

Musiikki 3–4/2015

Sisällys

Vuosikerta 45, numero 3–4. Toimittaneet Ari Poutiainen, Juha Ojala ja Tuire Ranta-Meyer

Juha Ojala, Ari Poutiainen ja Tuire Ranta-Meyer: Musiikintutkimus ja bibliometriikka. Mitä ohjaavien päätösten perustana olevat aineistot kertovat musiikintutkimuksesta?	3
---	---

Artikkelit

Taru Leppänen, Pirkko Moisala, Milla Tiainen ja Hanna Väätäinen: Musiikin prosessuaalisuuden huomaaminen – Deleuzen ja Guattarin inspiroimia musiikkietnografisia tutkimuksia	12
Tiina Koivisto: 1300-luku: musiikillisen ajan vuosisata	33
Takemi Sosa: Narratiivinen tila ja temporakennelma Magnus Lindbergin teoksessa <i>Parada</i>	69
Kimmo Lehtonen, Antti Juvonen ja Heikki Ruismäki: Eheyttävät musiikkimuistot osana elämäntarinaa	101
Marianne Ahmaoja: Viisijakoisuus suomalaisuussymbolina suomalaisessa virsikirjassa 1800-luvulla	119

Arvostelut, lehti- ja katsaukset

Nuppu Koivisto: Ansiokasta orkesterihistoriaa (<i>Kimmo Korhonen: Sävelten aika: Turun Soitannollinen Seura ja Turun filharmoninen orkesteri 1790–2015</i>)	152
Heli Reimann: Jazz in Soviet Estonia from 1944 to 1953	154

Kannen kuva: Richard Faltinin merkinnät vuoden 1902 koraalivirsikirjaehdotuksen virteen 53 (KK Coll. 52, luetteloimaton osa, Marianne Ahmaoja).

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).

Toimituksen osoite: Musiikki-lehti, Suomen musiikkitieteellinen seura ry, Sibelius-Akatemia (T-talo), PL 30, 00097 TAIIDEYLIPISTO. **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). **Tilaushinnat:** Vuosikerta 40 euroa (Pohjoismaiden ulkopuolelle 45 euroa), irtonumerohinta 10 euroa (kaksoisnumero 20 euroa). Vanhoja vuosikertoja ja seuran julkaisuja välittää seuran sihteerin lisäksi Ostinato Oy, Tykistökatu 7, 00260 Helsinki, (09) 443 116, ostinato@ostinato.fi, www.ostinato.fi.

Musiikintutkimus ja bibliometriikka

Mitä ohjaavien päätösten perustana olevat aineistot kertovat musiikintutkimuksesta?

Juha Ojala, Ari Poutiainen ja Tuire Ranta-Meyer

Musiikintutkimuksen julkaisumäärät ovat kasvaneet, oli kyse sitten kotimaisesta tai globaalista mittakaavasta. Suomalaiset arvostavat humanistista tutkimusta ja pitävät sitä yhteiskunnan kannalta hyvin tärkeänä (Heikkilä ja Niiniluoto 2016), eikä tämä ole ainoastaan oppialan oma näkemys. Tiedebarometrin (2016, 44) mukaan yliopistojen ja korkeakoulujen humanistiseen alaan luotetaan enemmän (89 prosentilla luottamus hyvin tai melko suurta) kuin esimerkiksi teknisluonnontieteellisen alaan (76 %) tai sosiaali- ja terveysalaan (80 %). Humanistisista ja yhteiskuntatieteistä uskotaan myös olevan paljon hyötyä yhteiskunnan kehittämisessä (63 %). Vain viidesosa edellyttää humanistisilta tieteiltä käytännön hyötyä, jotta niitä pitäisi tukea (sama, 70).

Samaan aikaan kohtaamme tiede- ja koulutuspoliittisia rakenteellisen kehittämisen paineita – suoraan sanottuna leikkausuhkia ja vaatimuksia yhä tehokkaammasta tutkimustuotannosta. Vaikka elinkeinoministeri Olli Rehnin mukaan perustutkimuksen tekeminen on hyödyllistä, hänen mielestään on ”yhteiskuntana entistä tärkeämpää, että tehdään sellaista käytäntöön sovellettavaa tutkimusta, jolla on myös kaupallista merkitystä” (Yle 12.11.2015). Pääministeri Juha Sipilänkin mukaan ”yliopistojen on jatkossa tultava toimeen niukemmilla resursseilla”. Lisäksi hän on todennut, että ”julkisesti rahoitetusta tutkimuksesta on saatava entistä enemmän hyötyä.” (Yle 22.4.2016.) Suomen Akatemian *Tieteen tila 2014* -selvityksen keskeisten suositusten mukaan ”[y]liopistojen tulee nopeasti profiloitua tutkimuksessaan keskeisille vahvuusalueilleen ja niistä kumpuaaviin uusiin avauksiin”. Tämän vuoksi ”[t]arvitaan työnjakoa ja yhteistyötä, poisvalintoja ja pitkäjänteisiä panostuksia kunkin organisaation kannalta strategisiin alueisiin.” (Suomen Akatemia 2014, 40.) Seuraukset tiedämme: ”Samalla tavalla kuin orkideat pienet tieteenalat ovat käyneet harvinaisiksi ja osa niistä on jopa uhanalaisia” (Kahlos 2013; ks. myös Niiniluoto 2011). Enää 9 % suomalaisista pitää tutkimusrahoituksen määrää ylipäätään riittävänä (Tiedebarometri 2016, 49 ja 53). Ruotsissa valittu tie on toinen (Hellmark Knutsson 2016):

En del länder i vår omvärld har under de senaste åren tvingats göra kraftiga besparingar i sina statliga satsningar på forskning. Sverige ska inte följa den trenden. Regeringen har tagit ansvar för ekonomin och är fast beslutet att fortsätta investera i kunskap och kompetens för att stärka samhällsbygget.

Tässä on siis ilmeinen ristiriita. Tulosta on tehty ja silti monella alalla tutkimuksen taloudelliset resurssit käyvät yhä vähäisemmiksi. Onko kyse vain koko jul-

kista sektoria koskevasta rahoitusongelmasta vai ovatko toiset tieteenalat "tasa-arvoisempia" kuin toiset?

Kuten emerituskansleri Kari Raivio (2015, 23) on todennut, Suomessa ei ole *tiedeneuvonantojärjestelmää*, vaikka kansalaiset haluaisivat enemmän tutkittua tietoa päätöksentekoon. Jonkinlaiset perusteet tiede- ja taidepoliittisilla päätöksillä kuitenkin lienee. Esimerkiksi Suomen Akatemian tekemässä selvityksessä aineistolähteinä käytettiin vuosilta 2000–2012 koottuja Web of science -aineistoja (WOS) tieteellisillä julkaisukanavilla julkaistuista artikkeleista, kirjeistä ja katsauksista (article, letter, review).¹ Aineistojen pohjalta Tieteen tietotekniikan keskus (CSC) teki bibliometristä laskentaa. (Suomen Akatemia 2014, 44–45.) Myös opetus- ja kulttuuriministeriö on käyttänyt suomalaisen yliopistotutkimuksen tuottavuuden ja vaikuttavuuden raportoinnissa WOS-aineistoa, yliopistojen toimittamien julkaisutietojen rinnalla (OKM 2015). *Tieteen tila 2014* -selvityksessä todetaan, että "aineisto ei sovellu julkaisutoiminnan yksityiskoh- taisempaan tarkasteluun yhteiskuntatieteellisillä ja humanistisilla aloilla yhtä hyvin kuin useilla muilla tieteenaloilla" (Suomen Akatemia 2014, 45; ks. myös OKM 2015, 48). Muitakin tieteellistä tutkimusta indeksoivia palveluita on, kuten Scopus tai Google scholar.² *Musiikin* lukijoita kiinnostanee erityisesti kuinka musiikintutkimus näkyy näissä mittareissa. Millaista kuvaa ja millaista analyysiä tutkimuksen kentästä päätöksiä varten on tarjolla?

Web of science on monikansallisen, mediaan ja tiedonvälitykseen erikois- tuneen Thomson Reuters -yhtiön tuottama tietopalvelu, jossa yhdistyy kolme eri alojen viitetietokantaindeksiä: humanististen tieteiden (Arts & humanities citation index, A&HCI), luonnontieteiden (Science citation index expanded, SCI-expanded) ja yhteiskuntatieteiden viittausindeksi (Social sciences citation index, SSCI). Scopus on Elsevier-yhtiön tuottama monitieteinen viittaus- ja tiivistelmä tietokanta. Saadaksemme esille viime vuosina tapahtuneita muutoksia teimme kokeeksi WOS- ja Scopus-palveluihin hakuja – tässä yhteydessä vain ja ainoastaan music-alkuisilla hakusanoilla (music*) – rajaten tulokset vuosiin 2001–2005 ja 2011–2015.

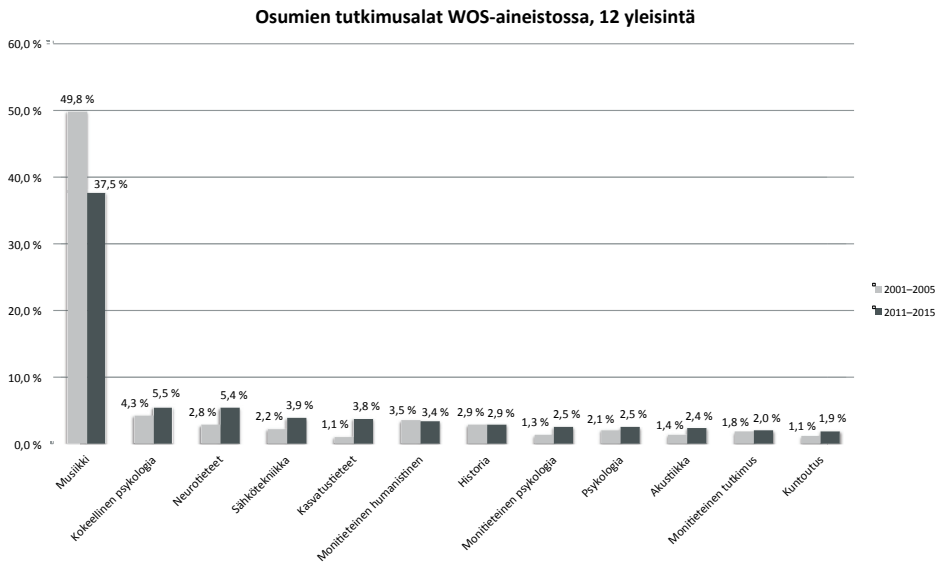
Vaikka syvällisempi selvitys olisi eittämättä tarpeen, jo näiden kahden viisi- vuotiskauden hakujen vertailu todentaa jossain määrin toisaalta tutkimuskentän muutoksia, toisaalta sen joidenkin aspektien vakautta. Yleisesti ottaen julkaisujen kokonaisvolyymi on kasvanut merkittävästi (WOS: 59 %, Scopus: 242 %). Vaikka kumpikaan palvelu ei juuri indeksoi kirjoja, näkyy suuntaus olevan kohti alkuperäisartikkelijulkaisemista. Niiden osuus on kasvanut (WOS: 14 prosenttiyksikköä, Scopus: 1,8 prosenttiyksikköä) samalla kun kirja- ja muiden arvioiden sekä konferenssijulkaisujen osuudet ovat laskeneet jonkin verran. WOS-aineis- tossa englannin asema on vahvistunut 77 prosentin osuudesta 85 prosenttiin. Saksan-, ranskan- ja italiankielisten julkaisujen absoluuttisetkin määrät ovat hie- man laskeneet ja prosenttiosuudet käytännössä puolittuneet (2011–2015 WOS-

¹ Web of science ja sen viittausindeksien A&HCI, SCI, SSCI nimet ovat Thomson Reuters -yhtiön tavaramerkkejä.

² Scopus on Elsevier B.V. -yhtiön rekisteröity tavaramerkki. Google scholar on Google inc. -yhtiön tavaramerkki.

aineistossa julkaisukielenä saksan osuus oli 7,5 %, ranskan 2,2 % ja italian 1,0 %). Tutkimuksen kansainvälistymisen merkinä julkaisukielten määrä on toisaalta kasvanut ja erityisesti itäisen Euroopan kielet näkyvät indekseissä enemmän kuin vuosituhannen alussa. Suomea sen sijaan ei näy mukana. Julkaisumaiden kahdeksan kärjestä Japani on pudonnut pois ja Kiina tullut tilalle Yhdysvaltojen, Iso-Britannian, Saksan, Kanadan, Australian, Ranskan ja Italian seuraan. Suomi sinnittelee kahdenkymmenen joukossa: WOS-aineistossa vakaalla 15. sijalla ja Ruotsin edellä, Scopuksessa Ruotsin jäljessä sijalla 19.

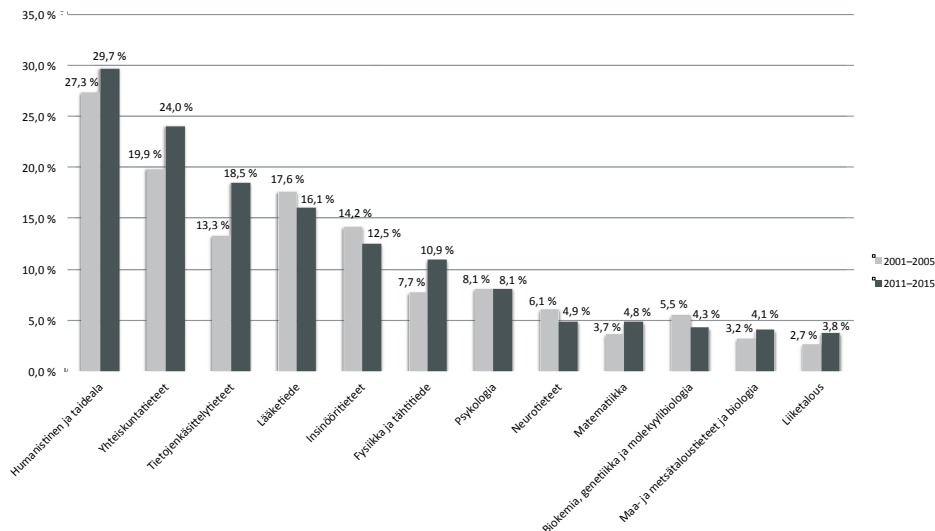
Musiikintutkimuksen ja sen bibliometriikkaan nojautuvan toiminnanohjauksen kannalta tärkeämpää lienee kuitenkin se, mille tutkimusaloille music*-hakuemme osumat näyttävät asettuvan. WOS-aineistossa musiikin alalle kategoroitujen tutkimusten osuus on vuosina 2011–2015 vain 37,5 prosenttia kun vuosina 2001–2005 se oli vielä puolet (kuva 1). Psykologian, teknisten ja kasvatustieteiden sekä monitieteisen tutkimuksen osuudet puolestaan näyttävät nousseen, vaikka ovatkin varsin pieniä. Mutta esimerkiksi psykologian alojen yhteenlaskettu osuus WOS-aineistossa on (laskentatavasta riippuen) kaksinkertaistunut ja on jälkimmäisellä jaksolla noin viidennes.



Kuva 1. Music*-hakuosumien tutkimusalat Web of science -aineistossa 2001–2005 ja 2011–2015. Yleisimmät 12 tutkimusala. Yhteensä 15 459 (2001–2005) ja 24 504 osuaa (2011–2015).

Scopus ei näytä indeksoivan musiikintutkimusta omaksi tutkimusalakseen. Scopus-aineistossa music*-hakuosumien jakauma on tasaisempi, ja kahden-toista yleisimmän tutkimusalan järjestyskin on pysynyt lähes muuttumattomana vuosien 2001–2005 ja 2011–2015 välillä: tietojenkäsittelytieteet ja fysiikka

Osumien tutkimusalat Scopus-aineistossa, 12 yleisintä



Kuva 2. Music*-hakuosumien tutkimusalat Scopus-aineistossa 2001–2005 ja 2011–2015. Yleisimmät 12 tutkimusala. Yhteensä 41 219 (2001–2005) ja 141 155 osumaa (2011–2015).

(jonka osana akustiikka) ovat nousseet ja – kenties ei niin yllättäen – kemia on pudonnut 12 yleisimmän alan joukosta liiketalouden nousun myötä (kuva 2). Tämän perusteella näyttää siltä, että Scopus-aineiston mukaan musiikkiin liittyvää tutkimusta julkaistaan hyvin aktiivisesti muuallakin kuin humanistisella ja taidealalla (arts and humanities).

Marc Leman kysyi (2008), kuka varasti systemaattisen musiikintutkimuksen. Hänen huolensa nousi siitä, että vuosituhannen vaihteen kieppeillä musiikkia tutkivien tutkijoiden määrä kasvoi rajusti ja muodosti hänen mukaansa uhkan systemaattisen musiikkitieteen silloisille tutkimuskäytännöille. Esimerkiksi teknisen ja neurotieteen tutkimus ajoi ohi musiikkitieteiden pienistä tutkimusresursseista. Samaan diskurssiin liittyen Richard Parncutt (2002) totesi:

[e]i vain saksalaista historiallista musiikkitiedettä vaan humanistisia tieteitä ja yliopistoja ylipäätään uhkaa sulkeminen ja laitosten yhdistäminen, professuurien täyttämättä jättäminen ja muut rahoitusleikkaukset. Tämän haasteen edessä meidän täytyy miettiä uudelleen musiikkitieteen olemassaolon tarkoitus ja päämäärät suhteessa muihin tieteenaloihin ja kansallisiin (kansainvälisiin) perinteisiin.

Tämänhetkessä korkeakoulujen rakenteellisen kehittämisen myllyssä pyöriville tämä voi kuulostaa uhkaavan tutulta. Onko aiempien tai olemassa olevien tutkimusperinteiden arvostamisessa ja niissä pitäytymisessä kyse muutosvastarinnasta vai kriittisestä ajattelusta? Onko niin, että rakenteellisen kehittämisen näkökulma on paikallaan, koska musiikintutkimuksen kenttä on purkautunut

tieteidenväliseksi ja monitieteiseksi sekä siirtynyt jopa muiden tieteiden alueille? Eikö se siis ole enää musiikintutkimuksen laitosrakenteissa kiinni?

Viitetietokantojen antama kuva näyttäisi antavan pontta tämän tapaiselle ajattelulle, mutta onko kuva oikea? Ovathan sekä Suomen Akatemia (2014, 7) että OKM (2015, 16) todenneet, että artikkeliviitetietokannat eivät sovellu humanistiselle alalle hyvin: tietokannat eivät suinkaan kata kaikkia tieteellisiä kausi-julkaisuja, eivätkä ne juuri lainkaan sisällä monografioita tai kokoomateoksia. Myös konferenssijulkaisujen osalta ”aineisto on puutteellinen, mikä vaikuttaa erityisesti sellaisten alojen julkaisumääriin, joilla merkittävä osa julkaisu-toiminnasta keskittyy tällaisiin julkaisukanaviin” (OKM 2015, 16). Niinpä ”tietokannan kattavuus on yhteiskuntatieteissä ja humanistisissa tieteissä vaihteleva, vaikka se lääketieteissä ja luonnontieteissä onkin yleisesti hyvä. Myös lehden ilmestymiskieli vaikuttaa: ylivoimainen valtaosa aineistosta on englanninkielistä, kun taas suomen ja ruotsin kielillä kirjoitettu tieteellinen materiaali ei juuri näy Thomson Reutersin tietokannassa” (sama, 17). Sama pätee esillä olleen Scopuksenkin suhteen, ainakin musiikintutkimuksen näkökulmasta. Miten eri tieteenalojen julkaisukäytännöt eroavat toisistaan, kun tarkastelun lähtökohdaksi otetaan itse tutkimus eikä tarjolla olevat tai käytetyt mittarit?

OKM:n työryhmässäkin toiminut Hanna-Mari Puuska on väitöstutkimuksessaan vastikään (2014) käsitellyt suomalaisten yliopistojen tieteenalojen välisiä eroja julkaisemisessa. Puuskan (2014, 52–53) mukaan lääketieteet ja luonnontieteet ovat vakiinnuttaneet julkaisutavat, joita lähinnä säätelee itse akateeminen yhteisö. Näillä aloilla artikkelijulkaiseminen hallitsee vahvasti: lääketieteissä peräti 93 prosenttia julkaisuista oli kausi-julkaisu-artikkeleita (tiedot vuosilta 2011–2012). Sen sijaan yhteiskuntatieteissä ja humanistisissa tieteissä julkaisutavat ovat monipuolisempia: artikkelijulkaisuja oli 42 prosenttia, konferenssijulkaisuja 12, artikkeleita kokoomateoksissa 44 ja monografioita 3 prosenttia. Aiempien tutkimusten perusteella tilanne on hyvin samanlainen esimerkiksi Norjassa ja Australiassa (Puuska 2014, 53–54).

Toinen merkittävä ero julkaisutavoissa on, että humanistisissa ja yhteiskuntatieteissä julkaistaan kotimaisilla kielillä suhteessa huomattavasti enemmän kuin niin sanotuissa kovissa tieteissä. Puuskan (2014, 55–58) aineistossa humanistisesta tutkimuksesta 53 prosenttia julkaistiin Suomessa, ja alan julkaisuista 39 prosenttia oli suomenkielisiä. Luonnontieteiden ja teknisten tieteiden vastaavat osuudet olivat 10 ja 4 prosenttia. Humanistisen tutkimuksen voidaan siten katsoa palvelevan erityisen hyvin kotimaista lukijakuntaa ja yhteiskuntaa.

Ei ole ihme, että WOS-aineistojen kattavuus erityisesti humanistisen tutkimuksen parissa näyttää olevan hyvin heikko: Puuskan tutkimuksessa (2014, 39–41) suomalaisten yliopistojen kaikista tieteellisistä julkaisuista (artikkeleista, konferenssijulkaisuista, kokoomateoksista ja tieteellisistä monografioista) WOS kattoi lääketieteissä 60 prosenttia, luonnontieteissä 44, teknisissä tieteissä 23 ja yhteiskuntatieteissä 9 prosenttia mutta humanistisissa tieteissä vain 4 % (taulukko 1).

Taulukko 1. WOS:n kattavuus suomalaisten yliopistojen eri tieteenalaryhmissä. (Puuska 2014, 41 mukaan, kirjoittajien suomennos)

	Kaikki tieteelliset julkaisut*		Englanninkieliset kausijulkaisuartikkelit	
	Julkaisujen määrä	% WOS:ssa**	Julkaisujen määrä	% WOS:ssa**
Luonnontieteet (ml. maa- ja metsä- tal.tieteet)	4 558	44 %	2 746	72 %
Tekniset tieteet (engineering)	1 543	23 %	545	65 %
Lääketieteet	2 856	60 %	2 243	77 %
Yhteiskuntatieteet	3 108	9 %	787	35 %
Humanistiset tieteet	2 336	4 %	349	26 %
Yhteensä	14 401	100 %	6 670	67 %

Lähde: Suomalaiset julkaisut WOS:ssa ja kahdeksan suomalaisen yliopiston julkaisurekisterit 2010 (OKM 2011).

* Artikkelit tieteellisissä kausijulkaisuissa, konferenssijulkaisut ja toimitetut kokoomateokset sekä tieteelliset monografiat.

** WOS-julkaisut sisältävät kaikki ne julkaisut SCI-, SSCI- ja A&HCI-tietokannoissa, jotka tutkimuksessa tunnistettiin kahdeksan suomalaisen yliopiston raportoitujen tietojen perusteella.

Perustuslainkin takaamasta tutkimuksen vapaudesta huolimatta toiminnanohjausjärjestelmä asettaa puitteet tieteelle ja taiteelle. Rahoituspelisäännöt ovat olemassa. Edellä oleva valottanee omalta osaltaan ristiriitaa tuottavaksi sekä luotettavaksi koetun tutkimuksen ja tutkijoiden kokeman ahdingon välillä. Rakenteellisen kehittämisen prosesseissa soisi päätösten pohjana olevien raporttien perustuvan todenmukaiseen kuvaan ja tieteenalojen tasavertaiseen kohteluun. Tehtävä ei kuitenkaan ole helppo, ja edellä oleva on vain raapaisu problematiikkaan. Itse asiassa tunnustamme, että lukijaa on edellä johdettu harhaan: julkaisuhan voi asettua samanaikaisesti usealle tutkimusalalle, eikä ainoa hakutermimme käyttö ollut suinkaan riittävä eikä paras mahdollinen.³ Tämä kuitenkin olkoon esimerkkinä siitä, kuinka tutkimuksen oikeudenmukainen arviointi edellyttäisi huolellista, kattavaa ja asiantuntevaa tarkastelua ja monipuolisuuden huomioimista. Erityisesti tulee pyrkiä huomattavasti paremmin erittelemään esimerkiksi missä muodossa tutkimusta (artikkelit, konferenssit, monografiat), millä kielillä, mille markkinoille (akateemiset, korporaatio-, poliittiset, ammatilliset vai yleiset markkinat, ks. Puuska 2014, 59) eri tutkimusaloilla julkaistaan ja on syytä julkaista. Vähintään yhtä tärkeää on tutkimuksen laadun ja vaikuttavuuden arviointi riittävän pitkällä aikavälillä: parin vuoden aikavälillä tapahtuva viittausindeksointi ei ota huomioon esimerkiksi sitä, että nyt tehtävään humanistiseen tai muuhun tutkimukseen voidaan viitata vuosi-

³ Esimerkiksi yksi kemian alalle asettunut tutkimus tuli osumaksi siksi, että sen 665 lähdeviittauksen joukossa oli kaksi tutkijaa, joiden nimissä esiintyy merkkinä "music".

kymmenten, jopa vuosisatojen kuluttua (ks. Adler, Ewing ja Taylor 2008, 6–7). Kvartaalitalouden, budjettivuoden tai vaalikaudenkaan aikajänne ei tyypillisesti riitä tutkimuksen vaikuttavuuden kunnolliseen arviointiin. Puuskan (2014, 106) mukaan tiedepolitiikassa harvoin otetaan huomioon tieteenalojen välisiä eroja, kuten erilaisia tehtäviä, yleisö- sekä rahoitusrakenteita, tutkimusaiheita ja julkaisutapoja. Puuskan mukaan (2014, 108) bibliometrinen indikaattoreiden kehitys on vaikuttanut tiedepolitiikan päämääriin sen sijaan että ne tukisivat politiikan päämäärien saavuttamista.

Tutkimuksen ja sen vaikuttavuuden arviointiin tarvitaan siis yhä parempia lähestymistapoja. Bibliometriset menetelmät ovat kustannuksiltaan edullisia ja ehkä nopeampiakin kuin laadullinen asiantuntija-arviointi. Arvioinnin kustannuksissa turhaan säästäminen voi kuitenkin olla ratkaisevan lyhytnäköistä. Koska arvioinnilla on välittömiä vaikutuksia musiikintutkimukseen, sen toiminnanohjaukseen, rakenteisiin ja resursseihin, sitä tulee tarkkailla valppaasti. Arvioinnilla on lisäksi valtavasti merkitystä sekä tutkimusalamme että – humanistisesta näkökulmasta – uskoaksemme lopulta myös ihmisen, yhteisöjemme ja suomalaisen yhteiskunnan kannalta. Yliopistojen ja muiden tutkimuslaitosten parissa olisikin välttämätöntä edelleen viljellä tutkimuksen arvioinnin kriittistä tarkastelua ja kehittää kaikki tieteenalat huomioivia hyviä arviointikäytäntöjä. Musiikintutkimuksen ja yhteiskunnan suhteista keskustellaan laajemmin *Musiikki*-lehden seuraavissa numeroissa. Siihen mennessä on ilmestynyt tarkasteltavaksemme myös Suomen Akatemian raportti tieteen tilasta vuonna 2016.

Käsillä oleva numero esittelee teemallisesti suomalaisen musiikintutkimuksen innostavan laajaa kirjoa ja ammattitaitoa. Poikkeuksellisesti tällä kertaa mukana on joitakin varsin laajoja artikkeleita. Syksyn kuluessa dosentti Tuire Ranta-Meyer on liittynyt mukaan lehdeksi toimitukseen yhdeksi päätoimittajaksi. Utterana tutkijana ja tekijänä hän on ehtinyt olla jo jonkin verran mukana käsillä olevan numeron toimitustyössä. Varsinaisesti sisällön ovat vielä toimittaneet Ari Poutiainen ja Juha Ojala.

Tämänkertaisen lehden aloittaa Taru Leppäsen, Pirkko Moisalan, Milla Tiaisen ja Hanna Väätäisen yhteisartikkeli. Yhdessä he ammentavat filosofien Deleuze sekä Guattari ajatuksista ja pyrkivät ymmärtämään musiikkia suhteisina tapahtumina, tekemisenä ja tulemisena. Tekijät osoittavat kuinka radikaali prosessifilosofia laajentaa ja rikastaa esimerkiksi käsityksiämme musiikin tekemisestä. Heidän mukaansa näin avautuu tuoreita mahdollisuuksia esimerkiksi etnografiselle musiikintutkimukselle.

1300-luvulla eurooppalaisessa musiikissa tapahtui monia uudistuksia. Monilla näistä oli kauaskantoisia merkityksiä. Tiina Koivisto paneutuu katsausartikkelissaan kyseiseen vuosisataan ja erityisesti siihen millaisia muutoksia ilmeni musiikillisen ajan käsittelyssä. Hän taustoittaa kehitystä mielenkiintoisesti esimerkiksi kyseisen vuosisadan filosofian, teologian ja yleisten tieteellisten näkemysten avulla. Erittelyssään keksipisteessä ovat eri maissa julkaistut traktaatit.

Takemi Sosa on puolestaan paneutunut perinpohjaisesti Magnus Lindbergin sävellykseen *Parada* (2001). Hän keskittyy teoksen musiikillisen narratiivin kuvaamiseen ja analysointiin. Narratiivin suhteen teoksen eri osuukien tempojen

suhde nousee merkittäväksi tekijäksi. Teoksen erittelyn lisäksi Sosa nostaa esiin kiehtovia Lindbergin sävellystekniikkaan liittyviä seikkoja. Artikkelissaan hän yhdistelee perinteistä musiikkianalyysiä ja semioottista tulkintaa.

Kimmo Lehtonen, Antti Juvonen ja Heikki Ruismäki tarkastelevat, kuinka musiikkia voidaan käyttää muisti- ja mielikuvien virittämiseen. Lähes kahdensadan osallistujan tutkimuksessa musiikkimuistojen kautta kertominen toimi merkityksellisenä tapana käsitellä – tässä tapauksessa – elämänkulun varjopuolen kokemuksia.

Marianne Ahmaojan artikkeli liitteineen jäsentää suomalaisen virsi-, koraali- ja koraalivirsikirjan muotoutumisen historiaa 1800-luvulta 1900-luvun puolelle. Erityisenä näkökulmana on, kuinka suomalaisuutta on tässä yhteydessä rakennettu viisijakoisuuden avulla.

Kirja-arviossaan Nappu Koivisto syventyy Kimmo Korhosen uuteen teokseen *Sävelten aika: Turun Soitannollinen Seura ja Turun filharmoninen orkesteri 1790–2015*. Kyseessä on laaja yleisesitys Turun orkesterihistoriasta ja sen jatkuvuudesta. Korhosen historiointi on selvästikin tarkkaa mutta samalla kiinnostavaa luettavaa.

Lehden loppuun olemme ottaneet mukaan vielä Heli Reimannin väitöskirja. Tutkimuksessaan Reimann paneutui Viron jazzhistorian tärkeään ajankaksoon, 1940-luvun loppuun ja 1950-luvun alkuun. Toisen maailmansodan päätyttyä Neuvostoliitto muutti melkein pä suopeaa suhtautumistaan jazziin ja alkoi rajusti rajoittaa kyseisen musiikin mahdollisuuksia myös miehittämissään maissa. Tätä muutosta Reimann erittelee esimerkiksi haastattelujen ja aikalaisdokumenttien valossa.

*Porvoossa ja Helsingissä Suomen 99. itsenäisyyspäivänä
Päätoimittajat*

Lähteet

- Adler, Robert, John Ewing ja Peter Taylor. 2008. Citation statistics. Corrected version. [S.l.]: Joint committee on quantitative assessment of research. Verkkolähde <http://www.mathunion.org/fileadmin/IMU/Report/CitationStatistics.pdf> [tark. 6.12.2016].
- Heikkilä, Tuomas ja Ilkka Niiniluoto. 2016. Humanistinen tutkimus on arvokasta ja hyödyllistä. *Tieteessä tapahtuu* 34 (6): 3–4.
- Hellmark Knutsson, Helene. 2016. Ministern: vi miljardsatsar på svensk forskning. *Svenska dagbladet* 17.9.2016. Verkkolähde <http://www.svd.se/ministern-vi-miljardsatsar-pa-svensk-forskning> [tark. 6.12.2016].
- Kahlos, Maijastina. 2013. *Orkideat kunniaan!* Helsinki: Suomen Akatemia. Verkkolähde <http://www.aka.fi/fi/akatemia/media/blogi2/2013/maiastina-kahlos1/> [tark. 6.12.2016].
- Leman, Marc. 2008. Systematic musicology at the crossroads of modern music research. Teoksessa *Systematic and comparative musicology: concepts, methods, findings*. Toim. Albrecht Schneider. Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, 24. Frankfurt am Main: Peter Lang. 89–115.

- Niiniluoto, Ilkka. 2011. Orkideat kukoistamaan. *Yliopisto* 59 (1): 15.
- OKM 2015. *Suomalaisen yliopistotutkimuksen tuottavuus ja vaikuttavuus: opetus- ja kulttuuriministeriön profiiliryhmän raportti*. Helsinki: Opetus- ja kulttuuriministeriö. Verkkolähde <http://www.minedu.fi/export/sites/default/OPM/Julkaisut/2015/liitteet/okm05.pdf> [tark. 6.12.2016].
- Parncutt, Richard. 2002. Interdisciplinary balance, international collaboration, and the future of (German) (historical) musicology. Teoksessa *Musik, Wissenschaft und ihre Vermittlung: Bericht zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung*. Toim. Arnfried Edler ja Sabine Meine. Hannover: Hochschule für Musik und Theater. 42–51.
- Puuska, Hanna-Mari. 2014. *Scholarly publishing patterns in Finland: a comparison of disciplinary groups*. Väitöskirja. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Raivio, Kari. 2015. Tutkimustieto päätöksenteon pohjaksi. *Tieteessä tapahtuu* 33 (6): 21–24.
- Suomen Akatemia. 2014. *Tieteen tila 2014: yhteenveto*. Helsinki: Suomen Akatemia. Verkkolähde <http://www.aka.fi/fi/tiedepoliittinen-toiminta/tieteen-tila/ajankohtais-ta/tieteen-tila-2014--yhteenveto-pdf/> [tark. 6.12.2014].
- Tiedebarometri. 2016. *Tutkimus suomalaisten suhtautumisesta tieteeseen ja tieteellistekniseen kehitykseen*. Helsinki: Tieteen tiedotus ry. Verkkolähde http://www.tie-teentiedotus.fi/files/Tiedebarometri_2016.pdf [tark. 6.12.2016].
- Yle 12.11.2015. Rehn: Yliopistotutkimuksesta saatava enemmän kaupallista hyötyä. Yle, uutiset, talous. Toim. Stina Brännare. Verkkolähde <http://yle.fi/uutiset/3-8450189> [tark. 5.12.2016].
- Yle 22.4.2016. Pääministeri: Yliopistojen tultava niukemmalla toimeen. Yle, uutiset, tiede. Toim. Markku Sandell. Verkkolähde <http://yle.fi/uutiset/3-8831183> [tark. 5.12.2016].

Musiikin prosessuaalisuuden huomaaminen – Deleuzen ja Guattarin inspiroimia musiikkietnografisia tutkimuksia

————— Taru Leppänen, Pirkko Moisala, Milla Tiainen ja Hanna Väättäinen

Kulttuuriselle musiikintutkimukselle ja etnomusikologialle on yhteistä musiikin ymmärtäminen kulttuuristen merkitysten esittämisenä. Tässä artikkelissa pyrimme sen sijaan ymmärtämään musiikkia suhteisina tapahtumina, tekemisenä ja tulemisena.¹ Tarkastelumme keskiössä ovat seuraavat kysymykset: Mitä tapahtuisi, jos musiikin ei ajateltaisikaan vain representoivan kulttuuria, maailmaa ja valtasuhteita? Voisiko musiikki kehkeytyä ja tehdä asioita osana mahdollisesti sekavia ja selkiintymättömiä todellisuuksia, jotka muodostuvat ja elävät monenlaisten prosessien, materiaalisuuksien ja merkitysten suhteina? Nämä suhteet voivat ilmetä esimerkiksi värähtelyjen ja tilallisuuksien, tuntemusten ja tunteiden, inhimillisten ja ei-inhimillisten toimijoiden, sanojen ja merkityksenantojen, ruumiillisten ja muiden liikkeiden sekä sosiaalisten järjestysten ja vallan välillä. Miten tällainen lähestymistapa muuttaisi musiikintutkimusta?

Yllä esitetyt kysymykset kumpuavat ranskalaisten filosofien Gilles Deleuzen (1925–1995) ja Félix Guattarin (1930–1992) sekä heidän teksteistään innoittuneiden tutkijoiden² ajattelusta. Deleuze ja Guattari kuuluvat vuoden 1968 jälkeeseen, länsimaista filosofiaa uudistaneeseen mannermaisten filosofien sukupolveen. Heidän työtään voikin luonnehtia yritykseksi haastaa transsendentaalista ajattelemisen tapaa. He hahmottelivat uudenlaista ontologiaa, joka ei perustu olemiseen vaan todellisuuden tapahtumallisuuteen: *tulemiseen*. Deleuze ja Guattari horjuttivat monia länsimaisen ajattelun keskeisiä jaotteluja ja käsitteitä, jotka koskevat esimerkiksi läsnäoloa, identiteettiä ja universaalien ideoiden maailmaa. Toisin kuin esimerkiksi Jacques Derrida, he eivät keskittyneet osoittamaan ja dekonstruoimaan tapoja, joilla käsityksiä transsendenssista, olemuksellisista identiteeteistä tai perustavista kahtiajaoista on ylläpidetty länsimaisen ajattelun järjestelmissä. Deleuzen ja Guattarin lähestymistapaa voidaan luonnehtia pikemmin affirmatiiviseksi³, sillä he kehittivät uusia käsitteitä

¹ Artikkelisi syntyi Suomen Akatemian vuosina 2011–2016 rahoittamassa ”Deleuze ja musiikintutkimus” -projektissa. Pirkko Moisalan tutkimustyötä on tukenut myös Svenska litteratursällskapet i Finland.

² Deleuzen ja Guattarin ajattelusta inspiroituneita tutkijoita ovat esimerkiksi Rosi Braidotti, Claire Colebrook, Rebecca Coleman, Elizabeth Grosz ja Brian Massumi.

³ Affirmatiivinen politiikka ei perustu aikaisempien väitteiden kumoamiseen vaan siihen, että aikaisemmasta toiminnasta otetaan käyttöön omaa politiikkaa vahvistavia elementtejä vaikka siihen suhtauduttaisiinkin kriittisesti.

toteuttamaan hahmottelemaansa prosessuaalista ontologiaa. Uransa alkuvaiheessa kirjoittamassaan teoksessa *Difference and repetition* (1994) Deleuze samastaa olemisen tulemiseen (ransk. *devenir*, engl. *becoming*) ja väittää, että länsimaisessa filosofiassa identiteetit ilmenevät eron toistoina. Deleuzen mukaan ihmissubjekteilla, filosofisilla ideoilla ja musiikillisilla muodostelmilla ei ole perusolemusta. Sen sijaan asioiden ja ilmiöiden oleminen koostuu prosessuaalisista, tilanteisesti aktualisoituvista, alituista muutosta sisältävistä ja avoimista tulemisen tavoista. Oleminen on siis seurausta eron jatkuvasta tulemisesta ja palaamisesta. (Deleuze 1994, 41 ja 55.)

Deleuzen ja Guattarin keskeiset ajatukset avaavat uusia mahdollisuuksia musiikintutkimukselle. Jos hyväksymme sen, että inhimillisten ruumiiden, muiden orgaanisten ja epäorgaanisten elämänmuotojen olemisen tavat samoin kuin kulttuuri ja musiikilliset ilmaiset ja ilmiöt ovat ajallisia ja prosessuaalisia tapahtumia, olemisen ja tulemisen välinen suhde muuttuu. Tällöin olemisen kategoria menettää selittävän voimansa ja muuntuu tulemiseksi. Deleuzen ja Guattarin tulemisen käsite onkin tämän artikkelin keskiössä. Käsittelemme sitä suhteessa kulttuurisen musiikintutkimuksen ajankohtaisiin keskusteluihin ja etnografisiin tutkimuksiimme.

Deleuzen ja Guattarin teoretisoinnit ovat kiinnostaneet yhä useampia musiikintutkijoita viime vuosikymmeninä (ks. Bogue 2001; 2003 ja 2004; Stivale 2003; Buchanan ja Swiboda 2004; Hulse ja Nesbitt 2010; Macarthur 2010; Redner 2010; Biddle ja Thompson 2013 sekä Campbell 2013). Jotkin heidän ajatteluaan hyödyntävistä tutkimuksista kuuluvat lähinnä filosofian oppialaan, eivätkä ne ota laajasti huomioon etnomusikologisia tai musiikkitieteellisiä keskusteluja (esim. Bogue 2003 ja 2004; Buchanan ja Swiboda 2004 sekä Biddle ja Thompson 2013). Seuraavassa esittelemme joitakin Deleuzen ja Guattarin ajatuksia hyödyntäviä musiikintutkimuksia. Katsauksemme ei ole kattava esitys, sillä tarkoituksenamme on ennen kaikkea selvittää oma positiomme suhteessa näihin tutkimuksiin.

Deleuze, Guattari ja musiikintutkimus

Deleuzen ja Guattarin ajattelua hyödyntävässä musiikintutkimuksessa on tähän mennessä keskitytty pääosin länsimaisen musiikin teoriaan ja musiikkifilosofiaan. Metodologisesti nämä tutkimukset ovat edustaneet enimmäkseen musiikin teoriaa ja musiikkianalyysia. Esimerkiksi Brian Hulsen ja Nick Nesbittin toimittamassa artikkelikokoelmassa *Sounding the virtual* (2010) keskitytään niin kutsutun länsimaisen taidemusiikin sekä jazzin analysoimiseen ja niitä koskevaan filosofiseen pohdintaan. Kokoelman lähtökohta on varsin lupaava. Sen tavoitteena on kyseenalaistaa Deleuzen filosofian avulla sellaista musiikin merkityksellistämistä, joka perustuu objektorientoituneisiin vertauskuviin tai joka olettaa kuulijan ja musiikin välisen kahtiajaon (Hulse ja Nesbitt 2010, xvi). Tästä huolimatta useimmat kokoelman kirjoittajista rajaavat aiheensa totunnaiseen

tapaan musiikkiteoksiin, joiden tekijöiksi määrittyvät vain säveltäjät. Musiikin käsittäminen suhteisena prosessina ei toteudu tällaisessa lähestymistavassa. Edward Campbellin teos *Music after Deleuze* (2013) puolestaan pyrkii osoittamaan, miten Deleuze ja Guattari ohjaavat huomion pois säveltäjän toiminnasta kohti musiikin muuttuvia ja vaihtelevia voimia. Vaikka Campbell väittääkin käsittelevänsä ”musiikin käsitteiden, sosiaalisten käytäntöjen, instrumenttien ja niiden soittotapojen kehityksen, musiikillisten järjestelmien, notaation, esityspaikkojen, musiikillisten instituutioiden, musiikin äänittämisen ja reproduktion, musiikin ja kirjallisuuden, kuvataiteen sekä filosofian ja muiden muiden tekijöiden” välisiä rihmastollisia suhteita (ibid., 36), hän päätyy tarkastelemaan ensisijaisesti musiikkiteosten ja niiden rakenteiden tilallisia ja ajallisia ulottuvuuksia. Tarkastelun kohteena on useimmiten länsimainen taidemusiikki. Partituurista löytyvät ja tunnistettavissa olevat musiikin rakenteet ovat merkittävässä asemassa myös Gregg Rednerin deleuzelaista elokuvamusiikin analyysia käsittelevässä kirjassa *Deleuze and film music* (2010), jossa hän kehittää kuvan ja musiikin yhtäläisesti huomioon ottavaa elokuvamusiikin analyysimenetelmää.

Näitä Deleuzen ja Guattarin ajattelusta ammentavia tekstejä yhdistää se, että musiikki ymmärretään niissä partituureina, säveltäjien tekeminä teoksina ja äänellisinä rakenteina. Erotuksena tällaisesta lähestymistavasta tarkastelemme tässä artikkelissa musiikkia musikoimisena (engl. *musicking*, Small 1998). Tällöin musiikki ilmenee tekoina, jotka kehkeytyvät tietyissä paikoissa ja tiettyinä aikoina ilmenevinä suhteiden joukkona. Christopher Smallin mukaan tekojen merkitys sijaitsee juuri suhteissa. Small ei tarkoita ainoastaan yksilöiden, yhteisöjen, inhimillisen, luonnollisen ja yliluonnollisen välisiä suhteita vaan myös niitä tapoja, joilla musikoimista mahdollistavat ja musikoinnissa muodostuvat suhteet toimivat malleina ja vertauskuvina uusille suhteille (ibid., 9). Musikoinnissa ei täten ole kyse ainoastaan musiikillisten äänten tuottamisesta, mitä Deleuzea soveltaneet musiikintutkijat eivät ole juurikaan ottaneet huomioon.

Deleuzen ja Guattarin ajatuksista ammentava Sally Macarthurin kirja *Towards a twenty-first-century feminist politics of music* (2010) resonoi musikoinnin käsitteen kanssa vaikka hän ei käytäkään tätä käsitettä. Hän tarkastelee musiikkia tekemisenä ja toimintana (kuten musiikkijuhlina), teoksina ja esityksinä. Hänen kirjassaan musiikin tapahtuminen liittyy yhteen moninaisten kulttuuristen ja institutionaalisten muuttujien kanssa.

Toisin kuin Macarthur ja muut edellä esitellyt tutkijat, keskitymme tässä artikkelissa siihen, miten Deleuzen ja Guattarin ajattelu voi auttaa tekemään etnografista tutkimusta uusilla tavoilla. Deleuzen ja Guattarin ajattelu on haaste etnografiselle musikoinnin tutkimukselle, mikä näkyy heidän tekstejään hyödyntävän ja tällaisia menetelmiä käyttävän musiikintutkimuksen vähäisyydessä⁴. Esittelemme viimeaikaisia ja tekeillä olevia tutkimuksiamme, jotka käsittelevät kuuroa rap-artistia, länsimaista oopperamusiikkia, kokeilevaa tanssia ja alkupe-

⁴ Tärkeän poikkeuksen muodostaa Charles J. Stivalen teos *Disenchanting les Bons Temps*, joka käsittelee cajunia äänten, liikkeiden, sanoitusten, tuntemusten, rodullisten jännitteiden ja paikkojen kohtaamisissa.

räiskansan naisten musiikin tekemisen prosesseja. Pyrimme näiden esimerkkien avulla osoittamaan, kuinka Deleuzen ja Guattarin filosofia ja erityisesti heidän tulemisen käsitteensä ovat auttaneet meitä ymmärtämään tutkimusaiheitamme uusilla tavoilla.

Laajennamme siis musikoinnin (Small 1998) käsitettä Deleuzen ja Guattarin ajattelun avulla. Pyrkimyksenämme on tavoittaa uudenlaisia musiikin ja musikoinnin huomaamisen ja käsitteellistämisen tapoja, joissa musiikki ymmärretään prosessuaalisina, moninaisina ja suhteisina tulemisina. Deleuzen ja Guattarin mukaan tulemisessa on kyse todellisuuden jatkuvasta prosessuaalisuudesta ja siitä, että todellisuus muuntuu jatkuvasti ilman alkuperää tai teleologista päämäärää. (Katso esim. Deleuze ja Guattari 1987, 250–251 ja 292–294 sekä Boundas 1994, 81–106.) Heidän mukaansa todellisuudella ei ole olemusta, joka olisi muutosten taustalla. Heidän ajattelunsa ei siis perustu olemuksellisille identiteeteille, vaan tulemiselle. Tulemisen käsitteen kautta tarkasteltuna maailma ilmenee ensisijaisesti prosessuaalisena: ihmissubjektit, musiikkiteokset ja kaikenlaiset olemisen muodot ovat olemassa ainoastaan tiettyssä ajassa ja paikassa ilmenevinä manifestaatioina, eikä näillä ilmiöillä ole minkäänlaisia ennalta määrättyjä olemisen tapoja. Deleuzelle ja Guattarille kaikenlaiset oliot – ihmiset, esineet, ideat, käsitteet, eläimet ja sosiokulttuuriset käytännöt – ovat erottamattomia suhteessa tulemisen prosesseihin. Ne ovat prosesseja.

Deleuzen ja Guattarin prosessiajattelu sisältää myös musiikkia koskevia esimerkkejä. Nämä jakaantuvat kahteen ryhmään. Yhtäältä Deleuze ja Guattari keskittyvät usein konventionaalisesti säveltäjiin ja taideteoksiin, erityisesti länsimaisen taidemusiikin kaanoniin kuuluviin sävellyksiin. He käsittelevät vain ohimennen musiikin esityskäytäntöjä. Toisaalta heidän lähestymistapansa ei rajoitu musiikkiin sellaisena kuin se usein ymmärretään eli ihmismuusikoiden tuottamien musiikiksi luokiteltavien äänten rakenteisiin (1987, 299–350). He laajentavat musiikin käsitettä Ronald Bogueen tulkinnan mukaan väittämällä, että musiikki on avoin rakenne, joka lävistää maailman ja jonka maailma lävistää (2003, 14). Laajimmillaan musiikki ei ole Deleuzelle ja Guattarille ”ihmisten etuoikeus: universumi, kosmos on tehty kestoäkeistä; musiikissa on kyse voimasta, joka lävistää yhtä lailla luonnon, eläimet, elementit ja aavikot kuin ihmiset” (1987, 309).

Toisin kuin suuri osa länsimaista filosofiaa, Deleuze ja Guattari eivät pidä inhimillisiä olemisen muotoja etusijaisina suhteessa muuhun elävään ja epä-organiseen maailmaan. Tulemisen käsite tunnustaa kaikki ne moninaiset ja toisistaan eroavat tavat, joilla ihmisruumiit, käsitteet, kielet, mikro-organismit, eläinlajit ja tietyt ympäristöt ovat olemassa prosesseina. Deleuzen ja Guattarin yhdessä kirjoittamassa teoksessa *A thousand plateaus* (1987) vilisee esimerkkejä erilaisista tulemisen tavoista (esim. sivuilla 7–8, 22–23, 39–74 ja 232–309). Tulemisen prosessit kytkeytyvät ja vaikuttavat toisiinsa mitä moninaisimmilla tavoilla muuntautuen samalla alati. Käsite *ei-inhimillinen* on erityisen keskeinen posthumanistisessa tutkimuksessa, jota tehdään tällä hetkellä monilla ihmis- ja yhteiskuntatieteiden aloilla. Sitä harjoitetaan enenevässä määrin myös äänen ja

musiikin tutkimuksen parissa.⁵ Tässä artikkelissa käytämme ei-inhimillisen käsitettä tarkastellessamme prosesseja, jotka ovat läsnä inhimillisissä – mukaan lukien musiikillisissa – tulemisen prosesseissa laajentuen inhimillisen yli johonkin, joka on enemmän kuin inhimillistä. Vaikka ei-inhimillinen on vain artikkelimme sivujuonne⁶, käsittelemme etnografisia tutkimuksiamme esitellessämme myös sitä, miten ei-inhimilliset toimijat osallistuvat musikoinnin prosesseihin.

Musiikki kulttuurisina teksteinä ja esityksinä

Luonnehtiessaan antologian *The cultural study of music* johdannossa kulttuurisen musiikintutkimuksen moninaista kenttää Richard Middleton (2003, 2) toteaa, että sen keskiössä on autonomisen musiikkikäsitteen kritiikki. On kuitenkin syytä pohtia, onko kaikenlainen kulttuurinen musiikintutkimus kuitenkin ollut tämän luonnehdinnan mukaista. Esimerkiksi musiikin tarkasteleminen teksteinä saattaa kantaa mukanaan muistumia musiikillisen autonomian tai ainakin teosestetiikan periaatteista.

Kulttuurinen musiikintutkimus on kuitenkin antanut tärkeitä työkaluja musiikkien merkityksen muodostumisen ja tietämisen tapojen tutkimiseen. Se lähestyy musiikkia teksteinä, jotka representoivat ja tätä kautta rakentavat sosiaalista todellisuutta tuottaessaan tietoa esimerkiksi sukupuolesta, seksuaalisuudesta, rodusta, etnisyydestä ja valtasuhteista (ks. Moisala ja Leppänen 2003). Musiikki ymmärretään kulttuurintutkimuksessa konteksteissaan määrittävänä ilmiönä, joka tarjoaa tietoa suhteistamme kulttuuriin ja maailmaan. Kulttuurinen musiikintutkimus pyrkiikin aina tuottamaan tietoa myös laajemmista kulttuurin rakenteista pysymättä ainoastaan tutkittavan musiikin tasolla. Lawrence Kramer (2002, 1) toteaa kirjansa *Musical meaning* alussa, että merkitys on musiikin historian perusvoima ja välttämätön käsite sen selvittämiseen, miten, missä ja koska musiikkia kuullaan. Kramerin muotoilema merkityksen käsite kiteyttää kriittisen ja kulttuurisen musiikintutkimuksen keskeisen perusoletuksen. Autonomiakritiikin lisäksi ajatus musiikista kulttuurisina, sosiaalisia ja kontekstisidonnaisia merkityksiä kantavana ilmiönä yhdistää kulttuurisen musiikintutkimuksen moninaista

⁵ Viimeaikaista posthumanistista tutkimusta edustavat mm. Haraway (2007), Wolfe (2009), Bennett (2010), Braidotti (2013) ja Grusin (2015). Ei-inhimillisten tulemistien ymmärtäminen on tärkeää luonnontieteellisten-tekniikkien ja ekologisten kriisien vuoksi. Nämä koskettavat kaikkia akateemisia tutkimusalueita.

⁶ Musiikkia on tehty ei-inhimillisistä luonnon äänistä länsimaisessa taidemusiikissa jo *musique concrète*n ajoista lähtien. Nykyään esitystaitteessa tarkastellaan laulavien ja ääntä tuottavien ihmisruumiiden ja kasvien suhdetta biodiversiteetin ja ekologisten kriisien kontekstissa (esim. *The algae opera*, Lontoo, vuodesta 2012 lähtien). Luonnon äänien osallisuutta musiikillisiin tapahtumiin on tarkasteltu vähintäänkin Steven Feldin (1982) tunnetusta, kalulien musikointia käsittelevästä tutkimuksesta lähtien.

kenttää, joka on luonut uudenlaisia musiikintutkimuksen kohteita, teoretisoimisen tapoja ja lisännyt ymmärrystä myös musiikin poliittisesta voimasta.

Angloamerikkalaisen kulttuurisen musiikintutkimuksen tunnetuimpiin edustajiin kuuluvat tutkijat Lawrence Kramer, Susan McClary, Rose Subotnik ja Richard Leppert toivat musiikkitieteeseen etnomusikologiassa jo 1960-luvulta lähtien vallinneen ajatuksen musiikin ja kulttuurin välisestä erottamattomasta yhteydestä (ks. Kramer 1990 ja 1996; McClary 1991 ja 2000; Subotnik 1995 sekä Leppert 1995). Heidän tutkimuksensa käsittelevät etupäässä länsimaista taidemusiikkia, ja he halusivat muuttaa sen tutkimisessa vallitsevia paradigmoja. He kritisoivat erityisesti kahta musiikintutkimuksessa vallitsevaa käytäntöä. Ensinnäkin he kohdistivat kritiikkinsä autonomiseen musiikkikäsitteeseen ja ehdottivat musiikin tarkastelemista kontekstuaalisena ilmiönä, jota ei voi erottaa kulttuurisista konteksteistaan, joita tutkimus osaltaan tulkinnoillaan rakentaa (Kramer 2002, 7). Musiikkia piti heidän mukaansa tutkia representaatioina. Toiseksi he väittivät, että musiikkiin liittyvät merkitykset eivät ole musiikin sisäisiä vaan ne muodostuvat aina suhteessa siihen aikaan, paikkaan, kulttuuriin ja tilanteeseen, joissa musiikkia kuunnellaan. Näiden perin etnomusikologisten ajatusten seurauksena länsimaistakaan taidemusiikkia ei enää voitu ymmärtää autonomisina teoksina vaan muuttuvina merkitysten järjestelminä (ks. McClary 1991).

McClary (1991, 19) ravisteli länsimaisen taidemusiikin tutkimuksessa havaitsemaansa tietämisen varmuutta väittämällä, että emme enää tiedä, mitä musiikki on. Etnomusikologit eivät kuitenkaan koskaan ole voineet nauttia samanlaisesta tietämisen varmuudesta suhteessa tutkimuskohteisiinsa kuin länsimaisen taidemusiikin tutkijat. Musiikkia kulttuurina ja kulttuurissa tarkasteleva etnomusikologinen tutkimus keskittyi 1980-luvulle asti etäkulttuurien tutkimiseen. Etnomusikologit ovat kysyneet, mitä musiikki merkitsee tietyssä kulttuurissa, yhteisössä ja kontekstissa eläville ihmisille sen sijaan, että he olisivat essentialisoineet musiikin parametreiltaan ennalta tiedetyksi ilmiöksi (esim. Merriam 1964; Herndon ja McLeod 1979). Etnomusikologia tutkii, mitä musiikki saa aikaan tietyille ihmisille tietyssä viitekehyksessä, ja mitä musiikiksi järjestetyt äänet tekevät näissä tilanteissa. Musiikkia on etnomusikologiassa tutkittu etnografisesti esityksinä, kulttuurin esityksinä ja representaatioina sekä kulttuurisina prosesseina (Moisala 2015). Etnomusikologia, musiikkia tekevän ihmisen tutkimus (Titon 1997) saattaisi kuitenkin myös hyötyä musiikin lähestymisestä immanenttien tapahtumien tulemisena, johon osallistuvat niin inhimilliset kuin myös ei-inhimilliset tekijät.

Jocelyne Guilbault (2005 sekä 2007) on muiden muassa kehittänyt edelleen etnomusikologian ja populaarimusiikin tutkimuksen aloilla ajatusta musikoimisesta suhteisena tapahtumana. Hän tarkastelee kehittämänsä ”auditiivisten kietoutumisten” (*auditive entanglements*) käsitteen avulla paikkojen, hetkien ja ilmaisumuotojen kytkeytymistä toisiinsa musiikillisissa käytännöissä. Auditiiviset kietoutumiset eivät siis ole ainoastaan musiikillisia tai kuultavissa olevia ilmiöitä, vaan ne muodostavat myös sosiaalisia suhteita, kulttuurisia ilmauksia ja poliittisia muodostelmia. (Guilbault 2005, 20–21.) Omassa etnografisessa tutkimuk-

sessaan Guibault tarkasteli Trinidadin karnevaalimusiikkia ”äänityönä”, johon sisältyy monenlaisia ulottuvuuksia: millaista työtä äänellä tehdään, millaiset materiaaliset ehdot mahdollistavat äänen tapahtumisen ja mitä ääni saa aikaan. Guibault analysoi, miten Trinidadin karnevaalimusiikki kutsuu esiin musiikillisen autenttisuuden, seksuaalisuuden ja mielihyvän merkitysjärjestelmiä, miten nämä merkitysjärjestelmät muovaavat uusilla tavoilla rodullisia ja etnisiä suhteita, ruumiin politiikkaa ja kansallista identiteettiä sekä miten ne auttavat muodostamaan uusia kulttuurisia muodostelmia moninaisten kuulumisen tunteiden rinnalle. (Guibault 2007.)

Kulttuurisen musiikintutkimuksen ja etnomusikologian edustajat ovat esittäneet lukuisia tärkeitä huomioita siitä, millä tavoin musiikki välittää symbolisesti sosiaalista todellisuutta ja osallistuu siihen. Seuraavassa kehittelemme kulttuurisen musiikintutkimuksen esiin nostamia kysymyksiä edelleen Deleuzen ja Guattarin ajatusten avulla. Hahmottelemme heidän ajattelunsa esiin nostamia haasteita ja kysymyksiä erityisesti suhteessa etnografiseen musiikintutkimukseen. Esittelemme omien tutkimustemme kautta niitä mahdollisuuksia, joita Deleuzen ja Guattarin ajattelu avaa etnografiselle musiikintutkimukselle tulemisen ja musikoinnin käsitteiden avulla.

Deleuzen ja Guattarin tulemisen käsitteen innoittamina ehdotamme myös, että musiikkia pitäisi lähestyä enenevästi inhimilliset ja ei-inhimilliset prosessit yhdistävillä tavoilla. Käyttämälläme ei-inhimillisen tulemisen käsitteellä on tietenkin läheinen suhde moniin eko- ja etnomusikologisiin tutkimuksiin (ks. Feld 1982; 1996, 91; 2000a; 2000b ja 2004; Guy 2009; Allen 2011 sekä Pedelty 2012). Tämänhetkinen yhteiskunnallinen, teknologinen ja ekologinen tilanne asettaa musiikintutkijoille uudenlaisia vaatimuksia. Meidän pitää miettiä, miten voisimme osallistua ekologisen ajattelun vahvistamiseen: voimmeko enää kohdella musiikkia ainoastaan inhimillisen toiminnan alueelle kuuluvana ilmiönä?

Teksteistä ja esityksistä musiikin ymmärtämiseen tulemisina

Kun kulttuurista musiikintutkimusta ja etnomusikologiaa tarkastellaan suhteessa Deleuzen ja Guattarin ajatteluun, jotkut näiden tutkimusalojen keskeisistä olettamuksista alkavat näyttää ongelmallisilta. Kulttuurinen musiikintutkimus asettaa keskeiselle sijalle merkityksen muodostumisen prosessit sekä ihmisen musiikillisen toiminnan ja toimijuuden. Pyrimme seuraavassa laajentamaan musiikintutkimuksen alaa kohdistamalla huomion musikoivien ihmisten lisäksi musiikillisten tapahtumien jatkuviin tulemisiin ja aktualisaatioihin, joissa ovat läsnä ruumiilliset ja materiaaliset, kineettiset ja taktiilliset, äänelliset ja visuaaliset, tilalliset ja ajalliset sekä sosiaaliset tekijät. Tällaista tutkimusta ohjaa ymmärrys asioiden, ilmiöiden ja ruumiillisuuksien suhteisuudesta ja affektiivisuudesta sekä todellisuuden heterogeenisestä rakentumisesta. Ruumiillisilla, materiaalisilla ja ei-inhimillisillä tekijöillä on myös tilanteisesti rakentunut toimijuus (katso esim.

Alaimo ja Hekman 2008, 7). Nämäkin toimijat osallistuvat erottamattomasti elämän ja todellisuuden rakentamiseen ja muuttumiseen.

Leppänen (tulossa 2017) on käyttänyt värähtelyn käsitettä tutkiessaan suomalaista kuuroa rap-artistia Signmarkia antaakseen mahdollisuuden uusille tulemisille suhteessa totunnaisiin käsityksiin musiikin tekijyydestä. Signmark kuvailee musiikkiaan kantaa ottavaksi party hip hopiksi. Hänen esityksensä ovat kaksikielisiä, niissä käytetään sekä viittomakieltä että puhuttua suomea tai englantia. Signmark viitto esiintyessään ja hänen kansaesiintyjänsä Brandon laulaa englanniksi. Signmark riimittää viittomia käyttämällä samankaltaisia käsimuotoja ja viittomia. Matalat taajuudet ja bassolinjat on Signmarkille tärkeä, koska hän aistii sen (tuntoaistillaan, kuulemisen sijasta) ja se auttaa häntä ajoittamaan viittomisensa. Hänen ilmeensä tuovat lisämerkityksiä viittomiseen, ja improvisaatio on tärkeää hänen esiintymisissään.

Jos musiikkia lähestytään musikoimisena, sen tekijyys on aina jaettava. Musiikointiin osallistuu sekä inhimillisiä että ei-inhimillisiä toimijoita, jotka eivät suoranaisesti tuota ääntä. Jopa yhden ihmisen laulaessa musiikointi koostuu laulajan ja hänen ruumiinsa lisäksi merkitysjärjestelmistä, ei-inhimillisistä toimijoista kuten teknologiasta, tilasta, värähtelyistä, äänimaisemista ja mahdollisesti myös kuulijoista. Signmarkin esityksissä tekijyys kuitenkin laajentuu erityisellä tavalla. Hänen esityksensä poikkeavat totunnaisten hip hop artistien musikoinnista siksi, että hän ei tuota ääntä. Signmarkin musikoinnin voikin ajatella koostuvan muiden tekijöiden ohella värähtelyistä inhimillisten ja ei-inhimillisten ruumiiden välillä. Deleuzen (2002, 39) ajattelussa rytmi liittyy kiinteällä tavalla tuntemuksiin. Hän toteaa, että ”tuntemus on värähtelyä”. Signmarkin esitysten osat, kuten esimerkiksi ääniaallot ja niiden tuottamat tuntoaistimukset ja teknologia vaikuttavat toisiinsa siten, että näiden erottaminen toisistaan on mahdotonta.

Signmarkin (22.1.2015) mukaan matalat taajuudet ja bassolinjat ovat hänelle erityisen tärkeitä. Vahvat värähtelyt auttavat häntä tuntemaan musiikin sekä ajoittamaan viittomisen ja lyriikat musiikin rytmiin. Musiikintutkija Steve Goodman (2012) ehdottaa, että äänen tutkijoiden pitäisi keskittyä äänen filosofian sijasta tutkimaan värähtelyllisten voimien ontologiaa. Signmark kuvailee, että hänen omin alueensa musiikissa on ”lyriikat, sanomat ja tuntoaistiin liittyvät musiikit. Niitä ovat juuri bassot ja värinät. Kuulen lisäksi joitakin melodioita. Pyrimme ottamaan mukaan ne melodiat, jotka kuulen.” (Mattila 2014.) Signmarkin musikoinnin tarkasteleminen värähtelyllisinä voimina ja tuntemuksina avaa uudenlaisia tulemisen mahdollisuuksia suhteessa totunnaisiin käsityksiin musiikin tekijyydestä. Näissä prosesseissa sekä inhimilliset että ei-inhimilliset toimijat, esimerkiksi värähtelyjä välittävät ja voimistavat teknologiat, ottavat kiinteästi osaa musiikin tekemiseen.

Deleuzen ja Guattarin tulemisen käsite kietoutuu ajatuksiin äänistä värähtelyllisinä prosesseina sekä ihmisten, koneiden ja moniaististen ilmiöiden jakamasta tekijyydestä. Todellisuus, jonka usein kuvittelemme muodostuvan suhteellisen pysyvistä entiteeteistä, koostuukin jatkuvasti liikkeessä olevista tulemisista. Kiinteinä pitämämme objektit, kuten esimerkiksi soittimet, koostuvat molekulaarisesti ajateltuna värähtelevistä fyysisistä hiukkasista. Pysyviltä

vaikuttavat musiikilliset säveltasot muodostuvat itse asiassa värähtelevistä ääni-aalloista. Ihmisruumiinkin uusiutuvat jatkuvasti biologisissa ja psykosomaattisissa prosesseissa, affektiivisten tilan muutosten kautta, sosiaalisissa tilanteissa sekä tilanteisesti ilmenevissä kyvyissä ja suhteissa. Deleuzen ja Guattarin (1987, 293) mukaan tuleminen tapahtuu aina keskellä. Tällä väitteellä he pyrkivät murtaamaan länsimaiselle ajattelulle tyypillisiä käsityksiä olemusten ja olemisen ensisijaisuudesta. Heidän mukaansa tuleminen ei määriy niiden pisteiden mukaan, jotka se yhdistää tai joista se muodostuu (ibid.) Sen sijaan tuleminen ohittaa pisteet ja ilmenee niiden keskellä. Asioilla ja ilmiöillä ei siis ole mitään alkupe-
rää, jonka jälkeen ne saavuttaisivat seuraavan pysähtyneen olemisen tilan. Ne ovat aina keskellä joko potentiaalista tai juuri tapahtuvaa muutosta. Tämä prosessuaalisuus muodostaa niiden olemisen tai pikemminkin tulemisen tavan.

Musiikissa tulemisia tapahtuu esimerkiksi silloin, kun musiikilliset tapahtumat, ilmaisut sekä ääniä tuottavat inhimilliset ja ei-inhimilliset ruumiit tulevat ja aktualisoituvat uusilla tavoilla uudenlaisissa musikoimisen tilanteissa. Macarthur (2010) tulkitsee tutkimuksessaan naisten säveltämään länsimaiseen taidemusiikkiin liittyviä merkitysjärjestelmien rakenteita musiikiksi tulemisena, liikkeenä pois vallitsevista musiikin olemisen ja tekemisen tavoista. Koska naisten säveltämä musiikki ei ole vielä täysin aktualisoitunut konserttisalien ohjelmistoissa, musiikiksi tuleminen voi tuoda esiin uudenlaista musiikkia ja uudenlaisia musiikin aktualisoimisen tapoja suhteessa länsimaisen taidemusiikkikulttuurin konventioihin. Macarthurin mukaan musiikiksi tulemistä voi ilmetä missä tahansa sellaisessa musiikissa, joka rikkoo musiikkikulttuurissa vallitsevia totunnaisia ja arvottavia binaarisia oppositiopareja.

Tulemiset ja aktualisaatiot eivät voi koskaan olla keskenään täysin samanlaisia. Inhimilliset ja ei-inhimilliset osallistujat, heidän identiteettinsä ja keskinäiset suhteensa muotoutuvat musikoimisen prosesseissa aina uusiutuvilla tavoilla, eri aikoina ja eri paikoissa. Erot ylittävät samuuden. Tulemiset ovat aina singulaarisia siitä huolimatta, että kulttuureissa ja yksilöiden elämässä muodostuu vakiintuneita tapoja ja säännönmukaisuuksia. Seuraavassa tarkastelemme eron keskeisyyteen ja singulaarisuuteen liittyviä kysymyksiä: Millaista on musiikki singulariteettina? Miten pitkälle konventionaalista käsitystä musiikista voidaan Deleuzen ja Guattarin ajattelun avulla venyttää? Kenen ruumiilliset, tietoteoreettiset ja poliittiset kyvyt lisääntyvät, jos musiikin käsitettä laajennetaan tällä tavalla?

Musiikki prosesseina ja elementtien kohtaamisina

Musiikin käsitteen laajentaminen prosessiksi ja vaihtuvien elementtien kohtaamisiksi on tärkeässä asemassa Tiainen tutkimuksessa, joka käsittelee länsimaista taidemusiikkilaulua ja oopperaa (Tiainen 2012; tulossa 2017). Hänen tutkimuksensa perustuu kenttätöyöhön ja haastatteluihin laulunopiskelijoiden parissa erityisesti *Cosi fan tutte* -oopperan harjoittelu- ja esitysprosessien aikana. Tiain-

nen tarkastelee Deleuzen ja Guattarin prosessiajattelun ja heidän ajatteluaan edelleen kehittävien tutkijoiden (esim. Massumi 2002; Manning 2009 ja 2013; Grosz 2001 ja 2005) avulla muusikoiden äänen tuottamisen ja esittämisen prosesseja. Muusikoita ja esittämistä on taidemusiikin tutkimuksessa ja teorioissa tarkasteltu paljon suhteessa säveltäjän tekijyyteen ja musiikkiteoksen käsitteeseen. Uusimmissa musiikin esitystutkimusta edustavissa hankkeissa (esim. Cook 2014) on eri lähestymistapoja, kuten esimerkiksi ruumiillisuuden analyysia ja havaitsemisen teorioita, yhdistäen lähestytty esityksiä luovina käytäntöinä, jotka tuottavat musiikin merkityksiä erityisillä tavoillaan (ks. myös Cook 2003; Abbate 2004; Cusick 1994). Niissä ei ole kuitenkaan hyödynnetty sellaisia prosessin ja suhteen teorioita, jotka auttaisivat syventämään ymmärrystä siitä, miten äänet ja musikoivat toimijat aktualisoituvat yhdessä ja (uudelleen) konstituivat toisiaan näissä tapahtumissa. Taidemusiikin esittämisen tutkimuksessa ei usein myöskään hyödynnetä kenttätyötä keskeisenä metodologiana (poikkeuksina tästä ks. Davidson ja Goode 2002; Davidson 2007; Virtanen 2007).⁷

Tiainen osoittaa, miten taidemusiikin tekemisen etnografisen tutkimuksen yhdistäminen prosessifilosofiseen ajatteluun tuo esille muusikkojen ja länsimaisen taidemusiikkikulttuurin avoimuutta tulemisille. Taidemusiikkikulttuurin ominaispiirteisiin kuuluvat tekninen ja esteettinen kurinalaisuus sekä uskollisuus teokselle, nuottikuvalle ja totunnaisille ohjelmistoille. Kun taidemusiikkikulttuuria lähestytään prosessifilosofian avulla tilannekohtaisina tapahtumisina ja tekoina, se osoittautuu dynaamiseksi ja ennakoimattomaksi kulttuuriksi, jonka tapahtumisen ”keskellä” kohtaavat mitä moninaisimmat tekijät. *Cosi fan tutten* produktiossa näitä tekijöitä olivat esimerkiksi laulajien ruumiin- ja tapamuisti, asentoaistiin liittyvät kokemukset, populaarimusiikista lainatut improvisoidut tanssivaikutteet sekä lauluäänien ja laulavien ruumiiden suhde kulloiseenkin akustiseen ja sosiaaliseen tilaan. Laulajat kertoivat hätkähdyttävistä ruumiin muuttuviin kykyihin liittyvistä kokemuksistaan siirtyessään tilasta toiseen sekä yhteisöllisen musiikin tekemisen avaamista mahdollisuuksista. Tutkimus tuo ilmi, miten esiintymispaikkojen ja -tilojen ei-inhimilliset materiaalisuudet ovat nekin aktiivisia toimijoita niissä suhteissa, joissa laulajat tuottavat ääntä ja joissa nämä äänet koetaan. (Tiainen 2012, 152–154.)

Tiainen havaitsi kenttätyötä tehdessään myös, että kokeilu on olennainen osa länsimaista taidemusiikkikulttuuria. Esimerkiksi laulutunnit ja tuleminen niissä koostuvat ruumiinosien liikkeisiin liittyvistä kokeiluista, opittujen äänen tuottamisen tapojen poisoppimisesta, välittömässä tulevaisuudessa tuotettaviin ääniin valmistautumisesta ja sanallisten ohjeiden voimasta muovata musiikillisia tekoja. Ääni aktualisoituu eri tavoilla, kun laulajaa ohjeistetaan kuvittelemaan ruumistaan esimerkiksi kotkana tai puuna. Näyttämöllä kokeilu sisältää monenlaisia affektiivisia ulottuvuuksia. Deleuzen ja Guattarin ajattelusta innoittuneen

⁷ Nicholas Cook tutkii kirjassaan *Beyond the score: music as performance* (2014) länsimaista taidemusiikkikulttuuria ja laajentaa musiikkiteieteellistä ymmärrystä musiikista kirjoittamisena tarkastelemalla sitä toimintana, joka tuottaa merkityksiä ajassa. Hän käsittelee monien muiden tutkimusmenetelmien lisäksi myös etnografiaa esityksen tutkimisen menetelmänä.

kulttuurintutkija Brian Massumin (2009) mukaan affekti on laadullinen muutos mielessä tai ruumiissa (tai molemmissa): toisenlainen tai uudistunut olemisen tapa ja toimimisen mahdollisuus, joka kehkeytyy aina ruumiiden ja toimijoiden välisissä suhteissa. Deleuzen affektin käsite periytyy Baruch Spinozalta (1632–1677), jonka ajattelu inspiroi Deleuzea ja Guattaria. Affekti on yksilöiden tai yhteisöjen mielisissä ja ruumiissa tapahtuva muutos, joka koskee kykyjä ja toimintaa, kytkeytymisiä, kokemuksia sekä ajattelua. Affekti on koettu tilan muutos, jossa nykyisyys yhdistyy tilannekohtaisella tavalla menneisyyden kokemuksiin ja niiden uudelleen aktivoitumiseen. Eräs *Cosi fan tutte* -produktiossa mukana ollut laulaja esimerkiksi kertoi haastattelussa, että vaativan koloratuuriaarian esittämistä helpotti merkittävästi muiden esiintyjien fyysinen läheisyys lavalla aarian kuluessa (Tiainen 2012, 172). Tätä kykyä lisäävää läheisyyttä voidaan myös tarkastella osana deleuzelaista affektiivista koostetta, jossa *Cosi fan tutte* aktualisoitui tutkitussa produktiossa.

Tiainen kehitti *laulajaksi-tulemisen* käsitteen tarkastellakseen klassisen laulajuuden ja oopperaesityksen kehkeytymisiä. Laulajaksi-tuleminen merkitsee musiikin ymmärtämistä prosesseina, jotka ovat laululähtöisiä ja immanentisti kontekstisidonnaisia. Laulajaksi-tuleminen syntyy myös laulamisen ja esittämisen prosessien kohdatessa Deleuzen ja Guattarin ajattelun. Transendentit kategoriat, kuten perinteiset säveltäjän ja musiikkiteoksen käsitteet, ovat läsnä yhä edelleen länsimaisessa taidemusiikkikulttuurissa ja laulajienkin toiminnassa. Deleuzeen, Guattariin ja heidän ajatteluun lähellä oleviin teoreetikoihin tukeutuen (ks. Massumi 2002; Manning 2009 ja 2013; Grosz 2001 ja 2005) Tiaisen tutkimus kuitenkin osoittaa, että taidemusiikkikulttuuri on avoin yhteyksien, ilmenemisten ja muutosalttiiden säännönmukaisuuksien maailma pikemmin kuin pysyvien identiteettien ja totuuksien määrittelemä suljettu ja hierarkkinen kulttuuri.

Musiikillisten tulemisten huomaaminen

Kathleen Stewart kirjoittaa teoksessaan *Ordinary affects* (2007) erityisestä huomaamisen periaatteesta, joka koskee tutkijaa ja häntä ympäröivää maailmaa. Huomaaminen (*noticing*) on Stewartille metodologinen käsite ja kokeilu, jolla hän pyrkii valottamaan uudenlaisia tietämisen, suhteutumisen ja maailman luomisen tapoja (2007, 7–28; ks. myös Coleman ja Ringrose 2013). Huomaaminen kohdistuu siihen, miten jotain on ehkä tapahtumaisillaan tai miten jotain tapahtuu eri tavalla kuin aikaisemmin. Tämän ajatuksen inspiroimina ehdotamme musiikintutkimuksen siirtymistä musiikin tietämisestä musikoinnin huomaamiseen. Pohdimme, miten ennakoimattomien tulemisten ja niitä seuraavien eihinimillistenkin singulaarisuuksien tutkiminen voisi laajentaa ymmärryksiä musiikista ja musiikin tutkimisen metodologioista.

Huomaaminen tarkoittaa meille avoimuutta havaita erityisen tulemisten ja suhteissa tapahtuvien musikoitien singulaarisuuksia. Määritelmämme mukai-

lee Deleuzen ja Guattarin kirjoituksia käyttäviä sosiologeja Rebecca Colemania ja Jessica Ringrosea (2007, 4), jotka myös soveltavat Stewartin huomaamisen käsitettä. Huomaaminen tarkoittaa musiikkien, niitä muodostavien suhteiden ja musiikintutkimuksen metodologioiden uudelleen kartoittamista yhdessä Deleuzen ja Guattarin filosofian ja tulemisen käsitteen kanssa. Tulemisiä ja niiden suhteissa muodostumisia ei voi singulaarisuutensa vuoksi tietää etukäteen, eikä niitä voi myöskään pelkistää ennalta tunnistettuihin kulttuuriin tai analyttisiin piirteisiin. Huomaaminen ei siis tarkoita jo olemassa olevien identiteettien ja rakenteiden tunnistamista singulaarien tilanteiden taustalla. Metodologisena ohjenuorana siinä on enemmänkin kyse avoimuudesta erilaisuudelle ja eroille. Tämä vaatii tutkijalta avoimuutta sellaisille suhteille ja toimijuuksille, joita tietyt aktualisoitumiset saattavat sisältää. Näin määriteltynä huomaaminen voi olla tehokas metodologinen väline, jonka avulla voimme elvyttää ymmärrystämme siitä, mitä musiikit voivat olla, mitä ne voivat tehdä ja miten ne tulevat.

Kerätessään kenttätyömateriaalia liikeimprovisaatiota käsittelevään ja taiteellisesti suuntautuneeseen tutkimukseensa Väätäinen (tulossa 2017) käyttää kokeilemista musikoinnin huomaamisen menetelmänä Deleuzen ja Guattarin filosofian avulla. Hänelle kokeileminen tarkoittaa yhtäältä tutkimuksen osallistujien ideoiden saavutettavaksi tekemistä Deleuzea ja Guattaria käyttävälle tutkimukselle ja toisaalta heidän käsitteidensä saavutettavaksi tekemistä osallistujille. Se tarkoittaa myös sellaisten skenaarioiden kehittämistä kenttätyötilanteita varten, jotka mahdollistavat kenttätyön suunnittelun ja tutkimusaiheiden analyysin yhdessä osallistujien kanssa.

Tällaisessa osallistavassa tutkimuksessa osallistujien kenttätyötilanteissa käyttämistä liikkeistä kehitetään analyttisiä välineitä ja niitä tutkitaan Spinozan ja Deleuzen muodostamassa viitekehyksessä yhteisten käsitteiden muodostamisen tapoina. Yhteiset käsitteet sijaitsevat silloin tanssin ja filosofian välissä. Ne ovat ideoita, jotka mahdollistavat ruumiinliikkeiden ja filosofisten käsitteiden lähentymisen ja mukautumisen toisiinsa sekä niiden toimimisen toistensa kanssa analyysissa. Deleuze (1988, 119) ymmärtää Spinozan yhteiset käsitteet ”hyvien kohtaamisten järjestämisen, todellisten suhteiden aikaansaamisen, voimien muodostamisen, kokeilemisen taiteeksi”. Yhteisten käsitteiden muodostaminen alkaa kyseisessä Väätäisen tutkimuksessa kohtaamisista, jotka ovat jossain mielessä voimaannuttavia osallistujille, ja vie kohti näissä kohtaamisissa mukana olleiden ruumiiden ominaisuuksien pohdintaa. Käsite kahden tai useamman ruumiin välisestä yhteisyydestä voi olla sanan lisäksi liikkumisen tai ongelman lähestymisen tapa. Yhteiset käsitteet voivat olla sekä kineettisiä että käsitteellisiä ideoita, jotka auttavat etnografia ja osallistujaa työskentelemään yhdessä. Niiden muodostaminen musiikin tutkimuksen tarkoituksiin yhden erityisen tanssikäytännön avulla on Väätäisen tapa yhdistää taiteellista ja tieteellistä tutkimusta.⁸

⁸ Deleuzen ja Guattarin ajattelua hyödyntävästä, taiteellisista metodeita käyttävästä musiikin ja tanssintutkimuksesta katso Tromans (2014) ja Damkjaer (2015).

Musikointien huomaamista voi tällaisessa kokeilevassa viitekehysessä ta-
pahtua tilanteissa, joissa ei ole mukana mitään äänitettyä tai elävää musiikki- tai
ääniesitystä tai joissa ei edes keskustella sellaisista. Ilman musiikkia tanssiminen
on tyypillistä esimerkiksi kontakti-improvisaatiossa ja siitä kehitetyssä liikeimp-
rovisaatiossa. Musikointien huomaaminen tällaisissa tanssilajeissa voi saada
monia muotoja: se voi olla huomion kiinnittämistä tanssimisen aiheuttamiin
ääniin kuten tanssijoiden hengityksen, vaatetuksen tai hyppyjen aikaansaamiin
ääniin, jalkojen töminään tai pyörätuolin pyörien natinaan lattiaa vasten. Se
voi myös tarkoittaa muutosten huomaamista tanssijoiden ja heitä ympäröivän
tilan välisissä suhteissa – varsinkin sellaisten muutosten, jotka liikauttavat tutki-
jan ymmärrystä musiikista ja ruumiista. Näissä kaikissa suhteissa on värähtelyjä,
rytmejä ja kertosakeitä.

Deleuzen ja Guattarin musiikin ontologiaa koskevassa analyysissään Grosz
(2008, 53) kirjoittaa, että ”musiikki on pakoviiva kodista, jonka kertosaie muo-
dostaa”. Tällä hän tarkoittaa sitä, että musiikki on Deleuzen ja Guattarin ajat-
telua mukaillen ”aina minoritaarista, tulemisen lohko, joka on myös äänen an-
tamista sosiaalisille vähemmistöille – naiseksi tulemista, lapseksi tulemista ja
eläimeksi tulemista” (ibid., 57). Tulemisen prosesseissa siirtyy, muuntuu sekä
paikantuu ”erityisiä värähtelyitä, jotka panevat esineitä liikkeeseen vanavedes-
sään ja jotka tuottavat sopusointuisia ja ristiriitaisia värähtelyvasteita” (ibid., 54).
Väätäisen tutkimuksessa värähtelyjen huomaaminen musikoimisen muotoina
– silloinkin kun nämä värähtelyt eroavat siitä, mitä olemme tottuneet kutsumaan
musiikiksi – tarkoittaa musiikin ja musikoimisen käsitteiden laajentamista kohti
liikkeen ja tulemisen käsitteitä. Huomaaminen vaatii uuden tyyppisiä kytkentö-
jä värähtelyn käsitteen ja musiikin ja musikoinnin käsitteiden välillä. Se edellyt-
tää kosketusaistin ja liikkeen käyttämistä kuuntelemisen ja näkemisen rinnalla.
Värähtelyt itsessään eivät ole aina havaittavia ihmisen silmälle ja korvalle. Ne
voivat nopeudeltaan, laajuudeltaan ja intensiteetiltään alittaa tai ylittää ihmisen
tietoisien havainnointikyvyn samalla, kun ihminen pystyy kuitenkin tuntemaan
niitä ruumiissaan.

Yhteenvetona edellisestä ehdotamme, että tulemisen, singulaarisuuden ja
huomaamisen käsitteet lisäävät ymmärrystä musiikeista ontologisesti rajaamat-
tomina merkityksinä ja materiaalisuuksina. Nämä käsitteet voivat rikastaa lä-
hestymistapojamme niihin vaikutuksiin, joita kirjoitetuilla, liikkeellisillä, taktii-
leilla ja kuultavilla musiikillisilla rakenteilla on laajempiin materiaaliin ja aisteja
koskeviin voimiin, kulttuurisiin ideoihin, ruumiilliseen toimintaan ja kykyihin,
todellisuutta rakentaviin suhteisiin sekä sosiaalisiin asenteisiin. Aikaisemmassa
kulttuurisessa ja feministisessä musiikintutkimuksessa on jo luonnosteltu uu-
denlaisia vaihtoehtoja musiikin ymmärtämiselle kulttuurisina teksteinä. Uraa-
uurtavassa artikkelissaan ”Feminist theory, music theory, and the mind/body
problem” (1994) Suzanne Cusick muotoilee sellaista musiikin käsitettä, joka ei
rajoitu musiikkiin teoksena ja objektina. Hän tekee tämän painottamalla musi-
ikin erottamattomuutta esittäjien toiminnasta ja kontekstuaalisista ruumiillisuuksista.
Musiikki on äänien ja ilmaisemisen tapahtumista, joka kytkeytyy musi-
koiden koordinoituihin ja samalla aina uudella tavalla toteutuviin ruumiillisiin

tekniikoihin. Nämä tekniikat viestivät esimerkiksi historiallisesti paikantuneista sukupuolihierarkioista ja -piirteistä.

Musikoinnin affektit

Deleuzen ja Guattarin sekä heidän ajattelustaan inspiroituneiden feministiteoreetikoiden Rosi Braidottin ja Elizabeth Groszin jälkiä seuraten pohdiskelemme myös musiikin ja ruumiiden erottamattomuutta affektiivisuuden käsitteen avulla. Affekti on ”puhtaasti transitiivinen” hetki tai ”välähdys”, jolloin jokin meitä – tai ei-inhimillisiä olioita – koskettava ilmiö tai tapahtuma aiheuttaa fyysisen, aistimellisen tai mentaalisen (tai molempien) muutoksen olemisessamme. Affekti uudistaa olemisen kapasiteetin: tuntemisen, ajattelemisen, toiminnan, osallistumisen ja liittymisen kyvyt (Deleuze 1988; Massumi 2002). Se siis viittaa tulemiseen. Kun ajattelemme musikoinnin ja ruumiin suhteita deleuzelaisen affektin käsitteen avulla voimme esimerkiksi kysyä, voisiko musikointia – auditiivisten tapahtumien vastaanoton ja merkityksenannon lisäksi – joskus myös lähestyä ensisijaisesti erilaisina liikkeinä: ruumiin osien liikkeinä, ruumiillisten kykyjen liikkeenä, liikkuvien ruumiiden, kuten esittäjien, kuulijoiden, yhteisöjen ja erilaisten materiaalisuuksien, esimerkiksi soittimien ja teknologian, muuttuvina suhteina sekä ei-inhimillisenä toimijuutena.

Moisalan (tulossa 2017) etnomusikologisen tutkimuksen kohteena on nepalilaisen vuoristokylän naisten musiikkiryhmä Āma Samuha. Tutkimuksessaan Moisala hyödyntää affektin käsitettä tarkastellakseen musikoinnin voimaa liikuttaa yhteisöä tiedostamattomalla tavalla. Tutkimuksessa affekti on ”transformoiva voima, muutoksen prosessi, joka väistämättä menee syvemmälle kuin se minkä tietoisuus käsittää tunteeksi” (Thompson ja Biddle 2013, 7). Hän lähestyy Āma Samuhan järjestämää musiikkitalannetta rituaalina eli ”dynaamisena voimakenttänä, jonka virtuaalisessa tilassa inhimillinen psykologinen, kognitiivinen ja sosiaalinen todellisuus muotoutuvat uudelleen” (Kapherer 2004, 51). Rituaali saa sen osallistujien suhteen jokapäiväiseen todellisuuteen muuttumaan; se voimaannuttaa heidät korjaamaan ja uudelleen rakentamaan elämismaailmansa (ibid.). Vaikka musiikkitalanne voi ulkoisesti näyttää vain toistavan jo tuttua mallia, Deleuzen näkökulmasta ”päättymätön paluu ei tuo takaisin ‘samaa’ vaan ainoa samuus, jonka palaaminen tuottaa, on tuleminen” (Deleuze 1994, 41).

Āma Samuhan järjestämissä musiikkitalanteissa affektit syntyvät ihmisten ja muiden toimijoiden, materiaalisten ja immateriaalisten sekä sosiaalisten ja fysiologisten tekijöiden välisissä suhteissa. Musikointi luo äänten, ympäristön, ruumiiden, immateriaalisten olentojen ja erilaisten materiaalisuuksien välisiä kohtaamisia. Kylän asukkaiden maailmankuvassakin ihmiset, luonto ja muut materiaalisuudet sekä immateriaaliset olennot, kuten luonnonhengen ja paikalliset jumalat yhdistyvät keskinäisissä vaikutussuhteissa olevaksi ja toisistaan riippuvaiseksi kokonaisuudeksi. Luonto, kuten vuoristopurot ja ihmisten kanssakäyminen jyrkkien rinteiden kanssa muotoavat myös musiikkia ja tanssia sekä niitä koskevia

esteettisiä käsityksiä. Musikointi ei ole arkielämästä irrallista vaan se on kylämiljöön erottamaton osa; se osallistuu omalta osaltaan myös miljöön tulemiseen.

Moisan argumentti on, että kun musiikkitalannetta tarkastelee affektiivana rituaalina, voi havaita uudenlaisia elettyjä ja ruumiillisia ilmaisuja, jotka rikkovat olemassa olevia rajoja. Siten siinä voi nähdä musiikillisia ennakoiteja ”tulevista ihmisistä” (*a people to come*; mm. Deleuze 1994, 206 ja 218). Rituaalinomainen musiikkitalanne vetää osallistujat erityiseen tilaan ja aikaan, mikä affektiivisesti uudelleen suuntaa ja ontologisoi osallistujansa. Moisan tulkinnan mukaan Āma Samuha -esityksessä erityisesti soittavien, laulavien ja tanssivien naisten ruumiit omaavat koko kyläyhteisöä transformoivaa potentiaalia. Tutkimuksen kohteena olevassa kylässä ei ole aiemmin pidetty sopivana, että naimisissa olevat naiset esittäisivät musiikkia julkisesti. Naimattomat tytöt ovat voineet olla aktiivisia musisoijia nuorison kokoontumisissa ja yleisölle suunnatuissa esityksissä, mutta avioitumisen myötä heidän on pitänyt luopua siitä. Vaikka avioituneet naiset ovat voineet edelleen laulaa työtä tehdessään, on sitä pidetty työnteon osana, ei musiikkina (nepaliksi, *git gāune bajāune* tai *sangit*).

Kun kylään vedettiin vesijohto muutama vuosi sitten, veden kantamisesta vapautuneet naiset saivat pari tuntia päivittäistä vapaata aikaa. He päättivät yhdessä tehdä jotakin hyödyllistä lisääjalla ja perustivat ”äitien yhdistyksen” eli Āma Samuhan voidakseen koota musiikkiesityksillä rahaa hyväntekeväisyyteen. Kun keski-ikäiset naiset alkoivat uudelleen musisoida, heidän täytyi avata ruostuneet äänensä, oppia uudenlaisia tapoja käyttää ruumistaan voidakseen tanssia ja soittaa rumpuja. Näiden uusien ruumiillisten taitojen ja kokemusten myötä he ylittävät naimisissa oleville naisille asetetut sosiaalisen rajoitukset. Toisin sanoen Āma Samuhan avulla gurunginaiset luovat itseään sosiaalisesti ja materiaalisesti uudelleen.

Deleuzen ja Guattarin soveltaminen antaa tähän tulkintaan vielä lisänäkökulman: heidän filosofiassaan ruumis ei ole vain yksilöllinen ihmisruumis vaan kooste. Se syntyy suhteissa; ruumiit affektoituvat ja affektoivat, vaikuttavat ja vaikuttuvat suhteiden kautta (Deleuze 1992, 625). Tästä näkökulmasta musiikkitalanteen tuleminen ei ole vain inhimillisten ruumiiden sekä niiden ja muiden ennalta-annettujen entiteettien kohtaamisten tuottamaa. Sen sijaan tuleminen on ruumiin läpikäymissä suhteissa ja kohtaamisissa kehkeytyvää potentiaalia. Musiikkitalanteeseen osallistujien uudet ruumiillistuneet käytännöt kytkeytyneenä muihin entiteetteihin luovat affekteja ja intensiteettejä, joissa on potentiaalia koko kylämiljöön muuttamiseen. Rituaalinomaisen musiikkiesityksen affektiivinen transitiivisuus voi liikuttaa yhteisöjä.

Musikoiteja huomaamassa

Olemme tässä artikkelissa lähestyneet omien tutkimustemme avulla musiikintutkimusta tavoilla, jotka pyrkivät problematisoimaan olemiselle perustuvaa käsitystä maailmasta ja todellisuudesta. Kun todellisuutta tarkastellaan olemisena,

ilmiöillä sekä inhimillisillä ja ei-inhimillisillä olioilla ajatellaan olevan identiteettiä jo ennen kuin ne asettuvat suhteisiin toisten entiteettien kanssa. Olemisen käsitteelle perustuvan todellisuuskäsityksen lisäksi olemme problematisoineet merkityksen ja representaation käsitteiden ensisijaisuuteen perustuvaa musiikintutkimusta. Olemme osoittaneet, miten musikoinnin käsite laajenee ja millaisia avauksia Deleuzen ja Guattarin radikaali prosessifilosofia tarjoaa olemiseen, merkitykseen ja representaatioon perustuville lähestymistavoille erityisesti etnografisissa musiikintutkimuksissa. Avasimme näitä uusia polkuja musiikintutkimukseen Deleuzen ja Guattarin tulemisen käsitteen avulla sekä esittelemällä omien tutkimusesimerkkiemme kautta heidän ajatustensa hedelmällisyyttä. Tutkimuksemme edustavat nykyisen musiikintutkimuksen laajaa kirjoa: populaarimusiikin ja taidemusiikin tutkimusta sekä esitystutkimusta, tanssintutkimusta, vammaistutkimusta ja etnomusikologiaa.

Etnografisissa tutkimuksissamme tarkastelimme, miten musikoivat ruumiit voivat tuottaa yhteisön uutta tulemista, mitä värähtelyt tekevät rap-musikoinnille, improvisoidulle tanssille ja vakiintuneille musikoinnin tavoille sekä sitä, miten ei-inhimilliset toimijat osallistuvat musiikillisiin tapahtumiin. Lisäksi pohdimme monin tavoin säänneltyä länsimaisen taidemusiikin käytäntöjä, jotka osoittautuivat esimerkiksi inhimillisten ruumiiden ja äänien, tiettyjen esityspaikkojen ja muista esityskulttuureista sovellettujen tulemisten dynaamisiksi kohtaamisiksi.

Esimerkkitutkimuksemme vievät musiikkietnografiaa samoin kuin muita musiikintutkimuksen lähestymistapoja ja musiikin käsitettä kohti huomaamisen metodologiaa, jossa huomio kiinnittyy jatkuviin tulemisiin ja suhteissa tapahtuviin aktualisoitumisiin moninaisissa, ruumiillisesti, materiaalisesti sekä sosiaalisesti rakentuvissa todellisuuksissa. Tavanomaiset merkitykset ja erillisuus kuoron ja kuulevan, esittäjän ja musiikkiteoksen, tutkijan ja tutkittavien, ihmisten ja ”tulevien ihmisten” välillä alkavat näissä prosesseissa muuttua moninaisuuksiksi. Tämä edellyttää musiikin ja musikoinnin huomaamista tulemisina.

Deleuzen ja Guattarin ajattelun innoittamina ehdotammekin, että musiikintutkijoille ja -tutkimukselle olisi eduksi musiikin ja musikoimisen käsitteiden altistaminen uusille mahdollisuuksille. Tämä tapahtuu siten, että emme pysähdy tutkimaan ainoastaan jo ennalta tunnettuja musiikin parametreja, käytäntöjä ja kategorioita. Avoimuus uudelle toteutuu silloin, kun tietämisen sijasta *huomataan* musiikkeja ja musikointia. Musikoinnin huomaaminen merkitsee epistemologista ja metodologista muutosta merkitysten tunnistamisesta eli tietämisestä sellaiseksi tutkimukseksi, joka tarkastelee musiikkia tulemisina, prosessuaalisina ja suhteisina tapahtumina. Nämä puolestaan yllyttävät musiikintutkimuksen käsitteitä ja tutkimusmenetelmiä uudelaiksiin tulemisiin. Musikoinnin huomaaminen voi käsitteenä ohjata musiikintutkimusta uudenlaisten äänten, käytäntöjen ja suhteiden äärelle verrattuna vakiintuneisiin käsityksiin tekijyydestä, musiikkiteoksesta, äänestä, esityksestä ja kenttätyöstä. Se voi johdattaa musiikintutkijoita kohti odottamattomia tapahtumia, käsitteellistämisen tapoja ja väliaikaisia tietämisen tapoja.

Deleuzelle ja Guattarille minkälainen tahansa ilmaisu tai toiminta, joka pakenee jo tunnistettavia identiteettejä, normeja ja siten representationaalis-

ta logiikkaa, on havaitsematonta (engl. *imperceptible*, ransk. *imperceptible*). Väitämmekin, että huomaaminen alkaa silloin, kun ilmiöt alkavat muuttua havaitsemattomiksi. Deleuzelle ja Guattarille havaitsemattomuus tarkoittaa yllätyksellisyyttä, ennakoimattomuutta ja aluksi myös tunnistamattomuutta. Musikointiin osallistuvat toimijat, heidän keskinäiset suhteensa, toimintansa ja identiteettinsä muotoutuvat jatkuvasti muuntuvilla ja uusilla tavoilla. Rajoittavat ja mahdollistavat valtasuhteet sekä politiikka ovat tällaisen tutkimuksen keskeisiä kysymyksiä. Deleuzen ja Guattarin ajatusten viitoittamassa tutkimuksessa onkin yhtä tärkeää kartoittaa mahdottomuuksia, jumittumisia ja jähmettymisiä kuin asioiden, olioiden ja ilmiöiden muuttuvuutta ja virtailevuutta (Coleman ja Ringrose 2013, 9). Tieto ja identiteetit voivat usein vakiintua jähmettyneiksi rakenteiksi, jotka nostavat esille ja etusijalle joitakin asioita ja tekijöitä samalla kun ne marginalisoivat toisia. Esittelemämme tutkimukset eivät kuitenkaan pysähdy tähän. Tulemisiin ja havaitsemattomuuteen kytkeytyvässä tutkimuksessa voidaan tarkastella myös vielä tunnistamattomia prosesseja, jotka soljuvat osana jo tunnetuiksi kuvittelemiamme ilmiöitä. Musikoinnin huomaaminen sysää musiikintutkimuksen totunnaiset lähestymistavat liikkeelle, jolloin ne voivat muuntaa uudenlaisiksi tulemisiksi.

Lähteet

- Abbate, Carolyn. 2004. Music – drastic or gnostic? *Critical inquiry* 30 (3): 505–536.
- Alaimo, Stacy ja Susan Hekman (toim.). 2008. *Material feminisms*. Bloomington: Indiana University Press.
- Allen, Aaron S. 2011. Ecomusicology: ecocriticism and musicology. *Journal of the American musicological society* 64 (2): 391–394.
- Bennett, Jane. 2010. *Vibrant matter: a political ecology of things*. Durham ja Lontoo: Duke University Press.
- Biddle, Ian ja Marie Thompson (toim.). 2013. *Sound, music, affect: theorizing sonic experience*. Lontoo: Bloomsbury.
- Bogue, Ronald. 2001. Rhizomusicology. Teoksessa *Deleuze and Guattari: critical assessments of leading philosophers*. Toim. Gary Genosko. Lontoo: Routledge. 240–254.
- Bogue, Ronald. 2003. *Deleuze on music, painting and the arts*. Lontoo: Routledge.
- Bogue, Ronald. 2004. Violence in three shades of metal: death, doom and black. Teoksessa *Deleuze and music*. Toim. Ian Buchanan ja Marcel Swiboda. Edinburgh: Edinburgh University Press. 95–118.
- Boundas, Constantin. 1994. Deleuze–Bergson: an ontology of the virtual. Teoksessa *Gilles Deleuze and the theatre of philosophy*. Toim. Constantin Boundas ja Dorothea Olkowski. New York: Routledge. 81–106.
- Braidotti, Rosi. 2013. *The posthuman*. Cambridge: Polity.
- Buchanan, Ian ja Marcel Swiboda (toim.). 2004. *Deleuze and music*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Campbell, Edward. 2013. *Music after Deleuze*. London: Bloomsbury.
- Coleman, Rebecca ja Jessica Ringrose. 2013. Introduction: Deleuze and research methodologies. Teoksessa *Deleuze and research methodologies*. Toim. Rebecca Coleman ja Jessica Ringrose. Edinburgh: Edinburgh University Press. 1–22.

- Cook, Nicholas. 2003. Music as performance. Teoksessa *The cultural study of music: a critical introduction*. Toim. Martin Clayton, Trevor Herbert ja Richard Middleton. New York ja Lontoo: Routledge. 204–214.
- Cook, Nicholas. 2014. *Beyond the score: music as performance*. Oxford: Oxford University Press.
- Cusick, Suzanne G. 1994. Feminist theory, music theory and the mind/body problem. *Perspectives of new music* 32 (1): 8–27.
- Damkjaer, Camilla. 2015. Homemade circus: investigating embodiment in academic spaces. Teoksessa *Moving sites: investigating site-specific dance performance*. Toim. Victoria Hunter. Lontoo ja New York: Routledge. 117–130.
- Davidson, Jane ja James Goode. 2002. Social and musical co-ordination between members of a string quartet: an exploratory study. *Music psychology* 30: 186–201.
- Davidson, Jane. 2007. The activity and artistry of solo vocal performance: insights into investigative observations and interviews with Western classical singers. *Musicae scientiae*, special issue: 109–140.
- Deleuze, Gilles. 1988. *Spinoza: practical philosophy*. Kääntänyt Robert Hurley. San Francisco: City Lights Books.
- Deleuze, Gilles. 1992. Ethology: Spinoza and us. Teoksessa *Incorporations*. Toim. Jonathan Crary ja Sanford Kwinter. New York: Zone. 625–633.
- Deleuze, Gilles. 1994. *Difference and repetition*. Kääntänyt Paul Patton. New York: Columbia University Press.
- Deleuze, Gilles. 2002. *Francis Bacon: the logic of sensation*. Kääntänyt Daniel W. Smith. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles ja Félix Guattari. 1987. *A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia*. Kääntänyt Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles ja Félix Guattari. 1994. *What is philosophy?* Kääntäneet Brahm Burchell ja Hugh Tomlinson. Lontoo: Verso.
- Feld, Steven. 1982. *Sound and sentiment: birds, weeping, poetics and song in Kaluli expression*. Durham ja Lontoo: Duke University Press.
- Feld, Steven. 1996. Waterfalls of song: an acoustemology of place resounding in Bosavi, Papua New Guinea. Teoksessa *Senses of place*. Toim. Keith H. Basso. Seattle: University of Washington Press. 91–135.
- Feld, Steven. 2000a. Sweet lullaby for world music. *Public culture* 12 (1): 145–171.
- Feld, Steven. 2000b. A rainforest acoustemology. Teoksessa *The auditory culture reader*. Toim. Michael Bull ja Less Back. OxfordNY: Berg. 223–239.
- Feld, Steven. 2004. Doing anthropology in sound. *American ethnologist* 31 (4): 461–474.
- Goodman, Steve. 2012. *Sonic warfare: sound, affect and the ecology of fear*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Grosz, Elizabeth. 2001. A thousand tiny sexes: feminism and rhizomatics. Teoksessa *Deleuze and Guattari: critical assessments of leading philosophers*. Toim. Gary Genosko. Florence, KY ja Lontoo: Routledge. 1440–1463.
- Grosz, Elizabeth. 2005. *Time travels: feminism, nature, power*. Durham ja Lontoo: Duke University Press.
- Grosz, Elizabeth. 2008. *Chaos, territory, art: Deleuze and the framing of the earth*. New York: Columbia University Press.
- Grusin, Richard (toim.). 2015. *The nonhuman turn*. Minneapolis ja Lontoo: University of Minnesota Press.
- Guilbault, Jocelyne. 2005. Audible entanglements: nation and diasporas in Trinidad's Calypso music scene. *Small axe: a journal of criticism* 9 (1): 40–63.
- Guilbault, Jocelyne. 2007. *Governing sound: the cultural politics of Trinidad's carnival musics*. Chicago: University of Chicago Press.

- Guy, Nancy. 2009. Flowing down Taiwan's Tamsui river: towards an ecomusicology of the environmental imagination. *Ethnomusicology* 53 (2): 218–248.
- Haraway, Donna J. 2007. *When species meet*. Minneapolis ja Lontoo: University of Minnesota Press.
- Herndon, Marcia ja Norma McLeod. 1979. *Music as culture*. Norwood, PA: Norwood Editions.
- Hulse, Brian ja Nick Nesbitt (toim.). 2010. *Sounding the virtual: Gilles Deleuze and the theory and philosophy of music*. Farnham: Ashgate.
- Kapherer, Bruce. 2004. Ritual dynamics and virtual place: beyond representation and meaning. *Social analysis* 48 (2): 35–54.
- Kramer, Lawrence. 1990. *Music as cultural practice 1800–1900*. Berkeley: University of California Press.
- Kramer, Lawrence. 1996. *Classical music and postmodern knowledge*. Berkeley: University of California Press.
- Kramer, Lawrence. 2002. *Musical meaning: toward a critical history*. Berkeley: University of California Press.
- Leppert, Richard. 1995. *The sight of sound: music, representation and the history of the body*. Berkeley: University of California Press.
- Leppänen, Taru. Tulossa 2017. Unfolding non-audist methodologies in music research: signing hip hop artist Signmark and becoming deaf with music. Teoksessa *Musical encounters with Deleuze and Guattari*. Toim. Pirkko Moisala, Taru Leppänen, Milla Tiainen ja Hanna Väätäinen. Lontoo ja New York: Bloomsbury.
- Macarthur, Sally. 2010. *Towards a twenty-first-century feminist politics of music*. Farnham: Ashgate.
- Manning, Erin. 2009. *Relationships: movement, art, philosophy*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Manning, Erin. 2013. *Always more than one: individuation's dance*. Durham: Duke University Press.
- Massumi, Brian. 1992. *A user's guide to capitalism and schizophrenia: deviations from Deleuze and Guattari*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Massumi, Brian. 2002. *Parables for the virtual: movement, affect, sensation*. Durham: Duke University Press.
- Massumi, Brian. 2009. Of microperception and micropolitics: an interview with Brian Massumi, 15 August 2008. *Inflexions: a journal for research creation* 3: 1–20.
- Mattila, Ilkka. 2014. Pelkoa vastaan! Tarja Halonen viittoo Signmarkin uutuusvideolla. *Nyt* 3.4.2014. Verkkilähde <http://nyt.fi/a1305808609673> [tark. 16.9.2015].
- McClary, Susan. 1991. *Feminine endings: music, gender and sexuality*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- McClary, Susan. 2000. *Conventional wisdom: the content of musical form*. Berkeley: University of California Press.
- Merriam, Alan P. 1964. *The anthropology of music*. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Middleton, Richard. 2003. Introduction: music studies and the idea of culture. Teoksessa *The cultural study of music: a critical introduction*. Toim. Martin Clayton, Trevor Herbert ja Richard Middleton. New York ja Lontoo: Routledge. 1–15.
- Moisala, Pirkko. 2015. Musiikkiesityksen etnografia, ruumiillisuus, kulttuurisuus ja tuleminen. Teoksessa *Esitystutkimus*. Toim. Annette Arlander, Helena Erkkilä, Taina Riikonen ja Helena Saarikoski. Helsinki: Partuuna. 303–321.
- Moisala, Pirkko. Tulossa 2017. 'A people to come' in Himalayan village music: a Deleuzian–Guattarian study of musical performance. Teoksessa *Musical encounters with Deleuze and Guattari*. Toim. Pirkko Moisala, Taru Leppänen, Milla Tiainen ja Hanna Väätäinen. Lontoo ja New York: Bloomsbury.

- Moisala, Pirkko ja Taru Leppänen. 2003. Kulttuurinen musiikintutkimus. Teoksessa *Johdanto musiikintutkimukseen*. Toim. Tuomas Eerola, Jukka Louhivuori, Pirkko Moisala. Jyväskylä: Suomen Musiikkitieteellinen Seura. 71–86.
- Pedely, Mark. 2012. *Ecomusicology: rock, folk and the environment*. Philadelphia: Temple University Press.
- Redner, Gregg. 2010. *Deleuze and film music: building a methodological bridge between film theory and music*. Bristol: Intellect.
- Small, Christopher. 1998. *Musicking: the meanings of performing and listening*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Stewart, Kathleen. 2007. *Ordinary affects*. Durham: Duke University Press.
- Stivale, Charles J. 2003. *Disenchanting les Bons Temps: identity and authenticity in Cajun music and dance*. Durham: Duke University Press.
- Subotnik, Rose. 1995. *Deconstructive variations: music and reason in Western society*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Thompson, Marie ja Ian Biddle. 2013. Introduction: somewhere between the signifying and the sublime. Teoksessa *Sound, music, affect: theorizing sonic experience*. Toim. Marie Thomson ja Ian Biddle. Lontoo: Bloomsbury. 1–25.
- Tiainen, Milla. 2012. *Becoming-singer: cartographies of singing, music-making and opera*. Turku: Uniprint.
- Tiainen, Milla. Tulossa 2017. *Becoming-singer*. Minneapolis ja Lontoo: University of Minnesota Press.
- Titon, Jeff. 1997. Knowing fieldwork. Teoksessa *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. Toim. Gregory F. Barz ja Timothy J. Cooley. Oxford: Oxford University Press. 87–100.
- Tromans, Steve. 2014. Cageian interpenetration and the nature-artifice distinction. Teoksessa *Artistic experimentation in music: an anthology*. Toim. Darla Crispin ja Bob Gilmore. Leuven: Leuven University Press. 197–202.
- Virtanen, Marjaana. 2007. *Musical works in the making: verbal and gestural negotiation in rehearsals and performances of Einojuhani Rautavaara's piano concerti*. Turku: Turun yliopisto.
- Väätäinen, Hanna. Tulossa 2017. Forming common notions in a kinetic research collaboration. Teoksessa *Musical encounters with Deleuze and Guattari*. Toim. Pirkko Moisala, Taru Leppänen, Milla Tiainen ja Hanna Väätäinen. Lontoo ja New York: Bloomsbury.
- Wolfe, Cary. 2009. *What is posthumanism?* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Noticing the Processuality of Music: Ethnographies Inspired by Deleuze and Guattari

This article expands the concept of *musicking* (Small 1998) through engagements with Gilles Deleuze and Félix Guattari's thinking, especially their notion of *becoming*. Deleuze and Guattari's ideas are explored in relation to four examples of ethnographic research in which musicking is understood in terms of processual, multi-faceted and fundamentally relational becomings. The selected examples connect with several areas of music research: popular music studies, art music studies, musical performance studies, dance studies and eth-

nomusicology. The new understandings of musicking that the article proposes also draw from the concept of *noticing* (Stewart 2007). Noticing musicking means noticing processes that are related to music but which have not necessarily been previously categorized as music or musicking. We examine how musicking bodies can produce new becomings of milieus, how vibrations are indispensable within rap musicking and improvisatory dance, how non-human factors can participate in constituting musical events and the ways in which the significantly codified practices of Western classical music are ultimately a dynamic confluence effect of diverse becomings. The offered examples aim at pushing ethnographic and interpretative methodologies towards the noticing of repeated becomings and relational actualizations within heterogeneous sonic, material and social realities.

FT, dosentti Taru Leppänen (taru.leppanen@utu.fi) toimii sukupuolentutkimuksen yliopistonlehtorina Turun yliopiston sukupuolentutkimuksen oppiaineessa.

FT Pirkko Moisala (pirkko.moisala@helsinki.fi) on Helsingin yliopiston musiikkitieteen ja etnomusikologian professori. Aiemmin hän on toiminut musiikkitieteen professorina Turun yliopistossa ja Åbo Akademiassa.

FT Milla Tiainen (milla.tiainen@helsinki.fi) toimii yliopistolehtorina Helsingin yliopiston musiikkitieteen oppiaineessa. Hänen tutkimus- ja opetustoimintansa keskittyy musiikin esitystutkimukseen, äänitutkimukseen, oopperaan, uuteen mediaan ja uusmaterialistisiin sekä posthumanistisiin lähestymistapoihin.

FT Hanna Väätäinen (vaatainen.hanna@gmail.com) on tutkinut pyörätuolikipatanssia, liikeimprovisaatiota sekä ruotsinkielisyyttä suhteessa musiikkiin ja vammaisuuteen. Hän työskenteli Deleuzian Music Research -projektin tutkijana Helsingin yliopistossa vuosina 2013–2015.

1300-luku: musiikillisen ajan vuosisata

Tiina Koivisto

1300-luku oli länsimaisessa musiikissa merkittävien muutosten aikaa. Uusien musiikkityylien myötä 1300-luvun kirjoittajat alkoivatkin kutsua 1200-luvun musiikkia vanhaksi taiteeksi tai vanhojen taiteeksi, *ars antiqua* ja *ars veterum*, kun taas uuden musiikin edustajien, *moderni*, tekemää tyyliä kutsuttiin termillä *ars nova*, uusi taide tai tekniikka.¹ 1300-luvun musiikkityylien suurimmat muutokset tapahtuivat musiikillisen ajan käsittelyssä. Muutokset johtivat myös varsin radikaaleihin tyyliihin, kun 1300-luvun loppupuolella kehittyi rytmisesti taidokas ja kekseliäs *ars subtilior* -tyyli. Vastaavanlaista rytmistä innovatiivisuutta löytyy länsimaisessa klassisessa musiikissa uudelleen oikeastaan vasta 1900-luvulla. Rytmien ensisijaisuutta 1300-luvulla kuvastaa myös se, että musiikinteoreettisissa kirjoituksissa rytmi ja musiikillinen aika tulivat ajankohtaisiksi ja olivat keskeisin uudistusten kohde.²

Muutokset aiempiin rytmisiin käytäntöihin olivat huomattavat. 1200-luvun *ars antiqua* moniäänisyys ja mitallinen musiikki käyttivät kolmijakoista modaalista rytmiiikkaa, jossa olennaista oli modaalisten rytmikaavojen muuttumaton syklinen eteneminen. 1300-luvun uusissa käytännöissä sen sijaan liike ja muutos tulivat osaksi musiikillisen ajan jäsentämistä: nyt siirtymästä yhdestä liikkeestä toiseen tuli olennainen osa musiikin rytmistä luonnetta ja tämä kehitys huipentui kohti vuosisadan loppua.

Mitkä seikat johtivat 1300-luvun musiikillisen ajan käsittelyn radikaaleihin uudistuksiin? Artikkelissani valotan kysymystä tarkastelemalla rytmisiä uudistuksia ja näiden uudistusten yhteyksiä samanaikaisiin aatteellisiin ja opillisiin virtauksiin. 1300-luvun yleisessä oppineessa keskustelussa erityisen merkittäviä olivat luonnonfilosofian ja teologian uudistuneet käsitykset jatkuvuudesta, liikkeestä ja muutoksesta. Lisäksi tieteellisiä kysymyksiä alettiin ratkaista uusin tavoin: mukaan tuli kuvittelukyky, *imaginatio*, tutkittaessa ja mitattaessa mahdollisuuksien rajoja ja todellisten sekä kuvitteellisten maailmojen ominaisuuksia. Musiikin uudistuneissa käytännöissä oli niin ikään kyse liikkeestä ja muutoksesta ja niiden luomista uusista musiikillisen ajan käsittelymahdollisuuksista.

¹ *Ars nova* -nimitys kuvaamaan koko 1300-luvun musiikkia tuli käyttöön vasta 1900-luvun alussa (Fallows, 2015). Fallowsin mukaan nykyään käytetään usein *ars nova* -nimitystä ranskalaisesta musiikista 1300-luvun alusta Guillaume de Machaut'n kuolemaan asti. *Trecento* puolestaan kuvaa italialaista 1300-luvun musiikkia. Vuosisadan lopun niin sanottuun yhdistettyyn tyyliin noin vuodesta 1370 eteenpäin kuuluu myös *ars subtilior*. Nykyään *ars subtilior* -tyylin nähdään pikemminkin jatkavan aiempia tekniikoita kuin erillisenä tyylinä.

² Artikkelini on jatko-osa tekijän *Musiikki*-lehden numerossa 3–4/2013 julkaistulle artikkelille ”Musiikillisesta ajasta antiikista 1200-luvulle”.

1300-luvun oppineisuuden erityispiirteet tekevät kysymyksen musiikillisten uudistusten ja aikakauden yleisten aatteellisten virtausten vuorovaikutuksesta erityisen mielenkiintoiseksi. Aikakauden käsitys tieteenaloista oli huomattavan erilainen kuin nykyään. Tieteet eivät olleet rajautuneita ja eriytyneitä vaan oleellista oli eri tieteenalojen kiinteä yhteys toisiinsa. Erilaiset kaikissa tieteissä käytetyt tarkastelu- ja käsittelytavat antavatkin ”myöhäiskeskiajan tieteelle eräänlaisen yhtenäistieteen leiman” (Knuutila 1982, 61). Lisäksi 1200-luvun loppuun ja 1300-luvun oppihistorian tarkastelussa on kiinnitetty enenevässä määrin huomiota filosofiassa, teologiassa ja yleisessä tieteellisessä keskustelussa tapahtuneiden uudistusten syvälliseen merkitykseen länsimaiselle ajattelulle. Vuosisataa onkin alettu uudemman tutkimuksen valossa pitää aikakautena, joka vaikutti niin tieteellisen vallankumouksen kehittymiseen kuin modernin filosofian syntyyn (Grant 2007, 329 ja Knuutila 2008, 23).

1300-luvun uudistuneet aatevirtaukset ja kysymysten käsittelytavat vaikuttivat väistämättä siihen miten musiikkia käsiteltiin, hahmotettiin ja käsitteellistettiin. Muuttuneet maailmankuvalliset näkemyksen ja inhimillisen toiminnan uudet ulottuvuudet heijastuivat musiikkikäytäntöihin. Musiikin tutkimuksessa esimerkiksi Dorit Tanay (1999) on käsitellyt monivivahteisesti 1300-luvun musiikillisiä uudistuksia suhteessa taustalla oleviin syvempiin kulttuuriin ja henkisiin muutoksiin kirjassaan *Noting music, marking culture: the intellectual context of rhythmic notation 1250–1400*. Myös musiikinteorian historian tutkimuksen yhä kasvava aktiivisuus ja sen myötä 1300-luvun musiikkitraktaattien ja kirjoitusten saatavuus uusina editioina, käännoksinä ja niiden uudelleen arviointi on tehnyt mahdolliseksi tarkentaa käsityksiä.

Käsitellessäni tässä artikkelissa 1300-luvun rytmisiä uudistuksia muodostan kuvaa musiikillisten uudistusten ja samanaikaisten aatteellisten uudistusten välisistä rinnakkaisuuksista, yhteyksistä ja vuorovaikutussuhteista. Musiikillisen tarkastelun lisäksi käsittelen kyseisen ajan filosofisen, teologisen ja luonnontieteellisen ajattelun uudistuneita näkemyksiä. Käsitteen lyhyesti myös silloista oppijärjestelmää eli sitä vaikutuspiiriä, jossa uudet näkemykset muotoutuivat. Musiikilla yhtenä matemaattisena oppiaineena oli myös vahva yhteys käytännön musiikkitoimintaan, mikä näkyy niin musiikkitraktaattien kirjoittajien taustoissa kuin nuoren länsimaisen yliopistoinstituution toimintatavoissa.

Tarkastelen artikkelissani ensin 1300-luvun alkupuolen musiikillisiä rytmijärjestelmiä. Sen jälkeen käsittelen keskiajan oppineisuutta, tieteiden välisiä yhteyksiä sekä myöhäiskeskiajan tieteellisiä suuntauksia. Lopuksi tarkastelen vuosisadan loppupuolen rytmisiä keinoja ja rytmijärjestelmiä. Artikkelissa käytetyt lainaukset olen suomeksi kääntänyt pääsääntöisesti englanninkielisistä lähteistä. Olen käännoksissani tukeutunut myös alkuperäisiin latinankielisiin teksteihin. Lainausten alkuperäiset, latinankieliset tekstiosuudet löytyvät alaviitteistä.

1200-luvun perintö

1300-luvun musiikinteoreettisissa kirjoituksissa reagoitiin uusiin musiikillisiin käytäntöihin ja muodostettiin rytmien teoriaa kuvaamaan näitä käytäntöjä. Aiemmassa 1200-luvun mitallisessa musiikissa sekä Notre Damen polyfoniassa oli toimittu suurelta osin kolmijakoisten rytmimoodien puitteissa, ja musiikki soljui rytmimoodien luoman yhdenmukaisen syklisten periodisuuden kannattelemana. Kuitenkin rytmien merkitseminen oli tuottanut ongelmia. Toisaalta 1200-luvulla kuulonvarainen perinne eli edelleen vahvana, joten notaation ei välttämättä tarvinnutkaan olla kovin tarkkaa ja yksiselitteistä.³ Nuotinnos ei myöskään ollut ensisijainen uuden oppimisen väline.

1200-luvun musiikin rytmien luonne ja sen kolmijakoinen, syklinen eteneminen liittyivät vahvasti aikansa kristillisyyden ja antiikista periytyneiden kokemistapojen muovaamaan maailmankäsitykseen. Tähän maailmankäsitykseen kuuluivat myös lukujen ja lukusuhteiden metafysiset ulottuvuudet. Modaalisen rytmikan kolmijakoisuus ja syklinen ja periodinen luonne yhdistyivät käsityksiin Jumalan ikuisuudesta ja kauneudesta sekä kosmoksen yksinkertaisia pythagoralaisia lukusuhteita heijastavaan liikkumattomaan ja täydelliseen järjestykseen. Nuotinnoksessa käytettyjen *longan* ja *breviksen* ymmärtäminen erilaisina laatuihin – mikä vaikutti osaltaan niiden käsittelyn monimutkaisuuteen – voi nähdä perustuneen varhaiskeskiajan ajattelutapaan: asioilla oli oma paikkansa ja laatusa kategorioitten muuttamattomassa hierarkiassa.

Kolmijakoisuuteen perustuva modaalinen rytmikka poistui käytöstä vähitellen. Kaksijakoisuuden tunkeutuminen musiikkiin 1200-luvulla (ensimmäisiä muistiin merkittyjä esimerkkejä olivat 1200-luvun lähteissä *Codex Montpellier* ja *Codex Bamberg*) oli yksi tekijä kuuden moodin järjestelmän rapautumisessa (Apel 1953, 340). Vuoteen 1300 mennessä erot kuuden moodin välillä olivat tulleet sen verran merkityksettömiksi, että ne alkoivat vaikuttaa yhden ainoan moodin alalajeilta. Tässä moodissa yksi longa vastasi kolmea brevistä ja moodia kutsuttiin nimellä *modus perfectum*, täydellinen moodi. Tämän rinnalle tuli *modus imperfectum*, kaksijakoinen epätäydellinen moodi. (Ibid., 294.) Kuuden moodin järjestelmästä oli siirrytty huomattavasti rajallisempaan kahden moodin järjestelmään, mikä kuitenkin avasi mahdollisuuksia uudentyypisille rytmisille ratkaisuille.⁴

Moodijärjestelmän muuttumisen lisäksi 1200-luvun edetessä lyhyiden aika-arvojen määrä musiikissa lisääntyi ja musiikki vaikutti ”nopeammalta”. Samalla peruspulssi siirtyi vuosisadan puolenvälin tienoilla longalta brevikselle.⁵ 1300-

³ 1200-luvun rytmimooodeja ja niihin liittyvää teorianmuodostusta on käsitelty laajemmin artikkelisarjan ensimmäisessä osassa (*Musiikki* 3–4/2013).

⁴ Apel (1953, 294) on kiinnittänyt huomiota siihen, että tällä kehityksellä on samankaltaisuutta siihen muutokseen, jossa kahdeksan kirkkomoodin järjestelmä muuntui myöhemmän ajan kahdeksi lajiksi, duuriksi ja molliksi. Kummassakin näkyy sama siirtymä useasta moodista kahteen, moninaisista rajallisiin keino-varoihin.

luvulla rytmijärjestelmää uudistettiin Franco Kölniläisen traktaatissaan *Ars cantus mensurabilis* (1280) esittämän kolmijakoisuuteen perustuvan moodijärjestelmän pohjalta. Siitä perintönä oli saatu nuottikestot ja -kuviot, sekä musiikilliseen kontekstiin perustuva monimutkainen sääntöjärjestelmä. Nuottikestot olivat *modus*-tason *longa*, joka voi olla täydellinen tai epätäydellinen (sekä *duplex longa*), ja *tempus*-tason *brevis*, joka oli *recta* tai alteroitu. *Semibrevis* ei ollut varsinainen itsenäinen nuottikesto, vaan breviksen jako, jonka kesto oli 2/3 tai 1/3 breviksestä (*major* tai *minor*). Nuottikuvioista eri muotoja ei erottanut, vaan tässä järjestelmässä kahta tasoa, *modus*- ja *tempus*-tasoa, käsiteltiin eri tavoin musiikilliseen kontekstiin perustuvan sääntöjärjestelmän pohjalta.

Ars novan uudet rytmiset käytännöt ja niiden käsittely 1300-luvun alkupuolen ranskalaisissa musiikkitraktaateissa

1300-luvun musiikinteoreetikoille ja muusikoille uudet rytmiset käytännöt ja vanhaan käytäntöön perustuva rytmiteoria nuottikuvioineen antoivat runsaasti aihetta pohdintoihin. Erityisesti ranskalaisessa teorianmuodostuksessa pureuduttiin uudistamaan rytmijärjestelmiä ja ranskalainen rytmijärjestelmä levisi muuallekin Eurooppaan. Kahden ranskalaisen teoreetikon traktaatit, Johannes de Murisin *Notitia artes musicae* (tai *Ars novae musicae*) (1321) ja *Libellus cantus mensurabilis* (noin 1340) sekä Philippe de Vitryn *Ars nova* (noin 1320) uudistivat rytmiin ja temporaalisuuteen liittyvää teorianmuodostusta.⁶ Pienempien aika-arvojen tunkeutuessa yhä enemmän musiikilliseen todellisuuteen näissä traktaateissa *semibrevis* määritellään itsenäiseksi nuottiarvoksi ja sen lisäksi esitellään uusi pienin nuottiarvo, *minima*.⁷ Johannes de Muris oli ilmeisesti ensimmäinen, joka tunnusti *miniman* itsenäiseksi aika-arvoksi, analysoi sen ominaisuuksia ja

⁵ Peruspulssi siirtyi pienemmille nuottikestoille musiikin nopeutuessa. Apel (1953, 97, alaviite 1) on esittänyt seuraavan arvion pulssin siirtymisestä: keskimääräinen pulssi oli *longalla* vuosina 1200–1250, *breviksellä* vuosina 1250–1300 ja *semibreviksellä* vuosina 1300–1450. Berger (2002, 645) kuitenkin arvioi, että myöhäisellä 1300-luvulla ja varhaisella 1400-luvulla sekä *brevis* että *semibrevis* toimivat yhtä lailla mittayksikköinä.

⁶ On tosin päätelty, että Philippe de Vitryn *Ars nova* ei olisikaan hänen, vaan mahdollisesti hänen oppilaansa tai ammattitoverinsa kirjoittama (Fuller 1985–86, 42–43).

⁷ Jacobus Liègeläinen, *ars antiquan* puolestapuhuja, kuitenkin huomauttaa, puolustaessaan traktaatissaan *Speculum musicae* vanhaa *ars veterum* -traditiota uutta modernistien *ars novaa* vastaan, että vanhoilla mestareilla oli itse asiassa laajempi kirjo *semibreviksien* jakoja, vaikka niitä ei nuottien muodosta voinutkaan erottaa (1965 [1318], 186). Apelin (1953, 323) tulkinnan mukaan Jacobuksen huomio johtui osittain siitä, että samalla kun *ars novassa* alettiin käyttää pienempiä nuottikestoja, *longat* ja *brevikset* tulivat hitaammiksi ja normaali pulssi siirtyi *longalta* *brevikselle*.

kuvasi sitä omalla erillisellä merkillä (Tanay 1999, 124). Tosin esimerkiksi John Tewkesbury (1996 [1351], 382 ja 656) toteaa, että ”minima näet keksittiin Navarrassa ja kukoistavin kaikista maailman muusikoista, Philippe de Vitry, hyväksyi sen ja käytti sitä”.⁸ Minimian hyväksymisen lisäksi tunnustettiin täydellisen kolmijakoisuuden ja epätäydellisen kaksijakoisuuden samantarvoisuus. 1300-luvun kahdesta moodista kaksijakoinen modus imperfectum tuli ensin samantarvoiseksi kolmijakoisen moodin, modus perfectum, kanssa ja sitten vallitsevaksi.

Ars novan myötä aiempaan käytäntöön liittynyt moduksen ja tempuksen erilainen käsittelytapa päättyi. Johannes de Muris antoi vuosisadan alkupuolella longaa määrittävälle modus-tasolle ja brevistä määrittävälle tempus-tasolle samat imperfektit ja perfektit muodot. Uusi pienempiä aika-arvoja säätelevä taso, *prolatio*, ilmoittaa semibrevisen jaot minimoiksi. Nuottien kestojen jatkumoa laajennettiin myös pidempiin kestoihin, joita *maximodus*-taso (*major modus*) sääтели.

Johannes de Muris luokittelee teoksessaan *Notitia artis musicae* (1321) järjestelmällisesti neljä arvotasoja (*gradus*) maximoduksesta prolatioon kaikki samalla tavoin, ja hän ilmoittaa myös niiden sisältämien minimoiden määrän. Johannes (1965 [1321], 175) toteaa, että muinaiset kirjoittivat järkevästi modus- ja tempus-tasoista, mutta heillä oli vähän sanottavaa major modus- ja prolatio-tasoista, vaikka he käyttivät näitä etäisempiä tasojia laulaessaan. Hän toteaa muinaisista, että ”heidän nuottikuvionsa eivät asianmukaisesti esittäneet mitä he lauloivat. Kuitenkin he antoivat meille keinot viedä loppuun sen, mitä he olivat vaillinaisesti saaneet aikaan”. (Ibid.) Kuvassa 1 ovat Johannes de Murisin *Notitia artis musicae* -traktaatissa esittämän neljän eri arvotason sisältämät nuottikestot ja niiden sisältämien minimoiden määrä.⁹













Johannes de Murisin gradus-järjestelmässä samanlainen jaotteluperuste lävistää kaikki neljä tasoa: maximoduksen, moduksen, tempuksen ja jossain määrin myös prolation tasot. Minimian mukaanoton lisäksi ratkaiseva uudistus aiempaan verrattuna oli, että kaikkia tasojia käsiteltiin samalla tavoin: jokainen kesto – maxima, longa, brevis ja semibrevis – voitiin jakaa kolmeen tai kahteen. Samanlainen jaotteluperuste lävisti koko näistä kestoista koostuvan aikajatkumon.¹⁰

Kuten kuvasta 1 näkyy, perfektejä ja imperfektejä muotoja longasta, breviksestä ja semibrevisestä merkittiin, kuten aiemminkin, samanlaisella nuottikuvilla. Ja nyt kysyttiin, kuten italialainen rytmijärjestelmän uudistaja Marchetto

⁸ Minima autem in Navarina inventa erat, et a Philippo de Vitriaco qui fuit flos totius mundi musicorum, approbata et usitata. (John Tewkesbury 1996 [1351], 382.)

⁹ Johannes (1972 [1321], toinen kirja, luku V) luettelee traktaatissaan useita muitakin kestoista käytettyjä nimityksiä todeten, että ”meidän täytyy vielä puhua kuvioiden nimistä, joita kutsutaan nuoteiksi”. (Remanet inquirendum de nominibus figurarum, quae notulae dicuntur.)

¹⁰ Apel (1953, 340) muistuttaa, että prolatio uutena tasona ei ollut aivan tasavertainen muiden kanssa. Prolatio-termi oli saamansa erityismerkityksen lisäksi myös yleistermi puhuttaessa mensuraatioista (ibid.).

Primus gradus (Maximodus)	 81	 54	 27
	Triplex longa (Maxima)	Duplex longa	Simplex longa
Secundus gradus (Modus)	 27	 18	 9
	Longa perfecta	Longa imperfecta	Brevis
Tertius gradus (Tempus)	 9	 6	 3
	Brevis perfecta	Brevis imperfecta	Semibrevis
Quartus gradus (Prolatio)	 3	 2	 1
	Semibrevis perfecta	Semibrevis imperfecta	Minima

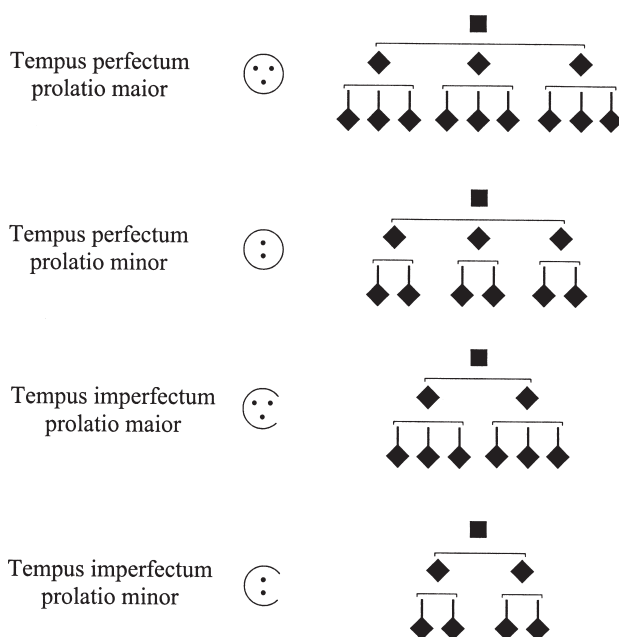
Kuva 1. Johannes de Muris: Notitia artes musicae (1965 [1321], 177).

Padovalainen (1965 [1318], 163) tekee traktaatissaan *Pomerium in arte musicae mensuratae*: ”Kuinka voi tietää milloin musiikki kulkee täydellisessä ajassa ja milloin epätäydellisessä ajassa, jos [...] ne ovat täysin samanlaisia sekä nuottien että ilmiasunsa suhteen?” Marchetto vastaa kysymykseensä toteamalla ensiksi, että musiikin täydellinen ja epätäydellinen aika (tempus) ovat täysin musiikin tekijän päätettävissä. Hän jatkaa, että ”jokin merkki tulisi lisätä musiikin alkuun”, jotta musiikin tekijän toive tulisi tiettäväksi.¹¹ (Ibid.) Tällaisia merkkejä olivat uudet mensuraalimerkit, joita Padovolainen esitteleekin traktaatissaan.

Mensuraalijärjestelmään muodostui neljä erilaista mensuraatiota.¹² Kuvan 2 mensuraalimerkit ovat Johannes de Murisin teoksesta *Libellus cantus mensuralis* (1340). Kuvasta ilmenevät myös niiden sisältämät nuottikestot.

¹¹ Sed dicitur: Quomodo cognosces aliquis quando debeat esse cantus de tempore perfecto, et quando de tempore imperfecto, cum, secundum te, et in notis et accidentibus sit similitudo totaliter uniformis? Dicimus quod hoc est relinquendum solum arbitrio auctoris perfecte scientiam musicae cognoscentis. Sed ut sciatur quando voluntas auctoris sit quod cantetur de tempore perfecto, et quando de tempore imperfecto, dicimus quod addendum est aliquod signum in principio cantus temporis imperfecti et perfecti, quando simul coniunguntur, ut per ipsum cognoscatur voluntas auctoris tales diversos cantus instituentis. (Marchetto Padovalainen 1961 [1318], toinen kirja, toinen traktaatti.)

¹² Käytän tässä artikkelissa termiä *mensuraalimerkki* kuvaamaan eri jakotyyppeiden osoittamiseen kehitettyjä merkkejä sekä termiä *mensuraatio* kuvaamaan eri-



Kuva 2. Neljä mensuraatiota Johannes de Murisin *Libellus cantus mensurabilis*-traktaatin (1340) mukaan.

Mensuraalimerkit

1300-luvulla, jolloin mensuraalimerkkejä ensimmäistä kertaa kuvattiin ja käytettiin, teoreetikkojen ja säveltäjien merkkien käyttö oli hyvin kirjavaa. Tämä on ymmärrettävää, sillä oltiinhan muodostamassa uutta järjestelmää. Marchetto Padovalainen (1965 [1318], 163) toteaa merkeistä, että

ei ole mitään pätevää syytä ajatella, että jokin merkki on suositeltavampi kuin toinen. Sillä jotkut käyttävät i:tä ja p:tä osoittamaan epätäydellisyyttä ja täydellisyyttä; toiset t:tä ja b:tä osoittamaan tempuksen jakoa kolmeen ja kahteen; toiset käyttävät muita merkkejä miten mieluisaksi kokevat.¹³

laisia mitallisen musiikin jakotyypppejä. Vastaavat termit englanninkielessä ovat *mensuration* tai *mensural sign* sekä *mensuration*. 1300-luvun kirjoittajat viittasivat mitallisen musiikin eri jakoihin pääasiallisesti niiden tason (modus, tempus, prolatio) kautta ja mensuraalimerkkeihin he viittasivat pelkällä sanalla merkki (*signum*). Vuosisadan loppupuolella anonyymi kirjoittaja (1989, 70–71) toteaa kuitenkin, että varhaisemmat mestarit opettivat heille ”neljä pääasiallista mittaa” (*quatuor mensurae principales*).

¹³ [N]ec potest propria ratio inveniri quare hoc signum plus ponatur quam illud. Nam quidam ponunt .i. et .p., innuentes imperfectum et perfectum, quidam vero .t. et .b., innuentes ternariam divisionem temporis et binariam, et quidam alia signa secundum beneplacitum eorum. (Marchetto Padovalainen 1961 [1318], toinen kirja, toinen traktaatti.)

Marchetton mainitsevat merkintätavat eivät olleet ehkä kaikkein yleisimpiä ja kuvastivat italialaista käytäntöä. Tavanomaisempia merkkejä 1300-luvulla olivat Philippe de Vitryn (1961 [1320], 214–215) esittämät täydellisen tempuksen merkintä ympyrällä tai kolmella rinnakkaisella viivalla ja epätäydellisen tempuksen merkintä puoliympyrällä tai kahdella viivalla. Tosin puoliympyrä saattoi olla avoin oikealle tai vasemmalle.

Jacobus Liègeläisen mielestä uudenaikaisten, moderni, käyttämät merkit ”vain raskauttavat tämän taiteen monilla taakoilla ja hän [musiikki], joka aiemmin oli vapaa tällaisista taakoista, näyttää nyt orjattarelta tässä suhteessa” (1965 [1318], 188).¹⁴ Jacobuksen luettelo hänen ”raskaaksi taakaksi” kokemistaan uusista merkintätavoista sisältää muun muassa täydellistä ja epätäydellistä modusta merkitsevät nelikulmiot, joiden sisällä on kaksi tai kolme pientä viivaa.¹⁵ Jacobus (ibid., 187–188) selittää tilannetta edelleen:

Toiset edellyttävät merkinnän M täydelliselle modukselle ja N epätäydelliselle, sanoen, että koska O:ta ja C:tä käytetään tempuksen muuntelun tunnistamiseen, M:ää ja N:ää käytetään moduksen tunnistamiseen. Toiset, ikään kuin kääntäen asiat, ymmärtävät, että O:lla tarkoitetaan täydellistä modusta ja täydellistä tempusta, mutta C:llä epätäydellistä modusta ja epätäydellistä tempusta.¹⁶

Vuoteen 1400 mennessä oli kuitenkin vakiintunut tapa merkitä täydellistä tempusta ympyrällä ja epätäydellistä tempusta puoliympyrällä (Berger 1993, 13). Modusta ei välttämättä merkitty, vaan moduksen tunnisti lähinnä taukomerkeistä tai niistä johdetuista merkeistä (Apel 1953, 340; Berger 1993, 15).¹⁷ Prolation yleisimmäksi merkintätavaksi tuli kolme tai kaksi pistettä tempusta osoittavan ympyrän ja puoliympyrän sisällä (Berger 1993, 27). Nämä merkit myös Johannes de Muris esittää traktaatissaan *Libellus cantus mensuralis*.¹⁸

Vaikka toimittiin sangen kaavamaiselta vaikuttavan neljän eri mensuraation luomissa rajoissa, niiden mahdollisuuksia ja eri jaotuksia hyödynnettiin monenlaisin ja yhä mielikuvitusriikkaammin tavoin. Tässä kohdin on tärkeää huomata, että rytmijärjestelmien uudistamistarve lähti halusta merkitä tarkemmin uusi-

¹⁴ Haec et multa alia ponunt Moderni quae nunquam posuerunt Antiqui, sicque ad onera multa hanc trahunt artem ut, quae prius ab his oneribus erat libera, nunc quantum ad talia serva videatur. (Johannes Liègeläinen 1973 [1318]), seitsemäs kirja, luku XLVII.)

¹⁵ Philippe de Vitry (1961 [1320], 217) toteaa kuitenkin moduksen merkinnän nelikulmiolla olevan tarpeellinen silloin, kun ainoastaan modus muuttuu.

¹⁶ Alii vero pro modo perfecto praesumunt M apponere, et pro imperfecto N, dicentes quod, sicut O et C pro temporis ponuntur variatione, sic M et N pro modi cognitione. Alii vero, quasi e contrario, per O modum perfectum mensuramque perfectam intelligunt; per C autem, modum imperfectum et mensuram imperfectam. (Jacobus Liègeläinen 1973 [1318], seitsemäs kirja, luku XLVII.)

¹⁷ Ks. myös viite 15.

¹⁸ Myöhemmin 1400-luvulla mensuraalimerkit yksinkertaistettiin ja täydellistä prolatiota merkittiin ympyrän tai puoliympyrän sisällä olevalla yhdellä pisteellä. Epätäydellisessä prolatiossa ei ollut pistettä lainkaan.

en tyylisen mukaisia moniäänisiä musiikkikäytäntöjä. Kuten Apel (1953, 401) on todennut, 1300-luvun rytmisen monimutkaisuuden ymmärtää paremmin, kun mieltää sen olevan todellista moniäänistä musiikkia, jossa eri äänillä on paljon suurempi rytmisen itsenäisyys kuin mitä olemme tottuneet ajattelemaan myöhemmistä käytännöistä lähtien. 1300-luvun moniäänisen musiikin äänten rytmiseen itsenäisyyteen vaikuttaa myös se, että myöhemmissä käytännöissä äänten harmoninen sitoutuneisuus tulee merkittävämmäksi tekijäksi. Myös improvisatoristen käytäntöjen sekä kuulonvaraisen tradition huomioon ottaminen auttaa ymmärtämään ajan rytmikäytäntöjä (ks. esim. Stone 1996). 1300-luvun teoriatraktaateissa usein esiin tuotu halu voida kirjoittaa kaikki ne rytmit, jotka voidaan laulaa, kuvastaa aikansa tavoitteita, vaikka ne mahdottomia olivatkin.

Uudet rytmiset keinot avasivat aivan uudenlaisen tavan käsitellä musiikillista liikettä. Siirtymät kaksijakoisesta kolmijakoiseen sekä yhdenlaisesta mensuraatiosta toisenlaiseen sekä eri mensuraatioiden päällekkäisyydet toivat musiikkiin rytmisen liikkeen vaihtelevuuden. Uudet musiikillisen ajan käsittelevät antoivat muusikoille ja säveltäjille runsaat ja ennen kokemattomat mahdollisuudet moniäänisen lineaarisen kontrapunktisen kudoksen ajalliseen ilmentämiseen.

1300-luvun alkupuolen italialainen rytmijärjestelmä

Ranskalainen rytmijärjestelmä levisi eri puolille Eurooppaa. Italiassa oli jo vuosisadan alussa kehittynyt omanlaisensa järjestelmä, joka vastasi italialaisten musiikkityylien tarpeita. Italialainen Marchetto Padovalainen esittää oman rytmijärjestelmänsä traktaatissa *Pomerium in arte musicae mensuratae* (noin 1318–1319). Marchetton mensuraalijärjestelmä on tavallaan suoraviivaisempi kuin ranskalainen ja se soveltui tätä paremmin kuvaamaan italialaisen *trecenton* musiikkityylejä ja niiden nopeita kuvioiteja. Marchetto ottaa lähtökohdakseen breviksen ja sen erilaiset jaot (*divisiones*). Nämä pienemmät nuottiarvot – joita on runsaasti – esitetään breviksen ajassa. Breviksen ajassa tapahtuvien jaotte- luiden tunnistamiseksi italialaiset käyttivät erityisiä merkkejä, *punctus divisionis*, jotka ovat *trecenton* notaation vastineita nykyisille tahtiviivoille. Italialainen järjestelmä eroaa ranskalaisesta juuri breviksen keskeisyydessä: erilaiset jaotukset esitettiin suhteessa brevikseen. Italialaisessa mensuraalinotaatiossa kehitettiin runsaasti erityyppisiä symboleita osoittamaan nuottien kestoja ja niiden ryhmittelyä. Silti se oli yksinkertaisempi kuin ranskalainen juuri breviksen keskeisyyden ja nuottien ryhmittelyä osoittavien merkkien johdosta (Apel 1953, 381). Myös kaksijakoisuus oli italialaisissa musiikkikäytännöissä luontaisempi kuin ranskalaisissa.

Vaikka vuosisadan alussa ranskalainen ja italialainen rytmijärjestelmä erosivat toisistaan, vuosisadan loppupuolella ne yhdistyivät monilta osin. Marchetton traktaatti kuvaa kuitenkin vuosisadan alkupuolen tilannetta ja se käsittelee laajasti italialaisen ja ranskalaisen rytmii- kan eroja. Italialainen ja ranskalainen käytäntö erosivat esimerkiksi breviksen jakojen rytmisen luonteen suhteen. Jos

breviksen jaot eivät olleet tasaisia, italialaisessa käytännössä lyhyemmät nuot-
tikestot tulivat alkuun ja pidemmät tulivat loppuun. Ranskalaisessa musiikissa
tapahtui päinvastoin eli pidemmät kestot olivat alussa ja lyhyemmät lopussa.
Italialaiset ajattelivat oman käytäntönsä olevan luonnollisella tavalla tehtyä (*via
naturae*), kun taas pitkät kestot alussa koettiin tehdyn keinotekoisella tavalla
(*via artis*) (Herlinger 2001, 279–280).¹⁹ Marchetto antaa useita esimerkkejä,
joissa hän vertaa italialaista ja ranskalaista käytäntöä (1965 [1318], 166–171).
Marchetto toteaa, että kun lauletaan mitallista musiikkia epätäydellisessä kaksi-
jakoisessa ajassa ja halutaan osoittaa onko käytössä italialainen vai ranskalainen
jakotapa, epätäydellisyyttä osoittavan merkin yläpuolella pitäisi merkitä ”G” tai
”Y” osoittamaan ranskalaiseen tai italialaiseen tapaan. Myös yhden sävellyksen
sisällä voi olla jaksoja, joista toiset lauletaan italialaiseen tapaan ja toiset ranska-
laiseen tapaan. (Ibid., 170–171.)

Ranskalaisen ja italialaisen rytmijärjestelmän piirteiden yhdistyessä vuosi-
sadan lopun rytmijärjestelmä oli pääpiirteiltään ranskalainen sisältäen kuiten-
kin italialaisia piirteitä (Apel 1953, 385; Berger 1993, 2). Suurimmaksi syyksi
italialaisen notaation ranskalaistumiseen – ja siihen, että italialaiset hylkäsivät
samalla myös omat kätevät *punctus divisionis* -merkintänsä – on arveltu sitä,
että italialaisessa järjestelmässä ei pystytty ilmaisemaan uutta rytmisen liikkeen
käsittelyn keinoa, synkooppia (Apel 1953, 385; Berger 2002, 642). Apel on kui-
tenkin todennut, että aivan ilmeisesti vuoden 1400 tienoilla oli useita samanai-
kaisia notaatiokäytäntöjä: laajalle levinnyt ranskalainen notaatio, italialaisen ja
ranskalaisen notaation yhdistelmä sekä erilaisia notaatiotapoja, jotka palvelivat
ars subtilior -tyylin tarpeita (1953, 404). Rytmijärjestelmien kehittämisen taustalla
oli tarve merkitä nuottikirjoituksella musiikin tekemisessä esiintyviä yhä
taidokkaammaksi muodostuvia rytmisen liikkeen muutoksia.

1300-luvun tieteiden yhteys ja keskiajan yliopisto

1300-luvun muusikoita ja musiikinteoreetikoita innoittivat ja askarruttivat muu-
tos yhdenlaisesta liikkeestä toiseen, rytmiset jaot, nopeat ja lyhyet nuottiarvot,

¹⁹ Myös Jacobus Liëgeläinen käsittelee traktaatissaan *Speculum* rytmien luonnol-
lisuutta ja keinotekoisuutta. Hän toteaa, että uuden ajan ranskalaisten muusikoi-
den mielestä ”taiteen ei aina tarvitse seurata luontoa”. Jacobus kirjoittaa, että
”vanhat mestarit tekevät aina ensimmäisen [semibreviksen] lyhyeksi ja toisen
pitkäksi”, uuden ajan muusikot taas päinvastoin. Vanhan ajan rytmi oli ”täynnä
voimaa ja sopusoinnussa luonnon kanssa, joka on aina vahvempi lopussa kuin
alussa”. (Lainaukset teoksessa Apel 1953, 339.) Myös Philippe de Vitry (1961
[1320], 218) toteaa, että *ars vetus* -traditiossa *semibrevis* jakautuu niin, että en-
simmäinen on yhden miniman kestoinen ja toinen kahden, kun taas *ars novassa*
ensimmäinen on kahden miniman pituinen ja toinen yhden. Sekä italialaiset että
Jacobus pitävät ranskalaisen *ars novan* tapaa keinotekoisena ja ”luonnollisen”
tavan vastaisena. Mutta kuten Tanay (1999, 273) on todennut, luonnollisuus täs-
sä kuvastaa pikemmin jotain tuttua, kun taas uusi tapa koetaan keinotekoisena.

musiikin uusien rytmien merkitseminen sekä ajan olemus ylipäättään. Samanlaisessa yleisessä tieteellisessä keskustelussa luonnonfilosofian liikettä ja muutosta käsittelevät näkemykset nousivat esille. Esiin tulivat kysymykset jatkuvuudesta, muutoksesta, ikuisuudesta ja äärettömyydestä. Keskiajan tieteiden yhteys ja skolastiikka vaikuttivat tapoihin, joilla musiikinteoreettisia kysymyksiä käsiteltiin ja ratkaistiin sekä siihen millaisilla käsitteistöillä ja termeillä niistä puhuttiin. Skolastiikan tavat ratkaista ongelmia erittelemällä ja tarkentamalla kysymyksiä ja käsitteitä käyttäen muun muassa kysymys- ja erottelutekniikoita (kvestio- ja distinktiotekniikoita) kuuluivat monen musiikkitraktaatinkin käsitteilytapoihin. Myös laajojen, aiempaan tietoon perustuvien yleisesitysten tekeminen oli ominaista skolastiselle traditiolle. (Ks. Mäkinen 2003, 40.)

Musiikki oli osa keskiajan tieteitä ja katedraali- ja luostarikoulujen lisäksi osa muusikosta sai koulutuksensa myös yliopistoissa.²⁰ Musiikkitraktaattien kirjoittajat olivat, jos eivät kaikki niin ainakin suurin osa, yliopistokoulutuksen saaneita. Näin he jakoivat keskiajan oppineiden yhteisen tiedollisen pohjan. Musiikin ollessa yliopistossa osa *quadriviumin* matemaattisia aineita 1300-luvun musiikinteoreetikko saattoi kirjoittaa traktaatteja musiikin lisäksi myös muista *quadriviumin* aineista. Muiden alojen edustajat saattoivat yhtä lailla sisällyttää traktaatteihinsa musiikkia käsittelevän osuuden.

Mistä ja millä tavoin kysymykset liikkeestä ja muutoksesta tulivat keskiajan oppineisuuteen? Uudet aatesuunnat ja tieteelliset käsitykset perustuivat pitkälti Aristoteleen oppeihin ja kreikkalais-arabialaisiin tieteenkäsityksiin. 1200-luvun loppupuolella Aristoteleen teokset olivat kiinteä osa yliopisto-opetusta ja edustivat aikansa avantgardea. Kiinnostus heräsi erityisesti Aristoteleen luonnonfilosofiaan, metafysiikkaan ja logiikkaan. Varsinkin Aristoteleen *Fysiikan* (kreikan *fy-sis* suomennetaan ”luonto”) luonnonfilosofia muovasi merkittävästi 1300-luvun ajatusmaailmaa: 1300-luvusta tulikin luonnonfilosofian huippukausi. Tämä oli merkittävä muutos, sillä 1100-luvulla luonnonfilosofian asema oli ollut heikko ja alisteinen teologialle. 1200-luvulla Aristoteleen filosofia ja kristillisen ajatusmaailma väistämättä kohtasivat, millä oli kauaskantoiset vaikutukset 1300-luvulla (ks. Grant 2007, 241 ja 274; Kitanov 2008, 47). Aristoteleen opit myös vaikuttivat pitkään, sillä aina 1400-luvun alkupuoliskolle asti Aristoteleen luonnonfilosofiassa ei ollut varsinaista kilpailijaa (Grant 2007, 274). Myöhäiskeskiajan uudistuvaa filosofista ja luonnonfilosofista ajattelutapaa rakennettiin Aristoteleen oppeihin tukeutuen, niitä tulkiten ja niiden pohjalta poikkeamia ja uudistuksia tehden.

²⁰ Katedraalikoulujen kuoropoikakoulutuksen lisäksi muusikkokoulutusta sai oppipoikajärjestelmän minstrelikoulutuksen kautta. 1300-luvulla minstrelit toimivat esimerkiksi kaupunginmuusikkoina, ”freelancereina” tai vaeltavina viihdyttäjinä. 1300-luvun alussa minstreltien asema oli keho ja he olivat kaupungin säätyjen ulkopuolella. Vuosisadan loppupuolella minstrelit alkoivat vähitellen muodostaa kiltoja ja ammattikuntia siinä missä muutkin ammatinharjoittajat (ks. Brown ja Polk 2001, 98–99 ja 103). Jotkut taitavimmista minstreleistä etenivät myös hovien palvelukseen (ibid. 100–101).

Aristoteleen oppien tulo läntiseen Eurooppaan vauhditti yliopistojen syntyä 1200-luvun alussa.²¹ Varhaiset yliopistot olivat autonomisia, opettajista ja opiskelijoista koostuvia korporaatioita eivätkä kirkon alaisia kuten katedraalikoulut. Opetusohjelman perustan muodostivat katedraalikoulun perinnettä noudattaen *trivium* (logiikka, grammatiikka ja retoriikka) ja *quadrivium* (musiikki, aritmetiikka, astronomia ja geometria). Aristoteleen teosten käännösten ja arabialaisten vaikutteiden myötä opetusohjelmaan tulivat filosofia ja sen kolme suuntausta: metafysiikka, moraalifilosofia ja luonnonfilosofia. Keskiajalla tieteiden yhteys oli sisään rakentunut oppineisuuteen ja yliopistojen opetussisältöihin, ja yliopistoissa *trivium*, *quadrivium* ja filosofiset aineet muodostivat kaikille yhteiset artistisen eli filosofisen tiedekunnan opinnot. Samat mestarit, *magistri regentes*, saattoivat opettaa kaikkia *quadriviumin* aineita.²²

Luonnonfilosofian kasvavan merkityksen kannalta on oleellista, että mille tahansa alalle opiskelija päätyikin, hän oli tutustunut artistisessa tiedekunnassa luonnonfilosofiaan ja logiikkaan (ks. Grant 2007, 146). 1300-luvulla myös jokaisella teologian opiskelijalla oli luonnonfilosofinen tietopohja. Ennen teologian jatko-opintojaan opiskelija oli tutustunut kysymyksiin liikkeestä ja muutoksesta sekä kysymysten loogis-matemaattisiin käsittelytapoihin. Tämä vaikutti osaltaan luonnonfilosofialle ja teologialle muodostuneeseen erityiseen suhteeseen: teologia muuttui monin osin luonnonfilosofian kaltaiseksi. Musiikin kannalta oleellista on se, että teologiassa ja luonnonfilosofiassa tapahtuneet uudistukset vaikuttivat merkittävästi 1300-luvun muuttuviin käsityksiin muutoksesta ja liikkeestä sekä ihmisestä ja inhimillisestä toiminnasta.

Musiikki osana *quadriviumia* keskiajan yliopistoissa

Musiikki oli kiinteä osa *quadriviumin* matemaattisia aineita ja artistisen tiedekunnan opintoja. Musiikin opettamisen ja harjoittamisen tapoja osana kaikille yhteisiä opintoja ei kuitenkaan ole helppoa todentaa. Käytännöt myös ilmeisesti vaihtelivat yliopistosta toiseen. Musiikki yhtenä matemaattisena aineena saattoi kuitenkin sisältää *musica speculativa* -osuutensa lisäksi myös käytännöllisen *musica practica* -puolen, riippuen tosin yliopistosta (Carpenter 1958, 116–118; Marchi 2008, 163). Usein jo yksistään yliopistojen monet kirkolliset juhlatilai-

²¹ Ensimmäiset yliopistot syntyivät Bolognaan, Pariisiin ja Oxfordiin.

²² Yliopisto-opinnot saatiin keskiajalla aloittaa jo 13–14 -vuotiaana (Mäkinen 2003, 64). Kuudesta seitsemään vuotta kestäneiden opintojen jälkeen opiskelija valmistui maisteriksi (*magister*), jonka jälkeen hän voi jatkaa teologian, lääketieteen tai oikeustieteen opintoja, tai hän voi alkaa toimia opettajana tai muissa yhteiskunnan toimissa hovien ja kirkon piirissä. Oppineet olivat keskiajan sääty-yhteiskunnassa arvostettuja henkilöitä: 1300-luvun sanonnan mukaan kuninkuus, pappeus ja oppineisuus ovat kolme korkeinta inhimillistä asiaa (*ibid.*, 48). Arvostusta saatiin myös lyhyemmällä yliopisto-opinnoilla ja opinnot saattoivatkin keskeytyä mm. opiskelun kalleuden tähden (*ibid.*, 53).

suudet edellyttivät, että saatavilla oli muusikoita omasta takaa (Carpenter 1958, 115–116). Yliopistot olivat toisinaan yhteydessä paikallisen hovin tai kirkon kanssa (Carpenter 1954, 122–123; Marchi 2008, 144). Paikallisen katedraalin musiikilliset viranhaltijat, papit, kaniikit ja laulajat saattoivat työskennellä opettajina yliopistossa, ja toisaalta yliopiston opettajat ja oppilaat saattoivat opettaa hovissa (ibid.). Katedraali- ja luostarikoulut toimivat myös yliopisto-opintoihin valmistavina instituutioina.

Pariisin yliopisto oli useiden eurooppalaisten yliopistojen esikuva. Pariisissa teologia ja filosofia olivat erityisasemassa, ja jo tästäkin syystä musiikin käytännöllinen puoli oli siellä vahva. Käytännöllistä puolta vahvistivat myös yliopiston perinteet, sillä se oli jatkoa Notre Damen katedraalikoululle, joka toimi Euroopan 1100- ja 1200-lukujen musiikillisen keskuksen, Notre Damen katedraalin alaisuudessa. Pariisin yliopistolla oli myös läheiset yhteydet Oxfordin yliopistoon, joka tuotti Pariisin yliopiston jälkeen toiseksi eniten musiikinteoreettisia traktaatteja (Carpenter 1958, 82). Kummankin yliopiston piirissä syntyneille traktaateille oli ominaista spekulatiivisen ja käytännöllisen puolen yhdistäminen (ibid., 65–66 ja 89).²³

Musiikkitraktaattien kirjoittajat ja ars novan muusikot

Useat 1300-luvun musiikinteoreetikot ja myös säveltäjät toimivat tai opiskelivat yliopistoissa, mutta heidän vaiheistaan ja varsinkaan varhaisista vaiheista on säilynyt niukasti välittömiä dokumentteja. Nykytutkimus on kuitenkin pystynyt valaisemaan yhä enemmän 1300-luvun musiikintekijöiden toimintaa ja toimintaympäristöä. Myös useiden musiikkitraktaattien tekijyydet ovat saaneet vahvistuksia, muuttuneet tai asetettu kyseenalaisiksi. 1300-luvun musiikkitraktaattien kirjoittajista kaikki tai ainakin suurin osa oli saanut koulutuksensa yliopistoissa ja näin käyneet läpi artistisen tiedekunnan yhteiset opinnot. Voisi myös olettaa, että he olivat sitä ennen opiskelleet musiikkia katedraalikouluissa. Ranskalaiset olivat uuden tyylin edelläkävijöitä, ja sikäläiset Johannes de Muris, Philippe de Vitry sekä Guillaume de Machaut olivat musiikillisten uudistusten ytimessä. Kuten jo aiemmin on tullut esille, Johannes de Murisin (syntynyt noin 1290/95 – kuollut vuoden 1344 jälkeen) musiikkitraktaatit vaikuttivat merkittävästi siihen missä määrin ranskalainen mensuraalijärjestelmä levisi ympäri Eurooppaa. Ne myös pysyivät yliopistojen opetusohjelmissa toistasataa vuotta. Johannes de Muris itse opiskeli Pariisin yliopistossa ja opetti siellä musiikkia, matematiikkaa ja astronomiaa. Hänen opintonsa ja opetuksensa ajoittuu ainakin vuosiin 1318–1325, mutta ilmeisesti hän opetti Pariisissa myöhemminkin (Gushee et al. 2015). Pariisin ajalta ovat myös hänen tärkeimmät musiikinteoreettiset traktaattinsa, *Notitia artis musicae* (1321), *Compendium musicae*

²³ 1400-luvun puolivälissä Oxfordin yliopiston erityinen innostuneisuus musiikkiin johti siihen, että musiikissa pystyi suorittamaan erillisen tutkinnon ainoana seitsemästä vapaasta tieteestä (Carpenter 1958, 89).

practice (1322) ja *Musica speculativa* (1323/25). *Libellus cantus mensurabilis* on parisenkymmentä vuotta vanhempi traktaatti.²⁴ Johannes de Murisin oli uudistaja ja hyvin perillä kaikista quadriviumin tieteistä, sillä hän kirjoitti traktaatteja musiikin lisäksi myös astronomiasta, aritmetiikasta ja geometriasta.²⁵

Musiikkitraktaateissa reagoitiin muuttuneisiin rytmikäytäntöihin. Johannes de Murisin aikalaiset Guillaume de Machaut (noin 1300–1377) ja Philippe de Vitry (1291–1361) olivat kumpikin sekä säveltäjiä että runoilijoita. Vuosisadan alkupuolen uudistukset tulevat esille heidän sävellystuotannossaan. Guillaume de Machaut'n sävellystuotanto tunnetaan poikkeuksellisen hyvin, sillä hän luetteloi sävellyksensä ja runonsa elämänsä loppupuolella. Huomattavasti tavallisempaa on, että 1300-luvun sävellykset ovat anonyymejä tai kadoksissa. Philippe de Vitryn sävellystuotannosta puolestaan vain muutama on suoraan merkitty hänen tekemäkseen ja joitain muita on voitu tunnistaa muilla keinoin. Philippe de Vitryn maine säveltäjänä, runoilijana ja oppineena kosmopoliittina oli kuitenkin vertaansa vailla. Nykyään on myös varsin yleisesti hyväksytty Sarah Fullerin (1985–86, 42–43) näkemys, että traktaatti *Ars nova* (1320) ei mahdollisesti ole Philippen itsensä vaan hänen oppilaansa tai ammattitoverinsa kirjoittama. Lyhyt ja tiivis traktaatti heijastaa joka tapauksessa Philippe de Vitryn musiikkikäytäntöä. Philippe de Vitryn ja Guillaume de Machaut'n taustasta tai opinnoista ei tiedetä varmuudella, mutta toimittuaan hovin ja kirkon palveluksessa (sihteerinä, klerkinä tai notaarina, kuten monet aikansa säveltäjät) Guillaume de Machaut päätyi Reimsin katedraalin kaniikiksi ja Philippe de Vitry Meaux'n piispaksi.

Ars nova -tyyliä ei suinkaan hyväksytty itsestään selviönä. Esimerkiksi Pariisin yliopiston kasvatti Jacobus Liègeläinen (syntynyt noin 1260 – kuollut vuoden 1330 jälkeen) puolustaa kiivaasti *ars antiqua* -traditiota uudenaikaisia, moderni, vastaan. Sananvaihto kävi ilmeisen kiihkeänä. Jacobus kirjoittaa teoksessaan *Speculum musicae* (1318) muun muassa, että jotkut uutuuksien kannattajat pitävät vanhan tradition mukaan laulavia "sivistymättöminä, tomppelina, älyttöminä, tietämättöminä, sellaisina, jotka eivät tunne uutta taidetta eivätkä osaa laulaa sen mukaan, vaan laulavat vanhan taiteen mukaan, ja tästä syystä uuden kannattajat pitävät vanhaa taidetta sivistymättömänä ja ikään kuin järjettömänä, kun taas uutta hienostuneena (*subtilis*) ja harkittuna" (1965 [1318], 184).²⁶ Hän kysyy myös, että mikä on tämän hienostuneisuuden ja näiden vaikeuksien

²⁴ Herlinger (2001, 287, alaviite 90) on esittänyt, että *Libellus* ei olisi Johannes de Murisin kirjoittama. Herlinger perustelee väitteensä muun muassa teoksen silmiinpistävällä erilaisuudella verrattuna varhaisempiin traktaatteihin. Herlingerin väite ei ole toistaiseksi saanut laajempaa kannatusta.

²⁵ Vain yksi Johannes de Murisin sävellykseksi oletettu teos on säilynyt (Gushee et al. 2015).

²⁶ *Reputant aliqui Moderni illos cantores rudes, idiotas, insipientes et ignorantes qui artem ignorant novam vel non cantant secundum illam sed secundum antiquam et, per consequens, antiquam artem reputant rudem et quasi irrationabilem, novam vero subtilem et rationabilem* (Jacobus Liègeläinen, 1973 [1318], seitsemäs kirja, luku XLVI).

arvo, jos se on kaikissa nuottien, tempusten, modusten ja mittojen (*mensuris*) imperfektoinneissaan yhteen sopimaton perfektille eli täydellisyydelle perustuvan tieteen (*scientia*) kanssa (*ibid.*). Jacobus myös kritisoi motettien ja chansonien suurta suosiota vanhempien musiikkilajien kustannuksella (*ibid.*, 185), sillä erityisesti näissä musiikin lajeissa käytettiin uusia tekniikoita ja keinovaroja. Jacobus Liègeläisen teos on laaja, mutta sen viimeisen luvun *ars antiquan* ja *ars novan* välisten erojen kuvaukset kertovat hyvin näiden suuntausten tyylipiirteisestä sekä aiheen poleemisesta luonteesta 1300-luvun alussa.

Englantilaiset musiikinteoreetikot Walter Odington (aktiivinen 1298–1316), John Tewkesbury (aktiivinen 1351–1392) ja Johannes Hanboys (aktiivinen noin 1370) kävivät kaikki Oxfordin yliopistoa. Samoin kuin Johannes de Muris, myös Walter Odington ja John Tewkesbury kirjoittivat traktaatteja muistakin *quadriviumin* aineista: Odington kirjoitti kaikista neljästä tieteestä sekä alkemiasta ja Tewkesbury musiikin lisäksi ainakin astronomiasta. Traktaateissa englantilaiset kirjoittajat esittelivät ranskalaista rytmijärjestelmää, mutta kehittivät sitä myös omanlaiseensa suuntaan. Walter Odington loi pohjan 1300-luvun englantilaisille rytmiteorioille, ja hänen vuosisadan alun traktaattinsa *De speculatione musicae* rytmia käsittelevä osa perustuu *francolaisuudelle*.

Kaikkien kolmen englantilaisen kirjoittajan traktaateissa yhdistyvät spekulatiivisuus ja käytäntö. Esimerkiksi fransiskaanimunkkijärjestelmän jäsenen John Tewkesburyn ensyklopedinen traktaatti *Quatuor principalia musicae* (1351) oli ilmeisesti tarkoitettu fransiskaanimunkkien opetukseen. Tewkesburyllä oli traktaattissaan varsin konservatiivinen asenne uudistuksia kohtaan, mutta siitä välittyä myös tietty käytännönläheinen asennoituminen. Toisaalta traktaateissa näkyvät myös skolastinen pyrkimys tarkkoihin määritelmiin sekä filosofi William Ockhamin yksinkertaisuusperiaatteen – yksinkertaisempi teoria on todennäköisesti oikea – vaikutus. Nominalisti William Ockham (noin 1287–noin 1347) opetti Oxfordin yliopistossa, ja näin hänen oppinsa ja Aristoteles-tulkintansa vaikuttivat varsin suoraan yliopiston piirissä.

Johannes Hanboys oli pari vuosikymmentä myöhemmässä traktaattissaan *Summa* (noin 1375) asenteeltaan selkeästi uudistaja ja asennoitui kuten moderni. Traktaatti kuvaa myös *ars subtilior* -tyylin piirteitä. Lefferts (1991, 65) onkin pohtinut keitä traktaatin moderni olivat. Hanboys ei ehkä välttämättä edustanut valtavirtaa, vaan moderni saattoivat olla pienempi joukko avantgardisteja, jotka olivat omaksuneet ranskalaisen *ars novan* uutuuksia vanhempien käytäntöjen ollessa samanaikaisesti käytössä (*ibid.*).

Samoin kuin Hanboysin traktaateissa, vuosisadan *ars subtilior* -tyylin uudistukset näkyvät myös kahden anonyymien kirjoittajan traktaateissa *Tractatus figurarum* (välillä 1350–1375 tai 1391) ja *Ars cantus mensurabilis mensurata per modos iuris* (1376 jälkeen). Varmuutta kirjoittajien kotimaasta ei ole. Ilmeisesti kumpikin anonyymi kirjoittaja oli alkuperältään italialainen, mutta ranskalaisen koulutuksen saanut tai ainakin ranskalaiseen tyyliin hyvin perehtynyt. Traktaatit yhdistävät italialaisen ja ranskalaisen rytmijärjestelmän piirteitä. Toisin kuin englantilaisissa, näissä traktaateissa uusien rytmien merkintä ratkaistaan usein kehittämällä uusia nuottikuvioita. *Tractatus figurarum* -teoksen kirjoittaja on

mahdollisesti italialainen säveltäjä ja hänen nuottikuvioiden kehittämisen päämääränä on ollut auttaa merkitsemään uuden tyylin rytmejä niin, että kaikki laulajien laulamien rytmit ja eri mensuraatioiden yhtäaikaaisuudet olisivat myös nuottikirjoituksella merkittävässä. *Ars cantus mensurabilis mensurata per modos iuris* taas on siinä suhteessa harvinainen teos, että yleisen skolastisen käsittelytavan lisäksi se soveltaa paikoitellen juridiikkaan pohjautuvaa käsittelytapaa (Balensuela 1994, 86–89). Traktaatin rakenne ja sisältö myötäilevät Johannes de Murisin *Libellus*-traktaattia, ja kirjoittaja – joka oli mahdollisesti italialainen munkki – kirjoitti traktaatin italialaiselle yleisölle tarkoituksenaan korjata se, että italialaiset opettajat ovat väärinymmärtäneet ranskalaisen metodin (ibid., 67 ja 69).

1300-luvun luonnonfilosofia, teologia sekä ajatuskokeilut

Musiikkitraktaattien rytmijärjestelmien muodostamisessa sekä musiikillisen liikkeen ja liikkeen muutosten kuvailuissa tulevat esille näkemykset jatkumoista, niiden ominaisuuksista, rajoista sekä ylipäätään mittaamiseen liittyvät aiheet. Aiemmat liikkumattomuutta sekä maailman staattista järjestystä korostavat, kategorisoivat ja lokeroiviin hierarkioihin perustuvat ajattelutavat olivat väistyneet näiden uusien tieteellisten näkemysten tieltä. Musiikki käsitettiin aikateiteena ja näkemykset ajasta sekä sen luonteesta ovat myös käsittelyn kohteena: pohdittiin yleisen ajan ja musiikillisen ajan välisiä eroja.

1300-luvun uudet ajatukset liikkeestä, muutoksesta ja jatkuvuudesta syntyivät luonnonfilosofian piirissä. Luokiteltaessa tieteitä aristoteelisesti tutkimuskohteiden mukaan, luonnonfilosofian tutkimuskohteina olivat liikkuvat kohteet, joita ei ole eristetty aineesta erilleen (*in motu et inabstracta*) (Annala 2008, 133). Teologia puolestaan oli toisessa ääripäässä ja se oli kiinnostunut liikkumattomista ja aineesta erillisistä kohteista (*sine motu et abstracta*) (ibid.).²⁷ Näin ollen on ymmärrettävää, että 1300-luvulla tapahtunut luonnonfilosofian vaikutuksen kasvu nosti ajankohtaisiksi kysymykset liikkeestä, jatkuvuudesta ja muutoksesta.

Teologian ja luonnonfilosofian kohdatessa teologia uudistui. Tanay (1999, 274) on korostanut musiikin yhteydessä uudistuneen teologian vaikutusta ja todennut, ettei 1300-luvulla alettu hyväksyä kaksijakoisuutta ja muita erilaisen musiikillisen liikkeen muotoja pelkästään maallistumisen tähden, vaan nimenomaan edistysmielisen teologian vaikutuksesta.

Teologian ja luonnonfilosofian kohtaamisessa keskeisiksi nousivat Aristoteleen *Fysiikan* käsittelemät kysymykset jatkuvuudesta ja äärettömyydestä. 1300-luvulla jatkuvuuden ja äärettömyyden pohdintaan uhrattiin tavaton määrä energiaa ja aikaa (Murdoch 1982, 564). Teologeja kiinnosti kysymys maailman

²⁷ Matemaattinen tutkimus oli näiden välissä ja se suuntautui aineellisen kohteen liikkumattomiin muotoihin (*sine motu et inabstracta*) (Annala 2008, 133).

ikuisuudesta ja siitä, kuinka Jumala ymmärsi ikuisuuden. He pohtivat miten kristinuskon ymmärrys ikuisuudesta suhtautui Aristoteleen oppeihin. (Ibid., 566). Raamatun käsitys oli, että Jumala oli luonut maailman ja näin se ei voinut olla ikuinen, vaan sillä oli alku ja loppu. Lisäksi Jumala pystyi kaikkivoipaisuudessaan luomaan toisia maailmoja. Aristoteleen käsitys taas oli, että maailma oli ikuinen ja vain yksi maailma oli mahdollinen, muut maailmat olivat mahdottomia (Grant 2007, 202).²⁸ Vaikka skolastiset luonnonfilosofit ja teologit eivät varsinaisesti uskoneet, että Jumala teki muita maailmoja, he kuitenkin uskoivat, että halutessaan hän voisi niitä tehdä. Kun tämä ajatus oli esitetty, seuraava kysymys koski – ja tämä oli 1300-luvun uudistuneen ajattelutavan kannalta ratkaiseva käänne – näiden toisten maailmojen ominaisuuksia. (Ibid., 202–203.)

1300-luvulla pohdittiin millaisia voisivat olla nämä toiset maailmat, joita Jumala halutessaan pystyi luomaan. Tuli yleiseksi tavaksi otaksua hypoteettisia ehtoja, jotka olivat olennaisia toisille maailmoille, ja lisäksi kuvitella kuinka erilaiset ongelmat voitiin ratkaista näiden oletettujen rakennelmien puitteissa (Grant 2007, 201). Toisten maailmojen olemassaolon ja lainalaisuuksien käsittelyssä tukeuduttiin hypoteettiseen toimintaan. Hypoteettinen toiminta puolestaan perustui järjestä ja loogiseesta analyysistä ammentavaan kuvittelukykyyn.²⁹ Termi, jota skolastikot käyttivät kuvaamaan tällaista toimintaa, oli *secundum imaginationem* (mielikuvituksen mukaan); 1300-luvun tieteelliselle ajattelulle ominainen *imaginatio* oli yksi spekulatiivisten tieteiden tärkeimmistä tavoista käsitellä kysymyksiä (ks. Clagett 1967, 276; Grant 2007, 201). Tämä asenne muutti Aristoteleen luonnonfilosofian perusteita merkittävällä tavalla. Ymmärrettävästi 1300-luvun *imaginatio* ja siihen liittyvät ajatuskokeilut edesauttoivat sellaisen ilmapiirin syntymistä, jossa myös musiikissa oli mahdollista toteuttaa erilaisia musiikillisen liikkeen muotoja ja niinkin pitkälle vietyä rytmikeksintää kuin mitä *ars subtilior* -tyyli piti sisällään.

Jatkuvuus ja mittaaminen

Luonnonfilosofia nosti esille kysymykset jatkumoista. Kiinnostus jatkuvuuteen muutti oleellisesti vanhaa vastakkaisuuksille perustuvaa ajattelutapaa, ja tämä heijastui myös musiikinteoreettisiin käsityksiin. Nyt voitiin tutkia jatkumoa kahden ääripään, esimerkiksi kylmän ja kuumen tai hitaan ja nopean sekä niiden

²⁸ Tämä oli yksi tärkeimmistä eroista teologian ja Aristoteleen käsitysten välillä. Ikuisuuteen ja muiden maailmojen olemassaoloon liittyivät niin ikään kysymykset tyhjiöistä. Muita tärkeitä eroja Aristoteleen oppien ja teologian välillä olivat kysymykset kaiken syntymisestä jo olemassa olevasta materiaasta sekä tietyt sielun kuolemattomuuteen ja ehtoollisoppiin liittyvät kysymykset (Grant 2007, 242).

²⁹ Ilmiöiden tutkiminen loogis-matemaattisia tekniikoita käyttäen oli suosittua erityisesti niin kutsuttujen Oxfordin kalkulaattoreiden piirissä ja levisi sieltä myös Pariisiin.

suurimman ja pienimmän (*maximus* ja *minimus*) intensiteetin asteen (*gradus*) välillä (ks. Tanay 1999, 86). Aikansa merkittävä filosofi ja matemaatikko Nicole Oresme (1323–1382) käsitteli 1300-luvun puolivälissä teoksessaan *Tractatus de configurationibus qualitatum et motuum* muuttuvien ”muotojen” kvantifiointia (Boyer 2000 [1991], 376). Vaikka voisi ajatella, että kvaliteetteja ei pysty mielekkäästi muuntelemaan lisäämällä tai vähentämällä osasia, Oresme päätyi kuitenkin antamaan kvaliteettien eli ”muotojen” kasvamiselle ja vähenemiselle kvantitatiivisen ja matemaattisen luonteen (Grant 2007, 212).³⁰ Oresmen uudistuksissa näkyy muutos laadullisesta ajattelusta määrälliseen ja mitattavissa olevaan.³¹ Tämäntyyppiset muutokset laatujen käsittelytavoissa valaisevat osaltaan myös musiikillisten rytmiteorioissa näkyvää kestojen käsittelyn muuttumista. Aiempi pitkän ja lyhyen keston, longan ja breviksen, käsittäminen eri laatuina korvautui sillä, että 1300-luvulla kestoja alettiin tarkastella mitattavissa olevina ja määrällisinä aikajatkumolla, jonka rajat olivat maxima ja minima.

1300-luvun uusien näkökulmien kautta syntyi tarve ja mahdollisuus mitata kaikkea ja kaikissa olosuhteissa. Murdoch (1975, 282) on tuonut esille miten valtava osa 1300-luvun tieteellistä sanastoa ja kieltä käsitteli juuri mittaamista – ainakin jos mittaaminen käsitetään laajassa mielessä. Mittaaminen (*mensura*) oli yhteistä kaikille tieteille ja 1300-luvulla oltiin melkein vimmaisissa halussa mitata kaikkea kuviteltavissa olevaa (*ibid.*, 287). Mittaaminen tuli esille monin eri tavoin. Oresmenkin esittämä muuttuvien ”muotojen” kasvamisen ja vähenemisen käsittely oli mittaamisen yleisin osa-alue (*ibid.*, 282).³²

Mittaaminen piti sisällään myös muita osa-alueita, joista useimmat liittyivät rajojen määrittämiseen. Näitä olivat entiteettien, prosessien ja tapahtumien rajojen mittaaminen samoin kuin alkamiseen ja lakkaamiseen liittyvät kysymykset (*de incipit et desinit*). Myös kysymykset ensimmäisestä ja viimeisestä hetkestä (*de primo et ultimo instanti*) kuuluivat mittaamiseen. Niissä pohdittiin onko olemassa ensimmäistä ajankohtaa, ensimmäistä ”nyt”, joka oli jatkuvan muutok-

³⁰ Oresmen uudistuksia oli myös se, että hän alkoi kuvata näitä muutoksia geometrisilla kuvioilla, kun taas hänen edeltäjänsä, Oxfordin kalkulaattorit, olivat käyttäneet kuvauksessa aritmetiikkaa (Grant 2007, 212).

³¹ Tämä oli alkua sellaiselle tieteelliselle maailmankuvalle, jota on myös kritisoitu. Esimerkiksi Alhanen (2013, 28) kuvaa filosofi John Deweyn (1859–1952) näkemyksiä ja toteaa, että Deweyn mukaan luontokappaleiden määrällisten ominaisuuksien ja liikelakien tullessa olioiden laadullisten olemusten ja päämääräsyiden tilalle, ihmiskokemus irtosi muusta luonnosta erilliseksi alueekseen. Näin syntyi uudenlainen kahtiajako laadullisia asioita sisältävän puutteellisen arkikokemuksen sekä kokeiden ja mittauksien avulla muodostetun tieteellisen maailmankuvan välille (*ibid.*). Uuden tieteellisen maailmankuvan kiteytyminen on Deweyn filosofiassa ajoitettu 1600-luvulle (ks. Alhanen 2013, 26), mutta varsinkin uudempi tutkimus on kiinnittänyt huomiota siihen liittyvien käsitteiden esiin tuloon jo 1300-luvulla.

³² Niin kutsuttu Mertontin laki tasaisesti kiihtyvälle liikkeelle eli se, mitä nykyään käsitetään keskinopeutena tasaisesti kiihtyvälle liikkeelle, oli yksi 1300-luvun keksinnöistä ja tämäntyyppisen mittaamistavan tuote (ks. Knuutila 1982, 59–60).

sen tai liikkeen alussa ja onko olemassa ajankohta, jolloin tämä muutos on ohi (Murdoch 1982, 585). Mittaamisen rajoihin liittyviin kysymyksiin kuuluivat myös pohdinnat fyysisten voimien tai ”muotojen” pienimmän ja suurimman rajoista (*de maximo et minimo*). Musiikkitraktaateissa mittaamisen rajoihin liittyvät kysymykset olivat erityisen ajankohtaisia. Musiikillinen ääni käsitettiin luonnon ”muotona” (*forma naturalis*), ja siihen sovellettiin rajoja maximasta minimaan (Tanay 1999, 88).

Rajoja käsittelevien mittaamisen tapojen lisäksi käsittelyä laajennettiin jatkumoiden ominaisuuksiin eli niiden sisältämien osien lukumäärään, suhteisiin ja järjestykseen. Jatkumoiden ominaisuuksien tarkasteluun kuuluivat niin ikään suhteisiin, *proportiones*, liittyvät kysymykset sekä kysymykset äärettömyyden koostumisesta jakamattomista tai jaettavista osista. Aristoteleen kanta oli, että äärettömyys ei voi koostua jakamattomista osista.³³ Myöhäisellä keskiajalla oltiin kuitenkin ”melkein yhtä mieltä siitä, että jatkumot sisälsivät tavalla tai toisella, ainakin potentiaalisesti, äärettömän määrän jakamattomia osia” – mikä ei tosin tarkoittanut sitä, että ne olisivat koostuneet jakamattomista osista (Murdoch 1982, 573). Ymmärrettiin hyvin, että jakamattomien osien olemassaolo itsessään oli erittäin ongelmallista (*ibid.*). Esimerkiksi matemaatikko ja filosofi Thomas Bradwardine toteaa teoksessaan *Tractatus de continuo*, että ”jatkuvat suureet sisältävät äärettömän määrän jakamattomia osia, mutta eivät koostu näistä matemaattisista atomeista vaan äärettömästä määrästä vastaavanlaisia jatkumoitaa” (Boyer, 2000 [1991], 374).

Mittaamisen (*mensura*) ajatus oli näin yhteinen useille tieteille, niin filosofialle, teologialle, geometrialle, matematiikalle kuin musiikille. Mittaamisen kaikkien tieteenalojen yhteiseen käsitteistöön kuuluivat muun muassa musiikissakin käytetyt termit kuten *gradus*, *divisiones*, *proportiones*, *minimus* ja *maximus*. Näistä *minimus* ja *maximus* koskivat jatkumon rajoja ja *gradus*, *proportiones* sekä *divisiones* jatkumon sisäistä koostumusta tai osien suhdetta. (Ks. Tanay 1999, 105; Murdoch 1975, 282–284.)

Aristoteleen *Fysiikassa* jatkuvuus ja mittaaminen nivoutuvat yhteen ajan, liikkeen, muutoksen ja äärettömyyden kanssa. Aristoteles toteaa *Fysiikan* neljännessä kirjassa muun muassa, että ”aikaa ei kuitenkaan ole ilman muutosta” (luku 11, 218b) ja että ”aika on liikkeen ja liikkeessä olemisen mitta” (luku 12, 221a). Aristoteleen mukaan ”liike on jatkuva”, ja sen tähden myös aika on jatkuva (luku 11, 219a). 1300-luvulla Aristoteleen käsityksistä omaksuttiin se, että jatkuvuus on aina oleellista, sillä vaikka analysoitaisiin ei-jatkovaa muutosta, niin se voitaisiin kuvata tapahtuvaksi absoluuttista aikaa vasten (Murdoch 1982, 565). Näin ollen vaikka tiettyjä musiikillisen ajan piirteitä kuvattiin erillisinä (kuten kestojen merkitsemistä kuvioin tai mitallista aikaa), musiikkitraktaattien kirjoittajat hyväksyivät kuitenkin perustaksi aristoteelisen absoluuttisen ajan käsityksen.³⁴

³³ Knuutila (1992, 216) on kiteyttänyt Aristoteleen päätelmän jatkumon jakamattomuudesta siten, että ”jos liikkeen osat olisivat jakamattomia, ne eivät olisi liikkeitä, vaan kunkin osan aktuaalisuuden jälkeen kappale olisi vain liikkunut ilman, että se oli liikkeessä”.

1300-luvun uudistunutta asennetta kuvaa hyvin Knuutilan (1998, 21) toteamus, että 1300-luvulla ”tiedettä alettiin pitää totuuden omistamisen sijasta sen etsimisenä”. Nominalistinen filosofia oli avainasemassa traditionaalisten käsitysten kyseenalaistamisessa. Nominalistisen filosofian perusajatus oli se, että yleiskäsitteet eli universaalit olivat pelkkiä nimiä (*nomina*) tai merkkejä eivätkä todellisia olemassa olevia olioita. Tämä oli perustavanlaatuinen kritiikki aiemmalle pythagoralais-platonistiselle maailmankuvalle.³⁴ Nominalistinen filosofia vaikutti syvällisesti käsityksiin luonnosta, sillä siinä luovuttiin ”siitä antiikin oletuksesta, että käsitettävyyden olisi maailman objektiivinen ominaisuus ja että sitä koskevat totuudet olisivat enimmäkseen jo tunnettuja” (ibid., 19). Jumalan, ihmisen ja luonnon välinen suhde muovautui uudella tavalla, mikä vaikutti uudistuneisiin näkemyksiin ihmisestä ja inhimillisestä toiminnasta. Ihmisen asema yksilönä nousi esille ja esimerkiksi Obermanin (1960, 70 ja 76) mielestä nominalismin vaikutus on verrattavissa Italian varhaisen renessanssin tapaan tuoda esille ihmisen autonomiaa ja vapautta.

Nominalismi vaikutti syvällisesti ihmiseen ja inhimilliseen toimintaan liittyvien uusien käsitysten syntymiseen sekä tapoihin ymmärtää ja käsitellä symboleja ja merkkejä. Nominalismi kiinnitti huomiota myös luonnossa ilmenevän muuntelun kuvaamiseen symbolien kautta (Tanay 1999, 233). Koska musiikki ja ääni kuuluivat luonnon muotoihin (*forma naturalis*), kysymykset musiikin suhteesta sitä kuvaaviin kuvioihin, merkkeihin ja käsitteisiin laajenivat nominalistisen filosofian kautta.

Kuvioiden ja merkkien merkitysten uudelleen arvioinnissa matemaatikko ja filosofi Nicole Oresmen uudistukset olivat erityisen merkittäviä. Oresme edusti uudenlaista kosmologiaa, joka ei heijastanut pythagoralaisen perinteen täydellisiä ja yksinkertaisia lukusuhteita, vaan perustui uudentalaiselle matemaatikalle, joka kielsi laadulliset erottelut (Tanay 1999, 261). Myös musiikissa Oresmen ja muiden nominalistien käsitykset antoivat mahdollisuuden irrottaa lukusuhteet metafysisistä, maailman liikkumatonta järjestystä ylläpitävistä merkityksistä: luvuista ja lukusuhteista tuli pelkkiä määrää ilmaisevia matemaattisia merkkejä.

³⁴ 1300-luvulla aikaan liittyvät pohdinnat olivat moninaisia. Kysyttiin muun muassa, että olisiko erilaisissa mahdollisissa maailmoissa eri aika tai olisiko mahdollista, että Jumala olisi luonut ajan ja sitten liikkeen – ja näin ollen liikkeen analyysissä aika olisi itsenäinen tekijä (Knuutila 2000). Tällaiset 1300-luvun pohdinnat ajan luonteesta viittaavat ajan absoluuttiseen tulkintaan, mikä tuli esille myöhemmin Newtonin fysiikassa. Aristoteleen näkemykset ovat taas eräiltä osin samantyyppisiä modernin fysiikan aikakäsityksen kanssa. (Ibid.) Teologiassa enkelit saattoivat toimia pontimena ajan pohdinnalle, sillä teologit saattoivat aloittaa ajan luonteen tarkastelun kysymällä esimerkiksi luotiinko enkelit ennen aikaa vai ajan luomisen jälkeen (Grant 2007, 266).

³⁵ Platonismissa yleiskäsitteet eli universaalit käsitettiin itsenäisesti olemassa olevina.

Oresmen uudistuksissa myös geometriset kuviot olivat potentiaalisia symboleita vailla erityistä merkitystä (Tanay 1999, 234). Niitä voitiin soveltaa mihin tahansa fysikaalisiin ja psykologisiin ilmiöihin, esimerkiksi raudan ja magneetin väliseen vetovoimaan, yrttien ominaisuuksiin, ystävyyteen ja vihamielisyyteen tai liikkeen nopeuksiin (ibid.). On merkille pantavaa, että Johannes de Muris käsitti nuottikuviot geometrisina kuvioina. Hän toteaa nuottikuvioista, että "[j]o kauan sitten keksiessään niitä, muinaiset viisaammat myöntivät yksimielisesti siihen, että geometristen kuvioden tulisi olla musiikillisten äänien merkkejä" (1965 [1321], 175).³⁶

Geometrisia kuvioita, lukuja ja nuottikuvioita nimitettiinkin samalla termillä *figura*. Sanaa *figura* sovellettiin useissa tieteissä, sillä grammatiikassa, logiikassa, retoriikassa, aritmetiikassa, geometriassa, fysiikassa ja musiikissa oli kaikissa kuvioita, joita nimettiin tällä termillä (van Deusen 2011, 48–49). Van Deusen toteaa, että tieteitä yhdistävä *figura* voi helposti jäädä huomiotta, sillä sana käännetään usein eri tavoin, kontekstista riippuen. Suomeksi latinan kielen sanan *figura* voi kääntyä esimerkiksi sanoiksi "kirjain", "lause", "metafora", "numero", "kolmio" ja "tähtikuvio". Lisäksi sillä voi olla erilaisia musiikilliseen notaatioon liittyviä käännöksiä ja merkityksiä.

Nominalistinen filosofia vaikutti ratkaisevasti siihen, että kuvioden ja merkien ja niillä kuvattavan välinen suhde tuli myöhäiskeskiajalla ajankohtaiseksi aiheeksi. Kuvioden ja merkkien merkitysten pohdinta liittyi yleiseen haluun tarkentaa käsitteiden ja termien merkityksiä. Tämä oli väistämätön seuraus aiempien, annettuina hyväksytyjen käsitysten ja maailman itsestään selvänä annettun käsitettävyyden kyseenalaistamisesta.

Tanay (1999) on korostanut nominalismin merkitystä rytmi- ja notaatiojärjestelmien muodostamistapoihin. Tanayn johtopäätös on, että *ars subtiliorin* erilaisten rytmejä ja musiikillisen liikkeen muutoksia kuvaavien nuottikuvioden kehittämisen taustalla oli halu muodostaa selkeä, tehokas ja yksiselitteinen kieli musiikillisen liikkeen muutosten ilmaisemiseen. Kyseessä oli prosessi ja kamppailu, mikä näkyy hyvin niissä lukuisissa eri tavoissa ja järjestelmissä, joilla kestoja kuvattiin. Mutta tavoitteena oli kuitenkin muodostaa järjestelmä, joka ei olisi riippuvainen tiettyjen käsitteiden, kuten perfektointi, imperfektointi tai alterointi pohdinnasta, vaan jossa "mikään ei olisi kirjoitettujen nuottikuvioden ja niiden ajallisuutta osoittavan merkityksen välissä". (Ibid., 238–239). Nominalistisen filosofian antamien työkalujen avulla pystyttiin lähestymään tätä ongelmaa. Mutta sen ratkaiseminen, miten "geometrisilla kuvioilla" voitaisiin ilmaista luonnon "muodon" eli äänen yhä mielikuvituksellisemmat rytmiset jaottelut, osoittautui visaiseksi ongelmaksi.

³⁶ In quorum inventione figuras geometricas sesse signa vocom musicalium iam diu est antiqui sapientiores unanimiter concesserunt. (Johannes de Muris 1972 [1321], toinen kirja, luku IV.)

Tieteiden uudistuneet näkemykset ja aikansa virtaukset näkyivät monin eri tavoin musiikkitraktaateissa. Johannes de Murisin gradus-järjestelmässä ja teorianmuodostuksessa näkyy varsin selkeästi uudenlainen tapa tukeutua jatkumon osien mittaamiseen ja jatkumon jakamiseen yhtäläistä periaatetta noudattaen erilaisiin jakoihin. Vuosisadan kuluessa Johannes de Murisin gradus-järjestelmä oli levinnyt ympäri Eurooppaa ja rytmijärjestelmiä kehitettiin sen pohjalta. Musiikinteoreettisissa traktaateissa ajankohtaisia olivat musiikillisen aikajatkumon rajat ja gradus-järjestelmän laajennukset erityisesti pienempiin, mutta myös suurempiin kestoihin. Tarkastelun kohteena olivat myös musiikillisen liikkeen muutokset, kuten siirtymät mensuraatiosta toiseen ja eri mensuraatioiden päällekkäisyydet. Esiin tuotiin myös sellaiset musiikillisen liikkeen muutoksen tekniikat kuten *sinco* (synkooppi) ja *traynour* eli *tractus*. Traktaattien kirjoittajat käsitelivät myös musiikillisen ajan olemusta ja sen suhdetta yleiseen aikaan. Uusien rytmikäytäntöjen nuotintamiseen luotiin uudenlaisia nuottikuvioita ja muita merkintätapoja, mikä oli suosittua varsinkin italialaisessa teorianmuodostuksessa. Englantilaiset olivat uusien nuottikuvioiden kehittämisessä maltillisempia, mutta he tekivät ranskalaisiin rytmijärjestelmiin muunlaisia ja varsin merkittäviäkin laajennuksia.

1300-luvun loppupuolella musiikillisen liikkeen ja mensuraatioiden muutokset, erilaisten mensuraatioiden yhtäaikaaisuudet, muut rytmiset hienoudet sekä nuottisymboleihin kohdistuva kiinnostus kulminoituivat ars subtilior -tyylissä. Ars subtilior -tyylin piirteitä esitettiin monissa vuosisadan loppupuolen traktaateissa, vaikka suoranaisesti tätä tyyliä käsitteleviä traktaatteja ei ollutkaan. Ars subtilior -tyylistä on esitetty erilaisia tulkintoja. Aiemmin sitä on pidetty manieristisenä tai jopa dekadenttina. Ursula Günther (1963) antoi kuitenkin suuntaukselle nimityksen ars subtilior. Nykyään ars subtilior -tyyliä on alettu pitää, ei niinkään erillisenä tyylinä, vaan elimellisenä jatkona 1300-luvun musiikilliselle kehitykselle. Ars subtilior -nimitys itsessään viittaa taidokkuuteen ja kekseliäisyyteen. Samaa taidokkuuteen viittaavaa termiä käytettiin myös aikaa ja liikettä kuvaavien matemaattisten ongelmien sekä uusien loogisten, liikkeen hienouksia koskevien väittämien, *subtilitates de motu*, yhteydessä (Tanay 1999, 213). Myöhäisellä 1300-luvulla *per viam subtilitatis* tarkoittaakin äärimmäisen taidokkaalla tavalla tehtyä (ibid.).

Schreur (1989, 13) on muistuttanut, että ars subtilior -tyylin laajentuneet rytmiset tekniikat eivät olleet vain säveltäjien tai teoreetikoiden rakennelmia, vaan tyylin syntymiseen vaikutti myös erittäin taidokkaiden esittäjien joukko, joka laajensi nopeasti rytmisiä tekniikoitaan. Tämä näkyy myös *Tractatus figurarum* -teoksen kirjoittajan vakaumuksessa, että "olisi hyvin sopimatonta, että sitä, mikä voidaan esittää, ei voida kirjoittaa" (1989, 72–73). Nykyään on pyritty valaisemaan ars subtilior -tyylin ominaispiirteitä käsittelemällä esimerkiksi sen yhteyksiä improvisaatioon (Stone 1996) tai tarkastelemalla musiikin melodis-

rytmisten eleiden esitys- ja artikuloititapoja sekä rytmisten hienouksien elävyyttä esitystraditiosta käsin (esim. Leech-Wilkinson 2003).³⁷

Musiikillinen aika ja Johannes de Murisin gradus-järjestelmä

Musiikkitraktaattien kirjoittajilla oli monenlaisia näkökantoja niistä tavoista, joilla musiikillinen aika suhtautui yleiseen aikaan. Aristoteelinen käsitys ajan absoluuttisesta jatkuvuudesta hyväksyttiin yleisesti, samoin kuin sen yhteydet liikkeeseen ja muutokseen. Johannes de Muris yhdistää pohdinnassaan 1300-luvun Aristoteles-tulkinnan hengessä musiikillisen ajan, liikkeen, perättäisyyden, jatkuvuuden sekä alkamisen ja lakkaamisen rajojen mittaamiseen liittyvät ongelmat. Johannes de Muris (1965 [1321], 172) toteaa, että

ääni muodostuu liikkeen kautta, koska ääni kuuluu perättäisten asioiden luokkaan. Tästä syystä, kun se [ääni] on olemassa silloin kun se tuotetaan, se ei ole enää olemassa sen jälkeen kun se on tuotettu. Perättäisyyttä ei ole ilman liikettä. Aika erottamattomasti yhdistää liikkeen. Tästä seuraa väistämättä, että aika on äänen mitta. Aika on myös liikkeen mitta. Mutta meille aika on jatkuvaksi liikkeeksi pitkitetyn äänen mitta. Tämän saman määritelmän annamme ajalle ja yhdelle aikaintervallille.³⁸

Johannes de Muris käsittää musiikillisen ajan absoluuttisen jatkuvaksi, vaikka toteaakin myöhemmin siihen sovellettavan ”keinotekoisesti määrää”. Vuosisadan puolessa välissä John Tewkesbury (1996 [1351], 650–651) esittää traktaattissaan *Quatour principalia musicae* mielenkiintoisen jaottelun, jossa hän erottelee ajan luonteen erityyppisessä musiikissa, joita ovat *musica plana* ja *musica mensurabilis*. Tewkesbury toteaa, että *musica mensurabilis* koostuu erillisistä kvantiteeteista ja ”se voi kasvaa äärettömyyteen kaksin- ja kolminkertaistumisen kautta”. Mitallisessa musiikissa minima on pienin yksikkö ja se on ”mitallisen ajan alku”, aivan samoin kuin luvuissa ykseys (*unitas*) on lukujen alku. *Musica plana* taas on luonteeltaan sellaista, että sen alkukohta on suurimmassa magnitudissa, mutta se voi jakautua rajattomasti pienempään mentäessä. John Tewkesbury tiivistää, että ”[m]olemmilla kvantiteeteilla on äärellinen alku. Mutta yhden kasvaessa ja toisen vähetessä niillä ei ole äärellistä loppua”.³⁹ (Ibid., 650–651) Tewkesbu-

³⁷ Stone (1996, 92) kyseenalaistaa *ars subtilior*-tyylin olemassaolon erillisenä tyylinä. Hän haluaa kiinnittää huomiota esitystradition ja improvisatoristen käytäntöjen kautta avautuvaan toisenlaiseen kuvaan.

³⁸ [V]ox generatur cum motu, cum sit de genere successorum. Ideo quando fit, est, sed cum facta est, non est. Successio non est sine motu. Tempus inseparabiliter consequitur motum. Igitur vocem necessario oportet tempore mensurari. Est autem tempus mensura motus. Sed hic tempus est mensura vocis prolatae cum motu continuo. Eadem autem diffinitio temporis et unius temporis assignatur. (Johannes de Muris 1972 [1321], toinen kirja, luku I.)

³⁹ Utraque tamen quantitas terminabile habent principium. Sed una crescens et alia decrescens, terminabilem non habent finem. (Tewkesbury 1996 [1351], 375.)

ryn erottelussa tulee hyvin esille mitallisen musiikin rytmisen luonne verrattuna *cantus planus* -tyyppiseen "ei-metriseen" musiikkiin.

Johannes de Murisin mensuraalijärjestelmä toimi rytmiteorioitten uudistusten pohjana. Tässä järjestelmässä aikajatkumo ulottui pienimmästä kehosta suurimpaan (*minima* ja *maxima*) ja sen ääripäitä olivat vastaavasti nuottikestot *minima* ja *maxima*. Koko aikajatkumon jakaminen samaa periaatetta noudattaen järjestelmällisesti siten, että jokainen nuottiarvo *maximasta* semibrevikseen oli jaettavissa sekä kahteen että kolmeen, oli merkittävä uudistus, kun otetaan huomioon lähtökohtana ollut *francolainen* järjestelmä, sen kaksi tasoa ja niiden erilainen käsittelytapa. Johannes de Muris oli uudistusmielinen ja perehtynyt aikansa ajankohtaisiin tieteellisiin näkemyksiin. Hänen *gradus-järjestelmänsä* edustikin uutta tapaa mitata jatkumoa ja käsitellä niiden sisäisiä ominaisuuksia.

Johannes de Muris tarkentaa traktaatissaan kysymystä luonnontieteellisen jatkuvuuden ja musiikillisen jatkuvuuden suhteesta. Hän erottelee äänen luonnon "muotona" (*forma naturalis*) sekä sen olemuksen järjen kautta tapahtuvana, määrään perustuvana päättelyn kohteena. Näin hän soveltaa musiikkiin aristoteelista erottelua substanssiin liittyvien oleellisten ja aksidentaalisten ominaisuuksien välillä.

Sillä on osoitettu luonnon mukaan, että luonto rajoittuu suurimman ja pienimmän (*ad maximum et minimum*) kautta. Ääni, sen lisäksi, on itsessään (*per se*) luonnon muoto, johon sovelletaan keinotekoisesti (*per accidens*) määrää. Tästä seuraa, että on oltava jakojen rajat, joiden yli mikään ääni, oli se miten ohimenevä tahansa, ei voi mennä. Näitä rajoja me toivomme ymmärtävämmä järjen avulla.⁴⁰ (1965 [1321], 174.)

Johannes de Murisin toive ymmärtää jakojen rajoja tulikin yhdeksi vuosisadan rytmiteorioitten peruskysymyksistä.

Miniman jakojen ongelma italialais-ranskalaisissa traktaateissa

Johannes de Murisin mainitsemista äänen rajoista erityisesti pienimmän aika-arvon, *miniman*, luonne herätti ylenpalttisesti keskustelua. Vaikka musiikillisessa käytännössä oli *minimaa* pienempiä kestoja, *miniman* käsittelyä rytmijärjestelmän osana vaikeutti se, että *minima* käsitettiin peruseriaatteenksi ja näin ollen jakamattomaksi. Kuten John Tewkesbury (1996 [1351], 651) sitä luonnehti, *minima* koettiin samanlaiseksi kuin luku yksi, joka ei ollut luku, vaan ykseys (*unitas*) ja kaikkien lukujen alku, jota ei ollut sallittua jakaa. Vuosisadan alkupuolen

⁴⁰ *Demonstrant enim naturales, quod natura ad maximum et minimum terminatur. Vox autem est per se forma naturalis iuncta per accidens quantitati. Igitur oportet eam habere terminos fractionis, quorum latitudinem nulla vox quantumcumque frangibilis valeat praeterire. Hos autem terminos volumus comprehendere ratione.* (Johannes de Muris 1972 [1321], toinen kirja, luku II.)

ranskalaisessa teoriassa miniman jaon, semiminiman, esiintuomista välteltiin. Johannes de Muris ei tunnustanut miniman jakoja lainkaan, mutta toisaalta Philippe de Vitry oli esittänyt traktaatissaan *Ars nova* miniman jaon, mutta vain kahteen (Schreur 1989, 23).⁴¹

Vuosisadan loppupuolella miniman jakojen mukaanotto koettiin välttämättömäksi, mutta jakoja käsiteltiin hyvin erilaisia selitysmalleja käyttäen. *Tractatus figurarum* -teoksen anonyymi kirjoittaja ottaa semiminiman osaksi rytmijärjestelmäänsä sillä perusteella, että ”mitään musiikkia ei voi tehdä ilman sitä” (1989, 80–81). Semiminiman käsittely sisältää kuitenkin ristiriitaisuuksia, ja Schreurin (1989, 15) mielestä anonyymien kirjoittajan järjestelmän hankaluudet liittyvät juuri sen nojautumiseen epämääräisesti määriteltyyn semiminimaan. Anonyymi kirjoittaja esittelee ensin semiminiman kuvion ja toteaa – Philippe de Vitrytä myötäillen – että ”kaksi sellaista on yhden miniman arvoinen” (1989, 82–83). Mutta ollakseen mitallinen kuten muut nuottikestot, minima tulisi voida jakaa sekä kahteen että kolmeen. Toisaalla anonyymi kirjoittaja toteaaakin, että kun ”minima tehdään avoimeksi, se antaa pois yhden kolmasosan tehostaan [...], ja siten kolme sellaista minima tekee yhteensä kaksi” (ibid. 88–89).⁴² Näin miniman jako kolmeen tulee ainakin jollain tavoin esille, sillä minima ei voi menettää yhtä kolmasosaa arvostaan, jos se ei ole jaettavissa kolmeen (ks. Schreur 1989, 19). Kyse on kuitenkin nuottiryhmästä, jossa kahden miniman ryhmä korvataan samassa ajassa esitettävällä kolmen miniman ryhmällä ja josta tuloksena on *proportio* 3:2.

Yksi yleisesti esitetyistä tavoista muodostaa minima pienempiä kestoja oli proportion 4:3 käyttö. Tällöin kolmen miniman ryhmä korvautuu tiheämmällä neljän miniman ryhmällä, jotka esitetään saman semibreviksen ajassa. Myös *Tractatus figurarum* -teoksen kirjoittaja (1989, 84–85) esittelee tämän proportion ja sitä ilmaisevan nuottikuvion: ”On toisia nuottikuvioita, joita kutsutaan epätäydellisiksi minimoiksi, neljä sellaista asetetaan kolmen miniman sijalle”. Minima pienemmän nuottikeston tuottaminen proportion 4:3 kautta on merkittävä askel, sillä tällaisessa proportiossa edetään jo tietyssä mielessä gradusjärjestelmän kaksi- ja kolmijakoisuuden ulkopuolelle. Tämän proportion käyttö onkin alkua 1400-luvulla kukoistaneelle proportiotekniikalle.

Toinen vuosisadan loppupuolen anonyymi kirjoittaja, *Ars cantus mensurabilis mensurata per modos iuris* -traktaatin kirjoittaja, käsittelee semiminimaa hyvin samantyyppisesti kuin *Tractatus figurarum* -teoksen kirjoittaja. Kummallakin kirjoittajalla on keskeisenä täydellinen ja epätäydellinen minima eli minima pienemmän keston tuottaminen proportion 4:3 kautta (Balensuela 1994, 79).⁴³

⁴¹ Philippe de Vitry (1961 [1321], 214) esittää traktaatissaan ensin kahden miniman pituisen keston, sitten yhden miniman pituisen keston ja toteaa lopuksi, että ”sitä mikä on puolen miniman arvoinen, kutsutaan semiminimaksi”.

⁴² Item minima evacua amittit tertiam partem sue virtutis [...] et sic tales tres faciunt duas minimas. (Anonyymi 1989, 88.)

⁴³ *Ars cantus mensurabilis* -traktaatin kirjoittaja esittelee myös kaksi muuta toisenkin anonyymien käsittelemää miniman jakoa eli semimininan, joka on suhteessa 2:1 minimaan, sekä proportion, jossa minimoiden suhteeksi muodostuu 3:2.

Tosin koska epätäydellisellä minimalla tarkoitettiin tilannetta, jossa kolmen täydellisen miniman ajassa esitetään neljä epätäydellistä minimaa, täydellisyys ja epätäydellisyys tarkoittavat tässä muuta kuin muilla arvotasolla (*gradus*), joilla se oli selkeästi ylempään tason keston jako kahteen tai kolmeen. Semiminima on myös yksi traktaatin *Ars cantus mensurabilis* moniselitteisimpiä asioita, vaikka sen käsittely avautuu paremmin kirjoittajan skolastisen käsittelytavan ymmärtämisen kautta. Kirjoittajan käsittelytapa on skolastisesti sillä tavoin taitava, että kun kirjoittaja käsittää miniman jakamattomana ja samalla myös esittelee miniman jaot, hän ei kuitenkaan sisällytä sitä prolotiona jatkumoon maximasta minimaan. (Ibid., 77).

Kumpikin italialais-ranskalainen anonyymi kirjoittaja kehittää uusia nuottikuvioita, mutta usein toisistaan poikkeavasti. Esimerkiksi perfektiksi ja imperfektiksi nimittämiensä minimoiden välistä suhdetta, proportiota 4:3 (jossa tiheämpi neljän miniman ryhmä korvaa kolmen miniman ryhmän semibreviksen keston pysyessä muuttumattomana), kirjoittajat esittävät kuvassa 3 esitetyillä tavoilla.



Kuva 3. Nuottikuviot, joilla miniman *proportio* 4:3 esitetään teoksissa a) *Tractatus figurarum* ja b) *Ars cantus mensurabilis mensurata per modos iuris*.

Erilaiset *proportiot* esitetään kummassakin italialais-ranskalaisessa traktaatisessa kehittämällä uusia nuottikuvioita, ei siis numeroilla tai muilla keinoin. Uusien nuottikuvioiden kehittäminen, yhdessä koloraation kanssa, nousivat tarpeesta merkitä sellaisia musiikillisessa käytännössä esiintyviä rytmejä, joita ei voitu esittää mustalla notaatiolla ja nuottien kestoja muuttavilla pisteillä (ks. Balensuela 1994, 81). Vuosisadan loppupuolen ranskalais-italialaisissa rytmijärjestelmissä näkyikin tavoite luoda nuottikuvioita, joilla tuodaan esille *ars subtilior*-tyylinä käytettyjä rytmejä ja sovitetaan niitä toimimaan Johannes de Murisin teorian yhteydessä (ibid.).

Uusissa nuottikuvioissa käytettiin koloraatioita eli punaisia ja avoimia nuottikuvioita, ja kuvioihin lisättiin niin ylös- kuin alaspäisiä varsia eli häntiä (*caudae*) sekä näihin kiinnittyviä väkisiä (niitäkin kutsuttiin hänniksi, *caudae*).⁴⁴ Lisäksi uusien nuottikuvioiden muodostamisessa käytettiin yhdistämisen periaatetta. Esimerkiksi halutessaan esittää *mensuraation* muutoksen, jossa *tempus* ja *prolatio* jakautuvat kahteen, mutta konteksti on *prolation* ja *tempuksen* jakau-

⁴⁴ Jo Philippe de Vitry (1961 [1320], 217) esitteli punaisen notaation. Hänelle se merkitsi siirtymää perfektin moduksen ja imperfektin tempuksen sekä imperfektin moduksen ja perfektin tempuksen välillä, eli kuusi semibrevistä oli ryhmiteltyinä kahteen kolmen ryhmään tai kolmeen kahden ryhmään. Lisäksi hän mainitsee muun muassa tietynlaiset nuottiarvojen reduktiot.

tuminen kolmeen, *Tractatus figurarum* -teoksen kirjoittaja kehittää yhdistetyn nuottikuvion. Kyseessä olevassa rytmin muutoksessa neljä minimaa esitetään aiemman yhdeksän ajassa. Muodostaakseen tämän siirtymän kirjoittaja yhdistää ensin neljä minimaa ja neljä imperfektiä minimaa (ks. kuva 4). Näin syntyneet "[n]eljä nuottikuviota, joissa on häntä yläpuolella ja alapuolella, joista alapuolinen häntä kääntyy itsenään kohti, ovat seitsemän miniman arvoisia" (Anonyymi 1989, 86–87).⁴⁵ Kun kuhunkin kuvioon lisätään avoin piste (avoin piste on yhden semiminiman pituinen), kokonaisuudesta tulee yhdeksän miniman pituinen " – jos lasket oikein", toteaa kirjoittaja lopuksi (ibid.).⁴⁶ Näin syntyy proportio 9:4.⁴⁷



Kuva 4. *Tractatus figurarum*, proportio 9:4.

Englantilaiset traktaatit

Englantilaiset kehittivät omanlaisensa perinteen Johannes de Murisin gradusjärjestelmän laajentamiseen. He eivät olleet niinkään kiinnostuneita kehittämään uusia nuottikuvioita, mutta vuosisadan loppupuoliskolla he laajensivat gradusjärjestelmää varsin reippaasti sekä suurempiin että pienempiin kestoisiin. Samalla muuttivat myös järjestelmän luonnetta. Kuitenkin vielä vuosisadan puolessavälissä John Tewkesbury suhtautuu traktaattissaan *Quatuor principalia musicae* miniman jakoihin kriittisesti. Hänen käsittelyssään näkyy minimaa pienempien kestojen ongelmallisuus ja hänenkin ratkaisunsa on määritellä minima sekä jaettavana että jakamattomana. Käsityksensä hän perustelee yhtäältä tuotettavan ja kuultavan äänen (*vox minima*) sekä toisaalta kirjoitettavan kuvion (*figura*) välisellä erolla aikansa filosofisiin näkemyksiin nojautuen.⁴⁸

⁴⁵ Item figure superius et inferius caudate vel cauda inferius retorta, quatuor ex istis valent septem minimas. (Anonyymi 1989, 86.)

⁴⁶ *Tractatus figurarum* -teoksen kirjoittaja (1989, 78–79) kehitti avoimen pisteen mustasta pisteestä pidentämään nuottia semiminiman eli puolikkaan miniman verran. Musiikilliseen käytäntöön avoin piste ei ilmeisesti kuitenkaan levinnyt (ibid., 79, alaviite 8).

⁴⁷ Muodostuva proportio 9:4 ei sinänsä ole erityisen hankala esittää, sillä nykynotaatiota ajatellen siinä on kolmen triolin ajassa neljä tasapitkää nuottia eli pohjalla on proportio 3:4.

⁴⁸ Jaottelu on aivan mielekäs nykynäkökulmastakin, kun ajatellaan tuotetun äänen jatkuvuutta verrattuna kirjoitettujen merkkien kautta välittyvään paloitteiluun.

Ehkä joku sanoo, että miniman voi jakaa, koska se on kvantiteetti. Minä sanon, että se ei ole kvantiteetti, vaan kvantiteetin alku. Ehkä hän sanoo, että tämä on kokonaisuus (*corpus*), joka on havainnollistettu kuviolla, ja siksi jaettavissa. Minä sanon, että kuvio edustaa ääntä ja miniman ääni on jakamaton. Mutta tuo kuvio, joka on kuvattu kirjassa, voidaan jakaa.⁴⁹ (1996 [1351], 655.)

Aluasin (1996, 97) mukaan Tewkesburyn erottelu perustuu William Ockhamin Aristoteles-tulkintaan. Ockhamin mukaan unitas voi olla lukujen alku ja mitta, ja silloin se ei ole jaettavissa, mutta unitas voi tarkoittaa myös kvantiteettia ja siinä merkityksessä se on jaettavissa (ibid. 95–98). Aluasin mukaan Tewkesburyn traktaatissa voi muuallakin nähdä William Ockhamin filosofian vaikutuksen. Tewkesbury (1996 [1351], 690) muun muassa kritisoi semiminimaa ja uusien nuottikuvioiden muodostamista ilman tarvetta ja toteaa, että näin ”tekevät nämä uudet laulajat, joiden voidaan sanoa olevan uutuuksien keksijöitä”. ”Uusien kuvioiden muodostaminen ilman tarvetta” muistuttaa Ockhamin partaveitsenä tunnettua yksinkertaisuusperiaatetta, jossa pyritään mahdollisimman yksinkertaiseen selitysmalliin (Aluas 1996, 960, alaviite 497). Tewkesbury myös kaventaa gradus-järjestelmää jättäen pois maximodus-tason. Siinä näkyy yksinkertaisuusperiaatteen lisäksi Tewkesburyn tietty käytännönläheisyys, sillä hänen mielestään longa on ”yksinkertaisin ja helpoin” lausua (1996 [1351], 654–655) ja näin soveltuva järjestelmän pisimmäksi kestoksi.

Vuosisadan loppupuolen englantilaiset musiikinteoreetikot uudistivat rytmijärjestelmää ranskalaisen teorian ja sen englantilaisten vuosisadan alun tulkintojen pohjalta. Johannes Hanboys on traktaatissaan *Summa* selkeästi uudistumielinen ja hän vertaa toistuvasti tapoja, joilla *antiqui* ja moderni tekevät asioita, itse siis asennoituen kuten moderni. Siinä missä Tewkesbury kavensi Johannes de Murisin gradus-järjestelmää jättäen maximoduksen ja maximan pois, Hanboys laajentaa järjestelmää kahdeksaan keston. Vaikka Hanboysin teoria rakentuu ranskalaiseen ars novan rytmijärjestelmän pohjalle, Hanboys ei juurikaan viittaa Johannes de Murisiin. Sen sijaan hän ottaa usein Franco Kölniläisen dialogikumppaniksi tekstiinsä.⁵⁰

Tehdessään laajennuksia gradus-järjestelmään Hanboys lisää yhden pidemmän keston (*larga*) ja kaksi lyhyempää kestoja. Saadakseen kaksi lyhyempää kestoja lisätyksi – mikä oli varsin radikaali uudistus – hän vaihtaa nuottien nimiä. Englantilaisessa teoriassa semiminimalle oli jo aiemmin annettu muun muassa nimitykset *simpla* ja *crocheta*. Hanboys (1991 [1375], 190–193) toteaaakin, että ”crocheta on puolikas tai kolmasosa minimasta ja siksi pienempi kuin se. Sik-

⁴⁹ Forte dicet aliquis quod minima potest dividi, quia est quantitas; dico quod non est quantitas sed principium quantitatis. Dicet forte hoc corpus, demonstrando figuram, igitur divisibilis; dico quod figura est representacio vocis, et vox minime indivisibilis est. Sed illa figura depicta in libro, dividi potest. (Tewkesbury 1996 [1351], 380.)

⁵⁰ Tämä selittyy osin sillä, että Hanboysin traktaatin pohjana on englantilaisen Robertus de Handlon traktaatti *Regule* (noin 1326), josta Hanboys esittää osia tiivistelminä. Robertus de Handlo puolestaan esittelee traktaatissaan Franco Kölniläisen rytmijärjestelmää.

si crocheta ja miniman nimet tulee vaihtaa”. Näin Hanboysin järjestelmässä kolmen pienimmän nuottikeston nimet ovat *minor*, *semiminor* ja *minima* (eli entinen *minima*, *semiminima* eli *crocheta* sekä uusin pienin kesto *minima*). Taustalla on jälleen käsitys siitä, että mitään pienempää ei voi olla kuin pienin, *minima*. Hanboys (1991 [1375], 188–189) vetoaa tässä ”Filosofiin [Aristoteles], joka sanoo, että on mahdotonta antaa vähemmän kuin vähin”.

Hanboys alkaa kuitenkin käsitellä kestojen jatkumoa hieman uudella tavalla, tosin aiempaan englantilaiseen teoriaan pohjautuen. Hän ei käsittele kestoja jatkumoa niinkään *gradus-järjestelmänä*, jossa kullakin tasolla on kaksi kuviota ja kolme kestoja, vaan kaikista kestoista koostuvana joukkona (Lefferts 1991, 55). Käydessään läpi kaikki nuottikuviot ja niiden sisältämät jaotukset, Hanboys summaa jokaisen keston kohdalla niiden sisältämät minimat sekä imperfekteissä että imperfekteissä jaotuksissa.⁵¹ Esimerkiksi järjestelmän suurin kesto, *larga*, ollessaan perfekti eli täydellinen kaikissa jaotuksissaan, sisältää kolme *duplex longaa*, yhdeksän *longaa*, 27 *brevistä* ja niin edelleen aina 2187 *minimaan* asti (Hanboys 1991 [1375], 205). Tällaiset kestojen määrittelyt oli esitetty englantilaisessa teorianmuodostuksessa usein kolmion muotoisissa taulukoissa.⁵² Lefferts (1991, 57) arveleekin, että Hanboysilla oli kirjoittaessaan mielessään tällaiset taulukot. Hanboysin luettelona esittämän kuvauksen *largasta* ja sen imperfekteistä ja imperfekteistä jaoista sekä niiden sisältämistä minimoista voisi kolmiotaulukossa näyttää siltä kuten kuvassa 5 esitetään. Perfektit jaot eli jaot kolmeen ja kunkin keston minimoiden määrä näkyvät kolmion oikeanpuolimmaisessa diagonaalissa. *Largan* imperfektit jaot eli jaot kahteen ja minimoiden määrä nä-

	Minima	1						
	Semiminor	2	3					
(Minima)	Minor	4	6	9				
(Semibrevis)	Semiminor	8	12	18	27			
(Brevis)	Brevis	16	24	36	54	81		
(Longa)	Longa	32	48	72	108	162	243	
(Maxima)	Duplex longa	64	96	144	216	324	486	729
	Larga	128	192	288	432	648	972	1458 2187

Kuva 5. Hanboysin rytmijärjestelmän *larga* ja sen sisältämien minimoiden määrä imperfekteissä ja perfekteissä jaoissa esitettynä englantilaisen kolmiotaulukon muodossa sekä Johannes de Murisin nimet vastaaville arvotasoille.

⁵¹ Hanboysin nuottiarvojen esittely on perusteellisuudessaan pisin, mitä englantilaisista traktaateista löytyy (Lefferts 1991, 38).

⁵² Lefferts (1991, 55–57) esittelee Johannes Torkeseyn taulukot traktaatista *Declaratio trianguli et scuti*.

kyvät kolmion ensimmäisessä pystysarakkeessa. Kuvaan 5 on merkitty vertailun vuoksi myös Johannes de Murisin käyttämät nuottikuvioiden nimet (ks. Lefferts 1991, 52). Hanboys (1991 [1375], 188–193) oli traktaatissaan tarkka siitä, että kukin nuottikesto säilyy omalla arvotasollaan (gradus), kuten minor miniman arvotasolla, ja että hän muuttaa vain keston nimen.

Varsinaiset ars novan rytmiset uudistukset ja hienoudet tulevat esille Hanboysin minuutioiden käsittelyssä (Lefferts 1991, 43, alaviite 111). Siinä missä kuva 5 kuvastaa kaksi- ja kolmijakoisuudesta lähtöisin olevia rytmisiä mahdollisuuksia, Hanboysin esittämällä minuutioilla voidaan nuottikestoja ja nuottien välisiä suhteita muuttaa monipuolisemmin. Kun normaalisti longan kestoja ei voi vähentää sitä seuraavan miniman kautta, Hanboysin tavassa käsittää minuutio nuotin keston voi vaikuttaa kolmen tai useammankin arvotason päässä oleva nuottikesto (ibid., 42–43). Tämä laajentaa huomattavasti erilaisten rytmien notatointimahdollisuuksia.

Mensuraatioiden muutokset, synkooppi, traynour ja proportiot musiikillisen liikkeen synnyttäjinä

1300-luvun edetessä yhä uudenlaiset musiikillisen liikkeen muutokset tulivat kiinteäksi osaksi musiikillisen ajan käsittelyä. Musiikillisen liikkeen muutoksia tuottivat siirtymät mensuraatiosta toiseen, erilaiset proportiot sekä myös sincopa ja traynour. Lisäksi eri mensuraatioiden yhtäaikaisuudet olivat oleellinen osa käytäntöä. Esimerkiksi *Tractatus figurarum* on organisoitu siten, että esitettyään erilaiset rytmit ja niitä esittävät nuottikuviot, kirjoittaja huipentaa teoksensa mensuraatioiden yhtäaikaisuuteen käsitellen kaikki eri mensuraatioiden yhtäaikaisuuksien yhdistelmät.

Sincopa eli synkooppi oli erityinen tapa tuottaa rytmisen liikkeen ja muutoksen tuntua sekä rytmistä hienostuneisuutta. Johannes de Murisin traktaatissa *Libellus* synkoopin merkitys on ”[j]akaa erillisiin osiin nuottiryhmä, jota yhdistää toisiinsa täydellisyyksien laskeminen, ja se voidaan tehdä moduksessa, tempuksessa ja prolatioissa” (1864–76 [1340], VII, luku I).⁵³ Myöhemmin synkooppi muodostettiin myös imperfektiin mensuraatioon, kuten myös *Ars cantus mensurabilis* -traktaatin anonyymi kirjoittaja toteaa synkooppiä käsittelevässä luvussaan (1994, 208–209). Sincopa tarkoittikin rytmisen kokonaisuuden väliin sijoitettua lyhyempää tai pidempää palaa, joka aiheuttaa rytmisen paikaltaan siirtymisen. Katkaistu kokonaisuus suljetaan saattamalla loppuun alkuperäisen kokonaisuuden aika-arvot (ks. esim. Apel 1953, 395; Tanay 1999, 227).⁵⁴ Syn-

⁵³ Sincopa est divisio cujuscunque figure per partes separatas, que numerando perfectiones ad invicem reducuntur, et potest fieri in modo, tempore et prolatione.

⁵⁴ Tämä synkooppi ei vastaa nykyistä tahtilajijärjestelmään perustuvaa synkoopin käsitystä.

kooppiä voitiin käyttää esimerkiksi luomaan kiihdytyksen tuntua ja liikettä kohti kadenssia.

Sincopa ja traynour ovat samantyyppisiä, liikkeen muutoksiin ja intensiteetin kasvuun liittyviä keinoja. Traynour tai tractus on kuitenkin epämääräisempi ja se on esitelty vain muutamassa traktaatissa. Vähäisestä käsittelystä huolimatta traynour rytmisenä keinona kuvastaa aikansa käsityksiä sen ja synkoopin luonteesta musiikillisen intensiteetin lisääjänä. John Tewkesburyn (1996 [1351], 704) mielestä synkooppi ja tractus ovat samankaltaisia ja hän muotoilee niiden aiheuttavan ”vaikeuksia lausua musiikkia”.⁵⁵ Tewkesburylle tractus tarkoittaakin tilannetta, jossa neljä minimaa lausutaan kolmen miniman ajassa. Toisin sanoen hän kuvaa yleistä tapaa tuottaa minimaa pienempiä aika-arvoja eli tiivistää rytmisiä jakoja proportion kautta. Vuosisadan loppupuolella *Tractatus figurarum*-teoksen anonyymi kirjoittaja on kuvauksessaan valaisempi, sillä hän toteaa, että traynour tuottaa ”energisemmän [*fortior*] tavan kuin synkopointi” (1989, 100–101). Traktaatin musiikkiesimerkkien perusteella Schreur (1989, 21) päättää, että traynour tarkoittaa anonyymille kirjoittajalle äänten esittämistä eripituisissa mensuraatioissa, kun taas sincopa merkitsee, että äänet ovat samassa mensuraatioissa, mutta yhdessä äänessä jokin jakso on siirretty paikaltaan joksikin aikaa. Tätä kautta selittyy anonyymien kirjoittajan näkemys siitä, että traynour on energisempi kuin synkooppi.

Proportiot olivat 1300-luvun tapa muodostaa musiikillisen liikkeen muutoksia. Vuosisadan loppupuolella lukusuhteista kumpuavaa periaatetta alettiin soveltaa rytmien käsittelyyn laajemminkin kuin vain minimaa pienempien nuottikestojen tuottamiseen proportion 4:3 tai nuottikestojen puolittamiseen tai kaksinkertaistamiseen diminuution ja augmentaation kautta. Perfektin ajan ollessa kyseessä kysymykseen tulivat myös kolmijakoisuuteen pohjautuvat diminuutio- ja augmentaatio-suhteet. (Ks. Berger 2002, 637–638).⁵⁶ Diminuutiota saatettiin käyttää myös yleisterminä kaikille kestojen vähentämislle.⁵⁷ Berger (1993, 166) osoittaa, että myöhäisen 1300-luvun ja varhaisen 1400-luvun teoreetikot esittivät rytmien käsittelyssä yleisimmin lukusuhteet 2:1, 3:1, 3:2, 4:3, 9:8, 9:4 ja 8:3. Bergerin näkökanta on, että tällaisia jakoja alettiin käyttää miniman ongelman lisäksi myös siksi, että juuri näitä suhdelukuja voitiin esittää mensuraalimerkkien avulla, kun brevis oli samankestoinen (*ibid.*, 178). Proportioita osoitettiin usein eri tavoin. Niitä merkittiin mensuraalimerkeillä, joilla osoitettiin siirtymä mensuraatiosta toiseen tai eri mensuraatioiden samanaikaisuus.

⁵⁵ Equipollencie enim supradicte atque reductiones musicam pronunciandi, difficultates causant que quidem difficultates tractus gallice, treyns et sincope a multis nominantur. (Tewkesbury 1996 [1351], 455.)

⁵⁶ Proportioiden ensimmäiset merkit ulottuvat ainakin Perotinuksen aikaan, jolloin tenoriäänin saatettiin esittää joko puolittettuna tai kaksinkertaistettuna aika-arvoiltaan. Samanlaista käsittelyä löytyy myös Guillaume de Machaut’n motettien tenoriäänestä. (Apel 1953, 145.)

⁵⁷ Esimerkiksi Lefferts (1991, 43, alaviite 111) kääntää Johannes Hanboysin traktaatissa *Summa* käytetyn diminuution vähentämiseksi (*diminishing*), jotta se ei sekaantuisi muihin diminuution merkityksiin.

Mensuraation muutoksia osoitettiin myös koloraatiolla ja italialaisilla nuottikuvioilla (Berger 1993, 168). Eri tapoja saatettiin myös yhdistää epäselvyyksien välttämiseksi (ibid.).⁵⁸

Tanay (1999, 262) esittää toisentyyppisen näkemyksen. Hän näkee vastavuuden siinä, että proportiotekniikkaan siirryttäessä perinteinen pythagoralaisen harmonisten lukusuhteiden näkemys siirtyi ”staattisen harmonian alueelta rytmisen liikkeen ja kulkujen dynaamisten prosessien kuvaamiseen – mittaamaan muutoksen nopeutta ja rytmisten yksiköiden diminuutioita”. Siirtyessään harmonioiden yhteydestä ajan mittaamiseen, alun perin muuttumattomuutta kuvaamaan käytetyt lukusuhteet alkoivat näin toimia musiikillisen liikkeen moottoreina. Berger (1993, 178) on kuitenkin huomauttanut, että tämä selitysmalli ei selitä proportion 9:4 runsasta esiintymistä. Tanayn vertaus on joka tapauksessa ainakin vertauskuvallisesti osuva korostaessaan niitä merkittäviä muutoksia, jotka 1300-luvun musiikilliset rytmikäytännöt toivat mukanaan.

Lopuksi

1300-luku merkitsi läntisessä Euroopassa uudenlaisten ja merkityksiltään kauaskantoisten filosofisten, teologisten ja yleisten tieteellisten näkemysten esiintuloa. Musiikissa merkittävimmät uudistukset tapahtuivat musiikillisen ajan käsittelyssä. 1200-luvun loppupuolelta alkaneiden ja läpi 1300-luvun jatkuneiden musiikin rytmisten käytäntöjen muutokset näkyivät suoraan musiikkitraktaattien pyrkimyksissä uudistaa rytmijärjestelmiä ja rytmien merkintätapoja. Traktaattien musiikillisten kysymysten käsittelytavoissa sekä niiden esiin tuomissa rytmijärjestelmien ongelmakohdissa näkyvät 1300-luvun tieteiden yleiset ajan-kohtaiset kysymykset ja erityisesti aikaan, jatkumoihin sekä niiden rajoihin ja mittaamiseen liittyvät kysymykset. Rytmijärjestelmiä uudistettiin Johannes de Murisin gradus-järjestelmän pohjalta ja musiikillisten käytäntöjen esiin tuomat ajankohtaiset kysymykset, kuten nopeat nuotit, uudet monipuolisemmat rytmit ja proportionit sekä eri mensuraatioiden yhtäaikaaisuudet, pyrittiin sovittamaan sellaisiksi, että ne toimivat gradus-järjestelmän yhteydessä. Musiikkitraktaattien kirjoittajat työskentelivät monitahoisessa ympäristössä, jossa radikaalisti muuttuvat rytmiset käytännöt ja uudet ja ajankohtaiset tieteelliset näkemykset kohetasivat.

Musiikkitraktaattien käsittelyssä näkyy 1300-luvun tieteille ominainen pyrkimys termien ja käsitteiden selkeään määrittelyyn skolastisia metodeja käyttäen. Tähän asenteeseen vaikutti erityisesti 1300-luvun nominalistinen filosofia. Nuottikuvioiden kehittämiseen kohdistuvan laajan kiinnostuksen voidaan katsoa kumpuavan 1300-luvun nominalistisesta asenteesta merkkejä ja kuvioita kohtaan. 1300-luvulla merkkien, kuvioiden ja termien merkityksiä jouduttiin

⁵⁸ Murtoluvuilla proportioita alettiin merkitä vasta 1400-luvulla ja ilmeisesti siksi, että aiemmat useat merkintätavat olivat olleet liian epämääräisiä (Berger 1993, 179–180).

pohtimaan uudella tavalla, kun pyrittiin irtaantumaan vanhoista metafysiikkaan perustuvista oletuksista ja näille oletuksille rakentuneesta käsityksestä muuttumattomasta, itsessään täydellisestä ja harmonisesta universumista. *Via moderna* oli filosofian ajankohtainen, nominalistinen harjoittamisen tapa, ja se kulki rintan niiden musiikillisten uudistusten kanssa, joita moderni tekivät.

Koska musiikin rytmikka ei enää pyrkinyt heijastamaan maailman muuttamatonta järjestystä – muuttumaton järjestys oli alkanut murentua vanhan maailmankäsityksen kyseenalaistumisen kautta – musiikki alettiin mieltää muutoksen ja liikkeen kanssa sopusoinnussa olevaksi joustavaksi kieleksi. Ihmisen yksilöllisyyden ja yksilöllisen tahdon noustessa esille inhimillinen kokemus alkoi enenevässä määrin olla musiikin reagointipintana. 1300-luvulla musiikki artikuloi rytmisten muutosten ja liikkeiden kautta inhimillisen ajan tuntemuksia ja sen odotusten sekä levottomuuden verkostoja (Tanay 1999, 101). Tavallisimmin renessanssiin ja humanististen ajatusten esiintuloon liitetyt piirteet – musiikki ilmentämässä inhimillisen kokemuksen piirteitä – alkoivat näin tulla esiin 1300-luvun musiikissa ja nimenomaan ajan käsittelyssä sekä rytmisissä käytännöissä.

1300-luvun loppupuolen musiikkityylit ja ars subtilior edustivat läpi vuosisadan jatkuneen rytmisen kokeilun ja kekseliäisyyden kulminoitumista. 1300-luvun musiikillisen rytmien käsittelyn erityisyys ja rikkaus korostuu, sillä 1400- ja 1500-luvuilla kehittyneissä burgundilaisissa ja flaamilaisissa musiikkityyleissä rytmien tekstuuri yksinkertaistui. Tässä on helppo nähdä tyylillinen katkos. Tanay (1999, 272) on valottanut kyseistä murrosta toisesta näkökulmasta: vaikka rytmien tekstuuri yksinkertaistui ranskalais-flaamilaisen tyylien myötä, musiikillisen liikkeen ajatus ei kuitenkaan kadonnut. Vastapainona rytmisen tekstuurin yksinkertaistumiselle kontrapunktisen kudoksen ja erityisesti konsonanssien sekä dissonanssien käsittely alkoivat enenevässä määrin vaikuttaa musiikillisen liikkeen tuntuun. Ranskalais-flaamilaiset tyylit merkitsivät dynaamisen harmoniakäsityksen vähittäistä muotoutumista. Harmonisen liikkeen kautta projisoituvasta musiikillisesta liikkeestä tuli siten länsimaisen musiikin leimallinen ja ehkä sen omintakeisin piirre. Ajatus liikkeen tunnulle oli kuitenkin pohjustettu jo 1300-luvun musiikillisen ajan käsittelyssä ja sitä kautta tapahtuneessa muutoksen ja muuntuvaisuuden hyväksymisessä.

Lähteet

- Alhanen, Kai. 2013. *John Deweyn kokemusfilosofia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Aluas, Luminita Florea. 1996. "The Quatuor principalia musicae: a critical edition and translation, with introduction and commentary". Väitöskirja, Indiana University.
- Annala, Pauli. 2008. Luonnonfilosofia ja kosmologia. Teoksessa *Keskiajan filosofia*. Toim. Vesa Hirvonen ja Risto Saarinen. Helsinki: Gaudeamus. 132–144.
- Anonyymi. 1989. *Tractatus figurarum (Treatise on noteshapes)*. Uusi kriittinen editio ja käännös Philip E. Schreur. Greek and Latin Music Theory 6. Lincoln: University of Nebraska Press.

- Anonymi. 1994. *Ars cantus mensurabilis mensurata per modos iuris* (The art of measurable song measured by the modes of law). Uusi kriittinen editio ja käännös C. Matthew Balensuela. Greek and Latin Music Theory 10. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Apel, Willi. 1953. *The notation of polyphonic music 900–1600*. 5. painos. Cambridge: The Mediaeval Academy of America.
- Aristoteles. 1992. *Fysiikka*. Kääntänyt Tuija Jatakari ja Kati Näätäsaari. Vantaa: Gaudeamus.
- Balensuela, C. Matthew. 1994. Esipuhe teoksessa Anonymi: *Ars cantus mensurabilis mensurata per modos iuris* (The art of measurable song measured by the modes of law). Greek and Latin Music Theory 10. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Berger, Anna Maria Busse. 1993. *Mensuration and proportion signs: origins and evolution*. Oxford: Clarendon Press.
- Berger, Anna Maria Busse. 2002. The evolution of rhythmic notation. Teoksessa *The Cambridge history of Western music theory*. Toim. Thomas Christensen. Cambridge: Cambridge University Press. 628–656.
- Boyer, Carl. 2000 [1991]. *Tieteiden kuningatar: matematiikan historia, osa I*. 2. uudistettu laitos. Toim. Uta C. Merzbach. Kääntänyt Kimmo Pietiläinen. Helsinki: Art House.
- Brown, Howard Mayer ja Keith Polk. 2001. Instrumental music, c. 1300–c. 1520. Teoksessa *Music as concept and practice in the late Middle Ages*. Toim. Reinhard Strohm ja Bonnie J. Blackburn. Oxford: Oxford University Press. 97–161.
- Carpenter, Nan Cooke. 1954. The study of music at the University of Paris in the Middle Ages. *Journal of research in music education* 2 (2): 119–133.
- Carpenter, Nan Cooke. 1958. *Music in the medieval and renaissance universities*. Norman: University Oklahoma Press.
- Clagett, Marshall. 1967. Some novel trends in the science of the fourteenth century. Teoksessa *Art, science, and history in the Renaissance*. Toim. Charles S. Singleton. Baltimore: The Johns Hopkins Press. 275–303.
- Grant, Edward. 2007. *A history of natural philosophy: from the ancient world to the nineteenth century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gushee, Lawrence, Matthew Balensuela ja Jeffrey Dean. 2015. *Muris, Johannes de*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Verkkolähde <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/14237> [tark. 29.7.2015].
- Günther, Ursula. 1963. Das Ende der Ars Nova. *Die Musikforschung* 16: 105–120.
- Fallows, David. 2015. *Ars nova*. *Oxford music online*. Oxford University Press. Verkkolähde <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01360> [tark. 11.4.2016].
- Fuller, Sarah. 1985–1986. A phantom treatise of the fourteenth century? *The Ars Nova*. *The Journal of Musicology* 4 (1): 23–50.
- Hanboys, Johannes. 1991 [1375]. *Summa* (The Summa). Teoksessa *Robertus de Handlo: Regule* (The rules) and *Johannes Hanboys: Summa* (The Summa). Uusi kriittinen editio ja käännös Peter M. Lefferts. Greek and Latin Music Theory 7. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Herlinger, Jan. 2001. Music theory of the fourteenth and early fifteenth centuries. Teoksessa *Music as concept and practice in the late Middle Ages*. Toim. Reinhard Strohm ja Bonnie J. Blackburn. Oxford: Oxford University Press. 244–300.
- Jacobus Liëgeläinen. 1965 [1318]. *Speculum musicae*. Otteita teoksessa *Source readings in music history: antiquity and Middle Ages*. Valikoinut ja toim. Oliver Strunk. New York: W. W. Norton. 180–190.
- Jacobus Liëgeläinen (Jacobus Leodiensis). 1973 [1318]. *Jacobi Leodiensis: Speculum musicae*. Toim. Roger Bragard. *Corpus scriptorum de musica*, vol. 3/7. Rooma: American Institute of Musicology. 1–98. Myös verkkolähteenä *Thesaurus musicarum latinarum* osoitteessa http://www.chmtl.indiana.edu/tml/14th/JACSP7_TEXT.html [tark. 13.7.2015].

- Johannes de Muris. 1965 [1321]. *Notitia artes musicae (Ars novae musicae)*. Otteita teoksessa *Source readings in music history: Antiquity and Middle Ages*. Valikoinut ja toim. Oliver Strunk. New York: W. W. Norton. 172–179.
- Johannes de Muris. 1972 [1321]. *Notitia artis musicae*. Teoksessa Johannes de Muris: *Notitia artis musicae et compendium musicae practicae; Petrus de Sancto Dionysio: Tractatus de musica*. Toim. Ulrich Michels. *Corpus scriptorum de musica*, vol. 17. Rooma: American Institute of Musicology. 47–107. Myös verkkolähteenä *Thesaurus musicarum latinarum* osoitteessa http://www.chmtl.indiana.edu/tml/14th/MUR-NOT_TEXT.html [tark. 13.7.2015].
- Johannes de Muris. 1864–76 [1340]. *Libellus cantus mensurabilis. Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*, vol 3. Toim. Edmond de Coussemaker. Pariisi: Durand. 46–58. Myös verkkolähteenä *Thesaurus musicarum latinarum* osoitteessa http://www.chmtl.indiana.edu/tml/14th/MURLIB_TEXT.html [tark. 23.7.2015].
- Kitanov, Severin. 2008. 1200-luvun aristotelismi. Teoksessa *Keskiajan filosofia*. Toim. Vesa Hirvonen ja Risto Saarinen. Helsinki: Gaudeamus. 47–64.
- Knuuttila, Simo. 1982. Äärettömän käsitteestä myöhäiskeskiajalla. Teoksessa *Katsauksia matematiikan historiaan*. Toim. Juha Oikkonen. Helsinki: Gaudeamus. 58–71.
- Knuuttila, Simo. 1992. Selitykset teoksessa Aristoteles: *Fysiikka*. Helsinki: Gaudeamus.
- Knuuttila, Simo. 1998. *Järjen ja tunteen kerrostumat*. Helsinki: Suomalainen teologinen kirjallisuusseura.
- Knuuttila, Simo. 2000. Aika ja ajattomuus. *Tieteessä tapahtuu* 1. Myös verkkolähteenä osoitteessa <http://www.tieteessatapahtuu.fi/001/knuuttila.htm> [tark. 31.7.2015].
- Knuuttila, Simo. 2008. Keskiajan filosofian tutkimuksesta. Teoksessa *Keskiajan filosofia*. Toim. Vesa Hirvonen ja Risto Saarinen. Helsinki: Gaudeamus. 9–24.
- Leech-Wilkinson, Daniel. 2003. Articulating ars subtilior song. *Early music* 31 (1): 6–18.
- Lefferts, Peter M. 1991. Esipuhe teoksessa *Robertus de Handlo: Regule (The Rules) and Johannes Hanboys: Summa (The Summa)*. Greek and Latin Music Theory 7. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Marchetto Padovalain (Marchetus de Padua). 1965 [1318]. *Pomerium in arte musicae mensuratae*. Otteita teoksessa *Source readings in music history: antiquity and Middle Ages*. Valikoinut ja toim. Oliver Strunk. New York: W. W. Norton. 160–171.
- Marchetto Padovalain (Marchetus de Padua). 1961 [1318]. *Marcheti de Padua: Pomerium*. Toim. Ioseph Vecchi. *Corpus scriptorum de musica*, vol. 6. Rooma: American Institute of Musicology: 31–210. Myös verkkolähteenä *Thesaurus musicarum latinarum* osoitteessa http://www.chmtl.indiana.edu/tml/14th/MARPOME_TEXT.html [tark. 22.7.2015].
- Marchi, Lucia. 2008. Music and university culture in late fourteenth-century Pavia: The manuscript Chicago, Newberry Library, Case ms 54.1. *Acta Musicologica* 80 (2): 143–164.
- Murdoch, John E. 1975. From social into intellectual factors: an aspect of the unitary character of late medieval learning discussion. Teoksessa *The cultural context of medieval learning: proceedings of the first international colloquium on philosophy, science, and theology in the Middle Ages – September 1973*. Toim. John Emery Murdoch ja Edith Dudley Sylla. Dordrecht-Holland: D. Reidel Publishing Company. 271–348.
- Murdoch, John E. 1982. Infinity and continuity. Teoksessa *The Cambridge history of later medieval philosophy: from the rediscovery of Aristotle to the disintegration of scholasticism 1100–1600*. Toim. Norman Kretzmann, Anthony Kenny, Jan Pinborg ja Eleonore Stump. Cambridge: Cambridge University Press. 564–591.
- Mäkinen, Virpi. 2003. *Keskiajan aatehistoria: näkökulmia tieteen, talouden ja yhteiskuntateorioiden kehitykseen 1100–1300 -lukuilla*. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy.

- Oberman, Heiko A. 1960. Some notes on the theology of nominalism: with attention to its relation to the Renaissance. *The Harvard theological review* 53 (1): 47–76.
- Philippe de Vitry. 1961 [1320]. *Ars nova*. Journalissa Philippe de Vitry ja Leo Plantinga 1961: Philippe de Vitry's *Ars nova*: a translation. *Journal of music theory* 5 (2): 204–223.
- Schreur, Philip E. 1989. *Esipuhe teoksessa Anonymi: Tractatus figurarum (Treatise on noteshapes)*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Stone, Anne. 1996. Glimpses of the unwritten tradition in some ars subtilior works. *Musica disciplina* 50: 59–93.
- Tanay, Dorit. 1999. *Noting music, marking culture: the intellectual context of rhythmic notation, 1250–1400*. Holzgerlingen: American Institute of Musicology, Hänssler-Verlag.
- Tewkesbury, John. 1996 [1351]. *Quatuor principalia musicae*. Teoksessa Luminita Florea Aluas: *The Quatuor principalia musicae: a critical edition and translation, with introduction and commentary*. Väitöskirja, Indiana University: 200–755.
- van Deusen, Nancy. 2011. *The cultural context of medieval music*. Santa Barbara: Praeger.

The fourteenth century: the era of musical time

In this article I discuss temporality and theories of rhythm in the fourteenth-century Western music. I examine the various theories of rhythm and the rhythmic practices within a broader context of the contemporaneous philosophical and intellectual thinking.

The fourteenth century witnessed an unprecedented interest in rhythmic innovation. This interest culminated in the ars subtilior style at the end of the century. In the new art, ars nova, change and motion became an important and novel compositional resource. The fourteenth-century music theory treatises, both by continental European and English authors, provide an elaborate picture of the process of re-evaluation and reformulation of the rhythmic theories to reflect the altered musical realities. These developments were accompanied by an invention of new notational figures.

I illustrate how the above developments took place within and were governed by the contemporaneous intellectual thinking. In the fourteenth-century sciences, particularly in theology and natural philosophy, change, motion and continuity were a vital new area of exploration. These advancements were propelled by a renewed interest and dissemination of the Aristotelian tradition. I propose that the philosophical background is an integral part of understanding and appreciation of the problematizations and formulations that occurred in the fourteenth-century rhythmic theories.

Tiina Koivisto (tiina.koivisto@uniarts.fi) on musiikinteorian dosentti Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa. Hänen tutkimusalueensa ovat post-tonaalisen musiikin teoria ja analyysi, musiikinteorian historia ja rytmin teorian.

Narratiivinen tila ja temporakennelma Magnus Lindbergin teoksessa *Parada*

Takemi Sosa

Triptyykin kolmas teos ja tutkimusongelma

Jo yli kolmekymmentä vuotta kansainvälistä uraa tehnyt nykysäveltäjä Magnus Lindberg (syntynyt 1958) on jatkuvasti uudistanut sävellystyyliaan ja esteettistä näkemystään. Läpimurtoteoksensa *Kraftin* (1985) jälkeen hänen orkesteriteoksissaan voidaan silti kuulla hänelle tyyppillinen, selkeä, nopea sekä energinen karaktääri, jota voidaan kutsua "lindbergiaaniseksi soundiksi". Tutkijoita askarruttaa tietysti mikä on se säveltäjän "käsiä", jonka kuulijat tunnistavat. Varsinkin kun kysymys on nykysäveltäjän taideteoksista, tyyliin liittyvät seikat ovat erityisen kiinnostavia. Lindbergiaanisen soundin muodostaviin seikkoihin kuuluu monia tekijöitä: yksi näistä on Lindbergin viimeaikaisissa orkesteriteoksissa kuultava vivahteikas sointiväripaletti, joka on syntynyt hyvin suunnitellun, nopeasti vaihtelevan ja läpikuultavan orkestraation tuloksena. Tämä on myös tutkimuskohteena mielenkiitoinen. Lindbergin pitkän uran aikana hioutunut soitinnustaito on muutoinkin koko hänen tuotantonsa kannalta merkittävä piirre¹, sillä hänen sävellystuotantonsa keskittyy pääasiallisesti orkesterimusiikkiin. Lindberg (tekijän haastattelu 2008) toteaa, että hän joutuu korjaamaan kappaleidensa soitinnukset erikseen ennen jokaista esitystä esitystilojen erilaisuuden vuoksi. Tässä suhteessa Lindberg muistuttaa ehkä Gustav Mahleria, jolla oli tapana korjata sinfonioitansa vielä esitystilanteessa. Orkestraation lisäksi toinen lindbergiaaniseksi soundiksi tunnistettava tekijä on Lindbergin ideaalisella tasolla oleva musiikillinen muotoskeema.

Nopeasti vaihteleva, vahvasti karakterisoitu lindbergiaaninen soundi luo koko teokselle tietyn dynaamisuuden. Mutta millä perusteella säveltäjä rakentaa musiikille dynaamista tapahtumien ketjua? Suunnitteleeko Lindberg etukäteen esimerkiksi teostensa muotoskeeman tai jäsentyneen sisäisen draaman, jonka kautta musiikilliset tapahtumat sitten järjestyvät? Kehittykö tapahtumista koko-

¹ Lindberg totesi eräässä lehtihaastattelussa (Lampila 1992), että "*La Mer* on toinen kotiraamattuni. Toinen on Stravinskyn *Kevätuhri*. Kummatkin teokset ovat aina yöpöydälläni". Esa-Pekka Salonen (katso Stenius 2006, 155) kommentoi haastattelussa, että "hän [Lindberg] on suunnattoman taitava, melkein kuin Richard Strauss. [...] [P]uhtaasti teknisesti Sibelius ei ollut samalla tasolla kuin Magnus Lindberg".

nainen draama vai vain hajanaisia katkelmia? 1980-luvulta lähtien on noussut esiin musiikintutkimuksellinen lähestymistapa, jossa käsitellään analyysikohdetta ajassa kuluvana ja kehittyvänä dynaamisena tapahtumana (ks. Koivisto 2003, 45). Uuden musiikin analyysissa säveltaso-organisaation lisäksi rytmikka ja musiikillinen aika ovat nousseet entistä useammin huomion kohteiksi. Tällaista dynaamista lähestymistapaa tarjoavat muun muassa sävellyksellisen ”designin” sekä transformaatioajattelun teorit.² (Ibid.; ks. myös Koivisto 1999.) Sen lisäksi musiikkisemiotiikassa käsitellään analyysikohdetta narratiivisuutena (Almén 2008; Grabócz 2008; Klein 2005; Monelle 2000 ja 2006; Tarasti 1994, 2002 ja 2012). Musiikillisessa narratiivisuudessa pääpaino on niin sanotun musiikin paradigmaattisen analyysitavan lisäksi syntagmaattisen aspektin esille tuomisessa.³ Musiikin narratiivisuuden kannalta musiikin prosessuaalisuus johtaa väistämättä kysymykseen siitä, miten teoksen musiikillinen dramaturgia on rakennettu, ja miten teos kuulijan kannalta hahmottuu.

Artikkelissani⁴ keskiössä on kysymys siitä, miten nykytaideteoksia, erityisesti orkesterimusiikkia, jota Lindberg on säveltänyt parin vuosikymmenen ajan, voidaan käsitellä musiikillisista tapahtumista tapahtumiin kehkeytyväksi dynaamiseksi prosessikuvaksi. Lisäksi olennaista on pohtia, että jos dynaamisessa prosessikuvassa on jonkinlainen draama, millaiseksi kokonaiskuvaksi se voidaan ymmärtää.

Kutsun tällaista draamaa musiikilliseksi dramaturgiaksi. Säveltäjän musiikillisen organisaation rakentamisen ja kuulijan kuulokokemusten välinen vertailu antaa mahdollisuudet pohtia sekä musiikissa tapahtuvat ajan organisaatiota että tapahtumien jäsentelyä. Kun tarkastelu painottuu nykysäveltäjän verbaalisoi- maan ideaan ja sävellysmenetelmään, johon itseensä kuuluu dramaturgia-käsite, on välttämättä pidettävä yllä kriittistä etäisyyttä tutkimuskohteeseen.⁵

² Suomessa uuden musiikin analyysista yleisesti ovat kirjoittaneet esimerkiksi Koivisto 1999, 2003 ja 2005; Castrèn 1989 ja 1994; sekä Hämeenniemi 1982. Katso myös Otonkoski (toim.) 1991.

³ Musiikin paradigmaattinen analyysitapa (esimerkiksi Ruwet 1972 ja Hanninen 2001) viittaa teemojen ja motiivien tarkastelutapaan, jossa ”segmentaatiohahmoiksi” (*segmentation figures*) kutsuttuja samankaltaisia melodioita pinotaan yhteen kuvaan. Syntagmaattisella aspektilla tarkoitan tässä esimerkiksi sitä, mitä narratiivisuuden yhteydessä Almén (2008, 32) määrittelee: 1) syntaksi, joka voisi ryhmittää musiikin aineksena olevia elementtejä dialogisiin ja/tai konfliktisiin suhteisiin; 2) (ajan kuluessa oleva) ryhmien jatkuva koherenssi; 3) teleologinen suuntautuneisuus (ainakin yksi merkittävä muutos elementtien välisissä suhteissa teoksen alusta loppuun); 4) esityksen kulttuuriset edellytykset, jotka sallivat tai kehottavat kuulijoita tarkkaavaisiksi yllä olevia ominaisuuksia kohtaan.

⁴ Tämä artikkeli on tiivis versio eräästä tulevan väitöskirjastani *Magnus Lindberg – musical gesture and dramaturgy* osasta. Väitöskirjani arvioitu valmistumisaika on vuoden 2017 keväällä. Kiitän sydämellisesti ystäviäni Matti Takalaa ja Hanna Isolammia, jotka lukivat artikkelini ja korjasivat kärsivällisesti sen kielellisiä virheitä. Kiitän myös Koneen Säätöä ja Alfred Kordelinin säätöä, joiden myöntämät apurahat ovat mahdollistaneet tämän artikkelin kirjoittamisen.

⁵ Esimerkiksi katso Iitti 1992.

Käsittelen Magnus Lindbergin orkesteriteoksen *Parada* (2001) musiikillista dramaturgiaa edellä mainittujen kysymysten valossa. Aivan aluksi esittelen seuraavassa tutkimusongelman, minkä jälkeen tarkastelen lyhyesti metodologiaa. Varsinaisissa analyysiluvuissa pohdin *Paradan* muotoa ja temporaalista rakennetta, joiden kautta on mahdollista lähestyä säveltäjän sävellystapaa ja intentiota sekä teoksen syvärakennetta. Poimin myös tarkempaan käsittelyyn muutaman kohdan, joissa tapahtuu koko teosrakenteen kannalta musiikillisesti merkittäviä tapahtumia. Tarkastelun kohteet on kuitenkin pakko rajoittaa artikkelin raameihin sopiviksi, joten pyrin hahmottamaan analyysin tuloksia mahdollisimman selkeästi graafisten esitysten avulla. Artikkelissani esitetyt esimerkkikuviot ovat piirtämiäni, ellei toisin mainita.

Vuonna 2001 sävelletty orkesteriteos *Parada*⁶ muodostaa vuonna 1997 sävelletyn *Ferian* ja vuonna 1999 sävelletyn *Cantigas*in kanssa sinfonisen triptyykin. Magnus Lindberg totesi teosten olevan identtisiä materiaalin tasolla (tekijän haastattelu 2003) ja kutsui itse niitä triptyykiksi tai toiseksi trilogiaksi.⁷ *Ferian* valmistuttua Lindbergillä ei ollut tarkoitusta säveltää trilogiaa, mutta teoksista myöhäisintä eli *Paradaa* säveltäessään hänellä oli selkeä tarkoitus tehdä *Ferian* ja *Cantigas*in välille hidastempoinen kappale, josta tuli *Parada*. Säveltäjän (ibid.) mukaan esikuvana laajamittaisesta kolmiosaisesta orkesteriteoksesta on toiminut Debussyn orkesteriteos *Images*, ”jonka osat niin ikään syntyivät erikseen ja säilyttivät itsenäisyytensä, vaikka niitä voidaan soittaa myös yhdessä” (Nieminen 2006, 323). *Parada* on Lindbergin tuotannossa harvinainen kappale siinä mielessä, että vaikka kappaleen keskiosassa on nopeatempoinen scherzo-jakso, kappale koostuu pääasiassa hidastempoisista jaksoista. Säveltäjän mukaan tällainen hitaiden ja nopeiden jaksojen yhdistelmä viittaa Sibeliuksen viidennen sinfonian ensimmäiseen osaan (Lindberg 2002, 6). *Parada* ei ole muihin Lindbergin orkesteriteoksiin verrattuna kestoaltaan ja kokoonpanoltaan erityisen laaja teos; kesto on partituurin (Lindberg 2001b) mukaan 12 minuuttia, kokoonpano niin sanotun klassismin tai varhaisromantiikan ajan orkesteri, jossa tarvitaan jokaiseen puhaltimeen kaksi soittajaa.

Ennen tutkimusongelmaa ja analyysia on mielekästä katsoa ja vertailla Lindbergin triptyykin kolmea teosta keskenään. Kiinnitän huomiota varsinkin musiikillisen dramaturgian kannalta teosten muodollisiin ja sävellysteknisiin seikkoi-

⁶ ”*Parada* sai kantaesityksensä osana marraskuusta 2001 helmikuuhun 2002 järjestettyä, Lindbergin musiikille omistettua sarjaa *Related Rocks*” (Nieminen 2006, 323). Kantaesitys tapahtui 6.2.2002 *Related Rocks*siin kuuluvassa Esa-Pekka Salosen johtamassa Philharmonia-orkesterin konsertissa. Ennen konserttikantaesitystä samat esittäjät ovat levyttäneet teoksen Lontoossa 16–18.11.2001 (Lindberg 2011).

⁷ Ensimmäinen trilogia viittaa 1980-luvun lopulla sävellettyyn teosten *Kinetics* (1988–1989), *Marea* (1989–1990) ja *Joy* (1989–1990) muodostamaan kokonaisuuteen. Toinen trilogia viittaa 1990-luvun lopulla sävellettyyn sinfoniseen triptyykkiin, jonka muodostavat *Feria*, *Parada* ja *Cantigas*. Kokonaisena sinfonisena triptyykkinä se kantaesitettiin *Ars Musica* -festivaalilla Liège:ssä (Belgiassa) 21. maaliskuuta 2002. Teokset esitti Orchestre Philharmonique de Liège Louis Langréen johdolla.

hin sekä tutkimukseni tuloksiin; triptyykin avausosassa *Feriassa* ydinteemana toimivat fanfaarit⁸. Lindberg toteaa, että ”keskeinen ongelma ei koske temaattista materiaalia, vaan pikemminkin tekstuurin yhtäläisyyksiä. *Feriassa* oli selkeä yritys tematisoida materiaalit fanfaarien kautta – selvien temaattisten ideoiden avulla säveltäjä voi identifioida asioita” (tekijän haastattelu 2008). Säveltäjä pyrki identifioimaan fanfaareilla myös teoksen muotoa. Fanfaarin paluu huipenuksessa viittaa loppujen lopuksi teoksen syklimuotoon. Tämän teeman funktion (fanfaarin) lisäksi *Ferian* merkittäviä elementtejä ovat keskiosassa esiintyvä allusio ja kliimaksissa oleva tonaalinen elementti, jotka valaisevat Lindbergille tyypillistä dramaturgista ajattelutapaa ja osoittavat sen, miten teoksen koko dynamiikka rakentuu.

Triptyykin viimeisenä osana oleva *Cantigas* rakentuu viiden jakson syklistä, jota Lindberg kokeili jo *Feriassa*. *Cantigasissa* on myös alkuteema, jolla on kvintti-intervallien ketjuista rakentuva lyyrinen karakteri, ja joka palaa jälleen teoksen lopussa. Teos vaikuttaa olevan materiaalien käsittelytavan ja rakenteen osalta hyvin samanlainen kuin *Feria*. *Cantigas*in luonnetta vahvistava elementti on kuitenkin monimutkainen, mutta selkeästi läpikuultava rytmien rakenne, joka osoittaa sen, että muihin teoksiin verrattuna *Cantigasissa* alkaa esiintyä useampia toistuvia rytmejä. Säveltäjän aikomus on selvä; selkeät toistuvat elementit luovat musiikille virtaa ja jatkuvuutta. Jatkuvuus on olemassa ”kaikissa rakenteellisissa tasoissa” (Cooper ja Meyer 1960, 148). *Ferian* ja *Cantigas*in kautta Lindbergin sävellystyylillä suuntautuu selvästi tekstuurin yksinkertaisuuteen. Hänen 1980-luvun teoksilleen tyypilliset monimutkaiset äänten ja rytmien kudokset sekä jälkisarjalliset ajattelutavat, esimerkiksi materiaalien syntyminen parametreittain, alkavat häipyä vähitellen.

Parada osoittaa myös sen, että selkeä yksinkertainen tyyli näyttää yhä vahvistuvan. Lindbergin (2002: 6) mukaan *Paradalle* ominainen piirre on se, että teoksesta on ”puhdistettu pois” niin sanottua ”musiikillista pintaa” ja ”vahvaa gesturaalisuutta”, jotka olivat Lindbergille tyypillisiä 1980-luvun *Kraftin* aikoina. Näiden sijaan tekstuureja viedään eteenpäin heterogeenisella materiaalilla yksinkertaisesti. Mielenkiintoista on, että Lindberg vertaa 1990- ja 1980-luvuilla syntyneitä sävellyksiä toisiinsa. Tämän voidaan tulkita tarkoittavan, että hänen sävellystyylinsä on muuttunut 1990-luvulle tultaessa, ja että 1990-luvulla ei tapahtunut yhtä suuria muutoksia sävellysstrategiassa, -tavoissa tai -tyylissä. Lindberg ei nykyään kerro konkreettisesti, mikä tuoreessa teoksessa on uutta tai ennenkuulumatonta, vaan puhuu yleisemmin teoksen ominaisuuksista ja omista pyrkimyksistään. Joka tapauksessa säveltäjän kuvailu *Paradasta* herättää tiettyjä kysymyksiä: millaista heterogeenista materiaalia hän on käyttänyt *Paradassa* sekä mitkä tekijät *Paradassa* heijastelevat yksinkertaisuuteen suuntautuvaa sävellystyyliliä ja samalla siten myös tavallaan ennakoivat 2000-luvun teoksia? Näitä kysymyksiä pohdin ottamalla hieman etäisyyttä säveltäjän omiin kommentteihin.

Säveltäjän toteama ”pinnan puhdistus” tarkoittanee karkeasti sanoen sitä, että Lindberg käsitteli uudella tavalla tekstuuria, joka eroaa 1980-luvun monimutkaisesta ”beriomaisesta” tai ”xenakismaisesta” massiivisuudesta. Mitä on

⁸ *Ferian* analyysin tuloksista katso tarkemmin Sosa 2006.

sis jäänyt jäljelle puhdistuksen jälkeen? Hypoteesina on, että monikerroksisessa tekstuurissa yksittäisten äänien ja detaljien tasolla on vähemmän merkitystä, mutta *Paradan* uudenlainen tekstuurit, joka on ”puhdistettu” sävelten kasautumista on hyvin läpinäkyvä tai paljas, ja siksi jokaisen äänen arvo ja merkitys korostuvat huomattavasti. Tutkimusongelman kannalta mielenkiintoiseksi nousee kysymys, johtaako ”pinnan puhdistus” teosten vertikaalisten (eli harmonioiden) ja horisontaalisten linjojen (eli teemojen tai temaattisten kokonaisuuksien) läpinäkyvyyden vuoksi lähemmäs myöhäisromantiikan tyyliä tai perinteisiä muotokatkaisuja. Ja jos ei, niin mihin sitten? Tämän sävellystyylin liittyvän kysymyksen ohella pyrin tarkastelemaan *Paradan* dramaturgista rakennetta eli sitä, mitä tapahtuu musiikillisesti jaksoittain. Jos tekstuurit on entistä läpinäkyvämpi ja paljaampi, jäävätkö kuuntelukokemuksessa mieleeni selkeästi tietyt kohdat, jotka ovat myös rakenteellisella tasolla merkittäviä ja jotka muodostavat jonkinlaisen kehkeytyvän draaman? Jos on olemassa sellaisia kohtia, millaisia ne ovat?

Parada vaikuttaa olevan temaattisten ja tekstuurien rakenteen tasolla kahden edellisen teoksen kokoomateos, jossa ideat ja tekstuurit ovat yksinkertaistetuilla tavoilla kiteytyneet. Tarkastelen edellä mainitun lisäksi erityisesti *Paradan* muotoa ja sitä, miten edellisistä teoksista peräisin olevia ja dramaturgisen rakenteen kannalta merkittäviä elementtejä esiintyy tiivistettyinä *Paradassa*.

Mainitsemani kaksi seikkaa ovat analyysini pääkohteita, mutta niiden lisäksi tarkastelen hiukan tarkemmin temporaalista rakennetta, joka tuo esille hyvin *Paradan* syvärakenteen ominaisuuksia: nimittäin valmiin teoksen ja luonnosmateriaalien tarkastelun kautta ilmi käyvää säveltäjän sävellystapaa ja intentiota. Nostan esiin yhden esimerkin tempojen määrittelyn osalta. Sen jälkeen pohdin teoksen rakennetta. Pohdintani kohdistuu erityisesti musiikillisiin tapahtumiin sekä poimimiini dramaturgian ja teoksen dynaamisuuden kannalta merkittäviin ominaisuuksiin.

Dramaturgia ja tilanarratiivisuus

Artikkelini tärkein teoreettinen käsite on musiikillinen narratiivisuus, joka toimii niin sanottuna kattokäsitteenä. Ideani dramaturgiasta ja tilanarratiivisuudesta juontuvat siitä (termeistä tarkemmin lisää myöhemmin). Myös analyysissäni tarkastelun kohteen on erityisesti narratiivisuus. Muuten analyysini on varsin perinteistä musiikkianalyysiä: erittelen teosta harmonian, melodian ja muodon osalta. Tietyt parametrit kuten sävelkorkeus, dynamiikka, kesto sekä tempo ovat korostetummin esillä. Musiikkianalyttisenä aineistonani toimivat partituuriin ja äänitteen lisäksi tekemäni haastattelut sekä *Paradan* syntyprosessiin liittyvä luonnosaineisto, joka pitää sisällään esimerkiksi teoksen harmoniaan ja rytmiikkaan liittyviä kaavioita.

Kattokäsitteenä toimiva narratiivisuus juontuu ennen kaikkea Eero Tarastin (1994) Algirdas Julian Greimasin tavoista kuvata ja määritellä narratiivisuus. Narratiivisuus pohjautuu siten niin sanottuun ajatukseen kolmesta diskursiivisaation

tasosta.⁹ Tarastin (ibid.) mukaan teoksen narratiivisessa kehkeytymisessä voidaan sen niin sanotun diskursivisaation tasolla erottaa kolme analyttistä ulottuvuutta: musiikin spatiaalinen, temporaalinen ja aktoriaalinen ulottuvuus. Spatiaalisuus viittaa sävelvaruuden organisaatioon (esimerkiksi harmoniat ja rekisterit sekä orkestraatio), temporaalisuus teoksen ajalliseen organisaatioon (esimerkiksi musiikillinen syntagma eli ”teoksen logiikka” sekä rytmiiikka ja metriikka) ja aktoriaalisuus puolestaan temaattiseen ja motiiviseen organisaatioon. (Tarasti 1994, 48.) Sovellan Tarastin lähestymistapaa teoksen tekstuuriin tarkasteluun. Toinen tärkeä narratiivisuuden diskursiivisia kategorioita määrittelevä käsitepari on päälle- ja poislytkentä (ranskaksi *embrayage* ja *débrayage*). Poislytkentä viittaa musiikin prosessuaaliseen muutokseen, esimerkiksi tonaalisessa musiikissa toonikasta pois päin etenemiseen. Päällelytkentä merkitsee päinvastoin liikkumista kohti toonikaa (ibid.; Monelle 1992, 258). Pois- ja päällelytkennän käsitteistä on hyötynyt paitsi harmonian eli spatiaalisen tason tarkastelussa mutta myös muiden diskursivisaation tasojen tarkasteluissa. Esimerkiksi aktoriaalisessa mielessä teeman tai päämotiivin paluu (eli esimerkiksi sonaattimuodossa sen kertausjakso tai syklisen muodossa teeman uudelleen esiintyminen) voidaan tulkita päällelytkennäksi. Kun edellisiä sovelletaan temporaaliseen ulottuvuuteen, voidaan havaita jonkinlainen hierarkkinen tai muodollinen sääntö: esimerkiksi teoksen päätempo, joka on määritelty teeman esiintymisen yhteydessä.¹⁰ Lindbergin teoksissa tempoon ja sen vaihteluihin liittyvät ratkaisut ovat yksi mielenkiintoisimmista tutkimusaiheista, sillä hänelle tempo on jälkisarjallisille säveltäjille tyypillisesti yksi itsenäinen parametri. Tempo on parametrinä läsnä Lindbergin sävellystyössä, hänen määritelleessään ja käsitellessään musiikillisia materiaaleja. Tilanarratiivisuuden käsitteeseen olen ottanut vaikutteita Tarastilta. Hyödynnän erityisesti hänen ajatuksiaan spatiaalisuudesta.

Dramaturgia¹¹ on ennen kaikkea teatterin ja teatteritieteen käsite. Juha-Pekka Hotinen (2002, 209) määrittelee dramaturgian perusominaisuuksia teatteri-

⁹ Algirdas Julian Greimasin narratiivisuuden lähtökohta on kielitieteellinen semiotiikka. Tarastin teoriassa määritellään kerronnallisuuden generatiivisia kulkuja, joita jaetaan neljään tasoon: 1) isotopiat eli tekstin laajahkot, perussegmentoinnin kriteereinä toimivat merkitystasot; 2) tekstin diskursivisoinnin tasolla olevat artikulaatiokategoriat eli spatiaalisuus, temporaalisuus ja aktoriaalisuus; 3) modaliteetit ja 4) feemit/seemit ja figuurit eli musiikillisen materiaalin pienimmät merkitsevät yksiköt. (Tarasti 1994, 47–54.) Narratiivisuudella viittaa näistä tasoista pääasiallisesti toiseen eli spatiaalisuuden, temporaalisuuden ja aktoriaalisuuden artikulaatiokategorioiden tasoon.

¹⁰ Esimerkkinä tästä vaikkapa Anton Brucknerin sinfonioiden viimeisessä osassa oleva coda, johon on tempomerkinnäksi merkitty Tempo I. Tämä ”tempo primo” osoittaa eräänlaisen temporaalisen päällelytkennän eli palaamisen alkupisteeseen. Tämä tarkoittaa myös syklisyyden lopputulosta.

¹¹ Maailman ensimmäisenä dramaturgina on pidetty saksalainen Gotthold Ephraim Lessingia (1729–1781), joka teoretisoi dramaturgiaa omia teatterikritiikkejään kokoavassa teoksessaan *Hamburgische dramaturgie* (1767–1769). Lessingia pidetään modernin dramaturgian isänä ja hänen näytelmänsä uudistivat ratkaisevasti saksalaista koulukuntaa. (Luckhurst 2006, 24.)

tekstin kannalta: ”kaikissa esityksessä on dramaturgia, koska dramaturgia määritelmän mukaan on minkä tahansa materiaalin järjestämistä esitykseksi”. Hotisen ajatus viittaa siihen, että käsite selventää paitsi draaman rakennetta myös tapaa, jolla materiaalit ja rakenteelliset perusyksiköt järjestyvät ja ryhmittyvät.¹² Näytelmän tapahtumien elementit ja jäsentelyt sekä kaiken kaikkiaan näytöksen tarkoitus pohjautuvat todellisen tapahtuman ”jäljittelyyn” (Aristoteles 1997, 159; Brecht 1991, 119). Aristoteles (ibid.) totesi, että ”epiikka ja tragediarunous samoin kuin komedia ja dityrambirunous sekä enin osa huilu- ja lyyramusiikista ovat kaikki yleisesti ottaen jäljittelyn lajeja”. Aristoteleen taidekäsitteiden teoreettinen ydinkäsite on mimesis, joka on ollut länsimaisen taidefilosofian yksi keskeisimmistä kysymyksistä. ”Mimeksellä viitataan yhtäältä jäljittelyn prosessimerkitykseen, [...] sekä todellisuutta jäljentävään (imitaatio) että tuottavaan ja luovaan toimintaan” (Reitala & Heinonen 2003, 31). Aristoteles viittaa siihen, että tähän jäljittelyyn (eli mimesikseen) kuuluu paitsi taiteellista toimintaa, myös taideteoksia ylipäätään – tietenkin taidemusiikki mukaan lukien. Dramaturgia on siis käsite, jolla voi analysoida juuri jäljittelyn prosessimerkityksiä. Koska esitetyssä draamassa henkilöiden repliikit kuuluvat kertomuksen luokkaan (ibid., 11) ja draama viittaa loppujen lopuksi kysymykseen ”narratiivisuuden ja inhimillisen kokemistavan välisestä elimellisestä suhteesta” (ibid.), kerronnallinen rakenne on oleellinen peruselementti draaman (dramaturgista) rakennetta.

Dramaturgia-käsitettä käytettäessä on myös ilmeistä, että näkökulma teosta kohtaan painottuu pääosin enemmän tekijään kuin vastaanottajaan. Kalevi Ahon (1992, 262–277) mukaan musiikillinen dramaturgia viittaa tapaan, jolla säveltäjä konstruoi musiikillista organisaatiota ottaen huomioon sekä niin sanotun reaalisen ja elämyksellisen ajan etenemisen, että musiikillisen materiaalin ja sävellyksellisen kokonaisnäkemysten välisen suhteen. Reaalinen aika tarkoittaa tässä ”kellon aikaa”, mutta Padillan (1996, 509) mukaan kuulijan kokemaa elämyksellisen aika (toisin sanoen psyykkinen aika) viittaa musiikin narratiiviseen tai dramaturgiseen aikaan. Säveltäjän strategian kannalta tärkeä kysymys on siis paitsi jakson järjestelytapa ja ryhmittely, myös jakson sisäinen rakenne. Tämä viittaa tapahtumien jaksotteluun eli millä tavalla jaksoon sijoitetaan ratkaisevia tapahtumia: ”tapahtumien jaksottelu on keskeinen keino tuottaa ja ylläpitää jännitettä” (Reitala ja Heinonen 2003, 26). Säveltäjän kannalta tällainen jaksotteluperiaate johtaa tekniseen kysymykseen siitä, miten jännitteitä rakennetaan, pitkitetään ja laukaistaan sekä miten rytmit strukturoidaan. Tavoitteena on sijoittaa ratkaiseva efekti juuri oikeaan hetkeen.

Ongelma draaman temporaalisesta ulottuvuudesta, esimerkiksi siitä, millä tavalla luodaan jaksottelua tuottavaa jännitettä, assosioituu musiikin diskursissa olevaan kysymykseen teoksen muodosta. Teatteridramaturgian ja musiikillisen dramaturgian välinen ero on siinä, että teatteridraamassa keskeisiä ovat

¹² Hotisen pohdinnat uudesta dramaturgiasta (2002, 208–227) perustuvat 1980-luvulla Keski-Euroopassa (muun muassa Belgiassa ja Hollannissa) yleistyneeseen uuteen dramaturgiaan. Pohdinnoissa määritellyt perusteet antavat myös mahdollisuuksia laajentaa näkökulmaa ajattelutavasta, jonka kautta ilmenee draaman rakenteellisia ratkaisuja.

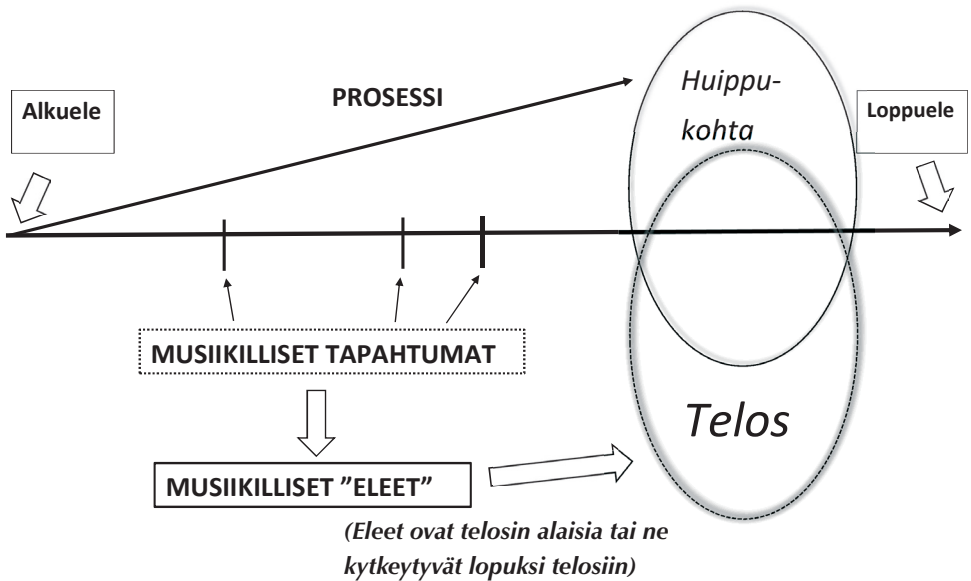
esitystekniset tehokeinot ja juonen rakenne esimerkiksi puhuttaessa traagisesta vaikutuksesta (Aristoteles 1997, 173 ja 247). Musiikissa puolestaan kerronnalliset generatiiviset kulut (Tarasti 1994, 26–32) ovat erilaisia kuin kielellisesti toteutuneen teatteridraaman juonenkulut. Tietenkin niiden syvärakenteen ominaisuudet (tarina) ajallisena organisaationa poikkeavat myös toisistaan. Juonen rakenteeseen (eli Tarastin määritelmän Greimas-vaikutteeseen pintarakenteeseen) liittyvät musiikin diskursiivisessa tasossa tyylin, aiheen ja retorisen hahmon lisäksi musiikillinen ele ja prosessuaalisuus sekä energinen suuntaus. Tonaalisessa musiikissa ”draaman” temporaaliset tekijät näyttäytyvät sävellajin sisäisenä jännitteenä ja prolongaationa. Kleinin (2005, 117) mukaan juoni, joka on tapahtumien järjestely, ilmenee musiikissa ”narratiivisena impulssimuotona”: esimerkiksi (musiikillisena) liikkeenä, liikkeen esteenä, liikkeiden yhteentörmäyksenä ja genren sekoituksena. Tapahtumayksiköistä rakentuva pintarakenne (juoni) musiikillisessa dramaturgiassa vastaa siis enemmän tekstuuria, syvärakenne (tarina) taas niin sanottua musiikillista sisäistä muotorakennetta, kuten esimerkiksi harmoniaa, rytmiä tai sävelkorkeutta. Joka tapauksessa draaman temporaalisesta ominaisuudesta ja tapahtumien jaksottelusta päätellen ilmeistä on, että yksi dramaturgian keskeisimmistä perustekijöistä on huippukohtan rakenne ja suhde muihin jaksoihin eli milloin jännite purkautuu ja miten. Muoto- tai teosrakenteen analyysissa dramaturgia-käsitteestä on hyötyä erityisesti silloin, kun pohditaan, millainen huippukohta teoksessa on, mitä tapahtuu huipentumassa ja sen ympärillä. Toisin sanoen miten konteksti ja dynaamisuus rakentuvat kohti huippukohtaa ja huippukohtan jälkeen sekä ilmeneekö näiden tarkastelujen kautta tekijän strategisia tavoitteita.

Dramaturgia-käsitteeseen liittyy myös käsite *tilanarratiivisuus*. Sana on peräisin saksan kielen sanasta *Raumdramaturgie*, jota on käytetty esimerkiksi tilaa käsittelevässä arkkitehtuurissa. Tarastin (2012, 371) mukaan tilanarratiivisuus on myös tyypillistä suomalais-ugrilaiselle musiikille, jossa musiikillinen *aktori* (motiivi tai melodia) tulee repetition kautta eräänlaiseksi spatiaaliseksi sävellystekniikaksi, jota hän kutsuu ”narratiiviseksi tilaksi”.¹³ James Hepokosken (1993) analyysi Jean Sibeliuksen viidennestä sinfoniasta osoittaa *rotaatioperiatteen*, jolla Sibelius käyttää repetitiona niin, että tietyt elementit, motiivit ”hävittävät kuulijan mielestä” teoksen lineaarisen ajan. Koko jakso ilmenee syklisti uudelleen. Hepokosken tulkinta heijastelee pikemminkin syntagmaattista ja prosessuaalista käsitystä, ja tässä suhteessa se eroaa esimerkiksi tunnetumpien Sibelius-analyytikkojen, Tawaststjernan tai Salmenhaaran, käsityksistä. Tarasti (2002, 111) korostaa, että idea rotaatiosta on tuttu Schubertin ja Brucknerin teoksista, mutta Sibeliuksen rotaatio on enemmän prosessi kuin arkkitehtuu-

¹³ Narratiivinen tila liittyy ideaan *orgaanisesta narratiivisuudesta* Jean Sibeliuksen tuotannossa. Tarasti (2002, 2012 ja 2013) tulkitsee Sibeliuksen musiikin olevan orgaanista. Erik Tawaststjerna (1978) ja Erkki Salmenhaara (1970) tarkastelivat samasta näkökulmasta Sibeliuksen orgaanista sävellystekniikkaa. Tarasti (2003, 238) kuitenkin toteaa, että Tawaststjernan ja Salmenhaaran näkemykset perustuvat pääosin musiikin paradigmaattiseen aspektiin, joten ”materiaalin, ts. motiivien, täytyy asettua syntagmaattisesti koherenssiin järjestykseen”.

rinen skeema. Siinä mielessä tämä periaate toimii hyvin esimerkkinä orgaanisesta musiikista: ”Hepokosken teoria, rotaation periaate on yhdistetty ideaan *telosista*” (ibid.). *Telos* tarkoittaa sitä, että teoksen loppuhuipentuma on ikään kuin musiikillisen prosessin lopputulos. Seuraavaksi voidaan kysyä, että jos koemme musiikkia dynaamisena prosessikuvana, milloin sen prosessin lopputulos paljastuu. Selvitän kohta millainen *Paradan* telos on ja millaiseksi osoitautuu teoksen narratiivinen tila. Koska Lindbergin musiikissa on ”teleologinen piirre”¹⁴, *Paradan* dramaturgiasta ja narratiivisuudesta voidaan myös osoittaa samanlaiset teleologiset piirteet.

Yllä esittelemäni kuvaukset dramaturgiasta ovat pääosin yhteneviä niin sanotun musiikillisen narratiivisuuden kanssa. Kuten on jo todettu, Tarastin (1994) määrittelemä spatiaalisuus, temporaalisuus ja aktoriaalisuus toimivat tutkimuksessani kattokäsitteinä, mutta en tarkastele kuitenkaan niitä tarkemmin. Käsittelen *Paradaa* lähinnä kolmesta näkökulmasta, tempon (sisäisen temporakennelman), säveltäjän (ulkoisen aktorin) ja narratiivisen tilan (prosessien lopputuloksen) osalta. Musiikillisella dramaturgialla tarkoitan säveltäjän ajatusta siitä, millä tavalla hän jaksottelee musiikillisia tapahtumia ja rakentaa huipentumaa, jotka kuulija kokee esityksen kautta loppujen lopuksi narratiiviseksi ”draamaksi”.



Kuva 1. *Telos* ja musiikilliset eleet tarkastuskohteina aristoteelisessa dramaturgiassa.

¹⁴ Katso Sosa 2006. *Ferian* pääaihe, fanfaari palaa jälleen huipentumassa, mikä voidaan katsoa musiikillisen prosessin tulokseksi. *Ferian* dramaturginen rakenne on hyvin aristoteelinen. *Auran* (1994) neljäs osa summaa hyvin muiden osien prosessien tulokset, joten sitä voitaisiin pitää teoksen teleologisena ja aristoteelisenä huipentumana.

Harmonia-, tematiikka- ja sointivärianalyysin lisäksi analyysissäni painotan narratiivis-dramaturgista tarkastelua. Näistä olen pelkistänyt oheisen visuaalisoinnin (kuva 1). Visualisoinnin taustalla on hypoteesi aristoteelisestä dramaturgiasta, jossa alkueleestä alkava draama kehittyy prosessien kautta kohti huipentumaa. Huipentuma tapahtuu teoksen lopussa ja sen jälkeen draama loppuu loppueeseen. Teosten erilaisista muodoista ja rakenteista johtuen tämä malli ei tietenkään sovellu kaikkeen länsimaiseen taidemusiikkiin.

Kuvassa 1 esitetty draaman malli on teoreettinen lähtökohta tutkimukselleni. Malli heijastelee kysymystä siitä, miten Lindbergin musiikkia voidaan analysoida dynaamisena jatkumona. Analyysini tarkastelukohteiksi nousevat seuraavat kolme seikkaa: *Paradan* muoto (1), muttei paradigmaattisesti¹⁵ staattisena kuvana. Koska *Paradan* kohdalla on hedelmällistä käsitellä tempon vaihteluihin liittyvää järjestelmää koko teosrakenteen suhteen, tarkastelen myös – hyödyntäen edellä eriteltyä musiikillisen dramaturgian käsitettä – musiikillisia tapahtumia tai kohteita, jotka jäävät kuulijan mieleen tai jotka ovat analyysin kannalta huomiota herättäviä (2). Näitä viimeksi mainittuja kutsun musiikillisiksi eleiksi. Musiikilliset eleet esiintyvät usein tekstuurinvaihdoksissa, joissa luodaan eri aineksilla kontrastia edelliseen jaksoon. Lisäksi on kiinnostettava huomiota niin sanottuihin narratiivisiin arkkityyppeihin (Newcomb 1992, 119), joita pidetään myös semioottisesti topoksina (katso esimerkiksi Ratner 1995 [1980]). Arkkityyppeihin kuuluvat esimerkiksi klassisen ja romantiikan kauden ihanteet muotorakenteista, tonaliteetista, metriikasta ja niin edelleen. Kun musiikillisia tapahtumia eli eleitä pidetään teoksen kannalta merkittävänä prosesseina, tarkastelen vielä näiden prosessien lopputulokset eli telosta (3).

Tässä alaluvussa olen tuonut esiin runsaasti erilaisia teoreettisia näkökulmia ja käsitteitä. Niiden keskinäisten suhteiden selkiyttämiseksi niitä on syytä myös hiukan hierarkisoida. Käsitteiden tärkeysjärjestys on seuraavanlainen: Narratiivisuuden (kattokäsite) alla musiikillinen dramaturgia toimii analyysini pääkohteena. Dramaturgian osalta apukäsitteinä käytän narratiivista tilaa (tässä telos) ja eleellisyys, joilla *Paradan* musiikillista dramaturgiaa hahmotan ja analysoin. Kuvan 1 mallia noudattaen päätavoitteeni on selvittää tärkeimpien musiikillisten eleiden ja telosin kautta *Paradan* musiikillinen dramaturgia.

Muoto ja temporakenne

Lindberg (Nieminen 2006, 323) kuvaili *Paradaa* seuraavasti:

¹⁵ Vaikka käytän analyysin apuna ”staattisia” graafeja ja kaavioita teoksen muodollisista ja parametrien rakenteesta, ajatukseni ja analyysitapani eivät kuitenkaan perustu ”nattiezlaiseen paradigmaattiseen ajatukseen”. Nattiezin neutritason epäselvyys yhteyksistä sitä ympäröivään *poiesis*- ja *esthesis*-tasoon on ilmeistä (katso esimerkiksi Schneider 1980 ja Hosokawa 1981). Lisäksi tasojen kolmijakoisuus on kiistanalainen (katso esimerkiksi Hatten 1980).

Espanjankielinen sana *Parada* tuo ensiksi mieleen kulkueen, mutta Lindberg muistuttaa sen tarkoittavan myös bussipysäkkiä tai taksitolppaa. Huolimatta energisistä jaksoista *Paradan* kokonaisvaikutelma on hidas. Lindberg on itse käyttänyt virtaa sen metaforana: ”Pinta väreilee aktiivisemmin, kun musiikissa on enemmän nuotteja, mutta virta pinnan alla juoksee edelleen hitaasti.”

Lindbergin metafora¹⁶ voisi viitata myös siihen, miksi hän on sisällyttänyt teoksen keskiosaan scherzon, mutta tosiasia lienee Niemisen (ibid.) kuvauksen mukainen eli että Lindberg ”ei malttanut pysytellä vain pitkissä nuottiarvoissa.” Hidastempoiset sävellykset ovatkin harvinaisuuksia Lindbergin teosluettelossa. Epätyypillisten pitkien nuottiarvojensa puolesta *Parada* onkin Lindbergin tuotannossa uudellinen teos.

Paradan muotoa graafisesti esittelevissä kuvissa 2 ja 3 lihavoidut merkinät ovat koko teoksen rakenteen kannalta merkittäviä musiikillisia tapahtumia. Kuvien 2 ja 3 muodon jaottelu on oma tulkintani, ja tahtinumeroita ja tempo-merkkejä lukuun ottamatta siinä olevat sekä merkinnät että jakson nimet ovat keksimiäni. A'-osan jakson nimi ”Recapitulazione” (Kuva 3) on peräisin Lind-

A: HIDAS ALKUOSA

Tahdit: 1–17 J=72 (♩=162) INTRO	Tahdit: 18–34 J=72 Materiaalien (7 harmoniaa) ESITTELY	Tahdit: 35–38 J=54 VÄLIKE melodiaan I	Tahdit: 39–47 J=72 MELODIA I (Mahlermai- nen aihe)	Tahdit: 48–53 J=54 VÄLIKE melodiaan II	Tahdit: 54–60 J=72 MELODIA II (Mahlermainen aihe) → TUTTI	Tahdit: 61–75 J=72 → acc. Tutti
---	---	--	---	---	---	--

B: SCHERZO-OSA levytyksessä (Lindberg 2002) alkaa noin 5:29 paikkeilla.

Tahdit: 76–85 J=84 Transitio	Tahdit: 86–97 J=126 SCHERZO	Tahdit: 98–114 J=72	♩ Tahdit: 115–123 ♩ =144 Rytmi ja sen kehittely	Tahdit: 124–135 J=108	Tahdit: 136–147 J=108 → rall. → TUTTI	Tahdit: 148–150 J=96 →acc.	Tahdit: 151–152 J=108 Vaihteleva ja nopea	Tahdit: 153–156 J=162 Nopea	
Tahdit: 157–178 J=162 Vahva rytmi (UNISONO)	Tahdit: 179–185–188 J=162 rall. → KLIIMAKSI	Tahdit: 189–191–192 J=144 rall. → Hiljenee vähitellen >							

Kuva 2: *Paradan* hidas alkuosa A ja scherzo B (teoksen kokonaismuodosta ABA).

¹⁶ Lindberg käytti samankaltaista metaforaa myös vuonna 2010 valmistuneesta orkesteriteoksestaan *Al largo* (Nurmentaus 2011). Päinvastoin kuin teoksen nimestä voisi päätellä, *Al largo* sisältää myös Lindbergille tyypillisiä nopeatempoisia ja energisiä jaksoja.

A': HIDAS LOPPUOSA (PALUU) levytyksessä (ibid.) alkaa noin 9:07 paikkeilla.

TRANSITIO			RECAPITULAZIONE		
Tahdit: 193–200 ♩=128 pitkät soinnut asteikkojuok- sutukset	Tahdit: 201–204 ♩=96 välisilta hidastuu	205–206 ♩=72	207–211 ♩=54 Asteikko Verhosointu	212–216 ♩=72 acc. Mahlermainen aihe	217–221 ♩=81 c-spektri
Tahdit: 222–230 ♩=54 INTRO' alkuteksti ja sibelianinen			Tahdit: 231–234 (♩=72) asteikko	Tahdit: 235–245 (♩=72) Koraali (verho) ja lopetusele (päättyy C:hen) CODA	

Kuva 3: Paradan hidas alkuosa A' eli paluu (teoksen kokonaisuudesta ABA').

bergin *Ferian* luonnosmateriaaleista. Säveltäjällä on tapana piirtää eräänlaisia "sketchejä" teoksen muodosta ja kirjoittaa vierailta kielillä (pääosin englanniksi) jaksojen nimet sävellysvaiheessa. Tästä syystä käytän nimiä myös *Paradasa*. Teos voidaan jakaa tempon perusteella kolmeen osaan: alku- ja loppuosat ovat hitaita ja keskiosa on nopea scherzo. Lindbergin tapaan teoksen osat on kuitenkin yhdistetty limittäin, joten osien rajat ovat epäselviä.¹⁷ Kuvissa 2 ja 3 havaittavien merkittävien musiikillisten tapahtumien perusteella voidaan myös tulkita, että kolmeosainen teos jäsentyy lisäksi jonkinlaiseksi sykliseksi ABA-muodoksi. Teoksen jälkimmäisessä hitaassa osassa esiintyy jälleen alkuosassa esiteltyjä elementtejä, joita erittelen tarkemmin jäljempänä. Muotonsa osalta *Parada* on siis hyvin perinteinen, ja sen rakenne on samanlainen kuin kahdessa edellisessä teoksessa. Kutsun näin ollen selkeyden vuoksi teoksen osia nimillä A, B ja A'. Nimitän *Paradan* kokonaisuuttoa "ABA'-prosessimuodoksi". ABA-muoto on niin sanottu laajennettu kolmiosainen laulumuoto, mutta käytän tätä termiä vain siinä mielessä, että narratiivisesti tulkittuna *Paradan* alkutilanne (A) kehittyy prosessiin (B) ja sen kautta palaa jälleen alkutilanteeseen (A') – tosin

¹⁷ Tyypillisesti tuo yhdistäminen tapahtuu niin, että edellisessä jaksossa alkaneet elementit jatkuvat seuraavan jakson alkuun asti. Esimerkiksi kliimaksin jälkeen tahdissa 193 harpulle ja celestalle ilmestyvät asteikko- ja murtosointujuokset jatkuvat välisiltajakson aikana ja loppuvat seuraavan hitaan osan alussa (tahdissa 211).

muuntuneessa muodossa (esimerkiksi teoksen ”alkuele” on ilmaistu eri orkesterikokoonpanolla). Tällaista rakennetta kutsutaan myös suljetuksi muodoksi.¹⁸ Teoreettisena hypoteesina olen edellä tutkinut *Paradan* dramaturgiaa kuvan 1 tavalla, jolloin alkuele kehittyi prosessien kautta huippukohtaan juuri Aristoteleen suljetun dramaturgian mukaisesti.

Vaikka B-osa, scherzo, näyttää kuvan 2 mukaan olevan teoksen laajin, se on nopean temponsa vuoksi kestoltaan lyhempi kuin ääripäissä olevat hitaat osat. Levytyksen (SK89810) mukaan hidas alkuosa (A) kestää 5 minuuttia 29 sekuntia, scherzo-osa (B) 5 minuuttia 14 sekuntia sekä loppuosa (A') 2 minuuttia 51 sekuntia. Todellisessa esityksessä alkuosa on siis kestoltaan pisin.

Kuvassa 2 kuvattu muoto havainnollistaa kuinka A-osassa musiikki alkaa hitaasti jousiston soittamalla harmonioiden sarjalla, jonka välkkyvä sointiväri luo ikään kuin mystistä, sumuista tunnelmaa. Teoksen alku on täten karakterisoitu selvällä ja yksinkertaisella tavalla, kuten säveltäjä (Lindberg 2003) totesi alku-teeman teokselle antamasta identiteetistä. Tätä näkemystä voisi kutsua myös Ahon (1992, 266) mukaan *psykologiseksi ilmeeksi*. Kutsun myös tätä tekstuuria Tarastin (1994) tapaan *aktoriksi*. A:n jälkeen esiintyy joitakin nopeita jaksoja. Näiden huipentumien jälkeen esiintyy kaksi tunnistettavaa tonaalista jaksoa. Ensimmäinen alkaa tahdissa 39, toinen tahdissa 54 (ks. kuva 2). Näitä kutsun nimillä ”Melodia I” ja ”Melodia II”. Hiljaisen ”Melodia II”-osuuden jälkeen musiikki alkaa dramatisoitua koko orkesterilla ja tempo kiihtyy. Tämän jälkeen alkaa scherzo eli B-osa.

Orkestraation osalta mainittakoon *Paradan* ominaisuuksista seuraavaa: kahteen sisarteokseen verrattuna *Paradassa* on käytetty enemmän pitkistä äänistä koostuvaa staattista sointua, minkä perusteella voidaan tulkita, että säveltäjä pyrki suunnittelemaan teosluonnetta hidastempoiseksi ja staattiseksi. Huomio kiinnittyy välillä jousiston keskeiseen asemaan, mutta sointiväriin vaihdoksen kannalta vaski- ja puupuhaltimet esiintyvät ryhmittäin tasapainoisesti, mikä muistuttaa myöhäisromantiikan orkestraatiota. Niin teoksen alku kuin loppupuolellakin olevissa hitaissa osissa on useissa kohdissa säädelty kokoonpano, jossa jousisto toimii pääroolissa kuten Sibeliuksen viimeisissä sinfoniaissa.

Paradan scherzossa kuullaan Lindbergille tyypillisiä nopeita liikkeitä. Säveltäjän intentio osoittaa, että pienten ja nopeiden musiikillisten kuvioiden eritasoinen kasautuma muodostaa äänten vellovan aallon. Ilmiö, jota kutsun musiikilliseksi pinnaksi, on tuttu Lindbergin ensimmäisestä trilogiasta (*Kinetics*, *Marea* ja *Joy*). Tekstuurin muodostama *timbre* assosioituu välillä myös 1980-luvun kenttäteknikkamaiseen massasointiin, mutta – kuten säveltäjä kuvaili – *Paradassa* musiikillinen pinta eroaa kenttäteknikasta siten, että äänten kasautuma on tekstuuriltaan monimutkainen. Puhdistetun pinnan tilalle on tullut taitavan soitinnuksen ansiosta selkeä melodinen linja ja harmonia, jotka perustuvat säveltäjän omaan duuri-molli -tonaalisuutta muistuttavaan funktionaali-

¹⁸ Tässä kohdin haluan kiittää toista artikkelini nimetöntä arvioijaa hänen kommentistaan koskien ABA-muotoa. Arvioijan näkemykset täydentävät tulkintaa ni teoksen muodosta.

seen harmoniaan¹⁹. Lisäksi tekstuurissa on eleitä, kuten ”mahlermainen aihe” (tästä lisää myöhemmin) ja teoksen loppuele. *Paradan* kokonaisvaikutelma on tummasävyinen, sillä teosta leimaava bassovoittoisuus ennakoii vuonna 2005 sävellettyä *Sculpturea. Parada* kuulostaa selkeämmältä kuin sitä aikaisemmin sävelletyt orkesteriteokset, ja sen voi tulkita olevan romanttisvaikutteinen. Yllämainitut elementit ennakoivat myös Lindbergin 2000- ja 2010-luvuilla syntyneiden teosten ominaisuuksia läpinäkyvän ja taiturimaisen orkestraation sekä neo-romanttiseksi kutsuttavan harmonian osalta. Kuvan 2 perusteella tulkitseen, että teosrakenteen yksinkertaisuuden vuoksi *Paradan* voidaan osoittaa olevan *Ferian* ja *Cantigas*in lyhennelmä.

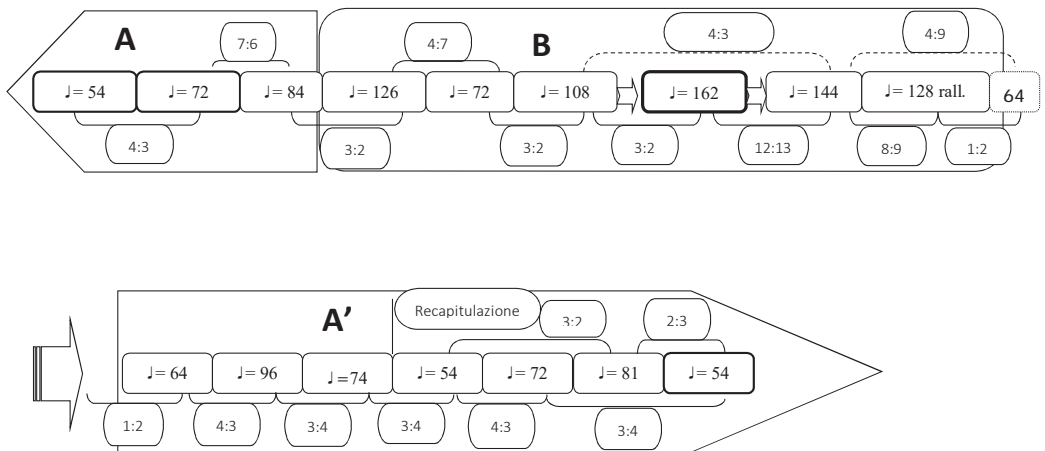
Olen tiivistänyt teoksen tempojärjestelmän kuvaan 4. Se noudattaa kuvissa 2 ja 3 esitettyä tulkintaa muodosta, ollen sen graafinen pelkistys. Pelkistyksessä näkyy vain temporakenne A-, B- ja A'-osiksi jaettuna. Kuvasta 4 käy ilmi heti, että hitaassa A-osassa tempo vaihtelee yksinkertaisesti $J = 54$ ja $J = 72$ välillä, ja ennen B-osaa eli transition kohdalla tempo nousee $J = 84$:ään. Vasta sitten kun B (scherzo) alkaa, tempo nousee $J = 126$:een, mutta palaa jälleen A-osassa esiintyneeseen tempoon $J = 72$. Tempo nousee kuitenkin vähitellen ja kliimaksin kohdalla on nopeimmillaan, $J = 162$. Kliimaksin jälkeen tempo hidastuu vähitellen kunnes A'-osan recapitulazione alkaa ja palaa alkutempoon $J = 54$. Kun tarkastellaan lähemmin kuvassa 4 esitettyjen tempojen välisiä suhteita, alkaa hahmottua mielenkiintoinen rakenne, tempojen järjestelmä.

Olen ottanut esille kuvaan 4 rakenteeltaan merkittävät tempojaksot ja samalla merkinnyt tempojen suhteet. A-osassa tempo siirtyy $J = 54$:stä $J = 72$:een. Niiden väliset suhteet ovat 4:3, mikä merkitsee sitä, että jälkimmäinen jakso on neljäsosan nopeampi kuin edellinen. B-osaan siirryttäessä jaksojen väliset suhteet alkavatkin usein nopeutua suhteessa 3:2 eli tempo nousee jaksoittain suhteessa kolmanneksella edellisestä jaksosta (kuvassa lihavoituun) teoksen nopeimpaan tempoon $J = 162$ eli kliimaksiin asti. B:n tempon nopeutumisen tiheys (3:2) on selvästi suurempi kuin A-osassa (4:3), mikä tarkoittaa sitä, että musiikki kehittyy edellistä hidasta osaa aktiivisemmin ja nopeammin. Kliimaksin jälkeen musiikki ei pysähdy äkillisesti, vaan vähitellen hidastamalla tempoa A'-osan recapitulazioneen asti. A':ssa esiintyy taas A:ssa toteutetut tempojärjestykset, mutta tällä kertaa päinvastaisessa järjestyksessä eli suhteissa 3:4.

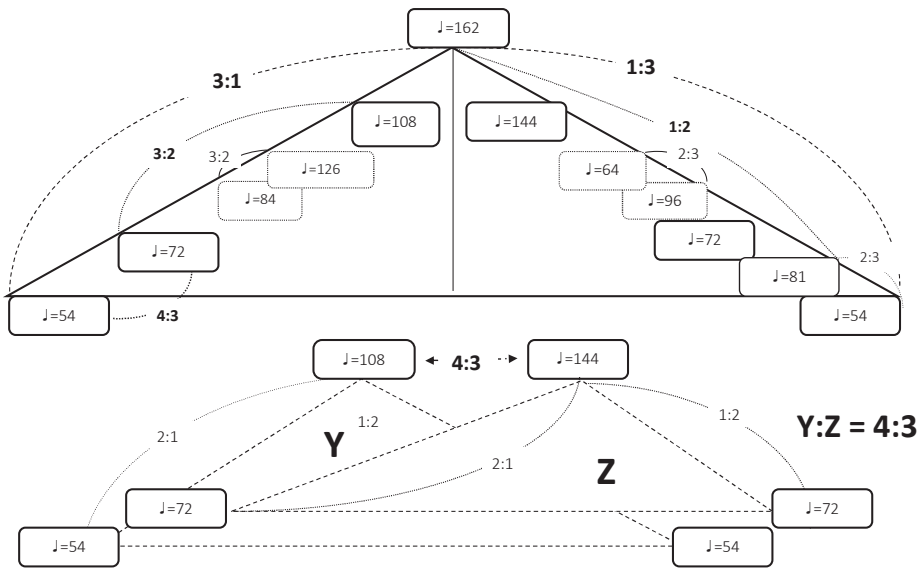
Kuva 5 on puolestaan pelkistys kuvasta 4 ja se havainnollistaa hyvin sen, että *Paradan* tempon järjestelmä perustuu kolmeen tempomerkkiin ja että *Paradassa* on loppujen lopuksi olemassa kaksi temporaalista ulottuvuutta, jotka ovat päällekkäin limitettyjä. Tämä kuvassa 5 visualisoitu päällekkäisyys on omaa tulkintaani, mutta päällekkäisyys selittää teoksen moniulotteista laajuutta ja dynaamisuutta. Kuvassa 5 on taustalla suuri kolmio, joka osoittaa selkeän symmetrisyyden: kolmion vasemmasta kulmasta katsoen teos etenee ja kehittyy

¹⁹ Haastattelussani vuonna 2008 Lindberg kertoi, että hän on luokitellut jälkitoonaalisia harmonioita tonaalisten harmonioiden tavoin toonika-, dominantti- sekä subdominanttitehoisiin funktioihin. Säveltäjän luokittelu on kiinnostava ja merkittävä jälkitoonaalista harmoniaa ajateltaessa. Vaikka aihe on jätettävä tämän artikkelin ulkopuolelle, sitä olisi hedelmällistä käsitellä tieteellisesti jatkotutkimuksessa.

alkutemposta teoksen nopeimpaan tempoon (kolmion ylimpään kulmaan) ja takaisin jälleen alkutempoon (oikeaan kulmaan). Alkutempon ja nopeimman tempon väliset suhteet ovat 3:1. Jos teoksen nopeinta tempoa ($J = 162$) pidetään symmetrian akselina, kolmio jakautuu kahteen osaan. Oikealla puoliskolla ylimmän kulman ja oikean kulman tempojen välinen suhde osoittautuu päinvastoin 1:3:ksi. Molemmissa kolmion puoliskoissa näkyy matkan varrella muita tempoja, joiden väliset suhteet osoittautuvat 3:2:ksi tai toisinpäin katsottuna 2:3:ksi. Puoliskot ovat siis tulkittavissa toisensa peililahmoiksi vaikka niiden sisällöt ovatkin hiukan erilaisia. Kuvan 5 taustalla oleva kolmio näyttää, että kolmion molemmissa puoliskoissa tempojen kaikki luvut eivät välttämättä ole symmetrisesti rakennettuja: esimerkiksi ennen huipentuman tempoa $J = 162$ esiintyy tempo $J = 108$, mutta huipentuman jälkeen tempo ei palaudu $J = 108$:aan vaan $J = 144$:ään. Kun kyseessä on ajassa kehittyvä ja edellisistä tapahtuvista kehkeytyvä musiikki, tempomuutosten erilaisuudet voivat olla luontevia ja orgaanisen kehittelyn tulos. Lisäksi kun otetaan huomioon idea telosista, joka ilmestyy huipentumassa teoksen prosessin lopputuloksena, on luontevaa ajatella, että teoksen loppupuoliskolla musiikilliset tapahtumat ovat erilaisia kuin alkupuoliskolla. Korostan vielä, että tempomuutosten erilaisuudet osoittavat konnotaation syvärakenteesta: kuvan 5 alaosassa olevat kaksi pienempää kolmiota viittaavat uuteen ulottuvuuteen. Vasen pikkukolmio "Y" on alkutemposta $J = 54$ ja huipentumaan johdattelevasta temposta $J = 108$ muodostunut, oikea "Z" tempoista $J = 72$ ja huipentuman jälkeisestä $J = 144$. Molempien näiden kolmioiden tempot rakentuvat suhteesta 2:1. Y- ja Z-kolmioiden välinen suhde on myös 4:3. Näin ollen kuvan 5 perusteella voidaan sanoa, että kolmio Z voi olla Y:lle alisteinen, sillä Z esiintyy ajallisesti aina Y:n jälkeen, eli Z:n ja Y:n järjestykset on tiukasti määritelty. Joka tapauksessa Y:n ja Z:n kahden kolmion tempot osoittautuvat muotorakenteen kannalta merkittäviksi siksi, että niiden kulmissa olevissa tempojaksoissa tapahtuu tärkeitä musiikillisia tapahtumia. Lisäksi teoksen A- ja A'-osat rakentuvat juuri tempoista $J = 54$ ja $J = 72$



Kuva 4: Paradan tempojen järjestykset ja niiden väliset suhteet.



Kuva 5: Tempojen rakennelma Paradassa.

eli niitä voidaan pitää teoksen pää- ja sivutempoina. Huipentuman ympärillä olevat tempot (kuvan 4 ja 5 perusteella), tässä tapauksessa $J = 108$ ja $J = 144$, perustuvat juuri tähän ulottuvuuteen. Näin on oletettavaa, että Lindberg ei ole antanut tempomerkkejä sattumavaraisesti tai intuitiivisesti, vaan on etukäteen suunnitellut juuri teokselle ”tempodimension”.

Lindberg ei itse ole kommentoinut edellä esittämäni tempojen asetelmaa eikä koko rakenteen symmetrisyyttä. Väitän silti että juuri tarkoin määritellyt temporakenteet on yksi olennaisimpia tekijöitä Lindbergin teosrakenteen ja dramaturgian ymmärtämisen kannalta

Kuten aikaisemmin toin esiin, tapa määritellä symmetrisesti ja suhteellisesti jaksojen tempoja on yksi jäännös 1980-luvun jälkisarjallisesta sävellystekniikasta. Mainittakoon vielä semioottisesta näkökulmasta se seikka, että Tarastin ”sisäisen” temporaalisen ulottuvuuden määritelmän mukaan *Paradan* tempojen järjestys osoittaa vahvasti säveltäjän intention, joka tässä on tempon päälle- ja poiskytkentä.²⁰ *Paradan* alkutemposarjaa $J = 54$ ja $J = 72$ voidaan pitää ”sisäisenä aktorina”, joka toimii ikään kuin teoksen päätempona ja joka palaa jälleen lopussa A:ssa. Se on siis päällekytkentä. Kuvan 5 osoittamat kolmioiden huiputempot ($J = 162$, 108 ja 144) ovat ”poiskytkennät”. Lindbergin temporaalinen ajattelu on näin ollen yksi olennaisimmista teoksen syvärakenteeseen liittyvistä seikoista. Se viittaa Tarastin Greimas-vaikutteisen käsitteen mukaan myös ”isotopiaan”.²¹ Lindbergin tapa määritellä tempoja liittyy myös siihen, että kolmi-

²⁰ Tämä seikka ilmenee myös sisarteoksessa *Cantigasissa*.

²¹ Greimasin termi isotopia (*isotopy*) tarkoittaa yhtä sarjaa semiotiikan kategoriasista. Tarasti (1994, 6) määrittelee, että ”musiikissa isotopia viittaa periaatteeseen, joka ilmaisee yhdenmukaiseen osa-alueeseen perustuvaa musiikillista diskursia. Isotopia merkitsee esimerkiksi abstraktia syvärakennetta kuten Schenkerin *Urzatsia*, temaattisuutta, genreä, tekstuuria tai tekstillistä strategiaa”.

osaisessa muodossa on oltava jaksot, jotka on esitetty kuvassa 5 kolmioina Y ja Z. Ne ovat yhteydessä paitsi syvärakenteen osina kokonaisuutoon, myös teoksen dramaturgijan kannalta musiikillisesti merkittäviin yksittäisiin tapahtumiin. Tätä intentiota yleisö ei tietenkään kuule tai erota konserttitilanteessa, mutta analyysini osoittaa, että *Paradan* temporaalista rakennetta voi pitää myös säveltäjän ilmaisemana ”suurena eleenä”, kuten Boulez (1989, 111) on kuvannut. Kyseisen kuvauksen mukaan säveltäjän läsnäolo näkyy valmiissa sävellyksessä ja hänen intentionsa on sinänsä yksi, eleiden hierarkiassa korkein ele. Boulezin ajatuksella voi olla yhteyksiä termiin ”semanttinen ele”, jota Prahan strukturalistit käyttävät (Mukarovsky 1977, 190).²² Seuraavaksi paneudun muutamiin teoksen musiikillisesti merkittäviin tapahtumiin ja eleisiin.

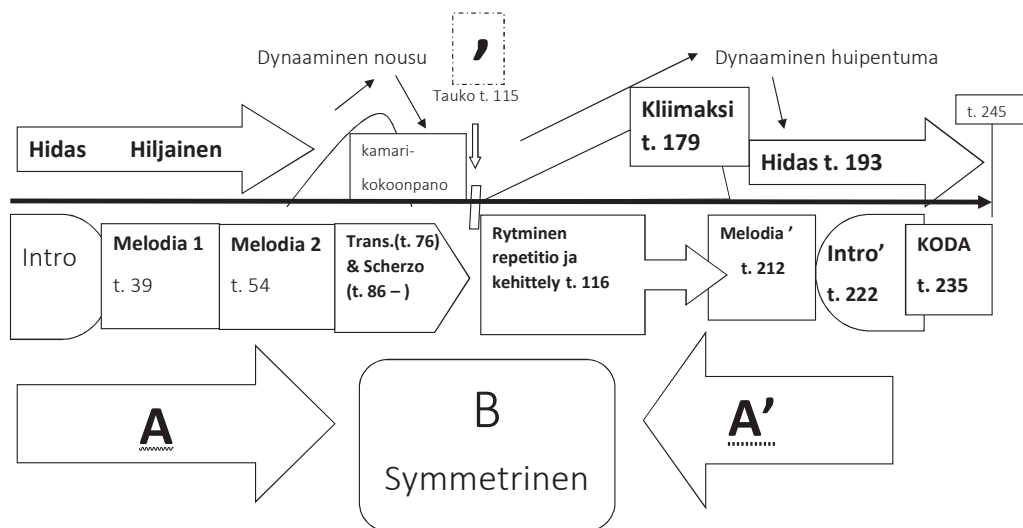
Paradan dramaturginen rakenne

Paradan dramaturginen rakenne avautuu vielä selkeämmin tarkasteltaessa merkittäviä musiikillisia tapahtumia, joita olen poiminut kuvaan 6. Kuva havainnollistaa teoksen jakautumista kahteen osaan: keskeisessä kohdassa tahdissa 115 ilmestyy pilkulla merkitty koko orkesterin hetkellinen tauko. Tauko toimii ikään kuin symmetria-akselina. Akselin molemmissa päissä on hidastempoiset osat, jotka on merkitty erikseen ”intro” ja ”intro”. 1980-luvun Lindbergin jälkisarjallisissa teoksissa symmetrisyys on rakenteen osalta olennainen tekijä. Tauon toimiminen symmetria-akselina voidaan näin ollen nähdä myös viitteenä Lindbergin aiempaan tuotantoon. Ei ole kuitenkaan varmaa, onko tauon ehdottama symmetrisyys intuitiivinen vai tietoinen ratkaisu.

Kuvan 6 perusteella yksi *Paradan* merkittävistä musiikillisista tapahtumista on intro. Sen jälkeen ilmestyy kaksi melodiaa (Melodia I ja II), joita käsittelen tarkemmin hiukan myöhemmin. Symmetria-akselin jälkeen alkaa rytmisen materiaalin kehittäminen, joka päättyy kliimaksissa, minkä jälkeen intro palaa jälleen melodian kautta. *Paradan* kliimaksi ilmenee koko orkesterin voimakkaana dynamiikkana tahdin 179 paikkeilla, kuten kuva 2 sekä kuva 6 osoittavat. Kliimaksissa kuullaan myös osaa melodiasta II, joten voidaan päätellä, että melodia toimii teoksen pääaiheena. Analyysin kautta käy ilmi, että *Paradan* kliimaksia voidaan myös pitää telosina, joka on sekä dynaamisten prosessien että materiaalien kehittelyn tulos.

Paradan narraatio, jota pidetään alkueleestä loppueleeseen läpäisevänä yhtenä prosessuaalisena kaarena, ilmenee teoksen muodon ja musiikillisten tapahtumien kautta; ABA-muoto eli tyypillinen myöhäisromantiikan scherzorakenne. Tätä tukee myös edellä käsitelty kolmimuotoinen temporaalisuus. Kun *Paradaa* katsotaan vielä narraation näkökulmasta, teoksen huipentuman sijainti on kiinnostava; kliimaksi eli teoksen telos ilmenee B-osan lopussa. Tämä Para-

²² Semanttinen ele viittaa erääseen periaatteeseen, joka järjestää teoksen tai tekstin pienimmistä yksiköistä koko teokseen läpi yhtenäiseksi.



Kuva 6: Paradan dramaturginen rakenne.

dan telosin sijainti koko teoksessa sekä sen funktio osoittavat Lindbergille hyvin tyypilliset ja keskeiset elementit musiikillisessa dramaturgiassa. Lindbergin tyypillinen dramaturginen rakenne muistuttaa läheisesti Aristoteleen dramaturgiaa, jossa alku-elementit kehittyvät konfliktin kautta ja raukeavat käännekohtassa eli *peripetiassa*, mitä seuraa katarsis (*katharsis*) eli puhdistuminen. Recapitulatio-neksi kutsuttu aiheen paluu ei ole niin dramaattinen kuin edellisissä teoksissa *Feria* ja *Cantigas* vaan *Paradassa* aiheen paluu toimii osana katarsista. Kuten näemme kuvasta 6, kliimaksin (tahdin 179) jälkeen tulee hidas osa. Hitaan osan alussa kuullaan melodiaa II läheisesti muistuttavaa materiaalia. Kuvassa kohtaa ilmaisee merkintä ”melodia’ t. 212”. Osa toimii nimenomaan katarsiksen puhdistavana keinona. Tämän aiheen paluun kautta musiikki rauhoittuu vähitellen kohti loppua.

Musiikillinen ”alkuele”

Paradan alku on sängen vaikuttava paksun mutta samalla läpikuultavan ja välkehtävän sointivärisä vuoksi (ks. nuottiesimerkki kuvassa 7). Tämä vaikuttava, kolme tahtia kestävä sointuketju on itse asiassa lainaus triptyykin ensimmäisen osan, *Ferian*, keskiosan alluusiosta, jossa juuri tämän harmonian sarjan päällä sitaatti Monteverdin *Lamento d’Arianna* esiintyy. Tätä sointusarjaa Lindberg (2003) itse kutsui verhosoinnuksi. Verhosointu on staattinen, mutta sen ainutlaatuisella sointivärillä esiintuotu harmonia on vaikuttava. Verhosoinnun mystinen ja staattinen tunnelma impressionistine jousineen (vertaa Tarastin [1979] luonnonmyyttinen topos) on tyypillinen myös Sibeliukselle, Esa-Pekka Saloselle

ja Kaija Saariaholle.²³ Jokaisen triptyykin osan alku identifioituu tiettyä karaktääriä tai tunnelmaa vahvasti kuvaavalla alkueleellä. Ahon (1992, 263) mukaan kuulijan ennako-odotukset ovat teoksen alussa aina korkeimmillaan, joten täs- tä näkökulmasta katsottuna Lindbergin triptyykki voidaan sanoa olevan erityi- sen onnistunut.

Kuva 7: Paradan alku ja niin kutsuttu verhosointu (Lindberg 2001b, 1)

Verhosointuaihe katkaistaan kuitenkin äkillisellä alttoviulun ja sellon soit- tamien murtosointujen juoksutuksilla tahdissa neljä, mutta sen jälkeen tempo palaa taas alkuperäiseen, ja myös tekstuuri verhosointumaailmaan. Tämä väliin tuleva juoksutus perustuu luonnoksen mukaan eri materiaaliin (niin sanottuun C-sointuun) kuin verhosoinnun materiaaliin (A-sointuun).²⁴ Näiden seikkojen perusteella pidän tätä juoksutusta tekstuurin ulkopuolisena aineksena, sillä siitä muotoutuu myöhemmin scherzo-osan nopeita kuvioita, jotka esiintyvät teok- sen alussa ikään kuin ennakointina. Kutsun juoksutusta scherzo-aiheeksi.

Kuvassa 8 olevan katkelman ensimmäisessä tahdissa (partituurin tahdissa kuusi) alttoviulussa esiintyy hitaasti nouseva asteikko, johon yhdistyy voimistu- va dynamiikka. Tällainen asteikkoele esiintyy useissa Lindbergin teoksissa (esi- merkiksi *Gran Duo*). Se toimii jonkinlaisena seuraavaan harmoniaan siirtyvänä ”ylimenosignaalina”, kun ylöspäin nousevan asteikon loppuessa staattisesti py-

²³ Esimerkkeinä musiikin mystisestä tunnelmasta mainittakoon Salosen *Nyx* (2011) ja *Insomina* (2002) sekä Saariahon *Toutatis* (2005).

²⁴ Sävellysvaiheessa Lindberg (2009) tekee ”12-sävelsointusarjaan” perustavaan harmoniamateriaaliin niin kutsutut seitsemän perusharmoniaa, jotka hän mer- kitsee kirjaimilla ja lyhenteillä A, B, C, Tr, D, E ja F. Neljäs 12-sävelsointu ”Tr” tar- koittaa todennäköisesti ”transitiota”, joka toimii funktionaalisesti jakson siltana. Verhosointu perustuu ensimmäiseen, A-sointuun.

Kuva 8: Asteikkoaihe tahdeissa 6–7 (Lindberg 2001b, 2).

syvä harmonia vaihtuu muuhun, kuten kuvan 8 tahtien kaksi ja kolme välillä (partituurin tahtien seitsemän ja kahdeksan) tapahtuu. Tämä asteikkoaihe esiintyy *Paradassa* usein silloin, kun tekstuurissa on pitkiä ääniä ja harmonioita.

Kuvan 8 katkelman kolmannen tahdin jälkeen (partituurissa tahti kahdeksan) verhosointu jatkuu sellolla samalla tavalla kuin teoksen alussa. Verhosointu symboloi ikään kuin hidastempoista ja hiljaista tekstuuria koko teoksessa ja se palaa teoksen lopussa tahdissa 222 koko orkesterin soittamana koraalina. Tarastin (ks. 1994, 106–111 ja 243–247) määrittelemän aktantin funktion kannalta tämä verhosointu toimii funktionaalisesti aktorina, ja teoksen lopussa palaaminen viittaa aktorin päälle- ja poiskytkentään.²⁵

Asteikkoaihe esiintyy siis jälleen läpikuultavana teoksen lopussa puupuhaltimilla tahdissa 207, josta *recapitulazione* alkaa (ks. kuva 3). Tämä jälleen palaava viimeisen osan asteikkoaihe ennustaa hitaasti nousevan eleen vuoksi koraalimaisen loppuosan alkua. Asteikkoaiheen jälkeen tosin esiintyy tahdissa 212 ”mahlermainen aihe”. Molempien muodostama musiikillinen tunnelma eli *recapitulazione* (tahdissa 222) viittaa *Paradan* alun verhosointuun. Verhosointun jälkeen esiintyvä teksturi ja tunnelma, jossa vahvistuu jousten tremolo ja pasuunan soittamat asteikot (tahdeissa 227–230), assosioituvat Sibeliuksen seitsemännen sinfonian pasuunateemaan (Sibelius 1980, 68–69, ks. *adagio*) ja aivan kyseisen sinfonian loppuun (*ibid.*, 75, ks. harjoitusmerkki Ö). Lindbergin tapa käyttää asteikkoa funktiona, ja tässä nimenomaan harmonian siirtymänä, muistuttaa myös Sibeliuksen kyseisen sinfonian alkua. Tämä tulkintani on toki pitkälle viety ja Lindbergin asteikkoaihe on funktionaalisesti varsin erilainen

²⁵ Lisäksi semioottisen jäsentelyssä verhosointuaihe on perusmodaliteettina *être* eli se osoittaa olemisen.

verrattuna Sibeliuksen asteikkomotiiviin. Joka tapauksessa *Paradan* kokonaisvai-
 kutus tuntuu edellä mainittujen tekstuurien takia jossain määrin sibeliaaniselta.
 Lisäksi kun otetaan huomioon, että Lindberg tutki nuorena opiskelijana juuri
 Sibeliuksen seitsemättä sinfoniaa, uskallan olettaa, että *Paradassa* jaksojen siir-
 tymäteknikka, tekstuurin yksinkertaisuus sekä syklisen muodon ajattelu ovat
 saaneet vaikutteita Sibeliuksen seitsemännestä.

Melodia I ja II sekä ”mahlermainen aihe”

Paradassa tonaalinen melodia tai harmonia esiintyy selkeästi kolme kertaa
 (ks. kuvan 2 A-osan melodit I ja II sekä kuvan 3 A'-osan recapitulazionen ”mah-
 lermainen aihe”). Ensimmäinen on tahdissa 39, jossa d-mollissa olevaa melodiaa
 soittavat käyrätorvet (ks. kuva 9). Ympäristö on tonaalinen. Toinen on tahdissa
 54 (ks. kuva 11), jossa tonaalinen tekstuuri onkin puoli sävelaskelta ylöspäin
 korotettuna es-mollissa. Sellon es-kvintin (terssi puuttuu) yläpuolella melodia
 siirtyy alttoviululle. Melodioiden esiintymässä korostuu sibeliaaninen synkkä-
 sävyisyys. Kolmas tonaalinen jakso esiintyy viimeisessä A'-osassa tahdissa 212
 asteikko-aiheen jälkeen taas käyrätorvilla. Kolmas esiintymä merkitsee selkeästi
 kyseisen aiheen paluuta.

Tätä kahden tahdin mittaista melodia-aihetta voitaisiin pitää sen suhteelli-
 sen lyhyytensä vuoksi myös eräänlaisena motiivina. Kahden esiintymän jälkeen
 tämä aihe ei esiinny kuitenkaan enää samanlaisena tai muunneltuna eli sitä ei

Kuva 9: Melodia I tai ”mahlermainen aihe” I (Lindberg 2001b, 8).

Kuva 10: Melodia II eli ”mahlermainen aihe II” tahdeissa 54–57 (Lindberg 2001b, 11–12).

Kuva 11: Aihe II tahdeissa 54–58 sekä sen harmonia (Lindberg 2001b, 11–12).

ole kehitelty motiivimaisesti. Tästä syystä pidän sitä vain aiheena. Aihe esiintyy myös triptyykin edellisissä kahdessa teoksessa (ks. jäljempänä kuvat 13 ja 14).

Kahden tahdin mittainen melodia I on varsin lyhyt. Tämä melodia kuullaan kuitenkin uudestaan muunneltuna vielä edeltävää esiintymää (tahdissa 39–44) selkeämmällä tavalla läpinäkyvissä harmonisissa konteksteissa. Tätä uudelleen esiintyvää melodiaa kutsun melodia II:ksi tai toiseksi aiheeksi. Musiikin hiljentyessä jousiston herkkiin sointuihin tahdissa 54 esiintyy kahden tahdin mittainen yksiaäninen ja läpikuuluva melodia II alttoviululla (ks. kuva 10), jonka muoto on aika-arvoltaan ensimmäisen aiheen inversio eli kahta neljäsosanuottia seuraava trioli.

Kuulovaikutelman mukaan tahtien 54–55 alttoviulun soittama aihe on erittäin voimakas ele, sillä tekstuuri vaihtuu tässä tonaaliseksi vielä selkeämmin kuin edellisessä tekstuurissa, jossa ensimmäinen käyrätorvien soittama aihe esiintyy. Ohuen tekstuurin takia aihe on läpikuultava. Siinä on myös selvästi kuultava mollimainen tonaliteetti. Ellei oteta huomioon duuri–mollitonaalisuuden mukaisia sävelten korotus- ja alennusmerkkejä, alttoviulun aihe kuulostaa es- tai b-mollilta (ks. kuva 11).

Toisen aiheen tonaalisuutta vahvistaa myös sen ympärillä oleva sointu; tahdeissa 54–55 sello ja toinen viulu soittavatkin es-mollitonaalisuutta, joskin es-molliin kuulumattomia säveliä esiintyy myös toisella viululla (esimerkissä soinnun ylimmän sävel, yksiviivainen A) ja kontrabassolla (sävel H). Tahdeissa 56–58 sello soittaa myös aihetta, mutta aika-arvoiltaan se on venytetty kolmen tahdin mittaiseksi. Selloilla esitetty aihe alkaa etääntyä es-mollisävellajista ja dynamiikan nousun kautta sen selkeä tonaalinen konteksti katoaa vähitellen. Tilalle tulee dramaattinen dynamiikan nousu ja kaoottinen tekstuuri.

Huomattavaa on, että Lindberg määrittelee aiheen esiintymässä tarkasti soitto- ja tulkintatapoja: aihetta soittaville on merkitty dynamiikan lisäksi *espressivo* ja *con vibrato*. Muille sointuilla soittaville on myös merkitty tarkasti *senza* ja *con vibrato* sekä dynamiikan vaihdot, mikä viittaa siihen, että säveltäjällä on aikomus rakentaa melodista kontekstia. Jos tällaista tekstuuria verrataan Lindbergin 1980-luvun teoksiin tai jopa jälkitonaaliseen orkesterimusiikkiin ylipäätään, sen

yhteys nimenomaan musiikillisen ilmeikkyyden osalta on huomattavasti lähempänä romantiikan ajan musiikkia kuin esimerkiksi jälkisarjallisuutta. Aihe II on jopa rakenteeltaan samankaltainen kuin Gustav Mahlerin kolmannen sinfonian käyrätorvien soittama dramaattinen toinen teema (kuva 12). On selvää, että luonnosmateriaaliin merkitystä D-soinnusta (tai laajasta asteikosta) syntyy tämä mollisävelmä (ks. Lindberg 2009), mutta on mahdollista ajatella myös sitä, että säveltäjä on ottanut malliksi tämän fraasin suoraan Mahlerin sinfoniasta.²⁶ Merkillepantavaa on myös, että *Cantigasissa* Lindberg lainasi Mahlerin *Das lied von der Erdenistä* rytmifraasin.²⁷ Toisin sanoen Mahlerin vaikutteet triptyykissä ovat melko ilmeiset.

Paradan toisen aiheen (melodian II) esiintymän merkitys on koko teoksen musiikillisen dramaturgian kannalta niin suuri, että tämä esiintymä antaa kuulijalle vaikutelman teoksen synkkäsävyisestä dramaattisuudesta. Tämä puolestaan viittaa erittäin voimakkaasti myöhäisromantiikkaan tai uudenlaiseen toonaalisuuteen, joka lopulta jää kuulijan mieleen. Narratiivisuuden kannalta aihe on teoksessa iso tapahtuma, joten musiikillisten tapahtumien selkeän jäsentelyn vuoksi kutsun tätä aihetta ”mahlermaiseksi aiheeksi”. ”Mahlermainen aihe” on myös teoksen yksi voimakkaimmista eleistä.

Myöhäisromantiikan orkestraatiotekniikka, jossa käyrätorvien asema korostuu, (vrt. kuva 12) näkyy selkeästi myös Lindbergin triptyykin orkestraatioissa. Hyviä esimerkkejä ovat *Paradan* ensimmäisen aiheen (melodian I) esiintymä, jota soittavat soolona juuri käyrätorvet (kuva 9). Myös triptyykin ensimmäisenä

Nicht eilen (Sempre l'istesso tempo)

Kuva 12: Käyrätorvien soittama toinen teema Gustav Mahlerin kolmannen sinfonian ensimmäisestä osasta (tahdit 99–109).

²⁶ Sekä Mahlerin kolmannen sinfonian ensimmäinen että viimeinen osa ovat rakenteiltaan syklisiä (Kühn ja Quander 1982, 225). En ole kuitenkaan varma, onko Lindberg ottanut triptyykkiinsä esikuvaksi syklimuodon juuri Mahlerin sinfoniaista.

²⁷ Valmisteilla olevassa väitöskirjassani käsittelen myös *Cantigasta*.

rallentando

Kuva 13: Ferian ”Big Melody” tahdeissa 312–321 (Lindberg 1999, 58–60).

osana olevassa *Ferissa* on samankaltainen mahlermainen melodia, jota säveltäjä kutsui itse ”Big Melodyksi” (ks. kuva 13): kliimaksin kiihkeässä tunnelmassa käyrätorvet soittavat dramaattisesti f-mollilta kuulostavaa melodiaa, joskin aiheen sävelet osittain hyppäävät eri oktaavialoille. Tästä melodiasta säveltäjä on todennut seuraavaa:

Edelleen pidän kiinni siitä, että tämä [melodia] on silti *extension* siitä harmoniasta. Harmonia, mikä vallitsee ja kohdassa [kuva 13] kuhisee, on moodi. Moodi on todella avattu tuossa. [...] Mutta nimenomaan tuota kohtaa voi nähdä totta kai melodi-sena linjana. (Tekijän haastattelu 2003.)

Tämä ”mahlermainen aihe” esiintyy myös triptyykin viimeisenä osana olevassa *Cantigasissa* (ks. kuva 14). Aihe on aluksi tahdissa 153 c-mollissa, ja käyrätorvien soittaessa unisonossa aihe soi g-mollissa. Aiheen ympäristö ei tosin ole tonaalisessa kontekstissa, mikä vaikuttaa siltä, että muiden soittimien osuudet ikään kuin peittävät aihetta. Joka tapauksessa ”mahlermainen aihe” esiintyy jokaisessa triptyykin teoksessa. *Ferissa* ja *Cantigasissa* se esiintyy isolla dynamiikalla koko-orkesterinsäestyksellä juuri Mahlerin tai Richard Straussin tapaan, *Para-*

Kuva 14: Mahlermainen melodia Cantigas in tahdeissa 153–167 (Lindberg 2001a, 23–26).

dassa taas päinvastoin pienellä kokoonpanolla ja pienellä dynamiikalla, toimien silti voimakkaana eleenä. Voidaan sanoa, että tämä aihe on näiden kolmen teoksen yhdistävä *idée fixe*.

Lindberg kielsi vielä 2000-luvulla melodian olemassaolon tuotannossaan (hän toi tämän esiin esimerkiksi vuonna 2003 tekemässään haastattelussa) ja väitti melodisen fragmentin syntyvän sattumanvaraisesti jonkin harmonian osasta tai harmonian ylimmästä äänilinjasta – mikä kertoo loppujen lopuksi melodiselta kuulostavan fragmentin syntyprosessista. Kuitenkin, tarkasteltaessa mahlermaisen melodian esiintymistapaa triptyykissä, jokainen esiintymä on efektiivisesti orkestroitu, ja varsinkin *Paradassa* aihe kuuluu yksiaanisesti läpikuultavana. Analyysin valossa päädyn siihen, että säveltäjällä on jo säveltäessään selkeä tarkoitus rakentaa melodista linjaa, tarkemmin sanoen myöhäisromantiikasta vaikutteita saanutta melodiaa. Lindbergin toteama ”musiikillinen pinnan puhdistus” johtaa melodian käyttöön ja loppujen lopuksi musiikin melodisuuteen, mikä ennakoiki myös hänen 2000-luvun teoksiaan. 1990-luvun triptyykin syntyvaiheessa säveltäjän esteettinen ajattelu ja käsitys tekstuurista ovat muuttuneet paljon verrattuna 1980-luvun näkemyksiin (vrt. Lindberg 1981).

Lopuksi

Lindbergin (2008) mukaan musiikillisella dramaturgialla tarkoitetaan sitä, että ”musiikissa on abstrakti narratiivisuus, jossa on tarina. Esitettäessä jonkinlainen asia, kuten ristiriidat ja *suspense*, muodostaa draaman, joka saa ratkaisun tai jää ratkaisematta, mutta tarinassa pitää olla elementtejä ja niiden pitää noudattaa omaa logikkaansa. Tärkeitä keinoja ovat jyrkillä kontrasteilla toimivat konfliktit.” Hänen ajatuksensa viittaavat klassisen musiikin ihanteeseen: duuri–mollin -tonaaliseen dissonanssin ja konsonanssin purkautumiseen sekä länsimaisen taidemusiikin vastakkaisasetteluun eli binaariseen ajatusmaailmaan. Lindbergin näkymykset narratiivisuudesta ovat kuitenkin pysyneet samanlaisina hänen säveltäjänuransa alkuvaiheista asti.²⁸ Vaikka Lindbergin 1970-luvun ja 1980-luvuilla käyttämä taiteellinen ilmaisukeino oli erilainen kuin nykyään, hän on jo tuolloin etsinyt uusia keinoja ilmaista ”dramaattisuutta”. Esimerkiksi *Linea d’ombra* (1981), yksi Lindbergin varhaistuotannon merkittävimmistä teoksista, osoittaa hyvin samanlaisen dramaturgisen rakenteen kuin *Paradassa*, joskin *Linea d’ombran* erittäin monimutkainen ja monikerroksinen tekstuuri sekä harmoninen rakenne eroavat paljon 1990- ja 2000-luvuilla syntyneistä teoksista. Niiden musiikillisten tapahtumien jaksottelussa ja jännitteiden purkauskeinoissa on kuitenkin tunnistettavissa yhtäläisyyksiä nimenomaan dramaturgijan näkökulmasta.

²⁸ Witold Lutosławskia ihaileva Lindberg totesi teostensa aiheiden hallintatavasta, että ”musiikki on dramaattisen ilmaisun taide. En ole mitään narratiivista musiikkia vastaan” (Szendy 1993, 12).

Paradan dramaturgista rakennetta kuvaa ensinnäkin se, että intro- tai alkuosa, jossa on efektuaalinen ja voimakas pääaihe (eli säveltäjän mukaan verhosointu, ks. kuva 7), palaa teoksen kodassa tai kliimaksissa – kuten tapahtuu myös muiden triptyykin teosten alkueleiden kohdalla. Tämän takia teoksen muotoa voidaan kutsua ABA'-prosessimuodoksi. Teeman palaaminen viittaa Tarastin kustumaan ”päälle- ja poiskytkentään” (Tarasti 1994, 120 ja 286). Pääaihe (kuva 7) on lainaus *Ferian* keskiosan harmoniasarjasta, jossa Monteverdi-alluusio esiintyy. Aiheen sointukulku ja tekstuuri ovat samanlaisia kuin verhosointu (kuva 7). *Paradan* kohdalla pääaihe palaa tahdissa 222, jonka jälkeen sibeliaaninen synkkäsävyyinen loppuele jatkuu harmonisena jatkumona tahdista 227. Tämä syklimuotoon viittaava palaaminen kuvaa sitä, että alkuteema tai jokin subjekti tulee mutkan kautta takaisin alkuun, mutta sen olemassaolo ja ympäristö ovat tarinan kautta myös muuttuneet. Tämä merkitsee Lindbergin toteamaa (Szendy 1993, 12) draaman ratkaisua, mikä puolestaan viittaa ”Aristoteleen dramaturgiaan” eli suljettuun muotoon. Lindbergin tyypillinen dramaturginen rakenne muistuttaa siis perinteistä dramaturgiaa, jossa alkuelementit kehittyvät konfliktin kautta ja raukeavat käännekohdassa eli peripetiassa, mitä seuraa katarsis (*katharsis*) eli puhdistuminen. Nykyteatterissa dramaturgiaa ei tehdä enää välttämättä juonen tai kielen (näytelmätekstin) pohjalta, vaan niin sanotussa post-draamallisessa teatterissa dramaturgia voi olla blokkidramaturgiaa (bokkidramaturgiasta tarkemmin ks. Hotinen 2002, 208–227). Lindbergin teokset noudattavat siis perinteistä juonidramaturgiaa.

Toinen dramaturgisesti merkittävä kohta, joka jää vahvasti kuulijan mieleen, on tahdista 54 alkava ”mahlermainen aihe”. Sen tekstuuri on vahvasti tonaalinen, ja sen hyvin yksinkertainen sävelmä kulkee hitaassa tempossa, joka on harvinaista Lindbergin teoksille. Tämän aiheen kohdalla on nimenomaan kysymys tekstuurin tiheydestä ja kontrasteista sekä siitä, millä tavalla Lindberg on lähestynyt binaarisuutta tai vastakkainasettelua. Yksinkertaistettuna voitaisiin sanoa, että teoksen dramaturgia ilmenee siten, että tiiviissä, moniäänisiä kerrostapahtumia sisältävässä tekstuurissa tapahtuu jatkuvia ja kehittyviä musiikillisiä prosesseja. Lopputuloksena on musiikillinen kaoottisuus, jota koko orkesteri soittaa usein tiiviissä tekstuurissa. Toisaalta yksinkertaisimmassa tekstuurissa, jolle ominaista on pienellä kokoonpanolla (soitinnuksella) tuotu vähäinen ele, voidaan myös kasvattaa ja efektoida musiikillista dramaattisuutta. Tästä esimerkkinä on *Paradan* ”mahlermainen aihe” (kuva 9 ja 11). Tämä on sängen huomattavaa Lindbergin dramaturgisessa ajattelussa, sillä musiikillista dramaattisuutta ei pelkästään tehosteta orkesterin voimakkaalla dynamiikalla (täydellä tutilla), vaan näillä pienillä tehoilla tuotetaan vastakkaisesti merkittäviä kohtia. Tässä ei voi olla kysymys orkesterin dynamiikasta vaan aineksien valinnasta, sillä mahlermainen sävelmän tonaalisuus tehoaa juuri kontekstien vaihdossa ja kontrasteissa.

Voidaankin todeta, että Lindbergin uusi ajatus orkesterin efektuaalisuudesta (ja myös äänenvoikkamuuden äärimmäisistä vaihteluista) toteutuu tässä teoksessa ja muistuttaa läheisesti Mahlerin musiikillista estetiikkaa. Adorno (1960, 56) on kuvaillut Mahlerin perusesteettistä lähestymistapaa sanoilla *Durchbruch*

ja *Erfüllung*.²⁹ On kuitenkin muistettava, että Lindbergin esteettisten kannat eroavat täysin Mahlerista. Mahlerin (joka oli ammattikapellimestari) mukaan hänen teoksiaan oli soitettava eri tempoissa eri saleissa, ja varmaankin juuri tila-narratiivisuuden voisi sanoa liittyvän tähän. Toisin sanoen Mahlerilla ja Lindbergillä on yhtäläisyyttä tällaisessa dynaamisessa tilanarraation tai narratiivisen tilan rakentamisessa (mutta ehkä vain tässä). Vertailtaessa Mahlerin perusesteettisiä ideoita Lindbergiin, mieleen tulee myös Tarastin toteama Ich-Ton (minä-ääni)³⁰ eli kysymys siitä, millä tavalla sinfonian Ich-Ton määrää sen sisäistä organismaa. Tarasti (2003, 243) toteaa, että Sibeliukseen verrattuna ”Mahler valitsee varsin heterogeenisiä aineksia, hänen musiikkinsa *Ich-Ton* on huomattavasti fragmentaarisempi, ristiriitaisempi [...] Musiikillisten aktorien välillä ei ole sellaista tiivistä kommunikaatiota kuin Sibeliuksella, vaan teosta hallitsevat Salmenhaaran ’yksikkömuoto’ ja topokset eli sosiaalisten konventioiden artikuloimat musiikilliset solut”. Näin ollen Tarasti osoittaa Mahlerin musiikin mukautuvan enemmän kommunikaatio- kuin signifikaatorakenteisiin.

Lindbergiin teoksen Ich-Ton ilmenee enemmän tekstuurina kuin soluina, vaikka Lindbergin musiikkia ei voidkaan pitää orgaanisena. Jos *Paradan* Ich-Ton yhdistetään Sibeliuksen tapaan niin sanottuun telosiin (eli teema ja tekstuuri ilmenevät ikään kuin jonkin prosessin tuloksina tai prosessit tähtäävät tiettyyn päämäärään), *Paradan* huippukohta osoittautuu samalla tavalla narratiiviseksi tilaksi. Toisin sanoen aktori (alkuteema) ilmestyy taas huippukohdassa, johon on tähdätty temporaalinen rakenne. Tätä kutsun temporaaliseksi ABA-prosessimuodoksi.

Tempoa tarkasteltaessa käy ilmi, että *Paradan* jaksojen tempot ovat suhteellisesti määriteltyjä niin, että ensimmäisessä hitaassa osassa (eli A-osassa) jaksojen tempot nopeutuvat aina neljäsosan verran edellisestä jaksosta. Teok-

²⁹ Adornon (1960, 237) mukaan Mahlerin sinfonioiden rakenteelliset ideat perustuvat esimerkiksi ”esiintuloon” (*Durchbruchiin*), ”keskeytykseen” (*Suspension*), ja ”täyttymykseen” (*Erfüllung*). *Durchbruch* on hetki, jolloin Mahler herättää (tai vapauttaa) tuhoamalla niin sanotusti rauhallisesti kulkevaa (tai jatkuvaa) aikaa. Rauhallisesti kulkevaa aikaa Adorno kutsuu *Weltlaufiksi*. Mahlerin musiikissa *Durchbruch* asettuu *Weltlaufia* vastaan siten, että kun *Durchbruch* tapahtuu, teoksen sisäinen logiikka pysähtyy hetkeksi ja seuraa keskeytys (*Suspension*). Logiikkaa korvaamassa esiintyy muita episodeja ja näin seuraa täyttymys (*Erfüllung*). Nämä kolme elementtiä, ovat Adornon mukaan Mahlerin musiikissa oleellisia. Täyttymyksellä Adorno viittaa myös keskiajan laulumuotoon *barformiin* ja erityisesti sen jälkimmäiseen osaan (*Abgesang*), jota Mahler käytti usein sinfoniaissaan.

³⁰ Tarasti (2012, 242–243) toteaa: ”jokainen organismi perustuu kuvaan omasta minästä tai itsestä. Jokaisella eliöllä on oma *Ich-Toninsa*, joka määrää, millaisia viestejä se vastaanottaa ulkopuoleltaan ja eli millainen on sen elinympäristö. [...] Joskus säveltäjä määrää jo alkutahdeissa, mikä on sävellyksen *Ich-Ton*. Esim. Sibeliuksen 4. sinfonian ydinaihe kuullaan heti alussa. Samoin 5. sinfonian bukolinen torvisignaali on ’solu’, joka muuttuakseen täydelliseksi Gestaltiksi vaatii intervalliaukon täyttämistä, ja tämä kuullaan vasta aivan lopussa. Näin voidaan sanoa, että solu ikään kuin kutsuu luokseen toista solua. Juuri tämä sävellyksen sisäinen prosessi on jotain orgaanista.”

sen keskellä olevassa scherzo-osassa (eli B:ssä) jaksojen tempot nopeutuvat kolmasosan verran edellisestä jaksosta huippukohtaan saakka. Viimeisessä hitaassa osassa (eli A':ssa) tempo hidastuu loppua kohti vähitellen, aina neljäsosan verran edellisestä. Kuten kuva 5 osoittaa, jaksojen tempovaihtelut ovat rakenteeltaan hierarkkisia ja niiden suhteista ilmenee loppujen lopuksi Y:n ja Z:n kaksi perustemporaalista ulottuvuutta. Samanlainen tapa tempojen määrittelystä on ilmeistä myös teostriptyykin, johon *Parada* kuuluu, kolmannessa teoksessa *Cantigasissa*. Tempo, dynamiikka ja tekstuuri ovat rakennettu siis niin, että musiikillinen dramaattisuus voi ilmetä tehokkaasti huippukohdassa. Tästä voidaan johtaa kolmas merkittävä päätelmä: *Paradalle* on ominaista syvärakenteen tasolla oleva jälkisarjallisuudesta periytynyt sävellystapa, jossa määritellään perusmateriaaleja parametreittain. Sävellystapa perustuu loppujen lopuksi ihanteeseen symmetrisyydestä.

Triptyykin osien yhteinen piirre on näin ollen rakenne, jossa pääaihe esiintyy uudelleen (palaa) lopussa. Makrotasolta katsoen kunkin teoksen rakenteellinen ominaisuus on kolmiosainen syklimuoto.³¹ Tämä saattaa perustua Lindbergin mainitsemaan tekstuaalisuuteen, jolla tarkoitetaan sitä, kuinka säveltäjä pyrkii korostamaan teoksen luonnetta sen rakenteen ominaisuuksia yhdistävällä vahvalla karaktäärillä tai aiheella. Vaikka kuulokokemusten perusteella teos vaikuttaa siltä, että siinä orkesterin monimutkaiset ja yksityiskohtaiset eleet kasaantuvat päällekkäin ja muodostavat ikään kuin karkeaa äänenväriä, niiden äänimassan takana tai pinnan alapuolella on olemassa selkeä musiikillinen rakenne. *Paradassa* tämä musiikillinen rakenne ilmenee yksinkertaistettuina tekstuureina. Tätä ominaisuutta Lindbergin tähänastisessa tuotannossa voisi pitää eräänlaisena suvantovaiheena, jossa hänen esteettinen ajatuksensa ja sävellyksensä ovat yksinkertaistumassa ja menossa jopa kohti uutta tonaalisuutta.

1980-luvun lopulla Lindberg löysi oman sävellyksellisen lähestymistapansa, jota voidaan kutsua *laajennetun chaconnen periaatteen*ksi. Laajennetun chaconnen periaate tarkoittaa juuri toistuvaan basso continuo -kuvioon perustuvaa harmonista organisaatiota, jolla voidaan tuottaa vertikaalinen säveltasomaailma. Lindberg kuitenkin koki ongelmalliseksi sen, että tällä periaatteella hän ei voinut tuottaa horisontaalista eli lineaarista jatkuvuutta. Siksi hän alkoi etsiä ja kehittää täydentävää lähestymistapaa, jolla voisi tuottaa nopeasti vaihtelevaa tekstuuria. 1990-luvun alussa Lindberg kokeili *Correntessa* lähestymistapaa, jonka avulla hän saattoi tuottaa sävellyksiin jatkuvuutta. Hän käyttää tavasta nimeä *stream gesture*. Termi *stream gesture* kuvaa esimerkiksi sitä kuinka Bachin tapaan kuudestoistaosa- tai kolmaskymmeneskahdesosanuoteista rakentuva tremolomainen sävelhahmo jatkuu loputtomasti, tuottaen tekstuuurille eteenpäin suuntaavaa energiaa. *Aurassa* (1993–94) Lindberg yritti syntetisoida kaikki materiaalit ja 1980-luvulta jatkuneet sävellystekniikat. Triptyykissä sekä 1990-luvun jälkipuoliskolla syntyneissä teoksissaan hän kokeili eräänlaista tematiikan funktiota. Merkittävää on, että tematiikan ympäristössä usein ilmenee tonaalinen konteksti. Tällä tavoin Lindberg pyrki tehostamaan tekstuuria sellaisella estetiikalla, että kaaoksen keskeltä hahmottuu selkeä rakenne.

³¹ Tuleva väitöskirjani sisältää analyysin koko triptyykistä.

Lindbergin teosten tonaalisuudelle tyypillistä on se, että tekstuuri on ohut ja tonaalinen harmonia on läpikuultavaa. Tekstuuri viittaa myöhempien teosten ”yksiääniseen melodisuuteen” tai jopa selkeään tonaalisuuteen. *Paradassa* Lindberg alkoi käyttää selvästi tonaalista harmoniaa aineksena, jolla hän rikastaa tekstuuriin vaihdosta ja musiikillista dramaturgiaa. Vaikuttaa siltä, että *Paradan* jälkeen hänelle on vakiintunut taipumus käyttää tonaalisuutta koko musiikin palettina tai kehyksenä.

Analyysini osoittaa, että *Paradan* syvärakenne ja dramaturgia ovat saaneet vaikutteita myöhäisromantiikan perinteisestä muotoajattelusta, josta Lindberg käytti sanaa ”pinnan puhdistus”. *Paradassa* on myös ilmeisiä Sibeliuksen vaikutteita. Triptyykin kautta Lindberg pyrki palaamaan perinteisten ainesten pariin ja dramaturgisesti tonaalisuuden sisäiseen harmoniseen jännitteeseen. *Parada* on ikään kuin silta, jonka kautta Lindberg eteni 2000-luvun tuotantoaan kohti.

Lähteet

- Adorno, Theodor W. 1960. *Mahler*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Aho, Kalevi. 1992. *Taiteilijan tehtävät postmodernissa yhteiskunnassa*. Jyväskylä: Gaudeamus.
- Almén, Byron. 2008. *A theory of musical narrative*. Bloomington: Indiana University Press.
- Aristoteles. 1997. *Runousoppi [=Rhetorica]*. Suom. Paavo Hohti. Helsinki: Gaudeamus.
- Boulez, Pierre. 1989. *Jalons (pour one décennie)*. Pariisi: Christian Bourgois.
- Brecht, Bertolt. 1991. *Kirjoituksia teatterista*. Suom. Anja Kolehmainen, Rauni Paalanen ja Outi Valle. Helsinki: VAPK-kustannus.
- Castrén, Marcus. 1989. *Joukkoteorian peruskysymyksiä*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Castrén, Marcus. 1994. *Recrel: a similarity measure for set-classes*. Helsinki: Sibelius Academy.
- Cooper, Grosvenor ja Meyer, Leonard B. 1960: *The rhythmic structure of music*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Grabócz, Márta. 2008. Classical narratology and narrative analysis in music. Teoksessa *A sounding of sings: modalities and moments in music, culture and philosophy. Essays in honor of Eero Tarasti on his 60th anniversary*. Toim. Robert S.Hatten, Pirjo Kukkonen, Richard Littlefield, Harri Veivo ja Irma Vierimaa. Imatra: The International Semiotics Institute. 19–42.
- Hanninen, Dora A. 2001. Orientations, criteria, segments: a general theory of segmentation for music analysis. *Journal of Music Theory* 45: 345–433.
- Hepokoski, James. 1993. *Sibelius: symphony no. 5*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hotinen, Juha-Pekka. 2002. *Tekstuaalista häirintää: kirjoituksia teatterista, esitystaiteesta*. Jyväskylä: Like kustannus.
- Hämeenniemi, Eero. 1982. *ABO: johdatus uuden musiikin teoriaan*. Sibelius-Akatemian koulutusjulkaisusarja 1. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Iitti, Sanna 1992. Muodon käsite ja nykysävellysten analyysi: pohdintoja nykymusiikin muotoanalyyseista. *Sävellyks ja musiikinteoria* 1. 19–39. Verkkolähde http://www5.siba.fi/documents/10157/406941/SMT_1_1992.pdf [tark. 17.11.2016]
- Klein, Michael L. 2005. *Intertextuality in western art music*. Bloomington: Indiana University Press.

- Koivisto, Tiina. 1999. Katsaus atonaalisen musiikin teorian ja analyysin kehitykseen. *Musiikki* 29 (2), 123–169.
- Koivisto, Tiina. 2003. Jälkitonaalinen musiikki. Teoksessa *Johdatus musiikintutkimukseen*. Toim. Tuomas Eerola, Pirkko Moisala ja Jukka Louhivuori. Helsinki: Suomen musiikkiteollinen seura. 40–45.
- Koivisto, Tiina. 2005. Avaruudesta, liikkeestä ja ajasta jälkitonaalisessa musiikissa. Teoksessa *Musiikin filosofia ja estetiikka: kirjoituksia taiteen ja populaarin merkityksistä*. Toim. Juha Torvinen ja Alfonso Padilla. Helsinki: Yliopistopaino. 431–448.
- Kühn, Hellmut ja Quander, Georg. 1982. *Gustav Mahler: ein lesebuch mit bildern*. Zürich: Orell Füssli.
- Lampila, Hannu-Ilari. 1992. Kulttilevy jo ilmestyessään: Lindbergin Kinetics, Marea ja Joy samalla levyllä. *Helsingin Sanomat* 30.5.1992.
- Lindberg, Magnus. 1981. Magnus Lindberg. Teoksessa *Ammatti: säveltäjä*. Toim. Pekka Hako ja Risto Nieminen. Helsinki: Synkoopin julkaisusarja 2. 83–92.
- Luckhurst, Mary. 2006. *Dramaturgy: a revolution in theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Monelle, Raymond. 1992. *Linguistic and semantics in music*. Chur: Harwood.
- Monelle, Raymond. 2000. *The sence of music: semiotic essays*. Princeton: Princeton University Press.
- Monelle, Raymond. 2006. *The musical topic: hunt, military and pastoral*. Bloomington: Princeton University Press.
- Mukarovsky, Jan. 1977. *Studien zur strukturalistischen ästhetik und poetik*. Frankfurt: Ullstein.
- Newcomb, Anthony. 1992. Narrative archetypes and Mahler's ninth symphony. Teoksessa *Music and text: critical inquiries*. Toim. Steven Paul Scher. Cambridge: Cambridge University Press. 118–136.
- Nieminen, Risto. 2006. Magnus Lindbergin sävellykset 1975–2005. Liite teoksessa Caterina Stenius, *Chaconne: Magnus Lindberg ja uusi musiikki*. Helsinki: WSOY
- Otonkoski, Lauri (toim.). 1991. *Klang: uusin musiikki*. Helsinki: Gaudeamus.
- Padilla, Alfonso. 1996. Musiikin tila- ja aikakäsitteistä. *Musiikki* 26 (4): 499–520.
- Ratner, Leonard. 1995 [1980]. *Classic music: expression, form and style*. New York: Shirmer Books.
- Reitala, Heta ja Heinonen, Timo. 2003. Dramatisoitua todellisuutta. Teoksessa *Dramaturgioita: näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin*. Toim. Heita Reitala ja Timo Heinonen. Helsinki: Palmenia.
- Ruwet, Nicholas. 1972. *Language, musique, poésie*. Paris: Seuil.
- Salmenhaara, Erkki. 1970. *Tapiola: sinfoninen runo Tapiola Sibeliuksen myöhästylin edustajana*. Helsinki: Suomen Musiikkiteollinen Seura.
- Sosa, Takemi. 2006. Muoto ja dramaturgian rakentaminen Magnus Lindbergin Feriassa. *Musiikki* 36 (2): 29–64.
- Stenius, Caterina. 2006. *Chaconne: Magnus Lindberg ja uusi musiikki*. Helsinki: WSOY.
- Szendy, Peter. 1993. Interview with Magnus Lindberg. Teoksessa *Magnus Lindberg*. Toim. Risto Nieminen. Helsinki ja Pariisi: Finnish Music Information Centre & Ircam, Centre Georges Pompidou. 7–26.
- Tarasti, Eero. 1979. Myth and music: a semiotic approach to the aesthetics of myth in music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky. Hague: Mouton.
- Tarasti, Eero. 1994. *A theory of musical semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Tarasti, Eero. 2002. *Signs of music: a guide to musical semiotics*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Tarasti, Eero. 2003. Sibelius: sinfonian narratiivisuus. Teoksessa *Musiikin todellisuudet*. Helsinki: Yliopistopaino. 237–246.

- Tarasti, Eero. 2012. *Semiotics of classic music: how Mozart, Brahms and Wagner talk to us*. Berlin: De Gruyter Mouton.
- Tawaststjerna, Erik. 1978. *Jean Sibelius 4*. Helsinki: Otava.

Nuotti- ja äänitemateriaalit

- Lindberg, Magnus. 1999. *Feria*. Partituuri. Lontoo: Boosey & Hawkes Music Publishers Limited.
- Lindberg, Magnus. 2001a [1999]. *Cantigas: for orchestra*. Partituuri. Lontoo: Boosey & Hawkes Music Publishers Limited.
- Lindberg, Magnus. 2001b. *Parada: for orchestra*. Partituuri. Lontoo: Boosey & Hawkes Music Publishers Limited.
- Lindberg, Magnus. 2002. *The Music of Magnus Lindberg*. Esittäjänä Philharmonia Orchestra, johtaa Esa-Pekka Salonen. Sony, SK 89810. CD.
- Lindberg, Magnus. 2005. *Cantigas*. Rytmikaava A. Music Finlandin omistamat kopiot Magnus Lindbergin henkilökohtaisesta arkistosta.
- Lindberg, Magnus. 2009. *Paradan* harmoniakartta. Music Finlandin arkisto.
- Mahler, Gustav. 1974. *Simphonie III (1899) in sechs sätzen für großes orchester, altsolo, knabenchor und frauenchor*. Uudistettu painos. Wien: Universal Edition.
- Sibelius, Jean. 1980. *Symphony No. 7, Op. 105*. Uudistettu painos. Kööpenhamina: Wilhelm Hansen.

Haastattelut

- Anderson, Martin. 2002. Haastattelu CD:n kansiotekstissä *The music of Magnus Lindberg: world premiere recordings, cantigas, cello concerto, Parada, Fresco*. Esittäjänä Philharmonia, johtaa Esa-Pekka Salonen. Sony, SK 89810.
- Nurmentaus, Paula. 2011. *Magnus Lindberg kertoo Al largo-teoksestaan*. Verkkolähde <http://areena.yle.fi/video/1326299649989> [tark. 13.1.2012]
- Sosa, Takemi. 2003. Magnus Lindbergin haastattelu Helsingissä 14.11.2003. MD-tallenne, tekijän hallussa.
- Sosa, Takemi. 2008. Magnus Lindbergin haastattelu Helsingissä 29.8.2008. MD-tallenne, tekijän hallussa.

The musical narrativity and temporal structure in Magnus Lindberg's *Parada*

This article examines the musical narrativity and temporal structure of Magnus Lindberg's (1958–) orchestral composition *Parada* (2001). The main focus is on the “dramaturgy”, in other words how Lindberg's own compositional-technical intentions are conveyed through this work's structural shape. Methodologically the article combines traditional music analysis and musical semiotic interpretation, especially from the viewpoint of narrative.

The dramaturgical structure of *Parada* firstly features the fact that the opening of the composition, which employs an effective and powerful main subject, returns in the coda. In this respect *Parada* is indeed similar the *Feria* and *Cantigas*. These three works form a triptych. *Parada* follows an ABA' process form. The return of the subject refers to actions that Tarasti (1994, 120 and 286) calls “engagement and disengagement”. The temporal structure of the work also

reflects the ABA' process form. The tempos of the passages are proportionally defined: In the first slow section (A), the tempo of each passage is one fourth faster than that of the previous passage. In the central scherzo section (B), the tempo of each passage is one third faster than that of the previous one until the climax of the composition. In the final slow section (A'), the tempo of each passage is one fourth slower than that of the previous one. The analysis reveals that the tempos are hierarchical and their ratios can be identified as two basic temporal dimensions, Y and Z. This all indicates that Lindberg's compositional approach (i.e. defining and applying of basic materials as parameters) reflects post-serialism. Ultimately, this approach follows the ideal of symmetry.

Lindberg employs some other striking dramaturgical gestures as well: The so-called Mahlerian Melody (that begins in measure 54) has a strong tonal feel. This melodic material is relatively simple and slow in tempo, which is rare for Lindberg. It could be said that in *Parada* Lindberg began to apply tonal harmonies as an enriching element within textural changes and musical dramaturgy. Later this approach evolved into a practice where Lindberg employs tonality as a palette or framework for an entire composition. This article concludes that the deeper structure and dramaturgy of *Parada* were influenced by the traditional formal thinking of the late Romanticism. In addition, *Parada* betrays some Jean Sibelius influences. It seems that Lindberg has searched and developed means and ways to use traditional musical materials and recreate internal dramaturgical tensions of tonal music. *Parada* can be seen as a bridge that leads to Lindberg's other works of the 2000s.

FM Takemi Sosa (takemi.sosa@helsinki.fi) viimeistelee Magnus Lindbergin 1990-luvun tuotantoa käsittelevää väitöskirjaansa – Magnus Lindberg: musical gesture and dramaturgy – Helsingin yliopiston filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitoksella, musiikkitieteen oppiaineessa.

Eheyttävät musiikkimuistot osana elämäntarinaa

Kimmo Lehtonen, Antti Juvonen ja Heikki Ruismäki

Musiikkikasvatuksen merkitystä pohdiskeltaessa viitataan usein musiikin itseisarvoiseen asemaan osana sivistystä. Toisaalta musiikilla on myös vahva välineellinen merkitys, sillä musiikki luo eheyttäviä kulttuurikokemuksia, joihin liittyvät tunnepitoiset muistikuvat säilyvät läpi elämän ja palauttavat mieleemme tärkeitä ihmisiä, hetkiä ja vuorovaikutustilanteita. Nämä avainkokemukset nivoutuvat monin tavoin identiteettiimme ja auttavat sen rakentamisessa. Tärkeistä musiikkikokemuksista muotoutuu henkilökohtainen ”soundtrack”, jonka rakentamisen prosessi ulottuu lapsuudesta vanhuuteen, sillä esimerkiksi lapsuuden ja nuoruuden laulujen elämysvoimaiset muistikuvat rauhoittavat, ja vahvistavat esimerkiksi muistisairaiden minuutta ja koherenssintunnetta.

Käsillä oleva artikkeli perustuu 198 tutkimushenkilön kertomuksiin heidän tärkeisiin elämäkokemuksiinsa liittyvistä musiikkikokemuksista. Analysoitavaa tekstiä kertyi kaikkiaan 227 sivua, sillä tarinoiden pituus vaihteli vajaasta sivusta kolmeen sivuun. Artikkelissa esitämme tiivistetyssä muodossa elämäkertaineiston keskeiset teemat. Kertomukset etenivät kronologisesti lapsuudesta aikuisuuteen ja korostivat ihmiselämän dialektiikkaa, jolle on ominaista tasaisten vaiheiden ja kriisien vaihtelu, joista selviytymisessä musiikilla oli suuri merkitys. Musiikki auttoi sitomaan kaoottisia kokemuksia ja muuttamaan ne rakentavaksi osaksi elämäntarinaa.

Musiikki luotaa muistojen maaperää

Monet meistä ovat kokeneet tilanteen, jossa jokin sävellys on äkisti tuonut mieleen tärkeisiin elämäntariniimme liittyviä tunteita ja muistoja. Muistot täydentävät elämäntarinaamme, sillä niiden totuudenmukaisuus ei ole tärkeintä, vaan se, miten ne sopivat elämäntarinaamme. (Kallio 2005, 71–72; Taneli 2012, 146–149.) Tästä syystä musiikkikokemusten tarjoamalla eheyttävillä mahdollisuuksilla on erityistä arvoa pirstaloituneessa maailmassamme.

Filosofi John Deweyn (2012 [1929]) mukaan muistaminen on kokemus, jolla on kaikki alkuperäisen kokemuksen tunnearvot mutta ei sen rasittavuuksia tai ongelmia. Muistot rakentavat elämästämme itsemme näköisen, sillä ne eivät palaudu mieleen itsensä vuoksi, vaan siksi, että ne lisäävät identiteettiimme jotakin olennaista. Myös muistamiseen läheisesti liittyvä kokemuksesta synteesiä luova mielikuvitus auttaa ihmistä kokoamaan vastoinkäymiset ja hajanaiset elämäntariniheet eheäksi kertomukseksi. Muistaminen on pikemminkin tunne-

elämän kuin älyn asia, sillä juuri musiikkiin synnyttämät tunteet ovat avainasemassa tärkeiden elämäntapahtumien muistamisessa. (Ks. Dewey 2012 [1929], 51–52.)

Tutkimuksessaan *Kielikuvista mielikuviin* Lehtonen ja Niemelä (1997) keräsivät suomalaisten mielenterveyspotilaiden tärkeimpiin elämäkokemuksiin liittyvää musiikkia, joka oli säilyttänyt henkilökohtaisen merkityksensä vielä vuosien jälkeenkin. Avoimista vastausvaihtoehdoista huolimatta kvantitatiivinen aineisto antoi kuitenkin vain vähän laadullista tietoa, joten Lehtonen paneutui asiaan keräämällä tämän musiikkimuistojen käsittelevän kirjoitelma-aineiston.

Tulkitsevaan tutkimustraditioon ankkuroituva kerronnallinen tutkimuksemme pohjautuu Aristoteleen ajatteluun. Aristoteles määritteli kertomuksen (tai tragedian) tietynlaisen juonen kannatteleiseksi merkityskokonaisuudeksi, joka tuo esille merkityksiä, jotka kumpuavat kertojan elämänhistoriasta ja hänelle tärkeistä tapahtumista. (*Runousoppi*, 1449b21–1451a35; ks. Connelly ja Clandinin 1998; Hyvärinen ym. 2010.)

Se, miten ja mistä kerrotaan, kertoo aina myös kertojasta ja hänen kontekstistaan, sillä kertoja tekee kertoessaan monia tietoisia ja tiedostamattomia valintoja, jotka kumpuavat hänen persoonallisuudestaan ja elämänhistoriastaan (Fludernik 2003; Huhtanen 2004, 18–19). Josselsonin (1995, 32) mukaan narratiivi on kertomus, jonka muotoon henkilö pukee elämänsä, ja jonka avulla niin tutkija kuin tutkittavakin jäsentävät ja ymmärtävät kokemaansa ja tekevät kertomuksen muiden ymmärrettäväksi. Narratiivilla on kyky vangita tapahtumia ja ilmiöitä niin, että lukija tempautuu mukaan kertomukseen.

Princen (1973, 31) mukaan yksinkertaisin mahdollinen kertomus on sellainen, jossa on kolme toisiinsa liittyvää tapahtumaa, joista ensimmäinen ja kolmas ovat jonkin asiantilan toteavia ja toinen taas aktiivinen. Kolmas tapahtuma on ensimmäisen tapahtuman muuntunut muoto. Analysoimamme kertomukset noudattivat paljolti Princen mallia: lapsena elämä oli valoisaa ja yksinkertaista, sitten tulivat monet vaikeudet ja vastoinkäymiset, joiden jälkeen elämä löysi taas oikeat uomansa.

Halusimme tutkia sitä, miten musiikkimuistot ja niihin liittyvä musiikki kytkeytyvät tärkeisiin kokemuksiimme. Kiinnitimme erityistä huomiota kertomusten kronologisesti eteviin juonirakenteisiin, tapahtumaketjuihin, joiden kautta kertojan käsitys muutoksesta ja yksilöllisestä kehityksestään nousivat esille. Alasuutari (1994) kutsuu tällaista kerronnan tapaa biografiseksi tietoisuudeksi. (Vrt. Kőváry 2011.)

Päiväkirjatekniikka ja kristallikokemukset

Tutkimusmenetelmän taustalla on psykoanalytikko Ira Progoffin (1973a; 1973b; 1975; 1980) kehittämä päiväkirjamenetelmä (intensive journal method), joka auttaa murtamaan totunnaisia ajattelumalleja sekä muuttamaan elämänsuuntaa refleksiivisen muisteluprosessin avulla (ks. myös Bolger, Davis ja Rafaeli

2003; Thiele, Laireiter ja Baumann 2002). Päiväkirjassa kirjoittaja palaa tärkeisiin elämäkokemuksiinsa liittämällä niihin kuuluvat tunteet ja ajatukset toisiinsa uusilla, alkuperäisistä merkitysperspektiiveistä poikkeavilla tavoilla. (Lukinsky 1995.)

Päiväkirjan pitäminen on prosessi, joka sisältää erilaisia lähtökohtia ja reflektiotavoitteita. Prosessin ensimmäisessä vaiheessa päiväkirjanpitäjä kirjaa elämäkertatietoaan, joita seuraavassa vaiheessa muokataan dialogin avulla. Kolmannessa vaiheessa aineistoa syvennetään ja yhtenäistetään kiinnittämällä huomiota prosessin mieleen tuomien unien, metaforien ja mielikuvien juonellisiin yhtäläisyyksiin. Muistiinpanot kirjataan päiväkirjaan nykyhetken näkökulmasta, jolloin ne verbalisoidaan ja koetaan uudelleen tietoisella tasolla. Näin menetellään myös unien ja mielikuvien suhteen, joiden teemoja muokataan ja täydennetään assosiaatioiden avulla, joita käytettäessä muokkaus tapahtuu pikemminkin tiedostamattoman työskentelyn kuin tietoisien analyysin ohjaamana. (Progoff 1975; 1980.) Muistojen, unien ja mielikuvien kirjaaminen aktivoi ”psykkistä työskentelyä” (primaariprosessi), jonka päiväkirja tuo tietoisuuden (sekundaariprosessi) piiriin. (Lukinsky 1995.) Päiväkirjatyöskentely on intensiivinen prosessi, jossa esiinnoussutta elämäkerta-aineistoa työstetään pitkällä aikavälillä. Progoffin menetelmä pohjautuu analyttisen psykologian perustajan, Carl Gustav Jungin, kollektiivisen piilotajunnan teoriaan, joka viittaa unissa, myyteissä ja fantasioissa esiintyviin arkkityyppeihin, jotka esiintyvät runsaina myös laulujen sanoitusten kielikuvissa (ks. Lehtonen ja Niemelä 1997.)

Oma sovelluksemme perustuu poikkileikkaukseen, jonka tarkoitus oli sekä identifoida tärkeitä elämäkokemuksia että tarkastella niihin liittyvää musiikkia. Käyttämämme menetelmä voisi olla alku intensiiviselle musiikkielämäkertatyöskentelylle, joka kannustaa kirjoittajaa aktiiviseen muisteluun, musiikkimuistoihin, -assosiaatioihin ja -mielikuviin. Toisaalta menetelmä antaa uuden näkökulman myös yksin tai ryhmässä tapahtuvalle musiikinkuuntelulle sekä siihen liittyvien tunne- ja elämäkokemusten käsittelylle (ks. North, Hargreaves ja Hargreaves 2004; Juslin ym. 2008; Vieillard, Roy ja Peretz 2012; Vuoskoski ja Eerola 2012; Schafer, Tipandjan ja Sedlmeier 2012; Thoma ym. 2011; Thoma ym. 2012; van Goethem ja Sloboda 2011; Sloboda 2008; 2010; Saarikallio 2008).

Tutkimuksen toisena lähtökohtana ovat Amirin (1996) kuvaamat musiikkiterapian merkittävät hetket (meaningful moments), joiden yhteydessä jokin elämän tärkeä rakenne-elementti muuttuu. Amirin (1996) mukaan tällaiset hetket ovat muutokseen tähtäävän sisäisen prosessin solmukohtia. Musiikkiterapiassa terapeutin tehtävä on luoda edellytykset näiden odottamattomien muutosten oivallusten syntymiselle. Vaikka merkittävät hetket liittyvätkin läheisimmin musiikkiterapiaprosessiin, tutkimuksessamme ne kytkettiin myös osaksi elämäntarinaa. (Ks. myös Lin ym. 2010; Airaksinen ym. 2006; Orr 2007; Lamont ja Webb 2010.)

Freeman (1999) kutsuu merkittäviä elämäkokemuksia *kristallikokemuksiksi* (crystallizing experience), joilla hän tarkoittaa elämään voimakkaasti vaikuttavia oivalluksia, jotka äkisti muuttavat käsitystämme omista kyvyistä, vastuusta ja valinnoista. Kristallikokemuksia esiintyy tavallisesti lapsuudessa, mutta ne voivat

tulla esiin myös sellaisissa nuoruuden ja varhaisen aikuisuuden kriiseissä, joissa elämäntehtävät muuttuvat ja identiteetti syvenee (ks. Pickard ja Bailey 2009).

Tutkimuksen tarkoitus, kohdejoukko ja menetelmät

Tutkimuksen tarkoituksena oli selvittää, minkälaisia muistoja ja millaista musiikkia tutkijoiden valitsema kappale tuo kuulijoiden mieleen sekä millaisista ydinteemoista, merkityksistä, symboleista ja juonirakenteista elämäkertakirjoitukset ja niiden liittyvät musiikkimuistot rakentuvat.

Kohdejoukko muodostui vapaaehtoisista, professori Lehtosen luentoihin osallistuneista yliopisto- ja ammattikorkeakouluopiskelijoista, johon kuului kasvatustieteen, aikuiskasvatustieteen, sosiologian, hoitotieteen, psykologian, musiikkikasvatuksen ja musiikkiterapian opiskelijoita. Aineisto kerättiin Lehtosen luennoilla useamman vuoden (2012–2014) aikana niin, että yksi puolitoistatuntinen luento käytettiin kirjoittamiseen ja jälkirefleksioon. Tutkimukseen osallistui kaikkiaan 198, 20–60-vuotiasta kirjoittajaa. Analysoitavaa tekstiä kertyi 227 sivua. Kertomukset olivat temaattisesti hyvin samankaltaisia, eikä aineistossa esiintynyt vastakertomuksia tai valtavirrasta poikkeavaa tematiikkaa.

Luennon alussa selitettiin tutkimuksen perusajatus, annettiin ohjeet ja varmistettiin, että kaikki ymmärsivät tehtävän. Ohjeistuksen tarkoituksena oli viritellä osallistujia biografiseen tietoisuuteen ja refleksiivisiin muisteluprosesseihin. Lisäksi korostettiin kertomusten vapaamuotoisuutta ja sitä, että kaikki mieleen tulevat asiat ovat arvokkaita, ja ettei kertomuksia tarvitse siistiä tai sensuroida. Tämän jälkeen tutkimushenkilöt kuuntelivat mielikuvien virittämiseen tarkoitettua noin neljä minuuttia kestävä kappaleen.

Ohjeet olivat:

- 1) Sulje silmäsi ja suuntaa katseesi omaan elämääsi. Hengitä rauhallisesti ja anna ajatustesi virrata musiikin mukana.
- 2) Kuuntele musiikkia ja mieti, mitkä ovat elämäsi suuria käännekohtia, joissa elämäsi suunta on voimakkaasti muuttunut.
- 3) Kerää paperille mieleesi tulleisiin käännekohtiin liittyviä mielikuvia ja kuuntele hiljaa, mikä musiikki alkaa soida mielessäsi.
- 4) Kirjoita kappaleen nimi, esittäjä ja muistamasi sanat paperille. Samoin tilanne ja ympäristö, jossa kokemus jäi mieleesi. Olitko yksin vai seurassa? Mieti, mitä itsessäsi tuolloin muuttui ja mikä merkitys sillä oli myöhemmän elämäsi kannalta.

Mielikuvien virittämiseen käytettiin Apocalyptic-yhtyeen selloversiota Metallica-yhtyeen kappaleesta *Nothing else matters*, joka on suruvoittoista instrumentaalimusiikkia (Apocalyptic 2006). Kappaleen valintaperusteet olivat: 1) nimi, joka johdattelee kuulijoita kohti tärkeitä musiikkimuistoja, 2) kappaleen poikkeuksellisen tyyli, jossa heavyrock-kappale esitetään klassisen musiik-

kin instrumentteja käyttäen ja 3) kappale edustaa monia piirteitä, jotka musiikin tunnetutkimuksessa on yhdistetty suruun: suhteellisen hidas tempo (n. 69 iskuu minuutissa), pizzicatosäestyksestä huolimatta legato vallitsevana artikulaatiotapana, pienet muutokset artikulaatioissa, äänen hidas nousuaika (atakki), vibron käyttö (ks. Juslin ja Timmers 2010, 460–464). Näin kappale voi edustaa oivallisesti Melanie Kleinin (1935) esittelemää eheyttävää ”parantavaa surua”, joka antaa kokijalle etäisyyttä traumaattisiin kokemuksiin ja mahdollistaa näin kipeidenkin muistojen läpityöskentelyn. Tutun kappaleen uudenlainen sovitusta antaa sille uuden karaktääriin, joka sisältää sekä tuttuja että vieraannuttavia elementtejä.

Kappaleen alkuperäisversio oli tuttu suurimmalle osalle tutkimukseen osallistuneita, jotka sen uutta versiota kuunnellessaan palauttivat mieleensä elämänsä käännekohtia. Monet rakensivat muistoistaan miellekartan ja kirjoittivat sen sitten tarinan muotoon. Kirjoittajat työskentelivät keskittyneesti ja monet näyttivät silmännähdän liikuttuneilta. Jälkirefleksiossa useimmat kertoivat pitäneensä tehtävää lohduttavana, vaikka se olikin tuonut mieleen myös negatiivisia kokemuksia. Monien mielestä tehtävä oli helppo, koska musiikki herätti runsaasti mielikuvia, jotka oli helppo muotoilla tarinaksi. Jotkut myös kertoivat, että vaikka he olivat ennalta päättäneet kirjoittaa jostakin arkipäiväisestä pikkuasiasta, oli suunnitelma muuttunut musiikin tempaistessa heidät mukaansa. Musiikki herätti myös runsaasti yllättäviä muistikuvia, jotka olivat aikoja sitten hävinneet kirjoittajien mielestä, eivätkä olisi tulleet mieleen ilman musiikkia.

Analysoimme kertomukset ilman sen suurempia ennako-olettamuksia, vaikka aikaisemman tutkimuksen (Lehtonen ja Niemelä 1997) perusteella olikin syntynyt tietynlainen esiyymmärrys siitä, millaisia kertomuksia aineistoon tulisi. Luimme materiaalin useampaan kertaan sekä identifioimme ja luokittelimme sen keskeiset teemat ja juonirakenteet kiinnittäen huomiota aineiston kylläntymiseen. Aineisto kylläntyi nopeasti, sillä jo noin 20 kirjoitelman jälkeen sen ydinteemat, juonirakenteet ja niiden variaatiot säilyivät samankaltaisina. Homogeenisuudestaan huolimatta aineisto oli hyvin rikas, sillä se tulvi kiinnostavia yksityiskohtia ja koskettavia kaunokirjallisia kuvauksia.

Etsimme kertomusten painopisteitä, ydinnarratiiveja, joiden puitteissa elämäntarinat redusoitiiin juonirungoksi, joka sisältää tarinan perusrakenteen, toiminnan toteuttamisen ja loppuratkaisun. Ydinkertomuksessa osa kerronnasta jätetään sivuun ja loppu pelkistyy elämän keskeisiin rakenne-elementteihin, joita May (2001) kutsuu ontologisiksi narratiiveiksi (Harling Stalker 2009) korostaen sitä, että juuri ydinnarratiivien kautta esille tulee se, mikä kertojalle itselleen on merkityksellistä ja olemassaolevaa. Vaikka Mayn (2001) mukaan kutakin kertomusta pitäisi käsitellä omana yksikkönään siten, että analyysi tulisi tehdä nimenomaan kerrotun yksittäisen elämän merkitysten kannalta, mahdollisti suuri aineisto yleisemmän tarkastelun, jossa ydinnarratiiveista muodostettiin juonellisia tyyppikertomuksia.

Tapa kertoa omasta elämästä oli varsin samankaltainen, sillä kertomukset kerrottiin Princen (1973) mainitseman kolmen vaiheen kautta. Kertomusten

juonet käsittelivät sitä, kuinka yksilö kasvoi vastoinkäymisiä ja vaikeuksia voittamalla itsenäiseksi ja itseensä luottavaksi ihmiseksi.

Lapsuuden idyllistä itsenäiseksi aikuiseksi

Kertomusten juonirakenteet etenivät kronologisesti lapsuuden idyllistä itsenäistymiseen: tärkeimpiä teemoja olivat tutun ja turvallisen jättäminen sekä itsenäistymisestä käyty kamppailu. Kertomukset korostivat poikkeuksetta kasvuun ja kehitykseen kuuluvaa kohtalonomaista "ajolähtötilannetta", jossa yksilön on siirryttävä elämänvaiheesta toiseen ilman riittävää kypsyyttä tai valmistautumista.

Kokemukset nivoutuivat elämäntilanteeseen, jonka kehitysvaiheissa koetut vaikeudet ja niiden hallinta (tai sen puuttuminen) toistuivat uusissa tilanteissa. Keskeisiä ydinnarratiiveja olivat 1) "kadonnut idylli" – syntymä ja lapsuus 2) "kuilun reunalla oleminen" – oman elämän aloittaminen sekä tutun ja turvallisen jättäminen 3) "kuilun pohjalla oleminen" – läheisen kuolema, muut menetykset, osattomuuden ja vierauden tunteet sekä 4) emansipaatio – suuri muutos ja itsenäistymisen. Analyysissä toinen ja kolmas näistä yhdistettiin toisiinsa, koska ne tarkastelivat samoja teemoja hieman eri perspektiivistä. Seuraavaksi esittelemme ydinteemat sitaattiesimerkkejä käyttämällä.

"Kadonnut idylli" sisältää syntymän ja lapsuuden ydinteemoja, joita olivat lapsuuden huolettomat ja onnelliset hetket, koti, vanhemmat, isovanhemmat sekä oma äitiys, lasten syntymä, puoliso, perhe-elämä, rakkaus ja turvallisuus. Lapsuuden merkitys oli keskeinen siksi, että sen tapahtumat kietoutuivat myös omien lasten syntymään ja kasvamiseen. Tärkeitä teemoja olivat muistot joulukirkosta, koulun juhlista sekä perheen yhteisistä matkoista, retkistä ja lomista. Kertomuksissa toistui nostalginen maalaisidylli, automatkat kesämökille ja isovanhempien luokse sekä lapsuuden onnelliset ja huolettomat hetket. Usein onnelliset lapsuuden muistikuvat kontrastoituivat voimakkaasti myöhemmin koettuihin huoliin ja murheisiin. Nimesimme nostalgisen ydinteeman "kadonneeksi idylliksi" – kaipuiksi lapsuuden kadotettuun aikaan, jolloin elämä oli ehyttä.

Nostalgiateemaan liittyi sekä lapsuudenkodista tuttuja että omille lapsille laulettuja lauluja, joiden lohtua ja turvallisuutta luovat hetket olivat säilyneet muistissa. Tällaiset kappaleet välittyivät sukupolvelta toiselle perheen musiikillisenä perintönä. Musiikki palautti mieleen lapsuuden tärkeitä henkilöitä ja vuorovaikutusmielikuvia, jotka olivat auttaneet identiteetin rakentamisessa. Muistot eivät kuitenkaan olleet pelkästään positiivisia, vaan ne kuvastivat ihmiselämän ikuista ambivalenssia – valon ja varjon dialektiikkaa, joka tuntuu seuraavan ihmistä läpi elämän.

Tarinat luotasivat "psykkistä aikaa", jossa tapahtumat muistetaan niiden merkityksen, ei kronologisen järjestyksen perusteella. Käännekohtien käsittely supisti aikaperspektiivin lapsuudesta aikuisuuteen olemattomaksi ja antoi näin "kasvot" elämän vääjäämättömälle hyvien ja huonojen kokemusten vaihtelulle.

(Ks. Lehtonen 1988.) Muistin verkkomaisessa rakenteessa menneistä kokemuksista tulee osa nykyisyyttä, sillä ne luovat odotus- ja tulkintakehyksen nykyisille ja tuleville tapahtumille.

Kappale toi mieleeni isoisän viulun, jota hän soitti lapsuudessani viettäessämme kesiä mummolassa. Heinän tuoksu, lämpimät aurinkoiset päivät ja isoisän viulu. En muista mitään tiettyä kappaletta, mutta mieleen nousevat lapsuuteni onnelliset päivät. (Nainen 28 v.)

Mieleen tuli yllättäen Griegin aamutunnelmaa, vaikka se onkin kovin erilainen kuin äsken kuulemani kappale. Mielikuvassani on aamukasteessa kylpevä aurinkoinen kesämökin piha. Öinen sade tuoksuu kasvustossa, kostea lämpö höyryää ja ympäristö kutsuu meitä lapsia ulos leikkimään. (Nainen 30 v.)

Miliza Korjuksen kappale *Warum* tuli usein radiosta, kun olin lapsi ja kappaleeseen liittyi mielikuva itsestäni 3–4-vuotiaana poikana kävelemässä metsäpolulla käsi kädessä äidin kanssa suurten honkien keskellä aurinkoisena kesäpäivänä. Mieleen tulee myös pikkusiskon kuolema, kun olin 8-vuotias. Sisko kuoli vuoden ikäisenä. Hautajaisten jälkeen me lapset aloimme leikkiä ja isä tuli humalassa kotiin, vaikka oli luvannut, ettei ryyppää – siihen tavallaan loppui mun lapsuus. (Mies 42 v.)

Levolle laske luojani, armias ole suojani. Iltalaulu. Kun sisko syntyi, äidillä ei enää ollut aikaa minulle. Lohdutin itseäni iltaisin. Tunsin olevani hyvin yksinäinen. Sama yksinäisyys on seurannut minua läpi elämän. Raskaasti askeltava Narvan marssi levyiltä soitettuna pikkuväljen hautajaisissa. Kirkossa tajusin, että tuossa kappaleessa oli kaikki se suru, mitä perheeni historiaan on liittynyt. (Nainen 45 v.)

”Kuilun reunalla” – oman elämän aloittaminen sekä tutun ja turvallisen elämämpiiriin jättäminen. Ydinteema korosti lähtemisen ja jäämisen ambivalenssia, lähtöä vanhempien ja ystävien luota, sekä tärkeiden ihmissuhteiden päättymistä. Kertomukset korostivat yksinäisyyttä, avuttomuutta, ulkopuolisuutta sekä ikävää, kaipausta ja toivoa.

Ydinteemaa leimasi ahdistus ja pelko hallinnan menettämisestä. Kirjoittajat kertoivat kokemuksistaan kaukana kotoa: työstä ja avioliitosta ulkomailla, vaihto-oppilas- ja au pair -vuosista, työn ja opiskelun aloittamisesta vieraalla paikkakunnalla sekä katkeamassa olevista ihmissuhteista. Varttuneemmat kirjoittajat korostivat myös huolta lapsista, pelkoa yksinjäamisestä sekä oman elämän muuttumisesta. Nimesimme teeman ”kuilun reunalla oloksi”, jota karakterisoi epätietoinen odottaminen sekä lähtemisen ja jäämisen ristiriita.

Kuilun reunalla olemisen ydinteema kytkeytyy kasvamisen väistämättömään dialektiikkaan: tapahtumat heittävät ihmistä elämänvaiheesta toiseen, vaikka tämä ei olisikaan siihen valmis. Teema voitaisiin nimetä myös ”transsendenssi-teemaksi”.

Ahdistus, tuska, pelko ja häpeä. Musta, synkkä haava, viha ja raivo. Musiikki palautti mieleen hyvin negatiivisia muistoja teinivuosilta. Jo tehtävän nähtyäni mielessäni alkoi soida Metallica. – ikäviä muistoja joita ei haluaisi muistella vaan unohtaa. Mielessäni alkaa soida Queenin *The Show Must Go On*.

Empty spaces, what are we living for
Abandoned places
I guess we know the score
On and on
Does anybody know...
What we are looking for...
The show must go on
The show must go on, yeah
Inside my heart is breaking
My makeup is flaking
But my smile still stays on... (Mies 29 v.)

Kappale toi mieleeni Johnny Cashin Hurt-biisin, jossa on samanlainen tunnelma – –. Olen sisimmässäni pysynyt samanlaisena ala-asteikäisestä. Olen aina ollut yksinäinen ja todennäköisesti tulen aina olemaan. Minulla on perhe ja ystäviä, mutta en ole vielä koskaan kohdannut ihmistä, joka olisi samanlainen kuin minä. Uskon olevani yksin maailmassa, uskon, ettei koko maailmasta löydy minulle sielunkumppania. Elämäni suurin käännekohta tapahtui silloin, kun tiedostin yksinäisyyteni.

I hurt myself today, to see if I still feel
I focus on the pain
The only thing that's real...
The needle tears a thorn
The old familiar sting
Try to kill it all away
But I remember everything
What I have become
My sweetest friend
Everyone I know
Goes away in the end... (Mies 52 v.)

Yksin huoneessa illan hämärtyessä vieraalla paikkakunnalla opiskelemassa. Tunnen itseni tyhjäksi. Suunta, minne mennä tai mitä tehdä on hukassa. Hiljaisuus pelottaa ja pakottaa pysähtymään. Tunne siitä, ettei mistään jaksaa välittää. Kaipuu, suru luopumisesta ja pelko tulevasta saa lopulta muodon. Kitaran ja musiikin kanssa sitä hiljaa soitellessa improvisoiden ja lopulta biisinä – Pink Floyd: Wish you were here:

Oh how I wish, how I wish you were here
We're like two lost souls swimming in a fishbowl
Year after year... (Nainen 29 v.)

”Kuilun pohjalla” – läheisen kuolema, menetykset ja osattomuus. Ydinteemaan kuuluivat kuolema, turvallisuudentunteen ja elämänsuunnan menettäminen, toiveikkouden katoaminen sekä minuuden menettämisen tuntemukset.

Kertomukset olivat tummanpuhuvaa jatkoa edelliselle ydinteemalle, sillä ne kertoivat alakuloisuudesta, masennuksesta, yksinäisyyttä, tyhjyydestä ja hajoamisentunteista, jotka liittyivät läheisen ihmisen kuolemaan, (ensi)rakkauden loppumiseen, avioeroon, kiusatuksi ja petetyksi tulemiseen, yksinjäämiseen, kodin hajoamiseen, lapsettomuuteen ja vakavaan sairauteen. Syvästi olemassaolomme kytkeytyvä ydinteema liittyi elämän perusrakenteita järkyttäneisiin menetyksiin ja tapahtumiin:

Äidin kuolema ollessani teini-ikäinen. Kuuntelin tuolloin Rolling Stonesin Mother's Little Helperiä – ja vasta myöhemmin tajusin sen (barbituraatteihin viittaavat) sanat:

Things are different today
I head every mother say
Mother needs something to calm her down
And though she's not really ill there is a yellow little pill...
Doctor please, some more of these...
Outside the door she took four more
What a drag is getting old... (Mies 27 v.)

Avioero 30-vuotiaana, jolloin jäin yhtäkkiä yksin kolmen alle kouluikäisen lapsen kanssa. Tuona vaikeana aikana kuuntelin usein iltaisin, lasten mentyä nukkumaan Albinonin Adagiota ja Bachin Airia, jotka auttoivat läpikäymään suruani. (Nainen 42v.)

Muutto Yhdysvaltoihin miehen opiskelun perässä. Voimakasta ahdistusta ja eroajatuksia. Siellä kuitenkin sai alkunsa toinen lapsi, joka pakotti painamaan nämä tunteet alas – ristiriitaiset tunteet puolisoa kohtaan, jota en voi sanoa rakastavani koko sydämestäni –. Haluaisin rakastaa, mutta miksi se on niin vaikeaa. Ongelmani on liika sopeutuminen ja oman tahdon heikkous. Mieleen tulee Rod Stewardin kappale Sailing:

I am sailing, I am sailing, home again, cross the sea
I am sailing, stormy waters to be near you to be free...
Can you hear me, can you hear me,
Through the dark night, far way
I am dying, forever trying
To be with you, who can say... (Nainen 45 v.)

Emansipaatio – suuri muutos ja itsenäistyminen. Viimeinen ydinteema korosti vastuuta omasta elämästä, vapautta tehdä omia ratkaisuja, huolenpitoa läheisistä sekä oman epätäydellisyyden ja traumaattisten kokemusten hyväksymistä osaksi elämää.

Teema kertoo itsenäisyyden saavuttamisesta, riippumattoman elämän aloittamisesta ja vaikeasta ihmissuhteesta tai avioliitosta vapautumisesta. Teemaan liittyvät myös itsestä huolehtiminen, anteeksiantaminen, vääryyksien sovittaminen sekä uusien elämisenmahdollisuuksien ja vaihtoehtojen avautuminen.

Kaikki kertomukset olivat ydinteemojen yhdistelmiä, sillä aineistossa ei ollut ainuttakaan vain yhteen teemaan keskittynyttä kertomusta. Juonellisesti kyse oli selviytymistarinoista, joiden tärkein viesti kuului, että äärimmäisistä vaikeuksista huolimatta selvisin. Käännekohdissa musiikki oli auttanut kirjoittajia tiedostamaan ongelmansa sekä käsittelemään uudella tavalla niihin liittyviä vaikeuksia. Monet kirjoittajat kertoivat myös itse tehneensä omaelämäkerrallisia lauluja.

Käännekohtiin liittyy lähes poikkeuksetta psyykinen "sitominen", jossa musiikkikokemus rauhoittaa ja antaa toivoa sekä oivalluksen siitä, että vaikeat elämäntilanteet ovat hallittavissa. Psykoanalyttiseen teoriaan kuuluvassa sitomistapahtumassa rauhaton psyykinen energia sitoutuu äkisti johonkin musiikkiobjektiin, jolloin ahdistus välittömästi helpottuu. (Ks. Lehtonen 1993;

Rechardt ja Ikonen 1990.) Emansipaatioteema nivoutui aikaisempiin teemoihin ja toimi niiden muodostaman sarjan päättävänä ratkaisuna.

Käänteentekeviin musiikkikokemuksiin liittyi tunnetilan katharsis-kokemus, jossa ahdistus vaihtuu uusien mahdollisuuksien avautumiseen. Sitaatit kertovat asiasta olennaisimman:

Olen täysin rikki, koska suuri rakkauteni on päättynyt. Suuri rakkaus, josta viha, riippuvuus ja mustasukaisuus tekivät helvetin. Tästä huolimatta koen lamaanuttavaa pettymystä ja raivoa. Jossakin taustalla on vielä ajatus siitä, olisiko kannattanut jatkaa. Ajatukset kiertävät kehää, kun radiossa alkaa soida Creamin I Feel Free -kappale. Heristän korviani, sillä tuo vanha kappale iskee tilanteeseeni:

Pap, pap, pap, pa, pap, paa, I feel free (8 x)
... I can walk down the street, there is no one there
Though the pavemen are one huge crowd
I can drive down the road, my eyes don't see
Though my minds wants to cry out loud...
I feel free, I feel free ... (Mies 28 v.)

Tuhoavasta ihmissuhteesta vapautuminen, vanhan jättäminen ja uuden alku. Tajusin, miten lapsuuteni riippuvuus oli myrkyttänyt ihmissuhteeni ja ettei enää tarvitse tehdä samoja virheitä. (Mies 48.)

Hootersin kappale, Hundred Miles (500 Hundred Miles). Sanat eivät muistu mieleen, vain melodia. Kuulin kappaleen radiosta kun lähdin opiskelemaan 650 kilometrin päähän. Kappale teki kaikesta levottomuudesta ja jännityksestä mitättömän ja oloni oli levollinen ja rauhallinen, sillä tiesin tehneeni elämäni suurimman ja parhaimman päätöksen. Kuullessani kappaleen saan siitä vieläkin kylmiä väreitä –.

Opin, että joskus pitää oikeasti pysähtyä ja miettiä, kuka olen, mitä haluan, miksi ja miten, jotta voi päästä eteenpäin. Opin myös, että joskus pitää lähteä kauas voidakseen katsoa itsensä sisään.

If you miss train I am on
You can hear the whistle blow
A hundred miles,
A hundred miles (4 x)
Lord I'm one, I'm two, I'm three, I'm four
Lord I'm 500 miles from home
500 hundred miles (4 x)
Lord I'm 500 miles from my home. (Nainen 25 v.)

Jungin (1991 [1964]) mukaan kyse on ”synkronisuuden kokemuksesta”, jossa traumaattiset ongelmat saavat ratkaisunsa enemmänkin sattuman (radiossa yllättäen soiva kappale) kuin tietoisien ponnistelun kautta. Kyse on ”tiedostamattomasta virittymisestä”, jossa ihminen etsii niin intensiivisesti ratkaisua ongelmaansa, että jokin satunnaiselta vaikuttava, mutta assosiativisesti asiaan liittyvä havainto hälventää ahdistuksen ja antaa kuulijalle vaikutelman siitä, että laulu kertoo hänen elämästään. (Ks. Lehtonen ja Niemelä 1997.)

Musiikki on lohduttava transitionaaliobjekti (ks. Winnicott 1966; 1971), joka etäännyttää traumaattiset kokemukset symbolisen etäisyyden päähän, jolloin niiden käsittely helpottuu. Rackerin (1951) mukaan musiikki suoja surumieli-

syöttä, yksinäisyyttä ja ahdistusta vastaan sekä antaa voimaa epämieluisien tunnetilojen ja elämäntapahtumien kohtaamiseen. Musiikki vähentää vastarintaa ja puolustusta sekä muokkaa psyykeä vastaanottavaisemmaksi musiikin tiedostamattomille merkityksille, joista osa on kielellisen ilmaisun tavoittamattomissa. (Lehtonen 2011, 79–82.)

Elämämme ”soundtrack” rakentuu voimaannuttavista kappaleista, jotka kytkeytyvät tärkeisiin elämäkokemuksiin, joihin liittyvät tunteet ja tunnelmat musiikki tavoittaa hyvin autenttisine. Tärkeät kappaleet muodostavat merkitysverkoston, johon kuuluu tärkeitä ihmisiä, vuorovaikutustilanteita, elämyksiä ja muitakin asioita, joista musiikki muistuttaa. Tarastin (2003, 175) mukaan juuri musiikin antropomorfinisuus (ihmisenkaltaisuus) on syy siihen, että kuulijan on helppo identifioitua sen teemojen ja melodioiden kohtaloihin.

Tarastin (1978) mukaan musiikkia ja myyttejä yhdistää se, että molempien avoimista muodoista puuttuu jotakin, jonka kuulija sijoittaa niihin. Prosessissa kuulijasta tulee hiljainen orkesteri, joka jäsentää musiikin luomien visioiden avulla omia tunteitaan. Aineistomme koostui lähes poikkeuksetta lauluista, joiden kerrontaan on helppo samastua ja kokea sanoitusten kielikuvat omakseen. Laulut yhdistävät sanallisen ja sanattoman, sillä sanoituksen kielikuvat ja niitä kehystävä musiikki aktivoi koko ajan tiedostamattomia muisti- ja mielikuviamme. Tärkeät laulut kuljettavat meitä läpi elämän lapsuudesta vanhuuteen, koska ymmärrämme niiden kertomaa oman elämäkokemustemme kautta.

Kertomusten ”sielunmaisemat” olivat täynnä masennuksen ja melankolian symboliikkaa:

– – pimeys, tyhjyys, sankka sumu, jonka keskellä ei näe eteenpäin – – vasta jälkeensä päin tajusin, että musiikki katosi elämästäni melkein kahdeksi vuodeksi – –. (Nainen 24 v.)

– – suihkulähteen solina kaupungintalon puistossa pimeänä lokakuun iltana. Olen valtavan yksinäinen ja irrallinen. Juon viiniä ja katselen, miten vesipisarat kimmeltävät katulampun kalpeassa valossa – –. (Nainen 26 v.)

– – ulkona on viilee, kalsee kevätilma, ei vielä lehtiä puissa – –. (Mies 28 v.)

Päällimmäisenä tulee mieleen kylmä lokakuun aamu, tuulee ja kuolleet lehdet lentävät viimassa. – –. (Nainen 32 v.)

Mielikuva hyvin valottomasta ja kylmästä talvipäivästä. Aika on tasaisen valotonta, harmaata ja tuskaista – –. (Nainen 27 v.)

Seison kirkkosillalla ja katselen höyryävän hengitykseni läpi, miten musta vesi koettaa uurttaa väylää puolittain jäätyneeseen uomaan – –. (Nainen 34 v.)

Muistikuvissa tunteita kuvattiin luonnon, vuodenaikojen, puiden ja kasvien, sekä valon ja lämpötilan metaforia käyttämällä. Monet kertomukset muistuttivatkin laulujen sanoituksia, sillä myös laulut kertovat hyvin samanlaisista ko-

kemuksista. Tässä suhteessa yleisön rakastamat lauluntekijät antavat kuulijoille näkökulmia omaan elämäänsä, johon kuulijat samastuvat ja joiden avulla he jäsentävät omia kokemuksiaan.

Musiikki muodostaa loputtoman kokoelman sitomiskohteita, sillä on vaikea löytää ongelmaa, josta ei olisi tehty laulua. Kuulija tarvitsee vain oikeaa asennetta kuunnella musiikin kerrontaa. Tällainen kyky ei ole itsestäänselvä, sillä defenssit (psykyen suojaimekanismit) eivät suosi spontaaneja musiikkikokemuksia, joita kohtaan tunnettu vastarinta ilmenee esimerkiksi musiikin älyllistämisenä, joka estää kuulijaa tavoittamasta musiikin emotionaalista syvätasoa.

Valitettavasti myös suomalainen musiikkikasvatus on jo aiemmin perustunut rationalismiin, joka on tietoa, taitoa ja teoriaa korostaessaan sivuuttanut vähempiarvoisena pidetyt tunteet. Rationaaliseen musiikkikäsitelmään pohjautuvassa musiikkikasvatuksessa ei ole täysin tajuttu musiikkiin luonnostaan kuuluvan ”irrationaalisuuden” merkitystä. (Ks. Lehtonen 2004; Lehtonen ja Juvonen 2009, 58–74.) Elämäkertomusaineistomme viittasi selvästi siihen, että juuri musiikin luova ”irrationaalisuus” vapautti ongelmien ratkaisemiseen tarvittavan ”psykykkisen energian”.

Musiikki antaa taiteellisen purkautumisväylän kaoottiselle psykykkiselle energialle. Se on voimakkaiden tunteiden kieli, joka tuo ”jumiutuneeseen” elämään uutta merkitystä, uudistaa identiteettiä ja avaa uusia mahdollisuuksia. Musiikki vahvistaa psykyken rakenteita auttamalla käsittelemään traumaattisia kokemuksia ilman tuskaa ja ahdistusta.

Säveltäjäelämäkertoja lukiessa voi huomata, miten monet säveltäjät ovat työskennelleet kuin hengen hädässä ”sisäisen pakon” ohjaamana yrittäessään löytää musiikista ratkaisua vaikeuksiinsa. Kuulijan kohdalla prosessi käänteinen, sillä kriisiin joutunut ihminen etsii kuulemastaan musiikista sellaista kerrontaa ja ilmaisuja, joita käyttämällä hän voi muokata ja järjestellä sekavia mielensisältöjään rauhoittaviksi kokemuksiksi. Ilmiötä on psykoanalyttisessä musiikkipsykologiassa nimitetty ”regressioksi minän palveluksessa”, vaikka osuvampaa olisi puhua musiikin kyvystä sitoa kaoottista psykykistä energiaa suuntaamalla se ja eheytyksen ja luovuuden palvelukseen.

Kokemukset toistuvat ja taakse jäänyt löytyy edestä

Ydinteemat muodostivat juonirakenteita, joissa aikuisuuden kriisit aktivoivat muistoja lapsuuden ja nuoruuden vastaavista kokemuksista. Lapsen syntymä toi elävästi mieleen omat lapsuudenmuistot, koulun aloittamisen ja alakoulun tapahtumat. Vaikka itse tapahtumat olivat erilaisia, muistuttivat niihin liittyvät tunteet toisiaan. Tästä syystä koemme *deja vu* -kokemuksia, jotka saavat meidät tuntemaan, että kokeneet saman tilanteen joskus aikaisemminkin. Samat ydinteemat toistuivat elämän kulkiessa kriisien ja tasapainoisempien vaiheiden epäsäännöllisessä ristiaallokossa, jonka keskiöön nousi elämänhallinta.

Tärkeän ihmissuhteen menettäminen toi mieleen lapsuuden ja nuoruuden menetykset, yksinäisyyden ja hylätyksi tulemisen. Avioero palautti mieleen vanhempien avio-ongelmat ja läheisen kuolema muistutti aikaisemmista kuolemantapauksista. Vaikeimmat ongelmat sijoittuivan elämän herkimpiin vaiheisiin: lapsuuteen ja nuoruuteen, jolloin asiat koetaan ensimmäistä kertaa. Varhaiset kokemukset ovat voimakkaita myös siksi, ettei lapsilla tai nuorilla ole riittävää kypsyyttä tiedostaa ja käsitellä vaikeuksiaan.

Raskain kriisivaihe sijoittui nuoreen aikuisuuteen (ikävuosiin 19–29), jota hallitsivat elämänsuuntaan, elämänvalintoihin, identiteettiin, itsenäistymiseen ja parisuhteeseen liittyvät ongelmat. On valitettavaa, että nuori aikuisuus on tutkimuskohteena jäänyt murrosiän varjoon. On totta, että murrosikää karakterisoivat voimakkaat tunteet, joilla ei kuitenkaan ole samaa ratkaisevaa merkitystä kuin aikuisuuden kynnyksellä tehdyillä valinnoilla, jotka vaikuttavat hyvin kokonaisvaltaisesti myöhemmän elämän onnistumiseen. Aikuisuuden virstanpylväitä olivat rakkaus ja rakastuminen, lasten syntymä, avioero, avio-ongelmat sekä läheisten sairaudet ja kuolema.

Myös yksinäisyys ja elämän muikin tasapainottomuus korostuivat, sillä kertomusten ihminen tuntui olevan ihmissuhteistaan ja ystävistään huolimatta yksin. Myös elämän ikuinen ambivalenssi oli esillä, sillä rakastaminen merkitsi onnentunteiden ohella myös menettämisen uhkaa sekä riippuvuuden, omistamisen ja mustasukkaisuuden tuhoavia mahdollisuuksia. Aineiston keskeiset eksistentiaaliset teemat käsittelivät ihmisen yksinäisyyttä, ahdistavaa odotusta sekä epävarmuutta siitä, ettei mikään ole ikuista.

Sama musiikki vaikutti eri elämänvaiheissa samalla tavalla, sillä lapsuudessa lohtua tuonut musiikki lohdutti myös myöhemmin. Kyse on onnistuneen sitomisen toistumisesta sekä musiikin transitionaali-merkityksestä (Winnicott 1966; 1971). Aikaisemmin sitomiseen käytettyyn musiikkiin oli varastoitunut psyykkistä energiaa, joka voitiin mobilisoida myöhemminkin. Tutut kappaleet nousivat esille uusissa tilanteissa, jolloin ne lohduttivat samaan tapaan kuin aikaisemminkin.

Musiikkikasvatuksen näkökulmasta tutkimus kiinnittää huomiota siihen tapaan, miten monin tavoin musiikki kietoutuu todelliseen elämään (ks. Willis 1978), jolloin se aktivoi mielikuvitusta, joka antaa välineitä kriisien luovaan käsittelyyn. Lehtosen (2007, 21) mukaan musiikkikasvatuksen erityinen arvo on siinä, että se tasapainottaa tunne-elämää ja antaa erinomaiset välineet ongelmien psyykkiseen käsittelyyn. Merkittävät musiikkikokemukset vahvistavat olemassaoloamme ja kantavat meitä läpi alati uusiutuvien elämänkriisien. Musiikki toimii mielikuvituksen maaperällä, joka sijaitsee havainnon, muistin, ideoiden, tunteiden ja metaforien risteyksessä. (Taneli 2012, 147.)

Musiikin ainutlaatuisuus sekä ahdistuksen ilmentäjänä että helpottajana auttaa irtautumaan ahdistavista kokemuksista eheyttävien muistojen ja mielikuvien avulla. Tästä syystä musiikki tulisikin entistä enemmän nähdä terapeuttisena oppiaineena, jonka tavoitteena on elinikäisen musiikkisuhteen luominen, jonka tasapainottava merkitys kulkeet läpi elämän lapsuudesta vanhuuteen.

Lopuksi voidaan esittää kysymyksiä, siitä, miten tutkimukseen valittu kappale vaikutti kertomusten karaktääriin. Surullinen *Nothing Else Matters* näyttikin odotetusti aktivoivan etupäässä surullisia ja traagisia muistikuvia, jotka lähes poikkeuksetta liittyivät vastoinkäymisten kanssa käytyyn kamppailuun. Lehtonen on toki kokeillut tehtävässä muutakin musiikkia, joka on synnyttänyt jossakin määrin tästä aineistosta poikkeavia muistikuvia. Myös laulujen sanat toimivat muistiankkureina ja vetävät kuulijat mukaansa. Tästä syystä olemme käyttäneet muisti- ja mielikuvien virittämiseen pääsääntöisesti instrumentaalimusiikkia, jolla ei ole muistikuvia ohjaavaa verbaalista sisältöä.

Terapiamusiiikki on yleensä tarkoitettu elämän varjopuolen lähestymiseen. Tästä syystä kokeilussa ei käytetty kevyttä tai iloista musiikkia, joka voisi olla mielenkiintoinen tutkimuskohde. Kappaleet eroavat toisistaan myös siinä, että jotkin niistä synnyttävät luonnostaan runsaasti muisti- ja mielikuvia, kun taas toisiin niitä liittyy huomattavasti vähemmän. Myös sillä, onko kappale ennestään tuttu, tuntuu olevan merkitystä. Tuntematon kappale jättää helposti kuulijan kylmäksi, kun taas tuttuun kappaleeseen saattaa liittyä paljon arkipäiväisiä muistoja. Tutkimuksessa käytetyn kappaleen Metallica-versio oli tuttu melkein kaikille, mutta tuntemattomampi Apocalyptica-versio antoi kappaleelle uudenslaisia merkityksiä, jossa oli samaan aikaan jotakin tuttua ja jotakin uutta.

Aineistomme pohjautui osittain myös intertekstuaalisuuteen, sillä käyttämämme kappaleen tarkoitus oli tuoda esille muita kappaleita, jotka toimivat tärkeiden kokemusten muistiankkureina. Huomio kiinnittyy myös siihen, että instrumentaalikappaleen mieleen tuoma musiikki koostui lähes poikkeuksetta lauluista, joiden sanoituksella tuntui olevan erityismerkitys muisti- ja mielikuvien synnyssä. Myös laulujen esittäjät toimivat tietynlaisina ”sijaiskertojina”, joka lauluissaan esittivät tapahtumia ja asioita, joita kuulija ei osannut ajatella tai ilmaista sanoilla, jolloin kuulijalle syntyi samastumisen kautta äkillinen oivallus ongelmansa ratkaisusta.

Lopuksi voidaan kysyä, millaiseksi aineisto olisi muodostunut, jos kohdeyhmäksi olisi valittu syrjäytyneitä ihmisiä. Olisiko aineisto tässäkin tapauksessa koostunut selviytymistarinoista, vai olisiko kertomusten pohjaväri muuttunut tummemmaksi. Olisi kiinnostavaa kerätä vastaavaa aineistoa esimerkiksi vankilasta tai psykiatrisesta hoitolaitoksesta.

Lähteet

- Airaksinen, Eija, Åke Wahlin, Maria Larsson ja Yvonne Forsell. 2006. Cognitive and social functioning in recovery from depression: results from a population-based three-year follow-up. *Journal of affective disorders* 96 (1–2): 107–110.
- Alasuutari, Pertti. 1994. *Laadullinen tutkimus*. Tampere: Vastapaino.

- Amir, Dorit. 1996. Experiencing music therapy: meaningful moments in music therapy process. Teoksessa *Qualitative music therapy research: beginning dialogues*. Toim. Mechtild Langenberg, Kenneth Aigen ja Jörg Frommer. Gilsum, NH: Barcelona Publishers. 109–130.
- Apocalyptic. 2006. *Nothing else matters*. Säv. James Hetfield ja Lars Ulrich. Sov. Eicca Toppinen. Äänitetty 1998. Inquisition symphony. Millbrooks studio, Helsinki. Mercury/Polygram 558 300-9. Kokoomajulkaisu Amplified: A decade of reinventing the cello. Universal 06024 9840335 8.
- Aristoteles. 2012 [s.d.]. *Runousoppi*. Suom. Paavo Hohti. Helsinki: Gaudeamus.
- Bolger, Niall, Angelina Davis ja Eshkol Rafaeli. 2003. Diary methods: capturing life as it is lived. *Annual review of psychology* 54: 579–616.
- Dewey, John. 2012 [1929]. *Filosofian uudistaminen*. Tampere: Vastapaino.
- Fludernik, Monika. 2003. Natural narratology and cognitive parameters. Teoksessa *Narrative theory and the cognitive sciences*. Toim. David Herman. Stanford: CSLI. 243–267.
- Freeman, Cathy. 1999. The crystallizing experience: a study of musical precocity. *Gifted child quarterly* 43 (2): 75–84.
- van Goethem, Annelies ja John Sloboda. 2011. The functions of music for affect regulation. *Musicae scientiae* 15 (2): 208–228.
- Harling Stalker, Lynda. 2009. A tale of two narratives: ontological and epistemological narratives. *Narrative inquiry* 19 (2): 219–232.
- Huhtanen, Kaija. 2004. *Pianistista soitonopettajaksi: tarinat naisten kokemusten merkityksellistäjänä*. Studia Musica 22. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Hyvärinen, Matti, Lars-Christer Hydén, Marja Saarenheimo ja Maria Tamboukou. 2010. Beyond narrative coherence: An introduction. Teoksessa *Beyond narrative coherence*. Toim. Matti Hyvärinen ym. Amsterdam: John Benjamins. 1–15.
- Josselson, Ruthellen. 1995. Imagining the real: empathy, narrative and dialogic self. Teoksessa *Interpreting experience*. Toim. Ruthellen Josselson ja Amia Lieblich. Thousand Oaks, CA: Sage. 27–44.
- Jung, Carl Gustav. 1991 [1964]. *Symbolit: piilotajunnan kieli*. Helsinki: Otava.
- Juslin, Patrik, Simon Liljeström, Daniel Västfjäll, Gonçalo Barradas ja Ana Silva. 2008. An experience sampling study of emotional reactions to music: listener, music, and situation. *Emotion* 8 (5): 668–683.
- Juslin, Patrik ja Renee Timmers. 2010. Expression and communication of emotion in music performance. Teoksessa *Handbook of music and emotion: theory, research, applications*. Toim. Patrik Juslin ja John Sloboda. Oxford: Oxford University Press. 453–489.
- Kallio, Minna. 2005. *Ajatus kuvasta: kuvan merkityksen pohdintaa kasvatuksen kontekstissa*. Väitöskirja. Helsingin yliopiston käyttäytymistieteellisen tiedekunnan tutkimuksia: 262. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Klein, Melanie. 1935. A contribution to the psychogenesis of manic-depressive states. *International journal of psychoanalysis* 16: 145–174.
- Kőváry, Zoltán. 2011. Psychobiography as a method. The revival of studying lives: new perspectives in personality and creativity research. *Europe's journal of psychology* 7 (4): 739–777. DOI: 10.5964/ejop.v7i4.162.
- Lamont, Alexandra ja Rebecca Webb. 2010. Short- and long-term musical preferences: what makes a favourite piece of music? *Psychology of music* 38 (2): 222–241.
- Lehtonen, Kimmo. 1988. *Musiikin ja psykoterapian suhteesta*. Psychiatria Fennica 79. Helsinki: Psykiatrian tutkimussäätiö.
- Lehtonen, Kimmo. 1993. *Musiikki sitomisen välineenä*. Psychiatria Fennica 106. Helsinki: Psykiatrian tutkimussäätiö.

- Lehtonen, Kimmo. 2004. *Maankorvessa kulkevi...: johdatus postmoderniin musiikkipe-dagogiikkaan*. Turun yliopiston kasvatustieteiden laitoksen julkaisuja 73. Turku: Tu-run yliopisto.
- Lehtonen, Kimmo. 2007. Musiikki kasvun voimavarana. Teoksessa *Musiikin symboliset ulottuvuudet*. Toim. Kimmo Lehtonen. Helsinki: Suomen musiikkiterapiayhdistys ry. 21–24.
- Lehtonen, Kimmo. 2011. Musiikki ja mielikuvat. Teoksessa *Ihminen ja musiikki: musiikil-lisen vuorovaikutuksen ulottuvuuksia*. Toim. Liisa-Maria Lilja-Viherlampi. Turun am-mattikorkeakoulun oppimateriaaleja 57. Turku: Turun ammattikorkeakoulu. 71–94.
- Lehtonen, Kimmo ja Antti Juvonen. 2009. Musiikkikasvatuksen pitkä tie taidemusiikin ylivallasta moniarvoisuuteen. *Musiikkikasvatus* 12 (2): 58–74.
- Lehtonen, Kimmo ja Merja Niemelä. 1997. *Kielikuvista mielikuviiin: musiikin monikerrok-sisen kerronnallisuuden tarkastelua esimerkkiaineistona psykiatristen potilaiden tär-keäksi kokemaksi musiikki*. Turun yliopiston kasvatustieteiden tiedekunta A 177. Turku: Turun yliopisto.
- Lin, Mei-Feng, Mei-Chi Hsu, Hsiu-Ju Chang, Yu-Yun Hsu, Mei-Hsien Chou ja Paul Crawford. 2010. Pivotal moments and changes in the Bonny method of guided imagery and music for patients with depression. *Journal of clinical nursing* 19 (7–8): 1139–1148.
- Lukinsky, Joseph. 1995. Reflektiivinen vetäytyminen päiväkirjan avulla. Teoksessa *Uu-distava oppiminen: kriittinen reflektio aikuiskoulutuksessa*. Toim. Jack Mezirow ym. Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskuksen oppimateriaaleja 23. Lahti: Helsingin yliopisto. 233–256.
- May, Vanessa. 2001. *Lone motherhood in Finnish women's life stories: creating meaning in a narrative context*. Åbo: Åbo Akademi.
- North, Adrian, David Hargreaves ja Jon Hargreaves. 2004. Uses of music in everyday life. *Music perception* 22 (1): 41–77.
- Orr, Penelope. 2007. Art therapy with children after a disaster: a content analysis. *The arts in psychotherapy* 34 (4): 350–361.
- Pickard, Angela ja Richard Bailey. 2009. Crystallising experiences among young elite dancers. *Sport, education and society* 14 (2): 165–181.
- Prince, Gerald. 1987. *A grammar of stories*. The Hague: Mouton.
- Progoff, Ira. 1973a. *Jung, synchronicity, and human destiny: C. G. Jung's theory of mean-ingful coincidence*. New York: Julian.
- Progoff, Ira. 1973b. *The symbolic and the real: a new psychological approach to the fuller experience of personal existence*. New York: McGraw-Hill.
- Progoff, Ira. 1975. *At a journal workshop*. New York: Dialogue House Library.
- Progoff, Ira. 1980. *The practice of process meditation*. New York: Dialogue House Li-brary.
- Racker, Heinrich. 1951. Contribution to psychoanalysis of music. *American imago* 8 (2): 129–163.
- Rechardt, Eero ja Pentti Ikonen. 1990. *Sitominen psyykkisessä tapahtumassa*. Psychiatria Fennica 26. Helsinki: Psykiatrian tutkimussäätiö.
- Saarikallio, Suvi. 2008. Music in mood regulation: initial scale development. *Musicae scientiae* 12 (2): 291–309.
- Schafer, Thomas, Arun Tipandjan ja Peter Sedlmeier. 2012. The functions of music and their relationship to music preference in India and Germany. *International journal of psychology* 47 (5): 370–380.
- Sloboda, John. 2008. Science and music: the ear of the beholder. *Nature* 454 (7200): 32–33.
- Sloboda, John. 2010. Music in everyday life: the role of emotions. Teoksessa *Handbook of music and emotion: theory, research, applications*. Toim. Patrik Juslin ja John Slo-boda. Oxford: Oxford University Press. 493–515.

- Taneli, Matti. 2012. *Kasvatus on kasvamaan saattamista: kasvatusfilosofinen tutkimus J. A. Hollon sivistyskasvatusajattelusta*. Väitöskirja. Annales Universitatis Turkuensis C 351. Turku: Turun yliopisto.
- Tarasti, Eero. 1978. *Myth and music*. Väitöskirja. Acta Musicologica Fennica 11. Helsinki: Suomen musiikkiteollinen seura.
- Tarasti, Eero. 2003. *Musiikin todellisuudet: säveltaiteen ensyklopedia*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Thiele, Claudia, Anton-Rupert Laireiter ja Urs Baumann. 2002. Deutschsprachige Tagebuchverfahren in Klinischer Psychologie und Psychotherapie. *Zeitschrift für klinische Psychologie und Psychotherapie* 31 (3): 178–193.
- Thoma, Myriam, Stefan Ryf, Changiz Mohiyeddini, Ulrike Ehlert ja Urs Nater. 2012. Emotion regulation through listening to music in everyday situations. *Cognition & emotion* 26 (3): 550–560.
- Thoma, Myriam, Urte Scholtz, Ulrike Ehlert ja Urs Nater. 2011. Listening to music and physiological and psychological functioning: the mediating role of emotion regulation and stress reactivity. *Psychology & health* 27 (2): 1–15.
- Vieillard, Sandrine, Mathieu Roy ja Isabelle Peretz. 2012. Expressiveness in musical emotions. *Psychological research* 76 (5): 641–653.
- Vuoskoski, Jonna ja Tuomas Eerola. 2012. Can sad music really make you sad? Indirect measures of affective states induced by music and autobiographical memories. *Psychology of aesthetics, creativity and the arts* 6 (3): 204–213.
- Willis, Paul. 1978. *Profane culture*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Winnicott, Donald. 1966. The location of the cultural experience. *International journal of psychoanalysis* 48 (3): 368–372.
- Winnicott, Donald. 1971. *Playing and reality*. Harmondsworth: Penguin Books.

Integrative musical memories as a part of a lifestory

When we explore the meanings of music education we often refer to the intrinsic value of music as part of civilization and culture. At the same time, music also has strong instrumental value as it offers us harmonization of cultural experiences through memories and mental images, which, throughout our lives, remind us of experiences, interaction relationships, and people important to us. The meaningful musical experiences create a personal “soundtrack”, which contains meaningful music and musical experiences, tightly connected to our most important memories.

These experiences are tightly bound to our identity. Important musical experiences follow us from early childhood to old age. For example, children’s songs can reach forgotten memories of the elderly with memory disorders, and improve their quality of life and strengthen their feeling of coherence. Our narrative study is based on 198 stories (227 pages) of respondents’ most meaningful life experiences and music connected to them. The participants were students of higher education in educational sciences, sociology, nursing, music education and music therapy. The core themes of the lifestories were analysed through a narrative method. The stories told about many changes in human growth, characterized by a variation of smooth and traumatic periods. The re-

sults reveal that music has helped most of the participants in solving their problems and in working through their difficult and traumatic life situations.

Kirjoittajista KT Kimmo Lehtonen (kimleh@utu.fi) on Turun yliopiston opettajankoulutuslaitoksen taidekasvatuksen professori, FT Antti Juvonen (antti.juvonen@uef.fi) Itä-Suomen yliopiston Savonlinnan kampuksen soveltavan kasvatustieteen professori ja FT Heikki Ruismäki (heikki.ruismaki@helsinki.fi) Helsingin yliopiston opettajankoulutuslaitoksen taito- ja taideaineiden didaktiikan professori.

Viisijakoisuus suomalaisuussymbolina suomalaisessa virsikirjassa 1800-luvulla

Marianne Ahmaoja

Suomalaisen virsikirjan uusiminen, kansallisen identiteetin suurhanke

Suomen siirtyminen osaksi Venäjää loi pohjan kansallisen Suomen kehittämiseksi. Suomessakin huomattiin, että tulevaisuus kannatti rakentaa oman kielen, kulttuurin ja sivistyksen varaan. Yhteinen oma kieli lähensi sivistyneistöä ja rahvasta ja herätti sivistyneistössä halun työskennellä rahvaan, oman maan ja kansan hyväksi. Venäjän keisari puolestaan pyrki pitämään kirkon ja papiston lähellä, sillä Suomessa papit olivat virkamiehiä, jotka hoitivat kuntien hallintoa ja johdattivat rahvasta. Venäjä pyrki osoittamaan niin suomalaisille kuin ruotsalaisillekin, että Suomen asiat olivat vähintään yhtä hyvin kuin Ruotsin valan aikana eikä valtauskonnosta ortodoksisuudesta poikkeaminen ollut laajassa Venäjän keisarikunnassa uutta. Kun luterilaisen valtiokirkon ja uuden hallitsijan tavoitteet niveltäivät yhteen, Suomi sai pitää luterilaisen uskontonsa, juhlia uskonpuhdistuksen riemujuhluvuotta 1817, laatia kirkkolain ja aloittaa kirkollisten kirjojen uudistamisen 1817. Tarvittiin kuitenkin kolme komiteaa ennen kuin uudistetun virsikirjan tekstit oli saatu sivistyneistön hengellisiä, kulttuurisia ja kielellisiä tarpeita vastaavaan muotoon. (Niemi 1954, 30, 170; Haapalainen, Lempiäinen, Pajamo ja Suokunnas 1988, 70–73; Heininen ja Heikkilä 1997, 161–165; Klinge 1997, 47; Vainio ja Savolainen 2006, 69–70.)

Lähes koko vuosisadan kesken olleen virsikirjauudistuksen loppuun saatamista halusi ensisijaisesti juuri kansallisen herätyksen kokenut sivistyneistö, joka vaati kielen ja tyylin uudistamista ja yhtenäistämistä sekä käyttökelvottomien virsien poistamista ja uusien virsien lisäämistä virsikirjaan. Esikuvaksi nostettiin ruotsalainen Wallinin virsikirja (*Den svenska psalmboken* 1819). Mutta virsikirjan uudistaminen ei onnistunut ennen kuin oli päästy yksimielisyyteen, mitä murteita yhteisen suomen kielen pohjana käytetään. Tämä puolestaan oli mahdollista vasta, kun Kalevala oli ilmestynyt ja sen myötä itämurteet olivat tehneet läpimurtonsa. Vuosisadan alkupuolella uudistuksen pääpaino oli siis nimenomaan kielellisessä ja uskonnollisessa uudistamisessa. Sama kielellisyyden painotus näkyi oikeastaan läpi vuosisadan, kun virsikirjakomiteatyössä vaikuttivat niin Johan Ludvig Runeberg, Zachris Topelius kuin Elias Lönnrotkin. (Hallio 1928, 6, 11, 18–19, 25, 131–133, 147; Niemi 1954, 10–14, 30–32, 170; Pajamo ja Tuppurainen 2004, 229–230; Vainio ja Savolainen 2006, 72.)¹ Kielellisyyden painotus näkyi myös Julius Krohnin teoksessa *Suomalaisen Virsikirjan historia*

(1880), jossa varsin tarkkaan selvitetään suomalaisen virsikirjan siihenastista historiaa, sen saamia vaikutteita ja virsien kieltä. Siinä myös esimerkein puolustetaan virsien kielellistä uudistamista.

Virsikirjauudistus voidaankin nähdä osana sivistyneistön Suomi-projektia, kansallisen itsenäisyyden ja omaleimaisuuden rakentamista. Rahvas ja herätysliikkeet puolestaan vastustivat sitkeästi virsikirjan uudistamista, vaikka saattoivat tukeakin kansallista herätystä. He halusivat säilyttää virsien vanhahtavan kielen perinteeseen vedoten. Keskustelu oli vilkasta, sillä ajan kulttuuri oli hyvin kirkollinen. Virsikirja oli voimakas vaikuttaja ja myös kansan eri kerroksien yhdistäjä, sillä sitä käyttivät vanhoillinen kansa ja herätysliikkeet siinä missä sivistyneistö ja johtajatkin. Elias Lönnrot toimikin näiden varsin vastakkaisten suuntien välissä pyrkien kaikkia tyydyttävän virsikirjan aikaan saamiseen. (Niemi 1954, 28–29, 33, 40–42, 54–55, 153, 157, 160, 172; Vapaavuori 1997, 107–117; Laitinen 2003, 17–18; Pajamo ja Tuppurainen, 2004, 230.)²

Suomalaisten vaikutteiden ja sävelmien tulosta virsisävelmistöön

Vaikka arkkipiispa Jakob Tengström ymmärsi virsien olevan tekstin ja sävelmän muodostama kokonaisuus, hänen johtamansa ensimmäinen virsikirjakomitea (1817–1832) ei etsinyt uusia sävelmiä sen enempää muista maista kuin Suomestakaan. Suomalaisen virsikirjan sävelmistön uudistaminen tuli ajankohtaiseksi vasta vuosisadan loppupuolella, kun uusi virsikirja todella alkoi muotoutua eivätkä vanhat Nordlundin koraalikirjan (1850), vuonna 1702 painetusta virsisävelmistöstä käsin kirjoitettujen kopioitten ja vanhan ruotsalaisen koraalivirsikirjan (1697) sävelmät enää sopineet uusittuihin virsiin.³ Rudolf Lagi oli sävelmien keruussa todennut suomalaisten kansantoisintojen olevan niin toisistaan poikkeavia ja paikallisesti tunnettuja, ettei niiden varassa ollut mahdollista koota virsisävelmistöä. Lopulta hän päätti koota virsikirjan sävelmistön

¹ Tämä ehkä selittää myös sen, että kaikissa 1800-luvun virsikirjakomiteoissa oli voimakkaasti edustettuna suomen kielen osaaminen. Tengströmin komiteassa hänen itsensä lisäksi suomen kielen taitajia olivat B. J. Ignatius, J. A. Cleve ja Gustaf Renvall. (Hallio 1928, 11.)

² Suuret kiitokset artikkelin vertaisarvioijille asiaa eteenpäin vieneistä ja asian-tuntevista kommentaiteista.

³ Liitteenä 1 on taulukko, johon on numeroin merkitty virsikirjauudistuksen eteneminen eri vaiheitten ja eri soinnutustyylien mukaisesti kohti 1903 saavutettua lopputulosta. Taulukosta havaitaan, että 1800-luvun alkupuolella painopiste oli virsien teksteissä ja kielessä. Vasta vuosisadan loppupuolella huomiota kiinnitettiin erityisesti sävelmistöön sekä erotettiin toisistaan koraalikirja, koraalivirsikirja ja virsikirja. Virsikirja tarkoittaa pelkkien virsitekstien kokoelmaa. Koraalivirsikirjassa teksteihin on lisätty yksiääninen melodia. Koraalikirja puolestaan sisältää melodian lisäksi myös yleensä neliäänisen soinnutuksen jokaiselle sävelmälle. Tekstin sisältyminen koraalikirjaan ei kuitenkaan ole välttämätöntä. Faltinin koraalikirjan erilaisista laitoksista teksti ei sisälly yhteenkään.

saksalaisista ydinkoraaleista, jotka olivat tunnettuja luterilaisissa kirkoissa maasta riippumatta. Hannu Vapaavuoren (1997) mukaan Lagin ratkaisu heijastelee ruotsinmielisten ajattelua: Suomen oli seurattava tarkkaan yleiseurooppalaista perintöä, mikäli sen henkistä kulttuuria haluttiin kehittää ja saavuttaa vanhempien sivistyskansojen kehityksen taso. Tämä vaikuttaisi olleen sopusoinnussa suomalaisen luterilaisen kirkon perinteitten ja painotusten, mutta myös pietarilaisen sivistyneistön harrastaman herätyskristillisyyden ja ajan poliittisen hengen kanssa. (Hallio 1928, 27; Vapaavuori 1997, 292, 297, 301; Heininen ja Heikkilä 1997, 164; Pajamo ja Tuppurainen, 2004, 233–234.)

Suomalaisen virsikirjan sävelmistö koostuikin tuolloin pääasiassa ulkomaisista sävelmistä, vaikka kansansävelmät olivat jo 1800-luvun lopulla tunnettuja, Erik August Hagfors esitti niiden ottamista virsikirjaan ja ne saivat tukea myös Lönnrotilta. (Hallio 1928, 27–28; Pajamo 1987, 7; Pajamo ja Tuppurainen, 2004, 259; Pajamo 2006, 207–210; Vainio 2006, 95–96.)⁴ Ero virsisävelmän ja hengellisen laulun välillä koettiin silti vielä liian suureksi. Vapaavuori (1997) huomauttaa kuitenkin, että D. H. Kukkaselan (1857) koraalikirjan perustana olivat Kukkaselan ajatukset suomalaisten kansallisesta ominaislaadusta, suomen kielestä ja niiden mukaisesta veisuusta. Koraalikirjansa pohjaksi tämä oli kuunnellut ja merkinnyt muistiin nimenomaan rahvaan veisuuta. Kuitenkin sen kilpailija Nordlund (1850) sai kannatusta arvovaltaisissa piireissä. (Vapaavuori 1997, 292; Pajamo ja Tuppurainen, 2004, 259.) Tämäkin lienee ilmentymä sääty-yhteiskunnan sivistyneistön ja rahvaan kulttuurien välisen eron syvyydestä, sillä myös koraalikirjauudistuksen toteuttajina olivat pääsääntöisesti sivistyneistön edustajat.

Vasta 1800-luvun lopulla katse käännettiin hiljalleen kohti suomalaisia sävelmämuotoja, kansanlauluja ja kansantoisintoja. Niinpä suomalainen vaikutus alkaa vuosisatojen vaihteessa näkyä hiljalleen myös virsisävelmistössä ja Friedrich Richard Faltinin (1835–1918) koraalikirjassa. Aika ja asenteet olivat vähitellen kypsyneet usein virsisävelmistä muotoutuneiden kansantoisintojen hyväksymiselle virsisävelmistön osaksi, jotta suomalaisuus näkyisi virsisävelmistössäkin. Ensimmäisen kerran suomalaisperäiset virsisävelmät saavat paikkansa Faltinin koraalikirjan toisessa painoksessa (1897). Siinä on silti vasta kaksi sävelmää, joiden alkuperämerkintänä on kansanlaulu. Näistäkin vain toinen on

⁴ Erik August Hagfors (1827–1913) toimi 1863 alkaen kolmenkymmenen vuoden ajan Jyväskylässä seminaarin musiikinopettajana. Sitä ennen hän oli väitellyt lääketieteen tohtoriksi 1863. Hagfors oli opiskellut musiikkia muun muassa Dresdenin konservatoriossa. Hän julkaisi uudistetun version Nordlundin koraalikirjasta vuonna 1876, ja sen oletettiin tulevan hyväksytyksi myös kirkolliskokouksessa. Vuoden 1876 kirkolliskokous kuitenkin siirsi sävelmistökysymyksen 1886 kirkolliskokoukseen. Hagfors oli myös kiinnostunut hengellisistä kansantoisinnoista ja kannattikin kansantoisintojen ottamista osaksi virsisävelmistöä. Toisaalta hän oli myös huomannut, että tapa laulaa virsiä oli erilainen eri puolilla Suomea. Erik August Hagforsin isä oli Helsingissä Kaartin ja myöhemmin Orimattilan seurakunnassa kanttorina toiminut Erik Hagfors (1808–1863), joka tunnetaan laatimastaan käsinkirjoitetusta koraalikirjasta. (Dahlström ja Salmenhaara 1995, 410; Pajamo ja Tuppurainen 2004, 205–206, 238, 240–241, 259. Tarkemman tutkimuksen Hagforsista on tehnyt Reijo Pajamo 1982.)

selkeästi merkitty suomalaisen kansanlaulun pohjalta muodostetuksi. Koraalikirjan seuraavassa painoksessa (Faltin 1904) oli jo 28 eri tahtilajeissa olevaa suomalaisperäistä sävelmää. Tämä johtuu osittain siitä, että kirkolliskokous oli komiteaa asettaessaan 1898 antanut sille ohjeen lisätä suomalaisen sävelmä-aineksen määrää sävelmistössä (Kirkolliskokousten 1898 ja 1903 pöytäkirjat). Ensimmäisen kerran vuoden 1904 koraalikirjaan pääsivät myös viisijakoiset sävelmät, joista kaikkien alkuperämaaksi ei kuitenkaan mainita Suomea (Vapaa-vuori 1997, 310–311; Faltin 1897; 1904; Virsikirja 1986; Pajamo ja Tuppurainen 2004, 234; ks. taulukko 1).⁵ Ne ovat joko muotoutuneet viisijakoiseksi kansan suussa aikojen kuluessa tai ne on kirkolliskokouksessa 1903 muutettu viisijakoiseen muotoon. Kirkolliskokouksen asettama koraalikomitea (1898–1902) puolestaan muutti pääosin vain suomalaisia sävelmiä viisijakoisiksi.⁶ Tämän lisäksi komitea on ehdottanut muutoksia joihinkin ruotsalaisperäisiin sävelmiin (liite 2). Kuitenkin mukana on jostain syystä myös pari saksalaisperäistä sävelmää, vaikka Faltin kirjeissään Collianderille vastusti jyrkästi viisijakoisuuden käyttämistä saksalaisperäisissä sävelmissä. (Koraalikomitean jäsenten välinen kirjeenvaihto 1898–1902; Kirkolliskokouksen 1903 pöytäkirjat ja niiden liitteinä olevat komiteoiden mietinnöt liitteineen; Faltinin muistiinpanot komitean mietintöihin, KK Ms.Mus.Faltin.10.)

Taulukkoon 1 on koottu ne sävelmät, jotka tuon ajan mukaisesti ymmärrettiin *rytmisiksi* koraaleiksi eli pisteellisiä rytmejä sisältäneet ja viisijakoiset virret (Kirkolliskokouksen 1903 pöytäkirjat liitteineen). Muutos koraalivirikirjaehdotuksessa 1889 pisteellisiä rytmejä sisältäneestä sävelmästä viisijakoiseksi tehtiin pääosin muuttamalla ennen pisteellisen neljäsosan ja kahdeksasosan yhdistelmä puolinuotin ja neljäsosan yhdistelmäksi, kuten virressä 53 (ks. kuvat 2–4 alla).⁷ Vuoden 1889 koraalivirikirjaehdotuksessa tai Faltinin sen pohjalta soinnuttamassa koraalikirjassa 1888 ei ollut ensimmäistäkään viisijakoista sävelmää.

⁵ Faltinin säveltämistä virsimelodioista tämän hetken virsikirjassa on kaksi tuossa harvinaisessa tahtilajissa (nro 275 *Mä elän laupeudesta* ja 363 *Kuin mainen kulta puhdistuu*). Faltinin säveltämät 5/4-tahtilajiset sävelmät pääsivät virsikirjaan tosin vasta 1943 (Haapalainen, Lempiäinen, Pajamo ja Suokunnas 1988, 398, 400).

⁶ Koraalikomiteaan kuuluivat piispa Otto Immanuel Colliander, urkuri Richard Faltin ja lehtori Mikael Nyberg. Komitean puheenjohtajana oli Colliander, joka oli monin kirjoituksin ja julkaisuin tuonut vahvasti esille rytmistä koraalia, virsikirjauudistuksen tarpeellisuutta ja virsien historiaa. Kuten liitteestä 1 selviää, hän oli myös osallistunut virsikirjauudistukseen jo ennen yhteistyötään Faltinin kanssa. Faltin puolestaan oli tuon ajan johtava kirkkomuusikko Suomessa, joka oli omassa seurakunnassaan Helsingissä tehnyt vuosikymmeniä työtä elävemmän ja nopeamman veisuun puolesta. Nyberg taas edusti nousevaa muusikkosukupolvea, joka oli kiinnostunut erityisesti kansanperinteen keräämisestä. Komitean johtohahmoksi vaikutasi nousseen Colliander, joka ei kuitenkaan missään vaiheessa asettunut Faltinin musiikillista asiantuntemusta vastaan, varsinkaan jos siihen yhdistyy Nybergin asiantuntemus. Nybergin osuus komiteassa vaikuttaisi kuitenkin jäävän pienemmäksi kuin kahden vanhemman polven edustajan. (Koraalikomitean kirjeen vaihto 1898–1902; Kirkolliskokousten pöytäkirjat; KK Coll. 52; Flodin ja Ehrström 1934.)

Pisteellisiä rytmejä sisältäneitä sävelmiäkin oli vain muutama. Niitä käytettiin monille eri teksteille. Tämän vuoksi taulukossa 1 vaikuttaisi olevan pisteellisiä sävelmiä enemmänkin, vaikka siinä on kyseisistä sävelmistä yhtä lukuun ottamatta kaikki. Toki sävelmissä oli rytmistä vaihtelua ollut myös koraalivirsikirjaehdotuksessa 1889, sillä huomattavassa osassa sävelmiä on yhdistelty puolinuotteja ja neljäsosia tai puolinuotteja ja kokonuotteja. Näihin sävelmiin ei taulukossa olevaa yhtä sävelmää lukuun ottamatta ehdotettukaan viisijakoista sävelmää. Pyrkimys oli siis selvästi rikastuttaa virsisävelmistön rytmistä sisältöä.⁸

Tarkemmin asiaan perehdytään liitteessä 2, josta selviää, että kirkolliskokous muutti komitean ehdottamien lisäksi vielä neljä sävelmää viisijakoisiksi. Keskusteluissaan kirkolliskokouksen edustajat eivät kuitenkaan sanallakaan puuttuneet sävelmien tahtilajeihin. Vaikuttaa siltä, että viisijakoisuus oli liiaksi ammattimusiikoiden asia, koettiin vaikeaksi eikä siitä siksi puhuttu. Toisaalta vaikuttaa myös siltä, että kaikki, mikä poikkesi tasaisesta puolinuotein merkitystä sävelmästä, niputettiin rytmillisyydeksi ja käsiteltiin yhtenä suurena ryhmänä. Lisäksi sävelmät ryhmiteltiin keskusteluissa alkuperän mukaan suomalaisiksi ja muiksi. Eräs seikka, joka myös saattoi hillitä kirkolliskokouksen keskustelua, oli se, että kirkolliskokouksen koraalivaliokunta ilmoitti noudattaneensa muutoksissaan seurakuntien tahtoa. Sitä ei kyseenalaistettu, oltiinhan kokoamassa sävelmistöä juuri kyseisille palautteen antajille eli seurakunnille ja seurakuntalaisille. (Kirkolliskokouksen 1903 pöytäkirjat.)

Koraalikomitean 1898–1902 tekemä työ, koraalivirsikirjaehdotus (1902), vuonna 1903 hyväksytty koraalivirsikirja (1905) ja Faltinin sille soinnuttama koraalikirja (1904) sekä kirkolliskokouksen päätös asettaa uusi koraalikomitea ja sallia seurakunnille oikeus käyttää hyväksytyin sävelmistön lisäksi muita ”vakaita kansanomaisia toisintoja” aukaisivat tien virsisävelmistöön muillekin suomalaisille sävelmille, kuten läntisen ja keskisen Suomen kansan suussa eläneille kansantoisinoille, vaikka ajan pohjavire olikin katsoa Kalevalan ja itäisen Suomen perinteiden suuntaan. (Kirkolliskokouksen 1903 pöytäkirjat, 746; Koraalivaliokunnan mietintö, 8, 21, ponsi 1.) Silti kansantoisinnot, joita vuoden 1903

⁷ Myöhemmin koraali muutettiin takaisin tasatahtiseen muotoonsa. Vuoteen 1913 asti viisijakoisten sävelmien määrä kasvoi. Sen jälkeen niiden määrä suomalaisen virsikirjan sävelmistössä on pysynyt vakaana, vaikkakin sävelmät ovat vaihdelleet vuosien kuluessa. Eniten viisijakoisia sävelmiä oli vuoden 1913 ja 1943 sävelmistöissä (21 kpl), joissa sävelmiä oli kaksi enemmän kuin 1986. Puolet, viisi kappaletta, 1903 tulleista viisijakoisista sävelmistä on yhä edelleen käytössä virsisävelmistössä. Vuonna 1908 tulleista mukana ovat yhä kaikki, kun taas 1913 tulleitten kohdalla on enemmän hajontaa. Osa niistä on säilynyt, osa poistunut jossain vaiheessa sävelmistöstä. Vuosina 1943 ja 1986 on myös otettu mukaan uusia viisijakoisia sävelmiä. Tarkemmin tähän seikkaan voi perehtyä liitteen 3 avulla. Siihen on kerättyä viisijakoisten sävelmien vastaavuudet eri aikojen virsisävelmistöissä.

⁸ Ks. myös Kirkolliskokouksen 1903 pöytäkirjat. Koraalivaliokunnan mietinnössä 1 (s. 14) todetaan, että virteen 12 on vaihdettu 5/4-tahtilajinen sävelmä seurakuntien toiveesta, jotta ”väsyttävempien” tasatahtisten sävelmien tilalle saadaan rytmillisiä versioita.

Taulukko 1. 5/4- ja 5/2-tahtilajisten sekä pisteellisiä rytmejä sisältäneiden sävelmien rytmiiikka ja metriikka vuoden 1889 koraalivirsikirjaehdotuksessa, 1903 hyväksytyssä koraalivirsikirjassa (Koraalivirsikirja [1903] 1905) ja Faltinin koraalikirjan 1904 painoksessa.⁹

Nro 1889	Virren alkusanat	Koraalivirsikirja-ehdotus 1889	Koraalivirsikirja ja Faltin 1904	Muuta
7	<i>Hoosianna! Tulossa</i>	tasainen, alla breve	5/4	
12	<i>Laulu soikoon riemuinen</i>	tasainen, alla breve	5/4	
22	<i>O armon lähde autuas</i>	tasainen, alla breve	pisteellinen, 6/4	
23	<i>Ah lakkaa, sielun', murheestas</i>	pisteellinen, 3/4	säilytetty entisellään	
24	<i>Ilmestyi paimenille</i>	tasainen, alla breve	pisteellinen, 4/4	Faltin 1903/04 koraalikirjassa 2/4 + 3/4, tasainen versio 1903 koraalivirsikirjan lisäyksessä
43	<i>Jesus, sä kointähteni</i>	tasainen, alla breve ja pisteellinen 4/4	tasainen, 4/4	
53	<i>Jesus, elon', autuuteni!</i>	tasainen, alla breve ja pisteellinen 4/4	5/4	Koraalivirsikirjan 1903 lisäyksessä tasainen 4/4-versio
70	<i>Murehtien, kyynelöiden oppilasta kaksi käy</i>	tasainen, alla breve ja pisteellinen 4/4	5/4	70 = 53
111	<i>Jotk' oikiassa uskossa</i>	tasainen, alla breve	5/4	
134	<i>Ota, Jesus, paimen hyvä</i>	tasainen, alla breve ja pisteellinen 4/4	5/4	134 = 53
151	<i>Kuningas jalo Kristus on</i>	tasainen, alla breve ja pisteellinen 4/4	tasainen, 4/4	
185	<i>Jesus, itse sydäntäni</i>	tasainen, alla breve ja pisteellinen 4/4	5/4	Koraalivirsikirjan 1903 lisäyksessä tasainen 4/4 versio
256	<i>O Jesus, sulho suloinen</i>	tasainen, alla breve	5/4	
258	<i>Jesus, paras ystäväni</i>	tasainen, alla breve ja pisteellinen 4/4	5/4	258 = 185
260	<i>Jesus, sanallas sä sielun'</i>	tasainen, alla breve ja pisteellinen 4/4	5/4	
266	<i>Jesus, paras tawaran'</i>	tasainen, alla breve ja pisteellinen 4/4	5/4	266 = 7
286	<i>Mun tutkit, Herra tarkasti</i>	tasainen, alla breve	5/4	
421	<i>Me waellamme Herrassa</i>	tasainen, alla breve ja 4/4, jossa neljäso- sien ja puolinuot- tien yhdistelyä	5/4	
494	<i>Niin kauwan kuin me elämme</i>	tasainen, alla breve	5/2	
502	<i>Jesus elää, turwani!</i>	tasainen, alla breve ja pisteellinen 4/4	5/4	502 = 7
522	<i>O ijäisyys, mä pelkään</i>	pisteellinen 4/4	5/4	
524	<i>Suruton, synnistäs</i>	pisteellinen 4/4	tasainen, 4/4	

sävelmistössä joitakin jo olikin ja joita pidettiin suomalaisena sävelaineeksena, saivat odottaa vuoroaan vielä vuosia, vuosikymmeniäkin.¹⁰ Vaikka Hagfors oli ehdottanut niekkuja sisältäviä kansantoisintoja osaksi virsisävelmistöä jo silloin, kun komitea työsti vuoden 1889 sävelmäehdotusta, niiden olemassaoloon ha- vahduttiin kuitenkin vasta myöhemmin Ilmari Krohnin ja Mikael Nybergin ke- ruumatkojen tuloksena. (Pajamo 1987, 6–7; Vapaavuori 1998, 163–167; Krohn 1951, 83–89.)

Päämäärätietoisempi työ näidenkin kansankoraalien saamiseksi virsikirjaan aloitettiin heti vuoden 1903 kirkolliskokouksen jälkeen, siellä asetetun uuden komitean johdolla.¹¹ Lisättäviä sävelmiä etsittiin, ehdotettiin ja hyväksyttiin vuo- sien 1908 ja 1913 kirkolliskokouksissa. Krohnin mukaan hitaasti eteneminen kannatti, kun asia sai lopullisen päätöksensä 1923 lisävihkossa. Viisijakoiset sä- velmät ja suomalaiset kansantoisinnot olivat vakiinnuttaneet paikkansa pysyvänä osana suomalaista virsisävelmistöä. (Krohn 1951, 84–89; Vapaavuori 1998, 163–167; Asplund 2006, 232–234.)¹²

Vaikka Faltinin aktiivisen vaikuttamisen aika osana koraalikomiteaa oli Kroh- nin ja Klemetin komitean aikoihin jo ohi, hän seurasi tarkkaan sävelmistön kehitystä. Hän piti lähes poikkeuksetta virsisävelmistöön hyväksytyjä kansan- toisintoja kauniina ja hyvinä. Ainoastaan lisäysnumerolla 551 olevaa melodiaa hän piti vähäarvoisena (*”icke värd att upptagas”*) ja lisäysnumerolla 561 olevaa sävelmää epäonnistuneena. (Koraalivaliokunnan liite 1, 1908; Koraalivaliokun-

⁹ Tasaisella tarkoitetaan tässä taulukossa sitä, että sävelmän jokainen sävel on yhtä pitkä. Pisteellisellä puolestaan sitä, että sävelmä sisältää puolinuottien lisäksi myös pisteellisiä neljäsosia ja niitä seuraavia kahdeksasosia. Vain sävelmässä 185 pisteellisyys tarkoittaa pisteellisiä puolinuotteja. Mikäli virren kohdalla on mainittu molemmat, virrelle on koraalivirsikirjassa annettu sekä tasainen että rytmillinen eli pisteellinen sävelmämuoto, tasainen alla breve -tahtilajissa ja ryt- millinen yleensä 4/4-tahtilajissa.

¹⁰ Vuoden 1903 sävelmistössä olivat ainakin 473 (*Sua Herra hiljaisuudessa*, toisinto Raumalta), 494 (*Niin kauwan kuin me elämme*, suomalainen), 527 (*En ymmär- rä*, toisinto Pohjanmaalta) ja 529 (*Taivaassa ratki taivaassa*, toisinto Porista).

¹¹ Komiteassa työskentelivät Heikki Klemetti, Ilmari Krohn ja Colliander, joka Krohnin näkemyksen mukaan kuitenkin vain enemmänkin jarrutti työskentelyä vastentahtoisella suhtautumisellaan.

¹² Samaan asiaan on kiinnittänyt huomiota jo Hallio (1928, 27–28). Kirkollisko- kouksessa 1903 valittiin Krohnin puoltamien näkemysten mukaisesti vaihtoehto, jossa 1902 komitean ehdottama koraalivirsikirja hyväksyttiin, mutta asetettiin saman tien uusi komitea etsimään ja valitsemaan lisää suomalaisia toisintoja vir- sisävelmistöön. Toisena vaihtoehtona olisi ollut koko koraalivirsikirjan hylkää- minen kunnes toisintoja olisi ehditty etsiä ja valita. (Kirkolliskokouksen 1903 pöytäkirjat.) Tarkemmin viisijakoisten koraalien myöhempisiin vaiheisiin koraali- virsikirjoissa voi perehtyä liitteiden 2 ja 3 avulla. Niistä selviää, että viisijakoisuus on säilynyt vahvana myös myöhemmissä koraalikirjoissa, vaikka viisijakoiset sä- velmät ovat vaihdelleet sävelmistöstä toiseen. Viisijakoisuus on vakiintunut suo- malaisten toisintojen yhteyteen, ellei sitten kyse ole varta vasten viisijakoiseksi sävelletystä melodiasta, joita on myös tullut 1938 ja 1986 virsikirjoihin tarkoitettuihin sävelmistöihin.

nan nuottiliite 1, 1913.)¹³ Faltin olikin jo vuonna 1901 lähettänyt Collianderille kirjeensä liitteenä pienen kokoelman kauneimpia suomalaisia kansantoisintoja, joiden hän ajatteli sopivan osaksi virsisävelmistöä. Näitä olivat nimenomaan yksinkertaisimmat toisinnot (KA O. I. Collianderin arkisto I, Faltinin kirje Collianderille 23.5.1901):

Enligt öfverenskommelse sänder jag Dig härmed ett litet urval af finska andliga sånger ur den af Finska Literatursällskapet i 7 häften utgifna samlingen. Medan jag anser, att endast de enklare melodierna dyga för vårt ändamål, --. För öfrigt finnas de vackraste af dessa sånger redan upptagna i Ilmari Krohns "Kansan lahja Kirkolle" --, af hvilka följande skulle måhända egna sig bäst att upptages i vår koralskatt: --.

Kaikkein kauneimmat oli siis Faltinin mukaan julkaistu Krohnin kokoelmassa *Kansan Lahja Kirkolle*. Kirje jatkuu sävelmien luettelolla.¹⁴ Vuonna 1909 julkaisutussa Faltinin koraalikirjan painokseen on lisätty edellisenä vuonna kirkolliskokouksessa hyväksytyt 5/4-tahtilajiin kirjoitetut suomalaiset toisinnot. Niitä on kaikkiaan viisi. Vuonna 1913 kirkolliskokouksessa hyväksyttiin vielä neljä uutta viisijakoista sävelmää vaihtoehdoiksi jo sävelmistössä olleille melodioille. Nämä lisäyksiin liitetyt virret on lyhyesti esitelty alla olevassa taulukossa 2.¹⁵ Nämä kaikki löytyvät Faltinin kuoleman jälkeen painetusta, vuonna 1933 ilmestyneestä koraalikirjan painoksesta. Mielenkiintoista postuumissa painoksessa on se, että alkusoitot ja virsisävelmät eivät enää kulje rytmisesti käsi kädessä vaan viisijakoisella sävelmällä voi olla tasajakoinenkin alkusoitto. (Faltin 1933.)

Virsisävelmistön 5/4-tahtilaji suomalaisuuden ilmentäjä?

Vuonna 1902, komitean työskentelyn viime hetkillä, Colliander kirjoitti Richard Faltinille Mikael Nybergin ehdottaneen, että uuteen koraalivirsikirjaan otettaisiin 5/4-tahtilajinen melodia, jota Colliander ehdotti virreksi 111. Tämä oli tahtilajina harvinainen, mutta Collianderin sanojen mukaan sen avulla koraalin todellinen suomalainen luonne voitaisiin paremmin säilyttää. Hän kirjoitti: "Dock har jag ingenting emot att bibehålla äfven 5/4 takten, hvargenom melodins genuint finska karaktär trognare skulle bibehållas". Tähän kommenttina

¹³ Sävelmän 561 kohdalla olevat merkinnät ovat perin epäselviä. Niistä on erotettavissa kuitenkin "miserabel vansköttning". (Koraalivaliokunnan nuottiliite 1, 1913, KK Ms.Mus.Faltin.10.)

¹⁴ Faltin nostaa kyseisessä kirjeessään esille Krohnin kokoelmista seuraavat toisinnot *Kansan Lahja Kirkolle I vihkon* numerot 1, 3, 6, 9, 11, 12, 13, 14, 18b, 20, 21 (viisijakoinen), 23, 24, 26, 27, 28, 30 ja 32 sekä *II vihkon* numerot 3, 4 ja 6. Nybergin julkaisemasta kokoelmasta *Andliga sånger och psalmer I* Faltin pitää hyvinä kolmea Ilmari Krohnin säveltämää melodiaa (numerot 65, 66 ja 73). Näistä erityisesti numeroa 65 Faltin pitää helmenä.

¹⁵ Tiedot on kerätty vuosien 1909, 1919 ja 1933 Faltinin koraalikirjan painoksista.

Taulukko 2. Vuosina 1908 ja 1913 kirkolliskokouksissa lisätyt viisijakoiset sävelmät. Ensimmäinen sarake ilmoittaa virren numeron 1903 hyväksytyssä sävelmistössä (Koraalivirsikirja [1903] 1905, Faltin 1904).

Numero	Virren alkusanat	Sävelmän alkuperä	Muuta
1908 lisätyt viisijakoiset toisinnot			
41	<i>O kunnian kuninkaamme</i>	Suomalainen	lisäyksessä numerolla 550
58	<i>Jo täytetty on raskas työs</i>	Suomalainen	lisäyksessä numerolla 551
279	<i>Sinuhun turwaan, Jumalan'</i>	Suomalainen	lisäyksessä numerolla 561
373	<i>Autuas, jok' ei käyskele</i>	Suomalainen	lisäyksessä numerolla 566
478	<i>O Herra kuule kansaasi</i>	Suomalainen	lisäyksessä numerolla 571
1913 lisätyt viisijakoiset toisinnot			
31	<i>Jo wanha vuosi mennyt on</i>	Ei mainintaa	lisäyksessä numerolla 583
133	<i>Ihminen tänne päälle maan</i>	Ei mainintaa	lisäyksessä numerolla 603
292	<i>Sä tyytyen ja kärsien</i>	Ei mainintaa	lisäyksessä numerolla 613
491	<i>Rauhaas, Herra, siunattua</i>	Ei mainintaa	lisäyksessä numerolla 635

Kuva 1. Koraali numero 111 Faltinin koraalikirjassa (1904).

on ilmeisesti Faltin kirjoittanut rivien väliin sanan "godkännas". (Collianderin kirje 28.3.1902 Faltinille, KK Coll. 52.) Huhtikuun toiselle päivälle päivätyssä kirjeessään Faltin hyväksyi 5/4-tahtilajin käytön kyseisessä Siionin virsistä peräisin olevassa melodiassa, mutta ehdotti sen lopun muuttamista 6/4-tahtilajiin. (KA O. I. Collianderin arkisto I, saapuneet kirjeet.) Ehdotus ei kuitenkaan ilmeisesti saanut kannatusta, sillä Faltinin koraalikirjaan (1904) se tuli kuvan 1 mukaisessa muodossa.

Toisessa kirjeessään saman vuoden kesäkuun seitsemänneltä päivältä Colliander puolestaan ehdotti Faltinille toisen suomalaisen koraalin, virren 53, muuttamista 5/4-tahtilajiin (ks. kuvat 2 ja 3). Colliander kysyi Faltinin näkemystä, sillä hän oli vakuuttunut, että melodian muistiinmerkitsijälle on tullut virhe rytmikassa: "Beteckningen i 1697 års psalmbok skulle då beror endast på en missuppfattning af den, som då upptecknade melodin ur folkets mun." Perus-

The image displays a musical score for 'Koraali 53'. It is divided into two parts, 'a' and 'b'. Part 'a' shows the 'Alkuperäinen muoto. Ursprunglig form.' (Original form) in 5/4 time, with a key signature of two flats and a page number '1697' in the top right. Part 'b' shows the 'Uudempi muoto. Nyare form.' (Newer form) in 4/4 time, with the same key signature. Both parts include a 'Loppusoiitto. Koralslut.' (Coda) section. The notation is in standard musical notation with treble and bass clefs.

Kuva 2. Koraali 53 vuoden 1897 koraalikirjassa (Faltin 1897). Pisteellinen muoto on siirtynyt edellisten painosten liitteestä osaksi varsinaista koraalikirjaa.

teluissaan Colliander vetosi kyseisen melodian ja muiden vastaavien käyttöön pietistipiireissä. Niissä se esiintyi hänen muistinsa mukaan jo 40 vuotta aiemmin juuri 5/4- eikä 4/4-tahtilajissa: "...att jag sjelf redan för 40 år sedan lärde mig denna melodi just i denna rytm...", och inom hvilka de af oss numera upptagna andra finska andliga melodierna i 5/4 takt fortlevvat intill våra dagar." (Collianderin kirjeet 28.3.1902 ja 7.6.1902, KK Coll 52.3 ja 52.13.)¹⁶

Pari päivää myöhemmin päivätyssä kirjeessään Faltin hyväksyi ehdotuksen ilomielin, sillä se vapautti hänen mukaansa yhden kauneimmista ruotsalais-suomalaisista sävelmistä kiusallisesta rytmikasta (Faltinin kirje Collianderille 9.6.1902, KA O. I. Collianderin arkisto I):

Jag godkänner Ditt förslag, som befriar en af de vackraste svensk-finska koralmelodierna från den för mig och andra personer med hvilka jag redan för många år tillbaka talat härom, ytterst pinsamma rytmen. – –. Då Du nu själf funnit en så lycklig lösning af denna kinkiga[?] fråga, ville jag härmed spörja vidare: Hvad hindrar oss, att låta undergå äfven de få andra hithörande melodierna samma välgörande förvandling.¹⁷

¹⁶ Herännäispiireissä veisuu pohjautui muistin varassa 1702 sävelmistöön. Muistinvaraisuus johti luonnollisesti alueelliseen muunteluun, johon Lagikin törmäsi virsikirjan sävelmistöä suunnitellessaan. Veisuulle on ominaista rytmikkyyys, niekut eli pienet korukuviot, säerajojen tauot sekä seuroissa virren aloittaminen ilman ennakkopäätöstä ns. penkistä vastauksena edellä kuultuun puheeseen. (Ala-Könni 1986, 171–173.) Sävelmien koristelu niekuilla eli saman tavun laulaminen usealla eri korkuisella, yleensä kahdella sävelellä on yhä voimissaan Pohjois-Pohjanmaan herännäispiireissä kokeneimmilla ja luovimmilla veisaajilla.

1892

N:o 53.
Jorava maata on kirkollisessa!

1. Se = lus, e = lon', au = tuu = se = ni!
2. Bai-wois = ta mun pääs = läi = se = ni,

Si = nä huo = lit puo = les = tan', Styt en jou = du
St = jee' an = noit wai = wa = han;

e = nää wai = waan, He = ri = ä saan rie = mut wai = waan.

Eul = le, Se = lus, i = jäi = sen An = nan sii = tä ki = to = sen.

Kuva 3. Virren 53 melodia 1902 koraalivirsikirjaehdotuksessa, johon Faltin on merkinnyt kirkolliskokouksen tekemät muutokset. Kirjoittajalla on ollut käytettävissään Kirsti Putuksen lahjoituksen sisältämä Faltinin merkinnöin varustettu versio 1902 koraalivirsikirjaehdotuksesta. (KK Coll. 52, luetteloinaton osa.)

107 Rm. 1. 107 M. kl. 1892

Suom.W.k. N:o 53.
70. 134. 316.
Sv. Psb. N:o 32. 258.
350.

Loppusoitto. Koraalut.

Kuva 4. Faltin (1904), koraali 53. Viisijakoisuus on saavutettu kaksinkertaistamalla pisteellisten rytmien aika-arvot. Virren myöhemmät vaiheet suomalaisessa virsikirjassa on koottu liitteeseen 4.

Kyseinen rytmikka oli kiusannut häntä jo pitkään, kuten hänen kevään aikana kirjoittamistaan kirjeistä ilmenee. Kuvassa 2 näkyvä pisteellinen rytmi häiritsi Faltinia kirjeiden mukaan muidenkin virsien melodioissa, ei vain kyseisen virren kohdalla. (Faltinin kirjeet Collianderille 13.3., 2.4., 7.4. ja 4.5.1902, KA O. I. Collianderin arkisto I.) Faltin ehdotti saman muutoksen tekemistä toisiinkin vastaviin virsiin (virret 7, 260 ja 522 sekä muutoinkin liikkuviin sävelmiin 151 ja 185), minkä Colliander seuraavassa kirjeessään hyväksyi (Faltinin kirje Collianderille 9.6.1902, KA O. I. Collianderin arkisto I; Collianderin kirje Faltinille 12.6.1902, KK Coll. 52). Sävelmä otettiinkin Faltiniin (1904; kuva 4) kirkolliskokouksessa muokatussa muodossa (kuva 3).

¹⁷ Sana "kinkiga" on kirjoitettu rivin loppuun ahtaaseen tilaan ja korjattu mo-
neen kertaan. Sen vuoksi sen lukeminen on vaikeaa. Sana voi olla myös konsti-
ga. Samma-sanana viimeinen a-kirjain on hyvin pieni, lähes tulkittavissa virheeksi
tai muuksi musteen aiheuttamaksi sutuksi. Tämä johtunee rivin loppumisesta.



Kuva 5. *Virren Jesu, meine Zuversicht* (vuoden 1903 sävelmistössä numerolla 8 Kuninkaan' jo tuleepi) muoto Faltinin koraalikirjassa (1904).

Aivan toisenlaisen vastauksen Colliander sai kuitenkin, kun hän kirjeessään 16.6.1902 ehdotti kyseisen muutoksen tekemistä saksalaiseen Crügerin virsimelodiaan (Faltinin 1904 virsi numero 8). Faltin vastasi kaksi päivää myöhemmin selkein sanoin, ettei 5/4-tahtilajia voi käyttää saksalaisissa koraaleissa. Olipa 5/4-tahtilaji suomalaisille kansanmelodioille miten luonteenomaista ja luonnollista tahansa, yhtä sopimattomana Faltin piti yhtäkin sellaista tahtia saksalaiselle koraalille: "Så naturlig och karakteristisk denna takt art än är för den finska folkmusiken, lika så malplacé förefaller mig en enda dylik takt inskjuten i en tysk koral". Hän ehdottikin kauniina ja symmetrisenä pitämänsä tasaisen rytmin käyttöä kyseisessä koraalissa. (Collianderin kirje Faltinille 16.6.1902 KK Coll. 52; Faltinin kirje Collianderille 18.6.1902 KA O. I. Collianderin arkisto I.) Tämä muoto (kuva 5) sävelmistöön ja sitä myötä myös koraalikirjaan sitten myös otettiin.

Kirjeissään Colliander ja Faltin käyttävät koko ajan termiä "5/4 takt". Faltin kuitenkin on ilmeisesti erotellut 5/4-tahtilajia tarkemminkin, vaikkei siitä kirjeissään Collianderille puhukaan. Kirjoittamassaan arvostelussa Ilmari Krohnin ja Mikael Nybergin kokoelmasta *Kansan Lahja Kirkolle I-II* (1891) hän toteaa seuraavaa (Faltinin kritiikki Krohnin ja Nybergin julkaisusta, KK Coll. 52.19):

Därtill höra främst No 5, 9 och 21, alla tre i 5/4 takt, men dock olika till sin rytmiska Konstruktion. Medan hos No 5 takten sammansätter sig af 3/4 + 2/4, har hos No 9 5/4 takten uppkommit genom 2/4 + 3/4, samt finnes hos No 21 båda arterna representerade (den sednare endast i 6te takten).

Tahdin sisäinen perusnuottiarvojen ryhmittäminen ei siis ilmeisesti ole ollut koraalikirjan kannalta ratkaisevaa, vaikkakin Faltin on merkinnyt ryhmittymät näkyviin omiin kappaleisiinsa kirkolliskokouksen koraalivaliokunnan nuottiliitteestä (Kirkolliskokouksen 1903 koraalivaliokunnan nuottiliite 1, KK Ms.Mus. Faltin.10.II).

Viisijakoisuuden käyttö suomalaisissa hengellisissä kansantoinnoissa ei siis ollut Faltinille uutta.¹⁸ Faltinin mielestä kokoelman melodioissa näkyy Suomen kansan luomisvoima, ne ovat sydämen pohjasta tulleita hengellisiä kansantoi-

sintoja, joita hän pitää todellisina helminä.¹⁹ Faltinin mukaan kauneimpiin koelman sävelmiin kuuluvat numerot 5, 9 ja 21, jotka ovat kaikki 5/4-tahtilajissa. Hän ei kuitenkaan pidä julkaisun toisintoja sopivina kirkkoon, seurakunnan yhteislauluun niiden monimutkaisen ja vaihtelevan rytmikan vuoksi, vaan nimenomaan yksinlauluiksi ja kotihartauteen sopivina. (Faltinin kritiikki Krohnin ja Nybergin julkaisusta KK Coll. 52.19.)²⁰

Viisijakoisuus on siis eittämättä ollut niin Collianderille kuin Faltinille ja Nybergillekin suomalaisuuden ilmentymä. Tästä kertoo sekin, miten vielä syyskuussa 1902 Nyberg iloitsee 5/4-tahtilajin ilmestymisestä virsisävelmistöön (Mikael Nybergin kirje farbror Faltinille 26.9.1902, KK Coll. 52):

För den välkomna vackra sången till vår under arbete varande sångsamling ber jag härmed att få på det hjärtligaste tacka. Roligt att få melodier också i 5/4 takt.

Viisijakoisuus osana suomalaista musiikkiperinnettä

Kansanmusiikissa viisijakoinen tahtilaji tunnettiin silti jo paljon ennen kuin sen ensimmäinen edustaja tuli virsisävelmistöön, jo 1600–1700-luvuilla. Elias Lönnrot julkaisi ensimmäisen kerran 5/4-tahtilajiin kirjoitettuja sävelmiä Kantelettaren nuottiliitteessä (1840).²¹ Viisijakoisuuden avulla runolaulussa saatiin yhteen

¹⁸ Vanhemmassa kirjallisuudessa viisitasaisella tarkoitetaan 5/4-tahtilajia, jossa neljäsosat ryhmittyvät kahdeksi iskualaksi: 2+3 tai 3+2. Viisivaihtoinen taas tarkoittaa sävelmää, jossa neljäsosan sijasta perusnuottiarvona on kahdeksasosa. Näin viisijakoisuutta käsittelee Väisänen 1900-luvun ensimmäisellä puoliskolla kirjoittamissaan artikkeleissa. (Ks. sanasto teoksessa *Hiljainen haltioituminen*, Pekkilä 1990, 267; Laitinen 2006; 2014.) Runolaulussa 5/4-tahtilajissa etenevää rytmikkaa nimitetään viisijakoiseksi (tai viisivaihtoiseksi) Laitinen 2006, 69. Ilmari Krohn suosittelee viisivaihtoisuutta merkittäväksi 5/8-tahtilajilla väärinymmärrysten välttämiseksi. Koraaleissa kuitenkin käytetään hänen mukaansa pääosin 5/4-tahtilajia niiden hitaan tempon vuoksi. Enimmäkseen hän kuitenkin käyttää nimitystä 5-jakoisuus, kun kyse on tahdin sisäisestä nuottiarvojen ryhmittymisistä, ja viisi-iskuisuus, kun kyse on koko säkeen kattavasta asiasta (Krohn 1958, 35–36, 112–114, 123–124, 149–153; ks. myös Linnala 1978, 46–47.)

¹⁹ Kritiikissään Krohnin ja Nybergin julkaisuun Faltin toteaa: ”För att återkomma till våra melodier, så bära de, på några få undantag när, en genuint finsk prägel och Kunna, jemte det de utgöra ett glänsande viinesbörd för det finska folkets musikaliska skapareförmåga, anses som verkliga perlor af en från hjertets djup kommande religios folksång.” (KK Coll. 52.19.)

²⁰ Faltin huomauttaa myös, että saksalaiset ydinkoraalit ovat myös alun perin rytmisesti ja melodisesti mutkikkaita, vaikkakaan eivät kansan luomia, mutta yksinäisen virren veisuun tarpeet ovat ne vuosisatojen kuluessa yksinkertaisaneet.

²¹ Vanhimpia kalevalamittaisen runouden virsisovellutuksia ovat virsiruno Johan Cajanuksen *Etkös ole ihmisparka* (1683) ja Matthias Salamniuksen *Ilo=Laulu Jesusesta* (1690), jotka on runoiltu alkusointuisiksi nelipolvisiksi trokeiksi. (Vainio 2006, 39; Laitinen 2006, 51.)

tahtiin mahtumaan koko säe, mikä muutoin olisi ollut mahdotonta. Heikki Laitisen mukaan kyseinen tahtilaji on kehittynyt runolaulussa suomen kielen ominaisuuksista ja muistin vaatimuksista.²² Se onkin hänen mukaansa suomalaisen runolaulun yleisin musiikillinen metri. (Laitinen 2006, 18, 36, 56–57.) Viisijakoisuutta tavataan kuitenkin myös muiden kulttuurien, kuten inkeriläisten ja virolaisten, musiikissa. Kuitenkin se on vain tekninen keino kuvata vapaasti soljuvaa runolaulua. Jossain määrin kyseessä on siis myös nuotintajan tulkinta kuulemastaan nelipolvisesta trokeesta. Milloin ja kenen toimesta 5/4-tahtilajia on ensimmäisen kerran käytetty, on Laitisen mukaan vielä selvittämättä. On kuitenkin esitetty, että merkintätavan isänä voitaisiin ilmeisesti pitää Erik Tuulindbergiä (1761–1814) ja yhtenä ensimmäisistä kerroista, jolloin 5/4-tahtilajia käytettiin julkisesti, julkaisua piispa Jakob Tengströmin puheesta, kun hänet oli valittu Turun akatemiaan. Puhe painettiin vuonna 1802 nimellä ”Om de forna Finnars Sällskaps-Nöjen och tidsfördrif”. Laitisen mukaan on kaikesta huolimatta selvää, että 1800-luvulla niin sivistyneistö kuin muusikot tunsivat tuon tahtilajin ja sen yleisyyden suomalaisessa runolaulukulttuurissa. (Voipio 1940, 188; Väisänen 1944, 101–102; Väisänen 1949, 104–108; Dahlström ja Salmenhaara 1995, 240–241; Laitinen 2006, 18, 29, 32, 36, 56–58, 69. Ks. myös Saastamoinen 2006.)²³ Oivalluksena se olikin niin tärkeä, että siitä tuli suomalaisuuden symboli. (Dahlström ja Salmenhaara 1995, 240–241; Laitinen 2006, 56–58.) Tämän jälkeen 5/4-tahtilajia käytetään 1819 H. R. von Schöterin julkaisemassa *Finnische Runen* ja Elias Lönnrotin *Kantelettaressa* (Laitinen 2006, 58, 61).

Viisijakoisuuden siteistä kieleen antaa viitteitä myös D. Gottfried Weimar, joka 1928 julkaistussa kirjassaan totesi monien koraalien rytmiikan vaativan ajoittaista 5/4-tahtilajin käyttöä. Hän käytti esimerkkeinään saksalaisia koraaleja, kuten *Gott des Himmels und der Erden*; *Jesus, meine Zuversicht*; *Jesu, meine Freude* ja *O Gott, du frommer Gott*. Hänen mukaansa kielellisen rytmin vaatimus 5/4-tahtilajista on usein ratkaistu säerajoilla fermaateilla, kun kyse on trokeisista rytmeistä, ja tauoilla, kun kyse jambisista rytmeistä. Hän ei pitänyt näiden rytmien pakottamista tasajakoisiksi hyvänä, koska se rikkoo kielen painoja vastaan. Hänen tavoitteenaan oli muuttaa nämä kolmijakoiseksi. (Weimar

²² Sen voisi siis ajatella kuuluvan Ferdinand Braudelin ajattelua mukailien ajan tasoista pitkän keston kerrostumaan. Braudel jakaa ajan kolmeen tasoon niiden muutosvauhdin mukaan. Ylimpänä on nopeimmin muuttuva kerrostuma, johon kuuluisi esimerkiksi juuri viisijakoisten virsien määrä virsisävelmistössä eri aikoina. Keskimmäisen kerrostuman muutosvauhti on hitaampaa. Siihen voisi sijoittaa niin kansallistunteen kuin suomalaisen virsikirjan olemassaolon kokonaisuutena. Syvimmän kerrostuman muutosvauhti on hitainta. Sen vuoksi suomen kieli erikoisuuksineen kuuluisi tähän kategoriaan. Ks. esim. Tarasti 1982, 23–26.

²³ Kalevalamittaiselle runoudelle ja runolaululle on ominaista kahdeksantavuisuus, kerto, alkusointuisuus ja symmetrisyys. Sanapaino on aina sanan ensimmäisellä tavulla. Se on syntynyt muistinvaraisena ja saanut piirteensä suoraan suomen kielestä. Tasaisuutta rikkovat ns. murrelmasäkeet, joissa esiintyvät suomen kielen kolmi- ja viisitavuiset sanat ja joissa sanapainot eivät asetukaan kaavan mukaisesti. Viisijakoisessa rytmikassa iskualojen yhdistäminen 2 + 3 on suosittu yhdistelmä kuin 3 + 2. (Laitinen 2006, 29, 32–34, 57–58, 69.)

1928, 74–75.) Kansanlaululle Weimar pitää viisijakoisuutta kuitenkin liian vaikeana. Toisaalta hän vaikutti ihailevan sitä rytmikkaa, minkä viisijakoisuuden ja seitsenjakoisuuden sisältävät tahdit saavat aikaan koraalissa *Ein feste Burg*. Hän myös oletti, että sävelmän rytmikka on aiheuttanut myös kielellisiä muutoksia virsiteksteihin. (Weimar 1928, 80–81.)

Vaikka viisijakoisuus siis tunnettiin Suomessa laajalti 1800-luvulla niin rahvaan kuin sivistyneistön puolella, sen käyttö klassisessa musiikissa oli vähäistä. Vainion mukaan A. G. Ingelius ainakin viittasi suomalaisen kansanperinteesen tai jopa tavoitteli sinfoniassaan (1847) kansallista sävyä käyttämällä sen kolmannessa osassa viisijakoisuutta. Myös Pacius käytti sitä oopperassaan *Kyp-ron prinsessa* vuonna 1860. Pacius hyödynsi musiikissaan myös ajan ihanteen mukaista tyyliä kansallisia vaikutteita ilman tunnistettavia kansanlaulumelodioita.²⁴ (Voipio 1940, 188; Vainio ja Savolainen 2006, 179, 181; Laitinen 2006, 18, 29, 32. Ks. myös Linnala 1978, 46–47.) Myös Sibelius hyödynsi viisijakoisuutta *Kullervo*-sinfoniassaan, jonka arvosteluissa viisijakoisuus mainitaan osana kansanhengen ilmausta. Ilmeisesti Sibelius itsekin on viitannut viisijakoisuuden olevan osa suomalaista kansanrunoutta. (Tawaststjerna 1967, 104; Tawaststjerna 1989, 174–175, 192, 234, 240–241.)²⁵

Omassa rytmioopin kirjassaan Ilmari Krohn piti viisijakoisuutta suomen kielelle ominaisena rytmikkana, jota on kuitenkin käytetty muinaiskreikkalaisista näytelmistä asti. Hänen mukaansa iskualat sisältävät tahdin perusyksiköt yleensä järjestyksessä 2 + 3, koska näin saadaan vaihtelusta huolimatta säilymään levollisuus, joka eripituisista iskualoista on häiriintynyt. Krohn totesi viisijakoisuuden esiintyvän pääosin hitaissa tempoissa, esimerkiksi virsisävelmissä, koska näin korva ehtii tottua jatkuvasti vaihtuvaan rytmikkaan. Viisi-iskuista säkeitä Krohn piti usein neli-iskuisten laajennuksina, minkä vuoksi fermaatilla jatkettu säkeen päätössävel on ollut yleinen merkintätapa, erityisesti koraaleissa. Tämä tuo hänen mukaansa säerajoille lepoa ja rauhallisuutta sekä ”kirkkolauluun juhlallista hartautta ja sen ohella myös sitä mielen jännitystä, joka karkottaa tunnelmasta arkipäiväisyyden ja uneliaisuuden.” (Krohn 1958, 31, 35–36, 113, 149–151.)²⁶

²⁴ Paciuksen oopperasta on Vainion ja Savolaisen mukaan löydetävissä myös muita suomalaisuuteen viittaavia musiikillisia kohtia, joista tunnetuin on laulu *Laps’ Suomen, ällös vaihda pois*. Hän kuitenkin huomauttaa kahden musiikkikulttuurin törmäyksestä, kun suomalaiset kansanlaulumelodiat on soinnutettu klassisromantisesti. Sama yhteentörmäys on nähtävissä myös virsisoinnutuksissa. (Vainio ja Savolainen 2006, 181; Ala-Könni 1986, 172–173; Krohn 1951, 88).

²⁵ Ks. myös Tawaststjerna 1989, 287–315, jossa käsitellään tarkemmin kalevalaista runonlaulua ja sen vaikutuksia Sibeliukseen, vaikkakaan viisijakoiseen rytmikkaan Tawaststjerna ei juurikaan mainintaa tarkemmin perehdy. Ks. myös Keane (1993, 89–91), joka käsittelee myös Sibeliuksen ajatuksia suomen kielen rytmikasta ja sen ilmentymisestä musiikissa 5/4-tahtilajina esimerkkinään laulu *Drömmen*.

²⁶ Eino Linnala esitti musiikkiopin kirjassaan (1978, 58, 86–90) myös toisen viisi-iskuisten säkeen syntyvän, jota hän piti kuitenkin harvinaisempana kuin neli-iskuisten laajentumista. Viisi-iskuinen säe voi Linnalan mukaan syntyä myös kaksi- ja kolmi-iskuisten säkeitten yhteensulautumana.

Koraalien 5/4-tahtilaji, joka tarkoittaa siis tahdin sisäistä viisijakoisuutta, ja kalevalaisen runolaulun viisijakoisuus ovat kuitenkin kaksi eri asiaa. Kalevalaisen runolaulun musiikillinen metriikka on syntynyt suomen kielen ja muistin vaativuudesta. Siinä 5/4-tahtiosoitus mahdollisti koko säkeen merkitsemisen yhteen tahtiin. Se oli Laitisen mukaan ratkaiseva oivallus, joka vapautti runolaulun perinteisten tahtilajien säikeitä katkovasta merkintätavasta ja jonka johdosta nuottinnuksesta tuli selkeämpää. (Krohn 1958, 31, 35–36, 113, 149–151; Laitinen 2006, 18, 56–57.) Koraaleissa 5/4-tahtilaji ei kuitenkaan tuo koko säettä samaan tahtiin (kuva 4), vaan sen kattaessa koko säkeen kysymys on ennemminkin neliskuisen säkeen laajentumasta. (Krohn 1958, 149–151.) Koraaleissa viisijakoisuus vaikuttaisi siis tämän mukaan olevan monimuotoisempaa kuin runolaulussa: se voi olla tahdin sisäistä rakentumista ohjaava tai koko säkeen kattava. Lisäksi vuoden 1903 virsisävelmistössä olleita viisijakoisia sävelmiä voidaan pitää Collianderin ja Faltinin tietoisin valinnan tuloksena. Tämän vuoksi oli varsin perusteltua nähdä viisijakoisuus osana suomalaisuuden symboliikkaa, runolaulusta virsiin siirtyneenä ja siirrettynä suomalaisuuden kuvastajana.

Laitisen (2006, 18, 51, 56–57) mukaan runolaulu oli hyvin monipuolinen kulttuuri, josta viisijakoisuus sai ylikorostuneen aseman ja nousi 1800-luvulla suomalaisuuden symboliksi, koska sen avulla oli helppo erottautua muista ja luoda omaa erikoislaatuista identiteettiä.²⁷ Viisijakoisuuden valikoituminen suomalaisuuden kuvaajaksi ilmentää oikeastaan varsin hyvin Lönnotin Herdertuntemusta. Herder painotti juuri kansanlaulujen ja -runojen ilmentävän kansan syvintä ja ominta olemusta (Nisbet 2006, 92–93; Karkama 2006, 380.) Näin on varsin luonnollista, että juuri suomalaisen kansanperinteen vanhimpana pidetyn runolaulun käyttämä viisijakoisuus nousi tai nostettiin yhdeksi suomalaisuuden symboliksi musiikissa. Kun muutenkin suomalaista historiaa ja juuria suomalaisuudelle etsittiin Karjalasta ja kalevalaisesta kulttuurista, oli luontevaa, että kalevalaisesta runolaulusta löytynyt, kirjoitettuna harvinainen tahtilaji omaksuttiin suomalaisuuden symboliksi.

Laitinen (2006, 51) muistuttaa myös, että tuona aikana ja jo ennen 1800-lukua papisto oli tehnyt kalevalamittaisia virsirunoja. Ne eivät kuitenkaan vakiintuneet virsikirjaan sen enempää kuin runolaulumelodiat, jotka eivät ole koskaan päässeet osaksi virsisävelmistöä. (Hallio 1928, 14.) Tähän lienee ollut syynä se, että haluttiin korostaa romantiikan mukaan hengellisen ja maallisen musiikin eroa ja toisaalta se, että Suomessa oli pitkä perinne kaiken pakanallisen poiskittämisen. Runolaulu kaikkineen, kuten kaikki muukin kansanmusiikki hengellisiä kansantoisintoja myöten, koettiin maalliseksi. Runolaulun käyttämistä keinoista vain alkusointuisuus ja viisijakoisuus jäivät suomalaisiin virsiin pysyvästi jopa niin, että vielä vuoden 1938 virsikirjan 1943 ilmestyneessä sävelmistössä

²⁷ Läntinen kansanmusiikkiperinne oli saanut paljon kansainvälisiä vaikutteita satamiensa, Ruotsin yhteyksiensä ja ulkomaisten kauppiaidensa kautta. Maan itäisen osan kansan muistissa oli säilynyt enemmän vain Suomelle tyypillisenä pidettyä perinnettä. (Laitinen 1982, 120–122; Klinge 1997, 26–27; Setälä 1999, 4–5; Pulkkinen 1999, 129; Vainio 2006, 25–26.)

esiintyi säerajoille lisättyjä neljäsoataukoja, joiden takia säerajoihin tuli viisijakoisuuden vaikutelma. (Laitinen 2006, 51.)²⁸

Viisijakoinen tahtilaji suomalaisuuden ilmentäjä vai musiikillinen ratkaisu

Faltinin koraalikirjan (1904) yhdestätoista 5/4-tahtilajiin kirjoitetusta sävelmästä seitsemän oli ollut vuoden 1889 koraalivirsikirjaehdotuksessa pisteellisiä rytmisiä käytävissä muodossa.²⁹ Kaikkiaan vuoden 1889 koraalivirsikirjaehdotuksessa pisteellisessä asussa esiintyneistä sävelmistä vain yksi sävelmä (numero 23) on säilytetty koraalivirsikirjassa 1905 ja Faltinin koraalikirjassa (1904) pisteellisessä rytmiasussa. Kolme muuta (numerot 43, 151 ja 524) on muutettu tasatahtisiksi. Toisaalta uusia pisteellisen rytmiasun saaneita sävelmiä ovat virsien 22 ja 24 melodiat (ks. taulukko 1). Vielä huomionarvoisempaa on, että vain neljä viisijakoiseksi muutetuista sävelmistä on Faltinin koraalikirjassa (1904) merkitty alkuperältään suomalaiseksi (111, 286, 421 ja 494), yksi Dübenin sävelmäksi (185) ja loppujen alkuperää ei mainita. (Faltinin koraalikirjat 1888, 1897 ja 1904.) Taulukkoon 3 on koottu näiden vuoden 1903 sävelmistöön tulleiden viisijakoisten sävelmien alkuperä. Suluissa olevat tarkemmat tiedot ovat Koraalivirsikirjaan (1943) ja Virsikirjaan (1986) hyväksytyistä virsisävelmistöistä.

Taulukko 3. Vuonna 1903 hyväksytyssä sävelmistössä esiintyneet viisijakoiset sävelmät ja niiden alkuperä.

Numero	Virren alkusanat	Sävelmän alkuperä
7	<i>Hoosianna! Tulossa Poika Dawidin on tänne</i>	Ennen 1694 (1986: Ruotsissa 1697)
12	<i>Laulu soikoon riemuinen</i>	1559 (1943: Saksalainen 1559)
53	<i>Jesus, elon' autuuteni!</i>	1697 (1986: Ruotsissa 1697)
111	<i>Jotk' oikiassa uskossa</i>	Suomalainen
185	<i>Jesus itse sydäntäni</i>	G. Düben 1674 (1986: Gustaf Düben 1674)
256	<i>O Jesus, sulho suloinen</i>	1535 (1943: Saksalainen 1535)
260	<i>Jesus, sanallas sä sielun'</i>	1691 (1986: Ruotsissa 1691)
286	<i>Mun tutkit, Herra tarkasti</i>	Suomalainen
421	<i>Me waellamme Herrassa</i>	Suomalainen
494	<i>Niin kauwan kuin me elämme</i>	Suomalainen
522	<i>O ijäisyys, mä pelkään</i>	Ennen 1695 (1943: Ruotsalainen 1697)

²⁸ Samaan käytäntöön viittaa myös Ala-Könni (1986, 171–173) kuvatessaan herrännäisten veisuuta. Alkusointuisuudesta olkoon esimerkkinä nykyisen virsikirjan virsi 622 *Minä vaivainen, vain mato, matkamies maan* (Virsikirja 1986).

²⁹ Pisteellinen rytmi on siis ollut ainakin tasaisen muodon vaihtoehtona vuoden 1889 ehdotuksessa. Ks. taulukko 1.

Muutos 5/4-tahtilajiin lieneekin kompromissi, jolla saatiin Collianderin kai-paama rytmisyys säilytettyä ilman, että se häiritsi Faltinia. Viisijakoisuus on siis ollut rytmisen koraalin korvaaja, jonka avulla suomalaisia on totutettu liikkuvampaan rytmiikkaan virsissä, välivaihe matkalla kohti Collianderin tavoitteenä ollutta sävelmän alkuperäistä rytmistä asua. Erityisesti tähän viittaa Faltinin, Collianderin ja Nybergin kirjeenvaihto, jossa pohdittiin, oppivatko suomalaiset laulamaan oikein pisteelliset rytmit. Nyberg ja Colliander olivat vakuuttuneita kansan kyvystä oppia, vaikkakin hitaasti ja nuorison kautta, kun taas Faltin ei siihen uskonut. Hän totesikin, ettei ole saanut kirkkokansaa rytmiä oppimaan, vaikka oli sitä kolmekymmentä vuotta heille opettanut. Erityisesti pisteellisten rytmien epämääräisyys kiusasi Faltinia virren 53 *Jesu du mitt lif, min hälsa* kohdalla, jopa siinä määrin, että hän katui sen ottamista osaksi Lagin ja Faltinin koraalikirjaa. Hänen kirjeistään kuvastuu syvä turhautuminen. (Mikael Nybergin kirje Faltinille 25.4.1902, KK Coll. 52; Faltinin kirje Collianderille 2.4.1902 ja 7.4.1902, KA O. I. Collianderin arkisto I.)

Collianderin mielestä ongelman ydin oli siinä, ettei suomalaisilla ole ollut yhtenäistä ja kaikkialla käytettyä koraalikirjaa. Tämän vuoksi kaikki olivat totuneet laulamaan eri tavoin. Hän myönsi, että seurakunnat ja niiden kanttorit olivat monin paikoin kykenemättömiä oppimaan pisteelliset rytmit. Silti kun uusi koraalikirja saatiin kouluihin, pisteelliset rytmit eivät olleet mahdollisia suomalaisille. Näkemystään hän perusteli sillä, että rytmisiä koraaleja oli laulettu pietistipiireissä jo kauan – vasta Haeffner Ruotsissa ja Nordlund Suomessa olivat muuttaneet ne tasaisiksi. (Faltinin kirje Collianderille 4.5.1902, KK Coll. 52. Ks. myös Pajamo ja Tuppurainen 2004, 259.) Collianderin näkemys vastasi myös myöhempää näkemystä siitä, että virsi- ja koraalikirjojen puute edisti kansantoisintojen syntymistä. Ne levisivät suullisena perintönä, minkä vuoksi ne myös alkoivat noudattaa suomalaisen kansanlauluperinteen lainalaisuuksia. (Asplund 2006, 213–214.) Näin olisi myös selitettävissä, miksi alkujaan pisteelliset rytmit ovat Suomessa voineet muuttua Collianderin 7.6.1902 kirjeessään mainitsemaksi 5/4-tahtilajiksi, sille ominaisine rytmeineen, kuten virressä 53 (kuvat 2 ja 4). Niissä näkyvät samat suomen kielen ja muistin vaatimukset kuin runolaulussakin.

Collianderin mukaan pisteellisten rytmien poisjättäminen saattoi jopa kääntää kansan mielenkiinnon pois kirkosta kohti herätysliikkeitä (”konventikeln”). (Collianderin kirje Faltinille 20.4.1902. KK Coll 52.)³⁰ Tämä perustelu oli se, joka sai Faltinin hyväksymään pisteellisyyden, vaikkakin pisteellisyys edusti hänelle pääasiassa historiallista mielenkiintoa (”För min musikaliska smak ega dessa rytmiska former blott ett historist intresse”). Muutoin hän piti niitä vanhanaikaisina ja vanhentuneina verrattuna niihin muihin rytmisiin muotoihin, joita koraalikirjassa on. (Faltinin kirje Collianderille 4.5.1902, KK Coll. 52.)

Vaikka Faltin ei rytmisestä koraalista pitänytkään, vaan piti pisteellisiä rytmejä usein häiritsevinä, pomppivina (”hoppande”), tietyissä kohdissa hän piti

³⁰ Collianderin näkemyksistä rytmisesti restauroiduista koraaleista ja niiden merkityksestä. myös Vapaavuori (1997, 305–307).

niitä hyvinä eikä suostu niistä luopumaan. Tällaisia kohtia ovat ne, joissa kahdeksasosa on vaihtosävel kahden samankorkuisen sävelen välillä, kuten sävelmässä numero 23. (Faltinin kirjeet Collianderille 2.4.1902 ja 18.6.1902, KA O. I. Collianderin arkisto I.)

Kaiken kaikkiaan pisteellinen rytmi on 1903 sävelmistössä vain kolmessa virressä 22 (*Oi, armon lähde autuas*), 23 (*Ah lakkaa, sielun', murheestas*) ja 24 (*Ilmestyi paimenille*), josta on myös tasatahtinen versio koraalivirsikirjan liitteessä (Koraalivirsikirja 1905; ks. taulukko 1). Tämä kertonee osaltaan siitä, miten hankalaksi Faltin koki pisteelliset rytmit monessa virressä. Hän ei kuitenkaan ilmeisesti periaatteellisesti vastustanut niitä, olihan hän alkujaan ottanut pisteellisiä rytmejä Lagin ja Faltinin koraalikirjaan (1871). Hän oli vain perin juurin pettynyt seurakunnan oppimiskykyyn ja pisteellisten rytmien lauluun.

Viisijakoisen tahtilajin käyttö virsisävelmistössä voidaankin nähdä myös tavaksi tuoda rytmisen koraalimuoto takaisin suomalaiseen virsisävelmistöön 1800-luvulla vallinneen tasatahtisuuden jälkeen. Vuoden 1701 virsikirjaan liittyneissä sävelmissä ja kansantoisinnoissa rytmikka oli elänyt, mutta se oli kokonaan unohdettu esimerkiksi ruotsalaisen Haeffnerin ja suomalaisen Nordlundin koraalikirjoissa. Myös Faltinin koraalikirjan vuoden 1888 painoksessa rytmisyyttä vieroksuttiin eivätkä rytmiset muodot päässeet kuin koraalikirjan lisäykseen vaihtoehdoiksi tasatahtiselle muodolle. Ehkä juuri yleisen tunnettuudensa ja symboliarvonsa vuoksi viisijakoisuus oli kaikille sopiva muoto rytmisestä koraalista: se miellettiin suomalaiseksi perinteeksi, mutta sitä ei pidetty yhtä maallisenä kuin kansantoisintoja. Sivistyneistölle se oli helpompi hyväksyä kuin kansantoisinnot, ja rahvaalle se oli helpompi hyväksyä kuin saksalaisten esikuvien mukaan alkuperäiseen muotoonsa palautetut rytmiset ydinkoraalit.

Toisaalta 5/4-tahtilaji oli myös eräänlainen erikoisefekti, suomalainen erikoisuus, joka oli hienoa liittää osaksi virsikirjaa. Samalla se myös aukaisi tietä kansantoisintojen tulolle virsikirjaan 1900-luvulla. Samalla tavalla kuin kansanmusiikin keruussa muutenkin, myös virsisävelmistössä ja koraalikirjassa läntisen Suomen perinteisiin havahduttiin karjalaisen ja kalevalaisen perinteen jälkeen. 5/4-tahtilajin kohoaminen symboliarvoon ei siis, kuten voittaneet vaihtoehdot yleensä, estänyt kansantoisintojen tai rytmisten koraalien pääsyä osaksi virsisävelmistöä, vaan mahdollisti sen. Lopullisesti rytmisen koraali teki läpimurtonsa osaksi virsisävelmistöä yhtä aikaa Krohnin ja Nybergin keräämien kansantoisintojen päästessä osaksi virsisävelmistöä 1900-luvun alkupuoliskolla. (Krohn 1951, 83–84.)

Tämä saattaa selittää myös sen, miksi Faltin lopulta hyväksyi niin monen, jopa saksalaisperäisenkin, virren muuttamisen 5/4-tahtilajiin, vaikka sitä kirjeissään vahvasti vastustikin: se oli pienemmän pahan tie, päästiin kompromissiin Collianderin kanssa ja saatiin uudistettua virsisävelmistöä hillityllä tavalla, jonka Faltininkin musiikillinen maku saattoi hyväksyä.

Collianderille ja Faltinille viisijakoisuus oli siis paitsi suomalaisuuden ilmentymä, myös musiikillinen keino. Tuskin sen käyttäminen osana virsisävelmistöä ja koraalikirjaa olisi kuitenkaan pälkähtänyt kummankaan päähän Saksassa tai Ruotsissa. Siinä määrin harvinaista ja suomalaista viisijakoisuus kuitenkin oli

ja on. Viisijakoisuuden nousemista symboliarvoon edesauttoi todennäköisesti paljon sen pohjaaminen suomen kielen rytmikkaan, sanastoon ja rakenteisiin. Se tarjosi virsisävelmistöönkin luontevaa rytmisyyttä. Tavallaan 5/4-tahtilaji siis myös heijasteli koko virsikirjauudistuksen, ja 1800-luvulla yleisemminkin suomen kielen ja kulttuurin kehittämisen, kielellistä painotusta.

Vaiutteiden sulatusuunissa 1800-luvun Suomessa suomalaisuuden tärkeiksi symboleiksi nousivat runolaulanta, Kalevala ja luonto. Sattumalta ja kuitenkin tietoisesti runolaulun viisijakoisuudesta tuli virsikirjassa suomalaisuuden symboli, joka on säilyttänyt elinvoimaisuutensa pohjautumalla suomen kielen rytmikkaan ja muistiin. Sen erikoislaatuisuus on säilynyt nykyisinkin samalla tavalla kuin suomi poikkeaa monista Euroopan alueella yleisesti puhutuista kielistä.

Lähteet

Arkistolähteet

Kansallisarkisto (KA).

O. I. Collianderin arkisto I. Kirjekokoelma. Richard Faltinin kirjeet Otto Immanuel Collianderille.

Kansalliskirjasto (KK). Faltin-suvun arkistot.

KK Coll. 52.3. Richard Faltinille saapuneet kirjeet. I. O. Colliander.

KK Coll. 52.8. Richard Faltinille saapuneet kirjeet. Mikael Nyberg.

KK Coll. 52.13. Richard Faltinin lähettämät kirjeet ja kirjekonseptit.

KK Coll. 52.19. Koralkommittén. Koraalivaliokuntien mietinnöt 1908 ja 1913.

KK Ms.Mus.Faltin.10. Kirkkomusiikki. Liite koraalivaliokunnan mietintöön no 1, 1903.

Luetteloimaton. Faltinin omaelämäkerta. Kirsti Putuksen lahjoitus kansalliskirjastolle 2006.

Luetteloimaton. Koraalivirsikirjaehdotus 1902. Kirsti Putuksen lahjoitus kansalliskirjastolle 2006.

Kirjallisuus

Ala-Könni, Erkki. 1986. *Suomen kansanmusiikki: tutkielmia neljältä vuosikymmeneltä*. Kaustinen: Kansanmusiikki-instituutti.

Asplund, Anneli. 2006. Kirjallinen laulu. Teoksessa *Suomen musiikin historia: kansanmusiikki*. Toim. Anneli Asplund, Petri Hoppu, Heikki Laitinen, Timo Leisiö, Hannu Saha ja Simo Westerholm. Porvoo: WSOY. 200–271.

Dahlström, Fabian ja Erkki Salmenhaara. 1995. *Suomen musiikin historia 1: Ruotsin valan ajasta romantiikkaan*. Porvoo: WSOY.

Den svenska psalmboken. 1819. *Den svenska psalmboken av konungen gillad och stadfäst(ad) år 1819*. Toim. J. O. Wallin, F. M. Franzén, E. G. Geijer, Johan Åström ym. [s.l.].

Faltin, Richard (toim.). 1888. *Uusi koraalikirja Ewankelis-Lutherilaisille seurakunnille...* Helsinki: Edlund.

Faltin, Richard (toim.) 1904. *Suomen Evankelis-Lutherilaisen kirkon Koraalikirja Suomen viidennen yleisen kirkolliskokouksen w. 1903 hywäksymä...* Helsinki: G. W. Edlund.

- Faltin, Richard (toim.). [1908] 1909. *Suomen Ewankelis-Lutherilaisen Kirkon Koraalikirja laadittu Suomen viidennen kirkolliskokouksen v. 1903 hyväksymien koraalivirsikirjojen ja Suomen kuudennen yleisen kirkolliskokouksen v. 1908 niihin liitettäväksi hyväksymäin lisäysten mukaan, sekä Messu ynnä C. J. Voglerin Hosianna*. Helsinki: G. W. Edlund.
- Faltin, Richard (toim.). 1919. *Suomen Ewankelis-Lutherilaisen kirkon Koraalikirja laadittu Suomen viidennen kirkolliskokouksen v. 1903 hyväksymien koraalivirsikirjojen ja Suomen kuudennen yleisen kirkolliskokouksen v. 1908 niihin liitettäväksi hyväksymien lisäysten mukaan sekä Messu ynnä C. J. Voglerin Hosianna*. Helsinki: Holger Schildts.
- Faltin, Richard (toim.). 1933. *Suomen Ewankelis-Lutherilaisen kirkon Koraalikirja sisältävä kaikki Suomen yleisten kirkolliskokousten vuosina 1903, 1908 ja 1913 hyväksymät Suomen kirkon niin suomalaiselle kuin ruotsalaiselle virsikirjalle sowitetut koraalit sekä C. J. Voglerin Hosianna*. Porvoo: Werner Söderström.
- Faltin, Richard ja Otto Immanuel Colliander (toim.). 1897. *Koraalikirja Suomen toisen yleisen kirkolliskokouksen v. 1886 hyväksymille Suomalaiselle ja Ruotsalaiselle Virsikirjoille...* Helsinki: G. W. Edlund.
- Flodin, Karl ja Otto Ehrström. 1934. *Richard Faltin och hans samtid*. Helsinki: Schildt.
- Haapalainen, Toimi Ilmari, Pentti Lempiäinen, Reijo Pajamo ja Seppo Suokunnas. 1988. *Virsitieto: käsikirja virsikirjan käyttäjälle*. Jyväskylä: Kirjapaja.
- Hallio, Kustaa. 1928. *Suomalaisen virsikirjan uudistus*. Helsinki: Suomen kirkkohistoriallinen seura.
- Heininen, Simo ja Markku Heikkilä. 1997. *Suomen kirkkohistoria*. Helsinki: Edita.
- Karkama, Pertti. 2006. Herderin kieliteoria ja sen jälkiä Suomessa. Teoksessa *Herder, Suomi, Eurooppa*. Toim. Sakari Ollitervo ja Kari Immonen. Jyväskylä: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 356–393.
- Keane, Robert John. 1993. *The complete solo-songs of Jean Sibelius*. Väitöskirja. London: University of London.
- Kirkolliskokouksen 1898 pöytäkirjat. 1899. *Suomen neljännen kirkollis-kokouksen pöytäkirjat*. Turku: [Suomen kirkollis-kokous].
- Kirkolliskokouksen 1903 pöytäkirjat. 1903. *Suomen evankelis-luterilaisen kirkon viidennen yleisen kirkolliskokouksen pöytäkirjat*. Waasa ja Turku.
- Klinge, Matti. 1997. *Keisarin Suomi*. Helsinki: Schildt.
- Koraalivaliokunnan mietintö 1. 1903. *Koraalivaliokunnan mietintö N:o 1, joka koskee yhteisen suomalaisen ja ruotsalaisen koraalivirsikirjan aikaansaamista Suomen evankelis-luterilaiselle kirkolle*. Suomen evankelis-luterilaisen kirkon viidennen yleisen kirkolliskokouksen pöytäkirjain liite. Turku.
- Koraalivaliokunnan mietintö 2. 1903. *Koraalivaliokunnan mietintö N:o 2, joka koskee koraalikomitean toimittamaa koraalikirja-ehdotusta*. Suomen evankelis-luterilaisen kirkon viidennen yleisen kirkolliskokouksen pöytäkirjain liite. Turku.
- Koraalivirsikirjaehdotus. 1889. *Suomalainen Koraali-Virsikirja ewankelis-lutherilaisille seurakunnille Suomen Suuriruhtinaanmaassa...* Helsinki: Weilin ja Göös.
- Koraalivirsikirjaehdotus. 1902. *Suomalainen Koraali-Virsikirja Suomen Suuriruhtinaanmaan ewankelis-lutherilaisille seurakunnille...* Helsinki: Weilin & Göös.
- Koraalivirsikirja. [1903] 1905. *Suomalainen Koraali-Virsikirja Suomen Suuriruhtinaanmaan ewankelis-lutherilaisille seurakunnille...* Helsinki: Weilin & Göös.
- Koraalivirsikirja. [1943] 1977. *Suomen evankelis-luterilaisen kirkon koraalivirsikirja*. Hyväksytty viidennessätoista Yleisessä Kirkolliskokouksessa v. 1943. Virret 634–679 hyväksytty yhdeksännessätoista Yleisessä Kirkolliskokouksessa v. 1963. Helsinki: Suomen kirkon sisälähetysseura.
- Krohn, Julius. 1880. *Suomalaisen Virsikirjan historia*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Krohn, Ilmari. 1951. *Sävelmuistoja elämäni varrelta*. Porvoo: WSOY.
- Krohn, Ilmari. 1958. *Musiikin teorian oppiakso I: rytmiooppi*. Porvoo: WSOY.

- Laitinen, Heikki. 1982. Talonpoikaismusiikin suuri murros. Teoksessa *Musiikkikulttuurin murros teollistumisajan Suomessa*. Toim. Vesa Kurkela ja Riitta Valkeila. Raportti Suomen säveltaiteen juhluvuoden musiikintutkimuksen seminaarista Jyväskylässä 19.–21.5.1982. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. 117–129.
- Laitinen, Heikki. 2003. *Matkoja musiikkiin 1800-luvun Suomessa*. Väitöskirja. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Laitinen Heikki. 2006. Runolaulu. Teoksessa *Suomen musiikin historia: kansanmusiikki*. Toim. Anneli Asplund ym. Porvoo: WSOY. 14–79.
- Linnala, Eino. 1978. *Yleinen musiikkioppi I*. Jyväskylä: Gummerus.
- Lyytikäinen, Pirjo. 1999. Suomalaiset syntysanat. Teoksessa *Suomi outo pohjoinen maa? Näkökulmia Euroopan äären historiaan ja kulttuuriin*. Toim. Tuomas M. S. Lehtonen. Jyväskylä: PS-kustannus. 138–165.
- Niemi, Hilja. 1954. *Suomalaisen virsikirjan uudistaminen vuoden 1886 viralliseksi virsikirjaksi: ns. Lönnrotin virsikirjakomitean osuus*. Suomen kirkkohistoriallisen seuran toimituksia 54. Helsinki: Suomen kirkkohistoriallinen seura.
- Nisbet, H. Barry. 2006. Herder: kansakunta historiassa. Teoksessa *Herder, Suomi, Eurooppa*. Toim. Sakari Ollitervo ja Kari Immonen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 90–113.
- Pajamo, Reijo. 1982. *Erik August Hagfors (1827–1913), pedagogi ja kuoromies: tutkimus Suomen ensimmäisen seminaarin laulun ja soiton lehtorista*. Painamaton oppinnäytetyö. Helsinki.
- Pajamo, Reijo. 1987. E. A. Hagfors ja koraalikirjakysymys 1880-luvulla. *Kirkkomusiikki* 63 (9): 4–7, 10.
- Pajamo, Reijo. 2006. Virsisävelmistömme kansallinen aines. Teoksessa *Musica viva! Matti Vainion juhlaKirja*. Toim. Tuomas Eerola, Riina Ikonen, Marko Myllyaho, Markku Pöyhönen, Pentti Savolainen ja Petri Toiviainen. Jyväskylä: Minerva. 207–222.
- Pajamo, Reijo ja Erkki Tuppurainen. 2004. *Suomen musiikin historia: kirkkomusiikki*. Porvoo: WSOY.
- Pulkkinen, Tuija. 1999. Kielen ja mielen ykseys. Teoksessa *Suomi outo pohjoinen maa? Näkökulmia Euroopan äären historiaan ja kulttuuriin*. Toim. Tuomas M. S. Lehtonen. Jyväskylä: PS-kustannus. 118–137.
- Saastamoinen, Ilpo. 2006. *Sekatahtilajit*. Kirjallinen versio esitelmästä 24.–26.5.2006 Imatralla. Verkkolähde <http://www.ilposaastamoinen.fi/2006-sekatahtilajit> [16.12.2014].
- Setälä, Päivi. 1999. Esipuhe. Teoksessa *Suomi outo pohjoinen maa? Näkökulmia Euroopan äären historiaan ja kulttuuriin*. Toim. Tuomas M. S. Lehtonen. Jyväskylä: PS-kustannus. 4–5.
- SKS. 2002. *Elias Lönnrot: käsikirjoituksia*. Verkkolähde http://neba.finlit.fi/tietopalvelu/elias/el_kasik.html [21.11.2016].
- Tarasti, Eerö. 1982. Musiikki kulttuurin murroksen kuvastajana. Teoksessa *Musiikkikulttuurin murros teollistumisajan Suomessa*. Toim. Vesa Kurkela ja Riitta Valkeila. Raportti Suomen säveltaiteen juhluvuoden musiikintutkimuksen seminaarista Jyväskylässä 19.–21.5.1982. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. 23–31.
- Tawaststjerna, Erik. 1967. *Jean Sibelius 2: 1893–1903*. Suom. Tuomas Anhava yhdessä Erik Tawaststjernan kanssa. Helsinki: Otava.
- Tawaststjerna, Erik. 1989. *Jean Sibelius 1: 1865–1893*. Suom. Tuomas Anhava yhdessä Erik Tawaststjernan kanssa ja Raija Mattila. Toinen painos. Helsinki: Otava.
- Vainio, Matti ja Pentti Savolainen. 2006. *Suomi herää: mistä on suomalaisuus tehty?* Jyväskylä: Minerva.
- Vapaavuori, Hannu. 1997. *Virsilaulu ja heräävä kansallinen kulttuuri-identiteetti: jumalanpalveluksen virsilaulua ja -sävelmistöä koskeva keskustelu Suomessa 1800-luvun puolivälistä vuoteen 1886*. Helsinki: Suomen kirkkohistoriallinen seura.

- Vapaavuori, Hannu. 1998. Hengelliset kansansävelmät virsikirjassamme. Teoksessa *Virsin, lauluin, psalttarein: juhla kirja Reijo Pajamon 60-vuotispäivänä 27.9.1998*. Toim. Erkki Tuppurainen. Helsinki: Sibelius-Akatemia. 159–170.
- Virsikirja. [1886]. *Suomalainen Virsikirja ewankelis-lutherilaisille seurakunnille Suomen Suuriruhtinaanmaassa. Hyväksytty Suomen toisessa yleisessä kirkolliskokouksessa w. 1886*. Helsinki.
- Virsi- ja koraalivirsikirja. [1986] 2004. *Suomen evankelis-luterilaisen kirkon virsikirja*. Hyväksytty ylimääräisessä kirkolliskokouksessa 13. helmikuuta 1986. Helsinki: Suomen kirkon sisälähetysseura.
- Voipio, Aarni. 1940. *Virsiemme synty ja olemus: evankelisen hymnologian pääpiirteet*. Porvoo: WSOY.
- Väisänen, Armas Otto. [1944] 1990. Kalevalanmitta ja runosävelmät. Teoksessa *Hiljainen haltioituminen: A. O. Väisäsen tutkielmia kansanmusiikista*. Toim. Erkki Pekkilä. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 95–103.
- Väisänen, Armas Otto. [1949] 1990. Kalevalan sävelmä. Teoksessa *Hiljainen haltioituminen: A. O. Väisäsen tutkielmia kansanmusiikista*. Toim. Erkki Pekkilä. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 103–120.
- Weimar, D. Gottfried. 1928. *Der Rhythmus in Musik, Poesie und Lied, speziell im Kirchenlied*. Langensalza: Hermann Beyer & Söhne.

Quintuple meter as Finnish originality in chorale books by Richard Faltin

Friedrich Richard Faltin senior (1835–1918) was the leading church musician of his time in Finland. He worked, among many other things, as an organist and organ teacher in Helsinki. Faltin's main contribution to the Finnish church music was the chorale book for the 1886 hymnal. His chorale book was actively used for almost 50 years in Finland in congregations, schools and homes.

The 5/4 meter gained its place in the chorale book as the result of the work of the chorale committee, in which also Faltin worked. The 5/4 meter was considered original to the rhythm of Finnish language and music. During the late 19th century, the finding and establishing of foundations and expressions for the Finnish culture were main objectives of especially the intellectuals. Incorporating the 5/4 meter to the chorale book opened avenues for the later inclusion of other spiritual folk anthems in the chorale book.

In his letters during the chorale committee time Faltin expressed his thoughts on hymn singing, Finnish spiritual songs and their usage as hymns in the hymnal of the Evangelical-Lutheran church in Finland. These letters form the foundation for this article.

Marianne Ahmaoja (marianne.ahmaoja@luukku.com) on musiikin maisteri Sibelius-Akatemiasta (1996) ja hallintotieteiden (julkisoikeus) maisteri Itä-Suomen yliopistosta. Hän on työskennellyt kirkkomuusikkona Nivalassa ja toimii tätä nykyä hallintopäällikkönä Sievin kunnassa.

Liite 1.

Taulukko 4. Luettelo 1800-luvun jälkimmäisellä puoliskolla ja 1900-luvun alkupuolella ilmestyneistä virsi-, koraalivirsi- ja koraalikirjoista sekä niiden ehdotuksista.³¹

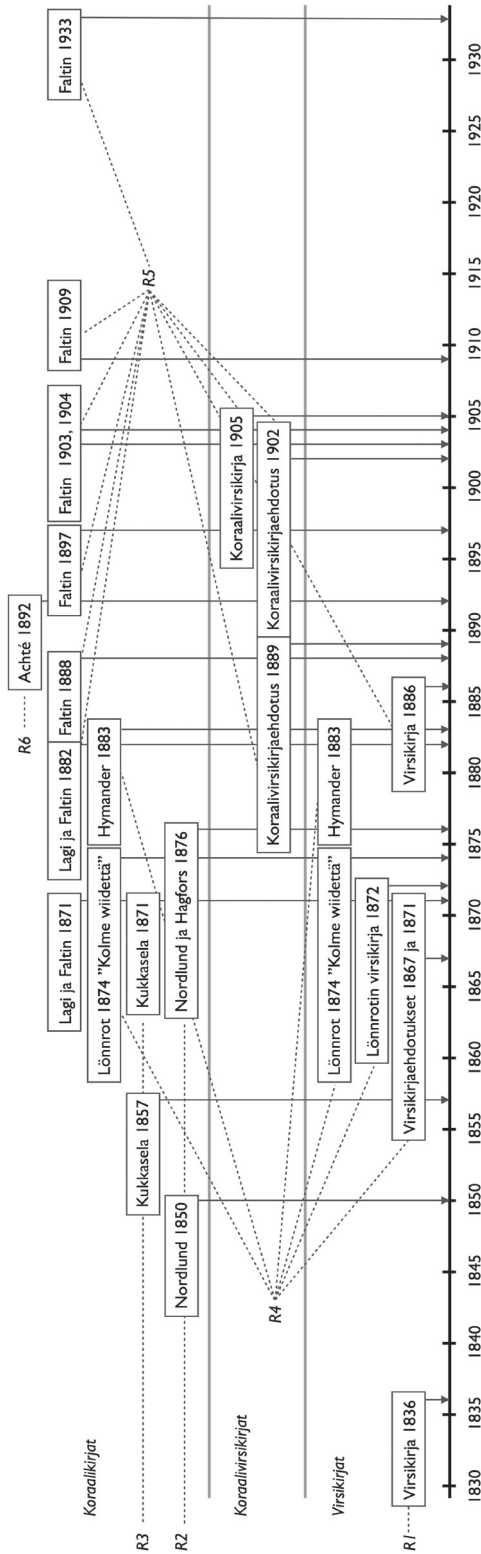
Julkaisu	R	Koko nimeke	Lisätietoja
Virsi- ja koraalikirja 1836	1	Uusia Wirsiä, Kirkosa ja kotona weisattavia: Joita ensin Suomen Papit, Ignatius, Frosterus, Helenius, Pesonius, Achrenius, ja muut owat kirjoittaneet; mutta sitten yhdistänyt, uudistanut, ja lisännyt Arkki. Piispa Wainaja Jac. Tengström ja nyt Wirsi-Kirjan-Seurasto präänttiin antanut. Turku 1836.	
Koraalikirja Nordlund 1850	2	Suomalaisten Wirtten Koraali-Kirja ynnä Suomalaisen ja Ruotsalaisen Messun sekä Rekisterin kanssa, jonka jälkeen myös Ruotsalaisten Wirtten nuotit löydetään. Toimittanut Antti Nordlund. Helsinki 1850.	
Koraalikirja Kukkasela 1857	3	Kirkko-veisun neuvoja ja opetuksia, ynnä suomalaisten virtten nuottikirjan ja messun sekä virtten luokkalaskun, että virsi-kanteleen ja violin soitannos-johdatuksen kanssa. Turku 1857.	
Virsi- ja koraalijärjestys 1867	4	Uusi Suomalainen Wirsi- ja koraalikirja Nuottien kanssa. Armossa asetetun Komitean ehdottama. Helsinki 1867.	
Virsi- ja koraalijärjestys 1871	4	Uusi Suomalainen Wirsi- ja koraalikirja. Armossa asetetun Komitean Toinen ehdotus. Turku 1871.	
Koraalikirja Kukkasela 1871	3	Kirkko-veisun neuvoja ja opetuksia, ynnä suomalaisten virtten nuottikirjan ja messun sekä virtten luokka-laskun, että virsi-kanteleen ja violin soitannos-johdatuksen kanssa. Toinen painos. Turku 1871.	
Koraalikirja Lagi ja Faltin 1871	5	Koraalikirja Ewankelis-Lutherilaisille seurakunnille Suomessa Wirsi- ja koraalikirjatoimikomitean käskystä kokoonpannut R. Lagi ja hänen kuolemansa jälkeen päättänyt ja täydentänyt F. R. Faltin. Helsinki 1871.	Sävelmät oli valinnut Lagi, soinnutuksesta vastasi ilmeisesti Faltin käyttäen kirkkosävellajien soinnutuksessa Lagin esimerkkiä ja seuraten sävelmien järjestyksen valinnassa Lagin suunnitelmaa. (Lagi ja Faltin 1871, iii–v). Tarkalleen ei ole vielä selvinnyt, onko koraalikirjassa yhtään Lagin soinnutusta vai ovatko kaikki Faltinin käsialaa.
Virsi- ja koraalikirja Lönnrot 1872	4	Suomalainen Wirsi- ja koraalikirja wäliaikaiseksi tarpeeksi: suomalaisen wirsi- ja koraalikirjan komitean toisen ehdotuksen ja wanhan wirsi- ja koraalikirjan mukaan toimitettu, kolmella kymmenellä uudella wirrellä lisätty. Turku 1872.	Toimittanut Elias Lönnrot.
Virsi- ja koraalikirja Lönnrot ja Colliander 1874 ("Kolme wäidettä")	4	Kolme wäidettä Elias Lönnrotin kääntämää Uutta Suomalaista Wirttä, jotka saksalaisesta wirsi- ja koraalikirjasta walitsi ja alkuperäisillä, rytmillisillä nuoteilla warusti O. I. Colliander. Filos. Maisteri. Helsinki 1874.	

Koraalikirja Nordlund ja Hagfors 1876	2	Suomalaisten Wirtten Koraali-Kirja ynnä ynnä Luettelo, jonka jälkeen myös Ruotsalaisten Wirtten nuotit löydetään. Toimittanut Antti Nordlund. Toinen painos tarkastellut ja lisäyksillä warustanut Er. Aug. Hagfors. Jyväskylä 1876.	
Koraalikirja Lagi ja Faltin 1882	5	Koraalikirja Ewankelis-Lutherilaisille seurakunnille Suomessa Wirsikirkakomitean käskystä kokoonpannut r. Lagi ja hänen kuolemansa jälkeen päättänyt ja täydentänyt Friedrich Richard Faltin. Toinen parannettu, enännetty ja soinnun suhteen yksinkertaisemmaksi tehty laitos. Helsinki 1882.	Vuoden 1871 koraalikirjan palautteen pohjalta Faltinin äänenkuljetukseltaan yksinkertaistama toinen painos, johon Faltin on esipuheensa mukaan lisännyt Haeffnerin ja Nordlundin koraalikirjojen mukaisia sävelmämuotoja.
Koraalikirja Hylander 1883	4	Wäliaikainen Suomalainen wirsikirja. Uudetaan korjattu ja neljänisillä nuoteilla warustettu laitos. Helsinki 1883.	Vuonna 1872 ilmestyneen laitoksen uudistettu painos. Tiedot toimittajista löytyvät tämän laitoksen esipuheesta.
Virsi- ja koraalikirja [1886]	5	Suomalainen virsikirja evankelis-lutherilaisille seurakunnille Suomen suuriruhtinaanmaassa; Evankeliumi- ja rukouskirja, ynnä siihen kuuluvat kappaleet, käytettävä Suomen evankelis-lutherilaisissa seurakunnissa: hyväksytty Suomen toisessa yleisessä kirkolliskokouksessa v. 1886.	Vain teksti hyväksyttiin kirkolliskokouksessa.
Koraalikirja Faltin 1888	5	Uusi Koraalikirja Ewankelis-Lutherilaisille seurakunnille Suomen Suuriruhtinaanmaassa, laadittu Suomen toisen yleisen kirkolliskokouksen w. 1886 asettaman Koraalikomitean uuden suomalaisen ja ruotsalaisen koraalivirsikirjan mukaan ynnä sovitettu myös vanhaankin suomalaiseen ja ruotsalaiseen wirsikirjaan. Otto Immanuel Colliander ja Richard Faltin. Helsinki 1888.	Komitean valmistelemaan koraalivirsikirjaan 1888 tehty, Faltinin soinnuttama neljänäinen laitos, Faltinin koraalikirjan I painos. Koraalikirjan soinnutus on kokonaan Faltinin käsialaa. Hän sai komitean valitsevat koraalit suoraan komitean puheenjohtajalta, Collianderilta, jonka tehtävänä oli valvoa koraalivirsikirjaehdotuksen painatusta. Colliander itse pyysi Faltinia koraalikirjan tekijäksi. (Faltin 1888, 4–5).
Koraalivirsikirjaehdotus 1889	5	Suomalainen Koraali-Wirsikirja ewankelis-lutherilaisille seurakunnille Suomen Suuriruhtinaanmaassa. Suomen toisen yleisen kirkolliskokouksen w. 1886 asettaman Koraalikomitean toimittama. Helsinki 1889.	Koraalivirsikirjaehdotus uudelle virsikirjalle. Komitean valmistelema yksinäinen laitos, Komiteaan kuuluivat Otto Immanuel Colliander, Johan Gabriel Geitlin ja Erik August Hagfors, muttei Faltin.

³¹ Tiedot on kerätty kyseisistä teoksista, mutta lähdeluetteloon on merkitty vain itse artikkelissa käytetyt virsi-, koraalivirsi- ja koraalikirjat ehdotuksineen.

Virsi- ja koraalikirjojen uudistustyössä ”voittanut” vaihtoehto eli Faltinin koraalikirja vaiheineen on merkitty numerolla viisi. Sen vahvin kilpailija lienee ollut Nordlundin ja Hagforsin koraalikirja, joka on merkitty numerolla kaksi. Lönnrothin toiminnan aikaisen (1863–1886) virsikirjan uudistustyön tulokset on merkitty numerolla neljä. Aivan ensimmäinen virsikirjaehdotus on merkitty numerolla yksi ja Kukkaselan kansantoinnoille pohjaavat koraalikirjat numerolla kolme. Vasta loppuvaiheessa vaihtoehdoksi noussut Achtén koraalikirja taas on saanut numerokseen kuutosen. Ks. myös kuva 6.

Koraalikirja Achté 1892	6	Koraalikirja uudelle suomalaiselle ja ruotsalaiselle wirsikirjalle ynnää Messu ja Vogler'in "Hosianna" jotka, asettamalla säweleet ihmisen keskikorkeuden mukaan ynnä sowittamalla ne sekä uruilla että myöskin harmoniolla tahi pianolla soitettawiksi, toimitti L. N. Achté. Helsinki 1892.	
Koraalikirja Faltin 1897	5	Koraalikirja Suomen toisen yleisen kirkolliskokouksen w. 1886 hyväksymille Suomalaiselle ja Ruotsalaiselle Wirsikirjoille sekä Messu suomeksi ja ruotsiksi ynnä G. J. Voglerin Hosianna, Toimittanut Piispa O. I. Colliander ja Professori Richard Faltin. Helsinki 1897.	Palautteen pohjalta Faltinin itsensä uudistama ja yksinkertaistama koraalikirjan toinen painos. Järjestetty 1889 koraalivirsikirjaehdotuksen numerojärjestykseen. 10 vuoden siirtymäaika, jonka aikana seurakunnissa sai käyttää sekä vanhaa että uutta niin suomenkuin ruotsinkielistäkin wirsikirjaa, oli loppunut ja kaikkien oli siirryttävä 1886 hyväksytyyn wirsikirjaan. (Faltin 1897, 6).
Koraalivirsikirjaehdotus 1902	5	Suomalainen Koraali-Wirsikirja Suomen Suuriruhtinaanmaan ewankelis-lutherilaisille seurakunnille, jonka toimitti Suomen neljännen yleisen kirkolliskokouksen w. 1898 asettama Koraalikomitea.	Komitean uudistama koraalivirsikirjaehdotus. Komiteaan kuuluivat Otto Immanuel Colliander, Richard Faltin ja Mikael Nyberg. (Koraalivirsikirjaehdotus 1902, esipuhe.)
Koraalikirja Faltin 1903	5	Suomen Evankelis-Lutherilaisen kirkon Koraalikirja Suomen wiidennen yleisen kirkolliskokouksen w. 1903 hyväksymä, sekä Messu ynnä G. J. Voglerin Hosianna.	Koraalikirja on hyväksytty kirkolliskokouksessa 1903 keskustelun ja äänestyksen jälkeen suositeltavaksi seurakunnille ja kouluille, jonka jälkeen siitä on tehty mallipainos 1904. (Faltin 1904, 3).
Koraalikirja Faltin 1904	5	Suomen Evankelis-Lutherilaisen kirkon Koraalikirja Suomen wiidennen yleisen kirkolliskokouksen w. 1903 hyväksymä, sekä Messu ynnä G. J. Voglerin Hosianna. Kirkolliskokouksen asettaman Koraalikomitean toimittama Mallipainos. Helsinki 1904.	Kirkolliskokouksessa 1903 hyväksytyn koraalikirjan (Faltin 1903) mallipainos.
Koraalivirsikirja [1903] 1905	5	Suomalainen Koraali-Wirsikirja Suomen Suuriruhtinaanmaan ewankelis-Lutherilaisille seurakunnille, Suomen wiidennen yleisen kirkolliskokouksen w. 1903 hyväksymä.	Kirkolliskokouksen hyväksymä koraalivirsikirja. Mallipainos ilmestyi vuonna 1906 koraalikomitean toimittamana. Sen esipuhe on päivätty vuodelle 1905. Komitea on sama kuin 1902 ehdotuksessa. (Koraalivirsikirja 1903, iii).
Koraalikirja Faltin [1908] 1909	5	Suomen Ewankelis-Lutherilaisen kirkon Koraalikirja laadittu Suomen wiidennen yleisen kirkolliskokouksen v. 1903 hyväksymien koraalivirsikirjojen ja Suomen kuudennen yleisen kirkolliskokouksen v. 1908 niihin liitettäväksi hyväksymien lisäysten mukaan sekä Messu ynnä C. J. Voglerin Hosianna. Helsinki 1909.	Kirkolliskokouksen 1908 hyväksymien muutosten mukainen neljäs painos. Koraalikirja ilmestyi uudestaan vuonna 1919.
Koraalikirja Faltin 1933	5	Suomen Ewankelis-Lutherilaisen kirkon Koraalikirja sisältävä kaikki Suomen yleisten kirkolliskokousten vuosina 1903, 1908 ja 1913 hyväksymät Suomen kirkon niin suomalaiselle kuin ruotsalaiselle wirsikirjalle sowitetut koraalit sekä G. J. Voglerin Hosianna. Toimittaneet Richard Faltin, Otto Immanuel Colliander ja Mikael Nybergh. Porvoo 1933.	Sisältää myös kirkolliskokouksessa 1913 hyväksytyt muutokset.



Kuva 6. Taulukon 4 julkaisut aikajanalla ja ryhmiteltyinä uudistustyön vaiheiden mukaan. Aluksi virsikirjaa kehitettiin tekstilähtöisesti, ja kaikki nimettiin virsikirjoiksi, vaikka niissä olisi ollut nuotitkin. Teksteihin tehtiin koraalikirjoja, joiden avulla kehitettiin sävelmistöä. Vasta vuosisadan lopulla ilmestyi koraalivirsikirja-nimitys ja melodioita alettiin kehittää itsenäisesti. Ryhmät 1–6 vastaavat taulukon 4 ryhmiä.

Taulukko 5. Viisijakoiset sävelmät eri aikoina ilmestyneissä suomalaisissa virsisävelmitöissä.

Nro	Alkusanat	Samalla sävelellä ³²	Samasävelmisten virsien alkusanat	Samalla sävelellä ³²	Samasävelmisten virsien alkusanat	Tahtilaji koraalivirsikirjaehdotuksessa 1902	Alkuperä	Muuta
1903 tulleet viisijakoiset sävelmät								
7	<i>Hoosianna! Tulossa Poika Dawidin on tänne</i>	68	<i>Jesus elää, mihin sun kuolema</i> <i>Jesus, paras tawaran'</i> <i>Jesus elää, turwani</i>	C, 5/4	Ennen 1694 (Ruotsissa 1697)			Faltinin merkintä kirkolliskokouksen koraalikomitean mietinnön nuottiliitteessä 3+2.
12	<i>Laulu salkoon riemuinen</i>			2/4	1559			
53	<i>Jesus, elon' autuuteni!</i>	70 134 316	<i>Murehtien, kyynelöiden</i> <i>Ota, Jesus, paimen hyvä</i> <i>Jesus, ilon', autuuteni</i>	5/4, C	1697 (Ruotsissa 1697)			Tasainen versio 1903 koraalivirsikirjan liitteessä, Faltinin merkintä nuottiliitteessä 2+3, 3+2.
111	<i>Jotk' oikiassa uskossa</i>	286 433	<i>Mun tutkit, Herra, tarkasti</i> <i>Oi Herrani, mun turwani</i>	5/4, 6/4	Suomalainen			Sävelmässä eroja 1889 ja 1903 välillä, tasainen versio 1903 koraalivirsikirjan liitteessä, 1902 liitteessä myös 5/4, 6/4 -tahtilajinen muoto, Kirkolliskokous säilytti koraalikomitean esittämän sävelmamuodon seurakunnista tulleesta toiveesta (Kirkolliskokouksen koraalivaliokunnan mietintö 1, s. 15, 18).
(165)	<i>(Nyt me, Jesus laupias)</i>			(2/4)				(1902 lisäyksessä 5/4-muoto).
185	<i>Jesus itse sydäntäni</i>	198 258	<i>Herra, joka wartioitset</i> <i>Jesus, paras ystäväni</i>	5/4, C	G. Düben 1674 (Gustaf Düben 1674)			Faltinin merkintä nuottiliitteessä 2+3, 1902 ehdotuksessa niekullinen sävelmamuoto, niekut poistettiin kirkolliskokouksessa seurakunnista tulleen toiveen mukaisesti (Kirkolliskokouksen koraalivaliokunnan mietintö 1, s. 15, 18).
256	<i>O Jesus, sulho suloinen</i>			5/4	1535			Kirkolliskokouksen koraalivaliokunta vaihtoi sävelmän (Kirkolliskokouksen koraalivaliokunnan mietintö 1, s. 17).
260	<i>Jesus, sanallas sä sielun'</i>			5/4	1691 (Ruotsissa 1691)			
286	<i>Mun tutkit, Herra tarkasti</i>			5/4	suomalainen			

³² Tarkistettu 1933 painoksesta Faltinin koraalikirjan osalta ja sen jälkeen 1938 ja 1986 virsikirjoista.

(376)	<i>(Se autuas, ken Jumalaa)</i>	(5/4)			(Koraalivirsikirjaehdotuksessa 1902 myös 376:lle on tarjolla 5/4 -tahtilajiin kirjoitettu sävelmä).
421	<i>Me waellamme Herrassa</i>	544	C	Suomalainen	
494	<i>Niin kauvan kuin me elämme</i>		2/4	Suomalainen	Tasainen versio 1903 koraalivirsikirjan liitteessä, Kirkolliskokous vaihtoi virren sävelmän hengelliseksi kansansävelmäksi (Kirkolliskokouksen koraalivaliokunnan mietintö 1, s. 18).
522	<i>O rjäsyyys, mä pelkään</i>		5/4	Emnen 1695	
1908 lisätyt viisijakoiset toisinnot					
41	<i>O kunnian kuminkaamme</i>	550		Suomalainen	Lisäyksessä numerolla 550.
58	<i>Jo täytetty on raskas työs</i>	551, 318		Suomalainen	Lisäyksessä numerolla 551.
279	<i>Sinuhun turwaan, Jumalan'</i>	561		Suomalainen	Lisäyksessä numerolla 561.
373	<i>Autuas, jok' ei käyskele</i>	566		Suomalainen	Lisäyksessä numerolla 566.
478	<i>O Herra kuule kansaasi</i>	571		Suomalainen	Lisäyksessä numerolla 571.
1913 lisätyt viisijakoiset toisinnot					
31	<i>Jo wanha vuosi mennyt on</i>	583		Ei mainintaa	Lisäyksessä numerolla 583.
133	<i>Ihminen tänne päälle maan</i>	603		Ei mainintaa	Lisäyksessä numerolla 603.
292	<i>Sä tyytyen ja kärsien</i>	613		Ei mainintaa	Lisäyksessä numerolla 613.
491	<i>Rauhaas, Herra, siunattua</i>	635		Ei mainintaa	Lisäyksessä numerolla 635.
255	<i>Ah, ah kunne kurja kuljen</i>	610b		Ei mainintaa	Vuorosäkeistöinen virsi, jossa parittomissa säkeistöissä käytetään c-tahtilajia ja parittomissa 5/4-tahtilajia.
1938 virsikirjassa olleet viisijakoiset sävelmät (1938 virsikirjan sävelmistö ja siihen liittyvä Maasalon, Kuusiston ja Lehtosen koraalikirja vuodelta 1943)					
11b	<i>Sun seurakuntas odottaa</i>			August Tötterman	
43	<i>Oi Kristus, valtiaamme</i>	188		Noormarkusta	Tahtilaji virressä on 5/4, 4/4.
46	<i>Tänäänkin nyt Herran kansan</i>	574		Kokemäeltä	622 virren varsinaiseksi merkityn sävelmä on Leevi Madetojan 2/4, 3/4 -tahtilajeissa.
		622b			

62	Työn, Jeesus, täytit raskahan	105 389 537	Mua, Pyhä Henki, pyhitä <i>Immanuel, mun valoni</i> <i>Oi korkein Herra Jumala</i>	Koraalitoisinto Sortalavalasta	Virren sävelmä on myös vaihtoehtoinen virren 115 sävelmän kanssa. Virren 115 sävelmä on 2/4- tahtilajissa.
84	Jo heräjä, mun henkeni	534 563	Sua, Herra, ylistän mä nyt <i>Oi Herra, kuule kansaasi</i>	Pieksämäeltä	Virren sävelmä on myös vaihtoehtoinen virren 156 sävelmän kanssa. Virren 156 sävelmä on 2/4- tahtilajissa.
122	Ah Jeesus, Herra laupias	128 133 343 510 604	Ne, jotka täällä uskossa <i>Sun henkes tutki ihminen</i> <i>Mun tutkit, Herra, tarkasti</i> <i>Oi Herra, turva heikkojen</i> <i>Ah, turha on tää maailma</i>	Laitilasta	
132	Miks maailman käy turulla	337 653	<i>Sinuhun turvaan, Jumala</i> <i>Maa kaikki Herran vaikka</i> <i>on</i>	Sortavalasta	
154b	Ihminen aina päällä maan			Tampereelta	
309b	Ah, ah kunne kurja kuljen			Raumalta	Vuorovirsi, jossa parittomissa säkeistöissä on 2/4, 3/4 -tahtilaji (a-sävelmä) ja parillisissa 5/4, 2/4 -tahtilaji (b-sävelmä).
334	Kun Herra vain mua paimentaa	341 474 500 569	<i>Jos huonetta ei rakenna</i> <i>Oi Herra kaikki valtias</i> <i>Oi Herra, meitä suojele</i> <i>Oi Herra meitä armahda</i>	Porista	
342	Miks Herran tietä kulkien	430b	<i>Käy isän maataan kohti</i> <i>ain</i>	Eurajoelta	Tahtilaji virressä 342 on 5/4, 4/4 ja virressä 430b 2/4.
344	Mä elän laupeudesta			Richard Faltn	Tahtilaji virressä on 5/4, 4/4.
371	Kuin mainen kulta puhdistuu	304b	<i>Hyvyydessänsä Jumala</i>	Richard Faltn	Tahtilaji virressä on 5/4, (3/4); 371 on lisäsävelmä virrelle 304, jonka varsinainen sävelmä on 2/4- tahtilajissa.
422	Me riemuiten nyt ylistämme	459c	<i>Oi Herra, siunaa päämies</i> <i>maamme</i>	Ilmari Krohn	Virren 422 sävel, joka on 5/4, 2/4 -tahtilajissa, on lisäsävelmä virrelle 459, jonka varsinainen sävelmä on 3/4, 2/4 -tahtilajissa. Virren sävelmä on myös vaihtoehtoinen virren 239 sävelmän kanssa. Virren 239 sävelmä on 2/4-tahtilajissa.
436a	Kirkkautta kohti kulje			Ilmari Krohn	Tahtilaji virressä on 5/4, 2/4.
524	Oi Jeesus, lohdutukseni			Armas Maasalo	

595	<i>Mun sielulleni sanoma</i>		Matti Ala-Hiiri	Tahtilaji virressä 595 on 5/4, 2/2. Virren sävelmä on vaihtoehtoinen virren 160 sävelmän kanssa. Virren 160 sävelmä on 2/4-tahtilajissa.
1986 virsikirjassa olleet viisijakoiset sävelmät				
45	<i>Oi Kristus valtiaamme</i>	186 424	Nyt kuinka kiittäisimme Maan ääriin asti, Herra	Toisinto Noor- markusta Tahtilaji virressä on 5/4, 4/4.
48	<i>Tänään jälleen Herran kansan</i>			Toisinto Koke- mäeltä Virren 48 sävelmä on vaihtoehtoinen myös virren 327 kanssa. Virressä 327 on c-tahtilaji.
89b	<i>Nyt herää yöstä, henkeni</i>			Toisinto Peksä- mäeltä Tahtilaji virressä on 5/4, 4/4.
94	<i>Nyt kaikki kansat laulakaamme</i>	336	<i>Me riemumielin ylistämme</i>	Ilmari Krohn 1923 Tahtilaji virressä on 5/4, 2/4.
121	<i>Mua, Pyhä Henki, pyhiä</i>	358	<i>Immanuel, mun valoni</i>	Toisinto Sortava- lasta Toisinto Laitilasta
139	<i>Oi Jeesus lasten ystävä,</i>	141 157	<i>Ne jotka täällä uskossa Maailma täynnä turhuut- taan</i>	Toisinto Laitilasta
149	<i>Tulkaa kaikki kotiin, tulkaa,</i>	394 405	<i>Minua tutkit, Herrani Kirkkautta kohti kulje</i>	Ilmari Krohn 1937
275	<i>Mä elän laupeudesta</i>			Richard Faltin 1903 Tahtilaji virressä on 5/4, 4/4.
363	<i>Kuin mainen kulta puhdistuu</i>			Richard Faltin 1903 Tahtilaji virressä on 5/4, 3/4.
375	<i>Kun Herra hoitaa, paimentaa</i>	582	<i>Jos maatamme ei rakenna</i>	Toisinto Porista
392	<i>Oi, miksi tiellä Herrani</i>			Toisinto Eura- joelta Tahtilaji virressä on 5/4, 4/4.
410	<i>Maailman tungoksessa käy</i>	450	<i>Maa kaikki vaikka Herran on</i>	Toisinto Sortava- lasta Tahtilaji virressä on 5/4, 4/4.
538	<i>Oi Jeesus, lohdutukseni</i>			Armas Maasalo 1912

Taulukko 6. Viisijakoisten sävelmien numeroinnin vastaavuudet eri aikojen virsisävelmis- töissä.

virsi- kirja 1986	virsi- kirja 1943	virsi- kirja 1903	1908	lisäys- numero (1)	1913	lisäys- numero (1)	huom.
99	77	7					
		12					
57	57	53					(2)
141	128	111					
273	227	185					(3)
		256					
305	316	260					(4)
		421					
		494					
		522					
-	-				31	583	(5)
-	154b				133	603	
-	-				292	613	
48	46				491	635	
-	309b				255	610b	
45	43		41	550			(6)
89b	84		373	566			
94	422						
121	105		58	551, 318			
139	122						
149	436a						
275	344						
363	371						
375	334		478	571			
392	342						
410	132		279	561			
538	524						

1) Vain lisäyksessä olleet sävelmät ovat viisijakoisia.

2) 1943 ja 1986 merkitty 3/4, 2/4, sävelmä rytmisesti ja melodisesti kuitenkin sama kuin aiemmin.

3) 1943 merkitty 2/4, (3/4), 1986 merkitty c-tahtilajiin.

4) 1943 2/4, (3/4) ja 1986 muutettu saman sävelmän niekulliseksi toisinnoksi c-tahtilajissa ilman tahtiviivoja, rytmikka molemmissa muutettu tasaiseksi.

5) 1943 2/4, (3/4) ja 1986 c-tahtilajissa, rytmikka muutettu molemmissa tasaiseksi.

6) Teksti on siirtynyt 1938 (ja 1943) kirjaan numeroksi 33 ja 1986 kirjaan numeroksi 36, mutta liitteessä oleva viisijakoinen sävelmä ei ole siirtynyt.

Liite 3. Vuoden 1903 virsikirjan virren 53 myöhempiä vaiheita (kuvat 7 ja 8).

J = 50 – 63 79 – 57. 68 b, 378, 487, **53a b.** Ruotsalainen 1697.

*79

*Mur-he - mie-lin, kyy-ne - löi-den
 Mes-ta - ri-aan i - kä - vöi-den,
 Op - pi - las - ta kak - si käy, Mut - ta,
 Jee - sus - ta ei e - nää näy.
 kat - so, kul - keis - san - sa Hän käy hei - dän
 rin - nai - lan - sa, Seu - ras - san - sa va - el -
 taa. Koh - ta mur - he ka - to - aa.

Kuva 7. Vuoden 1903 virsikirjassa numerolla 53 ollut sävelmä vuoden 1943 sävelmistön mukaan.

102b 102 B = 57, 248, 378, 544 RUOSSISSA 1697

1. Mur-he-mie-lin, kyy-ne-löi-den op-pi-las-ta
 mes-ta-ri-aan i-kä-vöi-den, Jee-sus-ta ei
 kak-si käy Mut-ta kat-so, Jee-sus siel-lä
 e-nää näy.
 lä-hes-tyy jo hei-tä tiel-lä, hei-dän kanssa
 va-el-taa. Koh-ta mur-he kaik-ko-aa.

Kuva 8. Virsikirjassa 1903 numerolla 53 olleen sävelmä 1986 sävelmistössä.

Ansiokasta orkesterihistoriaa

Nuppu Koivisto

Kimmo Korhonen: *Sävelten aika: Turun Soitannollinen Seura ja Turun filharmoninen orkesteri 1790–2015* (Helsinki: Siltala 2015)

Tietokirjailija Kimmo Korhosen hiljattain ilmestynyt teos *Sävelten aika: Turun Soitannollinen Seura ja Turun filharmoninen orkesteri 1790–2015* (Helsinki: Siltala 2015) on monella tavalla kulttuuriteko. Tutkimus tarjoilee lukijalleen tietävästi ensimmäisen yleisesityksen Turun orkesterihistoriasta Aurora-seuran ajoista nykypäivään. Korhosen ote on laaja, monipuolinen ja kunnianhimoinen: teos esittelee urbaania orkesterimusiisoinnin perinnettä taloushallinnosta ohjelmistovalintoihin.

Teoksen keskeiseksi argumentiksi muodostuu ajatus Turun orkesteritoiminnan jatkuvuudesta, jota Korhonen painottaa musisoimnin lyhyistä katkoksista huolimatta. Avainsana on yhteisöllisyys: kirjoittaja pyrkii tuomaan esille niin soittajien, yleisön kuin turkulaisten säveltäjienkin näkökulmia orkesteritoimintaan. Asetelma on sosiaalishistoriallisesti mielenkiintoinen ja eriyttää teosta raikkaalla tavalla orkesterihistoriografian helmasynnistä, puisevasta historiikkimaisuudesta. Paradoksaalisesti voisi tosin todeta, että kirjan virkistäväntä tutkimuksellista antia tarjoavat juuri 1850-luvun kaltaisiin murroskausiin keskittyvät osiot, jotka ovat aiemmin jääneet suhteellisen vähälle huomiolle. Tämän Korhonen tuo itsekin esille kirjan alkumetreillä.

Vaikka kyseessä on laajalle lukijakunnalle tarkoitettu tietokirja, muutamat sen tutkimuksellisista valinnoista vaatisivat tarkennuksia. Ensinnäkään Korhonen ei juuri viittaa kansainväliseen musiikin historiankirjoitukseen, mikä olisi ollut ainakin alaviitetasolla paikallaan. William Weberin ja Walter Salmenin kaltaiset merkittävät orkesteri- ja konserttikulttuurin historiantutkijat olisivat ansainneet tulla vähintään mainituiksi kirjallisuusluettelossa. Popularisoidussa tutkimuksessa ei toki ole tarkoituksenmukaista keskittyä teoreettiseen hiustenhalkomiseen, mutta tietoisuus alan merkittävistä linjauksista olisi tärkeää tuoda näkyvästi esille.

Toinen ongelmallinen kysymys koskee Korhosen tekstin suhdetta metodologiseen nationalismiin. Kirjoittaja tosin painottaa ansiokkaasti Itämeren alueen merkitystä sekä Suomen musiikkielämän kansainvälistä luonnetta esimerkiksi 1800-luvun osalta. Lisäksi raja- ja yksittäisen kaupungin kontekstiin siirtää jo itsessään painopisteen pois kansallisesta katseesta. Silti Korhonen käyttää 1900-luvun taitteen venäläistämistoimenpiteistä systemaattisesti termiä ”sortokausi”, joka kalskahtaa historiantutkimuksellisesti kovin vanhentuneelta. Ilmeisesti valinta on ollut harkittu, sillä kirjoittaja ilmoittaa olevansa tietoinen myös vaih-

toehtoisesta vähemmän latautuneesta terminologiasta. Päätös olisi ollut syytä perustella lukijalle huolellisesti: nyt se jää epämääräisen maininnan tasolle.

Sen sijaan lähdeyön osalta Korhosen teos on ansiokas. Kirjoittaja on käynyt aineiston läpi perusteellisesti ja yksityiskohtaisesti, mistä kertovat ennen kaikkea hänen kokoamansa tarkat tilastolliset analyysit. Ajoittain tekstissä esiintyvät nimiluettelot ja taulukot herättävät kysymyksen, olisiko dataa ollut mahdollista koota osittain kirjan loppuun liitteiksi. Toisaalta Korhosen kieli ja kerronta ovat niin sujuvia, että lukijan mielenkiinto pysyy yllä joka tapauksessa. Eryyisen laadukasta populaarihistoriaa edustaa teoksen alun fiktiivinen kuvaus, jollaista kirjoittaja olisi voinut hyödyntää rohkeamminkin.

Lukukokemuksen kannalta vähäinen seikka ei myöskään ole kirjan tyylikäs visuaalinen ilme, jossa Sibelius-museon ja muiden Turun arkistojen aineistoja on hyödynnetty hedelmällisesti. Kirjan alkupuolella merkittävän osan kuvamateriaalista tosin muodostavat tunnettujen säveltäjämuotokuvien kopiot, joiden määrää olisi voinut supistaa vaihtelevuuden nimissä. Toisaalta ratkaisu on ymmärrettävä, kun otetaan huomioon 1800-luvun arkistomateriaalin suhteellinen vähäisyys myöhempisiin ajanjaksoihin verrattuna.

Kokonaisuutena Korhosen tutkimus on joka tapauksessa tärkeä panos Suomen orkestereiden historian kirjoitukseen. Detaljoitun ja perusteellisen arkistotoanalyysinsä ansiosta kirja tarjoaa hedelmällistä aineistoa tulevaisuuden musiikkihistorioitsijoille. Eryyisen ilahduttavaa on, että kirjoittaja esittelee ajoittain välähdyksiä sellaisista tutkimuksellisesti marginalisoituneista ilmiöistä kuin naisten osuudesta orkesteritoimintaan tai soittajien poliittisesta liikehännästä. Orkesterihan on aina jäsentensä summa, ei kasvoton jättiläiskone, ja tämä tosiasia tulee teoksessa mainiosti esille.

FM Nuppu Koivisto (nuppu.koivisto@helsinki.fi) valmistelee Helsingin yliopiston Euroopan historian oppiaineessa väitöskirjaa työotsikolla ”’Suloisia impiä’ vai ’tappain turmelijoita’? – Naisorkesterit Suomessa 1870–1918”.

Jazz in Soviet Estonia from 1944 to 1953

Heli Reimann

Madam Custos, Mister Opponent, Ladies and Gentlemen! It is my greatest pleasure to open this occasion here: the examination of my dissertation on Estonian jazz history.¹

In 1950 the main editor of the Soviet music publication, Muzgiz Viktor Gordinsky, offered an “impressive” description of jazz performance in his article *Джаз и музыкальная культура буржуазного декаданса* (Jazz and the musical culture of bourgeois decadence):

The delicate silence is suddenly interrupted by some idiotic hammer blows. One, two, one-two-three-four...it is exactly like a piece of dirt falling into transparent and crystal-clear water. This fall is like a tigerish squeal, a whistle, a roar, an ululation, a bellow, a crackle. Sounding inhuman voices remind one the neigh of a horse, the copper grunting of a dying pig, a donkey's cry of distress or a frog's torch croak. This chaos of rabid sounds is subjected to rhythm, and when you listen to it for a minute or two, you start involuntarily to realise that the orchestra of madmen is playing. Those people went mad because of their sexual arousal led by the conductor, by a kind of human stallion with an enormous phallus.

The year before, in 1949, Estonian jazz historian Valter Ojakäär criticises in his article *Tänapäeva Ameerika džässimuusikast* (On present day American jazz music) the jazz piece of Slim Galliard's *The Avocado Seed Soup Symphony*:

This was a ten minutes musical bacchanal which consisted of the senseless babbling of three singers, accompanied by piano, guitar and bass. The audiences were lured by musicians who are under the influence of a drug made of the marijuana-plant. What should one to think of music that has titles like ‘Mop, Mop’, ‘Blop, Bah’, ‘Pom Pom’, ‘Grip an axe, Max’, ‘Don't beat your wife with a spade?’

More than 60 years later, in 2012, a member of the Estonian group called the Swing Club Uno Loop recalls in his interview the jazz scene of the late 1940s and early 1950s as follows:

We were rehearsing literally under ground – SC was an underground organization. Fortunately, the control was not that intense, and we did not face any power executives. The head of the Sakala Culture House, Fred Raudberg, supported our activi-

¹ Lectio praecursoria. PhD Heli Reimann defended publically her doctoral dissertation *Jazz in Soviet Estonia from 1944 to 1953: meanings, spaces and paradoxes* at the Faculty of Arts of the University of Helsinki on 28 November, 2015. Professor Tony Whyton acted as the opponent and Professor Pirkko Moisala as the custos. The dissertation is electronically published and can be found at <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/157762>.

ties. Although he was communist and knew that we played jazz during our rehearsals, he protected us and took care to keep our activity secret. And he was sincere. He was red on the outside, but white on the inside – ‘reddish’ was how we called him those times.

These examples perfectly illustrate the situation of Estonian jazz in the late 1940s and early 1950s. On the one hand, Soviet power strove to eradicate jazz since the music represented unacceptable Western ideology. And the power’s aspirations succeeded indeed: between 1950 and 1953 jazz disappeared from public musical arenas and media. But the disappearance of the music from public spheres did not mean that jazz disappeared entirely. Its “doodle-doo” still sounded in dance halls, and musicians played and discussed it in private circles. This situation can be referred to as a Soviet paradox, which in the spirit of Aleksei Yurchak means the coexistence of contradictory entities: jazz concurrently both existed and non-existed.

In the broadest sense, my dissertation focuses on the meaning of jazz in the late Stalinist Estonia. I see the meaning not as something concrete, final and briefly-defined, but rather fluid and open-ended, forming in the confluence of conflicting influences, loosely analogous to how physicists might describe nuclear reactions through the processes of fusion and fission. And like with living organisms, where the whole is greater than the sum of its parts, jazz’s final meaning can be greater than and something different from the single elements that comprise it. The meaning, as I construct it, took shape in different cultural spaces as an interaction between and within musicians, state power and jazz culture.

Translation plays a crucial role in meaning transmission. As long as a variety of cultures continue to interact, translation will help to make us understandable to one another. For instance, here in Finland, many would consider a spirited and intense interruption of another’s talking impolite. But in another cultural context, such an interruption might instead be considered a polite gesture of respect to speaker. We must be cognizant of these differences in order not to “overshoot the mark.” Translating cultures is even more important nowadays, with masses of people crossing “Western” geographical and cultural borders and thus forcing us to redefine our values and beliefs.

Alternatively, taking examples from my study, one might ask whether an analyst can interpret a cultural or artistic phenomenon that functions under the conditions of a command economy, such as jazz in the Soviet Union, in the same way as a phenomenon operating under the conditions of a market economy. Probably not. Another example to illustrate these cultural differences is the meaning of bebop in the American and Estonian contexts. The Western history of jazz considers the late 1940s a bebop era, whereas contemporary Estonians overwhelmingly preferred swing at that time. In contrast to American views, which considered bebop an antidote to swing and American capitalist ideology, Heldur Karmo, writing in the Estonian almanac “Swing Club”, saw bebop as the purest representation of American capitalist values and ideology. To understand this disparity of views, we need translations.

To summarise, I support the idea of Peter Burke, who talks about cultural translation as an extremely useful concept, and draw attention to the effort and skill, as well as to the difficult decisions involved in explaining cultures. I would argue that despite the quarter-century distance from the collapse of the Soviet regime, the understanding of the particularities of the Soviet era is not still adequate enough. Focus of the researches has been on political history, state leaders, policies and structures, deportations and oppressions. The arts and the everyday life of the ordinary people are unfortunately issues of relatively low interest. Soviet era is controversial period which tends to need the dialogic interaction with established scholarly traditions in order to translate it for a broader readership and expand its position as an academic subject. This latter view explains my deep interest in theorisation.

In the personal statement part of the dissertation, I introduced the term *in-betweenness*, which French historian Pierre Yves Saunier refers to as an approach for those scholars “whose social and cultural background, personal and professional trajectories, lifestyles and activities develop ‘in-between’ nations, continents and personal and professional trajectories.” This concept most appropriately characterises my subject position. It lurks behind the choices I made during the research process.

Divisions in my professional career between research, pedagogy and music making, including my experiences of living in different societies, as well as my holistic worldview, have prevented me from fully identifying with a particular professional community, society, geographical territory or belief group. This in-betweenness characterises not only my path, but is also particular to my research agenda. While searching for meaning, I combine knowledge from a number of research traditions such as Soviet studies, jazz studies and Estonian history studies. At the same time, the study tries to transcend the limitations of particular disciplines and to create new features. Perhaps this is something particular to what is currently called the *trans era*, which has seen the rise of the concepts such as transnationalism, transdisciplinarity, transculturalism, transhumanism and transpersonalism?

I challenge Soviet studies models by advancing the binary models common to Soviet scholars, who view Soviet power and individuals as oppositional, and individuals as subjected to state power and its strategies. Instead, I propose a framework highlighting the interactions between individuals, state power and jazz culture. In the context of jazz studies, my example of Estonian jazz tends to reconstruct the American-centred jazz-as-a-tradition paradigm and to create its own web of cultural and historical meanings. However, as Estonian writer and semiotician Valdur Mikita once said, the role of small cultures is to rethink larger cultures. Small cultures embody the element of the alien, which helps to overcome the petrified paradigms of large cultures and to see things from new angles.

In Finland, jazz has a relatively low profile as a scholarly subject compared to other musical styles – only eight researchers have selected jazz as the subject of their doctoral theses. While the tendency of Finnish jazz researchers

has been to focus on jazz as a musical phenomenon, my study challenges this approach by discussing jazz as a culture. Paradoxically, the Estonian aspect is the least explicitly represented in my study. I include it mostly implicitly as my desire to transcend the canon of nationalising history or, in other words, to decentralise the national aspect in history writing.

The aspect which is definitely not in-between is my gender. Those who have typically played jazz and written about it are and were male. The masculine nature of jazz reminds me of a saying by famous big band leader Maria Schneider, who claims that to be recognised in this male-centered world of jazz, women must be twice as good as the men are. Here I agree with jazz scholar Ingrid Monson, according to whom the jazz world has a very long way to go in its acceptance of women and alternative sexualities. In the world of jazz research, women are an absolute minority.

For instance, according to statistics from the acknowledged, international jazz conference *Rhythm Changes III* (in 2014), approximately one quarter of its participants were women. I happened to be the only female participant in the Nordic jazz conferences in 2009 and 2015. I never experienced discomfort as a jazz researcher – as a woman apparently doing “male things.” But I indeed encountered disdain stepping over the threshold of a man’s world by becoming the first woman to play professionally a gender-inappropriate instrument – the saxophone. In the late 1980s Estonia, the only appropriate wind instrument for women was the flute. Now, years later, I realised that those reactions were not personal but structured by a history and culture that were beyond any individual’s control.

The only time I ever felt disadvantaged because of this in-betweenness was while seeking professional advice in Estonia. Unfortunately, the search yielded no results. It however did lead me to the rhetorical conclusion that my study contains too little music for Estonian musicologists: for cultural studies, it seemed to be too popular and to feature too much music, and for historians, it contains too little Estonianness and not enough horror, violence and suffering. Though uttered half-jokingly, the statement underscores some tendencies in Estonian humanities. First one is the relative rigidity of borders between the disciplines. Another is the lack of interest in popular music and culture.

To my knowledge, the two doctoral dissertations on popular music completed thus far are Tiit Lauk’s study of early jazz in Estonia and Triin Vallaste’s study of hip-hop in the post-Soviet Estonia. I have no authority to identify the reason for the dearth of popular music studies in Estonia, but I might dare to suggest that perhaps the weak interest among researchers stems from the strong connectedness of the Estonian cultural identity to high culture and to folk traditions. Western popular culture is still typically perceived in a culturally elitist manner as an Otherness or alien, as something menacing to high culture. Again, this argument found some support in a recent Estonian cultural forum, where popular culture evoked little interest.

The keywords of my study – Soviet, post-WWII and memory – have compelled me to transcend the borders of the academic world and to draw

a parallel with current broader cultural trends. Take, for instance, Svetlana Alexievich, recent winner of the Nobel prize in literature, whose books deal with historical crises, including the post-WWII Soviet Union through peoples' memories, or Finnish writer Sofi Oksanen's novel *Purge*, which conveys the complexities and contradictions of the post-war Estonia, or the movie *1944*, an Oscar nominee for the best foreign film, made in cooperation with Estonian and Finnish filmmakers. In addition, the extensive exploration of Soviet themes could be seen in the exposition at the Venice art biennale (including the Estonian exhibition on homosexuality in Soviet society, "Not suitable for work: A chairman's tale", by Jaanus Samma). Yet what all those representations have in common is their focus on crisis and human suffering.

In my search for reasons why representations of human tragedy, conflicts and crisis tend to dominate in the works of creative people, I stumbled upon an statement by Arthur Schopenhauer, which says that "we feel pain, but not its absence; we feel concern, but not its absence; we feel fear, but not reassurance." Maybe it is a part of human nature to focus on the negative and not to appreciate the positive? In any case, my study focuses not on the horror and violence of the Soviet power but instead on the musicians' fanatical involvement with jazz during a time of high political intolerance towards the music. I encourage readers to interpret the musicians' involvement symbolically, as the victory of creativity, the human need for self-actualisation and music over the Soviet power. The power of music is especially important to remember in the context of today's instability and insecurity.

I would like to finish by turning to the musicians – the men whose personal memories were of crucial importance in formation of my narrative. My meetings with those old men in their mid-80s, so full of desire to convey their memories, were the most touching moments of the research process. Listening for long hours to their recollections convinced me of their fanaticism, enthusiasm and dedication. Their sense of humour helped them to cope, for instance, with the absurdity where the piece *The Night in a Big City*, obviously referring to New York City, remained in the programme after replacing it with the politically more acceptable title *Night in the Negro Village*. Their inventiveness compensated for the paucity in everyday Soviet life. I apply Soviet scholar Timothy Johnston's term *get-by* to refer to the musicians' everyday strategies for self-actualisation. These strategies include touring, musical learning and listening, ritualising, humour, inventiveness, curiosity, dedication and intellectualising jazz.

To finish with an optimistic note, let me give the stage over to musicians who perform the signature tune of the group Mickey's – an Estoniannised version of Max C. Freedman's *Heartbreaker*², which ends with the following positive message:

The gates of the new
Bright happiness are open
Our future can be seen there

FT Heli Reimann (hereli@hot.ee) on jazztutkija ja -muusikko. Vuodesta 2016 alkaen hän työskentelee Koneen säätöön apurahalla postdoc-tutkijana.

² This auditory example is available at <http://arhiiv.err.ee/vaata/papa-valter-pajatab-papa-valter-pajatab-mickey-s>.

Ohjeita kirjoittajalle

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

Julkaistavaksi tarkoitettu käsikirjoitus ja siihen välittömästi kuuluvat liitteet (esimerkiksi kuvatiedostot) toimitetaan ensin lehden toimitukseen (eli yhdelle lehden päätoimittajista) sähköpostin liitetiedostoina. Ennen käsikirjoituksen jättämistä kirjoittajan on anonymisoitava artikkeli eli poistettava tekstistä ja viiteluettelosta kirjoittajaan viittaavat kohdat ja tiedot. Anonymisoinnissa voidaan käyttää esimerkiksi lyhennettä "N.N." (nomen nescio) tai vapaata, sovellettua viestiä hakasulkeissa, esimerkiksi "[Tässä tekijään/tekijöihin viittaavat tiedot poistettu vertaisarviointia varten.]" **Jättäessään käsikirjoituksen *Musiikki*-lehden kirjoittaja sitoutuu siihen, että käsikirjoitusta ei ole jätetty tai jätetty samanaikaisesti julkaistavaksi muualla, sellaisenaan tai käännöksenä.**

Jos käsikirjoitus soveltuu julkaistavaksi *Musiikissa*, se lähetetään ilman kirjoittajan nimeä vertaisarviointikerrokselle, jonka jälkeen kirjoittaja saa artikkelistaan kirjallisen palautteen mahdollisine parannusehdotuksineen. Tämän jälkeen kirjoittaja viimeistelee käsikirjoituksen vertaisarvioiden ja toimituksen kommenttien pohjalta. Kirjoittaja listaa erilliseen dokumenttiin kuinka on korjatussa versiossa vastannut vertaisarvioijien ja toimituksen esille tuomiin seikkoihin. Julkaisukuntoon saatettu artikkeli toimitetaan jälleen toimitukseen vastaavasti kuten ensimmäinen käsikirjoitusversiokin.

Tekstin muotoilu ja tallennusmuoto

Tekstin muotoilun on hyvä olla mahdollisimman yksinkertainen. Esimerkiksi sarkain- eli tab-merkkejä, ylimääräisiä välilyönnejä (sisennykset), ylimääräisiä tyhjiä rivejä, tavuviivoja tai tavutusohjeita (soft hyphens) on syytä välttää. Tekstinkäsittelyohjelmien erikoisominaisuuksia kuten tekstiin upotettuja kuvia ja kaavaeditorilla laadittuja kaavoja ei saa käyttää. Tekstinkäsittelyohjelman viiteautomaatiikkaa ja yksinkertaisia tabuloituja taulukoita voi käyttää, mutta jos kyseessä on jokin monimutkaisempi elementti, sekin kannattaa toimittaa taitettavaksi erillisenä kuvatiedostona (katso alempana "Kaaviot, nuottiesimerkit ja kuvat"). Tiedostomuodon pitää olla jonkin yleisen tekstinkäsittelyohjelman käyttämä (esimerkiksi Word tai OpenOffice).

Ajatusviiva kirjoitetaan tekstiin puolipitkänä viivana "—" (ei "—" eikä "—"). Lainausmerkkeinä käytetään tavallisia lainausmerkkejä eli "lainaus" (ei "lainaus" eikä "lainaus"). Kursiivilla merkitään julkaisujen (esimerkiksi lehtien, kirjojen ja äänitteiden) nimet ja sellaiset (sävel)teosten nimet, jotka ovat erisnimiä (esimerkiksi *Pastoraalisinfonia*, vertaa kuitenkin 6. sinfonia). Samoin kursiivilla tulee merkitä vieraskieliset termit. Sävelteosten osien nimiä ei kursivoida. Muita korostuksia sekä sanalyhenteitä tulee käyttää harkiten. Otsikot voi halutessaan lihavoida mutta se ei ole välttämätöntä.

Vieraskieliset lainaukset ja viitetekniikka

Vieraskieliset lainaukset suomennetaan. Suomennettu lainaus sijoitetaan tarvittaessa tekstin yhteyteen (ja alkukielinen tarvittaessa numeroiduksi viitteeksi). Neljä riviä ja sitä pidempi lainaus erotetaan omaksi kappaleeksi, joka sisennetään. Tällaisessa 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 automatiikkaa, numeroidut viitteet voidaan sijoittaa tekstin loppuun luetteloksi. Tällöin viitteen paikka tekstissä ilmaistaan sanoin ja numeroin (esimerkiksi "[viite 10]"). Numeroidut viitteet pyritään säilyttämään lehdessä alaviitteinä, mutta se ei aina ole mahdollista (esimerkiksi silloin, kun 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 %.