

SIBELIUS-TUTKIMUKSEN JA -KIRJALLISUUDEN UUDET TUULET

VEIJO MURTOMÄKI

Suomalaisilla, pienellä kansakunnalla, on pysyvä Sibelius-syndrooma. Jos epäilemme, ettei jossain maailman maassa tai kaupungissa Sibeliuksen musiikkia rakasteta yhtä paljon kuin meillä, olemme helposti närkästyneitä ja todistelemme hänen erinomaisuuttaan, jopa edistyksellisyyttään säveltäjänä. Unohdamme silloin kuitenkin ne esteet, joita perättömästä populaarihokemasta ”musiikki on kansainvälinen kieli jota kaikki ymmärtävät” huolimatta aina on olemassa siirryttäessä kulttuurista tai jopa maasta toiseen. Onko meidän itsemme helppo samastua edes eurooppalaisessa kulttuurissa ja maantieteessä asioihin, jotka ovat meistä vähän etäämpänä? En usko. Samoin säveltäjien arvostuksen muutokset ovat muutamaa perusklassikkoa (Bach, Mozart, Beethoven) lukuun ottamatta pikemminkin tavanomaisia, ja vain harvat säveltäjät ovat lopulta sillä tavoin universaalisti tunnustettuja, että heidän musiikkinsa soi kaikkialla, aina vapaana konjunktuurien heilahduksista. Otetaan vaikkapa nimet Mendelssohn, Berlioz, Liszt, Tšaikovski, Schönberg – tuskinpa edes kaikissa Euroopan maissa heidän musiikkiaan pidetään klassiseen kaanoniin kuuluvana. Debussyllä ei ole samaa kysyntää ja suosiota Wienissä kuin Pariisissa, eikä Bruckner kuulu taatusti pariisilaisyleisön lempisäveltäjiin.

Sibelius pärjää yllättävän hyvin kilpailussa kuulijoiden ja levynostajien markoista monissa maailman musiikkikeskuksissa – tosin ei tietenkään kaikissa. Harva Sibeliuksen seitsemän sinfonian sarjalla hekumoiva suomalainen musiikinystävä tai edes ammattilainen on valmis sanomaan esimerkiksi, että Vaughan Williamsin, Roussellin tai Martinůn sinfoniat olisivat kestäväntä ja parasta vuosisatamme musiikissa. Se, että Sibeliuksista ymmärretään niinkin paljon kuin ymmärretään, on pikemminkin ihmetel-

tävää. Pohjolan periltä tuleva myöhäsyntyinen sinfonikko on onnistunut valtaamaan itselleen yllättävän näyttävän aseman orkesterimusiikin uudemmassa kaanonissa.

Myöskään Sibelius-kirjallisuutta ei ole olemassa lopultakaan mitenkään erityisen vähän. Sibelius-entusiastinkin on pakko myöntää, ettei kansallissäveltäjäämme varsinaisesti hirveästi aliarvosteta maailmalla. Fred Blumin (1965) kokoama *Jean Sibelius. An International Bibliography on the Occasion of the Centennial Celebrations* sisältää yli 1400 Sibelius-nimikettä: elämäkertoja, esseitä, analyttisiä tekstejä, arvosteluja, tietosanakirja-artikkeleita, erilaisia lehtikirjoituksia jne. On totta, että seassa on paljon ylistävää hömppää, mutta tuskin olisimme tyytyväisempiä, jos valtaosa nimikkeistä olisi häpäisevää parjausta René Leibowitzin (1955) pamflettiin: *Sibelius, maailman huonoin säveltäjä*.

Rosa Newmarchin, Erik Furuhelmin, Walter Niemannin, Cecil Grayn, Constant Lambertin, Sir Donald Francis Toveyn, Bengt von Törnen, Karl Ekmanin, Nils-Eric Ringbomin, Ernst Tanzbergerin, Santeri Levaksen, Harold E. Johnsonin ja muiden kirjoittajien eritasoiset monografiat ja artikkelit ovat varustaneet meitä säveltäjän omilla, enemmän tai vähemmän luotettavilla lausumilla ja mielipiteillä työstään, biografisilla faktoilla sekä musiikin arvioinneilla. Samalla on tietysti todettava, että Sibelius-kirjallisuuden ongelmakohtia on ollut musiikkitieteellisesti, -analyttisesti ja -historiallisesti painavan kirjallisuuden vähyys. Gerald Abrahamin (1947) kokoama *Sibelius. A Symposium* on harvinainen poikkeus vuosisadan alkupuolelta. Lisäksi on huomattava, että raja mielipide- ja tietokirjallisuuden välillä on Sibeliuksen tapauksessa ollut väliin yllättävän häilyvä.

Kaksi seikkaa on ratkaisevasti muuttanut tilannetta ja vienyt Sibelius-tietämystä parempaan suuntaan. Ensimmäinen on luonnollisesti Erik Tawaststjernan elämäntyö, viisiosainen elämäkerta *Jean Sibelius*, joka laajentuu parhaimmillaan kulttuurihistorialliseksi ajankuvaukseksi ja sisältää myös nykyiseen reseptiohistorialliseen tutkimusotteeseen kuuluvaa lähteiden etsimis- ja arviointityötä. Tawaststjernan aikaansaannos ei olisi ollut mahdollinen ilman ensisijaisen materiaalin – päiväkirjojen, kirjeiden ja sävellyskäsikirjoitusten – käyttöoikeutta. Sikäli tuntuu epäviisaalta ja kohtuuttomalta, että suku on lähestulkoon haudannut päiväkirjat ja tehnyt tältä osin vaikeaksi Sibeliuksen elämäntyön tieteellisesti yhä pidemmälle menevän tutkimuksen. Muutoksen oireita on kuitenkin onneksi nähtävillä, sillä pieniin erityistarkoituksiin päiväkirjan sivuja on voinut saada poikkeuksellisesti käyttöön.

Toinen tekijä on suvun vuonna 1982 Helsingin yliopiston kirjastolle lahjoittama mittava Sibeliuksen käsikirjoituskokoelma, joka on auttanut tuntuvasti Sibeliuksen säveltäjänuran erinäisten vaiheiden kartoituksessa. Yli 10 000 käsikirjoitussivun kokoelma mahdollisti sekä Fabian Dahlströmin (1987) toimittaman teosluttelon *The Works of Jean Sibelius* että Kari Kilpeläisen (1991a) laatiman käsikirjoitusten luettelon *The Jean Sibelius Musical Manuscripts at Helsinki University Library* ja edelleen Kilpeläisen (1991b) väitöskirjan *Tutkielmia Jean Sibeliuksen käsikirjoituksista*. Kokoelma mahdollisti myös kauan kaivatun Sibeliuksen tuotannon kriittisen kokonaisjulkaisun *Jean Sibelius Werke* aloittamisen vuonna 1996, ja se toimii yhtenä keskeisenä materiaalina vuosituhannen lopussa painettavalle Fabian Dahlströmin monumentaalisellemme ”Sibelius-Köchelille”, Sibeliuksen teosten täydelliselle luettelolle, jonka virallinen nimi kuuluu *Jean Sibelius. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner Werke*.

Sibelius-tutkimuksen ja Sibeliuksen musiikkia käsittelevän tieteellisen kirjallisuuden lisääntyminen on ollut muutoinkin viimeisten kymmenen vuoden aikana ilahduttavaa. Eri puolilla maailmaa pidetyt kongressit ja pienemmät symposiumit (Helsinki 1990, 1995 ja 1998, Lontoo 1992 ja 1997, Pariisi 1993, Meiningen 1994, New York 1997, Berliini 1998) ovat kohottaneet aktiivisten Sibelius-tutkijoiden määrän jo noin puoleensataan. Nostetta Sibeliuksen ympärillä tuntuu siis olevan melkoisesti.

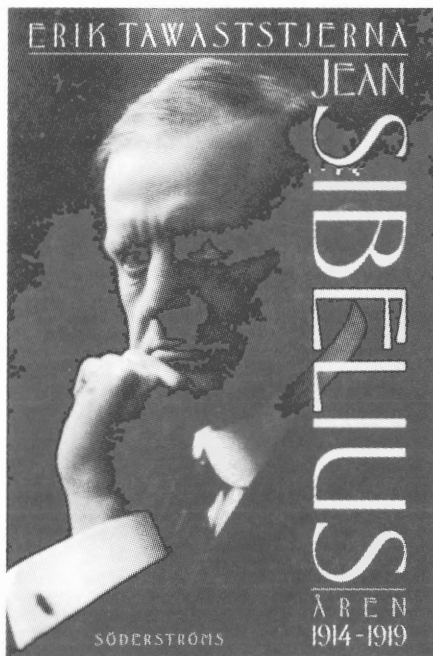
Niinpä tämän Sibelius-kirjallisuuskatsauksen on pakostakin oltava selektiivinen: keskityn lähinnä uusimpiin ja kaupallisilta kustantajilta saatavissa oleviin julkaisuihin. Osa on lisäksi pakko jättää maininnan asteelle ajan ja tilan puutteen vuoksi.

TAWASTSTJERNAN ELÄMÄKERTALAITOSTEN VERTAILUA

Aloittakaamme uuden Sibelius-ajan alusta: Erik Tawaststjernasta. Kuten yleisesti on tiedossa, Tawaststjernan Sibelius-elämäkerran viimeisen osan loppuunsaattaminen kesti kauan, kymmenisen vuotta (1978–1988). Sen onnistuminen lopulta oli tulosta jonkin tason kollektiivisesta prosessista sekä näköpiirissä olleesta Tieto-Finlandia-palkinnon perustamisesta. Moni jäi kaipaamaan viimeisestä osasta nuottiesimerkkejä samassa määrin, kuin niitä on neljässä aiemmassa volyymissä, sekä myös erinäisten teosten seikkaperäisempiä arviointeja. Myös tietty fragmentaarisuus on viimeisessä osassa ilmeistä. Koko viisiosaisen suomenkielisen sarjan suurin ongelma on se, että Sibeliuksen päiväkirjamerkinnot ja muut kuin Aino Sibelius-

selle kirjoitettujen kirjeiden siteeraukset on jouduttu kääntämään Sibeliuksen idiomaattisesta ruotsista (tai eri kielten sekoituksesta), jolloin sävyjä menee väistämättä aina hukkaan eivätkä täsmälliset sanavalinnat välity lukijalle.

Viidennen osan – toisin kuin aiemmat osat, jotka ovat siis ilmestyneet eri henkilöiden (Tuomas Anhava, Erkki Salmenhaara) kääntäminä – Tawaststjerna kirjoitti loppuvaiheessa suoraan suomeksi, joten tavallaan se on definitiivinen versio. Koska kuitenkin suomen- ja ruotsinkieliset käsi-kirjoitukset eivät ole identtisiä, Gitta Henningin, Tawaststjerneran pitkäaikaisen sihteerin, toimittaman ruotsinkielisen version ilmestymistä samoin



kuin Robert Laytonin ruotsinkielisten käsi kirjoitusten perusteella lyhentäen kääntämän englanninkielisen kolmannen osan julkaisemista on odotettu innolla ja toivottu, että niistä löytyisi uusia mielenkiintoisia tiedon murenia. Erot eivät ole drastisia, mutta yhtä sun toista kiintoisaa Gitta Henning on onnistunut lisäämään ruotsinkieliseen (jatkossa: R) viidenteen osaan *Jean Sibelius Åren 1920–1957* (Tawaststjerna 1997a). Toisaalta ruotsinkielisestä versiosta puuttuu yksittäisiä virkkeitä ja kapaleita, jotka ovat mukana suomenkielisessä painoksessa (jatkossa: S); olen löytänyt niitä vajaat viisikymmentä. Kirjaan seuraavassa olennaisimmat, nimenomaan R-laitokseen lisätyt ja korjatut tiedot, kun taas sii-

tä puuttuvien katkelmien inventaariota ei ole tarpeen tehdä.

Ruotsinkielisessä viidennessä osassa (R, 67; S, 68–69) on Sibeliuksen Lontoosta Ainolle lähettämän kirjeen (21.2.1921) lisänä Tawaststjerneran kommentti, jonka mukaan Sibelius huonosta omastatunnostaan huolimatta tiesi, ettei mikään koskaan voisi muuttua heidän suhteessaan, ”sillä Sibeliuksen ego oli keskipiste kaikissa hänen ryhtymisissään”. Ajoitus on muutettu niin, että päiväkirjaote Sibeliuksen johdettua mm. sävelrunonsa *Öinen ratsastus ja auringonnousu* on nyt 17.11.1921 suomenkielisen version 5.11.1921 asemesta (R, 89; S, 92). Valokuvat nro 3–5 ensimmäisessä kuvaliitteessä (R, 96–) ovat uusia; nro 5 käsittää luonnoksia aihepiireistä

”Tähtölä” ja ”Hongatar ja Tuuli”. Pierre Monteux’n V sinfonian esitysvuosi on korjaantunut vuodesta 1923 vuodeksi 1922 (R, 101; S, 104). *Andante festivo* on korjattu tieto, että 7 minuutin mittainen radiotaltiointi vuodelta 1939 ei olekaan Sibeliuksen johtama, niin kuin tähän asti on yleisesti luultu (R, 114, 350). *Svenska Dagbladetin* arvio VI sinfonian kantaesityksestä Tukholmassa on mielenkiintoinen ja osuva, sillä siinä sanotaan, ettei ”Sibeliuksen musiikille mikään ole vierasta, se syleilee kaikkea – maailmoja, vuosisatoja, yhtä lailla suurta massaa kuin yksilöä” (R, 123); tämä on tarkkanäköinen viittaus sinfonian moniin historiallisiin tyylilainoihin.

Kuudennen luvun avaus on rakenteeltaan aivan uudenlainen (R, 160–161; S, 165–167). Kööpenhaminan konsertit myytiin kirjeen 9.10.1924 mukaan loppuun 40:ssä eikä 20:ssä minuutissa (R, 180; S, 187). Lisää ovat kappale Adolf Paulin antisemitististä taipumuksista sekä Sibeliuksen onnistuneesta joulunvietosta kotona 1924 (R, 184). Molemmissa laitoksissa pohdinta VII sinfonian ”ensiosan muotoratkaisusta” jää hämäräksi, loppuun ajattelemattomaksi, sillä kirjoittaja puhuu yhtä aikaa ensiosasta ja moniosaisesta kokonaisuudesta (R, 189; S, 196). Toisaalta R-laitoksen viimeinen kappale ennen VII sinfonian analyysiä viittaa valaisevasti yksiosaiseen muotoon teemojen tuotteena sekä alkuperäisen kolmiosaisen konseptin näkymiseen tempovaiheissa *Adagio*, *Vivacissimo* ja *Allegro molto moderato* (R, 190). Tawaststjerna tarinoi Sibeliuksen käyneen mieluiten Kämpissä ja muissa ensiluokkaisissa paikoissa välttääkseen muusikoita, ”tahraisia pöytäliinoja sekä toisen luokan sisustusta” (R, 198). Tawaststjerna kertoo, kuinka Sibeliuksen keskiyön juopottelu alkuvuodesta 1925 ei auttanut luomisessa vaan sai tämän piehtaroimaan kuolema-ajatuksissa, fantisoimaan ”ruumiinpolttoyhdistyksellä” (krematorioyhdistyksellä) ja itsensä varhaisella polttamisella (R, 199). Ohjaaja Poulsen lähetti *Myrskystä* Sibeliukselle ruotsinkielisen asemesta tanskankielisen laitoksen (R, 204–205; S, 213).

Tapiolan otsakkeen löytymisen vaiheita selvitetään enemmän R-laitoksessa (222). *Tapiolan* mottoronun syntyminen on hieman erilainen R-laitoksessa (240; S, 251). VIII sinfonian työprosessista R-laitos (244; S, 256) antaa lievästi erilaista informaatiota. S-laitoksesta (271; R, 258) on jätetty pois joitain toisteisia päiväkirjamerkintöjä toukokuulta 1927. Berliinin-kirje Ainolle helmikuulta 1928 on päivätty 12.2. eikä 2.2. (R, 267; S, 281). R-laitos (328) kertoo, kuinka Sir Henry Wood johti kaksi pannassa ollutta *Lemminkäis*-legendaa Bournemouthissa 1937. Uutta on tieto, jonka mukaan *The Times* kirjoitti 28.10.1938, että Sibelius olisi ollut kirjoittamassa peräti jo yhdeksättä sinfoniaansa (R, 331)! Kaikkein merkittävin ero suomen- ja ruotsinkielisten laitosten välillä on viimeisten päiväkirjamer-

kintöjen kohdalla syksyllä 1943: osa merkinnöistä, jotka koskevat antisemitismia ja arjalaispykälää, on jäänyt S-laitoksesta pois; lisäksi S-laitoksessa on osittain pahoja päivämääräsekaannuksia. Jokaisen kirjoittajan, joka siteeraa näitä päiväkirjamerkintöjä, tulisikin tarkistaa ne R-laitoksesta (vrt. R, 334–337; S, 353–355)! Pelkkä suomenkielinen laitos – puhumattaakaan englanninkielisestä – ei tässä kohdin eikä muuallakaan voi riittää velvollisuudentuntoiselle Sibelius-tutkijalle tai -kirjoittajalle; ruotsinkielistä on käytettävä aina vähintäänkin rinnan, mieluiten ensisijaisesti.

Robert Laytonin tehtävä kolmannen ja viimeisen englanninkielisen osan *Sibelius. 1914–1957* (Tawaststjerna 1997c) kääntämisessä ei ole ollut kadehdittavan helppo. Hän on joutunut tiivistämään Tawaststjernan osat IV–V lähes puoleen, mikä on pakottanut jättämään pois nuottiesimerkit (paitsi V sinfonian syntyprosessin kuvauksesta), teosanalyysit, valokuvat (myös käsikirjoitussivuilta kahta lukuun ottamatta) sekä kirjallisuus- ja teosluettelot. Lisäongelmana on ollut se, että viidennen osan joistain luvuista on ollut erilaisia ruotsinkielisiä (kieli, jonka Layton hallitsee) käsikirjoitusversioita ja että viidennen osan loppu on ollut alun perin suomenkielinen, joten Layton on turvautunut Gitta Henningin käännökseen. Parissa kohdin Layton on toisaalta käyttänyt hyväkseen sellaista materiaalia, joka on jäänyt pois ruotsinkielisestä – ja myös suomenkielisestä – editiosta. Osin Layton on kirjoittanut joidenkin kappaleiden aloituksia niin tuntuvasti uudestaan, että kirjasta voisi käyttää tekijänimeä Tawaststjerna–Layton (jatkossa: TL).

Todettakoon alkuun, että Layton on selviytynyt urakastaan vähintäänkin kunnialla, kiitosta ansaitsevalla tavalla. Sibeliuksen työtapa, persoona ja suhde ajan virtauksiin tulevat ensi kertaa ulkomaisten lukijoiden tietoon. Pieniä virheitäkin on, ja päiväkirja- ja kirjekatkelmat olisi voinut joissain tapauksissa kääntää toisinkin.

Esipuheessa on ensimmäinen pikku lapsus: Sibelius kävi Italiassa 1923 eikä 1922. Toisessa mukaan otetussa luonnosvalokuvassa (ennen sivua 1) yläosa on rajautunut entisestäänkin kuvattaessa, joten tekstin ”Concerto lirico” voi aavistaa vain hämärästi. Päiväkirjamerkintöjen käännöksissä on lukuisia ongelmia. Esimerkiksi kun Sibelius puolustaa inspiraatioon perustuvaa sävellystyyliliään porvarillista asennoitumista vastaan ja kirjoittaa ruotsinkielisen laitoksen neljännen osan *Jean Sibelius. Åren 1914–1919* (Tawaststjerna 1996 = R4, 22) mukaan (19.9.1914), että ”[f]öljaktligen kan jag icke hävda min ställning bland brackorna”, Layton kääntää ”[a]s a result I cannot always see where I am going in all this wilderness” (TL, 6). Päiväkirjamerkinnästä 7.12.1914 menee Sibeliuksen sanaleikki hukkaan, kun Layton kääntää ”[w]orked at the piano, i.e. piano pieces”

(TL, 8), vaikka Sibelius tarkoittaa ”piano- eli piinakappaleiden” tekemistä (”[s]mider på piano – d.v.s. pinostyckena”; R4, 26). Layton tarvitsee koko päiväkirjaotteen 12.1.1915 idean. Siinä Sibelius pohtii, että hänen pitäisi keskittyä säveltämään vain merkityksellisiä teoksia (sinfonioita), vaikka hän toisaalta olikin ”onnellinen sävelrunoiluistaan” (”lycklig öfver min tondiktning”; R4, 80). Layton puolestaan kääntää ”[h]ow happy I am with my symphonic work” (TL, 33), mikä viittaa väärään suuntaan. Toisaalta hän lisää merkitsevän sanan ”all’ antiqua” (TL, 33) päiväkirjamerkintään 18.1.1915, jossa Sibelius on saanut ”uuden teeman” päiväkävelyllään. Johdinpäätös käännösongelmista: kun käyttää kansainvälisissä yhteyksissä Sibeliuksen päiväkirjamerkintöjä englanninkielisessä käännösasussa, kannattaa aina tarkistaa ruotsinkielisistä laitoksista alkuperäinen tekstimuoto, sillä Laytoniin ei voi täysin luottaa – enimmäkseen kylläkin.

Laytonin oma, mainion informatiivinen interpolaatio on Sibeliuksen opusnumerointien pohtiminen (TL, 41–47). Layton käsittelee mm. *Arioson* tapausta ja osoittaa, kuinka Sibeliuksen opusnumerointi vaihtui ajan mukana kronologisesta tarkkuudesta teosten taiteellisen laadun osoittamiseen: pieni opusnumero kertoo säveltäjän oman teoksensa vähäisestä arvostamisesta. Layton on poistanut faktan, joka olisi ollut tärkeä suomalaisen konsertti-ilmaston esittelyn kannalta, sillä emme olleet niin takapajuisia kuin luulisi: suomalainen Mahler-esitysperinne muodostui jo 1910-luvulla (TL, 82; ks. Tawaststjernan 4. osa = S4, 165–166), aiemmin kuin monissa muissa maissa. Törnen ja Sibeliuksen ensikohtaamista (Törnen kuvaamana) Layton siteeraa laajemmin kuin suomenkielinen versio (TL, 109; S4, 226). Outoa on sen sijaan, että Layton leikkaa Sibeliuksen pohdinnot sinfonian nimestä ja sinfonian käsitteen laajentumisesta (TL, 120; S4, 272). Vielä käsittelemättömämpää on, että Layton on amputoinut Sibeliuksen tärkeät musiikillisten suunnitelmien paljastukset sekä sinfonioiden V–VII etukäteisluonnehdinnat Carpelanille (kirje 20.5.1918).

Walter Niemannin osoittama Sibeliuksen sinfonioiden aliarviointi saa Laytonilta pientä ymmärrystä, kun hän sanoo, että ”[o]ne must give Niemann credit for trying to show why he doesn’t regard Sibelius as a real symphonist” (TL, 144), kun taas Tawaststjernan mielestä Niemann vain ”tekee parhaansa osoittakseen, miksi hän ei pidä Sibeliuista varsinaisena sinfonikkona” (S4, 318). Layton ohittaa sen sijaan Niemannin kehuun, jossa tämä vertaa Sibeliuksen sinfonioita Haydnin sinfonioiden ”moraalisiin karaktereihin” (S4, 319): Layton oikaisee pudottaen Haydnin pois ja käyttäen ilmaisua ”ethical character”, jolloin merkittävä historiallinen aspekti

hukkaantuu diskurssista. Laytonilla on sen sijaan lisukkeena Sibeliuksen apean- ja yksinäisenoloinen päiväkirjamerkintä (29.1.1919), jossa tämä valittaa egoismiaan ja ystävien puutetta (TL, 146).

Layton-edition toinen puoli (TL, 166–), alkuperäinen Tawaststjeran viides osa, alkaa pohdinnalla sinfonian olemuksesta, joka on osin Sibeliusta, osin Laytonin oman absoluuttisen sinfoniakäsityksen esittelemistä. Kun Layton näkee tärkeiksi tendensseiksi mentaalisten impulssien häivyttämisen sinfoniikassa sekä absoluuttisen musiikin uuden paluun, hän toki voi nojata tässä Busoniin ja Sibeliuksenkin moniin lausumiin, mutta toisaalta hän olisi voinut tasapuolisuuden vuoksi ottaa esiin nekin Sibeliuksen lausunnot, joissa tämä korostaa sinfonioidensa intiimiä, tunnustuksellista luonnetta. Historioitsijana Laytonin olisi pitänyt käsitellä näitä tendenssejä vuosisadan alun kontekstissa, sillä säveltäjät muuttuivat tuolloin yhä varovaisemmiksi suhteessa ohjelmallisuuteen ajan uusien vaatimusten vuoksi, joita esitettiin kritiikeissä ja esteettisissä julistuksissa.

Layton tietää kertoa vähän lisää Sibeliuksen ja brittipianisti Harriet Cohenin tapauksesta: Cohen vieraili säveltäjä Arnold Baxin kanssa Suomessa 1930-luvulla sekä vielä Ainolassa vähän ennen säveltäjän kuolemaa (TL, 205). Päiväkirjamerkinnot helmikuulta 1922 ovat ruotsinkielisessä editiossa toisin: Laytonin sitaatti 12.2. onkin päivältä 9.2., kun taas seuraava sitaatti (Laytonilla 13.2.) alkaa 12.2. ja vasta loppuosa on päivältä 13.2. (R, 97; TL, 215). Sibeliuksen Tukholman-matkalta Layton siteeraa mielenkiintoista lehtilausuntoa (27.1.1923), jota ei löydy muualta; siinä Sibelius puhuu musiikkinsa vastaanotosta ja ymmärtämisestä, esimerkiksi siitä, kuinka ensimmäistä sinfoniaa pidettiin Berliinissä sen ensiesityksessä kaoottisena (TL, 227).

Sibeliuksen Italian-visitiltä maaliskuussa 1923 Laytonilla on niin ikään ainutkertaisia detaljitietoja. Eräs niistä on 13-vuotiaan Gianandrea Gavazzenin, tulevan kapellimestarin, ja Sibeliuksen kohtaaminen. Poika piti Sibeliusta ”kuluneena, vakavana ja vanhana muinaisaikojen tuotteena” ja kavahti säveltäjää; samalla tavoin Adorno ja Leibowitz yhdistivät miellessään Sibeliuksen ruumiillisen ja henkisen vanhuuden (TL, 233). Toinen mielenkiintoinen interpolaatio on italialaisen lehtimiehen Alberto Gascon haastattelu, jossa tämä yrittää saada Sibeliukselta tukea omalle fasisistiselle ajattelulleen kansallisen kulttuurin vahvuuksista ja kansainvälisten kulttuurivaikutteiden uudelle kansakunnalle vieraiden elementtien vahingollisuudesta (TL, 234–235).

Sivulle 262 on pujahtanut Laytonin itsesitaatti, mikä luo hieman nolon vaikutelman. Layton arvelee, eikä perusteetta, että Sibelius oli vaikuttanut Pariisin-vierailullaan 1927 nimenomaan Rousselin toisesta sinfonias-

ta (TL, 280). Toukokuun 1927 päiväkirjamerkintöjen kohdalla lukijan ei ole mahdollista tarkistaa, onko Layton vaiko ruotsinkielinen laitos oikeassa: päivien 13.5. ja 14.5. merkinnät on jaettu laitoksissa eri päiville (R, 257; TL, 284–285). Pieniä kirjoitusvirheitä ovat Laytonilla ”Suomen Kirjallisuuden Seuras” (TL, viii) sekä urkuteoksen *Sorgmusik* nimi (ei siis ”Sorgemusik”; TL, 305). Lisäaineistona Laytonilla on vielä varhaisten levytysten syntyhistorioiden pohtiminen (TL, 321). Volyymin lopussa on Laytonin uudelleen kirjoittama jakso (TL, 329–330). Loppuviitteitä ei ole paljon, mutta niihinkin on pujahtanut yksi virhe spekulatiivissa vuoden 1939 *Andante festivo*n radionauhoituksen haamujohtajasta: se ei voinut olla Tauno Hannikainen (TL, 333); todennäköisin vaihtoehto on orkesterin harjoittanut Toivo Haapanen; kyseeseen voivat tulla myös Martti Similä tai Erkki Linko.

Edellisen perusteella Tawaststjernan elämäkerran versioissa on eroja. Samalla tavalla, kun meillä on joskus vielä käsissämme Sibeliusten sinfonioiden (ja muun tuotannon) kriittinen kokonaisjulkaisu, olisi tarpeen saada definiitiivinen Tawaststjerna-editio, joka olisi korjattu puhtaaksi kaikesta epäeksaktiudesta; tällöin myös hakemistot tulisi laittaa uuteen uskoon, sillä niissä on koko joukko virheitä ja puutoksia.

Pientä edistysaskelta merkitsee Erik Tawaststjernan pojan, piano-professori Erik T. Tawaststjernan toimittama uusi yksiosainen editio *Sibelius* (Tawaststjerna 1997b). Tämä kirja on monella tapaa tarpeen. Ensinnäkin: se tiivistää onnistuneesti viisiosaisen laitoksen ydinannin tavalliselle lukijalle, joka ei kostu mitään nuottiesimerkeistä ja teosdiskussioista. Toiseksi: tässä muodossa kirjasta on helppo löytää asioita, yksityiskohtia, jotka ovat piiloutuneina alkuperäisteoksen freskomaiseen aluskasvillisuuteen, assosiaatiovirtoihin. Esimerkiksi paljastuu tosiasia, joka on ollut tiedossa mutta jota ei ole tajunnut oikein: se, että Sibelius oli lähes aina tien päällä, matkoilla, joko Helsingissä hotellissa tai ulkomailla säveltämässä tai imemässä vaikutteita. Hän oleskeli Berliinissä lukuisia kertoja vuosien 1891 ja 1931 välillä, Pariisissa 1900, 1905, 1909, 1911 ja 1927, Lontoossa tai muualla Englannissa 1905, 1908, 1909, 1912 ja 1921, Italiassa 1894, 1897, 1901, 1923 ja 1926, Skandinaviassa ja Baltiassa useita kertoja, Venäjällä kolme kertaa, joista Pietarissa 1906 ja 1907 ja Moskovassa 1907, ja Amerikassa 1914. Aino parka! Kolmanneksi: yksiosaisen teoksen kuvantähti on poikkeuksellisen komea ja tuo paljon lisää alkuperäisteokseen. Hauskimpia on Wegeliuksen ottama humoristinen kuvasarja nuoresta säveltäjästä (Tawaststjerna 1997b, 34), mikä paljastaa, ettei rehtori ollutkaan niin jäyhä arkkijääriä kuin Sibeliuksen lausumien perusteella voisi ymmärtää. Neljänneksi: Erik T. Tawaststjerna on voinut hyödyntää mm. Glenda

Gossin (ks. alempana) uusimpia löytöjä ja oikoa alkuperäisteoksen pieniä epätäsmällisyyksiä kuten Sibeliuksen viulunsoitonopintojen alkamisajan kohdan (syksy 1881, jolloin Janne oli lähes 16-vuotias!), lyseon kirjastosta löytyneen musiikinteorian oppikirjan oikean kirjoittajan nimen (Lobe eikä Marx) sekä taiteilijanimen Jean käyttöönottoajankohdan (1886).

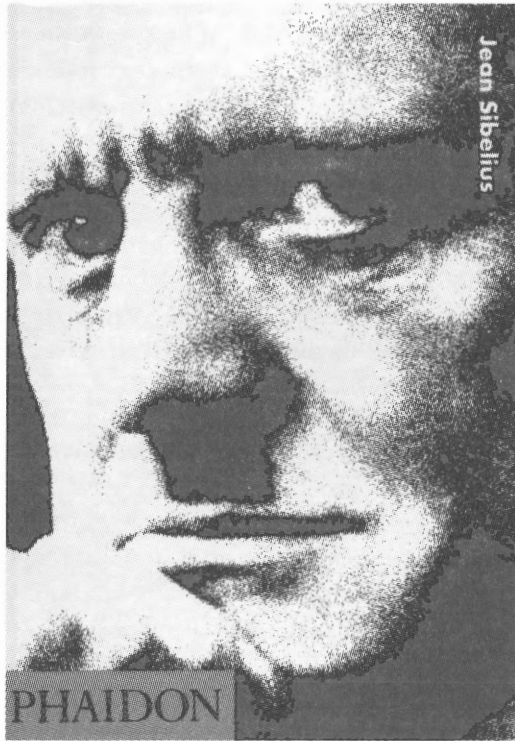
E erityisen hyvin silmille hyppäävät lyhennetyistä laitoksesta Sibeliuksen huikenteleisuus ja vastuuttomuus puolisona ja perheenisänä. Ensimmäinen herkullinen episodi on suunniteltu häämatka, joka rahapulassa muuntuu runonkeruumatkaksi; Aino onkin puolet matkasta turvassa Kuopiossa, kun nuori aviomies porskuttaa saloja. Kuva-annista arvokkaimpia on Sibeliuksen keruumatkan selostuksen alku- ja loppusivu nuottiesimerkeineen; siitä käy ilmi, että 80-vuotiaan Pedri Shemeikan runomelodia on vanhin Sibeliuksen löytämä sävelmä, ja kaikki muut runomelodiat pohjautuvat Korpiselältä löytyneisiin sävelmiin (Tawaststjerna 1997b, 73). Nuottisivujen valokuvista uusia ovat *Skogsråetin* avaussivu, Sibeliuksen koeluennon alku ja loppu sekä VIII sinfonian säilyneet nuottilehdet (Tawaststjerna 1997b, 86, 95, 297). Muita merkittäviä kuvia ovat Sibeliuksen varhainen opusluettelo vuodelta 1897, päiväkirjan sivu ja nuottikirjoitusnäyte (Tawaststjerna 1997b, 96, 154, 181). Värikuvien ansiosta mm. Gallen-Kallelan *Symposium*-maalaukset ja Pariisin maailmannäyttelyn Suomen paviljonki näyttävät upeilta (Tawaststjerna 1997b, 80, 109). Kokonaisuutta täydentävät liitteinä painetut *Kullervon*, sinfonioiden ja viulukonserton analytyiset kuvaukset, sävellysluettelo ja kirjallisuusvalikoima. Kaiken kaikkiaan tämä houkutteleva, asultaan ylellinen, runsaasti kuvitettu laitos täyttää huomattavan aukon suomenkielisessä Sibeliuksen kirjallisuudessa. Opuksen saaminen julkaistuksi englannin, saksan, ranskan ja italian kielillä olisi tui-ki tärkeää luotettavan Sibeliuksen tietouden levittämiseksi.

GUY RICKARDS HUTILOI

Ikävä kyllä toista maata on toimittaja Guy Rickardsin (1997) tuore englanninkielinen biografia Jean Sibelius sarjassa *20th-Century Composers*. Teos on toki sinänsä tarpeen, sillä tuskin voi kuvitella, että kovin monet muut kuin tiedemiehet, musiikin ammattilaiset ja suurimmat Sibeliuksen entusiastit ostavat kolmiosaisen Layton-edition, jonka ensimmäinen osa ei sitä paitsi ole ollut saatavilla aikoihin. Rickards esittelee toki Sibeliuksen oikeassa kontekstissaan, kansallisena kulttihahmona ja kansainvälisesti merkittävänä sinfonikkona. Suomalaiset teoksen kommentoijat ovat ehtineet jo leimata Rickardsin ”pikku-Johnsoniksi”, sillä tämän kirjasta löytyy pahansuo-

paisuutta sekä Sibeliuksen sairaus-, alkoholi- ja naisjutuilla mässäilyä. Tätä ”human interest” -aineistoa voi olla joidenkin mielestä liikaa, mutta toisaalta kyse on myös näköharhasta: tiiviissä elämäkerrassa negatiiviset aspektit korostuvat helposti ja ”hyppäävät silmille”; samoin voi käydä myös luettaessa Erik T. Tawaststjernan lyhennelmää (Tawaststjerna 1997b), ja jopa alkuperäisen viisiosaisen laitoksen lähiluku hämmästyttää biografisten yksityiskohtiensa määrällä ja paljastavuudella. Ei Erik Tawaststjerna loppujen lopuksi paljon joutunut sensuroimaan tekstiään. Sitä paitsi Rickardsin hehkuttelut perustuvat pääosin Erik Tawaststjernan työhön ja vieläpä ilmeisesti enimmäkseen siihen, mitä hän on saanut selville Robert Laytonin kirjoista ja keskusteluista Laytonin kanssa. Tässä lienee eräs Rickardsin kirjan heikkous: siinä ei ole riittävästi omaa panosta, vaan kirja perustuu pääosin muiden työlle. Sikäli sen anti suomalaiselle lukijalle on äärimmäisen vähäinen.

Ikävä kyllä asia on totta myös toisin päin: se, mikä on Rickardsin oma panosta, on samalla kirjan heikointa antia. Tarkoitin tällä hänen jälkijättöistä musiikkiestetiikkaansa, musiikkinäkemystään, joka on hämmästyttävän rajoittunut ja väärällä tavalla snobistis-intellektuaalinen. Sitä ei uskoisi miehestä, joka on toimittajana *Gramophone*-lehdessä ja siten tekemisissä muunkin musiikin kuin pelkkien mestariteosten kanssa. Rickards vähättelee nimittäin uskomattomalla tavalla Sibeliuksen tuotannon kokonaisuutta: sinfoniat ja jotkin muut orkesteriteokset saavat armon hänen silmissään, kun taas piano- ja viulukappaleet ovat hänestä enimmäkseen tarpeetonta roskaa. Hän esittää teesinsä Sibeliuksen dikotomiasta jo johdannossa: ”kunnioitusta herättävä, klassisen ankara abstrakti sinfonikko ja kuitenkin syyllinen hämmästyttävän onttojen, keveiden rahanansaitsemiskappaleiden tuottamiseen” (Rickards 1997, 12).



Lista jatkuu: Sibelius ”ei säveltänyt yhtään onnistunutta suurempaa kappaletta” pianolle (Rickards 1997, 21); pianosonaatti op. 5 on ”hänen vähiten onnistuneita teoksiaan tälle soittimelle” (Rickards 1997, 55); ”jokseenkin vailla luonnetta oleva näytelmämusiikki Mikael Lybeckin näytelmään *Lisko*” (jota Rickards ei kaikesta päätellen ole edes kuullut; Rickards 1997, 107); ”*Historiallisten kuvien* ja neljännen sinfonian välinen tyylijoupa on hälyttävän laaja” (Rickards 1997, 113); ”epätasaiset *Kymmenen kappaletta* op. 58” (jotka kuitenkin ovat monen tuntijan mielestä Sibeliuksen nerokkaimpiin kuuluva piano-opus; Rickards 1997, 113). Puhuessaan 1910-luvun piano- ja viulu-opuksista (op. 75–) Rickards (1997, 125) väittää, että ”soitinteokset ovat hurmaavuudestaan huolimatta laadultaan epätasaisia ja niistä puuttuu yleensä substanssia”. Hänen mukaansa ”ihastuttavat *Humoreskit* ovat sävelpalasia verrattuina viulukonserttoon” ja ”*Autrefois* näyttää, kuinka syvä kuilu oli syntynyt Sibeliuksen ’laatutuotannon’, kuten sinfonioiden, ja nuotteja vilistävien, kaupalliselta menestykseltään ja taiteelliselta arvoltaan rajoitettujen vähäpätöisyyksien välille” (Rickards 1997, 141, 151). Edelleen Rickardsin (1997, 158–159, 198) mukaan vuoden 1921 aikaansaannokset (suitet ja valssit) eivät kyenneet ”peittämään kehnoa laatuaan” ja olivat ”lahjatonta salonkimusiikkia”, 1920-luvun vaihteessa ”Sibelius oli kyvytön säveltämään mitään laajamuotoista” ja ”varhaisinfonioista puuttuu ankaruutta”.

Rickardsin (1997, 204) loppupäätelmä kuuluu: ”Kuinka ylevää Sibeliuksen paras musiikki onkin, hänen tuotantonsa ison osan hämmentävän tyhjyyden on usein katsottu heikentävän kokonaisuuden arvoa.” Tärkeiden teosten arvostettavana piirteenä Rickards (1997, 205) pitää ”teemojen orgaanista kehitystä”, ja vaikkei näissä teoksissa ole osoittautunut piilevän ”mitään Stravinskyn tai Schönbergin vallankumouksellisuutta”, niissä on ”kuitenkin tiettyä profeetallisuutta sävellystrendien suhteen, jotka tullevat hallitsemaan kolmannen vuosituhaten alkua” (Rickards 1997, 13). Rickards ei siis osaa edes määritellä niitä tekijöitä, jotka nykyhetken säveltäjien näkökulmasta ovat yhä pysyviä innovaatioita: keksinnöt muodon ja orkestraation, ts. tekstuuriajattelun, alalla!

Rickards on melkoinen konservatiivi ja amatööri musiikinhistoriasa ja -estetiikassa. Enää pitkään aikaan ei ole pidetty taideteoksen arvon ainoana mittana esteettistä tai taiteellista arvoa – jonka määrittely on tulimaisen vaikeaa ja subjektiivista, kuten Sibeliuksen musiikista on nähty. Yhtä ikävän varjon kuin em. mielipidevammaisuus Rickardsin kirjan päälle heittää sen runsas virheistö: nopeallakin luennalla opuksesta löytyy hel-

posti puolisisensataa eritasoista hutia. Rickards on koostanut teelmänsä nopeasti, lehtimiesotteella, vaivautumatta tarkistamaan kaikkea lukemaansa tai kuulemaansa.

Virheet alkavat jo esipuheesta, jossa kiitetään ”Dr Erik T. Tawaststjerna (1912–93)” – makaaberia, vaikka Rickards ei tajuakaan tapahtunutta. Markku Hartikainen on itse asiassa kuullut Sibeliuksen lastenlasten leikkineen *Sadun* teemoilla, eikä hän ole nähnyt Aino Karin päiväkirjaa, toisin kuin Rickards väittää. Sibeliuksia ei Järvenpäähän tuonut Pekka Halonen vaan Eero Järnefelt. Vaikka Rickards väittää käyttävänsä paikannimistä suomenkielisiä muotoja, mukana on kuitenkin Vaania (p.o. Vesijärvi), Lojo (p.o. Lohja), Pojo (p.o. Pohja), Kervo (p.o. Kerava). Ihme olisi tietenkin, jollei monissa henkilönimissä olisi virheitä, ä:n ja ö:n pilkkujen puuttumisia ym. vääriä kirjoitusasuja; en viitsi niitä kirjata tähän. Spekulatiot Sibeliuksen keskittymishäiriöllä (*Attention Deficit Disorder* eli ADD; Rickards 1997, 19) ja kaamosmasennuksella (*Seasonal Affective Disorder* eli SAD; Rickards 1997, 31) ovat mahdollisia, joskin näin diagnosoituina ne tuntuvat järeiltä.

Rickards (1997, 11) väittää, että Ingeliuksen sinfonia (1847) on merkittävä *Kalevala*-innoitettu teos, vaikka kansalliseepoksen suuntaan viittaa vain erään osan 5/4-tahtilaji. Hämeenlinna on hänen mielestään vain 30 mailin päässä Helsingistä (Rickards 1997, 16). Kirjassa toistuvat nuoruusaikaan liittyvät tiedot, jotka Glenda Goss on osoittanut vääriksi: Janne ei ottanut taiteilijanimeä Jean käyttöönsä teini-iässä (Rickards 1997, 16) vaan 20-vuotiaana 1886; viuluopiskelut eivät alkaneet 1880 (Rickards 1997, 23) vaan vasta syyskuussa 1881. Rickardsin (1997, 24) mukaan ”kiertävien taiteilijoiden konsertit olivat harvinaisia 1880-luvun alun Suomessa”, vaikka Seija Lappalainen on osoittanut, että 1800-luvun konserttielämä oli meillä paljon kansainvälisempää kuin esimerkiksi nykyään. Rickardsin (1997, 24–25, 29) mukaan Sibelius ei voinut kuulla juurikaan orkesterimusiikkia opiskeluaikanaan, vaikka Sibelius soitti kahdessa orkesterissa, ei varmaankaan jättänyt käyttämättä tilaisuutta käydä kuuntelemassa (kielloista huolimatta) Kajanuksen orkesteria (tätä ei tosin voi dokumentein osoittaa) ja oli Pehr-sedän luona Turussa läsnä Soitannollisen Seuran konserteissa. Ihmettelen, miten Rickards (1997, 25) on voinut kuulla Sibeliuksen varhaisen d-molli-pianokvartetton vuodelta 1884, sillä sitä ei ole levytetty eikä tiettävästi esitetty viime vuosina; hän erehtyy teoksesta. Kesän 1887 suurimmaksi saavutukseksi Rickards (1997, 31) mainitsee g-molli-kvartetton pianolle, harmonille, viululle ja sellolle, vaikka *Korppoo-trio* lienee kesän merkittävin sävellys. Opusnumeroa 1 Sibelius ei liene suunnitellut vuoden

1889 sello-pianofantasiolle (Rickards 1997, 37) vaan *Valse fantastiquelle* vuodelta 1887. Kajanuksen *Aino* ei ole mikään sinfonia (Rickards 1997, 39) vaan sinfoninen runo jo laajuudeltaankin.

Rickardsilla on pari uutta yksityiskohtaa, joita aiemmin ei ole kirjattu paperille. Hänen mukaansa Goldmarkin ja Sibeliuksen yhteistyötä häiritsti se, että opettajan veljen- tai sisarentytär oli ihastunut Sibeliukseen, ”hameenmetsästäjään”, josta Goldmark halusi pitää sukulaistytönsä loitolla (Rickards 1997, 43). Asian todenperäisyyttä on vaikea tarkastaa. Toinen detalji on se, että kirjeessä Kajanukselle Wienistä keväällä 1891 Sibelius tunnustaa lasarettioleskelunsa todellisen syyn: veneerisen taudin (Rickards 1997, 45). Tämä lienee totuus, jolta Tawaststjerna on halunnut säästää lukijansa ja säveltäjän omaiset.

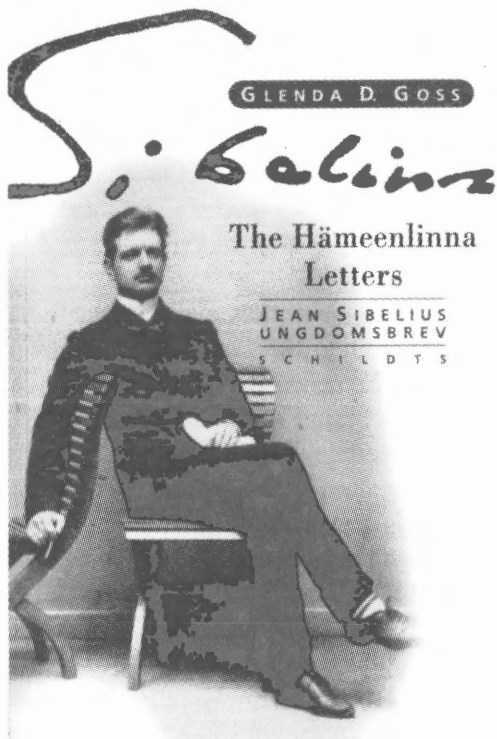
Tyhmää on väittää, että Sibelius olisi kirjoittanut 1893 kuvaelmamusiikiksi ”tusinan verran lauluja ja lyhyitä orkesterikappaleita” (Rickards 1997, 56), kun teosluetteloon vilkaiseminen olisi antanut täsmällisen tiedon asiasta. Richards pitää *Lemminkäis*-sarjan kahden osan piilossa olemisen syynä vuoteen 1935 asti sitä, ettei Kajanus arvostanut niitä (Rickards 1997, 59–60), mutta oikea syy on kriitikko Flodin. *Lehdistöpäivien musiikin* uusintaesityksessä ensi-iltaa kuukautta myöhemmin oli viisi osaa, myös *Preludio*, eikä vain neljä osaa (Rickards 1997, 68). Kuvateksteissä on virheitä: sivun 24 kuva on vuodelta 1889 eikä 1888; sivun 75 kuvassa Sibelius tyttärineen on Berliinissä 1900 eikä Rapallossa 1901; Sibelius eli Ainolassa 53 eikä 51 vuotta (Rickards 1997, 81); sivujen 100–101 sauna ei ole Ainolassa vaan Järnefeltien Suvirannassa; sivulla 108 Sibelius ei ole Ainolan veräjällä vaan Kuhmoisissa; sivun 145 kuvassa ei ole Viipurin orkesterin konserttimestari vaan Boris Sirpo. Poliittisesti vaikea oli vuosi 1905 eikä 1904, ja Sibeliusten Ainolaan-muutto viivästy, koska talo ei ollut vielä valmis (Rickards 1997, 84). Elokuussa 1907 Sibelius ei Saksanmatkaltaan kirjoittanut Ainolle kirjeitä (Rickards 1997, 91), sillä *Aino* oli mukana reissulla! *Surusoittoa* ei kai voi varmasti pitää reväistynä VIII sinfonian hitaasta osasta (Rickards 1997, 181), mutta se saattaa perustua VIII sinfonian materiaalille.

Rickardsin kirjan pitäisi olla siten paljon vähemmän ennakkoluuloinen ja virhetietoja jakava. Silti se voinee toimia jonkinlaisena johdatuksena Sibeliuksen elämään ja teoksiin, etenkin koska kirjan lopussa on teosluettelo, suppea kirjallisuusluttelo ja saatavilla olevia levytyksiä esittelevä diskografia.

GLEND A DAWN GOSSIN NELJÄ TEOSTA

Suomessa paljonkin aikaa viettänyt ja tutkimusta tehnyt amerikkalainen Glenda Dawn Goss on esimerkki päinvastaisesta asenteesta kuin Rickards. Lyhyessä ajassa Goss on joko kirjoittanut tai toimittanut neljä runsaasti uutta tietoa sisältävää opusta Sibeliuksesta. Ensimmäinen niistä on säveltäjän ja hänen suuren ihailijansa suhdetta selvittävä tutkielma *Jean Sibelius and Olin Downes. Music, Friendship, Criticism* (Goss 1995). Kirja selvittää perusteellisesti Sibeliuksen musiikin reseptiä Amerikassa ennen II maailmansotaa: 1920–1930-lukujen suurta Sibelius-entusiasmaa, jolloin Sibeliusista pidettiin (hänen pohjoisen mentaalisen fyysisen terveytensä ja epäeroottisuutensa vuoksi) merkittävimpana elossa olevana säveltäjänä, sekä 1940-luvulla alkanutta suosion romahtamista. Jos Olin Downes, ”Sibeliuksen apostoli”, oli yksi tekijä populaariuden takana, Virgil Thomsoniin henkilöityi akateemis-intellektuaalisella tasolla herännyt Sibeliuksen musiikin vastustus. Kirja on tärkeä myös sisältämänsä dokumenttiaineiston vuoksi: se tarjoaa Downesin ja Sibeliuksen säilyneen kirjeenvaihdon.

Glenda Gossin Hämeenlinnassa tekemä arkistolöytö synnytti äärimmäisen kiintoisan kirjan *Jean Sibelius. The Hämeenlinna Letters. Scenes from a Musical Life 1874–1895. Jean Sibelius ungdomsbrev* (Goss 1997). Vuosilta 1874–1895 on säilynyt 78 kirjettä, joissa nuori Sibelius valaisee harrastuksiaan, nuoruuttaan, musiikillisten aktiviteettiansa kasvua jne. Kirjeet on julkaistu kirjassa paitsi originaalikielillä ruotsiksi myös englanninkielisinä käännöksinä. Itse asiassa osa kirjeistä on kirjoitettu Helsingin- ja Wienin-aikoina, joten kirjan pääotsake ei ole aivan täsmällinen; alaotsakkeet tarkentavat aineiston luonnetta.



Dokumentit ja kirjeet, joista valtaosa on kirjoitettu Pehr-sedälle, nuoren Sibeliuksen (musiikilliselle) uskotulle ja korvaavalle isähahmolle, oikovat erinäisiä virhetietoja ja sisältävät huippujännittäviä detaljeja, jotka avaavat uusia ikkunoita ilmiöön nimeltä Sibelius.

Jo säveltäjän alkuperäinen nimi saa uuden muodon kirkonkirjojen perusteella (BIS-levytyksissäkin se on virheellinen): Johan Christian Julius Sibelius. Sen lisäksi kirja antaa ensi kerran oikeat vuosiluvut erinäisille asioille: Janne aloitti viuluopinnot vasta lähes 16-vuotiaana, luki Hämeenlinnassa Loben teoriakirjoja eikä Marxin, kuten hän myöhemmin ilmoitti, ja otti käyttöön Jean-sedän käyntikortit 1886 (kirje 43, 31.3.1886). Dokumenteista käy ilmi, että Sibelius opiskeli latinan (ja suomen, joka oli opetuskieli) lisäksi Hämeenlinnan normaalikoulussa venäjää, saksaa, ranskaa ja kreikkaa. Hän oli enemmän tekemisissä venäläisten (muusikoiden) kanssa – varuskuntakaupungissa kun asui – kuin on ajateltu (vielä Helsingissä ensimmäinen viuluopettaja oli venäläinen) ja puhuikin ilmeisen auttavasti venäjää. Sen lisäksi, että saksalainen musiikki toimi hänellekin perusohjelmistona, hän oli tekemisissä alituisen ranskalais-belgialaisen viulukoulun säveltäjien kanssa (Kreutzer, Rode, Bériot, Vieuxtemps jne.). Ehkä tämä selittää Sibeliuksen piano- ja viulumusiikin monet ranskalaiset teosotsakkeet ja niiden lievän salonkihenkisyys – ja ranskalaisen taiteilijanimen Jean! Musisoinnin laajuus Hämeenlinnassa ja lomilla tulee näkyviin, sillä kotitrioin lisäksi Janne soitti mm. duettoja ja oli toisinaan pianokvintetiksi laajenneen kaupunginkvartetin toinen viulisti. Hämeenlinnan kaupungin musiikillinen aktiviteetti nimekkäine ulkomaisine vieraineen antaa ymmärtää, että Sibelius kasvoi itse asiassa yllättävän virikkeisessä ympäristössä.

Ensimmäiset kirjeet isänäidille, tädille ja sedälle maalaavat hellyttävää kuvaa nuoresta poikaviikarista, joka leikkii tinasotilailla ja postimerkeillä, kuten kuka tahansa ikäisensä, ja harrastaa monipuolista liikuntaa luistelemalla, hiihtämällä, uimalla ja metsästämällä. Ehkäpä tässä on myöhemmän iän vankkumattoman terveyden lähtökohta! Musiikkiharrastus herää vähitellen, ja vaikka pianoa Janne soitti jo varhain, vasta viulun löytäminen 15-vuotiaana merkitsi vahvempaa käännettä musiikin suuntaan, sillä se mahdollisti yhteissoiton; normaalikoulun orkesteriin Janne liittyi heti parin kuukauden viuluopiskelun jälkeen loppuvuodesta 1881. Viulunsoitto lähentää Jannea Pehr-setään – ja tuottaa jatkuvasti ruinauskirjeitä uusien kielien saamiseksi (perhe oli toki köyhä, mikä lieventävänä asiaanhaarana mainittakoon). Ensimmäinen julkinen esiintyminen viulistina 17-vuotiaana on epäonnistua mahtavan ramppikuumeen vuoksi – oireellista. Toisaalta Sibeliuksen viulunsoitto sai myöhemmin ”maalaisrouvat kyynele-

timään” (kirje 47), ja myös hänen kvartettonsa (cis-molli-teema ja -variaatioita) esitys 1888 sai ”useat nuoret naiset itkemään” (kirje 49). Samassa kirjeessä (49) muuten nuori säveltäjää kiittää setää lainaksi saamistaan rahoista: velkakierre alkoi jo tuolloin. Wienissä häntä uhkasi keväällä 1891 jopa velkavankeus (kirje 70)!

Vuonna 1883 puhkesi omaehtoinen ja käytännöllinen tarve (musiikkia ei ollut aina saatavilla, kotiyhtye tarvitsi soitettavaa) Loben harmoniaopin lukemisen siivittämänä kokeilla osaamista sovittamisen ja säveltämisenkin parissa. Kesältä 1885 on tieto, että Janne oli alkanut säveltää oopperaa *Ljunga Wirginia* Walter Konowin tekstiin. Soitettava ohjelmisto alkoi laajeta Haydnista ja Mozartista Beethoveniin, Schubertiin ja Mendelssohniin.

Erittäin mielenkiintoisia ovat sekä vihjeet että täsmälliset muotoilut, joiden perusteella nuori säveltäjä piti musiikkiaan huomattavan ohjelmallisena; seikka ei hämmästyttä, jos ajatellaan tulevaa sinfonista runoilijaa ja teatterisäveltäjää. Syyskuussa 1887 Sibelius (kirje 46) kirjoitti: ”[K]un minun suuri trioni joskus esitetään, täytyy sen tapahtua ’med tablæer’, sillä muutoin sitä ei voi ymmärtää.” F-duuri-viulusonaatista (1889) Sibelius (kirje 54) paljasti ohjelman: 1. osa on ”reipas ja uskalias sekä myös synkkä joidenkin loisteliäiden episodien kera”; 2. osa ”a-mollissa on suomalainen ja haikea; aito suomalaistyttö itkee a-kielellä; seuraavaksi muutamat maalaispojat esittävät suomalaista tanssia ja yrittävät houkutella tyttöä hymyilemään, mutta tämä laulaa aiempaa syvemmin ja kaihomielisemmin”; 3. osa on ”raikas ja henkevä sekä haaveileva. Väkeä on viettämässä juhannusaattoilta niityllä laulamassa ja leikkimässä. Silloin meteori putoaa heidän joukkoonsa. He hämmästyvät mutta jatkavat leikkejä, jotka eivät suju kuitenkaan enää yhtä vapaasti kuin aiemmin, sillä kaikki ovat vakavampia. Lopuksi tunnelma muuttuu synkän komeaksi (meteori!) ja myös leikki iloiseksi.” Entä kuinka moni tiesi, että Sibelius osasi soittaa jotenkin myös kannelta (kirje 52) ja saattoi improvisoida kansanlaulun pohjalta pianolla jo varhain julkisessa tilanteessa (kirje 47)?

Kirjekokoelmaa täydentää rekisteri, jossa tärkeimmät henkilöt on esitelty biografisin tiedoin. Kirjeiden englanninkielisessä käännösosuosuudessa on toimittajan tekemiä tärkeitä selvittäviä kommentteja ja muutamia hyvin valittuja kuvia: kastetodistus (Goss 1997, 12); Jannen piirros itsestään lentämässä kuumailmapallolla (Goss 1997, 42); piirros kuuluisasta vuoden 1882 komeetasta (Goss 1997, 57); päiväämätön 16 tahdin valssi (1889?), joka on fis-mollissa kuten *Lulu-valssikin* mutta josta mahdollisesti ei ole koskaan kuultu esitystä ainakaan tällä vuosisadalla (Goss 1997,

106). Kaikkineen kirjekokoelman toimittaminen on kiitoksen arvoinen teko, joka laajentaa ratkaisevasti Sibeliuksen varhaisvaiheiden tuntemustamme.

LÄHDEKIRJALLISUUDEN AARREAITTA

Skolaarisessa mielessä Glenda D. Gossin (1998) laatima *Jean Sibelius. A Guide to Research* on varsinainen aarreaitta. Vaikka kuinka olisi luullut tuntevansa Sibelius-lähdeaineistoa, kirja sisältää roppakaupalla tietoja kirjallisuudesta, johon herää välttämätön pakko tutustua nyt, kun tietää sen olemassaolosta. Tutkijanopas voi edistää huomattavasti tulevaa Sibelius-tutkimusta. Se on tarkoitettu täydentämään ja osin korvaamaan Fred Blumin (1965) keräämää luetteloa (ks. yllä).

Goss on saanut mahtumaan oppaaseen yli 700 nimikettä eli julkaistua Sibelius-kirjoitusta vuoteen 1994 saakka. Pois ovat jääneet pääsääntöisesti päivä- ja viikkolehtiartikkelit, väitöskirjatasoa alemmat opinnäytteet, konsertti- ja levyarvostelut, sävellysluettelot sekä venäjän-, viron- ja japaninkieliset tutkielmat. Pyrkimyksenä Gossilla on ollut katkaista Sibelius-kirjallisuutta vaivaava kyseenalaisten tietojen kierrättäminen (tuttu myös Wagnerin ja Lisztin yhteydestä) sekä aikaansaada ”akateeminen vastaisku” kaikkea kritiikitöntä ja epätarkkaa kirjoittelua vastaan.

Kirja alkaa hakuteosten ja bibliografioiden luetteloilla sekä teosluetteloiden listauksella. Kutakin lähdettä seuraa Gossin kuvaus, toisinaan tulokinta, sen sisällöstä ja joskus jopa kannanotto myös merkityksestä. Allekirjoittaneen kontolle menee muuan onneton lause eräästä artikkelista, jossa muka väitän, että ”Sibelius is the most significant symphonist of the century” (Goss 1998, 17, hakunumero 41). Tämällinen käännös olisi ”one of the most significant”. Vielä paremmaksi menee, kun olen arvioinut Sibeliuksen olevan ”history’s most important symphonist” (nro 579) – edes kaikkein kiihkein sibeliaani ei voi tietenkään sortua moiseen väitteeseen. On kuitenkin kohtuutonta vaatia, että Goss osaisi täydellisesti kaikki ne kielet, joita oppaan yli 700 lähteessä käytetään.

Sibeliuksen taustaa käsittelevästä kirjallisuudesta esimerkiksi käy ilmi, että Flodin Wegelius-elämäkerrasta (nro 68) löytyy sitaatteja myöhemmin kadonneista Sibeliuksen varhaisista ulkomaankirjeistä. Erinäisten Sibelius-muistelusten suhteen Goss aivan oikein varoittaa, ettei pidä luottaa aina Sibeliuksen lausumiin, sillä tämä halusi usein mielistellä tai myötäillä puhe- tai kirjekumppaniaan. Juoruista kiinnostuneille tarjoutuu esimerkiksi pikkutieto, että Sibelius oli kiinnostunut Aino Acktésta (nro 112).

Muuan norjalaismuusikko kertoo, kuinka Sibelius aplodeerasi raivoisasti Schönbergin johdettua kamarisinfoniansa Berliinissä (nro 121). Adolf Paulin muut kirjoitukset hänen omaelämäkerrallisen romaaninsa *En bok om en människa* (1891) lisäksi antavat tietoa Sibeliuksen Berliinin-ajoista sekä säveltäjästä johtajana (nrot 133–135). Kritisoituaan esipuheessa Sibeliuksen katteetonta kehumista Goss ei kuitenkaan huomaa, että esimerkiksi Martti Similän *Sibeliiana* (nro 141) sisältää kamalaa ylistysmössöä. Samaten hänen olisi pitänyt kavahtaa maanmiehensä Peter Edwin Gerschefskin väitöskirjan (nro 566) ottamista mukaan koko oppaaseen, vaikka se onkin ensimmäinen amerikkalainen laatuaan: se on pahinta mahdollista mukautuksesta. Siinä mm. todetaan, että ”Sibeliuksen musiikille on tyypillistä crescendojen ja diminuendojen käyttö” – nerokas havainto!

On totta, että Sibeliuksen musiikin arvostus Suomessa on estänyt hänen hahmonsa vähemmän imartelevien puolten tutkimusta, kuten Goss sanoo johdatuksessaan elämää käsittelevään kirjallisuuteen. Osin hän tässä ohittaa hienotunteisesti suvun roolin päiväkirjojen (turhassa) vartioinnissa. On oikein myös, että Goss (1998, 60, nro 65) nostaa esiin Harold E. Johnsonin ansiot Sibelius-tutkimuksessa ja primaariaineiston suojelemisessa, sillä suomalaiset ovat (turhaan) kokeneet tämän kirjan hyökkäykseksi kansallissäveltäjäämme vastaan. Walter Niemannin kirjasta hän ei kuitenkaan mainitse tämän ilmaisemaa Sibeliuksen sinfonioiden aliarvostusta (nro 165). Ehkä eniten yllättää se, millä kaikilla kielillä Sibelius-elämäkertoja on sittenkin ilmestynyt: saksaksi vielä Itä-Saksan aikaan 1986 (nro 151), portugaliksi Brasiliassa 1961 (nro 163), espanjaksi Argentiinassa 1960 (nro 167), ranskaksi Belgiassa 1944 (nro 168), romaniaksi 1965 (nro 171) ja hollanniksi 1949 (nro 172). Eipä olisi uskonut, että Bengt von Törnen kirjasta on olemassa myös italiankielinen versio vuodelta 1943 (nro 176). Otto Anderssonin kirjoitukseen Sibeliuksen Korppoon-kesistä (nro 187) on pujahtanut pieni, ymmärrettävä virhe: Sibelius ei omistanut Ina Wileniukselle pianoteosta *Till trånaden* (1913) vaan varhaisen *Trånaden*-pianosarjan (1887).

Reseptiohistoriaan liittyvien kirjoitusten luvun alussa Goss antaa hyödylliset tiedot suomalaisten musiikkilehtiartikkeleiden sekä sanomalehtien hakemistoista. Hän esittelee Sibeliuksen vastaanottoa kriitikoiden silmin, tämän musiikin mainetta ja arvostusta Suomen lisäksi Ranskassa ja Belgiassa, Saksassa, Unkarissa, Ruotsissa, Englannissa ja Yhdysvalloissa sekä Sibeliuksen vaikutusta ja asemaa musiikinhistorioissa. Mielenkiintoista on, että englantilainen Neville Cardus piti Sibeliuista Brucknerin ohella – molemmat muuten natsien lempisäveltäjiä – ”epäeroottisena” ja aikalaissäveltäjistä kaikkein ”maskuliinisimpana” (nrot 306–307). Aika

erikoista on lukea Hugo Leichtentrittin musiikinhistorian luonnehdintaa suomalaisista, jotka ”tuntevat animaalista iloa elämästä ja ovat kykeneviä hillittömiin hurmioitiloihin” (nro 351). Harva suomalainen tutkija lienee lkenut sodanjälkeisen Saksan Sibelius-seuran (1958–1967) julkaisua *Sibelius-Mitteilungen* (nro 367), jonka sisältö onneksi löytyy Blumin (1965) luettelon sivulta 66, kuten Goss meitä informoi. Hauskaa on huomata, että Sibelius on inspiroinut monia kirjailijoita erilaisiin kirjallisiin luomuksiin; niistä erikoisimpia lienevät amerikkalaisen William R. Trotterin (1994) romaani *Talven tuli* sekä saksalaisen Dietrich Wachlerin (1986) *Väinämöisen paluu: fantastinen Sibelius-romaani* (nrot 411–412).

Lähes puolet kirjasta on omistettu Sibeliuksen musiikin tutkimuksille; kirjoitukset on ryhmitelty sävellyslajeittain. Tässä osastossa voi tehdä monenlaisia kiintoisia löytöjä: esimerkiksi sveitsiläinen Jean Matter käsittelee Sibeliuksen tanssielementtejä ja sinfonioiden luontosuhdetta (nro 442) ja vertailee Sibeliusa ja Debussyä (nro 463); venäläinen Vera Nilova kirjoittaa mm. *Kalevalasta*, Sibeliuksesta ja Joycesta (nro 447); amerikkalainen Sarah Johnston Reid tutkii melko tuoreessa väitöskirjassaan (1990) progressiivista tonaalisuutta 22 säveltäjällä, joiden joukossa on Sibelius, ennen vuotta 1900 (nro 451); saksalainen Karl Gustav Fellerer sijoittaa Sibeliuksen laajempaan kansanmusiikkikontekstiin kuin useimmiten on tehty (nro 474); Taneli Kuusisto kirjoittaa kirkkomusiikin näkökulmasta Sibeliuksesta (nro 525) jne. Homeroskin torkahtaa: outoa on, ettei Goss tunne vapaamuurarimusiikista Einari Marvian (1984) laajaa tutkielmaa *Sibeliuksen rituaalimusiikki*. En tiennytkään, että Wolfgang Stockmeier on ottanut Sibeliuksen sävellyksen *Lemminkäinen ja Saaren neidot* ohjelmamusiikkia käsittelevään *Das Musikwerk* -sarjan 36. niteeseen (nro 544). Christopher Ballantine arvioi Sibeliuksen sinfonioita Suomen poliittisista kriiseistä käsin 1984 ilmestyneessä kirjassaan *Music and Its Social Meanings* (nro 559). Hyödyllinen on myös tieto, että tanskalainen Lars Bisgaard on kirjoittanut (1986) Sibeliuksen V sinfoniasta hermeneutiikan kannalta ja tulkinut teoksen biologisena ja universaalina syntymisprosessina (nro 627).

Listaa voisi jatkaa pitkäänkin. Olennaista on, että Glenda Goss on saanut aikaan Sibelius-tutkijan oppaan, josta löytyy kosolti hykerryttäviä lähteitä ja impulsseja uusille tutkimusideoille. Kirja tulee epäilemättä inspiroimaan Sibelius-tutkimusta moneen uuteen ja kiinnostavaan suuntaan. Goss on tehnyt valtavan työn aineiston löytämiseksi ja läpikäymiseksi ja saanut aikaan vankan ja luotettavan työkalun.

Glenda Dawn Gossin (1996) toimittama *The Sibelius Companion* on puolestaan merkittävin Sibelius-artikkelikokoelma sitten Gerald Abrahamin (1947) *Sibelius-symposiumin*. Kokoelma on kunnianhimoinen yritys

paikata aukkoa, joka on pitkään vallinnut yleisen ja jopa akateemisen tietämyksen ja Sibeliukseen liittyvien uskomusten sekä uusien tutkimustulosten välillä. Glenda Gossin oma panos kirjassa on toimitustyön lisäksi uusien biografisten faktojen sirottelu kirjan päälukujen väliin eräänlaisiksi yhdistäviksi silloiksi, jolloin lukukokemuksesta muodostuu mielekäs, lähes historiallinen jatkumo. Kirjan käyttöarvoa lisää Fabian Dahlströmin kirjoittama katsaus Sibeliuksen tutkimuksen varhaisvaiheeseen (Walter Niemann tosin puuttuu, kun taas Harold E. Johnson kokee tervetulleen arvonalautuksen), viimeaikaisiin saavutuksiin ja nykytilaan sekä hänen laatimansa valikoitu bibliografia. Glenda Goss on koonnut luvun Sibeliuksen lausumia musiikista ja säveltäjistä sekä henkilönimirekisterin. Rekisteri auttaa etenkin ulkomaisia lukijoita orientoitumaan kulttuuri-ilmastossa, jonka monetkaan nimet eivät ole luonnollisesti murtautuneet suomalaisen tietoisuuden ulkopuolelle.

Ehkä suurimman työn Goss on tehnyt kronologisen teosluettelon koostamisessa Dahlströmin ja Kilpeläisen luetteloiden pohjalta. Siitä käy ilmi mm. sellainen mielenkiintoinen fakta, että Sibelius sävelsi 130 kappaletta ennen *Kullervo*aan! Moni ei liene ollut tietoinen tämän ”kamarimusiikkiperiodin” tuotannon laajuudesta. Koko tuotannon määräksi ilmenee n. 550 teosta, ja itse asiassa yksittäin laskettuina sävellyksiä on enemmänkin, sillä erinäiset monista yksittäisistä teoksista koostuvat kokonaisuudet (mm. teatterimusiikit, orkesterisarjat) on laskettu luettelossa yhdeksi teokseksi. Tällaisen luettelon laatiminen jättää aina pientä toivomisen varaa; jotkin ajoitukset saattavat muuttua ja etenkin varhaisteosten kohdalla on auki olevia kysymyksiä. Niinpä esimerkiksi teosnumero 30, *Andante molto* sellolle ja pianolle (1887), ei välttämättä ole se teos, jota Sibelius kutsui nimellä ”Valse fantastique” (”op. 1”); tämä menee spekulointien puolelle. Samoin teosnumero 39, ”Tempo di valse” g-molli sellolle ja pianolle (1887), ei todennäköisesti ole *Lulu-valssi*. Muutoin Gossin laatima listaus on suureksi avuksi Sibelius-tutkijalle. Se on havainnollinen ja informatiivinen luettelo, josta selviävät mm. teosnimien englanninkieliset käännökset.

Kirja jakautuu viiteen päälukuun: Nuoruudesta kypsytyteen; Mestarteoksia; ”Silta maailmaan”; Säveltäminen; Sibelius konserttisaleissa ja tutkimuksessa. Itävaltalaisen Peter Reversin artikkeli ”Jean Sibelius ja Wien” antaa mielenkiintoisia taustatietoja: mm. hienostunut pukeutuminen, joka on usein luettu Sibeliuksen keikariudeksi ja ylellisyydeksi, oli itse asiassa sosiaalisen etiketin määräämää ja välttämätöntä ammattimaisen profiilin luomiseksi. Selventävä on myös tieto, että koska Sibelius saapui Wieniin vasta liian myöhään, lokakuun lopussa 1890, hän ei voinut olla Wienin konservatorion varsinainen oppilas. Tunnit Goldmarkin ja Fuchs-

kanssa olivat siten yksityisiä, eikä Sibelius voinut päästä esiin teoksillaan konservatorion konserteissa, mikä oli suuri menetys hänen kannaltaan. Revers osoittaa, että vaikka Sibelius oppi Brucknerilta ja Goldmarkilta paljon, hänen tapansa käyttää orkesteria on sikäli innovatiivista, että hän alistaa kolorismin struktuurin osatekijäksi.

Yhdysvaltalainen William A. Wilson tarkastelee ”Sibelius, Kalevala ja karelianismi” -artikkelissaan suomalaisuuden, suomen kielen ja kansanrunouden historiaa Herderistä alkaneen saksalaisen kansallisromanttisen liikkeen taustaa vasten. Hän osoittaa, kuinka suomalainen kulttuuri- ja taide-elämä varsin tietoisesti 1800-luvulla valjastettiin palvelemaan suomalaisuuden asiaa, lopulta itsenäisyystaistelua, ja kuinka Sibelius oli, huomasi hän sitten roolinsa merkittävyuden tai ei, osa tätä prosessia.

Eero Tarastin artikkeli ”Sibelius ja Wagner” jäljittää wagnerilaisuuden varhaisvaiheita Suomessa ja tietenkin monin tavoin ongelmallista Sibelius–Wagner-suhdetta. Tarasti käsittelee mielenkiintoista episodtia siitä, kävikö Wagner Imatralla vai ei, ja löytää muutamia valaisevia paralleelimeja Sibeliuksen ja Wagnerin välille. Wagnerin oopperoita ei voinut 1800-luvun lopun Suomessa kuulla, kuten Tarasti oikein toteaa, mutta kiertävä saksalainen seurue antoi silti *Tannhäuser*-esityksen Helsingissä 1857; *Lentävä hollantilainen* ja *Lohengrin* esitettiin meillä ensi kerran 1900. Sitä ennen Kajanus esitti joitain orkesterinnumeroita oopperoista, ja nuotinlukutaitoiset muusikot saattoivat luonnollisesti ammentaa Wagner-kokemuksia piano- ja orkesteripartituureista, joten Wagner-kultille oli jo tuolloin riittävästi edellytyksiä – etenkin, koska wagneriaanimme matkasivat usein Saksaan katsomaan oopperaesityksiä.

Michiganin yliopistossa väitellyt David Haas kirjoittaa sinfoniikasta jännittävästä näkökulmasta; otsake on ”Sibeliuksen toinen sinfonia ja sinfonisen lyyrisyyden perintö”. Väittäessään tosin, ettei Sibeliuksen sinfonioiden ja sinfonisten runojen ole käsitelty aiemmin yhdessä, hän paljastaa aukon kirjallisuudentuntemuksessaan: ainakin Tim Howell ja allekirjoittanut ovat tehneet jotain asialle. Muutoin Haas saattaa kiintoisalla tavalla yhteen Lisztin ja Tšaikovskin käsitykset sinfoniikasta musiikillisen ajattelun lyyrisenä muotona; tämä tarkoittaa sinfoniikkaa taiteilijan sisäisen maailman runollisena ilmaisuna ja koskee silloin yhtä hyvin 1800-luvun sinfoniaa kuin sinfonista runoa. Ohjelmallisuus ja syklistyys ovat tämän käsityksen mukaan romantiikan keskeisiä nimittäjiä suurissa muodoissa. Haasin mielestä Sibeliuksen sävellyksellisenä ongelmana oli se, että tämä teki syklististä metodeista spesifisti sinfonisia ja sovelsi niitä ei-ohjelmallisiin, neli-osaisiin teoksiin. Haas pitää II sinfonian fermaatteja, taukoja, vokaalisia intonaatioita ja kontrasteja sävelrunouden piirteinä, vaihtuvien mielentilojen

heijastuksina, vaikka sinänsä ohjelmallisiksi luokiteltavia tekijöitä, tapah-tumia ja maisemia, ei sinfoniaan sisältyisikään. Sibeliuksen musiikin kyky herättää mielentiloja tai tunnelmia on siten romanttinen ja lyyrinen piirre ainakin II sinfoniassa. Haas väittää lisäksi, että II sinfoniassa esiintyy lyy-rinen persoona (lyyrinen minä?), sillä kaikissa osissa on vokaalisesti ajatel-tuja teemoja, jotka vertautuvat Sibeliuksen sävelrunojen teemoihin sekä Lisztiin ja Tšaikovskiin. Tšaikovskiin Sibeliusta liittää vielä se piirre, että molemmat sävelsivät sekä sinfonioita että sinfonisia runoja ja yrittivät so-vittaa yhteen näitä kahta kilpailevaa 1800-luvun sinfonisen säveltämisen traditiota. Haasin hienossa tutkielmassa jää hieman ongelmalliseksi piir-teeksi se, ettei hän riittävästi määrittele käsitettään ”vokaalisesti käsitetyt teemat” (”vocally conceived themes”).

Erkki Salmenhaara tutkii artikkelissaan ”Viulukonsertto” tämän teoksen syntyvaiheita, eri versioita ja vastaanottoa. Sama teksti hieman laa-jennetussa muodossa on ilmestynyt erillisenäkin sarjassa *Masterpieces of Nordic Music* (Salmenhaara 1996); siinä on laaja liite konserttiarvosteluita. Salmenhaara kartoittaa ensin Sibeliuksen viulistista taustaa: Viotti, David, Bériot, Vieuxtemps, Mendelssohn, Rode, Kreutzer. Ensiesityksen (1904) konserttiarvosteluiden lukeminen on opettavaista. Etenkin pääarvostelija Flodin arvio on käsittämätön huti: hän väittää, että ”konsertto on pitkä-syttävä [– –] siitä on mahdoton löytää mitään uutta”. Salmenhaara vertailee konserton kahta versiota ja aivan oikein kertoo, että virtuoosiaineuksen kar-siminen oli tarpeen mutta joidenkin muiden musiikillisten aiheiden jättä-minen pois lopullisesta versiosta ei ollut pelkästään hyvä asia. Salmenhaa-ra ihmettelee hiukan ensiosan kertauksen alkamista vastoin oppikirjamuo-toa väärässä sävellajissa, g-mollissa, ja toteaa Brahmsinkin tehneen samoin I sinfoniassaan. Tosin kuitenkin subdominanttikertauksen idea löytyy jo Mozartilta ja oli kohtalaisen yleinen klassis-romanttisessa musiikissa. Brahmsin tapauksessa tilanne on toinen, sillä vaikka hänen sinfoniensa en-siosassa pitkän G-dominanttipeadalain jälkeen ajautuukin fis-bassolle (t. 335), matka jatkuu kromaattisesti alaspäin uudestaan kohden g:tä, kunnes pääteeman c-molli-murtosointuaihe kuullaan sittenkin pääsävellajissa (t. 343), joten kertaushetki on vain harmonisesti dramatisoitu ja pääsävellajin saavuttamista on siten hiven viivästetty!

Allekirjoittanut tutkii ” ’Sinfoninen fantasia’: sinfonisen ajattelun synteesi Sibeliuksen seitsemännessä sinfoniassa ja *Tapiolassa*” -artikkelis-saan kahden eri sinfonisen lajin välisiä yhteyksiä Sibeliuksen tuotannossa sekä uuden lajin, ”sinfonisen fantasian”, esihistoriaa ja asemaa Sibeliuksen sinfonisessa ajattelussa (vrt. Haasin artikkeli).

Kanadalaisen Valerie Sirénin artikkeli ”Laulut” on äärimmäisen tervetullut, sillä Sibeliuksen 110 laulua ovat yhä liian huonosti tunnettuja. Sirén pohtii laulujen lähtökohtia saksalaisen liedin sekä venäläisen ja skandinaavisen romanssin traditioista käsin sekä – mitä Suomessa ei ole ymmärretty kovin usein – suomalaisen runonlaulutradition vaikutusta. Hän pitää Sibeliuksen laulujen dramaattista ja intohimoista tyyliä kalevalaisuuden vaikutuksena ja vastakohtana perinteisen eurooppalaisen laulun lyyrisemmälle idiomille. Sirén tekee luokitteluita: Sibelius sävelsi eniten Runebergin teksteihin, 27 laulua, Josephson on toisella sijalla 11 tekstillään, sitten tulevat K.A. Tavaststjerna (10), Rydberg (8), Topelius (5), Gripenberg, Franzén ja Fröding (3), Larin-Kyösti ja Kianto (1). Ruotsin kieli hallitsee lauluissa, sillä vain 16 laulua on sävelletty muunkielisiin teksteihin: suomeksi on vain 6 laulua; saksaksi on 9 eri runoilijoiden teksteihin sävellettyä laulua; englanniksi on yksi laulu, *Hymn to Thais*. Laulutekstien teemat Sirén jakaa muutamaaan luokkaan: rakkauslaulut (eksoottisia, intohimoisia, käsittelyltään konventionaalisia), luontolaulut, jotka luonnon kuvauksen ohella voivat olla filosofisia ja psykologisia (luonnonmystis-panteistisia Sirén ei kuitenkaan mainitse), myyttiset, balladinomaiset ja legendamaiset laulut. Aino Acktéille Sibelius sävelsi 7 mutta Ida Ekmanille peräti 32 laulua. Sirén korostaa yhtäältä Sibeliuksen laulujen oopperamaista *bel canto* -tyyliä, jossa, toisin kuin saksalaisten ja ranskalaisten laulujen salonkityylissä, tekstin täytyy olla aina tunnelmille alistettu, toisaalta resitatiivimaista ja deklamatorista otetta, joka liittyy Sibeliuksen runonlaulutunteemukseen. Tosin Sirén myöntää op. 50:stä lähtien Sibeliuksen kääntyneen kansallisromanttisesta tyylistä kohden uutta klassista tyyliä; kolmantena vaiheena Sibeliuksen kehityksessä laulusäveltäjänä hän pitää sodan aikana tapahtunutta käännettä kohden introspektiivistä ja nostalgista tyyliä.

Yhdysvaltalaisen Daniel Politosken artikkeli ”Kuoromusiikki” on lähinnä luokitteleva ja esittelevä. Mieskuorolle on n. 30 kappaletta, kun taas sekakuorolle on vain vähän yli 20 teosta. Politoske käsittelee ensin mieskuorolauluja ja sitten sekakuorolauluja, joihin hän yllättäen sisällyttää myös kolme kantaattia – ehkä siksi, että Sibelius sovitti joitain niiden numeroja myös säestykseltömälle sekakuorolle. Kantaattien nimet Politoske on lyhentänyt hieman hupaisalla tavalla. Nais- ja lapsikuoroteosten jälkeen käsitellään pianosäestyksisiä lauluja, ja lopuksi esitellään suuret orkesterisäestyksiset kantaatit. *Maan virttä* Politoske pitää lajin onnistuneimpana teoksena. Kuoromusiikki heijastelee hänen mukaansa eniten Sibeliuksen sosiaalisia yhteyksiä ja poliittisia reaktioita.

On tarpeen, että Kari Kilpeläinen alueen parhaana tuntijana esittelee Sibeliuksen käsikirjoituskokoelman sisältämiä mahdollisuuksia tulevalle Sibelius-tutkimukselle. ”Sibeliuksen seitsemäs sinfonia: johdatus käsikirjoituksiin ja painettuihin lähteisiin” -artikkeli on uudelleen organisoitu käänös Kilpeläisen väitöskirjan luvusta, jossa hän selvittää ansiokkaasti adagio-teeman vaiheita ja roolia seitsemännen sinfonian synnyttäjänä.

Laura Grayn artikkeli ”Sibelius ja Englanti” kertoo Sibeliuksen vaikutuksesta saarivaltakunnan musiikkielämään sekä tämän roolista englantilaisen sinfoniakulttuurin ja -ajattelun yhtenä käynnistäjänä. Sibelius-sympatiat osoittautuvat osittain tietoisiksi poliittisiksi ja esteettisiksi valinnoiksi Saksaa ja sen edustamaa musiikillista avantgardea (Schönbergiä) vastaan. Sibelius tarjosi englantilaisille paitsi hyvän lyömäaseen myös yhden mallin etsittäessä ratkaisua 1800-luvun synnyttämään sinfoniseen ongelmaan ja sinfonisen muotoajattelun uudelleenmäärittelyyn. Elgarin ensimmäisestä sinfoniasta (1908) alkoi nimittäin englantilaisen sinfonian myöhäsyntyinen nousu. Mutta yhtä lailla vielä nyt elävät brittisäveltäjät, kuten David Matthews, vannovat Sibeliuksen musiikin nimiin sen muodollisen ankaruuden, perinteisten muotojen uudistamisen sekä tonaalisuuden käsittelyn vuoksi.

Olen jättänyt tarkoituksellisesti viimeiseksi *Sibelius Companionin* artikkeleista James Hepokosken esseen ”Sibeliuksen olemus: luomismyyntejä ja rotationaalisia syklejä *Luonnottaressa*”. Tässä artikkelissaan Hepokoski jatkaa kirjassaan *Sibelius. Symphony No. 5* (Hepokoski 1993) esittelemiensä uutuuskäsitteiden soveltamista. Koska Hepokoski on viime vuosina ilmaantuneista Sibelius-tutkijoista innovatiivisimpia, ei liene väärin palata näin vielä muutaman vuoden takaa hänen kirjansa keskeisen annin esittelyyn, etenkin koska siitä ei liene ilmestynyt suomeksi yhäkään min-käänlaista arviota.

JAMES HEPOKOSKEN ROTAATIOITA

Hepokoski aloittaa Sibeliuksen V sinfoniaa esittelevän monografiansa käsittelemällä Sibeliuksen ja ”modernismin” ongelmaa. Ongelma oli yhtä akuutti myös muille aikavälin 1889–1914 säveltäjille: mm. Elgarille, Puccinille, Mahlerille, Wolfille, Debussylle, Straussille, Glazunoville, Nielsenille ja Busonille. Hepokosken mukaan tuon vaiheen keskeisiä kysymyksiä ovat vapautuminen perinteisestä muotoarkkitehtuurista, värin korostuminen sekä persoonallisen kielen löytyminen uusissa sävellyksellisissä oloissa. Tärkeänä ratkaisuna Hepokoski pitää perinteisten *Formenlehre*-muoto-

jen ylittämistä deformaatioilla, jolloin perinteiset muodot toimivat uusmuodosteiden referensseinä. Keskeisimmiksi uudistuksiksi Hepokoski löytää viisi ratkaisua: 1) läpimurto-deformaatio (*breakthrough*), jossa näennäisesti uusi materiaali ilmaantuu kehittelyn sisältävässä tilassa tai paikassa (*developmental space*) tai sen lähetyvillä – päämääränä tässä on redundantin kertauksen välttäminen; 2) johdanto–kooda-kehys; 3) episodeja kehittytilassa, jolloin episodeilla joko on tai ei ole motiivisia yhteyksiä muuhun osaan; 4) erilaiset säkeistö- tai sonaattihybridit, joihin kuuluu Sibeliuksella ”rotaatiomuoto”; 5) moniosainen yksiosainen muoto.

Hepokosken mukaan Sibeliuksen tehtävänä oli yrittää määritellä uudelleen sinfonian vakava traditio uusissa modernismin oloissa, luoda ”moderni klassismi”, jossa teokset olisivat kompaktimpia kuin kahden johtavan modernistin, Straussin ja Mahlerin, laaja, kokeellinen ja esiekspressionistinen musiikki. Tutustuttuaan Debussyn musiikkiin, Stravinskyyn, Raveliin ja Schönbergiin, joka kiinnosti häntä kovasti, Sibelius teki päätöksen, että ei maksanut vaivaa kilpailla modernistien kanssa ja yrittää voittaa aikalaisia vallankumouksellisuudessa vaan hänen täytyi kulkea omaa polkuaan – etenkin, koska hän oli löytänyt oman ei-keinotekoisien tiensä: intuitiivisen luonnonmystiikan ja sointimaailman. Sibeliuksen oma linja toteutui ensi kerran *Bardissa* (1913), *Luonnottaressa* (1913), *Aallottarissa* (1914) ja V sinfoniassa. Niitä leimaavat 1) harmoninen lähes-liikkumattomuus, 2) hitaasti muuntuva sointipinta, 3) elementtien kiertävä toistuminen, 4) ostinatot ja pedaalit ja 5) uusskemaattinen sonaattimuoto. Toisaalta näitä piirteitä tasoittavat tietyt progressiiviset ja lineaariset piirteet, kuten 6) evolutiivinen päämäärään tai resoluutioon johtava motiiviprosessi, 7) kirjaimellisten kertausten epäily ja 8) jatkuvan originaalisuuden vaatimukset. Näin Sibeliuksen kolmisoinnuille perustuvan, vokabulaariltaan näennäisesti konservatiivisen musiikin historiallis-esteettistä epäilyttävyyttä tasapainottivat muodon integraatio sekä uudet *ad hoc* -muodot, jotka olivat materiaalikehityksen tulosta.

Hepokoski ehdottaakin seuraavia viittä osittain uutta käsitettä Sibeliuksen musiikin tarkasteluun. Ensiksi: sisältöön perustuvat muodot (”fantasiat”), joissa motiivit tai musiikilliset ajatukset määräävät muodon (Busonilla oli samoja ajatuksia), niin että löytyy tasapaino uusien muotojen ja niiden perinteisesti tunnistettavien lähtökohtien kesken. Toiseksi: rotaatiomuoto, joka perustuu monitemaattisten blokkien muuntuvalle toistamiselle. Tämä on suomalais-venäläinen piirre Sibeliuksen musiikissa ja tulee lähelle säkeistövariaatiota. Kyseessä on enemmän prosessi kuin formula: kerrat voivat erota materiaalin käsittelyltään ja eksistenssiltaan kovastikin (ja uuttakin voi ilmaantua). Kolmanneksi: teleologinen genesis (”fenome-

nologinen reflektio”), joka tähtää ratkaisevaan kliimaksiin tai päämäärään (*telos*). Jokainen rotaatio voi olla tällöin edellistä kompleksisempi tai paljastavampi, myyttisempi tai rituaalisempi, mikä merkitsee syventymistä luontoöitiin, materiaaliin sinänsä, olemiseen. Neljänneksi: sointi- tai sointumeditaatio (*Klang meditation*), jonka tuloksena on proto-minimalistisia tekstuureja. Viidenneksi: interrelaatio ja fuusio, jotka viittaavat Lisztin ja Straussin perinteeseen ja joissa tapahtuu osan ja syklin suhteellistuminen ja yhteensulautuminen.

Viidennen sinfonian säveltämisen ongelmakohtana Hepokoski pitää viimeisen rotaation tai kulminaation epäonnistumista vuonna 1915 vielä neliosaisen sinfonian ensimmäisessä osassa. Sinfonian rakenne toimii tässä versiossa niin, että ensimmäinen osa valmistaa toista osaa ja kolmas osa valmistaa neljättä osaa. Koska kaksi ensimmäistä osaa valmistavat kahta viimeistä osaa, tässä on samalla syy siihen, miksi scherzo päättyy kuin seinään: Sibelius halusi ottaa siltä pois finaalisuuden vaikutelman. Täydellinen uudelleenmuokkaus vei sirkulaarisesta heikkoudesta kohti lineaarista vahvuutta: tuloksena on iso *accelerando*. Analyysin ongelmina lopullisessa muodossa kolmiosaisen sinfonian ensiosassa on pidetty fuusiota, kaksois-ekspositiota, oletettua kehittelyä sekä kertauksen alkua, mutta rotaatiomuototulkinta yhdessä sonaattimuodon kanssa poistaa Hepokosken mukaan nämä ongelmat. Fuusiomuoto toteuttaa neljä vapaata rotaatiota, ja muotomäärittelynä on läpimurto-sonaattideformaatio. Tällöin kaksoisosa jakaantuisi seuraavasti: esi-rotatio, t. 1–2; rotaatio 1, t. 3–35, ”esityttilä”; rotaatio 2, t. 36–71, täydennysrotatio tai ”kehrittelevä ekspositio”; rotaatio 3, t. 72–105, ”kehittelytilä” tai transitio; rotaatio 4, t. 106–586, ”scherzo” tai ”kertaustila”. *Andante mosso* -osassa on Hepokosken analyysissä 0-rotatio ja 7 varsinaista rotaatiota, joiden rajakohtina ovat tahdit 14, 47, 72, 98, 125, 182 ja 198. *Allegro molto* -osa perustuu kolmeen rotaatioon: 1. rotaatio, t. 1–279, 3 sektiota, 1. telos; 2. rotaatio, t. 280–406, 2 sektiota, lyhennetty täydennysrotatio; 3. rotaatio, t. 407–482, kulminaatirotatio, suuren teloksen saavuttaminen.

Hepokoskea on ehditty jo arvostella siitä, että hän on ”keksinyt pyörän uudelleen”, luonut uuden terminologian korvaamaan vanhaa, vaikeivät analyysit paljon kummemmiksi muutu. Totta onkin, että muotovaiheiden segmentointi ei ole välttämättä Hepokoskella ainakaan sinfonian ensiosassa uudenlaista. Olennaista on kuitenkin, että Hepokoski saa meidät tarkastelemaan ja kokemaan Sibeliuksen musiikkia dynaamisemmin, uudella ja ehkäpä Sibeliuksen musiikin olemusta paremmin vastaavalla tavalla. Hepokosken ajattelu sinänsä on kestäväää ja uutuustermien hyväksyminen ei ole ongelma. Eiväthän tässä kaikki Sibeliuksen musiikin analyysin on-

gelmat ole suinkaan tulleet ratkaistuiksi; varmasti tilaa on yhä uusille muototulkinnollekin. Sibeliuksen painiskelujen liittäminen osaksi vuosisadan alun eurooppalaista säveltämisen problematiikkaa tekee hänestä entistä atraktiivisemman ja hyväksyttävämmän hahmon myös keskieuropalaisessa akateemisessa keskustelussa. Hepokosken tutkielma on sikäli vähintäänkin merkittävä ja ehkäpä suorastaan tärkeimpiin kuuluva aluevaltaus Sibeliuksen musiikin tutkimushistoriassa.

Sibelius Companionin artikkelissaan Hepokoski jatkaa ehdottamillaan linjoilla ja on sitä mieltä, että juuri *Luonnotar* on säveltäjälleen luonteenomaisen kypsän uuden ajattelun selkein ilmaus. Hän pohtii Sibeliuksen tekemiä muutoksia sävelrunon *Kalevalasta* otettujen tekstisäkeiden järjestykseen sekä *Kalevalan* alkurunon sisältämää henkilö- ja sukupuoligalleriaa: ilmenee, että Väinämöinen on aluksi luoja (proto- ja vanha *Kalevala* 1834, 1835), myöhemmin Ilmattaren poika tai suorastaan inkarnaatio, veden äiti -elementti (sic! vein emonen = Väinämöinen, uusi *Kalevala* 1849). Hepokoski yhdistää kaksi periaatettaan, rotaation ja teleologisen genesiksen, suoraan luonnon maternaalisiin alkutapahtumiin, raskauteen ja synnyttämiseen, jolloin Sibeliuksen sävelkieli saa pelkän luonnon ideaalisen kuvaamisen asemesta luonnonmystisen, suorastaan uuspakanallisen riitin luonteen vaipuessaan syvälle myyttiseen, arkkityyppiseen. Hepokoski jakaa *Luonnottaren* kahteen isoon rotaatioon: rotaatio 1: A-alarotaatio (päätyy harjoituskirjaimeen A), A'-alarotaatio (päätyy 8 tahtia harjoituskirjaimen B jälkeen), B-alajakso (päätyy 10 tahtia harjoituskirjaimen C jälkeen); rotaatio 2: A-alarotaatio (päätyy harjoituskirjaimeen E), A'-alarotaatio (päätyy harjoituskirjaimeen H), A''-alarotaatio (päätyy harjoituskirjaimeen J; Hepokoski tosin antaa erheellisesti kirjaimen K), B-alajakso tekstistä ”niin silloin veen emonen” loppuun. Kokonaisuudessa on kolme telosta: telos 1 (t. 10–11 C-kirjaimen jälkeen), telos 2 (t. 11–16 G-kirjaimen jälkeen) ja telos 3 (alkaa 6 tahtia ennen I-kirjainta tekstillä ”aalto viepi asuinsiani”), joka on koko teoksen kliimaksi. Kokonaisuus noudattaa Hepokosken mukaan vain musiikin materiaalin sisäistä kasvua ja kehitystä. Tähän voi pitkälle yhtyä, jos kohta Sibelius on toki kokonaisuuden arkkitehti, joka toisaalta myös disponoi ja järjestää materiaalia. Hän on oman teoksensa luoja, joka on tietoinen myös muoto-opillisesta traditiosta koko ajan. Hepokoski olisi voinut mainita, että sekä *Bar*-muoto AA...B (Sibelius entisenä wagneriaanina tunsit taatusti tämän muotoperiaatteen) että Robert Simpsonin 1960-luvulla esittelemä *statement-counterstatement*-malli tulevat lähelle hänen omaa ”keksintöään” samoin kuin Kurthin aaltoajattelukin (*Welle, Wogen* jne.).

Ennen vuosituhatosen vaihdetta ilmestyvään *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* -tietosanakirjan uusimpaan painokseen James Hepokoski on kirjoittanut Sibelius-artikkelin. Samalla mainittakoon, että uuden *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* -ensyklopedian painoksen Suomea koskevista artikkeleista vastaa pääosin Ilkka Oramo; Sibelius-artikkeli on saatavilla sitten, kun nyt yhdeksänteen osaan ehtinyt tietosanakirja pääsee *Personenteil*-osastoon. Hepokoskelta löytyy myös merkittävä Sibelius-kontribuutio melko tuoreeseen kirjaan *The Nineteenth-Century Symphony* (Holoman 1997, 417–449). Kirjoituksen alaotsikot antavat havainnollisen kuvan Hepokosken Sibeliuksen (sinfonia)tuotannon jaottelusta: Kansallisromantiikkaa; Modernia klassismia; Myöhäistylin luonnonmystiikka ja sisällölle perustuvat muodot. Hän erottaa silti ensimmäisestäkin vaiheesta kolme alajuonetta: itävaltalais-saksalaisen (mukaan lukien uussaksalaisen koulun), ”nationalistisen” (skandinaavis-venäläisen) ja suomalaisen tradition ja niiden vaikutukset sinfoniasäveltämiseen. Toisessa vaiheessa Sibelius hylkää Hepokosken mukaan Straussin ja Mahlerin edustaman uussaksalaisen suuntauksen, valitsee uuden modernin klassismin tiekseen ja säveltää tyylisiin, jota voi luonnehtia edistykselliseksi vastareaktioksi (*Reaktion als Fortschritt*); tähän vaiheeseen liittyy *Klangin* ja *teloksen* löytyminen. Viimeinen vaihe on seurausta *Alleingefühlin* vahvistumisesta ja oman tien löytymisestä. Siinä Sibeliuksen saavuttaman sinfoniakäsityksen mukaista uutta sinfoniaa leimaa harvinaislaatuinen, ennennäkemätön keskittyminen ja materiaalin koheesio.

SIBELIUS-VÄITÖSKIRJOJA

1990-luvulla on ilmestynyt jo niin monta uutta Sibelius-väitöskirjaa, ettei niiden käsittely ole tässä mahdollista; tyydyn vain lähinnä mainitsemaan ne aikajärjestyksessä. Australialaisen Robert John Keanen (1993) Lontoon yliopistoon tekemä *The Complete Solo-Songs of Jean Sibelius* on merkittävä aikaansaannos, koska siinä kiinnitetään huomiota Sibeliuksen keskeiseen mutta ulkomailla melko lailla hyljeksittyyn tuotannonosaan. Saksalaisen Lorenz Luykenin (1995) Kölnin yliopistoon kirjoittama ”... *aus dem Nichtigen eine Welt zu schaffen...*”. *Studien zur Dramaturgie im symphonischen Spätwerk von Jean Sibelius* on tervetullut opinnäyte. Siinä Adornon kimppuun hyökätään tämän omilla aseilla ja osoitetaan, kuinka Adornonkin hyväksymillä temaattisilla kriteereillä Sibeliuksen musiikki täyttää temaattisen logiikan vaatimukset, samalla kun Sibelius ”kenttärakenteis-

saan” (*Feldstrukturen*, termi on Luykenin) häivyttää osin jo teeman ja taustan välistä suhdetta ja liittyy siten myös modernin musiikin kehitykseen.

Amerikkalaiset ovat kirineet nihkeän alun jälkeen. Viime vuosilta on neljä tohtoritasoista väitöskirjaa: samalta vuodelta 1995 ovat Theophanis Dymiotisin *Antithesization and Continuity in Sibelius' Symphonies* ja Andrew Edwin Andersonin *A Phenomenology of Music Analysis*. Kaleel Skeirik on väitellyt vuonna 1997 tutkielmallaan *Tonal Syntax in the First Movement of Sibelius's Sixth Symphony*, jossa hän käsittelee Schenker-analyysiiä hyödyntämällä ansiokkaasti modaalisen ja tonaalisen harmonisen välistä ”hybridisyntaksia”. Laura Jean Grayn väitöskirja (myös vuodelta 1997) ”*The Symphonic Problem*”: *Sibelius Reception in England Prior to 1950* on uraauurtava, koska siinä käsitellään Sibeliuksen suureen arvostukseen Englannissa vaikuttaneita tekijöitä.

Eija Kurjen (1997) väitöstyö *Satua, kuolemaa ja eksotiikkaa. Jean Sibeliuksen vuosisadan alun näyttämömusiikkiteokset* Helsingin yliopistoon on äärimmäisen tärkeä alueen peruskartoitus jo dokumenttiaineiston osalta ja on nostanut huomion kohteeksi yhden Sibeliuksen keskeisiin kuuluvan tuotannonalan. Englantilainen Sarah Menin on saanut valmiiksi 1997 – jo neljäs väitöskirja samana vuonna – arkkitehtuuria ja musiikkia yhdistävän väitöskirjansa *Relating the past. Sibelius, Aalto and the profound logos* Alvar Aallon ja Sibeliuksen esteettisistä näkemyksistä ja yhtäläisyyksistä.

KONGRESSIRAPORTEJA JA MUITA JULKAISUJA

Sibelius-kongressien tai -symposiumien aineistoista ovat ilmestyneet tois-
taiseksi Pariisissa (1993) ja Helsingissä (1990 ja 1995) luetut esitelmät. Edelliset on julkaistu aikakauslehdessä *Boréales. Revue du Centre de Recherches Inter-Nordiques* (1993). Jälkimmäiset on julkaistu otsakkeilla *Proceedings from The First International Jean Sibelius Conference Helsinki, August 1990* (Tarasti 1995) sekä *Sibelius Forum. Proceedings from The Second International Jean Sibelius Conference Helsinki November 25–29, 1995* (Murtomäki ym. 1998). Meiningenin Sibelius-tapaamisen (1994) esitelmien esillepääsemisestä ei ole mitään tietoa. Berliinin Sibelius-symposiumin ”Sibelius und Deutschland” (maaliskuu 1998) esitelmien toimitustyö on meneillään. Lisäksi kannattaa mainita Lontoon-symposiumin (1992) hienokseltaan Sibeliusta sivuava aineisto, joka on julkaistu Saksassa otsakkeella *Music and Nationalism in 20th-century Great Britain and Finland* (Mäkelä 1997). Saksalainen kokoomateos *Programmusk.*

Analytische Untersuchungen und didaktische Empfehlungen für den Musikunterricht in der Sekundarstufe (Goebel 1992) sisältää Rainer Fanselaun merkittävän Sibelius-artikkelin ”Jean Sibelius: Pohjolas Tochter op. 49”.

Eero Tarastin 50-vuotisjuhlakirjaksi vastikään valmistunut *Siltoja ja synteesejä. Esseitä semiotiikasta, kulttuurista ja taiteesta* (Vierimaa ym. 1998) sisältää muutaman Sibelius-kirjoituksen. Mainittakoon vielä, että Amerikassa on juuri ilmestynyt Sibeliuksen vapaamuurarimusiikkia käsittelevä Hermine Weigel Williamsin (1998) monografia *Sibelius and His Masonic Music*, johon on ilmaantunut vielä uunituore täydennysosa *Sibelius and His Masonic Music: Supplement* (1999). Vielä hyvä uutinen Ranskasta: Marc Vignal on aloittanut työn järjestyksessä toisen Sibelius-kirjansa parissa. Nyt tarvittaisiin vain vastaava uutinen Saksasta, jossa Sibeliukselta esittelevää suuren yleisön perusteosta ei ole saatu aikaan sitten Tanzbergerein. Layton-käännöksen pohjalta tehtävästä saksannoksesta on ollut puhetta, mutta asian tämänhetkinen vaihe ei ole tiedossa. Erik T. Tawaststjernan yksiosainen tiivistelmä sopisi erinomaisesti tähän tarkoitukseen.

Kaiken kaikkiaan on kai pakko myöntää, että Sibelius voi nyt paljon paremmin kuin koskaan aiemmin kansainvälisessäkin kirjallisuudessa, vaikka parantamisen varaa on toki aina olemassa. Silti lienee mahdollista todeta: pitkästä aikaa on hyvä olla taas sibeliaani.

LÄHDELUETTELO

- Abraham, Gerald (toim.) 1947. *Sibelius. A Symposium*. London: Oxford University Press.
- Anderson, Andrew Edwin 1995. *A Phenomenology of Music Analysis*. Väitöskirja. University of North Texas.
- Blum, Fred (toim.) 1965. Jean Sibelius. An International Bibliography on the Occasion of the Centennial Celebrations. *Detroit Studies in Music Bibliography* 8. Detroit: Information Centre.
- Colloque International Jean Sibelius 1993. *Boréales* (Revue du Centre de Recherches Inter-Nordiques) 54/57. 17–135.
- Dahlström, Fabian 1987. *The Works of Jean Sibelius*. Helsinki: Sibelius-Seura – Sibelius-Samfundet.
- (tulossa). *Jean Sibelius. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner Werke*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Dymiotis, Theophanis 1995. *Antithesization and Continuity in Sibelius' Symphonies*. Väitöskirja. University of Princeton.
- Fanselau, Rainer 1992. Jean Sibelius: Pohjolas Tochter op. 49. Teoksessa *Programmusk. Analytische Untersuchungen und didaktische Empfehlungen für den Musikunterricht in der Sekundarstufe*. Toim. Albrecht Goebel. Mainz: Schott. 217–235.
- Goss, Glenda Dawn 1995. *Jean Sibelius and Olin Downes. Music, Friendship, Criticism*. Boston: Northeastern University Press.

- (toim.) 1996. *The Sibelius Companion*. Westport and London: Greenwood Press.
- 1997. *Jean Sibelius. The Hämeenlinna Letters. Scenes from a Musical Life 1874–1895. Jean Sibelius ungdomsbrev*. Esbo: Schildts.
- 1998. *Jean Sibelius. A Guide to Research*. New York and London: Garland.
- Gray, Laura Jean 1997. "The Symphonic Problem": *Sibelius Reception in England Prior to 1950*. Väitöskirja. University of Yale.
- Hepokoski, James 1993. *Sibelius. Symphony No. 5. Cambridge Music Handbooks*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Holoman, D. Kern (toim.) 1997. *The Nineteenth-Century Symphony*. New York: Schirmer Books.
- Keane, Robert John 1993. *The Complete Solo-Songs of Jean Sibelius*. Väitöskirja. University of London.
- Kilpeläinen, Kari 1991a. *The Jean Sibelius Musical Manuscripts at Helsinki University Library. A Complete Catalogue*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- 1991b. Tutkielmia Jean Sibeliuksen käsikirjoituksista. *Studia Musicologica Universitas Helsingiensis* III. Helsinki: Helsingin yliopisto, musiikkitieteen laitos.
- Kurki, Eija 1997. *Satua, kuolemaa ja eksotiikkaa. Jean Sibeliuksen vuosisadanalun näyttämömusiikkiteokset*. Väitöskirja. Helsingin yliopisto, musiikkitieteen laitos.
- Leibowitz, René 1955. *Sibelius, le plus mauvais compositeur du monde*. Liège: Aux Editions Dynamo.
- Luyken, Lorenz 1995. "... aus dem Nichtigen eine Welt zu schaffen...". Studien zur Dramaturgie im symphonischen Spätwerk von Jean Sibelius. *Kölner Beiträge zur Musikforschung* Bd. 190. Toim. Klaus Wolfgang Niemöller. Kassel: Gustav Bosse.
- Marvia, Einari 1984. Sibeliuksen rituaalimusiikki. *Acta Minervae* III. Helsinki: V. ja O.M. Tutkimusloosi Minerva N:o 27.
- Menin, Sarah 1997. *Relating the past. Sibelius, Aalto and the profound logos*. Väitöskirja. University of Newcastle upon Tyne.
- Murtomäki, Veijo, Kari Kilpeläinen ja Risto Väisänen (toim.) 1998. *Sibelius Forum. Proceedings from The Second International Jean Sibelius Conference Helsinki November 25–29, 1995*. Helsinki: Sibelius Academy, Department of Composition and Music Theory.
- Mäkelä, Tomi (toim.) 1997. *Music and Nationalism in 20th-century Great Britain and Finland*. Hamburg: von Bockel.
- Rickards, Guy 1997. *Jean Sibelius. 20th-Century Composers*. London: Phaidon Press.
- Salmenhaara, Erkki 1996. *Jean Sibelius. Violin Concerto. Masterpieces of Nordic Music*. Wilhelmshaven: Florian Noetzel.
- Skeirik, Kaleel 1997. *Tonal Syntax in the First Movement of Sibelius's Sixth Symphony*. Väitöskirja. University of Cincinnati.
- Tarasti, Eero (toim.) 1995. *Proceedings from The First International Jean Sibelius Conference Helsinki, August 1990*. Helsinki: Sibelius Academy, Department of Composition and Music Theory.
- Tawaststjerna, Erik 1965–1988. *Jean Sibelius 1–5*. Helsinki: Otava.
- Tawaststjerna, Erik 1996. *Jean Sibelius. Åren 1914–1919*. Keuruu: Söderström & CO.

- Tawaststjerna, Erik 1997a. *Jean Sibelius Åren 1920–1957*. Keuruu: Söderström & CO.
- Tawaststjerna, Erik 1997b. *Sibelius*. Toim. Erik T. Tawaststjerna. Helsinki: Otava.
- Tawaststjerna, Erik 1997c. *Sibelius. Volume III. 1914–1957*. Toim. ja engl. kääntänyt Robert Layton. London: Faber and Faber.
- Vierimaa, Irma, Kari Kilpeläinen ja Anne Sivuoja-Gunaratnam 1998. *Siltoja ja synteesejä. Esseitä semiotiikasta, kulttuurista ja taiteesta*. Helsinki: Gaudeamus.
- Williams, Hermine Weigel 1998. Sibelius and His Masonic Music. *Studies in the History and Interpretation of Music* Vol. 59. New York: Edwin Mellen Press.
- Williams, Hermine Weigel 1999. Sibelius and His Masonic Music: Supplement. Clinton, New York: Gwenfrewi Santes Press.

Olen lisäksi kiitollinen fil.maist. Markku Hartikaiselle, toimittaja Vesa Sirénille ja lehtori Risto Väisäselle heidän avuliaisuudestaan tämän artikkelin laatimisessa.

VENÄLÄISET ESIINTYJÄT JA TEOKSET HELSINGIN SINFONIAKONSERTEISSA 1882–1932

REIJO JYRKIÄINEN

HISTORIAA

Entisen Neuvostoliiton alueella on useita vanhakantaisen musiikin tyyli-alueita: 1) eurooppalainen (venäläisten, valkovenäläisten, ukrainalaisten ja balttien sekä suomalais-ugrialaisten kansojen musiikki), 2) Georgia, 3) Keski-Aasia (Kazahstan, Kirgisia, Tadžikistan, Turkmenistan, Uzbekistan ym.), 4) Kaukasia (Armenia, Azerbaidžan) ja 5) Siperia. Tästä valtavasta kirjosta pieni osa ensin mainitun alueen musiikista – oikeastaan vain venäläinen, balttilainen ja kansanmusiikin osalta suomalais-ugrilainen – on tullut lähemmin tutuksi suomalaisille.

Venäläisen maallisen ja kirkollisen taidemusiikin keskuspaikkana oli 800-luvulla Kiova ja 1100-luvulta lähtien Novgorod, jonka hoveihin kokoontui sekä ammattilaulajia että instrumentalisteja. Länsimainen, lähinnä saksalainen, italialainen ja ranskalainen musiikki sai vankan jalansijan Venäjällä 1700-luvun alussa, ja musiikkielämän keskuksesi kohosi pääkaupunkina vuodesta 1712 vallankumoukseen asti ollut Pietari (Otava 4, 412–413).

Eero Peurasen (1995, 10) mukaan

Pietarin kaupungin kohtalona oli olla osa globaalia tapaa hahmottaa koko Venäjän historiaa ja kulttuuria. Kiovan kautta seurasivat mongolien ikeen/valtakauden jälkeen Moskovan kausi ja Moskovan

kautta seurasi pietarilaiskausi, jonka nähtiin kattavan kokonaiset pari vuosisataa venäläistä kulttuuria ja historiaa. [– –] Kaupunkeihin liittyvä historiallinen jaottelu on kuitenkin pintapuolinen ja juuri Pietarilla on vähemmän oikeuksia omaan kauteen kuin Kiovalla ja Moskovalla. Pietarilla on ollut rinnallaan koko historiansa ajan Moskova, jota ilman Pietarin erityispiirteitä ei ole pystytty edes hahmotamaan.

Peurasen (1995, 11) ilman tarkempaa lähdeviitettä siteeraama venäläinen tutkija Vladimir Topororov on koonnut kahteen (keskenään ristiriitaiseen!) ryhmään pääkaupunkien piirteitä:

I.

Pietari – sieluton, virkamiesmäinen, kasarminomainen, virallinen, epäluonnollinen, säännöllinen, abstrakti, epämukava, väkisin tehty ja epävenäläinen;

Moskova – lämminhenkinen, perhemäisen intiimi, kodikas, konkreettinen, luonnollinen, venäläinen.

II.

Pietari – sivistynyt, sivilisoitunut, suunnitelmallisesti organisoitu, oikeanmuotoinen, harmoninen, eurooppalainen;

Moskova – kaoottinen, sekava, logiikanvastainen, puoliaasialainen kylä.

Vladimir Topororovin kokoama määritejoukko pitää tietysti paikansa [– –], mutta kuitenkin niiden kaupunkien väliset suhteet ovat ongelmallisemmat. [– –] Herzenin mukaan Pietari muistuttaa kaikkia eurooppalaisia kaupunkeja, kun taas Moskova ei muistuta yhtäkään niistä. Mutta olihan Pietari vielä 1880 toiseksi suurin suomalaiskaupunki, siellä oli suomalaisia enemmän kuin Turussa asukkaita. (Peuranen 1995, 16.)

Glinkan ooppera *Ivan Susanin* (*Elämä tsaarin puolesta* 1836) merkitsi kansallisen venäläisen musiikin läpilyöntiä, ja julkinen musiikkielämä sai vakiintuneet muotonsa 1850-luvun tienoilla Pietarissa ja Moskovassa.

SUOMI VENÄJÄN YHTEYDESSÄ 1809–1917

Suomen kulttuurinen, poliittinen, taloudellinen ja yhteiskunnallinen elämä alkoi kehittyä Porvoon valtiopäivien 1809 jälkeen, jolloin ”Suomen kansa korotettiin kansakuntien joukkoon” ja maalle myönnettiin autonominen asema Venäjän suuriruhtinaskuntana.

Helsingin musiikkielämä uinui 1800-luvun alussa vielä Ruususen untaan, josta sitä alkoivat herätellä Fredrik Pacius ja Richard Faltin. Orkesteri- ja kuoro toiminta virisivät, joskin kivuliaasti. Viaporin sotilaskuver-

nööriksi 1815 nimitetyn kreivi Heydenin ylläpitämä yksityinen orkesteri avusti joskus myös kaupungissa vierailleiden taiteilijoiden konserteissa. 1820-luvulta lähtien pääkaupungissa toimi useita, vaikkakin lyhytikäisiä, venäläisiä kuoroja ja orkestereita.

Yliopiston muutettua uuteen pääkaupunkiin muodostettiin 1830-luvun alussa F.A. Ehrströmin johtama Akateeminen musiikkiseura. Parina seuraavana vuosikymmenenä Helsingin musiikkielämän hallitseva hahmo oli 1835 yliopiston musiikinopettajaksi tullut Pacius. Hän yhdisti kymmenen vuotta myöhemmin musiikki- ja lauluseurat sinfoniayhdistykseksi, jonka tärkeimmäksi tehtäväksi tuli pysyvän orkesterin ja sen yhteydessä toimivan musiikkikoulun aikaansaaminen. Krimin sodan takia orkesterin toiminta jouduttiin lopettamaan 1854 ja musiikkikoulun vuotta myöhemmin.

1850-luvun lopussa yhä avoimeen orkesterikysymykseen toivottiin ratkaisua pysyvästä orkesterista, joka aloitti toimintansa Filip von Schantzin johdolla uuden teatteritalon valmistumisen myötä 1860. Kun talo kolme vuotta myöhemmin paloi, von Schantz kuitenkin lähti Suomesta. Vakinaisen orkesterin tarve tunnettiin nyt kipeämmin kuin koskaan, ja orkesteria ylläpitämään oli perustettu yhdistyskin. Viipurissa toiminut Richard Faltin kiinnitettiin 1869 Uuden teatterin orkesterin johtajaksi ja johtamaan orkesteriyhdistyksen sinfoniakonserteja. Faltinin johdolla orkesteri ja hänen perustamansa lauluseura esittivät koko joukon kuoromusiikin mestariteoksia.

1870-luvulle tultaessa alkoi Helsingin musiikkielämässä uusi, entistä vilkkaampi jakso. Nathan B. Emanuelin johtamassa Teatteriorkesterissa oli tilapäisten harrastajien ja vierailijoiden lisäksi 22 vakinaista jäsentä, useimmat suomalaisia. He siirtyivät kantajoukoksi Robert Kajanuksen 1882 perustamaan orkesteriin. Suomalaisen oopperan yhteyteen koottiin 1877 Bohuslav Hřimalýn johdettavaksi oma pieni orkesteri, joka toisinaan esiintyi yhdessä Emanuelin orkesterin kanssa. Syksyllä 1879 niistä muodostettiin Helsingin konserttorkesteri, mutta koska ooppera ja teatteri veivät valtaosan yleisöstä, se joutui kannatuksen puutteen vuoksi pitämään jäähyväiskonserttinsa keväällä 1882. (Castren 1951, 553–600.)

Poliittisen ilmapiirin muutokset eivät välttämättä vaikuttaneet kulttuurisuhteisiin. Vaikka Suomen ja Venäjän välinen virallinen epäluottamus lisääntyi 1890-luvulla, taiteiden alueella yhteydet tiivistyivät. Edellisellä vuosikymmenellä täällä läpimurtonsa tehneen venäläisen kirjallisuuden vaikutus kasvoi edelleen, ja se kohosi pohjoismaisen ja ranskalaisen rinnal-

le. Kulttuurivaihto oli vilkkainta musiikin ja teatterin alueella. Paitsi saavana olivat suomalaiset tuossa vaiheessa myös antavana osapuolena (vrt. Reitala 1987, 12).

Autonomian ajan alkupuolella Helsinkiin saapui erikielisiä seurueita Tukholmasta, Tallinnasta ja Pietarista. 1830- ja 1840-luvuilla venäläisiä kylpylävieraita viihdyttivät pääasiassa saksalaiset seurueet kevyellä ohjelmistollaan. Venäjänkielisiä esityksiä järjestettiin kotioloissa tai varuskunnan näyttämöllä. Pietarin kansainvälinen taidetarjonta ulottui jo varhain Helsinkiin, ja mm. italialaisia oopperalaulajia kävi konserttimatkoilla 1870-luvulla.

Tilanne muuttui ratkaisevasti, kun kenraalikuvernööri Nikolai Adlerberg perusti Helsingin venäläisen teatterin vuonna 1868, hankki vuotuisen avustuksen Venäjän valtionkassasta ja päätti ohjelmistosta. Näin pietarilaisille näyttelijöille oli luotu vierailukohde kuudeksi vuosikymmeneksi. Pietarista saapui pieniä seurueita esittämään tarkoitukseen vuokratuissa Arkadia-teatterissa näytelmiä ja operetteja talvikausina 1868–1875.

Pietarilaisten kannalta Helsingin vetovoimaa lisäsi Aleksanterin teatterin valmistuminen 1880. Se toimi 1885–1918 Pietarin keisarillisen näyttämön esiintyjien etappina heidän maaseutukiertueillaan ja tarjosi tilaisuuden koko talvikauden työskentelyyn. Puolet Bulevardin vieraista oli kuitenkin provinssiseurueita; heidän kanssaan vuorottelivat Pietarin yksityisten teatterien artistit.

Nevan metropoli antoi Aleksanterin teatterille erikoisleimansa, joka oli ominaista myös kosmopoliittiselle Riialle ja Varsovalle. Lähes puolen vuosisadan vaihtelevasti intensiivisen vierailutoiminnan ajan Helsinki hyötyi kuulumisesta Pietarin kulttuuripiiriin. Suomalainen yleisö sai nauttia monenkielisistä ja -lajisista draama- ja musiikkiesityksistä, toisinaan suurista roolitulkintoistakin. [– –] Kieli- ja kulttuurirajojen yli liikuttiin, myös maanrajojen yli. (Byckling 1995, 183–202.)

Aluksi Adlerberg tuotti Bulevardille myös italialaista oopperaa; sitä esitettiin vielä muutamaan otteeseen vuosisadan lopulle asti. Italialaisvierailut olivat kaksiteräinen miekka: venäläisten mielestä ne jarruttivat kansallisia taidepyrintöjä mutta soivat muulle väestölle virkistävää vaihtelua. Ooppera oli sivistyneistön mielitaidetta 1870-luvun Helsingissä ja operetti haluttua huvia. Keväällä 1886 Ilmenskin seurue sai esittää poikkeuksellisesti paaston aikana peräti 17 operettia, kunnes paastonajan esityskielto tuli voimaan myös Helsingissä. Pietarilaisen A. Lukovitšin johtama seurue esitti komean sarjan venäläistä ja länsimaista oopperaa talvella 1888–1889,

yhteensä 29 näytöstä. Pietarin italialaiset ja venäläiset taiteilijat aiheuttivat 1900-luvun alkuvuosina oopperakuumeen Helsingissä. Mariinski-teatterin ensimmäisellä vierailulla helmi- ja maaliskuussa 1906 esitettiin kahden viikon aikana mm. *Patarouva*, *Carmen* ja *La traviata*.

Balettia lienee nähty ensi kerran 1867, jolloin pietarilainen balettimestari N. Legat seurueineen esiintyi Arkadia-teatterissa. Mariinski-teatterin suuri balettisarja alkoi paljon myöhemmin, tammikuussa 1906, ja vierailut jatkuivat seuraavina keväinä. Aleksanterin teatterin ahtaan näyttämön takia baletti hakeutui Kansallisteatteriin, jossa esiintyivät ryhmineen mm. Anna Pavlova 1908 sekä Vera ja Mihail Fokin 1917. Keisarillisen baletin loisteliaat vierailut kannustivat suomalaisia lähtemään oppiin Venäjälle, mikä vaikutti vahvasti kotimaisen tanssitaiteemme kehitykseen.

Pietarilaisten esityksiä Helsingissä järjesti Edvard Fazer, joka tuli pian tunnetuksi Sergei Djagilevin myötä. Fazerin johtama 30 hengen balettiseurue, johon kuuluivat mm. Pavlova ja Legat, teki keväällä 1909 pitkän Euroopan-kiertueen. Valtava menestys Berliinissä avasi tien venäläisen baletin voittokululle. Djagilev aloitti venäläiset taidefestivaalit Pariisissa.

Ratkaiseva parannus keisarillisen suurvallan 1800-luvun lopulla kansainväliseksi miljoonakaupungiksi kasvaneen keskuksen ja sen luoteisen provinssin vajaan 30 000 asukkaan pääkaupungin liikenneyhteyksiin oli Riihimäki–Pietari-radan valmistuminen 1870. Reitin varrella oli pari kiintoisaa ja tärkeää välietappia: Viipuri ja Terijoki. Edellinen oli tunnettu kauppapaikka jo ennen linnan valmistumista 1293, ja siitä tuli ajan mittaan kansainvälisin keskuksemme, värikkyydessään Helsingille vertoja vetänyt ellei sen ylittänyt musiikkikaupunki. Terijoki lähellä Pietaria taas oli kirjailijoiden, säveltäjien ja taiteilijoiden sekä ylempien virkamiespiirien suosittu kesänviettopaikka. Kasinon konserttisaliin mahtui 400 kuulijaa; kesäkauden korkeakulttuurista, ooppera- ja konserttitarjonnasta, huolehtivat monet Pietarista tuotetut huippuartistit (Vihola 1995, 68–69).

Kansainvälisellä tasolla yhteys toimi molempiin suuntiin: merkittävät kapellimestarit ja solistit liikkuiivat Helsinki–Viipuri–Pietari-reittiä ja konsertoivat kahdessa tai kaikissa kolmessa kohteessa, useat vielä Turusakin. Pietarilla oli vetovoimaa, koska se oli suurkaupunki, ja sen etuina olivat sujuvan junayhteyden lisäksi läheisyys ja niin kielten kuin kulttuurinkin eurooppalaiset perinteet.

Seuraavassa tarkastellaan lähes yksinomaan venäläisen musiikin, vierailleiden kapellimestarien ja solistien, säveltäjien ja teosten, osuutta Helsingissä ja vain ohimennen suomalaisten panosta venäläiseen musiikkielämään¹.

HELSINGIN ORKESTERIYHDISTYS 1882–1894

Robert Kajanuksen aloitteesta 1882 perustetussa Helsingin orkesteriyhdistyksen orkesterissa oli alkuun 36 jäsentä, mutta se voitiin tarvittaessa tilapäisesti laajentaa 50- tai jopa 75-jäseniseksi. Eurooppalaisittain – vanhoja musiikkikeskuksia lukuunottamatta – Suomessa oltiin hyvissä ajoin liikkeellä; perustettiinhan samana vuonna myös Berliinin ja Pietarin filharmoniset orkesterit. Tämän jakson venäläisiä solisteja olivat pianistit Natalia Kalinovski (kahteen otteeseen) ja rva Bertenson-Voronets sekä ”pietarilaisen viulukoulun” perustaja Leopold Auer² (mm. Lappalainen 1994, 116–119, 152–153), jota Erik Furuhjelm (Hbl 15.4.1887) ylisti: ”Auerissa saatiin jälleen kerran kuulla taituria, joka on saavuttanut taiteellisen täydellisyys huipun. On vaikea sanoa, mikä puoli hra Auerin taiteessa eniten herättää ihastusta. Ehkä hänen harvinaisen täydellinen jousenkäyttönsä.”

Klassikkojen – Haydnin, Mozartin ja Beethovenin – rinnalla ohjelmistoon sisältyi venäläisistä teoksista Aleksandr Borodinin *Arokuva*, Mihail Glinkan *Capriccio aragonialaisesta jotasta*, Anton Rubinsteinin 1., 2. ja 5. sinfonia, 4. pianokonsertto, alkusoitto oopperaan *Dmitri Donskoi* ja Hääkulkue oopperasta *Feramors*. Sinfoniat otettiin vastaan myönteisesti, joskin Herman Paul (Hbl 26.4.1883) suhtautui ensimmäiseen hieman varauksellisesti:

Rubinsteinin F-duuri-sinfonia on nerokkaan säveltäjän kynästä läheneistä sinfonioista ehkä raikkain ja yhtenäisin; monelle säveltäjälle karikoksi muodostunut viimeinen osa tuntuu tässäkin heikommalta, sitä vastoin edeltävät osat ovat kauneudessaan täydellisiä ja tasaisia.

Karl Flodin (NP 15.11.1889) puolestaan kehui toisen sinfonian ensiosaa:

Ensiosan orkestroinnissa oli säteilevää loistoa. Viitataan erityisesti kohtaan, jossa trumpetit riemuitten päräyttivät fanfaarinsa, samalla kun sointukulut menivät miten tahtoivat, eikä niillä tuntunut olevan

1. Liitteeseen on koottu venäläiset teokset Helsingin orkesterien tärkeimpien eli sinfonia-, tilaus- ja valiokonserttien ohjelmissa 1882–1932: esiintyjät, säveltäjät ja teokset sekä erikseen säveltäjät elin- ja teokset valmistumisvuosiin.

2. 1845–1930, tuli 1868 viulunsoiton professoriksi Pietarin konservatorioon, johti 1887–1892 Keisarillisen musiikkiseuran konsertteja, asui myöhemmin Dresdenissä, jälleen Pietarissa, Oslossa ja vuodesta 1918 New Yorkissa. Oli aikansa parhaita viuluopettajia: oppilaita maailmannimien Elman, Heifetz, Milstein ja Zimbalist ohella mm. Heikki Halonen, Heikki Kansanen ja Eero Selin.

mitään yhteistä puhaltimien riemuvoittoa juhlihan dominanttiurkupisteen kanssa. Tämä merkittävä kohta poikkeaa Rubinsteinin muusta tyylistä; se on nimittäin mitä reippain protesti sovinnaisuutta ja musiikillista hyvää makua vastaan.

Tšaikovskin tuotanto oli monipuolisesti esillä: suurimuotoisista teoksista 2. sinfonia, viulukonsertto ja 1. pianokonsertto. Annettuaan tunnustusta solistille, W.H. Dayasille, Flodin (NP 17.11.1893) ylisti myös sävellystä:

Varsinaisesti vasta kolmannen numeron, hra Dayasin soittaman b-molli-pianokonserton (1. osa) myötä valtasi salin juhlava tunnelma. Konsertto on sanoinkuvaamattoman kaunis, samalla kertaa pramea ja mitä viehkeimpiä melodioita väreilevä, kiitollinen solistille ja oivallisesti soitinnettu.

Sarjat 1, 2 ja 4 ”Mozartiana” herättivät monenlaisia ajatuksia:

Tšaikovskin viisi-, oikeastaan kuusiosainen sarja [1] oli kaunis näyte orkesterimme suorituskyvystä, erityisesti puupuhaltajilla oli tilaisuus näyttää parhaat puolensa. Mikäli vastaaviin tehtäviin ryhdytään, voidaan tuleville urheiluille [idrotter] asettaa melko suuria vaatimuksia. Tšaikovskin sarja oli ennen muuta originelli, erilaiset näkymät ja tunnelmat hän sai esiin, huumorin ja idyllin, sulavan sydämellisyyden ja aavemaisen haaveilun, kaiken jokaisesta ja kaiken niin venäläisesti, kansallisen venäläisesti. (K. [Karl Flodin], NP 11.12.1885.)

[Sarja 2:] Hypermodernin orkesterimusiikin ihailijat saivat sitä lajia kyllikseen, sillä tuskin voidaan ajatella kummallisempia sointivärejä kuin sarja oli tulvillaan. (K., NP 21.1.1887.)

[Sarjan 4] olisi vaihtanut mihin tahansa muuhun nerokkaan säveltäjän luomukseen. Sillä samalla kertaa kaipasi yhtä paljon Mozartin luonnonraikasta välittömyyttä ja naiivisuutta kuin väriloistoa ja mielikuvitusrikkautta, jotka ovat luoneet nerokkaan venäläisen mestarin suuren maineen. (E.F. [Erik Furuhjelm], NP 2.11.1888.)

Lisäksi kuultiin alkusoitto Shakespearen näytelmään *Hamlet, Italianen kapriisi*, alkusoittofantasia *Romeo ja Julia* sekä peräti neljä kertaa juhla-alkusoitto 1812, jossa Flodinin (NP 28.10.1887) mukaan avusti 30 jäsentä Uudenmaan pataljoonan soittokunnasta:

Mitään Tšaikovskin juhla-alkusoittoa ”1812” vastaavaa ei meillä liene koskaan kuultu. [– –] Sen mitä Tšaikovski on halunnut originellillä sävelmaalauksellaan sanoa, hän on saanut esiin. Ja olemme kapellimestari Kajanukselle kiitoksen velkaa, että hän on mitä on-

nistuneimmalla tavalla tutustuttanut meidät musiikkiteokseen, joka kansallisessa kohottavuudessaan ja riemuvoittoisessa loistossaan on varmasti ainoa laatuaan koko musiikinhistoriassa.

Andante jousiorkesterille ja *Melankolinen serenadi* saivat pysyvän sijan ohjelmistossa, johon tässä jaksossa sisältyivät vielä aariat oopperoista *Orleansin neitsyt* ja *Patarouva*, lauluja sekä muistokonsertti puolitoista viikkoa säveltäjän kuoleman jälkeen.

FILHARMONINEN SEURA 1894–1914

Harrastustoimintaan viittaava nimi orkesteriyhdistys haluttiin vaihtaa amatillisemmaksi, ja uudeksi nimeksi tuli Helsingin Filharmoninen Seura. Orkesterin jäsenten määrä nousi 38:aan, josta se kasvoi vuoteen 1900 mennessä 44:ään. Konserttimestarina toimi 1895–1898 puolalais-venäläinen Joseph Joachimin oppilas Charles Gregorovitš. Konserttitoiminta jatkui niin määrältään kuin ohjelmistoltaankin suunnilleen aiempaan tapaan: sinfoniakonsertteja pidettiin kausittain seitsemän.

Orkesteriolomme eivät vuosisadan alussa tarjonneet vielä vakinaista paikkaa useammalle korkealuokkaiselle kapellimestarille. Ainoa vähitellen kasvava sinfoniaorkesteri Helsingissä oli Filharmoninen orkesteri, jonka johtajana toimi 1930-luvun alkuvuosiin asti Robert Kajanus. Seuraavan polven kyvykkäimmät orkesterinjohtajat Armas Järnefelt ja Georg Schnéevoigt loivat vuosien ajan uraansa ulkomailla (Kuusisto 1982, 419). Suomalaisen Oopperan eli Suomalaisen teatterin lauluosaston jouduttua 1879 taloudellisista syistä lopettamaan oli oopperatoiminta lamassa.

Vierailijoiden määrä kasvoi tämän jakson aikana: kapellimestareina nähtiin Victor Gercke (venäläisyydestä ei varmuutta) ja juhlitun ”kotivenäläisen” asemaan noussut Aleksandr Glazunov³, jonka kahteen omaan sävellyskonserttiin sisältyivät 7. ja 8. sinfonia, *Kohtalon laulu* ja *Suomalainen fantasia* sekä *Johdanto* ja *Salomen tanssi* ja jonka sävellyksistä muissa konserteissa esitettiin 6. sinfonia, viulukonsertto sekä *Karnevaali-* ja *Juhla-alkusoitot*. Kriitikit olivat enimmäkseen hyvin myönteisiä mutta osittain varauksellisia:

3. 1865–1936, säveltäjä, kapellimestari ja pedagogi, kehitti klassisia venäläisiä tyyliperinteitä ja yhdisti ne orgaanisesti uusvenäläisen koulukunnan, *Mogutškaja kurškan* säveltäjien ja Tšaikovskin antamiin vaikutteisiin.

Konsertin päätti arvokkaasti Glazunovin Karnevaali, vaikka se sävellyksenä on jotenkin laiha, huolimatta mestarillisesta ja loistavasta soittimien käsittelystä. Kiintoisaa kuitenkin, että saimme tehdä tämän, täällä tähän asti aivan tuntemattoman säveltäjän tuttavuutta. (A., NP 1.12.1897.)

Tämä suuri tuotteliaisuus näkyy kumminkin synnyttäneen heikompaakin taidetta, jonka joukkoon luemme kokonaisuudessaan tämänkin [6.] sinfonian (D-r K., HS 31.10.1906).

Glazunov on tekniikko, sinfonikko sanan täydellisimmässä merkityksessä, hänen tietonsa ja taitonsa herättävät ihmetystä, mutta syvempää vaikutusta ei hänen musiikkinsa kuitenkaan kykene teemmään. [– –] [7.] sinfonia puhuu enemmän järjelle kuin sydämelle. [– –] Tekijä tahtoo siinä [*Suomalaisessa fantasiassa*] kuvata kansamme taistelua olemassaolonsa puolesta. Tämä kuvaus ei kuitenkaan ole syvemmältä aatteelliselta pohjalta lähtenyt. (W., HS 8.11.1910.) [8. sinfonian] ensimmäinen osa oli mielenkiintoisin, mutta muissa tuntui temaattinen, sinfoninen työskentely usein olevan kuollut kirjain. Kansallista musiikki oli erittäin vähän, tarkkaan ottaen ei lainkaan. (K. 29.10.1907.)

Otto Kotilainen (HS 29.11.1912) innostui kahteen otteeseen vierailleesta Vasili Safonovista⁴:

Hän heittää eloisan ja innostuneen persoonallisuutensa leiman kaikkiin johdettaviinsa sävellyksiin. Jo se ulkonainen seikka, että hän ei käytä tahtipiukkoa johtaessaan, on omiaan herättämään huomiota. Alussa se näyttää oudolta, melkein kuin näkisi kirjoitettavan kynät. Mutta siihen tottui pian [– –]. Sanalla sanoen, prof. Safonov voitti sekä soittajansa että yleisönsä.

Sergei Vasilenko⁵ kävi johtamassa *Päivänpaisteessa*-sarjansa; hänen aiemmin kuultua *Kuoleman puutarhaansa* eivät juuri muut kehuneet kuin Evert Katila (US 22.12.1913):

Sergei Vasilenkon orkesterikuvaus oli omiaan korjaamaan sitä kyläkin yleiseen levinnyttä mielipidettä, että nykyinen uusvenäläinen säveltäjäkoulu on vailla kykyä. ”*Kuoleman puutarha*” on oikean luovan taiteilijan tuote, tunnelmallinen, sisällykäs, selväpiirteinen ja mainiosti väritetty.

4. 1858–1918, mm. Venäjän musiikkiseuran Moskovan osaston sinfoniakonserttien pääkapellimestari 1889–1905, New Yorkin filharmonikkojen ja National Conservatory of Musicin johtaja 1906–1909 ja Keisarillisen musiikkiseuran konserttien johtaja Pietarissa vuodesta 1911.

5. 1872–1956, säveltäjä, Moskovan konservatorion opettaja, oppilaana mm. Aarre Merikanto.

Solisteina vierailivat kaksi kertaa Auer, pianisti Harold Bauer ja Stradivarius-selloineen Leevi Madetojalta (US 11.11.1913) suitsutusta saanut Ewssei Belousov (Tšaikovskin *Rokokoo-muunnelmat*): ”Sellaista pianissimo-staccatoa, jonka hra Belousoff tarjosi näissä Rococo-variatsiooneissa, voinee tuskin kukaan muu kuin Pablo Casals sillä tavalla suorittaa.” Solistivieraisiin kuuluivat edelleen Aleksandr Mogilevski (Glazunovin viulukonsertto), sopraanot Olga von Mohl ja Vera Pavlovskaja (aariat Rimski-Korsakovin *Tsaarin morsiamesta* ja *Lumikista*), Aleksandr Petšnikoff, (Tšaikovskin viulukonsertto), säveltäjänäkin maailmankuuluisuuteen kohonnut Sergei Rahmaninov (2. pianokonsertto), Josef Slivinski (Tšaikovskin 1. pianokonsertto) sekä Lisztin merkittävimpiin yksityisoppilaisiin kuulunut ja mm. Rahmaninovin opettajana toiminut Aleksandr Ziloti⁶ kahteen otteeseen (pianosooloja ja Rahmaninovin 2. pianokonsertto). Sekä teos että solisti saivat runsaasti kiitosta (US 22.2.1905):

Sävellys itsessään on jo kaikkein huomattavimpia uudempia pianokonserttoja, silmännähtävästi erittäin rikaslahjaisen säveltäjän ja taiteilijan työtä. [– –] Orkestreeraus on varsin omintakeista ja suhde pianon ja orkesterin välillä mitä kiintein. [– –] Parempaa esittäjää ei Rahmaninov voisi koskaan teokselleen toivoa kuin Silotin, tämän terävä-älyisen, nerokkaan taiteilijan, joka sen esittää niin läpikuultavan selvänä, valmistettuna ja jäsennehtynä, että se heti ensi kuulemalla tuntuu kuin vanhalta tuttavalta.

Bis eli K.F. Wasenius (Hbl 3.10.1912) viittasi myös Helsingin sinfoniaorkesterin solistina vierailleen Zilotin kaksinkertaiseen merkitykseen sekä loistavan Liszt-kauden pianistina että Ziloti-konserttien johtajana Pietarissa ja siteerasi arvostettua musikologia: ”Musiikin luotettavimpiin auktoriteetteihin kuuluva Hugo Riemann kutsuu Silotia ’yhdeksi imponoivimmista pianisteista ja Lisztin merkittävimmistä henkilökohtaisista oppilaisista’.”

Teoksia olivat mainittujen lisäksi uutuuksina Anton Arenskin piano- ja viulukonsertot, *Tšaikovski-muunnelmat* ja *Unelma Volgalla* -alkusoitto sekä Borodinin 1. sinfonia, joka kiinnosti sen yhteydessä Eroicaan ja Schumanniin viitannutta Flodinia (NP 16.10.1896):

6. 1863–1945, pianotaiteilija ja kapellimestari, opiskeli mm. Nikolai Rubinsteinin ja Tšaikovskin johdolla ja oli yksi Lisztin merkittävimmistä yksityisoppilaista. Johti 1900–1903 Moskovan filharmonian solistikonsertteja, sen jälkeen sinfonia- ja kamarikonsertteja Pietarissa sekä konsertoi vuodesta 1917 mm. Saksassa, Englannissa ja Yhdysvalloissa, missä myös opetti Juilliard-musiikkikoulussa 1924–1942.

Kerta toisensa jälkeen hän taittaa klassisen päällystakin uusiin värikkäisiin laskoksiin; aron taivaan alla syntyneet sävelet ja rytmit soivat pirteinä. [– –] Tämä miltei itämaisen temperamentin ja tuhdin eurooppalaisen, saksalaisen muusikontaidon sekoitus antaa Borodinin sinfonialle sen erityisleiman ja tekee siitä omintakeisen teoksen.

Bis (Hbl 22.2.1910) taas moitti, että lukumäärältään rajallisiin konsertteihin otettiin ”ei enää uusi eikä edes merkittävä” Borodinin 2. sinfonia: ”Tämän musiikin aika on jo mennyt.” Uutuuksina kuultiin edelleen Vasili Kalafatin *Faust-alkusoitto*, Vasili Kalinnikovin 1. ja 2. sinfonia, Anatoli Ljadovin *Lumottu järvi* ja Rahmaninovin 2. sinfonia, joka sai sekä ruusuja että risuja:

Musiikki on vakavaa, sensitiivisesti tehtyä mutta samalla epätavallisen tervettä ja voimakasta, sitä siivittää todellinen inspiraatio. Merkittävä avu on kaunis mutta ennen kaikkea puhdas harmoniikka [– –], joka näin on loistava vastakohta valitettavan usein suttuiselle nuorvenäläiselle musiikille. (Hbl 26.1.1909.)

Alkupuoli on hyvin mieltäkiinnittävä mutta kun päästään pitkäveteesiin keskiosiin, Allegro moltoon ja Adagioon, on kuulijalla syytä ruveta epäilemään, onko säveltäjän inspiratsioni jaksanut kestää. (H., US 26. 1.1909.)

Venäläistä musiikkia oli runsaasti lisää: Rimski-Korsakovin 2. sinfonia ”Antar”, *Sadko*, *Satu*, *Shéhérazade*-sarja ja *Stenka Razin*, Johdanto ja Cortège oopperasta *Kultainen kukko*, alkusoitto oopperaan *Toukokuun yö*, *Ylösnousemusalkusoitto* ja aarioita, Rubinsteinin sellokonsertto, Skrjabinin 1. sinfonia, armenialaisen Aleksandr Spendiarovin *Kolme palmua*, Aleksandr Tanejevin *Hamlet-alkusoitto*, Tšaikovskin 4., 5. ja 6. sekä *Manford-sinfonia*, *Rokokoo-muunnelmat*, Sarja 3, *Francesca da Rimini*, *Serenadi* jousiorkesterille, *Joutsenlampi*-sarja, aaria *Jevgeni Oneginista* ja *Elegia*.

Tšaikovskin sinfoniat saivat enimmäkseen hyvän vastaanoton *Manfordia* lukuunottamatta:

Teoksessa [4. sinfonia] kauttaaltaan venäläiskansallinen leima, joka antaa sille omituisen puoleksi viehkeän, puoleksi intohimoisen värietyksen (US 8.3.1898).

[5.] sinfonian eri osat ovat sisällöllisesti kudotut yhteen siten, että samoja aiheita esiintyy kaikissa, mikä luonnollisesti antaa teokselle yhtenäisen ja ehjän luonteen. [– –] Valttorvi vaan aina oli valmis pilaamaan kokonaisvaikutuksen ja koska sillä esim. toisessa osassa oli kannettavana koko ihana päämelodia, oli se tilaisuudessa tekemään paljon syntiä. (E.K., US 14.12.1900.)

Tšaikovski ei seuraa [6.] sinfoniassaan tavanomaisia muotolakeja vaan antaa sille ensiosasta lähtien lyyris-pateettisesti värittyneen vapaan fantasian tunnusmerkit. Silti toteutuu sinfoninen muoto täydellisesti. (K., NP 27.10.1894.)

[6.] sinfonian arvokkain ja suuriajatuksisin osa on ensimmäinen. Levoton, rapsodinen tahtivaihtelu on ominaista tälle kuvaukselle sankarillisen, taistelevan hengen sielua myllertävistä ristiriidoista. Osan kolmas jakso on suurenmoisinta mitä koskaan maailmassa on kirjoitettu. (E.K., US 21.4.1900.)

Sen [*Manfred-sinfonian*] neljä laajaa satsia uhkuvat hekumallisesti koreata ja, kuten säveltäjän ohjelmamusiikki yleensä, tavattoman meluavaa musiikkia. Räikeät efektit, kun ne yhä uudestaan esiintyvät, tahtovat lopulla väsyttää, varsinkin viimeisessä satsissa. (W., HS 6.2.1907.)

Kajanuksen helmikuussa 1911 johtamaan merkittävään venäläisiltään sisältyi Skrjabinin 1. sinfonia, Rahmaninovin 2. pianokonsertto solistina säveltäjä ja Glazunovin *Karnevaali*-alkusoitto. Evert Katila (US 28.2.1911) vertaili kahta ensin mainittua:

He edustavat nyt parhainta venäläistä säveltaidetta, ollen sen ohessa täydellisesti eroavia luonteeltaan ja pyrkimykseltään. – Rahmaninovin selvempi, sopusointuisempi, lyyrisempi, Tšaikovskin suoranaisten jälkeläinen – Skrjabin nykyaikainen kokeilija, ”Sturm und Drangin” mies, tavoitteluissaan melkein suunnattomuksiin tähtäävä. [– –] Hän on se venäläinen, josta nyt enemmän puhutaan. [– –] Säveltäjä Rahmaninov saavutti eilen esittämällään pianokonsertolla mahdollisimman täydellisen menestyksen. Hänen teknillisesti loistava ja musikaalisesti tavattoman vaikuttava soittonsa sai kuulijat aivan haltioihinsa.

Helsingin sinfoniaorkesteri soitti Skrjabinin 3. sinfonian, ”Jumalallisen runoelman”, jonka esityksessä Katila (HS 15.4.1913) valitti soinnin epätasapainoa – vain 10 (ensi?)viulua moninkertaisia puhaltimia vastaan – ja haki teoksen taustoja:

Vahva Wagner-tuntu ilmenee kaikkialla sekä sävelteoksen päälunonteessa että myös sen ainesosissa, teemoissa. [– –] Skrjabin on ehdottomasti itsenäinen henki ja varsinkin hän mahtaa tuntua siltä omassa maassa, sillä hänen tässä sinfoniassaan ei vieras huomaa venäläisyydestä jälkeäkään. [– –] Hra Schnéevoigt esitti sinfonian rytmisesti vankasti, mutta muuten verrattain ylimalkaisesti. [– –] Uutuus oli joka tapauksessa talvikauden kaikkein mielenkiintoisimpia.

Vuosisadan alkua synkensivät sortovuodet: tsaari pyrki lopettamaan sisäisen itsehallinnon ja sulauttamaan Suomen osaksi Venäjää. Painostaakseen suomalaisia kenraalikuvernööri Seyn poisti suuren joukon valtion

vuodeksi 1912 myöntämiä sivistysmäärärahoja, niiden joukossa myös Filharmonisen seuran valtionavustuksen. Matkustettuaan vuodenvaihteessa kahteen otteeseen Pietariin esittämään asioista päättävälle vastalauseensa Kajanus oli omasta mielestään tehnyt ”tappelumatkan”, boxningsresa, mikä kuitenkin monella taholla käsitettiin nöyristeleväksi ’kumarrusmatkaksi’, bockningsresa” (Marvia ja Vainio 1993, 297).

Musiikkilautakunnan enemmistö samoin kuin osa lehdistöstä paheksui Pietarin-matkoja, ja kolme vuosikymmentä orkesteriaan johtanut, 56 vuoden ikäinen Kajanus syrjäytettiin. Helmikuussa 1912 lautakunta ilmoitti tehneensä orkesterikysymyksen ratkaisemisesta sopimuksen 40-vuotiaan Georg Schnéevoigtin kanssa.

Filharmoninen seura suhtautui kielteisesti ehdotettuun yhdistymiseen Helsingin Torvisoittokunnan kanssa ja ilmoitti musiikkilautakunnan tyrmistykseksi, että sen orkesteri jatkaa omaa toimintaansa syksystä 1912 Kajanuksen johdolla. Suomalaisuuden – ja samalla Schnéevoigtin ”muukalaisuuden” – korostamiseksi sitä alettiin kutsua Kotimaiseksi orkesteriksi. Lautakunnalle ei jäänyt muuta mahdollisuutta kuin valtuuttaa Schnéevoigt kiinnittämään soittajia kokonaan uuteen orkesteriin, joka sai nimekseen Helsingin sinfoniaorkesteri. Kaupungin avustuksen saaneena se toimi kahden vuoden ajan Helsingin kaupunginorkesterina.

Kajanustakin tiukemmin Schnéevoigt johti kaikki tärkeimmät konsertit itse. Tähän kahden vuoden jaksoon mahtuu kolme venäläistä solistivierasta: ”Venäjän suurin bassolaulaja” W.I. Kastorski (Ruhtinas Galitskin aaria ja Juomalaulu Borodin *Ruhtinas Igor* -oopperasta), Micha Piastro (venäläisyydestä ei varmuutta, Glazunovin *viulukonsertto*) ja jo mainittu Ziloti. Teoksista osa oli entisiä, Kotimaisen orkesterin soittamia ja osa uusia, kuten Glazunovin *Meri*, Ljadovin *Kikimora*, Skrjabinin 3. sinfonia ”Juomalallinen runoelma” ja Lisan aaria Tšaikovskin *Patarouvasta*.

Orkesteri vieraili Pietarissa tammikuussa 1913 José Lassallen johdolla ja kahteen otteeseen maaliskuussa 1914. Tuolloin esitettiin yhdessä Musiikkidraamateatterin solistien, kuoron ja orkesterin kanssa Wagnerin *Parsifal* kaikkiaan 14 kertaa. Esityksistä johti Schnéevoigt ensimmäiset seitsemän ja teatterin oma kapellimestari (Mihail Bihter?) loput.

Ensimmäisen maailmansodan kumu ja sen jälkivaiheessa puhjennut Venäjän vallankumous eivät ainakaan kovin näkyvästi vaikuttaneet venäläisen musiikin asemaan Helsingissä. Koti- ja ulkomaisten johtajavierailujen määrä kohosi ennätyselliseksi. Ehkäpä itsenäisyyden merkinä oli kausien 1916–1917 ja 1917–1918 välillä jyrkkä ero: venäläisten teosten määrä kaudessa oli yleensä 1–10 ja keskimäärin 3–5, mutta edellisellä kau-

della se kohosi 13:een ja jäi jälkimmäisellä yhteen *Jevgeni Oneginin* aariaan, jonka lauloi jakson 1914–1918 ainoa venäläinen solistivieras Elise Popova.

Aiemmista vierailijoista Glazunov johti jo kolmannen sävellyskonserttinsa uutuuksina 1. pianokonserton, *Romanttisen intermezzon* ja *Juudean kuninkaan*, ja paria vuotta myöhemmin Karl Ekman johti sarjan hänen baletistaan *Raimonda*. Muita uusia teoksia olivat Ilmari Hannikaisen kahdeksanteen otteeseen soittama Rahmaninovin 1. pianokonsertto, sarja Rimski-Korsakovin oopperasta *Kultainen kukko* ja Skrjabinin *Hurmion runoelma*.

ITSENÄISYYDEN AIKA VUOTEEN 1932

Viipurin keskiajalta juontuva musiikkielämä oli vilkasta jo 1800-luvun alkupuolella. Asujaimistoltaan ja ilmapiiriltään karjalais-kosmopoliittinen kaupunki tarjosi otollisen maaperän musiikinviljelylle. Instrumentalisteja ja laulajia vieraili kotimaan lisäksi Venäjältä ja Riiasta. Richard Faltin johti perustamaansa kuoroa ja orkesteria 1856–1869 ja piti ensimmäiset sinfoniakonsertit 1860. Orkesteritoiminta vakiintui, kun yhdistys Viipurin Musiikin Ystävät 1894 aloitti toimintansa johtajinaan vuoteen 1918 asti mm. Armas Järnefelt, Erkki Melartin, Leo Funtek, Leevi Madetoja ja Toivo Kuula. Kaupungissa toimi parhaimmillaan jopa 70 kuoroa, lisäksi teatteri- ja harrastajaorkestereita sekä useita soittokuntia.

Ensimmäisen maailmansodan jälkeen Viipurin ennestään vilkkaaseen musiikkielämään antoi oman lisänsä joukko Pietarista muuttaneita emigranttitaiteilijoita ja eteviä pedagogeja. Boris Sirob (ent. Wolfson, vuodesta 1935 Sirpo) muutti orkesterikoulun musiikkikouluksi ja 1923 musiikkiopistoksi. Sen kamariorkesteri joutui vuodesta 1926 yhdessä opiston sinfoniaorkesterin kanssa huolehtimaan orkesterimusiikista kaupungissa, kunnes Musiikinystäväin orkesteri 1929 aloitti uudelleen toimintansa.

Sodan jälkeen Helsingin kaupunginorkesterin toiminta jatkui vajaan 70 jäsenen voimin normaaliin tapaan Kajanuksen johdolla. Vuosittaisten 50–60 konsertin lisäksi orkesteri toimi Suomalaisen Oopperan (vuodesta 1956 Suomen kansallisoopperan) soittajistona vuoteen 1963, oopperan oman orkesterin perustamiseen saakka. Vielä 1920-luvun alussa melkein kaikki ja loppuvuosinaanakin useimmat sinfoniakonsertit johtanut Kajanus tutustutti yleisönsä laajalti klassiseen, romanttiseen ja uusimpaankin musiikkiin. Sibeliusta nuorempien säveltäjiemme teokset keskittyivät pääasiassa heidän omiin sävellyskonsertteihinsa (Kuusisto 1982, 419).

Muista kotimaisista kapellimestareista pääsivät esille vain jo aiem-
minkin vierailleet Karl Ekman ja Selim Palmgren sekä uusina niminä Fun-
tek kaksi kertaa, Ossian Fohström, Tauno Hannikainen ja Nikolai (van Gil-
se) van der Pals kukin kerran. Vähissä olivat ulkomaisetkin johtajavierai-
lut: Emil Cooper (Tšaikovskin 4. sinfonia) ja venäläisistä Issai Dobroven
(Glinkan *Ruslan ja Ljudmila* -alkusoitto ja Skrjabinin *Hurmion runoelma*).
Heikki Klemetti (US 13.12.1929) vihjaisi arvostelussaan Glinkan ooppe-
raan *Elämä tsaarin puolesta*:

Musiikkielämämme on viime aikoina ollut vähän kuin ”elämää tsaar-
in edessä”. Venäläisiä baletteja, sinfoniakonsertteja, tanssijoita, so-
listeja, ohjaajia, johtajia – Noh, hyvää musiikkia! [– –] Skrjabin jaa-
rittelee, teoksen voisi katkaista mistä kohtaa tahansa, pitkäpuhunta
kyllästyttää. [– –] Mutta sävellyksen virtuosisen alkuvauhdin ja, en
sano ekstaattisen, vaan eksentrisen huimahurmioisuuden takia sitä
meno kumminkin kummastelee. [– –] Hän [Dobroven] tempaa
Glinkan ”Ruslan ja Ludmila” alkusoitossa ensi nykäisyllä kaikki
niin mukaansa, että suuri osa (johtaja näköjään myös) hengästyy jo
kotvan päästä alusta. [– –] Hieno lisä maltillisempaa harkintaa, ba-
lansointia kyllä ei sitä musikanttisuutta pilaisi.

Glazunov johti jälleen kaksi sävellyskonserttiaan uutuutenaan nyt
vain *Karjalainen legenda*, ja Theodor Reuters johti Skrjabinin 2. sinfonian.
Leevi Madetoja (HS 27.2.1925) piirsi säveltäjän ja teoksen kuvaa:

Skrjabinin musiikissa on kaksi leimaa-antavaa ominaisuutta: Hän on
toiselta puolen salonkimaisen hieno, jopa sirostelevakin, ja toiselta
puolen kuohuileva, ekstaasi-purkauksiin kohoileva tulisielu. Oman
käsitykseni mukaan puuttuu sinfonialta kylläkin temaattista orgaani-
suutta ja motiivisen kehittelyn uskottavuutta.

Venäläislaulajista esiintyivät Maria Basca (kaksi Musorgskin lau-
lua) ja Mihail Benois (Kolme loitsua Nikolai Tšerepninin *Valtameri*-sar-
jasta), instrumentalisteista Nikolai Orloff kahteen otteeseen (Tšaikovskin
pianokonsertto) ja Miron Poljakin (Glazunovin viulukonsertto) sekä jäl-
leen Ziloti. Kaupunginorkesterin konserttimestarina toimi 1919–1923
odessalaissyntyinen, Pietarin ja Viipurin kautta Suomeen tullut Paul
Tscherkassy.

Teokset olivat pääosin jo aiemmin kuultuja ja niiden määräkin suun-
nilleen sama kahta runsaampaa kautta 1922–1923 ja 1927–1928 lukuun ot-
tamatta. Uusina venäläissävellyksinä kuultiin Glazunovin 5. sinfonia,
Glinkan *Ruslan ja Ljudmila* -alkusoitto, Ljadovin 8 *venäläistä kansanlau-
lua* ja sekä Funtekin että Ravelin versiot Musorgskin *Näyttelykuvista*. Ka-

tila (HS 15.12.1922) piti säveltäjää monien esikuvana: ”Musorgskin, tuon nerokkaan 1860–70-luvun venäläisen, uusranskalaisen ja kaikkien impressionistien oppi-isän, vuosikymmeniä aikaansa edellä luoma merkillinen musiikki [–]. Hra Funtekin väririkkaasti – ehkä paikoitellen liiankin paksulla siveltimellä – sovittamaa kuva-sarjaa seurasi nautinnolla.” Myös L. I:nen (Lauri Ikonen?) totesi (US 15.12.1922) soitinnuksen raskaahkoksi: ”Hra Funtekin soitinnus oli orkesteriteknilisestisesti hyvää työtä eikä vailla luovaa voimaakaan [–]. Kuitenkin soitinnus kauttaaltaan liian ylivoimaisesti vetosi puhaltimien ilmehikkyyteen, sekä puisten että metallisten.” Heikki Klemetti (US 30.10.1931) löi lyttyyn pikku sinfonian: ”Prokofjevin ’Klassillinen sinfonia’, jokin nuoruuden päähänpisto, täyttä joutavointia; onneksi se ei ole pitkä. [–] Mieluummin sitten, jos ryssä pitää olla, joko Prokofjeff nykyisellään tai itse Schostakovitsch.” Katilan (HS 17.12.1926) mielestä Rahmaninovin 3. pianokonsertto ”ei missään osassa, ei edes tarkokkaasti rakennetussa Finalessa kohoa säveltäjän 2:sen pianokonsertin tasolle. Innoitus pysyy maassa, muotoaminen ei pääse taitavaa käsityötä pidemmälle.” Rimski-Korsakovin *Espanjalainen kapriisi* ja Stravinskyn *Pulcinella*-sarja eivät herättäneet erityisempää huomiota, kun taas *Tulilinnusta* pitivät sekä Madetoja että Ikonen (?):

[Stravinsky] kuuluu niihin nykyaikaisiin säveltäjiin, jotka pitävät tunnelman luomista tärkeimpänä asiana. Jokainen sävel, jokainen sointiväri synnyttää Stravinskillä runoutta ja siksi kuulee mielellään ”Tulilintua” konserttikappaleenakin, vaikka se ymmärrettävästi pääsee täysiin oikeuksiinsa vasta näyttämöllä. (L.M., HS 11.4.1924.) Mistään modernikosta sielunliikkeiden käänteentekijänä tai edes ytimeen asti uudenaikaisena ilmaisijanakaan ei sen Stravinskin suhteen saata olla puhetta, joka keskustelunalaisten baletin on kirjoittanut. [–] Tulilintu kuvaa konkreettista venäläistä tarua ja on elävästi runollisella rotuhengen vaistolla sävelletty. (L. I:nen, US 11.4.1924.)

Eri puolilla maailmaa 1920-luvulla virinnyt radiotoiminta sai käänteentekevän merkityksen musiikin välittäjänä ja edistäjänä. Perusta omalle orkesterille ja sen konserttioiminnalle luotiin 1927, jolloin Yleisradio kiinnitti Erkki Lingon johtamaan aluksi vain kymmenjäsenistä yhtyettä. Kahden vuoden päästä Yleisradion musiikkitoiminnan johtajaksi ja orkesterin ensimmäiseksi kapellimestariksi nimitettiin Turun kaupunginorkesterin johtajana vuoden ajan toiminut Toivo Haapanen. 20-jäseniseksi kasvanut orkesteri suuntautui – aina tarpeen mukaan vahvistettuna – alusta alkaen myös julkiseen konserttitoimintaan. Varsin pian oli orkesterissa jo 30 va-

kinaista soittajaa (Kuusisto 1982, 424). Kevääseen 1932 mennessä Radio-orkesteri ehti pitää seitsemisen konserttia, joissa ei kuitenkaan ollut yhtään venäläistä teosta.

AIKA VUODEN 1932 JÄLKEEN

Toimintaa vuodesta 1932 1970-luvulle hahmotellaan tässä vain muutamien hajavedoin. Kajanuksen lopetettua jatkoi Helsingin kaupunginorkesterin johtajana Schnéevoigt 1932–1940. Hänen seuraajakseen valitun Hannikaisen viipyessä Yhdysvalloissa orkesteria johtivat jaksoittain Järnefelt ja Martti Similä sekä muut kotimaiset kapellimestarit. Ulkomaisia johtajavieraita ja solisteja oli varsin vähän, neuvostoliittolaisia ei ainoakaan. Aiemmin mainittuja teoksia esitettiin entiseen tapaan, uusia tuskin lainkaan. Pieni 33-jäseninen Radio-orkesteri pysytteli pääosin suomalaisilla ja pohjoismaisilla linjoilla. Talvisodan syttyminen 1939 ja sotavuodet aiheuttivat monen vuoden katkoksen kulttuurisuhteisiin. Aiemmin kuultuja venäläisiä teoksia esitettiin kyllä konserteissa mutta uusia ei, eivätkä esiintyjävierailut edes olleet mahdollisia 1940-luvun puoliväliin asti.

Sotavuosien jälkeen musiikkielämän eri alueilla, musiikinopetuksessa sekä kuorojen, orkestereiden ja oopperan toiminnassa, alkoi voimakas nousu. Kulttuurisuhteita alkoi osaltaan aktiivisesti kehittää 1944 perustettu ja yli 200 000-jäseniseksi kasvanut Suomi–Neuvostoliitto-, nykyisin Suomi–Venäjä-seura. Sen toiminta oli näyttävintä viihteen parissa: vierailijoina oli kansanmusiikki-, laulu- ja tanssiryhmiä sekä mm. Puna-armeijan kuoro.

Helsingin kaupunginorkesterin kapellimestarina oli Similä 1945–1951. Hannikaisen johtajakaudella 1951–1963 orkesterin jäsenluku kohosi 95:een, ja raskaasta oopperatyöstä huolimatta se koki huomattavan taiteellisen nousun ja yleisömäärän kasvun. Uutta väriä ohjelmiin tuli vasta Jorma Panulan aikana 1965–1972.

Uuden ajan alkusoittona orkesteri soitti Similän johdolla 1945–1946 kaksi kokonaista konserttia neuvostoliittolaista musiikkia. Täällä kuultiin ensi kerran syksyllä 1945 Žitomirskin *Sinfoninen runoelma*, Glièren *Concertino* koloratuurisopraanolle ja orkesterille, Šostakovitšin 1. pianokonsertto sekä seuraavana keväänä Šostakovitšin ja Hatšaturjanin 1. sinfoniat. Jakov Zak vieraili pianosolistina keväällä 1946. Kaupunginorkesterin Euroopan-kiertueeseen sisältyi syksyllä 1965 kaksi konserttia Leningradissa Jorma Panulan johdolla.

Radio-orkesterin jäsenmäärä kasvoi sodan jälkeen 50:een, ja kapellimestari Nils-Eric Fougstedtin kauden 1944–1960 ponnistukset johtivat 70-henkiseen kokoonpanoon (Kuusisto 1982, 419–424). Orkesterin konserteissa kuultiin Prokofjevin *Pekka ja susi* keväällä 1946, sarja Hrennikovin musiikista Shakespearen näytelmään *Paljon melua tyhjistä* syksyllä 1947, Kabalevskin *Colas Breugnon* -alkusoitto, Hatšaturjanin viulukonsertto syksyllä 1950 ja Šostakovitšin 5. sinfonia seuraavana syksynä.

Vuonna 1921 uudelleen organisoidut Leningradin filharmonikot vierailivat Helsingissä ensi kerran 1946 Jevgeni Mravinskin ja Kurt Sanderlingin johdolla sekä myöhemmin mm. Sibelius-viikolla 1961 johtajinaan Mravinski ja sittemmin täällä usein nähty Arvid Jansons.

Kansallisoopperassa vieraili verrattain usein neuvostoliittolaisia laulu- ja balettisolistiteja näytäntökausien aikana mutta erityisesti niiden päätteeksi järjestetyillä kansainvälisillä toukokuisilla ooppera- ja balettifestiivaaleilla 1957–1971. Syyskuussa 1958 Kansallisooppera (105 henkeä, siihen mennessä suurin vierailuryhmämme) ja Leningradin Pieni akateeminen teatteri (65 henkeä) järjestivät vaihtovierailun: kummallakin oli 10 esitystä. Solisti- ja kamarimusiikkikonsertteja kävivät vuosikymmenen aikana Helsingissä pitämässä mm. seuraavat taiteilijat (SMV 1958–1968):

1958	Natalia Jubaševa, laulu	(1961)	Jakov Zak, piano
1958	Borodin-kvartetti (Sibelius-viikolla)		Leonid Kogan (Emil Gilelsin kanssa)
1959	Borodin-kvartetti		Vladimir Ashkenazy, piano
	Misha Elman, viulu	1962	Emil Gilels, piano
	Igor Bezrodnyi, viulu	1965	Emil Gilels, piano
1960	Svjatoslav Richter, piano (2 konserttia)	1966	Oleg Kagan, viulu
1961	Borodin-kvartetti Leonid Kogan, viulu	1967	Mark Lubotski, viulu Igor Oistrah, viulu

YHDESSÄ JA ERIKSEEN

Venäläisen musiikin osuudesta Helsingin orkesteriohjelmistossa ei ole helposti löydettävissä selvää kehityslinjaa tai itsestään esiin nousevia piirteitä. Joiltakin alueilta, esim. musiikkikasvatuksesta, löytyy samansuuntaisia pyrkimyksiä enemmän, toisilta taas, esim. luovasta musiikista, vähemmän tai ei juuri lainkaan. Siksi seuraavassa on vain yritetty koota joitakin edellä mainittuja ja uusiakin asioita yhteen kymmenkunnan otsikkoparin alle.

VENÄJÄ-SUOMI TAI PIETARI-HELSINKI

Musiikin alalla venäläisyys Suomessa on käytännössä paljolti supistunut Pietarin ja Helsingin ja neuvostovallan voimakkaan keskusjohdon aikana myös Moskovan ja Helsingin välisiksi yhteyksiksi. 1960-luvulta lähtien Moskovasta tosin hakeuduttiin yhä enemmän suhteisiin muiden suurten maiden pääkaupunkien – Pariisin, Rooman, Lontoon ja New Yorkin – kanssa, koska Helsinki oli liian pieni ja syrjäinen.

Sotien jälkeen kaikkea rajan ylittävää kanssakäymistä rajoittivat monenlaiset määräykset ja jäykkä viisumipolitiikka. Virolaistenkin oli yleensä haettava viisumit, sopimukset ja liput Moskovasta asti. Vierailut tapahtuivat paljolti kulttuurivaihtosopimusten puitteissa tai virallisten kutsujen perusteella, ja niitä hoitivat meillä osittain järjestöt, mm. SNS-seura, ja Neuvostoliitossa aina kulttuuriministeriön alainen valtiollinen konsertti-toimisto Goskoncert.

Poliittisen doktriinin mukaisesti suoria yhteyksiä maan ”vähemmistökansallisuuksien”, ts. suoraan jonkin neuvostotasavallan tai -kaupungin, ja Suomen tai Helsingin kesken ei katsottu suopeasti, ja siksi ne yritettiin tehdä mahdollisimman hankaliksi tai jopa erilaisin verukkein kokonaan estää. Selvimmin tämä tuli esiin Viron ja Suomen suhteissa kaukaisemmista alueista puhumattakaan. Harvoin poikkeuksiin kuuluu vaikkapa armenialainen musiikki, johon meillä on ollut tilaisuus tutustua Hatšaturjanin balettien ja muidenkin teosten myötä.

VANHA – NUORI

Glinkan vauhdittama kansallisen musiikkielämän nousu ja vakiintuminen Pietarissa ja Moskovassa ajoittui 1850-luvun tienoille, joten kaikki käynnistyi siellä selvästi aiemmin. Helsingissähän vastaavaa tapahtui pääasiassa 1880-luvulla, joten junamme lähti myöhemmin liikkeelle mutta kiihdytti pian vauhtiaan. Vuosisadan lopulla organisoitumisaste oli aika lailla sama, mikä helpotti kulttuurivaihdon kehittämistä puolin ja toisin. Vallankumouksen jälkeen siirryimme eri raiteelle ja 1950-luvulta alkaen ajoimme erityisesti uudessa musiikissa ja kansainvälisissä kontakteissa reippaasti ohi.

LÄHELLÄ – KAUKANA

Maantieteellä on tietysti ollut kulttuurivaihdolle aivan ratkaiseva merkitys. Mitä tärkein konkreetti tapahtuma oli Riihimäki–Pietari-radnan valmistuminen: onhan Helsingistä Pietariin vain vajaat 450 km, hiukan enemmän kuin Savonlinnaan. Moskovaan kertyy etäisyyttä jo yli kaksi kertaa enemmän, yli toista tuhatta kilometriä, mikä taas nykyisen lentoliikenteen aikana on

lyhyt väli. Venäläiselle musiikille Helsingissä asialla on merkitystä sikäli, että tänne sitä tekemään tultiin ja tullaan edelleen luontevasti junalla, nykyään myös autolla tai bussilla.

Moskovaa pitemmälle, itään Siperiaan tai etelään Kaukasukselle, suuret, jopa suunnattomat etäisyydet pysyvät tietyssä määrin erottavana tekijänä lentoliikenteenkin aikana, joskin kulttuurivaihtomme on viime aikoina kasvanut vieläkin kaukaisempien kumppanien kuten Kiinan ja Japanin kanssa.

SUURI – PIENI

Vertailu osoittaa, että sotavuosien aiheuttaman notkahduksen jälkeen Pietarin asukasluku on kasvanut koko maamme väkimäärän mittoihin:

	<i>Helsinki</i>	<i>Suomi</i>	<i>Pietari</i>
1870	28500	1630000	1000000
1900	93500	2656000	1900000
1960	453000	4446000	3400000
1970	523500	4598000	4000000

Epäsuhta aiemman super-, nykyisen suurvallan ja sen pikkuruisen luoteisen naapurin välillä on näkynyt selvimmin solisteissa. Helsinkiä on hemmoteltu 1950-luvun lopulta miltei piloille asti maailman huippunimillä, mitä monet samankokoiset keskieuropalaiset kaupungit ovat voineet seurata vain kadehtien. Kapellimestarien kohdalla tilanne on ollut tasaisempi, joskin kansainvälisten nimiemme ja huippusolistiemme vierailut Neuvostoliittoon ja Venäjälle ovat jääneet vähäisiksi. Helsinkiä lienee käytetty joidenkin nuorten, kansallisia ja kansainvälisiäkin kilpailuja voittaneiden venäläissolistien kokeilukenttänä lännen laajemmille markkinoille tähdättäessä. Enimmäkseen ammattitaitoisia konserttiarvostelujamme käännettiin, niitä tutkittiin ja ainakin osittain niiden perusteella saatettiin viitoittaa esiintyjien tulevaa uraa.

Sodanjälkeisenä aikana luovan musiikin alueella ero oli aiemmin melko jyrkkä: Šostakovitšia, Štšedriniä ja muutamaa muuta lukuunottamatta kovin harva säveltäjä jaksoi kiinnostaa 1980-luvulle asti. Toisaalta muutamat muut, vaikkapa Schnittke, Denisov ja Pärt, olisivat kiinnostaneet, mutta heitä ei päästetty Suomeen. Vasta kun tilanne helpottui, päästiin tutustumaan aivan uusiin, täällä aiemmin vähän tunnettuihin nimiin Gubaidulinasta alkaen.

TEATTERI – MUSIIKKI

Pietarista viime vuosisadalla täällä vierailleiden teatteriryhmien keskeisen osuuden kulttuurivaihdossa selittää se, että täällä oli kieltä ymmärtävää yleisöä ja siksi aitoa tarvetta. Baletti on puolestaan aina kernaasti otettu ruhtinas- ja keisarihovien huomaan. Koska se on kielirajoista vapaa, sen vierailut läheisessä provinssissa olivat luonnollinen jatke varsinaiselle toiminnalle kotimaassa. Vallankumouksen jälkeen venäjänkielinen teatteri katosi kokonaan, mutta ooppera- ja balettivierailut sentään jatkuivat 1950- ja 1960-luvuilla Kansallisoopperan festivaaleilla. Tärkeimmiksi musiikkilähettäjäiksi tulivat johtajavieraat ja solistit, joilla on usein ollut tuliaisinaan uutta venäläistä musiikkia.

KOTIMAINEN – ULKOMAINEN

Kajanuksen orkesteri joutui 1880-luvun alussa monessakin mielessä aloitamaan tavallaan nollapistestä. Olihan siihen mennessä toki esitetty keskeistä ohjelmistoa ja suuriakin teoksia, mutta nyt oli yhtäältä ryhdyttävä vähitellen soittamaan läpi ”koko maailman musiikki” ja toisaalta sen myötä kasvattamaan toiminnan turvaksi vakioyleisöä. Ohjelmiston valinnassa tuskin olisi voitu edetä kovin järjestelmällisesti, vaikka halua siihen ehkä olisi ollutkin. Asiaan vaikuttivat olennaisesti johtajien ja solistien mieltymykset, nuottimateriaalien saatavuus sekä muut satunnaiset tekijät.

Voitaneen todeta, että klassikoista Beethoven sai vankimman sijan, Mozart jäi ensimmäisinä vuosikymmeninä varsin vähälle, Haydn vieläkin harvinaisemmaksi eikä barokin mestareita kuultu juuri lainkaan suuria oratorioita ja passioita lukuun ottamatta. Lisäksi tuli tietenkin viime vuosisadan suuria nimiä Berlioz’sta Lisztiin ja Brahmsista Wagneriin. Selkeät omat ryhmänsä muodostivat naapurimaat: meille läheinen pohjoismainen, erityisesti ruotsalainen ja norjalainen musiikki sekä kiehtova venäläinen kulttuuri. Näiden lisäksi alkoivat vuosisadan lopulla nousta Sibeliuksen ohella muutkin suomalaiset säveltäjät.

Vuosina 1882–1900 ohjelmistossa oli kaksi suomalaista teosta, lisäksi kuultiin yksi Paciuksen sävellyskonsertti (1884, neljä teosta) ja yksi Sibeliuksen teos. Venäläisiä teoksia kuultiin kausittain 2–8 lukuunottamatta kahta kautta, 1883–84 ja 1895–1896, jolloin niitä kuten venäläisiä esiintyjäkään ei ollut yhtään. Viisivuotiskaudella 1910–1915 neljä ryhmää – pohjoismaiset, venäläiset, Sibeliuksen sekä muiden suomalaisten teokset – olivat suunnilleen tasavahvat: jokaisesta esitettiin kausittain 2–9 teosta.

VAKAVA – VIIHDE

Edellinen koskee vain pientä osaa orkesterimusiikin tarjonnasta: olihan sinfoniakonserttien määrä vuosisadan vaihteeseen asti vain kymmenkunta prosenttia kaikista konserteista. Enimmäkseen yleisö kokoontui helppotajuisiin populaarikonsertteihin ja vasta vuosisadan alkupuolelta lähtien kansan- ja kansansinfoniakonsertteihin, joiden osuus alkoi kasvaa. Näissä kaikissa venäläisen musiikin osuus oli värikäs ja edustava. Haikeat romanssit, melodiset valssit – tsaarin hovin versio wieniläisvalssista? – ja vauhdikkaat tanssit antoivat lisäväriä kokonaiskuvaan.

NOPEASTI – HITAASTI TAI TUTUT – TUNTEMATTOMAT

Kooste Helsingissä viiden vuosikymmenen aikana sinfoniakonserteissa 1882–1932 esitetyistä venäläisistä teoksista (ks. liite) lienee samalla luetelo niiden ensiesityksistä Suomessa. Sitä silmältaessä todetaan, että joidenkin säveltäjien teokset esitettiin täällä varsin pian, vuoden parin päästä valmistumisestaan, mutta toisten esittäminen viivästyi paljonkin. Ehkä parhaassa asemassa oli Glazunov yhtäältä henkilökohtaisten tuttavuusuhteidensa ja täällä johtamiensa sävellyskonserttien sekä toisaalta aidon suomalaisuuden kohdistuneen kiinnostuksensa ansiosta. Monet hänen teoksistaan kuultiin Helsingissä melko tuoreeltaan valmistumisen jälkeen samoin kuin Ljadovin pari sinfonista runoelmaa.

Teosten lukumäärien mukaan esillä oli ylivoimaisesti eniten Tšaikovski (1. sinfonia vain vuosi ja 1. pianokonsertto ja viulukonsertto 15–20 vuotta valmistumisensa jälkeen), Glazunovin ohella hyvin Rimski-Korsakov mutta kohtalaisesti myös Rahmaninov, Rubinstein ja Skrjabin, joka yllättävästi oli Venäjällä kaudella 1922–1923 eniten esitetty säveltäjä Beethovenin ja Tšaikovskin jälkeen. Prokofjevin ja Stravinskyn aika tuli vasta myöhemmin. Vuosikymmenten mittaan suomalaisesta ohjelmistosta ovat jotakuinkin kokonaan kadonneet esim. Arenski, Kalinnikov, Rubinstein ja Vasilenko.

TAIDE – KÄYTÄNTÖ

Tavallisin tapa teosten ja niiden tekijöiden esittelylle olivat aiemmin säveltäjien itsensä johtamat sävellyskonsertit, joissa meillä tutustuttiin erityisesti Glazunovin mutta myös Vasilenkon tuotantoon. Ellei säveltäjä itse johtanut, hän saattoi onnistua saamaan oman nimikkokapellimestarinsa, kuten vaikkapa Šostakovitš Mravinskin. Solistit taas ovat mielellään rakentaneet osan ohjelmistostaan kotoisten säveltäjien teoksista. Neuvostoaikana lienee viisumin saannin yhtenä ehtona ollut, että ulkomailla pidettyjen kon-

serttien ohjelmissa oli oman maan – nimenomaan virallisesti hyväksyttyä – musiikkia. Kulttuuriministeriö ja suurlähetystöt valvoivat tarkoin esiintymisiä ja saattoivat puuttua niiden ohjelmiin joskus jyrkästikin.

Yhteydet toimivat alkuun henkilökohtaisten tuttavuuksien pohjalta ja vaihtovierailujen periaatteella. Kun Glazunov, Safonov ja Vasilenko vierailivat Helsingissä, kutsuttiin Kajanus ja Schnéevoigt, myöhemmin Hannikainen ja muitakin Pietariin, Moskovaan sekä muihinkin kaupunkeihin. Solistien osalta olemme aina olleet enemmän saavana kuin antavana puolena.

Nuottimateriaalien saatavuus ei liene koskaan ollut ainakaan ratkaiseva este teosten esittämiselle, koska Venäjän oma yksityinen kustannustoiminta oli jo varhain varsin vilkasta ja materiaaleja oli ostettavissa. Teoksia painettiin myös ulkomailla (mm. Beljajev-kustantamo), ja valtio tuki tehokkaasti hyväksytyjen teosten painatusta. Ongelmia materiaalien saatavuudessa ilmenikin yleensä vain tapauksissa, joissa teosten esittämistä ei pidetty poliittisista tai muista syistä lainkaan suotavana, ei Neuvostoliitossa eikä varsinkaan ulkomailla.

HAITAT – EDUT

Voitaneen sanoa, ettei venäläisiä esiintyjä ja venäläistä musiikkia ole tänne väen vängällä tuotu, vaan esityksille on aina ollut tietynlainen tilaus. Joukossa saattaa olla muutama esiintyjä, jonka tilalle olisi toivottu joku toinen, tai teos, jonka sijaan olisi haluttu aivan muuta. Käytännön ongelmat olivat tyypillisiä Goskoncertin tavalle hoitaa asioita. Sen yhteydet ulkomaille, konserttitoimistoihin tai konserttien järjestäjiin hoituvat kohtuullisesti, joskin usein tuskastuttavan hitaasti, mutta omiin taiteilijoihin kehnosti tai ei juuri mitenkään. Tieto pyydetyistä ohjelmista tai koko esiintymisestä saattoi tulla esiintyjälle viime tingassa, ja saattoi olla, ettei esimerkiksi toivottu konsertto ollut vuosiin ollut lainkaan hänen ohjelmistossaan. Nyt on tosin jouduttu uudenlaiseen tilanteeseen, sillä valtiollisen järjestelmän romahdettua ainakin tunnetuimpien taiteilijoiden yhteydet ja sopimukset hoituvat pääosin vain läntisten toimistojen kautta.

Taiteen alueella ei vaihdon yhteydessä ole tapana puhua hyödyistä vaan pikemminkin elämysten, ideoiden ja vaikutteiden antamisesta ja saamisesta. Jos kysytään, onko pitkäaikaisilla, tiiviillä yhteyksillä venäläiseen luovaan ja esittävään säveltaiteeseen ollut omalle musiikkielämällemme ja -kasvatuksellemme pikemminkin myönteisiä kuin kielteisiä vaikutuksia ja olisiko kulttuuri-ilmapiirimme ilman ”itäistä ulottuvuutta” köyhempi, on vastaus empimättä: kyllä.

KIRJALLISUUTTA

- Byckling, Liisa 1995. Teatterivierailuja vuosisadan vaihteessa. Teoksessa Suomi & Pietari. *Historiallinen kirjasto XXIII*. Toim. Maija Lapola. Porvoo: WSOY.
- Castren, Gunnar 1951. Helsinki kulttuurikeskuksena. Teoksessa *Helsingin kaupungin historia III:2 1809–75*. Toim. Heikki Waris. Helsinki: SKS.
- Jyrkiäinen, Reijo 1997. Filharmonisen orkesterin ja Helsingin sinfoniaorkesterin esiintyjät ja ohjelmat 1912–1914. Käsikirjoitus.
- Kuusisto, Taneli 1982. Esittävä säveltaide. Teoksessa Itsenäisyyden aika. Muuttuva yhteiskunta. *Suomen kulttuurihistoria III*. Toim. Päiviö Tommila, Aimo Reitala ja Veikko Kallio. Porvoo: WSOY
- Lapola, Maija (toim.) 1995. Suomi & Pietari. *Historiallinen kirjasto XXIII*. Porvoo: WSOY.
- Lappalainen, Seija 1994. *Tänä iltana yliopiston juhlasalissa. Musiikin tähtihetkiä Helsingissä 1832–1971*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Maasalo, Kai 1980. *Radion sinfoniaorkesterin viisi vuosikymmentä 1927–77*. Jyväskylä: Gummerus
- Marvia, Einari ja Matti Vainio 1993. *Helsingin kaupunginorkesteri 1882–1932*. Porvoo: WSOY.
- Otavan iso musiikkikirja 1–5 1975–1979*. Keuruu: Otava.
- Peuranen, Erkki 1995. Pietarin todellisuudet ja myytit. Teoksessa Suomi & Pietari. *Historiallinen kirjasto XXIII*. Toim. Maija Lapola. Porvoo: WSOY.
- Reitala, Aimo 1987. Romantiikasta modernismiin. Kansallisen korkeakulttuurin nousu. Teoksessa Romantiikasta modernismiin. Rajamaasta tasavallaksi. *Suomen historia 6*. Toim. Jukka Tarkka. Espoo: Weilin+Göös.
- Ringbom, Nils-Eric 1932. *Helsingin orkesteri 1882–1932. Helsingin orkesteriyhdistys, Filharmoninen seura, Helsingin kaupunginorkesteri*. Suom. Taneli Kuusisto. Helsinki: Helsingin orkesteriyhdistys.
- Suomen musiikin vuosikirja (SMV) 1958–1968*.
- Suomi–Neuvostoliitto-seuran toimintakertomukset 1944–1965*. Helsinki: Suomi–Neuvostoliitto-seura.
- Tarkka, Jukka (toim.) 1987. Romantiikasta modernismiin. Rajamaasta tasavallaksi. *Suomen historia 6*. Espoo: Weilin+Göös.
- Tommila, Päiviö, Aimo Reitala ja Veikko Kallio (toim.) 1982. Itsenäisyyden aika. Muuttuva yhteiskunta. *Suomen kulttuurihistoria III*. Porvoo: WSOY
- Waris, Heikki (toim.) 1951. *Helsingin kaupungin historia III:2 1809–75*. Helsinki: SKS.
- Vihola, Teppo 1995. Kannaksen ja Pietarin vilkas vuorovaikutus. Teoksessa Suomi & Pietari. *Historiallinen kirjasto XXIII*. Toim. Maija Lapola. Porvoo: WSOY.

**VENÄLÄISET ESIINTYJÄT JA TEOKSET HELSINGIN
SINFONIAKONSERTEISSA 1882-1932**

- Suomi Venäjän yhteydessä 1809-1917
- Helsingin orkesteriyhdistys 1882-94
- 1882-83
2.11. Robert Kajanus - Rubinstein: *Fer-amors*: Hääkulkue.
15.2. Kajanus - Tšaikovski: *Andante* j.ork:lle.
26.4. Kajanus - Rubinstein: *sinf. 1*.
- 1883-84
Ei venäläisiä esiintyjä eikä teoksia.
- 1884-85
Ei venäläisiä esiintyjä eikä teoksia.
- 1885-86
10.12. Kajanus; Natalia Kalinovski, piano - Rubinstein: *Dmitri Donskoi*, alkus., (Schumann: *pianokons.*) - Tšaikovski: *Sarja 1*; (pianosooloja: Chopin: *Nocturne*, Tausig: *Mustalaislauluja*).
1. 4. Kajanus - Glinka: *Capriccio aragonial. jotasta*.
29.4. Kajanus - Tšaikovski: *Italial. kapriisi*.
- 1886-87
20.1. Kajanus - Tšaikovski: *Sarja 2*.
14.4. Kajanus; Leopold Auer, viulu - (Mendelssohn: *viulukons.*), Tšaikovski: *Melankol. serenadi*.
- 1887-88
27.10. Kajanus - Tšaikovski: *1812*, juhla-alkus.
24.11. " " "
23.2. " " "
- 1888-89
1.11. Kajanus - Tšaikovski: *Sarja 4*.
22.11. Kajanus; rva Bertenson-Voronets, piano - (Saint-Saëns: *pianokons. 2*) - pianosooloja: Glinka-Balakirev: *L'aluette*, (Godard: *Gavotti G*, Liszt: *Rigoletto-fant.*); Rubinstein: *sinf. 5*.
28.2. Kajanus - Tšaikovski: *1812*, juhla-alkus.
- 4.4. Kajanus; Natalia Kalinovski, piano - (Grieg: *pianokons.*).
1889-90
14.11. Sitt; (Ferruccio Busoni, piano) - Rubinstein: *Dmitri Donskoi*, alkus., *pianokons. 4 - sinf. 2* (1., nelios. versio).
- 1890-91
5.3. Kajanus - Borodin: *Arokuva*.
- 1891-92
Ei venäläisiä esiintyjä eikä teoksia.
- 1892-93
12.1. Kajanus - Tšaikovski: *Romeo ja Julia*.
16.2. Kajanus; (Lydia Dower-Backmansson, laulu) - mm. Tšaikovski: *Patarouva: Romanssi*.
28.4. Kajanus; (Willy Burmester, viulu) - Tšaikovski: *viulukons. (2. ja 1. osa)*.
- 1893-94
16.11. Kajanus; (Tšaikovskin muistolle, k. 6.11.-93; Mathilda Andersin, laulu, W.H. Dayas, piano, Willy Burmester, viulu) - *sinf. 2*; 2 laulua: *Die Träne bebt (Sliozja drožit)*, *O sprich wovon die Nachtigall (Solovei)*, (Selma Kajanus, p.) - *pianokons. 1* (1. osa), *Melankol. seren., Romeo ja Julia*.
18.1. Kajanus - Tšaikovski: *Hamlet*, alkus.
17.2. Kajanus; (Alfred Martin, sello) - Davi-doff: *sellokons.* - Rubinstein: *sinf. 1*.
8.3. Kajanus, W.H. Dayas; (Margarethe Dayas, piano) - Rubinstein: *pianokons. 4*.
- Filharmoninen seura 1894-1914
- 1894-95
26.10. Kajanus - Tšaikovski: *sinf. 6*.
2.12. Kajanus - Rubinstein: *Dmitri Donskoi*, alkus.
6.4. Kajanus; (Aleksandra Ahnger, laulu) - Tšaikovski: *Orleansin neitsyt*: aaria.
- 1895-96
Ei venäläisiä esiintyjä eikä teoksia.
- 1896-97
15.10. Kajanus - Borodin: *sinf. 1*.
8.12. Kajanus - Tšaikovski: *Elegia* j.ork:lle.
18.2. Kajanus - Tšaikovski: *sinf. 6*.

1897–98

8.11. Kajanus – Tšaikovski: *Franc. da Rimini*.30.11. Kajanus – Glazunov: *Karnevaali*, alkus.7.3. Kajanus – Tšaikovski: *sinf. 4*.

1898–99

27.10. Kajanus; (Ladislas Aloiz, sello) – Rimski-Korsakov: *Toukokuun yö*, alkus., Rubinstein: *sellokons. 1*.26.1. Kajanus; Olga von Mohl, laulu – (Händel: Xerxes [Serse]: aaria, Schumann: *Schöne Freunde*, Bohm: *Still wie die Nacht*, Brahms: *Sandmännchen*, (Selma Kajanus, p.) – Rimski-Korsakov: *Shéhérazade*, sarja.

Ensimmäinen sortokausi 1899–1905

1899–1900

23.11. Kajanus – Rimski-Korsakov: *sinf. 2*.8.2. Kajanus; (Karl Ekman, piano) – Tšaikovski: *pianokons. 1*.19.4. Kajanus – Tšaikovski: *sinf. 6*.

1900–01

15.11. Kajanus; Aleksandr Ziloti, piano – (pianosooloja).

29.11. Kajanus; Leopold Auer, viulu – (Mendelssohn: *viulukons.*).13.12. Kajanus – Tšaikovski: *sinf. 5*.

1901–02

23.11. Kajanus – Glazunov: *Juhla-alkus*.

1902–03

17.11. Kajanus; Charles Gregorovitš, viulu – Arenski: *viulukons*.1.12. Kajanus – Kalinnikov: *sinf. 1*.16.2. Kajanus – Tšaikovski: *Joutsenlampi*, sarja.16.3. Kajanus – Tšaikovski: *Sarja 4*.29.3. Kajanus; (Leopold Godovski, piano) – Tšaikovski: *pianokons. 1*.

1903–04

7.12. Kajanus – Tšaikovski: *sinf. 6*.17.1. Kajanus – Tšaikovski: *Serenadi*.1.2. Kajanus – Kalinnikov: *sinf. 2*.13.3. Kajanus – Tšaikovski: *pianokons. 1*.25.4. Kajanus – Tšaikovski: *sinf. 6*.

1904–05

7.11. Kajanus; Josef Slivinski, piano – Tšaikovski: *pianokons. 1*.20.11. Kajanus – Rubinstein: *sinf. 1*.20.2. Kajanus; Aleksandr Ziloti, piano – Rahmaninov: *pianokons. 2*.6.3. Kajanus – Arenski: *Muunn. Tšaikovskin teemasta*.

1905–06

16.10. Kajanus; Aleksandr Petshnikoff [Petšnikoff], viulu – Tšaikovski: *viulukons.*, Glazunov: *Stenka Razin*.6.2. Kajanus – Tšaikovski: *sinf. 5*, Rimski-Korsakov: *Ylösousemus*, alkus.5.3. Kajanus – Arenski: *Unelma Volgalla*, alkus.21.4. Victor Gercke – Tšaikovski: *Sarja 3*.

1906–07

14.10. Kajanus; Leopold Auer, viulu – (Goldmark: *viulukons.*).29.10. Kajanus – Glazunov: *sinf. 6*.10.12. Kajanus; (Florizel von Reuter, viulu) – Tšaikovski: *viulukons*.4.2. Kajanus – Tšaikovski: *Manfred-sinf*.

1907–08

28.10. Kajanus – Glazunov: *sinf. 8*.10.11. Kajanus – Kalafati: *Faust*, alkus.20.1. Kajanus – Tšaikovski: *sinf. 6*.17.2. Kajanus; (Otto Voss, piano) – Tšaikovski: *pianokons. 1*, Rimski-Korsakov: *Satu*.

Toinen sortokausi 1908–17

1908–09

12.10. Kajanus – Tanejev: *Hamlet*, alkus.9.11. Kajanus – Spendiarov: *Kolme palmua*.25.1. Kajanus; W Sapellnikoff [Sapelnikov], piano – Rahmaninov: *sinf. 2*, (Liszt: *pianokons. 1*).22.2. Kajanus – Tšaikovski: *sinf. 4*.8.3. Kajanus – Tšaikovski: *Franc. da Rimini*.22.3. Kajanus; Aleksandr Mogilevski, viulu – Glazunov: *viulukons*.5.4. Kajanus – Tšaikovski: *sinf. 6*.

1909–10

5.11. Kajanus – Tšaikovski: *sinf. 5*.8.11. Kajanus – Tšaikovski: *Elegia j.ork:lle*.3.1. Kajanus – Tšaikovski: *sinf. 6*.10.1. Kajanus; (Agnes Poschner, laulu) – Tšaikovski: *Jevg. Oregin*: aaria [?].21.2. Kajanus; Harold Bauer, piano – Borodin: *sinf. 2* – (Schumann: *pianokons.*).6.4. Kajanus; Vera Pavlovskaja, laulu – Rimski-Korsakov: *Tsaarin morsian*: Marfan aaria, *Lumikki*: aaria [?].

1910–11

7.11. Aleksandr Glazunov – Glazunov: *sinf. 7* – *Kohtalon laulu, Suomal. fantasia.*

21.11. Kajanus; (Eugen Malmgren, sello) – Ljadov: *Lumottu järvi*, Tšaikovski: *Rokoo-muunn.*

3.12. Kajanus – Tšaikovski: *Manfred-sinf.*

26.1. Kajanus – Rimski-Korsakov: *Kult. kukko*: Johd. ja Cortège.

27.2. Kajanus; Sergei Rahmaninov, piano – Skrjabin: *sinf. 1*, Rahmaninov: *pianokons. 2*, Glazunov: *Karnevaali*, alkus.

1911–12

4.12. Kajanus – Tšaikovski: *sinf. 6*.

29.1. Selim Palmgren – Rimski-Korsakov: *Sadko*.

12.2. Palmgren – Kalinnikov: *sinf. 1*.

26.2. Palmgren; (Raja Livshitz, piano) – Arenski: *pianokons. f*.

1912–13

28.11. Vasili Safonov – Tšaikovski: *sinf. 6*.

20.2. Kajanus – Vasilenko: *Kuoleman puutarha*.

1913–14

10.11. Safonov (Tšaikovskin kuol. 20-v. muist.); Ewssei [Jevsei] Belousov, sello – *sinf. 6* – *Rokokoo-muunn., Romeo ja Julia*.

12.2. Glazunov – Glazunov: *sinf. 8* – *Suomal. fant., Johd. ja Salomen tanssi*.

10.3. Sergei Vasilenko – Vasilenko: *Päivänpaisteessa*, sarja.

Helsingin sinfoniaorkesteri 1912–14

1912–13

30.9. Georg Schnéevoigt; Aleksandr Ziloti, piano – (Beethoven: *pianokons. 3*).

28.10. Schnéevoigt; Micha [Miša?] Piastro, viulu – Glazunov: *viulukons.*

7.11. Schnéevoigt; (Sigrid Schnéevoigt, piano) – Tšaikovski: *pianokons. 1*, Glazunov: *Meri*.

9.12. Schnéevoigt – Tšaikovski: *sinf. 4*.

Konserttimatka Pietariin [?] ja Viipuriin

24.1. ? Pietari, vier. – José Lassalle; Maria Kuznetsova, laulu – ?.

8.4. Schnéevoigt – Ljadov: *Kikimora*.

14.4. Schnéevoigt – Skrjabin: *sinf. 3*.

1913–14

29.9. Schnéevoigt; (Maikki Järnefelt, laulu) – Tšaikovski: *Patarouva*: Lisan aaria.

10.11. Schnéevoigt; (Richard Burgin, viulu) – Tšaikovski: *sinf. 6* ("T:n kuolinpv:n johd."), Glazunov: *viulukons.*

9.2. Schnéevoigt; (Stefi Geyer, viulu) – Tšaikovski: *viulukons.*

2.3. Schnéevoigt – Kalinnikov: *sinf. 1*.

21.3. Schnéevoigt; W.I. Kastorski – Borodin: *Ruht. Igor*: Ruht. Galitskin aaria, Juomalaulu.

Oopperamatkat Pietariin

9.–20.3. Schnéevoigt – (Wagner: *Parsifal*, 7 esitystä).

30.3.–10.4. Mihail Bihter [?] – (Wagner: *Parsifal*, 7 esitystä).

Helsingin kaupunginorkesteri 1914–18

1914–15

26.10. Kajanus – Tšaikovski: *Franc. da Rimini*.

23.11. Schnéevoigt – Tšaikovski: *sinf. 2*.

18.1. Glazunov; (Henrietta Burgin, laulu) – Glazunov: *Romanit. intermezzo, pianokons. 1* – *Juudean kuningas*.

10.2. Schnéevoigt – Tšaikovski: *sinf. 5*.

8.4. Schnéevoigt; (Ilmari Hannikainen, piano) – Rahmaninov: *pianokons. 1*.

1915–16

29.9. Schnéevoigt – Skrjabin: *Hurmion ruoelma*.

10.2. Kajanus; (Cecilia Hansen, viulu) – Tšaikovski: *viulukons.*

17.2. Schnéevoigt – Tšaikovski: *sinf. 5*.

1916–17

21.9. Kajanus – Tšaikovski: *sinf. 6*.

28.9. Karl Ekman – Rimski-Korsakov: *Shéhérazade*.

12.10. Grzegorz Fitelberg – Tšaikovski: *Franc. da Rimini*.

7.12. Albert Coates – Tšaikovski: *Romeo ja Julia*, Rimski-Korsakov: *Kult. kukko*, sarja.

8.2. Erkki Melartin – Kalinnikov: *sinf. 1*.

22.2. Ekman – Glazunov: *Raimonda*, sarja.

1.3. Kajanus – Tšaikovski: *sinf. 5*.

16.3. Kajanus; (Ilmari Hannikainen, piano) – Rahmaninov: *pianokons. 1*, Rimski-Korsakov: *Ylösousemusalkus*.

29.3. Palmgren; (Sigrid Schnéevoigt, piano) – Tšaikovski: *pianokons. 1*.

25.4. Safonov – Skrjabin: *sinf. 1*, Tšaikovski: *sinf. 4*.

1917–18

1.11 Ekman; Elise Popova, laulu – Tšaikovski: *Jevgeni Onegin*: aaria.

Itsenäisyyden aika 1918–

1918–19

5.12. Schnéevoigt – Tšaikovski: *sinf.* 5.
17.12. Kajanus; (Ilmari Hannikainen, piano) – Rahmaninov: *pianokons.* 2.
20.3. Kajanus – Tšaikovski: *sinf.* 6.

1919–20

20.11. Ekman; Miron Poljakin, viulu – Glazunov: *viulukons.*, Ljadov: *8 venäl. kansanl.*
18.12. Kajanus – Tšaikovski: *Romeo ja Julia*.
22.2. Ekman – Tšaikovski: *sinf.* 5.
2.3. Kajanus; Aleksandr Siloti, piano – (Liszt: *Totentanz*).

1920–21

29.9. Kajanus – Tšaikovski: *sinf.* 6.
12.1. Kajanus; (Ilmari Hannikainen, piano) – Rahmaninov: *pianokons.* 2, Tšaikovski: *Romeo ja Julia*.
16.2. Kajanus – Rimski-Korsakov: *Satu*.
23.2. Kajanus – Tšaikovski: *Franc. da Rimini*.

1921–22

5.10. Ekman; (Yrjö Selin, sello) – Tšaikovski: *Rokokoo-muunn.*
9.11. Kajanus; (Elli Rängman-Björilin, piano) – Tšaikovski: *pianokons.* 1.
30.1. Glazunov, säv.kons. 1; (Paul Tscherkassky, viulu) – *sinf.* 8 – *viulukons.*, *Karjal. legenda*.
6.2. Glazunov, säv.kons. 2 – *sinf.* 6 – *Johd. ja Salomen tanssi, Karjal. legenda*.
16.3. Kajanus; (Ingeborg Liljeblad, laulu) – Rimski-Korsakov: *sinf.* 2, Tšaikovski: *Orleansin neitsyt*: aaria [?].

1922–23

19.10. Kajanus – Kalinnikov: *sinf.* 1.
2.11. Kajanus – Tšaikovski: *sinf.* 6.
9.11. Ekman – Rimski-Korsakov: *Shéhérazade*.
14.12. Leo Funtek – Musorgski–Funtek: *Näyttelykuvia*.
1.2. Kajanus – Tšaikovski: *sinf.* 5.
15.3. Ekman; Ewssei [Jevsei] Belousov, sello – Tšaikovski: *Rokokoo-muunn.*
22.3. Funtek – Musorgski–Funtek: *Näyttelykuvia*.

19.5. Nikolai (van Gilse) van der Pals – Rimski-Korsakov: *Espanjal. kapriisi*.

1923–24

20.9. Kajanus – Tšaikovski: *Romeo ja Julia*.
4.10. Kajanus; (Eduard Erdmann, piano) – Rahmaninov: *pianokons.* 2.
22.11. Kajanus – Tšaikovski: *sinf.* 4.
10.4. Kajanus – Stravinsky: *Tulilintu*, sarja.

1924–25

30.10. Ekman; (Ilmari Hannikainen, piano) – Rahmaninov: *pianokons.* 2.
29.1. Kajanus; (Olga Gutmann-Ryys, laulu) – Tšaikovski: *Patarouva*: 2 aariaa.
12.2. Kajanus – Tšaikovski: *sinf.* 2.
26.2. Theodor Reuters – Skrjabin: *sinf.* 2.

1925–26

26.11. Kajanus; Nikolai Orloff (Orlov), piano – Tšaikovski: *pianokons.* 1.
3.12. Kajanus – Tšaikovski: *sinf.* 6.
28.1. Kajanus – Glazunov: *sinf.* 5, Tšaikovski: *Franc. da Rimini*.
25.2. Kajanus – Tšaikovski: *sinf.* 5.

1926–27

23.10. Kajanus; (László Szerdehelyi, viulu) – Tšaikovski: *viulukons.*
25.11. Ossian Fohström – Tšaikovski: *sinf.* 5.
16.12. Kajanus; (Margarete Wit, piano) – Rahmaninov: *pianokons.* 3, Tšaikovski: *sinf.* 4.
3.2. Kajanus; (Arvo Hannikainen, viulu) – Glazunov: *viulukons.*

1927–28

6.10. Kajanus – Rimski-Korsakov: *Satu*.
10.11. Funtek; Mihail Benois, laulu – Tšerepnin: *Valtameri*, sarja: 3 loitsua.
1.12. Kajanus – Kalinnikov: *sinf.* 1.
15.12. Kajanus – Tšaikovski: *sinf.* 6.
9.2. Emil Cooper – Tšaikovski: *sinf.* 4.
23.2. Kajanus; (Elli Rängman-Björilin, piano) – Tšaikovski: *pianokons.* 1.
22.3. Kajanus – Borodin: *sinf.* 2.
26.4. Tauno Hannikainen; (Ilmari Hannikainen, piano) – Rahmaninov: *pianokons.* 2, Ljadov: *Kikimora*.

1928–29

11.10. Kajanus – Glazunov: *sinf.* 8.
22.11. Palmgren – Rimski-Korsakov: *Sadko*.

21.2. Kajanus; Maria Basca, laulu – Tšaikovski: *Manfred-sinf.*, Musorgki: 2 laulua: *Der Feldherr, Gopak*.

7.3. Kajanus – Stravinsky: *Pulcinella*, sarja.

1929–30

3.10. Kajanus; (Yvonne Canale, viulu) – Glazunov: *viulukons.*

7.11. Palmgren – Tšaikovski: *Romeo ja Julia*.

5.12. Kajanus; (Edmund Metzeltin, viulu) – Tšaikovski: *sinf. 6, viulukons.*

12.12. Issai Dobroven – Glinka: *Ruslan ja Ljudmila*, alkus., Skrjabin: *Hurmion runoelma*.

1930–31

9.10. Kajanus; (Sandra Droucker, piano) – Tšaikovski: *sinf. 4, pianokons. 1.*

13.11. Schnéevoigt – Tšaikovski: *sinf. 5, Franc. da Rimini*.

6.3. Schnéevoigt – Musorgski–Ravel: *Näytelykuvia*.

26.3. Kajanus; (Ilmari Hannikainen, piano) – Rahmaninov: *pianokons. 2*, Ljadov: *Kikimora*.

23.4. Kajanus; Nikolai Orloff (Orlov) – Tšaikovski: *pianokons. 1.*

1931–32

29.10. Kajanus – Prokofjev: *sinf. 1.*

19.11. Kajanus – Glazunov: *sinf. 6.*

10.12. Kajanus – Tšaikovski: *sinf. 4.*

17.3. Kajanus – Borodin: *sinf. 1.*

7.4. Schnéevoigt – Tšaikovski: *sinf. 6.*

VENÄLÄISET SÄVELTÄJÄT HELSINGIN SINFONIAKONSERTEISSA 1882–1932

Arenski Anton 1861–1906

Muunn. Tšaikovskin teemasta op. 35a
(1894)-05
pianokons. f (1882) -12
Unelma Volgalla (Son na Volge), alkus.
op. 16 (1888) -06
viulukons. op. 54 (1891) -02

Borodin Aleksandr 1833–87

Arokuva, (V srednei Azii, Keski-Aasian aroilta), sinfon. runo (1880) -91
sinf. 1 Es (1867) -96, -32
sinf. 2 h (1876) -10, -28

Davidoff [Davidov] Karl 1838–89

sellokons. a -94

Glazunov Aleksandr 1865–1936

Johd. ja Salomen tanssi op. 90 (1908) -14, -22
Juhla-alkus. op. 73 (1900) -01
Juudean kuningas (Tsar Judeiskii) op. 95 -15
Karjal. legenda a op. 99 (1918) -22 2x
Karnevaali, alkus. F op. 45 (1892) -97, -11
Kohtalon laulu (Pesnja sudbii), dram. alkus. op. 84 (1908) -10

Meri (More), fant. op. 28 (1889) HSO -12
pianokons. 1 f op. 92 (1911) -15
Raimonda, sarja op. 57a (1898) -17
Romant. intermezzo op. 69 (1900) -14
sinf. 5 B op. 55 (1895) -26
" 6 c op. 58 (1896) -06, -22, -31
" 7 F "Pastoralnaja" op. 77 (1902) -10
" 8 Es op. 83 (1906) -07, -14, -22, -28
Stenka Razin, sinfon. runo b op. 13 (1885) -05
Suomal. fantasia C op. 88: Kalevalasta, Juhlakulkue (1909) -10, -14
viulukons. a op. 82 (1904) -09; HSO -12, -13; -19, -22, -27, -29

Glinka Mihail 1804–57

Capriccio aragonialaisesta jotasta (Españjal. alkus. 1, 1845) -86
Ruslan ja Ljudmila, alkus. (1842) -29
–Balakirev Mili: *L'alouette* (pianos.)

Kalafati Vasili 1861–1942

Faust, alkus. -07

Kalinnikov Vasili 1866–1901

sinf. 1 g (1895) -02, -12; HSO -14; -17, -22, -27
" 2 A (1897) -04

Ljadov Anatoli 1855–1914

- 8 venäl. kansanl.* op. 58 (1906) -19
Kikimora (Metsänhaltija) op. 63 (1909)
 HSO -13; -28, -31
Lumottu järvi (Volšebnoje ozero) op. 62
 (1909) -10

Musorgski Modest 1831–88

- Der Feldherr* (Polkovodets, 1877) -29
Gopak (1875) -29
Näyttelykuvia (1874)
 -Funtek Leo (sov. 1921?) -22
 -Ravel Maurice (sov. 1922) -31

Prokofjev Sergei 1891–53

- sinf. I D* "Klassinen" op. 25 (1917) -31

Rahmaninov Sergei 1873–1943

- pianokons. I fis* op. 1 (1891, 1917) -15,
 -17
 " 2 c op. 18 (1901) -05?, -11, -18, -21,
 -23, -24, -28, -31
 " 3 d op. 30 (1909) -26
sinf. 2 e (1907) -09

Rimski-Korsakov Nikolai 1844–1908

- 2 aariaa -10
Espanjal. kapriisi op. 34 (1887) HSO -14;
 -23
Kult. kukko (Zolotoi petušok, 1907): Johd.
 ja Cortège -11
 Sarja -16
Lumikki (Snegurotška, 1880-81): aaria
 -10
Sadko op. 5 (1867, -69, -92) -12, -28
Satu (Skazka) op. 29 (1878) -08, -21, -27
Shéhérazade, sinfon. sarja op. 35 (1888)
 -99, -16, -22
sinf. 2 "Antar" (1868, -75, -97) -99, -22
Toukokuun yö (Maiskaja notš), alkus.
 (1880) -98
Tsaarin morsian (Tsarskaja nevesta,
 1899): Marfan aaria -10
Ylösousemusalkus. (Vokresnaja
 uvertjura = Valon juhla, Svetlyi prasd-
 nik) op. 36 (1888) -06, -17

Rubinstein Anton 1829–94

- Dmitri Donskoi*, alkus. (1850) -85, -89,
 -94

- Feramors: Hääkulkue* (1862) -82
pianokons. 4 d op. 70 (1864) 89, -94
sellokons. I a op. 65 (1864) -98
sinf. I F op. 40 (1851) -83, -94, -04
 " 2 "Valtameri" C (1. versio, 4 osaa
 1845) -89
 " 5 g op. 107 (1880) -88

Skrjabin Aleksandr 1872–1915

- Hurmion runoelma* (Le poème de l'extase)
 op. 54 (1908) -15, -29
sinf. I E op. 26 (1900) -11, -17
 " 2 c op. 29 (1901) -25
 " 3 c "Jumalall. runoelma" (Le divin
 poème) op. 43 (1904) HSO -13; -29

Spendiarov Aleksandr 1871–1928

- Kolme palmua*, sinfon. kuva -08

Stravinsky Igor 1882–1971

- Pulcinella*, sarja (1919-20) -29
Tulilintu, sarja (109-10) -24

Tanejev Aleksandr 1850–1918

- Hamlet*, alkus. op. 31 -08

Tšaikovski Pjotr 1840–93

- 1812*, juhla-alkus. op. 49 (1880) -87 2x,
 -88, -89
Andante [cantabile] j.ork:lle (j.kvart. I D
 op. 11, 1871) -83
Elegia G j.ork:lle (1884) -96, -09
Franc. da Rimini, sinfon. fant. op. 32
 (1876) -97, -09, -14, -16, -21, -26, -30
Hamlet, fant.-alkus. op. 67 (1898) -94
Italial. kapriisi A op. 45 (1880) -86
Jevg. Onegin: aaria (1878) -10, -17
Joutsenlampi, sarja (1876) -03 lauluja -93
Manfred-sinf. h op. 58 (1885) -07, -10,
 -29
Melankol. serenadi h op. 26 (1875) -87,
 -93
Orleansin neitsyt: aaria (1879, 1882) -95,
 -22
Patarouva (1890)
 2 aariaa -25
 Lisan aaria HSO -13
pianokons. I b op. 23 (1875) -93, -00, -03,
 -04 2x, 08; HSO -12; -17, -21, -25, -28,
 -30, -31

- Rokokoo-muunn.* op. 33 (1876) -10, -13, -21, -23
Romeo ja Julia, alkus.fant. (1869, korj. -70 ja -80) -93 2x, -13, -16, -19, -21, -23, -29
Sarjal D op. 43 (1879) -85
 ” 2 C op. 53 (1883) -86, -14
 ” 3 G op. 55 (1884) -06
 ” 4 ”Mozartiana” G op. 61 (1887) -88, -03
Serenadi (1880) -04
sinf. 2 c ”Vähävenäl.” op. 17 (1872, -79) -93, -14, -25
 ” 4 f op. 36 (1878) -98, -09; HSO -12; -17, -24, -26, -28, -30, -31
sinf. 5 e op. 64 (1888) -00, -06, -09, -15, -16, -17, -18, -20, -22, -23, -26 2x, -30
sinf. 6 h ”Pateett.” op. 74 (1893) -94, -97, -00, -03, -04, -08, -09, -10, -11, -12, -13; HSO -13; -16, -18, -20, -25, -27, -29, -32
viulukons. D op. 35 (1878) -93, -05, -06; HSO -14; -16, -26, -29
- Tšerepnin Nikolai 1873–1945
Valtameri, sarja: 3 loitsua -27
- Vasilenko Sergei 1872–1956
Kuoleman puutarha (Sad smerti) op. 12 (1908) -13
Päivänpaisteessa (V solietšik lutšah), sarja -14

ALGORITMINEN MUSIIKINTUTKIMUS

TEKOÄLYTUTKIMUKSEN JA KOGNITIIVISEN
TUTKIMUKSEN MENETELMIEN YHDISTÄMINEN

PAULI LAINE

Tässä katsauksessa tarkastelen generoivan tietokoneavusteisen musiikintutkimuksen eli algoritmisen musiikintutkimuksen lähtökohtia ja mahdollisuuksia. Algoritmisen musiikintutkimuksen päämääränä on musiikin ymmärtäminen musiikkia syntesoivien tietokonemallien avulla. Erityisesti pyrin jäsentämään tutkimuksen viitekehystä aivan peruslähtökohdista saakka. Tämä johtuu osin siitä, että tähän mennessä tehdyissä tutkimuksissa tuntuu musiikin ajallinen aspekti jääneen symbolisen tarkastelun varjoon.

Artikkelin yhtenä alkusysäyksenä on ollut vuosia kestäneen musiikin liikehahmoja koskeneen tutkimuksen päätyminen, joka on mahdollistanut uuden ongelma-avaruuden aukeamisen. Olen voinut tarkastella uusia kysymyksiä, jotka ovat olleet syrjässä liikehahmotutkimuksen edellyttämän mallin yksinkertaistamisen takia.

Yksi kaikkein oleellisimpia muutoksia tutkimusasetelmassa on kysymyksen ”mitä tutkitaan” uudelleentarkastelu. Siinä missä liikehahmotutkimukset eivät suoraviivaisen ”biologis-motorisen” lähestymistapansa vuoksi suoneet juuri liikkumavaraa spekulatioille ajattelusta ja musiikillisten elementtien olemuksesta, on nyt tarkoitukseni kartoittaa erityisesti luovan musiikillisen toiminnan yleisempää mallinnettavuutta. Tällöin joudutaan kognitiivisen musiikintutkimuksen ja tekoälytutkimuksen raja-alueille; varusteena on käsitys, jonka mukaan musiikillisen toiminnan keskeisinä osatekijöinä ovat kuitenkin biologiset rytmiprosessit ja liikehahmojen tuottajat. Tämä käsitys poikkeaa suuresti sellaisista musiikillisen kognition malleista, joissa tarkastellaan musiikillisiä elementtejä symboleina ja nii-

hin kohdistuvia operaatioita loogisina valintoina.

Douglas Hofstadterin (1995, 205) tutkimukset, jotka liikkuvat perinteisen tekoälytutkimuksen ja konnektionistisen tutkimuksen välimaastossa, ovat muokanneet suuresti käsitystäni algoritmisten menetelmien mahdollisuuksista ihmisen luovien toimintojen tutkimuksessa. Tämä houkutteleva alue mielenkiintoisine kokeineen ja hupaisine transformaatioineen tuntuu vielä olevan eräänlaisen käsitteellisen aidan takana. Esteen muodostaa ilmeisen puutteellinen käsityksemme musiikillisen datan olemuksesta (tietokonemetaforan kannalta tarkasteltuna). Meiltä tuntuu puuttuvan käypä representaatio musiikillisista ilmiöistä. Yksinkertaisemmin sanottuna tämä tarkoittaa sitä, että esitettäessä musiikkia yksittäisten elementtien muodostamina tietorakenteina esitetään vain musiikin ilmiötä, ei sen taustalla olevia rakenteita (vrt. Pressing 1984).

On kenties myös lyhyesti käsiteltävä (selitettävä?) algoritmisen musiikintutkimuksen motivaatiota: sitä, millaisia tuloksia sen avulla voidaan olettaa saavutettavan. Eikö tekoälypohjainen musiikkisynteesi parhaassakin tapauksessa pysty vain joidenkin jäykkien sääntörakenteiden mukaisen epäluovien tuotosten generointiin? Onko konnektionistiselta tutkimukselta tai hermoverkkotutkimukselta odotettavissa vain ns. oppimista tai jonkinasteista segmentointia, joka tulkitsemattomuudessaan ja selittämättömyydessään ei käytännössä lisää paljonkaan ymmärtämystämme siitä, mihin segmentointi voisi perustua? Tällä hetkellä vaikuttaa siltä, että vastaus molempiin edellisiin kysymyksiin on ei. Ymmärtääkseni mielekkäitä ja riittäviä perusteita algoritmiselle musiikintutkimukselle ovat ensiksikin se, että tutkimus pakottaa tutkijan muotoilemaan ja testaamaan teoriansa huolellisesti, ja toiseksi se, että se kiihottaa tutkijan mielikuvitusta mallin erilaisia piirteitä esiintuovilla tuotoksilla ja samalla suo mahdollisuudet yhä monimutkaisempiin ja kenties todellisuutta lähempänä oleviin malleihin. Algoritmisen musiikintutkimus on nähtävä myös osana musiikillista tietojenkäsittelyä, johon kuuluu myös mm. algoritmisen säveltäminen. Musiikillisten algoritmien kehittäminen on tällöin jo sinänsä mielekäästä. Nykyisin käytössä olevat musiikin esittämisen- ja käsittelytavat ovat varsin rajoittuneita.

ANALOGIAN TASOT

On kenties nähtävissä analogia seuraavien seikkojen välillä: millaista musiikkia tutkitaan, millaisia kognitiivisia toimintoja sen tuottamiseen oletetaan liittyvän ja millaisia algoritmisia menetelmiä tutkimiseen tulee käyt-

tää. Tässä oletetaan mielensisäisen toiminnan sisältävän sekä havaitsemisen että tekemisen.

Seuraavan kaavion avulla voitaneen hahmottaa algoritmisen tutkimuksen suhdetta muihin musiikillisiin ilmiöihin:

KOMPLEKSISUUS-TASO	matala	korkeampi	korkea
Musiikin ilmiasu	liikehahmot	prosessit	muutokset/dramaturgia
Mielensisäisen toiminnan tasot	neuraalidynamiikka	musiikin hahmottaminen/valinnat	merkityksen muodostaminen/arviointi
Algoritmisen toiminnan tasot	iteroivat funktiot	oliot/kieliopit/hahmontunnistus	vuorovaikutuksellinen olioagenttijärjestelmä

Mielensisäisen musiikkitoiminnan taso on vaikeimmin lähestyttävä. Tämä johtuu ensiksi siitä, että se perustuu osin tiedostamattomiin prosesseihin, ja toiseksi siitä, että musiikin tekeminen edellyttää tahtoa, motivaatiota tai syytä, jotka saattavat olla monimutkaisia tai havainnoijan ulottumattomissa. Esimerkiksi se, että musiikintekijä tekee kaksi peräkkäistä musiikkikappaletta tai -näytettä ja haluaa niiden olevan ”erilaiset”, muodostaa suppeasti miellellylle algoritmiselle tutkimukselle lähes ylipääsemättömän esteen. Mikäli algoritmi ei sisällä tietoa erilaisuuden vaatimuksesta, se ei voi kuvata toimintaa mielekkäästi. Algoritmiseen kokonaisjärjestelmään olisi näin ollen muodostettava jonkinlainen minimaalinen kuvaus musiikkia tekevän mielen motiiveista, kontekstista ja valintamekanismeista. Tähän tulee kytkeä arviointijärjestelmä, joka kykenee arvioimaan tehtyjen valintojen vaikutukset.

Mikä voi olla hyvin avoimen algoritmisen ”vuorovaikutteisen olioagenttijärjestelmän” musiikillinen tavoite? Voidaan perustellusti olettaa, että järjestelmän virittäminen tuottamaan jotain tiettyä musiikillista tyyliä on hyvin mutkikas tehtävä. Siksi aluksi on asetettava tavoitteeksi vain hyvin suppean ilmiömaailman mallintaminen.

ALGORITMINEN MUSIIKINTUTKIMUS: MALLIEN DYNAMIIKKA

Käsitteellinen kuilu automaattisen tietojenkäsittelyn tutkimuksen ja perinteisen musiikintutkimuksen välillä on huomattava. Vaikka musiikintutki-

muksessa hyödynnettäisiin tietokonetta, pyritään käytetty tietokonemalli yleensä kuvaamaan aivan kuin sen implementoinnilla ei olisi merkitystä. Tämä on johtanut siihen, että mallien kuvaukset eivät ole täsmällisiä tai puuttuvat muuten selkeästi tutkimuksesta lähes täysin (ks. esim. Berggren 1995). Itse algoritmin toteutus on kuitenkin mutkikkaampien mallien yhteydessä hyvinkin merkityksellinen. On esimerkiksi liian yksinkertaistavaa puhua itsenäisten olioagenttien muodostamasta verkostosta ikään kuin se olisi yksittäinen algoritmi. Mallin toiminnalla on oma dynamiikkansa, jota ei voida kuvata yksinkertaisin staattisin kaavioin.

Musiikin tekemistä simuloivan mallin toimintaa on yleensä tarkasteltu tutkimalla sen tuottamia musiikkikappaleita eli ns. tuotoksia. Tällöin havainnoija lisää tarkasteluun oman kuulijan kompetenssinsa, joka saattaa peittää tuotoksissa piilevät ongelmat. Voidaan kuvitella tilanne, jossa satunnaismenetelmällä tuotettu tuotos vaikuttaa siltä, kuin sen osien välillä olisi monimutkaisia syysuhteita, toistumia ja rakenteita. Kuulijan oma hahmotuskoneisto muodostaa nämä rakenteet, ei algoritmi. Olisiko tällaisessa tilanteessa mielekkäämpää tarkastella synteesiaalgoritmin ”omaa näkemystä” eli sen hahmottamia rakenteita ja tietoa tilanteestaan? Mikäli kyseessä on yksinkertaisesti etenevä algoritmi, jonka tuottamalla elementeillä ei ole suhteita toisiinsa, tämä algoritmin hahmotus kuvautuisi lähes tyhjänä listana. Toisaalta, mikäli algoritmi olisi ”päittänyt” (tässä yhteydessä päätökset syntyisivät esim. itsenäisten agenttien yhteisesti sopimasta strategiasta tms.) luoda vaikkapa asteikkokulun, tämä näkyisi algoritmin itseanalyysissä. Tällöin havainnoija tietäisi, että tämä elementti ei ole satunnaiselementtien yhdistelmä.

TUTKIMUKSEN SYVYYS: MEKANISMIA VAI SEMIOTIIKKA?

Olisi toivottavaa, että algoritminen malli vastaisi musiikin mielensisäistä todellisuutta jopa niin pitkälle, että sen avulla voitaisiin tutkia musiikillisia merkityksiä. On kuitenkin suhtauduttava hyvin varovasti tutkimuksiin, joissa oletetaan tietokonemalleilla olevan inhimillisiä, tulkintaa lähestyviä kykyjä. Toisaalta musiikkia voidaan myös tutkia malleilla, joiden voidaan katsoa pätevän ainoastaan mekaanisina järjestelminä, ikään kuin varsinaisen viestin tai merkityksen kantoaaltoina. Tällöin merkityksen havaitseminen ja muotoutuminen tapahtuu tarkkailijan aivoissa.

Mikäli algoritminen kokonaisjärjestelmä ei vastaa musiikki-ilmion todellisuutta, ei sillä tehdyillä kokeilla voi saavuttaa kuin pinnallista yhte-

nevyyttä musiikin ilmiönsä kanssa. Jos kokonaisjärjestelmä on riittävän kattava, voidaan parhaassa tapauksessa kuvitella sillä saatavan aikaan malli, joka kertoo meille jotain musiikkiobjektien toiminnasta ja keskinäisestä vuorovaikutuksesta. Tiedossani ei ole ohjelmistoja tai malleja, jotka tunnistaisivat edes asteikkokulkuja ja representoisivat niitä mielekkäästi. Edellisessä jaksossa kuvattu algoritmin suorittama oman toimintansa hahmottaminen on toive, ei nykyisten ohjelmistojen piirre.

Semioottisen lähetyksellisen avulla on voitu muodostaa teorioita musiikillisen merkityksen muodostumisesta. Merkityksen muodostumisen teoria dynaamisine implikaatioineen muistuttaa jossain määrin algoritmisten elementtien vuorovaikutusta.

TUTKITTAVAN MUSIIKKI-ILMIÖN MÄÄRITTELY

Yhtä lailla kuin kysymme, tarkastelemmeko algoritmin tuotosta vai sen toimintaprosessia, on syytä kysyä, mitä musiikki-ilmiön osatekijää tarkastelemme. Seuraavassa tarkastelussa on laajasti kysymys musiikillisesta kommunikaatioprosessista. Kommunikaatioprosessi voidaan kuvata kaaviona seuraavasti, kuten mm. Nattiez (1990) on tehnyt:

säveltäjän toiminta > tuotos < kuulijan toiminta

Säveltäjä tuottaa soivan objektin käyttäen omaa musiikillista kielioppiaan (poieettinen prosessi). Kuulija luo teoksen mielessään käyttäen omaa kuuntelukielioppiaan (esteesinen prosessi). Teoriassa yksinkertainen malli muodostuu monimutkaisemmaksi, jos tarkastellaan yksityiskohtaisemmin säveltäjän tai kuulijan toimintoja. Säveltäjän tai improvisoijan toiminta ei ole yksisuuntaisen generoivaa. Tekijä tarkastelee väistämättä omaa tuotostaan, eli hänelle muodostuu myös kuulijan tai havainnoijan käsitys tekevästä musiikista. Vaikka hän tuntee tehdyt ratkaisut (ainakin jossain määrin), hän on myös samalla musiikin kuulija. Näin ollen on mahdollista muokata Nattiezin kaaviota seuraavasti:

tekijä = kuulija

tekijä – tuotos – kuulija

Kaaviota voidaan laajentaa edelleen erottamalla soittajan tulkitseva prosessi säveltäjän toiminnasta, vaikka säveltäjä ja soittaja voivatkin olla sama henkilö :

tekijä – soittaja – tuotos – kuulija

Instrumentin tuottama ääni ei aina vastaa suoraviivaisesti siihen käytettyä fysikaalista voimaa. Tämän epälineaarisuuden vuoksi ennalta ei voida täsmällisesti tietää, millainen ääni syntyy. Soittaja tarvitseekin usein takaisinkytkennän, eli hänen täytyy kuulla soittamansa ääni ja reagoida sen mukaisesti. Mikäli otetaan huomioon soittajan instrumentin ja akustisen ilmiön (kaiun yms.) kautta saama palaute, voidaan kaaviota laajentaa edelleen:

tekijä – soittaja – instrumentin takaisinkytkentä – tuotos – akustinen tilanne – kuulija

Kaaviossa näkyvien elementtien välillä on takaisinkytkentöjen verkko, jonka ajallinen dynamiikka on monimutkainen, koska aistihavaintojen prosessointi (takaisinkytkennän palauttaman informaation havaitseminen ja jäsentäminen) aiheuttaa eripituisia viiveitä eri elementtien välillä.

Soittaminen ja tietylle instrumentille säveltäminen (soittimellisuus) pohjautuu siis ainakin osin sille, miten instrumentti reagoi. Myös säveltäjän tai improvisoijan toiminnan voidaan ajatella ohjautuvan jossain määrin sen mukaan, minkälaista (välitöntä) palautetta hän saa soittamisestaan. Soittajan takaisinkytkennässä saamaa informaatiota käsitellään nopeasti alisymbolisena prosessointina. On tärkeää huomata, että algoritmisissa musiikkimalleissa ei yleensä ole lainkaan implementoitu tätä kytkentää. Kytkennän kehittäminen tässä kaavailtavaan malliin on ymmärtääkseni ensiarvoisen tärkeää mallin toimivuuden kannalta.

Mikäli musiikkia tarkastellaan aikaan sidottuna lineaarisena prosessina, sitä ei ole mielekästä kuvata kielitieteestä lainatuilla generatiivisilla kieliopeilla. Tällöin musiikin hierarkkiseen synteesointiin käytettävät algoritmit eivät myöskään ole perinteisiä lingvistiikasta lainattuja generatiivisia kielioppeja. Kaaviossa kuvattu toimintatapa muistuttaakin enemmän kaasteoriaan liittyviä epälineaarisia takaisinkytkentöjä.

MUSIIKIN LUOMINEN: ONGELMANRATKAISUA, OPITTUJEN HAHMOJEN HYÖDYNTÄMISTÄ VAI AISTIELÄMYKSIÄ?

Perinteisen tekoälyn alueena on symbolinen tietojenkäsittely. Tämä tarkoittaa yleensä Boolean logiikan avulla esitettäviä ongelmia ja niiden ratkaisua. Myös käsitteellisen tiedon representointi tietorakenteina kuuluu tekoälyn piiriin. Tekoälyohjelmia on käytetty ratkaisemaan erilaisia laskutehtäviä ja hyvin rajoitetuissa asiantuntijatehtävissä. Myös rajoitetuissa musiikillisissa tehtävissä, kuten koraalimelodioiden harmonisoinnissa, on hyödynnetty tekoälyalgoritmeja. Erityisesti on hyödynnetty erilaisia hakujärjestelmiä ja ns. *backtracking*-peruuttamista umpikujatilanteissa. Tällaisia tutkimuksia ovat tehneet mm. Schottstaedt (1989) ja Ebcioğlu (1992). Hofstadter (1995) kuvailee ongelmia, jotka sijoittuvat konnektionististen ongelmien ja tekoälymenetelmien välimaastoon. Ne edellyttävät tyypillisesti luovaa ongelmanratkaisua.

Ennen kuin voidaan edes tarkastella musiikillisia ongelmia ja niihin sovellettavia mahdollisia tekoälymenetelmiä, on määriteltävä, mitä ovat ne musiikilliset alkio, joihin ratkaisumalleja käytetään. Mikäli musiikillisten alkioiden tarkastelussa hyväksytään se, että musiikkilinja voi tietyissä tilanteissa perustua vähintäänkin puoliautomaattisiin hahmontuottamismekanismeihin (Laine 1997), tämä vaikuttaa ratkaisevasti ongelmanasettelun premisseihin. Tällöin ei ole olemassa itsenäisiä rakenne-elementtejä eikä varsinaisia sääntöjä. Musiikkilinjaa ajalliset suhteet muodostuvat tällöin yksinomaan liikehahmojen rakenneominaisuuksista, eikä ole mielekäästä kuvitella esim. erillisten rytmien piirteiden kohdalla valinnanvapautta.

YHTEENVETO

Tässä artikkelissa olen tarkastellut kriittisesti ja jossain määrin spekulatiivisesti algoritmisen musiikintutkimuksen menetelmiä ja tavoitteenasetteluita. Ongelmiksi olen kokenut ensiksikin tähän mennessä käytettyjen menetelmien liiallisen painottumisen musiikillisen pintatason tarkasteluun ja toiseksi menetelmien suhteellisen vähäiset yhteydet kognitiivisen tutkimuksen tarjoamiin ratkaisumalleihin. Tähän mennessä lähes tutkimattomana ongelmana on musiikin ajallisen pulsaation ja dynamiikan kytkeminen symbolisiin ongelmanratkaisuihin. Toivoakseni voidaan saada aikaan

mielekkäämpiä ja musiikintutkimusta yleisemminkin hyödyttäviä synteesimalleja kehittämällä algoritmisen musiikintutkimuksen menettelytapoja ja laajentamalla sen taustalla olevaa tutkimuksellista viitekehystä.

Seuraavassa artikkelissani aion tarkastella tässä esitettyjen teoreettisten pohdintojen pohjalta syntyneitä mallihahmotelmia. Tarkoituksena on kuvata monipuolisella oliojärjestelmällä toteutettu lineaaris-deterministinen vuorovaikutteinen malli, joka voi itsenäisesti tuottaa erityyppisiä musiikillisia hahmoja. Tärkeintä mallissa on kuitenkin mekanismi, jonka avulla voidaan tarkastella kunkin elementin suhteita toisiin elementteihin.

LÄHTEET

- Balaban, Mira, Kemal Ebcioglu ja Otto Laske 1992. *Understanding Music with AI: Perspectives on Music Cognition*. Cambridge: MIT Press.
- Berggren, U. 1995. *Ars Combinatoria*. Uppsala: Uppsala University.
- Ebcioglu, Kemal 1992. An Expert System for Harmonizing Chorale in the Style of J.S. Bach. Teoksessa Mira Balaban, Kemal Ebcioglu ja Otto Laske. *Understanding Music with AI: Perspectives on Music Cognition*. Cambridge: MIT Press.
- Hofstadter, Douglas 1995. *Fluid concepts and creative analogies: computer models of the fundamental mechanisms of thought*. New York: Basic Books.
- Mathews, Max V. ja John R. Pierce 1989. *Current Directions in Computer Music*. Cambridge: MIT Press.
- Nattiez, Jean-Jacques 1990. *Music and Discourse*. Princeton: Princeton University Press.
- Pressing, Jeff 1984. Improvisation: methods and models. Teoksessa *Generative Processes in Music*. Toim. John A. Sloboda. Oxford: Clarendon Press.
- Schottstaedt, William 1989. Automatic Counterpoint. Teoksessa *Current Directions in Computer Music*. Toim. Max V. Mathews ja John R. Pierce. Cambridge: MIT Press.
- Sloboda, John A. (toim.) 1984. *Generative Processes in Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Tarasti, Eero 1983. Tuleminen ja aika. *Synteesi* 3–4.

EUROOPAN MUSIIKKIELÄMÄ

VUOSINA 1600–1900¹

UUSI MUSIIKINHISTORIALLINEN ESF:IN
TUTKIMUSPROJEKTI KÄYNNISTYI

MATTI VAINIO

Monikohan ammattitutkijakaan Suomessa tietää, mikä Euroopan Tiedeneuvosto (European Science Foundation) on ja mitä se tekee, keitä siihen kuuluu ja kuka sitä ylläpitää. Se kai sentään tiedetään, että neuvosto katalysoi, organisoii ja joskus myös rahoittaa korkealaatuista eurooppalaista tutkimusta ja toimii eräänlaisena paneurooppalaisen tiedepolitiikan edistäjänä ja vahvistajana. Tiedeneuvosto rakentuu kaikkiaan 22 Euroopan maan 65 kansallisesta tiedejärjestöstä (suomalaisena pääedustajana on Suomen Akatemia). Sen toiminta-alueeseen kuuluvat periaatteessa kaikki tieteenalat, mutta vahvimman oikeutta esim. rahoituksessa ja muussakin päättävävallassa ovat käyttäneet lääke- ja luonnontieteet sekä yhteiskuntatieteet. Tuettuja humanistisia projekteja on ollut tähän mennessä verrattain vähän, ja nekin ovat olleet suomalaisten tutkimusintressien kannalta melko etäisiä kuten ”Yksilö ja yhteisö Välimeren muslimimaailmassa”, ”Käsitteet ja symbolit 1700-luvun Euroopassa”, ”Muuttuva media – muuttuva Eurooppa”, ”Kulttuurin muutos Euroopassa 1400–1700” jne. Tällä hetkellä käynnissä on kymmenkunta humanistis-yhteiskuntatieteellistä tutkimusohjelmaa, minkä lisäksi ESF rahoittaa nuorten tutkijain kesäkouluja ja eräitä yhteistyöverkostoja, joita on rakennettu mm. eurooppalaisen teatteri-ikonografian, semioottisen lingvistiikan, eurooppalaisten kielimurteiden muutoksien ja 1500–1800-lukujen tieteen ulkoisen kuvan ympärille. Tiedeneuvosto on siitä poikkeuksellinen järjestö, että se varjelee kaikin keinoin in-

1. Musical Life in Europe 1600–1900: Circulation, Institutions, Representation.

tegriteettiään ja omaa päätösvaltaansa olemalla minkään maan viralliseen hallintoon sitoutumaton. Koska se on verrattain kevyesti organisoitu ja hallinnoitu, se kykenee tarvittaessa nopeisiin ja taloudellisesti edullisiin ratkaisuihin. Hallitusten välisiä virallisia organisaatioitahan – EU:n tutkimuspolitiikkaa erityisesti – on alusta pitäen moitittu juuri ratkaisujen kankeudesta.

ESF:n toimintaa johtaa hallitus, jossa Suomen edustajana on Åbo Akademin rehtori Gustav Björkstrand. Eri tieteenalojen johdossa ovat pysyvät komiteat. Ne kokoontuvat säännöllisesti järjestön kotikaupungissa Strasbourgissa, jonne on asettunut moni muukin eurooppalainen yhteisjärjestö. Humanistisen alan pysyvään komiteaan on kuulunut tämän vuoden alusta Suomen Akatemian kulttuurin ja yhteiskunnan tutkimuksen toimikunnan puheenjohtaja professori Aili Nenola. Itse olen ollut 15-jäsenisen musiikkitieteellisen asiantuntijaryhmän jäsenenä vuodesta 1994. Tuolloin ryhdyttiin suunnittelemaan Saksan ja Ranskan yhteisen aloitteen pohjalta ESF:n kaikkien aikojen ensimmäistä musiikkitieteellistä tutkimusprojektiä, jollaiseksi hahmottui pitkän, monipolvisen ja välillä hyvinkin vaikean neuvotteluperiodin jälkeen *Euroopan musiikkielämä vuosina 1600–1900*. Tämä laaja, nimensä mukaan lähes rajattomalta vaikuttava projekti hyväksyttiin lopullisesti rahoitettavaksi ja aloitettavaksi vuoden 1998 alusta – siis peräti neljän vuoden valmistelun jälkeen. Projektin johtoryhmään nimettiin allekirjoittaneen lisäksi edustaja kustakin projektin rahoittajamaasta. Suomen Akademia on yksi projektin monista rahoittajista.

Projektin tieteellisiksi johtajiksi nimettiin pääasiallisesti Saksan 1600–1700-lukujen musiikkielämän historiaa tutkinut Mainzin yliopiston musiikkitieteen professori Christoph-Helmut Mahling ja ranskalainen musiikkisosiologi Christian Meyer Strasbourgin yliopistosta. Heidän lisäksi ydinjoukkoon kuuluu Euroopan eri maista 40 ammattitutkijaa, jotka puolestaan ovat tarpeittensa mukaan värvänneet joukkoonsa noin 30 nuorta tutkijakokelasta; osa heistä on väitöskirjaansa valmistelevia ja osa *post doc*-tasoisia nuoria tutkijoita. Projektin perusosan on tarkoitus valmistua neljän toimintavuoden jälkeen vuoden 2002 alussa. Useissa Euroopan ”vanhojen musiikkikulttuurien” maissa ESF:n ”perusprojekti” on synnyttänyt monia yksittäisiä alaprojekteja, jotka ovat alkaneet elää omaa elämäänsä ja suuntautuneet mikä minnekin, koska tämäntapaiset tutkimusaiheet ovat keskieurooppalaiselle musiikkitieteelliselle tutkimustraditiolle hyvin ominaisia – päinvastoin kuin esim. meikäläiselle. Kuten hyvin tiedetään, meillä päin tällaiset laajaa historiallis-yhteiskunnallista perspektiiviä edellyttävät tutkimushankkeet eivät ole olleet kovin suosittuja, eikä niihin itse asiassa olisi aiemmin ollut juuri edellytyksiäkään. *Suomen musiikin historian*

taannoinen projekti, joka tuotti neliosaisen kirjasarjan oman maamme musiikkinenneydydestä, on ensimmäinen suurempi yritys tähän suuntaan. Ruotsalaisten keväällä 1998 valmiiksi saama teos *Musik i Norden* on toinen merkittävä tapaus tällä rintamalla. Yhteispuhojoismaisesti (NOS-H:n kautta) rahoitettu Itämeren piirin musiikkielämän tutkimusohjelma (*The Baltic as a Musical Landscape: Musicians, Institutions and Repertoires in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*) aloitettiin jo 1990-luvun alussa, ja se jatkuu jossain muodossa edelleen. Sen tavoitteet lienevät aika lähellä ESF:nkin luonnostelemia tavoitteita. Silti on selvää, että vain harvat suomalaiset musiikintutkijat ovat uskaltaneet yleensä ”epäajankohtaisiksi” käsitetyille historiallisille urille, ja nekin, jotka näin ovat tehneet, ovat valinneet tutkimusaiheensa melko kapeasti ja ainakin vähemmän globaalisti.

On huomattava, että ESF ei varsinaisesti kustanna tutkijoittensa palkkoja, vaan ne on tarkoitettu hoitaa ensisijaisesti kansallisista lähteistä ja mahdollisesti kohdennettuna sponsoritukena eräistä yksityisistä säätiöistä tai Euroopan unionin ja Euroopan neuvoston tutkimusbudjeteista; myös eräät maineikkaat yksittäiset yliopistot (Oxford, Cambridge, Padova, Parma jne.) ja musiikkikustantamot ovat taloudellisesti mukana hankkeessa. Euroopan tiedoneuvosto itse kustantaa periaatteessa vain konferensseja, tutkijatapaamisia ja arviointitilaisuuksia sekä myöntää pienehköjä tutkimusapurahoja ja lopuksi – kaiken valmistuttua – huolehtii valmistuneiden tutkimusten julkaisusta. ESF:n rooli projektin ideoijana, organisoijana ja tutkijatapaamisten järjestäjänä sekä asiantuntijoiden etsijänä ja rekrytoijana on kuitenkin ensiarvoisen tärkeä. Vuosibudjetti tuntuu hankkeen kokoon ja merkittävyteen nähden hyvin vaatimattomalta: se on 1 milj. Ranskan frangia. Varsinaisen rahoituksen eli tutkijoiden palkkojen odotetaan tulevan jäsenmaiden tutkijoiden taustayhteisöiltä; niiden osuus onkin moninkertainen ESF:n omaan rahoitukseen verrattuna.

Esittelen seuraavassa projekti-ideaa yleisellä tasolla ja kehotan, mikäli joku suomalainen musiikkitieteilijä sattuisi asiasta kiinnostumaan, otamaan yhteyden minuun (yhteystiedot artikkelin lopussa) voidaksemme pohtia, olisiko tämän idean suomalaiselle sovellukselle riittävää kiinnostusta ja tieteellistä pohjaa esim. oman alaprojektin rakentamiseksi, sillä – kuten edellä totesin – Suomi on virallisestikin mukana projektissa Suomen Akatemian kautta. Näin ollen suomalaisten musiikintutkijoiden osallistuminen projektiin on periaatteellisesti mahdollista.

* * *

Projekti on nimensä mukaisesti syvästi historiallinen ja edustaa siten varsin

perinteistä – tyypillistä keskieurooppalaista – historiallista tutkimusparadigmaa, johon on liitetty eräitä pääideaa täydentäviä musiikin sosiaali- ja aatehistoriallisia elementtejä. Ehkä sen voisi liittää myös ns. kulttuurisen musiikintutkimuksen kategoriaan, jossa ei tutkita niinkään itse musiikkia kuin sen ympärille syntyneitä ja siihen monin tavoin liittyviä kysymyksiä. Projektissa ei siis ole tarkoitus tutkia kaikkia mahdollisia Euroopan musiikkielämän alueita kolmensadan vuoden ajalta, vaikka projektin päätösikkö ehkä luokin sellaisia odotuksia. Pääotsikkooa voisikin moittia tarpeettoman väljäksi, koska se antaa mahdollisuuksia monenkaltaisiin tulkintoihin. Todellisuudessa rajaukset on tehty hyvin tarkoin, joskaan logiikkaa ei ole aina saatu tarpeeksi pitäväksi.

TUTKIMUKSEN PROBLEMATISOINTI

Projekti-idea lähtee siitä tosiasiasta, että kyseisten vuosisatojen musiikit ja niiden säveltäjät tunnetaan jo kohtuullisen hyvin, minkä vuoksi tähän aspektiin ei enää puututa. Sen sijaan on vielä riittämättömästi tietoa musiikista tärkeänä osana eri yhteiskuntien sosiaalisia tapoja ja tottumuksia; siitäkään ei ole täyttä selkoa, miten yksittäiset sävelteokset ovat levinneet maasta ja kulttuurista toiseen. Lisäksi halutaan selvittää erilaisia musiikkielämään liittyviä instituutioita kuten konsertti-instituutiota Euroopan eri maissa osana kirkon tai hovien toimintoja tai niiden ulkopuolella. Konservatoriot ovat niin ikään aina olleet nimensä mukaisesti musiikkiperinnettä säilyttäviä laitoksia, joten niiden kulttuurihistoriallinen rooli eri maissa on ollut tärkeä. Yhtenä yksittäisenä ilmiönä ”sirkulatiivisen” tarkastelun kohteeksi on otettu italialaisen oopperan voittokulku muihin Euroopan maihin. Näitä – ja monia muitakin yksittäisiä kysymyksiä – tarkastellaan Euroopan musiikkielämän näkökulmasta 1600–1900-luvuilla mm. sävelteosten tuotannon, jakelun ja vastaanottamisen ja myös niiden välityksen ja levityksen kannalta. Pari kattavaa perustetta antaa lähtökohdat tälle rajaukselle. Kuten on tunnettua, jo noina aikoina muusikot liikkuivat paljon hovista, kaupungista ja maasta toiseen; samaa tietä musiikit, esityskäytännöt, kansalliset erityispiirteet jne. alkoivat levitä laajalle alueelle koko sivistyneeseen Eurooppaan, mitä kuvaa käsite ”sirkulaatio”. Samalla syntyi modernin ”musiikkiteollisuuden” ensimmäinen vaihe, monia uusia musiikki-instituutioita – orkestereita, konservatorioita, musiikkikustantamoja jne. –, joiden merkitys kasvoi yhteiskunnallisestikin suureksi. Kaikki, mitä tässä ohjelmassa on luonnosteltu ja tarjottu tutkittavaksi, ei toki edusta musiikkikulttuurin ”valkoisia”, tutkimattomia alueita, vaan osa on jo moniaalta selvitet-

tyä. Uusi kulttuurinen ja sosiaalishistoriallinen näkökulma edellyttää siksi sitä, että ohjelmassa hahmoteltu tutkimustyö rakentuu useisiin jo olemassa oleviin musiikkitieteellisiin tutkimuksiin, joiden sisältämä tieto nyt pyritään näkemään uudessa kontekstissa.

KRONOLOGINEN RAAMI

Tutkittava aika, 1600–1800-luvut, kattaa peräti 300 vuoden ajanjakson karkeasti varhaisen barokin noususta kansallisten musiikkityylien syntyyn. 1600-luku on otettu projektin alkupääksi siksi, että oopperatoiminnan synty ja sen leviäminen Italian ulkopuolelle näyttelevät tutkimuksen problematisoinnissa keskeistä roolia – ehkä muistakin syistä kuin siksi, että italialaiset huippututkijat ovat olleet alusta asti hyvin aktiivisia ja edellyttäneet hankkeeseen otettavaksi monia sellaisia näkökulmia, joita esim. pohjoismaisittain voi pitää, ellei hiukan outoina, ainakin kysymyksiä nostattavina. Loppupään aikarajaa puolestaan leimaavat musiikkikäytännön, musiikkijulkaisujen ja -kirjoitusten sekä musiikin ja muusikon yhteiskunnallisen aseman merkittävät muutokset. Tällainen aikajakauma yhdistettynä edellä hahmoteltuun peruslähtökohtaan mahdollistaa haluttujen ilmiöiden tarkastelun hyvin erilaisia sosiaalisia ja poliittisia oloja heijastavista musiikillisista yhteisöistä ja näkökulmista käsin. Historiakäsitystä voisi luonnehtia ainakin musiikintutkimuksessa uudeksi ja tuoreeksi.

TUTKIMUSONGELMAT JA NIIDEN RATKAISU

Koska kaikki alkoi hypoteesista, jonka mukaan säveltäjien ja muusikkojen maasta toiseen siirtymisellä on tärkeä osa määriteltäessä kyseisen ajan musiikkia ja musiikkielämää, on välttämätöntä tutkia sitäkin, kuinka musiikki levisi paitsi musiikkijulkaisujen kautta myös muusikkojen itsensä mukana (omat ja muiden sävellykset) heidän liikkuaan maasta toiseen. Valikoiva lupaavien musiikillisten kykyjen koulutus toi mukanaan positiivisia muutoksia erityisesti eurooppalaiseen konserttiohjelmistoon ja muusikkojen teknisiin taitovaatimuksiin. Samoin instituutiot suppeassa merkityksessä (kirkko, hovi, ooppera, konservatorio) ja laajassa merkityksessä (konsertti, salonki) loivat puitteet useimmille näistä toiminnoista, joten niiden vaikutus päätettiin selvittää mahdollisimman tarkoin.

Muusikkojen liikkuvuus ja sen merkittävyys musiikin ammattikunnalle yleensä on yksi keskeinen kysymys, johon monet tutkijat näyttivät tuntevan selittämätöntä vetoa projektia valmisteltaessa. Tämä sisältää

myös muusikkojen matkareittien systemaattista selvittämistä. Tällä tavalla toivotaan saatavan tietoa siitä, miten tietämys esim. Mozartin musiikista levisi Euroopan eri kolkkiin hänen omien konserttimatkojensa ansiosta. Hanke fokuoitiin seuraaviin viiteen pääkysymykseen, joista kustakin rakennettiin erilliset osaprojektit:

– *Italialaisen oopperan leviäminen* sattui samaan aikaan kuin uusien musiikki-insituutioiden verkostojen syntyminen. Tästä syystä italialainen ooppera haluttiin nähdä Euroopan eri kansojen kulttuurivaihdon yhtenä merkittävimpänä ilmentymänä, jota kuvatusta näkökulmasta ei vielä ole loppuun asti selvitetty.

– *Oopperaorkestereilla* puolestaan oli huomattavan suuri merkitys eurooppalaisen oopperan tuotannossa ja leviämisessä 1700- ja 1800-lukujen aikana. Niiden kansallinen vakaus ja toisaalta alati liikkuvan jäsenistön kansainvälisyys loi perustan, johon musiikin ammatilliset kaikkialla turvasivat. Oopperaorkesterit olivat siten hyvin ”kansainvälisiä” paikkoja, joissa kaikki uusi konkretisoitui.

– *Konsertti-instituutio* on epäilemättä musiikillisen ja sosiaalisen elämän merkittävin rakenteellinen representaatio. Siksi sen toimintoja tutkimalla saadaan tietoa teosten esittämisestä, leviämisestä ja kiertokulusta sekä ohjelmistojen muotoutumisista.

– *Kopiointipajojen ja musiikkikustantajien* syntyminen 1700-luvun jälkeen oli tietenkin musiikkikulttuurin laajenemisen edellytys. Musiikin leviämisen tutkiminen mahdollistaa sekä säveltäjän ja yleisön suhteiden selvittämisen että kulttuuristen siirtojen arvioinnin maantieteellisesti ja yhteisöllisesti.

– *Konservatorioiden* perustamista maailman musiikkikeskuksiin (musiikin ammatillisesti institutionaalistunutta opetusta) ja *musiikista kirjoittamista* (arvosteluja, suuria historiallisia teoksia, dokumentta-julkaisuja jne.) pidetään tämän teorian mukaisesti tärkeinä representaatioina, koska juuri ne olivat edistämässä musiikin ”leviämisen” ideaa.

JULKAISUOHJELMA

Tutkimusprojektin tulokset on tarkoitus julkaista kunkin viiden osaprojektin päättämällä tavalla useiden julkaisukanavien kautta vuodesta 2002 alkaen. Julkaistavaksi tulevat ensiksikin suuret kokonaisesitykset hankkeen viidestä pääteemasta, ja niiden lisäksi erilaisissa dokumentaarisisissa kokonaisuuksissa on tarkoitus julkaista tutkimuksen aikana kertynyttä materiaalia, asiakirjoja ja lähteitä, joiden toivotaan palvelevan tulevaa tutkimusta.

VÄITÖSKIRJA JAZZISTA

Juha Henriksson 1998. *Chasing the Bird. Functional Harmony in Charlie Parker's Bebop Themes. Acta Musicologica Fennica 21.* Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.

Väitöskirja on uusi aluevaltaus suomalaisessa musiikintutkimuksessa. Jazzia-

han on jo tutkittu jonkin verran etenkin Yhdysvalloissa ja Saksassa. Suomessa kiinnostus tätä traditiota kohtaan on herännyt viime aikoina, mikä on näkynyt jo muutamana lisensiaatintutkimuksena ja ainakin yhtenä väitöskirjana. Henrikssonin Parker-tutkimus on yksi lisä ei vain suomalaiseseen vaan myös kansainväliseen jazzkirjallisuuteen, ja tässä mielessä onkin hyvä, että tekijä on laatinut työnsä englannin kielellä. Vieras-

kielisyyset asettaa tietysti myös haasteita, ja työtä on arvioitava paitsi kotimaisesta myös kansainvälisestä näkökulmasta. Vaikka jazz onkin taidemusiikin tapaan jo eräänlainen kansainvälinen kieli, tekijä on amerikkalaisia tutkijoita hieman huonommassa asemassa ainakin lähde- materiaalin suhteen: kun primaarilähteitä tai arkistomateriaalia on vaikea saada, tekijä joutuu operoimaan pelkästään sekundaarilähteiden varassa. Tietysti suomalaisuus näkyy myös tulkinnoissa: koska työssä tutkitaan 1940–1950-lukujen amerikkalaiseen mustaan kulttuuriin kuuluvaa ilmiötä, on selvää, että ymmärtämys ja tulkinnot jäävät täältä kaukaa katsottuina jonkin verran pinnalliseksi. Tekisikin mieli kysyä, miksi tekijä ei ole valinnut aihetta, josta olisi saatavilla paremmin lähdeaineistoa. Toisaalta on tietysti myönnettävä, että jazzin huippunimet ovat ainakin tutkimusajankohtana olleet nimenomaan amerikkalaisia ja että Parkerin veroisia taitajia ei koko musiikkiperinteessäkään ole monta. On myös syytä todeta, että työ ei ole varsinaisesti historiallinen tai musiikkisosiologinen vaan musiikkianalyttinen, jolloin tärkein anti on analyysin teoriassa, menetelmissä ja tuloksissa; tällöin ohueksikin jäävä taustatieto on hyväksyttävää. Myönteistä työssä luonnollisesti on, että Parker-aiheella tekijä pystyy osallistumaan myös kansainväliseen tieteelliseen keskusteluun.

Tekijällä on työssään kaksi päätaivoitetta. Toinen on esitellä ja hyödyntää de la Motten analyysimenetelmää, jota tekijä käytti jo pro gradu -työssään, ja osoittaa, että se soveltuu jazzin analyysiin. Toinen on tutkia Parkerin musiikkia ja nimenomaan hänen sävellyksiään, joita ei ole aiemmin juuri käsitelty. Tämä on tietysti haasteellista siinä mielessä, että näiden kahdentyyppisen tehtävän yhdistäminen ei ole aivan ongelmatonta. Oman sivujuonteensa työl-

le antaa se, että musiikkianalyttisestä ja -tieteellisestä peruslähtökohdasta huolimatta tekijä pyrkii saamaan työhönsä etnomusikologista väriä kuvaamalla musiikin lisäksi myös Parkerin elämänhistoriaa ja musiikkikäsitteitä. Tällainen etnomusikologinen näkökulma on aika uutta jazzintutkimuksessa, ja sikäli sitä on pidettävä onnistuneena.

Työn rakenne on hyvä. Alussa tekijä esittelee yleisesti jazztutkimuksen ongelmia ja siirtyy siitä musiikkianalyysin ongelmiin. Sen jälkeen hän esittelee funktionaalisen teorian historiaa, käyttämänsä de la Motten menetelmän ja eräitä aiempia funktionaalilla menetelmällä tehtyjä jazztutkimuksia. Tämän jälkeen seuraa lyhyt Parkerin elämää ja persoonallisuutta kuvaava jakso, joka toimii ikään kuin johdantona myöhemmälle analyysille. Sitten seuraa yksityiskohtainen analyysijakso, jossa tekijä käy huolellisesti läpi useamman kymmentä Parkerin sävellystä. Lopussa kirjoittaja vetää langanpäitä yhteen ensin pitkäköllä tiivistelmällä oman analyysinsä tuloksista ja vielä jaksolla, jossa pohditaan funktionaalisen teorian käyttöä jazzanalyysissä. Työn lopussa on vielä ns. ”mikä oli todistettavissa” -jakso, jossa tekijä pyrkii valamaan lukijaan uskoa juuri käytettyyn menetelmään.

Väitöskirja on asiallista tekoa: tekijä tuntee varsin hyvin jazzkirjallisuutta ja jazztraditiota, musiikkianalyysit on huolellisesti tehty, tekijä tuntee kappaleet hyvin, analyysiteoria on hie man tavallisuudesta poikkeava, tekstissä tavoitellaan kriittistä ja omaperäistä sävyä. Rakenne on jäntevä, teksti selkeää ja kirkasta ja ajatuksenjuoksu loogista. Myös työn ulkoiset tekijät, kuten lähdeviitteet ja otsikointi, ovat asiallisia. Kaikesta näkee, että Henriksson tietää, miten tutkimusta tehdään.

Erityisen taitava tekijä tuntuu olevan synteiesien teossa. Analyysimenetelmä on lainattu de la Mottelta, analyysiaineisto on otettu Aebersoldin Charlie Parker Omnibookista, diskografiset tiedot ovat Lawrence Kochilta, samoin sävellysten ryhmittely, Parkerin elämää koskevat tiedot ovat jazzin historiikeista, jazzin teoriaa koskevat tiedot pedagogisesta kirjallisuudesta ja tietosanakirjoista jne. Jopa idea kirjan nimeenkin (*Chasing the Bird*) on lainattu J.C. Thomasin John Coltrane -kirjasta *Chasin' the Trane* (1975), joka muuten olisi idealainan takia ollut korrektaa liittää lähdeluetteloon. On syytä korostaa, että moninaisista lainoista huolimatta kirja vaikuttaa sangen yhtenäiseltä ja loogisesti etenevältä.

Vaikka työ ei siis olekaan kovin itsenäinen ja referointiakin on runsaasti, positiivista kuitenkin on, että tekijä pyrkii koko ajan ottamaan lähteitä haltuunsa kritiikin avulla. Tekniikkaan kuuluu referoida lyhyesti jonkun kirjoittajan teesiä tai tulkintaa ja esittää tälle oma antiteesi tai uusi ”parempi” tulkinta. Menettelytapa tosin toimisi paremmin, jos kumoaminen ei tapahtuisi välittömästi vaan pidempien pohdiskelujen ja perustelujen jälkeen. Tähänkin kirjoittaja kyllä halutessaan pystyy. Hyvä esimerkki asiallisesta argumentoinnista on luku 5.4, jossa kirjoittaja käsittelee Parkerin musiikillista kielenkäyttöä. Siinä hän esittää kysymyksen, hakee vastausta lähdeaineistosta esittämällä kannanottoja puolesta ja vastaan ja lopuksi tekee aineiston perusteella omat johtopäätöksensä. Tämä antaa kuvan siitä, että tekijä ei vedä vastauksia tyhjästä vaan pohdiskelee ja harkitsee asioita, ennen kuin asettuu jollekin kannalle; tämä antaa myös lukijalle mahdollisuuden punnita todistusaineistoa ja muodostaa sen jälkeen asiasta oma kantansa.

Uutta työssä on Parkerin sävellysten analyysi (tällaistahan ei ole juuri aiemmin tehty) ja tietysti taidemusiikista lainatun menetelmän soveltaminen uudessa kontekstissa. Tekijä on myös hieman muunnellut de la Motten menetelmää omiin tarkoituksiinsa paremmin sopivaksi. Parkerin kappaleiden analyysi on kunnioitettavan suoraselkäisesti tehty, ja tekijä soveltaa menetelmäänsä väsymättä kappaleesta toiseen.

Vaikka analyysi onkin ihailtavan johdonmukainen, sille luultavasti löytyy myös epäilijöitä. Yksi kritiikin aihe on ilmiselvästi se, että erilaisten sävellystyyppien ominaisluonnetta ja kappaleiden yksilöllistä luonnetta ei ole sen kummemmin otettu huomioon, vaan samaa analyysimenetelmää sovelletaan mekaanisesti koko korpukseen. Herääkin kysymys, olisiko Parkerin sävellyksistä saanut enemmän irti käyttämällä yhden sijasta useampia näkökulmia. Mieleen tulee esimerkiksi Paul Berlinerin kirja *Thinking in jazz*, joka on yksi tämän alan parhaita tutkimuksia ja jossa esitetään elävästä musiikista otettujen esimerkkien avulla useita kymmeniä erilaisia tapoja, joilla jazzinsoittajat käsittelevät melodiaa ja rytmiä improvisaatioissaan. Vaikka tekijän käyttämä soinnullinen näkökulma on yksi mahdollinen tapa katsoa asioita, ei ole aivan helppo uskoa, että Parkerin kaikki sävellykset noudattaisivat samaa tekijän esittämää soinnullisen ajattelun perinnettä. Kysymykseen emme tietysti saa tämän työn yhteydessä vastausta, mutta jatkossa tällaistakin kannattaisi jonkun kokeilla, jos Parkerin sävellyksiä vielä tutkitaan.

Yksi asia, joka työssä vähän ihmetyttää, on se, että tekijä ei tunnu erottavan kovinkaan selvästi improvisointia ja säveltämistä toisistaan. Vaikka niiden välinen ero on tietysti veteen piirretty viiva, työn alkuosan pohdiskelujen ja

loppuosan analyysin välillä on pientä ristiriitaa. Alkuosan pohdiskelut jazzin analyysin ongelmista nimittäin liittyvät jazzesitysten nuotintamiseen, jazzin merkityksiin ja siihen periaatteelliseen ongelmaan, että improvisoitu esitys on prosessi eikä kiteytynyt esitys. Näiden asioiden mietiskely tuntuu kuitenkin sikäli hyödyttömältä, että tekijä ei tutki improvisointia vaan Parkerin sävellyksiä tai teemoja, jotka ovat kiinteitä. Edelleen hän ei työssään itse nuotinna näitä sävellyksiä vaan käyttää valmiita transkriptioita. Vielä kun puhutaan jazzin merkitysten analyysistä, tekijä ei tutki sävellysten merkityksiä vaan pelkästään musiikin syntaksia. Jotenkin odottaisi, että alku- ja loppuosa olisivat paremmin yhteydessä toisiinsa.

Häiritsevää työssä on suorien lainausten hieman liian runsas käyttö (pahimmillaan puolikymmentä suoraa sitaattia yhdellä aukeamalla). Taustalla lienee pyrkimys lisätä näiden todistanlausuntojen avulla tekstin uskottavuutta ja tieteellisyyttä. Tämä on kuitenkin sikäli turhaa, että sitaatit on poimittu toisen tai kolmannen käden lähteistä: joku kertoo kirjassaan, mitä Parker on sanonut, tai joku kertoo kuulle-

sa hänen sanovan; tällöin sitaattien todistusvoima on heikko. Omin sanoin tahtuva referointi olisi luultavasti tehnyt tekstistä itsenäisemmän oloista. Lukujen alkuun liitetyt mietelauseet ovat turhan pitkiä ja sisällöltäänkin vähän naiiveja. Tosin monet ovat tällaisiin totuneet amerikkalaisten kaupallisten julkaisijoiden tieteellisiä kirjoja lukiesaan. Työssä on myös jonkin verran samojen asioiden toistoa.

Yhteenvetona voisi todeta, että kirja on huolellista työtä ja riittävän itsenäinen väitöskirjaksi. Kirjoittaja tuntee hyvin keskeisen jazzkirjallisuuden ja on myös perehtynyt hyvin Parkerin musiikkiin ja elämään. Myös musiikki-analyysin ja käyttämänsä de la Motten menetelmän kirjoittaja osaa hyvin. Teksti on loogista ja selkeää, ja sitä on helppo lukea. Siinä mielessä tämä on jopa esikuvallinen työ, että samantapaisella kaavalla – joskaan ei välttämättä juuri samalla menetelmällä – voisi kuvitella tehtävän muitakin töitä jazzin suurista nimistä.

Erkki Pekkilä

VÄITÖSKIRJA KONSERTTIKANTELEESTA

Annikki Smolander-Hauvonen 1998. *Paul Salminen – suomalaisen konserttikanteleen ja soittotekniikan kehittäjä*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Sibelius-Akatemiassa tarkastettiin 4.4.1998 Annikki Smolander-Hauvosen

musiikkikasvatuksen osastolle laatima väitöskirjatyö *Paul Salminen – suomalaisen konserttikanteleen ja soittotekniikan kehittäjä*. Vastaväittäjinä olivat alekirjoittanut ja prof. Reijo Pajamo. Annikki Smolander-Hauvonen on kanteleensoiton opettaja, jolla on takanaan myös musiikkitieteen opintoja Helsingin yliopistossa. Etnomusikologiakaan

ei ole tekijälle vieras alue, sillä hänen pro gradu -tutkielmansa käsitteli perulaisten campaintiaanien musiikkeja ja perustui muutaman viikon mittaiselle kenttätöölle mainitun heimon parissa. Väitöskirjan aihe on hieman kotoisampi: konserttikantele.

Tutkimuksen aihe onkin tavattoman hyvä. Paul Salminen oli inkeriläissyntyinen, taidemusiikkikoulutuksen saanut pasunisti, joka muutti Suomeen ja innostui uudessa kotimaassaan kehittämään kromaattista kanteletta. Perinteinen kantelehan oli diatoninen, eikä sillä ollut mahdollista soittaa mitään kromatiikkaan viittaavaa eikä myöskään moduloida. Kromaattisen kanteleen kehittäminen oli monivaiheinen prosessi, sillä Salmisen oli ensin keksittävä vipukoneisto, jolla kielten viritystä voi muuttaa ja sen jälkeen vielä paranneltava soittimen rakennetta, jotta se kesti hajoamatta lisäkielten ja vipusysteemin aiheuttaman paineen. Kehitystyö vaati pitkällisiä kokeiluja, useita patentoituja versioita sekä myös yhteistyötä puuseppien kanssa, ennen kuin soitin saatiin toimimaan.

Soittimen kehittämisen jälkeen Salmisen oli myös kehitettävä soittimelle pedagogiikka ja sovitettava sille ohjelmistoa, sillä kyseessä oli täysin uusi soitin. Tässä Salminen onnistuikin erittäin hyvin. Helsingin kansankonservatorion kanteleensoitonopettajana hän koulutti suuren määrän tämän uuden soittimen taitajia, jotka omalta osaltaan ovat jatkaneet työtä ja edistäneet kanteleharrastusta.

Salmisen keksintö kansanmusiikissa on verrattavissa tasavireiseen piaanoon taidemusiikissa: ellei tätä keksintöä olisi tehty, musiikin kehitys olisi lähtenyt kulkemaan toisia raiteita kuin nyt on tapahtunut ja kantele tuskin olisi yhtä suosittu soitin kuin se on nykyään. Salmisen rooli kansanmusiikissa on

kiistatta yhtä merkittävä kuin jonkun Armas Otto Väisänen, joskin tietysti hieman eri tavalla: siinä missä Väisänen oli kerääjä ja hänen keruumatkansa toivat kansanmusiikin tavallisen ihmisen tietoisuuteen, Salminen oli innovaattori ja pedagogi, joka teki kanteleensoitosta taidemuodon ja eräällä tavalla jokamiehen harrastuksen. Tässä mielessä onkin ensiarvoisen tärkeää, että joku on tarttunut tähän tärkeään aiheeseen ja laatinut siitä kattavan selonteon.

Käsillä oleva työ on kiinnostava, koska se poikkeaa aiemmista töistä – tässä mielessä se myös kuvastaa melko osuvasti koko kanteletradition muutosta. Kun Armas Otto Väisänen vuonna 1928 julkaisi kirjan *Kantele- ja jouhikkosävelmiä*, se oli yritys dokumentoida ja pelastaa tuohon aikaan jo katoamassa ollutta kansanperinnettä. Vastaavasti kun amerikkalaissyntyinen Carl Rahkonen Suomessa tekemänsä kenttätöön jälkeen esitti väitöskirjansa *The Kantele traditions in Finland* (1989), se oli yritys kuvata vieraan maan lukijoille toisen maan yhden musiikkitradition, kanteleensoittoperinteen, historiaa ja nykyä päivää ja tietysti itse soitinta. Edelleen kun Hannu Saha vuonna 1996 esitti väitöskirjansa *Kansanmusiikin tyyli ja muuntelu* Tampereen yliopistossa, se oli kuvaus yhden alueen, Perhonjokilaakson, kanteleensoittoperinteestä.

Nyt käsillä oleva tutkimus ei pyri kuvaamaan perinteistä kanteletta, kuten edellä mainitut työt, vaan modernia konserttikanteletta. Se ei myöskään pyri pelastamaan katoavaa perinnettä tai kuvailemaan jonkin maan tai alueen musiikkiperinnettä, vaan se keskittyy kuvaamaan sitä, miten konserttikantele syntyi, mistä se sai alkunsa.

Lähestymistavaltaan työ on historiantutkimusta, mutta se sivuaa myös monia muita aloja: soitintutkimusta, musiikkiakustiikkaa, pedagogiikkaa, et-

nomusikologiaa, kansanmusiikintutkimusta. Näkökulma on siis monitieteinen ja laaja, mikä sopiikin hyvin konserttikanteleen kehitystyön kuvaamiseen. Tutkimus on historian tutkimuksen tapaan deskriptiivistä, mutta siinä on myös analyttisiä jaksoja, joissa käsitellään kanteleen soittotekniikkaa, soittimen akustisia ominaisuuksia ja pedagogista ohjelmistoa. Työ koostuu erillisistä osioista, joissa kussakin aihetta lähestytään hieman eri näkökulmasta.

Tutkimus alkaa kahdella johdantoluvulla, joissa tekijä kuvailee tutkimustaan ja sen tavoitteita. Koska luvut ovat lyhyitä (toinen vain sivun mittainen), ne olisi voinut sulauttaa yhteenkin. Seuraavat kaksi lukua (3 ja 4) johdattelevat lukijaa aiheeseen. Aluksi selostetaan kanteleen historiaa sekundaarilähteiden pohjalta. Vaikka jaksossa ei tulekaan esille mitään sellaista, mitä ei olisi jo aiemmin tiedetty, se antaa taustaa varsinaiselle tutkimukselle ja valottaa tekijän näkökulmaa aiheeseen. Vastaavankaltainen johdatteleva jakso on myös seuraava Salmisen lyhyt elämäkertä, jossa käsitellään Salmisen merkitystä kanteleen kehittäjänä, muusikkona ja pedagogina. Jakso on perusteellinen, ja siinä on paljon uutta tietoa.

Varsinainen tutkimus käynnistyy luvussa viisi, jossa tekijä kuvaa Salmisen käyttämiä kantelemalleja. Luku on vahvasti dokumentoitu, sillä se perustuu Salmisen omaan arkistoon ja tarkkoihin soitinta kuvaaviin piirustuksiin, joita Salminen laati patenttihakemuksia varten. Luvussa – kuten koko työssä – on myös runsaasti asiaa havainnollistavia valokuvia. Kiinnostava sivu-juonne, jota tekijä käsittelee pitkään, on taiteilija Akseli Gallen-Kallelan kiinnostus kanteletta kohtaan. Gallen-Kallela teki ”koristekanteleen” luonnoksia: hän suunnitteli kantelemallia, joka olisi koristeltu erilaisilla kansallisromanti-

silla kuva-aiheilla. Vaikka jakso liittyykin osittain taidehistoriaan, se antaa kuitenkin kiinnostavaa lisäväriä Salmisen kantelehankeeseen.

Seuraavassa luvussa tekijä esittelee Salmisen käyttämiä kanteleenrakentajia ja heidän näkemyksiään. Näillä puusepillä oli myös oma tärkeä roolinsa kromaattisen kanteleen synnyssä, koska he itse kokeilivat eri materiaaleja ja tekivät Salmiselle parannusehdotuksia. Kanteleenrakentajat käydään läpi tietokirjamaisesti yksi kerrallaan. Sitten tekijä kuvailee valmistajien käyttämiä puumateriaaleja ja niiden vaikutusta sointiin sekä havainnollistaa tätä myös taulukon avulla. Lukuun sisältyy myös jakso, jossa pohditaan kaikukopan mitoituksen ja ääniaukon vaikutusta kanteleen sointiin. Selostukseen liittyy runsaasti kuvitusta: Salmisen omia työpiirustuksia, valokuvia ja luonnoksia, jotka havainnollistavat asiaa.

Tämän jälkeen tekijä siirtyy käsittelemään kanteleen sävelvaihtokoneistoa, kieliä ja viritystä; tässä paneudutaan siis vielä tarkemmin soittimen yksityiskohtiin. Tekijä käy läpi selostamalla ja työpiirustusten avulla Salmisen kolme kantelepatenttia. Jaksossa kuvataan tarkasti myös kanteleen kielet ja jopa kielten kiinnityssysteemit (”lenkki”, ”kierteet”, ”solmu”, ”kirstys”). Mukana on myös musiikkiakustista tietoa kanteleen äänen syntyisestä sekä kanteleen säätö- ja viritysjärjestelmistä.

Luvussa kahdeksan tekijä sukeltaa musiikkiakustiikan syövereihin. Hän on teettänyt ”tekniikan ihmisillä” tietokonemallin yhden Salmisen rakentaman kanteleen soinnista. Tuloksena on näyttäviä tietokonekuvia, joissa on erivärisiä, sointia kuvaavia ympyröitä. Vaikka musiikkiakustikot ja soitinrakentajat luultavasti ilahtuvat näistä mitauksista, analyysi olisi ollut mielekkäämpi, jos Salmisen kanteleella olisi

ollut mittauksissa jokin vertailukohta. Jos tekijä olisi verrannut tietokoneanalyysin avulla perinteisen kanteleen ja Salmisen kromaattisen kanteleen sointuja toisiinsa, tietokonemallinnus olisi paljastanut jotakin olennaista ”vanhan” ja ”uuden” mallin eroista. Salmisen virityskoneiston lisäksi sointiin oletettavasti vaikuttavat kanteleen sisälle asetetut lukuisat tukirimat, jotka vahvistavat soittimen rakennetta. Tätä ei voi kuitenkaan nähdä, jos vertailukohta puuttuu.

Loppupuolella tekijä lähestyy Salmista pedagogina ja kuvaa hänen käyttämäänsä soittotekniikkaa. Jaksossa on erittäin hyviä kuvia käden asennoista ja erilaisista soittoteknisistä yksityiskohdista. Tässä yhteydessä tekijä käy läpi myös Salmisen tärkeimmät kanteleoppilaat, jotka myöhemmin alkoivat itsekkin toimia pedagogeina. Heidät esitellään tietokirjamaisesti yksi kerrallaan.

Viimeinen tutkimuksellinen luku keskittyy Salmisen kantelesovitukseen. Tekijä on ensinnäkin laatinut luettelon Salmisen koko opetusmateriaalista (421 kappaletta) ja sen jälkeen luokitellut materiaalia eri tavoin. Tuloksia havainnollistetaan pylväillä ja prosenttiluvuilla, mikä tekee jaksosta visuaalisesti vaikuttavan näköisen. Oma selostusta olisi tosin voinut olla kuvatekstien välissä enemmän. Tässä yhteydessä tekijä myös käsittelee kantelesovitus-tyypillisiä piirteitä ja analysoi kaksi Salmisen kantelesovitusta tutkimalla, millaisia muutoksia sävelmään on tullut, kun se on siirtynyt alkuperäiseltä soittimelta (piano/harppu) kanteleelle. Jaksossa käsitellään myös erilaisia soitusvariaatioita. Lopussa on vielä jakso kanteleen nykynäköymistä sekä lyhyt yhteenvedo tutkimuksesta.

Kuten edellä olevasta huomataan, työ koostuu useista pienistä osatutkimuksista, joissa Salmista ja konsertti-

kanteletta käsitellään hyvin monelta kannalta. Nämä erilliset jaksot ovat kaikki pätevää työtä. Tekijä on koonnut runsaasti lähdemateriaalia ja perehtynyt asioihin vaivojaan säästämättä. Kaikesta syntyikin vaikutelma, että tutkimus on oikeastaan vain jäävuoren huippu ja että tekijä tietää aiheestaan paljon enemmän kuin on pannut paperille. Ehkä tästä johtuukin, että hän ei ole malttanut rajata aihettaan, vaan mukaan on tullut runsaasti erilaisia sivujuonteita, joita ei ehditä käsitellä loppuun (esimerkiksi Salmisen oppilaat ja Salmisen kantelesovitukset). Tämä on toisaalta siinä mielessä hyvä, että tekijä jo ikään kuin osoittaa suuntia jatkotutkimukselle.

Jos väitöskirjaa katsotaan ankaran akateemisesta näkökulmasta, siinä on tietysti myös kritisoitavaa. Ensinnäkään en ole vakuuttunut siitä, että ”konserttikantele” on paras mahdollinen nimitys kuvaamaan Salmisen kanteleekesintöä. Esimerkiksi ”kromaattinen kantele”, jonka tekijä mainitsee yhtenä nimivaihtoehtona, olisi tieteellisessä työssä ollut loogisempi nimitys, koska sille löytyy vastakohta (”diatoninen kantele”) ja koska kanteleella soitetaan muutenkin kuin konserteja.

Vaikka laaja jakso kanteleen esihistoriasta palveleekin lukijaa, se on kuitenkin tutkimuksellisesti irrelevantti. Se perustuu toisen käden lähteille (jotka nekin ovat epävarmoja) ja synnyttää lukijassa kuvan, että kromaattinen kantele olisi looginen kehitysaskel kanteleen evoluutiossa. Mielestäni perinteinen kantele ja moderni kantele ovat näennäisestä samankaltaisuudestaan huolimatta kaksi eri soitinta. Historiallisissa jaksoissa tekijällä on välillä vaikeuksia erottaa epäoleellinen ja oleellinen tieto toisistaan, ja työssä on paljon turhaa jaa-

rittelua esimerkiksi Salmisen lähisuku-
laisten elämänhistoriasta, mikä vie luki-
jan huomion pois pääasiasta.

Johdanto- ja päätelmäjaksoja
olisi voinut olla runsaammin. Sen si-
jaan, että tekijä menee sen kummempia
selittelemättä suoraan asiaan, hän olisi
voinut kertoa kunkin luvun alussa, mik-
si luvun aihe, esimerkiksi pedagogiikan
tutkiminen tai kanteleen mallintaminen,
on tärkeä ja mihin hän luvussa pyrkii.
Vastaavasti lukujen lopussa hän olisi
voinut tarkemmin selvittää, mitä nyt
saatiin selville ja, ennen kaikkea, mitä
tämä tieto merkitsee. Tietysti kaikki tä-
mä on olemassa rivien välissä, mutta nyt
lukija joutuu tekemään tekijän sijasta
töitä selvittääkseen, mitä tekijä ajaa ta-
kaa. Asioita olisi voinut myös proble-
matisoida enemmän, mikä olisi antanut
työlle ”tieteellisemmän” sävyn.

Toisaalta täytyy muistaa, että
kyseessä on ensimmäinen ja uraauurta-
va tutkimus tärkeästä aiheesta. Ei ole
helppo lähteä liikkeelle ja alkaa raken-
taa kokonaiskuvaa käytännöllisesti kat-
soen tyhjistä. Lisäksi täytyy pitää mie-
lessä, että kirjaa lukevat yliopistoväen
ohella myös lukuisat kanteleensoiton
harrastajat ja yleensäkin suomalaisesta
kansanperinteestä kiinnostuneet ihmi-
set; juuri tämän laajan lukijakunnan tar-
peita kirjan deskriptiivinen yleisilme
palvelee paremminkin kuin kuiva teo-
reettisuus. Eikä sitäkään sovi unohtaa,
että kirja on tehty taidekorkeakouluun,
jossa tavoitteena ei välttämättä olekaan
äärimmillen viritetty akateemisuus ku-
ten tiedekorkeakouluissa. Niinpä kirjaa
voisi jopa pitää eräänlaisena mallityönä
tuleville kansanmusiikkiin liittyville
väitöstoille.

Tutkimusaihe on tekijälle lähei-
nen. Kun kanteletaiteilija tutkii kante-
letta, tämä antaa ns. ”sisäisen” näkökul-
man aiheeseen ja toisaalta myös palve-
lee käytännön tarpeita, omaa soittamista
ja opettamista. Myönteistä myös on, et-
tä tutkimusasetelma on tavattoman
konkreettinen ja selväpiirteinen. Teki-
jällä on selkeä aihe (konserttikantele ja
Salminen) ja selkeä kysymyksenasette-
lu (kuka, mitä, missä, milloin, miten?).
Hänellä on käytössään kunnollinen ai-
neisto (arkistolähteet, kanteleet).

Kirjassa onkin käytetty valtavaa
määrää lähteitä. Primaariaineistoa on
runsain mitoin; erityisen arvokas on
Salmisen oma arkisto, jonka tekijä on
saanut käyttöönsä. Myös nuottimateria-
alia ja painettua kirjallisuutta on pal-
jon. Aineistopohja on siis tavattoman
vahva, ja tekijä tuntee aiheensa hyvin.
Merkille pantavaa myös on, että tekijä
on tehnyt työtä vaivojaan säästämättä ja
jokainen jakso sisältää valtavan määrän
informaatiota. Jopa kirjan liitemateriaali
on vaikuttava: siinä mm. luetellaan
kaikki tiedossa olevat Salmisen julkiset
esiintymiset. Aihetta käsitellään riittä-
vän monesta näkökulmasta (henkilö,
soitin, oppilaat, pedagogiikka) ja riittä-
vän perusteellisesti.

Loppuarviona voi sanoa, että
kirja on kaiken kaikkiaan merkittävä ja
tarpeellinen lisä suomalaista kansanmu-
siikkia koskevaan tutkimuskirjallisuus-
teen. Se piirtää varsin monipuolisen ku-
van siitä, miten kromaattinen kantele on
saanut alkunsa ja valottaa Paul Salmi-
sen roolia tämän uuden soittimen luoja-
na.

Erkki Pekkilä

MUSIIKIN KOGNITION MALLINTAMINEN KEINOTEKOISILLA HERMOVERKOILLA¹

Väitöskirjatutkimukseni² kohteena on ihmisen musiikillinen toiminta: musiikin vastaanottaminen, oppiminen ja tuottaminen. Tutkimukseni kuuluu kognitiiviseen musiikkitieteeseen, jonka taas voidaan katsoa olevan osa kognitiotiedettä. Kognitiotiede tutkii nimensä mukaisesti ihmisen kognitiota, siis tietämistä, taitamista ja toimintaa. Tarkemmin sanottuna se pyrkii kokeellisen tutkimuksen avulla muodostamaan tieteellisesti perustellun käsityksen siitä, miten ihmiset hankkivat tietoa ympäristöstään, miten tämä tieto esittyy ihmisen mielessä ja miten se vaikuttaa ihmisen toimintaan. Kognitiotieteelle on luonteenomaista monitieteisyys. Sen kanalta keskeisiä tieteenalaja ovat mm. psykologia, neurotieteet, tietojenkäsittelytiede, tekoäly, filosofia, semiotiikka ja kielitiede. Kognitiivisen musiikkitieteen päämääränä on siis musiikillisen ajattelun eri muotojen ymmärtäminen. Kun perinteinen musiikkitiede tutkii musiikillisia tuotteita sinänsä, kognitiivinen musiikkitiede on kiinnostunut siitä, miten ihminen toimii musiikillisessa ympäristössään.

Miksi sitten tutkitaan musiikin kognitiota? Tällainen tutkimus on pohjimmiltaan perustutkimusta, jonka merkityksen selvittäminen ns. suurelle yleisölle voi olla joskus vaikeaa. Pitkällä aikavälillä tutkimukselle voi kuitenkin löytyä sovelluksia esimerkiksi musiikinopetuksen kehittämisessä tai musiikkiin liittyvien tietokoneohjelmien ja tietokantojen tekemisessä helppokäyttöisemmiksi. Mielestäni musiikin kognitiota tutkimuksella on mahdollista valottaa yleisemminkin ihmisen mielen toimintoja. Musiikki tarjoaa luontevan kentän tutkia esimerkiksi ihmisen mielen ja ajan välistä yhteyttä; onhan se olennaisesti ajassa muuttuvan tiedon käsittelyä. Tätä kautta tutkimus voi palvella vaikkapa puheentunnistusjärjestelmien kehittämistä.

Yksi kognitiotieteen keskeinen tutkimusmenetelmä on mallintaminen. Mielen toimintoja koskevia teorioita voidaan testata rakentamalla niitä kuvaavia malleja ja tutkimalla näiden mallien toimintaa vaikkapa tietokonesimulaatioilla. Mallintamiseen on perinteisesti käytetty symboleihin ja sääntöihin perustuvia tekoälyjärjestelmiä. Tällai-

1. Kirjoitus perustuu tekijän lectio praecursoriaan Jyväskylän yliopiston humanistisessa tiedekunnassa.

2. Petri Toiviainen 1996. *Modelling Musical Cognition with Artificial Neural Networks. Jyväskylä Studies in the Arts* 51. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. 230 s.

nen lähestymistapa edellyttää, että mielen toiminnot voidaan pilkkoa perusosasiin – jotka ovat kielellisesti kuvattavissa – ja näiden perusosasten väliin suhteisiin. Monilla kognition alueilla tämä voikin olla perusteltu lähtökohta: esimerkiksi sellaiset korkean tason kognitiiviset toiminnot kuten suunnittelu ja päätöksenteko voivat eittämättä perustua symbolien käsittelyyn. Suurta osaa ihmisen mielen toiminnoista on kuitenkin vaikea selittää tällaiseksi rationaaliseksi, atomistiseksi ja eksplisiittiseksi järjestyksi. Esimerkiksi ihmisen tietäminen, taitaminen ja toiminta ovat vuorovaikutuksessa keskenään, ja niitä ei voida tarkastella erillisinä ilmiöinä. Edelleen on havaittu, että sellaiset toiminnot kuten havaitseminen, muisti, ajattelu ja arvostelu voivat kaikki tapahtua kätkeytyä, tiedostamatta. Tällaisten ns. alisymbolisten mielen ilmiöiden mallintaminen perinteisen tekoölyn keinoin voi olla ongelmallista. Ongelmallisuus ilmenee mm. siinä, että jotkin meille hyvin vaikeat kognitiiviset suoritukset onnistuvat tekoölyjärjestelmiltä helposti ja taas toiset meille hyvinkin vaivattoman tuntuiset ovat niille lähes mahdottomia. Esimerkiksi tietokonepohjaiset asiantuntijajärjestelmät voivat monesti määrätä potilaalle sopivan lääkityksen luotettavammin kuin pitkälle koulutettu lääkäri. Sen sijaan on hyvin vaikea kehittää robottia, joka pystyisi reseptin saatuaan hakeutumaan lähimpään apteekkiin, hankkimaan tarvittavat lääkkeet ja nauttimaan ne, mikä taas ihmiselle on helppo suoritus.

Alisymbolisen tason kognitiota on viime aikoina tutkittu dynaamisten systeemimallien ja niillä tehtyjen tietokonesimulaatioiden avulla. Tärkeän dynaamisten systeemimallien luokan muodostavat keinotekoiset hermoverkot. Ne ovat biologisten hermosolujen muodostamien verkkojen idealisoituja

malleja: niiden rakenteen ja toiminnan peruseriaatteet on lainattu biologisista hermoverkoista, vaikka ne eivät yleensä pyrikään tarkasti jäljittelemään hermokudoksen fysiologisia prosesseja. Keinotekoiset hermoverkot koostuvat useista toisiinsa kytketyistä neuroneista, jotka prosessoivat tietoa rinnakkaisesti ja hajautetusti. Ne pystyvät myös oppimaan ja sopeutumaan ympäristöönsä muuttamalla neuroniensa välisten kytkentöjen voimakkuuksia. Hermoverkoilla tapahtuva mielen mallintaminen nojautuu siis aivoanalogiaan symbolijärjestelmien tietokoneanalogian sijasta.

Musiikkiin liittyviä mielen prosesseja on tutkittu paljon symbolisen tekoölyn avulla. On esimerkiksi laadittu asiantuntijajärjestelmiä, jotka pystyvät analysoimaan musiikin sointurakenteita, jäsentämään rytmiä ja muita musiikillisia tapahtumia, tuottamaan Bachin tyyliä noudattavia koraaleja jne. Tällaisessa lähestymistavassa oletetaan, että musiikki on kieleen verrattavissa oleva ilmiö, joka siis voidaan pukea jonkinlaisen kieliopin muotoon. Musiikkiin liittyy kuitenkin paljon toimintoja, jotka ovat alisymbolisia eivätkä näin ollen ole kuvattavissa symbolijärjestelminä. Useat musiikin kognition tutkijat ovatkin omaksuneet keinotekoiset hermoverkot tällaisten toimintojen tutkimiseen.

Havaitseminen on olennainen osa musiikillista toimintaamme. Musiikkia kuunneltaessa tunnistetaan erilaisia akustistisia hahmoja: äänenvärejä, äänenkorkeuksia, sointuja ja rytmikuviota. Havaitsemisen avulla kuulija rakentaa oman tietämyksensä musiikista suurelta osin itse, siis ilman ulkoista opettajaa. Musiikin esittämiseen liittyy aina vuorovaikutus ympäristön, siis muiden muusikkojen ja yleisön kanssa. Musiikilliset toiminnot ovat yleensä

myös hyvin kokonaisvaltaisia: kuuloaistin lisäksi mm. liike- ja näköaisti ovat tärkeitä.

Suuri osa musiikillisesta toiminnastamme ei ole kielellisesti kuvattavissa. Esimerkiksi soittamaan opimme enimmäkseen esimerkin avulla tai matkimalla, sen sijaan että opettelisimme suuren joukon kyseiseen musiikkityyliin liittyviä sääntöjä. Muusikoiden on usein myös vaikeaa tai jopa mahdotonta analysoida omia esityksiään.

Väitöskirjassani olen tutkinut muun muassa akustisten hahmojen, erityisesti äänenvärien, tunnistusta. Tutkimuksen lähtökohtana on ollut tapa, jolla aivojemme on todettu käsittelevän eri aisteilta vastaanottamaansa hyvin monimutkaista ja moniulotteista tietoa. On nimittäin havaittu, että keskushermoston korkeammilla tasoilla hermokudos on järjestäytynyt siten, että sieltä on löydettävissä ns. järjestäytyneitä piirrekarttoja. Nämä piirrekartat ovat aivokudoksen alueita, jotka aktivoituvat tietyistä aistiärsykkeiden piirteistä siten, että samankaltaiset piirteet kuvautuvat lähekkäisille alueille. Tällaisia karttoja on löydetty ainakin kuulo-, näkö-, tunto- ja liikeaistin alueilta. Järjestäytyneiden piirrekarttojen oletetaan kehkeytyvän itsejärjestäytymisen seurauksena. Itsejärjestäytymisellä tarkoitetaan sitä, että järjestelmä rakentaa itse oman tietämyksensä pelkästään ympäristöstä vastaanottamiensa aistiärsykkeiden ja järjestelmässä synnynnäisesti olevien järjestäytymisperiaatteiden avulla. Mitään ulkoista opettajaa ei siis tarvita. Itsejärjestäytymisprosessia on mallinnettu myös keinotekoisilla hermoverkoilla. Tunnetuin tällainen hermoverkkomalli on Teuvo Kohosen kehittämä itsejärjestäytyvä hermoverkko, joka tarjoaa yksinkertaisen ja elegantin selityksen sille, miten tällaiset piirrekartat voisivat syntyä. Äänenvärien tunnistusta olen tutki-

nut mallilla, joka koostuu ihmisen korvan toimintaa kuvaavasta laskennallisesta tietokonemallista – malli kuvaa tiettyjen äänisignaalin dynaamisten piirteiden irrottamista kuulojärjestelmän ylemmillä tasoilla – sekä itsejärjestäytyvästä keinotekoisesta hermoverkosta. Kun tälle mallille soitetaan erilaisia ääniärsyksiä – tämä siis tapahtuu tietokoneohjelman muodossa –, se pysyy omien sisäänrakennettujen järjestäytymisperiaatteidensa avulla hakemaan ääniärsyksiä sellaiset olennaiset piirteet, joiden avulla se kykenee erottamaan eri ärsykkeet toisistaan ja muodostamaan ääniärsyksiä oman, järjestäytyneen esitysmuotonsa eli äänenvärikartan. Mallin testaamiseksi joukko koehenkilöitä arvioi käytettyjen ääniärsykkeiden samankaltaisuudet ja näitä tuloksia verrattiin äänenvärikartan rakenteeseen. Tulosten havaittiin olevan hyvinkin samankaltaisia, mikä puhuu sen puolesta, että äänenvärejä havaitaan jonkinlaisen projektiokuvauksen avulla. Mallin avulla olen myös pyrkinyt etsimään tekijöitä, jotka ovat olennaisia äänenvärien tunnistuksen kannalta. Tulokset tukivat sitä käsitystä, että äänien alukkeilla on tunnistuksessa merkittävä osa. Sen sijaan tietyillä muilla äänen dynaamisilla piirteillä ei havaittu olevan paljon merkitystä.

Musiikin havaitsemisen lisäksi olen tutkinut myös sen oppimista ja tuottamista. Kohteekseni olen valinnut lähinnä jazzimprovisaation, josta itselläni on jonkin verran kokemusta. Jazzimprovisaatiota on mallinnettu jonkin verran sääntöpohjaisilla symbolijärjestelmillä; näillä onkin onnistuttu tuottamaan melko uskottavia improvisaatioita. Ongelmana tällaisissa malleissa on mielestäni se, että ne eivät pysty selittämään, miten improvisaatiota koskeva tietämys voisi rakentua: malliin syötetyt säännöt heijastavat aina mallin tekijän

omia käsityksiä siitä, miten improvisaatiota tuotetaan. Omassa tutkimuksessa on toisenlainen näkökulma. Lähtökohdanani on ollut rakentaa jazzimprovisaatiota esimerkin kautta oppiva järjestelmä ja mallintaa sellaisia improvisaation osatekijöitä, jotka eivät ole kielellisesti kuvattavissa. Näkemyseni mukaan jazzia improvisoitaessa, ja musiikissa yleensä, joudutaan koko ajan ottamaan huomioon useita toistensa kanssa kilpailevia rajoitteita: nämä liittyvät kapaleen sointurakenteeseen, opittuihin melodiakuvioihin jne. Esittämässäni hermoverkkomallissa näiden rajoitteiden tärkeyttä voidaan vaihdella. Näin saadaan tuotetuksi erityyppisiä improvisaatioita: mallinnetaan ikään kuin erilaisia musikoita. Ne jazziin perehtyneet henkilöt, jotka ovat kuulleet mallin tuottamia improvisaatioita, ovat pääsääntöisesti todenneet, että mallin tuottamat improvisaatiot ovat oikeaoppisia, sikäli että ne koostuvat jokseenkin oikeissa yhteyksissä käytetyistä tyylinmukaisista melodiakuvioista. Mallin tuotokset

ovat kuitenkin jotakuinkin tasapaksuja ja jäsentymättömiä. Malli ei siis tällaisenaan kykene oppimaan ja käsittelemään musiikin korkeamman tason hierarkkisia rakenteita. Hierarkkisen tiedon käsittely on yleisestikin suuri haaste keinotekoisille hermoverkoille.

Keinotekoisilla hermoverkoilla tehtävä mallintaminen voi antaa arvokasta tietoa ihmisen musiikillisesta toiminnasta ja ihmismielestä yleensä. On kuitenkin huomattava, että mallintamisella on ainakin tähän asti voitu valottaa vain hyvin pientä osaa ihmisen kognitiosta. Moniin ihmismielen alueisiin, kuten esimerkiksi tahtoon, tunteeseen ja tietoisuuteen, on vaikeaa ellei mahdollista pureutua minkäänlaisen mallintamisen avulla. Esimerkkinä tällaisesta vaikeasti mallinnettavasta kognitiivisesta prosessista voitaisiin mainita vaikkapa väittelijän jännittäminen väitöstilaisuudessa.

Petri Toiviainen

FUNKTIONAALINEN HARMONIA CHARLIE PARKERIN SÄVELLYKSISSÄ³

Lectio praecursoria, Helsingin yliopiston humanistinen tiedekunta 14.11.1998

Jazz on musiikinlaji, joka syntyi Yhdysvalloissa, kun eurooppalainen ja afrikkalainen musiikkiperintö kohtasivat. Jazzin perusolemuksen liittyi dualis-

mi: siinä on sekä afrikkalaisia että eurooppalaisia, kuulonvaraisia ja kirjoitettuja elementtejä. Jazzin dualistinen luonne on aiheuttanut ongelmia jazztutkijoille. Suurin osa jazzista tehdyistä musiikkianalyyseista perustuu alun perin länsimaisen taidemusiikin pohjalta kehitettyihin analyysimenetelmiin. Länsimaisten menetelmien avulla on

3. Juha Henriksson 1998. Chasing the Bird: Functional Harmony in Charlie Parker's Bebop Themes. *Acta Musicologica Fennica* 21. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura. 234 s.

kuitenkin vaikea tavoittaa jazzin afrikkalaisiin elementteihin liittyviä merkitseviä.

Miles Davis on hyvä esimerkki jazzmuusikosta, jonka soittoa on lähes mahdotonta tutkia käyttämällä pelkästään taidemusiikin melodian ja harmonian merkitystä korostavia analyysimenetelmiä. Melodia- ja harmonia-analyysin mukaan Davisin soolot sisältävät lukemattomia puutteita ja virheitä, vaikka kuulokuvan perusteella suurin osa kuulijoista pitää niitä erinomaisina. Länsimaiset analyysimenetelmät eivät pysty riittävässä määrin ottamaan huomioon Davisin soittimen ekspressiivistä sointiväriä tai hänen taitavaa rytmin käsittelyään.

Jazzin kuulonvaraisten elementtien johdosta eräät jazztutkijat ja jazzmuusikot ovat olleet sitä mieltä, ettei jazzin musiikkianalyysi – ainakaan länsimaiseen musiikkiteoriaan perustuvien menetelmien avulla – ole ylipäättään järkevää. Esimerkiksi australialainen jazztutkija Bruce Johnson on väittänyt, että jazzin olemus on paremmin tavoitettavissa musiikoiden omista lausunnoista kuin tutkijoiden musiikkianalyysistä. Itse olen kuitenkin sitä mieltä, että jazzin musiikkianalyysi on järkevää, kunhan tutkija on koko ajan tietoinen käyttämänsä analyysimenetelmän rajoituksista. Eräs musiikkianalyysin etu on se, että sen avulla voidaan selvittää tiedostettujen musiikillisten ilmiöiden lisäksi myös tiedostamattomia musiikillisiä prosesseja. Jos tutkimus perustuu pelkästään musiikoiden haastatteluihin, näitä tiedostamattomia prosesseja on mahdotonta tavoittaa.

Kannattaa myös muistaa, ettei mikään musiikkianalyysimenetelmä voi koskaan olla totaalinen, toisin sanoen sellainen, että sen avulla voitaisiin analysoida kaikki mahdolliset musiikilliset parametrit. Länsimaiseen musiikkiteo-

riaan perustuvat menetelmät saattavat olla hyvinkin käyttökelpoisia jazzin melodia- ja harmonia-analyysiin. Sen sijaan esimerkiksi rytmin ja fraseerauksen tutkimiseen on käytettävä muita menetelmiä.

Melodia ja harmonia ovat keskeisessä asemassa hyvin monen jazzmuusikon soitossa. Jos Miles Davis onkin hyvä esimerkki muusikosta, jonka soitto ei välttämättä perustu melodian tai harmonian korostamiseen, Charlie Parker ja John Coltrane puolestaan edustavat muusikoita, joiden melodian kehittäminen on hyvin loogista ja sävelmän harmoniaan perustuvaa. Siten tuntuu järkevältä, että heidän musiikkinsa tutkimiseen käytetään harmoniasuuntautuneita menetelmiä. Parkerin ja Coltranen lisäksi lukemattomat muut jazzmuusikot perustavat soittonsa sävelmän harmoniaan – joko tiedostaen tai tiedostamattaan.

Hyvin monet jazzmuusikot turvautuvat itsekkin musiikkianalyysiin, sillä he hakevat oppia ja vaikutteita analysoimalla ihailemiensa muusikoiden sooloja. Edellisen perusteella on siis selvää, että harmoniaan perustuvat analyysimenetelmät voivat olla hyvinkin käyttökelpoisia välineitä jazzin tutkimiseen ainakin, kun tutkitaan Parkerin ja Coltranen kaltaisia muusikoita.

Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että kaikki aikaisemmat jazztutkimukset, joissa on sovellettu länsimaisen taidemusiikin teoriaan perustuvia analyysimenetelmiä, olisivat olleet erityisen onnistuneita. Päinvastoin. Monissa tutkimuksissa on ollut se vika, että alun perin taidemusiikin analyysiin tarkoitettuja menetelmiä on sovellettu suoraan jazzin analysointiin ilman, että menetelmiin olisi tehty mitään muutoksia. Vaikka lähes kaikki jazzissa käytetyt harmoniset ratkaisut ovatkin löydettävissä länsimaisesta taidemusiikista, ne saattavat

esiintyä sen verran harvoin, ettei niitä ole riittävässä määrin huomioitu analyysimetelmässä. Tyypillisiä esimerkkejä ovat erilaiset dominantin korvausoinnut sekä soinnun lisä- ja muunnosävelien runsas käyttö sointivärien muuttamiseksi, ilman että niiden tarkoituksena on muuttaa soinnun alkuperäistä funktiota. Tyypillinen jazzsävelmä perustuu pohjimmitaan hyvin yksinkertaiseen harmoniseen rakenteeseen. Kiinnostavimmat ratkaisut tapahtuvat pintatasolla, kun taas syvärakenne ei ole yleensä kovin mielenkiintoinen. Siksi esimerkiksi Schenker-analyysin soveltaminen jazziin ei tunnu kovin mielekkäältä, vaikka monissa jazztutkimuksissa sitä onkin käytetty.

Koska en ole kovinkaan tyytyväinen aikaisemmin jazziin sovellettuihin analyysimenetelmiin, olen omassa tutkimuksessani kehittänyt aivan uuden menetelmän, jossa olen yrittänyt paikata aikaisemmissa menetelmissä esiintyneitä puutteita. Olen päätenyt käyttämään saksalaiseen funktioteoriaan perustuvaa menetelmää. Käytin funktioteoriaa menestyksellisesti omassa pro gradu -tutkimuksessani jazzin sointukorvausten selittämiseen, ja väitöskirjatutkimukseni vain vahvistaa sitä käsitystä, että funktioteoria on hyvin käyttökelpoinen väline jazzin tutkimiseen. Omat analyysimerkintäni perustuvat lähinnä Diether de la Motten käyttämiin merkintöihin, mutta olen täydentänyt ja muuttanut niitä siten, että niissä otetaan paremmin huomioon jazzin musiikillinen käytäntö. Esimerkiksi sointusävelet numeroidaan jazzin käytännön mukaisesti, ja erilaisille jazzissa yleisesti käytettäville dominantin korvauksille sekä mollin toisen asteen soinnulle on kehitetty omat merkintänsä.

Olen testannut menetelmäni toimivuutta analysoimalla sen avulla 37 Charlie Parkerin sävellystä. Funktioteo-

rian avulla ei ole mahdollista selvittää kaikkia jazzin kuulonvaraisia, afrikkalaisia elementtejä. Tätä puutetta olen osin yrittänyt korvata keräämällä musiikkianalyysin tueksi biografista tietoa Charlie Parkerista. Olen täydentänyt musiikkianalyysia paitsi Parkerin ja hänen muusikkotovereidensa lausuntojen myös kuulonvaraisen analyysin avulla. Sekä biografisesta informaatiosta että kuulonvaraisesta analyysistä on ollut tutkimukseni kannalta paljon hyötyä, mutta silti on syytä korostaa, että tutkimukseni on ennen muuta melodisten ja harmonisten ilmiöiden analyysia.

Eräs tärkeimmistä afrikkalaisista vaikutteista jazzmusiikissa näkyy siinä, että improvisointi on jazzissa korostetussa merkityksessä. Vaikka jazzin historia tunteeikin joitakin muusikoita, jotka ovat saaneet arvostusta sävellystuohtantonsa perusteella, suurin osa jazzin suurista nimistä on saavuttanut asemansa nimenomaan improvisaatiotaitojensa takia. Myös länsimaisessa taidemusiikissa improvisaatiolla on tietty asema; esimerkiksi Mozart ja Beethoven olivat taitavia improvisoijia. Jazzissa improvisaation merkitys on kuitenkin huomattavasti suurempi: jopa niin suuri, että kun eri tutkijat ovat esittäneet määritelmiä jazzmusiikin olemuksesta, niissä mainitaan aina improvisointi jazzin keskeisenä elementtinä. Kärjistäen voidaan jopa sanoa, että jos musiikkiesityksessä ei ole mukana yhtään improvisointia, se ei ole jazzia. Ei ole siis mikään ihme, että suurin osa jazzin tutkimuksesta on ollut improvisoinnin tutkimista. Saattaa tuntua hieman oudolta, että omassa tutkimuksessani olen päätenyt tutkimaan Charlie Parkerin sävellyksiä. Tämä on ollut tietoinen valinta, jolle löytyy useitakin perusteluita.

Ensinnäkin täytyy todeta, että improvisoinnin ja säveltämisen välinen raja on jazzissa usein kuin veteen piir-

retty viiva. Tämä pätee varsinkin tarkasteltaessa Charlie Parkerin sävellystuotantoa. Monet Parkerin niin sanotuista sävellyksistä ovat itse asiassa syntyneet hyvin nopeasti ja improvisoinnomaaisesti, kun levytystilanteessa on täytynyt kehittää tuttuun sointukulkuun uusi melodia, josta ei ole tarvinnut maksaa tekijänoikeusmaksuja. Parker kirjoitti vain osan sävelmistään nuoteiksi. Useimmiten hän tapaili melodian saksofonillaan ja opetti sen kuulonvaraisesti muille muusikoille. Kun lisäksi otetaan huomioon, että Parkerin sävelmät ovat lyhyitä – joko 12 tai 32 tahdin mittaisia – ja perustuvat suurimmalta osin jo olemassa olevien sävelmien sointukulkuihin, ei Parkeria välttämättä voida säveltäjänä verrata taidemusiikin säveltäjiin, vaan hänen sävelmänsä sijoittuvat jonnekin improvisoinnin ja säveltämisen välimaastoon.

Olen sitä mieltä, että Parkerin sävelmiä tutkimalla voidaan tavoittaa hänen musiikillinen ajattelutapansa jopa paremmin kuin improvisoituja sooloja tutkimalla. Varsinkin nopeammissa tempoissa ei kukaan jazzmuusikko, ei myöskään Parker, pysty jatkuvasti kehittämään tuoreita musiikillisia ideoita, vaan suurin osa improvisoinnista perustuu aina ulkoa opeteltuihin vakioratkaisuihin. Jokaisella jazzmuusikolla on tietty varasto ennalta opeteltuja melodi-anpätkiä, niin sanottuja *lickejä*, joita hän käyttää hyväkseen soolosoitossaan. Myös Parkerin soolot koostuvat hyvin suurelta osin tietyistä vakiomotiiveista, kuten Thomas Owens on jo 1970-luvulla omassa väitöskirjatutkimuksessaan osoittanut.

Sävelmissään Parker onkin pysynyt tuomaan uudet musiikilliset ideansa paremmin esiin kuin improvisoinnissaan. Vaikka monet hänen sävelmistään ovat syntyneet hyvin nopeasti ja improvisaationomaisesti, hänellä on sil-

ti ollut aikaa suunnitella sävelmiensä melodiat huolellisemmin, kuin jos ne olisivat syntyneet konserttilavalla nopeassa tempossa. Hyvä esimerkki ovat esimerkiksi monet Parkerin 12 tahdin bluesiin perustuvat sävelmät, joissa hän on luovalla tavalla hyödyntänyt duuriasteikkoa ja suurta septimiä, siinä missä suurin osa jazzmuusikoista on turvautunut perinteiseen bluesasteikkoon. Samojen sävelmien soolo-osuuksissaan Parker soittaa kuitenkin huomattavasti perinteisemmin ja perustaa soittonsa hyvin pitkälti juuri bluesasteikkoon.

Toinen perustelu sävelmien käyttöön soolojen asemasta on yksinkertaisesti se, että varsin monet jazztutkijat ovat analysoineet Parkerin sooloja mutta hänen sävelmiään ei ole aikaisemmin juurikaan tutkittu. Vaikka käytössä onkin aivan uusi tutkimusmenetelmä, ei Parkerin soolojen analyysi olisi välttämättä tuonut mitään ratkaisevaa uutta Parker-tietämykseen. Sen sijaan sävelmien analyysi on mielestäni ratkaisevalla tavalla lisännyt tietoa Parkerista.

Analysin perusteella voidaan esimerkiksi todeta, että vaikka Parkeria pidetään yleisesti yhtenä tärkeimmistä jazzin uudistajista, hänen harmoniset ratkaisunsa osoittautuvat itse asiassa varsin yksinkertaisiksi. Parker suosii lähinnä sävellajin pääfunktioita – eli toonikaa, subdominanttia ja dominanttia – sekä väldominantteja. Yksi hyvin yleinen tapa tuoda lisää harmonista mielenkiintoa jazziin on dominantin korvaaminen jollakin toisella soinnulla. Parker käyttää kuitenkin hyvin harvoin muita dominantin korvauksia kuin alennetulle toiselle asteelle ja alennetulle seitsemännelle asteelle rakentuvia sointuja.

Funktioiteorian avulla voidaan myös todeta, että Parker suosii melodi-oissaan erityisesti sointuun kuuluvia säveliä. On kuitenkin huomattava, että hän käsittelee soinnun noonia tavallisen

sointusävelen tavoin soittaessaan murtosointuja. Parker käyttää toisinaan melodiassa myös muunnettuja sointusäveliä tai soinnun 11- ja 13-säveliä. Muunnellut ja laajennetut sointusävelet on yleensä valittu siten, että ne heijastelevat jotakin alkuperäisen soinnutuksen korvaavaa sointukulkua. Äänenkuljetuksessa Parker on sekä konservatiivi että uudistaja. Hän noudattaa varsin usein länsimaisen taidemusiikin äänenkuljetussääntöjä, mutta toisinaan hän käyttää melodiassa epätavallisia hyppyjä purkaessaan sointuja.

Funktioteoriaan perustuva analyysimenetelmäni osoittautui erittäin tehokkaaksi välineeksi Charlie Parkerin sävelmien harmonian ja melodian tutkimiseen. Uuden menetelmän suurimpana etuna esimerkiksi astemerkintöihin verrattuna on erilaisten sointukorvausten joustava ja ekonominen merkintätapa. Myös terssinsukuisten sointujen ja väli-dominanttien käsittelyssä funktioteoria toimii erinomaisesti. Asteanalyysi jää helposti kuvailun tasolle, kun taas funktioteoria tavallaan pakottaa tutkijan hakemaan selityksiä tutkittaville musiikillisille ilmiöille, sillä soinnun funktio pitää aina selvittää, ennen kuin sille voi-

daan antaa analyysimerkintä. Funktiomerkinnot ovat myös mielestäni varsin helppotajuisia. Niistä voidaan yksiselitteisesti lukea tutkijan tekemä tulkinta, ilman että ne välttämättä vaativat tuekseen sanallista kuvausta. Samaa ei välttävasti voi sanoa läheskään kaikista jazziin sovelletuista analyysimenetelmistä.

Lopuksi haluan vielä painottaa, että tutkimukseni ei suinkaan kerro koko totuutta Charlie Parkerin musiikillisesta tyylistä. Kuten jo aikaisemmin mainitsin, ei mikään analyysimenetelmä voi koskaan olla totaalinen. Funktioteoriaan perustuva menetelmäni osoittautui erittäin tehokkaaksi välineeksi melodisten ja harmonisten ratkaisujen analysoimiseen. Sen sijaan rytmisten ja tulkintaan liittyvien seikkojen perinpohjainen selvittäminen vaatisi muiden analyysimenetelmien käyttöä. Sen olen kuitenkin jättänyt tulevien Parker-tutkijoiden tehtäväksi, sillä oman tutkimukseni päätavoitteena on ollut funktioteoriaan perustuvan uuden menetelmän esittely ja testaaminen.

Juha Henriksson

KATSAUS ATONAALISEN MUSIIKIN TEORIAN JA ANALYYSIN KEHITYKSEEN¹

TIINA KOIVISTO

Atonaalisen musiikin teorian ja analyysin kehitys on kahden viimeisen vuosikymmenen aikana ollut merkittävää ja mielenkiintoista. Keinot, joilla on onnistuttu pureutumaan aiemmin vaikeasti lähestyttäviin kysymyksiin mm. musiikillisesta jatkuvuudesta, kokonaisuudesta ja koherenssista, ovat monipuolistuneet merkittävästi. On tullut mahdolliseksi tarkastella näitä kysymyksiä vivahteikkaasti, entistä tarkemmin ja syvällisemmin.

1900-luvun länsimaisen taidemusiikin teoreettisen tutkimuksen haasteena on ohjelmiston valtava tyylillinen kirjo. Koska 1900-luvun musiikki ei edusta yhtä yleistä sävelkieltä, tutkimus perustuu väistämättä tiettyihin rajattuihin musiikillisiin traditioihin ja tyyliin. Lähestymistapa, joka toimii Arnold Schönbergin musiikkia tarkasteltaessa, ei välttämättä ole antoisin tapa lähestyä John Cagen musiikkia. Toisaalta jonkin sävelkielen syvimpien lainalaisuuksien ymmärtäminen auttaa muodostamaan sellaisia teoreettisia yleistyksiä, jotka toimivat laajemmissa yhteyksissä. Tällaisesta teorianmuodostuksesta on valaiseva esimerkki David Lewinin (1987) teoria yleistetyistä musiikillisista intervaleista ja transformaatioista. Se kuvaa musiikillisten suhteiden piirteitä tavalla, joka ylittää tyylilliset ja ajalliset raja-aidat.

1. Artikkelin perustuu osittain väitöskirjani *The Moment in the Flow: Understanding Continuity and Coherence in Selected Atonal Compositions* (Koivisto 1996a) johdantolukuun.

Tässä artikkelissa tarkastelen atonaalisen musiikin analyttistä ja teoreettista kirjallisuutta.² Tavoitteenani on hahmottaa atonaalisen musiikin teorianmuodostuksen keskeisiä kehityslinjoja. Erityisesti painotan niitä kehityslinjoja, jotka ovat johtaneet musiikillisen jatkuvuuden, kokonaisuudon ja koherenssin tutkimukseen.

1. MUSIIKILLINEN PINTA TUTKIMUKSEN KOHTEENA

Atonaalisen musiikin teoreettisessa kirjallisuudessa keskeinen lähestymistapa on musiikillisen pinnan ilmiöiden tarkastelu, erittely ja analysointi. Varsinkin vuosisadan alkupuolella, kun atonaalinen sävelkieli oli uutta ja vierasta, luonteva analyysitapa oli rakentaa käsitys teoksesta sellaisille helposti kuvattaville piirteille kuin motiivit, rytmien detaljitaso sekä myös orkestraatio ja tekstuuri.³ Atonaalisen musiikin analyttisten ja teoreettisten keinojen vähitellen kehittyessä ja laajetessa musiikillisen pinnan piirteiden tarkastelu sai rinnalleen muita, erityisesti abstrahointeihin perustuvia lähestymistapoja. Nämä lähestymistavat tulivat pelkkiin pintarakenteisiin tukeutuvan analyysitavan rinnalle ja osittain syrjäyttivätkin sen – ainakin muuna kuin analyysin välttämättömänä välivaiheena.

1980-luvulla musiikillisten pintarakenteiden tarkastelu on noussut uudelleen esiin ja tullut merkittäväksi osaksi atonaalisen musiikin teoriaa. Musiikillisen pinnan tarkastelutavat voidaan jakaa karkeasti kahteen ryhmään: ensimmäisen ryhmän muodostavat tutkimukset, joiden analyttiset ja teoreettiset johtopäätökset perustuvat yksinomaan pintarakenteiden tarkasteluun, ja toisen ryhmän muodostavat tutkimukset, jotka tarkastelevat pintarakenteita suhteessa abstrakteihin rakenteisiin.

Pintarakenteiden problematiikkaan antaa valaisevan näkökulman Christopher Hastyn (1981a; 1981b; 1984; 1986; 1988) atonaalisen musiikin analyysia käsittelevä artikkelisarja, joka keskittyy välittömään kuulo-vaikutelmaan perustuvaan pinnan rakenteiden kuvaukseen. Hasty tutkii kompromissittomasti tämän lähestymistavan mahdollisuuksia. Hän tarkastelee sellaisia ilmiöitä kuin osittelu, säerakenne, jatkuvuus ja rytmi ja kohtaa väistämättä myös lähestymistavan rajoitukset.

2. Atonaalisella musiikilla tarkoitan tässä sekä 12-sävelkäytäntöön perustuvaa että muuta totaaliin kromatiikkaan perustuvaa musiikkia.

3. 12-sävelmusiikin analyysissa esimerkiksi René Leibowitz, yksi 12-sävelmusiikin tutkimuksen pioneereista, tukeutui 12-sävelrivien tunnistamisen lisäksi pinta-tason rakenteiden kuvaukseen.

Hastyn näkemys kasvaa hänen teoreettisesta asenteestaan ”dissonanssin emansipaatio” -ajatusta kohtaan. Hän sanoo dissonanssin emansipaation merkitsevän sitä, että koska atonaalisesta musiikista puuttuu konsonanssin ja dissonanssin erottelu,

minkä tahansa sävelen voidaan ajatella kuuluvan yhteen minkä tahansa toisen sävelen kanssa, ja niiden voidaan kuulla soivan yhdessä (*con-sonans*) ymmärrettävänä harmonisena yksikkönä. Koska näin on, tästä seuraa häkellyttävä määrä mahdollisuuksia yritettäessä päästä varmuuteen sävelten intervallisuhteista. (Hasty 1981b, 55.)

Hastyn lähestymistavasta seuraa, että määrittellessään, miten sävelet liittyvät toisiinsa, analyytikon täytyy muodostaa äärimmäisen yksityiskohdainen tulkinta musiikillisen pinnan rakenteista. Tätä prosessia varten Hasty jakaa musiikillisen pinnan ominaisuudet osiin, joita ovat sointiväri, dynamiikka, intervalliassoiaatiot, rekisteri ja musiikillinen ääriiviiva. Analyttisessä lähestymistavassaan, jota Hasty (1988) nimittää kontekstuaaliseksi⁴ metodiksi, hän painottaa eri osien samanarvoisuutta eikä anna säveltasolle erityisasemaa.

Hasty kohtaa kuitenkin väistämättä ongelmia laajempien rakenteiden kuvauksessa, koska hän tarkastelee vain ja ainoastaan musiikillisen pinnan ilmiöitä. Hän toteaaakin, että kun keskitytään ”ottamaan huomioon kaikkien osien vuorovaikutuksen lopputulos [– –] muodon ja rakenteellisen funktion kuvaus on ongelmallista” (Hasty 1988, 285). Hasty (1984, 168; 1988, 285) on tuonut kirjoituksissaan esille, että kontekstuaalinen metodi vaikeuttaa laajempien kulkujen kuvaamista. Ongelmat eivät synny ainoastaan menetelmän edellyttämästä suuresta yksityiskohtien määrästä vaan myös tarkasteltavien musiikillisten osien keskinäisestä riippuvuudesta: ”muutos yhdessä osassa ei voi olla vaikuttamatta toisten osien rakenteseen” (Hasty 1988, 285). Edelleen lähestymistapa tuottaa vaikeuksia punnittaessa yhtä vahvasti perusteltujen mutta eri osia painottavien jaottelujen arvoa. Lopuksi osan merkittävyys ei ole absoluuttinen vaan suhteellinen: tietyn säveltäjän teokset, tietty sävellys tai jopa sävellyksen tietty jakso voivat määritellä eri osien merkityksen eri tavoin (Hasty 1981b, 58).

Hastyn (1981b, 72) mielestä kontekstuaalisen lähestymistavan vaikeudet ovat kuitenkin väistämättömiä, kunnes atonaalisen musiikin rakenteellisten ominaisuuksien luonteesta tiedetään niin paljon, että on mahdollista pitää useampia piirteitä selviöinä. Pyrittäessä valaisemaan näitä raken-

4. Kontekstuaalisuus-termin käytön problematiikkaa käsittelemän myöhemmin lisää.

teellisiä ominaisuuksia Hasty ei kuitenkaan hyväksy turvautumista esimerkiksi sellaisiin tekijöihin kuin rivirakenteisiin, sillä ne edustavat hänen mielestään vain sävellystekniikoita.

Vaikka Hasty on tietoinen menetelmänsä sisältämistä huomattavista vaikeuksista, hän kuitenkin antaa kriteereitä eri osien suhteellisen tärkeyden määrittämiselle tietyn musiikillisen jakson kuluessa. Kriteerit perustuvat välittömään kuulovaikutelmaan ja siihen, miten erilaisia jaotteluja voidaan puolustaa sävellyksen edetessä.⁵ Tässäkin Hasty (1981b, 59) painottaa pinnan merkitystä:

Vaikka [– –] jollakin jaottelulla voi olla syvälle ulottuvia vaikutuksia teokselle, kun taas toiset ovat ohimeneviä, teoksen pinta kannattaa kaikkia näitä rakenteita, ja pinta määrää ehdottomasti musiikin ekspressiivisen laadun.

Kontekstuaalinen lähestymistapa yleensä on herättänyt keskustelua ja saanut osakseen myös kritiikkiä. Se kehitettiin alun perin atonaalisen musiikin analyysia varten (Samet 1985⁶). Suuntaus sai Sametin (1985, 122) mukaan alkunsa

siitä hyvin todellisesta ongelmasta, että on pyritty ymmärtämään viittaussuherakenteita hyvin kontekstuaalisessa (eli ei-tonaalisessa) musiikissa ja edelleen sitä, kuinka sävellykset muodostuvat näistä rakenteista [– –] ilman ennako-oletuksia, joita monet varhaisemmat analytytikot toivat mukanaan kokemuksistaan tonaalisen musiikin parissa.

Samet (1985, 122) tiivistää kontekstuaalisen analyysin tärkeimmäksi välineeksi erittäin huolellisen kuvauksen siitä, miten jokainen tapahtuma ja tapahtumakokonaisuus on suhteessa jokaiseen toiseen tapahtumaan ja tapahtumakokonaisuuteen kulloisessakin tilanteessa. Kritisoidessaan ”tootaalia kontekstuaalista analyysia” (tai ”funktionaalista ylikuormitusanalyysia”, kuten hän myös sitä kutsuu) Samet (1985, 122) sanoo, että ”vain harvat analyysit pystyvät olemaan todella niin kattavia ja ne, jotka pystyvät, eivät kuitenkaan pääse kovin pitkälle”.

5. Apajalahti (1994, 135-137) käsittelee Hastyn (1981b) lähestymistavan ”analyttis-hahmotuksellisia” piirteitä.

6. Samet mainitsee tämän suuntauksen varhaiseksi puolestapuhujaksi Benjamin Boretzin.

MUSIIKILLINEN ÄÄRIVIIVA

Hastyn edustama kontekstuaalinen metodi on yksi musiikillisen pinnan ilmiöiden kuvaukseen perustuvista suuntauksista. Hastyn metodi edustaa äärimmäistä suuntausta, sillä se sulkee pois mahdollisuuden tukeutua abstraktimpiin rakenteellisiin ominaisuuksiin. Musiikillisen ääriiviivan (*musical contour*) tutkimus sen sijaan korostaa pinnan ilmiöiden kuvauksen tärkeyttä, mutta sen piirissä kehitettyjä menetelmiä voi käyttää joko sinällään tai muiden lähestymistapojen rinnalla kysymyksenasettelun ja musiikin luonteen mukaan. Ääriiviivan kuvaus on tullut esille erityisesti 1980-luvun loppupuolella, vaikka aihetta on käsitelty jo varhemmin. (Esim. Schönberg 1970; Cogan ja Escot 1976. Ensimmäisiä laajempia tutkimuksia ääriviivasta: Friedmann 1985; Morris 1987; Marvin ja Laprade 1987; Marvin 1991; 1995⁷; Polansky ja Bassein 1992; Morris 1993.)

Musiikilliseen ääriiviivaan kohdistunut tutkimus on lähtökohdiltaan ja tavoitteiltaan sekä myös menetelmiltään monentyyppistä. Esimerkiksi Friedmann (1985) painottaa analyttisiä päämääriä rakentaessaan teoreettisia menetelmiään. Hän muodosti teoriansa täyttääkseen aukon, joka on elävän musiikillisen pinnan todellisuuden ja sävelluokkarakenteille perustuvien abstraktioiden välillä (Friedmann 1985, 223)⁸. Morrisille (1987; 1993) ääriiviiva on osin sävellyksellinen apukeino ja osin analyttinen väline, ja hänen ääriviivateoriansa päämäärä oli tarjota vakaa pohja sävelluokille perustuvien sävellyksellisten *designien* (*compositional design*) artikulaatiolle (Morris 1993, 205). Polansky ja Bassein (1992) ovat sen sijaan kiinnostuneita mahdollisten ääriviivojen määrittelystä matemaattisin keinoin, ja he esittävät musiikillisesta tyylistä riippumattomia menetelmiä ääriiviivan käsittelyyn.

Ääriiviivan tutkimuksessa tärkeällä sijalla ovat myös havaintopsykologiset ja kognitiiviset näkökohdat (Marvin ja Laprade 1987; Polansky ja Bassein 1992). Ääriiviiva-avaruutta on kuvattu yksinkertaisimmaksi ja välittömimmän hahmotettavaksi sävelavaruudeksi (Morris 1987, 26). Friedmann (1985, 224–225) painottaa musiikillisen ääriiviivan merkitystä kuulijalle, koska musiikillisten yksikköjen ääriviivat ovat, ainakin hänelle, helpommin hahmotettavissa kuin sävelten, intervallien ja joukkoluokkien väliset suhteet.

7. Marvin (1995) on tuonut esille, että ääriiviiva-analyysin juuret ovat etnomusikologisessa musiikkianalyysissa.

8. Myös Marvin (1991, 16) esittää samansuuntaisia huomioita.

Ääriiviivan merkitystä voidaan tarkastella myös suhteessa erilaisiin sävellystyyliin. Friedmann (1985) esimerkiksi käsittelee ääriiviivaa Schönbergin sävellyskäytännössä. Tarkastellessaan sitä, miten erillisinä ääriiviivaa ja säveltasoja voidaan käsitellä, Friedmann (1985, 244–246) toteaa, että

Schönberg käyttää ääriiviivaa sekä sävelluokan yhteydessä että itsenäisenä rakenteellisenä välineenä. Hänen musiikkinsa osoittaa, että ääriiviiva voi johdattaa mieleen assosiaatioiden verkoston, joka on erilainen kuin sävelten, intervallien ja joukkoluokkien luomat assosiaatiot – verkoston, joka ajoittain saattaa olla tarpeeksi vahva yhdistämään eleet orgaaniseksi kokonaisuudeksi.

Kuten Friedmann (1985, 224) esittää, ääriiviiva voi lisätä paljon kaivatun ulottuvuuden ainakin tietyn 1900-luvun musiikkirepertoarin analyysiin, mutta hänkin varoittaa, että musiikillisten parametrien erillinen tarkastelu tuo väistämättä keinotekoisien piirteiden kuulemismme.

Oman lisänsä ääriiviivan tutkimukseen tuo näkökulma, jossa pyritään eksplisiittisesti yhdistämään ääriiviiva sävellyksen pohjana oleviin abstrakteihin säveltasorakenteisiin (esim. Morris 1993; Hanninen 1994). Morrisille ääriiviivan ja abstraktimpien säveltasorakenteiden yhdistelmä on tärkeä tekijä pyrittäessä ymmärtämään jatkuvuutta ja koherenssia, kuten hänen artikkelinsa ”New Directions in the Theory and Analysis of Musical Contour” osoittaa. Analysoidessaan artikkelissaan Schönbergin opusta 19/4 Morris (1993) kehittää käsitteistöä ja menetelmiä ääriiviivan hierarkioiden kuvaamiseksi. Morris pyrkii osoittamaan, että ääriiviivat muodostavat laajempia hierarkkisia kokonaisuuksia ja johtavat lopulta suurmuotoiseen ääriiviivaan, joka ulottuu koko sävellyksen yli. Näin pystytään kuvaamaan sävellyksen rekisterillinen kokonaisuus alajakoinen. Kriteereissä, joiden mukaan ääriviivareduktiot tehdään, käytetään hyväksi abstrakteihin säveltasorakenteisiin perustuvaa tietoa.

Sen lisäksi, että ääriiviivan tutkimuksen piirissä kehitetty käsitteistö ja menetelmät kuvaavat sävellinjojen ääriiviivoja, voidaan menetelmiä soveltaa yhtä lailla kuvaamaan dynamiikan, tiheyden, avaruudellisen asettelun, sointiväriin ja rytmien ääriiviivoja. Näitä sovelluksia on merkittävimmässä määrin tuonut esille Marvin (1991; 1995) Morrisin (1987) määritelmien pohjalta. Marvinin tutkimus osoittaa, että yleistetyn ääriiviivan käsite soveltuu tyylillisesti laajankin 1900-luvun musiikkirepertoarin tarkasteluun; tästä esimerkkinä on Marvinin ehdotus ääriiviivan käsitteen käyttämisestä mm. elektronimusiikin analyysissa.

Marvinin tutkimus tuo esille, että yhä edelleen musiikillisen pinnan kuvaus on hyödyllinen apuväline lähestyttäessä musiikkia – varsinkin juuri uudempaa ohjelmistoa –, jonka syvemmät rakenneperiaatteet ovat vielä vaikeasti tavoitettavissa. Näin musiikillisen pinnan kuvaus on samanlaisessa asemassa kuin vuosisadan alussa atonaalisen sävelkielen ollessa uutta, vaikka menetelmät ovatkin toisentyypiset. Toisaalta ääriviivan kuvaus on ensiarvoisen tärkeä apuväline sellaisen 1900-luvun musiikin tutkimuksessa, jossa yleistetyn ääriviivan avulla kuvattavat piirteet ovat rakenteellisesti merkittävässä asemassa; esimerkkejä on mm. Pendereckin, Varèsen, Xenakisin ja Ligetin tuotannossa.

Musiikillisen pinnan ilmiöt ja niiden erittely ja kuvaus ovat tärkeitä, sillä välitön kuulovaikutelma perustuu pinnan ilmiöihin: juuri musiikillisen pinnan kauttahan me kiinnitämme huomionsa tiettyihin musiikin jaksoihin ja piirteisiin. Kuitenkin pelkkä pitäytyminen pinnan rakenneilmiöiden kuvauksessa ei pysty tavoittamaan ominaisuuksia, jotka voivat yhtä lailla olla kuuntelukokemuksen elävä ja nimenomaan sen haastavampi ja vaikeammin lähestyttävä osa. Tällaisten piirteiden kuvaukseen tarvitaan muunlaisia lähestymistapoja ja menetelmiä.

Se, kuinka pitkälle pintatason rakenteiden kuvaus riittää ja mikä on sen asema ja ilmaisuvoima atonaalisen musiikin analyysissä ja teoriassa, on noussut jatkuvasti keskustelunaiheeksi. Jo 1940- ja 1950-lukujen vaihteessa Babbitt (1950) kritisoi Leibowitzin (1948; 1949b) analyttistä lähestymistapaa väittäen sen olevan musiikillisen notaation muuntamista verbaaliseksi notaatioksi. Babbitt (1950, 57) toi esille sen, että yksityiskohtien kuvaus ja motiivien tunnistus eivät kykene selittämään, miten tapahtumat ovat suhteessa toisiinsa ja muodostavat laajempia kokonaisuuksia ja kokonaisuuksia teoksia. 1990-luvulla samantyyppinen kysymyksenasettelu on tullut uudelleen esille keskustelussa. Lewin (1993, 62) kirjoittaa Nicolas Cookin (1987) Stockhausenin *Klavierstück III*:n analyysistä (joka perustuu kuvailuvaan analyttiseen lähestymistapaan eikä sisällä ”spekulatiivisia” piirteitä):

Minulle välittyy viesti, että voin tuntea oloni täysin kotoisaksi, jos vain kuuntelen tavalliseen tapaan tapahtumien ääriviivoja ja rekisteriä ja tiheyksiä ja sovellan noita kokemuksia joihinkin huolettomiin huomioihin kaarimuodoista, kohotahdeista jne. Tällä tavoin kuulen, että (ja kuinka) Stockhausenin sävellys notaatiokoukeroitaa lukuun ottamatta on täysin perinteinen ja mukava; se ei haasta tai yllä tai millään tapaa saa minua pois tolaltani. Näen kyllä, että tässä pyritään rohkaisemaan kokemattomia opiskelijoita kuuntelemaan vapaasti ja luottamaan kuunnellussa koko ajan omiin korviinsa. Mutta Stockhausenin teos haastaa minut, se yllyttää minua ja jollain tavoin saa

minut pois tolaltani, se saa minussa aikaan halun laajentaa kuulemiseni rajoja – ja tämä on täsmälleen yksi tärkeimmistä asioista, joita teos minulle tekee. Niinpä olen tyytymätön sellaiseen analyysiin, joka ei saa minua koettelemaan kuuntelutapojeni rajoja.

Yksi atonaalisen musiikin teoreettisen tutkimuksen keskeisistä tavoitteista on muodostaa sellaisia abstraktioita, käsitteitä ja menetelmiä joiden avulla voidaan kuvata oleellisia piirteitä ilmiöistä, jotka eivät avaudu pelkän pintarakenteiden kuvauksen avulla mutta ovat silti kuuntelukokemuksen elävä osa.

2. JÄRJESTÄMÄTÖN SÄVELIKKÖ: HISTORIALLINEN NÄKÖKULMA

”Järjestämätön sävelikkö” on osoittautunut käyttökelpoiseksi peruskäsitteeksi atonaalisen musiikin analyysissä ja teoriassa jopa usealla eri tavalla⁹. Seuraavassa tarkastelen tämän käsitteen historiallista kehitystä ja painotan kehityksen yhteyksiä sekä 12-sävel- että ei-12-sävelmusiikkiin.

Tonaliteetin vähittäinen murtuminen ja uusien sävellyksellisten keinojen etsintä ja kartoitus 1900-luvun alkupuolella johti monenlaisiin ratkaisuihin sekä sävellystekniikoissa että vähitellen myös teoreettisissa ja analyttisissä menetelmissä. Järjestämättömän sävelikön käsite tuli käyttöön jo varhain kromaattisen sävelvaruuden keinoja kartoitettaessa. Käsitteen historiallinen kehitys osoittaa, kuinka erityyppisiä sävelikköjen luokitteluja ovat tehneet säveltäjät – usein vain puhtaasti käytännöllisiksi sävellystyönsä apuneuvoiksi – ja analytytikot ja teoretikot, joiden tavoitteena on ollut löytää yleistä ja yleisempiä lainalaisuuksia järjestämättömien sävelikköjen ja kromaattisen sävelvaruuden ominaisuuksista.

Jo niinkin varhain kuin vuonna 1927 säveltäjä ja teoretikko Alois Hába julkaisi teoksensa *Neue Harmonielehre*, jossa hän luokitteli totaalisen kromatiikan sisältämät erikokoiset järjestämättömät säveliköt. Hában teos oli – ainakin omiana aikanaan – varsin hämmästyttävä saavutus, sillä teoreettinen ote, jolla Hába tämän luokittelun järjestämättömien ominaisuuksien mukaan muodostaa, on selkeä ja ehdoton. Tosin erityyppisiksi luoki-

9. Käytän tässä artikkelissa nimitystä ”järjestämätön sävelikkö” aputerminä puhuessani ”joukon” tai ”säveluokkajoukon” käsitteen historiallisesta taustasta. Käytän termiä ”joukko” tai ”säveluokkajoukko” puhuessani 1970-luvun ja sen jälkeisestä teoriasta. Englanninkielisissä teksteissä ”joukosta” käytetään nykyään yleisimmin nimityksiä *set* ja *collection*. Käsitteen historia tuo kuitenkin esille varsin kirjavan nimityskäytännön.

teltujen sävelikköjen määrä on huomattavasti suurempi kuin monissa myöhemmissä luokitteluisa. Sävelikköjään Habá nimittää soinnuiksi (*Klangen*). Nämä soinnut voivat esiintyä sekä vertikaalisina että horisontaalisina, ja Habá tuo esille myös sointujen erilaisia rekisterillisiä realisointimahdollisuuksia.¹⁰

Ehkä tunnetuimmaksi varhaiseksi kromaattisen sävelavaruuden sisältämien järjestämättömien sävelikköjen luokitteluksi muodostui säveltäjä Howard Hansonin vuodelta 1960 peräisin oleva teos *Harmonic Materials of Modern Music*. Hansonin teos, ”harmonis-melodisten materiaalien käsikirja”, oli tärkeä, koska se esitti järjestelmälliseen sävelikköjen ominaisuuksien tunnistamiseen perustuvan kromaattisen sävelavaruuden luokittelun. Tärkeää on, että tämän lisäksi Hanson tunnisti myös sävelikköjen kokonaisintervallisisällön.¹¹ Sävelikköjään Hanson kutsui asteikoiksi (*scales*).¹²

Elliott Carterin *Harmony Book*¹³ edustaa sellaisia teoksia, joissa puhtaasti oman sävellystyön avuksi on luokiteltu kromaattisen sävelavaruuden sisältämät erikokoiset säveliköt niiden järjestämättömien ominaisuuksien mukaan. Sävelikköjä Carter kutsuu soinnuiksi (*chords*) ja niiden vertikaalisia muotoja arpeggioiksi¹⁴. Carterin harmoniakirjan kokoaminen sai kimmokkeen Habán kirjasta, johon Carter tutustui pian sen ilmestymisen jälkeen. ”Tutustuttuani kaikkeen siihen päätin, että yrittäisin rakentaa

10. Vain Habán kirjan ensimmäinen luku käsittelee kromaattista sävelavaruutta. Kirjan muut luvut käsittelevät puolisävelaskelta pienemmistä sävelaskelista koostuvia sävelavaruuksia.

11. Kannattaa mainita myös Karel Janečekin teos *Základy Moderní Harmonie* vuodelta 1965. Siinä esitetään varsin pitkälle viety tasavireisen kromaattisen sävelavaruuden harmonisten materiaalien luokittelu.

12. Toisenlaista lähtökohtaa edustaa esimerkiksi Paul Hindemithin (1937) *Unterweisung im Tonsatz*, jonka teoreettisen osan intervalliseen ajatteluun perustuvan sointuluokittelun dissonanssi- ja konsonanssikäsitys pohjautuu diatonisen järjestelmän käsitykseen. Suomessakin käytetyn Vincent Persichettin (1962) oppikirjan *Twentieth Century Harmony* lähtökohtana on niin ikään harmonioiden rakentaminen intervaleista, ja myös siinä tukeudutaan diatonisen järjestelmän konsonanssi- ja dissonanssikäsitykseen.

13. *Harmony Book* on tällä hetkellä käsikirjoitus, jota säilytetään Carter-kokoelmissa Paul Sacher Stiftungissa Baselissa.

14. Tässä on Carterin mukaan kysymys vain tavasta, ja sitä paitsi Carterille esimerkiksi sana *set* kuuluu tenniksenpeluuseen (Bernard 1990, 203).

oman järjestelmän, jossa ei olisi päällekkäisyyksiä, jossa jokaisella soinnulla, jokaisella sävelryhmällä olisi oma identiteetti ja se olisi erilainen kuin mikään muu” (Carterin lausunto artikkelissa Bernard 1990, 204).

Carter kokosi kirjaansa vähitellen, ja se palveli puhtaasti käytännöllisenä välineenä hänen omia sävellysteknisiä tarpeitaan. *Harmony Book* koostuu kahdesta osasta. Ensimmäinen osa muodostaa ”synteesin”, jossa näytetään, ”mitä muodostuu, kun intervalliin, kolmisäveliseen sointuun jne. lisätään yksi, kaksi tai useampi sävel”; toinen osa, ”analyysi”, esittelee soinnut ”ja näyttää, mitä sointuja ja intervaleja näihin sointuihin sisältyy” (Carterin lausunto artikkelissa Bernard 1990, 201).¹⁵

SÄVELLUOKKAJOUKKOJEN TEORIAN MUOTOUTUMISESTA¹⁶

Kromaattisen sävelvaruuden sisältämien järjestämättömien sävelikköjen ominaisuuksien ymmärtämisessä Milton Babbittin teoreettinen työ muodostui ratkaisevaksi. Babbittin tutkimuksen tärkeimpänä perustana oli 12-sävelmusiikki. Babbittin urauurtava artikkeli ”Some Aspects of Twelve-Tone Composition” vuodelta 1955 (jonka pohjana on Babbittin vuonna 1946 kirjoittama väitöskirja¹⁷) esittää kromaattisen sävelvaruuden yleisiä lainalaisuuksia, jotka pohjautuvat suurelta osin Schönbergin ja Webernin 12-sävelmusiikkiin¹⁸. Babbittin näkemys 12-sävelkäytännöstä perustuu rivirakenteiden järjestämättömiin ja järjestettyihin ominaisuuksiin, ja artikkelissaan hän tekee merkittäväksi muodostuneen huomion järjestämättömyyden sisällön ja järjestyksen vuorovaikutuksesta 12-sävelmusiikissa. Useimpia artikkelissa esitetyistä ajatuksista ja käsitteistä tarkennetaan ja kehitellään edelleen kahdessa seuraavassa, vuosina 1960 ja 1961 ilmesty-

15. Carter päättyy hyvin samantyyppiseen luokitukseen kuin Forte (1973) myöhemmin (ks. Schiff 1983, 324–325).

16. Suomenkielisessä kirjallisuudessa sävelluokkajoukkojen teoriaa (tai lyhyemmin joukkoteoriaa) ja siihen liittyviä kysymyksiä ovat erilaisista näkökulmista käsitelleet muun muassa Hämeenniemi (1982), Castrén (1989), Koivisto (1990) ja Apajalahti (1993; 1994).

17. Babbittin väitöskirja hyväksyttiin ja julkaistiin kuitenkin vasta 1992.

18. Babbitt löysi yleisiä lainalaisuuksia niiden periaatteiden pohjalta, joita Schönberg ja Webern käyttivät enemmän tai vähemmän vaistonvaraisesti sävellyksissään – tai ainakaan he eivät tuoneet periaatteitaan esille. Tutkimus heijastaa myös Babbittin sävellyksellisiä mieltymyksiä ja hänen liikkumistaan kohti aggregaattija rivistosävellystä (*array composition*). *Array* (tässä artikkelissa käännetty rivistöksi) tarkoittaa kaksiulotteista aggregaateista koostuvaa taulukkoa eli matriisia, joka ei ole sävellyksellisesti toteutettu.

neessä, niin ikään klassikoksi muodostuneessa artikkelissa ”Twelve-Tone Invariants as Compositional Determinants” (Babbitt 1962) ja ”Set Structure as a Compositional Determinant” (Babbitt 1972a). Näissä artikkeleissaan Babbitt tutkii 12-sävelkäytännön toisaalta rivin rakenteesta ja käytetyistä operaatioista riippuvia ja toisaalta käytetyn rivin rakenteesta riippumattomia ominaisuuksia. Kumpikin näkökulma 12-sävelkäytäntöön tuo esille erilaisia aste-eroja ja tapoja, joilla rivin järjestyksestä johtuvat ominaisuudet ja rivin sisältämistä järjestämättömistä ominaisuuksista johtuvat ominaisuudet vaikuttavat.

Jo mainitussa vuoden 1955 artikkelissaan Babbitt määrittelee kaksi käsitettä, jotka ovat tulleet merkittäväksi osaksi 12-sävelteoriaa sekä siihen liittyvää järjestämättömien ja järjestettyjen sävelikköjen ominaisuuksien tutkimusta. Ne ovat kombinatoriaalisuus (eritoten heksakordikombinatoriaalisuus) ja sävelluokkiin liitettävien järjestysnumeroiden (*order number*) käsite. Heksakordikombinatoriaalisuus on erityisesti Schönbergin myöhemmän 12-säveltekniikan perustana:

Melkein kaikissa 12-sävelteoksissaan [– –] Schönberg käytti ”puolikombinatoriaalista riviä” [– –] myöhemmissä teoksissa hänen kasvava mielenkiintonsa heksakordiin itsenäisenä yksikkönä johti hänet usein käyttämään sitä ja kiinnittämään huomion määrätyn järjestyksen sijasta pelkästään kokonaissältöön (Babbitt 1955, 57)¹⁹.

Samalla tavoin Babbitt yleistää myös kombinatoriaalistien trikordin ja tetrakordin ominaisuudet ja esittää kolmi-, neli- ja kuusisävelisten virittäjien (*generator*) käsitteet, joilla voidaan muodostaa johdettuja rivejä (*derived sets*)²⁰.

Vuoden 1961 artikkelissaan Babbitt (1972a) esittää erikokoisia järjestämättömiä sävelikköjä käsitellessään normaalimuodon keinona niiden erittelyyn. Babbitt (1972a, 133) määrittelee normaalimuodon löyhästi seuraavasti:

19. Babbitt käyttää rivistä termiä *set* (kiinnostava ja ilmiön problematiikkaa valaiseva mutta varsin pitkä tarina termin synnystä ks. Babbitt 1987, 11–12). Järjestämättömiä sävelikköjä Babbitt kutsuu usein tri-, tetra- penta- ja heksakordeiksi (jne.) tai termillä *collection*. Babbittille *set* (suomeksi rivi) ei siis tarkoita järjestettyä yksikköä. Morris (1987, 64) on tiivistänyt Babbittin (1962) rivin (*row*) määritelmän järjestämättömäksi joukoksi (*set*). Sen elementit ovat 12 (järjestettyä) ”paria” muotoa <a,b>, jossa b on sävelluokka rivissä ja a on sen järjestysnumero.

20. ”Johdetut rivit” on käsite, joka on vähitellen poistunut melkein kokonaan käytöstä.

Annettu [H]eksakordi järjestetään ”normaalimuotoon”, jossa ensimmäisen ja viimeisen sävelluokan välille määräytyvä intervalli on suurempi kuin minkään peräkkäisten sävelluokkien välillä H:ssa. (”Normaalimuodon” tarkempi määrittely, jos sellaista ainutkertaista intervallia ei ole, ei ole tarpeen tässä).

Toinen keskeinen 12-säveljärjestelmän järjestyksen ja sisällön väliin dialektiikkaan perustuva käsite, jonka Babbitt (1955) esittelee artikkelissaan, on 12:n sävelluokan määrittelyminen pariin 12:n järjestysnumeron kanssa. Tämän määrittelyn mukaan voidaan sävelluokkien ja järjestysnumeroiden käsittelyyn soveltaa samoja abstrakteja operaatioita.²¹

Babbittin muodostamat käsitteet ja menetelmät totaalina kromatiikan ja sen sisältämien erikokoisten sävelikköjen lainalaisuuksista loivat perustaa tulevalle tutkimukselle ja synnyttivät kokonaisen tutkimussuunnan. Tämän tutkimussuunnan alkuvaiheesta mainittakoon Babbittin käsitteistöön pohjautuva, 12-sävelteorian pohjalta totaalina kromatiikan erikokoisten sävelikköjen ominaisuuksia kartoittava Donald Martinon (1961) artikkeli ”The Source Set and its Aggregate Formation”. Tässä aggregaatin sisältämiä järjestämättömiä sävelikköjä ja niiden välisiä ominaisuuksia perusteellisesti käsittelevässä artikkelissa otetaan käyttöön myöhemmin hyvinkin käteväksi osoittautunut termi mosaiikki (*mosaic*), jolla Martino tarkoittaa erikokoisiin sävelikköihin ositeltua aggregaattia.

Varhaisempiin merkittäviin tutkimuksiin, jotka toivat esille järjestämättömän sävelikön roolin atonaalisessa musiikissa, kuuluu eittämättä myös George Perlen (1981) vuonna 1962 ilmestynyt teos *Serial Composition and Atonality: An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern*. Teos käsittelee näiden säveltäjien 12-säveltuotantoa ja ns. ”vapaaatonaalisuutta”.²² Tämän repertoarin analysointiin Perle kehitti käsitteen ”perussolu” (*basic cell*). Perussolut ovat kaksi- ja kolmisävelisiä ”minirivejä”, jotka määrittävät myös niiden järjestämättömien ominaisuuksien kautta.

1960-luvun alkuvuosiin mennessä järjestämättömän sävelikön käsite oli – tosin hyvin monella eri nimikkeellä – tullut esille sekä 12-sävelmusiikin että ei-12-sävelmusiikin tutkimuksessa ja analyysissä ja myös sävellystekniikan osana. Järjestämättömän sävelikön käsite osana kromaattisen sävelvaruuden keinovarojen käsittelyä oli osoittautunut käyttökelpoiseksi

21. Vuoden 1960 artikkelissaan Babbitt (1962) on kehitellyt edelleen ja määritellyt tarkemmin sävelluokkien ja järjestysnumeroiden liittämistä pareiksi.

22. Myös Perle hyödyntää Babbittin kehittämää 12-sävelteoriaa.

näkökulmiltaan ja systematiikan tasoiltaan hyvinkin erilaisissa lähestymistavoissa. Babbittin formalisoinnit totaalini kromatiikan ominaisuuksista olivat kuitenkin ratkaisevia luotaessa perustaa atonaalisen musiikin ja totaalini kromatiikan keinovarojen luonteeseen puretuvalle tutkimukselle.

Totaalini kromatiikan sisältämien järjestämättömien sävelikköjen systemaattisessa luokittelussa merkittävä askel oli Allen Forten (1973) teos *The Structure of Atonal Music*. Forten luokittelu on pysynyt yleisimmin käytössä olevana luokitteluna. Forte käytti termiä sävelluokkajoukko (*pitch class set*) merkitsemään järjestämättömien ominaisuuksiensa mukaan määriteltyjä sävelikköjä. On huomattava, että Forten teorian pohjana oli nimenomaan ei-12-säveljärjestelmään perustuva atonaalini musiikki, tärkeimpinä säveltäjäniminä Schönberg, Berg ja Webern. Forte esitti sävelluokkajoukkojen ekvivalenssiluokituksen, ja sen lisäksi hän määritteli käsitteitä, jotka kuvasivat ekvivalenssiluokkiin kuuluvien joukkojen välisiä suhteita (mm. K- ja Kh-suhteet).²³

Kuten Dembski (1989–1990, 189) on todennut, Forten luokittelujärjestelmän ”tarttuvuus” perustui siihen, että siinä otettiin järjestelmällisesti esitetyt ja nimetyt asiat ja niiden väliset suhteet luokittelun perustaksi eikä niitä esitetty vain sävellysmateriaalien sivutuotteina, kuten esimerkiksi Hanson oli tehnyt. Lisäksi Forten käsitteet voitiin mieltää osaksi suurempaa hanketta. Tämä hanke sisälsi pyrkimyksen luoda yleinen teoreettini kehys, johon suhteutettuina atonaalisen musiikin syvemmät prosessit ja rakennepiirteet voitaisiin selittää, siis muodostaa tapahtumille eräänlainen syntaktini selityskehys.

Forten teoria sai ilmestyyttyään osakseen myös kritiikkiä, josta terävin kohdistui sävelluokkajoukkojen välisten suhteiden kuvauksen merkitykseen atonaalisen musiikin rakennepiirteiden tarkastelussa.²⁴ Kritiikki liittyy siis nimenomaan hankkeen ”syntaktiseen” tavoitteeseen. Eric Rege-ner (1974, 193) toi tämän kritiikin esille seuraavasti:

Harmonioiden teoria eroaa sointujen teorioista otaksuttavimmin siinä, että se käsittelee suhteita, jotka perustuvat ajassa tapahtuviin peräkkäisyyksiin (”liikkeeseen tai kulkuihin”). Koska Forten teoria ei käsittele ajallisia suhteita millään järjestelmällisellä tavalla, tuntuu siksi sovelialta pitää sitä pohjimmiltaan sointujen teoriana.

23. Forte (1964) hahmotteli osia teoriastaan artikkelissaan ”A Theory of Set-Complexes for Music”.

24. Apajalahti (1994, 110-115) käsittelee Forten teosta ja siihen liittyvää problematiikkaa.

Tämä osa Forten teoriasta on osoittautunut myös myöhemmän tutkimuksen valossa ongelmalliseksi--mutta myös haasteelliseksi.

Sävellyluokkajoukon (tai järjestämättömän sävelikön) käsite tuli siis esille ja osoittautui käyttökelpoiseksi yhtä lailla 12-sävelmusiikissa kuin ei-12-sävelmusiikissa. Näin se viittasi omalta osaltaan näiden sävellystradiitioiden yhteisiin rakennepiirteisiin. Teoreettisissa ja analyttisissä kirjoituksissa on kuitenkin olemassa suuntauksia, joissa erotetaan jyrkästikin toisistaan 12-sävelmusiikki ja muu atonaalinen musiikki samoin kuin näitä sävellystradiitiota varten kehitetyt käsitteet ja teoriat. Yksi tekijä tällaisen erottelun taustalla on 12-sävelmusiikin rivirakenteiden lineaarisuuden korostaminen. Useat 1940- ja 1950-luvuilla ilmestyneet 12-säveltekniikan oppikirjat loivat pohjaa tälle tulkinnalle (mm. Eimert 1950; Jelinek 1952; Krenek 1952; Rufert 1954).²⁵

Babbittin, Forten ja muiden teoreettinen työ loi kuitenkin pohjaa 12-sävelmusiikin ja kromaattiseen sävelavaruuteen perustuvan ei-12-sävelmusiikin yhteisten lainalaisuuksien ymmärtämiselle. Tätä tutkimustradiitiota jatkava uudempi atonaalisen musiikin tutkimus on pystynyt osoittamaan 12-sävelmusiikin ja ei-12-sävelmusiikin lainalaisuuksien syvällisen yhteyden. Kuten Morris (1992, 32) on todennut:

Viimeaikainen työ atonaalisen teorian piirissä on tehnyt selväksi, että sävellyksellisen toiminnan ja analyysin jakaminen ”vapaaseen atonaalisuuteen” ja ”sarjalliseen” [12-sävelteniikan perustuvaan] ei onnistu tavoittamaan syvempiä systemaattisia suhteita sävellyluokkien välillä, jotka toimivat minkä tahansa ”toisiinsa suhteessa olevien kahdentoista sävelen” ilmentymän pohjalla. Kun ymmärretään, että esimerkiksi Forten K- ja Kh-suhteet (jotka on kehitetty mallintamaan nimenomaan sävellyluokkarakenteita atonaalisessa ei-12-sävelmusiikissa) rakentuvat täsmälleen samoille periaatteille kuin 12-sävelkombinatoriaalisuus tai, kääntäen, että kombinatoriaalisuus ja heksakordialueiden käsite riippuu rivin päissä olevista järjestämättömien sävellyluokkajoukkojen invariansseista, saadaan tuntuma tasavireisen sävellyluokka-avaruuden sisältämistä syvemmistä symmetri-oista.

Rivirakenteita voidaan siis tarkastella ottamalla lähtökohdaksi aggregaatit sekä niiden sisältämät eriaisteiset järjestykset ja osittaiset järjestykset. Tämä näkökulma onkin tarjonnut hedelmällisen lähtökohdan 12-sävelmusiikin tutkimukselle. Tässä tutkimussuunnassa 12-sävelkäytäntöä pi-

25. Kuten edellä on tullut esille, varhaisista kirjoituksista Babbittin ja Lewinin kirjoitukset samoin kuin vuonna 1962 ilmestynyt Perlen (1981) teos painottivat toisenlaista näkökulmaa.

detään yhtenä tapana määritellä sävelsuhteita totaalisissa kromatiikassa. Se on myös avannut uudenlaisia näkökulmia sekä 12-sävelmusiikkia edeltäneen että sen jälkeisen ohjelmiston tutkimukseen.

1970-luvulla totaalin kromatiikan sisältämien, nyt siis vakiintuneisiin joukkoluokkiin määriteltyjen sävelluokkajoukkojen ominaisuuksien tutkimus muodostui aktiiviseksi²⁶. Tutkimuksen pohjana olivat Babbittin, Forten ja muiden luomat käsitejärjestelmät. Sen lisäksi että invarianssi- ja leikkaussuhteiden sekä joukkojen intervalliominaisuuksien tutkimus lisäsi tietoa kromaattisen sävelavaruuden abstrakteista ominaisuuksista, tutkimus laajensi ymmärrystä myös sen sisältämän osajoukon, diatonisen joukon, ominaisuuksista ja siis tonaliteetin pohjalla olevista lainalaisuuksista. Tutkimus johti myös esimerkiksi ekvivalenssiluokitusten määritelmiä täydentäviin kriteereihin (ks. Morris 1982; Starr 1987) sekä erilaisiin malleihin, jotka kuvaavat samankaltaisuussuhteita eri joukkoluokkiin kuuluvien sävelluokkajoukkojen välillä.²⁷

Sävelluokkajoukkojen abstraktien ominaisuuksien tutkimus ja siihen liittynyt samankaltaisuussuhteiden tutkimus herättivät kuitenkin väistämättä yhä enemmän kysymyksiä kontekstista ja ”syntaksista”: Mikä on se laajempi kehys, joka muodostaa kontekstin musiikillisille tapahtumille? Mitkä tekijät totaalisen kromatiikan käytössä luovat mahdollisuuden laajakantoisemmalle musiikilliselle jatkuvuudelle? Tai kuten George Benjamin (1979, 33) asian osuvasti ilmaisi: mitä ovat ”ne laajemmat linjat, jotka yhdistävät yksittäistä teosta, ne perustana olevat ajatukset, joiden kautta pinnan kompleksisuus joko saa lisämerkitystä tai häviää merkityksettömyyteen”?

Kysymyksiä kontekstin ja syntaksin merkityksistä voidaan lähestyä myös vertailulla tonaaliseen käytäntöön. Tonaalisesta musiikista tiedämme, että (intervallisisällöltään) samantyyppiset tai samanlaiset rakenteet voivat toimia täysin eri tavoin ja toisaalta taas erilaiset rakenteet usein toimivat samalla tavoin. Vaikka atonaalisesta käytännöstä ja sen lainalaisuuksista tiedetään toistaiseksi vähemmän kuin tonaalisesta käytännöstä, on

26. Englanninkielisissä teksteissä joukosta käytetään nimityksiä *set* ja *collection* ja joukkoluokasta *set class* ja *collection class*. Suomenkieliseksi termiksi on vakiintunut ”joukko”, joka on molempien sanojen (*set* ja *collection*) luonteva suomenno.

27. Ensimmäiset tutkimukset tältä alalta olivat Teitelbaum (1965) ja Forte (1973). 1980-luvun vaihe siivitti kiinnostusta tähän alueeseen: ks. esim. Morris (1979–1980), Lewin (1979–1980), Rahn (1979–1980) ja Lord (1981). Uudempia tutkimuksia tältä alalta ovat mm. Isaacson (1990) ja Castrén (1994).

luonnollista olettaa, että samantapaiset periaatteet toimivat myös atonaalissa musiikissa. Hyvin yleisesti voidaan ajatella, että musiikin luonteen kuuluu toisaalta sen kyky tuoda esille laaja kirjo toisilleen vastakkaisiakin elementtejä ja saada ne toimimaan yhtenäisellä tavalla ja toisaalta sen taipumus leikitellä hienovaraisesti ja vivahteikkaasti kuulijan kyvyllä tunnistaa samanlaisuuksien ja erilaisuuksien aste-eroja tätä tunnistamista varten muodostetuissa yhteyksissä. Stephen Peles (1983–1984, 341) onkin huomauttanut, että ainakin Schönbergin tapauksessa

leikki, jota säveltäjät mielellään leikkivät, on se, että saatetaan tulkittaviksi samanlaisiksi näennäisesti eriluonteisia musiikillisia tapahtumia ja päinvastoin. Siksi kuulijoina/teoreetikoina meidän kuuluu edetä varovasti, kun muodostamme yleistysten kriteereitä, jos emme halua tarpeettomasti menettää kykyä tehdä kriittisiä erotteluja, jotka perustuvat kohteeseen soveltuvalle erotteluasteikolle. Näin säilyttämämme yksityiskohtien viittaussuhteiden merkitys syntyy juuri niistä erityisistä sävellyksellisistä valinnoista, jotka niin ainutkertaisesti karakterisoivat yksittäisiä sävellyksiä.

1970-luvun loppupuolella ja 1980-luvun alkupuolella jouduttiin atonaalisen musiikin teoreettisessa tutkimuksessa asettamaan uudella tavalla kokonaisuuttoa, koherenssia ja jatkuvuutta koskevia kysymyksiä. Aiempi abstraktien, ajasta riippumattomien yksiköiden ja niiden välisten suhteiden tutkimus ei ollut pystynyt vastaamaan näihin kysymyksiin tyydyttävällä tavalla. Sen avulla oli kuitenkin saatu – ja saadaan yhä – tietoa totaalisen kromaattikan ominaisuuksista. Sen avulla muodostettiin myös peruskäsitteistöä ja menetelmiä atonaalisen musiikin tarkasteluun. Tämä tieto ja peruskäsitteistö, samoin kuin 1980-luvulla esiin noussut pinnan rakenteiden merkityksen korostaminen, on luonut pohjaa 1980-luvun loppupuolella esiin nousseelle jatkuvuutta, kokonaisuuttoa ja koherenssia käsittelevlle tutkimukselle, joka on pystynyt lähestymään näitä aiheita uudesta näkökulmasta ja entistä tarkemmin.

3. JATKUVUUDEN JA KOHERENSSIN TUTKIMUKSEN ERITYISKYSYMYKSIÄ

Jatkuvuus viittaa musiikin ajalliseen dimensioon ja muodon dynaamiseen ymmärtämiseen. Jatkuvuuden tutkimuksen edellytyksenä on suhteellisen pitkälle viety atonaalisen musiikin rakennepiirteiden ymmärtämiselle pohjautuva käsitteistö. Edellä esitetty atonaalisen musiikin ja kromaattisen sävelvaruuden ominaispiirteitä abstraktioiden avulla kartoittava tutkimus

on omalta osaltaan muodostanut peruskäsitteistöä ja luonut pohjaa jatkuvuutta kuvaavien mallien muodostamiselle. Ennen soveltuvan käsitteistön olemassaoloa jatkuvuuden ongelmaan oli vaikea tarttua: atonaalisen musiikin kokonaisuudon käsiteltäessä olikin tyypillistä tyytyä lainaamaan tonaalisen musiikin skemaattisia muotokategorioita. Jos haluttiin painottaa dynaamisempaa muodon ymmärtämistä, käytettiin Schenker-analyysin sovelluksia.

3.1 TONAALISET MUODOT JA ATONAALINEN MUSIIKKI

Erityisesti varhaisemmassa vaiheessa puhuttaessa atonaalisen musiikin kokonaisuudosta käytettiin siis hyväksi tonaalisen musiikin skemaattisia muotokategorioita. Tämä voidaan selittää osin atonaalisen musiikin uutuudella ja rakenneominaisuuksien vieraudella ja osin sillä, että skemaattiseen ja staattiseen muotoajatteluun pohjautuva käsitteistö oli valmiina olemassa ja käytössä tonaalisessa musiikissa mutta teoreetikoilla ja analytikoilla ei yksinkertaisesti ollut vielä mielekkäitä menetelmiä ja käsitteitä atonaalisen musiikin tarkastelua varten. Tämän lisäksi esimerkiksi Schönbergin, Webernin ja Bergin teosten analyysissä tonaalisten muotokategorioiden soveltamiseen houkutti se, että näiden säveltäjien muotoratkaisut muistuttavat usein päällisin puolin klassisen ajan muotorakenteita.

Etukäteen määriteltyjen skemaattisten muotojen ajateltiin auttavan säveltäjää ”pitämään koossa” atonaalinen sävelmateriaali. Esitettiin, että säveltäjät käyttivät tonaalisia muotoja, koska 12-sävelkäytäntö ja muu atonaalinen sävellyskäytäntö ei pystynyt tarjoamaan mahdollisuuksia laajempien muotojen rakentamiselle. Tämän mielipiteen on ilmaissut Pierre Boulez (1952, 20) kärjekkäästi puhuessaan Schönbergin musiikista:

Schönberg ei ollut suurestikaan kiinnostunut pääasiassa 12-sävelisyyden pohjalta johdettujen muotojen ongelmasta. Tämä selittää tietyt heikkoudet hänen useimmissa 12-sävelteoksissaan. Varhaisklassiset ja klassiset muodot, jotka hallitsevat useimpia hänen sävellyksiään, eivät olleet historiallisesti millään tavoin yhteydessä 12-sävelkeksintöön; sen johdosta syntyy ristiriita tonaalisuuden määrittämien muotojen ja organisaatiolaeiltaan vasta hämärästi tajutun sävelkielen välillä.

Boulezin näkökanta edustaa yhtä ääriä, ja siihen voidaan ajatella vaikuttaneen aktiivisen säveltäjän halun korostaa omaa sävellysestetiikkaansa. Kuitenkin monissa varhaisemmissa, eritoten Schönbergin ja Weber-

nin musiikkia käsittelevissä analyttisissä kirjoituksissa otettiin lähtökohdaksi klassiset muotokategoriat, ilman että niitä välttämättä edes pyrittiin yhdistämään atonaaliseen sävelmateriaaliin.

Etukäteen määriteltyihin muotokategorioihin perustuva lähestymistapa tuli kuitenkin ongelmalliseksi. Teokset eivät välttämättä sopineet klassisiin muotokategorioihin, ja selitystavat, jotka saattoivat pohjautua esimerkiksi tietyn rivin käyttöön, riviesiintymiin yleensä tai rivien välillä oleviin tonaalisia suhteita muistuttaviin transpositiointervalleihin, osoittautuivat epämääräisiksi ja problemaattisiksi.²⁸

Esimerkiksi Leibowitz (1948; 1949a; 1949b), joka julkaisi ensimmäisiä laajempia tutkimuksia atonaalisesta musiikista, käyttää muotopiirteitä kuvatessaan suurimmaksi osaksi olemassaolevia klassisia malleja²⁹. Leibowitzin (1948; 1949b) näkemykset saivat välittömän vastineen Babbittilta (1950), joka kyseenalaisti tonaalisesta musiikista otettujen muotoleimojen käytön atonaalisessa musiikissa. Viitatessaan sellaisten yleisten organisaatioperiaatteiden kuin sonaattimuodon niukasti erottelevaan luonteeseen Babbitt (1950, 58) tuo esille, että tällaiset termit antavat ainakin mahdollisuuden tunnistaa tonaalisen musiikin muotopiirteiden toteutuminen yhden tonaalisen musiikin sisäisistä voimakentistä kasvavan tulkinnan pohjalta. ”Irrotettuna tonaalisista perusteistaan ja niiden pohjalla olevista oletuksista tällainen termi [esim. sonaattimuoto] muodostuu vain temaatistien suunnitelmien formalistiseksi kuvaukseksi, täysin sattumanvaraiseksi ja erotetuksi musiikillisesta ilmiöstä” (Babbitt 1950, 58).³⁰

Vaikka nykyään atonaalisen musiikin kokonaisuuttoa selitettäessä muunlaiset lähestymistavat ovat suurimmaksi osaksi syrjäyttäneet turvautumisen klassisiin muotokategorioihin, ei skemaattinen muotoajattelu ole kuitenkaan kokonaan poistunut käytöstä 1990-luvullakaan. Kathryn Bailey (1991) esimerkiksi pohjaa Webernin musiikkia käsittelevässä teoksessaan *The Twelve-Note Music of Anton Webern: Old Forms in a New Language* muotonäkemyksensä skemaattisiin klassisiin muotokategorioihin. Hän toteaa muun muassa, että Webernin sävellyksissä ”rivin transpositiot toimivat hyvin samalla tavoin kuin sävellajit toimivat ennen, [– –] jopa niin pit-

28. Webernin Pianovariaatioiden, op. 27, analyysien historia on valaiseva esimerkki tonaalisten muotokategorioiden soveltamisen ongelmista (ks. Wason 1987; Koivisto 1996a; 1997).

29. Leibowitzin (1949b, 116) käsitys esimerkiksi sonaattimuodosta perustuu temaatistiseen näkemykseen, ja hän kuvaa sonaattimuodon sisältävän mahdollisuuden esittää viisi eri teemaa, jotka ovat johdanto, ensimmäinen teema, transitio, toinen teema ja lopputeema.

källe, että traditionaalinen kvinttisuhde on säilytetty joissain tapauksissa” (Bailey 1991, 150). Mead (1992, 119) on todennut kritiikissään, että jos tulkinta jättää huomiotta tällaisella intervallilla tehdyn transposition vaikutuksen perustana olevaan rivirakenteeseen, se jättää avoimeksi kysymyksen rivirakenteiden yhteydestä klassisiin muotoihin.

Tonaalisten analogioiden käyttö esimerkiksi Schönbergin musiikissa tulisi kuitenkin ottaa vakavasti, kuten Samet (1985, 154–155) on korostanut. Hän esittää, että tonaalisten analogioiden käytön merkitystä ei tulisi kuitenkaan pitää funktionaalisenä vastaavuutena vaan funktioiden sijaintien vastaavuutena. Tulisi siis etsiä niitä totaalin kromatiikan mahdollisuuksista lähteviä tapoja, joilla musiikillista jatkuvuutta voidaan jäsentää, oli kyseessä sitten klassisia muotoja muistuttava tai muunlainen dramaturginen jäsennostapa.

3.2 SCHENKER-ANALYYSIN SOVELLUKSISTA

Schenkeriläinen lähestymistapa on toinen muodontamiseen liittyvä menetelmä, joka on lainattu tonaalisen musiikin teoriasta ja jota on sovellettu sinällään atonaalisen musiikin analyysiin. Tässä tutkimussuunnassa atonaalisen musiikin rakenteista on pyritty etsimään ”yksiköitä”, jotka on prolonoitu ja jotka näin voivat toimia dynaamisen muodontamisen ja päämäärähakuisen musiikillisen liikkeen perustana.

Atonaaliseen sävelmateriaaliin pohjautuvassa musiikissa ei ole kuitenkaan pystytty ainakaan yksiselitteisesti määrittelemään esimerkiksi tonaalisen musiikin funktioita vastaavia yksiköitä. Prolongoituina yksikköinä atonaalisissa yhteyksissä on usein käytetty esimerkiksi yksittäisiä säveliä tai vaihtoehtoisesti ”klangeja”. Näiden sävelten tai ”klangien” syntakti-

30. On mielenkiintoista, että Leibowitz esittää Schönbergin 12-sävelkäytännössä kehityksen kohti ”puhtaita 12-sävelteoksia”. Tähän ryhmään kuuluvat teokset (opukset 36 ja 37) käyttävät 12-säveltekniikoita niin, että ne ”mahdollistavat musiikillisen arkkitehtuurin, joka ei ole todellisuudessa riippuvainen ’klassisista’ muutokaavoista” (Leibowitz 1949b, 120). Esimerkiksi opuksen 36 täsmällinen artikulaatio johtuu Leibowitzin (1949b, 120–121) mukaan perus-12-sävelrivin kaikkien muotojen arkkitehtonisesta ja monipuolisesta käytöstä. Tapa, jolla Leibowitz tukee tätä tulkintaa, on kiinnostava. Hän väittää, että juuri 12-säveltekniikan rakenteen vuoksi ei ole mahdollista luoda kohtia, jotka ovat ”tyhjiä” todellisista funktionaalisista suhteista muuhun arkkitehtuuriin, kuten usein tapahtuu suurimmassa osassa jopa ”parhaimpien säveltäjien” klassisista konsertoista. Syy siihen, että 12-sävelmusiikki välttää ”funktionaalisen tyhjyyden”, on se, että ”jokainen kuvio [– –] on peräisin rivien intervallien rakenteellisista funktioista” (Leibowitz 1949b, 121). Leibowitzin näkemys 12-sävelkäytännöstä on huomionarvoinen, vaikka hän ei vielä pystynytään osoittamaan tapoja, joilla nämä piirteet voitaisiin tuoda esiin musiikkianalysissa.

nen suhde ympäröivään sävelmateriaaliin on kuitenkin ongelmallinen. Tonaalisessa viitekehyksessä esimerkiksi yksittäisen sävelen prolongaatioissa säveltä on pidetty tiettyyn sointuun ja edelleen soinnun ja sen funktion kautta laajempaan syntaktiseen yhteyteen kuuluvana. Joseph Straus (1987, 1) onkin huomauttanut, että muutamia poikkeuksia lukuun ottamatta teoreetikot ovat itse asiassa lopettaneet post-tonaalisen musiikin prolongaatioihin perustuvan analyysin, ”koska nämä analyysit eivät atonaalisessa musiikissa johtaneet schenkeriläiseen keskitasoon vaan umpikujaan”.

Schenker-analyysin kaltaisia graafeja näkee varsin usein käytettävän atonaalisen musiikin analyysissa, mutta tällöin useimmiten korostetaan, että kyseessä on esimerkiksi rekisterillisiin ominaisuuksiin perustuva sävelten yhdistäminen. Tätä näkökantaa edustaa mm. Lewin (1993, xii) painottaessaan schenkeriläisten termien hyödyllisyyttä metaforina:

”Äänenkuljetuksessa” luonnoksissani on kyse vain käytännöllisestä rekisterillisestä ajattelusta, joka kumpuaa musiikista. Tai äänenkuljetus voi vain seurata lyhyimmän tien periaatetta, jossa käytetään enemmän tai vähemmän oikeita oktaavisiirottoja, jotta päästäisiin lähökohdan rekisterilinjasta päätöskohdan linjaan.

3.3 KROMAATTISEN JA DIATONISEN SÄVELAVARUUDEN OMINAISUUKSISTA

Tonaalisista teorioista lainattujen menetelmien käytön vähenemiseen vaikutti osaltaan kasvava tietämys kromaattisen ja diatonisen sävelvaruuden eroista. Kuten useissa yhteyksissä on tuotu esille, kromaattinen ja diatoninen sävelvaruus tarjoavat radikaalisti erilaisen lähtökohdan sävelsuhteiden vakiinnuttamiselle. Tähän ovat syynä kromaattisen joukon osajoukon, diatonisen joukon, hyvin poikkeukselliset ominaisuudet. Diatonisen joukon sisältämät elementit on hierarkisoitu tavalla, jota ei tavata mihinkään muuhun joukkoluokkaan kuuluvissa joukoissa.³¹ Kuten Browne (1981) on todennut, diatonisen joukon eri elementit ”on hierarkisoitu, assosioitu ja eritelty niiden ulkoisten viittaussuhteiden mukaan, niiden kontekstuaalisen ympäristön ja näiden ympäristöjen sisältöjen mukaan”. Kromaattinen joukko taas ei ole itsessään hierarkisoitu. Vasta sävellysprosessin kautta voidaan luoda ympäristö, jossa kromaattisen joukon elementit voidaan eritellä, yksilöllistää ja paikantaa. 12-säveljärjestelmä tarjoaa yhden tavan

31. Ks. esim. Browne (1981), joka käsittelee diatonisen joukon erityisominaisuuksia, ja Mead (1994, 9–16), joka vertaa kromaattisen ja diatonisen joukon ominaisuuksia.

määritellä suhteita totaalin kromatiikan sisällä. ”Rivit ovat sävellystyökaluja, joita käytetään kontrolloimaan aggregaatin rakennetta” (Mead 1994, 15).

Babbittin näkemyksen mukaan 12-sävelkäytäntö on yksi totaalin kromatiikan jäsennostajana, joka tekee mahdolliseksi funktionaalisen normin muodostamisen ja asteittaiset poikkeamat tästä normista. Edelleen näiden poikkeamien välille voidaan luoda sellaisia hierarkioita, joita tavataan tonaalisessa käytännössä (Babbitt 1950, 59). Tämä näkemys tulee esille useissa yhteyksissä Babbittin kirjoituksissa. Erityisesti Schönbergin 12-sävelkäytännöstä ja hierarkkisuudesta Babbitt (1987, 118) toteaa, että ”Schönbergillä ei näyttänyt olevan mitään yleistä tapaa hierarkisoida 12-sävelrivin eri permutaatioita kokonaisuuksina, ja siksi hän alkoi identifioida näitä rivejä samana pysyvien joukkojen avulla”. Babbitt (1973–1974, 7–8) kysyykin, eikö ole niin, että

12-sävelriviä ei, kuten ei ”toonikaakaan”, erotella muista aggregaateista yksinkertaisesti sen intervallisisällön tai edes sen intervallisuhteiden perusteella [– –] kuten ei toonikakaan määrittämiseksi riitä sen kolmisointurakenne (tai sen edustajat) vaan sen suhteet toisiin vastaaviin rakenteisiin sävellyksen sisällä ja sävellyskokonaisuudessa.

Babbittin näkemyksen pohjalta Mead (1995, 69) on kuvannut elegantisti tapoja, joilla elementtien hierarkisointi tapahtuu 12-sävelkäytännössä. Mead kuvaa 12-sävelrivejä ensin sävelluokkina ja suunnattuina intervalliluokkina sävelluokkien välillä ja toiseksi 12:n sävelluokan ja 12:n järjestysnumeron liittämisenä pariiksi. Tämä kuvaus tekee mahdolliseksi tarkastella riviä ”joukkona erottelua totaalin kromatiikan sisältämien kaikkien mahdollisten sävelluokkajoukkojen välillä. [– –] Nämä kaksi toisiinsa riippuvaa kuvausta 12-sävelriveistä tuovat esille, miten riviluokka³² hierarkisoi kaikki totaalin kromatiikan sisältämät elementit.” (Mead 1995, 69.)

Kannattaa kuitenkin painottaa sitä, että yleisemmällä tasolla järjestyksen ja sisällön välinen dialektiikka ei kuvaa vain 12-sävelkäytännön tunnuspiirteitä, vaan se kuvaa Meadin (1994, 13–14) mukaan myös periaatteita, jotka toimivat tonaalisessa kuulemisessa:

32. Riviluokka (tai klassinen riviluokka) käsittää rivit, jotka ovat transpositio-, inversio- ja/tai retroversiosuhteessa toisiinsa (ks. esim. Mead 1988, 99 ja Morris 1987, 114).

Kykymme tunnistaa sekä sävelluokkia että intervaleja ja seurata niiden vaihtuvia assosiaatioita on perustana sille, että pystymme tunnistamaan soinnun ja sävellajin vaihtumisen tonaalisessa musiikissa, ja sillä on samanlainen perusluonteinen rooli 12-sävelmusiikin kuulemisessa.

Pohjana Meadin edellä esittämälle näkemykselle on tonaalisen järjestelmän ja 12-säveljärjestelmän hahmottumisen perustekijöiden samantaisuus, jota myös Babbitt on korostanut. Babbitt (1987, 170–171) toteaa, että nämä hahmottumisen perustekijät riippuvat intervalli- ja sävelominaisuuksista; kummassakin järjestelmässä intervallimahdollisuudet ja -riippuvuudet pysyvät samoina, kun taas sävelmahdollisuudet muuttuvat:

Koko 12 sävelluokan järjestyksen käsitteen vuoksi 12-sävelteoksen intervallirakenne pysyy todellakin samana – mahdollisuudet ja riippuvuudet pysyvät samoina koko sävellyksen ajan –, kun taas sävelmahdollisuudet muuttuvat aivan kuten tonaalisessa teoksessa.

Teoreettiselle ajattelulleen luonteenomaisesti Babbitt (1987, 171) asettaa lausumansa yleisemmälle tasolle ja muistuttaa vielä, että ”se, mikä muuttuu sävellyksen kuluessa, ja se, mikä pysyy muuttumattomana, on ensisijainen piirre missä tahansa musiikkiteoksessa”.

Totaaliin kromatiikkaan ja diatoniikkaan pohjautuvien käytäntöjen eroista johtuvan olennaisen piirteen voisi yksinkertaistaen tiivistää siten, että tonaalisessa käytännössä intervallien saatavuus ja niiden luomat mahdollisuudet ja riippuvuudet eivät ole sidoksissa teokseen, kun taas totaaliin kromatiikkaan perustuvassa käytännössä ne ovat teoskohtaisia. Toisin sanoen päinvastoin kuin tonaaliseen käytäntöön perustuvat teokset totaaliin kromatiikkaan perustuvat teokset eivät jaa yhteisiä sävelsuhteita, vaan ne vakiinnuttavat kukin omat sävelsuhteensa. Tämä selittää sitä usein esille tuotua toteamusta, että toisin kuin tonaalisten sävellysten atonaalisten sävellysten täytyy muodostaa oma kontekstinsa ja että ne eivät jaa yhteistä syntaksia.

3.4 KONTEKSTUAALISUUS

Termi kontekstuaalisuus tulee esille useissa yhteyksissä puhuttaessa atonaalisesta musiikista. Aiemmin tässä artikkelissa käsitelin kontekstuaalisuus-termin käyttöä analyttisissä lähestymistavoissa. Tämän lisäksi kontekstuaalisuutta käytetään rakenne- ja tyylipiirteiden kuvailussa. Tällöin termi ”kontekstuaalinen musiikki” viittaa tiettyyn musiikilliseen ohjelmiin, erityisesti Schönbergin, Webernin ja Bergin keskikauden sävellyksiin. Nämä sävellykset ovat, kuten Babbitt (1987, 167) on kuvannut,

niin pitkälle kuin mahdollista itseensä viittaavia, itseriittoisia ja, kuten olen alkanut niitä nimittää, ”kontekstuaalisia”. Kontekstuaalisuus viittaa vain siihen, kuinka suurella määrällä sävellyksellä määrittelee itse sisältä käsin materiaalin.³³

Eräiden teoreetikoiden näkemyksen mukaan tähän tapaan ymmärrettynä kontekstuaalinen musiikki on ominaispiirteiltään selkeästi erilaista kuin tonaalinen tai 12-sävelmusiikki. Esimerkiksi Martha Hyde (1985, 98) esittää, että Schönbergin kontekstuaalisessa musiikissa ”tapahtumat kuuluaan vain suhteessa niiden omaan erityiseen kontekstiin mutta ei sen lisäksi johonkin yleisempään tai abstraktimpaan kuulemistapaan (kuten esim. tonaalisessa ja 12-sävelmusiikissa)”. Hyde (1985, 98) toteaa edelleen, että Schönbergin kontekstuaalisia töitä ja erityisesti niiden muotoa on vaikeampi analysoida: ”Sen jälkeen kun on tunnistanut erilaiset suhteet ja assosiaatiot, on analyysi saatu loppuun, näiden suhteiden tutkiminen eteenpäin on äärimmäisen vaikeaa.” Kuitenkin esimerkiksi Morris (1987; 1992), kuten myös Babbitt (1973–1974; 1987), on tuonut esille Schönbergin niin sanotuista kontekstuaalisen kauden teoksista rakennepiirteitä, jotka ulottuvat pelkkien kontekstuaalisten suhteiden ja yhteyksien kuvauksen ulkopuolelle. Viimeaikainen teoreettinen ja analyttinen tutkimus on vahvistanut näkemystä, jonka mukaan rajan asettaminen 12-sävelmusiikin ja muun atonaalisuuden väliin on keinotekoinen.

Hyde (1985, 98) rinnastaa edeltäneessä lausumassaan tonaalisen ja 12-sävelmusiikin ja hänen mukaansa kumpikin tarjoaa kuulemiselle sellaisen yleisen kehityksen, joka ylittää pelkkien kontekstuaalisten suhteiden tason. Myös Babbitt on verrannut yhteisyyden ja kontekstuaalisuuden asteita tonaliteetissa ja 12-sävelmusiikissa pyrkiessään selittämään Schönbergin 12-sävelkäytännön luonnetta ja laajuutta. Schönberg itse (1975, 216) toteasi, että 12-sävelmetodi syntyi välttämättömästä tarpeesta ja että tämä tarve liittyi nimenomaan suurmuodon muodostamiseen. Babbitt viittaa Schönbergin (1975, 216–217) samassa yhteydessä esittämään ja myöhemmin usein siteerattuun lausumaan vaikeudesta säveltää organisaatioltaan monimutkaisia tai hyvin pitkiä sävellyksiä. Babbitt (1987, 168) painottaa, että Schönberg ei tarkoittanut pinnallista monimutkaisuutta tai keinote-

33. Kontekstuaalisuus-termin yleisin ja myös muilla aloilla käytetty merkitys viittaa sävellyksen riippuvuuteen kontekstista (ks. esim. Heiniö 1992). Babbitt (ja muutkin) käyttää kuitenkin termiä viitatessaan tapaan, jolla sävellyksellä luodaan itse oman kontekstinsa. Babbitt (1987, 9) toteaa itse, että esimerkiksi termi ”itseensäviittaava” (*self-referential*) kuvaisi yhtä hyvin samaa asiaa mutta hän ei halua luoda omia termejä vaan lainaa mieluummin toisilta aloilta (*sic*).

koista ajallista pituutta vaan rakenteellista pituutta, rakenteellista monimutkaisuutta ja rikkautta sekä rakenteellista määrätietoisuutta. Nämä piirteet saavuttaakseen Schönberg alkoi hahmottaa 12-sävelmetodiaan. Edelleen on tärkeää huomata, kuten Morris (1992, 32) on tuonut esille, että tässä siirtymisessä ei Schönbergille ollut kyse aggregaatin sisältämien mahdollisuuksien löytämisestä vaan se oli ”elegantti tapa sovittaa yhteen hänen kieltämättä laaja mutta todennäköisesti vaikeasti hallittava sävellyskäytäntönsä ja muutama syvälinen periaate”.

Babbitt (1987, 170) jatkaa tarkasteluaan kontekstuaalisuuden ja yhteisyyden asteesta 12-sävelmusiikissa ja tonaalisessa musiikissa ja päättyy toteamaan:

Voisi sanoa, että koko 12-sävelkäsitteen ajatuksen vuoksi mihin tahansa 12-sävelteokseen liittyvä vaikeus on se, että se on liian kontekstuaalinen. Se viittaa liikaa itseensä. Se yhteisyyden piirre, jonka 12-sävelteokset jakavat, ja siten se, mitä yhdestä 12-sävelteoksesta, tai edes saman säveltäjän yhdestä teoksesta, voidaan tuoda toiseen, ei oikeastaan ole tarpeeksi.

Nämä Babbittin toteamukset tuntuvat viittaavan siihen, että 12-sävelkäytäntö voi antaa teoksen sisäiselle säveltaso-organisaatiolle mahdollisuuksia, jotka vaikuttavat yksittäisen teoksen kokonaisuutteen sekä rakenteelliseen rikkauteen ja määrätietoisuuteen. Se ei kuitenkaan tunnu tarjoavan samantapaisia mahdollisuuksia yhteisyyden luomiseen useampien teosten välille kuin tonaalisuus tarjoaa. Täten 12-sävelmusiikissa on samoja kontekstuaalisia piirteitä kuin muussakin atonaalisessa musiikissa.³⁴

Joseph Dubiel (1992, 121) on tulkinnut ja laajentanut Babbittin lausuntoa yhteisyyden asteesta tonaliteetissa ja 12-sävelmusiikissa ja todennut, että sitä ei tulisi rajoittaa koskemaan vain säveltasoja:

Babbittin usein toistettu huomio, jonka mukaan ”12-sävelmusiikki on paljon kontekstuaalisempaa ja sillä on paljon vähemmän jaettuja ominaisuuksia kuin kukaan sanoisi tonaalisesta musiikista”, ei viittaa, kuten Babbitt tavallisesti selittää, vain niihin ainutkertaisiin intervallimahdollisuuksiin ja -riippuvuuksiin, jotka jokainen teoksen rivi määrittelee. Se viittaa myös väistämättä sävelten ja sävelluokkien ulkopuolisiin huomattavasti vaihtelevampiin mahdollisuuksiin ja riippuvuussuhteisiin – kaikkiin musiikin enemmän kuin ”atomistisiin” piirteisiin, sävellykselliseen, hahmotukselliseen ja suoranaiseen liikkeeseen, johon perustuvat atomististen piirteiden laajat vuo-

34. Ks. myös Apajalahden (1994, 124-125) kommentteja Babbittin kontekstuaalisuuden ja yhteisyyden käsitteistä.

rovaikutukset. Mukaan on nimenomaan luettava kaikki ne piirteet, joiden hahmottumisessa on kyse ”muodosta”, hellästi vaalitusta, kانونisesta tai muunlaisesta.³⁵

Pohtiessaan edelleen sävellyksen sisäistä kontekstuaalisuutta Babbitt (1987, 168) muistuttaa, että kontekstuaalisuus on loppujen lopuksi suhteellinen asia:

Mikä tahansa sävellys on kontekstuaalinen niin kauan kuin siitä puhuttaessa sanotaan, että tämä on suhteessa siihen, tämä on johdettu siitä, tämä on paluu tähän – niin kauan kuin puhutaan kontekstuaalisesti. On kyse aste-eroista, ja aste-erot voivat olla ratkaisevia, kun on kyse musiikillisesta ymmärrettävyydestä.

Rinnastus tonaalisen musiikin teoriaan ja analyysiin ja sen viimeaikaiseen kehitykseen tuo esille sen, että kontekstuaalisuuden ja yhteisyyden asteesta ja merkityksestä puhuttaessa on syytä olla varovainen. Voidaan kysyä yhtäältä, missä määrin tonaaliset teokset jakavat yhteisiä piirteitä, ja toisaalta, missä määrin tietyn tonaalisen teoksen rakenteellinen organisatio riippuu kontekstuaalisista tai, kuten joskus myös arvottavasti sanotaan, ”toissijaisista” piirteistä. Nykysäveltäjän näkökulmasta asiaa on pohtinut Elliott Carter (1971, 85–86) viitattaessaan Leonard B. Meyerin ajatukseen tonaalisen käytännön ”normeista” ja ”poikkeamista”:

Jokainen sävellys asettaa omat kehyksensä normeille ja poikkeamille. Kyse on siitä, millä ”lingvistisellä” tasolla sävellyksen identiteetti sekä normit ja poikkeamat vakiinnutetaan. ”Tonaalisessa” musiikissa suurin piirtein samaan aikaan eläneiden säveltäjien sävellysten sävelkielessä ja syntaksissa on aivan ilmeisesti useimmissa tapauksissa paljon päällekkäisyyksiä. Kuitenkin yleisemmällä tasolla on aina olemassa lingvistinen ero, jonka avulla teos voidaan erottaa toisesta. Samoin mitä kauempana ajallisesti tietyt tonaaliset teokset ovat toisistaan, sitä yleisempi on se lingvistinen taso, jolla erottelu ilmenee. [– –] On aivan ilmeistä, että sävellystoiminnan elävyys on aina ollut

35. Babbitt's often-repeated observation that "twelve-tone music is much more contextual and much less communal than what anyone would call tonal music" refers not only, as in his usual explication of it, to those unique intervallic "contingencies and dependencies" determined by the set of each work, but also, necessarily, to the vastly more varied contingencies and dependencies beyond the domain of pitch and pitch-class – all those more-than-"atomic" musical features, compositional, perceptual, and explicatory "progression" to which "is founded on extensive interactions" of the atomic features, emphatically including all those features whose perception is a matter of "form", cherished, canonical, or otherwise.

juuri tässä – säveltäjä löytää tai kehittää teokselleen sellaisen lingvistisen ”kehityksen”, joka saa kaikki yksityiskohdat elämään uudella tavalla.

Piirteet, joihin Carter yllä viittaa, pätevät myös teoreettisessa tutkimuksessa, ja niitä on painotettu erityisesti viime aikoina. Koska tonaalisen musiikin analyttisillä menetelmillä ja teorioilla on suhteellisen pitkä historia ja ne ovat sofistikoituneempia kuin atonaalisen musiikin teoria, on helpompi käsitellä ja eritellä tonaliteetin yhteisten piirteiden ja kontekstuaalisten tai ”toissijaisten” piirteiden suhdetta ja tämän suhteen luonnetta. Näin voidaan tehdä sekä yksittäisten sävellysten rakennepiirteiden tarkastelussa että tyyllisten erojen ja itse ”tonaliteetin” muuttumisen tutkimuksessa. Esimerkiksi Schenker-analyysin kehitystä tarkastellessaan William Rothstein (1990, 202) on todennut, että modernien schenkeriläisten tehtävänä on tutkia tonaliteetin musiikillisten tyylien, musiikin lajien ja historiallisten ajanjaksojen eroja – eikä vain todeta, että eroja on. Schenker-analyysi tarjoaa Rothsteinin mielestä ratkaisevan apuvälineen tutkittaessa kielien (eli yhteisten piirteiden) ja tyylien (jotka voidaan ajatella kontekstuaalisiksi tai ”toissijaisiksi” piirteiksi) oleellista – joskaan ei absoluuttista – eroa.

Tonaalisessa käytännössä yhteisten ja kontekstuaalisten piirteiden merkityksen välistä rajanvetoa valaisee myös se teoreettinen keskustelu, joka käsittelee motiivia sävellyksen yhtenäisyyttä luovana tekijänä. Schönbergin tonaalisissa teorioissa motiiviset yhteydet ja jatkuvan kehitteilyn ajatus ovat tärkeimpiä yhtenäisyyttä luovia tekijöitä. Motiivin aseman punninta on olennainen myös Schenkerin teoreettisen ajattelun kehityksessä. Hän päätyi kuitenkin toisenlaiseen ratkaisuun kuin Schönberg asettaessaan motiivin *Ursatz*-rakenteiden alaisuuteen. Richard Cohn (1992, 153) onkin Schenkerin teoreettisesta kehityksestä kirjoittaessaan todennut, että ensin Schenker etsi keinoa asettaa orkestraatio, rytmi, muoto ja dynamiikka *Ursatzin* ja äänenkuljetuksen hallintaan ja myöhemmin myös motiivi lopulta sulautui näihin Schenkerin kypsän teorian muihin toisiinsa yhdistyneisiin piirteisiin. Cohn (1992, 169–170) toteaa, samansuuntaisesti kuin Rothstein, että modernien schenkeriläisten mielenkiinto on yhä enenevässä määrin siirtynyt sen tarkastelemiseen, kuinka ”motiivi, muoto, rytmi ja muut ’designnin’ piirteet ovat vuorovaikutuksessa harmonian ja kontrapunktin kanssa monimutkaisessa itsenäisten voimakenttien takaisinkytkentämekanismissa”.³⁶

Vertailu tonaalisiin teorioihin ei tarkoita sitä, että Schenkerin teorian – tai minkä tahansa muun tonaalisen teorian – ja atonaalisten teorioiden välillä olisi suoranaista vastaavuutta. Pikemminkin vertailu pyrkii tuomaan esille sen, että viimeaikainen yleinen musiikinteoreettinen kehitys on korostanut hienosyisempää ajattelua tavoissa, joilla lähestytään kysymystä yhtäältä kontekstuaalisten tai ”toissijaisten” ja toisaalta yhteisten tai ”syvemmän tason” piirteiden merkityksestä, kun tarkastellaan sellaisia aiheita kuin musiikillinen jatkuvuus, kokonaismuoto ja koherenssi.

4. JATKUVUUS, KOKONAISMUOTO JA KOHERENSSI: DYNAAMISESTA MUOTOAJATTELUSTA ATONAALI- SESSA MUSIIKISSA

Säveltäjälle, joka hyödyntää totaalin kromatiikan mahdollisuuksia, kysymys suurten linjojen jatkuvuudesta ja kokonaismuodosta on mitä oleellisin. Onnistuneita – jos kohta monenlaisia – ratkaisuja niiden toteuttamiseen on tarjolla runsaasti 1900-luvun musiikissa. Schönberg, yhtenä esimerkkinä, halusi laajentaa ja hioa sävellystekniikkaansa saavuttaakseen nimenomaan rakenteellista määrätietoisuutta suurmuotoisissa teoksissaan. Elliott Carterin (1971, 98) mukaan yksi syy siihen, että Schönbergiä ja Bergiä pidettiin ”vanhanaikaisina” 1950- ja 1960-luvuilla, olikin juuri se, että heidän musiikkinsa ”todella saavutti aika ajoin uudenlaisen dynaamisen jatkuvuuden”. Carter (1971, 98) jatkaa, että sävellyskäytännössä oli tuolloin tavallista tukeutua keinovarioihin, jotka perustuivat staattisiin käsityksiin ja menetelmiin ja joiden on ”täytynyt tuntua tarjoavan monille yksinkertaisimman ’ratkaisun’ jälkitonaalisen sävellyksen ongelmiin”.

Carterille itselleen musiikillisen liikkeen ja jatkuvuuden tuntu sävellyksen kokonaismuodossa on aina ollut yksi keskeisimmistä piirteistä säveltämisessä, ja hän on tuonut tämän usein ja usealla tavalla esille kirjoituksissaan ja puheissaan. Hän kirjoittaa:

36. Motiivin asemaa voidaan tarkastella myös sävellystyilien historiallisen muutoksen kautta. Tämä näkökulma valaisee siirtymää tonaalisuudesta atonaalisuuteen. Straus (1990, 24) on todennut, että 1800-luvun loppupuolen musiikissa tavaataan yhä suurempaa turvautumista motiiveihin rakenteellisesti tärkeinä tekijöinä ja tämä turvautuminen kumosi traditionaaliset tonaaliset suhteet. Hän jatkaa, että tästä näkökulmasta tarkasteltuna Schönbergin ja muiden ”vapaa atonaalinen” musiikki lopultakin jatkaa motiivista sävellystä. Straus kehittää ajatustaan edelleen ja toteaa, että ”yleisemmällä tasolla sävelluokkajoukkojen analyysi on motiivista analyysiä”.

Olen aina ollut kiinnostunut säveltäjän säkeistä ja niiden hahmoista ja sisällöstä, tavasta, jolla hän yhdistää niitä, artikuloitavasta sekä suurempien jaksojen yleisestä virtauksesta tai jatkuvuudesta ja kokonaisen sävellyksen rakenteesta. Harmonian, rytmin ja tekstuurin pienet yksityiskohdat asettuvat luonnollisella tavalla paikoilleen, jos säveltäjällä on mielenkiintoisia käsityksiä näistä suuremmista hahmoista. (Carter 1977, 203.)

Seuraavassa tarkastelen tapoja, joilla atonaalisen musiikin jatkuvuutta, liikettä ja kokonaisuuttoa on käsitelty teoreettisessa kirjallisuudessa

4.1 VARHAISIA NÄKÖKULMIA JATKUVUUTEEN: BABBITT JA LEWIN

Varhaisista teoreetikoista erityisesti Babbitt ja Lewin ovat luoneet pohjaa tutkimussuunnalle, jossa pyritään luomaan selitysmalleja sille, kuinka totaalin kromatiikan ominaisuudet luovat mahdollisuuksia jatkuvuudelle ja suurmuotoisille rakenteille. 1970-luvulla voidaan sanoa atonaalisen musiikin teorian ja analyysin päähuomion siirtyneen sävelluokkajoukkojen ja niiden välisten suhteiden tutkimukseen ja jatkuvuuden ongelman jääneen taka-alalle. Viime vuosikymmenet ovat tuoneet uudelleen mukanaan kiinnostuksen jatkuvuuden ja kokonaisuuden tutkimukseen; uusi tutkimus hyödyntää abstraktien ja ajasta riippumattomien yksiköiden välisiä suhteita tarkastelevaa tutkimusta ja toimii vuorovaikutuksessa sen kanssa.

Milton Babbittin teoreettisen työn merkitys jatkuvuuden ja muodon-tamisen tutkimuksen kehitykselle on ollut suuri. Suurin osa hänen kirjoituksistaan koskettelee tavalla tai toisella muodon ongelmaa atonaalisessa musiikissa. Babbittin (1950, 57) lähestymistavan voi ajatella tiivistyvän kysymykseen: ”Mikä on tapahtuman merkitys juuri sen omalla esiintymishetkellä, sen omalla tonaalisella tasolla sekä suhteessa muihin vastaaviin tapahtumiin ja teoskokonaisuuteen?” Babbitt painottaa yksityiskohtien suhdetta laajempiin jaksoihin ja laajamuotoiseen sävellykseen, ja nämä ovat hänen mukaansa juuri sellaisia suhteita, jotka usein ovat sävelteoksesa generatiivisena voimana. 12-sävelkäytännössä Babbitt pitää ratkaisevana 12-säveltekniikan mahdollisuuksia luoda funktionaalisia normeja, vakiinnuttaa asteittaisia poikkeamia normeista ja edelleen muodostaa hierarkioita näiden poikkeamien välille. Juuri nämä ovat piirteitä, jotka ”tekevät mahdolliseksi etenevän liikkeen ja kasvun – esitettyinä funktionaalisten yhteyksien avulla – sävellyksen eri laajenemisen tasoilla” (Babbitt 1950, 59)³⁷.

Teoreettiseen kehykseen, jonka avulla funktionaaliset normit voidaan kuvata, kuuluvat järjestyksen ja sisällön vuorovaikutuksen muodostamat riviluokan rivien sisäiset hierarkiat (Babbitt 1955; 1962; 1972a). Tätä perusajatustaan Babbitt (1973–1974, 8) on myöhemmin tarkentanut seuraavasti:

Jokainen sävellyksellisesti esitetyn rivin säveljäsen on sekä ajallisesti että spatiaalisesti järjestetyn aggregaatin jäsen (ja toisten mahdollisten aggregaattien, jotka muodostuvat ”järjestyksen” toisista tulkinnoista). Schönbergin musiikissa säveljäsen on tavallisesti lisäksi segmentin³⁸ tai heksakordin jäsen. Yhdessä inversiosuhteessa olevan rivin vastaavan segmentin kanssa se muodostaa paitsi toisen aggregaatin myös toisen aiemmin kuulumattoman [– –] suhteiden tason, joka on segmentin ja siihen inversiosuhteessa olevan rivin vastaavan komplementtisuhteisen segmentin välillä: ne ovat – väistämättä – sisällöiltään identtisiä mutta – Schönbergin tavassa käyttäen rivijärjestyksiä – eri tavoin järjestettyjä (sellaisia permutaatioita, jotka eivät ole identtisiä).

Täten jokainen tapahtuma on usealla tasolla osa sävellyksen rakennetta, ja tapahtuman rooli riippuu sekä sen järjestysominaisuuksista että järjestämättömistä, joukkoluokan jäsenyydestä muodostuneista ominaisuuksista. Yksittäinen sävel toimii sävelenä, sävelluokkana, sävelintervallin ja intervalliluokan jäsenenä jne. aina sen funktioon sävellyksen heksakordi- ja aggregaattirakenteessa asti (Babbitt 1973–1974, 10–11). Siten jokainen sävellyksellisesti toteutettu aggregaatin järjestys määrää ja luo mahdollisuuksia uusille suhteille ja siis teoksen rakenteen etenemiselle (Babbitt 1987, 68).

Rivien heksakordikombinatoriaalisia ominaisuuksia hyödyntävässä 12-sävelkäytännössä keskeinen tekijä funktionaalisten normien muodostamisessa on heksakordialueiden vakiinnuttaminen. Sävellyksessä vakiinnutetaan tietyt heksakordialueet ja muodostetaan suhteita vakiinnutettujen ja muiden heksakordialueiden välillä. Nämä suhteet voivat alue alueelta kantaa teoksen lähimmälle seuraavalle heksakordialueelle. Suhteet määräytyvät täysin rivin sisältämien heksakordien intervallirakenteen mukaan (Babbitt 1972b, 49). Tällä tavoin järjestyksen ja sisällön välinen dialektiikka voi osaltaan määrätä muodontamisen piirteitä, siten että perustana ovat riviluokan rivien sisältämät heksakordialueet.

37. [T]o make possible progress and growth – stated in terms of functional contexts – through various stages of compositional expansion.

38. Segmentti tarkoittaa yksikköä, jossa elementtien järjestys on määrätty.

Myös David Lewinin pitkällä ja merkittävällä teoreetikon uralla kysymykset kokonaisuudesta ja jatkuvuudesta tulivat esille jo varhain, ja hänen esittämässään näkemyksissä on paljon yhtenevyyttä Babbittin näkemyksiin. 1960-luvulla ilmestyneissä artikkeleissaan Lewin (1972a; 1972b) käsittelee kahta Schönbergin 12-sävelmusiikin kokonaisuuteen ja liikkeen tuntuun liittyvää keskeistä piirrettä: segmentaalisia assosiaatioita ja heksakordialueita. Näitä ilmiöitä Lewin lähestyy hänelle ominaisella tavalla: toisaalta sensitiivisen musikaalisesti ja toisaalta tavoitteenaan mallintaa käsiteltävät ilmiöt varsin pitkälle. Vuoden 1962 artikkelissaan Lewin (1972b) valottaa tapoja, joilla segmentaaliset suhteet ja assosiaatiot toimivat merkittävässä asemassa 12-sävelmusiikissa; hänen näkemyksensä, kuten Babbittinkin, pohjautuu järjestetyn ja järjestämättömän sisällön riippuvuussuhteelle. Lewin (1972b, 188) painottaa sävellyksellisten ja rakenteellisten piirteiden yhteyttä segmentaalisten assosiaatioiden käsittelyssä ja toteaa, että mikä tahansa segmentaalisten suhteiden assosiativinen hyödyntäminen voidaan nähdä samanaikaisesti jonkin rivin rakenteen piirteen hyödyntämisenä. Lewin valottaa tapoja, joilla näin määritellyt segmentaaliset assosiaatiot tai ”rakenteelliset harmoniat” toimivat ja määräävät teoksen kokonaišahmoa sekä lyhyemmällä että pidemmällä ajanjaksoilla.

Vuoden 1968 artikkelissaan Lewin (1972a) keskittyy heksakordialueiden merkitykseen Schönbergin musiikissa ja käyttää esimerkkinä viulufantasiaa. Hän kuvaa, kuinka tämän teoksen rakenne on tiettyyn rajaan asti koottu 12-säveltekniikan pohjalta määräytyvien heksakordialueiden välisistä suhteista. Lewin (1972a, 80) muistuttaa kuitenkin, että tämäntyyppiset suhteet ovat Schönbergin sävellystyylissä läheisesti yhteydessä teemaattiseen ja motiiviseen ajatteluun.

Lewin tuo myös esille ajatuksen heksakordialueiden välisen läheisyyden ja etäisyyden merkityksestä sävellyksen kokonaisuuden rakentumiselle ja laajentaa näin Babbittin esittelemää ajatusta. Samoin kuin Babbitt myös Lewin painottaa heksakordien välisiä leikkaussuhteita, joilla hän tarkoittaa niiden ”läheisyyttä” tai ”etäisyyttä” sonoriteetin suhteen. Heksakordialueiden läheisyys voi itse asiassa vaikuttaa kuten rauhoittuminen intensiteetin jälkeen tai edistää ”modulaation” tuntua (Lewin 1972a, 87).³⁹ Toinen tekijä, jonka Lewin mainitsee vaikuttavan siihen, miten havaitsem-

39. Lewin (1972a, 87) huomauttaa, samoin kuin Babbitt, että sonoriteetin läheisyydellä on samanlainen merkitys invarianssisuhteille sekä tonaalisessa että atonaalisessa musiikissa. Tämä viittaa siihen, että tonaalisessa järjestelmässä sävellajien läheisyys- ja etäisyysuhteita voidaan tarkastella seitsenjäsenisten diatonisten sävelluokkajoukkojen leikkaussuhteiden kautta.

me levon tai rauhoittumisen tunnun, on yhteydessä ”harmoniseen rytmiin”. Harmoninen rytmi syntyy siitä, miten nopeasti siirrytään heksakordialueelta toiselle: nopea siirtyminen edistää jännitteen syntyä, kun taas hidas siirtyminen edistää levon tunnun syntymistä.

Lewin painottaa jo tässä varhaisessa artikkelissaan, että heksakordialueiden luoma verkosto ei ole sama kuin sävellyksen muoto. Se voi kuitenkin tuoda esille tärkeitä piirteitä teoksen muodon havaitsemisesta. Lewin (1972a, 90–91) painottaa, että on myös otettava huomioon, miten heksakordialueet toimivat vuorovaikutuksessa teoksen muiden piirteiden kuten esimerkiksi temaattisen materiaalin paluun kanssa ja miten nämä tekijät yhdessä vaikuttavat siihen, kuinka havaitsemme teoksen muotoa.

4.2 VIIMEAIKAISIA LÄHESTYMISTAPOJA: MORRISIN SÄVELLYKSELLISET DESIGNIT, LEWININ TRANSFORMAATIOVERKOT JA MEADIN MOSAIIKKI

Vuonna 1980 Martha Hyde kysyi hyvin aiheellisesti artikkelissaan, miksi Boulezin (1952) esittämä kritiikki ja samantapaiset väitteet ovat aiheuttaneet niin vähän vastaväitteitä. Tilanne alkoi kuitenkin muuttua 1980-luvun loppupuolella, kun jatkuvuuteen ja muodontamiseen liittyvät kysymykset tulivat yhä enenevän mielenkiinnon kohteeksi ja tämän alan tutkimus alkoi päästä vauhtiin. Vuonna 1987 julkaistiin kaksi merkittävää teosta, jotka käsitelivät muotoon liittyvää problematiikkaa. Nämä olivat Robert Morrisin *Composition with Pitch-Classes: A Theory of Compositional Design* ja David Lewinin *Generalized Musical Intervals and Transformations*. Myös Milton Babbittin samana vuonna ilmestynyt teos *Words about Music* käsittelee tätä aihetta. Siihen on koottu yhteen Babbittin luentoja teoreettisista ja analyttisistä aiheista. Musiikillista muodontamista ja jatkuvuutta ovat käsitelleet erityisesti myös Dubiel, Hasty, Hyde, Mead, Peles ja Samet. Erityisesti tonaalisten muotokategorioiden soveltamisen ongelmaa ovat käsitelleet Hyde (1980; 1985), Samet (1985) ja Mead (1987; 1992; 1993a). Lisäksi on esitetty useita muita näkökulmia muodon ongelmaan.

Morrisin (1987) ja Lewinin (1987) teosten lähtökohtana ovat musiikillisten elementtien väliset suhteet, ja he painottavat näiden suhteiden dynaamista ymmärtämistä. Kummassakin teoksessa esitetään yleistyksiä, joiden sisältämiä käsitteitä voidaan soveltaa musiikin eri aloihin. Lewin (1987) on sovellusten suhteen eksplisiittisempi, kun taas Morris (1987) luo mahdollisuuksia sovelluksiin, vaikka suurin osa teoksesta keskittyykin tiettyjen musiikillisten alojen ja avaruuksien ja erityisesti sävel- ja sävelluokka-avaruuksien käsittelyyn.

Morris esittää teoksessaan sävellysteorian, jonka perustana on sävellyksellisen *designin* (*compositional design*) käsite. Muodostaessaan *designin* mallia Morris syntetisoi merkittävän osan noin 30 viime vuoden aikana erityisesti Yhdysvalloissa kehitetystä atonaalisen musiikin teoriasta. Tämä teoreettinen kehys laajennuksineen on pohjana sävellyksellisten *designien* muodostamiselle. Sävellykselliset *designit* esittävät sävellyksen tärkeimmät musiikilliset jatkumot ja kulut: *designit* ovat lähellä *basso continuo* -notaatioita tai jazzissa käytettävää sointunotaatiota; ne eivät siten ole sävellyssuunnitelmia tai -luonnoksia (Morris 1987, 4). Täten *designit* eivät vaikuta tyylillisiin tai persoonallisiin valintoihin mutta johdattelevat kylläkin sävellyskulkuja ja sävellyksellistä liikettä, koska ne edustavat valmista sävellystä säveluokkamateriaalin osalta ja ovat valmiita erilaisiin ajallisiin realisointeihin sävel- ja ääriiviiva-avaruuksissa (Morris 1987, 233).

Välineitä, joita *designien* muodostamiseen käytetään, ovat mm. 12-säveloperaattorit (*twelve-tone operators*), ryhmäteoreettiset käsitteet, matriisit, sykliset transformaatiot ja kaksiulotteiset rivistöt (*two-dimensional arrays*). Näiden välineiden avulla muodostetut *designit* voivat jo itsessään antaa mahdollisuuksia sellaisille piirteille kuin koherenssille, päätökselle (*closure*), saturaatiolle (*saturation*) ja hierarkioille. Morrisin (1987, 233) muodostamassa sävellysteoriassa koherenssi saavutetaan muodostamalla *designit* alhaalta ylöspäin lähtien suppeasta määrästä perusmateriaalia. Tästä seuraa mm. se, että käytetyillä välineillä on mahdollista muuttaa mikä tahansa perusmateriaalista muodostettu paikallinen alue miksi tahansa toiseksi alueeksi.

12-sävelavaruuden syklinen luonne ja sen käsittelyssä käytetyt erilaiset transformaatiot mahdollistavat materiaalin paluun, jota voidaan käyttää tuomaan esille päätöksen tuntua *designissa* ja sen musiikillisessa toteutuksessa. Myös saturaatio on yhteydessä päätökseen, koska se jäsentää musiikillisia jatkumoa omalla tavallaan. Yleisemmällä tasolla sävellykselliset *designit* käyttävät – yhtenäisen materiaalin puitteissa – paluuta, päätöstä ja saturaatiota artikuloidakseen laajamuotoisia musiikillisiä jatkumoa ja kulkuja rakenteen eri tasoilla. Kaikki nämä artikulaatiotavat voivat mennä osin päällekkäin tai limittäin ja täten lisätä sävelsuhteiden rakenteellista rikkautta (Morris 1987, 234).

Morrisin teoria tarjoaa myös monenlaisia analyttisiä käyttömahdollisuuksia. Toisaalta sillä on vahvat juurensa musiikillisessa traditiossa, jota se jatkaa ja laajentaa; toisaalta sen esittämät menetelmät ovat sellaisia, että niitä voidaan soveltaa yleisemminkin. On kuitenkin muistettava, että analyttisissä sovelluksissaan sävellykselliset *designit* eivät edusta säveltäjän sävellysprosessia – vaikka ne voivatkin sen tehdä –, vaan pikemminkin

analyytikon ja kuulijan tulkintaa piirteistä, jotka selventävät hänen koke-
mustaan tietyn sävellyksen perustana olevista abstrakteista musiikillisista
jatkumoista.

Lewinin (1987) teoria jakaa Morrisin näkemyksen musiikillisten
suhteiden dynaamisesta ymmärtämisestä, mutta hänen lähtökohtansa myös
eroavat Morrisin lähtökohdista. Lewinin teoria ei ole sävellysteoria, eikä se
ole sidottu tiettyyn historialliseen ajanjaksoon tai tyyliin. Teoria valottaa
perusintuitioitamme eri musiikillisten avaruuksien ja tilojen välisten suh-
teiden havaitsemisesta ja tarjoaa käsitteistöä näiden intuitioiden kuvaami-
selle. Avaruuksia voivat olla esimerkiksi säveltaso-, rytmi- tai sointiväri-
avaruus. Lewinin kaksi peruskäsitettä, yleistetyt musiikilliset intervallit
(*generalized musical intervals*) ja transformaatioverkot (*transformation
networks*), ovat välineitä, joiden avulla voidaan kuvata ja selittää eri musii-
killisten avaruuksien toimintatapoja ja vuorovaikutussuhteita.

Teoria antaa mahdollisuuden tutkia musiikillisiä ilmiöitä ilman pe-
rinteisen musiikinteoreettisen käsitteistön joskus hyvinkin rasitteisia sivu-
merkityksiä. Yksi teorian nimenomainen hyöty onkin siinä, että sen avulla
voidaan pureutua perinteisen musiikinteoreettisen käsitteistön taustalla
oleviin ilmiöihin ja niiden luonteeseen. Edelleen ottamalla tarkastelun läh-
tökohdaksi musiikilliset suhteet päästään käsiksi peruspiirteisiin, jotka yh-
distävät erilaisia musiikillisiä käytäntöjä, ja siis siihen, miten havaitsemme
musiikkia. Teorian tarjoama käsitteistö auttaa atonaalisen musiikin analy-
yttikkoa pyörittämästä takaisin tonaalisiin analogioihin eli käyttämästä käsit-
teitä, jotka on kehitetty diatonisen sävelavaruuden ominaispiirteitä varten.
Toisaalta teorian avulla voidaan nähdä atonaalisen käytännön yhteyksiä
muihin musiikillisiin käytäntöihin.

Teorian transformaatioasenne painottaa musiikillisten suhteiden dy-
naamista luonnetta. Kehitetyt menetelmät, jotka päätyvät transformaatio-
verkkoihin, auttavat vangitsemaan musiikillisiä intuitioita, joita on kuvail-
tu sellaisilla epämääräisillä mutta yleisesti käytetyillä metaforilla kuin kul-
lut, liike tai liikkeen tuntu ja siirtymät. Näitä ilmiöitä kuvattaessa on tärke-
ää, että teoria tarjoaa tavan tutkia musiikin eri osa-alueiden, esimerkiksi sä-
veltason ja rytmin, vuorovaikutusta.

Lewin (1987) esittää teorian formalisaation lyhyehköjen analyttis-
ten sovellusten kera. Myöhemmässä teoksessaan *Musical Form and Trans-
formation: 4 Analytical Essays* Lewin (1993) on käyttänyt transformaatio-
verkkoja tutkiakseen atonaalisen musiikin kokonaismuotoon liittyviä ky-
symyksiä tietyissä sävellyksissä. Analyysien ja transformaatioverkkojen
avulla Lewin valottaa perustekijöitä, jotka liittyvät havaintoomme ”muo-
dosta” ja erityisesti spatiaalisuuden ja ajassa liikkuvuuden väliseen jännit-

teeseen ja vuorovaikutukseen. Lewin (1993) painottaa spatiaalisen tilan osuutta musiikillisen muodon hahmottamisessa. Stockhausenin sävellyksessä *Klavierstück III* hän pitää muodon hahmottamiselle merkittävämpinä spatiaalisia piirteitä kuvaavia transformaatioverkkoja kuin kronologisia piirteitä kuvaavia verkkoja. Lewin (1993, 41) perustelee tätä sillä, että spatiaalisissa verkoissa ”tapahtumaketjut liikkuvat selkeästi määritellyssä mahdollisten suhteiden maailmassa ja tekevät näin muodostamansa abstraktin maailman aistiemme vastaanotettavaksi. Kertomus tuo siten näkyville sen, mitä tavallisesti kutsumme muodoksi.” Tässäkin Lewin (1993, 62) painottaa sitä, että transformaatioverkot eivät ole sama kuin sävellyksen ”muoto”. Pikemminkin tarkoitus on osoittaa, että verkot auttavat valottamaan teoksen kuuntelukokemukseen liittyviä haastavampia piirteitä, jotka eivät avaudu tavanomaisella musiikillisen pinnan ilmiöiden kuvailulla.

Teoreettisista käsitteistä, joita on kehitetty kuvaamaan jatkuvuutta ja liikkeen tuntua atonaalisessa musiikissa, merkittävä on myös Babbittin 12-sävelmusiikin yhteydessä kehittämä käsitteistö. Käsitteistö perustuu siihen Babbittin ajatukseen, johon edellä on usein viitattu, että sävelten järjestys- ja sisältöominaisuudet luovat mahdollisuuksia liikkua eteenpäin sävellyksen rakenteessa. Mead (1988; 1989a) on kaksiosaisessa artikkelissaan ”Some Implication of the Pitch-Class/Order-Number Isomorphism Inherent in the Twelve-Tone System” kehittänyt edelleen näille lähtökohdille perustuvaa teoriaa. Meadin lähestymistapa pyrkii valaisemaan 12-säveltekniikan luomia mahdollisuuksia kokonaisuuden rakentamiselle erilaisten riviluokan sävelsuhteisiin perustuvien strategioiden avulla. Riviluokan järjestys- ja sisältöominaisuudet kuvataan määrittelemällä isomorfismi sävelluokkien ja järjestysnumeroiden välillä. Mosaiikin (*mosaic*) käsitettä, jonka Martino (1961) otti käyttöön, määritellään, kehitellään edelleen ja käytetään kuvaamaan näitä suhteita. Mosaiikki on täten peruskäsite, jonka avulla voidaan kuvata jatkuvuuteen ja sävelkulkujen muodostumiseen vaikuttavat järjestys- ja sisältöominaisuudet.

Meadin kehittämät mallit perustuvat musiikkitraditiolle, joka pohjautuu Schönbergin 12-sävelkäytäntöön ja laajentaa sitä edelleen. Mead (1985, 124) on luonnehtinut Schönbergin 12-säveltekniikalle olennaisen järjestyksen ja sisällön vuorovaikutuksen teknistä puolta seuraavasti:

Schönbergin musiikin rivisuhteet perustuvat kiinteille sävelluokkajoukoille, jotka liittyvät kiinteisiin järjestysnumerojoukkoihin, kiinteille sävelluokkajoukoille, jotka yhdistyvät paikkaa vaihtaviin kiinteisiin järjestysnumerojoukkoihin, kiinteille sävelluokkajoukoille, jotka yhdistyvät vaihteleviin järjestysnumerojoukkoihin, ja paikoin jopa vaihteleville säveluokkajoukoille, jotka yhdistyvät kiinteisiin

järjestysnumerojoukkoihin. Tapauksissa, joissa kyse on vaihtelevista sävelluokka- tai järjestysnumerojoukoista, joukot voivat kuulua tai olla kuulumatta samaan joukkoluokkaan. Tästä seuraa, että 12-säveljärjestelmässä segmentaaliset suhteet ovat yleisempien suhteiden erityistapaus.

Tällaiset suhteet kuvataan siis sekä sävelluokkiin että järjestysnumeroihin sovelletun mosaiikin käsitteen avulla. Mutta koska mosaiikin avulla voidaan kuvata juuri niitä 12-säveljärjestelmän piirteitä, jotka toimivat yleisellä sävelsuhteiden havaitsemisen tasolla – toisin sanoen kuvaavat perusluonteista järjestyksen ja sisällön vuorovaikutusta –, käsitettä voidaan yhtä lailla käyttää kuvaamaan ei-12-sävelmusiikkia ja myös pienempiä kuin aggregaatin kokoisia joukkoja. Mosaiikin käsite toimii luontevasti myös rekisterillisten järjestys- ja sisältöominaisuuksien kuvauksessa. Tällaisilla sovelluksilla on merkitystä esimerkiksi analysoitaessa Elliott Carterin musiikkia, jossa rekisterillisesti eriasteisesti järjestetyt ja järjestämättömät joukot ovat merkittävässä asemassa.⁴⁰

4.3 KYSYMYS SYVÄRAKENTEISTA

Sävellyksellisten *designien* ja transformaatioverkkojen avulla voidaan kuvata piirteitä, joista analyttisissä ja teoreettisissa kirjoituksissa on käytetty sellaisia kuvailevia termejä kuin ”transpositiosuunnitelma”, ”juoni”, ”tapahtumakulut tai -ketjut” (*plot*) ja ”kaavat” (*pattern*). Se, millaisista elementeistä näissä ”tapahtumaketjuissa” on kyse, vaihtelee sävellyksen mukaan, mutta ne saattavat olla esimerkiksi pentakordi-, heksakordi-, aggregaatti- tai rivistorakenteita tai niiden yhdistelmiä.⁴¹

Erilaiset sävellyksen abstraktien tapahtumaketjujen kuvaukset nostavat esille atonaalisen musiikin kuuntelustrategioihin ja muodon hahmotamiseen liittyviä kysymyksiä. Voidaan kysyä, mikä on näiden tapahtumaketjujen asema hahmotuksellisina yksikköinä tai mikä on niiden suhde musiikilliseen todellisuuteen, musiikillisen pinnan ilmiöihin. Kun varhaisemmassa atonaalista musiikkia käsittelevässä kirjallisuudessa puhuttiin erityyppisistä ”transpositiokuluista”, niitä pidettiin usein schenkeriläisittäin keskittason tai pohjataso rakenteina. Tämä selitysmalli osoittautui kuitenkin

40. Ks. esim. Mead (1995) ja Koivisto (1996b).

41. Ei ole mitään syytä rajoittaa näiden yksiköiden sisältöä säveltasorakenteisiin. Esimerkiksi sävellyksissä, joiden rakennepiirteitä hallitsee sointiväri, ”klangit” tai sointivärielementit voivat olla mielekkäitä musiikillisten tapahtumakulkujen kuvauksessa. Tämä tietysti tuo esille kysymykset sointivärin ja säveltason riippuvuudesta ja itsenäisyydestä.

kin ongelmalliseksi. Pian tuli selväksi, etteivät esimerkiksi aggregaatti-, heksakordi- ja rivistö rakenteet ole sinällään verrattavissa schenkeriläisiin syvärakenteisiin. Tätä ongelmaa ovat käsitelleet useat teoreetikot (esim. Babbitt 1972a; Starr 1984; Samet 1985; Morris 1987; Kowalski 1987; Dubiel 1990; Peles 1992; Lewin 1993). Useimmat näistä teoreetikoista painottavat joko sitä, että Schenker-analyysin termit saattavat olla käyttökelpoisia mutta vain metaforisesti, tai sitä, että termejä käytetään kuvailemaan ainoastaan sävellysprosessin rakenteellisia tasoja. Seuraavassa esittelen näiden kirjoittajien esittämiä näkökulmia.

Varhaisessa artikkelissaan vuodelta 1961 Babbitt (1972a, 138) kirjoittaa, että 12-sävelkäytännössä sävellyksellisesti esitettyjä aggregaatteja ja perättäisten aggregaattien muodostamia suhteita voidaan pitää vähintään keskitason harmonisina rakenteina ja että ne sijoittuvat hierarkkisesti musiikin pintatason ja aggregaateista rakentuvien ja niitä itseensä sulauttaneiden laajempien alueiden välille. Samet (1985, 185–186) esittää samansuuntaisen tulkinnan mutta toteaa kuitenkin, että hän käyttää ”pohjatasoa” ja ”keskitasoa” Schönbergin sävellystekniikan kuvauksena. Rivistö rakenteet tulevat esille myös Kowalskin (1987) sävellysteoriassa, joka esittää rivistö rakenteista muodostetun moniulotteisen mallin suurmuotoisten 12-sävelrakenteiden pohjaksi. Kowalski (1987, 346) toteaa mallin tarjoavan ”hahmotuksellisesti ja käsitteellisesti hyvin perustellun tavan organisoida pintatason ja keskitason suhteita mutta ei ’syvän pohjataso’ suhteita (eli teoksen tai teoksen osan pituisia rakenteita)”.

Rivistöjä rakenteellisina tasoina ovat käsitelleet myös Dubiel (1990) ja Peles (1992). He ovat tuoneet esille kaksi merkittävää näkökulmaa. Dubiel (1990, 243) ei anna rivistöille hierarkkisen tason asemaa analysoidessaan Babbittin tuotantoa. Hän toteaa, että vaikka rivistöillä on eittämättä asema sävellysprosessissa, ne eivät voi toimia luonnoksen tai schenkeriläisen *Ursatzin* tavalla, sillä rivistö on systemaattinen esitys mahdollisuuksista ja se sisältää silmiinpistävästi yhtä lailla ”niitä asioita, jotka eivät ole mukana sävellyksessä, kuin niitä, jotka ovat”. Peles (1992, 54) on kiinnittänyt huomiota toiseen ongelmaan, joka syntyy, jos rivistöille tai muille samantyyppisille abstraktioille annetaan rakenteellisen tason asema:

Kun rivi, aggregaatti tai rivistö saa sävellyksellisen realisoinnin, se ei tuota – ainakaan Schönbergin sävellyskäytännössä – uusia sävel-
luokkia, kuten traditionaalisessa diminuutiotekniikassa, mutta se
tuottaa melkein aina uusia *sävelsuhteita*.

Lewin (1993) on käsitellyt rakenteellisia tasoja transformaatioverkkojen yhteydessä. Hän on kuitenkin hyvin tarkka siitä, että hänen muodostamansa kokonaismuotoa kuvaavat transformaatioverkot eivät ole *Ur*-rakenteita schenkeriläisessä mielessä eivätkä ne myöskään toimi chomskylaisina alemman tason rakenteina. Transformaatioverkot ovat Lewinille (1993, xiii) pikemminkin vain joidenkin sävellyskokonaisuuden tapahtumien metaforisia kuvia. Jos ajatellaan ”keskitason” käsitettä, verkoissa voi Lewinin mielestä olla jotain schenkeriläistä mutta vain aivan abstrakteimmassa ja yleisimmässä mielessä eli siten, että ”keskitaso’ sisältää ajatuksen ajassa etenevien rakenteellisten yhteyksien mallista, joka muodostuu ajallisesti ei-vierekkäisistä tapahtumista suhteellisen laajassa musiikillisessä jaksossa” (Lewin 1993, xii).

4.4 MUSIIKILLISEN PINNAN JA ABSTRAKTIEN RAKENTEIDEN VUOROVAIKUTUS JATKUVUUDEN, KOKONAISMUODON JA KOHERENSSIN TARKASTELUSSA

Ajatus erilaisten sävellyksellisten *designien*, transformaatioverkkojen tai muulla tavoin kuvattujen ”tapahtumakulkujen” asemasta schenkeriläisinä rakenteellisina tasoina on kestävä. Nämä menetelmät toimivat kuitenkin apuvälineinä tutkittaessa kysymystä rakenteellisista tasoista atonaalisessa musiikissa. Musiikillisen pinnan ja abstraktien rakenteiden vuorovaikutuksen tarkastelussa Wallace Berryn (1980) näkemys monitasoisista rakenteista voi auttaa lähestymään aihetta. Berryn ajatus ”vaikutuksen tai kontekstin jännevälistä” (*span of implication or context*) viittaa niihin erilaisiin ajanjaksoihin, joina tietyllä tapahtumalla on vaikutusta sävellyksen edetessä. Ajatus on riittävän yleinen, jotta sitä voi käyttää myös atonaalisissa yhteyksissä eikä vain, kuten Berry (1980, 44) itse ehdottaa, kuvaamaan muitakin musiikillisiä dimensioita kuin säveltasoja.

Berryn (1980, 42) näkemys rakenteellisista tasoista sisältää sen tärkeän perusajatuksen, että jokaisella harmonisella tai muulla säveltasoon liittyvällä tekijällä, joka toimii pinnan ”alapuolella”, täytyy samanaikaisesti olla merkitystä pintarakenteen tasoilla. Atonaalisen musiikin yhteydessä samansuuntaisen näkemyksen on esittänyt J.K. Randall puhuessaan ”pinnan syvyydestä”: ”se, minkä väitetään olevan pinnan ’alla’, on kuitenkin lopulta havaintoja pinnan kauaskantoisista vaikutuksista” (Dubiel 1990, 250). Berryn ja Randallin ajatukset rakenteellisista tasoista ovat samansuuntaisia niiden näkemysten kanssa, joita atonaalisen musiikin rakenteellisista tasoista ovat tuoneet esille mm. Babbitt (1987), Samet (1985), Mead (1985; 1993a; 1993b; 1994), Dubiel (1990; 1991; 1992), Peles (1983–1984) ja Koivisto (1996a). Nämä kirjoittajat ovat pyrkineet tutkimaan pin-

nan artikulaation ja pinnan alla olevan säveltaso-organisaation keskinäistä suhdetta ja suhteen luonnetta sekä näiden tekijöiden merkitystä teoskokonaisuudelle. Tämä lähestymistapa on kiinteästi yhteydessä kysymyksiin atonaalisen musiikin kuuntelukokemuksesta ja siihen liittyvistä hahmotuksellisista oletuksista.

Lähdettäessä tarkastelemaan musiikillisen pinnan ja abstraktien rakenteiden merkitystä sille, miten havaitsemme jatkuvuutta, koherenssia ja kokonaisuuttoa atonaalisessa musiikissa, voisi Babbittin (1972b, 57–58) näkemys koherenssista ja jatkuvuudesta Schönbergin oopperassa *Mooses ja Aaron* toimia lähtökohtana:

Kaikkien tapahtumien joukossa [– –] koherenssiin ja jatkuvuuteen vaikuttavat rivimuodot, transpositiotasot, melodis-, harmonis- ja rytmis-motiiviset elementit, yksittäiset ja yhdistetyt rytmit, sointiväri, tekstuuri ja näiden tekijöiden väliset suhteet yhdessä tekstin ajatuksellisen ja äänteellisen rakenteen kanssa.

Musiikillisesta jatkuvuudesta Dubiel (1990, 234–235) toteaa, että ”ei ole mitään syytä ajatella, että yksi ainoa täysin realisoitunut sävellyksen osa – tai vaikka kaikki osat paitsi yksi – riittäisi selittämään sen jatkuvuutta”.

Samet (1985) tarkastelee väitöskirjassaan *Hearing Aggregates* aggregaattirakenteiden havaitsemista atonaalisessa musiikissa, erityisesti Schönbergin klassisessa 12-sävelkäytännössä. Sametin lähestymistapa saa alkunsa halusta ymmärtää niitä hahmotuksellisia perusteita, jotka johtivat Schönbergin käyttämään aggregaattirakenteita sävellyskäytäntönsä perustana. Samet tarkastelee hyvin yksityiskohtaisesti musiikin pinnan artikulaatioita ja pyrkii jatkuvasti osoittamaan tapoja, joilla ne voidaan jäljittää teoksen heksakordi- ja aggregaattirakenteisiin. Tinkimättömät havaintokriteerit johdattavat Sametin (1985, 154) tunnistamaan heksakordialueiden merkityksen mutta ei aggregaattimuodostelmien merkitystä: ”Vaikka [– –] 12:een summautuvien aggregaattien rooli funktionaalisina kuvioina [– –] on itsessään problemaattinen, yksittäiset heksakordit ovat hyvin selkeästi esillä artikuloituina yksikköinä.” Johtopäätöksissään Samet (1985, 18) kuitenkin epäröi määritellä aggregaattien roolia kuulijan kannalta:

Se millä on merkitystä [– –] ei ole se, ovatko vai eivätkö ne ole sananmukaisesti havaittavissa erillisinä yksikköinä, vaan tärkeä tosi-seikka on se, että ne on artikuloitu erilaisin havaittavain tavoin ja eriasteisesti havaittavain tavoin, niin että erilaiset tavat ja asteet niiden yhdistämiseen ja assosioimiseen on vakiinnutettu; tämä mahdollis-

taa sen, että sävellys etenee taipuisasti 12-sävelmateriaalin läpi ja saa aikaan samanlaisen vaikutuksen kuin säikeittäin artikuloitu liike tonaalisessa kontekstissa.

Kun Samet jättää avoimeksi kysymyksen aggregaateista havaittavina yksikköinä, Mead (1994, 12–13) taas ehdottaa, että aggregaattien suhteen tärkeä piirre havaitsemisen kannalta on niiden rajojen tunnistaminen:

Jos sävelluokan toistuminen tulkitaan merkiksi siitä, että olemme ylittäneet rajan, voimme jäsentää erittäin kromaattisen erittelemättömän musiikillisen pinnan erillisiksi sarjoiksi laajoja sävelluokkakimppuja, joita voitaisiin kutsua *havaintoaggregaateiksi*. Havaintoaggregaatit voivat joko sisältää tai olla sisältämättä kaikki 12 sävelluokkaa, mutta niiden koon vuoksi tämä ei ole erityisen vahva piirre kuulemisessamme.

Molemmat kirjoittajat painottavat kuitenkin sitä, että merkittävin seikka näissä yksiköissä – Sametilla heksakordeissa ja Meadilla aggregaateissa – on niiden artikulaatio musiikin pinnalla. Siten ”aggregaattirajojen kuuleminen ei ole aivan asian ydin; pikemminkin on kyseessä jonkinlaisen artikulaation kuuleminen aggregaattirajojen *kohdalla*” (Dubiel 1990, 244).

Peles (1983–1984) valottaa toista piirrettä 12-sävelmusiikissa ja tarkastelee motiivisia tekijöitä Schönbergin 12-sävelkäytännössä. Hän erottelee käsitteellisesti kaksi ryhmää, joita tavallisesti pidetään motiivisina. Näistä ensimmäinen käsittää ne motiiviset piirteet, jotka ovat ”rakennetta paljastavia” ja jäsentevät sävelluokkasuhteita, ennen kuin ne on artikuloitu musiikillisesti. Toinen ryhmä käsittää piirteitä, jotka ovat ”rakennetta tuottavia” ja joiden musiikillinen mielekkyys ei riipu käsitteellisesti aiemmasta sävelluokkarakenteesta (Peles 1983–1984, 304). Näihin kahteen käsitteelliseen ryhmään sisältyy abstraktien *a priori* -säveltasarakenteiden ja musiikillisen pinnan erottelu. Vaikka Peles (1992, 45–46) on jokseenkin niukkasanainen määritellessään pinnan alla olevia syvempiä tasoja ja kutsuu niitä yksinkertaisesti ”pintojen malleiksi”, hän on tarkka näiden mallien ja musiikillisen pinnan välisestä suhteesta: syvärakenteet tulee perustella niitä ja pintaa analyttisesti yhdistävillä selityksillä, jotka näyttävät näiden kahden tason välisen välttämättömän muuntumisen.

Dubiel (1990; 1991; 1992) keskittyy tutkimaan rivistörakenteiden asemaa ja musiikillisen pinnan havainnointia normaalin kuulemiskokemuksen kautta⁴². Dubiel kutsuu rivistörakenteita ”mahdollisuuksien ’sys-

42. Vaikka Dubiel tutkii artikkelisarjassaan Babbittin musiikkia, hänen lähestymistapansa on käyttökelpoinen laajemminkin.

temaattiseksi' esitykseksi", joka antaa tilaisuuden koherenssin luomiselle. Mutta "koska se mikä kuullaan on koherenssi eikä sen mahdollisuus, analyysin on parempi olla muodostumatta sellaiseksi, että se yhtäläistää todellisen ja mahdollisen" (Dubiel 1990, 243). Tutkimus tuo esille, että Babbittin listat eli sävelluokkarivistöt voivat jo itsessään sisältää jonkinlaisen musiikillisen kulun (Morrisin sävellyksellisen *designin* mielessä). Tärkeämpää on kuitenkin se, että kun "kyseessä on tietty lista, kuulijan havaintoon sen elementtien välisistä suhteista voivat vaikuttaa ne erityiset tavat, joilla elementit on reaalistettu" (Dubiel 1992, 85).

Dubiel kyseenalaistaa myös tavan asettaa tekstuuriin liittyvät kysymykset vähemmän tärkeiksi kuin sävelluokkakulut, ja hänen kysymyksenasettelunsa painottaakin erityisesti abstraktien rivistöjen roolin uudelleen-harkintaa. "Yleinen syytös Babbittin sävelluokkasuunnitelmien monimutkaisuutta vastaan [- -] osuu harhaan, koska tavat, joilla nämä suunnitelmat on artikuloitu, ovat tiettyssä mielessä mahdollisimman yksinkertaisia" (Dubiel 1990, 120). Dubiel toteaa edelleen, että näitä yksinkertaisia "äänellisiä tosiasioita", joiden avulla suunnitelmat on toteutettu, ei ole järjestetty ennestään tuttujen vaan "kontekstuaalisten mallien" mukaan. Tästä syystä Dubiel ehdottaa, että Babbittin huomioidut 12-sävelmusiikin kontekstuaalisesta luonteesta tulisi laajentaa sävel- ja sävelluokka-alueen ulkopuolelle. Musiikillisen pinnan ja syvärakenteiden suhteista Dubiel esittää haastavan näkemyksen. Kritisoidessaan sitä, että yksinkertaisesti hyväksytään väite, jonka mukaan "mikä tapahtuu nopeasti ([- -] 'on musiikin pinnalla') saa merkityksensä siitä, että se heijastaa sitä mikä tapahtuu hitaasti ([- -] 'on syvemmällä')", Dubiel (1990, 246) ehdottaa, että päinvastainen näkemys voisi olla mielekkäämpi lähtökohta.

Kuten Mead on useissa kirjoituksissaan tuonut esille, hänelle musiikilliset pintarakenteet yhdessä taustalla olevien abstraktien rakenteiden kanssa muodostavat katkeamattoman jatkumon. Babbittin musiikin avulla Mead (1994, 152) havainnollistaa, että musiikillisen pinnan ja abstraktien taustarakenteiden (tässä tapauksessa rivistöarakenteiden) vuorovaikutus – jopa vastakkainasettelu – on tärkeä generatiivinen voima. Tämä lähestymistapa perustuu näkemykseen, jonka Mead (1985, 155) on esittänyt Schönbergin musiikista seuraavasti:

Sävelsuhteet heijastuvat lyhyempinä ja pidempinä ajanjaksoina musiikin pinnalla sävelluokkien yksityiskohtaisen ryhmittelyn kautta. Erilaiset, eri kriteereihin perustuvat jaottelut tarjoavat musiikillisten jaksoiden yhtäaikaista tulkintoja ja tuovat esille sekä lyhyen että pit-

kän aikavälin linjojen ja musiikillisten tapahtumien solmukohtia. Sävellykselliset yksityiskohdat ovat siten hyvin läheisesti kietoutuneita suhteisiin, jotka ulottuvat koko sävellyksen tai sen osan läpi.

Tarkastellessaan rakenteellisia tasoja sävellystekniikan ja erityisesti 12-säveltekniikan näkökulmasta Mead (1993a, 173) erottelee kolme tasoa. Ensimmäinen taso käsittää järjestelmän primitiivit (toisin sanoen kaikki sävelsuhteet, jotka pätevät kaikille järjestyksille), toinen taso ominaisuudet, jotka perustuvat rivin järjestyksille, ja kolmas taso musiikillisen pinnan sävellykselliset yksityiskohdat. Riviluokka nähdään tapana vakiinnuttaa piilevät suhteiden mahdollisuudet, ja vain sävellyksellinen prosessi ”ohjaa nämä mahdollisuudet siksi eläväksi prosessiksi, joka on sävelletty teos itse” (Mead 1993b, 31).

Meadin (1989b, 94) näkemyksen mukaan musiikillisen pinnan ja taustalla toimivien sävelsuhteiden intiimi suhde tekee mahdolliseksi kuulla ”pinnan yksityiskohdat paljon suurempien rakenteiden signaaleina [– –] mikä antaa kuulijalle moniulotteisuuden tunteen, jota niin hellästi vaalitaan tonaalisen musiikin ymmärtämisen yhteydessä”. Tässä näkemyksessä tulee jälleen esille musiikillisen pinnan yksityiskohtaisen tarkastelun merkitys. Peles (1983–1984, 326) onkin todennut yhden pinnan ilmiöiden mikrokooppisen tarkastelun eduista olevan siinä, että ”kun materiaali on määritelty näinkin tarkasti, on mahdollista erotella eri osien tapahtumien paluut paljon hienojakoisemmalla suhteellisen samanlaisuuden ja erilaisuuden asteikolla”.

Kukin kirjoittaja tarkastelee pinnan yksityiskohtien, abstraktien rakenteiden ja syvempien tasojen yhteyttä omasta näkökulmastaan ja hieman eri painotuksin; yhteistä heille on kuitenkin musiikillisen pinnan hienosyisen tarkastelun merkityksen korostaminen. Tämänkaltainen lähestymistapa on ensiarvoisen tärkeä haluttaessa tarkastella sitä, miten hierarkkiset tasot saattaisivat ilmetä, kun sävellyks etenee ajassa. Meadin (1993b, 30) ilmaiseman ajatuksen ”hierarkiat sävellyksen eri hetkillä ja jaksoissa voivat syntyä siitä, missä määrin ne tuovat esille erilaisia suhteiden linjoja” voidaan havaita sopivan hyvin yhteen Berryn (1980) ”vaikutuksen jänneväli”-ajatuksen kanssa. Tämän perusteella voidaan tietyn tapahtuman hierarkista merkittävyttä ajatella tarkasteltavan sen pohjalta, miten tapahtuma kantaa rakenteellista merkitystä. Tällöin tämä merkitys käsitetään teoksessa vakiinnutettujen suhteiden tuomiseksi esiin – suhteiden, jotka määräävät sävellyksen kokonaiskulun.

Kysymystä rakenteellisista tasoista atonaalisessa musiikissa voidaan lähestyä kuvaamalla erilaisten menetelmien avulla sitä, kuinka sävelsuhteita on jäsennelytotaalisissa kromatiikassa. Menetelmien avulla kuvatut abstrahoidut säveltasorakenteet voivat itsessään sisältää mahdollisuuden musiikilliseen liikkeeseen ja kulkuihin. Nämä mahdollisuudet nojaavat järjestelmän perusteisiin eli pohjautuvat totaalin kromatiikan ominaisuuksiin. Yhtä tärkeä on abstraktien rakenteiden musiikillinen toteutus, sillä se muodostaa uusia musiikillisia suhteita. Kun tarkastellaan musiikillisia suhteita erilaisilla tasoilla abstrakteista tasoista pinnan rakenteisiin, päästään paremmin erittelemään sitä, miten erilaiset suhteiden linjat nousevat esille, lomittuvat toisiinsa tai kulminoituvat tietyissä jaksoissa ja näin jäsentävät musiikillista jatkuvuutta sävellyksen edetessä ajassa. David Butler (1989, 233) nostaa esille seuraavan kognitiotutkimuksen kysymyksen:

Onko tarkoitus [– –] saada selville, kuinka tonaalisuuteen tottuneet kuulijat tulevat hahmotuksellisesti orientoituneiksi tonaliteettiin tonaalisessa teoksessa, vai riittääkö, että kuvataan säveltasorakenteita esisävellyksellisinä yksikköinä kuten asteikkoina, sointuina ja säveljoukkoina.

Kysymys voidaan hyvin esittää myös atonaalisesta musiikista. Voidaan etsiä tapoja, joilla kuulijat tulevat hahmotuksellisesti orientoituneiksi ”tonaliteettiin”, kun atonaalinen teos etenee ajassa. Uusimpien atonaalisen musiikin teoriassa kehiteltyjen menetelmien ja mallien avulla on tullut mahdolliseksi valaista näitä kysymyksiä jatkuvuudesta ja kokonaisuudesta entistä tarkemmin ja vivahteikkaammin.

LÄHTEET:

- Apajalahti, Hannu 1993. Positivismi, sävelluokkajoukkojen teoria ja analyysi. *Musiikki* 3-4: 79-94.
- 1994. *Sävelluokkajoukkojen teoria ja analyysi: Tutkimus sävelluokkajoukkojen teoriaan liittyvän musiikkianalyysin lähtökohdista ja kielenkäytöstä*. Musiikin lisensiaatin tutkimus, Sävellyksen ja musiikinteorian osasto, Sibelius-Akatemia, moniste.
- Babbitt, Milton 1992. *The Function of Set Structure in the Twelve-Tone System* [1946]. Ph.D. diss., Princeton University.
- 1950. Review of Schoenberg et son école and Qu'est ce que la musique de douze sons? by René Leibowitz. *Journal of the American Musicological Society* 3 (1): 57-60.
- 1955. Some Aspects of Twelve-Tone Composition. *The Score and I.M.A. Magazine* 12: 53-61.

- 1962. Twelve-Tone Invariants as Compositional Determinants. Teoksessa *Problems of Modern Music: The Princeton Seminar in Advanced Musical Studies*. Toim. Paul Henry Lang. New York: Norton. 108–121. [1960]
- 1972a. Set Structure as a Compositional Determinant. Teoksessa *Perspectives on Contemporary Music*. Toim. Benjamin Boretz ja Edward T. Cone. New York: Norton. 129–147. [1961]
- 1972b. Three Essays on Schoenberg Concerto for Violin & Orchestra, Opus 36, Das Buch der Hängenden Gärten, Opus 15 for Voice and Piano, Moses and Aaron. Teoksessa *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*. Toim. Benjamin Boretz ja Edward T. Cone. New York: Norton. 47–60. [1968]
- 1973–1974. Since Schoenberg. *Perspectives of New Music* 12 (1–2): 3–28.
- 1987. *Words about Music: The Madison Lectures*. Toim. Stephen Dembski ja Joseph N. Straus. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Bailey, Kathryn 1991. *The Twelve-Note Music of Anton Webern: Old Forms in a New Language*. Cambridge and New York: Cambridge University Press.
- Benjamin, William E. 1979. Ideas of Order in Motivic Music. *Music Theory Spectrum* 1: 23–34
- Bernard, Jonathan 1990. An Interview with Elliott Carter. *Perspectives of New Music* 28 (2): 180–214.
- Berry, Wallace 1980. On Structural Levels in Music. *Music Theory Spectrum* 2: 19–45.
- Boulez, Pierre 1952. Schönberg is dead. *The Score* 6: 18–22.
- Browne, Richmond 1981. Tonal Implication of the Diatonic Set. *In Theory Only* 5 (6–7): 3–21.
- Butler, David 1989. Describing the Perception of Tonality in Music: A Critique of the Tonal Hierarchy Theory and a Proposal for a Theory of Intervallic Rivalry. *Music Perception* 6 (3): 219–241.
- Carter, Elliott 1971. *Flawed Words and Stubborn Sounds: A Conversation with Elliott Carter*. Toim. Allen Edwards. New York: Norton.
- 1977. *The Writings of Elliott Carter: An American Composer Looks at Modern Music*. Toim. Else Stone ja Kurt Stone. Bloomington: Indiana University Press.
- Castrén, Marcus 1989. *Joukkoteorian peruskysymyksiä*. Musiikin tutkimuslaitoksen julkaisusarja 1. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- 1994. RECREL: A Similarity Measure for Set-Classes. *Studia Musica* 4. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Cogan, Robert ja Pozzi Escot 1976. *Sonic Design: The Nature of Sound and Music*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- Cohn, Richard 1992. The Autonomy of Motives in Schenkerian Accounts of Tonal Music. *Music Theory Spectrum* 14 (2): 150–170.
- Cook, Nicholas 1987. *A Guide to Musical Analysis*. New York: George Braziller.
- Dembski, Stephen 1989–1990. The Context of Composition: The Reception of Robert Morris's Theory of Compositional Design. *Theory and Practice* 14–15: 187–201.
- Dubiel, Joseph 1990. Three Essays on Milton Babbitt (Part One). *Perspectives of New Music* 28 (2): 216–261.
- 1991. Three Essays on Milton Babbitt (Part Two). *Perspectives of New Music* 29 (1): 90–123.
- 1992. Three Essays on Milton Babbitt (Part Three). *Perspectives of New Music* 30 (1): 82–131.

- Eimert, Herbert 1950. *Lehrbuch der Zwölftontechnik*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Forte, Allen 1964. A Theory for Set-Complexes for Music. *Journal of Music Theory* 8: 136–183.
- 1973. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press.
- Friedmann, Michael 1985. A Methodology for the Discussion of Contour: Its Application to Schoenberg's Music. *Journal of Music Theory* 29 (2): 223–248.
- Hába, Alois 1978. *Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölftel-Tonsystems*. Wien: Universal Edition. [1927]
- Hanninen, Dora 1994. Contours as a Medium for Musical Association in Milton Babbitt's Tableaux (1973) for Piano. Esitelmä Society for Music Theory - kongressissa Tallahassee, Floridassa.
- Hanson, Howard 1960. *Harmonic Materials of Modern Music: Resources of the Tempered Scale*. New York: Appleton-Century-Crofts.
- Hasty, Christopher 1981a. Rhythm in Post-Tonal Music: Preliminary Questions of Duration and Motion. *Journal of Music Theory* 25 (2): 183–216.
- 1981b. Segmentation and Process in Post-Tonal Music. *Music Theory Spectrum* 3: 54–73.
- 1984. Phrase Formation in Post-Tonal Music. *Journal of Music Theory* 28 (2): 167–190.
- 1986. On the Problem of Succession and Continuity in Twentieth-Century Music. *Music Theory Spectrum* 8: 58–74.
- 1988. Composition and Context in Twelve-Note Music of Anton Webern. *Music Analysis* 7 (3): 281–312.
- Heiniö, Mikko 1992. Kontekstualisoiminen taidemusiikin tutkimuksessa. *Musiikki* 1: 1–78.
- Hindemith, Paul 1937. *Unterweisung im Tonsatz*. Mainz: B. Schott's Söhne.
- Hyde, Martha 1980. The Roots of Form in Schoenberg's Sketches. *Journal of Music Theory* 24 (1): 1–36.
- 1985. Musical Form and the Development of Schoenberg's Twelve-Tone Method. *Journal of Music Theory* 29 (1): 85–144.
- Hämeenniemi, Eero 1982. *ABO – Johdatus uuden musiikin teoriaan*. Sibelius-Akatemian koulutusjulkaisusarja 1. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Isaacson, Eric 1990. Similarity of Interval-Class Content between Pitch-Class Sets: the IcVSIM Relation. *Journal of Music Theory* 34 (1): 1–28.
- Janeček, Karel 1965. *Základy Moderní Harmonie*. Praha: Nakladatelství Československé akademie ved.
- Jelinek, Hanns 1952. *Anleitung zur Zwölftonkomposition 1–2*. Wien: Universal Edition.
- Koivisto, Tiina 1990. Joukkoteorian kehityksen ja sävellysstrategioiden välisestä suhteesta. *Musiikki* 3-4: 77–107.
- 1995. Musical Continuities in Schoenberg's Variations for Orchestra, Op. 31. *Theory and Practice* 20: 57–90.
- 1996a. *The Moment in the Flow: Understanding Continuity and Coherence in Selected Atonal Compositions*. Ph.D. diss., The University of Michigan.
- 1996b. Aspects of Motion in Elliott Carter's Second String Quartet. *Intégral* 10: 19–52.
- 1997. The Defining Moment: the Thema as Relational Nexus in Webern's Op. 27. *In Theory Only* 13 (1–4): 29–70.

- Kowalski, David 1987. The Construction and Use of Self-Deriving Arrays. *Perspectives of New Music* 25 (1–2): 286–361.
- Krenek, Ernst 1952. *Zwölftonkontrapunkt-Studien*. Mainz: B. Schott's Söhne. [1940]
- Leibowitz, René 1948. *Que'est ce que la musique de douze sons?* Liège: Editions Dynamo.
- 1949a. *Introduction a la musique de douze sons: Les Variations pour Orchestra Op. 31, d'Arnold Schoenberg*. Paris: L'arche.
- 1949b. *Schoenberg and His School*. Kääntänyt Dika Newlin. New York: Da Capo Press Reprint Edition. [1947]
- Lewin, David 1972a. A Study of Hexacordal Levels in Schoenberg's Violin Fantasy. Teoksessa *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*. Toim. Benjamin Boretz ja Edvard T. Cone. New York: Norton. 78–92. [1968]
- 1972b. A Theory of Segmental Associations in Twelve-Tone Music. Teoksessa *Perspectives on Contemporary Music Theory*. Toim. Benjamin Boretz ja Edward T. Cone. New York: Norton. 180–207. [1962]
- 1979–1980. A Response to a Response: On PC Set Relatedness. *Perspectives of New Music* 18 (1–2): 498–502.
- 1987. *Generalized Musical Intervals and Transformations*. New Haven: Yale University Press.
- 1993. *Musical Form and Transformation: 4 Analytical Essays*. New Haven and London: Yale University Press.
- Lord, Charles 1981. Intervallic Similarity Relations in Atonal Set Analysis. *Journal of Music Theory* 25 (1): 91–111.
- Martino, Donald 1961. The Source Sets and its Aggregate Formations. *Journal of Music Theory* 5 (2): 224–273.
- Marvin, Elisabeth West 1991. The Perception of Rhythm in Non-Tonal Music: Rhythmic Contours in the Music of Edgar Varèse. *Music Theory Spectrum* 13 (1): 61–78.
- 1995. A Generalization of Contour Theory to Diverse Musical Spaces: Analytical Applications to the Music of Dallapiccolo and Stockhausen. Teoksessa *Concert Music, Rock, and Jazz since 1945: Essays and Analytical Studies*. Toim. Elisabeth West Marvin ja Richard Hermann. Rochester: University of Rochester Press. 135–171.
- Marvin, Elisabeth West ja Paul A. Laprade 1987. Relating Musical Contours: Extensions of a Theory for Contour. *Journal of Music Theory* 31 (2): 225–267.
- Mead, Andrew 1985. Large-Scale Strategy in Arnold Schoenberg's Twelve-Tone Music. *Perspectives of New Music* 24 (1): 120–157.
- 1987. "Tonal Forms" in Arnold Schoenberg's Twelve-Tone Music. *Music Theory Spectrum* 9: 67–92.
- 1988. Some Implications of the Pitch Class/Order Number Isomorphism Inherent in Twelve-Tone System: Part One. *Perspectives of New Music* 26 (2): 96–163.
- 1989a. Some Implications of the Pitch Class/Order Number Isomorphism Inherent in Twelve-Tone System: Part Two: The Mallalieu Complex: Its Extensions and Related Rows. *Perspectives of New Music* 27 (1): 180–233.
- 1989b. Twelve-Tone Organizational Strategies: *An Analytical Sampler*. *Intégral* 3: 93–170.
- 1992. The Twelve-Note Music of Anton Webern: Old Forms in a New Language by Kathryn Bailey. *Intégral* 6: 107–135.

- 1993a. Webern, Tradition, and "Composing with Twelve Tones". *Music Theory Spectrum* 15 (2): 173–204.
- 1993b. The Key to the Treasure ... *Theory and Practice* 18: 29–56.
- 1994. *An Introduction to the Music of Milton Babbitt*. Princeton: Princeton University Press.
- 1995. *Twelve-Tone Composition and the Music of Elliott Carter*. Teoksessa *Concert Music, Rock, and Jazz since 1945: Essays and Analytical Studies*. Toim. Elizabeth West Marvin ja Richard Hermann. Rochester: University of Rochester Press. 67–102.
- Morris, Robert 1979–1980. A Similarity Index for Pitch-Class Sets. *Perspectives of New Music* 18 (1–2): 445–460.
- 1982. Set Groups, Complementation, and Mappings Among Pitch-Class Sets. *Journal of Music Theory* 26 (1): 101–144.
- 1987. *Composition with Pitch-Classes: A Theory of Compositional Design*. New Haven: Yale University Press.
- 1992. Modes of Coherence and Continuity in Schoenberg's Piano Piece, Op. 23, No. 1. *Theory and Practice* 17: 5–34.
- 1993. New Directions in the Theory and Analysis of Musical Contour. *Music Theory Spectrum* 15 (2): 205–228.
- Peles, Stephen 1983–1984. Interpretations of Sets in Multiple Dimensions: Notes on the Second Movement of Arnold Schoenberg's String Quartet #3. *Perspectives of New Music* 22 (1–2): 303–352.
- 1992. Continuity, Reference, and Implication: Remarks on Schoenberg's Proverbial "Difficulty". *Theory and Practice* 17: 35–58.
- Perle, George 1981. *Serial Composition and Atonality: An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern*. Berkeley: University of California. [1962]
- Persichetti, Vincent 1978. *Twentieth Century Harmony: Creative Aspects and Practice*. London: Faber and Faber. [1962]
- Polansky, Larry ja Richard Bassein 1992. Possible and Impossible Melodies: Some Formal Aspects of Contour. *Journal of Music Theory* 36 (2): 259–284.
- Rahn, John 1979–1980. Relating Sets. *Perspectives of New Music* 18 (1–2): 483–498.
- Regener, Eric. 1974. On Allen Forte's Theory of Chords. *Perspectives of New Music* 13 (1): 191–212.
- Rothstein, William 1990. The Americanization of Heinrich Schenker. Teoksessa *Schenker Studies*. Toim. Hedi Siegel. Cambridge: Cambridge University Press. 193–203.
- Rufer, Josef 1954. *Composition with twelve notes related only to one another*. Kääntänyt Humphrey Searle. London: Barrie and Rockliff.
- Samet, Bruce 1985. *Hearing Aggregates*. Ph.D. diss., Princeton University.
- Schiff, David 1983. *The Music of Elliott Carter*. London: Eulenburg Books.
- Schönberg, Arnold 1970. *Fundamentals of Musical Composition*. Toim. Gerald Strang. London: Faber and Faber.
- 1975. *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*. Toim. Leonard Stein. Kääntänyt Leo Black. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Starr, Daniel 1978. Sets, Invariance, and Partitions. *Journal of Music Theory* 22 (1): 1–42.
- 1984. Derivation and Polyphony. *Perspectives of New Music* 23 (1): 180–257.

- Straus, Joseph 1987. The Problem of Prolongation in Post-Tonal Music. *Journal of Music Theory* 31 (1): 1–21.
- 1990. *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. Cambridge and London: Harvard University Press.
- Teitelbaum, Richard 1965. Intervallic Relations in Atonal Music. *Journal of Music Theory* 9 (1): 72–127.
- Wason, Robert 1987. Webern's Variations for Piano, Op. 27: Musical Structure and the Performance Score. *Intégral* 1: 57–103.

KAHDEN SUUREN KILPASOITTO

FILHARMONISEN ORKESTERIN JA HELSINGIN
SINFONIAORKESTERIN ESIINTYJÄT JA OHJELMAT
1912-1914

REIJO JYRKIÄINEN

Robert Kajanuksen aloitteesta 1882 perustetun Helsingin orkesteriyhdistyksen (HOY), sittemmin Helsingin Filharmonisen seuran orkesterin (FSO), rinnalle perustettiin pääkaupunkiin 1912 Helsingin sinfoniaorkesteri (HSO), jonka johtajana oli Georg Schnéevoigt. Kaksi konserttikautta kestänyttä vaihetta syksystä 1912 kevääseen 1914 on kutsuttu ”orkesterisodaksi”, ”kylmäksi” ja jopa ”suureksi orkesterisodaksi” tai ”sinfoniseksi sodaksi”. Aseelliselta kalskahtavista nimikkeistä mikään ei ole oikein onnistunut: silloisten mittojen mukaan suuret orkesterithan eivät sentään soineet keskenään vaan soittivat kilpaa – miltei sananmukaisesti – henkensä edestä. ”Sinfoninen sota” taas rajaa voimainkoetuksen liian kapealle alueelle; olihan sinfoniakonserttien osuus kaikista konserteista vain 10–15 prosenttia. Vastakkain asettui pikemminkin kaksi voimakastahtoista suurta kapellimestaria taustajoukkoineen.

Silloisen 150 000 asukkaan Helsingin kulttuurihallinto, musiikkiarvostelijat ja konserttiyleisö saivat eteensä pulman, jonka ratkaiseminen osoittautui hankalaksi ja aikaa vieväksi. Rintaman valinnan sanelivat poliittiset (vanha- ja nuorsuomalaiset) ja kielipoliittiset (ruotsi ja suomi) näkemykset. Musiikkiarvostelijoista asettuivat Kajanuksen kannalle *Uuden Suomettaren* Evert Katila sekä *Helsingin Sanomien* Aarre Wegelius ja Otto Kotilainen, Schnéevoigtin taakse taas *Hufvudstadsbladetin* Karl Fredrik Wasenius (nimim. Bis) sekä maltillisemmin *Nya Pressenin* Axel Stenius ja Robert Elmgren. Varovaisimmin suhtautui kumpaankin osapuoleen *Dagens Tidningenin* Erik Furuhjelm. (Haimi 1974, 9–10.)

Vaikka kamppailun syitä ja sen aikana pidettyjä konsertteja arvosteluineen on käsitellyt useampikin kirjoittaja (mm. Ringbom 1932, 33–43; Suomalainen 1952, 167–180; Marvia ja Vainio 1993, 289–342; Lappalainen 1994, 143–155; Salmenhaara 1996a, 266–276; Lampila 1997, 129–131; Jyrkiäinen 1999), on suppea vertailutausta edeltäneiltä vuosikymmeniltä tässäkin tarpeen.

Kummankaan orkesterin esityksistä ei ole olemassa äänitteitä, joiden taiteellista tasoa voisi vertailla. Arvostelut taas ovat miltei poikkeuksetta rintamajaon mukaisesti värittyneitä. Siksi esitysten laatu ja niiden niin arvostelijoilta kuin yleisöltäkin saama vastaanotto samoin kuin hallinnolliset ja taloudelliset asiat on rajattu miltei kokonaan pois. Tässä keskitytään konserttien tärkeimpiin esiintyjiin ja ohjelmiin, esiintymismääriin ja -lajeihin; ts. tarkastellaan sitä, miten paljon konsertteja ja millaista musiikkia kaksi kilpailevaa orkesteria tarjosi helsinkiläisyleisölle 1912–1914.

Ringbomin (1932, 93–108) kokoama konserttiluettelo on mm. solistien osalta usein ylimalkainen ja muutenkin puutteellinen: siihen sisältyvät vain tärkeimmät tilaisuudet, mutta siitä puuttuvat kaikki muut, kansan-, kansansinfonia-, helppotajuiset ym. ja kokonaan HSO:n konsertit. Ensimmäisen 50-vuotiskauden ajalta 1882–1932 konserttiohjelmiä on satunnaisesti ja harvakseltaan jäljellä, esim. vuosilta 1912–1914 vain pari–kolmekymmentä (Helsingin yliopiston kirjasto ja Helsingin kaupunginkirjasto). Syksystä 1914 Helsingin kaupunginorkesterin (HKO) konserttien ohjelmat on arkistoitu ja sidottu kirjoiksi (HKO:n kirjasto). Pääasiallisina lähteinä ovat olleet jo mainittujen lisäksi tilaisuuksien ilmoitukset, ennakkoesittelyt ja arvostelut päivälehdissä.

KAJANUKSEN ORKESTERIN KOLME VUOSIKYMMENTÄ

HOY:n 36 hengen orkesteri voitiin tilapäisesti laajentaa 50-jäseniseksi ja tarvittaessa suuremmaksikin. Kajanus toimi soittajiston ainoana vakinaisena kapellimestarina ja johti kaikki tärkeimmät konsertit, yhteensä uskomattomat 50 vuotta. Uusien muusikoiden kasvatuksesta huolehtimaan hän perusti orkesterikoulun (1885–1914), ja hän vakiinnutti myös satunnaisesti esiintyneen Sinfoniakuoron (1892–1911) toiminnan.

Yliopiston juhlasalissa pidettyjen sinfoniakonserttien solisteista mainittakoon vain viulutaituri Eugène Ysayë ja pianolegenda Ferruccio Busoni. Klassikkojen rinnalla kuuluivat säveltäjänimiin mm. Brahmsin ja Wagnerin ohella Glinka, Dvořák, Anton Rubinstein, Smetana ja Tšaikovski sekä pohjoismaiset aikalaiset Gade, Grieg ja Svendsen. Lisäksi oli sävel-

lyskonsertteja – Pacius, Krohn, Kajanus ja Sibelius – ja kuoro-orkesteriteosten esityksiä Richard Faltinin Sångföreningenin kanssa. Merkkitapauksia olivat Bachin *Matteus-passio*, Paciuksen *Loreley*-ooppera Aleksanterin teatterissa 1887, Kajanuksen mukaan ”paikkakunnan musiikkielämän kypsyyskokeena pidettävän” Beethovenin 9. sinfonian seitsemän esitystä 125 hengen voimin 1888–1893, *Missa solemnis*, Sibeliuksen *Kullervo*-sinfonia 1892 ja Berliozin *Faustin tuomio* kuusi kertaa 1894. Ns. helppotajuisia konsertteja pidettiin pari kolme, myöhemmin neljäkin viikossa Seurahuoneen eli nykyisen kaupungintalon juhlasalissa.

HOY muuttui 1894 Osakeyhtiö Helsingin Filharmoniseksi Seuraksi, ja orkesterin jäsenten määrä nousi 38:aan (suomalaisia 16), josta se kasvoi vuoteen 1900 mennessä 44:ään (suomalaisia 23; Marvia ja Vainio 1993, 233, 238). Konserttitoiminta jatkui niin määrältään kuin ohjelmistoltaankin suunnilleen aiempaan tapaan: sinfoniakonsertteja pidettiin kausittain seitsemän. Pari sarjaa kannattaa mainita: Beethovenin syntymän 125-vuotisjuhlakaudella 1895–1896 kaikki hänen sinfoniansa ja pari vuotta myöhemmin Schumannin sinfoniat. Wagner-iltaan 1899 sisältyi kohtauksia *Nibelungin sormuksesta*. Sävellyskonserttien uusia nimiä olivat Järnefelt ja Mielck, ja Sibeliuksen vuosittaiset omat konsertit uusittiin säännöllisesti. Kuoro-orkesteriteosten uutuuksina kuultiin mm. Verdin *Requiem* 1894, Berliozin *Romeo ja Julia* 1897 ja Mozartin *Requiem* 1898.

Suomalaisen Oopperan eli Suomalaisen teatterin lauluosaston (1873–1879) jouduttua taloudellisista syistä lopettamaan oopperatoiminta oli lamassa. Aleksanterin teatterissa vieraili vain ulkomaisia oopperaseureita. Sibeliuksen *Jungfrun i tornet* sai sentään kantaesityksensä 1896. Alun perin oli tarkoitus, että Pariisin maailmannäyttelyssä 1900 Suomesta esiteltäisiin vain arkkitehtuuria sekä maalaus- ja kuvanveistotaidetta. Musiikkipiirien toive, että säveltaiteemmekin voisi olla edustettuna, toteutui kiihkeän keskustelun ja taloudellisten pulmien ratkeamisen jälkeen. Orkesterin vahvuudeksi matkalle tuli 66 soittajaa, joista FSO:n ulkopuolelta oli 21 ja suomalaisia vain 25 (mm. Ringbom 1932, 75; Vainio 1992, 127–151; Marvia ja Vainio 1993, 259–260). Matkareitti kulki heinäkuussa Pohjoismaiden, Saksan, Hollannin ja Belgian kautta ja tiivis kuukauden kiertue, 19 konserttia 13 kaupungissa, huipentui kahteen konserttiin Pariisissa. Vaikka Sibeliuksenkin piti johtaa omia teoksiaan, kaikki konsertit johti Kajanus. Solisteista nimekkäin oli Pariisissa oopperanimenä jo tunnettu Aino Ackté. Kahden eri ohjelman painavinta antia olivat Sibeliuksen 1. sinfonia ja muut orkesteriteokset, mm. *Finlandia* nimellä *Suomi/Vaterland/La Patrie*. ”Pit-

kän ja vaivalloisen kiertueen menestystä voinee syystä kuvata erinomaiseksi. Kajanus itse katsoi, että Berliinin-konsertit olivat kuitenkin olleet kaikkein menestyksellisimmät.” (Marvia ja Vainio 1993, 274.)

Kaudella 1900–1901 esiintyi kaksi huomattavaa venäläissolistia: pianisti Aleksandr Ziloti ja viulisti Leopold Auer. Sergei Rahmaninov soitti 2. pianokonserttonsa ja viulisti Jacques Thibaud ja pianisti Alfred Cortot vierailivat 1911. Tänne alettiin saada myös ulkomaisia vierailujohtajia, mm. Gustav Mahler 1907 ja Felix Weingartner 1911.

Uudemmissa teoksista poimittakoon täällä ensiesityksensä saaneet Richard Straussin *Kuolema ja kirkastus* 1903 ja *Sankarin elämä* 1909, Debussyn *Faunin iltapäivä* 1908, Glazunovin 8. sinfonia tuoreeltaan 1907, Rahmaninovin 2. sinfonia 1909 sekä Skrjabinin 1. ja Mahlerin 1. sinfonia 1911.

Sävellyskonsertteja tuli lisää ja niihin mukaan ulkomaisia nimiä, mm. Anton Rubinstein (joht. Kajanus), Alfvén, Glazunov ja Svendsen. Kotimaisista pääsivät esiin Krohn, Melartin, Palmgren, ensimmäisenä naissäveltäjänä Ida Moberg, Madetoja, Kuula (kantaesityksinä *Orjan poika* ja *Merenkylpijäneidot* 1911) ja Furuhjelm. Niin määrältään kuin laadultaankin painavinta antia olivat yhä useampaan kertaan uusitut Sibelius-illat, kantaesityksinä 2. sinfonia, *Sadun* uusittu versio Kajanuksen johdolla 1902, viulukonsertto 1904, 3. sinfonia 1907 ja *Rakastava* 1912.

Yhteistyö Sinfoniakuoron kanssa huipentui usean kevätkauden päätteeksi suurteoksiin: esitettiin mm. Bachin h-molli-messu 1901, Mozartin c-molli-messu 1902, Lisztin *Kristus*-oratorio 1903, Händelin *Samson*-oratorio 1904 ja Haydnin *Luominen* 1910.

Oopperainnostukselle antoi sysäyksen 1902 valmistunut Kansallisteatteri, jossa seuraavana vuonna sai ensi-iltansa Humperdinckin *Hannu ja Kerttu* (Lampila 1997, 91). Ennen Kotimaisen Oopperan perustamista 1911 oopperoita esitettiin satunnaisesti myös Helsingin ulkopuolella. Wagneria laulettiin saksaksi, mutta kantaesityksensä sai kohta ensimmäinen suomenkielinen ooppera, Oskar Merikannon *Pohjan neiti*.

Suomalaisia painostaakseen kenraalikuvernööri Seyn poisti suuren joukon valtion vuodeksi 1912 myöntämiä sivistysmäärärahoja ja myös Filharmonisen seuran valtionavustuksen. Monien muiden vaikutusten myötä päätös käynnisti sekä laajan keskustelun lehdistössä että HKO:n perustamiseen johtaneen kehityksen niin kaupungin kulttuurihallinnossa kuin orkesterimaailmassakin.

Tilanne näytti niin synkältä, että FSO:n soittajat sanottiin irti (mm. *HS* 28.11.1911), johtokunta erosi ja sen tilalle valittiin uusi. Kaupungin johtaviin musiikkimiehiin kuulunut Edvard Fazer piti ainoana ratkaisuna

Oopperaesityksiä 1904–1912

kevät	1904	Wagner	<i>Tannhäuser</i>	Kt	
kevät	1905	"	<i>Valkyyria</i>	"	ek
kevät	1905	"	<i>Lohengrin</i>	"	"
syksy ?	1905	"	<i>Siegfried</i>	"	"
syksy	1905	Puccini	<i>Tosca</i>	"	"
kevät	1906	Wagner	<i>Lentävä hollantilainen</i>	"	" (myös kev. 1909)
kevät	1907	Bizet	<i>Carmen</i>	"	"
kevät	1907	Mascagni	<i>Cavalleria rusticana</i>	"	"
kevät	1907	Weber	<i>Taika-ampuja</i>	"	"
kesä	1908	Merikanto	<i>Pohjan neiti</i>	Viipuri, ke	
kevät	1909	Mozart	<i>Don Giovanni</i>	Kt	
kevät	1909	Tšaikovski	<i>Jevgeni Onegin</i>	"	ek
kevät	1909	Puccini	<i>Madama Butterfly</i>	St	"
kevät	1909	d'Albert	<i>Tiefland (Alamaa)</i>	"	"
syksy	1909	Melartin	<i>Aino</i>	Kt	ke
kevät	1910	Palmgren	<i>Daniel Hjort</i>	Turku, ke	
kevät	1910	Massenet	<i>Thaïs</i>	Kt	ek
syksy	1910	Melartin	<i>Elinan surma</i>	"	ke
syksy	1911	Leoncavallo	<i>Pajatto</i>	At	ek, Kotim. oopp.
syksy	1911	Massenet	<i>La Navarraise (Navarratar)</i>	"	"
syksy	1911	Neumann	<i>Liebelei (Lemmenleikkiä)</i>	Kt	"
syksy	1911	R. Strauss	<i>Salome</i>	"	"
kevät	1912	Gounod	<i>Faust</i>	"	"
kevät	1912	Offenbach	<i>Hoffmannin kertomukset</i>	"	"

At = Aleksanterin teatteri, Kt = Suomen Kansallisteatteri, St = Svenska Teatern
ek = ensi kerran Suomessa (varauksin, tarkistamatonta tietoa), ke = kantaesitys

sitä, että Helsingin kaupunki ottaisi orkesterin huostaansa (Hbl 30.11.1911). Samalla kannalla oli myös Filharmonisen seuran 10.12.1911 koolle kutsuma kansalaiskokous, jossa lopettamisen asemesta orkesterin toimintaa päätettiin jatkaa vaikka ilman valtionavustusta. Kaupunginvaltuusto nimesi erikoisvaliokunnan ja lähetti sille valmisteltavaksi ”kysymykset filharmonisen soittokunnan ja Helsingin torvisoittokunnan avustamisesta kokonaisuudessaan” (KHKK 25, 135). Valiokunnan mietinnön saatuaan valtuusto päätti (pöytäkirja 13.2.1912, 30 §; KHKK 25, 136) mm.

1.––] asettaa musiikkilautakunnan [– –];

2. antaa tämän lautakunnan tehtäväksi

a) kaikkiaan enintään 75,000 [nykyrahana n. 1,3 milj.] markan suuruisen vuosimäärärahan pohjalla syksystä 1912 lähtien järjestää orkesterikysymyksen siihen suuntaan, että mainittu rahamäärä tai jokin osa siitä kannatusapuna annetaan yhtiölle, musiikkiyhdistykselle tai yksityishenkilölle, jonka [– –] katsotaan voivan joka kohdassa tyydyttää täkäläisten soitannollisten harrastusten oikeutetut vaati-

mukset orkesterimusiikkiin nähden; [– –]

3. kuluvaksi soitantokaudeksi filharmonisen orkesterin henkilökunnan palkkain turvaamiseksi osottaa 15,000 [nyk. n. 260 000] markkaa niiden 20,000 [nyk. n. 345 000] markan lisäksi, jotka kaupungin valtuusto sitä ennen on orkesteriyrityksiä varten myöntänyt [– –];

4. myöntää Helsingin torvisoittokunnalle sen toimintaa varten kuluvan kalenterivuoden alkupuoliskolla 14,400 [nyk. n. 249 000] markan kannatusavun [– –].

Kajanuksen käytyä vuodenvaihteessa 1911–1912 kahteen otteeseen Pietarissa esittämässä vastalauseensa määrärahojen poistamisesta musiikkilautakunnan enemmistö samoin kuin osa lehdistöstä paheksui matkoja, ja kolmekymmentä vuotta orkesteriaan johtanut 56-vuotias Kajanus syrjäytettiin. Helmikuussa 1912 lautakunta ilmoitti tehneensä sopimuksen 40-vuotiaan Georg Schnéevoigtin kanssa. Orkesterin tulevat toimintalinjat määritelleeseen välikirjaan sisältyi aineksia FSO:n siihenastisesta toiminnasta, mutta uutta olivat maininnat yhteistyöstä Helsingin Torvisoittokunnan (HTS) kanssa, ooppera- ja teatteritoiminnasta sekä vierailijoista, sävellyskonserteista ja myös muista kuin sinfoniakonserteista.

Schnéevoigtin mielestä orkesteria oli jo useita vuosia hoidettu huonosti niin taiteellisesti kuin taloudellisestikin. Hänen suorat sanansa ja FSO:n soittajien kiintymys Kajanukseen aiheuttivat sen, että suomalaiset jäsenet eivät halunneet liittyä Schnéevoigtin johtamaan orkesteriin.

Filharmoninen seura suhtautui jyrkän kielteisesti yhteistyöhön HTS:n kanssa ja ilmoitti, että sen – lehdissä Kotimaiseksi ristitty – orkesteri (KOO) jatkaa syksystä 1912 omaa toimintaansa Kajanuksen johdolla. Musiikkilautakunta valtuutti Schnéevoigtin kiinnittämään soittajia kokonaan uuteen Helsingin sinfoniaorkesteriin, joka kaupungin avustuksen saaneena toimi syksystä 1912 kevääseen 1914 Helsingin kunnallisena orkesterina.

KAKSI KILPAILUN VUOTTA

Syksyllä 1912 havaittiin, että kummassakin orkesterissa oli yhtä monta eli peräti 62 soittajaa, kun keväällä heitä oli FSO:ssa ollut vajaat 50. KOO, joka ei saanut syyskaudeksi 1912 edes valtionavustusta, joutui ottamaan valtiolta lainan, jonka vakuutena oli nuottikirjasto. Lisäksi järjestettiin suuret arpajaiset, joista kertyi tuottoa saman verran kuin HSO sai kaupungilta avustusta. KOO:n soittajista oli suomalaisia 35 ja loput olivat pääosin saksalaisia. HSO:ssa oli saksalaisia 35, suomalaisia 15, loput tšekkejä, itävaltalaisia, hollantilaisia ja ruotsalaisia.

Kajanus johti KOO:n ensimmäisen kansansinfoniakonsertin 22.9.1912 Työväentalossa. ”Valiokonserttien” pitopaikaksi tuli Kansallisteatteri [!], jossa Sibeliuksella oli sarjan avausnumerona 2. sinfonia ja ohjelmassa mm. *Historiallisia kuvia 2:n* kantaesitys. Syrjityksi itsensä tuntenut Kajanus johti syksyllä vain yhden valiokonsertin mutta muita konsertteja sentään useitakin. Hänen päänumeronaan oli marraskuussa Franckin d-molli-sinfonia, keskiosa Debussyn *La Méristä*, Chopinin 2. pianokonsertto ja Berliozin *Rooman karnevaali*. Sinfoniakonsertit olivat kaikista konserteista vain pieni osa, 10–15 prosenttia. Pidettiin ylioppilas- ja akateemisia konsertteja, samoin kansan-, kansansinfonia- ja kirkkokonsertteja. Apulaiskapellimestarit Toivo Kuula ja Leevi Madetoja johtivat usein omia teoksiaan ja niiden kantaesityksiä, mikä rajoitti muiden suomalaisten säveltäjien esille pääsyä. Orkesteri avusti myös Kotimaisen Oopperan esityksissä Kansallisteatterissa. Syksyllä olivat esillä Offenbachin *Hoffmannin kertomukset*, Gounod’n *Faust* ja Bizet’n *Carmen* Oskar Merikannon johdolla.

HSO oli ehtinyt aloittaa muutamaa päivää aikaisemmin: Schnéevoigtin ensimmäisen konsertin 17.9.1912 yliopiston juhlasalissa avasi Sibeliuksen *Finlandia*, ja Haydnin 13. sinfonian jälkeen ohjelmassa oli Wagneria. Ensimmäisen ”tilauskonsertin” pianosolistina syyskuussa oli Ziloti ja päänumerona Brahmsin 1. sinfonia. Schnéevoigt johti kaikki yliopiston juhlasalissa pidetyt tilauskonsertit itse samoin kuin useimmat kansan- ja kansansinfoniakonsertit, joiden paikkana oli Työväentalon juhlasali. Apulaiskapellimestareina olivat italialainen Ugo Afferni, HTS:n johtaja Aleksei Apostol ja konserttimestari Anton Sitt. Syksyn uutuuksena olivat ”lyyriilis-dramaattiset” konsertit Kluuvikadun Maxim-teatterissa. Kun Kajanus oli kannattamattomina lopettanut ”helppotajuiset” konsertit kokonaan, otti Schnéevoigt apulaisineen hoitaakseen nämä jo edellisellä vuosisadalla alkaneet suositut tilaisuudet. Oopperaa esitettiin myös Ruotsalaisessa teatterissa, jossa Schnéevoigt johti Saint-Saënsin *Simsonin ja Delilan* sekä Verdin *La traviatan*.

Keväällä 1913 KOO:n ainoat ulkomaiset vierailujohtajat olivat Vasilii Safonov sekä omiaan ja muita norjalaisia teoksia johtanut Johan Halvorsen. Sibeliuksella oli kauden viimeisessä valiokonsertissa jo maaliskuussa mm. *Bardin* kantaesitys ja 4. sinfonia. Oskar Merikanto johti kaksi oopperaa, Donizettin *Rykmentin tyttären* ja täällä ensi kerran Verdin *Trubaduurin*, ja Armas Järnefelt johti Armas Launiksen *Seitsemän veljeksien* kantaesityksen.

HSO:n kapellimestarina muutaman kerran vierailut Erkki Melartin johti *Kesäsinfoniansa* (4.) kantaesityksen tammikuussa 1913. Koska orkesteri oli mahdollista silloin tällöin laajentaa jopa 75-jäseniseksi, Schnée-

voigt tarttui mielellään suuriin teoksiin: merkkitaupauksia olivat Skrjabinin 3. sinfonia, *Le divin poème*, Richard Straussin *Don Quixote* ja Niin puhui *Zarathustra* täällä ensi kerran sekä Beethovenin 9. sinfonia Suomen Lau-lun kanssa. Oopperoista kuultiin kohtauksia Tšaikovskin *Jevgeni Onegi-nista*, prologi Leoncavallon *Pajatsosta* ja 2. näytös Massenet'n *Thaisista*, d'Albertin *Tiefland* ja Puccinin *Tosca*.

Merkittävimpiä solistivieraita olivat Aino Ackté, viulisti Arrigo Se-rato ja pietarilaissopraano Maria Kuznetsova, joka oli suomalaislehtien mukaan solistina myös José Lassallen johtamassa orkesterin vierailukon-sertissa 24.1.1913 Aateliston kokoussalissa (nyk. Pietarin filharmonia). Konsertti lienee siirretty muualle tai peruutettu, sillä salissa vieraili tuol-loin johtajana Richard Strauss (*St. Petersburger Zeitung* 18.1.1913). Or-kesteri konsertoi joka tapauksessa seuraavana päivänä Viipurissa Schnée-voigtin johdolla.

Suureksi menestykseksi muodostui 70-jäseniseksi vahvistetun HSO:n konserttimatka Tampereen ja Turun kautta Tukholmaan ja Upsa-laan maaliskuuhun 1913. Schnéevoigtin pääteoksina olivat Sibeliuk-sen 1., Tšaikovskin 4. ja Mahlerin 4. sinfonia sekä Richard Straussin *Sin-fonia domestica*, joka oli ennen matkaa kuultu kotimaassa ensi kerran. Tšaikovskin ja Griegin pianokonsertot soitti Tukholmassa Sigrid Schnée-voigt.

Kajanus johti syksyllä 1913 jo kaksi KOO:n valiokonserttia. Jälkim-äisessä kuultiin Dvořákin 9. sinfonia *Uudesta maailmasta* ja Kuulan toi-sen *Eteläpohjalaisen sarjan* ensiesitys Suomessa. Leevi Madetoja johti lo-kakuussa sävellyskonsertin, jossa saivat kantaesityksensä *Konserttialku-soitto*, *Melodia ja pieni romanssi*, *Merikoski*, *Pieni sarja* ja *Kullervo*. Vie-railijoista Carl Nielsenillä oli pääteoksena oma *Sinfonia expansivansa* (3.), Vasili Safonovilla Tšaikovskin *Pateettinen* (6.) ja Oskar Friedillä Berliozin *Fantastinen sinfonia*. Oskar Merikanto solisteineen ahkeroi neljä ooppe-raa: Tšaikovskin *Jevgeni Oneginin*, Offenbachin *Hoffmannin kertomukset*, Gounod'n *Faustin* ja Mozartin *Don Giovannin*.

HSO:n apulaiskapellimestariksi tuli kaudeksi 1913–1914 vielä sak-salainen Karl Mennicke. Syksyyn sisältyi paljon muun ohella viulusolisti Josef Szigetin vierailu, Melartinin viulukonsertton kantaesitys marraskuus-sa ja Hugo Alfvénin kaksi sävellyskonserttia joulukuussa. Edellisen kevään menestys oli poikanut uuden konserttimatkan Turkuun, Tukholmaan ja Up-salaan. Viiden konsertin vaativissa ohjelmissa olivat keskeisinä ennen mat-kaa täällä kantaesityksensä saanut Palmgrenin 2. pianokonsertto *Virta*, jon-ka solistina oli säveltäjä itse, ja ensi kerran kuultu Mahlerin 5. samoin kuin jo tutut Brahmsin 1. sinfonia, Richard Straussin *Till Eulenspiegel* ja Sibe-

liuksen *Satu*. Oopperaa ei syksyllä ehditty esittää lainkaan, mutta uutuutena tarjottiin pari *mysterieux*-konserttia, joissa orkesteri oli salaperäisen tunnelman tehostamiseksi verhon takana ja sali hämäränä.

Keväällä 1914 KOO:n johtajina vierailivat Armas Järnefelt, Aleksandr Glazunov omine teoksineen, Sergei Vasilenko, tahtipuikkoon jo aiemminkin tarttunut Leo Funtek ja 17-vuotias pianosolisti, myöhemmin kapellimestarina tunnettu Simon Pergament (Parmet). Sibelius ei koko kaudella 1913–1914 itse astunut orkesterin eteen, mutta Kajanus johti hänen 1. sinfoniansa, Lisztin suuren *Dante*-sinfonian ja kaksi osaa Berliozin *Romeosta ja Juliasta*. Heikki Klemetti johti kääntämänsä Händelin *Messias*-oratorion ensimmäisen suomenkielisen esityksen, jossa oli mukana Suomen Laulu. Suomalaisen Oopperan 40-vuotisjuhlanäytäntönä oli Wilhelm Kienzlin *Der Evangelimann*, ja huhtikuussa sai tšekäläisen ensiesityksensä Gluckin *Orfeus ja Eurydike*.

Schnéevoigt johti HSO:ssa mm. Brucknerin 8. sinfonian ensi kerran Suomessa. Kevään 1914 kohokohtia oli Sibeliuksen *Luonnotar*, jonka suomalaisen ensiesityksen lauloi Aino Ackté. ”Venäjän suurimmaksi bassolaulariksi” lehdissä mainostettu W.I. Kastorski lauloi solistina kahdessa konsertissa. Orkesteri vieraili maalisi- ja huhtikuussa kahdesti Pietarissa, missä yhdessä sikäläisten solistien, kuoron ja orkesterin parinkymmenen jäsenen kanssa (muut eivät halunneet pääsiäisen takia olla mukana) esitettiin Wagnerin *Parsifal* peräti 14 kertaa. Schnéevoigt johti esityksistä ensimmäiset seitsemän ja Musiikkidraamateatterin oma kapellimestari (Mihail Bihter?) loput. Lyhyen arvostelun mukaan esitys poikkesi Bayreuthin perinteestä. Kehuja sai toinen näytös ja Klingsorin taikapuutarha -kohtaus. Solisteista mainittiin vain ”rva Veselovskaja” ja ”hrat Konšin ja Možžuhin” (*Sankt Peterburgskaja vekomosti* 13.3., vanhan ajanlaskun mukaan 28.2.1914). Oopperan hiukan lyhennetty konserttiesitys kuultiin täällä ensi kerran huhtikuun puolivälissä.

ESIINTYMISTEN MÄÄRÄT

Kaudella 1912–1913 KOO piti 10 valiokonserttia (esiintymiset 1912–1914 ks. tiivistelmä alempana), joista Kajanus ja Sibelius johtivat kumpikin kaksi, Kuula yhden sekä koti- ja ulkomaiset vierailijat loput. Seuraavan kauden niin ikään 10 konsertista Kajanus johti neljä ja vierailujohtajat loput. Ylioppilaskonsertteja oli eniten, kummallakin kaudella 24. Niistä valtaosan johtivat Kuula ja Madetoja, Kajanus ja soolosellisti Ossian Fohström kumpikin vain pari. Seuraavaksi suurimman ryhmän, 21 ja 20 kansankon-

serttia, Kuula ja Madetoja urakoivat kahdestaan, kun taas kansansinfoniakonserteista (10 ja 10) Kajanus johti useimmat. Helppotajuisia, lyyrillisdramaattisia ja kamarimusiikkikonsertteja KOO:lla ei ollut lainkaan. Kirkkokonserttien (8 ja 4) ja muiden konserttien (9 ja 10) johtaminen jakutui melko tasaisesti Kajanuksen, Kuulan, Madetojan ja vierailijoiden kesken. Avustus- ja säästystehtävistä huolehtivat Madetoja, Fohström ja vierailijat.

Oopperasta huolehti suvereenisti Oskar Merikanto. Produktioita oli 6 ja 7, joista vain yhden johti keväällä 1913 Armas Järnefelt. Esityksiä kertyi kaikkiaan 21 ja 24. Kolmen oratorion yhteensä kuusi esitystä johti Suomen Laulun perustaja Heikki Klemetti. Koska orkesterilla ei ollut taloudellisia mahdollisuuksia konserttimatkoihin, niitä ei tehty lainkaan.

HSO piti selvästi kilpailijaansa enemmän tilauskonsertteja (14 ja 14), jotka kaikki johti Schnéevoigt lukuun ottamatta Hugo Alfvénin vierailua syksyllä 1913. Lisäksi Furuhjelm (syksyllä 1912) ja Melartin (keväällä 1913) johtivat omat sinfoniensa. Ylioppilas- ja akateemisia konsertteja oli vain kuusi kaudella 1913–1914. Kansankonsertteja oli lähes saman verran kuin KOO:lla (11 ja 17). Schnéevoigt johti niistä yli puolet, ja lopuista huolehtivat Mennicke, Apostol ja Sitt. Ensimmäiseen kauteen sisältyi 14 ja toiseen vain 2 kansansinfoniakonserttia, joista pääosa eli 10 oli jälleen Schnéevoigtin johtamia. Ylivoimaisesti eniten (35 ja 32) pidettiin helppotajuisia konsertteja. Niitä johtivat Schnéevoigt, Apostol ja Mennicke ja Sitt muutaman. Kirkkokonserteista Schnéevoigt huolehti seitsemästä ja Afferni yhdestä. Schnéevoigtin ideoimat ja pääosin johtamat 15 lyyrillis-dramaattista konserttia loppuivat ensimmäisen kauden jälkeen. Intiimi- ja kamarimusiikkikonsertteja oli vain joitakin harvoja. Muutkin konsertit (15 ja 11) urakoi pääosin Schnéevoigt; muutaman johti Apostol. Avustus-, säestys- ym. tehtävät jakautuivat tasaisesti omien ja vierailujohtajien kesken.

Sinfoniakonserttien tapaan myös oopperat olivat Schnéevoigtin monopolina: kummankin kauden yhteensä 7 produktiosta ja 22 esityksestä johti vain yhden keväällä 1913 Merikanto ja kaksi keväällä 1914 Karl Ekman. Merikanto olikin viulistien Arrigo Seraton ja Heikki Kansasen sekä Maikki Järnefeltin ja oopperasolistien ohella ainoa, joka pystyi ylittämään orkesterilinnakkeiden välisen vallihaudan. HSO:n esiintymismatkat ulottuivat kotimaan lisäksi naapurimaihinkin: Tampereelle, kahdesti Turkuun ja Viipuriin, kahdesti Tukholmaan ja Upsalaan ja kahdesti Pietariin. Kaikki esitykset johti Schnéevoigt paitsi jälkipuoliskon *Parsifalin* esityksistä Pietarissa.

Esiintymiset 1912–1914, tiivistelmä

	<i>konserhti-, esiintymislaji</i>	--Filharm./Kotimainen orkesteri--						----Helsingin sinfoniaorkesteri-----						
		kap. s-12k- ¹³	yht. s-12k- ¹³	82	36	42	78	kap. s-12k- ¹³	yht. s-12k- ¹³	111	47	37	84	
1	Omat konsertit	35	47	82	36	42	78	53	58	111	47	37	84	
1.1	Valio- ja tilauskons.	<u>5</u>	<u>5</u>	<u>10</u>	<u>5</u>	<u>5</u>	<u>10</u>	<u>7</u>	<u>7</u>	<u>14</u>	<u>7</u>	<u>7</u>	<u>14</u>	
	RK	1	1	2	2	2	4	GS	7	7	14	6	7	13
	TK	1		1				UA						
	LM							AA						
								KM						
	ork.							AS						
	kot.	2	2	4		1	1	kot.	1	1	2			
	ulk.	1	2	3	3	2	5	ulk.				1		1
1.2	Yliopp.- ja akat. k.	<u>12</u>	<u>12</u>	<u>24</u>	<u>11</u>	<u>13</u>	<u>24</u>				<u>5</u>	<u>1</u>	<u>6</u>	
	RK	2	2					GS			4	1	5	
	TK	7	4	11	7	7	14	UA						
	LM	5	3	8	2	3	5	AA						
								KM			1		1	
	ork.	2	2	1			1	AS						
	kot.	1	1					kot.						
	ulk.			1	3	4		ulk.						
1.3	Kansankonsertit	<u>8</u>	<u>13</u>	<u>21</u>	<u>8</u>	<u>12</u>	<u>20</u>	<u>4</u>	<u>7</u>	<u>11</u>	<u>11</u>	<u>6</u>	<u>17</u>	
	RK							GS	3	2	5	7	3	10
	TK	6	6	12	7	9	16	UA						
	LM	2	7	9	1	3	4	AA	1		1		2	2
								KM			4	1	5	
	ork.							AS	5	5				
	kot.					1	1	kot.						
	ulk.							ulk.						
1.4	Kansansinf.kons.	<u>6</u>	<u>4</u>	<u>10</u>	<u>6</u>	<u>4</u>	<u>10</u>	<u>8</u>	<u>6</u>	<u>14</u>	<u>2</u>		<u>2</u>	
	RK	3	4	7	3	3	6	GS	6	5	11			
	TK	2		2	2	1	3	UA						
	LM	1		1	1		1	AA						
								KM			2		2	
	ork.							AS	1		1			
	kot.							kot.	1	1	2			
	ulk.							ulk.						
1.5	Helppotaj. kons.							<u>17</u>	<u>18</u>	<u>35</u>	<u>16</u>	<u>16</u>	<u>32</u>	
	RK							GS	1	7	8	6	10	16
	TK							UA	5		5			
	LM							AA	8	5	13	5	5	10
								KM			5	1	6	

		ork.					AS	1	4	5			
		kot.					kot.	1	2	3			
		ulk.					ulk.						
1.6	Kirkkokonsertit	<u>3</u>	<u>5</u>	<u>8</u>	<u>2</u>	<u>2</u>	<u>4</u>	<u>3</u>	<u>4</u>	<u>7</u>	<u>1</u>	<u>1</u>	
		RK	1	3	4	1	1	2	GS	2	4	6	1
		TK	1	2	3	1		1	UA	1		1	
		LM	1		1		1	1	AA				
									KM				
		ork.					AS.						
		kot.	1		1		kot.						
		ulk.					ulk.						
1.7	Lyyr.-draamall. k.							<u>8</u>	<u>7</u>	<u>15</u>			
		RK						GS	3	4	7		
		TK						UA	2		2		
		LM						AA					
								KM					
		ork.					AS						
		kot.					kot.	3	2	5			
		ulk.					ulk.		1	1			
1.8	Intiimi- ja kam.k.							<u>1</u>	<u>1</u>	<u>2</u>	<u>1</u>	<u>1</u>	
		RK						GS		1	1	1	1
		TK						UA	1		1		
		LM						AA					
								KM					
		ork.					AS						
		kot.					kot.						
		ulk.					ulk.						
1.9	Muut konsertit	<u>1</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	<u>4</u>	<u>6</u>	<u>10</u>	<u>5</u>	<u>10</u>	<u>15</u>	<u>4</u>	<u>7</u>	<u>11</u>
		RK	1	1	2	2	4	GS	4	8	12	3	4
		TK	1	3	4	3	1	4	UA				
		LM		5	5	1	2	3	AA	1	1		3
									KM			1	1
		ork.				1	1	AS	1		1		
		kot.		1	1	5		5	kot.				
		ulk.							ulk.	1	1		
2	Avust., säest. ym.	<u>15</u>	<u>17</u>	<u>32</u>	<u>21</u>	<u>13</u>	<u>34</u>	<u>11</u>	<u>8</u>	<u>19</u>	<u>5</u>	<u>9</u>	<u>14</u>
2.1	K.mest., sol., säv.k.		<u>8</u>	<u>8</u>	<u>5</u>	<u>2</u>	<u>7</u>	<u>1</u>	<u>4</u>	<u>5</u>	<u>5</u>	<u>3</u>	<u>8</u>
		RK						GS		3	3		1
		TK						UA	1		1		
		LM		2	2	1		1	AA				1
									KM				
		ork.		3	3			AS		1	1	3	3
		kot.		3	3	4	2	6	kot.			1	1

		ulk.	1	1		ulk.		1	1	2		
2.2	Oopperat: prod./es.		<u>3/13</u>	<u>3/8</u>	<u>6/21</u>	<u>5/16</u>	<u>2/10</u>	<u>3/6</u>	<u>5/16</u>	<u>2/6</u>	<u>2/6</u>	
		RK				GS	<u>2/10</u>	<u>2/5</u>	<u>4/15</u>	-	-	
		TK				UA						
		LM				AA						
						KM						
		ork.				AS						
		kot.	<u>3/13</u>	<u>3/8</u>	<u>6/21</u>	<u>4/16</u>	<u>2/8</u>	<u>6/24</u>	<u>1/1</u>	<u>1/1</u>	-	-
		ulk.				ulk.						
2.3	Oratoriot: prod./es.		-	<u>1/1</u>	<u>2/3</u>		<u>1/3</u>	<u>1/3</u>				
		RK				GS						
		TK				UA						
		LM				AA						
						KM						
		ork.				AS						
		kot.	-	<u>1/1</u>	<u>2/3</u>		<u>1/3</u>	<u>1/3</u>				
		ulk.				ulk.						
3	Es.matkat: m./es.						<u>2/10</u>	<u>2/10</u>	<u>1/7</u>	<u>2/15</u>	<u>3/22</u>	
3.1	Kotim.: matk./esit.						<u>2/4</u>	<u>2/4</u>	<u>1/1</u>	<u>1/1</u>	<u>2/2</u>	
		RK				GS	<u>2/4</u>	<u>2/4</u>	<u>1/1</u>	<u>1/1</u>	<u>2/2</u>	
		TK				UA						
		LM				AA						
						KM						
		ork.				AS						
		kot.				kot.						
		ulk.				ulk.						
3.2	Ulkom.: matk./esit.						<u>=1/5</u>	<u>=1/5</u>	<u>=1/6</u>	<u>=2/14</u>	<u>=3/20</u>	
		RK				GS	<u>1/6</u>	<u>1/6</u>	<u>1/6</u>	<u>1/7</u>	<u>2/13</u>	
		TK				UA						
		LM				AA						
						KM						
		ork.				AS						
		kot.				kot.						
		ulk.				ulk.				<u>1/7</u>	<u>1/7</u>	

Konsertteja ja esityksiä yht. 50 64 114 57 55 112 64 76 140 59 61 120

AA = Aleksei Apostol

s-12 = syyskausi 1912, k-13 = kevätk. 1913 jne.

AS = Anton Sitt

kap. = kapellimestari

GS = Georg Schnéevoigt

kot. = kotimainen vierailujohtaja

KM = Karl Mennicke

ork. = orkesterin jäsen johtajana

LM = Leevi Madetoja

ulk. = ulkomainen vierailujohtaja

RK = Robert Kajanus
 TK = Toivo Kuula
 UA = Ugo Afferni

Huom. 1: 3.2 ”Ulkom.: matk.” tarkoittaa konserttimatkojen määrää, yhtäläisyysmerkki (=) sitä, että ulkomaanmatkat liittyvät kotimaassa tehtyihin matkoihin; ”/esit.” tarkoittaa konserttien tai esitysten määrää ko. matkalla.

Huom. 2: Kapellimestarien määrä on muutamissa tapauksissa suurempi kuin konserttien määrä, koska samassa konsertissa on voinut olla useampia johtajia, joista jokaiselle on laskettu yksi esiintyminen.

Esiintymiset 1910–1916, tiivistelmä

Konsertti-, esiintymislaji	-----FSO/KOO-----				---HSO-----		---HKO-----	
	1910 -11	1911- 12	1912- 13	1913- 14	1912- 13	1913- 14	1914- 15	1915- 16
1 Omat konsertit	114	120	82	78	111	84	93	74
1.1 Tilaus-, valio(sinfonia)konsertit	10	10	10	10	14	14	12	18
1.2 Ylioppilas-, akateemiset konsertit	24	24		6
1.3 Kansankonsertit	22	24	21	20	10	18	14	2
1.4 Kansansinfoniakonsertit	8	8	10	10	14	1	26	12
1.5 Helppotajuiset, populaarikonsertit	69	69			35	32	29	25
1.6 Kirkkokonsertit	..	3?	8	4	7	1
1.7 Lyyrillis-draamall. konsertit
1.8 Intiimi-, kamarimusiikkikonsertit			2	1
1.9 Muut konsertit	5?	6?	9	10	14	11	12	17
2 Avustus-, säästys- ym. tehtävät	8?	5?	32	34	19	14	25	11
2.1 Kap.mest., solisti-, sävellyskonsertit	5?	5?	8	7	3	8
2.2 Oopperat: esitykset	21	24	16	6
2.3 Oratoriot: esitykset	3?	..	3	3		
3 Esiintymismatkat: esitykset					9	22		
3.1 Kotimaahan: konsertit, esitykset					4	2		
3.2 Ulkomaille: konsertit, esitykset					6	20		
Konsertteja ja esityksiä yht.	122?	125?	114	112	139	120	118	85

Marvian ja Vainion (1993, 238, 277–278) luvut poikkeavat näistä kausien 1912–1914 osalta, koska luettelointitapa on hiukan erilainen.

Tiivistelmä, joka on laajennettu sisältämään pari kautta ennen kilpavuosia ja niiden jälkeen (esiintymiset 1910–1916 ks. yllä), osoittaa, että yhden orkesterin konserttien ja esitysten määrä Helsingissä (1910–1911 FSO yht. 122? ja 1911–1912 yht. 125?) kaksinkertaistui kahden orkesterin ensimmäisenä kautena (1912–1913 FSO/KOO yht. 114 + HSO yht. 130 = 244)

ja laski hiukan toisena kautena (1913–1914 FSO/KOO yht. 112 + HSO yht. 98 = 210). Uuden HKO:n esiintymisten määrä laski kilpavuosia edeltäneen FSO:n tason alle (1914–1915 HKO yht. 118) ja putosi tuntuvasti vielä siitäkin (1915–1916 HKO yht. 85).

Kun konserttikausi kesti (hiljaiset joulun ja pääsiäisen ajat mukaan lukien) noin kahdeksan kuukautta eli 32 viikkoa, oli omia konsertteja sekä avustus-, säästys- ym. tehtäviä (ilman esiintymismatkoja) viikoittain keskimäärin seuraavasti: 1910–1911 ja 1911–1912 FSO 3,8 ja 3,9 esitystä viikossa; 1912–1913 FSO/KOO+HSO 7,6 esitystä viikossa; 1913–1914 FSO/KOO+HSO 6,6 esitystä viikossa; 1914–1915 ja 1915–1916 HKO 3,7 ja 2,7 esitystä viikossa. Kiihkeimpänä aikana konsertteja oli päivittäin, vilkkaimpina päivinä kaksikin ja yhdellä kahteen osaan jaetulla orkesterilla jopa kaksi konserttia samaan aikaan (FSO/KOO 21.3.1913).

Kilpakumppanit pyrkivät vuorotteluun, mutta päällekkäisyyttäkään ei kaihdettu. Usein sunnuntaisin HSO:lla oli kansansinfoniakonsertti klo 14, FSO/KOO:lla kansankonsertti klo 17 ja kummallakin vielä oma ilta-konserttinsa tai oopperaesitys. Joskus – onneksi sentään harvoin – saattoi molemmilla olla samantyyppinen konsertti samaan aikaan (kirkkokonsertit 20.4.1913 ja kansankonsertit 30.11.1913).

Lisäksi tulivat Helsingissä pidetyt koti- ja ulkomaisten solistien resitaalit, kamarimusiikki-, kuoro- ja muut konsertit, joten kokonaistarjonta ylitti reippaasti kysynnän. Siksi silloiset pienehkötkin salit olivat arvostelijoiden mukaan usein melkein tai puoliksi tyhjä, ja vain merkittävimmät tapahtumat (Sibelius, suurteokset, tunnetut ulkomaiset vierailijat) tulivat loppuunmyydyiksi. Yleisölle tilanne oli pulmallinen, sillä se jakaantui kahdeksi eri orkestereita kannattavaksi ryhmäksi. ”Oli käytävä vain toisen orkesterin konserteissa. Ei ollut soveliaista mennä vastakkaisen osapuolen konsertteihin, vaikka joskus mieli olisi tehnytkin.” (Haimi 1974, 11.)

Pienen notkahduksen jälkeen (1893–1895) sinfoniakonserttien määrä alkoi siis vähitellen kasvaa. Teosmääriin on suhtauduttava suurin varauksin kahdestakin syystä: yhtäältä varsinkin alkuvuosilta tiedot ovat puutteelliset ja toisaalta esimerkiksi yksittäinen laulu ja suuri sinfonia ovat teoksina laskennallisesti samanarvoisia.

Paciuksen keväällä 1884 aloittamia, Sibeliuksen esimerkin siivittämiä ja muidenkin suomalaisten säveltäjien itse johtamia sävellyskonsertteja alkoi vuosisadan vaihteen tienoilla tulla lisää, tosin vain yksi tai kaksi konserttikaudessa. Jostakin syystä ne puuttuvat kokonaan kummankin orkesterin ensimmäisestä syksystä 1912. Säveltäjiemme yksittäisiä teoksia kuultiin, jopa kantaesityksinä, tietysti muissakin kuin sinfoniakonserteissa.

HOY/FSO:n helppotajuisten konserttien määrä hipoi ennen vuosisadan vaihdetta 80:tä, laski 1910-luvun alussa alle 70:n, putosi HSO:lla 1912–1914 puoleen siitä ja asettui 25–30:n tienoille HKO:n aloitettua syksyllä 1914.

Konsertti- ja teosmäärien vertailua 1882–1916

	HOY			FSO/KOO							HSO		HKO	
	1882	1883	1893	1894	1899	1900	1910	1911	1912	1913	1912	1913	1914	1915
<i>konsertti- ja teoslaji</i>														
<i>sinfoniakonsertteja</i>	8	8	6	6	7	7	10	10	10	10	14	14	12	18
niissä teoksia yhteensä	41	38	18	18	19	19	32	31	47	37	51	56	44	61
niissä suomalaisia teoksia	2						1	2	5	2	3	7	6	11
niissä					1		3	2	9	2	3	5	2	15
Sibeliuksen teoksia							2	1		1		1	2	1
suomal. säv. konsert.		1					2	1		1		1	2	1
niissä teoksia yhteensä		4					7	3		6		3	6	3
Sibeliuksen säv.kons.			1	1			1							2
niissä teoksia yht.			7	5			5							9
kansankonsertteja			1	10	8	1	22	24	21	20	10	17	14	2
kansansinfoniakons.			1	2	1	1	8	8	10	10	14	2	26	12
helppotajuisia kons.	2	2	3	76	78	4	69	69			35	32	29	25
yhteensä				94	94		107	111	41	40	73	65	81	57

- 1 Tiedot puuttuvat (Marvia ja Vainio 1993, 238, 277); v:sta 1888 8–10 kertaa vuodessa (Ringbom 1932, 64).
- 2 Tiedot puuttuvat, kaksi kertaa viikossa.
- 3 ” kolme kertaa viikossa.
- 4 ” neljä kertaa viikossa.

KOORDINOINNIN, KÄYTÄNNÖN JA OHJELMANSUUNNITTELUN ONGELMIA

Kajanus ja Schnéevoigt olivat itseriittoisia persoonia eivätkä tietävästi juuri puheväleissä keskenään. Arvoitukseksi jää, miten eri kausien ja konserttien solistit ja ohjelmat koordinoitiin – luultavasti ei juuri mitenkään. Konsertteja oli samaan aikaan eri paikoissa, ei vain uudenvuoden- ja vapunpäivänä vaan muulloinkin. Vain tärkeimmät konsertit pidettiin yleensä eri päivinä ja eri viikoillakin: HSO:n tilauskonsertit maanantaisin ja KOO:n valiokonsertit torstaisin 2–3 viikon välein. Suomalaisella viikolla lokakuun alussa 1913 kuitenkin kotimaiset säveltäjät johtivat omia teoksi-

aan KOO:n konsertissa Vanhassa ylioppilastalossa ja HSO soitti samaan aikaan suomalaista musiikkia Palokunnantalossa. Kummallakin orkesterilla oli ohjelmassaan myös Sibeliusta, ei sentään samoja teoksia.

Viime vuosisadalta 1970-luvulle ja senkin jälkeen orkestereilla kaikkialla maailmassa oli yksi usein pitkäaikainen (pää)kapellimestari, joka johti kaikki tärkeimmät konsertit, kehitti orkesteria ja loi sille ominaisen soinnin. Vierailujohtajien ja -solistien käyttö oli aiemmin jo hitaan matkustamisenkin takia hankalaa ja siksi harvinaista varsinkin syrjäisissä oloissamme. Historialliset siteet ja lyhyehkö matka Tukholmaan ja Pietariin vahvistivat lähiyhteyksiämme: johtajat, solistit ja säveltäjät vierailivat. Useita venäläisiä teoksia kuultiinkin meillä pian sikäläisen kantaesityksen jälkeen.

Esiintyjien matkustuspulmien ohella ohjelmien suunnittelua vaikeuttivat nuottimateriaalien saanti ja postinkulun hitaus. Koska nuottien vuokraustoimintakin oli nykyiseen verrattuna kehittymätöntä, orkesterien oli turvaututtava pääosin omaan nuotistoonsa ja koetettava ostoin kartuttaa sitä. Esiintyjät joutuivat usein kuljettamaan uusien tai vähemmän esitettyjen teosten orkesterimateriaalit mukanaan. Valokopiointimahdollisuuksien puuttumisen takia uusien teosten kaikki orkesteriäänät ja entisiin tarvittavat lisästemmat oli kirjoitettava käsin. Vain suurimmat nuottikustantamot tekivät painettuja materiaaleja uusista sävellyksistä, venäläisistä musiikista Leipzigiin jo 1885 kustannusliikkeen perustanut Mitrofan Beljajev.

Useita orkesterinumeroita ja solistien pikkukappaleita sisältäneistä kirjavista kokonaisuuksista siirryttiin vuosisadan alussa vähitellen neljän ja kolmen teoksen konsertteihin. Nykyisin yleinen ohjelmajärjestys oli tuolloin monesti päinvastainen eli pääteoksen jälkeen loppua lohti kevenevä: sinfonia, väliaika, solistinumero(t) ja alkusoitto. Pianosäestyksellinen solistiosuus oli aiemmin pikemminkin sääntö kuin poikkeus. Käytäntö jatkui vuosisadan alkupuolelle asti, jolloin ainakin sinfoniakonserteissa siirryttiin orkesterisäestyksellisiin konserttoihin, solistisiin teoksiin ja lauluihin. Solistisuosikkien kärjessä olivat karkean arvion mukaan piano, viulu, laulu ja sello; puhallin- tai harppusolisteja kuultiin melko harvoin. Kansan-, kansansinfonia- ja joskus helppotajuisiinkin konsertteihin otettiin usein sinfoniakonsertissa hiljakkoin soitettuja teoksia. Hyöty oli kaksinkertainen: harjoittelun tarve väheni ja tulos parani uusintaesityksen ansiosta.

UUSI KAUPUNGINORKESTERI

Suunnitelmat kunnallisen orkesterin perustamiseksi olivat olleet vuoden verran jäissä, kunnes neuvottelut aloitettiin uudestaan. Maaliskuussa 1913 kaupunginvaltuusto hyväksyi musiikkilautakunnan esityksen, jonka mukaan kaupunki lunasti Filharmonisen seuran koko omaisuuden ja sitoutui vastaamaan seuran 50 000 (nyk. n. 865 000) markan lainasta.

Uuteen Helsingin kaupunginorkesteriin kiinnitettiin kapellimestareiksi sekä Kajanus että Schnéevoigt. Taiteellisena johtajana toimi Kajanus. Orkesteriin tuli 54 jäsentä, joille maksettiin palkkaa aluksi vain kahdeksalta kuukaudelta kuten aiemminkin ja joiden sopimus tehtiin kolmen vuoden koeajaksi. Maailmansota ja sisäiset levottomuutemme kuitenkin hidastivat aikataulua niin, että orkesteri vakinaistettiin lopullisesti vasta viisi vuotta myöhemmin, 1919. Alku oli ankea: pätevien soittajien puutteen takia – mm. saksalaisten jouduttua sodan takia lähtemään maasta – ja kustannussyistä voitiin orkesteriin aluksi ottaa vain 39 jäsentä. Konserttejakin saatiin pidetyksi vähemmän kuin ennen kilpavuosia.

Kajanus päätti valiokonserttisarjansa huhtikuussa 1914 Sibeliuksen 1. sinfoniaan, ja Schnéevoigtin viimeisen tilauskonsertin päänumerona oli symbolisesti Richard Straussin *Sankarin elämä*. Kahden kapellimestarin ja soittajiston tasapeliin päättyneessä jalossa kilvoittelussa parhaan palkinnon sai suomalainen ja helsinkiläinen orkesterimusiikki, jonka taso nousi huomattavasti. Sen myötä kasvoi muusikoiden arvostus niin kaupungin päättäjien kuin konserttiyleisönkin piirissä.

LÄHTEET

DOKUMENTIT

- Filharmoninen Orkesteri. Konserttiohjelmat 1912–1914* [puutteelliset]. Helsingin yliopiston kirjasto, kansalliskirjastokokoelma, luetteloimaton kokoelma.
- Helsingin Sinfoniaorkesteri. Arkistoluettelo ja aineisto*. Helsingin kaupunginarkisto, sijoitus Bc76/I Ja:1 Sanomalehtileikkeet 1912–1914; Jb:1 Ohjelmat 1913–1914 [puutteelliset]. Konserttiohjelmat 1912–1914 [puutteelliset]. Helsingin yliopiston kirjasto, kansalliskirjastokokoelma, luetteloimaton kokoelma.
- Kertomus Helsingin kaupungin kunnallishallinnosta* 24 (1911, KHKK 24); 25 (1912 KHKK 25) 1916; 26 (1913, KHKK 26) 1917; 27 (1914, KHKK 27) 1919. Helsinki: Helsingin kaupungin tilastokonttori, Sanomalehti- ja kirjapaino-osakeyhtiön kirjapaino.

Oy Helsingin Filharmoninen Seura. Arkistoluettelo ja aineisto. Helsingin kaupunginarkisto, sijoitus Bc 75/I–III; Db:11 Ohjelmat 1912 [puutteelliset].

KIRJALLISUUS

- Byckling, Liisa 1995. Teatterivierailuja vuosisadan vaihteessa. Teoksessa *Suomi & Pietari*. Historiallinen kirjasto XXIII. Toim. Maija Lapola. Porvoo: WSOY.
- Castrén, Marcus 1985. *Suomen Sinfoniaorkesterit*. Jyväskylä: Suomen Sinfoniaorkesterit ry, Oy Sisä-Suomi.
- Dahlström, Fabian ja Erkki Salmenhaara 1995. *Ruotsin vallan ajasta romantiikkaan*. Suomen musiikin historia 1. Porvoo: WSOY.
- Haapanen, Toivo, Taneli Kuusisto, L. Arvi P. Poijärvi ja Veikko Helasvuo (toim.) 1956. *Musiikin tietokirja*. Helsinki: Otava.
- Haimi, Urpo 1974. Pohjoismaiden ensimmäisen kunnallisen orkesterin myrskyisät syntyvaiheet. *Concerto* (Helsingin kaupunginorkesterin tiedotuslehti) 2: 3–11.
- Jyrkiäinen, Reijo 1999. Venäläiset esiintyjät ja teokset Helsingin sinfoniakonserteissa 1882–1932. *Musiikki* 1: 54–84.
- Kareinen, Tuomas 1998. *Helsingin sinfoniaorkesteri 1912–1914*. Musiikkitieteen pro gradu. Helsinki: Helsingin yliopisto, musiikkitieteen laitos.
- Lampila, Hannu-Ilari 1997. *Suomalainen ooppera*. Porvoo: WSOY.
- Lapola, Maija (toim.) 1995. *Suomi & Pietari*. Historiallinen kirjasto XXIII. Porvoo: WSOY.
- Lappalainen, Seija 1994. *Tänä iltana yliopiston juhlasalissa. Musiikin tähtihetkiä Helsingissä 1832–1971*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Maasalo, Kai 1964. *Suomalaisia sävellyksiä Tulindbergistä Sibeliukseen*. Porvoo: WSOY.
- 1969. *Suomalaisia sävellyksiä II Melartinista Kilpiseen*. Porvoo: WSOY.
- Marvia, Einari ja Matti Vainio 1993. *Helsingin kaupunginorkesteri 1882–1932*. Porvoo: WSOY.
- Otavan iso musiikkitietosanakirja* 1–5 1976–1979. Keuruu: Otava.
- Ranta, Sulho 1960. *Sävelten taitureita. Esittäviä taiteilijoita kahden ja puolen vuosisadan ajalta*. Porvoo: WSOY.
- Reitala, Aimo 1987. Romantiikasta modernismiin. Kansallisen korkeakulttuurin nousu. Teoksessa *Romantiikasta modernismiin. Rajamaasta tasavallaksi*. Suomen historia 6. Toim. Jukka Tarkka. Espoo: Weilin+Göös.
- Ringbom, Nils-Eric 1932. *Helsingin orkesteri 1882–1932. Helsingin orkesteriyhdistys, Filharmoninen seura, Helsingin kaupunginorkesteri*. Suom. Taneli Kuusisto. Helsinki: Helsingin orkesteriyhdistys.
- Salmenhaara, Erkki 1996a. *Kansallisromantiikan valtavirta 1885–1918*. Suomen musiikin historia 2. Porvoo: WSOY.
- 1996b. *Uuden musiikin kynnyksellä 1907–1958*. Suomen musiikin historia 3. Porvoo: WSOY.
- Suomalainen, Yrjö 1952. *Robert Kajanus. Hänen elämänsä ja toimintansa*. Helsinki: Otava.
- Tarkka, Jukka (toim.) 1987. *Romantiikasta modernismiin. Rajamaasta tasavallaksi*. Suomen historia 6. Espoo: Weilin+Göös.
- Vainio, Matti 1991. Suomi-kuvan kirkastajat. Muutama esimerkki säveltaiteemme alalta vuosisadan alusta. *Musiikki* 3–4: 3–41.

- 1992. *Orkesteri etsii tietään. Tutkielmia Suomen orkesterihistorian vaiheilta.* Jyväskylä Studies in the Arts 40. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- 1998. Robert Kajanus – Suomen musiikkielämän ikuinen kakkonen. Teoksessa *Siltoja ja synteesejä. Esseitä semiotiikasta, kulttuurista ja taiteesta.* Toim. Irma Vierimaa, Kari Kilpeläinen ja Anne Sivuoja-Gunaratnam. Helsinki: Gaudeamus.
- Vihola, Teppo 1995. Kannaksen ja Pietarin vilkas vuorovaikutus. Teoksessa *Suomi & Pietari.* Historiallinen kirjasto XXIII. Toim. Maija Lapola. Porvoo: WSOY.

Sanomalehdet

Helsingin Sanomat (HS)

Hufvudstadsbladet (Hbl)

Artikkelin liiteosa sisältää yksityiskohtaisia tietoja orkestereiden jäsenistä, solisteista, kapellimestareista, konserttiohjelmistosta, kantaesityksistä sekä Suomen ensiesityksistä. Liiteosa julkaistaan *Musiikin* kotisivuilla.

MUSIIKIN KULTTUURIHISTORIA – LYHYT OPPIMÄÄRÄ

JUKKA SARJALA

Musiikin historian tutkijat ovat joutuneet Suomessakin viime vuosina totuttelemaan uuteen tilanteeseen ja uusiin olosuhteisiin. 1990-luvulla ihmistieteissä koettu myllerrys ja näkökulmien moninaistuminen hämmäntävät terveellisesti myös historiasta kiinnostuneita – ainakin niiden tulisi hämmäntää. Ajat ovat muuttuneet niin, että kun vanhemman tutkijapolven *Suomen musiikin historia 1–4* (WSOY 1995–1996) oli peruskatsomuksiltaan ja tarkastelutavoiltaan melko yhtenäinen esitys, eräänlainen suuri kertomus, nuorempien tutkijoiden voimalla etenevän Suomen populaarimusiikin historia -projektin saavutukset profiloitunevat kirjavammaksi kokonaisuudeksi. Erot eivät johdu nähdäkseni vain siitä, että jälkimmäisessä sattuu olemaan mukana enemmän väkeä.

Tarvetta musiikin historian metodologiaa ja näkökulmia esittelevälle suomenkieliselle perusteokselle on ilmennyt jo pitkään, ja nykyinen tilanne on vain kiihdyttänyt sitä. Eipä silti, että tällaisia kirjoja olisi muuallakaan maailmassa ilmestynyt vaivaksi asti. Haluttomuus metodikirjojen julkaisemiseen johtuneen ainakin osaksi siitä vanhasta viisaudesta, että tutkimaan oppii vain tutkimalla eikä opaskirjoja lukemalla. Toteamus ei saisi silti johtaa pedagogiseen välinpitämättömyyteen. Metodikirjoilla on muitakin tehtäviä kuin tarjota lukijoilleen työkalupakkeja: parhaimmillaan ne kartoittavat tieteenalojensa näkökulmia ja erilaisia peruslähtökohtia, jolloin asiasta kiinnostuneet saavat paremman käsityksen siitä, millaisia keskusteluasetelmiä tutkimuksen kentällä vallitsee. Innostusta ja iloa herättävät tutkimukset syntyvät yleensä jonkin toisen tutkimussuuntauksen tai näkökulman kritiikistä. Metodikirjoilla ei ole välttämättä ihan vähäinen osuus tällaisen dialektiikan viemisessä eteenpäin.

Musiikin historian metodikirjaa odotellessa olen ottanut tehtäväkseni luonnostella ja etsiä paikkaa musiikin kulttuurihistorian tutkimukselle ja kirjoittamiselle. Tämä artikkeli on metodologinen puheenvuoro, jossa käyn lävitse muutamia perusasioita. En yritäkään paneutua erityiskysymyksiin. Aina kun jonkin (ihmis)tieteen tai näkökulman edustaja joutuu pohtimaan oman toimintansa perusteita arkikielellä kuten tässä, paljastuvat kaikkein tärkeimmät ennako-oletukset. Arkikieli on monimutkaisin ja kiehtovin kieli, koska se on monimerkityksisin. Siinä kohtaavat erilaiset ajattelun ja olemisen tavat, ja vain siinä pysymällä voi viime kädessä pitää tiedonmuodostuksen liikkeessä.

HYVÄT KYSYMYKSET OVAT YKSINKERTAISIA

Musiikin kulttuurihistoria ei ole varsinaisesti erillinen tutkimussuuntaus, opinalasta puhumattakaan, vaan näkökulma, joka sijoittuu musiikkitieteen kentällä niin kutsutun kulttuurisen musiikintutkimuksen, etnomusikologian ja perinteisen musiikin historian välimaastoon. Se etsii virikkeitä ja kehittää menetelmiään kaikkiin mainittuihin aloihin tukeutuen. Se pyrkii pitämään yllä rajankäyntiä ja vuoropuhelua musiikin historian kirjoituksen ja yleisemmän kulttuurihistorian välillä silläkin uhalla, että musiikki tutkimuskohteena hämärtyy välillä näkyvistä.

Musiikin kulttuurihistorian peruskysymys esiintyy oikeastaan jo keskiaikaisten oppineiden kirjoituksissa. Se on pinnalta katsottuna yksinkertainen kysymys mutta sisältää itse asiassa päättymättömän ketjun merkityksiä: *Quid sit Musica*, mitä on musiikki? Toisin kuin keskiaikaiset kirjoittajat, kulttuurihistorioitsija ei voi vastata tuohon kysymykseen tarjoamalla yleispätevyyteen pyrkiviä, ajankohdasta ja paikasta riippumattomia selityksiä ja määritelmiä. Musiikki ei ole kaikille ihmisille sama asia, ei sen enempää menneisyydessä kuin nykyhetkessäkään.

Yhden ja yhtenäisen Musiikin sijasta on puhuttava useista erilaisista musiikeista sekä erilaisista havainto- ja kokemusjärjestelmistä, joissa musiikin todellisuus avautuu ja jäsentyy eri tavoin. Tämä ei silti tarkoita, että kulttuurit olisivat niissä elävien ihmisten kokemusten ja käsitysten valtavia yhteenkasautumia. Kulttuurit pikemminkin normittavat, säätelevät, tuottavat ja ylläpitävät tietynlaisia havaintoja, kokemuksia ja merkityksiä. Millaiset musiikkia koskevat havainnot ja käsitykset kulloinkin hyväksytään tosiksi ja oikeiksi (ja varsinkin muita paremmiksi!), johtuu ihmisyhteisöissä tapahtuvista merkityksenannoista ja valtamekanismeista. Historia tutkii noiden normitusten ja mekanismien syntymistä, muuttumista ja katoamista

tietyissä ajassa ja paikassa. Tutkimuskohteista, keskusteluympäristöistä ja kiinnostuksen kohteista riippuu, haluaako musiikin kulttuurihistorian tutkija painottaa sukulaisuutta historiatieteiden vai kulttuurintutkimuksen (*cultural studies*) kanssa.

MUSIIKKI TAPOJEN KOKONAISUUTENA

Saksalaiset romantikot kritisoivat aikanaan Ranskan vallankumousta ja sen puolustajia siitä, että hyvän yhteiskuntasuunnittelun perustaksi nostettu järki ja rationaalinen suunnittelu kääntyi poliittisten tapahtumien syövereissä itseään vastaan. Hyvästä tarkoituksesta tulikin ”järjen hirmuvaltaa”, giljotiinin käyttöä ja sekasortoa. Tästä romantikot tekivät johtopäätöksen, että vallankumous tuli loukanneeksi ihmisyyhteisöjen esitietoista perustaa, tapajärjestelmää. Järjen, suunnittelun ja aatteiden tuolle puolen jäivät tavat ja tottumukset, jotka olivat syntyneet vailla tietoisia toimenpiteitä. Yhteisö tuotti ikään kuin itsestään, ilman erillisiä päätöksiä ja pohdintoja, kielensä, omat sääntönsä, norminsa ja perinteensä. Tavat olivat lujia sosiaalisia rakenteita ja verkostoja, joiden varassa ihmiset melkein huomaamatta toimivat. Niiden kyseenalaistaminen, saati sitten hävittäminen, johti kaikenlaisiin jännitteisiin ja ristiriitoihin. Ranskan vallankumous opetti, että kun tapoihin kajottiin tarpeeksi voimaperäisesti, joidenkin henki alkoi olla vaarassa. Se myös opetti, etteivät ihmiset eläneet niinkään aatteiden tai ylevien periaatteiden kuin tapojensa mukaan.

Saksalaisen romantiikan lakastuttua historiantutkimus ja kulttuuri-teoriat ovat muuttuneet kovastikin viime vuosikymmeninä, mutta oivallus tapojen ensisijaisuudesta on edelleen hedelmällinen. Kulttuurit ovat ensi sijassa tapajärjestelmiä, joissa maailma ja arkipäivä järjestyvät ennalta annettujen ehtojen ja edellytysten varassa. Useimmat näistä sosiaalisista toimintamekanismeista sekä ajattelun, havaitsemisen ja tuntemisen tavoista ovat sellaisia, ettei mikään taho erikseen suunnittele ja pane niitä täytäntöön. Niitä pidetään selviöinä. Samalla tavoin kuin elämä painaa merkkinsä ihmiseen (kokemukset, muisti, taidot yms.) myös kulttuuri merkitsee jäsenensä ja kantajansa, ilman että he tulevat sitä aina huomanneeksi.

Kulttuurihistorian näkökulmasta musiikki on läpikotaisin kontekstisidonnainen, ajassa ja paikassa muuttuva ilmiö. Musiikin muuttuvuuden voi havaita tavoissa, joilla entisaikojen ihmiset puhuivat ja kirjoittivat siitä. Pitäisivätkö nykyihmiset musiikin liikettä ja harmonisia rakenteita makrokosmisen järjestyksen kuvana (*imago, Abbild*) kuten antiikin pythagoralaiset tai keskiajan kirkko ajattelivat? Kuinka moni on nykyään Leibnizin ta-

voin sitä mieltä, että ”musiikki on salaista aritmeettista harjoitusta, jossa ihmismieli ei tule tietoiseksi siitä, että se laskee”? Toisaalta erilaisten musiikkien ja musiikillisten osakulttuurien olemassaolon voi huomata siinä epäviihtyvyydessä ja vierauden tunteessa, jonka kokee jokainen joutessaan kohtaamaan itselleen vähämerkityksisiä tai tuntemattomia musiikkeja. Vannoutunut keski-ikäinen taidemusiikin ystävä osaa kyllä käyttäytyä sinfoniakonserteissa ja nauttia niistä, mutta miten hän selviytyisi teknora-veista? Entä miten mahtaisi käydä sellaiselle Music Televisionin suurkultuttajalle, joka syystä tai toisesta yhtäkkiä menettäisi kaikki mahdollisuutensa käyttää äänitallenteita ja sähköisiä medioita?

Se, että ihmisten tavat muuttuvat ja he oppivat uusia asioita, ei tee tyhjäksi sitä tosiseikkaa, että musiikkeja on monia. On mielenkiintoista tarkkailla, miten omassa elinpiirissä vaikuttavat tieto- ja ajattelujärjestelmät houkuttelevat, ohjaavat ja joskus pakottavatkin ihmisiä ajattelemaan ikään kuin musiikki olisi yksi ja yhtenäinen. Samalla tavoin käsitetään musikaalisuus tietyksi, selkeästi havaittavaksi lahjakkuuden lajiksi. Sitä pidetään mitattavana ominaisuutena kuten verenpainetta.

Kulttuurihistorioitsija kiinnittää huomionsa ihmisten havaitsemis- ja ajattelutapoihin, siihen sosiaalisesti annettuun perustaan, jonka varaan koko heidän maailmansa ja siinä olevat asiat ja objektit rakentuvat. Todellisuutta ja siinä eläviä ihmisiä ei voi erottaa toisistaan. Todellisuus avautuu sellaisena kuin siinä toimivat ihmiset koettavat ja haluavat sen hahmottaa. Meri on kalastajalle eri asia kuin sitä maalaavalle taiteilijalle. Tämän vuoksi kulttuurihistorioitsija on kiinnostuneempi siitä, miten havainnoitsija, kokija ja kulttuurin jäsen toimii kuin siitä, onko kulttuurin tuotteissa — tässä tapauksessa erilaisissa musiikeissa tai musiikkiteoksissa — rajatuista konteksteista riippumattomia arvoja tai merkityksiä. Otetaan asiasta esimerkki.

Syyskuussa 1837 nuori Zachris Topelius oleskeli Uudessakaarlepyyssä ja sattui, että hän eräänä päivänä sai kutsun ystävänsä tullinhoitaja Pehr Lundmarkin luokse. Paikalla oli enemmänkin väkeä ja siellä musisoitiin. Jossakin vaiheessa kaksi läsnäolijoista esittivät talon kahdella pianolla Ignaz Moschelesin *Adagion*. Illan isäntä istahti Topeliuksen viereen ja sanoi: ”Minua kiehtoo se, että musiikki kiinnostaa teitä. Mutta olkaa nyt tarkkaavainen ja seuratkaa tarkoin, kiinnittäkää huomionne niihin kohtiin, jotka osoitan.” Topelius kirjoitti päiväkirjassaan, miten hän terästi kuuloaan ja mieltään kyetäkseen seuraamaan musiikista hahmottuvaa kokonaisuutta sen ”ylöspäin nousevassa kehityksessä”. Silloin hän havaitsi, että musiikin liikkeestä ilmaantui esiin ”äärettömän syvä idea”. Se oli ”ikään kuin ihana kuutamohämärä, johon kaikki maailman ilot ja kärsimykset liukenivat,

kaikki se, mikä kamppaili sovituksen ja rauhan puolesta. Näin jatkuu koko kappaleen läpi taistelu ilon ja surun välillä eikä sitä voi koskaan ilmaista sanoin. Kun toinen noista kamppailevista voimista kohoaa ylivoimaiseksi ja ikään kuin pyrkii hukuttamaan toisen, silloin syntyy sävelten ristiriita, disharmonia, jolla on syvä ja filosofinen merkitys.” Näin Topelius siis kuvasi kokemustaan päiväkirjassaan. Mikä siinä on kulttuurihistoriallisesti olennaista?

Kulttuurintutkija ei ryhdy arvioimaan sitä, onko Topeliuksen kuvaus totuudenmukainen vai ei, eikä myöskään sitä, onko se puutteellinen tai suorastaan virheellinen esimerkiksi musiikinteorian kannalta. Sillä on välitön todistusarvo, ja se on täysipainoinen, tosi kuvaus erään ihmisen elämyksistä ja havainnoista. Sen sijaan että tutkija ryhtyisi arvioimaan sitä omilla mittapuullaan tai omien musiikkikäsitystensä taustaa vasten, hänen tulee kysyä, mitä musiikki merkitsi Topeliukselle tuossa tilanteessa. On tarkasteltava, millainen ilmiö musiikki oli tuollaisen kuvauksen kirjoittaneelle ihmiselle.

Topeliuksen sanat ilmaisevat paljon: hiljentymisen ja keskittymisen halun, tarpeen ja normin kirjoittaa kokemuksistaan, halun seurata vierustoverinsa ohjeita, pyrkimyksen etsiä musiikista ”filosofisia syvyyksiä” ja muita sisältöjä, tavoitteen hahmottaa musiikin rakennetta ja kehitystä jne. Useille nykyhetken konserteissa kävijöillekin tämä on tuttua asiaa. Tuollaisia pyrkimyksiähän pidetään selviöinä. Mutta juuri tässä kohden kulttuurihistorioitsija pitää päänsä kylmänä. Hän ryhtyy tarkastelemaan, millaisia ennako-oletuksia ja käsityksiä musiikista Topeliuksen suhtautumistapa ja käytös sisältävät. Hän kysyy, milloin on syntynyt ja kehittynyt käsitys siitä, että musiikkiin pitää suhtautua yhtä vakavasti kuin filosofisiin ongelmiin ja että musiikin äärellä tulee mietiskellä, pohdiskella ja keskittyä Topeliuksen tavoin. Hän kysyy, mitä tällaiset normit ja toimintatavat kertovat ihmisistä, jotka niitä kannattivat. Hän tutkii, mistä on syntynyt halu ja pyrkimys ”ymmärtää” musiikkia, ikään kuin kyseessä olisi kirjallinen teksti tai toinen ihminen. Edelleen hän tarkastelee ympäristöä ja elämänmuotoa, jossa arvostettiin musiikin kuuntelua sen itsensä takia hiljaa ja keskittyneesti, mieluiten vielä sille erikseen varatussa paikassa, konserttisalissa.

Tapa, jolla Topelius yllä kuvatussa tilanteessa suuntautui musiikkiin, oli erottamaton osa hänen havaitsemisensa kohdetta, Moschelesin *Adagioa*. Musiikki tuli hänelle todeksi juuri tuosta näkökulmasta (vai pitäisikö sanoa kuulokulmasta). Kulttuurihistorioitsija on kiinnostunut siitä, mitkä asiat, ulottuvuudet ja ominaisuudet musiikissa askarruttivat Topeliusta ja olivat hänelle tärkeitä. Musiikin kulttuurihistoria on merkitysjärjestelmien tutkimusta. Mitkään kokemukset tai tuntemukset eivät ole niin

omakohtaisia tai salattuja, ettei kulttuurihistoria voisi niitä tutkia. Kokeuksia ja tunteita voidaan tarkastella yhtä eksaktisti kuin matematiikan avulla voidaan kuvata luontoa (tai musiikkia). Ero matematiikan tarkkuuden ja kulttuurihistoriallisen analyysin tarkkuuden välillä on vain siinä, että ne perustuvat erilaisiin käsityksiin siitä, mitä eksaktius tai tiedon täsmällisyys oikeastaan on.

ENTÄ KONTEKSTI?

Perinteisestä taiteentutkimuksesta musiikin kulttuurihistoria eroaa siinä, ettei sen tavoitteena ole arvottaa taideteoksia hyviin ja kehnoihin. Se ei myöskään lähde siitä olettamuksesta, että musiikki olisi autonomista, että musiikki muodostaisi omalakisien kokonaisuutensa ja alueensa, jolla pätevät vain musiikin erityiset periaatteet, säännöt ja tekniikat, perinteinen tai uudempi musiikinteoria, satsioppi, erilaiset sävellystekniikat, mestariteosten merkitys perinteen välityksessä yms. Musiikin kulttuurihistoriassa käsitystä musiikin autonomiasta tutkitaan yhtenä historiallisesti muotoutuneena tapana suhtautua musiikkiin, ei sen enempänä mutta ei myöskään vähempänä.

Ei ole silti mitään syytä korostaa syvää eroa musiikin kulttuurihistorian ja muun musiikkia koskevan historiankirjoituksen tai taiteentutkimuksen välillä, sillä sellaista ei ole. Taiteentutkijat ovat 1990-luvun kuluessa ryhtyneet ahkerasti kontekstualisoimaan kohteitaan ja aiheitaan kulttuuri-antropologian, historian tutkimuksen ja sosiokulttuurisen näkökulman tarjoamista lähtökohdista. Marxismi, reseptitutkimus, naistutkimus ja feministinen teorianmuodostus, dekonstruktio, semiotiikka, jälkistrukturalistiset virtaukset ja postmodernia koskeva keskustelu ovat kaikki osaltaan ja yhdessä olleet murtamassa taiteen autonomiateoriaa.

Monet nykyhetken taiteentutkijoista käsittelevät taiteessa ja taide-elämässä ilmeneviä uskomuksia ja käytäntöjä: Millaisia aikaansaannoksia on eri aikoina kelpuutettu (hyväksi) taiteeksi ja millaisin arviointiperustein? Miten käsitys itsenäisistä taideteoksista on syntynyt ja kehittynyt? Millaiset tapahtumakulut ovat johtaneet siihen, että tiettyjä teoksia tai tekijöitä on nostettu taiteen kaanoniin, muiden mestariteosten ja mestareiden rinnalle? Miksi taiteiden historiaa on niin pitkään kirjoitettu tekijäkeskeisesti kiinnittämällä huomio ("suuriksi" kutsuttuihin) taiteilijoihin ja heidän elämäänsä, sen sijaan että tarkasteltaisiin taiteen vastaanottoa tai eri taideinstituutioiden toimintaa? Näitä ja monia muita kysymyksiä esittävät yhä

useammat. Vähitellen on tultu tilanteeseen, jossa koko taide-sanan käyttöä on ryhdytty vieroksumaan. Aika näyttää, kuinka pysyväksi jää taiteentutkijoiden halu nimittää itseään kulttuurintutkijoiksi.

Muistan 1990-luvun alun tilanteesta, miten eräät historioitsijat pitivät tuolloin taiteentutkimusta tieteenalana, joka heidän mukaansa käsitteli kohteitaan vailla yhteiskunnallista ja historiallista kontekstia. Jos tällainen käsitys oli jo silloin hieman harhaanjohtava, nyt se on peräti virheellinen. *Cultural studies* -tutkimussuuntaus on aiheuttanut taiteentutkimuksen kentällä suoranaisen kontekstualisointivillityksen, mikä on merkinnyt myös sitä, että uusia tutkimusongelmia ja aihepiirejä on noussut esille. Myös musiikintutkimuksessa autonomiaesteettiset kontekstielementit – tyylit ja musiikilliset ilmaisukonventiot, lajityypit, teosten kaanon, säveltäjät ja heidän taiteilijapersoonallisuutensa yms. – ovat selvästi ajautumassa marginaaliin. Niiden tilalle on tullut toisenlaisia asiakokonaisuuksia: taideinstituutioiden historia, diskursiiviset muodostelmat ja tietojärjestelmät, sukupuolirollit ja sukupuolisuuden tuottamisen ja kehittymisen historia, taideteosten merkitysten muodostumisen problematiikka, minuuden muodot ja tunnerakenteet jne.

Yllä todettu ei kuitenkaan tarkoita, että musiikin kulttuurihistoria olisi vain musiikin aseman ja funktioiden tarkastelua, kun taas muut kysymykset jäisivät perinteiselle musiikkitieteelle ja musiikkianalytikoille. Musiikin kulttuurihistoria ei ole ainoastaan konserttilaitoksen, musiikkipeagogian ja oppilaitosten, musiikkikritiikin, ääniteteollisuuden ja laajemmin koko nykyisen kulttuuriteollisuuden historiaa. Kulttuurihistoria puuttuu myös sisältö- ja merkityskysymyksiin. Siksi tämän alan edustajan on aika ajoin seurattava, mitä musiikin teos- ja tyylihistorian tutkimuksessa tapahtuu. Niin ikään musiikkianalyysi ja musiikin kulttuurihistoria eivät sulje pois toisiaan, vaikka harvemmin on käynyt niin, että nämä kaksi lähestymistapaa viihtyisivät yhdessä ja samassa tutkijassa. On tosin tutkimuksia, joissa ne on osattu lomittaa toisiinsa. Sellainen on Carl Dahlhausin (1989, 1. painos 1980), tuon oppineisuuden hirmun ja konservatiivin, teos *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, jossa tarkastellaan porvarillisen musiikkikulttuurin rakennetta, peruslähtökohtia, muuttuvuutta, standardirepertoaaria, yksittäisiä teoksia ja aikakaudelle ominaista estetiikkaa.

MUSIIKIN HISTORIALLISTUUS JA NYKYHETKEN TOTUUDET

Eräät historioitsijat ovat tavan takaa korostaneet, että menneisyyden ymmärtäminen on vaikeampaa kuin nykyisyyden ymmärtäminen. Tämä ei pi-

dä paikkaansa, sillä kumpikin tehtävä on haastava. Niitä ei ole syytä asettaa arvojärjestykseen. Toinen virheellinen käsitys, johon joskus törmää, on se, että menneisyydessä tavattavien ilmiöiden, tosiasioiden, tapahtumien ja tekojen kuvitellaan todellistuneen ja olleen irrallaan niistä kielellisistä ilmaisuista ja käsitteistä, joilla niitä aikanaan kuvattiin ja nykyäänkin kuvataan. Kieli olisi ikään kuin verkko tai jonkinlainen merkkien pinta, joka asetettaisiin todellisuuden peitoksi. Oletetaan, että ihminen pystyisi toimimaan suorassa tiedollisessa vuorovaikutuksessa ympäristönsä kanssa. Hänellä olisi siis ”puhdasta” tai ”välitöntä” havaintotietoa todellisuudesta. Tästä uskomuksesta on monin paikoin kuitenkin jo luovuttu. Kieli ei ole näet pelkkä sopimukseen perustuva merkkijärjestelmä, joka jälkikäteen ilmaisisi ja rekisteröisi esikielellisesti annettuja tosiseikkoja. Kieli tekee tosiasiat mahdollisiksi. Se on erottamattomasti sekoittunut tietoisuudelle avautuviin ilmiöihin. Ilmiöt ovat aina annettuja tietyllä tavalla, joinakin.

Asiat ovat asioita aina tietyissä merkityksissä, ja nuo merkitykset eivät ole riippumattomia niistä kielellisistä muotoiluista, joilla ne ilmaistaan. Kun 1600-luvulla puhuttiin sielusta (*animus*) tai tunteista (*passiones*), ei puhuttu samoista ilmiöistä, joihin me viittaamme noilla merkeillä. 1600-luvulla sielusta tai tunteista puhuttiin eri tavoin ja eri merkityksessä kuin meidän aikanamme. Tämä tarkoittaa, että silloin ne olivat myös *ilmiöinä* toisenlaisia kuin nykyään. Sama pätee musiikkiin.

Yllä mainitusta seikasta aiheutuu tiettyjä seurauksia historioitsijan työlle. Hänen ennakkokäsityksensä siitä, miten maailma tai musiikki rakentuvat, välittyvät hänelle kielellisesti erilaisten käsitteiden, käsitysten, teorioiden ja tietojärjestelmien ehdoin. Myös hänen arkielämänsä on kielellisesti välittynyttä. Sinänsä tässä seikassa ei ole mitään karttamisen aihetta, niinhän ihmiset elävät ja toimivat. Jos historioitsija kuitenkin ryhtyy noiden intellektuaalisten eväidensä varassa tutkimaan menneisyyttä kiinnittämättä sen kummempaa huomiota omiin käsitteisiinsä ja niiden merkityssisältöihin, hän tulee siirtäneeksi omia ennakkokäsityksiään sellaisiin historiallisiin tilanteisiin ja yhteyksiin, joissa ne peittävät alleen toisenlaisia, hänen elämismaailmastaan poikkeavia käsityksiä ja ajattelutapoja. Tilanne ei periaatteessa eroa siitä, että joku nykyhetken eurooppalainen etnomusikologi matkustaa omasta elinpiiristään kaukaiseen kulttuuriin tutkimaan elämänmuotoa, jonka tavat ja musiikki eroavat selvästi omistamme. Tehdessään tutkimusta hän ei voi dogmaattisesti turvautua esimerkiksi duuri–molli-tonaalisuuteen, koska sillä ei pitkälle pääsisi, eihän sillä pääse kovin pitkälle Euroopassakaan. Tilanne ei eroa periaatteessa siitäkään, että joku taidemusiikin parissa ikänsä viettänyt yksilö ryhtyy syystä tai toisesta

tekemään tutkimusta karaoke-baareista tai tanssiravintoloista. Konserttimusiikin estetiikka istuu huonosti tuollaisiin yhteyksiin, ja tutkijan on pakko irrottautua tutuista ennakkokäsityksistään ja käsitteistään joidenkin toisten hyväksi.

Historia on mielestäni enemmän erojen tekemisen taitoa kuin samankaltaisuuksien ja tuttuuden etsintää. Tutut asiat tulevat menneisyydestä vastaan etsimättäkin. Niinpä musiikin kulttuurihistorioitsijan tulee korostaa epäjatkuvuuksia ja menneisyyden monitulkintaisuutta. On sitä paitsi mielenkiintoisempaa kyseenalaistaa oman aikamme totuuksia historiallisen aineiston avulla kuin jatkuvasti pitäytyä noissa totuuksissa. Kun rahatalous ja pääomavirtojen liike on tärkeää modernissa markkinataloudessa, on virkistävää perehtyä sellaisiin todellisuuksiin, joissa koko asia on tuntematon. Samoin on jännittävää tarkastella sellaisia musiikkikulttuureita tai aikakausia, joille käsitys musiikista itsenäisten muotojen ja rakenteiden taiteena on vieras.

Vilpitön ymmärtämisen halu ei vielä riitä menneisyyden tutkimiseen. Ei riitä, että tunnustetaan kohteen vieraus ja toiseus, on myös kyseenalaistettava omat käsitteet ja kieli tiettyyn mittaan. Ymmärtäminen, käsitäminen tai mielenkiintoisen näkökulman löytyminen eivät ole kertakaikkisia tapahtumia, valaistumisen tai oivaltamisen hetkiä, vaan työskentelyprosesseja, jotka saattavat kestää hyvinkin pitkään. Esimerkiksi keskiaikaiseen musiikkikulttuuriin perehtymiseen ei ole vaivatonta oikotietä. Se edellyttää omien käsitysten ja käsitteiden muuttamista ja hiomista, yrityksiä ja erehdyksiä, vanhojen kysymysten ja ongelmien hylkäämistä ja uusin muotoilua.

VALIKOIMA KIRJALLISUUTTA

- Attali, Jacques 1985. *Noise. The Political Economy of Music*. Translated by Brian Massumi. Manchester: Manchester University Press.
- Dahlhaus, Carl 1977. *Grundlagen der Musikgeschichte*. Köln: Musikverlag Hans Gerig.
- 1989. *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. 2. Auflage. Laaber: Laaber-Verlag.
- Goehr, Lydia 1992. *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Hunter, Ian 1992. *Aesthetics and Cultural Studies*. Teoksessa *Cultural Studies*. Ed. by Lawrence Grossberg, Cary Nelson, Paula A. Treichler. New York and London: Routledge.
- Johnson, James H. 1995. *Listening in Paris. A Cultural History*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.
- Leppert, Richard 1993. *The Sight of Sound. Music, Representation, and the History of the Body*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.

- Leppert, Richard ja Susan McClary (toim.) 1987. *Music and Society. The politics of composition, performance and reception*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sarjala, Jukka 1992. Musiikki kulttuurihistoriassa: normi- ja arvotutkimuksen näköaloja. *Etnomusikologian vuosikirja* 4. 252–268.
- 1995. Musiikin käsite tutkimuskohteena. Käsitehistoria ja musiikin todellisuuden muuttuminen. *Musiikki* 2. 85–114.
- Shepherd, John ja Peter Wicke 1997. *Music and Cultural Theory*. Cambridge: Polity Press.
- Small, Christopher 1998. *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*. Hanover and London: Wesleyan University Press.
- Tomlinson, Gary 1984. The Web of Culture: A Context for Musicology. *19th-Century Music* 3. 350–362.

TONALITEETIN DYNAAMISUUS JA METRISET RAKENTEET JAZZIMPROVISAATIOISSA¹

Meitä ympäröi päivittäin lukematon määrä erilaisia asioita: ääniä, tilanteita, hajuja, tapahtumia ja liikkeitä. Äkkiä ajatellen tuntuu melkein pä uskomattomalta, että ylipäänsä kykenemme hahmottamaan meitä ympäröivän todellisuuden edes jossain määrin järkevasti. Emmehän voi mitenkään käydä läpi järjestelmällisesti kaikkia niitä asioita, joita ympärillämme tapahtuu esimerkiksi kävellessämme pitkin vilkasta katua. Aivojemme kapasiteetti ei yksinkertaisesti kykene ottamaan vastaan samanlaisesti koko suunnaton ärsykkeiden tulvaa, jonka kadulla kohtaamme. Meidän täytyy siis kyetä erottelemaan tästä kaikesta sellaiset asiat, joilla voi olla meille merkitystä. Esimerkiksi ajaessaan autoa ainakin toivottavasti useimmat meistä kiinnittävät enemmän huomiota liikenteen tapahtumiin kuin sen ulkopuolisiin asioihin. Emme esimerkiksi yleensä katso liikennevaloja ihailaksemme pylvään selkeän ytimekästä nuotoilua, vaan katsomme pylväässä olevia valoja saadaksemme liikenteessä toimimisen kannalta tärkeää tietoa.

Koska useimmat ihmiset ovat sitä mieltä, että meitä ympäröivä maailma toimii ainakin jossain määrin järkevasti ja ymmärrettävästi, meillä täytyy olla joitakin ajattelun apuvälineitä. Näiden keinojen avulla pystymme periaatteessa erottelemaan ympäristöstämme sellaiset asiat, joihin kulloinkin olisi hyvä kiinnittää huomiota. Kasvaessamme omassa kulttuuriympäristössämme opimme, mitkä ovat näitä tärkeitä asioita ja mihin kussakin tilanteessa tulisi kiinnittää huomiota. Tällaisen oppimisen kautta kykenemme ryhmittelemään asioita ja ymmärtämään asioiden keskinäiset suhteet. Värien nimeäminen on hyvä esimerkki tavastamme hahmottaa ympäristössämme olevia asioita. Saatamme kuvata tiettyä väriä vaaleanpunaiseksi tai jotakin toista tummanpunaiseksi. Puhumme siis punaisten värien ryhmästä, jossa punainen edustaa jonkinlaista kiinnekohtaa tai niin sanottua kognitiivista referenssipistettä, johon muut värit suhteutetaan (ks. Rosch 1975, 1978; Krumhansl 1990).

Tämän tutkimuksen tarkoituksena oli selvittää, millaisia kognitiivisia periaatteita tai apukeinoja improvisoi-

1. Topi Järvinen 1997: Tonal dynamics and metrical structures in jazz improvisation. *Jyväskylä Studies in Arts* 58. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. Artikkelin perustuu Jyväskylän yliopistossa pidettyyn lectio praecursoriaan.

Sävellys	Improvisoiija	Chorusten lukumäärä	Tempo	Sävellaji
Anthropology	Navarro, Fats	2	264	B \flat
Anthropology	Parker, Charlie	3	300	B \flat
Crazeology	Mobley, Hank	4	288	B \flat
Eb Pob	Navarro, Fats	1	224	B \flat
Everyone Does	Stitt, Sonny	5	304	B \flat
Goin' To Minton's	Navarro, Fats	1	256	B \flat
Moose the Mooche	Parker, Charlie	1	224	B \flat
Oleo	Coltrane, John	4	270	B \flat
Oleo	Davis, Miles	3	215	B \flat
Oleo	Davis, Miles	4	270	B \flat
Oleo	Rollins, Sonny	2	215	B \flat
Passport	Parker, Charlie	1	220	B \flat
Red Cross	Parker, Charlie	1	210	B \flat
Rhythm-A-Ning	Griffin, Johnny	5	276	B \flat
Salt Peanuts	Gillespie, Dizzy	1	295	F
Tenor Conclave	Mobley, Hank	3	232	B \flat
Wail	Navarro, Fats	1	288	E \flat
		Σ 42	$\bar{x} = 256$	

Taulukko I. Tutkimusaineisto

vat muusikot käyttävät soittaessaan. Improvisoidessaanhan muusikko on hieman samanlaisessa tilanteessa kuin jokainen meistä edellä kuvaamissani tapauksissa. Keskeinen kysymys on: miten improvisoiija pystyy luomaan yhtenäisiä ja samalla mielenkiintoisia kokonaisuuksia?

Musiikillinen improvisaatio on kognition tai ajattelun kannalta erityisen mielenkiintoinen tutkimuskohde, koska siinä muusikon täytyy yrittää luoda yhtenäisiä musiikillisiä kokonaisuuksia reaaliajassa: hänellä ei ole esimerkiksi mahdollisuutta palata taaksepäin, jotta hän voisi korjata jonkin kokonaisuuden kannalta epäsovivan yksityiskohdan. Samankaltaiset temporaaliset rajoituksethan muokkaavat ihmisten jokapäiväisiä kognitiivisia toimintoja, ja siten on mahdollista, että improvisaation tutkimuksen kautta voidaan saada tietoa, jolla on merkitystä yleisemminkin ihmisen ajatteluprosesseja tutkittaessa. Tä-

män tutkimuksen peruslähtökohtana on, että improvisaatiota tai erityisesti jazzimprovisaatiota pidetään yhtenä inhimillisen toiminnan muotona. Siten tämä tutkimus ei ole ensisijaisesti jazzin tutkimusta, vaan jazzimprovisaatio tarjoaa materiaalia ihmisen toiminnan tarkasteluun realistisessa mutta kuitenkin riittävän rajoitetussa ympäristössä.

Olen tutkinut erityisesti bebop-tyylistä jazzimprovisaatiota (ks. taulukko 1). Tyyli on mielenkiintoinen, koska se on 1980- ja 1990-luvuilla vakiinnuttanut asemansa keskeisimpänä yksittäisenä jazztyylinä – usein sitä pidetään jopa jazzmuusikon taitojen peruspilarina (Gridley 1992, 139; Owens 1995, 236–237). On huomattava, että tutkimuksessa ei perehdytä kenenkään yksittäisen muusikon tyylipiirteisiin vaan olen pyrkinyt löytämään kaikille tutkituille muusikoille yhteisiä piirteitä. Olen erilaisten tilastollisten menetelmien avulla

A-osa:	4	CM7	Am7		Dm7	G7		CM7	Am7		Dm7	G7	
		Gm7	C7		FM7			CM7	Am7		Dm7	G7	
B-osa:		E7			E7			A7			A7		
		D7			D7			G7			G7		

Kuva 1. *Rhythm Changes* -sointukulku (perussoinnut)

tutkinut sävelten esiintymistiheyksiä 17 improvisaatioissa.² Tutkimuksessa on mukana yhdeksän keskeisen bebop-muusikon *Rhythm Changes* -sointukulkuun perustuvia improvisaatioita (taulukko 1). Tämä AABA-rakenteelle perustuva kierto on 12-tahdin bluesin jälkeisen toiseksi yleisin jazzmuusikoiden käyttämä sointukulku (ks. kuva 1).

Olen työssäni tutkinut, millaisia kognitiivisia periaatteita musikit käyttävät pystyäkseen luomaan yhtenäisiä mutta samalla mielenkiintoisia kokonaisuuksia. Erityisesti olen tutkinut, millä tavalla musikit käyttävät hyväkseen tonaliteettia ja musiikillista metriä. Olen valinnut nämä, koska useissa psykologisissa kokeissa, joissa on tutkittu musiikin havaitsemista, on huomattu, että tonaliteetti ja metri ovat hyvin tärkeitä tekijöitä mm. musiikillisen oppimisen, odotusten ja huomion kiinnittämisen kannalta (ks. esim. Aiello ja Sloboda 1994; Jones ja Holleran 1992; Sloboda 1985).

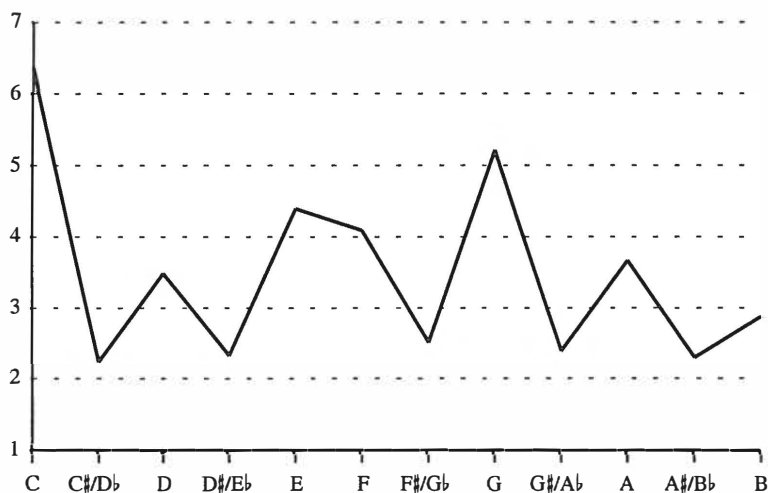
Yleensä niin sanotussa tonaalisessa länsimaisessa musiikissa voidaan erottaa toonikaksi kutsuttu ääni, jonka perusteella muiden äänien tehtävät ja asema voidaan määritellä. Toisin sanoen toonika on kognitiivinen referenssipiste, joka auttaa meitä hahmottamaan

musiikilliset tapahtumat mielekkäiksi kokonaisuudeksi. Toonika ei kuitenkaan ole mikään tietty sävel, vaan se voi vaihdella kappaleesta riippuen. Usein toonika on sävel, johon kappale päättyy ja joka koetaan suhteellisesti kaikkein vakaimmaksi säveleksi. Tätä hieman vaikeasti määriteltävää tunnetta jonkin äänen vallitsevuudesta tietyssä sävellyksessä kutsutaan tonaliteetiksi.

Carol Krumhansl on tutkinut, miten ihmiset hahmottavat tonaliteetin jossakin tietyssä musiikillisessa kontekstissa ja minkälaiset ovat sävelien keskinäiset suhteet. Empiiristen kokeiden perusteella havaittiin, että C-duurin kontekstissa ihmiset pitävät C-säveltä kaikkein vakaimpana: se olisi heidän mielestään esimerkiksi paras lopetussävel melodialle. Seuraavina tulevat G- ja E-sävelet. Näiden jälkeen tulevat loput diatonisen asteikon sävelet sekä lopuksi muut kromaattisen asteikon sävelet. Krumhansl kutsuu tätä tonaaliseksi hierarkiaksi (ks. kuva 2). Samantyyppisiä profiileja on saatu, kun on tutkittu, kuinka eri säveliä painotetaan tonaalisessa eurooppalaisessa taidemusiikissa (ks. Knopoff ja Hutchinson 1983).

Tonaliteetin lisäksi toinen keskeinen tutkimuskohde oli musiikillisen metrin käyttö improvisaatioissa. Musii-

2. Lisää esiintymistiheyden vaikutuksista mm. havainnointiin ja oppimiseen: Estes 1950 (yleisesti); Oram ja Cuddy 1995 (musiikin havainnointi); Saffran et. al. 1996 (puheen oppiminen).

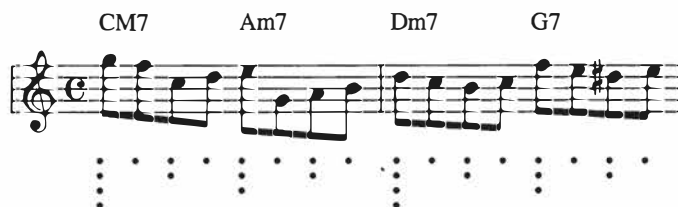


Kuva 2. Kuulijoiden arvio sävelten suhteellisesta vakaudesta C-duurikontekstissa asteikolla 1–7 (Krumhansl 1990, 31)

kissa metrillä tarkoitetaan kappaleen säännöllisesti toistuvaa peruspulssia, jonka avulla musiikki voidaan rytmisesti jakaa mielekkäisiin kokonaisuuksiin. Hyvä esimerkki metristä käytännössä on valssipoljento: kolmijakoinen peruspulssi jakaa musiikin tasaisesti toistuviin kolmen iskun ryhmiin, joissa ensimmäinen isku on vallitsevampi kuin kaksi seuraavaa. Tämän tutkimuksen aineistossa ei kuitenkaan ole yhtään valssia, vaan kaikki improvisaatiot perustuvat nelijakoiseen metriin. Tällaisessa

metrissä ajatellaan yleensä, että ensimmäinen isku on kaikkein tärkein, kolmas isku toiseksi tärkein jne. (ks. kuva 3).

Rhythm Changes -sointukulun A-osa on yksinkertainen duurisointukulku (ks. kuva 4), jossa on useita jazzille tyypillisiä harmonisia ratkaisuja. A-osasta saadut tulokset viittaisivat siihen, että tämäntyyppisessä jazzissa tonaliteetti on koko kappaleen tasolla hyvin samankaltainen empiirisissä kokeissa saatujen sävelprofiilien kanssa (to-



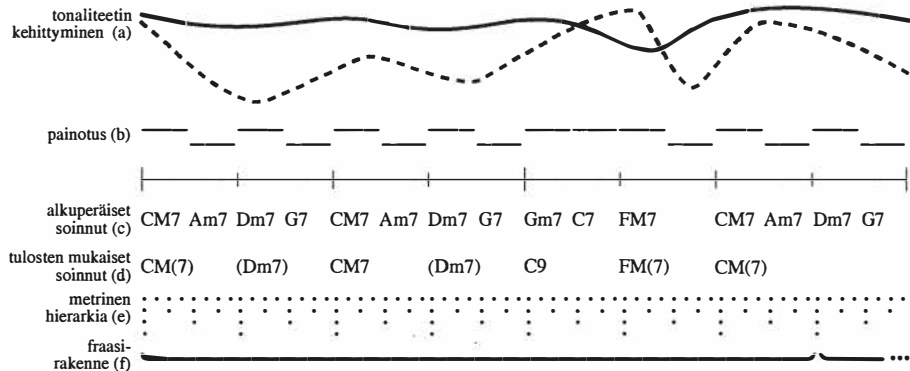
Kuva 3. Metrinen hierarkia (ks. Lerdahl ja Jackendoff 1983)

naalinen hierarkia). Tulosten perusteella yleinen tonaliteetti ei kuitenkaan ole staattinen kokonaisuus, vaan se kehittyy ja muuttuu dynaamisesti sointukulun edetessä (kuva 4a). Tämä tuli esiin siinä, että yksittäisten sointujen tasolla improvisoijilla oli kognitiivisia referenssipisteitä tai -sointuja, jotka huomiointiin tarkemmin kuin muut rakenteessa olleet soinnut. Erityisesti tässä sointukulussa improvisoijat painottivat toonika- ja subdominanttisointuja (kuvat 4a ja 4d). Näitä sointuja myös valmisteltiin edeltävissä tahdeissa, mikä toisaalta vahvisti edelleen niiden merkitystä ja toisaalta muodosti sointukulkuun dynaamisen liikkeen tiettyä kiintopistettä kohti ja siitä pois päin. Tätä rakennetta painotettiin edelleen myös fraasirakenteen avulla (kuva 4f). On kuitenkin huomionarvoista, että AABA-rakenteen eri A-osien yleinen tonaliteetti oli lähes identtinen, vaikka osissa olikin paikallisia eroavaisuuksia.

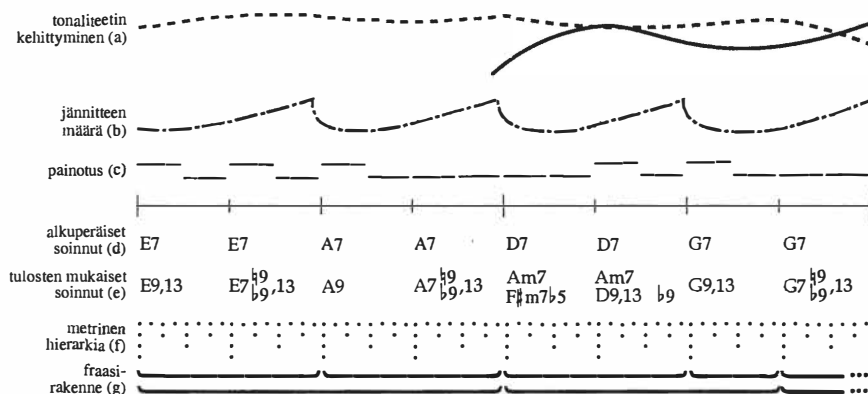
Lisäksi havaittiin, että sekä koko kappaleen että yksittäisten sointujen ta-

solla metrillä rakennetta käytettiin hyväksi tonaalisesti tärkeiden sävelten painottamisessa. Metrinen rakenteen merkitys tuli ilmi myös siinä, että muusikot näyttivät painottavan enemmän sointuja, jotka olivat tahdin alussa, kuin sointuja, jotka olivat tahdin jälkimmäisellä puoliskolla (kuva 4b). On myös mielenkiintoista, että ainakaan tonaalisesti merkittävien sävelten kohdalla synkopointia ja polymetriikkaa ei käytetty improvisaatioissa kovin usein, vaan metrin perusrakenne noudatti tavallisia 4/4-tahtilajin painotuksia (kuva 4e).

Rhythm Changes -sointukulun B-osa on kvinttikiertoon perustuva sointukulku, jossa on ainoastaan dominanttisointuja (ks. kuva 5). Tämän takia siinä ei ole mitään yksittäistä tonaalista keskusta toisin kuin A-osassa. Tulosten perusteella jokaisen tahdin tonaliteetti pohjautuu alla olevaan sointuun, sillä tahdeissa painotettiin lähes aina alla olevan dominanttiseptimisoinnun tärkeimpiä säveliä (kuva 5a). Kuten A-



Kuva 4. Tulkinta A-osan tuloksista. Kohdassa (a) katkoviiva esittää improvisaatioiden samankaltaisuutta sointujen kanssa ja yhtenäinen viiva samankaltaisuutta yleisen tonaliteetin kanssa.



Kuva 5. Tulkinta B-osan tuloksista. Kohdassa (a) katkoviiva esittää improvisaatioiden samankaltaisuutta sointujen kanssa ja yhtenäinen viiva samankaltaisuutta yleisen tonaliteetin kanssa.

osassakin myös B-osassa muusikot painottivat metrisen rakenteen avulla tärkeitä säveliä. Lisäksi improvisaatioissa näytti olevan selkeä fraasirakenne: se jakoi B-osan selkeästi kahteen neljän tahdin fraasiin, jotka edelleen jakautuivat pienempiin osiin (kuva 5g). Saadut tulokset viittaisivat myös siihen, että muusikot käyttivät tonaalista jännitystä ja sen laukaisemista hyväkseen (kuvat 5b ja 5e).

Tämä tuli ilmi siinä, että parittonissa tahdeissa käytettiin melko diatonista materiaalia, kun taas parillisissa tahdeissa soittajat näyttivät suosivan kromaattisempaa lähestymistapaa: erityisesti ns. vähennetyin asteikon keskeisiä säveliä painotettiin.

Näiden sekä aikaisempien musiikillisen kognition alalla saatujen tutkimustulosten välillä voidaan tehdä seuraavat huomiot:

(1) A-osan yleinen tonaliteetti vastaa sekä empiirisissä kokeissa havaittua tonaalista hierarkiaa (Krumhansl ja She-

pard 1979) että tonaalisen eurooppalaisen taidemusiikin yleistä tonaliteettia (vrt. Knopoff ja Hutchinson 1983).

(2) Tonaliteetin kehittyminen A-osassa oli periaatteiltaan samankaltaista kuin empiirisissä kokeissa kuulijoilla havaittu tonaliteetin tajun kehittyminen (Krumhansl ja Kessler 1982).

(3) Tulosten perusteella improvisoijat käyttivät metriä hyväkseen samojen periaatteiden mukaisesti kuin sävelletyn musiikin esittäjät ja musiikin kuuntelijat (esim. Palmer ja Krumhansl 1990; Jones 1992; Drake ja Palmer 1993).

(4) Fraasirakenteet ja niiden käyttötapa vastaavat sävelletyn musiikin esittämisessä havaittuja periaatteita (Palmer 1989).

Nämä tulokset osoittavat, että bebop-tyylinen jazzimprovisaatio on samanaikaisesti sekä dynaamista että erittäin pitkälle strukturoitua. Improvisaatioprosessi näyttäisi perustuvan suu-

relta osin erilaisille hierarkkisille periaatteille, jotka ylläpitävät musiikin sisäistä koherenssia ja mielenkiintoa. Lisäksi tulokset osoittavat, että improvisoidessaan ihminen pystyy hallitsemaan kognitiivisesti monimutkaisia hierarkkisia rakenteita ja apukeinoja, jotka vähentävät improvisaatiolle ominaisia kognitiivisia rajoituksia.

Näiden tulosten perusteella ei tietenkään voi sanoa mitään varmaa muista jazztyyleistä, puhumattakaan muista musiikinlajeista. On kuitenkin mielenkiintoista, että tutkittujen improvisaatioiden yleinen tonaliteetti oli hyvin samankaltainen kuin tonaalisesta eurooppalaisesta taidemusiikista löydetty tonaliteetti. Tätä tuskin voidaan pitää todisteena tällaisen tonaliteetin universaaliudesta tai sen jonkinlaisesta synnynnäisestä pohjasta. Pikemminkin on luultavaa, että ihmiset omaksuvat tiettyntyyppisen tonaliteetin kuunnellensa oman kulttuurinsa musiikkia. Siten tulokset kertovat näiden musiikkityylien yhteisestä kulttuuripohjasta. Kuitenkin tutkimuksessa saadut tulokset ovat sen verran selviä, että yleisemmällä tasolla voitaneen olettaa vastaavanlaisten lähtökohtien olevan käyttökelpoisia myös muiden tyylien ymmärtämisessä. Esimerkiksi tiettyntyyppisessä free-jazzissa edellä esitettyjen metrinen ja tonaalisten kiinnekohtien tilalla voisi olla vaikkapa tietynlainen äänenväri, joka auttaa soittajia ja kuulijoita musiikin hahmottamisessa. Toisin sanoen vaikka ulkoisesti eri musiikinlajit eivät muistuta toisiaan, niiden taustalla saattaa olla hyvin samankaltaisia kognitiivisia periaatteita.

Topi Järvinen

LÄHTEET

- Aiello, R. ja J.A. Sloboda (toim.) 1994. *Musical perceptions*. Oxford: Oxford University Press.
- Drake, C. ja C. Palmer 1993. Accent structures in music performance. *Music Perception* 10(3). 343–378.
- Estes, W.K. 1950. Towards a statistical theory of learning. *Psychological Review* 57. 94–107. Julkaistu uudelleen: *Psychological Review* 101(2)/1994. 282–289.
- Gridley, M.C. 1994. *Jazz styles: history and analysis*. 5th edition. Englewood Cliffs: Prentice Hall.
- Jones, M.R. 1992. Attending to musical events. Teoksessa *Cognitive bases of musical communication*. Toim. M.R. Jones ja S. Holleran. Washington: American Psychological Association.
- Jones, M.R. ja S. Holleran (toim.) 1992. *Cognitive bases of musical communication*. Washington: American Psychological Association.
- Knopoff, L. ja W. Hutchinson 1983. Entropy as a measure of style: the influence of sample length. *Journal of Music Theory* 27. 75–97.
- Krumhansl, C.L. 1990. *Cognitive foundation of musical pitch*. New York: Oxford University Press.
- Krumhansl, C.L. ja E.J. Kessler 1982. Tracking the dynamic changes in perceived tonal organization in a spatial representation of musical keys. *Psychological Review* 89(4). 334–368.
- Krumhansl, C.L. ja R.N. Shepard 1979. Quantification of the hierarchy of tonal functions within a diatonic context. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance* 5(4). 579–594.
- Lerdahl, F. ja R. Jackendoff 1983. *A generative theory of tonal music*. Cambridge: MIT Press.

- Oram, N. ja L.L. Cuddy 1995. Responsiveness of Western adults to pitch-distributional information in melodic sequences. *Psychological Research* 57. 103–118.
- Owens, T. 1995. *Bebop: the music and it's players*. New York: Oxford University Press.
- Palmer, C. ja C.L. Krumhansl 1990. Mental representation for musical meter. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance* 16(4). 728–741.
- Rosch, E. 1975. Cognitive reference points. *Cognitive Psychology* 7. 532–547.
- Rosch, E. 1978. Principles of categorization. Teoksessa *Cognition and categorization*. Toim. E. Rosch ja B.B. Lloyds. Hillsdale: Erlbaum.
- Saffran, J.R., R.N. Aslin ja E.L. Newport 1996. Statistical learning by 8-month-old infants. *Science* 274. 1926–1928.
- Sloboda, J.A. 1985. *The musical mind: the cognitive psychology of music*. Oxford: Oxford University Press.

MUSIIKKI KOHTASI SUKUPUOLEN JÄRVENPÄÄSSÄ

”Music and Gender” Study Group on parinkymmenen musiikista ja sukupuolesta kirjoittavan tutkijan muodostama keskustelufoorumi, joka on osa International Council for Traditional Music -neuvostoa. Sukupuolikysymyksistä kiinnostuneet musiikintutkijat kokoonuivat 20.–24.1.1999 ”Music and Gender” -ryhmän seitsemänteen kongressiin Sibelius-Akatemian kurssikeskukseen Kallio-Kuninkalaan. Kongressissa kuultiin 11 esitelmää, joita yhdisti musiikin tarkasteleminen sukupuolijärjestelmän kontekstissa. Esitelmien lisäksi kongressin ohjelmaan kuului kolme Pirkko Moisalan ja Helmi Järviluoman ohjaamaa workshop-istuntoa. Näistä kahden ai-

heena oli musiikillisen omaelämäkerran analyysi ja yhden aiheena osallistujien kenttätökokemukset tanssiravintola Vanhassa Maestrossa. Tangon ja humpun askelia opeteltiin jo saapumisiltaan Kallio-Kuninkalassa. Kenttätö tapahtui perjantaina 22. tammikuuta, jolloin Vanhassa Maestrossa esiintyi Eino Grön.

Kongressin ensimmäinen puhuja Carol Babiracki keskittyi esitelmässään Out of Bounds: Playing with Identities in Village India Koillis-Intiassa työskentelevään naismuusikkoon Janki Deviin. Babiracki analysoi Devin tarinan pohjalta niitä ehtoja, joita Biharin kylien sukupuoli- ja kastijärjestelmät asettavat nais-

puolisille ammattimuusikoille. Babiracki osoitti esimerkein, kuinka *nacnien* monisyinen todellisuus eroaa niistä feministisen kirjallisuuden muokkaamista ennako-oletuksista, joita hänellä itsellään oli kenttätyönsä alkuvaiheessa.

Oma esitelmäni Music and Disability Identity oli tulkinta musiikin roolista vammaisidentiteetin muodostumisessa. Tarkastelin sitä, minkälaisia vammaisidentiteettejä esimerkiksi kilpatanssi- ja balettimusiikki tarjoavat naispuoliselle pyörätuolitanssijalle ja balettia seuraavalle pyörätuolia käyttävälle naiskatsojalle. Apunani olivat Judith Butlerin käyttämä performatiivisuuden käsite sekä Simon Frithin pohdinnat musiikista ja identiteetistä.

Lounaan jälkeen seurasi ensimmäinen workshop-istunto, jossa osallistujien kirjoittamia lyhyitä omaelämäkerrallisia kertomuksia analysoitiin kvalitatiivisten ja etnomusikologisten välineiden avulla. Kahvitauon jälkeen seurasi Ragnhild Sorinin esitelmä Can One Hear if the Music is Written by a Man or a Woman, joka käsittelee länsimaista taidemusiikkia ja kaanonin muodostumista. Sorin analysoi perusteita, joita 14–17-vuotiaat cambridgeläiset nuoret esitivät, kun heitä pyydettiin päättämään säveltäjän sukupuoli kuulemistaan musiikkiesimerkeistä. Sorin päätteli, että ”tavalliset” nuoret tunnistavat maskuliiniseksi ja feminiiniseksi koodattuja musiikillisia piirteitä mutta sekoittavat nämä usein säveltäjän sukupuoleen. Sorinin testaamien oppilaiden esittämät perustelut saivat skeptisetkin kuulijat nauramaan hyväntahtoisesti.

Jehoash Hirshberg käsittelee esitelmässään Image vs. Reality in the Role of Women in Music and Musical Life in Early History of Israel musiikin roolia naisten vapautumisessa 1900-luvun ensimmäisellä puoliskolla. Hän käytti esimerkkeinään neljän israelilaisen nais-

muusikon – kolmen laulajan ja yhden säveltäjän – menestystarinoita. Hirshberg esitti, että näiden vahvojen naisten saavutukset kertovat juutalaisten naisten saavuttamasta tasa-arvoisesta asemasta miesten kanssa.

Anne Sivuoja-Gunaratnam tarjosi feministiseen ja psykoanalyttiseen kirjallisuuteen perustuvan tulkinnan Richard Wagnerin *Parsifal*-oopperassa esiintyvistä naisesta, Kundrystä. Esitelmässään Kundry as Abject Sivuoja-Gunaratnam analysoi niitä ulossulkemisen keinoja, joiden avulla *Parsifalissa* määritellään ns. sivilisoituneen länsimaisen kulttuurin rajat. Kundry symboloi kaikkea sellaista sukupuolisiin tai etnisiin Toisiin liitettyä elämellisyttä ja vaaraa, jota valkoisen kulttuurin täytyy hyljeksiä voidakseen esittää itsensä ”puhtaana”.

Päivällisen jälkeen tutkijoille esiintyi laulaja Sanna Kurki-Suonio. Hänen esityksensä Minne mieli mieron halavi – Intuitive Re-creation of Rune-singing koostui erilaisista kalevalaiseen perinteeseen pohjautuvista lauluista. Kurki-Suonio kertoi kongressivieraille valitsemiensa laulujen ja perinteen merkityksestä itselleen. Ulkomaiset etnomusikologit esittivät kysymyksiä varsinkin kansanmusiikkien koulutuksesta Sibelius-Akatemiassa.

Toisen kongressipäivän aloitti Bruce Johnson esitelmällään Shameful and Unmanly: Gender, Technology, and the Voice of Modernity. Johnsonin aiheena olivat merkitykset, joita Australiassa annettiin lauluäänelle ja mikrofonille 1920- ja 1930-luvuilla. Mikrofonin alkutaipaleella sekä uusi teknologia että sen mahdollistamat uudet äänenkäytön tavat tuomittiin usein naismaisiksi. Mikrofonointi antoi laulajille mahdollisuuden välittää arkisia ja intiimejä tunteuksia puheenomaiseen sävyyn suurilukuisille yleisöille. Johnson korosti esitelmässään

naisartistien osuutta mikrofonin tunnetuksi tekemisessä. Esimerkkeinä mikrofonin aiheuttamista muutoksista Johnson käytti australialaisen laulajan Barbara Jamesin levytyksiä.

Anna Czekanowska käsitteli esitelmässään *How to Keep the Balance: Telling Stories, Contesting the Fate or Feeling the Times Flow* kahdessa eri kylässä toimivien naisryhmien musiikkia. Czekanowska vertasi toisiinsa naisten musiikkitoimintaa noin 160 kilometrin etäisyydellä toisistaan sijaitsevista puolalais- ja liettualaiskylissä. Hän tarkasteli ajan, paikan ja tarinankerronnan merkityksiä eri sukupolvia edustaville naisille ja tulkitsi niitä muun muassa maaseudulla tapahtuneiden elämänmuutosten kontekstissa.

Päivän viimeinen esitelmäitsijä Gorana Doliner puhui kroatialaisesta kirkkolaulusta otsikolla *Gender Images of Music and Musicians in the Glagolism*. Dolinerin musiikkiesimerkit olivat Munen kylästä. Tämä kylä sijaitsee alueella, jolla vain naiset pitävät yllä glagolisen laulun perinnettä. Dolinerin esitelmän jälkeen kongressivieraat matkustivat Helsinkiin. Tanssiravintola Vanhassa Maestrossa tehtävänä oli kerätä havaintoja naisten ja miesten välisestä vuorovaikutuksesta ja siitä, kuinka valtasuhteista neuvotellaan sukupuolten välillä. Tanssilattialla, baarissa ja pöydän ääressä suoritettu osallistuva havainnointi oli useimmille osallistujille samalla sekä hämmentävä ja haastava että mielenkiintoinen kokemus.

Kolmannen kongressipäivän avasi Cynthia Tse Kimberlin, joka kertoi kahdesta naissäveltäjästä esitelmässään *Love, Hope, and Remembrance in the Oral Tradition of Two Ethiopian Composers: Asnakech Worku and Nuria Ahmed Shami Kalid a.k.a. Shamitu*. Kimberlin havainnollisti useiden musiikkiesimerkkien avulla kummankin tyyli-

kolmenkymmenen vuoden kuluessa ta-
pahtuneita muutoksia. Hän tarkasteli myös sitä, kuinka yksityinen ja julkinen limittyvät näiden kahden esiintyvän säveltäjän musisoinnissa.

Taru Leppänen kysyi esitelmässään *Women, Media and the 1995 Sibelius Violin Competition*, minkälaisia kertomuksia sanomalehdissä ja tv- ja radio-ohjelmissa kerrottiin viulisteista ja kilpailun järjestämiseen osallistuneista naisista ja miehistä. Leppänen esimerkkien perusteella Sibelius-viulukilpailun sukupuolijärjestelmä vaikutti varsin konventionaaliselta. Kontrollin ja sattuman käsitteiden avulla Leppänen tarttui kuitenkin asymmetristä sukupuolten välistä valtasuhdetta tuottaviin mekanismeihin ja niissä vallitseviin säröihin.

Marja Mustakallio käsitteli Fanny Henselin musiikillisia rooleja vuosina 1829–1847. Henselin tekstien perusteella hahmottamiensa roolien kautta Mustakallio osoitti, ettei tämän muusikkous mahdu musiikin historiankirjoissa toistettuihin, miesten kokemusten pohjalta syntyneisiin säveltäjäkäsitteisiin. Mustakallio korosti, ettei Henselin säveltäjäyyttä ole hedelmällistä tarkastella yhteismusisoinnista, kirjeiden kirjoittamisesta tai konserttien organisoimisesta irrallisena roolina.

Lounaan jälkeen tutustuttiin taidemaalari Pekka Halosen taloon Haloseniemellä. Kongressi päättyi mielenkiintoiseen keskusteluun, jonka aiheena olivat tutkijoiden tanssiravintola Vanhassa Maestrossa tekemät havainnot. Eri-ikäisten naisten kenttäyökokemukset erosivat toisistaan paljon, ja oli vaikea uskoa, että keskustelijat olivat viettäneet iltaa samassa ravintolassa. Mielestäni keskustelun kiinnostavinta antia olivat puheenvuorot, joissa refleктоitiin havaintojen tekijän omaa positiota, sekä puheenvuorot, jotka koskivat miesten ja naisten erilaisia tapoja katsoa toisiaan

ravintolan eri osissa. Lauantai-iltana Kallio-Kuninkala hiljeni. Kourallinen naisia jäi viimeiseksi yöksi ja rohkeni saunapolulle. Hiekoittamattoman jään päälle oli satanut uutta lunta. Koko vierailunsa ajan lunta odottaneet tutkijat

saivat nyt tilaisuuden tutustua kämmenillään, polvillaan ja vatsallaan saunalle vievään mäkeen.

Hanna Väättäinen

PYTHAGORAS-TUTKIJAKOULU ALOITTI TOIMINTANSA

Suomalaisilla musiikintutkijoilla on ollut jo hyvän aikaa yhteistoimintaa sellaisten koti- ja ulkomaisten tahojen kanssa, joiden ääneen ja erityisesti musiikkiin liittyvät intressit nousevat kokonaan erilaisista tutkimuksellisista lähtökohdista. Näitä yhteistyökumppaneita ovat olleet mm. teknillisten korkeakoulujen eräät laboratoriot, yliopistojen fysiikan laitokset sekä eräät ulkomaiset instituutit, joiden tutkimustoiminta sivuaa mm. tila- ja psykoakustiikkaa, äänisynteesiä, signaaliprosessointia ja soitinmallinnusta. Tämä monitieinen yhteistoiminta sai alkuvuodesta kiintoisan uuden foorumin, kun musiikin- ja äänentutkimuksen tutkijakoulu Pythagoras aloitti toimintansa.

Pythagoras-tohtorikoulu kokoaa yhteen eri yliopistoissa ja korkeakouluissa opiskelevia jatko-opiskelijoita, joilla on taustalla humanistinen ja/tai luonnontieteellinen koulutus ja joiden jatkotutkimon aihe koskee musiikiksi tulkittua ääntä. Tutkimusaihetta lähestytään mm. akustiikan, psykoakustiikan, fysiikan, neurofysiologian, matemaattisen mallintamisen ja musiikillisen kokemuksen näkökulmista. Jukka Louhivuoren johtaman tutkijakoulun

vastuulaitoksena toimii Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitos. Muut tahot ovat Teknillinen korkeakoulu, Helsingin yliopisto ja Sibelius-Akatemia. Koulu on omaksunut nimensä kreikkalaiselta Pythagoraalta (synt. Samoksella 500-luvulla eKr.), joka musiikintutkijana, matemaatikkona ja filosofina on oivallinen esikuva monitieteiselle hankkeelle.

Opetusministeriö myönsi Pythagoras-koululle Suomen Akatemian suosituksesta viisi tutkijakoulutuspaikkaa. Muodollisesti kukin paikka on nelivuotinen, palkkaluokan A18 mukainen virkasuhde. Paikan saajan edellytetään luopuvan projektin ajaksi mahdollisesta muusta virastaan tai toimestaan ja keskittyvän opintoihinsa päätoimisesti. Paikkoja on myöhemmin mahdollista anoa koululle lisää.

Pythagoras-koulun tavoitteena on antaa koulutettavilleen metodisesti monipuolinen, sekä humanistiseen että luonnontieteelliseen tutkimustraditioon tukeutuva tieteellinen jatkokoulutus. Koska äänen ja erityisesti sen ihmismielessä tapahtuvan tulkinnan tutkimus on hajautunut eri yliopistoihin ja korkeakouluihin – ja näiden sisällä vielä eri tie-

dekuntiin, laitoksiin tai osastoihin –, koulun pyrkimyksenä on myös käytettävissä olevan asiantuntemuksen kokoaminen säännöllisen yhteistyön ja vuorovaikutuksen piiriin. Tarkoituksena on siis edistää nimenomaan sellaisen tutkijakoulutuksen syntymistä ja kehittymistä, jota yliopistojen ja korkeakoulujen hallintorakenne ei perinteisesti tue.

Käytännössä koulun toimintaan kuuluvat mm. vierailut eri osapuolten kotilaitoksilla sekä yhteisseminaarit, joissa opiskelijat esittelevät töittensä edistymistä ja saavat palautetta sekä opiskelijatovereiltaan että eri aloja edustavilta ohjaajilta. Näihin tapaamisiin on tarkoitus kutsua myös johtavia kansainvälisiä asiantuntijoita. Koulun budjettiin sisältyy jonkin verran varoja myös kongressimatkoihin, videokonferenssien järjestämiseen yms.

Pythagoras-koulun puitteissa toteutettavat väitöskirjaprojektit liittyvät useita eri tutkimusaloja sivuaviin teemoihin. Näitä ovat mm. äänen prosessointi ja kognitiiviset toiminnot, tilakustiikka ja musiikkisignaalien käsittely, äänen havaitsemisen keskushermostolliset mekanismit sekä harmonioiden mitatun ja elämyksellisen läheisyyden korrelaatio. Tutkijakoulun johtoryhmän muodostavat Jukka Louhivuori (JY), Heikki Lyytinen (JY), Tapio Takala (TKK), Matti Karjalainen (TKK), Marcus Castrén (SibA), Mari Tervanie-

mi (HY) ja Antti Hautamäki (SITRA). Opinnäytetöiden ohjaajina toimivat heidän lisäksi tarpeen mukaan myös muut heidän edustamiensa laitosten, osastojen tai yksiköiden tutkijat.

Mukaan valitut viisi opiskelijaa ovat: FM Tuomas Eerola (JY, musiikkitieteen laitos), aiheena ”Monimutkaisten musiikillisten ärsykkeiden havaitseminen – hahmolait melodisten ja rytmisten odotusten kategorisointivihjeinä”; FM Jan-Markus Holm (JY, musiikkitieteen ja fysiikan laitokset), aiheena ”Viulun kielen ja jousen välisen vuorovaikutuksen ja niiden rakenteellisten merkitysten tutkiminen ja mallintaminen sekä systeemin mallintaminen tekoälyalustalla”; DI Hanna Järveläinen (TKK, akustiikan laboratorio ja SibA, sävellyksen ja musiikinteorian osasto), aiheena ”Laskennallinen kuulema-analyysi musiikkisignaalien kuulonmukaisessa käsittelyssä”; MuM Tuire Kuusi (SibA, sävellyksen ja musiikinteorian osasto), aiheena ”Set-class, chord and perception: Correlating Abstract and Aurally Perceived Similarity”; DI Riitta Väänänen (TKK, akustiikan laboratorio), aiheena ”Vuorovaikutteisen virtuaalikustiikan kehittäminen ja toteuttaminen multimediasovellutuksissa”.

Marcus Castrén

SIBELIUKSEN POHJOLAN TYTÄR – KÄSIKIRJOITUKSET, SYNTYHISTORIA JA OHJELMALLINEN TAUSTA

TIMO VIRTANEN

Sibeliuksen sinfonisen fantasian *Pohjolan tytär* op. 49 syntyä on verhonnut salaperäisyys. Salmenhaara (1984, 221) kirjoittaa Sibelius-elämäkerrassaan jopa mysteeristä pohtiessaan, kuinka säveltäjä saattoi luoda teoksen parissa viikossa kesäkuussa 1906 keskeytettynään miltei valmiiksi saattamansa, kirjeenvaihdossaan ”Luonnottareksi” nimittämänsä orkesteriteoksen viimeistelemisen.

Tähän ”mysteeriin” on nähdäkseni kolme mahdollista ratkaisua. Ensimmäkin, kuten Salmenhaara (1984, 221) olettaa, Sibelius on periaatteessa todellakin voinut säveltää sinfonisen fantasiansa erittäin lyhyessä ajassa. Toiseksi on mahdollista, että Sibelius käytti *Pohjolan tyttäreen* jotakin aikaisemmin säveltämäänsä aineistoa, ikään kuin kokosi teoksen tästä aineistosta. Kolmas vaihtoehto on se, että keskeneräiseksi jäänyt ”Luonnotar”¹ ja *Pohjolan tytär* ovat pohjimmiltaan sama teos. Tämä vaihtoehto, johon ainakin Tawaststjerna (1991, 58) ja Fanselau (1992, 218–219) ovat viitanneet ja jota Kilpeläinen (1992, 132) pitää täysin aukottomana, on osoitettavissa toteen Sibeliuksen käsikirjoituksia tutkimalla. Käsikirjoitukset ovat kuitenkin myös paljastaneet entuudestaan tuntemattomia vaiheita *Pohjolan tyttären* syntyhistoriasta.

1. Jotta vuoden 1905–1906 valmistumatta jäänyt ”varhais-Luonnotar” olisi erotettavissa vuonna 1913 valmistuneesta sävelrunosta sopraanolle ja orkesterille op. 70, edellinen on tästä lähtien kirjoitettu ilman kursivointia ja lainausmerkein.

Pohjolan tyttären käsikirjoitusaineisto Helsingin yliopiston kirjastossa on laajimpia Sibeliuksen yksittäisten teosten säilyneistä käsikirjoitusaineistoista. Ainoastaan viulukonsertto kaksine versioineen ja seitsemäs sinfonia näyttävät ylittävän käsikirjoitusten määrässä *Pohjolan tyttären*. Vertailu on tosin ongelmallista siksikin, että osa käsikirjoituksista jää väistämättä tunnistamattomaksi.

Luonnoksia *Pohjolan tyttäre*en on säilynyt osapuilleen 200 käsikirjoitussivulla². Näillä sivuilla on kuitenkin usein myös muiden teosten luonnoksia. Jotkin käsikirjoitussivuista ovat tiheästi nuottikirjoituksella täytettyjä, toiset puolestaan sisältävät muutoin tyhjällä nuottipaperisivulla ainoastaan lyhyen luonnostellun katkelman. Luonnostyyppien perusteella *Pohjolan tyttären* käsikirjoitussivut ovat jaettavissa neljään pääluokkaan:

- 1) kokonaispartituurisivut täydellisin tai lähes täydellisin orkestraatiomerkinnoin,
- 2) partituuriluonnokset orkesterisoittimille varatuille viivastoille mutta epätäydellisin orkestraatioviittein,
- 3) 2–10 viivaston luonnokset ilman orkestraatioviitteitä tai satunnaisin orkestraatioviittein sekä
- 4) (melodia- tai harmoniakulkuja hahmottelevat) luonnokset yhdelle viivastolle.

Ensimmäiseen luokkaan kuuluvat käsikirjoitukset on yleensä kirjoitettu musteella, muut vaihtelevasti musteella sekä lyijy- ja värikynillä.

Luonnosten lisäksi Helsingin yliopiston kirjastossa on kopio Sibeliuksen kustantajalle Lienaulle lähettämästä *Pohjolan tyttären* puhtaaksi kirjoitetusta partituurista sekä kopio teoksen partituuriin liitetystä, Lienaun runomuotoiseksi muokkaamasta ohjelmatekstistä, joka sisältää (ilmeisesti lyijykynällä tehtyjä) yliviiivauksia ja korjauksia³.

2. Fanselaun (1992, 219) ilmoittama tarkka lukumäärä, 201 sivua, ei nähdäkseni ole aivan vedenpitävä.

3. Partituurikäsikirjoitus poikkeaa yksityiskohdiltaan, lähinnä esitysmerkinnöiltään, jonkin verran painetusta versiosta. Sibelius siis teki vielä muutoksia teokseen lähetettyään jo puhtaaksi kirjoittamansa ”valmiin” partituurin Lienaulle. Puhtaaksi kirjoitetun ja painetun partituurin eroista ks. Virtanen (1997).

Esim. 1. Ilmeisesti varhaisimmat, vuonna 1901 kirjoitetut luonnokset teema-aiheisiin, jotka päättyivät viisi vuotta myöhemmin *Pohjolan tyttäreen*.

Esim. 1 a, HYK 1548/1



Esim. 1 b, HYK 1555/1



Pohjolan tytär sai siis lopullisen muotonsa kesäkuussa 1906, mutta kuten Tawaststjerna (1991, 128) ja Kilpeläinen (1991b, 124) ovat todenneet, säveltäjän luonnosvihkojen lehdiltä käy ilmi, että hän oli kirjoittanut muistiin teoksen ensimmäiset teema-aiheet jo niinkin varhain kuin Italian-matkallaan vuonna 1901, toisen sinfoniansa säveltämisen aikoihin. Käsikirjoitussivu 1548/1⁴ sisältää oletettavasti varhaisimman katkelman viisi vuotta myöhemmin *Pohjolan tytär* -fantasiassa käytetystä materiaalista: tämä painetun partituurin tahdissa 28 (harjoituskirjain B) ilmestyvää melodiaa valmisteleva, sangen lähelle lopullista hahmoa luonnosteltu katkelma on jopa päivätty Roomassa 20.3.1901 (esim. 1 a). Italian-matkan ajoilta ovat peräisin myös käsikirjoitussivuilla 1551b ja c olevat, myöhemmin sa-

4. Numeromerkinnän ensimmäinen osa ilmoittaa Helsingin yliopiston kirjaston käsikirjoitusarkistossa säilytettävän käsikirjoitusyksikön numeron ja jälkimmäinen yksikössä olevan käsikirjoituksen numeron.

Esim. 2. Kaksi varhaista luonnosta, joista muokkautui *Pohjolan tyttären* johdannon aineksia.

Esim. 2 a, HYK 0225/1

Esim. 2 b, HYK 0194/1

maan *Pohjolan tyttären* tahdistista 28 alkavaan teemaan sijoitetut katkelmat sekä mitä ilmeisimmin myös sivulla 1555/1 ”*Pohjolan tyttären* teemaan” (tahtiin 60, 12:1⁵) päätynyt luonnos (esim. 1 b)⁶.

Sibeliuksen luonnoslehtiöiden sivuilta voi havaita, kuinka säveltäjän muistiin merkitsemä sävelaines alkaa vähä vähältä yhä selvemmin viitata lopullisen *Pohjolan tyttären* suuntaan. Sinfonisen fantasian johdannon materiaalin kehkeytyminen avaa yhden näkökulman teoksen syntyyn. Mah-

5. Tahtinumeron lisäksi on ilmoitettu Lienau-partituurin sivunumero ja tahdin numero sivulla.

6. Käsikirjoitussivulle 1551b on kirjoitettu päiväys ”Accademia di S. Cecilia / Lunedì 25 Marzo [1901]”.

dollisesti aivan ensimmäinen luonnos teoksen avaukseksi on käsikirjoitus-sivulta 0225/1 löytynyt eleginen melodia c-mollissa (esim. 2 a)⁷. Käsikirjoitussivulla 0194/1 on kehitelmä tästä melodiasta: Sibelius on hahmotellut melodian alkutahtien jatkoksi kaksi vaihtoehtoa, joista toinen on kirjoitettu nuotinvarret alaspäin (esim. 2 b).

Näiden varhaisten versioiden jälkeen Sibelius on alkanut muokata johdannon avausmelodiasta muuta johdannon materiaalia. Tässä yhteydessä musiikki on transponoitu e-, fis- ja b-mollien kautta lopulliseen g-molliin oletettavasti juuri tässä järjestyksessä: tämä ilmenee johdannon materiaalin muokkautumisesta kohti lopullista muotoaan käsikirjoitussivuilla 0217/1 ja 2, 0220/1 ja 3 sekä 0222/1. Käsikirjoitus 0222 on erityisen kiinnostava sanallisten viitteidensä vuoksi. Sibelius on kirjoittanut yläviivaston melodian yhteyteen sanat ”Marjatta” ja ”kaiken” (ks. esim. 5 a). Tämän viittauksen taustaa tarkastellaan tuonnempana. *Pohjolan tytär* -fantasian johdannon materiaali kiinnittyi siis lopulliseen sävellajiinsa monien vaiheiden jälkeen, ja tämä materiaali oli luonnosten mukaan käymistilassa vielä avauksen g-mollin vakiintumisen jälkeenkin.

Pohjolan tyttären sävelaineiston muokkautumista kohti lopullista asuaan voisi luonnehtia sanalla tiivistäminen. Sibelius näyttää huolellisesti punninneen käyttämänsä temaattisen aineksen mahdollisuudet versoa uutta ja samalla pitäen tarkoin huolta, ettei tämä versonta riistäydy hallinnasta: ilmeisesti turhina pitämiään haarakkeita ja liiallista toisteisuutta säveltäjä on teoksen kasvaessa karsinut johdonmukaisesti. Edelleen hän on tiivistänyt musiikin kehkeytymistä jättämällä pois taukoja ja sijoittamalla pienmuotojen rajakohtia elliptisesti lomittain. Johdannon varhaisversiot luovat katkonaisen vaikutelman monien pysäyttävien säepilkkujen, taukojen ja pitkille sävelille jähmettyvien melodiasäkeiden päätösten vuoksi. Edellä esitetyistä havainnoista käy lisäksi ilmi, ettei Sibelius suinkaan aloittanut teoksen säveltämistä johdannon ensimmäisistä tahdeista vaan todennäköisesti ryhtyi ikään kuin kokoamaan teosta sieltä täältä poimimistaan tilkuista⁸.

Käsikirjoitus 0163 avaa monia mielenkiintoisia näköaloja *Pohjolan tytär* -fantasian syntyhistoriaan. Se koostuu peräti 20 musteella kirjoitetusta orkesteripartituurisivusta, jotka sisältävät kaikkiaan 203 tahtia – tahti-

7. Luonnos on kirjoitettu mustalla musteella. Osin sen päälle lyijykynällä kirjoitettujen, Ainolan rakennuttamiskustannuksiin liittyvien laskelmien perusteella Markku Hartikainen on kyennyt ajoittamaan luonnoksen myöhäisintään vuoden 1904 loppuun loppuun. Kilpeläisen (1992, 132) mukaan luonnoskirja 0225 on peräisin vuosilta 1905–1906.

osoituksena on *Pohjolan tyttären* lopullisesta versiosta poikkeavasti aluksi 2/4. Käsikirjoituksen ensimmäiset sivut näyttävät puhtaaksi kirjoitetulta partituurilta, mutta loppua kohti sivuilla on yhä enemmän korjauksia, ja viimeiset sivut ovat osittain luonnosmaisia. Sibelius lienee todellakin suunnitellut nämä otsikoimattomat partituurisivut osaksi jokseenkin lopullista versiota, sillä kirjoitusasu näyttää suurelta osin viimeistellyltä: säveltäjä on jopa merkinnyt harjoitusnumerot partituuriin. Versio kuitenkin poikkeaa paikoin huomattavastikin lopullisesta, painetusta partituurista.

Käsikirjoitusta ei toistaiseksi ole kyetty ajoittamaan tarkasti. Kuitenkin mm. Kilpeläisen mukaan käsikirjoitussivut kuuluivat todennäköisesti teokseen, jota Sibelius nimitti vielä alkukesällä vuonna 1906 ”Luonnotta-reksi” ja jonka partituuria hän kirjoitti puhtaaksi touko-kesäkuussa⁹. Käsikirjoitus voi kuitenkin olla peräisin jo vuoden 1905 syksyltä. Tuolloin Sibelius sävelsi kiireisesti teosta, joka hänen oli tarkoitus johtaa marraskuun lopulla Heidelbergissa. Teos ei kuitenkaan ennättänyt valmistua, ja Sibelius joutui peruuttamaan esiintymisensä viime tingassa. (Tawaststjerna 1991, 41.) Partituurin valmistaminen Heidelbergin-konserttia varten voisi selittää stemmankirjoittajan numeromerkinnät käsikirjoituksessa: saadaksesen teoksen orkesterimateriaalin mukaansa Heidelbergiin Sibeliuksen oli annettava osa partituurista stemmankirjoittajalle jo ennen kuin teos oli kokonaan valmis.

Käsikirjoituksen ensimmäiset sivut, *Pohjolan tyttären* tahteja 1–49 (3:1–5:8) vastaava katkelma, ovat pääpiirteiltään samanlaiset kuin painetussa versiossa. Eroja on tahtiosoituksen lisäksi lähinnä vain orkestraation, dynamiikan ja fraseerausmerkintöjen detaljeissa¹⁰. Toisaalta aiemmin mainittu tiivistäminen ja musiikin kehkeytyminen teleskooppimaisesti toistensa sisältä kasvavista ideoista on selvästi havaittavissa verrattaessa käsikirjoitusta painettuun partituuriin. Painetun partituurin harjoituskirjaimesta A alkavan – käsikirjoituksessa englannintorven ja fagotin, painetus-

8. Tai ”mosaiikinpaloista”: teoksen rakentaminen luonnossivuilla kertyneitä katkelmia yhteen sovittamalla tuo mieleen Sibeliuksen päiväkirjassaan vuonna 1915 esittämän vertauksen mosaiikinpaloista, jotka Jumala on heittänyt alas taivaan permannolta ja jotka säveltäjän on sommiteltava kokonaisuudeksi, yhtenäiseksi ”kuviksi” (Tawaststjerna 1996, 55).

9. Kilpeläinen (1992, 132) pitää tätä varmana: ”Ei ole muuta mahdollisuutta kuin että tämä [käsikirjoitus 0163] on Luonnotar.”

10. Käsikirjoituksen 0163 orkesterikokoonpano poikkeaa *Pohjolan tyttären* kokoonpanosta: siihen sisältyvät patarumpujen lisäksi kellopeli (”Glocken”), lautaset, isorumpu ja triangeli.

sa partituurissa englannintorven ja klarinetin – dialogin pituus on varhaisversiossa 22 tahtia, painetun partituurin 4/4-tahtiosoituksen mukaisesti siis 11 tahtia. Painetussa partituurissa vaiheen pituus on kuusi tahtia. Lisäksi tämä vaihe sulkeutuu varhaisversiossa unisonossa g-sävelelle. Rajakohtaa korostaa kuudestoistaosatauko ja fermaatti. Tätä pysähdystä seuraa kulkimikaasti *accelerando*-vaihe ”Poco a poco più con moto al Allegro molto moderato”, joka vastaa painetun partituurin tahdistä 21 (5:2) alkavaa vaihetta (esim. 3).

Esim. 3, HYK 0163 (transkriptio kahdelle viivastolle). Katkelma vastaa *Pohjolan tyttären* painetun partituurin tahteja 15–22.

The musical score is presented in two systems, each with two staves. The first system includes parts for Violoncello (Vc.) and Clarinet in B-flat (Cl. b.). The Vc. part starts with a *p* dynamic, followed by a *f* dynamic with a triplet of eighth notes, and then a *poco dim.* instruction. The Cl. b. part features a triplet of eighth notes and a *poco f* dynamic. The second system includes parts for Cor Anglais (Cor. ingl.), Violin (Va.), and Cor IV (Gest.). The Va. part has a *p* dynamic and a *doce solo* marking. The Cor. ingl. parts feature various dynamics including *p*, *mf*, and *f*. The third system shows the continuation of the Cor. ingl. parts with dynamics *pp* and *più p*. The fourth system continues the Cor. ingl. parts with a *pp* dynamic.

Cor. ingl. Fig. I Cor. ingl. *PPP* Fig. I Cor. ingl.

② Poco a poco più con moto al [Allegro molto moderato]

VI. I, II, Va. *f* [etc.]

Versioiden merkittävin ero sijoittuu painetun partituurin tahdistä 50 (10:1) alkavaan vaiheeseen. Lopullisessa versiossa vaskipuhaltimille soitinnetun B-duuri-teeman (t. 53–56, 10:4–11:3) asemesta kuullaan varhaisversiossa niin ikään vaskille soitinnettu, painetun partituurin tahdistä 28 alkavan teeman aiheista kasvava koraalimainen vaihe, joka päättyy B-duurin dominantille harjoitusnumerossa 5 (esim. 4). Tämän varhaisversion eräänlaisena jäänteenä voitaneen pitää lopullisen version kertausjakson vastavaa tahdistä 201 (38:1–4) alkavaa vaihetta, jossa transition teeman alku kuullaan vielä kerran käyrätorvien ja bassoklarinetin osuudessa¹¹.

Varhaisversion vaskikoraalia seuraa käsikirjoituksen harjoitusnumeron 5 tahdissa Des-duuri-sekstisoinnun myötä käänne, joka lopullisessa versiossa on siirretty teoksen *codaan* (t. 240–252, 46:1–13). Varhaisversiossa tämä vaihe osoittautuu sillaksi vaskikoraalista Ges-duuri-teemaan, joka puuttuu tyystin painetusta partituurista. Keinuva, korkeassa rekisterissä soiva ja ylöspäin kurkottuva *cantabile*-teema ilmestyy kuin toisesta maailmasta. Tristan-sonoriteettiin (vähennettyyn pienseptimisointuun) ja fermaattiin jähmettyvä yhdeksän tahdin pituinen teema kuullaan samalta Tristan-sonoriteetilta alkavan, johdannon aiheista rakennetun kuuden tahdin pituisen sellojen ja alttoviulujen repliikin (*risoluto*) jälkeen uudelleen Es-duurissa hieman lyhentyneenä ja jälleen Tristan-sonoriteettiin ja fermaattiin jähmettyvänä. Tätä seuraa es-mollin dominanttia laajentava yli-

11. Tutkielmassani *Pohjolan tyttärestä* olen tulkinut tahdit 28–52 (5:9–10:3) transitioksi (Virtanen 1996, 42–49).

meno, jonka *pizzicato*-tahdit on painetussa partituurissa sijoitettu välittömästi kehittelyjakson alkua edeltäviin taiteihin 111–113 (18:11–13)¹². Varhaisversiossa ”Pohjolan tyttären teema” kuullaan kaksi kertaa eri tavoin soitinnettuna kuin lopullisessa versiossa, ensin es- ja sitten cis-mollissa. Seuraavassa esimerkissä edellä mainitut käsi kirjoituksen 0163 orkesteripartituurisivut on kirjoitettu kahdelle viivastolle orkestraatioviittein (esim. 4). Katkelma alkaa painetun partituurin tahtia 50 (10:1) vastaavasta kohdasta.

Esim. 4. HYK 0163 (transkriptio kahdelle viivastolle). Katkelma alkaa *Pohjolan tyttären* painetun partituurin tahtia 50 vastaavasta kohdasta.

The musical score is a transcription of two staves. The top staff is for Violin (vi.) and the bottom staff is for Viola (Va.). The score includes parts for Cor.+Tr., Ob., Archi, Otoni, Vc., Cb. pizz., Vc., and Arpa (arpeggi). The tempo is marked 'Largamente' and the dynamics range from 'pp' to 'ff'. The score is in 3/4 time and features various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

12. Jaan Collinsin (1973, 162), Fanselaun (1992, 228) ja Tanzbergerin (1943, 42) esittämät näkemykset kehittelyjakson alkamiskohdasta.

Archi, Arpa (arpeggi)

f

6 Con moto risoluto

Vc. poco *f*

Clb., Fg., Cfg.

Va., Vc. *f* risoluto

Clb., Fg., Cfg., Cor.

Largamente

f

Va., Vc. *f* sempre *f* *f* *p*

Cor. *mf* *f* Vc., pizz. Cb., pizz.

Timp.

Allegro molto moderato

Vc., Arpa *mp* Cl. [etc.]

Sibelius käytti käsikirjoituksen 0163 aineistoa *Pohjolan tyttären* lopullisen version lisäksi ainakin kahdessa myöhemmin valmistuneessa sävellyksessään: kolmannessa sinfoniassa (1907) ja toisessa *Scènes historiques* -sarjassa (1912). Kolmannen sinfonian toisen osan tahteihin 87–90 (alkaen kuusi tahtia ennen harjoitusnumeroa 7) on sijoitettu puupuhaltimille soitinnettu katkelma käsikirjoituksen vaskikoraalista (vrt. esim. 4 t. 7–8), ja luonnoksen 0238/1 mukaan Sibelius näyttää myös suunnitelleen Gesduuri-teeman sisällyttämistä C-duuriin transponoituna sinfonian kolmannen osaan.¹³ Lopulta tämä teema löysi tiensä *Scènes historiques* -musiikkiin: siitä muokkautui sarjan toinen osa, *Minnelied*. Jussi Jalaksen käsialaa oleva merkintä ”Minnelied” Sibeliuksen luonnossivuilla viitannee juuri tähän.

Kuten aiemmin on todettu, Kilpeläinen (1992, 132) on pitänyt ”Luonnotarta” ja *Pohjolan tytärtä* yhtenä ja samana teoksena: ”[–] Sibelius vain vaihtoi nimeä.”¹⁴ Tawaststjerna ja Salmenhaarakin ovat aavistelleet yhteyksiä *Pohjolan tytär* -fantasian ja varhaisen ”Luonnotar”-runoelman välillä, mutta erittelevästi he eivät asiaa kuitenkaan käsittele. Tawaststjernan (1991, 58) mukaan ”ei voida selvittää, missä määrin uusi sinfoninen fantasia Väinämöisestä ja Pohjolan tyttärestä periytyi sävelrunosta Luonnotar”. Salmenhaara (1984, 221) puolestaan toteaa, että ”sinfoninen runo Luonnotar, uusi sinfoninen fantasia [*Pohjolan tytär*], kolmas sinfonia ja 1913 valmistunut sävelruno Luonnotar sopraanolle ja orkesterille ovat teoksia, joilla voi olla joitakin keskinäisiä yhteyksiä” ja että ”on mahdollista, että alkuperäisen Luonnotar-työn yhteydessä oli syntynyt temaattista aineistoa, jota hän siirsi uuteen sinfoniseen fantasiaan ja kenties myös kolmannen sinfoniaan”. Tässä kohdin Salmenhaaran aavistelu saa vahvistuksen luonnosten tutkimisesta, kuten edellä esitetyistä havainnoista voidaan todeta.

13. Vaikka näissä havainnoissa ei olekaan kyse *Pohjolan tyttären* ja kolmannen sinfonian rakenteellisista yhteyksistä, niiden valossa on nähdäkseni syytä pohtia Tawaststjernan (1991, 67) väitettä, jonka mukaan ”on vaikea vetää mitään kehityslinjoja Pohjolan tyttärestä kolmannen sinfoniaan” (”[d]et är svårt att dra några evolutionslinjer från Pohjolas dotter till tredje symfonin”).

14. Tämä ei kuitenkaan voisi tarkalleen pitää paikkaansa, sillä käsikirjoituksen 0163 ”Luonnotar”-versio poikkeaa *Pohjolan tyttären* painetusta partituurista.

MARJATTA – LUONNOTAR – POHJOLAN TYTÄR

Kalevalan Luonnotar-legenda oli ollut Sibeliuksen mielessä jo kauan ennen syksyä 1905 ja kevättä 1906. Käsikirjoitukset 1336 ja 1066, joista ensimmäisen Kilpeläinen (1992, 131–132) on ajoittanut käsialan perusteella vuosiin 1893 tai 1894 ja jälkimmäisen vuosiin 1898–1900 (Kilpeläinen 1991, 294), sisältävät tekstiviitteitä *Kalevalan* Luonnotar-aiheeseen mutta eivät viittaa musiikillisesti sen enempää *Pohjolan tyttäreen* kuin *Luonnotareenkaan*. Edelleen Sibelius näyttää suunnitelleen Luonnotar-aiheisen teoksen säveltämistä vuosisadan ensimmäisinä vuosina: maalisi- ja huhtikuussa 1901 Roomassa ja Firenzessä päivättyjen, yleensä toiseen sinfoniiaan liittyvien luonnosten lomassa on käsikirjoitussivulla 1542/1 maininta ”eller till Luonnotar / temat om bönen föregår / det ledes ingenom”. Luonnotar-runon suunnitelmat näyttävät kuitenkin hautautuneen vielä vuosiksi muiden sävellystöiden alle. Aiemmin mainittu ”Marjatta-luonnos” liittyy yhteen näistä sävellystöistä, jonka historia samalla kytkeytyy myös ”Luonnotareen”.

Käsikirjoitussivulle 0222/1 luonnosteltua (käytettyjen tilapäisten etumerkkien perusteella fis-molliin suunniteltua) musiikkia on käytetty *Pohjolan tyttären* johdannossa, mutta sanat ”Marjatta” ja ”kaiken” viittaavat mitä ilmeisimmin *Kalevalan* viimeiseen, 50. runoon (esim. 5 a).

Kalevalan 50. runo on legenda yksin metsässä kulkevasta Marjattasta, ”koreasta kuopuksesta”, joka tulee raskaaksi puolukan syötyään. Isätöntä lasta odottava Marjatta joutuu häpeään ja perheensäkin hylkäämäksi. Hän synnyttää lopulta hevostallissa pojan, joka nöyryyttää pian viisaudellaan itse Väinämöisenkin ja joka kastetaan ”Karjalan kuninkaaksi”. Runo on sisällöltään Jeesuksen syntytarinan toisinto: poika syntyy vähäpätöisessä tallissa neitsyestä – paimeneen mennyt Marjatta on Neitsyt Marian suomalainen muunnos – ja julistetaan jo vastasyntyneenä ”kaiken vallan vartijaksi”.

Sanat ”Marjatta” ja ”kaiken” esiintyvät *Kalevalan* Marjatta-runon säkeissä 17 ja 20, mutta runon sanat ja ”Marjatta-luonnoksen” musiikki eivät tunnu asettuvan tyydyttävästi yhteen. ”Marjatta-luonnoksen” *Pohjolan tyttären* syntyvaiheiden ohjelmalliseen viitteistöön mukanaan tuoma uusi juonne on saanut kuitenkin ratkaisevan tärkeää valaistusta Sibeliuksen kirjeenvaihdosta. Sibeliuksen ja Jalmari Finnen kirjeistä on käynyt ilmi, että vuoden 1905 aikana Marjatta-legendaa suunniteltiin oratoriotyypin teoksen perustaksi. Markku Hartikainen, joka on selvittänyt ”Marjatta-oratorion” taustoja perinpohjaisesti, on löytänyt Kansallisarkiston ja Helsin-

Esim. 5 a, HYK 0222/1. "Marjatta-luonnos".

gin yliopiston kirjaston kokoelmista yhteensä kolmisenkymmentä sivua kalevalamittaista tekstiä, joka Sibeliuksen oli määrä säveltää solo-, nais- ja mieskuoro-osuuksiksi¹⁵. Ainakin yksi Finnen versioista oratorion alkusäkeiksi on yhdistettävissä käsikirjoituksen 0222 luonnokseen varsin luontevasti. Seuraavassa esitetään ensin Kalevalan tekstin ja Finnen libretton vertailu. Esimerkissä 5 b Finnen teksti on liitetty "Marjatta-luonnokseen".

Kalevalan 50. runo

Marjatta, korea kuopus,
tuo on piika pikkarainen
piti viikoista pyhyyttä,
ajan kaiken kainoutta.

Finnen libretto

Marjatta, korea kuopus,
tuo on piika pikkarainen
viikkoista pyhyyttä suosi,
ajan kaiken kainoutta.

15. Lähteenä Hartikaisen lukuisat suulliset tiedonannot tekijälle sekä esitelmä "Marjatta-oratoriosta" Sibelius-Akatemiassa 18.2.1999. Hartikaisen mukaan Finne oli ehdottanut Sibeliukselle Marjatta-aiheisen teoksen valmistamista jo vuonna 1902. Suunnitelma mainitaan kirjeenvaihdossa seuraavan kerran vuonna 1904, ja vuoden 1905 kesäkuussa Finne lähetti Sibeliukselle ensimmäiset tekstikatkkelmat sävellettäviksi.

Esim. 5 b. Finnen Marjatta-tekstin alku liitettyä käsikirjoituksen O222/1 melodialinjaan. Käsikirjoituksessa esiintyvät sanat alleviivattu.

Mar-jat - ta, ko-re - a kuo-pus, tuo on pii - ka pik - ka - rai-nen, viik - kois - ta

py - hyyt - tä su - o - si, a - jan kai - ken (kai - no - ut - ta).

Marjatta-aiheeseen viitataan myös käsikirjoituksessa O225/8. Tämä katkelma on sommiteltu todennäköisesti kuorolle, ja viittaus Marjatta-aiheeseen on tunnistettavissa sanoista ”tuo on”. Näiden sanojen sijoittelu ei käy yhteen edellisen esimerkin kanssa, ja sävellajistakin (etumerkinnän puuttumisesta huolimatta mitä ilmeisimmin e-molli) voi päätellä, että kyseessä on käsikirjoitusta O222 varhaisempi luonnos (esim. 6).

Pohjolan tytären ohjelmallisten taustojen kannalta on kiinnostavaa myös se, että Kalevalan ensimmäinen ja viimeinen runo, Luonnotar- ja Marjatta-legenda, rinnastuvat monessakin kohdin toisiinsa. Niitä yhdistää ensinnäkin luomiskertomus, joka kasvaa kahden nuoren tytön vaivojen ja huolien kyllästävästä neitseellisestä raskaaksi tulemisesta, hylättynä olemisesta ja vaivalloisesta synnytyksestä suuriin tulevaisuudennäkyihin. Toisaalta runojen säkeet sisältävät myös suoria viittauksia toisiinsa:

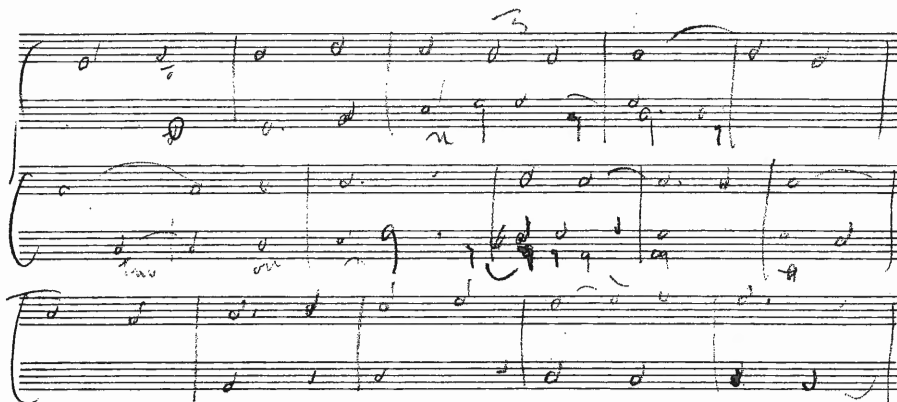
”Luonnotar”
(1. runo, säkeet 111–116):

Olipa impi, ilman tyttö,
kave luonnotar korea.
Piti viikoista pyhyyttä,
iän kaiken impeyttä
ilman pitkillä pihoilla,
tasaisilla tantereilla.

”Marjatta”
(50. runo, säkeet 17–20):

Marjatta, korea kuopus,
tuo on piika pikkainen
piti viikoista pyhyyttä,
ajan kaiken kainoutta.

Esim. 6, HYK 0225/8–9



Myös *Pohjolan tytär* -fantasian ohjelma on eräänlainen ”per aspera ad astra” -kehityskaaren ja luomiskertomuksen toisinto. Luonnotar-legendan ja *Kalevalan* kahdeksannen runon yhteyden on havainnut mm. Rainer Fanselau (1992, 219), jonka huomioita voi myös pitää kannanottona *Pohjolan tyttären* synnyn ”mysteeriin”:

Kuinka säveltäjä ilman aikaa läpikotaisille muutoksille kykeni vaihtamaan ohjelmaa, on selitettävissä vain siten, että kummankin ohjelman musiikillisesti inspiroivat kuvitelmat ovat samantapaiset: monotoninen alku; ajelehtiminen meressä / reellä ajo; sotkan leijuminen / istuminen taivaankaarella jne. Väinämöinen, jonka nimeä Sibelius suunnitteli otsikoksi, yhdistää kumpaakin kertomusta, hän on Luonnotaren poika ja Pohjolan tyttären kosija. Eepoksen välityshistoriassa Väinämöinen saattoi jopa rinnastua vein [sic] emoseen eli vesiäitiin (Luonnotareen).

Pohjolan tytär -fantasian arvoituksellinen loppu ei kuitenkaan tunnu ilmentävän sen paremmin Lienaun lisäämän, Sibeliuksen mukaan ”hieman liikahaaveellisen” (Tawaststjerna 1991, 63) loppusäkeistön kuin Luonnotar- tai Marjatta-legendankaan näkyjä.

SANKARIN TARINA?

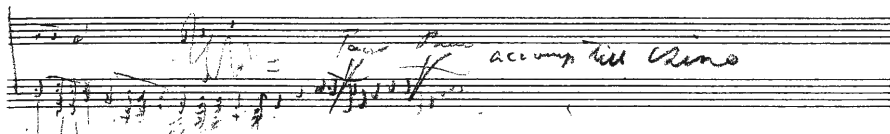
Pohjolan tytär -fantasiaan päätyneen musiikin käsikirjoitussivut sisältävät tuon tuostakin sanallisia viitteitä, jotka tuovat kiinnostavan juonteen teoksen ohjelmallisen taustan – tai taustojen – pohdintaan. Sibelius on kirjoittanut lukuisiin kohtiin teoksen luonnossivuille nimen Aino, ja parilla sivulla esiintyy myös nimi Ruth – siis mitä ilmeisimmin säveltäjän vaimon ja tyttären nimet. Tällaiset viitteet eivät sinänsä ole Sibeliuksen muidenkaan teosten luonnossivuilla harvinaisia, mutta niitä esiintyy *Pohjolan tytär* -musiikin luonnoksissa enemmän kuin missään muualla. Sibelius näyttää lisäksi kiinnittäneen ainakin Aino-viitteet sävellyksen teemamateriaaliin. Nimi Aino on liitetty useimmiten teoksen varhaisversion Ges-duuri-teemaan, Jalaksen nimeämään ”Minneliedin” eli rakkauslauluun. Toisaalta tämä viite on liitetty luonnoksissa usein myös muuhun aiheistoon, joten pelkästään näiden kytkentöjen perusteella olisi varomatonta nimittää Ges-duuri-teemaa ”Aino-teemaksi”, vaikka ”Minneliedin” yhdistäminen säveltäjän vaimoon tuntuisikin luonteelta. Sibelius itse kuitenkin valaisee tätä viitteistöä mielenkiintoisella tavalla. Käsikirjoituksessa 0204 on runsaastikin sanallisia merkintöjä. Näiden joukossa ovat sanat ”accomp till Aino”, jotka selvästikin liittyvät Tawaststjernan ”tritonusaiheeksi” nimeämään, painetussa partituurissa tahdista 66 (13:1) jousisoitinten osuuksiin ilmestyvään, kulkuun viittaavaan ostinatomaiseen säestysaiheeseen (esim. 7 a ja b). Käsikirjoituksessa 0191 tämä säestysaihe esiintyy Ges-duuri-teeman yhteydessä (esim. 7 c).

Sibelius siis ilmeisesti todellakin nimitti Ges-duuri-teemaa ”Ainoksi”. Täten on myös mahdollista, että säveltäjä suunnitteli teokseensa, ehkäpä Straussin *Ein Heldenlebenin* tai *Sinfonia domestican* innoittamana, jonkinlaisen omaelämäkerrallisen ohjelman, johon hänen vaimonsa ja ehkäpä myös tyttärensä liittyisivät – kehtolaulumaisesti keinahteleva ”Aino-teema” henkii selvemmin kuin mikään muu aihe teoksen luonnoksissa juuri straussilaista *fin de siècleä*. Sibelius oli kuullut Straussin johtavan *Ein Heldenlebenin* Berliinissä tammikuussa 1905, samana vuonna, jolloin ”Luonnottaren” sävellystyö alkoi toden teolla. Ei liene sattuma, että Sibeliuksen oma ehdotus *Pohjolan tyttären* nimeksi ennen lopullisen nimen vakiintumista oli ”Väinämöisen” ohella ”L’aventure d’un héros”, ”Sankarin tarina” (vrt. *Ein Heldenleben*, ”Sankarin elämä”).

”Luonnottaren” mahdollisen omaelämäkerrallisen ohjelman sisältöä voi vain arvailla, mutta palautettakoon tässä yhteydessä mieleen, millä tavoin teoksen varhaisin syntyhistoria ja Sibeliuksen biografia kytkeytyvät

Esim. 7. "Aino"-viittaus käsi­kirjoituksessa 0204, *Pohjolan tyttären* "tritonusmotiivi" ja Ges-duuri-teema "tritonusmotiivista" muokattuine säestysaiheineen.

Esim. 7 a, HYK 0204



Esim. 7 b, "Tritonusmotiivi" *Pohjolan tyttären* tahdissa 66.



Esim. 7 c, HYK 0191.



toisiinsa. Säveltäjähän kirjoitti "Luonnotar"–*Pohjolan tytär* -teoksen ensimmäiset teema-aiheet muistiin Italian-matkallaan, joka oli, kuten Tawaststjerna (1994, 155–157) on todennut, kään­teentekevä paitsi taiteellisesti myös Jean ja Aino Sibeliuksen suhteen kannalta: Rapallossa Ruth-tytär sairastui lavantautiin, johon pariskunnan Kirsti-tytär oli edellisenä vuonna kuollut. Tyttären sairastuminen sai – muiden huolien ja epä­mukavuuksien ohella – säveltäjän "pakenemaan" Roomaan ja jättämään pienen potilaan vaimonsa yksin hoidettavaksi, tosin vasta varmistuttuaan lapsensa toipumisesta.

Roomasta lähettämissään kirjeissä Sibelius toisaalta valitteli vaimolleen huonoa omaatuntoaan ja toisaalta maalaili näkemyksiään säveltä-

jänkutsumuksesta ja taiteellisen työn velvoituksista. Kirjeistä välittyy niiden nöyrästä ja anteeksipyytävästä sävystä huolimatta säveltäjän tunteuksia taitelijana olemisen tuskaisesta – oikeastaan marttyyrimaisesta – sankaruudesta. Sibelius näyttää *Pohjolan tyttäresi* muokkautuneen teoksen ohjelmallisten aiheiden valintojen pohjalta myös hahmotelleen ikään kuin musiikillista manifestaatiota elämäkatsomukselleen, jota hän julisti Axel Carpelanille huhtikuussa vuonna 1901 Roomasta lähettämässään kirjeessä: ”Mieluummin tämä suuri traaginen kohtalo kuin elämän jokapäiväinen kierto. Loppujen lopuksi minä uskon, että ihminen ei turhaan kärsi.”¹⁶ (Tawaststjerna 1994, 157.) Luomisen tuska ja vaiva, vain ankaran ponnistelun kautta syntyvä suuri teko; nämä aiheet muodostavat ohjelmallisen pohjavirran, joka kulkee *Pohjolan tyttären* kaikkien varhaisvaiheiden kautta kohti lopullista teosta.

Ohjelmallisten ideoiden merkityksellisyys *Pohjolan tyttäressä* olisi tietenkin helppo kieltää – ja on kiellettykin – sillä perusteella, että Sibelius kirjoitti lopullisen ohjelmatekstin vasta teoksen valmistumisen jälkeen kustantajan kehotuksesta ja että fantasian syntyhistoria osoittaa säveltäjän toteuttaneen ohjelmallisia mieliteitään tavallaan sattumanvaraisesti tai ainakin oikukkaasti. *Pohjolan tyttären* syntyhistoriaan kytkeytyvät *Kalevalan* runot elivät Sibeliuksen mielikuvissa kuitenkin jo 1890-luvulta lähtien, jolloin niin Luonnottareen, Marjattaan kuin Pohjolan tyttärenkin liittyvät aiheet jo esiintyivät hänen kirjeenvaihdossaan tai muistiinpanoissaan suunniteltujen sävellysten taustaideoina. Sattumanvaraisuuskin, jos sellaisesta ylimalkaan voidaan puhua, on ollut ohjattua sattumanvaraisuutta, sillä Luonnotar-, Marjatta- ja Pohjolan tytär -aiheiden ja edellä aavisteltujen omaelämäkerrallisten juonteiden välillä voidaan havaita samankaltaisuuksia.

Pohjolan tytär -fantasian syntyhistoria ja ”ohjelmallisuuden ongelma” avautuvat siis eteemme hyvin moniulotteisina. Kesäkuun 1906 ”mysteeri” ei selity pelkällä teosotsikon vaihtumisella – tämän toteamiseksi on syytä palauttaa mieleen käsikirjoitus O163, joka on mitä ilmeisimmin ”Luonnottareksi” kaavailun teoksen puhtaaksi kirjoitetun partituurin alkiosa. Sibeliushan teki tähän versioon, johon mm. ”Aino-teema” vielä sisältyy, suuriakin muutoksia muokatessaan partituuria lopulliseen asuun. Yhtäläisyyksistä huolimatta tämä versio poikkeaa ratkaisevasti *Pohjolan tytär* -fantasian painetusta partituurista. Kun Sibelius lopulta oli päättänyt kyt-

16. ”Hellre detta stora tragiska öde än lifvets hvardagslunk. Förresten är min tro den att man ej lides förgäfves.”

keä teoksensa *Kalevalan* kahdeksanteen runoon, hän joutui muokkaamaan lähes valmiiksi saamansa version uudelleen, vaihtamaan jo paikalleen asettamiensa palasten järjestystä, laatimaan aivan toisenlaisen temaattisen ja tonaalisen sommittelun ja – mahdollisesti raskain sydämin – poistamaan siitä ”Aino-teemansa”, jonka hän hieman myöhemmin yritti jopa sijoittaa valmisteilla olevaan sinfoniaansa. ”Aino-teemalla” ei ollut sijaa lopullisessa versiossa luultavasti siksi, ettei se yksinkertaisesti olisi sopinut lopulliseksi valittuun ohjelmatekstiin. Voidaankin perustellusti olettaa, että *Pohjolan tytär* muokkautui ainakin keskeisiltä piirteiltään *Kalevalan* kahdeksatta runoa myötäileväksi ja että Sibelius teki lopulliset teoksen muotoa ja tematiikkaa koskevat ratkaisunsa nimenomaan tämä ohjelma mielessään.

LÄHTEET

- Collins, M. Stuart 1973. *The Orchestral Music of Sibelius*. Leeds: University of Leeds.
- Fanselau, Rainer 1992. Jean Sibelius: Pohjolan Tochter op. 49. *Programmusik*: 217–235. Toim. Albrecht Goebel. Mainz: B. Schott’s Söhne.
- Kilpeläinen, Kari 1991. *The Jean Sibelius Musical Manuscripts at Helsinki University Library. A Complete Catalogue*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- 1992. *Tutkielmia Jean Sibeliuksen käsikirjoituksista*. Helsinki: Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitos.
- Salmenhaara, Erkki 1984. *Jean Sibelius*. Helsinki: Tammi.
- Tanzberger, Ernst 1943. *Die Symphonischen Dichtungen von Jean Sibelius (Eine inhalts- und formanalytische Studie)*. Würzburg: Konrad Tritsch.
- Tawaststjerna, Erik 1991. *Jean Sibelius. Åren 1904–1914*. Keuruu: Söderström & CO.
- 1994. *Jean Sibelius. Åren 1893–1904*. Keuruu: Söderström & CO.
- 1996. *Jean Sibelius. Åren 1914–1919*. Keuruu: Söderström & CO.
- Virtanen, Timo 1996. *Jean Sibeliuksen sinfoninen fantasia Pohjolan tytär*. Moniste. Sibelius-Akatemia, sävellyksen ja musiikinteorian osasto.
- 1997. Forte vai f? Sibeliuksen *Pohjolan tyttären* puhtaaksikirjoitetun ja painetun partituurin vertailu. *Sävellys ja musiikinteoria* 1: 66–74.

SIBELIUS JA SUOMEN MUSIIKILLINEN YHTEISKUNTA ENNEN TOISTA MAAILMANSOTAA

MATTI HUTTUNEN

Olen käsitellyt Sibeliuksen vastaanottoa Suomessa eräissä aiemmissa kirjoituksissani (mm. Huttunen 1997; 1998a; 1998b; 1998c; 1999). Nyt pyrin ikään kuin kohoamaan reseptiohistorian yläpuolelle ja tarkastelemaan Sibeliuksen merkitystä Suomen musiikkikulttuurin rakenteissa. Aluksi esitän luonnostelman reseption yhteisöllisyyden ja musiikillisen yhteiskunnan teoriaksi. Sen jälkeen tarkastelen Sibeliuksen asemaa kolmen esimerkin valossa.

RESEPTIO JA MUSIIKILLINEN YHTEISKUNTA

MUSIIKILLISET TOSIASIAT JA KATEGORINEN MUODOSTUS

Carl Dahlhaus¹ (1975; 1982²) julkaisi eläessään kaksi kirjoitusta otsikolla ”Was ist eine musikalische Tatsache” – ”Mikä on musiikillinen tosiasia”. Kirjoitukset eivät ole identtiset, mutta sisällöltään ne ovat samankaltaiset. Dahlhausin mukaan akustiset ja musiikilliset tosiasiat on erotettava ehdot-

1. Monet pitänevät Dahlhausin tuotantoa jo vanhentuneena ja merkityksettömänä. Olen eri mieltä. Tieteelliset metodit ja tarkastelutavat eivät menetä automaattisesti merkitystään, kun ne ikääntyvät. On muistettava erottaa toisistaan väitteen alku-perä ja pätevyys: vanha väittäjä saattaa olla iästään huolimatta kiinnostava ja merkittävä. Dahlhausilla on musiikkitieteessä hieman samankaltainen asema kuin Ludwig Wittgensteinilla filosofiassa. Molempia on ihannoitu ja myös karsastettu. Molempien kirjoitukset ovat paikoin vaikeatajuisia ja arvoituksellisia. Kummankaan saavutukset eivät ole menettäneet merkitystään, vaan ne kaipaavat yhä tulkintaa ja soveltamista.

tomasti toisistaan. Musiikki edellyttää kategorista muodostusta (*kategoriale Formung*); se edellyttää inhimillistä tiedostusta, joka ymmärtää äänimateriaalin musiikiksi. Akustiset tosiasiat eivät ole edes ”perustussuhteessa” musiikkiin. (Dahlhaus 1975, 113; 1982, 25–28.) Ei ole niin, että akustiikka muodostaisi perustan, jonka ”päälle” musiikki rakentuu. Akustiikka ja musiikki kuuluvat oleellisesti eri maailmoihin. Maailma on tai pikemminkin maailmat ovat ihmisen kategorisen muodostuksen tuottamia versioita, ja yksi näistä versioista on musiikki.

Vuoden 1975 artikkelissaan Dahlhaus (1975, 113–114) erotti musiikillisista tosiasioista myös spekulatiiviset näkemykset musiikista. Hänen mukaansa esimerkiksi Schenker-analyysin ”graafit” eivät ole musiikillisia tosiasioita vaan tutkijan laatimia konstruktioita. Tämä näkemys on kyseenalainen. Musiikki vaatii epäilemättä kategorista muodostusta, mutta on erittäin vaikea vetää rajaa siihen, missä ”tosiasiat” loppuvat ja spekulatiiviset konstruktioit alkavat. Pikemminkin on ajateltava, että musiikissa on laajuudeltaan erilaisia tosiasioita, jotka kaikki ovat kategorisen muodostuksen konstituioimia.

Dahlhausin mukaan on samantekevää, minkä filosofisen teorian mukaiseksi kategorinen muodostus ymmärretään: ”’Kategorisen muodostuksen’ käsitteen filosofinen tulkinta – Aristoteleen, Kantin, Husserlin tai Casirerin – voidaan toistaiseksi jättää auki, ilman että syntyisi tieteellisiä vahinkoja” (Dahlhaus 1982, 27). Periaatteellisesti tämä saattaa olla viisasta: sen toteaminen, että kategorinen muodostus on välttämätön ehto musiikin olemukselle musiikkina, on mahdollista ottamatta tarkemmin kantaa filosofiseen kysymykseen kategorisen muodostuksen luonteesta. En itsekään ole halukas tässä tukeutumaan ankarasti mihinkään kategorisen muodostuksen teoriaan (saati sitten laatimaan omaa perinpohjaista näkemystäni asiasta). Sen sijaan yritän kaavailla seuraavassa joitakin musiikillisten tosiasioiden perustana olevan kategorisen muodostuksen rakenteellisia minimiehtoja – sellaisia minimiehtoja, joista voidaan johtaa reseptiotutkimusta ja musiikin aatehistoriaa koskevia periaatteita.³

2. Jälkimmäisessä artikkelissa nimi ”Was ist eine musikalische Tatsache” on alaosittokona.

3. Kari Kurkela on hiljattain esittänyt *Musiikki*-lehdessä (4/1998) teorian maailman ymmärtämisestä ja musiikista – siis teorian musiikin perustana olevasta kategorisesta muodostuksesta.

Franz Brentanosta saakka intentionaalisuus – suuntautuneisuus – on ollut fenomenologian kulmakivi: ihmismieli on aina intentionaalinen; se on aina suuntautunut johonkin. Edmund Husserl otaksui filosofiassaan, että mielen ja objektien välillä vallitsee ehdoton korrelaatio. Paitsi että mieli on suuntautunut aina johonkin myös objektit ovat mielen muodostamia. On mielestöntä pohtia sellaisen olion olemassaoloa, jota mikään tiedostus ei voi tiedostaa. (Husserl 1992, 95–96.) Lopulta intentionaalisuuden käsite yhdistettiin fenomenologiassa myös musiikkiin: Roman Ingardenin taide-teoriassa musiikkiteos on ”intentionaalinen objekti”. (Tätä Ingarden käsittelee 1960 ilmestyneessä teoksessaan *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*.)

Maailma sellaisena kuin me sen koemme muodostaa Husserlin filosofiassa ”elämismaailman” (*Lebenswelt*, ks. Husserl 1994). Se on oleellisesti muuta kuin luonnontieteiden käsittelemä ”matemaattis-abstrakti” maailma. Jos ajatellaan, että musiikilliset tosiasiat eroavat radikaalisti akustisista tosiasioista ja että edelliset ovat kategorisen muodostuksen tuottamia, musiikki kuuluu oleellisesti nimenomaan ”elämismaailmaan”. Akustiikka käsittelee äänen fysikaalisia, ”matemaattis-abstrakteja” piirteitä, kun taas musiikki kuuluu maailmaan sellaisena kuin se näyttäytyy meille.

Jotta tässä esitettävä näkemys tuottaisi järkeviä implikaatioita, musiikin perustana olevaa kategorista muodostusta on ehdottomasti pidettävä historiallisesti ja paikallisesti muuttavana. Tämä synnyttää tietenkin mielenkiintoisia musiikin ymmärtämisen ongelmia. Vieraan kategorisen muodostuksen kohtaaminen tekee musiikin ymmärtämisen hermeneuttisen ongelman näkyväksi. Vieraan kategorisen muodostuksen ymmärtäminen edellyttää hermeneuttista dialogia: horisonttien sulautumista, jota Hans-Georg Gadamer (1960) kuvaa kirjassaan *Wahrheit und Methode*.

Toisen ihmisen käsitysten ymmärtämisellä voidaan ajatella olevan kolme yleistä ehtoa: ensinnäkin yhteinen kieli, toiseksi yhteisymmärrys käsiteltävästä asiasta ja kolmanneksi se, että ymmärryksen kohdetta pidetään persoonana (Dahlihaus 1977, 120). Näiden kolmen momentin välillä vallitsee hellittämätön hermeuttinen kehä. Tärkeää on, että yksikään kolmesta tekijästä ei ole vakio vaan ne ovat eräänlaisia raja-arvoja, joita kohden hermeneuttinen ymmärrys pyrkii. Kun yrittää ymmärtää toisen henkilön musiikkikäsitystä, on oletettava, että hänen kategorinen muodostuksensa on yhtaikaa vieras ja tuttu. Musiikkikäsitysten ymmärtämisessä on kysymys vierauden ja tuttuuden dialektiikasta.

INTERSUBJEKTIIVISUUS JA MUSIIKILLINEN YHTEISKUNTA

Missään kategorisen muodostuksen teoriassa ei ole juuri itua, jos päädytään solipsismiin, näkemykseen, jonka mukaan maailma ei ole muuta kuin subjektiivisen minän luomus. Jotta solipsismi voitaisiin välttää, on oletettava, että maailma konstituoituu intersubjektiivisesti, yksilöiden välisesti. Naiivi ajattelu voisi johtaa siihen tulokseen, että maailmankäsityksemme on luotettava, jos näkemyksemme ovat ikään kuin ”objektien mukaisia”. Mutta jos maailma konstituoituu kategorisessa muodostuksessa – jos maailma koostuu versioista –, tuo näkemys on ainakin alkeellisimmassa muodossaan kestämaton. Intersubjektiivisuus sen sijaan tarjoaa paremman välineen kategorisen muodostuksen luotettavuuden takeeksi. Vaikka en voi tietää, millainen maailma on kategorisen muodostukseni ulkopuolella, voin olettaa, että muut yksilöt kokevat maailmaa samantapaisesti kuin minä. On toisin sanoen oletettava, että todellisuus on jaettua todellisuutta.

En lähde tässä yhteydessä kehittämään intersubjektiivisuuden hankalaa problematiikkaa pitemmälle. Sen sijaan pyrin selvittämään, mitä musiikkisosiologisia ja sosiaalihistoriallisia oletuksia kategorisen muodostuksen ja intersubjektiivisuuden käsitteistä seuraa.

Musiikki ”syntyy” intersubjektiivisessä kategorisessa muodostuksessa. Musiikki on siis yhteisöllistä. Yhteisö, jossa musiikki konstituoituu, muodostaa *musiikillisen yhteiskunnan*. Musiikilliset yhteiskunnat muistuttavat kielellisiä yhteisöjä. Musiikillinen ja kielellinen kommunikaatio edellyttävät musiikin ja kielen yhteisöllisyyttä. Käytän musiikin tapauksessa mieluummin sanaa ”yhteiskunta” kuin sanaa ”yhteisö”, koska musiikillinen yhteiskunta ei ole vain ihmisten yhteenliittymä sinänsä vaan siihen sisältyy valtaa ja instituutioita.

Musiikillisten yhteiskuntien rajat ovat liukuvia. Jotta ylipäänsä voisimme ymmärtää toisen aikakauden tai paikan musiikkia, täytyy olla jokin tie (traditio), joka jatkuu tuon ajan tai paikan musiikillisesta yhteiskunnasta meihin. Muuten ymmärtäminen ei olisi mahdollista lainkaan. Jotta voisimme ymmärtää Suomen musiikillista yhteiskuntaa 1880-luvulta toiseen maailmansotaan, tuon yhteiskunnan täytyy olla meille jotenkin tuttu. Toisaalta omakin musiikillinen yhteiskuntamme on meille jossain määrin vieras: muutenhan sitä ei tarvitsisi tutkia ollenkaan – tai ei ainakaan tarvitsisi tutkia sen perustavaa olemusta.

Musiikinlajit lohkovat musiikillista yhteiskuntaa. Lähtiessään analysoimaan jonkin musiikillisen yhteiskunnan rakennetta tutkija voi hyvin tukeutua musiikin konventionaaliseen lajijaotteluun. Sen jäseniä ovat esimerkiksi sinfonia, heavy rock ja maailmanmusiikki. Kuten on helppo näh-

dä, musiikin konventionaalinen, intuitiivinen lajijaottelu on sekava, aukolinen ja epähierarkkinen. Kukaan ei ole myöskään pystynyt luomaan ”uutta” musiikin lajijaottelua, joka täyttäisi ”hyvän” lajierottelun vaatimukset. Itse asiassa tällaista ei tarvitse edes tavoitella. Riittää, että tutkitaan valittuna hetkenä valitussa paikassa vallinnutta lajitalannetta. Tutkijan on tällöin otettava lukuun myös se mahdollisuus, että lajit ovat faktisesti sekavassa ja epähierarkkisessa tilassa. Konventionaalisessa lajijaottelussa ei tietenkään pidä pysyttäytyä väen vängällä. Se tarjoaa pikemminkin esiyimmäryksen, jota on oltava valmis muuttamaan vaikka radikaalisti, jos tilanne vaatii.

Jokaisella ihmisellä on henkilökohtainen *horisonttinsa* musiikinlajeihin. Sinfonia on minulle tutumpi laji kuin maailmanmusiikki, joka ei kuitenkaan ole täysin tuntematonta minulle. Heavy rockin tunnen käytännössä vain nimeltä, ja jokin musiikinlaji saattaa olla minulle täysin outo. Jonkun toisen ihmisen mielessä musiikinlajit järjestyvät toisella tavalla. Kukaan tuskin on täydellisesti vain yhden musiikinlajin ihminen; mikään laji ei vastaavasti ole vain siihen eksklusiivisesti keskittyneen yhteiskuntaryhmän omaisuutta.

Kun musiikillista yhteiskuntaa tarkastellaan kokonaisuutena, hahmottuu kenttä, jossa musiikinlajit leikkaavat toisiaan eri tavoin. Musiikkisosiologian tärkeä tehtävä on tutkia lajien välisiä affiniteettejä ja antagonismeja – ja tietenkin kontekstualisoida lajit laajemman yhteiskunnan suuntaan (tutkia toisin sanoen lajien suhdetta muuhun yhteiskuntaan).

RESEPTIOSTA RAKENTEISIIN

Edellä sanotusta seuraa, että *musiikkikäsitukset* on otettava huomioon kaikessa musiikin historian tutkimuksessa. Tutkimuksessa on aina kysymys erilaisten kategoristen muodostusten kohtaamisesta. Kun halutaan tietää, mitkä olivat esimerkiksi sadan vuoden takaisen suomalaisen musiikkikulttuurin tosiasioita, on yritettävä selvittää, millainen kategorinen muodostus loi silloiset musiikilliset tosiasiat. (Kuten edellä todettiin, musiikinhistorialliset tosiasiat on käsitettävä hyvin laajaksi joukoksi, johon kuuluvat laajimmatkin kokonaisuudet kuin vain yksittäiset teokset ja tapahtumat.) Tietenkin silloisen ja nykyisen kategorisen muodostuksen välillä vallitsee traditio, ”vaikutushistoriallinen” ketju, joka mahdollistaa ymmärtämisen. Jos menneisyyden musiikkikäsitä ei oteta huomioon tutkimuksessa, ajautetaan viheliäiseen positivismiin, joka tekee välittömästi, reflektoitamattomasta havainnosta tiedon perustan.

Historiantutkimuksen tavoitteeksi ei tietenkään pidä ottaa sen yksipuolista selvittämistä, mitkä olivat tosiasioita menneisyydessä. Pikemminkin kyseessä on jatkuva kanssakäyminen menneisyyden eri vaiheiden kanssa. Tässä kanssakäymisessä outous ja tuttuus on jatkuvasti suhteutettava toisiinsa. Musiikin historian tutkiminen on loputon prosessi.

Reseptiohistoria on yksi musiikkikäsitusten tutkimisen haaroista. Se on siis yksi tie menneisyyden kategorisen muodostuksen selvittämiseksi. Yksi reseptiohistorian käytännöllisistä ongelmista koskee tutkimusmateriaalia. Paljon on puhuttu siitä, että reseptiohistoria käyttää aineistonaan vain julkisuuteen saatettuja ilmauksia teosten vastaanotosta (käytännössä usein vain sanomalehtiarvosteluja). (Ks. esim. Heiniö 1992, 7.) Painetut dokumentit antavat todennäköisesti kapean tai jopa vääristyneen kuvan musiikin vastaanotosta. Emme voi kuitenkaan mitään sille, että ”tavallisen yleisön” (mikä se sitten onkin) reaktioita ei ole useimmiten kirjattu minkäänlaisiin historiallisiin dokumentteihin. Ihmisten haastattelemisesta (ns. *oral history*) saattaa olla apua, jos kyseessä ovat suhteellisen uudet tapahtumat, mutta ei esimerkiksi tutkittaessa sadan vuoden takaista Helsingin musiikkikulttuuria. Ongelma jäänee reseptiohistoriassa ikuiseksi, mutta sitä voidaan kuitenkin lievittää kahdella keinolla.

Ensinnäkin sikäli kuin tutkitaan jostain teoksesta tai säveltäjästä esitettyjä näkemyksiä, ei ole syytä tyytyä vain ”välittömään” reseptioon. Myös laajemmat musiikkikäsitukset on otettava huomioon, kun halutaan selvittää, minkälainen säveltäjän merkitys on ollut eri aikoina. Kun tutkitaan Sibelius-reseptiota, ei ole mitään syytä rajoittua vain Sibeliuksen saamaan vastaanottoon lehdistössä, vaan on otettava lukuun myös Sibeliuskirjallisuus ja itse asiassa koko aate- ja ideologiamaailma, johon Sibelius eri aikoina on kuulunut. Reseptiotutkimuksen materiaalina voi tietenkin käyttää muutakin kuin kirjallisia dokumentteja. Esimerkiksi Alessandra Comini (1987) on tutkinut kiinnostavalla tavalla Beethovenin muotokuvia ja niiden merkitystä säveltäjän imagolle.

Toiseksi pelkän vastaanoton – edes sanan äsken muotoilussa laajas- merkityksessä – selvittämisen ei tarvitse olla tutkimuksen lopullinen tavoite. Pelkän vastaanoton sijasta voidaan tutkia säveltäjän merkitystä musiikkikulttuurissa ylipäänsä. Tässä piilee kuitenkin suuri vaara: tutkimuksesta voi tulla pinnallista, estetisoivaa historiaa, jonka kirjoittajalle riittää haltioituminen kohteensa ja ympäristön yhteyksistä tyyliin ”Sibelius Suomen itsenäisyyskamppailun symbolina”. Jotta historian tosiasioita estetisoivasta tarkastelutavasta päästäisiin eroon, on tutkittava säveltäjän merkitystä *musiikillisen yhteiskunnan rakenteissa* – ja sitä kautta yhteiskunnan rakenteissa ylipäänsä. (Jälkimmäinen pyrkimys on tosin monesti suoras-

taan liian kunnianhimoinen, ja sen toteuttaminen edellyttää tutkijalta rohkeaa spekulatiota.) Rakenteiden tutkiminen edellyttää musiikillisen yhteiskunnan pilkkomista lajeihin ja näiden lajien keskinäisten konfiguraatioiden tutkimista.⁴

Seuraavassa yritän tarkastella kolmen esimerkin avulla Sibeliuksen merkitystä Suomen musiikillisessa yhteiskunnassa ennen toista maailmansotaa.

SIBELIUS: KOLME ESIMERKKIÄ

HELSINGIN KAKSI MUSIIKKIKULTTUURIA

Sibeliuksen opiskeluaikana Helsingin musiikkikulttuuria leimasi kahden voimahahmon eli Martin Wegeliuksen ja Robert Kajanuksen skisma. Kun Wegelius perusti vuonna 1882 Helsingin Musiikkiopiston, hän toivoi koHoavansa koko kaupungin musiikkielämän johtoon. Hänen haavensa koki kuitenkin heti kolauksen, sillä häntä kymmenen vuotta nuorempi, vasta 26-vuotias Robert Kajanus perusti samana vuonna Helsingin orkesteriyhdistyksen. Seuraavina vuosina Kajanus onnistui vakiinnuttamaan soittajiston maamme ensimmäiseksi varsinaiseksi pysyväksi ammattiorkesteriksi. Tragikoomisena esimerkkinä juovan syvyydestä on perinteisesti pidetty sitä seikkaa, että Sibelius kuuli suomalaisaiheista orkesterimusiikkia ensi kerran vasta Kajanuksen vierailukonsertissa Berliinissä alkukevästä 1890. Wegeliuksen opiskelijoilla ei ollut menemistä Kajanuksen orkesterin konsertteihin.

Vaikka Wegeliuksen ja Kajanuksen kiistassa oli ensisijaisesti kysymys henkilökohtaisesta valtataistelusta, heidän välillään vallitsi myös periaatteellinen konflikti, joka koski Helsingin musiikkikulttuurin olemusta ja tavoitteita. Wegelius ja Kajanus olivat taustoiltaan toistensa peilikuvat. Ennen päätoimisiin musiikinopintoihinsa ryhtymistään Wegelius oli suoritta-

4. Dahlhausin rakennehistoriassa pyritään ajanjakson rakenteita yhdistävän keskeisen ytimen (populäärikielenkäytön mukaan "pointin") löytämiseen (ks. esim. Dahlhaus 1977, 205–236). Tämä ei mielestäni ole yhteiskunnan rakenteisiin kohdistuvan tutkimuksen välttämätön edellytys. On varauduttava myös sellaisiin mahdollisuuksiin, että yhdistävää "pointtia" ei yksinkertaisesti löydy tai että historiallinen tilanne on paremmin kuvattavissa ilman Dahlhausin tavoittelemaa ydintekijää.

nut yliopistossa maisterin tutkinnon pääaineenaan estetiikka. Kajanus ei ollut edes ylioppilas. Kumpikin oli toimissaan kunnianhimoinen ja vaativa, mutta heidän pyrkimyksillään oli täysin erilainen leima.

Jo organisaatioina Helsingin Musiikkiopisto ja Helsingin orkesteriyhdistys poikkesivat toisistaan. Musiikkiopiston taustalla oli monitaiteisen akatemian perustamiseen tähdännyt hanke, jonka senaatti oli pannut vireille. Wegelius oli mukana jo tämän hankkeen toimikunnassa, ja kun tavoite ei toteutunut, hän päätti perustaa Musiikkiopiston. Orkesteriyhdistyksellä ei ollut vastaavaa valtiollista taustaa, ja sen toiminta oli vahvasti Kajanukseen henkilöitynyttä. On vaikea kuvitella, että Wegeliuksen laitoksen tiimoille olisi voinut kehittyä samanlainen ”sota” kuin vuosien 1912–1914 niin kutsuttu orkesterisota. On tietenkin selvää, että orkesteriin yleensä liitettiin voimakkaampia poliittisia ja kansallisia intohimoja kuin Musiikkiopistoon. Mutta asiaan vaikutti myös Kajanuksen toiminnan ”henkilökohtaisuus”.

Kaikkien Helsingin Musiikkiopiston opiskelijoiden oli osallistuttava musiikinteorian ja -historian opetukseen. Wegelius opetti suurinta osaa näistä kursseista itse; myöhemmin muun muassa Sibelius hoiti suomenkielistä musiikinteorian opetusta. Wegelius kirjoitti laitostaan varten useita oppikirjoja, jotka merkitsivät käytännössä ”oppineen” suomalaisen musiikkikirjallisuuden alkua. Kajanuksen Orkesterikoulun tarkoituksena oli opettaa käytännön taitoja tuleville orkesterimuusikoille. Koulussa alettiin opettaa vähitellen myös musiikinteoriaa, mutta sen tavoitteet pysyivät aina käytännöllisempinä kuin Wegeliuksen musiikkiopiston. Kun Kajanus oli parhaimmillaan, hän huomasi yleisönsä dramaattisilla tulkinnoillaan. Hänen lyöntitekniikkansa ei tiettävästi ollut moitteeton, mikä ilmeni esimerkiksi siinä, että hän ei ollut erityisen hyvä säestäjä. Juuri se, että orkesteriyhdistys varasti huomattavan osan Helsingin konserttielämästä, oli Wegeliukselle katkera pala. Silti Musiikkiopistostakin tuli merkittävä konserttilaitos, jonka järjestämät tilaisuudet olivat tosin aivan eriluonteisia kuin orkesteriyhdistyksen. Niissä esitettiin kamarimusiikkia, liedejä ja pianon säestämiä virtuoosinumeroita.

Saksalaisen August Halmin (1920) kuuluisan kirjan *Von zwei Kulturen der Musik* nimeä mukaillen voisi sanoa, että Helsingin musiikkielämässä vallitsi 1800-luvun lopussa kaksi toisilleen vastakkaista kulttuuria. Toinen oli Wegeliuksen edustama sivistyneisyyden ja oppineisuuden suunta, toinen taas Kajanuksen ylläpitämä ulospäin suuntautunut musiikillisen dramatiikan linja. Itse asiassa Wegeliuksen ja Kajanuksen konflikti

kiteytyi soitinmusiikin kahden valtalajin jousikvartetton ja sinfonian luonne-eroon. Kajanuksen toiminta edusti sinfonian ja Wegeliuksen jousikvartetton ”kulttuuria”.

Sinfoniasta tuli syntykaudellaan 1700-luvulla ennen muuta nousevan porvariston laji. Se oli ulospäin suuntautuvaa, suhteellisen ”helposti” ymmärrettäväksi tarkoitettua musiikkia, jossa oli mahdollista harrastaa jonkin verran ulkoisia efektejä (tunnetuimpia esimerkkejä näistä ovat wieniläisklassikkojen suosimat turkkilaisefektit). Beethoven loi perustan romanttisen sinfonian traditiolle. Hänen *Eroicansa* (1804) oli ensimmäinen ”julistava” sinfonia. Sen jälkeen sinfonian ideaksi tuli puhua kokonaiselle yleisölle eikä jokaiselle kuulijalle erikseen kuten kamarimusiikissa (ks. Dahlhaus 1980, 210–216). Jousikvartetosta sen sijaan tuli asiantuntijoiden taidetta. Se edellytti kuulijalta keskittymistä soitinten vuoropuheluun ja musiikin sisäiseen logiikkaan, mikä tulkittiin ilman muuta vaikkeemmaksi tehtäväksi kuin sinfonian kuuntelu.

Sibelius muuttui opiskeluaikanaan ensin viuluoppilaasta sävellyso opiskelijaksi. Hänen Wienistä Kajanukselle lähettämänsä *Tanssikohtaus* ja E-duuri-alkusoitto tekivät hänestä orkesterisäveltäjän. Lopulta *Kullervo* nosti hänet keväällä 1892 suoranaiseksi kansallissäveltäjäksi Helsingin musiikkipiireissä. Kun Sibeliuksen maine näin nousi, hän samalla siirtyi Wegeliuksen laitoksesta Kajanuksen hoiviin. Kyse ei ollut vain ulkokohtaisesta loikkauksesta vaan siitä, että hän yhdisti Helsingin kaksi musiikkikulttuuria. Lopullisesti tämän toteutti *Kullervo*. Se oli ”oppinut” ja kuulijoille hankala käsitettävä, mutta toisaalta se oli ulospäin suuntautunut ja dramaattinen. Noustessaan julkisuuteen Sibelius loi synteesin Helsingin musiikkielämän vastakohtaisista tendensseistä.

LÄSNÄ OLEVA KANSALLISSANKARI

Sibelius on Suomessa kiistatta kansallissankari, mutta hänen sankaruutensa luonne on vaihdellut eri aikoina. Kansallista innostusta alkoi näkyä musiikkiarvosteluissa jo ennen *Kullervon* kantaesitystä. Esimerkiksi Ilmari Krohn (nimimerkki ”Cis”; *Uusi Suometar*.24.3.1891) kirjoitti Sibeliuksen B-duuri-jousikvartetosta: ”Kansansa taistelut, ulkonaiset ja sisälliset on säveltäjä tuonut esiin, milloin on voitonkin virsi soiva?” Tällaisesta esimerkistä saattaa saada vaikutelman, että Sibelius vastasi valmiiseen kansalliseen odotukseen; tarvittiin vain kyllin lahjakas säveltäjä, ja kriitikot olivat valmiita ylistämään hänen kansallista merkitystään. Kansalliset odotukset olivat varmaankin suuret, mutta olisi väärin ajatella, että kriitikot vain tottivat omia kansallisia ennakkokäsityksiään välittämättä siitä, millaista

Sibeliuksen musiikki oli. Sibelius pikemminkin loi kuin heijasti kansallista identiteettiä. Odotukset olivat suuret mutta samalla epämääräiset. Vasta Sibeliuksen musiikki antoi odotuksille täsmällisen sisällön.

Kullervosta saakka Sibeliukselta voi kutsua kansallissankariksi. *Kullervon* viisi esitystä vuosina 1892–1893 olivat erikoislaatuisia tilaisuuksia. Kantaesitys lienee hyvinkin yksi Suomen merkittävimmistä isänmaallisista tilaisuuksista ennen itsenäisyyttä. Esitykset olivat ilmeisen heikkolaatuisia. Säveltäjällä oli vaikeuksia pitää koossa suurta esityskokoonpanoa, Sisaren osa oli Emmy Achtélle liian matala, ja orkesterin saksalaiset muusikot naureskelivät teoksen oudolle sävelkielelle. Mutta yleisön hurmos oli suuri. Juhlinta oli vähintään yhtä paljon isänmaallista kuin musiikillista: yleisön joukkoon oli ahtautunut paljon sellaistaakin väkeä, joka ei muuten käynyt konserteissa.

Kullervon ja *Sadun* (ensimmäinen versio 1892) jälkeen Sibelius joutui kriisiin. Aiemmassa artikkelissani (Huttunen 1998c) olen esittänyt, että sosiaalishistoriallisesti hänen kriisinsä sisältönä oli musiikinlajien sekaanus. Suomessa ei ollut tilaa oopperalle, jota hän yritti säveltää. 1890-luvun sävellykset heijastelevat häilyvyyttä ja epävarmuutta: Sibelius korjaili niitä ja asetti niitä esityskieltoon. Sibeliuksen saama palaute ei ollut kiistatoman positiivista. Kuuluisimpana esimerkkinä tästä on murska-arvostelu, jonka Karl Flodin (*Nya Pressen* 2.11.1897) kirjoitti *Lemminkäis-legendojen* uusitusta versiosta.

Ratkaisu kriisiin oli sinfonia nro 1 (1899). Se asetti musiikinlajit Sibeliuksen tuotannossa hierarkkiseen järjestykseen ja loi Suomen musiikkielämään uuden konserttityypin: kansallisen sinfoniakonsertin, jossa 1800-luvun musiikin taideihanteet ja isänmaallinen innostus yhdistyivät.

Sekä *Kullervon* kantaesitystä että kansallisia sinfoniakonserteja leimasi yhteinen tekijä: Sibeliuksen läsnäolo kapellimestarina. Itse asiassa tämä tekijä – säveltäjän välitön läsnäolo – yhdistää kaikkea Sibeliuksen toimintaa Suomen musiikillisessa yhteiskunnassa ennen itsenäisyyttä. Sibelius oli tuolloin erittäin merkittävä hahmo Suomen musiikkielämässä muutenkin kuin vain säveltäjänä. Hän ei ollut sellainen monipuolisuusmies kuin Oskar Merikanto tai Heikki Klemetti. Hänellä oli täsmällinen rooli: kansalliset käsitykset musiikista tiivistyivät häneen. Säveltäjän välitön läsnäolo ilmeni sekä ideologiassa että konserteissa kävijöiden ja kansalaisten suhtautumisessa häneen.

Kansallisen ideologian ydinkohdat kävivät ilmi jo Oskar Merikannon (*Päivälehti* 28.4.1892) kuuluisista sanoista *Kullervon* ennakkoesittelyssä: ”Tunneimme nämä [sävelet] omiksemme, vaikka emme ole niitä koskaan sellaisina kuulleet.” Sibeliuksen musiikki oli täysin uudenlaista, mut-

ta se oli välittömästi tunnistettavissa suomalaiseksi. Suomen kansallinen musiikki-ideologia perustui 1890-luvulla ja 1900-luvun alussa kansallisen originaalisuuden ideaan. Kansallisen musiikin perustana oli välitön kansallinen inspiraatio. Kansallisuus oli synnynnäistä siinä missä nerouskin, joka sitä loi. Kuten monesti on todettu, originaalisuus sisälsi kaksi momenttia 1800-luvun estetiikassa, johon suomalaisen musiikin kansallisuusideologia perustui. Ensinnäkin originaalinen sävellys oli välittömän inspiraation vallassa syntynyt. Toiseksi originaalinen luominen oli uudistuksellista. 1800-luvun ajattelussa näiden momenttien katsottiin yhdistyvän: välitön luominen tuotti uudistuksellisia tuloksia. *Kullervon* kantaesityksen ja Suomen itsenäistymisen välisenä aikana kansallinen musiikki oli ehdottoman uudistuksellista. Aika, jolloin kansallisuus jäykistyi kansalliseksi instituutioksi, tuli vasta myöhemmin – aika, jolloin kansallisuutta pidettiin hoimehtuneena, vielä myöhemmin.

1900-luvun alun suomalaisessa musiikkikirjoittelussa Sibeliukselle varattiin suurmiehen osa. Sibelius oli hegeliläinen suurmies. Häntä pidettiin historiallisen kehityskulun huipentajana ja täyttäjänä. Historiallisen kulun sisältönä oli Suomen kansallishengen itsetiedostuksen kehitys. Tämä ilmenee sekä suomen- että ruotsinkielisessä musiikinhistoriankirjoituksessa aina siihen saakka, kun Toivo Haapanen (1940) kirjoitti kirjansa *Suomen säveltaide*. (Ks. Huttunen 1993, 106–109.) Haapasen sodan kynnyksellä hahmottelema kirja kuvaa Suomen musiikin kehityksen johdonmukaiseksi kansanhengen edistymiseksi, joka huipentui Sibeliuksen varhaisiin kansallisiin teoksiin.

Sibeliuksen asemaa tällä aikakaudella ei voi ymmärtää, ellei ota lukuun suuria tulevaisuudentoiveita, joita säveltäjän tuotteisiin kohdistettiin. Tämä ilmeni joskus lehtikirjoittelussa, esimerkiksi silloin kun Robert Kajanus julkaisi kuuluisan tulkintansa toisesta sinfoniasta Suomen itsenäisyyden enteenä. Mutta tulevaisuudentoiveet eivät ilmenneet vain kirjoittelussa. Väitän, että toiveet selittävät ylipäänsä sen vuorovaikutuksen, joka valitsi säveltäjän ja muiden ihmisten välillä Suomen musiikillisessa yhteiskunnassa. Suomen musiikilla oli menneisyys, mutta menneisyyden uskottiin olleen vain johdantoa musiikkielämän kansalliselle huippukaudelle, joka oli juuri käsillä. Säveltäjää ihailtiin ja kunnioitettiin; hän oli kansallinen idoli. Tärkeää on kuitenkin, että säveltäjän ja hänen ympäristönsä kohtaamisissa korostui aina hyvin konkreetti tulevaisuuskuva. Tämän toteaminen olisi naiivia, jos kyseessä ei olisi ollut säveltäjän ja hänen ympäristönsä kohtaamisen tapa ylipäänsä. Välittömyys, usko historian tuottamaan originaalisuuteen sekä suuntautuminen tulevaisuuteen luonnehtivat säveltäjän ja ympäristön suhdetta ennen Suomen itsenäistymistä.

Sibeliuksen välittömän kansallisen ihailun huipennusta merkitsivät hänen 50-vuotisjuhlansa vuonna 1915. Tyypillistä juhlinnalle oli helsinkiläisen musiikkiyleisön paljous ja virallisten instituutioiden vähyys. Helsinkiläisten ”pikatoimistojen” palkkaamat pikkupojat saivat jonottaa kokonaisen pakkasyön, jotta lippuja janonneet helsinkiläiset olisivat päässeet todistamaan säveltäjän juhlintaa. Sibelius johti kokonaisen konserttisarjan, jossa muun muassa viidennen sinfonian ensimmäinen versio sai kantaesityksensä. Juhlapäivän ohjelma oli upea. Se huipentui ”kansalaispäivällisiin” Pörssiravintolassa.

Sibeliuksen asema oli siis mahtava jo vuodesta 1892 vuoteen 1917, mutta siinä oli yksi rajoitus. Säveltäjän välitön läsnäolo, joka luonnehti hänen suhdettaan musiikilliseen yhteiskuntaan, rajoitti hänen vaikutuksensa maantieteellistä alaa. Sibeliuksen pikkukappaleiden ja isänmaallisten laulujen leviäminen Suomessa olisi melko kiinnostava mutta myös hankala tutkimusaihe. Uskallan kuitenkin esittää hypoteesin, että hänen imagonsa kannalta ratkaiseva musiikinlajien hierarkia, joka vakiintui ensimmäisen sinfonian jälkeen, oli täysin tuttu vain ihmisille, jotka olivat kosketuksissa säveltäjän kanssa – käytännössä siis vain pääkaupungin eliitille.

KANSALLINEN INSTITUUTIO: KAHDEKSAS SINFONIA YHTEISKUNNALLISENA ONGELMANA

1920-luvulla saavuttiin Suomen musiikkikulttuurin institutionaalitumisen toiseen vaiheeseen. Ensimmäistä vaihetta merkitsi Helsingin johtavien musiikki-instituutioiden synty (Helsingin orkesteriyhdistys, Musiikkiopisto ja Suomalainen ooppera). Toisessa vaiheessa laitostuminen levittyäytyi sekä sosiaalisesti että alueellisesti. Perustettiin kaupunginorkestereita (Turku 1927, Tampere 1929), Yleisradio ja sen orkesteri sekä kansankonservatorioita ja Suomen Muusikkojen Liitto.

Samalla kun musiikkielämä institutionaalistui laajasti, Sibelius alkoi vetäytyä julkisuudesta. 1920-luvun puolenvälin jälkeen hän johti orkestria enää satunnaisesti ja esiintyi julkisuudessa säästeliäästi ja vastentahtoisesti. Useimmiten hänen viimeiseksi julkiseksi esiintymisekseen on mainittu hänen 70-vuotisjuhlansa 1935. Sen jälkeen hän kuitenkin antoi radiohaastattelun vuonna 1948 (ks. Donner ja Similä 1982, 42–43) ja kuten tiedetään otti vastaan runsaasti ulkomaisia vieraita Ainolassa käytännössä elämänsä loppuun asti.

Julkisuudesta vetäytyminen ei romahduttanut Sibeliuksen kansallista asemaa mutta muutti sen luonnetta. Aiemmin säveltäjän merkitys oli perustunut hänen välittömään läsnäolonsa; nyt hänestä tuli *kansallinen instituutio*. Hän ei enää ollut taisteleva musiikkielämän voimahahmo, vaan

hänen asemansa oli ikään kuin muiden ihmisten sopima. Ihmiset eivät enää tunteneet käyvänsä välitöntä vuoropuhelua hänen kanssaan, vaan hänestä tuli ”etäinen objekti”. Ei ole sattumaa, että Sibeliuksen mukaan nimettyjä laitoksia alettiin perustaa juuri ennen toista maailmansotaa, kun Sibeliuksen institutionaalinen asema oli vakiintunut. Sibelius-kvartetti sai nimensä vuonna 1933 ja Sibelius-Akatemia vuonna 1939, ja niitä ovat seuranneet Sibelius-viikot, Sibelius-museot, Sibelius-viulu- ja kapellimestarikilpailut, Finlandia-talo ja niin edelleen.

Sibeliuksen aseman institutionaalistuminen oli nähdäkseni edellytys varsinaisen Sibelius-tutkimuksen synnylle. Vanhempi, inspiroitunut kirjoittelu jatkui aina Haapasen (1940) *Suomen säveltaiteeseen*, mutta 1930-luvulla se sai rinnalleen kiinnostuksen Sibeliuksen musiikin rakenteita kohtaan. Eino Roiha julkaisi vuonna 1936 artikkelin brittiläisistä Sibeliusanalyyseista, ja vuonna 1941 oli vuorossa hänen väitöskirjansa *Die Symphonien von Jean Sibelius*.

Sibeliuksen sävellystuotanto vuoden 1919 (viidennen sinfonian lopullisen version) jälkeen heijastaa ajan yleistä orientaatiota suomalaisessa musiikissa. Kuudes sinfonia oli viimeinen suurteos, joka sai kantaesityksensä Helsingissä säveltäjän johdolla; seitsemäs kantaesitettiin Tukholmassa, ja *Tapiolan* johti Walter Damrosch New Yorkissa.

Myös kahdeksas sinfonia piti esittää etäällä säveltäjästä – ensin Bostonissa, myöhemmin Leipzigin ja Lontoossa. Vetäytyttyään julkisuudesta Sibelius oli saavuttanut työrauhan, mutta toisaalta hän oli etäännytynyt musiikkielämän polttopisteestä. Itse asiassa polttopistettä ei enää ollut, koska musiikkielämä oli institutionaalistunut aiempaa laajemmin.

Kahdeksannen sinfonian arvoitus on kiehtonut tutkijoita yhä viime vuosina (ks. esim. Kilpeläinen 1989), mutta lähdetutkimuksen lisäksi teoksen kohtaloa voisi tarkastella myös sosiaalihilorisesti. Esiin nousee kolme näkökohtaa.

Ensinnäkin Sibelius menetti otteensa häntä ympäröivästä musiikkikulttuurista. Sibelius ja musiikkielämä etäännyivät toisistaan. Edellinen vetäytyi Ainolaan, jälkimmäinen laajeni ja vakiintui. Tämä aiheutti Sibeliukselle epävarmuutta. Hänen käsissään ei ollut enää sitä tulevaisuuteen suuntautunutta nyt-hetkeä, jonka hän oli saattanut kokea ennen Suomen itsenäistymistä. Aika ennen itsenäistymistä oli ollut hänelle varmasti kuluttavaa mutta niin oli myös uusi, epävarma tilanne.

Toiseksi Sibeliuksen kansallisille sinfonioille ei ollut enää tilaa Suomen musiikkikulttuurissa. Sibeliuksen – ja hänen vanavedessään Kajanuksen – johtamat kansalliset sinfoniakonsertit, jotka olivat olleet musiikkielämän kohokohtia, menettivät merkityksensä ja korvautuivat ”yleisellä” sin-

foniakonserttielämällä. Seitsemännen ja kahdeksannen sinfonian sekä *Tapiolan* suunnitellut ja toteutuneet kantaesitykset ulkomailla on tulkittava suorastaan pakenemiseksi Suomesta. Sibeliuksen itsensä johtamien konserttien merkitys oli vesittynyt; niinpä hänelle sopi teosten esittäminen poissa Suomesta. Se olisi voinut ehkä antaa hänelle uutta inspiraatiota mutta tuottikin epävarmuutta.

Kolmanneksi Sibelius oli tähän asti ollut edelläkävijä ja kansallisen identiteetin luoja. Nyt hänen olisi pitänyt pystyä vastaamaan musiikillisen yhteiskunnan uusiin haasteisiin. Kansallinen sinfonia (= kansallisen sinfoniakonsertin ohjelmanumero) ei tullut enää kyseeseen. Ooppera ei sopinut Sibeliuksen säveltäjänluonteelle, ja nuorempi polvi (Aarre Merikanto, Uno Klami) otti pian haltuunsa kalevalaisen sinfonisen runon. Sibelius oli umpikujassa, minkä täytyi tuntua erityisen painostavalta, koska kyseessä oli yhteiskunnallisesti ahdistava tilanne.

LÄHTEET

- Comini, Alessandra 1987. *The Changing Image of Beethoven. A Study in Mythmaking*. New York: Rizzoli.
- Dahlhaus, Carl 1975. Was ist eine musikalische Tatsache. *Schweizerische Musikzeitung* 3.
- 1977. *Grundlagen der Musikgeschichte*. Köln: Musikverlag Hans Gerig.
- 1980. *Die Musik des 19. Jahrhunderts. Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. Bd 6. Laaber: Laaber.
- 1982. Musikwissenschaft und systematische Musikwissenschaft. Teoksessa *Systematische Musikwissenschaft. Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. Bd 10. Hrsg. von Carl Dahlhaus und Helga de la Motte-Haber. Laaber: Laaber.
- Donner, Philip ja Martti Similä 1982. Jean Sibelius – teollistumisajan murroksen idolihahmo. Teoksessa *Musiikkikulttuurin murros teollistumisajan Suomessa. Raportti Suomen säveltaiteen juhlavuoden musiikintutkimuksen seminaarista Jyväskylässä 19.–21.5.1982*. Toim. Vesa Kurkela ja Riitta Valkeila. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Gadamer, Hans-Georg 1990. *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer Philosophischen Hermeneutik*. Gesammelte Werke Bd. 1. 6. Auflage. Tübingen: Mohr. [1960]
- Haapanen, Toivo 1940. *Suomen säveltaide*. Helsinki: Otava.
- Halm, August 1920. *Von zwei Kulturen der Musik*. München.
- Heiniö, Mikko 1992. Säveltäjäkuva. *Musiikki* 4.
- Husserl, Edmund 1992. *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch. Allgemeine Einleitung in die reine Phänomenologie*. Text nach Husserliana III/1 und V. Gesammelte Schriften 5. Tübingen: Mohr. [1913]
- 1994. *Die Krisis der Europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*. Text nach Husserliana VI. Gesammelte Schriften 8. Tübingen: Mohr. [1954]

- Huttunen, Matti 1993. *Modernin musiikinhistoriankirjoituksen synty Suomessa. Musiikkikäsitteet tutkimuksen uranuurtajien tuotannoissa*. Helsinki: Suomen Musiikkiteollinen Seura.
- 1997. Nationalistic and Non-Nationalistic Conceptions of Sibelius in 20th Century Finnish Music History Writing. Teoksessa *Music and Nationalism in 20th-century Great Britain and Finland*. Ed. Tomi Mäkelä. Hamburg: von Bockel.
- 1998a. How Sibelius Became a Classic in Finland. Teoksessa *Sibelius Forum. Proceedings from The Second International Jean Sibelius Conference Helsinki, 25–29 November, 1995*. Ed. by Veijo Murtomäki, Kari Kilpeläinen and Risto Väisänen. Helsinki: Sibelius Academy.
- 1998b. Kansallissankari Jean Sibelius. *Sibis* 1.
- 1998c. Sibeliuksen nuoruudenkriisin sosiaalishistoriallinen ulottuvuus. Teoksessa *Siltoja ja synteesejä. Juhlakirja Eero Tarastille 27.9.1998*. Toim. Kari Kilpeläinen, Anne-Sivuoja-Gunaratnam ja Irma Vierimaa. Helsinki: Gaudeamus.
- Ingarden, Roman 1962. *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*. Tübingen: Max Niemayer.
- Kilpeläinen, Kari 1989. Vielä hieman Sibeliuksen 8. sinfoniasta. *Synkooppi* 10.
- Roiha, Eino 1936. Sibelius-tutkielmista. *Musiikkitieto* 9–10.
- 1941. *Die Symphonien von Jean Sibelius. Eine form-analytische Studie*. Jyväskylä.

SIBELIUKSEN KAKSOISKAARET – EDITORIAALINEN ONGELMA

TIMO VIRTANEN

Jean Sibeliuksen orkesteriteosten käsikirjoituspartituureihin tutustunut on saattanut kiinnittää huomion erikoislaatuiseseen mutta varsin yleiseen kaaritusmerkintään jousisoitinten osuuksissa (esim. 1, kontrabassojen osuus):

Esim. 1, *Arioso* op. 3 (1911), t. 39–47, HYK 0055.

The image shows a handwritten musical score for double basses, consisting of two systems of staves. The top system has five staves, and the bottom system has four staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *mp* and *p*. A handwritten word, possibly "Chalce", is written above the first staff of the top system. The score is written in a cursive, handwritten style.

Tällaisia kaksoiskaaria, jotka yleensä on kirjoitettu sidekaariksi ja toisinaan legatokaariksi, esiintyy tähän mennessä löydetystä tapauksesta paria tuonnempana tarkasteltavaa poikkeusta lukuun ottamatta yksinomaan jousisoitinten osuuksissa: yleisimmin kontrabassoilla ja erityisesti pitkien pedaaliiänten yhteydessä (kuten esimerkissä 1) mutta sangen usein myös selloilla ja toisinaan alttoviuluilla ja viuluilla. Esimerkkiin 2 on koottu näytteitä kaksinkertaisista kaarista eri jousisoitinten osuuksissa ja eri teoksissa. Esimerkissä 2b kaksinkertaisten legatokaarien ketju on poikkeuksellisen pitkä.

Esim. 2a, Viulukons. op.47, varhaisversio (1903–1904), t. 1–7, HYK 0434.



Esim. 2b, III sinfonia op. 52 (1907), t. 78–102, HYK 0226.

Handwritten musical notation for Example 2b. It shows a long chain of double bar lines with fermatas above them, indicating a long note. The notation is written on multiple staves with various clefs and time signatures. There are several handwritten annotations, including "Poco pesante", "Tranquillo", "Poco pesante", "Tutti", "p", "pp", "ppp", "sempre", and "Tutti deciso".

Handwritten musical score for Example 2c, consisting of five staves. The staves are numbered 10, 11, 12, 13, and 14. The music features various dynamic markings: *m*, *mf*, and *mp*. The notation includes notes, rests, and slurs.

Esim. 2c, *Rakastava* op. 14, varhaisversio (1911), HYK 0488.

Handwritten musical score for Example 2d, featuring a large section of music. The tempo is marked *Allargando* at the top and bottom. The score includes dynamic markings such as *p*, *mf*, and *forte*. The notation is dense with notes and slurs, and includes a section of tremolos in the lower staves.

Esim. 2d, 7. sinfonia op. 105 (1924), t. 200–205, HYK 0349.

Handwritten musical score for Example 2d, showing a single staff of music. The dynamic markings include *mf* and *f*. The notation includes notes, rests, and slurs.

Tyypillisimmillään kaksoiskaaret on kirjoitettu pitkille, useita tahteja kestäville sävelille, mutta ne voivat esiintyä myös lyhyehköissä kestoissa¹:

Esim. 3a, *Arioso*, t. 5–9, HYK 0055.

Esim. 3b, 5. sinfonia op. 82 (1919), t. 16–27, HYK 0330.

1. Esimerkin 3b tahdin 4 kaaritus esiintyy toisinaan rinnakkaisena tahdissa 2 nähtävien kaltaisille kaksoiskaarille. Nähdäkseni tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että molemmilla kaaritustavoilla olisi ollut Sibeliukselle sama merkitys.

The image displays two systems of handwritten musical notation, each consisting of five staves. The notation is dense and includes various dynamic markings and performance instructions.

Top System:

- Staff 1: *forte* (written above the staff)
- Staff 2: *forte* (written below the staff)
- Staff 3: *forte* (written above the staff)
- Staff 4: *mf* (written below the staff), *p* (written below the staff), *f* (written below the staff), *ff* (written below the staff)
- Staff 5: *f* (written below the staff), *ff* (written below the staff)

Bottom System:

- Staff 1: *mf* (written below the staff)
- Staff 2: *mf* (written below the staff)
- Staff 3: *mf* (written below the staff)
- Staff 4: *mf* (written below the staff), *p* (written below the staff), *f* (written below the staff), *ff* (written below the staff)
- Staff 5: *mf* (written below the staff), *p* (written below the staff), *f* (written below the staff), *ff* (written below the staff)

A small circular stamp is visible in the bottom left corner of the first system, containing the text "B. A. E. No. 13. C. 5. 16."

Kaksoiskaaria esiintyy Sibeliuksen käsikirjoituksissa vuosisadan alusta eli vuonna 1903–1904 sävelletyistä viulukonserton ja *Cassazionen* (op. 6) ensimmäisistä versioista lähtien. Tätä varhaisemmasta tuotannosta ne puuttuvat. Kaksoiskaaret ovat yhtä huolitellusti ja johdonmukaisesti piirrettyjä kuin muutkin kaarimerkinnät, eikä kyse ole minkäänlaisista tilapäisyyksistä tai huolimattomuuksista Sibeliuksen notaatiossa. Säveltäjä käyttää toisinaan kaksinkertaisia ja tavallisia sidekaaria rinnakkain tavalla, joka yleensä vahvistaa vaikutelmaa merkintätapojen tarkoituksenmukaisuudesta (esim. 4).

Esim. 4, Rakastava, varhaisversio, HYK 0488.

Muualta kuin jousisoitinten osuiksista löytyneet kaksoiskaarimerkinnet esiintyvät edellämainitun *Arioson* vokaaliosuudessa (esim. 5a) sekä laulun *Vänskapens blomma* julkaisemattoman, lopullisesta versiosta täysin poikkeavan käsikirjoituksen vokaaliosuudessa (1909, JS 215, HYK 1177; esim. 5b).

Esim. 5a, Arioso, t. 61–67, HYK 0055.

Handwritten musical score for "Vänskapens blomma". The score is written on five staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "vår dag och dess min". The word "forte" is written above the first measure. The word "meno" is written above several measures in the piano accompaniment. The score shows a melodic line with some rhythmic complexity and dynamic markings.

Esim. 5b, Vänskapens blomma, JS 215, t. 1-4, HYK 1177.

Handwritten musical score for "Vänskapens blomma" by Jean Sibelius. The score is written on five staves. The title "Vänskapens blomma" and the composer's name "Jean Sibelius" are written in the top staff. The tempo marking "Andante" is written above the first measure. The lyrics are: "dit, vänskapens blomma, vär al-la mig förhöj-a". The score shows a melodic line with some rhythmic complexity and dynamic markings.

Kaksoiskaaria on painettu ainoastaan muutamiin Wilhelm Hansenin kustantamista Sibeliuksen teosten partituureista, nimittäin *Devotioniin* op. 77 nro 2 (1915), toiseen ja kolmanteen humoreskiin viululle ja orkesterille op. 87 nro 2 (1917) ja op. 89 b (1917) sekä *Myrsky*-sarjoihin op. 109 nro 2 ja 3 (1927). Yleensä ne on kuitenkin karsittu painetuista partituureista johdonmukaisesti, jolloin jäljelle ovat jääneet ”standardin” mukaiset yksinkertaiset kaaret. Kopistien tekemissä partituureissa kaksoiskaaret on sen sijaan usein vielä piirretty tunnollisesti (esim. 6a, HYK 0226, vrt. esim. 2b)². Kaivertajien tekemiin oikovedoksiin Sibelius ei ilmeisestikään ryhtynyt lisäämään kaaria (esim. 6b, HYK 1793, vrt. esim. 2d). Kaksoiskaaret ovat siis kadonneet nuottikuvasta todennäköisesti kustantamoiden nuotinkaivertajien työn ja standardoinnin jälkeen eli vaiheessa, jossa Sibelius ei enää käytännössä joko voinut puuttua tai vaivautunut puuttumaan asiaan.³

Esim. 6a, 3. sinfonia, HYK 0226.

2. Käsikirjoituspartituuri (HYK 0226) ja siitä tehty kopio eroavat painetusta partituurista. Näin mm. esimerkin 2b tahdin 1 ja esimerkin 6a tahdin 3 kaksoispisteellinen puolinuotti sellojen ja kontrabassojen osuudessa on painettu pisteelliseksi puolinuotiksi.

3. Kuten Tiilikainen (1999, 16–17) on todennut, Sibelius teki oikovedoksiin ylimalkaan vain harvoin nuotinpiirtäjien ja -kaivertajien standardeihin kajoavia korjausmerkintöjä: hän lähinnä korjasi vääriä säveliä sekä muutti dynamiikkaa koskevia ja muita esitysmerkintöjä. Esimerkistä 6b käy hyvin ilmi, ettei oikoluku suinkaan aina poistanut ristiriitaisuuksia: Sibelius on kyllä korjannut puuttuvan sidekaaren kontrabasson osuuteen esimerkin neljännessä viidenteen tahtiin, mutta toisesta tahdistä mitä ilmeisimmin puuttuva sidekaari on jäänyt korjaamatta (vrt. myös esim. 2d).

Handwritten musical score for Example 6b. It consists of five staves. The top staff has the tempo marking "Din ritte" and "Poco poco a tempo". The bottom staff has the tempo marking "tempo poco". The score is written in a cursive, handwritten style.

Esim. 6b, 7. sinfonia, HYK 1793.

Handwritten musical score for Example 7, showing a single staff with a tempo marking "cresc.". The score is written in a cursive, handwritten style.

Erityisen mielenkiintoisen lisänsä kaksoiskaarien tarkasteluun tuo 1890-luvulla sävelletyn *Lemminkäinen Tuonelassa* -legendan partituuri (HYK 0112), jota Sibelius uudisti vuonna 1939. Alkuperäisessä partituurissa ei esiinny kaksoiskaaria – Sibeliushan ei piirtänyt niitä partituureihinsa vielä 1890-luvulla –, mutta säveltäjä lisäsi niitä lyijykynällä jo vapisevalla kädellään 1930-luvulla (esim. 7a). Kuten esimerkistä 7b voidaan havaita, Sibelius on lisännyt kaaret myös kopistin tekemään partituuriin (HYK 0111).

Esim. 7, *Lemminkäinen Tuonelassa* op. 22 nro 3 (versio 1939), t. 153–159.

Esim. 7a, HYK 0112.

Handwritten musical score for Example 7a. It consists of five staves. The top staff has the tempo marking "Poco a poco string. e cresc.". The bottom staff has the tempo marking "Vivace". The score is written in a cursive, handwritten style.

Esim. 7b, HYK 0111.

II

Kaksoiskaaret näyttävät tarkoituksellisilta ja kuvausvoimaisilta, mutta niiden merkitys on toistaiseksi jäänyt hämärään. Merkintöjen esiintyminen miltei yksinomaan jousisoitinten osuuksissa voisi tietenkään viitata jousenkäyttöön, soitettavan kielen valintaan tai divisioitton liittävään ohjeeseen. Jos kaksoiskaaria esiintyisi ainoastaan pitkällä pedaaliäänillä, ne voisivat merkitä vaikkapa soittajien eriaikaisen jousenvaihdon takaamaa rikumattoman tasaista sointia, mutta kuten todettiin, niitä esiintyy myös lyhyehköillä aika-arvoilla, joilla jousenvaihtoa ei normaalisti tarvita. Vapaan kielen ja sormitetun kielen samanaikaisesta soittamisesta ei voi olla kysymys, sillä kuten esimerkeistä käy ilmi kaksoiskaaria esiintyy sävelillä, jotka eivät lainkaan ole soitettavissa vapailla kielillä eivätkä ylimalkaan kahdella kielellä. Kaaret eivät myöskään liity divisioitton, sillä niitä on piirretty myös sooloviulun osuuksiin (ks. esim. 2a ja 2d) ja sellaisiin jousisoitinosuuksiin (esimerkiksi kontrabassoille), joissa divisijakoja ei esiinny lainkaan⁴. Myöskään dynaamiset merkinnät eivät tarjoa selitystä kaksoiskaarien käyttöön: merkintä saattaa esiintyä yhtä hyvin voimakkaan kuin hiljaisenkin dynamiikan yhteydessä, yhtä lailla dynamiikaltaan tasaisiin kuin voimistuviin tai vaimeneviinkin säveliin liittyvänä.

4. Toisinaan Sibelius näyttää piirtäneen kaksoiskaarilla yhdistettyihin nuotteihin myös kahdensuuntaiset varret ikään kuin divisijaon merkiksi, näin myös esimerkeissä 1, 2b (t. 1, ks. myös esim. 6a) ja 5a. Divisijakoa ei kuitenkaan ole muutoin osoitettu, ja esimerkiksi *Ariosossa* kontrabassot soittavat kahta pizzicatotahtia (t. 36 ja 38) lukuun ottamatta aina *unisono*.

Wilhelm Hansen on painanut *Myrsky*-sarjan op. 109 nro 2 Der Eichbaum -osan käsikirjoituksessa esiintyvät mielenkiintoiset kaaritukset lähes käsikirjoituksen mukaisesti. Osan alussa huomion herättää kaksoiskaarien esiintyminen tahdeissa 3 ja 4 vain sellojen aladivisillä, jota kaksintavilla kontrabassoilla on erilainen kaaritus (esim. 8a)⁵. Tahdissa 5 kaksoiskaaret ilmestyvät kontrabassojen osuuteen. Seuraavissa tahdeissa kaksoiskaaritus jatkuu painetussa partituurissa, mutta käsikirjoituksessa nähdään vuoroin ylä- ja alapuoliset yksinkertaiset sidekaaret. Tahdista 23 lähtien tällainen kaaritus esiintyy myös painetussa partituurissa. Kaksi tahtia ennen harjoituskirjainta G alkavassa kontrabassojen pedaalisisävelessä näyttää käsikirjoituksessa alun perin olleen kaksoiskaaritus, mutta Sibelius on muuttanut kaarituksen yksinkertaisten ylä- ja alapuolisten sidekaarien vuorotteluksi kuten edellä (esim. 8b).

Esim. 8, *Myrsky* op. 109 nro 2, Der Eichbaum (1927), HYK, Wilhelm Hansen -kokoelma, luetteloinaton.

Esim. 8a, t. 1–8.

The image shows a musical score for Example 8a, measures 1-8. The score is for Violin I, Violin II, Alto/Double Bass, Cello/Double Bass, and Bassoon. The tempo is marked 'Andante sostenuto (q.)'. The key signature has one flat (B-flat). The score shows various dynamics and articulations, including 'con sord.', 'mf', 'dim', and 'rit. molto'.

Viittaako kaksoiskaarien ja ylä- ja alapuolisten sidekaarien käyttö kontrabassoryhmässä vuorotahdein tapahtuviin jousenvaihtoihin? Entäpä kaksoiskaaret osan alussa sellojen aladivisillä? Tai aikaisemmin esitellyissä tapauksissa, joissa kaaret esiintyvät jopa soolo-osuuksissa ja lauluäänellä? Kaksoiskaarilla ei ilmeisestikään ole selvää (soitto)teknistä tarkoitusta, vaan niiden merkitystä on etsittävä paljon vaikeammin lähestyttävältä ja tulkinnanvaraisemmalta alueelta, musiikin ilmeityksestä.

5. Painetussa partituurissa ei alun divisijako sellojen osuudessa käy aivan selväksi.

Esim. 8b, t. 45–52.

III

Cassazione op. 6 versiot vuosilta 1904 ja 1905 tarjoavat tilaisuuden kaksoiskaarien vertailuun. Vuoden 1904 versiossa (HYK 0074) esimerkin 9a tahtit 1–18 on soitinnettu koko selloryhmän soitettaviksi, *sul G*. Kaksoiskaaret ilmestyvät nuottikuvaan tahdissa 7, ja kuten esimerkistä voidaan havaita niitä on merkitty myös legatokaariksi sekä sellojen että kontrabassojen osuuksiin. Mielenkiintoista tässä versiossa on myös kaksoiskaarien vaihtuminen yksinkertaisiksi kaariksi *diminuendon* alkaessa fermaatein merkityssä esimerkin tahdissa 17. Vuoden 1905 versiosta (HYK 0076) kaksoiskaaret puuttuvat. Tässä versiossa edellä esitettyä vastaava katkelma on kuitenkin soitinnettu soolosellolle ilman *sul G*-merkintää (ks. esim. 9b). *Cassazione* perusteella kaksoiskaarien puuttumisen lopullisesta versiosta voidaan päätellä liittyvän muuttuneeseen sointi-ilmeitykseen, mutta kaarien merkitys jää arvailujen varaan.

Normaaliin side- ja legatokaarimerkintään verrattuna kaksoiskaaritus näyttää korostavalta merkinnältä. Esimerkiksi viulukonserton ensimmäisen version ensi tahtien (ks. esim. 2a) ja vaikkapa *Arioson* ja *Vänskapens blomma* -laulun kaksoiskaarien (esim. 5a ja 5b) voisi tulkita ilmentävän aivan erityisen intensiivistä, sitkeästi kannateltua (*tenuto*-?) säveltä, jollaista tavallinen sidekaari ei ymmärtääkseni riittäisi ilmentämään. *Ariosossa*, jossa kaksoiskaaria esiintyy jousisoitinten osuudessa runsaasti, kaaritukset ilmestyvät vokaaliosuuteen toistuvasti melodian huippukohdassa, tahteissa 65 (esim. 5a) ja 85, *forte*n (huomaa kirjoitusasu!) johtaneen

crescendon aallonharjalla⁶. Saman teoksen tahdeissa 41–44 huomiota herättää yksinkertaisten sidekaarien vaihtuminen kaksoiskaariin kontrabasojen osuudessa tilanteessa, jossa synkopoidut nuotit vaihtuvat pitkään pedaalisäveleeseen (ks. esim. 1). Tällaisissa tyypillisimmissäkin tapauksissa, pitkien pedaalisävelten yhteydessä, kaksoiskaarien voisi kuvitella vaikuttavan sävelen painokkuutta lisäävästi ja korostavasti.⁷

Esim. 9a, *Cassazione* (1904), HYK 0074.

Myös *Vänskapens blomma* -laulussa (ks. esim. 5b) kaksoiskaarien käyttö vaikuttaa mitä tarkoituksenmukaisimmalta: kaaret liittyvät laulussa aina ja ainoastaan yhteen ja samaan, kuusi kertaa kuultavaan eleeseen, tah-

6. *Arioson* pianosäestyksisen version käsikirjoituksen (HYK 1063) vastaavissa kohdissa ei esiinny kaksoiskaaria, mikä ei mielestäni merkitse kuitenkaan sitä, etteivätkö ne voisi olla aivan tarkoituksellisia jousiorkesteriversiossa.

7. Muistettakoon myös Sibeliuksen näkemykset pedaaliäänten tärkeydestä orkesteritekstuurissa (Törne 1945, 27–30). Tawaststjernan mukaan orkesteripedaaleihin liittyvät kysymykset nousivat Sibeliuksella keskeisiksi ensimmäisinä vuosina – aikana, jolloin kaksoiskaaret ilmestyivät hänen notaatioonsa (Tawaststjerna 1991, 23).

tiviivan yli sidottuun dis²-säveleen, jonka aikana kuullaan *pianosta* alkava paisutus. Kolmannesta sinfoniasta poimitussa esimerkissä 2b kaksoiskaarimerkinnässä voisi niin ikään olla kyse kontrabassojen osuuden aktiivisesta ilmeityksestä kontrapunktina huilun ja ensimmäisten viulujen tunnusteleville säkeille.

Esim. 9b, *Cassazione* op. 6 (1905), t. 110–132, HYK 0076.

IV

Sibeliuksen teosten kokonaisjulkaisuun osallistuvan toimittajan työn kannalta säveltäjän kaksoiskaarimerkinnät muodostavat mielenkiintoisen ongelman. Mitä tehdä näille kaarimerkinnöille, jollaisia ei tietääkseni ole löydetty muiden säveltäjien käsikirjoituksista, painetuista partituureista puhumattakaan? Tulisiko ne painaa nuottitekstiin vai jättää ainoastaan kriittisten kommenttien aiheeksi? Kaksoiskaarien jättämisestä pois nuottikuvasta puoltaisi lähinnä kaksi näkökohtaa. Ensinnäkin niitä ei aiemminkaan

yleensä ole painettu. Sibelius ei lisännyt puuttuvia kaksoiskaarimerkintöjä ainakaan tunnettuihin oikovedoksiin eikä täten pitänyt huolta merkintöjen päätyemisestä painettuihin partituureihin. Kuten todettiin Sibeliuksen korjaukset oikovedoksissa koskivat kuitenkin lähes yksinomaan – eivätkä aina edes kovinkaan kattavasti – ilmiselviä virheitä, kuten puuttuvia etumerkkejä, tai tempo- ja muita esitysmerkintöjä. Lisäksi Sibelius piirsi kaksoiskaaria partituureihinsa jatkuvasti, vaikka hän varmasti olikin huomannut kustantajien laiminlyövänsä hänen merkintänsä, ja yhdessä tapauksessa (*Lemminkäinen Tuonelassa*, ks. esim. 7) jopa lisäsi kaksoiskaaret myöhemmin. Turhina tai epämääräisinä pitämiään merkintöjä hän ei varmastikaan olisi lisännyt.

Jos kaksoiskaaria ei painettaisi nuottikuvaan, nuottijulkaisuun olisi toki mahdollista liittää faksimile-esimerkkejä partituurisivuista, joilla kaksoiskaaria esiintyy, ja kriittisiin kommentteihin kaaritukset päätyisivät ilman muuta painokkain erityishuomautuksin ja -pohdinnoin. Tämä ratkaisu ei kuitenkaan olisi mielestäni tyydyttävä. Kaksoiskaaret ovat varsin yleisiä Sibeliuksen orkesteriteosten jousisoitinosuuksissa, joten niitä koskevat erityishuomautukset ja mieluiten myös faksimilet olisi kaiketi liitettävä jokaisen sellaisen teoksen yhteyteen, jossa niitä esiintyy. Kaarien jättäminen pois nuottikuvasta olisi lisäksi tulkittavissa kielteiseksi kannanotoksi merkintätavan tärkeyteen, mikä ei olisi mielestäni aivan sopusoinnussa kaksoiskaarien suuren esiintymistiheyden kanssa.

Toiseksi kaksoiskaarien merkitystä ei tunneta. Jos kaaret painetaan nuottitekstiin, ne herättänevät kysymyksiä editioon tutustuvien mielessä, eikä toimittaja voi ainakaan vielä tarjota kysymyksiin vedenpitäviä vastauksia. Tässä kohdin kaksoiskaariongelma porautuu toimitusperiaatteiden ytimeen: Miten suhtautua säveltäjän mahdollisesti hyvinkin yksilöllisiin notaatiokäytäntöihin, jotka näyttävät olevan ristiriidassa nykyisten tai entisten standardien kanssa? Onko painettavaan nuottitekstiin hyväksyttävä vain kaikki selitettävissä oleva?⁸ Voiko säveltäjän visuaalisesti tehokkaal-

8. Tämä ongelma liittyy myös toisaalla sivuamaani kysymykseen Sibeliuksen *forte*- ja *f*-merkinnöistä (Virtanen 1997). Edellä tarkastelluista esimerkeistäkin käy ilmi, että Sibelius käytti käsikirjoituspartituureissaan sekä dynaamista merkintää *f* että sanaa *forte* (ks. esim. 3b ja 5a). Ei tiedetä, onko näillä merkinnöillä erisältoinen tarkoitus ja jos on, minkälainen tämä ero tarkalleen olisi, mutta nähdäkseni erottelu tulisi säilyttää – toisin kuin painetuissa partituureissa yleensä on tehty.

la, merkitsevältä vaikuttavalla, musiikin ilmeittämiseen liittyviä mielikuvia herättävällä mutta vaille täsmällistä selitystä jäävällä tai tulkinnanvaraisella merkintätavalla olla sija painetussa nuottitekstissä?

LÄHTEET

- Kilpeläinen, Kari 1991. *The Jean Sibelius Musical Manuscripts at Helsinki University Library. A Complete Catalogue*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Tawaststjerna, Erik 1991: *Jean Sibelius. Åren 1904–0914*. Keuruu: Söderström & C:o.
- Tiilikainen, Jukka 1999. Kamppailua ”elämästä ja kuolemasta”. Jean Sibeliuksen teosten lopullisia versioita jäljittämässä. *Helsingin yliopiston kirjaston tiedotuslehti* 3.
- Törne, Bengt von 1945. *Sibelius i närbild och samtal*. Helsinki: Söderströms & C:o.
- Virtanen, Timo 1997. Forte vai f? Sibeliuksen *Pohjolan tyttären* puhtaaksikirjoitetun ja painetun partituurin vertailu. *Sävellys ja musiikinteoria* 1.

SIBELIUKSEN ”PINNIT”

KOMMENTTEJA SIBELIUKSEN TEOSTEN
KOKONAISLAITOKSEN (JSW)
EDITOINTIRATKAISUISTA JA -PERIAATTEISTA
HÖSTKVÄLL-LAULUN UUDEN EDITION POHJALTA

RISTO VÄISÄNEN

Uusi Sibeliuksen teosten kriittinen kokonaislaitos konkreetistui varmaan-kin monelle ensimmäistä kertaa *Musiikki*-lehden JSW-numerossa (3/1998) sopivasti laitoksen julkistamisen kynnyksellä. Viimeistään tuon numeron viiden artikkelin myötä tulee selväksi, että editiossa on kyse huomattavasti laajemmasta ja monitahoisemmasta toiminnasta kuin pelkästä painovirheiden korjaamisesta ja painamattomien teosten julkaisemisesta, jollaiseksi yksinkertaistuneena hanke on julkisuudessa pääasiassa esitelty.¹

Valtaosa editointityöstä on sellaista, että sen arvioiminen edellyttää asiantuntemusta, jollaista maassamme on vain pienellä tutkijoiden joukol-la. Työn tulos, itse editio, tulee kuitenkin olemaan Sibeliuksen musiikin esittäjien ja tutkijoiden ulottuvilla ja käytössä kaikkialla maailmassa. Se tulee muokkaamaan ja tarkentamaan käsitystämme Sibeliuksen teoksista ja etenkin niiden yksityiskohdista. Jokaisen niteen sisältö joutuu, varsinkin yksityiskohtiensa osalta, monenlaisen tarkastelun ja pohdinnan kohteeksi. JSW:tä tullaan väistämättä myös vertaamaan esimerkiksi muihin uusimman aallon (1980–1990-luvuilla alkaneisiin) kriittisiin kokonaislaitoksiin (mm. Schumann, Brahms, Verdi, Tšaikovski, Debussy, Nielsen, Berg). Viime kädessä edition käyttäjät, erityisalojen tutkijat ja (asiantuntevat) esittäjät tulevat ajan oloon arvioimaan edition. Kriittistä, tieteelliseen työhön perustuvaa kokonaislaitosta ei nykyään voida pitää tyydyttävästi on-

1. ”Kyseessä on niin sanottu ’kriittinen laitos’, jossa tutkijat oikaisevat kaupoissa olevien nuottien painovirheitä” (Sirén 1999).

nistuneena, ellei se läpäise molempien käyttäjäryhmien vaativinta ja kriittisintä tarkastelua, ellei siitä saa vastauksia kiperimpiin kysymyksiin, ellei se mahdollista myös käyttäjälle keskeisten teksti- ja lähdeongelmien käsittelyä edition nuottitekstin ja kriittisen kommentaarin pohjalta.

Kriittinen, tutkimustyöhön pohjautuva musiikin editointi on maassamme varsin uutta, ja sitä on tehty satunnaisesti – keskiaikaiset käsikirjoitukset (Ilkka Taitto) ja Ruotsissa julkaistut Crusellin klarinettikonsertot (Fabian Dahlström) – eikä oikeastaan lainkaan Sibeliuksen musiikin parissa. Paavo Berglundin uurastus orkesteriteosten painovirheiden etsinnässä on ollut pitkään tiedossa, mutta vähemmän huomiota on kiinnitetty siihen, että maestro on samalla katsonut aiheelliseksi ”korjata” myös säveltäjän tekstiä omia näkemyksiään vastaavaksi (minkä Berglund itse on julkisuudessa myöntänyt) ties kuinka monissa sadoissa kohdin. Perustavaa lähde-tutkimusta Sibeliuksen parissa on sen sijaan tehty systemaattisesti jo jonkin aikaa (ks. esim. Dahlström [2000], Kilpeläinen 1991), ja onkin täysi syy odottaa, että sen tulokset ovat myös Sibelius-edition painokasta antia.

Sibelius-edition ensihedelmänä julkaistiin laulu *Höstkväll* op. 38 nro 1 (Tiilikainen 1998a, 299–307). Laulun viimeinen sivu esiintyy myös joulun alla ilmestyneessä 8-sivuisessa Breitkopf & Härtelin esitteessä, jossa asetetaan vertailtaviksi käsikirjoitus, ensipainos ja uusi *JSW*-edition teksti; samat esimerkit (ilman käsikirjoitusta) ovat myös näytteenä laajemmalle lukijakunnalle suunnatussa artikkelissa Kilpeläinen (1999). *Höstkvälliä* – ainakin sen loppua – voitaneen siis perustellusti tarkastella edustavaksi tarkoitettuna näytteenä uuden Sibelius-laitoksen editiotyöstä ja -periaatteista. Laitoksen ensimmäinen nide, johon laulu sisältyy (*JSW VIII/2*, 131–136, 185, 217–219), julkistettiin helmikuussa 1999.

Tämän kirjoittaja osallistui Kari Kilpeläisen Sibelius-Akatemiassa pitämiin Sibeliuksen teosten editointikursseihin 1996–1997, jolloin lauluniteen toimitustyö oli tietävästi etenemässä viimeistelyvaiheeseensa. Nyt julkaistu *Höstkväll* oli kurssin ensimmäinen harjoitustyö, johon perehdyttäminen tehokkaasti karsi osallistujilta luulot editoinnin mekaanisuudesta ja helppoudesta. Työ ja varsinkin editointiratkaisuihin päätyminen osoittautuivat hankalammiksi kuin kukaan olisi uskonut. Laulun käsittelyyn käytettiin jokseenkin koko kevätlukukausi, eikä tulos sittenkään ollut yksiselitteisen lopullinen, vaikka mukana olikin monta viisasta pohtijaa.

Ensitutkailut *Höstkvällin* parissa sekä juuri julkaistun *JSW*:n upean lauluniteen alustava selailu osoittavat, että lähdeaineiston selvittelyyn on panostettu paljon. Lähteiden esittelyt ja kuvaukset ovat seikkaperäisiä: koko lauluniteen kriittisen kommentaarin sivumäärästä on lähteiden ku-

vausta noin 60 %, varsinaisen nuotti- ja runotekstin kommentteja vähemmän, vain noin 40 %.

Laulun uuden edition lähempi tarkastelu herättää myös joitakin kysymyksiä. Alustavien huomioiden perusteella näyttää siltä, että toimitustyössä ja -periaatteissa ilmenee horjuvuutta ja epäjohtonmukaisuutta. Eräiden keskeisten nuottikirjoitusmerkintöjen käsittelyssä on jopa puutteita. Kenties huolestuttavin piirre uudessa editiossa on kuitenkin se, että huomattaviakaan editointiratkaisuja ei usein perustella eikä aina edes mainita.

Tämä kirjoitus ei ole lauluniteen arviointi vaan kommentti lähinnä *Höstkvällin*, alustavia huomioita eräistä *JSW*:ssä ilmenneistä ongelmista tutkivan käyttäjän näkökulmasta.

HÖSTKVÄLL

Ensimmäinen käsiteltävä ongelma koskee *Höstkvällin* lopussa – siis kohdassa, jota on esitelty edition malliesimerkkinä (ks. edellä) – olevia kiilaita aksenttimerkkejä, ns. ”pinnejä” (engl. *hairpins*). Nuottiesimerkissä 1 on ylinnä (a) lopputahtien (t. 72–77) piano-osuus käsikirjoituksesta (Sibelius-Akatemian kirjasto; *JSW*:n lyhenne A), seuraavana kiilamerkit (b) ensipainoksen mukaan (*JSW*:n lyhenne C) ja (c) *JSW*:n mukaan (ks. Tiilikainen 1998a, 307, 300; *JSW* VIII/2, 136, 218–219; ainoa kohdan kiilamerkkejä koskeva kriittinen kommentti on merkitty tähdillä *) sekä alinna (d) käsikirjoituksen mukaisiin erotteluihin perustuva yksinkertainen ratkaisuehdotelma.

Laulun kriittisissä kommentteissa (*Critical Remarks*) mainitaan yleisesti, että kiilamerkit eroavat pituudeltaan molemmissa päälähteissä (A ja C) jonkin verran toisistaan (Tiilikainen 1998a, 300; *JSW* VIII/2, 218; *Musiikki*-lehdessä julkaistu editio näyttäisi olevan identtinen *JSW*:ssä julkaistun version kanssa lukuun ottamatta kommentaarien paikoin hienokseltaan täsmentynyttä kieliasua).

Käsikirjoituksessa kohdan soinnuilla voidaan erottaa selkeästi kolmenpituisia kiilamerkkejä: viimeisin (t. 76–77) on pisin, sitä edeltävät kaksi merkkiä puolinuoteilla (t. 75) ovat keskipitkiä, ja tahdin 74 neljäsosilla esiintyvät merkit ovat puolestaan näitäkin selvästi lyhyempiä, keskilyhyitä. Tahtien 72–73 kiilamerkit vaihtelevat hieman kooltaan mutta ovat ennemminkin keskipitkiä kuin keskilyhyitä. Itse asiassa kolmas merkki (ensimmäinen tahdissa 73) näyttäisi olevan pituudeltaan jopa lähellä tahdin 74 neljäsosien merkkejä. Tahtien 72–73 sointukulun muut kolme merkkiä lähenevät tahdin 75 tyyppiä, eikä oikein ole mitään syytä, miksi tuo yksi

poikkeaisi muista – se on vain musteen vähetessä muita hennommin piirtynyt. Esimerkistä ei voida päätellä, miten säveltäjä olisi tässä lyhyimmän kiilamerkin kirjoittanut, sillä käsikirjoituksesta ei löydy lyhyitä kiilamerkkejä vertailtaviksi.

Laulun ensipainoksessa on tässä kohdin kiilamerkkejä vain kahta äärikokoa: lyhyitä aksenttimerkkejä ja pitkiä, koko soinnun keston pituisia (1b). Ensipainoksen kiilamerkeistä ainoastaan loppusoinnun pitkä merkki vastaa käsikirjoitusta. Kaikki muut on yksinkertaistettu lyhyiksi aksenteiksi paitsi, hieman omituisesti, puolet tahtien 72–73 yhtenäisen fraasin merkeistä (t. 72), jotka on yksinkertaistettu ylipitkiksi. Kaivertajan kappale (*Stichvorlage*) on kadonnut, eikä ole muutenkaan dokumentoitavissa olevaa tietoa siitä, mihin muutokset perustuvat.

JSW:ssä on päätetty tältä osin kuitenkin seurata ensipainosta eikä käsikirjoitusta. Ainoastaan ensipainoksen tahdin 72 oudosti ylipitkät pinnit on yhtenäistetty lyhyiksi. Ainoa *JSW*:ssä esitetty lopputahtien kiiloja koskeva kommentti on tästä ratkaisusta: ”C:ssä virheellisesti pitkät kiilat lyhyiden sijasta” (vrt. esim. 1c). Lähteiden arvioinnissa toimittaja Jukka Tiilikainen (1998a, 299; *JSW* VIII/2, 218) päätyy pitämään sekä käsikirjoitus-

Nuottiesimerkki 1

a)

b)

c)

* "C: erroneously = instead of >"

d)

ta (A) että ensipainosta (C) laulun päälähteinä vaikka huomauttaakin jälkimmäisen sisältävän "joitakin virheitä" (laulun lähdearvotusproblematiikasta seikkaperäisemmin ks. Tiilikainen 1998a, 293–295).

Miksi kohtaan on valittu (t. 72 lukuun ottamatta) ensipainokseen perustuva asu, vaikka laulussa on muutoin useimmiten ilmeisen oikein kallistettu selkeän käsikirjoituksen mukaiseen tekstiasuun? Ratkaisu on arveluttava, varsinkin kun sitä ei kommentaareissa edes mainita, saati perustella. Kommentaareissa ei ole mainintaa siitä, että lopputahtien kiilamerkkien osalta JSW seuraa C:tä (paitsi t. 72). Käyttäjä ei JSW:n perusteella voi aavistaa kohtaan sisältyvän mitään ongelmallista eikä saa pienintäkään vihjettä siitä, millaisia kiilamerkkejä käsikirjoituksessa on.

Ilmeisestikään toimitustyössä ei olla tultu ottaneeksi huomioon sitä, että laulun painetun version (ensipainos, C) kiilamerkit (esim. 1b) kuvastavat tyypillistä tuon ajan kaivertajan tai kopistin käsitystä. Erityisesti kiilamerkkejä muuteltiin usein surutta tarkoituksenmukaisempaan tai kauniimpaan asuun tai paikkaan. Nuottikuvan ulkoasusta 1800-luvun lopun ja 1900-luvun kopisteilla, kaivertajilla ja kustantajilla oli tunnetusti omat näkemyksensä, joita säveltäjien harmistuneet korjauspyynnöt eivät juurikaan

a)

	74	75	76	77
b)	> > >	> >		
c)	> > >	> >		
d)	> > >	> >		

horjuttaneet. Säveltäjät piirsivät merkkejään musiikillisten aiheiden ym. mukaan, kopistit ja kaivertajat taas *nuottikuvan* selkeyden ja kauneuden mukaan (ks. esim. Pascall 1983, 63–67, 71–75; 1991, 4–8; 1999).

Esipuheessa todetaan, että ”alkuperäiset tempomääreet sekä dynaamiset ja muut esityserkinnät on säilytetty mutta *standardoitu/modernisoitu nykyisen käytännön mukaisiksi*”² (Dahlström 1998b, VI, VII; kursivointi tämän kirjoittajan). On erinomaista, jos alkuperäiset merkinnät on säilytetty – sehän on itsestään selvää kriittisessä editiossa –, mutta jää epäselväksi, mitä standardoinnilla ja modernisoinnilla tarkoitetaan. Mitä ja kuinka paljon on standardoitu tai modernisoitu? Nämä menettelythän saattavat joissakin tapauksissa muuttaa tai vesittää alkuperäistä merkintää tai vivahdetta. Epäselväksi jää myös, mitä ”nykyinen käytäntö” tarkoittaa. On hyvinkin erilaisia nykyisiä käytäntöjä. Tärkeimpiä nykyisissä kriittisissä laitoksissa sovellettuja käytäntöjä on mahdollisimman tarkka pitäytyminen alkuperäisiin notaatiokäytäntöihin ja kirjoitustapoihin jopa riippumatta siitä, ovatko ne minkään nykystandardin mukaisia. Tosin *JSW*:stä on todettu, että ”toimituskunta kuitenkin haluaa paikka paikoin säilyttää säveltäjän omat, modernin nuottikirjoitusperinteen vastaiset merkintä- ja kirjoitustavat, mikäli nämä ovat säveltäjälle hyvin tyypillisiä ja vaikuttavat ilmaisuun ja esitystapaan” (Tiilikainen 1998a, 298). Niissäkin tapauksissa, joissa standardointi tai modernisointi ei ole haitaksi, voidaan kysyä, miksi kriittisessä laitoksessa ylipäänsä täytyy standardoida ja modernisoida. Miksi säveltäjän käyttämät, kaudelle tyypilliset ja sellaisenaan täysin ymmärrettävät merkintätavat eivät kelpaa kriittiseen laitokseen? Esimerkiksi käsien jakoa osoittavia moderneja hakasia (*Höstkväll* t. 1, 16, 20, 34, 76) ei voitane pitää selkeämpinä eikä kauniimpina kuin alkuperäisiä pystykaarina (ks. esim. 1a, t. 76), varsinkin kun samoja hakasia käytetään myös toimituksen lisäysten merkintään (esim. *Höstkväll* t. 24–27, 38–50). Se, mikä oli käytäntö jopa monissa kriittisissä laitoksissa 1960–1970-luvuilla, saattaakin nyt olla auttamattomasti vanhentunut. Jotkin editiokäytännöt ovat osoittautuneet erehdyksiksi (esimerkkejä on juuri artikulaatio- ja kiilamerkkien saroilla; vrt. m. esim. 6). Ainakin kiila- ja artikulaatiomerkeissä on *JSW*:n esipuheessa esiteltyissä periaatteissa aukko, mikä on käyttäjälle kiusallista, sillä kuuluvathan molemmat juuri kriittisen edition kannalta kriittisimpiin (kiilamerkkien ohella myöskään artikulaatiomerkkien, esim. kaarien, toimittamisen peruseriaatteita ei ole esitetty). Editioperiaatteet ovat esipu-

2. ”[W]ith orthography standardized according to modern practice” / ”jedoch nach heutiger Praxis modernisiert”. Sanoin kirjoitettuihin merkintöihin viittaava ”ortografia” esiintyy vain esipuheen engl. versiossa.

heessa ilmeisestikin vielä osin viimeistelemättömiä, vaikka eräitä tärkeitä yksityiskohtia ilahduttavasti täsmennetäänkin. Esipuheen epäselvyydet johtunevat puolestaan kuitenkin siitä, että periaatteiden määrittely lienee koko JSW:n toimitustyössä vielä keskeneräistä ja vakiintumatonta. Kuitenkin nykyisin kriittisiltä editioilta edellytetään, että ainakin keskeiset ja kaikki nuottikuvaan vaikuttavat periaatteet selvitetään sekä yleislinjauksissa että yksityiskohdissa myös käyttäjille.

Voidaanko kiilamerkkien pituuksia ylipäänsä erotella? Eikö Sibelius piirtänytkin niitä samoin kuin kaaria tunnettuun suurpiirteiseen tapaan? Esimerkiksi Kari Kilpeläisen (1998b, 272) mukaan poikkeamat säveltäjän puhtaaksikirjoituksissa johtuvat ”hänen suurpiirteisestä tavastaan vetää kaaria sekä *crescendo-* ja *diminuendo-* ’pinnejä’ mutta myös tehdyistä kopiointivirheistä” (kursivointi tämän kirjoittajan). Pitäisikö editiossa erotella merkit peräti tarkalleen niiden kulloisenkin pituuden ja sijoituksen mukaan, vai voidaanko kommentteita standardoida ja missä rajoissa? Onko kiilamerkkien pituudella esityksen kannalta merkitystä? Onko kiilamerkkien pituudella säveltäjän intention kannalta merkitystä? Voidaanko merkkien pituuden ja musiikillisten tekijöiden välillä löytää mielekäs yhteys?

Ensisilmäykseltä näyttäisi, että sävelkestolla olisi *Höstkvällin* lopussa ratkaiseva merkitys kiilamerkkien pituudelle: mitä pidempi nuottiarvo, sitä pidempi kiila. Tahdin 73 kolmannella neljäsosalla esiintyy kuitenkin samanpituinen merkki kuin edeltävillä puolinuoteilla. Astetta lyhyemmän kiilan käyttö tällä yksittäisellä soinnulla sen keston perusteella olisi editointimenettely. Ratkaisu olisi kuitenkin kyseenalainen ja perustuisi vain oletukseen nuottiarvon ja merkkikoon yhteydestä. Alaspäinen, *fz*-synkooppiin taittuva, ääriäänissä asteittain etenevä sointukulku (ylä-ääni d–cis–h–ais, gis ja basso H–A–G–Fis, Fis) on huomattavan yhtenäinen (neljä ensimmäistä sointua on yhdistetty kaarin, jolloin synkopoiva *fz*-sointu artikuloi-tuu esiin), ja tätä yhtenäisyyttä näyttää säveltäjän kirjoitustapa myös mielekkäästi korostavan. Kohdan satsin ja karakterin yhtenäisyys puoltaa näiden neljän kiilamerkin yhtenäistämistä keskipitkiksi, vaikka koot hienok-seltaan vaihtelevatkin – tässä lienee hieman suurpiirteisyyttä. Tahdin 74 neljäsosat ovat satsikarakteriltaan erilaiset, kohotahdinomaiset; ne ovatkin saman soinnun murtoa aikaisemman lavean vahvan askeltavan kulun sijasta, mitä kiilamerkkien erilainen kirjoitusasu myös heijastaa. Lopputahtien (t. 75–77) painokkailla päätössoinnuilla on käsikirjoituksessa asiaankuulu-vasti pitkät aksenttimerkinät. Viimeisen yhden soinnun pitkän aksentin (t.

Nuottiesimerkki 2



76–77) ymmärtäminen decrescendoksi olisi tässä kiilamerkkikontekstissa käsittämätöntä. Vastaavia tapauksia löytyy 1800-luvun repertoaarista paljon (vrt. esim. 5).

Lopputahtien esitysohje on *pesante ma piano*, joka jo sellaisenaan viittaa painokkaaseen esitystapaan. Käsikirjoituksen mukaiset keskilyhyet ja keskipitkät kiilat kuvastavat hyvin tätä musiikillista karakteria. *JSW*:n ja ensipainoksen lyhyet aksentit viittaavat sen sijaan dynaamisesti, rytmisesti ja agogisesti täsmällisempään esitystapaan, joka on ristiriidassa *pesante ma piano* -merkinnän kanssa. Muutamaa tahtia aiemmin (t. 67) yleiseksi, siis myös *pesante ma piano* -jakson kattavaksi (pää)esitysmerkinnäksi oli vaihtunut *Largamente*, joka *JSW*:ssä esiintyy kiitettävästi käsikirjoituksen (ei siis ensipainoksen) mukaisessa paikassa ja asussa. *Largamenten* alussa vastaavilla puolinuotein etenevillä soinnuilla on sointu soinnulta toistettu painottava merkintä *ff-ff-ff...*, mikä sekin sopii yhteen myöhempien ei-lyhyiden kiilojen painokkaan ilmeen kanssa. Sibeliuksen yksiselitteinen kirjoitustapa, kohdan karakteri ja esitysohjeet puoltavat kaikki kiilojen erotte-lua käsikirjoituksen mukaan useammankokoisiksi, jolloin normaaleja lyhyitä kiiloja (aksenttimerkkejä) ei siis lainkaan esiinny (tähän perustuu kirjoittajan ehdotelma: ks. esim. 1d). Sibelius seuraa kiilamerkinnoissään johdonmukaisesti ja sensitiivisesti musiikillisia piirteitä. Voidaan kysyä, olisiko säveltäjä muuttanut tarkoin erittelemänsä ja musiikillisesti mielekäs-tä kirjoitusasua näin ratkaisevasti, näin tylsäksi ja näin äkkiä – syyskuussa 1903 sävelletty *Höstkväll* lähetettiin kiireesti kaiverrettavaksi Saksaan (tuo kaivertajan kappale on siis kadonnut) ja julkaistiin heti tuoreeltaan vielä saman syyskuun aikana (ks. Tiilikainen 1998a, 294).

PÅ VERANDAN VID HAVET JA MUITA ESIMERKKEJÄ

Sibelius-edition julkistamistilaisuuden käsiohjelman kansilehdeltä sattuvat silmiin *Höstkvällin* aikoihin syntyneen laulun *På verandan vid havet* op. 38 nro 2 (myös sävelletty ja julkaistu syyskuussa 1903; *JSW VIII/2*, 219) käsikirjoituksen alkutahtit, jotka tuovat kaivatun vertailukohdan kiilamerkkien pohdintaan (esim. 2; Helsingin yliopiston kirjasto, K. 1113³). Bassonuottien alla tahdeissa 3–4 (ja vastaavissa kohdissa myöhemmin) esiintyvät kiilat muistuttavat *Höstkvällin* lopputahtien puolinuottien keskipitkiä kiilamerkkejä. Sen sijaan tahdin 2 toisen tahdinosan sävelellä as oleva ”perinteinen” aksenttimerkki on edellä pohdittu lyhyt kiilamerkki, jollaista ei *Höstkvällin* käsikirjoituksessa siis tavattu. Lyhyt merkki esiintyy tässä pitkällä synkopoidulla nuotilla, ensimmäisen melodisen kaarroksen pitkällä lakisävelellä, ja olisi odotettua, että kiilamerkki olisi tässä pitkä. Koska säveltäjä on kuitenkin erittäin selkeästi merkinnyt merkin lyhyeksi, voi päätellä, että erottelu todellakin on olennainen eikä kyse ole suurpiirteisyydestä tai huolimattomuudesta. Jos kohdassa olisi pitkä sulkeutuva kiila, se aiheuttaisi toisen kaaren osoittaman fraasin alkua korostavan lavean agogisen painotuksen, jollaisen lyhyt paikallinen kiilamerkki siis tavaltaan estää. Samalla tuo pitkä kiila olisi ollut laulun aloittavaan eleeseen merkityn avautuvan kiilan sulkeva kiila: kiilat olisivat siis muodostaneet parin avautuva–sulkeutuva ja luoneet kohtaan lavean ”ilmaisuhengityksen”. Nyt kohdassa on pitkä avauskiila, mutta sen sulkevaa paria ei ole. Tätä korostaa se, että säveltäjä on kirjoittanut kiiloja kolmeen eri tasoon: avautuva kiila on keskellä, pitkän lakisävelen lyhyt aksentti (t. 2) ylemmän viivaston alapuolella ja pitkä sulkeutuva kiila (t. 3 jne.) bassoviivaston alapuolella. Säveltäjä on halunnut toiseen tahtiin rytmistä täsmällisyyttä ja tarkentanut alun pisterytmin 16-osatauolla, mikä puolestaan melkein määrittää pitkälle sävelelle tulevan aksenttimerkin tyyppin lyhyeksi, jottei kohta kadottaisi rytmistä painokkuuttaan. Raskaasti huokaava, lavea painotus (vrt. tempomerkinä *Grave*) alkaa näin vasta tahdistä 3 alkavalla aiheella. Nuottikirjoituksen kenties huomaamattomat yksityiskohdat määrittävät paljon näiden laulun tärkeiden hetkien ilmettä ja karakteria.

Laulun *På verandan vid havet* kiilaerottelut toteutetaankin *JSW*:ssä tarkoin käsikirjoituksen mukaisesti – päinvastoin kuin editiossa samalle aukeamalle osuvassa *Höstkvällin* lopussa. Siksikö, että myös ensipainos

3. Kilpeläinen 1991 ansaitsee perinteikkään ja velvoittavan K-lyhenteen!

seuraa tässä käsikirjoitusta (ensipainoksen kiilat ovat tosin paikoin hiukan liian pitkiä)? Tahtia 3 osin vastaavassa tahdissa 33 on JSW:ssä kuitenkin bassosävelellä muista vastaavista kohdista poikkeavasti lyhyt aksentti. Kriittisissä huomautuksissa todetaan, hieman epämääräisesti, basson kiilamerkin tahteissa 3 ja 33 ”tarkoittavan aksenttia ja myös viittaavan tulkintaan nuotilta alkavana *decrescendona*”⁴ (JSW VIII/2, 219). Merkkien tulkintaa pohdiskeleva kommentti on outo. Mistään *decrescendosta* ei ole kyse, sillä sama kiila toistuu useissa peräkkäisissä tahteissa (3–6, 21–22, 33–36), ja sitä paitsi Sibelius on kirjoittanut tahteihin 5 ja 35 (kiilan ohella!) dynamiikkamerkinnön *poco dim.* ja tahtiin 21 *dim.* Jäänee esittäjän arvioitavaksi, ulotetaanko tuo bassonuotille merkitty keskipitkä aksentti koskemaan koko kohtaa vaiko vain vasemman käden osuutta tai pelkkää bassonuottia. Perusdynamiikka *f* hiljenee siis tahdista 5 alkaen, kunnes tahdissa 8 alkaa useita tahteja jatkuva *b*-molli-kvarttisekstisointu *f*, jolle on myös kirjoitettu *diminuendo*.

Tässä kuten aiemmissakin kohdissa Sibelius yksinkertaisesti noudattaa yleistä ja vakiintunutta klassis-romanttista nuottikirjoitusperiaatetta, jonka mukaan varsinainen dynamiikka ja sen muutokset kirjoitetaan sanoin tai näiden lyhentein (*p, f, cresc., decresc., dim.* ym.) ja suppeampien musiikkiliisten aiheiden, fraasien ja eleiden ym. dynaamis-agogis-rytmis-ilmiaisulliseen ilmeittämiseen käytetään kiilamerkkejä. Pelkät kiilamerkit eivät siis muuta perusdynamiikkaa. Ne ovat paikallisia ja liittyvät säveleen, aiheeseen, eleeseen, kuvioon, fraasiin tms. ja profiloivat tai ilmeittävät näitä kiilojen osoittamalla tavoilla perusdynamiikasta esiin. Kiilamerkit eivät ole ainoastaan eivätkä edes ensisijaisesti dynaamisia merkintöjä vaan eräänlaisia agogisluonteisesti korostavia, aksentoivia pienimpien tasojen (motiivi-, ele-, kuvio- tai fraasitason) ilmaisumerkintöjä, joihin kieltämättä kuuluu myös dynaaminen tekijä (avautuvaan kiilaan *crescendo*, sulkeutuvaan *decrescendo* tai *diminuendo*). Olipa merkki lyhyt tai pidempi, on periaatteessa ainakin 1800-luvun musiikissa kyseessä yksi ja sama merkki, jonka korostava aksenttivaikutus ulottuu merkin pituuden osoittamalle alalle merkin osoittamalla tavalla (korostuksesta vähenevä tai korostukseen kasvava). Kiilamerkin loputtua perusdynamiikka on edelleen sama kuin ennen merkin alkua, ellei varsinaisella dynaamisella merkinnällä (esim. *cresc., dim.* tai $p < f$) ole osoitettu muutosta. Sekä sulkeutuva että avautuva kiila voi esiintyä yhtä lailla *cresc.*- kuin *dim.*-merkinnänkin kanssa samanaikai-

4. ”[–] indicates an accent and also suggests the interpretation of a *decrescendo* from the note.”

sesti, jolloin kiilan osoittama tapahtuma piiryy paikallisena eleenä esiin varsinaisesta dynamiikkatapahtumasta. Kiilamerkin merkitys on sama riippumatta siitä, onko se lyhyt vai pidempi aksenttimerkki. Yksinkertaistettu mutta varsin yleinen käsitys on, että lyhyet merkit olisivat aksenttimerkkejä ja näitä pidemmät crescendo- tai diminuendomerkkejä. Tämä käsitys saattanee olla osin myös *JSW*:n ratkaisujen taustalla. Oltiin asiasta mitä mieltä tahansa, sillä ei kuitenkaan ole vaikutusta toimitustyön tulokseen: merkit tulisi joka tapauksessa esittää alkuperäisessä asussa *standardoimatta* niitä sen enempää liian lyhyiksi kuin liian pitkiksikään.

Käsitys, että Sibeliuksen nuottikirjoitus on suurpiirteistä tai huolimattontaa, ei pidä paikkaansa lainkaan siinä määrin kuin eri yhteyksissä on silloin tällöin annettu ymmärtää (esim. edellä lainattu Kilpeläinen 1998b, 272). Kun säveltäjä on kirjoittanut kiireellä ja korjannut monta kertaa samaa kohtaa, jälki voi olla kamalaa luettavaa, mutta tämän perusteella ei voi yleistää. Silloin kun jälki on huolellisempaa, hämmästyttävää kerran toisensa jälkeen tarkkuutta ja selkeyttä, jolla Sibelius on esimerkiksi juuri kiilamerkkejään piirtänyt (vrt. jopa esimerkit artikkelissa Tiilikainen 1998b). Editoinnin kannalta hankalaa kohdistuksien ja asemoinnin epätarkkuutta esiintyy ymmärrettävästi kohdissa, joissa kirjoitetaan peräkkäin tai alakain samaa toistuvaa merkintää, esim. orkesteripartituureissa. Vaikka merkintä olisikin huolimattoman ja suurpiirteisen näköinen, sen sisältämä ajatus, merkitys, intentio on silti mitä todennäköisimmin tarkka, täsmällinen! Näin Sibeliuksella samoin kuin Beethovenilla, jonka manuskriptit ovat varmaan hirveimpiä. Näin paikoin jopa J.S. Bachilla, jonka manuskriptit ovat puolestaan selkeimpiä. Bachin käsikirjoitusten harvalukuisilla kaarilla on monesti taipumus ”kaatua” oikealle (ks. esim. Dadelsen 1983, 151), mistä on joskus aiheutunut liikuttavia väärinkäsityksiä asiaan perehtymättömille käsikirjoitusten tutkijoille. Bachin intentio on epäilemättä ollut tarkka, mutta kynä on huiskaissut kaaria itsestään selvissä paikoissa sivuun. Oikeaa ratkaisua ei voida löytää pelkkien kohdistusten perusteella vaan ratkaisevaa on löytää merkin ja musiikillisen ajatuksen kytkentä.

Jos pidetään esillä näkemystä, että Sibeliuksen käsikirjoitus on yksityiskohtien merkinnöiltään suurpiirteistä (taustalla säveltäjän kuulu lausuma ”anna detaljien uida soosissa!”), voidaan helposti päätellä, että myös itse säveltäjän ajatus, intentio, on suurpiirteinen, että tarkkaa muotoa ei ole. Tästä seuraa, että toimittajan ei tarvitsekaan pyrkiä tuon intention etsimiseen ja tarkkaan määrittämiseen, vaan hän voi – itse asiassa hänen täytyy – tehdä editoritarkaus pelkästään omien tieteellisten lähdepohdiskelujensa ja -näkemystensä perusteella.

Säveltäjän intention löytämiseksi ei pelkkä lähdekritiikki ja -vertailu kuitenkaan riitä. Tarvitaan myös niiden nuottikirjoituskonventioiden tunte-
musta ja sisäistämistä, joita käyttämällä säveltäjä on intentionsa välittänyt;
tarvitaan myös musiikillista analyysia ja punnintaa sekä ainakin tuntumaa
siihen, miten esittäjä nuottikirjoituksen merkintöjen kanssa kommunikoi,
millainen ”psykologia” kussakin tuon kommunikaation tilanteessa vaikut-
taa. Säveltäjän intentio heijastuu tavassa, jolla hän sen nuoteille kirjoittaa.
Toivottavasti myytti Sibeliuksen käsikirjoitusmerkintöjen ja intentioiden
suurpiirteisyydestä ei ole miltään osin ohjaamassa *JSW*:n editoratkaisuja.
Suurpiirteisyys ei ole sama kuin määriteltävissä ja ”purettavissa” oleva kir-
joituksen epätarkkuus.

Nuottiesimerkki 3

Senza ped

Nuottiesimerkissä 3 on kaksi katkelmaa pianokappaleen *Harpso-
ren / Joueur de harpe* op. 34 nro 8 (1916) käsikirjoituksesta (Helsingin yli-
opiston kirjasto, K. 0038; faksimile teoksessa Sibelius 1945, 28–29). Aluk-
si näyttäisi siltä, että ensimmäisen katkelman pitkällä sävelellä b (t. 6–7)
olisi peräti kaksi kiilamerkkiä, lyhyt ja nuotin kestoa vastaava pitkä nor-

maalisti keskellä viivastojen välissä. Todennäköisesti ja myös luontevasti kyse on kuitenkin kahteen eritasoiseen pientapahtumaan liittyvästä merkityksestä: lyhyt kiila, joka tässä on huomiota herättävästi pitkäkestoisen sävelen yläpuolella, koskee sävelen jäntevämpää ja täsmällisemmin fokusoitua aksenttiluonnetta ja pitkä puolestaan liittyy kohdassa alkavan säkeen kokonaisilmeeseen ja painottaa laveasti sävellykselle tyypillistä säkeen pitkäsävelistä alkua. Lauluun *På verandan vid havet* liittyvien rytmipohdintojen tapaan voisi merkinnöistä päätellä, että myös lyhyeen aksenttiin johtavan arpeggion luonne määräytyy osaksi juuri tuosta lyhyestä merkistä: päätenuottiin johtava etuhelearpeggio muuntuu myös vastaavasti ”tiukemmaksi”. Pitkä kiila ei siis niinkään koske ensimmäistä arpeggiota vaan merkitsee fraasin aloituksen lavennusta eleeksi kokonaisemmalla fraasiagogisella tasolla. Jos kohdassa olisi ainoastaan pitkä kiila, myös kohdan ensimmäinen arpeggio saisi helposti laveamman luonteen esityksessä. Lyhyt lisäkiila siis tarkentaa tuota lähtökuviota pienimmällä rytmisagogisella tasolla muttei vaikuta pitkän kiilan alkulaveaan säepainotukseen. Kaksi tahtia aiemmin vastaavassa säkeessä on vain lyhyempi kiila mutta säkeen alkusävel on myös puolta lyhyempi ja näin myös säkeen alku vähemmän painokas. Tahdeissa 14–15 on pitkä alkusävel mutta ainoastaan lyhyt kiila. Tämän säkeen esitysohje *più dolce* kuitenkin pehmentää säkeen karakterin, jolloin myös aloitusele on hillitympi. Vaikka Sibeliuksen merkit saattavat näyttää ensivertailussa epäloogisilta ja huolimattomilta, ne ovat mielekkäässä suhteessa vaihtuviin musiikillisiin sävyihin ja ilmeisiin. Toimitustyössä noita vaihtelevia merkintöjä voidaan pitää joko säveltäjän huolimattomuutena tai tarkkapiirtoisina vivahteiden kuvaajina. Pienikin yhtenäistämisen tuhoaisi säveltäjän intension välittymisen.

Lopputahdeissa (t. 17–18, esimerkin alempi katkelma) säveltäjä on kirjoittanut melodiaäänien korostuksen yksiselitteisesti napakan lyhyillä kiiloilla tekemättä eroa puoli- ja neljäsosanuottien välille, mutta viimeisen, kokonuotein kirjoitetun soinnun hän on merkinnyt selkeästi joltisenkin keskimittaisella kiilalla, ei siis pitkällä kuten *Höstkvällissä* (tai *Aubadessa*, esim. 4). Painetussa nuotissa viimeisen soinnun pinni on yhtä lyhyt kuin edellisessä tahdissa. Kumpi lienee säveltäjän tahto?

Kun selaa sotienjälkeistä Sibeliuksen faksimilejä sisältävää julkaisua (Sibelius 1945) hieman *Harpunsoittajasta* eteenpäin, tulee vastaan varsin erikoislaatuinen ja valaiseva tapaus: kahden erilaisen aksenttimerkin systemaattinen ja samanaikainen käyttö samalla aiheella. Nuottiesimerkki 4 käsittää tahdit 6–8 viulusävellyksen *Aubade* op. 81 nro 4 (1918) käsikirjoituksesta (Helsingin yliopiston kirjasto, K. 0034; kahden ensimmäisen sivun faksimile ks. Sibelius 1945, 40–41). Viulustemman soinnut soitetaan

Nuottiesimerkki 4

kohdassa *pizzicato* (mikä käy ilmi myös esimerkin viimeisen tahdin merkinnästä *arco*). Viulu ja piano soittavat samoja sointuja, samaa aihetta samoin ylä-äänin, viulu neliote-pizzicatoina ja piano laveampina sointuarpeggioina, joista erottuvat korkeat ylä-äänit piirtyvät melodiseksi kuluksi (hieman edellä käsitellyn *Joueur de harpe* -katkelman tapaan). Kiilamerkit ovat viulu- ja pianostemmoissa yksiselitteisesti erilaiset. Viulun pizzicato-soinnut on niiden karakteria vastaavasti merkitty johdonmukaisesti lyhyillä kiilamerkeillä, pianon ylä-äänit keskipitkillä ja kohdan viimeinen, muita pidempi sävel *Höstkvällin* loppusoinnun tapaan nuotin kestoja vastaavaasti pitkällä kiilalla. Kaikki kohdan kiilat ovat aksenttiluonteisia eivätkä diminuendoja. Kuten edellisissäkin esimerkeissä eripituisten merkkien ilmaismat rytmis-agogiset karakterit ovat tässäkin selkeästi erilaiset. Tulkinnalle siitä, minkä pituisia merkit ovat, ei tässäkään jääne sijaa.

KIILAT 1800-LUVUN MUSIIKISSA

Kiilamerkkien ongelmat ovat hyvin samantapaisia koko 1800-luvun musiikissa, vaikka vaihtelua esiintyneee jossakin määrin eri säveltäjillä. Sibeliuksen nuottikirjoitus ei ole mikään erikoistapaus, jotakin kotiseutunotaatiota, vaan se noudattaa keskieuropalaista perinnettä. Asia kaipaasi tutkimista, *JSW*:nkin kannalta. Nuottiesimerkissä 5 esitetään *Höstkvällin* lopputahtien kiilamerkkien vertailukohdaksi lopputahdit Chopinin *Balladista* nro 3 *Asduuri* op. 47 (1840–1841) neljänä versiona: a) käsikirjoituksen mukaan (Chopin 1952); b) (identifioimattoman) 1800-luvun julkaisun mukaan (ehkä jokin ensipainoksista, ks. Rosen 1995, 320⁵); c) puolalaisen ns. Paderewski-edition mukaan (Chopin 1965); d) Jan Ekierin toimittaman laitok-

sen mukaan (Chopin 1986). Kohta sisältää samantapaisen editio-ongelman kuin *Höstkvällin* loppukin. Käsikirjoituksessa Chopin on kirjoittanut Sibeliuksen tapaan normaalia lyhyttä merkkiä selvästi pidemmät kiilat ja myös erotellut kiilan pituuden sävelen keston mukaiseksi. Koko tahdin mittaisen loppusoinnun kiilamerkki on kutakuinkin kaksi kertaa niin pitkä kuin edeltävillä soinnuilla. 1800-luvun laitoksessa (b) kaikki kohdan kiilamerkit ovat periaatteessa samankertoisia, merkki on vain totuttua hiukan kapeampi ja pitkulaisempi. Myöhemmissä julkaisuissa merkit on standardoitu kommentteilla lyhyiksi aksenttimerkeiksi, kuten puolalaisen ns. Paderewski-laitoksen (c) esimerkki osoittaa. Ainoa kirjoittajan tuntema laitos, jossa kiilaerotellut on toteutettu tarkalleen käsikirjoituksen mukaan, on uusi, editioistaan Chopin-tutkijoilta kiitosta saaneen Jan Ekierin toimittama laitos (d). Uusimmissa kriittisissä editioissa nykyinen käytäntö tarkoittaakin siis vanhimman, alkuperäisen käytännön palauttamista pitkään vallinneen, säveltäjän intentioita vesittävä standardointikäytännön jälkeen.

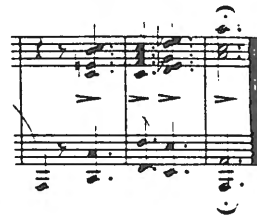
Kaikkein tutuimmat, moneen kertaan kriittisinä ja ns. *Urtext*-laitoksina julkaistut sävellykset tarvitsevat siis vieläkin kriittistä editointia, yksityiskohtien uudelleenpohdintaa ja täsmentämistä, kustantajien ja toimittajien standardointijälkien siivousta. Vielä yksi osaksi ongelmallinen esimerkki: Nuottiesimerkissä 6 on katkelma Beethovenin cis-molli-pianosonaatin op. 27 nro 2 finaalista. Ylinnä on käsikirjoitus, keskellä luultavasti levinneimmän, G. Henle Verlagin julkai-

Nuotti- esimerkki 5

a)



b)



c)



d)



5. Rosen on päätenyt käyttämään kirjansa nuottiesimerkkeinä pelkästään ensipainoksia tai muita 1800-luvun laitoksia (ks. Rosen 1995, xiii!).

Nuottiesimerkki 6

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with various notes and rests. The second system, starting at measure 78, features a complex rhythmic pattern in the treble clef with triplets and sixteenth notes, and a bass clef with sustained notes and triplets. Fingering numbers (1-5) and articulation marks like slurs and accents are present throughout.

seman *Urtext*-laitoksen teksti (Beethoven 1952⁶) ja alinna Heinrich Schenkerin 1920-luvulla julkaiseman laitoksen teksti (Universal-Edition; Beethoven 1975). Vaikka Beethovenin käsikirjoitus ei olekaan yhtä yksiselitteinen ja selkeä kuin edelliset Sibelius-esimerkit, on melko selvää, että käsikirjoituksessa kaksoiskiilat (<>) kohdistuvat melodiakäänteeseen lakisävelle, joissakin vastaavissa käsikirjoituksen kohdissa vieläkin ”pakatummin” kuin esimerkissä. Kiilat ovat käsikirjoituksessa ilmeisesti sijoittuneet lievästi liikaa vasemmalle. Molemmissa painatteissa kiilat sitä vastoin ovat

6. Beethoven 1952 vastaa tässä kohdin uuden kriittisen Beethoven-laitoksen (Beethoven 1976) tekstiä, josta tosin sormijärjestykset puuttuvat ja jossa vasemman käden viimeinen kaari on asianmukaisesti editiosuluissa; lisäksi kiilojen aseointia on hienokseltaan tarkennettu standardoimalla ne tarkalleen tahtien jälkimmäisiä kaaria vastaaviksi.

ratkaisevasti pidempiä ja levittäytyvät koskemaan koko kolmen viimeisen sävelen aihetta. Vasemman käden osuutta koskevat kiilat on Henlessä (Beethoven 1952) merkitty käsikirjoituksen mukaisesti bassoviivaston alle. Universalin (Beethoven 1975) kiilat ovat jonkin verran lyhyempiä kuin Henlen. Beethovenin ajan yhteenliitetyt kaksoiskiilat on standardoitu jo 1800-luvulla vakiintuneen käytännön mukaisesti erilleen toisistaan. Ottamatta kantaa kysymykseen, miten kaksoiskiilat tulisi merkitä ja sijoittaa, on kuitenkin todettava, että ainakaan kiilojen standardointi olennaisesti laiveammiksi ei ole itsestään selvää. Kohta on ongelmallinen ja vaatii taustaselvitystä. Säveltäjän tarkoitus on kuitenkin epäilemättä ollut selkeä ja yksiselitteinen. Varomattomalla standardoinnilla se muuttuu olennaisesti.

Henle-esimerkissä näkyy jonkin aikaa jopa kriittisiä laitoksia vauvannut 1900-luvun editioiden vitsaus, nyttemmin erehdykseksi havaittu periaate, joka on onneksi jäämässä historiaan: kaarien standardointi tapauksissa, joissa kaarella merkityn aiheen alkuun tai loppuun liittyy sidekaarella yhdistetty sävel. *Beethoven Werken* uusimmissa, 1990-luvulla ilmestyneissä niteissä tästä standardointiperiaatteesta on luovuttu. Laitoksen 30 vuotta voimassa olleet editointiperiaatteet (*Richtlinien*) ja uusimpien niteitten esipuheet uusittiin moneltakin osin varsin perusteellisesti 1991 (ks. esim. Hertrich 1996). Beethovenin kaarista esitettiin *Beethoven Werken* ilmestymisen aikoihin alkuperäisiä kirjoitusasuja vaativia näkökantoja (esim. Unverricht 1960, 70; vrt. jo Schenker 1925!), mutta Beethoven-editiossa ”modernia” standardointilinjaa jatkettiin silti pitkään. Uudessa Mozart-editiossa (Bärenreiter) kaarien standardoinnista luovuttiin jo muutama niteen jälkeen 1950-luvun puolenvälin vaiheilla. Haydn-editiossa (Henle, alkanut 1962) mainittua standardointia ei ole sovellettu lainkaan. Nykyisissä tieteellisissä laitoksissa pyritään tiukasti seuraamaan säveltäjän kirjoitusasuja.

Schenkerin editiossa kaaret seuraavat Beethovenin tekstiä: niitä ei ole standardoitu ulottumaan sidotun sävelen loppuun. Molemmat tapauksethan ovat toki mahdollisia, kumpaakin esiintyy, mutta ne merkitsevät kahta eri asiaa! Standardointi kumpaan suuntaan tahansa johtaa mainituissa tapauksissa merkityksen muuttumiseen. Kyseessä ei ole siis edes standardoinnin piiriin kuuluva asia. Toivottavasti orkesteriteoksiin ehdittäessä *JSW*:ssä tiedostetaan tämän tärkeän erottelun merkitys. Nuottiesimerkki 5:n ja 6:n valossa ei ole ihme, että monet aikamme tutkivat esittäjät ovat kriittisiinkin editioihin turhautuneina päätyneet usein käyttämään alkuperäislähteiden kopioita ja tekemään esittämiensä teosten editiotyön itse.

1800-luvun nuotteja selaamalla vakuuttuu siitä, että kiilamerkeillä on keskeinen osuus myöhäisellä Haydnilla, Beethovenilla, Schubertilla, Schumannilla, Chopinillä, Berliozilla, Lisztillä ja eritoten Brahmsilla. Näyttää hyvin ilmeiseltä, ettei kiilamerkkien ja kaarien merkitys ole olennaisesti muuttunut Beethovenin ajoista 1900-luvun alkuun, Debussyyn, Sibeliuksen ja Weberniin. On kuitenkin harmillista, että asia lienee hyvin niukalti dokumentoitavissa. Kiilamerkkien tarkemmat merkitykset ja vivahteet eri säveltäjillä ja eri musiikillisissa karaktereissa joudutaankin päättelemään paljolti nuottitekstin ja musiikillisen kontekstin perusteella, jossakin määrin myös vuosisadan alkupuolen äänitteiden tuoman informaation tuella. Tällaisessa muusikon päättelyssä (jota käsillä olevassakin kirjoituksessa esiintyy) on subjektiivisuuden vaaransa, mutta vaihtoehtoa sille ei näytä olevan. Oli käyttäjän päättely subjektiivista tai objektiivista, turhalta spekuloinnilta vältytään, jos edition periaatteet ovat selkeät ja ratkaisut raportoidaan.

Erilaisten dynaamisten aksentti-, sforzato-, martellato-, marcato-ym. merkkien valikoima muotoutui 1800-luvun musiikissa hyvinkin monipuoliseksi. Kiilamerkeillä on keskeinen sija tuossa romantiikan musiikin ilmaisukieltä välittävässä merkintöjen kirjossa. Erilaisten korostusten, painotusten ja aksenttien verkostosta tulee todella komplisoitu, kun mukaan liitetään lähes kaikkina aikoina pätenyt vaatimus, jonka mukaan hyvässä esityksessä tulee tehdä eriasteisia painotuksia, viivytyksiä, korostuksia ja kevennyksiä musiikin luonteen ja melodian ja harmonian käännteiden mukaisesti, vaikka nuotteihin ei mitään esitystapaa osoittavaa olisi merkittykään.

Eri koulukunnissa on ollut vallalla osin eriasteisia kiilamerkintöjen (samoin kuin artikulaatio- ja esitysmarkintöjen) esityskäytäntöjä ja -konventioita. Koska oli paljolti kyse yleisistä traditioista, jotka opittiin opettajilta tai jotka hioutuivat orkestereissa, ei tarvetta selittävään kirjaamiseen ollut. Kun 1920–1940-luvuilla tapahtui sittemmin hyvinkin perustavaksi osoittautunut muutos objektiivisiin esitysihanteisiin ja musiikki haluttiin puhdistaa romantiikan painolastista, ei myöskään ollut mitään tarvetta dokumentoida halveksituiksi muuttuneita vanhentuneita käytäntöjä. Vuosisadan alun normaalit esitystavat alkoivat kuulostaa liioitelluilta. Jopa säveltäjän esitys- ym. merkintöihin alettiin suhtautua torjuvasti. Romantiikan traditiot katosivat. Enää ei tiedetä, miten monet romantiikan nuottikirjoituksen merkinnät toteutetaan. Nykyisin sekä tutkijat että esittäjät ovat etsimässä avaimia ei kovin kauan sitten kadonneisiin tulkintoihin ja esitystyyliin. Avaimia löytyy yllättävän runsaasti nuottikirjoituksen detaljeista,

kunhan ne puolestaan saadaan kaivetuiksi kustantajien, kaivertajien ja toimittajien, ikävä kyllä myös tieteellisten ja kriittisten toimittajien, standardointien ja modernisointien alta.

Sibelius näyttäisi liittyvän hyvin läheisesti keskieuropalaiseen nuottikirjoitustraditioon. Jo *Lemminkäis*-sarjan, 1. ja 2. sinfonian aikoihin Sibelius oli oppinut seikkaperäisesti kaarien, kiilamerkkien ja monien muiden merkintöjen monivivahteiset merkitykset ehkä Wienissä tai ehkä Helsingissä, jonka orkesterissa oli paljon hyviä saksalaisia muusikkoja. Sibelius (viulisti) on merkinnöissään huomattavasti detaljoidumpi kuin esimerkiksi Bruckner (urkuri) ja paikoin jopa yksityiskohtaisempi ja monivivahteisempi kuin Brahms (pianisti) mutta joka tapauksessa esitysmerkinnöissään monessa kohdin lähellä tätä.

Vähäisestä erityisesti kiilamerkintöjä ja hieman runsaammasta yleisesti dynaamisia merkintöjä käsittelevästä kirjallisuudesta erottuvat tässä yhteydessä Fellingner (1961), Mies (1963), Budde (1980), Tenhaef (1983), Rosenblum (1988, 55–101) ja Kohlhase (1993). Clara Schumannin oppilas Fanny Davies (1963) on kirjoittanut valaisevan ja (myös kiilamerkintöjen tulkinnan) yksityiskohtia sisältävän pikku muistelun Brahmsista omien teostensa esittäjänä. Ainoa esitys- ym. merkintöjä käsittelevä tutkielma Sibeliukselta lienee Virtanen (1997), jossa samalla kosketellaan myös editio-problematiikkaa. Edes Jalas (1988) ei näytä juurikaan tiedostaneen kiilamerkkien ongelmallisuutta.

LÄHDEARVIOINNIN ONGELMIA

Seuraavassa vielä kaksi *Höstkvällin* ainakin osaksi kyseenalaista editointiratkaisua esimerkkeinä *JSW*:ssä sovelletusta lähdeajattelusta, -arvotuksesta ja -kriitistikästä.

Yksittäinen ^-merkki *Höstkvällin* laulustemman tahdissa 17 kiinnittää huomiota. Merkki on Sibeliuksen laulustemman merkiksi kohdassa varsin rajua. Kommentaarin lakoninen ”käsikirjoituksessa ei (martellato)akcenttia” (Tiilikainen 1998a, 300) ei selvennä asiaa. Ensipainoksessa merkki siis kuitenkin on. Vastaavassa kohdassa tahdissa 35 ei laulustemmassa ole mitään merkintää. Jo käsikirjoituksessa on kyseisen kohdan laulutekstissä kynällä merkitty (harjoitustilanteessa lisätty?) alleviivaus ”*tyng-da*”. *JSW*:n ratkaisu on ilmiselvä ”huti”, jonka sisällyttäminen kriittiseen editioon ilman perustelua kertonee eräänlaisesta lähdesokeudesta. Merkki kiistämättä on jälkimmäisessä päälähteessä, mutta se on merkintänä outo. Lähdekritiikin lisäksi olisi tarvittu toisenkinasteista kritiikkiä. Onko merkki oi-

kea, jos sitä ei löydy laulustemmoista mistään muualta koko lauluniteestä? Merkki on pieni, mutta sen takana oleva editointiperiaate ei ole merkitykseltään vähäinen.

Näkyvin *Höstkvällin* ensipainoksesta valittu (muuttunut) teksti lienee tremolopakson loppu (t. 55–59). On erinomaista, että kohdasta on saatu mukaan käsikirjoituksen faksimile (Tiilikainen 1998a, 301; *JSW VIII/2*, 185). Kuinka selvää on, että muutos on tai voisi olla säveltäjän auktorisoima? Vaikka se poikkeaa käsikirjoituksesta sen verran, ettei muutosta aivan helposti voi panna kiireisen painatuksen tiliin, on silti kysyttävä, olisiko mahdollista, että muutos on aiheutunut jostakin tuntemattomasta, ulkoisemmasta syystä. Voisiko ensipainos perustua jopa toiseen, tunnettua käsikirjoitusta varhaisempaan puhtaaksikirjoitukseen? Käsikirjoituksen asteittain hidastuva tremoloversio on joka tapauksessa monipolvisempi kuin ensipainoksen töksähtävästi muuttuva asu. Myös dynamiikka on yksilöidympi käsikirjoituksessa. Voisiko kyseessä olla pitkään jatkunutta samaa tremoloa vahingossa pari tahtia liikaa kirjoittaneen kopistin herpaannus? Muutoksen autenttisuus ei ole dokumentoitavissa, vaan se on pelkkä oletus. Oletukseksi se myös tulisi kommentaarissa mainita.

Tremelokohdan muutokset ovat toisenlaisia kuin lopun kiilakohdan muutokset. Lopputahtien kiilamuutokset paikallistuvat suurella todennäköisyydellä kopistin tai kaivertajan käytäntöihin, mutta tremelokohdan muutosten spekulointi on sitä vastoin paljon hankalampaa. Tahdin 17 martellatimerkki puolestaan lienee yksinkertaisesti vain jossakin harjoitustilanteessa piirtynyt merkintä, jonka ei ole tarkoitus kuulua itse nuottitekstiin. Vastavaanlaisia kummajaisiahan löytyy esim. Sibeliuksen orkesteriteosten kaiverretuista stemmoista.

Höstkvällin päälähteet eivät ole ongelmasisällöiltään rinnasteiset. Editoinnin pulmakohdat ovat eri lähteissä eriluonteisia. Jos säveltäjä kirjoitti kiireessä puhtaaksikirjoitusta tai korjattua versiota tai oikoluki korrehtuuria tai kopistin tekemää puhtaaksikirjoitusta, ei suinkaan välttämättä kaikki siihen piirtynyt tai korjaamatta jäänyt ole oikein tai edusta säveltäjän viimeistä tahtoa. Saattoi hyvinkin olla, että ajatukset kulkivat kirjoittamassa tai vedosta lukiessa muualla: yksityiskohdat eivät piirtyneet yhtä huolellisesti ja sensitiivisesti kuin sävellyshetken tuntumassa kirjoitetussa yhtenäisessä puhtaaksikirjoituksessa, eikä huomiokyky ollut valppaana löytämään virheitä tai epä johdonmukaisuuksia. Tämä sinänsä hyvin ymmärrettävä ilmiö on todettu jopa huolellisuudestaan ja pikkutarkkuudestaan kuululla Brahmsilla (ks. Cai 1989). Osoittautuu, että korrehtuurien, kaivertajan kappaleitten ja ensipainosten merkitykseen päälähteinä (jopa Brahmsilla) on syytä suhtautua totuttua varovaisemmin ja kriittisemmin.

Koska *JSW*:ssä toteutetaan säveltäjän ns. ”viimeisen tahdon” (*Fassung letzter Hand*) periaatetta (Dahlström 1998a, 253; seikkaperäisemmin ks. Dahlström 1996, 308–311), toimitustyössä on tietenkin pyritty löytämään ja painottamaan viimeisiä merkintöjä. ”Viimeisen tahdon” periaate on ilmeisesti yliohtanut toimittajaa niin, että kiireen ja kopistin tai kaiver-tajan syyskuussa 1903 aiheuttamista virheistä huolimatta ensipainoksesta on valittu mukaan tekstiasuja, ikään kuin niiden ilmaantuminen käsikirjoi-tuksen jälkeen viimeisimpään päälähteeseen riittäisi sellaisenaan perus-teeksi. Epäselväksi jää, miksi jotkin ensipainoksen kohdat ovat toimittajan mielestä hyväksyttäviä ja toisia taas on pidetty virheinä. Uuteen *Höstkväll*-editioon on joka tapauksessa valittu varsin paljon kohtia käsikirjoituksesta. Yhä enemmän hämmentävä edition käyttäjä joutuu taas spekuloimaan, koska ratkaisuihin ei editiossa tehdä selkoa. Onko nykyisin jo hieman vanhentunut ”viimeisen tahdon” periaate aina kestävä tai riittävä? Eri tapauksissa saatetaan tarvita eri periaatteita. *Höstkvällissä* näyttäisi siltä, että esimerkiksi ”parhaan yhtenäisen”, ”uskottavimman ja luotettavimman” tai ”sensitiivisimmin ja tarkimmin kirjoitetun” lähteen periaate saattaisi olla selkeämpi vaihtoehto kriittisen edition pohjaksi.

Mahdollinen vihje siitä, mistä *Höstkväll*-laulun uudessa editiossa tehdyt ratkaisut ovat saattaneet johtua, sisältynee Kilpeläisen (1998b, 272) toteamaan ”eräissä tapauksissa kyse on myös harkituista muutoksista (esim. *Höstkväll*-laulu, jonka ainoa tunnettu puhtaaksikirjoitus [– –] poikkeaa teoksen painetusta muodosta)”. Ilmeisestikin tremolopaikkaa, martelatomerkkiä ja kiilamuutoksia laulun lopussa on pidetty säveltäjän tekemänä ”harkittuina muutoksina”, viimeisenä tahtona, siis näiltä osin päälähteenä? Taas kerran on kysyttävä, millä perusteella, koska mitään dokumenttiahan ei asiasta ole säilynyt.

Koska kyse on muutoksista, jollaisia tiedetään kopisteilla ja kaiver-tajilla olleen tapana tehdä, jotta nuotti näyttäisi asialliselta ja kauniilta, ei ole kovin vahvoja perusteita olettaa tällaisen, *paikallistettavissa ja tunnistettavissa* olevan korruption kohteeksi joutuneen lähteen perustuvan – juuri näiltä korruptioalttiimmilta osiltaan – säveltäjän viimeiseen, muuttuneeseen tahtoon. Säveltäjän ensimmäisen ja viimeisen tahdon välinen aikahan oli tässä tapauksessa erityisen lyhyt. Viime kädessä kysymys lopputahtien kiilamerkeistä onkin oikeastaan *lähdekriittinen*. Tärkeintä on pyrkiä kriittisesti löytämään säveltäjän eikä kaiver-tajan tai toimittajan intentio. *JSW*:nkin ohjeeksi olisi voinut sopia erinomaisesti uuden Brahms-edition *JSW*:tä täsmällisemmin ja tiukemmin määritelty päämäärä ”esittää teosten

autenttiset tekstit, jotka ovat niin lähellä säveltäjän intentioita kuin mahdollista, *vailla kirjoitus-, kopisti- ja painovirheitä sekä auktorisoimattomia lisäyksiä*⁷ (Brahms 1996, VII; kursivointi tämän kirjoittajan).

Höstkvällin uusi kriittinen teksti on lähdeaineiston kannalta eräänlainen toimittajan koostama sekoitus, johon on valittu teksti milloin yhdestä, milloin toisesta lähteestä. Kyseessä ei ole ”parhaan yhtenäisen lähteen” periaatteen perustalle rakennettu editio. Toimitusperiaatteet kuitenkin ilmeisesti vaihtelevat suurestikin laulu laululta. Esimerkiksi laulussa *Lasse liten* op. 37 nro 2 on sovellettu jokseenkin päinvastaista periaatetta. Kommentaareissa todetaan, että ”vaikka käsikirjoituksessa useimmat kiilamerkit onkin kirjoitettu huolimattomasti [sic], JSW kuitenkin seuraa sitä” (*JSW VIII/2*, 215)!

Vaikka *Höstkvällin* kriittiset kommentit kuuluvat niteen laajimpiin, niissä ei silti ole raportoitu kaikkea. Ei ole tietenkään tarkoituksenmukaista rasittaa käyttäjää turhalla tiedolla, mutta jotkin käsikirjoituksen (A) tärkeistäkin yksityiskohdista ovat jääneet mainitsematta. Tässä muutama esimerkki: Laulun tempomerkinnän *Andante patetico* jälkimmäinen määrä *patetico* on lisätty käsikirjoitukseen myöhemmin. Tahdin 12 *meno* on pianostemmassa viivaston yllä mutta *JSW*:ssä viivaston keskellä; sijainnilla saattaa olla merkitystä, kun pohditaan, mihin *meno* viittaa. Tahdissa 17 ei ole kiilamerkkiä vaikka vastaavassa kohdassa tahdissa 35 on (*JSW*:ssä on edellä käsitelty outo martellato-merkki). Tahdissa 20 ei ole kiilaa (puuttuu molemmista lähteistä) toisin kuin tahdissa 2. Tahdissa 32 laulustemman ja pianostemman dynamiikkamerkinnot poikkeavat toisistaan (*mp/pp*); vastaavassa kohdassa aiemmin (t. 14) dynamiikka on molemmilla sama (*p/p*). Näitä kohtia ei tietenkään tule yhdenmukaistaa, mutta huomion kiinnittävä kommentti ei olisi tieteellis-kriittisessä laitoksessa haitaksi. Tahtien 63 ja 65 kaaret, jotka on kiitettävästi kirjoitettu nuotein kommentaareihin, olisi voitu rohkeasti varustaa sillä lisäkommentilla, että erikoiset kaaret (fis-kokonuotilta lähtevä ja eis-kokonuotille johtava kaari) liittynevät toisiinsa ja muodostanevat kulun fis–eis. Tahtien 65–66 kommentteja olisi voitu selvittää yhdistämällä tahdit – A:ssa on *crescendo* (t. 65, 2/2), C:ssä kaksoiskiilat < > – ja lisäämällä, että *JSW* seuraa (tässäkin kyseenalaisesti) C:tä.

JSW:n esipuheessa todetaan edition olevan ”kaikkien relevanttien lähteiden ankaran tieteellisen ja kriittisen arvioinnin tulos” ja tarkoitettu myös ”käytännön editioiden ja sen myötä autenttisten esitysten pohjaksi”⁸

7. ”Ziel der JBG ist die Wiedergabe authentischer Wertexte, die von Schreib-, Kopisten- und Stichfehlern sowie unautorisierten Zusätzen befreit sind und den Intentionen des Komponisten so nahe wie möglich kommen.”

(Dahlström 1998b, VI). Julkistamistilaisuudessa Vanhan ylioppilastalon musiikkisalissa 11.2.1999 Fabian Dahlström (1999, 4) tarjosi puheensa päätökseksi saman ajatuksen vieläkin painokkaammin: ”Pyrimme luomaan joka suhteessa tarkistetun pohjan ei yksinomaan kansainväliselle Sibelius-tutkimukselle, vaan – ja ennen kaikkea – autenttisille Sibelius-esityksille.” Kuinka nuo pyrkimykset edition yksityiskohtien käytännön ratkaisuisissa toteutuvat, jää nähtäväksi. *Höstkväll*-esimerkkien perusteella asiaa jää hie-man epäilemään. Nuottikirjoituksen konventiot ja yksityiskohdat kuuluvat myös ”ankaran tieteellisen ja kriittisen arvioinnin” piiriin siinä missä laulun omistuksen kohteen oikea nimiasu tai nuottipaperin määrittäminen. On merkille pantavaa, että vaikka perustavaa lähdetutkimusta on Sibeliukselta julkaistu jo verrattain paljon, oikeastaan yhtään tutkielmaa Sibeliuksen nuottikirjoituksen erityispiirteistä ja ongelmista ei ole tehty (ilmeisestikin ainoa aiheen ongelmia käsittelevä kirjoitus on Virtanen 1997; esimerkiksi Kilpeläinen 1993 ei pureudu sinänsä perinpohjaista lähdevertailua syvemmälle – tosin *Julvisa* ei tähän paljonkaan mahdollisuuksia tarjonne). Lieneekö taustalla ajatus, että nuottikirjoituksen ongelmat ratkeavat lähdekritiikkiä ja -vertailua soveltamalla kuin itsestään?

Olisiko faksimilen julkaisu sitten parempi vaihtoehto? Tärkeiden lähteiden faksimilejulkaisut olisivat ilman muuta ainakin tutkijoille tarpeellisia, mutta faksimilet eivät koskaan kykene korvaamaan hyvin tehtyä kriittistä editiota – täydentämään ja tarkentamaan kyllä. Käsikirjoituksen faksimilellä on aina lumovoimansa, mutta siitä ei alaan perehtymätön välttämättä saa paljonkaan irti. Sitä paitsi käsikirjoitus on tunnetusti usein ongelmallinen lähde.

Tieteellinen editio on eräänlainen foorumi, jolla kohtaavat kaiken läpeensä tutkinut toimittaja ja asiaa rajallisesti tunteva mutta kyselevä, yksityiskohtia pohtiva ja ehkä epäilevä käyttäjä. Kriittinen editio on toimitustyön kaikkien olennaisten tulosten ja ongelmien kommunikointia. Kommunikaation on oltava avoin ja mahdollisimman toimiva. Toimittaja-tutkija koostaa ja seuloa editioon kaiken olennaisen, jotta myös käyttäjä voisi päästä ongelmien keskelle ja saada kysymyksiinsä vastaukset. Editiosta täytyy välittyä yksityiskohtia myöten kaikki toimitustyössä sovelletut periaatteet, myös sellaiset, joilla vähänkin on tekemistä käyttäjän ja hänen kysymystensä kanssa. Toimittajien täytyy astua käyttäjää kohti ja tarjoilla tietämyksensä ja pohdintansa mieluiten sellaisessa muodossa, että kokemat-

8. ”[T]he result of a rigorous scholarly and critical evaluation of all relevant primary sources and [– –] intended to serve as the basis for practical editions and thereby, for authentic performances.”

tomampikin pääsee kohdasta kuin kohdasta sisälle asiaan. Ei vähempää muttei myöskään enempää: toimittajan ei tarvitse – eikä pidäkään – ratkaista kaikkia ongelmia, joihin käyttäjä hakee vastausta, mutta hänen täytyy kyetä ennakoimaan nuo ongelmat ja nähdä ehkä vaivaa etsiessään muotoja, joilla hän aineistonsa esittää. Toimittajan ei välttämättä tarvitse edes ymmärtää kaikkea, mitä editoi. Riittää, että hän ei muuta säveltäjän tekstiä ja sen vivahteita – ja silloin kun muuttaa, raportoi tarkoin tekemänsä. Ehkä joku käyttäjistä ymmärtää. Mitättömät, toimituskunnalle tai kustantajalle ehkä merkityksettömiltä näyttävät yksityiskohdat ja vivahteet saattavatkin olla ratkaisevan tärkeitä esittäjälle tai tutkijalle. On totta, että varsinkin esittäjän näkökulma on usein rajallinen ja subjektiivinen, mutta niin voi olla, toisella tapaa, myös kriittisen edition toimittajan.

Bibliografiasta kiinnostunut jää hieman ihmettelemään, mikä laitoksen oikea, virallinen nimi on? Koko *Musiikki*-lehden (3/1988) *JSW*-numerossa puhutaan julkaisusta nimeltä *Jean Sibelius Works / Jean Sibelius Werke*, samoin kustantajan uusimmassa esitteessä; ensimmäisen niteen selkämyksessä lukee *Jean Sibelius Works* mutta nimiösiyuilla *Jean Sibelius Complete Works / Sämtliche Werke!*

Editiota lähdettiin julkaisemaan kiireellä. Niteet tulevat painosta ennen kuin toimitusperiaatteet ovat kiteytyneet ja ennen kuin tekijät ovat ehtineet riittävästi harjaantua työhönsä. Asialla on kuitenkin varmaan toinenkin puolensa: oli ilmeisesti monestakin syystä pakottava tarve saada projekti käyntiin, tuottaa näkyvää tulosta. Muutoin ehkä alkuun pääsy olisi mutkistunut ja koko hanke kenties viivästynyt, ellei peräti kuivunut kokoon. *JSW*:n valmistumisessa onkin osoitettu päättäväsyyttä ja sitkeyttä, joita voi vain ihailla, kun ajattelee, millaisten kulttuurikoleikkojen halki valmistelutyön tehneet ovat joutuneet kulkemaan (ks. Kilpeläinen 1998a). Oli varmaan sinänsä viisas ja kokemuksen ryydittämä strategia iskeä päätäväisesti. Ensimmäinen valmis nide jo alkuvuonna 1999, ei kovin monta vuotta työn alkamisen jälkeen, on varmasti voitto tekijöille ja suomalaiselle musiikkitieteelle, mutta kiire on myös vaatinut veronsa.

KIITOKSET

Sibeliuksen teosten käsikirjoituskatkelmat julkaistu Sibelius-suvun oikeudenomistajien luvalla ja *Höstkväll* myös Sibelius-Akatemian kirjaston luvalla.

NUOTTILÄHTEET

- Beethoven, Ludwig van 1952. *Klaviersonaten* I. Hrsg. von B.A. Wallner. München: Henle.
- 1975. *Complete Piano Sonatas* I. Ed. by Heinrich Schenker. With a New Introduction by Carl Schachter. New York: Dover Publications. [n. 1923]
- 1976. *Klaviersonaten* II. Beethoven Werke, Abteilung VII, Band 3. Hrsg. von Hans Schmidt. München: Henle.
- 1996. *Klavierkonzerte* II. Beethoven Werke, Abteilung III, Band 3. Hrsg. von Hans-Werner Kühnen. München: Henle.
- Brahms, Johannes 1996. *Symphonie Nr. 1 c-moll opus 68*. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I. Orchesterwerke. Band 1. Symphonie Nr. 1. Hrsg. von Robert Pascall. München: Henle.
- Chopin, Fryderyk 1952. *Ballada As-dur op. 47*. Faksymilowane Wydanie Autografów F. Chopina 2. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- 1965. *Balladen für Klavier*. Sämtliche Werke III. Hrsg. von I.J. Paderewski, L. Bronarski und J. Turczyński. Warszawa–Kraków: Instytut Fryderyka Chopina–Polskie Wydawnictwo Muzyczne. [1949]
- Chopin, Frédéric 1986. *Balladen*. Hrsg. von Jan Ekier. Wien: Wiener Urtext Edition.
- JSW VIII/2 = Sibelius, Jean 1998. *Solo Songs with Piano / Solo-Lieder mit Klavier Opp. 1, 13, 17, 35, 36, 37, 38, 50*. Jean Sibelius Works. Series VIII. Works for Solo Voice, Vol. 2. Ed. by Jukka Tiilikainen. Wiesbaden–Leipzig–Paris: Breitkopf & Härtel.
- Sibelius, Jean 1945. *Käsikirjoituksia Oy R.E. Westerlund Ab:n arkistosta*. [Toim. Lauri Solanterä.] Helsinki: R.E. Westerlund.

MUUT LÄHTEET

- Budde, Elmar 1980. Akzent, Nachdruck und Sforzato. *Musica* 34 (4): 366–367.
- Cai, Camilla 1989. Was Brahms a Reliable Editor? Changes Made in Opuses 116, 117, 118 and 119. *Acta Musicologica* 61 (1): 83–101.
- Dadelsen, Georg von 1983. Die Crux der Nebensache – Editorische und praktische Bemerkungen zu Bachs Artikulation. Teoksessa *Über Bach und anderes. Aufsätze und Vorträge 1957–1982*: 144–158, 233. Hrsg. von Arnold Feil und Thomas Kohlhase. Laaber: Laaber.
- Dahlström, Fabian 1996. Sibelius Research. Teoksessa *The Sibelius Companion*: 297–315. Ed. by Glenda Dawn Goss. Westport, Conn.: Greenwood Press.
- 1998a. JSW – en redaktionell kommentar. *Musiikki* 28 (3): 251–263.
- 1998b. Preface/Vorwort. *JSW VIII/2*: VI–VII.
- 1999. [Puhe JSW:n ensimmäisen niteen julkistamistilaisuudessa Helsingissä] 11.2. Moniste.
- [2000]. *Jean Sibelius. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner Werke*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Davies, Fanny 1963. Some Personal Recollections of Brahms as Pianist and Interpreter. Teoksessa *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music I*: 182–184. Compiled and Edited by Walter Willson Cobbett. Second edition. With Supplementary material edited by Colin Mason. London: Oxford University Press. [1929]
- Fellinger, Imogen 1961. *Über die Dynamik in der Musik von Johannes Brahms*. Berlin und Wunsiedel: Max Hesses.

- Hertrich, Ernst 1996. Vorwort. Teoksessa Beethoven 1996: IX–X.
- Jalas, Jussi 1988. *Kirjoituksia Sibeliuksen sinfonioista. Sinfonian eettinen pakko*. Helsinki: Fazer Musiikki.
- K = Kilpeläinen, Kari 1991. *The Jean Sibelius Musical Manuscripts at Helsinki University Library. A Complete Catalogue*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Kilpeläinen, Kari 1993. Jean Sibeliuksen *Julvisa*-laulun op. 1 nro 4 nuottikuvasta. *Musiikkitiede* 5 (1): 94–122.
- 1998a. Katsaus hankkeen alkuvaiheisiin. *Musiikki* 28 (3): 235–250.
- 1998b. Sibeliuksen musiikillisista lähteistä. *Musiikki* 28 (3): 264–283.
- 1999. Mitä Sibelius todella tarkoitti. *Classica* 2: 30–33.
- Kohlhase, Hans 1993. Quellenuntersuchungen zu den Streichquartetten op. 41. Über einen besonderen Akzenttypus bei Schumann. Teoksessa *Schumann in Düsseldorf. Werke – Texte – Interpretationen. Bericht über das 3. Internationale Schumann-Symposium am 15. und 16. Juni 1988 im Rahmen des 3. Schumann-Festes, Düsseldorf*. Schumann-Forschungen 3: 141–178. Hrsg. von Bernhard R. Appel. Mainz: Schott.
- Mies, Paul 1963. Über ein besonderes Akzentzeichen bei Joh. Brahms. Teoksessa *Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Kassel 1962*: 215–217. Hrsg. von Georg Reichert und Martin Just. Kassel: Bärenreiter.
- Pascall, Robert 1983. Brahms and the Definitive Text. Teoksessa *Brahms. Biographical, Documentary and Analytical Studies*, 59–75. Ed. by Robert Pascall. Cambridge: Cambridge University Press.
- 1991. *Playing Brahms. A Study in 19th-Century Performance Practice*. Papers in Musicology 1. Nottingham: Department of Music, University of Nottingham.
- 1999. The Editor's Brahms. Teoksessa *The Cambridge Companion to Brahms*, 250–267. Ed. by Michael Musgrave. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rosen, Charles 1995. *The Romantic Generation*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Rosenblum, Sandra P. 1988. *Performance Practices in Classic Music. Their Principles and Applications*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Schenker, Heinrich 1925. Weg mit dem Phrasierungsbogen. *Das Meisterwerk in der Musik* I: 41–60. München–Wien–Berlin: Drei Masken.
- Sirén, Vesa 1999. Sibeliuksen koottujen teosten julkaisu alkoi. *Helsingin Sanomat* 11.2.: C 8.
- Tenhaef, Peter 1983. *Studien zur Vortragsbezeichnung in der Musik des 19. Jahrhunderts*. Kassel: Bärenreiter.
- Tiilikainen, Jukka 1998a. Uusi laitos Jean Sibeliuksen laulusta Höstkväll op. 38 nro 1. *Musiikki* 28 (3): 284–307.
- 1998b. Palapelistä teokseksi. Jean Sibeliuksen laulun Dolce far niente synnystä musiikillisten lähteiden perusteella. *Musiikki* 28 (3): 308–344.
- Unverricht, Hubert 1960. *Die Eigenschriften und die Originalausgaben von Werken Beethovens in ihrer Bedeutung für die moderne Textkritik*. Musikwissenschaftliche Arbeiten 17. Kassel: Bärenreiter.
- Virtanen, Timo 1997. Forte vai *f*? Sibeliuksen *Pohjolan tyttären* puhtaaksikirjoitetun ja painetun partituurin vertailu. *Sävellys ja musiikinteoria* 7 (1): 66–74.

RINNASTEINEN AJATTELUTAPA SUOMENSUKUISTEN KANSOJEN MUSIIKKIPERINTEESSÄ

György Kádár 1999. *Rinnasteinen ajattelutapa suomensukuisten kansojen musiikkiperinteessä*. Jyväskylä studies in the arts 67. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. 301 s.¹

György Kádárin aihe – musiikillisten tyylipiirteiden vertailu suomalais-ugri-laisten kansojen musiikkiperinteissä – on tavattoman kiinnostava ja jännittävä joskin samalla metodisesti ja teoreettisesti monimutkainen. Työ on rakenteellisesti jatkoa Kádárin samannimiselle lissensiaattitutkielmalle (Jyväskylän yliopisto 1996). Väitöskirjan tekstisisällössä on paljon samaa kuin lissensiaattityössäkin. Suurin rakenteellinen muutos on suomalais-ugri-laisten kansojen musiikin tutkimusperinteiden (4. luku) ja Kádárin hahmotteleman ”fennougristiikan vertailevan kieli- ja musiikkitieteen” menetelmien (5. luku) esittely sekä lissensiaattityöhön verrattuna moninkertaisen sävelmämateriaalin sisällyttäminen analyysiosuuteen. Väitöskirjan dispositio on sinänsä looginen ja toimiva, joskin alaotsikoita olisi ehkä voinut tiivistää pois.

Kádárin peruslähtökohta on musiikillisten ja puhuttujen kielten oletettu analogisuus, jonka perusteella olisi luotavissa fennougristisen (vertailevan) kielitieteen kaltainen, musiikin tutkimukseen erikoistuva menetelmä(perinne). Musiikin ja kielen analogiaa Kádár käsittelee miltei yksinomaan unkarilaisen kielitieteilijän Sándor Karácsonyin (1891–1952) töiden perusteella. Koska kaikki Kádárin käyttämät Karácsonyilähteet ovat unkarinkielisiä, suuri osa lukijoista jää Kádárin tulkintojen varaan. Kielitieteelliseen ajatteluun perustuva, sinänsä kiintoisa johtoajatus on puhutun kielen ja sen kielioppi- ja intonaattiorakenteen heijastuminen muuhun inhimilliseen toimintaan. Kádár yhdistää Karácsonyin näkemykset suomalais-ugri-laisten kielten taustalla piilevästä parataktisesta eli rinnasteisesta ja indogermaanisten kielten hypotaktisesta eli alisteisesta ajattelusta kyseisten kansojen musiikkien soivien muotojen sukulaisuushypoteeseihin.

Tähän keskusteluun Kádár lisää unkarilaisen musiikkitieteilijän Gábor Lükön ajatukset ”suomensukuisten kansojen itsenäisestä musiikkikulttuurista”, jonka pitäisi olla tunnistettavissa mm.

1. Kirjoitus perustuu vastaväittäjän lausuntoon Jyväskylän yliopiston humanistiselle tiedekunnalle.

sävelikkö- ja muotoanalyysissa. On vain harmillista, että keskivertolukija tuskin pääsee Lükönkään ajatusten lähteille, koska Kádárin käyttämät lähteet ovat suurimmaksi osaksi unkarinkielisiä.

Kuten kirjoittaja itsekin hyvin monessa kohtaa toteaa, tutkimukset ovat vielä kesken. Tämä pitää ymmärrettävästi paikkansa sekä valtavan ja kansainvälistä, laaja-alaista tutkimusyhteistyötä vaativan validin tutkimusaineiston keruussa ja kokoamisessa että myös itse väitöskirjassa. Kádárin työtä läpäisevät muutamat perusongelmat:

1) Useiden, myös metodisesti ja teoreettisesti keskeisten käsitteiden, ajatusmallien ja lainausten ylimalkainen käsittely tai niihin liittyvien perusteluiden ja kommenttien puuttuminen kokonaan, erityisesti silloin, kun lukijalle ei anneta juurikaan mahdollisuuksia seurata, miten Kádár sijoittaa käymänsä keskustelun laajempiin tieteellis-teoreettisiin yhteyksiin. Tämä saattaa antaa lukijalle oudon kuvan kirjoittajasta ja hänen tarkoituspäristään erityisesti ideologisten aiheiden yhteydessä. Esimerkiksi keskustelu kielen ja ”taiteen” suhteesta (s. 75–76) pohjautuu miltei yksinomaan Karácsonyyn, vaikka musiikissa piilevästä merkityksestä on käyty relevantteja keskusteluja nykyajan musiikkitieteessä ja kulttuurintutkimuksessa Leonard B. Meyeristä asti.

2) Vanhentuneisiin lähteisiin ja tietoon nojautuminen etenkin silloin, kun esim. fennoungriitikassa, musiikin tutkimuksessa tai etnohistoriassa on viimeisen 20 (tai jopa 5–10) vuoden aikana tapahtunut merkittäviä muutoksia. Tämä yhdessä lähdeviittausten ja perustelujen puuttumisen kanssa on saanut aikaan omituisen tuntuista väittämiä, jotka jättävät lukijan arvailemaan kirjoittajan lähteitä ja etenkin niiden tulkintaa ja hyödyntämistä tässä työssä.

3) Työn ytimenä on kiistatta vertaileva musiikkiaineisto (eri lähteistä valitut nuottitranskriptiot). Yksityiskohtaisempi keskustelu valtaviin, eri aikoina, eri tutkimustraditioissa ja eri päämääriä varten kirjoitettujen nuottiaineistojen validiteetista ja valintaperusteista ei olisi ollut pahitteeksi. Lisäksi mahdollisesti suuri nuottiaineisto on vienyt kirjoittajan voimia siinä määrin, että hänen musiikkianalyysinsä pääsällöksi jää tässä työssä suuren, sävelmien ambitusten ja juurimoodien mukaan järjestetyn nuottiaineiston esittely ja esimerkiksi sävelmätyyppiesimerkkien yksityiskohtaisempi analyysi on jäänyt vähemmälle huomiolle. Rungas aineisto sinänsä antaa lukijalle mahdollisuuden osallistua itse analyysiin ja punnita esim. sävelten liikkeen ja sävelikköjen toteutumista lüköläisten juurisävelikkö- ja pentatoniikka-diatoniikka-oletusten mukaan.

JOHDANTO, TUTKIMUKSEN TAVOITTEET JA TEOREETTINEN VIITEKEHYS

Työllä on kiistaton kielitieteellinen perusta (työn kielitieteellisen puolen arvioinnista vastasi toinen vastaväittäjä, Dr. Márta Csepregi). Musiikki nähdään tässä työssä kieleen verrattavana semioottilisena järjestelmänä. Kirjoittaja ei juuri pohdi kielen ja musiikin merkijärjestelmäluonteiden yhtäläisyyksiä ja eroja, vaikka etnomusikologiassa ja kulttuurintutkimuksessa aiheesta on olemassa paljon kirjallisuutta.

Lopulta tavoitteena on löytää ”kansallisia piirteitä” musiikista ja myös sävelletystä musiikista. Sinänsä kielisukulaisuuteen verrattavan musiikkityylisukulaisuuden kysymykset ovat kiehtovia, ja näyttää siltä, että erityisesti Keski-Eurooppaan ”joutuneiden” unkarilaisten kaipuu suomalais-ugrilaiseen

alkukotiin on suuri. Kádárin pedagoginen orientaatio tihkuu myös työstä esille. Hänhän on käsitellyt ”aidon” suomalais-ugrilaisen musiikin kysymyksiä myös välillisesti – laatimissaan koulu-laisille tarkoitetuissa laulukirjakokoelmissa. Kádárin ohjelmassa onkin osallistua kielisukulaisuuden ja musiikkityyliin välisiä yhteyksiä tarkastelevan tieteenperinteen luomiseen ja rajaamiseen. Tätä hän kutsuu ”fennougristiikan vertailevaksi musiikkitieteeksi”. Hänen lähestymistapansa ovat osin synkronisia (rakenne), osin diakronisia (muutos). ”Aidon” ja ”puhtaan” perinteen määrittely tuntuu olevan työn ohjelmallisella tasolla varsin selkeästi esillä. Tällöin nousee väkisin esille kysymys: eikö ”epäpuhdas” perinne kuuluukaan inhimilliseen toimintaan?

Kun tutkimusmateriaalina ovat mitä erilaisimmat nuottikokoelmat, on selvää, että kirjoittaja joutuu keskustelemaan materiaalinsa validiteettikysymyksistä. Tätä keskustelua Kádár jonkin verran käykin. Voidaan kuitenkin ajatella, että vertailevan sävelikköanalyysin kannalta käytetty tutkimusmateriaali on relevanttia, koska sävelikkö sinänsä on sitä suurempi abstraktio, mitä lauluvoittoisemmasta musiikkikulttuurista on kysymys.

SUOMALAIS-UGRILAISTEN KIELTEN TUTKIMUKSEN HISTORIA

Kolmannessa luvussa Kádár esittelee suomalais-ugrilaisten kielten ja niiden tutkimuksen historiaa. Analogia kieli-tieteen ja musiikkitieteen välillä houkuttelee kirjoittajaa myös vertailumetodien, esimerkiksi diakronisen äänne-muutostutkimuksen ja vaikkapa sävelikköjen levinneisyyden ja muuntumisen tutkimuksen analogiaan. Tällainen

luku on työssä hyvin perusteltu, joskin se olisi voinut olla suppeampanakin riittävä.

Karácsonyin kielisysteemiajattelun keskiönä on siis konkreetisoiva (suomalais-ugrilaiset kielet) vs. abstrahoiva (indogermaanisiet kielet) mielikuvan muodostus kielellisessä ilmaisussa. Tämä vastakkainasettelu voidaan edelleen tulkita ”objektiiviseksi” (suomalais-ugrilaiset) vs. ”subjektiiviseksi” (indogermaanisiet). Karácsonyin ajattelun johdannaisena Kádárin esille tuoma ajatus mielikuvaparallelismista on sinänsä kiintoisa: vasta vuorovaikutus, kaksi ihmistä, ihminen suhteessa toiseen on yksi, eheä, kokonainen.

Lukija jää ehkä miettimään, miten kielen rakenteesta voidaan johtaa kommunikaatiotilanteen, sen tasavertaisuuden tai tasapuolisuuden väittämiä? Eikö indogermaanisiet kielten kommunikaatio voi muodostua puhujien ja puhe-tilanteen kannalta yhtä tasavertaiseksi, vaikka kielen ja dialogin rakenteellinen ilmiäsu olisikin toisenlainen? Vastaväitteitä ei kuulla, koska käytössä ovat vain Karácsonyin ajatukset.

Seuraavassa luvussa Kádár esittelee suomalais-ugrilaisten kansojen musiikkiperinteen tutkimusta eri maisissa. Hän käsittelee myös vertailevan musiikintutkimuksen metodisia puutteita (kuten länsimaisen duuri-molli-tonaliteetin vahvaa vaikutusta vuosisadan alkupuoliskon tutkijoiden analyttiseen ajatteluun).

Alaluvussa 4.3.2 huomio kiinnit-tyy kirjoittajan siteeraamaan Vikáriin, joka on perustellusti kyseenalaistanut koko ”suomalais-ugrilaisten musiikkijälkien” ongelman: musiikkityyliin vuorovaikutus ja muuntuminen ajassa ja monimutkaisen kulttuurivaikutteiden verkoston vaikutuspiirissä tekee tämänkin työn perusongelmasta varsin kyseenalaisen. Lukijalle annetaan kuitenkin

kin kiintoisaa ajattelun aihetta työn vertailevassa musiikkianalyttisessä osuudessa.

**"FENNOUGRISTIIKAN
VERTAILEVA KIELI- JA
MUSIIKKITIEDE"**

"Fennougristiikan vertailevan kieli- ja musiikkitieteen menetelmiä" käsittelevä luku ei vakuuta ainakaan sen keskustelun osalta, jota Kádár käy inhimillisen luovan toiminnan ("taiteen") määrittelmistä, varsinkaan koska hän ei – lukuun ottamatta lyhyttä viittausta Pekkilään – tukeudu yhteenkään tätä aihetta käsitteeseen tai edes sivunneeseen kulttuurintutkijaan.

Kieli- ja musiikkianalyysin menetelmien analogia-ajatus jatkuu tässä luvussa. Esittäessään (sinänsä kovin epämääräisiä) tulkintoja suomalais-ugrilaisen laulun objektiivisuudesta Kádár vertaa sitä esimerkinomaisesti indogermaaniseen musiikkiin ja erityisesti länsieurooppalaiseen taidemusiikkiin. Vertailussa on tällöin mukana kaksi kulttuurihistoriallisesti ja institutionaalisesti kovin eriparista elementtiä. Miksei ole enempää vertailua länsieurooppalaisiin kansanmusiikkiperinteisiin? Nyt lukijalle jää vaikutelma, että musiikillisen ajattelun "objektiivisuudesta" ja "subjektiivisuudesta" kinaavat lähinnä mordvalaiset ja Mozart. Lienee turha perustelematta vertailla korkeakulttuurien (Eurooppa, Kreikka, Persia, Intia) kanonisoituja ja kirjallisia perinteitä (joihin kuuluu myös musiikillisen eetoksen oppi) suullisesti välitettyihin paikallisperinteisiin. On tosin sanottava, että Kádárin yksi osaongelma on ollut tarkastella nimenomaan säveltäjien musiikillisen ajattelun kielellis- tai etnisperäisiä ominaisuuksia.

Tärkeää on myös se, että Kádár ottaa esille kulttuuriareat. Areat yhdistyvät myös kulttuuriekologisesti määriteltäviin etnis-maantieteellisiin vyöhykkeisiin. Tässä mielessä esimerkiksi saamelaiset, nenetsit, mansit ja hantit muodostavat Pohjois-Venäjällä vahvemman musiikillisen tyyliarean kuin kielisukulaisuustypologian avulla hahmotellaan. Toisin sanoen esim. hantien ja mansien laulutyylillä on joissakin suhteissa olennaisemmin sukua mm. nenetsien laulutyylille kuin hantien lähimpien kielisukulaisten unkarilaisten laulutyylille. Tämä argumentti vie osittain pohjan pois "fennougristiikan vertailevan musiikkitieteen" mielekkyydeltä: musiikkityylien karakteri johtuu väkisin monesta muustakin asiasta kuin kielisukulaisuudesta. (Siinähan sitä paitsi suljettiin samojedikielet pois vain sen vuoksi, että ne on kielitieteellisessä kielikuntatypologiassa ennen erotettu suomalais-ugrilaisista kielistä eroavaksi omaksi haarakseen uralilaisessa kielikunnassa.) Alueellisen vertailun kannalta on valitettavaa, että Kádár ei ole tutustunut tarkemmin pohjoisten lähialueiden, erityisesti pohjois- ja itäsaamelaisten, nenetsien ja selkuppien laulutyyleihin. Jo pohjois- ja itäsaamelaisten vertailu olisi tuonut mielenkiintoisia kysymyksiä mm. sävelikköproblematiikkaan. Lisäksi obinugrialaisten vertailu pohjoisiin samojedihin (eli lähinnä nenetseihin ja selkuppeihin) olisi saattanut tuoda esille jopa Kádárin hypoteeseja vahvistavia perusteluja. Toinen selkeä puute on Volgan ugrilaisen lauluston käsittely ilman perusteellista vertailua alueen turkilaiskansoihin, erityisesti tšuvasseihin mutta myös tataareihin ja baškiireihin.

ANALYYSI

Työn sisällöllisenä keskipisteenä on varsinainen musiikkianalyytinen luku, ”Suomensukuisten kansojen musiikkiperinne”, joka on tarpeellinen ja perusteltu laajennus Kádárin liseniaattityöhön. Tässä Kádár käsittelee sellaisia musiikin rakenteellisia ominaisuuksia, jotka voidaan ymmärtää erityisesti ”suomalais-ugrilaisiksi”. Näistä ominaisuuksista analyytisesti kestävimpiä ovat ne, joiden voidaan katsoa liittyvän musiikin ja kielenaineuksen yhteisvaikutukseen.

Äänten taajuusalueiden käsite-analyysi paksuine ja ohuine äänineen on myös kiinnostava, joskin siitä tehdyt johtopäätökset ”Länsi-Euroopan musiikkikulttuureiden ja suomensukuisten” eroista jäävät vaille lopullisia perusteluita.

Sävelikkösystemejä käsittelevässä luvussa Kádár käy läpi (erityisesti Lükön ajatusten pohjalta) mm. erilaisia kordisia ja tonisia systemejä ja niiden mahdollisia historiallisia yhteyksiä. Olenainen huomio Kádárillakin tässä yhteydessä on se, että sävelikkösystemitulokinta vaikeutuu suuresti, kun tarkastellaan ambitukseltaan pieniä sävelmiä.

Anhemitonisten pentatonisten rakenteiden analyysissa ja vertailussa Kádárin esittelemä kolmiviivainen nuottiviivastosysteemi on kiinnostava ja vertailun helpottumisen kannalta perusteltu, vaikka en usko, että se on lopulta välttämätön pentatonisten rakenteiden tunnistamisessa. Lükön pentatoniikkaintervallijärjestelmää se tosin visualisoi hyvin. Pentatonisten rakenteiden suhteen kiinnostavimpia ovat Lükön havainnot sellaisista pentatonis-pohjaisista musiikkityyleistä, joihin on sekoittunut diatoniikkaa. Tämä tekee mm. itämerensuomalaisen alueen lau-

luston vertailevan tutkimuksen varsin kiinnostavaksi. Myös Lükön (kiinalaisen musiikkiteorian käsitteistöä sovellettu) pien-sävelen käsite on varsin keuhkeinen, etenkin kun voidaan olettaa, että pien-sävelet (perussävelikköön kuulumattomina) eivät suinkaan aina viesti muiden musiikkityylien sekoittumisesta pentatoniikkaan vaan voivat olla vanhempaa perua. Erityisesti ”sävelassosiaatioita” käsittelevä luku on tässä suhteessa mielenkiintoinen, ja siihen liittyvä musiikkianalyysi voi paljastaa ”piileviä” pentatonisia rakenteita.

Hemitoninen pentatoniikka on myös varsin kiintoisa sävelsysteminä. Kaiken kaikkiaan nuottijulkaisumateriaaliinkin rajoittuva sävelikköanalyysi voi paljastaa alueellisia sävelikkötyyppejä, kuten Kádár Lüköä mukailien ajattelee. Tällaisen vertailun perusteella saatetaan päästä itämerensuomalaisella, balttilaisella, slaavilaisella, volganugrilaisella, permilaisella ja obinugrilaisella alueella tyypillisimmin tavattavien sävelikköpreferenssien jäljille ja jopa sanoa jotain sävelikköjen historiasta kielitieteellisen etymologia-analyysin taapaa.

Kádár etenee musiikillisia rakenteita koskevassa analyysiosuudessa loogisesti kohti suurempia rakenteita (säesegmentti, säelopukkeet, säe, säeparit).

TULOKSIA

Yhteenvedossaan Kádár kertoo esittelemänsä vertailevan sävelmätutkimuksen keskeisimmät odotettavat tulokset musiikin ja kielen suhteiden, sävelikkösystemien, musiikin metrin ja rytmisten ominaisuuksien, lopuketyyppien ja musiikillisten rakenteiden osalta. Toisaalta, kuten Kádár useassa kohdassa jaksaa muistuttaa, tällaista laajaa tutkimusta ei oikeastaan ole vielä tehty ollenkaan.

Ehkä tämä tutkimus houkuttelee uusia tutkijoita ”fennougristiikan vertailevan musiikkitieteen” mutkaisille poluille, vaikka musiikkiperinteiden ”aitous” ja ”puhtaus” eivät olisikaan päällimmäisiä imperatiiveina.

Zoltán Kodály ja Béla Bartókin unkarilaiseen ja kansainväliseen musiikintutkimukseen luomat tutkimusperinteet ja paradigmat ovat elimellisenä osana tätäkin työtä. Kukaan tuskin kiistää Kodály ja Bartókin keskeistä merkitystä erityisesti vertailevalle musiikintutkimukselle, mutta on erikoista, että unkarilaisesta tiedemaailmasta näyttää puuttuvan vielä tänäkin päivänä ”vapaa” Kodály- ja Bartók-keskustelu ja -arviointi, kuten väitöstilanteessa ilmeni.

Kaiken kaikkiaan on kuitenkin annettava täysi tunnustus György Kádárille suuresta työstä. Kádár on harvinaisen vieras suomenkielisessä akateemisessa maailmassa. Hän on vuosien varrella koonnut valtavan määrän vertailevaan musiikkianalyysiin soveltuvaa

musiikkiaineistoa suomalais-ugrilaisen, balttien ja slaavien laulustosta, ja hän on kyennyt systemaattisesti käsittelemään tuota aineistoa. Tuloksena on sellaisia uusia ajatuksia, joita erityisesti suomalaisten tutkijoiden kannattaa pohdita tarkkaavaisesti. Kenties tärkeimpänä yleisenä tuloksena Kádárin työssä on mahdollisuus yhdistää joitakin musiikin rakenteellisia ominaisuuksia Suomen, Baltian ja Pohjois-Venäjän kansojen etniseen ja kielelliseen historiaan. Tällaiset tutkimustulokset saattavat jatkossa johtaa etnisesti ja alueellisesti määräytyvien sävelkielten jäljille. Esimerkiksi me suomalaiset saattamme saada aivan uusia oivalluksia oman perinteisen laulukielemme luonteesta ja saattamme kyetä yhdistämään sen entistä monitahoisemmin Pohjois-Venäjän suomalais-ugrilaisten ja slaavien musiikillisen ilmaisun historiaan.

Jarkko Niemi

..

BEATLES JYVÄSKYLÄSSÄ; MIKSIPÄ EI?

Yrjö Heinonen, Tuomas Eero-la, Jouni Koskimäki, Terhi Nurmesjärvi & John Richardson (eds.) 1998. *Beatlestudies 1. Songwriting, Recording, and Style Change. Research Reports 19*. Jyväskylä: University of Jyväskylä, Department of Music.

Beatlestudies 1 on Jyväskylän yliopis-tossa toimivan Beatles 2000 -tutkimus-projektin jäsenten ensimmäinen yhteis-julkaisu – huhujen mukaan jatkoa seu-raa ainakin puolen tusinan verran. Jul-kaisun (ja koko projektin) taustalla on yleisemmällä tasolla ajatus siitä, että populaarimusiikin tutkimuksen asema on alisteinen länsimaisen taidemusiikin tutkimukselle. Yksittäisemmällä tasolla ajatellaan, että Beatles-yhtyeen ”vaati-

ma” arvostus nostaa yhtyeen muiden suurten ”säveltäjien” (Beethovenin, Schubertin, Chopinin) rinnalle.

Populaarimusiikin tutkimus kuitenkin on jo varsin legitiimi tieteenala eikä kaipaa mielestäni niinkään ylistämistä ja vastakkainasetteluita kuin jo alun perin alaa leimanneen monitieteisyyden kehittämistä. Silti on syytä kysyä, onko länsimaisen taidemusiikin ympärille kehittynyt musiikkitieteellinen aparatti jokseenkin sellaisenaan siirrettävissä populaarimusiikin kontekstiin – kuten projektin lähtökohta tuntuu implikoivan? Musiikkitieteilijänä olen suuresti viehätynyt projektin musiikkitieteellisestä otteesta, sillä liian harvoin itse musiikin äänellinen ulottuvuus saa jalansijaa populaarimusiikin tutkimuksessa, mutta silti kehotan varovaisuuteen. Vaikuttaa myös siltä, että Beatlesin ”luonnollista” asemaa populaarimusiikin ”yksilöpainotteisen” tutkimuksen lähtökohtana on pidetty turhankin itsestään selvänä; en halua kieltää yhtyeen meriittejä, mutta takuuvaramasti sankoille joukoille tutkijoita esimerkiksi Elvis Presley, Bob Dylan, Rolling Stones tai Pink Floyd tuntuisi yhtä lailla ”luonnolliselta” kohteelta. Se, että monet populaarimusiikin tuotannossa ja tyyliissä tapahtuneet muutokset yhdistyvät ainakin ajallisesti Beatlesiin, ei tarkoita sitä, että yhtye olisi yksin ollut niiden takana.

Beatlestudies 1 jakaantuu esipuheen jälkeen kahteen osaan, joista ensimmäinen on nimetty kvantitatiiviseksi tyylianalyysiksi ja toinen kvalitatiiviseksi tapaustutkimuksiksi. Tähän yhteyteen lienee paikallaan sanoa sananen omista lähtökohdistani (ja ennakkoluuloistani): ensimmäisen osan lähestymistavat eivät suoranaisesti ole tuttuja minulle, ja yleisemminkin vierastan laajamittaiseen tilastotieteelliseen otteeseen perustuvia tutkimuksia. Toisaalta puh-

taasti laadullisilla tutkimuksillakin on omat vikansa – useimmiten ne kertovat enemmän tekijästään kuin kohteestaan. Niinpä en kannatakaan jyrkkää rajanvetoa näiden näennäisesti vastakkaisten tutkimusotteiden välille vaan suhtaudun myönteisesti jokaiseen yritykseen yhdistää niitä. Ihmisinä me elämme todellisuudessa, joka koostuu eri määristä eri asioita. Ne me sitten arvotamme kukin omalla tavallamme, eikä näitä ulottuvuuksia voi erottaa toisistaan. *Beatlestudies 1*:n tapauksessa tämä erottelu onkin mielihyväkseni pikemminkin vain antologiaa jäsentävä strategia kuin artikkeleita ohjaava periaate.

Ensimmäinen osa alkaa Yrjö Heinosen ja Tuomas Eerolan artikkelilla Beatlesin musiikillisen tyylin kronologian ja periodisoinnin ongelmista. Artikkelit tarjoaa asiallisen katsauksen aiempiin Beatles-tutkimuksiin ja niin Beatles-periodisoinnin kuin muunkin periodisoinnin pulmiin, joita artikkeli ei itsekään kykene välttämään – liekö tuo tarkoituskaan? Tässä mielessä artikkeleita leimaakin tietty ristiriitaisuus: useat siinä esitetyt huomiot kronologisoinnin vaikeuksista pätevät myös siinä luotun kronologiaan. Tästä seuraa vaikutelma siitä, että artikkelissa on pyritty luomaan lopullinen, ”oikea” kronologia Beatlesin tyylin kehityksestä. Tähän liittyy koko joukko erilaisia alkuoletuksia, joita olisin toivonut pohdittavan lähemmin. Erityisesti jäin miettimään sitä, miksi luodun kronologian perustana on käytetty kulloisenkin kappaleen ensimmäistä äänityssessiota eikä esimerkiksi julkaistua versiota? Kirjoittajien mukaan ”proessorientoitunut lähestymistapa tarjoaa luotettavamman mittarin tyyli muutoksille kuin tulosorientoitunut” (s. 4), mutta tässä on pitkälti kyse siitä, kenen näkökulmasta tyyli muutoksia tarkastellaan: yhtyeen vai yleisön. Yleisö havaitsee tyyli muutok-

set väistämättä ”tulsorientoituneesti” julkaistuilta levyiltä. Lisäksi käsitykseni mukaan varsinkin myöhemmässä vaiheessa Beatles-kappaleiden ensimmäisen ja viimeisen äänityksen välillä saattoi kulua pitkäkin aika (muutamissa tapauksissa jopa 30 vuotta). Ristiriitaisuudestaan huolimatta kirjoitus on epäilemättä hyödyllinen kaikille niille, jotka painiskelevat minkä tahansa (musiikillisen) ilmiön periodisaation kimpussa, ja oma ansionsa on 16 sivun liitteellä levyjulkaisujen ja äänitysprosessien kronologioista.

Osan toisessa artikkelissa Tuomas Eerola pohtii Beatlesin kokeellisen tyylin nousua ja tuhoa. Kokeellisuuden hän määrittelee tukeutumalla aiemmin esitettyihin ajatuksiin yhteen tyylillisestä kehityksestä ja täten pitää implisiittisesti yllä hegemonista käsitystä Beatlesin eri kausista. Tietysti tästä valitsevasta normista olisi vaikea irrottautuakin, mutta lähtökohdan tarkempi problematisointi olisi ollut paikallaan. Sama taka-ajatus on nähtävissä myös päämäärässä, jonka mukaan vain tyylin ”tärkeimmät piirteet” (s. 34) otetaan analyysissä huomioon. Näitä piirteitä ei kuitenkaan selitetä tai määritellä sen tarkemmin, puhumattakaan niiden kyseenalaistamisesta. Toinen merkittävä ongelmakehoita liittyy mielestäni analyysin tiukkaan kvantitatiiviseen otteeseen: analysoitavat ominaisuudet arvioidaan vain niiden esiintymiskertojen perusteella tyyliin ”enempi parempi”. Tällainen musiikin mitattavuus ja muuttaminen numeraaleiksi luo illuusion objektiivisuudesta: numerot itsessään tuskin valehtelevat, mutta tarkastellut elementit on valittu jokseenkin subjektiivisin kriteerein. Entä ovatko esiintymiskerrat täysin identtisiä? Miten esimerkiksi äänenvoimakkuus, panorointi tai äänenväri vaikuttavat kokeellisuuteen (ja sen kokemiseen)?

Eerolan tutkimuksen lähtökohdat sanelevat jo pitkälle hänen tuloksensa, jotka eivät olennaisesti tarjoa mitään uutta Beatlesin kokeellisesta kaudesta. Mielenkiintoista olisikin nähdä, kuinka käytetty metodi soveltuisi esimerkiksi Rolling Stones -tyyppisen huomattavasti pitkäikäisemmän yhtyeen tyylin tutkimukseen – kävisikö niin (kuten jokin takaraivossani tolkuttaa), että kokeellisuus jäisi vain 1960-luvun lopun piirteeksi? Tutkimusmenetelmänsä puutteet Eerola kuitenkin asiantuntevasti tiedostaa: ”Vaikka artikkelissa käytetty metodi ei kerro miksi muutokset tapahtuvat tai mistä ne ovat lähtöisin, se voisi olla tapa havainnollistaa muutosta, toisten metodien tukena” (s. 57). Vielä kuitenkin yksi hämmentynyt kysymys: miksi kaikkein ”kokeellisimpien” kappaleiden taulukossa (s. 51) äänityspäivämäärät ovat 4 vuotta ja 1 päivän edellisen artikkelin liitteen tietoja jäljessä?

Ensimmäisen osan kolmas artikkeli on Terhi Nurmesjärven tutkimus Beatles-singlelevyillä julkaistujen kappaleiden muotokäsitteestä ja muodossa tapahtuneista muutoksista. ”Tutkimuksen hypoteesina on, että standardimuotojen vaikutus oli vahvempi alku- kuin loppuvuosina” (s. 62) – jossain määrin varman päälle rakennettu alkuoletus, joka pätee melkein mihin tahansa populaarimusiikin yhtyeeseen. Samoin myös monet sittemmin kokeellisiksi kääntyneet klassisen musiikin säveltäjät ovat aloittaneet tutuilla ja turvallisilla malleilla. Lisäksi jäin kaipaamaan standardimuodon määritelmän tarkempaa pohdintaa: kenen näkökulmasta standardimuoto on määritelty, kuinka se on muuttunut eri aikoina, missä kulkee rajan laajennusten ja uusien muotojen välillä, mitä sillä nykyään käsitetään? Nyt lukijalle voi hyvinkin jäädä kuva siitä, että standardimuoto on jotakin, mikä on ja pysyy. Kulloinkin hallitsevia muoto-

käsityksiä Nurmesjärvi lähestyy huomattavasti käyttökelpoisemmin prototyypiajattelun kautta, ja mielestäni standardimuodon käsite on nyt vain sekoittamassa pakkaa.

Nurmesjärven tutkimus pohjautuu ”empiiriseen analyysiin kuuntelemalla” (s. 64), jonka tukena on käytetty ilmeisestikin korkeatasoista nuottijulkaisua. Olisin toivonut käsiteltävän enemmän myös tällaisen metodin asettamia rajoituksia ja erityisesti sitä, kuinka pitkälle vieviä yleistyksiä tämän pohjalta voidaan tehdä. Lisäksi kiinnostava käsittelemättä jäänyt kysymys koskee Nurmesjärven ja nuottijulkaisun tekijöiden kompetenssia: kuinka paljon Nurmesjärven havainnot eroavat julkaistuista? Ilmeisesti eivät lainkaan – miksi ei siis tukeutua vain joko kuuntelemaan tai nuottikuvaan? Loppuun Nurmesjärvi on kuitenkin koonnut joukon ensiarvoisen keskeisiä ”kriittisiä näkökohtia”, ja erityisen ilahtunut olen hänen huomioistaan tutkijan suhteesta omaan materiaaliinsa. Me tieteenekijät emme ole sen vapaampia poissulkevista valinnoista kuin puolueellisuudestakaan – eikä tätä voi mielestäni paeta edes nuumeristen ”faktojen” taakse.

Ensimmäisen osan päättää Yrjö Heinonen artikkelillaan Beatlesista pienryhmänä. Tämä sosiaalipsykologiaan nojautuva ”selittävä tapaustutkimus” (s. 89) alkaa runsaalla määrällä erilaisten termien ja käsitteiden määrittelyjä; toisaaltahan tämä on välttämätöntä, mutta en kuitenkaan voi välttyä ajatukselta, että näin tutkimuskohde tulee pakotetuksi tiettyyn muottiin. Täten on olemassa myös vaara, että tutkimuksen tuloksista tulee jossain määrin ennalta määrättyjä, eikä Beatles Heinosen käsittelyssä poikkeakaan ratkaisevasti yleisistä käsityksistä pienryhmän toiminnasta. Lopputuloksena on, että ”Beatlesin ryhmäkehityksen ja esiintymisen välillä on positiiv-

vinen ja tilastollisesti merkittävä korrelaatio, ja että tämä korrelaatio voidaan – ainakin osin – selittää tässä esitetyn viisivaiheisen pienryhmäkehityksen normaalidistributiomallin avulla” (s. 114). –Aivan varmasti, mutta se voidaan selittää myös lukuisilla muilla keinoilla.

Heinonen suhtautuu kuitenkin analyysiinsa ihailtavan kriittisesti. Esimerkiksi toteamus, jonka mukaan ei ole olemassa objektiivista mittaria minkään yhtyeen tuotosten esteettisen laadun mittaamiseksi, on mielestäni aina yhtä aiheellinen ja pätevä. Rivien välistä olen kuitenkin lukevinani olettamuksen, että erilaisuus on laadukkuutta. Lisäksi esimerkiksi (ja varsinkin) Beatlesin yhteydessä olisi varmaan syytä miettiä enemmänkin jo konventioiksi muuttuneita käsityksiä yhtyeen tuotannosta: yhden tutkijan arvoitusten rinnastaminen toisen periodisaatioon ei välttämättä kerro vielä mitään. Tätä Heinonen sivuaa toteamalla, että voimassa näyttää olevan varsin yleinen sopimus Beatlesin tuotosten laadusta. Asiansa tuntevana tieteellisen yhteisön jäsenenä Heinonen myös tiedostaa ja eksplikoii selkeästi tapaustutkimuksensa rajoitusten vaikutukset: ”Se, että yksittäisen tapauksen pohjalta ei voida tehdä tilastollisia yleistyksiä, ei sulje pois analyttisten yleistyksien mahdollisuutta” (s. 114). Kuten hän itsekin toteaa, mallin yleistämiseksi on kuitenkin tehtävä vielä runsaasti jatkotutkimusta.

Tilastollisten ja laskennallisten mallien tulokset epäilemättä selittävät Beatlesinkin uraa ja tuotantoa omalta osaltaan. Ajoittain mieleeni hiipii kuitenkin epäily, että asiaa voitaisiin kenties lähestyä maanläheisemmin ja yksinkertaisemmin. Esimerkiksi Heinosen numeerisesti perusteleva väite, että Beatlesin listasuosio oli seurausta työryhmätyyppisestä työnjaosta, saa minut

vaivautuneeksi – en voi oikeastaan väittää vastaanakaan, vaikka mieli melkein tekisi. Lienee jokseenkin itsestään selvää, että jotta yhtye pysyy suosittuna, sen on tuotettava materiaalia, ja tämä taas ei onnistu, ellei yhtye pysty työskentelemään yhdessä. Kiehtovammalta tuntuu Heinosenkin tarjoama selitys, jonka mukaan mitä tahansa Beatles julkaisikin 1960-luvulla, se myi erittäin hyvin. Pelkään pahoin, että käytettyjen kaltaiset mallit eristävät jossain määrin yhtyeen kontekstistaan ja erityisesti niistä tekijöistä, joihin se ei voinut suoranaisesti vaikuttaa. *Beatlestudies 1:n* kirjoittajien kunniaksi on kuitenkin sanottava, että he tuntuvat olevan ainakin implisiittisesti tietoisia tästä.

Kvalitatiivisiin tapausanalyysiin keskittyvä teoksen toinen osa miellytti minua selvästi ensimmäistä enemmän. Erityisesti osan aloittava Jouni Koskimäen ja Yrjö Heinosen tutkimus *Cry Baby Cry* -kappaleen variaatioista ja niiden suhteesta sovitukseen oli mieleeni. Artikkelini on erittäin hyödyllistä luettavaa kaikille populaarimusiikin transkriboinnin kimpussa painiskeleville musiikintutkijoille: ei pelkästään käsitteiden määrittelyyn ja transkriptioiden luonteen pohdintojen takia vaan myös puhtaan käytännön tasolla tapahtuvan nuotintamisen vuoksi. Kirjoitus on malliesimerkki siitä, että transkriptioita ei tarvitse tehdä pelkästään kynän ja nuottipaperin turvin.

Ongelmakohtiakin artikkelissa on – tosin en tiedä, kuinka pitkälle ne voidaan palauttaa toimitustyön hienoiseen herpaantumiseen, josta kielii muiden oikolukuputteiden ohella myös se, että yksi kokonainen tekstikappale on tullut painetuksi kahteen kertaan (ss. 139–140). Selventäviä attribuutteja jää kaipaamaan samoin kuin muutamien termien määrittelyitä: mitä tarkkaan ottaen on esimerkiksi ”äänimanipulaatio”

(s. 142)? Ratkaisevampia ovat kuitenkin analyysin teoreettisiin lähtökohtiin liittyvät ongelmat, joita olisin toivonut käsiteltävän huomattavasti enemmän. Itse analysoitava kappale on kirjoittajien mukaan valittu sen takia, että sen sovituksessa on tarpeeksi variaatioita tutkittavaksi. Haluaisin tietää esimerkkejä kappaleista, joissa niitä ei ole. Ja jos tällaisia kappaleita on olemassa (mihin en kylläkään usko), eikö se ole yhtä kiinnostava tutkimuksen aihe, että variaatioita ei todellakaan ole? Lisäksi analyysiin sisältyy nähdäkseni oletamus, että kirjoittajat kuulevat kaiken, mitä levyltä on kuultavissa. Vaikka tämä illuusio vihoviimeisestä totuudesta kumotaankin alaviitteessä – ”[y]ksikään transkriptio mistään musiikkikappaleesta ei voi koskaan olla totaalisen täydellinen” (s. 128; toteamus saisi olla selvemmin näkyvisnä) –, transkriptio yhdenvertaistetaan myöhemmin Beatlesin alkuperäiseen äänitteeseen. Entä kuinka suhtautua ihmiskorvan kuulumattomissa oleviin ääniin, joita tiedämme Beatlesinkin levyillä olevan?

Lopuksi vielä kaksi ärähdystä: Ensimmäinen koskee suoraan kirjoittajia: väite, jonka mukaan ”kirjoitettu notaatio on kaikkein tätevin ja valaisevin keino esitellä populaarimusiikin musiikillisia ilmiöitä” (s. 144), saa niskakarvani nousemaan todella pystyyn. Se lienee valaisevin keino kirjallisessa muodossa lehtien ja kirjojen sivuilla, mutta miten ihmeessä se voisi olla valaisevampi kuin äänite, jonka pohjalta se on tehty? Tällainen ajattelu palauttaa populaarimusiikin klassisen musiikin tavoin paperille, nuottikuvaksi – ja totisesti toivon, että kyseessä on ”vain” toimituksellinen lapsus eikä kirjoittajien vankka mielipide. Toinen ärähdys koskee yleisemmin kansainvälistä tieteellistä julkaisutoimintaa: on suorastaan naurettavaa, että tämä(kään) artikkeli ei sisällä

yhtään nuottiesimerkkiä. Syy tähän on tekijänoikeusneuvotteluissa, jotka ovat vielä kesken. Raukkamainen (anglo)amerikkalainen oikeustoimia pelkäävä julkaisukäytäntö ulottaa nähtävästi lonkeronsa jo Suomeenkin.

Toisen osan toinen artikkeli on jälleen Yrjö Heinosen käsialaa, ja sen aiheena on lauluntekeminen keinona selviytyä sisäisistä konflikteista. Heinonen jatkaa tässä jo useissa yhteyksissä esittämiensä psykodynaamisten analyysien linjaa ja pyrkii selvittämään tekijöiden elämäkerran ja heidän tuotostensa yhteyksiä niin musiikillisella kuin sanoituksellisellakin tasolla. Esimerkkinä hän käyttää tällä kertaa Paul McCartneyn kirjoittamaa kappaletta *Michelle*. Tämä, kuten Heinosen muutkin samantyyppiset analyysit, on omassa lajissaan oivallinen esimerkki intertekstuaalisuuden soveltamisesta musiikin tutkimukseen, mutta vierastan kuitenkin oletusarvoista tapaa tulkita laulut omaelämäkerrallisiksi, vaikka kyse sitten olisikin omista idealistisista harhoistani. Joka tapauksessa mieleni rauhoittuisi lähtökohtien tarkemmasta käsittelystä ja erityisesti niiden suhteuttamisesta populaarimusiikin konventioihin. Heinonen rakentaa nyt tulkintansa runsaiden oletamuksien varaan, jolloin asiat otetaan jossain määrin selviöinä ja lopuksi välittyy kuva siitä, että on löydetty juuri se mitä on etsittykin: ”*Michellen* kirjoitusprosessi on kaunis esimerkki luovasta prosessista, josta on mahdollista erottaa kaukainen tapahtuma [– –], viimeaikainen tapahtuma [– –] sekä välitön impulssi” (s. 158).

Julkaisun päättää Beatles 2000 -projektin ”ulkopuolinen jäsen” John Richardson artikkelillaan Bernard Herrmannin, Beatlesin, Stevie Wonderin ja Coolion musiikkien suhteesta. Richardson tarkastelee aluksi Herrmannin elo-

kuvasävellysten vaikutusta Beatlesin tuottajaan George Martiniin ja erityisesti sitä, kuinka nämä vaikutteet ovat siirtyneet *Eleanor Rigby* -kappaleen jousisäestykseen. Wonderin laulu *Pastime Paradise* puolestaan on saanut vaikutteita kyseisen Beatlesin kappaleen jousiosuuksista ja toiminut pohjana Coolion samplaamalle *Gansta's Paradise* -kappaleelle. Richardson väittää, että lähemmin tarkasteltuna näistä neljästä paljastuu ”tiettyjä affektin ja kulttuuristen konnotaatioiden yhdenmukaisuuksia” (s. 162). Kytkentöjen havaitseminen nostaa jälleen esiin intertekstuaalisuuden keskeisen merkityksen, mutta yhdenmukaisuus on mielestäni tulkinanvaraista. Konteksti, josta käsin Richardson tulkintansa tekee, jää tarkemmin määrittelemättä, ja tulkinnot saavat universaalien leiman. Muuten Richardsonin teksti on nautittavaa luetavaa; erityisen ansiokkaina pidän hänen pohdintojaan toiston luonteesta musiikissa sekä yleisemminkin elokuva- ja populaarimusiikin suhteen käsittelyä. Artikkelisiin sisältyy myös koko julkaisun ainokainen nuottiesimerkki.

Beatlestudies 1 on uusi päänavaus jo – tai eipä siis sittenkään – läpikallutusta aiheesta, ja kaikki kunnia sille siitä. Rivien välistä välittyy myös kirjoittajien innostus aiheeseensa. Tässä on kuitenkin omat vaaransa: valitettavan usein tutkijoiden lähtökohtien ja positioiden selvittäminen jää pimentoon ja alkuoletukset saavat selviön leiman. Tämä edistää osaltaan sen mielikuvan syntymistä, että on löydetty juuri se, mitä on lähdetty etsimään. Miksi-kysymyksiin ”miksi ei?” saattoi riittää vastaukseksi John Lennonille, mutta Beatles 2000 -projektille se ei riitä.

Antti-Ville Kärjä

MUSIIKKI TANGOSTA DINGOON

Yrjö Heinonen, Elina Niemelä ja Pauliina Savolainen (toim.) 1999. *Tangosta Dingoön. 80 vuotta suomalaista populaarimusiikkia.* Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja 20. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston Musiikkitieteen laitos.

Tangosta Dingoön on suomalaista populaarimusiikkia käsittelevien kirjoitusten sekalainen kokoelma, joka perustuu keväällä 1998 Jyväskylän yliopistossa järjestettyyn yleisöluento-sarjaan. Kirjoitusten heterogeenisyys johtuu siitä, että luentosarjassa tuotiin esiin sekä tutkijoiden että tekijöiden näkemyksiä aiheesta. Sarjan luennoitsijoina toimineiden Jukka Ammondin, Yrjö Heinosen, Mikko Kuustosen ja Raimo Salokankaan esityksiä on täydennetty Virpi Kätkän ja Elina Niemelän teoksen teemaan sopivilla artikkeleilla.

Myös esiintyvänä taiteilijana toimiva kirjallisuuden tutkija Jukka Ammondin tarkastelee artikkelissaan ns. rillumareita ja tangoa kansan terapeutteina ja parantavina voimina 1930–1950-luvuilla. Kaksijakoisessa kirjoituksessaan Ammondin tarkastelee aluksi tunnetuimpia tangotekstejä surumielisyyden ilmentäjinä. Menetykset, toiveet ja kaipuu ovat Ammondin luokittelun mukaan klassisten suomalaisten tangojen

keskeiset aiheet. Hän pitää tangoa toisaalta kansanomaisena muotona, jolla surumielinen suomalainen luonne ilmentää itseään, ja toisaalta mielentilana, jolla on tasapainottava ja terapeuttinen vaikutus.

Rillumareita Ammondin analysoi tarkastelemalla Reino Helismaan humoristista tuotantoa tangon melankolian vastavoimana. Jäykistyneiden ajatusmallien ja hierakkisten rakenteiden kumoaminen on ollut sodanjälkeisessä Suomessa yhtä tärkeää kuin tangon avulla saavutettu menetyksistä toipuminen. Ammondin erittelee tätä komplementaarista vastakkainasettelua varsin lennokkaasti ja myötäelävästi. Ammondin esitys onkin lähinnä pintarapaisu teemoihin, joista hän on kirjoittanut jo aiemmin huomattavasti perusteellisemmin.

Elina Niemelä erittelee kirjoituksessaan maamme suosituimman iskelmätähden Jari Sillanpään julkisuuskuva otsikolla ”Ihana velikululta, suloinen veijari”. Lähtökohtanaan Niemelä on käyttänyt ranskalaisen Antoine Henrionin esittämää mallia tähden persoonan kolmesta elementistä (lauluääni, tyyli ja elämäntarina). Aineistona on ollut Sillanpäästä kirjoitettuja lehtiartikkeleita ja hänestä kertova VeiJari-kirja. Näiden perusteella Sillanpäästä piirretty kriitikittömän positiivinen julkisuuskuva ja rakentuu persoona, joka on avoin monille eri tulkinnoille ja jota kukin kulluttaja voi hyödyntää haluamallaan ta-

valla. Niemelän analyysi jää kuitenkin mielestäni hieman yksitasoiseksi. Mielenkiihtoista olisi tarkastella mm. Sillanpään ja median symbioosisuhdetta eli sitä, miten molemmat osapuolet hyötyvät tähden umpiymönteisen julkisuuskuvan rakentamisesta ja ylläpidosta. Samaten jonkinlainen vertailu muihin kotimaisiin miespuolisiin iskelmän kiintotähtiin olisi ehkä tuonut lisävalaistusta Sillanpään ainutlaatuisiksi koettuihin elementteihin.

Viestinnän tutkija Raimo Salokangas tarkastelee omassa osuudessaan Yleisradion populaarimusiikkipolitiikan historiaa alkuaikojen kansanvalituksesta vuoden 1990 kanavaudistukseen ja soittolistoihin saakka. Salokankaan esitys pitäytyy varsin hyvin tunnettuihin ja useissa eri yhteyksissä analysoituihin populaarimusiikin aseman muutoksiin. Hänen artikkelinsa onkin lähinnä lyhyt yleisesitys eri aikakausina vallinneista esteettis-moraalisista käsityksistä ja niiden heijastumisesta YLEN musiikkipolitiikkaan.

Virpi Kätkä erittelee artikkelissaan suomalaisten aikakauslehtien suhtautumista Beatles-ilmioon vuosina 1963–1970 Ilkka Heiskasen ja Ritva Mitchellin esittämän reseptomallin mukaisesti. Aineistonaan Kätkä on käyttänyt *Suosikki*-, *Seura*- ja *Suomen Kuvalehti* -lehtiä, jotka edustavat nuorten-, perhe- ja yleisaikakauslehtien suhtautumista ilmiöön. Aluksi vain *Suosikki* kirjoitti yhteestä positiiviseen sävyyn, kunnes yhtyeen taloudellisen menestyksen myötä myös konservatiivisemmat lehdet alkoivat arvostaa sitä. Beatlesin musiikin kehityksen myötä kaikkien lehtien asenne muuttui vähitellen positiiviseksi. Kätkän mukaan tämä kehitys heijasti myös yhtyeen uran muutoksia. Jäin kaipaamaan Kätkän analyysistä syvempää kvalitatiivista aineiston tarkastelua, sillä tutkimusaineis-

ton erittely oli tehty turhan pitkälti kvantitatiivisesti dikotomisen positiivinen–negatiivinen-mallin mukaan.

Mikko Kuustosen osuus on teoksen ainoa aktiivisesti toimivan populaarimusiikin ammattilaisen puheenvuoro. Teoksen kokonaisuuden kannalta on virkistävää lukea, kuinka luova tekijä itse kokee laulunkirjoittamisprosessin yleisemmällä ja yksittäisten laulujen tasolla. Kuustonen kertoo henkilöhistoriastaan, musiikillisista vaikutteistaan ja maailmankuvastaan osana luovaa työtään. Hänen tarinansa laulujensa synnystä panee monet meistä pohtimaan sitä, missä määrin on mielekästä pyrkiä simuloimaan tai analysoimaan tekijöiden intentioita ja tietoisia tai tiedostamattomia merkitystasoja eri teoksissa. Yleisemminkin tämänhetkisessä kotimaisessa populaarimusiikin tutkimuksessa kaivattaisiin mielestäni enemmän tutkijoiden ja kohteen parissa toimivien ammattilaisten vuorovaikutusta.

Teoksen päättävä Yrjö Heinosen psykodynaaminen tulkinta Dingo *Autiotalo*-hitistä tarjoaa täysin vastakkaisen esityksen Kuustoselle. Heinonen pyrkii vastaamaan seuraaviin kysymyksiin: Millaisista Neumannin kokemuksesta *Autiotalo*-laulu lähtee? Miten niitä on pyritty vahvistamaan teoksen levytyksessä? Mitä sellaista *Autiotalossa* on, jota kaikki hakevat ja jonka Neumann jakaa kanssamme? Aineistoinaan Heinonen on käyttänyt lehtiartikkeleita, Dingo-hakusanoja eri tietoteoksissa ja Dingo-aiheisia kirjoja. Vaikka ne tarjoavatkin jossain määrin aineistoa laulun kirjoitusprosessista, henkilökohtaisesti minun on vaikeata allekirjoittaa Heinosen tulkintoja taiteilijan intentioista ilman lauluntekijän haastattelua. Sinänsä Heinosen tulkinta on muodollisesti pätevä, vaikkakin asioiden yhdisteleminen toisiinsa tuntuu ajoittain varsin kaukaa haetulta (minkä hän myös avoimesti

myöntää). Tätä tulkintaotetta selittänee kuitenkin yleisöluennon luonne. Heino-
sen tulkinta kattaa myös studioprosessin
ja Dingo-fanien reseption.

Tangosta Dingoon -artikkeliko-
koelma on sinänsä hyvä osoitus siitä,
kuinka monipuolista populaarimusiikin
tutkimusta Suomessa tällä hetkellä har-
joitetaan. Koska lähtökohtana on ollut
yleisöluentosarja, yksittäisten artikke-

leiden tieteellinen anti jää varsin vaati-
mattomaksi, mutta teos antaa kuitenkin
virikkeitä ja kannustaa paneutumaan ai-
heisiin tekijöiden painokkaampien jul-
kaisujen avulla. Samalla se antaa aiheen
toivoa entistä enemmän alan tutkijoiden
ja toimijoiden vuorovaikutusta.

Jari Muikku

SIBELIUS-AKATEMIAN PÄÄAINEINEN MUSIIKKITEKNOLOGIAKOULUTUS TOIMINUT RUNSAAN VUODEN

Teknologian asema korkeimmassa musikonkoulutuksessa on ollut viime vuosina yksi Sibelius-Akatemian sisäisen keskustelun vakioteemoista. Yhtäältä on esitetty näkemyksiä, joiden mukaan musiikkiteknologia ei integroidu perinteiseen muusikonkuvaan niin elimellisesti, että olisi syytä kanavoida siihen muutenkin niukkenevia voimavaroja. Toisaalta on ajateltu, että tarve ottaa teknologia entistä vakavammin huomioon aiheutuu nimenomaan muusikonkuvan muutoksesta. Tietokoneavusteinen sävellystyö, studiotoiminnan eri ulottuvuudet, nuotinnus-, äänenmuokkaus- yms. ohjelmien käyttö, teknologiapainotteisten opinnäytetöiden valmistus (äänitteet, CD-ROM-levyt), tietoverkkojen käyttö yms. kuuluvat tämän näkökulman mukaan niin itsestään selvästi monien sibeliusakatemiaalaisten arkipäivään, että on aika tunnustaa tosiasiat: musiikkiteknologia muodostaa tärkeän sektorin talon toiminnassa.

Tämä keskustelu konkretisoitui syksyllä 1998 tavalla, joka heijastelee molempien näkökantojen piirteitä. Puolestapuhujat saivat taloon sekä musiikkiteknologian koulutusohjelman että rehtorin käynnistämänä hankkeena toteutetun musiikkiteknologian yksikön. Varauksellisemmin suhtautuvat tulivat puolestaan toivottavasti lohdutetuiksi sillä, että toiminta käynnistyi pienimuotoisena: pääaineisia tekno-opiskelijoita otettiin kuusi, ja yksikkö on resurssiltaan pikemminkin entisiä toimintoja koordinoiva kuin uusia tuottava taho.

Musiikkiteknologian koulutusohjelma on viisi ja puoli vuotta kestävä kokonaisuus, jonka suoritettuaan opiskelija valmistuu musiikin maisteriksi pääaineenaan musiikkiteknologia. Asetusteknisistä syistä teknologiakoulutus aloitti toimintansa ensin musiikkikasvatuksen osaston suuntautumisvaihtoehdona, josta se eriytyy myöhemmin varsinaiseksi omaksi koulutusohjelmakseen.

Musiikillisilta valmiuksiltaan (soittotaidot, teoreettinen tietämys jne.) opiskelijoiksi pyrkivien odotetaan edustavan samaa tasoa kuin esimerkiksi musiikkikasvattajien. Teknologisen tietämyksen tasoa puolestaan kontrolloidaan pääsykokeissa mm. aineistokokeella, joka pohjautuu pyrkijöille osoitettuun kirja- ja artikkelivalikoimaan. Hyväksyttäviltä edellytetään myös selvää näyttöä aiemmasta toiminnasta musiikkiteknologian parissa. Kukin pyrkijä jättää arvioitavaksi näytetyökansion, jossa hän esittelee musiikkiteknologiaa sivuavaa toimintaansa mielellään äänitteillä, CD-ROM-levyillä, videoilla, tietokoneohjelmilla yms.

Koulutusohjelmaa suunniteltaessa oli ensimmäinen ja tärkein linjapäätös luonnollisesti se, että painopiste on nimenomaisesti musiikissa. Insinöörikoulutus ei voi olla musiikkiyliopiston tehtävä. Tavoitteeksi asetettiin teknologiaosaaminen, joka jää epätydyttäväksi ja vajaaksi ilman vahvaa musiikillista osaamista ja musiikillisten ilmiöiden ymmärtämistä. Toisaalta oltiin myös sitä mieltä, että omaksuttavat opintokokonaisuudet ovat liian laajoja ja vaativia mahdollistaakseen ”sivutuotteenaan” kasvamisen täysipainoiseen taiteenharjoittamiseen. Esimerkiksi teknologiaa monipuolisesti soveltava säveltäjä on ensisijaisesti säveltäjä, ja hänellä on lukuisia musiikkiteknologian koulutusohjelmaan kuulumattomia erityistarpeita. Niiden ottaminen huomioon koulutusohjelmassa olisi verottanut teknologisten valmiuksien omaksumista.

Opinnoilla on siis leimallisesti tiedollinen orientaatio samaan tapaan kuin musiikkikasvatuksen tai musiikin-teorian koulutusohjelmissa. Opintojen on määrä antaa valmiudet tieteellisiin jatko-opintoihin. Halukkaiden on mah-

dollista jatkaa Sibelius-Akatemiassa musiikin lisensiaatin tai musiikin tohtorin tutkintoihin.

MONIMUOTOINEN MUSIIKKITEKNOLOGIA

Ei ole olemassa yhtä ainoaa ”musiikkiteknologiaa”. Termi on monisyinen ja elävä, ja musiikin ja teknologian painotussuhteet voivat vaihdella voimakkaasti. Opintokokonaisuuden luonteen, sisällön ja rajojen määrittelemisestä tuli tämän vuoksi koko suunnittelutyön vaikein kysymys. Suunnittelutyöryhmän ratkaisuna oli jakaa musiikkiteknologia tärkeimpiin osiin ja analysoida, mitkä niistä sopivat mukaan koulutusohjelmaan ja mitkä taas on jätettävä pois. Tunnistettuja kategorioita olivat mm. seuraavat:

- (a) Muusikkokategoria: esittävä taiteilija, joka on perehtynyt alansa teknologisiin mahdollisuuksiin ja kykenee hyödyntämään niitä toiminnassaan.
- (b) Luova taiteellinen kategoria: sävellystoiminta, joka hyödyntää tietokoneen ja studiotekniikan mahdollisuuksia.
- (c) Pedagoginen kategoria: opetustoiminta, joka hyödyntää musiikkiteknologian mahdollisuuksia (etäopetus ym.), tai toiminta, jossa opetetaan käyttämään musiikkiteknologian välineistöä.
- (d) Mediasuuntautunut kategoria: uusien teknologiaa hyödyntävien musiikin esitys- ja jakelutapojen käyttö ja kehitystyö, audioverkot ja muut kokeelliset tekniikat, multimedia jne.
- (e) ”Insinööri- ja työkalukategoria”: selainen audioteknologian tai musiikkiohjelmistojen kehitystyö, jossa muusikkous tuo merkittävää lisäarvoa toimintaan.

(f) Tutkijakategoria: varsinainen tieteellinen tutkimustyö, jonka suorittamisessa käytetään apuna teknologian suomia mahdollisuuksia tai jonka kohteena on teknologia. Mahdollisia kohteita ovat esim. musiikillisen informaation uudet representaatiomenetelmät, musiikin esitys- ja jakelutapojen tutkimus, teosanalyttiset, musiikinteoreettiset ja pedagogiset ulottuvuudet, soitinmallinnus, psykoakustiikka, kognitiotieteen musiikilliset ulottuvuudet, musiikkiteknologian estetiikka ja historia jne.

(g) Elektroakustisen studioteknologian kategoria: toimiminen taiteellisten projektien teknologisenä asiantuntijana, touttajana ja konsulttina.

(h) Musiikkiteollisuuden kategoria: kaupallinen musiikin levitys, äänittäjä- ja tuottajatoiminta, toiminta joukkoviestimissä.

Koulutusohjelma sisältää elementtejä kategorioista (c)-(h). Opintojensa loppuvaiheessa opiskelijat voivat mieltymystensä mukaan erikoistua mm. pedagogiikkaan, äänitetuotantoon, multimediaan tai tutkimukseen.

Musiikillisia aineita (soitinopinnot, säveltäminen, musiikinteoria ja -historia, analyysi, sovitus jne.) koulutus sisältää suurin piirtein saman verran ja samalla vaatimustasolla kuin tulevien musiikinopettajien koulutuksessa. Teknologisia ja tiedollisia oppikokonaisuuksia ovat puolestaan mm. studion perusprosessien tuntemus ja hallinta, akustiikan, psykoakustiikan, signaaliprosessoinnin, sähköopin ym. perusteet, tutkimuskäytäntöjen perusteet ja metodologia, äänitetuotannon eri vaiheet, multimedia, tietokoneohjelmointi ja tärkeimpien valmisohjelmien hallinta, alan keskeisten standardien hallinta sekä musiikillisen liiketoiminnan perusteet. Viimeksi mainittua pidetään tärkeänä, sillä on odotettavissa, että suuri osa valmistuneista työllistää itse itsensä.

Musiikkiteknologian koulutusohjelmasta on lisätietoa verkko-osoitteessa <http://amadeus.siba.fi/Yksikot/Mustekno/>. Aineisto sisältää mm. kaavion opintojen kokonaisrakenteesta sekä yksityiskohtaiset opintojaksojen kuvaukset.

Marcus Castrén

MUSIIKKI NYKYSUOMALAISUUDEN KONSTRUOIJANA

MIKKO HEINIÖ JA PIRKKO MOISALA

1990-luvun keskeiset trendit – Euroopan integraatioprosessi, sosialistisen blokin pirstoutuminen kansallisuutta korostaviksi valtioksi, globalisaatio monine ulottuvuuksineen – ovat Suomessakin innoittaneet pohdiskelemaan, keitä me olemme suhteessa muihin ja millaisia merkityksiä voimme lukea omasta kulttuuristamme. Käynnistimme Turussa vuonna 1994 Suomen Akatemian tukemana tutkimusprojektin ”Musiikin merkitys suomalaisen kulttuuri-identiteetin luojana”¹, jonka lähestymistapoja ja tuloksia esitellään tässä Musiikki-lehden numerossa². Tilan puutteessa artikkelit tarjoavat pikemminkin välähdyksen kuin kattavan kuvan kunkin osatutkimuksen monitahoisesta kohteesta ja problematiikasta.

Projektissa on työskennellyt jatko-opintojaan suorittaen viisi tutkijaa. Feministinen ja mediakriittinen ote kotimaiseen lehdistöaineistoon tulevat esiin **Taru Leppäsen** tutkimuksessa, jossa tarkastellaan viulistin identiteetin rakentumista sekä suomalaisuuden tuottamista Sibelius-viulukilpailuissa, sekä **Aila Paavolan** tutkimuksessa, jossa paneudutaan suomalaisen kulttuuri-identiteetin tuottamiseen Aulis Sallisen Kullervo-oopperan reseptiossa. **Terhi Nironen** on haastattelujen pohjalta tulkinnut, miten suomalaiset nykysäveltäjät rakentavat taiteellis-ammattillista identiteettiään. **Pekka Suutari** on tutkinut monitahoisen etnografisen aineiston valossa ruotsinsuomalaista musiikkikulttuuria, **Riitta Thiam** puolestaan äänilevy-

1. Tutkimusprojekti sijaitsi aluksi Turun yliopistossa, mutta Pirkko Moisalan ja Riitta Thiamin muutettua Åbo Akademiin toteutui projekti lopulta näiden kahden yliopiston musiikkitieteen laitosten yhteistyönä.

2. Kiitämme lämpimästi Taru Leppästä tämän artikkelikokoelman toimittamisesta.

tuotannon ja haastattelujen perusteella ulkoeurooppalaisten vaikutteiden suodattumista ja muokkautumista osaksi ”suomalaista” musiikkia. Opin-
näytetöiden lisäksi projektin tuotoksiin kuuluu **Mikko Heiniön** reseptio-
tutkimus *Karvalakki kansakunnan kaapin päällä. Kansalliset attribuu-
tit Joonas Kokkosen ja Aulis Sallisen oopperoiden julkisuuskuvassa 1975–85*
(SKS 1999), jonka tuloksia ei lähemmin esitellä tässä antologiassa. **Pirkko
Moisala** on kerännyt osittain Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran avustuk-
sella useita satoja musiikillisia elämäkertoja tarkoituksenaan tarkastella
musiikkia ”tavallisten” suomalaisten elämänselämisessä ja identifioitumisissa.

Metodisesti projekti koskettaa monia musiikintutkimuksen vakiintu-
neita erityisalueita kuten reseptio- ja aatehistoriaa sekä etnomusikologiaa
ja musiikkisosiologiaa. Yhteisenä leikkauspisteenä yksittäisillä tutkimus-
hankkeilla ovat yleensä uudesta kulttuurintutkimuksesta (*cultural studies*)
saadut virikkeet, jotka liittyvät identiteettiin, diskurssiin, representaatio-
ihin, feminismiin ja postkolonialismiin. Näin ollen projekti kytkeytyy voi-
makkaasti nk. kulttuuriseen musiikintutkimukseen (ks. Moisala 1996 ja
1998), jota kansainvälisessä kirjallisuudessa kutsutaan erilaisia konnota-
atioita omaavilla nimikkeillä ”uusi musiikintutkimus” (*new musicology*) ja
kriittinen musiikintutkimus (*critical musicology*).

Varhemmassa tutkimuskirjallisuudessa **identiteetillä** on usein ym-
märretty jotain aitoa, alkuperäistä ja olemuksellista ja tietoisesti konstruoit-
tua identiteettiä on pidetty lähinnä erikoistapauksena (ks. Heiniö 1994).
Uudemman kulttuurintutkimuksen mallin mukaisesti projektimme töissä
on kautta linjan omaksuttu kanta, jonka mukaan identiteetti on aina konst-
ruktio: identiteettiä tuotetaan ja uusinnetaan jatkuvasti puhumalla, kirjoit-
tamalla, musiikilla yms. yhteiskunnallisilla käytänteillä. Kulttuurimme
tuotteissa ja käytänteissä me merkityksellistämme ja tuotamme itsemme.
Senpä takia kulttuuri-identiteetti ei ole sen paremmin kulttuurin perusta
kuin sen tuotekaan vaan jatkuvassa liikkeessä, esittämisen, tuottamisen ja
uudelleentuottamisen tilassa oleva diskurssi. Vastaavasti myöskään mu-
siikki ei – kuten Simon Frith (1996, 109) toteaa – vain heijasta ihmisiä vaan
tuottaa heidät.

Keskeisimpiin identiteettikonstruktiioihin kuuluu kansakunta, jota
Benedict Andersson (1996) onkin kutsunut ”kuvitteelliseksi yhteisöksi”.
Kansakunta ei Stuart Hallin (1993, 292) mukaan ole vain poliittinen enti-
teetti vaan myös kulttuurinen **representaatiojärjestelmä**, eivätkä ihmiset
ole vain kansakunnan laillisia jäseniä vaan ”he osallistuvat kansakunnan
ideaan sellaisena kuin tämä on representoitu kansallisessa kulttuurissa”
(mts.). ”Representoiminen” ymmärretään tässä paitsi konkreettisesti alku-
peräismerkityksessään ’tehdä uudelleen läsnäolevaksi’ myös symbolisoi-

misena ja kuvaamisena, ”jonkin esittämisenä jonkinlaiseksi” (Lehtonen 1996, 44–45). Konstruktiona representaatiot ovat abstraktioita, mutta olennaisinta ei ole pohtia antavatko esimerkiksi suomalaisesta luodut representaatiot ”oikean” kuvan siitä millainen suomalainen ”todella” on vaan tarkastella, miten ne syntyvät, kuka niitä käyttää, miten ja miksi. Mitä vahvemmin Foucault’n inspiroimaa tutkimus on, sitä herkemmin kysytään myös minkälaisesta vallankäytöstä, etenkin institutionaalaisesta vallankäytöstä representaatiojärjestelmissä on kyse.

Ajatus kielenkäytöstä sosiaalisen todellisuuden rakentajana on ollut keskeinen ylipäänsä ihmistieteiden konstruktionistiselle paradigmatille ja erityisesti eräälle 1990-luvun muotitrendille, **diskurssianalyysille** – joka nimestään huolimatta on pikemmin väljä teoreettinen viitekehys kuin tutkimusmetodi. Tunnusomaista projektimme useille kysymyksenasetteluille on, että niissä ei keskitytä tarkastelemaan sitä, miten soiva musiikki ja sen esittäminen rakentavat identiteettiä, vaan sitä, kuinka musiikkia ja musiikin tekijöitä koskevat tekstit (kirjoitukset, puhe, kuvat, äänitteet) tuottavat erilaisia identiteettejä – esimerkiksi minkälaista säveltäjyyttä säveltäjät tuottavat omassa puheessaan (Nironen), minkälaista suomalaisuutta musiikkiskribentit tuottavat kirjoituksissaan (Heiniö, Leppänen, Paavola) tai minkälaisen suomalaisen monikulttuurisuuden tuottavat Suomessa julkaistut ulkoeurooppalaisia vaikutteita sisältävät äänitteet (Thiam). Näissä tutkimuksissa musiikin aate- ja reseptiohistoria, musiikki-ikonografia, -etnografia ja äänilevytutkimus saavat uuden, diskurssianalyttisen väännön. Musiikkia, sen konteksteja, sitä koskevia käsityksiä ja verbalisointeja ei tarkastella enää toisistaan erillisinä todellisuuden osina, vaan lähtökohtana on, että musiikki, käsityksemme siitä kuin myös sen nk. kontekstit tuotetaan diskursiivisesti.

Diskurssin käsitettä viljellään nykytutkimuksessa ahkerasti ja lukuisissa eri merkityksissä. Tämänkään projektin diskurssianalyttisille lähestymistavoille ei ole löydettävissä yhteistä, kaikkien jakamaa diskurssin määritelmää, vaikkakin useimpia niistä sävyttää poststrukturalistinen kritiikki. Mikko Lehtonen (1994, 34–36) on löyhästi määritellyt diskurssin tietyksi ajattelu-, puhe- ja kirjoittamistavaksi, joka sisältää yhteisiä uskomuksia, jotka puolestaan ilmenevät diskurssille luonteenomaisissa ilmauksissa. Diskurssianalyttisesta näkökulmasta katsoen siis sekä yksilöllinen tietoisuus että ympäröivä todellisuuskin ovat pikemminkin kielen ja merkitysten tuotteita kuin näiden alkuperiä. Koska identiteetin rakentaminen on aina erottautumista muista – toiseuden sulkemista ulkopuolelle (Hall 1996, 4–5) – suomalaisuutta ja kansallisuutta uusintava puhe, suomalaisuusdiskurssi, tuo välillisesti ja välittömästi esiin myös muita kansallisuuksia ja kan-

sainvälisyyttä koskevia käsityksiä. Diskurssia onkin luonnehdittu säännön- mukaisista merkityssuhteista muodostuvaksi erottelujen systeemiksi, joka rakentuu sosiaalisissa käytännöissä, ”hegemonisissa kamppailuissa” (Jokinen & Juhila 1991, 3). Tärkeätä on myös muistaa, että diskurssin ”löytämisen” ei edellytä konsensusta vaan se luonnollisesti koostuu myös eri positiioihin sitoutuvista ristiriitaisuuksista.

Diskurssianalyttisen lähestymistavan ohella Taru Leppäsen ja Aila Paavolan soveltama kriittinen lukutapa liittyy **feministiseen kritisismiin** (ks. esim. Koivunen ja Liljeström 1996 sekä Koskela ja Rojola 1997, 152–154) ja sitä kautta feministiseen musiikintutkimukseen. Ruth Solien mukaan (1997, 7) feminismi musiikintutkimuksessa merkitsee musiikin ja musiikin historian kriittistä teoriaa, joka käsittelee laajasti sosiaalisen kontekstin, representaation ja merkityksenmuodostamisen kysymyksiä. Kulttuurintutkimuksen tavoin se on eri tieteenalojen metodeja ja teorioita yhdistävää. Se korostaa tiedon sosiaalisuutta, paikallisuutta ja poliittisuutta, objektiivisen tiedon mahdottomuutta ja sitä kiinnostavat eron tekemisen mekanismit.

Poststrukturalistisen feministisen kritiikin mukaisesti Leppäsen ja Paavolan pyrkimyksenä on dekonstruoida mediatekstit tehdäkseen diskurssin valtasuhteet näkyviksi. He lukevat tutkimusaineistoaan vastakarvaan esittäen teksteille uusia, kiusallisiakin kysymyksiä. Tällä luetavalla konventionaaliset taidemusiikkia käsittelevät mediatekstit näyttäytyvät monenlaisten musiikkielämäämme ohjaavien institutionaalisten ja hegemonisten (eri yhteiskuntaluokkien ”luonnollisina” pitämien, ks. Gramsci 1992) diskurssien kentäksi. Leppäsen ja Paavolan tulkinnat osoittavat, miten musiikin suomalaisuusdiskurssi tuottaa myös muita kulttuurisia käytänteitä kuin musiikkia ja kansallisuutta koskevia merkityksiä. Musiikin mediatekstit tuottavat merkityksiä myös sukupuolesta, luokasta, etnisyydestä sekä eliitti-kansa, taide-populaari ja urheilu-musiikki -dikotomioista. Kansallisuus osoittautuu heidänkin tulkintojensa kautta sukupuoliseksi (ks. Parker ym. 1992 ja Yuval-Davis 1997): Suomi-neidon rinnalle – ellei sen paikalle – nousevat suomalaiset miessankarit, Kullervo-oopperan ”maskuliininen miesfantasia” ja pellavapäinen Pekka Kuusisto.

Osa projektin tutkimuksista, etenkin Riitta Thiamin työ, ammentaa myös **postkolonialistisesta kritiikistä** (ks. Said 1991/1978). Itse asiassa koko suomalaisuusdiskurssi voidaan nähdä tämän vuosisadan alkuvuosikymmenille asti kolonialisoidun pienen kansakunnan pyrkimyksenä oman, vapaan äänen identifiointiin. Keskeistä tällöin on suomalaisuuden neuvottelu suhteessa ulkomaiseen, josta projektimme antaakin runsaasti esimerkkejä: pienen kansakunnan kiihkeästi, musiikinkin kautta tavoittelema tun-

nustus ja huomio, musiikillisen ”vihollisen” voittamisen ja kesyttämisen luoma urheilujuhlamainen hurmio, kuten Pekka Kuusiston voittaessa Sibelius-viulukilpailut, sekä ulkoeurooppalaisen vaikutteiden muokkaaminen lähes huomaamattomaksi osaksi suomalaista vakiorepertuaaria.

Musiikintekijät ovat aina lainailleet musiikkia muista kulttuureista, mutta erityisen voimakasta se on ollut 1960-luvun lopulta lähtien niin että hybrisyys leimaa jo suurinta osaa vuosituhannen vaihteen musiikista. Postkolonialistinen kritiikki on nostanut voimakkaasti esille kysymykset lainailun tarkoitusperistä ja oikeuksista silloin, kun musiikillinen lainailu ulottuu etnisyyksien, kansallisuuksien ja rotujen yli. Postkolonialistista tutkimusta kiinnostaa myös verrata lainatun (musiikillisen) materiaalin merkityksiä alkuperäisessä yhteydessään niihin merkityksiin, joita niille osoitetaan uusissa yhteyksissä, sekä kolonialisoidun subjekti-positiot.

Suomalainen iskelmämusiikki saa myös uusia merkityksiä ruotsalaisessa diasporassa elävien ensimmäisen ja toisen sukupolven suomenruotsalaisten keskuudessa. Tutkija, tässä tapauksessa Pekka Suutari laatiessaan ruotsinsuomalaisten äänitteiden valikoitua luetteloa, saa huomata itse olevansa valta-positiossa, määrittämässä identiteettiä. Tutkijan tarve määrittää tutkimuksensa kohde, oli se sitten ”ruotsinsuomalainen” tai ”suomalainen” musiikki, päätyy kuitenkin ymmärrykseen lopullisen määrittelyn mahdottomuudesta ja tarpeettomuudestakin. Näin tutkimus purkaa stereotyyppiset kansallisuuskäsitykset ja odotuksen autenttisuudesta. Uusien vaikutteiden ja olemassaolevien musiikkien hybridisaatioista tulee uusi musiikillinen kieli, ainainen musiikillisten sulautumisten ja reaktioiden liike, jonka tutkijan katse voi keskeyttää vain siihen osallistumalla.

Tämän projektin katseen läpi suomalaisuus musiikissa ei ole yksinäistä eikä sillä ole pysyvää essenssiä ja me ymmärrämme, että me tutkijat, kuten myös tämä tutkimusprojekti, olemme osa musiikin suomalaisuusdiskurssia.

LÄHTEET

- Anderson, Benedict 1996. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London – New York: Verso.
- Frith, Simon 1996. Music and Identity. – *Questions of Cultural Identity*. Ed. by Stuart Hall & Paul du Gay. London: Sage Publications. 109–127
- Gramsci, Antonio 1992. *Prison Notebooks, vol. 1*. New York: Columbia University Press.
- Hall, Stuart 1993. The Question of Cultural Identity. – *Modernity and its Futures*. Ed. by Stuart Hall, David Held, Tony McGrew. Oxford: Polity Press. 274–316.

- Hall, Stuart 1996. Introduction: Who Needs 'Identity'? – *Questions of Cultural Identity*. Ed. Stuart Hall & Paul du Gay. London: Sage Publications. 1–17.
- Heiniö, Mikko 1994. Musiikki ja kulttuuri-identiteetti: johdatusta keskeiseen käsitteistöön. – *Musiikki* 1. 4–70.
- Heiniö, Mikko 1999. *Karvalakki kansakunnan kaapin päällä. Kansalliset attribuutit Joonas Kokkosen ja Aulis Sallisen oopperoiden julkisuuskuvassa 1975–85*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Jokinen, Arja & Juhila, Kirsi 1991. *Diskursseja rakentamassa. Näkökulma sosiaalisten käytäntöjen tutkimiseen*. Tampereen yliopisto, Sosiaalipolitiikan laitos. Tutkimuksia, Sarja A, Nro 2.
- Koivunen, Anu & Marianne Liljeström (toim.) 1996. *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.
- Koskela, Lasse ja Lea Rojola 1997. *Lukijan ABC-kirja. Johdatus kirjallisuuden nykäteorioihin ja kirjallisuudentutkimuksen suuntauksiin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Lehtonen, Mikko 1994. *Kyklooppi ja kojootti. Subjekti 1600–1900 -lukujen kulttuuri- ja kirjallisuusteorioissa*. Tampere: Vastapaino.
- Lehtonen, Mikko 1996. *Merkitysten maailma*. Tampere: Vastapaino.
- Moisala, Pirkko 1996. Etnomusikologian ja nk. uuden musiikintutkimuksen yhtymäkohdista. *Musiikin suunta* 3. 4–6.
- Moisala, Pirkko 1998. Uudistuva musiikintutkimus. *Siltoja ja synteesejä. Esseitä semiotiikasta, kulttuurista ja taiteesta*. Toim. Irma Vierimaa, Kari Kilpeläinen ja Anne Sivuoja-Gunaratnam. Helsinki: Gaudeamus. 322–332.
- Parker, Andrew ym. (toim.), 1997, *Nationalisms and Sexualities*. New York & London: Routledge.
- Said, Edward 1991/1978. *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*. London: Penquin Books.
- Solie, Ruth, 1997. Defining Feminism: Conundrums, Contexts, Communities. *Women and Music, Journal on Gender and Culture* Vol. 1. 1–11.
- Yuval-Davis, Nira 1992. *Gender & Nation*. London: Sage.

KULLERVO, KULTTUURI- IDENTITEETTI JA MEDIA

LÄHTÖKOHTIA OPPERARESEPTION TUTKIMISEEN

AILA PAAVOLA

Viimeaikaisessa suomalaista oopperaa käsittelevässä tutkimuksessa on kulttuurista identiteettiä koskevat pohdinnat saaneet osakseen runsaasti huomiota (ks. erityisesti Heiniö 1999; myös Aho 1995; Savolainen 1999).¹ Tätä ei olekaan vaikea ymmärtää, sillä suomalaisella oopperalla, oopperasäveltäjillä ja -laulajilla on varsinkin huippukausinaan koettu olleen erityisen vahva suhde siihen, mitä suomalaisuuden yleisemminkin on oletettu olevan niin maamme rajojen sisä- kuin ulkopuolellakin. Myös oma tutkimukseni, Aulis Sallisen *Kullervoa* tarkasteleva *Suomi-neito ja sotilas: Kulttuuri-identiteetin rakentuminen Aulis Sallisen Kullervon reseptiossa 1986–1994*, keskittyy kulttuuriseen identiteettiin, tai paremminkin identiteetteihin, liittyviin merkityksiin. Mutta kuten kaikissa tapaustutkimuksissa, tutkimuskohteeni erityislaatu kuin myös kulttuuri-identiteetin käsitteen ongelmallisuus tuo esiin metodisia tarpeita, jotka on ratkaistava omilla erityisillä tavoillaan.

Kullervon mediavastaanottoa tutkittaessa metodiset haasteet liittyvät olennaisesti kahteen osa-alueeseen. Ensinnäkin taustalla vaikuttaa musiikkitieteellisen tutkimusperinteen uudelleen tarkastelu ja siihen liittyvät sisäiset ja ulkoiset muutospainet. Tämä ilmenee varsinkin musiikillisen kaanonin muodostumisen kritiikkinä. Kun länsimaisen taidemusiikin tutki-

1. Mikko Heiniö (1999) on tutkinut kansallisia attribuutteja suomalaisten ”karvalakkioopperoiden” reseptiossa. Sallisen oopperoiden kritiikkejä tutkineen Esko Ahon (1995) lähtökohtana on ollut tekstuaaliseen journalismiin keskittynyt näkökulma. Pentti Savolaisen (1999) väitöskirja taas käsittelee suomalaisen oopperan ja kulttuuri-identiteetin suhdetta erityisesti tärkeiden vaikuttajahahmojen kautta.

mus on paljolti keskittynyt teos- ja tekijälähtöiseen ongelmanasetteluun, on nykyään huomiota vakavasti alettu kiinnittää myös muihin musiikkikulttuuriin osallistuviin, mutta aiemmin vähemmän tärkeinä pidettyihin tekijöihin. Varsinkin musiikin naistutkimuksella on tässä kehityksessä ollut hyvin merkittävä rooli. Toisekseen media-aineistojen merkitys kvalitatiivisessa tutkimuksessa on jatkuvasti kasvanut, joka myös vaikuttaa musiikillisten ilmiöiden tarkasteluun. Tähän kehitykseen liittyy osaltaan ns. uuden retoriikan nousukausi, joka kulttuurisena puheen- ja tekstintutkimuksena visuaalisen viestinnän rinnalla kiinnittää huomion erilaisiin yleisöön vaikuttamisen tapoihin. Taidemusiikintutkimuksen keskittyessä teoksiin ja tekijöihin ei yleisöjen käsitteellistäminen ja teoreettinen tarkastelu ole ollut keskeistä. Mutta myös viestinnällisen yleisötutkimuksen kentällä esiintyy paineita. Kun aiempi tutkimus siirtyi mediatekstien sisään- ja uloskoodauksen ja etusijalle asetettujen luentojen tarkastelusta avoimempiin tekstintulkintoihin, Nicholas Abercrombie ja Brian Longhurst näkevät yleisötutkimuksen nykyvaiheessa jopa ainesta paradigman muutokseen käyttämällä siitä termiä ”the spectacle/performance paradigm” (Abercrombie & Longhurst 1998). Olisimme siis siirtyneet narsistiseen aikakauteen, jolle on ominaista esittämisen ja performatiivisuuden kuuluminen jokapäiväiseen elämysympäristöön ja identiteetin muodostukseen. Guy Debordin huomion mukaan moderni yhteiskuntamme tuottaa jatkuvasti speaktaakkeleita: se, mikä aiemmin on ollut suoraan elettyä ja koettua muuttuu medioituneessa maailmassa yhä enemmän representaatioiksi ja elämisen kuviksi. Kuitenkin nämä representaatiot vaikuttavat ihmisten elämään ja arvoihin ja ovat siten todellisia (ks. Debord 1998a/1967 ja 1998b/1988).

Tämän tutkimuksellisen kentän moninaisuuden mielessä pitäen tarkoitukseni on kartoittaa, esittää ja tulkita identiteetti-problematiikan näkökulmasta sitä kiihkeää ja 1990-luvun alussa kärjistynyttä musiikkikeskustelua, jota käytiin uuden oopperatalomme avajaisteokseksi tilatun Aulis Sallisen *Kullervo*-oopperan tiimoilta. *Kullervo* tilattiin 1985 Suomen Kansallisoopperan uuden talon avajaisiin 1990, mutta rakennusprojektin viivästyessä ja avajaisten siirtyessä kolme vuotta eteenpäin syntyi paineita jo 1988 valmistuneen oopperan esittämiseen jossain muussa yhteydessä. Niinpä toisin kuin ennakkoon osattiin odottaa, ooppera yllättäen kantaesitettiin ennen oopperatalon vihkiäisiä Yhdysvalloissa Los Angelesin oopperassa keväällä 1992. Vierailuesitys oli samalla myös osa Suomen valtion 75-vuotisjuhlallisuuksia Yhdysvalloissa. Tätä maailmankantaesitystä – kuten monet kirjoittajat tapahtumaa kuvailivat – seurasi Suomen ensi-ilta vasta syksyllä 1993.

Sekä *Kullervon* Los Angelesin matkaa että Suomen ensi-iltaa edelsi ja seurasi tiedotusvälineissä käyty laaja julkinen keskustelu. Vaikka Sallisen tuotannossa *Kullervo* oli jo neljäs ooppera, sen herättämä keskustelu suomalaisen oopperan ominaislaadusta ja kansainvälisestä vientikelpoisuudesta kävi mediassa yhtä kiivaana kuin aikanaan edeltäjiensä *Ratsumiehen* (1975), *Punaisen viivan* (1978) ja *Kuningas lähtee Ranskaan* -oopperan (1984) kohdalla. Kaikkien näiden oopperoiden esityksiin ja esityspaikkoihin on liittynyt institutionaalisia puitteita, jotka ovat ohjanneet niistä käytyä julkista keskustelua: ne ovat kaikki tilausteoksia, joille on ollut varattuna oma kulttuurinen ja institutionaalinen tilansa ja aikansa suomalaisen taidemusiikkikulttuurin huipulla. Sallisen näyttämöteosten tähtihetket rakentuvat selvästi arvostettujen näyttämöiden varaan: kotimaassa Savonlinnaan ja Kansallisoopperaan sekä vierailuesityksinä muun muassa Metropolitaniin ja Govent Gardeniin. Etenkin *Punaisen viivan* ja Joonas Kokosen *Viimeisten kiusausten* menestys Metropolitanissa vuonna 1983 oli *Kullervo*-projektin aikana hyvässä muistissa. Lehdistöissä pidettiinkin itsestään selvänä, että Los Angelesin *Kullervo* tulisi toistamaan *Punaisen viivan* menestystarinan: ”Hän [Sallinen] uskoo, että *Kullervo* koskettaa ihmisiä, asuivat nämä missä tahansa. 'Jos *Punaisen viivan* stoori upposi New Yorkissa, ei ole pienintäkään aihetta epäillä *Kullervo*’” (*Ilkka* 26.1.1992). Kun *Kullervon* vastaanotto sitten osoittautuikin varsin ristiriitaiseksi, alkoi jälkipuinti saada kärjistettyjä ja suorastaan repiviä sävyjä. Tutkimukseni keskittyy vuosien 1986 ja 1994 välisenä aikana käytyyn *Kullervoa* käsittelevään keskusteluun, joka alkaa oopperaa käsittelevästä ennakkokirjoittelusta kulminoituen Los Angelesin esitystä käsitteleviin kirjoituksiin ja päättyy lopulta Suomen esitystä koskeviin arvioihin.

LÄHDEAINEISTO

Lähdeaineistoni muodostuu paitsi kotimaisista ja ulkomaisista musiikkikritiikeistä niin myös muusta *Kullervoa* käsittelevästä kirjoitetusta ja kuvallisesta materiaalista kuten Los Angelesin ja Suomen Kansallisoopperan tiedotteista, käsiohjelmista ja Suomen suurlähetystöjen välittämistä artikkelikäännöksistä ja tiedotuksista. Oopperasta kirjoitettiin myös yleisönosastoissa ja oopperan tekijöistä julkaistiin huomattavat määrät henkilöhaastatteluja puhumattakaan eri kolumnistien kiinnostuksesta aiheeseen. Kaikilla tuntui olevan aiheesta jotain sanottavaa. Oopperan kaukomatkasta tehtiin kattava mediatapahtuma: *Kullervon* levytys julkaistiin Los Angelesin ensi-illan yhteydessä, Amerikan matkasta koottiin tv-dokumentti ja ra-

dio, sekä kaupallinen Classic-kanava että YLE, lähetti oopperan levytyksen. YLE radioi myös *Kullervon* Suomen esityksen kansainvälisesti suorana lähetyksenä. Oopperasta on siis tuotettu valtava määrä jälkiä ääninä, kuvina ja teksteinä.

Kotimaiseen kirjoitteluun osallistui ainakin 106 lehteä, joista tosin monet saman STT:n välittämän aineiston turvin. Ulkomaisia lehtinimikkeitä on 38, jotka on kirjoitettu englannin, ranskan, ruotsin, saksan, venäjän, tanskan ja espanjan kielillä. Laajuudeltaan aineisto on yhtä suomalaista oopperaa käsittelevän vastaanottotutkimuksen kannalta kattava, sillä hallussani on yli 800 *Kullervoa* käsittelevää tai sivuvaavaa kirjoitusta. Lehtien kirjo saavutti samalla sekä hyvin laajoja että heterogeenisiä yleisöjä yltäen aina kristillisistä lehdistä *Kauppalehteen*, ruotsinkielisistä paikallis-lehdistä laajalevikkisiin sanoma-, iltapäivä-, ja aikakauslehtiin, sekä myös erikoislehtiin. Aineisto on koottu Suomalaisen Musiikin Tiedotuskeskuksen arkistosta, Suomen Kansallisoopperan arkistosta ja Turun yliopiston lehtikokoelmista. Tutkimuksen kuva-analyysin avuksi lähteistöä on löytynyt Turun Maakuntamuseon kuva-arkistosta, Museoviraston kokoelmista, Sibeliuksen museon arkistosta ja Parkanon kaupunginkirjastosta.²

NEITO JA HÄNEN SOTILAANSA: KULLERVO-AIHEEN MERKITYS SUOMALAISUUDEN SYMBOLINA

Kalevalaisista aiheista juuri Kullervo on kokenut kaksi poikkeuksellisen suurta nousukautta. Ensimmäinen Kullervo-innostus heräsi erityisesti 1890-luvun kuvataiteessa, jonka kalevalaisista teemoista erityisesti Gallen-Kallelan kuvittama Kullervo-hahmo muodostui Väinämöisen jälkeen suosituimmaksi kalevalaheerokseksi. (Van der Hoeven 1996, 123.) Säveltaiteessakin Kullervo-aihetta käytettiin, mistä tunnetuin esimerkki on Sibeliuksen Kullervo-sinfonia. Musiikkinäyttämölle aihe siirtyi Armas Launikon oopperassa *Kullervo* (1917).

1900-luvun lopulla Kullervo-tulkkeina ovat puolestaan olleet Paavo Haavikko, Kalle Holmberg niin puheteatterin kuin oopperaohjauksen puolella, Kuutti Lavonen Kullervo-kuvasarjoineen sekä säveltäjä Aulis Sallinen oopperallaan. Kullervon elinvoimasta kertoo myös se, että ”ongelma-nuori” Kullervo oli aiheena kevään 1998 ylioppilaskirjoituksissa ja myöhemmin syksyllä teatterilavalla Turun kaupunginteatterissa. Kansallisoop-

2. Erityinen kiitos Parkanon kaupungin kulttuuritoimelle ja Paula Latvajärvelle Vesa-Matti Loiria koskevan kuvamateriaalin jäljittämisestä.

peran ohjelmistoon Sallisen *Kullervo* palasi keväällä 1999, jolloin vietettiin uuden *Kalevalan* 150-vuotisjuhlia. Kullervon päätyminen lopulta oopperalavalle – jollaisen jokaisesta sivistysvaltiosta oletetaan nykyään löytyvän – kertoo Kullervon todellakin lyöneen itsensä läpi sivistysvaltiohankkeen osana.

Ooppera on siis sekin kulttuuri-ilmiö, joka välittää ja kuvastaa traditioon ja kulttuuriin liittyviä elementtejä. Ooppera representoi piirteitä, joita voivat olla muun muassa myytit, riitit, ryhmäideologiat ja maailmankuvat. Suomalaisillakin on melkoinen ja sekalainen varasto tällaisia traditio- ja kulttuuriaineksia, joiden voidaan katsoa symboloivan identiteettiryhmän yhteisyyden tunnetta. (Heiniö 1994, 37–40.) Asiaa konkretisoi ajatus käsitteen ja kuvan yhteen liittämistä, jolloin jotkin ilmiöt ikään kuin objektiivoidaan osaksi sosiaalista ympäristöä. Tällaisena objektiivointina voidaan nähdä vaikkapa metaforinen Suomi-neito (Anttila 1993, 109).

Neidolla on ollut vaiheikas historia Suomen symbolina ja yllättävää kyllä, neidolla ja Kullervolla on jo varhain ollut liittymäkohtia. Ei ollut nimittäin itsestään selvää, että Suomea objektiivointiin juuri neidon hahmolla. Kullervo kilpaili neidon kanssa Suomen symbolin asemasta varsin selkeästi esimerkiksi silloin, kun ruotsalainen Carl Sjöstrand 1856 luonnosteli veistoksensa *Kullervo katkoo kapalonsa*.

Ruotsista käsin nuoren Kullervon on helposti voinut tulkita nuoreksi ja nousevaksi Suomeksi, mutta tämän merkitysisällön tajuaminen ei ole ollut vaikeata 1850-luvun Suomessakaan. Varsinkin aseellisesta toiminnasta haaveilevia opiskelijoita veistoksen on täytynt koskettaa poliittisesti ja patrioottisesti. (Reitala 1983, 37–38.)

Selkeän Suomen symbolin kehittyminen ei ollut myöskään äkkinäinen prosessi. Välillä neito on näyttänyt monarkkiselta naissoturilta, välillä taas pikkutyöltä, joka arkana puristaa syliinsä kallisarvoista lakikokoelmaansa. Nykytilanne viittaisi siihen, että neito on saanut syrjäytyä kapalonsa täydellisesti katkoneen Kullervon tieltä: Los Angelesissa Sallisen *Kullervon* ohella esitettiin myös Sibeliuksen *Kullervo*-sinfonia. Yhtä maskuliininen kausi Suomen symbolikuvastossa on vallinnut 1920-luvulla, muutoin suomalaisuuden symbolihahmo on yleensä ymmärretty naispuoliseksi (Reitala 1983, 158). On myös mielenkiintoista miten erityisesti kansallispukuista neitoa edeltäneet autonomian ajan neitosymbolit ovat edustaneet rationaalisuutta painetun sanan ja lakikokoelman suojelijoina. Kullervo-hahmon aggressiivinen pessimismi ja lähes anti-intellektuaalinen paatos puolestaan tuntuu perustuvan enemmän suoran toiminnan korostamiseen lukuisten euroidirektiivien viidakossa.³

KULTTUURINEN DIVERSITEETTI VS. KULTTUURIN KOHEESIO

Jos Kullervon nyrkin heristys anarkistispatrioottisena eleenä onkin ollut monia taiteilijoita lähellä niin puhe Kullervosta myös problematisoi suomalaisen identiteetin. Kullervo on pohdittanut suomalaisia eri yhteyksissä, ja erityisen puhutteleva Kullervon tarina on ollut ja on yhä suomalaisissa murroskausissa: siirtymisessä autonomiasta itsenäiseksi kansallisvaltioksi ja nykyisin Suomen liittyttyä Euroopan Unionin jäseneksi. Molempien murroskausien luonteeseen liittyy keskustelu suomalaisesta identiteetistä ja sen kulttuurisesta ominaislaadusta.

Myös Sallisen *Kullervo*-oopperaa käsittelevästä kirjoittelusta konstruoitavat yleisöt avaavat merkittävän näkökulman suomalaisen kulttuuri-identiteetin tarkasteluun, nyt vain yhteiskunnallisessa tilanteessa, jossa taloudellinen lama kouraisi syvältä ja kansalaisten jakautuminen näytti väistämättömältä. Satoja lehtiä ja artikkeleita läpikäyneenä muistan kuinka lukuprosessin aikana huomioni kiinnittyi erityisesti siihen, miten *Kullervo*-kirjoitukset jatkuvasti lomittelivat kahden asunnon loukkuun jääneitä ja yhä korkeampia työttömyyslukuja käsittelevien artikkeleiden kanssa. Kuitenkin useimmissa *Kullervoa* käsittelevissä kirjoituksissa vaikuttaa elävän syvällä idea yhtenäisestä kansakunnasta ja selväpiirteisestä suomalaisesta eetoksesta. *Kullervo* ja uusi oopperatalo muodostuvat kirjoituksissa *identiteetti-symbolieiksi*, joihin siis voidaan ylpeinä samastua, mutta jotka voivat myös olla vaikeita samastumiskohteita, jolloin voidaan puhua jopa identifioitumisesta kieltäytymisestä, *disidentifikaatiosta*.

Det var nästan så man önskade att den handfull demonstranter som hälsade operapubliken välkommen utanför ingången med sin uppmaning att protestera mot att samhället satsar på operakultur och inte på de svagares rätt till sjukvård och välfärd hade fått uppleva den starka laddning av engagemang som präglade Sallinens opera. Konstens uppgift kan vara att stå i opposition, att företräda en humanistisk inställning, har Sallinen sagt i en intervju på sjuttioalet. Så kan opera också fungera. I bästa fall. (*Hbl* 2.12.1993.)

3. Neito-aihetta olen käsitellyt myös aiemmassa artikkelissani (Paavola 1996), josta osasia on lainattu myös tähän yhteyteen.

Esimerkissä kriitikon tehtävä on perustella ja puolustaa kulttuuri-instituution olemassaoloa taloudellisen laman aallonpohjalla. Ooppera esitetään kuin metaforana kulttuurin koheesiosta: oopperatalon ja *Kullervon* pitäisi olla yhteisten kollektiivisten kokemusten ilmaisuja ja siten ilmaista sosiaalista totaliteettia silloinkin kun suuri osa kansalaisista joutuu kulttuuririen-tojen sijaan kamppailemaan arkitodellisuuden puristuksessa. (Ks. Paavola 1996, 16.) Kirjoitusten voidaankin katsoa luovan todellisuutta diskursiivisesti merkitysmaailmana, jonka rajoissa kulttuuri-identiteetin määrittely on ongelmallista, tilannesidonnaista, ja jossa valta ei aina jakaudu tasaisesti. Vaikka *Kullervon* tarina onkin ”vain” fiktiota, reseption siitä lukemat arvot ja näitä arvoja rakentavat jännitteet ja kamppailut eivät ole. Päinvastoin, ne kertovat jotain konkreettista siitä, mikä meitä ympäröivässä yhteiskunnassa on suremisen, rakastamisen, säilyttämisen tai vihaamisen arvoista. *Kullervo*-puheessa kulttuurisen diversiteetin ja koheesion välinen jännite ja ristiriitaisuus muodostaa ongelmanasetteluni ytimen, jota ratkon seuraavan kysymyksen avulla: Miten Aulis Sallisen *Kullervon* reseptiossa kulttuuri-identiteettiä tuotetaan oopperan kulttuurisen ymmärrettävyyden rajoissa?⁴

MEDIA-AINEISTOJEN KVALITATIIVISESTA TUTKIMISESTA: PIENTEN AIHEIDEN SUURET VAATEET

Kun tutkitaan kulttuurisen ymmärrettävyyden rajoja ja rajojen rikkomisia, korostuu tutkimusmenetelmien valinnassa merkitysten analysoinnin välttämättömyys pikemmin kuin yleistämiseen pyrkivä kvantitatiivinen näkökulma siitäkin huolimatta, että aineistoa on hyvin runsaasti. Vaikka esimerkiksi sisällön analyysin (*content analysis*) piirissä on kehitetty erilaisia tekstuaalisen materiaalin luokittelun menetelmiä, jotka ovat hyödyllisiä laajan materiaalin käsittelyssä (ks. Weber 1990), *Kullervo*-aineisto edellyttää kuitenkin joustavampia menetelmiä. Millaisin menetelmin ja tiedonintressein siis tällaista tapaustutkimusta on syytä lähteä tekemään? Kulttuu-

4. Kulttuurisella ymmärrettävyydellä tarkoitan tässä sellaisia kulttuurisia itsensänselvyyksiä, joita ei tarvitse ajatella – kunnes ne tulevat jotenkin uhmatuiksi tai haastetuiksi. Kulttuurisen ymmärrettävyyden rajoihin voimme törmätä esimerkiksi keskustelussa, jota käydään homoparikuntien oikeudesta solmia avioliitto tai adoptoida lapsia. Edelleen voi suomalaisesta näkökulmasta olla ymmärrettävää, että valkoinen henkilö on universaali ihmisyyden edustaja sellaisessakin ympäristössä, jossa valkoiset eivät ole enemmistönä, kun puolestaan joku erityiseen etniseen ryhmään kuuluva voisi haastaa tämän näkemyksen.

risten prosessien kuvauksessa ja analysoinnissa kvalitatiiviset tutkimusmenetelmät ja lähestymistavat, kuten teema- ja ryhmähaastattelut, osallistuva havainnointi ja erilaisten dokumenttien diskursiiviset analyysit, ovat jatkuvasti yleistyneet. Laajentumista on humanistisessa tutkimuksessa ja sosiaalitieteissä tapahtunut jo siinä määrin, että jotkut tutkijat puhuvat jopa tutkimuksen kvalitatiivisesta käänteestä. Kvalitatiiviseen mediatutkimukseen paneutunut Klaus Bruhn Jensen (1999, 12) erittelee ilmiön taustoja erityisesti kahdesta lähtökohdasta käsin. Ensinnäkin Jensen näkee muutoksen taustalla tieteellisen yhteisön sisäisiä tekijöitä, joista ilmeisimpiä on tyytymättömyys erityisesti sosiaalitutkimuksen puolella konventionaalisten empiiristen lähestymistapojen selitysvoimaan. Samalla humanistisen tutkimuksen, kuten antropologian, kielen tutkimuksen ja kulttuuritutkimuksen, on nähty tarjoavan vaihtoehtoisia analyysitapoja. Toisena näkökulmana kvalitatiivisiin menetelmiin voidaan nähdä tiedeyhteisön halu kommunikoida yhteisön ulkopuolisen, mutta silti tieteen kenttään vaikuttavan kulttuurisen todellisuuden kanssa, joka yhä enenevässä määrin luodaan ja rakentuu alueella, jota kutsutaan informaatioyhteiskunnaksi. Kvalitatiivisen ja kvantitatiivisen tiedonintressin eroa Jensen havainnollistaa seuraavan jaottelun avulla.

KVALITATIIVINEN	KVANTITATIIVINEN
merkitys	informaatio
sisäinen	ulkoinen
ainutlaatuisuus	toistuminen
kokemus	koe
selittäminen	mittaaminen
prosessi	tulos

Se, että myös musiikkikulttuurimme eri osakulttuureineen elää median kentässä, vaatii yhä selvemmin esille nousevien ja toisaalta piiloon jäävien kontekstien, prosessien, ihmisten erilaisten kokemusten ja historiallisten olosuhteiden huomioimista pitäytymättä ilmiöiden selittämiseen ankarasta faktanäkökulmasta. (Vrt. Alasuutari 1993, 72–83.) Kokemukset musiikin kentällä ovat kokemuksia kulttuurin kentällä, eikä näiden kahden väliin voida vetää selvää rajaa. Kvalitatiivinen mediatutkimus tuokin esille hyvin sen, ettei edes länsimainen taidemusiikki koostu vain teoksista, vaan monien toimijoiden teoista ja tekemisestä. (Vrt. Small 1998.)

James Carey (sit. Jensen 1999, 1) puolestaan puhuu varsin osuvasti siitä, miten näennäisen pienillä aiheilla on suuria vaateita, jolloin esimerkiksi erityisten rituaalien, taiteen ja keskustelujen tutkimisella voidaan tavoittaa jotain olennaista elämän totaliteetista. Näiden vaateiden tärkeänä esiintuojana niin musiikintutkimuksen kuin monien muidenkin opinalojen piirissä on toiminut feministinen tutkimus, joka kulttuurintutkimuksen (*cultural studies*) ohella on monitieteisenä ja kvalitatiivisia menetelmiä suosivana foorumina tarkastellut kulttuuria ulottuen filosofisen tradition kritiikistä aina jokapäiväisen yhteiskunnallisen todellisuuden materiaaliin ja symbolisiin toimintoihin. Samalla on käynyt entistä vaikeammaksi olla huomaamatta sitä, miten materiaallinen ja symbolinen toiminta kulttuurissa merkitsevät erilaisia asioita, arvoja ja odotuksia riippuen siitä, mihin yhteiskuntaluokkaan, sukupuoleen tai etniseen ryhmään kuuluu tai identifioituu.⁵

Miten sitten identiteettien ja kontekstien reitit saadaan kohtaamaan oopperaa käsittelevässä reseptiotutkimuksessa, jossa media-aineiston runsaus ja moninaisuus uhmaa yksinkertaistavia tulkintoja kulttuurisen ymmärrettävyyden rajoista? Olen päätenyt lähestymistapaan, jossa korostuvat muutamat kulttuurintutkimusta ja naistutkimusta jo varsin runsaasti rikastuttaneet käsitteet. Ensinnäkin tarkastelen *Kullervo*-aineistoa diskurssin käsitteen avulla. Tarkoitan tässä yhteydessä diskurssilla niitä puhetapoja, jotka välittyvät ja rakentuvat mediateksteissä ja kuvissa *Kullervoa* käsitteleviksi kulttuurisiksi merkityksiksi. Diskurssi myös heijastaa kulttuurin kirjoja eli diversiteettiä olemalla aina sisäisesti ristiriitainen ja dialoginen erilaisten positioiden kanssa, sillä kirjoittajat kuten lukijatkin tuottavat merkityksiä erilaisista asemista käsin ja paikantuvat eri tavoin. (Mills 1997; Lehtonen 1996, 67–72; Jokinen, Juhinen & Suoninen 1993.) Samalla oopperaankin liitetyt merkitykset ovat monimielisiä ja edustavat yhteiskunnan ylläpitoon ja konstruktion liittyviä laajempia kysymyksiä. Ristiriitaisuuksineen diskurssit rakentavat, horjuttavat tai vahvistavat käsityksiämme todellisuudesta ja identiteetistämme. Diskurssien analyysin ei myöskään tarvitse rajoittua yksinomaan tekstien tutkimiseen, vaan erityisesti musiikin mediatutkimuksen kannalta on tärkeää, että myös visuaalinen kommunikaatio saadaan teoreettisen kehittelyn piiriin. Tällä on erityistä merkitystä esittävän säveltaiteen reseptiotutkimukselle erikoistuvalla, sillä visuaaliseen viestintään perehtyminen avaa mielenkiintoisia näkökulmia

5. Kulttuurintutkimuksen ja feministisen musiikintutkimuksen suhteesta ks. Moisala 1998.

musiikin esittämiseen liittyviin kysymyksiin. *Kullervo*-aineiston perusteella voisin jopa väittää, että suuri osa suomalaisen yleisön kiinnostuksesta *Kullervon* kaukomatkan kuvauksiin perustui ratkaisevasti ylenpalttiseen visuaaliseen materiaaliin. Tämä tulee ilmetä myös aineiston analyysissä. Brittiläistä kulttuurintutkijaa Stuart Hallia (ks. Lehtonen 1996, 67–72) seuraten diskurssin voi ymmärtää ryhmäksi lausumia, jotka tarjoavat kielen jotain aihetta koskevalle tiedolle. Kun jotain aihetta käsitteleviä lausumia esitetään jonkin erityisen diskurssin sisällä, samanaikaisesti tämä diskurssi mahdollistaa aiheen käsittämisen jollain erityisellä tavalla, joka myös rajoittaa muita esittämisen tapoja.

KANSAKUNNAN TOTUUS JA OIKEA

Keskeinen tavoite kulttuurista identiteettiä jäljittävässä tutkimuksessa luonnollisestikin on itse *identiteetin* käsitteen problematisointi. Identiteettipohdinnat ja erityisesti käsitteen suhde vallan analyysiin ei tietenkään ole vain sattumalta nykytutkimuksen aallonharjalla ratsastava trendi, vaan tällä on yhteys myös käsitteen taustalla olevan filosofisen tradition uudelleen tarkasteluun ja myös purkamiseen ja häirintään. Identiteettikysymykset ovat pitkään olleet osa filosofista perinnettä ja argumentointia. Klassinen identiteettiajattelu keskittyy näkemyksiin, joissa subjektin katsotaan olevan yhtä itsensä kanssa (itseidenttisyys), toisaalta subjekti ja sen ulkopuolinen voidaan ymmärtää identtisiksi, toistensa kaltaisiksi. Tunnetuimpia itseidenttisen subjektuuden muotoiluja on kartesiolainen käsitys ajattelevasta minästä tämän samaisen minän olemassaolon perustana.

Nytemmin kulttuurintutkimus monine ja usein myös toisistaan poikkeavine lähtökohoineen (antihumanismi, psykoanalyttinen teoria, feministiset teoriat, postmodernit kulttuuriteoriat jne.) on tarkastellut eheän subjektin ideaa varsin kriittisesti siihen liittyvän universaalien ihmiskäsityksen vuoksi, joka yleensä on tunnustettavissa länsimaiseksi, valkoiseksi ja keskiluokkaiseksi mieheksi.⁶ Onkin selvää, että eritoten feministinen tut-

6. Kulttuurintutkimuksen (*cultural studies*) piirissä identiteettiproblematiikasta on kirjoitettu paljon. Myöhäismoderniteetin ja postmodernin rajankäynnin habermasilaisista lähtökohdista ks. erityisesti Fornäs 1998. Monikulttuurisesta diversiteetistä Rajchman 1995; globaalista kommunikaatiojärjestyksestä ks. Morley & Robins 1995; näkökulma populaarikulttuuriin Grossberg 1995; Case, Brett & Foster 1995; Hall 1992 ja Kellner 1998/1995. Etnomusikologinen näkökulma suomalaiseen muusikkoidentiteettiin löytyy kirjassa Järviluoma 1997. Suomalaisesta mentaliteetista ks. Pelttonen 1992 ja Knuutila 1994.

kimus kokee identiteetin ja identiteetteihin läheisesti liittyvän *subjektivi-teetin* käsitteen itselleen tärkeäksi. Juliet Steyn kirjoittaa toimittamansa artikkelikokoelman *Other than Identity: The subject, politics and art* johdannossa, miten identiteettiajatteluun sisältyvää totalisoivaa dialektista logiikkaa, jossa subjekti ja objekti ovat identtisiä, on syytä horjuttaa päätyttä kuitenkaan anonyymisyyden tai identiteettittömyyden alueelle (Steyn 1997, 23). Itse asiassa monien feministiajattelijoiden pyrkimyksenä on ollut painottaa naissubjektin uudelleen määrittelyn ja eheyttämisen välttämättömyyttä postmodernin fragmentoitumisen filosofian vastaisesti (ks. Kosonen 1996, 179–205; Nicholson 1990). Steynin identiteetikritiikin taustalla on mitä ilmeisimmin viittaus hegeliläiseen dialektiikkaan, jossa teesin ja antiteesin kautta päädytään asteittain ristiriidat sovittavaan synteisiin. Bertrand Russell kuvailee tätä hegeliläistä tiedon kokonaisuuteen sisältyvää dialektista ajattelua lähtemällä liikkeelle aistihavainnosta, jossa havaittava kohde ensin vain vaarinetetaan: ”Sitten, aisteihin kohdistuvan skeptisen kritiikin varassa, se tulee puhtaasti subjektiiviseksi. Viimein se saavuttaa itsetietoisuuden asteen, jossa subjekti ja objekti eivät ole enää erillisiä. Itsetietoisuus on siis tiedon korkein aste.” (Russell 1995, 302–303.)

Kun ottaa huomioon Suomen Hegel-vaikutteisen kansallisliikkeen merkityksen viime vuosisadalla ja kertomukset kansallisista ”heräämisistä” identiteettitietoisuuteen, kiinnostaa kulttuuri-identiteetin tutkijaa luonnollisesti hegeliläisen totalisoivan ajattelun yhteys identiteettiongelmia ratkovaan kulttuurintutkimukseen, etenkin sen feminististen lähtökohtien kannalta. Mielenkiintoinen näkökulma tähän problematiikkaan löytyy Tuija Pulkkinen (1998) Hegel-analyysistä, jossa tähdennetään hegeliläisen ajattelun kulttuuriperustaa suhteessa poliittiseen.

Pulkinen yhdistää kielen omalaatuisuuden moraalien erityisyyteen. Kun Suomen valtio käsitettiin hegeliläisessä hengessä kulttuuriseksi yksiköksi, jonka muodostavilla ihmisillä oli yhteinen kulttuurinen identiteetti, niin samalla heidän omalaatuinen kielensä muodosti käsitteellisen kehikon, joka erotti heidät muista kansoista. Myös valtion muodostavien ihmisten tapojen historia oli rakentanut heille tietyn moraalien. (Pulkinen 1998, 140–141.)

”Suomalaisuus” oli tietty tapa jakaa käsitteellisesti maailma ja noudattaa moraalisesti tiettyjä sääntöjä. Suomalaisilla oli yhteinen ”totuus” ja ”oikea”, kuten snellmanilaisittain sanottiin, ja tämä totuus ja oikea konstituoi jokaisen erityistä yksilöllisyyttä. Kun yksilöllinen subjekti käsitetään tiedolliseksi ja moraaliseksi asiaksi, niin tämän

ajattelutavan mukaan ei ole mahdollista ajatella erityistä yksilöllisyyttä olettamatta ensin yhteisesti jaettua totuutta ja oikeutta. (Pulkkinen 1998, 141.)

Miten valtiossa asustavat yksilöt sitten ymmärtävät yhteisyytensä kulttuurina? Voivatko Hegelin kansalaiset käsittää ”oikean” samoista lähtökohdista ja keitä kansalaiset ovat? Ilmeisimmin yhteisöllinen subjekti ja moraalinen toimija Hegelin järjestelmässä on mies. Tämä johtuu siitä, että sukupuolten fyysisellä erolla on rationaalinen perustansa, ja tällä tosiasialla on taas sekä eettisiä että intellektuaalisia seurauksia. Toinen sukupuolista on yhteydessä ”universaalisuuteen, tietoon, tahtoon, valtaan, aktiivisuuteen, työhön, taisteluun ja valtioon, toinen taas konkreettiseen yksilöllisyyteen, tunteeseen, passiivisuuteen, subjektiivisuuteen, perheeseen, ja perhehyveeseen.” (Pulkkinen 1998, 147.) Sukupuolilla täytyy siis olla myös erilainen mieli, joka maskuliinisella sukupuolella voi jakautua kahtia ja on näin kykenevä refleктоimaan itseään, feminiininen mieli taas säilyy yhtenä ja jakamattomana eikä voi olla itsestään tietoinen. Hegelille maailmankaikkeus taas on nimenomaan tietoisuutta, ja tämä tietoisuus on erityisesti miehistä tietoisuutta, joka on myös yhteiskunnallisen kokonaisuuden olemus. Naiset kyllä pystyvät kantamaan tietoa yhteisestä kulttuuri-identiteetistä, mutta he eivät pysty osallistumaan prosessiin, jossa se tulee tietoiseksi itsestään itserefleksiassa. Tästä logiikasta seuraa naisten kannalta lohjudon johtopäätös:

Naisten traagisesta ja selittämättömästä kyvyttömyydestä itsereflektion ja naisten eitietoisesta tavasta tuntea kulttuurinen identiteetti seuraa, että naisilla ei ole paikkaa valtiossa, jossa kulttuurinen ykseys muuttuu itsetietoiseksi poliittiseksi toiminnaksi. Kun Hegelin valtio on kulttuurinen tietoisuus ja alue, jossa se tietoisesti ohjaa itseään, ”luonnollisilla” naisilla ei ole mitään sijaa tässä tietoisuudessa. (Pulkkinen 1998, 147–148.)

Identiteetin käsitteellä on siis hyvin kiinteä yhteys totalisoivaan filosofiseen traditioon, ja onkin ymmärrettävää että käsitteen uudelleenarviointi löytyy monikulttuurisuutta ja diversiteettiä pohtivan kulttuurintutkimuksen kentän keskistä. Myös *Kullervo*-reseption tarkastelun yhteydessä tutkimusongelma kiertyy identiteetti-käsitteen kriittiseen tarkasteluun, eikä vähiten oopperan aiheen maskuliinisen miesfantasian vuoksi. Koska *Kullervossa* oli kyse juuri uuden *Kansallisoopperamme* avajaisteoksesta, jonka ajattelisi jollain tavoin koskettavan kaikkia kansalaisia, lisää tämä erityistä mielenkiintoa kansallisen identiteetin ja kansakunnan ”totuuden” ja ”oikean” pohdintaan.

PAIKAN JA TILAN KONTEKSTIT

Tutkimusaineistoni ei ole sillä tavoin läpinäkyvää, että siitä voitaisiin suoraan poimia kaikki ne merkitykset, jotka jotenkin liittyvät suomalaiseen kulttuuri-identiteettiin, vaan tulkinta vaatii ilmaisujen kontekstualisointia. Yhtä tärkeää kuin se, mitä *Kullervosta* sanotaan on myös vaikenemiset, jotka osaltaan rakentavat sitä mitä ilmaistaan. Tämä käy hyvin ilmi esimerkiksi silloin kun Aulis Sallinen Los Angelesin ensi-iltaa edeltäneessä tiedustilaisuudessa joutuu toimittajien tenttiin.

– En ole pitänyt tarinaa erityisen suomalaisena, vaikka mytologia onkin voimakas osa suomalaista identiteettiä. Miten se on osa suomalaista identiteettiä? Kysyi amerikkalainen miestoimittaja. – Kuin mikä tahansa kulttuuri missä maassa tahansa. Siihen kuuluu musiikkia, runoutta, kirjallisuutta..., vastasi Sallinen. Siis, missä ne suomalaisvaikutteet näkyvät tässä oopperassa, tenttasi toimittaja edelleen. – En ole koskaan lukenut Kalevalaa sen suomalaisuuden takia vaan siksi, että se on hyvä tarina, palautti Sallinen pallon hieman ehkä yllättyneelle yleisölleen. (*Aamulehti* 21.2.1992.)

Toimittajille *Kullervo* esitetään missä tahansa toimivana hyvänä tarinana, joka kertoo kansakunnan uudelleen luovasta kyvystä, joka tavalla tai toisella on irrallaan kansallisuuden erityispiirteistä. Tämä luova kyky liitetään pikemminkin nykyisyyteen kuin menneisyyteen. Kuitenkin juuri tällä kansainvälisestäikin hyväksytyllä nykyhetken esittämisen kyvyllä taiteen osuus kansallisessa elämässä, jolla toki on pitkälti yhteistä menneisyyttä ja traditioita jo kielellisenä yhteisönä, lunastetaan. Olisihan Sallinen voinut valita oopperansa aiheeksi kansainvälisestä eeposperinteestä minkä tahansa hyvän tarinan Kansallisoopperan avajaisteoksen aiheeksi, mutta juuri Suomen kontekstissa Kalevalan suomalaisuudessa tuntuu sittenkin olevan enemmän ideaa. Sallisen Los Angelesin lausumissa *Kullervon* suomalaisuuden painottaminen tuntuisi taas kummittelevan jonkinlaisena kansallisena pedagogiana, joka toimisi ehkä Suomessa, mutta Los Angelesin tiedustilaisuudessa se jostain syystä saattaisi olla nolostuttavaa (vrt. Bhabha 1995, 145).

Traditionaalisuuden ja kansainvälisyyden diskurssit ovat tärkeitä konstruotaessa kulttuuri-identiteetin rakentumista *Kullervo*-puheessa, mutta ne eivät ole ainoita alueita, jotka kiinnittävät huomion konteksteihin. Yhtä merkittäviä kysymyksiä ja ongelmia liittyy tapoihin, joilla teksteissä ja kuvissa luodaan representaatioita sukupuolesta ja luokasta. Luokkaa tarkasteltaessa kiinnostavaa on erityisesti eliitti- ja populaarikulttuurin väli-

nen jännite, joka ilmeni Vesa-Matti Loirin osallistumisessa oopperaan Sokean laulajan roolissa. Leimallista *Kullervo*-puheelle onkin se, että sosiaaliset normit ja kieltämisen alueet saavat ilmiänsä henkilöitymisen kautta. Oopperan esittäjät ovat tässä merkittävässä asemassa, sillä varsinkin populaarin ja eliitin kontekstien toisilleen uhkaavat spektrit konkretisoituvat juuri henkilöissä. Kun Loiriin liittyy kirjoittelun raivokkaimmat hyökkäykset, liitetään taas Kullervon roolin tulkinneeseen Jorma Hynniseen symbolisen johtajuuden piirteitä silloinkin kun hän ei esiinny oopperanjohtajan ominaisuudessa, joka hän siis oopperaprojektin valmistelujen taustalla osan aikaa toki oli. (Vrt. Karvonen 1997, 191–192.) Hynnisen julkisuuskuvaassa myös tuntuu tiivistyvän kysymys sukupuolen, kielenemmistön ja eliittikulttuurin kytköksestä. *Kullervo*-projektin edetessä alkaa ilmetä yhä selvemmin ideaalikansalaisen representaatio, joka saa Hynnisen kasvopiirteet. Ihanteellinen suomalainen valtiokansalainen näyttää myös olevan suomenkielinen miessotilas tai ainakin kykenevä esittämään sellaista ja mielellään korkeakulttuurin edustaja. Tätä taustaa vasten suomenruotsalainen kirjoittelu muodostaakin kiinnostavan kontekstin identiteetin tutkimiselle tilanteessa, jossa ollaan samanaikaisesti kansallisten representaatioiden sisä- ja ulkopuolella. Myös ruotsinkielisen lehdistön identifioimiskäytännöt käy henkilöiden kautta. Oopperaprojektiin osallistuneet ruotsinkieliset laulajat koettiin siellä läheisemmiksi kuvauskohteiksi kuin itse *Kullervon* tarina, johon suhtauduttiin varsin neutraalisti verrattuna suomenkielisen kirjoittelun myrskyisyyteen.

Kontekstualisoimisen tarve ilmenee myös etnisyyteen ja rotuun liittyvänä aspektina, vaikka oopperan Los Angelesin esityksestä kirjoittaneet eivät kaupungin rotuongelmiin ja etnisen kirjon taustoihin juuri kiinnittäneet huomiota. Sen sijaan kirjoituksissa elää voimakas halu nähdä universaaleja yhtäläisyyksiä *Kullervon* ja Los Angelesin laitapuolen kulkijoiden välillä, jopa siinä määrin, että alueelliset vertaukset saattavat vaikuttaa melkein humoristisilta.

Kullervon itsemurha on luonnollinen päätös ja harvinaisen hyvin ymmärrettävissä. Samalla tavoin reagoivia, vaikutuksiltaan samankaltaisia taustakokemuksia omaavia ihmisiä kohdataan tänään niin Los Angelesissa kuin Hiittisissäkin, vaikka motiiveiksi ei tietenkään tarvita yhtä radikaaleja tapahtumia. (*Aamulehti* 27.2.1992.)

Myös tarinan irrottaminen kulttuuritaustastaan ja siirtäminen jonnekin muualle vaikuttaa kivuttomalta valinnan vapauden ja tahdonalaisuuden asialta, jossa ”nykypäivä” on kaikille sama.

Tarinan ymmärtämistä ei edellytä Kalevalan tunteminen. Kullervon kaltaisia henkilöitä voi kohdata yhtä hyvin New Yorkin kuin Helsingin kaduilla. Jos tarinan ymmärtää nähdä vertauskuvallisena, vaikkapa nykypäivään kytkettynä, teos irtoaa kulttuuritaustastaan ja alkaa kuulijan tajunnassa elää itsenäistä elämäänsä omien lakiansa mukaan. Se on synkeä tarina tukahdutetuista tunteista, rakkaudesta, unelmista, kostosta. (*Classica* 3/1993.)

Kullervo asetetaan moderniteetin airueen rooliin kaupungistuneessa maailmanjärjestyksessä, jossa oopperan kaltainen lajityyppi ylipäättään voi tulla oikein ymmärretyksi: ”*Kullervo* väistää kuin väistääkin tympeän kansallisen päätöksen ja jäyhän 'karvalakkioopperan' karikat, sillä ristiriitojen repimä maailma on läsnä kaikkialla.” (*Rondo* 3/1992.)

Los Angelesin kontekstissa piirtyy kuitenkin esiin, miten valkoisen miehen kyky representoida sorrettuja näyttäytyy erikoisessa ja ristiriitaisessa valossa. Los Angelesin esityksiä edeltävissä kirjoituksissa kaupungin heterogeenisyys toki pantiin merkille kuvailemalla aluetta ”kansojen sulatusuuniksi” samalla pohtien suomalaisseurueen kykyä vallata paikkansa tässä joukossa. Huolestuneisuus vaikuttaa melko turhalta, sillä valkoisen Los Angelesin hegemonisella etnisellä solidaarisuudella on vahvat ja bruttaalit historialliset juurensa. Rajankäyntiä ei käydä tasaisesti erilaisten etnisten ryhmien kesken vaan pikemmin ”valkoisten” ja ”ei-valkoisten” välillä. (Ks. Kincheloe et al. 1998; Abelmann & Lie 1997, 89–90.)

Varsinkin *Kullervon* esitysten jälkeisissä suomalaiskirjoituksissa oopperan tematiikkaa kuvattiin termillä ”jengisota”. Termin välityksellä *Kullervon* yhteyttä suurkaupungin levottomuuksiin pidettiin ajankohtaisena ja puhuttelevana myös amerikkalaisessa ympäristössä. Kuitenkin se, mitä Los Angelesissa sittemmin samaisena keväänä tapahtui, kertoo huomattavasti rankemmasta todellisuudesta ja paljon laajemmista yhteiskunnallisista jännitteistä, joilla on pitkä historiallinen taustansa. Nimittäin keväällä 1992 Los Angelesissa oli myös poliisien pahoinpitelemän afroamerikkalaisen Rodney Kingin tapaukseen liittyviä rotumellakoita, joita joissain sivuhuomautuksissa Suomen kantaesitystä odotellessa pidettiin jälki- viisaasti suorastaan sopivina oopperan vastaanotolle. Rodney King pahoinpideltiin maaliskuussa 1991. Mellakat saivat alkunsa huhtikuussa 1992 kun Kingin pahoinpidelleet neljä poliisia vapautettiin heitä vastaan asetetuista syyteistä. Monissa osissa Yhdysvaltoja järjestettiin mielenosoituksia, mutta pahinta jälkeä syntyi Los Angelesissa: kolmen vuorokauden aikana kymmeniä kuolleita, tuhansia loukkaantuneita ja pidätettyjä, ja lähes miljardin dollarin edestä aineellisia vahinkoja. (Abelmann & Lie 1997, 2; ks. myös Oliver, Johnson & Farrell 1993, 117–141; Smith 1994, 257–265.)

Näistä traagisista tapahtumista USA:ssa useimmiten käytettiin termiä *race riot* tai vielä tarkemmin *Los Angeles riots*. Ei kuitenkaan ole itsestään selvää, mikä *L.A. riots* nimityksen sisältö kulloinkin on ja mitä poliittisia ja selittäviä merkityksiä siihen liittyy. Etninen kirjo vaikuttaa myös siihen, miten eri ryhmät painottavat termillä erilaisia asioita. Käytössä on muitakin ilmauksia, mutta mitä ilmeisimmin ”jengisota” (*gangwar*) ei ole yksi niistä.

Edistyksellisille ja radikaaleille, erityisesti afrikkalaisamerikkalaisille, Los Angelesin ”palo” ei ollut ”mellakka” vaan ”kapina” tai jopa ”vallankumouksen” alku, ei ”mieletöntä” väkivaltaa vaan ”järjestäytynyt kapinaan nousu”.⁷ (Abelmann & Lie 1997, 3.)

Jo *Kullervon* Los Angelesin ensi-illan yhteydessä viitattiin amerikkalaisten kaupunkien jengitodellisuuteen, mutta etnisten konfliktien luonne näyttäyty poliittisesti varsin mitätöityinä, sillä ne selitetään ”mielettömiksi” ja ”perusteettomiksi”. Ongelmat ovat jossain muualla, lähinnä köyhimpien kaupunginosien asukkaiden takapihoilla.

Renny Harlin oli *Kullervosta* erittäin innostunut. Hän huomioi oitis yhtymäkohdat oopperan tarinan ja Los Angelesin jengisodan välillä: Samaa mieletöntä tappamista, samaa perusteetonta kostoa.
 – Sisältö ja teksti shokeeraavat amerikkalaista, hän sanoi.
 – Heidän takapihoillaan samaa tapahtuu koko ajan, mutta se ei yllä taiteen tasolle asti. (*Iltalehti* 27.2.1992.)

Tekstissä huomio kiinnittyy siihen, miten ooppera kulttuurisena käytäntönä on myös sosiaalista käytäntöä. Oopperataide yltää ihmisten takapihoille, mutta sieltä on melko mahdotonta yltää taiteen tasolle. ”Takapihat” ei myöskään ole pelkkä vertauskuva, sillä vähäininkin tutustuminen amerikkalaiseen *Call 911*-tyylisiin poliisityöskentelyä kaupunkialueilla ”dokumentoiiviin” tv-sarjoihin kertoo, miten mediakulttuuri käytännöllisesti katsoen on luonut ihmisten takapihoista näyttämöitä dramaattisille takaa-ajokohtauksille, joita helikoptereista seurataan ja välitetään tv-katsojille jopa suorina lähetyksinä.

Suomalaisissa *Kullervo*-kirjoituksissa rotuaspekti on täydellisesti ylipyyhitty. *Kullervo*-kirjoitusten ainoat konkreettisesti ei-valkoiisiin todellisuuksiin suoraan yhdistettävät henkilöt olivat Los Angelesissa juuri *Kul-*

7. For progressives and radicals, particularly among African Americans, the ”fire” of Los Angeles was not a ”riot” but a ”rebellion” or even the beginning of a ”revolution,” not ”mindless” violence but an ”organized insurrection.”

lervo-oopperaa ennen esitetyn Sibeliuksen *Kullervo*-sinfonian yleisön joukosta tunnistettu intialaissyntyinen kapellimestari Zubin Mehta ja oopperassa esiintynyt Marko Putkonen, jonka romanitausta on hyvin tiedossa hänen Hortto Kaalon aikaiselta uraltaan. Mellakoitten aikana pidätetyistä 11 000:sta ihmisestä vain 6,8 prosenttia laskettiin tilastollisesti ryhmään ”valkoiset”. (Oliver, Johnson & Farrell 1993, 121.) Onkin mielenkiintoista verrata lukuja *Kullervon* yleisömäärään, joka oli lähes sama, etninen rakenne vain ilmeisesti päinvastainen. Tietenkin valkoisilla ja Los Angelesin jengeillä on omat liitoksensa, mutta ne saattavat myös olla *Kullervon* tekijöiden kannalta varsin epätoivottuja:

Valkoinen rasistinen Viikinkeinä tunnettu ”jengi” oli järjestäytynyt Lynwoodin poliisiaseman sisällä, joka sijaitsee mustan ja latinalaisen esikaupunkialueen sisäpuolella. Tämä pahamaineinen asema on haastettu oikeuteen räikeistä pahoinpitelyistä, ulottuen murhasta ja kidutuksesta laittomiin pidätyksiin ja hakkaamiseen.⁸ (Gooding-Williams 1993, 153.)

Vaikuttaakin siltä, että Jorma Hynnisen pellavapäisen *Kullervon* on ollut varsin vaikeaa edustaa jengien maailmaan kuuluvaa sorrettua tässä ympäristössä, jossa etniset ristiriidat kulminoituivat kaksi kuukautta kantaesityksen jälkeen erityisesti mustien sekä latinalaista ja korealaista syntyperää olevien väliseksi konfliktiksi.

KUVAT, TEKSTIT JA MUSIIKKI JULKISUUDEN SFÄÄRISSÄ

Tutkimukseni kontekstualisoivasta otteesta ja tutkimusaineiston monitahoisuudesta seuraa työni monitieteelliset lähtökohdat. Musiikkitieteen kentässä tutkimus sijoittuu alueelle, joka on ammentanut etnomusikologiasta ja antropologisesta näkökulmasta, ja jota kutsutaan ns. uudeksi musiikkitieteeksi (*new musicology*) tai kulttuuriseksi musiikintutkimukseksi. (Ks. Moisala 1996, 46.) Kulttuurinen näkökulma painottaa sitä, että musiikki ei synny ainoastaan musiikista, vaan myös niistä merkityksistä, jotka liittyvät alueisiin, jotka ymmärretään musiikin ulkopuolisiksi ellei suoraan hälyksi. Samalla luodaan myös normeja siitä, mikä ei ole tarpeeksi hy-

8. White racist ”gang” known as the Vikings had been organized inside the Lynwood Station in a majority Black and Latino suburb. This notorious station is under lawsuit for literally score of major abuses, ranging from murder and torture to unlawful detention and beatings. (Gooding-Williams 1993, 153.)

vää, kompleksista tai osakulttuurin makua heijastavaa musiikkia. Taidemusiikin monet sosiokulttuuriset roolit ovat myös ristiriitaisia. *Kullervo*-kirjoittelustakin ilmenee miten populaarimusiikki teoretisoidaan epäjärjestykseksi, jolloin sonorinen ja sosiaalinen uhka tulee taidemusiikki-instituution ulkopuolelta. (Vrt. Leppert 1995, 78.) Äänten maailma vaikuttaa olevan vaikea kontrolloitava, vaikka sosiaalisesti ja kulttuurisesti on aivan yhtä tärkeää kontrolloida sitä kuin mitä tahansa inhimillisen viestinnän muotoa: ”Kaikki musiikki, mikä tahansa äänten järjestys on siten väline yhteisön, totaliteetin luomiselle ja lujittamiselle. Se mikä yhdistää valtakeskuksen alamaisiinsa, on näin yleisemminkin vallan attribuutti sen kaikissa muodoissa.” (Attali 1996, 6; ks. myös Leppert 1995, xviii.)

Pyrkimys kontrolloida ääntä on vaikeaa koska äänten kirjo on samalla myös yhteiskunnan kirjoa. Mediassa esille nousevien kulttuuristen konfliktien vuoksi on *Kullervo*-aineistossakin huomioitava varsinkin musiikin esittämiseen liittyvät sosiaaliset normistot. Käytännössä tämä merkitsee sitä, että on metodisesti edettävä alueelle, jolle musiikkitieteen on ollut ongelmallista siirtyä – joskaan mitään erityistä tarveakaan ei ehkä siirtymiseen ole koettu olleen. Kyse on visuaalisesta viestinnästä – alueesta, jota ei ajattelis kovinkaan relevantiksi musiikin tutkimukselle. Vaikka musiikin ikonografinen tutkimus muodostaakin oman perinteisen osa-alueensa, on silti nykykulttuuria tarkasteleva taidemusiikintutkimus ollut vähemmän kunnianhimoinen kuvien kuin painetun sanan tulkitsemisessä.⁹ Kuitenkin oopperareseption tutkijalle kuvanlukutaito on tarpeen. *Kullervo*-aineistonkin pinta-alasta puolet koostuu kuvamateriaalista. Eräs tutkimukseeni tavoitteista onkin tuoda esiin niitä erityisiä kysymyksiä ja merkityksiä, joita syntyy media-aineistossa kuvan, tekstin ja musiikin kohdatessa.

Vaikka kuvat perinteisen musiikkitieteen haasteena on siis vielä suhteellisen vähän kartoitettu alue, on aihepiiriin jo merkittävän panoksen tuonut tutkija Richard Leppert, joka on esittänyt kiehtovia tulkintoja maalaus-taiteen ja musiikin suhteista kirjoissaan *The Sight of Sound* (1995) ja *Music and Image* (1993). Vaikka musiikin akustisuutta ei tietenkään voida toistaa visuaalisin keinoin niin Leppertin mukaan tämä ei merkitse sitä, etteikö visuaalisuus voi selittää jotain siitä mitä, miten ja miksi jossain tietyissä yhteiskunnassa kuultiin jotain tiettyä musiikkia ja mitä nämä äänet oikein sille merkitsivät. Musiikin kuuntelu kuin sen esittäminenkin on ruumiillista toimintaa, eivätkä edes musiikkitalenteet voi täysin hävittää tietoa tästä

9. Poikkeuksiakin onneksi löytyy (ks. Leppänen 1998, 20–26). Irma Vierimaa (1986) on tarkastellut kuvien, soittajien ja soitinten suhdetta.

seikasta. Esityksessä ihmiset paitsi kuulevat niin myös todistavat: miltä esittäjät näyttävät ja miten he suhtautuvat toisiinsa ja soittimiinsa, mikä on heidän suhtautumisensa yleisöön ja kuinka kuulijat huomioivat esittäjät. Niinpä musiikillinen tapahtuma on sosiaalista toimintaa eikä sen kuvaaminen ole vain dokumentointia, vaan luonteeltaan diskursiivista ja merkityksistä tuottavaa. Se on myös monisyistä, sillä kuvissa on kyse myös erilaisista suhteista siinä kontekstissa, jossa musiikki kuullaan ja jossa musiikilla on merkitystä.

Miten sitten *Kullervo*-reseptiossa voidaan kulttuuri-identiteettiä tutkia kuvien, niin liikkuvien kuin liikkumattomienkin, kautta? Eräs selvimpiä piirteitä *Kullervo*-kuvissa ovat kulttuurista tilaa jakavat dikotomiat. Henkilöitä kuvataan suhteessa toisiinsa usein kaksijakoisesti: korkealla/matalalla, lähellä/etäällä, liikkeessä/paikallaan jne. Tällaisten jakojen myötä voidaan etsiä ihmisten välisten suhteiden rakentumisen dynamiikkaa, jolloin tärkeitä kysymyksiä ovat muun muassa seuraavat: Millaisen elämysympäristön ihmiset muodostavat toisilleen? Mikä on yksilön suhde muihin? Musiikillisesti erityisen kiinnostavaa on *solistisuuden* kulttuuriin rakentuminen sekä populaarikulttuurin että eliittikulttuurin konteksteissa. Miten solistisuus kasvaa esiin yhteisön kentästä? Kuinka diskurssit rakentavat yksilön ja yhteisön välistä eroa *Kullervo*-reseptiossa? Media-aineistosta löytyykin runsaasti yhteyksiä musiikillisten käytäntöjen ja eroja luovien diskurssien vaikutuksista. Esimerkiksi tv-dokumentissa *Kullervon kaukomatka* (1993) voi nähdä, miten eri henkilöitä kuten solisteja ja orkesterimuusikkoja kuvataan eri tavoin: näyttää varsin luonnolliselta katsoa orkesterimuusikkoja ylhäältä alaspäin, näkökulma, joka saattaa tuntua epämiellyttävältä jos kuvauskohteena olisi solisti. Edelleen säveltäjä ja kriitikko kuvataan mieluusti tilassa, mutta kun orkesterimuusikkoa kuvataan samanlaisessa ympäristössä, herää kysymys miksi. Onko kyseessä erityisen tärkeä henkilö? Siispä onkin kysyttävä, miksi jotkut merkitykset koetaan oikeiksi tai vääriksi, miten parempina tai oikeina pidetyt merkitykset syntyvät ja miten niistä *Kullervo*-reseption kehittyessä tulee vallitsevia.

Näkemisen merkitsevyyttä musiikin kuuntelemiselle voidaan myös tarkastella Donald Lowen tapaan historiallisesti käyttämällä hyväksi hänen tapansa jakaa kulttuurit oraalisiin ja typografisiin. Lowen mukaan oraalisisissa kulttuureissa, joissa informaatio siirtyy suullisesti, tietoa ei voida erottaa tietäjän omasta muistista, jolloin kuulolla on etuoikeutettu osa aistien hierarkiassa. Näin oli muun muassa länsimaissa keskiajalla. Toisin oli renessanssin aikaisessa ja sen jälkeisessä lännessä, jossa tieto säilyy kirjoitettuna, jolloin se voidaan erottaa yksittäisen ihmisen ja subjektin muistista. (Leppert 1995, xxii.) Painetussa mediassa tieto voidaan siis erottaa

henkilöstä, joka tietää (esim. kirjoittajasta) ja paikallistaa uudelleen vaikkapa massatuotetussa muodossa kuten kirjana tai vaikkapa sanomalehden sivuilla puhumattakaan uuden median hyperteksteistä (ks. Wendt 1998). Tällaiseen jaotteluun sisältyy kiehtova ambivalenssi, koska se korostaa tekijän, vaikkapa musiikkikritiikin kirjoittajan suurta autonomiaa tilanteessa, jossa kuitenkin kielellisen yhteisön puhujilla ja kielen käyttäjillä on pitkälti yhteinen historia, kuten suomalaisessa kulttuurissa on. Myös painetun median kyky samanaikaisesti tavoittaa suuria yleisöjä merkitsee sitä, että saman muistin ja tiedon piiriin liitetään samanaikaisesti suuri määrä ihmisiä. Nyt kirjoittajalle ja lukijalle ei yhteisen muistin jakajina ainoa relevantti kysymys ole kenen tieto on, siis kuka kirjoitti, vaan miten ja miltä paikalta hän kirjoitti.

Oopperareseption tutkimisen nivoutuminen muistin ja vallan sekä näkemisen ja kuulemisen kysymyksiin vaikuttaa väistämättömältä. Oopperan roolia sosiaalisena aktiviteettina ei siis voida jättää tämän ongelmakentän ulkopuolelle. Typografisessa kulttuurissamme, joka on ennemminkin lukemisen kuin kuuntelemisen kulttuuri (halusipa tätä tai ei) näköaistilla on tärkeä rooli myös musiikkiin liittyvien merkityksien luomisessa. Näin voidaan ajatella, että näkö on tärkeä elämäntähtöjen akustiselle tuottamiselle ja että visuaalisuus tarjoaa keinoja rekonstruoida näihin käytäntöihin liittyviä merkityksiä myös *Kullervo*-oopperaa käsittelevässä media-aineistossa.

LÄHDELUETTELO

- Abelmann, Nancy & Lie, John 1997 (1995). *Blue Dreams: Korean Americans and the Los Angeles Riots*. Cambridge & London: Harvard University Press.
- Abercrombie, Nicholas & Longhurst, Brian 1998. *Audiences. A Sociological Theory of Performance and Imagination*. London, Thousand Oaks & New Delhi: Sage Publications.
- Aho, Esko 1995. *The Critical Journalistic Reception of the Operas of Aulis Sallinen: An extended case study on the macrostructures of opera reviews, exportable cultural identity and the characteristics and challenges of journalistic music criticism today*. University of Wales, College of Cardiff, moniste.
- Alasuutari, Pertti 1993. *Laadullinen tutkimus*. Tampere: Vastapaino.
- Anttila, Jorma 1993. Käsitukset suomalaisuudesta traditionaalisuus ja modernisuus. Teoksessa *Mitä on suomalaisuus*. Toim. Teppo Korhonen. Helsinki: Suomen Antropologinen Seura.
- Attali, Jacques 1996/1977. *Noise. The Political Economy of Music [Bruits: essai sur l'économie politique de la musique]*. Transl. Brian Massumi. (Theory and History of Literature, Volume 16.) Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Bhabha, Homi K. 1995. *The Location of Culture*. London & New York: Routledge.

- Case, Sue-Ellen & Brett, Philip & Foster, Susan Leigh (eds.) 1995. *Cruising the Performative. Interventions into the Representation of Ethnicity, Nationality and Sexuality*. Indiana University Press.
- Debord, Guy 1998a/1967. *The Society of the Spectacle [La société du spectacle]*. New York: Zone Books.
- Debord, Guy 1998b/1988. *Comments on the Society of the Spectacle [Commentaires sur la société du spectacle]*. London and New York: Verso.
- Fornäs, Johan 1998. *Kulttuuriteoria [Cultural Theory and Late Modernity 1995]*. Toim. Mikko Lehtonen. Tampere: Vastapaino.
- Gooding-Williams, Robert (ed.) 1993. *Reading Rodney King/Reading Urban Uprising*. New York & London: Routledge.
- Grossberg, Lawrence 1995. *Mielihyvän kytkennät. Risteilyjä populaarikulttuurissa*. Tampere: Vastapaino.
- Hall, Stuart 1992. *Kulttuurin ja politiikan murroksia*. Jyväskylä: Vastapaino.
- Heiniö, Mikko 1994. Musiikki ja kulttuuri-identiteetti. *Musiikki* 1.
- Heiniö, Mikko 1999. *Karvalakki kansakunnan kaapin päällä. Kansalliset attributit Joonas Kokkonen ja Aulis Sallisen oopperoiden julkisuuskuvassa 1975–1985*. Helsinki: SKS.
- Jensen, Klaus Bruhn 1999. Introduction: the qualitative turn. Teoksessa *A Handbook of Qualitative Methodologies for Mass Communication Research*. Edited by Klaus Bruhn Jensen and Nicholas W. Jankowski. London and New York: Routledge.
- Jokinen, A., Juhila, K. & Suoninen, E. 1993. *Diskurssianalyysin aakkoset*. Tampere: Vastapaino.
- Järviluoma, Helmi 1997. *Musiikki, identiteetti ja ruohonjuuritaso: amatöörimuusikkoryhmien kategoriatyöskentelyn analyysi*. Acta Universitatis Tamperensis 555. Vammala: Tampereen yliopisto.
- Karvonen, Erkki 1999. *Elämää mielikuvayhteiskunnassa. Imago ja maine menestystekijöinä myöhäismodernissa maailmassa*. Tampere: Gaudeamus.
- Kellner, Douglas 1998. *Mediakulttuuri [Media Culture. Cultural studies, identity and politics between the modern and the postmodern]*. Suom. Riitta Oittinen ja työryhmä. Tampere: Vastapaino.
- Kincheloe, Joe L., Steinberg, Shirley R., Rodriguez, Nelson M. & Chennault, Ronald E. (eds.) 1998. *White Reign: Deploying Whiteness in America*. New York: St. Martin's Press.
- Knuuttila, Seppo 1994. *Tyhmän kansan teoria. Näkökulmia menneestä tulevaan*. Tietolipas 129. Helsinki: SKS.
- Kosonen, Päivi 1996. *Subjekti. Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Toim. Anu Koivunen & Marianne Liljeström. Tampere: Vastapaino.
- Lehtonen, Mikko 1996. *Merkitysten maailma. Kulttuurisen tekstintutkimuksen lähtökohtia*. Tampere: Vastapaino.
- Leppert, Richard 1993. *Music and Image. Domesticity, ideology and sociocultural formation in eighteenth-century England*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Leppert, Richard 1995. *The Sight of Sound. Music, Representation, and the History of the Body*. Berkeley & Los Angeles & London: University of California Press.
- Leppänen, Taru 1998. "Get a load of THIS bit...". Sibeliuksen viulukonsertto suomalaisessa mediassa syksyllä 1995. *Musiikin suunta* 3.
- Mills, Sara 1997. *Discourse*. London & New York: Routledge.

- Moisala, Pirkko 1996. Etnomusikologian ja nk. uuden musiikintutkimuksen yhtymäkohdista. *Musiikin suunta* 3. 46.
- Moisala, Pirkko 1998. Uudistuva musiikintutkimus. Teoksessa *Siltoja ja synteesejä. Esseitä semiotiikasta, kulttuurista ja taiteesta*. Toim. Irma Vierimaa, Kari Kilpeläinen, Anne Sivuoja-Gunaratman. Helsinki: Gaudeamus. 322–332.
- Morley, David & Robins, Kevin 1997. *Spaces of Identity. Global Media, electronic landscapes and cultural boundaries*. London & New York: Routledge.
- Nicholson, Linda (ed.) 1990. *Feminism/Postmodernism*. London & New York: Routledge.
- Oliver, Melvin L., Johnson, James H. & Farrell, Walter C. 1993. Anatomy of a Rebellion: A Political-Economic Analysis. Teoksessa *Reading Rodney King/Reading Urban Uprising*. Ed. Robert Gooding-Williams. New York & London: Routledge.
- Paavola, Aila 1996. Suomi-neito ja sotilas. Aulis Sallisen *Kullervon* suomalaisuus. *Musiikin suunta* 3. 7–15.
- Peltonen, Matti 1992. *Matala katse. Kirjoituksia mentaliteettien historiasta*. Tampere: Hanki ja jää.
- Pulkinen, Tuija 1998. *Postmoderni politiikan filosofia*. Gaudeamus: Tampere.
- Rajchman, John (ed.) 1995. *The Identity in Question*. London & New York: Routledge.
- Reitala, Aimo 1983. *Suomi-neito. Suomen kuvallisen henkilöitymän vaiheet*. Helsinki: Otava.
- Russell, Bertrand 1995. *Länsimaisen filosofian historia*, II osa. Porvoo: WSOY.
- Savolainen, Pentti 1999. *Ooppera suomalaisen kulttuuri-identiteetin rakentajana. Fredrik Paciuksen, Kaarlo Bergbomin, Aino Acktén ja Martti Talvelan vaikutus suomalaiseen oopperataiteeseen ja kulttuuri-identiteettiin*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Small, Christopher 1998. *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*. Hanover and London: Wesleyan UP.
- Smith, Anna Deavere 1994. *Twilight Los Angeles, 1992: on the road. a search for american character*. New York, London, Toronto: Anchor Books.
- Steyn, Juliet (ed.) 1997. *Other than identity: The subject, politics and art*. Manchester and New York: Manchester University Press.
- Hoeven, Adriaan van der 1996. Kalevala ja Kullervo vuosisadanvaihteen kuvataiteessa. Teoksessa *Katsomuksen ihanuus. Kirjoituksia vuosisadan vaihteen taiteissa*. Toim. Pirjo Lyytikäinen, Jyrki Kalliokoski & Mervi Kantokorpi. Helsinki: SKS.
- Vierimaa, Irma 1986. *Soittajat ja soittimet taideteoksissa: musiikki-ikonologinen tutkimus ennen isoavihaa tuotetuista taideteoksista Suomessa (1200–1720)*. Pro gradu. Helsingin yliopisto, Musiikkitieteen laitos.
- Weber, Rober P. 1990. *Basic Content Analysis*. London & New Delhi: Sage Publications.
- Wendt, Larry 1998. Narrative as Genealogy: Sound Sense in the Hypertext Age. Verkkojulkaisussa *Switch*, Vol. 2 No. 1 [online]. Päivitetty 23.1.1998 [viitattu 11.3.1999]. <URL: <http://cadre.sjsu.edu/switch/soundtoc.html>>.

TV-AINEISTO

Kullervon kaukomatka. TV-dokumentti. Taideohjelmat YLE 1. Tuottaja Aarno Cronvall. Esitetty marraskuussa 1993, TV 1.

ORIENTALISMIKRIITTINEN JA POSTKOLONIALISTINEN NÄKÖKULMA SUOMALASEEN MUSIIKKIIN

RIITTA THIAM

Kaukomailta haetut virikkeet eivät ole mikään uusi ilmiö suomalaisessa musiikissa.¹ Musiikillisia vaikutteita, instrumentteja ja muusikoita on aina liikkunut rajojemme yli. Muutamina viime vuosikymmeninä kokeiluja eksoottisilla elementeillä on tehnyt esimerkiksi Erik Bergman, joka sävelsi tiibetiläisvaikutteisen kuoro- ja orkesteriteoksen nimeltä *Bardo Thödol* vuonna 1974. Samana vuonna perustettiin myös ns. maailmanmusiikin pioneeriyhdyte Piirpauke. Suomalaisessa hengellisessä musiikissa ulkoeurooppalaisia vaikutteita on alettu hyödyntää lähinnä 1980-luvulta lähtien. Hiljalleen monikulttuuristuvassa Suomessa kosketukset kaukaisten kulttuurien kanssa ovat silti sen verran harvinaisia, että etnisiin vaikutteisiin on tuskin törmätty sattumalta: vaikutteita ja virikkeitä on tietoisesti etsitty. Tällöin vaikutteiden omaksumisprosessi on toisenlainen kuin tilanteissa, joissa esimerkiksi kaksi erilaista kulttuuria elää jatkuvasti rinnatusten. Myös medioiden maailmanlaajuisen merkityksen nopea kasvu viimeisten

1. Tarkoitan tässä suomalaisella musiikilla ensisijaisesti syntyperältään suomalaisten tai Suomessa asuvien säveltäjien ja muusikkojen tekemää musiikkia. Väljemmin ymmärrettynä sillä voidaan tarkoittaa yleensä Suomessa äänitettyä ja julkaistua, (myös) suomalaisille markkinoille suunnattua musiikkia. Olen maininnut lisensiaattityössäni, johon tämä artikkelikin perustuu (Thiam 1999), esimerkiksi kuubalaisten tai kenialaisten ryhmien Suomessa tehdyt äänitteet, vaikeivät ne ensin mainitun määritelmän mukaan suomalaista musiikkia sisälläkään.

vuosikymmenien aikana on muuttanut musiikillisten kontaktien laatua ja määrää.

Tämä artikkeli on osa lisensiaattityöni *Ulkoeurooppalaisten vaikutteiden omaksumisprosessit suomalaisessa musiikissa* (Thiam 1999) johdantolukua. Tutkin työssäni ulkoeurooppalaisten musiikillisten vaikutteiden kulkeutumista osaksi suomalaisten tekemää taide-, populaari-, jazz-, kansan-, lasten ja hengellistä musiikkia. Pääaineistonani olivat vuosina 1970–1991 Suomessa ilmestyneet äänilevyt. Hain työssäni myös etnomusikologian ja postkolonialistisiin teorioihin liittyvän orientalismikritiikin välistä kosketuspintaa.

Peilaan tässä artikkelissa suomalaisen musiikin tapaa adoptoida ulkomaalaisvaikutteita lähinnä Edward Saidin (1991/1978) ja Timothy D. Taylorin (1997) esittämiä ajatuksia vasten. Said on eräs (post)kolonialistisen kirjallisuuden tunnetuimpia kriitikoita, jonka vuonna 1978 ilmestynyt teos *Orientalism; Western Conceptions of the Orient* muodostaa merkki-paalun postkolonialististen teorioiden kehityksessä. Poleeminen, orientalisteja kiihdyttänyt teos on laaja aate- ja kulttuurihistoriallinen katsaus, jossa Said tarkastelee kriittisesti länsimaisten tutkijoiden, poliitikkojen ja kirjailijoiden orienttia käsitteleviä tekstejä keskiajalta aina 1970-luvulle asti.² Saidin kirja nosti merkittävällä tavalla esiin kysymykset humanististen ja yhteiskuntatieteiden euro- ja etnosentrisistä peruslähtökohdista sekä yleensä tutkimuksen yhteiskunnallisista ja poliittisista sitoumuksista sysäten samalla liikkeelle orientalismikritiikin aallon.

Postkolonialistinen musiikkitiede tutkii lähinnä läntisen musiikin kaanoniin liittyviä kätkeytyjä oletuksia, valta- ja alistusmekanismeja; tois-taiseksi postkolonialistiset ideat ovat tosin vaikuttaneet musiikin tutkimukseen vain vähän (Tarasti 1998, 140–151). Niitä on kuitenkin soveltanut esimerkiksi amerikkalainen Timothy D. Taylor (1997) maailmanmusiikkia koskevissa tapaustutkimuksissaan. Postkolonialismi osoittautui tarpeelliseksi näkökulmaksi myös omassa työssäni. Länsimaisten muusikkojen omaksuessa musiikkia jostain muualta ja käyttäessä sitä omassa musiikissaan tai työskennellessä ei-länsimaisten muusikkojen kanssa tuotetaan musiikissa usein uudelleen kolonialismin alistavia rakenteita. Tavat vain ovat aiempaa kompleksisempia ja kolonialistiset ideologiat kenties niin syvään juurtuneita, etteivät muusikot itse tiedosta niitä. (Mts., 39–40.)

2. Said on rajannut tutkimuksensa brittiläiseen ja ranskalaiseen sekä niitä seuranneeseen amerikkalaiseen orientalismiin. Lisäksi hän rajaa kirjansa arabeihin ja islamiin liittyvään orientalismiin, sillä juuri siinä orientalismin peruseräätöykset ovat hänen mielestään vielä nykyäänkin selvästi nähtävissä.

Said keskittyy kirjassaan paljastamaan niitä tapoja, joilla länsimaat ovat hallinneet ja uudelleenstrukturoineet orienttia joko poliittisesti, sosiologisesti, sotilaallisesti, ideologisesti, tieteellisesti tai kuvitteellisesti. Vaikka eurooppalainen ja sittemmin amerikkalainen kiinnostus orienttia kohtaan onkin ollut ennen kaikkea poliittista, on Saidin mukaan kulttuuri luonut tuon kiinnostuksen. Siksi orienttismi ei ole vain poliittinen ilmiö, jota kulttuuri ja tutkimus vain passiivisesti heijastavat, vaan se on merkittävä ulottuvuus modernissa poliittis-intellektuaalisessa kulttuurissa. (Said 1991/1978, 12.) Samoin musiikki luo merkityksiä ja välittää kuulijoille kuvaa muista kulttuureista ja antaa siten mallin niiden kohtaamisesta. Säveltäjän tai muusikon henkilökohtainen suhtautuminen ulkoeurooppalaisiin (musiikki)kulttuureihin ilmenee myös hänen tuotannossaan.

Saidin mukaan orientti, yhtä lailla kuin länsi, on ihmisten luoma enteetti; se on idea, jolla on oma historiansa ja ajattelun traditionsa, kuvastonsa ja sanastonsa. Nämä kaksi maantieteellistä kokonaisuutta ikään kuin tukevat ja jossain määrin myös heijastelevat toisiaan.³ Niiden välinen suhde perustuu valtaan ja hallintaan sekä monimutkaisen hegemonian eri asteille. Länsi on aina ollut voimakkaampi ja dominoivampi osapuoli, ja Said uskookin orienttismien kertovan itse asiassa enemmän meistä eurooppalaisista kuin ”todellisesta orientista”. Orientti on olemassa ennen muuta länessä ja länttä varten. (Said 1991/1978, 5 ja 21.)

Eurooppalaisilla valtaa ja hegemoniaa ylläpitävillä konstruktioilla on merkittävä asema myös musiikissa ja musiikkitieteessä. Saidin esittelemät orienttismien perusparadigmat ovat sovellettavissa myös musiikkiin:

1) absoluuttisen ja systemaattisen eron tekeminen rationaalisen kehittyneen, humanin ja ylempiarvoisen lännen ja oudon, kehittymättömän ja alempiarvoisen orientin välille.

2) orienttia koskevien abstraktioiden, erityisesti ”klassisen” orientin kulttuureja representoivien tekstien ensisijaisuus modernin orientin realiteettien tarjoamaan suoraan todistusaineistoon nähden.

3. Samantapaista jäsenystä on sovellettu muihinkin kulttuureihin esimerkiksi luomalla ”afrikanismin” käsite. Idean kehittäjä Christopher L. Millerin mielestä orienttismi ei ”sellaisenaan sovellu Afrikan ja lännen välisien suhteiden kuvaamiseen, sillä siinä missä länsi ja itä näyttävät muodostavan toisiaan täydentävän parin (johon suhteutettuna Afrika on kuin hyödytön kolmas pyörä), Afrika on afrikanistisessa diskurssissa kuin tyhjä taulu [–], johon länsi projisoi pelkonsa ja toiveensa. Maanosan kuvaaminen tyhjäksi ja sitä kautta neitseelliseksi auttoi perustelemaan valloittamista [–].” (Miller 1985, sit. Löytty 1997, 20.)

3) orientin mieltäminen ikuiseksi, yhdenmukaiseksi ja kyvyttömäksi itse määrittelemään itseään; erittäin yleistävän ja systemaattisen, orienttia lännen näkökulmasta kuvailevan sanaston olettaminen välttämättömäksi ja jopa tieteellisesti ”objektiiviseksi”.

4) käsitys siitä, että orientti on pohjimmiltaan jotakin, jota on joko pelättävä tai eri tavoin kontrolloitava. (Said 1991/1978, 300–301.)

Edelläesitetyt Saidin ajatukset eivät ole uusia, ja kuten hän itsekin toteaa, monet hänen kuvailemansa reagoititavat ovat hyvin inhimillisiä ja yleismaailmallisia. Universaaleja käytäntöjä ovat esimerkiksi oman identiteetin rakentuminen ”negatiivisesti” erottauduttaessa muista meiksi ja eksotisen kesyttäminen liittämällä se johonkin ennestään tuttuun (mts., 54–60). Hän kohdistaa kuitenkin voimakkaimman kritiikkinsä orientalistien ja yleensä länsimaisten ihmisten tapaan tehdä erosta vallankäytön väline ja hierarkkinen arvoero, jolloin vieras nähdään automaattisesti vähempiarvoisena ja alempana kuin oma. Ajatus eurooppalaisen identiteetin ylemmyydestä kaikkiin ei-eurooppalaisiin kansoihin ja kulttuureihin verrattuna on Saidin mukaan eurooppalaisen kulttuurin keskeinen komponentti (mts., 7).

”ME” SUHTEESSA ”MUIHIN”

Saidin ensimmäinen ja neljäs ”dogmi”, eron tekeminen ja pyrkimys toisen kontrolloimiseen tulevat esiin myös musiikin maailmassa. Taylorin (1997, 126, 135) mukaan kolonialistiset ideologiat eivät sallineet Euroopan ulkopuolisille kansoille kulttuuria. Postkolonialististen ja -modernien länsimaisten näkemysten mukaan muillakin kuin länsimaalaisilla myönnetään jo olevan kulttuuri, mutta tällöin tarkoitetaan puhdasta ja luonnollista kulttuuria, kulttuuria antropologisessa mielessä; sivistynyt, korkea kulttuuri, joka perustuu kehitykselle, ekspansiolle, edistykselle ja taidokkuudelle, viittaa edelleen vain länsimaiseen kulttuuriin. Luonnollista kulttuuria on mahdollista riistää siinä missä luontoakin. Siitä voidaan länsimaisen ”kyltymättömyyden estetiikan” (ks. mts., 143) mukaisesti ottaa mitä tahansa ja käyttää sitä miten tahansa ja silti kutsua teosta omaksi.⁴ Länsimaiset muusikot voivat ilmaista avoimesti ihailunsa ja kunnioituksensa muiden kult-

4. Taylor mainitsee esimerkiksi Paul Simonin (1997, 22) ja Peter Gabrielin (mts., 43, 126), jotka varmasti vastustavat rotuerottelua mutta kuitenkin taiteilijoina käyttävät hyväkseen eri maiden ja muusikkojen musiikkeja pitäen tekijänoikeudet tiukasti itsellään.

tuurien musiikkeja ja muusikkoja kohtaan ja todella pyrkiä tasavertaiseen vuorovaikutukseen, mutta samanaikaisesti he kuitenkin hyödyntävät omaa asemaansa länsimaalaisina. (Mts., 40.) Valta ja kontrolli musiikkiteollisuudessa on lisääntyneestä vuorovaikutuksesta huolimatta yhä edelleen länsimaaisilla artisteilla, joilla on käytössään tekijänoikeudet, agentit, lakimiehet, kustantajat ja levy-yhtiön edustajat (mts., 22). Erontekeminen näkyy myös siinä, miten kolmannen maailman maiden populaarimusiikeista puhutaan hybridimusiikkeina ja niitä kutsutaan mm. *world beatiksi*. Täsmälleen samalla periaatteella toimivien länsimaisten muusikkojen tuotteita ei kuitenkaan koskaan kuvailla hybrideiksi, vaan heidän musiikkinsa luokitellaan arvovaltaisimmaksi populaarimusiikin tyyliksi, rockiksi. (Mts., 21–22, 201.)

Ei-länsimaisten muusikkojen huoletonta hyväksikäyttämistä suomalaisessa musiikissa kuvaa esimerkiksi Juhani Aaltosen levy *Springbird* (1979), jolla vieraili ryhmä Senegalin kansallisbaletin rumpaleita (ks. Thiam 1999, 83). Vaikka muut muusikot mainitaan nimeltä kunkin kappaleen yhteydessä, rumpuryhmän jäsenten nimet kerrotaan vain levyn alakulmassa. Levyn kansitekstissä Petri Haussila kirjoittaa paljastavasti rumpalien asemasta levytyksen ja musiikin suhteen (vrt. Taylor 1997, 28–30).

Suurin osa tämän levyn perusmateriaalista äänitettiin pääasiallisesti keväällä 1978, jolloin Senegalin Kansallisbaletti vieraili Suomessa. Tästä syntyi ajatus käyttää muutamia baletin lyömäsoittajia tässä levytyksessä [– –]. Näiden kuuden senegalilaisen muusikon käyttäminen ylitti kaikki odotukset ja heidän läsnäolonsa tuo vahvan aitouden tunnun tähän musiikkiin, jonka juuret ovat afroamerikkalaisessa perinteessä. Tuloksena ei ole kuitenkaan afrikkalaista kansanmusiikkia vaan modernia improvisoitua musiikkia, jossa afrikkalaiset lyömäsoittajat muodostavat yhden elementin. Saatamme löytää vaihteita monesta suunnasta, mutta [– –] ennen kaikkea se on Juhani Aaltosen musiikkia.⁵

5. Most of the basic material of this record was largely recorded in spring 1978, when the National Ballet of Senegal visited Finland. This gave the birth to the idea of using some percussionists of the ballet in this recording [– –]. The use of these six Senegalian musicians succeeded all expectations and their presence brings a strong feeling of genuineness to the music that originates in the afro-american tradition. However, the result is not African folk music, but modern improvised music with the African percussionists forming one element. We can find influences from many directions, but [– –] it is above all Juhani Aaltonen's music. (Petri Haussila.)

Senegalilaiset muusikot toivat siis Aaltosen musiikkiin aitouden ja perinteikkyyden tuntua, mutta heidän roolinaan oli lopulta olla yhtenä ”elementtinä” muiden joukossa ja täyttää muiden heille asettamat tavoitteet. Merkilläpantavaa on myös oletus, että heidän soittamansa musiikki olisi ollut automaattisesti kansanmusiikkia. Kappaleiden säveltäjinä mainitaan ainoastaan Aaltonen tai levyn tuottaja Edward Vesala.

Säveltäjien puolustukseksi on sanottava, ettei kyseessä toki aina ole tietoinen ”riistäminen”: joskus omaksutut vaikutteet ovat niin syvällä, että ne tulevat esiin säveltäjän tiedostamatta. Taylorinkin (1997, 56) mukaan amerikkalaiset muusikot (esimerkiksi Kronos-kvartetti) ovat piilevistä kolonialistisista taipumuksistaan huolimatta tehneet tärkeitä yhteistyötä afrikkalaisten muusikkojen kanssa. Sitä paitsi afrikkalaiset muusikot ovat omasta, vapaasta tahdostaan halunneet osallistua yhteistyöprojekteihin. Suomessa tasavertaisuutta ja vastavuoroisuutta muusikkojen välisessä kanssakäymisessä on viime aikoina lisännyt se, että täällä asuvat maahanmuuttajamuusikot ovat musiikillisesti omatoimisia ja aktiivisia. Useiden täällä toimivien monikulttuuristen yhtyeiden avainhahmoina on ulkomalaisia, jos kohta löytyy niitäkin ryhmiä, joissa heidän roolinsa on marginaalisempi (ks. Thiam 1999, 86–88).

Ei-länsimaisten kulttuurien tuoreutta ja erilaisuutta on korostettu kautta aikojen. Romantiikan aikana ajatus Aasian uudistavasta vaikutuksesta oli Euroopassa hyvin merkittävä idea. Esimerkiksi intialaisen kulttuurin ja uskonnon uskottiin voittavan länsimaisen kulttuurin materialismin ja mekaanisuuden. Yleensäkin orienttia pidettiin tervetulleena eurooppalaisten ajattelutapojen ja hengen ”sekoittajana”. Sen panteismi, henkisyys, stabiilius, pitkäikäisyys ja primitiivisyys herättivät suunnatonta ihastusta. Yliarvostusta seurasi kuitenkin lähes poikkeuksetta aliarviointi: orientti alkoi äkisti vaikuttaa surkean sivistymättömältä, epädemokraattiselta, jälkeensä jääneeltä ja barbaariselta. (Said 1991/1978, 115, 150.)

Samanlaista intoa ovat herättäneet musiikin parissa Intian ”syvälliset” ja Afrikan ”aidot” ja ”alkuperäiset” kulttuurit. Esimerkiksi Hasse Wallin kokemuksissa Afrikasta ja myös hänen levyjensä kritiikeissä korostuu vertailu afrikkalaisen ja länsimaisen välillä. Afrikkalaisen musiikin sanotaan olevan iloista, elävää, lämmintä ja luonnollista; länsimaista musiikkia taas kuvataan kuolleeksi, kaaavoittuneeksi ja konemaiseksi. (Mm. Mikkola 1983, 46–47 ja Suvanto 1988, 45; vrt. myös Thiam 1999, 61–62, 83.) Myös hengellisen musiikin voimakkaisiin Israel-kytkentöihin liittyy varmasti jonkinlaista hakeutumista kristinuskon alkulähteille (Thiam 1998, 203–204).

Kuten Saidin kuvauksista käy ilmi, outoudella on kahdet kasvot: yhtäältä vieraus kiehtoo, toisaalta se pelottaa. Vesa Kurkelan (1996 ja 1998) mukaan orientalismin on niitä pinnallisia ja stereotyyppisiä ajatusrakennelmia, joiden avulla länsimainen kulttuuri on lähestynyt ja käsitelty orienttia, sen ihmisiä ja kulttuuria.⁶ Kurkelan (1996, 44) mukaan viihteen orientti on ”leikkisä, epätodellinen ja äärimmäisen myyttinen”. Orientalismi esiintyy lyhyinä välähdyksinä ja katkelmina, joiden avulla viihdeyleisö voi rakentaa omia mielikuviaan. Yleisön suhde aiheeseen muistuttaa massaturismin suhdetta kaukomaihin: vain harva matkustaa kaukaisiin lomakohteisiin ensisijaisesti paikalliseen kulttuuriin tutustuakseen.

Kurkela väittää syytteiden stereotyyppisestä asennoitumisesta itämaista kulttuuria kohtaan menettävän merkityksensä, kun orientalismin yhdistetään viihteen historiaan, koska kaavamaisuus, toisto, samanlaisuus ja ennalta-arvattavuus kuuluvat olennaisena osana viihteen ja populaarikulttuurin estetiikkaan. Orientaaliviihteellä on hänen mielestään jopa selkeän terapeuttinen tehtävä, sillä ”orientaalinen satumailma on omiaan lievittämään länsimaisen ihmisen muukalaispelkoa ja Idän uhkakuviin liittyvää ahdistusta” (Kurkela 1998, 288).

Kurkelan mukaan orientalismin on siis populaarikulttuurissa vaarantonta ja viihdyttävää. On kuitenkin kyseenalaista, lievittääkö yleistävien ennakoasenteiden ruokkiminen pelkoja ja uhkakuvia vai syventääkö se juopaa meidän ja muiden välillä entisestään. Tuotteisiin, joiden funktioksi ymmärretään viihdyttäminen, suhtaudutaan usein epäanalyttisesti, jolloin niiden asenteellisuus jää huomaamatta. Kuitenkin myös populaarikulttuuri vaikuttaa asenteisiin, arvoihin ja roolimalleihin; esimerkiksi seikkailukirjat ja muu harmittomaksi luokiteltu viihde eivät pelkästään heijasta kyseisen aikakauden tunteita ja toiveita vaan vaikuttavat myös aktiivisesti lukijoiden kulttuuriseen ja psykologiseen maailmankuvaan. (Löytty 1997, 24–25.) Ehkäpä populaarikulttuurinkin puitteissa olisi mahdollista pyrkiä muuttamaan stereotyyppisiä myönteisemmiksi ja monipuolisemmiksi.⁷

6. Kurkela kritisoi Saidia orientalismimyytin kevyemmän, populaarikulttuurissa korostuvan puolen jättämisestä liian vähälle huomiolle. Tosiasiassa Said mainitsee orientalismin tuottaneen eksaktin orientti-tiedon ohessa eräänlaista ”toisen asteen tietoa”, jota on kutsuttu ”Euroopan kollektiiviseksi päiväuneksi orientista”. Se on elänyt aivan omaa elämäänsä kätkeytyen esimerkiksi itämaisiin tarinoihin, myytteihin mystisestä idästä ja kuvitelmiin aasialaisesta salaperäisyydestä. (Said 1991, 52.) Saidin mukaan nämä orienttiin liittyvät stereotyyppit ovat nykyaikana jälleen vahvistuneet; televisio, filmit ja kaikki median resurssit pakottavat informaation yhä yhtenäisempiin muotteihin (mts., 26).

TULKINNAKSET JA YLEISTYKSET

Saidin havaintojen mukaan modernin orientalismien uranuurtajat poimivat tutkimuksiinsa pieniä otteita ja esimerkkejä orientista ja sen kirjoituksista tehden sitten niiden perusteella laajoja yleistyksiä. Niiden tekemiseen tarvittiin tietenkin ehdottomasti länsimainen orientalisti. Silmiinpistävää on myös se, ettei orientalisteilla ole ollut mielenkiintoa – eikä taitoa, väittää Said – ottaa huomioon orientin yksilöllisiä edustajia. (Said 1991/1978, 124–155.) Niin ikään moderni orientti on usein sivuutettu epäolennaisena (mts., 52). Länsimaiset kielitieteelliset, taiteelliset ja muut saavutukset liittyvät vain löyhähkösti ”todelliseen” orienttiin (mts., 21–22). Vähitellen orientti länsimaisten orientalistien esittämänä ja kuvaamana on käynyt jopa tärkeämmäksi kuin ”aito” orientti (mts., 130).

Tämä pitää pitkälti paikkansa myös musiikin suhteen. Useimmiten musiikintekijä saa alkuperäisestä kohteesta vain kimmokkeen omaan työhönsä, jonka muokkaamiseen vaikuttavat enemmänkin hänen länsimaisen elinympäristönsä konventiot, traditiot, koodit ja instituutiot. Alkuperäisen musiikin imitointiin on pyritty vain harvoin. Joskus tunnutaan jopa ajattelevan, että lainattua materiaalia on pakko työstää ja ”jalostaa” (Kuusisaari 1991), ennen kuin sen voi hyväksyä osaksi omaa tuotantoa.⁸ Varsinkin taidemusiikin säveltäjiä vaanivat diletantismien, ”postikorttifolklorismien” ja ”päälleliimattujen efektien” peikot, ja saatujen vaikutteiden sulattamista oman persoonallisuuden kautta korostetaan toistuvasti (Thiam 1999, 90–91; Heiniö 1991).

7. Yksinkertaistetut ja kärjistetyt representaatiot eli stereotyyppit ovat tarpeellisia yksilön maailman jäsentämisessä. Esimerkiksi vieraita ja pelottavia asioita esitetään usein karrikoiden stereotyyppien avulla, jolloin oudon asian määrittely helpottuu. Stereotyyppien avulla tutusta poikkeavan voi lokeroida selkeydessään käsiteltävään ja siksi turvalliseen kategoriaan. Usein stereotyyppiä ymmärretään yleisen käsityksen ilmentymäksi tai ”ikuisiksi totuuksiksi”, asiaksi jota ei tarvitse erikseen todistella. Stereotyyppiolla on kuitenkin usein negatiivisia sosiaalisia seuraamuksia; niistä tulee herkästi ”itsensä täyttäviä ennustuksia”. (Löytty 1997, 31–32.) Ne myös estävät ihmisiä kohtelemasta toisiaan yksilöinä (Liebkind 1988, 130).

8. Kaikkinainen luokittelu, muuntaminen ja muokkaaminen ovat tietysti universaaleja käytäntöjä uuden ja oudon haltuunottamiseksi: kaikki kulttuurit ”korjailevat raakaa todellisuutta”, ja transformaatio on ihmismielen luonnollinen keino puolustautua ”käsittämättömän vierauden” hyökkäyksiä vastaan. Kulttuurit ovatkin aina olleet taipuvaisia vastaanottamaan toiset kulttuurit muunneltuina, sellaisena kuin niiden ”pitäisi olla” omasta kulttuurista käsin tarkasteltuna. (Said 1991/1978, 66–67.)

Taylorin (1997, 28–31) mukaan autenttisuusdiskurssi etäännyttää vieraiden musiikkien tekijät niin kauas, että musiikkien tuominen länsimaisten kuulijoiden kulutettavaksi vaatii välittäjien käyttöä. Alkuperäisestä kontekstistaan siirrettyä musiikkia ei tunnuta voivan esittää ilman teknologian hallitsevaa länsimaista opasta ja tulkkia. Taylorin mukaan tämän ”kuraattori-aspektin” merkitystä ei pidä aliarvioida maailmanmusiikin tuotannossa. Gronow ja Saunio (1990, 520–522) ovat todenneet, että maailmanmusiikin piirissä länsimaisten muusikkojen tulkinnat kolmannen maailman musiikkiperinteistä ovat olleet eurooppalaisille kuulijoille helpommin lähestyttävää kuin sikäläisten muusikoiden paikan päällä paikallisia markkinoita varten tekemät levyt. Pelkän välittämisen lisäksi musiikit on usein vielä muunnettava kulutushyödykkeiksi (Taylor 1997, 31).

Tällaisessa välittäjän roolissa myös suomalaiset musiikintekijät vaikuttavat väistämättä siihen, millaisen kuvan kuulijat ulkoeurooppalaisista musiikeista saavat. Tutkimassani aineistossa valtaosa esimerkiksi hengellisen musiikin äänitteistä (ks. Thiam 1998, 196–197) on toteutettu ainakin osittain kotimaisin voimin, ja vain kuudella äänitteellä seitsemästäkymmenestäneljästä on yksinomaan ulkoeurooppalaisia esittäjiä. Kustantajat eivät liioin tunnu uskovan ei-eurooppalaisten äänitteiden myyvän yhtä hyvin kuin kotimaiset levytykset, sillä niiden ulkoasu on jätetty selvästi vaatimatommaksi, samoin kuin luultavasti painosmäärät.

Orientalistien halu yleistää ja mieltää orientti yhtenäiseksi kokonaisuudeksi näkyy myös siinä, etteivät yksilöt ole heitä suuremmin kiinnostaneet (Said 1991/1978, 154–155). Suomalaisten musiikintekijöiden laita on toisin: monille heistä henkilökohtaiset kontaktit ulkoeurooppalasiin henkilöihin ovat olleet ratkaisevan tärkeitä. Yksilötason kontaktit eivät tietenkään automaattisesti takaa kulttuurista avarakatseisuutta; positiiviseen asennoitumiseen vaikuttanevat osaltaan esimerkiksi ulkoeurooppalaisten muusikkojen taitoja tai persoonaa kohtaan tunnettu ihailu ja kunnioitus. Musiikki voikin auttaa purkamaan kulttuurisia, poliittisia ja rodullisia raja-aitoja (Taylor 1997, 62), kuten musiikin ja suvaitsevaisuuden välistä yhteyttä pohdiskellut Hasse Walli toteaa.

[J]os joku ihminen täällä Euroopassa kuulee afrikkalaista musiikkia ja kokee sen miellyttäväksi, niin heti se koko afrikkalainen juttu tulee lähemmäs. Silloin voi emotionaalisella tasolla tuntea jotain siitä ja siten ihminen voi kiinnostua toisesta kulttuurista ja alkaa tiedostaa, mitä siellä tapahtuu. Musiikki ja muut kulttuurikielet ovat omiaan poistamaan ennakkoluuloja. Jos joku ihminen oppii pitämään afrikkalaisesta musiikista, luulen, että hänen on aika vaikea olla enää rasisti sen jälkeen. (Wallia sit. Suvanto 1988, 45.)

MUUTTUMATTOMUUDEN VAATIMUS

Orientalistisessa diskurssissa orientti nähdään muuttumattomana, absoluuttisesti erilaisena kuin länsi; vain erilaisuuden perustelut ovat vaihdelleet aikakaudesta toiseen (Said 1991/1978, 96). Orientille sen enempää kuin sen edustajillekaan ei suoda mitään mahdollisuutta kehittymiseen, muutokseen tai muuntumiseen. Saidin mukaan tämä viittaa yleisemminkin miehiseen maailmankäsitykseen, joka on usein staattinen, jähmettynyt ja lukkoonlyöty. (Mts., 208.) Stabiiliudesta on pidettävä tiukasti kiinni, koska jos jonkin orientaalin piirteen voidaan osoittaa muuttuvan tai kehittyvän, astuu diakronia mukaan kuvaan: jos muutos orientissa on mahdollinen, sen esittäminen pelkkänä kuvana ei enää riitäkään.

Myös oletus ei-länsimaisten musiikkien yhdenmukaisuudesta, muuttumattomuudesta ja stabiiliudesta elää edelleen.⁹ Vaikka länsimaista kulttuuria pidetään alati vaihtelevana, monimuotoisena ja laaja-alaisena, muut kulttuurit nähdään monoliittisina. Länsimaisilla kuulijoilla on usein tiettyjä (takapajuisuuteen liittyviä) odotuksia esimerkiksi afrikkalaisen musiikin suhteen (vrt. Thiam 1999, 87–88), jotka eivät kuitenkaan aina täyty.¹⁰ Afrikkalaisille muusikoille saatetaan esittää autenttisuusvaatimuksia, vaikka muusikot olisivat kasvaneet täsmälleen samaa populaarimusiikkia kuunnellen kuin ”kuka tahansa länsimainen kakara”. (Taylor 1997, 80, 201.) Taylor muistuttaa, ettei länsimaisille muusikoille esitetä samanlaisia vaatimuksia pysyä uskollisena oman ympäristönsä perinteiselle musiikille; heille sallitaan taiteilijan vapaus (mts., 135).

Senegalilainen laulaja Youssou N’Dour kommentoi eräässä haastattelussa musiikkinsa liiallisesta teknistymisestä ja länsimaistumisesta saamiaan moitteita:

9. Tämä on tietysti rankka yleistys. Esimerkiksi Sakari Kukkoa on aina kiinnostanut erityisesti sähköisiin, moderneihin musiikkeihin tutustuminen, ja hän saattoi matkoillaan itse todeta mm. senegalilaisen musiikin kiihkeän muutosvaiheen 1980-luvun taitteessa (Thiam 1996, 147 ja Thiam 1999, 84).

10. Eräs esimerkki länsimaisesta puristisuudesta ja autenttisuushakuisuudesta on se, miten Hasse Wallin johtamaan Asamaan-yhtyeeseen suhtauduttiin Lontoossa erittäin skeptisesti, koska sen johtajana oli valkoihoinen kitaristi (Wallenius 1991, 15; vrt. Taylor 1997, 178). Sittemmin myös Asamaanin seuraaja, lähes ”täyssenegalilainen” Galaxy on herättänyt Euroopassa epäilyjä, koska yhtye tulee Suomesta eikä suoraan Senegalista. Myyttiä afrikkalaisten ”luontaisista” rytmisistä ja musiikillisista kyvyistä elätellään siis yhä edelleen, vaikka musiikintekeminen vaatii väristä ja syntyperästä riippumatta työtä, opiskelua ja harjoittelua (ks. Taylor 1997, 58).

Musiikkini on kehittävää, muuttuvaa ja siksi haluan käyttää tekniikkaa hyväkseni. Eurooppalaisten olisi hyvä ymmärtää, etteivät tekniikka ja syntetisaattorit ole vain heidän musiikkiaan varten, vaan ne kuuluvat yhtä hyvin myös meidän afrikkalaisten käyttöön. (N'Douria sit. Lindfors 1989, 39.)

Mikko Saarela (1990, 20) on pannut merkille, että monet länsimaisissa maailmanmusiikkina suosituksi tulleet ulkoeurooppalaiset tyyliä ovat olleet tuolloin omassa maassaan jo auttamatta pois muodista. Ne vetoavat kuitenkin marginaalisuudellaan ja oletetulla autenttisuudellaan länsimaisiin kuulijoihin enemmän kuin kyseisten maiden diskomusiikki tai muut modernimmat tyyliä. Nämä eksootiset ”löydöt” ovat sitä paitsi usein olleet vaikutusvaltaisten länsimaisten muusikkojen tekemiä (Taylor 1997, 134); muussa tapauksessa ne eivät olisi ehkä samanlaista mielenkiintoa herättäneetkään. Kenties Asamaaninkin suosioon Suomessa vaikutti osaltaan Hasse Wallin monipuolisen superkitaristin maine.

MUSIIKINTEKIJÖIDEN TOIMINTATAVAT

Said esittelee tutkimuksessaan kiinnostavasti erilaisten yksilöiden tapoja reagoida orienttiin; esimerkkejä löytyy vaihtelevan etnosentrisistä suhtautumistavoista sulautumispyrkimyksiin saakka. Said on tarkastellut, millainen ”kertojan” ääni teksteissä kuuluu, miten lukijaa puhutellaan, miten orientti on sisällytetty tekstiin, miten sitä representoidaan tai miten sen puolesta puhutaan, millaisia kuvia, teemoja ja motiiveja kirjoittaja käyttää sekä millainen tekstin rakenne on. Hän myös muistuttaa, että jokaisella kirjoittajalla on jonkinlainen ennakkokäsitys kohteestaan, samoin kuin persoonalliset, aineelliset ja henkiset lähtökohtansa ympäröivässä yhteiskunnassa ja tietyssä kulttuurisessa traditiossa. (Said 1991/1978, 20, 201–202.)

Musiikintekijöiden lähtökohtia, motiiveja ja toimintatapoja on mahdollista tarkastella vastaavalla tavalla. Siinä missä Said tarkastelee orientalistien suhdetta orienttiin, olen minä tutkinut suomalaisten musiikintekijöiden suhdetta ulkoeurooppalaisiin musiikkikulttuureihin. Erottavana tekijänä on tietysti se, että kaukaisten vaikutteiden omaksuminen ja työstäminen ovat suomalaisessa musiikissa lähinnä yksittäisten musiikintekijöiden henkilökohtaisia projekteja. Voidaan kuitenkin pohtia, minkälaisen roolin säveltäjät ovat antaneet ulkoeurooppalaisille vaikutteille, miten ne liittyvät heidän omaan ääneensä ja miten ulkoeurooppalaiset musiikit tai kulttuurit

koskettavat heidän elämäänsä. Se miten musiikillisia vaikutteita on omak-suttu, sovellettu ja käytetty, kertoo paljon musiikintekijöiden lähtökohdista ja ennakkokäsityksistä.

Ei liene mikään yllätys, että länsimaisten musiikintekijöiden tuotan-nessa kuuluu yleensä parhaiten heidän oma äänensä. He luovat valikoimistaan elementeistä omia synteesejään tai upottavat hyödyntämänsä materi-aalin syvälle musiikkinsa rakenteisiin (ks. esim. Heiniö 1991). Teokses-saan *Vuelo de alambre* vuodelta 1983 Mikko Heiniö käyttää ”myötäsyn-tyisten lattarirytmien” lisäksi muun muassa kahta pentatonista sävelas-teikkaa. Asteikot kasvavat ulos Heiniön konstruoimasta 12-sävelrivistä vä-hitellen, ja teoksen loppupuolelle on piilotettu ”aitojakin Andien sävel-miä”. Näin teos ”ikään kuin kulkee ekspressiivisestä lähtökohdastaan yhä lähemmäksi kansanmusiikkia”, tosin säveltäjän vahvasti kontrolloimana. (Mts., Thiam 1999, 81.) *Vuelon* teksteinä on Chilen vankileireillä 1970-lu-vulla kirjoitettuja anonyymeja runoja. Toisin kuin yleensä taidemusiikissa, Heiniö on halunnut antaa säveltäjänäänensä ei-korkeakulttuurisille teks-teille ja ”lisätä ilmaa” juuri näiden runojen siipien alle. Samalla Heiniö on häivyttänyt teoksensa poliittista viestiä ja korostanut sen universaaleja ja yleisinhimillisiä piirteitä, kärsimystä, kaipausta ja muistoja. Inhimillinen hätä on tietysti aina ajankohtaista, mutta teos voidaan tulkita myös viiväs-tyneeksi myötätunnon ilmaukseksi Chilen vallankaappauksen uhreille.¹¹

Vieraiden kulttuurien edustajille voidaan kyllä antaa mahdollisuus puhua itsekin puolestaan, mutta usein vain tiettyyn pisteeseen saakka ja vain tietyllä tavalla (vrt. Said 1991/1978, 293). Vaientaminen on muuan koloniaalistamisen tekniikka. Periferian tai kolonialisoidun maan edusta-jalle voidaan kuitenkin antaa joskus ääni symbolisella tasolla, kuten esi-merkiksi ”taiteen” reservaatien edustajana, jossa heidän eksoottista kvali-teettiaan voidaan ihastella. Muutoin kolonialisoija on vallannut äänen itsel-leen. (Tarasti 1998, 142–143.) Esimerkiksi Hasse Walli toimi ensin pitkään afrikkalaisten muusikoiden ja musiikkien ehdoilla, mutta ryhtyi itse yhty-teen johtajaksi, säveltäjäksi ja sovittajaksi heti kun sille vain oli edellytyksiä voidakseen toteuttaa omat visionsa länsimaisen ja afrikkalaisen musiikin synteesisistä (Thiam 1995, 106–108, 115 ja Thiam 1999, 85–86).

Myös hengellisessä musiikissa artistit tuntuvat usein esiintyvän mui-den kulttuurien edustajina tai hallitsijoina. Esimerkiksi Viktor Klimenkon

11. 1970-luvulla Heiniö (1991) ei olisi voinut kuvitellakaan tekevänsä poliittista musiikkia, ja yhä lähes kymmenen vuotta teoksen säveltämisen jälkeen hän itse-kin ihmettelee, ”kuinka epämuodikkaalle ja esteettisesti riskialttiille alueelle on tullut mennyksi”.

Israel-aiheisella levyllä (ks. Thiam 1999, 169–175) kuuluu ennen kaikkea Klimenkon oma ja hänen suomalaisen tuotantotiiminsä ääni. Israelilainen kulttuuri esitetään laulujen sovittajan, Seppo J. Järvisen johtaman orkesterin muodossa tarkasti kontrolloituna ja toisaalta lauluteksteissä lähes aiheettomaksi hengellistettynä. Oma vertauskuvallisuutensa sisältyy äänitteen takakannen kuvaan, jossa Klimenko istuu isällisen holhoavana kahden pienen israelilaispojan takana.

Muutamat gospelryhmät taas käyttävät lauluissaan meille vieraita kieliä¹² (mts., 164–166), mikä tietysti voidaan tulkita pyrkimykseksi lähentyä ko. kulttuuria. Mahdollisen samastumishalun ohella vieraat kielet viestivät kuitenkin myös vallankäytöstä. Esittäjät ovat valikoineet materiaaliseen vain kristinuskon ideologian ja hengellisten tarpeiden mukaista musiikkia ja tekstejä, ikään kuin vasta kristillisyys antaisi arvon muille kulttuureille ja tekisi ne salonki- tai kirkkokelpoisiksi. Vierailta kielillä lauletaan siis länsimaiden itse kyseisiin kulttuureihin viemää sanomaa. Ennen pakanallisina ja pelättävinä pidetyt paikalliset musiikkitraditiotkin, kuten esimerkiksi afrikkalainen rummutus, on nyttemmin kesytetty vaarattomiksi evankelioimisen välineiksi. Korostettaessa kristittyjä yli kulttuuri- ja kielirajoja yhdistävää Kristuksen rakkautta sivuutetaan samalla kulttuurien ei-kristilliset ilmenemismuodot vaikenemalla (Thiam 1998, 210).

Said kuvailee, miten modernin, maallistuneemman orientalismin muotoutuessa 1700- ja 1800-lukujen taitteessa jyrkkä kahtiajako kristinuskon puolustajiin ja barbaarisiin paimentolaisheimoihin alkoi horjua, ja selektiivinen identifikaatio vieraisiin alueisiin tai kulttuureihin kävi mahdolliseksi. Inhimillisiä piirteitä ja mahdollisuuksia alettiin nähdä myös kristillisen Euroopan ulkopuolella. Saidin mukaan on kuitenkin vaikea erotella, milloin on kyse myötäelävästä identifikaatiosta ja intuitiosta, kuten esimerkiksi Mozartin orienttiin sijoittuvissa oopperoissa, milloin taas pelkästä muodinmukaisesta eksotisoinnista. (Said 1991/1978, 116–121.) Suomalaisessa musiikissa on myös viitteitä yksilöiden intuitiivisesta identifikaatiosta tiettyihin kulttuureihin ja toisaalta myös trendejä noudattelevista fuusiosta.

12. Toisaalta esimerkiksi taidemusiikissa lauletaan usein vierailta, tosin tavallisesti eurooppalaisilla kielillä, eikä sitä pidetä mitenkään ihmeellisenä. Musiikkiin liittyvät konventiot ja käyttötarkoitukset määrittelevät sille sopivia ominaisuuksia. Laulutekstien kansankielisyys ja ymmärrettävyys on luultavasti keskeisempi tekijä hengellisessä kuin taidemusiikissa, minkä vuoksi outojen ja harvinaisten kielten käyttäminen herättää huomiota.

Esimerkiksi afrikkalaiset muusikot alkavat olla ajankohtaista arkipäivää jo suomalaisen populaarimusiikin kärkikokoonpanoja myöten: J. Karjalaisen Electric Sauna -yhtyeessä soittaa senegalilaissyntyinen Malang Cissokho, Suomea vuoden 1998 Euroviisuissa edustaneen Edean lyömäsoittaja on etiopialainen Abdissa Assefa ja Aikakoneen keikkakokoonpanossa toimii basistina senegalilainen Ndioba Gueye. Eikä kukaan tuntunut edes hämmästyvän, vaikka kesän 1996 suosituimmissa kotimaisissa hitteissä kuultiin intialaista *sitaristia* Baluji Shrivastavia (Aikakone: *Keltainen*) ja Cissokhon mandinkankielistä ylistyslaulua ja *kora*-harpunsoittoa (J. Karjalainen: *Missä se Väinö on?*).

Toisaalta aineistostani nousee esille persoonia, jotka ovat toimineet trendeistä välittämättä ja omia intuitioitaan noudatellen. He ovat olleet tavallaan välttämättömiä pohjan rakentajia viime vuosien kansainvälistymiskehitykselle. Tällaisia uranuurtajia ovat olleet esimerkiksi Sakari Kukko, Hasse Walli, Eero Hämeenniemi, Jaakko Löytty, Tero Toivanen, Juha Sippu, Timo Hietala ja Markku Rinta-Pollari. Heidän ja muiden ”selektiivisten identifioitujien” myötä korostuvat erityisesti muutamat maat ja kulttuurit: Intia, Kuuba ja Senegal, Kukolla lisäksi ”oikeastaan kaikki mustalaismusiikki” (Thiam 1996, 150) ja hengellisen musiikin puitteissa myös Etelä-Afrikka, Namibia ja Israel. Näyttäisikin siltä, että Suomen ja suomalaisten sekä tiettyjen kulttuurien tai yksilöiden välillä on jonkinlaista resonanssia herättelevää yhteensopivuutta (vrt. Nettl 1978, 126), joka on tarjonnut hedelmällisen maaperän kohtaamiselle.

Tällaista yhteensopivuutta voi esiintyä monella tasolla ja monessa muodossa. Mahdollisia mielenkiinnon herättäjiä voivat olla vaikkapa kosketuskohdat jonkin tietyn kulttuurin ja tietyn säveltäjän henkilökohtaisessa estetiikassa ja toimintatavoissa.

Esimerkiksi 1970-luvun alkuvuosina Japanissa opiskellut säveltäjä Pehr Henrik Nordgren on (varsin melankoliseen sävyyn) kuvailut japanilaisen ympäristön hänessä herättämää vastakaikua. Kiinnostavaa kyllä, jotain samansuuntaista oli jo hänen aiemmissa sävellyksissään, kuten japanilaisen kollegan kommentti antaa ymmärtää.

Toisenlaisen kulttuurin kohtaaminen tuo uusia virikkeitä. Japanissa huomaa, kuinka moni asia ajattelussamme voidaan asettaa pääläelleen. Kysymys on siitä mitä arvostamme. Mutta epäilen, luulen etten pysty köyhällä koulutuksellani ja taidollani hyötymään uusista vaihteluista. Onko aina jäätävä puolitiehen?

Esiteltyäni [säveltäjä Yoshio] Hachimuralle joukon sävellyksieni nauhoituksia hän kysyi minulta, miksi olen tullut Japaniin. ”Sinun

musiikkisihan on jo niin 'japanilaista'." Vaikka sydämeni suli tästä kohteliaisuudesta, en voi uskoa häntä. Olen suomalainen. Olen samojen rajojen sisällä kuin muutkin suomalaiset säveltäjät. Saatan kuitenkin tuntea, että voin löytää japanilaisesta kulttuurista mieltäni innostavia tunteita.

Kun kävelen Tokion kaduilla tai seison täpötäydessä maanalaisessa, tunnen kuuluvani tänne. Pidän ihmisistä täällä. Pidän siitä, mikä soi ympärilläni. Olen mieltynyt Japanin musiikin tunnevoittoiseen luonteeseen. Pidän japanilaisten säveltäjien mielikuvituksesta. Kadehdin heidän taitavuuttaan ja osaamistaan. (Nordgren 1971, 38.)

Nordgrenia puhuttelivat hänen kokemuksensa japanilaisen taidemusiikin emotionaalisuudesta ja sen tummista ja synkistä sävyistä. Intialaiseen kulttuuriin perehtynyt Eero Hämeenniemi (1993, 69) taas on pannut merkille, miten Intian klassisten musiikkiperinteiden musiikillinen ajattelu etenee länsimaiselle musiikinystävällekin tutuilla tavoilla; esimerkiksi muuntelun ja kehittelyn periaatteet ohjaavat musiikillisen materiaalin muotoutumista. Joissakin hänen kappaleissaan (esimerkiksi *Karnatika* ja *Tuulitanssit*-sarja) onkin tiettyjä eteläintialaisen karnaattisen musiikin inspiroimia rakenteellisia piirteitä. Latinalaisamerikkalaisen musiikin elementtejä 1980-luvulla työstäneen Mikko Heiniön (*Vuelo de alambre, Minimba*) musiikkia puolestaan leimasivat tuolloin 12-säveltekniikka, aleatoriikka, tyylilainat ja mieltymys repetitiivisiin sointikenttiin (Heiniö 1991), ja hänet tunnetaan myös tyylillisenä liberalistina ja postmodernistina (Salmenhaara 1994). Kaukaisetkin vaikutteet ja virikkeet nivoutuvat siis säveltäjien tuotantoon loogisilla ja ymmärrettävillä, juuri heille ominaisilla tavoilla.

Tehdessään tutkimusta orientalistit eivät aina matkustaneet itse paikan päälle; toiset tyytyivät lukemaan, tutkimaan ja kirjoittamaan aiheesta tiedeyhteisöjen, yliopistojen ja tutkijakonferenssien puitteissa. (Said 1991/1978, 275.) Kaikki musiikintekijätkään eivät ole katsoneet tarpeelliseksi matkustaa eksoottisiin kohteisiin voidakseen soveltaa sellaisia virikkeitä musiikissaan. Esimerkiksi muutamat taidemusiikin säveltäjät, kuten Paavo Heininen *Silkkirummussa*, ovat käyttäneet teostensa pohjana muiden kulttuurien kirjallisia tekstejä (Thiam 1999, 67–68). Nykyaikana musiikintekijöillä on tietysti hyvät mahdollisuudet kuulla ja nähdä ulkoeurooppalaista musiikkia myös omasta ympäristöstään käsin. Pekka Jalkasen (1989, 13) mukaan äänitteet, konserttitarjonta, radio ja televisio vastaavatkin lähes ensikäden kontaktia. Joskus etukäteen luodut visiot voivat jopa olla säveltäjän mielestä niin voimakkaita ja eläviä, ettei ”todellisella” kulttuurilla

ole enää mitään olennaista lisättävää taiteilijan omaan rekonstruktioon siitä.

Osa suomalaisista musiikintekijöistä on kuitenkin perehtynyt ulko-eurooppalaisiin kulttuureihin oleskelemalla paikan päällä ja tutustumalla huolella etukäteen niihin kulttuureihin, joiden pariin aikovat matkustaa (esimerkiksi Erik Bergman; Thiam 1999, 65–67). Eero Hämeenniemi on kuvaillut tätä seuraavasti:

[T]ehokkain keino oppia ymmärtämään omaa kulttuuriaan, on opetella tuntemaan jokin kaukainen kulttuuri hyvin. [– –] Tämä vieras kulttuuri muodostaa eräänlaisen ajattelun peilin, jonka kautta voi tarkastella omaa kulttuuriaan ja ajatteluaan uudessa valossa. Oman kulttuurin ja peilikulttuurin välinen dialogi tarjoaa lisäksi viitekehysten, jonka avulla ihminen oppii ymmärtämään kaikkia kulttuuri-ilmiöitä entistä paremmin.

Peilikulttuurin hankkiminen ei käy helposti. Epämääräinen, yleinen kiinnostus ei riitä. Pintapuolinen harrastus saattaa toisinaan johtaa pettymyksiin tai koomisiin tuloksiin. [– –] Vieraan kulttuurin perusteellinen tuntemus edellyttää tiedon lisäksi vankkaa kokemusperäistä paneutumista siihen. On luettava sen kirjoja, syötävä sen ruokaa. Opittava nauramaan sen vitseille, leikkimään sen leikkejä ja laulamaan sen lauluja. Matkustaminen ja kielen oppiminen kuuluvat luonnollisesti myös asiaan. (Hämeenniemi 1993, 36–37.)

Näin ovat tehneet tietenkin myös monet orientalistit. Said (1991/1978, 157–158) on luokitellut itämailla oleskelleet amatööriorientalistit kolmeen tyyppiin: (1) Kirjoittajat, joiden oleskelun tarkoituksena oli tieteellinen observointi; kirjoittajan identiteetti oli alistettu kentän ja tutkimusaiheen vaatimuksille. (2) Kirjoittajat, jotka tähtäsivät tekstissään tieteellisyyteen, mutta eivät halunneet luopua persoonallisesta tyylistään ja yksilöllisyydestään; kirjoittajan oma ääni kuului, muttei peittänyt todellista tietoa. (3) Kirjoittajat, joille todellinen tai kuviteltu matka orienttiin oli syvästi tunnetun ja tärkeän projektin täyttymys, ja joiden teksti rakentui ennen kaikkea yksilölliselle estetiikalle; kirjoittajan persoona oli hallitsevasa roolissa ja toimi kaiken kerrotun välittäjänä. Mainitut erot olivat kuitenkin lähinnä muodon ja persoonallisen tyylin eroja: orientalistin oman egon ja eurooppalaisen tietoisuuden keskeisyys oli Saidin mukaan yhteistä kaikkien tyyppien edustajille. Vaikka jotkut kirjoittajat asuivat itämailla pitkään ja sopeutuivat paikallisiin olosuhteisiin joskus hämmästyttävän täydellisesti, tiedostivat he kuitenkin aina olevansa keskellä pohjimmiltaan vierasta kulttuuria.¹³ Orienttiin enkulturoituneen pinnan alla oli kätkössä

se osa identiteettiä, joka säilyttämänsä eurooppalaisen vallan avulla saattoi kommentoida, saavuttaa ja omistaa kaiken ympärillään. (Mts., 160, 196.)

Saidin luokittelua ei voi verrata aivan suoraan soittajien ja säveltäjien strategioihin, sillä hehän eivät ensisijaisesti pyri välittämään tietoa tai faktoja. Esimerkki kulttuuristen vaikutteiden ”vastustamisesta” voisi kuitenkin olla Eero Hämeenniemen (epäonnistunut) pyrkimys pitää intialainen ja länsimainen kulttuuri erillään toisistaan (Kotirinta 1995). Toisaalta ensimmäiseen Saidin mainitsemaan ryhmään voisivat kuulua ne muusikot, jotka ovat pyrkineet toimimaan mahdollisimman oikeaoppisesti omaksumansa musiikin ehdoilla, kaikista omista sovellutuksista pidättäytyen. Tämä on tosin hyvin harvinaista; useimmat musiikintekijät ovat suodattaneet vaikutteita tavalla tai toisella itsensä kautta sijoittuen siten Saidin luokkiin kaksi tai kolme. Muutamat muusikot, kuten esimerkiksi Arto Koskinen, Hasse Walli, Tero Toivanen ja Peter Loman (ks. Thiam 1999) sekä Mikko ja Markku Viljanen ja Jaakko Löytty (Thiam 1998), ovat asuneet ja eläneet tavallisten ihmisten parissa pitempäänkin opiskellen myös paikallisia kieliä. Monille etenkin kevyen musiikin edustajille henkilökohtainen kommunikointi ja vuorovaikutus paikallisten muusikkojen kanssa on ollut erittäin tärkeää. Esimerkiksi suomalaisen salsamusiikin tasoon ovat vaikuttaneet ratkaisevasti muusikoiden halukkuus ja mahdollisuudet opiskella ja soittaa yhdessä kuubalaisten ja newyorkilaisten muusikkojen kanssa (Thiam 1999, 75–76). Musiikin näkeminen, kuuleminen ja soittaminen paikan päällä oli edellytyksenä Hasse Wallin mbalax-tyylin omaksumiselle (Thiam 1999, 84–86), ja myös Sakari Kukko on omakohtaisesti perehtynyt useiden maiden musiikkeihin. Erityisesti monivuotinen yhteistyö Badu Ndjayn kanssa on vaikuttanut hänen soittoonsa ja musiikilliseen ajatteluunsa. (Thiam 1996, 145–149.)

Ajatus toivioletkestä toiseen kulttuuriin, haaveiden ja unelmien vahvistumisesta ja täyttymyksestä ja ikäänkuin paluusta henkiseen alkukotiin kannusti monia itämaille matkanneita (Said 1991/1978, 167). Orientti saattoi olla heille tärkeä *déjà vu* -paikka, johon palattiin monasti varsinaisen matkan jo päätyttyä. Matkalaiset saattoivat koota huolellisesti orientaalista

13. Jotkut kirjoittajat halusivat säilyttää tietyn etäisyyden orientin jokapäiväiseen elämään kieltäytyen esimerkiksi solmimasta avioliittoa paikallisen naisen kanssa; toiset taas, kuten esimerkiksi ranskalainen Gérard Nerval, pyrkivät sulautumaan paikalliseen väestöön myös sillä tavalla (Said 1991/1978, 163, 182). Suomalaisista musiikintekijöistä ovat toiseen kulttuuriin avioliiton kautta tutustuneet esimerkiksi Pehr Henrik Nordgren, Sakari Kukko, Timo-Juhani Kyllönen ja Tero Toivanen.

materiaalia ja liittää sitä eri tavoilla henkilökohtaisiin esteettisiin projekteihinsa. Toisaalta orientalistit olivat usein luoneet haavekuvansa klassisen, kadonneen orientin innoittamina ja joutuivat pettymään raskaasti törmätessään moderniin, ”rappeutuneeseen” ja ”degeneroituneeseen” orienttiin, joka ei vastannutkaan kirjoitettujen tekstien antamaa vaikutelmaa. (Mts., 100, 180–181.)

Esimerkki vieraan musiikillisen materiaalin työstämisestä pitkänkin ajan kuluessa löytyy artikkelistani ”Sakari Kukko – suomalainen musiikin tekijä ja ulkoeurooppalaisten vaikutteiden omaksuminen” (Thiam 1996, 146–151). Olen kuvaillut siinä Kukon matkaa Intiaan, jossa hän muun muassa opiskeli *shahnai*-oboen soittoa. Takaisin tultuaan hän olisi halunnut perehtyä ”soundin” merkitykseen intialaisessa musiikissa. Tehtävä osoittautui kuitenkin aikaa vieväksi.

Ajatuksen kypsyttely vaati useita vuosia, eikä Kukko katsonut pysyvänsä hyödyntämään intialaisia vaikutteita kovinkaan syvällisesti heti matkansa jälkeen. Silloin *gopijantra*, intialaiset huilut ja harmoni jne. loivat lähinnä intialaista äänimaailmaa. Nykyään hän toteaa soittavansa tavallisella länsimaisella huilulla paljon intialaisempaa musiikkia kuin aikoinaan monilla Intiasta tuoduilla ”autenttisilla” instrumenteilla. Hän haluaa myös pitää tietyn etäisyyden matkoilla oppimiinsa ja kokemiinsa asioihin, eikä ole yrittänytään soveltaa niitä suoraan: ”[M]ä oon antanu niitten siten... oman aikasa hautua ja sitten... Mä uskon, että ne kuitenkin niinku... jolaki tavalla tulee ulos sitte, ennemmin tai myöhemmin.” (Mts.)

KUKA KÄYTTÄÄ VALTAA?

Orientalismin kulmakiviä ovat vastausta vaativat kysymykset vallasta ja arvostuksesta. Muodollisesti orientalisti katsoo yhdistävänsä idän ja lännen, mutta tosiasiaissa hän vain vahvistaa lännen teknologista, poliittista ja kulttuurista ylivaltaa. Said puhuu jopa orientin kuluttamisesta ja siitä miten orientti on olemassa ikään kuin vain länttä varten. (1991/1978, 174, 204, 246.) Pekka Gronow (1969, 4–5) kommentoi jo 1960-luvun lopulla kirpeästi musiikin ja kolonialismin välistä yhteyttä. Hänen mukaansa myös suomalainen musiikkitiede, musiikin opetus ja musiikkipolitiikka edistävät omalta pieneltä osaltaan kulttuurikolonialismia: niin kauan kuin kulttuurien välinen kanssakäyminen ei ole tasa-arvoista ja vastavuoroista, se toimii osana kolonialismia ylläpitävää järjestelmää. Pitkälle kehittyneen teknologiansa ansiosta länsimaat ovat saavuttaneet ylivoimaisen miltei kaikkialla maailmassa. Etevämmäys tekniikasta riippuvaisilla aloilla ei kuitenkaan takaa

sitä taiteen ja kulttuurin alalla. Tästä huolimatta länsimaihin opiskelemaan tulevat ulkoeurooppalaiset opiskelijat saavat oppia täällä, että vain länsimainen kulttuuri on arvokasta tai taiteellisesti merkittävää, ja samaa viestiä välittävät kehityksmaissa toimivat länsimaiset asiantuntijat.

Tällaisilla kysymyksillä on tietty käytännöllinen merkityksensä. Jos meille opetetaan, että länsimainen kulttuuri on kaikissa suhteissa arvokkaampi kuin esimerkiksi itäafrikkalainen tai kaakkoisaasialainen, meidän on varsin helppoa hyväksyä myös se, että nämä alueet ovat siirtomaita tai että maailmankaupan mekanismit huolehtivat siitä että ne säilyvät köyhinä. Kenellekään ei tule mieleen esimerkiksi vaatia, että länsimaat maksaisivat sotakorvauksia kolmensadan vuoden ajalta Afrikan maille. Jos hyväksymme kulttuurien arvoeron, meidän on helppo hyväksyä muutkin erot. (Gronow 1969, 4–5.)

Gronowin kirjoituksen jälkeen kuluneiden kolmenkymmenen vuoden aikana varsinainen kolonialismi on vähitellen jäänyt historiaan, mutta sen sijaan on tullut uusia imperialismien ja dominoinnin muotoja. Orientalismi on sujuvasti mukautunut uuteen imperialismiin (Said 1991/1978, 322), ja sama taitaa valitettavasti koskea myös musiikkia. Korkeakulttuurinen estetiikka ja taloudellinen pönkittäminen esimerkiksi tekijänoikeuksien muodossa mahdollistavat kaikenlaisten elementtien kokoamisen yhden ainoan säveltäjänimen alle; samalla tavoin kolonialismi teki maailman kansoista eurooppalaisten valtakuntien alamaisia (Taylor 1997, 50). Vaikka kulttuurien välinen vuorovaikutus on saanut aikaan paljon hyvääkin, musiikkiteollisuuden mekanismit ja kuulijoiden odotukset ilmentävät yhä rasmin sekä länsimaisten muihin kansoihin ja kulttuureihin liittyvien käsitusten vanhoja kaavoja (mts., 201).

Saidin (1991/1978, 9–12) mukaan lännessä tuotettua tietoa pidetään usein epäpoliittisena eli tieteellisenä, oppineena, puolueettomana ja kaikkien pikkusieluisten opillisten uskomusten yläpuolella olevana. Myös musiikintutkimus on pitkään pitänyt itseään epäpoliittisena tieteenalana ja musiikkia immuunina ”kaikkia muita akateemisia aloja ravisteleville sosiaalisille tekijöille”. Itse asiassa musiikin epäpoliittisointi on kuitenkin ”kaikkein hegemonisin musiikin politisoimisen muoto”. (Moisala 1998, 323–324.) Kukaan tutkija ei pääse irti omista elinolosuhteistaan; tietoisesti tai tiedostamattaan hän kytkeytyy inhimillisenä subjektina tiettyyn luokkaan, tiettyihin uskomuksiin, tiettyyn sosiaaliseen positioon ja yhteisön jäsenyyteen, ja nämä kytkökset vaikuttavat myös hänen tutkimukseensa, vaikka hän luonnollisesti pyrkiikin vapautumaan jokapäiväisten realiteettien rajoituksista.

Said korostaa, että eurooppalainen tai amerikkalainen orientin tutkija on aina ensisijaisesti eurooppalaisen tai amerikkalaisen valtakeskittymän edustaja, ja vasta sen jälkeen yksilö. (Said 1991/1978, 9–12.)

Tämä koskee yhtä lailla myös muusikkoja, säveltäjiä ja musiikin kuuntelijoita. Vaikka emme orientalistiseen tai imperialistiseen ajatteluun tietoisesti sitoutuisikaan, on syytä muistaa, että sen perusideat ja siihen liittyvät merkitykset, assosiaatiot ja konnotaatiot (ks. Said 1991/1978, 203) ovat todennäköisesti ujuttautuneet mieliimme vuosisataisen olemassaolonsa tuomalla itsestäänselvyydellä. Pelkkä länsimaisen valtapolitiikan sivuuttaminen ei riitä hävittämään sitä. Taiteen tai tieteen ei toki tarvitse olla eksplisiittisen kanta-aottavaa, mutta selkeä position toteaminen auttaa myös lukijaa paremmin suhteuttamaan lukemansa. Said (mts., 11) esittää, että tutkijan (ja yhtä lailla musiikintekijän) tulisi olla tietoinen siitä, että suhteessa orienttiin tai yleensä Euroopan ulkopuolisiin kulttuureihin hän edustaa sellaista valtaa tai aluetta, jolla on siellä tiettyjä intressejä ja tietty historia.

Esimerkiksi Walli on joutunut kohtaamaan Länsi-Afrikan matkoillaan valkoisen miehen kulttuurikolonialismin taakan ja sen aiheuttaman häpeän tunteen. Varsinaista rasismia hänen ei kuitenkaan tarvinnut kokea.

En [– –] kokenut siellä [Senegalissa] minkäänlaista rasismia sen suhteen, että olen valkoinen. On aika erilainen juttu mennä valkoisena sinne [Afrikkaan], koska useimmat valkoiset ovat menneet sinne aivan eri tarkoituksessa kuin oppiakseen heidän kulttuuriaan ja saadakseen aikaan vuorovaikutusta. Yleensä sinne on menty riistämään rikkauksia. Mä tunsin kyllä nahoissani sen häpeän, mutta oli pakko toimia silti ja yrittää unohtaa se asia. (Wallia sit. Mikkola 1983, 47.)

Länsimaista musiikkia ei kuitenkaan aina aseteta muiden yläpuolelle tai niiden mittapuuksi. Esimerkiksi Sakari Kukko on muodostanut itselleen ”globaalín käsityksen musiikista”, jossa korostuvat eri musiikkeja yhdistävät tekijät (Thiam 1996, 150–152).

Seurauksena Kukon tutustumisesta hyvin laajaan musiikkien kirjoon hänelle on muodostunut käsitys eri tyylien ja lajien välisestä tasa-arvosta. Tyylistä riippumatta musiikin arvo lienee sen puhuttelevuudessa. Kukon näkemyksen mukaan ihmiset eri puolilla maailmaa ovat pohjimmiltaan hyvin samanlaisia, ja hänen kokemuksensa mukaan maailman toiselta puolelta tuleva musiikki voi tavoittaa aivan tavallisetkin ihmiset, ei siis vain muusikkoja. Musiikillisten vaikutteiden laaja-alaisuus ja sitä seuraava tietty pinnallisuus ovat olleet Kukolle tietoinen valinta. Hän on kuitenkin

huomannut lähestymistavan itselleen sopivaksi ja toteaa saaneensa pinnallisuuden vastapainoksi globaalin käsityksen musiikista: tietyltä etäisyydeltä katsomalla on mahdollista hahmottaa laajempi kokonaisuus. (Mts.)

Joukkotiedotusvälineiden kehittymisen myötä eri musiikki- ja osakulttuurien välisen vuorovaikutuksen suhteen on jouduttu täysin uuteen tilanteeseen. Globalisaatio antaa muusikoille eri puolella mahdollisuuksia uudenlaisten ääni- ja identiteettihybridien luomiseen. Samalla vanhat kulttuurisen vuorovaikutuksen tavat ovat ainakin osittain muuttuneet. (Taylor 1997, 197.) Roger Wallis ja Krister Malm (1984, 297–302) ryhmittelevät erilaiset kulttuurien kohtaamisen muodot neljään luokkaan. Ensimmäinen, kulttuurivaihto, syntyy kahden kulttuurin tai osakulttuurin kohdatessa ja vaihtaessa keskenään joitakin piirteitä melko vapaamuotoisesti ja tasapuolisesti. Kulttuurivaihto tapahtuu usein henkilökohtaisessa kanssakäymisessä, vaikka se voi tapahtua myös kulttuurien välillä ja/tai äänitteiden välityksellä. Esimerkki kulttuurivaihdosta voisi olla vaikkapa Kukon käynti Senegalissa, jossa hän perehtyi paikalliseen populaarimusiikkiin soittamalla Etoile de Dakar -yhtyeessä saksofonia. Samalla hän tuli esitelleeksi muutamia Piirpauken kappaleita, joista Etoile de Dakar teki omat sovituksensa. Kukon nauhojen välityksellä myös kitaristit Badu Ndjay ja Hasse Walli tutustuivat toistensa musiikkiin jo muutamaa vuotta ennen kuin tapasivat toisensa.

Kahdessa seuraavassa vuorovaikutuksen muodossa toinen osapuoli on selvästi hallitsevassa asemassa: kulttuuridominanssissa vahvemman ryhmän (siirtomaaisännät, lähetystyöntekijät, koulusysteemi, tiedotusvälineet) kulttuuria tyrkytetään heikommalle enemmän tai vähemmän järjestelmällisesti; kulttuuri-imperialismissa painostukseen liittyy myös rahan tai resurssien riistoa (tekijänoikeustulot, lahjakkaat muusikot, kappaleet, historialliset soittimet). (Wallis & Malm 1985.)

Viimeinen Wallisin ja Malmin luokista on vasta 1970-luvulla ilmaantunut transkulturaatio. Siinä lukuisat eri musiikit yhdistyvät ylikansalliseksi, maailmanlaajuisesti markkinoiduksi tuotteeksi, jonka juuret eivät ole missään tietyssä etnisessä ryhmässä (esimerkiksi disko, tekno). Transkulturaation myötä kansainvälinen musiikkiteollisuus on vuorovaikutuksessa kaikkien maailman musiikkikulttuurien kanssa. Wallisin ja Malmin (mts., 301) mukaan kaikki neljä vuorovaikutustapaa toimivat monimutkaisesti toisiinsa kytkeytyneinä, toisiaan vahvistaen tai heikentäen. Heidän arvionsa mukaan transkulturaatioprosessi tulee jatkumaan ja yhä kiihtymään. Merkkejä siitä onkin ollut nähtävissä esimerkiksi maailmanmusiikin markkinoinnissa.

Suomi ei ehkä ole kulttuuridominanssin ja -imperialismin pahimpia harjoittajia, mutta niiden vaikutusta suomalaisessa musiikissa ei voi kuitenkaan sivuuttaa. Ulkoeurooppalaisten vaikutteiden hyödyntäminen on jo sinällään tietynlaista vallankäyttöä: suomalaiset musiikintekijät ovat suuntautuneet ulos omasta kulttuuristaan säilyttäen sen silti keskipisteenä, tunkeutuneet toiseen kulttuuriin, kuka pinnallisemmin, kuka syvemmälle, otaneet itselleen vallan valita haluamansa virikkeet ja käyttää ”saalistaan”, esimerkiksi tietoja, taitoja, kontakteja tai soittimia, hyväkseen haluamillaan tavoilla ja esiintyä jopa alan specialisteina Suomessa. Taylor (1997, 28) onkin kirjoittanut kaukaisista musiikeista intohimoisesti kiinnostuneiden seikkailijoiden olevan kuin uuden ajan metsästäjiä tai tutkimusmatkailijoita, jotka vaivoja säästelemättä suuntaavat kohti mystisiä paikkoja ja musiikkeja suojellakseen ja edistääkseen niitä. Samalla jatkuu länsimainen traditio, jossa toista representoidaan hänen puolestaan.

Tässä asetelmassa tulevat selvästi esiin miehisinä ominaisuuksina pidetyt vahvuus ja ekspansiiivisuus. Ja toden totta: ulkoeurooppalaisten vaikutteiden sulauttaminen suomalaiseen musiikkiin onkin lähes totaalisesti miehinen projekti. Naisia on mukana oikeastaan vain hengellisessä musiikissa, ja harvoin sielläkään kovin aktiivisissa rooleissa (ks. Thiam 1998, 199). Poissaolo liittyyneen naisten marginaaliseen asemaan yleensä niillä musiikin alueilla, joilla vieraita vaikutteita on pääasiallisesti hyödynnetty: taide- tai jazzmusiikin säveltäjinä toimii todella vähän naisia, eikä heitä näy myöskään jazz- ja populaarimusiikin sovittajina tai instrumentalisteina. Sen sijaan monet naiset ovat tutustuneet vieraisiin kulttuureihin hyvin kehollisella ja kokonaisvaltaisella tavalla, tanssimalla. Niin salsaklubit, sambakoulut kuin itämaisen tai afrikkalaisen tanssin opetus, jotka myös ovat omalta osaltaan tutustuttaneet suomalaisia ulkoeurooppalaisiin kulttuureihin, pyöriivät ennen kaikkea aktiivisten ja innostuneiden naisten varassa.

Globalistumiskehitys, yhä yleistynyt ja laajentunut matkailu sekä medioiden tarjoamat virikkeet ovat tuoneet maailman (musiikki)kulttuurit lähemmäs aivan tavallisia ihmisiä kuin koskaan ennen. Se ei ole voinut olla vaikuttamatta myös musiikintekijöiden tuotantoon. ”Maailmanmusiikkia” kuullaan ja tehdäänkin nykyään kaikkien musiikinlajien piirissä. Mutta onko lähentyminen ollut näennäistä vai todellista? Ovatko kulttuurien välinen kanssakäyminen ja ymmärrys todella lisääntyneet? Tutkimusten mukaan erot ja ennakkoluulot saattavat jopa syventyä ryhmien joutuessa läheiseen kosketukseen toistensa kanssa (Liebkind 1988, 119–121).

Saidin poleeminen esitys orientalismista herättelee monenlaisia tunteja myös musiikintutkimukseen ja omiin lähtökohtiini peilattuna. Hän antaa selvästi ymmärtää, että orientalistit ovat ajatelleet ja toimineet ”väärin” ja eurosentrisesti. Aluksi nouseekin pintaan syyllisyys: enkö itsekkin tukeudu samantapaiseen ideologiaan tutkiessani ”selvästi määriteltä toista” ja etsiessäni ”Erilaista musiikillista maailmaa” antropologisen etnomusikologian perinteitä noudatellen (ks. Järviluoma 1991, 143)? Helposti nousee esiin tuomitseva tai moralisoiva asenne joko itseäni tai sitten ulkoeurooppalaisia vaikutteita soveltaneita musiikintekijöitä kohtaan. Toisaalta, niin kuin Saidkin muistuttaa, me ja muut -jako on erittäin inhimillinen, samoin kuin tapamme työstää saatuja vaikutteita oman persoonallisuuden kautta. Jaottelun vahingollisia ja vääristäviä puolia voidaan ehkä hillitä muistamalla vieraankin kulttuurin tekijänoikeus ja arvo, niin ettemme ajattele oman kulttuurimme ja ajattelutapamme olevan jotenkin parempi tai ylempi – se vain sattuu olemaan meitä lähinnä.¹⁴ Tavoitteena tulisi olla toisen kunnioittaminen, ei alaspainaminen, halveksiminen tai edes tyytyminen vain sietämään ja suvaitsemaan. Mikä vapauttaisi lännen sen ylemmyyskompleksista, ahneudesta ja pätemisen tarpeesta? Miten meidän pitäisi muuttua, ettemme kokisi enää toiseutta uhkana itsellemme vaan potentiaalisena rikkautena, ilon ja ihmetyksen aiheena?

LÄHTEET

- Gronow, Pekka 1969. Musiikki ja kolonialismi. *Rondo* 3. 4–5.
 Gronow, Pekka & Saunio, Ilpo 1990. *Äänilevyn historia*. Porvoo: WSOY.
 Heiniö, Mikko 1991. Inkahuiluista 12-sävelmusiikkiin – ja takaisin. *Turun Sanomat* 7.3.1991.
 Heiniö, Mikko 1995. *Aikamme musiikki (1945–1993)*. Suomen musiikin historia 4. Porvoo: WSOY.
 Hämeenniemi, Eero 1993. *Tekopalmun alla. Kirjoituksia musiikista, kokemuksesta ja kulttuurien välisestä vuorovaikutuksesta*. Suomalaisten säveltäjien kirjoituksia IV. Helsinki: Gaudeamus.
 Jalkanen, Pekka 1989. *Alaska, Bombay ja Billy Boy; Jazzkulttuurin murros Helsingissä 1920 -luvulla*. Helsinki: Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 2.
 Järviluoma, Helmi 1991. Kenttä tutkijan asenteena. Teoksessa *Kansanmusiikin tutkimus. Metodologian opas*. 138–149. Toim. Pirkko Moisala. Helsinki: Sibelius-Akatemia ja VAPK-kustannus.
 Kotirinta, Pirkko 1995. Ragam, tanam, pallavi! *Helsingin Sanomat* 8.11.1995.

14. Kulttuurien välisen arvoeron kyseenalaistamisen ohella pidän tärkeänä myös musiikinlajien välisen arvoerojen kriittistä tiedostamista. Lajien keskinäiset erot ja henkilökohtaiset mieltymykset ovat tietysti asia erikseen.

- Kurkela, Vesa 1996. Piraatit, orientalismi ja poliittinen epäkorrektisuus. Näkymiä Itä-Balkanin musiikkikulttuuriin. *Musiikin Suunta* 2. 36–51.
- Kurkela, Vesa 1998. Orientalismi ja suomalainen iskelmä – tutkimusongelmia ja yleispiirteitä. Teoksessa *Siltoja ja synteesejä. Esseitä semiotiikasta, kulttuurista ja taiteesta*. 286–306. Toim. Irma Vierimaa, Kari Kilpeläinen ja Anne Sivuoja-Gunaratnam. Helsinki: Gaudeamus.
- Kuusisaari, Harri 1991. Helsinki Biennale onnistui, vaikka kuningasajatus lopahtikin. *Rondo* 4. 42–44.
- Liebkind, Karmela 1988. *Me ja muukalaiset – ryhmäraajat ihmisten suhteissa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Lindfors, Marina 1989. Porimbalax '89: Youssou N'Dour & Super Etoile De Dakar. *Mambo* 3. 38–39.
- Löytty, Olli 1997. Valkoinen pimeys. Afrikka kolonialistisessa kirjallisuudessa. Jyväskylä: Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 55, Jyväskylän yliopisto.
- Malm, Krister 1993. Music on the Move: Traditions and Mass Media. *Ethnomusicology* 37 (3). 339–352.
- Mikkola, Jukka 1983. Afro-sound – tämän päivän underground. *Soundi* 2. 44–47.
- Moisala, Pirkko 1998. Uudistuva musiikintutkimus. Teoksessa *Siltoja ja synteesejä. Esseitä semiotiikasta, kulttuurista ja taiteesta*. 322–332. Toim. Irma Vierimaa, Kari Kilpeläinen ja Anne Sivuoja-Gunaratnam. Helsinki: Gaudeamus.
- Nordgren, Pehr Henrik 1971. Itsetutkiskelua tavattuani japanilaisen säveltäjän. *Musiikki* 4. 35–38.
- Nettl, Bruno 1978. Some Aspects of the History of World Music in the Twentieth Century: Questions, Problems, and Concepts. *Ethnomusicology* 22 (1). 123–136.
- Pitkänen, Pirkko (toim.) 1997. *Näkökulmia monikulttuuriseen Suomeen*. Helsinki: Edita.
- Saarela, Mikko 1990. Meitä on petetty, nehän soittaa syntikkaa – eli 80-luku ja maailmanmusiikin ”löytäminen”. *Rumba* 4. 20–21.
- Said, Edward 1991 (1978). *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*. London: Penguin Books.
- Salmenhaara, Erkki 1994. Mikko Heiniö. Säveltäjäesittely teoksessa *Suomalaisia säveltäjiä*. Toim. Erkki Salmenhaara. Helsinki: Otava.
- Savolainen, Matti 1993. Edward Said ja orientalismin ”arkeologia”. Teoksessa *Toiseuden politiikat*. 12–27. Toim. Päivi Ahokas ja Lea Rojola. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 47. Helsinki: SKS.
- Sexton, Melanie 1993. Self / other. Teoksessa *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms*. 620–621. Toim. Irena R. Makaryk. Toronto: University of Toronto Press.
- Suvanto, Antti 1988. Itää ja afrohumppaa. Toisenlaiset Hassen matkat. *Musiikkiuutiset* 1. 44–45.
- Tarasti, Eero 1998. *Sävelten sankareita – eurooppalaisia musiikkiesseitä*. Porvoo: WSOY.
- Taylor, Timothy D. 1997. *Global Pop. World Music, World Markets*. New York: Routledge.
- Thiam, Riitta 1995. Mbalax – modernia senegalilaista musiikkia. Teoksessa *Musiikkitunteja maailmalta. Monikulttuurisia kohtaamisia*. 97–118. Toim. Pirkko Moisala ja Pia Antikainen. Sibelius-Akatemian julkaisuja 10. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

- Thiam, Riitta 1996. Sakari Kukko – suomalainen musiikintekijä ja ulkoeurooppalaisten vaikutteiden omaksuminen. *Etnomusikologian vuosikirja* 8. 142–162. Toim. Pirkko Moisala. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura.
- Thiam, Riitta 1998. Missiosta musiikkiin – ulkoeurooppalaiset vaikutteet suomalaisen hengellisen musiikin äänitteillä 1970–1996. *Etnomusikologian vuosikirja* 10. 188–226. Toim. Jukka Louhivuori. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura.
- Thiam, Riitta 1999. *Ulkoeurooppalaisten vaikutteiden omaksumisprosessit suomalaisessa musiikissa*. Musiikkitieteen lisensiaattityö, Åbo Akademi, moniste.
- Vehkavaara, Mikko 1994. Orientalismikritiikki – keidas vai kangastus? Teoksessa *Me ja muut. Kulttuuri, identiteetti, toiseus*. 155–175. Toim. Marjo Kylmänen. Tampere: Vastapaino.
- Wallenius, Waldemar 1991. Hasse Walli & Asamaan: *African Sky* (Olarin Musiikki OMCD 29). Levyarvostelu. *WUM* 1/1991. 15.
- Wallis, Roger & Malm, Krister 1984. *Big sounds from small peoples. The music industry in small countries*. London: Constable.

SÄVELTÄJYYTTÄ RAKENTAMASSA

ROMANTTINEN REPERTUAARI VIIDEN SUOMALAISEN SÄVELTÄJÄN PUHEESSA

TERHI NIRONEN

Säveltäjänä oleminen on kulttuurinen identiteetti, jonka omaksuminen tapahtuu kulttuurisessa representaatioprosessissa. Kun säveltäjät puhuvat ”omasta” säveltäjyydestään, he representoivat – tuottavat uudelleen – sitä säveltäjyyden ideaa, joka on osa länsimaisen kulttuurin merkityssysteemiä. Kulttuurinen identiteetti ei siten määräydy biologisesti vaan historiallisesti (Hall 1992b, 277). Hallin (mts. 292) mukaan kulttuuri-identiteetit ovat diskurseja, tapoja muodostaa merkityksiä, jotka syntyvät kulttuurisessa representaatioissa. ”Juuri kulttuurin alueella yksilöt ja ryhmät representoivat – esittävät, luovat kuvaa – ja myös näkevät representoituneena elämänsä ja kokemuksensa” (Hall 1988, 68). Hall käyttää edellisessä lauseessa representaatio-sanaa ainakin kahdessa merkityksessä; representaatio-sana ilmentää ensinnäkin sitä, että kuvan luominen on aktiivista toimintaa. Mutta sanalla myös passiivisempi ulottuvuutensa, mikä ilmenee siinä, että merkitysjärjestelmä on olemassa jo ennen puheen aktiivista tuottamista. Nämä representaatio-sanan molemmat merkitykset tulevat esiin sanan etymologiassa tarkastelussa, jonka mukaan sana viittaa uudelleen esittämiseen (Lehtonen 1996, 44–47; Rojola 1995, 7). Siten representaation käsite ilmentää myös, että kulttuuriset identiteetit ovat alituisessa liikkeessä; identiteetti ei siis merkitse ainoastaan olemista, vaan myös tulemistä: se kuuluu sekä menneisyyteen että tulevaisuuteen. Alituisen liikkeen ja liikkuvuuden lisäksi olennaista identiteeteille on, että ne muodostuvat pikemminkin eroista kuin yhtäläisyyksistä. (Hall 1990, 225–26.)

Identiteetin käsitettä lähestyn kulttuurin tutkimuksen viitekehyksestä käsin. Säveltäjien kulttuuri-identiteetistä puhuessani viittaan siihen yleiseen ja yksilöt ylittävään merkitysjärjestelmään, joka tekee mahdolliseksi

puhua säveltäjien ja säveltäjänä olemisen erityisyydestä länsimaisen kulttuurin kokonaisjärjestelmässä. Koska kulttuuri-identiteetillä on vahva yhteisöllinen ulottuvuus, voidaan myös puhua säveltäjäkulttuurista tai säveltäjien symbolisesta yhteisöllisyydestä, joiden merkitysjärjestelmissä representoituu yhteisön tai ryhmän jäsenten jakama yhteisöllinen ”idea” (ks. Hall 1992b, 292). Siten säveltäjäisyys on joukko merkityksiä, jotka sisältyvät niihin kertomuksiin, joita säveltäjistä on kerrottu ja joita he itse kertovat. Nämä merkitykset sisältyvät säveltäjien ja säveltäjäisyyden historiaan, mutta myös taiteilijoista tuotettuihin tarinoihin yleisesti. Kun säveltäjät puhuvat itsestään, he ammentavat kokemuksilleen tiedon tuosta merkitysjärjestelmästä, josta myös itse tutkijana olen osallinen: juuri näitä merkityksiä olen konstruoinut säveltäjien puheesta. Tuloksena ei ole yhtä yhtenäistä säveltäjäidentiteettiä, vaan kolme identiteettipositiota, joista käsin säveltäjät tuottavat säveltäjäisyyttään. Näkökulma identiteetin käsitteeseen on postmoderni. Postmoderni identiteettikäsitelmä korostaa identiteetin epäjatkuvuutta ja katkonaisuutta sekä sitä, ettei identiteetti muodostu minkään yhden muuttumattoman minuuden ympärille, vaan että ihmisellä saattaa olla useita erilaisia ja toistensa suhteen ristiriitaisiakin identiteettejä. (Hall 1992b, 276–277.)

Suomalaisen nykysäveltäjän kulttuuri-identiteettiä koskevan tutkimukseni aineisto koostuu viiden eri säveltäjä sukupolveen kuuluvan säveltäjän haastatteluteksteistä. Sukupolvijaon perusteena olen käyttänyt säveltäjän kentälle astumisen ajankohtaa sekä taidemusiikin kentällä tapahtuneita tyylillisiä muutoskohtia (vrt. Lepistö 1991, 181), joiden konstruoinnissa käytin Heiniön (ks. Heiniö 1995) tapaa hahmottaa taidemusiikin kentällä tapahtuneita tyylillisiä vaihdoksia. Haastateltavani ikäjärjestyksessä vanhimma nuorimpaan olivat Usko Meriläinen, Erkki Salmenhaara, Kalevi Aho, Jouni Kaipainen ja Johan Tallgren.

Haastattelujen analyysissä olen soveltanut diskurssianalyttistä lähestymistapaa, joka on viime vuosina ollut eräs keskeinen metodologinen lähtökohta kulttuurintutkimuksessa. Diskurssin määrittelen Halliin (1992a, 291) viitaten joukoksi lauseita, joiden avulla on mahdollista puhua tietystä aiheesta tietyllä tavalla. Samalla se rajoittaa muita tapoja, joilla aihe voitaisiin esittää. Tämän määritelmän mukaan diskurssin yhtenäisyys tai koherenssi ei riipu siitä, tuotetaanko se esimerkiksi yhden tai useamman ihmisen puheesta taikka yhdestä vs. monesta institutionaalisesta paikasta käsin. Olennaista on, että diskurssin tuottajat asemoivat itsensä ikäänkuin he olisivat diskurssin subjekteja. (Mts., 292.) Diskurssianalyysin mukaan todellisuus ja tieto maailmasta on olemassa meille vain *merkityksellistämisen* kautta, ja kieli on alue, jossa merkitykset tuotetaan ihmisten välisissä mer-

kityksenantoprosessissa (ks. Lehtonen 1996, 31, 35). Kieli ei siis heijasta passiivisesti todellisuutta vaan on aktiivisesti rakentamassa sitä. Kielen käytöllä on todellisuutta koskevia seuraamuksia: sen avulla konstruoidaan erilaisia asiantiloja (ks. esim. Wetherell & Potter 1988, 171–172). Eräänä kielen käytön seuraamuksena voidaan pitää identiteetin muodostamista ja muodostumista (Lehtonen 1996, 47–48).

Olen tutkimuksessani käyttänyt *tulkintarepertuaarin käsitettä* ilmentämään haastateltujen puheesta konstruoimiani diskursiivisia merkityksiä, jolloin käytän tulkintarepertuaaria synonyyminä diskurssille (vrt. Talja 1998, 20). Wetherelliä ja Potteria (1988, 172) seuraten määrittelen tulkintarepertuaarit rajallisiksi ja sisäisesti suhteellisen yhdenmukaisiksi kielellisiksi yksiköiksi. Repertuaarit muodostuvat määrältään rajoitettujen, tyyllillisesti ja kieliopillisesti yhtenäisesti käytettyjen termien käytöstä; tärkeitä repertuaarien muodostumiselle ovat erilaiset kielikuvat (*metaphors*) ja vertaukset (*figures*) (mts., 169, 171–172). Lisäksi käytin repertuaarien konstruomisessa luonnollisestikin myös tutkijan tietoani; puheen merkityksellistäminen tapahtui läheisessä vuorovaikutuksessa teoreettisen tiedon kanssa, jonka avulla saatoin reflektoida muun muassa repertuaarin historiallista ulottuvuutta. Kun haastateltavat merkityksellistävät itsensä taidemusiikin luojiksi, olen nimennyt repertuaarin *romanttiseksi repertuaariksi*. Kun haastateltavat puhuvat itsestään erityisenä, yhteiskunnan korkeakulttuurisia arvoja uusintavana ryhmänä, olen nimennyt repertuaarin *keskinäisen konsensuksen repertuaariksi*. Kun he sitten puhuvat itsestään osana taidemusiikin kentällä käytävää kamppailua, jonka päämääränä on vakiinnuttaa oma asema kentällä, olen nimennyt repertuaarin *identiteetikamppailun repertuaariksi*. Tässä artikkelissa keskityn romanttisen repertuaarin analysoimiseen.

Romanttisessa repertuaarissa säveltäjät tuottavat puheessaan sellaisia merkityksiä, joita 1800-luvun alusta lähtien alettiin liittää taiteeseen ja taiteilijana olemiseen. 1800-luvulta lähtien taide ei enää ollut todellisuuden mimeettistä jäljittelemistä vaan luomista, eikä taiteilija ollut enää käsityöläinen, vaan luoja, näkijä ja sankari (Taylor 1995, 90–91; Lehtonen 1994, 92–95). Antiikista renessanssin kautta romantiikkaan periytynyt neromyytti yhdistettynä inspiraatio-oppiin synnytti käsityksen taiteilijan ylivertauudesta ja hänen erikoisasemastaan jumalallisen totuuden välittäjänä. Länsimaisen taiteilijamyytin synty – näkemys taiteilijasta nerona ja boheemina – on siten palautettavissa romantiikan aikakaudelle, jolloin taiteilijaa alettiin pitää näkijänä ja salatun viisauden maan päälle välittävänä profeettana. Taiteilija antoi välittömästi tajuttavan hahmon puhtaan henkille. (Vuorinen 1993, 212–213, 229.) Nerokäsitteen avulla taiteilija saat-

toi ilmaista omaperäisyytään ja aitouttaan häntä ympäröivässä yhteisössä. Samalla käsite antoi merkityshistoriansa ansiosta tilaa myös mystifioituille ja metafysisille käsityksille taiteilijanerosta, joka ei luomistyössään ole vain Jumalan kaltainen vaan myös välittää jumalallisia totuuksia maan päälle: jumalallinen on läsnä hänessä (ks. esim. Meyer 1989, 177). Musiikissa, kuten myös muissa taiteissa, nerous on merkinnyt voimaa, statusta, arvovaltaa ja laatua. Nämä merkitykset ovat säilyneet kulttuurissamme nerouteen liitettyjen mystifioitujen assosiaatioiden kautta. (Citron 1993, 184–5.) Tämän takia nimitänkin säveltäjien romanttisessa repertuaarissa tuottamaa puhetta *mystifioituksi puheeksi*. Repertuaarin teemat liikkuvat taiteilijaksi tulemisen problematiikassa, luovan prosessin kuvauksessa sekä oman yksilöllisen – originaalin – tyylin kuvauksessa.

PUHE SYNNYNNÄISISTÄ OMINAISUUKSISTA

Tiettyjen synnynnäisten ominaisuuksien vaatimus on liitetty säveltäjyyteen mm. sävellyksenopetukseen liittyvien kysymysten yhteydessä. Kun puhutaan tiettyjä henkilökohtaisia, synnynnäisiä kykyjä omaavasta ihmisestä ei ole kyse siitä, onko taito säveltää ylipäätään opetettavissa, vaan että tietyt synnynnäiset ominaisuudet nähdään välttämättöminä ehtoina säveltäjäksi aikovalle yksilölle. (ks. Heiniö 1984, 254.) Vaikka opetuksen merkitystä säveltäjäksi 'tulemiselle' ei sinänsä kielletä jää sen merkitys sekundaariseksi: ilman synnynnäisiä ominaisuuksia säveltäjyyttä on mahdotonta saavuttaa.

Synnynnäisten ominaisuuksien korostus kiteytyy taiteilijoiden kohdalla erityisesti puheessa luonnonlahjakkuudesta. Luonnonlahjakkuuden ilmeneminen vaikkapa musikaalisuutena on sinänsä kaikille ihmisille mahdollista, mutta taiteilijan luontaisen lahjakkuuden muista ihmisistä erottaa hänen kykynsä uuden ja ainutlaatuisen taideteoksen luomiseen. Luonnonlahjakkuudesta puhuessaan Taylor (1987, 17–20, sit. Lepistö 1991, 48–49) toteaa yhden romanttisessa taiteilijamytyssä ilmenevän dikotomian liittyvän luonnon ja kulttuurin vastakkainasetteluun, jolloin taiteilija identifioidaan luontoon ja erotetaan kulttuurista. Tällöin luonto assosioidaan 'sisäiseen luontoon', taiteilijan sisäiseen kokemukseen ja elämykseen, ja "taiteilijan luomisvoima nähdään sisäisen luonnon spontaanina esiinmurtautumisenä". Luomistapahtuman aitous ja alkuperäisyys tulee esille luomispaikossa, inspiraatioissa ja ilmaisun spontaaniudessa. Kun taiteilija identifioidaan luontoon nähdään yhteiskunta ja kulttuuri näitä ominaisuuksia kahlitsevina tekijöinä.

Säveltäjien puheessa taiteilijoihin liitetty luonnonlahjakkuus sekä siihen sisältyvä kulttuurin ja sisäisen luonnon erottaminen toisistaan tuotetaan haastatteluissa korostamalla säveltämisen varhaista aloittamista sekä aloittamisprosessin sisäsyntyisyyttä, jonka avulla säveltäjät korostavat 'sisäisen' luonnon merkitystä säveltämisen aloittamisessa. Molemmat argumentit johtavat ulkoisten vaikutteiden merkitysten vähättelemiseen.

Kaikki haastatellut korostavat säveltäneensä jo varhaisessa vaiheessa, millä he tarkoittavat säveltämisen aloittamista jo ennen varsinaista sävellyksen opetusta. Prosessin sisäsyntyisyyttä – luomisen pakkoa ja spontaaniutta – kuvataan muun muassa ilmaisulla "alkoi sävellyttää" (Tallgren), jolloin omat kappaleet tehtiin "hatusta ilman että oli mitään [– –] tietoa säveltämisestä" (Tallgren). Varhain aloitettu säveltäminen on sisäisen itseriittoisuuden lisäksi juuri se tekijä, joka erottaa säveltäjän muista ihmisistä ja merkityksellistää hänet poikkeusyksilöksi. Musiikin historiassa ja ylipäätään koko länsimaisessa kulttuurissa varhain aloitettua säveltämistä on pidetty yhtenä nerouden merkinä. Esimerkiksi puhe Mozartin neroudesta sisältää ajatuksen hänen nuorena aloittamastaan sävellystyöstä – hänen lapsineroudestaan. Nuorena ilmenevä lahjakkuus ei kuitenkaan sinänsä vielä merkitse neroutta, vaan neron erottaa lahjakkaasta hänen kykynsä luoda uutta, sillä lahjakas vain jäljittelee (Lehtonen 1994, 93). Lapsen turmeltumattomalle luonnolle uuden luominen samoin kuin yhteys jumalallisiin voimiin on luontaista; lapsi ei ole vielä turmeltunut ympäristön vaikutuksesta, joten hän ei jäljittele vaan luo uutta. Romanttisessa nerodiskursissa taiteilijaa onkin verrattu lapsen kaltaiseen viattomaan olentoon. (ks. Meyer 1989, 175.)

Luonnonlahjakkaalle säveltäjälle ympäristö merkitsee enemmänkin kahletta kuin tukea ja virikkeiden antamista; tässä repertuaarissa kaikki musiikilliset virikkeet joko kielletään tai niitä vähätellään yksilön sisäisen omaperäisyyden ja luontaisten kykyjen rinnalla. Säveltämisen todetaan alkaneen "sattuman kautta" ja alkaneen sitten kasvaa "ihan itsestään" (Tallgren). Niinikään säveltämisen aloittaminen tuotetaan "itsehankittuna systeeminä" (Kaipainen) tai "salaisena päiväkirjana" (Aho), jolloin korostetaan sitä, ettei ympäristö ollut edes tietoinen nuoren sävellysharrastuksesta. Painotettiinpa säveltämisen aloittamisessa sitten oman minän merkitystä tai mystifioitua kontekstitonta sattumaa, pidetään kodin merkitystä sävellyksen aloittamisessa vähäisenä tai olemattomana. Tämän mukaisesti lapsuudenkodissa ei harrastettu musiikkia "oikeastaan yhtään" (Tallgren) ja ylipäätään vähätellään kodin musiikkiharrastusta samalla kun korostetaan omaa luontaista taipumusta, sen kahlitsemattomuutta ja spontaanisuutta.

*No minkälaisia vaikutteita sä sait kotoa?*¹

En, en paljo kauheasti yhtään mitään, meillä soi klassinen musiikki aina silloin tällöin. Itenhän mä rupesin harrastamaan sitä kovin varhain, että sillai oikeen teollisessa mittakaavassa. (Kaipainen)

Eri sukupolviin kuuluvien säveltäjien tavat puhua sävellyksen aloittamisesta eroavat toisistaan siten, että kolme nuorinta säveltäjää – Aho, Kaipainen ja Tallgren – korostavat sävellysimpulssin lähteneen omasta sisäisyydestä ilman, että siihen olisi liittynyt ympäristön kahlehtivaa vaikutusta. Salmenhaara ja Meriläinen puolestaan korostavat puheessaan ympäristön vastustuksen voittamista. Kun ympäristö koetaan kahleena ja esteenä oman sävellystyön aloittamiselle, merkitsee uskollisuus omalle autenttiselle minälle ympäristön, esimerkiksi kodin, vastustuksen ylittämistä.

[– –] isäni vastusti ja ei pitäny sitä minään [– –] 'ei kuule ei sulla voi olla semmosia lahjoja' [– –]. Mutta kun se mun kipinäni oli niin ankara niin mä muistan, että isäni sanoi jossakin vaiheessa, että ei kai sille mitään mahda, että yritä vaan sitte. (Meriläinen)

Yksi haastateltujen tapa tuottaa säveltämisen sisäsyntyisyyttä on pohtia vanhempien ja ylipäätään kodin musikaalisuutta. Pohdinta tuottaa dikotomian musikaalinen – ei musikaalinen, jolloin esimerkiksi isän kuvataan olevan ”kemiallisesti puhdas musiikista” (Meriläinen) ja äidillä todetaan olleen laulussa kuutonen (Tallgren) tai ylipäätään painotetaan sitä, että ”meidän koti ei ollu mitenkään erityisen musikaalinen” (Salmenhaara). Nämä kommentit saavat haastateltujen musiikillisen taipumuksen näyttäytymään pikemminkin myötäsntyisenä, yksilöllisenä, ainutlaatuisena ja luontaisena kykynä kuin perittyinä ominaisuutena tai ympäristön vaikutuksesta syntyneenä.

Meyerin (1989, 107) mukaan musikaalisuus on geneettinen ominaisuus siinä mielessä, että yksilöllä on tietty synnynnäinen lahjakkuus esimerkiksi sävelkorkeuden hahmottamiseen. Kuitenkin hän toteaa musikaalisuuden *per se* olevan yhtä vähän biologisesti periytyvää kuin yksilön osoittama lahjakkuus poliittiseen toimintaan tai yritystoimintaan. Luonnonlahjakkuuteen liittyvä mystifiointi ilmenee Meyerin puheessa mielestäni juuri geneettisen myöntämisen ja biologisen kieltämisen välisessä paradoksissa: kun geneettinen ja biologinen erotetaan toisistaan jäljelle jää tyhjä, kontekstiton tila, joka on mahdollista täyttää ympäristön vaikutuksella tai yksilön sisäisillä, synnynnäisillä ja muuttumattomilla ominaisuuksilla.

1. Kursivoitu teksti on omaa puhettani haastattelutilanteessa.

Nerodiskurssissa luonnonlahjakkuuden merkitykset siirretään yksilön sisälle luovaan mysteeriin, sillä uutta ja ainutlaatuista luovaa kykyä ei selitetä ympäristön vaikutuksella vaan mystifioidulla luovuudella. Nerous toteutuu ympäröivästä yhteiskunnasta ja sen vaikutteista huolimatta samoin kuin säveltäjän sisäinen luonto puhkeaa kukkaan ympäröivistä olosuhteista huolimatta. Tämän takia nerous tuotetaan romanttisessa repertuaarissa ihmisen sisäsyntyisenä ominaisuutena, ei ympäröivän yhteiskunnan tuotoksena.

LUONNONLAHJAKKUUS OSANA OPISKELUA

Luonnonlahjakkuutta ilmentävä kulttuurin ja sisäisen luonnon vastakkainasettelu sisältyy myös haastateltujen puheeseen sävellyksen opiskelusta, opetuksesta ja ylipäättään nuoruudesta. Opiskeluprosessissa luonnonlahjakkuuden korostaminen ilmenee puheena itseoppineisuudesta – ”itsekseni kävin tämmösen perinteisen satsiopin kokonaan” (Aho) – jolloin itseoppineisuus nähdään positiivisena, luonnollisesta lahjakkuudesta kumpuavana ominaisuutena, kykynä omaksua itse asioita *ennen* varsinaista sävellyksen opetusta. Säveltäjät (Aho, Salmenhaara, Meriläinen) kertoivat säveltäneensä suurimuotoisia sävellyksiä, sinfonioita ja konsertoja, jo ennen varsinaista opiskelua Sibelius-Akatemiassa.

Vaikka varhainen kyky itseopiskeluun yhdistetäänkin tässä repertuaarissa – ja epäilemättä koko länsimaisessa kulttuurissa – luonnonlahjakkuuteen, on luonnonlahjakkuuden perustavanlaatuinen voimavara kuitenkin mittava mielikuvitus, jonka voimalla säveltäjä työskentelee. Teoreettisen tiedon puutteet korvautuvat tällöin luontaisella mielikuvituksella: ”polyfoninen ajatustapa tuli luonnostaan, koska joutu kuvittelemaan muita ääniä” (Aho). Luonnollisimmillaan luonnonlahjakkuus ilmenee etenkin sellaisten kykyjen esiinkumpuamisena, jotka musiikkikulttuurissamme liitetään enemmänkin mielikuvituksen kuin opetettavissa olevan taidon piiriin. Haastatteluissa tällaiseksi alueeksi osoittautui melodinen kekseliäisyys, tai kuten edellä jo todettiin: melodiaäänten kuvittelu. Kahlitsematon mielikuvitus onkin varhaiskypsytyden lisäksi eräs niistä ominaisuuksista, joiden avulla säveltäjä tuottaa omaa erityislaatuisuuttaan ja omaperäisyyttään muihin säveltäjiin nähden.

[– –] mä aloitin aika nuorena säveltämisen ja itseasiassa luultavasti varhasin [– –] mikä on kelvannu sitten myöhemminkin on semmonen joululaulu, jonka mä sävelsin Uuden Musiikkilehden sävellyskilpailuihin [– –] mä olin siis 13- tai 14-vuotias ja sen kilpailun

voitti Aarre Merikanto ja mä tykkäsin et mun melodia oli paljon parempi kuin Merikannon, mutta siihen aikaan mä en osannut tehdä vielä [– –] luontevaa pianosäestystä. (Salmenhaara)

Sävellyskoulutuksesta puhuttaessa luonnonlahjakkuus ilmenee joko opintojen varhaisena aloittamisena Sibelius-Akatemian *nuoriso-osastolla* (Tallgren, Kaipainen) tai nopeana valmistumisena koulutuksesta (Aho). Molempien argumenttien avulla säveltäjät korostavat omaa erityislaatuisuuttaan suhteessa muihin säveltäjiin.

[– –] kun mä rupesin opiskelemaan sävellystä, mikä mun osaltani tapahtu vähän aikasemmin kun ihmisillä yleensä, mä olin vasta 16-vuotias [– –] kun tulin poikkeusluvalla akatemiaan. (Kaipainen)

Koska romanttinen repertuaari korostaa yksilön sisäistä 'luontoa', ei sävellyksen opetus tässä repertuaarissa ole niinkään päämäärätietoista ja normatiivista opettamista, vaan pikemminkin koko elämään kohdistuvaa filosofoivaa ohjausta, jossa opettaja "juttelee kaikista asioista maan ja taivaan välillä" (Meriläinen). Opettajan rooli oppimisprosessissa on passiivinen ja oppilaiden yksilöllistä ajattelua tukeva. Samalla opettajan vaikutus oppilaan ratkaisuihin minimoidaan merkityksellistämällä opettajan – tässä tapauksessa Paavo Heinisen – ja hänen oppilaidensa välinen suhde "auttamuksuhteeksi": "eihän Heininen tyylillisesti orientoi oppilaitaan, vaan [– –] ne orientoi itte ittensä ja Heininen *auttaa* siinä, mitä he yrittävät tehdä" (Kaipainen). Tällaisessa asetelmassa opettajan ja oppilaan välinen valtasuhde tuotetaan siten, että passiivisella asennoitumisellaan oppilaaseen opettaja pakottaa hänet luomaan itse oman autenttisen minuutensa (ks. Heiniö 1984, 261), jonka siis oletetaan olevan valmiina olemassa kunhan oppilas sen vain onnistuu löytämään ja ulkoistamaan. Opetusprosessi etenee siten oppilaiden yksilöllisillä ehdoilla. Koska opettajan rooli opetusprosessissa on passiivinen, jää hänen pääasialliseksi tehtäväkseen 'linkittää' oppilas osaksi traditiota, joka romanttisessa repertuaarissa nähdään nimenomaan luovien yksilöiden muodostamana traditioketjuna (Heiniö 1984, 264).

Koska opiskeluprosessissa korostuu oman autenttisen minuuden etsiminen eikä niinkään aktiivinen tiedon välitys, voi opettajan tai ohjaajan tehtävän romanttisessa repertuaarissa ottaa kuka tahansa säveltäjäyhteisön jäsen, ei pelkästään sävellyksen opettaja. Tämä korostuu siinä, että säveltäjien keskinäisestä yhteisöllisyydestä puhutaan tässä repertuaarissa käyttäen perhemetaforaa, jolloin itseä vanhemmat säveltäjät merkityksellistetään "veljiksi" ja "siskoiksi", "kummeiksi" (Tallgren) tai "isähahmoksi"

(Meriläinen). Yhteisön vertaaminen perheeseen liittyy säveltäjien puheessa sekä opiskeluvaiheeseen että opiskelun jälkeiseen vaiheeseen eli niihin aikoihin, jolloin yhteisöön sosiaalistutaan. Perhemetaforan käyttö korostaa nuoren säveltäjän tarvetta yhteisön tukeen.

[--] silloin kun minä olin nuorempi, niin [--] jollakin tavalla Joonas Kokkonen oli semmonen vähän niinkun isähahmo tai jotenkin semmonen vanhempi kollega, joka silloin kun minä [--] tein diplomin [--] ja potkittiin ulos Sibelius-Akatemiasta [--] niin muistan, et sitä kaipas jotaki semmosta vanhemman kollegan kanssa keskustelua ja jotenki ajauduttiin Joonaksen kanssa yksin [--]. (Meriläinen)

[--] kyllä mä [--] esimerkiks koen jonkun Magnuksen [Lindberg] [--] ja Kaijan [Saariaho] [--] tietynlaisena [--] isoveljenä ja sis-kona ja kummeina ja tällälaila [--] tärkeinä henkilöinä, mut myös [--] siinä mielessä, et [--] ne on [--] säveltäjiä [--] joidenka musiikista pitää, joilta oppii paljon sen lisäksi [--] että he on [--] mukavia ja tukevia ihmisiä, joilla [--] on paljon sanottavaa [--]. (Tallgren)

Perhemetaforan käyttö ei rajoitu ainoastaan suomalaiseen säveltäjäyhteisöön, vaan ulottuu myös ulkomaalaisiin säveltäjiin, jotka opetuksesta puhuttaessa merkityksellistetään ”ulkomaankummeiksi” (Tallgren) – läheisesti perheeseen kuuluviksi, kasvatustavastaan omaaviksi henkilöiksi. Kasvatustavasta huolimatta opettajan ja oppilaan välinen suhde on romanttisessa repertuaarissa enemmänkin kavereusuhteeksi, joka korostaa opettajan ja oppilaan tasavertaisuutta oppimisprosessissa: ei ainoastaan oppilas opi opettajalta vaan myös opettaja oppilaalta. Auttaessaan oppilasta löytämään oman itsensä opettaja on avoin uusille vaikutteille ja ajatuksille. Kavereusuhteeksi merkityksellistetty suhde redusoi sukupolvien välisen kuilun opetusprosessissa olemattomiin; opettaja koetaan niin läheisenä henkilönä, ettei hänen olemassaoloon ja vaikutustaan omaan säveltämiseen edes reflektoida.

[--] kyllä mä tietenkin tykkään Heinisen musiikista [--] ja hänestä opettajana ja hän on hirveän tärkeä mulle, mut [--] koska elää niin lähellä siinä mielessä niin ei sillälaila niinkun ajattele. (Tallgren)

Omaa ainutkertaista ja autenttista minäänsä luova nuori samoin kuin nuoruus sinänsä nähdään romanttisessa repertuaarissa ihannoituna aikana ja olotilana. Itseään ilmaiseva ja uutta luova nuorisovoima voidaan nähdä kapinoivana, mutta aina positiivisessa merkityksessä, sillä tässä repertuaarissa kapinoiva nuori nähdään ihanteellisesti yhteiskuntaa ja kulttuuria uudistava-

na voimavarana samalla kun kasvatus määrittyy nuorten energian patoamiseksi ja kahlitsemiseksi (Hoikkala 1989, 205). Kapinoinnin ihannoimisen taustalla on ajatus nuoren turmeltumattomuudesta, jonka taustalla on Jean-Jacques Rousseau'n käsitys nuorista puhtaina ja viattomina, lähellä luontoa olevina ihmisinä (mts., 205). Nuoret ja nuoruus merkityksellistyvät siten romanttisen diskurssin nerokäsityksen mukaisesti lapsen viattomaan ja turmeltumattomaan sisäiseen luontoon, joka nuoruudessa puhkeaa kukkaan tuottaen jotain olennaisesti uutta ja aikaisemmasta poikkeavaa. Kapinoivan nuoren suhde kulttuuriin on tuore ja nuorten radikaali ajattelu on ihanteellista ajattelua ja osoitus heidän turmeltumattomasta hengestään. "[– –] tietysti siin [sukupolven toiminnassa] oli myöski semmosta nuoruuden [– –] arroganssia [– –] ja [– –] evankeliumiuskoa ja tämmöstä henkeä." (Salmenhaara)

Kapinoivan sukupolven ihannointi merkityksellistää nuorison kulttuurisen muutoksen suunnannäyttäjäksi. Edellisen sukupolven perintöä ei tässä repertuaarissa siirretä seuraavalle sukupolvelle, vaan luodaan uutta, jolloin samalla laajennetaan inhimillisen olemassaolon rajoja ja mahdollisuuksia (Lehtonen 1994, 91–92). Avainsana on siis luovuus, joka liittyy yksittäisen säveltäjän toiminnan samoin kuin kokonaisen uuden taiteellisen sukupolven toiminnan osaksi nykyhetkeä.

LUOMISEN VAPAUUS

Myytti taiteilijasta luonnonlahjakkuutena ei liity pelkästään taiteen tekemisen aloittamiseen, vaan kokonaisvaltaisesti taiteilijana olemiseen, sillä se niveltyy mystifioituihin käsityksiin luovuudesta. Romanttisessa repertuaarissa säveltäjäydestä puhutaan painottaen luovan prosessin merkitystä sävellysprosessissa, jolloin luovaa impulssia pidetään taiteen tekemisessä ensisijaisena taitoon ja käsityöläisyyteen verrattuna. Haastatteluissa luovuuden merkitystä sävellysprosessissa korostetaan esimerkiksi toteamalla, että kiinnostuksen kohde säveltämisessä on enemmänkin sävellyksen ”poesia” kuin ”formelli muodonta” (Tallgren).

Puhe luomiseen liittyvästä vapaudesta liikkuu taidon ja mielikuvituksen välisessä problematiikassa, joka on palautettavissa 1800-luvulla vaikiintuneeseen tapaan nähdä taide ja taiteilija. Tuolloin esille nousi taidetta yhtenäisenä tulkintatapana koskeva diskurssi, jossa taiteen impulsseiksi miellettiin mielikuvitus ja luovuus. Samalla taide ei enää ollut todellisuuden mimeettistä jäljittelyä vaan siinä oli kyse tekijänsä sisimmän ilmaisusta. Jotta tähän näkemykseen oli päästy, oli taiteen ja taidon sekä mielikuvituksen

tuksen ja tiedon merkitysten pitänyt erkaantua toisistaan itsenäisiksi merkitysalueiksi, sillä vielä 1600-luvulla sanalla 'ars' viitattiin näihin alueisiin yhtenä kokonaisuutena. (Lehtonen 1994, 79, 94.)

Kun taito ja taide erotettiin 1800-luvulla toisistaan näkyi se luonnollisestikin uutena suhtautumistapana mediumiin: taiteellisessa työssä tarvittavaan materiaan sekä koko käytäntöön. Vielä 1700-luvulla taitelija miellettiin käsityöläiseksi, jolloin hänen kykynsä nähtiin perustuvan taitoon ja osaamiseen eikä sisäiseen luovuuteen. Taito oli siis erottamaton osa taiteentekemisen prosessia. Vähitellen medium alettiin mieltää ulkokohtaiseksi osaksi taiteen tuotantoa. Samanaikaisesti tämän kanssa tapahtui myös taiteellisen työn idealisointi, joka korosti taiteen yhteyttä hengenelämään ja yleiseen inhimillisyyteen. Nämä ominaisuudet korostuivat etenkin silloin, kun taiteellista työtä verrattiin yksitoikkoiseen työhön teollisessa tuotannossa. (Williams 1988, 179–181.)

Taiteen idealisointi ei merkinnyt mediumista luopumista, vaan sen merkityksen ja aseman muuttumista: siitä alettiin puhua välittävänä tekijänä taiteellisen herätteen ja valmiin teoksen välillä (Williams 1988, 181). Tämän vuoksi medium alettiin mieltää toissijaiseksi tekijäksi taiteellisessa tuotannossa – pääasiahan taiteessa oli taiteilijan sisimmän ilmaus, joka tapahtui taiteellisen herätteen seurauksena inspiraatiossa. Tässä prosessissa medium alistettiin luovan minän palvelukseen. Tämä ajatuksen yleisyys ja 'luonnollisuus' kulttuurissamme tulee esille Dahlhausin (1980, 7) kuvauksessa siitä, miten Arnold Schönberg suhtautui käsityöläisyyteen. Vaikka Schönberg puolustikin käsityöläisyyttä, vierasti hän pyrkimystä alistaa säveltäminen käsityön säännöille, sillä säveltäminen merkitsi hänelle ensisijaisesti omantunnon ääntä tottelevaa sisäistä pakkoa. Dahlhausin kuvauksessa korostuu Schönbergin rehellisyys omalle minuudelleen, jolloin tärkeimmäksi kohoa taiteilijan oman autenttisuuden ilmaus.

Romanttisessa repertuaarissa sävellystyön käytäntö alistetaan säveltäjän minuuden ja sisäisyyden palvelukseen. Käsityöläistaidon olemassaolon tärkeyttä ei sinänsä kielletä, mutta se nähdään toissijaisena ja alistetisena luovan subjektin toiminnalle: luovuus on aina ensisijainen asia mediumiin nähden. Säveltäjien puheessa tämä tuotetaan pitämällä tekniikkaa – tässä tapauksessa "dodekafoniaa" – "ajatusrakennelmana, jonka puitteissa voi sitten toteuttaa omaa pyrkimystään" (Meriläinen). Medium on itsessään kuollut ja hengetön, vasta säveltäjä saa sen elämään – puhalttaa siihen hengen.

Selvimmän käytännön alistaminen luovan subjektin alaisuuteen ilmenee luomisaktin kuvaamisena, jolloin säveltämisestä puhutaan pikemminkin "tiedottomana" kuin tietoisena toimintana (Kaipainen, Salmenhaa-

ra, Meriläinen, Tallgren). Sävellystyö ei ole tietoisuutta vaativaa, päämäärähakuista ”keksimistä” (Meriläinen) vaan vähittäistä luomista tai keksimistä ”jostaan” (Salmenhaara), jolloin sävellysprosessiin liitetään aina tiedostamaton, alitajuinen elementti. Samalla luomiseen liittyvä vapaus, intuitio ja vaistonvaraisuus nousevat teoreettisen tiedon ja käytännön yläpuolelle.

Mut kuitenkin mä koen itseni täysin vapaaks tekemään [– –] mä tavoitan tiettyä ominaisuutta, tiettyä karakteria, mutta mä en oo sidottu ollenkaan, vaan tämmönen intuitio, mikä mulle on kauheen tärkeä, niin se [– –] pystyy toimimaan tällä tasolla, siit on enemmän kysymys kun [– –] mistään teoreettisesta tekniikasta. (Meriläinen)

[– –] tulla jostain semmosesta ideasta, jonka [– –] keksii jostaan ja [– –] joka sisältää mahdollisuuksia, [– –] joista se sävellys sitte ikäänkuin avautuu [– –] mikä on tämmönen hyvin intuitiivinen työskentelytapa. (Salmenhaara)

Taiteilijamyyytiin liittyvä luomisen vapaus – ”jostaan keksiminen” – tuotetaan haastatteluissa puheena inspiraatiosta, intuitiosta ja tiedottomasta luomisesta, joka periytyi romantiikan ajalle antiikista. Antiikin aikana inspiraation katsottiin tulevan taiteilijaan hänen ulkopuoleltaan (Lehtonen 1994, 88), romantiikan filosofiat taas korostivat inspiraation, intuition ja vaiston lähtevän ihmisestä itsestään (Hautamäki 1996, 20; Lehtonen 1994, 88). Neromyyttä tuottavassa mystifioidussa puheessa taiteilijan innoituksen ja inspiraation lähteen katsotaan viime kädessä olevan peräisin Jumalalta (ks. Citron 1993, 184). Olipa inspiraation lähde peräisin sitten taiteilijasta itsestään tai Jumalasta olennaista on, että romantiikan ajattelussa vaisto asetettiin järjen yläpuolelle (ks. Hautamäki 1996, 19–20). Sama dikotominen erottelu tehtiin suhteessa luovaan mielikuvitukseen ja tietoon. 1700-luvulta lähtien mielikuvituksen käsitteellä alettiin vähitellen viitata kokonaan sellaiseen tiedon alueeseen, joka ei ole ulkoiseen maailmaan liittyvää kognitiivista toimintaa, vaan ihmisen sisäistä kuvittelua. Samalla sen yhteydet tiedon alueeseen katkesivat ja mielikuvituksesta tuli käsite, jonka avulla pyritään mm. ”selittämään taidosta irtautunutta taidetta harjoittavan neron spontaania ja alkuperäistä toimintaa”. (Lehtonen 1994, 100–102.)

Nykytutkimuksessa etenkin psykoanalyysi korostaa sisäisen mielikuvituksen ja ulkoisen tiedon välistä dikotomiaa kytkemällä taiteen tekemisen perustavanlaatuisen voiman mielen tiedostamattomalle viettialueelle (ks. esim. Lepistö 1991, 170–172). Lisäksi se painottaa inspiraation tärkeyttä luovan prosessin alkuunpanijana, jolloin se romantiikan tavoin näkee inspiraation lähtevän ihmisen ulkopuolelta; psykoanalyttisessä pu-

heessa romantiikan tuottama inspiraation jumallähtöisyys on tosin muuttunut ääniksi tai muiksi aistihavainnoiksi (Hägglund 1984, 129). Haastattelussa sävellysprosessin alkuunpanevat aistihavainnot liitetään lähinnä suomalaiseen luontoon, etenkin Lapin maisemiin (Meriläinen, Aho). Innoittavia vaikutteita voi luonnollisestikin ottaa mistä tahansa, mutta niiden ilmenemistä valmiissa teoksessa on useinmiten mahdotonta teoreettisesti analysoida. Luova prosessi on selittämätön ja mystifioitu.

Mun ystäväni siellä Lapissa [– –] sano, että 'sävellä nyt täältä jotakin, joku semmonen' ja mä sanoin aina, et 'mähän teen sitä koko ajan [– –] mä tulen tänne hakemaan vaikutteita ja ne vaikuttaa koko ajan'. (Meriläinen)

[– –] mitä sitten tulee kirjallisuuteen [– –] tottakai sieltä saa paljon virikkeitä, mutta se [– –] millä tavalla ne virikkeet loppujen lopuksi ilmenee *jossakin*, niin sitä mä oon ihan väärä ihminen analysoimaan, enkä mä tiedä pystyykö kukaan muukaan.

Mut et vuorovaikutusta on.

Se [– –] on tää mun polla [– –] tänne on menny joitakin inputteja, sieltä tulee jonkinlaista outputtia, mut mä en tiedä niitten suhdetta keskenään. (Kaipainen)

Hägglund (1984, 128, 131) tarkastelee luovaa prosessia psykonalayyttisestä näkökulmasta käsin mielen sisäisenä kolmivaiheisena prosessina, jota hallitsee luova regressio: psyyken taantuminen lapsuudenaikaisiin mielikuviin. Inspiraation ensimmäistä vaihetta hän kuvaa mielen hedelmöitymisenä, minkä jälkeen tapahtuu inspiraation rikastuttaminen mielessä ja lopulta sen pukeminen luovaan ilmaisuun. Vasta kolmannessa vaiheessa mediumista tulee tärkeä; mikäli tarvittavaa taitoa inspraation saattamiseen ilmaisuksi ole, ei myöskään luova prosessi toteudu kokonaisuutena.

[– –] sitä mä tarkotan, että mä vaan oon ne säveltäny. Se että [– –] jokaisen sävellyksen alkuun liittyy semmonen joku muhintavaihe, [– –] jollon minä en niinku tiedä vielä yhtään mitään. Mut sitten niinkun sanottu, intuitio jotenkin on mulle tärkeä, et mä saatan hamuta pianon ääressä jotakin ja sitte joku aines ni yhtä'äkkiä kiinnittää huomiota, et 'juu, juu' joku ihan pikkunen asia [– –]. Sitten on jo [– –] kohde, ja sitten sen ympärille, jos se on oikea ja jos se tuntuu, että [– –] siinä on kehittämisen mahdollisuuksia niin sen [– –] kautta ja sen ympärille kehittyä sitten se problematiikka, mikä toteutuu. (Meriläinen)

Mielenkiintoista Hägglundin tavassa puhua luovasta prosessista on hänen käyttämänsä hedelmöitymismetafora, jonka takia luominen merkityksellistyy feminiiniseen pikemminkin kuin maskuliiniseen. Luomistapahtumaa

onkin verrattu lapsen synnyttämiseen, jota pidetään naisen luovuuden hui-pentumana biologisella tasolla (mts, 128; ks. myös Citron 1993, 46). Puhe taideteoksen luomisesta voidaan nähdä miehisenä tapana kontrolloida luomistapahtumaa, sillä silloin puhe luovuudesta tuotetaan aina miesten hallitsemista kulttuurisista valtarakenteista käsin (Citron 1993, 48). Nerou-teen kulttuuriset valtasuhteet nivoutuvat muun muassa siten, että nero voi kyllä olla feminiininen, mutta ei koskaan nainen (Lepistö 1991, 46). Luo-van regression, mielen taantumisen lapsuuden aikaisiin mielikuviin, koros-taminen liittyy puolestaan romantiikan tapaan nähdä luova nerous osana lapsen viattomuutta (ks. Meyer 1989, 175). Schildtin (1972, 76) mukaan kuvaavaa onkin, että korostaessaan taiteilijan luovuuden yhteyttä alitajun-nan jännitteisiin ristiriitoihin ei moderni psykonalyysikään ole voinut ro-muttaa myyttiä luovasta nerosta.

ORIGINAALISUUS HENKISYYDEN ILMAUKSENA

Käsitys taiteesta taiteilijan sisimmän yksilöllisenä ilmauksena kiteytyy ori-ginaalisuuden käsitteessä, joka tuottaa taiteilijan, hänen toimintansa ja tyy-linsä, ainutlaatuisena ja muista erottuvana. Painottaessaan enemminkin eroja kuin yhtäläisyyksiä originaalisuuden käsite johtaa Citronin (1993, 185) mukaan pikemminkin epäjatkuvuuteen ja katkonaisuuteen kuin yhte-näisyyteen ja jatkuvuuteen. Romanttisessa repertuaarissa originaalisuuden käsite, joka on kuulunut estetiikan keskeisiin kategorioihin 1700-luvulta alkaen, mielletään tuon ajan tavoin säveltäjän luontaiseksi, synnynnäiseksi ominaisuudeksi, ei ympäristön kanssa vuorovaikutuksessa hankituksi (ks. Heiniö 1984, 146). Luontaiseksi ja synnynnäiseksi ominaisuudeksi miel-letty originaalisuus on keskeinen osa romantiikan ajan neromyyttiä.

Originaalisuuden ja luomisen vapauden idea kytkeytyvät toisiinsa, ja ovat siten molemmat edellä esittämälläni tavalla palautettavissa siihen historialliseen tilanteeseen, jossa taidetta ei enää pidetty luonnon mimeet-tisenä jäljittelynä vaan sen katsottiin olevan taitelijan sisimmän ilmausta. Originaalisuuden käsitteeseen liitettynä tämä merkitsi, ettei säveltäjä enää kuvannut olemassaolevia tunteita tai intohimoja, vaan hänen täytyi Schu-bartin sanoin ”ajaa minuutensa musiikkiin”, mistä tuli hänen aitoutensa ja autenttisuutensa mitta. (Dahlhaus 1980, 32.) Aitouden ja rehellisyyden li-säksi originaalisuuden ideaan sisältyy ajatus uuden tuottamisesta (Meyer 1989, 197; Dahlhaus 1980, 32–33). Äärimmilleen vietynä nämä ajatukset merkityksellistävät taiteilijan hedonistiksi, jonka sisäinen luomispakko saa

hänet suuntaamaan itsensä aina uuden luomiseen ympäröivästä yhteiskunnasta välittämättä (ks. Jallinoja 1991, 72–79, 93).

Taiteilijan luontaiseksi synnynnäiseksi ominaisuudeksi miellettyä originaalisuus kuvaa nerouden tavoin äärimmäistä yksilöllisyyttä. Näin ymmärrettynä käsitteen sisältö pakottaa tekemään eron yksilöllisyyden ja persoonallisuuden välille. Persoonallisuus nähdään ympäristön kanssa vuorovaikutuksessa saavutettuna ja mitattavissa olevina ominaisuuksina, kuten henkilön temperamenttina, kun taas yksilöllisyyttä ei voi mitata – se on arvo sinänsä (Dunderfeldt 1991, 89, 132). Näin ymmärrettynä yksilöllisyydessä korostuu individualismiin sisältyvä ajatus jokaisen ihmisen tasa-arvosta yksilönä. Puhe henkisestä originaaliudesta korostaakin säveltäjien välistä tasa-arvoa olipa sitten kyse kuolleista tai elävistä säveltäjistä. Ryhmästä puhutaan yhtenä yhtenäisenä kokonaisuutena etenkin silloin, kun halutaan korostaa säveltäjien merkitystä suomalaisen kulttuuri-identiteetin luojina. Tässä prosessissa jokaisen taiteilijan luova, originaalinen panos on yhdenvertainen muiden taiteilijoiden tuotannon kanssa.”[– –] kyllähän nyt säveltäjät ja nykysäveltäjät on juur yks siitä joukosta, jotka luo [– –] Suomen kulttuuri-identiteettiä [– –]. (Salmenhaara)

Tässä repertuaarissa säveltäjät tuottavat itsensä osana länsimaisen musiikin kaanonin vertautumalla siihen kuuluviin säveltäjiin, jolloin he rinnastavat oman teoksensa tai koko tuotantonsa kaanonin säveltäjien teoksiin ja tuotantoon. Muihin säveltäjiin vertautuminen ei kuitenkaan tarkoita vaikutteiden ottamista, vaan haastateltavat korostavat yhdenvertaisuuttaan kaanonin säveltäjiin. Ja jos vaikutteiden ottaminen myönnetäänkin, koko prosessin ympärillä leijuu mystifioitu aura kuten Kaipaisen puheessa ”Haydnin hengestä”: [– –] mä kuulen sen [*Carpe Diem*] edelleen täysin semmosena haydnesk kappaleena. Ja siis tässä tapauksessa se tosin oli niin, että se ikäänkuin synty vahingossa, se Haydn tunki itsensä sinne.” (Kaipainen)

Autenttisuuden ihanteen mukaisesti mittaamattomissa oleva ja synnynnäinen yksilöllisyys ankkuroituu yksilön sisäisyyteen, jota Taylor (1995, 56) kutsuu uudeksi ’henkistymisen muodoksi’. Neromyytti korostaa henkisyyden ilmausta taiteen tekemisessä; myytin mukaisesti taiteilija antaa muodon puhtaasti henkiselle (Vuorinen 1993, 213). Taiteellisessa luomistyössä tämä tarkoittaa sitä, että subjekti ja objekti – säveltäjä ja teos hänen minuutensa ilmaisuna – tuotetaan tässä repertuaarissa yhdeksi metafysisellä henkisellä tasolla (vrt. Hautamäki 1996, 20). Mystifioidussa puheessa tämä ilmenee siten, että taidemusiikin kaanon elävöitetään, jolloin säveltäjä on yhtä kuin hänen teoksensa: ”mä rakastan Beethovenia” (Kaipainen) ”tykkään Stravinskista” (Meriläinen). Metafyysinen henkisyy-

sulkeistaa sen mahdollisuuden, että säveltäjä ilmaisisi itseään musiikissaan ”empiirisenä yksityishenkilönä” (Dahlhaus 1980, 33), joka tässä repertuaarissa tarkoittaa ympäristön kanssa vuorovaikutuksessa hankittua persoonallisuutta. Koska musiikki on tekijänsä henkisen minän ilmausta, ei sitä voida palauttaa säveltäjän elämään ja tunteisiin sellaisenaan, vaan metafysisellä tasolla hänen henkiseen olemukseensa. Äärimmilleen vietyä henkisyiden korostus redusoi tunnelmaisun pelkäsi musiikin esittämisen teoriaksi (mts. 33), jolloin henkisyys erotetaan tunteesta; tunne on osa ruumista ja taitoa, henkinen puolestaan yhteydessä sieluun ja uuden luomiseen.

Henkisyiden korostaminen tuottaa teoksen samoin kun sen tekijän autonomisena ulkoisista määreistä, jolloin esim. säveltäjän elämäntilanteella ei ole mitään tekemistä sävellettävän teoksen kanssa; Kaipainen torjuu tällaisen ajatuksen pitäen säveltäjän elämän siirtymisestä teokseen ”primitiivisenä kuvitelmana”. Ympäröivästä yhteisöstä riippumattoman luomistapahtuman esikuvaksi haastattelussa otetaan taidemusiikin kaanonin henkisyiden titaani Beethoven. Kaipainen kuvaa Beethovenin elämäntilannetta hänen säveltäessään toista sinfoniaansa ja tuottaa samalla teoksen säveltäjän universaalia henkeä ilmentävänä itsenäisenä ’oliona’. Samalla hän merkityksellistää sävellysprosessin tapahtumana, jolla ei ole mitään yhteyttä arkitodellisuuteen.

Säveltäjän elämän siirtyminen sen teoksiin, [– –] ei [– –] ollenkaan tapahdu sillä tavalla[– –] kun primitiivisesti usein kuvitellaan. Beethoven sävelsi [– –] Heiligestadtin testamentin aikoihin toisen sinfoniaansa, joka on *sen aurinkoisin kappale*. Elikkä [– –] että kyl se niin on, että se musiikki siinä säveltäjän työpöydällä elää ihan omaa elämäänsä. Ja siis kirjaimellisesti omaa elämäänsä niin että [– –] se ei myöskään välttämättä ole [– –] negatiivisin etumerkein siihen suhteessa [– –] eikä positiivisin, vaan sillä ei niinku yksinkertaisesti vaan oo sen kanssa mitään tekemistä. (Kaipainen)

Edellisen kaltainen puhe teoksesta tuottaa perinteistä autonomiaesteettistä ajattelua, josta 1800-luvulla muodostui tärkeä teoreettinen perusta länsimaiselle akateemiselle taiteentutkimukselle. Sen mukaan taide mielletään ja käsitetään esteettisten ja henkisten arvojen sfääriksi sekä ympäröivästä yhteiskunnasta riippumattomaksi ilmiöksi (Koistinen, Sevänen & Turunen 1995, 8–9). Autonomiaesteettinen ajattelu ei liitä originaalisuuden käsitettä ainoastaan säveltäjään vaan myös itse teokseen. Kun teosta pidetään säveltäjän henkisenä ilmauksena, ei sitä myöskään voida arvioida ulkonaisen määrittelyn kielellä. Koskapa autonomiaesteettisen ajattelun mukaan totuus löytyy aina musiikista itsestään eikä sen ulkopuolelta, voi tuon totuu-

den luonnollisestikin löytää vain musiikkia kuuntelemalla. Tämän takia teosten absoluuttinen tai ohjelmallinen otsikointi ei implikoi eroa teosten sisällössä vaan olennainen löytyy aina itse musiikista, joka on aina palautettavissa tekijänsä henkiseen originaalisuuteen.

[– –] puhuttiin niinku toisaalta [– –] näistä ohjelmallisista lainausmerkeissä itsensä ulkopuolelle viittaavista kappaleista, joille mä mieluusti annan ranskankielisiä runollisia nimiä [– –] ja toisaalta sit näistä absoluuttisista kappaleista, jotka mä tahallani otsikoin sitten [– –] trio, kvartetto ja sinfonia-tyyppisesti [– –] mut jos mun [– –] musiikkiani kuuntelee, niin huomaa kyllä, et ei se näin mene, ei nää kappaleet eroa juuri mitenkään musiikillisessa suhteessa (Kaipainen)

PUHE OMASTA TYYLISTÄ JA TEOKSISTA

Originaalisuuden yhdistäminen mittaamattomissa olevaan henkisyyteen johtaa kaikenlaisen kategorisoinnin torjumiseen säveltäjän tyyllissä ja teoksissa. Haastatteluissa kategorioiden kieltäminen tapahtuu etenkin suhteessa musiikin historian vaalimiin esteettisiin tyylikategorioidiin, jolloin modernin taideteorian vaalima persoonallisen tai yksilöllisen tyylin kategoria merkityksellistyy romanttisessa repertuaarissa niinkään kontekstittomaan, metafyyssiseen ja mittaamattomissa olevaan henkisyyteen. Kun modernin taidefilosofian argumentein todetaan, että tyyli on ihminen itse (ks. Haapala 1989), tarkoittaa se romanttisessa repertuaarissa, ettei tyyli – kuten ei myöskään ihminen – ole mitattavissa, kuvattavissa.

Kuten mediumin olemassaoloa ei tyylikategorioidenkaan olemassaoloa voida kuitenkaan kokonaan kieltää. Romanttisessa repertuaarissa tyylikategoriat ovat alisteisia säveltäjän yksilöllisyydelle, jolloin henkinen, mittaamattomissa oleva originaalisuus kohoaa aina niiden yläpuolelle. Tätä puheessa ilmentää dikotominen jako henkiseen ja tekniseen, jossa henkinen on aina ensisijainen tekniseen verrattuna. Samalla tuotetaan myös ulkoisen ja sisäisen maailman välistä dikotomiaa, jonka mukaan nuottikuva kuuluu aina ulkoiseen, määriteltävissä olevaan todellisuuteen eikä näin ollen vastaa sisäistä, määrittelemättömissä olevaa todellisuutta.

[– –] jotkut on käsittäneet, et mä olisin [– –] minimalisti, koska ne [partituurit] niinku ulkonaisesti nuottikuvaltaan ehkä muistuttaa vähän toisiaan [– –]. Mut se on mulle yllä ihan vieras, niinku henkisesti ja teknisesti ihan vieras ajattelutapa. (Salmenhaara)

Edellisen esimerkin tapaan säveltäjän ulkopuolelta häneen liitetty tyylietietä on romanttisessa repertuaarissa pohjimmiltaan aina kielteinen ilmiö, sillä ”nimet on vaarallisia sen takia, että [–] välittömästi nimen syntymisen jälkeen siitä tulee kahle” (Kaipainen) – kahle originaalisuuden idean vaatimalle uutta luovalle vapaudelle. Tämän takia nimiä pitäisi antaa vain ”kuolleitten tekijöiden” töille, ”koska ne eivät enää muutu” (Kaipainen), ei eläville, itseään toteuttaville säveltäjille. Romanttisessa repertuaarissa ”jokainen arvoaan kunnioitava säveltäjä varmasti pitää suorastaan kunniasanaan toimia just päivästä kun sen edellytetään, ainakin jossakin suhteessa” (Kaipainen). Ulkoapäin säveltäjään suunnatut määrittelyt tulkitaan tässä repertuaarissa aina luovaa vapautta kahlitsevaksi ”leimaksi” (Meriläinen).

Koska yksilöllistä tyyliä – samoin kuin ei originaalisuuttakaan – voidaan luokitella, vältetään yksilöllisen tyylin määrittely osaksi tyylikategorioita puhumalla oman yksilöllisen tyylin ”lähimmistä yhteyksistä” tiettyihin esteettisiin tyyliiluokituksiin (Salmenhaara) tai toteamalla oman yksilöllisen tyylin olevan vain ”lähinnä” (Meriläinen) tiettyä tyyliisuuntausta, muttei koskaan sen kanssa identtinen. Musiikin historian tyylikategorioista vain pluralismia käytetään haastatelussa tuottamaan yksilöllisyyttä ja yksilöllistä tyyliä. Musiikin historiassa (ks. Heiniö 1995, 243–247) pluralismilla on ilmennetty tyyllistä moniarvoisuutta, joka korostaa vapautta käyttäen erilaisia tyyllisiä elementtejä. Siten tyylipluralismi asettuu vastakohtaksi modernismin tiukoille normatiivisille säännöille siitä, mitä saa tehdä ja miten pitäisi säveltää; pluralistille ”kaikki on mahdollista” (Aho). Romanttisessa repertuaarissa pluralismi merkitsee luovaa vapautta kuitenkin vain silloin, kun määrittely on tehty itse eikä kategorioita koeta ulkoapäin annetuksi leimaksi.

Säveltäjien puhe omasta tyylistään yhdistyy muuttumattoman minuuden kokemukseen, jolloin yksilöllisen ja uutuuden, muutoksen ja pysyvyyden vaatimusten välistä ristiriitaa kompensoi tunne materiaalin rajat ylittävistä minuuden hengen ykseydestä. Samuuden kokemus ilmenee tuntee siitä, että ulkoapäin havaituista tyyllisistä muutoksista huolimatta oma ajattelu pysyy autenttisena ja alkuperäisenä, sillä mikään olennainen ei muutu ”ajattelutavassa tai filosofiassa” (Salmenhaara). Kun säveltäjän minuus yhdistyy hänen tyyliinsä mystifioidulla henkisellä tasolla, mielletään tyyllissä tapahtuva muutos aina ulkonaiseksi tapahtumaksi sisäisyyden pyydessä muuttumattomana, autenttisena ja originaalina.

Yksilön muuttumattomuutta korostavan ajatuksen mukaan yksilön keskus rakentuu sisäisestä ytimeestä, joka hänellä on jo syntyessään ja joka kehittyy yksilön mukana pysyen kuitenkin samana – identtisenä itsen-

sä kanssa. Tällaista subjektikäsitystä Hall (1992b, 275–276) kutsuu valistuksen ajan subjektiksi. Lyytikäisen (1995, 8) mukaan valistuksen ajan ajattelu tuottaa subjektin suvereenina itsensä tiedostavana tietoisuutena, jonka kautta maailma hahmottuu objektina, universaalin tiedon kohteena ja romantiikan ajattelussa myös subjektin tuotteena.

Vaikka yksilöllistä tyyliä ei romanttisessa repertuaarissa voidakaan määritellä, täytyy teoksesta kuitenkin voida puhua viimeistään silloin, kun se on valmis. Romanttisessa repertuaarissa teoksista puhutaan käyttämällä orgaanisuuden metaforaa, joka Meyerin (1989, 176–180) mukaan on eräs romantiikan tärkeimpiä taideteoksista puhuttaessa käytettyjä metaforia. Romantiikan ideologian korostama yksilöllisyys johti erilaisten kategorioiden torjumisen lisäksi myös sääntöjen ja teorioiden väheksymiseen, sillä niiden katsottiin viittaavan enemmänkin toistuviin suhteisiin kuin ainutlaatuisuuteen ja yksilöllisyyteen. Kun luovuutta korostettaessa painotetaan taiteen tekemisen intuitiivisuutta, löydetään prosessista puuttuva ”järki” paradoksaalisesti teoksen orgaanisen kehityksen välttämättömyydestä ja sisäisestä logiikasta.

Orgaanisuuden metafora viittaa geniukseen ja inspiraatioon, spontaanuuteen ja vapauteen, sisäiseen tunteeseen ja ylipäättään sellaisiin merkityksiin, jotka tuotetaan autonomisina suhteessa ympäröivään yhteisöön. Metaforan avulla teoksesta puhutaan osana luontoa, joka puolestaan yhdistetään luokattomuuteen, vaihtuvuuteen, kasvuun ja kehitykseen. Näin orgaanisuuden metafora torjuu erilaiset luokitukset ja hierarkkiset kategoriat. Orgaanisuuden idean ydinmetaforan – jyvistä kasvava kukoistava kasvi – mukaisesti teoksen katsotaan syntyvän yhden pohjimmaisen liikkeellepavevan alkuvoiman tuloksena, jonka ansiosta teos asteittaisesti avautuu. Olennaista on, ettei teoksessa tapahtuva kasvu tai kehitys ole koskaan ulkonaisten voimien vaan teoksen sisäisen voiman seurausta. (Meyer 1989, 190–192.) Tuloksena on uusi, omilla ehdoillaan täydellinen taideteos: *teos jolla on oma identiteettinsä*. Tällainen puhe tuottaa teoksen tekijänsä tavoin originaalina, eikä ei sitä voida alistaa esimerkiksi genrejen alaisuuteen, sillä se ei noudata mitään ennalta määrättyjä kaavoja tai malleja.

[– –] tämmönen fanfaarityyppinen aines, jota mä sanon [– –] *käskijäksi, joka panee liikkeelle* [– –] ja hidasta osaa seuraa *scherzo, jota mä* [– –] *sanoin antischerzoks*, se et siinä ei oo mitään hauskaa, se on päinvastoin [– –] väkinäistä [– –] kyllä tiettyä leikkimieltä, mutta [– –] hätänen ja [– –] se yrittää [– –] hauskuttaa, mutta siit ei tuu mitään, sit se valuu alaspäin ihan tyhjiin ja siitä nousee sitten semmoinen, miten mä sanoin orkestraaliseksi huu huudoks [– –]. (Meriläinen)

Kun säveltäjät puhuvat romanttisessa repertuaarissa, he tuottavat sellaisia merkityksiä, jotka liittävät heidät ja heidän teoksensa osaksi länsimaisen taiteilijamyytin merkitysjärjestelmää. Romantiikan ajan neromyytin mukaisesti säveltäjät korostavat puheessaan ”sisäistä luontoa” vastakohtana kulttuurille ja sivilisaatiolle, luovuutta vastakohtana käsityöläisyydelle ja henkisyttä vastakohtana aineellisuudelle. Nämä teemat tulevat esille heidän puheessaan säveltämisen aloittamisesta ja sävellyksen opiskelusta, sävellysprosessista sekä omasta sävellystyylistään ja teoksistaan. Tässä repertuaarissa ulkoiset kontekstit nähdään aina toissijaisina suhteessa säveltäjän omaan sisäisyyteen ja niiden merkitys jopa kokonaan kielletään. Romanttisessa repertuaarissa säveltäjät tuottavat itsensä erillisenä ja irrallisenä kaikista ulkoisista vaikutteista merkityksellistään oman säveltäjäyytensä lähtökohdaksi aina oman sisäisyytensä, autenttisen ja alkuperäisen minuutensa.

LÄHDELUETTELO

- Citron, Marcia J. 1993. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: University Press.
- Dahlhaus, Carl 1980. *Musiikin estetiikka*. [Musikästhetik.] Suom. Ilkka Oramo. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Dunderfeldt, Tony 1991. *Elämäntarkkailu. Lapsen kasvusta yksilön henkiseen kehitykseen*. Porvoo: WSOY.
- Haapala, Arto 1989. Taito, taide ja tyyli. Joitakin huomioita taiteilijan olemisesta. *Synteesi* 3.
- Hall, Stuart 1988. Kulttuuritaistelu ja vastarinta. Nauhalta suomentaneet Erkki Vainikkala ja Maaria Linko. *Maailmankulttuurin äärellä*. Toim. Katarina Eskola ja Erkki Vainikkala. Jyväskylä: Nykykulttuurin tutkimusyksikkö. Jyväskylän yliopisto.
- Hall, Stuart 1990. Cultural Identity and Diaspora. *Identity, Community, Culture and Difference*. Toim. Jonathan Rutherford. London: Lawrence & Wishart.
- Hall, Stuart 1992a. The West and the Rest: Discourse and Power. *Formations of Modernity*. Toim. Stuart Hall ja Bram Gieben. Cambridge: Polity Press.
- Hall, Stuart 1992b. The Question of Cultural Identity. *Modernity and its Futures*. Toim. Stuart Hall, David Held, Tony McGrew. Oxford: Polity Press.
- Hautamäki, Antti 1996. Individualismi on humanismia. *Yksilö modernin murroksessa*. Toim. Antti Hautamäki. Tampere: Gaudeamus.
- Heiniö, Mikko 1984. *Innovaation ja tradition idea. Näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan*. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Heiniö, Mikko 1995. *Aikamme musiikki 1945–1993. Suomen musiikin historia 4*. Porvoo: WSOY.
- Hoikkala, Tommi 1989. *Nuorisokulttuurista kulttuuriseen nuoruuteen*. Helsinki: Gaudeamus.
- Hägglund, Tor-Björn 1984. Luovuus psykoanalyttisen tutkimuksen valossa. *Luovuuden ulottuvuudet*. Toim. Ritva Haavikko ja Jan-Erik Ruth. Espoo: Weilin+Göös.

- Jallinoja, Riitta 1991. *Moderni elämä. Ajankuva ja käytäntö*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 550. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Koistinen, Tero, Sevänen, Erkki & Turunen Risto 1995. Johdanto. Populaari- ja massakulttuurin tutkimisen lähtökohdista. *Musta lammas. Kirjoituksia populaari- ja massakulttuurista*. Toim. Tero Koistinen, Erkki Sevänen ja Risto Turunen. Joensuu: Joensuun yliopisto. Kirjallisuuden ja kulttuurin tutkimuksia N:o 8.
- Lehtonen, Mikko 1994. *Kyklooppi ja Kojootti. Subjekti 1600–1900 -lukujen kulttuuri- ja kirjallisuusteorioissa*. Tampere: Vastapaino.
- Lehtonen, Mikko 1996. *Merkitysten maailma. Kulttuurisen tekstintutkimuksen lähtökohtia*. Tampere: Vastapaino.
- Lepistö, Vappu 1991. *Kuvataiteilija taidemaailmassa. Tapaustutkimus kuvataiteellisen toiminnan sosiaalipsykologisista merkityksistä*. Tutkijaliiton julkaisusarja 70. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Lyytikäinen, Pirjo 1995. Johdatus subjektiin. *Subjekti. Minä. Itse. Kirjoituksia kielestä, kirjallisuudesta, filosofiasta*. Toim. Pirjo Lyytikäinen. Tietolipas 139. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Meyer, Leonard B. 1989. *Style and Music: Theory, History, and Ideology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Rojola, Lea 1995. *Varmuuden vuoksi. Modernin representaatio Volter Kilven Saaristosarjassa*. Suomalaisen kirjallisuuden seuran toimituksia 627. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Schildt, Göran 1972. Taiteiljan sosiaalisesta roolista taidehistorian valossa. *Estetiikan kenttä*. Toim. Markku Envall, Aarne Kinnunen ja Yrjö Sepänmaa. Porvoo: WSOY.
- Talja, Sanna 1998. *Musiikki kulttuuri kirjasto. Diskurssien analyysi*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Taylor, Brandon 1987. *Modernism, post-modernism, realism. A critical perspective for art*. Winchester, Hampshire: Winchester School of Art Press.
- Taylor, Charles 1995. *Autenttisuuden etiikka*. [The Ethics of Authenticity. Julk. myös nimellä The Malaise of Modernity.] Suom. Timo Soukola. Helsinki: Gaudeamus.
- Wetherell, Margaret ja Potter, Jonathan 1988. Discourse Analysis and the Identification of Interpretative Repertoires. *Analysing Everyday Explanation: A Casebook of Methods*. Toim. Charles Antaki. London: Sage.
- Williams, Raymond 1988. *Marxismi, kulttuuri ja kirjallisuus*. [Marxism and literature.] Suom. Mikko Lehtonen. Tampere: Vastapaino.
- Vuorinen, Jyri 1993. *Estetiikan klassikoita*. Tietolipas 126. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

VIULISTI POPULAARIN JA TAITEEN RISTEYKSESSÄ

VII JEAN SIBELIUS -VIULUKILPAILU
SUOMALAISESSA MEDIASSA SYKSYLLÄ 1995

TARU LEPPÄNEN

Vuonna 1995 Helsingissä käyty VII kansainvälinen Jean Sibelius -viulukilpailu oli merkittävä tapahtuma suomalaisessa mediassa. Voitto lankesi ensimmäistä kertaa suomalaiselle viulistille, 19-vuotiaalle Pekka Kuusistolle. Kilpailuvoittoa verrattiin lehdistössä Suomen samana vuonna saavuttamaan jääkiekon maailmanmestaruuteen. Molempien tapahtumien nähtiin antavan uskoa tulevaisuuteen lama-ajan Suomessa. Kuusiston voitto oli erityisen merkittävä myös siksi, että ensimmäinen sija oli usein aiemmin jaettu venäläisille viulisteille. Perisuomalaisena pidetyn Sibeliuksen hengen koettiin nousevan vielä kerran Kuusiston soittaessa Sibeliuksen viulukonserttoa. Kuusistosta tehtiin mediassa uusi suomalaisuuden symboli Sibeliuksen ja tämän viulukonserton rinnalle.

Tarkastelen tekeillä olevassa väitöskirjatutkimuksessani kulttuurisen ("new musicology", "critical musicology")¹ ja feministisen musiikintutkimuksen (ks. esim. Cusick 1999) näkökulmasta vuoden 1995 Sibeliusviulukilpailua sellaisena kuin se suomalaisessa mediassa – tv- ja radio-ohjelmissa, sanoma- ja aikakauslehdissä – esitettiin ja pyrin vastaamaan seuraavaan kysymykseen: millaista Sibelius-kilpailuun osallistuvaa viulistia mediatekstit tuottavat? Tutkin siis viulistien representaatioita mediassa, jolloin mediatekstien suhde "todellisuuteen" problematisoituu. Ne eivät

1. Kulttuurisesta musiikintutkimuksesta ks. Moisala 1996, 4; "uudesta musiikkitieteestä" ks. Cook ja Everist 1999, viii–xii; "kriittisestä musiikkitieteestä" ks. Scott 1998, 144–146.

heijasta todellisuutta vaan pikemminkin aktiivisesti tuottavat, uusintavat, kiistävät ja muokkaavat merkityksiä. Representaatiot eivät ole tämän vuoksi irrallaan siitä todellisuudesta, jossa ne syntyvät. Samalla kun ne edustavat todellisuutta, ne myös merkityksellistävät sen. (Ks. Rojola 1995, 7.)

Pyrin tutkimuksessani vastaamaan esittämäni kysymykseen identiteetin käsitteen avulla. Sibelius-kilpailussa viulistien identiteetit määrittävät heidän välilleen rakentuvien samuuksien ja erojen avulla. Sibelius-viulukilpailusta kertovissa mediateksteissä painottuvat suomalaisten, miesten ja länsimaisen valkoisen kulttuurin näkökulmat, jolloin keskeisiksi viulistien identiteettien rakennuspuiksi nousevat kansallisuus, sukupuoli ja etnisyys. Tutkimuksen kohteena olevilta teksteiltä voidaankin kysyä, millaisia ääniä joudutaan häivyttämään, jotta Sibelius-viulukilpailun suomalainen, maskuliininen ja läntinen näkökulma saadaan perusteltua.

Tässä artikkelissa käsittelen sitä, millaista musiikillista identiteettiä mediateksteissä esitetyt taidemusiikkikulttuurin ja populaarikulttuurin väliset samuudet ja erot tuottavat. Tarkastelun kohteena on kansallinen identiteetti ja erityisesti populaarin ja taiteen tuottamat kansan, rahvaan ja eliitin positiot. Populaarikulttuuri ylipäättään ja urheilu yhtenä sen osana oli suosittu teema Sibelius-kilpailua käsittelevissä teksteissä varsinkin kilpailun tuloksen julkistamisen jälkeen. *Etelä-Suomen Sanomissa* (15.12.1995) populaarimusiikki määriteltiin koko sivistystä kaipaavan kansan musiikiksi. Samassa jutussa taidemusiikin puolestaan kerrottiin olevan ”parempaa musiikkia” kuin muut musiikinlajit. Jutun kirjoittajan mukaan kansa ei harrasta sitä itsekseen, ilman taidemusiikkiin vihkiytyneiden opastajien apua. Taide- ja populaarikulttuurin arvostusero ja niiden kannattajajoukkojen suuruuserot tekevät näiden kahden kulttuurialan suhteen jännitteiseksi.² Sibelius-kilpailussakin populaarikulttuuriin nähtiin sen kansansuosion vuoksi sisältyvän sellaisia ominaisuuksia, sisältöjä ja käytäntöjä, jotka olivat houkuttelevia ja tavoittelemisen arvoisia myös korkeakulttuurin edus-

2. Taide- ja populaarikulttuurilla on keskenään erilainen suhde kulutuskysyntään ja kannattavuuteen. Vaikka korkea- ja populaarikulttuurin erilaisesta suhteesta rahaan ja talouteen ei juurikaan Sibelius-kilpailun yhteydessä puhuttu, myös tämä liittyy populaarikulttuuria kohtaan osoitettuun kiinnostukseen. Vuonna 1993 toteutettu valtionosuusuudistus vapautti kuntien kulttuuritoimet valtion yksityiskohtaisesta ohjauksesta, joka osaltaan vaikutti siihen, että ”[k]ulttuuritarjontaa alettiin yhä suuremmissa määrin tarkastella ’kilpailutalouden’ viitekehyksessä tuotteiden markkinointina, jossa kulutuskysyntä ja kannattavuus määräävät markkinamenestyksen” (Alasuutari 1996, 225). Uudenlainen taidepoliittinen tilanne Suomessa teki kiinnostavaksi näiden kulttuurialojen suhteen pohtimisen.

tajille ja puolestapuhujille. Kuusistollekin haluttiin suoda mahdollisuus populaarikulttuurin tähtien tavoin paistatella suuren yleisön suosiossa. Kun Kuusiston voittoa verrattiin jääkiekon maailmanmestaruuteen, voiton jakoi hänen kanssaan koko Suomen kansa. Taidemusiikkia harrastaa kuitenkin vain pieni joukko suomalaisia. Tärkeäksi kysymykseksi tässä asetelmassa muodostuikin se, millaisessa suhteessa Kuusisto ja hänen saavuttamansa voitto näihin kahteen kulttuurinalaan oli: voittiko Kuusiston ohella Sibelius-kilpailussa koko Suomen kansa vai ainoastaan sen taidemusiikkia harrastava osa?

Vuoden 1990 Sibelius-kilpailussa yleisön suhtautuminen suomalaisiin kilpailijoihin oli nihkeää. Ennen tämänkertaisen kilpailun alkua Pekka Kuusiston veli Jaakko Kuusisto, joka osallistui edelliseen Sibelius-viulukilpailuun, toivoi tulevien kilpailujen yleisön myötäelävän ja kannustavan suomalaisia soittajia samaan tapaan kuin urheilukilpailuissa. Hänen kokemustensa mukaisesti Sibelius-viulukilpailu ”voi olla todella painostava suomalaiselle soittajalle”, sillä ”[e]nnakko-odotukset kotimaisia soittajia kohtaan ovat hirveän korkeat. Ilmapiiri ja yleisön reaktiot ovat aivan toisenlaiset kuin urheilukilpailuissa.” Suomalaisyleisö ei ”halua – tai kehtaa – kannustaa omiaan”. Kuusisto esitti vetoamuksen yleisölle: ”[M]enkää kuuntelemaan ja hurratkaa sekä taputtakaa meikäläisille soittajille!” (*Cultiset* 3.11.1995.) Toive kävi toteen – edellisten kilpailujen painostava ilmapiiri ei tällä kertaa toistunut.

Monien toimittajien mielestä Sibelius-viulukilpailussa nyt kuullut ja nähdyt suosionosoitukset olivat epätavallisia. *Avun* (8.12.1995) mukaan Finlandia-talo oli suorastaan revetä, sillä ”[s]ellaisia aplodeja Finlandia-talossa ei ole ennen koettu. Kansa suorastaan kiljuu. Tunnelma oli yhtä mahdettava ja isänmaallinen kuin jääkiekon mm-kisoissa.” *Länsi-Savossa* (2.12.1995) kerrottiin, että kun Sallinen oli julistanut kilpailun tuloksen, ”Finlandia-talossa repesi valloilleen huuto- ja suosionosoitusmyrsky, jollaista ei Suomessa klassisen musiikin tilaisuuksissa ole ennen koettu. Ilmassa oli mitä suurimmassa määrin musiikkijuhlan tuntua.” Kilpailussa poikettiin muutenkin tavanomaisesta konserttikäytännöstä, sillä ennen Pekka Kuusiston välieräesitystä ”[h]änelle kajautettiin jopa alkubravoot, jollaisia ei akatemian salissa ole ennen kuultu. Kun Pekka urakkansa lopetti, räjähti ilmoille sellainen meteli, että liikuttiin jo lähes pop-konserttien desibeileissä.” (*Etelä-Saimaa* 27.11.1995.)

Suomalainen yleisö näyttää vaativan muusikoilta huippusuorituksia, ennen kuin se ryhtyy todella kannustamaan ”omia” kilpailijoitaan. Reaktioille on tyypillistä kaikki tai ei mitään -asenne: Jaakko Kuusistokin sijoittui sentään 16-vuotiaana vuoden 1990 kilpailussa varsin hyvin, neljänneksi

(*Cultiset* 3.11.1995). Tämänkertaisen kilpailun parhaiksi suorituksiksi osoittautuneissa Kuusiston esityksissä – toisin kuin aiemmissa Sibelius-kilpailuissa – suomalaisuus yhdistettiin ”itse” musiikkiin, jonka johdosta ”[t]unnelma oli yhtä mahtava ja isänmaallinen kuin jääkiekon mm-kisoissa” (*Apu* 8.12.1995). Yleisö taputtaa niille asioille, jotka sille ovat tärkeitä. Näin tehdessään se taputtaa itse asiassa paitsi kilpailijoille myös itselleen ja omille arvoilleen.³ Populaarikulttuurille ominaisten piirteiden liittäminen taidemusiikkiin vakuuttaa lehtien lukijoita siitä, että taidemusiikkikulttuurissakin muusikoiden saavutuksia arvostetaan. Arvostuksen osoittaminen on tässä suhteessa tärkeämpää kuin populaari- ja korkeakulttuurin välisen eron ylläpitäminen.

Populaarikulttuurille tyypillisten piirteiden ja toimintatapojen haluttuun ottaminen ei rajoittunut ainoastaan yleisön reaktioiden kuvauksiin, vaan myös Kuusistolla kerrottiin olevan kiinteä suhde populaarimusiikkiin.

Osaatko soittaa ”Den glider in’n”?

– Kyllä mä osaisin, jos mun täytyis soittaa se. Nyt täytyy kyllä tunnustaa, että kun asun tuolla Sipoossa, niin nää paikallisradiot ei oikein kuulu sinne, eikä meillä kuunnella Radio Mafiaa. Mä en ole kuullut tätä ”Den glider iniä” kuin kerran. Ja sekin oli ihan ohimennen kun olin poistumassa Yleisradiosta, niin sillä ehdolla oli TV päällä ja sieltä tuli juuri se Kirkan ja maajoukkueen esitys ulos. Jos mä kuulisin sen toisen kerran niin varmasti pystyisin soittamaan. Nyt mulla ei ole kuin pätkiä tarttunut päähän, ihan muutamia satunnaisia tahteja, ei kokonaisuutta. Mutta jos sä laittaisit mut nyt soittamaan johonkin suureen konserttiin sen, niin varmasti soittaisin. (*Suomen Urheilulehti* 21.12.1995.)

Kuusiston suhde populaarimusiikkiin on sekoitus kykenemisen vakuuttelua ja vieroksuntaa. Viulisti haluaa osoittaa, ettei ole populaarimusiikin taitajia huonompi. Hän ottaa haltuun populaarimusiikin ja sen tekemisen taidemusiikille ominaisella tavalla uskoen voivansa soveltaa taidemusiikin piirissä hankittuja taitoja myös populaarimusiikkiin (ks. Talja 1998, 117)⁴.

3. Viulisti Yehudi Menuhin lähetti Helsingin Sanomien (11.11.1995) välityksellä terveisensä Sibelius-kilpailun viulisteille ennen kilpailun alkua. Samassa yhteydessä lehdessä kerrottiin hänen johtamastaan konsertista Oslolla: ”Odotetun myrskyisät suosionosoitukset tervehtivät torstai-iltana **Yehudi Menuhinia** tämän kävellessä Grieg-hallin täyttäneen yleisön eteen. Yleisö hurrasi mestariviulistille, legendalle, suurelle humanistille, Unicefin taannoiselle hyväntahdonlähettiläälle ... ja kenties myös kapellimestarille, sillä juuri tämän roolin Menuhin oli valinnut Bergenin konserttiinsa. Viulistina hän ei Bergenissä tahtonut esiintyä.”

Muista mediateksteistä ilmenevää Kuusiston populaarimusiikin ja jazzin harrastusta ei tässä jutussa mainita. Kuusisto vakuuttelee valmiuksiaan ryhtyä tarvittaessa populaarimusiikin soittajaksi – tosin hän käsitteellistää soittamisen täytymisenä ja toimittajan aiheuttamana pakkona. Hän sanoutuu irti myös populaarimusiikin omaehtoisesta seuraamisesta tai kuuntelemisesta. *Den glider in* -kappaleen Kuusisto painottaa kuulleensa vain keran, vahingossa, julkisessa tilassa. Kotiin asti paikallisradiot eivät edes kuulu, ja Radio Mafiaa, Yleisradion rock-kanavaa, ei Kuusiston kotona kuunnella. Populaarimusiikin kuulemiseen samoin kuin kuviteltuun esittämiseenkin tarvitaan ulkopuolinen syy.

Muiden lehtijuttujen (*Keski-Uusimaa* 9.12.1995; *Satakunnan Kansan* 11.12.1995; *Me Naiset* 15.12.1995; *Ilta-Sanomat* 23.12.1995) perusteella lukijat saavat tietää Kuusiston harrastaneen muitakin musiikin lajeja kuin länsimaista taidemusiikkia, nimittäin jazzia ja ”kevyttä musiikkia”.

Serkkunsa häissä Pekka ja Jaakko esittivät oman versionsa **Oskar Merikannon** *Kesäillan* valssista. Siinä sekoittuivat kevyen musiikin kaikki tyylit. Se on muuten löytänyt tiensä radioonkin.

– Hirveän hirveä, Ilkka Kuusisto pyörittää päätään.

– Hirveän hauska, äiti-Kuusisto toteaa. (*Me Naiset* 15.12.1995.)

Populaarimusiikki on taidemusiikkiin vihkiytyneelle muusikolle selvästikin ongelma. Merikannon *Kesäillan valssista* tai Sibeliuksen viulukonsertosta ei voitaisi tavallisesti puhua samalla tavalla kuin Kuusiston vanhemmat puhuvat poikiensa soittamasta *Kesäillan valssista*. Länsimaiseen taidemusiikkiin keskittyneiden veljesten hallussa ovat kevyen musiikin kaikki tyylit. Omaehtoisestikin harrastettuna populaarimusiikille näyttää taidemusiikin kontekstissa olevan tyypillistä asioiden ohjautuminen muualta kuin soittajasta itsestään käsin: veljesten esittämä *Kesäillan valssi* on itsestään löytänyt tiensä radioon. Ilkka Kuusiston leikkisä kommentti esityksen hirveydestä saa merkityksensä ainoastaan taidemusiikkikulttuurista käsin. Naisen suhde populaarikulttuuriin on länsimaiselle modernille kulttuurille tyypilliseen tapaan miehiä ongelmattomampi⁵: etunimetön ”äiti-Kuusisto” tunnustaa avoimesti pitäneensä esityksestä. Populaarimusiikki on veljesten harrastus: sitä soitetaan vapaa-ajalla serkun häissä ja musiikkileirien tau-

4. Yhteiskuntatieteilijä Sanna Talja (1998) käsittelee väitöskirjassaan *Musiikki, kulttuuri, kirjasto. Diskurssien analyysi* suomalaista musiikkikulttuuria ja kulttuuripoliittikkaa laajaa tekstiaineistoa (kirjaston asiakkaiden haastattelut, suomalaisten säveltäjien musiikkipoliittiset kirjoitukset, kulttuuripoliittikan komiteamietinnöt sekä kirjasto- ja yleisradiotoiminnan linjaukset) tarkastelemalla.

oilla. *Satakunnan Kansa* (11.12.1995) toteaa, että ”[k]un esimerkiksi Tuomas Haapasen leireillä on kuulutettu tauko ja muut viulistit ovat ripustaneet instrumenttinsa naukaan, Pekka on siirtynyt klassisesta jazziin, siis rentoutunut paussin ajan soittamalla – henkilökohtaisen omakätisesti viulullaan – jazzia”. Myös jutun otsikko kertoo, että ”Kuusiston Pekka lepää jazzailleen”.

Kun taidemusiikkiin keskittynyt viulisti soittaa myös muuta musiikkia, eri musiikkien väliset rajat täytyy rakentaa tavalla tai toisella. Muiden musiikinlajien soittaminen näyttää uhkaavan muusikon identiteettiä taidemusiikin soittajana, minkä vuoksi taidemusiikin ulkopuolelle siirtyminen muodostuu hänelle ongelmaksi. Mitä lähemmäksi muut musiikinlajit muusikkoa tulevat, sitä pontevammin täytyy tähdentää hänen vakavaa suhtautumistaan ja keskittymistään taidemusiikkiin. Tuomariston jäsen, viulunsoiton professori Kaija Saarikettu kertoo *Hufvudstadsbladetissa* (24.11.1995), miten hän opettaa kansanmusiikkia ja improvisaatiota musiikkioppilaitosten viulunsoiton opettajille. Kun jutussa käsitellään kansanmusiikin soittamista osana hänen omaa muusikkouttaan, asia katsotaan parhaaksi varustaa taidemusiikin ensisijaista asemaa painottavalla muistutuksella: ”Kaija Saarikettu soittaa itse mielellään kansanmusiikkia, niin vakava kuin hänen oma ammatillinen suuntautumisensa onkin”. Kuusisto tekee samanlaisen eleen tilittäessään suhdettaan jazziin (*Keski-Uusimaa* 9.12.1995).

– En vierasta jazzia. Se on raikastavaa, virkistävää, kertoo Sibeliuskilpailun tuore voittaja **Pekka Kuusisto**.

– Silti en usko, että pystyisin luomaan loistavan karriäärin molemmilla musiikin alueilla, perinteisenä viulutaiteilijana ja jazzmuusikkona. Minusta tuntuu etten haluaisi olla **Nigel Kennedyn** kaltainen muusikko, pohtii nuori viulutaiteilija antaen kuitenkin tunnustuksen Kennedyn taidoille.

5. Leena-Maija Rossi (1995, 12) viittaa Andreas Huyssemiin (1986, 44–62) ja väittää, että ”[t]eollistumisen ja modernisaation ajoista juontava arvottava jako matalaan ja korkeaan kulttuuriin on sukupuolikysymysten kannalta erityisen mielenkiintoinen; liitettiinhan halveksittu populaarikulttuuri aluksi sitkeästi feminiiniseen ja korkeakulttuuri maskuliiniseen”. Mirja Liikkanen (1998, 134–135) on taideyleisöä ja suomalaisuutta tutkiessaan todennut taiteen yleisönä olemisen ja naiseuden liittyvän yhteen siten, että juuri naiset ovat Suomessa olleet taidemaailman uskollisia tukijoita. Taiteen ja populaarin sukupuolittuminen on siis varsin monimutkainen asia. Voidaan kuitenkin väittää, että Suomessakin yhä edelleen populaarimusiikin vähiten arvostetetuimpien lajien, esimerkiksi iskelmien (ks. esim. Niemelä 1999, 29), fanius on enimmäkseen naisille varattu asia.

Muusikon liiallinen populaarikulttuurin harrastaminen saattaa asettaa hänen taitonsa taidemusiikin soittajana kyseenalaisiksi. Puhtaan taidemusiikillisessa kontekstissa muihin musiikinlajeihin sisältyvien piirteiden liittämässä viulistiin ei tätä uhkaa ei ole. Tämä näkyy selvästi niissä muutamissa viittauksissa, joissa Kuusistolle rakennettiin suhdetta kansanmusiikkiin. *Ilkassa* (28.11.1995) toivottiin, että ”Kuusisto, joka on sentään kunnan pelimanni, saa finaalissa tulkintoihinsa vielä lisää taiteellista kipinää”. Myös *Helsingin Sanomat* (3.12.1995) nimesi Kuusiston pelimanniksi.

[H]än on jo harvinaista lavasäteilyä omaava leikkisä virtuoosi. Hän soittaa orkesterien kanssa aidossa pelimannihengessä ja selvittää tekniikallaan helposti Paganinin kapriisien ja Sibeliuksen viulukonserton pirullisimmatkin vaikeudet.

Ja hymyileekin vielä.

Kuusiston luonnehtiminen kansanmusiikkisanaston avulla on näissä esimerkeissä yksinomaan myönteinen lisä hänen muusikkouteensa. Hänet voidaan nimetä pelimanniksi, jos samalla varmistetaan, että hän on pystyvä taidemusiikin soittaja. Ylistävän taidemusiikkipuheen ympäröimissä tekstikohdissa pelimanniksi nimeäminen ei uhkaa viulistin taidemuusikkoutta toisin kuin Amy Oshiron välieräesityksen luonnehdinnassa: ”Oshiron soitto oli paikoin vauhdikasta, mutta vikisevä ääni toi ajoittain mieleen enemmän kyläpelimannin kuin konserttiviulistin” (*Turun Sanomat* 27.11.1995).

PETTYMYS

Kuusiston voiton ja suosion vertaaminen populaarikulttuuriin tapahtumiin ei sujunut ongelmattomasti. Osmo Tapio Räihälä pahoitteli *Turun Sanomissa* (2.12.1995) otsikolla ”Viulunsoiton MM?” sitä, että ”Kuusiston voiton arvoa ei Suomessa helposti käsitetä”. Hän oli sitä mieltä, että ”Pekka Kuusiston saavutus on vertaansa vailla suomalaisessa musiikinhistoriassa”. Väitteet osoittautuvat keskenään ristiriitaisiksi: Jos Kuusiston voiton arvoa ei käsitetä Suomessa, kuka sen sitten käsittää? Jos Pekka Kuusiston voitto Sibelius-kilpailussa on vertaansa vailla suomalaisessa musiikinhistoriassa, mutta toisaalta juuri Suomessa ei voiton arvoa käsitetä, missä sijaitsevat ne ihmiset, jotka ovat päättäneet Kuusiston voiton olevan arvokas ja jotka siis myös käsittävät voiton arvon? Mahdollisia vastauksia löydän kaksi: Jos suomalaiset eivät ymmärrä Suomessa tapahtuneen jotakin arvokasta ja merkittävää, vaikka Kuusisto voittikin Sibelius-viulukilpailun,

niin ehkä arvokkuuden ja merkittävyyden huomaavat helpommin ulkomaalaiset, ei-suomalaiset. Ehkä he tietävät paremmin kuin suomalaiset, mitä asioita suomalaisten tulisi pitää arvokkaina. Toisena vaihtoehtona voidaan ajatella, että Suomessa on pieni joukko suomalaisia, jotka ymmärtävät, miten merkittävä Kuusiston voitto on, mutta he eivät omasta ymmärtämisen kyvystään huolimatta onnistu vakuuttamaan muita suomalaisia käsittelemään tätä tosiasiaa.

Molemmissa vastauksissa esitetyt väitteet auttavat tulkitsemaan median ilmaisemaa pettymystä siihen, että suomalaiset eivät osanneet tarpeeksi arvostaa Kuusiston voittoa. Räihälä, kuten monet muutkin kirjoittajat, löytää tapahtuman merkityksen selventämiseksi sille sopivan vertauskohdan Suomen jääkiekon maailmanmestaruudesta (*Turun Sanomat* 2.12.1995):⁶

Väheksymättä lainkaan Suomen jääkiekon maailmanmestareiden saavutusta olen sitä mieltä, että Kuusiston saavutus on täysin verrattavissa heidän mestaruuteensa, kenties enemmänkin. Tästä huolimatta en ole kuullut kenenkään ainakaan perjantaihin mennessä uineen Pekan ”pakottaman” [po. pakottamana] Havis Amandan lähteessä tai sprayanneen siniristejä valkoisille pinnoille asian takia. Mahtaneeko Esa Saarinen edes suunnitella kirjaa Miriam Friedistä, Kuusiston opettajasta ...

Jääkiekon maailmanmestaruuden ja Sibelius-kilpailuvoiton erot painottuvat tässä samanlaisuuden kustannuksella. Huolimatta siitä, että koko Suomen kansa kutsuttiin lukuisissa mediateksteissä mukaan juhlimaan Sibelius-kilpailun voittoa, kilpailujen ratkeaminen ei sittenkään aiheuttanut suomalaisissa jääkiekon maailmanmestaruutta seuranneen kansallisen⁷ hurmoksen musiikillista vastinetta.

6. Räihälä ei ollut ainoa, joka halusi Kuusistoa kohdeltavan samalla tavalla kuin urheilusankareita. Heikinheimo ehdotti jo ennen Sibelius-kilpailun tuloksen ratkeamista seuraavaa: ”Espoon kunta voisi ruveta katselemaan hänelle [Kuusistolle] sopivaa tonttia, sillä Kuusisto tuo näistä kisoista köyhälle Suomelle kunnia!” (*Helsingin Sanomat* 24.11.1995.) Myös *Ilta-Sanomissa* (2.12.1995) ennustettiin Kuusistolle samanlaista kohtelua kuin menestyneille suomalaisille urheilijoille: ”Enää jännittää, millaisen tontin Pekan kotikaupunki lahjoittaakaan menestyneelle pojalleen.”

7. Jääkiekon maailmanmestaruuden yhteydestä kansallisuuteen, uusliberalismiin ja talouteen ks. Karkama (1998, 124–125, 165), joka nimittää jääkiekon maailmanmestaruuden synnyttämää tilaa nationalistiseksi (joukko)hysteriaksi.

Voiton merkitystä ymmärtämättömiin suomalaisiin lukeutui myös tasavallan presidentti, joka ei kutsunut Kuusistoa itsenäisyyspäivän juhliin. Keskustelua käytiin lehtien palstoilla siitä huolimatta, että presidentti taisi laatia vieraslistansa juhlilleen reilusti ennen Sibeliuksen kilpailun tulosten ratkeamista. Asiaan kiinnitettiin huomiota *Helsingin Sanomien* (10.12.1995) mielipidesivulla ja *Länsi-Savossa* (11.12.1995).

Pettymyksen tunteita on aiheuttanut muun muassa se, että Sibeliusviulukilpailun voittaja Pekka Kuusisto oli jäänyt kutsumatta. Tätä pidettiin merkinä presidentin kyvyttömyydestä ymmärtää kulttuurielämän saavutusten arvoa

Kieltämättä Kuusisto olisi kuulunut vieraslistalle siinä kuin kiekokoleijonat tai Lontoossa työskentelevä naispuolinen tiskijukka.

Ilmeisesti viuluvoitto osui kuitenkin vieraslistan laatijan kannalta onnettoman myöhäiseen ajankohtaan. (*Länsi-Savo* 11.12.1995.)

Mielenkiintoista on, että näissä kirjoituksissa – kuten kaikissa muissakin edellä olevissa voitonjuhliin pettyneiden kirjoittajien teksteissä – taidemusiikin kilpailijana nähdään populaarikulttuuri yleensä ja jääkiekko erityisesti: ”olisi toivottavaa, että kulttuurin alalla huikeaan suoritukseen yltänyt vastaisi tasavallan seurapiireissä edes yhtä jääkiekkjoukkueen huoltoportaan henkilöä, ellei suorastaan lätkänpelaajaa tai uimaria” (*Helsingin Sanomat* 10.12.1995). Kirjoittajat kadehtivat avoimesti populaarikulttuurin nauttimaa yleisönsuosiota. *Helsingin Sanomien* yleisönosaston kirjoittaja lopettaa kirjoituksensa toteamalla: ”Näin siis ’Euroopan kulttuuripääkaupungissa’!” Hän vihjaa, että Kuusiston huonon kohtelun vuoksi Helsinki ei ansaitse Euroopan kulttuuripääkaupungin arvoa ja nimeä.

Kaikkia kolmea edellä esiteltyä lehtikirjoitusta yhdistää populaarikulttuuriin viittaamisen lisäksi myös kulttuurin käsitteen yhtenäinen käyttö. Kulttuuri merkitsee näissä lausumissa taidetta vastakohtana populaarikulttuurille: mäkikotkille, kiekokoleijonille, naispuoliselle tiskijukalle, lätkänpelaajalle ja uimarille. Kulttuuri edellyttää korkeakulttuuristen arvojen painottumista. Sanna Talja (1998, 93–94) on kutsunut tällaista taidemusiikkitradition ensisijaistavaa puhetapaa nimeämättömäksi kulttuuripuheeksi, joka tarkoittaa sitä, että ”[k]ulttuurista ja musiikista puhutaan pitämättä tarpeellisena erotella ja spesifioida puheen kohteena olevaa kulttuurimuotoa”. Tällainen puhetapa ”rakentuu oletukselle kulttuurin ja taiteen yleisesti hyväksytyistä ja yhteisistä arvoista”. Populaarikulttuurin arvostaminen yli kulttuuriksi nimetyin korkeakulttuurin vaarantaa Suomen mahdollisuuden tulla määritellyksi eurooppalaiseksi kulttuurimaaksi.

Taiteen ymmärtämättömyyden ongelmiin on perinteisesti löydetty apu erilaisista kansansivistämisprojekteista. Merkille pantavaa näissä projekteissa on se, että sivistymättömyys syntyy pitkälti juuri sivistämisprojektista. Koska kansa ei ole tarpeeksi sivistynyt ymmärtääkseen Sibeliuskilpailun voiton merkitystä, asian oikean laidan ymmärtävät toimittajat saavat syyn jatkaa kirjoitteluaan. Kansan heikko sivistystaso perustelee sivistysprojektin ja valtiollisen taidepolitiikan tarpeen. Käsitys perisuomalaisuudesta sivistyneisyyden ja hienostuneisuuden vastakohtana legitimoii siihen kohdistuvat kontrolli- ja valistustoimet. (Alasutari 1996, 228, 232; 1999, 154.)

Etelä-Suomen Sanomissa ilmestyi 15.12.1995 Eeva Rissanen kolumni otsikolla ”Musiikillisia makuja”, jossa hän käsitteli suomalaisten musiikkimieltymyksiä. Suuri osa jutusta käsitteli presidentti Ahtisaaren asemaa ”kansansa esikuvana”, jollaisena Rissanen kertoi haluavansa häntä kunnioittaa. Hän kertoo jutussa kaivanneensa presidenttiä Sibeliuskilpailun esityksiin: ”Minun omapäisen makuni mukaan presidentti suorastaan loisti poissaolollaan.” Miksi presidentin olisi pitänyt Sibeliuskilpailussa näyttäytyä?

Nykyinen presidentti on jonneinmoinen musiikki-ihminen. Johan kansakoulunopettajan koulutus vahvistaa, että laulu ja soitto kuuluvat lapsukaisten koulutukseen.

Itsenäisyyspäivän tienoilla ja sen lisäksi Sibeliuskilpailun ja Sibeliuksen 130-vuotispäivän tienoilla televisiossa saattoi seurata Seppo Hovin musiikillista ohjelmaa Mäntyniemestä. Makua siinäkin kysyttiin, joskin myös kiusattiin.

Musiikkiohjelma oli tehty jo syyskuussa, ja kenties esitysjan kohta ei ollut presidentti Ahtisaaren tiedossa. Onneton sattuma siis sijoitti sen Sibeliuksen juhlimisen keskelle.

Ymmärrän hyvin, että Rakastan sinua elämä on lajissaan kukkainen, mutta eikä [po. eikö] suomalaisbasso Jaakko Ryhänen olisi voinut laulaa jotain suomalaista – ei ehkä aivan Sibeliukselta mutta edes Malmsténia tai Merikantaa.

Mäntyniemen musiikkihetki oli kai Seppo Hovin suunnittelema Ahtisaaren antamien toiveiden pohjalta. Hovi on lajissaan hyvä, mutta olisin toivonut, että Suomen ensimmäisessä kodissa olisi soinnut ennen muuta suomalainen musiikki. Vaikka se olisi ollut vähän väkinäistäkin, se valinta. Vähän korkeamman tasoista. Vähän suomalaisempaa. Vähän vähemmän kansaa kosiskelevaa.

Olen vanhakantainen ja haluaisin kunnioittaa presidentin asemaa kansansa esikuvana myös muilla aloilla kuin politiikan.

On aika kummallista, että Sibeliukselta kyllä juhlitaan, mutta rahvas ei ole häntä ominut. Ehkä meidän kouluissamme musiikin opetus on niin heikolla pohjalla, että keskivertomusikaalisiin lapsiin ei saada

istutetuksi ns. paremman musiikin tuntemusta eikä kykyä sen nauttimiseen.

Ehkä Sibelius sävelsi vain eliittijoukolle, mitä en kuitenkaan halua uskoa. Kuitenkaan juhlatilaisuuksien Finlandia selkäpiitä väriyttävine sävelineen ei riitä Sibeliuksen tuntemiseen.[- -]

Tulee aika, jolloin kaikissa sähköisissä tiedotusvälineissä tajuutaan, ettei kansalle pidä esittää kaikkea halpa-arvoista, mitä kehittymätön maku vaatii. Ehkä se ei ole demokratian mukaista, mutta ehkä silloin rahvaskin on hypännyt piirun verran kohti kulttuuria. Minä, jos vielä elän, muiden mukana. (*Etelä-Suomen Sanomat* 15.12.1995.)

Kirjoitus esittää suomalaisuuden suhteen taidemusiikkikulttuuriin varsin ongelmallisena. Kolumnin kirjoittaja Eeva-Maija Rissanen toivoo, että Mäntyniemessä olisi soinut suomalainen musiikki. Sibeliuksen, Malmsténin tai Merikannon säveltäjänimien lisäksi suomalainen musiikki määrittäytyy *Rakastan sinua elämä* -laulua korkeamman tasoiseksi, suomalaisemmaksi ja vähemmän kansaa kosiskelevaksi musiikiksi. Kansa harrastaa itseksensä, jollei sitä kouluteta, muuta musiikkia kuin taidemusiikkia, joka määrittäytyy ”paremmaksi musiikiksi” kuin muut musiikit. ”Paremman musiikin istuttaminen” suomalaisiin – tehtävä, jonka Rissanen koulun musiikinopetukselle asettaa – ei ole vielä onnistunut. Sähköisten tiedotusvälineiden, erityisesti television, pitäisi pitää tehtävänä kansan kehittämättömän maun parantamista. Kirjoittaja määrittää kulttuurin taiteeksi, johon populaarikulttuuri ei kuulu. Tekstin lopussa hän liittää itsensä osaksi rahvasta eli sitä osaa suomalaisista, joiden makua tulee parantaa. Kyseessä on kuitenkin turha vaatimattomuus, sillä muilta osin edellä olevassa kolumnissa Rissanen erottuu rahvaasta määrittymällä korkeakulttuurin vanhaksi kannattajaksi ja puolestapuhujaksi.

Rahvaasta eli populaarikulttuurin kuluttajista erottautuminen on nähtävissä monissa muissakin Sibelius-kilpailua käsittelevissä teksteissä. Mediatekstien kirjoittajista ei kukaan tunnustaudu populaarikulttuurin kannattajaksi, vaikka Sibelius-kilpailusta sekä populaarikulttuurin ja taidemusiikin suhteista kirjoitetaan varsin monenlaisissa lehdissä – niistä eivät kirjoita ainoastaan taidemusiikkiin sitoutuneet journalistit sanomalehtien kulttuuriosastoilla. Populaarikulttuuria kuluttava kansa, suomalaiset, on jossain muualla. Mediatekstit kertovat suomalaisten harrastavan populaarimusiikkia, mutta toimittajat eivät sitä tee.

Alasuutari (1996, 233) väittääkin, että ”suomalaisuuden määrittelijän rooliin kutsutaan julkisuudessa aina joku sellainen henkilö, joka on tavalla tai toisella kohonnut ’tavallisen suomalaisen’ yläpuolelle”. Hän myös toteaa suomalaisuuden olevan sikäli palkitsevan puheavaruuden, että kuka

tahansa voi kokea itsensä vähän paremmaksi kuin tyypillinen perisuomalainen osana sivistystoimenpiteiden kohteeksi konstruoitua kansaa mieltään.

Suomalaisen urheiluyhteisön sietää tietää, että yleisön suosionpurkaukset ylittävät kevyesti tavallista merkittävästi paremmankin suomalaisen urheilukilpailun tason.

Parhaiden kilpailijoiden päättäessä konserttonsa yleisö suorastaan räjähtää suosionosoituksiin, ”bravo”-huutoihin ja tömistyksiin. Huippuna tietenkin Pekka Kuusiston Sibeliuksen viulukonserton sekä Aulis Sallisen lukeman ”tuomion” julistamisen jälkeinen huutomyrsky ja juhlinta. Harvoin laiskistunut ja ylisyötetty urheiluyhteisö jaksaa Suomessa näin eläytyä. (*Suomen Urheilulehti* 7.12.1995.)

Yleisön sekä toisaalta musiikki- ja urheilusuoritusten tekijöiden kuntoisuus menee selvästi ristiin: jähmeämpulskat suomalaiset seuraavat huippukuntoisia urheilijoita, kun taas ainakin kuvaannollisesti raskaaseen urheilusuoritukseen kykenevä taidekonserttiyleisö⁸ kuuntelee musiikkiharrastuksen urheilulta pelastamia muusikoita. Teksti on osoitettu urheiluyhteisölle, jota toimittaja puhuttelee melkein pä ojentavaan sävyyn: taidemusiikkiyleisö selviytyi suosionosoittajan tehtävästään Sibelius-kilpailussa urheiluyhteisöä taitavammin. Tekstin kirjoittaja, *Suomen urheilulehden* Kuudes mies -niminen kolumnisti, asettuu korkeakulttuurin leiriin arvostamalla taidemusiikkia enemmän kuin urheilua.

Yhden populaarikulttuurin alan eli urheilun yleisö ja saman alan ammattilaiset eli urheilijat saivat omasta lehdestään lukea, että he ovat huonompia kuin taiteen parissa aikaansa viettävät kansalaiset.

Syksyn jännittävintä ja korkeatasoisinta kilpailua ei käyty urheilukentällä. Tapahtumapaikkana olivat Sibelius-Akatemian konserttisali ja Finlandia-talo.

[— —]

Urheiluväen on hyvä nöyrytyä esittävän musiikin tähtien edessä. Urheilun vaatima harjoitus on näet useimmissa tapauksissa lasten leikkiä verrattuna Sibelius-viulukilpailussa esiintyneiden muusikkojen harjoittelun vaatimaan ajankäyttöön, kurinalaisuuden ja teknisen vaativuuden rinnalla.

[— —]

”Kuudes mies” arvelee, että huippumuusikot tuntevat urheilijoihin nähden tiettyä oikeutettua sukulaissieluisuutta. Saataisiinpa vielä

8. *Turun Sanomissa* (23.11.1995 ja 26.11.1995) Osmo Tapio Räihälä vertasi Sibelius-viulukilpailun seuraamista raskaaseen urheilusuoritukseen: puolimaratoon tai triathloniin.

suomalaiset huippu-urheilijat oppimaan näiden huippumuusikkojen harrastusten ja ajatusten laaja-alaisuudesta ja monipuolisuudesta sekä sopivasta annoksesta nöyryyttä toisten huippusuoritusten edessä. (*Suomen Urheilulehti* 7.12.1995.)

Näissä muualla oleva kansa tuotetaan nimenomaan populaarikulttuurin avulla. Taiteen kannattajiksi itsensä nimeävät toimittajat eroavat populaarikulttuuria kuluttavasta rahvaasta. Tästä näkökulmasta Sibelius-kilpailun voittajiksi tulleiden joukko pienenee huomattavasti: voittajiksi eivät pääseetkään kaikki suomalaiset vaan ainoastaan taidemusiikkia arvostava kansanosa.

Populaari- ja korkeakulttuurin välistä eroa rakennettiin Sibelius-kilpailussa myös suhteessa paikkaan. Mahtavaan ja isänmaalliseen juhlimiseen konserttisalissa suhtauduttiin positiivisesti; populaarikulttuuri- ja urheiluvertaukset eivät aiheuttaneet ongelmia puhuttaessa taidemusiikkia harrastavista ihmisistä. Siirryttäessä konserttisalista ulos julkisuuteen ja koko kansan keskuuteen viuluvoiton vertaaminen populaarikulttuuriin mädalsi populaarikulttuurin ja korkeakulttuurin välistä rajaa ongelmallisen paljon.

Me voitettiin

– Kestääkö Suomi peräkkäin sekä jääkiekon maailmanmestaruuden että Sibelius-kilpailujen voiton, **Minna Lindgren** kysyi torstaina yleisradion Pajatsio-ohjelmassa.

Kyllä se kestää. Turha toivo, että kukaan olisi lähtenyt eduskuntatalon portaille ilmaisemaan iloaan. En minäkään sinne aikoon mennä, mutta lupasin häiriköidä lähipiirissä, jos **Pekka Kuusisto** voittaisi.

Sekään ei onnistunut. Kohderyhmäni ei syttynyt isänmaalliseen uhoon. Se jaksoi tuskin puolta minuuttia kuunnella liikutustani. Sen jälkeen se ryhtyi puhumaan edellisillan televisio-ohjelmista, hyvistä, pahoista ja rumista ja A-studion pakolaiskeskustelusta!

Radion kuuntelijana en voinut osallistua televisio-ohjelmien kommentointiin. (*Suomenmaa* 2.12.1995.)

Jutun kirjoittaja Ulla-Maija Heikkilä on haluton lähtemään ilmaisemaan iloaan julkiselle paikalle, eduskuntatalon portaille. Kirjoittaja oli suunnitellut lähipiiriin rajaamaansa ”häiriköintiä” jo etukäteen siltä varalta, että Kuusisto onnistuisi voittamaan kilpailut. Kirjoittaja joutuu kuitenkin lähipiirissäänkin yllättävän nopeasti kohtaamaan juhlinnan rajat, sillä ”kohderyhmä” ei ”sytykään isänmaalliseen uhoon” yhtä varauksettoman innokkaasti kuin kirjoittaja. Tekstissä nostetaan esille kirjoittajan ja hänen lähipiirinsä erilainen suhde kahteen mediaan, televisioon ja radioon. Kirjoittaja

nimeää itsensä radionkuuntelijaksi, kun taas hänen lähipiirinsä keskustelee televisio-ohjelmista. Televisiolla ei ole ollut Suomessa yhtä voimakasta kansanvalistustehtävää kuin radiolla, vaan se on alusta lähtien edustanut pikemminkin populaarikulttuuria (ks. esim. Hietala 1993, 119). Television osuutta Sibelius-kilpailussa pidettiin ylipäättään ongelmallisena monissakin lehtiteksteissä (*Loviisan Sanomat* 2.12.1995; *Ilta-Sanomat* 5.12.1995; *Helsingin Sanomat* 6.12.1995; *Seura* 15.12.1995) toisin kuin radion, jonka kilpailua käsitteleviä lähetyksiä ei mediassa kritisoitu. Televisiossa olisi pitänyt kirjoittajien mielestä olla enemmän lähetyksiä Sibelius-kilpailusta ja niitä olisi pitänyt esittää parempaan katselu-aikaan kuin nyt. Televisiota moitittiin myös siitä, että kilpailua ei siellä seurattu suorina lähetyksinä.

Yllä olevassa Heikkilän tekstissä on loppujen lopuksi epäselvää, kuka voitti Sibelius-kilpailun. Otsikko ehdottaa, että voittajaksi selviytyi ”me”. Toisaalta kuitenkin jopa kirjoittajan lähipiiri kieltäytyi voiton tarjonnasta mahdollisuudesta isänmaalliseen uhoon tai puolta minuuttia pidempään voitonjuhlintaan. Taideyleisöä ja suomalaisuutta tutkinut Mirja Liikkanen (1998, 137) on todennut, että ”[j]ulkisuudessa harva Suomessa tunnustautuu kuuluvansa eliittiin ja haluavansa siihen kuulua, eliitti on piiloisen rakenne, eliitit puhuvat ’meinä’”. Voittajaksi määritetty lopulta sellainen me, joka ymmärtää voiton arvon: eliitti. Kaikki henkilöt jutussa kirjoittajaa lukuun ottamatta rajautuvat ”meidän” ulkopuolelle siksi, että voitto ei heitä juuri kiinnosta.

EROTTAUTUMINEN

Kuusiston voitosta kertovissa mediateksteissä on näkyvissä voimakas ambivalenssi: olisiko koko Suomen kansan pitänyt ymmärtää jotain merkittävää tapahtuneen Kuusiston voitettua kilpailun vai ei. Kaksijakoisuus rakentuu usein juuri taidemusiikin ja populaarikulttuurin ongelmallisen suhteen varaan. Uudenlaisen näkökulman Sibelius-kilpailun suhteesta populaarikulttuuriin avaa *Itä-Savossa* (2.12.1995) ilmestynyt Esko Suikkasen pääkirjoitus. Hän ei nimeä Sibelius-kilpailun voittoa koko Suomen kansan saavutukseksi eikä liioin perää kilpailulle populaarikulttuurin kaltaista arvostusta vaan tyytyy siihen, että taidemusiikki on vain pienen yleisön harrastama kulttuurin laji.

Viuluvoitto on kuin MM-kulta

[– –] Kulttuuripiirit vertaavat Sibelius-viulukilpailun voittoa maailmanmestaruuteen jossakin vaikeassa urheilulajissa. Vertaus tekee

oikeutta viulunsoitolle, vaikka viulukilpailusta ei ikinä tulekaan suuren yleisön massalajia. Samasta syystä Pekka Kuusiston merkittävästä voitosta ei synny samanlaista kansallista humalaa kuin jääkiekkjoukkueen MM-kullasta. Mutta sitä ei tarvitse surra.

[– –] Uutta kykyä kannattaa juhlia. Samalla voi muistaa senkin, että vanhoissa sivistysmaissa yksi voitto merkittävässä viulukilpailussa rakentaa kulttuurista Suomi-kuvaa eikä siinä muita ponnistuksia tarvita.

[– –] Ns. korkeakulttuuria edustavat suuret tähdet kestävät huijalla useimmiten vuosikymmeniä ja selvästi pitempään kuin juoksuratojen parhaat.

Teksti asettaa selvästi näkyville korkeakulttuurin ja populaarikulttuurin jännitteen. Suikkanen liikkuu tekstissään kahden väitteen välillä: hän pohtii urheilun ja musiikin välisiä samuusia ja eroja argumentoimalla sekä otsikon esittämän väitteen puolesta että voimakkaasti sitä vastaan. Ongelma syntyy siitä, että populaarikulttuuriin sisältyy taidemusiikin kannalta samanaikaisesti sekä houkutuksia että uhkia. Yhtäältä taidemusiikin ja urheilun samankaltaisuuden näkeminen tekee oikeutta viulunsoitolle, sillä vertauksen avulla suuri yleisökin ymmärtää, miten vaikeaa viulunsoitto on. Toisaalta taas suuren yleisön suosio ja suomalaisten urheilumenestystä seurannut kansallinen humala esitetään houkuttelevuudestaan huolimatta katkelman lopussa yhdentekevänä ja tarpeettomana ilmiönä taidemusiikin kontekstissa, sillä korkeakulttuurin ei tarvitse lunastaa oikeutustaan ”suuren yleisön massalajien” tapaan sitä seuraavien joukkojen hyväksynnällä ja mielenkiinnolla. ”Kulttuurisen Suomi-kuvan” rakentamiseen ”vanhoissa sivistysmaissa” – joiden joukkoon Suomi ei ilmeisesti kirjoittajan mielestä kuulu – riittää yleisösuosion sijasta mainiosti suomalaisen muusikon saavuttama ensimmäinen palkinto merkittäväksi nimetyssä viulukilpailussa. Kansallisesta juhlinnasta ei olisi huomattavaa apua Suomi-kuvan rakentamiseen niissä maissa, joissa sitä halutaan kohentaa. Taidemusiikin menestyksen takaavat muut asiat. Kuusiston voitto on riittävän voimakas suomalaisuuden lähettiläs eikä tarvitse tuekseen sellaisia ”ulkomusiikillisia” asioita, joiden joukkoon suuren yleisön kansallinen humala väistämättä kuuluisi. Korkeakulttuurin tähdet, suomalaisuuden lähettiläät, pysyvät pienemmän kannattajajoukonkin turvin käyttökelpoisessa kunnossa kauemmin kuin urheilijat, populaarikulttuurin edustajat.⁹

9. Samasta asiasta kirjoitti myös Ulla-Maija Heikkilä Suomenmaassa (2.12.1995): ”Vielä viisikymmenluvulla suomalaiset saattoivat rinnan vedota Sibeliukseen ja suurjuoksija Nurmeen. Nyt Paavo Nurmen maine on haalistunut, mutta Sibeliuksen musiikki elää.”

Taidemusiikkikulttuuri voi mainiosti pysyä pienen eliitin harrastuksena. Susan McClary (1989) on kiinnittänyt huomiota siihen, että suurten ihmisjoukkojen suosio voidaan länsimaisessa taidemusiikkikulttuurissa nähdä jopa epäilyttävänä asiana¹⁰. Korkeakulttuuri ei voi olla kaikkien omaisuutta, koska silloin se ei tarjoaisi mahdollisuutta erottautumiseen. Suomalaisen kansansivistysperinteen mukaisesti Sibelius-kilpailun yhteydessäkin suomalaista rahvasta ja suomalaisuutta kuvataan tavalla, joka toimii yhtäaikaaisesti sekä sivistystyön tehtävänmäärittelynä että sen perusteluna. Samalla kuitenkin tuotetaan myös sellainen sivistyneen puhujan asema, joka on rahvaan yläpuolella ja siis tavoittelemisen arvoinen. Taiteen ja taidemusiikin käsitteillä suuren yleisön maun vastakohtana on tässä prosessissa keskeinen rooli. (Alasuutari 1996, 228.)

Kuusistoa ja hänen saavuttamaansa Sibelius-kilpailun voittoa käsiteltiin mediateksteissä suhteessa taide- ja populaarikulttuuriin. Nämä näkökulmat sijoittivat voiton ja Kuusiston keskenään ristiriitaisiin asemiin. Kuusistolta penättiin populaarimusiikin ja muiden musiikinlajien kuin taidemusiikin harrastuneisuutta, jonka selvästi katsottiin lisäävän hänen kyvykkyytään muusikkona. Myös voitossa haluttiin nähdä populaarikulttuurille ominaisia piirteitä. Populaarikulttuurin ja taidemusiikin välille rakennettiin kuitenkin myös selvä jännite: näiden kahden kulttuuriosan ei haluttu muistut-tavan liiaksi toisiaan. Yhtäältä populaarikulttuurin haltuun ottamisella haluttiin nimetä voittajaksi koko Suomen kansa, ja toisaalta voittajaksi kelpasi Kuusiston lisäksi ainoastaan osa siitä, kansaa määrittelevä ja taidemusiikkia harrastava eliitti.

LÄHTEET

- Alasuutari, Pertti 1996. *Toinen tasavalta. Suomi 1946–1994*. Tampere: Vastapaino.
 Alasuutari, Pertti 1999. *Post-Patria? Globalisaation kulttuuri Suomessa*. Tampere: Vastapaino.

10. Nykymusiikissa yleisön suosion vieroksuminen on voimakkaampaa kuin taidemusiikissa ylipäätään: Susan McClaryn (1989) mukaan nykymusiikki pitää yleensä tiukasti kiinni vaikeudesta ja luoksepääsemättömyydestä, jotka toimivat merkkeinä sen lahjomattomuudesta ja moraalisesta ylemmyydestä. Hän lukee Schönbergin, Boulezin ja Babbittin tekstejä ja etsii niistä säveltäjien käsityksiä kuulijoista. McClaryn mukaan kaikille näille säveltäjille – huolimatta erilaisista sosiaalis-historiallisista konteksteista ja musiikillisista tyyleistä – yleisö edustaa irrelevanttia vaivaa, jolloin kuulijoiden hyväksyntä viittaa taiteelliseen epäonnistumiseen.

- Cook, Nicholas and Everist, Mark 1999. Preface. *Rethinking Music*. Ed. by Nicholas Cook and Mark Everist. Oxford and New York: Oxford University Press. v–xii.
- Cusick, Suzanne G. 1999. Gender, Musicology, and Feminism. *Rethinking Music*. Ed. by Nicholas Cook and Mark Everist. Oxford and New York: Oxford University Press. 471–498.
- Hietala, Veijo 1993. *Kuvien todellisuus. Johdatusta kuvallisen kulttuurin ymmärtämiseen ja tulkintaan*. Helsinki: Kirjastopalvelu.
- Huyssen, Andreas 1986. *After the Great Divide*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Karkama, Pertti 1998. *Kulttuuri ja demokratia. Kirjoituksia kulttuurin nykytilasta*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Liikkanen, Mirja 1998. Taideyleisöpuhe ja suomalaisuus. *Elävänä Euroopassa. Muuttuva suomalainen identiteetti*. Tampere: Vastapaino. 129–151.
- McClary, Susan 1989. Terminal Prestige: The Case of Avant-Garde Music Composition. *Cultural Critique* 12.
- Moisala, Pirkko 1996. Etnomusiikologian ja nk. uuden musiikintutkimuksen yhtymäkohdista. *Musiikin suunta* 3. 5–6.
- Niemelä, Elina 1999. ”Thana velikulta, suloinen veijari”. Iskelmätähti Jari Sillanpään julkisuuskuva. *Tangosta Dingoön. 80 vuotta suomalaista populaarimusiikkia*. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja 20. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. 29–43.
- Rojola, Lea 1995. *Varmuuden vuoksi. Modernin representaatio Volter Kilven Saaristosarjassa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 627. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Rossi, Leena-Maija 1995. Kunhan katson ... *Kuva ja vastakuvat. Sukupuolen esittämisen ja katseen politiikkaa*. Helsinki: Gaudeamus. 7–16.
- Scott, Derek 1998. Postmodernism and Music. *The Icon Critical Dictionary of Postmodern Thought*. Ed. by Stuart Sim. Cambridge: Icon Books. 134–146.
- Talja, Sanna 1998. *Musiikki, kulttuuri, kirjasto. Diskurssien analyysi*. Tampere: Tampereen yliopisto.

SIIRTOLAISUUDESTA VÄHEMMISTÖKSI

ÄÄNITEHISTORIAN NÄKÖKULMA
RUOTSINSUOMALAISUUTEEN¹

PEKKA SUUTARI

Ruotsinsuomalaisten virallinen määritelmä on muuttumassa siirtolaisryhmästä kansalliseksi vähemmistöksi (SOU 1997). Muutos merkitsee sitä, että ruotsinsuomalaisuus nähdään nyt pysyvänä ja historiallisena osana Ruotsia, kun aiemmin odotettiin että siirtolaiset perheineen ovat valmiita muuttamaan kotimaihinsa tai sulautuvat valtaväestöön (assimilaatiopolitiikan historiasta Gür 1996). Siirtolais- ja vähemmistökulttuurin tärkein ero on kuitenkin identiteetissä. Ruotsissa syntyneille sukupolville vähemmistöidentiteetti ei merkitse valintaa joko-tai vaan esimerkiksi puhemielessä kahden kulttuurin yhdistelemistä arkipäiväisissä tilanteissa (Vuonokari 1998; Pöysälä 1979; Huusko 1998).

Tässä artikkelissa tarkastelen kulttuurianalyttisesti sitä, miten ruotsinsuomalaisten äänitteiden tuotantojulkisuus on muodostunut ja muuttunut kolmen vuosikymmenen aikana. Artikkelissa ja sen liitteenä olevassa ääniteluettelossa ruotsinsuomalaiset levyt ja kasetit rajataan käsittämään vain ryhmän sisällä tapahtuva julkaisutoiminta ja ruotsinsuomalaisille itselleen julkaistut äänitteet. Ruotsinsuomalaisten musikoiden koko tuotanto ei siten ole mukana luettelossa. Kirjoituksessani en puutu yksittäisten artistien ruotsinsuomalaisuuteen (yksilöllistä identiteettiä ei voida pysyvästi luokitella), vaan äänitteiden tuotannolliseen kontekstiin.²

1. Artikkelin tehtävänasettelun ja aineiston rajauksen kannalta keskeiset kaksi liitettä on julkaistu tilanpuutteen vuoksi vain internetissä. Lukijaa pyydetään tutustumaan näihin osoitteessa <http://www.jyu.fi/musica/mts/musiikki/suutari.html>

Lähtökohtana minulla on väitöskirjatutkimukseni,³ jonka aikana olen seurannut Göteborgin suomalaisten musiikkitapahtumia, erityisesti tansseja. Käytännössä ruotsinsuomalaiset kulttuuritoiminnot ovat melko ongelmattomasti erotettavissa valtakulttuurin vastaavista tapahtumista, sillä juuri erottautuminen on eräs vähemmistökuulttuurin merkityksellisyyden idea (Suutari 1994, 163; Hall 1996, 2). Tanssien ohella keskeisimpiä ruotsinsuomalaisen musiikkitoiminnan tapahtumapaikkoja ovat seurakunnat, suomalaisyhdistykset ja Suomi-seurat sekä koulut. Kaikkien näiden kautta tuotettu musiikki näkyy myös ääniteluettelossa, vaikka äänilevyt ja kasettijulkaisut eivät ole samalla tavoin paikkaan ja aikaan sidottuja kuin elävän musiikin käytännöt (Slobin 1992, 20; Stokes 1994, 3). Göteborgin ruotsinsuomalaisten musiikkitoiminta on moniulotteista ja samankaltaisia toimintamuotoja on ruotsinsuomalaisilla kaikkialla Ruotsissa. Olen pyrkinyt saamaan listalle mahdollisimman kattavan joukon ruotsinsuomalaisten äänite-tuotantoa, mutta puutteitakin varmasti esiintyy, ja tulevaisuudessa luetteloa onkin syytä täydentää ja tarkistaa. Tärkein lisäys luettelossa, verrattuna väitöskirjatutkimuksessa käsittelemääni ruotsinsuomalaiseen musiikkiin, on Tornionlaakson meänkielisen vähemmistön äänitteet (esim. Ruotonen 1986), jotka pohjautuvat paikalliseen katkeamattomaan vuosisataiseen suomenkieliseen perinteeseen tuolla alueella. Nyt kun ruotsinsuomalaisuus nähdään valtiollisesti historiallisena ilmiönä, on myös meänkielinen kulttuuri osa kansallista ruotsinsuomalaista identiteettiä.

RUOTSINSUOMALAINEN IDENTITEETTI JA MUSIIKKI

Ruotsinsuomalaiset eli suomalaista syntyperää olevat noin puoli miljoonaa ihmistä (SOU 1997) ovat monessa mukana myös ruotsalaisessa musiikki-elämässä, joten ruotsinsuomalaisten äänitteiden esittely ja luettelointi on ensi sijassa määrittelykysymys. Tulisiko ruotsinsuomalaisten äänitteiden

2. Kontekstia käsittelemässä oman kenttätyöni kautta. Tarkoitin sillä ruotsinsuomalaisia musiikkikäytäntöjä (tanssit, elävä musiikki, joukkotiedottaminen, äänitteiden tuottaminen jne.) sekä musiikkijulkaisuudessa käytettyä ruotsinsuomalaisen musiikin kategoriointia. Äänitehistorian kannalta keskeinen kysymys on: miten ruotsinsuomalaisuutta on artikuloitu äänitetuotannossa ja musiikkijulkaisuudessa. (Hall 1992.)

3. Tutkimuksessani tulee olemaan neljä päälukua: 1. Johdanto; 2. Yleisöluke, jossa tarkastellaan tanssipaikkoja, niiden sosiaalista kanssakäymistä ja itse tanssia; 3. Muusikkoluku, jossa analysoidaan tanssiorkestereita, niiden ohjelmistoja ja vuorovaikutusta yleisön kanssa; 4. Kulttuurianalyysi, jossa käsitellään tanssimusiikin merkitystä kansallisen identiteetin konstruoinnissa.

joukkoon lukea vain suomenkieliset levyt? Pitäisikö ruotsinsuomalaisen musiikin erottua ruotsalaisesta musiikista? Aiemmassa kirjoituksessani (Suutari 1997) olen tarkastellut identiteetin ja eronteon käsitteitä osana musiikkikulttuuria, ja tässä artikkelissa tarkoitukseni on soveltaa musiikkikäytäntöihin perustuvaa identifikaation prosessia ruotsinsuomalaisten äänitteiden kategorioinnissa ja esittelyssä.

Lähtökohtana ei ensisijaisesti voi olla tekstuaaliset tekijät, kuten musiikilliset rakenteet tai laulujen sanat, sillä ruotsinsuomalaista musiikkia tehdään monissa eri genreissä ja eri kielillä, eikä se yleensä erotu musiikillisesti suomalaisesta tai ruotsalaisesta tuotannosta. Siirtolaisuudesta tai ruotsinsuomalaisuudesta kertovat tekstiaiheet ovat nekin suhteellisen harvalukuisia ruotsinsuomalaisissa kappaleissa. Ruotsinsuomalaisen musiikin rajaus tässä artikkelissa liittyy siten musiikillisiin käytäntöihin: kuka esittää, missä ja kenelle. Huomionarvoista on tekijän ohella myös tuotantokanaava ja reseptio (kuluttaminen). Yksilöllisellä tasolla mikä tahansa ruotsinsuomalaisten tekemä musiikki voitaisiin (antiessentialistisesti) tulkita ruotsinsuomalaiseksi, mutta tässä artikkelissa lähtökohtana on yleisempi ruotsinsuomalainen viitekehys (ruotsinsuomalaisesta kulttuurista ks. Jokinen 1996). Vaikka identiteetit nykymaailmassa kootaan yhä yksilöllisemmin, ja ihmiset ylipäättään käyttävät paljon aikaa identiteettinsä pohdiskeluun, eivät identiteetit voi olla kokonaan imaginaarisia vaan tukeutuvat ympäröivän kulttuurin käytäntöihin, historiaan ja kertomuksiin (Hall 1996; Lipsitz 199; Vuonokari & Pelkonen 1993).

Monikulttuurisessa maailmassa vähemmistökulttuurit eivät toimi valtakulttuurista erillisenä ja irrallisena, vaan monin tavoin siihen kietoutuneena ja siitä erottamattomana. Tässä piileekin ruotsinsuomalaisten äänitteiden luetteloinnin suurin ongelma. Monet ruotsinsuomalaiset esiintyvät ruotsalaisessa musiikkikontekstissa, ja he ovat menestyksensä kautta tärkeitä esikuvia ruotsinsuomalaiselle yleisölle ja joukkotiedotusvälineille. Samalla heidän julkinen imago ja taiteellinen tuotantonsa on merkittävää ruotsinsuomalaisen identiteetin kannalta (Hennion 1983, 192). Esikuvat antavat identifikaatioprosessille uutta sisältöä ja toimintakykyisyyttä (Grossberg 1995, 44; Lehtonen 1996). Luettelossani (liite 1, internet-osoitteessa <http://www.jyu.fi/musica/mts/musiikki/suutari.html>) en kuitenkaan ole huomioinut ruotsalaisessa kontekstissa ilmestyneitä suomalaistaustaisten muusikoiden julkaisemia levyjä siksi, että vaadittaisiin kokonaan toisenlaisia tutkimuslähtökohtia kaikkien Ruotsissa toimivien muusikoiden toiminnan ja taustojen selvittämiseksi. Toisaalta monikulttuurisen vähemmistö-

identiteetin kannalta olisi tärkeää tutkia millaisia esikuvia ruotsinsuomalaisuudesta tunnetut ruotsinsuomalaiset taiteilijat antavat, mutta tämä jatko-tutkimuskysymys jää tässä yhteydessä käsittelemättä.

Artikkelissani ruotsinsuomalaisuutta lähestytään kulttuurisen verkostoitumisen, keskinäisen vuorovaikutuksen ja arkikulttuurin käytäntöjen näkökulmasta. Ruotsinsuomalainen musiikkitoiminta on kasvanut räjähdysmäisesti 1950-luvulta lähtien tyydyttäen maahan muuttaneiden siirtolaisten tarpeita, kuten Pekka Gronow kirjoitti vuonna 1980.

Ruotsinsuomalainen kulttuuri voi tarkoittaa monia asioita. Jos haluamme, voimme lukea siihen monia sellaisia Suomessa syntyneitä, Ruotsissa kauan vaikuttaneita taiteilijoita kuin kuninkaallisen teatterin hovikapellimestarina 1907–1932 toimineen säveltäjä Armas Järnefeltin tai Svenska Filminstitutetin nykyisen johtajan, elokuvaohjaaja-kirjailija Jörn Donnerin. Tällaiset taiteilijat ovat usein olleet yhtä kotonaan Ruotsissa kuin Suomessa ja vaikuttaneet molemmilla kielillä. He ovat olleet sekä ruotsalaisia että suomalaisia, mutta harvoin nimenomaan ruotsinsuomalaisia.

Ruotsinsuomalainen kulttuuri on kansanomaista kulttuuria. Se kasvaa Tukholman Suomi-talolla, Göteborgin Suomi-teatterissa, Halstahammarin suomalaisessa kuorossa tai suomalaisissa tansseissa Boråsissa. Sitä tukevat Ruotsin suomenkieliset radio- ja tv-ohjelmat, Ruotsissa ilmestyvä suomenkielinen lehdistö ja kirjallisuus ja sellaiset instituutiot kuin Haaparannan suomalainen kansankorkeakoulu. (Gronow s.a., 36)

Ruotsinsuomalainen kulttuuritoiminta on ollut kuitenkin luonteeltaan lokaalista, eikä tiettyyn paikkaan ja aikaan sidottu kulttuuri välttämättä ”tunne” laajempaa kontekstiansa, sellaista musiikkia jota tehdään toisessa paikassa ja toiseen aikaan (Suutari 1994). Viime vuosien merkittävin vähemmistökuulttuurin haaste onkin ollut kansallisen ruotsinsuomalaisen kulttuuri-identiteetin etsintä, ja tähän liittyen on myös rakennettu omaan tuotantoon perustuvaa valtakunnallista musiikkijulkisuutta. Näkyvimmin tätä on tehty Ruotsin radion Musalista-ohjelmassa, jossa on löydetty yhteyksiä eri puolilta Ruotsia tulevien paikallisten ruotsinsuomalaisen musiikkitekijööiden ja laajemman radioyleisön välille. Muusikot, jotka toimivat aiemmin kaukana toisistaan, alkavat tulla itsekin tietoisiksi eri puolilla Ruotsia tapahtuvasta tuotannosta.

Ääniteluettelon lisäksi olen liitteessä 2 (internet-osoitteessa <http://www.jyu.fi/musica/mts/musiikki/suutari.html>) katsonut tarpeelliseksi nimetä erikseen tunnettuja musiikintekijöitä, joiden avulla lukijat voivat hankkia laajempia tietoja ruotsinsuomalaisten tekemästä musiikista käyttäen suomalaisten ja ruotsalaisten äänilevyjen luetteloita (esim. Haapanen 1990;

ALB). Nämä taiteilijat ovat omalla julkaisupanoksellaan rakentaneet käsitystä ruotsinsuomalaisuudesta tai suomalaisuudesta Ruotsissa. Heidän esitystensä ja reseptioidensa eri ulottuvuuksia tulisi tutkia tapauskohtaisesti, jotta selvitetäisiin ruotsinsuomalaisten muusikoiden merkitys laajemmin kansallisen identiteetin konstruomisessa. Tämä tehtävä on tärkeä nimenomaan ruotsinsuomalaisten tiedotusvälineiden ja julkisen keskustelun kannalta, ja se perustuu loogisesti erilaisiin, kokemuksellisiin tai myötäsyntyyisiin, tarkastelukulmiin kuin nyt tarkasteltavana olevat ruotsinsuomalaisen musiikin käytännöt (ks. Frith 1996, 110; Slobin 1992, 65; Suutari 1997). Keskustelua kansallisesta identiteetistä ja siihen kuuluvasta musiikista tulee jatkaa edelleen muissa yhteyksissä. Kyse on samalla ruotsinsuomalaisen musiikin historiankirjoituksen tarpeesta. Sitä aiemmin on tutkinut vain Erkki Muukkonen, jonka 21 nimikettä sisältävä ääniteluettelo julkaistiin vuonna 1980.

Ruotsinsuomalaisten valikoituun äänilevyluetteloon sisältyy noin 200 nimikettä, joita on tuotettu lähinnä omakustanteina tai pienten riippumattomien levymerkkien (mm. Swe-Finn Records) julkaisuina: tanssimusiikkia, laulelmia, pelimannimusiikkia, kuorokasetteja, hanurilevyjä ja hengellistä musiikkia. Osa näistä levyistä tai kaseteista on kohtuullisen hyvin tunnettuja ruotsinsuomalaisten parissa, vaikka myyntiluvut eivät juuri koskaan ole nousseet paria tuhatta suuremmiksi. Aina viime vuosiin saakka ongelmana ruotsinsuomalaisilla levytuottajilla on ollut jakeluverkoston puute ja tiedotusvälineiden heikko tuki omalle tuotannolle (Muukkonen 1980).

SIIRTOLAISMUSIIKKIA 1970-LUVULLA

Ruotsinsuomalaiseksi itsensä identifioiva äänilevytuotanto alkoi suurten muuttovuosien jälkeen 1970-luvun alussa, ja yksi ensimmäisistä ja näyttävimmistä julkaisuista oli RSKL:n (Ruotsin suomalaisseurojen keskusliiton) ja Love Recordsin yhteisjulkaisu *Siirtolaisen tie*. Levy muodostaa eheän kokonaisuuden, antologian suomalaisista siirtotyöläistä ja heidän arjestaan. Kansikuvissa he ovat tehdashalleissa koneiden ääressä mutta myös tanssin pyörteissä ja harmonikkaa soittamassa. Aineisto levyille valittiin poikkeuksellisella tavalla: kappaleita pyydettiin julkisesti vuonna 1972 ja mukaan otettiin 12 kappaletta kahdeksalta artistilta saapumisjärjestyksessä (ks. levykansiteksti). Musiikilliset tyyli vaihtelevat työväenmarseista laulelmaan ja progevaikutteiseen pop-iskelmään. Tuotannoltaan levy on hyvätasoinen ja sen taustat on soittanut studioyhtye Suomessa sovittajanaan

Kaj Backlund. Kappaleiden sanat kertoivat suomalaisten halusta olla tasa-veroisia ruotsalaisten rinnalla (*Suomalainen neekerilaulu*), ikävästä (*Muukalainen*) ja uhmakkaasta suhteesta valtaapitäviin (*Ryöstäjä*) poliittisia mielenilmauksia unohtamatta (*Siirtolaisen julistus* ja *Siirtolaismarssi*). Osassa kappaleita on realistisia kuvauksia tanssiyhtyeen keikkamatkasta (*Keikkailta*) ja tehdassalista (*Läntinen tie*). Hiki haisee ja haitari soi -tango on puolestaan kuvaus ruotsinsuomalaiselta tanssipaikalta niiltä vuosilta jolloin siirtolaisten muuttoluvut olivat suurimmillaan. Vanhat ja nuoret ovat kokoontuneet nostalgisten harrastusten, tangon tanssimisen ja haitarimusiikin pariin.

Hiki haisee ja haitari soi
 kunnes koittaa aamun koi
 silloin kansa poskituntumalle ojentaa
 gimmat saattajiensa kravateille oksentaa

Tangontaitajat poskituntumalla
 korva karvainen suussa unelmoi
 joku pitseineen [?] kuorsaa penkin alla
 kovaäänisistä poskitango soi

Vanhan vaarinkin tossu siinä luistaa
 tango mieleen tuo ajat nuoruuden
 oikein tahdo ei askeleita muistaa
 kun on kalsareissaan polte kuumeinen

Hiki haisee ja haitari soi ...

Hiki haisee ja haitari soi, katkelma, Urpo Salo & Rolf Berg, LRLP 89, 1973

Kappaleessa kuvataan Ruotsiin muuttaneiden siirtotyöläisten omalaatuista ja hurjaa ilonpitoa, jonka taustalla vaikuttavat juurettomuus, ikävä ja sosiiaalisen kanssakäymisen tarve⁴.

Merkittävin ruotsinsuomalainen artisti 1970-luvulla oli maskuliinisen matalaääninen Esa Niemitalo, joka esitti countryvaikutteisia laulelmia Tapio Rautavaaraa ja Johnny Cashia muistuttavalla tyylillään ja kiersi tru-

4. Kokonaan toinen kysymys on se millainen tanssipaikkojen tunnelma todellisuudessa eri paikoissa ja eri iltoina oli. Esimerkiksi lehtikirjoituksissa, romaani-kirjallisuudessa ja lauluteksteissä ihmisten käyttäytymistä kuvattiin 1970- ja 1980-luvuilla usein levottomaksi ja tanssimusiikin kuuntelua kaipuusta tai juurettomuudesta johtuvaksi (Suutari 1994, 64; Tarkiainen 1996, 178)

baduurina Ruotsia mm. ammattiliitto LO:n stipendin turvin. Hän teki Ruotsissa ensin kolme levyä omakustanteena, neljännen Dan Andersonin laulelmista suomennetun levyn Brevskolanin kustantamana ja viidennen *Usko huomiseen* -lp:n Pauli Virran tuottamana RCA:n levymerkille (Lehtonen 1983, 372). Aappo I. Piipon tekemissä sanoituksissa kuvataan elämää suurkaupungissa vieraassa maassa, ja kerronta tapahtuu useimmiten metaforisin keinoin: elämä on korttipeli (lp:n nimikappale 1975), jossa kertojämännelle jaetaan huonot kortit. Hän korottaa panosta, mutta vastapelurina on paholainen, joka pelaa aina väärin ja vie saaliin. Siirtolaisen perhesiteet ovat katkenneet, seikkailu on alkanut, mutta elämä ei silti ole ruusuilla tanssimista. Lauluteksti varoittaa kuulijaa liian kovasta vauhdista ja liian suuriksi kasvavista uhrauksista omassa elämässään. Tällaiset teemat olivat yleisiä ruotsinsuomalaisissa lauluteksteissä 1970-luvulla ja vielä 1980-luvun alussakin.

SWE-FINN RECORDSIN TUOTANTOKAUSI

Merkittävin ruotsinsuomalainen levy-yhtiö on ollut Jorma Käkelän johtama tukholmalainen levymerkki Swe-Finn Records, joka toimi vuodesta 1975 vuoteen 1983. Sen tärkein julkaisu oli kolmen lp-levyn sarja *Suomuru – Suomalaista Musaa Ruotsista*, joka esitteli kaikenkaikkiaan 18 eri artistia, näistä useamman kappaleen volyyymillä Kulmankundit-yhtyeen, Käkelän, Puppe Nummen ja Simon Scottin. Bändiraitoja lukuun ottamatta levyjen sovituksista vastasi Nacke Vatanen ja taustoista hänen johtamansa studio-orkesteri. *Siirtolaisen tiestä* poiketen *Suomuru*-levyjen tekstiaiheissa ei juuri käsitellä siirtolaisuutta (poikkeuksena Taisto Salmen *Pelimannin kaipuu*⁵), mutta karu arki heijastuu silti urbaanina irrallisuutena sekä rahanhimon ja rankan elämän tuomina ongelmina. Toisaalta monessa kappaleessa tarinat sijoittuvat suomalaiseen luontoon: pienten hillojen suolle, heinäsuovaan, maalle ja kylään (kuten myös Finn-Soundin lp:llä vuodelta 1975). *Suomuru*jen kappaleista osa on pikkutuhmia huumorilauluja (*Rhodos rocki*, *Rouvan sauva*, *Prut prut*), mutta valtaosa käsittelee rakkautta ja rakastamisen eri puolia, useimmin menettämistä. Erikoisuutena on *Suomuru* III:n avausraitia [!], Pauli Karenin romanikielinen *Wan hin sar damliba*.

5. *Pelimannin kaipuun* on levyttänyt myös Eila-Helena Suomessa vuonna 1992. Tässä tekstiä ei ymmärretäkään enää siirtolaisen kokemana kaipuuna, kuten Taisto Salmen alkuperäisversiossa.

Levyjen tyyli vaihtelee perinteisistä valsseista ja humpista moderniin beat-pohjaiseen tanssimusiikkiin (käsitteistä ks. Suutari 1994, 19, 30). Nacke Vatasen suurelle kokoonpanolle tekemät sovitukset (erityisesti torvisektiot) saavat levyt musiikillisesti moniulotteisiksi, vaikka suurin osa kappaleista on sävellyksinä yllätyksettömiä. Erikseen kannattaa mainita Suomuru-sarjan kunnianhimoiset ja kansitekstejä ja painojälkeä myöten laadukkaat levykannet: kanteen on lavastettu kaksintaistelu, toisessa kannessa komeilevat Kekkonen ja Kaarle XVI Kustaa,⁶ ja kolmannessa kannessa on olkihattuun sonnustautunut tumma nainen.

Swe-Finn Recordsin muu tuotanto sisältää noin kymmenen lp:tä/kassetia, jotka on julkaistu laulusolistien nimillä. Näistä voisi esiin nostaa Pentti Kumpulaiselle tuotetut kaksi äänitettä, jotka tyyliltään ovat vanhaa suomalaista tanssimusiikkia, mutta sävellyksinä uusia ja ruotsinsuomalaisten tekemiä (säveltäjinä mm. Reijo Määttä, Erkki Laurokari ja Risto Koskinen). Kumpulaisen ääni kumpuaa syvältä rintarekisteristä, ja hän käyttää voimakasta vibratoa mutta ei ohennusta yläsävelissä – kaikki perinteisen suomalaiskansallisen iskelmäsoundin tyylipiirteitä Olavi Virran menestyksen vuosista lähtien. Levyjen sanoitukset eivät kerro urbaanista Göteborgista (vaikka lempinimeltään Kumpulainen oli Göteborgin satakieli) vaan useimmiten Lapista, maalaisromansseista ja suomalaisesta kylämaisemasta (Vieremä ja Koillismaa). Päivälehti *Finn Sanomien* levyarvostelupalstan kaksijakoinen vastaanotto kuvaa hyvin ruotsinsuomalaisten suhtautumista tällaiseen perikonservatiiviseen suomalaisuuteen musiikissa. Lehdessä levyarvosteluista vastasi nimittäin viisihenkinen raati, jossa kaikki edustivat ns. tavallisia musiikinkuuntelijoita. Kumpulaisen kohdalla mielipiteet jakautuivat niin, että *Ne kyyneleet joita näin* -lp tuomittiin osin ”vanhemman sukupolven musiikiksi” jota ”tehdään varmasti tusinakaupalla”, kun taas toisten arvioijien mielestä levy oli ”erittäin hyvää musiikkia”, josta ”perheen tytärkin tykkää: kelpaa joskus tämä vanhan kotimaan musiikki” (*Finn Sanomat*, Viikkoliite 15.2.80).

Swe-Finn Recordsin tuotanto oli nopeaa: materiaali hankittiin ja sovitettiin nopeasti, eikä alkuperäisyyteen välttämättä edes pyritty. Esimerkiksi Jorma Käkelän itsensä laulamat kolme albumia ovat repertuaariltaan kirjava joukko kuluneita tanssimusiikkiklassikoita ja Anita Hirvosen & Kicken levy *Las Vegas* (levypusseihin painetun katalogin mukaan ”Hitti-

6. Kekkonen ja Kaarle Kustaan yhteiskuva on eräs variantti suomalaisuutta ja ruotsalaisuutta yhdistelevässä ruotsinsuomalaisessa merkkikielessä. Varsinkin Suomen ja Ruotsin lippujen rinnakkainasettaminen on tyypillinen ruotsinsuomalainen symboli. Samaan teemaan viittaa myös levy-yhtiön nimi.

Discoa ja romantiikkaa”) puolestaan sekalainen koostumus uudempia käännösiskelmiä, joiden suomennoksia ei suinkaan julkaistu ensi kertaa. Kaupallisuuden kritiikkiin pohjautuivat nähtävästi mm. Pekka Gronowin, Riitta Tinganderin ja Aappo I. Piipon kirjoittamat arviot. ”Sisällöltään ruotsinsuomalainen musiikki jakautuu toisaalta tyypilliseen suomalaiseen humppamusiikkiin ruotsinsuomalaisten esittämänä, ja toisaalta siirtolaismusiikkiin kuten Esa Niemitalon levyt, joissa lauletaan Slussenin silloista” (Gronow & Tingander 1983, 77). ”Ehkä Suomi läheisyydellään vaikuttaa siihen, että ruotsinsuomalainen musiikki, toisin kuin amerikansuomalainen, yhä enemmän on menettämässä omaperäisyyttään ja tulemaan latteaksi, mitänsanomattomaksi tusinavihteeksi” (Piippo 1980).

Erikoisuutena Swe-Finn Recordsin julkaisuissa oli *Näin jouluna* -lp, jolla esiintyvät oopperalaulajat Martti Wallén ja Pirkko Hellman, säestäjänään urkuri Erkki Muukkonen. Lisäksi omakustanteina musiikkiaan julkaisivat 1970-luvulla Pauli Karen, göteborgilainen Finn-Sound sekä Wornas Trollhättanista. Poliittisesti orientoitunut projekti oli *Ajan aaltojen humussa* (1977), johon Reijo Liinamaa sävelsi Ruotsissa asuneiden kansalaissoandan pakolaisten Lauri Letonmäen, Kössi Kaatran ja Nils Robert af Ursinin runoja. Luokkatoverit-kuoro edusti tyypillisesti vasemmistolaisen laulu liikkeen esitystapaa ja Nacke Vatasen kirjoittamat torvi- ja yhtyesovitukset tyylinmukaista viihdettä.

1980-LUVUN NÄKYMÄTÖN MUSIIKKITUOTANTO

Ruotsinsuomalaisten aktiivisuus yhdistys- ja kulttuuritoiminnassa väheni 1980-luvun aikana merkittävästi, ja maahanmuuton jälkeistä sopeutumista helpottanut siirtolaistoiminta Suomi-seuroissa, tansseissa ja eri julkaisujen parissa alkoi hiipua hitaasti osallistujamäärien vähetessä (Lainio 1996). Tämän tendenssin vastapainoksi ruotsinsuomalaiset alkoivat esittää oman kielen ja kulttuurin ylläpitämiseen ja ruotsinsuomalaisen infrastruktuurin (mm. omat kaksikieliset koulut) rakentamiseen tähtääviä vaatimuksia. 1970-luvulle saakka käytännön kielipoliittisia toimenpiteitä hallitsi sulauttamisstrategia, jonka mukaan poikkeavuus on torjuttavaa, mutta 1980-luvun lopulla mm. Markku Peura ja Tove Skutnabb-Kangas (ks. esim. 1994) nostivat esiin kysymyksen ruotsinsuomalaisten erityisasemasta suhteessa kaikkiin maahanmuuttajiin ja kansalliseksi vähemmistöryhmäksi tunnustamisesta. Vähemmistöajattelua on tuettu nimenomaan Suomen ja Ruotsin yhteisen historian uudelleentulkittamisella (Tarkiainen 1990), ja tässä prosessissa maan eri osissa olleella suomalaisasutuksella oli ratkaisevan tär-

keä rooli: viranomaisten tunnustavat nyt, että ruotsinsuomalaiset täyttävät historiallisen ja kulttuurisen vähemmistöryhmän määrittelyn. Vähemmistökielikomitean mukaan ruotsinsuomalaisten joukkoon luetaan Suomessa syntyneet siirtolaiset ja heidän lapsensa, eli yhteensä noin 440000 henkeä. Heidän lisäksi meänkieltä puhuvia tornionlaaksolaisia on 50000–60000. (SOU 1997, 50–51.)

Profiililtaan ruotsinsuomalainen äänitetuotanto oli 1980-luvulla selvästi matalampaa kuin edellisen vuosikymmenen aktiivisimman siirtolais-toiminnan vuosina. Valtaosa musiikista julkaistiin nyt omakustannekaseteilla (usein ilman tekijänoikeusjärjestöjen rekisteröintiä ja tunnusnumeroita). Swe-Finn Recordsin tuotanto hiipui kannattamattomana kokonaan vuosikymmenen alkupuolella (Hurri 1983), eikä yhtä suurta ruotsinsuomalaista levymerkkiä ole tämän jälkeen ilmaantunut. Merkittävä osa näkyvimmistä musiikintekijöistä, kuten Esa Niemitalo, Pentti Kumpulainen, Anita Hirvonen, Erkki Muukkonen ja Aappo I. Piippo, muutti takaisin Suomeen 1980-luvun alussa.

Swe-Finn Recordsin viimeinen albumi oli *Parhaat solistit* (1983), jossa kahdentoista iskelmälaulukilpailun voittajat eri puolilta Ruotsia esittävät tyypillistä ravintolatanssimusiikkia Matti Ruohosesta Toivo Kärkeen. Iskelmälaulukilpailuja on pidetty kiihtyvällä tahdilla ruotsinsuomalaisten parissa 1960-luvun puolivälistä lähtien ja niitä pidetään edelleen, mutta tämä lp lienee dokumenttina ainutlaatuinen.

Kaiken kaikkiaan 1980-luvulla julkaistiin noin kuusikymmentä ruotsinsuomalaisäänitettä, joista kaksi kolmasosaa on julkaistu yksinomaan kasettina. (Liitteenä olevassa luettelossa lp- ja cd-levyjen rinnakkaisjulkaisuja ei ole mainittu.) Kussakin kasetissa tai levyssä on epäilemättä omat erityispiirteensä, vaikka tästä joukosta on vaikea nostaa esiin ketään erityisen suosittua tai esikuvallista. Valtaosa tuotannosta on tanssimusiikkia, laulajien tai tekijäryhmän omia sävellyksiä ja sanoituksia humpasta diskoon ja kaikkea tältä väliltä. Näitä levyjä ja kasetteja yhdistää tanssipaikoilla käytettyjen musiikkityylien lisäksi iskelmä-genrelle tyypillinen visuaalisuus, nimittäin laulusolistin esittäminen lähikuvassa levyn tai kasetin kannessa artistin kansanomaisuutta korostavassa vaatetuksessa ja asetelmassa.

Lisäksi julkaistiin jonkin verran harmonikkalevyjä, laulelmia, viih-teellistä kuoromusiikkia ja hengellisiä kasetteja. Helena Salo oli 1970- ja 1980-luvuilla tunnetuin toisen sukupolven ruotsinsuomalainen artisti ja hän levytti kaksi tanssimusiikki-lp:tä 1980-luvun lopulla, yhden suomeksi

ja toisen ruotsiksi. Julkisuuteen Salo tuli jo 8-vuotiaana esiintymällä 1974 kymmenille tuhansille ihmisille Finndaxissa Gröna Lundissa, Kulttuuri-päivillä ja muissa tapahtumissa.

Tekstiaiheista esiin nousevat edelleen suomalainen luonto ja maa-seutu (esim. Paavo Nivan lp *Maitolavalta matkaan* 1985), sekä siirtolaisuuden aiheuttama irrallisuus, kaipuu ja katkeruus (mm. Hannu Huppusen Sippi siirtolaisen tango; ks. Arnell & Paavilainen 1989). Muutamilla harvoilla äänitteillä siirtolaisuusteema asetetaan jo uuteen humoristiseen valoon (mm. Olavi Niemisaloon *Syntynyt Suomessa* 1989; ks. Suutari 1994, 116–120, 133) eikä poliittisia vaatimuksia, iskulauseista puhumattakaan, esitetty yhdelläkään äänitteellä.

Runsaasti julkisuutta sai *Botkyrkan folkoperan* nimellä tehty siirtolaisoppera (teksti Pekka Lounelan), jossa ruotsinsuomalaiset olivat näkyvästi mukana mutta jonka ideana oli olla nimenomaan kaikkien siirtolaisryhmien yhteinen voimannäyte. Vastaavasti 1990-luvulla Tukholmassa Rinkebyssä toimi monikulttuurinen koululaisten Rinkeby Kids -kuoro (ks. Suutari 1997, 93), jota veti musta blueslaulaja Eric Bibb (1995).

VÄHEMMISTÖKULTTUURIA 1990-LUVULLA

Ehkäpä hieman yllättävästi on ruotsinsuomalaisten äänitteiden tuotanto pirstunut 1990-luvun alkuvuosien jälkeen. Tämä näkyy paitsi äänitteiden lukumäärän kasvuna, myös aiempaa voimakkaampana panostuksena cd-levyjen tuotantoon ja markkinointiin. Lisäksi ruotsinsuomalaisten panos on ollut merkittävä Ruotsin ja Suomen musiikkielämässä – ajatellaan vaikka Jari Sillanpää, joka on ollut viime vuosien suosituin artisti Suomessa. Yhtä menestyksekkäs on vastaavasti Ruotsissa ollut Kent-yhtye, jonka jäsenistä kolme on Eskilstunan ruotsinsuomalaisia. Ruotsinsuomalaiset eivät ole enää näkymätön musiikinkuluttajien joukko, kuten 1980-luvun alussa oletettiin (Kurkela 1983, 4), vaan heidän joukostaan on noussut lukuisa määrä eri alojen huippumuusikoita.

Koko 1990-luvun ajan on ollut nähtävillä Ruotsissa syntyneen toisen sukupolven kasvava kiinnostus omia suomalaisia sukujuuriaan kohtaan sekä ylpeys siitä, että he pitävät yllä vähemmistökulttuurin perinteitä (Mörä 1991; Lainio 1996). Esimerkiksi Musalista-kilpailun kymmenistä osallistujista lähes puolet on ollut nuoria ruotsinsuomalaisia laulajattaria ja laulajia. Erittäin hyvin ovat menestyneet mm. Heidi Kaarto, Heidi Lilja, Ann-Sofie Sakko, Niina Koskinen, Anceli Valentin, Marco Helmisaari, Kimmo Tuomaala, Marko Riihelä ja Juhani Hakopuro.

Toisaalta suomenkielen kulttuurinen erityisasema on helpottanut ruotsinsuomalaisen musiikin tekemistä. Nimenomaan Musalistan aloittamiselle ratkaisevaa oli tieto tulossa olevasta kokonaan suomenkielisestä digitaalikanavasta P7, jonka varsinaiset lähetykset alkoivat vuonna 1999 (arkisin klo 6–19). Tämä merkitsi uutta kysyntää ruotsinsuomalaiselle musiikille, jota aiemmin oli radiossa soitettu vain satunnaisesti (Suutari 1994, 211). Musalista onkin ollut innoittajana satojen uusien teosten ja vuosittaisten cd-levyjen tekemiselle.

MUSALISTA

Digitaalista P7-kanavaa suunnitelleen työryhmän puheenjohtaja, toimittaja Eija Björstrand aloitti ruotsinsuomalaisen musiikin tuottamisen Musalista-ohjelmallaan vuoden 1995 tammikuussa. Kyse on 4–6 kertaa vuodessa lähetetystä P2-kanavan lauantaitunti-ohjelmasta, jossa soitetaan kutakin ohjelmakertaa varten tehtyä uutta musiikkia. Musalista poikkeaa muista vastaavatyypisistä listaohjelmista (kuten esim. Suomessa Jyrki Countdown MTV3:lla) siinä, että Musalistalla soitetaan pääasiassa vielä julkaisemattomia demoja. Yleisö saa soittaa ja antaa äänensä mielestään parhaalle (tai parhaille) esityksille. Enimmillään ohjelma on kerännyt yli 3000 puhelua. Jokaisen vuoden suosituimmat kappaleet on koottu Musalista-cd:lle, joilla vuosina 1995–1998 on julkaistu yhteensä 89 uutta ruotsinsuomalaista teosta. Musalista-ohjelman ja cd-levyjen lisäksi kilpailukappaleet ovat saaneet runsaasti radiosoittoa suomenkielisen toimituksen ohjelmissa, koska mm. Finska timmen -ohjelman formaattiin kuuluu soittaa ruotsinsuomalainen kappale joka arkipäivä kello 16.50.

Musalista merkitsi kokonaan uutta käännettä ruotsinsuomalaisen musiikin tuotannossa ja julkisuudessa. Vielä ensimmäisessä ohjelmassa (7.1. 1995) useampikin haastateltu muusikko valitteli sitä, että koska Ruotsin radio ei ole soittanut valtakunnallisesti ruotsinsuomalaista musiikkia, ei sillä ole kysyntää tanssipaikoillakaan. Levylaulajina näitä lavoilta tuttuja artisteja yleisö ei osannut pitää eikä heidän tuottamaansa musiikkia ostaa. Muusikot toivoivat, että ruotsinsuomalainen musiikki saisi jalansijaa radio-ohjelmissa. Toimittaja Björstrand tuntui itsekin olleen yllättynyt ruotsinsuomalaisten musiikintekijöiden aktiivisuudesta ja tuotetun musiikin määrästä (haastattelu 16.1.1995). Myös radiokuuntelijat ottivat heti yhteyttä ohjelman toimitukseen ja alkoivat kysellä ohjelmassa soitettujen laulajien musiikkia ja jatkoa tämän tyyppiselle tuotannolle. Sadat Ruotsissa toimivat artistit olivat keskittyneet keikkailuun, mutta musiikkijulkisuuden

puuttuessa heillä ei ollut erityisempää tarvetta oman sävellystuotannon kirjoittamiseen. Itse asiassa ruotsinsuomalaiselta musiikilta puuttui oma esivalintajärjestelmä portinvartijoihin (Lassila 1987).

Digitaalisen äänentallennustekniikan avulla kotistudioissakin tehdyt dat-nauhat ovat nykyään radiosoihtokelpoisia. Yksi syy Musalistan onnistumiseen onkin ollut teknologinen kehitys. Kokoelmalevyyn julkaisemista varten ei tarvitse kutsua artisteja studioon, vaan cd-levyt on julkaistu alkuperäisistä demonauhoista. Musalista-cd:t ovat syntyneet tavanomaisen radiotoiminnan sivutuotteina hyvin kevyellä toimitustyöllä, mutta silti ne ovat merkittävin ja tähän asti laajin ruotsinsuomalaisten musiikillista vähemmistökuultuuria esitellety julkaisusarja.

Ilmiselvänä lähtökohtana Musalista-kappaleiden teossa on ollut tanssimusiikin esittäminen tanssipaikoilla ja vuorovaikutus ruotsinsuomalaisen yleisön kanssa, mikä käy ilmi paitsi musiikista myös ohjelman aikana tehdyistä artistihaastatteluista. Kilpailukappaleet edustavatkin monipuolisesti niitä tyylejä ja musiikinlajeja, joita myös tansseissa esitetään: hiddasta ja nopeaa beattia ja foksia, swingiä, slow-rockia, beguinea, diskohumppaa (mukaan lukien muutama teknokappale) sekä tietenkin suomalaiskansallista vanhaa tanssimusiikkia eli valssia, humppaa, tangoa ja jenkkaa (tyyleistä enemmän Suutari 1994). Tuotantotavat suosivat sekvensserien käyttöä. Studioissa äänitetään akustisesti yleensä vain lauluosuudet ja kitarat, joskus myös puhaltimet. Tanssimusiikin lisäksi ohjelmiin on tietoisesti haettu myös muita tyylejä (Björstrand, haastattelu 7.5.1998). Laulemia, kupletteja ja kansanlaulua onkin mukana kahdella viimeisellä Musalista-levyllä (1997 ja 1998), ja ne on valittu erityisestä trubaduurikilpailusta Axevallan kesä -tapahtuman yhteydessä.

Voittajakappaleiden joukossa on useimpia yllämainittuja tanssimusiikkityylejä, mutta yksikään näistä ei ole selvästi muita suosittumpi. Kun Musalistan kappaleita verrataan suomalaiseen iskelmämusiikkiin, erottuu niistä nähdäkseni kolme ruotsinsuomalaiselle musiikille tyypillisintä tyyliä: slow-rock, nopeat foksit ja humppa. Nk. triolihitaiden (slow-rock) ja foksien suuri määrä vastaa ruotsalaista dansband-musiikkia, kun taas humppa nousee ruotsinsuomalaisten omasta, pitkästä ja vahvasta elävän tanssimusiikin traditiosta.

Tekstintekijät, joista ahkerimpia ovat olleet Simo Vedenpää, Jarkko Viljanen, Esa Rautiainen, Reijo Ikola, Rikhard Palm, Pentti Matilainen ja Maila Tsupukka, kuuluvat useimmiten ensimmäiseen Ruotsiin muuttaneeseen sukupolveen, joskin monia nuoremman sukupolven laulaja-lauluntekijöitä on ollut mukana. Musalista-levyjen sanat kertovat useimmiten kaipuusta ja rakkaudesta tai tähdistä ja kuusta, eli tekstit eivät sijoitu mi-

hinkään maantieteelliseen paikkaan tai konkreettisesti ilmaistuun kulttuuriryhteyteen, eikä niillä siksi ole selvästi muotoiltua kohdeyleisöä (vrt. Lilliestam 1996, 42). Tämä johtuu siitä, että ruotsinsuomalaiset musiikintekijät toivovat kappaleille menestystä myös Suomesta. Cd-levyjen kappaleista neljä kertoo kuitenkin selkeästi siirtolaisuudesta ja lisäksi ainakin viisi kuvaa kotiseutuja Suomessa. Näistä lauluista heijastuu odotetusti melankolia ja ikävä – ei kuitenkaan maahanmuuttajan katkeruus kuten 1970- ja 1980-lukujen äänitteillä. Muutamista teksteistä käy ilmi, että uuteenkin kotimaahan on sopeuduttu hyvin ja elämä siellä on muodostunut onnelliseksi. Aivan poikkeuksellinen on Pentti Matilaisen sanoittama *Titta kuu*, joka kertoo Maraboun tehtaille töihin tulleen siirtolaisen elämäntarinan. Kappaleessa annetaan eräs tulkinta maastamuuton syistä ja kielitaidottoman siirtolaisen sopeutumisesta outoon ympäristöön. Tässä kertomuksessa siirtolaiset eivät kuitenkaan eristäydy, vaan kanssakäymistä ja avioitumista tapahtuu kieliongelmista huolimatta. Ensimmäisten kulttuurishokkien jälkeen Maraboun sievän työntekijän tarina päättyy onnellisesti ruotsalais-suomalaisen perheenäidin ”virkaan”.

Suomessa kun kerran jäin mä täysin ilman työtä
niin tuumin että Ruotsiin lähdetään
Mulla pruurkaa elämässäin olla onni myötä
ja omistanhan hyvän kielipään.

Tyttölapsi olen minä melko sievänlainen
ei pojista oo ollut puutetta
Ehkä minut iskee joku aito ruotsalainen
vaik’ puhummekin eri murretta

Titta kuu, oi titta kuu
se lause kaikuu yhä korvissain
Titta kuu, oi titta kuu
se alku oli minun onnestain

Maraboulta töitä sain mä ihan ilman muuta
mä koska oon niin makeen näköinen
Ruotsalainen poika sai jo multa ottaa suuta
kun asuin täällä päivää kymmenen
Sattumalta kohdattiin me nakkikioskilla
hän osti nakit niin kuin minäkin
Ruotsiksi hän kysyi multa vill du flicka lilla
ja oikeinhan mä hänet ymmärsin

Titta kuu, oi titta kuu ...

Kävelimme rinnatusten pitkin puiston laitaa
ja minä purin nakkimakkaraa
Poika siinä vierelläni puhui kaiken aikaa
se mulle oli täyttä hepreaa

Kulkiessain sattumalta katsoin taivahalle
ja siellä kuu se paistaa möllötti
Huusin hänelle 'Titta kuu' se kuului kaikkialle
suu auki poika mua töllötti

Titta kuu, katkelma. san. Pentti Matilainen, säv. Reijo Määttä, esittäjä Terttu Lakkala; Musalista 2, 1996

Neljällä Musalista-albumilla kuullaan kaikenkaikkiaan viittäkymmentä ruotsinsuomalaista solistia ja kymmeniä säveltäjiä, sanoittajia ja soittajia, jotka ovat eri ikäisiä ja tulevat eri puolilta Ruotsia. Huomattavaa on, että Musalistalle ovat osallistuneet ja siellä menestyneet niin ammattilaiset kuin harrastelijatkin. Siitä huolimatta, että Musalistalle osallistuminen on puhtaasti talkootyötä eikä rahapalkintoja ole voittajillekaan luvassa, ovat useat ammatikseenkin musiikkia tekevästä antaneet panoksensa ohjelmalle. Heistä mainittakoon esimerkiksi Reijo Määttä, Kai Tapani, Juhani Hakopuro, Kicke Paananen, Markku Koivisto ja Tapio Kangas, jotka kaikki ovat Göteborgin seudulta, sekä muualta Ruotsista Maini Sorri, Jaakko Viitala, Kimmo Louhelainen, Gösta Engwall, Tanja Anneli, Vesa Tapio ja Seppo Ihme.

KULUNEEN VUOSIKYMMENEN LEVYSTÖÄ

Ruotsinsuomalaisten äänitteiden lukumäärä ja niiden symbolinen merkitys ovat nyt 1990-luvun lopulla selvässä kasvusuunnassa, kun samanaikaisesti elävän musiikin määrä on jatkuvasti vähentynyt. Tansseja ja ruotsinsuomalaisten järjestämiä tilaisuuksia pidetään selvästi harvemmin kuin 1970- ja 1980-luvuilla ja monet muusikot ovat olleet jo valmiita pitämään tansseja ”kuolevana instituutiona” (Suutari 1994, 155). Musiikkia lukuun ottamatta kaikilla julkaisutoiminnan ja taiteiden alueilla ruotsinsuomalainen tuotanto on vähentynyt 1970-luvun huippuvuosista (Jokinen 1996) ja ainoastaan radio on voinut lisätä suomenkielisten ohjelmien tarjontaansa: läheyyksiä on sekä Sveriges Radiolla että lähiradiokanavilla.

Vuosina 1990–1998 on tehty noin kahdeksankymmentä ruotsinsuomalaista levyä ja/tai kasettia, joista suurin osa on omakustanteita tai pienkustantamojen julkaisemia cd-levyjä. Tunnetuimpia pienten levymerkkien julkaisuja ovat Kicke Paanasen, Kai Tapanin ja Tarja Holapan iskelmämu-

siikkilevyt, harmonikkamestari Paul Witickin cd sekä Gösta Engwallin julkaisemat kasetit. Suuret levy-yhtiöt Suomessa ovat puolestaan julkaisseet göteborgilaisten Tapio Kankaan ja Tanyan tanssipoppia sisältävät albumit. Omakustanne-cd-levyillä pop/rock-musiikkiaan ovat julkaisseet mm. Esa Rautiainen ja Arja Huttunen, sekä perinteisempää suomalaista tanssimusiikkia Niina & Duo's, Reijo Määttä ja Tanja Anneli.

Omakustannekasetteja on ilmestynyt edelleen melko runsaasti. Tanssimusiikkia sisältyy mm. Reyon, Outi & Pepzin, Alaskan, Pertti Parpalan, Reijo Määttän ja Safir-yhtyeen kaseteille. Useampikin kuoro on tehnyt omia kasettejaan (mm. Da Capo, Trollhättanin suomalainen kirkkokuoro ja Kylälaulajat) ja harmonikkamusiikkia löytyy Ari Haataisen, Paul Norrbackin ja Jari Salmisen äänitteiltä. Myös hengellistä musiikkia, runoja, pelimannimusiikkia ja laulelmia on julkaistu ääninauhoilla.

Ruotsinsuomalaisilla äänitteillä musiikillinen skaala on kasvanut. Niiltä löytyy lasten musiikkia, bluesia, teknoa, rockia ja rappia, vaikka iskelmämusiikki on edelleen selvästi hallitseva genre. On kuitenkin syytä korostaa, että iskelmä- ja tanssimusiikin sisältö ei ole homogeenista, vaan äänitetuotannossa (päinvastoin kuin tanssiorkestereiden ohjelmistoissa) on suuria linjajeroja eri artistien välillä: toisten kappaleet ovat perinteisempiä kuin toisten. Esimerkiksi Kicke Paanasen koko tuotanto edustaa modernia pop/rock-vaikutteista iskelmää, kun taas kolmannen polven ruotsinsuomalaisen Niina Koskisen levyllä (Niina & Duo's 1998) kuullaan vanhaa suomalaista tanssimusiikkia, kuten humppaa, valssia, rautalanka-beattia ja slow-rockia.

Tiivis yhteys tanssiyleisöön on se seikka, joka yhdistää melkein kaikkia ruotsinsuomalaisia musiikintekijöitä. Siitä heillä saattaa olla etuakin suomalaisiin kollegoihinsa verrattuna. Koskettimia soittava säveltäjä Juhani Hakopuro kertoi minulle (haastattelu 3.12.1996), että hän esittää uudet kappaleensa heti tuoreeltaan tanssivalle yleisölle, jonka jälkeen niihin voi tehdä muutoksia yleisön reaktioiden ja saadun palautteen perusteella. Hakopuron mielestä osan säveltäjälle lankeavasta kunnia- ja tekijänoikeuspalkkioista voisi jakaa yleisölle, koska sen vaikutus teosten syntyprosessissa on niin suuri.

Tällä hetkellä näyttää siltä, että musiikin alueella ruotsinsuomalaisuus on onnistunut uudistumaan ja käymään läpi toisen sukupolven myötä tulleen murroksen. Vaikka kirjallisuudentutkija Satu Gröndahl (1998) on sanonut olevansa huolestunut siitä, että yhä useammat ruotsinsuomalaiset kirjailijat kirjoittavat ruotsiksi, ei tilanne näytä yhtä uhkaavalta musiikin ja laulutekstien kohdalla. Nuoret ruotsinsuomalaiset esittävät kappaleitaan ruotsinsuomalaiselle yleisölle edelleen mieluusti suomeksi.

TORNIONLAAKSON MUSIIKKI JA RUOTSINSUOMALAINEN KANSANMUSIIKKI

Edellä olen esitellyt ruotsinsuomalaisen musiikin valtavirtaa, mutta äänite-
luetteloon (liite 1) olen sisällyttänyt muutamia muitakin tapauksia, joilla on
keskeinen merkitys ruotsinsuomalaisuudelle – erityisesti kun sitä tulkitaan
vähemmistökulttuurin näkökulmasta. Valtavirralla tarkoitan tässä sitä kult-
tuurista verkostoa, joka rakentuu ruotsinsuomalaisen järjestötoiminnan,
tiedotusvälineiden ja kulttuuritapahtumien kautta.

Tärkein laajennus ruotsinsuomalaisten äänitteiden joukkoon on Tor-
nionlaakson musiikki, jota liitteessä on lueteltu kolmenkymmenen nimike-
keen verran. Meänkielinen kulttuuri on ollut erillistä muuhun ruotsinsuo-
malaiseen kulttuuri-toimintaan verrattuna, mutta yhteisiäkin toimintoja on
ollut: esimerkiksi radion P2-kanavan suomenkielisistä ohjelmista osa lähe-
tetään meänkielillä Pajalasta. Merkittävää on toisaalta se, että alueen pe-
rinnettä on kerätty ja julkaistu osana ruotsalaista kansanmusiikkia esittele-
vää sarjaa *Musica sveciae*. Ruotsinsuomalainen musiikki on samalla ruot-
salaista musiikkia.

Tunnettu ruotsalainen nykykansanmusiikkia soittava yhtye Norrlå-
tar on ottanut vähemmistökieltä kunnioittaakseen jokaiselle kahdeksasta
albumistaan myös suomenkielisiä kappaleita Ruotsin Tornionlaaksosta.
Yhtye ja sen laulaja Hans Alatalo ovatkin olleet tunnettuja ja suosittuja
esiintyjä myös Suomessa, mm. Kaustisilla. Samaten Tornionlaaksosta
ovat myös J.P. Nyströms, Sisaret, Ylva & Torvald sekä trubaduuri Bo
Lindberg (Ruotonen 1986).

Värmlannin metsäsuomalaisten kansanmusiikin vaikutusta on kuul-
tavissa tämän päivän kansanmusiikissa (tästä esim. Juha Tainion ja Monica
Olssonin radio-ohjelmasarja *Den finska klangen i den svenska musiken*;
ks. myös Leisiö 1996) ja sitä viljellään aktiivisesti kansanmusiikin harras-
tajien parissa sekä Ruotsin että Norjan puoleisella metsäsuomalaisalueella
(äänitteistä ks. norjansuomalaisen Sinikka Langelandin tuotanto sekä Mo-
nica Olssonin kasetti *Om berg och dalar dom kunne tala*, 1990). Torsbyssä
puolestaan toimii Finnkulturcentrum, joka järjestää seminaareja ja tapahtu-
mia myös musiikkiin liittyen. Metsäsuomalaiset ryhmänä ovat sulautuneet
ruotsalaisiin, mutta kiinnostus tähän omalaatuisen perintöön on edelleen
vahvaa, eikä se suinkaan ole ollut vaikuttamatta heidän jälkeläistensä mo-
nikulttuuriseen ajatteluun ja identiteettiin (kuten esim. pääministeri Tage
Erlander on muistuttanut; ks. Arnell & Paavilainen 1989). Värmlannin suo-
malaisalueet ovat olleet inspiraation lähteenä myös Hedningarna-yhtyeen

Anders Noruddelle (ent. Stake) (Jokinen 1996, 405). Hedningarna on tullut tunnetuksi suomalais-ruotsalaisen innovatiivisen yhteistyön ansiosta ja se on sulauttanut tuotannossaan erilaisia bordunamusiikkitraditioita (kuten inkeriläistä runolaulua) nykykansanmusiikin vekävään ja raskaaseen sointiin (Lilliestam 1998, 288–290).

Kansanmusiikin ja -tanssin harrastus Suomi-seurojen siirtolaisuuden myötä käynnistyneessä toiminnassa on ollut erittäin vilkasta kaikkialla Ruotsissa (Jaakkola 1983, 34). Pelimannit, kanteleensoittajat, kansantanssiryhmät ja kansanmusiikkiyhdytetyt esiintyvät ahkerasti monissa juhlatilaisuuksissa, ja myös äänitteillä on kuultavissa heidän soittoaan. Erityisesti harmonikansoittajina eri sukupolviin kuuluvat tunnetut muusikot ovat voineet tuoda esiin taitojaan myös ruotsalaiselle kuulijakunnalle. Mestaripelimannin arvoon on Kaustisilla puolestaan korotettu kaksi ruotsinsuomalaisista kansanmusiikkia: kanteleensoittaja Vilho Suonvieri ja laulaja Aarne Pekkala, joista jälkimmäinen on mukana Musalista 3 -levyllä.

MONIKULTTUURISIA TAPAUKSIA?

Ruotsinsuomalaisuus musiikissa 1990-luvulla ei ole kuvattavissa vain kansanmusiikin ja tanssimusiikin avulla (ks. esim. Eriksson – Olsson 1981). Se ei ole enää – jos se koskaan on ollutkaan – yhtenäinen kulttuurinen kategoria. Tämän vuoksi monia äänitteitä pitää tulkita monikulttuurisesti: niiden kuuntelijoilla on useita mahdollisia näkökulmia kansalliseen identiteettiin.

Ruotsissa kasvaneet ja tämän maan musiikkiin enkulturoituneet ruotsinsuomalaiset tekevät musiikkia valtaväestölle niin, että siihen toisinaan sisältyy viittauksia suomalaisiin juuriin tai suomalaisuuteen, mutta useimmiten näitä piirteitä on turha musiikista (tai sanoista) etsiä. Varhaisnuorten suosima rap-artisti Markoolio on yksi esimerkki esiintyjästä, joka hyvinkin selkeän ironisella tavalla tuo esiin omaa kansallista identiteettiään (kuten singlellä *Drömmen om Finland*).

Rockin parissa toimii myös kokonaan tai osittain suomalaisnuorista koottuja yhtyeitä, joiden musiikissa on toisinaan artikuloitu selvästi ruotsinsuomalaisin silmin koettu maailma. Esimerkiksi göteborgilaisen Paskofobian kappaleisiin kuuluivat *Vi är jävla finnar*, *Sotkamo* ja *Ei oo helppoo olla suomalainen*. Huolimatta ruotsalaisesta kuulijakunnasta yhtye esitti voittoisassa Tuve talang -kilpailussa useimmat kappaleensa suomeksi (kenttätaliointi Tuveissä 13.12.1996). Ongelmana yhtyeellä on se, että ruotsinsuomalaisille suunnattuja esiintymismahdollisuuksia ei rockbändeille ole tarjolla käytännössä juuri lainkaan, joten kanavien puuttuessa ei

yhtyettä tunneta oman kaupunginosan ulkopuolella (kitaristi Antti Remeksen haastattelu 1997). Ruotsinsuomalaisten nuorten miesten ja naisten rockbändejä on toiminut tai toimii lisäksi ainakin Tukholmassa, Eskilstunassa, Rinkebyssä, Skövdessä ja Göteborgissa (Sin, Angina Pectoris, Vincent, This Corrosion, Deface; ks. myös Jokinen 1996, 406), mutta yksikään näistä, kuten Paskofobiakaan, ei ikävä kyllä ole julkaissut musiikkiaan muuten kuin demonauhoilla.

Ruotsinsuomalainen rock on käsitteenä lähes tuntematon ruotsinsuomalaisten parissa, mutta erikoistapaus on punk, joka näyttää toimivan kokonaan maan alla niin sanotusti. Näkymätön ja jopa mystinen on ollut Örebrossa toimiva Finnrecords-merkki, joka on Arkivet för ljud och bilden (ALB) tietokannan mukaan tuottanut 11 punk-henkistä levyä vuodesta 1994 lähtien (levyjen juoksevan numeroinnin mukaan julkaisuja olisi peräti 19). Näistä yksi on suomalaisen Valvontakomission *Systeemi tappaa* vuodelta 1996 (Kuivanen 1999). Göteborgissa toiminut ruotsinsuomalainen Rajoitus-yhtye on puolestaan julkaissut kaksi cd:tä Distortion-merkillä vuonna 1995. Edellä mainittuja esimerkkejä lukuunottamatta ruotsinsuomalainen rock ei ole vielä löytänyt omaa julkaisukategiraansa, vaikka ruohonjuuritasolla toimintaa onkin.

Rock ja rockyhtyeiden tukeminen (harjoitustilat, keikat samoin kuin diskoiltojen järjestäminenkin) ovat kuuluneet useiden Suomi-seurojen nuorisotoiminnan muotoihin (mm. Nagy s.a.; Suutari 1994), mutta musiikkikäytäntöjen vähäisen määrän takia kansallisen identiteetin esiintuominen ja eronteko eivät välttämättä toteudu rockin tapauksessa muutoin kuin laulutekstien avulla. Rockmuusikot saattavat pitää yhtyettään ruotsinsuomalaisena, kun kaikki sen jäsenet ovat suomenkielisiä, mutta musiikkiaan he eivät katso ruotsinsuomalaiseksi, koska kaikki kappaleet lauletaan useimmiten englanniksi ja yleisö on ruotsalaista (esimerkiksi Marko Vainion haastattelu 1998). Ruotsinsuomalaisuutta on useinkin mahdotonta todeta, jollei se tule lehtihaastatteluissa tai muuten erityisesti esiin (esimerkiksi Kämäräinen 1998, Lehtinen 1997).

Liitteenä olevan luettelon laatiminen ja sille levyjen valitseminen ei lopulta ollut helppo tehtävä. Ruotsinsuomalaiseksi on helppo tunnistaa se joukko äänitteistä, joiden tekijät ovat tunnettuja tansseissa ja muissa ruotsinsuomalaisissa tilaisuuksissa esiintyviä muusikoita, mutta rajanveto useiden artistien kohdalla on tuottanut vaikeuksia. Esimerkiksi Arja Saijonmaalta olen luetteloon valinnut neljä albumia, joiden olen katsonut edustavan sitä musiikkia, jota hän on ruotsinsuomalaisissa tanssipaikoissa esittänyt (Kalliokoski 1980). Saijonmaa on tehnyt suomalaisia tanssimusiikkiklassikoita tunnetuksi myös ruotsalaiselle yleisölle esittämällä niitä

ruotsinkielisinä käännöksinä. Suomeen muuttaneiden artistien (kuten Jari Sillanpään, Kai Tapanin, Kicke Paanasen, Risto Nevalan, Kari Pirosen ja Merja Väli-Jeesiön) Suomessa tekemiä levyjä ei luettelossa ole mukana lainkaan. Näin siitäkin huolimatta että esimerkiksi Sillanpää on mieluusti korostanut omaa ruotsinsuomalaisuuttaan ja hänen kauttaan käsityksiä ruotsinsuomalaisesta musiikista tanssimusiikkina on selvimmin muodostettu (Kotirinta 1999). Jotkut paluumuuttajista ovat vuodesta toiseen olleet suosittuja esiintyjä ruotsinsuomalaisilla tanssipaikoilla (kuten esim. Pentti Kumpulainen).

Artikkelin alussa toin esiin sen lähtökohdan, että artistien yksilöllistä etnistä identiteettiä ei sinänsä tässä arvioida, vaan äänitteet on valittu nimenomaan ruotsinsuomalaisen tuotantokontekstin takia. Niinpä mukana on myös romaneja, kuten Pauli Karen ja Toivo Kuusisto sekä useita laulajia Musalista- ja Parhaat solistit -kokoelmilla. Suomenruotsalaisista luettelossa on Gösta Engwall ja liitteessä 2 on mainittu nimeltä useampia. Huomautettakoon kuitenkin, että kyseiset äänitteet eivät yleensä korosta nimenomaan romanitautaisuutta tai suomenruotsalaisuutta vaan ruotsinsuomalaisuutta, Ruotsissa tehtyä suomalaista iskelmää.

Ruotsinsuomalainen musiikki on moninaista ja monikulttuurista, eikä mikään ruotsinsuomalaisuuteen perustuva luokittelu ole loogisesti aukoton, vaan kaikki tämänkaltaiset identiteetikategoriat ovat jatkuvassa liikkeessä olevia prosesseja. Musiikkikäytäntöjen ja musiikkijulkisuuden laajetessa ehkä myös muita jo ilmestyneitä äänitteitä voidaan tulevaisuudessa lukea ruotsinsuomalaisen musiikin joukkoon (musiikinhistorian uudelleen arvioinnista Huttunen 1993).

YHTEENVETO

Ruotsinsuomalaisten omasta äänitetuotannosta on kolmen vuosikymmenen aikana muodostunut jo varsin monipuolinen äänitteiden joukko (ks. liitteet). Suurin osa tästä tuotannosta pohjautuu toisen maailmansodan jälkeisen siirtolaisuuden synnyttämään musiikkitoimintaan tansseissa, Suomi-seuroissa ja seurakunnissa. Levyillä ja kaseteilla on siksi luonnollisesti paljon tanssi- ja iskelmämusiikkia, harmonikansoittoa, pelimannimusiikkia, kuorolaulua ja lastenlauluja.

Toinen selvästi erottuva piirre on nk. toisen sukupolven ruotsinsuomalaisten hyvä menestys musiikintekijöinä Ruotsissa ja Suomessa (mm. Jari Sillanpää ja Kent), ja sen ohella tahto ylläpitää omaa erityistä ruotsinsuomalaista vähemmistöperinnettä (mm. Musalista-kilpailun kautta). Kol-

manneksi suomenkielen ja suomalaisen kulttuurin vuosisatainen historia Ruotsissa heijastuu nykypäivänä elävimmän Tornionlaakson kansanmusiikissa, laulelmissa ja tanssimusiikissa sekä Värmlannin kansanmusiikkiperinteessä.

Vaikka ruotsinsuomalaisten musiikkitapahtumien ja kasvokkainkontaktissa tapahtuvan elävän musiikin määrä on vähentynyt, on samanlaisesti musiikkijulkisuuden ja tuotettujen äänitteiden merkitys kasvanut.

Musiikkitoiminta on tärkeä osa ruotsinsuomalaista kulttuuri-identiteetin prosessia, ja sen mukana äänilevytuotanto on muuttunut siirtolaistoinnista vähemmistökuulttuuriksi. Ruotsinsuomalaisten julkaisema musiikki ei ole, julkisuuskuvastaan huolimatta, yksinomaan tanssimusiikkia, vaan monialainen osa Ruotsin musiikkituotantoa.

LÄHTEET

- Arnell, Anne-Lie & Paavilainen, Liisa 1989. *Sverigefinsk radiohistoria under två årtionden 1969–1989*. Stockholm: Sveriges Riksradio AB.
- Arkivet för ljud och bild (ALB) Svensk fonogramförteckning, databas uppdaterad 10.3.1999 www.alb.se.
- Bibb, Eric och Rinkeby Kids 1995. *We have a dream*. [nuottikirja + cd]. Stockholm: Natur och kultur.
- Eriksson, Bengt & Olsson, Birgitta 1981. *Invandrad musik*. Lund: Liber.
- Frith, Simon 1996. Music and Identity. Teoksessa *Questions of Cultural Identity*. Toim. Stuart Hall & Paul Du Gay. London: Sage. 108–127.
- Gronow, Pekka s.a. Suomalaiskulttuuri Ruotsissa: teatteria, kirjallisuutta, kuvataidetta, musiikkia. Teoksessa *Ruotsinsuomalaisuus*. Stockholm: Utbildningsradion. 29–36.
- Gronow, Pekka & Tingander, Riitta 1983. Siirtolaismusiikkia levyillä. *Musiikin suunta* 2–3. 76–77.
- Grossberg, Lawrence 1995. *Mielihyvän kytkennät. Risteilyjä populaarikulttuurissa*. Suom. Ensio Puoskari & al. Tampere: Vastapaino.
- Gröndahl, Satu 1998. Onko ruotsinsuomalaisella kulttuurilla tulevaisuutta? Esitelmä Ruotsinsuomalaisten neuvottelupäivillä Tukholmassa 7.3.1998
- Gür, Thomas 1996. *Staten och nykomlingarna. En studie av svensk invandrapoliitikens idéer*. Stockholm: City University Press. Socialstatsprojektet 1996:1.
- Haapanen, Urpo 1990. *Suomalaisten äänilevyjen taiteilijahakemisto 1901–1982*. Helsinki: Suomen äänitearkisto.
- Hall, Stuart 1992. *Kulttuurin ja politiikan murroksia*. Tampere: Vastapaino.
- Hall, Stuart 1996. Introduction: Who Needs 'Identity'? Teoksessa *Questions of Cultural Identity*. Toim. Stuart Hall & Paul Du Gay. London: Sage. 1–17.
- Hennion, Antoine 1983. The Production of Success: An Anti-Musicology of the Pop Song. *Popular Music* 3. 159–193.
- Hurri, Merja 1983. ”Tämä arkipäivä ei ole niin hauska”. Ruotsinsuomalaisten musiikkitoiminnasta. *Musiikin suunta* 2–3. 18–29.

- Huttunen, Matti 1993. *Modernin musiikinhistoriankirjoituksen synty Suomessa*. Acta Musicologica Fennica 18. Helsinki: Suomen Musiikkiteollinen seura.
- Huusko, Mirja 1998. Nadja. Iloinen kahdesta kielestä ja kulttuurista. [Nadja Martinssonin, 25, haastattelu] *Viikkoviesti* no 10, 18.3.1998
- Jaakkola, Magdaleena 1983. *Sverigefinländarnas etniska organisationer*. Rapport no 22. Expertgruppen för invandringsforskning. Stockholm: Liber.
- Jokinen, Maijaliisa 1996. Sverigefinska kultursträvanden. (Övers. Seija Torpefält). Teoksessa *Finnarnas historia i Sverige, del 3. Tiden efter 1945*. Toim. Jarmo Lainio. Stockholm och Helsingfors: NM och SHS. 379–424.
- Kalliokoski, Jorma 1980. Säteilevä Arja [Saijonmaa]. Ravintolashow Boråsissa. *Finn-Sanomat*, Viikkoliite no 16, 19.4.1980.
- Kotirinta, Pirkko 1999. Musiikkia Ruotsista Suomeksi. Ruotsin radio aktivoi ruotsinsuomalaisia musiikintekoon. *Helsingin Sanomat* 5.3.1999.
- Kuivanen, Jarkko 1999. *Suomipunk 1977–98*. Helsinki: J. Kuivanen.
- Kurkela, Vesa 1983. Siirtolaisuus musiikin näkökulmasta. *Musiikin suunta* 2–3. 3–4.
- Kämäräinen, Timo 1998. Finnjavel löysi paikkansa [Janne Taneli Junttilan haastattelu]. *Rytmi* 1.
- Lainio, Jarmo (toim.) 1996. *Finnarnas historia i Sverige, del 3. Tiden efter 1945*. Stockholm och Helsingfors: NM och SHS.
- Lassila, Juha 1987. *Kultalevyn alkemia. Rockteollisuus musiikin suodattajana*. Jyväskylä: Nykykulttuurin tutkimusyksikkö, Jyväskylän yliopisto.
- Lehtinen, Kari 1997. Kent, kolme viidesosaa ruotsinsuomalainen. *Viikkoviesti* no 37, 5.11.1997.
- Lehtonen, Esko 1983. *Suomalaisen rockin tietosanakirja 1–2* [Soundi-kirjat 23 ja 24]. Tampere: Fanzine.
- Lehtonen, Mikko 1996. *Merkitysten maailma: kulttuurisen tekstintutkimuksen lähtökohtia*. Tampere: Vastapaino.
- Leisiö, Timo 1996. Metsäsuomalaisten varhaisia sävelmätallenteita Östmarkin pitäjistä, Värmlannista. *Etnomusikologian vuosikirja* 8. 163–221.
- Lilliestam, Lars 1996. The Sounds of Swedish Rock. Teoksessa *Popular Music Studies in Seven Acts*. Toim. Tarja Hautamäki & Tarja Rautiainen. Tampere: Department of Folk Tradition. 23–54.
- Lilliestam, Lars 1998. *Svensk rock. Musik, lyrik, historik*. Göteborg: Bo Ejerby förlag.
- Lipsitz, George 1993. Foreword. Teoksessa *My Music*. Toim. Susan D. Crafts, Daniel Cavicchi, Charles Keil and the Music in Daily Life Project. London: Wesleyan University Press. ix–xix.
- Muukkonen, Erkki 1980. Ruotsinsuomalaiset ja musiikki. Sarjassa *Suomen kieli Ruotsissa*. Toim. Sulo Huovinen. Tukholma: Norden-yhdistys, Suomalais-ruotsalainen kulttuurirahasto, Finn-kirja.
- Möra, Tuomo 1991. Suomalaisuus on muodissa. *Helsingin Sanomien kuukausiliite* no 24, 30.11.1991.
- Nagy, Peter s.a. *The Creative Conscious Process. Abstracted and Situated as Finnish-Swedish Musical Experience*. Ruotsinsuomalaisten arkiston kokoelma, Tukholma, moniste.
- Piippo, Aappo I. 1980. Ruotsinsuomalainen musiikki menettämässä omaperäisyyttään. *Demari* 19.2.1980
- Pöysälä, Martti 1979. Siirtolaisuus siirtolaisten itsensä kannalta, suomenkielisten siirtolaisuus. Teoksessa *Ruotsiin muuton ongelmat: Ruotsin siirtolaisuuden se-*

- minaari 4.–5.5.1978 Turku*. Toim. Arja Munter. Turku: Siirtolaisuus-instituutti. 44–48.
- Ruotonen, Leena 1986. Meän musiikkia. *Kansanmusiikki* 2: 33–36.
- Skutnabb-Kangas, Tove & Peura, Markku (toim.) 1994. *Man kan vara tvåländare också... Sverigefinnarnas väg från tystnad till kamp*. Stockholm: Sverigefinländarnas arkiv.
- Slobin, Mark 1992. Micromusics of the West: A Comparative Approach. *Ethnomusicology* 1. 1–87.
- SOU 1997. *Steg mot en minoritetspolitik. Europarådets konvention för skydd av nationella minoriteter*. Betänkande av minoritetspråkskommittén. Stockholm: Statens offentliga utredningar 1997. 193.
- Stokes, Martin 1994. Introduction: Ethnicity, Identity and Music. Teoksessa *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*. Toim. Martin Stokes. Oxford: Berg. 1–27.
- Suutari, Pekka 1994. Götajoen jenka. Tanssimusiikki ruotsinsuomalaisen kulttuuri-identiteetin rakentajana Göteborgin alueella. Musiikkiteiden lisensiaatintutkimus, Helsingin yliopisto, moniste.
- Suutari, Pekka 1997. Identiteetin käsitteestä etnomusikologiassa ja kulttuurintutkimuksessa. Ruotsinsuomalaisen musiikin tapaustutkimus. *Musiikki* 1. 76–95.
- Tarkiainen, Kari 1990. *Finnarnas historia i Sverige, del 1. Inflyttarna från Finland under det gemensamma rikets tid*. Stockholm: Nordiska museet.
- Tarkiainen, Kari 1996. Sverigefinska infrastrukturer. Teoksessa *Finnarnas historia i Sverige, del 3. Tiden efter 1945*. Toim. Jarmo Lainio. Stockholm och Helsingfors: NM och SHS. 143–184.
- Vuonokari, Erkki 1998. Det annorlunda Sverige. *Självbiografen* 1998 [Nordiska museet]. 29–32.
- Vuonokari, Erkki & Pelkonen, Juhamatti (toim.) 1993. Luokan kynnyksen yli. Ruotsinsuomalaiset kirjoittavat kouluhistoriaa. Tukholma: Ruotsinsuomalaisten arkisto.

HAASTATTELU

- Björstrand, Eija. Jönköping 16.1.1995; Tukholma 7.5.1998
- Hakopuro, Juhani. Lilla Edet 3.12.1996
- Remes, Antti. Göteborg 8.12.1997
- Vainio, Marko. Kungälv 27.4.1998