


Musiikki 4/2016

Sisällys

Musiikki ja yhteiskunta -teemanumero | Musiikki 4/2016, 46. vuosikerta

Juha Ojala, Tuire Ranta-Meyer ja Ari Poutiainen: Lisää keskustelua yhteiskunnan ja musiikin monitahoisesta suhteesta	3
--	---

Artikkelit

Sari-Anne Kangas, Maarit Poikela ja Juha Ojala: Asiantuntijoiden käsityksiä  musiikintutkimuksen ja yhteiskunnan suhteista	8
---	---

Assi Karttunen: Uni, irrallisuus ja huimaus: Couperinin musiikin eleet  uudessa esityskontekstissa	33
---	----

Vertaisarvioitsijat 2014–2016	55
-------------------------------------	----

Kannen kuva: Säveltäjä, professori Ilmari Krohn flyygelinsä ääressä, 1937. Kuva: Pietinen (Museovirasto - Musketti, Historian kuvakokoelma, Pietisen kokoelma)

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

Juha Ojala (Oulun yliopisto)
Ari Poutiainen (Helsingin yliopisto)
Tuire Ranta-Meyer (Metropolia)

Vierailevat toimittajat

Juha Torvinen (Taideyliopiston Sibelius-Akatemia)
Susanna Välimäki (Turun yliopisto)



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). **Taittaja:** 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). **Tilaukshinnat:** 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.

Lisää keskustelua yhteiskunnan ja musiikin monitahoisesta suhteesta

Juha Ojala, Tuire Ranta-Meyer ja Ari Poutiainen

Musiikki-lehden vuosikertaa 46 hallinnut laaja yhteiskuntateema alkaa olla loppuillaan, mutta vain toistaiseksi. Aihepiiri tulee jatkossakin olemaan läsnä keskustelussa, sen parissa riittää sanottavaa ja kirjoitettavaa. Aiemmissä teemanumeroissa on tarkasteltu muun muassa, kuinka musiikki ja yhteiskunta kohtaavat muusikon työssä, psykiatrisessa musiikkiterapiassa, jääkiekko-otteluiden kansallishenkisyydessä, satuelokuvassa ja eräällä musiikkifestivaalilla. Näin itsenäisyyden satavuotisjuhlan aattona tarkastelu on keskittynyt suomalaiseen yhteiskuntaan.

Samaan tapaan jatkamme vielä tässä numerossa. Ensimmäisessä artikkelissa Sari-Anne Kangas, Maarit Poikela ja Juha Ojala käsittelevät suomalaisten musiikkialan professoreiden käsityksiä musiikintutkimuksen ja yhteiskunnan suhteista. Tämä tarjoaa jossain määrin vertailukohtaa edellisen numeron suomalaisten säveltäjien ajattelun tarkastelulle (Torvinen 2016), vaikka tutkimustehtävät ja -asetelmat eivät olekaan yhteismitallisia. Assi Karttunen puolestaan nostaa François Couperinin musiikillisia eleitä käsittelevässä artikkelissaan esiin oman aikamme ja historiallisen ajan yhteiskunnallisen ihmisen kontekstuaalisen kohtaamisen. Historian näkökulmaahan avattiin myös edellisen numeron ranskalais-venäläisellä aiheella (Tyrväinen 2016).

”Musiikki ja yhteiskunta” -teeman artikkelit ovat tarkastelleet musiikin yhteiskuntasuhdetta lähes kauttaaltaan laadullisesti, vaihtelevasti eri näkökulmista, jotka voivat osin vaikuttaa äkkiseltään jopa marginaalisilta. Yhteiskunnan suuren massan, ”keskivertokansalaisen” ja yhteiskunnan suurten rakenteiden suhteesta musiikkeihin tai päinvastoin ei nimittäin ole juuri puhuttu. Tässä yhteydessä siihen ei kuitenkaan ole ollut ensisijaista tarvetta – eikä mahdollisuuksiakaan. Keskivertokansalaista ei ehkä ole olemassakaan, vaan yhteiskunta on yhtä monisyinen ja -tahoinen kuin musiikkienkin kirjo.

Vaikka muiden tutkijoiden ohella esimerkiksi Tilastokeskus ja tekijänoikeusjärjestöt Teosto sekä Gramex tuottavat määrällisiä aineistoja ja raportteja musiikista Suomessa, ensimmäinen ratkaistava arvoitus on ollut se, mistä musiikin ja yhteiskunnan välisessä suhteessa on kysymys. Toivomme, että teemaan liittyvät artikkelit tässä vuosikerrassa ovat tuoneet – ja tuovat vastaavasti jatkossakin – esille tämän arvoituksen ominaispiirteitä, vaihtelua ja laajuutta. Lienemme edelleen vasta matkalla siihen, että musiikin ja yhteiskunnan suhdetta voitaisiin jäsentää systemaattisesti ja kattavasti. Niklas Luhmannin sosiologista systeemi-teoriaa musiikintutkimukseen tuonut Wolfgang Fuhrmann on todennut musiikkisosiologian olevan ”kiintoisassa asemassa” (2011, 138 ja 137):

Yksinkertaisesti sanottuna ongelma voidaan muotoilla näin: parin kolmen viime vuosikymmenen aikana näyttää tapahtuneen jonkinlainen paradigman muutos musiikkia ja ”ei-musiikkia” koskevassa ajattelussa. Tämä on saanut tutkijat eri tahoilla vakuuttuneiksi siitä, että musiikki on yhteisöllisen elämän aktiivinen tekijä, jopa oma yhteisöllinen voimansa. Muotoutuvan paradigman mukaan musiikki ei muodosta erillistä sfääriään eikä yksinkertaisesti ”peilaa” passiivisesti sosiaalisia muutoksia tai rakenteita, vaan omalta osaltaan aktiivisesti vaikuttaa [actively contributes] tietoisuuden ja yhteisöjen, identiteetin ja subjektiviteetin, konfliktien ja erimielisyyksien muodostumiseen. Silti useimmat tutkijat eivät ole edes yrittäneet käsitteellistää tätä aktiviteettia enempää kuin epämääräisin vertauskuvoin kuten musiikin ”kulttuurinen energia” tai ”kulttuurinen työ”. On paljon yksityiskohtaista ja usein kiinnostavaa empiiristä tutkimusta, mutta tuskin teoriaa musiikista sosiaalisena voimana. Usein esiintyvä puhe musiikin [Bergerin ja Luckmannin tarkoittamasta] ”sosiaalisesta rakentumisesta” tai [foucault’laisesta] ”diskursiivisesta muodostumisesta” tuskin riittää, sillä kumpakaan teoreemaa voidaan soveltaa melkein mihin tahansa sosiaaliseen. Ne eivät selitä, mitä musiikki ja ehkä vain musiikki voi tehdä sen paremmin yksityiskohtaisesti kuin yleisestikään.

Musiikkielämään liittyvät valtarakenteet

Jos musiikit ovat sosiaalisia voimia ja toimivat vuorovaikutuksessa muiden sosiaalisten voimien ja rakenteiden kanssa, seurauksena on muutoksia – molemmin puolin. Kuten muidenkin kulttuuristen ilmiöiden, myös musiikkien yhteiskuntasuhteet ovat komplekseja, ja suhteiden monimuotoista rakenteisuutta, vuorovaikutusta ja diffuusiota on menetelmistä riippumatta haastavaa jäsentää ajassa ja paikassa (ks. esim. Latané 1996; Bisin ja Verdier 2010; Jackson ja Yariv 2010). Taloudellisten mittareiden asettaminen vielä tähän kompleksiin voi ymmärrettävästi vaikuttaa turhalta ja turhautavalta.

Musiikin kentällä vaikuttavia sosiaalisia valtarakenteita voi myös olla piilossa siitä huolimatta, että erityisesti erilaisilla laadullisilla menetelmillä niitä on esiin kaivettukin. Voidaan esimerkiksi kysyä, missä määrin alalla toimineiden mielipiteet ja keskinäiset henkilökohtaiset suhteet ovat vaikuttaneet suomalaisen musiikin ja (suppeammin muttei välttämättä vähemmässä määrin) musiikintutkimuksen kentällä niin sanottuina kulissien takaisina valtarakenteina.

Tällainen tieto on usein hiljaista. Ilmiötä valottaa kuitenkin yllättävän kaunistelematta esimerkiksi Matti Vainion vuoden takainen Tawaststjerna-elämäkerta (2016). Se paljastaa yhteiskuntateeman näkökulmasta kiinnostavasti lähimenneisyytemme musiikkitieteen ja kulttuurielämän suosikkijärjestelmiä, hyvä veli-verkostoja ja vallankäytön muotoja (ks. erityisesti luku ”Kommunikointi fiksumen ihmisten kanssa”, 348–365 sekä 232–278 ja 388–410).

Keskustelu valtarakenteista ja niiden tuottamista vinoutumista esimerkiksi musiikkielämän merkittävien virantäyttöjen suhteen on jäänyt kirjan ilmestymisen jälkeen jostain syystä miltei kokonaan käymättä. Samoin yksittäisen, valta-aseman saaneen auktoriteetin vaikutus kotimaisten säveltäjien, teosten ja vaikkapa naistoimijoiden hyväksytyksi tulemisessa musiikkielämän kaanoniin

on yhteiskuntateeman osalta vielä paljon tutkittavaa. ”*Onko kaikki farssia vain*”-kirjan perusteella vaikuttaa siltä, ettei Erik Tawaststjerna esimerkiksi tukenut naispuolisten musiikkiteeilijöiden uraa ja etenemistä, mutta vastusti nimenomaan Liisa Pohjolan valintaa pianonsoiton professoriksi (mts. 355) ja Ellen Urhon valintaa Sibeliuksen Akatemian vararehtoriksi (mts. 356–357).

Kuten Vesa Sirén (2017) tuo esille, Tawaststjerna ei esimerkiksi arvostanut Sibeliuksen *Skogsåetia*, josta tuli teoksena vasta tämän ”biografin inter pares” kuoleman jälkeen kansainvälinen ilmiö. Uusin tutkimus on asettanut kyseenalaiseksi myös Tawaststjerna vähättelevät, musiikkielämän arvostuksiin oletettavasti paljonkin vaikuttaneet lausunnot Sibeliuksen aikalaisista. Esimerkiksi Erkki Melartinin osalta *Musiikin* kyseistä säveltäjää käsittelevän teemanumeron 45 (1) *Traumgesicht*- (Ranta-Meyer ja Kyllönen 2015) ja *Marjatta*-artikkelit (Ranta-Meyer 2015, 58–86), osoittavat virheelliseksi Tawaststjerna käsityksen (1989, 9), jonka mukaan ”nämä säveltäjät [Palmgren, Melartin, Furuholm] ja heidän skandinaaviset ikätoverinsa olivat ankkuroituneet liian lujasti romanttiseen perinteeseen voidakseen *koskaan* toteuttaa uutta tyyliä”. Myös Tawaststjerna esittämä väite ”[m]utta myöhemmin osoittautui, ettei Melartin *koskaan* saavuttanut tyydyttävää sinfonista tekniikkaa” (1989, 183) on joutunut perustelemattomuudessaan kyseenalaiseen valoon, kun Melartinin sinfonioita ja sinfonista ajattelua on tutkittu tarkemmin (ks. Ylivuori 2015).¹

Entisaikojen toimintakulttuurin mahdollisia vääristymiä emme voi enää oikaista emmekä jakaa oikeutta vallankäytön kohteeksi joutuneille. Mennyttä ei silti tarvitse hyväksyä, vaikka se toki tulee kontekstualisoida aikakauden valitseviin käytäntöihin. Aiempien vuosikymmenten perusteettomia, epäilyttäviä tai epäeettisiä käytäntöjä, ”kassakaappisopimuksia” sekä määräävän aseman seurauksia tutkimalla ja arvioimalla osaamme myös tunnistaa samoja ilmiöitä paremmin omassa ajassamme. Se on tärkeä osa musiikkitieteen yhteiskunta-vastuuta.

Taiteellinen tutkimus

Musiikintutkimusta ja sen yhteiskunnallisuutta pohdittaessa usein ohitetaan myös taiteellisen tutkimuksen (*artistic research*) saavutukset. Viimeisen parinkymmenen vuoden ajan tämä lähestymistapa, joka korostaa tekijän (eli esimerkiksi säveltäjän, muusikon tai esiintyjäryhmän) osuutta tiedon tuottajana, on herättänyt paljon keskustelua. Sitä ovat lähinnä kuitenkin käyneet taiteellista tutkimusta tuottaneet osapuolet eli tekijät ja erilaiset taidekorkeakoulut. Akateemisen toiminnan arviointiin tuotetut julkaisutyypit ja julkaisukanava-luokittelut ovat armottoman syrjiviä taiteellisen tutkimuksen suhteen: tutkimusrahoituksen päätöksissä johdonmukaisesti korostetaan vertaisarvioitujen A- ja C-luokkien osuutta. Taiteelliselle ja taideteolliselle toiminnalle tarkoitettua

¹ Kursivointi päätoimittajien.

luokkaa F ei pidetä meritoivana. Julkaisufoorumi huomioi lähinnä artikkeli- ja kirjajulkaisijat. Ymmärrettävästi se ei yritäkään luokitella esimerkiksi levymerkkejä tai kaupallisia nuottikustantajia, vaikka sellainen voisi jossain määrin olla mahdollista. Taiteilijan työskennellessään saavuttamalle tai tuottamalle uudelle ymmärrykselle tai tiedolle ei tunnu löytyvän edelleenkaan sijaa tai arvoa perinteisessä tiedemaailmassa. (Tiedontuottamisesta taiteellisessa tutkimuksessa ks. esim. Borgdorff 2011.)

Taiteellisen tutkimuksen parissa on ponnisteltu ahkerasti kyseisen lähestymistavan määrittelyn ja statuksen kohottamisen eteen. Jo vuosia sitten taiteellisen tutkimuksen yläkäsitteen alle ovat käyttöön vakiintuneet esimerkiksi lähestymistavat *practice-led* ja *practice-based research*, joiden myötä tehdään eroa sen suhteen, onko taiteellisen prosessin myötä syntynyt tieto toiminnasta johtuvaa vai siihen perustuvaa. Näiden lisäksi uudempia erottelevia lähestymistapoja ovat esimerkiksi taiteeseen (*art-based*) sekä esittämiseen perustuva (*performance as research*) tutkimus.² Suomessa Taideyliopiston Kuvataideakatemia, Sibelius-Akatemia ja Teatterikorkeakoulu ovat tuottaneet jo mittavan määrän taiteelliseen tutkimukseen keskittyneitä tohtoreita (perinteisten tieteellisten tohtoritutkintojen lisäksi). Esimerkiksi Teatterikorkeakoulun organisoima CARPA (The colloquium on artistic research and performing arts) kerää yhteen kunnioitettavan määrän kansainvälisiä tutkijoita noin joka toinen vuosi. Taiteellisen tutkimuksen uudempia kotimaisia julkaisukanavia ovat esimerkiksi digitaaliset lehdet *Synnyt/Origins* ja *Trio*.

Taide kommentoi suoraan tai välillisesti yhteiskuntaa ja sen ilmiöitä. Taiteella on yhteiskunnallinen merkitys. Näin ollen myös taiteellisella tutkimuksella alalajeineen on väistämättä yhteiskunnallinen arvo. Ikävä kyllä taiteellisen tutkimuksen pitää edelleen perustella olemassaolonsa akateemiselle maailmalle ja sen rahoittajille.

Ajankohtaista

Tänä syksynä on ajankohtaista arvioida uudelleen Suomen musiikkitieteellisen seuran perustajan ja Helsingin yliopiston ensimmäisen musiikkitieteen professorin, Ilmari Krohnin elämäntyön merkitystä. Keskiviikkona 8.11.2017 Helsingin yliopiston kielikeskuksen juhlasalissa (musiikkisalissa) järjestettävässä kansainvälisessä ”Ilmari Krohn 150 vuotta” -juhlasymposiumissa kutsuttuna puhujana on Bojan Bujic (Oxfordin yliopisto). Luennoissaan hän tuo esiin, kuinka musiikkitiedettä tarvitaan yhtä paljon tänään kuin tieteenalan alkuvaiheessakin ylittämään kansallisia rajoja ja vastustamaan kulttuurista barbarismia. Kokonaisuuteen liittyy myös Kansalliskirjastossa samana päivänä yleisölle avautuva näyttely ”Ilmari Krohn – Elämäntyönä musiikki”. Myös Suomen musiikkitieteellisen seuran pe-

² Esittelyksi lähestymistavoista ja niihin liittyvästä keskustelusta ks. esim. Graeme Sullivanin *Art practice as research* (2009).

rustamisen ajankohta on tässä yhteydessä uudelleen arvioitavana. Symposiumin tarjotaan asiaan uusia näkökulmia ja tietoa.

Nyt päättyvän vuosikerran myötä professori Juha Ojala jää pois *Musiikki*-lehden päätoimituksesta. Uutena jäsenenä päätoimittajatiimissä aloittaa FT Milla Tiainen Helsingin yliopistosta. Tiainen on tutkinut muuan muassa sukupuolen merkitystä taiteilija- ja musiikkikäsityksissä, muusikoiden tekijyyttä sekä musiikkisitystä oopperakulttuurissa.

Lähteet

- Bisin, Alberto ja Thierry Verdier. 2010. The economics of cultural transmission and socialization. Teoksessa *Handbook of social economics, vol. 1A*. Toim. Jess Benhabib, Alberto Bisin ja Matthew Jackson. Amsterdam: Elsevier. 339–416.
- Borgdorff, Henk 2011. The production of knowledge in artistic research. Teoksessa *The Routledge companion to research in the arts*. Toim. Michael Biggs and Henrik Karlsson. Abingdon, Oxon: Routledge. 44–64
- Fuhrmann, Wolfgang. 2011. Toward a theory of socio-musical systems: reflections on Niklas Luhmann's challenge to music sociology. *Acta musicologica* 83 (1): 135–159.
- Jackson, Matthew ja Leeat Yariv 2010. Diffusion, strategic interaction, and social structure. Teoksessa *Handbook of social economics, vol. 1A*. Toim. Jess Benhabib, Alberto Bisin ja Matthew Jackson. Amsterdam: Elsevier. 645–678.
- Latané, Bibb. 1996. Dynamic social impact: the creation of culture by communication. *Journal of communication* 46 (4): 13–25.
- Ranta-Meyer, Tuire. 2015. Vaikutteet, vastaanotto ja tulkintamahdollisuudet: Erkki Melartinin *Marjatta*, legenda sopraanolle ja orkesterille. *Musiikki* 45 (1): 58–86.
- Ranta-Meyer, Tuire ja Jani Kyllönen. 2015. *Traumgesicht*: Yöllisten näkyjen unohdettu runoelma. *Musiikki* 45 (1): 7–35.
- Sirén, Vesa. 2017. Göteborgilaiset loistivat, myöhästyjät pettyivät. *Helsingin Sanomat* 3.9. C5.
- Sullivan, Graeme. 2009. *Art practice as research: inquiry in visual arts*. 2. painos. Thousand Oaks, CA: SAGE Publications.
- Tawaststjerna, Erik. 1989. *Jean Sibelius* 3. Ruotsinkielisestä käsikirjoituksesta tekijän kanssa yhteistyössä suomentanut Erkki Salmenhaara. 2. painos. Helsinki: Otava.
- Vainio, Matti. 2016. "Onko kaikki farssia vain": Erik Tawaststjernan elämä. Helsinki: Otava.
- Ylivuori, Sakari. 2015. Voima, ääriviivat ja sinfoninen ykseys: Melartinin viides sinfonia, "Sinfonia brevis", op. 90. *Musiikki* 45 (1): 36–57.

Asiantuntijoiden käsityksiä musiikintutkimuksen ja yhteiskunnan suhteista

Sari-Anne Kangas, Maarit Poikela ja Juha Ojala



Johdanto

Yhteiskunnan tuki tieteelle on sidoksissa siihen, miten tutkimus lopulta palautuu yhteiskunnan käyttöön. Tutkimustiedon oletetaan antavan valmiuksia ja perusteita yhteiskunnan toiminnalle ja valinnoille (ks. Niiniluoto 1984, 16). Opetus- ja kulttuuriministeriön (OKM 2014, 13) mukaan Suomessa tieteellisen tutkimuksen tulisi tavoitella tietoon ja osaamiseen perustuvaa tuottavuuden ja talouden kasvua sekä pyrkiä kansainväliseen näkyvyyteen. Tieteen tila 2014 -raportin mukaan parempia tuloksia uskotaan saavutettavan ”valintojen, poisvalintojen ja kansainvälisen yhteistyön avulla” (Nuutinen ja Lehvo 2014, 5). Ensimmäisenä poisvalinnan kohteena nähdään ihmistieteiden pienet ja vähän julkaisevat alat, sillä niiden ei nähdä olevan riittävän kilpailukykyisiä (Lehtonen 2014, 61). Musiikintutkimus voidaan lukea näiden alojen joukkoon.

Yhteiskunnan muutokset näkyvät musiikintutkimuksessa sekä tutkimusjärjestelmän että tutkittavien musiikkien muutoksina. Muutostilanteissa tutkimusta ja sen tarkoitusta on syytä arvioida. Tässä artikkelissa tarkastelemme asiantuntijoiden käsityksiä siitä, mikä on suomalaisen musiikintutkimuksen nykyinen tila ja tarkoitus.¹ Haastattelimme kolmeatoista suomalaista, musiikkia eri tieteenaloilla tutkivaa professoria. Professorin työnkuvaan voidaan ajatella sisältyvän yliopistolain (L. 558/2009, 2§) mukaiset tehtävät

edistää vapaata tutkimusta sekä tieteellistä ja taiteellista sivistystä, antaa tutkimukseen perustuvaa ylintä opetusta sekä kasvattaa opiskelijoita palvelemaan isänmaata ja ihmiskuntaa. Tehtäviään hoitaessaan yliopistojen [professorien] tulee edistää elinikäistä oppimista, toimia vuorovaikutuksessa muun yhteiskunnan kanssa sekä edistää tutkimustulosten ja taiteellisen toiminnan yhteiskunnallista vaikuttavuutta.

Tutkimuskenttä ei suinkaan ole vain professorien varassa. Erityisesti vastuu- ja johtotehtäviensä vuoksi he ovat kuitenkin kriittisessä nivelkohdassa, jossa koulutus- ja tutkimuspoliittinen toiminnanohjaus kohtaa käytännön opetus- ja tut-

¹ Artikkelin perustuu Kankaan ja Poikelan pro gradu -työhön (2015). Kiitämme tutkimukseen osallistuneita ja Suomen musiikkitieteellistä seuraa tutkimuksen tukemisesta.

kimustoiminnan. Työnkuviansa ja kokemustensa johdosta heidän käsityksensä ovat tutkimustehtävän kannalta keskeisiä. (Ks. Young 2015; Macfarlane 2011, Rayner ym. 2010; vrt. Evans 2015.)

Musiikintutkimuksen yhteiskuntasuhteeseen liittyy vahvasti itse musiikin käsite ja musiikkikäsitteet. Musiikin arvojen ja merkityksellisyyden arviointi osana yhteisöjämme ja kulttuureitamme sekä vallalla olevat uskomukset ja käytännöt ohjaavat osaltaan musiikintutkimusta. Musiikki merkitsee eri tavoin näkökulmasta riippuen.

Taustoitamme seuraavassa musiikin merkityksellisyyden moninaisuutta hyödyntäen Louhivuoren (2009, 12–20) runkoa musiikkikasvatuksen merkityksistä (ks. myös Hallam 2015; Eerola 2014; Cross ja Tolbert 2009).²

Musiikkitoiminnan on todettu vaikuttavan positiivisesti ihmisen fyysiseen, psyykkiseen ja sosiaaliseen terveyteen ja hyvinvointiin (Hyypä 2013, 19–20; Hanser 2010, 873; Lilja-Viherlampi 2007, 108). Musiikkiterapian parissa on todettu myönteisiä vaikutuksia mm. autistisen kirjon, käyttäytymishäiriöisten sekä muistisairaus-, aivoverenkiertohäiriö- ja kipupotilaiden hoidossa tai hoivassa (Wheeler 2015; MacDonald, Kreutz ja Mitchell 2012, 5–6; Thaut ja Wheeler 2010; Leins ym. 2009; Erkkilä 2003, 291).

Musiikin neurotieteessä on osoitettu, kuinka musiikki aktivoi laajaa hermoverkostoa, ”joka säätelee useita auditiivisia, emotionaalisia, kognitiivisia ja motorisia toimintoja” (Särkämö ja Huutilainen 2012, 1334; ks. Alluri ym. 2012; Hyde ym. 2009; Schlaug ym. 2005). Vaikka on epäselvää kuinka musiikkispesifit vaikutukset ovat, musisoinnin monipuolisten taitojen harjoittamisesta seuraava rakenteellinen ja toiminnallinen muovautuminen lisää kapasiteettia oppia uusia taitoja, millä on laajemminkin vaikutusta ihmisen kehitykseen. (Ks. esim. McPherson ja Hallam 2009, 260; Eerola 2014, 57–58).

Musiikkia onkin voitu suositella oppimisen ja kehityksen tueksi (Huutilainen 2009, 46; Flohr ja Hodges 2002, 999). Siirtovaikutuksia on havaittu esimerkiksi lukutaidon, vieraan kielen, matematiikan, persoonallisuuden ja sosiaalisuuden kehittymisen sekä muistin ja keskittymiskyvyn osalta (ks. esim. Hallam 2015; 2010; Eerola 2014; Milovanov ja Tervaniemi 2011; Schellenberg ja Weiss 2012). Musiikillisen vuorovaikutuksen on havaittu vaikuttavan empatiakykyyn sekä lähentävän ryhmää tahdistumisen kautta (Rabinowitch, Cross ja Burnard 2012, 11; Cross 2014, 813). Yhteismusisointi lisää ryhmätaitoja (Hallam 2015, 81–88).³

² Keskustelu musiikin asemasta kasvatuksessa on johtanut musiikkikasvatuksen tutkimuksen ja opettajankoulutuksen parissa *music advocacy* -termillä kuvattuun tutkimuksen ja toiminnan suuntaukseen (ks. esim. Hallam 2015; McPherson ja Welch 2012; Benham 2011; Myers 2002). Tämän kehityskulun ja siihen liittyvän musiikkiestetiikan historiallisen perspektiivin avaaminen musiikkikasvatuksen saati laajemmin musiikin aseman, arvojen ja arvostusten suhteen ei tässä yhteydessä ole mahdollista (ks. esim. Benestad 1978; Lippman 1992; Mark 2002), eikä tällä tutkimuksella ole ollut asiaa ajavaa, toiminnallista agendaa.

³ Musisointi (tai musikointi) on syytä ymmärtää laajassa ja joustavassa mielessä, Smallin (1998) ’musicking’-käsitteen tapaan.

Yhdessä ja yhtä aikaa tekeminen, yhteisöllinen ongelmanratkaisu, luottamus sekä yhteiset tavoitteet, arvot ja elämykset kytkevät musiikin osaksi sosiaalisia verkostojamme, valtasuhteita ja sosiaalista pääomaa (esim. Hyyppä 2002, 48; Jones ja Langston 2012, 122; Bourdieu 1986). Musisointi muodostaa yhteenkuuluvuuden ja osallisuuden kokemuksia, ja sosiaalinen säätely siinä on myös sosiaalista vallankäyttöä ja ihmisten käyttäytymiseen vaikuttamista (DeNora 2000, 20; Järviluoma 2003, 348–352; Veblen ja Olsson 2002, 730; Eerola 2014, 62).

Useissa yhteisöissä musiikki ei ole itsenäinen taidemuoto vaan erottamaton osa kulttuuria, osa ihmisen elämää kehdestä hautaan saakka (Gregory 2000, 124). Globalisaation ja teknologisten muutosten vuoksi suhteemme musiikkiin on muuttunut (esim. Quiñones, Kassabian ja Boschi 2013; Taylor 2001). Toisaalta kommunikatiivisen piirteensä kautta musiikki voi toimia välineenä muihin musiikkikulttuureihin perehtymiseen, jopa omaksumiseen, ja musiikin voidaan siksi ajatella antavan ainakin ”nuorille hyvät lähtökohdat muiden kulttuurien kohtaamiseen” (Louhivuori 2009, 17).

Sosiaalisuus, kokemuksellisuus ja tarjoutuminen tunnesäätelyyn tekevät musiikista voimakkaan työkalun identiteetin rakentamiseen (ks. esim. Tarrant, North ja Hargreaves 2002; Suutari 2013, 260–263; Saarikallio 2009, 221–224). Kokemusta refleктоivana musiikki voi edistää elämäntilanteisiin liittyvää ongelmanratkaisua ja hyvinvointia (ks. Hyyppä ja Liikanen 2005, 54).

Sikiöaikaisen kokemusmaailman ja varhaisen vuorovaikutuksen myötä musiikki voi myöhemmin olla yhteydessä perustavimpiin kokemuksiimme (ks. esim. Trehub, Hannon ja Schachner 2010; Winnicott 1971). Kertyvät kokemukset vaikuttavat siihen, millaisia tunnereaktioita musiikki yksilössä herättää (ks. Erkkilä 1997, 58). Niihin vaikuttavat ne tavat ja käytännöt, joihin kasvamme elämämme aikana. Ympäröivä kulttuuri vaikuttaa myös siihen, miten syntynyttä tunnetta ilmaistaan muille. (Emt., 54; Becker 2010, 129–130.) Musiikillinen kehitys on elinikäinen prosessi, joka kulkee rakentavana tekijänä elämänkaaren mittaisen yksilönkehityksen rinnalla (ks. esim. Rickard ja McFerran 2012; Lilja-Viherlampi 2007, 71, 78; Sinkkonen 2009, 289).

Edellä olevan perusteella musiikin merkityksellisyyttä tulee tarkastella muutenkin kuin lyhyen aikavälin siirto- tai terveysvaikutusten kautta. Muun muassa sukupuolen, kansallisuuden ja etnisyyden kategorioita käsittävänä identiteetti rakentuu monin tavoin, myös taloudellis-poliittisten, kulttuuristen ja sosiaalisten ympäristöjen tuloksena (ks. Skaniakos 2013, 315; Leppänen 2000, 14; Järviluoma 1997, 50).

Musiikki on siis usealla eri tavalla merkityksellistä. Itse musiikin käsitettä ei tässä kuitenkaan ole purettu auki (eikä se ole tarkoitus), vaikka oleellista on pohtia kenen lähtökohdista ja millä perspektiivillä musiikin suhdetta yhteiskuntaan tarkastellaan. Yhteiskunta tarjoaa olemassaolon edellytyksiä musiikille, ja musiikki voi toimia esimerkiksi yhteiskunnan tavoitteiden tukijana tai toisaalta kriittisenä äänenä. (Ks. esim. Torvinen ja Mantere 2007, 84–90.) Riippumattoman taiteen ihanteen ja perinteisen järjestelmäohjatun hyvinvointivaltion yhteensovittamisesta (Pernaa 2007, 122) on siirrytty markkinaohjautuvampaan kulttuuripoliittikkaan, jossa kulttuuria pidetään talouden kasvualueena (Rau-

tiainen-Keskustalo 2008, 29). Kulttuuriteollisuudesta on tullut ”taloudellisesti merkittävä yhteiskunnallinen tekijä” (Louhivuori 2009, 17). Musiikkikulttuurin ja -teollisuuden kentällä liikkuu valtavia pääomia, joissa taloudelliset ja kulttuuriset edut ovat toisiinsa sidottuja (Lehtonen 2005, 34; Koivisto ja Luonila 2015).

Musiikkikulttuuri on medioitunut. Radio, televisio, lehdet ja internet vaikuttavat käsityksemme ympäröivästä maailmasta, ja populaarikulttuuri hallitsee median sisältöä (Rautiainen-Keskustalo 2013, 322). Musiikkia onkin jo pitkään pidetty viihteenä ja osana markkinointia. Kuluttajiin vaikutetaan taustamusiikilla, joka lisää viihtyvyyttä ja luo ilmapiiriä kuluttamistilanteelle (ks. esim. Lanza 1994; North ja Hargreaves 2009).

Yhteiskunta kuitenkin edelleen tukee musiikkia ja taidetta mm. apurahajärjestelmien, institutionaalisen tuen ja infrastruktuurien muodossa. Tuettujen instituutioiden ympärille on Lehtosen (2005, 33–35) mukaan muodostunut vahva kulttuurisen ja taloudellisen pääoman verkosto, joka koostuu kulttuuri- ja talouselämän vaikuttajien lisäksi hallintovirkamiehistä, managereista, tiedotusvälineiden edustajista sekä poliitikoista, jotka osallistuvat kentän säätelyyn (ks. myös Aho 1997, 31–32).

Lopulta esiin nousee kysymys musiikin itse- ja välinearvoista, siitä kuinka musiikin arvo – käytännössä merkityksellisyden synonyyminä – on musiikissa itsessään verrattuna siihen, minkä välineenä se voi toimia. Tätä kysymystä emme ymmärrettävästi voi tämän artikkelin puitteissa avata enempää (ks. kuitenkin esim. Kurkela 1994; Padilla ja Torvinen 2005; Huovinen ja Kuitunen 2008; Beardsley 1965; Blacking 1969; Walker 2012, 387–389; Stecker 2013, 307–310).

Fenomenografiset menetelmävallinnat

Suomalaisen musiikintutkimuksen tilaa ja tarkoitusta voidaan tutkia useista näkökulmista. Tavoitteenamme oli löytää ja systematisoida sitä, miten tutkimusalan asiantuntijat tulkitsevat musiikintutkimuksen sosiaalisen todellisuuden rakentumista, maailmaa ja yhteiskuntasuhdetta. Tutkimme, millaisia käsityksiä musiikintutkimuksen asiantuntijoilla on musiikintutkimuksen tilasta ja tarkoituksesta pyrkimättä tavoittamaan itse *kokemusta*. Päämäärämme oli jäsentää heidän ajattelutapojensa eroja ja yhtäläisyyksiä. Niinpä valitsimme lähestymistavaksemme kasvatustieteiden parissa varsin yleisen fenomenografian, joka Ahosen (1994, 114) mukaan ”tutkii sitä, miten ympäröivä maailma ilmenee ja rakentuu ihmisen tietoisuudessa”. Fenomenografia tavoittelee laadullista, ilmaisusta tulkittua tietoa henkilöiden kokemuksista syntyneistä, joskus ristiriitaisistakin käsityksistä – ”riippumatta siitä, miten ne manifestoituvat välittömässä kokemuksessa, käsitteellisessä ajattelussa tai fyysisessä käyttäytymisessä” (Marton 1986, 41–42; ks. Marton 1981; Ahonen 1994, 152; Niikko 2003, 22, 29). Tutkimme siis musiikintutkimuksen yhteiskuntasuhdetta ns. toisen asteen näkökulmasta, tutkimustoiminnan ja yhteiskunnan sosiaalisen todellisuuden rakentumisen

kautta (ks. Berger ja Luckmann 1966; ks. myös Webb 1997; Richardson 1999; Limberg 2008).

Tätä varten laadimme teemahaastattelurungon, joka perustui musiikintutkimuksen tilaa ja tarkoitusta koskevalle teoriataustalle ja kahden musiikintutkijan kanssa tehdylle esitutkimukselle. Lähetimme lokakuussa 2014 sähköpostitse haastattelupyynnön 25 suomalaiselle musiikintutkimuksen alan professorille tavoitteenamme koota rikasta aineistoa, joka toisi esille käsitysten välistä vaihtelua. Haastattelupyynnössä kerroimme tutkimuksemme taustoista ja tarkoituksesta. Suostumusten ja aikataulujen järjestymisen perusteella haastattelimme 13 professoria kolmella paikkakunnalla joulukuussa 2014. Haastatellut esiintyvät tässä artikkelissa anonyymisti, aineistolainoissa tunnuksin (A)–(M). Tutkimussuuntauksista edustettuna on ainakin audiovisuaalinen musiikintutkimus, esittävän säveltaiteen tutkimus, etnomusikologia, feministinen musikologia, länsimaisen musiikin teoria ja analyysi, musiikkikasvatus, musiikkikulttuurien tutkimus, musiikkipsykologia ja kognitiivinen musiikintutkimus, musiikkiteknologia, populaarimusiikki, psykoanalyttinen musiikintutkimus sekä äänimaisematutkimus. Asiantuntijat edustavat siis laajalti perinteisiä musiikintutkimuksen koulutusaloja (esim. Eerola, Louhivuori ja Moisala 2003). Aikataulu- ja resurssisyistä luokanopettajakoulutuksen sekä signaalinkäsittelyn ja akustiikan parissa tehtävä musiikintutkimus jouduttiin rajaamaan pois. Aineistosta muodostui kuitenkin mielestämme varsin mittava ja monipuolinen. Kutakin asiantuntijaa haastatteli kaksi tutkijaa, ja yksittäisen haastattelun kesto oli 35–60 minuuttia. Äänitetyt haastattelut peruslitteroitiin analyysiä varten.

Analyysissä luimme aineiston ensin useaan kertaan läpi. Jatkoimme haastattelujen triangulaatiota niin, että kaksi tutkijaa poimi erikseen aineistosta merkitykselliset ilmaisut ja vertailimme niitä. Valitsemamme ilmaisut olivat lähes poikkeuksetta yhteneviä, mikä vahvisti käsitystämme analyysin toimivuudesta. Värikoodasimme poimitut ilmaisut ja muodostimme niistä alakategorioita ja edelleen yläkategorioita. Luimme valitut ilmaisut läpi ja rajasimme sisältöä tarkemmaksi poistamalla ilmaisut, jotka eivät löytäneet paikkaansa yläkategorioista. Järjestimme jäljelle jääneet ilmaukset analyysin etenemisen kannalta loogiseen järjestykseen. Teemahaastattelun avulla saatu aineisto rakentuu luonnollisesti haastattelurungon kautta, mikä vaikuttaa siten analyysissäkin nouseviin merkityksellisiin ilmauksiin. Emme kuitenkaan noudattaneet analyysissä ennalta valittua teoriaa tai mallia. Tarkoituksenamme oli myös antaa tilaa uusille haastatteluista esiin nouseville teemoille. Analyysiä voidaankin kuvailla teoriasidonnaiseksi ja aineistoa huomioivaksi.

Analyysin kirjoittamisen jälkeen lähetimme haastatelluille professoreille luettavaksi esittelytekstit, analyysiluvun sekä alustavat johtopäätökset saadaksemme palautetta analyysiin. Käytimme siis ns. kommunikatiivista validointia, jossa tutkija keskustelee haastateltujen kanssa tulkintojen vastaavuudesta haastattelun omiin käsityksiin (Yrjänäinen 2011, 210). Kommunikatiivisessa validoinnissa haastatelluilla on oma näkökulmansa ja lähtökohtansa käsiteltävään aiheeseen, mikä voi vaikuttaa myös heidän korjausehdotuksiinsa (Patton 2002, 231). Lähes kaikki haastatelluista lähettivät korjausehdotuksiksi lähinnä heidän lainauk-

siaan selkeyttäviä lisäyksiä, jotka olivat yleensä täydentäviä sanoja, korjaavia sanamuotoja tai toivomuksia kieliasun siistimisestä ilman merkityksiin liittyviä muutoksia.

Asiantuntijoiden käsityksiä musiikintutkimuksen tilasta ja yhteiskunnallisista suhteista

Musiikintutkimuksen yhteiskuntasuhde jäsenyi kolmeen toisiinsa yhteyksissä olevaan pääkategoriaan: musiikintutkimuksen tila ja merkityksellisyys yhteiskunnassa, muuttuva musiikintutkimus ja muuttuva yhteiskunta sekä tutkimusalan kohteen, musiikin, merkityksellisyyden monimuotoisuus.

Musiikintutkimuksen tila ja merkityksellisyys yhteiskunnassa

Haastatellut pitävät suomalaisen musiikintutkimuksen tilaa yleisesti hyvänä. Koulutusjärjestelmää korkeakouluineen arvostetaan, *”vaikka apurahoja, tukea ja koulutusta on karsittu”* (D). Se, että *”musiikkitiedettä on melkein joka yliopistossa”*, on (B):n mukaan *”ihan käsittämättömän hieno saavutus”*. Kukaan haastatelluista ei koe suomalaisen musiikintutkimuksen olevan välittömästi *”uhan alla”*, mutta lähes jokainen on huolissaan vähäisistä tutkijamääristä sekä pienistä yksiköistä, jotka ovat vaarassa tulla lakkautetuksi tai yhdistetyksi muihin yksiköihin.

(I): Se on niin kärjistettyä kun tämä on näin pieni yliopisto ja yksikkö. Kuvaavaa ylipäättään musiikintutkimuksen tilalle, jossa ministeriön puolesta tulee paineita vähentää, mutta ministeriö pesee kätensä siitä, mitä vähennetään. Se jää yliopiston kontolle sitten itse lahdata ne. Ja silloinhan ne, jotka saavat ulkopuolista rahoitusta selviää ja ne, jotka ei saa, selviää sitten huonommin tai häviää.

Vaikka musiikintutkimus on nykypäivänä myös monitieteistä (esim. Klein ja Parncutt 2010), tutkijat halusivat tulevaisuudessakin nähdä musiikin omana tutkimusalanaan musiikin erityisen luonteen vuoksi: musiikintutkimuksella on erityistä merkitystä yhteiskuntamme kulttuurin ylläpitäjänä, sillä mikäli musiikintutkijat eivät tuota uutta tietoa musiikista, niin sitä ei tee kukaan.

(M): Vaikka näen, että se [musiikintutkimus] on tosi sekalaista, niin todella toivon, että musiikintutkimuskin pysyy sellaisenaan eikä tule jotain taiteen tutkimusta. – –. On tärkeää, että löytyy asiantuntijoita jotka ovat spesialisoituneita siihen musiikkiin, vaikka se olisikin monitaiteellisessa yhteydessä.

Aineistosta nousi esille myös henkilökohtaiset kuten elämäntilanteeseen tai työ- ja asuinpaikkaan liittyvät intressit, jotka ohjaavat tutkijan näkemystä tutkimuksen päämääristä ja asettuvat eri tavoin tieteenalan yleisiin tiedonintresseihin. Merkittäväksi muodostuu se, miten tutkija itse kohtaa musiikin.

(I): Olen usein miettinyt esimerkiksi [tutkimusaiheisiini] liittyviä kysymyksiä, niin se on osittain yleiskiinnostusta ja osittain se sitten liittyy varmaan siihen, että mä olen tässä virassa. Olen miettinyt, että jos olisin jossain muualla, jos – – olisin musiikin-

tutkija [paikkakunnalla], niin varmaan kiinnostuisin paikallisuudesta [sen paikkakunnan] kautta.

(A) ja (E) tuovat esille näkökulman, jonka pyrkimyksenä on kuvata tai ymmärtää ilmiöitä ja päästä ”*konkreetisti käsiksi asioihin*” (E).

(E): Henkilö, niin kuin minä, jolla on tällainen – – intressi, niin tietysti ottaa ilmastakopin, että tuo tarkoittaa sitä, että tätä – – kokemusta täytyy voida lähestyä. Sitä täytyy voida yrittää mallintaa, sitä täytyy voida yrittää ikään kuin pelkistää jotenkin, että voitaisiin päästä käsiksi siihen, mitä – – tarkoittavat, kun he intuitiivisesti puhuvat tällaisesta – – kokemuksesta.

(A): Musiikin tuppaa kokemaan ajassa, jolloin on hyvä jos meillä on työkalut, joilla me saadaan ote siitä, että miten se aika jäsentyy ja kulkee.

Omaehtoisen musiikkisuhteen ohella tutkimusta motivoi tutkijan havainnot siitä, kuinka muut kohtaavat musiikin, mikä johtaa oman mielenkiinnon ohella yhteisöllisiin ja tieteellisiin tutkimusintresseihin.

(C): Kyllä ensimmäinen mielenkiinto oli tutkimuksellisesti lähestyä omaa opetusala-etta ja ymmärtää sitä paremmin, oman pedagogisen ja työn ja ymmärryksen lisäämiseksi ja selvittämiseksi. – – Katson, että se [oman tutkimustyön merkitys] liittyy pedagogiikan kehittämiseen. Ei ole kysymys siitä, että minä itse kehityn opettajana, vaan kysymys on [alan] kehittämiseen liittyvä. Keskeisenä tavoitteena koko – – tutkimukselle on tietysti viedä koko alaa eteenpäin.

Osa tutkijoista mainitsee kiinnostuksensa kohteiksi eksplisiittisesti arkipäiväisen musiikin ja sen käytön.

(F): Kyllä mua kiinnostaa, että millä lailla, ja mihinkä tarkoituksiin ihmiset käyttää musiikkia. – – – aina sitä rupeaa pohtimaan niitä motiiveja, jotka tietyillä rakenteellisilla muutoksilla on.

(G): Kiinnostaa semmoinen, miten käytämme musiikkia arjessa hyvinvoinnin edistäjänä, liikuntamotivaation ylläpitäjänä, stressinlaukaisijana – –.

Tärkeänä pidetäänkin sen ymmärtämistä ja osoittamista miten ja miksi musiikki vaikuttaa ihmisiin niin voimakkaasti ja eri tavoin.

(K): Musiikin oppimista ja opetusta pitää tutkia, jotta me ymmärrämme ne mekanismit miten musiikki vaikuttaa ja miten sitä voidaan välittää. Eli kyllä mulla on semmoinen olo, että kaikki jotka musiikkia tutkii, on todella ihmisen ydinprosessien tai ydinasioitten kanssa tekemisissä.

Musiikin läsnäolo arkipäivän elämässä, yhteisöissä ja kulttuureissa tekee siitä yhteiskunnallisesti ja paikallisesti merkityksellisen tutkimuskohteen.

(M): Yhteiskunnan epäkohdat ja sosiaalinen epäoikeudenmukaisuus ottaa aivoon koko ajan enemmän ja enemmän. – – Taide käsittelee semmoisia perustavia olemassaolon kysymyksiä. Se on varmaan se, minkä takia olen taiteentutkija ja musiikintutkija. – – Kyllä mua tämä suomalainen kulttuuri kiinnostaa. Jos me ei tutkita suomalaista musiikkia ja suomalaista kulttuuria, niin sitä ei paljon tutkita, ainakaan niin syvällisesti vaikka onkin paljon kiinnostusta.

Kaiken kaikkiaan tutkimukseen osallistajat tuovat esiin, kuinka musiikki on monipuolinen ilmiö: sitä on aina ollut olemassa eri kulttuureissa ja yhteisöissä. Tästä seuraa moraalinen velvollisuus tutkia – niin perustutkimuksen kuin soveltavankin tutkimuksen tasolla – ja välittää tutkimustietoa edelleen. Esimerkiksi (K) toteaa: *”mikäli maailmassa on olemassa näin merkityksellinen ilmiö kuin musiikki, niin täytyyhän sitä tutkia”*. Myös (E) pitää selvänä, että musiikintutkimusta tarvitaan, sillä se on hänen mukaansa osa *”älyllistä tiedonhankintaa ja maailman selkiyttämistä”*.

(E): Koska musiikki on yksi hämmästyttävän moniulotteinen osa meidän ilmiö- ja kokemusmaailmaamme, niin minusta on täysin väistämätöntä, että jotkut sopivasti orientoituneet ihmiset alkavat kysyä itseltään ja muilta, että miten voisimme lähestyä tätä ilmiötä. – –. Olen joskus sanonut, että kun sir Edmund Hillary kiipesi Mount Everestille, ja häneltä kysyttiin että miksi kiipesit sinne, hän sanoi: *”koska se on siellä”*. Ja se on hyvä vastaus. Me tutkimme musiikkia, koska sekin on siellä. Se on meidän keskuudessamme, ja ajatus siitä, että me emme tutkisi sitä, on siis yhtä mieleton kuin se, että kukaan ei olisi koskaan kysynyt iltaisin tai öisin, että mitä taivaalla tuikkivat tähdet on.

(M): En edes puhuisi näin, enkä edes tajuaisi mikä siinä taiteessa mua kiinnostaa ja miksi musta tuntuu, että se on yhteiskunnallisesti tärkeää meille 2000-luvulla, ellen mä ja muut olisi tutkineet sitä, ja ellen mä olisi lukenut tutkimusta ja miettinyt sitä, että miten taide tai musiikki käsittelee näinkin tärkeitä, perustavia kysymyksiä olemassaolosta ja elämästä.

(L): Ehkä se on moraalinenkin vastuu, että täytyy vähän kuunnella, että miten tämä meidän juttu voi palvella yhteiskuntaa laajemminkin. – –. Kannatan tutkimuksen vapautta ja tutkijan vapautta, mutta se, että kun yhteiskunnan tarpeet ja tutkijan intressi kohtaavat riittävästi, niin tietenkin täytyy huolehtia siitä, että se tieto tulee käytetyksi.

Musiikintutkimus *”elää koko ajan sen mukana mitä tapahtuu meidän ympäristössä”* (D). Yhteiskunnallisten muutosten myötä myös musiikintutkimuksen kentälle syntyy uusia näkemyksiä, jotka mahdollistavat irrottautumisen ajatuksesta, että *”musiikki olisi aina jotain tietynlaista tietyssä suhteessa ihmiseen”*. Ajan myötä erilaiset lähestymistavat suodattuvat jälleen yhteiskunnassa vallitsevaan *”yleiseen ajattelutapaan”* (D). Niinpä musiikintutkimuksen on monella tapaa syytä näkyä yhteiskunnassa – nykyistä aktiivisemmin. On nimenomaan tutkijoiden vastuulla tuoda musiikintutkimuksen kenttää esille ja pyrkiä huomioimaan kaikki tutkimusmahdollisuudet ja -kohteet.

(E): Olen viime vuosina vähän – – kasvavalla hämmennyksellä ajatellut sitä, että mitä meidän, jotka työskennellään tämän tyyppisen materiaalin kanssa, pitää tehdä. Mitä meidän pitää tehdä, että me esimerkiksi saadaan tämän tyyppinen informaatio ikään kuin tulkittuna sillä tavoin, että esimerkiksi säveltäjäkunta pääsee siihen käsiksi.

(D) toteaa, että oli musiikintutkimus siis *”minkälaista tahansa norsunluutornityökentelyä, niin kyllä se suodattuu osaksi yhteiskuntaa ja musiikillista ajattelua”*, vaikka *”suodattuminen on hidasta”*. Tutkijat julkaisevat monipuolista, uutta tietoa, mutta

yleiseen keskusteluun poimitaan usein tutkimustulokset, jotka mediassa koetaan merkittäviksi ja arvokkaiksi. Osa tutkijoista korostaa tieteen popularisointia keinona tuoda tutkimusta lähemmäksi yhteiskuntaa myös akateemisen piirin ulkopuolella.

(M): Olen sitä mieltä, että tiedettä pitää popularisoida paljon, varsinkin taiteen tutkimusta ja musiikin tutkimusta. – –. Kertomalla musiikista koitan tuoda esiin sitä musiikin ja musiikintutkimuksen merkitystä. On tärkeää, että me kielellistetään näitä asioita ja mietitään sekä taiteen että taiteentutkimuksen kautta fundamentaaleja kysymyksiä, esimerkiksi kulttuurin arvokysymyksiä. – –. Näen, että mun tutkimuspohjan ja asiantuntijatiedon takia pystyn puhumaan siitä [musiikista] eri tavalla suurelle yleisölle kuin ehkä journalisti tai joku, jolla ei ole sitä tutkimuskoulutusta.

(F): – – pyritään jalkauttamaan tieto sinne [ammattilaisten ja suuren yleisön pariin]. Se hyödyntää sekä tutkijoita jotka saavat viimeisen tiedon kentältä, ja sitten kentällä toimivat ihmiset sanoo, että ”okei, miksi te ette tutki tätä?”, ja sitten joku sanoo että ”miksi me ei tutkittaisi tätä”.

Musiikintutkimus ja yhteiskunnalliset muutokset

Musiikintutkimuksen yhteiskuntasuhde on elävä. Tutkimus Suomessa ei ole ”jä-mähtänyt niin kuin joissakin muissa maissa” (I), mikä onkin oleellista:

(D): Kaikki tiede pitää koko ajan uudistua, se on tieteen olemus. Tiede, joka ajattelee, että sen metodit ja käsitteet on nyt kehitetty, niin se ei ole mun mielestä enää tiedettä.

Yhteiskunnalliset muutokset nousevat esille kahdella tapaa: musiikkikulttuurien muutoksina ja tutkimuksen yhteiskunnallisen tilanteen muutoksina. Edellisiin musiikintutkimus näyttää mukautuvan elävän ja vastavuoroisen yhteiskuntasuhteensa myötä. Jälkimmäisiin mukautuminen näyttäytyy haastavampana, jopa uhkaavana musiikin ja musiikintutkimuksen hyötyjen mitattavuuden ongelman vuoksi.

Musiikillisten muutosten osalta teknologinen kehitys nousee esiin merkittävänä tekijänä, joka vaikuttaa suuren yleisön ohella myös musiikintutkijoihin ja heidän koulutukseensa.

(M): En tiedä, onko se [musiikin] arvo muuttunut. Perusarvo ja perusmerkitys ovat ehkä muuttuneet, mutta varmaan musiikkia yksinkertaisesti on enemmän. Ihmiset soittaa vähemmän ja kuuntelee enemmän. Toisaalta on kyllä tullut teknologiapohjaisia oman musiikin tekemisen mahdollisuuksia myös uudella lailla. Mutta, totta kai tuo teknologia on tehnyt sen, että meillä on koko ajan kaikilla internetissä musiikkikirjastot, me voidaan kuljettaa sitä musiikkia mukanamme koko ajan, eli voidaan missä tahansa kuunnella mitä tahansa. Se on iso muutos.

(I): Mehän kuullaan musiikkia koko ajan, mutta se miten ja mikä se suhde musiikkiin on, voi olla täysin erilainen. Ne [oppilaat, lapset] tekee juttuja, ne tekee omia videoita, kaikkea tällaista ja ne liittävät siihen heti musan kun ne nykyään voi tehdä sen appilla, joka on kännykässä. Kun mä ajattelen lapsia, ne voi tehdä ihan käsittämättömästi sellaista, mistä mä en edes pystynyt unelmoimaan pienenä. Siihen [videoiden tekemiseen] sisältyykin tavallaan musiikki, mutta se on yksi osa sitä kokonaisuutta.

(D): Olen huomannut kun haastattelen meidän ensimmäisen vuoden opiskelijoita, niin neidän tulee ihan eri maailmoista. Ei niillä ole samanlainen musiikkitausta, -käsititys ja tietopohja, ei ollenkaan. Joku tietää kaikkien säveltäjien syntymä- ja kuolinvuodet, toiset ei ole koskaan kuulleetkaan niistä.

Myös musiikkikulttuurien välisten rajojen koetaan heikenneen. Erilaiset musiikkityylit ovat nyt jokaisen ihmisen saatavilla, mikä voi myös vähentää musiikkien arvostusta.

(F): Jos yhteiskunta katsoo sen niin arvokkaaksi, että sinne [klassisen musiikin konserttiin] pääsee pienellä taloudellisella panostuksella nauttimaan hienoista soundeista ja hyvästä musiikista, niin miksi ihmeessä sitä ei käytetä hyväksi. – –. Kyllä siinä on jotain tapahtunut sanotaan viimeisessä 20–30 vuodessa. Se kynnyks on hirveän paljon matalampi seurata tuota keskustelua, kun huomaa, että se ei ole ollenkaan sellaista jalustalle nostamista.

Toisaalta musiikintutkimuksen yhteiskunnallinen asema on muuttunut osana tiedepoliittisia muutoksia (ks. esim. OPM 2009, 15). Haastateltujen asiantuntijoiden mukaan humanistisilla aloilla on vaikeuksia kilpailla niin sanottujen kovien tieteiden kanssa esimerkiksi tutkimusrahoituksesta. Pienet, musiikin eri alueille erikoistuneet tutkimusalat joutuvat tekemään paljon töitä uudistusten tuomien haasteiden takia. Uudistukset herättävät haastatelluissa ihmetystä, eikä leikkauksia nähdä järkevinä ratkaisuinä.

(M): Esimerkiksi se, että jos lakkautetaan hirveästi taidekoulutusaloja, niin kuin vaikka viime vuosina monissa paikoissa on tehty, ja vaikka lakkautetaan yliopistosta pieniä humanistisia oppiaineita, niin näen, että kyllä se tuhoaa kulttuuria sisältä päin. – –. Tällaisten henkisten arvojen ylläpito on tieteessä ja taiteessa ihan keskeistä.

(M): – – ei kukaan poliitikkokaan väitä, että musiikki pitäisi poistaa suomalaisesta yhteiskunnasta. Musiikin koulutusta ja taiteen rahoitusta kyllä halutaan poistaa.

(M) kokee, että musiikintutkimuksen tarpeellisuuden ja merkityksen perustelu toimii väärältä pohjalta. Hänen mukaansa joudutaan puhumaan *”strategiakielellä, johon me ei oikeasti uskota itse, mutta jolla yliopisto ja maailma nykyään toimii”*. Perusteluiden tulee olla välittömiä seurauksia ja hyötyjä, jotka ovat hänen mielestään liian yksinkertaisia.

Tutkimuksen rahoitusperusteiden sekä suurten instituutioiden painotuksen takia esimerkiksi (B) ja (I) kokevat, että musiikintutkimukselle voi olla hankalaa saada valtion rahoitusta ja tukea.

(I): – – nämä tämän päivän kvantitatiiviset mittarit on kyllä aivan käsittämättömiä mun mielestä. Mun on hyvin vaikea mieltää niitä miellyttäväksi, erittäin vaikea. Se huolettaa tietysti hyvin paljon, koska kun se rupeaa ohjaamaan rahaa ja rahan liikehdintää ja sitä kautta sitten pahimmassa tapauksessa itse tutkimuksen tekoa. Sitten se ei ole pelkästään käsittämätöntä vaan se alkaa olla jo valitettavaa tai ehkä jopa vaarallista.

(B): Se [musiikillisen ilmiön tutkiminen] on kyllä sellainen juttu, joka ei välttämättä tuo rahaa. Jälleen kerran, yliopistohan toimii yhä enemmän rahan ehdoilla.

Tämä suuntaus on ristiriidassa esimerkiksi (L):n korostaman tutkimuksen vapauden kanssa, millä hän viittaa Suomen perustuslakiin (L. 731/1999), jossa turvataan tieteen, taiteen ja ylimmän opetuksen vapaus. Tieteen ja taiteen vapautteen kuuluu myös sen harjoittajan oikeus valita tutkimusaiheensa ja -menetelmänsä.

Musiikin ja musiikintutkimuksen aseman koetaan muuttuvan yhteiskunnassa vallitsevan hyötyajattelun takia. Kehityksessä voidaan pysyä mukana tutkimalla musiikkia sen tuomien vaikutusten ja hyötyjen näkökulmasta. Niin sanottu kova data on tarpeellista, sillä muuten valtion taloudellista tukea on vaikea saada. Toisten mielestä musiikintutkimuksen arvottaminen yksinomaan hyötynäkökulmasta rajaa tutkimuksen liian ahtaasti.

(G): Vaaditaan sitä kovaa dataa ja sitten vaaditaan tällaisia taloudellisia positiivisia vaikutuksia ja niiden osoittamista.

(F): Jollain laillahan se täytyy myydä ihmisille, jotka eivät tiedä tästä. Että hei, tässä liikkuu raha, tässä on liikevaihtoa, tämä lisää Suomen kilpailukykyä. Hieman karrikoiden tätä asiaa jos toisi esille. Jos pitää myydä se musiikki ajatuksen tasolla jollekin ihmiselle, niin sittenhän täytyy käyttää semmoisia termejä mitä se ymmärtää. Ja valitettavasti tämä nykymaailman mitattavuus on yksi, että jos sen pystyy numeraalisesti näyttämään niin heti tajutaan. Se, että mitenkä paljon se itse musiikista kertoo, niin hyvin vähän.

Musiikintutkimuksen arvo kytkeytyy tutkimuskohteensa musiikin arvoon. Kvantitatiivisille mittareille perustuvassa hyötyajattelussa musiikkia ja sen arvoa pitäisi siis pystyä luotettavasti mittaamaan, mutta musiikin olemuksen ja merkityksen takia se on vaikeaa. Esimerkiksi (B) mainitsee musiikin opiskelun ja sen avulla saavutettavien tulosten olevan *”hidasta hommaa, vähän niin kuin terapia”*. (A):n mukaan musiikkia saatetaan yksinkertaistaa liikaa mitattavuuden lisäämiseksi. *”Kun kausaalisuhteita ei ole selkeästi löydettävissä, niin todetaan, että se [musiikki] on merkityksetöntä.”* (A)

(M): Se on ehkä just semmoista väärää ajattelua, että nykyään meidän pitäisi miettiä, että mitä hyötyä musiikista on. – –. Mua vähän ärsyttää siinä nykykeskustelussa se, että ihan kuin se sitten oikeuttaisi sen musiikin, että sille pitää keksiä joku syy ja sitä pitää selittää näin ja näin. – –. Se on jotenkin niin vaikeasti sitten mitattavissa se musiikin arvo, ja se on just väärin, että semmoista pitäisi mitata jollakin selkeällä tavalla.

(I): Nykyään täällä yliopistossa puhutaan new managementista, eli miten näitä asioita pitää hoitaa ja johtaa, ja mihin suuntaan niitä pitää johtaa. Siihen sisältyy tämä ajatus siitä, että jos näillä ei ole suoraa rahallista, mitattavissa olevaa arvoa, niin ne ei ole kovin tärkeitä. Olen osittain samaa mieltä, että kyllä sen tärkeyden täytyy olla olemassa, ei sitä kannata muuten edes urputtaa tästä asiasta. Mutta se mikä siinä tietysti on vaikeaa, on se, että sen pitäisi olla rahallisesti mitattavissa. Näissä se on niin hirvittävän vaikea mitata millään järkevällä, yksiselitteisellä mittarilla. Kyllä täytyy sanoa näin, että se johtaa sitten helposti tällaisiin Mozart-efekti-tutkimuksiin.

Musiikin hyödyt ovat siis merkittäviä, mutta luonteeltaan hitaita prosesseja. Niiden toteutumista on hankala tutkia, jolloin musiikin tuomia vaikutuksia on vai-

kea tuoda esille tieteellisesti todettuina faktoina. Esimerkiksi suvaitsevaisuutta ja hyvinvointia voidaan lisätä myös monella muulla tekijällä musiikin lisäksi, jolloin musiikin tuomia hyötyjä saatetaan sivuuttaa koska niitä on vaikea osoittaa. (G) ja (J) vertaavat musiikkia myös muihin koulussa opetettaviin aineisiin hyötyajattelun näkökulmasta. Musiikinopetuksella ei heidän mukaansa ole suoria mitattavia hyötyjä, ja onkin *”helpompi näyttää, mitä kertotaulun osaamisesta seuraa”* (G).

Osa tutkijoista onkin tyytyväisiä siihen, että musiikintutkimuksessa pystytään *”näyttämään niitä [musiikin vaikutuksia] sellaisena kovana datana, joka tänä päivänä menee läpi”* (H), vaikka *”paljonhan näistä löydöksistä on sellaisia, että ihmiset jotka eivät tunne – – tutkimusta ajattelee, että ne on itsestään selviä.”* Musiikin neurotutkimus nousee tässä aineistossa merkittäväksi musiikin vaikutuksia esiin tuovaksi suuntaukseksi. Kova data herättää myös kritiikkiä, mutta tutkimuksilla uskotaan voitavan vaikuttaa esimerkiksi musiikinopetuksen aseman parantamiseen. Aineistosta ei myöskään nouse musiikintutkimuksen suuntausten keskinäisen kilpailun tai hajaannuksen aiheita negatiivisessa merkityksessä.

(G): Jos [tutkijat onnistuvat] näyttämään riittävän suoria kausaalisuhteita, just tällaisia, että *”musiikkiharrastus tällä intensiteetillä, tarkkaavaisuustaidot näin hyvät”*. Ja niin, että sitten osataan selittää tarpeeksi tarkkaan ja myyvästi, että hyvät tarkkaavaisuustaidot tarkoittaa hyvän oppijan taitoja ja vastaavasti, että musiikkiharrastukset, hyvät sosiaaliset taidot ja empatiataidot ja siitä taas sitten nuoli leikkikaaviossa, että tästä seuraa sitten menestymistä elämässä hyvien neuvottelutaitojen, kommunikaatiotaitojen ja ryhmätyötaitojen takia. Kunhan – – onnistutaan tällaisiin ketjuja rakentamaan, niin sitten [musiikinopettajilla] on helppoa.

(H): Kyllä mun mielestä musiikki on taidetta, mutta onhan se kiva kuulla, että on tällainen taidemuoto, jolla sitten myöskin on tällaisia erittäin positiivisia ikään kuin sivuvaikutuksia, koska kaikilla taidemuodoillahan ei ole.

Musiikintutkimus ja musiikin merkityksellisuuden monimuotoisuus

Jos musiikkia tiedepoliittisessa yhteydessä tarkastellaan mitattavuuden ja hyödynnettävyyden näkökulmasta, on tärkeä määritellä, mitä mitataan tai arvioidaan. Haastatteluun osallistuneet tutkijat artikuloivatkin monipuolisesti musiikin olemusta, sen merkityksellisyyttä, vaikutuksia ja hyötyjä yksilöille ja yhteisöille. He näkevät musiikin kuuluvan erottamattomana osana ihmisen elämään. Musiikki voi olla väline jonkin saavuttamiseksi tai merkityksellistä itsessään.

(L): Musiikki merkityksellistä elämää.

(J): Kyllä mun mielestä musiikki on niin keskeinen osa ihmisyyttä. Siellä missä on ihminen, siellä on musiikkia. – –. Niin kauan kuin täällä maapallolla on pyöritty, niin musiikki on kuulunut tavalla tai toisella ihmisyyteen.

(B): Se [musiikki] on inhimillinen asia. – –. Tapa millä ihmiset mieltää musiikin on aika inhimillinen juttu. Se on muutakin kuin lajiyypillistä käyttäytymistä, siinä on jotain muutakin.

Haastateltujen professoreiden mukaan ei ole olemassa sellaista inhimillistä kulttuuria, jossa ei olisi musiikillista toimintaa. (D) puhuu musiikin sijaan muun muassa *”äänellisestä”* ja *”musiikillisesta ilmaisusta”*, sillä musiikkia ei välttämättä ole käsitteenä kaikissa kulttuureissa, vaikka sen kaltaista *”elintärkeää”* toimintaa olisikin. Kaikkiallisuudestaan huolimatta musiikki on tutkijoiden käsityksissä kontekstisidonnainen, ajassa ja paikassa muuttuva ilmiö.

(D): Tämä evidenssi mikä on olemassa, että ei ole olemassa kulttuuria tai etnisyyttä ilman jotakin musiikillista ilmaisua, niin kyllähän se kertoo, että se on jollain lailla elintärkeää ihmisille. Mutta me ei ehkä tiedetä vielä, että millä lailla se on elintärkeää.

(B): Universaali on vähän paha sana, mutta hirveän monissa kulttuureissa on jotain, mikä muistuttaa meidän musiikkia. Mutta se merkitys, mikä sille annetaan eri kulttuureissa on erilainen.

Musiikin kokeminen on myös hyvin henkilökohtaista. Vaikka kulttuureistamme löytyy toimintamalleja esimerkiksi konsertissa käyttäytymiseen, musiikin luoma kokemus muotoutuu lopulta yksilön aiempien kokemusten kautta. Ihmiset hyödyntävät musiikkia elämässään eri tavoilla ja se on rikkaasti läsnä arjessamme, kytkeytyen monin tavoin *”inhimilliseen hyvinvointiin”* (A). Tämän kytköksen lisäksi musiikilla on *”tärkeä rooli tunteiden ymmärtämisessä ja niiden prosessoinnissa”* (L).

(C): Aika monipuolisesti ihmisen kykyä voidaan kehittää musiikillisessa toiminnassa. Musiikilla sinänsä on tärkeä merkitys tunteiden kohtaamisessa ja kanavoimisessa ja vuorovaikutuksessa, tähän tunneilmaisuuksiin liittyen.

(F): Mutta sitten se, että miten kuuntelija käyttää sitä [musiikkia] omien tunteidensa säätelyyn ja kuinka rakentaa omaa identiteettiä, mikä tietysti rakentuu suhteessa muihin.

Tutkijoiden mukaan ihminen voi ilmaista itseään musiikin avulla ja välittää sanomaa muille. Musiikki siis nähdään kommunikaation ja vuorovaikutuksen välineenä. Esimerkiksi (B):n mukaan *”vuorovaikutus on niin olennainen osa musiikkia, että ilman sitä musiikkia ei ole olemassa”*.

(B): Eliön ja ympäristön, mielen, kehon ja ympäristön sekä yksilön ja sosiaalisen ympäristön vuorovaikutus. Kaikki perustuu siihen.

(K): Musiikki on vuorovaikutusväline ja tapa pitää yhteisö kasassa sekä jakaa tunteita ja kertoa omista tunteistaan. – –. Ubuntu-käsite on mulle tosi tärkeä, eli *”minä olen, koska sinä olet”*. Samalla tavalla tämä liittyy musiikkiin, että mulle musiikki on olemassa sen takia, että se on sulle. Se on jakamista.

(B), (C), (G) ja (M) tuovat kuitenkin esille myös musiikin toisen puolen. Musiikin tuomia vaikutuksia ja musiikillisia kokemuksia ei voida pitää automaattisesti hyvinä ja positiivisina, vaan myös huonot, ahdistavat kokemukset voivat liittyä musiikkiin. Ei voida siis todeta, että musiikilla tai musiikkikasvatuksella olisi aina hyvinvointia tuottavia vaikutuksia. (M):n mukaan musiikkia *”käytetään vaikka kidutukseen ja kaikkeen pahaankin, propagandaan.”*

(G): Hyvänkin asian voi kääntää negaation kautta hyvin huonoksi.

(C): On myös esimerkkejä siitä, että musiikinopetus on tuottanut huonoja kokemuksia.

(B): Siinä [musiikissa] on vaaransakin, se voi viedä ihmisen kokonaan. Niin kuin tiedetään, muusikot voivat olla joskus tosi sisäänpäin kääntyneitä, niillä ei ole muuta kuin se musiikki.

(M):n mukaan musiikin rooli on *”aina riippuvainen siitä, millaisen tilan yhteiskunta sille antaa”*. Musiikin merkitys tai rooli yksilön elämässä on siis myös riippuvainen siitä, millaisia musiikillisia mahdollisuuksia yhteiskunta tarjoaa. Yhteiskunta ja yhteisö vaikuttavat ja ohjaavat yksilön valintoja, ja yksilöiden valinnat puolestaan vaikuttavat yhteisöjen muodostumiseen. Haastatellut käsittävätkin musiikin ikaikaisena yhteisöllisyyttä vahvistavana käytäntönä. Esimerkiksi (E):n mukaan *”ihmiset syntyvät, kuolevat, elävät, lähtevät sotaan, rauhaan tai avioituvat musiikin säästyksellä”*.

(E): Ajatelkaa, kuinka selvää on, että musiikki kulkee ihmisten mukana aina. Sanokaa semmoinen inhimillinen toiminto, jossa musiikki on jotenkin diskreetisti ja automaattisesti pois suljettu.

(M): On ne sitten uskonnollisia, valtiollisia tai eri instituutioihin liittyviä, niin musiikki on aina juhlassa mukana. Eli se on arki ja juhla.

Musiikki voi toimia esimerkiksi kansakuntaa vahvistavana tekijänä, minkä (I) ja (K) tuovat esiin puhuessaan musiikin merkityksestä kansallisen identiteetin rakentamisessa (ks. esim. Bohlman 2004; Kurkela ja Mantere 2015; Heiniö ja Moisala 1999).

(K): – –, meilläkin rakennettiin aika pitkälle musiikin kautta kansallista identiteettiä ja sillä oli suuri merkitys siihen, että me itsenäistyttiin. Se itsenäistymisprosessi perustui pitkälle kansallisen identiteetin vahvistamiseen, että me ollaan suomalaisia ja meillä on Sibelius. Värossa sama juttu, siellä oli lauluvallankumous, Etelä-Afrikassa oli myös lauluvallankumous. Se on tosi merkityksellinen juttu, se heiluttaa valtioita ja se on tärkeä asia.

Musiikki luo yhteisöllisyyden kokemuksen. (H):n mukaan *”musiikki vetää kaikkia samaan suuntaan kuin magneetti”*. Tällöin musiikin tehtävänä on ilmaista ryhmän tavoitteita ja yhteenkuuluvuutta, rakentaa sosiaalista pääomaa sekä luoda yhteistä tunnetilaa. Musiikin kuunteleminen yhdessä on vaikuttava, jopa rituaalinen kokemus.

(E): Jokainen, joka on televisiosta nähnyt rock-konsertin jossa 20 000 ihmistä on stadionilla, niin sehän on selvästi yksi tällöinen väkevä tunne-elämys yhdessä, jossa nimenomaan se yhdessä oleminen on yks komponentti. Tai toisin päin klassisen musiikin konsertissa: yhtä lailla väkevää voi olla se, että ollaan yhdessä hiljaa, ikään kuin hiljennytään yhdessä, sekin on vaikuttavaa.

Yhteisön avulla yksilö voi myös jakaa omaa musiikillista kokemustansa sekä ilmaista itseään. (B):n mukaan *”yhteisö tarjoaa viitekehyksen sille, että musiikki on merkityksellistä”*.

(B): Jos sä vaikka sepittelet sävelmiä niin ihan kiva, silloinhan sä olet jo osa musiikillista yhteisöä. Mutta jos sä saat niille sävelmille jonkun paikan missä joku voi kuulla ne ja ehkä osallistua musiikin tekoon sun kanssa, niin se [musiikki] saa ihan eri merkityksen. Eli ihminen on siinä mielessä yhteisöllinen otus, että kyllä se tykkää puuhata asioita toisten kanssa. Musiikki on yksi semmoinen turvallinen väylä tehdä asioita.

Kysymys musiikin väline- ja itseisarvoista

Haastatellut tutkijat ovat seuranneet siirtovaikutustutkimuksia ja ovat tietoisia niiden tuloksista. Heidän käsityksensä mukaan musiikin opiskelu ja kuuntelu vaikuttavat positiivisesti esimerkiksi tehokkaampaan muistitoimintaan, keskittymiskykyyn, puheen havaitsemiseen, vieraiden kielten ääntämiseen, säveltasojen tarkkuuden erottamiseen, tarkkavaisuuden kohdentamiseen, aivohalvauspotilaiden kognitiiviseen ja emotionaaliseen parantumiseen sekä aivojen rakenteellisiin muutoksiin, vuorovaikutukseen, keksimiseen ja luovuuteen, havainnointiin, aistimiseen, lukutaitoon ja yleiseen oppimismenestykseen.

(H): – – musisointi, siis ihan vapaaehtoinen muskarissa käyminen, kotona lauleskelu, rummuttelu ja soittelu vaikuttaa siihen, että lapset oppii paremmin sitä puheen havaitsemista. – –. Sitten nämä tarkkaavaisuustulokset, eli se, että musiikkia harrastavilla lapsilla tarkkaavaisuustaidot kehitty nopeammin, varsinkin ala-asteikässä. Nehän tavallaan kertoo siitä, että jokaisen lapsen pitäisi päästä harrastamaan musiikkia.

(G): Musiikkiaktiviteetit voidaan yhdistää tehokkaampaan muistitoimintaan, parempaan keskittymiskykyyn ja sitä kauttahan siitä lähtee iso positiivinen noidankehä – –. Koska jos ihminen malttaa keskittyä niin hänhän oppii mitä vaan.

(C): Musiikillisen toiminnan kautta voidaan kehittää laajaa kirjoa asioita, kuten vuorovaikutustaitoa ja keksimistä, luovuutta, muistia, huomion kiinnittämistä, keskittymistä, havainnoinnin tarkkuutta, aistimista. Se riippuu siitä miten sitä toimintaa tehdään ja mikä sen tavoite on.

Useat tutkijat eivät kuitenkaan halua korostaa musiikin siirtovaikutuksia liikaa. Vaikka heidän mielestään musiikin siirtovaikutuksia kannattaa tutkia ja tuoda esille musiikin aseman puolustamiseksi, he ovat samalla kuitenkin huolissaan musiikin liiallisesta välinearvottamisesta. Liiallinen siirtovaikutuksiin ja musiikin välineellistämiseen nojaaminen vie heidän mielestään musiikin arvoa väärään suuntaan. Musiikin tulisikin (L):n mukaan olla ihmiselle *”lähtökohtaisesti muuta kuin välinearvo kasvatuksessa tai parempia tuottavien yhteiskunnan jäsenten tuottamisessa”*. (K):n mukaan täytyy myös muistaa, että tutkimusten tuloksia voidaan kumota milloin tahansa.

(K): Ylipäätään tuo ajatus siitä, että musiikkia tehdään tai opetetaan jotta saavutetaan jotakin muuta, niin se on sen takia vaarallinen, että ei koskaan tiedetä milloin tulee semmoinen hetki, että nämä tulokset kumotaan ja todetaan, että ei näillä ole mitään terveysvaikutuksia, ei mitään hyvinvointivaikutuksia. Eli kaikki ne perusteet sitten yhtäkkiä kaatuu. Mitä meille jää jäljelle? Ei meille jää mitään.

(C): Mutta en sitten kuitenkaan halua lähteä mukaan niin sanottuun Mozart-efektilmiöön siten, että aletaan ratsastamaan ajatuksella, että ihmisistä tulee viisaampia ja fiksumpia kun he opiskelevat musiikkia. Toisaalta, en myöskään halua täysin pitää piilossa musiikin ja musiikin harrastamisen mahdollisia hyviä vaikutuksia, jos niitä tutkimukset nostavat esiin.

Useimmat haastateltavista korostavat musiikin olevan itseisarvoista heille henkilökohtaisesti, eikä musiikin olemassaoloa ja sen merkitystä voida perustella pelkästään edellisessä luvussa mainituilla välinearvoilla. Tutkijat painottavat itseisarvon perusteluissaan esimerkiksi elämyksiä, iloa, olemassaoloa ja musiikkisuhdetta.

(C): Musiikin opiskelussa kokemukset ja taide-elämykset, taiteen esteettiset kokemukset ja toiminta sinänsä on arvokasta. Ei vaan se, että minusta musiikin avulla tulee mahdollisesti fiksumpi tai parempi ihminen. Siinä mielessä musiikilla ja musiikin kanssa toimimisella on itseisarvo.

(M): Ehkä olisi tärkeää kysyä, ei vaan sitä että onko musiikilla itseisarvo, vaan onko ihmisellä mitään itseisarvoa. Tuntuu, että nykyään ihmisellä ei ole semmoista itseis- ja lepoarvoa, että se nyt riittää, että sä olet syntynyt tänne. – –. Onko musiikilla välinearvo vai itseisarvo, niin totta kai se on itseisarvo. Se on kulttuuria ja olemassaoloa sinänsä.

(A): Kyllä mä pidän musiikkia ja taidetta ylipäänsäkin myöskin itseisarvoisena asiana. Sen arvostaminen ei edellytä sitä, että me voidaan löytää joku välitön hyödynnettävyyden joka sillä on esimerkiksi yhteiskunnan kannalta.

(J): Sanotaan näin, että musiikki on puhtaasti itseisarvoisesti arvokas asia mulle henkilökohtaisesti ja toivoisin, että se olisi kaikille.

Toisaalta (B):n mukaan musiikin itseisarvotuksella on kääntöpuolensa. Hänen mielestään *”musiikki on kärsinyt länsimaisessa kulttuurissa liikaa itseisarvotuksesta esimerkiksi konservatorioissa ja muissa instituutioissa”*. Hän muistuttaa, etteivät *”säveltäjätäkään ole jumalia, vaan he olivat aikanaan käsityöläisiä”*. Musiikkia ei (B):n mukaan saisi nostaa korkeakulttuuriksi.

(B): Se on vähän keinotekoisia, se korkeakulttuuri on vähän paha sana. Se on kulttuuri. Ja kun sen tiedostaa, että se on kulttuuria, niin silloin sen itseisarvo helposti sulautuu sinne kulttuurin arvoihin. Koska kun ihmiset toimii kulttuurissa, niin nehan voi nostaa joitain asioita tabuiksi. Tämä on esimerkiksi sellainen. – –. Jos se [musiikki] on toteemi sille länsimaisen taiteen harrastajalle, se on musta vähän paha. Jos itseisarvottaminen liittyy siihen, sitten se on paha. Mutta jos se on semmoinen, että sanotaan että tästä ei tarvi olla mitään hyötyä esimerkiksi rahallisessa mielessä, niin se on mun mielestä ihan hyvä.

Sekä väline- että itseisarvoiset näkökulmat nousevat siis esiin. (C):n mukaan *”musiikki ja kaikki taiteet ovat päämäärä sinänsä, mutta välineellistä arvoa ei tule kieltää”*. Myös (F) korostaa, että musiikilla on itseisarvo, mutta *”sovellettavuus ja monitieteisyys musiikissa ovat myös osaltaan hienoja asioita”*. (B) puolestaan ei koe taiteella tai musiikilla olevan itseisarvoa ollenkaan, kun taas (L):n mukaan musiikin arvo asettuu jonnekin väline- ja itseisarvon välimaastoon.

(L): Varmasti sillä [musiikilla] on myös tällaisia välinearvoja, joita voi myydä poliitikoille ja muille. –. Mutta sitten voidaan tietenkä lähteä siitä, että joillakin asioilla on elämässä itseisarvo, eikä niin että ne olisi välineitä jonkun saavuttamiseen, vaan että ne on päämääriä sinänsä elämässä. Ehkä siihen johonkin väline- ja itseisarvon väliin jää se mihinkä mä päädyin. Päädyin siihen että musiikki voi tuottaa hyvää elämää.

(B): Mun mielestä kaikki arvot on tavallaan välinearvoja, mutta se ei tarkoita, että ne olisi vain teknisiä arvoja, että niihin uskottaisi sen takia, että nyt minä saan itselleni jotain hyvää tai parempaa. Mun mielestä musiikin arvot kulkee jossain siellä välimaastossa, että ne ei ole ihan kylmän teknisiä, että ”näin minä tienaan paljon rahaa”. Vaikka ne on mukana nekin. Mutta sitten ne ei ole myöskään ihan abstraktejakaan, että ihmisyyys tai hyvyys. Se on joku välimaastossa kulkeva juttu, joka voi olla monelle ihmiselle itseisarvo. Tavallaan se on keinotekoisia. Kyllä taide on aina väline jonkin asian saavuttamiseksi.

Pohdinta

Olemme tarkastelleet musiikintutkimuksen asiantuntijoiden käsityksiä siitä, mikä on suomalaisen musiikintutkimuksen tila ja tarkoitus. Se, että *”maailmassa on olemassa näin merkityksellinen ilmiö kuin musiikki”*, luo tutkijoille moraalisen velvollisuuden tutkia musiikkia osana *”maailman selkiyttämisen prosessia”*. Tutkimusten avulla selvitetään musiikin merkityksiä eri näkökulmista. Ajankohtaisella ja vireällä musiikintutkimuksella on merkittävä rooli musiikin ilmiön selkiyttämisessä ja sitä kautta sen ymmärtämisessä, miten musiikki on merkityksellistä elämässämme. Tutkimustyön intressit ovat henkilökohtaisen motivaation ohella yhteisöllisiä ja kulttuurisia. Musiikintutkimuksen tarkoitus palautuu tutkimuskohteen merkityksellisyyteen, ts. siihen millaisia merkityksiä ja arvoja musiikilla on. Musiikkikäsitusten vaihtelu nostaa esiin erilaisia tapoja hahmottaa näitä merkityksiä ja arvoja.

Pienissä yksiköissä tehtävä musiikintutkimus kattaa musiikin monimuotoisuutta ilmeisen hyvin ja pystyy huomioimaan musiikin parissa tapahtuvat kulttuuriset muutokset sekä reagoimaan tutkimuskohteen muutoksiin. Musiikintutkimuksen tarve onkin asiantuntijoiden artikuloimana ilmeinen, mutta tutkimustyön välittyminen yhteiskunnan käyttöön ei ole selviö, vaikka tutkimuksen katsotaan olevan vuorovaikutussuhteessa yhteiskunnan kanssa. Aineistomme perusteella voidaan todeta, että musiikintutkimuksen yhteiskuntasuhde on dynaaminen ja usealla tavalla polaarinen (taulukko 1).

TAULUKKO 1. Yhteenvedo asiantuntijoiden käsityksistä koskien musiikintutkimuksen yhteiskuntasuhdetta.

Pääkategoria	Käsitysten vaihtelua esilletuovat alakategoriat	
Musiikintutkimuksen tila ja merkityksellisyys	Uudistuva, monipuolinen, elävä	Vähän tutkijoita, pienet yksiköt
	Tieteenalan erikoistunut identiteetti	Monitieteisyys
	Yleiset tiedonintressit	Tutkijan oma motivaatio
	Musiikintutkimuksen ilmeinen tarve	Tutkimustyön välittyminen yhteiskuntaan
Muuttuva musiikinkulttuuri ja muuttuva yhteiskunta	Musiikintutkimuksen reagointi kaikkialliseen, rajattomaan, teknistyneeseen musiikkikulttuurien kirjoon	Musiikintutkimus kulttuuripoliitiikan taloudellista mitattavuutta korostavassa muutoksessa
Musiikkien merkityksellisyiden monimuotoisuus	Yksilön ja yhteisön hyödyt musiikintutkimuksen ydintehtävän perusteina	Musiikin ja musiikintutkimuksen itseisarvon kysymys

Yhteiskunnan ja kulttuurin muutokset vaikuttavat musiikkiin, sen asemaan ja arvostukseen. Suurimpana vaikuttajana nähdään uusi teknologia: kaikki haastellut toivat esiin teknologian musiikkikulttuureihin tuomat muutokset. Musiikki on jokapäiväistä ja jokapaikkaista, kaikkiallista ja sitä on tarjolla enemmän kuin ennen. Myös musiikin merkitys, kulutustottumukset, saatavuus sekä oppiminen ovat muuttuneet.

Tutkijat saavat uusia tutkittavia ilmiöitä yhteiskunnallisten muutosten myötä, ja tuottavat uutta tietoa, jota yhteiskunta voi hyödyntää. Nyky-yhteiskunta arvostaa mitattavuutta, jolloin myös musiikilta vaaditaan mitattavia hyötyjä ja musiikintutkimukselta mitattavia tuloksia. Tutkijoiden mukaan musiikin ja musiikintutkimuksen välittämiä arvoja ja hyötyjä on vaikea mitata, mutta tutkimuksen luotettavuus sekä mitattavat tulokset koetaan tällä hetkellä tarpeelliseksi, jotta voidaan saada taloudellista tukea. Jotta perustuslaissakin mainittu tieteellinen ja taiteellinen vapaus voidaan taata, julkisen vallan tuki on tärkeää (vrt. OPM 2009, 20). Tutkimustyötä on kuitenkin tärkeää voida tehdä puolueettomista lähtökohdista, vapaasti. Nykytutkimuksen mitattavuuden tavoittelu, monitieteisyys sekä pieniä, pehmeää dataa tuottavia humanistisia aloja koskeva tiedepoliittika haastaa musiikintutkimuksen identiteettiä.

Vaikutus- ja hyötydiskurssi nostaa esiin kysymyksen, onko musiikki vain väline jonkin, kuten hyvän elämän saavuttamiseen. Tutkijat kokevat, että musiikin välinearvon merkitys on kasvanut. He toivat esiin useaan otteeseen, kuinka yhteiskunnassa ja tiedepoliitikassa korostetaan tuloksellisuuden ja välittömien hyötyjen saavuttamista myös musiikissa ja musiikintutkimuksessa. Heidän mukaansa nykytilanteessa ei riitä, että musiikki on osa ihmistä, vaan sen tulisi olla mitattavasti hyödyllinen osa ihmistä ja elämää.

Haastellut professorit eivät kuitenkaan halua nähdä musiikkia pelkästään välineenä, vaan lähes jokaiselle heistä musiikilla on itseisarvoinen merkitys, eikä

sen arvostaminen edellyttää välittömän hyödyn olemassa oloa. Haastatellut artikuloivat monin tavoin musiikin tutkittuja, lähes aina positiivisia vaikutuksia yksilön sekä yhteisön elämään, ja kokevat musiikin olevan osa ihmisyyttä, jolloin musiikin itseisarvo liittyy myös ihmisen itseisarvoon. Sen sijaan, että kysyttäisiin onko musiikilla itseisarvoa, voitaisiin kysyä onko ihmisellä itseisarvoa. Jos ihmisyyden itseisarvo, tulisi ihmisyyteen liittyvällä musiikillakin olla itseisarvoinen oikeutus.

Haastattelututkimukseemme osallistuneet edustavat asiantuntijoita, joilla voidaan olettaa olevan kriittinen rooli musiikintutkimuksen, musiikintutkimukseen liittyvän koulutuksen ja yliopistollisen tutkimuksen kolmannen tehtävän, yhteiskunnallisen vuorovaikutuksen parissa. Tutkijoina olemme pyrkineet lähestymään tehtävää neutraalisti, lähinnä hermeneuttisen tiedonintressin puitteissa. Teemahaastattelun runko perustui aiempaan, erityisesti musiikintutkimusta ja musiikin vaikutuksia koskevaan kirjallisuuteen ja esitutkimukseen. Koimme haastattelutilanteissa ymmärtävämmä osallistujia, ja aihe herätti runsaasti keskustelua jokaisen haastateltavan kanssa. Käsitykset olivat yleisesti melko yhteneväisiä, mutta aineisto toi myös keskenään erilaisia näkökulmia esille. Hyödynsimme sekä kommunikatiivista validointia että tutkijatriangulaatiota, jotka vaikuttavat myönteisesti tutkimuksen luotettavuuteen.

Tässä tutkimuksessa rajaus tehtiin käytännön syistä vain musiikintutkimuksen omien asiantuntijoiden käsityksiin, eikä professorikuntaankaan täysin kattavasti. Musiikintutkimuksen yhteiskuntasuhteen tutkimisessa tarpeellista olisi kuulla myös muiden toimijoiden kuten muiden tutkijoiden, ”tiedon käyttäjien” ja ”tiedon nauttijoiden”, tiedepolitiikasta vastaavien ja suuren yleisön ääniä. Tämä onkin paljon haastavampi tehtävä johtuen juuri kriittisestä musiikintutkimuksen mitattavuuden ja musiikin merkityksellisyyden jäljitettävyyden ongelmista.

Toivomme tämän tutkimuksen osaltaan edistävän ainakin tehtäväämme liittyvää keskustelua. Tavoitteenamme on myös raportoida aineistoamme jatkossa vielä tarkemmin musiikkikasvatuksen näkökulmasta. Tämä tutkimus nostaa esille mm. musiikintutkimuksen popularisoinnin ja jalkauttamisen tärkeyttä sekä herättää esiin (filosofista) kysymystä musiikin ja musiikintutkimuksen väline- ja itseisarvoista. Emme tässä ota kantaa musiikintutkimuksen tutkijamääriin, resursointiin ja tutkimusyksiköiden organisointiin saati tiedepolitiikkaan laajemmin, mutta toteamme, että on luonnollisesti syytä saada erityisesti asiantuntijoiden ääniä kuuluville.

Musiikintutkimus on organisesti ja vastavuoroisesti sidoksissa yhteiskunnan toimintaan. Yhteiskunnalliset muutokset ja niiden osana tutkimuspoliittiset päätökset vaikuttavat musiikintutkimuksen tulevaisuuteen ja musiikin asemaan osana ihmisen, yhteisön ja kulttuurin elämää. Vaarana on, että musiikkia ja musiikintutkimusta arvioidaan lyhytnäköisesti välittömien seurausten ja hyötyjen kannalta eikä hitaampien, elämänkaarten ja kulttuuristen muutosten aikajänteiden kannalta. Musiikintutkimuksen parissa ollaan aineistommekin perusteella hyvin tietoisia pitkäjänteisen, yhteiskunnan kanssa vahvassa vuorovaikutuksessa tehtävän musiikintutkimuksen tarpeesta ja tehtävästä. Musiikkiin ja musiikintutkimukseen panostaminen voisi tuoda yhteiskuntamme ihmisille tasapainoisempaa ja täydempää, parempaa elämää.

Lähteet

- Aho, Kalevi. 1997. *Taide ja todellisuus*. Helsinki: WSOY.
- Ahonen, Sirkka. 1994. Fenomenografinen tutkimus. Teoksessa *Laadullisen tutkimuksen työtapoja*. Toim. Sirkka Ahonen, Seppo Saari, Leena Syrjälä ja Eija Syrjäläinen. Helsinki: Kirjayhtymä. 114–160.
- Alluri, Vinoo, Petri Toiviainen, Iiro Jääskeläinen, Mikko Sams, Enrico Glerean ja Elvira Brattico. 2012. Large-scale brain networks emerge from dynamic processing of musical timbre, key and rhythm. *Neuroimage* 59: 3677–3689. DOI: 10.1016/j.neuroimage.2011.11.019.
- Beardsley, Monroe. 1965. Intrinsic value. *Philosophy and phenomenological research* 26 (1): 1–17.
- Becker, Judith. 2010. Exploring the habitus of listening: anthropological perspectives. Teoksessa *Handbook of music and emotion: theory, research, applications*. Toim. Patrik Juslin ja John Sloboda. New York: Oxford University Press. 127–157.
- Benestad, Finn. 1978. *Musik och tanke*. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Benham, John. 2011. *Music advocacy: moving from survival to vision*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Berger, Peter ja Thomas Luckmann. 1966. *The social construction of reality: a treatise in the sociology of knowledge*. Garden City, N.Y.: Doubleday.
- Blacking, John. 1969. The value of music in human experience. *Yearbook of the International music council* 1: 33–71.
- Bohlman, Philip. 2004. *The music of European nationalism: cultural identity and modern history*. Santa Barbara: ABC-CLIO.
- Bourdieu, Pierre. 1986. The forms of capital. Teoksessa *Handbook of theory and research for the sociology of education*. Toim. John G. Richardson. New York: Greenwood Press. 241–258.
- Cross, Ian. 2014. Music and communication in music psychology. *Psychology of music* 42 (6): 809–819.
- Cross, Ian ja Elizabeth Tolbert. 2009. Music and meaning. Teoksessa *The Oxford handbook of music psychology*. Toim. Susan Hallam, Ian Cross ja Michael Thaut. Oxford: Oxford University Press.
- DeNora, Tia. 2000. *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eerola, Päivi-Sisko. 2014. Musiikin opiskelun siirtovaikutuksia: katsaus empiirisiin tutkimuksiin. *Musiikkikasvatus* 17 (1): 57–70.
- Eerola, Tuomas, Jukka Louhivuori ja Pirkko Moisala. 2003. Musiikintutkimuksen kouluutus Suomessa. Teoksessa *Johdatus musiikintutkimukseen*. Helsinki: Suomen musiikkiteollinen seura. 407–413.
- Erkkilä, Jaakko. 1997. *Musiikin merkitystasot musiikkiterapian teorian ja kliinisen käytännön näkökulmista*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Erkkilä, Jaakko. 2003. Musiikkiterapia. Teoksessa *Johdatus musiikintutkimukseen*. Toim. Tuomas Eerola, Jukka Louhivuori ja Pirkko Paananen. Helsinki: Suomen musiikkiteollinen seura. 291–300.
- Evans, Linda. 2015. A changing role for university professors? Professorial academic leadership as it is perceived by 'the led'. *British education research journal* 41 (4): 666–685.
- Flohr, John ja Donald Hodges. 2002. Music and neuroscience. Teoksessa *The new handbook of research on music teaching and learning*. Toim. Richard Colwell ja Carol Richardson. New York: Oxford University Press. 1023–1039.
- Gregory, Andrew. 2000. The roles of music in society. Teoksessa *The social psychology of music*. Toim. David Hargreaves ja Adrian North. New York: Oxford University Press. 123–140.

- Hallam, Susan. 2010. The power of music: its impact on the intellectual, social and personal development of children and young people. *International journal of music education* 28 (3): 269–289.
- Hallam, Susan. 2015. *The power of music*. London: Music Education Council.
- Hanser, Suzanne. 2010. Music, health, and wellbeing. Teoksessa *Handbook of music and emotion*. Toim. Patrik Juslin ja John Sloboda. New York: Oxford University Press. 849–877.
- Heiniö, Mikko ja Pirkko Moisala. 1999. Musiikki nykysuomalaisuuden konstruoijana. *Musiikki* 29 (4): 363–368.
- Huotilainen, Minna. 2009. Musiikki ja oppiminen aivotutkimuksen valossa. Teoksessa *Taide ja taito: kiinni elämässä*. Toim. Annamaija Aro ym. Helsinki: Opetushallitus. 40–48. Verkkolähde http://www.oph.fi/download/49220_taide_ja_taito.pdf [tark. 15.08.2017].
- Huovinen, Erkki ja Jarmo Kuitunen. 2008. Johdanto. Teoksessa *Johdatus musiikkifilosofiaan*. Toim. Erkki Huovinen ja Jarmo Kuitunen. Tampere: Vastapaino. 9–31.
- Hyde, Krista, Jason Lerch, Andrea Norton, Marie Forgeard, Ellen Winner, Alan C. Evans ja Gottfried Schlaug. 2009. The effects of musical training on structural brain development: a longitudinal study. *Annals of the New York Academy of Sciences* 1169: 182–186.
- Hyypä, Markku. 2002. *Elinvoimaa yhteisöstä: sosiaalinen pääoma ja terveys*. Jyväskylä: PS-kustannus.
- Hyypä, Markku. 2013. *Kulttuuri pidentää ikää*. Helsinki: Duodecim.
- Hyypä, Markku ja Hanna-Liisa Liikanen. 2005. *Kulttuuri ja terveys*. Helsinki: Editat.
- Jones, Patrik ja Thomas Langston. 2012. Community music and social capital. Teoksessa *The Oxford handbook of music education vol. 2*. Toim. Gary McPherson ja Graham Welch. New York: Oxford University Press. 120–137.
- Järviluoma, Helmi. 1997. *Musiikki, identiteetti ja ruohonjuuritaso: amatöörimusiikkoryhmän kategoriatyöskentelyn analyysi*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Järviluoma, Helmi. 2003. Äänimaisematutkimus. Teoksessa *Johdatus musiikintutkimukseen*. Toim. Tuomas Eerola, Jukka Louhivuori ja Pirkko Moisala. Helsinki: Suomen musiikkiteollinen seura. 347–355.
- Kangas, Sari-Anne ja Maarit Poikela. 2015. *Miksi musiikkia tutkitaan ja opetetaan? Asiantuntijoiden käsityksiä musiikintutkimuksen, musiikkikasvatuksen ja yhteiskunnan välisestä suhteista*. Musiikkikasvatuksen pro gradu -tutkielma. Oulu: Oulun yliopisto.
- Klein, Julie ja Richard Parncutt. 2010. Art and music research. Teoksessa *The Oxford handbook of interdisciplinarity*. Toim. Robert Frodeman, Julie Klein ja Carl Mitcham. Oxford: Oxford University Press. 133–146.
- Koivisto, Juha ja Mervi Luonila. 2015. *Musiikkialan talous Suomessa 2014*. Helsinki: Music Finland. Verkkolähde http://musicfinland.fi/fi/media/dokumentit/Tunnuslukuja_ja_tutkimuksia_10_talous2014.pdf [tark. 15.8.2017].
- Kurkela, Kari 1994. *Mielen maisemat ja musiikki: musiikin esittäminen ja luovan asenteen psykodynaamiikka*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Kurkela, Vesa ja Markus Mantere (toim.). 2015. *Critical music historiography: probing canons, ideologies and institutions*. Burlington: Ashgate.
- L. 558/24.7.2009 *Yliopistolaki*.
- L. 731/11.6.1999 *Suomen perustuslaki*.
- Lanza, Joseph. 1994. *Elevator music: a surreal history of Muzak, easy-listening and other moodsong*. London: Quarted Books.
- Lehtonen, Kimmo. 2005. Musiikkioppilaitokset näkymättömän vallan käyttäjinä. *Musiikkikasvatus* 8 (2): 32–42.
- Lehtonen, Tommi. 2014. Poisvalinta. *Tieteessä tapahtuu* 32 (6): 61.

- Leins, Anne Kathrin, Ralph Spintge ja Michael Thaut. 2009. Music therapy in medical and neurological rehabilitation settings. Teoksessa *The Oxford handbook of music psychology*. Toim. Susan Hallam, Ian Cross ja Michael Thaut. Oxford: Oxford University Press. 526–535.
- Leppänen, Taru. 2000. *Viulisti, musiikki ja identiteetti: Sibelius-viulukilpailu suomalaisessa mediassa 1995*. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.
- Lilja-Viherlampi, Liisa-Maria. 2007. *”Minunkin sisälläni soi”: musiikin ja sen parissa toimimisen terapeuttisia merkityksiä ja mahdollisuuksia*. Turku: Turun ammattikorkeakoulu.
- Limberg, Louise. 2008. Phenomenography. Teoksessa *The Sage encyclopedia of qualitative research methods*. Toim. Lisa M. Given. Thousand Oaks: Sage. 612–615.
- Lippman, Edward. 1992. *A history of Western musical aesthetics*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Louhivuori, Jukka. 2009. Johdanto. Teoksessa *Musiikkikasvatus: näkökulmia kasvatukseen, opetukseen ja tutkimukseen*. Toim. Jukka Louhivuori, Pirkko Paananen ja Lauri Väkevä. Jyväskylä: Suomen musiikkikasvatusseura. 11–36.
- MacDonald, Raymond, Gunter Kreutz ja Laura Mitchell. 2012. What is music, health and wellbeing and why is it important? Teoksessa *Music, health and wellbeing*. Toim. Raymond MacDonald, Gunter Kreutz ja Laura Mitchell. New York: Oxford University Press. 3–11.
- Macfarlane, Bruce. 2011. Professors as intellectual leaders: formation, identity and role. *Studies in higher education* 36 (1): 57–73.
- Mark, Michael. 2002. A history of music education advocacy. *Music Educators Journal* 89 (1): 44–48.
- Marton, Ference. 1986. Phenomenography: a research approach to investigating different understandings of reality. *Journal of thought* 21 (3): 28–49.
- Marton, Ference. 1981. Phenomenography: describing conceptions of the world around us. *Instructional science* 10: 177–200.
- McPherson, Gary ja Susan Hallam. 2009. Musical potential. Teoksessa *The Oxford handbook of music psychology*. Toim. Susan Hallam, Ian Cross ja Michael Thaut. Oxford: Oxford University Press. 255–264.
- McPherson, Gary ja Graham Welch (toim.). 2012. Part 7: Critical reflections and future action. Teoksessa *The Oxford handbook of music education, vol. 2*. Oxford: Oxford University Press. 585–701.
- Milovanov, Riia ja Mari Tervaniemi. 2011. The interplay between musical and linguistic aptitudes: a review. *Frontiers in psychology* 2: 321. DOI: 10.3389/fpsyg.2011.00321.
- Myers, David (toim.). 2002. Part VII: Music education connections. Teoksessa *The new handbook of research on music teaching and learning: a project of the Music educators national conference*. Toim. Carol Richardson ja Richard Colwell. Oxford: Oxford University Press. 903–985.
- Niikko, Anneli. 2003. *Fenomenografia kasvatustieteellisessä tutkimuksessa*. Joensuu: Joensuun yliopisto.
- Niiniluoto, Ilkka. 1984. *Johdatus tieteenfilosofiaan: käsitteen- ja teorianmuodostus*. Helsinki: Otava.
- North, Adrian ja David Hargreaves. 2009. Music and consumer behaviour. Teoksessa *The Oxford handbook of music psychology*. Toim. Susan Hallam, Ian Cross ja Michael Thaut. London: Oxford University Press. 481–490.
- Nuutinen ja Lehvo (toim.). 2014. *Tieteen tila 2014: yhteenveto*. Helsinki: Suomen Akatemia.
- OKM. 2014. *Osaamisella ja luovuudella hyvinvointia: opetus- ja kulttuuriministeriön tulevaisuuskatsaus 2014*. Helsinki: Opetus- ja kulttuuriministeriö.
- OPM. 2009. *Kulttuuripolitiikan strategia 2020*. Helsinki: Opetusministeriö.

- Padilla, Alfonso ja Juha Torvinen. 2005. Johdanto. Teoksessa *Musiikin filosofia ja esteetiikka: kirjoituksia taiteen ja populaarin merkityksistä*. Toim. Alfonso Padilla ja Juha Torvinen. Helsinki: Yliopistopaino. 9–21.
- Patton, Michael Quinn. 2002. *Qualitative research & evaluation methods*. Thousand Oaks: Sage Publications.
- Pernaa, Ville. 2007. Hyvinvointivaltion sivistyspolitiikan pitkät linjat. Teoksessa *Suomen eduskunta 100 vuotta: 9, sivistyksen ja tiedon Suomi*. Toim. Ville Pernaa ja Allan Tiitta. Helsinki: Suomen eduskunta. 136–145.
- Quiñones, Marta, Anahid Kassabian ja Elena Boschi (toim.). 2013. *Ubiquitous musics: the everyday sounds that we don't always notice*. Farnham: Ashgate.
- Rabinowitch, Tal-Chen, Ian Cross ja Pamela Burnard. 2013. Long-term musical group interaction has a positive influence on empathy in children. *Psychology of music* 4 (41): 484–498.
- Rautiainen-Keskustalo, Tarja. 2008. Marginaalista menestystarinaksi: musiikilliset kategoriat myöhäismodernissa kulttuurissa. *Kulttuurintutkimus* 25 (2): 24–34.
- Rautiainen-Keskustalo, Tarja. 2013. Paikalliset ja globaalit skenet: medioitunut musiikkikulttuuri tutkimuskohteena. Teoksessa *Musiikki kulttuurina*. Toim. Pirkko Moisala ja Elina Seye. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura. 321–336.
- Rayner, Steve, Mary Fuller, Lindsay McEwen & Hazel Roberts. 2010. Managing leadership in the UK university: a case for researching the missing professoriate? *Studies in higher education* 35 (6): 617–631.
- Richardson, John T. E. 1999. The concepts and methods of phenomenographic research. *Review of educational research* 69 (1): 53–82.
- Rickard, Nikki ja Katrina McFerran. 2012. *Lifelong engagement with music: benefits for mental health and wellbeing*. New York: Nova Science Publishers, Inc.
- Saarikallio, Suvi. 2009. Musiikki ja nuoren psykososiaalinen kehitys. Teoksessa *Musiikkikasvatus: näkökulmia kasvatukseen, opetukseen ja tutkimukseen*. Toim. Jukka Louhivuori, Pirkko Paananen ja Lauri Väkevä. Jyväskylä: Suomen musiikkiteollinen seura. 221–231.
- Schellenberg, E. Glenn ja Michael Weiss. 2013. Music and cognitive abilities. Teoksessa *The psychology of music*. Toim. Diana Deutsch. 3. painos. London: Academic Press. 499–550.
- Schlaug, Gottfried, Andrea Norton, Katie Overy ja Ellen Winner. 2005. Effects of music training on the child's brain and cognitive development. *Annals of the New York Academy of Sciences* 1060: 219–230.
- Sinkkonen, Jari. 2009. Musiikki: yhtä aikaa yksilöllistä ja jaettua. Teoksessa *Musiikkikasvatus*. Toim. Jukka Louhivuori, Pirkko Paananen ja Lauri Väkevä. Jyväskylä: Suomen musiikkikasvatusseura. 289–297.
- Skaniakos, Terhi. 2013. Suomi-rockin suomalaisuus Saimaa-ilmiö-elokuvassa. Teoksessa *Musiikki kulttuurina*. Toim. Pirkko Moisala ja Elina Seye. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura. 299–320.
- Small, Christopher. 1998. *Musicking: the meanings of performing and listening*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Stecker, Robert. 2013. Value in art. Teoksessa *The Oxford handbook of aesthetics*. Toim. Jerrold Levinson. Oxford: Oxford University Press. 307–324.
- Suutari, Pekka. 2013. Moni-identtisyys ja etnisten vähemmistön musiikki. Teoksessa *Musiikki kulttuurina*. Toim. Pirkko Moisala ja Elina Seye. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura. 257–276.
- Särkämö, Teppo ja Minna Huutilainen. 2012. Musiikkia aivoille läpi elämän. *Suomen lääkäri-lehti* 67 (17): 1334–1339.
- Tarrant, Mark, Adrian North ja David Hargreaves. 2002. Youth identity and music. Teoksessa *Musical identities*. Toim. Raymond MacDonald, David Hargreaves ja Dorothy Miell. Oxford: Oxford University Press. 134–150.

- Taylor, Timothy. 2001. *Strange sounds: music, technology & culture*. New York: Routledge.
- Thaut, Michael ja Barbara Wheeler. 2010. Music therapy. Teoksessa *Handbook of music and emotion*. Toim. Patrik Juslin ja John Sloboda. New York: Oxford University Press. 819–848.
- Torvinen, Juha ja Markus Mantere. 2007. *Musiikki? Johdatus musiikin filosofiaan ja esteetiikkaan*. Helsinki: Suomen musiikkioppilaitosten liitto.
- Trehub, Sandra, Erin Hannon ja Adena Schachner. 2010. Perspectives on music and affect in the early years. Teoksessa *Handbook of music and emotion: theory, research, applications*. Toim. Patrik Juslin ja John Sloboda. Oxford: Oxford University Press. 645–668.
- Veblen, Kari ja Bengt Olsson. 2002. Community music. Teoksessa *The new handbook of research on music teaching and learning*. Toim. Richard Colwell ja Carol Richardson. New York: Oxford University Press. 730–753.
- Walker, Robert. 2012. Avoiding the dangers of postmodern nihilist curricula in music education. Teoksessa *The Oxford handbook of philosophy in music education*. Toim. Wayne Bowman ja Ana Lucía Frega. Oxford: Oxford University Press. 386–405.
- Webb, Graham. 1997. Deconstructing deep and surface: towards a critique of phenomenography. *Higher education* 33: 195–212.
- Wheeler, Barbara. 2015. *Music therapy: handbook*. New York: The Guilford Press.
- Winnicott, Donald. 1971. *Playing and reality*. London: Tavistock.
- Young, Mitchell. 2015. Competitive funding, citation regimes, and the diminishment of breakthrough research. *Higher education* 69 (3): 421–434.
- Yrjänäinen, Sari. 2011. *”Onks meistä tähän?”: aineenopettajakoulutus ja opettajaopiskelijan toiminnallisen osaamisen palapeli*. Tampere: Tampereen yliopisto.

Expert conceptions of the relationships between music research and society

Investments on research by society are tied with the societal returns on the investments. Societal changes can be seen in research of music as changes both in musics and in research organizations. In changing circumstances, it is necessary to reconsider the meanings and purposes of music research. The relationship between music research and society is affected by our notions of music. Music research is steered by prevailing beliefs and practices, and by assessing the values and significations of musics as part of our societies and cultures.

We interviewed 13 music professors representing a large variety of research directions in Finland for their conceptions of the status quo and purpose of music research. Their professional positions at the intersection of practice and management of research and teaching are central for music research. The goal of the phenomenographic study was to examine the different and shared ways in which the experts understand the socially constructed relationship between music research and society. The thematic interview was based on previous research and a preliminary study on two music researchers. For the benefit of validity, the qualitative, theory-informed analysis of the interviews, each between 35 and 60 minutes in length, was sent to the participants for their comments, which added clarification to data quotations, while being mostly finalizations of utterances or choices of words without changes to meanings.

The data portrays the significance of current and active music research in society. Personal, social and cultural motivations for research in music are rooted in the values and signification of music. Small research units are able to react to the changes in the field. While the need for music research is evident, transferring research outcomes to the use of society is not. While dynamic, the relationship of music research and society is polar in a multitude of ways, e.g., in terms of agility vs. human resources in small research units, specialization vs. interdisciplinarity, general vs. personal interests of knowledge, reacting to the ubiquitous and technologized spectrum of music cultures vs. economic measurability in cultural politics, and, finally, the question of instrumental vs. intrinsic values of music.

KM Sari-Anne Kangas (sariannekangas@gmail.com) toimii Haukiputaan yhtenäiskoulun ja lukion musiikinopettajana. KM Maarit Poikela (maarit.poikela@nurmijarvi.fi) on Isoniitun koulun ja Nurmijärven yhteiskoulun musiikinopettaja. FT Juha Ojala (juha.ojala@oulu.fi) toimii musiikkikasvatuksen ma. professorina Oulun yliopistossa.

Uni, irrallisuus ja huimaus: Couperinin musiikin eleet uudessa esityskontekstissa

Assi Karttunen



Moni muusikko pohtii tapaa, jolla useita vuosisatoja vanhaa musiikkia voisi esittää kiinnostavasti nyt, kun musiikin alkuperäinen historiallinen konteksti on jo kadonnut. Artikkelissani luotaan ranskalaisäveltäjä François Couperinin (1668–1733) cembalosävellykseen *Les Pavots (27ième Ordre, 1730)* sisältävää gestiikkaa eli musiikillista elettä ja musisointiin liittyvää liikettä. Pohdin erityisesti tapoja, joilla uneen, huimaukseen ja irrallisuuteen liittyvien musiikillisten eleiden merkitysketjut muuntuvat uudessa, sosiokulttuurisessa esityskontekstissa. Olen suomentanut itse kaikki artikkelin vieraskieliset pidemmät lainaukset. *Les Pavots*-kappaleen olen levyttänyt osaksi *Beyond the river god* CD-levyä ja se julkaistiin vuonna 2015 (Divine Art).

Historiallisen viitekehyksen lisäksi kontekstista puhuminen tarkoittaa artikkelini puitteissa keskustelua ajasta ja paikasta, ja siitä miten paikallisuuden voi ymmärtää myös dynaamisena voimana. Kulttuurimaantieteilijä Doreen Massey (2015, 30 ja 59) ajatusten mukaan kehollinen tila-aika on kohtaamispaikasta samanaikaisille sosiaalisille suhteille, joilla on omat kausaliteettinsa. Massey (2013, 29) kuvaa paikan rakentuvan sosiaalisten suhteiden konstellaatioista. Paikka on siten rajaton dynaaminen prosessi, jolla ei ole yksittäistä identiteettiä, vaan se on täynnä sisäisiä konflikteja, mikä ei kuitenkaan tarkoita, etteikö paikan ainutkertaisuudella olisi merkitystä. (Ibid., 30–31.) Tästä seuraa, että olemme itse luomassa ja määrittämässä paikkaa ja omaa suhdettamme siihen sen sijaan, että paikka mielletäisiin vain staattiseksi areenaksi. Esimerkiksi musiikin esitystilanteessa konserttitilan jakavat ihmiset luovat tilassa tapahtuvasta musiikista omat sosiaaliin suhteisiin perustuvat narratiivinsa, joita yhdistää yhdessä koettu konsertti.

Musiikillisen eleen tutkiminen on yksi nykypäivän musiikintutkimuksen ajankohtaisimpia alueita niin musiikin historian, esittämisen, musiikkisemiotiikan kuin populaarimusiikinkin tutkimuksessa (ks. esim. Chaouche 2001a, 2001b; Gritten ja King 2011; Hatten 2004; Le Guin 2006, 65–104; Knust 2007; Aho 2009; Tångeberg-Grischin 2011; Wentz 2010). Musiikillisen kognition ja kehollisuuden suhdetta tutkineiden Rolf Inge Godøy ja Marc Lemanin (2010, 13) määritelmän mukaan musiikillinen ele pitää sisällään fyysisen liikkeen lisäksi myös liikkeen kokemiseen liittyvän mentaalisen aktivoitumisen. Tämä liikkeen ja merkityksen yhdistelmä on juuri eleen tärkein ominaisuus. Godøy ja Lemanin (ibid.) sanoin ele tuntuu ylittävän kartesiolaisen mielen ja kehon dikotomian. Partituurilähtöisen musiikintutkimuksen sijaan pyrin mieltämään musiikin kokemukselliseksi ilmiöksi. Musiikillisen, merkityksellisen liikkeen eli eleen

kokee sekä soittaja että kuulija. Koska ele on nimenomaan musiikillinen, ei termi viittaa ”elehtimiseen” tai yksinomaan edes nähtävissä olevaan liikkeeseen. Partituurin tasolla liikkeeseen saatetaan vihjata monin notaation keinoin, kuten legatokaarin, artikulaatiomerkein ja soittoon liittyvin ohjein. Merkitysten lähtökohta siis sijaitsee musiikin notaatiossa mutta musiikilliset merkitykset syntyvät itse esityksen eleiden aikana ja seurauksena kunkin kuulijan kokemuksessa. Näin myös *Les Pavots* -kappaleen merkityksellisyys koostuu kerrostumista, joista osa on yleisiä (sosiaalisia) ja siten jaettavissa olevia, osa taas henkilökohtaisia.

Eleet sisältyvät vääjäämättä notaation kaaritus- ja artikulaatiomerkinäihin tai äänenkuljetuksellisiin asioihin eli siihen, miten äänet jakautuvat eri käsille; toisin sanoen siihen, mitä liikkeitä soittajan käsien pitää tehdä äänet soittaakseen. Muusikon ammattitaitoon kuuluu tunnistaa eleiden fyysisyys ja kyky soittaa ne ikään kuin ulos partituurista, jopa liikkeiden fyysisyyttä korostaen. Ele voi tehdä musiikin rakenteen joko selkeämmäksi tai tarkoituksellisesti hämärtää sitä ambivalenteilla ja yllättävillä painotuksilla. Usein eleen sisältämä fyysisyys on viestinnässään alkuvoimaisten, jo lapsuudessa omaksuttujen kehollisten liikkeiden iskostama. Siksi se ansaitsee tulla tutkimuksen kohteeksi partituurilähtöisen tutkimuksen lisäksi.

Musiikillisen eleen tutkimuksen taustaa

Menetelmällisestä näkökulmasta Couperinin *Les Pavots* -cembalosävellyksen gestiikkaa tutkiva artikkelini on kokemuksellista, taiteilijälähtöistä tutkimusta, joka ammentaa metodisten periaatteidensa ja lähtökohtiensa suhteen taiteellisen tutkimuksen käytännöstä ja muun muassa fenomenologisesta filosofiasta. Koska fenomenologia korostaa kokemuksellisuuden merkitystä tutkimuksessa, puoltaa se näkemystä, jonka mukaan muusikon oma ääni on kiinnostava yhtenä näkökulmana monista mahdollisista. Juha Torvisen mukaan (2009, 31) *kokemuksellisiksi tutkimuksiksi* voi kutsua tutkimuksia, joissa keskiöön nousee yksittäisen ihmisen kokemuksellinen ainutlaatuisuus ja jossa esiteoreettinen ja jopa esitutkimuksellinen kokemusaines tuodaan tutkimuksen keskiöön. Omaksi luokakseen voidaan erotella omien tai toisten *kokemusten tutkiminen*, joka voidaan tehdä hyvin monin eri menetelmin edellä mainitusta tavasta poikkeavasti, esimerkiksi historiallisesti, lääketieteellisesti tai tilastollisesti. *Kokemuslähtöinen tutkimus* taas on Torvisen luokittelun mukaan tutkimusta, joka painottaa ja erittelee ”kokemuksellisen lähtökohdan merkitystä myös tutkimuksessa, joka orientoituu pääasiassa teoreettisesti ja jopa spekulatiivisesti” (2009, 27). Tämä artikkeli asemoituu erityisesti ensiksi mainittuun luokkaan, kokemukselliseksi tutkimukseksi ja kokemuslähtöiseksi tutkimukseksi vain teoreettisilta osin.

Artikkelissani tukeudun erityisesti Mark Johnsonin, George Lakoffin ja Don Ihden fenomenologiseen ja kognitiiviseen tutkimukseen. Johnsonin ja Lakoffin (1980, 14) osalta soveltan musiikkiin ajatusta kehollisista metaforista, ja analysoin musiikillisia eleitä kehollisina metaforina, jotka kykenevät vetoamaan

keho-mieleemme esikäsitteellisellä tasolla. Koska tarkoitukseni ei ole tässä artikkelissa käydä kriittistä keskustelua fenomenologisen filosofian perusteosten suhteen enkä myöskään pyri kehittämään fenomenologista käsitteistöä teoreettisella tasolla, en viittaa kyseisen filosofisen tradition kirjallisuuteen systemaattisesti. Artikkelini sisältyy myös historian tutkimusta, koska oma taustani cembalistina on historiallisesti tiedostavassa esittämisessä (*historically informed performance*). Artikkelini on siis yksi musiikillisepoeettinen luenta yhdestä Couperinin kappaleen esityksestä. Musiikillisten merkityksien paikantamisen ja määrittelyn suhteen tukeudun Tere Vadénin ja Juha Torvisen (2014, 209) käsitteisiin musiikillisen merkityksen luonteesta

ilmiönä, joka koostuu sekä arkaaisista että uudemmissa kerrostumista. Sellaisenaan musiikillista merkitystä luonnehtii vahvasti asubjektiviisuus. Se on välitila ja tasolla, jossa jako subjektiin ja objektiin ei ole vielä tai enää voimassa.¹

Keskityn seuraaviin kysymyksiin. Mitä tapahtuu, kun 1700-luvulla sävelletty kappale irrotetaan alkuperäisestä esityskontekstistaan? Miten, musiikintutkijoiden Georgina Bornin ja David Hesmondhalghin sanoin, ”musiikeista tulee riippuvaisia väijäämättömästä historiallisten uudelleentulkintojen prosessista sekä uusista asettumisista muuttuviin sosio-kulttuurisiin rakenteisiin” (Born ja Hesmondhalgh ed. 2000, 36)?² Erilaisia ajallisia konteksteja yhdistävä ja niiden solmukohtiin paneutuva reseptiteoreetikko Hans Robert Jaussin (1982) monivaiheinen ja alun perin gadamerilaisesta hermeneutiikasta ammentava lähiluku auttaa minua kysymällä ”mitä teksti (tässä tapauksessa musiikki) sanoo minulle ja mitä minä sanon sille” sen sijaan, että yksinomaan kysyisin ”mitä tämä teksti sanoi”. Erityisesti historiallisesti tiedostava esittäminen usein pyrkii mahdollisimman paljon alkuperäistä kontekstia muistuttavaan tilanteeseen. Artikkelissani ehdotan, että huomion voisi toisinaan kiinnittää myös mahdollisesti erilaiseen, outoon ja uusia kokemuksellisesti musiikillisia merkityksiä generoivaan esityskontekstiin.

Lisäksi pohdin erityisesti seuraavia kysymyksiä: Minkälaisia laatuja valittu uusi esityspaikka, tässä tapauksessa Kampin Hiljaisuuden kappeli (ks. alla), tarjoaa kappaleelle (niin sanottua) vanhaa musiikkia? Minkälaisia musiikillisia eleitä ja liikkeitä itse kehollistan soittaessani kappaletta *Les Pavots*? Minkälaisia *Les Pavots* -kappaleen eleet ovat historiallisesti taustoitettuina? Miten nämä artikkelini tutkimustuloksina esiintuomat keholliset uneen, huimaukseen ja irrallisuuden liittyvät eleet kommunikoivat uudessa esityskontekstissa? Miten nämä eleet pitävät sisällään unen, irrallisuuden ja huimauksen fyysisyyttä?

¹ “[--] phenomenon that consists of layers, some recent, others archaic. As such musical meaning is strongly characterized by asubjectivity. It is in-between, in a state where the division of subject and object is not yet valid or valid anymore.”

² “[M]usics become subject to inevitable historical process of reinterpretation and the reinsertion into the changing sociocultural formation [--].”

Voidaan sanoa, että François Couperinin musiikin kyvyssä sulkea ympäröivä maailma sisäänsä on jotain taianomaista. Tämä johtuu siitä tavasta, jolla ympäristön ilmiöt, kuten ystävät, muusikot, näyttelijät, hoviväki, kansallisuudet, rakennukset, puutarhat, tanssit, lintujen laulu ja alati vaihtuvat tunnelmat tulevat heijastetuiksi ja sisällytetyiksi Couperinin musiikkiin. Musiikki ei ole abstrakti, itseriittoinen ja erillinen oma saarekkeensa, jonka voisi ajatella olevan irrallaan sitä ympäröivästä elämästä.

Oman säveltäjän äänen löytäminen antoi Couperinille uudenlaisen ”olkulman”, itsenäisen ja tuon ajan muusikolle tyyppillisistä sidonnaisuuksista riippumattoman aseman. Yleensä Couperinin kaltainen muusikko oli joko kirkkomuusikko, urkujen- ja cembalonsoiton opettaja tai musiikillinen johtaja hovin orkestereissa ja yhtyeissä. (Clark ja Connon 2002, 18–20.) Couperin kykeni hankkimaan itselleen yksilöllisen aseman eräänlaisena musiikillisena runoilijana, vaikka hänen virallinen toimenkuvansa oli toimia urkurina, cembalistina ja cembalonsoiton opettajana. (Couperinista ks. esim. Beaussant 1980; Tunley 1982; Mellers 1987.)

Kokoelma Couperinin cembalokappaleita, *27ième Ordre* (1730), oli säveltäjän viimeinen ja, mahdollisesti johtuen sen sisältämien kappaleiden h-molli sävellajista, se tuntuu viittaavan yksinäisiin ajatuksiin. Nimittäin ”yksinäinen” ja ”melankolinen” (ransk. *solitaire* ja *mélancolique*) ovat sanat, joita säveltäjä Marc-Antoine Charpentier (1643–1704) käyttää kuvatessaan h-molli-sävellajin karakteristiikkaa (Ranum 2001, 340). Alkuperäisten esityserkintöjen mukaan tämä kappale, jonka Couperin nimesi unikoiden mukaan, tulisi soittaa välinpitämättömästi (ransk. *nonchallamment*). Tämän artikkelin musiikkiesimerkeissäni olen koettanut demonstroida niitä erityisiä keinoja, joilla Couperinin musiikki manifestoi irrallisuutta, uneksunumista ja huumaantumista (ks. kuvat 1 ja 2).

Unikkojen ikonografia viittaa uneen, uneksuntaan, ja siten myös itse kuolemaan. Kukkaa ja sen siemeniä käytettiin huumaaviin ja lääkinnällisiin tarkoituksiin. Sceaux’n linnan Aurinkopaviljongin (rakennettu 1672) kupolin fresko kuvaa Yön, Talven ja Vanhuuden henkilöitymiä tummansinisin ja varjoisin sävyin. Amoriinia muistuttava Uneksi nimetty lentävä hahmo kantaa käsissään unikoista solmittua seppelettä.

Ovidiuksen *Muodonmuutoksissa* (XI, säkeet 603–606) Uni majoilee luolassa, jonka oviaukko on koristeltu unikoin. *Les Pavots* -kappaleen unikoiden tarjoama uni on kuitenkin luonteeltaan yhtä huumaavaa kuin elämä itse. Toistuvat ja huojuvat tersedut soivat diskantissa tukahtunein, valittavin ja oudolta kuulostavin värein. Koska cembalon barokkivireisyys korostaa ylärekisteristä soitettujen duuriterressien huojunnan nopeutta, huojunta muuttuu trillimäisen nopeaksi, lähes kirkuvaksi.³ Kappaleen pavane-tanssia muistuttavaa tasajakoista poljen-

³ Intervallin huojunta viittaa tässä viritysterminologiaan, jossa huojunta (*beating*) on korvin kuultava ilmiö, joka johtuu kahden äänen yläsävelketjujen epäpuhtaudesta suhteessa toisiinsa.

Kuva 1. François Couperin: Les Pavots, tahdit 1–34.

toa hämätään yllättävien kaaritusten aikaansaamalla vaihtuvalla iskuksella. Kuten Mercurius sanoo Nicolas Bernierin (1664–1734) säveltämässä kantaatissa *l'Aurore* (julkaistu vuonna 1739): "Ravista, ravista, jumalainen Uni, hurmaavia unikoitasi; ja palkinnoksi anna niiden tuntea tarjoamasi ilot."⁴ Koko *Les Pavots* -

⁴ "Verse, verse divin Sommeil tes pavots enchanteurs."

kappaleen tekstuuri on kirjoitettu poikkeuksellisen korkealle ilman tavanomais-
ta tunnetta keskirekisterin alapuolella soivan bassolinjan kannattelusta; musiikki
tuntuu siten kuin leijuvaan ilmassa.

Eriaikaisuus, leijuvuus ja kehämäinen toisto

Les Pavots -kappaleen ensimmäiset tahdit (2–4) sisältävät epätavallisen paljon etusäveliä eli *port de voix* -säveliä. Ne pehmentävät puolinuotein kulkevaa *alla breve* -perusiskutusta ja antavat melodialinjalle huolettoman elegantin vaikutelman. *Port de voix* -heleet soitetaan tyypillisesti iskulle, mutta ne voidaan myös soittaa hieman ennen tai jälkeen iskun. Tämänkaltainen eriaikainen soitto on tyypillistä cembalisteille ja olennainen osa hyvää, monipuolista tekniikkaa.⁵ Notatoidut *port de voix* -etuheleet ohjaavat käsien soittoa eriaikaisuuteen erityisesti kohdissa, joissa heleitä on paljon vaikkapa oikeassa kädessä vasemman käden tekstuurin ollessa pelkistetympi. Silti kuulija ei välttämättä näe mitään erityistä ”elehdintää”, vaan kyseessä on musiikin fyysisyyden painottaminen ja ottaminen osaksi ilmaisua. Kuulijalle tämä välittyy pikemminkin musiikin sävykkyytenä ja elävyytenä, ja kuulijan voi olla vaikea tarkalleen tietää, mistä nämä sävyt ja elävyys ovat peräisin. Kyseessä on siis hienovarainen fyysinen soittamisen aikainen liike, joka ei tähtää tiedottamiseen samassa mielessä kuin vaikkapa viittomakielen liikkeet.

Perusiskutukseen lisätään vielä uusi piirre kaarilla, jotka Couperin usein merkitsee toisen ja kolmannen iskun välille sitoen nämä iskut toisiinsa, jolloin rytmiikka muuttuu synkopoivaksi. Notaatiossa olevat legatokaaritukset ohjaavat käsiä irtoamaan koskettimesta kaarten loppuessa. Näin kädet tulevat väijäämättä toteuttaneeksi musiikkiin sisältyviä painotuksia ja äänten sitomista. Nämä kaaret hämäävät kahteen menevää perusiskutusta ja saavat aikaan vaikutelman kuin bassolinjan poljento olisi yhden neljäsosan myöhässä. Kuulostaa kuin koko iskutus siirtyisi pois paikoiltaan (toiselle iskualalle) ja kääntyisi siten pääläelleen. Rytmimusiikissa tällaista ilmiötä kutsuttaisiin ”kompin kääntämiseksi”. *Les Pavots* -kappaleessa tähän vain vihjataan ja välillä kappale etenee normaalin iskutuksen mukaan. Kappaleen rytmiikka on siten kokonaisuutena ambivalenttia ja monitulkintaista.

Couperin kirjoittaa *Les Pavots* -kappaleen alkuun esityserkinnän *non-chalamment*.⁶ Ilmaus *nonchaloir* on löydettävissä jo vuoden 1443 Charles d’Orleansin balladeista ja se tarkoittaa välinpitämätöntä suhtautumista (D’Orleans 2004, ei sivunumeroa). Kädet kirjaimellisesti irtoavat koskettimesta *port de voix* -heleiden kaarien lopuissa. Runsas *port de voix* -heleiden määrä aiheuttaa sen, että ne eivät ikään kuin täysin mahdu vasemman käden tar-

⁵ Rytmisestä epäsäännöllisyydestä mm. Couperinin musiikissa ks. Willner (2007, 17–18) ja Monelle (2000, 104).

⁶ Ks. myös Godefroy 1881, hakusana ”nonchaloir”.

joaman iskutuksen puitteisiin, mikä aiheuttaa luonnosmaista ja hienostunutta ”suloista sekasortoa” käsien liikkeisiin ja kuultuun tekstuuriin.⁷ Port de voix -heleet ravistellaan koskettimistolle puolihuolimattomasti ja ”nonchaleeraavasti”. Couperinin kappaleessa *Les Pavots* välinpitämättömän tavan soittaa lukuisat port de voix -nuotit voi tulkita olevan kuin irrottautumista tai ravistautumista irti elämänkulusta, kuin soittaja piittaamattomuuttaan kirjaimellisesti kadottaisi elämänhalunsa ja ruumiinsa lämmön (ranskaksi *chaleur*).

Piittaamaton asenne liittyy usein myös toiseen ravistelevaan eleeseen, olkien kohautteluun (kohautella olkiaan, ransk. *hausser les épaules*). Ele liittyy ”nonchaleeraamiseen” erityisesti Jean-Baptiste Molièren näytelmissä kuten *Porvari aatelmiehenä* (II näytös, kohta 9). Ranskan kielen ja kulttuurin tutkijan Sabine Chaouche (2001a, 175) mukaan nimenomaan Molière – ranskalaisista näytelmäkirjailijoista ensimmäisenä – halusi irrottautua klassisen retoriikan säännöistä ja ottaa käyttöön arjesta tutut, vähemmän muodolliset eleet. Esimerkkinä Chaouche ottaa esiin (2001a, 193) Molièren näytelmän *George Dandin* (1669), jossa jalosukuinen Angélique kohauttelee välinpitämättömän halveksinnan ilmauksena olkapäitään George Dandinille, joka kimpaantuneena kieltää tyystin moisen eleen (Molière 2015 [1669], 30). Klassiseen retoriikkaan pohjaava Gilbert Austinin *Chironomia* (2010 [1806], 353) tuomitsee olkien kohauttelun yksiselitteisesti. Samalla olkien kohauttelun eleen kerrotaan liittyvän nimenomaan välinpitämättömyyteen ja halveksuntaan: ”Olkapäiden nostaminen ja kohauttelu välinpitämättömyyden tai ylenkatseen ilmaisemiseksi on [eleenä] ainoastaan teatraalinen, ja siihen tulisi turvautua lavallakin säästeliäästi.” (Austin 2010 [1806], 353.)

Olkien kohauttelun ele oli myös 1700-luvun Ranskassa täysin epäsopeva ammattimaiselle puhujalle (Chaouche 2001a, 77). Michel Le Faucheur (1657) varoittaa olkien liikuttelusta ylipäättään, koska ”oikea välimatka pään ja olkien välillä saa kauluksen näyttämään pitkältä, mikä on yksi saarnaajan kauneimmista piirteistä”. (Faucheur teoksessa Chaouche 2001b, 180.)⁸ Käsien ei tulisi olla joutilaat tai toimettomat mutta ei myöskään jatkuvassa liikkeessä. Pahe, jonka reoritit tuntevat nimellä *Le babil des mains* viittaa tapauksiin, joissa kädet ikään kuin ”pälpättävät” liikaa (Chaouche 2001a, 78). Tällainen olkiaan kohautteleva asenne vastaa ranskalaisten tapaa sanoa *c’est la vie*; sellaista se elämä on.

Ele on siis kiinnostavalla tavalla sekä sopimaton että ylväs. ”Nonchaleerava” välinpitämättömyys katsottiin myös hienostuneeksi; jotenkin rennon huolettomaksi: *negligence noble*.⁹ Siten musiikissa olevaa epätavanomaista määrää port de voix -etusäveliä ei välttämättä tarvitse tulkita työstettynä koristeellisuutena vaan paradoksaalisesti jonain täysin päinvastaisena: maailmasta ja sen sidok-

⁷ Nicolas Boileau-Despreaux (1636–1711) sanoo *Art poétique* -teoksessaan (1937 [1674], 181): ”Chez elle (l’ode) un beau desordre est un effet de l’art.” (Suom. Suloinen sekamelska antaa oodille taiteellisen vaikutelman.)

⁸ ”Car si la juste distance qui se trouve entre les épaules & la tête, & qui la fait la longueur de col est une des principales beautés d’un Prédicateur [--]”

⁹ Mieleen tulee Antoine Watteau’n maalaus *L’Indifferent* (1717), joka esittää silkkiin pukeutunutta nuorta miestä, joka on juuri ottamaisillaan tanssiaskelen.

sista irrottautumisena. Siinä on metaforisella tasolla jotain samaa kuin olkien kohautteluun sisältyvässä ravistautumisessa. Kuten Lakoff ja Johnson (1980, 14–15) ehdottavat, kehoamme orientoivat metaforat antavat käsitteille tilallisen suuntautuneisuuden. Heidän antamansa esimerkit liittyvät kielellisiin, kehollisiin metaforiin, kuten iloon ylöspäin suuntautuneena mielialan nousemisena ja keveytenä. Esimerkkinä voisi mainita toisaalta apeuden, joka suomenkielessä saa alaspäin suuntautuvan muodon *alakuloisuus*. Tässä mielessä *Les Pavots* -kappaaleen irtisanoutuminen on kehollisesti irrottautuvaa, puistelevaa, kohauttelevaa tai ravistelevaa liikettä. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että soittajana kohauttelisin olkiani kappaletta *Les Pavot* soittaessani vaan soittoon vain liittyy fyysisiä liikettä, joka on näennäisen sattumanvaraista: käden pieni, lähes huomaamaton heilahdus laitetaan vauhtiin, mutta sen seuraukset, ja useammat pienet heilahdukset (useat port de voix -äänet) syntyvät liikkeiden sisäisistä lainalaisuuksista eivätkä niinkään joistain ulkoapäin määräytyvistä säännöistä.

Tahdissa 10 (ks. kuva 1) rinnakkaiset, asteittain kulkevat suurten terssien muodostamat kulut (kaksi suurta terssiä peräkkäin), joita muun muassa Jeppesenin (1992, 100) mukaan ei yleensä 1600-luvulta lähtöisin olevassa kontrapunktissa pidetty täysin hyväksytyinä tai suositeltavina, koristellaan port de voix -etusävelin, jotka korostavat kulun kromaattista luonnetta (palautettu C muuttuu Cis-ääneksi) ja muodostavat ”siksak”-kuviointia muistuttavan kulun.

Tahdeissa 18–19 (ks. kuva 1) rinnakkaiset terssit toistuvat yksitoikkoisesti ikään kuin huumaantuneina. Lisäksi tahdeissa 21–22 kuuluu murrettujen seksien sarja samalla, kun bassolinja kiipeää epätyypilliseen rekisteriin, diskanttiin. Tekstuuri, josta tavanomainen bassossa soiva linja puuttuu, luo painottoman ja ilmavan vaikutelman. Myös terssit ovat välinpitämättömästi murrettuja, ja siten ikään kuin ne nähtäisiin epäselvästi ”kahtena”. Tahdeissa sointiväri on kirpeän tukahtunut Cis-duurisointu. Näillä haurilla ja barokkivirityksessä nopeasti huojuvilla, värisevillä tersseillä ei ole melodista sisältöä, ja niiden toistuminen ei sisällä mitään muuta kuin huojuvaa liikettä ja oudon sointiväriin. Couperinin aikaan cembaloa ei viritetty tasavireiseen viritysjärjestelmään, vaan eri tyyppiisiin barokkisiin systeemeihin, jotka korostivat sävellajien sointieroja. Sävellajin ”huonous” kuuluu erityisesti siihen kuuluvien duuriterssien nopeana huojujuna, joka on trillimäisen värisevä. Tällaisiin sävellajeihin kuuluivat erityisesti harvinaiset duurit (kuten H-duuri tai As-duuri) ja mollit (kuten h-molli, e-molli tai fis-molli), joiden dominanttisointu oli jo sointiväriiltään kaukana puhtaasta.

Ilmiötä voisi verrata mytologisen runouden liikkeeseen ja toistoon liittyviin kielikuviiin. Ovidius ja Vergilius kuvaavat molemmat manalaan rikoksista tuomittujen yksitoikkoisia tehtäviä: Iksionin ikuisesti pyörivää kehää, Tantaloksen alati pakenevaa aaltoa ja Sisyfoksen pyörittämän kiven jatkuvasti alas kierivää liikettä. Nämä sykliset, yksitoikkoiset ja järjettömät liikkeet on traditionaalisesti yhdistetty turhautumiin, rangaistuksiin ja kärsimykseen. (Oksala 2000, 75 ja 121.)

Yhteenvetona voidaan sanoa, että Couperinin *Les Pavots* -sävellyksestä löydettyvät musiikilliset piirteet, jotka manifestoivat maailmasta irrottautumista ja irrallisuutta, ovat seuraavat:

The image shows a page of handwritten musical notation for François Couperin's 'Les Pavots'. The score is arranged in six systems, each with a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. Measure numbers 34, 39, 44, 49, 54, and 59 are printed on the left side of the page. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The piece ends with a double bar line and the word 'Fin.' in the final system.

Kuva 2. François Couperin: Les Pavots, tahdit 34–62

1) Huomattava määrä port de voix -etusäveliä saa melodianmuodostuksen vaikuttamaan luonnoksenomaiselta. Melodia leijaillee bassolinjan suhteen eriaikaisena ja tahdistamattomana. Irrottautuminen bassosta antaa välinpitämättömyyden ja huolettoman vaikutelman.

2) Bassolinja kiipeää diskanttiin luoden vaikutelman osittaisesta, ”suhteellisesta hiljaisuudesta”. Osaan tekstuuria tulee auditiivinen aukko. Filosofi Don Ihde (2007 [1976], 76) on käyttänyt hiljaisuutta koskevan fenomenologian kuvauksessaan ilmausta ”suhteellisen hiljainen” (*relatively silent*). Kuultuun auditiiviseen kenttään tulee osittainen tyhjyys esimerkiksi, kun kuulijan toisen korvan puolella on vilkasliikenteinen katu ja toisella puolella verrattain hiljainen puisto.

3) Harmoninen toisto takertuu toistamaan itseään. Sointujen vaihtuminen ja sen aikaansaama harmoninen virtaus pysähtyy.

4) Harhailevien, leijuvien rinnakkaisten terssien toistuvuus viittaa sisäiseen kärsimykseen.

5) Tukahtuneiden Cis- ja Fis-sointujen käyttö korkeassa diskantissa, jossa ne eivät barokkiviritysjärjestelmien puitteissa soi kirkaasti vaan duurisointujen suuret terssit värisevät epäpuhtauttaan.

Esitystila kohtaupaikkana

Doreen Massey (2008, 30 ja 59) paikallisuuden määritelmän mukaan tila tai paikka voidaan kokea eri toimijoiden samanaikaisten tarinoiden kohtaupaikkana tai risteysenä. Kullakin tarinalla on oma sisäinen kausaliteettinsa, jotka aiheuttavat aiemmin määrittelemättömiä ja sisäisistä syistä johtuvia tapahtumia. Paikka voidaan siten ymmärtää tapahtumisena ja tulemisena, ikään kuin dynaamisena prosessina, jolla on omat sisäiset ristiriitansa. Näin ollen esityspaikkaa ei tarvitse nähdä pelkkänä staattisena areenana. Siksi myös esiintyvä musiikko kiinnittää huomionsa esittämänsä musiikin elävään kontekstiin, siihen tilaan ja paikkaan, jossa musiikki tulee eläväksi.

Esitin *Les Pavots* -kappaleen maaliskuussa vuonna 2015 Kampin kappelissa, jota kutsutaan myös Hiljaisuuden kappeliksi. Kappeli on rakennettu pääosin puusta, ja sen pyöreä, orgaaninen ja kohtua muistuttava muoto on enimmäkseen tarkoitettu hiljentymiseen ekumeenisessa hengessä. Kappelin arkkitehtuuri on jo sinällään kuin hiljaisuuden manifestaatio. Se on istahtanut Narinkkatorin laitaan pohdiskelemaan kuin vanha kanto keskelle töistä palaavien ja kauppaan rientävien ihmisten paljoutta. Se muistuttaa sisäisestä levosta hektisen elämäme keskellä, ja siten se on omalla tavallaan ihanteellinen paikka esittää Coupe-rinin musiikkia.

Les Pavots -kappaleen alkuperäinen esittämisen konteksti on väistämättä muuttunut ja uudenlainen nyt, kun se esitetään vuonna 2015. Jokin tutuksi koettu kulttuurinen ilmiö voidaan irrottaa normaaleista yhteyksistään myös ikään kuin surrealistisena tekona, jolloin irrottaminen voi olla avuksi ilmiön kokemisessa jonakin muuna kuin vain ”normaalina” (Clifford 1981, 562–563). Siksi lienee olennaista pohtia eteen tarjoutuneen uuden esittämiskontekstin laatuja. Lisäksi on mahdollista nähdä tämä uusi konteksti mahdollisuutena ennenkuulumattomiin ja tuoreisiin tulkintoihin. Tämä ei tarkoita sitä, että soittaisiin *Les*



Kuva 3. Hiljaisuuden kappelin ulkoseinän puupaneelia. Kuva: Assi Karttunen.

Pavots -sävellyksen jotenkin aivan eri lailla tässä uudessa paikassa, vaan merkitykset muuntuvat omassa ja ennen kaikkea paikalle kokoontuneiden ihmisten kuulokokemuksessa ja uudesta esityspaikasta johtuen.

Kappeli osoittautui olevansa kaikkea muuta kuin staattinen areena. Esiintyjänä annoin yleisölle luvan tulla sisään ja mennä ulos esitystilasta. Lupa annettiin siksi, että minulle kerrottiin kappelin olevan suosittu turistikohte ja että se aina välillä oli tunnelmaltaan yllättävän levoton. Vastasin tähän nimeämällä konserttini otsikolla, joka ennakoii tulevia keskeytyksiä ja häiriötä: ”Hiljaisuus keskeyttää musiikin – musiikki keskeyttää hiljaisuuden”. Konsertti oli rakennettu tavalla, joka sallii keskeytetyksi tulemisen joko hiljaisuuden, metelin tai musiikin toimesta. Ohjelmalehtisessä kerroin, että saatan keskeyttää soittoni silloin tällöin ja että tällöin menen mahdollisesti istumaan hetkeksi kirkon penkkiin. Keskeytyksiä todellakin kuultiin. Joukko ihmisiä saapui konserttiin kesken kaiken, jonkin kännykän tärihälytys meni päälle ja hiljaisemmat hetket sekoituivat Kampin ostoskeskuksesta kannettujen muovikassien kahinaan. Lopetin soittoni kahteen, kolmeen kertaan, ja joka kerta menin istumaan kirkon penkkiin hetkiseksi. Ohjelma koostui nykysäveltäjä Graham Lynchin ja Couperinin musiikista, mukana myös *Les Pavots*. Yksi yleisössä istunut henkilö valitti kirkon henkilökunnalle siitä, että yleisöä päästettiin kappeliin ja kappelista ulos kesken konsertin.

Kappelin voisi sanoa olevan betonista ja puusta rakennettu erilaisten toimijoiden ja tapahtumien kohtauspiste. Se vihjaa selvästi sisäiseen mietiskelyyn. Kuitenkin etualalla on alttari, jota ei saanut siirrettyä pois konsertin ajaksi. Tila

on erittäin kaikuisa. Pitkä puinen cembaloni oli pakko jättää vähän oudosti sivuun, seinän viereen, koska kappelin etualalla ei ollut tilaa. Kappelin kalustus ja sisustus on rauhoittavan yksinkertainen, jos verrataan perinteisiin kristillisiin kirkkoihin. Mitään kultaista koristeellisuutta, patsaita, maalauksia tai pyhimysten kuvia ei ole. Puiset penkit ovat korostetun yksinkertaiset. Lattialla on harmaita tyynejä, jotka viittaavat moderniin, minimalistiseen pohjoismaiseen sisustukseen. Tyynyt (joilla yksi kuuntelijoista, tanssija-ystäväni, lepäsi) viittaavat melkein kuin terapeuttiin hoitoihin, ja ne auttavat luomaan rentoa tunnelmaa.

Vaikka kappelilla on oma maantieteellinen sijaintinsa, se on rajaton konsertin aikaisten tilaan kätkeytyvien ja hetkessä syntyvien tarinoiden eli narratiivien suhteen. Kristillinen traditio pitää tilassa yllä omaa institutionaalista ja hengellistä rooliaan, kun taas arkkitehtuurilla on oma pohjoismainen, moderni kontekstinsa, joka tuntuu viittaavan lähes zen-meditaation kaltaisiin käytäntöihin. Itsekin annoin tilalle oman merkitysten kerrostumani soittamalla siellä cembalomusiikkia, kun taas yleisön jäsenet toivat lukemattomat sisäiset maailmansa osaksi tilaa ja sen kokemusta ajassa. Konserttitradition institutionaaliset muodot ja Sibelius-Akatemia, olivat nekin läsnä. Kohtaaminen tapahtui siten kirkon henkilökunnan, turistien, cembalomusiikin ystävien, taiteilijakollegoiden, ystäväni ja viereisestä kauppakeskuksesta saapuneiden sunnuntaioستosten tekijöiden välillä.

Paikan identiteetti muodostui hallitsemattomaksi eläväksi organismiksi, jolla todellakin oli omat sisäiset ristiriitansa. Mainittakoon ilmeinen konflikti hiljaisuudelle omistetun kappelin ja siellä soitetun konsertin välillä. Jotain hieman yllättävää on modernin, ekumeeniseksi ilmoitetun kirkkoarkkitehtuurin ja Kampin seurakunnan tilassa ilmaisemien kirkollisten sovinnaisuuksien välillä; tilassa on kuin onkin kristillinen alttari ja risti. Vaikka monille turisteille kappeli oli selkeästi sisäisen hiljentymisen paikka, häiritsi tätä jatkuvasti sisään ja ulos virtaavan väen hälinä.

Konserttini ohjelmisto ei ollut liturgista, mutta siihen sisältyi monia hiljaisuuden, taukojen, häivytyksen, poisjäämisen, huokausten, keskeytysten ja haipumisten musiikillisia ilmauksia. Nämä musiikilliset ilmiöt määritellään ja eritellään jo varhaisissa puhetaidon oppaissa osana musiikillisen mietiskelyn muotoja (Bartel 1997, 447.) Voisi sanoa, että konsertissa kuultiin hiljaisuuden ääniä. Jo aiemmin mainitun Ihden ([1976] 2007, 75) audiitiivisessa fenomenologiassa hiljaisuuden äänet havaitaan alati fokuoivan eli johonkin tiettyyn ääneen tarkentuvan kuuloaistimuksen ääriajoilla (*focus-fringe*). Musiikin yhtenä tehtävänä on siten houkutella kuulija myös juuri ja juuri kuultavissa olevien ilmiöiden äärelle. Koska konsertin ajatuksena oli hyväksyä sekä tilan osittainen hiljaisuus että sen keskeytyminen osaksi konsertin kuulokokemusta, oli sen piirissä mahdollista kokea useita musiikintutkimuksen käsittelemiä musiikillisia hiljaisuuksia. Torvisen (2009, 35) erittelemänä näitä ovat musiikkia ympäröivä, suojaava hiljaisuus, musiikin kudoksen sisäiset hiljaisuudet ja tauot sekä musiikkia kehystävä hiljaisuus. Mikä tahansa musiikki ei soveltuisi tämäntyyppiseen konserttiin, mutta Coupérinin ja Lynchin musiikki sisältävät jo itsessään tähän sopivaa tekstuuria. Kuten konsertin alkupuheenvuorossani toivoin, aplodeja ei tällä kertaa kuultu. Tosi-

asiassa en olisi halunnut aloittaa konserttia puhumalla, mutta päädyimme lopulta tähän ratkaisuun keskusteltuani asiasta kappelin henkilökunnan kanssa.

Nämä ainutlaatuiset ja jossain määrin sattumanvaraiset elementit loivat kokemuksen tietyistä paikasta, joka ei ollut ”piste kartalla” vaan Doreen Masseyta (2008, 29) siteeraten, yksittäinen paikallisten ja laajempien sosiaalisten suhteiden polttopiste, kertomuksien ja aikeiden sulatusuuni. Esiintyjälle ja muusikkotutkijalle tämä kaikki tuo mukanaan lukemattomia tilaisuuksia pohtia tilaa, elää sen ehdoilla ja ennakoida sitä tavoilla, jotka parhaassa tapauksessa ovat vuorovaikutuksessa annettujen, hetkessä tapahtuvien muuttujien kanssa sen sijaan, että muusikko-tutkija pyrkisi johonkin ”historialliseen”, jonka laaduista emme ole kaikilta osin perillä.

Vaikka konserttia ei voi kutsua varsinaisesti surrealistiseksi, sen aikana käytettiin muutamia surrealismille tyypillisiä havaintoon vaikuttavia keinoja. Ilmoittamalla (konsertin otsikossa), että soittamalla keskeytän tilan suhteellisen hiljaisuuden sisältämän kahinan ja lievän hälinän, muutin konserttitradition pe-



Kuva 4. Näkymä Kampin Hiljaisuuden kappelin sisältä. Kuva: Assi Karttunen.

rusasetuksia ja niistä kumpuavia odotuksia. Filosofi Timo Kaitaro (2008, 95–96) käsittelee surrealistien käyttämiä menetelmiä nimenomaan todellisuudessa ilmenevien odottamattomien kytkentöjen ja kuin uusina avautuvien näkymien taiteena. Tilan äänten ennakoimattomuus vei minut tilanteeseen, jossa surrealistiselle taiteelle ominaisesti materia, eli tässä tapauksessa tilan oma soivuus ja tilassa kuultu häly, on autonominen, soittamisestani riippumaton muuttuja (ransk. *l'autonomie des matériaux artistiques*). Konsertin osaksi otetut esitystilan odottamattomat äänet muuttavat auditiivista odotushorisonttiamme. Kaitaro (2008, 105) ottaa esiin tämän ennalta arvattavien ja tavanomaisten odotusten purkamisen (ransk. *désautomatiser*) yhtenä surrealistien käyttämistä havaintoomme vaikuttavista menetelmistä. Kuten konsertin otsikossa luvattiin, hiljaisuus alkoi yhä enemmän keskeyttää musiikin, mitä pidemmälle konsertti eteni. Kun musiikki loppui, oli hiljaisuuden vuoro vallata tilan äänimaisema. Koska hiljaisuuttakin käytettiin osana konsertin auditiivista materiaa, voisi sitäkin mahdollisesti pitää surrealistisena menetelmänä, jota André Breton kutsui aikoinaan nimellä *détournement*. Sananmukaisesti ”*détournement*” tarkoittaa kavallusta, suunnanvaihdosta tai -kaappausta ja anastusta, ja surrealistisessa mielessä tällä tarkoitetaan jonkin asian anastamista käyttöön, joka poikkeaa alkuperäisestä. (Kaitaro 2008, 100–101.)

Konteksti muuntaa kokemiamme *Les Pavots* -kappaleen merkityksiä

Minulta kysytään usein, miksi puhua esittämisen kontekstista, itse esittämisen *momentumista* (mitä, missä, milloin, miten). Tämä on saanut minut pohtimaan, mistä oikeastaan puhumme, kun oletamme puhuvamme musiikista. Yksi alussa mainituista tutkimuskysymyksistäni oli se, miten uusi esityskonteksti muuntaa mahdollisesti kokemiamme musiikillisia merkityksiä. Jos musiikki on irrotettu alkuperäisiltä juuriltaan, millä tavalla, jos ollenkaan, se saattaisi jatkaa elämäänsä?

Esittämistilanteen tilallispoeettinen luenta avaa sen merkityksellisyyttä hermeneuttisessa traditiossa. Jauss (1982, 139) kuvaa kolmea tulkinnallista vaihetta, joista ensimmäinen on ymmärtäminen (lat. *intelligere*), toinen tulkitseminen (lat. *interpretare*) ja kolmas soveltaminen (lat. *applicare*). Jauss itse on soveltanut menetelmäänsä analysoidessaan Baudelairin kuuluisaa runoa *Le Spleen de Paris* (1864). Jauss (1982, 140–141) pyrkii ottamaan tulkintaansa mukaan sen eittämättömän asian, että luennan kautta lukija tietyllä tavalla osallistuu taideteoksen syntyyn. Jauss (1982, 139) korostaa uudelleenluennan merkitystä. Ensimmäinen havaintoja rakentava luenta poikkeaa luonteeltaan toisesta luennasta, joka on jo retrospektiivinen ja ensimmäisen luennan muodostamaan odotushorisonttiin pohjaava, tulkitseva luenta. Tähän Jauss lisää kolmannen luennan, jonka tarkoituksena on kartoittaa historiallisen ennako-odotusten horisontin luonnetta. Omassa luennassani tulkitseen *Les Pavots* -kappaleen sisäänkirjoitet-

tua ja ulossoitettua gestiikkaa historiallisen taustan, oman kehollisen työskentelyn ja esitystilanteen tuomassa ristivalossa.

Ajattelen, että *Les Pavots* on kehollisella, metaforisella tavalla niin rikas, että jos se ei onnistu tavoittamaan kuulijaansa yhdellä tavoin, sisältää se vielä useita muita kerrostumia, joista voi nauttia. Unikko kukkana tarjoaa vain oman osansa tähän musiikin sisäisten ominaisuuksien vertauskuvalliseen ajatusleikkiin. Tahattoman huojunnan voisi tulkita olevan kuin ilmaus itse elämänkulun hallitsemattomuudesta. Kehämäinen, toistuva liike, johon usein viitataan eurooppalaisessa kirjallisuuden historiassa, kertoo perimmäisistä, kehoamme orientoivista vertauskuvista, jotka ovat kokemuksellisesti osa elämämme alkuvaiheita. Huumaus ja jopa myrkyllisyys, jonka Couperinin voitaisiin perustellusti sanoa säveltäneen itse musiikkiin harmonioiden barokkiestetiikassa (eli siinä, miten soitin viritetään barokkiseen viritysjärjestelmään) lyö läpi värisevien ja epäpuhtaasti eli voimakkaasti huojuvien duuriterssien kautta. Kappelissa korostunut kaikuisuus vain lisäsi tätä vaikutelmaa.

Kognitiotieteellinen metaforan tutkimus on tuonut mukanaan uusia keinoja tutkia musiikillisten vertauskuvien kehollista luonnetta. Huojumiseen, leijailemiseen ja kehämäiseen liikkeeseen liittyvät musiikilliset eleet eivät kuitenkaan ole tarkasti määriteltyjä, vaan vailla tarkkaa merkitystä. Mark Johnsonin ja George Lakoffin (1980, 14) mukaan tilallisesti orientoivat vertauskuvat puhuttelevat keho-mieltämme ”järjestämällä kokonaisia käsittekokonaisuuksia suhteessa toisiinsa”. Tämäntyyppiset metaforat orientoivat suhdettamme ympäröivään tilaan: ylös–alas, sisään–ulos, edessä–takana, syvä–matala sekä keskellä–reunalla. Artikkelissani olen soveltanut tätä ajatusta kehollisista metaforista musiikkiin, jolloin musiikilliset eleet kykenevät puhuttelemaan keho-mieltämme arkaaisella esikäsitteellisellä tavalla.

Jos musiikkiin kytköksissä olevat musiikilliset liikkeet, niin sanotut musiikilliset eleet, kykenevät toimimaan kehoamme orientoivina vertauskuvina, voisivat *Les Pavots* -kappaleen irtonaiset, tahdistamattomat, eriaikaiset ja leijailevat musiikilliset eleet kertoa keho-mielellemme ekyksissä olemisesta ja orientaation puutteesta. Musiikin kyky pitää sisällään vertauskuvallisia, kehollisia merkityksiä ilman, että niitä määritellään tarkasti, antaa sille tietynlaisen etulyöntiaseman suhteessa visuaalisiin taiteisiin ja runouteen, jotka nekin usein pyrkivät irrottautumaan tarkasti määriteltyistä merkityksistä (Born ja Hesmondhalgh 2000, 46). Merkitykset rakentuvat, syntyvät ja muuntuvat yhä uudelleen omassa kokemuksessamme. Esiintyjälle on luonnollisesti olennaisen tärkeää ottaa (esittämisen kautta) kantaa kappaleen kulloinkin rakentamiin merkityksiin.¹⁰

Johnsonin ja Lakoffin (1980) antamien vertauskuvien kategorisointeihin vedoten *Les Pavots* kehollistaa lähes kaikki tässä artikkelissa kuvatut ja toisiinsa

¹⁰ Musiikkitieteellisessä traditiossa ollaan tietoisia siitä, että esityksen ja kehollisuuden tutkimus erittelee ja analysoi musiikillisia ja kokemuksellisia laatuja, jotka eivät ole välttämättä luonteeltaan universaaleja, staattisia ja muuttumattomia. Tämä olennainen laadullisen tutkimuksen piirre tulee esiin mm. performatiivisuuden, esitystutkimuksen, kehollisuuden ja historiallisesti tiedostavan esittämisen tutkimuksen kautta.

limittyvät kategoriat. Sen vertauskuvat ovat olemuksellisia, rakenteellisia, suuntaavia eli orientoivia, käsitteellisiä, ja ne kykenevät jopa luomaan jatkuvasti uusia merkityksiä. Kategoriat tietenkin osittain läpäisevät toisensa.

Mielikuvien tai assosiaatioiden ketjut saattavat olla seuraavanlaisia:

- Un pavot, unikko kukkana* →
- Unikon kukan punainen väri viittauksena vereen →
- Veri elämää ylläpitävänä nesteenä →
- Kukka elävänä ilmiönä →
- Kukka kasvina, jolla on siten rajoitettu kyky liikkua →
- Kuvitteellinen tuuli tai ilmavirta kukkaa liikuttavana voimana →
- Huojuva liike harhailevana, eksyksissä olevana ja suuntaamattomana liikkeenä →
- Harhailu, irrallisuus ja eksyksissä olo "maailmassa olona" →
- Eksyksissä olo ja "epäorientoituminen" hämmäntävänä, pitkävetisenä ja järjettömänä →
- Elämäkulkua järjettömänä toistuvuudessaan →
- Unikon huumaavat ominaisuudet huimauksena, epäorientoitumisena, suunnan ja hallinnan menetyksenä, unena, unelmina ja kuolemana →
- Eksyksissäolo vanhenemisena →
- Eksyksissäolo elämänhallinnan menetyksenä →
- Eksyksissäolo irrottautumisena →
- Irrottautuminen elämän arvostamisena, vailla tarvetta kontrolloida sitä →
- Musiikillinen pohjattomuus (bassolinjan puuttuminen) ajalehtimisena →
- Hauras, ajalehtiva musiikki ilmassa leijailemisena →
- Bassolinjan osittaiset puuttumiset tyhjyyden tunteena →
- Oikean ja vasemman käden eriaikaisuus irrallisuuden tunteena →

Listaa voisi tietenkin jatkaa loputtomiin. Assosiaatioketjut ovat kullekin kuulijalle ominaisia ja merkityksellisiä suhteessa yksilön elämään.

Les Pavots -kappaleen merkityksellisyys rakentuu siis assosiaatioketjuista, jotka ovat kytköksissä ihmiselämän kierron kaikkein olennaisimpien ilmiöiden kanssa. Itselleni tulee jälleen kerran mieleen Sceaux'n linnan Aurinkopaviljongin kupolin fresko, siinä esitetyt vuodenaajat ja elämänsyklin ilmiöt. Kun tarkennamme pohdintaamme nimenomaan uuden kontekstin mahdollisesti generoimiin *Les Pavots* -kappaleen merkityksiin, pääsemme puhumaan kokemuksellisen tutkimuksen esityskontekstiin liittyvistä (kolmannen luentani) tuloksista.

Les Pavots -kappaleen merkityksellisyys rakentuu itselleni tämän konsertin, sen harjoittamisen ja kappaleen esittämisen myötä. Oma kokemuksellinen tulokintani ei tietenkään kerro mitään kuulijoiden yksilöllisistä kokemuksista. Lisäksi on muistettava, että kuvaamani merkitykset eivät ole välttämättä säveltäjän tarkoittamia merkityksiä tai säveltäjän alitajuisesti luomia merkityksiä. Huomionarvoista on se, että kaikki tässä kuvattu merkityksellisyys rakentuu vailla sanoja, *toimijat* (Masseyn käyttämässä merkityksessä), jotka jakavat kappelin tila-ajan, antavat samalla musiikille sen uudet merkitykset.

Luen kappaleen sisältämän merkityksellisyden liittyvän kuolemaan ja elämän huumasta luopumiseen. Artikkelin otsikossa mainitut ja tutkimustuloksina löytämäni unen, irrallisuuden ja huimauksen eleet toimivat omassa luennassani arkaaisina kehollisina metaforina. Lakoffin ja Johnsonin (1980, 14) aiemmin mainittua teoriaa soveltaen ne järjestävät ”kokonaisia käsittekokonaisuuksia suhteessa toisiinsa” ja kantavat siten myös uudessa esityskontekstissa. Uudessa tilassa ja tilanteessa ne kuitenkin kertautuvat ja laajenevat luoden uusia lisämerkityksiä, joista osa on varsin kaukana alkuperäisistä:

1) Uneen ja kuolemaan viittaavat keholliset eleet saavat uudessa esityskontekstissa rauhoittumiseen, hiljentymiseen, lepoon ja ekumeenishenkiseen uskonnollisuuteen viittaavia merkityksiä. Musiikki on tässä kontekstissa meditatiivista läsnäoloa hetkessä tai jopa terapeutista. Kappelin puinen sisustus, tilan pyöreys ja erityisesti lattialla olevat tyynyt korostavat näitä ikään kuin hoiva-alan ja parantamiseen liittyviä merkityksiä. Monet hakevat hiljaisista konserteista apua meluun ja stressiin, itsekin teen niin.¹¹

2) Irrallisuuden ja epätahtisuuden ele kertautuu laajemmassa mielessä irrottautumisena kappelin institutionaalista tehtävästä. Konserttini ohjelmisto ei ole tunnustuksellisen kristillistä. Se eroaa täysin Narinkkatorin hulinasta ja sanoutuu irti sekä alkuperäisestä että uudesta nykykontekstistaan. Konserttini on myös kertaluonteinen. Soittimeni tuodaan paikalle ja viedään pois konsertin jälkeen. Jopa soittimeni punainen väri on ristiriidassa kappelin hillittyjen puuseiniä, penkkien ja harmaiden tynnyjen suhteen.

3) Huimauksen leijuvat ja kehämäiset eleet laajenevat ja sulautuvat yhteen pyöreässä ja kaikuisessa esitystilassa koettuihin konserttitradition hienosiiniin sovelluksiin. Konserttini rikkoo tietoisesti monia konserttitraditiolle ominaisia piirteitä luoden siten jonkinlaisen kognitiivisen dissonanssin esittämisen ja konsertin kokemisen välille. Konserttipaikan identiteetti muodostuu osittain hallitsemattomaksi eläväksi organismiksi, jolla on omat sisäiset ristiriitansa. Konsertin osaksi otettu tilan kahina ja hälinä muuttavat auditiivista odotushorisonttiamme. Toisaalta konsertin osaksi otettu hiljaisuus, joka konsertin edetessä alkaa vallata auditiivista tilaa, on sekin osa ennalta arvattavien odotusten purkamista. Huimaus aiheutuu siis kuullusta todellisuudesta aukeavien uusien (surrealististen) kokemusten kautta.

¹¹ Lisäksi sekin on totta, että hiljaisuus on yksi modernin taiteen suuria kliseitä. Hiljaisuudesta puhutaan ”Cage-henkisesti” aina, kun halutaan vaikuttaa syvä-liseltä. Niin Cagekin teki, ja oli siinä aasialaisten esikuviansa jalanjäljissä. Olen myös itse puhunut hiljaisuuden retoriikasta useassa alustuksessani ja workshopissani Suomessa sekä ulkomailla.

François Couperin sävelsi *Les Pavots* -kappaleen viimeisinä elinvuosinaan, ja osaksi viimeistä, *27ième Ordrea*. Intiimi ja vaatimaton kappale on kypsän säveltäjän avuttoman filosofinen kommentti. Cembalokappaleiden perinteinen tehtävä oli toimia nuoria muusikkoja kouluttavana didaktisena ohjelmistona tai (joissain tapauksissa) osana liturgista musiikkia tai osana hovin rientoja; yhtäkään näistä perinteisistä, institutionaalisista tehtävistä ei ole enää nykykulttuurissa olemassa. Vaikka Couperinin musiikilla ei nyky-yhteiskunnassamme ole varsinaista institutionaalista tehtävää, on se osa elävää klassisen musiikin ohjelmistoa paljon laajemmassa mielessä kuin Couperinin omana elinaikana, jolloin sitä kuultiin vain lähinnä hovin tai kirkon piirissä.

Omassa luennassani tulkitsin *Les Pavots* -kappaleen sisäänkirjoitettua ja ulosoitettua gestiikkaa 1) historiallisen taustan, 2) oman kehollisen työskentelyni ja 3) esitystilanteen tuoman ymmärryksen kautta. Eleiden alkuimpulssit löytyvät jo Couperinin notaatiossa ja sen historiallisessa taustassa, ja toisaalta soittamisen aikaisessa notaation kehollisessa luennassani, johon myös liittyi oma analyttinen vaiheensa. Esityskontekstiin liittyvässä kolmannessa luennassani *Les Pavots* -sävellyksen esitykset keholliset metaforiset eleet aikaansaivat uusia merkityksiä, jotka kiteytyvät ekumeenisen rauhoittumisen tai terapeuttisen hiljentymisen, epäinstitutionaalisen antiestablishmentin ja toisaalta konserttitraditiota uudistavien, havaintoamme muuntavien esityskäytäntöjen vaikutuksen tiimoille. Ne ovat musiikillisina kokemuksina jotain yleisesti koetun ja yksityisesti koetun välimailla vaikuttavia ilmiöitä. Nämä keho-mieltämme orientoivat metaforat, musiikilliset eleet, saavat musiikin kuulostamaan tuoreelta vuosisadasta toiseen.

Retorisella ja kehollisella tasolla unta ja kuolemaa merkitsevät eleet eivät todennäköisesti kielellisty ilman erityistä lisäopiskelua vaan vasta musiikintutkimuksen kautta. Tämä akateeminen taso saa historiallisen musiikin todelliset *connoisseurit* kiinnostumaan. Musiikista tulee korkeataidetta, ja se nousee tasolle, jolla musiikin oletetaan käsittelevän syvällisiä ja hienostuneita asioita, joita luonnehditaan korkealentoisesti. Kappaletta soitetaan, ihailaan, ihmetellään ja se tulee asetetuksi jalustalle, jolla sitä tarkastellaan kuin egyptiläistä hieroglyfia. Tämä merkitys ikään kuin historian kerrostumista esiin nousevana ja vain osittain ymmärrettävänä viestinä on yksi *Les Pavots* -kappaleen uusista merkityksistä, jonka jakavat Couperinin musiikkia soittavat ja tutkivat tahot, joihin itsekkin kuulun. *Les Pavots*, kappale joka sävellettiin pääasiallisesti yksityisten hovipiirien viihdykkeeksi, mystifioidaan. Se on hiljainen, kuiskaava ääni menneisyydestä, jotain, mikä kaippaa selitystä kuin vanhan, osittain rikkoutuneen patsaan torso. Juuri se, että *Les Pavots* -kappaleeseen tuntuu sisältyvän piileviä merkityksiä, lisää sen vetovoimaa.

Konserttitradition päivittämisen ei aina tarvitse tarkoittaa vain sitä, että se koetetaan tehdä vetovoimaiseksi päälle liimatuin teknistä taituruutta, solistista tähtikulttia tai kilpailuhenkeä korostavin keinoin. Musiikin ei tarvitse olla teatteria, urheilua tai osa päivänpolitiikkaa. Usein hukkaamme olennaisimman eli itse

musiikin substanssista kumpuavat kerrostumat, jotka kyllä pystyvät välittämään omaa rikasta olemustaan, kun vain saavat siihen tilaisuuden. Lisäksi on tärkeää ymmärtää esiintyjänä ja kuulijana itse olevansa aktiivinen merkityksiin vaikuttava ja niitä generoiva tekijä.

Kirjoitus ei koskaan voi avata musiikkia siten, että itse musiikki tulisi tarpeettomaksi. Teksti ei siis korvaa musiikkia eikä siten muutu musiikiksi, mutta voi avata sen lähtökohtia ja kuvata sen olemusta. Artikkelin kirjoittaminen liittyy konserttini taiteilijälähtöiseen tutkimukseen ja siihen liittyvään kokemukselliseen tutkimukseen.

Jos paneudumme tarkastelemaan elävän esittämisen kontekstin laatuja, tulee musiikin historiallinen taso liitetyksi hetkeen, jota itse elämämme. Siten musiikki voi säilyä läpi vuosisatojen, kuten muutkin historialliset, yhteiskunnalliset ilmiöt, jotka huomaamattamme kohtaamme päivittäin.

Lähteet

Sävellykset

Couperin, François. *Pièces de claveçin I–IV*. Verkkolähde [http://imslp.org/wiki/Quatri%C3%A8me_livre_de_pi%C3%A8ces_de_clavecin_\(Couperin,_Fran%C3%A7ois\)](http://imslp.org/wiki/Quatri%C3%A8me_livre_de_pi%C3%A8ces_de_clavecin_(Couperin,_Fran%C3%A7ois)) [tark. 25.6. 2017].

Bernier, Nicolas 1745. *Cantate: Apollon, la Nuit et Comus, [avec symphonie]; L'Aurore, seconde cantate ou divertissement, avec symphonie (L'Aurore, Mercure et les Muses)*. Paris: chez Madame Vanhowe, Mr. Poilly, Mr. Neuilly. Verkkolähde [http://imslp.org/wiki/Cantates_\(Bernier,_Nicolas\)](http://imslp.org/wiki/Cantates_(Bernier,_Nicolas))[tark. 25.6. 2016].

Levytykset

Karttunen, Assi. 2014. *Beyond the river god: harpsichord works by Graham Lynch and François Couperin*. Divine Art dda 25120, 2015. CD.

Kirjallisuus

Aho, Marko. 2009. Gestures in vocal performance and the experience of the listener: a case study of extra-semantic meaning-making in the singing of Olavi Virta. *Popular Music* 28 (1): 33–51.

Austin, Gilbert. 2010 [1806]. *Chironomia, or, a treatise on rhetorical delivery*. Facsimile edition. London: Lightning Source UK Ltd.

Boileau-Despréaux, Nicolas. 1937 [1674]. *Ouvres poétiques/l'Art poétique*. Paris: Biblio-thèque Larousse.

Beaussant, Philippe. 1980. *François Couperin*. Paris: Fayard.

Born, Georgina ja David Hesmondhalgh. 2000. *Western music and its others*. Berkeley–London–Los Angeles: University of California Press.

Bartel, Dietrich. 1997. *Musica poetica*. Lincoln & London: University of Nebraska Press.

Chaouche, Sabine. 2001a. *L'Art du comédien: déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629–1680)*. Paris: Editions Champion.

- Chaouche, Sabine. 2001b. *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes: de l'action oratoire à l'art dramatique (1657–1750)*. Paris: Editions Champion.
- Clark, Jane ja Derek Connon. 2002. *The mirror of human life: reflections on François Couperin's Pièces de Claveçin*. London: Keyword Press.
- Dictionnaire de l'Académie française*. [1694]. Hakusana "nonchalance". Paris: Académie Française. Verkkolähde http://www.lexilogos.com/francais_classique.htm [tark. 25.6. 2017].
- D'Orléans, Charles. 2004. Balades. Kokoelmassa *Poésies de Charles d'Orléans*. Paris: M. Le Ministre de l'Instruction Publique. Verkkolähde <http://www.gutenberg.org/files/14343/14343-h/14343-h.htm> [tark. 25.6. 2017].
- Dupont-Logie, Cécile ja Serge Pitiot. 2000. *Le pavillon de l'Aurore: les dessins de Le Brun et la coupole restauré*. Paris: Somogy d'éditions d'art.
- Godøy, Rolf Inge ja Marc Leman. 2010. *Musical gestures: sound, movement and meaning*. New York: Routledge.
- Godefroy, Frédéric. 1881. Hakusana "nonchaloir". *Dictionnaire de l'ancienne française et de tous ses dialectes du IXe au XVe siècle*. Paris: F. Vieweg, Libraire Éditeur. Verkkolähde <http://micmap.org/dicfro/search/dictionnaire-godefroy/nonchaloir> [tark. 25.6. 2017].
- Gritten, Anthony ja Elaine King. 2011. *New perspectives on music and gesture*. Burlington, Vt.: Ashgate.
- Hatten, Robert. 2004. *Interpreting musical gestures, topics and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Jauss, Hans Robert. 1982. *Toward an aesthetic reception*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Ihde, Don. 2007 [1976]. *Listening and voice: phenomenologies of sound*. Albany: State University of New York Press.
- Jeppesen, Knud. 1992 [1939]. *Counterpoint: the polyphonic vocal style of the sixteenth century*. Käänt. Glen Haydon. New York: Dover Publications, Inc.
- Johnson, Mark ja George Lakoff. 1980. *Metaphors we live by*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Le Faucheur, Michel. 1657. *Traité de l'action de l'orateur ou de la prononciation et du geste*. Paris: Augustin Courbé.
- Kaitaro, Timo. 2008. *Le Surrealisme: pour un realism sans rivage*. Paris: l'Harmattan.
- Knust, Martin. 2007. *Sprachvertonung und Gestik in den Werken Richard Wagners: Einflüsse zeitgenoössischer Deklamations- und Rezitationspraxis*. Berlin: Frank & Timme.
- Le Guin, Elisabeth. 2006. *Boccherini's body: an essay in carnal musicology*. Berkeley & Los Angeles, CA: University of California Press.
- Massey, Doreen. 2008. *Samanaikainen tila*. Suom. Janne Rovio. Tampere: Vastapaino.
- Mellers, Wilfrid. 1987. *François Couperin and the French classical tradition*. London: Faber & Faber.
- Molière, Jean-Baptiste (Poquelin). 2015 [1669]. *George Dandin*. Paris: Théâtre Classique. Verkkolähde http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/MOLIERE_GEORGE-DANDIN.pdf [tark.25.6. 2017].
- Molière, Jean-Baptiste (Poquelin). *Le bourgeois gentilhomme*. Paris: Bibliothèque des Auteurs Classiques. Verkkolähde https://books.google.fi/books?id=1wswAAAAYAAJ&pg=PA3&lpg=PA3&dq=Moli%C3%A8re,+JeanBaptiste+%28Poquelin%29.+Le+bourgeois+gentilhomme.&source=bl&ots=35BU9HnSA_&sig=v3laaR4eF1Yw2lWOnuQZ0YI24qY&hl=fi&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=Moli%C3%A8re%20Jean-Baptiste%20Poquelin%29.%20Le%20bourgeois%20gentilhomme.&f=false [tark. 25.06. 2017].
- Monelle, Raymond. 2000. *The sense of music: semiotic essays*. Princeton: Princeton University Press.

- Oksala, Teivas. 2000. *Valikoima metamorfooseja: metamorphoses selectae*. Suom. Päiviö ja Teivas Oksala. Helsinki: Artipictura.
- Ranum, Patricia. 2001. *Harmonic orator: a guide to the phrasing and rhetoric of the melody in French Baroque airs*. New York: Pendragon Press.
- Torvinen, Juha. 2009. Mistä hiljaisuus kertoo? Kokemuslähtöisiä huomioita konserttihiljaisuuden merkityksistä. *Musiikki* 39 (3–4): 26–53.
- Tunley, David. 1982. *Couperin*. London: British Broadcasting Company.
- Tångeberg-Grischin, Maya. 2011. *The techniques of gesture language*. Acta Scenica 25. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Vadén, Tere ja Juha Torvinen. 2014. Musical meaning in between: ineffability, atmosphere and asubjectivity in musical experience. *Journal of Aesthetics and Phenomenology* 1 (2): 209–230.
- Wentz, Jed. 2010. *The relationship between gesture, affect and rhythmic freedom in the performance of French tragic opera from Lully to Rameau*. Universiteit Leiden. Verkkojulkaisu https://openaccess.leidenuniv.nl/bitstream/handle/1887/16226/Jed%20Wentz_Gest%20Aff%20Rhyth%20Freed%20correctedXXS.pdf?sequence=4 [tark. 25.6. 2017].
- Willner, Channan. 2007. *On irregularity in Baroque phrase rhythm*. Verkkolähde http://www.channanwillner.com/pdf/on_irregularity.pdf [tark. 25.6.2017].

Abstract

This article describes the ways musical gestures that are related to sleep, detachment and dizziness are transformed into a new sociocultural context.

According to the definition by Rolf Inge Godøy and Marc Leman (eds. 2010,13), *musical gesture* refers to musically related movement implying both the physical displacement of an object in a place and the mental activation of an experience. Gestures exist in the musical notation and in its live performance, and therefore they communicate the shared, pre-conceptual layers of experience.

The fundamental questions in my research project were: What material qualities the *Chapel of Silence* (the particular place of performance) provided to a context for a piece of (so-called) early music? What kind of musical gestures did I inevitably embody by playing *Les Pavots*, a harpsichord piece composed by François Couperin? Furthermore, in what ways did these bodily gestures communicate in the chosen contemporary performance context?

In order to achieve understanding of the new performing context and its performativity, I applied the theory of orientational metaphors to musical gestures. In line with Mark Johnson and George Lakoff (1980), the orientational metaphors speak to our mind-body by “organizing the whole systems of concepts in respect to one another” exactly like the musical gestures of sleep, detachment and dizziness.

My research included three readings. In the first reading I searched for musical-rhetorical sources relevant for the particular piece of music by asking, what kind of horizons of expectations *Les Pavots* created at the time it was composed. My second reading referred to the actual rehearsal period and related

findings. In the third reading I examined the new performing context of the *Chapel of Silence* at the centre of Helsinki.

Cembalisti Assi Karttunen (assi.karttunen@uniarts.fi) on erikoistunut esittämään ja tutkimaan barokkimusiikkia ja hän toimii muusikkona usein sekä vokaalimusiikin parissa että monitaiteisissa esityksissä. Hän työskentelee yliopistonlehtorina Taideyliopiston Sibelius-Akatemian DocMus-tohtorikoulussa sekä opettaa vanhan musiikin aineryhmässä cembaloa ja basso continuon soittoa. Karttunen on levyttänyt laajalti cembalo-ohjelmistoa (esim. Jubal, Alba, Divine Art -merkeille). Kotimaan lisäksi Karttunen on esiintynyt solistina Italiassa, Belgiassa, Englannissa, Irlannissa, Saksassa, Japanissa, Venäjällä, Eestissä ja Ruotsissa.

Lehden vuosikertoihin 2014–2016 vertaisarvioijina panoksensa ovat antaneet

Marko Aho
Esa Ala-Ruona
Pauli Annala
Juha-Matti Aronen
Andrew Bentley
Marcus Castrén
Louis Clerc
Anita Forsblom
Heidi Haapoja
Tuija Hakkila
Hanna Hakomäki
Jorma Hannikainen
Liisamaija Hautsalo
Olli Heikkinen
Yrjö Heinonen
Airi Hirvonen
Riikka Hohti
Marja-Liisa Honkasalo
Pia Houni
Erkki Huovinen
Matti Huttunen
Elina Hytönen-Ng
Vilma Hänninen
Seija Jalagin
Anu Juva
Antti Juvonen
Kari Kilpeläinen
Jyrki Komulainen
Annikka Konttori-Gustafsson
Maija Kontukoski
Petri Kuljuntausta
Vesa Kurkela
Meri Kytö
Antti-Ville Kärjä
Heikki Laitinen
Kalle Lampela

Kjell Lemström
Urve Lippus
Tapio Lokki
Minna Majjala
Markus Mantere
Heta Mulari
Veijo Murtomäki
Tomi Mäkelä
Jarkko Niemi
Ilkka Oramo
Janika Oras
Alfonso Padilla
Ari Poutiainen
Anna-Elena Pääkkölä
Leena Pääkkönen
Tuire Ranta-Meyer
Inkeri Ruokonen
Terhi Skaniakos
Ola Stockfelt
Lauri Suurpää
Pekka Suutari
Leena Syrjälä
Elina Tapio
Eero Tarasti
Milla Tiainen
Tuomas Tepora
Kalev Tiits
Juha Torvinen
Mikko Vanhasalo
Marjaana Virtanen
Timo Virtanen
Olli Väisälä
Lauri Väkevä
Susanna Välimäki
Laura Wahlfors

Sydämelliset kiitokset kotimaisen musiikintutkimuksen hyväksi tehdystä arvokkaasta ja tinkimättömästä työstä!

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. Artikkelikäsi kirjoitusten maksimipituus on 60 000 merkkiä, välilyönnit mukaan laskien. Maksimipituus voidaan poikkeuksellisesti ylittää, jos esimerkiksi artikkelin sisältö tai argumentaatorakenne sitä vaatii. Artikkelikäsi kirjoituksen loppuun lisätään englanninkielinen tiivistelmä artikkelin sisällöstä, kirjoittajakuvauksia ja sähköpostiosoite, joita on tarkoitus käyttää mahdollisesti julkaistavan artikkelin yhteydessä. Englanninkielisissä artikkeleissa tiivistelmä kirjoitetaan suomeksi.

Julkaistavaksi tarkoitettu käsi kirjoitus ja siihen välittömästi kuuluvat liitteet (esimerkiksi kuvatiedostot) toimitetaan ensin lehden toimitukseen (eli yhdelle lehden päätoimittajista) sähköpostin liitetiedostoina. Ennen käsi kirjoituksen 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 käsi kirjoituksen *Musiikki*-lehden kirjoittaja sitoutuu siihen, että käsi kirjoitusta ei ole jätetty tai jätetty samanaikaisesti julkaistavaksi muualla, sellaisenaan tai käännöksenä.**

Jos käsi kirjoitus soveltuu julkaistavaksi *Musiikissa*, se lähetetään ilman kirjoittajan nimeä vertaisarviointikerrokselle, jonka jälkeen kirjoittaja saa artikkelistaan kirjallisen palautteen mahdollisine parannusehdotuksineen. Tämän jälkeen kirjoittaja viimeistelee käsi kirjoituksen 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 käsi kirjoitusversiokin.

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 lohkolainassa 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. Verkko-lähde <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 sinfoniaista.*
- 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 eksistentialis-ontologisesta merkityksestä*. 25 €.
- AMF 27 Hautsalo, Liisamaija. 2008. *Kaukainen rakkaus. Saavuttamattomuuden semantiikka Kaija Saariahon oopperassa*. 25 €.
- AMF 28 Poutiainen, Ari. 2009. *Stringprovisation. A Fingering Strategy for Jazz Violin Improvisation*. Loppuunmyyty.
- AMF 29 Järviö, Päivi. 2011. *Laulajan sprezzatura, fenomenologinen tutkimus italialaisen varhaisbarokin musiikin laulaen puhumisesta*. 30 €.
- AMF 30 Tyrväinen, Helena. 2013. *Kohti Kalevala-sarjaa. Indentiteetti, eklektisyys ja Ranskan jälki Uuno Klamin musiikissa*. 30 €.
- AMF 31 Toivakka, Svetlana. 2015. *Alma Fohström. Kansainvälinen primadonna*. 20 €.
- AMF 32 Henriksson, Laura. 2015. *Laulettu huumori ja kritiikki J. Alfred Tannerin, Matti Jurvan, Reino Helismaan, Juha Vainion ja Veikko Lavin kuplettiäänitteillä*. 25 €.

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 Ostinatossa (ostinato.fi, puh. 09–443 116) ja Tiedekirjassa (puh. 09–635 177, s-posti: tiedekirja@tsv.fi). Julkaisuja voi myös tilata seuran sihteeriltä (s-posti: mts.toimisto@gmail.com). Hinnat alv. 0 %.