä fyysinen kuormittavuus ovat niitä arkitodellisuuden osasia, jotka vaikuttavat eittämättä identiteettiin sekä muusikon yhteiskunnalliseen paikkaan ja statukseen.

Marjaana Virtasen väitöstutkimuksessa *Musical Works in the Making* (2007) tutkimuksen kohteena ovat solistimuusikon tavat rakentaa taidemusiikkiteosta ja teoksen tulkintaa orkesteriyhteisharjoitusten ja varsinaisten esitysten aikana. Tarkastelussa on siis teoksen säveltäjän tai kapellimestarin sijaan esittäjä ja hänen tapansa rakentaa teosta harjoitus- ja esitysprosessissa. Tämä näkökulma haastaa perinteisen käsityksen musiikkiteoksen tekijästä (engl. *authorship*) ja muusikon statuksesta suhteessa teoksen rakentumiseen. (Virtanen 2007, 12, 59, 246.) Virtanen näkee musiikkiteoksen rakentuvan interaktiossa ja tekijäsuh-

teissa, ja siksi esittävän ja luovan muusikon roolin ohella myös muusikon toiminnallisen ympäristön ja vuorovaikutuksellisten suhteiden merkitys korostuu. Virtasen innoittamana pohdin, minkälainen musiikillis-vuorovaikutuksellinen ympäristö rakentuu työelämän näkökulmasta ”pätkiin” ja ”silpuksi” pakotetun musiikillisen tekijyyden ympärille? Tällainen arkitodellisuus on toki yleisempi populaarimusiikin kontekstissa kuin taidemusiikissa. Kuitenkin oleellista on tässä yhteydessä huomioida musiikin tekemisen ja luomisen vuorovaikutuksellinen ympäristö sekä tämän vaikutus musiikkiteoksen, -kappaleen ja esityksen rakentumiseen.

Jatkotutkimusmahdollisuuksia pohtiessaan Virtanen toteaa, että myös rivi-muusikon statukseen ja osallisuuteen musiikkiteoksen luomisprosessissa olisi syytä kiinnittää huomiota (Virtanen 2007, 257). Nähdäkseni juuri rivimuusikot ovat niitä, joiden kautta musiikkialan työelämä ja sen mukanaan tuomat ilmiöt integroituvat konkreettisimmin musiikin tekijyyteen. Minkälaisia musiikin kulttuurisia muutoksia tuottaa se tosiasia, että musiikin tekemiseen, luovaan toimintaan, on usein mahdollista osallistua vain osa- tai määräaikaaisesti? Kysymykset esimerkiksi luovuuden ja taiteellisen vapauden ajallisista, strategisista tai tiettyihin toimijapaikkoihin (status) ja vuorovaikutuksellisiin ympäristöihin liittyvistä kytköksistä ovat työelämän kannalta keskeisiä. Oletan, että yksittäisen muusikon, musiikillisen tekijän, arkinen työntekijäkokemus perustuu oleellisesti juuri näihin luovuuden ja vapauden rajoituksiin sekä monipuolisuuden vaatimuksiin (ks. esim. Muukkonen, Pesonen ja Pohjannoro 2011). Myös osallisuus ja osattomuus taide- ja kulttuurielämään vaikuttaa mielenkiintoiselta, tällä hetkellä myös kulttuuripolitiikassa ajankohtaiselta teemalta.

Siinä missä Riikosen tutkimuksessa huomiota saa muusikon identiteetti ja Virtasen tutkimuksessa muusikon tekijyys, Milla Tiainen tutkimusta *Becoming-Singer. Cartographies of Singing, Music-Making and Opera* (2012) voisi luonnehtia ensisijaisesti musiikkousfilosofiaksi. Tiainen analysoi musiikillista käytäntöä ja ilmaisua (muusikkoutta) Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin prosessifilosofian pohjalta ja näkee muusikkouden substanssin ja olemisen kategorioita pakenevana, jatkuvan tulemisen prosessina (Tiainen 2012, 14–15). Sen sijaan että Tiainen esittäisi tutkimustuloksinaan erityisiä ratkaisuja ennalta määrättyihin ongelmiin, hän esittää kriittisen tarkastelunsa päätteeksi liudan perustavaa laatua olevia, musiikintutkimuksellisia kysymyksiä. Tiainen pohtii, millaista olisi tutkia musiikkia paikantamatta ja kytkemättä sitä substanssijatteluun tai perustavien identiteettien logiikkaan, joihin esittäjäkeskeinen paradigma kuitenkin joka tapauksessa vaikuttaa (Tiainen 2012, 310–311). Nähdäkseni Tiainen tarkoittaa tällä sitä, että tärkeintä olisi huomata alituisen muotoaan muuttava inhimillinen kokemus ja täten myös musiikin hetkellinen olemus, joka ei voi koskaan sellaisenaan toistua. Tarve muotoilla ontologiseen, riippumattomaan olioon ja olevaan, tai vaikkapa (musiikki)kulttuurisiin identiteetteihin perustuva ”tulos” on sinänsä toissijainen. Tässä huomionsa saa siis se, miten musiikkia soivana ilmiönä määrittää sen tuottaminen ääneksi yhä uudelleen ja uudelleen.

Tiainen on jalostanut ajatustaan eteenpäin Pirkko Moisalan, Taru Leppäsen ja Hanna Väätäisen kanssa. Moisala on esitystutkimusta käsittelevässä kirja-ar-

tikkelissaan ”Musiikkiesityksen etnografia, ruumiillisuus, kulttuurisuus ja tuleminen” avannut lyhyesti kyseisen tutkijaryhmän työtä ja sen tavoitteita. Hän on korostanut, että tutkijaryhmä haluaa työllään uudistaa musiikintutkimusta juuri prosessifilosofisen, ”musikoinnin huomaamisen” (*noticing musicking*) käsitteen kautta painottaakseen ainutkertaisuutta (*singularity*) musiikillisissa tapahtumissa (Moisala 2015, 312). Myös uusi työ avautuu filosofisesti käsityksinä elämän ja elämisen ennakoimattomuudesta ja muodottomuudesta (taustaoletusten puuttumisesta) ja toisaalta jatkuvasta elämisen tuotannosta, päättymättömästä jokikin tulemisesta ja prosesseista (ks. esim. Jakonen, Peltokoski & Virtanen 2006). Näin ollen työelämäyhteyksien kehittäminen myös tähän tuoreeseen musiikintutkimukselliseen suuntaan vaikuttaa uuden työn kontekstissa lupaavalta.

Kun lähestytään muusikkoutta työnä ja ammattina, voidaan näiden tekijälähtöisten näkökulmien ohheen tuoda myös kysymyksiä esimerkiksi taiteilijan ammattia koskevien käsitysten sosiokulttuurisesta rakentumisesta. Marja-Liisa Saarilampi tutkii esittävää taidetta käsittelevässä väitöstutkimuksessaan (2007) suomalaisten klassisen musiikin tekijöiden kulttuurisesti rakentunutta julkikuvaa ja heitä koskevia sosiaalisia merkityksiä. Näitä hän tarkasteli Rondo-Classic-lehden henkilöhaastattelussa (1974–2006) rakentuneiden kulttuuristen tarinamallien kautta. (Saarilampi 2007, 40–41.) Diskursiiviseen sosiologiaan perustuvan positiointiteorian avulla Saarilampi (2007, 28–29) osoitti musiikillisen taiteilijuuden sosiaalisia kytköksiä.

Musiikkialan työelämää ajatellen mielenkiintoinen havainto on, että Saarilammin mukaan taiteilijan työstä muodostuva kuva on muuttunut moniääniseen, joskin paradoksaaliseen suuntaan. Samalla kun traditionaalisten mallien kahleista on vapauduttu ja jokaisella taiteilijalla on mahdollisuus rakentaa identiteettinsä itse, tutkijan löytämä ”menestyvän julkkiksen glamour-tarina” on noussut yhä tärkeämmäksi. Kaupallisuuteen liittyvä julkinen esilläolo ja kilpailu merkitsevät, että taiteilijan ulkokuori, tarina, on markkinoinnillisesti keskeinen osa taiteilijuutta. (Saarilampi 2007, 154–155.)

Minkälaisia ehtoja näennäisen vapaa mutta samalla paradoksaalisesti vain yhtä menestyksen ihannetta painokkaasti tarjoava ympäristö sitten tuottaa muusikonidentiteettiään rakentavalle ammattimuusikolle? Koska (myöskään) traditionaaliset käsitykset taiteilijan työstä eivät enää ylläpidä hegemonista taiteen kaanonin, ammatillinen identifioituminen toisaalta vapautuu, toisaalta vaikeutuu. Taiteilijalla on vapaus valita mikä tahansa taiteilijaidentiteetti, mutta vapaus rajoittuu vaatimukseen, että identiteettiä on rakennettava markkinoita kiinnostavalla tavalla. Identiteettien moninaisuus, sirpaleisuus ja muokkailtavuus saattavat toisaalta myös vaikeuttaa identifioitumista. Mielestäni myös markkinolattuvuuden korostuneisuus tässä yhteydessä tukee muusikon työelämä tutkimuksen tarvetta. Mitä tarkoittaa se, että muusikon ammatillisella identiteetillä, tarinalla, on keskeisesti vain markkinoinnillinen merkitys?

Miten tahansa muusikkoutta halutaankin analysoida, tärkeä kysymys on myös se, mitä muusikkous itsessään on ja miten sitä tulisi jäsentää. Minkälaisista kulttuurisista ja taloudellisista suhteista, musiikillisista ulottuvuuksista ja ammatillisista ominaisuuksista muusikkouden kokonaisuuden voidaan tulkita muodos-

tuva? Tämä ymmärrys on oleellinen kytkettäessä muusikkous työn kontekstiin ja havainnoitaessa muusikkouden ja työelämän välillä ilmeneviä, musiikkiteollisesti mielekkäitä yhteyksiä. Muusikko ja tutkija Anneli Arho tarkastelee väitöskirjassaan muusikkoutta musiikin ja muusikon suhteena, jossa muusikon musiikillinen esiympäristö teoksen ympärille kietoutunein, musiikillisin tilanteen tekijöihin ohjaa ja suuntaa musiikin kokemista ja tekemistä (Arho 2004, 15). Tilanteen tekijöillä Arho tarkoittaa niitä sidoksia, elämisen käytäntöjä ja merkityksellisiä kokonaisuuksia, joiden kautta tulkittuna musiikki ei ole musiikiksi kutsuttu abstraktio, irrallinen ja itsenäinen ilmiö. Konkreettisesti tilanteen tekijät ovat siis niitä tekijöitä, jotka rakentavat muusikon musiikillista esiympäristöä. (Arho 2004, 82.) Tällaisessa fenomenologisessa tulokulmassa muusikon ja musiikin väliset erityyppiset suhteet näyttävät määrittävän muusikkoutta. Arho tulkitsee, että muusikon toiminta musiikillisessa maailmassa rakentaa ”olemissuhdetta”. Olemissuhteen tiedostaminen, itsessä tietäminen, rakentaa ”tietämissuhdetta”, kun taas ”uskomissuhde” rakentuu ensisijaisesti kielessä, siinä miten puhe kietoutuu osaksi maailmaa (Arho 2004, 316). Nähdäkseni myös työelämä voidaan ajatella yhtenä muusikon musiikillisen tilanteen tekijänä. Näin ollen musiikillisessa maailmassa olemiseen sisältyy myös musiikillisen toiminnan tapa ja muoto.

Musiikintutkimuksen ulkopuolista näkökulmaa muusikkouteen työntekijyytenä tarjoaa Ahti Nikkonen (2004), joka on tutkinut suomalaisten ravintolamusikoiden ammattikuntaa työ-, alkoholi- ja elämänpolitiikan näkökulmista ajanjaksolla 1920–2000. Sosiaalipolitiikan väitöstyössään Nikkonen esittää, että ravintolamusikot on mahdollista nähdä postmodernin elämänpolitiikan edelläkävijöinä. Postmodernissa kulttuurissa, jossa yksilöllä on vastuuta elämänsä ohjaamisessa, yksilö on ”pakotettu refleksiiviseen suhteeseen ympäristönsä kanssa, pohtimaan muuttuvia sosiaalisia ympäristöjä ja muutosten luomia mahdollisuuksia sekä etsimään uudenlaisia orientaatioita”. (Nikkonen 2004, 127.) Nikkosen tutkimus liittyy johdannossa mainitsemaani ”epätyypillisen” työnteon ongelmaan, joka näyttää koskevan työelämässä yhä useampia. Tutkimalla perinteisiä epätyypillisen työn alueita voidaan ymmärtää paremmin laajempiakin työelämän kehityskulkuja. Nikkosen mukaan ravintolamusikot ovat kautta historiansa eläneet refleksiivisessä ympäristösuhteessa, jossa yksilön orientaatiota ovat ohjanneet niin kontrollipolitiikka kuin kulttuuriset ja ravintolatanssimusiikin kysynnän muutokset (Nikkonen 2004, 128). Ravintolamusikoille taloudellista varmuutta ja uran jatkuvuutta, eli eräänlaista kestävyshorisonttia, ei siis ole luonut esimerkiksi julkinen rahoitus.

Taiteilijan työ, luova talous ja yrittäjyys

Elina Jokisen (2010, 62–64) mukaan taiteilijatutkimuksen motiivina on nykyisin halu kyseenalaistaa ja purkaa taiteilijan työtä koskevia myyttisiä käsityksiä. Hän terävöittää omassa työssään myyttien purkamista ottamalla huomioon myös arkitodellisuuden. Tavoitteena hänellä on tuottaa kirjailijantyön käsitteen avul-

la ”avointa, demystifioitua ja mahdollisimman konkreettista lähestymistapaa kirjailijan ammatilliseen todellisuuteen”. (Jokinen 2010, 74.) Tämä lähtökohta kumpuaa nimenomaan tarpeesta nostaa taiteilijan yksilöllisen työn ja toimeentulon kysymykset mukaan taiteilijatutkimukseen.

Taiteilijatutkimuksen kokonaisuudessa kenties kaikkein lähimmin työelämää on sivunnut kulttuuripoliittinen tutkimus, jossa taiteilijan asemaa koskevat tutkimukset ovat tarkastelleet taiteilijan sosiaalista ja taloudellista asemaa yhteiskunnassa. Nämä tutkimukset, jotka käynnistyvät yleensä esim. taidehallinnon aloitteesta, perustuvat yleensä laajoihin rekisteripohjaisiin aineistoihin. Niillä on siis selvä käytännöllinen intressi ja ne antavat ajantasasta tietoa taiteilijakunnan tilasta (Jokinen 2010, 58.) Nämä tutkimukset avaavat kuitenkin aika pinta-puolisesti yksittäisten taiteilijoiden arkikokemusta. Tutkimuksissa näyttäytyvät nähdäkseni keskeisemmin kulttuuripoliittikan käytännöt, sääntelyt ja erilaiset järjestelmät, jotka kehystävät yksittäisen taiteilijan elämää. Tarvetta olisi siis vielä enemmän tarkastella esimerkiksi juuri (kulttuuri)poliittisten toimenpiteiden merkityksiä yksittäisen taiteilijan työn tekemisen kannalta. Lähtökohtana taide- ja kulttuuripoliittikan tutkimukset antavat kuitenkin mielenkiintoiset eväät uudenlaiselle taiteilijatutkimukselle, joka nousee enemmänkin alhaalta ylöspäin ja joka antaa tilaa työelämässä ja taidejärjestelmässä toimivan taiteilijan kokemukselle.

Kulttuuripoliittikan kontekstissa näkyvät myös selkeästi uuden työn ja luovan talouden kontekstit, jotka ovat sulautuneet kehystämään myös taidemaailmaa. Kun tarkastellaan esimerkiksi Taiteen edistämiskeskuksen (Taike) ja sen edeltäjänä toimineen Taiteen keskustoimikunnan, opetus- ja kulttuuriministeriön ja Cu-poren (Kulttuuripoliittisen tutkimuksen edistämissäätö) julkaisemia, taiteilijan asemaa koskevia tutkimuksia ja selvityksiä, voidaan havaita, että suomalaisen kulttuuripoliittikan tutkimuksen huomio on liukunut vuosikymmenien kuluessa etenkin luovan talouden kysymyksiin. Karkea tutkimuspainopisteiden analyysi osoittaa mielenkiintoisesti, että 1980-, 1990- ja vielä 2000-luvullakin tutkituista taiteilijan asemasta, toimeentulosta, työmarkkinoista ja koulutuksesta on siirrytty 2010-luvulla käsittelemään ”taiteen toimintaympäristöä”, ”luovaa kasvua”, ”rahoitusta” ja esimerkiksi ”osuuskuntia” (esim. Heikkinen 1989; Karttunen 1988 ja 1993; Irjala 1993; Karhunen 1993 ja 2005; Karhunen ja Rensujeff 2006; Arpo ja Oesch 2006; Cronberg 2010; Rensujeff 2014; Sivonen ja Saukkonen 2014; Rautiainen, Roiha ja Rensujeff 2015). Tämän pohjalta tulkitseen, että uusi työ ja luova talous ovat integroituneet osaksi myös taide-elämän poliittista diskurssia ja sitä kautta juurtuneet vahvistamaan käytäntöä.

Myös valtio-opin emeritusprofessori Ilkka Heiskanen on tarkastellut tällaista diskursiivista liukumaa analysoimalla vuosien 1997–2012 välille sijoittuneita, keskeisiä taide- ja kulttuurialojen virallisia ja puolivirallisia dokumentteja sekä selvitys- ja suunnitteluraportteja. Analyysinsä perustella Heiskanen esittää, että luovuusperustaisen tulkinnan (vrt. ”luova kasvu”, ”luova talous”) mahdollisuus laajeni merkittävin diskursiivisin seurauksin vuonna 2007. Silloin työ- ja elinkeinoministeriö julkaisi raportin Luovien alojen yrittäjyyden kehittämisstrategia 2015. (Heiskanen 2015.) Kyse on siis suhteellisen tuoreesta murroksesta, jossa

taide itsessään on joutunut uudenlaiseen kontekstiin. Tämä koskee myös taiteilijaa sekä hänen yhteiskunnallista ja sosioekonomista asemaansa. Kuten todettua, näiden muutoksien seurauksia ei ole vielä suuremmissa määrin tutkittu taiteilijatasolla.

Luovan kasvun ja talouden, uuden työn sekä yrittäjyyden diskurssien ja käytäntöjen rantautuminen taide-elämään on aiheuttanut paitsi innostusta myös vastustusta ja epäluuloa. Tämä voidaan havaita niin johdannossa mainitsemasani julkisessa keskustelussa kuin esimerkiksi eräissä kulttuuripoliittisissa tutkimuksissa ja skenaarioissa. Esimerkiksi tietoyhteiskuntastrategioita ja niissä esiintyvää taiteilijakuvaa ja taiteen määrittymistä analysoinut tutkija Robert Arpo tulkitsee, että kun itse kulttuurin julkinen tukeminen muuttuu kulttuurin tuotannon tukemiseksi, koko kulttuurin legitimaation perusta muuttuu. Arpo nimitää julkisen rahoituksen roolia dramatisoiden saattohoitajaksi, jonka tehtävänä on saatella taiteen ja kulttuurin kenttä konkreettisesti niin sanotun sisältötuotannon ansaintaketjuun. Tällöin myös taiteellisen työn tekeminen ja taiteilijuus määrittyvät armotta kulttuuriyrittäjyydeksi. (Arpo 2004, 134.)

Miksi kulttuuriyrittäjyys ei sitten sopeudu taiteilijuuteen erityisen hyvin, kuten jo johdannossa kuvailin? Vaikka yrittäjyysretoriikka perustuu yleisesti ottaen "vapauden" sanomalle, persoonallisen luovuuden vapauttamiselle (Pyykkönen 2014, 134), eivät taiteilijat omaksu yrittäjyyttä kovin helposti toimintatavakseen. Intuitiivisesti ajatellen keskeisin ongelma lienee siinä kitkassa, joka syntyy taiteen väkinäisestä ja ulkoisesta asemoinnista talouteen. Käytännössä yrittäjyyden ja taiteilijuuden positiot hiertävät toisiaan hyötyajattelun ja sitä myötä taiteen soveltamisvaateen mukanaan tuomissa ongelmissa ja arvopohjaisissa ristiriidoissa. Pohjimmainen kysymys siis palautuu ajatukseen taiteen autonomiasta, joka tarkoittaa, että taiteen tulisi olla itsessään arvokasta ja rajoittamatonta eikä sitä pitäisi alistaa esimerkiksi hyvinvointihyödykkeeksi. Aiemmin mainitsemasani taiteilijatutkimuksen perinteessä myös taiteilija on nähty "historiallisesti riippumattomana", koska taide on kriittömästi oletettu ympäristöstään irralliseksi, autonomiseksi ilmiöksi. Koska markkinatalousajattelu on integroitunut vahvasti lähes kaikille aloille, taiteen hyöty- ja itseisarvon välinen jännite ja sitä myötä autonomiakeskustelu on jälleen ajankohtainen. Työkseen taidetta tekevän on määriteltävä oma suhteensa taiteeseen niin taiteen itseisarvon kuin hyötyarvonkin lähtökohdista.

Esiittävän musiikin vapaa kenttä, talouteen asemoitu muusikkous ja musiikkitieteelliset menetelmät

Minkälaisin aineistoin ja menetelmin tällaista moniulotteista aihetta voitaisiin musiikkitieteellisen muusikkoututkimuksen lähtökohdista sitten lähestyä? Aineistollisesti hedelmällisintä maaperää näyttäisi edustavan esittävän musiikin vapaa kenttä. Tällä alueella toimivat muusikot (mm. muusikkoyrittäjät, freelancerit ja muut itsensä työllistäjät) näyttäytyvät musiikin kentälle muotoutune-

na prekariaattina. Näissä positioissa epävakaa työelämä ja markkinaehtoinen toiminta ovat siis jo edellyttäneet taiteilijalta uuden työn kysymysten käsittelyä ja epävarmuuden hyväksymistä. Esittävän musiikin vapaalla kentällä tarkoitetaan laitoksiin institutionalisoitumattoman, monimuotoisen musiikkielämän tuotantoareenaa. Vapaalla kentällä toiminta on paljon väljemmin organisoitunutta ja yksilökeskeisempää kuin esimerkiksi valtionosuusjärjestelmän piirissä. Muusikkous on myös asemoitunut vahvemmin (markkina)talouteen kuin laitostuneen taide-elämän puolella. (Ks. esim. Oinaala ja Ruokolainen 2013; Kanerva ja Ruusuvirta 2006; OKM 2011.)

Esittävän musiikin vapaan kentän määrittely onnistuu suhteellisen kokonaisvaltaisesti myös musiikillisen rajaamisen kautta. Vapaan kentän toimijat edustavat 80–90-prosenttisesti rytmimusiikin eri lajeja, vaikka kenttä toki kattaa kaikki musiikin lajit (Saarela 2011, 6). Suomessa julkisin varoin tuetaan pääasiallisesti taidemusiikkia, mutta lähes kaikkea muuta musiikillista toimintaa harjoitetaan joko täysin markkinaehtoisesti tai ”harkinnanvaraisesti” tuettuna. Näin ollen musiikkiteollisuuden, muun musiikkiliiketoiminnan sekä luovan talouden rakenteet, toiminnalliset logiikat ja toimintakulttuuria määrittävät ajalliset trendit ehdollistavat näkyvästi vapaan kentän toimintaa. Tämänkin vuoksi vapaalta kentältä kerätty aineisto palvelisi työelämälähtöistä, uuden työn ja luovan talouden konteksteihin nojaavaa muusikkoustutkimusta mielestäni erinomaisesti.

Esitän, että työelämäasetelmaa tulisi hyödyntää enemmän niin musiikkitieteessä, etnomusikologiassa, musiikkisosiologiassa kuin populaarimusiikinkin tutkimuksessa. Esimerkiksi erilaiset havainnoivat etnografiat tuottaisivat mielenkiintoista tietoa vapaan kentän muusikoiden taloudellisia toimintaedellytyksiä kehystävistä työelämän osallisuuden muodoista (pätkätyö, silpputyö, osa-aikatyö) kuin työn tekemisen tavoistakin (freelancerius, muusikkoyrittäjäyys, itsensäyöllistäjäyys). Monenlaisen kenttätyön ja haastattelujen avulla voitaisiin luoda alustavia käsityksiä siitä, miten musiikillinen tekijäyys määrittyy tällaisissa työelämän käytännöissä. Käytännössä esimerkiksi se, miten vaikkapa freelancerin musiikillinen identiteetti rakentuu lukuisissa erilaisissa musiikillisissa vuorovaikutustilanteissa (yhtä tilaisuutta varten kootuissa kokoonpanoissa, teatterissa, tuurauskeikoilla, tanssilavoilla tai sinfoniaorkesterin jäsenenä) on erittäin mielenkiintoista. Mitkä ovat ne freelancerin musiikillisen tilanteen tekijät (vrt. Arho 2004) tai miten muodostuu se olosuhteiden vaatima, erittäin laaja musiikillisen estetiikan taju, joka nostaa yksittäisen muusikon ammatillista profiilia, -kompetenssia sekä monipuolisuutta ja pitää täten leivän syrjässä kiinni? Harvempi muusikon virassa oleva, täysipäiväisesti työskentelevä muusikko joutuu sopeuttamaan toimintaansa niin paljon tai alistumaan näille useita muusikoita koskettaville arkitodellisuuden tilanteille. Turvaton, pitkäjänteisen työskentelyn mahdollisuus, työpaikkojen ja -yhteisöjen alituinen vaihtuvuus, yötyö ja esimerkiksi täydellinen vastuu omasta toimeentulosta ovat mielenkiintoisia tuloakselia muusikkouteen. Ne haastavat sitä erityisen kokonaisvaltaisesti.

Näiden työn tekemisen tapojen ja työhön liittyvien seikkojen näkökulmasta ajatellen vapaan kentän toimijat lähtökohtaisesti joutuvat näkemään musiikin tuotteena, palveluna ja hyödykkeenä (ks. esim. Kärjä 2007). Puhutaan myös

taiteen soveltavasta ja tuottavasta käytöstä sekä hyvinvointiulottuvuudesta (ks. esim. Liikanen 2010; Lehtonen 2014). Tämän näkökulman avaaminen esimerkiksi muusikkojen puheessa, jonkinlaisessa arvodiskurssianalyyssissä, olisi erittäin antoisaa. Mielenkiintoista olisi tietää, miten markkinatalouden perusoletus, kysynnän ja tarjonnan laki luo neuvotteluja leipätyöksi ja tuotteeksi muuntuneen taiteen ja täydellisen taiteellisen vapauden välille.

Eräänä mahdollisuutena edellä mainitun seikan sekä ylipäätään muusikkouden ja työelämän suhteiden selvittämiseksi näyttäytyy muusikon työntekoa käsittelevien tarinamallien hahmottaminen (vrt. Saarilampi 2007). Etenkin vaikeasti määriteltävän ja luonnehdittavan vapaan kentän muusikkoutta tällainen tarkastelu jäntevöittäisi ja selkiyttäisi. Haastatteluin kerätystä tarinallisesta aineistosta tai valmiista media-aineistosta olisi mahdollista etsiä muusikoiden työntekoa koskevia malleja, työntekijäkuvia ja muusikkouden muotoja. Kuten Saarilammikin (2007, 156–157) esittää, tarinalliset mallit ovat aina sidoksissa ajan kuvaan ja ne ovat jatkuvassa dialogissa ympäröivän maailman kanssa. Nykypäivänä kulttuuriseen tarinavarastoomme on todennäköisesti varastoitunut useita malleja, joissa korostuvat markkinat, kaupallisuus ja työelämä. Valinnan vapaus, taito soveltaa moniäänisiä tarinamalleja sekä kyky identifioitua moneen malliin saattavat olla muusikolle suureksi eduksi yhä yksilökeskeisemmäksi muuttuvassa, työelämää koskevassa selviytymisstrategiassa. Muusikon työn muotojen, muusikon työhön liittyvän arvodiskurssin sekä tarinamallien tutkimisen lisäksi myös puhdas talousnäkökulma osuisi mielestäni suoraan tähän ilmiöön. Esimerkiksi musiikkiteollisuuden tutkimuksen puolella on oltu kiinnostuneita niin teollisuuden rakenteista kuin tuotanto- ja kulutusprosesseistakin, mutta yksittäisen muusikon tulonmuodostusta ja ansaintalogiikkaa ei juuri ole tarkasteltu.

Musiikkiteollisuuden tutkimuksessa on edetty usein suurten tulovirtojen mukaan äänitteitä kuluttavasta niitä luovaan tahoon, vaikka maailmanlaajuises-tikin suurelle osalle muusikoita live-musisointi on keskeinen tulonlähde (Brusila 2007, 47, 55). Musiikkiteollisuuden tutkimuksen menetelmiä ja käsitteitä hyödyntämällä saattaisi siis olla mahdollista tavoittaa myös tällainen mikrotaloudel-linen lähtökohta.

Lopuksi

Edellä mainitut ovat vain esimerkkejä niistä tavoista, joilla työelämän ajankohtaisia kysymyksiä voitaisiin lähestyä musiikin- ja muusikkoututkimuksen kentillä. Uusi työ ja prekarisaatio määrittävät voimakkaasti sitä, mitä on olla vapaan kentän muusikko tänä päivänä. Siksi on tärkeää, että myös nykyinen muusikkoutta koskeva tutkimus huomioi mahdollisimman monipuolisesti sen, miten muusikon toiminta ja tämän toiminnan ehdot ovat muuttuneet työelämän muuttumisen myötä.

Olen pohtinut ja esitellyt tässä artikkelissa mahdollisuuksia sovittaa musiikintutkimuksen kentälle uudenlaista, työelämälähtöistä muusikkoututkimuk-

sen tapaa. Aiheen merkitys liittyy ennen kaikkea yhteiskunnallisiin tarpeisiin ymmärtää taiteilijoiden yhtäältä perinteistä ja toisaalta muuttuvaa työkuulttuuria. Musiikkitieteen näkökulmasta katsottuna aihe herättää myös kysymyksen tarpeesta vahvistaa musiikkitieteen yhteiskunnallisia kytköksiä. Taiteilijan yhteiskunnallinen asema työn tekemisen ja taiteen tuottamisen näkökulmasta on tärkeä lähtökohta toki jo itsessään, mutta se liittyy myös laajempiin kysymyksiin taiteen autonomiasta sekä taiteen uudesta, yhteiskunnallisesta legitimaatiosta. Työelämän epävarmuuden ja suhdanteisuuden (prekarisaatio) myötä yleistyneet uuden työn tekemisen tavat sekä luovan talouden ilmiöiden laajeneminen kulttuurimääritelmiin haastavat tarttumaan aiheeseen myös edellä kuvaamassani, tyypillisemmässä muusikkoustutkimuksessa.

Käsitteinä luova talous ja luova kasvu ovat kerineet yksittäisen taiteilijan työelämää ja ammattikuvaa käsittelevään vyyhtiin mukaan ajattoman filosofisen kysymyksen myös itse taiteen arvosta. Kuten todettu, viimeisen kahdenkymmenen vuoden aikana kulttuurin ja talouden suhteet ovat muovautuneet uudelleen, ja taide, kulttuuri ja koulutus ovat jo suurelta osin sulautettu osaksi talouspolitiikan ohjaamaa tuotantoketjua. Se, miten esimerkiksi musiikkitiede vastaa tähän muutokseen, ei kuitenkaan ole vielä mielestäni täysin selvää.

Muuttuva musiikintuottamisen arkitodellisuus, musiikillis-vuorovaikutuksellisten ympäristöjen ja ”silputun” (työn)tekijyyden välinen yhteys tai esimerkiksi ”musikoinnin” ja työelämän rinnakkainen tarkastelu päättymättömissä tulemisen prosesseissa voisivat olla työelämäorientoituneen muusikkoustutkimusten lähtökohtia (vrt. Riikosen, Virtasen ja Tiaisen tutkimukset). Humanististen, talous- ja yhteiskuntatieteellisten tutkimusalueiden sekä niillä kehittyvien näkökulmien ja menetelmien luova yhdistäminen musiikintutkimukseen on ollut esimerkiksi kulttuurisen musiikintutkimuksen, etnomusikologian ja musiikin sosiologian ytimessä. Yhä enenevässä määrin työn ja talouden kautta konkretisoituvien yhteiskunnallisten muutosten lähtökohdista onkin perusteltua väittää, että myös muusikon ammatillisen todellisuuden avaaminen työelämän tutkimuksen keinoin tulisi olla osa musiikkitieteellistä muusikkoustutkimusta.

Lähteet

- Aho, Marko. 2013. Artistic research in music versus musicological musicianship. *Swedish journal of music research / Svensk tidskrift för musikkforskning* 95: 65–78.
- Arho, Anneli. 2004. *Tiellä teokseen. Fenomenologinen tutkimus muusikon ja musiikin suhteesta länsimaisessa taidemusiikkikulttuurissa*. Studia Musica 21. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Arjas, Päivi. 2002. *Muusikoiden esiintymisjännitys tapaustutkimus klassisen musiikin ammattiohjelmoijoiden jännittäjätyypeistä ja esiintymisvalmennuksen kurssikokemuksista*. Jyväskylä Studies in the Arts 82. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Arpo, Robert. 2004. Taiteilija tietoyhteiskunnassa. Tietoyhteiskuntastrategioiden taiteilijakuva ja tekijänoikeuslainsäädännön muutosten vaikutus taiteilijana toimimisen edellytyksiin. Teoksessa *Taiteilija Suomessa. Taiteellisen työn muuttuvat edellytykset*. Toim. Robert Arpo. Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja N:o 28. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta. 131–151.

- Arpo, Robert ja Pekka Oesch. 2006. *Kansanmusiikin ammattilaiset. Taloudellinen tilanne ja toimintaympäristö*. Tutkimusyksikön julkaisu N:o 30. Helsinki: Taiteen keskus-toimikunta.
- Bennett, Andy ja Richard A. Peterson. 2004. *Music scenes: Local, translocal and virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Brusila, Johannes. 2007. Musiikkiteollisuus. Teoksessa *Populaarimusiikin tutkimus*. Toim. Marko Aho ja Antti-Ville Kärjä. Tampere: Vastapaino. 44–70.
- Chapman, Dale. 2013. The "one-man-band" and entrepreneurial selfhood in neoliberal culture. *Popular Music* 32 (3): 451–470.
- Cronberg, Tarja. 2010. *Luova kasvu ja taiteilijan toimeentulo*. Opetus- ja kulttuuriministeriön työryhmämuistioita ja selvityksiä 2010:6. Helsinki: Opetus- ja kulttuuriministeriö.
- Doogan, Kevin. 2015. Precarity. Minority condition or majority experience? Teoksessa *The new social division. Making and unmaking precariousness*. Toim. Donatella della Porta, Sakari Hänninen, Martti Siisiäinen ja Tiina Silvasti. Hampshire: Palgrave Macmillan. 43–62.
- Elliott, David J. 1995. *Music matters: A new philosophy of music education*. New York: Oxford University Press.
- Florida, Richard. 2002. *The rise of the creative class: ...and how it's transforming work, leisure, community and everyday life*. New York: Basic Books.
- Harra, Kimmo. 2004. *Musiikoiden epäsuotuisat stressikokemukset ja niiden hallinta*. Acta Electronica Universitatis Tampereensis 350. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Hautamäki, Antti. 2009. Luova talous ja kulttuuri innovaatiopolitiikan ytimessä. Julkaisussa *Luova talous ja kulttuuri innovaatiopolitiikan ytimessä*. Opetusministeriön julkaisu 2009:30. Helsinki: Opetusministeriö. 6–25.
- Heikkinen, Merja. 1989. *Tilannekuva kirjailijoista*. Tutkimus kirjailijoiden asemasta Suomessa 1980-luvulla. Taiteen keskustoimikunnan julkaisu N:o 5. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.
- Heiskanen, Ilkka. 2015. Taiteen ja kulttuurin uusi asemointi talouteen: kulttuuriteollisuus, luovat alat ja luova talous. Teoksessa *Taiteen ja kulttuurin kentät. Perusrakenteet, hallinta ja lainsäädäntö*. Toim. Ilkka Heiskanen, Anita Kangas ja Ritva Mitchell. Helsinki: Tietosanomat. 109–190.
- Houni, Pia ja Heli Ansio (toim.). 2013. *Taiteilijan työ. Taiteilijan hyvinvointi taidetyön muutoksessa*. Helsinki: Työterveyslaitos.
- Huhtanen, Kaija. 2004. *Pianistista soitonopettajaksi. Tarinat naisten kokemusten merkityksellistäjänä*. Studia Musica 22. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Irjala, Auli. 1993. *Säveltaiteilijan toimeentulo. Tutkimus säveltaiteilijakunnan rakenteesta ja taloudellisesta asemasta Suomessa vuonna 1989*. Taiteen keskustoimikunnan julkaisu N:o 16. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.
- Jakonen, Mikko. 2015. Talous ja työ prekaarissa yhteiskunnassa. Teoksessa *Talouden uudet muodot*. Toim. Mikko Jakonen ja Tiina Silvasti. Helsinki: Into Kustannus. 92–121.
- Jakonen, Mikko, Jukka Peltokoski ja Akseli Virtanen (toim.). 2006. *Uuden työn sanakirja*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Jakonen, Mikko ja Tiina Silvasti (toim.). 2015. *Talouden uudet muodot*. Helsinki: Into Kustannus.
- Jokinen, Elina. 2010. *Vallan kirjailijat. Valtion apurahoituksen merkitys kirjailijoille vuosittuhannen vaihteen Suomessa*. Helsinki: Avain, BTJ Finland Oy.
- Kanerva, Anna ja Minna Ruusuvirta. 2006. *Suomalaisen teatterin tulevaisuus teatterintekijöiden ja kuntien silmin*. Cuporen julkaisu 14. Helsinki: Cupore.
- Karhunen, Paula. 1993. *Näyttämötaiteilija Suomessa. Tutkimus asemasta ja toimeentulosta 1980-90 -luvun vaihteessa*. Taiteen keskustoimikunnan julkaisu N:o 17. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.

- Karhunen, Paula. 2005. *Musiikin koulutuksesta työelämään. Kyselytutkimus toisen asteen ja ammattikorkeakoulututkinnon suorittaneista*. Tutkimusyksikön julkaisuja N:o 35. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.
- Karhunen, Paula ja Kaija Rensujeff. 2006. *Taidealan koulutus ja työmarkkinat. Ammatillisen koulutuksen määrä ja valmistuneiden sijoittuminen*. Tutkimusyksikön julkaisuja N:o 31. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.
- Karttunen, Sari. 1988. *Taide pitkä – leipä kapea. Tutkimus kuvataiteilijoiden asemasta Suomessa 1980-luvulla*. Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja N:o 2. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.
- Karttunen, Sari. 1993. *Valokuvataiteilijan asema. Tutkimus Suomen valokuvataiteilijakunnan rakenteesta ja sosiaalis-taloudellisesta asemasta 1980- ja 1990-luvun vaihteessa*. Taiteen keskustoimikunnan julkaisusarja N:o 15. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.
- KK 423/2015. Kirjallinen kysymys työttömyysturvalain tulkintaongelmista. Verkkolähde https://www.eduskunta.fi/FI/vaski/KasittelytiedotValtiopaivaasia/Sivut/KK_423+2015.aspx [tark. 23.5.2016].
- Kurkela, Kari. 2008. Oivaltavan kohtaamisen tila. Näkökohtia tieteen ja taiteen vuorovaikutukseen. *Musiikki* 38 (3–4): 40–63.
- Kärjä, Antti-Ville. 2007. Tuotannon teknologiaa. Teoksessa *Populaarimusiikin tutkimus*. Toim. Marko Aho ja Antti-Ville Kärjä. Tampere: Vastapaino. 35–43.
- Lehtonen, Jussi. 2015. *Elämäntunto: näyttelijä kohtaa hoitolaitosyleisön*. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, Esittävien taiteiden tutkimuskeskus.
- Liikanen, Hanna-Liisa. 2010. *Taiteesta ja kulttuurista hyvinvointia*. Ehdotus toimintaohjelmaksi 2010–2014. Opetusministeriön julkaisuja 2010:1. Helsinki: Opetusministeriö.
- Mantere, Markus. 2006. *Glen Gould: Viisi näkökulmaa pianistin muusikkouteen ja kulttuuriseen reseptioon*. Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisuja 12. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.
- Moisala, Pirkko. 2015. Musiikkiesityksen etnografia, ruumiillisuus, kulttuurisuus ja tuleminen. Teoksessa *Esitystutkimus*. Toim. Annette Arlander, Helena Erkkilä, Taina Riikonen ja Helena Saarikoski. Helsinki: Kulttuuriosuuskunta Patruuna. 303–320.
- Muukkonen, Minna, Mirka Pesonen ja Ulla Pohjannoro. 2011. *Musiikko eilen, tänään ja huomenna. Näkökulmia musiikkialan osaamistarpeisiin*. Musiikkialan toimintaympäristöt ja osaamistarve -Toive, loppuraportti. Sibelius-Akatemian selvityksiä ja raportteja 2011: 13. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Nikkonen, Ahti. 2004. *Ravintolamusikon ammatin nousu ja tuho*. Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisuja 11. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.
- Oinaala, Anu ja Vilja Ruokolainen. 2013. *Vapaan kentän jäljillä*. Tutkimus teatterin, tanssin, sirkuksen sekä performanssi ja esitystaiteen vapaasta kentästä. Cuporen verkkojulkaisuja 20. Helsinki: Cupore.
- Opetus- ja kulttuuriministeriö 2011. Vapaan kentän ammattilaisryhmien toimintaedellytyksiensä parantaminen. Opetus- ja kulttuuriministeriön työryhmämuistioita ja selvityksiä 2011:14. Helsinki: Opetus- ja kulttuuriministeriö.
- Pyykkönen, Miikka. 2015. Kulttuuripolitiikan uusi vaih(d)e: luovaa taloutta ja yrittäjyyttä. Teoksessa *Talouden uudet muodot*. Toim. Mikko Jakonen ja Tiina Silvasti. Helsinki: Into Kustannus. 122–143.
- Pärnänen, Anna ja Heli Sutela. 2014. *Itsensätyöllistäjät Suomessa 2013*. Helsinki: Tilastokeskus.
- Pöyhönen, Markku O. 2011. *Musiikon tietämisen tavat. Moniälykyys, hiljainen tieto ja musiikin esittämisen taito korkeakoulun instrumenttintunien näkökulmasta*. Jyväskylän Studies in Humanities 164. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

- Rautiainen, Pauli, Taija Roiha ja Kaija Rensujeff. 2015. *Taiteen ja kulttuurin barometri 2015. Taiteen toimintaympäristö ja rahoitus*. Cuporen verkkojulkaisuja 33. Helsinki: Cupore.
- Rautiainen-Keskustalo, Tarja. 2013. Paikalliset ja globaalit skenet. Medioitunut musiikkikulttuuri tutkimuskohteena. Teoksessa *Musiikki kulttuurina*. Toim. Pirkko Moisala ja Elina Seye. Helsinki: Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisuja 21. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura. 321–336.
- Rensujeff, Kaija. 2015. *Taiteilijan asema 2010. Taiteilijakunnan rakenne, työ ja tulonmuodostus*. 2. painos. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.
- Riikonen, Taina. 2005. *Jälkiä itsessä. Narratiivisia huilisti-identiteettejä Kaija Saariahon säveltämässä musiikissa*. Turku: Turun yliopisto.
- Saarela, Anna-Maija. 2011. *Nyt on musiikin vapaan kentän vuoro! Valtakunnallisen klubin aluekiertuehanke VAKAN loppuraportti*. Helsinki: Suomen Muusikkojen Liitto ry.
- Saarilampi, Marja-Liisa. 2007. *Meediotaiteilijasta mediataitajaksi. Taiteilijan kulttuuriset tarinat musiikkialan erikoislehdessä*. *Studia Musica* 31. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Sivonen, Outi ja Pasi Saukkonen. 2014. *Taide- ja kulttuurialan osuuskunnat Suomessa*. Cuporen verkkojulkaisuja 22. Helsinki: Cupore.
- Sivuoja-Gunaratnam, Anne ja Kari Kurkela. 2008a. Muusikkoututkimusnumeron saatteeksi. *Musiikki* 38 (3–4): 3–4.
- Sivuoja-Gunaratnam, Anne ja Kari Kurkela (toim.). 2008b. Muusikkoututkimus. *Musiikki* 3–4/2008.
- Suoranta, Anu. 2009. *Halvennettu työ*. Helsinki: Vastapaino.
- Tiainen, Milla. 2012. *Becoming-singer. Cartographies of singing, music-making and opera*. Turku: Turun yliopisto.
- Turkki, Teppo. 2009. Luova talous kehittyy vain linkittämällä luovat keskuksat ja alueiden potentiaali toisiinsa. Julkaisussa *Luova talous ja kulttuuri innovaatiopolitiikan ytimessä*. Opetusministeriön julkaisuja 2009:30. Helsinki: Opetusministeriö. 50–55.
- Virtanen, Marjaana. 2007. *Musical works in the making. Verbal and gestural negotiation in rehearsals and performances of Einojuhani Rautavaara's piano concerti*. Turku: Turun yliopisto.

Musicianship as a Meeting Point for Music and Society. A Work Life-Based Approach to Musicological Musicianship Studies

In this article I examine on what grounds and how it would be possible to fit work life-based perspectives into research on musicological musicianship. Over the past twenty years culture, the arts and education have become increasingly driven by economic considerations, especially in the way they have become integrated into an economic policy-directed production chain. One result of this is that work life has begun to transform, and the current public conversation focuses on “new work life” and issues of precarisation. I propose that research on musicological musicianship has not dealt adequately with this new approach. Precarian ways of working (freelancing, self-employing and entrepre-
neuring in this context) are becoming increasingly relevant in many professional fields, though they have been typical ways of working in music for some time. Thus, knowledge gained from musicians working in these ways could have far-

reaching impacts in a wide range of additional fields. In this article I begin by examining how research on musicianship has been touched by the work life aspect. Next, I extend these reflections to the broader area of humanistic artist research, and note the lack of work life aspects here in general. I conclude by proposing what kinds of empirical data, research methods and research frameworks would be optimal to study this new musicianship of the 21st Century.

FM Ilona Rimpilä (ilona.a.a.rimpila@student.jyu.fi) on jatko-opiskelija Jyväskylän yliopistossa musiikkitieteen oppiaineessa. Hän on myös freelancermuusikko.

Musiikkia, diplomatiaa ja identiteetin rakennusta Ranskan kolmannessa tasavallassa

Lokakuun 1893 ”venäläiset juhlat” musiikinhistorian tapahtumana

Helena Tyrväinen



Samoin kuin tapahtui nationalismin kukoistusaikana monissa muissakin maissa, 1800-luvun lopun Ranskassa taiteilijoita ja taideteoreetikkoja askarrutti palavasti kysymys oman maan kansallistyylin luomisesta. Ranskassa suuntaukseen liittyi kansanmusiikkiharrastuksen ohella ajatus paluusta romantiikkaa edeltävään, olemuksellisena pidettyyn ”klassiseen” ranskalaisuuteen. Nationalismin konstrukttiivinen luonne näyttäytyy tätäkin erikoisempaan – ja näennäisesti paradoksaalisempaan – samaan aikaan käynnistyneessä poliittisessa ja sotilaallisessa kehityksessä, joka johti venäläisen musiikin erityissuosioon niin ranskalaisten säveltäjien kuin suuren yleisönkin keskuudessa. Jo ensimmäisen maailmansodan jälkeen ranskalaisissa musiikkipiireissä paheksuttiin laajalti Venäjän nationalistisäveltäjien, varsinkin Nikolai Rimski-Korsakovin ja Modest Musorgskin syvälle käyvää vaikutusta *la belle époque*n ranskalaiseen musiikkiin (ks. Cocteau 1918, 28–29, 52; Tyrväinen 2013, 118–134, 174, 226–255, 267–268); Suomessa Leevi Madetoja oli ranskalaisittain katsoen poliittisesti epäkorrekti viitatessaan kirjoituksissaan vuosina 1921 ja 1928 ”venäläis-ranskalaiseen koulukuntaan” ja ”venäläis-ranskalaiseen ns. impressionismiin” (Madetoja 1921 ja 1928).

Ranskan kolmas tasavalta (1870–1940) sai alkunsa Ranskan–Preussin sodassa (1870–1871) kärsitystä tappiosta. Ranskalaisen hallinnon uuden yhteiskuntajärjestyksen myötä toimeenpanemia uudistuksia on tutkittu laajalti niin yleisen kuin musiikin historiankin alalla. On tunnettua, että tasavaltalaisuus haluttiin esittää hyväksyttävänä ja että haluttiin päästä eroon siihen liittyneistä vallankumouksen ja levottomuuden ajatusyhteyksistä. Luotiin uusia tasavaltalaisia symboleja ja aiempia määritettiin uudelleen. Vuoden 1789 vallankumouksen yhteydessä laulettu verisestä *Marseillesista* ja vallankumouksen trikolorilipusta tuli kolmannen tasavallan virallisia symboleja. Koska kansanjoukkojen alttius nousta kapinaan tiedostettiin, tasavalta rohkaisi kansaa osallistumaan merkittäviin yhteisiin tapahtumiin, esimerkiksi kansallisten merkkihenkilöiden hautajaisiin. Suuren vallankumouksen satavuotisjuhlavuonna 1889 kansalaisia kutsuttiin osallistumaan Pariisin maailmannäyttelyyn, jonka yhteydessä juhlittiin tasavallan teknologista, kulttuurista ja siirtomaamahtia. (Ks. esim. Kelly 2008, 2–4, 13–14.)

Tasavaltalaisen identiteetin rakentamisesta tuli Ranskan kolmannen tasavallan keskeinen tavoite, ja musiikki valjastettiin monin tavoin palvelemaan tätä päämäärää. Riittämättömäksi todettua kansallista puolustustahtoa saatettiin vahvistaa paradoksaalisesti omaksumalla esikuvaksi sodan voittaneen Saksan musiikki. Vuonna 1871 perustettu Société nationale de musique otti tosin tunnuslauseekseen kansallisesti kajahtavan iskulauseen ”ars gallica”, mutta ajankohdan taiteellisena ja moraalisenä päämääränä oli saksalaisessa musiikissa kuultu vakavuus. (Strasser 2001.) Vuosisadanvaihteen ranskalainen *wagnérisme* ilmeni niin säveltämisen, esittävän säveltaiteen kuin yleisön musiikkimaunkin alueella (esim. Fauser & Schwartz 1999). Isänmaanrakkauden ja kansallisen yhtenäisyyden luomiseksi koululaitos panosti saksalaisen esikuvan mukaisesti maakunnallisten ja kansanlaulujen opetukseen (esim. Cheyronnaud 1993, 57; Weber 1976, 442).

Tutkimuksen keskittyessä Saksa–Ranska-jännitteeseen on 1890-luvulta kauas 1900-luvulle ulottunut venäläisen säveltaiteen menestys Ranskassa jäänyt paljolti vaille huomiota. Ranskan kuningasvallan luhistuttua suuressa vallankumouksessa 1789 oli maa ollut vuoteen 1870 mennessä kolmesti perustuslainen monarkia, kahdesti tasavalta ja kahdesti keisarikunta. Venäjää koskevat ajattelutavat olivat nekin muuttuneet.¹ Venäläinen ylhäisö ja liikemiehet seurustelivat Aleksanteri II:n ja Napoleon III:n melkein päällekkäisten hallintokausien aikana samojen ranskalaisten yhteiskuntaryhmien kanssa. Pariisiin oli asettunut venäläisiä poliittisia pakolaisia ja kotimaassa karsastettuja katolisen uskon omaksuneita henkilöitä. Vuodesta 1860 alkaen Pariisiin alkoi saapua Venäjän valtion eläkkeen turvin työskenteleviä taidemaalareita.² Säveltäjästä Mihail Glinka oleskeli Pariisissa 1844–1845 saaden musiikkiaan Hector Berliozin ansiosta esille ja palasi sinne vuosina 1852–1854. (Campbell s.a.) Tämä artikkeli osoittaa,

¹ Pietari Suuren esittäytyessä vuonna 1717 7-vuotialle Ludvig XV:lle ja oleskellessa Ranskassa neljän kuukauden ajan paikallinen lehdistö esitteli lukijoilleen tuntematonta Venäjää (Kayser 1962, 7–9). Kun keisari Aleksanteri I ratsasti joukkoineen maaliskuussa 1814 Napoleonin armeijan kukistajana Pariisiin ja ilmoitti kunnioittavansa vanhan Ranskan yhtenäisyyttä, hän herätti myötämieltä ranskalaisten kuningasmielisten keskuudessa. Venäläisen aateliston, taiteilijoiden ja taideopiskelijoiden vapaat Pariisin-oleskelut loppuivat Pietarin vuoden 1825 dekabristikapinaan, joka puhkesi venäläisen sotilas- ja hallintoeliitin sekä älymystön Ranskasta omaksumien vapauden aatteiden innoittamana ja jonka Nikolai I verisesti tukahdutti. Maastapoistumiskiellon astuttua 1830 voimaan vain Nikolain erityisluvan saaneet aristokraatit saattoivat oleskella Pariisissa. Aleksanteri II:n 1861 allekirjoittama päätös orjuuden poistamisesta huomioitiin Ranskassa myönteisesti. (de Montclos 1996, 9–10, 29–30, 33, 51.)

² Ivan Turgenjev, Pariisiin 1847 saapunut ja sitten laulajatar Pauline Viardot’n perhepiirissä elänyt kirjailija, oli keskeinen yhdyshenkilö näille pakolaisille ja ranskalaisille kirjallisille piireille, etenkin Prosper Mériméille, Gustave Flaubertille, Émile Zolalle ja Alphonse Daudet’lle. Alexandre Dumas vanhempi, Théophile Gautier sekä Jules Verne tekivät matkakirjailijoina Venäjää Ranskassa tutuksi. Kaikki vaeltajat-suuntauksen (*peredvižnikit*) suuret taidemaalarit oleskelivat Pariisissa. (de Montclos 1996, 30–31, 54, 56–59, 69, 71–74.)

että kolmannen tasavallan aikana ranskalaista maaperää muokattiin monin erikoislaatuisin tavoin venäläiselle musiikille vastaanottavaiseksi jo kauan ennen tutkimuksen hyvin tuntemaa, usein musiikinhistorian käännekohtana mainittua Serge Diaghilevin baletin ja Stravinskyn sävellysten tuloa Pariisiin vuonna 1909.

Aiheena Ranskassa ja varsinkin Pariisissa lokakuussa 1893 järjestetyille ”ranskalais-venäläisille” tai ”venäläisille juhlille” (ransk. *fêtes franco-russes*, *fêtes russes*) oli Venäjän laivaston vastavierailu Ranskan laivaston Venäjän Kronstadtin 1891 tekemälle vierailulle (ks. Klinge 1998, 48–49; de Montclos 1996, 81–83). Venäläisen laivaston komentajana ja keisari Aleksanteri III:n henkilökohtaisena edustajana Ranskassa toimi Venäjällä loistavan uran luonut suomalaissyntyinen amiraali Theodor Avellan (1839–1916, ks. Klinge s.a.). Lokakuun 1893 vierailu edelsi Ranskan ja Venäjän välisen diplomaattisen ja sotilaallisen liittosopimuksen ratifioimista. Maiden lähentyminen merkitsi ranskalaisille parikymmenvuotisen eristymisen ja sotilaallisen uhkan hälvenemistä, ja se synnytti väestössä riemukkaan voimaantumisen kokemuksen (esim. Pasler 2009, 669; de Montclos 1996, 82–83). Musiikki oli juhlallisuuksien keskeinen tekijä sen tulkittaessa läsnäolijoiden, kulttuurien ja paljolti myös kielten erottamien osapuolten arvoja ja tunteita. Myös ”venäläisistä juhlista” tuli suuri tasavaltalainen manifestaatio.

1800-luvun ranskalaiseen musiikkimakuun kuulunut mieltymys eksoottiseen tarjosi musiikin alueella lähtökohdan Venäjään lähentymiselle, mutta eksotismi ei selitä ilmiötä kokonaisuudessaan. Nationalismin ideologinen ulottuvuus näyttyy lokakuun 1893 venäläisten juhlien musiikissa erikoislaatuiseella tavalla, joka ei koskenut vain ammattimaisen musiikinharjoituksen tyylinmuodostusta ja oppineen musiikin kuluttajia, yhteiskunnan eliittejä, vaan eri kansankerrosten affektiivista ja ideologista sitoutumista. Varsinkin Pariisissa vanhan kosmopoliittisuuden perustalle rakentui vuorovaikutus, jossa toiseus ja kansallistunne sulautuivat uudenaikaiseksi kokemistavaksi.

Kun katse tässä artikkelissa kohdistuu ”venäläisiin juhliin”, halutaan toistaiseksi huonosti tunnetun aineiston avulla selvittää, millaisia toimintatapoja poliittinen nationalismi omaksui ohjatessaan musiikin ja sen kokemuspohjan kehitystä 1800-luvun lopun Ranskassa sekä erityisemmin miten kolmas tasavalta käytti musiikkia tasavaltalaisen identiteetin lujittamiseen. Kyse ei nimittäin ollut pelkästä diplomatiasta vaan myös eräänlaisesta kansakunnan siirtymäriitistä – läpi koko kansakunnan käyvästä, valtiollisesti johdetusta identiteettityöstä, jota operoimaan oli kutsuttu ranskalainen lehdistö.

Kuvaan seuraavassa tasavaltalaisen johtoportaan, ranskalaisen lehdistön ja musiikkiväen – ammattilaisten ja harrastajien – vuorovaikutusta venäläisten juhlien toteuttamisessa. Esittelen venäläisten juhlien musiikkiohjelmiston ja erittelen musiikkipitoisten juhlallisuuksien tapaa koskettaa yhteiskunnan kaikkia kerrostumia eliiteistä työväestöön, gaalatilaisuuksista kansanjuhliin. Aineistonani ovat Ranskan ulkoasiainministeriön asiakirjat, ajankohdan päivälehdistö, Pariisin Opéran rekisterit ja ranskalaisten harrastajamusiikkiyhdistysten lehdet.

Johtajat, kansanjoukot ja lähentymisen psykologia

Kun Aleksanteri II oleskeli Pariisissa maailmannäyttelyn 1867 yhteydessä, kyseessä oli tyypillinen toisen keisarikunnan ja Napoleon III:n ajan hallitsijavierailu, johon Ranskan poliittinen oppositio suhtautui kylmästi (Kayser 1962, 9; de Montclos 1996, 54). Neljännesvuosisata myöhemmin uutiset Ranskan laivaston Kronstadtin-vierailunsa 1891 yhteydessä kokemasta loistavasta ja sydämellisestä vastaanotosta herättivät ranskalaisissa innokkaita venäläismielisiä tunteita (Kayser 1962, 18–20). Ranskan yhteiskuntaelämä oli rauhoittunut ja vallanvaihdoksen uhka loitontunut, kun maiden lähentyminen venäläisen vierailun muodossa nyt jatkui (Girault 1999, 244–245). Maiden hallitukset olivat laatineet salaisesti sotilaallista yhteistyötä koskevan sopimuksen, jonka allekirjoittamista oli kuitenkin lykätty (Kayser 1962, 30, de Montclos 1996, 81–82). Kansalaismielipiteen muokkaamiseksi sopimukselle suosiolliseksi Ranskan hallitus tuki maansa lehdistöä lokakuun 1893 laivastovierailun juhlallisuuksien järjestämisessä (Vachon s.a. 2, Kayser 1962, 30). Lehdistön edustajien toimikunta käynnisti siten maan johdon suojeluksessa varainhankintakampanjan, jonka tarkoituksena oli venäläisvaltuuskunnan kunnioittaminen Pariisissa järjestettävien kansanjuhlien muodossa. Kampanjan ylitettyä vain muutaman päivän kuluessa sille asetetun tavoitteen edettiin muodostamaan lehdistön ohjelmatoimikunta, joka valitsi itselleen toimeenpanevan valiokunnan. Kaupungit ja kunnat päättivät nekin käyttää varoja julkisten juhlien toteuttamiseen. Kun yhteisymmärrys kuntien ja lehdistötoimikunnan kanssa oli syntynyt, päätti maan hallitus (ministerineuvosto) vastaanottojen ja juhlien järjestämisestä välimerellisessä satamakaupungissa Toulonissa, jonne viisi venäläistä sota-alusta ja yli 2000 miehistön jäsentä rantautuivat, sekä pääkaupungin aloitteen ansiosta Pariisissa. (Vachon s.a. 2–4.)

Näissä kahdessa kaupungissa järjestettiin suurimmat juhlallisuudet. Toulonin väestö kasvoi ajan 70 000:sta juhlien takia tilapäisesti 300 000:een. Tulopäivän 13. lokakuuta 1893 kansanjuhlaan kokoontui satatuhatta ihmistä, ja ranskalais-venäläistä balettiesitystä Place de la Libertéllä seurasi 30 000 katsojaa. On viitattu miljoonan juhlijän kokoontumisiin Pariisissa, jonne tuli maakunnista 300 000 kansalaista. Arvokkaimmat venäläisvieraat nousivat siellä tiistaina 17.10. junaan Lyonin asemalla sadantuhannen ihmisen tervehtiessä. Vaunusaattue eteni kohti vieraiden asuinpaikaksi määrättyä avenue de l'Opéran Cercle militaire -palatsia riemuitsevan työväestön täyttämien symbolisten Bastiljin ja Tasavallan aukoiden kautta. Katukäytäviltä, ikkunoista, parvekkeilta, katoilta ja puista tulvi kukkatervehdyksiä, lentosuukkoja, kättentaputuksia ja hurraa-huutoja. Venäjän ja Ranskan liput liehuivat, ja väkijoukko lauloi *Marseljeesia* ja Venäjän kansallishymniä. Venäläiset upseerit ja yleisö vaihtoivat kädenpuristuksia ja vierailun mittaansa usein nähtyjä suudelmia. Bastiljin aukiolla vaunut pysähtyivät vuoden 1789 Heinäkuun muistomerkin luo, upseerit nousivat seisaalleen ja paljastivat päänsä. (Vachon s.a. 2–4, 6–7, 17, 20, 82; Kayser 1962, 38.) Tilannetta Tasavallan aukiolla (Vachon s.a. 62–65) ilmeisesti mukailee Pietarin laivaston museossa



Kuva 1. Leon Bakst, ”Karnevaali Pariisissa amiraali Avellanin kunniaksi 5. lokakuuta 1893” (1900). Laivaston keskusmuseo, Pietari. Valokuva: Jussi Nuorteva.

säilytettävä Léon (Lev) Bakstin, Diaghilevin *les Ballets russesin* myöhemmän lavastaja–puvustajan maalaus ”Karnevaali Pariisissa amiraali Avellanin kunniaksi 5. lokakuuta 1893” (vrt. Klinge 1998, 48–49).³

Aikalaiskuvauksissa Avellanin ranskalaisiin tekemä vaikutus saa messiaanisen sävyn.

Heti kun venäläisen eskaaderin komentaja ilmestyy [Toulonissa] parvekkeelle, räjähtää raju ilo ilmoille. Hän joutuu näyttäytymään uudelleen vielä kolmesti vastatakseen yhä haltioituneemmaksi käyvän väkijoukon toivomukseen. Suuren kokonsa, voimakasrakenteisen päänsä, leveiden kasvojensa, sinisten suomalaisen miehen silmiensä, kullanhoitoisen viuhkamaisen partansa johdosta hän miellyttää tätä muutokauneuteen ihastunutta välimerellistä kansaa, jonka hän valloittaa kolossin ylväällä tyyneydellään ja hymyävällä ylpeydellään, tämä kansa kun tuntee perinteistä mieltymystä eläviä allegorioita kohtaan. (Vachon s.a. 18.)⁴

³ Ranskassa (ja Suomessa) käytössä olleen gregoriaanisen kalenterin mukaan 5.10. oli 17.10.

⁴ Aussitôt que le commandant de l’escadre russe apparaît au balcon, c’est une joie impétueuse ; trois fois, il doit s’y montrer de nouveau, pour répondre au désir de la foule, de plus en plus exaltée. Avec sa haute stature, sa tête puissante, son large visage aux grands yeux clairs de Finlandais, à barbe flavescente en éventail, l’amiral plaît à ce peuple méridional, épris de beauté plastique ; et la noble sérénité, la fierté souriante du colosse le séduisent, dans son goût traditionnel de vivantes allégories.

Sama juhlatunnelma ja hyvinkin yksityiskohtaisesti muistiin kirjatut tapahtumat toistuvat lukuisissa aikalaiskuvauksissa venäläisvieraiden 24.10. asti kestäneestä Pariisin-oleskelusta. Kirjailija ja Ranskan akatemian jäsen Eugène-Melchior de Vogüé, aiempi Ranskan Pietarin suurlähetystön lähetystösihteeri, muistelee aikalaistodistajana:

Aina samoista aineksista kokoon pantu näytelmä, jota pariisilainen kekseliäisyys aina muunteli, oli aina suurempi ja koskettavampi viimeiseen apoteoosiin saakka, tähän unohtumattomaan hetkeen, jolloin amiraali oopperasta poistuttuaan ja takaisin asemalle saavuttuaan nousi kuin keijukaisten kuningas yksin vaunuunsa häneen kohdistuneiden sähköisten valonheittimien valaisemana, keskellä mustaa ihmismassaa. Väkijoukon aaltoilun saattoi yön keskellä aavistaa ja sen koon päätellä etäisillä kaduilla kaikuvien huutojen perusteella.⁵ (de Vogüé s.a., x.)

Ihmeenkaltaisena kuvattu venäläis-ranskalaisten kohtaamisten affektiivisuus, joka sai konkreettisia fyysisiä muotoja, tulee esiin useissa kertomuksissa. Ne koskevat myös toisilleen entuudestaan vieraiden ihmisten ”suutelomenoja” (Vachonilla ranskaksi *embrassades*) väkijoukon keskellä: venäläiset upseerit suutelevat ”poskille, huulille, kaulaan, niskaan, mihin vain ulottuvat” ylpeydestä ja ilosta kiljahtelevia pariisittaria (Vachon s.a. 90; ks. myös Kayser 1962, 40). Niin painetuissa kuvauksissa kuin diplomaattisissa lähteissäkin toistuu tunnevoimaisin sanoin tulkittu ajatus, että vaikka Ranskan ja Venäjän liiton oli odotettu perustuvan pelkkiin sotilaallisiin ja puolustuksellisiin tarkoituksiin, kahden maan kansaa yhdisti todellinen rauhantahto ja veljeys, johon myös viitataan sanalla rakkaus (Vachon s.a. 2; Kayser 1962, 21–22, 34, 255–266; de Vogüé s.a. ii).

Monissa kirjoituksissa sanottiin Ranskan kansallisen yhtenäisyyden muodostuneen venäläisvierailun seurauksena ennen kokemattomaksi. Kansakunnan suunta ei kuitenkaan miellyttänyt esimerkiksi pientä sosialistien ryhmittymää (ks. myös Kayser 1962, 40–42). Tasavaltalaisen parlamentarismien arvostelu oli elinvoimaista. Vaikutusvaltainen nationalisti, kirjailija ja poliitikko Maurice Barès arvosteli *Le Figarossa* 24.10.1893 kansan alttiutta kiihotukselle:

Tämän viikon aikana ja tämääntapaisessa vaikeassa tilanteessa, jossa ilmenevät voimakkaina yhteiskunnallisen tilamme kaikki eri piirteet, on helppoa todeta, ettei valvomassa ole enää neuvonantajaa, kansanedustajaa tai presidenttiä. Edessämme aukeaa pelkkä katu. Mutta Katu, jonka näemme huutavan suosiotaan ulkomaalaisten kulkueelle, on aivan yhtä valmis syytymään jollekin toiselle kansalliselle kulkueelle.

Iltatuulessa paukkuvat liput, soittokunnat, sytytetyt soihdut, aseet ja takajaloilleen nousevat hevoset, jotka muodostivat torstain unohtumattoman kulkueen, rue de la Paix’in hieno koristelu iltahämärässä tuhansine oransseine valoineen ja liikuttuneiden pariisittarien täyttämine parvekkeineen – tällä kaikella häilyvällä loistolla ei

⁵ Spectacle toujours fait des mêmes éléments, toujours varié par l’ingéniosité parisienne, toujours plus grand et plus émouvant, jusqu’à l’apothéose finale, cette inoubliable minute où l’amiral, sortant de l’Opéra et regagnant la gare, se dressait seul dans sa voiture, éclairé comme un roi de féerie par les feux convergents des projecteurs électriques, au centre des masses noires dont on devinait la houle dans la nuit et qu’on pouvait dénombrer à l’immense clameur répercutée dans les rues lointaines.

ole selvää merkitystä, ja kuitenkin kukaan ei jää sille kylmäksi; on kysymys kenraaliharjoituksesta näytelmään, josta puuttuu vain suuri pääosa.⁶ (Barrès 1893.)

Ranskalaisten ja varsinkin pariisilaisten käytöstä laivastovierailun aikana voitaisiin pitää joukkohysteriana, ellei kirjoituksissa myös nimenomaan kuvattaisi pariisilaisten väkijoukkojen erikoislaatuista hallittua asennetta (esim. de Vogüé s.a. xiii). Sen merkitystä oli kansalaisille teroittanut ja saksalaisvastaisista provokaatioista varoittanut ranskalainen lehdistö (Kayser 1963, 31). Venäjän ulkoministeri de Giers lainasi keisari Aleksanteri III:n sanoja kertoessaan Ranskan Pietarin suurlähetystön lähetystöneuvos de Vauvineux'lle hallitsijan suhtautumisesta saamiinsa laivastovierailua koskeviin uutisiin:

[Ranskan] väestön asenteessa ei ollut vähiten huomattavaa se järkevyyttä, jota se osoitti olosuhteissa, jotka olisivat olleet omiaan liikaa kiihottamaan [Ranskan ja Venäjän ystävyydelle] vähiten helposti syttyviä mielikuvituksia. Pahantahtoisimmat eivät onnistuneet nostattamaan ainoakaan huutoa, ei ainuttakaan sanaa, joka olisi voinut antaa aiheen epäilyttävään tulkintaan. Voidaan vain kumartaa viisaalle väkijoukolle, joka todisti niin sanoakseni poliittisesta älykkyydestä.⁷

Laivastovierailun jälkeen Aleksanteri III ei enää epäillyt ratifioida pitkään alkikirjoituksia odottanutta liittosopimusta (Kayser 1962, 30, 257; Girault 1999, 244–245; de Montclos 1996, 82).

⁶ Au cours de cette semaine et dans cette façon de crise où apparaissent en vigueur tous les traits de notre état social, on constate bien qu'il n'y a plus conseiller, député, ministre ni président qui vaille. Seule s'étale la rue. Or la Rue, que nous voyons acclamer le cortège des étrangers, est toute prête à s'illuminer pour un autre cortège national.

Drapeaux claquant au vent du soir, musiques, torches enflammées, armes et chevaux cabrés qui composaient cette inoubliable retraite aux flambeaux de jeudi, décor exquis de la rue de la Paix, au crépuscule, avec ses milliers d'oranges lumineuses et ses balcons chargés de Parisiennes émues, toutes ces splendeurs mouvantes n'ont pas de sens précis, et pourtant nul ne leur est insensible ; c'est la répétition générale d'une pièce qu'il ne manque plus que le grand premier rôle.

(Barrèsista ja tasavaltalaisen parlamentarismien arvostelusta Ranskassa ennen ensimmäistä maailmansotaa ks. esim. Winock 2014, 148–154, 166–174.)

⁷ Ce qu'il y a eu de non moins remarquable dans l'attitude de la population, est la sagesse dont elle a fait preuve, au milieu de circonstances propres à surexiter les imaginations les moins inflammables. Les plus malintentionnés ne sont pas arrivés à relever ni un cri, ni un mot pouvant donner lieu à une interprétation douteuse. On ne peut que s'incliner devant la sagesse d'une foule faisant preuve d'une intelligence pour ainsi dire politique. – Lähetystöneuvos, kreivi de Vauvineux kirjeessä Ranskan ulkoministerille 4.11. 1893. Ambassade de la République Française, Section Politique, n° 97. Entretien avec M. de Giers. St. Pétersbourg le 4 novembre 1893, s. 252–253. Archives du Ministère des Affaires Étrangères, Paris. Russie [tome] 299 [1893] juillet – décembre.

Säveltaidetta, identiteettityötä ja diplomatiaa

Upseereille ja muille kutsuille merkkihenkilöille järjestettiin venäläisvieraiden Touloniin saapumisen iltana 13.10. kaupungin Grand Théâtressa gaalanäytännöt. Ranskan ja Venäjän ekspansiivisen aluepolitiikan hengessä ohjelmassa oli Meyerbeerin *L'Africaine*-oopperan neljäs näytös "O paradiso" -aarioineen sekä "Kevätjuhla"-baletti Ambroise Thomas'n oopperasta *Hamlet* ja *Michel Strogoffin* toisen näytöksen baletti (Vachon s.a. 20). Lienee kysymys Marius Baggersin musiikista näytelmään, jonka Jules Verne muokkasi Adolphe d'Erreryn kanssa seikkailuromaaninsa "Tsaarin kuriiri" (*Michel Strogoff*, 1876) pohjalta. Näin vieraita muistutettiin Ranskan Venäjää kohtaan tuntemaan kiinnostuksen pitkästä linjasta.

Pariisiin "suuren venäläisen viikon" (Vachon s.a. 105) aikana amiraali Avellanille ja venäläisille upseereille järjestettiin aamusta yöhön jatkuvaa virallista ja yksityistä ohjelmaa. Järjestäjien kannalta yhtä tärkeää oli kansalaisten perehdyttäminen ja sitouttaminen ranskalais-venäläiseen ystävyYTEEN. Ranskalaislehdet julkaisivat vierailun aikana yhä uusia tietoja Venäjästä. *Le Figaro* korosti keisarin henkisiä ansioita muistuttaen, että Aleksanteri III itsekin etevänä muusikkona rakasti musiikkia – mieluiten hän soitti puhallinsoittimia ja varsinkin kornettia, jonka hän hallitsi kuin virtuoosi ikään. Hänen kerrottiin äskettäin lahjoittaneen 400 000 ruplaa, arvoltaan enemmän kuin miljoona frangia, uuden konserttisalin rakentamiseksi Moskovan konservatorion yhteyteen. (*Le Figaro* 1893a.)

Pariisissa 15. ja 22.10. pidetyillä Concerts Colonnen konserteilla voidaan vastaavasti nähdä juhlatunnelman nostamisen ohella pedagoginen tarkoitus. Sanomalehti *Écho de Paris* järjesti yhteistyössä Concerts Colonne -orkesterin ja sen kuorojen kanssa jo ennen vieraiden tuloa venäläisen konsertin, jota Venäjän Ranskan suurlähettiläs paroni de Mohrenheim kunnioitti läsnäolollaan. Lehden kutsuttua tilaisuuteen melkein kaksituhatta vierasta Pariisiin eliittien, lehdistön ja Concerts Colonnen tilaajien piiristä Châtelet-teatterin yli 3000-paikkainen sali oli täynnä (Darcours 1893). Tapahtuman kunniaksi lehti oli järjestänyt myös sävellyskilpailun, jonka voittaja, Gabriel Piernén *La Fraternelle* (suom. Veljeyden side) kuoroille, orkesterille ja sopraanosolistille Marc Libérat'n runoon kuultiin venäläisten sävellysten rinnalla. Säveltäjä käytti teoksessa katkelmia Venäjän hymnistä, *Marseljeesista* ja Beethovenin yhdeksännen sinfonian "Oodista ilolle".⁸ Kertosäkeen teksti kuului: "Aina kauemmas! Aina korkeammalle! Veljelisten liekkien polttamana venäläiset, ranskalaiset, tarttukaamme toisiimme kädestä, antakaamme sielujemme ja mikäli välttämätöntä myös veremme sekoittua toisiinsa!" Sävellys jouduttiin yleisön innostuksen johdosta toistamaan. (H.F. 1893.)

Écho de Paris'n toimiminen yhteistyössä Concerts Colonnen kanssa on ymmärrettävää. Orkesterin käyttämä Châtelet'n sali oli sen kilpailijoiden, Pasdeloup- ja Lamoureux-orkestereiden saleja suurempi. Tämä teki mahdolliseksi

⁸ Beethovenin yhdeksännen sinfonian käyttöyhteyksistä ja niiden ideologisista sidoksista ks. Buch 1999 ja 2003.

tarjota kohtuuhintaisia lippuja ja suunnata ohjelmat suurelle yleisölle. Kapellimestari Édouard Colonne käsitti työnsä yleisönkasvatukseksi ja kokosi ohjelmia, joiden tarkoituksena oli esitellä pariisilaisille musiikin historiaa ja muiden maiden musiikkikulttuureja (ks. esim. Pasler 2000; Pasler 2009, 460–472). Hänellä oli entuudestaan henkilökohtaisia venäläisiä yhteyksiä. Colonne oli johtanut Pjotr Tšaikovskin musiikkia ja kutsunut tämän vuonna 1888 ensimmäisenä ei-ranskalaisena kapellimestarina johtamaan teoksiaan Colonne-konserteissa (Lischke 1993, 247–248). Kun venäläinen musiikkikustantaja Mitrofan Beljajev järjesti Pariisiin vuoden 1889 maailmannäyttelyn yhteydessä kaksi Nikolai Rimski-Korsakovin johtamaa, ranskalaisen musiikkiväen piirissä suurta kiinnostusta herättänyttä venäläistä konserttia, käytössä oli Colonnen orkesteri (Lischke 1993, 260).⁹ *Le Figaro* (1893a) huomautti, että ranskalaiskapellimestari oli pari vuotta aikaisemmin johtanut konsertteja Moskovassa, unohtaen esiintymiset Pietarin Mariinski-teatterissa (Lischke 1993, 275).

Tšaikovski oli tämän Colonnen ensimmäisen juhlakonsertin ohjelmassa edustettuna vain laulujen ja pianokappaleiden kautta. Niitä soitti kansainväliseen maineeseen nouseva nuori venäläinen pianovirtuosi, muiden muassa Nikolai Rubinsteinin ja Lisztin kouluttama Alexander Siloti. Kuultiin myös Anton Rubinsteinin ja ukrainalaisen Mihail Nikolajevitš Kolatševskin lauluja, César Cuin *Cavatina* viululle, Anton Arenskin pianosävellys sekä balettikohtaus Anton Rubinsteinin oopperasta *Feramors* ja – huomionosoituksena niin ”Venäjän musiikin perustajalle” kuin maan hallitsijallekin – aaria Mihail Glinkan oopperasta *Elämä tsaarin puolesta* (ven. *Žizn za tsarja*). Lisäksi kuultiin sävellyksiä, jotka muokkasivat tulevien vuosikymmenten aikana voimakkaasti Ranskan yleisön musiikkimakua ja säveltäjien mielikuvitusta (Tyrväinen 2013, 226–236).

Rimski-Korsakovin orientalistisesta sinfonisesta runosta *Antar*, joka oli kuultu jo vuoden 1889 maailmannäyttelyssä, tuli Pariisissa suosikkiteos (Tyrväinen 2013, 230, 232, 235, 486). Se innosti taas kritikkoja ihastuneisiin kuvauksiin samoin kuin Borodinin toinen sinfonia, joka sekin tunnettiin Pariisissa entuudestaan ja jonka ensimmäisen osan avausaiheesta tuli 1900-luvun alussa ranskalaisen apaššit-taiteilijapiiriin tunnussävel (H.F. 1893; Darcours 1893; Dukas 1893a; Tyrväinen 2013, 302).¹⁰ Konsertti päättyi Venäjän hymniin ja *Marseljeesiin*, jotka yleisö kuunteli lehtitiedon mukaan uskonnollisen tunteen vallassa seisaaltaan (H.F. 1893). Jäljellä oli legendaarisen näyttelijättären Sarah Bernhardtin Jeanne d’Arcin puvussa lausuma vankilakohtaus Jules Barbier’n näytelmästä *Jeanne d’Arc*. Orléansin neitsyestä oli tullut Ranskan historian sankarilahmo ja hänet oli omaksuttu yhdeksi kolmannen tasavallan keskeisistä identiteettisymboleis-

⁹ Jo Pariisiin maailmannäyttelyn 1878 venäläisen musiikin konserteissa kuultiin Glinkaa, Bortnjanskia, Dargomyžskia, Serovia, Anton Rubinsteinia, Tšaikovskia sekä toistaiseksi ainoana Viiden ryhmän säveltäjien teoksista Rimski-Korsakovin alkusoitto *Sadko* (Lischke 1993, 147–148; Tyrväinen 2013, 297).

¹⁰ Dukas’n (1893) vähän aiemmin ilmestyneessä, hyvin arvostavassa venäläistä musiikkia käsittelevässä esseessä havainnollistuu, miten suuri vaikutus César Cuin kirjalla *La musique en Russie* oli venäläistä musiikkia koskeviin ranskalaisiin ennakkokäsityksiin.

ta (Fauser 2001, 75–77, 83; Kelly 2008, 3). Vankilakohtaus nosti ranskalaisten mieliin heidän aiemmin parikymmenvuotisen kansallisen eristyneisyyden aikana tuntemansa huolen.

Colonne-orkesterin toisen konsertin ohjelma oli venäläis-ranskalainen. Ranskalaista musiikkia edustivat Georges Bizet'n ponnekas konserttialkusoitto *Patrie* (suom. Isänmaa), kaksi laulunumeroa – Jumalan hyvydestä aistivoimaisesti kiittävä César Franckin *Procession* (suom. Kulkue) ja Léo Delibesin *Myrto* – sekä kohtaus Berliozin oopperasta *Les Troyens* (suom. Troijalaiset). Viimeksi mainittu vei ajatukset Pohjois-Afrikan maaperälle. Rimski-Korsakov käytti sävellyksissään, kuten myös jälleen esitetyssä *Antarissa* ranskalaisen musiikintutkijan Francisco Salvador-Danielin siellä keräämiä algerialaisia sävelmiä (Jacono 2008, 89). Borodinon toinen sinfonia kuultiin sekini toistamiseen. Venäläisestä orkesterikirjallisuudesta kuultiin myös Tšaikovskin suuri, alkuvoimainen *Slaavilainen marssi* sekä Glinkan venäläiseen kansanmusiikkiin nojaava *Kamarinskaja*. Intiimimpää ohjelmistoa edustivat Glazunovin *Cavatina* viululle sekä Silotin soolonumerot, Glazunovin preludi ja Balakirevin virtuoosikappale *Islamey*. Viimeksi mainittu liittyi konserteissa monessa muodossa edustettuun, ranskalaisia ja venäläisiä yhdistävään orientalistiseen suuntaukseen.

Päivälehdet kertoivat, että musiikki juhlisti ranskalais-venäläistä ystävyyttä ja kuului kaikille. Kun Venäjän suurlähetystö tarjosi arvovieraille keskiviikkona 18.10. lounaan, viihdytti herra Desgrangesin orkesteri heitä *Le Tempsin* (1893a) mukaan tilaisuuden alusta loppuun. Torstaina 19.10. Opéra-Comiquessa oma orkesteri esitti Paul Pugén sovittukset *Marseljeesista* ja Venäjän hymnistä Gounod'n oopperan *Mireille* ja Saint-Saënsin *Phrynéen* välissä (*Le Temps* 1893). Opéra-Comiquen kuoro kunnioitti venäläisten upseerien saapumista lauantain 21.10. näytäntöön Venäjän hymnillä, jonka yleisö innoissaan toisti. Venäläisten pyydettyä *Marseljeesia* Jean Mouliérat, Donizettin oopperan *La fille du régiment* (suom. Rykmentin tytär) kuulu tenorisolisti, marssi lavan halki kantaen trikolorilippua ja laulaen vuoden 1789 vallankumouslaulua. *Le Figaro* (1893) luonnehti kuulijoiden tunnetta sanoin kuvaamattomaksi.

564 Pariisin kaupungin kutsumaa arvovieraasta illasti torstaina 19.10. kaupungintalon juhlatiloissa nauttien myös Borodinon (*Ruhtinas Igor*, ven. *Knâz' Igor*), Tšaikovskin (*Marche solennelle*), Augusta Holmèsin (*Ludus pro patria*), Charles Gounod'n (*Sapho*), Jules Massenet'n (*Les Érinnyes*), Ernest Reyerin (*Érostrate*) ja Camille Saint-Saënsin (*Hymne à Victor Hugo*, *Marche héroïque à la mémoire d'Henri Regnault*) sävellyksistä ja niiden katkelmista sekä Opéran, Opéra-Comiquen ja Comédie Française taiteilijoiden ja Paul Taffanelin johtaman Société des Concerts du Conservatoire -orkesterin esityksistä (Vachon s.a. 83–84). Kellon tullessa 21.30 kaupunginvaltuuston puheenjohtaja vei Ranskan tasavallan presidentin, Avellanin ja suurlähettiläs de Mohrenheimin parvekkeelle seuraamaan kaupungintalon aukiolla alkavaa suurta kansanjuhlaa, johon miljoonan katsojan seuraama soihtukulkue liittyi (Vachon s.a. 75–83).

Pariisilaisten väkijoukkojen osoitettua näin uskollisuutensa jatkui tasavaltalainen ranskalaisdiplomatia naisten avuin: amiraalille upseereineen tarjottiin Vachonia lainaten ”iloa pariisilaisesta naissuloudesta kukassaan”. Miehinen

seurue johdatettiin puolenyön jälkeen *Le Figaron* toimitiloissaan järjestämään yksityiseen tilaisuuteen. Miehet kohtasi ”pariisilaisten teattereiden kaikista kauniista, sievistä, henkevästä taiteilijoista, tragedienneista, laulajattarista, komedienneista, diivoista ja pikkudiivoista koottu valikoima”, joita naisia oli pyydetty ”ystävällisen” ja ”henkilökohtaisen” tunnelman saavuttamiseksi esiintymisensä ohella istumaan katsomossa vieraiden seurassa. Näin lehden vieraat saattoivat ”osoitettuaan ensin suosiota taiteilijattaren lahjoille ja naisen kauneudelle sitten nauttia hänen henkensä viehätyksestä”. Paikalla olivat vain kahden miesesiintyjän ohella¹¹ yhdysvaltalainen oopperalaulajatar Sybille Sanderson, näyttelijätär Anna Judic, operettilaulaja Louise Théo, laulajatar ja näyttelijätär Jeanne Granier, kabareelaulajatar Yvette Guilbert, operettilaulajatar Juliette Simon-Girard, operetti- ja varieteelaulaja Marcelle Lender, näyttelijätär Irma Perrot, sopraano Jane Pernyn,¹² laulajatar ja näyttelijätär Marguerite Deval, tanssijatar Jeanne Lamothé ja [tanssijatar Sylvia?] Litini. Maineikkain kaikista, Sarah Bernhardt oli ”estynyt tulemasta”. (Vachon s.a. 115–116.)

Ranskan tasavallan presidentti Sadi Carnot oli delegoinut lehdistölle loistavimman tilaisuuden, Pariisiin Opérassa 24.10. pidetyn gaalan järjestämisen (C.C. 1893, *Un Monsieur de l’Orchestre* 1893).¹³ Sosialistien ja konservatiivien välisten ristiriitojen takia tämä edellytti tahdikkautta. Itseoikeutettuja kutsuvieraita olivat Avellan upseereineen, suurlähettiläs de Mohrenheim, ranskalaisista Carnot itse, hallituksen jäsenet, iäkäs marsalkka Canrobert ja joukko muita ranskalaisia sotilashenkilöitä sekä oopperan johtajat. Lehtimies ja poliitikko Henri Rochefortin *L’Intransigent*-lehdessään julkaiseman vaatimuksen seurauksena lehdistötoimikunta joutui lisäämään kutsuvieraslistaan sata ammattiliittojen ja työtuomioistuinten jäsentä (Kayser 1962, 40). Myös parhaiden yliopistojen opiskelijoita oli kutsuttu (Vachon s.a. 140).

Kello 18 Opéran aukio alkoi täyttyä uteliaista, ja tasavaltalaiskaartin soittokunta alkoi soittaa Opéran ulkopuolella klo 20. Kaukainen huuto ja sotilasrumpujen pärinä kertoivat venäläisvieraiden lähestymisestä klo 20.45. Venäläisten astuesssa oopperasaliin Opéran orkesteri soitti Venäjän hymniä ja Ranskan presidentin saapuessa *Marseljeesia*. Varsinainen ohjelma (ks. kuva 2) käynnistyi ranskalaisen musiikin osastolla. Ranskalaista orientalismia edusti ensin Massenet’n alkusoitto oopperaan *Roi de Lahore*. Kuten Toulonissa, nähtiin Ambroise Thomas’n *Hamletin* neljännen näytöksen ”Kevätjuhla”. Se kokosi ”Opéran koko naispuolisen henkilökunnan suloisten tanssien sarjaan”. (Vachon s.a. 140, 142.) Ohjelmaan sisältyivät Saint-Saënsin säveltämä, toisen keisarikunnan kriitikkoa kunnioittava *Hymne à Victor Hugo* (suom. Hymni Victor Hugolle) sekä parvekekohtaus Ernest Reyerin *Salammbôsta* Gustave Flaubertin romaanin aiheeseen, joka oli innoittanut Musorgskiakin ja jonka tapahtumat sijoituivat Pohjois-Afrikkaan.

¹¹ Comédie Française näyttelijä Alexandre Honoré Ernest Coquelin (”Coquelin cadet”) ja humoristi, kirjailija–näyttelijä Félix Galipaux.

¹² Nimellä ”Perny” Vachon viitanee epätarkasti tähän laulajattareen.

¹³ Lokakuun 21:n päivän illaksi aiottu gaala siirtyi marsalkka MacMahonin kuoleman ja 22.10. pidettyjen hautajaisten johdosta pidettäväksi tiistaina 24.10. (Journal de régie, 294–71. Régie. Archives de l’Opéra.)

Lisäksi kuultiin katkelma Paladilhen baletista *Patrie* (suom. Isänmaa) sekä viides näytös Gounod'n oopperasta *Faust*.

”Venäläiseksi juhlaoksi” nimetyn osaston näyttämökuvana oli Fontainebleaun puisto Saint-Saënsin oopperasta *Ascanio*. Lavalla oli Venäjän eri alueiden kansaa ja ranskalaisia merimiehiä. Opéran kuorot ja orkesteri esittivät ensin välisoiton ja kuoron Glinkan oopperasta *Elämä tsaarin puolesta*. Se vei ”kansallisista kansantansseista” rakentuvaan tanssikavalkadiin, *divertissement*, joka antoi vuoron vähävenäläisille, suurvenäläisille, sirkasseille, suomalaisille, lapalaisille ja siperialaisille hahmoille jne. ”oudoissa, pikareskeissa [*picaresque*] ja värillisissä asuissa”. (Vachon s.a. 142.) Musiikkina oli Tšaikovskin poloneesi, Nikolai Rubinsteinin *Sirkassilaisia tansseja* sekä ranskalaisen Paul Vidalin venäläisten kansansävelmien pohjalta säveltämä numero. ”Kansantanssien” jälkeen lavan takaosa sulkeutui, ja koristeellisissa venäläisissä asuissa eteni arvokkaasti kahdelta puolelta 28 Opéran tärkeintä mies- ja naislaulajaa. Kuvattiin Kremlin vanhan Terema-palatsin itämaista loistoa. Laulajat lauloivat Venäjän hymniä, yleisö nousi seisomaan. Lopuksi nähtiin lavan takaverhojen avautuessa kohtaus, jonka ohjelmalehti nimesi ”apoteoosiksi”, jumalaksi muuttumiseksi. Ylpeänä valkoisten hevosten nelivaljakossa seisoivat Ranska, joka kuljetti rauhaa oliivinoksa kädessään. Venäjän kotka levitti siipensä. Kanuunat paukkuivat, kellot soivat, maalaiset ja pajarit heiluttivat hattujaan ja merimiehet Ranskan ja Venäjän lippuja. Sali sähköistyi ja hurrasi. Avellan nousi silloin aitiossaan seisomaan ja pyysi *Marseljeesia*. Kun kansallislaulu oli kuultu, hän vaati puheenvuoroa ja lausui: ”Viimeiset sanani ovat: Eläköön Ranska!” Yleisö vastasi: ”Eläköön Venäjä!” (Vachon s.a. 142–143.) Venäläiset poistuivat Opéresta asemalle ja sieltä kohti Lyonia ja Marseillea ja niissä järjestettyjä uusia juhlallisuksia.

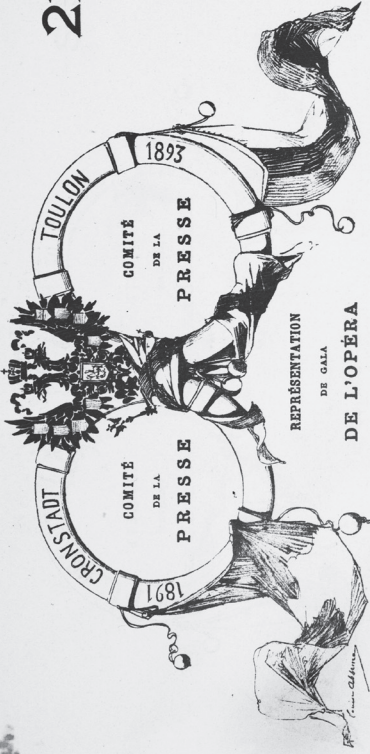
Le Figaron selostus gaalasta, jossa kapellimestarit Raoul Madier, Paul Taffanel ja Édouard Mangin johtivat Opéran orkesteria,¹⁴ välittää paitsi juhlan ulkoisen loiston myös läsnäolijoiden sydämissä virinneen liikuttuneen toiveikkuuden:

Todellakin, tämä taiteelliselta olemukseltaan niin kaunis ja häikäisevä riemu on kuin voitokas synteesi kaikesta siitä aiemmasta riemusta, joka seurasi yhä uudelleen joka kerran loistavampana ja innostuneempina ystäviemme lähdöstä [saapumisesta?] heidän saapumiseensa [lähtönsä?] saakka. Ja ehkä juuri Opéran ylellisessä ympäristössä kahden suuren kansan sydämet sykkivät parhaiten yhdessä ja lähimpänä toisiaan. (Un Monsieur de l'Orchestre 1893.)¹⁵

¹⁴ Journal de régie 24.10.1893, 297–68, Régie, Archives de l'Opéra.

¹⁵ En effet, cette suprême réjouissance, d'une si belle allure artistique, est comme la triomphante synthèse de toutes celles qui se sont succédé, chaque fois plus brillantes, plus enthousiastes, depuis le départ jusqu'à l'arrivée de nos amis; et c'est peut-être dans ce cadre somptueux de l'Opéra que les cœurs des deux grands peuples ont battu le mieux en unisson, le plus près l'un de l'autre.

21 Octobre
1893



COMITÉ
DE LA
PRESSE

REPRÉSENTATION
DE GALA
DE L'OPÉRA

PROGRAMME

Ouverture du *Roi de Lahore*. MASSENET.
Quatrième acte d'*Hamlet*. . . AMBROISE THOMAS.
Opéra: Madame Meha.

Fête du Printemps (divertissement):

Mesdemoiselles Sabra, Salles, Merédès, Grange, Keller, Gallay, Violat, Blanc, Treuyer, Monnier, Perrot, Mequignon, Sandrini, Regnier, Van Goethen, Pirou, Monchambin, Franck, Reigo, Reige, Vandouille; M^{lle}. Leserf, Stüb.

Hymne à Victor-Hugo (orchestre). SAINT-SAËNS.

Salammbô (Tableau de la Terrasse). E. REYER.
Salammbô . . . Mme Rose Caron.
Tarnach . . . M. Vincent.
Luhabrem . . M. Vagnet.
Danse: Mesdemoiselles Regnier, Franck, Reigo, Boos.

Fragments du ballet de *Pa-turie*, orchestre. PALADILLE.
Cinquième acte de *Faust*. . . GOUNOD.
Marguerite. . . Mme Meha.
Faust. . . . M. Alvarez.
Méphistophélès. M. Delmas.

FÊTE RUSSE

Entrée et final de la *Vie pour le Tsar*. GLINKA.
Chœurs et Orchestre.
Divertissement
Régé par M. Hansen.

Polonaise. TSCHEIKOWSKI.
Danse par les sujets et le corps de ballet.

Dances circassiennes. A. ROBINSTEIN.
Dançes par Mesdemoiselles Désiré Lobstein, Granger, Keller, Van Goethen, Sandrini, Regnier, Monnier, Monchambin, Pirou.

Dances sur des airs populaires russes. PAUL VIDAL.

Dançes par Mesdemoiselles Mouri, Sabra, Hirsch, Salle, Ottolini, Chabot, Gallay, Violat, Treuyer, Blanc, Regnier IIIe, Franck, Boos, Vandouille, Perrot, Est. Me-s-tair, Reigo, Monte Ile Regnier IIIe, Merédès, Mequignon I^{re}, Charles-Mequignon IIe, et les danseuses du corps de ballet.

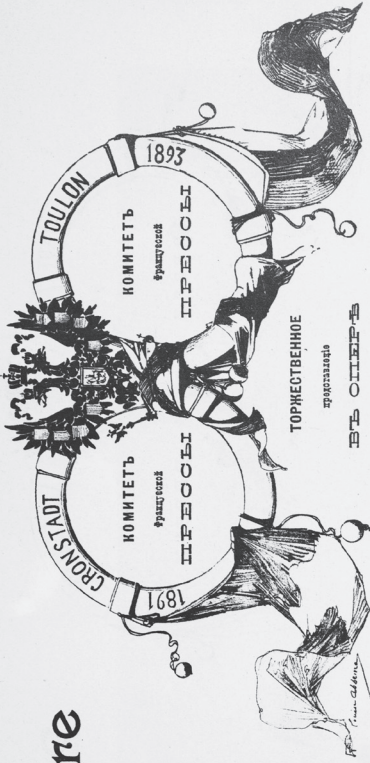
Marius Russes et Français
M^{lle}. Vasquez, Ladum, de Sofia, Ajaz, Lecete, Stüb, Griès, Matus, Regnier, Jarrou, Féronelle, Donoyet, et les artistes du corps de ballet.

HYMNE RUSSE

CHANTÉ PAR

Soprani: Mesdames Rose Caron, Bosniak, Dufranc, Bréval, Chrétien, Carrière, Berthet, Marcy, Lovenz, Agussol, Dartois, Mathien.
Contralti: Mesdames Deschamps-Johin, Richard, Héglon, Feyol, Vincent.
Ténors: M^l. Alvarez, Salza, Dupeyron, Gibert Vagnet, Laurent, Gallois, Devriès, Ydrac.
Barytons: M^l. Renaud, Molé, Bartet, Boyé, Douailier, Lacoue, Euzet.
Basses: M^l. Delmas, Gress, Chambon, Dubulle, Fournets, Ballard, Deipouget, Denoyer, Pallante et les artistes des chœurs et de l'orchestre.

APOTHEOSE



COMITÉ
DE LA
PRESSE

REPRÉSENTATION
DE GALA
DE L'OPÉRA

PROGRAMME

Uvertורה sur *Le Roi de Lahore*. MASSENET.
4^e acte d'*Hamlet*. AMBROISE THOMAS.
Opéra: M^{lle} Meha.

Fêtes de Printemps (divertissement):

M^{lle}. Sabra, Salles, Merédès, Grange, Keller, Gallay, Violat, Blanc, Treuyer, Monnier, Perrot, Mequignon, Sandrini, Regnier, Van Goethen, Pirou, Monchambin, Franck, Reigo, Reige, Vandouille; M^{lle} Leserf, Stüb.

Hymne à Victor-Hugo (orchestre). SAINT-SAËNS.

Salammbô (tableau de la Terrasse). E. REYER.
Salammbô . . . Mme Rose Caron.
Tarnach . . . M. Vincent.
Luhabrem . . M. Vagnet.
Danse: Mesdemoiselles Regnier, Reigo, Boos.

Fragments du ballet de *Pa-turie*, orchestre. PALADILLE.
Cinquième acte de *Faust*. . . GOUNOD.
Marguerite. . . Mme Meha.
Faust. . . . M. Alvarez.
Méphistophélès. M. Delmas.

RUSSKIJ PRASDNJIK

Entrée et finale sur *Opéra*. GLINKA.
Opéra: Madame Meha.
Divertissement
Régé par M. Hansen.

Polonaise. TSCHEIKOWSKI.
Danse par les sujets et le corps de ballet.

Чарокскіе танцы А. РОБИНСТЕЙН

Исполнители: госпожи Дезире Лобштейн, Гранжер, Келлер, Ван Гоетен, Сандрини, Регниер, Монниер, Моншамбин, Пирон.

Танцы на Русскіе народныя мотивы. ПАУЛ ВИДАЛ.

Исполнители: Г-жа Маври, Сабра, Хирш, Салле, Оттолини, Шабот, Галли, Виола, Трейвер, Бланк, Регниер III^е, Франк, Боос, Ван-донн, Перрот, Рат, Местайр, Рейге, Монте Иле, Регниер III^е, Мерседес, Мекигонн I^е, Шарль-Мекигонн II^е и кордебалет.

Русскіе и Французскіе мотивы. САНТ-САЕНС.

Г-жа Васquez, Ладум, де София, Аяз, Лесете, Стюб, Гриффер, Матюс, Регниер, Жаррон, Фэронелле, Дюноае, и кордебалет.

РУССКІЙ НАРОДНЫЙ УЧИНЪ

ИСПОЛНИТЬ

Soprani: Госпожи: Розе Карон, Босман, Дуфранс, Брэвал, Кретьен, Карриер, Бершет, Марси, Ловенц, Агуссол, Дартоис, Матхиен.
Contralti: Госпожи Deschamps-Johin, Richard, Héglon, Feyol, Vincent.
Ténors: Госпожа Alvarez, Салза, Дупейрон, Гиберт, Вэжет, Лавант, Галлоис, Девриэс, Ядрак.
Barytons: Госпожа Renaud, Молэ, Бартет, Бюле, Дюаиллиер, Лакосе, Еузет.
Basses: Госпожа Delmas, Гресс, Шамбон, Дубулль, Фурнетт, Баллард, Дюпюжет, Дюноае, Паланте и артисты хора и оркестра.

АПОТЕОЗЪ

Kuva 2. Ranskalais-venäläisten juhlien lehdistötoimikunnan järjestämän gaalan ohjelma, Pariisiin ooppera 24.10.1893 (ohjelmaan painettu päivämäärä vaihtui marsalkka MacMahonin kuoleman johdosta). *Bibliothèque nationale de France, Bibliothèque-musée de l'Opéra, Pariisi.*¹⁶

Ranskalaiset harrastajamuusikot ”venäläisten juhlien” organisaatiossa

Lehdistön organisatorinen panos lokakuun 1893 venäläisiin juhliin ulottui harrastajalehtien välityksellä tehokkaasti Ranskan musiikin harrastajien, kuorolaulajien ja puhallinyhtyeiden soittajien piiriin. Maaseudun pikkukaupunkeihin oli perustettu jo 1700-luvulla puhallinorkesteriseuroja armeijan soittokuntien esikuvan mukaan, mutta ranskalainen kuoroliike käynnistyi merkittävässä mielessä 1830-luvulla. Puhallinorkesteriharrastuksesta tekivät kuorolaulua harvinaisemman kalliiden soittimien ja soittotaidon hankkimiseksi tarvittavat panostukset. (Weber 1976, 438.) Mieskuoroliike oli luonteenomaisimmillaan maaseudun ilmiö. Kuorolaiset olivat kansanmiehiä; naisten mukana olo yleistyi myöhemmin. (Gumplowicz 2001, 213.) Usein kuoronjohtajina toimivat samat koulujen opettajat, joiden tehtäväksi kolmannen tasavallan opetusministeri Jules Simon oli määrännyt isänmaan, sivilisaation ja moraalien puolustamisen koululaulujen avulla. (Weber 1976, 442.)

Kolmannen tasavallan ensimmäiset vuosikymmenet olivat Ranskan kansanomaisten musiikkiseurojen kulta-aikaa (mts. 115) – urheiluharrastus alkoi haastaa niitä vasta vuosisadan vaihteen jälkeen. Ranskassa on arveltu vuonna 1886 olleen 500 000 kuorolaulajaa, vuodelta 1895 periytyvän tiedon mukaan musiikkiseuroja oli 8500 (Weber 1976, 209). Venäläisten juhlien ajankohtana mieskuoroliike oli lähellä Ranskan poliittista valtaa ja sille arvokas tasavaltalaisten ihanteiden välittäjä.

Kuitenkaan kaikki mieskuorojen laulajat eivät 1880-luvulla olleet tasavaltalaisen aatteen kannattajia (Weber 1976, 178). Vuoden 1891 tienoilla harrastajamusiikkiseurojen lehdissä julkaistiin kuvauksia kuoroissa ja puhallinorkestereissa käydyistä tasavaltalaisten ja monarkistien kiistoista. Koska yhteiskunnalliset jännitteet Pariisiin ja maakuntien, kaupunkilaisten ja maaseudun väestön, tasavaltalaisten ja monarkistien, maallisen elämännäkemyksen omaksuneiden ja katolisten välillä olivat edelleen voimakkaita, keskustelu poliittisista ja uskonnollisista kysymyksistä oli musiikkiseurojen säännöissä kielletty. Yhdistysten lehdistä kuitenkin ilmenee, että mieskuoroliikkeestä tuli kolmannen tasavallan myötä kokonaisuudessaan tasavaltalainen. Ranskan harrastajamusiikkiseuroja tutkineen Philippe Gumplowiczin mukaan liike oli liian palvelualtis asettuakseen poliittista valtaa vastaan tai kieltääkseen siltä apunsa. (Gumplowicz 2001, 138, 175–176, 178–179.)

¹⁶ Programme. Opéra. 21 [24] octobre 1893. Comité de la presse pour les fêtes franco-russes à l'Opéra. Archives. Opéra XVIII–XIX^e. Programmes, Galas, Tournées. Bibliothèque-musée de l'Opéra, Bibliothèque nationale de France.

Harrastajamusiikkiseurojen lehdistä *L'Orphéon* ja *Le Monde Orphéonique* käy ilmi ranskalaisten kuorojen sekä puhallin- ja vaskiorkesterien järjestäytymisen venäläisten juhlien palvelukseen.¹⁷ Pariisissa, jossa myös oli perinteikkäitä ja korkeatasoisia kuoroseuroja, torstain 19.10. suuressa tasavaltalaisessa kansanjuhlassa kaupungintalon aukiolla esiintyi suuren huomion kohteena kahdelle laivan muotoiselle lavalle sijoitettuna viisi kansallishymnejä laulavaa kuoroa ja yksi niitä soittava harrastajaryhmä, kaikki kaupungin parhaimmistoa (*Le Temps* 1893b, Vachon s.a. 81). Vuonna 1823 perustettu Enfants de Lutèce (Gumpłowicz 2001, 88), Abeille sekä Harmonie de Montmartre -puhallinorkesteri (suom. Lutècen lapset, Mehiläinen, Montmartren puhallinorkesteri) esiintyivät ensimmäisessä laivassa. Toiseen oli sijoitettu kolme kuoroa: 1842 perustettu Enfants de Paris, Choral de Belleville ja Lyre de Commerce (suom. Pariisin lapset, Belvillen kuoro ja Kaupan lyyra).

Le Monde Orphéonique tiedotti 6. syyskuuta alkaen lukijoitaan juhla- ja muotokuvien avulla, jotka tähtäsivät harrastajamusiikkiliikkeen suurisuuntaiseen voimannäytteeseen Pariisissa venäläisten juhlien aikana. Arvokkain sanoin kirjoitettiin lehden edustajien osallistumisesta Pariisin Grand-Hôtelissa pidettyyn kokoukseen. Lehtien johtajat sekä Pariisin ja departementien lehdistöyhdistysten puheenjohtajat päättivät siellä kansanjuhlien järjestämisestä pääkaupungissa venäläisen laivaston upseerien ja merimiesten kunniaksi. Sovittiin, että ”järjestelyvaliokuntaan kuuluvat kaikki jäsenlehdet sekä lehdet, jotka liittyvät ennen huomisiltaa”. (*Le Monde Orphéonique* 1893.) 16. syyskuuta lehti uutisoi toimihenkilöiden yhteydenotosta Venäjän Ranskan suurlähettilääseen ja kokoontumisesta Opéran johtajien, Eugène Bertrandin ja Pedro Gailhardin kanssa. Lukijoita kehoitettiin isänmaanrakkauden nimessä osallistumaan kansalliseen keräykseen, jolla katettaisiin ilmaisten ulkojuhlien, poliittisten kohteiden valaisun, liputuksen, gaalojen ja järjestettävien muiden juhlallisuuksien kustannukset. Kaikkien osallistujien nimet julkaistaisiin *Le Monde Orphéoniquessa* lehdistötoimikunnan ohjeen mukaisesti. (*Le Monde Orphéonique* 1893a.)

Choral de Belleville -kuoron ja sen johtajan, Ranskan ensimmäisen tasavallan satavuotisjuhlan 1892 musiikkitoimikunnan puheenjohtajana järjestelykokemusta hankkineen A. Jouvinin aloitteesta yli 150:n Pariisin ja Seinen alueen musiikkiseuran edustajat kokoontuivat suunnittelemaan kuoro- ja soitinryhmien osallistumista venäläisiin juhliin. Valittiin seurojen johtoryhmä ja sille puheenjohtajaksi Jouvin itse, joka kertoi läsnäolijoille innostavasti haluavansa, että ”kuoroinstituutiolla olisi valmisteltavissa juhlissa sille oikeutetusti kuuluva paikka”. Hän pyysi kuorojen edustajia unohtamaan seuroja erottavat erimielisyydet ja pyrkimään yhteiseen päämäärään. Lehdistön juhlatomikunnan edustaja, herra Péan vakuutti kokoukselle, että kaikista kansalaisryhmistä juuri musiikkiseuroille varattaisiin toimikunnan suunnittelemassa kulkueessa merkittävin paikka. (Mas 1893a.)

Sopuointu jäi lyhytaikaiseksi, sillä ilmeni, että maan hallitus halusi pitää venäläisten juhlien ohjaket hallussaan. Lehdistötoimikunnan jäsenet kutsuivat musiikkiseurojen edustajat uudelleen koolle. Seurojen johtoryhmän pu-

¹⁷ Tässä artikkelissa on mahdollista seurata tarkemmin vain jälkimmäisen kirjoittelua.

heenjohtajaksi valittiin Jouvinin sijasta Choral Bagnolet'n johtaja Machard. *Le Monde orphéoniquen* tiedotukset sunnuntaiksi 22.10. aiotusta kulkueesta ja sen järjestelyistä jatkuivat. Musiikkiseurat kokoontuisivat silloin ensin Tuileries'n puistoon, joka olisi suljettu yleisöltä. Seurojen kulkujärjestys sieltä lähtien ratkaistaisiin arvalla. Musiikkiseurat etenisivät kulkueena kohti kullekin määrättyä sijaintia ja jäisivät rivistöiksi sotaministeriöstä Konepalatsiin ulottuvalle matkalle. Muodostettaisiin kaksi soitinseurojen muusikkojen säestämää laulajaryhmää. Soitinseurojen etäisyydet toisistaan arvioitaisiin ja keskinäiset sijoitukset numeroitaisiin. Molempien ryhmien johtajat valittaisiin arvalla parhaiden johtajien joukosta. Virallisen kulkueen saapuessa esitettäisiin Venäjän hymni ja sen jälkeen *Marseljeesi*. Parittoman numeron saavat puhallinorkesterit soittaisivat kulkueen ohimarssin aikana Venäjän hymniä ja parillisen numeron ryhmät *Marseljeesia*. Pitkin rivistöä sijoitettaisiin vaskiorkestereita, jotka soittaisivat *Michel Strogoffin* "Chevalier-kaartin marssia". Muiden kappaleiden esittäminen kulkueen edetessä olisi kielletty. Machardin toivomuksesta pantiin vielä vireille hanke luovuttaa kaikille 22.10. osallistuville musiikkiseuroille mitali muistoksi "lehdistön ja ranskalaisen mieskuoroliikkeen sydämellisestä ja patrioottisesta liitosta juhlallisuuksissa, jotka syöpyisivät mieleen Pariisin alueen musiikkiseurojen loistavien juhlatilaisuuksien joukossa." Seuroille korvattaisiin nuottien hankkimisesta aiheutuvat maksut ja muistomitalit. (Mas 1893b.)

Ihailun suurmiehen, Ranskan aiemman presidentin, marsalkka Patrice de MacMahonin kuolema 17.10. ja lokakuun 22:nneksi määrätty julkiset hautajaiset aiheuttivat, että nämä järjestelyt valuivat suureksi osaksi hukkaan. Kansanjuhla kulkueineen siirrettiin päivällä eteenpäin, maanantaiksi. Odotettujen 115 musiikkiseuran sijasta vain 33 esiintyjäryhmää voi osallistua. Musiikkiseurojen johtoryhmän puheenjohtaja Machard oli kirjeessä lehdistötoimikunnalle ennakoinutkin tätä: työläislaulajat ja -soittajat eivät voisi arkipäivänä poistua työpaikoiltaan musiikkiesitystä varten.

Lehdistön ja ranskalaisen mieskuoroliikkeen liitosta tuli vähemmän sydämellinen kuin Machard oli odottanut. Pariisin alueen musiikkiseurojen loistavien juhlatilaisuuksien muistoon sekoittui karvas sivumaku. Myöhemmin saatiin *Le Monde orphéoniquen* sivuilta lukea päätoimittaja Henry-Abel Simonin kynästä kirvonnut katkera vuodatus. Hänestä Pariisin kaupungintalolle kutsuttu esiintyjäryhmä ei ollut moitteeton enempää kurinalaisuuden kuin kohteliaisuudenkaan suhteen. Kuorojen liikkuminen oli ollut kaoottista. Käytännön järjestelyt ja järjestysmiehiltä saadut ohjeet olivat olleet riittämättömiä. Kulkueen osanottajista lehdistötoimikuntaa olivat kiinnostaneet alusta alkaen enemmän ampujat ja voimistelijat kuin musiikkiesiintyjät. Itsensä musiikkiseurojen erinomainen puheenjohtaja Machard oli tilaisuuden arvopaikkoja jaettaessa kokonaan unohtettu. (*Le Monde orphéonique* 1893b.) Simon valitti:

Kuoroseurojen tässä tilanteessa saama osa oli kaiken kaikkiaan riittämätön, ja meidän korkeat työtoverimme unohtivat jälleen kerran tahallisesti, että ranskalainen mieskuoro on vanhin yhteiskunnallinen ja ainoa älylliseen ohjaukseen nojaava ryhmä ja että sillä täytyy siksi aina ja kaikkialla olla ylemmyys suhteessa käsipainoja

ja kiväärejä käyttäviin nuoriin tovereihinsa, nämä kun kaiken hyödyn huomioon ottaenkin edustavat vain kansan aineellista kehitystä ja sotaisten intohimojen etene- mistä. (*Le Monde orphéonique* 1893b.)

Ulkoilmatapahtumien ja kansanjuhlien musiikki

Musiikkiseurojen esitykset venäläisten juhlien yhteydessä koskivat käytännössä kahta sävellystä: Venäjän hymniä ja *Marseljeesia*. Viimeksi mainittu oli tullut Ranskan kansallislauluksi kolmannen tasavallan päätöksellä 1879. Ranskan val- lankumousarmeijan upseeri, Strasbourgin Reinin armeijassa toiminut Claude Rouget de Lisle sävelsi ja sanoitti tämän ”Sotalaulun Reinin armeijalle” (ransk. *Chant de guerre pour l’armée du Rhin*), kun Ranskan vallankumoukselliset olivat joutuneet huhtikuussa 1792 sotaan liittoutuneita monarkkeja vastaan. Ranskan- kielinen sotaisa laulu herätti innostusta eri puolilla Ranskaa. Nimeksi vakiintui *La Marseillaise* laulun saatua Marseillen vallankumouksellisten keskuudessa eri- tyisen suosion. Tämä laulu oli aikaa myöden osaltaan edesauttanut ranskan kielen taidon vakiintumista entuudestaan hajanaisella kielialueella, jossa luku- taidottomuus oli yleistä. (Weber 1976, 439–440; Robert 2003, 747.)

Autokraattinen Venäjä joutui sietämään vallankumouslaulua osana maiden ystävyuden juhlintaa: kansallislaulut kuuluivat itseoikeutetusti laivastovierailujen seremonioihin. *Marseljeesi* oli Ranskan laivaston Kronstadtin-vierailuun 1891 asti Venäjällä kielletty.¹⁸ Nyt itse keisarillinen orkesteri soitti sitä monien konservaatiivien tyrmistykseksi. Se kuultiin ranskalaisvierailuun aikana upseerien yhteislauluna ja soittokuntien soittamana kaikkialla. (Kayser 1962, 17.) Lokakuussa 1893 kaksi kansallislaulua kaikuivat peräjälkeen eri puolilla Ranskaa. Esittäjinä olivat musiikki-instituutioiden ja armeijan koulutettujen muusikkojen ohella lukemattomat harrastajalaulajat ja -soittajat. Venäjän kansallislaulun ranskalaisten harjoittelijoiden määrä on arvioitava tuhansiksi tai paremminkin kymmeniksi tuhansiksi, uutisoihan yksin *Le Temps* 76:sta venäläisvierailun kunniaksi Rans- kassa järjestetystä suuresta juhlasta, ja lehdistö, kunnat ja satunnaiset järjestäjät panivat toimeen tuhansia muita tapahtumia (Kayser 1962, 40).

Ensimmäisen vierailupäivän tapahtumien perusteella voidaan luoda kuva musiikin harrastajien ja sotilasmuusikoiden panoksesta sekä heidän yleisöstään. Venäläislaivaston lähestyessä lokakuun 13. päivän aamuna kanuunanlaukausten paukuussa Toulonin satamaa kantautui mereltä *Marseljeesi* L’Empereur Nico- las 1^{er} -aluksen soittokunnan soittamana (Vachon s.a. 8). Rantautumisen aika- na Ranskan laivaston orkesteri esitti Venäjän hymnin. Place d’Armes -aukiolla

¹⁸ Vastaavasti suomalaiskuoro Muntra Musikanter joutui Pariisiin vuoden 1889 maailmannäyttelyssä Venäjän Pariisin suurlähetystön määräyksestä luopumaan valmiiksi harjoitellun *Marseljeesin* esittämisestä konsertissaan. Venäjän Pariisin suurlähetystön edustaja ilmoitti kuorolle, että ”Marseljeesi saadaan laulaa, mut- ta vain ruotsiksi tai suomeksi ja sanoilla, jotka niin vähän kuin mahdollista vas- taavat ranskalaista alkutekstiä”. (Tyrväinen 1994, 32.)

järjestettyihin saapumisseremonioihin sisältyivät maiden kansallislaulut kahden sotilasorkesterin soittamina. Ranskan laivastoministerin tervehtiessä venäläisiä prefektuurin kunniasalongissa lauloi kaupungin mieskuoro Orphéon toulonnais parvekkeen alla alkukielellä Venäjän hymniä. Seuranneeseen kansanjuhlaan osallistui satatuhatta katsojaa. Yleisö huusi innosta. Tykistö patterin yhteislaukaus paukahti, kaupungin kellot soivat, ja Venäjän hymni kaikui sotilasorkestereiden soittamana. Toulonin sotilassoittokunnat, mieskuorot ja kuoroseurat yhtyivät kaupungin läpi eteneväksi, Venäjän hymniä, *Marseljeesia* ja paikallishengen nimessä *Toulonnaisea* laulavaksi ja soittavaksi kulkueeksi. Illalla ranskalaisen laivaston orkesteri piti Place d'Armesilla julkisen konsertin. Yön jo laskeutuessa kaduilla nähtiin spontaanisti syntyneitä tanssiaisja ja alueen perinnetansseja, *farandoleja*. Kun uusi vierailupäivä käynnistyi, Touloniin saapuivat lähitienoilta Venäjän ja Ranskan kansallislauluja provencelaisilla perinnesoittimilla, rummuilla ja pilleillä soittavat muusikot (*tambourinaires*). (Vachon s.a. 14–15, 17, 19–21.)

Ranskan armeijan soittokunnilla oli sotilaallisen vierailun yhteydessä omat seremonialliset tehtävänsä. Sotilasmusiikki kuulutti venäläisiä viihdyttäessään tapahtumien juhllista merkitystä myös kadun väelle kietoen sen ilmapiiriin. Pariisin lokakuun 19:n soihtukulkueessa oli sotilassoittajia: kolmantena kyrrassieerit (ransk. *cuirassiers*) fanfaareineen, ja kulkueen numerot 17, 25 ja 35 sisälsivät ”sotilasmusiikkia”. (*Le Temps* 1893b.) Kun esimerkiksi *Le Temps* julkaisi ennakkoon venäläisten upseerien Versaillesin-vierailun 23.10. ohjelman ja aikataulun, oli tämä samalla kansalaisille osoitettu kutsu osallistua seremonioihin. Upseerien saapuessa ja vieraillessa sisätiloissa tykistökoulun soittajat soittivat linnan edustan aukiolla. Seurueen palatessa Trianonista soittajat asettuivat musisoimaan Neptunuksen suihkulähteen äärellä. Kun Versaillesin kaupungintalon vastaanotto oli käynnissä, ensimmäisen pioneerijoukon muusikot soittivat rakennuksen pihalla. (*Le Temps* 1893c.) Sotilassoittajat olivat työssään myös ratsuväen näytöksessä Konepalatsissa 23.10. samoin kuin samana päivänä maailmannäyttelytiloissa järjestetyllä, kansalaisille avoimella juhla-aterialla, johon mahtui 30 000 halukkaasta vain 3200 henkilöä (Vachon s.a. 125, 130–131).

Lokakuun 1893 venäläiset juhlat musiikinhistoriallisena tapahtumana

Musiikin yhdistävä voima ei ole vielä riittävästi näkynyt ranskalais-venäläisen ystävyuden ja Ranskan tasavaltalaisen eheytyksen kuvauksissa. Debussyyn viitaten on kysytty, kuullaanko orkesterisävellyksen *Nocturnes* toisen osan ”Fêtes” (suom. Juhlat) fanfaareissa venäläisten juhlien kaikuja.¹⁹ Juuri syksyllä 1893 vietettyjen venäläisten juhlien aikana, 23. lokakuuta, nuori säveltäjä kirjoitti Société Nationale de Musiquen toimintaa koskien kirjeessä vanhemmalle kollegal-

¹⁹ Lockspeiser (1980, 77–80) tosin viittaa tässä yhteydessä myöhempisiin juhllisuuksiin, jotka liittyivät keisari Nikolai II:n 1896 toteutuneeseen Pariisin-vierailuun.

leen Ernest Chaussonille: ”Luulen, että isänmaallisista syistä venäläisiä tullaan soittamaan paljon. On sääli, ettemme voineet hyötyä amiraali Avellanin läsnäolosta kutsumalla hänet konserttiin, jossa bardi Tiersot²⁰ olisi varmasti lausunut tervetuliaissanat.” (Debussy 2005, 168; Schaeffner 1953, 125.) Debussyn nuoruusajan toiminta muistuttaa tosiasiaista, että Ranskassa oli ammatillista kiinnostusta venäläiseen musiikkiin jo ennen lokakuun 1893 laivastovierailua. Vierailun yhteydessä kiinnostus valtasi kuitenkin lisäälä saaden samalla isänmaallisen, jopa nationalistisen ja kansanomaisenkin sävyn. Kehitys vastasi Ranskan kolmannen tasavallan valtiovoimien tavoitteita ja oli sen operoimaa. André Schaeffner on muistuttanut, että lokakuun 1893 laivastovierailu lisäsi ”venäläisen viisikon” säveltäjien teoksia pariisilaisten orkestereiden ohjelmistoissa Wagnerin ja Berliozin *La Damnation de Faustin* (Faustin tuomio) tappioksi (Schaeffner 1953, 124–125; Tyrväinen 2013, 229). Sitten ranskalais-venäläinen ystävyys siivitti monien toisistaan poikkeavien venäläisten säveltäjien suosiota Ranskassa. Venäläisen musiikin menestystä Ranskassa ei voida selittää viittaamalla joihinkin ”puhtaan musiikillisiksi” oletettuihin ranskalaisen yhteiskunnan ylempien kerrosten makuperusteisiin.

Lokakuun 1893 laivastovierailu oli kansainvälisesti kuohuttava tapahtuma, jota maailman sanomalehdet seurasivat. Kysymyksellä Ranskan–Venäjän liiton eksklusiivisuudesta tai inklusiivisuudesta on myös laajaa musiikinhistoriallista merkitystä. Nationalistinen retoriikka sai 1800-luvun lopulta alkaen musiikkia koskevassa mielipiteen- ja maunmuodostuksessa yhä kasvavaa merkitystä. Saksalais-ranskalainen jännite erityisesti synnytti silloin esteettisiä ja kuvitteellisia kiinnostuspisteitä, jotka määrittivät kauaskantoisesti myös muiden musiikkikulttuurien kansainvälistä asemaa.²¹

²⁰ Säveltäjä ja musiikintutkija Julien Tiersot (1857–1936), Ranskan kansanlaulun historian (1889) kirjoittaja.

²¹ Maailmansotien välisessä Ranskassa pohjoismainen musiikki tuomittiin herkästi saksalaisvaikutteisena ja suomalaisesta musiikista saatettiin kaivata ”slaavien etnistä laatua” (Tyrväinen 2013, 222). – Olen käsitellyt tämän artikkelin kysymyksiä aiemmin konferenssiesitelmissä Helsingin Tieteiden talossa 8.12.2011, Nikolai Rimski-Korsakov -kotimuseossa Pietarissa 23.3.2014 sekä Helsingin yliopiston kanslerin matkarahan tuella Ranskan kansalliskirjastossa Pariisissa 10.7.2014 (Francophone Music Criticism Network). Olen avusta ja neuvoista kiitollinen erityisesti Katharine Ellisille, Jean-Marie Jaconolle, Matti Klingelle, Liudmila Kovnatskayalle, François Lesurelle, André Lischkelle, Antoine Marèsille, Catherine Massipille, Anna Petrovalle, Cécile Reynaud’lle, Marie Duchêne-Thégaridille sekä työskentelyn helpottamisesta Bibliothèque nationale de France’n musiikkiosaston ja Ranskan ulkoministeriön arkiston henkilökunnalle. Esitän lämpimät kiitokseni artikkelin kirjoittamista tukeneille Niilo Helanderin säätiölle ja Wihurin rahastolle sekä *Musiikin* lausunnonantajille hyödyllisistä parannusehdotuksista.

Lähteet

Arkistolähteet

- Archives du Ministère des Affaires Étrangères, Paris.
 État numérique des fonds de la Correspondance politique 1871 à 1896. 112CP/229.
 Russie [tome] 299 [1893] juillet – décembre. 252–253.
 Bibliothèque nationale de France, Opéra-bibliothèque. Paris. Archives de l'Opéra.
 Régie. Journal de régie (Agenda commercial) 1893. Luettavissa: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53047684/>
 Opéra XVIII–XIX^e. Programmes, Galas, Tournées. Programme. Opéra. 21 [24] octobre 1893. Comité de la presse pour les fêtes franco-russes à l'Opéra. Cote: Carton 2238, Programme Opéra 21 Octobre 1893.

Muut lähteet ja kirjallisuus

- Ackté, Aino. 1925. *Muistojeni kirja I*. Helsinki: Otava.
 Barrès, Maurice. 1893. La rue. *Le Figaro* 24.10.
 Buch, Esteban. 1999. *La neuvième de Beethoven: Une histoire politique*. Paris: Gallimard.
 Buch, Esteban. 2003. *Beethoven's ninth: A political history*. Käänt. Richard Miller. Chicago: University of Chicago Press.
 C.C. (nimimerkki) 1893. Le Gala de l'Opéra. *Le Figaro* 24.10.
 Campbell, Stuart s.a. Mikhail Ivanovich Glinka. *Grove music online*. *Oxford music online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11279> [tark. 23.3.2016].
 Cheyronnaud, Jacques. 1993. Quelques formes d'idéalisation du chant populaire en France, vers la fin du XIX^e siècle. Teoksessa *L'air du temps, du romantisme à la world-music*. Coord. Jean-François Dutertre. Collection Modal 3. 52–67.
 Darcours, Charles. 1893. Notes de musique. *Le Figaro* 16.10.
 Debussy, Claude. 2005. *Correspondance (1872–1918)*. Edition établie par François Lesure et Denis Herlin, annotée par François Lesure, Denis Herlin et Georges Liébert. Paris: Gallimard.
 Dukas, Paul. 1893. Chronique musicale. *Le Revue hebdomadaire* XVII: 456–468.
 Dukas, Paul. 1893a. Chronique musicale. *Le Revue hebdomadaire* XVIII: 305–310.
 H.F. (nimimerkki) 1893. Concerts Colonne: le festival russe organize par l' "Écho de Paris". *Journal des Débats* 16.10.
 Fauser, Annegret. 2001. Gendering the nations: The ideologies of French discourse on music (1870–1914). Teoksessa *Musical constructions of nationalism*. Toim. Harry White ja Michael Murphy. Cork: Cork University Press. 72–103.
 Fauser, Annegret. 2005. *Musical encounters at the 1889 Paris World's Fair*. Rochester: University of Rochester Press.
Le Figaro 1893 (22.10.). *Courrier des théâtres*.
Le Figaro 1893a (24.10.). Hors Paris.
 Girault, René. 1999. *Les emprunts russes et investissements français en Russie, 1887–1914*. Paris: Comité pour l'histoire économique et financière de la France.
 Gumpowicz, Philippe. 2001 [1987]. *Les travaux d'Orphée : Deux siècles de pratique musicale amateur en France (1820–2000)*. Harmonies – Chorales – Fanfares. Nouvelle édition. Paris: Aubier.
 Gutsche-Miller, Sarah. 2015. *Parisian music-hall ballet, 1871–1914*. Rochester: University of Rochester Press.

- Jacono, Jean-Marie. 2008. La découverte ambiguë de la musique arabe par Salvador-Daniel (1831–1871). Teoksessa *Mélanges offerts au Prof. P. Louis Hage*. Toim. Ayoub Chawan. Université Saint-Esprit de Kaslik, Faculté de musique. Études 9. [Kaslik:] PUSEK. 77–96.
- Kayser, Jacques. 1962. *De Kronstadt à Khrouchtchev : voyages franco-russes 1891-1960*. Paris: Kiosque.
- Kelly, Barbara L. 2008. Introduction: The role of music and culture in national identity formation. Teoksessa *French music, culture, and national identity, 1870–1939*. Toim. Barbara L. Kelly. Rochester: University of Rochester Press. S. 1–14.
- Klinge, Matti. (s.a). Avellan, Theodor (1836–1916) amiraali, Venäjän valtakunnanneuvoston jäsen. *Kansallisbiografia*-verkkojulkaisu. Studia biographica 4. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1997–. Verkkolähde <http://www.kansallisbiografia.fi>. URN:NBN:fi-fe20051410 [tark. 13.11.2015].
- Klinge, Matti. 1998. Venäläis-ranskalaisia värejä. Teoksessa *Siltoja ja synteesejä: Esseitä semiotiikasta, kulttuurista ja taiteesta* [Juhlakirja Eero Tarastille]. Toim. Irma Vierimaa, Kari Kilpeläinen ja Anne Sivuoja-Gunaratnam. Helsinki: Gaudeamus. 42–49.
- Lischke, André. 1993. *Tchaïkovski*. Paris: Fayard.
- Lockspeiser, Edward. 1980. *Claude Debussy: sa vie et sa pensée suivie de l'analyse de l'œuvre par Harry Halbreich*. Käänt. Léo Dilé. Paris: Fayard.
- Madetoja, Leevi. 1921. Polytonia. Eräs uusi suunta nykyajan taiteessa. *Helsingin Sanomat* 1.1. Teoksessa Madetoja, Leevi 1987. *Kirjoituksia musiikista*. Toim. Erkki Salmenhaara. *Musiikki* 3–4: 43–46.
- Madetoja, Leevi. 1928. Ohjelmallisuudesta säveltaiteessa. *Helsingin Sanomat* 1.5. Teoksessa Madetoja, Leevi 1987. *Kirjoituksia musiikista*. Toim. Erkki Salmenhaara. *Musiikki* 3–4: 166–180.
- Mas, E. 1893a. Les Marins russes en France. *Le Monde orphéonique* 23.9.
- Mas, E. 1893b. Le Marins russes à Paris. *Le Monde orphéonique* 15.10.
- Le Monde orphéonique* 1893 (6.9.). Les Marins russes à Paris.
- Le Monde orphéonique* 1893a (16.9.). La Visite de l'Escadre Russe.
- Le Monde orphéonique* 1893b (1.11.). L'Orphéon de la Seine et les fêtes russes.
- de Montclos, Brigitte. 1996. *Les Russes à Paris au XIX^e siècle 1814–1896*. Paris: Paris–Musées.
- Pasler, Jann. 2000. Building a public for orchestral music: Les Concerts Colonne. Teoksessa *Le concert et son publique: mutation de la vie musicale en Europe de 1870 à 1914*. Toim. Hans Erich Bödecker, Patrice Veit ja Michael Werner. Paris: Édition de la Maison des Sciences de l'homme. 209–240.
- Pasler, Jann. 2009. *Composing the citizen. Music as public utility in third republic France*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Pasler, Jann. 2015. The racial and colonial implications of music ethnographies in the French empire, 1860–1930. Teoksessa *Critical music historiography: Probing canons, ideologies and institutions*. Toim. Vesa Kurkela ja Markus Mantere. Farnham: Ashgate. 17–43.
- Ranki, Kristina. 2007. *Isänmaa ja Ranska: Suomalainen frankofilia 1880–1914*. Bidrag till kännedom av Finlands natur och folk 169. Helsinki: Suomen Tiedeseura.
- Ranki, Kristina. 2008. Suomalainen fin-de-siècle: frankofiliaa ja frankofobiaa. Teoksessa *Suomalaisten Ranska: Kaunis tunteiden maailma*. Toim. Louis Clerc ja Kristina Ranki. 63–82. Helsinki: Ajatus Kirjat.
- Robert, Frédéric. 2003. La Marseillaise. Teoksessa *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*. Toim. Joël-Marie Fauquet. Paris: Librairie Arthème Fayard. 747–748.
- Schaeffner, André. 1953. Debussy et ses rapports avec la musique russe. Teoksessa *La musique russe*, tome I. Toim. Pierre Souvchinsky. Paris: Presses universitaires de France. 95–138.

- Strasser, Michael. 2001. The Société Nationale and its adversaries: The musical politics of *L'Invasion Germanique* in the 1870s. *19th-Century Music* XXIV (3): 225–251.
- Le Temps* 1893 (19.10.).
- Le Temps* 1893a (19.10.). Les officiers de l'escadre russe à Paris.
- Le Temps* 1893b (19.10.). La visite de l'escadre russe.
- Le Temps* 1893c (20.10.). Les officiers de l'escadre russe à Paris.
- Tyrväinen, Helena. 1994. Suomalaiset Pariisiin maailmannäyttelyiden 1889 ja 1900 musiikkiohjelmassa. *Musiikkitiede* 1–2: 22–74.
- Tyrväinen, Helena. 2013. *Kohti Kalevala-sarjaa: Identiteetti, eklektisyys ja Ranskan jälki Uuno Klamin musiikissa*. Acta musicologica fennica 30 ja Suomen musiikkikirjastoyhdistyksen julkaisusarja 172. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura ja Suomen musiikkikirjastoyhdistys.
- Un Monsieur de l'Orchestre (nimimerkki) 1893. Soirée de gala. *Le Figaro* 25.10.
- Vachon, Marius. (s.a.) [1893]. *Les marin russes en France*. Paris: Librairies-Imprimeries réunies.
- de Vogüé, E. Melchior. (s.a.) [1893]. Préface. Teoksessa Vachon, Marius (s.a.). i-xvi.
- Weber, Eugen. 1976. *Peasants into frenchmen: The modernisation of rural France*. Stanford: Stanford University Press.
- Winock, Michel. 2014. *Les derniers feux de la Belle Époque: Chronique culturelle de l'avant-guère 1913–1914*. Paris: Seuil.

Music, diplomacy and identity construction in Third Republic France: the October 1893 Franco-Russian festivities

In this paper I analyse the 'Russian celebrations' organised in France in October 1893. Research into Franco–German relations has already produced abundant information on the musical consequences of the rejection of the Second Empire's cosmopolitanism by Third Republic France. I aim to round out this picture of Third Republic musical aspirations by examining these Russian festivities, and in doing so demonstrating how nationalism steered the evolution of musical tastes in late 19th-century Europe.

The October 1893 festivities, organised to honour a Russian naval visit to France, encompassed all strata of French society. Music constituted an integral part of the ceremonies that took place all over France. The most important events were in Paris and Toulon, and they were steered to a great extent by the French press, itself placed under governmental protection. The terms of the Franco–Russian diplomatic and military alliance were ratified soon thereafter.

I illustrate the press committee's use of music in various contexts from gala occasions to popular open-air celebrations. Using archival documents (Bibliothèque nationale de France, Archive of the French Ministry of Foreign Affairs), published contemporary testimonies, as well as daily newspapers and journals of amateur music associations as my sources, I analyse the interaction between the press committee and the participants of the events.

The organisers drew on experience gained from previous public ceremonies of the young Third Republic. Regardless of the different social systems in France and Russia, and despite the apparent cosmopolitanism of the Franco–Russian

celebrations, an attempt to strengthen French Republican identity can be perceived. The success of Russian music in France cannot be discussed in terms of musical taste alone. Franco–Russian friendship ensured the popularity in France of Russian composers and performers of many different orientations well before the arrival of Diaghilev’s famous Ballets Russes.

FT Helena Tyrväinen (helena.tyrvainen@helsinki.fi) on Helsingin yliopistossa tuntiopettajana toimiva musiikinhistorian tutkija, joka on erikoistunut yllirajaisten musiikkisuhteiden, erityisesti suomalais-ranskalaisten musiikkisuhteiden kysymykseen.

Ohjeita kirjoittajalle

Musiikki-lehdessä julkaistaan pääsääntöisesti suomen- ja ruotsinkielisiä artikkeleita. Tästä voidaan poiketa perustelluissa erikoistapauksissa, jolloin kirjoittajan on sekä esitettävä kirjallinen perustelu artikkelinsa julkaisemiselle *Musiikissa* että vastattava artikkelin kielentarkastuksesta. Artikkelikäsitteiden maksimipituus on 60 000 merkkiä, välilyönnit mukaan laskien. Maksimipituus voidaan poikkeuksellisesti ylittää, jos esimerkiksi artikkelin sisältö tai argumentaatorakenne sitä vaatii. Artikkelikäsitteiden loppuun lisätään englanninkielinen tiivistelmä artikkelin sisällöstä, kirjoittajakuvaus ja sähköpostiosoite, joita on tarkoitus käyttää mahdollisesti julkaistavan artikkelin yhteydessä. Englanninkielisissä artikkeleissa tiivistelmä kirjoitetaan suomeksi.

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 viiteluettelosta 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 muualla, sellaisenaan tai käännöksenä.**

Jos käsikirjoitus soveltuu julkaistavaksi *Musiikissa*, se lähetetään ilman kirjoittajan nimeä vertaisarviointikierrokselle, jonka jälkeen kirjoittaja saa artikkelistaan 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 tuomiin seikkoihin. Julkaisukuntoon saatettu artikkeli toimitetaan jälleen toimitukseen vastaavasti kuten ensimmäinen käsikirjoitusversiokin.

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 alempana "Kaaviot, nuottiesimerkit ja kuvat"). 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 mutta se ei ole välttämätöntä.

Vieraskieliset lainaukset ja viitetekniikka

Vieraskieliset lainaukset suomennetaan. Suomennettu lainaus sijoitetaan tarvittaessa tekstin yhteyteen (ja alkukielinen tarvittaessa numeroiduksi viitteeksi). Neljä riviä ja sitä pidempi lainaus erotetaan omaksi kappaleeksi, joka sisennetään. Tällaisessa lohkolainauksessa ei käytetä lainausmerkkejä.

Kirjallisuusviitteet sijoitetaan tekstiin muodossa "(Henkilö vuosi, sivu tai sivulta-sivulle)". Peräkkäiset viitteet erotetaan puolipisteillä. Viitteen voi sijoittaa virkkeen loppuun, esimerkiksi muotoon "(Kurkela 2013, 151–153; Huron 2006, 3)" tai virkkeen sisään esimerkiksi muodossa "Aldwellin ja Schachterin (2009, 12) mukaan...". Numeroituja viitteitä on syytä käyttää säästeliäästi. Numeroidut viitteet sijoitetaan tekstiin alaviitteiksi. Ne kannattaa toteuttaa tekstinkäsittelyohjelman viittausautomaatiikalla. Jos ohjelma ei sisällä automaatiikkaa, numeroidut viitteet voidaan sijoittaa tekstin loppuun luetteloksi. Tällöin viitteen paikka tekstissä ilmaistaan sanoin ja numeroin (esimerkiksi "[viite 10]"). Numeroidut viitteet pyritään säilyttämään lehdessä alaviiteinä, mutta se ei aina ole mahdollista (esimerkiksi silloin, kun kaavioita ja nuottiesimerkkejä 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.
- Huron, David. 2006. *Sweet anticipation: music and the psychology of expectation*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Kurkela, Vesa. 2013. Musiikin historian tutkimus etnomusikologiassa. Teoksessa *Musiikki kulttuurina*. Toim. Pirkko Moisala ja Elina Seye. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura. 153–172.
- 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. Verkkolähde <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k850406b> [tark. 21.3.2015].
- 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 tai tutkimusraportissa), julkaisun nimi kursivoidaan, vuosikerta ilmaistaan arabialaisella numerolla ja julkaisun numero sijoitetaan kaarisulkeisiin. Kaksoispisteen jälkeen merkitään sivut yhdysviivalla erottaen ja piste. 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 nimiä tai otsikoita ei käännetä.

Kaaviot, nuottiesimerkit ja kuvat

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. Nuottiesimerkkien laatimisessa on syytä välttää NoteWriter- ja Encore-ohjelmien käyttöä niiden luomien dokumenttien huonon siirtokelpoisuuden vuoksi. Sibelius- ja Finale-nuotinkirjoitusohjelmien käyttöä sen sijaan suositellaan. 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 erillisinä tiedostoina. Yhtenäisyyden vuoksi kaikkia visualisoivia aineistoja kutsutaan tekstissä ”kuviksi” (ei esimerkiksi ”nuottiesimerkeiksi” 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, koska painettu kuva on laadultaan aina huonompi kuin alkuperäinen. 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 ja 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. *Mollisoinnun 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 sinfonioista.*
- AMF 13 Seppälä, Hilikka. 1981. *Bysanttilaiset ekhokset 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 Uno 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 €.

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– . 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 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 Ostinatoossa (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 %.