

Musiikki 4/2020

musiikki.journal.fi | 50. vuosikerta

Lasse Lehtonen, Laura Wahlfors ja Tuire Ranta-Meyer
Tieteellisen tiedon ja luottamuksen äärellä 3

Artikkelit

▣ *Janne Palkisto*
Säveltäjä-klarinetisti Bernhard Crusell vapaamuurarina 1800-luvun taitteessa: uusia tuttavuuksia, hyväntekeväisyyttä ja musiikillista symboliikkaa 8

▣ *Heikki Uimonen*
Sensobiography and Tangible Music: Theoretical and Methodological Approaches 43

Katsaukset, lektiot, puheenvuorot, arvostelut

Kari Laitinen
Piipareita, klarinetinpuhaltajia ja musikantteja – sotilassoittajat Suomessa Ruotsin ajan lopulla 68

Inkeri Jaakkola
Text-Music Relationships in Paavo Heininen's Opera *Silkkirumpu*, op. 45 75

Matti Huttunen
Richard Faltin: näkökulmia reseptioon ja konteksteihin 89

Kaarina Kilpiö
Lukeneen ja analyttisen kuuntelijan vaellus musiikinkäytön kentällä 105

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

Päätoimittajat

Tuire Ranta-Meyer (Metropolia)

Laura Wahlfors (Taideyliopiston Sibelius-Akatemia)

Lasse Lehtonen (Tokion yliopisto)



VERTAISARVIOITU
KOLLEGIALT GRANSKAD
PEER-REVIEWED
www.tsv.fi/tunnus

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

Tieteellisen tiedon ja luottamuksen äärellä

Lasse Lehtonen, Laura Wahlfors ja Tuire Ranta-Meyer

Ei liene tarpeen painottaa, kuinka poikkeuksellinen vuosi 2020 on ollut. Maailmanlaajuinen koronapandemia ei ainakaan tätä kirjoittaessamme näytä olevan nopeasti ohitse, vaikka uutiset rokotteiden kehittämisestä luovatkin toivoa viruksen taltuttamisesta. Pandemiatilanne on vaikuttanut tietysti monella tapaa tutkijan käytännön työhön ja työskentelyedellytyksiin – ei siis ihme, että se on kuin varkain mainittu myös *Musiikin* jokaisessa numerossa tänä vuonna. Tilanteella on kuitenkin ollut myös useita, yllättäviäkin vaikutuksia tieteeseen ja tutkimusta koskevaan keskusteluun. Yksi näistä on se, että pandemia on nostanut valtamediassa vähintään satunnaisina pilkahduksina pinnalle tieteellisen tiedonmuodostuksen luonteen ja julkaisukäytännöt.

Ajatellaan esimerkiksi vertaisarviointia. Vertaisarviointiprosessin olemassaolo jää usein mainitsematta tiedeuutisissa, myös silloin kun asia olisi uutisoitavan tutkimustuloksen kannalta tärkeä. Tänä vuonna on kuitenkin ollut toisin: vertaisarviointi osana tieteellisen tiedon julkistamista on huomioitu näkyvästi esimerkiksi *Helsingin Sanomissa* (Merimaa 2020), ja varsin monessa koronaa koskevassa tiedeuutisessa vertaisarviointiprosessi on vähintään mainittu ohimennen (esim. MTV Uutiset 2020; Yle Uutiset 2020). Vertaisarviointikäytäntö ja julkaisujen asema korkeakoulujen rahoituksessa on jopa herättänyt julkista keskustelua, mistä esimerkkinä on *Suomen Kuvalehden* artikkeli (Rämö 2020) sekä Julkaisuforumin (2020) vastine.

Tutkijoiden kannalta tämänkaltaista näkyvyyttä voi pitää myönteisenä, sillä se vahvistaa ymmärrystä tieteellisen tiedon muodostumisesta ja mahdollisesti herättelee laajempaa keskustelua rahoituksen asemasta yliopistoissa. Samalla aiheen näkyvyys julkisuudessa on kuitenkin nostanut esiin myös tieteen tekemiseen ja julkaisemiseen liittyviä ongelmakohtia, jotka ovat korostuneet erityisesti koronapandemian keskellä. Maailmanlaajuinen kriisitilanne on nimittäin johtanut tilanteeseen, jossa uutta tutkimustietoa lasketaan liikkeelle valtavasti jo ennen vertaisarviointiprosessia. Tämä on sinänsä perusteltua, kun kyse on maailmanlaajuisesti ihmisiä koskettavasta kriisistä, johon oikeastaan vain tieteellinen

tutkimus ja tutkimusperusteiset päätökset voivat tarjota kestäviä ratkaisuja. Ongelmia kuitenkin syntyy, kun vertaisarvioimattomia tutkimuksia siteerataan lehdistössä esimerkiksi läpimurtona, vaikka tutkijat itse kuinka painottaisivat julkaisussaan tulosten edellyttävän lisätestauksia ja -varmistuksia.

Mitään uutta ei ole sinänsä siinä, että media saattaa odottaa tutkijoilta ehdottomampia vastauksia kuin he haluaisivat epävarmassa tilanteessa antaa (esim. Peters 2013). Itse ongelma ulottuu kuitenkin paljon mediaa laajemmalle. Koronapandemian synnyttämä tarve julkaista tutkimustulokset välittömästi asettaa pahimmillaan koko tieteellisen tiedon luotettavuuden kyseenalaiseksi (esim. Kuorikoski 2020; Väliverronen 2020). Mikäli nopeasti tehtyjä tutkimusjulkaisuja joudutaan vetämään myöhemmin takaisin puutteellisina tai suorastaan virheellisinä – kuten on jo useasti tänä vuonna tapahtunut – tämä ei pelkästään vaikuta haitallisesti aihepiiriin muuhun tutkimukseen vaan myös rapauttaa uskoa tieteeseen laajemmassa mittakaavassa.

Ihmistieteet tiedon ytimessä

Lienee syytä tuoda esille, että tällä hetkellä epäilyt tutkittua tietoa kohtaan ei ole erityisen merkittävä ongelma Suomessa. Vaikka tiedevastaisuuden kasvusta on ollut puhetta jo vuosia ja julkisessa keskustelussa esitetään tiedeyhteisön konsensuksen vastaisia näkemyksiä erittäin äänekkäästi, esimerkiksi tuoreimman Tiedebarometrin perusteella suomalaisten luottamus tutkittuun tietoon on päinvastoin nousussa (Kiljunen 2019). Toisaalta juuri saman barometrin mukaan tiedeuutisista kaikkein vähiten herättää kiinnostusta ”tutkimuksen [...] rahoitus, koulutus- ja tiedepolitiikka” (ibid., 13). Tähän oletettavasti lukeutuu myös tieteellisen tiedon muodostuminen. Kuten myös raportissa todetaan, ei ole mitenkään yllättävää, etteivät tämänkaltaiset aiheet erityisemmin kiinnosta suurta yleisöä. Kiinnostuksen herättely olisi kuitenkin myös ajankohtaista, sillä asia kytkeytyy pohjimmiltaan laajemmin tieteellisen tiedon luotettavuuteen.

Musiikitieteellisen tutkimuksen havainnot harvoin saavuttavat samanlaista medianäkyvyyttä kuin vaikkapa koronaa koskevat löydökset. Tavat tutkia ja luoda uutta tietoa ovat ylipäänsä hyvin erilaiset vaikkapa humanistisessa ja lääketieteellisessä tutkimuksessa. Yhteistäkin löytyy silti paljon. Tärkein yhteinen nimittäjä on tiedon tutkimusperusteisuus:

perusteltuun tutkimustulokseen saapuminen analyysin kautta. Tästäkin syystä on tärkeää, että tieteellinen tieto on vertaisarvioitua ja että arviointiprosessit ja -perusteet ovat mahdollisimman avoimia. Tämä edesauttaa tiedon luotettavuuden punnitsemista. Jos perusteet taas jäävät hämärän peittoon, yhtä lailla hämäräksi jää myös luottamus.

Laajempi tutkimustulosten avoimuus asettaa myös tieteelliselle tiedolle uusia haasteita, ja juuri tässä luottamus ja julkaisuprosessin pituus kytkeytyvät yhteen. Kuten professori Esa Väliverronen (2020, 20) asian ilmaisee: ”Hidas tahti antaa tutkijoille mahdollisuuden pohtia tulostensa merkittävyyttä ja luotettavuutta sekä aikaa kunnolliselle vertaisarvioinnille, korjauksille ja tarkennuksille ennen julkaisua. Tulosten luotettavuuden arviointi on entistä tärkeämpää, kun yhä suurempi osa tieteellisistä artikkeleista on avoimesti kaikkien saatavilla ja niitä myös käytetään moniin eri tarkoituksiin tiedeyhteisön ulkopuolella.” Kun tieteellinen tieto on aidosti käytännössä kenen tahansa saavutettavissa, on erityisen tärkeää, että myös julkaisun taustalla vaikuttavat perusteet ovat selvät. On kuitenkin huomattavan eri asia, onko tieteellinen artikkeli julkaistu tarkan vertaisarviointiprosessin jälkeen vai onko se vertaisarvioitu vain nimellisesti esimerkiksi niin sanotussa saalistajajulkaisussa.

Vaikka koronavirusta koskevat tiedeuutiset ovat keskittyneet niin sanottujen kovien tieteiden ympärille, tiedon luotettavuuden arvioinnilla on vahva ihmistieteellinen ulottuvuus. Tämä tekee ihmistieteistä myös hyvin ajankohtaisia, sillä kysymys tiedon luotettavuudesta koskee koko yhteiskuntaa. Viime vuosina Yhdysvaltain 45. presidentin hallinnon vaikutuksesta maailmanlaajuiseen keskusteluun ovat esimerkiksi levinneet näyttävästi ”vaihtoehtoisten faktojen” ja ”vale uutisten” käsitteet. Jälkimmäisellä termillä on aiemmin viitattu uutisilta näyttäviin tiedonantoihin, joiden tarkoituksena on levittää väärää tietoa tietyn poliittisen tai ideologisen näkökannan edistämiseksi, mutta viime vuosina käsite on saanut uuden merkityksen: mediatutkija Katja Valaskiven mukaan se voi tarkoittaa myös ”huonosti tehtyä journalismia tai juttua, joka ei vastaa heidän [lukijoiden] omaa käsitystään asioista” (ks. Hannula 2018).

Yhteiskunnallisen keskustelun kannalta voinee pitää myönteisenä, että esimerkiksi mediassa esitettyjä väitteitä kohtaan esitetään kritiikkiä ja nostetaan esille mahdollisia uutismedioiden tai muiden huomattavaa julkista tiedotusvaltaa käyttävien instituutioiden tarkoituksiperiä. Tämähän on oikeastaan samalla yhteistä humanistisen tutkimuksen kanssa. Ilmiöiden juuri on kuitenkin pohjimmiltaan erilainen. Siinä missä ihmistieteet pyrkivät arvioimaan tiedon luotettavuutta ja ymmärtämään myös tiedon muodostumisen ja koko ”todenperäisyyden” käsitteen taustalla

vaikuttavia ilmiöitä, minkäänlaiseen todistusaineistoon perustumattoman tiedon esittäminen ”vaihtoehtoisina faktoina” sekä tiedon nimeäminen ”valeuutiseksi” omien mieltymysten mukaisesti juontuvat ennemmin yksilökeskeisestä maailmankuvasta kuin pyrkimyksestä hahmottaa yhteiskunnallista järjestystä ja sen mahdollisia epäkohtia.

Musiikkitiede on kiinni ajassa

Aikamme tietokeskeisyys ja todellisuuskäsitysten monipuolistuminen saattaa olla valtava haaste yhteiskunnalle, mitä esimerkiksi ”valeuutisen” käsitteen hämärtyminen osoittaa. Eikö nimenomaan tiedon sirpaloituessa ihmistieteille ole nykypäivänä(kin) valtava tarve? Humanistit jos jotkut ovat aina olleet kiinni tiedon luotettavuuden ja koko tiedon käsitteen olemuksessa: meille ei ole mitään vierasta siinä, että annettu tieto ei ole välttämättä luotettavaa tai että tiedon ja ”totuuden” muodostuminen itsessään ovat riippuvaisia hyvin monesta muusta seikasta. Mediakriittisyyttä ja mediakasvatusta on toki harjoitettu jo pitkään, mutta ajatuksen mediatodellisuuden kritisoinnista tulisi sisältyä myös perusteellisempi näkemys tiedon sijoittumisesta yhteiskunnalliseen ja kulttuuriseen kontekstiin laajalla aikaskaalalla. Tässä ihmistieteet ovat vahvoilla.

Musiikintutkijat tietävät hyvin, miten perustavalla tavalla musiikki on kytköksissä – vähintään välillisesti – lähes kaikkeen inhimilliseen toimintaan. Vaikka on yhä yleisempää edellyttää kaikelta tutkimukselta yhteiskunnallista vaikuttavuutta, humanistinen tutkimus itsessään oikeastaan pyrkii aina ”yhteiskunnalliseen vaikuttavuuteen”. Tämä ei välttämättä ole osoitettavissa sellaisena yksittäisenä piirteenä tai yksinkertaisesti mitattavana hyötynä, jota yhteiskunnallisella vaikuttavuudella yleensä tarkoitetaan. Sen sijaan kyse on laajemmasta ajattelutavasta, joka vaikuttaa tapoihin hahmottaa maailmaa. Tämä on aina ajankohtaista – elimme millaisessa maailmantilanteessa tahansa.

Omalta osaltaan laajojen kontekstien tärkeyttä heijastaa myös tämänkertaisen *Musiikin* numeron artikkelitarjonnan monipuolisuus. Janne Palkisto käsittelee tutkimusartikkelissaan Bernhard Crusellin vapaa-muurariutta ja tätä kautta laajemmin säveltäjän sosiaalisia verkostoja ja niiden muodostumista 1800-luvun taitteessa. Heikki Uimonen puolestaan tarkastelee omassa tutkimuksessaan musiikin sitoutuneisuutta fyysiseen todellisuuteen ja aistillisuuteen. Kari Laitisen väitöskäsittelyssä käsitellään suomalaisia sotilassoittajia Ruotsin ajan lopulla, kun taas Inkeri

Jaakkola koukkaa lektiiossaan Paavo Heinisen oopperan käsittelyn kautta musiikillisiin merkityksiin ja Japaniin saakka. Matti Huttunen rakentaa artikkelissaan Riikka Siltasen väitöskirjatyölle ja käsittelee Richard Faltinin toimintaa. Tämänkertaisen numeron päättää Kaarina Kilpiön arvio Tommi Uschanovin tuoreesta esseekokoelmasta, joka pureutuu musiikintutkijan kannalta perustavanlaatuisiin kysymyksiin.

Toisin sanoen numero on tiiviisti kiinni ajassa: se avaa erilaisia ikkunoita ja polkuja tapaamme käsittää ympäröivää maailmaa – mennyttä ja nykyisyyttä, ehkä tulevaakin. Eikö juuri tässä ole kyse laajemmasta ymmärryksestä ja vaikuttavuudesta?

Lähteet

Blom, Johannes. 2020. ”Uuden tutkimuksen mukaan kasvomaskeista on sittenkin hyötyä – ministeriö päätyi keväällä samalla aineistoilla eri tuloksiin”. Yle uutiset 31.7.2020. Haettu 13.12.2020. <https://yle.fi/uutiset/3-11473723>

Hannula, Tommi. 2018. ”Mediaa haukkuva Trump on muuttanut ’valeuutisten’ käsitteen – suomalaisetkin tarkoittavat sillä valheiden sijaan huonoa journalismia tai oman käsityksen vastaisia juttuja”. *Helsingin Sanomat* 7.1.2018. Haettu 13.12.2020. <https://www.hs.fi/ulkomaat/art-2000005515414.html>

Julkaisufoorumi. 2020. ”Myös tasoluokan 0 kanavissa voidaan julkaista luotettavaa tutkimustietoa”. Julkaisufoorumi 13.5.2020. Haettu 13.12.2020. <https://julkaisufoorumi.fi/fi/ajankohtaista/myos-tasoluokan-0-kanavissa-voidaan-julkaista-luotettavaa-tutkimustietoa>

Kiljunen, Pentti. 2019. *Tiedebarometri 2019*. Haettu 13.12.2020. http://www.tieteentiedotus.fi/files/Tiedebarometri_2019.pdf

Kuorikoski, Jaakko. 2020. ”Tiede kriisissä – tieteen kriisi?” *Tieteessä Tapahtuu* 38 (5): 56–57. Haettu 13.12.2020. <https://journal.fi/tt/article/view/99592>

Merimaa, Juha. 2020. ”Tieteen luotettavuus nojaa vertaisarviointiin, mutta siinä voi olla aukkoja – kuten peruutetut koronanutkimuksetkin osoittivat”. *Helsingin Sanomat* 30.6.2020. Haettu 13.12.2020. <https://www.hs.fi/paivanlehti/30062020/art-2000006556452.html>

MTV Uutiset. 2020. ”Koronavirus on influenssaa vakavampi tauti monella tapaa, kertoo tuore tutkimus – oireet kehittyvät pahemmiksi ja sairaalahoito kestää pidempään”. MTV Uutiset 7.7.2020. Haettu 13.12.2020. <https://www.mtvuutiset.fi/artikkeli/koronavirus-on-influenssaa-vakavampi-tauti-monella-tapaa-kertoo-tuore-tutkimus-oireet-kehittyvat-pahemmiksi-ja-sairaalahoito-kestaa-pidempaan/7865896#gs.nexd77>

Peters, Hans Peter. 2013. ”Gap between science and media revisited: Scientists as public communicators”. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America* 110, Supplement 3. 14102–14109.

Rämö, Matti. 2020. ”Nollatasoa”. *Suomen Kuvalehti* 8.5.2020. 22–26.

Väliverronen, Esa. 2020. ”Koronakriisin julkaisutulva koettelee tieteen kestävyyyttä”. *Tieteessä Tapahtuu*, 38 (5): 40–43. Haettu 13.12.2020. <https://journal.fi/tt/article/view/99578>



Janne Palkisto

***Säveltäjä-klarinetisti Bernhard Crusell
vapaamuurarina 1800-luvun taitteessa:
uusia tuttavuuksia, hyväntekeväisyyttä ja
musiikillista symboliikkaa***

- *FM Janne Palkisto (entinen Koskinen) (janne.palkisto@yle.fi) valmistelee väitöskirjaa Turun yliopiston kulttuurihistorian oppiaineeseen säveltäjä-klarinetisti Bernhard Crusellin toiminnasta aikalaislähteiden valossa. Palkisto toimii konserttimusiikkiin erikoistuneena journalistina Ylellä, klarinetistina ja kansainvälisen Crusell-klarinettikilpailun kilpailusihteerinä.*

Composer and clarinettist Bernhard Crusell (1775–1838) as a Freemason: new acquaintances, charitable causes and musical symbols

This article examines the influence of Freemasonry on the professional life of the Swedish-Finnish clarinettist and composer Bernhard Crusell (1775–1838), and specifically his first seven years as a member of the fraternity (1795–1801).

Freemasonry as a research topic has attracted increasing attention from a number of scholars over recent decades. The fact that Crusell was a Freemason is mentioned in modern biographies, although more detailed research on the subject has not been undertaken to date.

This article tries to ascertain what kind of people Crusell got to know after entering the fraternity. To this end, the study uses the register of Swedish 18th Century Freemasons compiled by Nils Petter Sundius (published by Andersson & Önnersfors 2006). Sundius' document shows how Freemasons were tightly connected to cultural, political and economic elites. Interestingly, the number of professional musicians listed in the register is relatively high and numbers 101 people. For a professional musician like Crusell Freemasonry was an important sphere to get to know wealthy patrons and music enthusiasts.

However, being a Freemason did not automatically mean that the fraternity treated each other in a preferential or unqualified manner. The same kind of hierarchies that existed in society at large were also reflected within the fraternity. Therefore, when Crusell became a member in his twenties, it meant his social status was not automatically elevated to the upper elite.

Crusell's own attitude towards his membership of the fraternity seemed to fluctuate: at times he seems to have been more engaged, while at other times less so. Crusell himself does not mention Freemasonry in his autobiographies, travel diaries or on his CV. Despite Crusell's ambivalence towards Freemasonry, he nevertheless rose up within its ranks over a period of time. In Crusell's professional life, the influence of Freemasonry can be seen in his many charity projects, although the extent to which the fraternity was involved in them is unclear.

Säveltäjä-klarinetisti Bernhard Crusell vapaamuurarina 1800-luvun taitteessa: uusina tuttavuuksia, hyväntekeväisyyttä ja musiikillista symboliikkaa

Janne Palkisto
.....

Johdanto

Vapaamuurarius on pitkään ollut musiikkitieteessä ja elämäkertatutkimuksessa varjoon jäänyt aihe, vaikka se ja sen kaltaiset veljeskunnat ja salaseurat olivat olennainen osa varsinkin 1700-luvun eliittien elämää. Vuosisadan loppupuolella klarinetisti Bernhard Crusell (1775–1838) aloitti ammatillisen toimintansa valtakunnan pääkaupungissa Tukholmassa. Kun hän vuonna 1795 täytti 20 vuotta, hän liittyi sekä vapaamuurareihin että sen veljesjärjestöön *Par Bricoleen*.¹ Crusell oli syntynyt Suomen Uudessakaupungissa, viettänyt teinivuosia Viaporin linnoituksessa ja päätyntä 17-vuotiaana valtakunnan merkittävimmäksi klarinetinsoittajaksi Kuninkaalliseen hovikapelliin Tukholmaan.²

Salaseuroihin liittyminen merkitsi varsinkin Crusellin tapaiselle nuorelle muusikolle uusien sosiaalisten suhteiden luomista – elämäntilanteessa, jossa tuttavapiiri koostui pääasiallisesti vasta muista muusikoista, kuten hovikapellin jäsenistä. Kaupunkiin muuttaneille nuorille ammat-

¹ Vapaamuurareiden ja *Par Bricolen* lisäksi esimerkiksi Tukholmassa toimivat 1700-luvulla ainakin sellaiset veljeskunnat kuin *Timmermansorden*, *Coldinuorden* ja *Utile Dulci*. (Willén Ode 2018, 229.)

² Crusellin elämäkerran kuvauksista tähän mennessä tärkeimmät ovat Dahlström 1977a ja 1995. Tämän kirjoittaja on toimittanut Crusellin matkapäiväkirjat suomeksi (Crusell 2010) ja kirjoittanut hänestä kolme vertaisarvioitua tieteellistä artikkelia (Palkisto 2018, 2019 ja 2020b). Ensimmäisessä artikkelissa (Palkisto 2018) käsitellään Crusellin vuoden 1798 opintomatkaa Berliiniin ja toisessa (Palkisto 2019) Cruselliin kohdistunutta sanomalehtikritiikkiä vuonna 1810. Kolmas, vielä julkaisematon artikkeli, käsittelee Crusellin tekemää hyväntekeväisyystyötä (Palkisto 2020b).

tilaisille erilaiset veljeskunnat olivat tärkeitä verkostoitumispaikkoja. (Simonsen 2006, 127–128.) Erityisen kiinnostavaa – ja tämän artikkelin tarkastelun kohteena – onkin Crusellin alkuaika vapaamuurareiden jäsenenä. Käsiteltävänä ovat pääosin vuodet 1795–1801 alkaen Crusellin arvioidusta vapaamuurareihin liittymisvuodesta ajankohtaan, jolloin hän piti oletettavasti vapaamuurareiden järjestämän varainkeruukonserтин Helsingissä. Crusellin ammatillinen asema suosittuna klarinetistina näytti vakiintuneen erityisesti vuoden 1798 Berliinin-opintomatkan seurauksena, joten käsiteltävänä olevat vuodet ovat merkittäviä hänen myöhemmän muusikonelämänsä kannalta.³ Voimme olettaa, että vapaamuurariudella oli näihin vuosiin jonkinlainen vaikutus.

Tutkimuskysymykseni on, miten liittyminen vapaamuurareihin vuonna 1795 vaikutti Crusellin ammatilliseen toimintaan muusikkona? Tähän nivoutuvia lisäkysymyksiä ovat, mitä tietoa Crusellin vapaamuurariudesta on löydettävissä, minkälaisiin ihmisiin hän saattoi vapaamuuraritoiminnassa tutustua ja minkälainen merkitys vapaamuurariudella on hänen sävellystuotannossaan?

Tämä artikkeli käsittelee vain sitä osaa Crusellin vapaamuurariudesta, jonka vaikutus oli näkyvissä järjestön sisäisen toiminnan ulkopuolella ja josta sen tähden on saatavissa tietoa. Syynä on tämän aatteen erikoinen kaksoisstrategia. Järjestäessään hyväntekeväisyystapahtumia ja perustaessaan esimerkiksi lastenkoteja vapaamuurarit toimivat oman järjestönsä ulkopuolisessa maailmassa – siinä sosiaalisessa tilassa, jota voidaan nimittää julkiseksi. Toisaalta vapaamuurarius oli ei-julkista, koska rituaalit pidettiin salassa ja jäsenyyteen liittyi monia vaiettuja piirteitä kuten erityisiä tervehdyksiä, salakirjoitusta ja symboleja. Näistä syistä monet tutkijat ovat halunneet nähdä vapaamuurariloosin eräänlaisena ”julkisuuden eteisaulana”.⁴ (Berndtsson 2017, 19–20.)

Tämä tutkimukseni keskittyy Crusellin vapaamuurariuden siihen puoleen, joka heijastui hänen muusikon toimintaansa järjestön ulkopuolella. Crusellin roolia vapaamuurarijärjestön sisällä, hänen moraalisia käsityksiään tai tehtäviään rituaaleissa ei käsitellä. Silti en malta olla luomatta silmäystä 1700-luvun loosin sisälle, varsinkin veljesateria *Tafellogen*, jolla katson olleen vaikutusta säveltäjän musiikkiin. Vapaamuurarien sisäinen ja ulkoinen toiminta eivät nimittäin ole aina toisensa poissulkevia piirejä, vaan asettuvat myös päällekkäin (Önnerfors ja Andersson 2005, 104).

³ Ks. Palkisto 2018.

⁴ Loosi voi tarkoittaa kolmea asiaa: vapaamuurareiden kokoontumistilaa, kokoontumiseen osallistuvaa jäsenistöä ja paikallisjärjestöä (Holm ja Mahlamäki 2020, 139).

Viime vuosikymmeninä lisääntynyt vapaamuurariuden tutkimus on osoittanut ilmiön olleen paljon moni-ilmeisempi kuin aiemmin ajateltiin, mistä syystä useat tutkijat ovatkin halunneet puhua ”vapaamuurariuksista” pelkän yhtenäisen vapaamuurariuden sijaan (Berndtsson 2017, 18). Tässä artikkelissa käsitellään 1700-luvun vapaamuurariutta, jota yhdistävät ominaisuudet voi tiivistää niin, että kyseessä oli jäsentensä moraalia kirkastamaan ja parantamaan pyrkinyt yhteisö, joka otti uudet jäsenet mukaan rituaalimenoin ja joka loi itselleen erityisiä kokoontumistiloja, merkkejä ja symboleja (Önnerfors 2006, 13–15).

Muurariveljien tarkoituksena ei ollut kehittää ainoastaan itseään, vaan samanaikaisesti vaikuttaa paremman ja humanimman yhteiskunnan rakentumiseen. Sosiaaliset kysymykset olivat muutenkin esillä, joten hyväntekeväisyyslaitosten perustaminen ja köyhien auttaminen levisivät laajalle. (Ullgren 2010, 111–118, 205.)

Bernhard Crusell oli Johannes-vapaamuurari. Se on vapaamuurariatteen keskeisin ilmenemismuoto ja käänös ranskalaisesta S:t Jean Auxiliaire eli ”Johannes Auttaja” -vapaamuurariudesta. Nimi tulee Johannes Kastajasta, ja suuntausta kutsutaan myös siniseksi vapaamuurariudeksi johtuen Johannes-loosien sinisistä vaatteista ja koristeista. (Ullgren 2010, 85–86.) Johannes-vapaamuurariuden kolme astetta oppilasmuurari, veljesmuurari ja mestarimuurari kuuluvat joko sellaisinaan tai hieman muunneltuna kaikkiin vapaamuurariuden suuntauksiin (Holm ja Mahlamäki 2020, 138).

Bernhard Crusellin vaiheet vapaamuurarina on ensimmäisenä esitellyt Martti Sorvola (1989) artikkelissaan, jonka tietoja myöhemmin on täydentänyt musiikintutkija Kauko Karjalainen (2006).⁵ Myöhemmät aihetta koskevat julkaisut näyttävät rakentuvan joko ensin mainitun tai molempien artikkeleiden varaan.⁶ Crusell ei mainitse vapaamuurariudesta mitään omaelämäkertoissaan eikä ansioluettelossaan (Dahlström 1976, 25–34), ja näyttää siltä, että vapaamuurarius on ilmestynyt hänestä kertoviin elämäkertateksteihin vasta Sorvolan artikkelin julkaisemisen jälkeen.⁷

⁵ Sorvolan tiedot pohjautuvat johonkin 1800-luvun lopulla kerättyyn vapaamuurari-matrikkeliin, jota hän ei tarkemmin nimeä. Hän kirjoittaa, ettei ole löytänyt ensikäden dokumenttia (Sorvola 1989, 102).

⁶ Sorvola ja Ysander 2006, 293, ja Svensson 2018, 403–404.

⁷ Crusellin vapaamuurariudesta ei löydy mainintaa esimerkiksi seuraavista keskeisistä lähteistä: Reinholm 1853, Dahlström 1976 tai Dahlström 1977a. Se mainitaan kuitenkin myöhemmissä lähteissä Dahlström 2008, Koskinen 2010, 12, ja Jacobsson 2015, 18.

Musiikin ja vapaamuurariuden yhteyttä käsittelevää kirjallisuutta on viime aikoina ilmestynyt yhä enemmän. Siitä mainittakoon ensinnäkin ruotsalaisen Carl Friedrich Eckleffin tutkimusloosin julkaisema *Frimureriska tonsättare och frimurerisk musik* (2006), joka painottuu Ruotsiin, mutta sisältää myös Ruotsin vapaamuurarikanslerin ja sinetinhaltijan Sten Svenssonin katsauksen Mozartin musiikkiin (Svensson 2006b). Vapaamuurareihin erikoistunut musiikinhistorioitsija Malcolm Davies (2014) on kirjoittanut tiiviin yleisesityksen musiikista ja vapaamuurariudesta kirjaan *Handbook of Freemasonry*. Siihen ovat vapaamuurariuteen erikoistuneet tutkijat Henrik Bogdan ja Jan A.M. Snoek kirjoittaneet ja toimittaneet monipuolisen kokoelman artikkeleita, jotka antavat kattavan kuvan järjestön historiasta ja toiminnasta. Itsekin järjestöön kuuluvan Paul Vandevijveren (2015) kokoama luettelo vapaamuurarisisäveltäjistä on paljon käytetty alan käsikirja, jonka kuudennessa, ranskankielisessä painoksessa on esitelty 1170 säveltäjää. Suomalaisesta vapaamuurariuden ja musiikin yhdistävästä tutkimuksesta tärkein lienee edelleen Einari Marvian (1994) artikkeli Jean Sibeliuksen rituaalimusiikista. Siinä Marvia tekee lyhyen johdannon jälkeen syväluotauksen Sibeliuksen rituaalimusiikin syntyvaiheisiin antautuen sitten kiehtovaan teosanalyyysiin ja kuvailuun julkaisujen myöhemmistä vaiheista.

Vapaamuurariuus on viime vuosina ollut Suomessa tutkimuksellisen kiinnostuksen kohteena muun esoterian vanavedessä, kun monitieteinen *Uuden etsijät* -hanke on kartoittanut suomalaisen esoteerisuuden kulttuurihistoriaa 1900-luvun vaihteen molemmin puolin.⁸ Hankkeeseen on liittynyt useita näyttelyitä, esitelmiä ja julkaisuja, joista tärkein on uskontotieteilijöiden Tiina Mahlamäki ja Nina Kokkinen vuonna 2020 toimittama kirja *Moderni esoteerisuus ja okkultismi Suomessa*. Siihen sisältyvä Holmin ja Mahlamäen artikkeli (2020) on ajantasainen ja kattava katsaus vapaamuurariuteen.

Tärkein suomalainen vapaamuurariutta käsittelevä esitys on ollut järjestön sisältä aihetta tarkastelevan tutkijan Reijo Ahtokarin (2000) kirja *Salat ja valat – Vapaamuurarit suomalaisessa yhteiskunnassa ja julkisuudessa 1756–1996*. Ruotsista uusinta vapaamuuraritietoa edustaa Marcus Willén Oden (2018) toimittama antologia *Svenskt frimureri under 1800-talet*. Järjestön ulkopuolelta on tullut ruotsalaisen historioitsijan Peter Ullgrenin (2010) kirja *Hemligheternas brödrarskap – om de svenska frimurarnas historia*.

⁸ www.uudenetsijat.com.

Tämä artikkeli edustaa kulttuurihistoriallista lähestymistapaa, jossa arkisto- ja muita lähteitä luetaan mikrohistoriasta ammentavalla biografisella otteella. Crusellin itsensä ohella tarkastelen niitä virtauksia, joiden keskellä hän eli sekä hänen toimintaansa vaikuttaneita ihmisiä eli musiikillisia ja muita toimintaverkostoja.

Artikkeli etenee siten, että ensin esittelen keskeisen tutkimusaineiston. Sen jälkeen taustoitan Ruotsissa toiminutta vapaamuurariutta ja veljeskunnan historiaa, kunnes kohdistan huomioni Crusellin elämään ja hänen päätymiseensä järjestön jäseneksi. Sitten käänän tutkimuksellista katsetta sivuilleni eli valotan, minkälaisia ihmisiä hän järjestössä kohtasi ja keitä muita ammattimuusikoita siellä oli. Lopuksi, ennen johdopäätöksiä, pohdin vapaamuurariuden vaikutusta Crusellin säveltuotantoon muutaman esimerkin avulla.

Tutkimusaineisto ja menetelmät

Kuten jo aiemmin todettiin, artikkelin kohdehenkilön jäsenyys järjestössä ei yleensä ole häntä käsittelevissä elämäkertateksteissä esillä, mutta vapaamuurarien omissa tutkimuksissa Crusellista on kirjoitettu musiikoita esittelevien tekstien yhteydessä (Sorvola 1989, Sorvola ja Ysander 2006, Karjalainen 2006, Svensson 2018). Niissä ei kuitenkaan ole asetettu laajempaan yhteyteen järjestön merkitystä hänen elämäänsä tai tuotantonsa.

Crusell kirjoitti kaksi omaelämäkertatekstiä, ensimmäisen vuonna 1825 ja jälkimmäisen vuonna 1837, sekä ansioluettelonsa vuonna 1833. Ne on puhtaaksikirjoittanut ja julkaissut Fabian Dahlström (1976, 26–34). Kuten jo aiemmin todettu, niissä Crusell ei tuo ilmi jäsenyyttään vapaamuurareissa. Myöskään matkapäiväkirjoissa ei ole mitään vapaamuurariuteen liittyvää (Crusell 2010).⁹ Crusellin kirjoittamia tai hänelle saapuneita kirjeitä ei 1700-luvun puolelta tunneta kuin muutama, enkä ole niissä havainnut mainintoja vapaamuurariudesta. Myöskään Ruotsin Kuninkaallisen kirjaston leikekokoelmat eivät ole tarjonneet lisätietoja aiheesta.¹⁰

⁹ Crusell vaikuttaa kirjoittaneen matkapäiväkirjat omaan käyttöönsä, joten erityistä estettä vapaamurarijäsenyyden paljastamiselle ei siten olisi ollut, toisin kuin julkisuuteen tarkoitetuissa omaelämäkertoissa.

¹⁰ KB: Ep.C.6 Bref till Crusell, 22: Genseric Brandel => BC. Stockholm 27., 28., 29. och 30. December 1799. SA: Klemming släktarkiv, SE/SSA/3498, kartong 8. BC => Anna Klemming, Berlin 12.5.1798 ja Berlin 21.8.1798. KB: Vard = Vardagstryck Bk, Svenska frimurare orden.

Tämän artikkelin merkittävänä uutena lähteenä on vuonna 2006 julkaistu luettelo 1700-luvulla Ruotsissa järjestöön kuuluneista vapaamuurareista. Se perustuu itsekin vapaamuurareihin lukeutuneen Nils Petter Sundiuksen (1765–?) 1800-luvun alussa koostamaan yleismatrikkeliin, josta löytyvät tiedot Crusellistakin. Luettelo on julkaistu teoksessa *Mystiskt brödraskap – mäktigt nätverk* ja sen ovat puhtaaksikirjoittaneet ja selityksin varustaneet aatehistorioitsijat Jonas Andersson ja Andreas Önerfors (2006, 154–282).

Vuoden 2006 julkaisun tekijöillä oli sen ilmestymisaikana suunnitelmia jatkaa matrikkelin täydentämistä ja julkaista se digitaalisena, mutta sen edelleen työstäminen ei ole toteutunut (Önerfors ja Andersson 2005, 109; Andersson 2006, 151–152; Önerfors 2020). Matrikkeli on kuitenkin nykyisessä muodossaan erinomainen aineisto tämän artikkelin kaltaisia tutkimuksia varten. Siinä jäsenistä mainitaan järjestön ulkopuolinen ammatti, siis siviilititteli, joten sen perusteella on voitu erottaa, minkä ammattien harjoittajia järjestöön kuului (Simonsen 2006, 131–132). Ammattien tarkastelun ohella olen poiminut luettelosta musiikkialan edustajat omaksi luettelokseen (taulukko 2), jonka perusteella voi hahmottaa Crusellin oman ammattikunnan näkymistä järjestössä. Crusellin elämäkerta-aineistoa näihin muihin lähteisiin yhdistämällä voi selvittää hänen varhaisia yhteyksiään vapaamuurareihin ja arvioida, minkälaisessa elämänvaiheessa liittyminen järjestöön tapahtui.¹¹

Crusellin ajan vapaamuurariuusikon kirjoittamia kokemuksia olen löytänyt saksalaisen säveltäjän ja vapaamuurarin Karl Friedrich Ebersin kirjasta *Sarsena, eller Den fullkomliga Byggmästaren* (1820). Tietoa siitä, kuinka moni Crusellin työpaikan eli Kuninkaallisen hovikapellin muusikoista kuului vapaamuurareihin, olen selvittänyt käymällä läpi muusikoiden nimiluetteloa kahdesta sen ajan teatterialmanakasta (Kexél 1789 ja Widerberg 1804) ja vertaamalla niitä edellä mainittuun Sundiuksen matrikkeliin.

¹¹ Tämän kirjoittaja yritti päästä katsomaan alkuperäistä Sundiuksen matrikkelia tai mikrofilmiä tai digitointia siitä, mutta ei useista pyynnöistä huolimatta onnistunut. Matrikkelista 2000-luvun alussa tehty skannaus (jonka Andersson 2006, 152 mainitsee) on kadonnut Riksarkivetista, eikä Ruotsin vapaamuurariarkisto kommentoinut mahdollisuutta päästä katsomaan alkuperäistä. (Palkisto 2020a, Schierbeck 2020, Lauridsen 2020.) Ruotsin vapaamuurareiden yliarkistonhoitaja lähetti tämän kirjoittajalle 4.9.2020 sähköpostissa valokuvan Sundiuksen matrikkelin sivusta, josta voi varmistua Crusellia koskevien tietojen täsmävän puhtaaksikirjoitetun matrikkelin tietojen kanssa. Lisäksi valokuvasta voi nähdä Crusellin suorittamien viidennen ja kuudennen asteen suorituspäiväykset (11.3.1798 ja 14.3.1798) ja että hän teki ne Glindrane Stjärna -nimisessä Andreas-loosissa (Schierbeck 2020).

Vapaamuurareiden julkaisuja on toisinaan hankala saada tutkimusta varten, koska kaikkia niitä ei ole esimerkiksi Suomen kansalliskirjaston kokoelmissa. Tämän kirjoittaja sai kuitenkin käytettäväkseen lähes kaikki keskeisimmät arkistoaineistot ja julkaisut, kuten Martti Sorvolan (1989) ja Kauko Karjalaisen (2007) artikkelit, Suomen ja Ruotsin vapaamuurareilta itseltään sekä heidän arkistoistaan ja kirjastoistaan.¹² Vapaamuurarit ovat viime aikoina avanneet arkistojaan yhä enemmän tutkimuksen käyttöön (Bogdan 2006, 103; Berndtsson 2017, 18), minkä myös tämän artikkelin kirjoittaja sai ilokseen sekä Helsingissä että Tukholmassa huomata. Vapaamuurareihin liittyvän tutkimusaineiston parempi saatavuus tekee järjestön käsittelyn varmasti yhä yleistyvämmäksi osaksi muuta elämäkertatutkimusta.

Vapaamuurariuden vaikutusta Crusellin elämässä ja tuotannossa olen arvioinut myös tarkastelemalla hänen hautakiveään (kuva 1) ja analysoimalla hänen sävellystään *Introduction et air suédois varié* op. 12 klarinetille ja orkesterille (Crusell 1983).¹³

Vapaamuurarit Ruotsissa

Jotkut vapaamuurariuden alkuperän tutkijat muodostavat niin kutsutun romanttisen koulukunnan, joka on esittänyt järjestön olleen aina olemassa tai että sillä olisi ainakin modernia historiaa pidemmälle ulottuvat juuret (Ahtokari 2000, 33–34). Esimerkiksi vuoden 1806 vapaamuurarikalenterissa luki, että aate tunnettiin Ruotsissa 1390-luvulta asti ja että vapaamuurarit olivat kuningatar Margaretan aikana pitäneet kokoon-tumisiaan Tukholman Tre kronor -linnassa ja Lundin tuomiokirkossa. Sitä olisi seurannut unohduksen aika ja vapaamuurarius olisi palautettu Ruotsissa 1730-luvulla. Tällaisen vapaamuurarihistorian Crusell itsekin luultavasti sai aikoinaan lukea, vaikka se oli seipitettä. Tarinoiden tarkoi-

¹² SFMO, Stockholm. Kiitän kaikesta avusta Suomen ja Ruotsin vapaamuurarien jäseniä Reijo Ahtokari (mm. 2019a ja 2019b), Tom C. Bergroth, Pentti Hongisto, Kauko Karjalainen ja Ulf Åsén. Vapaamuurariuden asiantuntija Juhana Häme (2020a) neuvoi ruotsinkielisten vapaamuurarikäsitteiden sovittamisessa suomen kieleen ja arvioi Crusellin hautakiven kuva-aiheet vapaamuurariuden näkökulmasta (2020b), mistä esitän lämpimät kiitokseni.

¹³ Crusellin *Introduction et air suédois varié* op. 12 on julkaistu Petersillä noin vuonna 1830, mutta varhaisversio teoksesta on ollut valmiina jo vuonna 1804 (Dahlström 1976, 135).

tuksena oli luoda liikkeestä historiallisempi ja jännittävämpi. (Ullgren 2010, 201.)

Todellisuudessa Ruotsin vapaamuurariuden syntyajat ovat olleet paljon lähempänä Crusellin omaa elinaikaa. Ruotsin ensimmäinen vapaamuurariloosi oli kreivi Axel Wrede-Sparren vuonna 1735 Tukholmaan perustama loosi, nimeltään yksinkertaisesti *Gref Wrede-Sparres loge*. Wrede-Sparre toi vapaamuurariuden Ruotsiin opiskeltuaan Pariisissa. Häntä viehättivät järjestöön liittyneet salaiset juhlamenot, ihmisen luonteen kehittäminen ja mahdollisuudet solmia uusia tuttavuuksia. Toiminta oli pitkään pienimuotoista, ja kahden ensimmäisen vuosikymmenen aikana vain 70 miestä oli otettu loosin jäseneksi. (Ullgren 2010, 35–36, 69.) Vapaamuurarien jäsenmäärä kasvoi voimakkaasti 1760-luvulla ja uudelleen 1770-luvun lopulta eteenpäin (Simonsen 2006, 132–133).¹⁴

Vuonna 1775 vapaamuurarit saivat käyttöönsä Schering Rosenhanen palatsin Tukholman Riddarholmenilla. Veljeskunta laajensi palatsia ja kunnosti sinne uusia juhlallisia kokoontumistiloja eri loosien käyttöön. Palatsin uuden, vuonna 1803 käyttöön otetun itäsiiven juhlasali sisälsi myös musiikkiparven. (Lantz ja Langenborg 2018, 331, 337–344.) Vapaamuurarien kokoontumistiloissa suosittiin urkuja, mutta jos niitä ei ollut saatavilla, käytettiin muita soittimia, kuten cembaloa (Jullander 2006, 280). Vapaamuuraripalatsia ei Crusell eivätkä muutkaan käyttäneet julkisissa konserteissa. Crusell varmasti osallistui siellä musisointiin, mutta vain veljeskunnan omissa, muilta suljetuissa tilaisuuksissa. Vapaamuurarit käyttivät Rosenhanen palatsia vuodesta 1775 vuoteen 1874, minkä jälkeen he siirtyivät Bååtska palatsiin Blasi-eholmenilla, jossa järjestö edelleen toimii. (Lantz ja Langenborg 2018, 331, 337–344.)

Yksi tunnetuimmista Ruotsin vapaamuurarien julkisista ponnistuksista oli vuonna 1753 Tukholman Storgatanin ja Skeppargatanin kulmaan perustettu lastenkoti. Lastenkotia rahoitettiin yksityislahjoitusten ja valtiontuen lisäksi myös lehdeillä ja konsertteja järjestämällä. (Ullgren 2010, 111–118, 205.)

1790-luvulla vapaamuurarit järjestivät lastenkodin hyväksi varainkeruukonsertteja Tukholman Ritarihuoneella joka pitkäperjantai (Vretblad 1918, 237–279). Konserteissa esitettiin Giovanni Battista Pergolesin ja Carl Heinrich Graunin kirkkomusiikkiteoksiin ei kuitenkaan sisältynyt

¹⁴ Tarkempi selvitys Ruotsin vapaamuurarien jäsenmäärän kehityksestä 1700-luvulla löytyy artikkelista Önnersfors ja Andersson 2005, 121–125.

klarinetteja, joten jos Crusell oli mukana konserteissa, hän saattoi olla mukana laulukuoressa tai jossain muussa tehtävässä.¹⁵

Jäsenyys vapaamuurareissa ei tarkoittanut toisten jäsenten automaattista tukemista tai auttamista muussa elämässä. Tästä kenties kuuluisin esimerkki on valtionjohtaja Gustaf Adolf Reuterholmin prosessi vapaamuurariveli Gustav Mauritz Armfeltia vastaan. Se päättyi Armfeltille langetettuun kuolemantuomioon vuonna 1794. (Andersson 2006, 151.) Myös Crusellin ajan musiikkipiireistä voi poimia vapaamuurarien välisiä kiistoja. Kuningas Kustaa IV Aadolf antoi vapaamuurariveli ja oopperalaulaja Édouard du Puyille lähtöpassit maasta marraskuussa 1799, kun pelkäsi tämän herättävän vallankumoushenkeä oopperayleisössä (Personne 1914, 102). Hovikapellin johtaja ja S:t Jean Auxiliare -loosin mestari Johann Christian Friedrich Hæffner joutui vuonna 1808 eroamaan toimestaan jatkuvan muusikkojen kanssa riitelyn takia (Personne 1914, 154; Ysander 2006a, 290). Kahden vapaamuurariveljen (ja myös sukulaisuudeltaan veljesten), kornistien Joseph ja Wilhelm Steinmüllerin kanssa Hæffner joutui ilmeisesti jopa tappeluun (Personne 1914, 154).

1700- ja 1800-luvun taitteen vapaamuuraritoiminnassa oli myös näkyvissä vanha säätyläisjärjestelmä hierarkioineen ja eri asteineen. Vaikka titteleitä ei kokoontumisissa käytettykään, jäsenet eivät olleet samanarvoisia keskenään. (Simonsen 2006, 126.) Eli vaikka Crusell tuli liittyneeksi vapaamuurareihin nuorella iällä, hänen asemansa sielläkin määrittyi veljeskunnan oman valtarakenteen mukaisesti, eikä hän oletettavasti kokenut itseään samanarvoiseksi kaikkien muiden kanssa. On myös muistettava, että vapaamuurarit olivat vahvasti kytköksissä kuningashuoneeseen, sillä heidän suojelijanaan toimi monarkki, joka saattoi itse olla myös aktiivisesti mukana toiminnassa. Tämä vahva yhteys kruunuun piti vapaamuurareiden aatemaailman rauhallisena, eivätkä yhteiskuntaa voimakkaasti muuttamaan pyrkineet ajatukset saaneet suurempaa tilaa vapaamuurareissa.¹⁶ (Simonsen 2006, 127.)

Tarkempaa tietoa kenenkään yksittäisen vapaamuurarin kuten Crusellin toiminnasta vapaamuurarien kokoontumisissa on vaikea antaa, sillä järjestö pitää rituaalien sisällöt salassa ja jokaisen vapaamuurarin lojaalisuus muita suurlooseja kohtaan estää rituaalien tai niiden osien

¹⁵ Vapaamuurarien konsertissa esitettiin Graunin oratorio pitkäperjantaina 1797, 1798, 1799 ja 1800; ja niitä aiempina vuosina Pergolesin passiomusiikkia (Vretblad 1918, 265, 271, 277, 279).

¹⁶ Huomautettakoon, että vapaamuurariutta on paljon myös säädelty ja vastustettu, varsinkin katolisen kirkon suunnalta (Ahtokari 1994, 14). Ruotsissa vapaamuurareiden toiminta näyttää tutkittavana aikana olleen vapaata.

julkistamisen (Ahtokari 2000, 20). Myös silloin, kun vapaamuurarit julkaisevat esitelmiään kirjallisessa muodossa, on rituaaleja ja istuntoja koskevat tiedot otettu pois.¹⁷ Vaikka rituaalien sisältöjä on vuotanut julkisuuteen (Bogdan 2006, 103), ei rituaalin kokemista voi kirjallisesti välittää – ero lienee samantapainen kuin että sinfonian sisällön saisi tietää partituuria lukemalla, mutta soivaa tulkintaa siitä ei saisi kokea.

Vilkaistaan tässä kohtaa silti yhtä julkisuuteen päätyntä rituaalikuvausta. Saksalainen säveltäjä ja vapaamuurari Karl Friedrich Ebers julkaisi järjestön rituaaleja ja historiaa esittelevän teoksen (1820), josta aikanaan otettiin useita painoksia.¹⁸ Kirja on kiinnostava, koska sen on kirjoittanut Crusellin aikalaismuusikko ja se käsittelee Johannes-vapaamuurariutta, johon myös Crusell kuului.

Vaikka Ebers oli muusikko, hän kuvailee rituaalien musiikillista puolta niukalti – vain kolmessa kohdassa. Ebers kertoo, että veljesaterialla (*Tafelloge*) hevosenkengän muotoisen pöydän keskellä istuva mestari pyytää ”musikaalisia veljiä virittämään laulun N. N.” ennen maljaa hallitsijalle (Ebers 1820, 67–68). Ebers mainitsee myös loppulaulun, joten lauluja käytettiin aterialla ilmeisesti muitakin (mts. 68). Kolmannen asteen vihkimyksessä lauletaan koraali kokelaan maatessa ruumisarkussa kankaaseen peitettynä (mts. 89). Todennäköisesti ammattimuusikkoveljet, kuten Crusell, olivat näissä rituaalien musiikkihetkissä avainasemassa.

Musiikin käyttö vaikuttaa ainakin 1700-luvun Johannes-asteissa toimineen alisteisena rituaalien muulle sisällölle. Vapaamuurariutta ylistäessään Ebers mainitsee kerran musiikin, mutta silloinkin vain vapaamuurarilaulujen ”hengen” (*andan i dess sänger*). Ebers (1820, 31) ei siten nosta esiin rituaalimusiikkia itsessään, vaan sen takana olevan tunteen. Rituaalimusiikkia kuitenkin tarvittiin, mikä selittää ammattimuusikoiden merkittävän edustuksen vapaamuurarien jäsenistössä.

Musiikintutkimuksen kannalta rituaaleissa on kiehtovaa paitsi musiikki, niin myös niiden sisältämä muu äänimaisema sekä moniaistisuus. Vapaamuurarien initiaatorituaalit ovat samankaltaisia muiden suljettujen yhteisöjen rituaalien kanssa. Paitsi soitettu ja laulettu musiikki, myös erilaiset äänet, kuten ketjujen kalistelu, yhtäkkiset paukaukset, kellojen soitto ja koputukset ovat keskeisessä roolissa. Myös muita aistikokemuksia on käytössä: voimakkaasti tuoksuvat savut, esineiden tunnustelu ja valot. Aisteja saatetaan myös rajoittaa sitomalla silmät.¹⁹ (Bogdan 2006, 101.)

¹⁷ Ks. esim. Häme 2006, 72.

¹⁸ Ebersin teosta lainaa artikkelissaan myös Simonsen (2006, 127).

¹⁹ Silmien sitominen, ääniefektit ynnä muut rituaalien osat ovat tulleet suurelle yleisölle tutuiksi Mozartin *Taikahuilusta*. Vrt. Svensson 2006b, 55.

Crusell vapaamuurarina ja jäsenyyden vaikutukset hänen elämäänsä

Bernhard Crusellin elämän ensimmäinen kosketus vapaamuurareihin lienee tapahtunut viimeistään Viaporissa, jonne hän päätyi 12-vuotiaana soitto-oppilaaksi ja jossa hän sai huoltajakseen majuri Olof Wallenstjernan (Dahlström 1977a, 9). Wallenstjerna kuului vapaamuurareihin ja ehkä kertoi uudelle suojatilleen käynneistään loosin kokoontumisissa.²⁰ Vapaamuurarien jäsenistä yli neljännes oli upseeristoa, joten veljeskunta lienee ollut yleisesti tunnettu Viaporin kaltaisessa merilinnoituksessa (Simonsen 2006, 132).

Tukholmaan vuonna 1791 muutettuaan Crusellin kehitys kohti itsenäistä muusikkoutta jatkui vapaamuurarien kesellä. Hän sai Tukholmassa musiikinteorian opetusta hovikapellin viulistilta ja vapaamuurarilta Mathias Daniel Böritziltä. Hovikapelliin Crusellin kiinnitti vuoden 1793 alusta sen johtaja Georg Joseph Vogler, joka myös oli vapaamuurari ja erittäin ahkera hyväntekeväisyyskonserttien järjestäjä. (Dahlström 1977a, 10, Sorvola 1989, 101.)

Sorvolan (1989, 102) käyttämän toisen käden lähteen ja hänen oman arvionsa mukaan Crusell liittyi vapaamuurareihin 1795, samana vuonna kun hän täytti 20 vuotta.²¹ Liittymisvuotta osoittavaa ensikäden dokumenttia Sorvola ei ole löytänyt, mistä myös Karjalainen (2006, 56) huomauttaa.²² Vapaamuurariloosia, johon Crusell aluksi liittyi, ei myöskään ole tiedossa (Sorvola 1989, 102, Sorvola ja Ysander 2006, 293, ja Svensson 2018, 404). Vaikka kaksi Crusellin sävellystä löytyy S:t Erik -loosin nuottikirjoista, se ei tarkoita, että S:t Erik olisi ollut hänen alkuperäinen loosinsa.²³

Jos Sorvolan tiedot pitävät paikkansa, liittymisen vapaamuurareihin osui Crusellin elämässä keskelle aikaa, jolloin hän toimi Kaarle-herttuan eli Ruotsin sen aikaisen sijaishallitsijan oman puhallinyhtyeen, niin

²⁰ Ks. Önnersfors ja Andersson 2006, 217. Wallenstjernan liittymisvuodesta tai loosista ei ole tietoa, mutta hänen provinsiaalimeronsa on 2817 ja se viittaa vuoteen 1785, joten hän olisi Crusellin vuonna 1788 alkaneen huoltajuuden aikana ollut jo jäsen.

²¹ Sundiuksen matriikkelissa Crusellin provinsiaalimerkkinumero on 3990, mutta liittymisvuotta tai loosia ei ole mainittu (Önnersfors ja Andersson 2006, 179).

²² Karjalaisen tietokirjailija Tom C. Bergrothilta saaman tiedon mukaan Crusell olisi voinut liittyä järjestöön vasta opiskellessaan Saksassa. Se tuskin pitää paikkaansa, sillä Crusell suoritti vapaamuurariuden (neljännen ja viidennen asteen 11.3.1798 ja kuudennen asteen 14.3.1798 Andreas-loosissa ja matkusti Berliiniin vasta sen jälkeen, 25.4.1798. (Ruotsalaisessa järjestelmässä neljäs ja viides aste suoritetaan samalla kertaa.) (Karjalainen 2006, 56, ja Fryklund 1949, 170.)

²³ Nuottikirjoissa on lauluja loosin käyttöä varten. SFMO, Musikarkiv, vol. 40, Del II.

kutsutun *Harmonimusikin* ykkösklarinetistina 1794–1796. Koska Kaarle-herttua oli Ruotsin tuolloisen vapaamuurariuden keskeisin henkilö, on todennäköistä, että hänelle työskennelleet muusikot soittivat vapaamuurareiden tilaisuuksissa ja sillä tavoin myös liittyivät jäseniksi (Sorvola 1989, 101–102). Tämä yhteys Kaarle-herttuaan saattoi vaikuttaa myös siihen, että Crusell samana vuonna 1795 liittyi myös *Par Bricole* -seuraan, jonka korkeimpana suojelijana Kaarle toimi (Willén Ode 2018, 227). *Par Bricole* syntyi vuonna 1779 runoilija ja lauluniekka Carl Michael Bellmanin innoittamana. Sitä pidetään vapaamuurarien parodisena rinnakkaisjärjestönä ja se käytti jonkin aikaa samaa kokoontumispaikkaa kuin vapaamuurarit. (Willén Ode 2018, 225, ja Lantz ja Langenborg 2018, 335.)

Par Bricole -seurassa Crusell tutustui todennäköisemmin alempiin toimihenkilöihin, joita siellä oli enemmän kuin vapaamuurareissa, kun taas vapaamuurareissa oli jäsenenä enemmän ylempiä virkamiehiä. Muuten molempien veljeskuntien jäsenprofiili näytti jotakuinkin samanlaiselta. (Willén Ode 2018, 234.)

Sorvola (1989, 112) kirjoittaa, että Crusell tuskin osallistui järjestön toimintaan muuten kuin musiikin osalta. Siltä se tosiaan vaikuttaa, koska esimerkiksi Crusellin matkapäiväkirjat eivät sisällä mitään merkintöjä vapaamuurareista. Vaikka Crusell eteni veljeskunnan asteissa, se oli mahdollista myös ilman aktiivista osallistumista (Ahtokari 2019a). Crusell suoritti neljännen, viidennen ja kuudennen asteen vuonna 1798 Andreas-loosissa Glindrande Stjärna (Sorvola 1989, 102).

Vapaamuurarius saattoi silti olla hyödyksi Crusellin ensimmäisellä pitkällä, vuonna 1798 Berliiniin klarinetisti Franz Tauschin oppiin suuntautuneella ulkomaanmatkalla. Saman vuoden syksyllä Crusell esiintyi kerran Berliinissä ja kaksi kertaa Hampurissa tenori Friedrich Franz Hurkan (1762–1805) kanssa matkansa päätteeksi (Palkisto 2018, 47–51). Hurka oli aktiivinen vapaamuurari ja säveltäjä, jolta tunnetaan lukuisia vapaamuurarikäyttöön tarkoitettuja sävellyksiä (Ysander 2006b, 191). Crusellin tutustumista Berliinissä toimiviin muusikoihin, kuten Hurkaan, auttoi luultavasti hänen vapaamuurarijäsenyytensä mahdollistamat yhteydet. Hurka oli Crusellia verrattomasti tunnetumpi muusikko Berliinissä ja onnistui maineensa takia vetämään yleisöä konsertteihin myös tuntematonta nuorta Crusellia kuulemaan.

Kolme vuotta Berliinin-matkan jälkeen Crusell aloitti hyväntekeväisyyskonserttien antamisen, mistä pikkuhiljaa tuli merkittävä osa hänen elämäänsä. Kesällä 1801 hän osallistui varainkeruuseen Porin kaupunkipalon uhrien auttamiseksi soittamalla hyväntekeväisyyskonsertit Turussa

ja Helsingissä. Helsingin-konsertin hän piti 7.7.1801 Suurtorin laidalla sijainneessa Tammelinin salissa, joka tunnettiin vapaamuurarien koontumistilana. Todennäköistä on, että Helsingin-konsertin järjestivät Viaporissa toimineet vapaamuurarit, sillä heillä ei ollut kokoontumistiloja linnoitussaarten puolella (Dahl 1973, 19). Turun-konsertin järjestäjänä oli Turun soitannollinen seura. Myöhemmin Crusell toteutti Linköpingissä ja Strömstadissa merkittäviä hyväntekeväisyshankkeita, joiden vaikutukset näkyvät kaupungeissa vieläkin.²⁴ Vapaamuurariuteen kuuluva hyväntekeväisyystyö kehittyi Crusellin elämässä filantropiaksi. (Palkisto 2020b.)

Helsingin- ja Turun-varainkeruukonserttien kanssa samana vuonna 1801 Crusell valittiin jäseneksi Ruotsin Kuninkaalliseen musiikkiakatemiaan. Suosittelijoina toimivat säveltäjä Paul Struck ja ”maisteri Silfverstolpe”. (Dahlström 1977a, 12.) Vaikka on vaikea sanoa, kuka musiikkia harrastaneista Silfverstolpeista jälkimmäinen suosittelija oli, voi koko suvun vahvan kytköksen vapaamuurareihin ottaa huomioon (Önnerfors ja Andersson 2006, 255).²⁵ Siksi vapaamuurarituttavuudet ovat voineet vaikuttaa Crusellin valintaan musiikkiakatemiaan jäseneksi. Crusell valittiin musiikkiakatemiaan samalla kertaa harrastajamuusikko Genseric Brandelin kanssa (Dahlström 1977a, 13), joka päätyi diplomaatiksi ja jolle Crusell 13 vuotta myöhemmin omisti c-molli-kvartettonsa op. 4 (Dahlström 1976, 167, ja 1977a, 13). Crusellin verkostoituminen vapaamuurarien ja *Par Bricolen* kautta jatkui siis Kuninkaallisen musiikkiakatemiaan, joka taas vahvisti jo olemassa olevia siteitä tai poiki lisää uusia tuttavuuksia. Crusellille siis tapahtui ajalle tyypillistä ristiinverkostoitumista, josta historiantutkija Anders Simonson (2006, 138) kirjoittaa.

Crusellin myöhemmistä vaiheista vapaamuurareissa tiedetään, että hän sai kahdeksannen asteen Ruotsin suuressa maaloosissa 12.3.1825 ja sen myötä kahdeksannen asteen mukana saatavan oman vapaamuurarivaakunan. Crusellin vapaamuurarivaakunassa on kuvattuna klassinen viisikielinen lyyra, jonka yläpuolella näkyy viisisakarainen tähti. Kehyksessä on ylhäällä latinankielinen teksti *Eques a lyra aurea* (Kultaisen lyyran ritari) ja alhaalla *Fracta plenius sonabit* (Murtuneena soi täydem-

²⁴ Ks. tarkemmin Palkisto 2020b.

²⁵ Dahlströmin (1976, 273) arvion mukaan suosittelija oli Gustaf Abraham. Se olisi kyllä voinut olla myös Axel Gabriel, sillä Crusell esiintyi Axel Gabrielin luona helmikuussa 1801 (Dahlström 1976, 244), mikä saattoi olla jonkinlainen seremonia jäsenyyden johdosta. Axel Gabriel kuului vapaamuurareihin, Gustaf Abraham ilmeisesti ei (Önnerfors ja Andersson 2006, 255).

min).²⁶ (Karjalainen 2006, 56–57.) Vuodesta 1835 alkaen Crusell sinetöi kirjeensä vaakunaleimasimella, jossa lyyra on kuvattuna soikeassa kehksessä.²⁷ Vaakunaleimasin lienee ollut mukaelma hänen vapaamuurari-vaakunastaan.

Elämänsä aikana Crusell ehti vapaamuurariudessa edetä yhdeksänteen asteeseen, mikä käy ilmi suruloosissa pidetystä puheesta, jossa häntä kutsutaan arvonimellä *Tempelcommendeuren*.²⁸

Taulukko 1. Bernhard Crusellin vapaamuurariuden julkiset ja ei-julkiset toimintapiirit (? = ei tietoa vaikutuksesta tai toteutumisesta).

	Ei-julkinen	Julkinen
Arvonimi / ammattinimike	Tempelikomentaja	Musiikinjohtaja, hovimuusikko
Säveltuotanto	Rituaalimusiikki	Muunnelmateos op. 12
Hyväntekeväisyys	Rahalahjoitukset (?)	Hyväntekeväisyyskonsertit
Esiintyvä muusikkous	Rituaalimuusikko (?)	Kamari- ja hovimuusikko, sooloklarinetisti

Crusell on haudattu Solnan hautausmaalle. Hänen hautakivessään (kuva 1) on väitetty (Dahlström 2008) nähtävän vapaamuurarisymbolin, itseään syövän käärmeen *ouroboroksen*, mutta ei se eikä liioin hautakiven viisisakarainen tähti ole vapaamuurarisymboleita, vaan yleisessä käytössä olleita kuva-aiheita.²⁹ Hautakiven muoto neliskanttisine, kapenevine huippuineen muistuttaa obeliskia ja voi tietysti viedä ajatukset muinaiseen Egyptiin, joka oli yksi vapaamuurarien rakennustyyliä innoittaneista aikakausista. (Curl 2014, 566, 586–596.) Yhteyden näkeminen vapaamuurareihin on kuitenkin sellaista ylitulkintaa, johon järjestöön kuulumaton tutkija helposti sortuu.³⁰

²⁶ Kiitän latinankielisten lauseiden suomennoksesta dosentti ja fagotisti Seppo Heikkistä Helsingin yliopistosta. Crusellin vapaamuurari-vaakunasta on kuva Karjalaisen artikkelissa (2006, 57). Huomattakoon, että mitään merkkejä vapaamuurariudesta ei liioin ole sijoitettu Sandbergin Crusellista vuonna 1826 maalaamaan öljyvärimuotokuvaan. Symboleita voi nähdä muotokuvissa, jotka on teetetty vapaamuurariyhteyksiin, mutta Crusellin muotokuva tuli Kuninkaallisen musiikkiakatemiaan käyttöön.

²⁷ Fabian Dahlström Sorvolan (1989, 112) mukaan.

²⁸ Sorvola 1989, 112, 114, SFMO, Minnesteckningar 1839–1843. Karjalaisen (2006, 56) mukaan Crusell sai yhdeksännen asteen vuonna 1834.

²⁹ Häme 2020b. Hämeen mukaan Crusellin hautakivessä ei ole elementtejä, jotka osoittaisivat vainajan vapaamuurariksi.

³⁰ Häme 2020b.



Kuva 1. Bernhard Crusellin hautakivi Solnan hautausmaalla. Kuva: Janne Palkisto.

Luettelo 1700-luvun vapaamuurareista Ruotsissa

Siitä, minkälaisiin ihmisiin Crusellilla oli vapaamuurareihin liittyttyään mahdollisuus tutustua, saa valaistusta Nils Petter Sundiuksen koostamasta Ruotsin vapaamuurareiden yleismatriikkelista (Önnerfors ja Andersson 2006, 154–282). Luettelo sisältää vuosilta 1731–1800 yhteensä 4296 nimeä, jotka Sundius käsin kokosi eri loosien matrikkeleista eri puolilta valtakuntaa. Provinsiaalnumero on annettu iän tai jäseneksiliittymisvuoden mukaan, mutta aina se ei kerro liittymisen todellista ajankohtaa (Önnerfors ja Andersson 2005, 111). Crusellin provinsiaalnumero 3990 viittaisi liittymisvuoteen 1798, mutta kuten aiemmin on tullut ilmi, hänen on täytynyt liittyä järjestöön aiemmin – luultavasti vuonna 1795.

Ruotsin 1700-luvun vapaamuurareista erottuu luettelossa neljä suurta ammattiryhmää. Suurimpana ovat upseerit (28 %). Heidän jälkeensä tulevat ylemmät toimihenkilöt (20 %), oman liiketoimintansa omistavat kauppiaat (15 %) ja vielä korkeat viranhaltijat sekä kuninkaalliset (11 %). Maatalousväestö puuttuu lähes kokonaan, ja erittäin vähän näkyvät me-

renkulku (2 %), vähittäiskauppa (0,02 %) ja kaupan työntekijät (0,07 %). (Simonsen 2006, 131–132.)

Andreas Önnerfors ja Jonas Andersson ovat tehneet toisenlaisen jaot-
telun jäsenistöstä Sundiuksen matrikkelia koskevaan artikkeliinsa (2005,
125–127). He ovat löytäneet ammattiryhmiä, joista erottuvat esimerkiksi
lääkärit ja apteekkarit (3 %), suurin osa Itä-Intian kauppakomppanian
omistajista, merikapteenit, ruukinpatruunat, muusikot ja niin edelleen.

Näistä jäsenten edustamista ammateista ja asemista voi havaita, että
vapaamuurarit kokosivat yhteen ihmisiä, joilla oli valtaa ja varallisuutta.
Koska vapaamuurareilla oli tiivis yhteys erityisesti kulttuurielämään, po-
litiikkaan ja talouteen, yhteys näiden alojen toiminnan ja järjestön välillä
on helppo nähdä (Önnerfors ja Andersson 2005, 125).

Säveltäjä ja vapaamuurari Karl Friedrich Ebers listasi kirjassaan
(1820, 31) syitä siihen, miksi vapaamuurareihin halutaan kuulua. Hänen
mukaansa moni tuntee ”että saa yhteyden ihmisiin, joihin muuten ei tu-
tustuisi” ja toivoo, että ”vapaamuurareista saisivat tiettyjä porvarillisia
etuja” (Ebers 1820, 31).³¹ Nämä edut tarkoittivat ammattimuusikolle ole-
tettavasti oman yleisökunnan laajentamista, uusien työmahdollisuuksien
saamista ja sitä kautta oman elinkeinon edistämistä.

Seuraavaksi tarkastelen Sundiuksen matrikkelin muusikkojäseniä,
jotta voi saada käsityksen Crusellin vapaamuurariasemasta oman am-
mattikuntansa keskuudessa. Musiikilla oli alusta lähtien tärkeä rooli
ruotsalaisessa vapaamuurariudessa. Useita ammattimuusikoita otettiin
järjestön tukholmalaisten loosien jäseniksi jo 1750-luvulla, ja merkittävät
säveltäjät, kuten Johann Gottlieb Naumann, sävelsivät musiikkia rituaa-
leihin. (Jullander 2006, 279, 281.)

Muusikkojäseniä olen laskenut luettelossa olleen yhteensä 101 eli 2,35
% jäsenistöstä. Pientä prosentuaalista osuutta katsottaessa on muistetta-
va, että muusikkoammatti oli tuon ajan Ruotsissa harvinainen. Vaikka
heidän osuutensa koko vapaamuurarijärjestössä oli prosentuaalisesti pie-
ni, joukkona he ovat olleet vaikuttava kokonaisuus valtakunnan merkit-
tävimpiä säveltaiteilijoita, kuten hovikapellin johtajia.³²

Matrikkelista löytyy monia erilaisia musiikkiammatteja. Niitä ovat
muiden muassa *cantor*, *capellist*, *concert mästare*, *hof musicus*, *hof sångare*,

³¹ “[...] många känner sig upplyft af att sålunda komma i förbindelse med personer, till
hvilkas umgänge han eljest icke haft tillträde [...]”. ”Mången hoppas äfven, att genom
Frimureriet uppnå vissa borgerliga fördelar [...]”

³² Harvinaisista ammateista huomauttavat myös Önnerfors ja Andersson (2005, 127)
mainitessaan, että vaikka vapaamuurareihin kuului vain kymmenen silkkitehtailijaa,
määrä lienee edustanut silkkitehtailun alalla toimivien enemmistöä.

kapellmästare, lärare i musiken, musik compositeur, musikan, oboist, organist, orgelbäggare ja trumpetare.

Nimikkeellä *acteur* on otettu mukaan vain oopperalaulaja Carl Johan Savenius. Matrikkelin kuusi muuta *acteuria* olivat pikemmin puhenäyttelijöitä. Musiikkiin etäisemmin liittyvistä ammasteista on mukaan otettu *opera bokhållare* sekä *kamerera vid operan* [oopperan kamreeri]. Mukaan on otettu myös *Instrument makare*, vaikka se voi olla paitsi soitin- myös välinerakentaja.

Huomattakoon, että yksittäinen vapaamuurari saattaa luettelossa esiintyä kaksi kertaa, koska Sundius listasi jäsenet kronologisesti jäseneksi tulon mukaan, ja yksi jäsen saattoi paikkakunnalta muuton tai muun syyn takia liittyä useampaan loosiin eri aikoina (Andersson 2006, 145). Luettelosta puuttuvat ulkomaisiin looseihin liittyneet ruotsalaiset ja Ruotsissa toimineet ulkomaalaiset (Andersson 2006, 149). Tämä on tärkeä muistaa muusikoiden kohdalla, sillä heidän ammatissaan liikkuvuus oli suurta ja esimerkiksi hovikapellin soittajista moni oli ulkomaalainen.

Täytyy myös pitää mielessä Ruotsin 1700-luvun vapaamuurareissa toimineet lukuisat muiden alojen ammattilaiset, jotka saattoivat olla hyvin taitavia amatöörimuusikkoja (Jullander 2006, 279). Musiikki ja sen harjoitus saattoivat läpäistä ajankohdan vapaamuurarit siis vielä tätäkin listaa syvemmin. Kamarimusiikin soittaminen satoi ihmisiä yhteen ja muodosti verkostoja amatöörien ja ammattilaisten välillä. Kontakteja syntyi myös opettaja–oppilas-suhteessa, kun ammattimuusikot antoivat amatöörisoittajille soittotunteja.

Kuinka moni Crusellin orkesterin, Kuninkaallisen hovikapellin soittajista sitten kuului vapaamuurareihin? Vastauksesta saadaan vain ylimalkainen, sillä kuten todettua, matrikkeli listaa vain Ruotsin vapaamuurarit, ei ulkomaisiin looseihin liittyneitä. Hovikapellin vuoden 1789 muusikkoluettelon nimilistaa (Kexél 1789, 28–31) matrikkeliin vertaamalla löytää hovikapellista 26 vapaamuuraria ja 35 sellaista soittajaa, joiden nimeä ei ole matrikkelissa.³³ Vapaamuurareihin kuuluneiden määrä ainakin vuonna 1789 on yllättävän alhainen, sillä on myös väitetty kaikkien hovikapellin soittajien kuuluneen jo ”viran puolesta” vapaamuurareihin (Sorvola 1989, 102). Myöhemmässä, vuoden 1805 teatterialmanakassa (Widerberg 1804, 4–7) listataan 70 hovikapellin soittajajäsentä,

³³ Laskelmaan otettiin vain hovikapellin musisoivat jäsenet sekä hovitrumpetistit ja hovirumpalit. Lukumäärissä on todennäköisesti virheitä suuntaan tai toiseen sukunimien kirjoitusasun vaihtelun ja soittajien mahdollisten kaksoisammattien takia. Epäselvää on esimerkiksi se, toimiko sama Christian Kuhlau sekä hovirumpalina että kapellin kolmoshuilistina.

joista vain 20:n nimi löytyy vapaamuurarimatrikelista. Vaikka nämä luvut ovat suuntaa-antavia, ei missään nimessä voida väittää, että kaikki hovikapellin soittajat olisivat olleet vapaamuurareita.³⁴

Silti vapaamuurareihin kuului paljon muitakin muusikoita kuin hovikapellin soittajia. Crusell siksi tuskin suuremmin hyötyi jäsenyydestään, kun hän osallistui viranhakuihin tai kun hovikapellin konsertteihin valittiin esiintyjä, sillä myös monet kilpahakijat olivat vapaamuurareita. Tässä mielessä se, että muusikoissa oli paljon vapaamuurareita, vähensi jäsenyyden merkitystä ammatillisissa kilpailutilanteissa.

Taulukko 2. Muusikkojäsenet Nils Petter Sundiuksen vapaamuurarimatrikelissa. Asteriskit () tarkoittavat puuttuvaa tietoa. Merkintä [SED]* tarkoittaa, että jäsenet liittyivät S:t Edvardin loosiin, mutta kun loosi vuonna 1781 lakautettiin, he siirtyivät S:t Jean Auxiliairen loosiin. (Loosien lyhenteistä ks. Önerfors ja Andersson 2006, 156–157.)*

Nimi	Provinsiaali-numero	Nimike	Loosi	Liittymisvuosi
Arlt, Fransiscus Xavier	3023	Hof Musicus	[LUN]	1787
Askergren, Petter	2974	Kgl. Kammar Musicus	[STE]	1787
Askergren, Petter	3405	Kgl. Kammar Musicus	[STE]	1793
Baehrendtz, Otto	3555	Opera Bokhållare	[STE]	1795
Berggren	1064	Hof Musicus	[LUN]	1762
Berggren, Petter Gustaf	2603	Hof Musicus	[SJA]	1782
Bergvall, J. J. A.	2764	Hof Musicus	[SJA]	1784
Bervaldt, Johan G.	3840	Kgl. Kammar Musicus	*	*
Besko, Johan	2808	Hof Musicus	[SJA]	1784
Bonn, Carl G.	1063	Hof Musicus	[LUN]	1762
Bonne, Johan	2602	Hof Musicus	[SJA]	1782
Brandt, Pär	1212	Musik Directeur	[LUN]	1763
Brunou, Olof	3441	Organist	[STA]	1793
Bäck, Henric	2438	Organist	[S3S]	1780
Bährendt, J.	3312	Kamerera vid Operan	[STE]	1792

³⁴ Kiitän teatterialmanakkojen löytymisestä arkistonhoitaja Helena Igganderia Tukholman Kuninkaallisesta oopperasta.

Böriz, Mathias Daniel	2257	Kgl. Kammar Musicus	[SED]*	1778
Cabrée, Francois	3832	Oboist vid Svea Lif Garde	[LUN]	1797
Carlander, Elias	501	Capellist	[STE]	1759
Chatillon, Francois	2323	Hof Sångare	*	*
Christoffer, Baltzar Simon	3326	Lärare i Musiken	[Z3G]	1792
Crusell, Berndt	3990	Kgl. Kammar Musicus	*	*
David, Anders	1115	Capellist	[SED]*	1762
Davidsson, August	2807	Hof Musicus	[SJA]	1784
Deland, Petter	2765	Hof Musicus	[SJA]	1784
Edvard du Puÿ	3688	Concert Mästare	[LUN]	1796
Ferling	2588	Concert Mästare. Kgl. Kammar Musikus	*	*
Ficker, Gotthelph Fredric	2604	Hof Musicus	[SJA]	1782
Flicks, Johannes	2845	Hof Musicus	[SJA]	1785
Flörike, Christian Fredric	3018	Hof Musicus	[LUN]	1787
Furstenhoff, J. Gottfried	3843	Kgl. Kammar Musicus	[SJA]	1797
Gaede, Carl Gottlieb	3516	Musicus	[S3S]	1794
Gelhaar, Carl	3021	Hof Musicus	[LUN]	1787
Grahm, Ferdinand	3400	Hof Musicus	[SJA]	1793
Grenser, Jaen Fredric	1901	Kgl. Hof Musicus	[LUN]	1775
Grönros, Johan Gustaf	3842	Kgl. Kammar Musicus	[SJA]	1797
Grönström, Carl Gustaf	2484	Hof Musicus	[SED]	1781
Henrichson, Christian Philip	3019	Hof Musicus	[LUN]	1787
Jochums	1230	Musikant vid Sprengtportska Regt.	[SVA]	1763
Johnsson, Henric Phil	352	Capellist	[STE]	1757
Kahlow, Fredric G.	2192	Musik Directeur	[GUA]	*
Kahlou, J. Henric	3401	Hof Musicus	[SJA]	1793
Kalov, Fredric	3834	Oboist vid Kgl. Svea Lif Garde	[LUN]	1797
Klut, Georg	3836	Oboist vid Kgl. Svea Lif Garde	[LUN]	1797

Klut, Johan	3835	Oboist vid Kgl. Svea Lif Garde	[LUN]	1797
Kreplin, Michael	1802	Hof Trumpetare	[SIN]	1772
Kuhlau, Fredric	823	Trumpetare	[STE]	1761
Kuhlaur, Christian	1311	Hof Trumpetare	[ADF]	*
La Croix, Joseph	3833	Oboist vid Kgl. Svea Lif Garde	[LUN]	1797
Lalin, Lars	1319	Kgl. Kammar Musico	[ADF]	*
Lytke, C. G.	3676	Cantor i Catharina församling	[STE]	1796
Megelin, Carl	3020	Hof Musicus	[LUN]	1787
Merchel, Laurentius	2846	Hof Musicus	[SJA]	1785
Meÿer, Gottlieb	2884	Hof Musicus	[SJA]	1786
Moeser, Carl	3965	Musicus	[STE]	1798
Müller, Christian Fredric	3490	Concert Mästare	*	*
Nauman, J. Amadeus	2161	Sachsisk Capellmästare	[LUN]	*
Nordén, Carl	2187	Directeur Cantor	*	*
Nordin, Isac	2249	Cantor	*	*
Nordsten	2711	Musicant	[STH]	*
Norstedt, Lars Fredric	3774	Kgl. Kammar Musicus	[SJA]	1796
Palm, Johan Fredric	3532	Kammar Musicus	[STE]	1794
Pecht, Johan Samuel	3838	Oboist vid Kgl. Svea Lif Garde	[LUN]	1797
Pennenberg, Henric W.	3022	Hof Musicus	[LUN]	1787
Perichan, Anton	1312	Concert Mästare	[ADF]	*
Piccini, Louis	3698	Concert Mästare	[LUN]	1796
Pihlman, Christopher	2357	Hof Musicus	[LUN]	*
Raddevigh, Carl Fredric	2258	Kgl. Kammar Musicus	[SED]*	1778
Savenius, C. J.	4126	Acteur vid Kgl. Operan	[LUN]	1799
Scherber, Christian G.	2847	Hof Musicus	[SJA]	1785
Schultz, J. Jacob Berholdt	3300	Sångare	[Z3G]	1792
Schvan, Olof	2496	Directeur och Orgelbyggare	[STE]	1781
Schönnow, A. C.	3517	Stads Musikant	[S3S]	1794
Sebell, Lorents	3475	Secr. och Musicus	[S3S]	1794

Seldener, Henric Herman	3345	Organist	[S3S]	1792
Simson, Henric	386	Capellist	[SED]*	1757
Simson, Johan Gustaf	2955	Kammar Musicus	[S3S]	1786
Slicht	2489	Capellist. Tjenande Broder	[LUN]	1781
Steinholtz, I. Z.	504	Instrument Makare	[STE]	1759
Steinmuller, Joseph	2874	Hof Musicus	[SJA]	1785
Steinmüller, Wilhelm	2849	Hof Musicus	[SJA]	1785
Strasse, Frantz	2850	Hof Musicus	[SJA]	1785
Strohman, Fredric Gottlieb	3179	Hof Musicus	[SJA]	1790
Strohman, J. Carl Henric	3025	Hof Musicus	[LUN]	1787
Thies, Johan Christian	3017	Hof Musicus	[LUN]	1787
Tideman, Christian	3177	Hof Musicus	[SJA]	1790
Trache, Daniel	3178	Hof Musicus	[SJA]	1790
Tribensie, J. Daniel	3024	Hof Musicus	[LUN]	1787
Uriot	2077	Hof Musicus	[LUN]	*
Uttini, Adolph Ludvig	2803	Hof Musicus	*	*
Uttini, Francius	1438	Kapellmästare	[LUN]	1764
Walter, Thomas	1900	Musik Compositeur vid Danska Hofvet	[LUN]	1775
Werngren, Johan Henric	3837	Oboist vid Kgl. Svea Lif Garde	[LUN]	1797
Wikbom, Hans Fredric	2755	Hof Musicus	[SJA]	1784
Wirth, Joseph Frans	2605	Hof Musicus	[SJA]	1782
Woschitka, Francisus	471	Kammar Musicer	[SJA]	1758
Zaar, J. Gottfried	3004	Cantor	[S3S]	1787
Zaar, Johan Gottfried	3797	Musicus	[LUN]	*
Zander, David	1978	Musicus	[LUN]	1776
Zander, J. Didric	414	Capellist	[STE]	1757
Zellbell, Fredric	473	Capellmästare	[STE]	1758
Öman, Pehr	2487	Organist	[STC]	1781

Jäsenyyden vaikutus Crusellin sävellyksiin

Monet vapaamuurareihin kuuluneet säveltäjät ovat kirjoittaneet musiikkia järjestön tai loosien sisäisiin kokoontumisiin ja rituaaleihin. Pohjoismaiden tunnetuin rituaalimusiikki nykyisin on Jean Sibeliuksen *Musique religieuse* op. 113, joka sai ensiesityksensä Suomi-loosissa tammikuussa 1927 (Bister ja Dörögrip 2006, 91). Crusellin aikaan Ruotsin vapaamuurareiden käytössä oli muun muassa Johann Gottlieb Naumannin ja Olof Åhlströmin sävellyksiä (Svensson 2006a, 41–42; Svensson ja Ysander 2006, 71).

Bernhard Crusellilla on useitakin veljeskunnan tarpeisiin tehtyjä sävellyksiä, joista kaksi levisi julkaistuna myös järjestön ulkopuolelle. Ne ovat nelisäkeistöinen trio kahdelle tenorille, bassolle ja uruille Johan David Walleriuksen tekstiin *Hjelte som frälsade Scandinaviens del af jorden* ("Sankari joka vapautti Skandinavian alueen maailmassa") omistettuna kuningas Kaarle XIV Juhanalle (Ruotsin kuninkaana 1818–1844) sekä kruununprinssi Oscarille omistettu kupletti lauluäänelle, kuorolle ja uruille Johan Eric Broomanin tekstiin *Dyre Prins vår hyllning tag* ("Rakas Prinssi, ota vastaan kunnioituksemme").³⁵ Näitä lauluja on ehkä laulettu *Tafellogessa* ennen hallitsijanmaljaa.³⁶ Ne julkaistiin Crusellin laulukokoelman *Sångstycken* toisessa vihossa vuonna 1824.³⁷

Näiden teosten ohella Crusell sävelsi muutakin musiikkia vapaamuurarien käyttöön. Linköpingin vapaamuurarien arkistosta löydettiin 1980-luvulla hänen lyhyitä sävellyksiään sekä laajamuotoinen kantaatti *O Helge Ande kom*, josta ensin luultiin että se olisi ollut Crusellin säveltämä ja jollaisena se myös uudelleenesitettiin vuonna 1982.³⁸ Sen säveltäjäksi osoitettiin myöhemmin kuitenkin toinen vapaamuurari Olof Åhlström (Engström 2006, 64; Svensson 2018, 401).

³⁵ SFMO, Musikarkiv, vol. 40, Del II. Trion käsikirjoitusversio löytyy kansioista SFMO, Musikarkiv, vol. 41.

³⁶ Vrt. Ebers 1820, 68.

³⁷ *Sångstycken med accompagnement för forte piano*. 2:ndra häftet. Stockholm 1824, J. W. Walter. Stentr. C. Müller. Ks. Dahlström et al. 1977b, 250–251.

³⁸ MB: ÅV F3:5. Bernhard Crusells Frimurarekantat. Kansiossa on tietoja 1980-luvulla uudelleen löydetyistä Crusellin nimiin luetusta vapaamuurarikantaatista *O Helge Ande kom*: nuottikopioita, puhtaaksikirjoitetun kuorostemman kopio, osien musiikki- sekä tekstisisällön kommentaareja, teosta tutkineen insinööri Bengt Schlyterin sekä Åke Vretbladnin tekemän tutkimustyön kuvailua, käsikirjoitusversioita teoksen johdanto-tekstiin sekä kirjeenvaihtoa. Crusellin säveltämäksi kantaatiksi väitetyn teoksen uudelleenesitys tapahtui Linköpingissä Pyhän Laurin kirkossa 30.1.1982.

Toinen ryhmä vapaamuurareihin kuuluneiden säveltäjien teoksista on ne, jotka on sävelletty ensisijaisesti julkista käyttöä varten, mutta joista voi löytää vapaamuurariuden symboliikkaa. Vapaamuurariuden vaikutusta jäljittäviä analyysejä on tehty paljon varsinkin W. A. Mozartin teoksista, joiden vapaamuurarisymboliikkaa kuvailee Sten Svensson (2006b) artikkelissaan.³⁹ Mozartin ooppera *Taikahuilu* (1791) lienee kuuluisin vapaamuurariuden leimaama teos. Lukusymboliikkaa *Taikahuilussa* edustaa muun muassa kaikkialla esiintyvä luku kolme, kuten kolmessa pojassa, kolmessa naisessa ja oopperan pääsävellajissa Es-duurissa, jossa on kolme alennusmerkkiä. Lukusymboliikka jatkuu toisen näytöksen aloittavalla 18 papin kulkueella, pimeyden väistymisessä 33. kohtauksessa ja niin edelleen. (Svensson 2006b, 61.) Mozartin jotkut muutkin teokset ovat ”vahvasti vapaamuurariuden leimaamia”, kirjoittaa Svensson (2006b, 53), ”enemmän kuin vapaamuurariksi vihkimättömät voivat olettaa”. Esimerkiksi tästä Svensson nostaa wieniläisten loosien käyttämät tunnuskoputukset, joiden mukaisia rytmiäiheita Mozart käyttää joussikvartettonsa KV 464 Andante-osassa, *Taikahuilun* alkusoitossa ja sinfonian nro 39 Es-duuri ensiosassa (Svensson 2006b, 61).

Mozartin oopperat saapuivat Tukholmaan viiveellä, eikä *Taikahuilua* kuultu kuin vasta vuonna 1812.⁴⁰ Mozartin *Taikahuilun* esikuva oli ooppera *Osiris*, jonka säveltäjä, vapaamuurari Johann Gottlieb Naumann työskenteli Tukholmassa musiikinjohtajana muun muassa uudelleenjärjestelemässä hovikapellin toimintaa vuonna 1777 (Lindgren 1882, 13).⁴¹ *Osirista* voi vahvan symboliikkansa perusteella pitää ensimmäisenä vapaamuurarioopperana, ja vaikka juuri sitä ei esitetty Tukholman Kuninkaallisessa oopperassa, Naumannin tapa yhdistää vapaamuurariusäveltämiseen saattoi toimia esikuvana muille ammattimuusikoille Tukholmassa.⁴²

Voisiko Crusellin muiden kuin suoraan vapaamuurarikäyttöön säveltämien teosten joukosta löytää symboleja vapaamuurariudesta? Ainakin hän sävelsi kaksi merkittävää laajamuotoista teosta kolmen alennusmerkin sävellajiin Es-duuriin: klarinettikonserton nro 1 op. 1 ja klarinettikvartetton nro 1 op. 2.⁴³ Motiivi sävellajin valintaan lienee kuitenkin ollut

³⁹ Ks. esim. Landon 1982, Autexier 1991, Lösel 2017, Durand-Barthez 2017.

⁴⁰ <https://arkivet.operan.se/repertoar/>

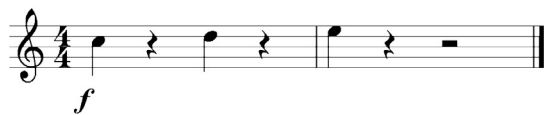
⁴¹ Matrikkelissa nimellä J. Amadeus Nauman, Tukholman L'Unionin jäsen.

⁴² <https://arkivet.operan.se/repertoar/>

⁴³ Crusellin klarinettikonserto op. 1 ja klarinettikvartetto op. 2 on julkaistu vuosina 1811 tai 1812. Kvartetton varhaisversio tai osia siitä on luultavasti ollut valmiina jo 1803. (Dahlström 1976, 112 ja 159.)

käytännöllinen. Solistisena soittimena teoksissa on B-vireinen klarinetti, jolle teoksen Es-duuri merkitsee F-duurissa soittamista. 1800-luvun alun klarineteissa oli nykyistä klarinettia vähemmän läppiä, joten sävellajit, joissa oli mahdollisimman vähän alennus- tai ylennysmerkkejä, kuten yhden alennusmerkin sisältämä F-duuri, sopivat soittimelle parhaiten. Lisäksi on huomioitava, että klarinetin alin ääni on pieni *e*, joka toimii johtosävelenä sitä puolisävelaskeleen ylempänä sijaitsevalle perussävelelle *f*:lle. Kirjoitettu F-duuri on siis B-klarinetin kannalta kenties paras sävellaji, koska sävellajin kolme oktaavia ovat laadukkaasti soitettavissa ja alimmalle perussävelelle voi tulla myös johtosävelellä alakautta. Se, että Crusell valitsi kahdelle ensimmäiselle julkaistulle klarinettiteokselleen sävellajiksi Es-duurin, on tietysti voinut myös sisältää ajatuksen vapaamuurareille tärkeästä kolminaisuudesta, mutta soitintekninen motiivi on silti ilman muuta vahvempi.

Crusellin sävellyksistä eniten vapaamuurariutta heijastava soitinteos lienee muunnelasävellys *Introduction et air suédois varié* eli *Johdanto ja muunnelmia ruotsalaisesta juomalaulusta* op. 12 klarinetille ja orkesterille (Crusell 1983). Sen pääteema on Olof Åhlströmin säveltämä juomalaulu *Goda gosse glaset töm* ("Tyhjennä lasis', poika hyvä") suomalais-ruotsalaisen runoilijan ja vapaamuurarin Frans Mikael Franzénin tekstiin. Teoksen nostaa esiin Ruotsin vapaamuurarien yliarkistonhoitaja Ulf Åsén Franzénia käsittelevässä artikkelissaan (2018, 453–454) – kuitenkin vain kaikkien kolmen tekijän vapaamuurarijäsenyyden takia. Teoksen aloit-



Kuva 2. Bernhard Crusellin *Introduction et air suédois varié* op. 12, tahdit 1–2, sooloklarinetin ja orkesterin (pianon) kolmen sävelen ja soinnun aloitusele.



Kuva 3. Bernhard Crusellin *klarinettikvartetto c-molli* op. 4, 1. osa *Allegro molto agitato*, tahtien 1–2 laskeva kolmen sävelen aloitusele.



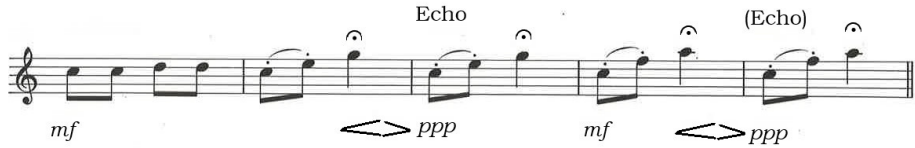
Kuva 4. Bernhard Crusellin teoksen Introduction et air suédois varié op. 12 teema eli Olof Åhlströmin säveltämä juomalaulu Goda gosse glaset töm. Ympyröitynä melodian korostetut nousevat kolmen sävelen eleet.

taa tauoilla jaksotetut kolme sointua nousevine ylä-äänineen (kuva 2) – samankaltainen kolmi-idea kuullaan Crusellin c-molli-kvartetton op. 4 (Crusell S.A.) alussa (kuva 3), tosin mollissa ja laskevana.

Ehkä Åsén jättää artikkelissaan (2018, 453–454) mainitsematta Crusellin opuksen 12 tulkinta-avaimet, koska ne liittyvät salaisiin rituaaleihin? Johannes-vapaamuurariuden ensimmäisen asteen vihkimyksessä kokelas sai ottaa siteen silmiltään kuultuaan kolme voimakasta iskua (Ebers 1820, 55). Tällaisena aloituseleenä, näköaistin avautumisena ja valon syttymisenä Crusellin sävellyksen aloituseleen, solistin ja orkesterin yhdessä soittaman kolmen voimakkaan iskun, voi siis hyvinkin tulkita.

Toinen tulkinta-avain liittyy vapaamuurarien veljesateriaan, *Tafellogeen*, jossa maljojen nostaminen on keskeisellä sijalla. Malja juodaan kolmasti ja maljan nostamisen kädenliikkeestä muodostuu triangelikuvio (Ebers 1820, 68–69). Samanlainen kolmen maljannostamisen idea kuuluu Åhlströmin laulussa kolmen sävelen nousevana aiheena (kuva 4), josta Crusell on oman muunnelsävellyksensä loppuun muotoillut ilmaisuvoimaiset kaikuaiheet (kuva 5). Niitä korostavat fermaatit ja portatot sekä eleen viimeiselle, juomiselle osuvalle nuotille, merkitty crescendo–diminuendo -dynamiikka. Kaikuidea voi ilmaista myös maljannoston vuorottelua eli vastauksia toisille maljannostajille. Koska kyseessä on juomalaulu, voi yhteyden vapaamuurarien kolminkertaisen maljannostoon nähdä muodostuvan.⁴⁴

⁴⁴ Crusellin muunnelsävellyks op. 12 ja Åhlströmin juomalaulu esitettiin vapaamuurarien Crusell-juhlassa Linköpingissä lokakuussa 2015 (Mazetti 2015, 34–35). Sävellyksen käyttö tällaisessa yhteydessä heijastaa niiden merkitystä vapaamuurariyhteisössä.



Kuva 5. Bernhard Crusellin teoksen Introduction et air suédois varié op. 12 tahdit 201–205, joissa Åhlströmin juomalaulun nousevasta kolmen sävelen aiheesta muodostuu kaikuvälike.

Kolmen sävelen aihe, kaksi lyhyttä ja yksi pitkä nuotti (ti-ti-taa), on myös aika-arvoiltaan samanlainen kuin koputusaihe, joka looseissa symboloi mestarimuurariutta eli Johannes-vapaamuurariuden kolmatta astetta (Autexier 1991, 134). Crusellin tapa korostaa tätä rytmistä symbolia voi toimia eleenä teoksen kolmen vapaamuuraritekijän, Crusellin, Åhlströmin ja Franzénin, mestariuden osoittamiseksi.

Kuten aiemmin Mozartin kohdalla nähtiin, orkesterisävellyksissä tapahtuvia soitinryhmien välisiä vuorotteluja ja dramaturgista ”kohti valoa” kulkemista on myös pidetty vapaamuurariuden ilmentymänä. Näitä ominaisuuksia Crusellinkin teoksissa riittää, kuten ”valoa kohti” kulkeminen f-molli-klarinettikonsertton op. 5 finaalissa, jossa solisti kamppailun kautta muuttaa sävellajin f-mollista F-duuriin (Koskinen 2005, 49–52). Tällaiset klassis-romanttisen musiikin ominaisuudet ovat kuitenkin pulmallisia liitettäväksi pelkästään vapaamuurariuteen viittaaviksi. Ne olivat 1700- ja 1800-luvuilla tuiki tavallisia sävellyskeinoja ja heijastivat ajan esteettisiä arvostuksia. Koko teoksen tai sen osan läpi kulkeva kehitys mollista duuriin oli yleisesti käytetty ilmaisutapa, joten pelkkä vapaamuurariuus tuskin voi tarjota tulkintakontekstia Crusellin musiikille. Koska sekä aikakauden sävelteokset että vapaamuurariuus olivat samojen ihanteiden ilmenemismuotoja, niissä totta kai on samankaltaisuutta.⁴⁵

Johtopäätökset

Vapaamuurariuden vaikutusta yksittäisen ihmisen julkiseen toimintaan on tarkasteltava erityisellä varovaisuudella. Vapaamuurariuden merkitystä historiassa on usein liioiteltu, kuten silloin kun sen on väitetty vaikut-

⁴⁵ Samanlaisesta tulkintaongelmasta Beethovenin teosten kohdalla huomauttaa Einari Marvia (1994, 227).

taneen jopa Amerikan ja Ranskan vallankumousten syntyyn. Helposti voi kuitenkin nähdä, miten vapaamuurareita oli myös vallankumousten vastustajissa. Tästä huomauttaessaan uskontotieteilijä Henrik Bogdan (2006, 107–108) tähdentää, että historia ei ole koskaan mustavalkoista, eikä vapaamuurarius ole yhtenäinen ilmiö. Vapaamuurarit saattoivat taistella sodissa toisiaan vastaan, mutta yhtä hyvin tukea toisiaan, vaikka muodollisesti olisivatkin olleet toistensa vihollisia.

Vapaamuurarius ei näytä olleen yhtenäinen ilmiö yksittäisenkään jäsenen kohdalla, vaan jokaiselle muodostui oma vapaamuurarina olemisen tapa. Crusellin omasta suhteesta vapaamuurareihin näkyy lähteissä ristiriitaisia seikkoja. Matkapäiväkirjojen perusteella vaikuttaa siltä, ettei hän pitkällä matkoillaan lainkaan ollut kiinnostunut ulkomaisten loosien toiminnasta tai sitten ei halunnut kirjoittaa niistä mitään muistiin. Crusellista maalatussa tunnetussa muotokuvassa (Sandberg 1826) ei ole viittauksia vapaamuurariuteen. Yhdeksänteen asteeseen hänen oli myös ollut mahdollisuus edetä ilman suurempaa aktiivisuutta muussa kuin musiikkitoiminnassa. Crusellin hautakivi eivätkä sen kuva-aiheet kerro, että vainaja olisi ollut vapaamuurari. Kuitenkin Crusellin jäsenyys voi olla nähtävissä hänen aktiivisessa tavassaan harjoittaa hyväntekeväisyyttä.

Kuuluisalle ammattimuusikolle kuuluminen vapaamuurareihin tarjosi Crusellin ajan Ruotsissa ilmeisesti joustavan tavan käyttää omaa jäsenyyttä niin elinkeinon kuin vapaa-ajan tarpeisiin. Jäsenyys ei ollut liiaksi vaativaa, mutta antoi hyvän mahdollisuuden tutustua musiikkia suosiviin muiden alojen ihmisiin ja harrastajamuusikoihin. Tästä oli eniten hyötyä uuteen kaupunkiin hiljattain muuttaneelle muusikolle, kuten Crusellille vuonna 1795.

Suurin vaikutus vapaamuurariudella Crusellin elämään lieneekin ollut hänen uransa alkuvaiheessa. Erilaisissa seuroissa ja klubeissa kaupunkiin saapuneet uudet asukkaat saattoivat esitellä itsensä ja saavuttaa mainetta (Simonsen 2006, 138). Pääkaupunkiin tultuaan Crusell oli toiminut Kaarle-herttuan soittokunnassa, sitten päässyt hovikapellin jäseneksi ja sen jälkeen initioitu mukaan myös vapaamuurareihin. Kahdessa ensiksi mainitussa yhteisössä hän tutustui muihin ammattimuusikoihin, vapaamuurareissa lopulta myös muiden alojen ammattilaisiin, aatelisiin, kauppiaisiin ja upseereihin. Seurojen jäsenyydet menivät myös ristiin toistensa kanssa (Simonsen 2006, 138), joten olemalla jäsen yhdessäkin seurassa pääsi osaksi verkostoa, joka ulottui lähes kaikkialle konserttimusiikkia harjoittavien ja rahoittavien ihmisten pariin.

Muistettakoon myös, ettei jäseneksi vapaamuurareihin voinut noin vain liittyä, vaan miespuolinen henkilö otettiin veljeskuntaan jäseneksi tavalla, johon liittyi suosituksia tai äänestyksiä (Simonsen 2006, 125). Crusellilla oli siis niinkin varhain kuin vuonna 1795 tarpeeksi vankka asema ja tunnettuus pääkaupungin musiikkielämässä, jotta hänet voitiin vapaamuurariksi ottaa. Tärkeimpänä niistä varmaankin oli hovikapellin sooloklarinetistin työ, joka oli alkanut kaksi vuotta aiemmin.

Crusellin ammatillisten valintojen selittäminen vapaamuurarijäsenyyden perusteella olisikin liian yksinkertaistavaa. Kuten edellä nähtiin, esimerkiksi Es-duuri-sävellajin valitseminen klarinettiteoksen sävellajiksi on selvästi ollut käytännöllinen ratkaisu, vaikei se kokonaan poissulje kolmen alennusmerkin vapaamuurarisymboliikkaa.

Vapaamuurariuden ihanteiden voi nähdä olleen osa koko aikakauden yleisiä arvostuksia. Järjestöstä Crusell sai tuttavuuksia, joiden avulla hän saattoi menestyksellisesti toimia, paitsi hovimuusikkona, niin myös itsenäisenä säveltäjänä. Selkeimmin Crusellin vapaamuurarius on nähtävissä hänen monipuolisissa hyväntekeväisyshankkeissaan, joilla oli vaikutusta pitkälle 1900-luvun puolelle saakka.

Lähteet

Tutkimusaineisto

Painamattomat arkistolähteet

- SFMO = Svenska Frimurare ordens arkiv, Stockholm
Minnes-tal af Ord. Historiogr. 1839–1843. 37–40.
Musikarkiv, vol. 40. Del II. ”Sångstycken afsjungne vid Högtidlige Tillfällen i S:t Johannis Logen S:t Eric i Stockholm. Inlämnad af en Medbroder.”
Musikarkiv, vol. 41–43.
- MB = Musik- och teaterbibliotekets arkiv, Stockholm
Vretblads arkiv: ÅV = Åke Vretblad. F3:5. Bernhard Crusells Frimurarekantar.
- KB = Kungliga biblioteket, Stockholm
Ep.C.6 Bref till Crusell, 22: Genseric Brandel => BC. Stockholm 27., 28., 29. och 30. December 1799.
Vard = Vardagstryck Bk, Svenska frimurare orden.
- SA = Stadsarkiv, Stockholm
Klemming släktarkiv, SE/SSA/3498, kartong 8.
BC => Anna Klemming, Berlin 12.5.1798.
BC => Anna Klemming, Berlin 21.8.1798.

Painetut lähteet

Andersson, Jonas ja Andreas Önnersfors. 2006. ”Förteckning över svenska 1700-talsfrimurare”. Teoksessa *Mystiskt brödrarskap – mäktigt nätverk. Studier i det svenska 1700-talsfrimureriet*, toim. Andreas Önnersfors, 154–282. Lund: Lunds Universitet.

Crusell, Bernhard. 2010. *Keski-Euroopan malkapäiväkirjat 1803–1822*. Suomentanut ja toimittanut Janne Koskinen [nyk. Palkisto]. Helsinki: SKS.

Dahlström, Fabian. 1976. *Bernhard Henrik Crusell. Klarinettisten och hans större instrumentalverk*. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.

Ebers, Karl Friedrich. 1820. *Sarsena, eller Den fullkomliga Byggmästaren*. Översättning från tredje upplagan till svenska av Anders Lindeberg. Stockholm: Fr. B. Nestius.

Karjalainen, Kauko. 2006. ”Lyyra ja miekka, harppi ja suorakulma. Suomalaisia ja Suomessa toimineita sotilasmuusikoita vapaamuurareina”. Teoksessa *Annales Minervae 24*, toim. Simo Veiranto, 48–71. Tampere: Tutkimusloosi Minerva 27.

Kexél, Olof. 1789. *Theatre-almanach för år 1789*. Stockholm: Kongliga tryckeriet.

Sorvola, Martti. 1989⁴⁶. ”Bernhard Henrik Crusell”. Teoksessa *Kirjoituksia vapaamuurariudesta 1*, toim. Reijo Ahtokari, 99–117. Helsinki: Koilliskulma Oy.

Widerberg, Andreas. 1804. *Teater almanach för år 1805*. Stockholm: Joh. Pehr Lindh.

Önnersfors, Andreas ja Jonas Andersson. 2005. ”’Embete eller yrke i den Allmänna Verlden’ – 4 300 svenska frimurare från 1731 till 1800”. *Acta Masonica Scandinavica* (8): 104–133.

Nuottijulkaisut

Crusell, Bernhard. S.A. *Quatuor pour Clarinette, Violin, Alto et Violoncelle, Op. 4*. Leipzig: Bureau de Musique C. F. Peters.

Crusell, Bernhard. 1983. *Introduktion und Variationen über ein schwedisches Lied für Klarinette und Orchester op. 12*. Hamburg: Musikverlag Hans Sikorski.

Muotokuva

Sandberg, Johan Gustaf 1826. *Bernhard Henrik Crusell*. Öljymaalauk. Stockholm: KMA. (ks. esim. <http://runeberg.org/smok/2/0167.html>, <https://sok.riksarkivet.se/sbl/mobil/Artikel/15721> ja <https://bit.ly/2IGjsSE>).

Suulliset ja kirjalliset tiedonannot (tekijän hallussa)

Ahtokari, Reijo 2019a. Suullinen tiedonanto tekijälle 3.9.2019, Kamppi, Helsinki.

Ahtokari, Reijo 2019b. Sähköposti tekijälle 19.9.2019.

⁴⁶ Julkaisuvuosi 1989 on peräisin Reijo Ahtokarin sähköpostivastauksesta (Ahtokari 2019b), kun kysyin tarkempaa tietoa kirjan ilmestymisvuodesta. Toisessa lähteessä (Ahtokari 2000, 354) ilmestymisvuodeksi mainitaan 1992 ja Kansalliskirjaston viitetiedoissa (kansalliskirjasto.finna.fi) julkaisuvuodeksi arvioidaan 1990 kysymysmerkin kera.

- Häme, Juhana 2020a. Sähköpostit tekijälle 7.9.2020 ja 8.9.2020.
Häme, Juhana 2020b. Sähköpostit tekijälle 1.11.2020 ja 3.11.2020.
Lauridsen, Kristina 2020. Sähköpostivaihto tekijän kanssa 29.–30.6.2020.
Palkisto, Janne 2020a. Sähköposti Ruotsin vapaamuurarien yliarkistonhoitajalle 3.6.2020.
Schierbeck, Stefan 2020. Sähköpostit tekijälle 3.9.2020 ja 4.9.2020.
Önnerfors, Andreas 2020. Sähköposti tekijälle 7.4.2020.

Internet-lähteet

- <https://arkivet.operan.se/repertoar/> (vierailtu 5.5.2020)
www.uudenetsijat.com (vierailtu 16.6.2020).

Tutkimuskirjallisuus

- Ahtokari, Reijo. 1994. ”Vapaamuurarius”. Teoksessa *Näkymättömän temppelin rakentajat – Suomalaisen vapaamuurariuden historia*, toim. Reijo Ahtokari, Eero Ekman ja Einari Marvia, 11–17. Helsinki: Otava.
- Ahtokari, Reijo. 2000. *Salat ja valat. Vapaamuurarit suomalaisessa yhteiskunnassa ja julkisuudessa 1756–1996*. Helsinki: SKS.
- Andersson, Jonas. 2006. En introduktion till Svenska Frimurare Ordens ’Provincial-Matrikel’. Teoksessa *Mystiskt brödrarskap – mäktigt nätverk. Studier i det svenska 1700-talsfrimureriet*, toim. Andreas Önnerfors, 144–153. Lund: Lunds Universitet.
- Autexier, Philippe. 1991. ”Freemasonry”. Teoksessa *The Mozart Compendium*, toim. H.C. Robbins Landon, 132–134. New York: Thames and Hudson.
- Berndtsson, Tim. 2017. ”Frimureriets medier: Om 1700-talsfrimureriets mediering av hemligheter i tal, handskrift och tryck”. *Sjuttonhundratals* (14): 17–37.
- Bogdan, Henrik. 2006. ”En introduktion till studiet av frimureriets ritualer”. Teoksessa *Mystiskt brödrarskap – mäktigt nätverk. Studier i det svenska 1700-talsfrimureriet*, toim. Andreas Önnerfors, 99–121. Lund: Lunds Universitet.
- Bister, Hannu ja Gunnar Döragrip. 2006. ”Jean Sibelius – vår store nordiske frimurartonsättare”. Teoksessa *Frimureriska tonsättare och frimurerisk musik. Ett uppslagsverk*, 86–93. Uppsala: Forskningslogen Carl Friedrich Eckleff.
- Bogdan, Henrik ja Jan A.M. Snoek (toim.) 2014. *Handbook of Freemasonry*. Boston: Brill.
- Carl Friedrich Eckleff, forskningslogen⁴⁷. 2006. *Frimureriska tonsättare och frimurerisk musik. Ett uppslagsverk*. Uppsala.
- Curl, James Stevens. 2014. ”Freemasonry and Architecture”. Teoksessa *Handbook of Freemasonry*, toim. Henrik Bogdan ja Jan A.M. Snoek, 557–605. Boston: Brill.
- Dahl, Uno. 1973. ”Viaporin veljeskunnat”. Lyhennelmä esitelmästä *Humanitas-seuran retkellä 22.9.1961. Koilliskulma* (4): 18–23.

⁴⁷ Kirjalle ei ole nimetty päätekijää, joten se on aakkostettu julkaisijan eli Ruotsin vapaamuurarien tutkimusloosin ”Carl Friedrich Eckleff” mukaan.

Dahlström, Fabian. 1977a. Biografisk inledning. Teoksessa Fabian Dahlström, Axel Helmer, Niall O'Loughlin, Axel Strindberg ja Åke Vretblad: *Bernhard Crusell. Tonsättare, klarinettvirtuos. Hans dagböcker, studier i hans konst, verkförteckning. Kungliga Musikaliska Akademiens skriftserie (21)*, 7–23. Stockholm: KMA.

Dahlström, Fabian. 1995. ”Romantiikan kynnyksellä”. Suom. Hannu Wuorela. Teoksessa Fabian Dahlström ja Erkki Salmenhaara: *Suomen musiikin historia 1. Ruotsin vallan ajasta romantiikkaan*, 258–283. Porvoo: WSOY.

Dahlström, Fabian. 2008. Crusell, Bernhard Henrik. Suom. Heli Alanko. *Kansallisbiografia-verkkojulkaisu*. Studia Biographica 4. Helsinki: SKS, 1997– <<http://urn.fi/urn:nbn:fi:sks-kbg-002356>> [vierailtu 25.11.2019].

Dahlström, Fabian, Axel Helmer, Niall O'Loughlin, Axel Strindberg ja Åke Vretblad. 1977. Verkförteckning. Teoksessa Fabian Dahlström, Axel Helmer, Niall O'Loughlin, Axel Strindberg ja Åke Vretblad: *Bernhard Crusell. Tonsättare, klarinettvirtuos. Hans dagböcker, studier i hans konst, verkförteckning. Kungliga Musikaliska Akademiens skriftserie (21)*, 248–254. Stockholm: KMA.

Davies, Malcolm. 2014. ”Freemasonry and Music”. Teoksessa *Handbook of Freemasonry*, toim. Henrik Bogdan ja Jan A.M. Snoek, 497–522. Boston: Brill.

Durand-Barthez, Manuel. 2017. ”Die Zauberflöte: tradition et reflets”. *Cahiers d'Études Germaniques* 72 [en ligne]. URL: <http://journals.openedition.org/ceg/431>, [vierailtu 30.4.2019].

Engström, Bengt Olof. 2006. ”Musiken i S:t Erik under femtio år”. Teoksessa *Den obrutna kedjan. S:t Johanneslogen S:t Erik 250 år 1756–2006*, 61–71. Stockholm: Sellin & Partner Book.

Holm, Nils G. ja Tiina Mahlamäki. 2020. ”Vapaamuurarius”. Teoksessa *Moderni esoteerisuus ja okkultismi Suomessa*, 133–148. Tampere: Vastapaino.

Häme, Juhana. 2006. ”Akseli Gallen-Kallela ja vapaamuurarit”. Teoksessa *Annales Minervae* 24, toim. Simo Veiranto, 72–92. Tampere: Tutkimusloosi Minerva 27.

Jacobsson, Stig. 2015. *Bernhard Crusell. Liv, verk & inspelningar*. Linköping: Vimla / DIBB förlag.

Jullander, Sverker. 2006. ”Frimureriska tonsättare verksamma i Sverige och deras frimureriska musik. Inledning – Historik”. Teoksessa *Frimureriska tonsättare och frimurerisk musik. Ett uppslagsverk*, 279–283. Uppsala: Forskningslogen Carl Friedrich Eckleff.

Kexél, Olof. 1789. *Theatre-almanach för år 1789. Med Allernådigste Tilstånd*. Stockholm: Kungliga tryckeriet.

Koskinen [nyk. Palkisto], Janne. 2005. Romantiikka Bernhard Crusellin klarinettikonsertoissa. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto.

Koskinen [nyk. Palkisto], Janne. 2010. ”Bernhard Crusell säveltäjänä ja klarinetistina”. Teoksessa Bernhard Crusell: *Keski-Euroopan matkapäiväkirjat 1803–1822*, toim. ja suom. Janne Koskinen [nyk. Palkisto], 9–13. Helsinki: SKS.

Landon, H. C. Robbins. 1982. *Mozart and the Masons*. New York: Thames and Hudson.

Lantz, Gunnar ja Claes Langenborg. 2018. ”Stamhusens arkitektur”. Teoksessa *Svenskt frimureri under 1800-talet*, toim. Marcus Willén Ode, 331–372. Uppsala: Forskningslogen Carl Friedrich Eckleff.

Lindgren, Adolf. 1882. *Svenske hofkapellmästare 1782–1882*. Stockholm: Huss & Beer.

Lösel, Steffen. 2017. ”In Need of God: Mozart, Faith, and Così fan tutte”. *Theology Today* 74 (2): 112–137.

Mahlamäki, Tiina ja Nina Kokkinen (toim.) 2020. *Moderni esoteerisuus ja okkultismi Suomessa*. Tampere: Vastapaino.

Marvia, Einari. 1994. ”Sibeliuksen rituaalimusiikki”. Teoksessa *Näkymättömän tempelien rakentajat – Suomalaisen vapaamuurariuden historia*, toim. Reijo Ahtokari, Eero Ekman ja Einari Marvia, 227–244. Helsinki: Otava.

Mazetti, Kjell. 2015. ”Frimurerisk tonsättare hyllades i Linköping.” *Frimuraren* 88 (4): 34–35.

Ode, Marcus Willén (toim.) 2018. *Svenskt frimureri under 1800-talet*. Uppsala: Forskningslogen Carl Friedrich Eckleff.

Palkisto, Janne. 2018. ”Bernhard Crusellin vuosi 1798. Nuoren muusikon toiminta uusien lähteiden valossa”. *Musiikki* 48 (3–4): 37–60.

Palkisto, Janne. 2019. ”Lehdistövapauden kevät 1810 Ruotsissa: säveltäjä-klarinetisti Bernhard Crusell julkisten moitteiden kohteena”. *Ennen ja nyt – Historian tietosanomat* 4 [online]. <<http://www.ennenjanyt.net/2019/12/lehdistovapauden-kevat-1810-ruotsissa-saveltaja-klarinetisti-bernhard-crusell-julkisten-moitteiden-kohteena/>> [vierailtu 2020-03-23]

Palkisto, Janne. 2020b. ”Tonsättaren-klarinetististen Bernhard Crusell som välgörare i Sverige i början av 1800-talet”. Översättning till svenska: Tove Djupsjöbacka. Tutkimusartikkelin käsikirjoitus. Julkaistaan lehdessä *Svensk tidskrift för musikforskning*.

Personne, Nils. 1914. *Svenska teatern från Gustaf III:s död till Karl XIV Johans ankomst till Sverige 1792–1810*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.

Reinholm, Henrik August. 1853. ”Crusell, Bernhard Henrik, musik-kompositör 1775–1838.” Teoksessa *Finlands minnesvärde män. Samling af lefnadsteckningar. Första bandet*, 208–236. Helsingfors: J. C. Frenckell & Son.

Simonsen, Andreas. 2006. ”Socialhistoriska perspektiv på Svenska Frimurare Ordens Generalmatrikel”. Teoksessa *Mystiskt brödrarskap – mäktigt nätverk. Studier i det svenska 1700-talsfrimureriet*, toim. Andreas Önnersfors, 122–143. Lund: Lunds Universitet.

Sorvola, Martti ja Lars Ysander. 2006. Bernhard Henrik Crusell. Teoksessa *Frimureriska tonsättare och frimurerisk musik. Ett uppslagsverk*, 293. Uppsala: Forskningslogen Carl Friedrich Eckleff.

Svensson, Sten. 2006a. ”Johann Gottlieb Naumann – frimurare och hovkompositör”. Teoksessa *Frimureriska tonsättare och frimurerisk musik. Ett uppslagsverk*, 41–47. Uppsala: Forskningslogen Carl Friedrich Eckleff.

Svensson, Sten. 2006b. ”Frimurarbrodern Mozart”. Teoksessa *Frimureriska tonsättare och frimurerisk musik. Ett uppslagsverk*, 48–63. Uppsala: Forskningslogen Carl Friedrich Eckleff.

Svensson, Sten ja Lars Ysander. 2006. ”Olof Åhlström – svensk tonsättare och frimurarbroder”. Teoksessa *Frimureriska tonsättare och frimurerisk musik. Ett uppslagsverk*, 67–73. Uppsala: Forskningslogen Carl Friedrich Eckleff.

Svensson, Sten. 2018. ”Frimurerisk musikhistoria under 1800-talet”. Teoksessa *Svenskt frimureri under 1800-talet*, toim. Marcus Willén Ode, 391–418. Uppsala: Forskningslogen Carl Friedrich Eckleff.

Ullgren, Peter. 2010. *Hemligheternas brödrarskap. Om de svenska frimurarnas historia*. Stockholm: Norstedts.

Vandevijvere, Paul. 2015. *Dictionnaire des compositeurs francs-maçons. Traduit et adapté du Néerlandais par Guy Bastiaensen*. 6e edition. Fernelmont: Eme.

Vretblad, Patrik. 1918. *Konsertlivet i Stockholm under 1700-talet*. Stockholm: Norstedt.

Willén Ode, Marcus. 2018. ”Frimurarna och Par Bricole”. Teoksessa *Svenskt frimureri under 1800-talet*, toim. Marcus Willén Ode, 225–235. Uppsala: Forskningslogen Carl Friedrich Eckleff.

Ysander, Lars. 2006a. Haeffner, Johann Christian Friedrich. Teoksessa *Frimureriska tonsättare och frimurerisk musik. Ett uppslagsverk*, 290–291. Uppsala: Forskningslogen Carl Friedrich Eckleff.

Ysander, Lars. 2006b. Hurka, Friedrich Franz. Teoksessa *Frimureriska tonsättare och frimurerisk musik. Ett uppslagsverk*, 191. Uppsala: Forskningslogen Carl Friedrich Eckleff.

Åsén, Ulf. 2018. Frans Michael Franzén. Teoksessa *Svenskt frimureri under 1800-talet*, toim. Marcus Willén Ode, 448–456. Uppsala: Forskningslogen Carl Friedrich Eckleff.

Önnerfors, Andreas. 2006. Inledning. Teoksessa *Mystiskt brödrarskap – mäktigt nätverk. Studier i det svenska 1700-talsfrimureriet*, toim. Andreas Önnerfors, 10–35. Lund: Lunds Universitet.



Heikki Uimonen

Sensobiography and Tangible Music: Theoretical and Methodological Approaches

- *Etnomusikologi Heikki Uimonen (heikki.uimonen@uef.fi) toimii kulttuurintutkimuksen professorina (ma) Itä-Suomen yliopiston filosofisessa tiedekunnassa ja ACMESOCs. Auditory Cultures, Mediated Sounds and Constructed Spaces -hankkeen vastuullisena johtajana. Hänen tutkimusalueisiinsa kuuluvat eri alustojen musiikkisisällöt, jokapaikkainen musiikki ja niihin liittyvät ääninympäristöt sekä paikan ja moniaistisuuden välinen suhde.*

Sensobiography and Tangible Music: Theoretical and Methodological Approaches

Heikki Uimonen
.....

Introduction

Although often considered to be intangible and ephemeral, music is tied to varying physical media. In the wake of the invention of recording technology, musical phenomena became tangible. Recorded sound was no longer “a fragile, almost mythical entity” but “information”, since it could be amplified and broadcast (Katz 2004, 9; Milner 2009, 60).

Technological applications and innovations transform ontological ideas of what music is. In the early days of the recording industry, recordings were perceived as representations of music, whereas now these representations *are* music, and live music performances are evaluated through diverse media such as radio, phonograms or contemporary sound streaming technologies (see Bennett 1980; Milner 2009, 12). In the popular discourse on technology, these categories of live and recorded music are mutually exclusive, but also socially and historically constructed.

Music making is always based on some kind of technology, especially when technology is understood in a broad sense as not only machines, but as practices and ways of organising production and consumption, which involve various relationships between technical apparatuses and human actors (Théberge [1999] 2006, 209; Auvinen 2018). Technology, referring to the ways in which sounds were and are produced and reproduced, consists of music stored in human bodies, stored through notation and finally stored on phonogram, disc or tape and retrieved mechanically, digitally and electronically (Frith 1998, 226–227).

Apart from producing and reproducing sounds, technology covers music consumption and its discourses. Twenty years ago, Steven Feld (2000, 175) discussed the fantasies and realisations of music and pointed out how technology makes diverse forms of music actually or potentially transportable and how the “ubiquitous label ‘world music’” has been nat-

uralised as part of these processes. Contemporary technologically mediated sound worlds are simultaneously “local and translocal”, encompassing one hundred years of diverse human history.

Against the backdrop outlined above, the primary objective of this article is to examine how music’s tangibility and intangibility are intertwined with multisensoriality and a sense of place. The examination pays special attention to the use of mobile music, that is, the use of music through mobile devices, in three European cities, thus concentrating on listening to music and how it is inextricably connected to our bodily and sensorial relationship with our physical, technological and cultural environments.

The research leans empirically on preliminary results of the research project SENSOTRA, *Sensory Transformations and Transgenerational Environmental Relationships in Europe, 1950–2020* (2018), which seeks to create a new understanding of temporal and cultural changes in people’s sensory environmental relationships. Carried out in the medium-sized cities of Turku (Finland), Ljubljana (Slovenia), and Brighton (UK), the project focuses on cultural transformations of the sensory environment through using grounded, transgenerational and ethnographic research methods. Theoretically and methodologically, SENSOTRA draws on sensobiography and sensobiographic walks, referring to walks carried out jointly by the researchers and research participants (Järviluoma 2019). Accompanied by one or several researchers, two participants walk together on self-selected routes, while the walks are documented with a digital sound recorder and a video camera. During these walks, the participants are encouraged to discuss how they relate to their sensorial environments including their use of contemporary media technology. Walks carried out simultaneously with two participants, representing different generations, are expected to create a “shifting space-time for interactions among diverse memories discovered by the participants as they move together through urban situations” (Tiainen, Järviluoma & Aula 2019).

Theoretical in orientation, this article explores music and its diverse platforms, above all, as a source for multi- and intersensory information. In addition to examining these questions through the preliminary results and the research methodology of SENSOTRA, I also consider them in relation to a case study belonging to another research project that was carried out in a shopping mall sonic environment in 2017 (Kontukoski & Uimonen 2019). Both SENSOTRA and the case study are connected to issues concerning ethnomusicological interpretations of how knowledge is acquired and constructed in the research process by using walking as

the key research method. These approaches will be supported by empirical evidence from previous research dealing with sensory experiences of diverse generations and how they relate to and overlap with each other (Uimonen 2019a; Sensotra 2018).

Theoretically, the article sheds new light on the relationship between the senses and music and on the field of sensory studies, referring to “a cultural approach to the study of the senses and a sensory approach to the study of culture” (Howes 2013). This approach is placed in dialogue with theoretical and methodological approaches from ethnomusicology, sound anthropology and sound studies, seeking to further elaborate them in the context of sensobiographic walking.

The aforementioned topics are scrutinised predominantly in the context of mediated music. More precisely, music is understood here as something which has been historically tangible, but has later been discursively constructed as intangible due to technological transformations in recording technology and music-listening devices related especially to the emergence of digital technologies. Questions of sensing, movement, mediation and tactility are connected to the multisensoriality of music and the transforming cultural uses of technology. After introducing how various places of music are related to sensobiographic walks and to research approaches within the sensory turn, the topic of music technology and sensory mediations will be addressed more closely. These article sections on tangible/intangible music, and sensobiographic and listening walks, are followed by a discussion on sonic environments and the ambience of place. Finally, the concluding section summarises the main findings and arguments of the article.

Places of music and sensobiographic walking as a method

Sensory turn challenges and partly questions the linguistic turn and its wide-ranging influence on the humanities and social sciences since the 1960s and 1970s. This challenge includes a focus on the social life of the senses and how this not only complements previous paradigms of cultural interpretation, such as approaching cultures as texts, discourses, worldviews or pictures, but also contests conventional theories of representation. The senses mediate the relationship between self and society, mind and body, idea and object (Bull, Gilroy, Howes & Kahn 2006; Howes 2013).

Sensory turn is interwoven with technological developments and addresses them also in relation to ethnographical and ethnomusicological research. The use of tape recorders and video cameras in the late 20th century gave anthropological knowledge “an audiovisual cast”, thus further challenging the language-based and text-based methods of previous decades. This enhanced the notion that we make sense of the world not only through language but also through our senses and their extension in the form of diverse media. These transforming tactile practices and perceptions have shaped the transition from pre-modern to modern culture (Classen 2005, 2012; Howes 2013).

Sensobiographic walking draws from the scholarly tradition of collecting qualitative research data by walking (Tixier 2002; Järviluoma, Kytö, Truax, Uimonen & Vikman 2009). This ethnographic method is deployed to examine embodied and site-specific sensory experiences and remembering. Walking enables access to experiences in a shared situation, and when carried out with an ageing and a young participant, as in the SENSOTRA project, the walks enable a transgenerational mode of investigation. The pairs undertake joint walks with one or several researchers, with one participant taking the lead within each walk. Walks are documented with a digital recorder and a video camera, which are attached to the research participants’ clothing. After the walk, a short reflective interview is carried out, and approximately one third of the pairs will be selected for a dialogic deep interview.

During the sensobiographic walks, the “audiovisual cast” was taken into account by applying adequate equipment for recorded documentation. The videoed walks were later presented to those participants who took part in deep interviews conducted after the walks. Listening to and watching field material together with the participants was used in order to elicit memories and give the participants an opportunity to further comment on and contribute to data collecting (B2 2019).

Participants’ own use of media is included in the SENSOTRA research by scrutinising especially the role and use of digital technologies in how the participants obtain and share sensory experiences of and in urban space. This research interest resonates with the ideas of musical tangibility and intangibility, and with how, for over a century, the modern era in music listening has been very much characterised by concrete sound platforms and their mobility, enabling transformation of the listener’s relationship with the overall sensory environment. Since their invention, tangible music platforms have created new sensory hierarchies by prioritising the sense of hearing. They have enabled the use of music

in selected environments, and often reduced the multisensory live music experience to that enjoyed predominantly through the sense of hearing. At the same time, these platforms create novel sensory and experiential environments by challenging the existing sensory order. According to some of the SENSOTRA findings, participants' portable record players with "amazingly long battery-life" (S 2018) transformed not only many baby boomers' music consumption in the Turku area and but also the sonic environments of the city (Uimonen 2020a).

Sensory environments should be documented and explored with contemporary urban ethnographical and ethnomusicological research methods in the context of the sensory turn, since different music genres and their appropriate venues are not self-evidently composed only of auditory information. Music always needs a place where it is performed, listened to, and experienced (see e.g. Frith 2010; Webster 2011). Accordingly, places are an integral part of the performance and experiences of music. Apart from sound, the venues are saturated with and composed of multisensory information, be it the fragrance of incense in a church or a fully-packed rock club that accommodates a dense crowd of people, sweat, cigarette smoke and spilled alcohol on the floor sticking to shoe soles. An ageing sensobiographic walker participating in SENSOTRA described entering a mid-1950s dancehall in Brighton as follows: "And the exciting thing was, when you went in, you didn't go upstairs, it was a lift. [...] So, you come in out of perhaps a cold evening where it'll rain or whatever, get into the lift and as the lift opened at the top you were hit by this beautiful cacophony of lights and sounds and pretty girls and music... It was amazing! It was like going to another world!" (A 2019).

Venues composed of sensory information may be drastically different from one another. Thus, they also construct different intersensorial musical experiences, understood as "multi-directional interaction of the senses and of sensory ideologies [...]" (Howes 2005, 9). This interrelation and transmutation of the senses can take many forms, such as cooperation/opposition, hierarchy/equality, fusion/separation, and simultaneity/sequentiality (Howes 2013). Auditory sense is given priority in classical music concerts premised on attentive listening, in which the audience may have been specifically advised not to wear strong perfume, which might distract from the act of listening. The opposition of the senses was taken to extremes by Theodor Adorno who stated that opera as a visual music genre is best heard from recordings, without seeing the costumes and contemporary staging (Katz 2004, 21), thus deliberately discarding

the multisensory aspects making up the opera experience in the first place.

When collecting research material and knowledge on sensorial environments, the sensobiographic walk is a more dynamic way compared to more sedentary methods of doing ethnographic research. It focuses on the interrelations of the body, place and motion, and endorses an understanding that bodies do not only *stay in place, move within a place, or move between places*, but they also *carry culture(s) into places* (Casey 1996, 34). As a research method, sensobiographic walking draws from the changing perceptions and memories of the participants. Steven Feld's statement, "as place is sensed, senses are placed; as places make sense, senses make place" (Feld 1996, 91), leads to the conclusion that sensed environments are not only interpreted, but actively produced within the triangular relationship between a sensing individual, the environment and sensorial information. This construction of place is constant and never-ending: "places not only *are*, they *happen*" (Casey 1996, 19, 24–27; Uimonen 2020a).

This was described by a sensobiographic walker in Brighton who used Spotify playlists to accompany him while cycling, and occasionally "listen[ed] to Amelie soundtrack... move around in bicycle in Paris. Very quaint... 'Oh! I'm in Paris'". This somewhat romanticised notion of an environment found typically in French films was intentionally transported to the streets of Brighton, thus transforming the English coastal city into a movie-like milieu, with the cyclist becoming part of the scene (Uimonen 2020b).

As a two-stage phenomenon, perception involves the reception of sense data and the organisation of these data into collectively held and enduring representations. It is not executed by organising sensations, but takes place "in circuits that cross-cut the boundaries between brain, body, and world". A contrast exists between the temporality and the durability of sensations, as sensations are tied to a particular moment that will never recur as such. If experiences are to be shared, they need to be talked about, which must be done by means of concepts expressed in words (Ingold 2000, 157–159, 244), although sensory experiences need not always be represented solely verbally or literally; they can also be communicated by facial expressions or other bodily gestures.

Based on these insights, individual sensing and its public and social representations are always intertwined. A subject is enculturated, which means that their relationship to the environment is constructed personally, communally and socially. A sensing individual's consciousness is con-

structured in the bodily and sensory world, but is soon thereafter subjected to interaction with shared cultural and social possibilities and restraints for communicating sensory experiences (Uimonen 2020b). Furthermore, while sensations may be private and individual, their representations are public and social.

As stated above, the sensed and experienced environment is in constant flux and does not stay the same from one situation to the next. This flux can be momentarily stopped by representing it in more enduring forms of communication such as speech, written text, or by using other platforms that preserve sensorial information (see also Uimonen 2005, 42). The relationship between an individual's experience and its public representation is reciprocal. Individual consciousness is based on the body and the senses, but at the same time it is socially constructed and mediated by diverse platforms and their communal and social uses.

During sensobiographic walks, diverse ethnographic and ethnomusicological histories are constructed. The processes of remembering while walking are connected to places and memories, and thus become part of multi-layered urban environments. Routes which are geographically identical are seldom the same with different walkers or even with the same walker on different occasions, as underlined by a Turku-based sensobiographic walker: "You somehow tend to dramatise this. You are creating yourself a narrative, which includes the route and the order of things. When you're walking the same route again mentally, it brings new topics to your mind" (S 2018). The participant explains how he engaged in a mental exercise by creating a narrative about his walk, and how this made him realise that the route would not stay the same even if it was physically identical.

Music technology and sensory mediations

Auditory and visual representations of mechanical, electro-acoustic and digital sound production, reproduction and dissemination have been widely discussed in scholarly literature since the foundational works of Benjamin ([1931] 2008b) and Adorno ([1938] 2002). Musicology, ethnomusicology, sound anthropology, soundscape studies and sound studies have contributed conceptually not only to understanding diverse uses of music but also to examining how these uses are having a profound effect

on the senses, including, but also exceeding, the sense of hearing (see e.g. Feld 1996; Järviuoma & Wagstaff 2002; Novak & Sakakeeny 2015).

Technologies have repeatedly prompted new or reconfigured existing discourses about recorded and live music. Some of these discourses are closely linked to mobile digital applications and understandings of environmental relationships. On the one hand, there are discourses based on the assumption about an essential and authentic experience and technology as a corrupting force; on the other hand, there is a glorified notion of liberation provided by music technology for musicians and audiences alike. The positioning of live music performance as the essential form of music often presents technology as a dishonest falsifier of musical performance and its experience. However, these mutually exclusive notions are socially and historically constructed, usually emphasising technology itself, not necessarily the practices including diverse uses of equipment and different ways of organising production and consumption. Overall, these differing positions can be regarded as a continuum from Adorno's "nostalgic cultural elitism" to "the progressive politics of Benjamin" (Théberge [1999] 2006, 208–210, 214).

Phonograph effects are manifestations of sound recording's influences. Compared to the pre-phonographic era, they transformed music production and consumption in terms of music's tangibility, portability, visibility/invisibility, repeatability, receptivity, manipulability and temporality (Katz 2004, 3, 8–47; see also Taylor 2001). The use of different formats, starting from phonograph cylinders and gramophone records and continuing to digital platforms, has attached music to tangible objects and devices. After the introduction of digital dissemination and music streaming, scholarly questions concerning the tangibility of music and its relationship to sensory transformation and discursive practices must be rearticulated. Although digital music does not seemingly require tangible analogue platforms any longer, it cannot be transformed from digital bytes to vibrating air molecules without the use of tangible devices and interfaces.

The tactile use of any digital music is facilitated by interfaces often similar to other applications or software. Because of this, the act of listening can differ fundamentally from historically earlier forms: contrary to analogue-era music platforms used predominantly for music listening, music that is listened to via digital interfaces has to compete with other predominantly visual and auditory media contents. This idea is hardly unique, but it would deserve further elaboration in the context of our daily music listening practices in the midst of contemporary media affordances of social media platforms, news feeds and so on.

Along with tangible and intangible uses of music, the transformation of platforms is having an effect not only on our sense of hearing but also, more holistically, on our bodies immersed in a multisensory world. While using headphones, listening to music is interwoven with tactility, bodily sensations and the environment. In terms of renegotiating sensory hierarchies, the use of headphones needs to be adjusted in accordance with multiple circumstances. While walking on a busy street, a Brighton-based sensobiographic walker described the challenges of listening to music and using earphones when cycling: “I put one in, in my left ear. I keep my right ear clear, it’s my traffic ear, you know, you can hear things coming” (B 2019). Not only the fit of the actual device to the users’ ear canal, but also their usability and sound level need to be personally modified in relation to diverse situations of moving through and sensing the given environment.

Apart from software updating, the tactility of contemporary digital music platforms remains largely the same, at least when compared to analogue-era music consumption devices, which were tangibly rather diverse and required special competences. Opening the plastic box of a compact cassette necessitated skills to handle it with one hand, just like the tightening of a tangled tape by winding the reel with a pencil. The smell and feel of a brand-new cassette composed of plastic and cellophane was considered a special experience, thus making music consumption a multisensory experiential process and underlining the fact that the cassette was more than just another medium for music listening only (Kurkela, Kilpiö & Uimonen 2015).

These multisensorial competences are made visible in video clips published on YouTube (2018), in which children are asked to use analogue-era devices such as a Sony Walkman, while these may appear to them as clumsy, perplexing, and somewhat challenging to use. In addition to the entertainment value of these excerpts, they also manage to reveal the more serious undercurrents related to transforming media use. When one media is replaced with another, the individual and social ways of using tactile platforms also vanish, including their cultural and social history, along with innovative, unusual, and in some case subversive uses. In the late 1960s, LPs and portable record players were utilised by teenagers who used to hang out on the hill by the Turku Arts Museum. According to a Turku-based sensobiographic walker “It was a barter economy. Then there was someone who nicked them [LPs] from the department store and traded them”. The LPs were later recorded on compact cassettes to a significant extent (S 2018).

Coined by Stephen Feld, the concept of schismogenesis describes “progressive mutual differentiation” which can be found in issues such as musical ownership, fandom, and musical styles. In relation to discourses and practices of World Music, music technology has empowered traditionally powerless people and strengthened local music practices. However, the transformation from representation to reproduction in music creates new networks for social organisation (Feld 1994; see also Greene & Porcello 2005). To paraphrase Jacques Attali (1985, 32), “The network is no longer a form of sociality, an opportunity for spectators to meet and communicate, but rather a tool making the individualised stockpiling of music possible on a huge scale.” This context directs critical attention to the process of splitting, as well as to the statuses of ‘copy’ and ‘authenticity.’

Music reproduction is associated with fundamental questions of music ontology: How is “music” defined and evaluated culturally and aesthetically in the contexts of music production and consumption? The notion of recording consciousness refers to consciousness defining the “social reality” of popular music, since live performances need to “approximate to the sounds which inhabit this consciousness” (Bennett 1980; Middleton 1990, 88). Thus, like processes described with the term schismogenesis, recording consciousness is an aesthetic and political act: the recording studio and the diverse possibilities it offers give “rise to a variety of musical directions, depending on intention, convention and market” (Middleton 1990, 89).

Detaching sounds from a specific environment and attaching them to another raises questions about how media representations are moulding our conceptions of and sensory relationships to music. Instead of alienating its users from bodily experience or replacing actual reality with virtual reality, the uses of media and the ways in which they mediate our being and shape our processes of living are tightly interwoven within daily reality. Digital media represent a fundamental part of their users’ environment, prompting new bodily and social behaviour patterns and reconfiguring lived time and attention, and novel ways of feeling and thinking (Sensotra 2018).

Transgenerational urban music experiences

The sensobiographic walking method produces data on the embodied and technology-related experiences and recollections of research parti-

cipants in relation to particular sensory environments. During the walks, the act of remembering the past becomes dynamic and situational. Sensobiography was inspired by the concept of topobiography, referring to the description of a life-course and how it relates to lived places (Karjalainen 2009, 31; Tiainen, Järviluoma & Aula 2019). While remembering is thinking, at the same time it is “movement in the field of time and place”, where inner and outer worlds are in constant dialogue with each other (Karjalainen 1997, 236).

According to Tim Ingold “[...] every inhabitant lays a trail. Where inhabitants meet, trails are entwined, as the life of each becomes bound up with the other” (2009, 33; Aula 2018, 81). This entwinement was constructed discursively in Turku, where the challenges and possibilities of the aforementioned grass-roots barter economy, subversive uses of music, control of music copyrights, and digital modes of music dissemination were discussed with the research participants in the context of the contemporary media environment. A young sensobiographic walker shared her experience of temporary use of a David Bowie song in order to advise musicians on composing background music for her video production. A few minutes after uploading a video on YouTube and sharing the password with three users, she received an email stating that “according to our interpretation” copyrighted material was used in her work (E 2018).

The term “media generation” refers to media content that unites and divides different generations. It also refers to media technology and how it is being used, including generational “self-understanding as a media generation which is based on their media biography” (Herkman & Vainikka 2012; Bolin 2017, 42). The concept is somewhat overly generalising in the context of varied uses of music media and manifestations of music consumption. Especially musical genres or other music-related factors such as sound quality are seldom appreciated unanimously, as pointed out by yet another sensobiographic walker: “Music does not have to be clean, and you cannot make punk rock vinyl clean no matter what equipment you are using” (M 2018). Also, the criteria for what determines good sound quality might not be the same among different generations or within the same generation. Some contemporary recordings are produced with excessive volume and lack of dynamics, which sounds inferior to uncompressed music, but at the same time enables them to be heard in noisy environments. This excessive compression can be considered as the norm among the younger generation or some of its representatives (Milner 2009, 282, 354).

Media generations and their uses of music are also reflected in environmental relationships in urban settings – something that has come to the fore during the sensobiographic walks. Memories are connected to diverse practices and contexts where music is circulated in material and immaterial forms (Brusila, Johnson & Richardson 2016, 4). A young record collector remembered the city centre of Turku quite differently than his ageing fellow-walker. His memories related to the locations of contemporary and former record shops and how economic and social relations were and are organised in these premises where “music fans” congregate. The act of acquiring music in the past was considered sensorially somewhat different from how it is today. “First you felt the tactile object and made your buying decision after checking out the record cover or perhaps you could make up your mind in accordance with the record company label” (M 2018). The act of buying, per se, was considered socially pleasant – or occasionally not-so-pleasant: according to this participant, some of the record shop keepers were notoriously rude, but “you got used to that” (M 2018).

Transmitting music and attaching it to analogue platforms has been described by the provocative term, *schizophonia*, coined mainly for pedagogical purposes (Schafer 1977). Drawing from this term, the notion of *transphonia* has been developed by the author of this article in order to underline the *processual nature* of transmitted and relocated sounds, particularly when studying the reception of music. The concept refers to the mechanical, electroacoustic and digital storing, moulding, reproducing and transmitting of sounds. Most of all, the concept was developed to direct scholarly attention to past and current music performance practices in terms of multiple individual and social meanings given to these practices, which far exceed the original contexts of the sounds (Uimonen 2019b).

The phenomenon of *transphonia* is not only auditory but also inherently multisensory and thoroughly physical; music has voluntary and involuntary effects on listeners’ bodily movements and on how they experience their environments while listening to music when on the move. A Turku sensobiographic walker used in-ear headphones while walking to work, commuting on the bus and exercising, but made clear that the given environment and the purpose of his walk affect his use of music: “While commuting, yes, but not when walking in nature. It would be *inappropriate* if in the forest you’d be listening to some synthwave music” (M 2018, italics by the author). His music selections based on personal preferences were affected by what he considered to be culturally appro-

appropriate behaviour, thus underlining the notion that senses are bearers of culture and therefore always subject to moral regulation, and that sensory values also are social values (Howes 2019, 22).

Personal audio player users re-spatialise their environment through a solipsistic aestheticisation of the environment enabled by music, thus creating an aesthetically pleasing world for themselves (see Hosokawa 1984; Bull 2012, 199). Arguably, the consumeristic pleasures that are often based on external auditory or visual stimuli consumed passively are transformed by personal audio player users to acts of control targeted at transforming their sense of the environment. Whereas the urban experience is often mediated by the advertising technologies of commodity culture, personal audio player culture, at least partly, reverses this phenomenon (Bull 2012, 206).

The aestheticisation of the environment was taken to another level by a 30-year-old sensobiographic walker in Turku who as an artist practises street photography and listens to music “almost all the time to block out the city sounds”. She described that as a street photographer she is wearing a “bundle of equipment, so the ears are covered with music and things are observed through the camera lens.” She follows people and their actions and how these all relate to “bigger issues of the world, you know, to put it simply” (F 2018). For this research participant, music helps in “producing environments that afford concentration” (DeNora 2000, 58). The use of the earphones also signifies visually her desire to be left alone in order to work undisturbed in urban surroundings (Uimonen 2005, 219).

The same sensobiographic walker had accustomed herself to daily challenges and possible health threats caused by other pedestrians, bicycles, cars, and buses with her sense of hearing partly or completely blocked out. It wasn't until the utterly shocking occurrence of a terrorist attack at the Turku marketplace in 2017 that her daily routines of listening were disrupted, making her aware of possible serious threats and health hazards associated with the use of mobile media. Her friend advised her to restrict her use of the personal audio player. “From now on F, just do not listen to your in-ear headphones. You just walk without them. This is what we all do here in London. [...] Just walk a bit smarter from now on' [...] I don't know, I would not be scared in Turku” (F 2018).

Interpreting Sonic Environments and the Ambiance of Place

Musical sounds are the result of human actions in different places. Research involving place, music and listeners should thus pay attention to the diverse cultural meanings attached to these elements and aspects and to the spatial and temporal conditions of physical signal propagation in the various places where people carry out their quotidian or festive routines. This can be accomplished by understanding given auditory cultures as music practicing cultures consisting of “ideas, actions, institutions, material objects – everything that has to do with music” (see Titon 2009, 4).

Music creates ambiances, which are characterised by terms such as multimodality, three-dimensionality, and immersion. Ambiances concern the ways people sense and feel a place. Every ambiance has its own specific mood, expressed in the material presence of things and embodied in the life of city dwellers. Ambiance involves the lived experience of people as well as the built environment of a particular place where social, spatial and physical aspects interrelate and are articulated together (Thibaud 2003; 2011; see also Augoyard & Torgue 2008, 4).

In winter 2017, an ethnographic case study on shopping mall music was carried out and reported by the author of this article and his colleague in Seinäjoki, Finland, with four research participants. In comparison to sensobiographic walking, this survey was conducted indoors, with the aim of finding out how participants relate to background music in shopping mall aisles and individual stores. The case study tackled conceptual and empirical questions concerning urban architectural planning and how diverse spaces are experienced aurally. A listening walk method was used, referring literally to studying meanings of the environmental sounds with the help of recording equipment and interviews (Kontukoski & Uimonen 2019).

This case study brings further diversity into the current discussion, while also supporting findings based on the SENSOTRA research data, since it concentrates on ubiquitous music – music characterised as something which covers a multiplicity of listening experiences in varied contexts, such as shopping, sleeping, and office work. In addition, ubiquitous music refers to musical events and experiences that take place alongside other activities (Quiñones et al. 2013, 6–7). Due to its omnipresent nature, background music can also be characterised as a sonic environment referring to sound’s immersive qualities: the verb “environ”, with connotations to “surrounding” and “enclosing”, instead of the commonly used

“soundscape” deriving from the word landscape, refers to the listener’s panoramic perception, whereas factually our auditory field encompasses 360 degrees (Uimonen 2005: 34; Guillebaud 2017).

It turned out that all four research participants of this case study, born between 1991 and 1996, were conscious of the function of background music and the way companies allegedly use it as a tool for customer profiling and marketing. When listened to attentively, the grocery stores, restaurants and commercial facilities using music from different radio channels were criticised by the participants for not having “music of their own”. An easily available radio channel was considered as lacking character or being too detached from the products or services offered. In Finland, radio is the dominant source of background music; over 68 per cent of enterprises choose radio as the source for background music because of its easy usability and readily available music and speech content during working hours (Teosto 2020; H1, H2 2017).

Urban sonic environments arguably create “distributed subjectivities” by altering the affective state and modes of attention of subjects. These subjectivities are “constructed in and through our responses to acts of culture” such as “ubiquitous musics that bond and bind the field of distribution together” (Kassabian 2013, xxxiv). At the same time, streaming technologies used by active listener-consumers in their selection of personal music challenge the supposed effects of ubiquitous music in commercial areas. The participants were aware of the fact that music aims to contribute to consumer behaviour in shops, which at least partly contradicts the claims about the unconscious influence of music on consumers. On the contrary, ubiquitous music was considered as a resource, since the participants used their smart phone applications for retrieving information about what they heard in the examined shopping mall (“The Zara clothing store played such great music, that you needed to, you know, track the song [with Sound Hound] to find out what it was”; H4 2017).

Ambiance manifests itself sonically in the diverse acoustic rhythms heard or otherwise sensed in the environment or its partial ambiance, which recur at fixed intervals and sonically denote time (see Järviluoma et al. 2009, 360). These rhythms include the sounds and music of annual rites such as Christmas time, which caused “slowly creeping anxiousness” in one participant of the shopping mall study while she was witnessing customers getting their parcels wrapped and realising that she too “needed to buy Christmas presents” (H3 2017). This experience demonstrates that multisensory environment and related background music can indeed be affective, but at the same time it highlights that the

people choosing the music in shopping malls and stores “can no more guarantee listeners’ responses to the music than the producer of any cultural text can guarantee its meaning in advance” (Sterne 2013, 126).

Bodily sensations and affectivity play a key role in how we feel and associate with the world. When we enter a new place, we feel its atmosphere and make sense of it with our body, responding to the place and tending “to adopt its rhythm and tonality.” The ambiance takes over before we are able to clearly interpret or symbolically represent the given situation (Thibaud 2011). Different spaces enhance or decrease diverse kinds of sensory information, thus requiring an individual to rearticulate their environmental relationship. The notion of senses as interactive and collaborating, but also conflicting and commonly hierarchised (Howes 2013), found support in our findings in the mall. The scent of coffee and pastries engendered a general feeling of cosiness for the participants. By contrast, a pharmacy with its pervading smell of drugs caused one of the participants to want to leave the premises (H1, H3 2017).

Rather than just recipients and perceivers, a city’s inhabitants are also active producers of its atmosphere through their lifestyles. Ambiance is always situated and spatially contextualised, and the sounds and voices of a space “mix together in a single affective tonality that specifies an ambiance” (Thibaud 2011). This ambiance is partly produced and transformed by technology and the uses of media. New tramcars introduced in Helsinki in 2013 were more spacious and more silent than their predecessors, seemingly encouraging passengers to use their mobile media devices. In this almost “ritualistic silence”, technology-connected physical space opened several and simultaneous virtual and symbolic spaces for the passengers, in which they could become embedded while at the same time creating their own personal experiential territories (Riikonen 2014, 94–95).

The concepts of sonic environment and ambiance help us to further consider not only the nature of sensory environments in research, but also the ways in which we relate to the world by experiencing it aesthetically and politically. Sound is a phenomenon of experience: it is not the object but the medium of perception. Sound is “what we hear in”, just as we do not see light but rather “see in it”. Methodologically, this insight underlines the need to develop understandings of ambiance in terms of sound and its multisensory experience, instead of reducing it simply to the involved sonic components (Ingold 2007, 11; Thibaud 2011). This also holds true for how individuals with different sensory histories and competencies are interpreting their environments, and what the trans-

generational implications of these interpretations might be. Shopping mall background music is compiled within the given cultural context, but this does not necessarily ensure that song-related meanings are conveyed similarly to listeners of different ages, genders, cultural backgrounds, and so on, although they move within the same premises.

Conclusion

When conducting research on multisensory environments and experiences, the individual senses, their differentiation, their specific characteristics as well as possible sensory deprivation should all be taken into consideration. These issues were contemplated in this article while elaborating on the theoretical and methodological approaches of ethnomusicology, sound anthropology and soundscape studies.

The primary objective of the article was to investigate how the methods of sensobiographic and listening walks can further contribute to studying the sensory environments of musical performance and experience – especially the study of music’s tangibility and intangibility and their intertwinement with a multisensorial sense of place. The theoretical and methodological questions discussed in the article were supported by preliminary empirical data from SENSOTRA, as well as by the results of a case study carried out in a shopping mall. These data were interpreted in the context of the sensory turn, the study of music technology and sensory mediations, as well as questions of tangibility and intangibility, sonic environment, and the ambiance of place.

The outcome of sensobiographic walks is not only the act of documenting and collecting qualitative data. This method also foregrounds, and can even partly create, a specific dimension to the participants’ involvement in the world. The method is parallel to Benjamin’s ([1931] 2008a, 277–278; see also Mason & Davies 2009) notion of optical unconsciousness, referring to photography’s ability to reveal aspects unseen by the eye with slow motion and enlargement, for “it is another nature that speaks to the camera rather than to the eye”.

Theoretically and methodologically, sensobiographic and listening walks do not only serve and enrich the scholarly interests of ethnomusicologists and scholars working in sensory studies. The data collected during the walks could also contribute to the environmental planning and acoustic design of public places and commercial premises. Further-

more, local social and cultural history could be deepened and diversified by collecting individual and collective remembrances connected with particular areas, also in the context of urban music cultures (see also Bottà 2015; Uimonen 2020a).

Since the 1980s, the sensory turn has rearticulated scholarly practices in environmental research and in studies on how individuals and communities construct their environments. This theoretical turn has challenged the alleged audiovisual paradigm with an emphasis on multi- and intersensoriality. Apart from sensory information, the experience of sense-making in a given time and place is constructed in dialogue with past experiences and memories thereof. This relates also to the reproduction of sound and the mobility of recorded music, and how these phenomena have changed our understandings of what musical space is and is not.

The tangibility and intangibility of transphonic music are intertwined with issues such as music's virtuality, ubiquitous music and musical ambience, music's ownership, sound reproduction, performance practices, and copyrights, to name but a few. Diverse platforms and kinds of music are put to use in varying listening environments, thus constructing and renegotiating listening experiences including our bodily relationship to the world. Tangible and intangible musics are inherently intersensorial, since different platforms not only deliver musical or other sounds, but also appeal to different senses and sense-related memories. Digital platforms have further challenged the preceding practices of music production, consumption and dissemination, including streamlining and lowering the costs of disseminating tangible music platforms (see e.g. Bourbon & Zagorski-Thomas 2020). Companies such as Spotify, which are transforming the culture of production, have also rearticulated music industry business models and the share of revenues.

In our multisensory and technological existence, music needs an interface. Previously, certain tactile platforms were reserved predominantly for music consumption, whereas contemporary uses of music are redefined by digital interfaces, which challenge the previous sensorial order due to the multisensory content of digital platforms. Furthermore, extensive and consistent use of mobile and online equipment means that a subject's sensorial relationship with the world is constantly redefined economically. Also, the interfaces of music are related to pressing issues of sustainability and ecological thinking. The renewed surge of interest in record collecting and new vinyl releases raises questions about carbon footprint when using oil-based products related to music platforms.

However, streaming services' lack of material platform does not, as such, make music consumption environmentally friendly, since streamed music is stored on cooled servers, and the information retrieved and transmitted for the end-user costs energy (see George & McKay 2019; Devine 2019).

Sensory ethnography in general, and sensobiographic walks in particular, highlight the fact that gendered, ethnic, generational, professional or other identities are associated with diverse and different ways of practicing, understanding, recalling and representing one's experiences sensorially (Pink 2009, 52). Different sensory hierarchies are constructed and framed by material, social and cultural properties of a place, and by the ways in which these affordances are sensed or how different places are designed to activate different senses. Thus, ambiances of a place transform depending on how different elements are connected in a given time and space. While conducting sensobiographic walks, the walkers' interests, and their former or current profession, largely affect the selection and experiencing of particular routes and the role of music therein. This is especially true when walking along familiar routes. During the walks, visual artists have pointed out galleries and stories related to art exhibitions and pondered how statues fit into the cityscape. These perceptions have crossed trails with those of music enthusiasts and record collectors who are well aware of contemporary and closed record shops. Rather than technological innovations, it is their social and individual uses that transform people's environmental relationships, and the interpretation of these relationships is affected by the personal history, age, profession and social status of both the people studied and the researchers.

Reacting to sound events and interpreting sound-related meanings are culturally learned activities, including the sharing and recollection of experiences. When applied to all the senses, scholarly attention should be paid to how cultural and social orderings concerning multi- and intersensory experience – of music and beyond – come about in subjects' interpretations of the sensory world. This shifts the question of how the sensory environment is interpreted and constructed individually and collectively towards how individuals and groups are enculturated to their sensory environments as sensorially competent members of their community.

This article is written as part of the SENSOTRA project, which is financed by the European Research Council (694893).

Literature

Adorno, Theodor W. [1938] 2002. “On the Fetish-Character of Music and the Regression of Listening”. In *Essays on Music*. Selected with Introduction, Commentary and Notes by Richard Leppert, 289–317. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Attali, Jacques. 1985. *Noise. The Political Economy of Music*. Minneapolis: University of Minneapolis Press.

Augoyard, Jean-François & Henry Torgue, eds. 2008. *Sonic Experience. A Guide to Everyday Sounds*. Ithaca: McGill-Queen’s University Press.

Aula, Inkeri. 2018. “Aistikävely kaupunkimaisemaan – yhteisen tilan kokemus ja jou-tomaiden polut”. *Elore*. vol. 25 – 1/2018. Accessed 26.9. 2019. <https://journal.fi/elore/article/download/72816/34597/>.

Auvinen, Tuomas. 2018. *The Music producer as creative agent: studio production, technology and cultural space in the work of three Finnish producers*. Turku: Turun yliopisto. Accessed 7.5.2020. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-29-7519-8>.

Benjamin, Walter. [1931] 2008a. “Little History of Photography”. In *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*, 275–298. Cambridge, Massachuttes: The Belknap Press of Harvard University.

Benjamin, Walter. [1931] 2008b. “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”. In *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*, 19–55. Cambridge, Massachuttes: The Belknap Press of Harvard University.

Bennett, Stith H. 1980. *On Becoming a Rock Musician*. Amherst: The University of Massachusetts Press.

Bolin, Goran. 2017. *Media Generations. Experience, identity and mediatised social change*. London & New York: Routledge.

Bottà, Giacomo. 2015. “Dead industrial atmosphere: Popular music, cultural heritage and industrial cities”. *Journal of Urban Cultural Studies*, 2:1.

Bourbon, Andrew & Simon Zagorski-Thomas, eds. 2020. *The Bloomsbury Handbook of Music Production*. New York: Bloomsbury Academic.

Brusila, Johannes, Bruce Johnson & John Richardson. 2016. “Introduction”. In *Memory, Space, Sound*, eds. Johannes Brusila, Bruce Johnson & John Richardson, 3–17. Bristol: Intellect.

Bull, Michael. 2012 “The Audio-visual iPod”. In *The Sound Studies Reader*, ed. Jonathan Sterne, 197–208. London and New York: Routledge.

Bull, Michael, Paul Gilroy, David Howes & Douglas Kahn 2006. “Introducing Sensory Studies”. *The Senses and Society*, 1:1, 5–7. Accessed 26.9. 2019. <https://doi.org/10.2752/174589206778055655>.

Casey, Edward. S. 1996. “How to Get from Space to Place in a Fairly Short Stretch of Time: Phenomenological Prolegomena”. In *Senses of Place*, eds. Steven Feld & Keith H. Basso, 13–52. Santa Fe: School of American Research Press.

Classen, Constance, ed. 2005. *The Book of Touch*. Oxford: Berg.

Classen, Constance. 2012. *The Deepest Sense: A Cultural History of Touch*. Champaign: University of Illinois Press.

Devine, Kyle. 2019. *Decomposed. The Political Ecology of Music*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

DeNora, Tia. 2000. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.

Feld, Steven. 1994. "From Schizophonia to Schismogenesis: on the discourses and commodification practices of 'world music' and 'world beat'". In *Music Grooves: essays and dialogues*, eds. Steven Feld & Charles Keil, 257–289. Chicago: University of Chicago Press.

Feld, Steven. 2000. "Sound Worlds". In *Sound*, eds. Patricia Kruth & Henry Stobart, 173–200. Cambridge: Cambridge University Press.

Feld, Steven. 1996. "Waterfalls of Song: An Acoustemology of Place Resounding in Bosawi, Papua New Guinea". In *Senses of Place*, eds. Steven Feld & Keith H. Basso, 91–135. Santa Fe: School of American Research Press.

Frith, Simon. 2010. "Analysing Live Music in the UK: Findings One Year into a Three-Year Research Project". *IASPM@Journal. Journal of the International Association for the Study of Popular Music*, 1–13. Accessed 26.9.2019. http://www.iaspmjournal.net/index.php/IASPM_Journal/article/viewFile/335/558.

Frith, Simon. 1998. *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

George, Sharon & McKay, Deirdre. 2019. "How streaming music could be harming the planet". *BBC Future*. Accessed 8.1.2020. <https://www.bbc.com/future/article/20190207-why-streamingmusic-may-be-bad-for-climate-change>.

Greene, Paul D. & Thomas Porcello, eds. 2005. *Wired for Sound. Engineering and Technologies in Sonic Cultures*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.

Guillebaud, Christine, ed. 2017. *Toward an Anthropology of Ambient Sound*. New York: Routledge.

Herkman, Juha & Eliisa Vainikka. 2012. *Lukemisen tavat. Lukeminen sosiaalisen median aikakaudella*. Tampere: Tampere University Press.

Hosokawa, Shuhei. 1984. "The Walkman Effect". *Popular Music*. Volume 4, January: 165–180.

Howes, David, ed. 2005. *Empire of the Senses. The Sensual Culture Reader*. Oxford: Berg.

Howes, David 2013. "The Expanding Field of Sensory Studies. Version 1.0". *Sensory Studies*. Accessed 26.9.2019. <https://www.sensorystudies.org/sensorial-investigations/the-expanding-field-of-sensory-studies/>

Howes, David. 2019. "Multisensory Anthropology". *Annual Review of Anthropology*. Vol. 48:17-28. Accessed 12.5.2020. <https://doi.org/10.1146/annurev-anthro-102218-011324>.

Ingold, Tim. 2000. *The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. London and New York: Routledge.

Ingold, Tim. 2007. "Against Soundscape". In *Autumn Leaves. Sound and the Environment in Artistic Practice*, ed. Angus Carlyle, 10–13. Paris: Double Entendre.

Ingold, Tim. 2009. "Against Space: Place, Movement, Knowledge". In *Boundless Worlds. An Anthropological Approach to Movement*, ed. Peter Wynn Kirby, 29–43. New York & Oxford: Berghahn Books.

Järviluoma, Helmi 2019. "Kaikki elämän makeus ja riemu'. Aistielämäkerrallisen kävelyn taide ja tiede". In *Musiikki ja luonto. Soiva kulttuuri ympäristökriisin aikakaudella*, eds. Juha Torvinen & Susanna Välimäki, 221–245. Turku: Utukirjat.

Järviluoma, Helmi & Gregg Wagstaff, eds. 2002. *Soundscape Studies and Methods*. Vaasa: Finnish Society for Ethnomusicology & University of Turku.

Järviluoma, Helmi, Meri Kytö, Barry Truax, Heikki Uimonen & Noora Vikman, eds. 2009. *Acoustic Environments in Change and Five Village Soundscapes*. Tampere: TAMK University of Applied Sciences & University of Joensuu.

Karjalainen, Pauli Tapani. 1997. "Aika, paikka ja muistin maantiede". In *Tila, paikka ja maisema. Tutkimusretkiä uuteen maantieteeseen*, eds. Tuukka Haarni, Marko Karvinen, Hille Koskela & Sirpa Tani, 227–241. Tampere: Vastapaino.

Karjalainen, Pauli Tapani. 2009. "Topobiography – Remembrance of Places Past". *Nordia geographical publications* 38(5): 31–34.

Kassabian, Anahid. 2013. *Ubiquitous Listening. Affect, Attention, and Distributed Subjectivity*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Katz, Mark. 2004. *Capturing Sound. How Technology has Changed Music*. London: University of California Press.

Kontukoski, Maija & Heikki Uimonen. 2019. "Tila, tunne ja musiikki. Kauppakeskuksen ääniympäristön laadullinen tarkastelu". *Yhdyskuntasuunnittelu*. Vol 57 Nro 2. Accessed 26.9.2019 <https://doi.org/10.33357/ys.83675>.

Kurkela, Vesa, Kaarina Kilpiö & Heikki Uimonen. 2015. *Koko kansan kasetti. C-kasetin käyttö ja kuuntelu Suomessa*. Helsinki: SKS.

Mason, Jennifer & Katherine Davies. 2009. "Coming to our senses? A critical approach to sensory methodology". *Qualitative Research*. SAGE Publications (Los Angeles, London, New Delhi, Singapore and Washington DC) vol. 9(5): 587–603.

Middleton, Richard. 1990. *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.

Milner, Greg. 2009. *Perfecting Sound Forever. An Aural History of Recorded Music*. New York: Faber & Faber.

Novak, David & Matt Sakakeeny, eds. 2015. *Keywords in Sound*. Durham and London: Duke University Press.

Pink, Sarah. 2009. *Doing Sensory Ethnography*. London: Sage.

Quiñones, Marta García, Anahid Kassabian & Elena Boschi, eds. 2013. *Ubiquitous Musics: The Everyday Sounds that We Don't Always Notice*. Farnham, Surrey: Ashgate.

Riikonen, Taina. 2014. "Liikkeitä julkisessa kulkuvälineessä. Raitiovaunu hiljaisuuden, koskettamisen ja teknologiatartuntojen paikkana". *Media & Viestintä* 37 (2014): 1, 84–97.

Sensotra. 2018. Sensory Transformations and Transgenerational Environmental Relationships in Europe 1950–2020. Accessed 11.5.2020. <https://www.uef.fi/en/web/sensotra/home>.

Schafer, R. Murray. 1977. *The Tuning of the World*. Toronto: McClelland and Stewart Limited.

Sterne, Jonathan. 2013. "The Non-aggressive Music Deterrent". In *Ubiquitous Musics: The Everyday Sounds that We Don't Always Notice*, eds. Marta García Quiñones, Anahid Kassabian & Elena Boschi. Farnham, Surrey: Ashgate.

Taylor, Timothy D. 2001. *Strange Sounds. Music, Technology and Culture*. New York: Routledge.

Teosto. 2020. "Musiikilla merkittävä rooli asiakaskokemuksen rakentamisessa", *Teosto*. Accessed 12.05.2019. <https://www.teosto.fi/teosto/uutiset/musiikilla-merkittava-rooli-asiakaskokemuksen-rakentamisessa>.

Théberge, Paul. 2006 [1999]. "Technology" in *Key Terms in Popular Music and Culture*, eds. Bruce Horner & Thomas Swiss. Malden, MA: Blackwell.

Thibaud, Jean-Paul. 2003. "The Sonic Composition of the City" in *Auditory Culture Reader*, eds. Michael Bull & Les Back, 329–341. Oxford: Berg.

Thibaud, Jean-Paul. 2011. "A Sonic Paradigm of Urban Ambiances". *Journal of Sonic Studies*, volume 1, nr. 1. Accessed 26.09.2019. <https://www.researchcatalogue.net/view/220589/220590>.

Tiainen, Milla, Helmi Järviluoma & Inkeri Aula. 2019. “Transformations in Mediations of Lived Sonic Experience: a Sensobiographic Approach”. In *Music as Atmosphere: Collective Feelings and Affective Sounds*, eds. Friedlind Riedel & Juha Torvinen, 238–254. London: Routledge.

Titon, Jeff Todd. 2009. *Worlds of Music. An Introduction to the Music of the World's Peoples*. Belmont: Schirmer.

Tixier, Nicolas. 2002. “Street listening. A characterisation of the sound environment: the ‘qualified listening in motion’ method”. In *Soundscape studies and methods*, eds. Helmi Järviluoma & Gregg Wagstaff, 83–90. Vaasa: Finnish Society for Ethnomusicology & University of Turku.

Uimonen, Heikki. 2005. *Ääntä kohti. Ääniympäristön kuuntelu, muutos ja merkitys*, Acta Universitatis Tamperensis 1110. Ph.D. diss. Tampere: Tampere University Press. Accessed 26.09.2019 <https://trepo.tuni.fi/handle/10024/67535>.

Uimonen, Heikki. 2019a. “Evening of Sounds. Auditory Cultures in Call-in Programmes”. In *Sound, Media, Ecology*, eds. Milena Droumeva & Randolph Jordan. Palgrave MacMillan.

Uimonen, Heikki. 2019b. “Schizophonia”. In *The SAGE International Encyclopedia of Music and Culture*, eds. Janet Sturman. Thousand Oaks: Sage.

Uimonen, Heikki. 2020a. “Kertojien kaupungit: Aistielämäkerrallinen kävely ympäristön ja muistamisen tutkimusmenetelmänä.” In *Alue ja ympäristö* 49:1. Accessed 14.08.2020. <https://aluejaymparisto.journal.fi/issue/view/6583>.

Uimonen, Heikki. 2020b. “Music while you walk. Dialogic Construction of a Place Among the Music-Listening Urbanites” In *Občutki mest: antropologija, umetnost, čutne transformacije*, eds. Rajko Mursic, Blaz Bajic & Sandi Abram. Ljubljana University Press. Forthcoming.

Webster, Emma. 2011. *Promoting live music in the UK: a behind-the-scenes ethnography*. PhD Thesis, University of Glasgow. Accessed 26.09.2019 <http://theses.gla.ac.uk/2955/>.

YouTube. 2018 “When Kids Meet 80s Tech: Sony Walkman”. *YouTube*. Accessed 26.09.2019 <https://www.youtube.com/watch?v=Va-n2uMTfek>.

Fieldwork material

M. 2018. Sensobiographic walk, Sensotra Fieldwork, Turku, Finland, Spring 2018.

S. 2018. Sensobiographic walk, Sensotra Fieldwork, Turku, Finland Spring 2018.

E. 2018. Interview, Sensotra Fieldwork, Turku, Finland, Spring 2018.

F. 2018. Sensobiographic walk, Sensotra Fieldwork, Turku, Finland, Spring 2018.

A. 2019. Sensobiographic walk, Sensotra Fieldwork, Brighton, UK Spring 2019.

B. 2019. Sensobiographic walk, Sensotra Fieldwork, Brighton, UK, Spring 2019.

B2. 2019. Deep Interview, Sensotra Fieldwork, Brighton, UK, Spring 2019.

H1, H2, H3. 2017. Group interview in 28 November with four female participants born 1991–1996. Listening walks in Autumn 2017. Seinäjoki, Finland. Interviewer Dr. Maija Kontukoski.

Kari Laitinen

***Piipareita, klarinetinpuhaltajia ja
musikantteja – sotilassoittajat Suomessa
Ruotsin ajan lopulla***

- *FT Kari Laitinen (kari.laitinen@helsinki.fi) työskentelee tietopalvelupäällikkönä Music Finlandissa, jossa hän vastaa suomalaisten säveltäjien teosten nuottikokoelmasta ja siihen liittyvästä tietopalvelusta. Työnsä ohessa hän tekee tutkimusta suomalaisen puhallin- ja sotilasmusiikin historiasta.*

*Fifers, clarinet players and musicians – Military musicians
in Finland at the end of the Swedish period*

In his dissertation, Kari Laitinen focuses on military bands and their musicians in Finland during the last decades of Swedish rule (1770–1809). The research explicates for the first time why and how the regiments began to establish the military bands during the Gustavian era, who their musicians were, how their training was organized, and what their work consisted of. In addition, the research examines military musicians' activities in Finland's music life in general, as well as providing an overview of the instruments they used and the repertoire they performed.

Piipareita, klarinetinpuhaltajia ja musikantteja – sotilassoittajat Suomessa Ruotsin ajan lopulla

Kari Laitinen
.....

Sotaväellä on aina ollut jokin käytännön syy pitää riveissään sotilassoittajia, ja usein tämä syy on liittynyt suoraan tai epäsuorasti sodankäyntiin tai siihen varautumiseen. Sotilassoittajat ovat toimineet sotaväessä niin viestien viejinä ja hengen nostattajina kuin kuulijoiden viihdyttäjinäkin, ja nämä tehtävät ovat pitkälti määritelleet sen, mitä sotilasmusiikilla on eri aikoina ymmärretty ja millä tavalla se on näyttäytynyt eri ihmisille.

1600- ja 1700-lukujen sotamiehille sotilasmusiikkia olivat taistelutantereella käskyjä välittäneiden trumpettien merkkisoitot ja joukko- ja eteenpäin kannustaneiden rumpujen rytmit. 1800- ja 1900-lukujen varuskuntakaupungin asukkaille se saattoi soida vartioparaateissa kirkkuvina fanfaareina ja kesäisten puistosoittojen sävelinä. Meille 2000-luvun ihmisille se taas tuo mieleen sotilassoittokuntien näyttävät Tattoo-marssishow't ja presidentinlinnan itsenäisyyspäivien vastaanoton musiikin.

Sotilassoittokunnat mielletään usein kiinteäksi osaksi sotaväkeä. Joksikin sellaiseksi, joka automaattisesti kuuluu armeijan organisaatioon. Siellä missä sotajoukot kokoontuvat, siellä soi myös sotilasmusiikki. Sotilassoittokuntien läsnäolo kaikessa armeijan toiminnassa ei ole kuitenkaan aina ollut näin itsestään selvää. Suomen historian aikana sotilassoittokuntia on perustettu ja lakkautettu, ja niiden lukumäärää ja kokoa on kasvatettu ja vähennetty useita kertoja. Viimeisimpänä näistä muutoksista oli muutama vuosi sitten toteutettu puolustusvoimauudistus, jossa Suomen 12 sotilassoittokunnasta lakkautettiin seitsemän ja jäljelle jääneiden soittokuntien kokoa kasvatettiin.

Suomessa on ollut yhtämittaista sotilassoittokuntatoimintaa Ruotsin ajalta lähtien. Itsenäisyyden aikana siitä ovat pitäneet huolen puolustusvoimien soittokunnat, autonomian aikana suomalaisten ja venäläisten joukkojen soittokunnat ja Ruotsin aikana suomalaisten ruotujakoisten ja värvättyjen rykmenttien soitinyhtyeet.

Nurmijärveläinen nuorukainen Erik Westerberg otti sotamiehen pestin Uudenmaan jalkaväkirykmenttiin vuonna 1767. Hän oli tuolloin kaksikymmenvuotias. Neljä vuotta myöhemmin hänet mainittiin klarinetinpuhaltajana, yhtenä rykmenttinsä ensimmäisistä. Westerberg teki pitkän, lähes kolmen vuosikymmenen mittaisen työuran sotilassoittajana. Hän viljeli ruotutorppaansa Nurmijärvellä ja osallistui komppanianklarinetistina rumpaleiden rinnalla rykmentin harjoituksiin ja kokoontumisiin. Samalla hän opetti klarinetinsoiton alkeet pojilleen, joista kaikista tuli myöhemmin sotilassoittajia Uudenmaan rykmenttiin. Kun hän vuonna 1800 erosi tehtävästään täysin palvelleena, valittiin hänen tilalleen klarinetinsoittajaksi hänen poikansa Johan.

Westerbergin vanhin poika Christian, joka oli lyhentänyt nimensä Westeriksi, jatkoi soittajan tehtävissä vielä isäänsä pidemmälle. Christianin aikana Uudenmaan rykmentin musiikki kehittyi yksittäisten piiparien ja klarinetinsoittajien puhalluksista moniääniseen soittokuntakokoonpanoon. Soittokunnassa hän oppi soittamaan klarinetin lisäksi muita puhaltimia sekä jousisoittimia, joita sotilassoittajat käyttivät tanssimusiikissa. Christian osallistui muun soittokunnan mukana opintomatkalle Tukholmaan, ja myöhemmin hänet ylennettiin aliupseeriksi ja valittiin koko soittokunnan musiikinjohtajaksi. Tässä tehtävässä hän kiersi soittokuntansa kanssa rykmentin upseeriston ja muiden säätyläisten juhlissa eri puolilla Uuttamaata ja pääsi vuonna 1802 viihdyttämään kuningas Kustaa IV Adolfia tämän pitkälle Suomen-kiertueelle. Suomen sodan puhjettua 1808 Christian marssi muun armeijan mukana kohti pohjoista ja siirtyi myöhemmin Ruotsin puolelle, jonne hän jäi sodan jälkeen jatkamaan sotilassoittajan ammattiaan Västmanlandin rykmentissä.

Erikin ja Christianin työurissa näkyy se nopea muutos, joka tapahtui sotilasmusiikissa yhden sukupolven aikana. Isä-Erik oli aloittanut sotilassoittajan tehtävät aikana, jolloin Ruotsin sotaväessä vasta palkattiin ensimmäisiä klarinetinsoittajia eikä mistään yhteissoittotoiminnasta ollut vielä merkkejä. Poika-Christianin aikana rykmenttiin hankittiin klarinettien lisäksi fagotteja ja käyrätorvia ja soittajien ohjelmisto laajeni yksinäänisistä marssimelodioista moniääniseen ajanviete- ja tanssimusiikkiin. Ruotsin valtakunnassa oli parissa vuosikymmenessä siirrytty piiparimusiikista soittokuntamusiikkiin, ja sama kehitys on nähtävissä muuallakin Euroopassa.

Euroopassa sotilassoittokuntien synty ajoittuu musiikinhistoriassa murrosvaiheeseen, jossa aateliston tukeman musiikinharjoituksen tilalle alkoi nousta porvariston ylläpitämä musiikkielämä. Hovien ja kirkon

suojissa kehittynyt soitinmusiikki levisi 1700-luvun aikana laajempien ihmisryhmien ja nousevan musiikkia harrastavan keskiluokan ulottuville. Musiikista tuli aiempaa tasa-arvoisemmin kaikkien musiikkia. Musiikki-markkinat alkoivat tarjota kasvavalle kuluttajakunnalle sen tarvitsemia nuotteja ja soittimia, mikä mahdollisti musiikin harjoituksen leviämisen Euroopan syrjäisimmillekin alueille ja jopa niiden ulkopuolelle. Samaan aikaan perinteisen privilegioihin perustuvan kaupunginmusiikkijärjestelmän murentuminen teki tilaa uusille musiikin ammattiryhmille, muun muassa sotilasmuusikoille.

Sotajoukoissa sotilassoittokuntien perustamista vauhditti 1600-luvun lopulla alkanut siirtyminen väliaikaisista palkka-armeijoista pysyväm-pään sotaväenpitoon. Vakinaisesta sotalaitoksesta tuli kiinteä osa yhteiskuntaa ja sotilasammattista monelle miehelle elinkeino myös rauhan aikana. Sotaväestä tuli pian muusikkojen suurin työllistäjä ja viimeisen kahden ja puolen vuosisadan aikana se on tarjonnut koulutuksen ja työpaikan tuhansille ja taas tuhansille soitinmuusikoille ympäri maailmaa. Sotilassoittokuntien mukana eurooppalaisen taidemusiikin soittimet ja ohjelmisto levisivät myös suurten musiikkikeskusten ulkopuolelle ja niiden koulutetut ammattimuusikot toivat osaamisensa oman alueensa musiikkielämän käyttöön. Tällä on ollut merkittävä vaikutus koko Euroopan musiikkielämän kehitykseen.

Euroopassa 1700-luvun lopulla alkanut sotilassoittokuntien perustamisalta levisi myös Ruotsin kuningaskuntaan, johon Suomikin tuolloin kuului. Ruotsissa sotilassoittokunnat eivät kuitenkaan syntyneet valtion toimesta ylhäältä ohjattuna, vaan rykmenttien upseeriston oman aktiivisuuden tuloksena. Merkinannosta ja marssin tahdittamisesta vastaavien rumpaleiden lisäksi kruunulla ei ollut kiinnostusta eikä määrärahoja muiden musikanttien palkkaamiseen. Tämän vuoksi upseeristo joutuivat ottamaan päävastuun rykmenttiensä oman soittotoiminnan rahoittamisesta.

Aluksi rykmentteihin pestattiin yksittäisiä klarinetinpuhaltajia, mutta vuosisadan loppua kohti soittajien määrää onnistuttiin kasvattamaan ja heille tilaamaan lisää soittimia ja nuotteja sekä palkkaamaan ammattimuusikon opettamaan ja johtamaan musiikkia.

Viimeistään 1800-luvun alussa kaikissa suomalaisissa rykmenteissä oli sotilassoittajia ja useimmissa pienehkö soittokunta. Tilanne oli samanlainen myös valtakunnan länsiosissa, jossa syrjäisimmätkin rykmentit olivat kustavilaisena aikana alkaneet perustaa sotilassoittokuntia. Soitinryhmän koko oli yleensä kahdeksan muusikkoa; yksi soittaja rykmentin kaikista kahdeksasta komppaniasta. Myöhemmin soittajien määrää voitiin

lisätä käytettävissä olleiden ruotujen määrän kasvun ja vapaaehtoisten musiikkimaksujen avulla.

Suomen Ruotsin aikaisen ruotuarmeijan sotilassoittajat olivat varsin sekalainen joukko. Käytössä ei ollut vielä ammattitaitoista muusikkokuntaa, jonka varaan rykmenttien soittotoiminta olisi voitu rakentaa, joten soittajat jouduttiin joko palkkaamaan ulkomailta, tai kuten ensimmäiseen tehtiin, kouluttamaan tehtävään paikallinen mies itse. Suomalaisen ruotujakoisten jalkaväkirykmenttien sotilassoittajat – piiparit, klarinetinpuhaltajat ja musikantit – olivatkin pääosin paikallista oman maakunnan väkeä.

Olivatko ruotujakoisten jalkaväkirykmenttien soittajat ensisijaisesti sotilaita vai muusikkoja? Tutkimusaineiston perusteella on nähtävissä, että sotilassoittajan rooleja sotilaan ja muusikon välissä oli monia ja tapoja toimia ammatissa oli useita. Soittajien joukossa oli yhtä lailla ylempiin sotilasvirkoihin tähtääviä nuorukaisia, ruotusotilaiden tapaan torppiaan viljeleviä piipareita ja klarinetinpuhaltajia sekä musiikilla itsensä ja perheensä elättäviä soittokuntien musikanttejakin.

Sotilassoittajien koulutukseen paneuduttiin eri rykmenteissä hyvin eri tavoin. Piiparien ja klarinetinpuhaltajien yksinkertaisiin työtehtäviin panostettiin melko vähän, mutta soittokuntamusiikin yleistyessä rykmentit alkoivat palkata ammattitaitoisia soitonjohtajia huolehtimaan muusikkojen koulutuksesta. Soittajien yhteiset harjoitusjaksot pitenivät, ja toisinaan heidät lähetettiin muihin rykmentteihin tai jopa Tukholmaan asti syventämään oppejaan. Sotilassoittokunnissa käytettyjen puhallinsoitinten lisäksi soittajat saivat opetusta myös jousisoittimissa, mikä lisäsi heidän kysyntäänsä siviiliyhteisön tilaisuuksissa.

Koulutuksen myötä soittajien nuotinlukutaito kehittyi ja moniääninen yhtyesoitto lisääntyi. Soittokuntien ohjelmistossa oli marssien ja kenttäkappaleiden lisäksi paljon oman aikansa tanssi- ja ajanvietemusiikkia, joiden nuotteja upseeristo ja soitonjohtajat hankkivat Tukholmasta ja Keski-Euroopasta. Ohjelmistoa vaihdettiin myös musiikkia harrastavien säätyläisten kanssa, mitä kautta aikakauden suosikkisävelmät kulkeutuivat nopeasti harrastajien nuottikirjoista sotilassoittokuntien ohjelmistoon ja päinvastoin. Säilyneen nuottimateriaalin ja nuottiluetteloiden tietojen perusteella näyttää siltä, että sotilassoittokunnat soittivat Suomessa samankaltaista ohjelmistoa kuin muullakin Ruotsissa tai Euroopassa.

Myös sotilassoittokuntien tarvitsemien soitinten hankinnassa käytettiin upseeriston kontakteja ja vaikutusvaltaa. Euroopassa valmistettujen puhallinsoittimien tilaaminen oli kallista ja niiden maahan tuonti oli luvanvaraista. Aluksi rykmentteihin hankittiin pääasiassa vain klarinet-

teja, mutta myöhemmin kokoonpanoja täydennettiin myös muilla harmoniamusiikkiyhtyeen soittimilla. Sotilasmusiikin mukana Suomeen tuli ensi kertaa uusia eurooppalaisessa orkesterimusiikissa käytettyjä puhallinsoittimia: oboeita, fagotteja, käyrätorvia ja klarinetteja. Näistä varsinkin klarinetti levisi laajalti ja yleistyi myöhemmin myös suosittuna pelimannisoittimena.

Sotilassoittajat olivat 1700-luvun lopulla suurin koskaan siihen mennessä ja pitkään sen jälkeenkin Suomessa toiminut ammattimuusikoiden ryhmä. Vuosina 1770–1809 tutkimissani suomalaisissa ruoturykmenteissä työskenteli hieman alle kolmesataa sotilasmuusikkoa ja värvätty rykmentti mukaan laskettuina Suomessa toimi Ruotsin ajan loppuun mennessä yhteensä 500–600 sotilassoittajaa. Heidän vaikutuksensa oman alueensa musiikinharjoitukseen ei ole voinut olla aivan merkityksetön. Sotilassoittajat oppivat ja omaksuivat eurooppalaisen sotilasmusiikin tradition ja sen mukanaan tuomat uudet soittimet ja ohjelmiston, ja he siirsivät osaamistaan edelleen muille Suomen musiikkikentässä. Muun muassa Bernhard Henrik Crusellin monipuolinen muusikon ura, Aurora-seuran ja Turun Soitannollisen Seuran ensimmäiset orkesterikonsertit tai klarinetin yleistyminen pelimannisoittimena olivat ainakin osittain eri puolilla Suomea toimineiden sotilassoittajien työn ansiota.

Inkeri Jaakkola

***Text-Music Relationships in
Paavo Heininen's Opera
Silkkirumpu, op. 45***

- *Inkeri Jaakkola on valmistunut musiikin tohtoriksi Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa, jossa hän on valmistellut tieteellisen väitöskirjansa otsikolla Beneath the Laurel Tree: Text-Music Relationships in Paavo Heininen's Opera Silkkirumpu, op. 45. Artikkelin pohjautuu Jaakkolan Lectio praecursoria -luentoon, joka pidettiin väitöskirjan tarkastustilaisuudessa Taideyliopistossa 26.9. 2020.*

*Tekstin ja musiikin vuorovaikutus Paavo Heinisen oopperassa
Silkkirumpu, op. 45*

Artikkelissa esitellään Paavo Heinisen *Silkkirumpu*-oopperaa kerronnan strategioiden näkökulmasta toisaalta valottaen tekstin ja musiikin yhteisvaikutukseen perustuvia kerronnan keinoja, toisaalta paljastaen tekstin ja musiikin välisen ristiriidan tuottamia tulkintatasoja.

Roolihenkilöiden musiikillinen karakterisointi perustuu vokaaliosuuksien rakentumiseen ja muuntumiseen draaman edetessä. Tarkastelussa hyödynnetään kirjoittajan ideoimaa vocal style -analyysimallia, jossa solistien kokonaisvaltainen vokaali-ilmaisu kuvataan eri osatekijöiden yhdistymänä. Oopperan ”La Follia I e Cadenza” tulkitaan kerronnallisena kaarroksena, jossa rinnakkaiset vokaali-ilmaisuuden muuntumisen ja kielen fragmentoitumisen prosessit ilmentävät päähenkilön mielen hajoamisen vaiheita. Musiikkidraaman kokonaiskaarrossa päähenkilöt omaksuvat toisiltaan piirteitä vokaali-ilmaisuunsa, kunnes he lopulta toimivat yhteen sulautuneina, ilmentäen näin oopperan symbolista tulkinnan tasoa.

Silkkirummun ironinen tulkinta perustuu kerronnan elementtien yhteensovittamattomuuteen tilanteissa, joissa musiikin piirteet saavat kuulijan kyseenalaistamaan tekstin merkitykset. ”Promesson” johdantotahdeissa trumpettien duetto selvästi viittaa perinteiseen fanfaariin, mutta topokselle tyypillisen ylväyden ja juhlavuuden sijaan kuullaan oikukasta, kömpelöä musiikkia.

Orkesteri toimii kertojana oopperan loppukohtauksessa, jonka kaoottisen musiikin pehmeä, lyrinen materiaali katkaisee useasti ja yllättäen. Lyrinen musiikki on peräisin oopperan alusta, joten se on kuin elokuvallinen flashback, joka palauttaa yleisön mieleen tarinan alkutilanteen. Musiikin abstraktilla kielellä orkesteri muistuttaa hukatusta mahdollisuudesta ja tuo ilmi vaihtoehtoisen loppuratkaisun, josta oopperassa ei verbaalisesti kerrota lainkaan.

Text-Music Relationships in Paavo Heininen's Opera Silkkirumpu, op. 45

Inkeri Jaakkola
.....

Looking back on my doctoral project, I can remember the very moment when I had the idea of studying Paavo Heininen's opera *Silkkirumpu*. I was listening to the recording of the opera with the libretto in my hand, and when the music began number XIV, "Cabaletta", I was hooked. I replayed again and again the number in which the Courtier warns the Princess about the deceived Gardener with chilling words.

Kuuntele, Prinsessa:
Rumpu oli mykkä, epätoivoissaan
vanha puutarhuri heittäytyi lampeen
laakeripuun luona ja hukkuu.

Listen, Princess:
the drum was dumb, and in his utter despair
the old Gardener cast himself into the lake
beneath the laurel tree and drowned.

Kuule Prinsessa:
tuonkaltaisen miehen sielu
voi saalistaa ja vahingoittaa sinua.

Listen, Princess:
the spirit of that kind of man
can prey on you and harm you.

Heininen and Manner 1984, the English translation by Inkeri Jaakkola

"Cabaletta" expresses the essence of *Silkkirumpu*'s story: the Gardener, given a false promise of love as the prize for making music with a damask drum, loses his mind and commits suicide. However, with the help of supernatural forces he transforms himself into a Demon and tortures the treacherous Princess until she too goes mad. Finally, they both suffer their punishment in the transcendental world.¹ The story is simple, even predictable, but how it is narrated, both verbally and musically, is what attracted me. As for "Cabaletta", I was absolutely fascinated by the intense atmosphere and the capricious music in the scene and by the sound of the over-articulated phonemes and the freely flowing rhythm of the poem. I admired the way music and text had been combined to form

¹ The libretto of *Silkkirumpu* (Heininen and Manner 1984) is based on Zeami Motokiyo's *noh* play *Aya no tsuzumi*.

an extremely gripping artistic expression, and I wanted to study how the interaction between text and music in this opera works.

Today I want to introduce two narrative processes in *Silkkirumpu*. One is a local process, depicting the Gardener’s gradual mental breakdown. The other is a large-scale process, which symbolizes the opera’s overall trajectory and the irrevocably intertwined destinies of the characters. These processes are realized both by language and by music. The dramatic theme of losing the ability to think rationally is verbally reflected in the text’s fragmentation, meaning broken prosody, repeated syllables, phonetic language and paralinguistic expressions (Jaakkola 2020, 155, 176–178).² The characters’ mental states change in the course of the drama, and these changes are expressed musically by the soloists’ transformed *vocal styles*. Here my term vocal style refers to the soloist’s part as a combination of pitch content, intervallic and rhythmic content, linear aspect as well as expressive and vocal qualities (Jaakkola 2020, 59–64). Parallel, directed changes in the text conditions and in several components of the vocal style create musical and verbal processes that align with the above-mentioned dramatic processes. Let’s begin with the Gardener’s mad scene “La Follia I e Cadenza” and see how his mental breakdown is narrated.

At the beginning of “La Follia I” the Gardener realizes that he has been cheated. His cry of pain shows extreme frustration and disappointment (Example 1). The Gardener’s rational, yet desperate state of mind is expressed by the condition of the text and the vocal style of his part.

885 *fff* Vo - o - oi! *fff* Mi - ksi mi - ksi

893 *f* *ff* mi-nun pi-täi - si sie - tää tä-llai-sta e - lä - mää kuin tä-mä tä-mä

Example 1. “La Follia I”, bb. 885–898. The Gardener’s anger and frustration is manifested by the components of his vocal style. © Fennica Gehrman Oy, Helsinki. The musical examples are used with the kind permission of the publisher.

² Peter Stacey (1987; 1989) has discussed the text types and text conditions in twentieth-century music and in Boulez’s compositions, in particular.

He performs the poetic lines of the libretto in their original form. The rhythmic structure in his syllabic singing follows the natural Finnish prosody. As for the pitch structure, the large intervallic leaps dominate his expressive, continuous melodic lines, which are performed *forte fortissimo*. The micro-tonal embellishment around the beginning pitch D₄ might be a paralinguistic expression of the voice trembling, revealing an extremely emotional state of mind.

In the opening section of “Cadenza” the lines of the libretto appear fragmented and multi-layered (Example 2). Their content has been amplified into three distinctive texts, in which the syllables seldom follow each other in correct linguistic order. The multi-layered text is realized by the three-part pseudo-polyphony in the soloist's vocal style. Voice 1 proceeds *mezzo piano* on relatively long note values and unfolds a melody with only small intervallic leaps. The sudden *sforzando* cries of Voice 2 form a disjointed *cantus firmus*, which realizes the original poetic text. Voice 3 is an embellishing voice consisting only of stepwise or microtonal motion on sixteenth notes. Performed *pianissimo*, it creates an impression of the Gardener's manic spluttering. The fragmented, multi-layered text composed to the pseudo-polyphony in the soloist's vocal style, seems to reflect the Gardener's split mind.

The “Cadenza's” last bars show the end result of the parallel verbal, musical and dramatic processes in the number (Example 3). The mad Gardener, as shown by his fragmented text, is bogged down stuttering

Molto mosso (cadenza)

907 Voi sie tää täLL - L ai kuin

MI pi mi KSI mi e - tä pä MI ksi nun sta-NUN lä

sf pp sf pp sf pp sf pp

mi e lä PI TÄI SI kuin lai tää pi mi ksi pi tai si e lää

sf sf sf pp mp

f SIE *f* TÄÄ

Example 2. “La Follia I”, bb. 907–908. The multi-layered text, combined with the pseudo-polyphonic musical structure, reflects the Gardener's split mind. The notation follows the composer's manuscript.

929

LA la la ME me me VE ne ne HU ne ne
sf *mp* *sf* *mp* *sf* *p*

KU ne ne TA ne ne ne I TSE NI ne ne la la la la la me la la ve la la
sf *p* *sf* *p* *p* *mp*

te ne ne hu te te liikkumatta, lungo yhtäkkiä juoksee nopeasti pois

Example 3. “La Follia I”, bb. 929–930. Recited, phonetic text connected with the pseudo-polyphonic vocal parts (b. 929) and fragmentary musical ideas (b. 930) reflect the gardener’s irrational, psychotic state of mind.

the syllables of the words *lammen veteen* (meaning, “into the lake”). Suddenly, manic screams appearing scattered through various registers make an understandable sentence *HU-KU-TAN I-TSE-NI* (meaning, “I will drown myself”). The directed transformation of the Gardener’s vocal style has proceeded to its close. In his pseudo-polyphonic texture exact pitches, intervals and precise rhythms have been replaced by inexact *Sprechstimme*. The text condition and the vocal style reflect the Gardener’s irrationality and his descent into madness, which drives him to commit suicide.

In observing the relations between language and music in this number, I have paid attention to the relative dominance of each medium of expression. As the fragmentation process goes on, language begins to lose its essential capacity for precise meaning and as a medium of expression thereby approaches music, where sonic features are fundamental. Simultaneously, the music is gradually losing its conventional attributes – its exact intervallic and rhythmic structure – and approaches spoken language (Stacey 1989, 22–23; Jaakkola 2020, 93–95). The dual sign systems thus adopt features from each other and so gain potential for new artistic meanings.³ By the end it is impossible to define which of

³ Irina Rajewsky (2002, 53) has written a comprehensive theory of intermediality. According to Rajewsky the cross-references between two sign systems may be extended to the structures and sign systems of the media (*Systemreferenz*).

147
mp A - aoi-a - ü - üi - a E - ei-a o - a - uo-o-oi

Example 4. “Duetto”, bb. 147–153. The musical characterization of the Princess through her vocal style in the duet’s vocalise section, suggesting pastoral topic.

these media of expression is primary: language and music have been assimilated into one combined, artistic communication system.

Let us move on to the large-scale narrative process, which reflects the opera’s overall trajectory and symbolizes the characters’ intertwined destinies. Our attention is now focused on the conditions of the text and the various vocal styles in the Princess’s part. She is introduced in number II, where she is walking in the palace garden and singing a duet with her Lady-in-Waiting. Picture 4 shows a passage from the duet’s *vocalise* section.

In comparison with the Princess’s vocal style in general, the melodic lines sound continuous and flow with ease, thus creating an impression of simplicity. A regular meter is maintained long enough to hold the listener’s attention in an otherwise complex, unpredictable rhythmic structure. The rocking rhythm suggests the *pastoral* topic, which has been associated with idealized nature and innocence of peasants since the seventeenth century (Monelle 2000, 25). As for the Princess’s characterization, the pastoral music in her *vocalise* portrays a young, flighty maiden walking in the palace garden and chatting empty words with her friend. The sudden simplicity in the Princess’s vocal style might refer to the careless and childish aspects of her character, which lead to tragic consequences.

After her duet, the Princess is seen on the stage only in the latter part of the opera. In her mad scene, “La Follia II”, the Courtier’s words of warning come true. The Princess begins to lose her sense of reality and constantly experiences auditory illusions, imagining a drumming sound. Her alternating mental states are reflected in her part by the alternation of two contrasting musical materials, one virtuosic and solistic, the other chordal and repetitive (Example 5).

The Princess begins with the virtuoso material, in which the direction of the intervals changes constantly, and she has to perform large

1213 *f* Ran - nan - aa - KU - aa - lto - jen - LKA - e - n hä - ly - stä kuu RU uu

1215 *f* L - e - MPU - e - n ru - mmun ää - nen *f* Oi

div. 1: pizz., div. 2: c.l.b. tutti arco

div. 1: pizz., div. 2: c.l.b. *mp* tutti arco

Example 5. “La Follia II”, reduced score of bb. 1213–1217, showing alternating musical materials, one of them virtuosic and the other, chordal.

leaps as well as complex figures in a capricious rhythmic structure. The continuity of the melody is disrupted by sudden, rapid intervallic leaps. The intelligibility of the text is weakened, because the Finnish prosody is completely broken. The combined components in the virtuoso material might be heard as the vocal expression of the Princess’s madness. The chordal material consists of repeated chord progressions on five successive eighth notes. The soloist joins in the blocks of chords, which are bogged down repeating their uppermost pitch $E\flat_4$. As all chordal passages are orchestrated for strings using *col legno battuto*, they readily create an association with the illusory drumming.

The musical form of “La Follia II” is based on the frequent alteration of the juxtaposed virtuoso and chordal textures. Sudden interruptions in the musical flow blur the temporality in “La Follia II” and create a *musical montage*.⁴ In this number the musical montage shows how the mad Princess momentarily immerses herself in the illusory drumming and soon is again babbling to the courtiers about her hallucinations. In her altered state of consciousness, she has lost her sense of time, as if in a trance.

⁴ In Reyland’s and Klein’s *Music and Narrative since 1900*, Almén and Hatten (2013, 59–85) discuss various temporal strategies, one of them being musical montage.

1694 Princess

f ki - ro - ttu ki - ro - ttu ki - ro - ttu ki - ro - ttu ki - ro - ttu
 35 5 14 31 11 19 23 11 11 18 5 7 15 1 5

f ki - ro - ttu ki - ro - ttu ki - ro - ttu ki - ro - ttu ki - ro - ttu
 Gardener

Example 6. “Duetto con coro”, bb. 1694–1698, showing the characters’ assimilated vocal styles. The intensification in several musical parameters underlines the dramatic content of the musical passage. In the Princess’s part the melodic segments as well as their basic melodic contours are indicated in the brackets. The numbers between the staves refer to the pitch intervals between the vocal parts.

Both mad scenes in the opera express lunacy by using diverse, expanded vocal techniques. The repetitive elements in the soloists’ parts seem to reflect how their thoughts are mired in obsession and mania.⁵ The weakened understandability of the text aligns with each character’s irrational mental state. However, whereas the Gardener’s “La Follia I” depicts his gradual breakdown, thus forming a local narrative process, “La Follia II” creates a single portrait of the insane Princess. Now it is time to move on to *Silkkirumpu*’s final scene and observe the characters’ vocal styles at the ultimate point of the opera’s large-scale narrative process.

The final scene illustrates the spirits of the Princess and the Gardener who are suffering their punishment in the transcendental world. In their final duet, the characters perform exactly the same text, furiously repeating curses only (Example 6). In their assimilated vocal styles the Gardener and the Princess almost represent a single, compound vocal persona: the rhythmic content as well as the expressive and vocal qualities in their parts are similar. In their two-part texture the singers mainly employ contrary motion with an evident tendency towards inversionsal

⁵ *Silkkirumpu*’s two mad scenes, “La Follia I e cadenza” as well as “La Follia II e cadenza”, are intertextually linked with mad scenes in general. For the (vocal) expression of madness in the twentieth-century repertoire, see, for example, Howe (2016) and Williams (2000).

symmetry. Their parts gradually approach each other, and the gradual compressing of the musical shapes gives an impression of acceleration and growing tension. The construction underlines the dramatic meaning of the passage. The Princess and the Gardener, those whom destiny has joined, share the same punishment. In their eternal suffering, they cannot free themselves of hatred and fury, but endlessly curse each other in the transcendental world.

We have now followed the plot of *Silkkirumpu*, beginning with its initial circumstances and ending with the final scene. We have seen and heard how the story is narrated both verbally and musically in the soloists' parts. To interpret the story, we need to consider a crucial question: given the Gardener's task of making music with the damask drum, was his failure foreseeable beforehand?

If the answer is yes, then the audience is watching his endless attempts at drumming from a distance, aware of the actual meaning and the final outcome of the events, whereas the Gardener makes his decisions ignorant of their consequences. The listener's distanced attitude leads to an ironic reading of the opera, supported by the music, which suggests a covert meaning behind the characters' words (Jaakkola 2020, 97–99, 104–105). Example 7 shows, how the orchestral brass instruments prepare the Courtier's delivery of the false promise with their ironic fanfare.

score in C
329 Tr 1 *imperioso*
f assai
Tr 2 *imperioso*
f assai

331 **Promesso**
f
Courtier
ff
Ku - uu le,

Example 7. “Interlude I” and “Promesso”, bb. 329–332. The trumpet fanfare leading to the Courtier’s solo.

Tranquillo
1555 *pp* Fl, Ob, Cor.ingl.

mp espr.
Vlc
p con sord., div.

Example 8. “Memory of the Future the never came”, bb. 1555–1559. The lyrical orchestral material.

The trumpets’ rapid, repeated rhythmic figures, performed in the *clarino* register, clearly refer to the conventional, noble fanfare, but at the same time the original meaning of the topic is denied by the unpredictable expression, harsh dissonant harmony as well as the player’s obvious, but failed attempts to maintain *unisono*. These mocking elements in the music hint at a covert, ironic meaning and thus question the reliability of the Princess’s promise.⁶

An ironic reading of the opera is perhaps the most plausible. However, a parallel, tragic layer of interpretation is openly expressed in the final scene’s sextet, entitled “Memory of the Future that never came” (Heininen and Manner 1984). The number creates a sad reminiscence of the past with its furious musical illustrations of the characters’ suffering in the transcendental world. The essential narrative element in the sextet is the lyrical orchestral material, which creates associative links between the opera’s beginning and its end. The music originates in “Interlude I”, which is situated before the story events begin (Example 8). It is recalled by textural associations at the beginning of the “Memory of the Future that never came”, and it appears again as sudden brief flashbacks at the end of the number. From the perspective of musical narrative, unexpected appearances of the lyrical music break the continuity of the musical flow. Discontinuity is employed here as a narrative strategy (Jaakkola 2020, 263–264).⁷ The musical flashbacks remind the audience

⁶ For musical irony, see, for example, Sheinberg (2000). Johanna Frymoyer (2016) has discussed the ironic reading of conventional topics in the non-tonal context.

⁷ Andrew Davis (2010) examines discontinuity as a narrative strategy in Puccini’s late style.

of the initial circumstances and hint at the lost possibility of love and of an alternative outcome to the drama.

In closing, I want to emphasize the diverse layers of interpretation in *Silkkirumpu*. The story itself offers several alternative readings. As *Silkkirumpu* is a morality play, its universal, abstract themes and symbolism can be interpreted both in a Japanese context and in a Western context, utilizing the large intertextual network. *Silkkirumpu*'s archetypal characters represent human beings in general who arouse our pity and our empathy. In the opera's central scene, the rites of drumming portray a man who is desperately fighting for his dream, trying to make his life worth living – a character with whom we all can identify. Eeva-Liisa Manner's Finnish translation expresses this passionate desire with the touching poetic lines in "Arietta".

Kuun puutarhassa
kasvaa laakeri, lumottu puu,
siitä ihmiset puhuvat.
Mutta minulle on olemassa
yksi ainoa puu, tämä laakeri,
joka kasvaa lammen rannalla.

Kunpa saisin rummusta mahtavan äänen,
musiikkia, joka rauhoittaisi
hullun sydämeni.

In the garden of the moon
grows the laurel, enchanted tree,
the one people talk about.
For me there is but one tree,
the laurel by the lake.

If only I could make a tremendous
sound of a drum,
music that would calm
my frantic heart.

Eeva-Liisa Manner, translated into English by Inkeri Jaakkola

References

Music score

Heininen, Paavo. 1981–1983b. *Silkkirumpu (The Damask Drum)* op. 45. Full score, photocopy of the autograph manuscript, dated as completed by the composer on 12 December 1983, with the composer's foreword translated into English by Jeremy Parsons. Helsinki: Fennica Gehrman, 1983.

Recording

Heininen, Paavo. 1989. *Silkkirumpu (The Damask Drum)*. Finnish National Opera, conducted by Ulf Söderblom, with Heikki Keinonen (baritone), Taru Valjakka (soprano) and Kalevi Koskinen (tenor). The Booklet Presentation by Jouni Kaipainen, translated into English by Jeremy Parsons. Finlandia records FACD106, Fazer Music.

DVD

Heininen, Paavo. *Silkkirumpu op. 45 (The Damask Drum)*. 1990. Recording for YLE (“the Finnish Radio and TV Corporation”). Libretto by Paavo Heininen and Eeva-Liisa Manner. The Finnish National Opera, conductor Ulf Söderblom, stage director Lisbeth Landefort, cameraman Kari Hoffrén, TV-director Anna-Kaarina Bentley. Helsinki: YLE.

Bibliography

Almén, Byron and Robert Hatten. 2013. “Narrative Engagement with Twentieth-Century Music”. In *Music and Narrative since 1900*, edited by Michael L. Klein and Nicholas Reyland, 59–85. Bloomington: Indiana University Press.

Colebrook, Claire. 2004. *Irony: The New Critical Idiom*. New York: Routledge.

Davis, Andrew. 2010. *Il Trittico, Turandot and Puccini's Late Style*. Bloomington: Indiana University Press.

Frymoyer, Johanna. 2017. “The Musical Topic in the Twentieth Century: A Case Study of Schönberg’s Ironic Waltzes.” *Music Theory Spectrum* 39(1): 83–108.

Halliwell, Michael. 1999. “Narrative Elements in Opera”. In *Word and Music Studies. Defining the Field*, edited by Walter Bernhart, Steven Paul Scher and Werner Wolf, 135–154. Amsterdam: Rodopi.

Heininen, Paavo and Eeva-Liisa Manner. 1984. *Silkkirumpu: Konsertto laulajille, soit-tajille, liikkeille, kuville, sanoille op. 45 (1981–1982, 1983)*. (*The Damask Drum: Concerto for singers, players, words, images, movements op. 45*). The Libretto; the English version by James Kirkup. Helsinki: Suomalaisen musiikin julkistamisseura.

Howe, Blake. 2016. “Music and the Agents of Obsession”. *Music Theory Spectrum* 38(2): 218–240.

Jaakkola, Inkeri. 2020. *Beneath the Laurel Tree: Text-Music Relationships in Paavo Heininen's Opera Silkkirumpu, op. 45*. Helsinki: Sibelius Academy. University of the Arts Helsinki. Studia Musica 81.

Klein, Michael. 2009. “Ironic Narrative, ironic reading”. *Journal of Music Theory* 53(1): 95–136.

Klein, Michael L. and Nicholas Reyland. 2013. *Music and Narrative since 1900*. Bloomington: Indiana University Press.

Mirka, Danuta. 2014. “Introduction”. In *The Oxford Handbook of Topic Theory*, edited by Danuta Mirka, 1–57. New York: Oxford University Press.

Monelle, Raymond. 2000. *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.

Rajewsky, Irina. 2002. *Intermedialität*. Tübingen/Basel: A. Francke Verlag.

Sheinberg, Esti. 2000. *Irony, Satire, Parody and Grotesque in the Music of Shostakovich: A Theory of Musical Incongruities*. Aldershot, England: Ashgate.

Stacey, Peter. 1987. *Boulez and the Modern Concept*. Aldershot, England: Scholar Press.

—. 1989. *Contemporary Tendencies in the Relationship of Music and Text with Special Reference to Pli Selon Pli (Boulez) and Laborintus II (Berio)*. New York: Garland.

Ueda, Makoto. 1995a. “Bashō on the Art of the Haiku: Impersonality in Poetry”. In *Japanese Aesthetics and Culture: A Reader*, edited by Nancy G. Hume, 151–176. Albany, NY: State University of New York Press.

—. 1995b. “Zeami on the Art of the Nō Drama: Imitation, Yūgen and Sublimity”. In *Japanese Aesthetics and Culture: A Reader*, edited by Nancy G. Hume, 177–192. Albany, NY: State University of New York Press.

Williams, Alan E. 2000. “Madness in the Music Theatre Works by Peter Maxwell Davies”. *Perspectives of New Music* 38(1): 77–100.

Zeami. 1984. *On the Art of No Drama: The Major Treatises of Zeami*. Translated by J. Thomas Rimer and Yamazaki Masakazu. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Matti Huttunen

***Richard Faltin: näkökulmia reseptioon
ja konteksteihin***

- *FT Matti Huttunen (matti.huttunen@uniarts.fi) on Sibelius-Akatemian professori (emeritus) erityisalanaan musiikin historia ja musiikinhistoriankirjoitus.*

Richard Faltin: viewpoints on his reception and contexts

This article follows loosely along the author's written statements as a preliminary examiner and opponent as well as the discussion between the respondent and the opponent in Riikka Silta's public defence of her doctoral dissertation "*For Proper Music*" – *Richard Faltin and his Establishing Art Music Life in Finland* (10 June 2020 at the University of Helsinki). Matti Huttunen reflects on the significance and nature of Faltin's activities from three varying angles: the "story" behind the fact that Faltin was long neglected and forgotten in the Finnish music history, the different contexts in which this musician can be placed, and his idea of "proper music", which had an important role in his life and work.

Richard Faltin: näkökulmia reseptioon ja konteksteihin

Matti Huttunen
.....

Riikka Siltasen väitöskirja ”*För gedigen musik*”: *Richard Faltin Suomen musiikkielämän rakentajana* tarkastettiin Helsingin yliopistossa 10.6.2020. Seuraava puheenvuoro perustuu väljästi niihin lausuntoihin, jotka kirjoitin esitarkastajan ja vastaväittäjän ominaisuudessa, sekä väitöstilaisuudessa käytyyn keskusteluun.

Richard Faltin syntyi silloisessa Danzigissa ja opiskeli muun muassa Leipzigin konservatoriossa monien tunnettujen opettajien johdolla (mm. Ignaz Moscheles, Moritz Hauptmann ja Franz Brendel). Hän oli pedagogi, urkuri, pianisti ja kapellimestari. Faltin muutti Viipuriin saksankielisen poikakoulun opettajaksi vuonna 1856 ja siirtyi vuonna 1869 Helsinkiin, missä hänen päätehtävänsä olivat yliopiston musiikinopettajan virka ja urkurin virka Nikolainkirkossa. Hänellä oli suuri määrä yksityisoppilaita (kuuluisimpina Martin Wegelius, Robert Kajanus, Ilmari Krohn ja Jean Sibelius). Hänen muista töistään Helsingissä voidaan mainita toiminta ooppera- ja teatterikapellimestarina sekä pitkäaikaisena Helsingin Musiikkiopiston urkujensoiton opettajana. Hän sävelsi vokaali- ja soitinteoksia erilaisille kokoonpanoille ja erilaisia tilaisuuksia varten. Hän omisti myös pianokaupan. Täsmennän edempänä Faltinin toimintaa, mutta jo äsken mainitut seikat osoittavat, että hän oli poikkeuksellisen monipuolinen, aktiivinen ja Suomen oloissa ammattitaitoinen musiikki-ihminen.

Puheenvuoroni ei ole kirja-arvostelu eikä se tavoittele vertaisarvioitua tieteellisen artikkelin kriteereitä. Tavoitteeni ovat paljon vaatimatonta. Pohdin Faltinin toiminnan merkitystä ja luonnetta kolmesta näkökulmasta: 1. Faltinin kokema unohdus Suomen musiikin historiassa (mikä on unohduksen ”tarina?”), 2. konteksteista, joihin Faltin voidaan sijoittaa ja 3. ”kunnollisen” tai ”aidon musiikin” (”gedigen musik”) ihan-teesta, jolla oli tärkeä merkitys Faltinin elämässä ja toiminnassa. Tekstini lähdeluettelo on kaukana täydellisestä. Suomessa on kirjoitettu viime vuosina paljon artikkeleita ja tutkimuksia, jotka käsittelevät mm. Suomen musiikin kansallisuusproblematiikkaa ja kansainvälisten virtausten

omaksumiseen liittyviä periaatteellisia kysymyksiä. Kirjallisuus, johon viitataan ja tukeudun, koostuu pääasiassa vanhemmista, Faltin-reseptiota valottavista suomalaisia lähteitä, hänen konteksteihinsa liittyneistä kirjoista ja lajiteorian perusesityksistä, jotka selventävät ”kunnollisen musiikin” käsitettä.

Unohduksen historia

Riikka Siltasen väitöskirjan tärkeä lähtökohta on Faltiniin kohdistunut ”unohdus” Suomen musiikin historiassa. Siltasen tutkimus täydentää Faltin-kuvaa ansiokkaasti ja monipuolisesti. Tutkimus painottuu niihin seikkoihin, jotka tähänastinen kirjallisuus on pitkälti sivuuttanut. Väitöskirjan ensimmäinen artikkeli käsittelee Faltinin toimintaa Viipurissa ja loput kolme hänen suhdettaan Wagneriin sekä hänen merkitystään oopperakapellimestarina ja yliopiston musiikinopettajana. Tutkimuksessa ei käsitellä Faltinin toimintaa kirkkomuusikkona, urkurina tai urkureiden kouluttajana; juuri urut ja kirkkomusiikki ovat se alue, joka Faltinin toiminnasta on tähän mennessä tunnettu parhaiten (ks. esim. Ahmaoja 2006; Peitsalo 2017; Peitsalo 2020; Tuppurainen 1994; Urponen 2010). Tätä aihepiiriä – samoin kuin Faltinin sävellystuotantoa – on paikallaan tutkia tulevaisuudessa lisää. Siltasen kirjaan sisältyy 92-sivuinen johdanto-osuus, jossa käydään vuoropuhelua ajankohtaisen tutkimuksen kanssa ja käsitellään artikkeleiden teoreettisia ulottuvuuksia ja aikaisempaa Faltin-kirjallisuutta.

Kaikilla asioilla on historiansa, myös Faltinin kokemalla unohduksella. Faltinia (toisin kuin esimerkiksi eräitä suomalaisia naissäveltäjiä) ei ole koskaan unohdettu kokonaan, mutta häntä koskeva kuva on ollut yksipuolinen, minkä seurauksena hänen toimintaansa ei ole arvostettu koko laajuudessaan.

Esimerkiksi musiikintutkimuksen Faltin-kuvasta voidaan ottaa tähän mennessä laajin 1800-luvun suomalaiseen musiikkiin kohdistuva yleisesitys, *Suomen musiikin historia* -sarjan ensimmäinen osa *Ruotsin vallan ajasta romantiikkaan* (1995). Osan kirjoittajat ovat Fabian Dahlström ja Erkki Salmenhaara; tässä käsiteltävät vaiheet ovat Salmenhaaran kirjoittamia. Fredrik Paciusta käsitellään kirjassa 60 sivun verran, ”Faltinin aika” saa osakseen noin kolme ja puoli sivua.

Suomen musiikin historia -sarjan osat I–IV saivat vahvoja vaikutteita Carl Dahlhausin tutkimuksista, erityisesti rakennehistoriasta. On moni-

mutkainen kysymys, kuinka vahvasti teos noudattaa Dahlhausin rakennehistoriallista menetelmää – viittaa tässä esimerkiksi sarjan eräiden jaksojen tapaan käsitellä historiallisia kokonaisuuksia säveltäjä kerrallaan, mikä ei ilmeisesti vastaa Dahlhausin alkuperäistä ideaa. Vastaus tähän kysymykseen ei mielestäni vaikuta teoksen arvoon tai horjuta sen merkitystä Suomen musiikin historian vankkana perusesityksenä – eikä Dahlhaus tarkoittanut, että muiden tutkijoiden pitäisi seurata hänen ideoitaan mekaanisesti tai orjallisesti; hänen mukaansa rakennehistorian ei tarvitse pelätä vastaväitettä, että se on ”eklektistä” (Dahlhaus 1977, 220). Historian metodit muistuttavat nähdäkseni yleensäkin moraalisia periaatteita – kumpiakaan ei voida soveltaa mekaanisesti ilman tapauskohtaista harkintaa. Dahlhausin näkemyksen mukaan systemaattinen ja historiallinen musiikkitiede ovat lähestulkoon sama asia. ”Huomiota herättävin ero” on historian kronologisuus (Dahlhaus 1982, 41): historia ikään kuin laittaa systematiikan liikkeeseen. Tällainen tarkastelutapa ei – paradoksaalista kyllä – takaa historian ilmiöiden tasapuolista kohtelua. Dahlhausin omat tekstit ovat tyypillisesti varsin valikoivia: saksalaisen musiikin klassikot painottuvat muiden musiikkikulttuurien kustannuksella.

Siirtykäämme suomalaisen musiikkikirjallisuuden alkuvaiheisiin. Faltin on keskeinen hahmo Karl Flodinin kirjassa *Finska musiker och andra uppsatser i musik* (1900): kirja on omistettu Faltinille (”min lärare och vän”), ja kirjan ensimmäinen, juhlapuhetta muistuttava henkilökuvaa käsittelee juuri Faltinia (”vår finske Nestor”) mainiten muiden muassa Faltinin laajan kirjaston. Palaan tähän kirjastoon sekä Flodinin ja Otto Ehrströmin Faltin-biografiaan (1934) edempänä.

Yksi suomalaisen musiikkitieteen uranuurtajista, Otto Andersson, julkaisi 1900-luvun alkuvuosina *Finsk musikrevy* -lehdessä merkittäviä artikkeleita Suomen musiikin historiasta; näiden lisäksi häneltä ilmestyi vuonna 1907 kirja *Inhemska musiksträfvanden*. Faltin ei ole näissä teksteissä keskeinen henkilö, mikä on ymmärrettävää, koska hän oli 1900-luvun vaihteessa vielä aktiivisesti toimiva musiikki-ihminen, ja Anderssonin intressit olivat ennen muuta historiallisia. Eräillä Anderssonin varhaisen tekstien ideoilla on ollut hämmästyttävän pitkälle kantanut vaikutus Suomen musiikin kuvaan. Tässä yhteydessä meitä kiinnostaa kaksi painotusta, jotka ovat vaikuttaneet epäsuorasti myös Faltinin asemaan. Ensinnäkin Andersson painotti Suomen musiikin varhaisen historian osalta Turku; hän sai vaikutteita Turku-kuvaansa muun muassa Carl von Bonsdorffin historiallisista tutkimuksista. Viipuri jäi tässä yhteydessä Turun varjoon, ja Anderssonin luoma katsantokanta on todennäköisesti vaikuttanut siihen, että Faltinin merkittävä toiminta Viipurissa on jäänyt

katveeseen. Toiseksi Fredrik Pacius oli Anderssonin varhaisimpien kirjoitusten tärkein henkilö, johon liittyen Andersson julkaisi myöhemmin kirjan *Den unge Pacius och musiklivet i Helsingfors på 1830-talet* (1938). Paciuksen merkitys Suomen musiikin historiassa on kiistaton, mutta samalla häneen kohdistunut painotus on jättänyt varjoonsa monia hänen aikalaisiaan ja seuraajiaan, tärkeänä esimerkkinä juuri Faltin. Mukana on kenties ollut myös historian dramatiikkaa: Pacius on ollut helpompaa nostaa jalustalle, kun hänen edeltäjilleen ja seuraajilleen ei ole annettu liian suurta painoarvoa. Andersson maalaa kirjassaan *Den unge Pacius* perin juurin negatiivisen kuvan Paciuksen edeltäjästä yliopiston musiikinopettajana, juopotteluun taipuvaisesta Carl Wilhelm Salgéstasta.

Äsken sanottu ei merkitse sitä, että Anderssonilla olisi ollut antipatioita Faltinia kohtaan. Hän julkaisi Faltinin 80-vuotispäivän kunniaksi vuonna 1915 artikkelin, joka ilmestyi kokoelmassa *Musik och musiker* (1917) ja jossa käydään läpi Faltinin vaiheita tiivistetysti ja kattavasti. Väitän ainoastaan, että Anderssonin keskeiset painotukset – Turku ja Pacius – johtivat monien ilmiöiden sivuuttamiseen Suomen musiikin historiassa, niin ansiokkaita ja urauurtavia kuin Anderssonin tutkimukset olivat yhtä hyvin maamme musiikin, Sibeliuksen kuin etnomusikologian alalla.

Vuonna 1934 ilmestynyt Karl Flodin ja Otto Ehrströmin kirjoittama elämäkertateos *Richard Faltin och hans samtid* (1934) oli pitkään merkittävin Faltinia koskeva monografia – samaan tapaan kuin kirjan 12 vuotta vanhempi sisarteos, Flodin ja Ehrströmin *Martin Wegelius: en levnadsteckning* (1922) oli pitkään laajin Wegeliusta koskeva kirja. Flodin ja Ehrströmin kirja pohjautuu osittain Faltinin itsensä laatimiin omaelämäkerrallisiin muistiinpanoihin. Kirja sisältää arvokasta tietoa ja sitä on käytetty lähteenä useimmissa Faltiniin kohdistuneissa tutkimuksissa. Toisaalta, kuten Siltanen osoittaa väitöskirjassaan, Flodin–Ehrström on sisällöltään puutteellinen. Se on dokumentti Faltin-tutkimuksen yhdestä vaiheesta, mutta sitä ei voida enää käyttää kriittömästi lähdeoksena.

Toivo Haapasen kirja *Suomen säveltaide* (1940) oli suppeudestaan (177 sivua) huolimatta pitkään perusteellisin ja eniten luettu Suomen musiikin historian kokonaisuus. Kirjassa käsitellään lyhyesti Faltinia ja mainitaan seikkoja, jotka esiintyvät usein myös myöhemmissä Faltin-teksteissä – esimerkkinä tämän vastentahtoisuus toimia tanssimusiikin johtajana (Haapanen 1940, 72). Haapasen historiankuva – sellaisena kuin se ilmenee *Suomen säveltaiteessa* – oli vahvan nationalistinen: Suomen musiikin historia oli Haapasen kirjassa tiivistetysti sanottuna kansanhengen vähittäistä karttumista kohti sen läpimurtoa

Sibeliuksen nuoruudentuotannossa, erityisesti *Kullervossa*. Käsitteiden hegeliläiset juuret eivät ilmeneet vain hengen käsitteen historiallisessa tulkinnassa, vaan myös kirjan suurmiesideassa: suurmies oli Hegelin filosofiassa Aristoteleen termein historian ”vaikuttava syy”. Faltinin kaltainen monipuolisuusihminen, jonka toiminnassa säveltäminen oli vain yksi juonne, ei voinut saada kovin suurta merkitystä Haapasen nationalistisessä historiankuvassa – tämä oli johdonmukainen seuraus Haapasen periaatteista. Haapasen kirjan nimikin on *Suomen säveltaide*, mikä korostaa kirjan painottumista luovaan säveltaiteeseen. Faltinin promootiokantaatti (1890) oli urauurtava teos, koska siinä käytettiin tunnettua Kalevala-sävelmää 5/4-tahtilajissa (Siltanen 2020, artikkeli IV, 35), mutta vasta Sibelius oli se hahmo, joka Haapasen kirjassa toteutti kansallisen musiikin läpimurron – klassisen dialektiikan termein laadullisen muutoksen suomalaisessa musiikissa.

Suomalaisen musiikkitieteen intressit muuttuivat toisen maailmansodan päätyttyä. Ennen sotaa kukoistanut kansallinen ajattelu romahti kulttuurin ja tieteen eri aloilla. Sibeliuksesta tuli musiikkitieteen keskeinen tutkimuskohde, mutta maamme musiikin laajat kehityslinjat eivät enää kiinnostaneet tutkijoita entiseen tapaan. Sibeliuksen teoksista tehtiin musiikkianalyttisiä tutkimuksia, joista monet perustuivat Ilmari Krohnin musiikinteoreettiseen tuotantoon (esimerkiksi Roiha 1941; Tawaststjerna 1960). Myös Krohnin harrastamalla musiikin sisältötulkinnoilla, jotka käsitelivät ensin Sibeliuksen ja myöhemmin Brucknerin sinfonioiden ”tunnelmasisältöjä” (”Stimmungsgehalt”) oli vaikutusta akateemiseen tutkimukseen (esimerkiksi Karila 1954). Opettajaansa Faltinia käsittelevän artikkelin Krohn itse kirjoitti vuonna 1945 ilmestyneeseen, Sulho Rannan toimittamaan kirjaan *Suomen säveltäjiä puolentoista vuosisadan ajalta*; sama perusteellinen artikkeli sisältyy kirjan uudempaan, Einari Marvian toimittamaan ja vuosina 1965–66 ilmestyneeseen laitokseen.

Jatkossa olisi syytä pohtia, mikä merkitys 1960-luvun musiikkikeskusteluilla on ollut myöhemmälle Suomen musiikin kuvalle. Aikakaudella julkaistut harvat Suomen musiikin historian esitykset – Taneli Kuusiston esseekokoelma *Musiikkimme eilispäivää* (1965) sekä Timo Mäkisen ja Seppo Nummen *Musica fennica* (1985 [1965]) – ovat erittäin suppeita. Kuusiston kirja sisältää tietoa Faltinista, mutta tämän asemaa kuvastaa se, että tieto löytyy ripoteltuna eri puolilta kirjaa, toisin kuin kirjan tärkeitä henkilöitä koskevat yhtenäiset kuvaukset. Sen sijaan suomalaisen musiikin modernisuus näyttää nousseen keskeiseksi kysymykseksi 1960-luvulla. Sibeliuksen modernisuudesta puhuttiin esimerkiksi Kari Rydmanin

artikkelissa ”Sibeliuksen neljännen sinfonian rakenneongelmista” (1963) ja Erkki Salmenhaaran *Tapiola*-tutkimuksessa (1970). Molemmat tukeutuivat motiivitekniikkaan, jota Salmenhaara vertasi *Tapiolan* kohdalla dodekafoniaan. Myös kuva niin kutsutusta 1920-luvun modernismista muuttui. Sulho Ranta, joka leimautui yleensä uuden musiikin puolestapuhujaksi, suhtautui Aarre Merikannon 1920-luvun tuotantoon suorastaan anteeksipyytelevästi sota-aikana vuonna 1943 kirjoittamassaan esseessä ”Aarre Merikanto: Karujen sävelten mies” (tämä teksti on yhdistetty Väinö Raitiota koskevaan esseeseen artikkelissa Ranta 1946), mutta 1960-luvun kirjoittajat, esimerkiksi Matti Rautio (Merikanto ja Rautio 1966) ja Kai Maasalo (1969), nostivat Merikannon 1920-luvun tuotannon säveltäjänsä huippukaudeksi, johon kohdistunutta unohtusta alettiin pitää skandaalina. Faltinin kaltaiselle henkilölle ei jäänyt tilaa tällaisissa keskusteluissa, ja voi hyvällä syyllä pohtia, missä määrin esimerkiksi *Suomen musiikin historia* -sarjan painotukset juontuvat kolmekymmentä vuotta aikaisemmista modernismikysymyksistä.

Faltin ei ole Riikka Siltasen väitöskirjassa esimerkki jostain laajemmasta ilmiöstä, vaan Faltin henkilönä ja toimijana on tutkimuksen kohde. Kirja kytkeytyy täten viime vuosien biografiseen trendiin suomalaisessa musiikkitieteessä. Aiemmin ilmestyneitä, yhteen henkilöön tavalla tai toisella kohdistuvia väitöskirjoja ovat mm. Heikkilä (2009), Tyrväinen (2013), Harju (2015) ja Toivakka (2015), joskaan kaikkien näiden tutkimusten intressit eivät toki ole yksinomaan biografisia. Siinä missä biografialla ei ennen vanhaan pidetty legitimiä akateemisena tutkimuksena, nyt ymmärretään, että yhteen henkilöön kohdistuva tutkimus joutuu ottamaan kantaa sellaisiin päivänpolttaviin tutkimuksellisiin kysymyksiin kuin identiteetti, jota kommentoidaan myös Siltasen väitöskirjassa.

Kontekstit

Faltinin elämä haastaa pohtimaan maamme musiikkikulttuurin kontekstiproblematiikkaa. Hänen kohdallaan olisi keinotekoista erottaa ”suomalainen” ja ”kansainvälinen” konteksti toisistaan: saksalaisuus ja saksalainen musiikkikulttuuri eivät lakanneet koskettamasta häntä hänen nuoruutensa jälkeen, vaan hän ylläpiti tiiviitä suhteita Keski-Eurooppaan koko ajan Suomessa asuessaan. On samalla pidettävä mielessä, että ”Saksa” oli Faltinin elinaikana muuttuva poliittinen ja maantieteellinen ilmiö.

Suomen musiikin historia ei ole pelkkä tutkimuskohde: se on myös idea, josta on tullut opillinen instituutio. Sen taustalla vallitsee useita sanattomia sopimuksia siitä, mitä luetaan ”Suomeen”, mitä ”musiikkiin” ja mitä ”Suomen musiikkiin” tai ”suomalaiseen musiikkiin”. Suomen musiikin historiaa on opetettu musiikin ammattikoulutuksessa vuosikymmeniä omana opintojaksonaan, ja monet musiikkitieteilijät identifioivat itsensä ”Suomen musiikin tutkijoiksi”. Suomen musiikin idea ei ole pelkkä teos- tai säveltäjäkaanon, vaan myös laajempia kokonaisuuksia koskeva opillinen rakennelma, joka ilmenee myös populaareissa käsityksissä maamme musiikin vaiheista. Ajat, jolloin Suomen musiikin historia nähtiin pääsääntöisesti autarkkiseksi tarinaksi, ovat kaukana menneisyydessä, mutta niillä ajoilla on edelleen vaikutuksensa tutkimukseen ja siitä vajonneisiin populaareihin uskomuksiin. Aiheesta on keskusteltu viime vuosina vilkkaasti mm. kansallisen – tai kansalliseksi oletetun – musiikin osalta. Kontekstikysymykseen ei ole yhtä, yksinkertaista vastausta, ja Faltin on opettavainen esimerkki ”suomalaisen” ja ”kansainvälisen” kontekstin muodostamasta monimutkaisen tilanteiden ja olosuhteiden verkostosta.

Tässä yhteydessä ei ole mahdollista eikä mielekäästä yrittää ottaa kantaa kontekstiproblematiikkaan kuin vain lyhyesti ja yksinkertaistavasti. Poimin esiin yhden näkökohdan. Tieteellisen selityksen kolmesta lajista – kausaalinen, teleologinen ja funktionaalinen – myös viimeksi mainittu voi rakentaa kontekstia. Ei tutkita, mikä on vaikuttanut kohteeseen (”taustaa”), vaan tutkitaan, mikä on kohteen funktio: mihin se vaikuttaa ja mikä on sen ”edullinen” vaikutus ympäristöönsä (tällaisen selityksen luonteesta ja perusongelmista ks. esim. Føllesdal, Walløe ja Elster 1986, 165–176).¹

Keskeisimpiä Faltinin kontekstitekijöitä olivat Richard Wagner ja niin kutsuttu uussaksalainen koulukunta (mm. Wagner, Franz Liszt, Joachim Raff, Hans von Bülow), jonka alkuperäinen lanseeraaja oli musiikinhistorioitsija Franz Brendel – yksi Faltinin kuuluisista opettajista Leipzigin konservatoriossa. Siltanen osoittaa, että Faltin edusti wagnerismia ja edisti Wagnerin tunnettuutta jo 1850- ja 60-luvuilla – siis paljon ennen Wegeliusta, jota joskus on pidetty Suomen ensimmäisenä wagneriaanina. Faltin ei ollut vain Wagnerin etäinen ihailija, vaan hä-

¹ Dahlhausin ”funktioyhteydet” eivät ilmeisesti tarkoita samaa mitä funktionaalisella selityksellä tässä ymmärretään. Dahlhaus (1982, 40) pyrki välttämään ”panoraaman kaltaisia” historiallisia kokonaisuuksia ja etsimään tarkempia ja konkreettisempia yhteyksiä asioiden välillä: ”malleja” ”kuvien” sijaan. Hänen mainitsemansa funktioyhteydet palvelevat nimenomaan tätä päämäärää.

nellä oli useita konkreettisia kontakteja Wagneriin ja muihin uussaksalainen koulukunnan edustajiin. Hän mm. kutsui henkilökohtaisesti Hans von Bülowin konsertoimaan Helsingissä; pianoresitaali toteutui vuonna 1885.

Faltinilla oli laaja ja monipuolinen vaikutus maamme musiikkikulttuuriin. Tämä vaikutus ulottui paljon muuhunkin kuin mitä Faltin teki muodollisissa päätoimissaan Viipurin saksankielisen poikakoulun opettajana, yliopiston musiikinopettajana tai Nikolainkirkon urkurina. Hän kehitti merkittävällä tavalla Viipurin konserttielämää. Jo edellä viitattiin siihen, että hänellä oli suuri määrä yksityisoppilaita – monia muitakin kuin myöhemmät kuuluisuudet Wegelius, Kajanus, Krohn ja Sibelius. Ainoa hänen julkaisemansa oppikirja *Käytännöllinen moduloimisoppi: Kirkollisen urkusoiton avuksi. Praktisk modulationslära: Hjälpreda vid det kyrkliga orgelspelet* (1909) liittyi hänen opetustyöhönsä Helsingin musiikkiopistossa, ja hän toimi useasti urkujen ja kirkkomusiikkojen koulutuksen tarkastajana eri puolilla Suomea. Tässä valossa on perusteltua kysyä, kumpi oli lopulta merkittävämpi musiikkihenkilö, Pacius vai Faltin. Faltin ei säveltäjänä kilpaile Paciuksen kanssa, mutta hänen toimintansa kirjo oli hämmästyttävän laaja. Paciuksella ei ilmeisesti ollut musiikkielämässä myöskään merkittävään asemaan kohonneita oppilaita.

Yksi kiinnostava Faltiniin liittyvä aihe on hänen laaja kirja-, lehti- ja nuottikokoelmansa, joka sisältää satoja nimekkeitä ja jota säilytetään pääasiassa Kansalliskirjastossa. Olen aiemmin julkaissut yhdessä Tommi Harjun kanssa artikkelin kokoelman piano- ja urkuaiheisista kirjoista (Huttunen ja Harju 2019). Jo siinä yhteydessä kävi ilmeiseksi, että Kansalliskirjastossa oleva kirjoituskoneella laadittu kirjaluetelo on puutteellinen; samaa todistavat Siltasen havainnot. Aineisto pitäisi luetteloida kokonaan uudelleen. Esitämme artikkelissamme, että Faltinin kokoelmasta juontui ”käsitteellisen ajattelun tarina”, joka selittää esimerkiksi hänen yksityisoppilaansa Martin Wegeliuksen piano-opettajavalintoja: yhtä vaille kaikki Wegeliuksen ajan niin kutsutut ensimmäiset piano-opettajat olivat Helsingin Musiikkiopistossa vuoteen 1894 saakka ulkomaalaisia Lisztin oppilaita. Ainoa poikkeus oli Ferruccio Busoni, joka – huolimatta siitä, että hän ei ollut Lisztin oppilas – oli tämän tuotannon merkittävä puolestapuhuja.

Tässä kohden on syytä pysähtyä vielä Brendeliin. Hänen kirjallinen tuotantonsa kantaa sekä hegeliläisyyden että uussaksalaisen koulukunnan leimaa. Musiikinhistoriateoksessaan *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich: Von den ersten Christlichen Zeiten bis auf Ge-*

genwart (1903 [1851]) hän sitoutuu jopa Hegelin taiteenlajien hierarkiaan, jossa musiikki jää draaman alapuolelle (Brendel 1903, 33–39). Tämä mahdollisti ohjelmamusiikin ja wagnerilaisen musiikkidraaman puolustamisen; toisaalta Brendel pehmentää mainittua näkemystä ilmeisellä *ad hoc* -pelastuksella, jonka mukaan musiikki on kaikkien aikakausien taide, muut taiteet taas kukoistavat kukin omalla huippukaudellaan.

Suomalainen musiikintutkimus ja muu musiikkikirjoittelu olivat 1900-luvun alkupuolella vahvasti saksalaisen idealismin pauloissa. Puhuisin suomalaisen musiikkikirjallisuuden kohdalla ”naiivista idealismista”: oli omaksuttu esimerkiksi yllä mainittu ajatus kansanhengen vähittäisestä lisääntymisestä Suomen musiikin historiassa, sen sijaan idealismin tietoteoreettiset näkökohdat eivät kiinnostaneet suomalaisia musiikkikirjoittajia. Kysymys, mitä reittiä idealismin vaikutteet kulkeutuivat suomalaisiin musiikkipiireihin, on visainen. Aihetta pitäisi tutkia jatkossa lisää ja tähänastista konkreettisemmasta näkökulmasta. Ei ole mahdotonta, että Brendel, joka oli musiikinhistorioitsijana, uussaksalaisen koulukunnan ”keksijänä” ja *Neue Zeitschrift für Musik* -lehden toimittajana merkittävä mielipidevaikuttaja, olisi vaikuttanut Faltinin kautta myös Suomen musiikkikulttuurin muotoutumiseen ja idealismin rooliin suomalaisissa musiikkikäsitelyissä.

Wegelius on nähty usein suomalaisen musiikkikoulutuksen ja -kirjallisuuden uranuurtajaksi ja Helsingin Musiikkiopisto ”hänen” laitokseksi. Siltanen muistuttaa tutkimuksessaan Faltinin tärkeästä roolista Musiikkiopiston perustamisvaiheessa. Jos Faltinin kontekstia tarkastellaan nimenomaan hänen vaikutuksensa näkökulmasta, voidaan hyvällä syyllä kysyä, oliko Wegeliuksen toimita lähtökohta tulevalle Suomen musiikkikulttuurin kehitykselle, vai oliko se – mukaan lukien Wegeliuksen musiikinhistoriateos *Hufvuddragen af den västerländska musikens historia från den kristna tidens början till våra dagar* (1891–93) – pikemminkin edeltävän kehityksen päätepieste.

Musiikinlajit elämäntyyleinä

Siltasen tutkimuksen nimi kertoo yhden olennaisen piirteen Faltinin persoonasta: Faltinille oli tärkeää työskennellä ”kunnollisen” tai ”aidon” musiikin (”gedigen musik”) parissa. Hänen haluttomuutensa johtaa tanssimusiikkia mainitaan useissa lähteissä. Ensi ajattelemalta tässä oli

kysymys puhtaasta makuasiasta: tanssimusiikki ei tyyliään miellyttänyt Faltinia. Jos asiaa tarkastellaan musiikinlajien (”genrejen”) ja niiden teorian näkökulmasta, asia osoittautuu monisyisemmäksi.

Musiikinlajit ovat keskeinen musiikkisosiologian tutkimuskohde, ja niihin kohdistuvaa tutkimusta on harrastettu erityisesti saksalaisessa musiikkitieteessä (mm. Walter Wiora, Tibor Kneif ja Carl Dahlhaus). Mammuttimainen dokumentti tästä intressistä on 1990-luvulla ja 2000-luvun alussa ilmestynyt Laaber-kustantamon 17-osainen *Handbuch der musikalischen Gattungen*, johon sisältyy lajien teoriaa koskeva nide (Mau-ser, toim. 2005). Musiikinlajiin sisältyy sekä musiikillisia että sosiologisia seikkoja. Lajilla on omat musiikilliset rakenneperiaatteensa ja samalla oma yhteiskunnallinen paikkansa (virsillä on eri paikka yhteiskunnassa kuin oopperalla, ja jokaisella ihmisellä on oma perspektiivinsä musiikinlajien kenttään). Puhutaan myös lajille ominaisesta ”sävyistä”, joka yhdistää lajin musiikillisia ja yhteiskunnallisia ominaisuuksia. Esimerkkejä tästä ovat sinfonian ulospäinsuuntautuneisuus ja fuugan älyllisyys ja vaikeatajuisuus. Musiikinlajien musiikilliset ja sosiaaliset piirteet ovat määrättyneet ja painottuneet historian kuluessa eri tavoin. Renessanssijan motetin ja klassismin jousikvartetton yhteiskunnallinen paikka määrättyi suhteessa yhteiskunnan yleiseen rakenteeseen. Musiikillisten ominaisuuksien osalta klassis-romanttisen pianosonaatin muotoratkaisut ovat teoksen kannalta olennaisia; romantiikan ajan lyirisessä pianokappaleessa ei sen sijaan painotu teoksen muoto, vaan poeettinen idea, jota teos pyrkii välittämään.

Faltinin suhde ”kunnolliseen musiikkiin” paljastaa, että musiikinlajeihin ja niiden esteettis-sosiaalisiin sävyihin liittyi myös idea tavoiteltavasta elämäntyylisestä. Elämäntyylä ei ollut vain ulkokohtainen imago tai joukko ulkokohtaisia valintoja, vaan ”kunnolliseen” musiikkiin liittyvä ”sävy” tai ”ilme” oli välttämätön osa sitä.

Faltin oli paljon muutakin kuin kirkkomuusikko ja wagneriaani; hän sijoittui moneen eri kohtaan aikansa musiikillisia koordinaatteja. Hän soitti aikakautensa kamarimusiikkia, johti Viipurissa monipuolista sinfoniakonserttien ohjelmistoa sekä Helsingissä muiden muassa Verdinin tuotantoa. Kuvaksi hahmottuu kirkkomuusikon ja sivistysporvarin yhdistelmä, jossa – jo pelkästään hänen omien sävellystensä tyyliä ajatellen – oli jäänteitä saksalaisesta biedermeier-kulttuurista. Toimiminen pianokauppiaina ja yksityisopettajana tuki porvarillista elämää, ja oletettavasti myös laaja kirjasto demonstroi omistajansa sivistysporvarillista elämäntyyliä.

Itseymmärrys

Itseymmärryksen lisääminen on historiantutkimuksen tärkeä päämäärä. Tunnettu esimerkki on R. G. Collingwoodin (1939, 114) metodi, jonka mukaan historiantutkimuksen tehtävänä on historioitsijan mielessä tapahtuva kohdehenkilön ajatuksen ”uudelleen toteuttaminen” (”re-enactment”). Historiantutkimuksen lopullinen tavoite on Collingwoodin mukaan ”ihmismielen itseymmärrys” (”self-knowledge of mind”).

Itseymmärryksestä voidaan luoda aasinsilta Faltiniin. Yksi Faltinin elämän kokokohdista oli osallistuminen Bayreuthin ensimmäiselle Wagner-festivaalille vuonna 1876. Samassa tapahtumassa liikkui myös filosofi Friedrich Nietzsche, jolle festivaali oli pettymys. Hän oli alun perin ollut Wagnerin vannoutunut ihailija, mutta nyt hän tunsu olonsa huonovointiseksi ja pahoitti mielensä siitä, että Wagner sivuutti hänet juhlilla. Nietzschen kelkka alkoi kääntyä, ja lopulta, ennen henkistä romahdustaan, hän julkaisi Wagner-kiistakirjoituksensa *Der Fall Wagner: Ein Musikanten-Problem* (1888) ja *Nietzsche contra Wagner: Aktenstücke eines Psychologen* (1889). Klassiset Nietzsche-tulkitsijat Karl Jaspersista (1936) Arthur C. Dantoon (1965) ovat pyrkineet osoittamaan, että Nietzsche oli vahvasti kieli-, arvo- ja uskonnonfilosofi. Hän ei pyrkinyt luomaan tai perustelemaan esimerkiksi moraali- tai uskonnollisia periaatteita, vaan hän kysyi, miksi meillä on sellaiset ilmiöt kuin kieli, moraali ja uskonto. Kirjassaan *Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophiert* (1888), joka on suomennettu ”Epäjumalten hämärä”, mutta jonka musiikki-ihminen varmaankin suomentaisi ”Epäjumalten tuho”, Nietzsche lausuu paitsi kuulusan lauseensa ”[i]man musiikkia elämä olisi erehdys”² (Nietzsche 1995 [1888], 13.) myös ”moraalista arvostelmaa” koskevan, itseymmärrykseen liittyvän ajatuksen: ”Ainakin asioista perillä oleville se [moraalinen arvostelma] paljastaa arvokkaimmat tosiseikat kulttuureista ja sisäisistä ilmiöistä, jotka eivät *ole tienneet* riittävästi ’ymmärtääkseen’ itseään.”³ (Nietzsche 1995 [1888], 48.)

Faltinin elämän ja toiminnan tutkiminen on hyvä esimerkki siitä, miten historiantutkimus voi lisätä nykypäivän ihmisen itseymmärrystä. Fal-

² ”Wie wenig gehört zum Glücke! Der Ton eines Dudelsacks. – Ohne Musik wäre das Leben ei Irrtum. Der Deutsche denkt sich selbst Gott liedersingend.” (Nietzsche 1994, 288.)

³ ”- es offenbart, für den Wissenden wenigstens, die wertvollsten Realitäten von Kulturen und Innerlichkeiten, die nicht genug *wussten*, um sich selbst zu ’verstehen.’” (Nietzsche 1994, 321.)

tinista juontuu monipuolinen joukko traditiotekijöitä, joilla on merkitystä edelleen tänä päivänä. Samalla havaitaan, että hänen aikakauteensa kohdistuvaa tutkimusta tarvitaan lisää: on tutkittava sekä konkreettisia historiallisia yhteyksiä että niiden pohjalla olleita perusluonteisia vakauksia. Musiikin historian on oltava jatkossakin vahvasti aatteiden ja ideoiden tutkimusta. Kuten Jacques Handschin totesi mestariteoksessaan *Musikgeschichte im Überblick* (1964 [1948], 33), musiikkia koskevat vakaukset ovat musiikinhistoriallisen aikakauden tutkijalle yhtä tärkeitä kuin ”reaalinen sointi”: ne paljastavat ihmisen musiikin takana.

Kirjallisuus

Ahmaoja, Marianne. 2006. ”Richard Faltin – järjestäytyneen musiikkielämän pioneeri 1800-luvulla”. *Tabulatura* 2006: 25–60.

Andersson, Otto. 1907. *Inhemska musiksträfvanden: anteckningar rörande musikens historia i Finland jämte smärre uppsatser i musik*. Helsingfors: Apostols.

Andersson, Otto. 1917. *Musik och musiker: Valda uppsatser*. Helsingfors: Söderström & C:o.

Andersson, Otto. 1938. *Den unge Pacius och musiklivet i Helsingfors på 1830-talet*. Helsingfors: Schildt.

Brendel, Franz. 1903 [1851]. *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich: Von den ersten Christlichen Zeiten bis auf Gegenwart*. Durchgesehen und ergänzt von Robert Hövker. Leipzig: Gebrüder Reinecke.

Collingwood, R. G. 1939. *An Autobiography*. London: Oxford University Press.

Dahlhaus, Carl. 1977. *Grundlagen der Musikgeschichte*. Köln: Hans Gerig.

Dahlhaus, Carl. 1982. ”Musikwissenschaft und systematische Musikwissenschaft”. Teoksessa *Systematische Musikwissenschaft. Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 10, 27–48. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion.

Danto, Arthur C. 1965. *Nietzsche as Philosopher*. New York: Macmillan.

Faltin, Richard. 1909. *Käytännöllinen moduloimisoppi: Kirkollisen urkusoiton avuksi. Praktisk modulationslära: Hjälpreda vid det kyrkliga orgelspelet*. Helsingfors: Helsingfors nya musikhandel.

Flodin, Karl. 1900. *Finska musiker och andra uppsatser i musik*. Helsingfors: Söderström & C:o.

Flodin, Karl. 1922. *Martin Wegelius: En levnadsteckning*. Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet i Finland.

Flodin, Karl ja Otto Ehrström. 1934. *Richard Faltin och hans samtid*. Helsingfors: Holger Schildts förlag.

Føllesdal, Dagfinn, Lars Walløe ja Jon Elster. 1986. *Rationale Argumentation: Ein Grundkurs in Argumentations- und Wissenschaftslehre*. Deutsche Bearbeitung von Matthias Kaiser & Georg Meggle. Berlin: Walter de Gruyter.

Haapanen, Toivo. 1940. *Suomen säveltaide*. Helsinki: Otava.

Handschin, Jacques. 1964 [1948]. *Musikgeschichte im Überblick*. Zweite, ergänzte Auflage. Luzern: Räber.

Harju, Tommi. 2015. *Kirjeitä, kirjoja ja musiikillisia pienyhteisöjä: Johann Gottfried Waltherin (1684–1748) merkitys kanonisoituneessa musiikinhistoriassa*. Helsinki.

Heikkilä, Leena. 2009. *Holger Frandsman: Suomalaisen käyvätorvikoulun uranuurtaja*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Huttunen, Matti ja Tommi Harju. 2019. ”Kansalliskirjaston Richard Faltin -kokoelman piano- ja urkuaiheiset kirjat: Kirjasto- ja oppihistoriallisia näkökohtia”. Teoksessa *Kartanoista kaikkien soittimeksi II*, toim. Annikka Konttori-Gustafsson, Margit Rahkonen ja Markus Kuikka, 11–37. DocMus-tohtorikoulun julkaisuja 13. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.

Jaspers, Karl. 1936. *Nietzsche: Einführung in das Verständnis seines Philosophierens*. Berlin: Walter de Gruyter.

Karila, Tauno. 1954. *Vesimaisemat Jean Sibeliuksen, Yrjö Kilpisen ja Oskar Merikannon yksinlaulujen melodiikassa: Vertaileva tutkimus luonnonkuvien ja niitä vastaavien melodia-hahmojen rakennneyhtäläisyyksistä*. Helsinki.

Krohn, Ilmari. 1945. ”Richard Faltin”. Teoksessa *Suomen säveltäjiä puolentoista vuosisadan ajalta*, toim. Sulho Ranta, 119–131. Porvoo: WSOY.

Kuusisto, Taneli. 1965. *Musiikkimme eilispäivää*. Porvoo: WSOY.

Maasalo, Kai. 1969. *Suomalaisia sävellyksiä II: Melartinista Kilpiseen*. Porvoo: WSOY.

Mauser, Siegfried (toim.). 2005. *Theorie der Gattungen. Handbuch der Musikalischen Gattungen 15*. Laaber: Laaber Verlag.

Merikanto, Aarre ja Matti Rautio. 1966. ”Aarre Merikanto”. Teoksessa *Suomen säveltäjiä II*, toimittanut Einari Marvia, 169–177. Porvoo: WSOY.

Mäkinen, Timo ja Seppo Nummi. 1985 [1965]. *Musica Fennica: An Outline of Music in Finland*. Translated by Kingsley Hart. Helsinki: Otava.

Nietzsche, Friedrich. 1994 [1888]. *Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophiert. Werke in drei Bänden 3*. Köln: Könnemann.

Nietzsche, Friedrich. 1995 [1888]. *Epäjumalten hämärä eli miten vasaralla filosofoidaan*. Suom. Markku Saarinen. Helsinki: Unio Mystica.

Peitsalo, Peter 2010. ”En mångfald av klangverkningar och ett fulländat bundet spel: Richard Faltin som Bachinterpret”. Teoksessa *Facultas ludendi: Erkki Tuppuraisen juhlakirja*, toim. Jorma Hannikainen 189–207. Kuopio: Sibelius-Akatemia.

Peitsalo, Peter 2017. Richard Faltin ja Orgelbüchlein. Teoksessa *Ars et usus musicae organicae: Juhlakirja Olli Porthanille 11.12.2017*, toim. Jan Lehtola ja Peter Peitsalo, 177–191. Sibelius-Akatemian julkaisuja 16. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.

Ranta, Sulho. 1946. ”Kaksi toverusta”. Teoksessa *Sävelten valoja ja varjoja: Toinen kirja musiikista ja muusikoista*, 84–94. Porvoo: WSOY.

Roiha, Eino. 1941. *Die Symphonien von Jean Sibelius*. Helsinki.

Rydman, Kari 1963: ”Sibeliuksen neljännen sinfonian rakenneongelmista”. *Suomen musiikin vuosikirja* 1962–63: 19–33.

Salmenhaara, Erkki. 1970. *Tapiola: Sinfoninen runo Tapiola Sibeliuksen myöhästylin edustajana*. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.

Salmenhaara, Erkki. 1995. ”Romantiikka ja Biedermeier”. Teoksessa Dahlström, Fabian ja Erkki Salmenhaara: *Ruotsin vallan ajasta romantiikkaan. Suomen musiikin historia I*. Porvoo: WSOY.

Siltanen, Riikka. 2020. ”För gedigen musik”: Richard Faltin Suomen musiikkielämän rakentajana. Helsinki.

Tawaststjerna, Erik. 1960. *Sibeliuksen pianosävellykset säveltäjän kehityslinjan kuvastajana*. Helsinki: Otava.

Toivakka, Svetlana. 2015. *Alma Fohström: kansainvälinen primadonna*. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.

Tuppurainen, Erkki. 1994. *Suomalaisten urkurien Bach-soitto ja sen esikuvat 1920–1950*. Kirkkomusiikin osaston julkaisuja 8. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Tyrväinen, Helena. 2013. *Kohti Kalevala-sarjaa: identiteetti, eklektisyys ja Ranskan jälki Uno Klamin musiikissa*. Helsinki.

Urponen, Ville. 2010. *Intomielisen nuoruuden vääjäämätöntä voimaa: Suomalainen urkumusiikki toiseen maailmansotaan asti*. Kirkkomusiikin osaston julkaisuja 34. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Wegelius, Martin. 1891–93. *Hufvuddragen af den västerländska musikens historia från den kristna tidens början till våra dagar*. Helsingfors: K. E. Holms förlag.

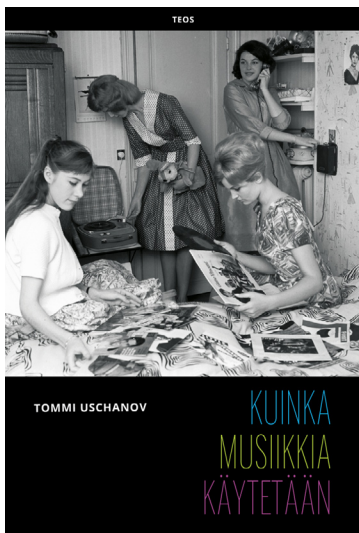
Kaarina Kilpiö

Lukeneen ja analyttisen kuuntelijan vaellus musiikinkäytön kentällä

- *VTT, dosentti Kaarina Kilpiö toimii yliopistonlehtorina Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa, MuTri-tohtorikoulussa (tutkimusvapaalla 2019–2022). Kilpiön tutkimuskiinnostukset liittyvät musiikin käyttöön arjessa, painottaen musiikin-kuuntelijoiden päivittäiskäytäntöjä sekä äänellisten elementtien hyödyntämistä audiovisuaalisissa viesteissä ja kaupallisissa äänimaisemissa.*

Lukeneen ja analyttisen kuuntelijan vaellus musiikkikäytön kentällä

Kaarina Kilpiö
.....



Tommi Uschanov 2020: Kuinka musiikkia käytetään. Helsinki: Teos. 208 sivua.

Tommi Uschanovin kirjoittajaprofiili on moninainen, peloton ja tuottelias. Hänen tekstejään on yleisesti ottaen kiinnostavaa ja nautinnollista lukea, eikä käsillä oleva tuotos tee tähän poikkeusta. Kirja tarkastelee musiikin käyttösyiden ja -yhteyksien valtavaa kirjoa yhdistellen edeltävien kirjoittajien näkemyksiä, omaa musiikkikäyttäjäkokemusta ja suoranaista anekdoottivyöryä. Tekijän taitavuudesta kertoo, että elementit on pystytty pääosin pitämään tasapainossa ja teksti niin sanotusti svengaa. Kirja onnistuu tarttumaan lukijan ajatteluun ja henkilökohtaiseen kuunteluhistoriaan, kutsuen erilaisten argumenttien poluille ja rohkaisten paitsi avoimuuteen myös itseluottamukseen omakohtaisen käyttäjäpersoonan ja musiikkisuhteen rakentamisessa.

Kirjassa on neljä pääjaksoa, jotka on otsikoitu ”Musiikin sanomisesta hyväksi tai huonoksi”, ”Eräitä musiikin käyttötarkoituksia”, ”Musiikin ja äänentoiston suhteesta” sekä ”Musiikin ja tanssin suhteesta”. Otsikot muistuttavat kutkuttavalla tavalla menneiden vuosikymmenten ja -satojen musiikkia koskevasta esseekirjoittamisesta länsimaissa (vrt. esim. Eduard Hanslickin 166 vuoden takainen musiikkiestetiikan vonkale *Vom*

Musikalisch-Schönen, joka luonnollisesti sekin päättyy Uschanovin terävän kynän tarkasteluun). Kukin jakso pursuaa sitaattia, anekdoottia ja pohdintaa. Tahti kiihtyy välillä lähes väsyttäväksi, mutta löytää useissa kohden myös poukamansa avaten tunnelmakuvia henkilökohtaiseen, nautinnolliseen ja virkistävään musiikkisuhteeseen.

Uschanov tekee jo johdannossa selväksi, että hänelle ”kaikki musiikki on käyttömusiikkia siinä määrin kuin sitä käytetään eri tarkoituksiin”. Hän ei epäröi heittäytyä keskusteluun äärimmäistenkään ”puhtaan musiikin” puolustajien ja suoranaisten ylimielisyyden ruumiillistumien kanssa – jollaisia musiikkikirjoittamisen massiivisessa menneisyydessä kyllä riittää – mutta löytää ajattelustaan ymmärrystäkin kiihkeitä barrikadeille nousijoita kohtaan.

Käsittelyssä vilahtavat esimerkiksi sellaiset seikat kuin populaarimusiikin tutkimuksen kiihkeä innostus kumouksellisten mekanismien ja musiikillisten ryhmäidentiteettien etsimiseen; viihtymisen ja rentoutumisen sinnikäs pitäminen kammottavana sekä sen ihmettely, miten vaivattomasti unohtuukaan pohtia musiikkiarjessa tiheimmin esiintyvää sisältöä (tunnareita, signaaleja, mainoksia jne.). Aiheet eivät ole kulttuurisen musiikintutkimuksen sisällä uusia, mutta tutkijaseminaarien ulkopuolella niitä ei ole suuremmin nostettu keskusteluun, siksi teos on monellakin oikealla asialla. Kritiikkiä koskettelevassa jaksossa esiin nousee myös sellaisia kirjoittajia, jotka olivat itseltäni aiemmin huomaimatta, kuten musiikkikriitikot Deryck Cooke tai W.A. Chislett. Näiden kriitikkojen keskeinen ominaispiirre oli periaate käsitellä kaikkea kohdalle osuvaa musiikkia rakentavasti, pidättäytyen vaatimasta siltä yhtäläisyyksiä omien musiikillisten mieltymysten kanssa.

Ei olekaan yllättävää, että Uschanov palaa toistuvasti Ludwig Wittgensteiniin, jonka tuotanto on yksi hänen ajattelunsa vakituisimmista perustoista. Tämän inspiroimana kasvaa kirjan pohjana oleva lähestymistapa – salliva, utelias ja iloinen musiikkikäyttö. Kirja on sanalla sanoen innoittunut puheenvuoro kaikenlaisten kuviteltavissa olevien musiikkisuhteiden puolesta. Tämä aspekti kulkee koko teoksen läpi ja saa tuekseen milloin henkilökohtaiseen kokemiseen ja milloin taas tekijän valtaisaan lukeneisuuteen perustuvia argumentteja. Oman lukukokemukseni positiivisuuteen epäilemättä vaikuttaa se, että huomasin nälkäisesti odottaneeni tällaista käsittelyä suomalaisen musiikkikeskusteluun myös akateemisten tekstien ulkopuolella. Toki itse argumenteista voi vapaasti päätyä olemaan eri linjoilla kirjoittajan kanssa, kuten kävi itselleni esimerkiksi taiteen ”tärkeänä” ja ”hyvänä” pitämisen välistä erontekoa koskevan pohdinnan lopputuleman kohdalla.

Akateemiset tutkijat ovat viime vuosikymmeninä jo ilahduttavasti vaivautuneet kysymään tutkimuskohteiksi suostuvilta ihmisiltä, mitä nämä oikeasti tekevät musiikillisessa arjessaan ja miksi. Tällöin kiinnostuksen pääkohteena on tietyn teknologisen formaatin, psykologisten vaikutusten tai alakulttuuri-identiteetin sijaan itse musiikkisuhde ja sen käyttäjäkohtainen määrittely. Tämän kaltainen etnografinen ote ei ole Uschanovin kirjan ytimessä, mutta näen sen kylläkin heti naapurissa: miltä henkilökohtaisten musiikkisuhteiden käytännöt sitten näyttävät ja mitä niistä voi seurata? Työn tuloksista on raportoitu – toki keskenään hiukan eri näkökulmista – esimerkiksi Yhdysvalloista (Crafts ym. 1994), Saksasta (Herlyn ym. 2005) ja Ruotsista (Bossius & Lilliestam 2011). Käsiällä olevan kirjan inspiroimana lukija voi mahdollisesti tarttua myös näiden tyyppisiin selontekoihin siitä, mitä kaikkea musiikinkäyttö voikaan tarkoittaa ja millaisia tulkintoja ja narratiiveja ihmiset rakentavat tällä elämänalueella.

Teos ei ole kaikilta osuuksiltaan täysin tasavahva. Alkupuolen jaksot ovat omasta näkökulmastani jäntevämpiä ja elävämmiin keskustelevia kuin kaksi jälkimmäistä, joista horjuvaksi jää erityisesti viimeinen, belgialaista popcorn-ilmiötä puiva osuus. Ilmiöllä sinänsä on muikea kuriositeettiarvo, mutta sen esittelystä ei oikein päästä lentoon kulttuurianalyttisen otteen parissa, jollaista otsikko ”Musiikin ja tanssin suhteesta” lupaa. Paikka paikoin esseistin sanonnan vapaus toisaalta tuottaa sellaisia tutkija-lukijaa häiritseviä, viitteistämättömiä ilmaisuja kuin ”tutkimukset osoittavat”. Samaan hengenvetoon on silti todettava, että yleisesti ottaen lähteet on merkitty varsin tunnollisesti pitkin matkaa.

Kaiken kaikkiaan Uschanov purjehtii uljaasti maun, kritiikin, musiikin ”elävyyden” ja tallentamisen sekä ylipäättään sen käyttämisen väyliä. Hän poimii välillä suorastaan sähköistäviä otteita ja elämyksiä omasta ja muiden musiikinkäytöstä sekä herättelee tervetullutta keskustelua siitä, mistä kaikesta musiikin roolissa ja sen käytössä voisikaan olla kysymys.

Lähteet

Bossius, Thomas ja Lars Lilliestam. 2011. *Musiken och jag: rapport från forskningsprojektet Musik i människors liv*. Göteborg: Ejeby.

Crafts, Susan, Daniel Cavicchi ja Charles Keil. 1994. *My Music*. Hanover: University Press of New England.

Herlyn, Gerrit ja Thomas Overdick. 2005. *Kassettengeschichten: von Menschen und ihren Mixtapes*. Münster: Lit Verlag.

Ohjeita kirjoittajalle

Musiikki-lehdessä julkaistaan suomen-, ruotsin- sekä perustellusta syytä englanninkielisiä artikkeleita. Kirjoittajan tulee huolehtia, että artikkelin kieli on moitteetonta. Englanninkielisiltä käsikirjoituksilta edellytetään kielentarkastus ennen vertaisarviointikierrosta. Käsikirjoitusten maksimipituus on 60 000 merkkiä, välilyönnit mukaan laskien. Maksimipituus voidaan poikkeuksellisesti ylittää, jos esimerkiksi artikkelin sisältö tai argumentaatorakenne sitä vaativat. Artikkelikäsitteilykirjoituksen loppuun lisätään englannin- ja suomenkieliset, noin kahden lyhyen kappaleen mittaiset tiivistelmät artikkelin sisällöstä sekä muutaman rivin mittainen kirjoittajakuvaus ja sähköpostiosoite. Tiivistelmiä, kirjoittajakuvausta sekä sähköpostiosoitetta on tarkoitus käyttää mahdollisesti julkaistavan artikkelin yhteydessä. Myös englanninkielisistä artikkeleista kirjoitetaan sekä englannin- että suomenkielinen tiivistelmä.

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

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

Viimeistään siinä vaiheessa, kun käsikirjoitus on viimeistelty julkaistavaksi artikkeliksi, lehden ja kirjoittajan välillä allekirjoitetaan kustannussopimus.

Tekstin muotoilu ja tallennusmuoto

Tekstin muotoilun on hyvä olla mahdollisimman yksinkertainen. Esimerkiksi sarkain- eli tab-merkkejä, ylimääräisiä välilyönnejä (sisennykset), ylimääräisiä tyhjiä rivejä, tavuviivoja tai tavutusohjeita (*soft hyphens*) on syytä välttää. Tekstinkäsittelyohjelmien erikoisominaisuuksia kuten tekstiin upotettuja kuvia ja

kaavaeditorilla laadittuja kaavoja ei saa käyttää. Tekstinkäsittelyohjelman viiteautomaatiikkaa ja yksinkertaisia tabuloituja taulukoita voi käyttää, mutta jos kyseessä on jokin monimutkaisempi elementti, sekin kannattaa toimittaa taittavaksi erillisenä kuvatiedostona (katso jäljempänä ”Visualisoiva aineisto”). Tiedostomuodon pitää olla jonkin yleisen tekstinkäsittelyohjelman käyttämä (esimerkiksi Word tai OpenOffice).

Ajatusviiva kirjoitetaan tekstiin puolipitkänä viivana ”-” (ei ”-” eikä ”—”). Lainausmerkkeinä käytetään tavallisia lainausmerkkejä eli ”lainaus” (ei ”lainaus” eikä ”lainaus“). Kursiivilla merkitään julkaisujen (esimerkiksi lehtien, kirjojen ja äänitteiden) nimet ja sellaiset (sävel)teosten nimet, jotka ovat erisnimiä (esimerkiksi *Pastoraalisinfonia*, vertaa kuitenkin 6. sinfonia). Samoin kursiivilla tulee merkitä vieraskieliset termit. Sävelteosten osien nimiä ei kursivoida. Muita korostuksia sekä sanalyhenteitä tulee käyttää harkiten. Otsikot voi halutessaan lihavoida. Käsikirjoituksen osioissa tai alaluvuissa ei käytetä juoksevaa numerointia, vaan ainoastaan sanallisia otsikoita.

Vieraskieliset lainaukset ja viitetekniikka

Vieraskieliset lainaukset suomennetaan. Suomennettu lainaus sijoitetaan tarvittaessa tekstin yhteyteen (ja alkukielinen mahdollisesti numeroiduksi viitteeksi). Neljän rivin pituiset ja tätä pidemmät lainaukset erotetaan omiksi kappaleiksi, jotka sisennetään. Tällaisissa lohkolainauksissa ei käytetä lainausmerkkejä.

Kirjallisuusviitteet sijoitetaan tekstiin muodossa ”(Henkilö vuosi, sivu tai sivulta–sivulle)”. Peräkkäiset viitteet erotetaan puolipisteillä. Viitteen voi sijoittaa virkkeen loppuun, esimerkiksi muotoon ”(Aldwell ja Schachter 2009, 15–17; Huron 2006, 3)” tai virkkeen sisään esimerkiksi muodossa ”Kurkelan (2013, 154) mukaan...”. Numeroituja viitteitä on syytä käyttää säästeliäästi. Numeroidut viitteet sijoitetaan tekstiin alaviitteiksi. Ne kannattaa toteuttaa tekstinkäsittelyohjelman viittausautomaatiikalla. Jos ohjelma ei sisällä automatiikkaa, numeroidut viitteet voidaan sijoittaa tekstin loppuun luetteloksi. Tällöin viitteen paikka tekstissä ilmaistaan sanoin ja numeroin (esimerkiksi ”[viite 10]”). Numeroidut viitteet pyritään säilyttämään lehdessä alaviitteinä, mutta se ei aina ole mahdollista (esimerkiksi silloin, kun visualisoivaa aineistoa on runsaasti). Tällöin ne sijoitetaan viiteluetteloon.

Lähdeluettelo

Lähdeluettelon on oltava mahdollisimman täydellinen ja noudatettava seuraavaa muotoa:

Aldwell, Edward ja Carl Schachter. 2009. *Harmonia ja äänenkuljetus*. Suom. Olli Väisälä. Musiikkitieteellinen kirjasto 5. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.

Coltrane, John. 1965. *A Love Supreme*. Impulse! 0602517649033, 2008. CD.
Huron, David. 2006. *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*. Cambridge, MA: MIT Press.

Jukka Tolonen Quartet. "Mountains" (video). Ohjelmasta *Tolonen: Jukka Tolonen, Pori Jazz 72*, toim. Jarmo Porola, julkaistu 16.11.1972. Tarkistettu 10.10.2017 <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2008/06/13/auvoinen-aurinko-paistoi-tolosen-bandille-porissa-1972>.

Kurkela, Vesa. 2013. "Musiikinhistorian tutkimus etnomusikologiassa". Teoksessa *Musiikki kulttuurina*, toim. Pirkko Moisala ja Elina Seye, 153–72. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.

Melartin, Erkki. 2016. *Traumgesicht, Marjatta, Music from the Ballet The Blue Pearl*. Esittää Radion sinfoniaorkesteri, solistina Soile Isokoski, johtaa Hannu Lintu. Ondine ODE 1283-2. CD.

Quiñones, Marta García, Anahid Kassabian ja Elena Boschi, toim. 2013. *Ubiquitous Musics: The Everyday Sounds that We Don't Always Notice*. Farnham, Surrey: Ashgate.

Rousseau, Jean-Jacques. 1768. *Dictionnaire de musique*. Paris: Veuve Duchesne. Tarkistettu 10.10.2017. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k850406b>.

Sloboda, John, Jane Davidson, Michael Howe ja Derek Moore. 1996. "The Role of Practice in the Development of Performing Musicians". *British Journal of Psychology* 87 (2): 287–309.

Wahlfors, Laura. 2012. "Couranten hidastettu juoksu: Roland Barthes ja musiikki kirjoittajan inspiraationa". *Musiikki* 42 (3–4): 8–27.

Kukin lähde kirjoitetaan tavallisena tekstikappaleena. Teosten nimet kursivoidaan. Jos lähteenä oleva kirjoitus on julkaistu lehdessä tai vastaavassa (esimerkiksi kausijulkaisussa, tutkimusraportissa tai kokoomateoksessa), kirjoituksen nimen ympärille lisätään lainausmerkit. Julkaisun nimi kursivoidaan, vuosikerta ilmaistaan arabialaisella numerolla ja julkaisun numero sijoitetaan kaarisulkeisiin. Kaksoispisteen jälkeen merkitään sivut yhdysviivalla erottaen ja piste. Näin menetellään myös tässä lehdessä julkaistujen artikkeleiden ja kirjoitusten kanssa eli lähdetiedoissa tulee olla "Musiikki vuosikerran numero (lehden numero): sivulta–sivulle". Jos kirjoitus on jonkin teoksen artikkeli, kirjoitetaan "Teoksessa *teoksen nimi*" ja lisätään tiedot toimittajista. Kustantajan kotipaikka merkitään julkaisun mukaisessa asussa, tämän jälkeen kaksoispiste ja kustantaja (ei siis painotalo) ja loppuun piste. Vieraskielisten lähteiden nimet kirjoitetaan siten kuin kussakin kielessä on tapana. Englanninkielisissä nimissä isoja ja pieniä alkukirjaimia käytetään kieleen vakiintuneella tavalla (*headline-style capitalization*, katso edellä). Vieraskielisten lähteiden nimiä tai otsikoita ei käännetä. Yksityiskohtaisempia ohjeita löytyy esimerkiksi teoksesta *A Manual for Writers of Research Papers, Theses, and Dissertations: Chicago Style for Students and Researchers* (Turabian, Kate L. 2013, 8. painos, Chicago, IL: The University of Chicago Press). Jos aineistona on paljon käsikirjoituslähteitä, ne voidaan eritellä arkistoittain (esimerkiksi Kansalliskirjasto, Åbo Akademin kirjasto tai

Jyväskylän maakunta-arkisto). Tällöin myös aineiston, kokoelman tai kansion yksilöintitunnus (signum) merkitään lähdeluetteloon.

Visualisoiva aineisto

Kaaviot, nuottiesimerkit, kuvat sekä muu visualisoiva aineisto tallennetaan pdf-, eps-, bmp-, tiff-, jpeg- tai gif-formaatissa. Valokuvat voi toimittaa skannattuna. Resoluution on oltava vähintään 300 pistettä tuumaa kohti (dpi), mieluummin enemmän. On suositeltavaa laatia nuottiesimerkit Finale-nuotinkirjoitusohjelmalla. Tallennettaessa visualisoivaa aineistoa pdf- tai eps-formaatissa fontit on upotettava kuvatiedostoon.

Kaavion, nuottiesimerkin, kuvan tai muun vastaavan visualisoivan aineiston suurin mahdollinen koko on 176 × 250 mm. Aineiston voi upottaa artikkelidokumenttiin mutta se tulee myös jättää toimitukseen erillisinä tiedostoina. Yhtenäisyyden vuoksi kaikkia visualisoivia aineistoja kutsutaan tekstissä ”kuviksi” (ei esimerkiksi ”nuottiesimerkeiksi”, ”taulukoiksi” tai ”kaavioiksi”). Kuvien sijoittelua koskevat toivomukset merkitään tekstiin esimerkiksi ”<Kuva 1>”. Kuviin tulee viitata tekstissä, ne tulee nimetä, ja kunkin kuvan nimen perässä on oltava kuvaa selittävä kuvateksti. Kuvamateriaalin laatuun ja soveltuvuuteen olisi tärkeää kiinnittää huomiota, ja ottaa huomioon se, että julkaisu on verkkolehti. Niinpä esimerkiksi heikkolaatuinen partituurisivu tai käsikirjoitus ei välttämättä ole lehdessä informatiivinen. Kuvamateriaalia ei palauteta, ellei toisin ole sovittu. **Kaikista kuviin liittyvistä luvista ja tekijänoikeudellisista seikoista vastaa aina kirjoittaja.** Nämä on syytä huomioida hyvissä ajoin etukäteen. Lehti tai lehden toimitus eivät osallistu esimerkiksi kuvamateriaalin lupajärjestelyihin, neuvotteluihin tai kustannuksiin.

Tässä esitettyjen ohjeiden noudattaminen helpottaa ja nopeuttaa artikkelien ja lehtien julkaisemista sekä takaa mahdollisimman virheettömän lopputuloksen. Jos jokin ohjeista aiheuttaa ylitsepääsemättömiä haasteita, pyydämme ottamaan yhteyttä lehden toimitukseen.

Musiikki-lehden toimitus

Suomen musiikkitieteellisen seuran julkaisut

Acta Musicologica Fennica -sarja

- AMF 1 Mäkinen, Timo. 1968. *Piae Cantiones -sävelmien lähdetutkimuksia.*
- AMF 2 Salmenhaara, Erkki. 1969. *Das musikalische Material und seine Behandlung bei Ligeti.*
- AMF 3 Tolonen, Jouko. 1969. *Mollisoimnun ongelma.*
- AMF 4 Salmenhaara, Erkki. 1970. *Tapiola.*
- AMF 5 Tolonen, Jouko. 1971. *Protestanttinen koraali.*
- AMF 6 Heikinheimo, Seppo. 1972. *The Electronic Music of Karlheinz Stockhausen.*
- AMF 7 Pajamo, Reijo. 1976. *Suomen koulujen laulunopetus vuosina 1843–1881.*
- AMF 8 Vainio, Matti. 1976. *Diktonius: modernisti ja säveltäjä.*
- AMF 9 Salmenhaara, Erkki, toim. 1976. *Juhlakirja E. Tawaststjernalle.*
- AMF 10 Oramo, Ilkka. 1977. *Modaalinen symmetria: tutkimus Bartokin kromatiikasta.*
- AMF 11 Tarasti, Eero. 1978. *Myth and Music: A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music.*
- AMF 12 Salmenhaara, Erkki. 1979. *Tutkielmia Brahmsin sinfoniaista.*
- AMF 13 Seppälä, Hilikka. 1981. *Bysanttilaiset ekkhokset ja ortodoksinen kirkkolaulu Suomessa.*
- AMF 14 Heiniö, Mikko. 1984. *Innovaation ja tradition idea: näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan.*
- AMF 15 Kurkela, Kari. 1986. *Note and Tone: A Semantic Analysis of Conventional Music Notation.*
- AMF 16 Louhivuori, Jukka. 1988. *Veisuun vaihtoehdot: musiikillinen distribuutio ja kognitiiviset toiminnot.*
- AMF 17 Pekkilä, Erkki. 1988. *Musiikki tekstinä: kuulonvaraisen musiikkikulttuurin analyysiteoria ja metodi.*
- AMF 18 Huttunen, Matti. 1993. *Modernin musiikinhistoriankirjoituksen synty Suomessa.*
- AMF 19 Kaipainen, Mauri. 1994. *Dynamics of Musical Knowledge Ecology: Knowing-what and Knowing-how in the World of Sounds.*
- AMF 20 Padilla, Alfonso. 1995. *Dialectica y musica: Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez.*
- AMF 21 Henriksson, Juha. 1998. *Chasing the Bird: Functional Harmony in Charlie Parker's Bebop Themes.*
- AMF 22 Laine, Pauli. 2000. *A Method for Generating Musical Motion Patterns.*
- AMF 23 Huovinen, Erkki. 2002. *Pitch-Class Constellations: Studies in the Perception of Tonal Centricity.*
- AMF 24 Eerola, Tuomas, Jukka Louhivuori ja Pirkko Moisala, toim. 2003. *Johdatus musiikintutkimukseen.* 35 €.
- AMF 25 Riikonen, Taina, Milla Tiainen ja Marjaana Virtanen, toim. 2005. *Musiikin ja teatterin tekijöitä.* 20 €.
- AMF 26 Torvinen, Juha. 2007. *Musiikki ahdistuksen taitona: filosofinen tutkimus musiikin eksistentiaalis-ontologisesta merkityksestä.* 25 €.
- AMF 27 Hautsalo, Liisamaija. 2008. *Kaukainen rakkaus: saavuttamattomuuden semantiikka Kaija Saariahon oopperassa.* 25 €.

- AMF 28 Poutiainen, Ari. 2009. *Stringprovisation: A Fingering Strategy for Jazz Violin Improvisation*. Loppuunmyyty.
- AMF 29 Järviö, Päivi. 2011. *Laulajan sprezzatura, fenomenologinen tutkimus italialaisen varhaisbarokin musiikin laulaen puhumisesta*. 30 €.
- AMF 30 Tyrväinen, Helena. 2013. *Kohti Kalevala-sarjaa: indentiteetti, eklektisyys ja Ranskan jälki Uuno Klamin musiikissa*. 30 €.
- AMF 31 Toivakka, Svetlana. 2015. *Alma Fohström: kansainvälinen primadonna*. 20 €.
- AMF 32 Henriksson, Laura. 2015. *Laulettu huumori ja kritiikki J. Alfred Tannerin, Matti Jurvan, Reino Helismaan, Juha Vainion ja Veikko Lavin kuplettiäänitteillä*. 25 €.
- AMF 33 Korhonen-Björkman, Heidi. 2016. *Musikerröster i Betsy Jolas musik – dialoger och spelarfarenheter i analys*. 25 €.
- AMF 34 Koivisto, Nuppu. 2019. *Sähkövaloa, shampanjaa ja Wiener Damenkapelle: naisten salonkiorkesterit ja varieteelan transnationaaliset verkostot Suomessa 1877–1916*. 30 €.
- AMF 35 Tiikkaja, Samuli. 2019. *Paired Opposites. The Development of Einojuhani Rautavaara's Harmonic Practices*.

Musiikkitieteen kirjasto ja muut julkaisut

- MK 1 Dahlhaus, Carl. 1980. *Musiikin estetiikka*. Suom. Ilkka Oramo.
- MK 2 Bach, Carl Philipp Emanuel. 1982. *Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria*. Suom. Paavo Soinne.
- MK 3 Karma, Kai. 1986. *Musiikkipsykologian perusteet*.
- MK 4 de la Motte, Diether. 1987. *Harmoniaoppi*. Suom. Mikko Heiniö.
- MK 5 Aldwell, Edward ja Carl Schachter. 2014. *Harmonia ja äänenkuljetus*. Suom. Olli Väisälä. 49 €.

Den gemensamma tonen. Raportti seminaarista ”Det gemensamma rikets musikskatte”.

Musiikki-lehdet (neljä numeroa vuodessa)

Musiikki 1971–2001. Loppuunmyyty.

Musiikki 2002–2019 10 € numero, kaksoisnumero 20 €.

AMF-sarjan teokset 1–23, MK-sarjan teokset 1–4 ja raportti sekä *Musiikki*-lehden numerot vuosilta 1971–2001 on enimmäkseen loppuunmyyty. Tarvittaessa tiedustele näiden teoksien ja lehtien saatavuutta seuran sihteeriltä. Sarjojen uudempia teoksia sekä lehden numeroita vuodesta 2002 alkaen on vielä saatavilla. Suomen musiikkitieteellisen seuran julkaisemaa *Johdatus musiikintutkimukseen* -kirjaa myydään Ostinatossa (ostinato.fi, puh. 09–443 116) ja Tiedekirjassa (puh. 09–635 177, s-posti: tiedekirja@tsv.fi). Julkaisuja voi myös tilata seuran sihteeriltä (s-posti: mts.toimisto@gmail.com). Hinnat alv. 0 %.