

SUURI KERTOMUS SUOMEN MUSIIKITIETEESTÄ

Eero Tarasti, Musiikkitiede. Teoksessa *Suomen tieteen historia 2: humanistiset ja yhteiskuntatieteet* (s. 362–379). Toim. Päiviö Tommila. Porvoo: WSOY. 2000. 675 s.

Sata vuotta sitten perustettu Tieteellisten seurain valtuuskunta käynnisti taannoin neliosaiseksi suunnitellun Suomen tieteen historian kirjoittamisen. Ensimmäisenä ilmestyi sarjan toinen, 675-sivuinen osa, joka sisältää humanististen ja yhteiskuntatieteiden kuvaukset. Joskus myöhemmin ilmestyvät sarjan muut osat, joissa käsitellään luonnontieteitä, lääketiedettä ja teknisiä tieteitä. Ei ole epäilystäkään, etteikö äsken ilmestyneestä kirjasta tule ajan oloon humanististen tieteiden raamattua – kuten joku on jo ennättänyt sitä luonnehtia – vuosikymmeniksi eteenpäin; eihän tällaisia teoksia kirjoiteta joka vuosi, tuskin edes kerran vuosikymmenessä.

Tällaisen kirjan aikaansaaminen on epäilemättä suuren luokan saavutus: sitä selaillee ensin ihastuksen ja jonkin ajan kuluttua vihastuksenkin tuntein. Se pystyttää valtavia monumentteja, samalla kun se purkaa aikaisem-

pia. Mutta kamalaa on se, että monumenteilla on taipumus pysyä pystyssä pitkään, vaikka kaikki tieteenalat ovatkin muutoksen tilassa yhtä mittaa. Se taas johtaa siihen, että tässä sanottu pysyy ja elää *totuutena* kymmenet vuodet, kuten Jaakko Numminen aivan oikein painotti *Helsingin Sanomissa* 14.11.2000, vaikka kaikki sanottu ei totuutta olisikaan ja vaikka tilanteet olisivat muuttuneet toisiksi jo kirjan ilmestyttyä.

Paremmat ratkaisun puutteessa faktat siis esitellään tieteenalakohtaisesti kunkin alan oppihistoriasta kiinnostuneiden tutkijoiden kirjoituksina, kuten esipuheessa luvataan. Kirjasarjan päätoimittaja, professori Päiviö Tommila kertoo, että kirjoittajille ei ole annettu etukäteen mitään sabluunaa juttujen rakentamiseksi, vaan yleisohjeena on ollut periaate, että ”kirjoittajan oli tarkoitus keskittyä oman alansa tärkeisiin kehityslinjoihin, ottaa esille vain huomattavia tutkijoita, tiedettä eteenpäin vieneitä tutkimustuloksia ja teoksia sekä selvittää alan kotimaiset yhteiskunnalliset ja ulkomaiset tiedekontaktit ja niiden merkitys”. Tämä kuulostaa järkevältä; eihän jokaikistä väitöskirjailijaa, jonka ansiot pysähtyvät sii-

hen väitöskirjaan, ole tarpeen lähteä esittelemään. Suurten massatieteiden alalla, joilla liikkuu meidänkin oloisamme jopa satoja tutkijoita, tämä on ymmärrettävä lähtökohta, mutta miten menetellään pienten marginaalitieteiden kohdalla, jossa ammattitutkijoiden määrä on vähäinen ja individualismi suurta? Ilman muuta syntyy ongelmia, jotka ovat delikaatteja: esitelläänkö jyvät ja akanat vaiko vain jyvät ja vaietaan akanoista? Näistä syistä toteutusmalleja on monenlaisia: jotkut kirjoittajat koettavat olla mieliksi joka taholle ja mainitsevat suunnilleen kaikki alaa vähänkin hipaisseet tutkijat; jotkut (kuten Aimo Reitala taidehistorian esittelystä) uskaltavat ottaa reilusti kantaa jyvät ja akanat -teoriaan, jolloin syntyy aika linjakas muttei varmaankaan kaikkia asianosaisia miellyttävä tulos. Lukemansa perusteella voi kukin tykönään pohtia, kuuluuko itse tieteenalansa jyyiin vai akanoihin.

Ennen varsinaiseen tekstiin syventymistä oli huojentavaa lukea päätoimittajan esipuheesta, että *”kirjoittajat ovat olleet yhteydessä alojensa muihin edustajiin, saaneet heiltä runsaasti tietoja ja muistioita, jopa pohjakartoituksia. Näin ollen Suomen tieteen historian laatimiseen on osallistunut koko tiedeyhteisömme”*. Näinhän pitää tärkeässä julkaisussa ollakin: koko tiedeyhteisön pitää tietysti päästä vaikuttamaan, mitä siitä kerrotaan. Mutta ilo oli ennenaikainen, kun havaitsin, että ainakin meidän tieteenalallamme, musiikintutkimuksessa, se ohje oli pääsyt unohtumaan, sillä a) kukaan ei ole koskaan ottanut tämän asian tiimoilta minkäänlaisia yhteyksiä ainakaan tänne kauas 250 km:n päähän, b) kukaan ei ole liioin koskaan kysynyt meidän asioistamme yhtään mitään, c) min-

käänlaisia muitakaan tietoja ei milloinkaan ole pyydetty – saati muistioita tai pohjakartoituksia. Olisiko tietoja sitten pyydetty muilta alamme laitoksilta? En viitsinyt ruveta kyselemään kollegoilta, mutta epäilenpä, ettei ole.

Meidän alamme tekstin on laatinut siis yksin ja pelkästään omien tietojensa varassa Helsingissä Eero Tarasti. On täysi syy olettaa, että Tarasti kyllä tuntee nämä asiat perusteellisesti istutuaan pitkään jopa kahden meikäläisen yliopiston kolmessa oppituolissa, dosenttina neljännessä ja lisäksi jonkin aikaa Suomen Musiikkitieteellisen Seuran puheenjohtajana. Tarastin valinta kirjoittajaksi on ymmärrettävä siksikin, että hän on ennättänyt julkaista Toivo Haapasen ja Nils-Eric Ringbomin vastaavanlaisten artikkelien jälkeen jo aikaisemmin samankaltaiset suomalaisen musiikkitieteen oppihistoriat. Tekstin lopputuloksessa tuppaa kuitenkin hieman kiusallisesti näkymään, että vanhat tiedot – ja myös asenteet – ovat lainautuneet uuteen tekstiin sellaisinaan, joten niiden täytyy olla päivittämättömiä ja perustua osin jopa 1980-luvun lopun tilanteisiin. Valitettavasti sekin näkyy lopputuloksessa, ettei kirjoittaja ole hakenut uusinta tietoa verkostakaan.

Kunkin tieteenalan esittely lähtee liikkeelle vajaan sivun mittaisella tietoiskulla siitä, mitä se ja se tieteenala tarkoittaa. Musiikkitieteen liikkeellelähtö tapahtuu aika onnettomasti, kun lukija saa tahatonta naurun juurta jo heti ensimmäisestä virkkeestä: ”Musiikkitiede on tutkimusta, jossa voidaan esittää kysymyksiä kaikista musiikkiin liittyvistä kysymyksistä, --.” Lapsuksen toki ymmärrämme, mutta sellaiset yleensä karsiutuvat näin tärkeästä kirjasta korjauslukuvaiheessa.

Paha kyllä tämä ei ole ainoa kaltaisen-sa moka; niitä löytyy useita.

Esivaiheet-kappale kertoo lyhyesti tieteenalain synnystä ensin Euroopassa ja sitten Suomessa. Se on tyyppillinen tietosanakirja-artikkeli, jossa muuttamat kaikkien mielestä tärkeimmät tieteenalain kirjalliset muistomerkit mainitaan – tosin Eduard Hanslickin kuuluisan esseen nimi *Vom Musikalisch-Schönen* esiintyy kielellisesti virheellisessä muodossa, jossa sen ei soisi alkaa tästälähin elää, kun sitä seuraavan kerran jossain yhteydessä jälleen siteerataan. Kyse *ei* ole painovirheestä vaan huolimattomasta saksan kielien siteerauksesta. Suomen kohdalla on tietenkin tärkeää mainita kahden suurmiehen merkittävät ansiot musiikkielämämme institutionalisoimiseksi. Tekstissä tosin todetaan Martin Wegeliuksen perustaneen Helsingin konservatorion 1882 ja Robert Kajanuksen Helsingin filharmonisen orkesterin samana vuonna. Totta on, että opisto ja orkesteri perustettiin tuona vuonna, mutta kummankin laitoksen nimi on väärin. Wegeliuksen näet perusti *Helsingin musiikkiopiston* (Helsingfors Musikinstitut) ja Kajanus *Helsingin orkesteriyhdistyksen* (Helsingfors Orkesterförening). Musiikkiopiston nimi muutettiin konservatorioksi vasta 1924, siis 36 vuotta perustamisensa jälkeen, ja Kajanuksen orkesterin nimi taas muutui Helsingin Filharmoniseksi Seuraksi 1895 (eikä filharmoniseksi orkesteriksi silloinkaan).

Tekstin varsinainen pääluku on nimeltään *Instituutioiden kehitys*, johon kirjoittaja on sijoittanut kaikki ne laitokset, joissa hänen tietämänsä mukaan harjoitetaan musiikintutkimusta. Siitä puuttuvat melkoiselta osalta Sibelius-Akatemia ja kokonaan Oulun ja

Joensuun yliopistot, joissa kummassakin on musiikkialan tutkimusta ja opetusta peräti useita professuureja myöten. Luonnollisesti aloitetaan Helsingin yliopiston musiikkitieteen esittelyllä; onhan musiikkitieteellä Helsingissä pisimmät perinteet. Helsingin yliopiston musiikkitieteen esittely on vain jouduttu sullomaan vaatimattomaan yhdeksään palstaan, kun Turulle kaksine yliopistoinen suodaan runsaat kaksi, Jyväskylälle – alan suurimmalle – uhrataan ruhtinaalliset puoli-toista ja Tamperele puoli palstaa. Tässä muotoillut arvostukset tietenkin jatkavat elämäänsä muissa yhteyksissä ja myöhemmässä tiedehistorian kirjoituksessa.

Helsingin yliopistossa musiikkitoiminta alkoi 1835, jolloin Fredrik Pacius aloitti siellä työnsä musiikinopettajana. Olisi ollut hyvä korostaa yliopiston musiikinopettajan viran erikoisluonnetta ja sen Turun akatemiasta juontuvan perinteen merkitystä koko pääkaupungin musiikkielämälle, ei vain suhteellisen vähäpätöisen musiikinopetuksen näkökulmasta vaan siitä, että virasta käsin hoidettiin itse asiassa kaupungin konsertti- ja oopperatoimintaa. 1900-luvun alusta lähtien, jolloin ”moderni” musiikkitiede meillä syntyi, kirjoittaja esittelee kaikki professorit omine tutkimusaloineen – keskittyen kahteen viimeiseen – ynnä kaikki dosentit ja lehtorit, ja saa mahdumaan jokaisen kohdalle tarpeellisen luonnehdinnan kunkin tutkimusalasta. Kun tässä puhutaan musiikkitieteen kansallisesta julkaisukanavasta, todetaan, että valtaosa alan väitöskirjoista ilmestyisi Suomen Musiikkitieteellisen Seuran perinteikkäässä *Acta Musicologica Fennica* -sarjassa. Näin olikin 1980-luvulle saakka, mutta tilan-

ne on muuttunut ajat sitten: esim. Jyväskylän yliopiston Studies in the Arts (ja sitä edeltävä sarja) on julkaissut kahta lukuunottamatta kaikki Jyväskylän kaksikymmentä (!) väitöskirjaa, ja samoin taitaa olla tilanne muissakin musiikkia tutkivissa laitoksissa ympäri Suomen.

Esitellessään eri laitosten koulutus-toimintaa kirjoittaja on luopunut johdonmukaisuuden periaatteesta: jos kerrotaan, että Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitoksella on valmistunut tohtoreita kirjoittajan omana virkakautena (vuodesta 1984) kaikkiaan 14 kappaletta, joista ulkomaalaisia oli 4 (valaisematta vuotta 1984 edeltävää tohtorituotantoa), ei näillä abstrakteilla luvuilla yksinään ole mitään informaatioarvoa, ellei niitä verrata johonkin. Sen vuoksi vastaavat tilastot olisi ollut tarpeen esitellä muidenkin alan laitosten tohtorituotannosta samalta ajalta. Olisiko ollut liikaa vaivaa pyytää vastaava pikku tilasto vaikkapa Sibelius-Akatemiasta, Jyväskylästä, Turusta ja Tampereelta, joissa myös tiedetään olevan musiikin alan tohtorituotantoa, tai peräti vilkaista sitä nettitiedoista, joissa asiat myös kerrotaan? Esimerkiksi Jyväskylän laitoksen esitelyn yhteydessä Tarasti ei tohtorikoulutuksesta puhu sanaakaan, vaikka tohtoreita on sentään valmistunut minun aikani 20 (edeltäjäni aikana ei valmistunut yhtään), joista 5 ulkomaista. Nyt syntyy asiaa tarkemmin tuntemattomalle lukijalle käsitys – minulta on sitä jopa ihmetellen kysytty! –, että a) vainko Helsingistä on valmistunut alan tohtoreita tai b) vainko Helsingin tohtorien määrä kannattaa mainita, koska se on niin ylivoimainen muihin verrattuna tai c) vainko Helsingin tohtoreista neljä on ulkomaista, eikä muil-

la laitoksilla ole lainkaan koulutettu ulkomaisia jatko-opiskelijoita tohtoreiksi.

Kun sitten kerrotaan päätoimittajan nimenomaisen ohjeen mukaan, että Helsingin musiikkitieteen laitoksella on ollut vilkasta kanssakäymistä niihin ja niihin nimeltä mainittuihin ulkomaisiin yliopistoihin, olisi kai ollut syytä kertoa myös, onko vastaavanlaisia kanssakäymistä ulkomaisten laitosten kanssa esim. Sibelius-Akatemian, Jyväskylän, Turun ja Tampereen, Oulun ja Joensuun laitoksissa. Mutta kun ei kerrota. Sen vuoksi Helsingin-tiedoilla yksinään ei ole tuon taivaallista merkitystä kokonaisuuden kannalta. Kerrotaan se nyt varmuuden vuoksi tässä, ettei kenellekään jää epäselväksi: aivan varmasti ovat muutkin laitokset kuin Helsinki olleet vilkkaassa kanssakäymisessä omiin ulkomaisiin yhteyslaitoksiinsa, jopa mekin periferiaaliset. Vielä yksi esimerkki: luemme kiinnostuneina, että kansainvälisiä tohtori- ja postdoktoraaliseminaareja on aktiivisesti järjestetty Helsingissä, mutta jääme hölmistyneinä miettimään, eikö vastaavanlaisia sitten ole osattu järjestää missään muualla Suomessa, kun niistä ei ole mainintaa. Kyllä on – ainakin Jyväskylässä – luvulinen että muuallakin.

Turun kummassakin yliopistossa harjoitettu musiikkitieteen opetuksen ja tutkimuksen kuvaus painottuu ruotsinkieliseen; onhan sillä pidemmät historialliset perinteet. Suomenkielisen laitoksen puuhista saadaan taas kovin niukasti tietoa, ikään kuin juuri mitään ei siellä olisi tehty. Typerryttävää on lukea, että Turussa tehdyt väitöskirjat ovat ”korkeatasoisia” – vaikka en sitä sinänsä epäilekään. Määristäkään ei kerrota mitään (tietääkseni 4 kpl).

Jyväskylän musiikkitieteen laitoksen esittely on kuitenkin – anteeksi että sanon suoraan – pohjanoteeraus, täydellisen vanhentunut ja lisäksi asenteellinen. Siinä on karkeitakin virheitä, väärinymmärryksiä ja puutteita, joita on vaikea käsittää, puhumattakaan että niitä voisi jälkeensä adekvaatilla foorumilla oikoa. Väkisin on tullut meidän jyväskyläläisten mieleen, että kirjoittajan mielikuvat perustuvat niihin aikoihin, jolloin hän itse käväisi laitoksen professorina, siis liki parinkymmenen vuoden taakse. Eniten kiukuttaa se, että ajanmukaista tietoa olisi ollut yllin kyllin saatavilla. Kohtuullista olisi ollut hieman tarkemmin selvittää musiikintutkimuksen historiallisia juuria Jyväskylässä – kuten muidenkin kohdalla tapahtuu –, että siellä alkoi jo peräti 1836 – siis vain vuotta Helsinkiä myöhemmin – akateeminen musiikinopetus maan ensimmäisessä seminaarissa, aikansa etevimpien opettajien ja musikoiden johdolla, siis samaan tapaan kuin Paciuksen johdolla Helsingissä samaan aikaan. Kyllähän sitä silloista työtä voi nimittää vaatimattomaksi opettajanvalmistukseksi, mutta aivan yhtä hyvin voitaisiin puhua akateemisesta soitin- ja laulukoulutuksesta, ehkä jopa musiikkitieteestäkin, koska muuta alan koulutusta ei ollut, ja monet seminaarinlehtorit olivat joko taiteellisesti tai tieteellisesti orientoituneita; jotkut olivat molempia. Enpä menisi väittämään sitäkään – 20 vuotta kahdessa Jyväskylän-professuurissa istuttuani – että Jyväskylän nykyinen laitos olisi ensisijaisesti keskittynyt musiikkikasvatukseen, sillä eihän se ole totta. Musiikkikasvatus on yksi kolmesta suuntautumisestämme, mutta ei yhtään sen kummempina ”keskittymä” kuin mikään

muukaan.

Jyväskylän laitoksen kiusallisen asiantuntematon esittely unohtaa kokonaan em. alkuvaiheiden lisäksi Olavi Ingmanin erittäin merkittävän panoksen musiikkitieteen ja -kasvatuksen kehittäjänä Jyväskylässä. Mahtaako kirjoittaja olla perillä, että modernissa mielessä ensimmäinen yliopiston musiikkitieteilijöistä sanan nykyisessä merkityksessä oli juuri Ingman, joka toimi musiikkitieteen ja -pedagogiikan dosenttina 1960–1970 ja kuulusteli approbatur- ja cum laude -arvosanoja varten. Hän oli muuten absoluuttisesti ensimmäinen, joka väitöskirjassaan jo 1959 toi mm. schenker-analyysin Suomeen, samalla kun yritti voimallisesti ajaa musiikkikasvatuksenkin asiaa tähtäimessään juuri sellainen monialainen laitos, joka nykyään on totta. Dosentuurista ja lehtoraatista käsin sitä visiota ei valitettavasti ollut mahdollista toteuttaa. Paljolti juuri Ingmanin toiminnan ja aloitteiden ansiosta yliopistoon perustettiin 1968 professuuri, jota hän hoiti vuoden päivät. Siitä hänet kuitenkin viran vakinaisessa täytössä syrjäytettiin, kun asiantuntijat eivät ymmärtäneet hänen moderneja ja meillä vallankumouksellisia metodisia lähtökohtiaan.

Kirjoittaja lähtee liikkeelle vasta Timo Mäkisestä, josta tuli laitoksen ensimmäinen vakinainen professori kertoen, että tämä on väitellyt Robert Schumannista musiikkikriitikkona. Mahtaako joku tuntea sellaista suomalaista väitöskirjaa? En ainakaan minä. Kaivan hyllyjeni perukoilta esiin saksankielisen opinnäytteen vuodelta 1964 nimeltään *Die aus frühen böhmischen Quellen überlieferten Piae Cantiones -Melodien*, joka ainakin itse väittää olevansa Timo Mäkisen väitös-

kirja! Mäkisen piikkiin pannaan myös laitoksen ”harvinaisen upeat tilat 1976 valmistuneessa Musica-rakennuksessa, joka on Alvar Aallon piirtämä ja vastaa yksityiskohdissaan Mäkisen näkemystä musiikkitieteestä Jyväskylässä”. Muistan lukeneeni täsmälleen saman lauseen kymmenkunta vuotta sitten tämän artikkelin varhaisversiosta; en viitsinyt tuolloin lähteä sitä julkisesti oikomaan. Olisi pitänyt, sillä tässä se nyt kummittelee jälleen. Valistunut lukija kyllä tietää, että Musica-rakennus *ei ole* Alvar Aallon vaan Arto Sipisen piirtämä. Se nyt ei kuulu musiikkitieteen historiaan, mutta mainitaan kuitenkin: Musica on kaukana ”harvinaisen upeasta”. Kaikesta ei voi arkkitehtia tosin syyttää, koska sisätilat huonejärjestyksineen sai suunnitella laitoksen henkilökunta.

Suomalaisen musiikkitieteen paradigmat maalataan leveällä pensselillä, jolloin yksityiskohtien mutkien on tapana suoristua. Tuntuu siltä, että mukaan ovat päässeet kuhunkin paradigmaan ne tutkijat, jotka syystä tai toisesta ovat sattuneet juolahtamaan kirjoittajan mieleen tai eläneet hänen läheisyydessään; sen selkeämpää paradigmaattista struktuuria en osannut hahmottaa. Paha kyllä esim. historiallisesta kronikasta ovat kokonaan unohtuneet ainakin kaikki kirkkomusiikin historian tutkijamme, joita on Sibelius-Akatemiassakin ollut useita (professorit Paavo Soinne, Reijo Pajamo, Pentti Pelto, Erkki Tuppurainen ym.). Entä minne on kadonnut koko Joensuun yliopiston kirkkomusiikin tutkimus, joka sentään on ollut kansainvälisestikin noteerattua (professori Hilikka Seppälän ortodoksisen musiikin ja dosentti T. Ilmari Haapalaisen protestanttisen musiikin monet tutkimukset)? Entä

miten tyytyväisiä mahtavatkaan olla meikäläiset etnomusikologit oman tieteenalansa esittelyyn?

Systemaattisen musiikkitieteen esittelyä pitäisin pahimmin epäonnistuneena. Mieleen hiipii vääjäämättä epäily, ettei kirjoittaja ole tietoinen esim. siitä musiikkikasvatuksen ja musiikkiterapian tutkimuksesta, jota väitöskirjojen ja muidenkin tutkimusten muodossa on viimeisen 10–15 vuoden aikana harjoitettu mm. Jyväskylän yliopistossa, Sibelius-Akatemiassa ja Oulun yliopistossa. Siitä on osoitukseksi toteamus, ettei musiikkikasvatuksen tutkimusta ole paljonkaan meillä tehty! Musiikkikasvatuksen nykytutkimuksen esimerkeiksi eivät todellakaan enää kelpaa Reijo Pajamon Suomen varhaisen musiikkikasvatuksen historiaan liittynyt väitöskirja neljännevuosisadan takaa tai Marjut Laitisen väitöskirja 12 vuoden takaa, jotka mainitaan alansa edustajina. Totuus asiasta on aivan toinen. Jonnekin vain ovat unohtuneet esimerkiksi Jyväskylän musiikkikasvatuksen professorin Jukka Louhivuoren tutkimukset mm. tietokoneavusteisesta musiikinopetuksesta tai musiikkiterapian professorin Jaakko Erkkilän musiikin merkitystä ihmisen psyykelle selvitelleet tutkimukset, Oulun yliopiston musiikkikasvatuksen kahden professorin Heikki Ruismäen musiikinopettajien työtä ja Maija Fredriksonin pienten lasten musiikkilista enkulturaatiota käsitelleet väitöskirjat sekä vielä Sini Louhivuoren, Marjatta Teirilän, Antti Juvosen ja Juhani Holopaisen väitöskirjat? Kaikki tässä mainitut ovat tehneet väitöskirjansa Jyväskylään. Mutta muuallakin niitä tutkimuksia on, ja muutakin kuin opinnäytetutkimusta alalta on jo pilvin pimein, myös Helsingis-

sä. Nämäkin asiat olisi ollut hyvin helppo tarkistaa.

En viitsisi pikkuasioista nipottaa, mutta pakko on: teosten nimistä löytyy tässäkin osastossa virheitä ja epätarkkuuksia, joita ei voi sallia tämän-tapaisissa lähde-/hakujulkaisuissa (esim. Ilmari Krohnin Sibelius-tutkimuksen nimi esiintyy tekstissä väärin; samoin on Nils-Eric Ringbomin nimi kirjoitettu virheellisesti ainakin kolmeen kertaan jne.).

Musiikkitiede tänään ja huomenna on tärkeä luku, koska sen sisältämä informaatio on lähimpänä meitä tämän päivän suomalaisia musiikintutkijoita. Siinä on onnistuttu kartoittamaan tämän päivän tilannetta melko tarkoin, joskaan aivan kaikki tarpeellinen ei ole osunut kohdalleen. Kansainvälisen gender-tutkimuksen kärkijoukkoon hiljan ponnahtanutta Jyväskylässä väitellyttä (vastaväittäjänä oli muuten Susan McClary, joka kyllä mainitaan aivan muussa yhteydessä) brittiä John Richardsonia ei ole noteerattu Tarastin gender-tutkijoiden ryhmässä, vaikka Richardson on tämän alan ansioitunein ja kaksi hänen kirjaansa ovat saaneet varsin kiittävän vastaanoton mm. USA:ssa ja Englannissa. Yrjö Heinonenkin Beatlesien sä-

vellysprosesseineen lienee joutunut tässä esittelyssä vähän väärään seuraan.

Kirjallisuusluettelo on tietenkin tärkeä olla olemassa, mutta miettimään jää, millä perusteella juuri nämä kirjat ja nämä kirjailijat ovat siihen valikoituneet. Miksiköhän siellä on esimerkiksi viisi Tarastia ja vain yksi – esimerkiksi – Mäkinen (Schumannin musiikkikritiikki -teoskin puuttuu, vaikka sitä tekstissä väitettiin Mäkisen väitöskirjaksi), muttei yhtään sitä ja sitä ja sitä? Eniten siinä panevat kuitenkin vihaksi jälleen monet huolimattomuudet kuten ”Mika Heiniö” ym. ym.

Ainakin minä olen saanut artikkelin perusteella aivan toisenlaisen kuvan suomalaisesta musiikkitieteestä kuin minulla oli ennen ollut. Lukijana minä olen kuitenkin erityisasemassa, koska satun itsekkin tietämään ko. asioista ja kykenen näkemään kirjoituksen puutteet. Mutta ongelmana on, että kaikki eivät kykene suurpiirteisesti liukumaan tekstin virheiden ja arveluttavien painotusten yli.

Matti Vainio

URAA UURTAVA TANSSITUTKIMUS¹

Petri Hoppu: *Symbolien ja sannattomuuden tanssi. Menuetti Suomessa 1700-luvulta nykyaikaan. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 767.* Helsinki: SKS. 1999. 497 s.

Lähes 44 vuotta sitten Erkki Ala-Könni, sittemmin etnomusikologian ensimmäinen professori Tampereen yliopistossa, julkaisi väitöskirjan nimellä *Die Polska-Tänze in Finnland Eine ethno-musikologische Untersuchung*. Sen jälkeen kansanomaisen tanssin historiasta ei ole väitöskirjoja Suomessa tehty, ja suppeammatkin tutkimukset ovat olleet perin harvinaisia. Petri Hopun uusi väitöskirja on ja samalla ei ole jatkoa Ala-Könnin viitoittamalle tutkimussuuntaukselle. Se on jatkoa siinä mielessä, että tavoitteena on kansanomaisen tanssin historiankirjoitus, joka Hopun tutkimuksessa perustuu vain selvästi yksityiskohtaisempaan primaariaineiston käsittelyyn. Itse tutkimusnäkökulma on kuitenkin toinen. Petri Hopun tieteenteoreettiset lähtökohdat eivät tule suomalaisen vertailuvan kansanmusiikintutkimuksen perinteestä, jonka yksi keskeinen piirre oli musiikillisten parametrien tilastol-

linen analyysi. Hopun näkökulma on kulttuuriantropologinen, joskin tässä tutkimusperinteessä harvinaisessa määrin diakroninen, historiallinen. Lisäksi kohteena ei ole menuetti musiikina vaan menuetti nimenomaan tanssina.

Kirjan esipuheessa Petri Hoppu ilmoittaa pitävänsä tutkimustaan ”tietynlaisena pioneerityönä kansanomaisen ja sosiaalisen tanssin tutkimukselle maassamme”. Mielipiteeseen on helppo yhtyä eikä pelkästään sen vuoksi, että suurisuuntaisempaa koreologista tutkimusta ei ole täällä tehty juuri lainkaan. Hopun tutkimus on monessa suhteessa esimerkillinen, äärimmäisen perusteellinen ja uutta tanssintutkimuksen teoriaa ja uusia tutkimuskymmiä luova työ. Koska en ole itse tanssintutkija, arvioin työtä yleisemmin, etnomusikologisesta ja kulttuurihistoriallisesta näkökulmasta.

Hoppu on valinnut työnsä ehkä keskeisimmäksi käsitteeksi ruumiillisuuden. Ruumiillisuus yhdistyy tutkimuksessa niin teorianmuodostukseen, metodologiaan, aineiston analyysiin kuin johtopäätösten tekoon. Tämä kulttuurintutkimuksessa paljon huomiota saanut näkökulma sopii erityisen hyvin tanssintutkimukseen, sillä

1. Kirjoitus perustuu vastaväittäjän lausuntoon väitöstilaisuudesta Tampereen yliopiston humanistisessa tiedekunnassa 11.12.1999.

mitäpä muuta tanssiminen on kuin ihmisen fyysistä toimintaa. Ruumiillisuuden korostaminen on työssä viety sangen pitkälle. Siinä jopa väitetään, että kulttuuriset representaatiot rakentuvat aina ruumiillisesti (s. 24). Näin äärimmäinen ruumiillisuuden tulkinta on mielestäni vaarassa viedä terän koko käsitteestä. Tällöin ruumiillisuus ei viittaa enää pelkästään lihallisuuteen, liikkeeseen ja aistillisuuteen, jotka ovat käsittäkseni tanssimiseen liittyvän ruumiillisuuden ydin. Jos ruumiillisuus tarkoittaa kaikkea, tarkoitaako se enää mitään?

Työn metodina on ”ruumiin hermeneutiikka”, jossa Hoppu pyrkii yhdistämään gadamerilaisen historiallisen tulkinnan tanssin ruumiillisuuteen. Pidän tutkimuksen metodijaksoa sangen persoonallisena kokonaisuutena, jossa musiikkiantropologian kenttätöhyön liittyvät pohdinnat limitetään vakuuttavasti historiantutkimuksen lähdekritiikin kanssa. Antropologisen kenttätöhyön olemuksen pohdiskelu tuntuu jossain määrin liiankin perusteelliselta, kun ottaa huomioon, että työ pohjautuu ennen kaikkea historiantutkimuksen menetelmiin. Pohdinnan laajuus selittynee lähinnä sillä, että kenttämetsodologia on niin korostuneessa asemassa etnomusikologian tieteenperinteessä. Lisäksi on ilmeistä, että omakohtainen kenttätöhyö ja siinä luodut henkilökohtaiset kontaktit ovat olleet kirjoittajalle äärimmäisen tärkeitä oman tanssintutkijan ammattipätevyyden saavuttamisessa. Metodijakso osoittaa joka tapauksessa, että väittelijä on syvällisesti paneutunut tiedonhankinnan ja aineiston käsittelyn ongelmiin.

Tutkimuksen laajin osuus sisältyy lukuihin V–VIII, joissa menuetin suo-

malainen kehityshistoria selostetaan yksityiskohtaisesti. Siinä aineiston käsittelyn painopiste on koreologiasa, johon en tässä puutu. Massiivinen lähes kolmen ja puolensadan sivun mittainen kehityskertomus sisältää kuitenkin myös toisen tason, menuetin kulttuuri- ja sosiaalishistorian analyysin. Petri Hoppu on onnistunut rakentamaan hyvin hajanaisista lähteistä talonpoikaisen menuetikulttuurin kehitykselle monipuolisen ja syvällisen tulkinnan. Aiheen käsittely menee todella yksityiskohtiin, ja lukijalle syntyy käsitys, ettei pienintäkään lähdetietoa ole jätetty ottamatta huomioon. Tällaisessa tutkimusotteessa on tietenkin vaaransa. Välillä lukijan on vaikea hahmottaa kehityksen suurta linjaa detaljitiedon painaessa päälle. Kirjoittaja onnistuu kuitenkin aina lopulta tuomaan analyysinsä yleisemmälle tasolle, lähinnä laajojen kuvausjaksojen väliin sijoitettujen kulttuurihistoriallisten tiivistysten avulla.

Ensimmäinen suuri jakso tarkastelee menuetin asemaa 1700-luvun talonpoikauskulttuurissa. Vaikka tanssia koskeva lähdeaineisto on todella aukoista, Hoppu kykenee hahmottamaan varsin vakuuttavasti menuetin alueellisen levinneisyyden ja aseman eri yhteiskuntakerroksissa. Kirjoittaja on päätenyt kutsumaan 1700-lukua menuetin kukoistuskaudeksi, jolloin se heijasteli yhtäältä Ruotsin valtakunnan yläluokan ja talonpoikaiston välistä tiivistä kulttuurista vuorovaikutusta ja toisaalta uuden kurinalaisen ruumiillisuuden kehittymistä. Kurinalaisuuden juuret olivat Aurinkokuninkaan barokkihovissa, mutta kansanomaisen menuetti tuotti pohjolan talonpoikauskulttuuriin omintakeisen eetosmuunnoksen, jossa hämmenueitin juhllisuus

korosti itsenäistyvän talonpoikaiston omanarvon tuntoa ja säätyprivilegioita. Erityisen kiinnostava tutkimuskysymys nousee esiin, kun väittelijä pohdii nopean menuettitanssin olemassaoloa arvokkaan ja hitaan seremonia-version rinnalla. Riehakas ”hyppymenuetti” esiintyy sittemmin koko ajan kertomuksen eri vaiheissa. Herää kysymys, olisiko menuetista ollut jo alunperinkin kaksi tyyppiä ja suuntausta, joista riehakkaamman olemassaoloa on vain vaikeampi havaita kirjallisen lähdeaineiston perusteella.

Toisena suurena analyysikohteena on 1800-luku, jolloin menuetti oli jo menettänyt asemansa valtatanssina. Katsaus keskittyy nyt Etelä-Pohjanmaalle, Kristiinankaupungin, Uudenkaarlepyyn ja Pietarsaaren ympäristöön. Näillä alueilla tanssi säilytti yhteisöllisen asemansa eräänlaisena historiallisena jäänteinä, erityisesti hääseremonian aloitustanssina. Hopun analyysi tuottaa samalla uutta tietoa tanssitapojen ja instituutioiden muutoksesta paikallistasolla. Erityisen ansiokkaana pidän kuitenkin Hopun sosiaalihistoriallista vertailua eri paikkakuntien välillä: 1800-luvun erilainen talouskehitys heijastui myös siihen, millä tavoin menuetti toisaalta katosi kokonaan Pietarsaaresta, pysyi yhteisöllisenä tanssina varsin pitkään Uudenkaarlepyyn ympäristössä ja muutui osaksi konservatiivista koti-seutu-liikettä Kristiinankaupungin lähikunnissa.

Kolmas laaja katsaus hahmottelee menuetin kehitystä 1900-luvun järjestökulttuurin osana. Hopun kulttuuri-analyysi on äärimmäisen kiintoisa paikallistason yhdistystoiminnan ja folklorismin välisen suhteen tutkimuksen kannalta. Analyysin tuloksena esiin

nousee kaksi erilaista paikalliskulttuuria, joissa kaksi erilaista menuettiperinnettä pysyy hengissä modernin Suomi-projektin puristuksessa: Kristiinankaupungin lähiseudun radikaali konservatismi sekä Uudenkaarlepyyn ympäristön konservatiivinen radikalismi. Nimitykset eivät ole pelkkää sanaleikkiä, sillä erityisesti Kristiinankaupungin ympäristön järjestökulttuuri on juuri nimityksensä mukainen. Vanhoista tavoista ja ruotsinkielisestä vähemmistöasemasta pidetään kiinni tinkimättömästi, tärkeänä keinona on näyttämöllinen folklorismi, johon kuuluvat perinneasut ja yhdenmukaisuutta korostava, juhlallinen menuetti. Uudenkaarlepyyn eteläisten naapurikuntien konservatiivinen radikalismi viittaa puolestaan siihen, että yhteiskunnallinen radikalismi ja kansanperinteen harrastus muodostivat omalaatuisen kokonaisuuden, jossa menuetti saattoi säilyttää paikalliset, kansanomaiset piirteensä, ja riehakas hyppymenuetti ei koskaan alistunut järjestökulttuurin suosiman juhlallisen näyttömenuetin ehtoihin. Nykyisin hyppymenuetti on sekin näyttämöllistä, mutta ainutlaatuisuudessaan tärkeä osa paikallisen identiteetin ylläpitoa.

Tutkimus päättyy kokoavaan loppujaksoon, jossa kirjoittaja tarkastelee talonpoikaista menuettia merkityksien muutosten ja ruumiillisuuden näkökulmasta. Loppuluku on esimerkillisen selkeästi kirjoitettu yhdistelmä tutkimuksen keskeisistä tuloksista. Talonpoikaisen menuetin kehityskaari 1700-luvulta nykypäivään sisältää kiintoisia esimerkkejä siitä, miten kulttuurin yleinen muutos voi toisinaan vaikuttaa suoraan tanssityylin muuttumiseen. Menuetin kohdalla muuttuvat elinolosuhteet näyttävät silti useim-

miten johtaneet tanssin muuttumattomuuteen, sen pysyvyyteen juhlallisena seremoniallisena tanssina. Ajan kuluessa tanssi on saanut uusia symbolisia merkityksiä, joista keskeisimmät ovat liittyneet paikallisisidentiteetin ylläpitämiseen. Väittelijä päätyy kuitenkin siihen, että viime kädessä tanssin lumo ei ole näistä ulkotanssillisista seikoista kovinkaan paljon kiinni. Tärkeintä on aina ollut liikkeen voima, tanssimisen nautinto ja ruumiillinen kokemus, jota on vaikea pukea sanoiksi.

Petri Hoppu on valinnut tutkimusnäkökulmakseen menuetin kulttuurihistoriallisen analyysin, jossa itse tanssin muutosta ja kehitystä kuvataan lähes pelkästään koreologian menetelmillä. Menuetti musiikkina on rajattu kokonaan analyysin ulkopuolelle, ja menuettisävelmiä käsitellään osana ”laajempaa yhteiskunnallista kontekstia” yhdessä seurustelutapojen, aatteellisen toiminnan, tekniikan ja talouden kanssa. Rajaus lienee oikeutettu tanssintutkimuksen nykyisen paradigman kannalta. Koska kyseessä on joka tapauksessa etnomusikologian väitöskirja, katson välttämättömäksi pohtia sitä, onko tällainen rajaus onnekasta itse asian kannalta. Olisiko talonpoikaisen menuetin kehityksessä sellaisia kysymyksiä, joihin olisi saatu syvällisempi ja selkeämpi vastaus huomioimalla myös musiikillinen rakenne ja sen muutos?

Väitöstilaisuudessa kävimme väittelijän kanssa läpi mm. seuraavia kysymyksiä ja väitteitä, joiden katsoin olevan tärkeitä musiikin ja tanssin välisen sidoksen selvittämisen kannalta:

- Tanssiin liittyvän kaavamaisuuden ja toiston välinen ero tulisi paremmin

esille, jos musiikki huomioitaisiin.

- Tanssin semioottinen puoli, ”sanattomuuden tanssi” täydentyisi vertaamalla kysymystä teorioihin, jotka koskevat musiikin olemusta semioottisena merkkeinä.

- Arvokkaan hitaan menuetin ja nopean hyppymenuetin välinen ero tarkentuisi, jos säestävä musiikki otettaisiin huomioon.

- Tanssinotaation kehityksen yhteys tanssimusiikin tarkempaan nuotintamiseen 1700-luvulla.

Väittelijä kykeni mielestäni perustelevaan valitsemansa tutkimusnäkökulman uskottavasti, ja pääsimme suhteelliseen yhteisymmärrykseen musiikkittoman tanssintutkimuksen mahdollisuuksista ja rajoituksista. Olen silti vakuuttunut, että väittelyn aikana nousi esiin monia tärkeitä kysymyksiä, jotka tuleva etnomusikologinen tanssintutkimus joutuu ottamaan vakavissaan huomioon.

Petri Hopun väitöskirja *Symbolien ja sanattomuuden tanssi* on kunnianhimoisen, sinnikkään ja vaativan työskentelyn tulos. Se on kiistämätön menestyksen osoitus väittelijän tutkijanuralla. Tutkimus tuo vakuuttavasti esiin uuden lähes tutkimattoman alueen etnomusikologiassa, ja olen varma, että se tulee olemaan lähtökohtana monille jatkotutkimuksille, jopa uuden tutkimussuuntauksen airuena. Tutkimus on samalla tärkeä aluevaltaus kansanomaisen kulttuurin mikrohistorian kirjoituksessa. Se auttaa meitä täsmentämään kuvaamme ruotsinkielisen talonpoikaiskulttuurin kehityksestä 1700-luvulta nykypäivään.

Vesa Kurkela

KAKSI SIBELIUS-KIRJAUUTUUTTA

PERSOONAHISTORIAA JA MAHTAVA TIETOPAKETTI

Talas, Suvisirkku (toim.). *Aino Sibeliuksen kirjeitä Järnefelt-suvun jäsenille. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 756.* Helsinki: SKS. 2000. 2. painos. 341 s.

Sirén, Vesa. *Aina poltti sikaria. Jean Sibeliuksen aikalaisen silmin.* Helsinki: Otava. 2000. 735 s.

Sibeliuksesta tai hänen liepeiltään ilmestyy niin vähän todellista tietokirjallisuutta, että kuluvan juhlavuoden 2000 kaksi uutuutta ovat lupauksia herätteleviä.

Suvisirkku Talaksen kirja *Aino Sibeliuksen kirjeitä Järnefelt-suvun jäsenille* ei toki lupaa nimessään mitään itse Jean Sibeliuksesta. Muutama Ainin kihlausajan kirje on mahtunut joukkoon, mutta muutoin Janne esiintyy vain sattumoisin kirjekokoelmassa, silloinkin tyyliin ”Janne istuu koko päivän työssä” (s. 164) tai ”pappa on Helsingissä” (s. 167). Pieni vahinko, sillä sitä kirjeenvaihtoa olisi lukenut ahmien. Tietysti se on saatavilla Kansallisarkistossa, mutta eiväthän siellä kaikki jouda tai viitsi istua päiväkausia, mitä jo eri kirjoittajien käsialoi-

hin perehtyminen vaatii. Kirjaa lukiessa herää erinäisiä kysymyksiä valitun kirjekokoelman sisällöstä. Kun ottaa huomioon, että kyseessä on Suomen sivistyshistoriaan maamme ratkaisevimmissa vaiheissa erityisen merkittävästi osallistunut suku, olisi odottanut, että lahjakkaiden sisarusten kulttuuri- ja yhteiskuntaharrastukset olisivat tulleet esiin paremmin kirjan sivuilta. Joko tällaista yleisesti kiinnostavaa aineistoa ei ole olemassa – mitä ei heti ole valmis uskomaan – tai sitten tässä haluttiin luoda painotus, joka valottaa Ainin henkilöahmoa lähinnä arjen mikrohistoriasta käsin. Siinäkin on oma kiinnostavuutensa, sillä ihminen nimeltä Aino on jäänyt paljolti suuren miehensä varjoon. Ja varmaan moni nykypäivän lahjakas, perhe-elämälle aikaa ja energiaa oman uransa kustannuksella uhrannut nainen löytää kirjeistä kosolti samaistumis pintaa.

Toimitustyössä esiintyy pieniä epäloogisuuksia. Esimerkiksi ensimmäisissä kirjeissä alaviitteinä esiintyy tietoa sisaruksista (s. 26), jotka juuri on perinpohjaisemmin esitelty johdantoluvussa. Monet kerrat törmää kirjassa toistuviin alaviitetietoihin: vaikkapa Elli Järnefeltin ja Eero Erkon romans-

sin kariutuminen varmennetaan kahden sivun välein (s. 64 ja 66). Sen sijaan olisi kaivannut alaviitettä, kun Aino 23.3.1894 puhuu ohimennen ”Jannen suitista” (s. 121), joka lienee *Karelia*-musiikin nykyistä laajempi konserttisarja. On makuasia, onko Ferruccio Busoni vuosisadan vaihteen suurin pianisti (s. 40), mutta turvallista olisi ollut nimetä hänet yhdeksi suurimmista; upeita pianisteja oli toki useita muitakin.

Mielenkiintoinen on sen sijaan tieto heinäkuulta 1889, että Sibelius olisi ollut kuudetta viikkoa kipeänä Loivisassa ja ”ettei tiedä koska paranee” (s. 41); tästä voi jokainen tehdä omat johtopäätöksensä. Kiintoisa on myös Elli Järnefeltin moite sisarelleen, 18-vuotiaalle Ainolle: ”Tuommoinen hirveä tunteellisuus ja pessimismi noin nuorena ei kelpaa mihinkään” (s. 53); ehkä siinä osasy aviopuolisoiden myöhempiin vaikeuksiin? Asia saa vahvistusta jatkossa, kun Aino 1899 tunnustaa Kasperille olevansa ”kuin rikkirevitty. Lasten kasvatus ynnä kaikki sellainen huoli [VM: Jannen edesottamukset?] käy minuun niin rasakaalla painolla. En ymmärrä, minä, joka ennen kaikkea sellaista katsoin niin optimistiselta kannalta.” (s. 161). Ainin hirveä rakastuneisuus hulttio-Sibbaan ennen kihlausta ja Betsy Lerche -episodista huolimatta antaa lisävahvistuksen Ainin sentimentaalisuudelle, joka varmaankaan ei tosin ollut epätyypillistä ajan neitosille.

Musiikinteoreetikkoa ilahduttaa Ainin viisaus, kun hän toteaa Maikki Parkariselle (myöh. Järnefelt-Palmgren): ”Luetko sinä teoriaa? Se on hirveän sääli että sinä sen Helsingissä jätit. Sehän on ihan välttämätöntä, varsinkin operalaulajattarelle.” (s. 77); siinäpä

ajateltavaa nykyajan laulunopiskelijoille! Kiintoisa on tieto Kasperveljen toimesta venäjän opettajana, sillä sitä ja Arvidinkin kautta Sibba on mahdollisesti kyennyt tutustumaan venäläisiin kansanlaulua koskeviin lähteisiin, niin yhteneväisiä ovat hänen käsityksensä kansanmusiikin merkityksestä vuoden 1896 koeluennessa verrattuna 1800-luvun lopun pietarilais-tiedemiesten teorioihin. Ainin suuri svekomaanien ja ruotsalaisuuden vastustus ja inho on aika yllättävää luetavaa (s. 82 ja 89), vaikka Järnefeltit olivatkin jyrkkiä fennomaaneja. Lukija tulee informoitua Ainin ammatillisesta käännoistyöstä ranskasta *Päivälehdelle* (s. 97). Sitä yllättyy, ettei hän reagoanut mitenkään pahasti Adolf Paulin paljastuskirjaan *En bok om en människa* (s. 97–98). Rakastunut Aino kuvautuu kirjeistä varsin herttaisiin väreihin, hän kun kokee kutsumukseensa vakavana vaimona olemisen. Lukijaa pikkuisen hävettää, kun Aino lepertelee Jannelleen: ”Oma rakas pikku pojuni ja pupu ja tuttu ja tuhat kertaa kulta.” (s. 111). Ainin kommentti oleskeluaikana Berliinissä 1898 on hupaisa: ”Saksalaiset ovat muuten inhottavia. Kaikki niin epäsympaattisia.” (s. 153); Janne puolestaan käänsi 1911 selkensä Berliinille ja alkoi prefereerata Pariisia.

Ehkä parasta antia kirjassa ovat Berliin- ja Rapallon-oleskelujen 1900–1901 kirjeet, joissa Aino osoittautuu aistimusvoimaiseksi tarkkailijaksi ja näkemänsä kuvaajaksi (kirjeet 102–123). Pieni painovirhe on pujahtanut sivulle 198: Berliinissä on toki Siegesäule, ei Siegessäule. Tosin Rapallonvaikeudet – esimerkiksi Jannen Roman-reissu – eivät näy oikein hyvin kirjeissä, vaikkakin olemisen surkeus

Ainon kannalta paljastuu, hän kun ei juurikaan edes näe siellä miestään, joka työskentelee päivät pääksytysten eristäytyneenä omassa majassaan! Epäsuorasti avioelämän arki paljastuu 1900-luvun vaihteen kirjeistä äidille ja sisarille: Janne tekee kotona ollessaan aina töitä tai on sitten viftillä. Kutsu-
musta tarvittiin totisesti Ainon puolel-
la! Ainon englannin opiskelu toden-
tuu, mikä tuli olemaan tärkeää Sibban
kannalta (s. 279). Ainon vahva lapu-
anliikkeen kannatus, jopa Mäntsälän
kapinan epäonnistumisen jälkeen, on
oireellista: ”Ja kuitenkin asia oli itses-
sään oikea” (s. 312). Tämä on harvoja
kertoja, joissa Aino tai ylipäätään jokin
Järnefelteistä asettuu oman aikansa
yhteyteen. Sellainen on myös Ar-
maksen tuhtunut kirje (1946), jossa
hän tuomitsee jyrkin sanoin uuden
musiikin ”hoitamattomana puutarha-
na, täynnä inhoittavia rikkaruohoja. Ei
mitään arkkitehtuuria” (s. 321).

Kaikkinensa kirja tarjoaa siten lähinnä kiinnostavia pikkunoposia, ja sen läpikäyminen vaatii jonkin verran protestanttista paneutumista, jotta jaksaisi seurata arkipäivän sattumuksia, jotka ovat pääosassa kirjeissä. Eli: kirjaa kannattaa ruveta lukemaan ainoastaan sillä asenteella, että tässä valaistaan lähinnä persoonatason ja arjen asioita. Laajempaa kulttuurihistoriallista ajankuvaa kaipaavat suunnistanevat viisaimmin muiden kirjojen pariin. Musiikki-ihmisten kannalta luonnollisesti Jeanin kirjeenvaihto olisi tärkeintä saada seuraavaksi kaikkien luettaville.

SIRÉN TUO UUTTA TIETOA

Toimittaja Vesa Sirénin kirja *Aina poltti sikaria. Jean Sibeliuksen aikaisten sil-*

min on varmaankin tärkein Erik Ta-
waststjernan jälkeisen ajan teos, joka
sisältää paljon uutta ja jännittävää ma-
teriaalia säveltäjämestarista. Näin on,
koska Sirénillä on ollut käytössään ai-
emmin salaiseksi tai käyttökieltoon ju-
listettua materiaalia, ns. ”salainen” Si-
belius-kansio, lisäksi säveltäjän tytärten
muistelmaluonnokset ja muistiin-
panot sekä Jussi Jalaksen muistilappu-
set. Kyse on siten ensiarvoisen tärkeän
materiaalin ensimmäisestä doku-
mentaatiosta, jolla on arvoa jopa tut-
kijan kannalta. Kirja sopii siten sekä
ns. tavallisen lukijan että ekspertin
käyttöön.

Miinuksia kirjassa on vähän, ja kir-
jataan ne ensin: joskus hieman jour-
nalistinen kielenkäyttö ja siihen liitty-
vä Sibeliuksen sävellysten paikoittai-
nen vähättely tyyliin ”välityö”, ”vähä-
arvoinen tilaustyö”, ”ei nouse korkeal-
le”, ”alkusoiton ja Impromptun Flo-
din ruttasi osin aiheellisestikin”, ”vä-
häpätöinen Cassazione”, ”Vapautettu
kuningatar on selvä välityö”, ”Öinen
ratsastus ja auringon nousu... tämä on-
gelmallinen teos”, ”vähäpätöinen Jor-
dens sång -kantaatti” (esim. s. 137,
198, 209, 227, 248, 268, 385). Sävel-
lyksillä voi nimittäin olla paljon muu-
takin kuin puhtaasti esteettistä arvoa
absoluuttisina, ylihistoriallisina mes-
tariteoksina, sillä säveltäjän tuotanto
on aina kokonaisuus, jossa jokaisella
osalla on oma paikkansa. Musiikis-
sa voidaan erottaa esteettisen arvon
lisäksi ainakin seuraavat muut arvot:
moraalis-uskonnollinen, kasvatuksel-
linen, viihteellinen, dokumentaaris-
historiallinen, poliittis-patrioottinen,
biografis-tunnustuksellinen sekä vie-
lä genealogis-evolutiivinen arvo. Vi-
meisessä tapauksessa kyse on teoksen
merkityksestä säveltäjän tien muotou-

tumisessa, vaikkapa uuden enteilyssä tai reaktiossa oman ajan sävellyksellisiin tendensseihin.

Esimerkiksi a-molli-alkusoiton laaja väliosia (ks. 209 ja Sirénin yhtyminen Flodinin arvosteluun) on buffointa Sibeliusta ja on selvästi viemässä kohden viulukonserttoa sekä III sinfoniaa – ja sikäli aidosti hyvää Sibeliusta. Historiasta kirjoittaminen edellyttää monenlaisten, jopa vastakohtaisten näkökohtien hyväksymistä ja tunnistamista arviointien perustana eikä vain esteettisten tuomioiden julistamista mutua-tuntumalla, mikä saattaa olla liisäksi riskialtista toimintaa. Sirén liittyy tässä kohdin hieman yllättäen Guy Rickardsinkin Sibeliuksen edustamaan suuntaukseen, joka ei edesauta Sibeliuksen kokonaistuotannon ymmärtämistä vaan antaa tukeaa vanhoille ja jälkijättöisille käsityksille siitä, mikä on nerokasta (lähinnä sinfoniat ja muut isot orkesteriteokset) ja mikä surkeaa (pikkukappaleet ja teokset, joilla on käyttö- tai tilapäisteosleima) – totuus kun ei kuitenkaan voi olla näin mustavalkoinen.

Sirénin mielestä Madetojan *Juha* on ”ensimmäinen taiteellisesti täysipainoinen suomalainen ooppera” (s. 446), mutta moni Melartinin *Ainoon* perehtynyt musiikin harrastaja ja myös tutkija saattaisi antaa tämän kunnian yhtä hyvin Melartinille. Bengt von Törnen ja Santeri Levaksen kirjojen laajamittainen siteeraus ei ole kovin tarpeellista, sillä nämä kirjat löytää helposti joko kirjakaupasta tai antikvariaattista; suuri yleisö tuskin kuitenkaan pahastuu menettelystä, joten mistään ongelmasta tässä ei tarvitse olla kysymys. Mutta kaikki muu kirjassa onkin siten silkkaa plussaa, kihelmöivää luetavaa, jossa riittää pureskeltavaa ja

mietiskeltävää pitkään. Kirja etenee kronologisesti, joten kommentoin sen sisältöä samassa järjestyksessä.

Jannen lapsuuteen liittyvät muistelukset ovat mainioita, joskin niissä näkee neron varhaisvaiheiden kaikenlaisiin ennusmerkkeihin pohjautuvaa myöhempää glorifikaatiota, myytinmuodostusta. Mielenkiintoinen on tieto, että Janne olisi kuullut jo 4-vuotiaana ”Helsingin Orkesteriyhtiön Sinfonia-iltoja klassillisella ohjelmistolla” (s. 28), samoin se, että hän johti jo ensimmäisinä kouluvuosina pianon äärestä lapsiorkesteria (s. 32) ja että hänellä oli lyseossa suorastaan oma ”Jannen yhtye” (s. 43) – kaikki tämä on oireellista myöhempää orkesterisäveltäjää ja kapellimestaria ajatellen. Pianon keskeisyys jo kouluajan instrumenttina tulee hyvin esiin (s. 37–38), mikä varmasti selittää myös sen, että Sibeliuksella on viulistiksi epäilyttävän suuri määrä teoksia, joissa piano on mukana: roimasti yli 200 sävellystä! Sirén pohtii paljon ja ansiokkaasti *Vesipisaroiden* syntymävuotta (1875?) ja aivan oikein epäilee ajoitusta; Fabian Dahlströmin temaattis-bibliografisessa luettelossa se tulee olemaan 1880/81(?). Sibeliuksen tanssimusiikki- ja pelimannikokemustausta (s. 43) vahvistaa Glenda Gossin julkaiseman kirjekokoelman *The Hämeenlinna Letters* antamaa kuvaa musikantti-Sibbasta. Samoin Sibeliuksen viulu- ja pianoimprovisaatioista löytyy pitkin matkaa monta vangitsevaa kuvausta (esim. s. 83–84, 124, 181). Äärimmäisen jännittävä on Karl Flodin kuvauksen Sibeliuksen synesteettisestä kuulemis- ja musiikkiajattelutavasta: paitsi että Sibeliuksen mielessä sävellajeilla oli värinsä, myös jokaisella luonnon-tunnelmalla tai sielunliikkeellä oli oma

motiivinsa ja sointunsa (s. 56). Tämän muistuttaa sekä barokin retorista affektioppia että intialaisten raga-ajattelua! Ehkä olisi suorastaan mahdollista laatia Sibeliuksen musiikin semanttinen käsikirja!

Mitä onkaan sanottava siitä tiedosta, että matkustaessaan 1889 ulkomaille Sibelius oli soittanut ”suurimman osan Haydnin kvartettoista sekä Mozartin ja Beethovenin kuusi ensimmäistä kvartettoa” (s. 61)! Ei ihme, jos tämän tuloksena syntyivät niin a-molli- kuin B-duuri-kvartetotkin. Pieni virhe löytyy Sibeliuksen kirjeen 24.10.1888 siteerauksesta: Sibeliuksen uneksumassa soinnussa tulee olla vastakkain sävelet e-f, g-as sekä c-des, ei c-dis (s. 64; vrt Goss 1997, 176). Suomalaisien kannalta ei ole kovin imarteleva Busonin kirje, jossa tämä ihmettelee meikäläistä juomakulttuuria (”snapseja pitkin päivää”) sekä kauhistelee gomorramaista suhtautumista naisiin; Busonin Kajanuksen haukkuminen klassikoiden ymmärtämättömyydestä ja tämän Mozart-tulkinnasta (s. 65–66) on mielenkiintoinen, vaikkakin risti-riitainen Sibeliuksen myöhemmän tiedonannon (von Törnelle) suhteen – eli ehkä Kajanus oli vasta taiteensa alkumetreillä. Se tuskin on yllättävää, jos Sibba osti 1889 Beethovenin sinfonioiden yms. partituureja (s. 69), joskin moisen lukeminen vahvistaa tietoa hänen suuntautumisestaan. Sibban muistakin kuin Betsy Lerche -rakkauksista tulee puhe: 23-vuotiaana hän tanssi tulleisesti ja oli useamman neidon haaveilujen kohde – mm. hierojatar Dagmar Ziemninskyn, jonka edessä Sibelius hurmaantui! (s. 74). Ei ihme, jos syksyllä 1889 Berliinissä Sibba oli ”taas kuolemansairaana” (s. 78, 81) ja jos sävellysten yhtenä aihepiirinä ovat jo

tässä vaiheessa viekoittelevat vedenheidot ja metsänhaltijattaret (pianosarja *Florestan*, laulu *Skogsrået*) (s.72). Ainon reaktiot välittyvät mm. tytärten muistiinpanoista: ”Minulla oli 4 veljeä – kyllä minä tiesin nuorten miesten elämän” (s. 91). Iloisen elämän lisäksi Sibba saattoi Berliinissä kuulla ”Wagnerin kaikkia oopperoita” (s. 80), mikä osoittautui tärkeäksi sittemmin.

Erittäin vahvasti vakuuttuu Sibeliuksen saamista vaikutteista karjalaisesta kansanmusiikista, runonlaulusta ja kanteleensoitosta (s.102–104, 117): hän saattoi jopa improvisoida ”inkeriläisiä itkuvirsiä” (s. 172) ja myös säveltää kanteleelle (s. 174). Sirénin hyvä veto on ottaa Flodin arrostelujen ohelle laajasti Oskar Merikannon *Päivälehti*-kriitikkejä, jotka osoittavat, että Merikanto ymmärsi paljon paremmin Sibban uutuuDET kuin tiukkapiipo Flodin (s. 114, 152, 162). Flodin oli lopultakin klassistisen estetiikan kannattaja, joka ei ilmeisesti kyennyt käsittämään edes Beethovenin IX:n sinfonian moderniutta haukkuessaan Sibeliuksen musiikkia ”hypermoderniksi” (s. 162–163). Kuinka moni muuten tietää, että Sibelius oli myös hyvä ratsastaja ja ylen innokas kalamies sekä uimari? (s. 170–171). Vuoden 1899 olojen poliittinen analyysi on Sirénillä hieman yksipuolinen ja perinteisittäin nationalistinen (s. 177), ainakin mikäli vertaa sitä Matti Klingenin uudempaan historiantulkintaan: Suomen valtiopäivillä oli 1800-luvulla vain neuvoa-antava rooli, sillä keisarille kuului ehdoton päätösvalta kaikissa vähänkin tärkeimmissä asioissa siitä huolimatta, että Suomessa ruvettiin hellimään ajatusta itsemääräämisoikeudesta; lisäksi venäläisvastaisuuden nousu vuosisadanvaihteessa ei ol-

lut niinkään kansassa spontaanisti syntynyt reaktio, vaan Suomen sisäisen poliittisen valtataistelun aiheuttamaa sekä väestön laajamittaisen ja tarkoitushakuisen manipulaation tulos, keisariin nimittäin luotettiin kansassa suorastaan uskonnollisen hartaasti (ks. Klinge 1997, 221–230, 358, 378, 408).

Sibeliuksen Tshaikovski-ihailu saa lisää tukea kirjassa. Wentzel Hagelstamin mukaan Sibelius ”rakasti Tsaikovskia enemmän kuin mitään muuta maailmassa” (s. 187). Tätä vahvistaa jossain määrin myös *Hamburger Tageblattin* arvio Sibeliuksen kuulumisesta nuorvenäläiseen kouluun (s. 191); tähänhän Sibelius vahvisti vielä myöhänsiällään Santeri Levakselle (1986 [1957], 122). Toisen sinfonian kuuli patrioottisesti myös Merikanto, ei pelkästään Kajanus, mikä on toki enemmän kuin loogista musiikin perusteella (s. 209). Ainoa osa tuntuu hänen kirjelijepusiensa perusteella peräti surkultavalta (s. 217) – ja kuitenkin hän kesti; oliko muuta mahdollisuutta? Eugen Schaumanin attentaatin vaikutus Sibeliukseen ja yhteys *In memoriamiin* varmistuu, sillä Tekla Hultinin mukaan Sibelius ”sanoi aikovansa kirjoittaa requiemin Eugen Schaumanin muistolle ja että tämä sävellys oli jo alulla” (s. 237). Sibban rahahuolista murhetta vielä jälkeensä kantaville saattaa tulla yllätyksenä, että vuositienestit olivat 1905 paikkeilla n. 300 000 markkaa nykyrahassa eikä verotus ollut mitään nykyiseen verrattuna: ei ne kohtuulliset tulot, vaan ne suuret menot... (s. 239).

Substantiaalisesti merkittävää antia Sirénin kirjassa on tutkija Markku Hartikainen tiettyjen löytöjen ensi kertaa laveampi julkistaminen: kysymys on toisaalta ”Veneen luominen II” -lib-

retosta (s. 673–676) eli Sibelius askarteli oopperahankkeen parissa luultua kauemmin; myöhemmin samalla tavoin keskeisessä, muita töitä (III sinfonia, *Pohjolan tytär*, *Luonnotar*) kirjoittaneessa asemassa toimi ”Marjatta”-oratoriohanke yhdessä Finnen kanssa (s. 240–242). Mielenkiintoinen on Sibeliuksen lausuma eri kansallisuuksien musiikeista: ”ei ole enää epäilystäkään siitä, että englantilainen ja ranskalainen musiikki lähimmässä tulevaisuudessa voittaakin sen [= saksalaisen musiikin]” (s. 272); tähän suuntaanhan hänen sävellysestetiikkansakin tuli kulkemaan: pois päin Straussista ja saksalaisesta jälkiromantiikasta kohden raffinoituja orkesterikokeiluja ja klassistista musiikkikieltä ranskalaisäveltäjien (d’Indy, Dukas, Roussel) tyyliin.

Sibelius itse määrittelee säveltäjän työn ääriovivoja päiväkirjassaan 16.4.1910: ”Täytyy yhdistää suurta ja pientä. Sinfonioita ja lauluja.” (s. 282). Siinä se on: ns. ”välityöt” tai pienet, ”vähemmän tärkeät” lajit ovat nekin säveltäjälle tärkeitä ja välttämättömiä – eli ns. ”mestari-teokset” eivät synny suoraan, ts. säveltäjä ei voi tehdä pelkästään ”mestari-teoksia”, ja taas kääntäen niiden ei tarvitse tuhota loistollaan muita töitä. Kiihdyttävä on Sibeliuksen kokemus alkuvuodesta 1911: ”Hämmästykseni mantereella esitetään teoksiani varsin paljon” (s. 289); tämä piti paikkansa myös Saksaan nähden, sillä esimerkiksi *Die Musik* -lehti kehui IV sinfonian ”syvälistä mestaruutta” (s. 304), joten Sibeliuksen huono Saksan-reseptio on sittenkin vasta II maailmansodan jälkeisen ajan ilmiö! Lisäksi Sibeliuksen mukaan ”Pariisissa soitettiin 1908:n tienoissa hyvin paljon musiikkiani” (s.

298), mikä kuulostaa enemmän kuin oudolta, sillä tavaksi on tullut aina puhua Ranskan nihkeydestä Sibbaa kohtaan. Vielä varmemmaksi vakuudeksi Minnie Traceyn mukaan ”ranskalainen yleisö osoitti kiinteän kiinnostuksensa ja ihailunsa, kuten kaikki Pariisin kriitikotkin” [kun Tracey esitti Sibeliuksen lauluja] (s. 299). Sibeliuksen kapellimestarintaidoista löytyy niin monenlaisia mielipiteitä, että on kiintoisaa lukea ylistäviä lausuntoja: Helsingin orkesterin konserttimestari Carl Lindelöf kehui Sibeliuksen rubatoja, nasevia ohjeita soittajille, balanssin tarkkailua, virheiden havaitsemiskykyä sekä uutteruutta muttei väsyttävyyttä harjoittajana (s. 302). Sibeliusta piti *Helsingin Sanomien* kirjeenvaihtaja jopa parempana johtajana kuin Elgaria samassa tilaisuudessa (s. 308), mutta tässä ei liene kyseessä ammattilaisen arviointi vaan maallikon oma vaikutelma konsertista. Mutta myöhemmin 1923 esimerkiksi Göteborgin orkesterin muusikot konserttimestaria myöten kehuivat Sibeliuksen johtamista (s. 429–430).

Kirjasta löytyy myös tieto, joka lieenee aprikoittanut montaa sibeliaania vuosikautia: mestarin pituus oli pasien mukaan n. 176–77 cm (s. 322), joten suurehko mies hän oli varreltaan. Sibeliuksen välillä mieletöntä velka- ja veksalitaakkaa hirvitellyt voi keventää mielensä, sillä 1927 säveltäjä oli ilman velkataakkaa ja jopa rahoissaan, kunnes sitten Suomen liityttyä Bernin sopimukseen 1928 tekijänoikeustulot alkoivat suorastaan virrata, joten loppuelämässään Sibelius oli jo rikas mies, miljonäärikin (s. 459, 463). Tästä eteenpäin ei juuri musiikkia sitten syntynytkään, joten kukin voi tehdä asiantilasta omat johtopäätök-

sensä. Tosin ura kesti puolisen vuosisataa (1881–1931), joten ei elämäntyö niinkään lyhyeksi jäänyt, etenkin kun tuloksena on lasketavasta riippuen n. 550–600 sävellystä! (ks. Goss 1996). Aikakausikin vaihtui, eikä Sibelius kokenut enää kuuluvansa uuteen sävellyksmaailmaan (s. 472).

Lapuanliikkeeseen Sibelius osallistui säveltämällä 1930 *Karjalan osa* -laulun (s. 482), vaikkei hän ollutkaan yhtä fanaattisesti oikeistolainen kuin Aino. Vuonna 1931 syntyi vielä vaikuttava *Surusoitto* Gallén-Kallelan hautajaisiin, kun taas saman vuoden nelikätistä pianoteosta *Rakkaalle Ainolle* aniharva tuntee (s. 486), koska se on yhä kopiointikiellossa Helsingin yliopiston kirjastossa. Kiintoisaa esittämisen suhteen on, ettei Sibelius kannattanut kapellimestareiden tekemiä orkestrointimuutoksia, kuten Holger Fransmanin lausunto antaa ymmärtää (s. 494); siinä vastausta kaikille Sibban ”parantelijoille”. Samoin Sibelius pyytää kapellimestareilta, että ”he noudattaisivat merkintöjäni niitä kyseenalaistamatta” (s. 499) – toive, joka on aktuellimpi kuin koskaan. Myöskään hän ei tykännyt, kun Stokowski käytti IV sinfonian finaalissa kelloja kellopelin asemasta (s. 532). Sibelius toivoi johtajilta yleensä nopeita tempoja, minkä vuoksi hän arvosti Kajanusta ja Toscaninia (s. 488); lisäksi hän vaati viulukonserttonsa finaaliin tosi nopean tempon vielä 1941 eikä ollut tyytyväinen Neveun levytyksen yli 7 minuuttia kestävään finaaliin (s. 590–591). Sibelius harrasti uutta musiikkia tiiviisti ja piti jopa Schönbergistä, joten hänen lausumansa uuden musiikin kuuntelemisesta on varsin ohittamaton. Sibelius toteaa, ettei maailmasta löydy edes kahtakymmentä muusik-

koa, jotka kykenisivät seuraamaan yhdellä kuuntelemalla Schönbergin teoksen rakennetta, ei edes Sibelius itse, vaikka hänellä oli ”herkkä korva”, saati sitten tavalliset konsertissakävijät (s. 500).

Kuinka moni muuten tietää, että Sibeliuksella oli kaupunkiasunto vuosien 1939–1942 ajan nykyisellä Sibeliuksenkadulla? (s. 524, 534). Äärimmäisen jännittävä on Einar Englundin muistelmien sisältämä pianoprofessori Paavolalta saatu tieto, jonka mukaan Sibeliuksella olisi ollut kassakaapissaan 1940 ”useita partituureja, mm. yksi requiem, yksi sinfonia, mitä todennäköisimmin kahdeksas, ja lisäksi muutamia sinfonisia runoja” (s. 534). Kunpa sukulaiset ja kollegat (Otto Andersson!) olisivat olleet jäärapaisempia Sibeliuksen suostutteluissa, sillä hän ei pystynyt enää arvioimaan teostensa laatua; tästä on *Tapiolan* ”lähel-tä piti”-tilanne hyvä osoitus. Sibeliuksen viimeistä aikaa varjostaa joidenkin mielestä pikkainen epäilyksien Saksan-sympatioistaan: natsi hän ei varmasti ollut, mutta vielä 1943 hän toivoi Saksan voittoa sodassa (s. 541). Siitä, missä määrin vanhan Sibeliuksen lausuntoihin kannattaa luottaa, antaa hyvän kuvan hänen muuan lausuntonsa vuodelta 1945: ”Olen hyvin vähän tutkinut toisten partituureja, paitsi klassikoita” (s. 551). Siinä noh-tuivat niin Liszt, Wagner, Mahler, Strauss, Debussy, Skrjabin kuin Schönbergkin – ja mitä kaikkea hänen eteensä oli tullutkaan vuosien mittaan. Sibelius piti uusista säveltäjistä Shostakovitshin ja Bartókin musiikista (s. 548, 609), mutta myös Vaughan Williamsin ja Waltonin musiikki kiinnosti häntä (s. 573); sikäli englantilaissäveltäjien mitätön asema Suomessa tun-

tuu merkilliseltä – ja toivottavasti korjautuu ajan myötä. Huomionarvoisa on Bantockin Sibeliuksi miellyttänyt lausunto, kun Bantock sanoi, ettei ”seitsemännän sinfonian jälkeen ollut syytä kirjoittaa enää sinfoniaa, koska siinä teoksessa oli saavutettu täydellinen musiikillinen muoto” (s. 587).

Flodin oli sittenkin satuttanut Sibeliuksi paljon, mikä tuli esiin vielä 1950-luvun keskusteluissa Levaksen kanssa (s. 604): Flodin oli estänyt Siban modernin kielen kehityksen ja kammennut hänet klassisemmalle tielle – minkä kehityssuunnan hyvyden tai huonouden pohtiminen on sitten kokonaan eri asia. Sirénin kirjan lopulla hämmästyttävät Sibeliuksen loppuun saakka ristiriitaiset lausunnot VIII sinfonian kohtalosta (s. 611); asia on mysteeri – kunnes mahdolliset säilyneet luonnokset ja/tai julkaisemattomat sävellykset löytyvät (s. 627). Mainio on ajatus Sibeliuksen (orkesteri)-musiikin autenttisista tulkinnoista tultavaisuudessa, sillä säveltäjän mielestä viulussa ”lampaansuoli on parempi, siitä lähtee paljon kauniimpi ja pehmeämpi ääni” (s. 612). Vastoin useimpia aikalaisia Sibelius tykkäsi yllättäen jazzista ja näki jopa unta sen säveltämisestä (s. 617): Sibeliusko kalkkiaivo?

Vesa Sirénin kirja on varsinainen tietolähde ja ideavarasto, joka antaa ajattelulle monenlaista suuntaa, yhtä hyvin arkipäiväisille pohdintoille kuin tieteellisille kysymyksenasetteluillekin. Kirjan arvoa lisäävät sisäkansille painetut sukutaulut, tiivis vuosiluettelo Jean Sibeliuksen elämäntapahtumista, luettelot Jean ja Aino Sibeliuksen sukulaisista sekä JS:n aikalaisista. Rahanarvonkerroin antaa suuntaa Sibeliuksen menojen ja tulojen vertaa-

miselle nykyrahassa. Sirénin vaivan-
näön ja arkistoissa koluamisen tulok-
sena käsissämme on upea kirja, josta
tekijä voi olla syystäkin ylpeä. Sen
kääntäminen englanniksi edes osittain-
kin olisi enemmän kuin toivottavaa.

Veijo Murtomäki

BIBLIOGRAFIA

- Dahlström, Fabian (forthcoming). *Jean Sibelius. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner Werke*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Goss, Glenda Dawn (toim.) 1996. *The Sibelius companion*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.
- Goss, Glenda Dawn 1997. *Jean Sibelius. The Hämeenlinna letters: scenes from a musical life 1874–1895*. *Jean Sibelius ungdomsbrev*. Esbo: Schildt.
- Klinge, Matti 1997. *Keisarin Suomi*. Suom. Marketta Klinge. Espoo: Schildt.
- Levas, Santeri 1986 [1957 & 1960]. *Jean Sibelius. Muistelma suuresta ihmisestä* [Nuori Sibelius & Järvenpään mestari]. Porvoo: WSOY.
- Rickards, Guy 1997. *Jean Sibelius (20th-Century Composers)*. London: Phaidon.
- Sirén, Vesa 2000. *Aina poltti sikaria. Jean Sibelius aikalaisten silmin*. Helsinki: Otava.
- Talas, SuviSirkku (toim.) 2000. *Aino Sibeliusen kirjeitä Järnefelt-suvun jäsenille*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 756. 2. painos. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Törne, Bengt von 1945 [1937]. *Sibelius. Lähikuvia ja keskusteluja*. Suom. Margareta Jalas. Helsinki: Otava.

PARIISI – FENNOSKANDIA

KOLLOKVID *LA FRANCE DANS LA MUSIQUE
NORDIQUE – RELATIONS MUSICALES FRANCO-
NORDIQUES DE 1900 À 1939,*
PARIISIN SUOMEN INSTITUUTTI 5.-8.5.1999¹

Keväällä 1999 pohjoismaiset ja ranskalaiset musiikintutkijat loivat Pariisissa katseen 1900-luvun ensimmäisten vuosikymmenten ranskalais-pohjoismaisiin musiikkikontakteihin. Pohjoismaisten musikologien lisäksi esitelmöitsijöiden joukossa oli saksalainen, englantilainen ja virolainen tutkija (professorit Manuela Schwartz

Magdeburgista ja Jim Samson Bristolista sekä Urve Lippus Tallinnasta) ja peräti kahdeksan ranskalaista asiantuntijaa. Kun vielä istuntojen puheenjohtajina ja kuulijoiden joukossa oli runsaasti ranskalaisia, ei tapahtuma jäänyt vain pohjoismaisen musiikkiväen keskinäiseksi sanailuksi. Hienoiseksi ongelmaksi koin sen, että kollo-

1. Valmistelutoimikunnan vastaavina toimivat Helena Tyrväinen ja Anders Edling.

kvion kielenä oli ranskan ohella englanti, sillä se oli vain yhden paikkalolijan äidinkieli. Mutta simultaanitulkkaus tai esitelmien käännättäminen olisi tietysti nostanut kustannuksia. Kie- len suhteen Tanska ja Ruotsi olivat vahvimilla, koska niiden kaikki edustajat puhuivat ranskaa, ja Suomenkin osanottajista yli puolet esitti sanottavansa erinomaisella ranskan kielellä. Suuren Tawaststjernan jalan- jäljissä alkanutta musiikkitieteemme vitaliteettia osoittanee, että mukana oli seitsemän suomalaista tutkijaa, vaika moni klassisen musiikintutkimuksemme merkittävä edustaja puuttuikin joukosta. Muut pohjoismaat olivat vähemmän edustettuina, Tanska kahdella, Ruotsi kolmella ja Norja viidellä osanottajalla, kun taas Islanti oli kokonaan poissa tapahtumasta.

Suomen ja Skandinavian historiallista, poliittista ja kulttuurista ilmastoa vuosisadan vaihteessa esittelivät professorit Matti Klinge ja Régis Boyer, jälkimmäinen lähinnä aikakauden ranskalaisten näkemyksistä käsin. Boyer'n mukaan 1880-luvulla pohjoismailla oli magneettinen vetovoima ranskalaiseen intelligentsiaan ja kultivoituun yleisöön, mihin vaikuttivat ennen muuta teatteri ja kirjallisuus. Samanaikaisesti myös ranskalaiset alkoivat matkustella yhä enemmän tutustumassa pohjoismaihin ja kirjoittivat havainnoistaan. Kuitenkin valtaosa matkailijoista ja esseisteistä ei yleensä yrittänyt löytää jotakin uutta, vaan meni paikalle testaamaan valmiita käsityksiään. Boyer'n mukaan ranskalaisilla on –huolimatta informaation jatkuvasta kasvusta – edelleen sama myyttinen käsitys Pohjolasta kuin sata vuotta sitten. Luonto/kulttuuri-käsitteparista Skandinavia yhdistetään edelleen pri-

mitiiviseen luontoon. Mutta toinen eritoten Ibsenin vaikutuksesta syntynyt tulkinta on, että pohjoismaiset sivilisaatiot kuuluisivat erityisen hienostuneen ylemmän kulttuurin piiriin, joka ei voi vastata ranskalaisen sivilisaation ahtaan rationalistisiin vaatimuksiin.

ENSIMMÄINEN MAAILMANSODATA VEDENJAKAJANA

Puheenvuoroista valtaosa keskittyi tarkastelemaan ranskalaisvaikutusta puhujien maanmiesten sävelkielessä. Knud Kettingin esitelmä Carl Nielsenin suhteesta Pariisiin meni sivu suun, mutta lyhennelmässään tanskalaisprofessori antoi ymmärtää, että vaikka säveltäjä nuoruudessaan oli hetken opiskellut Pariisissa, ja vaikka hän 1926 sai Ranskan Kunnialegioonan ansiomerkin, ei hänen ranskalaissympatiansa kenties ollut aivan aitoa. Olisiko siis Tanska ollut muita pohjoismaita voimakkaammin ja pitempään saksalaisen kulttuurin vaikutuspiirissä?

Knudåge Riisagerin sanoihin vedoten toinen tanskalainen puhuja, Claus Røllum-Larsen totesi ensimmäisen maailmansodan muodostuneen kulttuuriseksi vedenjakajaksi: vasta Saksan kokema tappio sai nuoren säveltäjäpolven kiinnostumaan Ranskasta. Riisagerin kohdalla herätyksen antoi ensimmäinen kontakti Debussyn musiikkiin Musiikkiseurassa 1915 (*La Damaoiselle élue*) ja pari vuotta myöhemmin Raveliin Tivolissa (*Ma Mère l'Oye*) samoin kuin Edmond Eparaud'n teoksen *Musique française de nos jours* ilmestyminen tanskaksi samana vuonna, 1918. Saatuaan päätökseen yliopisto-opintonsa Riisager opiskeli Pariisissa sävellystä Albert Rousselin ja soitinnusta Paul Le Flemin ja sit-

temmin Louis Aubertin johdolla. Hän pani erityisesti merkille saksalaisen koulun rajalliset tekniset keinot ja otti tavoitteekseen tutustua perin pohjin ranskalaiseen orkesteriteknikkaan. Riisagerin onnistui myös kehittää Ranskan ja oman maansa musiikkivaihtoa ministeritasolla ja solmia suhteet *La Revue musicaleen*. Säveltäjän musiikissa ranskalaisuus tuntuu ensi kerran Rousselille omistetussa teoksessa *Suite dionysiaque pour orchestre de chambre*, jonka *Pastoraali*-osa henkii impressionismia, ja vaikka 1. sinfonia op. 8 (1925) on muodollisesti kiinni germaanisessa perinteessä, sen orkestrointi on persoonallista ja kaukana saksalaisen musiikin ihanteista. Myöhemmissäkin teoksissa Riisagerin ranskalaisuus ilmeni nimenomaan värikkäässä orkesterinkäytössä.

GRIEG PARIISILAISTEN SUOSIKKI

Pohjoismaisesta musiikista ja erityisesti Nielsenistä kiinnostunut Jean-Luc Caron tarkasteli Griegin musiikin asemaa 1900–1939 ja *Peer Gyntin* esityksen *Théâtre Mogadorissa* 1922 saamaa huomiota pariisilaislehdistöissä. Ibsenin näytelmä oli esitetty Pariisissa aikaisemmin jo 1896 ja 1901. Vuoden 1922 lehdistö teki tapahtumasta ennakkosensaation viitaten teoksen maailmanmaineeseen: sekä kirjailija että säveltäjä olivat tavoittaneet teoksessa norjalaisen hengen ytimen. Mogadorin esitys toteutettiin paremmin resurssien kuin aikaisemmat, joissa oli jouduttu käyttämään amatöörivoimia. Myös arvosteluista suuri osa oli kiittäviä, joskin varovaisempiakin kannottoja esiintyi. Mutta teatteritapahtuma oli vain yksi monista: vuosisa-

dan alun Pariisissa Grieg oli ainoa pohjoismaainen säveltäjä, jonka musiikkia soitettiin suhteellisen usein. Vuoden 1910 toukokuun ja kesäkuun 1939 väliseltä ajalta Caron oli jäljittänyt 549 pariisilaiskonserttia, joiden ohjelmassa oli ollut Griegin musiikkia. Samalta ajalta muiden pohjoismaisten säveltäjien teosjakauma oli: 26 norjalaista, 20 ruotsalaista, 18 tanskalaista, 27 suomalaista ja 7 islantilaisista. Griegin teosten prosentuaalinen osuus kyseiseltä ajalta oli 77,7% tapauksista, ja John Svendsen, Emil Sjögren, Christian Sinding ja Jean Sibelius olivat yhteensä esillä 16,9-prosenttisesti. Toisen maailmansodan alkamiseen saakka Grieg oli siis pohjoismaisen musiikin päälähtettiläs Pariisissa.

NORJALAISIA DEBUSSYISTEJÄ

Osloilainen Rune J. Andersen esitteli maanmiestensä Alf Hurumin ja Pauline Hallin Debussy-innostusta – toisin kuin tanskalaiset, kumpikin säveltäjä oli opiskellut Pariisissa jo ennen maailmansotaa, Hurum 1911 ja Hall 1912–1914. Kummankin tausta oli germaanisessa klassis-romanttisessa perinteessä. Debussyn vaikutus ilmeni heidän laulusarjoissaan varsin erilaisena, sillä myöhemmin Honoluluun asettuineen ja taidemaalariksi ryhtyneen Hurumin esteettinen näkemys oli maalauskellinen ja Hallin kirjallinen. Matkansa jälkeen *Aftonbladenille* antamassaan haastattelussa Hurum kehotti nuoria säveltäjäveljiään lähtemään Ranskaan. Ranskalaisen koulun voima piili hänestä sen harmonisessa ja muodollisessa riippumattomuudessa. Myöhemmin 1918 Hurum huomautti myös, että Saksassa ei ollut esimerkiksi modernia pianomusiikkia. Hall puo-

lestaan kirjoitti eräässä artikkelissaan 1914, ettei koskaan ollut kukaan säveltäjä ilmestynyt juuri niin oikealla hetkellä kuin Debussy. Tällä oli vaihtoa hienoimmille tunnelmille, joita tuskin saattoi sanoin ilmaista. Anderseinin mukaan Pariisin vuodet vaikuttivat yleisemminkin Hallin esteettiseen ilmaisuun, ja eritoten Verlaineen runo, jota hän sävelsikin runsaasti.

Ståle Kleiberg Trondheimin yliopistosta muistutti, ettei opiskelupaikka välttämättä määrää vaikutteita, jotka nuorelle taiteilijalle tulevat tärkeiksi. David Monrad Johansen oli opiskellut Berliinissä, mutta tutustui Debussyn musiikkiin Oslossa Alf Hurumin välityksellä ja analysoi sitä omin päin, mitä osoittavat säveltäjän luonnosvihkot. Debussyn vaikutus on tuntuvilla kokosävelasteikossa, polymodaalisuudessa ja sonoriteettien rinnakkaisasettelussa Johansenin pianosarjassa *Nordlandsbilleder (Nordlandin kuvia)* vuodelta 1918. Oleskelu Pariisissa 1920 tutustutti Johansenin myös Stravinskyn Venäläiseen balettiin, Raveliin, Rimski-Korsakoviin ja Manuel de Fallaan. Matkan jälkeen sävelletyt *Syv sanger (Seitsemän laulua)* ja pianosarja *To portraetter fra Middelalderen (Kaksi muotokuvaa keskiajalta)* op. 8 vuodelta 1922 muistuttavat piano-osuuksiltaan ennen matkaa syntyynyttä sarjaa, mutta niiden melodinen aines on selvemmin profiloitu ja sisältää norjalaisen kansanlaulun modaalisuutta. Pariisin monikansallisessa musiikkielämässä Johansen oli ymmärtänyt, ettei Debussyn tapa käsitellä melodista ainesta vastannut hänen omia ilmaisutapaitaan.

VENÄLÄIS-RANSKALAISITTAIN VÄRITTYNYT NATIONALISTI

Leipzigissa 1928–1932 opiskellut Geirr Tveitt, jota esitteli oslolainen Hallgjerd Aksnes, ei hänkään suuntautunut itävaltalais-germaaniseen traditioon, vaan omaksui venäläis-ranskalaisen musiikin ihanteet ja oli alunperin erityisen kiinnostunut Ravelista. 1932 Tveitt siirtyi Leipzigista Pariisiin, jossa hänen uusia musiikkituttavuuksiaan olivat Vladimir Kohl, Marcel Mihailivici, Honegger, Villa-Lobos, Florent Schmitt, Theodore Mathieu ja Eugène Bigot, mutta Ravelin ja Debussyn vaikutus jäi voimakkaimmaksi.

Tveittin ensimmäinen suurteos matkan jälkeen oli yli puolentoista tunnin kestoinen *Eddan* runoon perustuva kooreografinen draama *Baldurs draumar (Baldurin unet)* tanssijoille, vokaalisolisteille, kertojalle ja 100-miehisel- le orkesterille. Teosta ei ole koskaan esitetty balettina, mutta sen pianoversio kantaesitettiin 1935 ja orkesteriversio 1938 sekä nimellä *Huit danses pour orchestre (Kahdeksan tanssia orkesterille)* Pariisissa 1939. Pariisin oopperan balettimestari ryhtyi luonnostelevaan teoksen näyttämöesitystä, mutta Lontooseen matkannut partituuri katosi todennäköisesti pommituksissa. Säveltäjä rekonstruoi useita teoksen osia, mutta nekin tuhoutuivat hänen maatilansa palossa 1970. Vuodelta 1938 olevien äänitysten ja Kaare Dyvik Husbyn rekonstruktion (vuodelta 1958) perusteella teoksesta voi muodostaa käsityksen. Tveitt piti itseään kiihkeänä nationalistina ja teostaan voimakkaasti norjalaisena. Toisaalta teoksessa on pyritty neoliittiseen arkaismiin, mutta siinä on myös läpi

Tveittin tuotannon tavattavia piirteitä: yksinkertaisten ja kvasifolklorististen teemojen käyttöä, tiheitä sävellajin-vaihdoksia, bitonaalista soinnutusta, runsaita ostinatoja, kerroksellista kudosta, rajua rytmiiikkaa ja hienostunut orkesteripaletti.

Näytteeksi Tveittin tyylistä Aksnes poimi pianosävellyksen *Meinvarnadur* (*Haavoittumaton*), joka on ote *Baldurin unista*. Kappale on kirjoitettu Ravelin *Boléron* tapaan ja muotoon ja kertoo Ravelin vaikutuksesta – Tveitt oli kuullut teoksen Toscaninin johtamana Leipzigissa. Ylipäätään Tveittille on tyypillistä lähteä yksinkertaisesta kudoksesta, joka kasvaa ja paisuu suuren crescendon tapaan. Kappaleessa on kaksi teemaa, joita ei kehitellä vaan ainoastaan toistetaan. Varsinkin toinen itämaisittain melismoitu teema on lähellä *Boléron* teemoja. Muita yhtymäkohtia ovat rytmien ostinato ja harmonisen kehittelyn poissaolo. Aksnes huomautti kuitenkin, että Tveitt oli saattanut olla teoksessaan myös norjalaisen kansanmusiikin tai Griegin siitä tekemien sovittusten inspiroima, ja lisäsi yllättävästi, että Ravelin *Boléro* oli sekin saattanut saada vaikutteita Griegin musiikista.

Toinen teoksesta irrotettu kappale, *Danse de la flèche* (*Nuolitanssi*) sisältää Ravelin *La Valsen* groteskin elegantteja tehoja. Niin ikään pianokonsertossa *Aurore Boréale* (*Revontuli*), joka esitettiin suurella menestyksellä Pariisissa 1949 kahdelle pianolle redusoituna versiona, on paljon yhtymäkohtia Ravelin pianokonserttoihin; esityksestä vastasivat säveltäjä itse ja Geneviève Joy. Konsertossa on epäsuorana myös norjalaisen kansanmusiikin tuntua, ja lisäksi siinä voi kuul-

la Debussyn, Skrjabinin ja Messiaenin vaikutusta. 1950-luvulta lähtien Tveittin tyyli läheni neoklassismia. Suomalaisen kuulijan mieleen saattoi Aksnesia kuunnellessa tulla Klamin ta-paus.

JAZZIA JA KIRKKOMUSIIKKIA

Upsalalainen Erik Kjellberg esitteli jazzin tuloa Skandinaviaan, mikä tapahtui suhteellisen varhain Englannin ja Pariisin jazztartunnan vanavedessä, ensisijassa huippuluokan amerikkalaisten jazzmuusikkojen vierailuina. Sana *jazz* tunnettiin ruotsalaisissa yöklubeissa ainakin jo 1919, ja jazzia pidettiin modernin aikakauden musiikkina. Varsinkin Duke Ellington ja *Hot Club de France* -kvintetti vaikuttivat syvästi pohjoismaiseen jazziin. Jazzista olivat aluksi kiinnostuneita lähinnä kirjalliset tahot, kun taas musiikki-ihmiset vieroksivat sitä mustien musiikkina. Poikkeuksiakin tietysti oli, kuten Pauline Hall, joka kirjoitti innostuneen esittelyn Louis Armstrongista. Suomessa jazz sai jalansijaa hitaammin kuin muissa pohjoismaissa.

Mielenkiintoisinta kehitystä oli nähtävissä Tanskassa, jossa Valdemar Eiberg perusti ensimmäisen jazzorkesterin 1920-luvulla ja äänitti viisimiehen yhtyeensä kanssa ensimmäisen jazzlevyn 1924 (yhtyeeseen kuuluivat muun muassa Kai Ewans ja Peter Rasmussen). Lisäksi Tanskassa jazz sisällytettiin jo 1930-luvun alussa pedagogisiin ohjelmiin, joista voi mainita vaikkapa Bernhard Christensenin jazzorkesterit – ensimmäinen on vuodelta 1933. 1930-luvulla alkoivat myös ilmestyä ensimmäiset pohjoismaiset jazzlehdet.

Göteborgilaisen Sverker Jullande-

rin mukaan ranskalainen urkumusiikki tuli 1900-luvun alussa erityiseksi innoituksen lähteeksi ruotsalaisille urkureille ja urkusäveltäjille. Tukholman Gustav Vasa -kirkon urkurin ja kuninkaallisen musiikkiakatemian professorin Otto Olssonin suhde ranskalaiseen Charles-Marie Widoriin perustui kirjeenvaihtoon ja keskinäiseen partituurien tuntemukseen. Olsson oli ensimmäinen ruotsalainen, joka esitti julkisesti Widorin käänteentekevät urkuteokset *Symphonie Gothique* ja *Symphonie Romane*. Widorin tavoitteena oli kehittää uusi sakraalityyli urkusinfonialle sisällyttämällä siihen gregoriaanisia teemoja. Olsson piti erityisesti Widorin musiikista sen rohkean soinnutuksen vuoksi, mikä lienee viitannut 9. sinfonian (”Goottilainen”) dissonoivaan soinnutukseen. Jullander kuuli Olssonin g-mollisarjassa vuodelta 1904 kaikuja tästä teoksesta, mutta vielä vahvemmin Olssoniin vaikutti hänen 1910 esittämänsä *Romaaninen sinfonia*. Samana vuonna Olsson kirjoitti ensimmäiset gregoriaanisille sävelmille perustuvat teoksensa. Toisin kuin Widor hän sovelsi kirkkosävellajeja ankarasti ja käytti joskus täysin diatonista asteikkoa, vaikka paikoin hän saattoi turvautua myös normaaliin romanttiseen soinnutukseen. Kummallekin gregoriaaniselle sävelmälle olivat antamassa symbolistista ulottuvuutta, mutta Olssonilla symbolismi oli kokonaan teologian palveluksessa. Näyttävän osoitus tästä on *Credo Sinfonia-cum, magnus opus* (1918), jossa gregoriaaniset melodiat pyrkivät kuvaamaan kristillistä uskoa. Teoksen loppupuolen mahtavassa huipennuksessa kolmoiskontrapunktin yhdistämät kolme sävelmää kuvaavat musiikin keinoin Pyhää kolminaisuutta.

KANSAINVÄLISTÄ BALETTIA

Anders Edling käsitteli ensimmäisen maailmansodan jälkeistä aikaa, jolloin ovet ruotsalaisten ulkomaisille opinnoille avautuivat uudelleen. Nuorista säveltäjistä neljä valitsi Ranskan: Gösta Nyström, Moses Pergament, Hilding Rosenberg ja Viking Dahl, jotka kaikki matkustivat Pariisiin 1920. Nyström ja Dahl olivat hyvin ranskalaismyönteisiä, kun taas kahden muun asenne ranskalaisen ja saksalaisen tradition välillä oli häilyvämpi. Dahl pääsi kontaktiin samana vuonna perustetun *Ballets suédois’*n kanssa, ja sävelsi mieliä kuohuttaneen baletin *Maison de fous (Hullujenhuone)*, joka kantaesitettiin syksyllä 1920. Teos jakoi mielipiteet kahteen leiriin, mutta esimerkiksi Ravel kuului baletin puolustajiin. Ruotsalaiseen musiikkielämään Dahl ei palattuaan enää integroitunut. Nyströmin *La Mer glaciale* Ruotsalaiselle baletille jäi toteutumattomaksi hankkeeksi. Venäläinen baletti puolestaan tilasi teoksen Pergamentilta. Ryhmän toiminta oli kuitenkin raukeamassa, joten *Krelantems et Eldeling* kantaesitettiin vasta 1928 Tukholmassa. Nyström asettui Pariisiin 12 vuodeksi ja pyrki yhdistämään musiikissaan kansallisromantiikan ja ranskalaisuuden, muiden oleskelu jäi lyhyeksi. Mutta ruotsalais-ranskalainen vuoro vaikutus tuntui esimerkiksi siinä, että Rosenberg tuotti Ruotsiin Milhaud’*n*, Honeggerin ja Stravinskyn musiikkia ja Dahl kirjoitti ensimmäisenä ruotsalaislehdissä Satiesta ja *les Six*-ryhmästä.

Vaikka Ruotsalaisen baletin nimi ja kuvia siitä oli tullut vastaani jo joissakin Fernand Léger’*n* näyttelyissä, ryhmän täysi merkitys Pariisiin 1920-lu-

vuon kulttuurielämässä paljastui minulle kollokviossa. Myös ranskalainen Christian Goubault sivusi aihetta muistuttaen, että baletti oli esittänyt Algot Haquiniuksen teoksen *Offerlunden (Uhrilehto)*, joka perustui ruotsalaisille kansansävelmille. Goubault analysoi Haquiniuksen 1. jousikvartettoa, joka heijasti hänestä ranskalaista henkeä ja joka tyyliltään oli lähellä Debussytä ja Ravelia. Hän löysi kvartetosta jopa ranskalaisen kansanlaulun teemoja, kuten keskiaikaisen maallisen sävelmän, joka tavataan myös ruotsalaisena kehtolauluna. Puhuja katsoi pohjoismaisen musiikin olevan edelleen Ranskassa kuriositeetti. Vuonna 1953 hän tosin muisti kaikkien huulilta kuuluneen laulun *Sans vous connaître mon cœur vous le savez* (*Tuntematonta Teitä sydämeni näkee Teidät*), jonka melodia oli peräisin Hugo Alfvénin *Ruotsalaisen rapsodian* ensimmäisestä teemasta.

Perusteellisimmin Ruotsalaisen baletin toimintaa valotti lyonilainen tanssitaiteen professori Florence Poudry. Pariisin Champs-Élysées teatterissa 1920 toimintansa aloittaneen ryhmän perusti ruotsalainen Rolf de Maré, ja sen ensitanssijana oli hänen maanmiehensä Jean Börlin, jota Poudry piti modernin tanssitaiteen isänä. Viisivuotisen olemassaolonsa aikana ryhmä esitteli 24 balettiuutuutta 2771 esityksenä sekä Ranskassa että kiertueillaan Euroopassa ja Amerikassa. Edellä mainittujen Dahlin ja Haquiniuksen lisäksi sen ohjelmassa oli kaksi muuta ruotsalaisteosta: Hugo Alfvénin *Juhannusvalvojaiset* ja Kurt Atterbergin *Hullut neitsyet*. Ryhmän toiminta oli lähes täysin vaipunut unhoon kunnes Bengt Häger alkoi 1960-luvulla tuottaa sitä koskevia näyttelyjä ja jul-

kaisuja. Baletin merkitystä ilmentää, että sen muusikkojen joukosta voidaan luetella Isaac Albéniz, Georges Auric, Eugène Bigot, Alexandr Glazunov, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Maurice Ravel, Erik Satie, Henri Sauget ja Germaine Tailleferre. Libretisteinä olivat muun muassa Blaise Cendrars, Paul Claudel, Jean Cocteau ja Luigi Pirandello ja lavastajien joukossa Pierre Bonnard, Giorgio de Chirico, Fernand Léger ja Francis Picabia. Kuvaavaa on, että vaikka Léger inhosi klassista balettia, ryhmän toiminta kiinnosti häntä. Lavastuksissaan hän halusi vapautua iluusiosta poistamalla perspektiivin ja hävittämällä katsomon ja näyttämön rajat. Puvustuksen ja koreografian avulla pyrittiin lisäksi saattamaan kullissit ja tanssijat samanarvoisiksi siten, että tanssijat olivat ikään kuin liikkuvia kulisseeja. Ryhmän tärkeimpiä esityksiä olivat Milhaudin *Création du monde (Maailman luominen)* ja Cocteaun *Les mariés de Tour Eiffel* viiden *les Six*-ryhmän säveltäjän musiikkiin.

KÄSITTEIDEN POHDINTAA

”Onko suomalaisessa musiikissa neoklassismia?” kysyi professori Eero Tarasti puheensa otsikossa ja totesi kologojensa Mikko Heiniön ja eritoten Erkki Salmenhaaran *Suomalaisen musiikin historiassa* pohtineen jo tätä paradoksaalista kysymystä: miten maassa, jossa ei ole koskaan ollut varsinaista klassismia, voisi olla usklassismia? Mutta klassismia ei tule välttämättä yhdistää vain tiettyjen säveltäjien tyyliin, vaan sitä voidaan pitää myös esteettisenä asenteena. Ja nimestään huolimatta usklassismi voidaan sekini hyväksyä itsenäiseksi yleiseurooppalai-

seksi ilmiöksi. Suuntauksen parodioiva leikkimielinen ja *Heiterkeit* kuitenkin puuttuvat suomalaisesta musiikista, koska suomalaiset ovat liian vakavia. Madetojalle neoklassismi edusti jonkinlaista kylmää rationalismia, ja Tulenkantajien ryhmään kuulunut säveltäjä Sulho Ranta tuntui hänkin vieroksuvaan suuntausta, mutta käytti käsitettä melko epätäsmällisesti. Myös Salmenhaaran käsitys vuodelta 1968 oli suhteellisen kielteinen: rytmi oli ainoa viitaalinen elementti, joka erotti tyylin aikamme musiikin pessimismistä ja traagisuudesta. Uusklassismin rinnalla Salmenhaara erotti 1900-luvun musiikissa todellista klassismia, jonka korkein esteettinen laatu oli orgaanisen kasvun periaate.

Keskeisen neoklassismin analyysissä Tarasti kohdisti Stravinskyn teoksiin. Suomalaisessa musiikissa hänen mukaansa voitiin nähdä jonkinlaista toisen sukupolven uusklassismia, säveltäjiä, jotka omaksuivat ja jäljittelivät neoklassismin piirteitä, mutta varsinaista ranskalaista neoklassismia siinä ei ollut osoitettavissa.

Samantapaiseen pohdintaan syventyi professori Ilkka Oramo aiheesta impressionismi, symbolismi ja *art nouveau* vuosisadan alun suomalaisessa musiikissa. Käsitteiden hämäryys oli kuitenkin ongelma ja varsinkin *art nouveau* musiikin kohdalla tuntui epäselvältä. Sibeliuksen musiikissa sitä voitiin soveltaa joihinkin teoksiin, mutta ei suinkaan enää 4. sinfoniaan tai *Tapiolaan*, kuten oli tehty liian yleisiä luonnehdintoja käyttäen. Oramo keskittyi lopuksi vertailemaan Sibeliuksen *Tuonelan joutsenta* ja Debussy'n *Préludia Faunin iltapäivään*, joissa oli yhtymäkohtina paitsi musiikinlaji (Sibeliuksen kappale oli alunpe-

rin tarkoitettu preludiksi) ja mytologian aihe myös hyvin samantapainen puhallinsoolon käyttö, modaalin melodia, häilyvä harmonia, materiaalin mosaiikkimainen käsittely, muodollisen symmetrian puute ja soitinten valinta heijastamaan teoksen sieluntilaa. Symbolismista ja jugendista voitiin Oramon mielestä puhua molemmissa teoksissa, mutta Sibeliuksen taupauksessa tuskin impressionismista.

Loppupäätelmänään Oramo myönsi kaikkien edellä mainittujen suuntausten vaikutuksen tuntuvan kyllä suomalaisessakin musiikissa, mutta otaksui, ettei se välttämättä ollut ranskalaisen musiikin välittämää, vaan pikemminkin ajan hengen ilmentymää. Toisaalta oli kuitenkin varmaa, että ranskalainen musiikki tuli tässä vaiheessa tärkeäksi tekijäksi suomalaisenkin säveltäjien silmissä ja että impressionismi tai debussyismi oli ratkaisevasti vaikuttanut tähän kehitykseen, jonka toisena puolena oli irtautumispyrkimys saksalaisen musiikin ylivalta.

Helena Tyrväinen esitteli Uuno Klamin tuotannon ranskalaisvaikutteita. Näitä olivat orientalismin lähinnä kiiinalaisuuden muodossa, vielä enemmän espanjalaisuus, jazz, suomalaisuus ja kansanmusiikin vaikutus. Lopuksi puhuja keskittyi pohtimaan Klamin mahdollista nationalismia, josta oli esitetty turhan yksinkertaistettuja käsityksiä. Tyrväinen tarkasteli Klamin Tulenkantajien ryhmän läheisiin kuuluneena taiteilijana samoin kuin ryhmän nationalismin käsitystä. Tulenkantajien sukupolven kansallisuus oli modernia nationalismia, eikä esimerkiksi Klamin *Kalevala*-sarjan kansallisuus ollut vastakohta sen kansainvälisyydelle. Samaa nationalismia Sul-

ho Ranta oli saattanut havaita 1930-luvun Ranskassa. Suomessa sen tavoitteena oli ensisijaisesti kansallisen eheytyksen luominen kansalaissodan koettelemaan väestöön.

Joka tapauksessa Klamin kiinnostus kansanmusiikkiin ja samanaikaisesti eksotismiin alkoi heiketä 1930-luvun puolivälissä. Vaikka oli kiistatonta, että säveltäjä Pariisissa ollessaan inspiroitui joistakin suomalais-kansallisista aiheista, tämä vaikutus menetti siis aikaa myöten merkitystään, kun taas ranskalaisen musiikin vaikutus jäi pysyvämmin kuuluville. Tyrväinen katsoi myös, että Klamin liian helppo leimaaminen neoklassistiksi tulisi asettaa sekin kyseenalaiseksi.

MUITA SUOMALAISTAPAUKSIA

Eila Tarasti esitteli puheenvuorossaan Helvi Leiviskän lähinnä germaanisen musiikin piiriin kuuluvana säveltäjänä, mutta osoitti myös ranskalaisen musiikin vaikuttaneen säveltäjään. Eristyisen läheiseksi Leiviskä oli tuntenut César Franckin, jonka *Preludia, koraalia ja fuugaa* hän kernaasti soitti. Franckin ja jossain määrin myös Chaussonin Pianokvartetton vaikutusta kuten raskaat rinnakkaissoinnut ja modaaliset elementit hitaassa osassa on tuntuvilla Leiviskän 1. pianokvartetossa. Yhtäältä Franck, toisaalta impressionismi (mutta myös Richard Strauss) kummittelevat Sonaatin viululle ja pianolle op. 20 taustalla. *Lapsifantasioja* op. 12 taas käyttää vapaasti resitoivaa, puheenomaista laulutyyliä, joka muistuttaa hiukan Debussyn *Pelléasta ja Mélisandea*, samalla kun siihen sisältyy Ravelin *L'Enfant et les Sortilèges* -teoksen lapsenomaisuutta.

Turkulainen Ismo Lähdetie puoles-

taan tutki kokosävelasteikon esiintymistä 1900-luvun alun suomalaisilla säveltäjillä. Sen ensiesiintymän Lähdetie näki Sibeliuksen ensimmäisessä sinfoniassa ja myöhemmin *Myrskymusiikissa*; Sibeliuksella se oli lähinnä koloristisessa tehtävässä ja näyttäytyi vain muutaman kerran. Sen sijaan Palmgrenin *Vuodenajoissa* ja ennen muuta pianomusiikissa sillä oli merkittävä osa. Melartinilla kokosävelasteikot esiintyvät kontrasteina, jotka rikkovat duurimollitonaalisuuden, mutta 6. sinfonian ensiosassa niillä on dominoiva asema. Lähdetien mukaan oli vaikea osoittaa, mikä oli Debussyn mahdollinen vaikutus edellä mainittujen säveltäjien ratkaisuihin. Sen sijaan myöhemmistä Väinö Raitio ja Aarre Merikanto olivat tutustuneet sekä Debussyn musiikkiin että Skrjabinin soinnutukseen, ja Ilmari Hannikainen osoitti ihailunsa Debussytä kohtaan pianokappaleessaan *Debussyn varjo-kuva*.

Oma tapauksensa suomalaisten säveltäjien joukossa oli Ranskaan lopullisesti asettunut Armas Launis, jonka kontakteja aikansa ranskalaisiin muusikkoihin Henri-Claude Fantapié oli yrittänyt jäljittää sekä Helsingin yliopiston kirjaston Launis-kokoelmien että Pariisissa ja Nizzassa tutkimien arkistojen perusteella samoin kuin haastatteleamalla säveltäjän tyttäreltä, Asta Schuwer-Launista, joka seurasi kiinnostuneena kollokviota. Launis sai aikaan jonkin verran muusikkojen vaihtovierailuja Suomen ja Ranskan välille ja solmi joitakin varsin merkittäviäkin musiikkittavuuksia. Hän oli ensimmäinen suomalainen säveltäjä, jonka oopperoita oli esitetty Ranskassa sekä näyttämöllä että radiossa. Radiosta oli kuultu mm. *Jehudith* Eugè-

ne Bigot'n johtamana. Mutta Nizzas-
sa, ts. provinssissa asuvan huonosti
tunnetun maan säveltäjän oli sittenkin
vaikea lyödä itseään lopullisesti läpi
Ranskan kaltaisessa maassa. Launik-
sen kohtaloksi tuli pitempiaikainen
unohdus kuin Suomessa asuneille
1920-luvun modernisteille, koska sä-
veltäjä ei liioin ollut puolustamassa
asemiaan entisessä kotimaassaan. Pu-
huja toivoi, että Pingoud'n, Klam-
in, Madetojan, Merikannon ja muiden
vuosisadan alun säveltäjien jälkeen
koittaisi viimeinkin aika ottaa Launik-
sen tuotanto uudelleenarvioitavaksi.

SIBELIUKSEN RANSKALAI- SUUDESTA

Veijo Murtomäen alustus ”Sibelius ja
ranskalainen orkesterimusiikki ger-
maanisen sinfoniaperinteen viiteke-
hyksessä” osoitti, että elämäkeroista
ja lukuisista tutkimuksista huolimatta
Sibeliuksessakin riittää yhä tutkimis-
ta. Sibeliuksen viidestä Pariisiin vierai-
lusta neljä osui ennen ensimmäistä
maailmansotaa. Muistettaneen, että
myös Kuula ja Madetoja kävivät siel-
lä jo ennen sodan syttymistä! Jo vuo-
den 1905 Berliinistä Sibelius oli ke-
hottanut Kajanusta tutustumaan De-
bussyn teokseen *Nocturnes*. Ranskan
matkoista merkittävimmäksi Sibeliuk-
selle muodostui vuoden 1911 vierai-
lu, jonka aikana hän innostui Stravins-
kyn ja Dukas'n musiikista mutta myös
Gustave Charpentier'n *Louise*sta. Vi-
imeisen eli vuoden 1927 matkan kiin-
nostavimmat säveltäjätuttavuudet oli-
vat Florent Schmitt, Albert Roussel,
Darius Milhaud ja Arthur Honegger.
Ranskalaisen musiikin teknisten kei-
nojen rikkaus, varmuus ja avoimuus
ihastuttivat säveltäjää. Murtomäki näki

Sibeliuksen musiikissa kahdeksan yh-
tymäkohtaa ranskalaiseen sinfoniape-
riteeseen.

Jo ennen 1. sinfoniaa Sibelius oli
puhunut innostuneesti Berliozin *Fan-
tastisesta sinfoniasta*, ja hänen omas-
sa musiikissaan englannintorvi ja pa-
tarumpujen käyttötapa viittaisivat Ber-
liozin suuntaan. Murtomäki kysyi
myös, olisiko Saint-Saënsin *Dance
macabre* mahdollinen innoituksen
lähde *Valse triste*lle: sävellaji on sama
ja sävellyksissä on hämmästyttäviä
melodisia yhtäläisyyksiä. Niin ikään
Franckin *Le chasseur maudit* (*Kirot-
tu metsästäjä*) ja d-mollisinfonia, joi-
ta Kajanuksen orkesteri soitti säännöl-
lisesti, tuovat mieleen *Öisen ratsas-
tuksen ja auringonnousun*, edellinen
ratsastusaiheensa puolesta, jälkimmäi-
nen balladinomaiselta keskiosaltaan,
joka esittelee harppumaisten jousipiz-
cicatojen säestämän englannintorven.
Chaussonin sinfoninen runo *Viviane*
puolestaan on hämmästyttävän läheis-
tä sukua Sibeliuksen nuoruuden kau-
den sinfonisille runoilille, *En sagalle*
ja *Skogsråetille*.

Murtomäki totesi myös, että Paul
Dukas C-duurisinfoniassaan, jota Si-
belius aivan erityisesti ihaili 1911, on
lähempänä Sibeliusta kuin kukaan
muu ranskalainen säveltäjä. Mutta
myös d'Indyn sinfonisessa triptyykis-
sä *Jour d'été à la Montagne* (*Kesä-
päivä vuoristossa*), joka soitettiin Hel-
singissä 1908, on lukuisia Sibeliuk-
sen musiikille tyypilliseksi muodos-
tuneita piirteitä. Ja viimein Rousselin
1. sinfoniassa *Le poème de la Forêt*
(*Metsän runo*) tutkija näki saman ro-
taatiomuodon, jonka James Hepokos-
ki oli löytänyt Sibeliuksen 5. sinfoni-
asta. Yhdistämällä oman kotimaansa
taiteen ja kansanmusiikin, etsimällä

aiheita oman maansa historiasta ja luonnosta, antamalla melodisen tekniikan perustua orgaaniselle kasvulle ja sallimalla musiikillisen materiaalin ohjata muotoa sekä Sibelius että hänen ranskalaiset kollegansa vapautuivat itävaltalais-germaanisen sinfoniaopin ylivoimasta ja pystyivät luomaan uuden tuoreen ja vakuuttavan sinfonisen organisuuden. Murtomäki oli laatinut myös taulukon, josta kävi ilmi, miten runsaasti ranskalaista musiikkia oli ollut Kajanuksen orkesterin ohjelmistossa vuosisadan alussa.

RANSKALAISIA POHJOLANTUNTIJOITA

Manuela Schwartz tarkasteli Vincent d'Indyn suhdetta pohjoismaiseen musiikkiin. D'Indyn ja Henri Duparcin aloite 1885 soitattaa Johan Svendsenin ja Edvard Griegin teoksia Kansallisessa musiikkiseurassa sai Camille Saint-Saënsin eroamaan seuran puheenjohtajuudesta. D'Indy tunsu Svendsenin henkilökohtaisesti, mutta kiinnostui tämän välityksellä ennen muuta pohjoismaisesta teatterista ja kirjailijoista (Tegnér, Ibsen), joiden tekstien pohjalta syntyivät libretot hänen oopperoihinsa *Fervaal* ja *l'Etranger* (*Muukalainen*). Varsinkin ensinmainitusta käy ilmi d'Indyn erinomainen ruotsalaisten kansanlaulujen tuntemus.

Säveltäjän myöhemmistä kontakteista pohjoismaiseen musiikkiin on vain vähän tietoja, koska tämä oli hävittänyt saamansa kirjeet. Joka tapauksessa on tiedossa ruotsalaisen Helene Munktellin yhteydenotto d'Indyyn 1891 – Munktellilta oli esitetty 1889 balladi *Isjungfrun* (*Jääneitsyt*, ranskannettuna *Vision polaire*) Salle Pleye-

lissä, ja pari kuukautta myöhemmin d'Indy ehdotti hänen laulujaan *Mellan Himmel och Haf* ja *Trollmakt* (ranskaksi *Promenade sur l'eau* ja *Puissance magique*) Kansallisen musiikkiseuran konsertteihin. Tukholman musiikkiakatemian kirjastosta Schwartz oli onnistunut jäljittämään d'Indyn kirjeitä Munktellille vuosilta 1891–1911. Ilmeisesti Munktell lähetti d'Indylle teoksiaan, ja d'Indy antoi hänelle neuvoja ja kehotti häntä tulemaan Schola Cantorumin naissäveltäjien luokalle – Munktell oli tuolloin jo 48 vuoden ikäinen. Joistakin kirjeistä käy ilmi, että d'Indy tunsu loppujen lopuksi paremmin ruotsalaista kansanmusiikkia kuin aikansa pohjoismaisia säveltäjiä.

Pierre Vidalin puheenvuoro oli myöhäinen kunnianosoitus hiljan poistuneelle viulutaiteilijalle, Robert Soëtensille (1897–1997), joka oli jäänyt väliinpuotoajaksi äänilevyteollisuuden alkaessa tuottaa supertähtiään. Soëtens oli ollut Ravelin, Bartókin, Enescon ja Prokofjevin läheinen ystävä, jolle viimeksi mainittu oli kirjoittanut toisen viulukonserttonsa. Soëtensille musiikin esteettinen puoli oli tärkeämpi kuin virtuoosisuus. Ohjelmistossa hänellä oli lähes kaikkien vuosisadan alun ranskalaisten säveltäjien musiikkia, ja hänen tehtäväkseen tuli levittää maansa kulttuuriperintöä lukemattomilla kiertueilla eri puolilla maailmaa. Vidalin mukaan kyseessä oli ranskalainen taiteilija, joka oli esiintynyt 1900-luvun aikana pohjoismaisissa enemmän kuin kukaan muu.

Toimiessaan jonkin aikaa Oslon filharmonisen orkesterin konserttimestarina Soëtens opetti halukkaille viulisteille ranskalaista jousenkäyttöä, ja hänen aloitteestaan orkesteri soitti ranskalaisia teoksia ja kutsui ranskalaisia

kapellimestareita Osloon. Soëtens soitti ranskalaisia säveltäjiä myöhemmin myös kiertueillaan Tanskassa, Ruotsissa ja Norjassa, muun muassa 1926 Ravelin kanssa. Säveltäjä esiintyi kiertueella sekä solistina, Soëtensin pianosäestäjänä että kapellimestarina. Helsingissä Soëtens esiintyi 1927 Lalon *Espanjalaisen sinfonian* solistina ja kuvaili Kajanusta erinomaiseksi muusikoksi, jolla oli kuitenkin niin heikko näkö, että tämän täytyi olla nenä kiinni partituurissaan: ”Hän löi tahtia päänsä yläpuolella tahtipuikko heiluen tyhjiydessä. Ei ollut helppoa soittaa näkymättömän kapellimestarin johdolla.” Evert Katilan kritiikki Helsingin Sanomissa oli kuitenkin loistava. Helsingin lisäksi Soëtens esiintyi Leo Funtekin johdolla myös Viipurissa, Tampereella ja Turussa. Vidalin mukaan Soëtens arvosti suuresti suomalaisia säveltäjiä, ei ainoastaan Sibeliusta, vaan myös Palmgrenia ja Kuulaa. Sibeliuksen viulukonserton hän harjoitteli myrskyävällä merellä matkallaan konserttikiertueelle Islantiin 1937. Vielä 94-vuotiaana Soëtens lähti pitkälle matkalle pitäääkseen mestarikurssin Lofoteilla ja Trondheimissa. Viimeiset elinvuotensa hän asui unohdettuna pienessä asunnossa Pariisin 20. kaupunginosassa, kunnes Prokofjevin juhluvuonna 1991 hänet löydettiin uudestaan.

YKSISUUNTAISTA VUOROVAIKUTUSTA

Jim Samson kosketteli alustuksessaan reseption ongelmaa, joka riippui enemmän tai vähemmän sosiaalisista konteksteista. Hän katsoi, että esimerkiksi Chopin-reseptiota ja Griegin vastaanottoa Pariisissa voitiin tarkastella

rinnakkaisina ilmiöinä. Sibeliusta Samson piti pikemminkin paneurooppalaisena kuin suomalaisena yhtä vähän kuin Stravinsky oli hänestä venäläinen. Muista puheenvuoroista, joista valitettavasti jäin osattomaksi, mainittakoon Danièle Pistonen ja Harald Herrestahlin esitys ”Norjalaissäveltäjä Halfdan Kjerulfin ’ranskalaiset chansonit’ ” ja Arvid Vollsnesin ”Norjalainen polttopiste muuttuu: impressionismista *les Six* -ryhmään”.

Viimeisen päivän puheenvuoroihin kuului uutta Sibelius-elämäkertaa valmistelevan Marc Vignalin selostus Ranskan Sibelius-reseptiosta, jossa kerrattiin taas hiukan sitä ymmärtämättömyyttä, jota säveltäjä oli saanut osakseen – sama kohtalo oli ollut Brahmsilla, Brucknerilla ja Mahlerilla. Ensimmäinen muutos asenteissa alkoi näkyä 1960-luvun lopulla. Tilanne oli Vignalin mukaan nyt hiukan parempi, sillä Sibeliuksen modernius oli käsitetty ja monet tämän hetken ranskalaiset säveltäjät tunnustivat saaneensa tältä paljon. Vignal tiesi myös ilmoittaa, että konserttikaudella 1999–2000 *Orchestre de Paris* esittäisi kaikki Sibeliuksen sinfoniat ja *Tapiolan* –radiolla oli ollut sama aikomus, mutta se oli luopunut kilpailemasta toisen orkesterin kanssa.

Tilaisuuden päättävän improvisoidun pyöreän pöydän ympärillä kerrattiin vielä joitakin kokouspäivinä esiinousseita kysymyksiä. Yleinen vaikutelmani oli, että osanottajat olivat tyytyväisiä ja tunsivat saaneensa jotakin hymyillen ja miellyttävästi emännöityjen päivien aikana. Helena Tyrväisen lisäksi tästä on annettava ruusu Suomen Instituutin johtajalle Iris Schwanckille ja hänen henkilökunnalleen.

Kollokvion puheenvuoroista saattoi odotuksenmukaisesti tehdä johtopäätöksen, että ranskalais-pohjoismainen musiikkivaihto oli ollut yksisuuntaista. Jos Ruotsalainen baletti näytelikin keskeistä roolia Pariisin 20-luvun avantgardessa, ilmiö oli ohimenevä Börlinin sairastumisen ja varhaisen kuoleman vuoksi, sillä jäljelle ei jäänyt perinteen jatkajaa, koska uudelle koreografialle ei vielä ollut kehitetty notaatiota. Ja lisäksi pääosa baletin ohjelmistosta oli ranskalaisten muusikkojen teoksia. Ja jos Grieg olikin vuosisadan alussa runsaasti esillä, ei mukana ollut tutkijaa, joka olisi voinut osoittaa Griegin myös vaikuttaneen ranskalaisiin säveltäjiin, Aksnein varovaista Ravel-mainintaa lukuunottamatta.¹ D'Indyn tuntemus rajoittui ruotsalaisiin kansansävelmiin, jotka antoivat paikallisväriä hänen ensimmäisiin oopperoihinsa.

Erityisesti Samsonin huomautus Sibeliuksen yleiseurooppalaisuudesta ja

Tyrväisen pohdinta Klamin nationalismista toi mieleen kysymyksen, mikä ranskalaisessa musiikissa on ranskalaista. Debussy ja Ravel oli monesti esitetty rinnan vaikutteiden antajina muistuttamatta, että nämä kaksi olivat kuitenkin estetiikaltaan kaukana toisistaan. Ja jo Debussy on ongelmallinen tapaus: totta kai hän on ranskalainen, mutta mikä hänen musiikissaan on erityisen ranskalaista? Eikö se ole yhtä yleiseurooppalaista tai universaalialia kuin Sibeliuksen tai Stravinskyn musiikki? Debussyn lähtökohdat olivat Wagnerissa, venäläisessä koulussa (Rimski-Korsakov, Mussorgski) ja italialaisessa oopperassa, joista käsin hän kehitti oman persoonallisen sävelkielensä. Mutta hän jäi sittenkin yksinäiseksi tapaukseksi, jonka ympärille ei muodostunut koulua. Vuosisadan alun Ranskassa oli ainakin kaksi kansallista filiaalia, toinen Franckin linjaa jatkava (d'Indy, Chausson, Magnard, Duparc, Schmitt jne.), toinen Saint-

1. Tässä kohden sallittakoon poikkeama Manuel Rosenthalin muistelmiin Ravelista (*Ravel. Souvenirs de Manuel Rosenthal recueillis par Marcel Marnat*. Hazan 1995, 175–176): ”Russolon ja Marinettin konserteissa oli kirjoituskoneita, veturinpillejä, (huonosti) äänitettyä lentokoneiden, raitiovaunujen melua ja muuta vastaavaa. Russolo väitti ’avaavansa korvansa maailmaan’, mutta kailkella tuolla aineistolla hän ei yltänyt vaikkapa jonkun Griegin runouteen. Kun Ravel puhui Griegistä, siihen ei ollut vastaansanomista. Mutta kun kerran itsepäisesti ivailin *Peer Gyntiä*, hän selitti kantaansa: ’Totta, ymmärrän Teitä ja pohjimmaltani olen samaa mieltä. Mutta Te, Te ette voi tietää, minkälaisen vaikutuksen Griegin musiikki teki Pariisissa. Yhtäkkiä avattiin ikkunat maaseudulle ja silloin huomattiin, että siihen asti oli asuttu huoneistossa ovet ja ikkunat suljettuina näkemättä, että oli olemassa jokia, puita, lintuja... Ja ilmaantui tämä muusikko, joka puolestaan ei tuntenut mitään muuta ja joka naiivisti pani kaike sen musiikkiinsa. Se teki meille mielettömän hyvää, ja kaikki olivat siitä hänelle äärettömän kiitollisia.’ Ravelille ei ollut olemassa vain ’vallankumouksellisia’ ikkunoiden rikkojia vaan myös niitä, jotka avaavat ikkunoita. Hänestä ei pitänyt väheksyä säveltäjiä, jotka, vaikkeivät olisikaan ehdottomia neroja, ovat osanneet sanoa meille jotain odottamattomalla tavalla. Ja hän päätti: ’Ja silloin näimme vuoristoja, merta, peikkoja ja jättiläisiä, kokonaisen maailman, jonka kaupunki oli saanut meidät unohtamaan.’ ” (Suom. A. F.)

Saënsista aleneva (Ravel, jolla toisaalta oli myös Debussyn lähtökohdat). Ravelin musiikillisiin isiin voidaan lukea myös Chabrier ja saman linja jatkajiksi *les Six* -ryhmä ja eritoten Poulenc. Mutta mihin voidaan sijoittaa Roussel? Entä missä on Stravinskyn ranskalaisuus? 1900-luvun alun ranskalaisuus vaikuttaa loppujen lopuksi moneen suuntaan hajaantuvalta irtautumiselta vuosisataisesta perinteestä ja

uusien vaikutteiden omaksumiselta sekä ympäröivistä että vähemmän tunnetuista sivilisaatiosta. Olisi mielenkiintoista seuraavan tapaamisen yhteydessä kuulla muutaman ranskalaisen musikologin analyysi siitä, mikä tässä tyylien ja estetiikkojen kirjossa on yhdistävä todellinen ranskalainen tekijä.

Anja Fantapié

UUSIA NÄKÖKULMIA MUSIIKINTEORIAAN

SOCIETY FOR MUSIC THEORY KOOLLA
ATLANTASSA JA *MUSIC THEORY MIDWEST*
APPLETONISSA

Yhdysvaltalainen musiikinteorian seura, *Society for Music Theory* (SMT), perustettiin 23 vuotta sitten tukemaan musiikinteorian alalla tapahtuvaa tutkimusta ja opetusta. Pitkän, jos kohta polveilevan, historian omaava musiikinteoreettinen tutkimus tarvitsikin oman fooruminsa, jossa alan kysymyksiä voidaan käsitellä. SMT:n vuosittain pidettävät kongressit antavat tuntumaa siihen, millaisia muutoksia musiikinteoreettisessa tutkimuksessa on tällä hetkellä tapahtumassa.

Vuoden 1999 kongressissa, joka pidettiin 10.–14.11.1999 Atlantassa, Yhdysvaltojen syvässä etelässä, näkyi meneillään oleva tutkimuksen avautuminen moniin uusiin suuntiin. Eriksen on mainittava ei-länsimaisen

musiikinteoreettisen tutkimuksen esiin astuminen: kongressissa tarjottiin näkökulmia mm. jaavalaiseen, balilaiseen ja intialaiseen musiikkiin. Globaalisuus näkyi toisellakin tavalla, sillä perinteisen *keynote*-puheenvuoron sijasta ohjelmassa oli kansainvälinen *keynote*-symposiumi, johon oli kutsuttu puhujia Afrikasta, Etelä-Amerikasta ja Euroopasta.

Aihepiirien laajenemiseen on osittain vaikuttanut se, että SMT:n puitteissa eri alueista kiinnostuneet teoreetikot ovat muodostaneet ryhmiä, jotka tarjoavat kongressiohjelmaan yksittäisten esitelmien ohella myös aihekokonaisuuksia. Yksi uusista tulokkaita, *Committee of Diversity*, oli game-lanmusiikki-session takana. *Gay and*

Lesbian Discussion Group oli saanut ohjelmaan oman musiikinteoriaa ja *queer*-aiheita käsittelevän sessionsa. Asemansa vakiinnuttaneista, ”uudemista” aihepiireistä mukana olivat kognitiotutkimus, naistutkimus, populaarimusiikin tutkimus sekä jazzin tutkimus. Lisäksi kuultiin mm. diskursia ja narratiivisuutta käsittelevä sesio.

Torstai. Kongressi alkoi kahdella samanaikaisella kiinnostavalla sessiolalla, joista toinen käsittelee musiikillista kognitiota ja toisessa oli aiheena 1950-luvun jälkeinen musiikki George Crumbin, Elliott Carterin ja Harrison Birtwistlen sävellysten kautta. Jälkimmäisessä sessiossa kaksi esitelmää käsittelee temposuhteita. William Lake (Bowling Green State University) toi esille kuinka Crumbin musiikissa sen näennäisestä improvisatorisesta luonteesta huolimatta sävellysten muoto perustuu selkeisiin ja yksinkertaisiin suhteisiin ja kultaiseen leikkaukseen. Andrew Mead temposuhteita yleisemmällä tasolla ja laajemmassa repertuaarissa puhuen niiden kuulemiseen liittyvistä tekijöistä. Apuna hän käytti temposuhteiden kuvaamista säveltasonaatiolla. Carterin musiikki ja säveluokkajoukkojen väliset suhteet olivat Guy Capuzzon (Pennsylvania State University) aiheena. Hän sovelsi Robert Morrisin CUP (*Complement Union Property*) -käsitettä ja David Lewinin STRANS (*Simply Transitive*) -aliryhmän käsitettä näiden suhteiden kuvaamiseen. Toisen salin kognitiosessiossa mm. Panayotis Mavromatis (Eastman School of Music) ja Virginia Williamson (Pennsylvania State University) esittelivät meneillään olevaa tutkimustaan atonaalisen musiikin sonoriteettien määrittämiselle.

Heidän tutkimuksensa tarkoituksena on muodostaa pohjaa hahmotukselliselle säveluokkajoukkojen välisten samanlaisuuksien määrittämiselle.

Joskus sessiot, joihin ei ehkä välttämättä mene suurin odotuksien, voivat osoittautua kiinnostaviksi ja tuoda mukanaan oivalluksia. Näin kävi illalla pidetyssä Sointiväri ja teknologia rockissa ja rapissa -sessiossa. Rockisahan kuulijan huomio usein saattaa kiinnittyä sen ihastuttavaan ja vihasuttavaan saundimaailmaan, ja joissain Stockhausenin uudemmista sävellyksissä voi aistia klangeja, jotka tuntuvat liikkuvan suoraan tämän hetken äänimaailmassa. Näitä yhteyksiä ja muuta tuli esille illalla sessiossa, jossa mm. Kevin Holm-Hudson (Northwestern University) puhui (uudelleen)miksauksesta ja (uudelleen)orkestroinnista Mike Oldfieldin albumissa *Hergest Ridge*, ja Ciro Scotto (Eastman School of Music) käsittelee Metallican musiikkia pohtien, ovatko säveluokkasuhteet tässä musiikissa alisteisia sointivärisuhteille.

Perjantai. Toisena kongressipäivänä *Committee for the Status of Women* -ryhmän järjestämä sesio oli, nyt kuten aiemminkin, virkistävä jo poikkeavan esitystapansa tähden. Näissä sessioissa kun on etsitty tapoja korvata perinteinen ”esitelmöitsijä puhuu, yleisö kuuntelee ja sen jälkeen esitetään pakolliset kysymykset” -malli. Tämänkertainen aihe oli musiikki ja subjektiivisuus. Alustajaksi oli kutsuttu Susan Cusick, musikologi Virginian yliopistosta, joka vuonna 1992 vieraillessaan SMT-kongressissa piti paljon ajatuksia ja myönteistä vastakaikua herättäneen esitelmän ruumiillisuudesta musiikissa. Tämänkertainen esitelmä käsittelee subjektiivisuutta musiikissa

italialaisen Diotiman feministisen ryhmän ja siihen kuuluneen Luisa Muraron teorioiden valossa. Muraro on kirjoituksissaan tuonut esille ajatuksen käyttäen musiikkia selittämään subjektiivisuuden ideaa. Hän käyttää apuna viitekehystä ”äidin symbolisesta järjestyksestä”, jossa verrataan lapsen vanhemman voimaa antaa lapselle kyky löytää ”oma ääni” siihen, kuinka sävellys on sidoksissa säveltäjän ”omaan ääneen”. Cusick sovelsi näitä ideoita tarkastelleessaan Francesca Caccinin lauluja. Alustukseen vastasi Marion Guck (University of Michigan), ja sitten seurasi keskustelu, jossa kuulijat keskenään yrittivät käsitellä esiin tulleita kysymyksiä.

Rytmin tutkimus on tullut jatkuvasti yhä ajankohtaisemmaksi. Perjantai-iltapäivän rytmille omistetun session aloitti Gretchen Horlacher (University of Indiana) puhuen Stravinskin rytmisestä käytännöstä tämän sävellysluonnosten perusteella. Justin London (Carleton College) esitteli omaa, työn alla olevaa malliansa, jolla voitaisiin kuvata metrisiä tyypejä välttämättä perinteistä rajoittavaa metrityyppiäotte-
 lua. Londonin mallissa pohjana oli metri- ja metri/tempoavaruus uusriemannilaisen tonaalisen avaruuden tapaan. Tässä avaruudessa liikutaan joustavasti perusiskusta lähtien toisaalta sen eri alajakotyypeihin ja toisaalta siitä koostuviin laajempiin kokonaisuuksiin. Tempon huomioonottaminen liittyy mallin hahmotukselliseen musiikkipsykologiseen tutkimukseen, lyhyitten ja pitkien kestojen ja niiden laadun hahmottamiseen. Kuten London totesi, yhtenä hänen inspiroijanaan on ollut Christopher Hastyn teos *Meter as Rhythm*. London ei kuitenkaan ole halunnut mennä itse niin pitkälle kuin

Hasty, joka teoksessaan sulauttaa metrin rytmiin, ja metrin käsite palauteaan kunkin musiikillisen kontekstin tuomaan yksittäiseen tilanteeseen projektion käsitteen avulla.

Harald Krebs (University of Victoria) puhui epäsäännöllisestä säerytmistä. Tätä aihetta hän on tutkinut myös juuri ilmestyneessä metristä konfliktia ja Schumannin musiikkia käsittelevässä kirjassaan *Fantasy Pieces* – kirjassa, joka on kirjoitettu varsin valloittavalla tavalla käyttäen kehyskerptomuksena Eusebiuksen ja Florestanin keskusteluja. Tämänkertaisessa esitelmässään Krebs toi esille säveltäjä Josephine Langin (1815–1880) musiikin. Krebs tarkasteli sitä miten säerytmin poikkeamat Langin lauluissa palvelevat tekstin sisällön tulkintaa. Krebsin esitelmä oli antoisa sikäläkin, että hän esitti yhdessä vaimonsa kanssa käsiteltävät Langin laulut.

Chopin ja tanssi, tuttu yhdistelmä, olivat Eric McKeen (Pennsylvania State University) aiheina. McKee toi aiheet himpun verran tavallista elämänläheisimmiksi tarkastellen 1800-luvun tanssikäytäntöä aikansa sosiaalisena käyttäytymisenä, tanssin kehollista rytmiä ja edelleen näiden vaikutusta Chopinin musiikkiin ja sen rakenteeseen. Tarkastelussa olivat erityisesti valssit. McKee toi esille, kuinka muun muassa kahden tahdin valssiastelekeen koostuminen pyörähdyksestä ja kolmesta askeleesta – naisella ja miehellä eri järjestyksessä – vaikutti Chopinin valsien metrisen rakenteen ja säerakenteen vuorovaikutukseen, eli siis säerytmiin.

Jos olisi ollut toisessa salissa kuuntelemassa sessiota musiikinteorian historiasta, olisi voinut kuulla miten Schenkerin lakiopinnot vaikuttivat hä-

nen musiikinteoreettiseen käsitteistönsä; tai miten Henry Cowellin julkaisematon traktaatti "The Nature of Melody" heijastaa 1930-luvun säveltäjien ja muusikoiden yleisempää kiinnostusta asteikkojen ja melodioiden tutkimukseen sekä eksotiikkaan; tai miten Eduard Hanslickin formalismia uudelleenarvioitiin.

Illan metateoria-sessio, aihepiirin mielenkiintoisuudesta huolimatta, ei ehkä aivan vastannut odotuksia. Ensimmäisessä ja viimeisessä esitelmässä etsittiin analyyttisiä selitystapoja sellaiselle uudemmalle musiikille, johon traditionaaliset lähestymistavat eivät pure, tällä kertaa nauha- ja tietokone-musiikille. Richard Parks (The University of Western Ontario) puolestaan käsitteli musiikillisia suhteita kuvaavien, graafisten ja muunlaisten mallien problematiikkaa. Mutta siinä vaiheessa kun Parks esitti, että sävelet ovat havaittavia musiikillisia yksiköitä, kun taas niiden väliset suhteet eivät ole, kuulijalla alkoi herätä vastalauseita. Ne konkretisoituivatkin siten erään kuulijan esittämään kommenttiin, "minä ainakaan en ole koskaan havainnut ääniaaltoja", ja sitä seuranneeseen sananvaihtoon. Michael Klein (Temple University) puolestaan yhdisti intertekstuaalisuuden Nattiezin semioottiseen kolmijakoon ja tarkasteli intertekstuaalisia suhteita Lutoslawskin ja Chopinin etydien, Bachin preludin ja Joplinin Ragtimen välillä. Klein esitti intertekstuaalisuuden käsitteen varsin laajana, ja Peter Westergaard, illan puheenjohtaja, totesikin, että oikeastaan musiikin tekemisen luonteeseen kuuluu olennaisena osana toisten teosten tunteminen ja niihin viittaaminen.

Judy Lockheadin (SUNY at Stony

Brooks) etsi analyyttisiä selityksiä sellaiselle uudemmalle musiikille, johon traditionaaliset lähestymistavat eivät pure. Kyseessä oli Charles Dodgen sävellyks, joka yhdistää uutta ja vanhaa nauhamateriaalia (Enrico Caruson laulamaa aariaa) ja akustista pianoa. Lockhead pohjasi analyyttisen metodinsa poststrukuralistiselle, postfenomenologiselle ja postmodernille filosofiselle ajattelulle.

Säveltäjä Paul Lansky'n hiljalleen soljuva, puhetta muokkaava, tietokonesävellyks *Idle Chatter* (1985) oli Leslie Blasiuksen aiheena (University of Wisconsin). Jälleen tarkasteltiin sitä, miten lähestyä analyttisesti tämän tyyppistä sävellystä, joka, Lansky'n sanoin, "on yhtä aikaa lempeä, sofistikoitunut, ja etäänäntynyt: se hellästi työntää syrjään vakavamielisen tarkastelun, ja aivan liian helposti saa minkä tahansa perinteisen analyttisen kuvauksen vaikuttamaan karkealta". Blasiuksen esitys ei tarjonnut valmiita ratkaisuja ja keskustelussa esiin tulleet ehdotukset, esimerkiksi "mutta kuuluhän siellä suurseptimisointu, joka sitten muuttuu dominanttiseptimityypiseksi", eivät saaneet häntä ihastumaan. Esitelmä oli varsin persoonallisesti rakennettu ja esitetty ja jälkikäteen sitten huomasi jälleen yhden meta-aspektin: Blasius oli muokannut esitelmänsä myötäilemään sävellyksen rakennetta ja esitystapaa. Ehkä se oli sopiva lopetus metateoria-sessiolle.

Lauantai. Kolmannen kongressipäivän aamu tarjosi tonaalisia teorioita (mm. Koch ja äänenkuljetus, ja 6:n lyhyt historia) ja esitystraditiota. Jälkimmäinen sessio sisälsi Robert Morrisin esitelmän etelä-intialaisesta karnaattisesta musiikista. Hän käsitteli *kriti*-lauluja (eräänlainen kolmitaittei-

nen hartauslaulu) ja niihin liittyviä melodisia ja rytmisiä variaatioita (*sangati*). *Sangatien* avulla *kriti*-lauuista tulee usein pitkälinjaisia prosesseja, jotka sisältävät mutkikkaita motiivista kehittelyä sisältävän huipennuksen. Morris toi esille, että vaikka intialaisen musiikin rakenteelliset periaatteet ovat hyvin erilaiset kuin länsimaisen 1700- ja 1800-lukujen musiikin, ei-länsimaisten musiikin traditioiden tutkimus voi hyvinkin hyödyntää länsimaisen 1900-luvun taidemusiikin, varhaisen musiikin, jazzin ja joidenkin populaarimusiikkien tutkimusta.

Kansainvälinen *keynote*-symposiumin kutsutut puhujat tulivat Ranskasta, Ghanasta, Brasiliasta ja Puolasta. Vastauspuheenvuoron piti Kofi Agawu (Princetonin yliopisto).¹ Täysistunnon tarkoituksena oli luoda katsaus siihen, millaisia lähestymistapoja musiikinteoreettisessa tutkimuksessa on Pohjois-Amerikan ulkopuolella ja saada näin mahdollisesti kosketus vaihtoehtoisiin metodologioihin. Agawu tosin oli vastauspuheenvuorossaan varsin epäileväinen sinänsä hyvän tavoitteen toteutumisesta.

Nicholas Meeus (Université de Paris-Sorbonne) käsitteli Rameaulta peräisin olevaa käsitettä *basse fondamentale* ja korosti, että Rameaulla se ei koske sointukännöksiä vaan sointukulkuja. Hän jäljitti käsitteen historiaa Rameaulta Riemannin kautta Schönbergin harmonioiden teoriaan sekä tarkasteli mm. dominantti- ja subdominanttikulkuja ja niiden esiintymistiheyksiä 1500-luvulta tonaliteet-

tiin. Willie Anku (University of Ghana) käsitteli myös oman kulttuurinsa musiikkia. Hänen aiheenaan oli rytmi ghanalaisessa tanssimusiikissa ja siinä improvisaatiossa käytetyt rytmikuviot mestarirummuttajan ja yhtyeen osuuksissa. Näyttääkseen miten sykliset rytmikuviot toimivat, Anku oli kehittänyt joukkoteorian käsitteistöön pohjautuvan tavan tarkastella rytmikaavoja, niiden muunteluita ja yhdistämisä. Anku havainnollisti näin varsin näppärästi kuulijakunnan tunteman käsitteistön avulla oman kulttuurinsa musiikin rakennepiirteitä. Esitelmän havainnollisuutta lisäsi se, että Anku demonstroi, muusikko kun on, esittämänsä rytmikuviot.

Kahdella viimeisellä esitelmällä oli yhteisenä tekijänä semiotiikka. Kuten Agawu totesikin, semiotiikka sinänsä ei Pohjois-Amerikassa ole uutta, kiitos muun muassa hyvin saatavilla olevan kirjallisuuden. Oli vierailta toki toinenkin yhteinen piirre, nimittäin Helsingin yliopiston musiikkitiiteen laitoksella tehty väitöskirjat. José Luis Martinezin (Catholic University of São Paulo) sovelsi peircelandäistä semiotiikkaa käsitellessään intialaisen musiikin merkityksiä, ja Danuta Mirka (Szymanovski Academy) taas tarkasteli sointiväriä ja tekstuuria Pendereckin 1960-luvun alkupuolen tuotannossa. Mirka rakensi ensin perusjärjestelmän, johon sisältyi tiettyjä säveltasoa, aikaa ja dynamiikkaa koskevia vastakkainasetteluja. Näin määritellyt kategoriat toimivat myös musiikillisen syntaksin pohjana.

1. Esitelmät ja Agawun puheenvuoro, "Response to Plenary Session", on luettavissa *Music Theory Online* -lehdessä 6 (1), tammikuu 2000. Lehti löytyy osoitteesta <http://smt.ucsb.edu/mto/mtohome.html>.

Agawun vastauspuheenvuoro oli hänelle ominaisesti varsin kärjekäs. Hän aloittikin toteamalla vaatimattomasti, että kun hän viimeksi puhui SMT-kongressissa, niin ”siitä syntyi koku”.² Tällä kertaa Agawu epäili, josko kutsutut puhujat edustavat kovin radikaalisti erilaista intellektuaalista suuntautumista kuin mitä yhdysvaltalaisessa musiikinteoriassa tavataan.³ Hän totesi yhdysvaltalaiseen musiikinteoriaan viitaten, että itse asiassa ”kapitalismin kone on tehnyt meille ... mahdolliseksi toimia suunnannäyttäjinä”. Hän jatkoi kuitenkin muistuttaen, että ”niille meistä, joilla on imperialistisia tavoitteita, ajatus kansainvälisestä musiikinteoriasta on tervetullut. Niille, jotka ovat varuillaan toisten ihmisten imperialististen tavoitteiden kielteisistä seurauksista, seuraavat tätä kehitystä jonkinasteisella levottomuudella” (Agawu 2000, kpl 4).

Puheensa lopuksi Agawu pohti musiikinteorian syvästi fundamentalistista luonnetta, joka näkyi myös kutsuttujen vieraiden esitelmissä. Ne edustivat hänen mukaansa fundamentalistista ajattelua tavoitteissaan joko muodostaa teoreettista perustaa tai käyttää olemassa olevaa perustaa. Agawun mielipide olikin, että fundamentalismin mukanaan tuomista ongelmista päästään irti vain uudentyypisen, nimenomaan spekulatiivisen ja ei-fundamentalis pohjaisen musiikki-analyysin kautta. Vain näin voidaan kyseenalaistaa musiikinteorian perus-

teet. Hän totesi lopuksi että, ironista kyllä, vierailijoiden esitelmät olivat muistutus siitä, millaisia teitä ei pitäisi kulkea, jos ei tahdo palata tekemään hommia samoin kuin ennen (Agawu 2000, kpl 26).

Lauantai-illan voi sitten viettää joko kuuntelemalla *queer*-aiheita ja musiikinteoriaa, juhlimalla Duke Ellingtonin ensimmäistä sataa vuotta viiden esitelmän voimalla tai sitten juhlimilla muuten vain Atlantan yössä. Jos valinta oli ensimmäinen, niin kuuli esimerkiksi miten Martin Scherzinger (Eastman School of Music) vertasi inversion ja inversionaalisen symmetrian käsitettä ja sukupuolten kahtiajakoa. Fred Maus (University of Virginia) käsitteli myös seksuaalisuuden kategorioita rinnastaen niitä musiikinteoreettisiin kategorioihin. Tarkastelussa oli lähinnä 1900-luvun ensimmäisen puoliskon pohjoisamerikkalainen käsitys. Tänä aikana vaikuttivat yhtäältä jyrkät kahtiajaot heteroseksuaalisuus ja homoseksuaalisuus – 1800-luvun lopulla syntyneet kategoriat – ja toisaalta musiikissa tonaalisuus ja atonaalisuus, jotka ovat olleet keskeisiä kategorioita 1900-luvun musiikinteoriassa. Mausin esitelmä perustui sille ajatukselle, että musiikin teoria, samoin kuin seksuaalisuuden teoria, luo ja valvoo identiteettejä. Tämä näkyy musiikissa esimerkiksi siinä, että oli valittava atonaalisuuden ja tonaalisuuden välillä. Samoin seksuaalisuudessa oli tarjolla vain kaksi kategoriaa. Vastakkain asetetut pääkategoriat ovat

2. Agawun vuoden 1995 SMT-kongressissa pitämä puhe ”Analyzing Music under the New Musicological Regime” on luettavissa *Music Theory Online* -lehdessä osoitteessa <http://smt.ucsb.edu/mto/issues/mto.96.2.4/mto.96.2.4.agawu.html>.

3. Agawu, Kofi 2000. ”Response to Plenary Session”. *Music Theory Online*, <http://smt.ucsb.edu/mto/mtohome.html>.

sitten luoneet välimaastossa olevat kategoriat, musiikissa sävellykset, jotka toimivat tonaalisuuden ja atonaalisuuden välimaastossa (kuten esim. Bartókin musiikki), seksuaalisuudessa esim. biseksuaalisuuden, ja nämä ovat sitten luonteeltaan vähän hämääriä ja marginaalisia. Ongelma on Mausin mukaan se, että yhteen dimensioon, musiikissa sävelsyntaksiin, perustuva luokittelu ja fokusointi on kaventanut huomattavasti mahdollisuuksia tarkastella muun muassa musiikillisia kokemuksia.

Sunnuntai. Viimeisen päivän aamuna oli tarjolla kolme vaihtoehtoa: 1800-luvun harmonioiden teoriat, pedagogia ja pop/rock. Pedagogia-sessiossa Nancy Rogersin (University of Iowa) esitelmä perustui hänen tutkimukseensa musiikillisesta muistista ja sen verbaalisesta koodauksesta erityisesti säveltapailun opetuksessa. Kongressi päättyi sitten vakaalla pohjalla Wienin ja *Fin de siècle*n merkeissä. Ohjelmallisuus ja sen heijastuminen Schönbergin teoksen *Verklärte Nacht* rakenteeseen olivat Ethan Haimon (University of Notre Dame) aiheena. Webernin *Dehmel Lieder* olivat tarkastelussa viimeisessä esitelmässä. Matthew Shaftel (Yale University) tutki laulujen harmonioita Schönbergin *Harmoniaopin* ja luonnoksissa olevien, ilmeisesti Schönbergin tekemien, korjausmerkintöjen kautta.

Poster-sessioiden ja kirjanäyttelyiden jälkeen kannatti jättää vielä vähän energiaa Atlantan kaupungillekin. Vaikka Atlantaa ei hyvällä tahdollakaan voi sanoa viihtyisäksi kaupungiksi, niin olihan hauska saada tietää siitä atlantalaisesta apteekkarista, joka keksi globaalisaation ihmeen, Coca-Colan. Ehkä pysyvin muisto jäi kui-

tenkin entisöidyistä taloista, kirkosta, näyttelytiloista ja museosta koostuvasta alueesta, joka esitteli Martin Luther Kingin syntymäkodin, hänen elinympäristöään ja elämäntyötään.

* * *

SMT:n vuosittaisten tapaamisten lisäksi Yhdysvalloissa useat paikalliset musiikinteorian yhdistykset toimivat kongressien järjestäjinä. Yksi näistä on *Music Theory Midwest*. Tämänvuotinen kongressi pidettiin 19.–20.5.2000 idyllisessä Appletonissa, Wisconsinissa. Kongressin ohjelma noudatti traditionaalisempia linjoja kuin SMT:n. Kuitenkin yhteisiä piirteitäkin oli, esimerkiksi rytmien tutkimuksen vahva esillä olo. Ja vaikka Appletonissa esimerkiksi monikulttuurisuus ei ollut suoranaisesti ohjelmassa mukana, niin sitä sivuttiin muun muassa pedagogiaa käsittelevissä sessioissa. Pohdittiin nimittäin tehokkaampia keinoja opettaa perusvalmiuksia, kun opinto-ohjelmien aihepiirit laajenevat.

Sessioiden aiheet liikkuiivat hengellisyyden ja jumaluuden ilmenemisestä musiikissa (säveltäjänimillä Messiaen, Tavener, Poulenc ja Crawford) oopperan ja filmimusiikin kautta improvisaation tutkimukseen ja jazziin. Musiikin ja kirjallisuuden välinen suhde puhututti Stephen Rogersia (Yale University), joka pohti *Nenä*ä sekä Gogolin ja Sostakovitsin komiikan eroja. Cheryl Christensen (University of Texas Austin) taas käsitteli runollista ja musiikillista symbolismia Griegin laulusarjassa *Haugtussa*. Varhaisemmasta musiikista kuultiin ääriviiveteorioiden sovelluksia renessanssimelodiikkaan ja espanjalaisten barokkiteoreetikkojen käsityksiä metristä ja

dissonanssin kontrollista. Teoreetikkojen Kirnberg ja Schulz unohdettu Bachin h-mollifuugan analyysi ja Brahmsin kolmisävellajisten esittelyjen uudelleenarviointi olivat aiheina musiikinteoreetikkojen töitä käsittelevässä sessiossa.

Kongressin aloitti metristä konfliktaa käsittelevä kokonaisuus ja Gurinder Kaur Bhogal (University of Chicago). Bhogal toi esille Ravelin *Noctuellesin* metrin ja hypermetrin vaikutuksia teoksen muotoon. Kaksi muuta esitelmää tarttuivat metriseen dissonanssiin niinkin erilaisissa musiikeissa kuin Schönbergissä ja Led Zeppelinissä. Oma esitelmäni käsitteli metrin, rytmin ja notatoidun metrin välistä suhdetta ja niiden vaikutusta muodon hahmottamiseen Carterin musiikissa. Toisessa rytmää käsittelevässä sessiossa tuli esille romantiikan ajan musiikki ja Hugo Riemannin teoria tauoista sekä Friedrich Nietzschen käsitykset tempoista Wagnerin oopperoissa. Tempokäsityksistä puhuessaan Jill Brasky (University of Wisconsin) otti kantaa Nietzschen nationalistisiin ja ideologisiin näkemyksiin.

Ligetin ja Messiaenin musiikille omistetusta sessiosta jäi erityisesti mieleen Elenor Trawickin (Bale State University) esitelmä Messiaenin aikakäsityksestä. Trawick toi esille kuinka Messiaenin rytmien tekniikka 1950-luvulla edesauttaa ajan ajattelua uudella tavalla, ajan taivuttamista. Messiaenilla aika ei muutu vain ei-päämäärätietoiseksi vaan on myös syklinen ja rekursiivinen. Clifton Callender (University of Chicago) puolestaan kehitti tapoja lähestyä vähittäisille transformaatioille perustuvaa musiikkia, esimerkkinä lähinnä John Adamsin musiikki, sekä näiden transformaa-

tioiden mieltämisen taustalla olevia tekijöitä.

Kongressin *keynote*-puheenvuoron piti Janet Schmalfeldt (Tufts University). Tarkasteltavana oli analyysin ja esittämisen välinen suhde, aihe joka on viime aikoina alkanut kiinnostaa teoreetikkoja yhä enemmän. Schmalfeldtille alue on kuitenkin tuttu jo pidemmältä ajalta. Tällä kertaa Schmalfeldt käsitteli Schubertin a-mollisonaattia ja sen muotoa vähittäisenä prosessina. Samalla hän puhui analyysin ja esittämisen väliseen suhteeseen liittyvästä keskustelusta laajemminkin. Toisenlaisen aspektin analyysiin ja esittämiseen tarjosi Joseph Kraus (University of Nebraska). Hän demonstroi poster-sessiossa tapojaan opettaa Analyysia esittäjille -kursssia ja siinä käyttämiään David Blumin välittämiä Pablo Casalsin ideoita tempon mukauttamisesta sekä dynamiikan käytöstä.

Pedagogia oli kongressissa esillä tavallista enemmän. Poster-session lisäksi pedagogia oli aiheena erikoisforumissa, jossa alustajat ja yleisö pyrkivät ajattelemaan uusin tavoin musiikinteorian perusopintojen opinto-ohjelmia. Esille tuli rockin käyttö opeutuksessa, kogniotutkimuksen tulosten hyödyntäminen säveltäjäpöydässä, ja teoreetikon ja säveltäjän näkökulmien välisten erojen tarkastelu musiikinteoriaa opetettaessa. Kongressi päättyi konserttiin, joka pidettiin puistomaisen, vanhojen puutalojen kattaman Appletonin keskustassa olevassa yliopiston kappelissa. Konsertissa isäntänä toimineen Lawrence Universityn opiskelijat esittivät hienosti Brahmsin *Requiem*in.

Tiina Koivisto