

Musiikki 1/2021

musiikki.journal.fi | 51. vuosikerta

Tuire Ranta-Meyer, Laura Wahlfors ja Lasse Lehtonen
Itse aiheutettu kuolema? 3

Artikkelit

▣ *Anne Tarvainen*
Vastustava, värähtelevä keho. Kehon materiaalisuuksia
refluksia sairastavien laulajien soomaesteettisissä
kokemuksissa 9

▣ *Jere Jäppinen*
Kaksoiskaupunki soi 44

Katsaukset, lektiot, puheenvuorot, arvostelut

Eero Tarasti
Tutkielma rytmistä 87

Inkeri Jaakkola
Pertti Sutinen suomalaisen viulunsoiton kehittäjänä 130

Mikko Ojanen
Lectio Praecursoria: User stories of Erkki Kurenniemi's
electronic musical instruments, 1961–1978 150

Janne Ikäheimo
Populaarimusiikista perinnöksi – havaintoja
musiikkimuseo Famesta 160

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:** Kaarina Kilpiö, Emmi Kujanpää, Kimi Kärki, Lasse Lehtonen, Juha Ojala, 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**

Itse aiheutettu kuolema?

Tuire Ranta-Meyer, Laura Wahlfors ja Lasse Lehtonen

Musiikkitieteen ahdinko, alan professuurien jäädyttäminen, opetus henkilöstön määrän romahtaminen ja opiskelijoiden alanvaihtoajatukset erityisesti Helsingin yliopistossa ovat vihdoin ylittäneet uutiskynnyksen. Sytykkeenä ovat olleet toimittaja Vesa Sirénin kaksi laajaa artikkelia *Helsingin Sanomien* kulttuuriosastolla helmi–maaliskuussa (Sirén 2021a ja 2021b).

Voimme olla ylpeitä siitä, että Suomen musiikkitieteellinen seura lisäsi 14. helmikuuta pilkkeitä nuotioon ottamalla ensimmäisenä asiaan kantaa tämän valtalehden mielipideosastolla (Tiainen 2021). Sen jälkeen klapeja ja järeitäkin polttopuita roihuun ovat lisänneet monet tahot. Entiset ja nykyiset professorit, dekaanit ja vararehtorit ovat reagoineet keskusteluun *Helsingin Sanomissa* kiitettävän aktiivisesti ja monipuolisesti eri näkökantoja painottaen (17.2.; 21.2.; 24.2.; 10.3.; 12.3.).¹ Myös merkittävä joukko kulttuuri- ja yhteiskuntaelämän vaikuttajia korotti ääntään musiikkitieteen puolesta (6.3.) huomauttaen, että kulttuuriperinnöt ovat olennainen osa yliopistojen mainetta ja että musiikkitiede tieteenalana menestyy parhaiten yhteydessä humanistiseen ja muuhun tieteelliseen tutkimukseen (Klinge et al. 2021). Voidaan jopa filosofi Thomas Wallgrenin tavoin kysyä, onko sellainen maa rappiolla, jonka ymmärrys sivistyksestä ja yliopiston tehtävästä on nykyisen kaltainen.²

Sosiaalisen median kanavissa aiheesta vaihdettiin lisää ajatuksia. Taideyliopiston ja tiedeyliopistojen roolien tutkimuskentällä katsottiin olevan keskenään eri profiiliin tähtääviä, ja niiden välisen yhteistyön tiivistämispuhetta pidettiin asiaan perehtymättömien konsulttien ja säästö- ja hinnalla millä hyvänsä ajavien hallintotahojen masinoimana. Lisäksi painotettiin, että vaikka Taideyliopistossa työskenteleekin monia suuntauksia edustavia tutkijoita, uhattuna nyt on ennen kaikkea musiikkitieteen

¹ Leisiö ja Gronow 2021; Ojala ja Erkkilä-Hill 2021; Kärjä 2021; Hiidenmaa ja Erkkilä-Hill 2021; Moisala 2021.

² Thomas Wallgren on Helsingin yliopiston hallituksen jäsen ja edustaa filosofian professorina humanistisia tieteitä. Tuire Ranta-Meyer keskusteli hänen kanssaan puhelimitse 10.3.2021 humanistisen alan tilanteesta.

peruskoulutus niine monipuolisine sivuainemahdollisuuksineen, joita tiedeyliopisto voi tarjota. Antti-Ville Kärjän mielipide (24.2.) herätti keskustelua, koska hän katsoi historiikkien ja kansallisten menestystarinoiden olevan musiikkitieteen keskiössä ja yhteiskunnallisen, tämän päivän musiikilliseen moninaisuuteen pureutuvan akateemisen asiantuntemuksen näiden varjossa. Kärjä kärjisti viestiään toteamalla, että humanistisen musiikkitieteen alasarjo on itse aiheutettua, sillä pohjimmiltaan se perustuu hänen mukaansa historisoivan kansallisen menneisyyden ja nykyhetken ilmiöiden tieteellisen tutkimuksen väliseen ristiriitaan. Ratkaisuksi hän provosoivasti esitti musiikkitieteen a) sulauttamista osaksi luonnontieteellistä, eksaktisti mitattavien ilmiöiden tutkimusta tai b) sen uudelleensuuntaamista musiikin humanistis-yhteiskuntatieteelliseksi perustutkimukseksi. (Kärjä 2021.)

Ylen Kulttuuriyökköössä aiheesta keskusteltiin (1.3.) otsikolla ”Tarvitaanko työelämässä enää humanisteja?” Vaikka itse kysymys – ja humanististen tieteiden asema yhteiskunnassa ylipäätään – on tärkeä ja paljon esillä juhlapuheissa vaikkapa yhdysvaltaisen filosofi Martha Nussbaumin julkaisujen myötä, voidaan kysyä, onko humanisteja varsinaisesti ”tarvittu” enää satoihin vuosiin tai ylipäätään koskaan tieteellisen tutkimuksen ulkopuolella. Ehkäpä työelämässä oli aikoinaan enemmän sellaisia tehtäviä, joissa toimivien koulutustausta ei ollut yhtä normitettua kuin nykyään. Sääty-yhteiskunnassa tietyn yhteiskuntaluokan edustaja pääsi hyvään asemaan työelämässä lähinnä luokkansa vuoksi eikä sen perusteella, mitä oli opiskellut. Välttämätöntä tarvetta ei varmaankaan ollut juuri humanisteille, mutta heitä oli tarjolla, ja siksi he työllistyivät monenlaisiin tehtäviin.

Sata vuotta sitten se, joka pääsi ylioppilaaksi, pystyi automaattisesti kirjautumaan yliopiston opiskelijaksi ja hankkimaan akateemisen tutkinnon. Itse koulutusala ei ollut useinkaan olennainen, sillä vallalla oli sivistysyliopiston ihanne. Yliopiston tuli kasvattaa nuoria henkiseen aikuisuuteen, ei niinkään siirtää heihin tiedon sisältöjä, vaan muovata heistä kriittiseen arviointiin kykeneviä, intellektuaalisesti vahvoja ja vapaita kansalaisia. (Haaparanta 2019, 24–27.) Nykyään korkeakoululaitoksen tehtävä on välineellisempi: siltä odotetaan julkisin varoin toimivana instituutiona vastinetta, jota nimitetään ”vaikuttavuudeksi” tai yliopistojen ”kolmanneksi tehtäväksi” (ks. esim. Vastuullinen ja vaikuttava 2015). Haaparannan (2019, 32–35) sanoin ”sivistäminen on alkanut tarkoittaa sitä, että ihmisille on annettava valmiuksia sopeutua muutokseen ja siten selviytyä maailmassa, jota he eivät voi muuttaa.”

Menneisyyteen katsomisen ja sen pohtimisen sijaan, tarvitaanko jostain enää, katse olisi suunnattava aktiivisiin tekoihin vapaan ja kriittisen humanistisen musiikkitieteen elinolojen ja jatkuvuuden turvaamiseksi. Kuten Timo Leisiö ja Pekka Gronow (2021) toteavat, virkojen katoaminen johtaa alan kuihtumiseen. Julkisuuden painetta on alkanut kohdistua yliopistoon, jonne aikoinaan perustettiin alan ensimmäinen oppituo-li Suomessa. Jos halutaan vaikuttaa, nyt ei ole aika antaa asioiden mennä omalla painollaan. Päinvastoin, roihun ylläpitämiseksi tarvitaan lisää kirjoituksia, julkilausumia, kannanottoja, adresseja ja kansalaisaloitteen tyyppisiä vetoamuksia sinne, missä päätöksiä tehdään. Ja heti kun koronatilanne ja vuodenaika sallivat, Senaatintorille olisi hyvä pystyttää 24/7-esityksenä *Peltoniemen Hintriikan surumarssi* kaikilla niillä kokoonpanoilla, joita musiikkitieteilijöistä irtoaa.

Leisiö ja Gronow toteavat edellä mainitussa mielipidekirjoituksessaan musiikkitieteen arvostuksen olevan Suomessa alhainen. Samalla tavalla vaikkapa museoala on heikossa tilanteessa, eikä maassamme aina ymmärretä esimerkiksi käänöstieteestä valmistuneiden tulkkien tai kielenkääntäjien työn vaativuutta. Myös filosofian edustajat näkevät alansa olevan murroksessa: oppiaineet ovat lakkautusuhan alla monessa maassa, ja yleisintellektuellin paikan ovat yhteiskunnallisessa keskustelussa vallanneet luonnontieteen edustajat. Filosofian analyttisten tai mannermaisten suuntausten ihmiskuva on puolestaan jäänyt aivotutkimuksen jalkoihin. Ihmisen toimintaa ja motiiveja selitetään fysiologisilla tekijöillä, kuten Thomas Wallgren on todennut. (Ahlroth 2021.) Wallgrenin mukaan yhteiskunnallisten uhkien keskellä on kuitenkin hyvin lyhytnäköistä reagoida niin, että etsitään ratkaisua luonnontieteistä tai tekniikasta.

Millä keinoin alamme arvostusta ja asemaa voitaisiin hivuttaa korkeammalle? Jos Suomen musiikkitieteellinen seura olisi vakavarainen yritys, ostaisimme suurella rahalla mediatoimistolta kampanjan. Vaikuttajaviestinnän ammattilaiset järjestäisivät sarjan työpajoja, johon osallistettaisiin ensin oma väki ja jossa musiikkitieteen merkitystä ja tuloksia jäsennettäisiin jonkin nelikenttäteknikan, vaikkapa SWOT-analyysin avulla. Sen jälkeen hiottaisiin ydinviestejä ja valittaisiin eri kanavat viestien läpimenon varmistamiseksi. Ehkä kannattaisi ostaa muutama televisiospotti ja yrittää saada valittuja alan kärkinimiä keskusteluohjelmiin tai yhteiskunnallisiin vaikuttajaverkostoihin. Kävisimme puhumassa humanistisen tutkimuksen puolesta eduskunnan kuppilassa, tapaisimme ministereitä, heidän erityisavustajiaan ja valtiosihteereitään. Pyrkisimme vaikuttamaan kaikkien puolueiden hallitusohjelmiin ja lobbaisim-

me korkeita virkamiehiä ottamalla mukaan tapaamisiin yhteiskunnan silmätekeviä tai sellaisia työelämän edustajia, jotka puhuvat uhkaavasta työvoimapulasta juuri edustamillamme aloilla.

Kun emme Suomen musiikkitieteellisessä seurassa voi toimia kuten yritykset ja kun tällaisen kampanjan rahoittajia ei ole näköpiirissä, on tärkeä miettiä tarkoin vaikuttamisstrategiaa ja kohdistaa rajalliset resurssit hyvin valittuihin toimenpiteisiin. ”Eikö nyt joku voisi tehdä jotain” -tyyppiset toiveet eivät vie asioita eteenpäin, vaan vastuu on otettava omiin käsiin. Kannattaisikin kysyä, mitä itse voi tehdä tai kenelle tarjota apua, jotta jokin liikahtaisi haluttuun suuntaan. On selvää, että musiikkitieteilijöiden voimavarat ja yhteiskunnalliset verkostot ovat keskenään hyvin erilaiset, eikä – Martin Wegeliuksen legendaarisin sanoin – ”kaikista ole kaikkeen”.³ Mutta jokaisesta on johonkin, ja erityisen suuri vastuu on niillä, jotka alalla ovat jo vihreän oksansa varmistaneet. Juuri heidän tulee virkansa ja yhteiskunnallisen merkityksensä takia olla vaikuttajien etunenässä.

Yhteiskunnallisessa tai poliittisessa vaikuttamisessa tärkeitä on lisätä sekä päättäjien että suuren yleisön tietoa. Suuret edunvalvontajärjestöt pitävät huolta siitä, että heidän edustamansa alan tilanne, tarpeet ja uhat ovat erinomaisesti päättäjien tiedossa. Ministeriöissä tai vaikkapa eduskunnassa ei varmasti ole mitään salaista agendaa humanististen tieteiden alajosta. Alan merkityksestä ei vain ole tietoa eikä ymmärretä, mihin tehtäviin vaikkapa analysointikykyiset ja erittäin hyvät omaksumisvalmiudet omaavat musiikkitieteilijät ovat sijoittuneet tai olisivat omiaan.

On myös ymmärrettävä, etteivät päättäjät aina ymmärrä päätöstensä ruohonjuuritason seurauksia. Esimerkiksi yliopistojen tai ammattikorkeakoulujen rahoituslain tarkoituksena ei alun perin liene ollut ajaa joitain aloja alas, vaan kannustaa tulosohjauksen nimissä saavuttamaan niitä tavoitteita, joiden on ajateltu olevan yhteiskunnan menestyksen kannalta tärkeitä. Rahoituskriteerit kuitenkin aiheuttavat sen, että jotkin alat jäävät jalkoihin, kun hieman toisilla kriteereillä tai prosenttiosuuksien nostolla ne olisivat menestyjiä. Sattumalla on kovin suuri merkitys, eikä tämä tunnu mitenkään perustellulta. Esimerkiksi elokuva-ala on tunnetusti yksi maailman kalleimmista koulutusaloista, mutta rahoitusjärjestelmässä se saa saman perusteen mukaista yksikköhintaa kuin vaikkapa oikeustiede tai liiketalous, jotka globaalisti ovat tunnettuja edullisista toimintakustannuksistaan.

³ Vuonna 1897 ilmestyneen *Generalbas*-kirjansa esipuheessa Wegelius sanoo: ”För mindre begåfvande elever -- [d]et vore endamålslost att plåga dem med de svåraste. Allt är icke för alla.”

Pomo se on pomollakin korkeakouluissa: jokaisella esimiehellä on vastuut ja tavoitteet, joiden ristipaineissa hän pyrkii varmaan parhaansa mukaan pärjäämään ja tasapainottelemaan. Yksittäisen dekaanirukan mahdollisuudet vaikuttaa koko organisaation rahanjakopolitiikkaan ovat siten hyvin vähäiset, ja rehtorit ovat niin kaukana arjesta, ettei heillä enää voi olla mitään käsitystä yksittäisen oppialan ahdingosta. Ja jos karavaani kulkee, niin muutaman pikku puudelin haukkuminen sen perässä on varmaankin huolista pienin.

Oikea aika vaikuttaa humanististen tieteiden tai taiteen tutkimuksen tilanteeseen on nyt, kun Sanna Marinin hallituksen puoliväliriihi kohta alkaa. Rahoituskriteerien valuviat tulee saattaa tiedeministerin ja hänen esikuntansa tietoon ja jokainen meistä voi ottaa yhteyttä omaan eduskuntaehdokkaaseensa, oli hän sitten päässyt kansanedustajaksi tai ei. Jos nyt ei saada viestiä läpi, rahoituslakia koskevia korjaavia kirjauksia ei tule seuraavaan hallitusohjelmaan – kuka sen kokoaja sitten onkin.

Taiteentutkimuksen seurat ovat tällä hetkellä aktivoituneet ja perustaneet yhteisen neuvottelukunnan. Sen tarkoituksena on luoda katsaus taiteentutkimuksen alojen tilanteeseen ja niiden uhattuun asemaan Suomessa sekä tehdä tähän liittyen aloitteita tai ulostuloja. Musiikkiteollisuuden seuran edustajana tässä neuvottelukunnassa toimii seuran varapuheenjohtaja Tuire Ranta-Meyer, johon voi olla yhteydessä kaikissa kysymyksissä ja ideoissa.

Musiikki-lehden 50 vuoden historia ja tämäkin luettavanasi oleva numero toivoaksemme osoittavat, että suomalainen musiikintutkimus on monitahoista, laaja-alaista, erilaiset tutkimussuuntaukset sallivaa ja yhteiskunnalliseen todellisuuteen kytkeytyvää. Lehden asema on vahvistunut, siihen tarjotaan yhä enemmän artikkeleita ja sen toimitusprosessit ovat selkiytyneet. Kirjoittajaohjeita on päivitetty, lehti ottaa käyttöön DOI-tunnukset seuraavasta numerosta alkaen ja strategiatyö Jufo-luokituksen nostamiseksi on käynnistetty. Ei siis toivoteta kepeitä multia oppiaineellemme, vaan huudetaan eläköötä yhä suurempaan ääneen!

Lähteet

- Ahlroth, Jussi. 2021. "Missä ovat filosofit?" *Helsingin Sanomat* 7.2. C1–C3.
Haaparanta, Leila. 2019. *Rajan taju. Filosofisia esseitä*. Tallinna: Gaudeamus.
Hiidenmaa, Pirjo ja Jaana Erkkilä-Hill. 2021. "Voimia yhdistämällä tuotetaan parempaa koulutusta". *Helsingin Sanomat* 10.3. B12.

Klinge, Matti, Hannu Lintu, Jukka Meurman, Susanna Mälkki, Kaija Saariaho ja Juhana Vartiainen. 2021. ”Musiikkitiede on palautettava sille kuuluvalla kunniapaikalle”. *Helsingin Sanomat* 6.3. C22.

Kulttuuriykkönen. 2021. ”Tarvitaanko työelämässä enää humanisteja? Yliopisto leikkaa opetusta”. 1.3. Toimittajana Vesa Kytöoja. Tark. 9.3.2021. <https://podcasts.apple.com/us/podcast/tarvitaanko-ty%C3%B6el%C3%A4m%C3%A4ss%C3%A4-en%C3%A4%C3%A4-humanisteja-yliopisto/id1333490371?i=1000511127253>.

Kärjä, Antti-Ville. 2021. ”Huoli musiikkitieteen ahdingosta on itse aiheutettua”. *Helsingin Sanomat* 24.2. B12.

Leisiö, Timo ja Pekka Gronow. 2021. ”Virkojen katoaminen johtaa musiikkitieteen kuihtumiseen”. *Helsingin Sanomat* 17.2. B10.

Moisala, Pirkko. 2021. ”Musiikintutkimus on monitieteistä”. *Helsingin Sanomat* 12.3. B15.

Ojala, Juha ja Jaana Erkkilä-Hill. 2021. ”Sibelius-Akatemiassa tehdään kansainvälisesti tunnustettua tutkimusta”. *Helsingin Sanomat* 21.2. Tark. 10.3.2021. <https://www.hs.fi/mielipide/art-2000007816063.html>.

Sirén, Vesa. 2021a. ”Taiteiden tutkimus on pulassa Helsingin yliopistossa”. *Helsingin Sanomat* 9.2. Tark. 10.3.2021. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000007790743.html>.

Sirén, Vesa. 2021b. ”Taiteiden tutkimuksen kriisi jatkuu Helsingin yliopistossa”. *Helsingin Sanomat* 3.3. B3.

Tiainen, Milla. 2021. ”Musiikkitiedettä ei pidä ajaa alas Helsingin yliopistossa”. *Helsingin Sanomat* 14.2. Tark. 10.3.2021. <https://www.hs.fi/mielipide/art-2000007801743.html>.

Vastuullinen ja vaikuttava: tulokulmia korkeakoulujen yhteiskunnalliseen vaikuttavuuteen. 2015. Opetus- ja kulttuuriministeriön julkaisuja 13. Tark. 9.3.2021. <https://julkaisut.valtioneuvosto.fi/bitstream/handle/10024/75117/okm13.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.



Anne Tarvainen

Vastustava, värähtelevä keho

*Kehon materiaalisuuksia refluksia sairastavien laulajien
soomaesteettisissä kokemuksissa*

- FT Anne Tarvainen (tarvainen.anne@gmail.com, www.annetarvainen.fi) toimii tutkijana Tampereen yliopiston musiikintutkimuksen oppiaineessa sekä vierailevana tutkijana Helsingin yliopiston musiikkitieteen oppiaineessa. Hänen tutkimushankkeensa ”Laulamisen tuntu: esteettinen kehotietoisuus kuurojen, laulutaidottomien ja ääniongelmaisten vokaalisissa kokemuksissa” on Koneen Säätiön rahoittama (2018–2020).

Resisting, Vibrating Body – Materialities of the body in the somaesthetic experiences of singers with acid reflux

In this article, I discuss the bodily-aesthetic or somaesthetic experiences of singers and amateur singers with acid reflux. My interest lies in how singers perceive the materiality of their bodies in vocal problems as well as in their best singing experiences. I analyse singers' free-form responses to an online survey that I conducted as a part of my research project "The Feel of Singing: Aesthetic Body Awareness in the Vocal Experiences of Deaf, Tone-deaf, and Vocally Disordered Singers" (2018–2020). The theoretical framework of the study is vocal somaesthetics (Tarvainen 2016, 2018a, 2018b) based on pragmatist somaesthetics (Shusterman 2008, 2012) and interdisciplinary voice studies (Thomaidis & Macpherson 2015). As the most crucial concept in my discussion I employ John Dewey's and Arthur F. Bentley's (1949) transaction, which reveals the body's intertwinement with the world. In addition, I introduce some ideas on the materiality of singing presented in new materialist research.

The article highlights how, when experiencing vocal problems, the singers perceive their bodies as heavy and opposing objects. Physiological changes in the body tissues caused by reflux bring out material sensations of roughness, dryness, swelling, thickness, and inflexibility. The singers may feel like losing their agency for these resisting body materials. Singing can be painful and bring out difficult emotions such as fear, sadness, frustration, and anger. In the somaesthetic experiences, on the other hand, sensations of vibration and wholeness come to the fore. The singers' attention is no longer on individual parts or tissues of the body but on the vibrations and movements that penetrate the materials of the whole body and environment. They may feel like losing their boundaries and becoming one with the world. In such transactional experiences the singer can be said to co-constitute with the world.

Vastustava, värähtelevä keho

*Kehon materiaalisuuksia refluksia sairastavien laulajien
soomaesteettisissä kokemuksissa*

Anne Tarvainen
.....

Millä tavoin laulajat aistivat kehonsa materiaalisuuden laulaessaan? Miten kehon materiaalisuus ilmenee refluksia sairastavien laulajien ääniongelmiensä kokemuksissa? Entä millaisia ovat materiaalisuuden aistimukset heidän parhaissa laulamiskokemuksissaan? Tarkastelen tässä artikkelissa kehon ja äänen materiaalisia yhteismuotoutumisia sekä analysoin laulajien ja laulunharrastajien vapaasanaisia vastauksia internet-kyselyyn, joka on osa tutkimushankettani ”Laulamisen tuntu”.¹ Tavoitteenani on valottaa laulajien kehollisten kokemusten kirjoa sen eri puolilta ja pohdita soomaesteettisen eli kehollis-esteettisen kokemuksen muotoutumisen mahdollisuuksia.

Refluksin ja laulamisen yhteisvaikutukset laulajan elämään ovat moninaisia. Tutkimuksen kuluessa olen tarkastellut ääniongelmiensä lisäksi kehoa, kokemusta, ääni-ihanteita, laulamisen merkityksiä, tapoja, liikkeitä ja materiaalisuuksia laajemmin ihmisen elämään liittyvinä ja toisiinsa kietoutuvina, alati toisiaan muodostavina tekijöinä. Laulamisen ja refluksin yhteenkietoutuneisuudet eivät rajoitu vain laulamisen tapahtumiin vaan kattavat laajalti laulajan elämän erilaisia hetkiä ja valintoja. Silti laulamisen hetket ilmenevät erityisinä: niissä aistimukset, äännet, onnistumiset ja epäonnistumiset tihentyvät ja saavat merkityksensä.

Olen kiinnostunut hetkistä, joissa laulaja pyrkii virittymään esteettisesti mutta refluksi estää esteettisen kokemuksen muotoutumisen. Eriytyisen kiinnostunut olen myös niistä hetkistä, joissa laulajan keho, ääni, ympäristö ja lukuisat muut seikat mahdollistavat esteettisen kokemuksen muotoutumisen. Käsittelen tässä artikkelissa näitä kumpaakin kokemuk-

¹ ”Laulamisen tuntu: esteettinen kehotietoisuus kuurojen, laulutaidottomien ja ääniongelmaisten vokaalisissa kokemuksissa” on Koneen Säätiön rahoittama kolmivuotinen postdoc-tutkimushankkeenä (2018–2020). Se koostuu kolmesta osatutkimuksesta, joista tässä artikkelissa käsittelen ääniongelmaisiin liittyvää aineistoa.

sen ulottuvuutta pääpainon ollessa laulajien parhaissa laulamiskokemuksissa, joissa soomaesteettinen ulottuvuus on läsnä. Ääniongelmaisia laulajia on aiemmin tutkittu lähinnä ongelmien viitekehyksessä. Näen kuitenkin tärkeäksi tuoda esille sen esteettisen kokemuksen potentiaalin, joka näillä laulajilla on ääniongelmistaan huolimatta. Tällaista tarkastelua vasten voimme ymmärtää, miten paljon laulaminen voi heille merkitä – ja miten paljon nämä laulajat menettävät ääniongelmiensa myötä.

Tutkimukseni edustaa laulututkimusta, tarkemmin ottaen *vokaalista soomaestetiikkaa*. Se on tutkimuksen ala, jota olen viime vuosina kehittänyt Richard Shustermanin pragmatistisen soomaestetiikan (esim. 2008, 2012) ja poikkitieteisen ihmisäänen tutkimuksen pohjalta (engl. *interdisciplinary voice studies*, esim. Thomaidis & Macpherson 2015). Hyödynnän tässä artikkelissa myös joitakin John Deweyn ajatuksia esteettisestä kokemuksesta ja transaktionaalisuudesta. Viime vuosien laulututkimuksessa materiaalisuutta on tarkasteltu erityisesti uusmaterialismin teoreettisessa kehyksessä. Koska tutkimukseni lukeutuu laulututkimuksen alaan, otan myös tämän näkökulman huomioon pohdinnoissani.

Refluksi on länsimaissa yleinen sairaus, jota ilmenee noin 30%:lla aikuisista (Käypä hoito -suositus, 2019). Refluksia on kahdenlaista: yleisemmin tunnettu närästyksenä oireileva maha-ruokatorven refluksi (*gastroesofageaalinen refluksitauti*) sekä kurkun ja nielun refluksi (*laryngofaryngeaalinen refluksitauti*), jonka oireita ovat muun muassa kurkun kipu, limaisuus, käheys ja rykiminen (Koufman, Sataloff & Toohill 1996, 215; Lipan, Reidenberg & Laitman 2006, 261–263). Refluksi on ilmeisen yleinen ääniongelmiensa aiheuttaja (Koufman, Amin & Panetti 2000; Lechien et al. 2019, S41). Kurkunpään toimintahäiriöissä refluksi voi olla keskeinen tekijä, mutta sen diagnosointi ja hoitaminen ovat usein epäselviä (Merati 2020, 193). Lisäksi lääketieteellisessä kirjallisuudessa laulajien kurkun seudun refluksioireita on käsitelty vasta vähäisessä määrin. Lechien et al. (2019) ihmettelevät tätä, sillä juuri laulajilla on paljon refluksin aiheuttamia ongelmia ja nämä ongelmat vaikuttavat laulajien jokapäiväiseen elämään. Laulaminen voi jo sinällään altistaa refluksille, sillä laulamissa käytettävä vatsan ja pallean alueen lihasten toiminta sekä kohonnut paine vatsan alueella voi nostaa vatsan sisältöjä ylöspäin kohti ruokatorvea. (Lechien et al. 2019, S41; Lenti et al. 2019, 798, 802; Merati 2020, 196.)

Artikkelin ensimmäisessä luvussa ”Vokaalinen soomaestetiikka ja materiaalisuus” hahmottelen materiaalisuuden teeman istuvuutta vokaalisen soomaestetiikan kontekstiin. Tuon lyhyesti esille, miten ihmiskehon materiaalisuutta on lähestytty soomaestetiikassa, Deweyn estetiikassa ja uusmaterialismissa. Lisäksi määrittelen artikkelin kannalta keskeisiä

käsitteitä, kuten *aistisuus*, *transmateriaalisuus* ja *esteettinen kokemus*. Artikkelin toisessa luvussa ”Laulaminen transaktiona” esittelen Deweyn ja Bentleyyn käsitteen *transaktio* sekä luonnostelen sitä, miten laulaminen voidaan ymmärtää transaktionaalisena toimintana. Viidennessä ”Vastustava materia” -luvussa esittelen tutkimukseni aineiston ja menetelmät sekä tarkastelen tutkimusaineistoni avulla materiaalisuutta laulajien ääniongelmien kokemuksissa. Neljännessä luvussa ”Kokonainen, värähtelevä keho” nostan aineistosta esille materiaalisuuksia laulajien parhaista laulamiskokemuksista. Tämän jälkeen viidennessä ja kuudennessa luvussa kirjoitan teoriapainotteisesti laulamisen transmateriaalisuudesta ja transaktionaalisesta kokemuksesta. Kuljetan näissäkin osissa mukana aineistoviitteitä, jotka osaltaan valottavat käsiteltäviä aiheita. Lopuksi ko-koan käsittelemäni teemat yhteen johtopäätösluvussa ja tuon esille vielä joitakin artikkelin aiheisiin liittyviä pohdintoja.

Vokaalinen soomaestetiikka ja materiaalisuus

Vokaalisessa soomaestetiikassa laulamista, puhumista ja muita ihmisen äänenkäytön muotoja sekä ihmisäänen kuuntelemista lähestytään kehohetimitoisuuteen kytkeytyvinä toimintoina. Mielenkiinnon kohteena on erityisesti se, miten ihminen pyrkii sensorisesti, esteettisesti ja vokaalisesti yhdistymään muihin ihmisiin ja ympäristöönsä. (Tarvainen 2016, 31; 2018a, 98; 2018b, 120–122, 136–137.) Vokaalinen soomaestetiikka on saanut innoituksensa Shustermanin pragmatistisesta soomaestetiikasta, jossa ihmisen kehollis-esteettistä toimintaa ja kokemuksia sekä kehollisia tapoja ja normeja tarkastellaan niin analyttisesti kuin myös erilaisia kehon kokemusta kultivoivia menetelmiä kehittäen ja harjoittaen (esim. Shusterman 2008, 2012).²

Käsittelen tässä artikkelissa ensimmäistä kertaa materiaalisuuden teemaa vokaalisen soomaestetiikan yhteydessä. Haluan tarkastella sitä, miten eri tavoin soiva, värähtelevä ja liikkuva materia luo erilaisia kokemuksia laulamisesta. Materiaalisuutta on soomaestetiikan yhteydessä ai-

² Soomaestetiikan juuret ovat Deweyn pragmatistisen estetiikan lisäksi kehon fenomenologiassa (mm. Maurice Merleau-Ponty), sosiologian kehoa ja valtaa käsittelevissä teorioissa (esim. Michel Foucault, Simone de Beauvoir) sekä käytännön somaattisissa menetelmissä (esim. Alexander-tekniikka ja Feldenkrais-menetelmä) (Shusterman 2008, 2012). Soomaestetiikkaa ovat soveltaneet laulamisen ja ihmisäänen tutkimuksessa myös muun muassa Jay 2018, Macpherson 2020, Mani 2019, Paparo 2016 ja Phelan 2017.

emmin tarkastellut muun muassa filosofi Shannon Sullivan, joka näkee materiaalisuuden, kokemuksellisuuden, elävyyden, sosiaalisuuden, kulttuurisuuden ja poliittisuuden toimivan kehossa, joka on yhtä ympäristönsä kanssa (Sullivan 2001, 51, 53). Mielestäni voimme soomaestetiikan keinoin pohtia sekä kehon materian aistisuutta että sitä, miten maailman materiaalisuus ilmenee aistivalle keholle. Lisäksi kysymykset kehon materiasta osana maailman muuta materiaalisuutta ovat kiinnostavia.

Pragmatismien kentällä filosofi Thomas Leddy tarkastelee Deweyn käsityksiä *materiaalisuudesta*. Hän tuo esille, että Deweyn ajattelussa materiaalisuuden teemat tulevat käsitellyiksi erityisesti *mediumin* käsitteen valossa (Leddy 2019, 45). Leddyn mukaan taiteen medium syntyy muokattavasta materiasta ja toiminnasta, jonka taiteilija kohdistaa materiaan taiteellisessa prosessissa (ibid.). Sen voi siis ajatella olevan jonkinlainen materia ja toiminnan yhdessä muodostama kooste. Deweyn mukaan materiaali, joka ilmaisee pelkkää omaa fyysistä olemassaoloaan ei ole vielä taiteellisen ilmaisun *ainesta*.³ Esimerkiksi kehosta kumpuavat spontaanit reaktiot eivät sinällään vielä aseta kehoa tällaiseen rooliin. Maailman materiat voivat kuitenkin muuntua taiteen aineksiksi, kun elävä organismi energioineen muokkaa niitä. Dewey ymmärtää myös taiteilijan materiaalisena olentona. Hän kuvaa tanssijan materiaalisuutta, sitä miten tanssissa materia eli keho muuntuu ilmaisun mediumiksi. Tämä tapahtuu Deweyn mukaan kehon ja sen liikkeiden käyttämisessä siten, että niiden ”luontainen” tila muuntuu joksikin muuksi. Mielestäni laulaessa tapahtuu jotain saman kaltaista. Laulajan kehon materia ja sen liikkeistö muuntuu toisenlaiseksi kuin arjen muissa toiminnoissa. (Dewey 2005 [1934], 66–67, 209, 290–291, 299.)

Viime vuosina materiaalisuutta on pohdittu uusmaterialistisen ja posthumanistisen tutkimuksen piirissä. Erityisesti posthumanistisissa tarkasteluissa on pyritty pois ihmiskeskeisestä, antroposentrisestä lähestymistavasta. Ihmisen keho ja sen materiaalisuus on ymmärretty tasa-arvoisena maailman muiden materioiden kanssa. (Ks. esim. Ferrando 2012.) Materian aistisuutta on tarkasteltu usein ihmiskehoa laajemmin (ks. esim. Dolfijn & van der Tuin 2012, 59), eikä ihmisen eletty kokemus ole ollut keskeisimpiä tarkastelun teemoja (Lennon 2019).⁴

³ Alhanen kirjoittaa Deweyn ajatteluun liittyen ”aineeksista”, joita taiteilija muokkaa tai työstää ja joista syntyy vähitellen aineellinen ”ilmaus” (Alhanen 2013, 184).

⁴ Soomaestetiikan posthumanistisia potentiaaleja on tarkasteltu aiemmin (Abrams 2004, 2012; Shusterman 2011, 323; Shusterman 2014). Deweyn pragmatismien posthumanistisia piirteitä on pohtinut Paul Guernsey. Hänen mukaansa Deweyn filosofiasta on luettavissa viitteitä siirtymisestä kohti posthumanistista perspektiiviä. (Guernsey 2017, 246.)

Myös Deweyn filosofian pehmeässä naturalismissa ajatellaan, että ihminen on samaa materiaa kuin muutkin organismit. Kyse on siitä, millä tavoin ja kuinka monimutkaisesti tämä materia on organisoitunut. (Shusterman 1994, 129.) Voidaan siis ajatella, että ihminen on pitkälle organisoitunutta maailman materiaa. Edes ihmismieli ei nouse maailman materiaalisuuden yläpuolelle. Filosofi Pentti Määttänen kiteyttää asian hyvin kirjoittaessaan, että filosofinen naturalismi ei hyväksy ajatusta immateriaalisesta mielestä vaan mielikin kuuluu kokonaisuudessaan luontoon. Mieli muotoutuu samoista aineksista kuin muukin maailma; erona on vain se, että se on organisoitunut eri tavoin. (Määttänen 2017, 93.)

Pragmatismiin nojaavassa soomaestetiikassakin ihminen nähdään kokonaisuudessaan maailman materioista koostuvana ja maailman kanssa yhteisluotoutuvana. Samalla myös ihmiskehon materian erityinen aistisuus on yksi soomaestetiikan keskeisistä lähtökohdista. Materian *aistisuudella* tarkoitan tässä yhteydessä materian kykyä olla aistiva. Kuva- taiteilija Anne Sunila (2008) on käyttänyt vastaavaa käsitettä aiemmin ja liittää siihen moniaistisuuden, aistien sekoittumisen ja aistimusten lomittumisen. Aistiminen ymmärretään soomaestetiikassakin usein koko kehon käsittävänä ilmiönä, ei vain yksittäisiin aisteihin liittyvänä. Eri- tyisesti aistimisen kehotietoiset (proprioseptiset, interoseptiset ja kinesteettiset) ulottuvuudet otetaan huomioon. Aistisuus voi olla ihmiskehon materian lisäksi myös maailman muiden materioiden ominaisuus. Ajat- telen kuitenkin, että ihmiskehon materian aistisuus on meille ihmisille siinä mielessä erityistä, että vain siihen meillä on ensisijainen pääsy ko- kemuksellisesti. Emme voi samalla tavoin tietää, miten muut organismit ovat aistivia, vaikka voimmekin samaistua niihin esimerkiksi empatian keinoin (vrt. esim. Sheets-Johnstone 1999, 387).

Myös uusmaterialistisessa tutkimuksessa on peräänkuulutettu ihmis- kehon erityisyyden huomioimista. Tanssija ja filosofi Kimerer L. LaMoth- e (2016, 33–34) on pohtinut sitä, miten ihmiskeholle tyypilliset liikkeet tekevät sen tunnistettavaksi kaikesta muusta materiasta ja samalla myös yhdistävät ihmiskehon osaksi maailman materioiden yhteensulaumaa. Uusmaterialistisessa laulututkimuksessa ihmisen (laulajan tai kuunte- lijän) kokemus on otettu eksplisiittisesti tarkasteluun laajemminkin. Ih- miskokemus on laulamisen tapahtumaan niin olennaisesti kuuluva teki- jä, että sitä olisi ehkä vaikea sivuuttaa laulamisen tarkastelussa.⁵

⁵ Katso esim. Belgrano 2018; Fast 2008, 2016; Fast & Tiainen 2018; Leppänen & Tiain- nen 2018; Tiainen 2008, 2012, 2013. Myös uusmaterialistiseen ja posthumanistiseen ajatteluun kytkeytyvässä muussa äänentutkimuksessa on huomioitu ihmisen kokemus (ks. esim. Magnat 2019; Mazzei 2013, 2016; Mazzei & Jackson 2017; Neumark 2017a, 2017b; Rogowska-Stangret & Cielemecka 2020).

Soomaesteettinen kokemus voi olla luonteeltaan *transmateriaalista* eli eri materioiden rajat läpäisevää. Kokemus ei käsitä vain ihmisen omaa kehoa, vaan ympäristön materiat ovat siinä myös läsnä niin, että oman kehon materioiden aistimista ja omalla keholla maailman materioiden aistimista ei voi välttämättä erottaa kokemuksessa toisistaan. Shusterman on kirjoittanut siitä, miten kokemus ei rajoitu vain ihmisen omaan kehoon, vaan ihminen aistii kehonsa mukana aina myös maailman. Itse asiassa ihminen ei voi aistia pelkästään kehoaan. Shusterman kuvaa sitä, miten vähintäänkin hengitettävä ilma, painovoima ja kehon kanssa kontaktissa olevat pinnat tulevat aistituiksi yhtä aikaa kehon kanssa. (Shusterman 2008, 8, 98.)

Transmateriaalisuuteen liittyy liikkeellisyys, sillä usein juuri liikkeen, muutoksen tai värähtelyn kautta voidaan tavoittaa kokemus materioiden yhteydestä, siitä että mikään materioiden kooste (esimerkiksi ihmiskeho) ei ole ontologisesti erillinen ympäristönsä materioista (vaikka arkiymmärryksemme ja -kokemuksemme mukaan iho olisikin kehon ”raja”). Kun Deweyn filosofian puitteissa puhutaan materian liikkeestä, värähtelystä, vitaalisuudesta ja energiasta, tulkitsemme ne elävän materian ominaisuuksiksi, en materiaan vaikuttaviksi ja siitä erillisiksi metafysisiksi voimiksi. Deweyn pehmeään naturalismiin ei näet kuulu immateriaalista materian ylittävää ulottuvuutta (Määttänen 2015a, 86). Myöskään transmateriaalisuus, materioiden rajat läpäisevä värähtely, liike tai aistiminen ei tarkoita materiasta irtautumista. Pikemminkin se tuo esille maailman materioiden perustavanlaatuisen yhteenkietoutuneisuuden.

Soomaesteettinen kokemus on luonteeltaan kehollinen ja esteettinen. Kaikki keholliset, *somaattiset* kokemukset eivät kuitenkaan ole välttämättä esteettisiä. Kun puhun *esteettisestä*, viitataan sillä ensisijaisesti kokemuksen laatuun. Seuraan siis Deweyn ajatusta siitä, että esteettisyys paikantuu nimenomaan kokemukseen, se ei sinällään ole maailmassa olevien fyysisten objektien laatua (esim. Dewey 2005 [1934]). Viitataan tekstissäni myös yleisemmin laulukulttuurin esteettisiin ihanteisiin tai vaatimuksiin. Länsimaisissa klassisen ja kevyen musiikin kulttuureissa ne liittyvät yleensä lauluäänen laadun kriteereihin, esimerkiksi äänen tietynlaiseen sointiin tai artikulaation laatuun. Voi siis ajatella, että niissä esteettisyys liittyy ääneen objektina pikemmin kuin äänen tuottamisen tai kuuntelemisen kokemukseen. Vokaalisen soomaestetiikan valossa tarkasteltuna sen sijaan laulamiseenkin liittyviä esteettisyyden määreitä voidaan tarkastella nimenomaan tietynlaisina kokemuksen ja siihen liittyvän toiminnan määreinä, ei ainoastaan toiminnan lopputuleman (eli äänen) määreinä. Toki on huomioitava, että myös ääni on laulamisen ja

sen kuuntelemisen toiminnassa ja kokemuksessa aina olennaisesti läsnä; se ei ole vain laulamisen lopputulemaa. Keskeistä vokaalisessa soomaestetikassa on huomion siirtäminen lauluäänen laadun tarkastelusta laulajan ja kuuntelijan kokemusten erilaisten laatujen tarkasteluun.

Mikä sitten on *esteettinen kokemus* tässä yhteydessä? Miten se eroaa ei-esteettisestä kokemuksesta? Deweyn estetiikassa esteettistä kokemusta on luonnehdittu mieleenpainuvaksi, tyydyttäväksi, täyttyväksi, integroituneeksi, intensiiviseksi, voimistuneeksi, aktiiviseksi, dynaamiseksi ja välittömäksi. Siihen liittyy harmonian, yhtenäisyyden, kumulaation, jännitteen, säilyttämisen, odotuksen, kehittymisen ja täydellistymisen laatuja. *Ei-esteettinen kokemus* puolestaan voi olla ajelehtiva, väistyvä, löysä, hajainen, ahdas, tiukka, hajonnut, yksitoikkoinen, ratkaisematon, pakotettu, mekaaninen tai epäjohdonmukainen. (Dewey 2005 [1934], 41–42, 48, 51, 64; Ryder 2014, 69; Shusterman 2000, 27, 55–56; Tarvainen 2018a, 104.) Esteettisen kokemuksen luonne liittyy siihen, millaisissa kulttuurisissa toiminnoissa ja transaktioissa tuo kokemus ilmenee. Ajattelen, että yhtä lailla kuin lauluäänikin myös siihen liittyvät esteettiset kokemukset muotoutuvat erilaisiksi erilaisissa kulttuurisissa yhteyksissä.

Laulaminen transaktiona

Laulajan kehon materiaalisuus on osa maailman materiaalisuutta. Laulamisen tapahtumissa ilmenevät ääniesteettiset, äänenlaadulliset, keholiset ja materiaaliset seikat – kuten esimerkiksi käheys, narina, turvotus, kipu, raskaus, keveys – eivät ole olemassa toisistaan riippumatta. Voidaan sanoa, että ne eivät edes ole olemassa suhteessa toisiinsa vaan pikemminkin ne tulevat oleviksi yhdessä. Ne muotoutuvat yhdessä ja ovat toisistaan erottamattomia. Refluksin aiheuttamia ääniongelmia voi toki tarkastella kausaalisesti: tietynlainen ruoka-aine aiheuttaa kehossa tietynlaisen reaktion, joka vaikuttaa ääneen tietyllä tavalla ja vaikeuttaa laulamista. Haen tutkimuksessani kuitenkin lähestymistapaa, joka ei tekisi monimuotoisesta ilmiöstä yksilutteista syy–seuraus-suhteiden jatkumoa. Tässä avukseni tulee *transaktion* käsite.

Dewey on kirjoittanut myöhäistuotannossaan yhdessä Bentleyyn kanssa siitä, miten organismit yhteismuotoutuvat ympäristönsä kanssa (Dewey & Bentley 1949). He kutsuvat tätä ilmiötä *transaktioksi*. Siinä missä itsetoiminta (*self-action*) viittaa organismin itsevaltaiseen kykyyn toimia ja interaktio organismin kausaaliseen suhteeseen muihin asioihin nähden,

transaktio puolestaan tuo esille, että organismi muotoutuu yhdessä ympäristönsä ja muiden organismien kanssa.⁶ Tämä *yhteismuotoutuminen*⁷ on niin perustavanlaatuaista, että erillisiä entiteettejä, essensejä, todellisuuksia, suhteita tai elementtejä ei ole olemassa ennen transaktioita. (Dewey & Bentley 1949, 108, Sullivan 2001, 16.) Organismi ei myöskään ole koskaan valmis vaan se muotoutuu jatkuvasti erilaisissa transaktioissa muiden organismien ja ympäristönsä kanssa (Sullivan 2001, 1). Dewey ja Bentley (1949, 109) eivät näe transaktiossa organismeja kokonaisuutena vaan ”organismi ympäristössään -kokonaisuuden” (*organism-in-environment-as-a-whole*). Kehon ja äänen yhteismuotoutumisten tarkastelussa tämä tarkoittaa sitä, että kehon materiaa ja siitä kumpuavaa ääntä ei voi erottaa toisistaan – ne ilmenevät laulamisen tapahtumassa tietynlaisina aina yhdessä, toisiaan muodostaen. Laulamisen transaktio ei myöskään rajoitu vain kehoon ja ääneen, vaan ympäristön muut materiat (tila, esi- neet, pinnat, muut kehot jne.) ovat olennainen osa laulamisen transaktionaalista kokonaisuutta.

Soomaestetiikan kentällä transaktion käsitettä on käyttänyt erityisesti Sullivan (2001), joka esittää, että soomaestetiikkaa tulisi kehittää tietoisena sosiaalisista, poliittisista ja kulttuurisista ympäristöistä. Vaikka olemmekin kehollisina olentoina yksilöitä, muotoudumme kuitenkin transaktionaalisesti aina myös osana laajempia sosiaalisia asetelmia, jotka vaikuttavat kehossamme. Sullivan esittää kirjassaan hypoteesin siitä, millaisia voisivat olla transaktionaaliset kehot. Hän kuvailee kehoja osana ympäristöään ja samalla myös hahmottelee kehojen ja ympäristöjen transaktionaalisten suhteiden tarkastelua, jonka avulla transaktioiden kehittäminen tulisi mahdolliseksi. (Sullivan 2001, 110–121, 158–159.)

Laulamisen transaktioiden kehittäminen voisi tarkoittaa esimerkiksi ääniongelmien lähestymistä fysiologista näkökulmaa laajemmin. Keho fysiologisena materioiden koosteena voi yhteismuotoutua esimerkiksi lääketieteellisen tai laulunopetuksellisen toiminnan puitteissa. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että keho tulisi aina ilmi tällaisena kehona tai että

⁶ Deweyn ajattelussa on jo tätä aiemminkin ollut transaktionaalisia piirteitä (Vanderstraeten 2002, 234–235, ks. myös Dewey 1896). Lisäksi Deweyn yhteistyö Bentleyyn kanssa alkoi jo 17 vuotta ennen heidän kirjansa *Knowing and the Known* julkaisemista (Phillips 2013, 78).

⁷ Soomaestetiikan piirissä on käytetty transaktion lisäksi myös käsitettä *yhteismuotoutuminen* (engl. *co-constitution*) kuvaamaan tätä asioiden ilmaantumista yhdessä (ks. esim. Aldrich 2008, Kestenbaum 1977 Antonyn 2015 mukaan, Rosiek 2013, Sullivan 2001). Myös uusmaterialistisen ajattelun puolella on käytetty vastaavaa käsitettä (ks. esim. Barad 2007; Juelskjaer & Schwennesen 2012).

kehon materiat tulisivat kaikessa toiminnassa jäsennetyiksi samalla tavoin kuin fysiologisen tiedon piirissä. Tällainen avoin lähestymistapa kehoon voisi tuoda uusia näkökulmia myös ääniongelmiin ratkaisemiseen materiaalis-kulttuuris-sosiaalisina, ihmisen ja ympäristön yhteismuotoutumisen akteissa muotoutuvina ongelmina. Lauluntutkija Milla Tiainen on tuonut esille sen, miten ääniongelmat eivät liity vain fysiologiseen laulamiseen suoriutumiseen. Ääniongelmiin myötä voivat häiriintyä myös laulajan kokemisen kapasiteetit ja yhteys niin musiikin tekstuureihin kuin kanssamuusikoihinkin. (Tiainen 2012, 88.)

Median ja musiikin tutkija Mark Rimmer ehdottaa Deweyn ajatteluun perustuvaa transaktionaalista lähestymistapaa myös musiikintutkimukseen. Hän tarkastelee musiikin ja kuuntelijan välisen interaktion sijaan kokonaisuutta, jossa musiikki, organismit ja ympäristö ovat erottamaton kokonaisuus (*music-and-organisms-in-environment-as-a-whole*) (Rimmer 2019, 2796). Siinä tarkastellaan musiikillisten toimijoiden muodostamia dynaamisia kokoonpanoja (engl. *configurations*) – toisistaan riippuvaisten inhimillisten ja ei-inhimillisten toimijoiden erilaisia soljuvia ja päällekkäisiä suhteita (ibid., 3304, 3313). Rimmerin mukaan transaktionaalisessa musiikintutkimuksessa keskeinen kysymys on, miten jokin ilmaantuu musiikkina tietyssä situationaalisessa kontekstissa. Siinä missä musiikintutkimuksen interaktionaaliset lähestymistavat käsittävät musiikin lähtökohtaisesti tietynlaisena objektina, joka on erotettavissa vähemmän organisoiduista äänikudelmista, transaktionaalisessa lähestymistavassa ei tehdä tällaista etukäteisoletusta siitä, mitä musiikki on tai voisi olla erilaisissa tilanteissa. (Rimmer 2019, 3362.) Mielestäni tämä on tärkeää varsinkin silloin, kun tutkitaan musiikin marginaalisia alueita tai tutkijalle vieraan musiikki(ala)kulttuurin käytäntöjä.

Laulamisen tapahtuman jatkuvia ja yhtäaikaista transaktionaalisia yhteismuotoutumisia on vaikea kuvata kielen avulla. Transaktioissa moni asia ilmaantuu yhtä aikaa, ja niiden toisiaan muodostavat ärsykkeet voivat olla moninaisia. Laulaja muotoutuu kudosten, solujen, mineraalien, liikkeiden, värähtelyiden, äänten, aistimusten, vitaalisuuden, tunteiden ja lukuisten muiden seikkojen kanssa yhtä aikaa. Samaan aikaan myös esimerkiksi solut muotoutuvat liikkeiden, värähtelyiden, mineraalien ja muiden seikkojen kanssa yhdessä. Itse asiassa lähes kaikki nämä erillisiltä vaikuttavat laulamistapahtuman osatekijät ovat olemassa, koska muutkin näistä tekijöistä ovat. Ne muodostavat toinen toisiaan, muokaten toinen toisistaan tietyssä hetkessä juuri tietynlaisia.

Laulua taiteellisesti ja uusmaterialistisesti tutkiva Elisabeth Belgrano kuvaa hyvin laulamisen *intra-aktiota*, jossa eri materiat ja toiminnat

yhteisluotoutuvat.⁸ Hän kirjoittaa muun muassa siitä, miten ”yksikään sävel ei ilmene yksinään vaan kumpuaa aina ääniapparaatin, laulajan keho/mielen, seinien, fyysisen tilan ja [...] [siinä] olevien objektien sekä tietysti lukemattomien jatkuvasti tapahtuvien liikkeiden välisestä intra-aktiivisesta kohtaamisesta” (Belgrano 2018). Tiainen on kirjoittanut siitä, miten klassisen tradition laulajan kehon osien on toimittava yhteistyössä hyvin spesifisti tuottaakseen tietynlaista ääntä. Keho pitää saada organisoitua niin sisäisesti kuin myös esimerkiksi musiikillisten tekstuuriin, akustisen tilan, hengitetyn ilman, esteettisten vaatimusten ja yleisön reaktioiden kanssa. (Tiainen 2012, 102.) Mielestäni näissä kuvailuissa tulee hyvin ilmi laulamisen toiminnan intra- tai transaktionaalinen luonne – sen kytkeytyneisyys hyvin moniin erilaisiin materioihin, liikkeisiin, tavoitteisiin ja toimijuuksiin.

Vastustava materia

Tutkimusaineistona tässä artikkelissa on ”Laulamisen tuntu” -tutkimushankkeen ääniongelmaisiin liittyvän osatutkimuksen internet-kyselyaineisto, jonka keräsin 16.10.–30.11.2018. Tämä ”Laulaminen ja refluksi” -kysely keskittyi suomalaisiin refluksia sairastaviin laulajiin ja laulunharrastajiin, ja siihen osallistui 107 vastaajaa.⁹ Kuten taulukosta s. 21 näkyy, suurin osa vastaajista on 35–44-vuotiaita laulua harrastavia naisia, jotka laulavat eri genrejen musiikkia, erityisesti poppia, klassista sekä kansan- ja maailmanmusiikkia. Suurin osa heistä sairastaa joko maha-ruokatorven refluksia tai sen lisäksi myös kurkun ja nielun refluksitautia. Useimmat heistä kokevat refluksin vaikuttavan ääneensä jonkin verran.

Selvitin laulajien taustatiedot monivalintakysymyksin (ks. taulukko s. 21), mutta varsinaisiin laulamisen merkityksiä ja kehollisia kokemuksia kartoittaviin kysymyksiin osallistujat saivat vastata vapaasanaisesti. Kyselyn tavoitteena oli saada esille laaja kirjo erilaisia laulamiseen, esteet-

⁸ Deweyn ja Bentleyyn transaktion käsitteellä on yhtäläisyyksiä posthumanistisen ja uus-materialistisen tutkimuksen puolella käytettyyn, feministiteoreetikko Karen Baradin (2007) kehittämään intra-aktion käsitteeseen (engl. *intra-action*). Näitä yhtäläisyyksiä ovat aiemmin pohtineet muun muassa Fischer 2018, Hammarström 2010, Reynolds 2019, 131–132 ja Rosiek 2013, 700; 2018.

⁹ Vastaajista 82 vastasi kyselyn kaikkiin kysymyksiin. Kyseiseen osatutkimukseen kuului myös kolme syvähaastattelua, joiden aineistot eivät ole mukana tässä artikkelissa.

Taulukko. ”Laulaminen ja refluksi” -internetkyselyn osallistujien taustatiedot. Näihin taustatietokysymyksiin vastasi 105–106 osallistujaa. Musiikkigenreen liittyvään kysymykseen vastaajat saivat halutessaan valita useamman vaihtoehdon.

Ikä	35–44 (39%), 25–34 (22%), 45–54 (19%), 15–24 (8%), 55–64 (8%), 65–75 (3%), ei vastausta (1%)
Sukupuoli	Naiset (83%), miehet (14%), muut (2%), ei vastausta (1%)
Refluksin tyyppi	Maha-ruokatorven (37%), molemmat (34%), kurkun ja nielun (21%), ei tiedä (7%), ei vastausta (1%)
Refluksin vaikutus puhe- ja lauluääneen	Jonkin verran (58%), paljon (32%), ei lainkaan (4%), ei osaa sanoa (4%), ei vastausta (2%)
Ammattimaisuus laulajana	Harrastajat (53%), ammattilaiset (25%), puoliammattilaiset (18%), laulamattomat (4%)
Musiikkigenre	Pop (54%), klassinen (48%), kansan- ja maailmanmusiikki (39%), iskelmä (34%), rock (29%), muu musiikki (31%), jazz (23%)

tiseen aistimiseen ja refluksiin liittyviä kokemuksia. Tavoitteena ei siis ollut tutkia tietynlaisten kokemusten yleisyyttä määrällisesti.

Analysoin aineistoa ensin etsimällä sieltä laulajien kokemuksia kuvailevia avainsanoja, minkä jälkeen katsoin, millaisia laajemman tason teemoja niistä muodostuu. Olen keskittynyt kehollisiin laulamisen kokemuksiin, joita voisi mahdollisesti pitää esteettisinä kokemuksina, sekä refluksin mukanaan tuomiin kehollisiin kokemuksiin, jotka ilmenevät laulajille haastavina – ja jotka eivät välttämättä ole luonteeltaan esteettisiä. Aineiston lukuisista teemoista käsitelen tässä artikkelissa ainoastaan niitä, jotka ovat nousseet keskeisiksi materiaalisuuden ymmärtämisen kannalta. Tavoitteeni ei siis ole tässä yhteydessä käydä läpi aineiston kaikkia teemoja kattavasti. Nostan materiaalisuuteen liittyviä esimerkkejä aineistosta esille ja pohdin niitä myös aiemman tutkimuskirjallisuuden valossa.

Koska kyseessä on soomaesteettinen tutkimus, tutkijan oma kehollinen kokemus on mukana tarkasteltavan ilmiön ymmärtämisen prosessissa. Soomaestetiikassa tutkija ei lähesty tutkimuskohdettaan vain analyyttisesti vaan mielellään myös kehollisen harjoittamisen ja kehollisten menetelmien kehittämisen myötä (Shusterman 2008, 23–30; 2012, 42–45). Ajattelen, että tutkija ymmärtää kaiken tutkimansa ainakin josain määrin omasta kehollisesta kokemuksestaan tai muiden kokemuksiin eläytymisen kyvystään käsin. Omat refluksiin ja laulamiseen liittyvät kokemukseni ovatkin olleet tärkeä heijastuspinta pohtiessani aineistosta

nousevia ilmiöitä. Tässä luvussa tarkastelen laulajien haastavia laulamiskokemuksia, joissa refluksi on läsnä, ja seuraavassa luvussa siirryn tarkastelemaan laulajien parhaita laulamiskokemuksia.

Ääni kärisee ja rohisee, kurkku tuntuu tiukalta (ID17-I).¹⁰

Refluksin aiheuttamat muutokset kehoon tuovat laulamiseen materiaalista vastusta, esimerkiksi yllä kuvattua tiukkuutta. Refluksi vaikuttaa kehon kudoksiin, kuten limakalvojen pinnan tekstuuriin, paksuuteen, joustavuuteen, kosteuteen, kuivuuteen ja limaneritykseen (vrt. Lechien et al. 2019, S40–S41). Limakalvo on herkästi aistivaa materiaa, joka ei aisti ainoastaan muita materioita (esimerkiksi ruokaa) vaan myös oman materiaalisuutensa laatuja, kuten esimerkiksi karheutta, kuivuutta tai turvonneisuutta. Refluksin tuomat muutokset vaikuttavat myös kehon kudosten värähtelyn ominaisuuksiin – ja ääneen. Yllä olevassa esimerkissä ääni on muuttunut käriseväksi ja rohiseväksi.

Aineistostani käy ilmi, että karheuden ja turvotuksen lisäksi kurkun seutu tuntuu laulajilla olevan ”joustamaton, tukkoinen, kuiva, kutiseva, ärsyyntynyt, raskas ja paksu”.¹¹ Yleinen kehollinen olotila oli monilla ”epämielilyttävyys, tukaluus, kipu ja jopa tuska”. Verrattuna muihin ääniongelmiiin refluksi aiheuttaa tutkitusti enemmän epämukavuuden tuntemuksia ääniväylässä (Lopes et al. 2015, 321). Aineistostani käykin ilmi, että ”tiukkuus, kiristys, kuristuksen ja puristuksen tunne” ovat yleisiä. Kehon sisätila siis tuntuu ahtaalta, kun paksuuntuneet kudokset ottavat tilaa itselleen ja äänen resonoinnille jää vähemmän tilaa kehon onteloissa. Ääni ei ole enää hallittavissa ja laulamiseen tulee mekaanisuuden tuntu, kuten seuraavasta laulajan kuvailusta käy ilmi:

Refluksin ollessa päällä ääni tuntuu jäykältä ja vaikeasti hallittavalta. Tuntuu että ääni jää ”kiinni” erityisesti rekisterinvaihtokohdissa. Äänihuulet eivät joustaa, mikä hidastaa kuvioiden laulamista ja vaikeuttaa vireen pitämistä. Laulaminen muuttuu mekaaniseksi, koska perustekniikka vaatii niin paljon työtä. Välillä ääni myös vuotaa, äänihuulet tuntevat turvonneilta. Ääniala kapenee. Ääni alkaa säristä ja katkeilla. Laulaminen ei tunnu kivalta vaan tuskaiselta ja epätoivoiselta. (ID68-I)¹²

¹⁰ Tämä on suora lainaus tutkimusaineistostani. Suluissa oleva koodi viittaa tutkimusaineistoon.

¹¹ Lainausmerkkien sisällä olevat sanat ovat tutkimusaineistossa esiintyneitä, eri laulajien käyttämiä ilmaisuja.

¹² Tällä laulajalla on diagnosoitu myös dystonia, jonka oireiden hän kertoo pahenevan refluksien myötä.

Nämä ongelmat liittyvät mitä suurimmassa määrin myös laulajan toimijuuteen. Pragmatistisessa lähestymistavassa toiminta ja aistimus ovat erottamattomat kokemuksen muotoutumisessa (Määttänen 2015a, 87; 2015b, 21). Aistitut asiat saavat merkityksensä sen mukaan, millaiseen toimintaan ja tavoitteisiin ne liittyvät (Määttänen 2017, 92). Tätä vasten katsottuna voi ymmärtää, miten laulamisen transaktioissa ilmenevät äänen esteettiset tavoitteet, niiden saavuttamiseen liittyvä toiminta ja kehon materian aistimukset muotoutuvat yhdessä – yllättävä muutos tai ylitsepääsemätön haaste jossakin näistä ulottuvuuksista voi pahimmillaan estää laulamisen.

Ääneen tulee liman aiheuttamaa särinää. Tuntuu siltä, että kurkkuun nousee happoa ruokatorvesta. (ID78-I)

Kehon ”ylimääräiset” tai väärässä paikassa liikkuvat materiat, kuten lima, vatsahapot ja kudosten ylimääräinen massa, voivat kahlita laulajan huomion ja estää laulajan toimijuutta muotoutumasta. Kurkunpään limakalvot ärsyntyvät helposti ylös virtaavan nesteen sisältämistä ainesosista, kuten esimerkiksi haposta, pepsiinistä, trypsiinistä ja sappisuoloista. Äänihuulten värähtelykyky on riippuvainen niiden herkästä monikerroksisesta rakenteesta ja biomekaanisista piirteistä. Hapon aiheuttamat tulehdukset, kudosauriot, äänihuulten turvotus ja pidempiaikaiset fysiologiset muutokset kuten kasvaimet eittämättä häiritsevät laulajan toimijuutta. (Lechien et al. 2019, S40–S41; Lipan, Reidenberg & Laitman 2006, 261–263.) Seuraava esimerkki tuo esille sen, että refluksin tuomat muutokset uhkaavat toimijuutta erityisesti laulamisen transaktioissa:

Harmittaa valtavasti kun kurkku kipeytyy lähes samantien kun aloittaa laulamisen. Opettajana puhun paljon ja sen ääni kestää, mutta jos laulan yhtään kovemmalla äänellä kuin hiljaa hyräillen, niin kurkussa tuntuu kurjalta. (ID35-I)

Refluksi voi häiritä myös puhumista, mutta väitän, että laulaminen tietynlaisena hallittuja ja hienovaraisia kehon kudosten liikkeitä ja värähtelyjä vaativana toimintana nostaa kudosten joustamattomuudet ja karheet erityisesti esille. Aiemmassa äänen tutkimuksessa on ilmennyt, että refluksin aiheuttamista ääniongelmista kärsivien laulajien puheääni voi olla normaali tai vain vähäisessä määrin patologinen. Laulaminen on muuta äänenkäyttöä vaativampaa, ja hyvin pienetkin muutokset äänihuulissa voivat aiheuttaa merkittäviä ääniongelmia. (Lechien et al. 2019,

S41; Nacci et al. 2020, 1.) Tiainen kuvailee mielestäni hyvin laulamisen lihallisuutta, sen perustavanlaatuisia materiaalisuutta ja sen vaatimaa materioiden hallintaa. Laulamissa ääni syntyy konkreettisesti ilman ja lihan kohtaamisessa. Näiden materioiden liikkeiden hienostuneen hallinnan myötä muodostuvat sävelkorkeudet, äänenvoimakkuudet ja muut laulamisen estetiikan kannalta olennaiset seikat. (Tiainen 2012, 104.)

Kaiken kaikkiaan ääniongelmien kokemukset ovat aineistoni laulajien kesken hyvin samantyyppisiä. Niiden kuvailut keskittyvät äänenlaatuun, fysiologisen kehon aistimukseen ja niiden nostamiin ”turhautumisen, vihan ja pelon” tunteisiin. Seuraava laulajan kuvailu tuo esille kokonaisen kirjon erilaisia ääniongelmia liittyviä negatiivisia tunteita:

Usein ääniala kapenee voimakkaiden refluksoireiden myötä hetkellisesti ja palautuu vasta, kun kurkku paranee, usein hitaastikin. Se herättää minussa turhautumista, epäonnistumisen tunteen ja ärtymystä. Myös pelkoa, etten voi harjoittaa täyspainoisesti ammattiani, tai että itse välinpitämättömyydelläni tuhoan ääneni. Eli syyllisyyttä ja häpeää myös, kaikkien edellisten lisäksi. (ID145-I)

Deweyn (2005 [1934], 153) mukaan muoto syntyy ympäristön vastusten ja myötävaikutusten kohdatessa organismin energiat sopivalla tavalla. Esimerkiksi laulamissa ylitettävä vastus on osittain organismin itsensä sisällä. Tällainen vastus voi olla häpeää, pelkoa, hankaluutta, itsetietoisuutta tai vitaalisuuden puutetta. (Ibid., 164–165.) Kun toiminta sujuu halutulla tavalla, ihminen ei yleensä koe olevansa subjekti, joka aistii erillistä objektimaailmaa. Deweyn ajattelun mukaan juuri keskeytykset tai liian suuret vastukset voivat aiheuttaa kokemuksen hajoamisen erillisiltä tuntuviksi osiksi. Ärsyke, idea ja responsi voivat tällöin näyttäytyä toisistaan erillisinä. Ihminen voi kokea itsensäkin silloin objektina, erillisenä tapahtumasta ja siihen liittyvistä toimijuuksista. (Brinkman 2011, 306.)

Ajattelen, että näin tapahtuu myös ääniongelmien yhteydessä. Tällöin erityisesti äänentuottoon liittyvät kehon kudosten liikkeet ja värähtelyt eivät suju odotetulla tavalla, jolloin myöskään lauluääni, laulajan aistimukset tai kokemuksen kokonaisuuskaan eivät muodostu toivotunlaisiksi. Tämä voi nostaa pintaan vaikeita tunteita, jotka saattavat edelleen ruokkia laulamiseen kohdistuvaa sisäistä vastusta. Lisäksi näyttää siltä, että tällaisissa ongelmallisissa kokemuksissa toimijuus kutistuu käsittelemään vain tiettyä osaa kehosta sen sijaan, että laulaja kokisi olevansa kokonaisuudessaan toimija.

Aineistoni tukee Deweyn ajatusta siitä, että liian suuret vastukset häjöttävät tai pirstovat kokemuksen. Laulajien kuvaamat ääniongelmiin keholliset kokemukset muotoutuvat vain harvoin soomaesteettisiksi kokemuksiksi, jotka olisivat luonteeltaan tyydyttäviä tai yhtenäisiä. Vaikka esimerkiksi käheys voi olla tietyissä laulugenreissä toivottu esteettinen äänenlaadullinen piirre, se ei kuitenkaan ole sitä välttämättä silloin, kun se on sairauden aiheuttamaa ”epätervettä” käheyttä.

Lisäksi ääneen tulee särö, jota flunssassa ei tule, epäterveen kuuloinen särinä jollaista ei tule tavallisessa flunssassa laulaessa ja jollaista en pysty tuottamaan halutessani vaikka hallitsen muutaman eri tekniikan jos haluan tarkoituksellisesti tuottaa ääneen säröä. Pahimmillaan laulaminen refluksin aikana on mahdotonta, jolloin olen jättänyt sen suosiolla sikseen. (ID107-I)

Toisaalta jos laulugenren ääni-ihanteet antavat siihen mahdollisuuden, voi jopa refluksin aiheuttama roso äänessä olla esteettisesti hyväksyttävää, ja tämän myötä myös mahdollisuus laulajan soomaesteettisen kokemuksen muotoutumiseen on olemassa. Tästä esimerkkinä mainitakoon tutkimuksen haastatteluaineistosta death metal -laulaja, joka ei kokenut refluksin välttämättä haittaavaan vokalisointiaan vaan päinvastoin tuovan ääneen tyyllilajiin sopivaa ”rujoutta” (ID54-2-H). Näyttääkin siltä, että ääniesteettiset ihanteet ja soomaesteettiset kokemukset muotoutuvat laulamisen transaktioissa usein yhdessä. Esteettisesti toivotunlainen ääni auttaa laulajaa myös pääsemään esteettiseen kokemukseen – joskaan näiden välinen suhde ei käytännössä ole usein näin yksioikoinen.

Kokonainen, värähtelevä keho

Refluksia sairastavien laulajien ääniongelmiin kokemukset olivat luonteeltaan melko samankaltaisia. Ne keskittyivät fysiologisen kehon hankalilta tuntuviin aistimuksiin. Entä millaisia sitten ovat näiden laulajien laulamiskokemukset parhaimmillaan, silloin kun refluksi ei rajoita äänellistä ilmaisua? Parhaissa laulamiskokemuksissa on ääniongelmiin kokemuksiin verrattuna enemmän variaatiota, ja niissä voi sanoa olevan kaikki mahdollinen ”solutasolta” ”universumiin” saakka (ID85-I ja ID53-I). Seuraavasta laulajan vastauksesta käy ilmi, että parhaimmillaan nämä kokemukset voivat lisätä laulajan elämän merkityksellisyyttä:

Laulaminen tekee onnelliseksi ja saa elämän tuntumaan tärkeältä. Ääniaalloissa on ihanaa kellua. (ID67-I)

Laulajien parhaiden laulamiskokemusten kuvailuissa on mukana muun muassa kehoon, kehotietoisuuteen, omaan identiteettiin, mieleen ja mielen terveyteen, tunteisiin, henkisyyteen, voimaan ja virittyneisyyteen, rajattomuuteen, tilaan ja aikaan sekä yhteyden kokemuksiin liittyviä teemoja. Parhaisiin laulamiskokemuksiin liittyy voimakas virittyneisyys: ”energia, vireys, voima, voimaantuminen, vahvuus, viriiliys, aktiivisuus, elävyys, flow, euforia, hurmos ja inspiraatio”. Laulajien teksteissä tulee esille laulamisen kokonaisvaltaisuus, se miten se vie kokonaan mukanaan.

Tuntuu, että silloin olen todella yhtä kehoni kanssa. Olen onnellinen ja elän juuri siinä hetkessä, huolet unohtuvat. (ID114-I)

Jotkut laulajista kertoivat, kuinka he kokevat parhaissa laulamiskokemuksissaan olevansa yhtä kehonsa kanssa, kokonaisia kehoja, eheitä. Keho ei ole enää pirstoutunut huomion kohteena oleviksi yksittäisiksi kehon tai kudosten osiksi. Mikään tietty osa kehoa ei vie laulajan huomiota vaan keho ilmenee kokemuksen kentässä kokonaisena. Kokemus kehosta on yhtenäinen. Mikä laulamissa saa kehon tuntumaan kokonaiselta? Mikä siinä saa kehon yhteismuotoutumaan yksittäisten elimien ja kudosten sijaan kokonaiseksi ja yhtenäiseksi aistiseksi materiaksi? Laulajat mainitsevat tällaisina tekijöinä muun muassa kehon aktiivisuuden, kokonaisvaltaisen hyvän olon, musiikin virtauksen, tunteet ja laulamisen toimintana.

Yksi tekijä kuitenkin nousee selkeästi ylitse kaikkien muiden: äänen värähtely kehossa.¹³ Tätä kuvaillaan ”resonointina, värinä, ääniaallona ja soimisena”. Muutamat kuvailevat sitä, miten äänen värähtely ikään kuin hieroo tai hoitaa kehoa sisältäpäin. Eräs osallistuja kertoo, miten hän käyttää hyräilyä rauhoittumiseen: “[...] nykyään hyräilen tyynnyttääkseni mieleni, hyräily hieroo sisältä päin ja antaa keholle yhteyden tunnun” (ID1-I). Myös seuraava esimerkki tuo mielestäni hyvin esille värähtelyn vaikutuksen koko kehoon:

¹³ Värähtelyn lisäksi laulajien soomaesteettiset kokemukset sisälsivät muun muassa sellaisia kokemuksen laatuja kuin ”vapaus, keveys, helppous, luontevuus, sujavuus, liike, nopeus, joustavuus/elastisuus, kiinteytys, lämpö, kasvu, juurevuus, kannattelevuus, puhdistuminen, parantuminen, herkkyytys, sensuaalisuus, orgastisuus ja auki oleminen”.

Laulaminen tuntuu koko kehossa. Keho ikään kuin värisee laulamisen voimasta. (ID42-I)

Miksi värähtelyn kokemusten kanssa samoissa transaktioissa yhteismuotoutuu integroitunut keho, kun taas ääniongelmien yhteydessä muotoutuu pirstoutunut, yksittäisinä kudoksina tai kehonosina ilmenevä keho? Omiin refluksin aiheuttamiin ääniongelmien kokemuksiini nojaten ajattelen, että kehon jonkin osan vastustaessa laulamista huomio kiinnittyy tähän yksittäiseen osaan. Se saattaa tuntua erilaiselta kuin ympäröivät kehon kudokset ja vastustaa laulajan toimijuutta tai jopa viedä laulajalta toimijuuden. Näin on esimerkiksi turvonneen limakalvon yhteydessä. Aistin sen erilaisena verrattuna muihin kudoksiini, ja sen vuoksi se nousee tietoisuuteeni eri tuntuksena materiaana kuin kehon muut kudokset. Sen sijaan liikkeen ja värähtelyn kokemuksissa aistimus ei kiinnity vain tiettyihin kudoksiin tai tiettyyn kehon osaan. Liike ja värähtely eivät jää vain yksittäisiin kudoksiin, vaan ne läpäisevät ja liikkuvat eri kudosten lävitse. Samalla ne houkuttelevat koko kehon samaan tietoisuuden kenttään mukaan. Tämä kudosten yhteinen liike ja värähtely yhdistää ne kokemuksessa yhtenäiseksi materiaksi. Seuraava esimerkki kuvaa hyvin äänen fyysistä voimaa ja siihen liittyvää kokonaisuuden tunnetta:

Laulaminen on hyvin kokonaisvaltaista. Ihminen on parhaimmillaan siinä mukana kokonaisena ja kaikkimensa. Ääni resonoi fyysisenä voimana. (ID5-I)

Lauluntutkija Nina Sun Eidsheim (2015) on tuonut esille sen, miten laulamiseen liittyvät materiaalisuudet eivät koske vain kehon kudoksia vaan myös niiden liikettä, erityisesti värähtelyä. Värähtelyn liikkeissä yhdistyvät kehon ja äänen materiaalisuudet. Kehon kudokset liikuttavat ympäröivää ilmamassaa ja päinvastoin, ilmamassan värähtelyt siirtyvät myös kehon kudoksiin. Ääntä välittävä aine (esimerkiksi ilma) ja se, miten kehomme reagoi tähän aineeseen, vaikuttavat osaltaan siihen, millaiseksi kokemuksemme laulamisesta muotoutuu (Eidsheim 2015, 1115). Eidsheimin ajatuksista käy mielestäni hyvin ilmi värähtelyn eri materioita yhdistävä luonne, josta kirjoitan lisää seuraavassa alaluvussa. Ajattelen, että juuri tämä on keskeinen tekijä kokemuksissa, joissa värähtely luo laulajalle aistimuksen oman kehon yhtenäisyydestä ja kokonaisuudesta.

Lauluntutkimuksessa on aiemmin tuotu esille, miten nimenomaan liike ja muutos ovat laulavalle ja aistivalle keholle ominaisia ilmi tulemisen tapoja. Tiainen (2012, 131–132, 116) kirjoittaa siitä, miten proprioseptiossa eli kehon sisäosien aistimisessa on pohjimmiltaan kyse omaa

muutostaan aistivasta lihasta. Tämä kehon aistiminen liikkeenä on verrattavissa tanssintutkimuksen puolella esitettyihin huomioihin. LaMothe on todennut, että ihminen on kehollisen tulemisen rytmiä. Tanssissa ihminen voi tulla tietoiseksi tästä, aistia kehollisen itsensä liikkeenä. Tässä prosessissa tanssijat eivät ainoastaan tule tietoisiksi kehollisesta itsestään liikkeenä vaan myös rytminä. (LaMothe 2016, 35–36.)

Ääni vain virtaa – ei ole rajoja, ei kiputunteuksia. Ääni on kirkas eikä väsy. [...] Kun laulu sujuu, tuntuu kuin ei tarvitsisi tehdä 'töitä'. Kurkumpää on aukiainen ja äänihuulet eivät ole tunnistettavissa (vrt. kun refluksia, turvotus ja paksuus tuntuu selvästi). (ID81-I)

Laulamisen huippukokemuksissa keho raskaana, materiaalisena, fyysisenä ja staattisena entiteettinä ei enää yhteismuotoudu – se lakkaa olemasta. Laulajan fokus siirtyy materian aistimisesta materioita lävistävien liikkeiden, värähtelyiden ja voimien aistimiseksi. Yllä olevasta laulajan kirjoittamasta kuvailusta käy hyvin ilmi se, miten kehon materiaallinen vastus poistuu äänen virtauksen tieltä. Tällaisessa kokemuksessa kehon materia ei vastusta äänen kulkua, värähtely pääsee etenemään kehossa ilman esteitä – ainakin ilman koettuja esteitä. Ääniongelmien yhteydessä paksuna tuntuneet äänihuulet, kipu ja rajallisuus ovat poissa kokemuksesta:

Parhaita hetkiä ovat ne, kun ääni virtaa vaivattomasti ja unohdan kaiken muun, olen täysin musiikissa sisällä, enkä tunne kehoani enkä jännitä. (ID44-I)

Siinä missä jotkut kokevat kehonsa kokonaisina, toiset saattavat ”kadottaa kehonsa” välittömästi kokemuksestaan. Tällaiset kehontunnon katoamiset, kuten yllä olevassa laulajan kokemuksessa, ovat hyvin mielenkiintoisia soomaesteettisen tarkastelun näkökulmasta. Miten laulaja voi olla tunteematta kehoaan? Jos keho katoaa tällaisissa kokemuksissa, tarkoittaako se, että myös materia katoaa kokemuksesta? Vai tuleeeko materia vain toisella tavoin aistituksi ja aistivaksi? Voi ajatella, että myös nämä virtaavat kokemukset ovat kokemusta materiasta. Ajattelen, että tällaisissa kokemuksissa laulaja aistii materioiden lävitse virtaavia voimia ja värähtelyjä – materian liikettä ja liikettä materiassa.

Laulamisen transmateriaalisuus

Koko kehoni soi ja tila täyttyy kehoni soinnilla. Tunnen, kuinka musiikki virtaa lävitsemi. (ID88-I)¹⁴

Eidsheim (2015) kirjoittaa siitä, miten laulaminen ja kuunteleminen ovat värähteistä (engl. *vibrational*) ja intermateriaalista toimintaa. Eidsheim ei tarkastelekaan musiikkia perinteisesti esteettisenä objektina vaan siirrettävissä olevana energiana, joka ottaa monenlaisia materiaalisia muotoja. Tarkastellessamme musiikkia värähteisenä ilmiönä tutkimuksen kohteena ei ole ainoastaan värähtely vaan myös materia, joka värähtelee. Värähtelyjä ei itse asiassa ole ilman materiaa. Eidsheim kuvailee sitä, miten kehoon tulevat ja kehon kautta välittyvät värähtelyt eivät ole jotain ”minun” ulkopuolellani olevaa, jonka aistin sisäisesti. Sen sijaan tämä jokin ja minä ovat kokemuksessa yhtä. Värähtelyt tulevat kehoon ja ne liikkuvat kehon lävitse. Tämän vuoksi emme voi puhua musiikista jonakin ulkopuolisena, jonka sisäinen ”minä” aistii, sillä tässä prosessissa musiikki ja minä ovat yhtä. (Eidsheim 2015, 327, 606, 3357, 3491.)

Se, millä tavoin laulaja aistii äänen värähtelyn kehossaan, ei välttämättä ole suoraan verrannollinen siihen, millaiseksi ääni akustisesti muodostuu. Esimerkiksi pään ja poskionteloiden alueen värähtelyiden aistimisella on perinteisesti ollut laulopedagogiikassa tärkeä roolinsa, vaikka tutkimusten mukaan nämä värähtelyt eivät vaikuta äänen akustisiin ominaisuuksiin. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, etteikö näillä aistimuksilla olisi tärkeä roolinsa siinä, miten laulaja kokee oman äänensä. (Bunch 1982, 97–99.) Voi myös ajatella, että nämä värähtelyjen proprioseptiset aistimukset ovat laulajalle tärkeitä siinäkin mielessä, että ne voivat ohjata laulajaa hänen laulamistoiminnassaan (vrt. Chapman & Morris 2017, 96; Sundberg 1987, 160).

Ääniväylä on anatomisesti ja akustisesti monimutkainen kokonaisuus, eikä laulajan kokemuksen ja äänenlaadun välisiä korrelaatioita ole mitenkään helppo todentaa mittauksin (Bunch 1982, 99). Olivatpa kehon kudosten värähtelyt sitten olennaisia äänen mitattavan laadun muotoutumisessa tai eivät, ne voivat olla tärkeitä laulamisen transaktioissa laulamistapahtuman kokonaisuuden kannalta. Eidsheim painottaa, että värähtelyssä ei ole kyse vain mitattavista seikoista. Hänen mukaansa

¹⁴ Artikkelin kaksi seuraavaa alalukua ovat teoriapainotteisia, ja aineistoviitteet ovat niissä mukana lähinnä valottamassa käsiteltäviä aiheita laulajien kokemusten näkökulmasta.

voimme saada tutkimuksen avulla tietoa myös sellaisista ilmiöistä, joita mittava tutkimus ei pysty tavoittamaan (ainakaan vielä). Värähtelyjen rajattomuus tekee niistä vaikeasti tavoitettavia. Ne ovat monin tavoin rajattomia, ja niiden suhteet ovat materiaaleja lävistäviä prosesseja, artikulaatioita ja muutoksia. (Eidsheim 2015, 645.)

Dewey painottaa, että esteettiseen muotoon liittyvät asioiden suhteet eivät ole epäsuoria, älyllisiä tai edes loogisia. Sen sijaan ne ovat välittömiä, aktiivisia, dynaamisia ja energettisiä. Asiat törmäävät, yhdistyvät, ne ”toteuttavat ja vaikeuttavat, edistävät ja hidastavat, innostavat ja rajoittavat toinen toisiaan”. (Dewey 2005 [1934], 139.) Tällaista kokemuksen dynaamista luonnetta ei voi tavoittaa mekanistisen tarkastelun kautta (Leddy 2019, 46). Deweyn (2005 [1934], 140) mukaan taiteessa, luonnossa ja elämässä ilmenevät erilaiset kanssakäymisen muodot ovat ”työntymisiä ja vetäytymisiä; ne ovat supistumisia ja laajenemisia; ne määrittävät keveyttä ja painoa, nousua ja laskua, harmoniaa ja epäsointua”.

Koko keho soi. Laulu lähtee kantapohjista, maasta ja kulkee minun lävitsemi. Sitä ei kovin hyvin voi sanoilla kuvata, mutta on kuin leijuisi painottomassa tilassa ilman minkäänlaisia vaikeuksia pysytellä siinä hetkessä ja siinä äänessä, joka resonoi lävitsemi. (ID58-I)

Värähtelyt ja äänet voivat lävistää kehon rajat, ja sillä tavoin ne voivat summentaa selkeän jaon kehon sisä- ja ulkopuoleen kokemuksessa (ks. esim. Chin 2011, 43; Neumark 2010, xx; Silverman 1988, 80; Tarvainen 2018b, 128). Fysiologisesti ja akustisesti tiedämme, että ääni liikuttaa erilaisia materioita ja sen värähtely siirtyy materioista toisiin myös niiden rajojen lävitse. Ajattelen, että läpäistessään eri materiat (esim. kehossa eri lihasryhmät, luut, kehon onteloissa olevan ilmamassan) värähtely ja liike myös ikään kuin kokemuksellisesti ”avaa” näiden materioiden rajapinnat. Värähtely yhdistää kehon erilaiset (eri paksuiset, eri muotoiset, eri kokoiset, eri tiheysiset, eri painoiset) kudokset yhdeksi värähteleväksi kokonaisuudeksi. Värähtely, joka läpäisee ilman, lihan ja luun, avaa näiden materioiden rajat. Myös raja kehon ja ympäristön tai minän ja maailman välillä voi aueta juuri värähtelyn rytmisen liikkeen siivittämänä. Tällä tavoin siis liike, värähtely yhdistää laulajan kehon materiaalin muiden kehojen (ja ympäröivän tilankin) materiaan. Voiko juuri tästä kummuta se yhdistymisen ja yhteyden tunne, jota tutkimukseeni osallistuvat laulajat kertoivat kokevansa?

Äänitaiteilija-tutkija Heidi Fast on kirjoittanut siitä, miten ihmisääni voi avata kehon aistisuuden värähtelemällä yhtä aikaa sekä sisäisessä että

ulkoisessa tilassa. Hän ymmärtää ihmisäänen eri ulottuvuuksien välisenä avautumisena. (Fast 2008, 346.) Fast (2016) toteaa, että ihmisääni ei jää ihmisen omaksi vaan se resonoi ja koskettaa myös muiden ihmisten kehoja. Myös Tiainen on pohtinut äänen, liikkeen ja materian yhteyksiä. Ääni on itse asiassa vain liikettä. Se muodostuu erilaisista äänen paineaaltojen vaihtelevista nopeuksista, amplitudeista ja muodoista. Juuri liikkeen avulla ääni yhdistää erilaisia materioita, kuten kehoja, tiloja ja teknologioita toisiinsa. Tämä tapahtuu värähtelyn, läpi kulkemisen ja resonoinnin avulla. (Tiainen 2012, 141.)

Muistan yhden tilanteen, jossa vanha kuoroni esiintyi aikana, jolloin ääneni ei toiminut. Esityksen loppuksi kaikki paikalla olleet entiset jäsenet pyydettiin mukaan laulamaan tuttua moneen kertaan esitettyä laulua. Lauloin vahvan basson vieressä, pitkästä aikaa olin keskellä resonointia, haltioissani...
(ID5-I)

Äänien värähtely voi myös yhdistää kehoja toisiinsa. Musiikintutkija Taru Leppänen on tarkastellut Hilikka-Liisa Vuoren kehittämää synnytyslaulua uusmaterialistisessa viitekehyksessä ja pohtinut sitä, millaisia intra-aktioita synnytystilanteissa tuotettu vokaalinen ääni muodostaa. Leppänen toteaa, että värähtely liittyy yhteen sikiön, tulevan äidin sekä muiden läsnäolijoiden kehot mutta myös tilanteen aineelliset materiat. Hän tuo esille, miten voimme siirtää huomiomme erillisistä materioista ihmisten, äänten ja värähtelyiden välisiin koosteisiin (engl. *assemblages*). (Leppänen 2018, 101.) Leppänen (ibid., 106) kirjoittaa: ”Materiaaliset värähtelyt ja äänelliset materiaalisuudet kykenevät vaikuttamaan muihin kehoihin ja tulemaan vaikutetuiksi niistä.” Hän päätyy toteamaan, että tulemisen tapahtumissa subjektiviteetit, identiteetit ja muut näennäisesti pysyvät yksiköt ilmenevät itse asiassa avoimina ja dynaamisina materiaalisuuksina. Niillä ei ole ennalta annettuja identiteettejä, vaan ne ovat tulemisen prosessissa olevia ilmiöitä. (Ibid., 109.)

Esiintyessä kun laulu on sujunut hyvin on tullut tosi euforisia kokemuksia. Koko ruumiissa. Tuntuu hyvältä kun vaikka kuoron kanssa lauletaan sävelpuhtaasti. Tuntuu että ollaan yhtä hengittävää eläintä ja voittamattomia.
(ID40-I)

Myös Norie Neumark on tuonut esille sen, miten vokaaliset äänet eivät ainoastaan ylitä yksilön rajoja vaan myös yhdistävät subjekteja toisiinsa. Hän toteaa, että ihmisääni sijoittuu hämärästi subjektiivisuuden, inter-

subjektiivisuuden ja merkityksen leikkauspisteeseen. (Neumark 2010, xx, xix; ks. myös Leppänen 2018, 107–108.)

Yllä olevista musiikin- ja lauluntutkijoiden ajatuksista välittyy hyvin se, että laulaminen intra- tai transaktionaalisenä toimintana ei ole vain laulajan kehossa tapahtuvaa voimien ja värähtelyiden liikettä vaan sen tuottamat yhteismuotoutumiset laajenevat käsittämään myös ympäröivän maailman materioita ja kehoja. Deweyn (2005 [1934], 164–165) mukaan laulamissa ja esimerkiksi tanssimisessa ei tarvitse muokata ulkopuolista materiaalia samalla tavoin kuin esimerkiksi maalaaja tai kivenveistäjä muokkaavat töidensä materioita. Yllä olevat lauluntutkijoiden huomiot laulamisen transmateriaalisuudesta kuitenkin tuovat esille sen, että laulaminenkin kytkeytyy kehon ulkopuolisiin materioihin. Vaikka laulajan vastukset usein ovatkin ”sisäisiä”, oman kehon kudoksiin ja affekteihin liittyviä, liittyy laulamiseen esimerkiksi ilmassa ja tilan materioiden (pintojen, tilan muodon) kanssa yhteismuotoutuminen – niiden kanssa toimiminen ja värähteleminen. Esimerkiksi ilman materiaalin luonne saattaa jäädä huomaamatta, vaikka se on läsnä olemisessamme jokaisella hengityksellä. Eidsheim on pyrkinyt tuomaan esille äänen värähtelyä välittävän aineen konkreettisuuden tarkastelemalla laulamista veden alla. Siinä ilman sijaan vesi toimii elementtinä, jossa värähtelyt ja materiaalin vastus laulajalle tulevat selvemmin ymmärretyiksi kuin perinteisesti ilman kanssa yhteismuotoutuessa. (Eidsheim 2015, 821–1387.) Yhtä lailla kuin vesi, myös ilma on materiaa, jossa ja johon me ääninemme värähtelemme.

Transaktionaalinen kokemus

Millä tavoin soomaesteettisen kokemuksen euforista, virtaavaa, värähtelevää, kokonaista ja katoavaa kehoa voisi tarkemmin ottaen käsitteellistää? Kehoa, joka pakenee anatomian ja fysiologian lokeroivaa ja erittelevää kuvaa organisoidusta kehosta, jossa elimillä on omat paikkansa ja rajansa? Jaime Del Valin ja Stefan Lorenz Sorgnerin mukaan anatomia on kehon kartta, jota voidaan tarkastella vain kehosta ulkoapäin. Se kertoo kartesiolaisesta jaosta, jossa ihminen nähdään subjektina, joka sijoittuu muiden subjektien ja maailman objektien ulkopuolelle. He ehdottavat tämän asetelman purkamista havaintoteknologioiden ja sensoristen elinten kehittämisen kautta jälkianatomisen kehon (engl. *postanatomical body*) käsitteen avulla. (Del Val & Sorgner 2011, 2–3.) Soomaestetiikassa

anatomista tai fysiologista kehoa sekä näihin liittyvää ihmisen irrallisuutta maailmasta pyritään purkamaan soomaesteettisten kokemusten kehittämisen avulla. Soomaestetiikan tarkastelema sooma ei välttämättä vastaa lääketieteen määrittelemää fysiologista kehoa. Soomaestetiikan tavoitteena ei ole fysiologian kaltaisen yleisen kehon mallin hahmottaminen vaan pikemminkin erilaisten koettujen kehojen tarkastelu. Soomaattinen tietoisuus voi muotoutua erilaisissa tilanteissa hyvin erilaiseksi (Shusterman 2011, 317–318). Tämänkin tutkimuksen osallistujien vastauksissa ilmeni laaja kirjo erilaisia kehollisia olomuotoja.

Parhaimmillaan laulaminen tuntuu hyvältä koko kehossa ja oikeastaan siltä, että kehoani ei ole vaan se on yhtä musiikin kanssa. (ID90-I)

Keho yhteismuotoutuu musiikin kanssa eri tavoin kuin ”arkikokemuksessa”. Se ei muotoudu fyysisenä objektina vaan liikkeenä, virtauksena ja värähtelynä. Kun arkikokemuksesta tuttu raskas ja vastustava keho katoaa, laulaja kokee kehonsa katoavan. Voi sanoa, että tällaisessa kokemuksessa totutun lainen arjen keho ei yhteismuotoudu.

Kirjoitin artikkelin alkupuolella siitä, miten Dewey ajattelee maailman materioiden muuttuvan taiteen ilmaisun aineksiksi taiteilijan toiminnassa. Ajattelen, että samat laulajan kehon kudokset ja samat ilmamolekyylit, jotka hetki sitten olivat vain arkipäiväistä materiaa, voivat laulajan toiminnassa muuttua hetkessä luonteeltaan täysin toisenlaisiksi. Tilan seinät eivät enää ole vain hiljaiset ja passiiviset suojat vaan soivat ja kaikuvat, ääntä muokkaavat elementit, jotka värähtelevät yhteistyössä laulajan kanssa. Laulajan lihakset eivät ole enää vain hänen kehollista muotoaan ylläpitäviä kudoksia vaan laulamisen värähtelyn läpäisemää ja värähtelyyn oman erityisen luonteensa antavaa materiaa.

Dewey kirjoittaa siitä, miten joskus käy niin, että jokin taideteoksen materiaallinen osa, esimerkiksi maalauksen maali ei istahdakaan saumattomasti teoksen kokonaisuuteen. Hänen mukaansa suurelta taiteilijalta eivät aina tavoita töissään tätä yhteyden tuntua. (Dewey 2005 [1934], 299.) Ajattelen, että näin voi käydä myös ääniongelmiensa yhteydessä. Laulukulttuurin esteettiset ihanteet määrittävät sen, millaisista äänistä koostuvat äänten kokonaisuudet täyttävät ”hyvän laulamisen” kriteerit tai millä tavoin laulajan kehon tulee toimia ilmaisun aineksena. Voi jopa ajatella, että tämä kehon materian ilmaisullinen luonne katoaa ääniongelmissa ja keho jää liikkeiltään ja ääniltään ”arkipäiväisen” tai ”kykenemättömän” kehon olomuotoon, vaikka pyrkimys olisi ollut tavoittaa musiikillisen ilmaisun aineksena ilmenevä keho. Tässä mielessä aja-

tus musiikista ”pakona arjesta” on materiaalisestikin tarkasteltuna hyvin osuva.

Parhaimmillaan se on eräänlainen utopistinen tila, pakko [pako] arjesta mutta kytketty arkeen. (ID125-I)

Kaiken kaikkiaan tutkimukseni aineistosta on luettavissa tämä: ääniongelmiensä kokemuksissa keho yhteismuotoutuu kokemisen kohteena, objektina, enemmän tai vähemmän staattisena materiaalina. Soomaesteettisissä laulamiskokemuksissa sen sijaan keho on kokija. Siinä laulajat eivät niinkään tunne kehoaan vaan he tuntevat kehollaan. Esteettisiin kokemuksiin liittyvässä toiminnassa laulajat kokivat kehoillaan muun muassa värähtelyn, virtauksen ja ympäristön. Kokemus saattoi mennä tätäkin pidemmälle, jolloin kokemuksesta hävisi kokija ja kokemisen kohde. Subjekti/objekti -jaon sijaan laulajat saattoivat aistia sulautuvansa, olevansa yhtä eri entiteettien kanssa. Tällaisia kokemuksia voisi mielestäni luonnehtia *transaktionaaliseksi kokemuksiksi*. Siinä laulaja kokemuksellisesti pääsee kiinni olemisen ontologiseen ytimeen – siihen, miten hän on yhtä ympäristönsä ja koko maailman kanssa. Transaktionaalisessa kokemuksessa laulaja tulee tietoiseksi omasta kytkeytyneisyydestään maailmaan, niistä elävistä transaktioista, joiden kanssa hän yhteismuotoutuu laulavana kehona. Laulaja ei siis enää aisti olevansa ”laulaja kokonaisuutena” (”singer-as-whole”) vaan ”laulaja ympäristössään -kokonaisuus” (”singer-in-environment-as-a-whole”) (vrt. Dewey & Bentley 1949, 109).

Ihan kuin aika ja rajat katoaisivat, eikä mikään maailman huoli ja kipu pääse koskettamaan. Runollisesti voisin sanoa että on kuin olisi yhtä universumin kanssa. (ID53-I)

Leddyn mukaan Deweyn ajattelussa taideteos saa meidät huomaamaan osallisuutemme suuremman maailmankaikkeuden kokonaisuudessa. Esteettisesti intensiivinen objekti voi johdattaa meidät jopa uskonnollisiin kokemuksiin. Taiteen avulla pääsemme aistimaan maailmamme todellisuutta syvemmin kuin muussa elämässämme. Taideteoksen avulla voimme aistia ”kokonaisuuden määrittelemätöntä kietoutuneisuutta”. Tällaisen aistimisen myötä voimme tuntea yhteenkuuluvuutta itseämme laajempaan kokonaisuuteen. Tällaisessa kokemuksessa voimme aistia itsemme laajentuneena, tavanomaiset rajamme ylittäneinä. Leddyn mukaan moni on tulkinnut Deweyn tämän suuntaiset ajatukset naturalistisen lähestymistapansa unohtamisena. Leddy kuitenkin näkee, että kyseessä

on materialismi, joka perustuu ymmärrykselle ihmisestä ja maailmasta materiaalisina olemuksina. (Leddy 2019, 46.)

Belgrano (2018) kuvailee laulamisen huippukokemuksia, joissa ”henkisyys” toimii toimijuudellisena voimana, joka on voimakas ja riskitöitä, hajottava ja kurova, syleilevä ja luotaantyöntävä, pelottava ja viettelevä. Hän kuvaa hyvin sitä, miten äänen tuottaminen on merkityksellistämistä ja pyrkimystä yhä syvempään elämän ja elämisen tietämiseen. Samalla äänessä oleminen on jotain, mikä sekä koskettaa että häiritsee. (Ibid.) Laulamiseen syventymätön voisi lukea tätä tekstiä runollisena, laulamista yliestetisöivänä ja mystifioivana kuvauksena. Mutta laulamisen kokemuksissa tämä voi olla mitä suurimmassa määrin totta ja vieläpä totta hyvin konkreettisesti, lihallisesti, ei vain ajatuksena tai pyrkimyksenä. Elävyyden kokemus laulamisessa voi olla todemman tuntuinen kuin esimerkiksi arjen tavanomaisemmat kokemukset. Mielestäni nämä Belgranon esittämät kokemukset kuvaavat hyvin laulamisen intra- tai transaktioita, sitä miten yhteismuotoutumisten kytkökset ulottuvat laajalle – aina ”elämisen tietämiseen” saakka.

Vaikka ontologisesti laulaja on yhtä ympäristönsä kanssa, on silti tilanteita, joissa laulaja vaikuttaa(!) olevan jotain muuta kuin transaktiivinen osa ympäristöään. Laulamisen harjoittamisessa transaktionaalisesta aistimisesta pidättäytyminen on tyyppistä. Tällöin keho aistitaan ikään kuin instrumenttina, objektina. Myös ääniongelmien tilanteissa keho usein yhteismuotoutuu objektina. Tällöin keho tai ääni voi tuntua laulajasta materialta, joka ei välttämättä tottele häntä.

Ääni on käheä eikä tottele. Turvaton. En uskalla luottaa siihen, koska ääni kiksailee. Kurkkua polttelee. (ID122-I)

Dewey ja Bentley ovat kirjoittaneet siitä, että joissain tilanteissa on hyödyllistä tarkastella organismeja erillisenä ympäristöstään, tai jopa organismin eri osia ikään kuin erillisinä toisistaan. Tällainen tarkastelun tapa voi olla tarpeen esimerkiksi silloin, kun pyritään löytämään yksittäisiä materiaalisia tekijöitä, jotka ovat olennaisia jonkin sairauden tai oireen synnyssä. Dewey ja Bentley (1949, 323) antavat esimerkin ruoansulatuselimistön ongelmista – siitä miten sen toiminta voi olla estynyt ja vaatia tutkimista ja toimenpiteitä. Voidaan ajatella, että myös laulamisen harjoittamiseen liittyvällä kehon objektiluonteella on tämän tyyppinen, fysiologisesta katsantokannasta lähtöisin oleva tavoitteensa. Tätä ajatusta vasten voi myös ymmärtää ääniongelmien tarkastelun ”atomistisesti” tiettyjä kehon osia käsittävinä ongelmina.

Johtopäätökset

Olen tässä artikkelissa tarkastellut sitä, millä tavoin laulajat aistivat kehonsa materiaalisuuden ääniongelmien kokemuksissa ja soomaesteettisissä laulamiskokemuksissa. Ääniongelmien kokemuksissa muotoutuu tukalia ja jopa tuskallisia aistimuksia fysiologisen kehon materiasta, joka tuntuu vastustavan laulamista ja ottavan tilaa, vaikeuttaen äänen resonointia kehossa ja vieden laulajalta toimijuuden. Tämä nostaa pintaan myös vaikeita tunteita, kuten pelkoa, surua, turhautuneisuutta ja vihaa. Soomaesteettisissä kokemuksissa puolestaan esille tulevat värähtelyn, kokonaisuuden ja jopa kehottomuuden aistimukset. Näissä kokemuksissa laulajan huomio siirtyy kehon materiasta painavana, staattisena objektina kohti kehon (ja muiden) materioiden lävistäviä värähtelyjä, liikkeitä ja virtaavuuksia. Nämä värähtelyt avaavat materioiden rajoja, ja lävistäessään eri materioita ne myös yhdistävät niitä kokemuksessa. Laulajan huomio ei ole enää yksittäisissä kehon osissa tai kudoksissa vaan keho tuntuu kokonaisuudessaan ”virtaavan” tai ”värähtelevän”. Jopa ympäröivä tila voi tuntua yhtyvän tähän materioiden yhteistanssiin niin, että laulaja kadottaa oman kehonsa rajat ja liukenee osaksi maailmaa tai maailmankaikkeutta. Näin hän voi tavoittaa transaktionaalisen kokemuksen omasta yhteismuotoutumisestaan maailman kanssa.

Tiivistäen voi sanoa, että keho ja ääni yhteismuotoutuvat erilaisissa laulamisen kokemuksissa niin, että ne tulevat aistituiksi joko objektinomaisina materioina tai virtaavuuksina – harvemmin sekä että. Jos katsomme, mitä ”onnistuneessa” tai ”epäonnistuneessa” laulamissa voi yhteismuotoutua, näemme hyvin erilaiset tapahtumat erilaisine kokemuksineen ja kehoineen. Toisin sanoen: ainoastaan äänen värähtely ja materian liike eivät ole näissä tapahtumissa erilaisia vaan myös se, miten materia tulee aistituksi. Myös kokemuksen moodi ja koko olemassa olemisen tapa voivat muuttua radikaalisti. ”Onnistunut” ja ”epäonnistunut” laulaminen ovat myös kulttuurisia määreitä, ja näyttäisi siltä, että soomaesteettisen kokemuksen muotoutuminen on ainakin jollain tavoin riippuvainen myös siitä, minkä laatuista laulamisen transaktiossa yhteismuotoutuva lauluääni on suhteessa laulajan omaksumiin kulttuurisiin ääni-ihanteisiin.

Mitä annettavaa vokaalisen soomaestetiikan materiaalisuuteen liittyvillä pohdintoilla on tämän hetken äänen- ja laulututkimukselle? Mitä soomaestetiikan piirissä toteutettava materiaalisuuksien pohdinta voi tuoda laulututkimukseen? Erityisesti kehollis-esteettisen kokemuksen

tarkastelu ja kokemuksen kultivointi suhteessa materiaalisuuteen voisivat olla tällaisia meneillään olevaan laulututkimukseen soveltuvia teemoja. Shustermanin soomaestetiikan yksi keskeisiä tavoitteita on kehollis-esteettisen kokemuksen kehittäminen – sekä erilaisten kokemusten tutkiminen myös siltä kannalta, miten niitä voisi kehittää.

Siinä, missä äänen figuuriin (engl. *figure of sound*) keskittyvä laulaminen odottaa laulajan kehon muokkaamista tietynlaiseksi, jotta tavoiteltujen äänten tuottaminen mahdollistuisi, muuttaa värähteinen lähestymistapa laulamisen tapahtuman ”kohti materiaalisesta, soivasta olemuksestamme sykkivien värähtelyiden hyväksymistä” (Eidsheim 2015, 698). Tällä on mielestäni merkitystä myös soomaesteettisesti virityneiden käytäntöjen kehittämisessä – siinä miten esteettistä kehollista kokemusta ja äänessä olemista voi kehittää muutoinkin kuin suorituskeskeisesti laulamisen vakiintuneita, ääneen liittyviä esteettisiä ihanteita tavoitellen. Näin soomaesteettiset vokaaliset kokemukset voidaan tuoda myös sellaisten ihmisten saavutettaviksi, joiden keholliset ja äänelliset rajoitteet estävät heitä laulamasta perinteisessä mielessä. Myös uusmaterialistisen ajattelun piirissä on tuotu esille aistien harjoittamisen tarpeellisuus (esim. Connolly 2010, 186–187, 193). Fast (2016) on tutkinut käytännön äänityöskentelyn potentiaalia uudenlaisen *sensibiliteetin* kehittämisessä. Mielestäni soomaestetiikan peräänkuuluttamaa kokemuksen kultivointia voi tehdä juuri tällä tavoin, Fastin kuvaamaa sensibiliteettiä tavoitellen, sille otolliset olosuhteet luoden. Kyse ei ole äänen harjoittamisesta tietystä esteettisessä raamissa vaan kehon värähtelevän, aistivan potentiaalinn tunnistamisesta ja haltuun ottamisesta, sen vaalimisesta.¹⁵

Tämän tutkimuksen osallistujista osa koki ”kadottavansa” kehonsa parhaissa laulamiskokemuksissaan. Keho ”arkikokemuksen kehona” katosi näissä kokemuksissa. Voidaanko ajatella, että arjessa olemme tottuneet ja oppineet kokemaan kehomme raskaana, vastustavana ja kivuliaana niin, että kun nämä aistimukset poistuvat, myös keho ”katoaa” kokemuksesta? Ilmeisesti vapaus, kokonaisuus, painottomuus ja kivuttomuus eivät ole arjen kehollisen kokemuksen tavanomaisimpia laatuja. Voimme pohtia, millaisia kehon ja sen materiaalisuuden kokemisen tapoja kulttuurimme, tapamme, liikkeemme, äänemme, ajatuksemme, arjen työn organisointimme, mediamme ja teknologiamme tuottavat. Millä tavoin esteettinen, integroitunut kokemus voisi olla nykyistä pa-

¹⁵ Itse olen kehittänyt Voicefulness® -menetelmän, jossa kehotietoisuutta harjoitetaan oman äänen avulla. Huomio on kehollisen kokemuksen kehittämisessä pikemmin kuin äänen esteettisen laadun harjoittamisessa.

remmin mahdollista myös arjen toiminnoissa – ei ainoastaan laulamisen tai muun taiteellisen toiminnan puitteissa?

Olen tässä artikkelissa tarkastellut laulamisen transaktioita rajaten tarkastelun lähtökohdan kehon materiaalisuuden ja laulajan kokemuksen yhteismuotoutumisiin. Vaikka olen rajannut tarkastelun lähtökohdan vain näihin kahteen, silti esiin on tullut hyvin laaja kirjo ilmiöitä kudosten karheuden aistimisesta aina universaaliin yhteyteen liittyviin kokemuksiin saakka. Tämä kaikki kertoo mielestäni siitä, miten rikkaasta, monisyisestä ja laajalle ulottuvasta ilmiöstä transaktioissa on kyse. Tutkimukseni vastauksissa laulajat eivät kirjoittaneet ainoastaan äänestään tai ääni-ihanteistaan. He kirjoittivat menneisyydestään, tulevaisuudestaan, haaveistaan, identiteetistään, tunteistaan, ajatuksistaan, kehollisista kokemuksistaan sekä yhteydestään muihin ihmisiin ja maailmaan. Aineistossani tuli ilmi, miten laulamissa on kyse ihmisen koko olemiseen, jopa olemisen ontologiaan liittyvistä kokemuksista. Kyse on kokemuksista, jotka rakentavat ihmisen minuutta ja ihmisyyttä – ihmisen paikkaa maailmassa ja ihmisyyhteisössä.

Kirjallisuus

Abrams, Jerold J. 2004. "Pragmatism, Artificial Intelligence, and Posthuman Bioethics: Shusterman, Rorty, Foucault". *Human Studies* 27 (3): 241–58. Tark. 5.8.2020. <https://doi.org/10.1023/B:HUMA.0000042130.79208.c6>

Abrams, Jerold J. 2012. "Shusterman and the Paradoxes of Superhuman Self-Styling". Teoksessa *Shusterman's Pragmatism: Between Literature and Somaesthetics*, toim. Dorota Koczanowicz ja Wojciech Małecki, 143–159. Amsterdam: Brill | Rodopi. Tark. 5.8.2020. https://doi.org/10.1163/9789401207638_011.

Aldrich, Rebecca M. 2008. "From Complexity Theory to Transactionalism: Moving Occupational Science Forward in Theorizing the Complexities of Behavior". *Journal of Occupational Science* 15 (3): 147–56. Tark. 5.8.2020. <https://doi.org/10.1080/14427591.2008.9686624>.

Alhanen, Kai. 2013. *John Dewey'n kokemusfilosofia*. Helsinki: Gaudeamus.

Antony, Alexander. 2015. "Tacit Knowledge and Analytic Autoethnography: Methodological Reflections on the Sociological Translation of Self-Experience". Teoksessa *Revealing Tacit Knowledge: Embodiment and Explication*, toim. Frank Adloff, Katharina Gerund ja David Kaldewey, 139–68. Bielefeld: transcript Verlag.

Barad, Karen. 2007. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham & London: Duke University Press.

Belgrano, Elisabeth. 2018. "Ornamenting Vocality: An Intra-Active Methodology for Vocal Meaning-Making". *Ruukku - Studies in Artistic Research* (9). Tark. 5.8.2020. <https://www.researchcatalogue.net/view/370801/370802>.

Brinkmann, Svend. 2011. "Dewey's Neglected Psychology: Rediscovering His Transactional Approach". *Theory & Psychology* 21 (3): 298–317. Tark. 5.8.2020. <https://doi.org/10.1177/0959354310376123>.

Bunch, Meribeth A. 1982. *Dynamics of the Singing Voice*. Toim. G. E. Arnold, F. Winkel & B. D. Wyke. Wien & New York: Springer-Verlag.

Chapman, Janice L. ja Ron Morris. 2017. "Resonance". Teoksessa *Singing and Teaching Singing: A Holistic Approach to Classical Voice*, toim. Janice L. Chapman, 3. painos, 89–104. San Diego, CA: Plural Publishing.

Chin, Christina. 2011. "Vibrate ... Resonate ... Quicken the Educational Experience into Intense Life". *Art Education* 64 (3): 41–45. Tark. 5.8.2020. <https://doi.org/10.1080/00043125.2011.11519127>.

Connolly, William E. 2010. "Materialities of Experience". Teoksessa *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*, toim. Diana Coole ja Samantha Frost, 178–200. Duke University Press.

Del Val, Jaime ja Stefan Lorenz Sorgner. 2011. "A Metahumanist Manifesto". *The Agonist (Nietzsche Circle)* IV (2): 1–4. Tark. 5.8.2020. http://www.nietzschemcircle.com/Pdf/METAHUMANIST_MANIFESTO.pdf.

Dewey, John. 1896. "The Reflex Arc Concept in Psychology". *Psychological Review* 3 (4): 357–70. Tark. 26.11.2020. <https://doi.org/10.1126/science.3.71.712-a>.

Dewey, John. 2005 [1934]. *Art as Experience*. Kindle ed. New York: Penguin Publishing Group.

Dewey, John ja Arthur F. Bentley. 1949. *Knowing and the Known*. Boston: The Beacon Press.

Dolphijn, Rick ja Iris van der Tuin. 2012. "'Matter Feels, Converses, Suffers, Desires, Yearns and Remembers': Interview with Karen Barad". Teoksessa *New Materialism: Interviews & Cartographies*, toim. Rick Dolphijn & Iris van der Tuin, 48–70. Ann Arbor, MI: New Humanities Press.

Eidsheim, Nina Sun. 2015. *Sensing Sound: Singing & Listening as Vibrational Practice*. Kindle ed. Durham & London: Duke University Press.

Fast, Heidi. 2008. "An Emergent Tuning as a Molecular Organizational Mode". *Inflexions* (4): 342–57. Tark. 5.8.2020. http://www.inflexions.org/n4_An-Emergent-Tuning-as-an-Organizational-Molecular-Mode-by-Heidi-Fast.pdf.

Fast, Heidi. 2016. "Singing Touches Shared Sensibility". Boldness Blog, Kone Foundation. Tark. 5.8.2020. <https://koneensaatio.fi/en/singing-touches-shared-sensibility/>.

Fast, Heidi ja Milla Tiainen. 2018. "Voice". *COST Action IS1307 New Materialism: Networking European Scholarship on "How Matter Comes to Matter"*. Tark. 5.8.2020. <http://www.newmaterialism.eu/almanac/v/voice>.

Ferrando, Francesca. 2012. "Towards A Posthumanist Methodology. A Statement". *Frame: Journal for Literary Studies* 25 (1): 9–18. Tark. 5.8.2020. <https://doi.org/10.1080/13825577.2014.917005>.

Fischer, Clara. 2018. "Revisiting Feminist Matters in the Post-Linguistic Turn: John Dewey, New Materialisms, and Contemporary Feminist Thought". Teoksessa *New Feminist Perspectives on Embodiment*, toim. Clara Fischer ja Luna Dolezal, 83–102. Tark. 5.8.2020. https://doi.org/10.1007/978-3-319-72353-2_5.

Guernsey, Paul. 2017. "Post-Humanist Pragmatism". *Transactions of the Charles S Peirce Society* 53 (2): 246–69. Tark. 5.8.2020. <https://doi.org/10.2979/trancharpeirsoc.53.2.04>.

Hammarström, Matz. 2010. "On the Concepts of Transaction and Intra-Action". *The Third Nordic Pragmatism Conference*, 1–15. Uppsala. Tark. 5.8.2020. https://internt.ht.lu.se/media/documents/persons/MatzHammarstrom/On_the_Concepts_of_Transaction_and_Intra_action.pdf.

Jay, Martin. 2018. "The Sound of Somaesthetics: Ken Ueno's Jericho Mouth". *The Journal of Somaesthetics* 4 (1): 86–90.

Juelskjaer, Malou ja Nete Schwennesen. 2012. "Intra-Active Entanglements: An Interview with Karen Barad". *Kvinder, Køn & Forskning* (1–2): 10–25.

Koufman, James A., Milan R. Amin ja Marguerite Panetti. 2000. "Prevalence of Reflux in 113 Consecutive Patients with Laryngeal and Voice Disorders". *Otolaryngology – Head and Neck Surgery* 123 (4): 385–88. Tark. 4.12.2020. <https://doi.org/10.1067/mhn.2000.109935>.

Koufman, James, Robert T. Sataloff ja Robert Toohill. 1996. "Laryngopharyngeal Reflux: Consensus Conference Report". *Journal of Voice* 10 (3): 215–16. Tark. 4.12.2020. [https://doi.org/10.1016/s0892-1997\(96\)80001-4](https://doi.org/10.1016/s0892-1997(96)80001-4).

Käypä hoito -suositus. 2019. "Ylävatsavaivaisen potilaan tutkiminen ja hoito". Suomalaisen Lääkäriseuran Duodecimin Ja Suomen Gastroenterologiyhdistyksen asettama työryhmä. Helsinki: Suomalainen Lääkäriseura Duodecim. Tark. 30.11.2020. <https://www.kaypahoito.fi/hoi50093>.

LaMothe, Kimerer L. 2016. "Becoming a Bodily Self: An Ecolingual Approach to the Study of Religion". Teoksessa *Religious Experience and New Materialism: Movement Matters*, toim. Joerg Rieger ja Edward Waggoner, 25–54. Hampshire, UK & New York, NY: Springer.

Lechien, J. R., A. Schindler, C. Robotti, L. Lejeune ja C. Finck. 2019. "Laryngopharyngeal Reflux Disease in Singers: Pathophysiology, Clinical Findings and Perspectives of a New Patient-Reported Outcome Instrument". *European Annals of Otorhinolaryngology, Head and Neck Diseases* 136 (3): S39–43. Tark. 4.12.2020. <https://doi.org/10.1016/j.anorl.2018.08.008>.

Leddy, Thomas. 2019. "Dewey, Materiality, and the Role of the Visual (Studio) Arts in the Liberal Arts". *The Journal of Aesthetic Education* 53 (4): 40. Tark. 5.8.2020. <https://doi.org/10.5406/jaesteduc.53.4.0040>.

Lennon, Kathleen. 2019. "Feminist Perspectives on the Body". Teoksessa *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, toim. Edward N. Zalta. Stanford: Metaphysics Research Lab, Stanford University. Tark. 5.8.2020. <https://plato.stanford.edu/archives/fall2019/entries/feminist-body/>.

Lenti, Marco Vincenzo, Giovanni Cammarota, Francesca Vidali, Giovanna Masala, Benedetta Bendinelli, Giovanni Gasbarrini, Gino Roberto Corazza ja Antonio Di Sabatino. 2019. "Reflux Symptoms in Professional Opera Soloists". *Digestive and Liver Disease* 51 (6): 798–803. Tark. 4.12.2020. <https://doi.org/10.1016/j.dld.2018.11.026>.

Leppänen, Taru. 2018. "Always More Than Two: Vibrations, the Foetus, and the Pregnant Person in Childbirth Singing Practices". *NORA – Nordic Journal of Feminist and Gender Research* 26 (2): 99–111. Tark. 5.8.2020. <https://doi.org/10.1080/08038740.2018.1462255>.

Leppänen, Taru ja Milla Tiainen. 2018. "Trans-Becomings in Western 'Classical' Singing: An Intra-Active Approach". *Ruukku – Studies in Artistic Research* (9). Tark. 5.8.2020. <https://www.researchcatalogue.net/view/372940/372941>.

Lipan, Michael J., Joy S. Reidenberg ja Jeffrey T. Laitman. 2006. "Anatomy of Reflux: A Growing Health Problem Affecting Structures of the Head and Neck". *Anatomical Record – Part B New Anatomist* 289 (6): 261–70. Tark. 5.8.2020. <https://doi.org/10.1002/ar.b.20120>.

Lopes, Leonardo, Wanderley Gyllyane Furtado Cabral ja Anna Alice Figueiredo De Almeida. 2015. "Vocal Tract Discomfort Symptoms in Patients with Different Voice Disorders". *Journal of Voice* 29 (3): 317–23. Tark. 4.12.2020. <https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2014.07.013>.

Macpherson, Ben. 2020. "The Somaesthetic In-between: Six Statements on Vocality, Listening and Embodiment". Teoksessa *Somatic Voices in Performance Research and Beyond*, toim. Christina Kapadocha. London: Routledge.

Magnat, Virginie. 2019. *The Performative Power of Vocality*. New York: Routledge.

Mani, Charulatha. 2019. "CompoSing Awareness: Somaesthetics, Karnatik Music and the Voice". *Journal of Somaesthetics* 5 (2): 67–85.

Mazzei, Lisa A. 2013. "A Voice without Organs: Interviewing in Posthumanist Research". *International Journal of Qualitative Studies in Education* 26 (6): 732–40. Tark. 5.8.2020. <https://doi.org/10.1080/09518398.2013.788761>.

Mazzei, Lisa A. 2016. "Voice without a Subject". *Cultural Studies – Critical Methodologies* 16 (2): 151–61. Tark. 5.8.2020. <https://doi.org/10.1177/1532708616636893>.

Mazzei, Lisa A. ja Alecia Y. Jackson. 2017. "Voice in the Agentic Assemblage". *Educational Philosophy and Theory* 49 (11): 1090–98.

Merati, Albert L. 2020. "Reflux and the Performer's Voice". Teoksessa *The Performer's Voice*, toim. Michael S. Benninger, Thomas Murry & Michael M. Johns, 2nd ed., 193–208. San Diego, CA: Plural Publishing.

Määttänen, Pentti. 2015a. "Emotionally Charged Aesthetic Experience". Teoksessa *Aesthetics and the Embodied Mind: Beyond Art Theory and the Cartesian Mind-Body Dichotomy*. Contributions to Phenomenology 73, toim. Alfonsina Scarinzi, 85–99. Dordrecht: Springer. Tark. 17.2.2021. https://doi.org/10.1007/978-94-017-9379-7_6.

Määttänen, Pentti. 2015b. *Mind in Action: Experience and Embodied Cognition in Pragmatism*. Studies in Applied Philosophy, Epistemology and Rational Ethics, Volume 18. Cham, Heidelberg, New York, Dordrecht, London: Springer. Tark. 17.2.2021. <https://doi.org/10.5840/philstudies19752452>.

Määttänen, Pentti. 2017. "Emotions, Values, and Aesthetic Perception". *New Ideas in Psychology* 47: 91–96. Tark. 29.1.2021. <https://doi.org/10.1016/j.newideapsych.2017.03.009>.

Nacci, Andrea, Luca Bastiani, Maria Rosaria Barillari, Massimo Martinelli, Jerome R Lechien, Federica Simoni, Stefano Berrettini ja Bruno Fattori. 2020. "Reflux Symptom Index (RSI) and Singing Voice Handicap Index (SVHI) in Singing Students: A Pilot Study". [Article in Press: Corrected Proof.] *Journal of Voice*, n.a., 1–10. <https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2020.05.005>.

Neumark, Norie. 2010. "Introduction: The Paradox of Voice". Teoksessa *VOICE: Vocal Aesthetics in Digital Arts and Media*, toim. Norie Neumark, Ross Gibson ja Theo van Leeuwen, xv–xxxiii. Cambridge & London: The MIT press.

Neumark, Norie. 2017a. *Voicetracks: Attuning to Voice in Media and the Arts*. Cambridge & London: The MIT press.

Neumark, Norie. 2017b. "Voicing Memories". *SoundEffects: An Interdisciplinary Journal of Sound and Sound Experience* 7 (2): 31–44. Tark. 5.8.2020. <https://doi.org/10.7146/se.v7i2.102923>.

Paparo, Stephen A. 2016. "Embodying Singing in the Choral Classroom: A Somatic Approach to Teaching and Learning". *International Journal of Music Education* 34 (4): 488–98. Tark. 28.11.2018. <https://doi.org/10.1177/0255761415569366>.

Phelan, Helen. 2017. *Singing the Rite to Belong: Ritual, Music, and the New Irish*. Oxford: Oxford University Press.

Phillips, Trevor J. 2013. *Transactionalism: An Historical and Interpretive Study*, toim. John Patterson & Kirkland Tibbels. Kindle edition. Ojai, California: Influence Ecology.

Reynolds, Daniel. 2019. *Media in Mind*. Oxford: Oxford University Press.

Rimmer, Mark. 2019. "Trans-Actions in Music". Teoksessa *John Dewey and the Notion of Trans-Action: A Sociological Reply on Rethinking Relations and Social Processes*, toim. Christian Morgner. Kindle ed., 2770–3550. Hampshire, UK & New York, NY: Palgrave Macmillan.

Rogowska-Stangret, Monika ja Olga Cielemecka. 2020. "Vulnerable Academic Performances. Dialogue on Matters of Voice and Silence in Academia". *Matter: Journal of New Materialist Research* 1 (1): 23–51. Tark. 5.8.2020. <http://revistes.ub.edu/index.php/matter/article/view/30161/31009>.

Rosiek, Jerry Lee. 2013. "Pragmatism and Post-Qualitative Futures". *International Journal of Qualitative Studies in Education* 26 (6): 692–705. Tark. 5.8.2020. <https://doi.org/10.1080/09518398.2013.788758>.

Rosiek, Jerry. 2018. "Art, Agency, and Inquiry: Making Connections between New Materialism and Contemporary Pragmatism in Arts-Based Research". Teoksessa *Arts-Based Research in Education: Foundations for Practice*, 2., toim. Melisa Cahnmann-Taylor ja Richard Siegesmund, 32–47. New York: Routledge.

Ryder, John. 2014. "Experience and Judgement: Political and Aesthetic". Teoksessa *Beauty, Responsibility, and Power: Ethical and Political Consequences of Pragmatist Aesthetics*, toim. Leszek Koczanowicz and Katarzyna Liszka, 63–76. Amsterdam, New York: Rodopi.

Sheets-Johnstone, Maxine. 1999. *The Primacy of Movement*. Advances in Consciousness Research 14. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Shusterman, Richard. 1994. "Dewey on Experience: Foundation or Reconstruction?" *Philosophical Forum* XXVI (2): 127–48.

Shusterman, Richard. 2000. *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*. 2nd ed. New York: Rowan & Littlefield.

Shusterman, Richard. 2008. *Body Consciousness: A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press.

Shusterman, Richard. 2011. "Soma, Self, and Society: Somaesthetics as Pragmatist Meliorism". *Metaphilosophy* 42 (3, April 2011): 314–27. Tark. 5.8.2020. <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1467-9973.2011.01687.x/full>.

Shusterman, Richard. 2012. *Thinking through the Body: Essays in Somaesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press.

Shusterman, Richard. 2014. "Somaesthetics". *The Encyclopedia of Human-Computer Interaction*, 2nd ed. Tark. 5.8.2020. <https://www.interaction-design.org/literature/book/the-encyclopedia-of-human-computer-interaction-2nd-ed/somaesthetics>.

Silverman, Kaja. 1988. *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.

Sullivan, Shannon. 2001. *Living Across and Through Skins: Transactional Bodies, Pragmatism, and Feminism*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

Sundberg, Johan. 1987. *The Science of the Singing Voice*. Illinois: Northern Illinois University Press.

Sunila, Anne. 2008. "Aistisuus paljastamassa ihmisen olemisen perustaa". *Synnyt/Origins: Finnish Studies in Art Education* 3: 25–29.

Tarvainen, Anne. 2016. "Vokaalinen soomaestetiikka. Kehotietoisuuden esteettiset mahdollisuudet ihmisen äänenkäytössä ja kuuntelemisessa". *Etnomusikologian vuosikirja* 28: 1–39. Tark. 5.8.2020. <http://etnomusikologia.journal.fi/article/view/60239/21141>.

Tarvainen, Anne. 2018a. "Democratizing Singing: Somaesthetic Reflections on Vocality, Deaf Voices, and Listening". *Pragmatism Today* 9 (1): 91–108. Tark. 5.8.2020. <http://www.pragmatismtoday.eu/summer2018/Democratizing-Singing-Somaesthetic-Reflections-on-Vocality-Deaf-Voices-and-Listening-Anne-Tarvainen.pdf>.

Tarvainen, Anne. 2018b. "Singing, Listening, Proprioceiving: Some Reflections on Vocal Somaesthetics". Teoksessa *Aesthetic Experience and Somaesthetics*, toim. Richard Shusterman, 120–42. Leiden & Boston: Brill.

Thomaidis, Konstantinos ja Ben Macpherson, toim. 2015. *Voice Studies: Critical Approaches to Process, Performance and Experience*. London & New York: Routledge.

Tiainen, Milla. 2008. "Corporeal Voices, Sexual Differentiations: New Materialist Perspectives on Music, Singing, and Subjectivity". Teoksessa *Sonic Interventions* (Series: Intersecting: Place, Sex, and Race.), toim. Sylvia Mieszkowski, Joy Smith ja Marijke de Valck, 147–68. Amsterdam: Rodopi.

Tiainen, Milla. 2012. "Becoming-Singer: Cartographies of Singing, Music-Making and Opera". Painamaton väitöskirja. Turun yliopisto.

Tiainen, Milla. 2013. "Revisiting the Voice in Media and as Medium: New Materialist Propositions". *NECSUS. European Journal of Media Studies* 2 (2): 383–406. Tark. 5.8.2020. <https://doi.org/10.5117/NECSUS2013.2.TIAI>.

Vanderstraeten, Raf. 2002. "Dewey's Transactional Constructivism". *Journal of Philosophy of Education* 36 (2): 233–246. Tark. 26.11.2020. <https://doi.org/10.1111/1467-9752.00272>.



Jere Jäppinen

Kaksoiskaupunki soi

*Helsinki-Viaporin musiikin harrastajat vuosina
1750–1820 perukirjojen ja huutokauppojen valossa*

- *FM Jere Jäppinen (jere.jappinen@hel.fi) on työskennellyt vuodesta 1999 tutkijana Helsingin kaupungin museossa. Hänen museotyönsä tärkeänä osana on ollut parikymmentä vuotta kotimaisen ja erityisesti helsinkiläisen musiikin kulttuurihistorian tutkimus ja popularisointi näyttelyissä, julkaisuissa ja tapahtumissa.*

Musical Twin Town
Music Amateurs in the estate inventories and auction
protocols of Helsinki-Sveaborg 1750–1820

The naval fortress Sveaborg was founded off Helsinki in 1748. It grew into a densely populated military community, which had close connections with Helsinki. In practice, they formed a twin town. This created an unusual setting for music, which is examined in this article through a comprehensive study of estate inventories and auction protocols. They proved to be a rich source also regarding music culture.

Firstly, different types of instruments mentioned in the sources are presented, with some observations on music scores, music trade and instrument-making. Then, the social background of the music amateurs and its reflections on the popularity of different instruments are analysed. Lastly, the new information is used to sketch a more detailed and nuanced picture of the development of both domestic and public music culture in Helsinki-Sveaborg in the 18th and early 19th century, paralleled with the situation in Sweden.

Kaksoiskaupunki soi
*Helsinki-Viaporin musiikin harrastajat vuosina
1750–1820 perukirjojen ja huutokauppojen
valossa*

Jere Jäppinen
.....

Helsingin musiikkioloja 1700-luvulla on kauan kuvailtu tylästi: ”Ei taidyleisöä, ei orkesteriharrastajia, vain muutamia viulunvinguttajia.” ”...helsinkiläisillä oli salainen, esi-isiltä peritty viehtymys möykkään ja meteliin...” ”Musiikki rajoittui tuolla vuosisadalla linnoituksen sotilassoittokuntien meluisiin esityksiin.” ”Helsinki ei 1700-luvulla paljon tarjonnut.”¹ Mielikuvaa aikakaudesta ovat hallinneet sodat, etenkin Helsingin tuho isonvihan aikana, sekä Viaporin linnoituksen perustaminen vuonna 1748, jolloin kulttuurin on nähty viimein saapuneen takapajuiseen kaupunkipahaseen. Helsingin mitättömyyttä Turun ja Viaporinkin rinnalla on korostettu niin, että pääkaupungiksi korottaminen vuonna 1812 on näyttänyt sattumalta.

Viaporia ja Helsinkiä on aiemmin tutkittu erillisinä yhteisinä, mutta nykyään niiden katsotaan muodostaneen kaksoiskaupungin, jossa hallinnolliset ja taloudelliset rajat häilyivät ja asukkaat elivät tiiviissä vuorovaikutuksessa. Helsinki-Viapori kasvoi Suomen pääsatamaksi, jonka kauppalaivasto oli 1800-luvun alussa neljänneksi suurin koko Ruotsin valtakunnassa. Helsinki-Viaporin yhteenlaskettu väkiluku ei tuolloin jäänyt paljon Turusta jälkeen. (Granqvist 2016, 45–51.) Uusi näkökulma on innoittanut myös Ruotsin ajan Helsingin kulttuurihistorian tutkimusta. On tarkasteltu moniulotteisesti kirjanomistusta ja lukemisharrastusta sekä eliitin henkilöhistoriaa, tapoja ja verkostoja (Forselles–Laine 2008, Parland-von Essen 2010).

Nykytutkijat ovat löytäneet uudelleen perukirjat, vainajan omaisuuden, varat ja velat luetteloivat asiakirjat, joita on käytetty Suomessa jo kauan kulttuurihistorian ja kansatieteen lähteinä. Merkittäviä perukir-

¹ Reinholm 1854, 225; von Frenckell 1943, 46; Marvia–Vainio 1993, 13; Dahlström–Salmenhaara 1995, 246.

jatutkimuksia ovat laatineet muun muassa Gunnar Suolahti pappilakulttuurista ja Riitta Pykkänen pukuhistoriasta. Helsingin perukirjoja ovat hyödyntäneet Hilkka Saari, joka tutki vapauden ajan porvariskoteja, ja Henrik Grönroos, joka kirjahistoriaa tutkiessaan havaitsi myös huutokauppapöytäkirjojen lähdearvon.

Oma kiinnostukseni perukirjoihin heräsi muutamista Saaren löytämistä soittimista (Saari 1950, 148–149), jotka päätyivät mainintana laajaan artikkeliini Helsingin musiikkikulttuurista Ruotsin ajalla (Jäppinen 2003). Vuonna 2006 julkaistu kirjahistoriallinen Henrik-tietokanta puolestaan kiinnitti huomioni huutokauppojen musiikkianttiin. Näiden pohjalta syntyi ajatus kartoittaa musiikin harrastusta Ruotsin ajan Helsingissä perukirjojen ja huutokauppojen avulla.

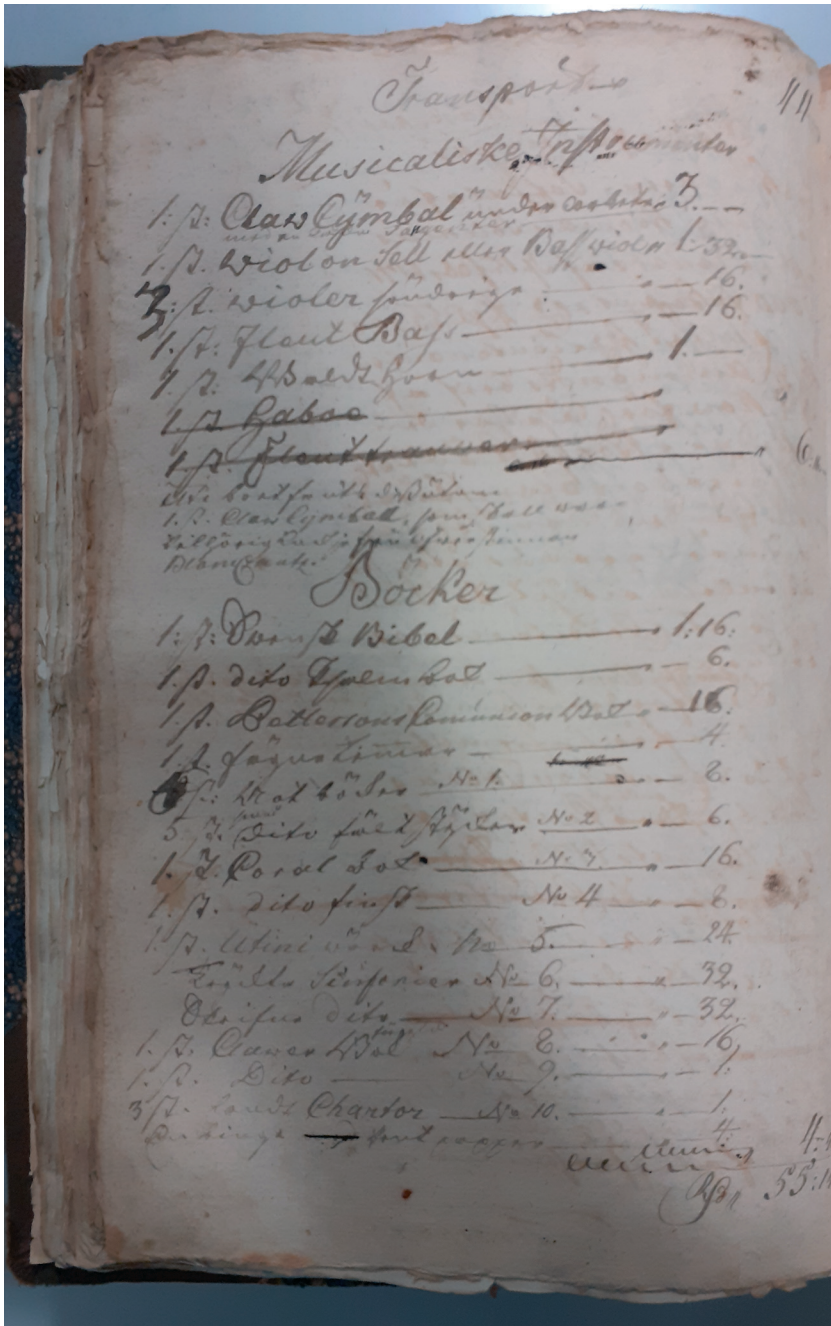
Vastaavia lähteitä on harvoin käytetty järjestelmällisesti Suomen musiikin historian tutkimuksessa (Dahlström 1990, Koponen 2003, Savijoki 2019). Ulkomaisiakin tutkimuksia oli vaikea löytää vertailua varten. Ruotsissa Eva Helenius-Öberg on toteuttanut suuren perukirjatutkimushankkeen mutta julkaissut sen tuloksista vain pari katsausta (Helenius-Öberg 1989; 1993). Berit Ozolinsin opinnäytetutkielma listaa Göteborgin perukirjojen soittimia vuosina 1690–1854 (Ozolins 1970). Hubert Henkel on tarkastellut soittimia 1700-luvun Leipzigin porvarien perukirjoissa (Henkel 1991). Barbara Lambert erittelee perusteellisesti 1600–1700-lukujen Bostonin perukirjoja musiikin kannalta (Lambert 1985). Musiikin arkipäivän historiaa 1700-luvun Tallinnassa on tutkittu myös perukirjojen avulla (Pullat 2016, 242–251; Heinmaa 2017).

Oman tutkimukseni tavoitteeksi muotoutui selvittää, millaisia soittimia Helsingissä oli ennen vuotta 1820 ja ketkä niitä omistivat. Lähdetilanteen vuoksi tutkimus painottuu vuosiin 1750–1820. Aineiston pohjalta voi hahmotella entistä monipuolisempaa kuvaa Helsingin musiikin harrastajista, heidän yhteiskunnallisesta asemastaan ja arvomaailmastaan sekä näiden heijastumisesta musiikkiin.²

Perukirjat ja huutokauppapöytäkirjat musiikin historian lähteinä

Perukirjoja alettiin laatia Suomessa 1600-luvun jälkipuolella. Vuonna 1642 säädettiin, että perinnönjaossa jäämistön arvosta tuli maksaa määräosuus köyhäinkassaan. Tämän takaamiseksi viranomaiset valvoivat

² Käsillä oleva tutkimus täydentää ja syventää aiempaa artikkeliani (Jäppinen 2003), jossa on lisätietoa monista tässä vain lyhyesti mainituista henkilöistä ja ilmiöistä.



Vuonna 1780 kuolleen urkuri Gustaf Adolph Lenningin perukirja on musikkisällöltään Helsingin runsain koko Ruotsin ajalla. Tällä – tavallista helppolukuisemmalla – sivulla luetellaan pesän soittimet sekä kirjojen joukossa nuotit. Kuva: Helsingin kaupunginarkisto/Matti Mieskonen.

perunkirjoituksia. Kaupungeissa pormestarin ja raadin nimeämät kaksi arviomiestä toimittivat perunkirjoituksen ja perukirja tallennettiin maistraatin arkistoon. Perunkirjoitus tuli pakolliseksi 1734.³

Käytännössä kaikkien vainajien perukirjoja ei löydy arkistoista, eli lakia ei noudatettu. Silti niitä on runsaasti Ruotsin ajalta, Helsingistä eniten (1 150 kappaletta). Perukirjat kattavat yhteiskunnan porvareista ja virkamiehistä renkeihin. Suurin aukko ovat aatelin perukirjat, jotka tuhoutuivat Turun palossa vuonna 1827 Turun hovioikeuspiirin osalta lähes koko Ruotsin ajalta. Tämä koskee myös Helsinkiä.

Perukirja noudatti vakiokaavaa. Johdantoon merkittiin päiväys, perunkirjoituksen toimittajat, vainajan titteli ja nimi, kuolinaika ja perilliset. Omaisuus lueteltiin tarkoin, isoissa pesissä luokkiin lajiteltuna: kiinteistöt, käteinen raha, kulta- ja hopeaesineet, muut metalliesineet materiaalin mukaan, lasi-, posliini- ja saviesineet, miesten ja naisten vaatteet, vuodevaatteet, huonekalut, taloustavarat, puuastiat, sekalaiset esineet, aseet, kotieläimet, ajokalut ja kirjat. Lopuksi kirjattiin velat ja saatavat, hautajais- ja perunkirjoituskulut sekä köyhäinkassaan tilitettävä summa.

Musiikin kannalta antoisimpia osioita ovat huonekalut, taloustavarat ja sekalaiset esineet, joihin soittimet useimmiten kirjattiin, milloin mihinkin. Nuotit merkittiin yleensä kirjojen joukkoon, joskus soittimen yhteyteen. Tavaroiden luokittelun johdonmukaisuus vaihteli paljon, ja jotkin perukirjat ovat sekavia. Tässä tutkimuksessa perukirjojen vähemmänkin relevantit osat silmäiltiin varmuuden vuoksi läpi, mutta jokin musiikkiesine on ehkä silti jäänyt huomaamatta.

Kauppiaiden perukirjojen liitteenä on joskus kaupan inventaari, parhaimmillaan sääntillisesti luokiteltu monikymmensivuinen luettelo, joka antaa erinomaisen kuvan ajan kulutustavaroista. Musiikinhistorian tutkijalle inventaarit tarjoavat näköalan musiikkikaupan varhaisvaiheisiin.

Perukirjojen lähdearvoa on punnittava kriittisesti, mitä kirjahistorioitsijat ovat korostaneet. Vähäarvoisiksi tai sopimattomiksi katsottuja tavaroita ei kirjattu, mikä on vienyt tutkijan näkyviltä esimerkiksi arkaluonteisia kirjoja ja kenties halvimpia soittimia. Perunkirjoittajien asiantuntemuksen ja viitseliäisyyden puute näkyy usein kirjojen, nuottien ja soittimien ylimalkaisissa ja monitulkintaisissa nimityksissä. (Mäkinen 2008, Parland-von Essen 2008.)

Perukirja todistaa, että pesässä oli jokin esine, mutta sen käyttö ja merkitys jäävät hämäräksi. Perheenisän tai -äidin kuollessa talouden koko

³ Perukirjojen historiasta ja tutkimisesta kertoo laajemmin Markkanen 1988.

omaisuus kirjattiin, eli perukirjan nimihenkilöä ei voi oikopäätä tulkita esineen omistajaksi tai käyttäjäksi. Kirjojen osalta on muistutettu niiden statusluonteesta: kirjan omistaminen ei takaa, että sitä on käytetty. Sama voi päteä soittimiinkin. Vanhusten perukirjoissa esiintyvien esineiden aktiivikäytöstä voi olla kauan, ja paljonkin tavaraa saattaa puuttua, jos vainaja on elämänsä ehtoolla lahjoittanut omaisuutta lapsilleen. Toisaalta kuolema korjasi 1700-luvulla kaikenikäisiä, eli moni perukirja kuvaa laatimisajankohtansa tapoja.

Kaupungin valvoma ja säätelemä huutokauppatoiminta alkoi Tukholmassa 1674 ja levisi 1700-luvulla valtakunnan muihin kaupunkeihin. Huutokauppojen virallisen luonteen takia pöytäkirjat arkistoitii.⁴ Helsingissä huutokauppatoiminta vakiintui 1700-luvun keskivaiheilla, ja ehjä pöytäkirjasarja alkaa 1750-luvulta. Vuosittain pidettiin 30–40 huutokauppaa, joissa oli tarjolla muun muassa tontteja, rakennuksia, karjaa, viljaa sekä haaksirikkoutuneiden laivojen osia ja lastia. Musiikin kannalta kiintoisia ovat huutokaupat, joissa myytiin yksityishenkilöiden kotiirtaimistoa ja kauppiaiden varastoja esimerkiksi velkojen, konkurssin, perinnönjaon tai muuton takia.

Pöytäkirjan johdantoon merkittiin päiväys, tavarat myyntiin antanut henkilö ja huutokaupan pitopaikka. Sitten lueteltiin myytävät tavarat, jotka usein luokiteltiin perukirjan tapaan. Kullekin tavaralle kirjattiin lähtöhinta ja vasarahinta, jonka ostaja siitä maksoi. Ostajasta merkittiin yleensä vain titteli ja sukunimi, minkä takia heitä on usein vaikea tunnistaa.

Huutokauppapöytäkirjat tarjoavat perukirjoja monipuolisempaa tietoa. Esineen omistajan lisäksi selviää ostaja, mikä kertoo tavarankäytön sosiaaliryhmien sisällä ja välillä. Lähtö- ja vasarahinnan ero kuvastaa esineen harvinaisuutta ja haluttuutta. Helsinki-Viaporin tutkittaessa on tärkeää, että huutokaupat tuovat esiin sotilaat, etenkin aateliset upseerit, jotka eivät näy perukirjoissa.

Huutokauppojenkin suhteen kriittisyys on tarpeen. Soittimen ostaminen ei todista, että ostaja aikoo käyttää sitä itse. Tämä koskee erityisesti kauppiaita ja muitakin, jotka vaikuttavat hankkineen huutokaupoista tavaraa jälleenmyyntiä varten.

⁴ Huutokauppoja 1700–1800-lukujen Ruotsissa tarkastelee monipuolisesti Ulväng–Murhem–Lilja 2013.

Musiikkiin liittyvät maininnat lukuina

Tätä tutkimusta varten on käyty läpi Helsingissä vuotta 1820 edeltävältä ajalta säilyneet 1 571 perukirjaa ja noin 2 500 huutokauppapöytäkirjaa. Lähteistä etsittiin musiikkiin liittyviä esineitä: soittimien ja nuottien lisäksi esimerkiksi soitinkoteloita, nuottitelineitä ja kauppojen varastojen viulunkieliä. Myös musiikkikirjallisuutta kuten laulukirjoja ja ooppera-librettoja havainnoitiin, mutta tulkintavaikkeuksien takia niitä käsitellään vain katsauksena.

Yleiskuvan löydöksistä saa taulukoimalla vuosikymmenittäin musiikkiesineitä sisältävät perukirjat ja huutokaupat. Vanhin aineisto on mukana taustana. Vuodesta 1730 alkaen perukirjoista on laskettu prosenttiosuudet. Huutokauppojen osalta se ei ole mielekäästä, koska ne eivät ole keskenään vertailukelpoisia vasaran alle tulleen omaisuuden suuresti vaihtelevan luonteen takia.

Taulukko 1: Musiikkiesineitä sisältävät perukirjat ja huutokauppapöytäkirjat vuoteen 1820

Vuodet	Perukirjoja	Perukirjat joissa musiikkiesineitä		Huutokaupat joissa musiikkiesineitä
1679–99	16	1		
1700–29	32	1		
1730–39	37	2	5,4 %	2
1740–49	66	3	4,6 %	1
1750–59	176	5	2,8 %	19
1760–69	160	9	5,6 %	18
1770–79	153	6	3,9 %	27
1780–89	166	5	3,0 %	8
1790–99	219	16	7,3 %	35
1800–09	165	10	6,1 %	21
1810–20	381	29	7,6 %	39
Yhteensä	1 571	87	5,5 %	170

Havainnot ovat vähissä ennen 1750-lukua, koska perukirjoja ja etenkin huutokauppapöytäkirjoja on vain nimeksi. Lähteiden runsastuessa musiikkimaininnat yleistyvät, ja musiikkiesineitä esiintyy perukirjoissa varsin tasaisesti. Eri vuosikymmenien eroja ei pidä ylitulkita lähteiden syntymisen ja säilymisen sattumanvaraisuuden takia. Huutokauppojen anti

on perukirjoja rikkaampi, koska tavaraa huutokaupattiin monesta muus-
takin syystä kuin kuoleman takia. Lisäksi huutokaupoissa näkyy perukirjoista puuttuvia ryhmiä kuten aatelisia upseereita ja muuta armeijan väkeä. Luvut ovat myös osin päällekkäisiä, koska joskus sama pesä sekä perunkirjoitettiin että huutokaupattiin.

Soittimet, nuotit ja musiikkikirjallisuus

Perukirjojen ja huutokauppapöytäkirjojen soitinmaininnat ovat yleensä lyhyitä ja ylimalkaisia. Soitinten nimet kirjattiin milloin mitenkään, niiden laatua luonnehdittiin harvoin (lähinnä sanalla ”vanha”) eikä valmistajista ole tietoja. Usein on vaikea tulkita, mitä soitinta tarkoitetaan, ja joskus jää epäselväksi, onko kyseessä soitin ylipäätään.

Taulukkoon 2 on koottu aineiston soitinyksilöt, eli soitin on laskettu vain kerran, jos se mainitaan sekä perukirjassa että huutokauppapöytäkirjassa. Taulukko on jaettu parinkymmenen vuoden jaksoihin. Jakopiste 1776/1777 perustuu rahayksiköiden muutokseen, joka vaikuttaa myöhemmin esille tulevaan arvovertailuun. Vain kerran esiintyvät soittimet

Taulukko 2: Soitinesiintymät perukirjoissa ja huutokaupoissa 1730–1820

	1730–1749	1750–1776	1777–1799	1800–1820	Yht.
Viulu	1	21	29	32	83
Klaveeri	1	6	14	15	36
Huilu	4	2	4	8	18
Nokkahuilu	2	2	1		5
Poikkihuilu		6	1	1	8
Harppu		11			11
”Sisteri”		1	1	5	7
Sello		2	2	2	6
Positiiviurut		3		2	5
Käyrätorvi		2	3		5
Klarinetti			1	2	3
Kitara				2	2
			alttoviulu <i>FleutBass</i> oboe	flageoletti	

on merkitty taulukon alle. Mukaan ei ole otettu merkinantosoittimia eikä vain kauppiaiden inventaareissa mainittuja soittimia, joita käsitellään soitinkaupan yhteydessä. Soitinten tunnistusongelmia käsitellään edempänä, mutta todettakoon, että etenkin klaveerisoitinten osalta taulukko on yksinkertaistettu.

Viulu johtaa ylivoimaisesti, ja klaveerisoittimet ja huilut ovat aika taväkinä perässä. Huomiota herättää klaveerien määrän jyrkkä nousu 1700-luvun lopulla. Viulun suosio kehittyy tasaisemmin, ja huilujen osuus on vakaa. Harput ja positiiviurut kukoistavat lyhyesti 1760–70-luvuilla. Klarinetti ja kitara, joiden suosio kasvoi 1700–1800-lukujen vaihteessa, näkyvät suppeasti.

Soitinten niukan kuvailun takia hinnoista voi etsiä tulkintatukea – onhan kullekin soittimelle yleensä merkitty hinta, huutokaupoissa kaksikin, mutta vertailu on silti vaikeaa. Tutkimuskauden aikana rahajärjestelmä vaihtui kahdesti: vuonna 1776 siirryttiin hopea- ja kuparitaalareista ja äyrestä riikintaalareihin eli rikseihin ja killinkeihin, ja vuonna 1810 ruplat ja kopeekat tulivat kirjanpitoon. Rahan arvo ja ostovoima vaihtelivat paljon, eli pitkän ajan vertailuja ei voi tehdä.

Perukirja-arvoja on tulkittava varoen, koska omaisuus hinnoiteltiin usein alakanttiin köyhille tilitettävän osan supistamiseksi. Huutokaupoissa lähtö- ja vasarahinnan ero on joskus huomattava, jolloin vasarahinta lienee lähempänä tavaran oikeaa arvoa. Tämä ei silti ole sääntö, koska huutajat eivät aina olleet samoja ja tarjousten taso vaihteli heidän määränsä ja kiinnostuksensa mukaan.

Tässä tutkimuksessa soitinten arvoa on tilastoitu jakamalla aineisto ajanjaksoihin, joiden sisällä hinnoille on laskettu vertailuluvut. Lisäksi soitinten arvoa on vertailtu saman pesän tai huutokaupan muihin tavaroihin. Näin on saatu suuntaa antava käsitys soitinten hintasuhteista.

Jousisoittimet

Helsingistä on tietoja jousisoittimista jo vuosilta 1642 ja 1703–04 (Jäppinen 2003, 15, 61). Tämän tutkimuksen aineistossa esiintyy runsaasti sanoilla *fiol*, *viol* ja *violin* kirjattuja jousisoittimia, joita ei silti voi oitis tulkita viuluiksi. Sana *fiol* tarkoitti 1600-luvulla gambaa mutta vuosisadan jälkipuolella myös viulua, josta käytettiin aluksi pikemmin sanaa *viol* kuin *violin*. Gamba säilytti suosionsa pitkään 1700-luvulla, usein nimellä *viol de gam*. (Walin 1949, 44–46, 50.) Kokkolan urkurin Anders Flinten-

bergin perukirjassa esiintyy *viol Degam* vielä vuonna 1771 (Hannikainen 2008: 64, 67–68).

Helsingin lähteissä sana *viol* on lähes yksinomainen 1760-luvun lopulle mutta *violin* nousee hallitsevaksi 1770-luvulta alkaen. Nimityksiä käytettiin joskus ristiin: esimerkiksi urkuri Gustaf Adolph Lenningin perukirjassa vuonna 1780 mainitut 3 *wioler* huutokaupattiin *violin*-nimellä.⁵ Joka tapauksessa jokin Helsingin *viol* saattaa olla gamba, vaikka tähän viittaavia lisämääreitä ei ole.

Muista jousisoittimista mainitaan vuodesta 1769 alkaen harvakseltaan selloja, nimillä *basviolin* tai *violoncelle*. Varasotatuomari Alexander Watzin soittimistoon kuului 1797 hintava *Premier Viol*, joka lienee hieno, kvartetin ensiviuluksi sopiva instrumentti. Vuonna 1798 varapormestari Alexander Stichaeuksen jäämistöstä myytiin alttoviulu (*Alt Violin*).⁶

Kosketinsoittimet

Helsingin varhaisista kosketinsoittimista tunnetaan parhaiten kirkon urut, joita oli 1630-luvulta alkaen kolmet Ruotsin ajalla (Jäppinen 2003, 40–46, 58–60, 114–118, 145–146). Urkurille kuulunut spinetti mainitaan 1659 erään värikkään oikeusjutun yhteydessä (Jäppinen 2003, 48–49).

Tässä tutkimuksessa kosketinsoittimia löytyi paljon. Tavallisin nimitys on vaikeasti tulkittava *claver*, joka tarkoitti ruotsiksi 1700-luvulla ja 1800-luvun alussa yleisesti kielikosketinsoittimia ja erityisesti klavikordia (Helenius-Öberg 1977, 25, viite 34). Muunnimisiä kosketinsoittimia esiintyy harvoin. Spineteiksi tulkittakoon vuonna 1739 mainittu *Spenät* sekä vuosien 1771 *Clau Spinett*, 1775 *Clawe Spinett* ja 1790 *Spennet*. Vuonna 1780 on kirjattu kaksi cembaloa (*ClawCymbal*).⁷

Claver lienee siis useimmiten klavikordi (Dahlström 1990, 58, viite 13). Nimityksen taakse kenties kätkeytyviä muita soittimia on vaikea tunnistaa hintavertailuin. Aineiston spineteistä varhaisin on ajallisesti liian kaukana muista, yhdelle cembaloista ei anneta hintaa ja toinen oli keskeneräinen, eli sen hinta ei ole vertailukelpoinen. Vain kauppias Johan Holmbergin vuosina 1771 ja 1775 mainittu, 30 kuparitaalarin arvoinen spinetti soveltuu vertailuun. Sen aikalaisista nousee esiin vuonna 1773 kuolleen luutnantti Per Börje Brantin *claver*, joka sai 36 kuparitaalarin

⁵ HKA PK Ec:5 nro 648; HKPK Ca:15 1.3.1781.

⁶ HKA HKPK Ca:20 1.5.1797 ja 22., 23., 29., 30.5.1798.

⁷ HKA PK Ec:1 nro 85, Ec:4 nro 549, EC:5 nro 648; HKPK Ca:13 21.3.1775, Ca:17 25.9.1790.



Kotisoittimena 1600-luvulta 1800-luvulle suosittu klavikordin omisti myös moni helsinkiläinen. Tukholmalaisen Speckenin valmistama klavikordi hankittiin vuonna 1760 Porvoon lukioon. Nykyisin soitin on Porvoon museon Holmin talossa. Kuva: Helsingin kaupunginmuseo/Ilari Järvinen.

lähtöhinnan ja myytiin yli 43 kuparitaalarilla.⁸ Musiikkiin perehtynyt Brant, hovikapellimestarin poika, lienee omistanut laatusoitimen, joka saattoi olla spinetti mutta yhtä hyvin hieno klavikordi.

Ajan uutuussoitin *fortepiano* mainitaan Helsingissä 1786 ja 1791 (Jäppinen 2003, 136–137; Nyberg 2006, 27). Saman ajan perukirjoissa ja huutokaupoissa sanaa ei esiinny, mutta 1790-luvun Helsingin hienoimmat klaveerit yltyvät saman ajan Göteborgin halvimpien fortepianojen hintoihin (Ozolins 1970). Näitä mahdollisia fortepianoja ovat kapteeni Karl Gustav Brummerin vuonna 1790 myymä klaveeri (lähtöhinta 20, vasarahinta 30 riksiä), kauppiaantytär Christina Ulrica Burtzin perukirjaan vuonna 1797 merkitty klaveeri (16 riksiä) sekä varasotatuomari Watzin samana vuonna myymä klaveeri (lähtöhinta 15, vasarahinta

⁸ HKA PK Ec:4 nro 549; HKPK Ca:11 19.10.1773, Ca:13 21.3.1775.

10.5 riksiä).⁹ Nekin voi silti hinnan puolesta tulkita myös klavikordeiksi. Aineiston ainoat varmat fortepianot huutokauppasi venäläinen upseeri, kapteeni Borovskoi, vuonna 1814. Niiden hinta oli 200–250 ruplan vaiheilla, ja ne olivat 1810-luvun soittimista kalleimpia, kolme–neljä kertaa parhaita klaveereja hintavampia.¹⁰ Hintasuhteet olivat samaa luokkaa Turussa vuonna 1827 (Dahlström 1990, 39–40, 42–53).

Cembalo, spinetti ja fortepiano siis tunnettiin Helsingissä mutta klavikordi oli suosituin. Se oli oiva kotisoitin: rakenteeltaan yksinkertainen, helppohoitoinen ja kestävä, soinniltaan hento mutta ilmaisuvoimainen ja harjoitussoittimena kätevä (Vapaavuori 2001, 44–56). Klavikordeja tehtiin 1700-luvun jälkipuolella Ruotsissa paljon, ja taso vaihteli. Suosikiksi tuli isokokoinen ruotsalainen malli, joka pysyi muodissa Manner-Eurooppaa kauemmin, 1820-luvulle asti. Loistoklavikordit olivat arvoesineitä koristemaalauksineen, jalopuuviilutuksineen ja intarsiakoristeluineen. (Helenius-Öberg 1986.) Klavikordien koko, laatu, kunto ja hinta vaihtelivat paljon, ja niitä esiintyi Helsingissä sekä rikkaiden että vaatimattomien kotien soittopeleinä etenkin 1790-luvulta 1810-luvulle.

Vauraiden kauppiaiden positiiviurut (*positiv, spelur*) olivat 1760–70-luvuilla Helsingin kalleimpia soittimia. Tukholman porvareilla ne olivat 1700-luvun jälkipuolella melko yleisiä. Positiivit eivät silti tavallisesti olleet soitettavia vaan soittorasiamaisia automaattuurkuja. Ruotsalaiset urkujenrakentajat ja kellosepät valmistivat myös kelloja, jotka soittivat tasa-tunnein pilleillä, kielillä tai kelloilla virsiä tai muita suosittuja sävelmiä. (Musiken i Sverige II 1993, 188.) Tuomarinkylän kartanossa Helsingin pitäjässä vuonna 1815 kuolleen sotatuomari Jacob Daniel Weckströmin perukirjassa mainitaan sekä rikkinäinen *Positiv* että *Spel Uhr*, eli todennäköisesti soittorasiasia ja kello.¹¹

Puhallinsoittimet

Helsinki oli 1500–1600-luvuilla tärkeä sotasatama, joten armeijan pillien ja trumpettien raikuvat signaalit tulivat kaupunkilaisille tutuiksi. Sotilasmusiikin kehittyessä moniääniseksi Helsinkiin sijoitettiin 1695 Uudenmaan jalkaväkirykmentin skalmeyjayhtye. Sotilasmuusikoiden trumpetteja kuultiin 1700-luvulla usein juhlissa. (Jäppinen 2003, 17, 57,

⁹ HKA HKPK Ca:17 11.3.1790, Ca:20 1.5.1797; PK Ec:8 nro 996.

¹⁰ HKA HKPK Ca:24 19.3.1814.

¹¹ KA Biographica Weckström.

97, 99, 118, 142.) Puhaltimia käytettiin 1600-luvun koulumusiikissa, ja Helsingin triviaalikoulu omisti 1688 pasuunan (Jäppinen 2003, 28).

Perukirjat ja huutokaupat valaisevat 1700-luvun amatöörien suosimien pehmeäsointisten puupuhaltimien äänimaisemaa. Tavallisesti lähteissä lukee vain *fleut* tai *flöit*, toisinaan tarkemmin *fleut douce* tai *flöit dus* eli nokkahuilu. Vuosina 1763–1801 esiintyvä *fleuttravers* tarkoittaa traverso- eli poikkihuilua. Traversot ovat yleensä kolme–kuusi kertaa nokkahuiluja kalliimpia, minkä pohjalta useimmat pelkiksi huiluiksi merkityt soittimet voi tunnistaa. Nokkahuilu näyttää jääneen 1800-luvun alussa niin unhoon, että kaikki huilut alettiin merkitä ilman täsmennyksiä.

Muita puhaltimia soittivat lähes yksinomaan ammattimuusikot. Puhaltimet olivat Ruotsin valtakunnassa kalliita ja harvinaisia, koska niitä osasi valmistaa vain harva soitinrakentaja. Puhallinsoitinten kysyntä kasvoi sotilassoittokuntien alkaessa kehittyä harmoniamusiikin suuntaan 1770-luvulta lähtien. Puhallinvalikoima monipuolistui, ja käyttöön tulivat klarinetti ja käyrätorvi, jotka piti usein tilata ulkomailta. (Laitinen 2020, 71–74, 187–189.)

Myös Helsingissä muut puhaltimet näyttävät usein liittyvän sotilasmusiikkiin. Muutamat vähäarvoiset postitorvet lienevät olleet signaalisoittimia, samoin erään upseerin pesästä rummun kera myyty pilli (*pipa*) sekä pari halpaa käyrätorvea (*walthorn*). Sen sijaan urkuri Lenningin jäämistöön vuonna 1780 kirjattu arvokas käyrätorvi ja luutnantti Carl Fredrik de Freseltä vuonna 1772 ulosmitattu hintava käyrätorvipari olivat varmasti musiikkiin tarkoitettuja. Lenningin perussa oli myös oboe sekä arvoituksellinen *FleutBass*, joka tarkoittaa ehkä bassonokkahuilua. Kolmesta klarinetista vuosina 1793 ja 1815 mainitut kuuluivat sotilasmuusikoille ja vuonna 1820 perukirjaan merkitty hopeahelainen hienous kamarikirjuri Arvid Diedrich Wallgrenille, jolla oli myös nokkahuilun sukuinen flageoletti.¹²

Näppäilysoittimet

Vanhimmat tiedot musiikista Helsingissä koskevat näppäilysoittimia. Vuoden 1585 tulliluettelossa on harpun ja sisterin, 1500–1700-luvuilla suositun kotisoittimen, kieliä, ja systeri esiintyy myös 1600-luvun lähteissä (Jäppinen 2003, 13–15, 74–75). Harpunkielet mainitaan kauppatavaroina Hindrich

¹² HKA PK Ec:5 nro 648, Ec:10 nro 147, EC:11 nro 363; HKPK Ca:11 7.7.1772, Ca:19 20.–28.2.1793.

Hindrichsson juniorin perukirjassa vuonna 1690¹³ ja susterinkielet Torsten Burgmanin perukirjassa vuonna 1712 (Lehto 2007, 32, 50).

Harppuja näkyy lähteissä tiuhaan 1760–70-luvuilla. Tulkintapulmia tarjoaa sana *harpa*, joka tarkoittaa sekä soitinta että välppää, viljan puhdistamiseen käytettyä harvaa metallilankaseulaa. Varma soitin on *David's harpa*, samoin lakattu harppu (*laqwerad harpa*). Huokeimmat harput epäilyttävät, mutta soittimeksi on silti tulkittava esimerkiksi raatimies Johan Niclas Myhrin vähäarvoinen *harpa*, jonka kauppias Johan Sederholm huusi 1774 kymmenkertaisella hinnalla.¹⁴

Varmahkoja harppuja on yksitoista, mutta niiden olemus jää epäselväksi. *David's harpa* voi merkitä pientä, sylissä soitettavaa harppua. Sen sijaan Saksassa *Davidsharfe* oli iso, lattialla pidetty soitin. Naisten suosiossa oli 1600–1700-luvuilla myös *arpanetta* eli *spetsharpa*, jossa on pöydällä seisovan kaikupohjan molemmin puolin näppäiltäviä, erisävyisiä melodia- ja säestyskieliä. (Walín 1949, 31, 62; Kjellström 1983, 160–161; Lawrence-King 1998, 4–5; Hannikainen 2008, 65–66.)

Lisää tulkintaongelmia tarjoavat *citra* ja *zitter*. Ne voi ymmärtää sistereiksi 1780-luvulle asti, jolloin sana alkoi tarkoittaa myös susteristä Ruotsissa kehitettyä ”ruotsalaista luuttua”. (Walín 1949, 23; Musiken i Sverige II 1993, 184–185; Dahlström 1990, 58, viite 14.) Tämä soitin oli Suomessa suosittu 1700-luvun lopulla ja vielä pitkään 1800-luvullakin (Savijoki 2019, 33–47). *Citra* saattoi lisäksi viitata sitransukuiseen kansansoittimeen, joka samoihin aikoihin levisi Ruotsissa *hummel*-nimisenä porvarillisten musiikin harrastajien käyttöön (Ozolins 1970, 36–37). Se tunnettiin Helsingissäkin: varapormestari Stichaeuksen pesästä myytiin 1798 *Zittra eller Hummer*.¹⁵

Kitaroita myytiin Helsingin huutokaupoissa 1814 ja 1816 venäläisten upseerien ja kauppiaiden kesken.¹⁶ Klassinen kuusikielinen kitara oli noihin aikoihin vasta tulossa muotiin. Turun palossa vuonna 1827 tухoutuneiksi kirjattiin jo viisi kitaraa. (Dahlström 1990, 38.)

Lastensoittimet ja munniharppu

Lasten soitonopetus oli tärkeä osa 1700-luvulla laajentunutta musiikin harrastusta, joka käsitettiin myös sivistyksen merkiksi ja keinoksi saavut-

¹³ HKA PK Ec:1 nro 7.

¹⁴ HKA HKPK Ca:12 1.–29.9., 4.–25.10.1774.

¹⁵ HKA HKPK Ca:20 22., 23., 29., 30.5.1798.

¹⁶ HKA HKPK Ca:24 19.3.1814 ja 26.7.1816.

taa parempi asema. Lastensoittimia, niin oikeita kuin lelujakin, esiintyy aika ajoin kauppiaiden inventaareissa. Perukirjoissa lasten tavaroita on hyvin harvoin.

Yleisin oli lastenviulu (*barn viol*), joita mainitaan satunnaisesti kauppiaiden varastoissa 1760–90-luvuilla. Se maksoi noin puolet aikuisten viulusta, 1790-luvulla vielä vähemmän. Tukholmassa toimi 1700-luvun jälkipuolella lastenviuluihin erikoistunut soitinrakentaja, ja niitä tehtiin paljon myös Göteborgissa (Helenius-Öberg 1977, 30; Ozolins 1970, 29). Ehkä soitonopetteluja varten kaupattiin myös halpoja huiluja, joita joskus kutsutaan lastenhuiluiksi (*barnflöjt*). Ruotsissa oli lastenklavikordejakin, mutta niistä ei ole tietoa Helsingistä (Helenius-Öberg 1986, 237–238, viite 153). Leluiksi lienee tulkittava lasten rummut, pillit ja trumpetit, joista on hajamainintoja.

Munniharppuja esiintyy kauppiaiden inventaareissa, muttei koskaan perukirjoissa, kaiketi vähäisen arvon takia. Suomessa keskiajalta asti tunnettu munniharppu oli lasten lelu ja rahvaan parissa myös tanssin säestyssoitin. Niitä valmistettiin 1600–1700-luvuilla vientiin Itävallan Alpeilla. Ruotsissa kyläsepät tekivät 1750-luvulla munniharppuja kulku-kauppaa varten, mutta Helsingissä myydyt lienevät olleet tuontitavaraa. (Andersson 1963, 64; Helenius-Öberg 1977, 37; Taavitsainen 1978.) Myös 1600-luvun Massachusettsin ja 1700-luvun Tallinnan lähteissä munniharppuja on lähinnä kauppiaiden varastoissa (Lambert 1985, 482–484; Pullat 2016, 246–247).

Nuotit ja musiikkikirjallisuus

Nuotteja näkyy perukirjoissa ja huutokaupoissa, yleensä kirjojen joukossa, aluksi harvaan ja 1790-luvulta alkaen tiuhemmin. Samalla lisääntyvät maininnat nuottitelineistä. Lähes aina merkinnät ovat ylimalkaisia nuottivihkoja ja -nippuja: *en notbok, diverse lösa noter uti en bundt*. Jopa vuonna 1796 kuolleen urkuri Olof Johan Brunon 78 nuottikirjaa kirjattiin erittelemättä yhdelle riville.¹⁷ Tämä ei johtune vain Helsingin perunkirjoittajien heikosta asiantuntemuksesta, koska tyyli oli sama myös Tallinnassa, Göteborgissa ja Leipzigissa (Ozolins 1970, 82; Henkel 1991, 60; Heinmaa 2017, 80).

Joskus nuottien kerrotaan olevan painettuja tai käsin kirjoitettuja. Painetut nuotit olivat 1700-luvun lopulle asti kalliita, ja paljon nuotteja myytiin ammattikopistien kopioimina ja niitä jäljennettiin myös itse

¹⁷ HKA PK EC:7 nro 982.

(Wiberg 1955, 76–77; Musiken i Sverige II 1993, 118, 367–368). Nuottien harvinaisuudesta Helsingissä kertoo, että niiden hinnat nousivat joskus huomasti huutokaupoissa. Nuotteja jäljennettiin täälläkin, vaikka nuottipaperia ei kaupoissa näytä olleen kuten Tukholmassa. Vuonna 1802 huutokaupattiin *notlinierpenna*, jolla kaiketi piirrettiin nuottiviivastoja.¹⁸

Nuottien sisällöstä mainitaan joskus soitin: *Clawer Bok, 2ne notböcker för Violin, Fleut med notböcker*. Kerran nuottikirja määritellään saksalaiseksi ja kerran oppikirjaksi (*Clawer skola*). Urkuri Lenningin kiehtova nuotisto jää valitettavan hämäräksi: sinfonioita niin painettuina kuin käsikirjoituksinakin, kaksi klaveerikirjaa, joista toisen kansi oli kullattu, kenttä- eli sotilasmusiikkia (*Fält stycken*) sekä *Utini wärk*, joka lienee ollut jokin hovikapellimestari Francesco Uttinin teos.¹⁹

Eniten on virsikirjoja ja hengellisiä laulukirjoja (Henrik-tietokanta). Muista laulukokoelmista tunnistaa helposti Bellmanin teokset: majuri Nils Alexander Riddersvärdin huutokaupassa oli 1801 *Bachi tempel*, ja majuri Wahlbergin pesästä myytiin 1816 *Fredmanin epistolat* säestyksineen. Kaupalaivankapteeni Christian Thuringin jäämistöstä oli 1801 kaupan englantilaisia lauluja ja vapaamuurarilauluja. Arkkiveisuja lienevät kauppias Leonard Adrianin vuonna 1754 myymät *några st. Wisor* sekä kauppias Peter Schwartzin vuoden 1794 perukirjan *Sånger i blandade ämnen*.²⁰

Lähteissä mainitut oopperat ja laulunäytelmät ovat hinnasta päätäten librettovihkoja. Niiden omistajat ovat ehkä nähneet esityksen Tukholmassa tai kenties jopa Helsingissä, jossa kiertävät teatteriseurueet esiintyivät 1760-luvulta alkaen (Hirn 1998, 27–37). Toisaalta näytelmät olivat 1700-luvulla suosittua luettavaa, ja niitä myytiin huutokaupoissa (Mäkinen 2008, 151–153).

Kapteeni Johan Gustaf Kyhlenbeckin peruissa oli 1753 *Hercules på skiljovägen* (1750), ja vuonna 1773 myytiin hovikapellimestarin pojan, luutnantti Brantin, pesästä Händelin *Acis and Galathea* englanniksi sekä italialainen ooppera, kenties *Il pastor fido*. Lars Lalinin ruotsinkielinen *Acis och Galathée* (1773) oli 1775 majuri Adam Geeten huutokaupassa. Italiaa opetellut majuri Fredrik Granatenhjelm omisti 1785 libretton *L'Orfeo o sia Amore spesso inganna*. Tullinhoitaja Anders Borgilta jäi 1809 ooppera-baletti *Adonis*, joka oli saanut ensi-iltansa Tukholmassa 1776.²¹

¹⁸ HKA HKPK Ca:21 12.2.1802.

¹⁹ HKA PK Ec:5 nro 648.

²⁰ HKA HKPK Ca:2 18.1.1754, Ca:21 28.–29.5., 11.6.1801 (Thuring) ja 25.9.–6.10.1801 (Riddersvärd), Ca:24 14.–15.5.1816; PK Ec:7 nro 938.

²¹ HKA HKPK Ca:2 1.12.1753, Ca:11 19.10.1773, Ca:13 20.10.1775, Ca:17 2.6.1785; PK Ec:9 9.6.1809.

Kepeät laulunäytelmät huvittivat 1700-luvun jälkipuolella Helsingissäkin. Petter Stenborgin teatteri parodioi Tukholmassa Kuninkaallisen oopperan ohjelmistoa, ensimenestyksenä Lalinin *Acis och Galathéen* ivamukaelma *Casper och Dorothea* (1775), joka oli 1810 maistraatinsihteerin Jonas Mauritz Odengrenin perukirjassa. Kuninkaallisen oopperan avausteos *Thetis och Pelée* (1773) vääntyi hupailuksi *Petis och Thelée* (1779), jonka myivät kirjanpitäjä Carl Fredrik Dammert vuonna 1800 ja majuri Riddersvärd 1801. Dammert myi muitakin koomisia oopperoita ja laulunäytelmiä.²²

Oopperoiden ja etenkin koomisten laulunäytelmien librettojen omistajat heijastavat uudenaikaisen, ajankohtaisia aiheita käsittelevän musiikkiteatterin suosion kasvua, yleisöpohjan laajenemista ja aiemmin eliitin yksinään määrittelemän musiikkimaun demokratisoitumista Euroopan kaupungeissa 1700-luvun lopulla (Wolff 2015, 447–449). Helsinginkin lähteissä aatelliset upseerit saavat vähitellen oopperakatsomossa rinnalleen virkamiehiä ja kirjanpitäjiä.

Musiikinteoriaa ei Helsingissä juuri luettu toisin kuin Ruotsissa (Musiken i Sverige II 1993, 113–114). Nimeämättömien nuottikirjojen seassa on toki voinut olla musiikkioppiakin. Ainoat tunnistetut teokset ovat everstiluutnantti Adolf Fredrik Brummerin pesästä vuonna 1800 myyty D’Alembertin *Éléments de musique théorique et pratique* (1752) sekä vuonna 1809 kuolleelle maistraatinsihteerin Odengrenille kuulunut Hülphersin *Historisk afhandling om musik och instrumenter* (1773).²³

Musiikkikaupan ja soitinrakennuksen alkuvaiheet Helsingissä

Musiikin harrastus laajeni Ruotsissa 1700-luvun keskivaiheilla ja soitinten tuonti vilkastui. Ajan merkantilistinen talousajattelu piti tuontia vahingollisena, joten kotimaisen tuotannon tukemiseksi soitinten tuonti kiellettiin 1756 lukuun ottamatta sellaisia soittimia, joita Ruotsissa ei osattu tehdä. Soitinten kieliä sai tuoda vapaasti. Vuoteen 1816 jatkunut tuontikielto vauhditti soitinrakennuksen kehitystä etenkin Tukholmassa. (Helenius-Öberg 1977, 11–14; Musiken i Sverige II 1993, 169–170.)

Soitinrakennus oli tiukasti säänneltyä kuten muutkin elinkeinot, ja vain laillistettu mestari sai harjoittaa ammattia. Soitin tilattiin suoraan rakentajalta, ja toimitusajat venyivät vuosiksi. Ennen tuontikieltoa ko-

²² HKA HKPK Ca:21 14.3.1800 ja 25.9.–6.10.1801; PK Ec:10 nro 1.

²³ HKA HKPK Ca:21 20.–21.3.1800; PK Ec:10 nro 1.

timaisten soitinverstaiden oli vaikea saada tuotteitaan kaupaksi, koska kauppiaat toivat edullisia ulkomaisia soittimia. Myös kiellon säätämisen jälkeen kauppiaiden kilpailu jatkui, koska soittimia lienee salakuljetettu kuten muitakin kiellettyjä tuontitavaroita. Musiikinharrastajat toivat itsekin soittimia ulkomailta. (Helenius-Öberg 1977, 10–14; 1986, 103–104.)

Helsingissä soitinten saatavuus oli Tukholmaa huonompi, eikä täällä ollut ammattimaisia soitinrakentajia ennen 1700-luvun loppua. Tiedossa on vain yksi soitintilaus eli Ulrika Eleonoran kirkon urut, jotka tilattiin 1770 Tukholmasta Carl Wählströmiltä. Soitin valmistui 1772. (Jäppinen 2003, 114–118.) Asioinnista soitinrakentajan kanssa on maininta myös vuonna 1820 kamarikirjuri Wallgrenin perukirjassa, johon merkitty kallis sello oli korjattavana Tukholmassa.²⁴

Soitinrakentajille keskitetyn soitinkaupan ja kirjakauppiaiden hoitaman nuottikaupan rinnalla toimi suosittuja epävirallisia kanavia. Tukholmassa myytiin paljon musiikkitavaraa lehti-ilmoituksin ja huutokaupoissa. Helsingissä ei ollut soitinrakentajia eikä lehtiä ilmestynyt, joten kauppiaiden ja huutokauppojen merkitys musiikkikaupassa oli suuri samoin kuin kirjakaupassa, joka oli virallisesti kirjansitojien ja -painajien yksinoikeus. (Wiberg 1955, 41–42, 74–76; Parland-von Essen 2008, 18.)

Helsingin kauppiaat palvelivat parhaansa mukaan musiikinharrastajia, ja inventaareissa on tiuhasti musiikkitavaraa, useimmin viulunkieliä, jotka mainitaan ensi kerran 1733. Niitä sai 1750-luvulta alkaen useilta kauppiailta yhtä aikaa, eli kysyntä vaikuttaa vakaalta. Tarjolla oli laatuikieliä: hopealangalla päällystettyjä g-kieliä (*Silfwer Basar*) ja ”roomalaisia” e-kieliä (*Romanska Qwintar*) eli Rooman lähistöllä valmistettuja lampaansuolikieliä, joita pidettiin hienoimpina (Wiberg 1955, 45, viite 36; Lambert 1985, 512, viite 93). Harvakseltaan inventaareissa esiintyy *Zittertråd* tai *Cittersträngar* eli sisterin tai ruotsalaisen luutun kieliä. Klaveerinkielet mainitaan vain 1815, ehkä siksi, että klaveerien kielenä käytettyjä teräs- ja messinkilankoja oli muutenkin hyvin tarjolla.

Inventaareissa on paljon viuluja ennen vuoden 1756 tuontikieltoa, eli rakentajien parhaama kauppiaiden soitintuonti oli totta Helsingissäkin. Kielto puri, ja kauan näkyy vain yksittäisiä viuluja ja huiluja, joita ehkä myytiin käytettyinä. Kauppiaat ostivat usein huutokaupoista soittimia ja musiikkitavaraa sekä yksityisiltä että toisten kauppiaiden varastoista. Niitä lienee huudettu paitsi omaan käyttöön myös jälleenmyyntiin. Kauppiaan perheen musiikinharrastuksen voi joskus todeta perukirjasta, mutta moni musiikkitavaran välittäjä ei näytä itse musisoineen. Oma lukunsa

²⁴ HKA PK EC:11 nro 363.

ovat pikkuvirkamiehet kuten vahtimestarit ja kaupunginpalvelijat, jotka huusivat toisinaan useampia viuluja.²⁵ He kenties harjoittivat ajan tapaan liiketoimintaa viranhoidon ohessa.

Salakuljduksestakin löytyy viitteitä. Vuonna 1759 Lyypekistä Haminaan matkannut Anna Maria -jahti rantautui Porkkalan edustalla täynnä salakuljetustavaraa (*contrabandewahrer*). Helsingin sukellusseura nosti veden tarvelemän lastin, joka huutokaupattiin Helsingissä. Muun muassa kolme tusinaa lastenhuilua ja kuusi tusinaa lastenpilliä päätyi kauppias Sederholmille.²⁶ Vuonna 1795 kauppias Matts Emanuel Enningin inventaariin kirjattiin kuusi saksalaista viulua – tuontikiellosta huolimatta (Lehto 1982, 89). Helsingillä oli tiiviit kauppasuhteet Tallinnaan, jossa oli 1700-luvun lopulla hyvin tarjolla nuotteja ja soittimia, etenkin erilaisia klaveereja (Heinmaa 2017, 101–128). Tilaisuuksia musiikkitarvaran laittomaan hankintaan tarjoutui siis aivan lähellä.

Laillistettuja soitinrakentajamestareita ei Suomesta tiedetä Ruotsin ajalta, mutta soittimia tehtiin silti eri puolilla maata: klaveereja, monenlaisia kansansoittimia ja Pohjanmaalla urkujakin. Helsinki-Viaporissa soitinrakennuksesta vihjaa armeijan laivaston kamreeri Johan Christopher Stenhoffin pesästä vuonna 1772 myyty *ett Claver ofärdigt*, jonka voi tulkita keskeneräiseksi klavikordiksi.²⁷ *Ofärdigt* tarkoittaa myös käytökelvotonta, mutta perukirjoissa ja huutokaupoissa käytettiin rikkinäisistä soittimista aina sanaa *söndrig* ja esimerkiksi soitinrakentaja Hans Henrich Cahmanin perukirjassa vuodelta 1699 *ofärdig* merkitsee nimenomaan keskeneräistä soitinta (Helenius-Öberg 1979, 16, viite 28). Vaikka sanan tulkinta jää auki, klavikordin olisi ehkä harrastajakin osannut tehdä. Vai rakensiko joku Viaporin puuseppä soittimia sivutoimisesti? Sotilaiden käsityönharjoitus näyttää olleen yleistä, joskin laitonta (Granqvist 2016, 147–151).

Varmasti soittimia teki Helsingin urkuri Gustaf Adolph Lenning, joka oli oppinut isältään, Turun Akatemian musiikinjohtaja Carl Petter Lenningiltä kosketinsoitinten rakennustaidon. Urkurin kuollessa vuonna 1780 hänen kotinsa oli täynnä työkaluja ja rakennustarpeita. Lattialla seisoivat kaksi cembaloa (*ClawCymbal*), joista yksi oli rakenteilla ja toinen, eversti Didrik Blomcreutzin leskelle kuuluva, ehkä korjattavana. Lenning oli tilannut kolme klavikordinrunkoa puuseppä Johan Petter Granbergiltä, joka oli jo toimittanut hänelle yhden, kauppias Anders Byströmin maksaman, kielitettäväksi ja kokoonpantavaksi. (Jäppinen 2003,

²⁵ Esimerkiksi HKA HKPK Ca:3 17.8.1756.

²⁶ HKA HKPK Ca:1 10.10.1769.

²⁷ HKA HKPK Ca:11 10.12.1772.



Kauppias Anders Byström (1724–1802) tilasi vuonna 1780 urkuri Gustaf Adolph Lenningiltä klaveerin oletettavasti lastensa soitto-opintoja varten. Soitin ei ehtinyt valmistua ennen Lenningin kuolemaa, mutta Byströmin Hedvig Ulrika -tyttärestä tuli pianonsoitonopettaja ja Thomas-pojasta säveltäjä. Nils Schillmarkin noin vuonna 1790 maalaama muotokuva on Helsingin taidemuseon kokoelmassa. Kuva: Helsingin kaupunginmuseo/Jan Alanco.

123–127.) Muita tilaajia ei tiedetä, mutta Lenningin kotiverstas osoittaa, että kosketinsoittimille oli Helsingissä kysyntää.

Lenningin seuraaja Johan Christian Stridbeck oli yliopistossa opiskellut, orkesterinjohtajaksi pätevä muusikko, joka ei viihtynyt urkurina ja lukkarina vaan loi myös virkauraa. Hän päätyi 1793 Mikkeliin urkuriksi. (Jäppinen 2003, 130–137.) Stridbeck ehkä jatkoi Lenningin soitinrakennusta, sillä hän lunasti 1782 edeltäjänsä jäämistöstä huutokauppaan jääneet kaksi klaveerinrunkoa. Myöhemmin hän huusi halvalla vanhan viulun, spinetin ja klaveerin – kenties kunnostettaviksi²⁸

Helsingin ensimmäinen ammattimainen soitinrakentaja lienee Anders Grönberg, jonka Viaporissa vuonna 1794 valmistama ruotsalainen luuttu on Kansallismuseossa. Hänet mainitaan 1803 päteväenä korjaamaan Ulrika Eleonoran kirkon urut. (Jäppinen 2003, 144–145.) Hän toimi Tukholmassa 1770–80-lukujen vaihteessa kisällinä soitinverstaissa ja klaveerinvirittäjänä. Suomessa on säilynyt Grönbergin tekemä klavikordi. (Helenius-Öberg 1986, 135.) Muuta hänestä ei tiedetä.

Musiikinharrastajien sosiaalinen asema

Perukirjoissa ja huutokauppapöytäkirjoissa esiintyy soitinten ja muun musiikkitavaran omistajina ja ostajina reilun 70 vuoden ajalla noin 350 ihmistä, jotka eivät ole Helsingin kaikki musisoijat. Lähteisiin on päätynyt vierailijoita, jotka ovat sattuneet kuolemaan tai käymään huutokaupassa Helsingissä. Toisaalta niistä puuttuu muista lähteistä tunnettuja ammattilaisia ja harrastajia, kuten kaupunginmuusikot Johan Adam Wassmus ja Carl Fredrik Thusberg, urkuri-sotilasmuusikot Abraham Christopher Medelberg ja Christian Friedrich Kress, tuleva säveltäjä Thomas Byström sekä Viaporissa vaikuttaneet Carl Petter Nyberg ja itse Augustin Ehrensvärd (Jäppinen 2003, 99–102, 110–113, 142–145; Lapalainen 2006, 104–107). Moni muukin lienee jäänyt piiloon.

Perukirjoissa ja huutokaupoissa esiintyviä musiikinystäviä voi silti tutkia monin tavoin. Tätä varten heidän henkilötietojaan ja vaihteitaan on selvitelty mahdollisuuksien mukaan. Vaihtelevilla tittleillä esiintyvien ihmisten tunnistaminen on varsinkin huutokaupoissa vaikeaa. Siten sama henkilö on saatettu laskea useaan kertaan ja toisaalta eri henkilöt on voitu yhdistää.

²⁸ HKA HKPK Ca:15 25.4.1782, Ca:17 28.5.1790 ja 25.9.1790, Ca:19 19.9.1793.

Tarkemmasta tutkimuksesta on pudotettu ne kauppiaat, joilla oli musiikkiesineitä vain kauppatavarana, samoin ne henkilöt, jotka mainitaan vain librettojen ja kirjojen yhteydessä, sekä pari henkilöä, joita ei ole voitu tunnistaa. On siis poimittu ”musiikinharrastajat”, mikä on etenkin ostajien osalta tulkinnanvaraista. Tilastointia varten heidät on sijoitettu aseman ja ammatin mukaan yhteiskuntaryhmiin, jotka aina yksinkertaistavat todellisuuden kirjoja, miten ne sitten määritteleeekin. Nämä varaukset kannattaa muistaa seuraavia taulukoita tarkastellessa.

Taulukko 3: Helsingin musiikinharrastajat 1750–1820 yhteiskuntaryhmittäin

	1750–76	1777–99	1800–20	Yht.
Oppineet	5	1	7	13
Virkamiehet	12	9	12	33
Upseerit	22	26	21	69
Armeijan siviilivirkamiehet	10	10	7	27
Kauppiaat	23	15	22	60
Kauppakirjanpitäjät	3	3	7	13
Käsityöläiset	6	4	9	19
Pikkuporvarit ja -virkamiehet	5	6	10	21
Työläiset ja palvelijat	4	5	2	11
Muusikot	2	5	4	11
Yhteensä	92	84	101	277

Kolmannes harrastajista oli armeijan palveluksessa. Tämä on luontevaa, koska sotilashenkilöt muodostivat noin kolmasosan Helsinki-Viaporin väestöstä (Granqvist 2016, 60). Kauppiaiden ja kirjanpitäjien neljäsosa on huomattava, ehkä jopa yliedustettu, koska he kaiketi huusivat soittimia myös jälleenmyyntiin. Virkamiehet kirjurista pormestariin nousevat esiin, ja yhteen laskettuina kruunun, kaupungin ja armeijan virkamiehet lähenevät upseerien ja kauppiaiden lukuja. Oppineita (papit, lääkärit, opettajat, ylioppilaat) oli Helsingissä vähän, mutta heidän roolinsa on silti odotuksia pienempi.

Pienestä, osin satunnaisesta vaihtelusta huolimatta ryhmien suhteet pysyvät melko vakaina. Sotaväen hallitsevuus 1700-luvun lopulla johtuu ehkä osaksi Kustaan sotaan 1788–89 liittyvistä joukkojensiirroista ja kaatuneista eli tavallista runsaammista muuttojen ja kuolinpesien selvitysten yhteydessä pidetyistä huutokaupoista. Kirjanpitäjien sekä alemman porvariston ja virkamiehistön osuuden kasvu 1800-luvun alussa kertonee musiikinharrastuksen vähittäisestä leviämisestä.

Kuva ryhmien suhteista tarkentuu tutkittaessa, ketkä myivät ja ketkä ostivat huutokaupoissa. Näin voi tarkastella musiikkivaikutteiden leviämistä ja erityisesti sitä perinteistä käsitystä, että upseereilla oli hallitseva rooli kulttuurin välittäjinä Helsinki-Viaporissa. Taulukkoon 5 on koottu musiikkitavaran myynnit ja ostot ryhmittäin, eli kukin esine-erä on laskettu molempiin sarakkeisiin.

Taulukko 4: Musiikkitavaran myynnit ja ostot huutokaupoissa ryhmittäin 1750–1820

	1750–76		1777–99		1800–20	
	myynti	osto	myynti	osto	myynti	osto
Oppineet	2	4	0	3	3	4
Virkamiehet	0	6	6	3	5	8
Upseerit	14	8	22	8	22	7
Armeijan siviilivirkamiehet	3	7	6	12	6	2
Kauppiaat	24	10	3	16	9	24
Kauppakirjanpitäjät	0	4	1	3	8	4
Käsityöläiset	2	3	1	3	5	3
Pikkuporvarit ja -virkamiehet	1	2	1	3	2	7
Työläiset ja palvelijat	1	1	0	2	0	1
Muusikot	0	2	27	14	0	1

Upseerit korostuvat myyjinä, mitä selittävät ammatista johtuvat tiheät muutot, kuolleisuus etenkin sodassa sekä velkaantuminen uhkapelin ja muiden ryhmälle tyypillisten tapojen takia. Kauppiaat näyttäytyvät varsinkin ostajina, mikä vahvistaa oletusta jälleenmyynnistä. Toisaalta kauppiaat myivät paljon musiikkitavaraa 1750–70-luvuilla, mikä heijastanee taloudellisesti kuohuvan kauden rikastumisia ja konkursseja. Muusikoiden suuret luvut 1770–90-luvuilla johtuvat urkurien Lenning ja Bruno runsaista kuolinpesistä, joista muut muusikot kilvan huusivat tavaraa. Muut ryhmät esiintyvät kauan lähinnä ostajina ja vasta 1800-luvun alussa useammin myyjinä, mikä osoittaa musiikin harrastuksen vähittäistä leviämistä laajempiin piireihin.

Armeijan väen musiikkitavara ei määrästään huolimatta hallinnut Helsingin huutokauppoja, koska noin puolet siitä vaihtoi 1700-luvulla omistajaa ryhmän sisällä. Armeijan markkinoiden eriytymistä selittää osin se, että Viaporissa pidettyjen huutokauppojen yleisössä sotaväki



Traversohuilut olivat erityisesti armeijan väen suosiossa 1700-luvun lopun Helsinki-Viaporissa. Helsingin kaupunginmuseon kokoelmien vanhimmat soittimet ovat saksalaisia huiluja vuoden 1800 tienoilta. Kuva: Helsingin kaupunginmuseo/Esko Toivari.

oli enemmistönä. Monet upseerit ja sotilasvirkamiehet kuitenkin asettuivat asumaan Helsinkiin, ja 1700-luvun lopulta alkaen yhä suurempi osa sotilashenkilöiden musiikkitarvareista myytiin ryhmän ulkopuolelle. On myös syytä korostaa, että Viaporin joukkojen lisäksi Helsingissä oli muitakin armeijan yksiköjä ympärivuotisesti tai kausittain, eli Viapori ei ollut ainoa kontakti kaupungin ja sotaväen välillä. Helsingiläiset saivat joka tapauksessa soittimia ja musiikkivaikutteita muiltakin.

Soitin säädyn mukaan

Kun soitinten suosio ja sen muutokset liitetään yhteiskuntaryhmiin, soitinten säätysidonnaisuus ja ”säätykierto” nousevat esiin. Viuluiksi on tässä laskettu *fiol-*, *viol-* ja *violin-*nimiset soittimet, klaveereiksi kielikosketinsoittimet ja huiluiksi sekä nokka- että poikkihuilut. Soitinyksilön kaikki omistajat on otettu huomioon, eli huutokaupatut soittimet on laskettu sekä myyjän että ostajan ryhmään. Taulukko 5 kuvaa siis kiinnostusta eri soittimiin, ei soitinten todellista lukumäärää.

Taulukko 5: Yleisimmät soittimet yhteiskuntaryhmittäin 1750–1820

	1750–76			1777–99			1800–20		
	viulu	klaveeri	huilu	viulu	klaveeri	huilu	viulu	klaveeri	huilu
Oppineet			2	1			6	1	
Virkamiehet	2	3	2	2	1		9	3	1
Upseerit	10	2	7	13	4	5	9	4	6
Siviili- virkamiehet	1	2	4	5	2	3	2	1	1
Kauppiaat	11	3	4	4	6	1	12	8	5
Kirjanpitäjät	2			2	1		3	2	2
Käsityöläiset	5	1		4			4	3	
Pienporvarit	9			4			7	3	
Työläiset	4			4			1	2	
Muusikot	1			6	8	1	2		1

Viulun suosio läpäisi koko yhteisön, ja se esiintyi alemmissä ryhmissä lähes ainoana – perukirjaan ja huutokauppaan kelpaavana – soittimena. Klaveeri, pääasiassa klavikordi, taas levisi sosiaalisesti alaspäin yleistyessään 1700–1800-lukujen vaihteessa. Huilu säilyi säätyläissoittimena. Huilu, varsinkin poikkihuilu, ja viulu näyttävät olleen erityisesti armeijan väen suosiossa, mikä johtunee osin niiden muodikkuudesta ja osin keveydestä ja sopivuudesta sotilaiden liikkuvaan elämään.

Arvosoitinten taulukointi tuo näkyviin isompia eroja ryhmien välillä, joskin hintavertailujen epävarmuus tulee muistaa. Perukirja-arvon, läh-töhinnan ja vasarahinnan mukaan on määritelty taulukkoon 6 kultakin ajanjaksolta kymmenkunta soitinta, jotka erottuvat joukosta selvästi muita kalliimpina. Jotta näiden arvosoitinten statusarvo ja kiinnostavuus eri ryhmien kannalta hahmottuisivat paremmin, ne on tilanteen mukaan kirjattu sekä myyjälle että ostajalle kuten edellä.

Laatusoittimet kiehtoivat pitkälti vain kauppiaita ja upseereja. Muusikoilla ei niitä juuri ollut, ja työläisille kirjattu arvoklaveeri siirtyi vuonna 1800 kuolinpesän huutokaupassa vauraalta kättilö Christina Lundinilta palvelijana toimineelle sukulaiselle.²⁹ Klaveeri nousi statussoittimeksi, joka silti tavoitti uusia ryhmiä. Viuluista ani harvat olivat hienoja, ja huilu ylsi vain kerran kalleimpien joukkoon. Harvinaiset sellot, *zitttra* (kaiketi ruotsalainen luuttu) ja kitara olivat arvossaan.

²⁹ HKA HKPK Ca:21 23.9.1800.

Taulukko 6: Kalleimmat soittimet yhteiskuntaryhmittäin 1750–1820

	1750–76				1777–99		1800–20		
	viulu	klaveeri	positiivi		viulu	klaveeri	viulu	klaveeri	
Oppineet								1	
Virkamiehet		1		harppu		1	1	1	<i>zitarra</i> , sello
Upseerit	2	1	1	sello	1	2	1	4	huilu, <i>zitarra</i> , kitara
Siviilivirkamiehet		1			3	1		1	
Kauppiaat	3	2	3	sello		5	1	7	
Kirjanpitäjät						1		2	
Käsityöläiset									
Pienporvarit									
Työläiset								1	
Muusikot						1	1		

Urkuja ja harppuja esiintyi lähinnä 1760–70-luvuilla. Tiedossa olevat kaksi tai kolme positiivia kuuluivat rikkaille kauppiaille (Zacharias Govinius, Petter Schwartz, Johan David Tilliander, Petter Törneman). Yhden huusi aatelinen kersantti Tigerstedt.³⁰ Lähes kaikki harputkin helisivät kauppiaskodeissa. Yleensä ne olivat keskihintaisia, jopa halpoja. Kalleimman harpun sai oikeuspormestari Anders Ignatius vuonna 1764 huutokisassa, jossa lähtöhinta seitsenkertaistui.³¹ Kalliit, näyttävät ja teknisesti erikoiset soittimet kuten automaattuurut lienevät palvelleet myös aineellisina osoituksina vauraudesta ja asemasta.

Nuottien ja nuottitelineiden omistajien ja ostajien asettelu taulukoon 7 tuo esiin ”oppineen”, nuotteihin perustuvan musiikin harrastuksen, joka oli paljolti armeijan väen, aatelisten upseerien ja virkamiesten, alaa ja levisi vasta myöhään muihin ryhmiin. Voi toki olla, että kaikkia nuottilehtiä ja -vihkosia ei viitsitty kirjata perukirjoihin ja huutokauppapöytäkirjoihin.

Kokonaiskuvassa upseerit ja kauppiaat piirtyvät esiin musiikillisesti aktiivisimpina mutta toisistaan poikkeavina ryhminä. Tiivistäen upseerit harrastivat oppinutta musisointia laadukkain, yhtyesoittoon sopivin ja helposti kuljetettavin soittimin. Kauppiaatkin suuntautuivat oppineeseen musiikkiin mutta suosivat sisustuksen kannalta edustavia soolosoittimia.

³⁰ HKA PK Ec:2 nro 327; HKPK Ca:10 6.9.1770 ja Ca:13 1.8.1776.

³¹ HKA HKPK Ca:6 30.4.1764.

Taulukko 7: Nuottien ja nuottitelineiden omistajat yhteiskuntaryhmittäin 1750–1820

	1750–76	1777–99	1800–20	Yhteensä
Oppineet		1	3	4
Virkamiehet	1	1	1	3
Upseerit	3	3	6	12
Armeijan siviilivirkamiehet	1	5	2	8
Kauppiaat	3	2	4	9
Kauppakirjanpitäjät		1	2	3
Käsityöläiset			1	1
Pikkuporvarit ja -virkamiehet		1	1	2
Työläiset ja palvelijat				
Muusikot	1	5		6
Yhteensä	9	19	20	48

Virkamiehet sijoittuvat näiden ryhmien väliin. Alemmissa yhteiskuntaryhmissä on soitettu viulua korvakuulolta ja nuotteihin lienee tutustuttu vasta myöhemmin, etenkin klaveerien yleistyessä.

Ihmiset soitinten takana

Perukirjat ja huutokauppapöytäkirjat kertovat niukasti musiikinharrastajien taustasta. Lisätietoja voi etsiä kirkonkirjoja sisältävästä HisKi-tietokannasta ja matrikkeleista. Eniten löytyy aatellisista ja Turun Akatemian käyneistä (Adelsvapen Wiki, Ylioppilasmatrikkeli) sekä vapaamuurarien ja Timmermansordenin jäsenistä (Leinberg 1907, Gräsbeck 1954), mutta tällä tavoin ylimmät säädyt korostuvat ja kokonaiskuva vinoutuu. Vertailukelpoisten henkilötietojen kattava keruu on työlästä ja osin mahdotonta, eikä musiikkiamatöörejä voi siksi tilastoida luotettavasti vaikkapa iän, sukupuolen, siviilisäädyn, perhetaustan tai koulutuksen mukaan. Vielä vaikeampaa on tutkia amatöörien ajatusmaailmaa, arvoja ja tapoja, joista kertovia lähteitä on Helsingistä tuskin nimeksi. Vähiä mainintoja voi silti tulkita rinnastamalla ne vastaaviin tietoihin muualta.

Yksi 1700-luvun musiikkikulttuurin piirre oli musiikin ja tanssin kytkeytyminen kasvatukseen ja sivistysihanteisiin ylimmistä säädyistä alkaen (Musiken i Sverige II 1993, 112–113). Helsingissä oli jo aivan 1700-luvun alussa tanssimestari, ja vuonna 1738 raati halusi vakinaista musiikinopetusta lapsille (Jäppinen 2003, 82–83, 93–95). Musiikki näyttää kuuluneen kasvatukseen Helsingin raatimiesten perheissä 1730–40-luvuilla: kauppias Hindrich Christian Schwartzin pojat ja jopa pojanpoika esiintyivät lähteissä musiikinharrastajina, samoin kassanhoitaja Jakob Wessmanin poika.

Soitonopetuksesta on vähän suoria todisteita. Helsingissä soittotunteja lienevät antaneet sotilasmuusikot ja 1770-luvulta alkaen urkurit. Ylhäisillä ja varakkailla oli kotiopettajia, joilta ehkä Tukholman ja Viron aatelisten tapaan vaadittiin musiikinopetustakin (Wiberg 1955, 83; Heinmaa 2017, 91–93). Kenties sitä tarjosi myös kotiopettaja Pahlman, joka osti 1781 urkuri Lenningin pesästä viulun, viulukotelon ja klaveerikirjan.³² Pahlmanin oppilaista ei ole tietoa, mutta kotiopettaja itse saattaa olla Turun Akatemian ylioppilas Adam Pahlman, joka valmistui 1782 papiksi ja oli Turun soitannollisen seuran jäsen 1790–93.

Tunnetuin soitonopettaja on sotilaskapellimestari ja urkuri Christian Friedrich Kress (1767–1812), joka opetti 1800-luvun alussa Helsingin säätyläisneidoille klaveerinsoittoa ja kirjoitti näiden nuottivihkoihin harjoituskappaleita. Omalaatuinen, vahvasti saksalaisittain murtanut Kress kiersi susiturkissaan myös virittämässä klaveereja, alati seuranaan puudeli, joka komennosta ”Gib mir a” antoi äänen! (Lagus 1904, 318–320.) Kressin oppilaisiin kuuluivat rovasti Fredrik Collinin tyttäret, joiden taitoja musiikinystävä, kauppaneuvos Henrik Borgström (1799–1883) muisteli vanhana: ”Talossa rakastettiin musiikkia – ei taiteena, sillä siihen aikaan tyydyttiin yksinkertaisiin lauluihin ja klaveerikappaleisiin ja oltiin pakahtua onnesta, jos jokin vaikeampi teos, kuten *Austerlitzin taistelu*, sujui edes jotenkuten. Olin heidän musiikkisuoritustensa innokas ihailija – – –”³³ (Hoving 1949, 49.) Pappilassa soi ehkä muikin soitin kuin klaveeri, koska rovasti huusi 1810 nuottitelineen.³⁴

Huutokaupoissa soitto-opinnot näkyvät lastensoittimina. Peruukintekijä Samuel Christian Berentz myi 1767 kaksi lastenviulua hienonah-

³² HKA HKPK Ca:15 1.3.1781.

³³ Med förkärlek idkades musik i huset – icke såsom konst, ty den tiden åtnöjde man sig med enkla visor och klaverstycken i samma genre och var öfverlycklig om man fick svårare saker, såsom t.ex. *Bataljen vid Austerlitz* att någorlunda gå. De finga i mig en ifrig beundrare af deras musikaliska prestationer – – –

³⁴ HKA HKPK Ca:23 25.–26.9.1810.



Rovasti Fredrik Collinin (1743–1816) ja ruustinna Anna Margareta Borgströmin (1760–1815) tyttäret soittivat innokkaasti klaveeria Helsingin pappilassa 1800-luvun alussa. Wilhelm Le Moinen vuonna 1804 maalaamat miniatyyrimuotokuvat ovat Helsingin kaupunginmuseon kokoelmissa. Kuva: Helsingin kaupunginmuseo/István Bolgár.

kuri Michael Bohmille ja matami Maria Boströmille, räätälioltermannin vaimolle, mikä osoittaa myös käsityöläisten halunneen sivistää lapsiaan. Kauppias Petter Törneman (1708–1764) suhtautui lämpimästi lasten musisointiin. Hänen toisen vaimonsa Maria Beata Borgelanderin perukirjaan merkittiin 1760 arvokkaan positiivin ja harpun perään harvinainen lisäys: ”Nämä soittimet kauppias Törneman ilmoitti luovuttavansa sille lapsistaan, jolla on taipumusta musiikkiin, ja lupasi hyvittää ne muille lapsilleen.” Törnemanin kaupan inventaarissa oli 1760 kolme lastenviulua, ehkä sekin osoitus kiinnostuksesta soitonopetukseen.³⁵

Toisinaan musiikin harrastus näyttää periytyneen. Schwartzin musikaalinen kauppiassuku mainittiin jo. Varapormestari Stichaeuksen poika ja kolme tytärtä lienevät soittaneet samoin kuin useita soittimia omistanut isänsä, koska hekin esiintyvät lähteissä soitinten omistajina.

³⁵ Dessa Instrumenter förklarade hr handelsman Törneman, sig wela, utan något be-räcknande, afstå, til then af thes Barn, som är fallen til Musique, mot thet han försäkrade, at åter therföre med något annat i hog komma sina öfriga Barn. HKA PK EC:2 nro 327; HKA HKPK Ca:8 17.6.1767 ja 26.9.1767.

Kaupunginkirvesmies Carl Thusberg, jonka perukirjassa oli 1774 viulu, kuului työväestön harvoihin soitonharrastajiin. Hänen pojastaan Carl Fredrikistä tuli 1772 Helsingin kaupunginmuusikko ja lopulta sotilaskapellimestari Turussa (Jäppinen 2003, 100–102).

Joskus jopa yksittäisen soittimen polkua voi seurata. Kapteeni Gabriel Johan Uhrlinin perinnönjaossa vuonna 1805 hieno klaveeri meni tyttarelle, ja arvoklaveerinsa lienee perinyt myös kauppiaantytär Christina Ulrica Burtz, joka kuoli 25-vuotiaana 1797.³⁶ Pitkän tien kulki spinetti, jonka myöhempi varapormestari Stichaesus osti 1775 kauppias Holmbergin konkurssipesästä. Stichaeuksen Eva-tytär sai spinetin ehkä avioituessaan vuonna 1780. Kun leskeksi jäänyt Eva meni 1789 naimisiin luutnantti Gabriel Johan Thauvónin kanssa ja muutti Turkuun, vanha spinetti myytiin 1790 urkuri Stridbeckille.³⁷ Kauppias Törnemanin tytär Anna Beata taas lienee saanut perintönä kalliin harpun, joka joutui vasaran alle puolison, kauppias Nils Ekebladhin, konkurssissa 1768. Harpu taisi olla rakas, koska Ekebladh huusi sen takaisin.³⁸

Soitinten periminen tuo esiin naiset soitinten omistajina. Yleensä heidän omaisuutensa ei erotu, koska perukirjaan merkittiin talouden kaikki tavarat. Vain naimattomien naisten ja leskien voi olettaa itse omistaneen koko pesän, mutta heillä musiikkitavaraa esiintyy hyvin harvoin. Huutokaupoissa myytiin tavaraa naisten jäämistöistä tai toimeksiannosta, mutta naispuolinen ostaja, kuten lastenviulun vuonna 1767 huutanut matami Boström, oli harvinainen poikkeus.

Naiset ovat silti varmasti musisoineet Helsingissäkin. Musiikki ja tanssi nähtiin tärkeänä osana aatelistyttöjen sivistystä, mistä on hieno esimerkki Degerön kartanossa Laajasalossa varttuneen Ulrica Elisabet Tauben vuonna 1767 saama käsin kirjoitettu nuottikirja aarioineen ja klaveerikappaleineen. Laulua, klaveerisoittimia ja harppua pidettiin erityisen sopivina naisille. (Parland-von Essen 2005, 191–194; Jäppinen 2009.) Tämä näkemys oli kai tuttu myös Helsingin kauppiaille, koska lähes kaikki harput mainitaan perheiden omaisuutena. Myös klaveereja oli lähinnä perheissä. Tallinnassa aikalaiset katsoivat musiikin harrastuksen laajenemisen 1700-luvun lopulla johtuneenkin juuri nuorten naisten, niin aatelisneitojen kuin käsityöläisten tyttärien, suuresta, joskin taiteelliselta laadultaan epätasaisesta innosta klaveerinsoittoon (Heinmaa 2017,

³⁶ HKA PK Ec:8 nro 996, Ec:9 nro 1098.

³⁷ HKA HKPK Ca:13 21.3.1775, Ca:17 25.9.1790.

³⁸ HKA PK Ec:2 nro 327 ja Ec:3 nro 393; HKPK Ca:8 27.9., 7.11.1768.

87–90). Helsingissä klaveereja tosin esiintyy tutkimuskauden lopulla tiuhaan poikamiehilläkin.

Musiikinharrastuksen laajeneminen liittyy osaltaan elintason nousuun ja ylellisyyskulutuksen kasvuun kustavilaisella ajalla. Helsingissäkin yhä useampi kattoi kahvipöytään hopeisen ja posliinisen kaluston, katsoi ajan taskukellosta ja maalautti perheenjäsenistä muotokuvat. (Aalto–Gustafsson–Granqvist 2020, 476–479.) Yhtenä ylellisyyden muotona yleistyivät lukeminen ja kirjanomistus, joiden aatepohjana olivat valistusihanteet: sivistys, kasvatus ja itsensä kehittäminen. Kirjamaun monipuolistuminen vuosisadan lopulla, eritoten romaanien suosio, ilmensi yksilöllisyyden ja tunteellisuuden nousua hyötyajattelun rinnalle. Samaa heijasti myös musiikin harrastus. (Forselles 2008, 142–143; Hakapää 2008, 65–66; Mäkinen 2008, 149–151.)

Ruotsin perukirjoissa on havaittu kirjojen ja musiikitavaran omistuksen välillä yhteys, jota on selitetty nuottipohjaisen musisoinnin kytköksellä lukutaitoon ja koulutukseen (Helenius-Öberg 1993, 150). Tästä näkyy merkkejä Helsingissäkin, kun aineistosta poimittiin koemielessä vähintään kaksi eri musiikkiesinettä ostaneet tai omistaneet 59 henkilöä. Näiden ”aktiivisten” amatöörien kirjanomistusta kartoitettiin Henrik-tietokannasta, jossa kolmannes heistä esiintyi ahkerina lukijoina. Paljon kirjoja hankkivat etenkin vauraat kauppiaat, kuten Erik Borgström, Thomas Anthon Clayhills, Carl Etholén, Peter Falck, Johan Holmberg, Johan Niclas Myhr, Petter Schwartz, Johan Sederholm, Johan David Tiliander ja Petter Törneman. Upseerit ja virkamiehet ovat tässä poiminnassa hiukan aliedustettuja. Sekä kirjallisuuden että musiikin ystävinä heistä nousevat esiin kapteeni Karl Björnberg, linnanvouti Kristoffer Mauritz Reinhold Löwenborg ja kassanhoitaja Anders Jansson sekä muodikkaita romaaneja ja matkakirjoja lukeneet raatimies Johan Fredrik Stichaesus, kauppakirjanpitäjä Johan Fredrik Sture ja majuri Pehr Herman Olivestam.

Sinfonioita ja salaseuroja

Musiikki alettiin 1700-luvun jälkipuolella nähdä säätyläisten parissa ennen kaikkea viihteenä ja tunnelmanluojana. Soittimien ja soittotaidon yleistyessä musiikki sai tehtäväkseen siivittää kepeää seurustelua uudellisissa seuraelämän tilaisuuksissa, joissa säätyraajat madaltuivat ylimpien säätyjen kesken. *Assemblée*, tanssiaiset ruokatarjoilun, korttipelin ja pii-

punpolton kera, muodostui aatelin, virkamiesten, upseerien, oppineiden ja ylemmän porvariston jokaviikkoiseksi iloksi. Samat ryhmät perustivat Euroopan kaupungeissa myös amatöörien musiikkiseuroja, joiden puolijulkiset, vain säätyläisille tarkoitetut konsertit asettuivat tärkeäksi osaksi seurustelukulttuuria.

Suomeen musiikin säestämä seuraelämä kotiutui viimeistään 1770-luvulla. Silloin Turussa alettiin pitää assembléita ja perustettiin Aurora-seuran musiikkiosasto, jonka amatööriorkesterin vahvistuksena oli sotilasmuusikoita. Seuran julkinen musiikkitoiminta hiipui pian mutta lienee jatkunut yksityisesti amatöörien kesken. Musiikkiseura syntyi 1770-luvulla myös Kokkolaan, 1780-luvulla Ouluun ja 1790-luvulla Kuopioon. Ne jäivät lyhytikäisiksi, mutta vuonna 1790 Turussa alkunsa saanut Soitannollinen seura osoittautui elinvoimaiseksi ja toimii yhä. (Mäkeläinen 1972, 165–169; Dahlström–Salmenhaara 1995, 187–189, 198–200, 212–246; Sarjala 2005.)

Helsingistä on tietoja juhlatanssiaisista 1750–60-luvuilta. Assembléita pidettiin ehkä jo 1770-luvulla ja varmasti 1780-luvulla, jolloin Suomen sotaväen ylipäällikkö, kreivi Fredrik Posse, järjesti Helsingin-residenssissään viikoittain assembléen upseereille ja kenties muillekin seurapiireille. Erottuaan virasta vuonna 1790 Posse huutokauppasi omaisuuttaan, muun muassa kahdeksan kynttilänpidikkeillä varustettua nuottitelintä, joiden määrästä päätellen hänen juhlissaan kuultiin suurehkoa yhtyettä.³⁹ Assembléiden, niin julkisten kuin yksityistenkin, suosio jatkui Helsinki-Viaporissa 1700–1800-lukujen vaihteessa. (Rein 1937, 8; Mäkeläinen 1972, 169–171; Jäppinen 2003, 104–108.)

Assembléiden musiikista huolehtivat kaiketi sotilasmuusikot, joilla oli Ruotsin valtakunnassa tärkeä rooli seuraelämässä 1700-luvun loppupuolella ja 1800-luvun alussa (Laitinen 2020, 216–233). Helsingistä on 1740-luvulta alkaen tietoja sotilasyhtyeiden esityksistä juhlissa. Sotilasmusiikki kehittyi 1770-luvulta lähtien soittokuntien kasvaessa, ohjelmiston laajentuessa ja taitojen kohentuessa. Helsinki-Viaporissa sotilasmusiikin tarjonta oli poikkeuksellisen runsasta, koska kaksoiskaupungissa toimi Ruotsin ajan loppuvuosikymmeninä parhaimmillaan peräti kolme–neljä vakinaista sotilassoittokuntaa. Sotilasmuusikot soittivat suurimmissa juhlissa, ja heidän joukostaan Helsinki sai kaksi kaupunginmuusikkoa ja kaksi urkuria. Monitaitoiset sotilasmuusikot hallitsivat useita soittimia ja lukuisia musiikinlajeja. (Jäppinen 2003, 96–102, 104–105, 142–145.)

³⁹ HKA HKPK Ca:17 2. ja 9.12.1790.

Musiikkiseurasta ei ole Helsinki-Viaporissa tietoja, mutta monista vihjeistä voi päätellä, että täällä kuultiin myös tanssimusiikkia vaativampia teoksia ja isompia kokoonpanoja. Yksi todiste ovat nuotit: urkuri Lenningin peruihin sisältyi sinfonioita ja Ehrensvärd omisti konserttoja (Lappalainen 2006, 104–105). Orkesteriesityksistä Helsingissä on pari – valitettavan ylimalkaista – mainintaa: vuonna 1778 mamselli Byström lauloi useita lauluja orkesterin säestyksellä kruununperillisen syntymän kunniaksi pidetyssä juhlassa, ja vuonna 1786 tukholmalaisen hovimusiikon vierailukonsertissa soitettiin myös Haydnin sinfonia. (Jäppinen 2003, 127–129, 135–137.) Mutta ketkä esiintyivät?

Amatöörit ovat soittaneet ainakin kamarimusiikkia, mistä on tietoja Viaporin viimeisiltä päiviltä. Venäläisten kanssa 6.4.1808 sovitussa aselevossa linnoituksen luvattiin antautuvan 3.5.1808, ellei Ruotsista saavuteta sitä ennen apuvoimia. Piiritetyt tappoivat aikaa ja lievittivät odotuksen piinaa muun muassa musiikilla. Päiväkirjassaan kapteeni Berndt Jonas Aminoff kertoo kuulleen 14.4. Elfvingien luona ”*en Concert af 3 små fioler, en Bas, en Altfiol, och Barckens Cittra*”, eli konsertissa soivat kolme viulua, sello, alttoviulu sekä todennäköisesti ruotsalainen luuttu. Viikkoa myöhemmin 21.4. kuunneltiin rykmentinpastori Griveliuksen luona luutnantti Nassokin huilua ja edellä mainitun Barckin luuttua. (Aminoff 1885, 367, 369.) Tekstistä ei selviä, soittiko luuttu jousiyhtyeen mukana, mutta joka tapauksessa piiritetyssä Viaporissa riitti soittajia jopa jousikvartettiin. Henkilöitä on vaikea tunnistaa tarkasti, mutta Elfving ja Nassokin näyttävät olleen Aminoffin tavoin nuoria upseereita ja Barck ilmeisesti sotilasvirkamies.

Kamarimusiikin harrastusta voi ounastella myös perukirjoista ja huutokaupoista. Jokseenkin kaikki lähteissä mainitut soittimet soveltuivat yhtyesoittoon, ja jotkut omistivat niitä useita, kuten kauppias Holmberg, jolta konkurssi vei 1775 viulun, sellon, harpun ja spinetin, varasotatuomari Watz, joka myi 1797 ensiviulun, sellon ja klaveerin, ja kamarikirjuri Wallgren, jonka peruisa oli 1820 viulu, sello, klarinetti ja flageoletti.⁴⁰ He olivat ehkä ajan tapaan multi-instrumentalisteja ja soittivat kaikkia soittimiaan itse. Perheessä tai ystäväpiirissä on myös voitu harrastaa yhtyesoittoa. Huutokauppapöytäkirjoista voi joskus uumoilla, että musiikinharrastajan kuoltua juuri hänen soittokumppaninsa huusivat pultista poistuneen toverin soittimet. Yhdessä musisoivat kenties nekin nuoret kauppakirjanpitäjät, jotka hukkuivat kesäretkellä 1817 ra-

⁴⁰ HKA HKPK Ca:13 21.3.1775, Ca:20 1.5.1797; PK Ec:11 nro 363.

juilman kaadettua heidän purjeveneensä Pohjoissatamassa (Möller 1956, 22–23). Ystävyksistä neljä omisti musiikkitarvareita.⁴¹

Isompaa kokoonpanoa vaativien teosten esittämiseen tarvitaan säännöllisesti harjoitteleva, ammattilaisen johtama orkesteri, jollainen Helsingissä yritettiin luoda 1770-luvulla, ei kuitenkaan amatöörivoimin vaan vanhaan kaupunginmuusikkojen privilegioperinteeseen nojaten. Etevä ja kunnianhimoinen urkuri Gustaf Adolph Lenning esitti maistraatille 30.4.1774 tarjouksen kouluttaa kuudesta–kahdeksasta triviaalikoulun oppilaasta soitinyhtye. Ehdoksi hän asetti yksinoikeuden musiikin esittämiseen Helsingissä. Maistraatti ensin torjui ehdotuksen, mutta Lenningin toistettua pyyntönsä kaupunkilaisia ja porvaristoa kehoitettiin 13.3.1775 hankkimaan soittajat häihin ja muihin juhliin Lenningiltä. (Jäppinen 2003, 121–122; Parland-von Essen 2010, 68–69.)

Ei ole varmaa, keitä Lenningin muusikot lopulta olivat. Urkurin perukirja vuodelta 1781 osoittaa hänen osallistuneen orkesteritoimintaan, kaiketi johtajana. Soittimia oli paljon: keskeneräisten klaveerien ja cembalon lisäksi kolme rikkinäistä viulua, sello, *FleutBass* ja käyrätorvi. Soitinluettelossa sanat poikkihuilu ja oboe on vedetty yli, kenties toisten omaisuutena. Suuremmista kokoonpanoista todistavat sinfonianuottien ohella seitsemän nuottitelinettä. Huutokaupassa valtaosa musiikkitarvaresta päätyi ammattimuusikoille, Lenningin isälle Turkuun ja veljelle Viipuriin sekä hänen oppilailleen lukkari Tobias Lundille ja urkurioppilas Daniel Lillbergille. Kiintoisin on kersantti Jacob Lindstedt (joissakin lähteissä Lundstedt), sotilasmuusikko, joka huusi pesästä kolme nuottitelinettä ja painettuja sinfonianuotteja.⁴² Hänet näet vihittiin samana vuonna jäseneksi vapaamuurareihin ja Timmermansorden-salaseuraan (Leinberg 1907, 288; Gräsbeck 1954, 58). Salaseurat avaavat uuden näköalan musiikilliseen toimintaan Helsinki-Viaporissa.

Salaseurat olivat muotia upseeripiireissä 1700-luvun jälkipuolella, ja niitä toimi Helsinki-Viaporissakin. Osa oli uskonnollishenkisiä hyväntekeväisyysjärjestöjä kuten vapaamuurarit ja Timmermansorden, osa taas huvitteli ja parodioi vakavia salaseuroja kuten Hypothenuserorden. Useat perukirja- ja huutokauppälähteiden musiikin harrastajat, lähinnä upseerit, virkamiehet ja kauppiaat, olivat salaseurojen jäseniä. Musiikilla oli tärkeä sija etenkin vapaamuurarien seremonioissa, jotka yleensä aloitettiin ja lopetettiin soitinmusiikilla. Rituaalin aikana laulettiin tuttuihin sävelmiin seipitetyjä hymnejä, mieluusti säestyksen kanssa. Sen

⁴¹ HKA PK Ec:11 nro 227 ja 229; HKPK Ca:24 16.–25.2.1816 (Sahlstedt) ja 14.–15.5.1816 (Svanberg).

⁴² HKA PK Ec:5 nro 648; HKPK Ca:15 1.3.1781.

jälkeen nautittiin veljesateria, jonka aikana usein kuultiin laadukasta musiikkiohjelmaa. Tukholmassa vapaamuurarit järjestivät hyväntekeväisyyskonsertteja, ja Helsingin loosi todennäköisesti kutsui vuonna 1801 vapaamuurari-klarinetisti Bernhard Henrik Crusellin pitämään konsertin, jolla tuettiin Porin kaupunkipalon uhreja. (Kultaa... 1992, 102, 143; Nyberg 2006, 65; Palkisto 2020, 17–19, 21–22.)

Vuonna 1762 perustetussa Helsingin loosissa oli alusta asti musiikiammatilaisia. Vuonna 1781 musiikkitoimintaa lienee haluttu kohentaa, koska useita ammattimuusikoita vihittiin lyhyen ajan sisällä: sotilasmuusikko Lindstedt, rumpali Johan Abraham Preuss ja kaupunginmuusikko Thusberg palveleviksi veljiksi ja urkuri Stridbeck loosiveljeksi, kaikei korkeamman sosiaalisen statuksensa takia (Gräsbeck 1954, 58–59). Vaikka musiikista huolehtineet veljet vapautettiin maksuista, riittävästi seremoniamusiikin esittäjiä ei useinkaan saatu kokoon. Siksi Helsingin loosi hankki 1791 fortepianon, jotta edes pianosäestys luonnistuisi. (Nyberg 2006, 27, 38–39.)

Loosimusiikkia edistettiin ammattimuusikoiden avulla myös 1790-luvulla. Palveleviksi veljiksi vihittiin 1791 musiikkitirehtööri Petter Norrlin, 1792 sotilasmuusikko Karl Jakob Norman ja 1799 musiikkitirehtööri Kristian Wester. Urkuri Bruno vihittiin loosiveljeksi 1793. (Gräsbeck 1954, 79, 86–87, 93, 102–103.) Vapaamuurarien musiikkitoiminnan laajuutta ilmentää vuoden 1794 inventaari, jossa loosin sisustuksen osana mainitaan orkesterilehteri kolmine penkkeineen sekä kahdeksan kynttilänpidikkeillä varustettua nuottitelinettä (Nyberg 2006, 36). Ne lienevät samat, jotka vapaamuurari, tullivirkamies Lars Niclas Thuring huusi 1790 loosin esimiehen, kreivi Fredrik Possen huutokaupasta.⁴³ Määrä vihjaa, että muutkin kuin sotilasmuusikot esiintyivät.

Muiden salaseurojen musiikista on tietoja niukalti. Timmermansordenin rituaalit muistuttivat paljon vapaamuurarien vastaavia, ja salaseuran palveleviksi jäseniksi vihittiin samoja ammattimuusikoita: kersantti Jacob Lundstedt 1781, musiikkitirehtööri Norrlin ja sotilasmuusikko Norman 1792 sekä vuonna 1804 klarinetisti Daniel Mörck, käyrätorvensoittaja Jonas Berggren, sellisti Gustaf Gabriel Nordin ja trumpetisti Hindrik Eskolin – kaikki sotilasmuusikoita ja soittimia, joita harvat amatöörit hallitsivat (Leinberg 1907, 268, 288, 291, 294). Timmermansordenin kokouksissa on siis kenties esiintynyt soitinyhtye, jossa viuluja ja huiluja ehkä soittivat amatöörit. Parodiset salaseurat, kuten Hypothensuserorden ja Bellmanin laulujen innoittama Sanct Fredmans brödralag, lienevät käyttäneet mu-

⁴³ HKA HKPK Ca:17 2. ja 9.12.1790.

siikkinaan lähinnä juoma- ja pilalauluja, joita laulettiin leikillisten seremonioiden eri vaiheissa (Cygnaeus 1895, 190–193; Jäppinen 2003, 112–113).

Helsinki-Viaporissa on ilmeisesti kuultu yhtyesoittoa 1750-luvulta lähtien ajoittain ja 1770-luvulta alkaen säännöllisemmin. Sotilasmusiikkia oli ajan mittaan yhä enemmän tarjolla, mutta amatööriyhtyeiden toiminta lienee ollut satunnaista. Avoimia kysymyksiä jää paljon. Tekikö sotilasmusiikin runsas tarjonta amatöörien musiikkiseuran tarpeettomaksi? Kuulivatko seurapiirit musiikkia kyllikseen assembléissa, joissa ehkä soitettiin muutakin kuin tanssimusiikkia? Esiintyikö salaseurojen kokouksissa amatöörien ja sotilasmuusikoiden yhtyeitä, jotka tarjosivat harrastajille yhteissoiton iloja ja korvasivat siten musiikkiseuran puutetta? Toimivatko salaseurat Tukholman tapaan joskus konsertinjärjestäjinä hyväntekeväisyystarkoituksessa?

Helsinki-Viaporin musiikkikaupunkina

Helsingin musiikkiolot on tämän tutkimuksen pohjalta hieman aiempaa helpompia suhteuttaa aikakauden yleiskuvaan, vaikka vertailututkimuksia on valitettavan vähän tarjolla. Parhaiten tässä palvelevat Eva Helenius-Öbergin suppeat artikkelit *Borgerskapets musik* -hankkeesta, jonka pohjalta hän hahmottelee ei-ammattimaisen oppineen eli nuottisidonnaisen musiikin harrastuksen kehitystä Tukholmassa, Göteborgissa, Linköpingissä ja Norrköpingissä 1600–1700-luvuilla.

Amatöörimusisointi yleistyi Ruotsissa 1600-luvun jälkipuolella osana suurvaltakauden kulttuurista eurooppalaistumista, joka jatkui 1700-luvulla valistuksen hengessä. Musiikin harrastus vilkastui ensin Tukholmassa, jossa soittimien ja nuottien kysyntä kehittyi 1740–50-luvuille tultaessa kaupapoliittisesti merkittäväksi. Kustavilaisella ajalla 1770–90-luvuilla sivistyneet harrastukset ja myös amatöörimusiikki levisivät pikkukaupunkiin. Sosiaalisesti musiikkiamatöörit kuuluivat 1600-luvulta 1800-luvun alkuun samoihin, aikansa koulutetuimpiin yhteiskuntaryhmiin: virkamiehiin, kauppiaisiin, upseereihin ja käsityöläisiin. Painopiste siirtyi kuitenkin 1700-luvun jälkipuolella aatelista aatelittomiin virkamiehiin ja porvaristoon, jonka sivistystaso kohosi yleisesti. Vaikka amatöörien lukumäärä kasvoi selvästi 1700-luvun mittaan, oppinut musiikin harrastus kosketti silti vain hyvin pientä osaa väestöstä. (Helenius-Öberg 1993, 148–151.)

Helsingin sijoittamista tähän kehitykseen vinouttaa se, että lähteitä on ennen 1750-lukua vähän. Niiden perusteella Helsingissä harrastettiin

musiikkia kauppiaiden, oppineiden ja virkamiesten parissa viimeistään 1600–1700-lukujen vaihteessa. (Aiemmin esitettyjen perukirjojen lisäksi Jäppinen 2003, 61, 66–67.) Isoviha, Helsingin tuho vuonna 1713 ja kaupunkilaisten pako venäläisten tieltä eivät ehkä kuitenkaan merkinneet täyskatkosta – päinvastoin. Useat helsinkiläiset viettivät pakolaisuutensa Ruotsissa, monet Tukholmassa, josta he toivat kokemuksia pääkaupungin musiikkitarjonnasta, myös vilkkaasta kotimuisoinnista. Helsingin jälleenrakentamisen päästyä vauhtiin musiikille riitti taas aikaa ja kiinnostusta, mistä todistaa 1730–40-lukujen hajanaisten perukirja- ja huutokauppatietojen lisäksi raadin vuonna 1738 esittämä toive musiikinopetuksesta lapsille. Helsingissäkin musiikin harrastus lienee siis kehittynyt suunnilleen samoilla linjoilla kuin Ruotsin puolella, joskin paljon pienimuotoisempana ja sotien välillä katkaisemana.

Lähteiden runsastuessa 1750-luvulta alkaen ollaan jo tilanteessa, jossa Viaporin rakennustyö toi Helsinkiin nopeasti vaurautta, laajenevia kaupapasuhteita sekä aiempaa tiheämpiä yhteyksiä aatelisten ja Tukholman kanssa. Musiikin harrastus näyttytyy heti vilkkaana niin armeijan väen kuin kaupunkilaisten parissa, vastaavissa ryhmissä kuin Ruotsissakin. Viapori kiihdytti Helsingin kehitystä kaikin tavoin, myös musiikillisesti, vaikkei musiikin harrastus ollutkaan kaupungissa uusi ilmiö. Helsingin eliitillä, suurkauppiaille ja korkeilla virkamiehillä, oli äkkiä entistä enemmän varaa ja paineita seurata muotia. Upseerien ja kaupunkilaisten musiikin harrastuksen muodot ja ehkä ihanteetkin olivat silti osin erilaisia, eivätkä ne näytä kehittyneen riippuvuussuhteessa toisiinsa.

Kustavilainen aika oli Helsingissä käännekohta kuten Ruotsinkin pikkukaupungeissa. Musiikin harrastuksen laajeneminen näkyy lähteissä 1790-luvulta lähtien, jolloin se alkoi koskettaa syvemmin myös uusia ryhmiä: käsityöläisiä, pienporvareita ja pikkuvirkamiehiä. Silti yhä vain hyvin harvat harrastivat musiikkia. Kokonaisuutena on vaikea arvioida, mutta suuntaa antaa musiikkitarvontaa sisältäneiden perukirjojen osuus, joka oli 1800-luvun alussa noin 6 %. Helsinkiä paljon suuremmassa Göteborgissa saman ajan vastaava luku oli lähes sama (Ozolins 1970, 107).

Helsingin lähteet eivät salli soitinmuodin pitkän aikavälin muutosten seuraamista toisin kuin Tukholmassa. Viulu, klaveerit ja huilut olivat 1700-luvun jälkipuolella suosiossa Helsingissä, kuten Ruotsin kaupungeissa ja Leipzigin (Helenius-Öberg 1993, 149; Henkel 1991, 58–59). Göteborgissa eritoten klaveerien laatu- ja hintavaihtelu oli laajempaa. Siellä hintavimmat loistosoittimet olivat 1760-luvulta alkaen cembaloita, spinettejä ja fortepianoja. (Ozolins 1970.) Vaikka hyvin erilaisia kaupunkia ei voi suoraan rinnastaa, vertailu vihjaa, että esimerkiksi 1760–

70-luvuilla Helsingin kalleimpien soitinten, urkupositiivien, arvo oli murto-osa Göteborgin huippucembaloista. Yhtä ylellisiä soittimia ei Helsinki-Viaporista ole löytynyt, mikä kuvastanee olojen provinsiaalisuutta.

Helsinki-Viapori ei silti ollut syrjässä aikansa suurten keskusten musiikkillisista virtauksista. Yhteydet Tukholmaan ja Tallinnaan olivat vilkkaat, ja musiikkivaikutteita saatiin kauppasuhteiden ja Ruotsin puolelta tulleiden upseerien ja virkamiesten mukana, ilmeisesti pikemmin suoraan pääkaupungista kuin Turun kautta. Perukirja- ja huutokauppalahteista löytyneistä musiikinharrastajista ani harvat olivat opiskelleet Turun Akatemiasa, heistäkin useimmat vasta 1700–1800-lukujen vaihteessa. Vielä harvemmillä oli yhteyksiä Turun Soitannolliseen Seuraan.

Uusin tutkimus on luonnehtinut 1700-luvun jälkipuolen Helsinki-Viaporian sotilaskaupungiksi, jonka omaleimaista sosiaalista ja taloudellista kehitystä selittää ennen kaikkea suuren linnoituksen ja mittavan sotilasväestön läsnäolo (Granqvist 2016, 52–54, 191–193). Tämä on vaikuttanut merkittävästi myös kulttuurin kehitykseen, etenkin musiikkiin.

Helsingin ja Turun kaupunkilaisyhteisöjen suurin ero oli musiikin kannalta se, että Helsingistä puuttui yliopiston kaltainen oppineiden tihentyminen mutta upseereita ja sotaväkeä muusikoineen oli sitäkin enemmän. Turussa professorien arvovalta auttoi musiikinystäviä ylittämään säätyrajat ja luomaan yhteisen musiikkiseurauksen. Helsingissä aatelliset upseerit, suurkauppiat ja korkeat virkamiehet muodostivat eliitin, jonka sisällä säätyjen välinen etäisyys loiveni vähitellen 1700-luvun lopulla seuralämässä, kuten kummiussuhteissa ja avioliitoissa. Upseerien perinteinen suljettu ryhmäkulttuuri kukoisti toki Viaporissa, mutta salaseuroihin hyväksyttiin myös muutamia arvostetuimpia muiden säätyjen jäseniä. Aatelliset upseerit säilyttivät silti hallitsevan asemansa ja seurojen luonne pysyi aristokraattisena. (Granqvist 2016, 64–69.) Tämä heijastui myös musiikkiin.

Helsinki-Viaporissa oli sotilassoittajien ansiosta saatavissa yllin kyllin seuralämän vaatimaa musiikkia, eikä erisäätyisiä harrastajia kokoavalle musiikkiseuralle liene siksi ollut edes tarvetta. Musiikinharrastus näyttää olleen yksityisempää kuin Turussa. Amatöörien viulut, huilut ja klaveerit soivat kodeissa, ja isompien kokoonpanojen esityksistä nautittiin säätyläisten juhlissa, puolijulkisissa assembléissa ja salaseurojen suljetuissa kokouksissa. Useimmat 1700-luvun jälkipuolen musiikkikulttuurin piirteet ilmenivät silti myös Helsinki-Viaporissa: musiikki sivistä lapsia ja nuoria, tuotti iloa harrastajille, ilmaisi vaurautta, valistusta ja hyvää makua, tarjosi viihdyttäviä taide-elämyksiä innokkaille kuulijoille, siivitti tanssiaskelia ja hilpeää seurustelua sekä loi hartautta ja tunnelmaa niin julkisiin kuin salaisiin seremonioihin. Kaksoiskaupunki soi aikansa säveltä.

Lähteet

Arkistolähteet

Helsingin kaupunginarkisto (HKA), Helsinki
Helsingin raastuvanoikeuden arkisto
Perukirjat (PK) 1679–1820 Ec:1–11.
Viitteissä perukirjojen numerot vuoteen 1808 Åkermanin (1937) mukaan.

Helsingin huutokauppakamarin arkisto
Pöytäkirjat (HKPK) 1707–1820 Ca:1–25.

Kansallisarkisto (KA), Helsinki
Biographica Weckström

Painamattomat lähteet

Ozolins, Berit. 1970. *Musiknotiser i bouppteckningar åren 1690–1854. Arkivstudier inför en undersökning om Göteborgs musikhistoria*. Uppsats för seminariet i musikvetenskap vid Göteborgs universitet. Säilytyspaikka: Musik- och teaterbiblioteket, Stockholm.

Saari, Hilikka. 1950. *Porvariskoti Helsingissä vapaudenajalla*. Suomen ja Skandinavian historian pro gradu. Helsingin yliopisto. Säilytyspaikka: Helsingin yliopiston kirjasto.

Vapaavuori, Pekka. 2001. *Viisi muunnelmaa Anders Wählströmin teemasta. Soinnin ja soitettavuuden muuttujat Wählström-klavikordin rekonstruktioissa*. Tohtorintutkimuksen kirjallinen työ. Kehittäjäkoulutus. Sibelius-Akatemia, Kuopion osasto. Tarkistettu 13.8.2020. <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/235165>

Verkkotietokannat

Adelsvapen Wiki www.adelsvapen.com/genealogi/Huvudsida

Henrik http://dbgw.finlit.fi/henrik/henrik_tietokanta.htm

HisKi <https://hiski.genealogia.fi/historia/>

Ylioppilasmatrikkeli 1640–1852 <https://ylioppilasmatrikkeli.helsinki.fi/>

Painetut lähteet ja kirjallisuus

[Aminoff, Berndt Jonas]. 1885. ”På Sveaborg 1808: Dagboksanteckningar af en be-lägrad”. Meddelade af R. Hausen. *Finsk tidskrift* 18: 358–376.

Andersson, Otto. 1963. ”Runeberg på dansstuga”. *Historiska och litteraturhistoriska studier* 38. 51–80. Helsingfors: SLS.

Cygnæus, Gustaf. 1895. ”Hypothenserorden i Finland”. *Förhandlingar och uppsatser* 9. 181–213. Helsingfors: SLS.

Dahlström, Fabian. 1990. ”Instrumentariet i det gustavianska Åbo”. Teoksessa *Den gemensamma tonen*. Redigerat av Hannu Apajalahti. 33–59. Helsingfors: Musikvetenskapliga sällskapet i Finland.

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

Forselles, Cecilia af ja Tuija Laine (toim.). 2008. *Kirjakulttuuri kaupungissa 1700-luvulla*. Helsinki: SKS.

Forselles, Cecilia af. 2008. ”Individualistinen lukemiskulttuuri: Kaunokirjallisuus, historiateokset ja matkakertomukset minuutta kehittävinä kirjallisuudenlajeina”. Teoksessa *Kirjakulttuuri kaupungissa 1700-luvulla*. Toimittaneet Cecilia af Forselles ja Tuija Laine. 115–147. Helsinki: SKS.

Frenczell, Ester-Margaret von. 1943. *Offentliga nöjen och privata i Helsingfors 1812–1827 med en historisk översikt*. Helsingfors: Söderströms.

Granqvist, Juha-Matti. 2016. *Helsingin porvaristo Viaporin rakennuskaudella (1748–1808): Sosiaalishistoriallinen perustutkimus*. Helsinki: Unigrafia. <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/168617>

Gräsbeck, Armas. 1954. *S:t Johannes logen S:t Augustin's matrikel 1762–1808*. Tammerfors: Genealogiska samfundet i Finland.

Gustafsson, Sofia; Granqvist, Juha-Matti ja Aalto, Seppo. 2020. *Linnoituskaupunki: Helsinki ja Viapori 1721–1808*. Minerva.

Hakapää, Jyrki. 2008. ”Jokamiehen lakikirjasta taloustieteen harvinaisuuksiin”. Teoksessa *Kirjakulttuuri kaupungissa 1700-luvulla*. Toimittaneet Cecilia af Forselles ja Tuija Laine. 64–82. Helsinki: SKS.

Hannikainen, Päivi-Liisa. 2008. *Pohjanmaan musiikkikulttuuria menneiltä ajoilta: Musiikin taitajia ja tukijoita eteläisen Pohjanmaan kirkkomusiikkielämissä 1700-luvun jälkipuoliskolla*. *Studia musica* 36. [Helsinki]: Sibelius-Akatemia.

Heinmaa, Heidi. 2017. *Muusikaelu Tallinnas 18. sajandil: Väitekiri muusikaa-jaloos*. Tallinna: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia. <https://www.digar.ee/arhiiv/nlib-digar:312531>

Helenius-Öberg, Eva. 1977. ”Svenskt instrumentmakeri 1720–1800: En preliminär översikt”. *Svensk tidskrift för musikforskning* 59 (1): 5–43.

Helenius-Öberg, Eva. 1979. ”Cembalon i Sverige samt frågan om det svenska klavikordets ursprung”. *Svensk tidskrift för musikforskning* 61 (1): 13–46.

Helenius-Öberg, Eva. 1986. *Svenskt klavikordbygge 1720–1820: Studier i hantverkets teori och praktik jämte instrumentens utveckling och funktion i Sverige under klassisk tid*. Musikmuseets skrifter 12. Stockholm.

Helenius-Öberg, Eva. 1989. ”Borgerskapets musik: 1700-talets socialt breddade amatörmusicerande – synvilla eller verklighet?” Teoksessa *Rapport från en forskarkonferens i Arvika 30–31 januari 1989*. Red. Hans Bernskiöld. 26–34. Musik i Värmland. Musikvetenskapliga avdelningen, Göteborgs universitet.

Helenius-Öberg, Eva. 1993. ”Borgerskapets musik: 1700-talets socialt breddade amatörmusicerande – synvilla eller verklighet? En projekt-presentation”. Teoksessa *Nordiska musikforskarkongressen, Oslo 24.-27. juni 1992*. 146–152. Oslo: Institutt for musikk og teater.

Henkel, Hubert. 1991. ”Musikinstrumente im Nachlass Leipziger Bürger”. Teoksessa *Johann Sebastian Bachs historischer Ort*. 56–67. Bach-Studien 10. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Hirn, Sven. 1998. *Alati kiertueella: Teatterimme varhaisvaiheita vuoteen 1870*. Helsinki: Yliopistopaino.

Hoving, Victor. 1949. *Henrik Borgström: En storborgare i det gamla Helsingfors*. Helsingfors: [Finska bergningsaktiebolaget Neptun].

Jäppinen, Jere. 2003. ”Harpun helähdys arkistossa: Ääniä Helsingin musiikin historian hiljaisilta vuosisadoilta 1550–1812”. Teoksessa *Harpunkielistä shimmykarkkiin: Helsingin musiikkielämää viidellä vuosisadalla*. Narinkka 2003. 8–161. [Hämeenlinna]: Helsingin kaupunginmuseo.

Jäppinen, Jere. 2009. *Ulrica: Kartanomusiikkia 1700-luvun Helsingistä*. CD-levyn tekstivihko. HKMCD 2. Helsingin kaupunginmuseo.

Kjellström, Birgit. 1983. ”Instrumentporträtt i Skaraborgs länsmuseum: En studie med tonvikt på 1700-talet”. Teoksessa *Vi äro musikanter alltifrån Skaraborg: Studier i västgötsk musikhistoria*. Falköping: Skaraborgs länsmuseum.

Koponen, Sani. 2003. ”Piano valloittaa Helsingin: Piano helsinkiläiskodeissa 1800-luvulla”. Teoksessa *Harpunkielistä shimmykarkkiin: Helsingin musiikkielämää viidellä vuosisadalla*. Narinkka 2003. 162–269. [Hämeenlinna]: Helsingin kaupunginmuseo.

Kultaa ja taivaansinistä: Vapaamuurarius, aate ajassa. Turun maakuntamuseo, näyttelysite 15. Turku 1992.

Lagus, Ernst. 1904. ”Björneborgarnes marsch: En musik- och kulturhistorisk es-say”. Teoksessa *Joh. Ludv. Runebergs hundraårsminne*. Festskrift 5. febr. 1904. 305–344. Skrifter utgifna af Svenska litteratursällskapet i Finland LXII. Helsingfors.

Laitinen, Kari. 2020. *Piipareita, klarinetinpuhaltajia ja muskantteja. Sotilassoittajat Suomessa Ruotsin ajan lopulla*. Studia musicologica Universitatis Helsingiensis XXX. Helsinki. <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/318161>

Lambert, Barbara. 1985. ”Social Music, Musicians and Their Musical Instruments in and Around Colonial Boston”. Teoksessa *Music in Colonial Massachusetts 1630–1820*. II: Music in Homes and in Churches. 409–514. Boston.

Lappalainen, Seija. 2006. ”Musiikkia yli muurien”. Teoksessa *Viaporista Suomenlinnaksi*. Kirjoittajat Liisa Eerikäinen et al. 104–108. Museovirasto. Jyväskylä: Multikustannus.

Lawrence-King, Andrew. 1998. *Die Davidsharfe*. CD-levyn tekstivihko. Deutsche Harmonia Mundi 05472773862.

Lehto, Marja-Liisa. 2007. ”Kaunis ja hyvin varustettu rihkamapuoti”. Teoksessa *Burgman: Helsingin ensimmäinen kivitalo*. Narinkka 2007. 28–53. Hämeenlinna: Helsingin kaupunginmuseo.

Lehto, Marja-Liisa. 1982. ”Inventaario kauppias Matts Enningin puodissa vuonna 1795”. Narinkka 1981. 75–97. Helsinki: Helsingin kaupunginmuseo.

Leinberg, K. G. 1907. ”Timmermansorden och dess medlemmar i Finland”. *Förhandlingar och uppsatser* 21. 267–306. Helsingfors: SLS.

Markkanen, Erkki. 1988. *Perukirja tutkimuslähteenä*. Studia historica Jyväskyläänsä 37. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Marvia, Einari ja Vainio, Matti. 1993. *Helsingin kaupunginorkesteri 1882–1982*. Helsinki: WSOY.

Musiken i Sverige II: Frihetstid och gustaviansk tid 1720–1810. Redigerad av Leif Jons-son och Anna Ivarsdotter-Johnson. Värnamo: T. Fischer & Co.

Mäkeläinen, Eva-Christina. 1972. *Säätyläisten seuraelämä ja tapakulttuuri 1700-luvun jälkipuoliskolla Turussa, Viaporissa ja Savon kartanoalueella*. Historiallisia tutkimuksia 86. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.

Mäkinen, Ilkka. 2008. ”Romaanien ja näytelmien läpimurto Helsingissä ja Suomessa kustavilaisena aikana”. Teoksessa *Kirjakulttuuri kaupungissa 1700-luvulla*. Toimittaneet Cecilia af Forselles ja Tuija Laine. 148–180. Helsinki: SKS.

Möller, Sylvi. 1956. *Vanhankirkon puisto*. Helsinki: Helsinki-seura.

Nyberg, Folke. 2006. *S:t Johannes logen S:t Augustin 1756–2006*. [Helsingfors].

Palkisto, Janne. 2020. "Säveltäjä-klarinetisti Bernhard Crusell vapaamuurarina 1800-luvun taitteessa: uusia tuttavuuksia, hyväntekeväisyyttä ja musiikillista symboliikkaa". *Musiikki* 4/2020: 10–42. <https://musiikkijournal.fi/article/view/101311>

Parland-von Essen, Jessica. 2008. "Kirjanomistus kulttuurihistoriallisen tutkimuksen kohteena: Helsingiläiset ja heidän kirjansa 1700-luvulla". Teoksessa *Kirjakulttuuri kaupungissa 1700-luvulla*. Toimittaneet Cecilia af Forselles ja Tuija Laine. 10–34. Helsinki: SKS.

Parland-von Essen, Jessica. 2005. *Behagets betydelse: Döttrarnas edukation i det sena 1700-talets adelskultur*. Södertälje: Gidlunds förlag.

Parland-von Essen, Jessica. 2010. *Ammatti, avioliitto ja arvostus: Helsingiläinen eliitti 1740–1820*. Helsinki: Schildts.

Pullat, Raimo. 2016. *Tallinlase asjademaailm valgustussajandil*. Tallinn: Estopol.

Rein, Gabriel. 1937. "Piirteitä Helsingin elämästä noin 150 vuotta sitten". *Suomen sukututkimusseuran vuosikirja 1937*: 8–24.

Reinhold, Henrik August. 1854. "B. H. Crusell". Teoksessa *Finlands minnesvärde män I*. Helsingfors: J. C. Frenckell & Son.

Sarjala, Jukka. 2005. "Det angenämaste och oskyldigaste tidsfördriv: Musik och sällskaplighet i Åbo i slutet av 1700-talet". *Historisk tidskrift för Finland* 2/2005 årg 90: 185–198. <https://journal.fi/htf/issue/view/3391>

Savijoki, Jukka. 2019. 'So that the soul would dance in you': *The Guitar in Finland before the Twentieth Century*. DocMus Research Publications 12. Helsinki: Sibelius Academy. <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/304992>

Taavitsainen, J.-P. 1978. "Suuharpuista Suomessa". *Kotiseutu* 3: 74–77.

Ulväng, Göran; Murhem, Sofia ja Lilja, Kristina. 2013. *Den glömda konsumtionen: Auktionshandel i Sverige under 1700- och 1800-talen*. Möklinta: Gidlunds förlag.

Walén, Stig. 1949. "Musikinstrumenttermer i äldre svenska lexikon. II". *Svensk tidskrift för musikforskning* 31: 5–82.

Wiberg, Albert. 1955. *Den svenska musikhandelns historia*. Stockholm: Svenska musikhandlareföreningen.

Wolff, Charlotta. 2015. "Musikkultur och musiksmak i 1700-talets Sverige: Ett bidrag till lyssnandets historia". *Historisk tidskrift för Finland* 4/2015 årg 100: 420–452. <https://journal.fi/htf/issue/view/3912>

Åkerman, Birger. 1937. *Bouppleckningar i Helsingfors stad 1679–1808*. Helsingfors: Genealogiska samfundet i Finland.

Eero Tarasti

Tutkielma rytmistä

- *Eero Tarasti (eero.tarasti@helsinki.fi) toimi Helsingin yliopiston musiikkitieteen professorina vuosina 1984–2016. Hänellä on sangen laaja tieteellinen tuotanto, jossa hän käsittelee taidemusiikin keskeisiä säveltäjiä ja estetiikkoja. Hänen erikoisalansa on musiikin semiotiikka. Tarasti on kunniatohtori viidessä ulkomaisessa yliopistossa. Hän jatkaa opetustyötään Helsingin yliopistossa emeritusopimuksella ja on johtanut yliopiston musiikkiseuraa HYMSiä vuodesta 1989.*

An Essay on Rhythm

Rhythm is a concept or phenomenon which traverses almost everything between heaven and earth, the human body, biology, nature, cosmos, person, social institutions, arts, and values. Taking into account the universality of the topics it has been studied amazingly little. Is any theory capable to clarify exhaustively or at least rudimentarily the omnipresent and overwhelming rhythm? Almost all theories of semiotics have adopted the non-temporal attitude and accepted achronic and taxonomic models. This article explores the concept of rhythm by adopting the author's zemic model from existential semiotics. It classifies four different categories of rhythm and discusses them based on earlier theoretical literature.

Tutkielma rytmistä

Eero Tarasti
.....

Sain Eric Landowskilta kutsun osallistua helmikuun 2021 ajan kansainväliseen webinaariin otsakkeella *Forum Rythme*. Webinaaria ohjattiin São Paulon yliopistosta käsin, ja siinä oli mukana 52 tutkijaa – myös Italiasta ja Ranskasta – ja toisena puheenjohtajana Guido Ferraro Torinosta. Seminaari liittyi Landowskin perustamaan uuteen instituutioon *Actes sémiotiques*. Kuten arvata saattaa, kyseessä on Pariisin koulukunnan jatke, joten rytmin ongelmaa lähestyttiin tämän teorian ja diskurssin kannalta.

Ajatus oli kuitenkin inspiroiva. Rytmä on nimittäin käsite tai ilmiö, joka läpäisee lähes kaiken maan ja taivaan välillä: ihmisen kehon, biologian, luonnon, persoonan, sosiaaliset instituutiot, taiteet ja arvot. Aiheen universaalisuuden huomioiden sitä on tutkittu yllättävän vähän. Ja on parasta tunnustaa tilanne heti alussa: onko mikään teoria kykenevä tyhjentävästi tai edes auttavasti selvittämään kaikkialla läsnä olevaa ja vaikuttavaa rytmää? Toisaalta rytmä on sukua monille muille käsitteille, kuten metrille, tahdille, tauolle, tempolle, temporaalisuudelle ylipäätään – ajan filosofiselle ongelmalle.

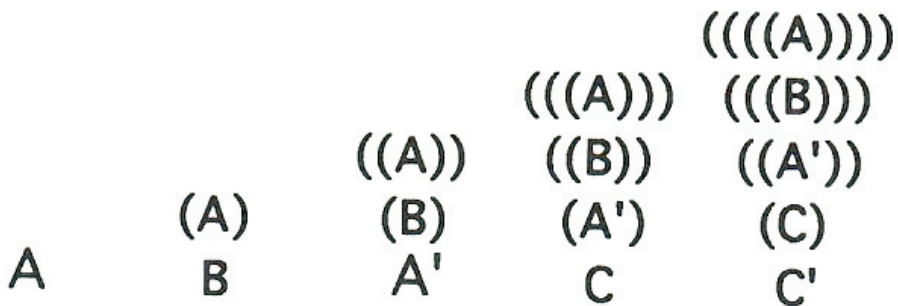
Heti alkuun on sanottava, että ainakin lähes kaikki semiotiikan teorit ovat asettuneet ei-ajalliselle kannalle, akronisiin ja taksonomisiin malleihin: Greimasin systeemi, Peircen triadinen malli, samoin filosofiassa esimerkiksi Wittgenstein tai McTaggart, joka kokonaan kiisti ajan olemassaolon (”It seems highly paradoxical to assert that time is unreal, and that all statements which involve its reality are erroneous”; McTaggart 1988, 9). Kun itse liityin Pariisin koulukuntaan, havaitsin tämän seikan välittömästi.

Ensimmäinen esitelmäni greimaslaisten kollokviossa Cerisyssä 1983 oli otsikoltaan ”Sur le rôle du temps dans le discours musical”. Hiukan myöhemmin koin kunniaksi ja ilon aiheeksi, että minulta pyydettiin hakusanoja Greimasin ja Courtesin *Dictionnaire*n toiseen osaan. Yksi niistä koski käsitettä *devenir* (*Werden*, tuleminen, Greimas ja Courtes 1986, 67; ks. myös *intonation*: *ibid.*, 124; ja *isotopie musicale*: *ibid.*, 128–129), niin keskeinen kontinentaalisilla ajattelijoidella. En siis voi olla lainaamatta näin aluksi hieman itseäni:

Ottaen huomioon, että musiikki on ajassa liikkuva ilmiö musiikin temporaalisuus ei ole vain yksi musiikin tavallisista parametreista, vaan jotain vielä perustavampaa itse musiikin sisällä. Ts. temporaalisuutta ei voi palauttaa yksinkertaisiin rytmisiin tai metrisiin kaavoihin: se on pikemmin syvärakenteen kategoria, josta rytmiset ilmiöt ovat vain pinnan manifestaatioita. Tämän temporaalisuuden takia musiikin semiootikka on jatkuvan eikä epäjatkuvan prosessin alaa. Temporaalisuuden voi määrittellä musiikissa tulemisen (*devenir*) käsitteellä, joka sijoittuu suhteessa peruskategorioihin olemisen ja tekeminen niiden alle, jonnain joka ei ole olemista eikä ei-olemista, vaan jotain niiden väliltä, tuo ”lähes-ei-mitään” (*le presque rien*), kuten Vladimir Jankélévitch sen määritteli. Suhteessa tulemiseen olemisen ja tekeminen edustivat sen surmodalisatioita: ne voivat kumpikin modalisoida tulemista. (Greimas ja Courtes 1986, 67.)¹

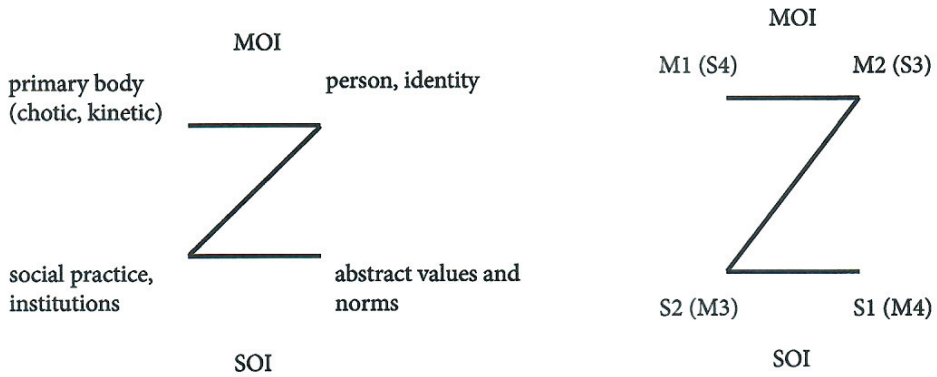
Jatkossa puhun siitä, miten olemisen vaikuttaa tulemiseen sitä hidastavasti ja ääritapauksessa lopettaa sen, kun taas tekeminen aktivoi sitä kiihdyttäen musiikin pulssia, ajan etenemistä. Sitten kuvaan tulemisen vaikutusta kaaviolla, jossa tapahtumisen lineaarinen kulku käynnistää kaksi prosessia: 1) odotuksen ja muistamisen, siten että alussa odotus, entropia on huipussa ja supistuu mitä pidemmälle edetään ja kaikki vaihtoehdot on jo käytetty; kun taas 2) toinen paradigma kuvaa muistin karttumista siten, että kun se on alussa minimaalista, on se lopussa suurimmillaan – kaikki on jo redundanttia, jos lainaamme informaatioteoriaa (Kuva 1).

Näin pitkälle siis pääsin tuossa vaiheessa. Jatkossa Greimasin kartesiolaisten mallien temporalisoiminen jatkui, kun otin huomioon, että semioottisessa neliossa tapahtuikin liikettä sen neljän termin välillä. Tämä



Kuva 1. Ajan paradigma.

¹ Kaikki artikkelissa esiintyvät käännökset ovat kirjoittajan.



Kuva 2. Zemic-malli (Tarasti 2015, 228).

johti lopulta nykyiseen zemic-malliini, mutta siinä Greimasin semioottinen neliö on enää etäinen lähtökohta (Kuva 2).

Greimas kirjoitti toki itsekkin rytmistä sanakirjassaan, ja tätä on syytä lainata; olihan tämän projektin eli seminaarin alkuna hänen koulukuntansa luoma metakieli näistä asioista. Rytmä esiintyy sanakirjan kummassakin osassa, sekä vuoden 1979 ja 1986 versiossa. Aluksi Greimas toteaa:

Rytmä voidaan määritellä odotukseksi, ts. temporalisaatioksi, inkohatiivisuuden (alkavuuden) aspektiseemiksi eli modaliteetin tahtoa-olla sovellukseksi intervallissa, joka toistuu asymmetristen elementtien ryhmittymien välillä. Vastoin yleistä määritelmää, että rytmä on ilmaisun tason erityinen järjestys, me omaksumme kannan, että rytmä on pidettävä merkitsevänä muotona, ja samanasteisena kuin prosodiaa. Tällainen asenne irrottaa rytmä sen kiinnekohdista soivaan *signifiantiin* (mikä mahdollistaa sen, että voidaan puhua myös visuaalisesta rytmästä) ja jopa ylipäättään ottaen *signifiantista*, minkä ansiosta voidaan tunnistaa myös sisällön rytmä. (Greimas ja Courtes 1979, 319.)

Jos tämän hieman monimutkaisen määrittelyn tulkitsee helpommalla metakielellä, olennaista on, että rytmä ei ole pelkästään ilmiä, *signifiantia* (englanniksi *signifieria*), vaan myös sisältöä eli liittyy siis semantiikkaan. Myöhemmin tulemme näkemään rytmä käsitteen historiallisen katsauksen yhteydessä, mitä tästä lähtökohdasta seuraa rytmä lajien määrittelylle.

Artikkeli toisessa sanakirjassa (Greimas ja Courtes 1986) on jo laajempi. Siinä todetaan muun muassa, että formaalissa aspektissaan rytmä voi-

daan määritellä yhtäältä *binääriksi* ilmiöksi – kuten on tehnyt Bachelard (1993), joka rajaa sen epäjatkuvan tuomiseksi jatkuvaan, jolloin ”rytmisissä peräkkäisellä on tiettyjä rinnakkaisuuden ominaisuuksia” (Valéry) – ja *periodiseksi*, jolloin binäärin aksentointi laajentuu spatiaaliseksi. Rytmii on tällöin käsitettävä semioottisesti rakennetuksi objektiksi, jonka kaksinkertaistaa rytmien psykologinen todellisuus, joka on sen olennainen ”ei-semioottinen” ainesosa. Näin ollen siinä voi tunnistaa kehon säännöllisiä liikkeitä, sellaisia kuin sydämen syke, sisäänhengitys/uloshengitys, äänielinten jännittyneisyys ja laukeaminen ja niin edelleen, mikä on hyvin tärkeää rytmien muodostumisessa. Näin on avoinna koko semiotiikan ja biologian suhteen ongelmakenttä, ja on löydettävä oikea rytmien *Gestalt* tämän ratkaisemiseksi. (Greimas ja Courtes 1986, 191.)

Yllä kerrotussa on kaksi kiinnostavaa seikkaa, jotka liittyvät semiotiikan tilanteeseen ja kehitysasteeseen vuonna 1986. Ensinnäkään Greimasin koulu ei ollut vielä kokenut sittemmin tapahtunutta käännettä fenomenologiaan. Näin ollen puhe siitä, että kaikki psykologinen olisi jotain epäsemioottista, oli vielä tuolloin yleistä, mutta on sittemmin korjaantunut: myös laadullisia psyyken ilmiötä voidaan tutkia, ja semioottisesti! Eksistentiaalisemiotiikka ei ollut vielä tullut tunnetuksi kansainvälisesti, vaan vasta alkaen vuodesta 2000 (ks. Tarasti 2000). Toiseksi biosemiotiikka oli myös alkuvaiheessaan seminaareissa Imatralla. Greimas oivalsi jo rytmien yhden olomuodon eli yhteyden kehollisuuteen, mutta ei löytänyt vielä käsitteitä siitä puhumiseen.

Jos ajattelee kaikkea rytmiiä koskevaa kirjallisuutta, sen voi jakaa kahden ryhmään: yhtäältä käsitteen *ontologiseen* pohdiskeluun eli kaikkiin niihin temporaalisuuteen liittyviin filosofioihin, joita on toki runsaasti (Bergson, Jankélévitch, Daniel Charles, Husserl, Heidegger, Jaspers); ja toisaalta rytmiiin *empiirisenä* ilmiönä, jolloin se kohdataan vähän kaikkialla kulttuurista ja sen ajallisuuteen kytkeytyvistä organismiteorioista (synty, nousu, kukoistus, tuho) aina erilaisiin rytmien representaatioihin – ei vähiten taiteellisiin. Voisi siis puhua ajallisuudesta mikro- ja makrotemporaalisuutena. Olen itse kirjoittanut molemmista; tässä kontekstissa makrotemporaalisuus on sama kuin historian ongelmakenttä (Tarasti 1994, 66–76). Onko historiassa rytmiiä? Jo sanonta, että historia toistaa itseään – puhe sen ”ikuisesta paluusta” arkikielessä – viittaa tähän mahdollisuuteen.

Mutta edelleen – jos pysytään Pariisin koulukunnan rajoissa – olennainen jako on se, koskeeko rytmii *lausumaa* vai *lausumista*, *énoncés* vai *énonciationia* (*utterance/act of uttering*). Rytmii voi siis olla semioottisen objektin ominaisuus ja empiirisen tutkimuksen tarkka kohde, mutta se

voi myös toteutua lausumisen aktissa, joka ”rytmisoi” jonkin alun perin kenties ei-rytmisen, staattisen ilmiön. Runoudessa rytmi on siis joko runotekstin kvaliteetti ja yksi erottavia piirteitä esimerkiksi proosasta (ks. esim. Tynianov 1977) tai sitten se ilmenee vasta kun runo lausutaan. Musiikissa rytmi on kirjoitettu partituurin aika-arvoihin – joskus hyvinkin tarkkaan, kuten esimerkiksi Stravinskyltä tai Villa-Lobosilla. Joskus se kuitenkin ilmenee vasta esityksessä. Esimerkiksi latinalaisen Amerikan kansanmusiikki on usein kirjoitettuna, nuotinnettuna banaalia – mutta kun se esitetään ja siihen lisätään rytmiset nyanssit, se muuttuu aivan toiseksi (Aretz 1977). Tästähän on kyse Béla Bartókin *parlando rubatossakin*. Joka tapauksessa tämä jaottelu on myös kaikkien rytmianalyyseiden ja teorioiden taustalla.

Voiko eksistentiaalisemiottiikan *zemic*-malli toimia kaiken rytmitutkimuksen yhdistävänä ja kokoavana teoriana? *Moi1* – kyllä, rytmi on *keholista*, esimerkkeinä tanssi ja liikunta. Muun muassa Kirsti Kempin (1969) urauurtava teos sopii tässä lähtökohdaksi. *Moi2*-rytmi on jotain psykologista ja luo muun muassa musiikissa Riemannista alkaen neljän tahdin periodin musiikin perusaktorina. Lerdahlin ja Jackendoffin (1985) teoria lähtee myös tästä psykologisesta tasosta. Toisaalta subjekteilla on myös oma aikansa, temponsa ja rytmensä laajemmassa mielessä. Kutsun tätä lajia *aktoriaaliseksi rytmiksi*. Edelleen *Soi2* eli sosiaalinen praxis on olennaista rytmisissä: esimerkiksi eri tanssilajit barokin ajasta alkaen, topiikat ja niiden määräämät rytmit, runoudessa metri – ja ylipäättään metrin idea jonain sosiaalisesti määräytyvänä – sekä Ilmari Krohnin ja Alfred Lorenzin iskualateoriat.

Nämä teoriat ovat sinänsä vaikuttavia, mutta niiden käytännön sovellukset mekanistisia ja mahdottomia hyväksyä. Tämä laji on *rytmi praksiksena*, jonka kehittymistä voi seurata muun muassa musiikin historian kausien kautta barokista avantgardeen. *Soi1* eli rytmin estetiikka, eri kulttuureissa rytmin mytologia, ajallisuuden ongelma. Spenglerin tavoin eri kulttuureja ja eri kansakuntia voi hieman stereotyyppisesti luonnehtia niiden rytmisillä kvaliteeteilla. Näitä ovat esimerkiksi ylipäänsä intialaisen tai arabialaisen kulttuurin rytmiiikan olemus. Rytmi symbolina on myös tällainen esimerkki, kuten myös Thomas A. Sebeokin lausuma: ”He was one of those slow Finns”!

Karkoshcka (1966) antaa monia esimerkkejä, mutta suomalaisessa musiikissa tähän kuuluvat Leif Segerstamin vapaapulsatiivinen tyyli sekä Erik Bergmanin partituurit *Silence and Eruptions* op. 91 ja *Triumf att Finnas Till* op. 137. Rytmi voi esiintyä myös *narraation* ominaisuutena. Se mikä oli määrättyä Proppilla oli juuri funktioiden ajallinen peräkkäi-

syys, joka oli muuttumaton. Kerronnassa voi kuitenkin vallita täydellinen ajan *débrayage*. Kerronnan tempo vaihtelee. On tekstejä, jotka luetaan hitaasti viipyillen – olemme niissä Roland Barthesin (1973) aristokraattisia ”hitaita lukijoita”. On olemassa ekstaattinen rytmi: esimerkiksi Ravelin *Bolero*.

Seuraavassa käyn läpi erilaisia rytmien ilmentymiä erilaisissa ilmiöissä ja yritän jäsentää koko kentän zemic-mallin puitteissa. Siitä lukijan tarvitsee tietää vain, että se koostuu neljästä tekijästä eli ”olemisen moodista”: *Moi1* eli keho, *Moi2* eli persoona, *Soi2* eli sosiaalinen praxis ja konventio, ja *Soi1* eli arvot ja normit. Ne asettuvat ”semioottiseen neliöön” ja ovat jatkuvassa Z-liikkeessä: joko *sublimation* eli henkistymisen suuntaan tai *embodimentin* eli kehollistumisen suuntaan (ks. Tarasti 2020, 44–54).

Kehollinen rytmi

Tämä on monien rytmiteorioiden lähtökohta, vaikka ne sitten myöhemmin irtaantuisivatkin tältä biosemioottiselta pohjalta. Kehollinen rytmi ilmenee monilla teoreetikoilla ja asiaa pohtineilla yksinkertaisena jännityksen ja laukeamisen suhteena. Ajatus esiintyy esimerkiksi Wilhelm Furtwänglerin kaltaisella klassisella muusikolla:

Klassinen musiikki... vastaa ihmisen biologisia edellytyksiä. Mitä ovat nämä biologiset edellytykset? Niihin kuuluu ensinnäkin jännityksen ja laukeamisen ongelma. Kaikki ajallisesti etenevä elämä – musiikkihan on aikaan liittyvää taidetta – on jännityksen ja laukeamisen vuorovaihtuksen alaista. Jännityksen ja laukeamisen liike kuvastaa elämän rytmiä; niin kauan kuin hengitämme, toinen toiminta on liikkeessä, toinen levossa. Ne kuuluvat (elimellisesti) yhteen. Laukeamisen (eli levon) olotila on aikaisempi, ”alkuperäisempi”, jos niin tahdotaan sanoa. Nykyaikaisen biologian perusoppeja on, että esimerkiksi useissa monimutkaisissa kehon toiminnoissa (lauletaessa, pianoa tai viulua soittaessa, vieläpä ratsastettaessa, hiihdettäessä jne.) jännityksen laukeamisella on ratkaiseva merkitys. (Furtwängler 1951, 128.)

Greimas-koulukunnan termin: keskeisiä ovat modaliteetit *être* eli oleminen, lepo ja *faire* eli tekeminen, jännitys. Aihe on kuitenkin yhtä lailla kokeellisen tutkimuksen teemana, kuten tanskalaisen Frede Nielsenin (1983) laajassa väitöksessä *Oplevelse af Musikalisk spaending*. Nielsenin

jännitekäyrät eivät ole kaukana Manfred Clynesin (1978) aikoinaan tunnetuista *sentics*-käyristä.

Verratkaamme joka tapauksessa kahta tulkintaa musiikin rytmin kehollisesta alkuperästä: käsityksiä edellä mainitun suomalaisen liikuntataiteilija Kirsti Kempin teoksessa *Liikuntarytmiikan perusteet* (1969) ja Judith Lynne Hannan teoksessa *To Dance Is Human* (1979). Taustalle voi sijoittaa amerikkalaisen Alexandra Piercen (1991) opit *Generous Movementista*, joka on täysin käytännönläheinen opas arkielämän oikeaan liikkumiseen. Se näkee suoran yhteyden muun muassa musiikin ja kehon liikkeiden välillä:

Tonaalisella musiikilla muodoltuine melodioineen, itseään tukevine harmonisine etenemisineen, terävine rytmikuviolineen ja fraseerauksineen, joihin kuuluu huipentuma ja täyttymys, on ominaisuuksia, joita tavoittelemme fyysisessä liikkeessä. ... Musiikki ei ole huoleton säestys prosesseille vaan aktiivinen opastaja liikkeen vauhtiin, muotoon ja kokonaissuoritukseen. Musiikki tulee osaksi liikettä ja elävöittää sen, jos sen sallii tehdä niin. ... Kannattaa kiinnittää huomiota erityisesti sekä musiikin että liikkeen rytmiin kävellessä, istuessa, seistessä ja kehoa kaartaessa. Kun olet omaksunut liikkeen yleisen muodon ja sen suhteen musiikkiin, voit seuraavaksi virittää itsesi rytmiin. (Pierce 1991, 14.)

On sanomattakin selvää, että nämä pohdinnat, joissa rytmi on seurausta kehon liikkeestä, ”iskusta”, liikunnan ja tanssin rytmistä koskevat rytmiä *lausumisena* (*uttering*), eivät lausumana (*utterance*). Sofistikoituneinkaan semiootikko tuskin voi pitää kehoa ”tekstinä”, jota luetaan kuin partituuria.

Kirsti Kemppi toteaa teoksensa alussa: ”sekä musiikissa että liikunnassa rytmi on koossapitävä voima”. Molemmissa siihen liittyvät lisäksi muoto, jännityksen ja laukeamisen tapahtuma, dynamiikka ja nopeuden vaihtelut (Kemppi 1969, 1–3). Aivan alussa hän kirjoittaa:

Ihmisen ja hänen maailmansa totaalisimmaksi rytmiksi voinee sanoa liikunnan rytmiä. Totaaliseksi sen vuoksi, että siinä yhdistyvät niin monet rytmialueet ja myös siksi, että se on ihmisen alkuperäisin itseilmäisen elementti ja tunnettavissa, osaksi myös nähtävissä, omakohtaisesti ... aina ja joka hetki, sekä sisäisessä että ulkonaisessa mielessä. Se on psykofyysinen, biologinen, plastinen, graafinen, mitallinen, motorinen ja loppujen lopuksi myös irrationaalinen, käsittämätön. (Kemppi 1969, 1.)

Sitten Kemppe lainaa Eino Roihaa, joka ensimmäisenä Suomessa esitteli musiikkipsykologiaa: ”Rytmi on aikahahmo ja se on myös tilahahmo (kuvataide, rakennustaide, liike)”. Liikuntarytmiikasta puhuttaessa ei Kempin mukaan voi sivuuttaa sveitsiläistä säveltäjää ja musiikkipedagogia Emile Jacques-Dalcrozea ja tämän kehittämää rytmiskasvatusmetodia, jossa rytmiä opetettiin liikunnan avulla. Rytmiikka merkitsi milloin tanssillista improvisointia, milloin yksinomaan lyömäsoitinten käyttöä, milloin voimistelua musiikin säestyksellä – tarkoituksena on musikaalisuuden, etenkin rytmitajun kehittäminen! (Kemppe 1969, 3.)

Runomitta eli metriikka liittyy läheisesti musiikin rytmiikkaan, mutta se rajoittuu tahti-ilmiöiden tutkimiseen. Kemppe toteaa liikunnan olevan ruumiin runoutta. Rytmiin liittyy aina motorinen elämys, kaikki musiikki on liikettä. Samaan tulokseen oli päätyneet jo aiemmin Ernst Kurth puhuessaan musiikin ”kineettisestä energiasta” eli liike-energiasta. Päätyessämme rytmistä liikkeeseen tai liikkeestä rytmiin koemme rytmielämyksen, joka koskettaa sisintämme. Se hakee vastakaikua ominaisrytmistämme, purkautuu liikesarjoja. Rytmielämyksessä on salaperäinen jumalainen kipinä, joka ohikiitävän tuokion ajaksi saa meidät kokemaan selittämätöntä mielihyvää ja vapautuneisuuden tunnetta – heittäytymään olemassaolon poljentoon, elämisen elämykseen (Kemppe 1969, 4). Voisi siis sanoa, että rytmi on eksistentiaalista elämystä, affirmaatiota, *plenituden* kokemista (Tarasti 2000, 10).

Jatkossa Kemppe esittelee rytmien pienimpiä yksiköitä perustuen Ilmari Krohnin rytmiooppiin, mutta olennaista tässä on, että kaikki suhteutetaan nyt kehon liikkeisiin ja esimerkiksi taputustyyppeihin: vasen kämmen kaikupohjana, johon oikea lyö rytmien, käsien lyönnit vastakkain, lyönnit lattiaan, taputus polveen, reiteen, olkapäihin. Iskualat neuvotaan lukemaan määrättyllä tavutuksella. Spondee eli tasasävel tam-tam, täyspitkä taa, daktyyli tam ta-ta, vastadaktyyli tata-tam, nelisävel tata-tata, keskipitkä ta-tam-ta. Alkupitkä tam-ta, loppupitkä ta-tam, kohotahti tam ja katkotahti tam. Samalla kukin iskuala saa semanttisen luonnehdinnan: täyspitkä eli spondee on rauhallinen, häipyvä; daktyyli on sujuva; vastadaktyyli yllättävä; nelisävel puolestaan keveä, siro ja lehahteleva. Samat luonnehdinnat toistuvat kolmijakoisten kohdalla.

Joka tapauksessa seuraavaksi on aiheellista katsoa toista tuoreempaa auktoriteettia, usein lainattua *To Dance Is Human* -teosta, jonka kirjoittaja on Judith Lynne Hanna. Vaikka kyseessä on tietenkin kehollinen rytmi, teos alkaa toteamuksella, että ”tanssi on kulttuurista käytöstä” (Hanna 1979, 3) – siis *Soi2:n* maailmaa. Hanna lainaa Ray Birdwhistelliä, joka on sanonut, että ”ihmiset liikkuvat ja kuuluvat liike-yhteisöihin

[*movement communities*] aivan niin kuin he puhuvat ja kuuluvat puheyhteisöihin” (ibid., 4). ”On olemassa kineettisiä eli kehon kieliä ja murteita. Tansseille on ominaista intentionaalinen rytmi, nonverbaali kehon liike ja ele” (ibid., 21). ”[N]e sisältävät motorista käytöstä toistuvissa kaavoissa (*patterns*), jotka liittyvät läheisesti musikaalisiin piirteisiin. Mutta toisto eli redundanssi ei ole aina tyypillistä tanssille, sen huippukohtat voivat olla uniikkeja hahmoja. Ei ole selvää, miten motoriset hahmot kytkeytyvät musikaalisuuden vastaaviin piirteisiin... ehkä se on musiikki, joka liittyy tanssin määrääviin ominaisuuksiin. Tai kenties ihmisen psykobiologiset perustat tuottavat molemmat.” (Ibid., 22–23.)

Mitä tarkoittaa edellä mainittu käsite *intentional rhythm*? Rytmi viittaa hahmottuneisiin (*patterned*), ajallisesti kehkeytyviin ilmiöihin; sellaiset käyttäytymiset kuin fyysinen työ (vrt. Karl Bücherin vuoden 1899 klassikkoteos *Arbeit und Rhythmus*), urheilu, soittimien soittaminen ja joskus pelko ja levottomuus ovat rytmisiä. Siispä tanssin täytyy sisältää enemmän kuin vain rytmistä liikettä, nimittäin energian sykkivän virran ajassa ja paikassa (Hanna 1979, 29). Hanna vielä toteaa, että biologinen aika keskittyy rytmiin ihmisen organismissa ja kaikkiin kehon automaattisiin funktioihin kuten aivokäyriin, lihasjännityksiin, sydämen ja hengityksen arvoihin, hormonituotantoon ja ruoansulatukseen. Nämä jännitteet virtaavat ja kontrolloivat rytmiä ja tilaa, ne kontrolloivat sekä korreloivat kehon kuvaan ja egon järjestykseen. Eräiden mielestä puheella on biologinen rytmi.

Jatkossa Hanna esittää monia *caseja* rytmistä alkaen kalliomaalaus-ten rytmistä eri kulttuurin rytmisiin kaavoihin. Hän kuitenkin toteaa, että kaikella tällä on myös esteettinen ulottuvuutensa, joka avautuu siis *SoiI:n* suuntaan. Äskettäisessä Google-seminaarissa *Forum Rythme* tanskalainen semiootikko Peer Aage Brandt esitti myös esihistoriallisia kuvia, jotka kuvasivat tanssia ja sen rytmiä katkoviivoin ja musiikin iskuja pistein; nämä ovat luultavasti ensimmäisiä musiikin notaatioita. Joka tapauksessa Hannan tutkimus edustaa tapausta, jossa rytmianalyysi alkaa kehollisesti *MoiI:n* yksiköistä, mutta päättyy rytmin sosiaaliskulttuurisiin ulottuvuuksiin eli *S2*-tasolle, jossa on pääpaino.

Aktoriaalinen rytmi

Useimmat rytmiteoriat Ilmari Krohnista Lerdahlin ja Jackendoffin generaatiomalliin perustuvat tämän ilmiön eräänlaiseen antropomorfi-

seen rakenteeseen, johon liittyy myös aktoriaalisia affekteja. Tämä käy ilmi, jos luo historiallisen katsauksen rytmien kehitykseen esimerkiksi eurooppalaisen taidemusiikin kehityksessä barokista klassismiin ja romantiikkaan ja lopulta kaikkien konventionaalisten kaavojen murtumiseen, *débrayageen* (*disengagement*) modernismissa – ja taas paluuseen postmodernismissa ja nykyisessä avantgardismissa. Mutta tarkastelkaamme ensiksi kahta rytmistä järjestelmää, nimittäin Ilmari Krohnia ja Alfred Lorenzia, ja tämän jälkeen Lerdalia ja Jackendoffia, Drina Hocevarin teoriaa runouden rytmistä sekä edelleen Jan La Ruen rytmiteoriaa. Aktoriaalisen rytmien alkuperä saattaa hyvinkin olla kehollisessa rytmisessä, mutta kun erilaiset teoreettiset artikulaatiot lähtevät siitä liikkeelle, kasvavat ne eri tavoin ja lopulta päätyvät johonkin aivan muuhun.

Ilmari Krohnin teoksen *Musiikin teorian oppijakso 1. Rytmioppi* toinen painos alkaa seuraavasti: ”Säveltaiteessa rytmi on mitä oleellisimpia aineksia. Sitä voidaan verrata elimistön sisäiseen sykintään tahi sitä koosapitävään kiinteään runkoon” (Krohn 1958). Itse asiassa ensimmäisen painoksen (1911) alussa tämä yhteys kehollisuuteen tuli vielä selvemmin esiin piirrosten avulla. Krohnin keskeinen käsite ”iskuala” saa kuitenkin pian teoksen kuluessa toisenlaisen statuksen jonkinlaisena strukturaalisena pienimpänä merkitysyksikkönä, joista sitten *ars combinatorian* avulla kootaan laajempia yksikköjä. Oikeaan osuva on sen sijaan Krohnin heti alussa esittämä kommentti: ”Säveltaiteen soinnullinen kehitys on viimeksi kuluneina vuosisatoina ollut niin valtaavan runsas ja nopea, että se on vetänyt puoleensa teoretikkojen päähuomion.” Tämä pitää paikkansa yhä musiikkianalyysin kentällä, ei vähiten Schenkerin ansiosta. Toisin sanoen kaikki teoriat korostavat säveltaiteen eli *pitch*-rakenteita ja laiminlyövät aikaa ja rytmiä. (Ibid.)

Krohnille antiikin musiikki oli ennen kaikkea rytmistä. Sen kauneus ja monipuolisuus korvasi kaiken muun. Siksi hän pitää Hugo Riemannin rytmiteoriaa yksipuolisena musiikillisen aihekehittelyn (toisin sanoen aktoriaalisuuden) korostajana. Hän ehdottaa, että legatokaarilla osoitetaan säkeitä ja säeryhmiä, jotka rajoittuvat tasajakaisen jäsentelyn väsyttävään yksitoikkoisuuteen: iskuala = 1 tahti, säe = 2 tahtia, rivi (*Reihe*) = 4 tahtia ja periodi = 8 tahtia. Jopa runot tulee valaa tähän nelikulmaiseen sävelrytmiin; luku neljä on rytmien pohjaluku – eli siis johtaa varsinaiseen arkkityyppiseen musiikin aktoriin, jonka koemme ihmisen persoonan *Moi2:n* täydelliseksi representaatioksi.

Jatkossa Krohn kuitenkin myöntää, että rytmiä on tavallaan kaikkialla, sekä taiteessa että elämässä. Rytmiksi voidaan sanoa kaikenlaista osien suhtautumista kokonaisuuteensa. Rytmiksi tarkoittaa sävelteoksen osien

niin laajojen kuin pienten suhtautumista siihen kokonaisuuteen, mihin ne kuuluvat. Musiikissa riippuu jokaisen sävelen ja sävelryhmän taiteellinen vaikutus siitä, missä yhteydessä se esiintyy toisiin säveliin nähden. Kielitieteen näkökulmasta voisi todeta, että kyseessä on rytmin erottava piirre eli *distinctive feature*. Mikään iskuala ei vielä yksinään merkitse mitään, vaan vasta kun se on suhteessa muihin, toisin sanoen vastakohtana tai muuten, kuten fonetiikassa p ja b ovat erottava piirre esimerkiksi ranskassa.

Krohn luettelee teoriansa rakennuspalikat eli rytmiksiöt:

1. Iskuala eli tahtijalka vastaa runoudessa runojalkaa
2. Iskupari = iskuryhmä
3. Säe eli koolon, *membre de phrase*, vastaa runoudessa säettä
4. Säepari = säeryhmä
5. Lauseke eli periodi
6. Taite, säkeistö
7. Sikermä, lied-muoto ym.
8. Jakso (nykyisin sanotaan taite), esim. sonaattimuodossa esittely, kehittäminen, kertaus, ylijakso
9. Yksiö, esim. sonaatin eri osat *Allegro, Adagio Scherzo ja Finale*
10. Kehiö, esim. kokonainen sonaatti, sinfonia
11. Täysiö eli ooppera, oratorio
12. Täysiösarja eli trilogia, tetralogia

Iskualan Krohn määrittelee seuraavasti: ”Rytmi syntyy siitä, että sävelteoksen esittämiseen tarvittava aika järjestelmällisesti jakautuu osiinsa korvalle tajuttavalla lailla” (Krohn 1958, 23). Edelleen ”ajan osiutumista osoittavia voimakohtia nimitämme musiikissa iskuksi, vastaten tahdinlyönnin iskuja kuoroa tai orkesteria johdettaessa. Sävelet ovat joko iskuisia tai iskuttomia, kahden toisiaan seuraavan iskun välistä ajanosaa nimitämme iskualaksi” (ibid.). Kuten tulemme vielä näkemään, tämä näkemys on yhteinen monille aktoriaalisille rytmiteorioille. Vastakohtana sille on näkemys, jonka mukaan rytmi syntyy kineettisestä energiasta (Ernst Kurth) tai rytmisestä aktiviteetista (Jan Larue). Nämä ovat rytmiliikkeen jatkuvuutta, eivät diskreettisyyttä korostavia näkemyksiä.

Yhtä kaikki Krohn antaa esimerkkejä iskualojen jakautumisesta monissa lauluissa ja lopulta myös puheessa. Teoria on sama kuin Vincent d’Indyllä, toisin sanoen puheen tavut ikään kuin ”musikalisoituvat” modaliteettien voimasta. Tämä ilmenee kahdenlaisten aksenttien avulla:

accents toniques ja *accents pathétiques* (ks. Tarasti 1994, 39–40). Krohnin esimerkit ovat seuraavat: ”Tänä päivänä on/kaunis/ilma” tai ”Miten ovat tänä kesänä teillä/perunat/menestyneet?”. Sävelet ovat ikään kuin ihanoitua puhetta.

Tarkasteltuaan eri tahtilajien säännönmukaisia iskualoja Krohn toteaa, että säveltaiteessa ei ole olemassa mitään kiinteätä yksikköä, jonka mukaan iskualat mitattaisiin. Nuottiarvot ovat suhteellisia ja riippuvat *temposta*. Ne taas viittaavat paitsi tahdin nopeuteen myös tunnelmaan – ja tässä Krohnin teoria toistaa jo 1700-luvun oppineiden Matthesonin ja Rousseauin näkemyksiä, joihin palaamme myöhemmin. Krohn luettelee: *grave* vakavasti, *largo* laajasti, *adagio* hitaasti, *maestoso* juhllallisesti, *andante* käyden, *moderato* kohtuullisesti, *allegretto* hilpeästi, *allegro* iloisesti, *presto* nopeasti. Tämän jälkeen Krohn luettelee näiden lisämääreitä (eli semiotiikassa *aspektiseemejä*): *con espressione* tunteellisesti, *con moto* vauhdikkaasti, *con fuoco* tulisesti, *agitato* kiihkeästi, *appassionato* eloisasti, *scherzando* leikkillisesti, *vivace* vilkkaasti.

Temponimityksen tunnelma ei ole suinkaan merkityksetön aikamittan arvioinnille, mutta yhtä vähän se on mitään ennalta määrättyä; usein se on ikään kuin vasta viimeiseksi löydettävissä. Jokainen muusikko tietää tämän käytännön kokemuksesta. Rousseau toteaa sanakirjassaan seuraavasti:

Rytmi soveltuu nuottien arvoihin ja sitä kutsutaan nykyisin tahdiksi [*measure*]... Liike tai tavujen kulku ja siis aika ja rytmi, jotka siitä seuraavat, ovat alttiita kiihdytykselle tai hidastukselle runoilijan tahdon mukaan, puheen ilmaisuuden mukaan ja niiden passioiden mukaan joita ilmaistaan. Ne tuottavat koko joukon saman rytmin mahdollisia liikemuunnoksia... Meidän aikamme rytmi, joka ei edusta mitään olioiden kuvaa, ei tee mitään vaikutusta. Rytmi on musiikin olennainen osa ja erityisesti jäljittelevän musiikin. Ilman sitä melodia ei ole mitään. Miten kadenssit vaikuttavat sieluumme? Ja kantavat passioita? Kysykää metafysiikolta. Voimme vain sanoa, että aivan niin kuin melodia saa luonteensa kielien aksentista, rytmi saa omansa prosodiasta, ja se toimii kuin puheen kuvana [*image*]. Tietyillä passioilla on rytmisen luonne, kuten surullisuus, joka kulkee tasaisin ja hitain yksiköin samoin kuin ilo ilmenee lentävin ja nopein askelin ja terävin ja vahvoin sävelin. (Rousseau 1768, 410–419.)

Olemme tässä musiikin aktoriaalisen rytmin ytimessä. Ranskalaisessa traditiossa esimerkiksi Roland Barthesin Schumann-analyysit esseessä *Rasch* ovat sangen ymmärrettäviä (Barthes 1975). Hänen mielestään

Schumannin musiikissa on kehon lyöntiä. *Battement* on sen keskeinen elementti. Hän oli siis tietämättään krohnilainen analyytikko, *malgré lui*.

Jatkossa Krohn esittelee ilmeikkäästi erilaisia rytmirakenteita keksien kreikkalaisille termeille hauskoja suomennoksia. Esimerkiksi spondee = tasasävel, katkotahti. Spondeerytmi on työlästä saada päättymään, koska päätössävel vaikuttaa ratkaisevasti; sävelryhmien tulee erottua toisistaan ja se saadaan aikaan parhaiten siten, että sävelten tasainen liikehtiminen keskeytyy. Jos siis sävelmä päättyy spondeehen, on sen luonne tarmoton ja tehoton. Täyspitkä = miespuolinen säepäätös (Krohn käyttää kautta linjan sukupuolittuneita termejä mies- ja naispuolinen). Sen kokonaisuus on juhlallinen, painava, mahtipontinen, se rauhoittaa. Kohotahti, täyspitkäinen iskupari säepäätöksenä = vakuuttava; taukoisku; daktyyli eli hyppyri; sidesävelet, säeryhmät, nelisävel, ylitähti (Chopinin c-mollinokturno!). Suurin osa Bachin *Das wohltemperierte Klavierin* fuugateemoista on vajaatahtisia. Vastadaktyyli eli vastahyppyri vastaa runousoppien anapestia, mutta on koroltaan päinvastainen. Keskipitkä–alkupitkä on sävyltään painava, mutta lisäksi tulee kohotahdin vauhdikkuus; se on vakava kuten spondee, mutta ei niin tyynen tasainen, loppuisku.

Sitten Krohn etenee systemaattisesti laajempiin muotoyksiköihin. Näin rakentuu todellinen ”systeemi”, analyysin mallikehikko, josta tuli suomalaisen musiikkitieteen valtametodi. Yksikään musiikkianalyytinen väitöskirja 1960-luvulle saakka ei voinut olla sitä käyttämättä, jopa niin erilaiset tutkijat kuin Eino Roiha Sibeliuksen sinfonioiden analyysissä tai Erik Tawaststjerna Sibeliuksen pianoteoksissa tai Einojuhani Rautavaara Raition *Prinsessa Cecilia* muotoanalyysissä gradutyössään. Lopulta Krohn osoitti itse oman metodinsa pätevyyden suurissa Sibeliuksen ja Bruckner-tutkimuksissaan. Ne eivät saavuttaneet Suomessa eivätkä muuallakaan hyväksyntää. Hän pysyi uskollisena ajatukselleen, että musiikki oli ilmaisevaa ja semanttisesti ladattua, siinä oli ohjelmasisältöjä eli hermeneutiikkoja, mutta nämä saavuttivat vielä vähemmän ymmärrystä. Pikemminkin niille naurettiin, kun analyytikon oma fantasia sekoitui musiikin varsinaiseen implisiittisen strukturaaliseen semantiikkaan. Krohn oletti siis lähtevänsä kehollisesta rytmikasta aktoriaaliseen, mutta päätyi tiettyyn romantiikan praksikseen ja estetiikkaan. Tällä tasolla hän kärsi tappion.

Yhtään paremmin ei käynyt Krohnin hengenheimolaiselle Alfred Lorenzille, jonka Wagner-analyysit rakentuivat samalla tavalla pienyksiköistä suuriin kokonaisuuksiin mutta olivat tulokseltaan Krohnin tavoin toivottoman jäykkiä apparatuureja. Vilkaiskaamme niitä kuitenkin lähemmin. Teoksessaan *Der musikalische Aufbau des Bühnenfestspiele der*

Ring des Nibelungen (1966) Lorenz sanoo heti aluksi luvussa *Die Elemente der Formbildung*:

Kysymys musiikin muodosta kuulu rytmiiikan alalle. Muoto tunnustetaan kuvaamataiteissa tilaan liittyvän symmetrian kautta, ja musiikissa, joka toteutuu ajan mediassa ajallisten kesuurien kautta. Raskaan ja kevyen yksinkertainen vaihtelu, joka muodostaa rytmiiikan ytimen, tulee muototajuksi, kun siihen liitetään kaksin kerroin, kolmin kerroin ja monin kerroin painavampien aksenttien järjestys... Näiden aksenttien tulee olla rationaalisessa suhteessa, kuten ihmisen pulssin lyöntien. Mitä pidempi aika kuluu niiden välillä, sitä irrationaalisemmin se muodostuu, koska ihmisen muisti ei ole kehittynyt ajallisen keston tajuamiseen. Tosiasiallinen ajan pituus yksistään ei kykene luomaan selviä painopisteitä. Toinen musiikillinen tapahtuminen muodostaa rytmiiikan, joka ei ole ajallisesti aina rationaalista. Sitä voi verrata ihmisen hengitykseen. (Lorenz 1966, 13.)

Lorenzin mukaan sävellyksen rytmien muodostuminen voi sujua eri tavoin. Hän luettelee viisi tapausta: 1) rationaalisen rytmiiikan kautta (tämä ei vaikuta pidemmissä jaksoissa); 2) melodisten elementtien, kuten motiivien toiston, kautta; 3) harmonisten elementtien vaihtelussa toonikan ja siitä poikkeamisen välillä; 4) dynaamisten elementtien kautta; ja jopa 5) pelkkien sointivärien kautta (Lorenz 1966, 13–14).

Luvussa *Formbildung durch Rythmik* Lorenz (1966, 53) toteaa rytmiiikan yhdenmukaistavan ja yhteen liittävän voiman. Kaiken perustana on neljän ja kahdeksan tahdin rytmiset periodit. Hän toisin sanoen asettuu kannattamaan Riemannin teoriaa. Lorenz myöntää, että on toki poikkeamia, mutta ne kuitenkin aina palautuvat nelitahtisuuteen. Rytmii sa aikaan sen, että pitkien aikavälien kappaleessa yhtenäinen tahtilaji ja kiinteä tempo säilyvät. Jatkossa Lorenz esittelee näistä perusteista kehkeytyvät muodot, jotka hän luokittelee seuraavalla tavalla (ibid., 121):

A) yksinkertaiset muodot:

1. säkeistörakenne, 2. kaarimoto, 3. rondo ja kertosaemuoto, 4. bar-muoto

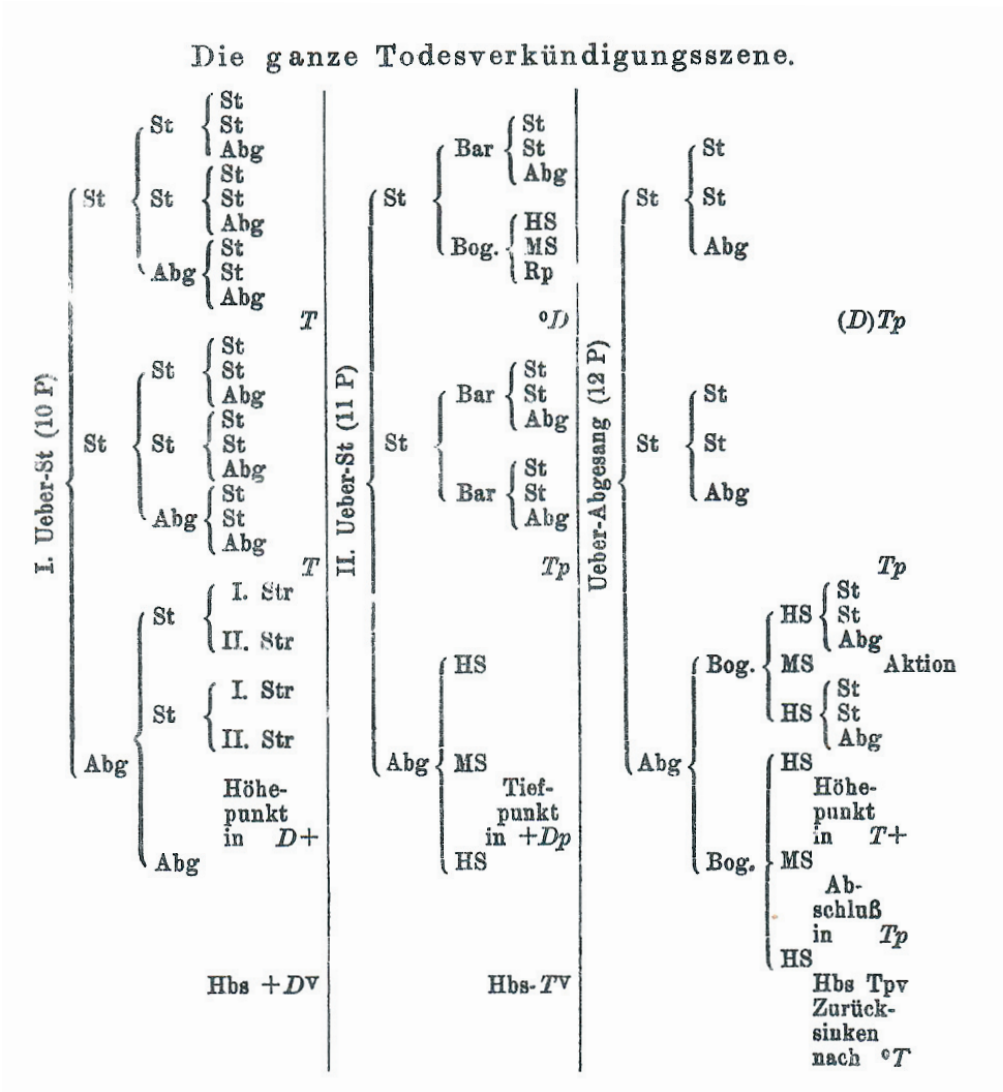
B) potensoidut muodot:

1. potensoitu kaarimuoto, 2. potensoitu rondo- ja kertosaemuoto, potensoitu bar-muoto

C) sisäkkäin liitetyt muodot:

1. säkeistöt, 2. kaarimuoto, 3. rondomuoto, 4. kertosaemuoto, 5. bar-muoto

Lopulta Lorenz mainitsee periodit vailla yhtenäistä muotoa. Seuraavaksi hän analysoi suuren määrän Wagnerin oopperoiden kohtauksia laskien niiden tahtien lukumääriä ja päätyen tyhjentäviin taulukoihin (Kuva 3). Tämä on siis sama menettely kuin Krohnilla. Pienimmistä rakenneyksiköistä kootaan *ars combinatorian* avulla laajempia, mutta ne on aina palautettavissa näihin perustason pikkuyksiköihin. Sen takia muoto hajoaa loputtomiin numeraalisiin taulukoihin eikä johda laadullisesti uusiin



Kuva 3. Lorenzin analyysi Wagnerin Valkyyriian kohtauksesta (Lorenz 1966).

tasoihin. Lopulta toistuviksi muotoyksiköiksi osoittautuvat saksalaisen minnelaulajan *Stollen, Stollen, Abgesang* yksiköt – kaikki palautuvat niihin. Kun tähän lisätään johtoiheet ja teemat päädytään käsitteeseen *Das symphonische Gewebe*, sinfoninen kudus. Wagnerin musiikki siis palautuu sinfoniaan, joka on teatterin vastapooli ja kaiken Wagner-tutkimuksen ikuinen kysymys. Lorenzin kaaviot kuitenkin kertovat sangen vähän siitä, mitä musiikissa todella tapahtuu, vaikka hän koko ajan tekee myös osuvia huomioita. Hän myös huomauttaa: ”[M]oninaisia ovat myös epä-säännöllisyydet partituuriin kirjattujen *Luftpausenien*, fermaattien, ritar-dandojen, accelerandojen aiheuttamina... rytmisten aaltojen vuorottelu ’raskas ja kevyt’ harjoittaa koko ajan jäsennystään...” (Lorenz 1966, 56).

Lorenzin rytmianalyysi edustaa siis aktoriaalista lajia ja pysyy sellaisena siirryttäessä S2:n eli muodon, lajin ja sinfonisen rakenteen tasolle. Analyysi ei lunasta odotuksiaan, muttei sitä silti pitäisi myöskään kokonaan tuomita ideologisista perusteista, kuten toisinaan on tehty. Lorenzhan kuului kansallissosialistiseen puolueeseen, mitä Stephen McClatchie korostaa tutkimuksessaan *Analyzing Wagner’s Opera. Alfred Lorenz and German Nationalist ideology* (1998). Hän vetää suoran analogian tuolloisen Saksan yhteiskunnalliselle rakentumiselle ja Lorenzin struktuureille: aivan kuten alue (*Gau*) koostui piireistä (*Kreise*), jotka muodostuivat paikallisista ryhmistä (*Ortsgruppen*), jotka taas koostuivat soluista (*Zellen*) ja edelleen ryhmistä (*Blöcke*), samoin Lorenzin näkemys Wagnerin orgaanisesta muodosta perustuu hänen teoriaansa muototyypeistä; nämä muodot tunkivat läpi koko Wagnerin tuotannon. Pieni *Bar*-muoto saattoi myös olla *Stollen* laajemmassa *Barissa*, joka oli taas osa laajempaa rakennetta ja niin edelleen, mikä kattaa lopulta koko oopperan. Kyseessä oli siis ankaran hierarkkinen näkemys niin taideteoksesta kuin yhteiskunnasta. Vaikka Lorenzin osuus tuolloisessa saksalaisessa ideologiassa oli kiistaton – hänhän julkaisi esseitään sellaisissa lehdissä kuin *Die Sonne, Wille und Macht, Deutsches Wesen* ja *Völkische Kultur* – saattaa silti olla liioittelua pitää kaikkea hierarkkista teoriaa jotenkin kansallissosialistisena.

Joka tapauksessa hänen rytmianalyysin systeeminsä kohoaa siis aktoriaaliselta tasolta yhteiskunnalliselle eli S2:een ja esteettiselle eli S1:een. Kun nämä tasot joutuivat kritiikin kohteeksi, katosi kiinnostus koko systeemiä kohtaan. Tapahtui siis hieman samanlainen ilmiö kuin Krohnilla. Tästä voimme jo päätellä, että rytmianalyysin systeemeissä tapahtuu muutoksia, systeemi korjaa itse itseään toivottuun päämäärään, mutta se ei välttämättä ole sille itselleen eduksi.

Saksalaisella alueella liittyen Lorenzin kauteen on tuotava esiin muuan kiinnostava kokeilu, Karl Grunskyn pianokoulu Wagnerin *Tristan*-oopperan pianosovitusten pohjalta (Grunsky 1911). Opuksen kaikki esimerkit ovat siis *Tristanista*, jota käsitellään eri näkökulmista luvuissa ”Pianoversion arvo ja tehtävät”, ”Richard Wagnerin sovitukset”, fraseeraus, dynamiikka, aikamitta, tremolot, pianon klangi, äänialat, moniäänisyys, harmonia – ja *rytmi*. Teoriamme kannalta Grunskyn tapaus kuuluu lausumisen, *enonciationin* kategoriaan, jossa rytmiä tarkastellaan sen esittämisen kannalta ja erityisesti, kun alkuperäinen media muuttuu orkesterista pianoksi. Grunsky lähtee liikkeelle hemiolista eli miten toteuttaa triolit vastaan kaksi kahdeksasosaa.

Toisaalta kyseessä on Hans von Bülowin *Tristan*-sovituksen kritiikki. Itse asiassa Grunsky myöntää olleensa rytmin suhteen ankarampi kuin hyvin tarkkana tunnettu Bülow (Grunsky 1911, 191). Felix Weingartnerin Beethovenin sinfonioiden oppaassa on tosin esimerkki Bülowin äärimmäisestä rytmisestä vapaudesta viidennen sinfonian finaalin sivuteemassa, jossa hän neuvoo hidastamaan ja paisuttamaan käyrätorvien maailmoja syleilevää teemaa kaksi kertaa yli aika-arvojen (Kuva 4).

Pää-äänen ohessa rytmi voi ilmetä myös muissa ääniryhmissä. Rytmi voi tosin hallita myös esimerkiksi käyrätorvien tremoloa, ja orkesterissa voi esiintyä rytmisoitua tremoloa. Keskeinen käsite Grunskylla on *aufgehobene Bindungen* eli ”kumotut pidätysäänet”. Kyseessä ovat säveltoistot, eivät niinkään esitystekniikan vaan soinnin kirkkauden ja kehollisuuden



Kuva 4. Bülowin ohjeistus Beethovenin viidennen sinfonian finaalin esittämiseen (Weingartner 1906: 80).

kannalta. Pianon tulee uudistaa soivuutensa sinä hetkenä, kun sävelet uhkaavat kadota (Grunsky 1911, 196–197). Usein riittää, että soittaja uskoo kuulevansa, mitä lukee. Sikäli kuin musiikin tulee soida, tämä ei kuitenkaan riitä. On siis kysyttävä, milloin pidätetyt soinnut on soitettava ja milloin jätettävä soittamatta. Grunsky suosittelee synkoopin käyttöä: sointu sijoitetaan painottomaan tahdinosaan, koska painokkaissa osissa se tulee liian voimakkaasti esiin. Kommentoisin tähän, että tarvitsee vain soittaa esimerkiksi toisen näytöksen lemmenkohtauksen alun synkopoituja sointuja niin tajuaa, miten keskeinen on synkopoimalla aikaansaatu aaltomainen liike Wagnerilla. Wagnerin musiikissa tahtiviivan tehtävä on toisin kuin nykysäveltäjillä aloittaa uusi sointu. Grunskyn mukaan hyvässä musiikissa sointu vaihtuu tahtiviivan myötä. Hän antaa kuitenkin myös esimerkkejä siitä, miten tärkeää on, että sointu vaihtuu jo ennen tahtiviivaa. Tremolo voidaan korvata yksinkertaisilla peräkkäisillä soinnuilla. Joka tapauksessa Grunskyn traktaatti osoittaa musiikin läpikotaista tuntemista orkesterista pianosovitukseen saakka.

Tarvitsemme kuitenkin vielä lisää evidenssiä aktoriaalisesta rytmikaudesta. Suunnatkaamme siis katseemme kohti Lerdahlin ja Jakendoffin (1985) tonaalisen musiikin generatiivista teoriaa, joka oli 1980-luvulla suuressa muodissa, mutta joka sekin koki auttamattoman vanhentumisen kohtalon sangen pian. Lerdahl ja Jakendoff lähtevät heti liikkeelle siitä, ettei musiikin teoria voi olla vain musiikin psykologiaa – siis jotain aktoriaalista. Heidän päämääränsä on ”formal description of the musical intuitions of a listener who is experienced in a musical idiom” (ibid., 1). Taustalla on tietenkin Chomskyn generatiivisen teorian ideaalinen kielen puhuja, johon kielioppianalyysi kohdistuu. Heidän mukaansa musiikki on mentaalisesti rakennettu yksikkö. Puhutaan musiikista segmentoituna kaiken kokosiin yksiköihin, vahvojen ja heikkojen iskujen hallitsemiin hahmoihin (*patterns*), temaattisista suhteista, ornamentaalisista ja rakenteellisesti tärkeistä sävelkorkeuksista, jännityksestä ja levosta. Mikäli näille yksiköille halutaan myöntää jotain realiteettia, niitä täytyy pitää mentaalisina tuotteina, jotka on joko asetettu fyysisen signaalin päälle tai johdettu siitä. (Ibid., 2.) Keskeinen käsite on siis ”kokenut kuulija” eli kompetentti kuulija.

Sikäli Lerdahl ja Jackendoff poikkeaa analyyttisten metodien yleiskuvasta, että he lähtevät liikkeelle rytmisestä intuitiosta. Ensimmäinen rytmien erottelu on tehtävä ryhmittymien (*grouping*) ja metrin välillä. Kun kuulija kuulee teoksen, hän järjestää äänisignaalit sellaisiin yksiköihin kuin motiivit, teemat, fraasit, periodit, teemaryhmät, taitteet ja kappale itse. Esittäjät yrittävät hengittää mieluummin näiden yksikköjen välillä

kuin aikana. Lajitermi niille on ryhmä eli *group*. Samaan aikaan kuulija vaistomaisesti päättelee säännöllisen hahmon eli *patternin* vahvoista ja heikoista iskuista, joihin hän suhteuttaa musiikilliset äänet. Kapellimestari heiluttaa puikkoaan ja kuulija naputtaa jalkaansa tietyissä kohdissa iskuja. Termimme näille hahmoille on *metri*.

Tärkeintä on, että musiikilliset ryhmät kuullaan hierarkkisella tavalla. Motiivi kuullaan osana teemaa, teema osana teemaryhmää ja taite osana kappaletta. Hierarkia tarkoittaa, että joku näistä elementeistä alu-eineen alistaa tai sisältää toisia alueita. Sitten tekijät selventävät *aksentin* käsitettä, jota on kolmea lajia: fenomenaalista, rakenteellista ja metristä. Fenomenaalinen tarkoittaa mitä tahansa kohtaa musiikin pinnalla, joka painottaa jotain hetkeä musiikin virrassa. Tähän kuuluu sellaisia tapahtumia kuin säveltasojen atakit, paikalliset painotukset kuten sforzandot, äkilliset dynamiikan tai sointiväriin muutokset, pitkät hypyt korkeille sävelille, harmonian muutokset ja niin edelleen. Rakenteellisia aksentteja aiheuttavat melodis-harmonisten kohtien painopisteet lauseessa tai taitteessa, etenkin kadensseissa. Metrisellä aksentilla tarkoitetaan mitä tahansa iskuja, joka on suhteellisen voimakas metrisessä yhteydessään. (Lerdahl ja Jackendoff 1985, 17.)

Metri tarkoittaa mittaamista musiikissa, mutta on vaikea mitata mitään ilman kiinteää intervallia tai etäisyyttä mittaamisessa. Metri antaa keinon mitata niitä musiikissa. Sen tulee merkitä musiikin virrassa ja jakaa sitä yhtä suuriin aikajaksoihin eli *time-spansihin*. Metrinen rakenne on olemukseltaan periodinen. Se koostuu heikkojen ja vahvojen iskujen vuorottelusta. Metri edustaa siis säännöllisyyttä. *Grouping*-rakenne eli ryhmittely ja metri ovat eri asioita. *Grouping* koostuu yksiköistä, jotka järjestyvät hierarkkisesti; metrinen rakenne koostuu iskuista, jotka on järjestetty hierarkkisesti. Ryhmät eivät saa metrisiä aksentteja ja iskut eivät sisällä mitään ryhmittelyä sinänsä. (Lerdahl ja Jackendoff 1985, 25.)

Ryhmittely siis ”tarttuu” tahtiin ja alistaa sen itselleen, varustaa sen ”miehellä” (*sense*); ryhmä on joko feminiininen tai maskuliininen sen mukaan onko V tai I metrisesti aksentoidumpi. Metristä syntyy puolestaan käsite *time-span* eli aikayksikkö tai aikaväli. Esimerkkinä näistä on Mozartin A-duuripianosonaatin sonaatin K. 331 alku (Kuva 5). Myöhemmin tähän metriseen ryhmittelyyn liitetään myös harmoniset suhteet ja hierakiat puumallin mukaan. Lopputuloksena on todella aktoriaalinen analyysi, mitä tasoa ei jätetä joidenkin muiden hyväksi.

Lopulta sävellyksen kokonaisuuden kannalta chomskylaiset puurakenteet eivät kuitenkaan paljoa auta, vaan ovat yhtä kaavamaisia kuin Lorenzin *Stollenit* ja *Barit*. He päätyvät kuten generatiivisissa kieliopissa

/ 23

The image displays a musical score for Mozart's A-flat major piano sonata, measures 13-18. The top part shows a piano score with dynamic markings (p, sf, p, f) and a Lerdahl/Jackendoff analysis diagram above it. The diagram labels notes with letters: 'f' for measure 13, 'e' for measure 14, 'd' for measure 15, 'e'' for measure 16, and 'f' for measure 17. Measure 18 is also labeled 'f'. Below the piano score are four staves labeled f, e, d, and c, showing chordal structures with figured bass notation: [b4,6], [b6], [c4], [b2], [c2,6,10], [c6,10], and [c10].

Kuva 5. Mozartin A-duuripianosonaatin analyysi (Lerdahl ja Jackendoff 1985).

ylipäättäänkin *well-formedness*- ja preferenssisääntöihin; silti Lerdahlin ja Jackendoffin on pakko myöntää lopussa, että musiikkiteokset ovat todellisuudessa niin monimutkaisia, ettei niiden kaikkia sääntöjä voida tavoittaa.

LaRuen klassinen *Guidelines for Style Analysis* (1970) on hyvin erilainen edellisiin systeemeihin verrattuna sikäli, ettei se pyri mihinkään aksiomaattiseen rytmisten elementtien jäsennykseen, vaan ottaa huomioon ilmiön monitahoisuuden. Rytmii on parametri, joka lopulta johtaa makrotasolla tyylianalyysin viimeiseen kategoriaan nimeltä Kasvu (*Growth*), joka merkitsee jonkinlaista kehollisen rytmiiikan uudelleen arviointia analyysin loppu- eikä alkuvaiheessa. Havainnot rytmistä eli aktoriaalisesta rytmiiikasta vievät siis tässäkin ulos hermeettisestä järjestelmästä kokonaan toiselle tasolle. Tai oikeammin tämä toinen taso Kasvu oli jo alun pitäen suunniteltu analyysin huipennukseksi ja päätöskohdaksi.

LaRue (1970) esittää aluksi perushavaintonaan rytmistä, että se on perustavanlaatuisesti häilyvää, kaikkein mystisin ja problemaattisin musiikin elementeistä. Hän erottaa siinä kaksi aspektia:

1) Rytmii on kerrostunut (*layered*) ilmiö, eli rytmii syntyy suuressa määrin muutoksista soinnissa, harmoniassa ja melodiassa. Se liittyy Kasvun periaatteen liikkeeseen, joka täydentää rytmiiin vaikutuksen makrotasolla. Rytmii ja liike kytkeytyvät yhteen; pienen asteikon rytmiiit sisältävät rytmii-kestollisia efektejä, kun taas liike sisältää enemmän yleisiä tuloksia (laveampia, vähemmän määriteltyjä vuorovaikutuksia kuten hahmo-rytmiiin ja teksturaalisen rytmiiin). Rytmiiä ja liikettä ei kannata erottaa. Keskitason tai laajan tason liike ei välttämättä käy yksin pienen tason rytmiiin aksenttien kanssa. Rytmiiin ymmärtämisessä voimme ratkaista ristiriitoja ylyksinkertaisilla hahmoilla.

2) Paino eli *stress* on keston variaabeli. Jännityksen laukeaminen ei ole hetkellistä ja tuloksena painon kestit heijastavat tuota dimensiota. Motiivinen aksentti Vivaldilla voi kestää vain yhden kuudestoistaosan, kun taas Beethoven voi pidentää fraasin painoa monien iskujen ajan. Nämä seikat rytmiiin sisässä vaikuttavat myös Kasvuun. (LaRue 1970, 88–90.)

Seuraavaksi LaRue haluaa laajentaa rytmiiä eri tasoihin; hän esittelee niistä seuraavat:

1) jatkumo menee metrin yli ja edustaa koko odotuksen ja implikaation hierarkiaa rytmiiissä... tempo on jatkumossa tapahtuvan toiminnan nopeus, ja sitä kontrolloi tyypillisesti hallitseva pulssi. Muutokset tempossa vaikuttavat rytmiiin sen kaikissa dimensioissa (kommentti: kapellimestari johti sinfoniaa eikä saanut orkesterista oikeaa väriä ja lopulta hän huusi: *molto Rubens!*).

2) Pintarytmii kattaa kaikki kestit, joita nuottikuva esittää.

3) Vuorovaikutusta syntyy, kun tapahtumat muilla dimensioilla vaikuttavat rytmiiin jatkumoon. Näitä ovat rytmiiin virran muutokset, esimerkiksi tutti- ja soolojaksojen vuorottelussa konsertoissa. Melodisia

vaikutuksia heijastaa kuudestoistaosanuottien sarja CCCCCCCCCCCC-CCCC, johon voidaan laittaa melodisia elementtejä kuten CDCH CDCH CDCH CDCH tai vielä eloisemmin: ECHC ECHC ECHC ECHC. (Larue 1970, 90–91.)

Lisäksi on olemassa harmonista rytmiä. Vaikeus ymmärtää rytmiä johtuu siitä, ettei oivalleta, miten monia seikkoja on vaikuttamassa liikkeeseen yhtäaikaan. Koko idea thesiksestä ja arsiksesta (*downbeat* ja *upbeat*) lainattuna prosodiasta on hämmentävän irrelevantti musiikissa. Rytmien ymmärtämiseksi on ensiksi oletettava intensiteetin skaala suhteellisen alhaisesta suhteellisen korkeaan aktiviteettiin. Rytmiset funktiot eivät ole kiinteitä, vaan suhteellisia. Jokaisella säveltäjällä ja tyyllillä on omansa. Periaatteessa voidaan erottaa kolme rytmien tilaa:

1) Paino (*stress*), korkean asteen toiminta mistä tahansa lähteestä voi tuottaa miten laajakestoisen painon tahansa. Pitäisi laatia painon typologia kestojen suhteen, mutta myös typologia painojen karaktäreistä. Paino on muutoksen kriittinen kohta toiminnassa.

2) Taukoaminen, tyven (*lull*), suhteellinen stabiileetti tai lepo syntyy rytmisen aktiviteetin alhaisesta tasosta. Tyven viittaa hetkellisesti stabiiliin virtaan ryhmissä; siis suhteellinen tyyni syntyy, kun joku parametreistä tasaantuu.

3) Transitio (*transition*), kun valmistaudutaan tyyntymiseen ja kohdataan rytmisen aktiviteetin siirtymätiloja. Nämä siirtymät ovat kuitenkin valmisteltuja.

Lopulta voidaan laatia rytmien typologia (LaRue 1970, 102). Rytmii vaatii useiden tapahtumien liittymistä yhteen ennen kuin koemme muutoksen liikkeessä. 1) Kiinnitetään huomio havainnon tasoon ja ulottuvuuteen. 2) Jäsennysten lomassa on löydettävä painot kullekin rytmien tasolle (jatkumo, pintarytmi, vuorovaikutukset). Koska rytmi on liikettä mikrokosmoksessa, on tarpeen kommentoida sen vaikutusta hahmoon. Rytmii voi toimia teemana jo itsessään (esimerkiksi Beethovenin *Waldsteinin* pääteema). Rytmii voidaan jakaa laajoihin, keskisuuriin ja pieniin mittasuhteisiin: 1) tempojen koko skaala, 2) etusijalle asetetut tempot hitaissa, keskinopeissa ja nopeissa liikkeissä, 3) eri osien väliset assosiaatiot: esimerkiksi eroavatko ensiosat tempoltaan viimeisistä? 4) tempojen suunnittelu osien välillä, ja 5) sisäiset tempon muutokset.

Mikä tahansa rytmien aspekti, joka on riippuvainen säännönmukaisuudesta, saattaa sivuuttaa paljon elinvoimaisemman tunteen liikkeestä, jonka tuottavat epätasaiset aktiviteetit (tämä havainto sopisi Krohnin ja Lorenzin kritiikiksi). Osien pituudet kuuluvat tähän kategoriaan. Rytmii keskisuurissa ulottuvuuksissa: kaikkien laajojen yksikköjen kommentit

koskevat myös tätä mittakaavaa. On määriteltävä säveltäjän karakteristinen rytmisen malli eli moduli, eleen koko tai idea, joka toistuu useimmin. Voisiko miltei puhua rytmisistä pakkomielteistä, kuten Charles Mauron kirjallisuuden suhteen (*mythes obsédants*)? Kun tällainen moduli on löytynyt, se täytyy määritellä termien *stress*, *lull* ja *transition* avulla. Esimerkiksi aikainen paino on SLT (*stress, lull, transition*), keskellä oleva paino TSL ja myöhäinen paino TS tai LTS. Ja lopulta rytmi pienessä mittakaavassa: pulsseja ja niistä poikkeamia voi tuskin tutkia sinänsä (paitsi osana kestojen ulottuvuutta). Näin tekijä on valmis siirtymään rytmien tasolta *Growthin* eli Kasvun periaatteisiin.

Jan LaRuen ansio on generatiivisen aksiomaattisen systeemin kartoittaminen. Luultavasti hänen metodillaan saadaan tuloksia nimenomaan säveltäjän yksilöllisestä rytmien käytöstä, kun taas Krohnin, Lorenzin sekä Lerdahlin ja Jackendoffin systeemit kertovat enemmän noista rytmianalyysin järjestelmistä itsestään kuin ovat kohdesensitiivisiä.

Tähän kategoriaan kuuluu kuitenkin vielä Stefan Kostkan (1999) *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music* ja erityisesti sen luku *Developments in rhythm*. Tavallaan tämä tarkastelu kuuluu myös seuraavaan zemic-mallimme kategoriaan eli rytmien praksikseen yhteiskunnassa ja sen historian eri vaiheissa, toisin sanoen rytmiiin lajina, retoriikkana, toposena ja niin edelleen. Kostka nimittäin aloittaa taas rytmien määrittelyllä. On hauskaa huomata, miten kaikki tutkijat selostavat nämä periaatteet hieman eri tavoilla (Kostka 1999, 113):

- *Rhythm* – the organization of the time element in music (aikaelementin järjestäminen musiikissa)
- *Beat* – the basic pulse (peruspulssi)
- *Simple beat* – division of the beat into two equal parts (iskun jako kahteen yhtä suureen osaan)
- *Compound beat* – division of the beat into three equal parts (iskun jako kolmeen yhtä suureen osaan)
- *Meter* – the grouping of beats into large units (iskujen ryhmittely laajemmiksi yksiköiksi)
- *Duple meter* – the grouping of beats into twos (iskujen ryhmittely kahteen)
- *Triple meter* – the grouping of beats into three (iskujen ryhmittely kolmeen)
- *Quadruple meter* – the grouping of beats into fours (iskujen ryhmittely neljään)
- *Measure* – one full unit of meter (yksi täysi metrin yksikkö)

Perinteiset metristen aksenttien hahmot ovat seuraavat. Taulukossa ”<” tarkoittaa aksenttia, ”(<)” heikompaa aksenttia ja ”-” sitä, ettei ole aksenttia ollenkaan (Kostka 1999, 114):

kaksois	1	2	1	/	1	2	1		
	<				<				
kolmois	1	2	3	/	1	2	3		
	<	-	-		<	-	-		
nelois	1	2	3	4	/	1	2	3	4
	<	-	(<)	-	(<)	<	-	-	-

Tämän jälkeen alkaakin luisuminen pois näistä klassis-romanttisen repertuaarin jäsenyksistä asteittaisena *débrayagena* kohti ultra-avantgardistisia rytmin jäsenyksiä. Asteittain aktoriaalisuus siis katoaa musiikin subjektin muuttuessa myös joksikin *ex-centré*.

Ensimmäinen näistä tavoista on synkopointi. Se on määritelmän mukaan termi, joka tarkoittaa rytmistä tapahtumaa, jossa aksentti sattuu odottamattomaan kohtaan tai kun rytmisen tapahtuma ei osu siihen kohtaan mihin pitäisi. Tässä Kostka ottaa esiin ongelman ”kirjoitettu rytmi ja havaittu rytmi” eli ilmiön, johon edellä viitattiin erolla lausuman ja lausumisen välillä. Tässä tapauksessa lausuminen koskee *destinataivea* (vastaanottaja) ei *destinateuria* (lähettäjä). Seuraava *disengagementin* muoto on vaihtuvat aikamerkinnot esimerkiksi 3/4, 2/4, 3/4 tai 4/2, 5/2, 4/2 ja niin edelleen (englanniksi *time signatures*). Siitä edelleen on kategoria ei-perinteiset aikamerkinnot, esimerkiksi 5 ja 7, joista käytetään nimitystä ”epäsymmetriset metrit”. Ne tuottavat vaikeuksia esittäjille. Esimerkiksi kapellimestari Serge Koussevitsky ei koskaan oppinut laskemaan 5-jakoista rytmiä Tshaikovskin *Pateettisen sinfonian* välisosassa, vaan löi tahtia: 1-2-3-4-hm.

Vaikein tämän lajin tapauksista ovat murrettut (*fractional*) aikamerkinnot. Esimerkiksi Boulez kirjoittaa *Le marteau sans maitressa* 4/3 2:n ylle tarkoittaen neljää iskua, joista jokainen on pituudeltaan yksi kolmasosa puolinuotista. Seuravaksi tulee polymetri eli polytonalisuuden metrinen vastine, toisin sanoen kahden tai useamman kuultaessa erottuvan aikamerkinnotin käyttö, josta esimerkkinä on Milhaudin *L’homme et son désir*.

Tämän jälkeen tulee kategoria ametrinen musiikki (Kostka 1999, 122), josta esimerkkinä ovat gregoriaaninen laulu ja elektroninen musiikki. Jotkut käyttävät termiä arytminen, mikä on kuitenkin väärin: musiikki voi olla ametristä, muttei milloinkaan arytmistä. Ilmiselvästi pulssi

on kuitenkin aina olemassa. Jotkut kapellimestarit löytävät sen mutkikkaimmassakin avantgarde-teoksessa, kuten esimerkiksi Susanna Mälkki. Esimerkiksi Stravinskyn *Sacre* kuulostaa niin ametriseiltä, että voisi luulla, ettei siinä ole metristä elementtiä lainkaan. Joskus taas musiikki on kirjoitettu sellaisella aikamerkinnällä, että se kuulostaa kuin se olisi ametristä. Tästä esimerkkinä on Berion *Sequenza 1*.

Seuraavaksi tulevat lisätyt aika-arvot ja non-retrogradit eli ei-palautuvat rytmit. Non-retrogradit rytmit yksinkertaisesti kuulostavat samalta soitettuna oikein päin ja nurin päin – ne ovat siis rytmisiä palindromeja. Tempo voidaan myös moduloida ja päätyä polytempoon. Voidaan puhua myös sarjallistetusta rytmistä ja isorytmeistä. Isorytmi on sellainen, jossa rytmisen hahmo toistuu käyttäen eri sävelkorkeuksia. Jos säveltasot ovat samat, puhutaan mieluummin *ostinatosta*. Kuitenkin yksi nykymusiikin säännöistä on toiston karttaminen. Se oli tietysti seurausta sarjallisuudesta, mutta estetiikassaan Adorno käytti ostinatoa todisteena subjektin katatonisesta häiriötilasta psykoanalyttisessä mielessä ja tuomitsi Stravinskyn tällä perusteella *Uuden musiikin filosofiassa*. Eli tässä tapauksessa aktoriaalisen rytmin *débrayage* jatkui *SoiI:n* tasolle eli esteetiikkaan. Oli miten oli, Kostkan tutkielma on erinomainen esimerkki aktoriaalisen rytmin hajoamisesta nykymusiikissa.

Lopuksi on kuitenkin vielä tarkasteltava yhtä olennaista teoriaa aktoriaalisista rytmeistä, joka tosin liikkuu myös viimeisen eli symbolisen rytmin tasolla: nimittäin venezuelalaisen Drina Hocevarin väitöskirjaa *Movement and Poetic Rhythm: Uncovering the Musical Signification of Poetic Discourse via the Temporal Dimension of the Sign* (2003). Hocevar valmisti työnsä Helsingin yliopistoon harjoitettuaan jatko-opintoja viiden vuoden ajan. Hänen lähtökohtansa oli alun pitäen yhtäältä Heideggerin filosofia ja eksistentiaalisemiottiikka ja toisaalta Emily Dickinsonin runous. Itse asiassa hän kävi läpi olennaisimmat rytmi- ja metriikkateoriat omalta filosofiselta kannaltaan ja loi samalla omaa teoriaansa.

Vaikka rytmin tutkimus ei sinänsä tunnu liittyvän semiotiikkaan, se on saanut osakseen mielenkiintoa eräänlaisena ”alimerkinä” (*sub-sign*) (Hocevar 2003, 89). Sitä pidetään Greimas-Courtesin sanakirjassa yksikkönä *forme prégnante*; termi on peräisin René Thomilta ja tarkoittaa muotoa, joka on biologisesti merkittävä lajin säilymisen kannalta (*ibid.*, 90).

Hocevar viittaa kuitenkin myös Floyd Merrellin teoriaan, jonka mukaan teksti on eräänlaista liikkeen ja rytmin yhdistävää tanssia. Tanssin liikkeet ovat spontaania virtaa, jonka taustalla on tietty *savoir faire* eli kompetenssi. Hetkenä, jolloin tanssija tulee yhdeksi tanssin kanssa,

hän ei kuitenkaan itse asiassa tanssi, vaan tanssi tanssii hänessä. Hocevar näkee analogian Merrellin tanssivan tanssin ja Heideggerin ”kielen, joka puhuu” välillä; tähän voisi lisätä myös Lacanin idean *ca parole*. Rytmii näyttää siinä transsendoivan subjektin. Heideggerin mukaan temporaalisuus ei ole mikään entiteetti, vaan se temporalisoi itsensä. Oleminen ja aika hänen teoksensa otsakkeessa viittaa siihen, miten oleminen on ymmärrettävä suhteessa aikaan (samaa voisi sanoa suhteesta *zemic* ja aika, lisäksi!).

Maaailmassaoleminen eli *Da-sein* perustuu paljastumiseen (*disclosedness*). Tämä liittyy totuuteen ja huolen, *Sorgen* käsitteeseen. Huoli on määritelty *Da-seinin* eksistentiaalisesti merkitykseksi, joka perustuu sen temporaalisuuteen. Niiivi aikakäsitys on kelloaika eli nyt hetkien sarja. Nyt-hetki ilmenee transitissa, sillä on siirtymän luonne (Hocevar 2003, 64). Se miten aika temporalisoi itsensä ilmenee muun muassa epäautenttisenä tulevaisuutena, joka vain odottaa potentiaaliaan olemisessaan, ja toisaalta autenttisenä, jossa tulevaisuus on odottamista. Tähän voisi kommentoida, että jos temporaalisuus temporalisoi itsensä niin rytmii rytmisoi itsensä.

Nuori bengalilainen semiootikko Sayantan Dasgupta on keksinyt, että *Dasein* on menneiden tapahtumien museo. Aika on ne meistä erottanut ja työntänyt etäisyyden päähän, mitä hän kuvaa käsitteellä *interpassivity of Dasein*. Klassinen on myös Heideggerin käsite olemisen sävystä, tunnelmasta eli *Befindlichkeitista* tai englanniksi *attunementista*, joka on *Daseinin* primääri ominaisuus. Heidegger pohti myös pelkoa ja angstia temporaalisuuden kannalta ja lopulta sortumisen eli *Scheiternin* ajallisuutta. Näillä kaikilla on relevanssia rytmii filosofiasa eli sen *SI*-tasolla.

Luvussa kaksi Hocevar alkaa pohtia musiikin ja runouden rytmiiä ja ottaa lähtökohdaksi määritelmän rytmiiä ajanjaksona, joka jaetaan osiin, jotka on aistein havaittavissa; se tarkoittaa musiikissa sävelten ryhmittelyä (*grouping*) etupäässä keston ja painon avulla. (Hocevar 2003, 95). Hän viittaa John Dunkin teoriaan sekä Lerdahliin ja Jackendoffiin. Heille tonaalisen musiikin ”intuitio” perustui yhtäältä metriseen rakenteeseen – mikä tarkoittaa sitä, että sävellyksen tapahtumat asettuvat säännölliseen vuorotteluun koskien vahvoja ja heikkoja iskuja ja tiettyjä hierarkkisia tasoja – ja toisaalta ryhmittelyrakenteeseen, joka ilmaisee kappaleen hierarkkista segmentointia motiiveihin, fraaseihin ja taitteisiin (ibid., 96).

Hocevar sanoo kuitenkin omana kantanaan, että rytmiiä toisin kuin metriä ei voi selittää pois matemaattisen tai kieliopillisen rakenteen termin, joka sivuttaa affektiivisen ulottuvuuden. Rytmii on yhtä kaikki oma

itsemme projisoituna jotain kohti (Hocevar 2003, 106). Hän käy läpi rytmien historian taidemusiikin tyylikausien kautta ja toteaa siinä sivussa, että Hegelillä rytmi oli alistettu metrille. Hän päätyy Jan LaRuehen, jolla rytmissä oleellista on paino eli *stress* korkean aktiviteetin tai intensiivisyyden merkinä. Rytmä viittaa liikkeeseen pienissä yksiköissä ja Kasvu suurissa. Yhtä kaikki ollaan aktoriaalisen rytmiiikan puitteissa.

Hocevar ottaa myös huomioon LaRuen käsitteen *lull* eli tyven. Hän käsittelee Cooperin ja Meyerin rytmiteorian, joka perustuu *groupingin* eli ryhmittelyn käsitteeseen, joksi rytmi määritellään. Mutta useimmat rytmiset rakenteet ovat häilyviä ja ilmenevät vain tulkinnassa eli esityksessä. Rytmien ryhmittely on siis mentaalinen, ei fyysinen. Se ei ole objektiivisesti läsnä partituurissa. Tätähän kai Cooper ja Meyer väittivät? Toisin sanoen ryhmittely ilmenee lausumisessa, ei lausumassa.

Hocevar pohtii omassa luvussaan kehollisia rytmiteorioita ja kiinnostavasti sivuaa feministien *choran* käsitettä (Kristeva) (Hocevar 2003, 155). Sehän oli primaaristen rytmien ja eleiden aluetta ennen kielen patriarkaalista järjestystä. Tätä ajatusta hän ei kuitenkaan lähde kehittämään pidemmälle. Tärkeä luku on omistettu V. Zirmunskin metriikan teorialle. Tämä sanoo rytmistä: ”Tärkein seikka, joka erottaa proosan runoudesta on vahvojen ja heikkojen tavujen vuorottelu. Oleellisin erottava tekijä on siis tavujen ja painojen järjestäminen rivin, periodin ja stanzan puitteissa” (ks. *ibid.*, 166). Säännönmukaisuus siis määrittelee rytmien sekä runoudessa että musiikissa. Mutta Zirmunskilta löytyy myös toinenkin määritelmä: ”Rytmi on aksenttien vaihtelua säkeessä, joka on tulos vuorovaikutuksesta kielellisen materiaalin sisäisten ominaisuuksien ja mitan eli metrin asettaman ideaalisen normin välillä” (oma lainaus muistiinpainoistani vuodelta 1973).

Venäjän formalistit korostivat rytmien dynaamisuutta runoudessa. Andrej Belyi totesi, että rytmi tarkoittaa poikkeamien kokonaismäärää metrisestä kaaviosta: ”Jambisesta tetrametristä on monia mahdollisia poikkeamia. Ainoa välttämätön paino rivillä on viimeinen (8. tavun ykkösellä) joka merkitsee rivin loppua ja jota osoittaa myös riimi.” Mutta Belyj huomauttaa myös: ”Mitä vaihtelevampia ovat poikkeamat mitasta ja mitä odottamattomampia ja monimutkaisempia näiden poikkeamisen tuottamat hahmot, sitä ’rikkaampaa’ on runoilijan rytmi ts. ei vain objektiivisesti heterogeenisempää, vaan myös ’parempaa’ taiteellisessa mielessä.”

Samalla kannalta on Juri Tynjanov teoksessaan *Le vers lui-même* (1977). Tynjanov puhuu erityisesti *Ohrenphilologiasta* eli rytmiiikan akustisesta tutkimuksesta runoudessa. Hän kuitenkin vastustaa staattista nä-

kemystä ja puolustaa kaikkea dynaamista runoudessa. Niinpä hän ottaa esimerkiksi rytmikan ja metriikan luomista odotushorisonteista yhden Pushkinin runon, josta kirjailija jätti painamatta toiseen painokseen kolme riviä. Ne olivat kuitenkin olemassa, ja runon tunteva saattoi siis kuvitella ne paikalleen. Koko säkeistön metrinen energia säilyi ehjänä tässä fragmentissa. Runo *Merellä* on vuodelta 1824 ja sen 13. säkeistö kuuluu näin (käännös ranskaksi):

*Le monde est vide... Maintenant où donc
Pourrais-tu m'emporter, océan?
Partout le destin humain va de même façon:
Là où git le bien, on voit les soupçons
Soit des lumières, soit d' un tyran.
Adieu donc, mer!*

Mutta vuoden 1826 laitoksessa tämä täydellinen säkeistö oli muunnettu siten, että siihen ei jäänyt kuin neljä sanaa:

*Le monde est vide.....
.....
.....
.....*

Tekstissä selitetään: tähän kohtaan kirjailija laittoi kolme riviä pisteitä pidätyksenä. Alkuperäisen löysi prinssi Viazemski, eikä tässä laitoksessa ollut muutettu mitään. Vuoden 1826 laitoksessa siis luki kolmen tyhjän viivan sijaan:

*Partout le destin humain va de même façon:
Là où git le bien, on voit les soupçons
Soit des lumières, soit d' un tyran.*

Lopulta vuoden 1829 laitoksessa Pushkin jättää tekstiin vain:

Le monde est vide,

Tätä seuraa taas kolme tyhjää viivaa ja pidätyspisteitä. Olennaista on Tynjanovin mielestä juuri poisjättäminen – luottamus siihen, että lausuman lausumisessa eli tässä tapauksessa lukemisessa se voidaan täydentää. Nämä kommentit eivät ole Hocevarin väitöksestä, vaan omia havaintojani edellä mainittujen tekstien pohjalta.

Lopulta Hocevar viittaa Raymond Monellen artikkeliin *Music Notation and the Poetic Foot*, jossa Monelle huomauttaa eroista säemetrin eli jalan ja musiikin metrin eli tahdin välillä (Monellen luennot kesällä 1989). Musiikin notaation etu on se, että se voi esittää paitsi kestoja myös painon ja hiljaisuuden. Joka tapauksessa Hocevarin uraauurtava työ ansaitsisi nyt laajemman kansainvälisen huomion (joskaan valitettavasti sen tekijä ei olisi sitä enää todistamassa).

Rytmi praksiksessa eli konventionaalinen rytmi

Voimme siirtyä aktoriaalisuuden jatkeena seuraavalle musiikin sosiaalisten käytäntöjen ja konventioiden tasolle, jossa jo irtaannutaan *Moi!*:n biotasosta ja organismeista, mutta tavallaan jatketaan aktoriaalisuutta, josta tulee musiikin tyylikauden sääntöjen hallitsemaa tekniikkaa. Tässä on parasta aloittaa eurooppalaisen taidemusiikin suhteen barokista niin Saksassa kuin Ranskassa. Keskeinen auktoriteetti, joka kiteyttää suuren osan barokin kauden oppineisuutta musiikissa on tietenkin Johann Matthesonin *Der Vollkommene Kapellmeister* vuodelta 1739. Vaikka Mattheson ehdottomasti korostaakin, että taito kirjoittaa hyvä melodia (musiikillinen aktori!) on oleellista musiikissa, hän omistaa rytmille omat lukunsa.

Rytmin Mattheson määrittelee puheen kautta, sillä prosodia puhetaiteessa opettaa meille sitä, mihin laitetaan aksentteja, ja mikä äännetään pitkänä ja mikä lyhyenä. Sanan ”rytmi” merkitys on kuitenkin hänen mielestään vain luku: tietty mittausta tai laskenta koskien tavuja puheessa ja sointuja musiikissa – ei vain niiden moninaisuutta, vaan myös niiden lyhyttä tai pituutta suhteen. (Mattheson 2008, 253.) Kun runoudessa puhutaan runojaloista, musiikissa puhutaan rytmeistä, minkä takia niitä kutsutaan sointijaloiksi, *Klangfüsse*. Laulu kuuluu myös tähän. Rytmien voima on vokaalisävellyksessä suunnattoman suuri ja ansaitsee parempaa tutkimusta kuin tähän saakka. Esimerkkinä musiikin varustamisesta sointijaloilla Mattheson tarjoaa koraalin *Wenn wir in höchsten Nöthen...* erilaisen rytmittämisen (Kuva 6). Tällöin siitä saadaan erilaisia tansseja, jotka edustavat rytmiä praksiksessa: menuetti, gavotti, sarabande, bourrée, poloneesi.

Tämän jälkeen Mattheson soveltaa tiettyjä prosodian runojalkoja suoraan musiikkiin: spondeeta, pyrrhusta, jambia, trokeeta, ja edelleen daktyyleja, anapesteja, molossuksia, tribrachyksia ja bacchuksia. Ja edel-

A.
Wenn wir in höchsten Nöthen etc.

Menuet.

Kuva 6. Matthesonin (2008) variaatioita.

leen hän päätyy nykyajan kannalta harvinaisempiin monitavuisiin sointijalkoihin: *pacon, epitritus, jonicus, antipastus, choriambus, procleusmaticus, dirrchaeus*. Sitten hän jatkaa ottamalla huomioon myös tempon (Mattheson 2008, 267).

Rytmiikan hän määrittelee seuraavasti: se on ajan ja liikkeen mittaimista ja järjestämistä melodian tieteessä, miten hitaasti tai nopeasti sen tulee olla. *Rytmopoesis* taas koskee vain sointien pituuksia ja lyhyiksiä. Millään melodiolla ei nimittäin ole sitä voimaa ja oikeaa tunnetta herättää meissä, ellei rytmikka järjestä sen sointijalkojen liikettä (Mattheson 2008, 267). Näitä aikajaksoja on kahdenlaisia: yksi koskee tavallisia matemaattisia jaotteluja, kun taas toisen määrää kuulo – mielialan vaatimusten mukaan ja noudattaen tiettyjä epätavallisia sääntöjä, jotka eivät lankea yhteen matemaattisten lakien kanssa. Tässä siis erotetaan jälleen lausuma ja lausuminen. Ensiksi mainittua eli matemaattista sääntöä kutsutaan ranskaksi *measure*, mitta, toisin sanoen aika, toinen taas on *mouvement*, liike. Italialaiset kutsuvat ensimmäistä termillä *la battuta* eli tahdinisku ja toista vain muutamilla lisäsanoilla: *affettuoso, con discrezione, col spirito* ja niin edelleen.

Tahdin perusolemus on se, että siinä on vain kaksi vaihetta ja alkupe-
rä on pulssissa, sisään- ja uloshengityksessä. Tällaiset keholliset ominaisuudet ovat säveltaiteilijat ja runoilijat ottaneet mallikseen ja järjestäneet melodioidensa ja säkeidensä aikamitat niiden mukaan. Kyseessä on myös thesis ja arsis. Edellä mainittua matemaattista rytmiikan osaa voidaan

hyvinkin opettaa. Harmoniikka ei kuitenkaan ulotu vain *klangiin*, vaan myös sen sieluun, tahtiin. Mitä eroa on tahdilla ja liikkeellä? *Mesure* eli mitta on tie, sen päämäärä on liike. Liike on hyvin erilaista eri tahdeissa, joskus hilpeää, joskus latteaa niiden tunteiden, *Leidenschaftien* mukaan, joita on ilmaistava.

Matthesonin teoriat ovat, kuten nähdään, kauttaaltaan aktoriaalisia. Niitä täydentävät ranskalaisten antamat ohjeet rytmistä, metristä, tempoista ja muun muassa tanssien luonteista. Siinä siirrymme jo aktoriaalisuudesta rytmin praksikseen eli sosiaalisiin konventioihin ja sitä kautta musiikin historian kehitykseen kohti absoluuttista soitinmusiikkia. Couperinin sanonta sopii tässä kuitenkin motoksi. *Nous écrivons différemment de ce que nous exécutons* eli ”kirjoitamme eri tavalla kuin esitämme” (toisin sanoen, myös musiikissa lausuma on eri asia kuin lausuminen!).

Jean-Claude Veilhanin käytännön opas *Les règles de l'Interprétation Musicale à l'Époque Baroque (XVIIe–XVIII s.) généraux à tous les instruments* (1977) on selkeä johdatus barokin rytmiiikkaan. Opas lähtee liikkeelle tahtilajeista, jotka esitellään yhteydessä aina itse elävään musiikkiin, esimerkiksi nelijakoinen tahtilaji (*mesure*) 4/2 ”sopii vain fuugiin ja kontrapuntiin” (Marpurg) (ks. Veilhan 1977, 1). Edelleen 12/4 sopii helliin ilmauksiin, tunteellisiin ja joskus vilkkaisiin ja eloisiin sävellyksiin (Brossard). Kaksijakoiset tahtilajit ja edelleen kolmijakoiset kuten 3/4 ovat myös tunteellisia, eivät liian nopeita tai hitaita, ja hieman iloisia, Ranskassa niitä käytetään chaconneen, menuetteihin ja muihin eloiisiin tansseihin.

Artikulaation tauot saavat oman lukunsa lauseissa eli fraaseissa, ja niissä löytyy alalajeja. *Le notes détachées*, irrotetut nuotit, sidonnat, ilmassa esityksessä *notes inégales* – tällä soittotavalla soitetaan esimerkiksi asteikon nuotteja hieman eri aika-arvoin, mikä antaa niille lisää sulokkuutta ja liittää ne lauluun. Pisteelliset nuotit, pisteelliset rytmit ja niiden päällekkäisyydet; *rubato*. Mitä kutsutaan *rubatoksi* ei siis ole vain romantiikan keksintöä, vaan jo Caccini mainitsee sen. Musiikissa joko kiiruhdetaan tai hidastetaan kohoamista tai laskua seuraten puhetta, tai aiheen mukaisia tunteita, *passioneja*.

Kirjassa kootaan yhteen havaintoja *adagion* ja *allegron* eri kategorioista, esimerkiksi luetellaan liikkeen asteet Marpurgin mukaan: hidas liike, *très lentement*; erittäin hitaasti: *adagio assai*, *adagio di molto largo*, *lento assai*; hitaasti: *adagio*, *largo*, *lento* ja vähemmän hitaasti: *andante*, *andantino*, *larghetto*, *poco adagio*, *poco largo*, *poco lento*.

Tämän jälkeen esitetään Quantzin taulukko metronomimerkinnöin eri tempoille ja kuvataan eri liikkeiden karakterit Brossardin ja Rousseauin mukaan. Tämä osoittaa, etteivät nämä rytmiiikan alalajit olleet

suinkaan pelkkiä *signifiantin* määreitä, vaan sisälsivät aina *signifién* eli semanttisen latauksen. Esimerkiksi, *largo* Brossardin mukaan: hyvin hitaasti, kuin laajentaen tahtia ja merkiten epätasaisia tahdinosia; Rousseauin mukaan: hitaampi liike kuin *adagio*. *Allegro* Brossardin mukaan: merkitsee aina iloisesti ja eloisasti, usein nopeasti ja keveästi, mutta joskus kohtalaista liikettä, lähes iloista ja eloisaa; Rousseauin mukaan: kirjaimellisesti ottaen tarkoittaa iloista, se on myös liikkeen luonnehdinta; se sopii usein myös raivon ilmaisuun, epätoivoon, tunteisiin, jotka ovat kaikkea muuta kuin iloisia!

Yhtä kaikki olennaista on, että nämä tempot ovat kulttuurisia, Umberto Eon kulttuuriyksikköjä, eivätkä subjektiivisen yksilöllisiä eli aktoriaalisia subjektin heijastumia. Sama semantisointi toteutuu myös aarioiden ja tanssien tempojen luonnehdinnassa: *Allemande, aria, ariette, bourrée, branle, canaries, chaconne* (soitetaan yhtä majesteetillisesti kuin *sarabande, entrée, loure* tai *courante*). *Contredanse, cotillon, courante, entrée, forlane, furie, gaillarde, gavotte* (kyseessä ovat raskaammat ja vakavammat aariat kuin *rigaudon* ja *bourrée*, joiden ilmaisu on koskettavampaa), *gigue* (yleensä soitetaan hyvin nopeasti, mutta on myös vähemmän nopeita *gigueja*), *menuet, musette, ouverture* (jonka alkuperä on oopperassa, mutta joka toimii myös sarjan alkuna kuten Bachin tai Telemannin alkusoitoissa). Ranskalaisen alkusoiton hitaus viittaa ylipisteellisyyteen (*surpointage*), eli pisteet kahdennetaan, mikä edellyttää majesteetillista ja energistä esitystä. Ranskalaisen alkusoiton omaksui koko Eurooppa. *Passacaille, passepied, pastorelle, pavane, polonaise, prelude, rigaudon, rondeau, saltarello, sarabande* (1600-luvun nopea tanssi, mutta joka muuttui myöhemmin hitaaksi tai kohtuutempoiseksi), *sicilienne, tamboure, vilanelle*.

Kaikki nämä barokin tanssit elivät pitkään vielä 1700-luvun jälkipuoliskolle. Wye Allanbrook on tutkinut niitä Mozartin sävelkielessä (Allanbrook 1983). Hän on erottanut erityisesti eri tanssien sosiaalisia luonteita. Allanbrook jakaa klassisen tyylin ylipäättään kahteen osastoon: oppineeseen, kirkolliseen ja ankaraan *gebundene stiliin*, ja toisaalta galanttiin eli vapaaseen tyyliin. Ankaran tyylin alkuperä oli renessanssin ja barokin *alla breve* kontrapunktissa äärimmillään – ja toisaalta vapaa tyyli kehittyi metrisesti ja rytmisesti tanssista. Ernst Kurthkin luonnehtii näiden tyylien erolla koko taidemusiikin historiaa: edellisen sidotun lineaarisen tyylin alkuperä oli goottilaisen kirkon akustiikassa, äänien kiiriessä kohti korkeuksia vailla tarkkaa rytmikkaa, kun taas toinen laji perustui kehoon, käyntiin, marssiin, tanssiin; se oli siis maanläheistä musiikkia ja siitä syntyi se, mitä edellä kuvattiin aktoriaaliseksi rytmiksi tyypillisimmillään eli nelisäkeinen periodi. Vakavan tyylin kaksijakoiset

rytmit sopivat kirkollisiin assosiaatioihin, kun taas tanssirytmit katsottiin soveliaiksi kuvaamaan passioita.

Barokin aikana yhdelle teoksen osalle riitti yksi passio ja näin suositettiin monoaffektiiivista tyyliä; klassiset säveltäjät mahdollivat yhden osan rajoihin kokonaisen maailman harmonisia ja affektiivisia murteita, mikä edellytti kuulijalta näiden topiikkojen selvää tunnistamista ja erottamista. Allanbrook käy myös läpi hieman niin kuin Matthesonin teoksessa eri tanssilajien karakterit siirrettynä Mozartin oopperoihin, mutta hän esittää lopulta uuden kategoriansa kontratanssin yhteydessä, nimittäin *danceless dance* eli tanssiton tanssi (Allanbrook 1983, 60–66). Se on tanssi, joka ei kuulu mihinkään tunnistettavaan rytmis-metriseen kaavaan, mutta on silti tanssi. Mielestäni Mozartin d-mollipianofantasian pääteema on juuri tällainen tapaus.

Tästä edelleen tanssit ja rytmiset lajit, metrit ja tahtilajit muuttuivat topoksiksi: marssista tuli sotilaallisen musiikin topos (ks. Monelle 2006), kolmijakoinen tahtilaji yhdistyneenä bordunan urkupisteeseen kvintillä tuotti pastoraalisen topoksen. Rajut tahtilajien ja rytmien vaihdokset taas tuottivat *Sturm und Drangin*. Menuetto pääsi sinfonian osaksi ja siitä tuli scherzo. Vielä 1800-luvulla kirjoitettiin valsseja sinfonioiden osiksi, ja oopperamusiikissa jopa Wagnerilla topokset elivät vahvaa elämäänsä. Niistä tuli musiikin narraatiota siinä missä koko barokin ajan retoriikastakin.

Rytmin sosiaalinen praxis oli kuitenkin erilaista eri kulttuureissa. Otettakoon tästä kaksi esimerkkiä: intialainen ja arabialainen musiikki-perinne. Lewis Rowell on tutkinut Intian musiikin rytmiiikkaa teoksessaan *Music and Musical Thought in Early India* (1992). Kirja sisältää luvun intialaisen kulttuurin ajasta ja lähtee myyttisestä runosta, joka kuvaa ajan olemuksen. Rowell kertoo, ettei ole nähnyt mitään niin vaikuttavaa kuvausta ajan kaikkivoipuudesta (Rowell kuuluu kansainväliseen Time Societyyn ja on musiikin teorian professori Bloomingtonissa).

*Time draws the chariot like a horse with seven reins, a
thousand-eyed, ageless, rich with seed.
Astride it are the seers who understand inspired songs; its
wheels are everything that exists
Thus Time draws seven wheels, seven are its hubs; immortality
is its axle
...
Time created the earth; in Time burns the sun
In Time are all being; in Time the eye sees afar off.
In Time is mind; in Time is breath*

In Time names are fixed; as Time unfolds all creatures rejoice in it.

In Time is fervor; in Time is the highest; in Time is spiritual exaltation...

Time is the Lord of all things... (Rowell 1992, 182.)

Kaiken kaikkiaan tämä filosofia korostaa Rowellin mukaan yhteyksiä ajan rituaalisen toiminnan ja musiikin rakenteen välillä. Intiassa musiikin idea syntyi uskonnollisen seremonian yhteydessä. Avainsana on hengitys. Oli kaksi aikaa: ulkoinen aika, joka liittyi arkipäivään, sen ruutiineihin ja kausien vaihteluihin, ja sisäinen aika, jossa ei ollut jaotteluja, liikkeitä tai muutosta. Ele ja hengitys ovat musiikin kaksi arkkityyppistä voimaa. Käden liike ja hengitys: *talán* eleillä muusikko säätää ulkoisen ajan illuusiota karkeilla jaotteluillaan ja kuultavilla muodoilla, kun taas lauluäänten avulla hän ilmentää oikeaa sisäistä aikaa. Musiikin parametreista *talalla* on päävastuu esityksen kontrollista; teatraalisissa rituaaleissa, jotka edelsivät näytelmää käsieleiden, kestojen ja musiikin suhteiden roolia pidettiin paljon tärkeämpinä kuin runotekstiä.

Tärkeä lisä oli buddhalaisen filosofian käsitys ajasta sarjana erillisiä hetkiä, jotka puhkesivat esiin liekin hahmossa. Tavoite oli löytää se, mitä on peräkkäisten hetkien välissä, ja hylätä kokemuksen näennäinen jatkuvuus ja etsiä vapautta laajentaessaan hetken käsitettä lopulliseen todellisuuteen eli ajattomaan nykyhetkeen (tätä ”väliin jäämistä” on tarkastellut väitöksessään Ramunas Motiekaitis *Poetics of the Nameless Middle*; 2011). Tasapaino eli *saamya* on *talán* tarkoitus ja siitä seuraa täydellisyys niin tässä kuin seuraavassa maailmassa. Musiikin temporaalinen prosessi heijastaa kosmoksen syklistä kehitystä, alkuaineen eriytymistä ja sen jakautumista havaittaviin muotoihin, järjestynyttä liikettä ajassa, ja lopulta kaikkien luotujen muotojen hajoamista takaisin niiden jäsenty-mättömään alkutilaan. Yhtälö sanoo: rytmien tai kosminen tasapaino = jaottelu + aika + lepo.

Sanskritiksi painetuissa lähteissä *tala* on sekä yleinen termi koko rytmijärjestelmälle että erityinen termi yhdelle kahdeksasta käsieleestä, joissa vasen käsi lyö oikean kämmmentä tai vasenta polvea) *Tala* järjestyy seuraavien topiikkojen mukaan: 1) *kala*: ajan jaottelu, myös mykkä ele joka kuvaa kestoja, 2) *pata*: kuultava ele, tavallisesti taputus; 3) *laya*: peräkkäisten eleiden määrä, tempo; 4) *yati*: rytmien kontrolli ja myös ajan kulku; 5) *pani*: synkronisointi esiintyjille esityksen alussa; 6) *padabhaga*: yksi formaali yksikkö (tahti) neljän ryhmästä; 7) *matra*: fraasi, myös ajallinen kesto kuten säkeessä; 8) *parivarta*: muotoyksikkö, toisto; 9) *vidari*:

tauko tai kadenssi; 10) *anga*: taite joka koostuu useammasta fraasista tai runosäkeestä; 11) *vastu*: pidempi yksikkö eli stanza; 12) *prakarana*: yhteisnimi seitsemälle päämuodolle rituaalimusiikissa; 13) *avayava*: *gitakasin* eri versiot, jotka syntyvät monista esityksistä; 14) *giti*: teksti ja myös tyyli ylipäätään; 15) *marga*: tapahtumisen tiheys tietynä aikavälinä. (Rowell 1992, 191.)

Tämä luettelo kuvastaa rytmien hierarkkista systeemiä: viisi ensimmäistä lajia määräävät musiikin rytmien infrastruktuuria, eleitä, kestoja, aksentteja ja taukoja. Merkillepantavin piirre intialaisessa rytmikassa on käden liikkeiden tapa kontrolloida aikaa: taputukset, sormien naputukset ja hiljaiset aallot, jotka säestävät esitystä. Ne ovat käytännön signaaleja esittäjille ja muistikeinoja, merkkejä ajan kulusta. Kahdeksan elettä, neljä äänetöntä ja neljä kuultavaa muodostavat vanhan *talan* systeemin chironomian. Neljä *kala*-elettä ovat: *drapa* eli kämmen ylöspäin sormet suljettu; *niskrama* eli kämmen alas, sormet auki; *viksepa* eli avoimen käden aalto oikealle; *pravesa* eli sormet kiinni, kämmen alas ja niin edelleen. (Rowell 1992, 193.) Nämä eivät kuitenkaan suinkaan merkitse pulssia musiikissa; se olisi aivan harhaanjohtavaa.

Rytmitet kaavat voidaan esittää notaationa, jotka on numeroitava, hieman niin kuin länsimaisten systeemien iskualoissa. Niistä saadaan taulukoita, joiden merkit voidaan tulkita nuoteilla ja aika-arvoilla. Rowell pohdittuaan myös metriikan roolia toteaa, että ennen kaikkea *tala*-systeemi heijastaa syvällisesti intialaisen kulttuurin aikaan liittyviä intuitioita. Voi siis todeta, että intialainen rytmien systeemi käynnistää zemicin tasoista: kehon (eleet) eli *M1:n*, praksiksen *S2* ja ideologian *S1*.

Asetan tähän rinnalle vielä yhden ulkoeurooppalaisen kulttuurin rytmijärjestelmän Al-Farabin klassisessa teoksessa *La musique arabe: Grand traité de la musique Kitabul-Musiqa Al-Kabir* (1930). Muhammed ei sallinut musiikkia uskonnollisissa menoissa, mutta kotijuhlissa ja arkielämässä kylläkin. Tämän takia se ei päässyt kehittymään siihen suuntaan kuin Euroopassa. Al-Farabi kuitenkin pohtii kuitenkin arabialaisen musiikin elementtejä, nuottia, intervaleja, melodioita, sävellajeja, soittimia – ja myös rytmiä. Tutkielman toisessa niteessä (1935) tarkastellaan sävellystä ja sen osana rytmiä. Al-Farabi toteaa rytmien lukuisat ja lähes rajattomat variaatiot (Al-Farabi 1935, 26), jotka kuitenkin voidaan kaikki palauttaa yhteen perusrytmiin; rytmiä ilmentävät lyömäsoittimet voimakkailla iskuillaan. Hän erottaa perusrytmien seuraavalla kaaviolla:

tan	tan	tan	tan
○	○	○	○

Tästä voidaan generoida monia rytmejä eli niin sanottuja liitännäisrytmejä, *rythmes conjoints*. Jokaista tavua tai iskua voi seurata sarja taukoja:

```
O..... O..... O..... O.....
tan   tan   tan   tan
O...  O...  O...  O
tan   tan   tan   tan
```

Tässä on siis sarja rytmejä, joissa tavuja seuraavat pienet tauot. Mutta on myös nopeita rytmejä ilman taukoa: tatatatatata; ja vähemmän nopeita: ta ta ta ta ta ta. Näistä muodostetaan laajempia yksiköitä kuten periodeja:

```
tan . .tan . . .tan . . tan . . .tan . .
```

Niistä saadaan edelleen variaatioita, joita kutsutaan raskaiksi tai keveiksi. Arabialaisten perinteisiä perusrhythmikuvioita ovat seuraavat: *hazaj*, jonka kaava on seuraava:

```
O----- O-----O-----O-----O
tan       tan       tan       tan       tan
```

Kevyt *ramal* on toinen perusrytmi, jota arabit käyttävät: kaikki rytmit, joiden iskut ovat keveitä ja seuraavat kahden suhteessa kahteen:

```
O  O...  O  O...
tan tan  tan tan
```

Edellen raskas *ramal* on:

```
O... O. O..... O. O.O.O.O.O. O.O... O. O...O.O.....O...O.
tan  tan tan   tan tan           tan tan   tan tan
```

Mahuri eli kevyt, raskas-toinen (*Léger du Lourd-Second*): kyseessä on rytmi, jossa on kaksi kevyttä iskua joita seuraa toinen raskas. Ennen kaikkea rytmiset moodit kuitenkin kuuluvat myös retoriikan, poetiikan ja logiikan alaan. Niillä on myös semanttista sisältöä ilmaistessaan erilaisia passioita.

Rytmi symbolina

Käsitellään lopuksi rytmiä symbolina ja estetiikkana. Euroopan eri kansoja voisi luonnehtia spenglerläisittäin niiden ikiomilla alkurytmeillä! Eri kansakunnat ovat myös imaginäärisiä entiteettejä kuten Benedict Anderson on *Imagined Communities* -tutkimuksessaan huomauttanut. Tähän fiktiiviseen kansan luonnehdintaan voi kuulua sille ominainen rytmisen profiili, joskin tässä ajaututaan helposti stereotyyppioihin. Spenglerin mielestä eurooppalaisen kulttuurin alkuhahmo oli Faust, jonka kohtalo liittyi aikaan: hän sai kaiken maan päällä Mefistolta siihen saakka, kunnes erehtyi sanomaan nyt-hetkelle *Verweile doch du bist so schön* (Viivy vielä, olet niin kaunis) – toisin sanoen silloin, kun hän pysähtyi alinomaisessa uuden etsimisessä, mikä on Spenglerin mukaan eurooppalaisen sielun karakteri (Spengler 1963).

Jos sen sijaan ajatellaan saksalaista kulttuuria, sen perustempo on J. Langbehnin mukaan *andante*, kuten hän esitti teoksessaan *Rembrandt als Erzieher* (1989), joka oli aikoinaan vaikuttava traktaatti. Saksalaisuuden toinen aspekti on kuitenkin marssi sellaisena kuin se ilmenee niin lukemattomissa taidemusiikin teoksissa: surumarssi Beethovenin *Eroica*-sinfoniassa, allegretto-osa seitsemännessä sinfoniassa – joka on Goethen *Wilhelm Meisterin* kohtauksen ”Mignonin hautajaiset” taustamusiikki (tämän literäärisen perinteen tunteminen vaikuttaa heti interartistisesta lausumasta lausumiseen eli tulkintaan, toisin sanoen esitykseen). Tai Wagnerin *Valkyyriain ratsastus*: yhtäaikaan kehollinen ja topikaalinen eli *M1* ja *S2* (laukkaavat hevoset; Monnelle 2006: 72–110).

Itävaltalainen ei ole vain saksalaisen muunnos ja haalennus, vaan oma maailmansa. Wieniläisyyden perusrytmi on tietenkin valssi, mutta esittämisen yleisohje lausumisessa on *gemütlich*, miellyttävä. Tämän käsitteen rajojen yli ei saa mennä. Unkarissa rytmiikka on moninaista, mutta perussääntönä on Béla Bartókin *parlando rubato*, joka kuuluu ainakin hänen soitossaan. Italian perusrytmisen identiteetti voisi olla *tarantella*, kolmijakoinen rytmi, mutta miksei myös Gino Stefanin analysoima *scansione incitativa* /,/, / / / (Kuva 7).

Entä Venäjän perusrytmi? Lukematon määrä esimerkkejä Glinkasta ja Borodinista eli orientalismista à la polovetsilaistytöt (jota Taruskin piti erityisen semioottisena raukeana *khorana*) tai keisarillisen tyylin poloneesit ja valssit; tai skyyttiläisen tyylin barbaariset rytmit. Stravinskyn *Sacren* rytmiikka on yhtäaikaan hurmioitunutta ja kalkyloitua. Filmidokumentissa nuori, arrogantti Pierre Boulez tulee tapaamaan maestroa *Sac-*

movimento stringendo
 accelerazione metrica
 coincidenza degli accenti
 metrici e delle durate
 lunghe con gli impulsi



ritmo anapestico



durata complessiva: 4
 battute



movimento intervallare
 ascendente



coincidenza delle note
 più alte con gli impulsi



coincidenza delle note
 d'accordo con gli impulsi



apertura Tonica - Domi-
 nante



coincidenza del 'ciao'
 con gli impulsi.



Kuva 7. Gino Stefanin (1976) analyysia.

ren partituuri kainalossa ja toteaa: ”Teidän *Sacressanne* on virhe, yksi tahti liikaa!” Stravinsky ottaa partituurin, katsoo sitä tovin ja toteaa: ”Olette oikeassa! Siinä on tahti liikaa.” Suomi? Viisijakoinen Kalevala-poljento. *Det finska slutet*. Brasilia – ei vain samba vaan myös lukuisat muut bossa novasta batuqueen ja capoeiraan. Brazilian rytmiikasta on Olli Reijosen systemaattinen tutkimus, väitöskirja *Lost Batucada* (Reijonen 2017). Pohjois-Amerikka – tietenkin jazz ja siihen liittyen tuo aivan erityinen lausumisen tapa, joka on suomeksi svengi ja englanniksi *groove*. Sitä on tutkinut tuoreessa väitöskirjassaan (Helsingin yliopisto, musiikkitiede) Kristian Wahlström (2021); semiootikoista Naomi Cummings osoitti sille aikoinaan huomiota. Wahlström määrittelee tätä populaarimusiikin keskeistä ilmiötä seuraavasti:

Groove liitetään usein ilmiöön ”feel”, tuntee, jolloin se tuntuu menevän analyysin tuolle puolen... mutta se on myös määritelty rytmin ominaisuudeksi, joka sisältää mielihyvän tuntemuksen ja innoittaa fyysiseen

liikkeeseen. Madison on määritelty sen elementiksi, joka saa ihmiset rummuttamaan jalalla, heiluttamaan päätään, nousemaan ylös ja tanssimaan... ja liikuttamaan jotain ruumiin osaa musiikin tahdissa. Jazzissa termi ”swing” on synonyymi grooveille... se on musiikin vitaalinen voima, *drive*. (Wahlström 2021.)

Toisin sanoen groove on kehollista ja aktoriaalista. Se on sukua Greimasin käsittellen *à l'aise*, jolla hän luonnehtii pelejä, ja pelaamista ja pelille vapaasti antautuen. Kulttuureilla ja kansakunnilla on omat temponsa, *Werden-* tai *devenir-*prinsiippinsä, joita ne usein tiedostamatta noudattavat ja jotka säätelevät myös kommunikaation tempoa ja rytmiä viestinnässä.

Päätämme katsauksemme rytmin paradigmoihin ja variaatioihin tähän ja kokoamme lopuksi yhteen taulukkoon eri rytmianalyysin järjestelmät suhteessa *zemic*-mallimme peruskategorioihin. Siitä näemme, kykeneekö *zemic* toimimaan rytmin maailman metateorian; X:n koko osoittaa miten keskeinen kyseinen kategoria on tapauksessa ts. rytmissä tai sen analyysissä:

	keho	aktori	praksis	symboli estetiikka
Greimas/Courtes	x	X		
Furtwängler	X	x		
Nielsen	X			
Kemppi	X	x	x	
Hanna	x		X	
Krohn	x	X	X	
Lorenz		X	X	
Grunsky	x	X		
Lerdahl ja Jackendoff		X	X	
LaRue	x	X	X	
Kostka			X	X
Hocevar		X	X	X
Zirmunski		X	x	
Mattheson		x	X	
Veilhan		X	X	
Allanbrook			X	
Rowell	x		X	X
Al-Farabi			X	
Stefani	x		X	
Wahlström	X	X	x	

Lähteet

- Al-Farabi. 1930. *La musique arabe. Tome premier*. Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner.
- Al-Farabi. 1935 *La musique arabe. Tome deuxième*. Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner.
- Allanbrook, Wye Jamison. 1983. *Rhythmic Gesture in Mozart. Le Nozze di Figaro and Don Giovanni*. Chicago: University of Chicago Press.
- Aretz, Isabel (toim.). 1977. *América Latina en su música*. Paris: Unesco.
- Bachelard, Gaston. 1993 [1950]. *La dialectique de la durée*. Paris: Presses Universitaires de Paris.
- Barthes, Roland. 1973. *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil.
- Charles, Daniel. 1998. *Musiques nomades*. Paris: Editions Kimé.
- Clynes, Manfred. 1978. *Sentics. The Touch of the Emotions. A revolution in understanding how we experience and communicate emotion*. New York: Anchor Press.
- Furtwängler, Wilhelm. 1951. *Keskusteluja musiikista*. Suomentanut Timo Mäkinen. Porvoo: WSOY.
- Greimas, A.J. ja J. Courtes. 1979 ja 1986. *Semiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage I-II*. Paris: Hachette.
- Grunsky, Karl. 1911. *Die Technik des Klavierauszuges*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Hanna, Judith Lynne. 1979. *To Dance Is Human. A Theory of Nonverbal Communication*. Austin: University of Texas Press.
- Heidegger, Martin. 1967. *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Hocevar, Drina. 2003. *Movement and Poetic Rhythm. Uncovering the Musical Signification of Poetic Discourse via the Temporal Dimension of the Sign*. Helsinki: Acta Semiotica Fennica XVII.
- Husserl, Edmund. 2000. *Vorlesungen zur phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag
- Ikonen, Teemu. 2020. *Kirjallisuuden aika. Sarjallinen tutkielma nykyisyyden ongelmasta*. Helsinki: Teos.
- Iouri Tynianov. 1977. *Le vers lui-même*. Paris: Union générale des Éditions.
- Jankélévitch, Vladimir. 1980. *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien. I. La manière et l'occasion*. Paris: Seuil.
- Jean-Claude Veilhan. 1977. *Les Règles de l'Interprétation musicale à l'Époque Baroque (XVIIe–XVIII s.). générales à tous les instruments*. Paris: Alphonse Leduc.
- Karkoschka, Erhard. 1966. *Das Schriftbild der neuen Musik*. Winterthur: Hermann Moeck Verlag.
- Kemppi, Kirsti. 1969. *Liikuntarytmiikan perusteet*. Porvoo: WSOY.
- Kostka, Stefan. 1999. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. New Jersey: Prentice Hall.
- Krohn, Ilmari. 1958. *Musiikin teorian oppijakso I: Rytmioppi*. Porvoo: WSOY.
- LaRue, Jan. 1970. *Guidelines for Style Analysis*. New York: W.W. Norton.
- Lerdahl, Fred ja Ray Jackendoff. 1985. *A Generative Theory of Tonal music*. Cambridge: MIT Press.
- Lorenz, Alfred. 1966. *Der Ring des Nibelungen*. Hans Schneiding: Tutzing.
- Martinez, José Luiz. 1997. *Semiosis in Hindustani Music*. Helsinki: Acta Semiotica Fennica.
- Mattheson, Johann. 2008. *Der Vollkommene Capellmeister. Neusatz des Textes und der Noten*. Kassel: Bärenreiter.

- McClatchie, Stephen. 1998. *Analyzing Wagner's Operas. Alfred Lorenz and German Nationalist Ideology*. Rochester: University of Rochester Press.
- McTaggart, J. McT.E. 1988. *The Nature of Existence. Volume II*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Monelle, Raymond. 2006. *The Musical Topics. Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington: Indiana University Press.
- Motiekaitis, Ramunas. 2011. *Poetics of the Nameless Middle. Japan and the West in Philosophy and music of the Twentieth Century*. Helsinki: Acta semiotica fennica.
- Nielsen, Frede V. 1983. *Oplevelse af musikalisk spaending*. København: Akademisk Forlag.
- Pierce, Alexandra and Roger. 1991. *Generous Movement. A Practical Guide of Balance in Action*. Redlands: Balance Press.
- Reijonen, Olli. 2017. *Lost Batucada. The art of Deixa Falar, Portela, and Mestre Oscar Bigode*. University of Helsinki: Faculty of Arts.
- Rousseau, Jean Jacques. 1768. *Dictionnaire de la musique*.
- Rowell, Lewis. 1992. *Music and Musical Thought in Early India*. Chicago: University of Chicago Press.
- Spengler, Oswald. 1963 [1922]. *Länsimaiden perikato*. Suomentanut Yrjö Massa. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Stefani, Gino. 1976. *Introduzione alla semiotica della musica*. Palermo: Sellerio editore.
- Tarasti, Eero. 1994. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Tarasti, Eero (toim.). 1995. *Musical Signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Tarasti, Eero. 2012. *Semiotics of Classical Music. How Mozart, Brahms and Wagner Talk to Us*. Berlin: Mouton.
- Tarasti, Eero. 2015. *Sein und Schein. Explorations in Existential Semiotics*. Berlin: Mouton.
- Tarasti, Eero. 2020. "From Ursatz to Urzemic: Avenues for theories and analyses of music signification". Teoksessa *The Routledge Handbook of Music Signification*, toim. Esti Sheinerg ja William P. Dougherty, 44–57. London, New York: Routledge.
- Wahlström, Kristian. 2021. *Student-Centered Musical Expertise in Popular Music Pedagogy and Hard Rock Groove. A Design-Based and Psychodynamic Approach*. Väitöskirja, Helsingin yliopisto.
- Weingartner, Felix. 1906. *On the performance of Beethoven's Symphonies*. New York: Edwin F. Kalmus.
- Zirmunskij, Viktor. 1966. *Introduction to Metrics. The Theory of Verse*. The Hague: Mouton.

Inkeri Jaakkola

***Pertti Sutinen suomalaisen
viulunsoiton kehittäjänä***

- *Musiikin tohtori Inkeri Jaakkola (inkeri.jaakkola@uniarts.fi) työskentelee musiikkiteorian ja säveltäjäopetuksen opettajana Lahden konservatoriossa ja Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa. Tutkijana Jaakkola on suuntautunut musiikkianalyysiin, ja hänen kiinnostuksensa kohdistuu erityisesti useiden tieteen- ja taiteenalojen näkökulmia yhdistävään tutkimukseen.*

Pertti Sutinen, a remarkable Finnish violin pedagogue

Pertti Sutinen (1944–2019) was a violinist and a violin pedagogue who had a great impact on the standard of violin performance as well as on the pedagogy of violin performance in Finland. He started his musical career in 1966 as the concertmaster of the Oulu City Orchestra. Alongside his work in the orchestra, he continued his studies in violin performance and violin pedagogy as a student and teaching assistant of Tatjana Pogoževa (1912–1980), a Muscovite who visited Oulu during the years 1967–1975. While studying with Pogoževa Pertti Sutinen adapted thoroughly the principles and methodology of the modern Russian violin school, which he applied during his long career as a violin teacher and lecturer of violin pedagogy at the Lahti Conservatory (1980–2019) and at the Lahti University of Applied Sciences (1999–2008). Sutinen also worked as a part-time teacher at the Sibelius Academy (1989–2001).

Pertti Sutinen preferred to teach his students from the earliest elementary stage until the completion of the professional studies. The keystones of Sutinen's pedagogy were his deep understanding of children's psychomotor and cognitive development, his systematic work on the pupils' technical skills as well as the progressive study repertoire with strict scale system, traditional etude collections and pedagogical musical works. Sutinen published several volumes of his scale system which is widely used in Finland. In the years 1987–1992 Sutinen worked in co-operation with Pavel Vernikov, Zinaida Gilels and Ilja Grubert at the Kuhmo Violin School, supervising his students Elina Vähälä, Satu Vänskä, Maaria Leino and Taija Angervo. In 2019 the Finnish Cultural Foundation awarded Pertti Sutinen the Elias Lönnrot medal as an acknowledgement of his career as a significant promoter of violin performance in Finland.

Pertti Sutinen suomalaisen viulunsoiton kehittäjänä

Inkeri Jaakkola
.....

Johdanto

Eletään 1980-luvun alkuvuosia. Lahden konservatorion kahdeksannen kerroksen luokassa viulunsoiton pedagogiikan opiskelijat ja opettaja Pertti Sutinen aloittelevat työskentelyä leppoisasti kuulumisia vaihtaen. Keskustelu kääntyy edellisillan konserttiin, jossa nuori solisti esitti näytävän elein viulukirjallisuuden taiturikappaleita. Me opiskelijat pohdiskelemme ohjelman vaativuutta, viulistin rohkeaa esiintymistä ja omien taitojemme rajoja. Pertin arvio on lahjomaton: ”Hiekkaa yleisön silmille!” Kokenut pedagogi näki ja kuuli soitosta, että perustekniikan oppimisessa oli oikaistu. Jousitekniikan puutteiden vuoksi viulun sointi rikkoutui erityisesti akordeissa, nopeat juokset puuroutuivat, ja hermostunut, pakonomainen vibrato kieli liiallisesta lihasjännityksestä.

Kommentti ilmentää Pertti Sutisen pedagogiikan keskeistä periaatetta: viulistin ammattitaidon perusta on pitkäjänteinen, suunnitelmallisesti etenevä soittotekniikan opiskelu. Esitettävä ohjelmisto valitaan siten, että kappaleissa tarvittava jousi- ja sormitekniikka on jo asteikkosoitossa ja erillisissä harjoituksissa hiottu kuntoon. Esittäessä nuori soittaja ei silloin kamppaile osaamisensa ääri rajoilla, vaan voi keskittyä musiikin tulkitintaan. Näin vältetään myös vääränlaiset lihasjännitykset ja asentovirheet, jotka pahimmillaan voisivat johtaa pysyviin kudos- ja hermovaurioihin.

Tässä artikkelissa kuvaan Pertti Sutisen toimintaa ja pedagogiikkaa lähteiden valossa, mutta myös henkilökohtaisiin muistoihin ja muistiinpanoihin perustuen.¹ Opiskelin viulunsoiton pedagogiikkaa Pertti Sutisen oppilaana vuosien 1981–1985 ajan. Opintoihin kuului pedagogisten luentojen lisäksi Pertin opetuksen viikoittainen seuraaminen. Sittenmin

¹ Tämä artikkeli perustuu kirjoittajan aiempaan tekstiin Päijät-Hämeen tutkimusseuran julkaisussa (Jaakkola 2020).

työskentelimme kollegoina Lahden konservatoriossa aina Pertin yllättävään menehtymiseen asti.

Pertti Sutinen oli tärkeä toimija Päijät-Hämeen maakunnassa, mutta hänen elämäntyönsä oli merkittävä myös valtakunnallisesti. Pertin opettajan uran keskeisin vaihe osui 1900-luvun viimeisiin vuosikymmeniin, jotka olivat musiikkioppilaitostoiminnan kehittymisen aikaa. Tuolloin pyrittiin yhdenmukaistamaan soitonopetuksen käytäntöjä sekä luomaan yhteismitalliset oppimistavoitteet kaikkiin valtionapua nauttiviin musiikkioppilaitoksiin. Pertin pedagoginen näkemys sopi tähän koulutuspoliittiseen toimintaympäristöön hyvin, ja hän pääsi toteuttamaan periaatteidensa mukaista, alkeisopintojen merkitystä ja opetuksen systemaattista etenemistä korostavaa pedagogiikkaa lasten ja nuorten parissa. Kun 1990-luvun loppupuolella Suomeen luotiin ammattikorkeakoulujärjestelmä ja soitonopettajien koulutus siirtyi konservatorioista ammattikorkeakouluihin, Pertin työ painottui tulevien opettajien kouluttamiseen. Artikkelin seuraavissa kappaleissa kerron ensin Pertti Sutisen elämästä ja toiminnasta, selvitän sen jälkeen hänen pedagogisia periaatteitaan ja lopuksi kuvaan häntä opettajien kouluttajana.

Pertti Sutisen elämä ja toiminta

Pertti Sutinen (1944–2019) aloitti viulunsoiton opinnot syntymäkaupungissaan Kuopiossa. Irma Sutisen (2020) mukaan Pertti ilmeisesti oli perinyt musikaalisuutensa äidiltään Irja Vartiainen-Sutiselta, jonka sukuun kuuluu paljon soittajia ja laulajia. Äidin veli, sellisti Tauno Vartiainen, opetti ensimmäiset vuodet soittoa sekä Pertille että hänen serkuilleen Timo ja Seppo Vartiaiselle. Timo Vartiaisesta tuli am-



Kuva 1. Pertti Sutinen. Kuvalähde: Lahden konservatorion kuva-arkisto.

mattiviulisti ja sellisti Seppo Vartiainen toimi pitkään Joensuun konservatorion rehtorina. Nuoruusvuosistaan Pertti Sutinen kertoi: ”Kun olin 13- tai 14-vuotias kuuntelin serkkuni kanssa ensi kertaa kelanauhurilta (v. 1957–58) Mendelssohnin viulukonserttoa David Oistrahin soittamana. Muistan kuinka istuimme lattialla lumoutuneena ja kelasimme aina alkuun. 1972 pääsin vihdoinkin kuuntelemaan David Oistrahia Helsingin Kulttuuritalolle YYA konserttiin, jonka tunnelmat ovat edelleen elävänä mielessäni. Se valoisuus, lämpimyyden, ja sydämellisyys, joka kuului hänen soitostaan oli ainutkertaista.” (Ks. Willock 2012).

Irma Sutisen (2020) mukaan Pertti Sutinen hakeutui vuonna 1963 Jyväskylän kasvatusopilliseen korkeakouluun valmistuakseen kansakoulunopettajan ammattiin. Kolmivuotisten opintojen aikana hän jatkoi viulunsoiton opiskelua Olavi Pällin ohjauksessa. Pertti soitti myös Jyväskylän kaupunginorkesterissa, ja orkesterin kapellimestari Ahti Karjalainen kannusti häntä kehittämään itseään muusikkona. Kansakoulunopettajan työtä Pertti ehti tehdä vain puoli vuotta ennen kuin tuli valituksi Oulun kaupunginorkesteriin ensiviulun soittajaksi ja myöhemmin konserttimestariksi. Orkesterityön ohella Pertti Sutinen opetti tuntiopettajana Oulun musiikkiopistossa vuosina 1966–1972 (Kandelin 2020).

Opettajan uralle ohjautumiseen vaikutti, että tuolloin Oulussa vaikuttanut moskovalainen viulupedagogi Tatjana Pogoževa pani merkille Pertin pedagogiset taidot ja valitsi hänet assistenttikseen. Assistenttivuosiin Pertti jatkoi viulunsoiton opintoja Pogoževan johdolla. Pogoževa (1972) kirjoittaa Pertti Sutisesta: ”[H]än suoritti minulle viulunsoiton opetukseen liittyvän pedagogiikan kurssin, esitteli minulle säännöllisesti oppilaansa, suhtautui erittäin vakavasti pedagogin työhön ja täytti kaikki minun antamani neuvot ja ohjeet. Sen vuoksi jättäessäni Oulun siirsin rauhallisin mielin hänelle kaikki omat oppilaani.” Pertti Sutisen ja Tatjana Pogoževan välille kehittyi pysyvä ystävyys, ja Moskovaan palattuaan Pogoževa seurasi Pertin työskentelyä ja entisten oppilaidensa kehittymistä. Hän kirjoitti Pertille: ”Olen jo aikoja sitten ajatellut kirjoittamista, mutta Igor [Bezrodnyi²] on ollut matkoilla ja suomeahan en hallitse. -- Olette erittäin lahjakas ja Teistä voi tulla hyvä opettaja. Minä puolestani autan Teitä kaikin tavoin, niin kuin lupasinkin. -- Miten Päi-vyt [Rajamäki], Maarit [Rajamäki], Juhani [Palola] ja Erkki [Palola] ovat

² Viulisti Igor Bezrodnyi (1931, Tbilis–1997, Helsinki) oli Tatjana Pogoževan poika. Kansainvälisen solistiuransa ohella Bezrodnyi hoiti Moskovan konservatorion viulunsoiton professuuria yli 40 vuoden ajan. Moskovan kamariorkesterin kapellimestarina hän toimi vuosina 1976–1981. Bezrodnyi viihtyi hyvin Suomessa ja opetti Sibelius-Akatemiassa vuosina 1990–1997.



Kuva 2. Lehdistötilaisuus ennen Oulun kaupunginorkesterin konserttia 22.4.1969, jossa Pertti Sutinen soitti solistina Kabalevskin viulukonserton. Kuvassa Pertti Sutinen (vasemmalla), hänen opettajansa Tatjana Pogoževa sekä kapellimestari Onni Kelo. Kuvalähde: Irma Sutisen kotiarkisto.

edistyneet? Kirjoittakaa, kuka millaisiakin nuotteja tarvitsisi. Minä puolestani lupaan niitä aina tuon tuostakin lähettää --." (Pogoževa, n.d.).

Viulunsoiton päätoimisen opetustyön Pertti Sutinen aloitti lehtorina Hyvinkään musiikkiopistossa (1972–1975) ja Turun konservatoriossa³ (1975–1980). Vuonna 1980 hän tuli valituksi viulunsoiton yliopettajaksi Lahden konservatorioon⁴, jossa hän teki keskeisimmän elämäntyönsä. Kun opettajankoulutus vuoden 1999 koulutus uudistuksessa siirtyi Lahden Ammattikorkeakouluun (LAMK), Pertti Sutinen siirtyi musiikin laitoksen viulunsoiton yliopettajaksi (1999–2008). Hän kuitenkin jatkoi päätoimensa ohella arvostettuna opettajana Lahden konservatoriossa sekä myös eläkevuosinaan aivan viimeisiin elinviikkoihinsa asti. Pertti Sutisen oppilaaksi hakeutui jatkuvasti oppilaita lähialueen musiikkioppilaitoksista. Sutinen toimi siten muun muassa Hyvinkään musiikkiopiston tuntiohjaajana vuosina 2007–2019 (Kokko 2020). Vuosina 1989–2001

³ Latva-Mantilan (2020) mukaan oppilaitoksen nimi oli vuoteen 1977 asti Turun musiikkiopisto, sen jälkeen Turun konservatorio.

⁴ Lahden musiikkiopisto muuttui ammattiin valmistavaksi oppilaitokseksi vuonna 1972, ja oppilaitoksen nimeksi tuli 1977 Päijät-Hämeen konservatorio. Nimi muutettiin vuonna 2003 Lahden konservatorioksi (Häyrynen 2008, 1).

Sutinen toimi lisäksi viulunsoiton tuntiohjaajana Sibelius-Akatemiassa (Mustonen 2020).

1900-luvun viimeiset vuosikymmenet olivat musiikin kesäleiritoiminnan kultaista aikaa. Viulisti, viulunsoiton lehtori Ulla-Maija Hallantien (2020) mukaan Pertti Sutinen oli jokavuotinen opettaja Limingan ja Raudaskylän musiikkileireillä, ja moni leiriläinen sai tuolloin kipinän jatkaa ammattiopintoja hänen ohjauksessaan Lahdessa. Pertti Sutinen piti myös mestarikursseja sekä Suomessa että ulkomailla ja luennoi pedagogiikasta mm. Suomen Jousisoitinopettajat ry:n (SJO) koulutuspäivillä. Sutinen on julkaissut viulunsoiton opetusmateriaaleja (Sutinen 1975; 1982; 1986; 1991). Hän on myös toimittanut, kirjoittanut esipuheen sekä suomentanut yhdessä oppilaansa Päivyt Rajamäen (nykyisin Meller) kanssa Tatjana Pogoževan alkeisopetusoppaan *Opi soittamaan viulua* (Pogoževa 1992).

Useita kymmeniä Pertti Sutisen entisiä oppilaita toimii eri oppilaitoksissa ja orkestereissa kotimaassa ja ulkomailla. Hänen oppilaitaan ovat olleet muun muassa viulusolisti ja Wienin musiikkikorkeakoulun viulumusiikin professori Elina Vähälä, Radion sinfoniaorkesterin konserttimestari Tajja Angervo, Sinfonia Lahden konserttimestari Maaria Leino sekä Australian kamariorkesterin konserttimestari Satu Vänskä. Toukokuussa 2019 Suomen Kulttuurirahaston hallitus myönsi Pertti Sutiselle Elias Lönnrot -mitalin tunnustuksena mittavasta elämäntyöstä soitonopettajana ja suomalaisen viulutaiteen edistäjänä. Perusteluna mainittiin, että Sutisen työ on ollut osaltaan nostamassa koko Suomea musiikkimaailman eturiviin ja hänen työpanoksensa on ollut erityisen arvokas Päijät-Hämeen maakunnalle.

Pogoževan koulusta suomalaiseen musiikkiopistoon

Ennen kuin siirryn tarkastelemaan Pertti Sutisen pedagogiikan periaatteita, opetusmenetelmiä ja -materiaaleja, haluan kuvailla toimintaympäristöä, jossa hän uransa alkuvaiheessa näkemystään toteutti. Pertti Sutisen opetus pohjautuu paljolti niin kutsutun venäläisen viulukoulun periaatteisiin (Jankelevich ja Lankovsky 2016, Garam 1985, 149–192). Venäläisen viulukoulun vaikutus vahvistui Suomessa 1960-, 1970- ja 1980-luvulla, jolloin Neuvostoliiton ja Suomen kulttuurisuhteet olivat kiinteät. Toimintaan kuuluivat itänaapurin taiteilija- ja opettajavierailut maamme eri musiikkioppilaitoksissa. Suomeen oli 1960-luvulla luotu laaja musiikkioppilaitos-

verkosto, jossa tarvittiin opettajia. Viulunsoiton opetus, erityisesti alkeisopetus, oli tasoltaan kirjavaa. Apua tilanteeseen haettiin Neuvostoliitosta, jossa 1800-luvun lopulta Leopold Auerin metodista periytyvä venäläinen viulukoulu yhdistettynä valtion keskusjohtoiseen koulutusjärjestelmään tuotti jatkuvasti huippuammattilaisia (Ritaluoto 1996, 26).

Moskovalainen viulupedagogi Tatjana Pogoževa (1912–1980) vieraili opettajana Oulun musiikkiopistossa vuosina 1967–1969. Hän opetti viulunsoittoa ja luennoi viulunsoiton pedagogiikasta seuraavien kuuden vuoden ajan Limingan, Riistaveden, Lahden ja Jyväskylän kesäleireillä. Pogoževan opetusta seurasivat Pertti Sutisen lisäksi muun muassa Timo Vartiainen, Tapio Myöhänen, Erkki Palola sekä Juhani Palola. Garam (1985, 172) kertoo, että Pogoževaa pidettiin Suomessa erittäin vaativana ja temperamenttisena, mutta asiansa hallitsevana pedagogina. Pogoževan viulunsoiton opettajille antama koulutus vaikutti merkittävästi viulunsoiton kehitykseen maassamme, ja hänen pedagogiikkaansa vei eteenpäin erityisesti Pertti Sutinen.

Kuten edellä mainitsin, 1970-luvulta lähtien musiikkiopistojen käytäntöjä ja opetuksen tavoitteita pyrittiin yhdenmukaistamaan, ja tässä tarkoituksessa Suomen musiikkioppilaitosten liitto (SML) toimitti jäsenoppilaitoksiin kurssitutkinto- ja arviointiohjeita sekä ohjelmistosuosituksia (Ritaluoto 1996, 51–55; Ritaluoto 2021). Vuonna 1980 toteutetuissa viulunsoiton kurssitutkintovaatimuksissa Tatjana Pogoževan ja hänen oppilaansa Pertti Sutisen vaikutus näkyy selvästi. Neuvostoliitossa julkaistut venäläiset viulukoulut, etydikokoelmat ja pedagogiset sävellykset sisältyvät ohjelmistosuositukseen joka tasolla. Asteikko- ja etydisoitto on ohjeistuksessa keskeisellä sijalla, ja Sutisen (1975) *Viuluasteikot venäläisen koulun mukaan* suositellaan opetusmateriaaliksi (Ritaluoto 1996, 91). Suomen musiikkioppilaitosten liiton ohjeistukset vaikuttivat erittäin vahvasti jäsenoppilaitosten toimintaan. Kurssitutkintojärjestelmää ja ohjelmisto- sekä arviointisuosituksia noudatettiin tarkasti, joten esimerkiksi Sutisen julkaisemia asteikkomateriaaleja samoin kuin venäläisen viulukoulun materiaaleja käytettiin maamme musiikkioppilaitoksissa laajalti ainakin vuosituhannen vaihteeseen asti (Hallantie 2021).⁵

Sutinen omaksui Pogoževan pedagogiikan metodologisena viitekehyksenä, mutta ymmärsi Suomen musiikkioppilaitosjärjestelmän ja Neuvostoliiton koulutuspolitiikan taustalla vaikuttaneiden ideologioiden yhteensopimattomuuden. Huippumuusikoiden koulumiseen tähtäävää,

⁵ Toiminnanjohtaja Timo Klemettisen (2021) mukaan Sutisen asteikkokokoelmat ovat edelleen Suomen musiikkioppilaitosten liiton kysytyimpiä julkaisuja.

III VIULUNSOITON PERUSKURSSI 1/3

Ohjelmisto tulee valita siten, että jousenkäyttötavoista détaché, legato, portato ja martelé pääsevät tasaisesti kehittymään. On myös otettava huomioon dynaamiset ääniharjoitukset, sormiharjoitukset, helpoimmat kaksoisääniharjoitukset sekä jousen vaihto kieleltä toiselle aluksi kynnärvarren liikkeellä ja myöhemmin ranteella.

III A HARJOITUSAINEISTOA JA OHJELMISTOA

1. Asteikot

asteikkoliitteen mukaisesti (kohta III C, s. 12)

2. Harjoituksia ja etydejä

Viulukouluja, asteikkoja ja sormiharjoituksia

Bloch	Tonleiterschule I	Budapest
Dancla	Ecole du Mécanisme	Peters
Doflein	Das Geigenschulwerk	Schott
Fortunatov	Nuori violisti (viulukoulu) I-II	Moskova +)
Grigorian	Viulunsoiton alkeiskoulu	Moskova
Grigorian	Asteikot ja kolmisoinnut	Moskova
Hauchard	Viulukoulu I-II (E. Pohjola)	Westerlund
Hauchard	Exercises de Mécanisme	Leduc
Isselman	Schule des Geigenspiels	Tonger
Joachim-Moser	Violinschule	Simrock
Kummer	Studies op. 60	Hug
Köchler-Pagel	Violinschule	Hug
Rodionov	Viulunsoiton alkeisoppitunnit (viulukoulu)	Moskova
Sandor-Járdányi-Szervansky	Violinschule I-III	Ed. Musica, Budapest
Seybold	Neue Violinschule op. 182	Elite Edition
Siukonen	Viulukoulu I	Fazer
Sutinen	Viuluasteikot I venäläisen koulun mukaan	SML
Szilvay	Viuluuapinen	Fazer
Usma	Iloinen viuluniekka 1-3	Fazer

Etydejä

Dyke	Progressive Studies I-II	Williams
Fortunatov	Valitut etydit I	Moskova
Kinsey	Elementary Progressive Studies I (24 etydiä I asemassa)	A.B.R. ++)
Kinsey	Twelve Preliminary Studies	A.B.R.
Kummer	Studies op. 60	Hug
Köchler	100 Etüden op. 6 I	Hug
Loder	Studies	A.B.R.
Seybold	Die leichtesten Etüden I-II	Schott
Wohlfahrt	60 Etüden op. 45 I, 1-15	Peters
Woof	50 Elementary Studies	A.B.R.

+) Neuvostoliittolaista nuottimateriaalia voi tilata mm. Suomalaisen Kirjakaupan venäläisen osaston kautta tai Kansankulttuurin kirja-kaupasta

++) A.B.R. = The Associated Board of the Royal Schools of Music

Kuva 3. Ote Suomen musiikkioppilaitosten liiton jäsenoppilaitoksiinsa toimittamasta kurssitutkintovaatimuksista ja ohjelmistosuosituksista (SML 1980).

jokavuotisin ankarin tutkinnoin oppilasjoukkoa karsivaa koulujärjestelmää ei voi toteuttaa Suomen oloissa: viiden miljoonan asukkaan valtiossa huippulahjakkaita ei löydy riittävästi. Sitä paitsi jo vuonna 1968 säädetty musiikkioppilaitoslaki määräsi, että musiikkiopistoissa opetusta annetaan paitsi ammattiin tähtäävänä peruskoulutuksena, myös laajan harrastajajoukon tarpeita ajatellen (Häyrynen 2008, 90–91; Ritaluoto 1996, 61–62).⁶

Pogoževan metodi kuitenkin perustui ajatukseen, että kullekin opintovuodelle on tiukat, kaikille oppilaille yhteiset oppimistavoitteet, joiden saavuttamista progressiivinen ohjelmisto tukee. Pertti Sutinen ratkaisi ristiriidan pragmaattisesti. Hän opetti luokallaan kaikkia oppilaita yhtä perusteellisesti, mutta etenemismuutos oli yksilöllinen. Pertti tunnisti erityislahjakkaita varhain, ja näki paljon vaivaa riittävän ohjauksen antamiseksi varsinkin ensimmäisten opintovuosien aikana. Professori, viulisti Elina Vähälä (2018) kertoo: ”[S]iirryin Pertti Sutisen luokalle seuraavaksi kahdeksaksi vuodeksi. Noina vuosina tehtiin se suurin työ Pertin johdonmukaisessa ohjauksessa. Pertti ja me oppilaat saimme silloiselta rehtorilta Aarre Hemmingiltä valtavaa tukea, sillä luokallamme oli poikkeuksellisen kova taso, ja Aki teki kaikkensa, että koulutuksesta saatiin mahdollisimman tehokasta. Ollessani noin 16-vuotias muistan saaneeni kolme oppituntia viikossa; yksi pelkkää tekniikkaa, toinen tunti jolloin työstettiin teoksia, ja kolmas tunti pianistin kanssa.” Vähälä (2017) toteaa: ”Niin sen pitäisi olla. Ja vain niin kasvaa uusia huikkeitä viulisteja.”

Pertti Sutisen pedagogiikan kulmakivet

Pertin pedagogiikan kulmakivet olivat lapsen ajattelun ja kehityksen tuntemus, soittotekniikan systemaattinen harjoittaminen sekä aukottomasti eteneväksi suunniteltu ohjelmisto. Kansakoulun opettajan ammattiin valmistuneella Pertti Sutisella oli hyvä ymmärrys lapsen ajattelun ja motorii-kan kehityksestä sekä lasten tavanomaisesta toiminnan tasosta ja keskittymiskyvystä kussakin ikävaiheessa. Hän suositti, että ideaalitulanteessa pikkuoppilaiden soittotunnit pitäisi järjestää kolmena päivänä viikossa,

⁶ Pulkkinen (2018, 6) mukaan lahtelaisten vaikutus musiikkioppilaitosten kehittämisessä ja maakunnallisissa konservatorioissa annettavan ammatillisen koulutuksen järjestämisessä oli merkittävä. Keskeinen toimija oli Lahden musiikkiopiston silloinen rehtori, professori Aarre Hemming, joka valittiin myös konservatorioliiton ensimmäiseksi puheenjohtajaksi vuonna 1985.

mutta vain 20 minuuttia kerrallaan – pidempään ei lapsi jaksanut keskittyä. Pertti seurasi aidosti kiinnostuneena oppilaidensa kokonaisvaltaista kehitystä ja antoi kotitehtäviksi mielikuvitusta ruokkivia piirustustehtäviä. Lyhyidenkin soittohetkien jälkeen voimisteltiin ja rentoutettiin lihaksia. Eräälle pikkuoppilaalle Pertti koetti selittää, miten soittaessa pitää olla rento, ja antoi kotitehtäväksi aiheesta piirtämisen. Seuraavalla viikolla Pertti esitteli ylpeänä lapsen oivaltavaa piirustusta, joka esitti saalistavaa, hyppyyn valmistautuvaa leijonaa: soittajahan ei voi olla samalla tavoin rento kuin nukkua, vaan hänen pitää pikaisen lihasten rentoutuksen jälkeen pystyä hetkessä reagoimaan ja toimimaan aktiivisesti.

Pertti korosti hyvän alkuopetuksen merkitystä. Lapsena omaksutuista huonoista soittoasunnoista tai vääristä tottumuksista ja lihasjännityksistä on hankalaa, joskus jopa mahdotonta päästä eroon. Pertti otti mieluummin oppilaille alle kouluikäisiä vasta-alkajia, joita sitten ohjasi ammattiin asti. Lahden konservatoriossa tämä opetuksellinen jatkumo oli mahdollista toteuttaa, ja siksi Pertti halusi jatkaa konservatorion opettajana myös siirryttyään Lahden Ammattikorkeakouluun, jossa kaikki oppilaat olivat ammattiin valmistautuvia aikuisia. Pertti totesi: ”Pidän kovasti opettamisesta, varsinkin nuorten pikkuviulistien, jotka ovat vielä muokattavissa, ja nautin heidän onnistuneista esiintymisistään” (Willock 2012).

Monet nykypäivän viulopedagogiikan itsestäänselvytykset olivat aikanaan Pertti Sutisen alkuopetukseen tuomia uutuuksia. Ergonomisen soittoasennon lähtökohta on oikeankokoinen soitin. 1960-luvun lopulla kunnollisia 1/8-, 1/4- tai 1/2-viuluja ja -jousia ei juuri ollut saatavilla, ja Pertti näki paljon vaivaa löytääkseen kullekin pikkuoppilaalle hänen mittasuhteidensa mukaiset välineet. Jokaiselle oppilaalle hankittiin myös viulun kannatteluun helpottava, soittajan kaulan korkeuden mukaan säädettävä olkatuki.

Pogozevan oppilaaksi päästyään Pertti oli muuttanut soittotekniikkansa venäläisen koulukunnan mukaiseksi. Venäläinen viulukoulu tunnetaan erityisesti jousitekniikan piirteistä (Jankelevich ja Lankovsky 2016; Åström-Tiula 2013, 18–19).⁷ Opetuksessaan Pertti korosti ranne- ja käsi- liikkeiden ensisijaisuutta jousen hallinnassa: rennosti ja pyöreästi asetel-

⁷ Viulunsoiton koulukunnat ovat muotoutuneet opettaja–oppilasketjujen kautta. Lajos Garam (1985, 150, 167–169) kuvaa sukupuun avulla havainnollisesti venäläisen (neuvostoliittolaisen) koulukunnan laajenemista. Hän osoittaa esimerkiksi, miten Pietarin konservatorion viulunsoiton professorin Leopold Auerin (1845–1930) periaatteet omaksunut Abram Jampolski (1890–1956) opetti Tatjana Pogoževaa, joka taas siirsi osaamisensa Pertti Sutiselle.



Kuva 4. Kouluikäinen Pertti soittaa kuvassa ilman viulun kannattelemista helpottavaa olkatukea aikuisen soittimella, joka ilmiselvästi on hänelle liian suuri ja hankala käsitellä. Huomioni kiinnittyi myös Pertin jousikäden suoriin sormiin ja erityisesti suoraan pikkusormeen. Pertti teki Pogoževan oppilaaksi päästyään suuren työn ja muutti oikean käden soittoasentonsa ja jousitekniikkansa. Oman kokemuksensa perusteella Pertti ymmärsi, miten tärkeitä on omaksua alusta pitäen oikeat asennot ja tottumukset. Kuvalähde: Irma Sutisen kotiarkisto.

lut sormet vain ohjailevat jousen kulkua ja painetta kielellä. Pertin tunneilla jousiotetta harjoiteltiin ensin lapselle tutulla välineellä eli kynällä. Vasta kun sormet olivat löytäneet paikkansa kynän varrella, alettiin etsiä tuntumaa viulun jousen kanssa. Vasemman käden otetta ja sormien hienomotoriikkaa harjoiteltiin erikseen: yleensä kaikki kappaleet ensin näppäiltiin ja vasta sitten soitettiin jousella. Molempien käsien motorikan yhtäaikainen hallitseminen ja varsin erilaisten liikesuoritusten yhdistäminen onkin lapselle vaativaa. Pertti suositti, että psykomotorisen taidon automatisoitumisen kannalta tärkeimmät liikeradat ja tekniset valmiudet kuten vasemman käden asemanvaihdot pitäisi oppia ennen

murrosikä. Hänellä oli käsitys, että poikien hienomotoriikka usein kehittyy hitaammin kuin tyttöjen ja siksi he tarvitsevat enemmän aikaa perustaitojen omaksumiseen. Toisaalta hän totesi, että sukupuolten väliset erot tasaantuvat opintojen kuluessa, ja yksilölliset erot ovat joka tapauksessa niitä merkittävämmät.

Kuuntelemisen ja intonaation kehittäminen aloitettiin Pertin ohjauksessa heti ensimmäisellä oppitunnilla. Duuriasteikkoon perustuvia pieniä sävelmiä laulettiin näyttäen samalla sormiotteita. Jokaisen soitettavan kappaleen harjoittelu aloitettiin nuottiin tutustuen: taputettiin rytmiä, laulettiin nuottinimin – joskus pulssia viitaten – ja opeteltiin nuottikirjoitukseen sisältyvät merkinnät ja musiikkitermit. Pertti opetti oppilaat myös havainnoimaan musiikin muotoa: säkeiden toistoa tai niiden erilaisuutta, sävelmän lepohetkiä ja ilmaisullisen huippukohdan sijoittumista kokonaisuuteen. Vaikka Pertti Sutisen opetuksessa soittotekniikan systemaattinen kehittäminen oli keskeistä, hän ei suinkaan laiminlyönyt musiikillista ilmaisua ja luovuutta. Luovuutta tosin toteutettiin rajatus- ti, valmiiksi sävelletyn musiikin puitteissa ja nuotintettuun materiaaliin nojautuen. Pertti hyödynsi taitavasti lapsen itsensä osoittaman ilmaisutarpeen esimerkiksi vibraton opettamisessa. Hänen mukaansa vibratoa ei pitäisi harjoitella päälle liimattuna, teknisenä suorituksena, vaan vasta sitten, kun lapsi riittävän musiikillisen kypsyyden saavutettuaan pyrkii rikkaampaan sointiin vibratoa jäljittelemällä.

Monet Pertin pedagogiset periaatteet ovat sovellettavissa lasten opettamiseen yleisesti. Pienten lasten kotitehtävät olivat lyhyitä, ja kappaleista piti harjoitella seuraavalle oppitunnille vain osa. Yleensä kaikki tehtävät opeteltiin ulkoa: nuotista soittaessaan lapsi ei kykene seuraamaan käsien toimintaa tai kuuntelemaan intonaatiota. Sitä paitsi ulkoa soittaminen kehittää musiikillista muistia. Jokaisella soittotunnilla oli selkeä rakenne. Useimmiten aluksi soitettiin asteikkoja, etydejä tai pieniä tekniikkaharjoituksia ja vasta sen jälkeen kappaleita. Soittoläksyn Pertti aina kuunteli alusta loppuun keskeyttämättä, oppilaan esitystä arvostaen. Yleensä korjattavaakin oli, ja sitten alkoi suorituksen hiominen. Joskus Pertti pyysi oppilasta arvioimaan, mitä asiaa pitäisi parantaa. Usein kuitenkin lapsi itse oli jo tyytyväinen suoritukseensa, joten hänet piti hienotunteisesti motivoida soittamaan yhä uudelleen kertomalla, miksi se oli tarpeen.

Toisinaan oppilaan soittotekniikkaan oli pesiytynyt useita virheellisiä tottumuksia, joista pitäisi päästä eroon. Pertillä oli tilanteeseen hyvä neuvo. Lapsi tai nuori voi keskittyä korjaamaan toiminnassaan vain yhtä asiaa kerrallaan. Jos häntä pyydetään seuraamaan jousikäden peukalon toimintaa, hän ei pysty samanaikaisesti kuuntelemaan puhtautta tai

huolehtimaan vasemman käden ranteen asennosta. Virheiden korjaaminen vaatiikin sekä opettajalta että oppilaalta aikaa ja kärsivällisyyttä. Varttuneemmille oppilaille Pertti selitti asiallisesti, millaisiin ongelmiin virheellisten tottumusten vahvistaminen johtaisi. Pienempiä lapsia hän kannusti harjoitteluun musikaalisesta lähtökohdasta kysymällä, eikö viulun ääni olekin kauniimpi näin toimien.

Pertin opetusmateriaali noudatti keskeisiltä osin Tatjana Pogoževan kurssilaisilleen jakamaa venäläisen viulukoulun progressiivista ohjelmistosuunnitelmaa (Åström-Tiula 2013, 119–121). Asteikkosoitto oli erityisen tärkeää, samoin klassiset etydikokoelmat (Fortunatov, Wohlfart, Kreuzer, Rode, Dont sekä Schradick). Ensimmäisten opintovuosien käyttöön soveltuviin kokoelmiin *Pikku Viulisti I–III* (Fortunatov 2009) sekä *Hrestomatiâ* (Garlicki & al 2004) Pertti tutustutti pedagogiikkaoppilaansakin, ja niitä käytetään opetuksessa laajalti edelleen.⁸ Pidemmälle ehtineet oppilaat saivat soittaakseen niin kutsuttuja oppilaskonserttoja: pedagogiseen käyttöön sävellettyjä tai muutoin helpohkoja teoksia, joiden avulla tutustuttiin konserttomuotoon kadensseineen (esimerkiksi Bériot'n, Rodén, Seitzin, Spohrin ja Viottin konsertot). Konserttojen keskeinen sija ohjelmistossa ehkä heijastaa lausumatonta tavoitetta kouluttaa nimenomaan taitavia solisteja. Lasten ja nuorten oppilasorkestereiden toimintaan Pertti suhtautui hiukan varauksella. Yhteissoitto-ohjelmistoa on mahdotonta suunnitella siten, että jokainen soittaja voisi toimia optimaalisella osaamistasollaan: liian vaativat orkesteritehtävät voivat tehdä tyhjäksi soittotunneilla ergonomian hyväksi tehdyn suuren työn. Piano-säestäjä sen sijaan vieraili Pertin luokassa mahdollisimman usein.

Työn ohessa Pertti kehitti opetustaitoaan jatkuvasti ja voimiaan säästämättä. Seppo Kimasen ehdotuksesta perustetun Kuhmon viulukoulun harjoitusperiodeihin Pertti osallistui viiden vuoden ajan seuraten kiinteästi omien oppilaidensa työskentelyä Pavel Vernikovin, Zinaida Gilels'n ja Ilja Grubertin kanssa. Elina Vähälän (2009) mukaan Kuhmon viulukoulu oli vuosina 1987–1992 toteutettu erityislahjakkaiden nuorten viulistien koulutusohjelma, jonka oppilaat sitoutuivat osallistumaan viiden vuoden ajan venäläisten taiteilijaopettajien pitämille mestarikursseille viitenä vuotuisena periodina. Kuhmon viulukoulun opiskelijoista muo-

⁸ *Hrestomatiâ*-kokoelmat sekä Fortunatovin *Pikku Viulistin* venäjänkielinen laitos (1978) olivat vuoteen 1984 saakka ostettavissa Helsingin Annankadulla sijainneesta Kansankulttuurin kirjakaupasta, joka oli erikoistunut itänaapurissa julkaistuihin nuotteihin ja oppimateriaaleihin. Neuvostoliitossa ja Itä-Euroopan maissa painetut nuotit olivat tuolloin huomattavan edullisia.

dostettiin Virtuosi di Kuhmo -kamariorkesterin viulusektiot, ja Kuhmon kamarimusiikkifestivaaleille osallistuminen oli myös osa soittajien koulutusta. Oma soitonopettaja oli kaikilla kursseilla käytettävissä ja seurasi työskentelyä (Vähälä 2009). Pertti Sutiselle Kuhmon taiteilijaopettajien menetelmiin tutustuminen oli inspiroivaa ja avasi uusia näkökulmia opetustyöhön ja erityislahjakkuuksien ohjaamiseen. Hän kuvasi asennoitumistaan: ”Luovuus on minulle pedagogin työssä sitä, että ei ole kahta samanlaista oppilasta, vaan kaikki ovat erilaisia. Näin ollen myös heidän ohjaamisensa on myös aina haastavaa ja uusia toimivia ratkaisuja hakevaa ja oppilaan ja opettajan vuorovaikutus on löydettävä ihanteelliseksi. -- Kun on avoin kaikelle, eikä sorru rutiiniin, on innostuneempi ja jaksaa minun tapauksessa opettaa esimerkiksi Mozartin viulukonserton vaikka kahdennensadannen kerran.” (Willock 2012).

Pertti Sutinen opettajien kouluttajana

Kuten edeltä ilmenee, Pertti Sutisen opettajan työn menestyksekkäys perustui vankkaan ammattitaitoon ja pedagogiseen näkemykseen, jota hän toimintaympäristössään sai melko vapaasti toteuttaa. Pertin uran alkupuolella, 1970- ja 1980-luvuilla, musiikkiopistoihin ei tahtonut löytyä riittävästi päteviä soitonopettajia. Niinpä musiikkioppilaitoksissa toimi lukuisia Neuvostoliitosta tai muista Itä-Euroopan maista kutsuttuja soitonopettajia. Käsittääkseni he olivat taitavia ja sydämellisiäkin, mutta kielitaidon puute ja temperamenttien erilaisuus aiheuttivat joskus opettajan ja oppilaan väliseen vuorovaikutukseen ongelmia. Pertti Sutisen työ oli tässä tilanteessa erittäin merkityksellistä: hän omaksui syvällisesti venäläisen viulukoulun metodologian, selitti periaatteet ja harjoitteet oppilaille ymmärrettävästi suomen kielellä ja koulutti samalla sukupolven suomalaisia viulupedagogeja työnsä jatkajiksi musiikkioppilaitoksiimme.

Viulisti, viulunsoiton lehtori Ulla-Majja Hallantie (2020) kertoo olleensa Pertti Sutisen viuluoppilaana ja pedagogiikkaoppilaana Turun konservatoriossa vuosina 1977–1980. Hänen kokemuksessaan painottuu soittoharjoittelun ohjaus: vaikka Hallantie oli ehtinyt jo ammattiopintoihin asti, vasta Pertti Sutinen opetti kädestä pitäen, miten harjoitellaan järkevästi ja systemaattisesti. Soittotunneilla harjoiteltiin Pertin kanssa yhdessä: jopa kaupunginorkesterin koesoittoon valmistauduttiin Pertin perusteellisessa ohjauksessa.⁹ Myöhemmin Ulla-Majja Hallantie oli Pertti Sutisen pitkäaikainen kollega sekä Lahden konservatoriossa (1995–2000) että Lahden

Ammattikorkeakoulun musiikin laitoksella (2000–2008). Lahden konservatoriossa Hallantie opetti muutamia oppilaita yhdessä Pertin kanssa ja perehtyi näin pidemmälle ehtineiden oppilaiden harjoitusmenetelmiin ja ohjelmistoon, esimerkiksi vähemmän tunnettuihin oppilaskonserttoihin. Hallantien pedagogiset periaatteet ovat paljolti Pertti Sutiselta omaksuttuja. Siksi Lahden Ammattikorkeakoulussa nelivuotinen pedagogiikan opetus ja opetusharjoittelun ohjaus jaettiin luontevasti siten, että Hallantie vastasi alkeispedagogiikan opetuksesta ja Pertti Sutinen pidemmälle edistyneiden pedagogiikasta (Hallantie 2020).

Vuodet Pertin pedagogiikkaoppilana ovat vaikuttaneet monella tavoin minun opettajuuteeni. Musiikinteorian ja säveltapailun opettajan työssäni soveltan jatkuvasti monia Pertiltä omaksumiani periaatteita. Viulupedagogiikan ja viulunsoiton opetusmateriaalin tuntemus ovat auttaneet minua sovittamaan teoriaopetukseni sisällöt ja tavoitteet vastaamaan lasten ja nuorten yksilöllistä kehitystasoa ajattelussa, toiminnassa ja soittotaidossa. Pertti antoi omalla toiminnallaan esimerkin aidosta vuorovaikutuksesta: hän syttyi opetustilanteissa ja nautti silmin nähden leikkihetkistä lasten kanssa. Työtoverina Pertti Sutinen oli joustava, avulias ja valmis kokeilemaan uusia käytäntöjä. Arviointitilanteissa hän ei korostanut itseään tai osaamistaan, vaan pyrki luomaan vapautuneen, kannustavan ilmapiirin. Luonteeltaan Pertti oli rauhallinen ja kärsivällinen, enkä muista hänen missään työtilanteessa menettäneen malttiaan. Turhautumisensa Pertti osoitti pienieleisesti kääntymällä toviksi kulmat kurtussa katselemaan ikkunasta avautuvaa maisemaa.

On harmillista, että Pertti Sutinen ei ole julkaisuihinsa sisältyneiden lyhyiden esipuheiden lisäksi kirjoittanut viulupedagogiikasta. Hänen toimittamansa *Opi soittamaan viulua* (Pogoževa 1992) on venäläiseen alkeisopetukseen rajoittuva metodiopas ja materiaalikokoelma, mutta Pertin vahvasti opetuksen käytäntöön painottunut osaaminen ulottui ammatillasolle asti. Viulunsoiton pedagogiikkaa Pertti opetti havainnollisesti soittaen ja samalla selittäen. Hänellä oli taito sanallistaa soittotekniset liikesuoritteet tarkasti vaihe vaiheelta, ja hänen käsityksensä kussakin tilanteessa optimaalisesta, ergonomisesta psykomotorisesta suorituksesta perustui tietoon lihaksiston ja hermoston rakenteesta ja toiminnasta.

⁹ Harjoitteluohjeiden merkityksestä kertoo myös viulistina opintonsa aloittanut laulaja Diandra Flores (2018): ”12-vuotiaana opettajakseni tuli konservatorion opettaja Pertti Sutinen, joka jatkoi opettajanani myös konservatorion ammatillisessa koulutuksessa. Pertti on todella motivoiva opettaja, joka ei hermostu, painottaa järkevää harjoittelua ja iskostaa oppilaan päähän asteikkojen ja etydiä tärkeyden. Hän korjaa silloin kun on korjattavaa ja kehuu kun on kehumisen aihetta.”



Kuva 5: Kartano-trio kesällä 2012 valmistautumassa konserttiin solistinaan sopraano Elina Risku (takana oikealla). Kokoonpanossa soittivat Pertti Sutinen (viulu), Eero Pulkkinen (sello; kuvassa takana vasemmalla) sekä Maarit Liimatainen (piano). Kuvälähde: Elina Riskun kotiarkisto.

Viulupedagogiikan luentomuistiinpanoja selatessani silmiini osui esimerkiksi varsin perusteellinen selvitys, millaisin harjoittein ja missä järjestyksessä asemanvaihdot on hyvä opettaa ja mitä seikkaa oppilaan liikeraidoissa ja asemanvaihdon suorituksessa on tarkkailtava; samoin vibraton sekä erilaisten jousitekniikoiden kuten detachén, martelén, spiccaton ja sautillén harjoitteet ja oppilaan toiminnan seuraaminen oppimisprosessin kuluessa on kuvattu yksityiskohtaisesti. Pertin laaja tietotaito olisi tärkeätä saada dokumentoitua. Avainhenkilöitä tässä tehtävässä olisivat viulunsoiton opettajat ja muusikot, jotka ovat opiskelleet Pertin johdolla.

Pertti rentoutui perheensä parissa ja erityisen mielellään luonnon keskellä kesämökillä. Terveet elämäntavat olivat hänelle tärkeitä, ja hän harrasti säännöllisesti sulkapalloa. Viulistina Pertti esiintyi satunnaisesti esimerkiksi kollegojen kanssa Lahti-triossa ja Kartano-triossa musisoiden. Opettamisesta hän ei ollut valmis luopumaan ikäännyttyäänkään, vaan totesi: ”Juuri nyt tuntuu hyvältä, että voin vielä työskennellä ja että

minua tarvitaan, vaikka olen jo eläkeiässä” (Willock 2012). Viulunsoiton opettaminen oli Pertille intohimo, ja vuorovaikutus nuorten soittajien kanssa inspiroi häntä elämän loppuun asti. Pertin nopeasti edennyt sairaus oli meille kollegoille surullinen yllätys. Pertin luona viimeisenä elinviikkona vierailut opettajatoveri kertoi tavanneensa ystävän väsyneenä, mutta edelleen viulu kädessään, sormituksia laatimassa.

Lähteet

Haastattelut

Hallantie, Ulla-Maija. 2020. Haastattelu Lahdessa 24.6.2020. Haastattelumateriaali tutkijan hallussa.

Hallantie, Ulla-Maija. 2021. Haastattelu Lahdessa 22.1.2021. Haastattelumateriaali tutkijan hallussa.

Ritaluoto, Aimo. 2021. Haastattelu 25.1.2021. Haastattelumateriaali tutkijan hallussa.

Sutinen, Irma. 2020. Haastattelu Hollolassa 15.6.2020. Haastattelumateriaali tutkijan hallussa.

Sähköpostitiedonannot

Kandelin, Seija. 2020. Sähköpostiviesti Inkeri Jaakkolalle 17.6.2020. Viesti vastaanottajan hallussa.

Klemettinen, Timo. 2021. Sähköpostiviesti Inkeri Jaakkolalle 25.1.2021. Viesti vastaanottajan hallussa.

Kokko, Eira. 2020. Sähköpostiviesti Inkeri Jaakkolalle 18.6.2020. Viesti vastaanottajan hallussa.

Latva-Mantila, Sirkka. 2020. Sähköpostiviesti Inkeri Jaakkolalle 18.6.2020. Viesti vastaanottajan hallussa.

Mustonen, Johanna. 2020. Sähköpostiviesti Inkeri Jaakkolalle 15.6.2020. Viesti vastaanottajan hallussa.

Pulkkinen, Eero. 2020. Sähköpostiviesti Inkeri Jaakkolalle 10.6.2020. Viesti vastaanottajan hallussa.

Internetjulkaisut

Suomen Kulttuurirahasto. 2019. ”Päijät-Hämeen rahastolta puoli miljoonaa euroa maakunnan tieteelle ja taiteelle – Palkintomitali viulupedagogi Pertti Sutiselle.” Tark. 12.6.2020. <https://skr.fi/ajankohtaista/paijat-hameen-rahastolta-puoli-miljoonaa-euroa-maakunnan-tieteelle-ja-taiteelle>

Willock (o.s. Sutinen), Merja. 2012. ”Viulisti ja pedagogi Pertti Sutinen.” Tark. 8.6.2020. <http://etherandair.com/viulutaiteilija-pertti-sutinen-haastattelu>.

- Vähälä, Elina. 2009. "Minun Kuhmoni." Tark. 8.6.2020. <https://kuhmofestival.fi/elina-vahala-minun-kuhmoni>
- . 2017. "Taiteilijahaastattelu". *Satakunnan Kansa*, 4.8.2017. Tark. 8.6.2020. <https://www.satakunnankansa.fi/a/200296021>
- Åström-Tiula, Annemarie. 2015. "Viulun alkeisopetuksen menetelmät." Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, Taiteellisen tohtorintutkinnon kirjallinen työ. Tark. 14.6.2020. <https://core.ac.uk/download/pdf/158132684.pdf>

Painamattomat lähteet

- Pogoževa, Tatjana. 1972. Todistus liitteeksi Pertti Sutisen apurahahakemukseen, päivätty 29.7.1972. Irma Sutisen kotiarkisto.
- . (n.d.). Pertti Sutiselle osoitettu kirje ilmeisesti 1970-luvun alkupuolelta. Irma Sutisen kotiarkisto.
- Viulunsoiton kurssitutkintovaatimukset. 1980. Helsinki: Suomen musiikkioppilaitosten liitto.

Painetut lähteet

- Flores, Diandra. 2018. "Kovaa työtä ja musiikin riemua!" Juhlajulkaisussa *Lahden konservatorio: 100 vuotta soivaa menoa*, 32–33. Lahden konservatorio.
- Fortunatov, Konstantin Aleksandrovits (toim.). 2009. *Pervyye uroki skripača: I–II gody obučeniâ = Violinist's first lessons: the 1st and 2nd years studying*. Sankt-Peterburg: Izadatel'stvo "Kompozitor" cop.
- Garam, Lajos. 1985. *Viulun mestareita*. Rajamäki: Hellasedition.
- Garlicki, M. & al (toim.) 2004. *Hrestomatiâ dlâ skripki = Music reader for violin, Music School 1–2*. Muzyka.
- Häyrynen, Antti. 2008. *Taidetta tulovastuulla: Lahden konservatorion tie Viipurista Lahteen*. Lahden Musiikkiopisto Oy – Lahden konservatorio.
- Jaakkola, Inkeri. 2020. "Intohimona opettaminen: Pertti Sutinen suomalaisen viulunsoiton kehittäjänä". Teoksessa *Merkillinen maakunta: laulun ja soiton Päijät-Häme*, toim. Anderson, Heidi ja Terhi Pietiläinen, 23–34. Heinola: Päijät-Hämeen tutkimusseura.
- Jankelevitch, Yuri ja Masha Lankovsky (kääntäjä, toim.). 2016. *The Russian Violin School: the Legacy of Yuri Jankelevitch*. New York: Oxford University Press.
- Pogoževa, Tatjana. 1992. *Opi soittamaan viulua*. Suom. Päivyt Rajamäki ja Pertti Sutinen. Helsinki: Yliopistopaino.
- Pulkkinen, Eero. 2018. "100 vuotta soivaa menoa". Juhlajulkaisussa *Lahden konservatorio: 100 vuotta soivaa menoa*, 6. Lahti: Lahden konservatorio.
- Ritaluoto, Aimo. 1996. *Soikoon Musiikki Laadukkaasti: Suomen musiikkioppilaitosten liitto 40 vuotta*. Helsinki: Suomen Musiikkioppilaitosten liitto.
- Sutinen, Pertti. 1975. *Viuluasteikot venäläisen koulun mukaan*. Helsinki: Suomen Musiikkioppilaitosten liitto.
- . 1982. *Viuluasteikot venäläisen koulun mukaan Nro 1, alkeisasteikot, kaksoisääniharjoituksia*. Helsinki: Suomen Musiikkioppilaitosten liitto.
- . 1986. *Viuluasteikot venäläisen koulun mukaan Nro 1, alkeisasteikot*. Helsinki: Suomen Musiikkioppilaitosten liitto.

— 1991. *Viuluasteikot venäläisen koulun mukaan Nro 2–3, kolmioktaaviset ja kaksoisääniasteikot, 4-oktaaviset asteikot., alkeisasteikot.* Helsinki: Suomen Musiikkioppilaitosten liitto.

— 1992. Esipuhe teoksessa Tatjana Pogoževa. *Opi soittamaan viulua.* Helsinki: Yliopistopaino.

Vähälä, Elina. 2018. ”Se oli huikkea aikaa!” Juhlajulkaisussa *Lahden konservatorio: 100 vuotta soivaa menoa*, 24–25. Lahti: Lahden konservatorio.

Mikko Ojanen

***Lectio Praecursoria: User stories of
Erkki Kurenniemi's electronic musical
instruments, 1961–1978***

- *Mikko Ojanen, Ph.D. (mikko.ojanen@helsinki.fi), studies music technology and especially the history of electroacoustic music in Finland in the 1960s and 1970s at the University of Helsinki. He works as a part-time lecturer at the university's Electronic Music Studio and as an information specialist in the Helsinki University Library Data Support. Ojanen also performs frequently as a musician, sound technician and music producer in several electronic, experimental and popular music projects and groups.*

*Lectio praecursoria: Erkki Kurenniemen
sähkösoitinten käyttäjätarinoita, 1961–1978*

Tämä lectio praecursoria pohjustaa väitöstutkimusta, joka käsittelee elektroakustisen musiikin historiaa sekä sähkösoitinsuunnittelua Suomessa 1960- ja 1970-luvuilla. Tutkimuksen kohteena ovat suomalaisen elektronisen musiikin pioneerin Erkki Kurenniemen (1941–2017) ainutlaatuiset sähkösoittimet sekä erityisesti näillä soittimilla tuotettu musiikki. Tutkimus pohjautuu historiallisesti merkittävään kulttuuriperintöaineistoon, joka koostuu musiikkiteoksista (noin 100 teosta), historiallista media- ja arkistoaineistosta, valokuvista, soittimista ja muistitiedosta. Historianäkökulmasta väitöstutkimus haastaa ja tarkentaa aiempaa kuvaa elektroakustisen musiikin tilanteesta Suomessa 1960- ja 1970-luvuilla. Teknologiatutkimuksen näkökulmasta työ osoittaa, kuinka teknologiset artefaktit kehittyvät pikemminkin alkuperäisen suunnittelijan, niiden käyttäjien ja itse artefaktin välisessä monimutkaisessa vuorovaikutuksessa kuin yksinäisen suunnittelijan keksintöinä, muusta maailmasta eristetyssä laboratoriossa.

User stories of Erkki Kurenniemi's electronic musical instruments, 1961–1978¹

Mikko Ojanen
.....

The history of electronic musical instruments and their design is characterized by intensive interplay between technological idealism and realism, in other words between utopian visions of future sound machines – and their feasible implementation on a concrete level – however sometimes modest. In this respect, the 1960s marked an especially significant period. Great expectations were laid upon technological development and the forthcoming instrument of the future was widely anticipated. Both the transistor-based integrated circuits and their digital-logic applications in sound synthesis, sound processing and sequencing methods challenged earlier designs.

The new technology provided new opportunities, which motivated designers and artists to reach for novel solutions. Designers of electronic instruments tried – at least to some extent – to break free from traditional user interfaces and musical expressions. Nevertheless, the designs were also tied to the tradition, especially when assessed and received. The development occurred widely in international contexts – as well as locally at the grassroots level. From the perspective of historical research, ruptures of these kinds give significant insights into the technological developments and reveal details that would otherwise be hidden.

In Finland, this music technological rupture inspired Mr. Erkki Kurenniemi, one of the pioneers in the field of electronic musical instrument design and electronic music, to seek new means of implementing the novel technology in his search for utopia. For Kurenniemi in particular, the electronic musical instrument of the future was a tool for realizing automated and algorithmic musical processes. During the 1960s and the 1970s Kurenniemi built and maintained the University of Helsinki Electronic Music Studio – the first permanent facility of its

¹ Based on the lectio praecursoria presentation at the public defense of the doctoral dissertation in the University of Helsinki on December 18, 2020. Language reviser: Joan Nordlund, MA. The dissertation is openly available in Helda at: <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-51-6394-3>



Figure 1. Erkki Kurenniemi's instruments: an overview. Figure: Mikko Ojanen. (Photos: Mikko Ojanen & Jari Suominen 2004; Perttu Rastas/Kiasma 2007; Jari Lehtinen 2014; DEF 1972.)

kind in Finland – and he designed approximately ten electronic musical instruments (Figure 1). In addition to designing instruments, Kurenniemi had also embarked on a career as an artist. He produced both standalone tape music works – and electronic music and sound design for various purposes, including films and documentaries, radio and theater plays, and exhibitions.

Kurenniemi's first instrument design projects were commissioned by specific artists and composers. In 1970, together with Jouko Kottila and

Peter Frisk, he founded a company called Digelius Electronics Finland to further develop his instrument design – even as commercial products. Eventually, this rapidly growing enterprise focused on large-scale industrial technology and the design of musical instruments assumed a minor role. After a short and eventful period, Kurenniemi declared Digelius Electronics Finland bankrupt in 1976. This also marked the end of his intensive instrument-design projects, but not of his involvement in the Finnish art scene or in industrial technology.

At the time when technology dedicated to electronic music production was practically nonexistent, and the building of studio facilities required specialized resources, Kurenniemi's designs enabled the work of several composers and artists in Finland and Sweden to be realized, including in various experimental art genres beyond the field of music. He was designing his instruments at the same time as Robert Moog, Donald Buchla, and Peter Zinovieff, pioneers in the design of the synthesizer, as well as experimental instrument builders Hugh Le Caine and Hugh Davies were active. This was when what is recognized nowadays as a plethora of sub-genres of electroacoustic music was in its infancy, and when such music was heard for the first time in Finland.

With this study, I wanted to take a closer look at the kind of environment in which electronic musical instruments develop, and how they develop. After reading previous research more carefully I realized that this kind of description was either non-existent or inadequate. Thus far the otherwise wonderful research conducted in Finland had focused on the general history of electronic music, the instruments as physical artifacts, or the various actors as isolated individuals. Only rarely has anyone taken a closer look at how these actors used these instruments. And beyond – Is there something in the findings that will help us to understand this field from another angle?

Therefore, my research is not only about Kurenniemi, and even though I retain his name in the title of my study, several actors in the Finnish and Swedish scenes play significant roles. My research material consists primarily of Kurenniemi's unique instruments, as well as approximately 100 musical works by several Finnish and Swedish composers and artists realized with them. I chose twelve composers with first-hand contact with Kurenniemi's instruments for closer examination – some of them even closely collaborated with Kurenniemi in the design of his instruments. The works of people who used Kurenniemi's instruments provide the point of departure for this interdisciplinary study, in which I consider the phenomenon from historical, technological and musical

perspectives. My analyses of the user interfaces of Kurenniemi's instruments and the stories of their users reveal a complex network of three components: 1) technological artifacts with their explicit and implicit features and functionalities; 2) users with their attitudes and value assessments; and 3) cultural and historical contexts such as musical traditions and genres. These three components are seamlessly intertwined.

From the *historical perspective*, I show how all understanding of the past is relative, and that constant re-evaluation based on new discoveries in the source material is needed. I present a large amount of new and significant documentary evidence. As I point out, for example, previous interpretations of the phased development of electroacoustic music in Finland are tenable only within a certain scale of observation. The idea that there were two waves of electroacoustic music here in the 1960s is a later construct that is detached from the target of this study. Upon closer examination of Kurenniemi's oeuvre, based on Giovanni Levi's (1991, 97) scale of observation, it seems that he was working continuously on his designs throughout the 1960s, and that they were then utilized by composers and artists in various art works – across genres.

Furthermore, the division into two periods reflects the researcher's choice to classify the musical genre according to the production methods used to create the works. Research results vary depending on the assumed role of technology in music production. The adoption of production technology as a point of departure for the classification points the research in a different direction than starting from the pure aesthetic output of music. Neither is wrong, but each produces a different result.

Such choices also influence the definition of and discussion about electroacoustic music. To relate the musical genre entirely to the production technology is to dismiss both the intention of the composer and the interpretation of the listener. The value of an instrument or a production is defined by its users, not by the medium per se. Researchers whose goal is to trace works produced by electronic means form a different picture of the period than those who wish to trace the overall stylistic development of a certain group of composers. Tracking the use of electronic technology in music production and composition without proper musical and cultural-historical analysis may even skew the conception of the music culture of the time. As composer and researcher Leigh Landy (1999, 64) points out, the history of electroacoustic music is “not solely technology based or even necessarily technologically driven.”

The electronic means used in music production and composition vary from one composer to another. Kurenniemi was deeply involved in

his instrument design, for example, whereas Henrik Otto Donner, his close collaborator, was mainly interested in the sonic outcome of a musical work: for him, the production methods and media were secondary to the musical expression. Classifying both in the electroacoustic music category reveals little about their musical similarities and differences.

From the *technological perspective*, in studying both the development and the use of Kurenniemi's electronic musical instruments – again – I show how the target of a study can dictate the research results. This is exemplified in the current study in the assessment of Kurenniemi's designs and their implementation. Here, I provide a framework for future studies. There is a difference depending on whether research on historical musical instruments focuses on the utopian visions of its designer and on the initial idea for the instrument, or on what was materialized concretely at the time on a component and interface level. The musical instrument as a physical artifact may look significantly different than its implementation, in other words when one considers how the composers and artists eventually used it. It is also worth pointing out that what was realized 60 years ago is now significantly different after years of deterioration. Again, from the technological perspective, Kurenniemi was a successful designer of musical instruments, finding solutions that facilitated the work of several composers and artists in various fields of music, art and technology during the 1960s and 1970s. His utopian dreams were welcomed enthusiastically by his contemporaries, but their implementation, the materialized version of his designs, remained only half-completed.

Here, my analysis strengthens the notion that processes of instrument design are socially constructed, and that the implementation of new technology is significantly dependent on the users' willingness to engage with the equipment at hand. The willingness to engage with the technological solutions, on the other hand, is affected by the background of the users. I therefore argue that Kurenniemi did not invent and develop his instruments in an isolated laboratory. His social network – the relevant social groups, to borrow the concept from Science and Technology Studies (STS) and especially from the Social Construction of Technology (SCOT) – played a significant role in both the successes and the failures of his musical adventure (Figure 2). Here, assessment of Kurenniemi's work depends on whether his designs are considered case-specific electronic musical instruments and outcomes of a DIY culture, or prototypes of viable commercial products. In fact, they were both. At least, Kurenniemi was aiming in both directions – if he even made this kind of distinction in the first place.

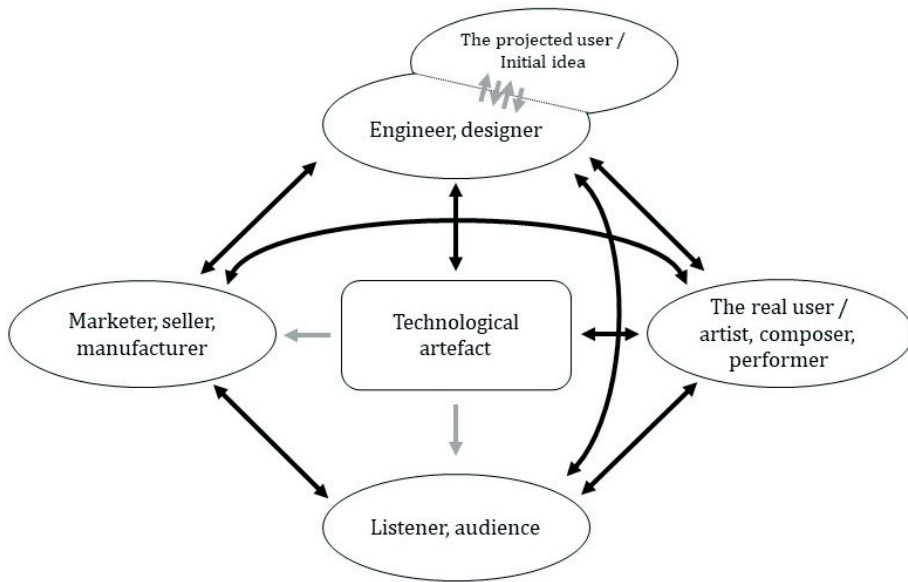


Figure 2. Stakeholders of instruments design. Figure: Mikko Ojanen.

Depending on the points of departure for their artistic work, composers and artists either accepted Kurenniemi's designs as is – at least at first – or rejected them altogether. They typically started to test the instruments with their hopes high, and sometimes they used them for several works, but eventually when they could not get beyond the constraints they rejected them – with one exception. Swedish composer Ralph Lundsten used three of Kurenniemi's instruments during his active period, which did not end until 2014. There was a two-decade hiatus when these instruments were stored in cellars in various locations in Finland. Therefore, the user experiences did not circulate back to Kurenniemi's design process and he could not take full advantage of the relevant social groups who appreciated his work and looked forward to the next invention.

One interesting finding in my research material, and something I think at least partially explains this rejection, was that Kurenniemi's instrument design was directed by something I call a computer metaphor. Why this new concept? First of all, computers in the 1960s were somewhat different than how we define or consider them today. Secondly, having taken a closer look at my documentary evidence – interviews, media sources including a few hundred magazine and newspaper articles, and contemporary TV and radio documentaries and so on – I concluded that even in the 1960s there was no unequivocal definition of a computer.

At that point I realized that it was not my task retrospectively to invent one.

For some, computer meant automation, in other words a programmable calculator that could follow a predetermined set of rules, whereas for others it meant a machine capable of making decisions. It simply was not fruitful to hunt for one definition, therefore I use the concept of computer metaphor, which refers to all the hopes, wishes, anticipations, expectations and even fears and threats that Kurenniemi's contemporaries entertained about the new – and future – technology. We have to keep in mind that Kurenniemi was clearly envisioning future technology. So it seems, based on my research, that both design and use of his instruments were directed by the computer metaphor – an idea of a computer – and it was this computer metaphor that also severely hindered their use. They were not understood as musical instruments. At a time when the computer was a rare tool and people could not understand how it could be used, Kurenniemi's instruments were stranded between two worlds – so to speak.

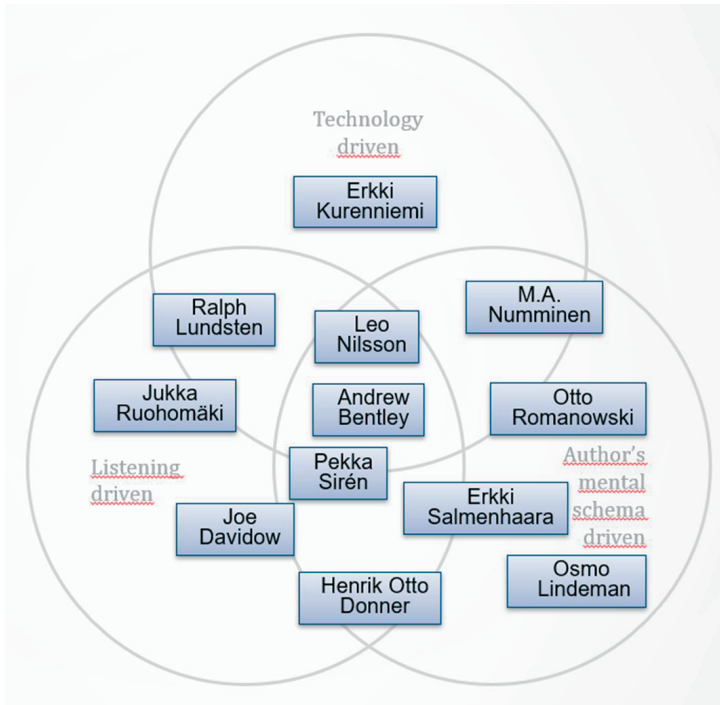


Figure 3. Composers' and artists' points of departure for their work. Figure: Mikko Ojanen.

Thirdly, from the perspective of *music aesthetics*, it is more fruitful to ask how technology diversified music-production processes and their valuation rather than how it changed music. Based on this study, I argue that technological development did not change music or musical practices. It was the various actors – designers, composers, users, artists, listeners, and even audiences – who decided whether or not they accepted the new means. Technology only sets the framework within which users operate, guided by their attitudes and points of departure. Aesthetics is also socially constructed.

I recognized at least three attitudes among the composers and artists I encountered in this study (Figure 3). In other words, I found three points of departure for their artistic work, based on 1) fully technologically oriented processes, in which the technological solution played the most significant role; 2) listening-based creative processes employed in real-time interaction with the technology; and 3) the initial ideas of the composers and artists for their artworks, which were then materialized or produced by means of the current technological solution.

This is where the valuation of music production diversified along with the technological development. Kurenniemi, for example, was more willing to accept a fully technologically oriented approach to music production than many others – such as composer Osmo Lindeman who had a background as a classically trained composer. It seems from several examples in my research material that only a few composers and artists were ready to accept the new, radical method in which the composer's mental schema and educational background, or even their real-time interaction with the production technology did not play a key role: value judgements are ubiquitous.

My study merely scratches the surface of the vast cultural heritage located in various collections of both private actors and responsible public organizations. I am looking forward to something called digital history as a tool or research method – something that is actually quite close to what Kurenniemi was aiming at – but that is a completely different story.

References

- Landy, Leigh. 1999. "Reviewing the musicology of electroacoustic music: A plea for greater triangulation". *Organised Sound*, 4 (1): 61–70.
- Levi, Giovanni. 1991. "On Microhistory". In *New Perspectives on Historical Writing*, ed. P. Burke, 93–113. Cambridge: Polity Press.

Janne Ikäheimo

***Populaarimusiikista perinnöksi – havaintoja
musiikkimuseo Famesta***

- *FT Janne Ikäheimo (janne.ikaheimo@oulu.fi) työskentelee arkeologian yliopistonlehtorina Oulun yliopistossa. Populaarimusiikin kulttuuriperinnön tutkimus on hänelle keino aktiivisesti havainnoida ja analysoida pitkäaikaista kiinnostuksen kohdettaan ammatillisesta kontekstista käsin.*

Populaarimusiikista perinnöksi – havaintoja musiikkimuseo Famesta

Janne Ikäheimo
.....

Johdanto

Parin viimeisen vuosikymmenen kuluessa populaarimusiikki ja siihen liittyvä materiaalinen kulttuuri on alettu mieltää yhteiseksi kulttuuriperinnöksi. Tätä aiemmin se lähes kategorisesti poissuljettiin perinnöllistymysprosesseista globaalina ja kaupallisena massatuotteena (Bennett ja Janssen 2016, 2; Bennett ja Rogers 2016, 32). Niinpä esimerkiksi 1960-luvun lopun ja varhaisen 1970-luvun populaarimusiikkia kuvataan Bennettin (2009, 486; ks. myös 2015, 20–21) lanseeraamalla määritelmällä ”perintörokki” (*heritage rock*), jota koskevalla perintödiskurssilla suuret ikäluokat koettavat merkityksellistää oman menneisyytensä. Sama tavoite toistuu myös 1980-luvulla nuoruuttaan eläneen niin sanotun X-sukupolven kohdalla, jonka merkityksellistämä sukupolvikokemus (ks. Le Guern 2015, 29) kohdentuu muun muassa 1970- ja 1980-lukujen taitteen punk ja hardcore -aikakauteen (esim. Ikäheimo 2021). Näiden pyrkimysten taustalla elää ajatus siitä, että populaarimusiikki ”vaikutti ja muutti perinpohjaisesti länsimaisen kulttuurin kehitystä 1900-luvun jälkimmäisellä puoliskolla” (Bennett 2009, 486).

Brandellero on tutkijakollegoineen todennut (2014, 219), että punkin ja rockin kaltaiset populaarimusiikin muodot voivat perintönä muodostua ruoka- ja juomakulttuurin sekä urheilun tavoin tärkeiksi kansallisis- tai paikallisidentiteetin symboleiksi. Kehityskulun kouriintuntuvien ilmentymä ovat uudentyypiset julkiset instituutiot, populaarimusiikin perinnön esittämiseen keskittyvät museot ja kunniagalleriat (Nowak ja Barker 2018, 283). Myös perinteisistä kulttuurihistoriallisista museoista on mahdollista löytää yhä useammin paikallisen populaarimusiikkiperinnön esittämiseen varattu osasto. Musiikin esillepano museonäyttelyssä ei suinkaan ole ongelmattonta, mikä vuoksi siihen liittyviä tarinoita

kerrotaan tuossa kontekstissa usein henkilöiden ja tapahtumien kautta (Roberts ja Cohen 2014, 242). Musiikkiperinnön esineellistyminen on ymmärrettävä kehitys, mutta samalla on syytä alleviivata sen merkitystä sekä aineettomana kulttuuriperintönä että sukupolvikokemusten tuottajana.

Musiikkiperintö ei kuitenkaan välity yhteisön kaikkien jäsenten kesken solmitulla sopimuksella (van Zanten 2004, 37), vaan se rakentuu muun kulttuuriperinnön tavoin sosiaalisesti, ja tavat legitimoida ja kanoisoida musiikilliset kokemukset ovat yhtä moninaisia kuin perinnöllistämisyhtymien takana operoivat toimijatkin (Brandellero et al. 2014, 220). Perinteisesti museoiden ja arkistojen kaltaiset muistiorganisaatiot ovat päättäneet siitä, mitä muistettavaksi jää, ja siksi niissä työskentelevät henkilöt ovat olleet yhteisöllisen muistin portinvartijoita (Schwartz ja Cook 2002, 2–4). Nykyisin myös keräilijät ja fanit sekä heidän muodostamansa erilaiset yhteisöt vaikuttavat musiikkiperinnön määrittelyyn ja tuottamiseen, mikä demokratisoi perinnöllistymisprosessia (Roberts ja Cohen 2014, 254). Toisaalta kulttuuriteollisuus tuotteistaa ja nostalgisoi kiihtyvällä tahdilla populaarimusiikin perintöä, koska se tarjoaa valmiin ja tunnettuudeltaan erinomaisen aineiston taloudellisen hyödyn maksimointiin tähtääville yrityksille (Cantillon et al. 2018, 1; Cohen 2013, 582).

Edellä luonnosteltuun viitekehukseen peilaten ei ole lainkaan yllättävää, että *Helsingin Sanomat* uutisoi lokakuun lopulla 2017 pääkaupunkiin nousevasta musiikkimuseosta ja sen yhteyteen avautuvasta suomalaisen musiikin kunniagalleriasta (Sirén 2017). Asiaa koskevan laajemman kirjoittelun myötä kävi ilmi, että suunnitteilla oli kustannusarvioltaan 4,5 miljoonan euron hintainen erikoismuseo, jonka toteutumisessa sponsoreilta ja yksityisiltä kerättävällä rahoituksella olisi huomattava merkitys. Viimeksi mainittua tavoitetta edistääkseen Finnish Music Hall of Fame Oy käynnisti syyskuussa 2018 joukkorahoituskampanjan, joka kuitenkin sulkeutui pari kuukautta myöhemmin saavuttamatta edes puolta rahoitushaarukan minimitaloitteesta (Invesdor 2018). Syyskuussa 2019 museo uutisoi lopullisen suunnittelu- ja rakennusbudjetin olleen 4,3 miljoonaa, josta valtio ja Helsingin kaupunki kattoivat investointi- ja kehitysavustuksella lähes miljoonan. Reilun kolmanneksen kuittasivat yhteistyökumppanit sekä osakkaat jättäen lähes puolet kustannuksista erilaisten instanssien takaamien pankki- ja vakuutusyhtiölainojen varaan (Fame 2019a). Näiden taloudellisten panostusten jälkeen musiikkimuseo Fame (alun perin Finnish Music Hall of Fame -musiikkimuseo) avautui 17.10.2019 Pasilassa osana Pohjoismaiden suurinta kauppakeskusta Mall of Triplaa.

Tämän artikkelin tarkoituksena on arvioida uutta musiikkimuseota ensisijaisesti kulttuuriperintöalan toimijan näkökulmasta. Arvion on laatinut tutkija, jolle populaarimusiikin aineellinen perintö edustaa tervetullutta mahdollisuutta yhdistää oma osaamisalue puoli vuosisataa jatkuneeseen musiikkiharrastukseen. Museota koskevat havainnot on kerätty kahdella marraskuussa 2019 toteutuneella museovierailulla, jotka dokumentointiin muistiinpanoin ja valokuvin. Tätä aineistoa on täydennetty muiden muassa museota koskevalla uutisoinnilla ja asiakirjoilla sekä kirjoittajan kokemusasiantuntijuuteen perustuvalla laajalla vertailuaineistolla koti- ja ulkomaisista museoista ja museonäyttelyistä. Teksti on kirjoitettu keveähköllä otteella, mutta nojaa silti populaarimusiikin perintöä koskevaan akateemiseen tutkimukseen, jonka keskeisin ilmentymä on aihepiiristä hiljattain julkaistu 400-sivuinen yleisteos (Baker et al. 2018).

Kunniagalleria – matka kansallisen musiikkiperinnön ytimeen?

Ulkoa päin katsottuna musiikkimuseo Fame muodostaa oman arkkitehtonisen kokonaisuutensa Mall of Tripla -kauppakeskuksen kyljessä: keskuksen sisäpuolelta nähtynä museon kyllähoitoinen sisäänkäynti sulautuu luontevasti osaksi kauppakäytävän muuta tarjontaa museokauppaan antavine näyteikkunoineen (Kuva 1). Ratkaisu sijoittaa museo sinne missä ihmiset liikkuvat – kauppakeskukseen ja vilkkaan juna-aseman yhteyteen – on kävijäpotentiaalia ja saavutettavuutta ajatellen moderni ja kannatettava ratkaisu (esim. Melotti 2011). Museon huomattavan korkea pääsymaksu, 25 euroa, karsinee kuitenkin spontaanit museossa pistäytymiset. Toisaalta kävijä, joka omistaa Museokortin, saa kuoletettua vierailullaan merkittävän osan sen hankintakustannuksista.

Lipunmyynnin yhteydessä sijaitseva Fame-museokauppa on samanaikaisesti sekä hämmentävä että myös ennako-oletukset toteuttava kokemus, sillä sen keskeiset myyntiartikkelit ovat Fame-brändätty fanitavara (mm. lippikset ja paidat) sekä nähtävyyden teemaan enemmän tai vähemmän hyvin sopivat designesineet, muun muassa Ritva-Liisa Pohjalaisen lasitaide. Kun kalliimpien taide-esineiden myyntihinta on lähes tuhat euroa ja joskus ylikin, potentiaaliseksi ostajaksi lienee profiloitu joku muu kuin keskiverto museoasiakas. On kaupassa toki hyllyntäytteenä myös muutama muusikkoelämäkerta ja musiikki-CD, mikäli joku niitä ymmärtää kaivata. Perinteisten museokauppojen vakiotuotteet eli



Kuva 1. Musiikkimuseo Famen sisäänkäynti sulautuu luontevasti osaksi Mall of Tripla -kauppakeskuksen tarjontaa. Kuvaaja: Johanna Enqvist.

näyttelyssä esille olevien objektien toisinnot, joko erilaisina esineinä tai johonkin muuhun asiaan (esim. mikit tai kangaskassit) painettuna kuvana, hieman yllättäen puuttuvat valikoimista.

Kaksikerroksisen museorakennuksen yläkerrassa on 400 m² näyttelytilaa, jonne nouseaan hissillä. Sinne siirtyvä museovieras sai ainakin loppuvuodesta 2019 katsella tavanomaisen hissin peilin asemesta digitaalista näyttöä. Siinä näkyi suomalaisten nykytähtien eli Kovaa työtä

-nimisessä museon erikoisnäyttelyssä esiteltyjen muusikoiden lausumia videotervehdyksiä. Niiden yhteinen viesti oli, kuinka suuresti nämä artistit arvostivat hissimatkustajan vierailua museossa.

Yläkerrassa matka jatkuu museon ensimmäiseen saliin, jossa pyörii videoteos *Suomen soiva tarina*. Se piirtää kansallisen musiikkiperinteen kaaren kalevalaisesta runonlaulusta nykypäivään sitomalla musiikkiesitysten katkeamattoman virran historiallisiin ajankuviin kansallismaihemasta alkaen. Samalla se osoittaa musiikin olleen erottamaton osa suomalaista yhteiskuntaa eri aikoina ja luo museokäynnille eräänlaisen *soundtrack of our lives* -taustan. Teos toimisi myös mainiona johdatuksena näyttelyn läpi kulkevaan teemaan tai tarinaan, mikäli museonäyttely olisi rakennettu sellaisen varaan. Ilman hyviä etukäteistietoja niin musiikin esittäjistä kuin Suomen yhteiskunnallisista tapahtumista ja elinoloista eri vuosikymmeninä teos hahmottuu sitä katsovalle vain irrallisina välähdyksinä menneisyydestä (ks. myös Fairchild 2017, 88).

Videoalustuksen myötä museokävijä ”viritetään” siirtymään museon toiseen saliin, joka on nimetty eponymiksi ”Finnish Music Hall of Fame” eli suomalaisen musiikin kunniagalleriaksi (Kuva 2).

Galleriaan on valikoitu kaikkiaan 14 artistia, yhtyettä, säveltäjää tai kapellimestaria. Kunniagallerian valintakomitean johdossa on ministeri Lauri Tarasti, ja siihen kuuluu erilaisia alan virallistettuja toimijoita



Kuva 2. Suomalaisen musiikin kunniagalleria esittelee neljätoista jäsentään esi-nein, kuvin ja tekstein, muut merkittäväksi katsotut artistit ja yhtyeet on sijoitettu ”Löydä suomalaisen musiikin tekijät” -tietopankkiin. Kuvaaja Janne Ikäheimo.

– musiikin tekijöitä ja asiantuntijoita. Valintakomitean kokoonpanoa tai sen käyttämiä valintakriteerejä ei – musiikin kunniagallerioille ominaiseen tapaan – ole täsmennetty julkisesti (ks. esim. Nowak ja Baker 2018). Komitean käyttö valintojen tekemisessä ei ole yhdentekevää. Se ikään kuin sementoi museon statuksen suomalaisen musiikkiperintödiskurssin auktorisoituna pyhäkkönä (ks. Schwartz ja Cook 2002, 2–4).

Museon tehtävä on tässä kontekstissa ymmärretty ankarimman kautta ja tehtäväksianto tulkittu siten, että edustettuna tulee olla koko suomalaisen musiikin kirjo niin tyylien kuin aikakausien osalta. Tästä näkökulmasta tarkasteltuna esimerkiksi Aino Acktén vitriinin tehtävä on toimia testosteronihuuruun hyläntämisen lisäksi – gallerian sukupuolijakauma on tällä hetkellä 11:3 miesten hyväksi – pienimuotoisena ”esihistorian” osastona. Myös galleriaan valittujen 14 entiteetin genreja-kauma todistaa samasta hengestä: vakavan musiikin edustajia on neljä, iskelmän peräti viisi, kotimaisen rockmusiikin edustajia vain kolme kansanmusiikin sinittellessä Konsta Jylhän varassa.

Jokaiselle galleriaan valitulle on pääsalissa varattu esineistöä varten oma vitriini tai sen osa. Esillepano on pääsääntöisesti onnistunut; ainoastaan Olavi Virran mikrofoni, pikkutakki ja matkalaukku ovat epäloogisesti sivussa artistimuotokuvia kierrättävästä näyttötaulusta ja lisätietoja tarjoavasta kosketusnäytöstä. Museotekstit korvaavalta kosketusnäytöltä saa esiin lyhyen kiteytyksen galleriaan valitun tarinasta, tietoa esillä olevasta esineistöstä ja sen alkuperästä sekä museokävijöiden kokemuksia ja muisteluksia galleriaan valittua koskien. Kävijöille tarjottu mahdollisuus kirjoittaa kosketusnäytön kautta oma muistonsa artistista onkin mainio tapa lisätä näyttelyn moniäänisyyttä. Ymmärrettävistä syistä vain museon henkilökunnan seulan läpäisseet tekstit päätyvät muiden näyttelyvieraiden luettavaksi, eikä loppuvuodesta 2019, vajaan kuukauden aukiolon jälkeen kertomuksia ollut vielä sanottavammin karttunut. Toisaalta on oikeutettua kysyä, voiko ylipäätänsä kenelläkään olla enää ensi käden muistoja 1910-luvulla esiintymiset lopettaneesta oopperalaulajatar Aino Acktésta? Siksi hänen valitsemisensa galleriaan alleviivaa tähän museo-kunniagalleriaan liittyvän suurimman paradoksin – musiikkimuseo Fame yrittää olla yhtä aikaa vakavasti otettava museo ja virtuaaliteknologisten innovaatioiden myynninedistämisyksikkö – johon palaan tarkemmin tuonnempana.

Vitriini per kunniagalleriaan valittu -säännöstä on monta poikkeusta. Esimerkiksi Reino Helismaan ja Toivo Kärjen esineistö on löytänyt paikkansa yhdestä ja samasta vitriinistä, samoin Georg Malmsténin ja Dallapé-orkesterin. Molemmissa tapauksissa ratkaisu on perusteltavissa

artistibiografioiden yhteen liittymisen kautta. Esa-Pekka Salosen vitriinin korvaa video, joka päästää katsojan tarkkailemaan virtuaalilasien tarjoaman 360-asteen näkymän kautta näköalapaikalta laajaa arvostusta nauttivan kapellimestarin ja London Philharmonia Orchestran harjoituksia. Säveltäjä Kaija Saariahon tapauksessa maestran työpöydältä on näyttelyyn siirtynyt lasiprisma, jonka kuvataiteilija Raija Malka ja valosuunnittelija Jaakko Forsman ovat muuntaneet siihen suunnatun valonlähteen avulla prismainstallaatioksi. Kävijän elämys muodostuu, mikäli on muodostuakseen, valon taittumisen synnyttämistä heijastuksista.

Nämä kaksi viimeistä esimerkkiä korostavat klassisen musiikin materiaaliseen kulttuuriin ja niin ollen myös puheena olevan musiikin museokontekstissa esittämiseen liittyvää ongelmaa: se on aivan liian standardoitua ollakseen kiinnostavaa. Instrumentit ja konserttipukeutuminen ovat tällä musiikin alalla esittäjästä riippumattomia vakioita, eikä visuaalisuutensa tai omistajansa kautta ikonisiksi muuntuneita objekteja liiemmälti ole: viulu on viulu, ja orkesterijohtajan tahtipuikko näyttää suurin piirtein samalta käytti sitä sitten Herbert von Karajan tai Esa-Pekka Salonen. Ja kuin tätä sääntöä alleviivaten näyttelyssä on esillä myös harvinaislaatuinen poikkeus eli Kansallismuseosta lainassa oleva säveltäjämestari Jean Sibeliukselle kuulunut pellavapuku hattuineen. Esinelainojen käyttö luonnehtii musiikkimuseota yleisemminkin; koska sillä ei ole omia kokoelmia, esillä oleva aineisto on lainassa yksityisiltä, yhteisöiltä ja eri museoilta. Näyttelyssä ei myöskään ole liiemmälti kuvamateriaalia – videoita tai edes valokuvia – kyseisistä esineistä käyttökontekstissaan.

Mediatietojen mukaan galleriaan valittaville uusille jäsenille tehdään tilaa vanhojen kustannuksella mahdollisesti ainoastaan vuoden kestävässä syklillä (Aromaa 2017; Kantomaa 2017; vrt. Fame 2019b). Siksi kunnigalleria ei ole mikään tavallinen museon perusnäyttely, vaan esillepano on suunniteltu hyvinkin nopeatahtisia muutoksia silmällä pitäen. Muotokuvanäytön vieressä oleva nimiteippaus on nimittäin yksittäisen näyttelysubjektin pysyvin elementti: vitriinissä olevat esineet ja kosketusnäytöllä näkyvät tekstit voidaan poistaa ja korvata hetimiten. Aivan samalla periaatteella voidaan toimia kunnigallerian sydämen muodostavan tietopankin suhteen. Sen keskellä on neljä sisällöltään samanlaista kosketusnäyttöä, joiden avulla kävijä voi hakea ”Löydä suomalaisen musiikin tekijät” -tietopankista informaatiota, kuvia ja ääninäytteitä artisteista ja yhtyeistä, jotka merkittävyystään huolimatta eivät ole tulleet valituksi kunnigalleriaan. Vaikka tietopankin käyttöliittymä tekee ehdotuksia teemoittain, aineisto on haettavissa myös artistin ja aikakauden mukaan. Marraskuussa 2019 tietopankin valikoima oli vielä varsin rajoittunut.

Lyhyen tutustumisselailun perusteella siitä puuttui niinkin keskeisiä kevyen musiikin vaikuttajia kuin Sielun Veljet ja YUP, populaarimusiikin marginaalissa piilottelevista laulu- ja soitinyhtyeistä puhumattakaan.

Ajan hengen mukaisesti musiikkimuseon näyttely on kulttuurisensitiivinen ja huomioi vähemmistöt. Niin saamelaiset, romanit kuin maahanmuuttajatkin vilahtavat muiden joukossa aloitusfilmissä, ja tietopankista löytyvät ainakin Wimpe Saari, Nils Aslak Valkeapää ja Hortto Kaalo. Vähemmistöön rinnastuu kunniagalleriassa myös suomalainen kansanmusiikki, kun esiteltynä on pelimanni Konsta Jylhä sekä hänen tavaramerkeikseen muodostuneet viulu ja kansallispuvun liivi. Näyttelyn suunnittelijat eivät ilmeisesti ole kuitenkaan olleet vakuuttuneita Jylhän edustaman musiikkigenren sävelilmaisun riittävydestä, sillä asianomaiseen vitriiniin on mahdutettu artistibiografiaan liittymättömät könninkello sekä eteläpohjalainen leikkauskoristeltu tuoli ikään kuin lisätodisteiksi kansanomaisen ilmaisun museo- ja kunniagalleriakelpoisuudesta.

Kunniagalleriamaisia piirteitä oli myös museonkerroksen uloskäyntiä edeltävään huoneeseen sijoitetussa Famen ensimmäisessä erikoisnäyttelyssä Kovaa työtä, joka esitteli kotimaisen musiikkikentän nykyisiä naisartistejä Virve ”Vicky” Rostista Nelly Matulaan (Kuva 3). Naisten moninaista toimijuutta esiin tuova johdantoteksti – hopeiselle glitterpohjalle tulostettuna – kertoi, kuinka ”edelleen naisten täytyy uurastaa



Kuva 3. Ensimmäinen erikoisnäyttely Kovaa työtä esitteli joukon suomalaisia naisartisteja nuorisoa kosiskelevan graafisen ilmaisun ja värivalintojen avulla. Kuvaaja Janne Ikäheimo.

kaksi verroin saadakseen arvostusta miesten perinteisesti hallitsemassa populaarimusiikissa”. Sama päätös jatkui myös näyttelyyn valitun kuuden artistin esittelyteksteissä. Niiden viimeinen tekstikappale ”moni muukin nainen” -rakenteineen pyrki vakuuttamaan, että nähtävillä on vain yksi esimerkki suuremmasta joukosta. Yhdistettynä graafisesti nuorisolehteä muistuttavaan ja karkkivärein toteutettuun esillepanoon Kovaa työtä saattoi puhutella ja voimaannuttaa teini-ikäisiä tyttöjä valaen uskoa heidän menestymisen mahdollisuuksiinsa musiikissa tai yleensäkin nykyisessä huomiotalousyhteiskunnassa. Museon muihin kävijöihin Kovaa työtä tuskin onnistui vetoamaan samalla tavalla; ehkä huomio pikemminkin kiinnittyi näyttelyn sanoman ja esillepanon ristiriitaan.

Virtuaalielämyksiä vientiin tuotteistamassa

”Kerää esineet pois, emme tarvitse nyt tematiikkaa, kun olen hankkinut meille museon täydeltä elektroniikkaa”, joku vääräleuka saattaisi Leevi & the Leavingsin *Onnelliset*-kappaletta mukaillen todeta vaikutelmanaan museokäynnistä. Suomalaisen musiikin kunniagallerian ympärille on näet sijoitettu pienempiä huonetiloja, joiden tarkoituksena on Helsingin kaupungille osoitetun avustushakemuksen (Fame 2017) sanoin ”tarjota kansainvälisille ja kotimaisille vieraille interaktiivinen musiikkielämys” sekä synnyttää ”helsinkiäisten yritysten kanssa kehitettäviä innovatiivisia teknologiatuotteita, joita voidaan myydä ja markkinoida edelleen eteenpäin museoille kansainvälisesti erillisinä tuotteistettuina ohjelmistotalustoina”. Kuitenkin: siinä missä tekninen suoritus on liki moitteetonta, ei taiteellinen vaikutelma eli teknologian ja museaalisen sisällön integrointi ole erityisen onnistunut.

Esimerkiksi kahden äänieristetyin laulukopin voimin tarjottu virtuaalikaraoke antaa kävijälle mahdollisuuden esittää valitsemansa sävelmä jossain tarjolla olevasta kuudesta 360-asteen virtuaaliympäristöstä (Helsingin Musiikkitalo, Savonlinnan oopperajuhlat, Lahden Sibelius-talo, Tampere-talo, Kolin kansallispuisto ja Hartwall Arena Elämä Lapselle -konsertin aikana). Kansainvälinen vieras ei todennäköisesti tunnista ainoatakaan paikoista, jotka itsessään ovat Kolia ja Hartwall Arenaa lukuun ottamatta niin kutsutun vakavan musiikin näyttämöitä. Kappale valitaan museo-oppaan sanojen mukaan ”poikkeuksellisen laajasta musiikkikirjastosta”, mutta syy kattavuuteen paljastuu informoidulle kävijälle hetimiten. Valtaosa sävelmistä on ulkomaista tuotantoa ja sovi-

tukseltaan todellakin karaoketasoa. Nähtävästi elämyksen pohjaksi on hankittu laaja ulkomainen karaokekirjasto, jota on täydennetty kotimaisin esityksin. Esimerkiksi tämän artikkelin kirjoittajan kiinnostus laulaa Princen *Raspberry Beret* -klassikkoa Kolin kansallismaisemassa kesti ehkä puolen minuutin verran, Eppu Normaalin *Reppu*-schlagerin esittäminen Hartwall Areenalla oli sentään kestoiltaan lähes määrämittainen. Se tosin johtui oman ulosantini epäviireisyyden ihmettelystä eikä siitä, että virtuaaliympäristö olisi ollut erityisen uskottava – pikemminkin sitä on luonnehdittava toisteiseksi.

Muista teknologiaan perustuvista elämyksistä ”Tanssistudio” on huone, jossa kävijän oletetaan liikehtivän kuudesta vaihtoehdosta valitun esitanssijan videotallennettujen liikkeiden mukaisesti – vaihtoehtoja on baletista ilmakitarointiin; ”Music Glove” on konseptina hämmentävä, hansikkaaseen integroitu Midi-ohjain; ”Syväälle sointihuumaan” antaa kävijän valita kappaleen neljästä taidemusiikin lajista ja kuunnella sitä eri soittimia tai laulajien äänialoja korostaen; ”Kärpäsenä katossa” tuo virtuaalilasien ja 360-teknologian avulla kävijän ulottuville kahdeksan erilaista musiikkimiljöötä Kotiteollisuuden kiertuebussista Helsingin tuomiokirkon portaiden kuoroesitykseen. Musiikkihansikasta lukuun ottamatta nämä elämyksiksi tarkoitetut kohteet eivät ole käyttäjän alussa tekemiä valintoja lukuun ottamatta interaktiivisia, eikä niillä myöskään ole kosketuspintaa suomalaisen musiikin kunniagalleriaan.

”Suomalaisen musiikin sielu” -huone on poikkeus teknologiavetoisuuteen, sillä se koettaa valottaa eräitä maamme musiikkihistorian läpi kantavia teemoja (Kuva 4). Sellaisiksi on määritelty ”alakulo”, ”huumori”, ”lainsävelet”, ”unelmat” ja ”luonto”, ja jokainen niistä sisältää useamman alateeman. Kutakin alateemaa valaistaan kahdella eri aikakautta edustavalla musiikkiesityksellä. Esimerkiksi huumoriteemaan sisältyvän ”Muhevut murteet” -otsikon puitteissa on mahdollista katsella Birgit Kronströmin esittämä *Katupoikien laulu* (1941) tai Jaakko Tepon lähes puoli vuosisataa myöhemmin kynäilemä *Pamela* (1984). Idea teemojen esittelystä uutta ja vanhaa kontrastoimalla on toimiva, ja vaikka sen tuottamiseen käytetty teknologia ei ole videoprojisointia kummempaa, se voi synnyttää kävijässä havainnon musiikin kautta ilmaistavien aiheiden ja ajatusten yliajallisuudesta.

Luvatut virtuaalielämykset (Fame 2019b) saattavat siis jäädä vähäiseksi, mihin keskeisimmäksi syyksi voi tunnistaa teknologian korostamisen sisällön kustannuksella. Hyvä idea ei näet vaadi tuekseen kovinkaan kummallista tekniikkaa, ja se voi silti tuottaa elämyksen. Esimerkiksi Lahden radio- ja televisiomuseossa on meneillään Ihanasti sanottu -



Kuva 4. Eduskuntatalon puistossa istuva M. A. Numminen antaa älykkäästi si-
valtavan ääninäytteen suomalaisen musiikin sielusta. Kuvaaja Janne Ikäheimo.

erikoisnäyttely, joka esittelee kulttuurin moniottelija Gösta Sundqvistin elämää ja tekoja. Hänen sävelkynästään lähtenyt kappale *Mitä kuuluu Marja-Leena?*, jonka Leevi and the Leavings julkaisi esikoissinglenään vuonna 1978, on mahdollista kuunnella näyttelyssä vanhan kolikkopuhelimen luurista. Koska puhelin on merkittävässä osassa itse laulussa, kuuntelija voi kokea elämyksen joko asettumalla Marja-Leenan, laulajan rakkaudentunnustuksen kohteeksi asemaan tai muistamalla, miten staattisin välinein kommunikointi puhelimitse suoritettiin ennen matkaviestintien aikakautta.

Perinteisempien museoteknisten ratkaisujen puolesta musiikkimuseo Fame on pääosin hyvin toteutettu: valaistus on miellyttävä lukuisten näyttöjen vitriinilasien kautta tuottamat heijastukset pois lukien, musiikkia toistavat ja galleriatilaan äänimattoa tuottavat Genelec-kaiuttimet sekä Shuren-kuulokkeet tekniikaltaan kelpo laitteita, kosketusnäytöt selkeitä, sopivan kosketusherkkiä ja käyttöliittymältään helposti omaksuttavia. Kunniagallerian pidemmät esittelyt jäljittelevät painettua paperia eli kävijä saa luettavakseen mustaa tekstiä Times Roman -kirjasimella valkealla pohjalla. Tämä on omiaan parantamaan tekstin luettavuutta, mutta

ratkaisu voi myös tuottaa vastareaktion. Vaikka tekstejä ei ole pituudella pilattu, kunniagalleriaan sattumalta samaan aikaan osunut varhaisteini totesi näytön täyttävän kolmipalstaisen tekstin nähdessään: ”Jospa tuon tarinan voisi kuunnella, mä en jaksa lukea.”

Tahroja paperilla – loppupohdinta

Muodostettaessa kokonaisarviota musiikkimuseo Famesta voidaan lähteä liikkeelle vanhakantaisesti museologian keskeisestä periaatteesta, että elämyksen sijasta tai ainakin sen rinnalla museon tulisi kertoa tarina ja museonäyttelyn tarkoituksena on saada ihmisessä aikaan muutos (esim. Heinonen ja Lahti 2007). Pasilaan avatun musiikkimuseon tuottama muutos tuntuu lähinnä kevennyksenä tavallisen vierailijan kukkarossa, sillä sen pääsymaksu on tarjottuun sisältöön suhteutettuna varsin korkea. Muutoksen sijasta museon markkinointiviestinnässä painotettu elämys voi sekin jäädä kokematta, koska teknologian lisäksi sen syntymiseen tarvitaan kävijälle jo ennestään merkityksellinen ja tuttu tarina.

Vertailukohdaksi voidaan ottaa esimerkiksi Tukholmassa operoiva ABBA: The Museum, joka mainitaan musiikkimuseon Famen esikuvaksi (Kantomaa 2017). ABBA: The Museumilla on jotain erityistä mitä sen suomalainen vastine ei pysty tarjoamaan: nerokkaan pop-musiikin tuottama ylisukupolvinen kokemus ja sen ympärille kietoutuva tuhkimotarina *folkpark*-tanssilavoja 1960-luvulla kiertäneiden neljän ruotsalaismuusikon kasvusta globaaliksi brändiksi ja maansa arvokkaimmaksi vientituotteeksi. Tukholmassa voi näet omakohtaisesti havaita, kuinka ABBA yhdistää musiikillaan taustaltaan hyvin erilaisia museovieraita ja kuinka emotionaalinen heidän suhteensa ABBA:n musiikkiin voi olla. Helsingin Pasilassa kävijä voi kokea häivähdyksen samasta tunteesta katsoessaan Marika Kruusin laatimaa videoinstallaatiota *Once I Had a Dream*, joka kertoo Nightwish-yhtyeen globaalista fanikunnasta ja sen erilaisista tulokulmista yhtyeen musiikkiin.

Edellä esitetyistä huomioista sekä voitontavoiteluun perustuvasta konseptistaan huolimatta tai jopa niistä johtuen musiikkimuseo Fame olisi muuten tervetullut ja jopa harmiton lisä Suomen museokenttään, ellei sen olemassaolo myös vaarantaisi Suomen populaarimusiikin aineellista perintöä. Museo on nimittäin näyttävästi asemoinut itsensä kotimaisen musiikkiperinnön keskeiseksi toimijaksi ja näyteikkunaksi, mutta sen resurssit on allkoitu esittämiseen, ei keräämiseen, säilyttämiseen

tai tutkimiseen. Nämä kolme viimeksi mainittua asiaa kuuluvat kuitenkin museoiden perustehtäviin (esim. Heinonen ja Lahti 2007). Tilanteen pelastavat osittain musiikkimuseo Famen kanssa yhteistyötä tekevät kulttuurihistorialliset museot toimintoiheen, mutta tämän järjestelyn menestyksellinen toteuttaminen vaatii jatkossa tiukkaa koordinoitua ja suunnittelua, eikä aikaa siihen ole välttämättä paljon.

Musiikkimuseo Famen ilmaantuminen osaksi museokenttää ajoittuu nimittäin hetkeen, jolloin maamme ensimmäinen suomenkielistä rock-musiikkia tuottanut ja 1970-luvulla toimintansa aloittanut muusikkosukupolvi on iältään noin 70-vuotiasta. Heistä kertova materiaallinen kulttuuri säilyy vain, mikäli sen arvo perintönä ymmärretään proaktiivisesti. Aineiston keräämistä ja dokumentointia ajatellen luontevin toimija olisi tietysti aihepiiriä esittelevä erikoismuseo, mutta nyt toteutetussa museo-konseptissa tällaiseen toimintaan ei liene soveltuvia tiloja, henkilökuntaa eikä ehkä kiinnostustakaan. Tämän takia on syytä toivoa, että kotimaisen musiikkiperinnön säilymistä ja esittämistä määrittää tulevaisuudessa Roberts ja Cohenin (2014, 256) ajatusten mukaisesti lisääntyvä moniäänisyys, joka ilmenee luovana käytännönläheisyytenä. Nyt tarjolla on ulkomailta lainattu ja tarkoitukseen ilmeisen sopimaton konsepti, joka arvostelijoidensa mukaan ”institutionalisoi ja rationalisoi suurten ikäluokkien edustajien muodostaman rock-yleisön vieraantumisen kumpuavan keski-ikäisen ahdistuksen (Buckley 2003, 30; ks. myös Nowak ja Baker 2018, 292)”.

Epilogi

Musiikkimuseo Fame hakeutui syyskuun 30. päivä 2020 yrityssaneeraukseen, jonka avulla sitä pyörittävä yhtiö pyrkii välttämään konkurssin ja jatkamaan museon toimintaa supistetuilla aukioloajoilla ja asiakaspalvelijamäärillä (Sundqvist 2020). Pääsyyksi vaikeuksiin mainitaan koronavirusepidemian aiheuttama kävijäkato, eli alkuperäisen joukkorahoituskampanjan markkinointiesitteessä mainittu poliittinen ja taloudellinen riskitekijä (Invesdor Group 2018) realisoitui, mutta varsin odottamattomalla tavalla. Toimintaa on ylläpidetty pandemia-avustuksin ja osakkaiden lisäpanostuksin, jotka osoittautuivat riittämättömiksi (Sundqvist 2020). Muussa asiaa koskevassa uutisoinnissa on esitetty sangen yllätyksellisesti museon pelastajaksi muiden muassa rahoitusta suomalaisilta pitkän linjan muusikoilta tai museon siirtämistä valtion hallintaan (Tuh-

kanen 2020). Musiikkimuseon tulevaisuus on siis avoin, mutta lähivuodet ja erityisesti koronapandemian jälkeinen aika tulevat olemaan kriittisiä sen toiminnan kannalta.

Lähteet

Aromaa, Jonni. 2017. ”Alma vai Annikki Tähti suomalaisen musiikin Hall of Fameen? Uusi museo avataan Helsinkiin, vaikka rahoitus on osin vielä auki”. *YLE-uutiset* 22.11.2017. <https://yle.fi/uutiset/3-9942947> [tark. 11.1.2021].

Baker, Sarah, Catherine Strong, Lauren Istvandy ja Zelmarie Cantillon (toim.). 2018. *The Routledge Companion to Popular Music History and Heritage*. London: Routledge.

Bennett, Andy. 2009. ”Heritage rock’: Rock Music, Representation and Heritage Discourse”. *Poetics* 37 (5–6): 474–89.

Bennett, Andy. 2015. ”Popular Music and the ‘Problem’ of Heritage”. Teoksessa *Sites of Popular Music Heritage: Memories, Histories, Places*, toim. Sara Cohen, Robert Knifton, Marion Leonard ja Les Roberts, 15–27. London: Routledge.

Bennett, Andy ja Susanne Janssen. 2016. ”Popular Music, Cultural Memory, and Heritage”. *Popular Music and Society* 39 (1): 1–7.

Bennett, Andy ja Ian Rogers. 2016. ”Popular Music and Materiality: Memorabilia and Memory Traces”. *Popular Music and Society* 39 (1): 28–42.

Brandellero, Amanda, Susanne Janssen, Sara Cohen ja Les Roberts. 2014. ”Popular Music Heritage, Cultural Memory and Cultural Identity”. *International Journal of Heritage Studies* 20 (3): 219–23.

Buckley, David. 2003. ”Halls of Fame/Museums”. Teoksessa *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World I: Media, Industry and Society*, toim. John Shepherd, David Horn, Dave Laing, Paul Oliver ja Peter Wicke, 29–31. London: Continuum.

Cantillon, Zelmarie, Catherine Strong, Lauren Istvandy ja Sarah Baker. 2018. ”Framing the Field of Popular Music History and Heritage Studies”. Teoksessa *The Routledge Companion to Popular Music History and Heritage*, toim. Sarah Baker, Catherine Strong, Lauren Istvandy ja Zelmarie Cantillon, 1–10. London: Routledge.

Cohen, Sara. 2013. ”Musical Memory, Heritage and Local Identity: Remembering the Popular Music Past in a European Capital of Culture”. *International Journal of Cultural Policy* 19 (5): 576–94.

Fairchild, Charles. 2017. ”Understanding the Exhibitionary Characteristics of Popular Music Museums”. *Museum and Society* 15 (1): 87–99.

Fame 2017. ”Finnish Music Hall of Fame -musiikkimuseo. Avustushakemus Helsingin kaupunginhallitukselle”. Finnish Music Hall of Fame Oy 24.10.2017. <https://dev.hel.fi/paatokset/media/att/17/17717492ad31bcee76883ce57e5c5a7fe83d06a3.pdf> [tark. 11.1.2021].

Fame 2019a. ”Musiikkimuseo Fame avautuu 4,3 miljoonan euron investointina”. Finnish Music Hall of Fame Oy, uutinen 20.9.2019. <https://musiikkimuseofame.fi/uutiset/musiikkimuseo-fame-avautuu-43-miljoonan-euron-investointina/> [tark. 11.1.2021].

Fame 2019b. ”Musiikkimuseo Fame tarjoaa soivia muistoja ja virtuaalielämyksiä”. Finnish Music Hall of Fame Oy, uutinen 21.10.2019. <https://musiikkimuseofame.fi/uutiset/musiikkimuseo-fame-tarjoaa-soivia-muistoja-ja-virtuaalielamyksia/> [tark. 11.1.2021].

Heinonen, Jouko ja Markku Lahti. 2007. *Museologian perusteet*. Suomen Museoliiton julkaisuja 49. Helsinki: Suomen museoliitto ry.

Ikäheimo, Janne. 2021. "Hardcore Heritage: Consecrating the Northern Anxiety of Terveet Kädet". Teoksessa *Music and Heritage. New Perspectives on Place-making and Sonic Identity*, toim. Liam Maloney ja John Schofield, 173–82. Abingdon: Routledge.

Invesdor Group 2018. "Finnish Music Hall of Fame – Musiikkimuseo on elämys." *Invesdor Group*. <https://www.invesdor.com/fi/pitches/952> [tark. 1.1.2021].

Kantomaa, Raija. 2017. "Uusi elämyksellinen musiikkimuseo Finnish Music Hall of Fame avautuu Helsinkiin 2019 – mallia otettu Tukholman ABBA-museosta". MTV-uutiset 22.11.2017. <https://www.mtvuutiset.fi/artikkeli/uusi-elamyksellinen-musiikkimuseo-finnish-music-hall-of-fame-avautuu-helsinkiin-2019-mallia-otettu-tukholman-abbamuseosta/6667006#gs.k2vjnl> [tark. 11.1.2021].

Le Guern, Philippe. 2015. "The Heritage Obsession. The History of Rock and Challenges of 'Museum Mummification'. A French Perspective". Teoksessa *Sites of Popular Music Heritage: Memories, Histories, Places*, toim. Sara Cohen, Robert Knifton, Marion Leonard ja Les Roberts, 28–41. London: Routledge.

Melotti, Marxiano. 2011. *The Plastic Venuses: Archaeological Tourism in Post-Modern Society*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Nowak, Raphaël ja Sarah Baker. 2018. "Popular Music Halls of Fame as Institutions of Cultural Heritage". Teoksessa *The Routledge Companion to Popular Music History and Heritage*, toim. Sarah Baker, Catherine Strong, Lauren Istvandity ja Zelmari Cantillon, 283–93. London: Routledge.

Roberts, Les ja Sara Cohen. 2014. "Unauthorising Popular Music Heritage: Outline of a Critical Framework". *International Journal of Heritage Studies* 20 (3): 241–61.

Schwartz, Joan M. ja Terry Cook. 2002. "Archives, Records, and Power: The Making of Modern Memory". *Archival Science* 2 (1–2): 1–19.

Sirén, Vesa. 2017. "Suomeen saadaan viimein musiikille oma museo – Pasilaan nouseva musiikkimuseo etsii nimiä Suomen Hall of Fame -kunniagalleriaan". *Helsingin Sanomat* 25.10.2017. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000005422722.html> [tark. 11.1.2021].

Sundqvist, Janne. 2020. "Musiikkimuseo Fame yrityssaneeraukseen – yksityinen museo on toiminut vasta vuoden". YLE-uutiset 1.10.2020. <https://yle.fi/uutiset/3-11574182>. [tark. 12.1.2021].

Tuhkanen, Ari. 2020. " Mistä löytyy talousvaikeuksiin joutuneen Famen pelastaja? Muusikoilla ei ainakaan ole rahaa, arvelee Danny – "Jos muu ei auta, valtiollistaminen olisi hyvä keino"". YLE-uutiset 7.10.2020. <https://yle.fi/uutiset/3-11582463> [tark. 12.1.2021].

Ohjeita kirjoittajalle

Vertaisarvioidut artikkelit

Musiikki-lehdessä julkaistaan pääasiassa suomen- ja ruotsinkielisiä artikkeleita. Englanninkielisiä artikkeleita voidaan julkaista perustellusta syystä. Käsikirjoitusten maksimipituus on välilyönteinen 60 000 merkkiä, lähdeluettelo ja viitteet mukaan lukien.

Julkaistavaksi tarkoitettu käsikirjoitus lähetetään ensisijaisesti Journal.fi-palvelun kautta. Ennen käsikirjoituksen jättämistä kirjoittajan on anonymisoidava 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.**

Musiikin päätoimittajat arvioivat ensin käsikirjoituksen soveltuvuuden lehden. 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 arvioiden ja toimituksen kommenttien pohjalta. Kirjoittaja listaa erilliseen dokumenttiin, kuinka on korjatussa versiossa vastannut vertaisarvioijien ja toimituksen esille nostamiin seikkoihin.

Julkaistavaksi hyväksytyyn käsikirjoitukseen liitetään myös:

- Muutaman rivin mittainen kirjoittajaesittely sähköpostiosoitteineen artikkelin kielellä. Esittelyyn on hyvä lisätä myös kirjoittajan ORCID-tunniste, mikäli sellainen on käytössä
- Muutaman virkkeen mittainen artikkelia koskeva esittelyteksti artikkelin kielellä
- Englanninkielinen parin kappaleen mittainen tiivistelmä (abstrakti) artikkelin sisällöstä. Mikäli artikkeli on englanninkielinen, tiivistelmä kirjoitetaan suomeksi tai ruotsiksi.

Kun julkaisupäätös on tehty ja käsikirjoitus on viimeistelty julkaistavaksi artikkeliksi, lehden ja kirjoittajan välillä allekirjoitetaan kustannussopimus.

Muut tekstityypit

Musiikki-lehdessä julkaistaan myös lyhyempiä tekstejä, kuten kirja-arvioita, katsauksia, esseitä, kolumneja ja konferenssiraportteja. Kirjoittajaesittely, sähköpostiosoite ja esittelyteksti liitetään myös lyhyempiin teksteihin. Näitä tekstejä eivät koske vaatimukset anonymisoinnista, eikä niihin tarvitse pääsääntöisesti liittää mukaan tiivistelmää. Poikkeuksen muodostavat tieteellistä viittauskäytäntöä noudattavat pidemmät esseetekstit, joihin kirjoitetaan myös englanninkielinen tiivistelmä.

Tekstin muotoilu ja tallennusmuoto

Kirjoittajan tulee huolehtia, että artikkelin kieli on moitteetonta. Englanninkieliselle käsikirjoitukselle suositellaan teettämään kielentarkastus jo ennen vertaisarviointikierrosta. Kielentarkastus ennen itse julkaisua on välttämätön.

Tekstin muotoilun tulee olla mahdollisimman yksinkertainen. Esimerkiksi sarkain- eli tab-merkkejä, ylimääräisiä välilyöntejä (sisennykset), ylimääräisiä tyhjiä rivejä, tavutusta tai erillistä viiteautomaatiikkaohjelmaa ei tule käyttää.

Tiedostomuodon pitää olla jonkin yleisen tekstinkäsittelyohjelman käyttämä (esimerkiksi Word tai OpenOffice).

Ajatusviiva kirjoitetaan tekstiin puolipitkänä viivana ”-” (ei ”-” eikä ”—”) siten, että sen kummallakin puolella on välilyönti. Lainausmerkkeinä käytetään suomen- ja ruotsinkielisissä artikkeleissa tavallisia lainausmerkkejä eli ”lainaus” (ei ”lainaus” eikä ”lainaus”). Englanninkielisissä artikkeleissa käytetään muotoa ”lainaus”. Kursiivilla merkitään julkaisujen (esimerkiksi lehtien, kirjojen ja äänitteiden) nimet ja sellaiset teosten nimet, jotka ovat erisnimiä (esimerkiksi *Pastoraalisinfonia*, vertaa kuitenkin 6. sinfonia). Samoin kursiivilla tulee merkitä vieraskieliset termit. Teosten osien nimiä ei kursivoida. Muita korostuksia sekä sanalyhenteitä tulee käyttää harkiten. Otsikot lihavoidaan mutta ei numeroida.

Lainaukset ja viitetekniikka

Vieraskieliset lainaukset suomennetaan. Suomennettu lainaus sijoitetaan tekstiin (ja alkukielinen mahdollisesti numeroiduksi alaviitteeksi). Neljä riviä ja sitä 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...”. Tekstin sisäinen viite merkitään (Sloboda et al. 1996) silloin,

kun tekijöitä on neljä tai enemmän. Mikäli viitataan samaan lähteeseen kaksi tai useamman kerran peräkkäin saman kappaleen sisällä, tekstin sisäisenä viitteenä käytetään muotoa (ibid.).

Numeroidut viitteet sijoitetaan tekstiin alaviitteiksi. Niitä on syytä käyttää säästeliäästi. Alaviitenumero merkitään virkkeen loppuun pisteen jälkeen.

Lähdeluettelo

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 ajatusviivalla 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.

HUOM! Musiikki-lehti ottaa numerosta 2/2021 lähtien käyttöön DOI-tunnukset (Digital Object Identifier), jotka toimivat sähköisten lähteiden viitteinä. Kirjoittajien tulee ilmoittaa **jokaisen ilmoitetun lähteen yhteydessä sen yksilöllinen DOI-tunnus [muodossa <https://doi.org/...>] aina silloin, kun viitataan DOI-järjestelmään kuuluvaan sähköiseen lähteeseen.**

Vieraskielisten lähteiden nimet kirjoitetaan siten kuin kussakin kielessä on tapana. Esimerkiksi englanninkielisissä nimissä isoja ja pieniä alkukirjaimia siis 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. 2018, 9. painos, Chicago, IL: The University of Chicago Press).

Jos aineistona on paljon käsikirjoituslähteitä, ne eritellään arkistoittain (esimerkiksi Kansalliskirjasto, Åbo Akademin kirjasto tai Jyväskylän maakunta-arkisto). Tällöin myös aineiston, kokoelman tai kansion yksilöintitunnus (signum) merkitään lähdeluetteloon. Myös nuottijulkaisut, äänitteet ja käsikirjoitukset eritellään omiksi kokonaisuuksikseen lähdeluettelossa, mikäli niitä on huomattava määrä. Yksittäinen vaikkapa nuottijulkaisu tai painamaton lähde voidaan merkitä erittelemättömään lähdeluetteloon tekijän sukunimen mukaan aakkos-tettuna.

Lähdeluettelon on 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.

Ichiyanagi, Toshi. 2018. Haastattelu Tokiossa 12.9.2018, haastattelija Lasse Lehtonen. Haastattelumateriaali (äänite ja muistiinpanot) tutkijan hallussa.

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

Krohn, Helmi. Kirjeet Jörgen Bendixille. Kansalliskirjaston käsikirjoituskokoelma, Coll.530.25.

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

Marin, Risto-Matti. 2010. *Soittimellisuus pianosovituksissa. Pianistinen analyysi Liszt-Busonin Paganini-etydistä nro 6 ja neljästä Valkyrioiden ratsastuksen pianosovituksesta*. Taiteellisen tohtorintutkinnon kirjallinen työ. Sibelius-Akatemia, Helsinki.

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.

Mononen, Sini. 2018. *Soiva vainotieto. Vainoamiskokemuksen lähikuuntelu neljässä elokuvassa*. Väitöskirja. Turun yliopiston julkaisuja, sarja C, osa 458.

Nallinmaa, Eero. 1964. ”Musiikillisen hahmotuksen ongelmia”. Painamaton pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto.

Ojanen, Mikko. 2018. ”Avoin tiede on huono otsikko”. *Musiikin suunta* 40 (1). Tark. 3.2.2021. <http://musiikinsuunta.fi/2018/01/avoin-tiede-on-huono-otsikko/>
Pesola, Väinö. Päiväkirjat 1921–1935. Väinö Pesolan arkisto, Coll. 433.2 ja 433.3. Käsikirjoituskokoelma, Kansalliskirjasto.

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

Ranta-Meyer, Tuire. 2021. Sähköpostiviesti Lasse Lehtoselle, 8.2.2021. Viesti vastaanottajan hallussa.

Richardson, John. 2017. ”Musiikin ekologinen lähiluku digitaalisessa kulttuurissa: Pohdintoja musiikin kokemuspohjaisen kulttuurianalyysin lähtökohdista”. *Etnomusikologian vuosikirja* 29: 1–33. <https://doi.org/10.23985/evk.60949>.

Salmenhaara, Erkki. 1980 [1970]. *Soinnutus. Harmoninen ajattelu tonaalisessa musiikissa*. 2. painos. Helsinki: Otava.

Sibelius, Jean. 1896. ”Tuonelan joutsen” sarjasta *Lemminkäinen*. Viulustema, kopistin kopio. Helsingin kaupunginorkesterin nuotisto 815.

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.

Visualisoiva aineisto

Kaaviot, nuottiesimerkit, kuvat sekä muu visualisoiva aineisto tallennetaan pdf-, eps-, bmp-, tiff-, jpeg- tai gif-formaatissa. On suositeltavaa toimittaa nuottiesimerkit skannattuina, kuvakaappauksina tai nuotinkirjoitusohjelmalla laadittuina. 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 vertaisarviointivaiheessa artikkelidokumenttiin, kunhan tiedostokoko ei kasva kohtuuttoman suureksi (noin 5 MB). Yhtenäisyyden vuoksi kaikki visuaaliset aineistot numeroidaan, ja niitä kutsutaan tekstissä ”kuviksi”, ”esimerkeiksi” tai ”taulu-koiksi” materiaalin tyypistä riippuen. Visualisoivaan aineistoon lisätään selittävä teksti. Selittävää tekstiä ei sisällytetä kuva- tai esimerkkiedostoon, vaan se kirjoitetaan artikkelidokumenttiin omana rivinä esimerkiksi muodossa ”Kuva 1. Olfine Moe Carmenin roolissa vuonna 1878. Valokuva Augusta Zetterling, Tukholman musiikki- ja teatterikirjasto.” Jos aineistoa ei ole upotettu dokumenttiin, sen sijoittelua koskevat toivomukset merkitään omalle rivilleen esimerkiksi ”<Kuva 1>”.

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 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 ekkokset 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. *Sähkövalo, 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 %.