



**SUOMEN MUSIIKKITIEDELLISEN SEURAN JULKAISU
ISSN 0355-1059. NELJÄ NUMEROA VUODESSA.**

PÄÄTOIMITTAJA

Taru Leppänen
Musiikkitiede
20014 Turun yliopisto
(02) 333 5839
taru.leppanen@utu.fi

TOIMITUSNEUVOSTO

Marcus Castrén
Maija Fredrikson
Tiina Koivisto
Seija Lappalainen
Taru Leppänen
Jukka Louhivuori
Pirkko Moisala
Anne Sivuoja-Gunaratnam
Vesa Välimäki

MUSIIKKI

VASTAAVA TOIMITTAJA

Irma Vierimaa

TOIMITUSSIIHTEERI

JA TAITTAJA

Henri Terho
Kulttuurihistoria, 20014 Turun yliopisto
(02) 333 6301
henri.terho@utu.fi

TOIMITUKSEN OSOITE

Musiikki-lehti/
Musiikkitiede
Arwidsoninkatu 1
20014 Turun yliopisto
fax (02) 333 6677

TILAUKSET JA OSOITTEENMUUTOKSET

Suomen musiikkitieteellisen seuran sihteeri
Tuomas Eerola
Jyväskylän yliopisto, Musiikkitieteen laitos
PL 35
40351 Jyväskylän yliopisto

TILAUSHINNAT

Vuosikerta 170 mk / 30 € (Pohjoismaiden ulkopuolelle 220 mk / 40 €)
Irttonumerohinta 40 mk / 6,70 € (kaksoisnumero 80 mk / 13,40 €)

VANHOJA VUOSIKERTOJA JA SEURAN JULKAISUJA VÄLITTÄÄ

Ostinato Oy, Töölönkatu 28, 00260 Helsinki, puhelin (09) 443 116

2001 • 2 (31. vuosikerta)

SISÄLLYS

PÄÄKIRJOITUS

Irma Vierimaa
MUSIIKKI JA KUVA 3

ARTIKKELIT

Eero Tarasti
VALON ILMENEMINEN MUSIIKISSA.
SYNESTESIOISTA NARRATIIVEIHIN 5

Irma Vierimaa
KUVATAIDE INNOITTAJANA FRANZ LISZTIN
SÄVELLYKSISSÄ 45

Antti-Ville Kärjä
SITÄ NÄET MITÄ KUULET.
MUSIIKIN JA KUVAN SUHDE MUSIIKKIVIDEOISSA 65

Pirkko Moisala
MUSIIKKI, KUVA JA SUKUPUOLI 87

KATSAUKSIA

Antti-Ville Kärjä
PELÉ, MUSIIKKI JA REILUN KAUPAN BANAANIT 109

Tarja Rautiainen
TULKINTOJA MUSIIKISTA, IDENTITEETISTÄ
JA SUKUPUOLESTA 116

OHJEITA KIRJOITTAJILLE 119

MUSIIKKI 2/2001

MUSIIKKI JA KUVA

Tämä *Musiikki*-lehden numero on omistettu musiikin ja visuaalisuuden välisille suhteille. Eri taidemuodot inspiroivat toisiaan monin tavoin. Historiallisessa perspektiivissä taaksepäin katsottuna kaikki taidemuodot olivat aluksi eriytymättömiä, osana rituaalia ja osana maailmankaikkeutta kuten vuodenaikojen vaihtelua tai planeettojen liikkeitä. Selkeästi omiksi lajeikseen erottuneet musiikki ja kuvataiteet ovat aikakaudesta ja taiteilijasta riippuen saaneet sisältöä toisistaan. Näitä inspiraation lähteitä tai viittauksia toiseen taidemuotoon on mahdollista jäljittää taiteilijan kommenteista tai teoksen otsikoista, sitaateista, tyylilainoista jne. On myös taiteen lajeja, joiden olemukseen kuva ja ääni kuuluvat erottamattomina kuten ooppera, elokuva tai musiikkivideo.

Musiikin suhteuttaminen johonkin muuhun taidemuotoon avaa uusia ovia tulkinnalle ja analyysille. Sen herättämiä monenlaisia mielikuvia, tunteita, tila- ja värikokemuksia voi tarkastella niin filosofisena ilmiönä kuin psykologian kannalta joko yleisesti tai tietylle taiteilijalle ja/tai aikakaudelle ominaisena tapana. Myös musiikkianalyysi saa uudenlaista kiinnostavuutta kun visuaaliset assosiaatiot ymmärretään syvemmissä yhteydessä kuin kielen metaforan tasolla.

Helsingissä 13.8.2001

Irma Vierimaa





VALON ILMENEMINEN MUSIIKISSA. SYNESTESIOISTA NARRATIIVEIHIN

EERO TARASTI

JOHDANTO

Kun ajattelee intuitiivisesti sellaista käsitettä kuin valo – ja sen vastakohtaa pimeys – musiikissa, tuntuu melkein siltä kuin koko säveltaiteen historia voitaisiin yhtä hyvin kirjoittaa valon ja valaistuksen eri asteiden ilmenemisenä. Niin monia tapauksia ilmenee musiikin alalla, jolloin luovumme ”puhtaasti” musiikillisista termeistä ja siirymme visuaaliseen metaforaan tavoittaaksemme jonkin sävelilmiön olennaisimman aspektin. Tuskin olemme kuitenkaan tällöin omalta alueeltamme harhautuneita musiikkitieteilijöitä, jos luotamme Roland Barthesiin, joka sanoi musiikista: ”Seule la metaphore est exacte.”

Sitä paitsi puhe ”puhtaasti” musiikillisesta tai vastaavasti ”puhtaasti” visuaalisesta havainnosta on illuusio. Valoon liittyvä diskurssi musiikista on mitä yleisintä eikä se liity vain itse musiikillisen ”lausuman”, sävellyksen kuvaamiseen, vaan myös ”lausumisprosessin” karakterisointiin, esittämisen ja vastaanottamisen tarkasteluun. Tosin jos yritämme etsiä musiikin historioista ja estetiikoista termiä ”valo”, emme useinkaan löydä juuri mitään. Saamme olla tyytyväisiä jos jotain sanotaan ”väristä”. Mutta värejä ei olisi ilman valoa, ”Farben sind Thaten des Lichts” (Värit ovat valon tekoja), kuului Goethen tunnettu maksimi *Farbenlehressä*.

Sointiväri on länsimaisen musiikin historiassa ollut vahvasti musiikin muille ns. syntaktisille parametreille alistettu aspekti.

MUSIIKKI 2/2001



L. B. Meyer jakaa musiikin parametrit primaareihin, joita ovat melodia, harmonia ja rytmi, ts. niihin jotka voidaan saattaa hierarkkisiin suhteisiin – ja sekundäärisin, joita ovat dynamiikka ja tempomerkin­nät, sointivärit ja esitysohjeet. Ne ilmenevät tietynasteisina ja niiden määrää voidaan siis laskea ja mitata. Meyer kutsuu niitä tilastolli­siksi. Niiden varaan musiikki ei voi hänen mielestään rakentaa esi­merkiksi muotoaan, koska ne eivät voi kadensoida, ne voivat vain loppua tai alkaa, mutta eivät päättää teosta. Länsimainen musiikki on ilmiselvästi keskittynyt ensiksi mainittuihin opittujen sääntöjen ja konventioiden hallitsemaan luokkaan.

Sekundääriset parametrit ovat tulleet syntaktisempaan käyttöön vasta oman vuosisatamme musiikissa (itse asiassa 1900-luvun monet sävellystekniikat kumoavat Meyerin teesin, ettei sointiväreistä voi syntyä hierarkioita). Ei ole epäilystä, etteivätkö väri ja valo musiikissa kuuluisi jälkimmäiseen kategoriaan. Mutta tämä on erikoista kun ottaa huomioon, ettei musiikki pohjimmaltaan ole muuta kuin sointia ja siis sointiväriä eli valoisuuden/tummuuden eri asteita.

Elokuvaohjaaja Eric Rohmer on pohtinut kirjassaan *De Mozart en Beethoven* värin ongelmaa musiikissa ja rohkenee omalta kannaltaan rinnastaa Beethovenin ja Matissen:

Miksi Matisse? Koska hänen taulunsa, jotka koostuvat kau­niista ja selkeistä linjoista eivät anna vaikutelmaa pelkästä värittämisestä, joka seuraisi piirtämistä, vaan tulosta värin halusta valloittaa piirustus. - - Ääri­viivojen harmonia vastaa värejä. Linja todellakin ”valitsee” värinsä joka on sen jatketta, sen ilmenemistä toisin keinoin, kun taas Picassolla värien maailma vain asettuu viivojen päälle vailla mitään pysyväm­pää suhdetta niihin. Samoin Beethovenilla jonkin motiivin kauneus voi olla lineaarinen, mutta se vaatii väriä, joka saa­vuttaa suurimman loistonsa vain kontrapunktin ja harmonian avulla. (1996, 219.)

Myös väriteoreetikot kuten Manlio Brusatin vahvistavat, että väri on





primääriä maalaustaiteessa, havaitsemme visuaalisen ensiksi väreinä. Eikö filosofi Charles S. Peirce ottanut esimerkiksi *Firstnessistään* nimenomaan väriä, jonka havaitsemme ennen kuin tunnistamme mitään muotoa tai jonkun tyyppin esiintymää? Italialainen musiikki-terapeutti Stefania Guerra Lisi on kehittänyt teorian, jonka mukaan jokainen mielenliike, fyysisen toiminnan motivaatio omaa tietyn värin. Keltainen vastaa laajaa hengitystä, sininen syvää ja punainen nopeaa. Yhdessä Gino Stefanin kanssa hän on luonut myös terapi-apraksiksen, jota he kutsuvat nimellä *Globalità dei Linguaggi*. He uskovat värien olevan universaali perusta kaikelle toiminnalle. Unkarilaiset musiikkipedagogit Geza ja Czaba Szilvay ovat kehittäneet Zoltan Kodaly'n musiikkipedagogian pohjalta oman ns. "Coloured strings" järjestelmänsä, joka perustuu musiikin eri äänialojen kokemiseen ensi sijassa väreinä: keltainen (kaksiviivainen oktaaviala), punainen (yksiviivainen oktaaviala), sininen (pieni oktaaviala) ja vihreä (suuri oktaaviala). Samalla äänialat ja värit semantisoidaan kutsumalla niitä linnuksi, äidiksi, isäksi ja karhuksi. Ideana on, että se mikä opitaan useamman aistin kautta, on vaikutukseltaan pysyvää. Musiikin yhteys väreihin ja valööreihin on ilmeinen jo oppimisprosessin alkuvaiheessa. (Suorsa-Rannanmäki 1992.)

Fysiologinen taso on sama kaikille ihmisille ja viittaa ihmisen kuuloaistin toimintaan. Esimerkiksi sävelkorkeuksien keskialue koetaan miellyttävänä, kun taas äärirekisterit epämiellyttävinä. Funktionaaliset värit viittaavat musiikin tehtäviin yhteiskunnassa. Kun urut liitetään sinfoniaorkesteriin ne tuovat mukanaan tietyn sakraalin värin koska ne assosioidaan kirkkoon. Ja taas saksofonin käyttö taidemusiikissa saattaa helposti viitata populaari- tai jazzmusiikkiin, samoin harmonikka. Modaalinen väri viittaa jo antiikin aikana määriteltyihin moodeihin ja niiden tunnearvoihin (doorinen, lyydininen jne. Platonin teorioissa) – joskin moodit voidaan myös järjestää niiden kirkkausasteiden mukaan kuten Vincent Persichetti on tehnyt opetustyössään. Tonaalinen taas perustuu sävellajien värisävyihin, josta tarkemmin tuonnempana: esimerkiksi C-duuri koetaan valkoisena jne. Paikallisvärit ovat taidemusiikissa tietyn paikan hengen jäljitelmiä, kuten puolalaisävy Musorgskin *Boris Godunovissa*, italialainen sävy Tšaikovskilla tai orientaalinen sävy Sibeliuksen *Belsa-*



zarin pidoissa tai Rimsky-Korsakovin *Shéhérazadessa*. Historialliset värit syntyvät esimerkiksi aiempien tyylien jäljitelmistä (kuten fuuga Beethovenin As-duuri sonaatissa op. 110, tai Pergolesi Stravinskyn *Apollon Musagètessa* tai Bach-tyyli Villa-Lobosin *Bachianas brasileirasissa*).

Mutta tässä ei ole tarkoitus edetä koko musiikin estetiikan ja historian ”värittämiseen”, vaan pitäytyä spesifimmin taidemusiikimme pitkän perinteen väri- ja valoilmioissa. Toisaalta lähestymistapani ei ole pelkästään se, että haen esimerkkejä valon / pimeään esiintymisestä musiikin historiassa, vaan pyrin myös laatimaan, esittelemään ja pohtimaan teorioita musiikin värikuulemisen ”universaaleista” mekanismeista eli ilmiön perustasta mm. synestesioissa. Mutta kuten kanadalainen säveltäjä David Lidov toteaa, sointiväriä on mahdoton selittää pelkästään akustisena ilmiönä, se riippuu yhtä paljon musiikin muista tasoista: ”Epäilen, että *Faunin iltapäivän* tuore sointi olisi seurausta puhtaasti akustisista seikoista, kuten huilun ja harpun matalan soinnin hallitsevuudesta.” (Lidov 1980, 17).

Esimerkiksi jos tarkastellaan Wagnerin *Siegfried*-oopperan Brünnhilden heräämiskohtausta, sen heleys ei ole pelkästään orkestronin ansiota, vaan myös valittujen harmonioiden (Berlioz-Straussin orkestraatio-oppaan mukaan tämä efekti perustuu lähinnä trilleihin jousien korkeassa rekisterissä, mitä he eivät yleensä suosittelle orkestronissa; tässä tapauksessa he ovat kuitenkin ”myytyjä” Wagnerin nerokkaan keksinnön edessä): ”Ks. ihmeellinen trillijakso *Siegfriedin* kolmannessa näytöksessä Brünnhilden heräämisen aikana, kun tämä katsoo auringon valoa lumoutuneena ja samalla sen säteilyn häikäisemänä” (1991, 2). Mutta kun sama aihe esiintyy synkennettynä, pimennettynä *Götterdämmerungin* alussa, on kyseessä kaksinkertainen tummennusefekti – sekä orkestrointi että harmoniat on muunnettu.

Eräät teoreetikot luottavat fysikalistiseen kieleen, kuten Robert Cogan ja Pozzi Escott. He uskovat kaiken musiikin analysoitavuuteen spektrogrammilla, joka paljastaa musiikin kuin musiikin *sonic designin*. Luonnollisesti kyseessä on myös tarkoituksenmukaisen metakielen valinta musiikin valo- ja väri-ilmioille: voimmeko puhua



niistä tyydyttävästi fysikaalisella tai fysiologisella kielellä vai tarvitsemmeko muutakin, estetiikkaa ja jopa kaunokirjallista analyysia?

Valo ja pimeys eivät ole ehdottomia binaarisia artikulaatioita, vaan koska liikumme musiikin, aikataiteen alueella ovat kategoriat ei-valo (valo, joka on pimentymässä) ja ei-pimeys (pimeys, joka on vaalenemassa) vähintään yhtä tärkeitä. Myös Vladimir Jankélevitch on todennut omalta fenomenologiselta kannaltaan, että sama valon määrä merkitsee aivan eri asioita, jos kyseessä on auringonnousu tai lasku – ja sama pätee niiden musiikillisiin representaatioihin: Ravelin *Daphnis et Chloë* vs. Debussyn *L'harmonie du soir*.

Seuraavassa tarkastelen ensiksi valoa musiikissa fysiologisena ja psykologisena ilmiönä – väittämättä kuitenkaan, että sitä voisi tyhjentävästi käsitellä näillä metakielillä. Sen jälkeen, teoreettisen osani toisessa jaksossa pohdin miten valo toimii merkkinä musiikissa. Kolmanneksi analysoin tapauksia musiikin historiasta, joissa valo on musiikin pertinentti piirre.

SYNESTESIOIDEN PERUSTAA

John Locken klassisessa teoksessa *Essay concerning human understanding* on kohta, joka herätti keskustelua kautta koko 1700-luvun. Kyseinen sitaatti koskee ns. *audition coloréen* mahdollisuutta. (Albert Wellek mainitsee myös tämän lähteen artikkelissaan *Farbenhören* tietosanakirjassa *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, mutta mainitsee väärän luvun: lainaus on kirjasta II, luvusta 4 eikä kirjasta III.) Kuten tunnettua Locken tutkielman keskeinen käsite on ”idea”. Locke epäilee, etteivät ihmiset voisi ymmärtää toisiaan, jos heillä olisi sama idea, mutta he käyttäisivät siitä eri nimiä tai jos samalla nimellä tarkoitettaisiin eri ideoita. Esimerkkinä hän mainitsee tapauksen miehestä, joka ei ollut sokea eikä kuuro, ja joka tajusi selvästi kaksi eri ideaa: ”trumpetin soinnin idean” ja ”punaisen värin idean”. Mies kävi keskustelua erään sokean kanssa, joka kuvitteli, että ”punaisen idea” muistutti täysin ”trumpetin soinnin ideaa”. Locke



piti siis tällaista värin ja sointivärin kytkemistä puhtaana kuvitteluna eikä minään todellisena havaintona. (Locke 1977 [1690], 64.)

Musiikin psykologit ovat silti omistaneet värikuulemiselle vakavaa huomiota ja tutkineet eräitä aivan ilmeisiä tapauksia synestesi-oista. Vaikka on olemassa lukuisia tarkkoja vastaavuuskarttoja värien ja esimerkiksi sävellajien välillä, ei ole voitu osoittaa ilmiön universaalia pätevyyttä. Sen on aina todettu palautuvan yksilölliseen kuulemistapaan – tai johonkin kulttuuriseen kompetenssiin. (Ks. Ilmari Mäenpään tuore gradututkielma 2001.)

Jacques Handschin totesi teoksessaan *Der Toncharacter* (1948, 378) seuraavaa: ”Sointivärillä on – kuten nimikin sanoo – erityisen läheinen yhteys väreihin. Mutta ei voi kuitenkaan olla puhetta siitä, että sillä olisi musiikissa funktionaalista merkitystä kuten maalaustaiteessa värillä.” Hän myöntää sointivärillä olevan musiikissa kuitenkin suuren rakenteellisen merkityksen, mutta seuraavat erot estävät tämän analogian viemistä pidemmälle: 1) Optisella alueella niin värit kuin valoisuus, vaaleus (*Helligkeit*) kuuluvat aistimellisesti vastaanotettavan eli primaarin alueelle, kun taas akustisella alueella sävelkarakterit vaativat henkistä toimintaa, 2) sävelluonteet ovat määrällisiä eivätkä jatkuvia kuten värit, 3) toisin kuin värit sävelkarakterit perustuvat yhteiskunnallisiin seikkoihin ts. ne ovat sosiaalisesti määräytyneitä, 4) musiikissa ei tunneta sävelkarakteereja ilman sävelkorkeutta eikä sävelkorkeuksia ilman sävelkarakteereja, kun taas optisella alueella valkoinen ja musta ovat lähellä puhdasta vaaleutta tai tummuutta, 5) sama sävelkarakteri voi esiintyä eri korkeuksilla, ja sama väri voi olla erilainen kyllästyneisyys- tai vaaleusasteeltaan; kuitenkin tässä transponoituvuudessa on enemmän kyse intensiteetistä kuin ”tilasta”, 6) on olemassa värien sekoittumisia, muttei sävelkarakterien sekoittumisia.

Tältä kannalta siis taulukot sävelten ja värien vastaavuudesta olisivat kyseenalaisia. Ja kuitenkin kautta historian löytyy tällaisia analogioita. Musiikkipsykologian klassikoista on Albert Wellek omistanut erityisesti huomiota synestesia-ilmiölle. Hän erottaa siinä pohjimmaltaan neljä tapausta:

1. Kaksois-aistimus (aistimus + aistimus)





2. Seurannaismielle (aistimus + mielle)
3. Seurannaisaistimus (mielle + aistimus)
4. Kaksoismielle (mielle + mielle)

Ensimmäisessä tapauksessa esiintyy kahta aistialuetta yhdistävä periferinen ärsyke, joka tuottaa kaksi erilaista aistimusta (esim. Locken tapaus: trumpetin sointi kuullaan ja samalla nähdään punaisena). Toisessa tapauksessa on taas sama ärsyke, mutta se tuottaa toiselle aistialueelle kuuluvan mielteen ("idean" Locke sanoisi) (punainen ainoastaan kuvitellaan trumpetin sointiväriin liittyväksi aistimuksen seuraamuksena). Kolmannessa kohdassa tilanne on päinvastoin kuin toisessa: ensiksi on mielle, kuvitelma, "idea", ja sitten toiselle aistialueelle kuuluva aistimus niin, että mielle toimii ulkoisena ärsykkeenä aistimukselle (joku "ajattelee" trumpetin sointia ja kokee punaisen aistimuksen). Neljännessä lajissa tapahtuu rinnakkain kaksi mielletä, jotka ovat eri aistialueisiin viittaavia: joku "kuvittelee" trumpetin sointia ja kuvittelee samalla punaista väriä.

Wellek tuo myös esiin kaksi teknistä termiä: silloin kun kyseessä on liike akustiselta alueelta visuaaliselle kutsutaan kyseistä sekundääristä kvaliteettia termillä "fotisma" – esimerkiksi kun sävel liitetään soittimen väriin, vokaaliin, hälyihin, jopa abstrakteihin entiteetteihin kuten lukuihin, viikonpäiviin, henkilöihin jne. Ideaalityyppinä on eräänlainen "universaali-synesteetikko", joka näkee kaiken väreissä tai päinvastoin kuulee kaiken soivan. Jälkimmäistä tapausta, jossa siis jokin visuaalinen tai muu ilmiö kuullaan sävelinä kutsutaan "fonismaksi".

Mutta, kuten Wellek toteaa, historia on täynnä kuvauksia synestesiaista, jotka ovat kuitenkin aivan erilaisia. Jokainen tosi synesteetikko on aivan vakuuttunut oman kuulemis- ja näkemistapansa oikeudesta. Mm. Olivier Messiaen arvuutti sävellysluokallaan oppilaitaan soittamalla erilaisia sointuja ja teemoja ja kyselemällä niiden vastaavia värejä. Kun oppilaat eivät niitä nähneet samalla tavalla, hän oli vilpittömän hämmästynyt.

Muuan tunnetuimpia tapauksia oli wieniläinen säveltäjä ja musiikin tutkija Robert Lach, jota tutkittiin 1905. Hänellä oli erittäin vivahteikas järjestelmä, jonka mukaan hän kuuli väreinä kaikki



oktaavin sävelet, kaikki duuri- ja molliasteikot, kaikki intervallit, kaikki soitin- ja lauluäänet, kaikki vokaalit ja diftongit. Ne ilmenivät tuolloin 29-vuotiaalle säveltäjälle "hänen silmiensä edessä mahtavina kaleidoskooppisina kuvina - - loistavana, säihkyvänä, väreilevänä liekkiaaltona" eli siis voimakkaan eideettisenä ilmiönä.

Joskus värikuuleminen eli fotisma liittyy absoluuttiseen kuulemiseen. Mutta loppujen lopuksi Wellek päätyi tulokseen, että akustinen ja optinen ilmiöalue eivät suinkaan ole jyrkästi toisistaan erillisiä. Niiden välinen raja on ylitettävissä, sillä se on syntynyt vasta kulttuurimme kehityksen myöhäisessä vaiheessa tietoisien loogisabstraktin ajattelun tuloksena. Sen sijaan kontrolloimattomassa, pirstoutumattomassa elämyksessä ilmenee vielä Herderinkin mainitsema "Einheit der Sinnen", aistien ykseys, josta on myös paljon kulttuurihistoriallista ja etnografista materiaalia. Tietyn kulttuurin rajoissa saman tyylikauden säveltäjät tai muusikot voivat kokea hyvinkin samantapaisia fotismoja, esimerkiksi liittää samat sävellajit samoihin väreihin, kuten on laita mm. Aleksander Skrjabinin ja Rimsky-Korsakovin "väritaulukoissa".

Vuonna 1937 julkaistussa taulukossa Friedrich Daub esitti sävellajien ja värien vastaavuuden seuraavasti: Kvinttiympyrää kohotessa värit muuttuvat aina punaisemmiksi ja taas taaksepäin mentäessä sinisemmiksi. Lopulta saavutettaessa tritonuksen etäisyys ei nähdä enää oikeastaan mitään väriä vaan vain tunnistamaton kvaliteetti "kyllästetty" (*Satt*).

Samaa ilmiötä on tietenkin tutkittu myös myöhemmin. Argentiinalainen arkkitehti José Luis Caivano on artikkelissaan *Color and Sound: Physical and Psychophysical Relations* (1994) koonnut yhteen tärkeimpiä lähestymistapoja. Hän toteaa kuitenkin, että "ei ole mitään taetta siitä, että fyysikaalinen analogia vastaisi psykologista" (1994, 131).

SYNESTESIAIT TAITEELLISISSA KÄYTÄNNÖISSÄ

Synestesioiden psykologista tosiasiaa on usein pyritty hyödyntä-





mään itse musiikin tuottamisessa, eli kyseessä on ns. värimusiikin tapaus. Jo Athanasius Kircher puhui valon ja äänen synteestistä optiikan ja akustiikan traktaateissaan. Hänen mielestään kaikki äänteet olivat tietynvärisiä ja myös intervaleilla oli omat värinsä seuraavan taulukon mukaan:

Valkoinen	Semitonium
Keltainen	Semitonus
Vaalean(punainen)	Ditonus
Kullankeltainen	Diapente
Tulipunainen	Hexachordum maius
Violetti (purppura)	Hexachordum minus
Vihreä	Diapason
Punaisenvioletti	Diahepta
Sininen	Semidiapente
Ruskeanmusta (tummanharmaa)	Tritonus
Vaaleanpunainen	Diatessaron
Tuhkanharmaa	Tonus minor
Musta	Tonus maior

Kircherin systeemi perustui kuitenkin väärinymmärrettyyn Vergilius-sitaattiin samoin kuin myöhemmin Newtonin kuuluisa Väriharmonia (1704), jossa hän yrittää todistaa, että spektrin seitsemän pääväriä vastaavat asteikon intervaleja. Lähellä on myös ajatus, että tämä analogia ulotetaan koskemaan myös seitsemää kiertotähteä. Newtonin virhe, josta jo Goethe huomautti, on kuitenkin se, että hän vertaa intervallien fysikaalisia lukusuhteita värien havaittuihin fenomenaalisiin asteikoihin. Hän siis sotkee fysikaalisen ja psykologisen tason toisiinsa. Lisäksi Newton vanhoillisena englantilaisena ei laskenut sävelasteikkojaan duuri/molliajattelun mukaan vaan heksakordeina eli moodeina.

Newtonin lähtökohtana on doorinen asteikko, jonka hän laskee joko d tai g-sävelestä. Tällä ei tietenkään ole sinänsä merkitystä, koska olennaista hänen vastaavuustaulukossaan ovat intervallisuhteet:



Rot	Kress	Gelb	Grün	Blau	Indigo	Violett	
d	e	f	g	a	h	c	d
g	a	b	c	d	e	f	g

Suurella määrin Newtonin innoittamana 1700-luvun puolivälissä Louis-Fernand Castel laati tutkielmia erityisesti soittimesta, valoklaveerista. Siinä oktaavin kaksitoista säveltä rinnastettiin kahteentoista väriin. Kyseessä oli siis tasavireinen väriklaveeri. Castel oli tietoinen siitä, miten vaikeaa oli pohjimmaltaan rinnastaa musiikkia maalaustaiteeseen. Siksi hän halusikin kohottaa maalaustaiteen musiikiksi. Hän uskoi ratkaisseensa myös rytmikan ongelman visuaalisella alalla ja olematta itse maalari kykeni tuottamaan tuhansia maalauksia valoklaveerillaan. Hän ”maalasi” seinille rigaudoneja, menuetteja, sarabandeja. Vika oli vain siinä, missä musiikin ylipäättäänkin, nimittäin teosten katoaminen itse esityksen myötä. Mutta silti hän suunnitteli jopa kokonaisten oopperoiden esittämistä valoina kankaalla.

Castelin mielestä maalaustaide, jota saattoi täydellä syyllä kutsua mykäksi musiikiksi, liikutti sydämiä vielä enemmän, kun se saatiin aikaan vähemmällä hälyllä ja häiriöllä kuin itse musiikki. Lisäksi hän suunnitteli soitinta nimeltä *clavecin des sens*, johon tuli liittää myös eleitä ja tanssiaskeleita. Castelia on pidetty diletanttina eri taiteiden alalla, mutta harvinaisena synestesikkona, joka ennakoiki tiettenkin Wagnerin *Gesamtkunstwerkia*, Rudolph Steinerin eurytmiaa tai Jacques Dalcrozen ideoita.

Lukuisten 1900-luvun yritysten joukossa toteuttaa värejä musiikissa tunnetuimpia on luonnollisesti Alexander Skrjabinin *Prometheus*, jonka yhtenä soittimena oli valopiano, *tastiera di luce*. Se ilmoittaa mitä värejä on kuviteltava missäkin kohdassa. Samalla *tastiera di lucen* osuus oli koko teoksen tonaalisen rakenteen analyysi. Skrjabin oli kehittänyt sofistikoituneen systeemin, jossa jokaista säveltä vastasi tietty väri (ks. mm. Tarnawska 1989). Musiikillisesti *Prometheus* perustui yhteen sointuun, jonka Skrjabin oli koonnut kvarteista – vähennetyistä, puhtaista ja ylinousevista – ja jota voitiin transponoida eri asemiin. Tällaisen musiikin havaintovaikutelma oli kuin jatkuva purkautumaton dominanttifunktio, joten värikkyyttä lisät-





tiin orkestroinnilla, pianolla sekä kuoron käytöllä koloristisena elementtinä (samaa tapaan kuin Debussy teoksessa *Sirènes*). Lopussa Prometheus-sointu kuitenkin purkautuu Fis-duuriin samalla kun värit pysähtyvät siniseen. Moskovan Skrjabin-museossa säilytetään alkeellista teknistä laitetta, puukehikkoa, jossa on erivärisiä lampuja. Niitä Skrjabinin puoliso sytytti ja sammutti samassa tahdissa kun hänen miehensä soitti pianolla *Prometheusta*.

Ensimmäistä kertaa *Prometheuksen* esitti värien kera New Yorkissa 1916 englantilainen A. Wallace-Rimington omien väriasteikkojensa mukaan. Sittemmin siitä on laadittu myös elokuvatoteutuksia mm. Neuvostoliitossa, Moskovan Skrjabin museossa. Toteutukset ovat kuitenkin aina ongelmallisia, sillä usein tarjotut visuaaliset väriärsykkeet ovat heikompia kuin pelkän musiikin virittämät aistimukset tai mielteet, ”fotismat” Wellekin kaavion mukaan. Skrjabinin varjoon on jossain määrin jäänyt toinen merkittävä vuosisadan vaihteen synesteetikko, liettualainen Mikalojus Čiurlionis, joka maalasi sonaatteja ja fuugia ja sävelsi merta ja metsää. Čiurlionis oli abstraktin maalaustaiteen pioneeri, joka toteutti sittemmin Kandinskyn nimissä kulkeneita ideoita ja päätyi eräänlaiseen atonaalisuuteen jo ennen Schönbergiä. Hänen omintakeisuutensa oli värien ja sävelten sekoittumisissa, mistä hän ei kylläkään kehittänyt mitään Kandinskyn kaltaista systeemiä. Kandinskyn teoksessahan, *Punkt und Linie zu Fläche* julistettiin, että terävä kulma oli keltainen, suora kulma punainen ja tylppä kulma (ympyrä) sininen.

Ennen Skrjabinia on huomattava toinen venäläisen musiikin koloristi Modest Musorgsky, jolla samoin kuin Rimsky-Korsakovilla soinnut saavat joskus impressionismia ennakoivan värifunktion (esim. *Boris Godunovin* kruunajaiskohtauksen enharmoniset kellosoinnut). Hän toteutti valon, värien ja musiikin ykseyttä *Näytelykuvat* sarjassaan, joka perustui arkkitehti Viktor Hartmannin akvarelleihin. Pianotekstuurin piilevä värikkyyks on houkuttellut lukuisia orkestroijia vielä tehostamaan teoksen väriefektejä Maurice Ravelista suomalaiseen Leo Funtekiin, venäläiseen Gortshakoffin tai Vladimir Ashkenazyyn. Mutta värikkyyks on jo sisäänrakennettuna sen musiikissa. Esimerkiksi jos katsoo Hartmannin akvarellia Katakombeissa kiinnittää huomiota sen sinertävä *clair obscur* valaistus.



Valo heijastuu lyhdystä seinään ja siitä kahteen silinteripäiseen herasmieheen sekä pääkalloriveihin. Miten musiikissa toteutuu tämä valoefekti? Siten, että valon lähde ilmenee *Katakombeja* seuraavassa osassa, ns. kävelyjaksossa otsikoituna *Con mortuis in lingua mortua* (*Kävely* VI). Sitä edustaa ylärekisterin urkupiste fis-sävelellä, joka sitten osoittautuu H-duurin kvintiksi. H-duuri oli Rimsky-Korsakovilla ja Skrjabinilla nimenomaan sinisen, tummansinisen tai teräksen sinisen väri. Kun h-sävelen urkupiste kahdesti laskeutuu kromaattisesti lepattaen alaspäin siirrymme ikään kuin lyhdyn valon *clair obscur* -efektiin eli taulun henkilöihin, joiden tunnetilaa musiikissa kuvataan. Tämä on oiva esimerkki eräänlaisesta intuitiivisesta synestesiasta säveltaiteessa: jos katsomme maalausta, saamme fis-sävelen kokemuksen ”fonismana”. Toisin sanoen kun kuuntelemme musiikkia, voimme ”nähdä” katakombien valohämyn joko välittömänä aistimuksena – jos edustamme vahvaa synesteetikko tyyppiä – tai kokea sen seurannaismielteenä heikommassa tapauksessa, mutta joka tapauksessa eräänlaisena ”fotismana”.

1900-luvun musiikissa on omat synesteetikonsa, joista tunnetuin on ehkä Olivier Messiaen. Hänen mielestään voidaan jopa väittää, ettei ole olemassa modaalista, tonaalista, sarjallista musiikkia ja musiikkeja, vaan vain värillisiä ja värittömiä musiikkeja. Messiaenin mukaan yläsävelten resonointi on täysin analoginen ilmiö komplementtivärien esiintymiselle. ”Kun kuulen musiikkia, näen sisäisesti värikomplekseja, jotka vastaavat sävelkomplekseja; on siis aivan normaalia, että olen kiinnostunut väreistä samaan aikaan kuin sävelistä” (Messiaen 1986, 66). Messiaen luettelee koko joukon ”värisäveltäjiä”, joilla on sama aisti kuin hänellä: Debussy, Wagner, Chopin, Mozart.

Viimeisimpänä keksintönä säveltaiteen alueella on ns. spektrimusiikki, joka tarkoittaa sitä, että syntetisaattorin avulla voidaan uudelleen rakentaa yläsävelsarjan spektriä. Sitä voidaan käsitellä tavoilla, jotka saavat säveltäjän muistuttamaan miltei kuvanveistäjää (Tristan Murailin sanonta). Spektrimusiikin koulukunta on syntynyt erityisesti Ranskassa, IRCAMin ja Pariisin muiden kokeilustudioiden yhteydessä. Taustana ovat mm. Pierre Schaefferin tutkimukset sävelobjekteista jo 1950- ja 1960-luvuilta alkaen. Eräät säveltäjät



pyrkivät tietoisesti tavoittelemaan visuaalisia efektejä kuten Kaija Saariaho teoksessaan *Lichtbogen*. Säveltäjä on itse sanonut: ”Se mitä pyrin kääntämään musiikiksi tulee visuaalisen alalta, mutta en tiedä missä määrin se toimii jonain visuaalisena” (lainattu Heli Sinervon tutkielmasta 1997).

Murail sanoo spektrin käytöstä, että se on ”sekä verkosto, joka mahdollistaa sävellystoiminnan että itse materiaali, toteutustapa ja ainekset yhtäaikaan” (1987). Spektrisäveltäjät kunnioittavat yksittäistä säveltä, jonka sointiväriä analysoidaan ja kehitellään syntetisaattorin avulla – hieman samaan tapaan kuin italialaisen Giacinto Scelsin musiikissa keskitytään tähän musiikin mikrotasoon. Samalla pyrkimyksenä on osoittaa yksittäisen sävelen sisällä piilevä elämä. Gerard Grisey sanoo: Kyseessä on ”biomorfinen” sävellystapa, joka ei pidä säveltä jähmeänä objektina, joka voidaan purkaa eri parametreihin. vaan elävänä mikro-organismina, jonka oma dynamiikka voi tarjota mallin sävellyksen kaikille ulottuvuuksille”.

Analogia visuaalisen ja musiikillisen välillä on spektrimusiikissa viety ehkä pidemmälle kuin minään aiempaan tyylikautena eurooppalaisen musiikin historiassa (Sinervo 1997, 29). Ennen kaikkea spektrimusiikki johtaa huomionne itse sointiväriin käsitteeseen, joka kuten edellä todettiin on aina ollut alisteinen musiikin ns. primaareille parametreille kuten sävelkorkeudelle. Jo Pierre Schaeffer määritteli sointiväriä yksinkertaisesti äänen kvaliteetiksi: ”sävelen ominaisuudet, jotka viittaavat johonkin soittimeen” (1966, 601). Määritelmän mukaan sointiväri on olennaista on siis tunnistaa sen soittimen kvaliteetti, josta sointiväri on lähtöisin. Tällaisia tapauksia analysoimme vielä jatkossa puhuessamme orkesterin eri soittimien sointiväreistä valonlähteenä musiikissa.

ONKO SOINTIVÄRIIN MITTAAMINEN MAHDOLLISTA?

Teknologinen kehitys on mahdollistanut myös värin ja valon käsittelyn musiikissa täysin fysikaalisin keinoin. Pozzi Escot ja Robert Cogan pyrkivät analysoimaan myös musiikin muita parametreja kuin



sointiväriä spektrogrammianalyysillä teoksessaan *Sonic Design. The Nature of Sound in Music* (1976). He toteavat luvussa 4, ”The color of sound” seuraavasti:

Sävelväri on kenties paradoksisin musiikin parametreista. Paradoksi perustuu siihen vastakohtaan, että sillä on välitöntä viestinnällistä voimaa, mutta emme ole vielä kyenneet tarkastelemaan sitä kriittisesti tai analyttisesti. Musiikin sointivärin teoriaa ei ole vielä kehitetty. - - Psykofysiikka on kehittänyt sävelvärin analyysin teorioita ja menetelmiä, mutta kyseessä ei ole vielä sävelvärin analyysi musiikissa. Sävelvärin musiikillinen analyysi vaatii sitä, että selitetään miksi on valittu tiettyjä sointivärisarjoja tiettyyn musiikilliseen yhteyteen. On siis selitettävä periaatteet, jotka määräävät annetun teoksen erilaisia sointeja. Toisin sanoen analyysi ei voi rajoittua vain kuvaamaan yksittäisiä sointeja, miten teknisesti sofistikoitu tämä kuvaus olisikin. (1976, 327–328.)

Cogan ja Escot siis myöntävät, että sointiväriä on analysoitava osana musiikillista jatkumoa, eli narratiivisuutta kuten voisi sanoa. Mutta toisaalta he väittävät, ettei sointiväriä ole juuri koskaan merkitty muistiin. Pitkälti 1600-luvulle saakka musiikki ei ollut idiomaattista ts. oli sama millä soittimilla esimerkiksi Bachin fuuga toteutettiin. Itse sointiväriä ei ole niinkään kuvattu notaatiolla kuin niitä tapoja, joilla esittäjän on soitettava instrumenttia. Esimerkiksi hänen on kosketettava, lyötävä tai puhallettava instrumenttia tietyllä tavalla. Sointiväri ja siis musiikin valoeffektit voivat olla seurausta myös tietyistä tavasta käsitellä soittimia, voisi tämän Escotin ja Coganin huomion kiteyttää.

Esimerkiksi Wagnerin oopperoissa silloin tällöin erityisen valoeffektin tai vokaalisen linjan kirkastumisen tuottaa bel canton esiin puhkeaminen enemmän tai vähemmän sanojen lausumiseen keskittyneestä jatkuvasta melodiikasta (esim. Brünnhilden ennustus Sieglindelle *Valkyyriän* III näytöksen alussa). Tai kun Jules Gentil





neuvoo soitettaessa Debussyn *L'isle joyeux'ta* värittämään välitaitteen melodiaa painottaen vuorotellen joko rinnakkaissointujen ylintä ääntä pikkusormella tai alinta ääntä peukalolla, jolloin soinnun väri muuttuu. Väri on siis jotain instrumentaalista, tiettyyn soittimeen ja sen käsittelyyn paikantuvaa.

Mutta Escott ja Cogan pohtivat edelleen samaa kysymystä kuin jo Helmholtz 1863 teoksessa *Tonempfindungen*, kun tämä esitti, että ”sävelvärien erot syntyvät etupäässä erilaisten osäänesten yhdistelmästä eri intensiteeteillä” (differences of tone colour arise principally from the combination of different partial tones with different intensities, Cogan & Escot, 1976, 329). Tältä pohjalta voidaan päätyä ”tieteelliseen” soinnin analyysiin. Heidän lähtökohtansa, James Jeansin havainnot, on samantapainen sävelvärien luokittelu kuin Helmholtzilla (Cogan & Escott 1976, 365–369):

Ensimmäinen luokka – yksinkertaiset siniäänet kuten ääniraudan tai urkupillien. Niillä on hyvin pehmeä miellyttävä sointi, vapaa kaikesta karkeudesta, mutta ne kaipaavat voimaa ja tummuutta matalilla sävelkorkeuksilla.

Toinen luokka – suhteellisen voimakkaat sävelet, jotka seuraavat alemmista osääneksistä aina kuudenteen saakka, kuten pianon keskirekisteri, avoimet urkupillit, ihmisäänen pehmeimmät äänet tai käyrätorven. Ne ovat harmonisempia ja musikaalisempia, rikkaampia ja loistavampia verrattuna yksinkertaisiin ääniin, ja samalla pehmeitä ja suloisia mikäli ylä-äänokset ovat poissa.

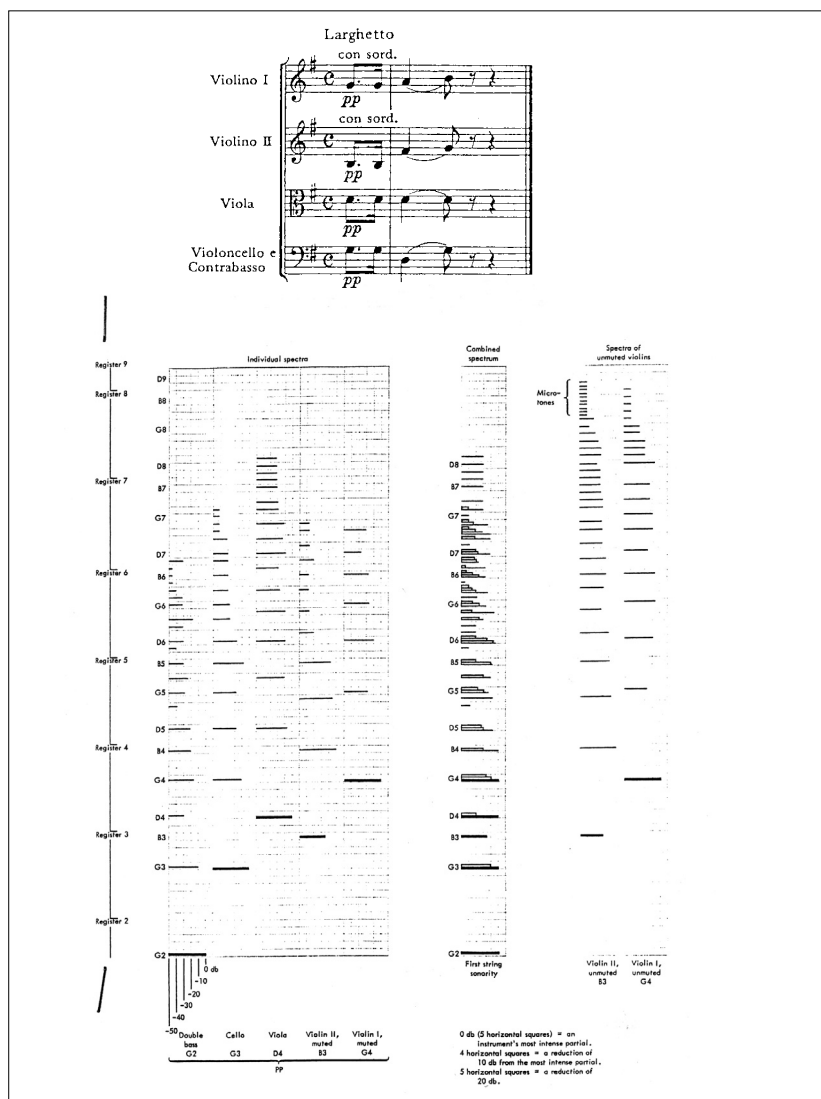
Kolmas luokka – kapeiden tukittujen urkupillien äänet, tai klarinetin, joka tuottaa vain parittomia osääneksiä saaden aikaan jopa nasaalin äänen kvaliteetin.

Neljäs luokka – jousisoittimien äänet, urkujen yläpillien, oboen, fagotin, harmonin ja ihmisäänen tietyt vokaalit, joiden osääneksissä yli kuuden menevät ovat leimallisia; äänen kvaliteetti on tällöin leikkaava ja karkea.



Mutta kuten Cogan ja Escott huomauttavat sointiväri ei ole koskaan pelkkää kvantiteettia. He ehdottavatkin spektrogrammianalyysin yhdistämistä itse musiikin analyysiin. Tällä tavoin he käsittelevät erikseen kaikkien orkesterisoittimien värejä.

Esimerkiksi Beethovenin viulukonserton toisen osan alun spektrianalyysi näyttää seuraavanlaiselta (Cogan & Escott 1976, 368–369):





Mutta kysymys, joka oikeastaan on jo edellä esitetty (David Lidovin kommentin yhteydessä) kuuluu: onko tällainen fysikalistinen lähestymistapa ja kieli oikea kuvaamaan väriä musiikissa? Taustalla on tietenkin laajakantoisia filosofia ongelmia siitä onko todellisuuden jokin taso ikään kuin muita objektiivisemmin olemassa ja oikeuttaa muiden tasojen redusoimisen siihen. Suomalainen filosofi Lauri Rauhala (1998) toteaa tästä osuvasti:

Vaikka on helppo myöntää, että myös makromaailman kappaleet ja biologisesti kuvattavat elävät solukot rakentuvat fyysikan kuvaamista alkeishiukkasista ja/tai niiden muodostamista energia-aalloista, ei tämä ontologia riitä. Itse asiassa se on reaalitieteiden kannalta melko hedelmätön lähtökohta.

Ilmiön fysikaalinen kuvaus – kuten edellä väri-ilmiön palauttaminen fysikaaliseen mittaukseen – kenties täsmentää tietyllä tasolla tekemiämme havaintoja, mutta siitä ei ole tutkimukselle heuristista apua. Emme sen avulla vielä löydä mitään uutta näkökulmaa kohteeseemme. Rauhala toteaa, että kun olemassaolo komplisoituu atomaariselta tasolta alkaen suurempaan moninaisuuteen, syntyy uusia rakenteita ja suhteellisen itsenäisiä toimivuuden muotoja, joita pitää tutkia niiden omalla kompleksisuustasolla. Esimerkiksi ihmisen mitakaavassa hierarkkisia ilmiöitä ovat mm. atomi, molekyyli, solu, elin, elinjärjestelmä, kehon kokonaisuus, tajunta, elämäntilanne ja kulttuuripiiri. Niitä tutkittaessa ei kokonaisuustulkinnasta alkeishiukkasten tanssina ole reaaliseksi lähtökohdaksi. Tämä tarkoittaa valon, värin ja musiikin suhteiden kuvauksessa, ettei analyysimme voi rajoittua pelkästään yhteen tasoon, vaan on rohjettava ottaa myös askel kohti ilmiöiden merkitystä.

Onko siis mahdollista tarkastella ongelmaamme semiotiikan kannalta?

**VALO JA VÄRI MERKINÄ**

Olen päätenyt omista teorioissani (erityisesti *A Theory of Musical Semiotics* -teoksen jälkeen) siihen, ettei ns. musiikillista objektia ole olemassakaan jonain edessämme olevana fyysisenä rajallisena objektina. Se kuuluu yhtäaikaan lukemattomille eri todellisuuden tasoille riippuen siitä, missä asemassa se on viestintäprosessin kuluessa. Mallinani on ollut ranskalaisen kirjailijan Marcel Proustin hämmästyttävän syvällinen musiikkianalyysi teoksessa *La prisonnière (A la recherche du temps perdu VII)*, jossa kuvataan konserttia Madame Verdurin salongissa.

Teos, joka esitetään – fiktiivisen säveltäjä Vinteuilin Septetto – ei ole suinkaan tämän viestinnän itsestään selvä keskipiste, vaan teoksen olomuodon vaihtelut soittajien fyysisestä toiminnasta aina koko tilanteen järjestäjien aivan toisenlaisiin motiiveihin saakka. Joka tapauksessa, mitä tulee itse musiikin kuvaamiseen, Proust käyttää sen avainkohdissa nimenomaan värejä ja valoilmioita. Tätä voisi myös sanoa Derridan termeillä eräänlaiseksi musiikin merkityksen dekonstruktioksi tasolla, jolla kaikki aistipiirit ovat samanarvoisia ja niihin viitataan sopivissa paikoissa. Seuraavassa lainauksessa kaikki väreihin ja valoon liittyvät termit on lihavoitu. (Olen tutkinut Proustin musiikkiestetiikkaa laajemmin mm. *Romantiikan ja uni ja hurmio* -teoksessa sekä artikkelissa ”Marcel Proustin implisiittinen musiikinsemiotiikka”, *Musiikkitiede* 1–2/92.)

Sonaatti avautui hiljaisen maalaisen **aamunkoittoon** hajaantuakseen sitten kepeässä hellyydessään **valkeilla** kurjenpolvilla lepäävän kuusamakehdon köykäiseen mutta kestäväan kehtoon, kun taas tasangoilla, silkoisilla kuin meri ukkos-aamuna uusi sävellys alkoi keskellä kitkerää hiljaisuutta, ja **aamuruskon väreissä**, jotta se vähitellen eteeni muovautuisi, tämä tuntematon maa vedettiin esiin hiljaisuudesta ja **yöstä**. Tämä uudenuutukainen **punainen** puuttui kokonaan hellästä, maalaisesta ja viattomasta sonaatista, salaperäisellä tavalla se **värjäsi** taivaan kuin aamunkoitto. - - Kylmä, sateessa pesty





sähköinen ilma - - muuttui alinomaa, häivytti **aamuruskon punaamat** lupaukset. Keskipäivän polttavassa ohimenevässä **auringonpaisteessa** se kuitenkin tuntui täyttyvän. - - allegorinen pikku jumalatar harpunsoittaja. - - Etsivän milloin sieltä milloin täältä suloisen sävelen, aivan kuin olisi taivaankannen **kultaisen** säleikön ääressä poiminut **tähden** toisensa jälkeen. - - Joka sointia korosti **väri**, jota maailman oppineimmat säveltäjät kaikkine sääntöineen eivät pystyisi jäljittelemään. - - nyt orkesterin soittamana paljasti **monivärisen** aarteiden, Tuhannen ja yhden yön kaikki jalokivet kuin ikkunan särmiöksi hajottama kesäinen **auringonsäde** osuessaan **hämärään** ruokasaliin. Mutta miten verrata **valon** liikkumattomaan **loistoon** itse elämää. Sen alituista ja onnellista liikehdintää. - - pyörryttävänä hänen maalatessaan suurta soitannollista freskooan kuin Michelangelo. - - sidottuna Sikstiiniläiskappelinsa kattoon. - - Epäilemättä **leimuava** Septetto erosi suuresta **valkeasta** Sonaatista. - - Levitti Vinteuilin musiikki sävel säveleeltä tuntemattomia, kallisarvoisia **värejä** aavistamattomasta kaikkeudesta - - Jonkun Vinteuilin tai Elstirin taide tuo sen esiin ilmaisemalla **spektrin väreissä** näitä hienosyisiä yksilöiksi kutsuttuja maailmoita. - - Ainoa todellinen matka on - - hankkia uudet **silmät**, katsella maailmaa jonkun toisen, satojen toisten silmillä. Nähdä ne sata maailmaa, jotka he näkevät.

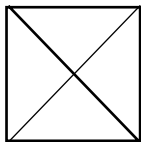
Nämä esimerkit riittänevät todistamaan Proustin synesteettistä kykyä, visuaalisen ja musiikillisen yhteensulautumista. Hänen romaaniensa värejä on myös tutkittu systemaattisesti. Allan H. Pasco toteaa teoksessaan *The Color-Keys to "A la recherche du temps perdu"*, että Proust operoi kuvilla (*image*) siten, että ne toimivat sanojen "merkitsijöinä" (*signifianteina*). Mutta vastaavasti jonkin merkitsijän merkittyä (*signifié*) ei voi määritellä kuin eräänlaisena merkien verkostona kaikkien niiden kuvien kautta, jotka se tuo mieleen (Pasco 1976, 14).





Ranskalainen semiotikko Jacques Fontanille on pohtinut valon ongelmaa merkkinä teoksessaan *Sémiotiques du visible. Des mondes de lumière*. Hänen mukaansa keho joutuu vuorovaikutukseen näkyvän maailman kanssa. Katseesta tulee imaginaarisen kehon korvike, joka vaeltaa näkyvän kentän läpi, omaksuu sen muotoja ja paljastaa aineen saloja. Ulkoinen havainto muuttuu sisäiseksi (tai biosemiotiikan termin exogeeninen endogeeniseksi, ks. Tarasti 1996, 27–49).

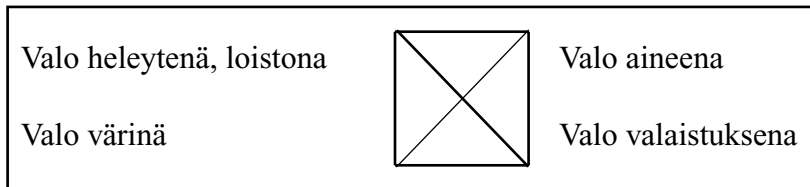
Fontanille tarkastelee valon neljää visuaalista ilmenemismuotoa: heleyttä, ainetta, kromaattisuutta ja valaistusta, joita kutakin lajia vastaa havaitsevan subjektin tietty toiminta: keskittyminen (konsentraatio), jakaantuminen (diffuusio), liikkumattomuus (immobilisaatio) ja kiertäminen (sirkulaatio):

KONSENTRAATIO Heleys		DIFFUUSIO Aines
IMMOBILISAATIO Kromaattisuus		SIRKULAATIO Valaistus

Näillä operaatioilla valo muuntaa näkyvän tilan jännitteiseksi tilaksi, johon voi liittyä erilaisia valon ”arvoja”. Immobilisaatiossa valon jakautuminen pysähtyy ja ilmenee värinä. Keskittämisessä valo palautuu pistemäiseen vaikutukseen tulkittuna heleydeksi; sen voimakkuus riippuu keskittämisen asteesta. Sirkulaatio, kiertäminen saattaa valon jälleen liikkeeseen ja tarjoaa sen leviämislle teitä ja reittejä. Jakautuminen eli diffuusio on keskittymisen vastainen ilmiö; se pyrkii saattamaan tilan aineellisen luonteen havaittavaksi.

Jokainen nurkkaus johtaa omaan valon ilmenemisen ”tyyliin”. Heleys edustaa pistemäistä tyyliä, valaistus edustaa vektorisoivaa tapahtumaa eli valon kiertämistä eri kohteissa, kromaattisuus sijoittaa tai paikallistaa valon johonkin paikkaan liikkumattomana ja materialisaatio tarkoittaa valon jakautumista materiaaliin kohteisiin. Näin saadaan seuraavat valon lajit:





Jos Fontanillen teoria on todella yleinen valon semioosin kuvaus, sen pitäisi myös sopia muihin merkkijärjestelmiin kuten musiikkiin, mikäli hyväksytään jo edellä useaan otteeseen todetut aistien yhteydet ja erityisesti merkityksen riippuvuus aistikenttää jäsentävästä lausumisprosessista.

VALON TEORIAA MUSIIKISSA

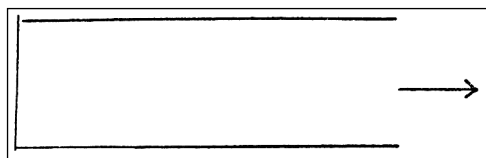
Olemme itse asiassa jo matkalla kohti musiikin valon teoriaa, sillä yllättävän samantapaisen luokittelun on esittänyt saksalainen säveltäjä Helmut Lachenmann teoksessaan *Musik als existentielle Erfahrung* (1996). Säveltäjä on omassa musiikissaan kyennyt luomaan suurenmoisia valoeffektejä, erityisesti toisessa jousikvartetossaan (*Reigen seliger Geister*). Tämä kvartetto toteutuu erityisesti jousien ns. *flautato*-soittotapana, ja sen aiheuttamana erityisen valoisana ”arktisenä sointikenttänä”, ”sfäärisinä glissandoina”. Mutta teoreettisessa esseessään *Klangtypen der neuen Musik* hän on luonut typologian erilaisista sointiväritapauksista. Vaikka Lachenmannin painopiste on nykymusiikissa, hän tarkastelee myös aiempia musiikillisia käytäntöjä.

Lachenmann erottaa ensi alkuun soinnin tilana ja soinnin prosessina eli toisin sanoen soinnin suhteellisen pitkäkestoisena, ulkopäin rajattuna samanaikaisuutena, ja soinnin ajallisesti itsestään kehkeytyvänä karakteristisena kulkuna. Lachenmannin ensimmäinen sointityyppi on klassinen sinuskäyrän mukainen malli, joka toimii eräänlaisena sointikadenssina ja jota hän myös kutsuu impulssiklangiksi. Näissä tapauksissa kyseessä on ajassa etenevä sointi, jonka aika on yksinkertaisesti tämän soinnin kesto.





Toinen sointityyppi taas on värisointi tai sointiväri. Ja sitä ei saa sotkea *Klangfarben*-sävellykseen, joka yleistyi sarjallisessa koulussa mm. Schönbergin myötä. Se tarkoittaa sitä, että säveltasot pysyvät samoina mutta niiden sointiväri muuttuu. Sitä vastoin staattinen sointiväri, josta Lachenmann nyt puhuu toisena tapauksenaan ilmenee kaaviona:



Tällä ei ole mitään tekemistä ajan kanssa, vaan kyseinen laji voi kestää vertikaalisena yksikkönä miten kauan tahansa. Esimerkiksi Pendereckin *Anaklasiksessa* operoidaan tällaisilla sointilaatikoilla.

Tällaisia esimerkkejä Lachenmann toki löytää myös varhemmista musiikin tyylikausista kuten Chopinin etydi op. 25 nro. 1, joka noudattaa visuaalista diagrammia ja hahmoa seuraavasti:





The diagram above the score illustrates a rhythmic or structural concept. It consists of a series of vertical lines of equal height, connected by a zigzag line that alternates between the top and bottom of each line. Below this diagram is a double-headed arrow labeled "„Eigenzeit“". The musical score below is for piano, marked "Pianoforte". It features a treble and bass clef with a key signature of two flats. The score includes a "Ped" (pedal) line at the bottom, indicated by a dashed line. The music consists of a series of chords and melodic lines, with some notes marked with accents.

Kyseessä on fluktuatiosointi: sille on ominaista aktiivinen sisäinen virtailu, jonka ulkoinen hahmo jää kuitenkin liikkumattomaksi.

Mutta on myös ulkoisen virtailun tapauksia kuten Chopinin etydi op. 10 nro. 1, jossa virtailu tapahtuu aaltomaisena edestakaisena liikkeenä. Fluktuatiosoinnissa edellytetään tiettyä kestoa ennen kuin sen idea tajutaan. Joka hetki siinä kuullaan jotain muuta, mutta se mitä kuullaan ei ole mitään uutta tai odottamatonta.

The diagram above the score shows a wavy line within a dashed rectangular frame. A vertical arrow on the left is labeled "Tonraum des Klangs mit äußerer Fluktuation". A horizontal arrow below the frame is labeled "„Eigenzeit“". The musical score below is for piano, marked "Pianoforte". It features a treble and bass clef with a key signature of two flats. The score includes a "Ped" (pedal) line at the bottom, indicated by a dashed line. The music consists of a series of chords and melodic lines, with some notes marked with accents. A "ff" (fortissimo) dynamic marking is present. A "gtr" (grace note) marking is also visible. A "*" symbol is at the end of the score.





Seuraava tyyppi on tekstuuriklangi, jolle on tyypillistä, että se voi ajan kuluessa muuttua toisin kuin flukтуаatiosointi. Tämän tyypin oma aika on rajatonta; se voi jatkua miten pitkään tahansa ja näin ollen sillä on sama kohtalo kuin sen edeltäjällä: se ei ilmene prosessina, vaan mielivaltaisesti jatkuvana tilana. Tekstuuriklangi voi kuitenkin asteittain muuttua toisenlaiseksi tekstuuriksi kuten Stockhausenin *Gruppen* teos osoittaa.

Näin ollen värisointi, virtailusointi ja tekstuurisointi muodostavat vastakohtan ensimmäiselle tyypille eli kadenssisoinnille. Yhdessä ne ovat yksi sointiperhe. Ne edustavat staattista sointitapahtumaa, joka voisi periaatteessa jatkua ja kestää miten kauan tahansa.

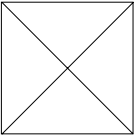
Mutta seuraavassa lajissa sointi saa muotoa luovan funktion ja rikastuu siten ajalliselta hahmoltaan. Sitä Lachenmann kutsuu rakenne-soinniksi. Soinnillinen ja formaali aspekti kuuluvat siinä yhteen. Ulkonaisesti ottaen se muodostaa tekstuurisoinnin jatkeen. Rakenne-soinnilla on oma aikansa, joka on identtinen sen keston kanssa. Sitä ei voi jatkua mielivaltaisesti kuten sointiväriä tai tekstuuria.

Itse asiassa Lachenmannin neljä ensiksi mainittua staattisen sointivärin tapausta voidaan kaikki projisoida Fontanillen nelikenttään. Kadenssiklangi tai impulssiklangi vastaa valon heleyttä ja keskittymistä yhteen pisteeseen, jolla on oma ke tonsa. Värisointi vastaa valoa värinä eli liikkumattomuutta, virtailusointi eli flukтуаatiosointi valoa aineena eli valon diffuusiota, jakautumista, ja tekstuurisointi valon ilmenemistä valaistuksena eli valon kiertämistä, sirkulaatiota.

Viides tyyppi jossa sointi ilmenee prosessina ja muotoa hahmottavana tekijänä ei esiinny Fontanillen valon nelikentässä, mutta se vastaisi tapausta jossa valo/sointiväri toimii jo narratiivisena tapahtumana, jolla on tietty ke sto ja joka käy läpi vähintään Boris Asafjevin kolme vaihetta: impulssi/ke sto/päätös, tai Claude Brémondin: virtuaalisuus/siirtyminen toimintaan/toteutuminen. Seuraavassa käsitte len valon ilmenemistä musiikissa näiden viiden tyypin avulla.

**VALO MUSIIKISSA – ESIMERKKEJÄ SÄVELTAITEEN HISTORIASTA**

Myös musiikissa valon ilmeneminen voidaan jakaa Fontanillen ja Lachenmannin mallien mukaan neljään, viiteen pääläjiin:

pistemäinen valo myös esim. valonsäde		soittimien materiaalisuutta heijastava valo tai ylipäätään jonkin esineen tai materian valon representaatio musiikin keinoin
valo värinä esim. sointujen väri, sävellajien väri		valo valaistuksena esim. maantieteellinen valo musiikissa, (pohjoismainen, trooppinen, mediterraneaninen), vuodenaikojen, vuorokauden aikojen valo, tyylikausien valöörit jne., transsendentaalinen valo

Tämän nelikentän ulkopuolelle jäävät tapaukset, joissa valoa käytetään musiikin narratiivisena elementtinä.

Mutta ensiksi on kysyttävä, onko valo musiikissa jonkinlainen merkki? Jos musiikki on jo sinänsä merkki, niin onko musiikin kautta koettu valoilmio jonkinlainen merkin merkki, supermerkki, sekundäärinen merkki. Tällöin se tulee lähelle Charles Peircen määrittelemää toisen asteen merkkiä, interpretanttia (joka on joskus suomennettu sanalla ”tulkitsin”). Mutta jos interpretantti on merkki, joka kytkee ensimmäisen asteen merkin, representamenin ja sen objektin toisiinsa, mihin objektiin tällainen valo-merkki kytkee esimerkiksi sävelen? Ainakin silloin kun kyseessä on jonkin materian tuottama sävel, toisin sanoen soittimen sointiväri, kyseessä voisi olla interpretantti. Mutta Wellekin kategorioiden mukaan tällöin olisi kyseessä valo *Vorstellungina*, mielteenä, eikä *Empfindungina*, aistimuksena.

Silloin kun valo koetaan ikään kuin välittömänä reaktiona musi-





kin tuottamaan aistiärsyккеeseen, se olisi pikemminkin eräänlainen indeksimerkki, joka on jatkuvuuden suhteessa objektiinsa. Esimerkiksi jos kuuntelemme Jussi Björlingin tenoria koemme sen välittömästi heleänä, pohjoismaisen vaaleana. Emme ainoastaan tulkitse sitä vaaleaksi, vaan se on vaalea niin välittömästi, että kyseessä on indeksimerkki. Jos taas kuulemme trumpettiteemaa Skrjabinin *Poème d'extases* ja pidämme sen väriä liekehtivän punaisena, on kyseessä jo hieman epävarmempi tapaus, kulttuurikonnotaatioiden välitys, joten olisin taipuvainen pitämään tätä väriä ennemmin ko. trumpettiteeman interpretanttina. Eräissä tapauksissa musiikin väri on ilmiselvästi jotain tällaista kulttuurista – vaikka on tietekin samalla myös jotain välitöntä, kuten kuuluisassa koloristisessa kohdassa Sibeliuksen *Sadussa*, jonka sanotaan kuvaavan jäähileiden putoamista ja jonka Gallen-Kallela visualisoi maalauksessaan säveltäjän päästä ja *Sadun* maisemasta (mutta jota Sibelius kuten tunnettua ei milloinkaan suoraan hyväksynyt kieltäytyessään signeeraamasta taulun tyhjää tilaa).

Kun kyseessä on selvästi ohjelmallinen musiikki tai näyttämöteos musiikin ja valon kytkennät ovat yksiselitteisiä. Wagnerin oopperat muodostavat tässä suhteessa ehtymättömän lähteen. Usein on mahdoton sanoa onko jokin musiikillinen johtoaihe tai jakso näyttämöllä nähtynä siis optisen valon merkki, vai onko näyttämöllä toteutettu valoefekti musiikin eideettistä ”fotismaa”. *Parsifalin* loppukohtauksessa niin musiikki kuin Graalin malja hehkuvat kilpaa väreissä. Wagner ei sano mikä väri on kyseessä, joten ohjaajat käyttävät joko punaista veren väriä tai vihreää tai keltaista tarkoitustensa mukaan. Partituurissa Wagner opastaa, että keihään kärjen tulee hekua nimenomaan punaista väriä: ”Das rote Licht der Lanzen spitze”, mutta maljasta hän sanoo vain: ”Allmählich sanfte Erleuchtung des Grales. - - Zunehmende Dämmerung in der Tiefe, bei wachsendem Lichtschein aus der Höhe. - - Lichtstrahl: hellstes Erglügen des Grales.”

Tämä on varmasti oopperan historian vaikuttavimpia valokohtauksia, joka epäilemättä kuuluisi Fontanillen luokittelun tapaukseen *éclat* eli valo loisteena. Musiikissaan Wagner on käyttänyt monia valoefektejä rinnakkain: *Abendmahl*-motiivin jännitteen laukeami-

nen duuriin ”Erlösung” -sanalla (ts. foneeminen ja semanttinen ”vaaleus” ja ”kirkastuminen”), kromaattiset sivusävelharmoniat, orkesterin heleiden sävyjen käyttö, puupuhaltimien ”gregoriaaninen” tematiikka, harppujen kolorismi, kuoron käyttö niinkään ensi sijassa värielementtinä sekoittamalla sen motiivit ja sanat kaanoniin jne. Keihäänkärjen punaista hehkua taas vastaa orkesterin äärimäinen heleys ja trumpetin sointiväri yhdistyneenä kromaattisesti laskeutuvaan melodiikkaan. Tähän kohtaan Wagner kirjoittaa näyttämöohjeen ”Dämmerung” vaikka musiikin vaaleus on äärimmillään.

Näin ollen reaalisessa oopperan ”lausumistilanteessa” on mahdoton enää sanoa mikä on minkäkin tekijän merkkiä. Kyseessä on interpretanttien loputon ketju, jossa yksi merkki viittaa toiseen. Joissain tapauksissa sävelen ja valon samuus on niin vahva, että ne ovat toistensa ikonisia jäljitelmiä. Esimerkiksi usein kun puhutaan sointiväristä, siitä käytetään tällaista ikonista terminologiaa – kuten Lachenmannin luokittelussa – eli impulssi, virtailu, rakennesointi – kaikki yhtä lailla niin visuaaliseen kuin auditiiviseen päteviä käsitteitä.

Lopulta valo voidaan tulkita myös musiikin ”symbolimerkkinä”, jolloin se irtoaa välittömästi aistimellisesta yhteydestään. Näin on menetellyt mm. ranskalainen tutkija Mireille Vial-Henninger, joka tarkastelee väitöskirjassaan ulkoista ja sisäistä valoa sekä pimeyttä symbolisella tasolla. Hän olettaa, että sisäinen valo vastaa ”turvallisuutta” ja ulkoinen ”järkeä, oikeutta”, molemmat yhtäkaikki Apolloa, ja ulkoinen pimeys ”vaaraa” ja sisäinen pimeys ”unta”, kumpikin Dionysosta. Tällainen valon ilmeneminen musiikissa ei ole enää verifioitavissa itse musiikkia koskevilla aistimuksilla ja mielteillä, vaan siinä diskurssissa ja metakielessä, jossa nämä termit toimivat ja missä määrin ne muodostavat johdonmukaisen ja koherentin käsiteverkoston. Yhtäkaikki hyvin helposti näitä asioita pohtiesamme vajoamme musiikillisen representaation pohjattomiin ongelmiin.

Joka tapauksessa katsokaamme onnistummeko soveltamaan Fontanillen luokittelua neljään valon alalajiin musiikissa.



1. VALO ”LOISTEENA” MUSIIKISSA (ÉCLAT)

Kyseessä on ”valon” keskittyminen yhteen pisteeseen tai linjaan musiikissa (eli Lachenmannin ensimmäinen kategoria soinnista). Se on valoefekti, jossa jokin nimenomainen kohta musiikissa koetaan ikään kuin valonsäteenä muuta vähemmän valoisaa tai värikästä taustaa vasten. Kyseessä on siis valo jonain tunnusmerkillisenä, *marqué* -elementtinä, joka kohoo etualalle kuulijan havainnossa.

Esimerkiksi Wagnerin *Valkyyrian* I näytöksessä, jossa näyttämö pimenee ennen kevään tuloa, miekankahva jää hehkumaan tammeen siten, että siihen osuu valonsäde. Tällöin kuullaan musiikissa vastaavasti trumpettilla motiivi, joka on selvästi visuaalisen näytävän representaatio. Wagnerin *Reininkullassa* itse kultan johtoaihe on säteilevän värikäs noonisointuineen, samoin loppukohtauksen sateenkaariaihe. Tietyt johtoaiheet ovat jo sinänsä väriefektiin perustuvia kuten miekka-aihe, joka sukeltaa esiin ”valkeassa”, teräksisessä C-duurissa keskellä Des-duurin tummennettua kenttää Wotanin ”suuren idean” yhteydessä.

Sibeliuksella esimerkiksi viulujen tremolo I sinfonian alussa klarinetin tummasävyisen uneksuvan johdannon jälkeen on kuin äkillinen valonsäde, joka lankeaa kohta näyttämölle astuvaan pääaktoriin, pääteemaan. Tai niinikään Sibeliuksen *Kyllikin* keskiosassa äkilliset trillit.

Jossain tapauksessa valon loiste musiikissa koetaan sitä edeltävän pimennyksen jälkeisenä kirkastumisefektinä, mm. Sibeliuksen II sinfonian finaalin viulujen teema on tällainen valon puhkeamisen esitys. Äärimmilleen vietyinä tällainen tekstuurista erottuva valo johtaa häikäisevän, sokaisevan valon efekteihin musiikissa, hyvänä esimerkkinä auringonjumalan Velesin palvonta Prokofjevin *Skyttyläisessä sarjassa*. Tässä tapauksessa musiikin värikylläisyys on niin vahvaa, ettei mitään kaunokirjallista ohjelmaa tarvittaisi selittämään sitä.

Joissain tapauksissa valon säteilyä korostetaan asettamalla se vastakkain yhtä vaikuttavan pimennysefektin kanssa. Esimerkiksi Einonjuhani Rautavaaran sinfonian *Angel of Light* kolmannessa osassa säveltäjä antaa tumman, synkän aiheen kantautua jousien yläreiksterin tiheää tekstuuria vasten, se kohoo kuin orkesterin syvyyk-



sistä (samantapainen orkestraatioidea on Villa-Lobosilla *Choros* Nro. XI:ssä). Messiaenin *Turungalila* sinfoniassa ilon teema on samalla valon teema, sekä käytetyn moodin, rytmien että orkestroinnin (onde martenot) johdosta. Kyseessä on läpituokeva valo – aivan kuin tavaltaan myös *Viimeisten aikojen kvartetton* klarinettisoolossa, osassa *Lintujen Tuonela*, jossa läpituokeva crescendo voidaan kokea myös kaikenlävistävänä valoefektinä. Valo pistemäisenä elementtinä, syttyvinä ja sammuvina säteinä toteutuu Debussyn *Feux d'artificien* alussa pianolla.

2. VALO MATERIANA; DIFFUUSIONA, JOSSA VALO HEIJASTAA NIMENOMAAN LÄHTÖKOHTANSA MATERIAALISUUTTA

Tähän kategoriaan kuuluu luonnollisesti nimenomaan puhtaasti sointiväriin tuottama valo. Kyseessä on sointiväri Schaefferin määrittelemänä valööriksi, jonka avulla tunnistetaan soinnin alkuperä jossain soittimessa. Mutta samalla kyseinen ”musiikillinen valo” representoi jonkun optisen objektin lähettämää valoa. Hyvä esimerkki on jousien hyväksikäyttö jaettuina ryhminä, jolloin ne kuitenkin akustisessa vaikutelmassa sulautuvat yhdeksi. Berliozin ja Straussin *Orkestraation oppikirjassa* verrataan tällaista tekniikkaa maalaustaiteen al-fresco tyyliin, firenzeläisistä maalareista Velasqueziin, Rembrandtiin, Franz Halsiin ja Turneriin, nimittäin ”heidän suurenmoisen vivahteikkaisiin väriyhdistelmiinsä ja valoefekteihinsä” (1991, 43). Ilmeisimpänä esimerkkinä he pitivät Wagnerin *Valkyyrian* kolmannen näytöksen tulipiirin musiikkia. He toteavat, että parempaa musiikillista kuvasta tuhansina väreinä liehuvista liekeistä ei voisi kuvitella.

Vaikka siis jousien sointi sulautuu Wagnerin vaatimaksi aineettomaksi, itse suoritustekniikan kätkeväksi soinniksi, on lopputulos, liekkien valon esitys, yhtä paljon pikkolohuilujen ansiota kuin musiikin appoggiatuurien ja muunneharmonioiden.



2 kl. Fl. *p*

2 gr. Fl. *p*

3 Ob. *p*

Klar. III in D. *p*

I. Klar. in A. *p*

II. *p*

Engl. Hrn. *p*

Horn I.II. in E. *p*

Baßklar. in A. *p*

3 Harfen *p stacc.*

Glockenspiel. *p*

(S) Viol. I. *p*

(S) *p*

(S) Viol. II. *p*

(S) *p*

Viola. (Hier bricht die lichte Flackerliche aus) *p* pizz.





Tietenkin *musique concrète* kuten Niebelungien alasimet *Reininkullassa* ovat myös väriefekti ja samalla äänilähteen materiaan viittaava valööri. Sinänsä tällaisia efektejä ei voi tietenkään käyttää liian runsaasti, muutoin valoefekti haalistuu, kuten Berlioz ja Strauss huomauttavat (1991, 80). Yleensä orkesterin soittimien epätavalliset soittotavat tai harvinaisemmat soittimet tuovat esiin juuri väriaspекtin tässä instrumen taalisessa mielessä. Esimerkiksi soittotavat – kuten jousien *detaché*, *martellato*, *portato*, *spiccato*, *saltando*, *pizzicato* ja *flageoletti* – tuottavat tällaisia efektejä. Myös yläsävelten käyttö tuottaa jousilla efektejä joista sanotaan: ”Niillä on huilunkaltainen, hopeinen kvaliteetti, joka voi olla varsin vaikuttava erityisenä värinä” (Kennan - Grantham 1990, 69). Kun orkestroijaa kehoitetaan harkitsemaan miten hän tehtävänsä ryhtyy, häntä neuvotaan mm. miettimään, ”mikä väritys on sopiva – loistava vai synkkä, lämmin vai kylmä” (s. 207).

Orkesterin monet harvemmin käytetyt soittimet viittaavat heti ilmestyessään väriin. Taas tavallisten soittimien sointiväri koetaan enemmänkin kommunikaation kanavaksi, jonka oletetaan toimivan häiriöttä itse viestin välittämiseksi. Harvinaisten soittimien valo- ja väriefekteissä itse kanavasta tulee pääasia, olennainen osa musiikillista viestiä. Riippuu sitten musiikillisesta kokonaisviestistä onko tämä omiaan viemään huomion pois pääasiasta vai tuoko se esille jonkin olennaisen seikan siinä. Esimerkiksi Vladimir Ashkenazyn tekemä Musorgskin *Näyttelykuvien* orkestraatio on niin värikäs mm. *Vanha linna* -osan kohdalla, että osan varsinainen esteettinen viesti, pastiisi menneiltä ajoilta ja tietty muisteleva monotonisuus, ajattomuus, peittyy tämän värikyyden alle (jonka Ravelin orkestraatioissa käyttämä saksofoni paremmin välittää meille).

Harvinaisia soittimia, joilla on siis kyky vangita kuulijan huomio edellä mainitussa mielessä ovat ksylofoni, marimba, Glockenspiel, vibrafoni, alasimet, triangeli, celesta, onde martenot, heckelfoni, sarrusofoni, Flügelhorn, kitara, mandoliini (orkesterissa), urut, harmoni, ääninauhuri, syntetisaattori. Erityisesti romantiikan orkesteri merkitsi uusien värien valloittamista ja eri soitinten itsenäisen sointivärien löytämistä. Myös tavanomaisia soittimia käytettiin nimenomaan valöörin luomisen mielessä; esimerkiksi Wagnerin *Siegfriedin* III



näytöksen viulusoolo ylärekisterissä ennakoi koko näyttämön vaalenemista ennen Brünnhilden heräämistä. Aivan samantapainen vaalenemisefekti toteutuu Sibeliuksen IV sinfonian muuten tummissa sointiväreissä.

Musorgskin *Näyttelykuvien* viimeisen osan *Kiovan portin* säteilevä valo saadaan pianoversiossa aikaan pianon kellomaisella käsittelyllä – orkestrointiversioissa tätä kellomaista sävyä jäljitellään eri keinoin. Mutta jo Beethovenin *Waldstein* sonaatin kolmannen osan kuuluisa ”aurionnousun” aihe perustuu pianon erityiseen yläsävelistön jäljittelyyn, koko klaviatuurin yli yltävällä murtokolmisoinnalla eli siis pianon erityistä sointitekniikkaa hyväksikäyttäen.

Chopinin eräissä etydeissä vaikutelma saattaa olla ensi sijassa koloristinen, kuin eräänlaista Klangfarben-melodiaa, kuten etydeissä op. 25 nro. 1 As-duuri, ns. tuulikanneletydissä tai etydissä nro. 2 f-molli. Ensiksi mainittu sopii myös esimerkiksi Lachenmannin fluktuatiosoinnista ja pistemäinen melodia puolestaan pistemäisestä valosta. Jälkimmäisen voi kuvitella kuin avaruudessa liikkuvaksi valojuovaksi, jolloin kuitenkin sen instrumentaalisuus häipyä takalalle. Sen sijaan As-duuri-etydeissä soittimen materian tuntu säilyy, vaikka teos koetaankin kuin valon väreilynä ilmassa.

3. VALO VÄRINÄ

Kyseessä on Fontanillen luokittelun mukaan valon paikallistuminen jonkun liikkumattoman objektin väriksi. Tämä viittaa puolestaan musiikin sisäiseen väriin ilman em. soittimellisuuden tasoa. Tähän kategoriaan kuuluu siis sointujen värifunktio, koko tuo Ernst Kurthin mainitsema romantiikan musiikin loistava värimaailma, mutta tähän kuuluvat myös sävellajien värit ja tekstuurin tuottamat väri vaihtelut. Esimerkiksi neoklassikkojen suosima musta-valkea koloriitti, joka saadaan aikaa yhdistämällä hyvin matala ja hyvin korkea rekisteri esimerkiksi oktaaviunisonossa, on tästä esimerkki, ajatellaan vaikka Stravinskyn *Oedipus Rexin* Creonin aariaa. Prokofjevin 1. pianokonsertton säihkyvän kirkas väritys (I osan alku) ei johdu vain orkestroin-





nista vaan myös Des-duurista. Gabriel Faurén Fis-duuri *Balladin* valohämy, joka on kuin loputtomasti jatkuva kesäinen sunnuntai-iltapäivä, johtuu paitsi pastoraalisesta värityksestä ja musiikillisen tapahtumisen staattisuudesta myös Fis-duurin luomasta erityisestä valohohteesta.

Mozartin musiikissa, jonka värikylläisyyttä Olivier Messiaen erityisesti ylistää, sävellajien väreillä ja harmonioilla on kiistaton väri-funktionsa. Esimerkiksi ns. Mozart-kvintit luovat kuulaan väriefektin missä esiintyvätkin. Mutta *Don Giovannissa* Komentajan saapuminen toteutuu myös oikean sävellajin valintana, synkkänä d-mollina. Wagnerin *Lohengrinissa* A-duuri symboloi valoa ja sen ritaria. Harmonioiden enharmoniset väriefektit ovat Rimsky-Korsakovilla keskeisiä.

Impressionistisen musiikin värikylläisyys on vähintään yhtä paljon harmonioiden aikaansaannosta kuin orkestraation. Esimerkiksi Debussyn pianopreludi *La terrasse des audiences des claire de lune* kuvaa kuunvaloa rinnakkaiskvintein ylärekisterissä aivan loppu-tahdeissa. Samoin *Feux d'artificen* värikyys johtuu paitsi erityisistä tekstuuri ja dynamiikkaideoista myös yllättävistä sointuvaihdoista toisilleen etäisten sointujen välillä. Tästä Debussyn teoksesta löydämme kaikki em. valon ilmenemisen tapaukset.

Debussyn pianopreludin *Feux d'artifice* lähempi tarkastelu osoittaa, että nelikenttämme on kyllä toimiva tapa luokitella ”valon” tapauksia musiikissa. Mutta käytännössä luokat menevät päällekkäin eli valitsimmepa melkein minkä tahansa jakson, se toimii yhtäkaaa pistemäisenä valona eli loisteena, materiaalisena valona, valaistuksena ja tietynä ”kromaattisena” värinä. Esimerkiksi jo Lachenmannin mainitsema avausmotiivi, pistemäiset staccatovälähdykset valkeiden ja mustien koskettimien kuvio-ostinatoa vastaan: 1) pistemotiivit eräänlaisina syttyvinä ja sammuvina valolähteinä, 2) valkeiden ja mustien koskettimien päällekkäisyys nimenomaan pianolle karakteristisella tavalla eli pianon ”materiaa” heijastavana ”valona”, 3) em. lähes hälyääninen, klustermainen kuvio toimii valaistuksena, lähes tummanharmaana taustana syttyville ”valoraketeille” (muuten tritonon on jo edellä rinnastettu harmauteen), ja 4) tritonussuhteinen

piilevä harmoninen tausta antaa erityisen kromaattisen värin tälle jaksolle.

Jos katsotaan seuraavaa tilannetta tahdeissa 25–30, joka soi aivan eri tavalla, huomataan että siinäkin toimivat kaikki neljä em. ”valomerkkien” lajia päällekkäin: 1) valo yksittäisenä loisteena, pisteenä, signaalina (myöhemmin toistuessaan Debussy kirjoittaa aiheen kohdalle nimenomaan *éclatant*): alemman rekisterin signaalimainen kvinttiaihe, 2) ylärekisterissä virtaava sointikuvio (Lachenmannin fluktuatiosointi) toimii, toisin kuin edellä vastaava ostinato, värikkäänä valaistustaustana signaaliaiheen pistemäiselle valolle, 3) em. kuvio heijastaa pianon soittimellisuutta eli materiaalisuutta ja 4) harmoninen väri perustuu yläsävelisyydelle ja C-pohjaiselle undesimisoinnulle, joka antaa jaksolle totunnaisessa mielessä ”impressionistisen” mehukkaan värin.

Tietenkin voi sanoa että jokin em. valon lajeista on joskus korostettuna, *marqué* eli etualalla. Esimerkiksi pelkkä glissando tahdissa 17 toimii valaistuksena, valon sammumisena, mutta myös soittimen materiaalisuutta heijastavana ja samalla erityisenä ”pentatonisena” värinä. Sen sijaan seuraavassa taitteessa on harmoninen väri, kromaattisuus nimenomaan hallitsevana (tahdit 62–65, Rubato):

Siinä vuorottelevat tritonussuhteiset kentät C-duuri ja Fis-duuri äkillisesti, mutta samalla tätä valöörinvaihdosta pehmenetään glissandolla, joka toimii sen eräänlaisena valaistuksena. Sävellyksen narratiivisena ideana on kaikkien sen temaattisten ts. valoelementtien kärjistäminen äärimilleen: kvinttisygnaalimotiivi muuntuu ilotulituksen rätinäksi oktaavimartellatojen kautta, kromaattiset väriharmoniat eräänlaiseksi erilaisten värien strettokuluksi, sointifluktuaatiot valkeiden ja mustien yhtäikaiseksi rajuksi glissandoksi.

Fermaattitaukoa seuraava codetta on teoksen arvoituksellinen jakso: jäljelle jää tyhjä tila ja musiikin ensimmäinen aktorisointi *Marseillaisen* muistuman kautta. Se kuullaan ”hyvin kaukaa” (*de très loin*). Se tuo esiin ilotulituksen katselijat, jotka ovat olleet koko valoilmion ajan kuulijoilta kätettyinä. Mutta hekin ovat jo poistumassa, jättämässä jo tyhjenneen katsomon, jonka yllä vielä nähdään /kuullaan muutama välähdys.



Encore plus lent

de très loïn

8

aussi léger et pp que possible

pp

m.g.

8

(...Feux d'artifice)

4. VALO VALAISTUKSENA

Tämä on musiikissa yksi yleisimpiä valon kokemisen muotoja. Ensinnäkin valaistus voi olla luonteeltaan maantieteellistä. Puhutaan mediterraneesta luminositeetistä, joka sävyttää esimerkiksi Darius Milhaudin musiikkia. Jos soittaa vaikka hänen pianosonaattiaan löytyy siitä paitsi neoklassiseen tyyliin assosioituvia oktaaviunisoonoja C-duurissa ja energistä ekstroverttia rytmikkaa myös impressionistisia tyylikeinoja ja bitonaalisuutta nimenomaan värikeinona – samoin kuin hänen sarjassaan *Saudades do Brasil*, jossa mm. *Botafogo* osassa fis-mollin ja f-mollin päällekkäin sijoittaminen tuottaa erityisen synkän sävyn. Mutta voidaan myös puhua trooppisesta valosta musiikissa esimerkkinä Carlos Chavezin ns. atsteekki-tyyli erityisine intiaanisoittimineen ja pohjimmaltaan karuine, mutta





häikäisevän kirkkaine sointikuvineen *Sinfonia Indiassa* tai hänen geometrisissa pianopreludeissaan, jotka ovat kaikki C-duurin eri moodeissa. Villa-Lobos, vuosisatamme musiikin suurimpia koloristeja, on myös tavoittanut erityisiä trooppisia sademetsän värejä choroksissaan ja bachianaseissaan samoin kuin kamarimusiikissaan. Trooppiset säveltäjät ovat yhtä taitavia yön kuin päivänkin kuvauksessa.

Pohjoismainen valo ilmenee musiikissa tavallisesti jousien polyfonisena tekstuurina ylärekisterissä ja pianissimossa, malliesimerkinä Sibeliuksen *Andante festivo* tai Griegin pianokonserton hitaan osan alku. Sibeliuksen musiikissa on sen ankaran temaattisen konstruktion rinnalla oma värien ja valöörien tasonsa. Esimerkiksi *Tapiolan* kuuluisassa ”sadekohtauksessa” koetaan metsän läpi siivilöityvää valoa. Pohjoinen pimeys ja hämäryys taas ilmenee koko IV sinfonian askeettisessa väriasteikossa.

Myös eri vuorokaudenaikojen valoja ilmenee musiikissa lukuisista auringonnousuista – Ravelin *Daphnis et Chloë* tai Erig Bergmanin *Aubade* – aamun värien kuvaamiseen – Wagnerin *Pitkäperjantaimusiikki* – keskipäivän kirkkaan valon ilmentämiseen – aina illan laskevaan valohämyyn – Schumannin *Abends* – ja lopulta yöhön, jota on kuvattu erityisesti impressionismissa Szymanowskin sinfonista tai Manuel de Fallan *Jardins dans les nuits espagnols* -runoelmaan saakka. Kokonaiset musiikin tyylikaudet voivat olla johonkin valööriin orientoituneita, muistaen tietenkin, että kyseessä on tällöin karkea yleistys: ilta ja yö: romantiikka, myöhäisromantiikka, symbolismi; päivä: neoklassismi; aamu: impressionismi jne.

Eri vuodenaikojen valovaihteluita esiintyy myös musiikissa erilaisina valaistuksina. Joskus ne liittyvät ennemmin musiikin ”enonsiaatioon”, kuten tapauksessa, jossa amerikkalainen viulopedagogi Joseph Gingold kehotti japanilaista oppilastaan kuvittelemaan suomalaista talvista, lumista metsää ja sen valoa tavoitellessaan Sibeliuksen viulukonserton oikeaa väriä. Cesar Franckin preludin koraalin ja fuugan alun Bach-teemaa ympäröi arpeggiointi h-mollissa, joka kuvaa kuin katedraaliin siivilöityvää sinertävää valoa. Puolalainen pianoprofessori Jan Hoffman kehotti kuvittelemaan Mozartin D-duu-



rin pianonsonaatin alussa ”Italian valoa ja sinistä taivasta”, jotta tulkintaan saadaan oikea sävy.

Mutta on myös olemassa eräänlaista musiikista läpikuultavaa transsendentaalista valoa, kuten esimerkiksi Faurén tai Joonas Kokosen *Requiemien* tapauksessa. Bohuslav Martinun musiikissa tavattavat jousien cantilenat ylärekisterissä voisivat kuulua tähän lajiin ts. jo täysin symboliseksi muuntuneeseen henkistyneeseen valoon puhumattakaan sellaisista ohjelmallisista valaistumisen kuvauksista kuin Richard Straussin *Tod und Verklärung* -teoksessa.

Näiden neljän tapauksen lisäksi valo voi toimia musiikin narratiivisena elementtinä ts. musiikin muoto voi perustua nimenomaan valon vaihteluihin. Malliesimerkki löytyy jo Beethovenin *Appassionata*-sonaatin välisosasta. Sen ohjelma on yksinkertaisesti varjosta valoon ja takaisin. Sen muunnelmat alkavat tiheästä alarekisteristä, josta tekstuuri asteittain ohenee kohti kirkkaita yläalueita ja sitten taas palaa.

Vastakkainen narratiivinen kulku on Wagnerin *Lohengrinin* alkusoitossa. Se puolestaan alkaa ohuimmasta ylärekisteristä orkesterin heleimmillä soittimilla puupuhaltimilla ja jousilla ja sitten laskeutuu kohti orkesterin syövereitä oopperan pääsankarin, valon ritarin vaelluksen allegoriana. Samoin kuin Lohengrinkin palaa takaisin valtakuntaansa samoin alkusoittokin kohoaa takaisin taivaallisiin sfääreihinsä. Tässä tapauksessa kyseessä on struktuuriklangin ilmenemismuoto narratiivisena tyylikeinona.

Eero Tarasti on musiikkitieteen professori Helsingin yliopistossa ja Imatran kansainvälisen semiotiikan instituutin johtaja. Hänen erikoisalanaan on musiikin semiotiikka sekä länsimainen taidemusiikki.

LÄHTEET

- Berlioz, Hector & Richard Strauss 1991. *Treatise on Instrumentation*. Trans. by Theodore Front. New York: Dover Publications.
Boivin, Jean 1995. *La classe de Messiaen*. Paris: Christian Bourgeois Editeurs.



- Brusatin, Manlio 1996. *Värien historia*. Suomentanut Leena Talvio. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.
- Caivano, José Luis 1994. Color and Sound: Physical and Psychophysical Relations. *Color. Research and application*. Vol. 19(2) April, New York: John Wiley & Sons.
- Cogan, Robert & Pozzi Escot 1976. *Sonic design. The nature of Sound and Music*. New Jersey, Englewood Cliffs: Prentice-Hall, Inc.
- Fieandt, Kai von 1972. *Havaitsemisen maailma*. Porvoo, Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Fontanille, Jacques 1995. *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Grábocz, Márta & Xavier Hascher (ed.) 1997. *Les modèles dans l'art. Musique, peinture, cinéma*. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg.
- Handschin, Jacques 1948. *Der Toncharakter. Eine Einführung in die Tonpsychologie*. Zürich: Atlantis Verlag.
- Jankélevitch, Vladimir 1957. *Le Je-ne-sais-quoi et le presque-rien*. Publications de la Faculté des Lettres de Paris. Série: Études et méthodes. Paris: Presses Universitaire de Paris.
- Kandinsky, Wassily 1970. *Point, Ligne Plan. Pur une grammaire des formes* (orig. *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*). Paris: Editions Noël.
- Kennan, Kent & Donald Grantham 1990. *The Technique of Orchestration*. New Jersey: Prentice-Hall.
- Lachenmann, Helmut 1996. *Musik als existentielle Erfahrung*. Wiesbaden: Breitkopf et Härtel.
- LaRue, Jan 1970. *Guidelines for Style Analysis*. New York: W.W. Norton & Company Inc.
- Lidov, David 1980. *Musical structure and musical significance part I*. Toronto Semiotic Circle. Monographs, Working Papers and Prepublications. Toronto: Victoria University.
- Lisi Stefania Guerra & Gino Stefani 1999. *Gli Stili Prenatali nelle arti e nella vita*. Musica e science umane 14. Bologna: CLUEB (Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna).
- Lisi, Stefania Guerra 1996. *Sinestesiarte nella Globalità dei Linguaggi*. Bologna: Gio. Editing.
- Locke, John 1977 [1690]. *An Essay Concerning Human Understanding*. The Everyman Library. London: J. M. Dent, Vermont: Charles E. Tuttle.
- Messiaen, Olivier 1986. *Musique et couleur. Nouveaux entretiens avec Claude Samuel*. Paris: Pierre Belfond.
- Meyer, Leonar B. 1989. *Style and Music. Theory, History and Ideology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Musik in Geschichte und Gegenwart*. 1968. S. 1804–1822 Farbenhören, Farbenmusik.



- Mäenpää, Ilmari 2001. Pro gradu. Helsinki: Helsingin yliopisto, musiikkitiede.
- Pasco, Allan H. 1976. *The Color-Keys to AA la recherche du temps perdu*. Genève-Paris: Librairie Droz.
- Proust, Marcel 1994. ”Vanki”. *Kadonnutta aikaa etsimässä* (8). Suomentanut Inkeri Tuomikoski. Helsinki: Otava.
- Rauhala, Lauri 1998. *Ihmisen ainutlaatuisuus*. Helsinki: Helsinki University Press (Yliopistopaino).
- Rohmer, Eric 1996. *De Mozart en Beethoven. Essai sur la notion de profondeur en musique*. Arles: Actes Sud.
- Schaeffer, Pierre 1966. *Traité des objets musicaux*. Paris: Seuil.
- Sinervo, Heli 1997. *Des timbre de Lichtbogen, analyse d’une oeuvre musicale de Kaija Saariaho*. Mémoire de maîtrise, Université de Paris VIII et Université de Helsinki.
- Suorsa-Rannanmäki, Arja 1992. *Colour Keys. Piano ABC*. Espoo: Fazer.
- Tarasti, Eero 1992. *Romantiikan uni ja hurmio. Esseitä musiikista*. Porvoo: WSOY.
- Tarasti, Eero 1994. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Tarasti, Eero 1996. *Esimerkkejä. Semiotiikan uusia teorioita ja suuntauksia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Tarnawska-Kaczorowska, Krystyna 1989. Aleksander Skrjabinin Prometheus – Tulen runoelma op. 60. *Musiikkitiede* 1. Helsinki.
- Taruskin, Richard 1997. *Defining Russia Musically*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Wellek, Albert 1963. *Musikpsychologie und Musikästhetik. Grundriss der systematischen Musikwissenschaft*. Frankfurt am Main: Akademische Verlagsgesellschaft.

THE SEMIOSIS OF LIGHT IN MUSIC: FROM SYNAESTHESIAS TO NARRATIVES

The article discusses concepts ”color” and ”light” in music history and introduces universal theories of color hearing. Light and music is treated as a physiological and psychological phenomenon, without arguing yet that it could be exhaustively dealt by such metalanguages. A semiotic theory of light in music has been developed, a temporalization of Greimas’s semiotic square. The categories light and dark are not totally binary, non-light and non-darkness are as relevant: light that is getting dark, and darkness that is becoming light. Some cases from music history have been analyzed in which light is a pertinent and marked feature.





KUVATAIDE INNOITTAJANA FRANZ LISZTIN SÄVELLYKSISSÄ

IRMA VIERIMAA

Franz Liszt (1811 – 1886) kirjoitti vuonna 1839 avoimessa kirjeessä Hector Berliozille Italian matkansa vaikutelmista:

Taide näyttäytyi minulle kaikessa loistossaan; se paljasti ylimaallisuutensa ja ykseytensä. Tämän tunteen pohtiminen sai minut ymmärtämään yhä selvemmin sen salatun yhteyden, joka liittää yhteen nerojen teokset. Rafael ja Michelangelo ovat saaneet minut ymmärtämään paremmin Mozartia ja Beethovenia; Giovanni Pisano, Fra Beato ja Il Francia ovat selittäneet Allegria, Marvelloa ja Palestrinaa; Tizian ja Rossini näyttävät minusta kaksoistähdiltä, he loistavat samaa valoa. Colosseum ja Campo Santo eivät ole lainkaan niin vieraita *Eroica* sinfoniaalle ja *Requiemille* kuin luulisi. Dante on löytänyt ilmaisunsa Orcagnan ja Michelangelon taiteessa. Ehkä jonain päivänä Dante löytää musiikillisen vastineensa tulevaisuuden Beethovenin ilmaisemana. (Way 1996, 103.)¹

Ajatus kaikkien taidemuotojen henkisestä ykseydestä oli eräs romantiikan kauden innovatiivisia ajatuksia. Franz Liszt puolestaan oli

¹ Liszt julkaisi vuosina 1835–40 aikakauslehdessä *Gazette musicale* 12 avointa kirjettä otsikolla *Lettres d'un bachelier ès musique*. Nämä varhaiset artikkelit on kirjoitettu yhteistyössä Marie d'Agoultin kanssa. Ne edustavat — toisin kuin eräät tutkijat ovat arvelleet — Lisztin omaa ajattelua ja yhteistyö on koskenut lähinnä kieliasua. (Suttoni 1989, 238–239.)



ensimmäisiä säveltäjiä, joka yhdisti myös konkreettisesti musiikin muihin taidelajeihin, myös kuvataiteisiin. Kuinka kahden taidemuodon liittoa tulisi tarkastella? Perinteinen musikologinen lähestymistapa olisi tarkastella sävellystä säveltäjän päämäärien eli intentioiden kautta, jotka yleisemmin tarkasteltuna juontuvat kulttuurista ja ideologiasta. Musiikillisia ratkaisuja selitetään silloin säveltäjän, aikakauden sekä tyylin yhteispelinä, kuten Eero Tarasti tiivistää mm. Leonard B. Meyerin ajatukset (*Style and Music* 1989; Tarasti 1996, 428–429).²

Lisztin musiikin ja kuvataiteen väliltä tuskin hyödyttää etsiä täsmällisiä yhteyksiä, vaikka sellaisiakin pyrkimyksiä vuosisadan vaihteessa löytyy. Esimerkiksi Vassily Kandinsky siteerasi 1937–1938 venäläisen “M. Chechininen” tutkimusta 1910-luvulta. Tämä oli mitannut Michelangelon patsaan ja laskenut siihen liittyvän pianokappaleen *Il Penseroson* nuotit ja havainnut niiden vastaavan toisiaan. Niinpä Kandinskyn käsityksen mukaan Liszt on alitajuisesti “kääntänyt” taideteokset säveliksi (Motte-Haaber 1990, 101). Kuitenkin Kandinsky huomauttaa, että laskeminen ja mittaaminen on tarpeetonta, sillä tärkeitä ovat yksityiskohdat ja niiden suhteet kokonaisuuteen. Tämä on niin monimutkaista, että se muuttuu mystiseksi eikä ole paljastettavissa kuin intuition avulla (Kandinsky 1982, 823–824).

Kiinnostavaa onkin mielestäni selvittää kuinka Liszt, oman aikansa ideoita toteuttaen, yhdisti nämä eri aistien taiteet, kuinka

² Eero Tarasti hahmottelee artikkelissaan ”Merkit tekoina ja tapahtumina” myös uudenlaista analyysitapaa, joka tuntuu antavan keinoja kuvan ja musiikin välisen sidoksen löytämiseen. Kuten kirjallisuudentutkijat voivat erottaa romaanin kirjoittajapersoonan todellisesta persoonasta sekä romaanin sisäisestä kertojapersoonasta, myös musiikissa voidaan ajatella olevan ”musiikillinen kertoja, joka järjestää musiikilliset tapahtumat tietyn logiikan mukaan ottaen huomioon mahdollisen yleisön”. Tarastin ajatuskulkua seuraten kysymys on “musiikillisesta situaatiosta”, mahdollisuudesta tai tilaisuudesta musiikillisen teon tapahtua (1996, 434–438). Voimme ajatella, että kuva näyttää tai antaa viitteen musiikin sisäisestä kertojasta tai musiikillisesta pelitilasta, situaatiosta — mahdollisesti myös ”sisäis-kuulijasta”. Tämä kiinnostava analyttinen näkökulma jää kuitenkin tässä yhteydessä käsittelemättä.



hän käytännössä toteutti ihanteensa kaikkien taidemuotojen sisäisestä yhteydestä. Tässä artikkelissa pyrkimykseni on löytää kuvan ja sävellyksen välinen yhteys, tulkita sävellystä taideteos lähtökohtana – ajatellen, että se ilmaisee jollain tapaa sävellyksen perimmäisen idean.

LISZTIN SUHTEESTA KUVATAITEISIIN

Liszt kuului niinkutsuttuun uussaksalaiseen koulukuntaan, jonka ajatuksia teki tunnetuksi kirjailija Franz Brendel. Heille oli yhteistä ajatus eri taiteiden välillä vallitsevasta sisäisestä yhteydestä.

Jokaisen maalarin on oltava yhtä hyvä runoilija kuin säveltäjänkin, kyseessä on sisäisen idean asettaminen runomuotoon. [...] Kaikkien taiteiden syvin olemus, niin myös maalauksen ja musiikin, on täysin samankaltainen. Runous lähenee maalausta runollisissa maalauksissa tai maalauksellisissa runoissa, samoin lähestyy musiikki maalausta sävelmaalauksissa; voidaan puhua myös plastisesta musiikista tai käyttää ilmaisua: musiikillinen kuva sellaisista maalauksista, jotka herättävät välittömästi tietyn tunteen, niin kuin musiikki tekee.

Näin kirjoitti Julius Becker vuonna 1840 artikkelissa *Ideen über Malerei und Musik* Brendelin toimittamassa aikakausjulkaisussa *Neue Zeitschrift für Musik* muutama vuosi sen jälkeen kun Franz Liszt jo oli tehnyt sävellyksensä Michelangelon veistokseen (Steinbeck 1995, 18–19).

Kuvataide oli vain yksi niistä musiikkiin itseensä kuulumattomista ilmiöistä, joita Liszt liitti sävellyksiinsä. Márta Grabócz (1986) on ryhmitellyt ja analysoinut Lisztin keinoja synnyttää musiikin avulla symbolisia merkityksiä tai “poeettisia ajatuksia” kuten Liszt itse asian ilmaisi. Eräs näistä keinoista on teoksen otsikointi sekä siihen liitetty motto tai kuva, muita sävelmälainauksien käyttö, assosiativiset sävelkuviot tai tunnetilojen imitointi. Taiteenlajeja, joita Liszt otsikon avulla liitti musiikkiin, oli useita. Pianosarjassa *Années de Pèlerinage, deuxième année* musiikki liittyy runoon (*Drei*

Sonette von Petrarca), näytelmään (*Dante-Sonate* Jumalaiseen näytelmään), musiikkiin (*Canzonetta* Salvator Rosan melodiaan), maalaukseen (*Sposalizio*) sekä veistokseen (*Il Pensieroso*).

Musiikin ulkopuolinen ohjelma, "poeettinen ajatus on se henkinen hetki, joka ajaa säveltäjän työhön, ne ajatukset, jotka musiikissa saavat muodon", kirjoitti Liszt vuonna 1860 (László & Máteka 1967, 138 vailla tarkkaa lähdeviitettä). Musiikilla hän ei kuitenkaan halunnut kuvittaa mitään ohjelmaa, kertoa samaa tarinaa. Richard Wagnerin mukaan Liszt "runoilee" edelleen tuota ideaa (*Über Franz Liszts Symphonische Dichtungen* 1857; Dahlhaus 1980a, 197–198). Brendelin mielestä taas ohjelma oli Lisztillä aina koko teoksen peruserä, se "lävisti sen kokonaan" (1867, *Geschichte der Musik*; Dahlhaus 1967, 87).

Ohjelmamusiikin ajatus sai osakseen myös pilkkaa ja arvostelua omana aikanaan. Friedrich Nietzschen fragmentaarinen kirjoitus *Über Musik und Wort* (1871) esittää kärjistäen uussaksalaisen koulukunnan uskovan musiikin pystyvän ilmaisemaan niin kuvia kuin käsitteitä säveltäjän tietoisien valinnan mukaisesti (Dahlhaus 1980b, 23). Eduard Hanslick puolestaan korosti teoksessa *Vom Musikalisch-Schönen* (1854), että musiikin sisältönä voivat olla vain musiikilliset ideat, "tönend bewegte Formen", eikä musiikin avulla voi ilmaista mitään ajatuksia (Dahlhaus 1967, 79). Oli myös kokeellisen psykologian edustajia, jotka pilkkasivat ohjelmamusiikin ideaa, kuuntelukokeissa ihmiset kun eivät vain musiikkia kuuntelemalla pystyneet tunnistamaan sen ohjelmaa (Dahlhaus 1967, 89).

Lisztin ajatukset ohjelmamusiikista eivät kuitenkaan ole niin yksinkertaisia kuin vastustajat kärjistäen antoivat ymmärtää. Kuvataide ja musiikki esimerkiksi olivat hänestä niin erilaisia, että "vähäisinkin maisemamaalauksen opiskelija pystyisi toistamaan ulkoiseen maailmaamme kuuluvan asian muutamalla viivalla paremmin kuin musiikki" (Motte-Haaber 1990, 89). Selittävä teksti ei myöskään ollut välttämätön musiikin ymmärtämiseksi. "Väite, että selitys olisi tarpeen tämän musiikin [Wagnerin *Tannhäuser* alkusoiton] ymmärtämiseksi on kuin jäljittelisi niitä jotka, kuten Shakespeare sanoo, valkaisevat liljoja, maalaavat orvokkeja tai kultraavat kultaa," Liszt kirjoitti artikkelissaan *Tannhäuser* (Dahlhaus 1975, 200).



Kuvataide oli siis Lisztille kirjallisuuden ja runouden rinnalla inspiraation lähde, sävellyksen syntyidean kiteytymä. Musiikki ei sinänsä tarvinnut mitään selitystä tullakseen ymmärretyksi, viittaus toiseen taidemuotoon kuitenkin toi musiikille lisää merkityksiä. Vasta kun otamme sen analyysissä huomioon yhtä huolellisesti kuin varsinaiset musiikilliset keinot kuten sävellajit ja harmoniset suhteet, teemme oikeutta sävellykselle kaikissa sen dimensioissa.

LISZTIN SÄVELLYKSET KUVIIN

Franz Lisztille runous ja kirjallisuus olivat huomattavasti läheisempiä ja merkityksellisempiä kuin kuvataide. Ehkäpä siksi Lisztin suhdetta kuvataiteisiin on tutkittu varsin vähän.³ Edes täsmällistä luetteloa kuvataiteeseen liittyvistä teoksista ei ole käytettävissä. Tutkimuksen vaikeutena on luonnollisesti myös Lisztin laaja tuotanto, johon sisältyy lukuisia sovituksia niin omista kuin muiden sävellyksistä. Myöskään Liszt ei kirjoittanut kaikista maalauksen ja sävellyksen yhteyksistä mitään selitystä nuottiin; niinpä kuvataiteisiin liittyvistä sävellyksistä on esitetty erilaisia käsityksiä. Wolfram Steinbeck (1995) luettelee seitsemän kuviin liitettyä sävellystä, kun taas Walter Salmen (1983) päätyy lukuun 12. Salmen on ottanut mukaan myös sellaiset sävellykset, joiden nimessä esiintyy sana kuva, kuten *Historische ungarische Bildnisse, Seitsemän unkarilaista muotokuvaa (S205, 1870–1885)*, vaikka mitään tiettyjä taideteoksia ei tietyvästi liity sävellyksiin.

Tilanteen ristiriitaisuutta kuvastavat myös eriävät käsitykset sävellyksiin kuuluvista taideteoksista. Sävelrunoa *Totentanz* pianolle ja orkesterille pidetään yleisesti Francesco Trainin freskon *Kuoleman voittokulku* innoittamana, kuten Lina Ramann kirjoitti Liszt-elämäkerrassaan vuonna 1894. Sharon Winkelhofer (1977, 28–29) on kuitenkin osoittanut, että teos liittyykin Hans Holbeinin puupiirokseen

³ Olen esitellyt joitakin näistä sävellyksistä tarkemmin (ks. Vierimaa 1997).



Kuolemantanssi ja freskon innoittamana syntyi ilmeisesti a-molli konsertto pianolle *Malédiction*.

Taideteokset, jotka Lisztiä kiinnostivat, edustavat etupäässä renessanssin sekä romantiikan tyylikausia. Varhaiskaudella Lisztiä innosti julkinen monumentaalitaide, suurikokoiset maalaukset tai veistokset. Näitä taideteoksia arvostettiin huippusuorituksina ja ne olivat siis todella arvollisia nostamaan myös musiikin korkeimpiin mahdollisiin henkisiin tasoihin. Sen sijaan myöhäiskaudellaan, pappisvihkimyksen jälkeen, hän etsi toisenlaista taidetta. Innoittajaksi riitti silloin pienikokoinen piirros, joka oli ehkäpä tehtykin Lisztin pyynnöstä tiettyyn aiheeseen. Ikäänkuin musiikki tai sen idea olisi jo syntynyt ja kuva olisi jälkikäteen syntynyttä saman idean kuvitusta.

Seuraava luettelo kuvataiteeseen liittyvistä sävellyksistä on monessa suhteessa epätäydellinen. Ei ole ollut mahdollista selvittää usein monimutkaista teosten syntyhistoriaa ja varmistaa, millä tavoin kussakin tapauksessa kuvataide liittyy sävellykseen. Puutteellisenaikin se antaa jonkinlaisen käsityksen millainen taide Lisztiä kiinnosti elämänsä eri vaiheissa.

Kuvataide avautui Lisztille vuosina 1837–1839, jotka hän vietti opintomatalla Pohjois-Italiassa konsertoiden ja tutustuen kuvataiteisiin; Roomassa hän esimerkiksi kävi taidemuseoissa ystävänsä ranskalaisen maalari Jean Ingres'n kanssa. Tällä matkalla Liszt sävelsi useita maalauksiin tai veistoksiin liittyviä teoksia. Hän kirjoitti päiväkirjassaan vuonna 1839 (julkaistu Marie d'Agoultin muistelmassa; Walker 1983, 244): “Tunnen itsessäni voiman ja elämän, yritän tehdä Danteen perustuvaa sinfonista sävellystä ja toista Faustiin perustuvaa — kolmen vuoden kuluessa — sillävälän teen kolme luonnosta: *Kuoleman voittokulku* (Orcagna).⁴ *Kuoleman komedia* (Holbein) ja *Fragment dantesque. Pensiero* lumooa minua samaten.”

Italian renessanssitaiteen lisäksi Lisztiä kiinnosti tuolloin myös myöhäiskeskiajan kuva-aihe *Kuolemantanssi*. Se tunnetaan paitsi Hans Holbeinin puupiirroksina useiden muidenkin taiteilijoiden versioina, niin seinämaalauksina kuin painokuvina. Eräs kuuluisimmista

⁴ Lisztin aikana Trainin freskoa pidettiin Orcagnan tekemänä.





oli Baselin dominikaaniluostarin hautausmaan muurin maalaus, jota pidettiin Holbeinin tekemänä. Maalaukset tuhoutuivat jo vuonna 1805, mutta 1500-luvulla tehty jäljennös Baselin dominikaanisen naisluostarin käytävällä oli vielä Lisztin aikaan nähtävänä, se tuhoutui viimeistään vuonna 1860. Baselin maalaukset tunnettiin myös Merianin kuparipiirroksina 1600-luvulta lähtien. (Hammers-
tein 1980, 183–189.)⁵

Renesanssitaitteeseen liittyviä sävellyksiä on viisi. (1) *Sposalizio* pianosarjasta *Années de Pèlerinage, deuxième année, Italie* (S161, 1837–1839) Rafaelin maalaukseen *Marian kihlaus* Breran kappelissa Milanossa. Pianosarjan ensipainoksen (1858) kansilehdellä julkaistiin Lisztin toivomuksesta Kretschmerin piirros maalauksesta (*Neue Liszt-Ausgabe* 1974). (2) *Il Penseroso (Il Pensieroso, Le Penseur)* samasta pianosarjasta (S161, 1837/49) Michelangelon veistokseen *Lorenzo*, kutsumanimeltään *Il penseroso*, Medicien hautakappelissa Firenzessä. Myös veistoksesta on Kretschmerin piirros ensipainoksen kansilehdellä (ibid.). (3) *La Notte*, edellisen kappaleen laajennettu versio orkesterille kokoelmassa *Trois odes funèbres* (S112, 1864–66) sekä sovitukset viululle ja pianolle (S377a, 1864/66), pianolle (S699, 1864/66) ja nelikätisesti pianolle (S602, 1864/66) Michelangelon veistokseen *La Notte* Medicien hautakappelissa.⁶ Veistokseen viittaa kappaleen nimi, mottona oleva Michelangelon runo sekä musiikkiparagraafit. (4) Pianokonsertto *Malédiction* (S121, 1830-luku) Fransesco Trainin freskoon *Kuoleman voittokulku*. Partituurissa ei mitenkään viitata taideteokseen, nimikään ei ole identtinen. Liszt kuitenkin mainitsee päiväkirjassaan suunnittelevansa sävellystä Trainin maalauksen pohjalta; syntyajan ja nimen perusteella kyseessä olisi lähinnä tämä sävellys. (Winklhofer 1977, 28.) (5) *Pyhä Cecilia* kuorolle ja orkesterille (S5, 1874) Rafaelin saman-

⁵ Vuonna 1864 Liszt kirjeessään liittää sävellyksen juuri Baselin kuuluisaan maalaukseen (Watson 1989, 46–47).

⁶ Versioiden syntyajoista on esitetty eri tulkintoja. Ajatus, että orkesteriversio syntyi ensimmäisenä, perustuu teosluetteloon (Humphrey Searle & Sharon Winkelhofer 1985). Muista tulkinnoista kts. Hanoch-Roe 1997, 129.





nimiseen maalaukseen (Salmen 1986, 155). Yhteydestä maalauksen ja sävellyksen välillä kertoo ainakin nimi.⁷

Keskiajan kuva-aiheeseen Liszt sävelsi yhden teoksen. (6) *Totentanz*, parafraasi teemaan *Dies irae*, sävelruno pianolle ja orkesterille (S126, 1839/49) ja sovitukset yhdelle ja kahdelle pianolle (1853, 1859) Hans Holbeinin *Kuolemantanssi*-aiheeseen. Sävellyksen ja kuvan yhteyttä osoittavat mm. nimi, päiväkirjamerkintä sekä ensiesitysten ohjelmatekstit (Winklhofer 1977, 28).

Romantiikan kauden historiallisiin tai uskonnollisiin monumentaalimaalauksiin liittyviä sävellyksiä on neljä: (7) Sinfoninen runo *Hunnenschlacht* orkesterille (S105, 1857) Wilhelm Kaulbachin samannimiseen maalaukseen. Yhteyttä osoittaa nimen lisäksi mm. Lisztin ja maalarin kirjeenvaihto sekä Lisztin nimissä kirjoitettu esipuhe vuoden 1861 partituurissa (Steinbeck 1995, 27). (8) Oratorio *Die Legende von der heiligen Elisabeth* (S2, 1857–62) Moritz von Schwindtin samannimiseen freskosarjaan Wartburgissa. Sävellys perustuu maalausten mukaan kirjoitettuun runoon, ei suoraan maalaukseen (Salmen 1986, 154; Motte-Haaber 1990, 102). (9) Oratorio *Christus* (S3, 1862–67) ensimmäinen osa perustuu Walter Salmenin mukaan Kölnin tuomiokirkon maalaukseen *Kolmen tietäjän matka* (1986, 154). En ole kuitenkaan löytänyt tietoja maalauksesta, varsinkaan kun tekijä ei ole tiedossa.⁸ Budapestin Liszt-museossa on lisäksi Wilhelm von Kaulbachin maalaus kolmesta Itämaan tietäjästä, joista keskimmaiselle on kuvattu Lisztin kasvopiirteet (László & Mátelka 1967, 149). (10) Responsorio *Septem sacramento, Seitse-*

⁷ Walter Salmen ei esitä ajatukselle maalauksen ja sävellyksen yhteydestä muita perusteita (1986, 155). On olemassa Lisztin kirje vuodelta 1838, jossa hän kuvaillee Rafaelin *Pyhä Cecilia* maalauksen kauneutta, sen “poeettisuutta ja filosofiaa, jotka ovat yhtä selkeästi näkyvissä kuin viivojen järjestys ja ihanteellinen kauneus” (László & Mátelka 1967, 78).

⁸ Kölnin tuomiokirkko liittyy kokonaisuudessaan itämaan tietäjiin. Siellä säilytetään kuuluisaa pyhäinjäännöstä, kolmen itämaan tietäjän luita. Liszt tunsu epäilemättä Kölnin tuomiokirkon taideteokset, sillä hänen ystävänsä Edward von Steinle restauroi seinämaalauksia (Hoster & Depel & Meyer-Wurmbach 1956, 89, 116). Liszt oli myös kutsuttu 1863 tuomiokirkon vihkiäisjuhlaan (László & Mátelka 1967, 193).





män sakramenttia (S52, 1878–79) Friedrich Overbeckin samannimiseen maalausarjaan. Tätä yhteyttä ehdottaa Walter Salmen vailla viittauksia kirjallisiin dokumentteihin. Overbeck oli Lisztin hyvä ystävä ja Lisztin Roomassa ollessa he tapasivat usein, kuten Liszt kirjoitti tyttärelleen Blandinelle mm. vuosina 1861 ja 1862 (1936, 298, 311).

Romantiikan kauden piirroksiin liittyviä sävellyksiä on kolme. (11) *Eine Faust-Symphonie, Faust-sinfonia* (S108, 1854/57) Goethen romaaniin, mutta Walter Salmenin mukaan myös Ary Schefferrin kolmeen muotokuvaan *Faust – Gretchen – Mephisto*, jotka ovat sävellyksen osien nimet. Myös Eugen Delacroix’lla, hänkin Lisztin ystäviä, on piirros tästä aiheesta (László & Mátéka 1967, 136). (12) *St. François de Paule marchant sur les flots, Pyhä Fransiskus Paulelainen kulkee aalloilla* pianosarjasta *Légendes, Kaksi legendaa* (S175, 1863) Eduard von Steinlen samannimiseen grafiikantyöhön. Ensipainoksen kansilehdellä (1866) on piirros molemmista legendoista, myös ensimmäisestä *Pyhä Fransiskus Assisilainen saarnaa linnuille*.⁹ (13) Sinfoninen runo *Von der Wiege bis zum Grabe* (S107, 1881–82), pianosovitus 1881 (S512), Michael Zichyn samannimiseen piirrokseseen, joka on julkaistu ensipainoksen etusivulla (1883).

Liszt liitti kuviin usein myös tekstiä. Esimerkiksi pianokappaleen *Pyhä Fransiskus Paulelainen kulkee aalloilla* ensipainoksessa on paitsi piirros myös legendatarina. Sanalliset kertomukset näyttivät olleen Lisztille tärkeitä, sillä niiden välityksellä tavoiteltu tunne täsmentyi. Niinpä nähtyään Wilhelm von Kaulbachin historialliset maalaukset Berliinissä 1857 hän halusi säveltää koko sarjan nimellä *Das Drama der Geschichte*. Hän kirjoittaa: “täytyisi vain löytää vaistomaiselle tunteelle muoto, tunteelle, joka saa voimansa kaikista taidemuodoista”. Liszt tunsikin tarvitsevansa sävellyssarjan toteuttamiseksi vielä yhtä taidemuotoa. Hän toivoi löytävänsä

⁹ Nuotin kansikuvan on tehnyt E. Delay, joka on signeerannut piirroksen. Alkuperäinen Steinlen grafiikantyö oli Lisztin työpöydällä, kuten käy ilmi testamentista vuodelta 1860 (Wagner 1911, 33). Kuinka paljon nuottilehden kuva muistuttaa Steinlen grafiikkaa ei ole tiedossani. Myös Gustave Doré omisti Lisztille piirroksen tästä aiheesta (julk. László & Mátéka 1967, 166).



runoilijan, joka muuttaisi maalaukset runoksi (Steinbeck 1995, 22). Sävellykset eivät kuitenkaan koskaan valmistuneet.

Millä tavoin maalaus, piirros tai veistos sitten on läsnä musiikissa näissä kuvataiteen inspiroimissa sävellyksissä? Tässä yhteydessä tarkastelen lähemmin kahta sävellystä, nimittäin pianokappaletta *Il Penseroso* sekä sen laajennettua versiota *La Notte*, pianosovitukseksi. Molemmat ovat Medicien hautakappeliveistosten inspiroimia. Molemmat sävellykset ovat hautajaismarssin tapaisia. Niille ovat ominaisia samat piirteet kuin monille muille Lisztin kuolemaan liittyville teoksille: pisteellinen hidas rytmi, resitatiivin tapainen melodia sekä mustalaisasteikko, joka leimautui Lisztillä unkarilaiseksi (Ogdon 1970, 151).¹⁰

IL PENSEROSO

Il Penseroso on pienimuotoinen ja vähäeleinen pianokappale, kestoltaan noin neljä minuuttia. Samanniminen Michelangelon marmoriveistos esittää nuorena kuollutta Lorenzo di Medicia, muttei ole suinkaan mikään näköiskuva. Näemme nuoren miehen roomalaisen sotilaan varustuksissa, kypärä päässä ja kevyt haarniskaliivi päällä, istumassa seinän syvennyksessä vailla aseita, mietteisiin vaipuneena, katsellen alaviistoon kohti Neitsyt Maria veistosta. Hänen polvellaan on koristeellinen laatikko, mahdollisesti rahalipas.

Kappelin koko arkkitehtuuri sekä veistossuunnitelma on Michelangelon käsialaa. Sitä on pidetty uusplatonisten ajatusten ilmentymänä. *Lorenzo* symboloi silloin kristillistä *vita meditativa* ideaa, Kristuksen elämän ja kärsimyksen mietiskelyä. Vastakohtana on vastakkaisen seinän *Giuliano*-veistos, joka on kuvattu pää pystyssä, valppaana, ase polvella istuvana roomalaissotilaana; hän edustaa *vita activa*, hyviä tekoja (Einem 1973, 110; Kuusamo 1997, 411 viite 57).

Nuotin etulehdellä julkaistu Michelangelon italiankielinen runo kuuluu seuraavasti:

¹⁰ Näitä tutkimuksia luettelee esimerkiksi Galia Hanoch-Roe (1997, alaviite 5).



*Caro m'è 'l sonno, e piú l'esser di sasso,
Mentre che 'l danno e la vergogna dura,
Non veder, non sentir, m'è gran ventura:
Però non mi destar, deh! parla basso.*

Rakkaampi unta kiveksi on jäädä
häpeän, turmeluksen vallitessa,
ei nähdä, kuulla, onni nukkuessa.
Nyt puhu hiljaa, unta älä häädä.
(Suomennos Yrjö Kaijärvi)

Tämä runo on vastaus Giovanni Strozzin Yö
veistokselle omistettuun runoon:

*La Notte, che tu vedi in si dolci atti
Dormir, fu da un Angelo scolpita
In questo sasso, e perché dorme ha vita.
Destala, se nol credi, e parleratti.*

Yön jonka näen tuossa uinuvan
Enkeli (Angelo) veisti marmorista,
se nukkuu, elää, katso huokumista:
se herätä, sen kuulet puhuvan.
(Suomennos Yrjö Kaijärvi)



*Michelangelon veistämä patsas
Penseroso Medicien hautakappe-
lissa Firenzessä (1524/34).*

Michelangelon runo ei siis liity *Lorenzo*-patsaaseen, vaan hautakap-
pelin vastapäisen seinän Giuliano di Medicin muistomerkkiin, siihen
kuuluvaan allegoriseen naishahmoon *Yö* (*La Notte*). Runo ei aivan
sovi sotilaspatsaan puheeksi, sillä sitä ei ole kuvattu nukkuvana.
Kuitenkin voidaan ajatella, että myös *Lorenzo*-patsas iloitsee olles-
saan kiveä, taistelu on loppunut, enää ei tarvitse nähdä ihmisten
häpeällistä käyttäytymistä.

Cis-mollissa olevan sävellyksen tempomerkinta on *Lento*. Pää-
teema ei ole perinteisessä mielessä melodinen, vaan se on resitaa-
tion kaltainen toistaen yhtä ja samaa säveltä — tosin täsmällisessä





pisteellisessä rytmissä — päättyen laskevaan sävelkulkuun (*Il Penseroso*, t. 1–5).

Teemaa kuljetetaan nousevina sekvensseinä eri harmonioissa ja sävellajeissa (toistuvat sävelet ovat e – g – b) ensimmäisen taitteen ajan. Bassossa pisteellinen rytmiaihe on muuntunut lyhyeksi huokaukseksi. Sekvenssinousu katkeaa basson laskevaan kulkuun taitteen lopussa (t. 21–22). Toisessa taitteessa pääteema alkaa uudelleen e-sävelellä. Sen rinnalla soi basson matalassa rekisterissä kromaattisin askelin alaspäin kulkeva aihe, joka toistuu laskevina sekvensseinä; jo barokin aikana tämä sävelkulku kuvasi surua ja valitusta (*Il Penseroso*, t. 23–24).

Finaalissa pääteeman laskeva loppu lauantuu hitaaksi melodiseksi aiheeksi, joka toistuu kahdesti. Basson nousevan kromaattisen asteikkokulun jälkeen sävellys päättyy toistamalla toonikasäveltä.





David Damschroder on (1990) osoittanut, että sävellyksen pääteema samoin kuin useat sävellajivaihdoiksiin ja harmoniakulkuun liittyvät ratkaisut ovat saaneet vaikutteita Beethovenilta. *Kuutamonaatin* pääteeman alku, *As-duuri* sonaatin hitaan osan alku sekä *Eroica* sinfonian hidas osa toistavat samalla tavoin yhtä säveltä pisteellisessä, hitaassa rytmisessä. Kaikissa näissä Beethovenin sävellyksissä on hautajaismarssin sävy.

Mitä yhteyksiä sävellyksen ja veistoksen välillä on löydettävissä? Sekä musiikissa että veistoksessa tunnelma on surullinen ja raskas. Musiikissa sitä ilmentää liikkuminen matalassa rekisterissä, laskeva kromaattinen sävelkulku sekä saman sävelen toisto; ikäänkuin ajatukset olisivat juuttuneet paikoilleen. Sävellystä voi myös luonnehtia melankoliseksi sekä meditatiiviseksi, siinä ei ole tunteellisia melodioita tai dramaattisia huipentumia. Se etenee mezzofortessa pienin dynaamisin korostuksin ja hiljenee lopussa. Veistoksen raskasmielisyys taas kuvastuu sotilaan ilmeessä ja asennossa: käteen nojaava pää, vakavuus, alas suunnattu katse. Sotilas on kuvattu rennosti istumassa, ikäänkuin sisäänpäin ja itseensä kääntyneenä. Tunnelman tasolla taideteokset siis vastaavat toisiaan. Symbolisella tasolla molemmat myös ilmentävät kuoleman teemaa; elämän taistelu on lakannut, jäljellä on vain rauha.

LA NOTTE

La Notte on kolmiosainen sävellys, kestoaltaan noin 10 minuuttia. Sen ensimmäinen ja viimeinen osa ovat samankaltaiset, ne toistavat *Il Penseroso* -sävellystä. Orkesteriversio syntyi luultavasti ensimmäisenä, 1863–64, osana kokoelmaa *Trois odes funèbres*. Muut versiot syntyivät vuosina 1864–66, mutta niiden syntyjärjestys on epäselvä. Pianosovitus, joka tässä on tarkastelun kohteena, painettiin vasta 1979.

La Notte on yksi neljästä allegorisesta veistoksesta Medicien hautakappelissa. Vuorokauden hetkiä symboloivat veistokset ovat alastomia, puolittain makaavia jumalhahmoja. Niistä *Aamu* ja *Ilta*



Michelangelon veistämät allegoriset veistokset Yö ja Päivä Medicien hautakappelissa Firenzessä (1524/34).

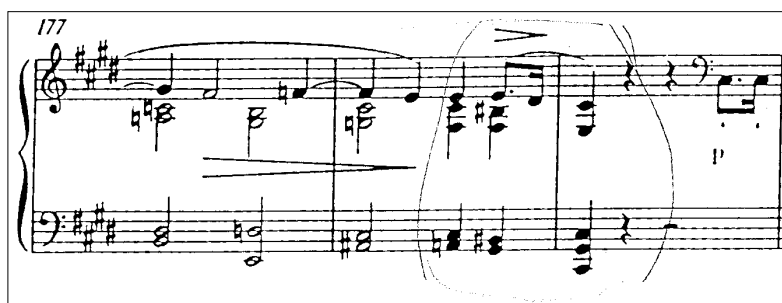
kuuluvat Lorenzon, *Yö ja Päivä* Giulianon muistomerkkiin. Kappelin vastakkaiset seinät ovat täysin symmetriset ja samankaltaiset. *Yö* on kaunis nainen levollisesti nukkumassa, *Päivä* taas täysin vastakohmainen: parrakas mies, joka katsoo olkansa takaa vihaisena ja energisenä.

Veistoksen nainen ei ole nuori tai hento vaan edustaa kypsää, voimakasta ja hedelmällistä naiskauneutta. Hänen symbolinsa pöllö, naamio sekä kimppu unikon siemenkotia viittaavat niin yöhön kuin kuolemaan ja hedelmällisyyteen. Jälleen neoplatonisen tulkinnan mukaan allegoriset hahmot edustavat elämän lyhyyttä ja ajan kulkua, josta kuolleet ovat vapautuneet (Einem 1973, 108).

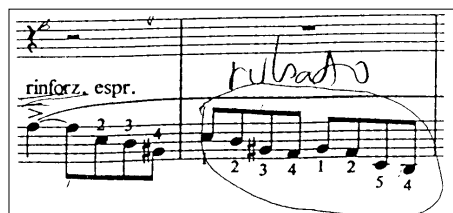
Sävellys *La Notte* on alussa lähes identtinen *Il Penseroso* -sävellyksen kanssa, joitakin pieniä laajennuksia lukuunottamatta. Tempomerkintä on muuttunut *Lento funebreksi*. Sävellyksen keskiosaa Liszt luonnehtii latinankielisellä motolla *dulces moriens reminiscitur Argos* (kuollessaan hän muistelee ihanaa Kreikkaa), joka on peräisin Vergiliuksen runoelmasta *Aeneas* (laulu X, 782). Sae kuvaa Anto-

res-soturin kuolemaa taistelussa Italiassa, kaukana kotimaasta Kreikasta (Argos on Kreikan maakunta). On esitetty ajatus, että väliosan motolla Liszt tunnustaisi oman koti-ikävänsä. Tätä vahvistaa viittaus ”unkarilaiseen kadenssiin”, josta Liszt kirjoitti käsikirjoituksessa. ”Jos hautajaisissani on välttämättä soitettava musiikkia, niin toivoisin että valittaisiin toinen orkesterisarjasta *Odes funèbres* (*La Notte* Michel Angelon mukaan), koska sen motiivina on unkarilainen kadenssi” (Gut 1989, 391).

Unkarilaisuus ilmeni Lisztin musiikissa sekä asteikkoina että rytmiminä. Tässä unkarilainen kadenssi on rytmiaihe, joka esiintyy ensimmäisen osan lopussa sekä kaksi kertaa sävellyksen lopussa. Samaa rytmiaihetta Liszt on käyttänyt paitsi *Il Penserosossa*, myös esimerkiksi pianosävellyksessä *Sunt lacrymae rerum, en mode hongrois* (*La Notte*, t. 177–179).



Unkarilaisuutta edustaa lisäksi mustalaisasteikko, jolle on ominaista ylinousevat sekuntikulut. Tässä sävellyksessä asteikkoja on käytetty katkelmallisina (*La Notte*, t. 25–27).¹¹



¹¹ Kiitokset Márta Schmidille, joka osoitti minulle tämän ”unkarilaisen kadenssin”.

Sävellyksen keskiosa on vastakkainen alun ja lopun hautajaismarssille. Sävellaji vaihtuu cis-mollista fis-molliin, joskin sävellaji on häilyvä. Melodia nousee matalasta rekisteristä, kuin mieli nousisi syvistä murheellisista ajatuksista. Melodisia aiheita on useita, ne ovat laulavia ja tunteellisia ilmaisten vaihdellen rauhaa, tuskaa, kiihkoa. Esitysohjeina *dolcissimo*, *quasi arpa*, *lunga*, *con duolo*, *tranquillo*, *agitato*, *cantando*, *piagendo*, *ed appassionata*, *celesti*, *perdendo*. Vaikka kiihkeys ja rauhallisuus vaihtelevat, ylimallisuuden tunnelma säilyy, sillä musiikki soi hiljaisena, korkeassa rekisterissä ja säestyskuviot imitoi harppua sekä heleästi soivia kelloja (*La Notte*, t. 55–57).

The image shows a musical score snippet for a piece titled "Sempres lento (...dulces moriens reminiscitur Argos.)". The score is written for a piano and harp. The tempo is marked "Sempres lento". The dynamics include "ten.", "dolcissimo", "pp quasi arpa", "pp", and "ped.". The score features a melody in the right hand and a harp accompaniment in the left hand. The harp part is marked "una corda". The score includes triplets and a fermata over the final note.

Viimeisessä taitteessa hautajaismarssi palaa fortessa, rajun tremolosäestyksen kera, vailla selkeää sävellajituntua. Säveltoistot g – b – fis johtavat kromatiikan ja enharmonian avulla takaisin cis-molliin ja e-sävelen toistoon loppuen kuten *Il Penseroso* toonikan toistoon yhä hiljentyen.

Voi ajatella, että jumalaista naisveistosta vastaa lähinnä sävellyksen keskiosa. Siitä löytyykin paljon feminiinisiksi luokiteltavissa olevia piirteitä kuten laulavat melodiat ja pehmeä tunteellisuus, joka kohoaa välillä pateettiseksi. Musiikki kuvastaa myös jumalten maailmaa — ei ole mitään raskasta ja matalaa, olemme taivaassa tai Olympos-vuorella. Voi myös ajatella, että hiljaisena soiva musiikki kuvastaa unta, “puhu hiljaa, unta älä hädä”.

Voi myös kiinnittää huomiota siihen, että rakenteen tasolla sekä



sävellys että veistossommittelu ovat symmetrisiä. Alun ja lopun hautajaismarssia vastaisivat silloin allegoriset jumalveistokset *Yö* ja *Päivä*, symboloiden ihmiselämän aikaan sidottua elementtiä, jonka päätepisteenä on kuolema. Keskiosa kuvastaisi kuolemanjälkeistä elämää, kohoamista ajan yläpuolelle; kuten renessanssiruhtinaiden patsaat sijoittuvat allegoristen veistosten yläpuolelle tai kuten sävellyksen rekisteri kohoaa.

MUSIIKIN MAALAUKSELLISUUS

Lisztin musiikissa on lähes aina musiikillista maalailua: luonnonkuvaailua, taisteluteemoja, aaltojen myrskyä, kehdon keinuntaa, kellojen soittoa. Todellisen elämän äänten jäljitteleminen musiikin avulla illusorisesti oli osa romantiikan kauden muusikon improvisointitaitoa. Se ei ollut aina juhlallista ja vakavaa, vaan tarkoituksena oli huvittaa ja viihdyttää ihmisiä. Liszt kertoo, kuinka 1838 Milanossa pidetyn konsertin jälkeen yleisö kirjoitti hänelle lappusilla aiheita, joista hänen tuli improvisoida. Soittamatta jäi "Milanon katedraali", koska Liszt arveli, ettei kukaan halua nähdä hänen "tremolo-kirkontornejaan, asteikko-voluuttejaan, kymmensormi-holvejaan". Sen sijaan hän soitti teeman "rautatie" glissandoina pianolla ylhäältä alas (Williams 1990, 100).

Kuitenkin juuri tästä viihdyttämisestä Liszt halusi vapautua. Hän halusi musiikin herättävän paljon ylevämpiä tunteita kuin mielihyvää. "Runous" ja "runollisuus" toistuvat Lisztin kirjoituksissa musiikista. Hän pyrki kohottamaan soitinmusiikin arvostusta ennen kaikkea siirtämällä traditionaalisen ajatuksen runouden ja musiikin liitosta koskemaan myös instrumentaalimusiikkia. Vuonna 1839 hän kirjoitti päiväkirjaansa: "Nähdäkseni tehtäväni on olla ensimmäinen, joka yhdistää runouden pianomusiikkiin jonkinlaisella tyyllillä" (Suttoni 1989, 183).

Runouden ja musiikin ylevää liittoa oli jo edellisellä vuosisadalla ylistetty. Esimerkiksi James Beattie kirjoitti 1776: "Vain runous tai kieli voi muuttaa musiikin herättämän tunteen todelliseksi pystyses-



sään kiinnittämään sen täsmälliseen ajatukseen” (1981, 150). Daniel Webb puolestaan kirjoitti 1769: “Kuullessamme alkusoiton tai konsertton olemme haltioissamme, ylevän tai herkän tunteen vallassa säveltäjän tahdon mukaisesti. Näinä hetkinä meillä ei kuitenkaan ole selkeää ajatusta tai sopimusta tämän tunteen laadusta. Jos sen sijaan kaunopuheisuuden sallitaan toimia musiikin kanssa ja määrittää täsmällisesti tunteenliike, saavat yleiset vaikutelmat täsmällisen muodon” (1981, 119).

Musiikin ja kuvataiteen yhdistämisessä Lisztin tavoitteena on runollisuus. Runo tai kuvataiteet ovat läsnä sävellyksessä mielikuvien tasolla; niihin viitataan motolla, kuvalla tai nimellä, toisinaan myös sävelmälainoilla tai maalailevalla musiikilla. Musiikki on jo itsessään kaunista ja arvokasta, mutta sivistyneen kuulijan mielikuvissa ja assosiaatioissa se pystyy yhdistymään muihin taiteisiin saaden niistä lisää ilmaisuvoimaa. Esipuheessa pianosarjaan *Années de pèlerinage, première année* Liszt kirjoittaa:

Soitinmusiikki edistyy, kehittyy ja vapauttaa itsensä kahleistansa lähestyen yhä enemmän sitä ihannemuotoa, joka on ominaista kuvataiteille; se lakkaa olemasta vain yksinkertainen äänten yhdistelmä ja muuttuu runokieleksi, kykeneväksi ilmaisemaan ehkä sitäkin paremmin sellaista, joka ylittää meidän tavanomaisen kokemuksemme, jota ei voi analysoida, joka kuuluu halujemme saavuttamattomiin syvyyksiin ja ikuisuuden kaipuuseemme. (1981/1857, 537)

Irma Vierimaa, FL, amanuenssi, Helsingin yliopiston taiteiden tutkimuksen laitos, musiikkitiede. Erikoisalana musiikki-ikonografia ja musiikin ja kuvataiteiden suhteet. irma.vierimaa@helsinki.fi

LÄHTEET

Beattie, James 1981. An Essay on Poetry and Music as they affect the Mind (1776). *Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early-Nineteenth Centu-*



- ries. Toim. Huray, Peter le ja James Day. Cambridge: Cambridge University Press. 150–156.
- Dahlhaus, Carl 1967. *Musikästhetik*. Köln: Musikverlag Hans Gerig.
- Dahlhaus, Carl 1975. Thesen über Programmmusik. *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*. Hrsg. Carl Dahlhaus. Regensburg: Gustav Bosse. 187–205.
- Dahlhaus, Carl 1980a. *Die Musik des 19. Jahrhunderts. Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. Band 6. Laaber: Laaber.
- Dahlhaus, Carl 1980b. *Between Romanticism and Modernism. Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*. (1974 *Zwischen Romantik und Modern*). Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Grabócz, Márta 1986. *Morphologie des oeuvres pour piano de Liszt. Influence du programme sur l'évolution des formes instrumentales*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet.
- Hammerstein, Reinhold 1980. *Tanz und Musik des Todes. Die mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben*. Bern.
- Hammerstein, Reinhold 1984. Musik und bildende Kunst. Zur Theorie und Geschichte ihrer Beziehungen. *Imago Musicae* I 1984. 1–28.
- Hanoch-Roe, Galia 1997. A Catalog of Liszt's Original Death-Related Works. *Journal of American Liszt Society*. Vol. 41. 111–129.
- Hoster, Joseph & Erich Depel & Edith Meyer-Wurmbach 1956. Die hl. Drei Könige, *Ausstellung. Historisches Museum. Der Kölner Dom. Bau- und Geistesgeschichte*. Köln. 89–105.
- Kandinsky, Vassily 1982. *Kandinsky, Complete Writings on Art*. Volume two 1922–1943. Ed. by Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo. Boston, Mass.: G.K. Hall & Co.
- Kuusamo, Altti 1997. Esipuhe ja huomautukset. *Giorgio Vasari: Taiteilijaelämäkertoja Giottosta Michelangeloon*. Jyväskylä: Gummerus.
- László, Zsigmond & Béla Mátéka 1967. *Franz Liszt. Sein Leben in Bildern*. Basel: Bärenreiter-Verlag.
- Liszt, Franz 1981/1857. Album d'un voyageur, Années de pèlerinage. *Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early-Nineteenth Centuries*. Toim. Huray, Peter le ja James Day. Cambridge: Cambridge University Press. 537–540.
- Motte-Haber, Helga de la 1990. *Musik und bildende Kunst: Von der Tonmalerei zur Klangskulptur*. Laaber: Laaber.
- Ogdon, John 1970. Solo Piano Music (1861–1886). *Franz Liszt: the Man and his Music*. Ed. Alan Walker. London: Barrie & Jenkins. 134–168.
- Salmen, Walter 1986. Liszt und Wagner in ihren Beziehungen zur bildenden Kunst. *Liszt-Studien 3. Franz Liszt und Richard Wagner. Musikalische und geistesgeschichtliche Grundlagen der neudeutschen Schule*. Referate des 3. Europäischen Liszt-Symposiums, Eisenstadt 1983. Hrsg. Serge Gut. München - Salzburg: Emil Katzwichler. 152–162.
- Salmenhaara, Erkki 1989. Musiikin suhteesta todellisuuteen. *Musiikkitiede 2*. 47–65.





- Steinbeck, Wolfram 1995. Musik nach Bildern. Zu Franz Liszts Hunnenschlacht. *Töne-Farben-Formen. Über Musik und die Bildende Künste*. Festschrift Elmar Budde. Hrsg. Elisabeth Schmierer. 17–39.
- Suttoni, Charles 1989. *Franz Liszt: An Artist's Journey. Lettres d'un bachelier ès musique 1835–1841*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Tarasti, Eero 1996. Merkit tekoina ja tapahtumina: tutkimus musiikillisista tilanteista. *Musiikki*. Vol. 26 nro 4. 427–450.
- [Wagner, Cosima] 1911. *Franz Liszt. Ein Gedenkblatt von seiner Tochter*. München: F.Bruckmann.
- Walker, Alan 1983, 1989. *Franz Liszt I–II*. London: Faber and Faber.
- Watson, Derek 1989. *Liszt. The Master Musicians*. London: J.M. Dent & Sons.
- Way, Elisabeth 1996. Raphael as a Musical Model: Liszt's Sposalizio. *Journal of the American Liszt Society* Vol. 40. 103–112.
- Webb, Daniel 1981. Observations on the Correspondence between Poetry and Music (1796). *Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early-Nineteenth Centuries*. Toim. Huray, Peter le ja James Day. Cambridge: Cambridge University Press. 118–119.
- Vierimaa, Irma 1997. Kuvan ja musiikin suhde Franz Lisztin teoksissa. *Musiikin ja kuvan ensemble, kohtaamisia tilassa 13.6. – 7.9.1997*. Rauma: Lönnströmin taidemuseo.
- Williams, Adrian 1990. *Portrait of Liszt By Himself and His Contemporaries*. Oxford: Clarendon Press.

NUOTIT

- Il Penseroso*. Neue Liszt Ausgabe. Sämtliche Werke. Serie I, Band 7. *Années de pèlerinage. Deuxième année. Italie: Venezia e Napoli*. 1974. Budapest: Editio Musica & Bärenreiter.
- La Notte*. 1979. Budapest: Editio Musica.

MUSIC INSPIRED BY VISUAL ARTS IN THE WORKS OF FRANZ LISZT

Franz Liszt was one of the first composers, who has used a painting or a sculpture as a program for his music. His idea was that all the arts are internally connected. Music expresses the same "poetical ideas" than poetry, literature or visual arts. In the article the ideas of Liszt about the connections between music and art have been discussed. He has about 13 compositions, which refer to visual art. The descriptive analysis of two piano pieces, *Il Penseroso* and *La Notte* relates the music to the two sculptures by Michelangelo, which have inspired the music.



SITÄ NÄET MITÄ KUULET

MUSIIKIN JA KUVAN SUHDE MUSIIKKIVIDEOISSA

ANTTI-VILLE KÄRJÄ

Siinä missä musiikkivideot vakiinnuttivat asemansa populaarimusiikin markkinointivälineenä 1980-luvun alussa, niistä kirjoittaminen vakiinnutti asemansa populaarimusiikin tutkimuksen muotona saman vuosikymmenen loppuvuosina. Will Straw (1988, 247) näki jo reilut kymmenen vuotta sitten musiikkivideokirjoitusten jakaantuneen kahteen vaiheeseen. Näistä ensimmäiseen kuuluneet kirjoittajat olivat peräisin rockmusiikin ympärille syntyneestä kulttuurista. He pelkäsivät, että kuva korvaisi musiikillisen kokemuksen ja että kuuli-
jan tulkinnallinen vapaus vähentyisi. Tämä pitkälti rockjournalismin ehdoin toiminut suuntaus korvautui 1980-luvun puolivälin tienoilla, kun kiinnostus kohdistui musiikkivideoiden televisuaaliseen ulottuvuuteen sekä niiden asemaan nuorisokulttuurin osana.

Andrew Goodwin (1993, 1–2) puolestaan pitää kolmea suuntausta dominoivana musiikkivideoita koskevassa kirjallisuudessa: kuvallista ulottuvuutta korostava elokuva- ja televisiotutkimus, postmodernismi sekä tuotannosta ja/tai kulutuksesta irtautunut tekstuaalinen analyysi. Näille kaikille on yhteistä se, ettei niissä oteta musiikillista ulottuvuutta huomioon juuri lainkaan – seikka, jonka korjaamiseen Goodwin (1993) omistautuu.

Itse pidän Goodwinin teosta *Dancing in the Distraction Factory* (1993) käännteentekeväenä musiikkivideoita käsittelevässä tieteellisessä keskustelussa. Sitä ennen musiikkivideoiden ja niiden kontekstin analyysia olivat leimanneet sekä Straw'n että Goodwinin korostamat teoretisoinnit postmodernista, kun taas Goodwinin jälkeen videoista kirjoittaminen viittaamatta musiikkiin on ollut erittäin harvinaista. Tosin on syytä huomata, ettei Goodwin tee yksityiskoh-
taisia analyysseja musiikin ja kuvan välisestä suhteesta, vaan pyrkii

MUSIIKKI 2/2001



hahmottelemaan teoreettis-metodologisia suuntaviivoja ja käsittelee musiikkia olennaisesti kontekstualisoivana tekijänä.

Musiikin ja kuvan yhteyttä korostavilla analyyseilla on ollut taipumus tarkastella tekstuaalisia yksityiskohtia huomioimatta kytkentöjä tuotantoon tai kulutukseen kuten Goodwin (1993, 21–22) toteaa. Esimerkiksi Carol Vernallis (1998) analyysi Madonnan *Cherish*-videosta on ihailtavan yksityiskohtainen ja monipuolinen kuvatesaan erilaisten musiikillisten parametrien yhteyttä videon visuaalisiin ominaisuuksiin, mutta se on painotuksiltaan häiritsevän essentialistinen: tuotannon, analyytikon (Vernallis) ja kuluttajan tulkintojen eroille ei jää sijaa. Toisaalta taas Jack Banksin (1996) laaja tutkimus musiikkivideoteollisuuden ja erityisesti MTV:n taloudellisista suhteista on erinomainen poliittis-ekonomisen tutkimus ja selvittää musiikkivideoiden tuotantoa laajasti, mutta siinä ei sanota sanaakaan itse musiikista.

Kaikilla teorioilla, metodeilla ja tutkimuksilla on aukkonsa. Musiikkivideoidenkin musiikin ja kuvan välisten suhteiden analyysiin jonkin yleispätevän, kaikki aspektit huomioon ottavan menetelmän kehittäminen on utooppinen ja epärealistinen haave. Silti mielestäni on mahdollista nostaa esiin muutamia käsitteitä, joiden avulla mainittua suhdetta voidaan mielekkäästi lähestyä ja tarkastella videoiden musiikillis-visuaalisia tekstuaalisia ominaisuuksia tuotannon ja kulutuksen kontekstissa. Alf Björnbergiä (1990, 77) mukailen käsittelen ensin videoiden ”primaarista signifiikaatiota” rakenteen ja synestesian tasolla, ja sitten niiden ”sekundaarista signifiikaatiota” intertekstuaalisuuden ja genren käsitteiden avulla.

KULTAISIA LEIKKAUKSIA ISKULLE: RAKENNE

Musiikki ja kuva ovat musiikkivideoissa hyvin usein kiinteästi yhteydessä toisiinsa rakenteellisella tasolla. Yleisen näkökannan mukaan populaarimusiikille on ominaista erittäin vahva segmentoituminen, joka ilmenee selvimmin säkeistö-kertosäkeistö -vuorottelussa. Tällainen musiikin ”diskursiivinen toisto” (Middleton 1990, 269) on





omien havaintojeni mukaan hyvin usein nähtävissä myös musiikki-videoiden kuvallisessa ulottuvuudessa: kuvalliset aiheet – erityisesti miljöö – noudattelevat musiikin säkeistö-kertosäkeistö -vuorottelua varsin selvästi. Björnberg (1990, 74–75) nimittää kyseisen vuorottelun hallitsevuutta ”moninkertaiseksi keskihakuiseksi prosessiksi” ja musiikilliseksi ”arkkityypiksi” nykylänsimaiselle kuuntelijalle. Hän huomauttaa kuitenkin aiheellisesti, että säännöstä on poikkeuksia, ja että muodon hallitsevuus on myös genresidonnaista.

Ilmiö selittyy myös esiintyjäkeskeisyyden eli tähtikultin avulla. Simon Frith (1988a, 217) kirjoittaa:

Popfanit ovat aina ymmärtäneet eron sanoituksen päähenkilön ja laulajan välillä - ja tämän takia useimmat videot eivät tosiasianssa ole rakentuneet laulun ilmeisimmän ’merkityksen’ – sanoituksen – mukaan. Keskittyminen laulun sanoihin olisi laulajatähden alistamista laulajapäähenkilölle; videon on tarkoitus alleviivata tähtikontrollia, etäännyttää laulaja laulusta.

Sovitukseen liittyvät rakenteelliset ratkaisut ovat tässä yhteydessä merkittäviä; Antoine Hennion (1990, 190) asettaa vastakkain ”resitatiivisen”, sanoituksen hallitseman säkeistön ja ”musiikillisemmän” kertosaäkeistön, jota on ”rikastettu” esimerkiksi instrumentteja lisäämällä. Säkeistölle on hänen mukaansa ominaista rakentuminen harmonisen sekvenssin varaan, kun taas kertosaäkeistö on kadensaalinen. Ja ajatellaan vaikka rock-kappaletta tyypillisimmillään: toisen kertosaäkeistön jälkeen tulee kitarasoolo, joka harmonisesti pohjautuu säkeistöön (ks. esim. Goodwin 1993, 79; Walser 1993, 53; ks. myös Moore 1993, 47–48). Tällöin myös tyypillisessä rock-videossa laulusolisti menettää paikkansa soolokitaristille – tai tapauksesta riipuen kitaralle.

Kuva noudattelee videoissa musiikin rakennetta yksityiskohtaisemmalla tasolla. Björnbergin (1990, 75) mukaan käytännössä kaikki musiikkivideot ovat peruspulssiin synkronoitua liikettä ja leikkauksia ja/tai musiikin painotuksia myötäileviä lyhyempiä rytmisiä



jaksoja. Frith (1988a, 219, alkup. kursiivi) toteaa, että "[u]seimmat videot on leikattu suoraviivaisesti musiikin rytmin mukaan, joko iskujen tai melodisen rakenteen määrääminä, ja *montaasi* on videoiden tekijöiden perustyökalu yksinkertaisesti siksi, että se on studioissa useista äänikerroista rakennetun musiikin visuaalinen vastine".

Musiikkivideoiden kuva noudattaa musiikin rytmiä myös esiintyvien artistien liikkeissä; Frithin (1988a, 216) sanoin "liikkeestä tulee äänen metafora". Nykyajan tanssimusiikin (*dance*) piiriin luetuissa videoissa tämä on tietysti erityisen näkyvää, mutta pankaa merkille seuraavan kerran musiikkivideoita katsellessanne, kuinka vakavinkin artisti on voimaton musiikin rytmin edessä: jalka polkee, lanne ketkuu, pää nykii. Tällaiset liikkeiden, leikkausten ja musiikin muodostamat rytmiset homologiat, "rytmiset mikkihiiriefektit" ovat Björnbergin (1990, 75) mielestä yksi tärkeimmistä musiikkivideoiden tunnuspiirteistä.

Videoiden musiikin ja kuvan rakenteellisia suhteita tutkittaessa voidaan toki mennä vielä paljon pintaa syvemmälle. Populaarimusiikin ja musiikkivideoiden kerronnallisuutta perätessään Björnberg (1994, 56–59) erottelee yhdeksän musiikin rakenteellista elementtiä, joiden narratiivista sisältöä hän pyrkii suhteuttamaan kuvalliseen kerrontaan. Ensimmäinen näistä elementeistä on jo edellä mainittu diskursiivinen toisto, muut ovat demarkaatio, symmetria, musemaattinen toisto, direktionaalisuus, motorinen virtaus, dynamiikka, äänen prosessointi sekä yksilökeskeisyys.

Diskursiivisessa toistossa on kyse kappaleen jakamisesta rakenteellisiin osiin, joilla puolestaan on oma funktionsa: säkeistö, kerto-säkeistö, soolo, intro jne. Demarkaatio viittaa niihin musiikillisiin muutoksiin, joita ilmenee siirryttäessä tietystä rakenteellisesta osiosta seuraavaan. Rakenneosoiden välinen metrinen symmetrisyys on populaarimusiikin implisiittinen normi, ja asymmetria – metristen yksiköiden lisäys, poisto tai päällekkäisyys – koetaan poikkeavana ja kohosteisena. Musemaattinen eli musiikillisen ilmaisun perusyksiköiden toisto puolestaan voi olla melodista, harmonista tai säestyksellistä. (Björnberg 1994, 56–57.) Rytmisen musemaattisen toiston puuttuminen joukosta on jokseenkin hämmentävää, mutta



Björnberg on varannut sen motorisen virtauksen käsittelyn yhteyteen.

Direktionaalisuus voidaan käsittää eräänlaisena musiikin eteenpäinvievytenä, joka ilmenee sävelkorkeuksien ja sointujen moninaisuudessa, funktionaalisen tonaalisuuden äänenkuljetusperiaatteiden noudattamisessa, poikkeamissa metrisestä symmetriasta, musemaattisessa toistossa sekä kadenssaalisissa sulkeumissa. Motorinen virtaus taas liittyy rytmiseen säästykseen, joka on havaittavissa musiikillisen tekstuurin ”paksuudessa” sekä iskujen tiheydessä ja säännöllisyydessä. Dynamiikka luonnollisesti koskee yleistä äänenvoimakkuutta, ja äänen prosessointi muutoksia sointivärissä, tehosteissa, tasapainossa jne. (Björnberg 1994, 57–58.) Yksilökeskeisyys puolestaan määrittäytyy laulumelodian ja soitinsäestyksen dualismin kautta, ja se voidaan laskea kolmella tavalla: ”a) laulufraasien kokonaiskeston ja laulua sisältävien osioiden kokonaiskeston välisenä suhteena [--]; b) lauluosuuksia sisältävien osioiden kokonaiskeston ja kappaleen kokonaiskeston välisenä suhteena [--]; c) laulufraasien kokonaiskeston ja kappaleen kokonaiskeston välisenä suhteena” (Björnberg 1994, 59).

Suhteuttaessaan näitä musiikillisen kerronnallisuuden elementtejä videoiden visuaaliseen ulottuvuuteen Björnbergin tavoitteena on selvittää, noudattavatko videot narratiivisen (läpisävelletyn), eepin (itseään toistavan) vai lyyrisen (edellisten välimuodon) musiikillisen syntaksin logiikkaa (ks. myös Middleton 1990, 216). Björnbergin analyysi on ihailtavan yksityiskohtaista, mutta epäilen sen olevan myös valitettavan epätaloudellista: hänen vastauksensa – eepin ja lyyrisen välimaasto – on varmaan useimmille ennalta-arvattavissa ja jopa luettavissa hänen omasta tekstistään pariin otteeseen ennen varsinaiseen analyysiin ryhtymistä. Lisäksi hänen analyttiset käsitteensä sisältävät ristiriitaisia elementtejä; toiset ovat hyvin luonnontieteellisiä ja matemaattisesti todennettavissa, kun taas toisia leimaa paikoin voimakas subjektiivisuus – näistä hän itse mainitsee direktionaalisuuden ja motorisen virtauksen (Björnberg 1994, 58). Mutta Björnbergin analyysin suurin ansio on mielestäni siinä, että hän ottaa musiikin kerronnallisuutta tarkastellessaan huomioon muitakin parametrejä kuin perinteiset melodian ja harmonian. Toinen asia tietysti



on, kuinka hyvin näiden parametrien yhteys kuvalliseen kerrontaan yleensä havaitaan musiikkivideoita katseltaessa; Björnbergin tarkkuuteen tuskin kukaan yltää yhdeltä katsomalta.

Myös Vernallis (1998) on tehnyt täyden päivätyön analysoidesaan Madonnan *Cherish*-videota. Hänen analyttiset käsitteensä eroavat jossain määrin Björnbergin käsitteistä, mutta tietyt linjat ovat samat: Vernallisin (1998, 155–166) listaukseen kuuluvat virtaus, jatkuvuus, linja, muoto, perushahmo, motiivi, fraasi, sanoitus, sointiväri (*timbre*), tekstuuri, harmonia sekä rytmi. Näistä virtaus ja jatkuvuus rinnastuvat Björnbergin motoriseen virtaukseen, muoto diskursiiviseen toistoon, perushahmo, motiivi sekä fraasi musemaattiseen toistoon, ja neljän viimeisimmän keskinäiset yhteydet lienevät ilmeiset. ”Uutena” elementtinä Vernallis (1998, 157–159) tuo mukaan musiikilliset linjat, ”kontuurin”, jota hän käyttää erityisesti sävelkorkeuden ja kuvallisten korkeuserojen (esim. liike ylhäältä alas) välisen yhteyden havainnollistamiseen.

Björnberg jätti analyysissään sanoituksen kokonaan huomiotta, koska hänen mielestään kyse olisi silloin pikemminkin sisällön kuin rakenteen tarkastelusta. Ratkaisua voidaan pitää arveluttavana. Hän toteaa itsekin samassa yhteydessä, että ”musiikkivideot, joissa on visuaalinen kertomus, pohjautuvat usein kertovalle sanoitukselle (tai sanoitukselle, jossa on jokin kertova ’siemen’), suurelta osin piittaamatta musiikillisen kerronnallisuuden asteesta” (Björnberg 1994, 69). Vernallis (1998, 162–163) sen sijaan tekee muutaman täysin aiheellisen kommentin sanoituksista musiikkivideoissa. Hänen mukaansa ei ole poikkeuksellista, että kuva ja musiikki toimivat yhdessä ”koukkuna”. Suora sanoituksen kuvittaminen puolestaan on epätavallista – yleisemmin kuvat, sanoitus ja musiikki liittyvät toisiinsa hatarammin ja arvoituksellisemmin, esimerkiksi viiveellä. (Mts.) Samoin kuin Björnbergin, Vernallisin analyysi toimii paremmin niiden lukuisten ulottuvuuksien havainnollistajana, joiden kautta kuvallisen kerronnan ja musiikin väliset yhteydet käyvät ilmi, kuin yleispätevänä videoanalyysin mallina.

On luonnollisesti myös tapauksia, joissa kuvan ja musiikin yhteyttä voidaan pitää häilyvänä ellei peräti olemattomana. Esimerkiksi Apulanta-yhtyeen kappaleeseen *Mitä vaan* tehty video on





siirretty melkein sellaisenaan *Anna mulle piiskaa* -kappaleen englanninkielisen *Spank Me* -version kuvitukseksi. Tämä on ollut mahdollista etupäässä siitä syystä, että *Mitä vaan* -video ei sisällä otteita esiintymisestä, vaan keskittyy kung-fuhun ja takaa-ajoon. *Anna mulle piiskaa* -kappaleesta aiemmin tehty video sen sijaan näyttää yhtyeen esiintymässä, ja kuten arvata saattaa, suomen- ja englanninkielien ääntämiserojen johdosta "huulisynkkaus" (engl. *lip sync*, suun liikkeiden ja äänen synkronisointi) olisi ollut jokseenkin mahdotonta. Voidaan siis väittää, että *Mitä vaan* -videon kuvan ja musiikin väliset alkuperäiset yhteydet ovat katkenneet kuvan siirryttyä toiseen musiikilliseen ympäristöön – mutta mikäänhan ei estä uusien yhteyksien syntymistä uudessa kontekstissa. Ja Apulannan kiihkeimpien fanien mielestä videot lienevät yhtä erinomaisen hyviä.

KUULOKUVIA: SYNESTESIA

Videoiden kuvallisen ja musiikillisen sisällön vuorovaikutuksesta puhuttaessa subjektiiviset näkökulmat ovat huomattavasti voimakkaammin läsnä kuin rakennetta tarkasteltaessa. Mutta vaikka rakennanalyysin periaatteet ovat selvemmin eksplikoituja, ovat havainnot kuitenkin riippuvaisia kulloisestakin tulkinnasta ja tulkitsijasta; esimerkiksi museemien erottelun yhteydessä tulkintaerojen mahdollisuus on ilmeinen.

Goodwin (1993, 50) korostaa synestesian, eli jonkin toisen aistin havainnon perusteella syntyvän aistihavainnon, merkitystä musiikki-videoiden kuvituksen perustana, "sillä videot rakentuvat ääniraidan visuaalisille assosiaatioille". Selvimpänä rockkulttuurin synesteettisenä ilmiönä hän pitää "psykedelian representaatiota, jossa tietyt äänet -- assosioituvat räikeisiin, värikkäisiin ja surrealistisiin kuviin" (Goodwin 1993, 52). Musiikin synnyttämät synesteettiset kokemukset eivät kuitenkaan ole universaaleja, vaan "kulttuurisen muistin" ohjaamia. Goodwinin (1993, 56) mukaan "populaarikulttuurisen muistin" ikonografiat voidaan palauttaa ainakin viiteen lähteeseen:



(a) lauluun assosioituvista yksilöllisistä muistoista juontuva henkilökohtainen kuvasto; (b) puhtaasti itse musiikkiin assosioituvat kuvat [--], jotka voivat toimia joko metaforan tai metonymian keinoin; (c) kuvat muusikoista/esiintyjistä; (d) kansallispopulaariseta ikonografiasta juontuvat visuaaliset signifioijat, mahdollisesti yhteydessä esiintyjien kohostamiin maantieteellisiin assosiaatioihin; ja (e) rockmusiikkiin assosioituvat [--] populaarikulttuuriset merkit, jotka usein yhdistävät rockin mytologisoituun "Amerikkaan" (autot, moottoritiet, olut, rannat, juhlat).

Goodwinin käyttämää synestesian käsitettä on syytä problematisoida lähemmin. Etnomusikologian klassikkotutkimuksessaan *The Anthropology of Music* Alan Merriam (1964, 91) erottaa todellisen synestesian pakotetusta ja toteaa, että mikäli tämä jako on hyväksyttävissä, "meidän on pääteltävä, että esimerkit jälkimmäisestä ovat kulttuurisesti määräytyneitä ja mahdollisesti enemmän symbolinen kuin synesteettinen ilmiö". Edellisestä hän (1964, 86) toteaa, että se on "luonnollinen ilmiö, joka koetaan ja tunnetaan ilman tietoista yhden asian assosiaatiota toiseen".

Nicholas Cook (1998, 76, alaviite 53) puolestaan käy suoraan hyökkäykseen:

Goodwin käyttää termiä 'synestesia' hyvin löyhässä merkityksessä; hänen esimerkkinsä [--] eivät koostu pelkästään vastaavuuksista, joita itse nimittäisin kvasisynesteettisiksi, vaan myös kontekstuaalisista assosiaatioista, joilla ei tosiasiaassa ole mitään tekemistä synestesian kanssa.

Cookin (1998, 28, 51–52) mukaan "varsinainen synestesia" ei ole intersubjektivista, historiallista eikä kulttuurista, vaan pikemminkin omaperäistä ja "bisarria".

Merriamin ja Cookin jaottelujen perusteella Goodwinin syneste-

sia ei siis ole todellista, vaan kulttuurisidonnaista "kvasisyntesiaa". Tähän voidaan lisätä vielä pari huomiota. Ensinnäkin Merriam sitoo implisiittisesti todellisen synestesian pelkästään alitajuntaan ja myös Cook (1998, 36) asettaa psykologisen ja kulttuurisen ulottuvuuden vastakkain "varsinaista" synesteettista kokemusta perätessään. Itse olen valmiimpi hyväksymään ajatuksen, että myös alitajuiset ja psyykkiset prosessimme yleensä ovat kulttuurisesti määräytyneitä. Toiseksi sekä Merriamin että Cookin rivien välistä on luettavissa, että todellista syntesiaa esimerkiksi juuri kuulon ja näön välillä esiintyy vain väreissä ja äänneissä – sekä musiikissa. Näin tietyn musiikin laukaisemat laajemmat kuvalliset assosiaatiot jäävät todellisen synestesian ulkopuolelle. Mielestäni tämä viittaa siihen suuntaan, että todellinen syntesia on ainakin jossain määrin universaalia ja essentialistista; edellä mainitut todellisen synestesian elementit ovat varsin symbolisia ja siten väistämättä kulttuurisidonnaisia.

En kuitenkaan tahdo missään nimessä kieltää synesteettisten kokemusten merkitystä musiikkivideoiden kuvallisen ja äänellisen ulottuvuuden suhdetta tarkasteltaessa. Nämä kokemukset eivät suinkaan jää vain katsojan päälle sisäisiksi kuvitelmiä, vaan niille voidaan osoittaa selkeitä ilmenemismuotoja itse videoiden tekstuaalisella tasolla. Siinä missä esimerkiksi jonkin liikkeen rinnastuminen rytmiseen, melodiseen tai harmoniseen kehitykseen on rakenteellisen tason ilmiö, on tietyn instrumentin äänenväriin rinnastuminen esimerkiksi värisävyihin tai erikoistehosteisiin selkeämmin synesteettinen tapahtuma. Niinpä mikäli pidämme musiikin ja kuvan suhteen rakenteellista ulottuvuutta temporaalisena (sillä musiikin rakenteen hahmottaminenhan tapahtuu ensisijaisesti ajassa), voinee synesteettista ulottuvuutta nimittää spatiaaliseksi tai ehkä pikemminkin materiaaliseksi: esimerkiksi instrumenttien sointiväreistä puhuttaessa soitinten koko sekä niiden valmistukseen käytettävät materiaalit ovat hyvin olennaisia. Tosin nykyajan sähköiselle teknologialle perustuvat instrumentit mutkistavat tilannetta huomattavasti.

Mutta jokin myös yhdistää rakenteellisia ja synesteettisiä kuvan ja musiikin toisiinsa sitovia ilmiöitä: molempia voidaan pitää "mikkihiiriefekteinä" (ks. Björnberg 1990, 75–76). Eräässä mielessä tämä



on välttämätöntä, sillä onnistuisimmeko havaitsemaan tällaisia yhteyksiä ajallisesti toisistaan erotettuina, ts. vieläkö liittäisimme toisiinsa esimerkiksi laskevan säröisen sähkökitarariffin ja neljä tahtia – tai kolme sekuntia – sen jälkeen näkyvän rakeisen kuvan jostakusta juoksemassa alas portaita rakenteellisin tai synesteettisin perustein? Lisäksi voidaan todeta, että olipa tietyn musiikin synnyttämä visuaalinen assosiaatio – tai päinvastoin – ja sen mahdollinen toteutus lähtöisin sitten mistä hyvänsä ja kestoltaan miten pitkä tahansa, on kyseessä synesteettinen kokemus. Sen laatu tai "todellisuus" sen sijaan riippuu kulloisestakin kokemuksesta ja siihen vaikuttavista tekijöistä.

TEKSTIT JA NIIDEN VÄLIT: INTERTEKSTUAALISUUS

Goodwinin hahmottelemaa synesteettisen prosessin mallia voidaan lähestyä myös intertekstuaalisuuden näkökulmasta. Tällöin teksti on käsitettävä kenties laajimmassa mahdollisessa muodossa; jokainen aiemmin luetelluista viidestä kuvastosta on oma itsenäinen, vaikka epäselvästi rajautunut teksti, johon sen avaava rajatumpi musiillinen teksti viittaa. Tämä merkitsee käytännössä intertekstuaalisuuden hyväksymistä kaiken kommunikaation elinehdoksi. Merkittävä ero intertekstuaalisuuden ja synestesian käsitteiden välillä on siinä, että edellinen voi sisältää saman aistin havaintokenttään, tai pikemmin saman taiteenlajin piiriin kuuluvien ilmiöiden viittaavuussuhteita. Analyyseissa näin usein onkin: esimerkiksi kirjallisista teksteistä etsitään usein intertekstuaalisia suhteita toisiin kirjallisiin teksteihin.

Intertekstuaalisuudella on musiikkivideoiden yhteydessä laajan merkityksensä lisäksi myös rajatumpaa painoarvoa. Goodwin (1993, 159) nostaa esiin pastissin käsitteen, joka liittyy kiinteästi postmodernistiseen ajatteluun intertekstuaalisuuden jatkuvasta ja rajattomasta lisääntymisestä:

Ajatelkaapa esimerkiksi niitä lukuisia tapoja, joilla musiikki-



videot "lainaavat" muita tekstejä. Tämä käytäntö on keskeinen musiikkitelevisiossa ja sitä kutsutaan yleensä "pastissiksi". Tätä käsitettä Fredric Jameson [--] luonnehtii "tyhjäksi parodiaksi", jolla hän tarkoittaa sitä, että parodian viitteellinen elementti on läsnä ilman käsitteen implikoimaa kriittistä etäisyyttä. (Goodwin 1993, 159.)

Postmodernistisesti suuntautuneet analyytikot ovat päätyneet pitämään mitä tahansa lainausta populaarimusiikin ja -kulttuurin menneisyydestä esimerkkinä pastissista, mikä on antanut pohjaa väitteille videoiden kulutuksen pinnallisuudesta ja kuluttajien minäkuvan hajanaisuudesta. Lisäksi tällöin on unohdettu intertekstuaaliseen prosessiin liittyviä tärkeitä taloudellisia suhteita. (Goodwin 1993, 159.)

Kenties keskeisin näistä taloudellisista suhteista liittyy Hollywood-elokuvien ja musiikkivideoiden tuotannon välisiin kytköksiin. Goodwin (1993, 163) kirjoittaa:

Lukuisia elokuvien markkinointiin suunniteltuja videoita ei voi tarkastella pastisseina, koska ne usein viittaavat teksteihin, jotka ovat useimmille katsojille vielä vieraita – siitä huolimatta niiden nähdään selvästi lainaavan toisista teksteistä, useilla musiikkivideoiden analyysin kannalta erittäin tärkeillä tavoilla, sillä tämä taidemuodon aspekti tuo esiin uusia taloudellisia ja kerronnallisia vaatimuksia. Videon on myytävä sekä elokuvaa että levyä, ja sen on toimittava makupalana elokuvallisesta kertomuksesta paljastamatta kuitenkaan liikaa.

Goodwin käyttää intertekstuaalisuuden käsitettä itse asiassa hyvin rajatussa mielessä: hänen havaitsemansa viittaukset ovat lähes poikkeuksetta visuaalisia, elokuvia tai televisiota tavalla tai toisella koskevia.

Mielenkiintoinen esimerkki tässä suhteessa on muutaman vuoden takainen Robbie Williamsin video *Millennium*, joka rakentuu lähes



yksinomaan James Bond -kuvaston varaan hopeanharmaine Aston Martin -autoineen ja selässä kannettavine rakettimeottoreineen. Myös musiikissa on muistumia James Bond -elokuvista: elokuvasta *You Only Live Twice* peräisin oleva jousikuvio on toistuva motiivi kappaleessa. Sekä videon kuvan että musiikin kautta syntyy voimakas intertekstuaalinen yhteys Bond-filmeihin. Pelkistä laulun sanoista näiden yhteyksien hahmottaminen on todennäköisesti varsin hankalaa. Video ei kuitenkaan mainosta mitään yksittäistä Bond-elokuvaa, vaan toimii pikemmin kunnianosoituksena, pastissina tai parodiana (ks. Goodwin 1993, 160–166). Kuva kyntöpellolla rakettimeottorit selässään epätoivoisesti pomppivasta smokkiin pukeutuneesta miehestä on mielestäni lähinnä viimeistä – ja kenties tätä kautta löytyy yhteys myös sanoitukseen: "cos we know we're falling from grace".

Musiikkivideoilla on elokuvaan tai muihin kulttuurisiin muotoihin viittaavien yhteyksiensä lisäksi yksi erittäin tärkeä intertekstuaalinen ulottuvuus: tähteyks. Goodwin (1993, 98) käyttää tässä yhteydessä ilmaisua "tähteyden ja identiteetin metakertomukset", mutta tämä metakertomus voidaan käsittää myös intertekstuaalisuuden ehdoin. Tällöin videossa (yksi teksti) esiintyvistä tähdestä tai hänen tähteydestään tulee (toinen) teksti. Tämä intertekstuaalinen kytkeä havainnollistaa kuinka olennaista on ymmärtää niin musiikkivideoiden kuva kuin musiikki suhteessa esiintyjän aiempaan, ja miksei myös tulevaan uraan. Ja kuten edellä on jo tullut todettua, tähteydellä on omat vaikutuksensa myös videoiden rakenteellisella tasolla.

LAJIEN SYNTY: GENRET

Lajityyppi eli genre on intertekstinä toimivan tähteyden tavoin erittäin laaja ja abstrakti tarkastelun kohde. Musiikkivideoiden kuvallisen ja musiikillisen ulottuvuuden yhteyksiä hahmotettaessa musiikin genre on erittäin keskeinen tekijä. Itse asiassa kaikki edellä luetellut kiinnekohdat – rakenne, synestesia, intertekstuaalisuus – nojaavat suurelta osin kulloinkin kyseessä olevan musiikin lajityypillisiin





konventioihin (ks. Mundy 1999, 240–241). Esimerkiksi erot musiikkivideoiden visuaalisessa rytmissä määriytyvät ko. videoiden musiikkillisten genrejen rytmisen perustan mukaan: rockballadi-videon rytmisen luonne on erilainen kuin hardrock- tai hip hop -videon (Björnberg 1990, 75). Erityisen tärkeää on huomata, että musiikin lajityypilliset konventiot sanelevat ehdot nimenomaan videoiden sisällölle; tämän "genre- tai tyyli-tason" Björnberg (1990, 77) määrittelee "musiikkilisiin genreihin tai tyyliihin yhdistetyiksi maantieteellisesti, historiallisesti ja sosiaalisesti määrittyneiksi visuaalisiksi ilmauksiksi", ja esimerkkinä hän yhdistää soul-musiikin tanssiin, hard rockin väkivaltaan ja toimintaan, popballadit romanttiseen rakkauteen ja "tradrockin" katu-uskottavuuteen.

Genre-ajattelu on eräs populaarimusiikin kulmakivistä. Sillä on suuri, vaikei välttämättä aina kovin tiedostettu asema populaarimusiikin jokapäiväisessä kulutuksessa. Näkyvimmillään populaarimusiikin genret ovat päivälehtien levyarvostelupalstoilla sekä levykauppojen hyllyillä. Genret ovat olennainen osa myös populaarimusiikista käytävää keskustelua, olipa se sitten yleistä tai yksityistä. Ne toimivat nopeana omaa mieltymystä tai tietämystä selvittävänä viittausten verkostona.

Genre on joukko tekstejä, joilla on jotakin yhteistä. Genret keksitään teollisuudessa toimivien ihmisten, kriitikkojen ja yleisöjen toimesta. [--] [N]e ovat tapa määritellä, mitata ja pitää yllä makua. (Grossberg et al. 1998, 159.)

Genrejen avulla organisoidaan niin musiikin myyntiä, markkinoinnista ja soittamista kuin kuuntelemista (Frith 1996, 75, 87–88). Niinpä "varmimman suunnan videoiden toiminnan erilaisista tavoista saa kulloisistakin *musiikkillisista* nimikkeistä – teollisuus on aina ollut organisoitu 'makuyleisöjen' ympärille, ja videot antavat erilaisille markkinoille draamallisen muodon" (Frith 1988a, 217). Myös Björnberg (1990, 78) korostaa musiikkimaun merkitystä musiikkivideoiden reseption perustana. Hän painottaa erityisesti eri tyyliin



ja genreihin liitettyjä sosiaalisia ja ideologisia konnotaatioita. Niin ikään opiskelijoille tekemissäni kyselyissä yleisin perustelu vastenmielisyyteen tiettyä videota kohtaan on ollut toteamus, että "en pidä tällaisesta musiikista".

Genret eivät ole olemassa samassa mielessä kuin esimerkiksi tietty äänilevy: "niillä ei ole mitään todellisuutta niiden tapojen ulkopuolella, joilla teollisuus, kriitikot ja fanit niitä käyttävät. Ne muuttuvat jatkuvasti" (Grossberg *et al.* 1998, 160). Genret ovat ensisijaisesti verbaalisia konstruktioita, metadiskursiivisia ilmiöitä. Ne toimivat "pragmaattisina skeemoina tai tapoina keskustella musiikillisesta tekstistä; ne pyrkivät nujertamaan itse musiikin epävakaisuuden eräänlaisen kielellisen suodattimen avulla" (Gunn 1999, 34).

Musiikillisen tekstin muodon tai tyylin sijasta genre määrittäminen pikemminkin esittämisen hetkellä tapahtuvassa yleisön havainnossa tekstin tyylistä ja merkityksestä. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että tekstit olisivat tyhjiä ennen yleisön havaintoa – genreissä on kysymys nimenomaan siitä, että niihin kuuluviksi koettavat tekstit ovat jo osin valmiiksi merkityksellistettyjä, ja näiden merkitysten päälle yleisö suurelta osin rakentaa omansa. Odotusten asettaminen ja niiden täyttäminen tai täyttämättä jättäminen on olennainen osa genrejen toimintaperiaatteita. Kyseessä on tietoinen sääntöjen testaamisen ja venyttämisen prosessi. Kun rajojen venyttamisestä tai ylittamisestä tulee systemaattista, voidaan puhua uuden genren syntymisestä. (Frith 1996, 93–94.) Genret ovat "kollektiivisia muistijäämiä" ja "luonnollistuneita kuuntelemisen tapoja": ne eivät pelkästään kerro siitä miten jokin kappale on kuunneltu ja tulkittu, vaan myös miten se pitäisi kuulla (Gunn 1999, 35).

Populaarimusiikin genrejä käsittelevässä pioneerityössään Franco Fabbri (1982, 52) määrittelee genren siten, että se on "(todellisten tai mahdollisten) musiikillisten tapahtumien joukko, jonka reittiä ohjaa määrätty joukko sosiaalisesti hyväksytyjä sääntöjä". Nämä säännöt hän jakaa viiteen eri osa-alueeseen: formaalis-tekniset, semioottiset, käyttäytymistä koskevat, yhteiskunnallis-ideologiset sekä kaupallis-juridiset säännöt (Fabbri 1982, 55–59). Säännöt muodostavat toistensa kanssa mitä moninaisimpia suhdeverkostoja ja niiden suhteellinen painoarvo vaihtelee eri genrejen välillä. Mikäli genrellä



voidaan osoittaa olevan yksi selvästi muita hallitsevampi sääntö, voidaan tätä "hypersääntöä" Fabbrin (1982, 55) mukaan pitää genren ideologiana.

Frith (1996, 94) on järjestänyt Fabbrin säännöt uudelleen neljän otsakkeen alle: äänelliset konventiot, esittämisen konventiot, "pake-toinnin" eli myynnin konventiot sekä musiikkiin sisällytetyt arvot eli sen ideologia. Järjestettiinpä säännöt miten tahansa, on ensiarvoisen tärkeää pitää mielessä, että niiden avulla genrejen kosketuspinta niin musiikillisiin kuin myös niiden ulkopuolisiin ominaisuuksiin – visuaalisuuteen, ideologiaan tms. – käy selvästi ilmi. Samoin myös musiikillisten ja muiden ominaisuuksien välisten yhteyksien olemassaolo havainnollistuu. (Ks. Frith 1996, 94.) Kuten Roy Shuker (1994, 136) toteaa, "genrejen tutkimus siirtää meidät käyttökelpoisesti yli käsityksen musiikista puhtaana tekstinä, kiinnittäen huomiomme [--] kontekstin ja kulutuksen arvoon".

Fabbrille ja Frithille on yhteistä ajatus, että ideologia hallitsee genrejen toimintaa ja rakentumista. Tämä on mielestäni keskeinen näkökohta. Genreille annetut arvoasetelmat ja ideologiset sisällöt säätelevät niiden kulutuksen, esittämisen ja markkinoinnin käytäntöjä. Genrejen ideologiset sisällöt vaikuttavat myös niiden keskinäiseen arvottamiseen. Shuker (1994, 147) kirjoittaa:

Niin kriitikot, fanit kuin useat esiintyjätkin asettavat genret tiettyihin paikkoihin musiikillisessa hierarkiassa. Täten tanssipop (esim. Paula Abdul, Kylie Minogue) yleensä hylätään pelkästään tyhjämpäiväisenä ja sisällöttömänä; arvostelma perustuu [tanssipopin] musiikillisiin ominaisuuksiin, ja siten ylenkatsoo fanin ja esiintyjän väliseen identifiikaatioon sekä tyyliin perustuvan [popin] viehätysten todellisen pohjan. Sama pätee kaupallisina tuotteina pidettyihin genreihin kuten 1960-luvun lopun "purkkaan". Tämä hierarkia perustuu löyhästi huomioihin autenttisuudesta, vilpittömyydestä ja kaupallisuudesta.



Katkelma kuvastaa osuvasti vallitsevaa hierarkiaa musiikin kirjallisessa kritiikissä, joka on aina ollut hyvin arvottavaa: ennen 1960-luvun puoliväliä populaarimusiikista kirjoitettiin pelkästään tähtiesiintyjien mainostamismielessä, analyttisesti (ja musiikkitieteellisesti) painottuneelle kritiikille se oli arvotonta. Samoin underground-lehdissä ja erikoistuneissa musiikkilehdissä vakiintunut populaarimusiikin analyttisempi kritiikki on keskittynyt nimenomaan rockmusiikkiin erotuksena pop-kategoriasta. (Ks. Frith 1988b, 176–178.) Tämä kritiikin tendenssi elää edelleen. Niinpä Shukerin katkelman fanit ja esiintyjät ovat selvästi vakavasti otettavan rockin puolestapuhujia. On kuitenkin ehdottomasti muistettava, että kyseessä on vain yksi hierarkia monien muiden joukossa. Erityisesti faniuden merkitys hierarkioiden syntymisessä jää Shukerin käsittelyssä mielestäni harmittavan yksipuoliseksi – ovathan soittajatkin esittämänsä musiikin faneja, enkä tiedä kuinka moni enää uskoo kriitikoiden "objektiivisuuteen". Sekä soittajilta että kriitikoilta tosin puuttunee "normaalin" fanin voimakas sitoutuminen tähtiesiintyjiin. Ns. popmusiikin (erotettuna rockista) fani todennäköisesti kuitenkin näkee Shukerin esittelemän hierarkian toisinpäin. Hän hylkää rockin esimerkiksi tekotaiteellisena kikkailuna eikä pidä oman mielimusiikkinsa kaupallisuutta sen arvoa vähentävänä tekijänä – joko tiedostaen tai tiedostamattaan, että rock- ja pop-kategorioiden kaupallisuudella ei käytäntöjen tai materiaalivirtojen tasolla ole mitään eroa.

Autenttisuuden ja vilpittömyyden käsitteistä sen sijaan ei mielestäni päästä eroon: ne vain artikuloituvat eri tavoin eri genrejen konteksteissa. Oma kokemus ja mielihyvä on puolustettavissa, kun siihen liitetään jonkinlainen totuudellisuuden leima. Kuten Sarah Thornton (1995, 26, alkup. kursiivi) kirjoittaa:

Voidaan väittää, että autenttisuus on tärkein populaarimusiikin liitetty arvo. Monenlaiset muusikot, kriitikot ja fanit löytävät sen eri musiikinlajeista, mutta sitä harvoin analysoidaan ja se on sitkeästi mystifioitu. Musiikki havaitaan autenttiseksi kun se *kuulostaa uskottavalta* tai *tuntuu todelliselta*, kun sillä on *luotettavuutta* ja se välittyy *aitona*.





Autenttisuuden ilmenemismuoto vaihtelee myös eri genrejen piiriin luettavissa musiikkivideoissa. Thornton (1995, 31) tekee erottelun "live"- ja levykulttuurin välillä ja asettaa nämä "autenttisuuden akselin" ääripäihin. Livekulttuurissa musiikin arvo määräytyy ensisijaisesti paikan päällä koettujen konserttiesiintymisten perusteella, kun taas levykulttuurissa yksittäisille levyille annetaan taiteellisten mestarteosten leima. Vastakkain tässä ovat käsitykset yhteisöllisestä ja taiteellisesta autenttisuudesta (ks. Thornton 1995, 30). Samansuuntainen vastakkainasettelu voidaan nähdä myös 1980-luvun alun populaarimusiikillisessä tilanteessa. Tuolloin aiemmat rockin ja punkin käsitykset elävästä esityksestä luovuuden ja autenttisuuden tyysijana korvautuivat "uuden popin" kyvyllä manipuloida ja konstruoida mediakuvastoa, mikä oli mahdollista käsittää irrallisena musiikin tekemisen koneistosta (Goodwin 1993, 34–35).

Esiintyminen on mielestäni yksi selvimmistä musiikkivideoiden kuvallisista aiheista, joiden avulla musiikillisten lajityyppien vaikutusta sekä eri genreihin luettavien videoiden välisiä eroja voidaan havainnollistaa. Robert Walser (1993, 114) kirjoittaa heavy metal -genren eroista muihin nähden:

Heavy metal -videoiden erityisin piirre on se, että ne tyypillisesti kuvaavat speaktaakkelimaista elävää esiintymistä; yhtyeet esitetään lavalla, esiintymässä synkronissa laulun kanssa. Muutkin popmusiikin videot kuvaavat taajaan "livenä" synkronoituja esityksiä, mutta pop-lauluja harvemmin "esitetään" lavalla kuin pantomiimina fantastisten tai taiteellisten lavasteiden edessä tai epätavallisissa kuvauspaikoissa; usein vain laulu on synkronissa, koska vain laulaja on näkyvässä.

Itse olen aiemmin (Kärjä 1998; ks. myös Kärjä 1997) käsitellyt aihepiiriä suomalaisen populaarimusiikin kontekstissa. Olen jakanut kyseisen musiikkikentän neljään päägenreen, jotka ovat rock, pop, iskelmä ja tekno – joukkoon voisi lisätä vielä maailmanmusiikin. Suoritin pikemmin kvantitatiivisesti kuin kvalitatiivisesti painottu-



neen analyysin noin sadasta suomalaisesta musiikkivideosta vuosilta 1994–1998, minkä perusteella tein seuraavia johtopäätöksiä esiintymiskäytäntöjen hallitsevista piirteistä eri lajityypeissä:

- 1) Rock: ääniraitaan synkronoitu laulaminen ja soittaminen; mikrofonit ja instrumentit näkyvissä; kerronnalliset elementit; yhtye-esiintyminen; myös joitakin instrumentaalivideoita.
- 2) Pop: kehyskertomukset; ääniraitaan synkronoitu laulu; ei instrumentteja; ei tanssia.
- 3) Iskelmä: laulusolisti, laulu synkronissa ääniraitaan; ei instrumentteja; ei kerronnallisia elementtejä; staattisuus; ns. live-videot tavallisia; iskelmävideot sinänsä ovat suhteellisen harvinaisia.
- 4) Tekno: tietokonegrafiikka ja animaatiot; ei varsinaista esiintymistä; myös suomalaiset teknovideot ovat harvinaisia.

Suurin hämmästykseni kohdistui siihen, että tanssi jäi otokseni videoissa sangen näkymättömiin. Erityisesti koreografiat loistivat poisolollaan, samoin tanssivan yleisön kuvaus oli harvinaista. Tilanne on outo, kun ajatellaan sitä keskeistä asemaa, mikä tanssilla on aina ollut ja on edelleen populaarimusiikin kulutuksessa. Ylikansallisissa musiikkivideoissa massiiviset koreografiat sekä yleisön villi ja hallitsematon tanssi ovat kummatkin jo vakiintuneita visuaalisia elementtejä. Kertooko tämä käsiteltyjen genrejen "suomalaisuudesta" vai mistä, jää selvitettäväksi.

Tietyt musiikkivideoiden formaaliset piirteet eivät kuitenkaan piittaa generajoista. "Huulisynkkaus" lienee selvin näistä, mutta esiintymiseen liittyy myös muita аспекteja, jotka ovat kaikille genreille yhteisiä:



Juuri koska sen juuret ovat *musiikillisessa* esiintymisessä, musiikkivideo suosii tietynlaista visuaalista esiintymistä [--]. Vaikka kuvaus- ja leikkaustyyliessä on tärkeitä eroja, [--] se mikä edelleen hallitsee, on [--] suora osoitus [--]. Samastumisen ja osallisuuden prosessit, joko laulajan luomassa emotionaalisessa maailmassa tai siinä laajemmassa yhteisössä, johon laulaja ja musiikillinen tyyli viittaavat, pysyvät samoina. (Mundy 1999, 242, alkup. kursiivi.)

Esiintyminen ei suinkaan ole ainoa osa-alue, jota lajityypilliset konventiot ohjaavat musiikkivideoissa, mutta se lienee kuitenkin selkein. Genret säätelevät myös muiden kuvallisten aiheiden tai tekniikoiden käyttöä: tanssipopvideoissa hyödynnetään selvästi enemmän kirkkaita värejä ja voimakasta valaistusta kuin esimerkiksi tuoreimmissa metal-suuntauksissa. Genrejen säätelyvoima ei kuitenkaan ole totalitaarista, vaan rajojen ylityksiä ja venytyksiä tapahtuu jatkuvasti. Transgressioiden vaikutukset ovat usein myös humoristisia; systemaattinen lajityypin visuaalisten konventioiden rikkominen on omiaan antamaan videolle komediallisen sävyn.

Transgressiot koskevat pääosin ääneen ja esiintymiseen liittyviä konventioita, mutta ne vaikuttavat myös "paketoinnin" tasolla (ks. Frith 1996, 94). Mark Fenster (1993) on tutkinut tilannetta, jossa uusi kulttuurinen muoto (musiikkivideo) omaksutaan ja mukautetaan jo vakiintuneeseen genreen (country-musiikki). Hänen mukaansa "teollinen reaktio" ja esteettinen kehitys ovat tiiviisti yhteydessä toisiinsa – muoto täytyy ensin tunnistaa kaupallisesti merkittäväksi jonkin toisen genren (rock/pop) piirissä, sitten sitä täytyy kehittää kohdeyleisön tarpeisiin niin taloudellisella (videoiden tuotantobudjetit) kuin institutionaalisella (country-tv-kanavat) tasolla, minkä seurauksena se lopuksi vakiintuu kaikkien genren artistien promootiovälineeksi. Samalla vähitellen siirrytään esteettisesti "edistyneempään" tuotantoon niin materiaalin, suunnittelun kuin kuvankäsittelyn tasolla: videonauhasta filmiin, still-kuvista tarkasti määrättyihin



otoksiin, käsittelemättömistä kuvista värisävytyksiin tms. (Ks. Fenster 1993, 110, 114.)

Voidaan ajatella, että musiikkivideon kaltainen kulttuurimuoto on osa lajityypillisiä konventioita – tämän takia esimerkiksi suomalaiset iskelmä- ja teknovideot ovat huomattavasti vähälukuisempia kuin rock/pop-kategoriaan sijoitettavat videot. Niinpä esimerkiksi country-musiikkivideoiden estetiikkaa voidaan tarkastella "yrityksenä omaksua rockin ja popin vakiintuneita ja niihin assosioituja konventioita country-musiikin vakiintuneisiin konventioihin", mikä väistämättä johtaa ristiriitaisuuksiin ja sisäisiin konflikteihin (Fenster 1993, 124). Samalla tavoin voidaan tarkastella myös musiikkivideoiden suhdetta suomalaiseen populaarimusiikkiin kokonaisuudessaan; niissä voidaan vailla omantunnon tuskia käyttää hyväksi kuvastoa, joka on suomalaiselle katsojalle tuttu vain angloamerikkalaisista musiikkivideoista. Mutta miksi tämän pitäisi häiritä suomalaista katsojaa sen enempää kuin kuulijaakaan: pidetäänhän taustalla soivaa musiikkiakin alkuperältään etupäässä angloamerikkalaisena. Ja kuinka monen mielestä esimerkiksi Apulanta on epäsuomalainen yhte?

Antti-Ville Kärjä, FM, jatko-opiskelija Helsingin yliopiston musiikkitieteen oppiaineessa, valmistelea väitöskirjaa suomalaisen populaarimusiikin audiovisuaalisesta historiasta. akarja@helsinki.fi

LÄHTEET

KIRJALLISUUS

- Banks, Jack 1996. *Monopoly Television. MTV's Quest to Control the Music*. Boulder & Oxford: Westview Press.
- Björnberg, Alf 1990. Sign of the times? Om musikvideo och populärmusikens semiotik. *Svensk tidskrift för musikforskning*. Årgång/Volume 72: 63–84. Göteborg: Svenska samfundet för musikforskning.

- Björnberg, Alf 1994. Structural relationships of music and images in music video. *Popular Music* 13 (1): 51–74.
- Cook, Nicholas 1998. *Analysing Musical Multimedia*. Oxford: Clarendon Press.
- Fabbri, Franco 1982. A Theory of Musical Genres: Two Applications. Teoksessa *Popular Music Perspectives*. Edited by David Horn and Philip Tagg. Göteborg & Exeter: IASPM. 52–81.
- Fenster, Mark 1993. Genre and Form: the Development of the Country Music Video. Teoksessa *Sound and Vision. The Music Video Reader*. Edited by Simon Frith, Andrew Goodwin & Lawrence Grossberg. New York & London: Routledge. 109–128.
- Frith, Simon 1988a. *Music for Pleasure. Essays on the Sociology of Pop*. Cambridge: Polity Press.
- Frith, Simon 1988b. *Rockin potku*. Nuorisokulttuuri ja musiikkiteollisuus. Alkuteos *Sound Effects*. Suomentanut Hannu Tolvanen. Suomen etnomusikologinen seura ry:n julkaisuja 1. Tampere: Osuuskunta Vastapaino.
- Frith, Simon 1996. *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Goodwin, Andrew 1993. *Dancing in the Distraction Factory. Music Television and Popular Culture*. New York & London: Routledge.
- Grossberg, Lawrence & Wartella, Ellen & Whitney, D. Charles 1998. *Mediamaking. Mass Media in a Popular Culture*. Thousand Oaks, London & New Delhi: Sage.
- Gunn, Joshua 1999. Gothic Music and the Inevitability of Genre. *Popular Music and Society* 23 (1): 31–50.
- Hennion, Antoine 1990. The Production of Success. An Antimusicology of the Pop Song. Teoksessa *On Record. Rock, Pop and the Written Word*. Edited by Simon Frith & Andrew Goodwin. London & New York: Routledge. Ss. 185–206.
- Kärjä, Antti-Ville 1997. Musiikkivideo Suomi-popin pyörteissä. *Kulttuurintutkimus* 14 (4): 31–39.
- Merriam, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press.
- Middleton, Richard 1990. *Studying Popular Music*. Milton Keynes & Philadelphia: Open University Press.
- Moore, Allan F. 1993. *Rock: The Primary Text. Developing a Musicology of Rock*. Buckingham & Philadelphia: Open University Press.
- Mundy, John 1999. *Popular music on screen. From the Hollywood musical to music video*. Manchester & New York: Manchester University Press.
- Shuker, Roy 1994. *Understanding Popular Music*. London & New York: Routledge.
- Straw, Will 1988. Music video in its contexts: popular music and post-modernism in the 1980s. *Popular Music* 7 (3): 247–266.



- Thornton, Sarah 1995. *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge: Polity Press.
- Vernallis, Carol 1998. The aesthetics of music video: an analysis of Madonna's 'Cherish'. *Popular Music* 17 (2): 153–185.
- Walser, Robert 1993. *Running with the Devil. Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Hanover & London: Wesleyan/ New England.

PAINAMATTOMAT LÄHTEET

- Kärjä, Antti-Ville 1998. Sync My Lips but Don't Move My Feet: Generic Conventions of Popular Music Performance in Finnish Music Videos. Paper presented at *Study of Musical Performance: VII Annual Congress of the Finnish Society for Ethnomusicology*, Helsinki 12.–13.3.1998.

FILMO- JA VIDEOGRAFIA

- Apulanta 1996. *Anna mulle piiskaa*. Ohjaus Tuukka Temonen. Levy-yhtiö, Suomi.
- Apulanta 1997. *Mitä vaan/ Spank Me*. Ohjaus Tuukka Temonen. Levy-yhtiö, Suomi.
- Madonna 1989. *Cherish*. Ohjaus Herb Ritts. Warner, USA.
- Williams, Robbie 1998. *Millennium*. Ohjaus Vaughan Arnell. Godman Films, Iso-Britannia.
- You Only Live Twice* 1967. Suom. *Elät vain kahdesti*. Ohjaus Lewis Gilbert. Danjaq Production & Eon, Iso-Britannia.

WHAT YOU SEE IS WHAT YOU HEAR. THE RELATIONSHIP BETWEEN MUSIC AND IMAGES IN MUSIC VIDEOS.

Music videos are a central phenomenon within the field of contemporary popular music. Very often, however, they have been examined exclusively in terms of their visuals. Hence, the role of music and its relationship to videos' visual imagery has been neglected. My argument is that this is a distortive tendency, and that music plays a central role in defining music videos' pleasures and the imagery used in them. Music and images are closely tied together in at least four different levels: structure, synaesthesia, intertextuality, and, most importantly, genre.



MUSIIKKI, KUVA JA SUKU- PUOLI¹

PIRKKO MOISALA

Sukupuoli on yksi keskeisistä tavoistamme jäsentää ja kokea itseämme ja maailmaa. On helppo löytää lukemattomia esimerkkejä siitä, miten maailma ja sen ilmiöt, musiikki ja kuva mukaan lukien, ovat sukupuolitettuja: on isänmaa ja äidinkieli, maskuliininen voima ja feminiininen lyyrisyys, sukupuolittunut mielikuva marssimusiikista ja harpunsoitosta. Analyyttisenä käsitteenä sukupuoli avaa musiikkiin ja kuvaan uusia tulkintanäkökulmia. Kuvan ja musiikin sukupuoli tuntuvat äkkiseltään ajatellen erilaisilta: kuvassa se on ilmeinen, musiikissa kätketty. Sukupuolen esittyminen musiikissa, äänessä ja kuvassa on kuitenkin huomattavasti monipuolisempaa. Erityisen haastavaa sukupuolen lukeminen on teksteissä, joissa kuva ja musiikki yhdistyvät.

Tarkoitukseni on esitellä kuvaan liittyvän musiikin tulkintaa sukupuolen näkökulmasta. Musiikki ja kuva – kuultava ja nähtävä – liittyvät ja ovat aina liittyneet vahvasti yhteen. Ne eivät nivoudu ainoastaan niitä yhdistävissä taidemuodoissa, kuten teatterissa, musiikkaaleissa, oopperassa ja tanssissa, vaan myös musiikkia/kuvaa vastaanottavan ihmisen mielessä. Elokuvat, musiikkivideot, multimedia, TV-ohjelmat, musiikilla sisustetut odotushuoneet, ostospaikat, kuntosalit ja laskettelurinteet, vierailu jazzklubilla, teknoreiveissä ja konserttitalissa, yhtä hyvin kuin aamulenkki korvalappustereoiden kanssa ovat kaikki kuvan ja musiikin yhdistäviä kokemuksia. Itse

¹Kiitän Daniel Falckia ja Helmi Järviluomaa heidän antamastaan palautteesta, joka uuteen tutkimusalaan käsiksi käyvälle kaltaiselleni varttuneelle tutkijalle oli korvaamattoman tärkeää. Tietoa ja taitoa, jota olen hyödyntänyt tässä artikkelissa, sain myös Falckin "Voyages on the Line: Seminar on the Musical Approaches to the Audio-Visual" -seminaarissa, johon osallistuin Åbo Akademiassa keväällä 2001.



asiassa suurin osa musiikin vastaanotosta tapahtuu tilanteissa, joissa se nivoutuu kuvaan, johonkin nähtävään. Musiikintutkijan on siis hyvä miettiä kuvan ja musiikin symbioosin dynamiikkaa ja sen asettamia ehtoja musiikin sosiaalisten merkitysten tulkinnalle.

Sukupuoli on yksi niistä sosiaalisista kategorioista ja merkityksistä, joita musiikki niin kuin myös kuva ja niitä yhdistävät mediat tuottavat. Musiikintutkimuksessa sukupuolinäkökulmalla on ollut jo monta eri muotoa. Feminismin ensiaallon aikana, jota Ellen Koskoff (2000, x) kutsuu naiskeskeiseksi tutkimuskaudeksi, etsittiin ja tutkittiin aiemman musiikin historian tutkimuksen, etnomusikologisen ja populaarimusiikin tutkimuksen unohtamia naissäveltäjiä ja -taiteilijoita. Toisena, sukupuolikeskeisenä tutkimuskautena mielenkiinto siirtyi tarkastelemaan musiikkia sukupuolijärjestyksen vahvistuksena, protestina ja muutoksena. Meneillään olevan kolmannen kauden aikana tutkijoita kiinnostaa se, miten musiikilliset ja sosiaaliset rakenteet ovat toisiinsa nitoutuneita. Nykyinen feministinen musiikintutkimus ammentaa postmodernismista, homo- ja lesbotutkimuksesta, kulttuurintutkimuksesta, semiotiikasta ja psykoanalyysistä.

Sukupuoli analyttisenä käsitteenä on eri tutkimuskausina ymmärretty eri tavoin. Naistutkimuksen ensimmäisen kauden aikana tutkimuksen kohteena olivat naiset/nainen subjektina. Sukupuoli ymmärrettiin yksinkertaisesti joko miehenä tai naisena, ja tutkimuksen kohteena oli ainoastaan naisten musiikkitoiminta ja musiikki tai yleisemmin sukupuoliroolit musiikkikulttuurissa. Toisen kauden aikana sukupuoli-käsite laajeni nainen ja mies -kategorioiden lisäksi myös muihin ko. kulttuurin tuottamiin sukupuoliin. Sukupuoli ymmärrettiin dynaamisena järjestelmänä, jossa valta ja sukupuoli-ero neuvotellaan. Musiikin sukupuolitutkimuksen meneillään olevan kolmannen kauden aikana sukupuoli tulkitaan yhtenä musiikin sisältämänä sosiaalisena merkityksenä ja tutkimus rakennetaan usein sukupuolen esittämistä tai konstruoimista käsittävien teorioiden pohjalle. Uusimmassa musiikin ja sukupuolen nivoutumista tarkastelevassa antologiassa (Moisala ja Diamond 2000) käännytään puolestaan katsomaan tarkemmin tutkijan position, tulkintaresursien² ja kontekstien vaikutusta tulkintoihin ja painotetaan sitä, miten





sukupuoli – samoin kuin identiteetti, kulttuuri ja musiikki – ei ole pysyvä ja stabiili, vaan liikkuva ja tilanteinen. Sukupuolen lukeminen edellyttää siis teoreettisen viitekehyksen ja kontekstualisoinnin eksplikointia ja lukijan katseen positioimista. Musiikin, kuvan ja sukupuolen yhteen nivoutuneet merkitykset löytyvät tekstin, kontekstin ja lukijan välisessä vuorovaikutuksessa.

Keskeistä kaikelle kulttuuriselle sukupuolitutkimukselle on tehdä ero (biologisesti) naispuolisena/miespuolisena olemisen ja naisellisen/miehisen välillä (ks. esimerkiksi Moi 1990). Feministit käyttävät sanoja naisellinen ja miehin viittaamaan sosiaalisiin konstruktioihin eli kulttuuristen ja sosiaalisten normien määräämiin sukupuolisuuden ja käyttäytymisen malleihin, kun taas sanoilla naispuolinen ja miespuolinen (tai yksinkertaisesti nainen/mies) viitataan sukupuolierojen biologisiin puoliin. Sukupuolianalyysiä tehdään myös monista erilaisista poliittisista positioista. Sukupuolta käsittelevä tutkimus ei ole automaattisesti feminististä, feministiseksi tutkimuksen tekee vasta sitoutuminen patriarkatin ja seksismin vastaiseen taisteluun (Moi 1990, 18–21).

MUSIIKIN SUKUPUOLISET MERKITYKSET

Uusin musiikintutkimus yrittää etsiä keinoja tulkita musiikin sosiaalisia merkityksiä. Sitä kiinnostaa se, millä tavalla musiikki merkitsee jotakin ja miten näihin merkityksiin voidaan päästä käsiksi. Musiikki "merkitsee" monella eri tavalla: musiikkityylin ja -lajin herättämien stereotyyppisten ja konventionaalisten assosiaatioiden kautta, henkilökohtaisia muistoja herättämällä sekä musiikin eri parametreihin, melodiaan, rytmiin, harmoniaan, äänenväriin ja esitystapaan, esimerkiksi äänenmuodostukseen, musiikin tekijään, esitystilanteeseen ja -paikkaan liittyvien konventioiden välityksellä. Musiikin merkitys

² Käytän tässä sanaa tulkintaresurssi viittaamaan tutkijan henkilökohtaisiin ja koulutuksellisiin resursseihin yhdistettynä koko tutkimusasetelman asettamiin rajoituksiin.



löytyy myös erilaisten tekstien välisten, intertekstuaalisten suhteiden kautta. Vaikka musiikki ei merkitse jotakin määrättyä, on se aina viittaussuhteessa laajaan merkityskenttään, joka on sukupuolittunut.

Ajatus musiikista sosiaalisia merkityksiä kantavana mediana on vastaanotettu eri tavoin eri musiikinlajien tutkimuksen piirissä. Ensimmäisenä musiikin sosiaalisista merkityksistä, käyttöyhteyksistä ja funktioista kiinnostui etnomusikologia, jonka pääasiallinen tutkimuskohde on ollut ulkoeurooppalainen musiikki ja länsimaiset kansanmusiikin muodot. Vieraiden kulttuurien musiikkia lähestyttäessä ei voitu välttyä huomaamasta kulttuurin keskeistä roolia musiikin rakentumisessa. Sen sijaan länsimaista taidemusiikintutkimusta leimasi ja leimaa osittain edelleenkin käsitys musiikin autonomisesta eli sosiaalisesta ja kulttuurisesta ympäristöstä riippumattomasta luonteesta. Populaarimusiikintutkimus puolestaan keskittyi alun perin pääasiassa musiikkiteollisuuden mekanismien tutkimukseen; populaarimusiikin merkityksien ajateltiin siis määräytyvän ennen kaikkea taloudellisten intressien mukaan. Metodiset erot ovat osaltaan olleet tuottamassa käsityksiämme ko. musiikinlajeista.

Elokuvamusiikkia on tutkittu sekä autonomiaestetiikan että kulttuurisesta näkökulmasta. Sitä ei Anahid Kassabianin (2001, 7) mukaan ole kuitenkaan koskaan tarkoitettu absoluuttiseksi. Se on tehty tuottamaan merkityksiä, jotka syntyvät suhteessa elokuvan muihin elementteihin, kuvaan, dialogiin ja äänitehosteisiin. Musiikin merkitykset elokuvassa syntyvät myös suhteessa muuhun musiikkiin, niin saman elokuvan sisällä kuin myös sen ulkopuolella. Elokuvamusiikki ei ole satunnaista, vaan tarkoitettu luomaan tiettyjä merkityksiä. Claudia Gorbman (1987, 16–17) on havainnollistanut, miten elokuvakohtauksen merkitys muuttuu, jos sen musiikki muutettaisiin: duurin vaihtaminen molliksi tuottaa kohtauksen surullisemmaksi, tuuba luo helposti humoristisuuden vaikutelman ja tempon kiihdytys vauhdittaa tapahtumia ja luo optimistisuutta. Kathryn Kalinak (1982) puolestaan on havainnut, miten 1940- ja 1950 -lukujen Hollywood elokuvien stereotyyppiset naiskuvat, langennut nainen ja ihannevaimo, tavattiin kuvata musiikillisesti. Ihannevaimoa kuvaavat soittimet, viulu ja huilu soittivat ylöspäisiä melodioita tasarytmisesti yksinkertaisen mutta laajan harmonian säestämänä. Langenneen





naisen kuvaa puolestaan väritettiin pisteellisillä rytmeillä, kromaattisuudella ja blues- tai jazztyylisillä saksofonisoloilla.

Philip Taggin julkaisematon tutkimus³ osoittaa kiistattomasti, miten länsimaiset ihmiset ovat oppimalla saaneet yhteisen, musiikin merkityksellistämistä käsittävän kompetenssin. Tutkijat pyysivät kuulijoita kuvaamaan minkälaisia mielleyhtymiä ja kuvia heille soitetut televisio- ja elokuvasävelmät synnyttivät. Koehenkilöiden antamat vastaukset luonnollisesti vaihtelivat suuresti, mutta tilastollisesti ryhmitettynä niistä löytyi vakuuttava määrä koherenssia. Kassabian, joka työskenteli vuonna 1989 Taggin (ja Clarindan) projektissa, vertasi vastaajien assosiaatioita tunnelmamusiikin luetteloihin (2001, 19–20). Hän havaitsi esimerkiksi, että TV- ja elokuvasävelmiä kuunnellessa syntyneet naisia koskevat mielleyhtymät liittyivät usein (27 prosenttia tapauksista) maaseutua koskeviin kuviin. Vastaavasti tunnelmamusiikin luettelon luokittelusysteemissä (Selected Sounds Mood Music Catalogue) naiset sijoituivat tavallisimmin luokkaan "Pastoraali/romanttinen". Tästä hän vetää johtopäätöksen, että elokuva- ja tunnelmamusiikin tuottajien merkityksien tuottamiseen liittyvät intentiot ja kuluttajien tapa "lukea" tai koodata näitä merkityksiä ainakin osittain vastaavat toisiaan. Toisin sanoen voi väittää, että tunnelmamusiikin ja elokuvamusiikin parissa on olemassa jonkinlainen yleinen kompetenssi, musiikin merkitysten lukutaito, jonka hallitsemisen määrä vaihtelee kuitenkin henkilöstä toiseen. Kaikki eivät lue musiikin merkityksiä samalla tavalla tai sujuvasti. Musiikin "kielitaito" on eri ihmisillä erilainen, mutta musiikin lukeminen ei kuitenkaan edellytä nuottien lukemisen taitoa.

Sukupuoli on yksi niistä sosiaalisista merkityksistä, joita kuva ja musiikki ja niitä yhdistävät mediat tuottavat. Kassabian (2001, 29–36) luki Taggin tutkimuksen tulokset kiinnittäen huomiota sukupuoleen liittyneisiin havaintoihin ja huomasi, että tietyt aspektit liitettiin joko naisiin tai miehiin, esimerkiksi tasapainoisuus ja maaseutu naisiin, kun taas voima, urbaani ja aseet koettiin miehille

³ Laajaa käsikirjoitusta ei ole voitu julkaista musiikin tekijänoikeuksien hankkimisen vaikeuden vuoksi. Sain sen käyttöni Helmi Järviluomalta, josta kiitokset.



kuuluviksi. Hän havaitsi, että koehenkilöiden musiikkiin liittyvät assosiaatiot vastasivat feminististä teoriaa "luonto ja nainen" versus "kulttuuri ja mies" -dikotomiasta. Pastoraalimusiikkinäytteet olivat Taggin tutkimuksessa instrumentaalisia, harmonisia, legatossa fraasittavia ja rytmiltään yksinkertaisia. Nämä musiikilliset laadut sisältyivät myös Kalinakin löytämään musiikilliseen ihannevaimoon ja Gorbmanin 1940-luvun elokuvamusiikista kuulemaan naiseen romanttisena Hyvänä Objektina.

Sukupuoliluentaa tehdään nykyisin kaikenlaisesta musiikista. Susan McClaryn (1991 ja 2000) mukaan taidemusiikki on ideologisesti latautunutta; se kantaa mukanaan konventionaalista ajattelua, itsestään selvinä pidettyjä arvoja – niiden mukana myös sukupuolijärjestelmää ja konventionaalisia sukupuolirooleja koskevia käsityksiä. Populaarimusiikissa sukupuolitutkimuksen huomio kohdistui sen sisältämien sukupuoliroolien (mitä miehet/naiset tekevät) lisäksi aluksi laulujen sanoihin. Soivan musiikin sukupuolisuus sivuutettiin lähes kokonaan aina 1990-luvulle saakka, jolloin alettiin tarkastella sitä, miten musiikki on sukupuolittunutta ja millä tavalla maskuliinisuus ja feminiinisyys ja niiden välinen raja konstruoidaan populaarimusiikissa.

Venice T. Berryn (1994, 184–5) mukaan populaarimusiikki on miesten dominoima kulttuurin alue: populaarimusiikin sukupuoliroolit osoitetaan patriarkalisesta näkökannasta. Berryn referoiman tutkimuskirjallisuuden mukaan nainen populaarimusiikissa on joko ideaali pyhimysnainen, paha akka, huora, syntinen tai uhri, usein jopa kuollut. Populaarimusiikin naiskuva vaihtelee hieman musiikinlajista riippuen. Rockmusiikkivideoissa naiset ovat useimmiten väkivallan, seksin tai aggression kohteina. Heidät esitetään alentuvasti ja tuskin koskaan ammatillisina. Kantrimusiikissa naisen status määritellään sen mukaan miten hän kykenee saamaan ja pitämään miehen. Bluesissa naisten osa on olla seksuaalisen hyväksikäytön kohteena. Heavy metal -videoita pidetään yleisesti musiikkivideoista seksistisimpinä, jopa sadistisina (Rubey 1991, 879). Rubeyn analysoimissa videoissa "hyvät" naiset toimivat vain äänettöminä poissolijoina tai voimattomina uhreina. Vahvat ja seksuaaliset naishahmot esitettiin niissä viettelevinä pettäjinä. (Mts., 882–883.)



Siinä missä etenkin heavy metal on toiminut nuorten valkoihoisten miesten identiteetin lähteenä, rapmusiikki on ollut sitä mustaihoisille. Niiden naiskuva on kuitenkin yllättävän samanlainen. Berryn (1994) mukaan myös rapin naiskuva on seksistinen; naisia kohdellaan halveksivasti ja epäkunnioittavasti. Pahimmissa tapauksissa naiset ovat seksuaalisen, fyysisen ja verbaalisen väärinkäytön kohteena. Tietenkin rapistakin voi löytää monenlaisia naisrooleja. Berryn tekemät johtopäätökset ovat syntyneet tietyn otoksen, muutamien satojen videoiden analyysin avulla.

Myös Holly Kruse (1999) väittää, että populaarimusiikki on marginalisoinut naisen: nainen on ollut joko seksiobjekti, maaäiti tai populaarimusiikin näyttämöltä kokonaan poissa. Tutkijoiden mukaan miesten laulamien sanat toistavat sosiaalista ympäristöä heijastavaa sukupuolijärjestelmää, jossa valta sijaitsee miehillä. Musiikkiteollisuuden rakenteet toistavat samaa naisia poissulkevaa kaavaa. Tosin Kruse (mts., 94) huomauttaa, että isojen ja pienten levy-yhtiöiden toiminnan välillä on suuria eroja.

Edellä kuvatut populaarimusiikin eri lajien sukupuoliset stereotyyppit ovat kuitenkin liian raakoja yleistyksiä sopiakseen sukupuoliantalyysin lähtökohdaksi. Hyvä esimerkki tästä on rockin sukupuolittuneita valtasuhteita ja sen maskuliinisuutta sekä naisten marginaalistamisen mekanismeja esittelevä Sheila Whiteleyn kokonainen antologia *Sexing the Groove* (1997), joka ei tyydy ainoastaan stereotyyppien nimeämiseen. Suuri osa antologian artikkeleista löytää rockista myös sukupuolistereotyyppioita ja/tai heteroseksuaalisuutta purkavia, monivivahteisia sukupuoliesityksiä. Simon Reynoldsin ja Joy Pressin antologia *Sex Revolts* (1995) puolestaan keskittyy analysoimaan rockin sukupuoliesitysten vallankumouksellisuutta, oli sitten kyse misogynisista, naisia idealisoivista tai naisrockareille tilaa määrittävistä esityksistä.

Kaikki musiikinlajit tuottavat sukupuolisia merkityksiä, mutta kenties eri tavoilla. Kunkin musiikinlajin sisällä on syntynyt omat sukupuolikonventionsensa, jotka ko. musiikinlajiin tutustunut henkilö pystyy koodaamaan. Konventionaalisesta sukupuolikuvasta poikkeavakin sukupuoliesitys tapahtuu suhteessa konventioon. On huomattava, että myös musiikin kuulijalla – samoin kuin sen tutkijalla – on



oma henkilöhistoriansa. Musiikin vastaanottamisessa ovat mukana sekä jaettu, osakulttuurinen tai musiikinlajikohtainen merkityssisältö että yksilön oma suhde ko. musiikkiin. Musiikkia vastaanottavan ja tulkitsevan ihmisen musiikillinen menneisyys toimii jokaisessa uudessa musiikkitilanteessa eräänlaisena suodattimena, jonka läpi musiikki vastaanotetaan. Musiikki tulee tulkituksi henkilön aiemmin omaksumien kulttuuristen ja sukupuolittuneiden musiikkimallien läpi.

Musiikista ei voi koskaan osoittaa vain yhtä "oikeaa" merkityssisältöä. Musiikin merkitykset eivät sijaitse musiikillisissa äänissä eivätkä niiden ulkopuolella vaan niiden välillä, musiikillisten äänien ja niiden vastaanottajien kohtaamisissa. Eri ihmiset ja sama ihminen eri tilanteissa liittävätkin samaan musiikkiin erilaisia merkityksiä. Samanaikaisesti on kuitenkin olemassa joitakin yleisiä, useimmille länsimaisille ihmisille yhteisiä tapoja lukea musiikin sukupuolisia merkityksiä.

MUSIIKKIVIDEOT JA ELOKUVA

Lukemattomista eri tavoista, joilla kuva ja musiikki voivat yhdistyä toisiinsa, keskityn tässä artikkelissa ainoastaan musiikkivideoiden ja elokuvamusiikin sukupuolianaalysiin. Elokuva ja musiikkivideot ovat medioita, joilla on omat traditioehtonsa musiikin ja kuvan yhdistämiselle.

Musiikkivideoissa kuva luodaan jonkin musiikkikappaleen visualisoimiseksi ja markkinoimiseksi. Periaatteessa musiikkivideo on siis musiikkilähtöinen väline. Musiikkivideon edeltäjistä tunnetuin lienee Disneyn *Fantasia*, mutta niihin kuuluvat myös 1960-luvun rockelokuvat, etenkin Beatles-filmit (ks. Ruud 1988, 33–49). Musiikkivideon kesto on yleensä sama kuin kappaleen kesto, mutta musiikin visualisoimisen lisäksi kuvalla on niissä muitakin tehtäviä. Musiikkivideon avulla tuotetaan esittäjän tai yhtyeen imagoa. Sen kuvallista sisältöä ei määrää yksinomaan kyseinen musiikkikappale vaan markkinoitava kokonaisuus, johon kuuluvat musiikin esittäjät,



heidän uransa ja imagonsa yhtä hyvin kuin myös heidän tekemänsä musiikki. On myös otettava huomioon, että videon tyylilaji vaikuttaa tehtyihin kuvallisiin valintoihin. Amerikkalainen mediatutkija Ann Kaplan (1987) löysi jo 1980-luvulla viisi eri tyyppiä: romanttiset videokuvaukset, Hollywood-filmien tapaisesti kertovat klassiset videot, pastissia tyylikeinona käyttävät postmodernit videot, yhteiskuntakriittiset videot ja konserttitaltiointeihin pohjautuvina heavy metal -musiikin nihilistiset videot, joissa nainen esitetään miehen katseen ellei jopa väkivallan kohteena. Nykyvideot voitaneen tyypitellä toisella tavalla. Kaiken aikaa luodaan myös uusia videotyylejä. Analyysin kannalta on kuitenkin olennaista ottaa huomioon valittu videotyyli tulkinnan yhtenä kontekstina.

Dan Rubey (1991) rinnastaa musiikkivideoiden seuraamisen radion kuunteluun; niitä ei katsota intensiivisesti vaan enemmänkin taustakuvana ja -musiikkina. Videoiden sisällön analyysi paljastaa niiden monimuotoisuuden. Rubeyn (mts., 877–878) mukaan katsojat eli videon kokija-tulkitsijat⁴ koodaavat alitajuisesti tai tietoisesti lukuisia erilaisia semioottisia merkkejä musiikista, musiikinlajista ja -tyylistä, videon synnyttämistä tunnekokemuksista, laulun sanoista, videoon sisältyvästä narratiivista (joka voi kuvata laulun sanoja mutta ei välttämättä), kuvasta, tanssikoreografiasta, esitystyylistä, puvustuksesta, muodista, esittäjien fyysisistä ominaisuuksista, eleistä, ilmeistä, lavastuksesta, kameratyöstä, väreistä ja leikkauksesta. Näistä tekijöistä kokija-tulkitsija luo oman kertomuksensa ja kuvitelmansa. Musiikkivideoiden kuvallinen aines on ottanut vaikutteita mainoksista, tavallisista ja kokeellisista elokuvista, ne sisältävät usein esitystilanteesta tehtyä dokumentaatiota ja jonkin kantavan narratiivisen tai dokumentaarisen idean. Voitaneen väittää, että musiikkivideoiden kuvallinen moniulotteisuus ja -tyylisyys kannustaa myös monitulkintaisuuteen. Jokainen katsoja löytää niistä oman tarinansa. Musiikkivideot, kuten elokuvatkin, viittaavat myös itsensä ulkopuolelle, toisiin videoihin, esityksiin tai esittäjien mediajulkisuuteen.

⁴ Rubey käyttää visuaalista vastaanottoa priorisoivaa sanaa "viewer", joka ei mielestäni tee oikeutta elokuvan ja videon kokonaisvaltaiselle kokemistavalle.





Musiikkivideoiden päälevityskanava, ylikansallinen MTV toistaa pääosin populaarimusiikin maskuliinista mallia. Ainakin 1980-luvun musiikkivideot tuottivat naiset seksiobjekteiksi. 1990-luvulla MTV on alkanut lähettää myös tätä perinnettä kiistäviä videoita. Ohjelmistossa näytetään yhä useammin videoita, joissa naiset ovat aktiivisissa rooleissa ja joissa videoiden aiheet esittävät sukupuolikonventiosta poikkeavia kuvia, ääniä, juonia ja aihepiirejä. (Kruse 1999, 91–92.) Kaplan (1987) näki monien 1980-luvun naisartistien, kuten Madonnan ja Tina Turnerin videoissa kommentointia miehen katseen kohteena olemisesta ja naisen katseen rakentamista. Näissä feministisesti virittäytyneissä videoissa miehistä on tehty naisten katseen ja halun kohteita. Vaikka naisaktiiviset videot ovat nykyisin osa musiikkivideokanavien repertuaaria, näytetään samoilla videokanavilla edelleen rap- ja heavy metal -videoita, joissa naiset ovat miehen seksuaalisen halun tai jopa väkivallan kohteina. Videokanavat tarjoavat nykyisin myös aiempaa laajemman etnisen kirjon. Etenkin rapvideoiden myötä musiikkivideokanaville on tullut enemmän mustaihoisia esittäjiä.

Rubeyn tulkinnan (1991, 902) mukaan musiikkivideot tarjoavat enemmän tilaa kokeiluihin ja luovuuteen kuin perinteiset TV-ohjelmat ja elokuva. Ne kehittävät myös katsojien visuaalista lukutaitoa. Rubey väittää, että siinä missä kirjallinen ilmaisu dikotomisoii sukupuolen ja rodun, visuaalinen ilmaisu häivyttää näiden kategorioiden välisiä rajoja. Mustan ja valkoisen lisäksi on olemassa laaja skaala erilaisia ihonvärejä ja sekä miehet että naiset esitetään lukuisissa erilaisissa sukupuolipositioissa. Musiikkivideot antavat mahdollisuuden ajatella näitä sosiaalisia konstruktioita uusilla tavoilla.

Kassabian (2001) argumentoi sen puolesta, että elokuvia sekä kuunnellaan että katsotaan. Vaikka elokuvat koostuvat niin musiikista ja äänistä kuin sanoista ja kuvistakin, on elokuvatutkimus laininlyönyt äänen ja musiikin tutkimuksen. Sama itse asiassa koskee myös useimpia musiikkivideoiden tutkimuksia huolimatta siitä, että musiikkivideo tehdään musiikin ympärille: useimmiten analyysit kohdistuvat kuvaan ja lyriikkaan kun taas musiikki jätetään joko kokonaan huomiotta tai vähemmälle huomiolle. Esimerkiksi Tuula Modinosin (1994) tekemät muuten erinomaiset analyysit Madon-

nan *The Immaculate Collection* -videokokoelmasta ottavat huomioon ainoastaan kuvan ja lyriikan eivätkä tee analyttisiä huomioita musiikista. Musiikin jääminen sisarpuolen (sic!) asemaan voi hyvinkin johtua musiikin sukupuolittuneesta asemasta kulttuurissamme, mistä Richard Wagner on usein lainattu "auktoriteetti". Wagner näki musiikin ja runouden yhdistyvän oopperassa rakkauden aktissa, jossa runous on maskuliininen ja musiikki feminiininen osapuoli; musiikki kaipaa verbaalista täydentymistä, "hedelmöittävää siementä" (ks. Glass 1983). John Shepherd (1991, 156–159) puolestaan väittää, että mieshegemonia on olennaisesti visuaalista hegemoniaa, jolle äänen fyysisyyteen (ruumiillisuuteen) perustuva musiikki koetaan uhkana.

Elokuvamusiikin tutkimuksia Kassabian (2001, 41) kritisoi puolestaan siitä, että ne tutkivat elokuvamusiikkia tekstinä irrottaen sen vastaanoton historiallisista ja subjektiivisista ehdoista. Kassabianin teorian mukaan musiikki on elementti, joka ehdollistaa vastaanottajan psyykkisen kiinnittymisen elokuvaan. Musiikki kiinnittää elokuvan vastaanottajan merkitysten ja ideologioiden tuottamisen ja uudelleen tuottamisen prosesseihin. Musiikin merkityksellistäminen puolestaan nivoutuu vastaanottajan identifikaatioihin. Elokuvamusiikin vastaanottaminen on toisin sanoen merkitysten tuottamista suhteessa vastaanottajan identifikaatioihin. Identifikaatiot puolestaan syntyvät neuvotteluna lukuisien sosiaalisten tekijöiden (kuten etnisyys, seksuaalisuus, rotu, sosiaalinen luokka, ikä ja sukupuoli) ja tilanteiden kesken.

Kassabian (2001, 13) jakaa musiikin käytön Hollywood-elokuvissa kahteen: elokuviin, joihin musiikki on sävelletty eli nk. läpäsävellettyihin elokuviin (*composed scores*), ja elokuviin, joiden musiikkiraita koostuu joko jo aiemmin olemassa olleista kappaleista tai sitä varten sävelletyistä erillisistä kappaleista (*compiled scores*). Hänen teorian mukaan läpäsävelletyt elokuvat tarjoavat vastaanottajalle sulautumis- eli assimilaatio-identifikaatioita (*assimilating identifications*), jotka ovat dominoivien ideologioiden mukaisia rajattuja ja kontrolloituja identifikaatioita. Ne edellyttävät, että vastaanottaja etäänny omasta arkitodellisuudestaan ja samastuu elokuvan tarjoamaan stereotyyppiseen malliin. Esimerkiksi varhemmat Hollywood-elokuvat tarjosivat vapauden ideologiaa puolustavan val-



koisen heteroseksuaalisen miessankarin ja valkoihoisen, hoitamiseksi uhrautuvan ihannevaimon samastumismallin.

Aiemmin sävelletyistä kappaleista koostuvat elokuvat puolestaan tarjoavat vaihtelevia ja löysemmin määriteltyjä liittymis- eli affiliaatio-identifikaatioita (*affiliating identifications*). Kassabianin tutkimuksen (2001) mukaan Hollywood-elokuvissa on 1980- ja 1990-luvuilla käytetty yhä enemmän liittymisidentifikaatioita tarjoavia musiikkeja, jotka antavat aiempaa enemmän tilaa vastaanottajien erilaisille, historiallisesti tuotetuille subjektiviteeteille. Kassabianin mielestä tämä vastaa amerikkalaisessa kulttuurissa käynnissä olevaa murrosta. Nykyajan elokuvissakävijät eivät enää ole valmiita samastumaan heidän arkitodellisuudelleen etäisiin, ulkopuolelta tai ylhäältäpäin tarjottuihin malleihin. Aiemmin marginalisoidut seksuaali-, etnisuus-, vammais- ja sukupuoliryhmät edellyttävät nykyelokuvan tarjoavan myös heille identifikaatioita.

MUSIIKKIVIDEOT JA ELOKUVA SUKUPUOLEN ESITYKSENÄ

Musiikkia/ääntä ja kuvaa yhdistävät mediat tarjoavat monia erilaisia tapoja tehdä tulkintoja siitä, miten sukupuoli tuotetaan ja/tai representoidaan. Berry (1994) on analysoinut neljän rapmusiikkia esittävän naisyhtyeen, *Salt 'N Pepan*, *MC Lyten*, *Queen Latifah'n* ja *Oaktown 3 5 7:n* videoiden välittämää naiskuvaa nousevan mustan feministisen voimantunnon representaationa. Analyysi tarkastelee videoiden naiskuvaa, esiintymistapaa, asusteita, asennetta ja laulutekstin sisältöä. Musiikista Berry ei tee havaintoja, mutta naisrappareiden videot suhteutetaan kuitenkin rapmusiikin, populaarimusiikin ja musiikkivideoiden naiskuvaan ja naisille osoitettuihin rooleihin.

Krusen (1999, 93) mukaan videoanalyysit ovat keskittyneet liikaa kuvalliseen aineistoon, tekstiin ja juoneen musiikin kustannuksella ja asettaneet tietynlaiset luennat etuoikeutettuun asemaan. Musiikkivideoiden analyysissä ei riitä, että analysoidaan laulunsanat, musiikillinen rakenne, ääni ja kuva. Lisäksi täytyy huomioida myös





populaarimusiikin instituutioiden ja talouden käytännöt ja niiden vaikutus videoiden valmistukseen, markkinointiin ja vastaanottoon. Hänen (mts., 99) mielestään sukupuoli ei pitäisi yleistää, stereotypisoida. Sukupuoli-identifikaatio syntyy suhteessa muihin identifikaatiokategorioihin: rotuun, etnisyyteen, sosiaaliluokkaan, sukupolveen, vammaisuuteen ja seksuaalisuuteen. Sukupuolianalyysi tarkastelee myös sitä, miten muut identiteettikategoriat – ikää unohtamatta – suhteutuvat sukupuoli-identiteettiin. Kuvan ja musiikin sukupuolianalyysi pitää aina tarkoin paikallistaa. Tutkimus voi tarkastella ainoastaan sitä, miten tietyin sosiaalisin ja taloudellisin ehdoin syntynyt populaarimusiikki tuottaa sukupuolta koskevia sosiaalisia merkityksiä tietyistä positioista tarkasteltuna.

Esimerkiksi Rubeyn (1991, 894–895) mukaan Janet Jacksonin video *The Rhythm Nation Compilation* tuotti 1990-luvun alussa uudenlaisen halun kielen ja uuden naiskatsojan. Videon alussa ohjaajat kommentoivat Jacksonin videoita ja hänen luovuuttaan. Videon lopussa kerrotaan kahdesta työstä, jotka palasivat Jacksonin videoiden sanoman kannustamana opiskelemaan. Näin Jackson esitellään intellektuaalina ammattilaisena, jonka pyrkimyksenä on edistää mustien, erityisesti naisten asemaa. Video alkaa sanoilla "we're a nation with no geographic boundaries [--] pushing forward a world rich of color lines". Tyyliteltyssä tehdasmiljöössä nuori musta mies kyyneleet silmissään katsoo tanssivaa Jacksonia kumppaneineen. Laulun sanat kehoittavat yhteistyöhön sosiaalisten olojen parantamiseksi: "Lend a hand to help your brother do his best. [--] Let's work together to improve our way of life". Koreografia viittaa itsekontrolliin ja sotilaalliseen kuriin. Jackson ja muut tanssijat on puettu identtisiin mustiin univormuihin: he liikkuvat täsmällisesti samatahtisesti, robottimaisin, jäykän kulmikkain käsiliikkein tanssien. Tehdasympäristö, mustavalkoinen näyttämö ja itämaisiin taistelulajeihin viittaava koreografia alleviivaavat päättäväisyyttä. Univormuun pukeutunut Jackson esiintyy epäseksuaalisena ja lähes anonyymina ryhmän edessä, mutta kuitenkin yhtenä sen jäsenistä.

Kassabianin (1993, 59–64) mukaan elokuvamusiikin sukupuolianalyysissä pitää ennen kaikkea huomioida genre, johon musiikki kuuluu, ja kyseiseen genreen assosioituvat sukupuolikäsitykset. Hän



kritisoi psykoanalyttisiä elokuvatutkimuksen teorioita. Hänen mielestään sekä kokijan tiedostamattomiin prosesseihin pureutuvat feministiset teoriat että brittiläisen kulttuurintutkimuksen jokapäiväistä, elettyä kulttuuria korostavat teesit ovat tarpeen tulkittaessa populaarimusiikkiin perustuvaa elokuvaa, koska sosiaaliset kontekstit ovat mukana merkitysten tuottamisessa. Populaarimusiikin – kuten kaikenlaisen muunkin musiikin - vastaanottamisessa nivoutuvat yhteen muistot, emootiot ja identifikaatiot, halu ja agentuuri, koska vastaanottajalla on jo olemassa aikaisempi kulttuuristen merkitysten värittämä suhde elokuvan musiikkiin. Kassabian huomauttaa, että elokuvan katsojat ja elokuvamusiikin kuulijat eivät menetä menneisyyttään elokuvaan astuessaan. Populaarimusiikki herättää muistoja, emootioita ja subjektipositioita sekä ohjaa kuulijan erilaisiin identifikoitumisiin, joilla on sosiaalinen todellisuutensa.

KOKIJA-TULKITSIJA

Brownin ja Schultzen (1990) tutkimus Madonnan *Papa Don't Preach* -videon vastaanotosta paljasti miten katsojan rotu, sukupuoli ja esittäjää kohtaan tuntema antipatia tai sympatia vaikuttivat videosta tehtyyn tulkintaan. Siinä missä mustaihoiset näkivät videon isä-tytär-suhteen kuvauksena, näkivät valkoihoiset sen teini-ikäisen raskaudesta kertovan videona.

Kassabian (1997, 269) ehdottaa sanaa *perceiver*⁵ elokuvayleisön jäsenten teoreettiseksi nimittäjäksi. Kokija-tulkitsija ei ole sama kuin todellinen elokuvayleisö eikä "häntä" myöskään voi redusoida aiempien elokuvatutkimusten tapaan elokuvan tekstuaalisuuteen eikä sen ulkopuoliseen "todellisuuteen". Sen sijaan kokija-tulkitsija on kriittisen elokuvan kuuntelun teoreettinen tuote, jonka alitajunta ei ole

⁵ Sanan kirjaimellinen käännös on "havaittaja". Suomenkielen verbi "havaita" viittaa kuitenkin siinä määrin äkilliseen näkemiseen, että mielestäni elokuvatutkimuksen yhteydessä on parempi puhua kokija-tulkitsijasta. Kiitän Anu Juvaa ja Daniel Falckia tämän asian tiimoilta esittämistä hyvistä näkemyksistä.



kiertynyt falloskeskeisen seksuaalisen eron ympärille. Kassabian haastaa näin sellaiset falloskeskeiseen psykoanalyttiseen ihmiskäsitykseen pohjaavat elokuvamusiikin tulkinnat, jotka eivät ota huomioon vastaanottajien erilaisuuksia. Kokija-tulkitsija voi edustaa eri sukupuolia, rotuja, luokkia, seksuaalisia suuntauksia ja muita identiteettikategorioita. "Hän" työstää elokuvaa katsellessaan ja kuunnellessaan tiedostamatta tai tietoisesti eroja oman subjektiivisuuden ja elokuvan tarjoamien subjektiivisuuksien välillä. Yhteistä niille on vain se, että elokuvan kokeminen on kokonaisvaltainen tietoinen ja tiedostamaton prosessi, jossa ovat mukana kaikki elokuvan elementit, kuva, sanat, ääni ja musiikki. (Ibid., 269–270.) Kassabianin lähestymistavassa on olennaista se, että kokija-tulkitsija merkityksellistää musiikin aina aiemman musiikkihistoriansa kautta; elokuvan ja sen musiikin tulkinta on riippuvainen kokija-tulkitsijan tekstuaalisesta ja intertekstuaalisesta kompetenssista (ibid., 277–278). Keskeistä hänen tulkinnassaan on myös se, että kokija-tulkitsija tulkitsee musiikin identifikaatioprosessien kautta: musiikki tukee sulautumista tai liittymistä elokuvan tarjoamiin subjektiivisuuksiin.

Multimedian tutkija on myös sen kokija-tulkitsija. Vaikka tutkimuskysymys, metodi ja tutkimusasetelma suuntaavat ja jäsentävät tutkijan tekemiä havaintoja, joita hän tietoisesti pyrkii tekemään, hänen omat identifikaationsa, kontekstinsa sekä musiikillinen historiansa ja kompetenssinsa ovat tulkintojen tekemiseen vaikuttavia tekijöitä. Siksi tutkijan on tarpeen positoida itsensä. Positiointi ei mielestäni ole "olen valkoinen, länsimainen, heteroseksuaalinen mies" –liturgiaa vaan omien tulkintalähtökohtien tiedostamista niin, että niistä johtuvien rajoitusten ja mahdollisuuksien ymmärtäminen tulee osaksi analyttistä tekstiä ja tehtyjä tulkintoja.

MUSIIKIN JA KUVAN ANALYYSI

Ranskalainen elokuvamusiikintutkija Michael Chion (1994) on eritellyt lukuisia eri tapoja, miten kuva ja musiikki voidaan yhdistää elokuvassa. Vaikka hän ei pureudukaan elokuvan kulttuuristen mer-





kitysten tulkitsemiseen, jota sukupuolisen tulkinnan tekeminen myös aina on, hänen käsitteistönsä antaa joitakin työvälaineitä havaita ja konkretisoida kuvan ja musiikin välisiä suhteita. Ne voivat olla hyödyllisiä myös kuvan ja musiikin sukupuolisia merkityksiä tulkittaessa. Chionin mukaan ei ole mitään "luonnollista" etukäteen määrättyä tapaa yhdistää kuva ja musiikki elokuvassa. Hän (mts., xxv–xxvi) argumentoi sen puolesta, että kuvan ja musiikin yhdistävä media vastaanotetaan erityisellä tavalla: äänen kanssa esiintyessä kuva tulkitaan eri tavoin kuin ilman sitä ja päinvastoin, kuva vaikuttaa musiikin vastaanottoon. Musiikki ja kuva antavat toisilleen jonkinlaista lisäarvoa; musiikin kohdalla se liittyy erityisesti aikaan, liikkeen ja nopeuden vastaanottamiseen. Ääni voi todentaa kuvan tapahtumat tai kontrastoida niitä. On mielenkiintoista myös verrata kuvan ja äänen synnyttämiä metaforia ja mielikuvia toisiinsa.

Musiikilla, kuten äänellä yleensä voi olla kuvaan nähden useita eri rooleja: se voi esiintyä samansuuntaisena ja -henkisenä, kuvaa jaksottavana tai sitä vastustavana, siitä eroavana tai ristiriitaa herättävänä. Analyysissä voi kiinnittää huomiota myös kohtiin, jossa kuva ja ääni synkronoituvat tai yhtyvät (Chion 1994, 47). Kaikille elokuvatuottajille tuttuja käsitteitä ovat myös "kuvasta syntyvä" *on screen*- ja "kuvan ulkopuolinen" *off screen* -ääni, tarinasta syntyvä diegeettinen ja tarinalle ulkopuolinen epädiegeettinen ääni. Chion (1994, 81) väittää, että musiikki eroaa muista elokuvan äänistä ja kuvasta siinä, että se on ajasta ja paikasta vapaampaa. Näin voi olla elokuvateknisesti, koska sama musiikki voidaan panna säestämään ajallisesti ja paikallisesti etäisiä kuvia ja kohtauksia. Sen sijaan musiikkia yleisesti koskevana väittämänä ajatus on pätemätön: musiikin tulkitseminen on aina vahvasti sidoksissa aikaan ja paikkaan. Chionille erityinen käsite on *acousmètre*, ääni joka kuullaan ainakin aluksi alkuperäistä lähdettä näyttämättä (1994, 71).

Metodisesti hyödyllisiä kuvan ja musiikin sukupuolianalyysille ovat myös Chionin (1994, 25) nimeämät kuuntelemisen tavat. Analysoija voi tietoisesti ohjata omaa kuunteluaan ja valita joko syy-seuraussuhteita tarkkailevan kausaalisen kuuntelun, kulttuurisia koodeja ja merkityksiä tulkitsevan semanttisen kuuntelun tai ainoastaan ääneen keskittyvän redusoivan kuuntelemisen. Elokuvan tai videon



kuvanauhaa voidaan myös katsoa yhdessä siihen kuulumattoman musiikin kanssa tai sen ääniraitaa voidaan kuunnella toisen kuvamateriaalin kera⁶. Tämä "käänteinen" metodi, samoin kuin redusoi-va kuuntelu ovat omiaan aukaisemaan analysoijan havaintokykyä näkemään ja kuulemaan musiikin ja kuvan tiettyyn yhdistelmään sisältyviä merkityksiä. Erityisen hyödyllisiä ne ovat oman kulttuurimme tuotteiden sukupuoliluennalle. Chionin kuuntelutapoihin kuuluvat vielä horisontaalinen ja vertikaalinen musiikin kuunteleminen, toisin sanoen joko musiikin toisiaan seuraavia tai samanaikaisia, harmonisia ja muita simultaanisia piirteitä havaitseva kuunteleminen (mts., 35) sekä paikantava, tilaan sijoittava kuunteleminen (mts., 86).

Elokuvan musiikki ei liity ainoastaan elokuvan kuvaan ja muihin elementteihin vaan se on viittaussuhteessa myös muuhun musiikkiin. Kassabian (2001, 49-50) erittelee kolme musiikinteoriasta tuttua viittaussuhdetyyppiä: lainaus, alluusio ja *leitmotiv*⁷. Lainaus on sananmukaisesti joko kokonaisen kappaleen tai musiikillisen tekstin osan lainaus elokuvaan. Alluusio on lainaus, joka pyrkii nostattamaan miellelyhtymän toiseen narratiiviin. *Leitmotiv* on teema tai musiikillinen idea, joka liitetään tiettyyn roolihenkilöön, paikkaan tai kohteeseen ja joka esiintyy useaan kertaan kautta koko elokuvan. Kassabian (mts., 51) nimeää myös "kertakäyttöiset" teemat tai musiikilliset ideat (*one-time music*), jotka soivat vain kerran tietyssä kohtauksessa.

Musiikin rooli elokuvassa vaihtelee saman elokuvan sisällä. Joskus sen tarkoituksena on toimia kuvan taustavaikuttajana, toisinaan musiikki nostetaan huomion keskipisteeksi. Kassabian (2001, 56–60) erittelee elokuvan musiikille kolme tehtävää: identifikaatio, tunnelmointi ja kommentointi. Tavallaan elokuvan musiikki luo aina tunnelmaa, mutta Kassabianin tunnelmamusiikki (*mood music*) viittaa vain siihen musiikkiin, joka on emotionaaliselta lataukseltaan samanlaista kuin muutkin elokuvan elementit. Identifiointimusiikki puolestaan on *leitmotivin* kaltainen johonkin elokuvan elementtiin,

⁶ Tutustuin tähän menetelmään Daniel Falckin seminaarissa.

⁷ Kassabian itse kirjoittaa sanan pienellä alkukirjaimella.





henkilöön, juonenkäänteeseen, tilanteeseen, paikkaan tai kohteeseen liitetty musiikillinen idea. Musiikki voi toimia myös kohtauksen kommentoijana, sen vahvistuksena tai sille vastakkaisena, vieraannuttavana elementtinä.

Näyttää siltä, että meillä on vasta vaatimattomia tapoja analysoida kuvan, sanojen ja musiikin kokonaisuutta ja vielä vähemmän metodologisia ohjeita siitä, miten multimediasta voi tehdä kulttuurisia tulkintoja. Chionin ja Kassabianin (ja monien muiden tässä esille pääsemättömien tutkijoiden) käsitteet auttavat toki havaitsemaan kuvan, musiikin ja juonen välisiä suhteita, jotka voivat olla ensimmäinen askel kohti kulttuuristen merkitysten tulkitsemista. Sama koskee myös Nicholas Cookin (1998) multimedia-analyysija, vaikka hän pyrkiikin tarttumaan suoraan multimedian synnyttämään kokemukseen. Analyysit on tehty Madonnan *Material Girl*-videosta, Disneyn *Fantasiasta* ja Jean-Luc Godardin ohjaamasta, Lullyn *Armidaan* pohjautuvasta osasta elokuvassa *Aria*. Cook tekee formalistisen lähiluvun sekä musiikista että kuvasta ja yhdistää ne sitten samaan transkriptioon ja luetaan. Menetelmä on työläs, joskin se tuottaa yksityiskohtaisia havaintoja musiikin ja kuvan välisistä jännitteistä ja osoittaa myös, miten kuva ja musiikki tuottavat toisilleen lisämerkityksiä. Mutta sen syvempiin – tai rohkeampiin – kulttuurisiin tulkintoihin eivät Cookin analyysit ulotu, puhumattakaan siitä, että multimediatekstit olisivat sukupuoliuennan kohteina.

SUKUPUOLEN LUKEMINEN KUVAA JA MUSIIKKIA YHDISTÄVÄSSÄ AINEISTOSSA

Musiikkivideoiden, elokuvan ja muiden kuvaa ja musiikkia yhdistävien medioiden sukupuolianaalyysi kysyy, millä tavalla tässä aineistossa tuotetaan sukupuoli. Sukupuolen tuottaminen kuvaa ja musiikkia yhdistävässä mediassa tapahtuu monilla eri tasoilla, mutta ei koskaan yksinomaan musiikin, kuvallisen ilmaisun tai sanojen avulla vaan näiden kaikkien yhteisvaikutuksesta. Pelkästään kuvaan, musiikkiin, dialogiin, äänitehosteisiin tai kertomukseen kohdistuva





analyysi on yksipuolinen eikä se voi tavoittaa vastaanottajan kokemusta. Musiikissa naisellisuutta ja miehisyttä tuotetaan monin keinoin, äänenväriin, instrumenttien, instrumentaation, rytmiikan, melodiankulun ja muiden musiikillisten elementtien kautta. Musiikin sukupuoliluuntaan vaikuttavat myös kyseisen musiikinlajin konventiot ja lukijapositio. Musiikin liittyessä kuvalliseen aineistoon, dialogiin, sanoihin ja muihin elementteihin se tulee lukea lisäksi tämän kokonaisuuden osana, jossa kaikki vaikuttaa kaikkeen ja joka synnyttää kokonaisvaikutelman kokija-tulkitsijassa. Samalla on kuitenkin hedelmällistä tarkastella myös sitä, miten multimedian eri elementit suhteutuvat tai kommentoivat toisiaan.

Elokuvasta tai videosta syntyneellä ensivaikutelmalla saattaa olla keskeinen rooli lopullisen tulkinnan muodostumisen kannalta. Se suuntaa analyysia. Chion (1994, 185) kehottaa huomaamaan elokuvaa (tai videota) hallitsevat dominoivat tendenssit, minkä jälkeen siitä voi tehdä alustavan narratiivin, kertomuksen. Näiden pohjalta voi palata valitsemaan tulkintaan sopivaa teoreettista viitekehystä ja analyysimetodia. Alustava aineistoon tutustuminen on yleensä myös tutkimuskysymyksen laatimisen pohjana. Työprosessi jatkuu useimmiten tutkimusmateriaalin yksityiskohtaisella kirjaamisella, kuvan, äänen ja tekstin transkriptionilla, jonka tehtävä on auttaa yksityiskohtaisempien havaintojen tekemisessä. Se mitä ääntä ja kuvaa koskevia havaintoja transkriptioon kirjoitetaan, valikoituu kulloisenkin teoreettisen viitekehysten, tutkimuskysymyksen ja keskeisten käsitteiden määrittelyn kautta. Transkriptioon kirjoitetaan ainoastaan kysymyksen kannalta relevantit ja käsitelmäärityksien rajaamat havainnot. Siten transkriptio on jo ensimmäisen asteen analyysi eikä ainoastaan tutkimusmateriaalin neutraali esittely. Työskentelyprosessin kolmas vaihe on transkription analyysi, jolla etsitään materiaalista vastauksia tutkimuskysymykseen tai -kysymyksiin. Tässä työskentelyn vaiheessa voi olla hyvä myös tehdä alustava testianalyysi, jonka tulosten perusteella tutkija voi vielä hienosäätää metodia, transkriptiota tai jopa tutkimuskysymystä. Testianalyysin avulla voidaan tarkastaa, onko transkriptio tarpeeksi tarkka ja osuva antaakseen riittävän aineiston analyysille, onko valittu analyysimetodi





validi, ja mihin kysymykseen analyysi itse asiassa tulee vastamaan.

Tutkimuskysymys ohjaa analyysia ja määritellyt keskeiset käsitteet rajaavat sitä. Analyysitehtävä voi edellyttää valitusta sukupuolikäsityksestä ja -teoriasta lähtöisin tehtyä kuvan ja musiikin välisen suhteen tarkastelua, esimerkiksi miten kuva vahvistaa, kontrastoi, haastaa, ironisoi tai parodioi musiikin esittämän sukupuolen tai päinvastoin. Toisaalta voidaan myös tarkastella kuvan ja musiikin yhdessä tuottamaa sukupuolieroa koskevia kulttuurisia merkityksiä. Tärkeää on myös havaita, mitä kuva-musiikki -kombinaatio ei esitä, minkälaisesta sukupuolesta tai sukupuolierosta se vaikenee.

Neljännessä työvaiheessa voidaan edetä aineistolähtöisistä analyttisistä havainnoista kohti teoriapohjaista tulkintaa. Tulkintaa ohjaavat paitsi teoreettinen lähtökohta ja käsitelmääritelmät, myös kontekstit ja positio, josta käsin tulkinta tehdään. Huomioon otettavia konteksteja ovat esimerkiksi taloudelliset ja sosiaaliset ehdot, taiteenlaji ja -traditio, tyyliuunta, julkaisukanava ja taustatiedot esittäjistä. Sukupuoli on identiteettitekijä, joka ilmenee suhteessa muihin tekijöihin, kuten rotuun, etnisyyteen, kansallisuuteen, ikään ja sosiaaliluokkaan. Muut identiteettitekijät antavat sukupuolen esittämiseksi myös erityisiä konteksteja. Tulkinnassa voidaan hyödyntää muita tekstejä, joita vasten analysoitava teksti sijoitetaan. Tutkimuksen peruspremissien ja metateorian, tutkijan tekemien valintojen, position, teoreettisen viitekehyksen sekä tulkintaresurssien ja -kontekstien eksplikoiminen on välttämätön osa tieteellistä työtä.

Kirjoitukseni on perustunut valikoituun otokseen elokuva- ja musiikkivideokirjallisuudesta ja näkökulmani on ollut musiikin merkitystä painottavan musiikintutkijan valinta. Nykyisestä tutkimuksesta on vielä pitkä matka siihen, että meillä olisi metodisia välineitä lähestyä analyttisesti samaa, mihin kokemuksellisesti yllämme: kuvan ja musiikin (ja multimedian muiden elementtien) kokonaisvaltaiseen vastaanottamiseen, jossa asiantuntijan varmuudella - usein tiedostamattomasti - koodaamme sukupuolieron tekemisen mekanismeja.





Pirkko Moisala työskentelee tämän lukuvuoden Suomen Akatemian varttuneena tutkijana, virkavapaana Åbo Akademin musiikkitieteen professorin virasta.

LÄHTEET

- Berry, Venice T. 1994. Feminine or Masculine: The Conflicting Nature of Female Images in Rap Music. *Cecilia Reclaimed. Feminist Perspectives on Gender and Music*. Edited by Susan C. Cook and Judy S. Tsou. Urbana: University of Illinois Press. 183–201.
- Brown, Jane D. & Laurie Schultze 1990. The Effects of Race, Gender, and Fandom on Audience Interpretations of Madonna's Music Videos. *Journal of Communication* 40. 88–102.
- Chion, Michael 1994. *Audio-Vision. Sound on Screen*. New York: Columbia University Press.
- Cook, Nicholas 1998. *Analysing musical multimedia*. Oxford: Clarendon Press.
- Glass, Frank W. 1983. *The Fertilizing Seed: Wagner's Concept of the Poetic Intent*. Ann Arbor.
- Gorbman, Claudia 1987. *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Kaplan, Ann 1987. *Rocking Around the Clock. Music Television, Postmodernism and Consumer Culture*. New York: Methuen.
- Kalinak, Kathryn 1982. The Fallen Woman and the Virtuous Wife: Musical Stereotypes in *The Informer*, *Gone with the Wind*, and *Laura*. *Film Reader* 5: 76–82.
- Kassabian, Anahid 1993. A Woman Scored: Feminist Theory and the Pop Music Soundtrack. *Studies in Symbolic Interaction*, Vol 15. 51–68.
- Kassabian, Anahid 1997. At the Twilight's Last Scoring. Teoksessa *Keeping Score; Music, Disciplinarity, Culture*, toim. David Schwarz, Anahid Kassabian ja Lawrence Siegel. Charlottesville: University of Virginia.
- Kassabian, Anahid 2001. *Hearing Film. Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. New York: Routledge.
- Koskoff, Ellen 2000. Foreword. *Music and Gender*. Edited by Pirkko Moisala and Beverley Diamond. Illinois: University of Illinois Press. ix–xiii.
- Kruse, Holly 1999. Gender. *Key Terms in Popular Music and Culture*. Edited by Bruce Horner and Thomas Swiss. Oxford: Blackwell publishers. 85–101.
- McClary, Susan 1991. *Femine Endings. Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- McClary, Susan 2000. *Conventional Wisdom. The Content of Musical Form*. Berkeley: University of California Press.

- Moi, Toril 1990. Feministinen, naispuolinen ja naisellinen. *Marginaalista muutokseen, feminismi ja kirjallisuudentutkimus*. Toimittaneet Pirjo Ahokas ja Lea Rojola. Turku: Turun yliopiston offsetpaino.
- Moisala, Pirkko & Beverley Diamond (toim.) 2000. *Music and Gender*. Illinois: University of Illinois Press.
- Modinos, Tuula 1994. *Nainen populaarikulttuurissa: Madonna and the Immaculate collection*. Jyväskylä: Jyväskylä University.
- Reynolds, Simon ja Joy Press 1995. *The Sex Revolts. Gender, Rebellion, and Rock 'n' Roll*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Rubey, Dan 1991. Voguing at the Carnival: Desire and Pleasure on MTV. *The South Atlantic Quarterly* 90(4). 871–906.
- Ruud, Even 1988. *Musikk for øyet, om musikkvideo*. Osterås: Gyldendal norsk forlag.
- Shepherd, John 1991. *Music as Social Text*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tagg, Philip (ja Robert Clarinda) 2001. *Ten Little Title Tunes*. Julkaisematon käsikirjoitus.
- Whiteley, Sheila (Ed.) 1997. *Sexing the Groove. Popular Music and Gender*. London: Routledge.

MUSIC, PICTURES, AND GENDER

The article presents approaches to the gender study of music in relation to picture, particularly in films and music videos. It begins by exploring the ways how the gendered meanings of music have been studied within different branches of music research, in ethnomusicology, popular music, and western art music. Thereafter, the characteristic features of films and music videos are introduced, paying special attention to the interconnectedness of picture and music. Selected previous studies examining music videos and films as performance of gender, as well as selected analytical concepts of film studies are described. The article emphasizes the position of interpreter as a crucial aspect in gender analysis taking support from Anahid Kassabian's theory regarding "the perceiver" (1997 and 2000). As a conclusion, the article presents the step-by-step process of a study which asks how gender is constructed in the media combining picture and music.



PELÉ, MUSIIKKI JA REILUN KAUPAN BANAAANIT

ANTTI-VILLE KÄRJÄ

Kuin enteillen Jukka Sarjala (2000, 196) avasi keskustelun teoslähtöisyydestä ja musiikinhistorian poliittisuudesta viittaamalla suomalaiselle tiedeilmastolle ominaiseen keskustelun vähäisyyteen. Matti Huttusen (2001) ja Sanna Rojolan (2001) kommentit, Sarjalan (2001) vastine Huttuselle sekä oma osuuteni osoittavat Sarjalan osuneen ei niinkään harhaan kuin kenties suomalaisen musiikintutkimuksen herkkään kohtaan. Arat paikathan ne pistävät eniten huutamaan.

Suomalaista tiedeyhteisöä — enkä nyt tarkoita pelkästään musiikintutkimusta — tuntuu todellakin leimavan tietynlainen kantaaottamattomuus: ollaanko täällä asioista niin pitkälle yhtä mieltä, että mitään kommentoitavaa ei ole, vai onko kyse enemmänkin niin selvästi eriytyneistä tutkimuskohteista, että pienen yhteisömmen edustajat eivät uskalla ottaa niihin kantaa, pelätessään oman arvovaltansa puolesta? Tieteen pelisääntöjenhän tulisi kai olla jokaiselle graduseminaarin käyneelle selviä, tutkijaseminaarilaisista puhumattakaan? Joka tapauksessa ainakin omaa mieltäni lämmittää se, että asioista taitetaan aina silloin tällöin peistä, emmekä tyydy ottamaan asioita annettuina. Pirkko

Moisalan (1998, 330) sanoin kyse on myös oman tieteenalamme kehittämisestä, jatkuvasta itsereflektiosta: ”Tieteenala, joka ottaa tutkimuskohteensa itsestäänselvyytenä ja joka pitää metodeitaan jo löydettyinä ja kyseenalaisyttämättöminä, ei mielestäni ole enää tiedettä.” Allekirjoitan.

Myönnän myös suoraan, että pidän teosesteettistä lähestymistapaa poliittisena toimintana — siinä missä muutakin tutkimuksen tekemistä. Tutkimus on yhteisöllistä toimintaa ja sellaisena siihen sisältyy valtasuhteita. Tutkimus ja siihen sisältyvä vallankäyttö ulottuu myös tutkimusyhteisön ulkopuolelle: ”tutkijalla on sen yleisen arvostuksen nojalla, jota hän nauttii, useimpia muita ihmisiä parempi mahdollisuus vaikuttaa yhteiskunnassa” (Mäkelä 1998, 100). Keitä ne ovatkaan ne asiantuntijat?

**MINÄ OLEN SINUN TEOKSESI,
ÄLÄ PIDÄ MUITA TEOKSIA**

”Teoksen” käsitettä on kiitettävästi jo puitu edellisissä keskusteluun liittyneissä kirjoituksissa. Haluan kuitenkin esittää vielä yhden lisähuomion koskien

sitä, onko ”teos” yksinomaan ns. länsimaiseen taidemusiikkiin kiinnittynyt käsite. Tämä musiikillinen perinnehan on Sarjalan (2000) kritiikin ensisijainen konteksti, ja samalla tapaa Rojola (2001, 93) erottaa sen ”kappaleesta” ja ”biisistä”, joista varsinkin jälkimmäinen sijoittuu luontevasti osaksi ns. populaarimusiikkia ympäröivää diskurssia. Tässä yhteydessä on mielestäni kuitenkin syytä myös kysyä, kuinka paljon ”tsipale” on velkaa ”teokselle”; miksi eron tekeminen niiden välille on olennaista? Mikäli niillä ei olisi mitään tekemistä toistensa kanssa, tarvitsisiko niitä erottaa?

Niinpä pidänkin sinänsä mielekkäänä Huttusen (2001, 83) toteamusta, että mm. Eppu Normaalin *Afrikka, sarvi-kuonofon maa* on teos siinä missä muutkin — olkoonkin ”enemmän sidottu esittäjäänsä kuin esimerkiksi Beethovenin viides sinfonia.” Teoksen käsite on siis tunkeutunut — tai pikemminkin sen on annettu aktiivisesti tunkeutua — myös ns. länsimaisen taidemusiikin ulkopuolelle.

Huttusen kommentti on kuitenkin aiheellinen myös sen takia, että sen myötä nousee esiin kysymys ”teoksen”, ”tekijän” ja ”esittäjän” välisestä suhteesta. Huttusen mielestä ns. populaarimusiikki on jollain tavalla esittäjäkeskeisempää — vallan tyypillinen ja useimpien mielestä itsestäänkin selvä väite. Asia saa kuitenkin toisenlaisen luonteen, mikäli sitä tarkastellaan eri musiikinlajien esittämiseen liittyvien konventioiden näkökulmasta. Tällöin eri ”teosten” sidokset esittäjiinsä saavat mielestäni pikemminkin laadullisia kuin määrällisiä ulottuvuuksia, ja sen mittaaminen, mikä on ”eniten” sidoksissa

mihinkin, käy mahdottomaksi — kaikki musiikki kun on jollain tavalla esitettävä, ja siten erottamattomasti sidottu esittäjäänsä.

Otetaanpa esimerkiksi toinen Beethovenin jokseenkin tunnettu sävellys, yhdeksäs sinfonia. Ollakseen juuri Beethovenin yhdeksäs sinfonia, onko se esitettävä täyden sinfoniaorkesterin ja satapäisen sekakuoron voimin, vai onko niin, että mikä tahansa esiintyvä kokoonpano kelpaa? Mikäli jälkimmäinen on hyväksyttävämpi näkökanta, niin miksi sitten palanen mainitun sinfonian neljänestä osasta on kitaristi Richie Blackmoren ja Rainbow-orkesterin käsittelyssä saanut nimen *Difficult to Cure*? Onko asioiden tila todellakin niin sairas?

Asiasta kertoo vielä jotakin myös se, että juridisesti ”tekijän” ja ”esittäjän” suhde on musiikinlajista riippumatta sama. Sarjalan (2000) tavoitteena oli etsiä teoslähtöisyyden ”kätkeytyä poliittisuutta”; nyt voidaan mielestäni hyvällä syyllä puhua ja kirjoittaa sen ”näkyvästä poliittisuudesta”. ”Teoksen” ja ”tekijän” voima on niin suuri, että ne on kirjattu esimerkiksi Suomen lakiin, ohjeistukseen, josta vastaa maan ylin valtaakäyttävä elin ja jota vasten jokaisen kansalaisen ”kuuliaisuus” mitataan. Kyse on tarkemmin sanottuna tekijänoikeuslaista. Sen 1§:n mukaan sillä, ”joka on luonut kirjallisen tai taiteellisen teoksen, on tekijänoikeus teokseen”. Tekijänoikeussuojan saamiseksi ”teoksen tulee ylittää niin sanottu teoskynnys eli yltää teostasoon. Suojattu teos on tekijänsä luovan työn omaperäinen tulos” (OPM 2000).

Tekijänoikeudesta on tullut erityisen merkittävä nykyisessä ”länsimaisessa” vapaassa markkinataloudessa, joissa



musiikki on kauppatavaraa muiden joukossa ja jossa liikkuu valtavat määrät rahaa. Niinpä tekijänoikeuden keskeisimmäksi ulottuvuudeksi on viimeaikaisten kiistojen — musiikin alalta tunnetuimpana Napster-jupakka — tiimoilta noussut juuri siihen kuuluvat taloudelliset oikeudet. Rahavirtojen kanavoimiseksi asianmukaisille tahoille on kehitetty tekijänoikeuskorvausjärjestelmä, jonka mukaan musiikin ”tekijät” - etupäässä säveltäjät ja sanoittajat — saavat osansa mm. äänitteiden vähittäismyynnistä, radiosoitosta, tyhjästä kaseteista ja viime aikoina myös käsi-puhelimien soittoäänistä. Kättä ollaan väännetty myös siitä, pitäisikö taksiyrittäjien maksaa Teosto-korvauksia autossa soivan radion vuoksi.

ÄLÄ TAPA — AINAKAAN TEKIJÄÄ

Kommenttinsa lopussa Rojola (2001, 95–96) kysyy kiinnostavan kysymyksen siitä, ”[e]lkö voisi vaatia, että teos- tai tekijälähtöisyyden kritiikki pitäisi ulottaa koskemaan myös ’tutkimuksen tutkimista’?” Tämä liittyy myös Huttusen (2001, 85) esittämään pyyntöön keskustelun nostamisesta ”yleisemmälle tasolle” ja huomion kiinnittämisestä eritoten tutkimuksen etiikkaan. Kysymys on siis yksinkertaistettuna siitä, mil-laista on ”hyvä” tutkimuksen tekeminen, miten tutkia ”oikein”.

En ole kuitenkaan täysin varma siitä, mitä Rojola kysymyksellään ajaa takaa. Mikäli kysymys on Teosten autonomisuuden ja Tekijöiden intentioiden mää-rävyuden purkamisesta, eikö tällainen kriittinen asenne ole tieteellisen tut-

kimuksen peruseriaatteita? Eikö tutkimus ole suurelta osin aiemmin esitettyjen ajatusten punnitsemista, tulkitsemista ja soveltamista? Totta on, että useat ”Tekijän kuoleman” puolesta propagoineet tutkijat ovat sittemmin nousseet tieteen Beethoveneiksi, Brahmseiksi ja Eppu Normaaleiksi, mutta nähdäkseni tässä yhteydessä on erotettava toisistaan tulkinnallinen, merkitysten muodostumiseen liittyvä puoli, ja tunnustava, toimijoiden nimeämiseen liittyvä puoli. Se, että teos ja tekijä mainitaan, ei automaattisesti tee tulkinnoista teosesteettisiä. Toisaalta, jos jätämme ne mainitsematta, jääkö meiltä jotain olennaista huomaamatta? Molemmat valinnat epäilemättä ohjaavat tulkintoja, mutta en usko, että kumpikaan johtaa itsestään selvästi tiettyihin tulkintoihin.

Sitä paitsi, tässä törmätään jälleen eettisiin ja juridisiin kysymyksiin. Tekijänoikeuslaki ei ole olemassa pelkästään tekijöiden taloudellisten oikeuksien turvaamiseksi, vaan tekijällä on myös ns. moraalisia oikeuksia. ”Kun teoksesta valmistetaan kappale tai teos kokonaan tai osittain saatetaan yleisön saataviin”, on tekijänoikeuslain 3§:n mukaan ”tekijä ilmoitettava sillä tavoin kuin hyvä tapa vaatii”. Tämän lisäksi teosta ei saa muuttaa ”tekijän kirjallista tai taiteellista arvoa tahi omalautaisuutta loukkaavalla tavalla, älköönkäsitä myöskään saatettako yleisön saataviin tekijää sanotuina tavoin loukkaavassa muodossa tai yhteydessä.”

Tekijänoikeuslaissa onkin kiintoisaa, kuinka voimakkaasti ”taiteellisuus” on kietoutunut siihen. Useissa sen kohdissa kyllä kirjoitetaan ”luovasta työstä” yleensä, mutta silti romantiikan hengen

mukainen ”omaperäisyys” nimenomaan ”taiteellisen arvon” määrittäjänä on hyvin keskeisessä asemassa. Tässä jos missä on eksplisiittinen osoitus jo ”taide”-käsitteenkin poliittisuudesta! Tällä luovan toiminnan eri muotoja väkevästi eriarvoistavalla termillä on lisäksi suoria materiaalisia seurauksia, esimerkiksi valtion julkisten määrärahojen jakamisen ohjaamisessa — perinteisestihän valtion taiteilija-apurahat on jaettu muun muassa ns. länsimaisen taidemusiikin edustajille. Sittenkin sellaisen on kyllä saanut myös Ismo Alanko, mutta luulenpa, että vielä kaukana ovat ne ajat, jolloin Nylon Beatin Erin ja Jonna saavat nauttia vastaavista eduista. Tarpeeksi kestämistä tällä maalla kun tuntuu olevan jo Ilkka Lipsasen nimittämisessä taiteilijaprofessoriksi. Minkähän takia brasilialaiset jalkapalloilijat sitten käyttävät taiteilijanimiä?

Toisaalta ei pidä kuitenkaan unohtaa sitä, että yhteiskunnan eettiset normit ja lait ovat historiallisten prosessien tulosta. Paitsi että yleisellä etiikalla ja lain kirjaimella on selkeitä yhtymäkohtia (Oesch 1998, 195), ovat ne ”sidoksissa ympäristöönsä ja aikaansa heijastaen sen yhteiskunnan ajattelua ja normeja, jossa keskustelu käydään” (Mäkelä 1998, 62). Erityisen selväksi tämä on tullut aikojen saatossa ns. immateriaalioikeuksien kehityksen myötä: ”Henkisen työn tulosten ’omistaminen’ ei aina ole ollut yhtä itsestään selvää kuin jonkin konkreettisen esineen kuuluminen jollekin. Vasta sitten, kun on olemassa keinot henkisen luomistyön tulosten hyödyntämiseen ja massatuotantoon on työhön liittyvien oikeuksien tunnustaminen tullut tarpeelliseksi” (Edelman *et al.* 1998, 22).

Lisäksi on syytä muistaa, että Suomi ja kaikki muutkin sen kaltaiset kansallismuutiot ovat valistuksen, porvarillisen vallankumouksen ja kansallisromanttisen ideologian perinteiden mukaisia poliittisia territoriaalisia konstruktioita, joiden rajat ovat aina määriteltävissä uudelleen. Myös niiden lainsäädäntöperiaatteet noudattelevat samoja perinteitä, ja tekijänoikeuslaki on todellakin tässä mielessä vain yksi esimerkki ”[t]eoslähtöisyyden ja siihen kiinnittyvien käsitysten rakentumi[sesta] luonnolliseksi ja itsestäänselväksi osaksi länsimaista ajattelua” (Rojola 2001, 95). Omalla karulla patriarkaatin sävyttämällä kielellään tästä kertoo myös se, että oikeutta tulla mainituksi teoskappaleessa kutsutaan ”isyysoikeudeksi”. Edelleen puhutaan ns. sivistyksellisistä intresseistä, joiden perusteella voidaan suojata suoja-ajan ulkopuolelle jo jääneitä ”klassikkoja”, ja jotka antavat kullekin luvan valmistaa suojaetuista teoksista muutamia kappaleita yksityistä käyttöä varten. (Ks. Edelman *et al.* 1998, 31.)

Myös tutkimuksen eettiset lähtökohdat ovat aikojen ja tapojen saatossa nykyisenlaisiksi muovautuneet. Tutkimuseettisen neuvottelukunnan ohjeissa todetaan näin:

Tieteellisen tutkimuksen luotettavuus ja uskottavuus perustuvat siihen, että tutkijat noudattavat hyvää tieteellistä käytäntöä [- -]. Sillä tarkoitetaan *tiedeyhteisön tunnustamien* toimintatapojen noudattamista, yleistä huolellisuutta ja tarkkuutta tutkimustyössä ja tulosten esittämisessä, muiden tutkijoiden työn ja saavutusten asianmukaista huomioon ottamista, omien



tulosten esittämistä oikeassa valossa sekä tieteen avoimuuden ja kontrolloitavuuden periaatteiden kunnioittamista. (TENK 1998, 179; kursivointi lisätty.)

Erityisen tärkeää neuvottelukunnan antamista ohjeista on huomata, että ne ovat suositusluonteisia ja alisteisessa asemassa yleiseen lainsäädäntöön nähden. On lisäksi huomattava, että vilpiksi tai muuten epäeettiseksi toiminnaksi ei katsota ”aitoja” tieteellisiä tulkinta- ja arviointierimielisyyksiä. (TENK 1998, 178, 180.) Oma kysymyksensä tietysti on, kuinka tulkita tuo ”aitous”; tässä yhteydessä kyseeseen tulevat todennäköisimmin eroavaisuudet näkökulmien, painotusten sekä eri koulukuntien välillä (ks. Oesch 1998, 201). Näistähän kyse on ollut myös Sarjalan artikkelillaan käynnistämässä keskustelussa.

RAKASTA JA TUTKI LÄHIMMÄISTÄSI NIIN KUIN ITSEÄSI

Rojolan kysymys käykin ymmärrettäväksi vain hyvin perustavaa laatua olevassa mittakaavassa; se ei pelkästään haasta tutkimuksen tekemiseen liittyviä käytäntöjä, vaan laajemminkin koko yhteiskunnan toimintaa ja sen arvoperustaa. Sellaisena se on huimapäinen, jopa uhkarohkea, sillä onko meistä kellellään resursseja — kollektiivina meillä ei taida ainakaan vielä olla halua — käydä taistoon yhteiskunnan ja maailmanpolitiikan tuulimyllyjä vastaan? Mutta ehkäpä kysymys onkin syytä lukea eleenä, joka omalta osaltaan ohjaa meitä kääntämään katsemme varsinais-

ten tutkimuskohteidemme — olivatpa ne sitten Teoksia tai eivät — sijaan vaihteeksi itseemme.

Toisaalta itsekriittisyyden puuskassa on kysyttävä, ovatko esimerkiksi Sarjalan tarjoama kulttuurihistoriallinen näkökulma tai Rojolan edustama poststrukturalistinen konstruktioismi (näinhän he paikantavat itsensä) tarjoamassa vain uusia normeja tutkimukselle vanhojen sijaan. Onko tulkintojen moninaisuutta ja niiden heterogeenisiä lähtökohtia korostavasta antiessentialismista muodostumassa se ohjenuora, jota tutkimuksen on tulevaisuudessa noudatettava? Uskallan väittää, että esimerkiksi populaarimusiikintutkimuksen piirissä se hyvin pitkälle jo on sitä. Olemmeko me sitä myötä ajautumassa yhä sirpaleisempien tulkintojen ja merkitysten suohon? Sarjala (2000, 221) kysyy klassisromanttiseen estetiikkaan liittyen, ”[m]itä sillä voitetaan, kun se peittää näkyvistä niin paljon”, mutta yhtälailla voidaan mielestäni kysyä sen vastavoimista, mitä niillä voitetaan, jos ne pyrkivät näyttämään *kaiken*. Onko seurauksena jo 1980-luvulla ennustettu postmodernistinen ”millään ei ole mitään väliä” ja ”kaikki käy”-relativismi ja uusliberaali myöhäiskapitalistinen arvotyhjiö, joka johtaa siihen, että jopa ”hyvien perheiden pojat” (Ilta-Sanomain lööppi 30.8.2001) tarkoin harkiten murhaavat toisia ihmisiä vain 167 euron vuoksi?

Kahdessa viimeisimmässä populaarimusiikintutkimuksen kattojärjestön IASPM:n kansainvälisessä konferenssissa päätöspuheenvuoroissa on kiinnitetty huomiota siihen, kuinka alaa tuntuu nykyään vaivaavan tietty hiljainen tyytyväisyys, ”kunnioitava ute-

liaisuus” ja ”kohtelias suvaitsevaisuus” (Straw 1999). Esitelmien aiheet, näkökulmat ja niissä esitetyt tulkinnat hyväksytään ääneti nyökytellen, debatteja ei aiempien vuosien tapaan synny. Tätä voidaan tietysti pitää merkinä erinomaisista, loogisista ja aukottomista esitelmistä ja tutkimuksen tekemisestä, mutta se voi merkitä myös ”rakentavasti suoran ja hiomattoman palautteen” (Johnson 2001) puuttumista. Edelleen se voi olla myös oire mainitusta arvorelativismista. Se, mikä esimerkiksi useissa 1960-luvun ”konservatiivien” (vs. kulttuuriradikalistit) näkemyksissä ja vaikkapa Adornonkin kirjoituksissa minua kiehtoo, on häikäilemätön röyhkeys — vaiko rohkeus? — asettaa omat arvot ja mielipiteet muiden yläpuolelle, ”ainoiksi oikeiksi” ja ”tosiksi”. Tällaisen vakaumuksen ohjaamana elämä on varmastikin usein turhauttavaa, mutta samalla myös yksinkertaista; kulttuurintutkimuksen edustajia kun puolestaan tuntuu usein vaivaavan jähkaileva varovaisuus kannanottojen ja arvotusten suhteen. Toisaalta taas yksinkertaisen elämän aiheuttaman turhautumisen seuraukset voivat olla vakaviakin, aivan kuten minkä tahansa muun fundamentalistisen ohjenuoran varassa elämisenkin. Ismit lyövät etuliitteistään piittaamatta toisiaan vastaan, eivätkä niissä kahaikoissa pääomaan ja uskuntoon kiinnittyneet vakaumukset lopulta eroa juurikaan toisistaan. Mutta tieteen ihanteiden joukkoon fundamentalismi ei lukeudu:

Jos yliopisto sortuu [auktoriteettien nimeen vannomiseen ja oikeaan oppiin pitäytymiseen], sen olemassaolon oikeutus murenee kuin World Trade Center. Yliopistollisen koulu-

tuksen tärkein tehtävä on näet opettaa nuori ihminen ajattelemaan omilla aivoillaan, ottamaan selvää asioista, punnitsemaan eri näkökantoja ja eri auktoriteettien argumentteja, mutta ei papukaijamaisesti toistamaan niitä eikä sokeasti seuraamaan Johtajaa. (Raivio 2001.)

Kunnioitettava päämäärä, mutta kuinka hyvin siinä onnistutaan?

Entisten ”oikeiden” arvojen ja tutkimuksen tekemisen lähtökohtien kyseenalaistamisen ei kuitenkaan tarvitse johtaa arvotyhjiöön — sehän merkitsisi osaltaan sananmukaisesti arvotonta elämää. Kysymys ”oikeasta” ja ”väärästä”, ”hyvästä” ja ”huonosta”/”pahasta” on tärkeä, erityisesti viimeaikaisten tapahtumien valossa. Mutta kenen arvoilla entiset korvataan? Kenen intressejä musiikintutkimuksen teoses-teettisten lähtökohtien korvaaminen kulttuurihistoriallisilla tai poststruktuuralistisilla palvelee? Tällaiset kysymykset ovat nähdäkseni tutkimuksen poliittisuuden pohtimisen ytimessä; Sarjalaa (2000, 198) mukailen kyse on siitä, ”millainen on [nyt] se tiedon ja vallan suhde, joka [ohjaa] ajatusten ja tulkintojen valikointia”. Ja kuka (o)saa vastata näihin kysymyksiin? (O)saammeko olla riittävän itsereflektiivisiä, vai vaaditaanko tähänkin muutaman vuosikymmenen ajallinen etäisyys?

Itsekin poststruktuuralistiseen ja brittiläisen kulttuurintutkimuksen perinteesen nojaavana tutkijana ”konteksti” on ollut minulle ainakin viimeiset vuodet avainsana onneen. Vain kontekstualisoidulla esineet, ilmiöt, teot ja mielipiteet osaksi sosiohistoriallista ympäristöään olen tuntenut saavani niistä otetta, teke-



väni ne ymmärrettäviksi. Tämän ei kuitenkaan tarvitse merkitä tekstuaalisen (teos)analyysin hylkäämistä; se toimii hyvinkin usein tutkimuksen pontimena, vaikka varsinainen kiinnostuksen kohde olisikin siinä, kuinka teksti ja konteksti kietoutuvat toisiinsa. Olennaista onkin huomata, että ne eivät sulje toisiaan pois. Kyse ei siis ole ainoastaan tavasta pyrkiä ymmärtämään musiikkia, vaan laajemminkin ”ihmisen toiminnan irrationaalisuutta” (ks. Huttunen 2001, 83), viime kädessä omaa itseäni. Se on myös tapa vaikuttaa ympäröivään maailmaan, osin epäilemättä itsekkäästi, mutta toivoakseni edes jossain määrin kollektiivisen ”hyvän” elämän puolesta. Täten se on myös selkeästi poliittinen teko, jota tietyt eettiset periaatteet ja käsitykset ohjaavat. Samat periaatteet ja käsitykset ohjaavat myös sitä, tartunko lähikaupassani Chiquita-, Rico- vaiko EkoOké-banaaneihin.

Tekijänoikeuslaki löytyy kokonaisuudessaan Internetistä esimerkiksi osoitteesta: <http://www.urova.fi/home/oiiffi/lait/tekijal.htm> (tarkistettu 10.10.2001). Musiikintutkijoita kiinnostanee lisäksi American Musicological Societyn Guidelines for Ethical Conduct osoitteessa <http://www.sas.upenn.edu/music/ams/ethics.html> (tarkistettu 28.8.2001).

LÄHTEET

- Edelman, Tom & Mylly, Tuomas & Rajala, Katariina 1998. Immateriaalioikeudet tutkijan kannalta. Lyhyt oppimäärä. *Tutkijan oikeudet ja velvollisuudet*. Toim. Ari Saarnilehto. Helsinki: WSLT. 21-56.
- Huttunen, Matti 2001. Teos, säveltäjä ja poliittisuus. Reunahuomautuksia Jukka Sarjalan artikkeliin. *Musiikki* 1. 80-85.
- Johnson, Bruce 2001. Closing Remarks. Puheenvuoro International Association for the Study of Popular Music -järjestön 11. kansainvälisessä konferenssissa Looking Back, Looking Ahead: Popular Music Studies 20 Years Later Turussa 10.7.2001. Sähköpostiviesti kirjoittajalle 10.9.2001. [Julkaistaan lähitulevaisuudessa Internet-osoitteessa <http://www.iaspm.net>.]
- Moisala, Pirkko 1998. Uudistuva musiikintutkimus. *Siltoja ja synteesejä. Esseitä semiotiikasta, kulttuurista ja taiteesta*. Toim. Irma Vierimaa, Kari Kilpeläinen & Anne Sivuoja-Gunaratnam. Helsinki: Gaudeamus. 322-332.
- Mäkelä, Pirjo H. 1998. Tutkijan vastuu. *Tutkijan oikeudet ja velvollisuudet*. Toim. Ari Saarnilehto. Helsinki: WSLT. 57-101.
- Oesch, Rainer 1998. Tekijänoikeus ja tutkimusetiikka. *Tutkimuksen tekijänoikeudet*. Toim. Katariina Rajala. Helsinki: WSLT. 195-211.
- OPM 2000. Tekijänoikeus: Tekijänoikeuden sisältö. http://www.minedu.fi/opm/tekijanoikeus/tekijanoikeus_sisalto.html (tarkistettu 30.8.2001). Helsinki: Opetusministeriö.
- Raivio, Kari 2001. Fundamentalismi ei sovi yliopistoon. *Yliopisto* 15. 5.
- Rojola, Sanna 2001. Musiikin ja tutkimuksen tekijät. *Musiikki* 1. 92-96.

- Sarjala, Jukka 2000. Dahlhausia lukiessa - Teoslähtöinen musiikin historia ja sen kätkeyty poliittisuus. *Musiikki* 3-4. 196-222.
- Sarjala, Jukka. Teoslähtöisyydestä ja rationaalisuudesta. Vastaus Matti Huttuselle. *Musiikki* 1/2001. 86-91.
- Straw, Will 1999. Closing Remarks. Puheenvuoro International Association for the Study of Popular Music -järjestön 10. kansainvälisessä konferenssissa Changing Sounds: New Directions and Configurations in Popular Music Sydneyssä 13.7.1999. Internet-osoitteessa <http://www.iaspm.net/rpm/remi.html#Sydney> (tarkistettu 10.10.2001).
- TENK 1998. Tutkimuseettinen neuvottelukunta. Menettelyohjeet hyvän tieteellisen käytännön loukkausten ja tieteellisessä tutkimuksessa ilmenevän vilpin ehkäisemiseksi, käsittelemiseksi ja tutkimiseksi. *Tutkijan oikeudet ja velvollisuudet*. Toim. Ari Saarnilehto. Helsinki: WSLT. 177-184.

DIALOGINEN, KEHKEYTYVÄ, MUUTTUVA -

TULKINTOJA MUSIIKISTA, IDENTITEETISTÄ JA SUKUPUOLESTA

TARJA RAUTIAINEN

Moisala, Pirkko ja Diamond, Beverley (toim.). Music and Gender. Urbana and Chicago: University of Illinois Press. 2000. 376 s.

Åbo Akademin musiikkitieteen professorin Pirkko Moisalan ja kanadalaisen etnomusikologin Beverley Diamondin toimittama esseekokoelma *Music and Gender* luotaa neljäntoista artikkelin verran musiikin ja sukupuolen problematiikkaan. Lähestymistapa on poik-

kitieteellinen: panoksensa kirjaan ovat antaneet niin etnomusikologit, musiikkiteeilijät, populaarimusiikin tutkijat kuin musiikkikasvatuksen ja sävellyksen parissa toimivatkin.

Artikkeleita yhdistää pyrkimys reflektoida sekä länsimaisen naistutkimuksen perinnettä että naistutkijan asemaa ja roolia postkolonialistisen lähestymistavan hengessä. Myöhäismodernin kulttuurin luonne ja ilmiöt, kuten teknologinen kehitys, muuttoliike, keskustan



ja marginaalin suhde ja kansallisvaltiokäsitteen uudelleentulkinnat nousevatkin artikkeleista keskeisesti esille.

Postkoloniaalisesta otteesta kertoo ennen kaikkea se, että kriittisen arvioinnin kohteena on tutkimusperinne itsessään, erityisesti feminismin käsite. Yksi kritisoijista on Marcia Herndon. Hänen mukaansa tulisi muistaa, että feminismi on valkoisen, länsimaisen ja keskiluokkaisen naisen perspektiiviä kuvaava käsite. Se ei välttämättä ota huomioon sitä, kuinka sukupuolen rinnalla myös muut tekijät, kuten esimerkiksi etnisyys voi olla keskeinen identiteettiä määrittävä tekijä.

Pirkko Moisala puolestaan ehdottaa perustellusti feminismiin sijaan käytettäväksi genderismin käsitettä. Feminismihän on terminä ylipolitisoitunut: varsin usein jo sana itsessään lukkiuttaa keskusteluasetelmat. Toki kaikki tutkimus on viime kädessä poliittista, halusi tutkija sitä tai ei. Toisaalta musiikin naistutkimuksen poliittiselle luonteelle löytyy perustelunsa peruskysymyksiä myöten. Onhan tämänkin artikkelikokoelman yksi keskeinen lähtökohta dokumentoida naismuusikoiden ja musisoivien naisten toimintaa - tehtävä, joka tahtoo yhä edelleen jäädä musiikintutkimuksen valtavirrassa tekemättä. Kuitenkin Moisalan huomio on tärkeä: tutkijan tulisi entistä selkeämmin pohtia tutkimuksensa luonnetta: miten poliittisuus asettuu suhteessa yleiseen tiedonintressiin

Postkoloniaalisesta mutta myös viime aikojen kulttuurintutkimuksen virtauksista kertoo se, että monien kirjoittajien tutkimusotteessa korostuu vahvasti kontekstualisoiminen. Toisaalta varsin usein kokoava teoreettinen käsite

on identiteetti. Toisin sanoen sukupuoli nähdään identiteetin yhtenä osatekijänä, joka kuitenkin rakentuu monimutkaisissa sosiaalisissa prosesseissa erilaisen historiallisten ja yhteiskunnallisten tekijöiden tuloksena. Siten musiikin ja sukupuolen suhde ei ole missään mielessä yksioikoinen. Esimerkiksi säveltäjä Linda Dusman toteaa, kuinka hän mieltää itsensä ensisijassa muusikoksi, sukupuoli astuu kuvaan vasta tämän jälkeen. Tutkijan tulisikin siis kysyä, kuinka ja missä muusikkous ja sukupuoli-identiteetti kohtaavat.

Kontekstoivan lähestymistavan korostaminen voidaan nähdä pyrkimyksenä kehittää edelleen gender-tutkimusta etnomusikologisista lähtökohdista. Ennen kaikkea Marcia Herndon peräänkuuluttaa kirjan epilogissa ”antropologian uudelleenlöytämistä” myös musiikin naistutkimuksessa. Hän kritisoi uuden musiikkitieteen edustajia, erityisesti Susan McClarya kontekstin eräänlaisesta unohtamisesta: Herndonin mielestä uusi musiikkitiede on korvanut formaalin analyysin uudelailla yleistävillä väitteillä sukupuolesta.

Herndonin epilogi jäi tämän ura-uurtavan etnomusikologin viimeiseksi artikkeliksi, sillä hän kuoli kesken kirjan toimitusprosessin. Kirja onkin omistettu Herndonin muistolle.

PERSPEKTIVEISTÄ

Kirjan artikkelit on ryhmitelty neljän teeman ympärille: musiikin esitystilanteen, elämäntutkimuksen, nationalismin ja sukupuolen, sekä teknologian ja sukupuolen välisten suhteiden poh-

timiselle. Vaikka useat kirjan artikkeleista ansaitsisivat oman käsittelynsä, nostan seuraavassa esiin vain tiettyjä teemoja.

Yksi artikkeleiden nostamista kiinnostavista de- ja re-konstruktioista koskee esitystilanteen analyysiä. Sitä ei tarkastella autonomisena kokonaisuutena, vaan kysytään, kuinka esitystilanteissa nostetaan symbolisesti esiin sosiaalisia suhteita. Näin tekee mm. Michelle Kisluk, joka tarkastelee omassa artikkelissaan Keski-Afrikan BaAka-pygmiä tansseja ja niissä esiintuvia sukupuolijännitteitä.

Pygmit ovat olleet etnomusikologien mielenkiinnon kohteena jo pitkään. Monille tutkijoille heimo on ollut ikään kuin muistuma Edenistä: tasa-arvoinen ja yhteisöllinen. Kisluk kuitenkin huomauttaa, että heimon jäsenten tasa-arvoisuus on ollut suhteellista. Yhteisössä on sukupuolten välisiä jännitteitä ja niitä on tuotu esille ja käsitelty erilaisten tanssien ja riittien avulla.

Kuitenkin sitä mukaa kun pygmiä elinolosuhteet ovat muuttuneet maanviljelyn yleistyttyä, myös sosiaaliset suhteet ovat muuttuneet. Tämä on puolestaan heijastunut tansseihin: naisten esittämistä assertiivisista ja usein jopa miehiä pilkkaavista rituaaleista on tullut yhä keskeisempiä sosiaalisen konfliktin alueita.

Kuslik yhdistää artikkelissaan diakronisen ja synkronisen tarkastelun. Tietyllä tavalla tämä pätee myös Helmi Järviluoman artikkeliin, joka pohjautuu hänen väitöskirjaansa *Musiikki, identiteetti ja ruohonjuuritaso* (1997). Kuitenkin synkroninen tarkastelu saa keskeisemmän sijan: erityisen tarkastelun kohteena on se, kuinka gender-

suhteita rakennetaan ja reflektoidaan arkipäivän tilanteissa, tässä tapauksessa pelimanni-yhtyeessä.

Dekonstruktion ajatus pätee myös elämäntarkasteluun, jossa lähtökohtana niin ikään on kontekstuaalisointi. Tämä tulee esille esimerkiksi Beverley Diamondin artikkelista, jossa hän analysoi Prince Edwardin saarten asukkaiden keskuudesta kerättyjä musiikillisia elämäntarkasteluja. Diamond toteaa, kuinka elämäntarinoista voi lukea paljon enemmän kuin mitä ihminen sanoo: se miten kerronta rakentuu kertoo yleisistä kulttuurin arvoista ja asenteista. Artikkelissaan hän käy läpi kolmen naisen elämäntarinoita ja pohtii, miten sukupuoli tulee niissä eri tavoin esille ja kietoutuu muihin sosiaalisiin ja yhteiskunnallisiin tekijöihin (etnisuus, ikä, luokka).

Tietyllä tavalla samaa tematiikkaa jatkaa Pirkko Moisala, joka pohtii sukupuoli-identiteetin rakentumista taidemusiikissa. Tutkimuskohteena on Kaija Saariaho säveltäjänä sekä hänen julkisuuskuvansa.

Saariaho on toistuvasti kritisoinut kategorisointia ”naissäveltäjäksi”, ”tietokonesäveltäjä” olisi hänen mielestään yhtä huono nimitys. Moisala pohtii, millä tavoin naiseudesta tulee taidemusiikissa erottava tekijä, joka yhtäältä marginalisoi, mutta joka kuitenkin toisaalta voi antaa tilaa miehiskentällä (Toisena) oman persoonallisen tyylin kehittämiseen. Nämä kaksi tekijää ovat kuitenkin usein varsin ristiriitaisella tavalla kietoutuneet toisiinsa.

Hyvin kiinnostava ja ajankohtainen on myös Naila Ceribasicin artikkeli populaarimusiikissa käytetyistä sukupuoleen liittyvistä dikotomioista Jugo-



slavian sodan aikana. Sukupuolen, nationalismin ja populaarimusiikin suhde onkin sinällään vielä pitkälti tutkimaton alue.

Ceribasic keskittyy tässä tarkastelemaan erityisesti Kroatiaa ja osin myös Serbiassa sodan aikana syntynyttä populaarimusiikkia. Kirjoittaja tuo esille, kuinka vaikka sinällään populaarimusiikki ylläpiti vakiintuneita sukupuolirooleja, erityisesti sotapropagandaan liittyvissä lauluissa Kroatia esitettiin feminiininä ja rauhantahtoisena uhrina. Serbian sotapropagandaan liittyvissä lauluissa Kroatia esitettiin puolestaan vastuuttomana naisena, jopa huorana, jonka Serbian tuli ottaa hallintaansa ja taltuttaa.

Kaiken kaikkiaan Moisan ja Diamondin toimittama *Music and Gender* on erittäin onnistunut ja korkeatasoinen lukupaketti musiikin ja sukupuolen suhteista. Kirjoittajien reflektiiviselle lähestymistavalle toivoisi jalansijaa akateemisessa musiikintutkimuksessa laajemminkin, sillä kuten esipuheen kirjoittajat toteavat, musiikin ja sukupuolen suhteista ei ole olemassa yhtä oikeaa tulkintaa, vaan kaikenlaisille ratkaisuille on löydettävä paikkansa ja selitysperspektiivinsä. Sama pätee mielestäni musiikintutkimukseen laajemminkin: musiikin, kulttuurin ja inhimillisen suhteille ei myöskään ole syytä etsiä yhtä oikeaa tulkintaa, vaan antaa arvo niiden moninaisille kombinaatioille.

OHJEITA KIRJOITTAJILLE

Musiikki-lehdessä julkaistaviksi tarkoitetut käsikirjoitukset toimitetaan ensi vaiheessa lehden päätoimittajalle kahdena kappaleena paperilla. Artikkelel lähetetään ilman kirjoittajan nimeä asiantuntijalausuntokierrokselle, minkä jälkeen kirjoittaja saa artikkelistaan kirjallisen palautteen mahdollisine parannusehdotuksineen. Toimitustyön alaiseen artikkeliin ei voi tehdä lisäyksiä tai muutoksia ilman, että niistä on erikseen sovittu päätoimittajan kanssa. Julkaisukuntoon saatettu artikkeli lähetetään päätoimittajalle levykkeellä sekä paperitulosteena.

TEKSTIN TALLENNUSMUOTO

Tiedostomuodon pitää olla jonkin yleisen tekstinkäsittelyohjelman käyttämä (esim. MacWrite, Claris, Word, WP). Ohjelmakohtaisen tallennusmuodon lisäksi kirjoitus tallennetaan varmuuden vuoksi myös RTF-muodossa, joka on ns. siirtokelpoinen muoto. Kirjoitukset toimitetaan 3,5 tuuman levykkeellä (korppu). Kirjoittajan nimi ja yhteystiedot merkitään levykkeen etikettiin.

TEKSTIN MUOTOILU

Tekstin muotoilun olisi hyvä olla mahdollisimman yksinkertainen. Tab-merk-

kejä, ylimääräisiä välilyöntejä (sisennykset), ylimääräisiä tyhjiä rivejä, tavuviivoja ja tavutusohjeita (soft hyphens) ym. on syytä välttää. Tekstinkäsittelyohjelmien erikoisominaisuuksia kuten tekstiin upotettuja kuvia ja kaavaeditorilla laadittuja kaavoja ei saa käyttää. Tekstinkäsittelyohjelman viiteautomaatiikkaa ja yksinkertaisia tabuloituja taulukoita voi käyttää, mutta jos kyseessä on jokin monimutkaisempi elementti, se kannattaa mieluummin toimittaa taitettavaksi kaaviona (ks. ”Kaaviot, nuottiesimerkit ja kuvat”).

Ajatusviiva kirjoitetaan tekstiin pitkänä viivana ”—” (ei ”-” eikä ”-”). Lainausmerkkeinä käytetään tavallisia lainausmerkkejä eli ”lainaus” (ei ”lainaus” eikä ”lainaus“). Jos tekstissä on erikoismerkkejä (normaaliin kirjaimistoon kuulumattomia merkkejä, esim. muita kuin ranskan ja espanjan diakriittikirjaimia), niiden toteutuksesta on sovittava taittajan kanssa. Kursiivilla merkitään julkaisujen (lehtien, kirjojen, äänitteiden jne.) nimet ja sellaiset sävelteosten nimet, jotka ovat erisnimiä (esim. *Pastoraalisinfonia*, vrt. kuitenkin 6. sinfonia).

Samoin kursiivilla pitäisi merkitä vieraskieliset termit. Sävelteosten osien nimiä ei kursivoida. Lainausmerkkeihin sijoitetaan pääsääntöisesti vain lainaukset. Muita korostuksia pyydämme käyttämään harkiten. Otsikoita ei tarvitse lihavoida.

VIERASKIELISET LAINAUKSET

Vieraskieliset lainaukset suomennetaan. Suomennettu lainaus sijoitetaan tarvittaessa tekstin yhteyteen (ja alkukielinen tarvittaessa numeroiduksi viitteeksi).

VIITETEKNIikka

Kirjallisuusviitteet sijoitetaan tekstiin muodossa ”(Henkilö vuosi, sivu[t])”.

Numeroituja viitteitä on syytä käyttää säästeliäästi. Numeroidut viitteet sijoitetaan tekstiin alaviitteiksi. Ne kannattaa toteuttaa tekstinkäsittelyohjelman viittaus-automatiikalla. Jos ohjelma ei sisällä automatiikkaa, voi numeroidut viitteet sijoittaa tekstin loppuun luetteloksi. Tällöin viitteen paikka tekstissä ilmaistaan esim. sanalla viite, ts. vaikkapa ”viite 10”. Numeroidut viitteet pyritään säilyttämään lehdessä alaviitteinä, mutta se ei aina ole mahdollista (esim. silloin, kun kaavioita ja nuottiesimerkkejä on runsaasti). Tällöin ne sijoitetaan viiteluetteloon.

LÄHDELUETTELO

Lähdeluettelon on oltava mahdollisimman täydellinen ja noudatettava seuraavaa muotoa:

Bowers, Jane M. 1989. *Feminist Scholarship and the Field of Musicology: I. College Music Symposium* 29 (3): 81–93.

Bowers, Jane M. ja Judith Tick (toim.) 1986. *Women Making Music, the Western Art Tradition 1150–1950*. Illinois: Illini Books.

Jezic, Diane Peacock 1988. *Women Composers. The Lost Tradition Found*. New York: The Feminist Press.

Leiviskä, Helvi 1966. Helvi Leiviskä. Teoksessa *Suomen säveltäjiä*. Toim. Einari Marvia. Porvoo: WSOY.

Lähdeluetteloa ei tarvitse muotoilla, vaan kukin lähde kirjoitetaan tavallisena tekstikappaleena. Jos kyseessä on teos, nimi kursivoidaan. Englanninkielisten kirjoitusten ja julkaisujen nimet kapitalisoidaan, jos näin on tehty itse julkaisussa. Jos lähteenä oleva kirjoitus on julkaistu lehdessä tai vastaavassa (kausijulkaisut, tutkimusraportit ym.), julkaisun nimi kursivoidaan, volyymi ilmaistaan



arabialaisella numerolla ja julkaisun numero sijoitetaan kaarisulkeisiin. Volyymia ei eräissä tapauksissa tarvitse ilmoittaa vaan voidaan käyttää esim. muotoja ”*Musiikki* 1/1995” tai vain ”*Musiikki* 1”. Kaksoispisteen jälkeen merkitään sivut ja piste. Jos kirjoitus on jonkin teoksen artikkeli, kirjoitetaan ”Teoksessa teoksen nimi”. Kustantajan kotipaikka merkitään julkaisun mukaisessa asussa, tämän jälkeen kaksoispiste ja kustantaja ja loppuun piste.

**KAAVIOT, NUOTTIESIMERKIT
JA KUVAT**

Nuottiesimerkit, kaaviot ym., toimitetaan sekä disketillä että julkaisukuntoisena paperilla. Ne tallennetaan esim. TIFF-, JPEG- tai GIF-muotoisina. Valokuvat voi toimittaa taittajalle skannattuna. Resoluution on oltava vähintään 300 ppi, mieluummin enemmän. Nuottiesimerkkien laatimisessa on syytä välttää NoteWriter- ja Encore-ohjelmien käyttöä niiden luomien dokumenttien

huonon siirtokelpoisuuden vuoksi. Finale-nuotinkirjoitusohjelman käyttöä suositellaan.

Kuvan tai kaavion suurin mahdollinen koko on 173 x 246 mm. Kuvien sijoittelua koskevat toivomukset merkitään tekstiin. Kuvamateriaalin laatuun ja soveltuvuuteen olisi tärkeää kiinnittää huomiota, koska painettu kuva on laadultaan aina huonompi kuin alkuperäinen. Niinpä esim. heikkolaatuinen partituurisivu tai käsikirjoitus ei välttämättä ole lehdessä kovin informatiivinen. Kuvamateriaalia ei palauteta, ellei toisin ole sovittu.

Tässä esitettyjen ohjeiden noudattaminen helpottaa ja nopeuttaa lehden julkaisukuntoon saamista ja takaa mahdollisimman virheettömän lopputuloksen. Jos jokin ohjeista aiheuttaa ylipääsemättömiä vaikeuksia, pyydämme ottamaan yhteyttä lehden taittajaan.

Musiikki-lehden toimitus





SUOMEN MUSIIKITIETEELLISEN SEURAN JULKAISUT

ACTA MUSICA FENNICA -SARJA

- AMF 1 Timo Mäkinen: *Piae Cantiones tutkimuksen perusteista*. 1968. 30 mk (€ 5)
- AMF 2 Salmenhaara Erkki: *Das musikalische Material und seine Behandlung bei Ligeti*. HKI 1969, 203 s. 30 mk (€ 5)
- AMF 3 Jouko Tolonen: *Mollisoinnun ongelma* — Loppuunmyyty!
- AMF 4 Salmenhaara Erkki: *Tapiola*. HKI 1970, 135 s. 30 mk (€ 5)
- AMF 5 Jouko Tolonen: *Protestanttinen koraali* — Loppuunmyyty!
- AMF 6 Heikinheimo Seppo: *The Electronic Music of Karlheinz Stockhausen*. HKI 1972, 228 s. 40 mk (€ 6,7)
- AMF 7 Pajamo Reijo: *Suomen koulujen laulunopetus vuosina 1843–1881*, HKI 1976, 226 s. 40 mk (€ 6,7)
- AMF 8 Vainio Matti: *Diktonius: modernisti ja säveltäjä*. HKI 1976, 472 s. 40 mk (€ 6,7)
- AMF 9 *Juhlakirja E. Tawaststjernalle*. Keuruu 1976 — Loppuunmyyty!
- AMF 10 Oramo Ilkka: *Modaalinen symmetria. Tutkimus Bartokin kromatiikasta*. HKI 1977, 197 s. 50 mk (€ 8,4)
- AMF 11 Tarasti Eero: *Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music*. HKI 1978, 365 s. — Loppuunmyyty!
- AMF 12 Salmenhaara Erkki: *Tutkielmia Brahmsin sinfonioista*. HKI 1979, 181 s. 50 mk (€ 8,4)
- AMF 13 Seppälä Hilikka: *Bysanttilaiset ekhokset ja ortodoksinen kirkkolaulu Suomessa*. HKI 1981, 302 s. 50 mk (€ 8,4)
- AMF 14 Heiniö Mikko: *Innovaation ja tradition idea. Näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan*. HKI 1984, 364 s. 70 mk (€ 11,7)
- AMF 15 Kurkela Kari: *Note and Tone. A semantic analysis of conventional music notation*. HKI 1986, 161 s. 70 mk (€ 11,7)
- AMF 16 Louhivuori Jukka: *Veisuun vaihtoehdot. Musiikillinen distribuutio ja kognitiiviset toiminnot*. JKL 1988, 324 s. 70 mk (€ 11,7)
- AMF 17 Pekkilä Erkki: *Musiikki tekstinä. Kuulonvaraisen musiikkikulttuurin analyysiteoria ja metodi*. JKL 1988, 335 s. 70 mk (€ 11,7)
- AMF 18 Huttunen Matti: *Modernin musiikinhistorian kirjoituksen synty Suomessa*. HKI 1993 100 mk (€ 17)



- AMF 19** Kaipainen Mauri: *Dynamics of musical knowledge ecology: knowing-what and knowing-how in the world of sounds*. HKI 1994. 100 mk (€ 17)
- AMF 20** Padilla Alfonso: *Dialectica y musica. Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez*. HKI 1995. 100 mk (€ 17)
- AMF 21** Henriksson Juha: *Chasing the Bird. Functional Harmony in Charlie Parker's Bebop Themes*. HKI 1998. 120 mk (€ 20)
- AMF 22** Laine Pauli: *A Method for Generating Musical Motion Patterns*. HKI 2000. 120 mk (€ 20)

MUSIIKKITIETEEN KIRJASTO

- 1 Dahlhaus Carl: *Musiikin estetiikka*. (suom. I. Oramo) HKI 1980, 134 s. — Loppuunmyyty!
- 2 Bach C. Ph. E. *Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria*. Suomentanut ja viittein varustanut Paavo Soinne. HKI 1982, 268 s. 40 mk (€ 6,7)
- 3 Karma Kai: *Musiikkipsykologian perusteet*. HKI 1986, 94 s. 40 mk (€ 6,7)
- 4 la Motte Diether de: *Harmoniaoppi*. (suom. Mikko Heiniö) Vantaa 1987, 260 s. 70 mk (€ 11,7)

Den gemensamma tonen. Raportti seminaarista ”Den gemensamma rikets musikskatter” 40 mk (€ 6,7)

MUSIIKKI-LEHDET (NELJÄ NUMEROA VUODESSA)

Musiikki 1993–2001 40mk (€ 6,70)/numero
Musiikki 1984–92 30mk (€ 5,00)/numero
Musiikki 1980–83 20mk (€ 3,40)/numero
Musiikki 1971–79 10mk (€ 1,70)/numero

Kaksoisnumeroista kaksinkertainen hinta. Tarkista *Musiikki*-lehtien saatavuus ja sisälllys seuran verkkosivuilta <http://www.jyu.fi/musica/mts/>.







**SUOMEN MUSIIKKITIETEELLISEN SEURAN JULKAISU
ISSN 0355-1059. NELJÄ NUMEROA VUODESSA.**

PÄÄTOIMITTAJA

Taru Leppänen
Musiikkitiede
20014 Turun yliopisto
(02) 333 5839
taru.leppanen@utu.fi

TOIMITUSNEUVOSTO

Marcus Castrén
Maija Fredrikson
Tiina Koivisto
Seija Lappalainen
Taru Leppänen
Jukka Louhivuori
Pirkko Moisala
Anne Sivuoja-Gunaratnam
Vesa Välimäki

MUSIIKKI

TOIMITUSSIHTEERI

JA TAITTAJA

Henri Terho
Kulttuurihistoria, 20014 Turun yliopisto
(02) 333 6301
henri.terho@utu.fi

TOIMITUKSEN OSOITE

Musiikki-lehti/
Musiikkitiede
Arwidsoninkatu 1
20014 Turun yliopisto
fax (02) 333 6677

TILAUKSET JA OSOITTEENMUUTOKSET

Suomen musiikkitieteellisen seuran sihteeri
Tuomas Eerola
Jyväskylän yliopisto, Musiikkitieteen laitos
PL 35
40351 Jyväskylän yliopisto

TILAUSHINNAT

Vuosikerta 30 € (Pohjoismaiden ulkopuolelle 40 €)
Irtonumerohinta 6,70 € (kaksoisnumero 13,40 €)

VANHOJA VUOSIKERTOJA JA SEURAN JULKAISUJA VÄLITTÄÄ
Ostinato Oy, Töölönkatu 28, 00260 Helsinki, puhelin (09) 443 116

2001 • 3–4 (31. vuosikerta)

SISÄLLYS

PÄÄKIRJOITUS

Taru Leppänen
MUSIIKINTUTKIJAN ETIIKKA 3

ARTIKKELIT

Susanna Välimäki
SUBJEKTISTRATEGIOITA SIBELIUKSEN KYLLIKISSÄ 5

Marjaana Virtanen
VIRTUOOSISUUS SELIM PALMGRENIN VIRRASSA 51

Pekka Gronow
DOPPERALAUJAJIA ENNEN DOPPERAA 77

KATSAUKSIA

Henri-Claude Fantapié
ARMAS LAUNIS (1884–1959).
SUOMALAINEN SÄVELTÄJÄ NIZZAN JA RANSKAN MAISEMISSA 117

Matti Vainio
ONKO ILMARI KROHN MYÖS UNKARIN
KANSANMUSIIKINTUTKIMUKSEN ISÄ? 136

Tuire Kuusi
JOUKKOLUOKKA JA SOINTU.
TUTKIMUS TEOREETTISTEN JA HAVAITTUJEN LÄHEISYYKSIEN
VÄLISESTÄ YHTEYDESTÄ 141

Markus Mantere ja Taru Leppänen
MEDIATUTKIMUSPÄIVÄT.
”MONTA MEDIAA — MONTA METODIA?” 1.–2.2.2002
TURUN YLIOPISTOSSA 151

MUSIIKINTUTKIMUKSEN VÄITÖSKIRJAT 155

OHJEITA KIRJOITTAJILLE 163

Musiikki 3-4/2001



MUSIIKINTUTKIJAN ETIIKKA

Viime aikoina tutkimuksellisten käytäntöjen eettisyys on saanut paljon julkisuutta. Professoriliitto julkaisi eettiset ohjeet jäsenilleen ja ministeriehdokkaan graduplagioinnin käsittelyä seurattiin mediassa tarkasti aina vapauttavaan tuomioon asti. Eettisten asioiden pohtiminen on tietysti aina ajankohtainen ja tervetullut asia. Edellä mainituissa tapahtumissa etiikka ilmenee ensisijaisesti toimintana, joka koskee mahdollisten eettisten virheiden välttämistä. Eettiset kysymykset nostetaan esiin ja ratkaistaan asiantuntijoiden turvin, jonka jälkeen toimintaa voidaan jatkaa entiseen malliin.

Helsingin kaupunginteatterin ohjelmistossa parhaillaan oleva menestysnäytelmä *Kööpenhamina* koostuu kahden fyysikon, Niels Bohrin ja Werner Heisenbergin sekä Bohrin vaimon Margarethe Bohrin keskustelusta. Tapahtumat keskittyvät natsien miehittämään Kööpenhaminaan vuonna 1941, jolloin saksalainen Heisenberg kävi tapaamassa vanhaa opettajaansa Bohria ja tämän vaimoa. Näytelmässä Niels sopii vaimonsa Margarethen kanssa ennen tapaamista, että hän ei käsittele illan aikana poliittisia asioita vaan ainoastaan fysiikkaa. Niels Bohr ei kuitenkaan pysty pitämään lupastaan. Kun hänen vaimonsa muistuttaa hänelle asiasta, Bohr puolustelee tapahtunutta toteamalla, että fysiikkaa ja politiikkaa on kovin vaikea pitää erillään toisistaan.

Samalla kun näytelmä peräänkuuluttaa eettisten kysymysten tärkeyttä käyttäen esimerkkinä ihmiskunnan tai sen osan mahdollista tuhoa, se kyseenalaistaa kaikille yhteisten eettisten ohjeistojen mahdollisuuden. Eettiset ratkaisut eivät ole pelkästään henkilökohtaisia asioita ja niiden seuraukset eivät rajoitu ainoastaan tiettyjen yhteisöjen sisälle.

Pitäisikö etiikkaa pohtia vain silloin, kun eettisiä normeja rikotaan vai pitäisikö sitä ajatella myös silloin, kun asiat sujuvat normaalikäytäntöjen mukaisesti? Entä miten musiikintutkijat kantavat eettisen vastuunsa osana tiedeyhteisöä ja muuta maailmaa? Tieteen harjoittaminen perustuu jatkuvasti sisään- ja ulossulkemisten akteihin. Eettisiä kysymyksiä ei näissä teoissa voida välttää. Kysymys kuuluukin tällöin: millaisten eettisten säännösten varassa tiedeyhteisö toimii?

Autonomisen musiikkikäsitteilyksen mukaisesti musiikkitieteilijöiden arkitieteen ohjaa kenties yhä edelleen käsitys musiikin erityisyydestä suhteessa muuhun taiteentutkimukseen ja muihin ihmistieteisiin. Toisaalta musiikkitiede on huolehtinut tarkasti siitä, että sidos taidemusiikin kent-



tään on säilynyt kiinteänä. Tässä suhteessa musiikkitiede tosiaan on erityinen ala, joka ylläpitää jo kauan sitten solmittua sanatonta sopimusta tutkijayhteisön ja taidemusiikki-instituutioiden välillä. Muut taiteentutkimuksen piiriin kuuluvat oppialat ovat jo ehtineet problematisoida suhteensa taiteen kenttään ja sen toimijoihin.

Tutkimuskäytäntöjä ohjaavia säännöstöjä on tietysti lukemattomia. Näyttää kuitenkin siltä, että ehkä helpoimmin huomaamatta jäävät kaikkein itsestäänselvimmät yhteisön toimintaa ohjaavat normit, joiden yli tutkimuksellisissa käytännöissä on tapana vauhdikkaasti loikata. Mitä esimerkiksi tapahtuu silloin, kun musiikintutkijat luokittelevat kohteensa vaikkapa maailmanmusiikiksi, populaarimusiikiksi, länsimaiseksi taidemusiikiksi ja kansanmusiikiksi? Voisiko tutkijan tehtävänä faktojen luotettavan toistamisen sijasta olla Edward Saidin (2001, 95) sanoin se, että hän tietoisesti yrittäisi olla ymmärtämättä asioita helposti ja heti paikalla?

Teoreettisen itseymmärryksen lisäämiseen ja eettisten asioiden esiin nostamiseen on tietysti monenlaisia keinoja. Apu saattaa löytyä yllättävänkin läheltä. Alastair Williams nimittäin ehdottaa musiikintutkimuksen tämänhetkistä tilaa kartoittavassa tuoreessa kirjassaan *Constructing Musicology* (2001), että musiikintutkimus tuotaisiin jälleen osaksi muita ihmistieteitä humanistisessa tutkimuksessa käytävän teoreettisen keskustelun kautta.

Käsillä olevassa numerossa valotetaan suomalaista taidemusiikkikulttuuria kolmesta keskenään erilaisesta näkökulmasta. Susanna Välimäki pohtii psykoanalyttisen ja feministisen teorian valossa subjektistrategioita Sibeliuksen *Kyllikissä*. Marjaana Virtasen artikkeli käsittelee virtuoosisuuden ja teoskeskeisyyden välisiä suhteita käyttäen esimerkkinään Selim Palmgrenin pianokonserttoa. Pekka Gronow puolestaan kartoittaa suomalaisten laulajien kohtaloita 1800-luvulla ennen oopperan perustamista Suomeen.

Turussa 21.1.2002
Taru Leppänen

LÄHTEET

- Said, Edward 2001. *Ajattelevan ihmisen vastuu*. Suomentanut Matti Savolainen. Helsinki: Loki-kirjat.
Williams, Alastair 2001. *Constructing Musicology*. Aldershot [etc.]: Ashgate.



SUBJEKTISTRATEGIOITA SIBELIUKSEN KYLLIKISSÄ¹

SUSANNA VÄLIMÄKI

I SIBELIUS — PIANOSÄVELTÄJÄ

Sibelius oli ahkera pianosäveltäjä, ja hänen tuotantonsa kyseiselle instrumentille on varsin laaja ja moninainen. Erikoista on kuitenkin se, että tämä monenlaisia ja -luonteisia — pääasiassa ns. pienimuotoisia — teoksia sisältävä tuotanto on usein varsin yksioikoisesti niputettu yhteen ja leimattu jokseenkin merkityksettömäksi ja marginaaliseksi alueeksi Sibeliuksen säveltuotannossa. Tämä asenne näkyy selvästi paitsi Sibeliuksista koskevassa kirjallisuudessa² myös Sibeliuksen pianomusiikkiin paneutuvan tutkimuksen vähydessä. Jos ajattelee, kuinka paljon Sibeliuksista ylipäätään on tutkittu, luulisi joukkoon jo tilastollisten todennäköisyyksienkin takia mahtuneen enemmän tutkimuksia pianomusiikistakin, koska säveltäjä sitä kasapäin sävelsi. Tutkimuspolitiikka ei kuitenkaan piittaa matemaattisista odotusarvoista. Aluetta on pikemminkin vältelty kuin että siitä olisi väiteltä. Ainut laajempi tutkimus Sibeliuksen pianomusiikista lienee edelleenkin Erik Tawaststjernan väitöskirja *Sibeliuksen pianosävellykset säveltäjän kehityslinjan kuvastajina* (1960; varhainen versio suomeksi 1955 ja englanniksi 1957). Se olikin oikeastaan Sibeliuksen pianomusiikin arvopa-

¹ Artikkelini perustuu osittain seuraaviin esitelmiini: ”Jean Sibelius’s *Kyllikki*: Erotic-Sensual vs. Patriotic-National” (*Nordic-Baltic Summer Institute for Semiotic and Structural Studies*, Imatra 15.6.2000) (ks. Välimäki 2001a) ja ”Sibelius’s *Kyllikki*: Jouissance, Mourning, Melancholy” (*The Third International Jean Sibelius Conference*, Helsinki 9.12.2000).

² Tarkoitin artikkelissani Sibelius-kirjallisuudella laajasti ylipäätään Sibeliuksesta kirjoitettua kirjallisuutta, sekä tutkimuksellista että muuta kirjallisuutta. Raja mielipide- ja tietokirjallisuuden välillä kyseisessä kirjoittelussa onkin välillä hyvin häilyvä, kuten Murtomäki (1999, 22) on huomauttanut.



lautusyritys, kuten Erkki Salmenhaara (1996, 510) kirjoittaa. Itse asiassa Tawaststjerna aloitti koko Sibeliuksen tutkimuksensa nimenomaan pianomusiikista. Hän teki *pro gradu* -työnsä *Kyllikistä* (1958) ja liseniaattitutkijan³ pianosonaatista (op. 12) (1959).

Kuitenkin Sibeliuksen pianoteokset ovat viime vuosikymmenen aikana tulleet myös kasvavan kiinnostuksen kohteeksi, erityisesti pianistien keskuudessa.⁴ Usein Sibeliuksen pianomusiikista kiinnostuneet kirjoittajatkin (ks. esim. Alesaro 1998; Gräsbeck 2000; Heinonen 2000; Ignatius-Fleet 1999; Kon 1995; Loesti 1998; Ostrovsky 1998 & E. T. Tawaststjerna 1990) — ne joita ei ole häirinnyt kyseisen musiikin väitetty epäpianistisuus — ovat olleet pianisteja, joista kuuluisin lienee Glenn Gould (ks. esim. 1977 ja 1988). Kasvava kiinnostus marginaali-Sibeliukseen tai ”toiseen Sibeliukseen” — sanoisinko: Sibeliuksen ei-sinfonikkoon — liittyyneen niihin muutoksiin, joita musiikkitieteessä on viimeisen viidentoista vuoden aikana tapahtunut, kun postmodernista ajattelusta inspiroituneet suuntaukset asettivat länsimaisen taidemusiikin ja sen tutkimisen kaanonit ja ideologiat erityisen tarkastelun alaisiksi. Musiikille alettiin tunnustaa perinteisen musiikkitieteenkin piirissä selkeämmin muitakin arvoja kuin kanonisoiva konsensus siitä, mikä on esteettis-taiteellisesti arvokasta. Niinpä esimerkiksi Sibeliuksen tutkimista kokonaisuutena, mukaan luettuna orkesteriteosten varjoihin säilöntyneet tuotannon alueet, voidaan nykyään pitää tärkeänä ja kiinnostavana sinänsä. Myös tutkimukselliset retket Sibeliuksen musiikin ei-absoluuttisille merkityskentille ovat tulleet yhä mahdollisimmiksi ja sallituimmiksi.⁵ Kuitenkaan edellä mainittuja länsimaisen taidemusiikin ja musiikkitieteen myyntejä, itsestäänselvinä pidettyjä konventioita ja

³ En ole saanut kyseistä liseniaattityötä käsiini, eikä kukaan muukaan tunnu sitä nähneen. Ilmeisesti sitä ei ole koskaan Helsingin yliopiston Musiikkitieteen laitoksen kirjastoon luetteloitu. Tietoni työstä perustuu Salmenhaaran tietoihin (ks. esim. 1990, 38; 1996, 523).

⁴ Uusia levytyksiä Sibeliuksen pianomusiikista ilmestyy tasaiseen tahtiin. Ehkäpä Sibeliuksen koottujen teosten julkaisuhankkeen (JSW) myötä myös tutkijoiden kiinnostus Sibeliuksen pianomusiikkiin kohtaan kasvaa. Pianomusiikkia on luvassa neljä osaa, joista kolmeen sisältyvät varsinaiset pianoteokset ja neljanteen Sibeliuksen itsensä tekemät pianosovitukset alunperin muille kokoonpanoille säveltämistään teoksista. Ensimmäinen ja toinen osa ovat parhaillaan Kari Kilpeläisellä työn alla. Ensimmäinen osa — joka sisältää mm. *Kyllikin*, jonka aiemmassa Breitkopf & Härtelin laitoksessa on pahojakin painovirheitä — tulee ulos kesään 2002 mennessä. (Kiitän Kilpeläistä näistä elokuussa 2001 saamistani tiedoista.)





ideologioita ei voi olla pohtimatta törmätessä Sibeliuksen pianomusiikkia koskeviin näkemyksiin. Huomiota kiinnittää muun muassa se, miten ja minkälaiset sukupuolistavat diskurssit toimivat kyseisen musiikin arvioinneissa. Kunkin ajan gender-ideologia⁶ muokkaa myös tutkijoiden käsityksiä siitä, millä tietyillä musiikin muodoilla ja käytännöillä on suurin kulttuurinen ja tutkimuskulttuurinen huomioarvo (ks. esim. Cook & Tsou 1994, 1).

Jo se, että Sibeliuksen pianoteosten yliolkainen kohtelu Sibelius-kirjallisuudessa on ollut niin säännön- ja johdonmukaista, tekee sekä Sibeliuksen pianomusiikista että sitä koskevasta kirjallisuudesta kiinnostavan tutkimuskohteen. Mistä tämä vähättelevä, joskus jopa epäasiallinen suhtautuminen voisi johtua? Onko Sibeliuksen pianosäveltäminen todellakin niin ”huonoa” ja tuotanto niin vähämerkityksellistä, että hänen suhteensa pianoon voidaan yhä uudestaan ja uudestaan nähdä niin yksioikoisesti? Jos vastaamme kyllä, joudumme toteamaan, että kvantitatiivisesti erittäin merkittävä osa Sibeliuksen koko tuotantoa on ”huonoa” ja vähämerkityksellistä⁷: Sibeliushan sävelsi reippaasti toista sataa opusnumeroitua pianoteosta. Salmenhaaran (1996, 510) laskutoimitusten mukaan tarkka lukumäärä on 129 kappaletta, mikä muodostaa kolmanneksi runsaimman lajin (19 opusta) Sibeliuksen teosluettelossa, orkesteriteosten (29 opusta

⁵ Tällaisia merkityskenttiä valloittaa mm. tuore *Sibelius studies* -kirja (Jackson — Murto-mäki [eds.] 2001) rinnan perinteisemmän sinfonia-analyysin kanssa.

⁶ Yleensä suomenkielisessä kirjallisuudessa puhutaan *genderin* sijasta yksinkertaisesti sukupuolesta. Käytän kuitenkin paikoin *gender*-sanaa, kun haluan erityisesti korostaa termin liukuvuutta (”feminiinen”/”maskuliininen” piirre sukupuoleen katsomatta) verrattuna suomen kielen sukupuoli-sanaan, joka ehkä helpommin assosioituu pikemminkin mies/nais-jaotteluun kuin feminiinen/maskuliininen-jaotteluun.

⁷ En tietenkään tarkoita tässä sitä, että musiikintutkimuksen tulisi jakaa sävellykset huonoihin ja hyviin enkä sitä että kysymys musiikin hyvyydestä/huonoudesta olisi mielekäs ja tutkimuksellisen tarkastelun kestävä jakoperuste — tällainen kanonisoiva ajattelu on juuri ollut yksi postmodernin musiikintutkimuksen keskeisiä kritiikin kohteita. En myöskään pyri tutkimuksellani siihen, että Sibeliuksen pianotuotanto pitäisi nyt rehabilitoida ”hyväksi” eli nostaa kaanonin kuuluvaksi. Vaikka tutkimus voikin aina monin tavoin vaikuttaa kaanonien ylläpitoon, rakentamiseen ja purkamiseen, on tietoisena pyrkimyksenäni tässä artikkelissa ollut tutkia Sibeliuksen vähän tutkittua pianomusiikkia — sekä myöskin sitä koskevia käsityksiä — musiikin (aina jo sosiokulttuuristen) merkitysten kannalta.





sekä 11 näyttämöteos-opusta) sekä kuoroteosten ja teosten orkesterille ja kuorolle (21 opusta) jälkeen. Tämän lisäksi on suuri joukko opusnumeroimattomia pianoteoksia sekä pianosovituksia alunperin muille kokoonpanoille tehdyistä sävellyksistä. Myöskin esimerkiksi Sibeliuksen opusluettelon ulkopuolinen nuoruudentuotanto pianolle on hämmästyttävän runsas (ks. esim. Gräsbeck 2000).⁸

SUURET SINFONIAAT VERSUS PIENET PIANOKAPPALEET

Tapana on ollut, että Sibeliuksen pianotuotanto on asetettu vastakkain orkesteriteoksien kanssa. Tällaisessa vertailuasetelmassa pienimuotoinen pianomusiikki on nähty köykäisenä, joskus jopa hieman hävettävänä tai harmillisena seikkana. Pianokappaleita on pidetty, jos ei nyt suorastaan suuren sinfonikon kiusallisina pikkusynteinä, niin joka tapauksessa jonakin, joka voidaan nopeasti ohittaa maininnalla niiden tilapäisluontoisuudesta. Aivan kuin ei olisi ymmärrettävää, että yksi ja sama säveltäjä voi säveltää sekä suuria (raskaita) sinfonioita että pieniä pianominiatyrejä.⁹ Toisinaan se energia ja sivumäärä, joka Sibeliuksen pianomusiikille on suotu esimerkiksi jossakin Sibeliuksen elämää ja tuotantoa käsittelevässä teoksessa, on pianoteosten tutkiskelun sijaan käytetty syiden pohtimiseen sille, miksi säveltäjä — tämä temaattista painia säveltämisen raskaassa sarjassa suorittanut ”absoluuttisen musiikin mestari” — ylipäättään teki tällaisia pianoteoksia; niin kuin kyseessä olisi teko, jolle pitäisi saada perustelut ja synninpäästö. Sibeliuksen pianotuotannon olemassaolo sinänsä on tällöin koettu ongelmana, johon sinfonikko-Sibeliuksen ihailijan täytyisi löytää suhtautumistapa, jolla päästä tämän mestarin nolottavan puolen yli. Sibelius on säveltäjänä ikään kuin jaettu kahtia, ja nämä puolet on asetettu

⁸ Ei myöskään pidä unohtaa, että tavallaan Sibelius on pianosäveltäjä myös esimerkiksi laulusäveltäjänä. Sibeliuksen yksinlaulujen piano-osuuksia ei ole kuitenkaan ollut tapana kritisoida yhtä rajusti kuin soolopianoteosten tekstuuria.

⁹ Tällainen mustavalkoinen ajattelu on psykoanalyttisesta näkökulmasta katsottuna regressiivistä ja integroitumaton. Monet ideologiat — esimerkiksi esteettisten ylimien ylläpitämät — ammentavatkin voimansa yhteydestään mielen regressiivisen ajattelun alueisiin.

¹⁰ Toisenlaisesta jakautuneisuudesta Sibelius-reseptiossa, ks. Jacksonin ja Murtomäen esipuhe heidän toimittamassaan *Sibelius studies* -kirjassa (2001).



vastakkain.¹⁰ Tällainen lähtökohta pianoteosten tutkimiselle on ollut epä-mielekkyydessään ja monomaanisuudessaan yllättävän elinvoimainen.

ABSTRAKTI AJATTELIJA VAI NAISMAINEN NUOTTISEPPO?

Yksi kärjistynyt esimerkki Sibeliuksen pianomusiikin tyllystä kohtelusta löytyy Guy Rickardsin tuoreesta Sibeliuksen elämäkerrasta vuodelta 1997. Rickardsin (1997, 21) mukaan Sibelius ”ei koskaan kasvanut pitämään pianosta, eikä hän myöskään säveltänyt yhtään onnistunutta suurempaa kappaletta tälle instrumentille”. Yleensäkin Sibeliuksen soitinteoksista ”puuttuu substanssia” (emt. 125).¹¹ Rickards siis nojautuu edellä kuvatun kaltaiseen ajatteluun, jonka mukaan Sibeliuksessa oli säveltäjänä kaksi täysin erilaista ja toisistaan riippumatonta puolta: ”abstrakti ajattelija” (*abstract thinker*) ja ”nuottiseppo” (*note smith*). Ei liene vaikea veikata, kumpi näistä värittyy arvokkaaksi ja kumpi arvottomaksi puoleksi. Rickardsin ”ajattelija” on ”klassista vakavuutta omaava sinfonikko” kun taas ”nuottiseppo” — jota on syyttämisen mm. pianokappaleista — on ”myyviin ja musiikillista tyhjyyttä potevien kappaleiden tuottaja”, joka harjoittaa tätä ”kevyttä ja hävettävää leipätyötä” silloin kun ”inspiraatioyökyjen armoilla oleva ’ajattelija’ pysyy hiljaa” (emt. 12, 113). Tämänkaltaisen Sibeliuksen pianoteosten käsittely on usein yhtä kiihkeää kuin samanaikainen sinfonioiden kiittäminen; lukijalle annetaan kuva Sibeliuksesta suorastaan jakautuneena säveltäjäpersoonallisuutena, jonka ajattelija-puoli on täysin poiskytketty nuottisepon herätessä ja päinvastoin.¹²

Rickards-esimerkki saattaa vaikuttaa äärimmäiseltä, mutta tämänsuuntaiset näkemykset muodostavat vankan tradition Sibeliuksen kirjallisuudessa (ks. esim. Blom 1947, 97–98; 1954, 774; tai James 1983, 130–132). Sibeliuksen pianomusiikkia käsittelevä kirjallisuus antaa suorastaan vaikutelman toistopakoista. Robert Laytonin Sibeliuksen artikkelista teoksessa *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (1980) voi yhdestä paragrafista lukea useimmin toistetut ajatukset Sibeliuksen pianomusiikista: ”Sibeliuksella oli suhteellisen vähän ymmärtämystä pianoa kohtaan”, ”har-

¹¹ Käytän Rickardsin yhteydessä osin Murtojärven (1999) suomennoksia.

¹² Muista Rickardsin kirjan omituisuuksista, ks. Murtojärvi 1999, 30–34.





voin hänen pianotekstuurinsa on idiomaattista”, ”yleisesti puhuen hänen pianotuotantonsa on tehotonta”, ja ”vain sonatiineissa on selvä vihje siitä keskittymisestä ja ekonomiasta, mikä leimaa hänen hienoimpia orkesteripartituurejaan” (1980, 286).¹³

Eric Blom kirjoittaa Sibeliuksen pianomusiikkia käsittelevässä artikkelissaan (Abrahamin toimittamassa Sibelius-kirjaklassikossa vuodelta 1947), että Sibelius on orkesterin mestari ja

mikään muu teoskategoria ei ole todella merkittävä. [- -] Pianotuotantoa hallitsevat pienet kappaleet [- -], joista suurin osa ei ole muuta kuin *miellyttäviä lyyrisiä tekeleitä* [- -]. Suurimman osan voidaan sanoa olevan rahan vuoksi huitaistuja leipätöitä, mikäli sallitaan, että tällä ilmaisulla ei tarkoiteta *mitään sen hävettävämpää* kuin amatööripianistien vapaa-ajan täyttämistä *miellyttävällä* huvituksella sekä tekemisen tarjoamista säveltäjälle, joka — vaikka kyseessä epäilemättä onkin kannattava toiminta — on kuitenkin *syytön mihinkään sen pahempaan kuin miellyttävään* joutavuuteen *harmittomien* leikkittelijöiden tähden. Varmasti *sen pahempaa syytöstä* ei Sibeliukselta kohtaan voida suunnata kuin mitä on lukemattomien juttujen kertominen illanratoksi heille, jotka muutoin todennäköisesti askartelisivat *vielä pahemmissa puuhissa*, pianon ääressä tai muualla, mikäli säveltäjä olisi pyhittänyt näihin [piano]kappaleisiin käyttämänsä ajan sen sijaan kahdeksannelle ja yhdeksännelle sinfonialle — mitä pianomusiikin parissa työskentelyssä säästäminen olisi vastannut orkesteriteoksissa. (1947, 97–98; kurs. SV.)

Tämän mukaan Sibeliuksen harmittomat pianoteokset ovat siis vieneet meiltä mestarin kahdeksannen ja jopa yhdeksännen sinfonian. Asetelmaa tarkasteltaessa huomaa, miten vaarallisia nämä pienet, ”merkityksettömät” ja ”miellyttävät” miniatyyrit itse asiassa ovat: ilman lyyrisen pianismin suorittamaa ”kastraatiota” länsimainen taidemusiikki sisältäisi enemmän mestariteoksia. Paitsi että kyseiset pikkukappaleet syövät sinfonioita, ne myös uhkaavat tahria sinfonikon mainetta, mistä Blomin toistuva huoli Sibeliuksen ”syyttömyydestä mihinkään pahempaan” kertonee. Lienee ilmeistä, mitä sukupuolta ovat ”harmittomat leikkelijät” ja ”amatöörit”, jotka ”muutoin askartelisivat vielä pahemmissa puuhissa” (ehkä pitsiä nyp-läämässä?) ja joiden musiikin parissa puuhastelu on maksanut meille Sibe-

¹³ Uusimman *Groven* Sibelius-artikkelin kirjoittaja on innovatiivisena Sibelius-tutkijana tunnettu James Hepokoski (2001). Pianoteoksia siinä ei käsitellä oikeastaan ollenkaan.



liuksen seitsemännen jälkeiset sinfoniat. Onhan pienimuotoinen musiikki länsimaisen taidemusiikin traditiossamme voimakkaasti assosioitu feminiinisyyteen. Siten oikeastaan pienten miniatyyriteosten, esimerkiksi karaktäärikappaleiden, peruspiirre usein on eräänlainen ”feminiininen” topos, kuten Jeffrey Kallberg (1996, 32–36) on kirjoittanut nocturno-tutkimuksessaan. Piano soittimena ja pienimuotoinen pianomusiikki erityisesti 1800-luvulla liitettiin merkitysulottuvuuksiltaan naisten maailmaan (koti- ja salonkimusiikki). Naiset yksinkertaisesti olivat pianomusiikin ensisijaisia kuluttajia 1800-luvulla, etenkin sen alkupuolella, niin kuin 1700-luvulla oli klaveerimusiikin suhteen. (Esim. Kallberg 1996, 35–36; Leppert 1993; Tick 1986, 325–326.)

SÄVELLYSMUOTOJEN SOSIAALINEN HIERARKIA JA SEN ALIN KASTI

Kyseiset pienimuotoisen — kotimusiikkina pidetyn — musiikin genret on ilmitasolla nähty arvottomiksi niiden muodon (pieniä), funktion (kotiviihdykettä) ja ilmenemspiirin (yksityinen) takia (Miller 1994, 157). Nämä kaikki piirteet ovat myös feminiinisen attribuutteja ja viittaavat yleensä automaattisesti matalimpaan sävellyskategoriaan.¹⁴ Pikkukappaleita koskevat kirjoitukset viljelevät usein ”feminiinisiä” kielikuvia, eli ne vastaanotetaan ja ymmärretään ”feminiinisinä”. Tällainen kielikuvasto saattaa sisältää muun muassa seuraavia määreitä: pieni, lyyrinen, tunteellinen, sentimentaalinen, viehättävä, miellyttävä, pehmeä, hellä jne. Usein puhutaan

¹⁴ Kallberg (1996) on kirjoittanut Chopinin — pianominiatyryin mestarin — ”feminiinisenä” ymmärtämisestä. Havainnollinen on myös Millerin (1994) tutkimus 1800-luvun amerikkalaisten naistenlehtien musiikkikäsitteistä. Lehdissä julkaistut musiikinlajit — laulut ja pienet pianokappaleet — vahvistivat sukupuolikonstruktiota pienimuotoisesta musiikista kotimusiikkina eli naisille sopivana musiikkina. Pianosta naisen merkinä on kirjoittanut myös mm. Leppert (esim. 1993, ks. etenkin luku 7). Naisille sopivina pidetyistä instrumenteista (pianon lisäksi lähinnä harppu ja kitara), ks. esim. Post 1994. Ylipäätään siitä, mitä länsimaisen taidemusiikin historiassa on pidetty feminiinisenä, ks. esim. Citron 1993 ja 1994, McClary 1991, Solie (ed.) 1993, Brett et al. (eds.) 1994, Clément 1999. (Ks. myös tämän lehden numero 3/1994, joka on musiikin naistutkimuksen, feministisen kritismin ja sukupuolistavan musiikintutkimuksen teemanumero.)



myös tunteesta, unesta ja kaipauksesta. Esimerkiksi pieni-määreen kaiku on 1800-luvulta alkaen ollut usein negatiivinen ja tarkoittanut automaattisesti esteettisesti epäilyttävää ja alhaiseen teoskastiin kuuluvaa. Usein on feminiinisyyttä teoretisoitu myöskin puutteena (vrt. Rickards 1997, 125: ”puuttuu substanssia”), ja tällainen diskurssi laajentuu helposti käsittämään viittauksia naismaisuuteen, epämiehekkyyteen, velttouteen (engl. *effeminate* ja *emasculate*) jne. Se tarkoittaa esteettisessä arvojärjestyksessä alimpaan ja halveksuttavimpaan kategoriaan joutumista. (Kallberg 1996, 32–34, 41–42.)

Blomin huolen Sibeliuksen pianotuotannon suhteen voisi liittää tähän elinvoimaiseksi osoittautuneeseen traditioon, jossa obsessiivisesti halveksitaan feminiinisyyden epämiehekkyyden mielessä assosioituvaa musiikkia. Vaikka Sibelius takoi teemojaan näkyvimmin — julkisimmin — kaikkein miehisimpänä pidetyn sävellysmuodon, ”absoluuttisen” sinfonian parissa, näyttää feminiinisyyden leiman pelko Sibelius-kirjallisuudessakin olevan ilmeisen voimakas. Tältä osin pianomusiikkia käsittelevä Sibelius-kirjallisuus ottaa osaa laajempaan, pitkän historian omaavaan kulttuuriseen projektiin, joka on pyrkinyt takaamaan etuoikeutetun statuksen miehisinä pidetyille musiikin lajeille sekä pitämään nämä lajit todella aktuaalisesti miesten alueena.¹⁵ Esimerkkinä kyseisestä ajatteluperinteestä riittääköön sitaatti Arrey von Dommerin nocturnea käsittelevästä sanakirja-artikkelista, joka on peräisin Sibeliuksen syntymävuodelta:

[y]levät ideat ja niiden taidokkaat järjestelyt pysyvät sille [nocturnelle] etäisinä. Kokonaisuus pyrkii enemmänkin miellyttävään ajanvietteeseen ja mielen lempeän puolen [*milder Gemüthsstimmungen*] herättelyyn kuin syvällisten mielenlaatuja ja tuntemusten voimakkaaseen kiihottamiseen. Siitä syystä nykyajan pianomusiikki, nocturnen lisäksi muutkin niin kutsutut karaktäärikappaleet, on erityisen sopivaa ylenpalttiselle sentimentalisoinnille ja haaveilulle [*empfindeln*] ilman huolta siitä, että tulisi häirinneeksi teepöydän harmoniaa herättelemällä suuria tunteita ja ajatuksia. (Ks. Kallberg 1996, 41.)

¹⁵ Musiikin ja feminiinisyyden problematiikka ei ole lainkaan yksinkertaista. Musiikin feminiinisyyteen liittyy suuri ambivalenssi: toisaalta musiikkiin kuten taiteeseen ja (mies)taiteilijoihin ylipäätäänkin on aina 1700-luvun lopulta alkaen kuulunut vahva ”feminiinisyyden” ajatus. Mutta samalla, kuten toinen artikkelini nimettömistä arvioijista Christine Battersbyn (1989) viitaten asian muotoili: ”Ongelmana on naisten kannalta ollut se, että näitä naisellisia piirteitä katsottiin suopeasti ainoastaan silloin, kun ne liittyivät miehiin.”





Kuten Kallberg (1996, 42) toteaa, teepöytä-kohtaan päästessään lukijalla ei liene epäilystäkään siitä kumpi sukupuoli pöydän äärellä istuu välttelemässä suuria ajatuksia. Hengenheimolaisuus Blomin ja muiden Sibeliuksen pianomusiikista negatiivisesti kirjoittaneiden sukupuoli-ideologisten tekstien kanssa tuntuu ilmeiseltä. Aivan kuin kyseisiä kirjoittajia olisi vainonnut kuva ”sinfonisesta jättiläisestä”, fyysisestikin isokokoisesta Järvenpään mestarista pienten pianokappaleiden kimpussa — säveltämässä ”hame päällä”?¹⁶

Erityistä pontta tällaiset ajattelutavat ovat saaneet siitä feministisestii orientoituneiden ja sukupuolta teoretisoivien musiikintutkijoiden paljon pohtimasta seikasta, että musiikki ylipäätään on monena aikana ollut vaarassa leimautua feminiiniseksi, epämiehekkääksi ja naismaiseksi/naisten puuhaksi (esim. McClary 1991, 79; Kramer 1995, 52; Solie 1993, 13–14; Sivuoja-Gunaratnam 1994, 284–285). Niinpä Sibeliuksestakin on koettu tärkeänä kirjoittaa ”abstraktina ajattelijana” (vrt. Rickards) tai esimerkiksi että ”Sibeliuksen voima ja aistillisuus eivät ole koskaan eroottisia. Tämä musiikki on täydellisesti miehekästä [- -].” (Downes 1945, 48.) Lausahduksen oirearvoa¹⁷ vielä lisää se, että Olin Downes kirjoitti nämä sanat *Lemminkäisen* yhteydessä. Susan McClary (1991, 68) taas on arvellut: ”ehkäpä jos eroottisia impulsseja pidettäisiin positiivisinä asioina — toisin sanoen: jos halun herättäminen ei olisi naisvastaisen hysterian esiteksi — koko [länsimaisen taidemusiikin] repertuaari saattaisi olla radikaalisti toisenlainen”. McClaryn mukaan musiikkia koskevissa asenteissa tulee erikoisella ja paradoksaalisella tavalla näkyviin länsimaista ajattelua vaivaava mieli/ruumis -jako: musiikkia on samanaikaisesti pidetty toisaalta kaikkein abstrakteimpana taiteena sekä toisaalta myöskin kykeneväisimpänä tempaamaan ruumiin mukaan. Hämmennys siitä, kuuluuko musiikki siis

¹⁶ Ilmaus on lainattu Charles Ivesin Chopin-arviosta: ”hänet nyt vain väkisinkin ajattelee hame päällä” (ks. esim. Treitler 1993, 37). Myöskin Sibelius kuului Ivesin ”naismaisten” ja ”kuohittujen” säveltäjien listalle. Määrittely kuului: ”velto kirsikka [- -] keltaisen saven virratessa vatsasta, jossa ei koskaan ollut ollut yhtään ideaa” (ks. Treitler 1993, 37). Lausuntojen tyyli muistuttaa Cesar Cuin luonnehdintaa Skrjabinin musiikista ”Chopinin kapiroista pihistettyinä palasina” (ks. Tick 1993, 88). Ivesin näkemykset ovat raju esimerkki sukupuoleen liittyvien ennakkoluulojen läpäisemästä estetiikasta, joka Ivesin tapauksessa liittyy amerikkalaisen sotienvälisen modernismin estetiikan misogyniseen lataukseen. Ivesille oli tärkeää olla säveltäjänä nimenomaan ”ajattelija” (ks. esim. Tick 1993, 88).

¹⁷ Olen ilmauksen velkaa Altti Kuusamolalle.





mielen vai ruumiin alueelle, tiivistyy musiikkiin asetetussa perustavassa maskuliininen/feminiininen -vastakohtajaossa. Suuressa määrin mieli (ajatelu) on määritelty maskuliinisena ja ruumis (aistillisuus) feminiinisena. Siten musiikki on aina vaarassa tulla ymmärretyksi feminiinisena ja siten epämiehekkäänä. (McClary 1991, 151.) Voisi ajatella, että tämä vaara on näkynyt kroonisena kaikkeen ”feminiiniseen” assosioituvan (esim. ruumiillisuuden ja tunteiden) torjuntareaktiona, joka pitkään pysyi musiikkitieteen normaalitilana: voimme nähdä musiikin tutkimuksen ja teorian onnistuneen kehittämään ja ylläpitämään onnistuneesti erityisen ankaraa ”maskuliinista” käsitteistöä, kieltä ja käytäntöä sekä formalistis-positivistista estetiikkaa ja tutkimusasennetta, jossa tekniset nuottikuvat ja -kaaviot ”abstrakteista soivista muodoista” toimivat rationaalisuuden ja älyllisyyden (siis: miehekkyyden, tosi tutkimuksen/estetiikan) symboleina ja merkkeinä. Epämääräisen tuntuista, hankalasti käsiteltävää ja hallittavaa musiikin emotionaalista puolta, aistillisuutta ja muuta musiikkiin liitettyä maallisempaa (sosiaalista) merkitysmaailmaa on pidetty loitolla teknillis-teoreettisella piikkilanka-aitauksella, jonka sisälle on jätetty vain ns. puhdas musiikillinen taso. Niinpä Sibeliuksenkin pianotuotantoon liittyvää arvoasetelmaa voidaan osin ymmärtää tätä taustaa vasten: pienten pianokappaleiden kohdalla feminiinisyyden ja epämiehekkyyden pelko korottuu toiseen potenssiin.

Mielestäni voidaan ajatella, että monet Sibeliuksen pianomusiikista tylysti kirjoittaneet yksinkertaisesti vähättelevät ”feminiinistä” musiikkia. Sibeliuksen opusluettelossahan on vain kaksi ns. laajamuotoista — ”maskuliinisempaa” rakennusestetiikkaa noudattavaa — pianoteosta (*Kyllikki* ja F-duuri-sonaatti), jotka yleensä ensimmäiseksi hänen pianomusiikistaan merkittävimpinä mainitaankin, ilmeisesti pelkästään pituutensa (laajamuotoisuuden) perusteella (esim. Blom 1954, 774). Sibeliuksen pianoteokset ovat luonteenomaisimmillaan nimen omaan pieniä teoksia, esimerkiksi karaktäärikappaleita, tunnelma- ja tuokiokuvia, eivätkä titaanisia sonaatteja. Ovatko siis Sibeliuksen ”*pensées de piano lyrique*” seurausta ”maskuliinisen” ejakulatiivis-virtuoosisen sonaattiestetiikan¹⁸ puutteesta? Onko

¹⁸ Citron jopa olettaa, että sonaattimuoto aikoinaan vastasi porvarillisen yhteiskunnan tarvetta pitää naisia sosiaalisen kontrollin alaisina (1994, 22; ks. myös Moisala 1994, 261). Mielestäni on hyvä huomata, että sonaattimuodon dramaattinen malli voidaan nähdä minkä tahansa autoritäärisen kontrollin demonstraationa, keitä näiden autoritäärisen kontrollin edustajien ja heidän alistamiensa ”toisten” paikalle kokeva subjekti mielessään ikinä sijoittaakaan (vrt. Said 1991, 100; ks. myös McClary 1991, 16).



ne ”naismaisuuksensa” takia pitänyt — kanonisoivan patriarkaalisin systeemin mukaisesti — julistaa merkityksettömiksi?

Saattaisiko myös sillä olla merkitystä, että Sibelius ei koskaan säveltänyt konserttoa tälle instrumentille? Viittaisivatko esimerkiksi Rickardsin sanat ”ei koskaan kasvanut pitämään pianosta” myös tähän seikkaan? Jos Sibelius olisi tehnyt pianokonserton, olisivatko tavanomaiset näkemykset Sibeliuksen pianomusiikista armollisempia — säveltäjän ollessa todistanut musiikillisen mieskuntoisuutensa pianon ääressä? Nähtäisiinkö tällöin Sibeliuksella olleen ”läheinen” (hedelmällinen/hedelmöittävä?) suhde pianoon?¹⁹

En oleta, että Sibeliuksen (tai kenenkään muunkaan säveltäjän) pianomusiikissa olisi nähtävissä mitään olemuksellisesti feminiinistä. Sukupuolen ja sukupuolieron epistemologisessa ja ontologisessa problematiikassa nojautun lähinnä sellaiseen feministiseen ajatteluun, jonka tunnetuin edustaja on Judith Butler (esim. 1990, 1993, 1997).²⁰ Hänen genealogisessa — ranskalaista poststrukturalistista ja psykoanalyttista teoriaa uudelleenmuotoilevassa — katsannossaan sukupuolta analyttisenä kategoriana ei voida palauttaa miehen ja naisen väliseen ruumiilliseen eroon. Tällöin sukupuoli ymmärretään ns. performatiivisena konstruktiona, jolle ei voida löytää mitään perustaa (ontologista statusta). Pikemminkin kuin ”olemista” sukupuoli on ”tekemistä” ja ”esittämistä”. Jos sukupuoli johonkin perustuu, niin tämän esittämisen toistoon: sukupuoli on ”alkuperätöntä imitaatiota”. Tällainen ”alkuperätön” sukupuoli-ajattelu kritisoi myös perinteistä erottelua biologiseen (*sex*) ja sosiaaliseen sukupuoleen (*gender*), sillä myöskin ”*sex*” on aina tuotettu ja siten konstruktio ja sukupuolistettu kategoria itsessään. (Butler 1990, 10–13, 22–25, 33, 42; ks. myös esim.

¹⁹ Sibelius vastasi Wilhelm Hansenille vuonna 1922 tämän houkutellessa säveltäjää säveltämään pianokonserttoa: ”Olen useinkin aikonut säveltää pianokonserton, ja eräät virtuoosit — mm. Busoni — ovat lukemattomia kertoja kehottaneet minua säveltämään sellaisen, mutta minusta on aina tuntunut siltä kuin maailma haluaisi saada pianokonserton à la Tschaiakoffsky tai Grieg, mutta ei meine Wenigkeiltä /minun vähäpätöisyydeltäni/.” (Ks. Tawaststjerna 1988, 101.) ”Vähäpätöisyys” voisi tässä viitata sekä Sibeliuksen pianomusiikin vastaanottoon, että Sibeliuksen ei-virtuoosiseen, intiimiin pianotyylisiin.

²⁰ Butlerin ajattelun taustalla on muun muassa kuuluisat miehet Derrida, Foucault, Freud ja Lacan. Butlerin näkemys sukupuolieron kysymyksestä psykoanalyysin teorian suhteen on kriittisempi kuin esim. Kristevan tai Irigarayn. Butleria on myös kritisoitu tästä ”materiaalisesta perustasta” ja ”naisen kokemuksesta” irrottautumisesta. (Pulkkinen 2000, 46–47.)





Pulkkinen 2000, 43, 48–49, 56.)²¹ Tämä näkemys voidaan liittää sellaiseen psykoanalyttiseen ajatteluun, joka korostaa kaikissa kysymyksissä (myös sukupuolta, seksuaalisuutta ja sukupuolieroa koskevissa) keskittyvänsä aina ja ainoastaan ns. psyykkisen edustuksen tarkasteluun eli diskurssiin (= ei mihinkään ”luonnolliseen”), jolloin se mitä esimerkiksi ruumiista tai mistään muustakaan ajatellaan on tietenkin aina jo konstruktio ja sosiaalisen aluetta.²² Niinpä kategoriat ”feminiininen” ja ”maskuliininen” on artikkelissani aina ymmärrettävä edellä mainittua taustaa vasten sukupuolen kulttuurisina esityksinä, sosiaalisina fabrikaatioina ja regulatiivisina fiktioina, eli kaikkea muuta kuin ”luonnollisina” tai ”normaaleina”.

Sibelius-kirjallisuuden ja Sibeliuksen sävellysten suhteen kiinnostukseni koskee vain sitä, mitä milloinkin kulttuurissa on totuttu pitämään — ja usein myös tuomitsemaan — feminiinisenä tai naismaisena. Feminismi kaikissa muodoissaan on tuonut esille sen, miten naisten syrjimisen päälähde piilee feminiinisyyden kulttuurisissa konstruktioissa (vastakohtana ”ihmiselle” eli miehelle). Tällöin liikumme naiseen ja seksuaalisuuteen sekä myös miehiin ja mieheyteen liittyvien ennakkoluulojen, pelkojen, ahdistusten, sosiaalisten normien, tiedostamattomien fantasioiden, toiveiden yms. alueella. Tätä mielen maastoa musiikkia koskevan diskurssinkin sukupuolistuneet retoriset keinot käyttävät hyväksi, esimerkiksi sävellysten arvottamisessa ja hierarkisoimisessa sekä ylipäättään siinä, miten säveltäjä ja säveltäminen määritellään. Kuten McClary (1999, xiv) kirjoittaa, kysymys on siitä,

kuinka näennäisesti niinkin abstrakti diskurssi kuin musiikki voi perustavanlaatuisesti olla vallitsevien asenteiden ohjaama sen suhteen ”minkälaisia naiset ovat”, ja miten nämä asenteet metaforisesti tulevat artikuloituksi musiikillisessa kuvastossa, sekä miten nämä kuvat on mahdollista valjastaa joko misogynian aseiksi tai kontekstin ulkopuolella käytettäviksi merkeiksi ironisissa ja itsevaltuutetuissa strategioissa. Toisin sanoen, mikä on alunperin saattanut olla naisia koskeva kulttuurinen truismi, on myöhemmin asteittain tullut tyhjäksi formalismiksi (kun sen implikaatioiden huomattiin tulevan sosiaalisesti hävettäväksi) ja lopulta poliittisesti varautuneeksi kuvaksi [- -].

²¹ Butler (1990, 33) kirjoittaa: ”Sukupuolen ilmaisujen takana ei ole mitään sukupuoli-identiteettiä; tämä identiteetti on performatiivisesti rakentunut juuri niistä ’ilmaisista’, joiden sanotaan olevan sen tulosta.”

²² Tässä voidaan nähdä tiettyjä yhteyksiä Teresa de Lauretiksen psykoanalyttiseen ja semioottiseen feminismiin ja hänen ”eksentrisen subjektin” teoretisointiin.





Pieniin pianoteoksiin liittyy myöskin käyttömusiikin sekä populaariuden negatiiviset leimat. Sibelius oli itsekin huolissaan siitä, että sellaiset populaariteokset kuten esimerkiksi *Valse Triste* — joka julkaistiin erillisenä laitoksena juuri *Kyllikin* sävellysvuonna — saattaisivat vaurioittaa hänen mainettaan vakavana (sinfonisena) säveltäjänä. Tämä tulisi muistaa myös Sibeliuksen pianomusiikista keskusteltaessa. Usein nimittäin pianomusiikin yhteydessä viitataan joihinkin Sibeliuksen omiin vähätteleviin lausuntoihin, jotka ovat piintyneet kirjallisuuteen ja joita on sitten toisteltu kuin suoraan Flaubertin *Valmiiden ajatusten sanakirjasta* aina puheen kääntyessä Sibeliuksen pianomusiikkiin.²³ Säveltäjän omilla lausumilla on kuitenkin saattanut olla monia motiiveja, muun muassa edellä mainittu sinfonikon maineen varjelemisen funktio, joten niistä ei voida yksioikoisesti päätellä Sibeliuksen piano-suhteen olleen esimerkiksi ulkonainen tai kylmä.

VOILEIPIÄ JA LASTUJA?

Populaarin problematiikka liittyy Sibeliuksen pianomusiikin kannalta yllättävän keskeisenä arvottavana mittatikkuna pidettyyn seikkaan: rahaan.²⁴ Säveltäminen rahan takia tuntuu usein toimineen ikään kuin tietoisena ja rationalisoivana kriteerinä Sibeliuksen pianoteosten vähättelyssä siten, että kaikkien pianoteosten on annettu lipsua yhteen ja samaan, epäilyttävään ”voileipien” kategoriaan. Ilmais ”voileipä” on johdettu Sibeliukselta itseltään, ja sillä on viitattu pianoteoksiin, joita hän sävelsi saadakseen rahaa perheellen (ks. esim. Tawaststjerna 1967, 82; Sirén 2000, 276). Sibe-

²³ Usein toistetuimpia Sibeliuksen lausuntoja lienevät lausahdukset Törnelle ja Leggelle, esim. ”piano ei laula” jne.

²⁴ On tragikoomista, että rahan takia säveltämistä käytetään esteettisen ja taiteellisen arvo(ttomuude)n kriteerinä säveltäjän kohdalla, joka oli ”nuottiseppona” niin epäonninen ja -käytännöllinen, ettei juurikaan onnistunut rahaa liiemmin musiikillaan saamaan. Surullisenkuuluisa esimerkki tästä on *Valse Triste*, josta Sibelius ei tehnyt kunnollista sopimusta vaan tavanomaisessa rahapulassaan myi sen kertakorvauksesta Fazer & Westerlundille, joka siihen aikaan oli säveltäjän pienimuotoisten teosten kustantaja ja joka jonkin ajan kuluttua myi Breitkopf & Härtelille kaikki oikeudet Sibeliuksen teoksiin, minkä jälkeen *Valse Triste* levisi maailmalle (Salmenhaara 1984, 191–192; 1996, 178–179). ”Jos Sibelius olisi aikanaan tehnyt kappaleesta oikeanlaisen sopimuksen, olisi hän kohta voinut maksaa kaikki velkansa sen myyntituotolla.” (Salmenhaara 1984, 192.)



lius puhui näistä myös ”piinakappaleina” (*pinostycken*) (päiväkirjassaan 7.12.1914, ks. esim. Tawaststjerna 1978, 25). On kuitenkin liian yksinkertaistavaa yleistää tämä ilmaisu — tai mitään muutakaan säveltäjän yksittäistä lausumaa — totuudeksi koko pianotuotannosta ja säveltäjän suhteesta pianoon, semminkin kun yksittäiselle Sibeliuksen lausunnolle voidaan halutessa usein löytää sen kanssa ristiriidassa oleva toinen säveltäjän lausunto. Esimerkiksi hyvin toisenlaisen kuvan Sibeliuksen suhteesta pianoon on halunnut kirjata Sibeliuksen pitkäaikainen sihteeri Santeri Levas (1992 [1957 ja 1960], 383):

Hän [Sibelius] antoi niille [pianosävellyksilleen] täyden arvon ja piti musiikkimaailman kantaa epäoikeutettuna. [- -] Jo monta vuotta ennen kirjan [Tawaststjerna 1955] ilmestymistä hän kerran esitti lausunnon, joka ei jätä epäilyksille varaa siitä, mitä Sibelius itse arveli pianosävellyksistään: ”Tiedän että niillä on varma tulevaisuus, tiedän sen siittäkin huolimatta, että ne tällä hetkellä ovat joutuneet aivan unohduksiin.” Olimme puhuneet Robert Schumannista, ja Sibelius lisäsi vielä, että hänen omat pianokappaleensa kenties kerran tulisivat yhtä suosituiksi kuin Schumannin.

Joka tapauksessa rahan takia säveltäminen, sen enempiä kuin salonkityylisyyksikään, ei ole riittävä argumentti perustelemaan kyseisten teosten kohtelua merkityksettöminä tai mielenkiinnottomina teoksina puhumattakaan koko pianotuotannon kohtelemisesta yhtenä voileipäpöytänä (vrt. Dommer-sitaatti edellä). Tavallaanhan ammattisäveltäjän kyseessä ollessa rahanhankkimisesta ”syyttäminen” on vähintäänkin absurdia. Erik T. Tawaststjerna (1990, 67) huomauttaakin, että on hyvin epäviisasta ”pitää taloudellisia motiiveja teoksen laadun tai laadun puutteen kriteerinä. Suurin osa maailman suurista säveltäjistä on luonut myöskin taloudellisista tarpeista — saatettaisiin jopa väittää että vain amatöörit ovat puhtaasti taiteellisen inspiraation’ motivoimia.”

Toisenlainen painotus kuin ”voileipään” sisältyy ilmaisuun ”lastu”, jota myös on käytetty suhteellisen usein Sibeliuksen pianokappaleista puhuttaessa (esim. Tawaststjerna 1955, 12; 1967, 82; Kokkonen 1955, 40). Tällä halutaan painottaa sitä, että mitä ”suurta” säveltäjä ikinä sävelsikin, lastuja lensi, ja monilla niistä oli pianokappaleen muoto, minkä takia ne muodostavat aina erityisen mielenkiinnon kohteen. Tällöinkin pianoteokset kuitenkin tavallaan määritellään suhteessa isompiin orkesteriteoksiin, jotka muodostavat varsinaisen luomistyön, vaikka pianokappaleille annetaankin myös itsenäistä arvoa. Esimerkiksi Tawaststjerna (1955; 1960) ja Erik T.





Tawaststjerna (1990) näkevät koko Sibeliuksen pianotuotannon heijastavan säveltäjän muun säveltämisen yleistä tyylillistä kehitystä. Näin ajatteli myös Leevi Madetoja vuonna 1913, kun Sibeliuksen op. 58 (Kymmenen pianokappaletta) oli juuri ilmestynyt: ”on erinomaisen hauskaa tutustua siihen tapaan, millä hän [Sibelius] tätä, nykyään niin suosittua soittonkonetta käsittelee ja nähdä kuinka hänen tekotapansa tälläkin alalla on yhteydessä hänen muussa tuotannossaan huomattavan kehityksen kanssa” (1989 [1913], 68). Kuten Salmenhaara (1987, 106–107) huomauttaa, tämä Madetojan kirjoitus on sikäli merkittävä, että se on ensimmäinen laajahko katsaus Sibeliukseen pianosäveltäjänä, ”eikä Sibeliuksen pianomusiikista pitkään aikaan kirjoitettu mitään näin hienosti ymmärtävää ja herkkävaihtoista analyysia”. Madetojan artikkelin loppukaneetti kuului:

Emme luule erehtyvämme, jos sanomme, ettei otollinen aika Sibeliuksen uusimmalle tuotannolle ole vielä tullut. Ainakaan täällä kotimaassamme. Meillä on vielä liian vähän musikaalisesti sivistynyttä yleisöä. Niinpä ovat nämäkin uudet pianosävellykset niitä ”Voces intimae”, joiden kauneuden yleisempi ymmärtäminen kuuluu tulevaisille sukupolville. (1989 [1913], 71.)

Madetoja jatkoi Sibeliusten pianoteosten puolestapuhujana myöhemminkin, esimerkiksi sonatiinien (op. 67) ilmestyttyä painosta. Madetojan mukaan Sibeliuksen erikoislaatu ilmeni muun muassa siinä, että säveltäjä kääntyi pienoismuotojen puoleen ajan hengen ollessa säveltaiteessa juuri päinvastainen (ks. Salmenhaara 1987, 120). Saman huomion teki nelisenkymmentä vuotta myöhemmin Joonas Kokkonen (1955, 41), toinen Sibeliuksen pianomusiikin puolesta kirjoittanut suomalainen säveltäjä:²⁵

²⁵ Kokkonen kirjoitti Tawaststjernan Sibeliuksen pianoteoksista koostuvaa konserttia koskevassa kritiikissään vuonna 1948 seuraavasti: ”Tawaststjerna oli rohkeasti valinnut ohjelmaansa laajan osaston Sibeliuksen pianomusiikkia. Tätä voidaan pitää suoranaisena kulttuuritekona, sillä jostakin täysin käsittämättömästä syystä mestarimme pianotuotannolla on kovin vähän esittäjiä Suomessakin. Tavallisuudesta poikkeava ohjelma näkyi kyllä heti — yleisön puutteena!” (1992 [1948], 313.) Elina Sajakorpi antaa toisenlaisen kuvan 40-luvun konserttiyleisöstä Ernst Linko -elämäkerrassaan, jossa hän kirjoittaa Linkon soittaneen tuolla vuosikymmenellä Sibeliuksen pianotuotantoa hyvällä vastaanotolla, ja että ”erityisesti yksi Sibeliuksen suosituimmista pianoteoksista, *Kyllikki*-sarja, kuului yleisönkin suosikkeihin.” Kuriositeettina kerrottakoon, että helmikuussa 1942 Saksan konserttimatkallaan Linko talletti *Kyllikin* vahalevyille Berliinissä. Tiedossa ei kuitenkaan ole, onko äänite säilynyt. (Sajakorpi 1989, 83–84.)





Silloin [1910-luvulla] purjehdittiin toisaalta uhkean romanttisen pianotyylin jo laantumassa olevilla mainingeilla, toisaalta taas oli nähtävissä uutuuttaan hohtava impressionistinen pianotyyli. Kuka muu kuin Jean Sibelius kirjoitti tuona ajankohtana kaksiäänistä polyfonista pianotyyliä, käsitteli soitinta melodis-lineaarisesti, loi lyyrisen tunnelman äärimmäisen pelkistetyin ja silti tehokkain keinoin? Tuskinpa kukaan toinen tuon ajan säveltäjistä.

Kyseiset kolme sonatiinia on sellainen Sibeliuksen piano-opus, joka on saanut armon kirjoittajan kuin kirjoittajan silmissä ja joka melkein poikkeuksetta mainitaan Sibeliuksen pianotuotannon huippuna. Tämä ”ankarana” (miehekkäänä?) pidetty opus saa osittaisen suosion jopa Rickardsin silmissä (tai korvissa): ”säveltäjän käytännöllisempi puoli aika ajoin tavoitti substanssiakin sisältäviä teoksia, kuten kolmen sonatiinin kohdalla” (1997, 113). Tosin Rickards kiirehtii vielä samassa lauseessa lisäämään — kuin katuen juuri kirjoittamaansa —, että ”edes ne eivät ole täydellisiä muodoltaan” (mts.).

Yksi tavanomainen argumentti Sibeliuksen pianoteosten merkityksentömyyden ja ”huonouden” puolesta on, että Sibelius ei ollut itse pianisti, koska hän oli viulisti, minkä takia hänen pianokirjoituksensa on välttämättä kömpelöä. Tämän näkemyksen mukaan viulisti voi siis säveltää muun muassa orkesteriteoksia ja yksinlauluja mutta ei pianoteoksia. Toisenlaisiakin näkemyksiä toki löytyy: esimerkiksi pianistien ohjelmistojen suunnitteluun tarkoitettu kirjassa *Guide to Pianist's Repertoire* (Hinson 1994, 676) sanotaan, että ”Sibeliuksen pianotyyli on aina ehdottomasti pianolle laadittua”. Tunnettuja ovat myös Gouldin näkemykset, joiden mukaan ”Sibelius ei kirjoittanut koskaan pianon ominaisluonnetta vastaan. Parhaimmillaan hänen tyyliinsä on tätä pelkistettyä, kalpeaa, motiivisesti niukkaa kontrapunktia, jollaista kukaan ei näytä koskaan kirjoittavan Itämeren eteläpuolella.” (1988, 148.) *Piano Quarterly* Gould (1977) kirjoitti artikkelin ”Sibelius ja jälkiromanttinen pianotyyli”, ja numeron liitteenä oli *Kyllikin* toisen osan nuotti. Gould arvosti erityisesti sitä Sibeliuksen lineaarista pianokirjoitusta, jota sonatiinit ilmentävät; kuten tunnettua, Gould piti virtuoosista briljeerausta halveksittavana.²⁶

²⁶ Gould levytti Sibeliuksen lisäksi myös toisen ”suuren” orkesterisäveltäjän, Richard Straussin, vähemmän tunnettua pianotuotantoa.



LOPUKSI

Sibelius-kirjallisuuden toistetuimmat ja pinttyneimmät valmiit ajatukset Sibeliuksen pianomusiikista ovat esimerkki siitä, miten tottuneita saattamme olla joihinkin mikrokaanoneihin tietyllä opin- tai tutkimuksen alueella. Esimerkiksi voileipyyks- ja ei-itse-pianisti -argumentithan melkein päntävät sen kuvan, että Sibelius inhosi kyseistä instrumenttia. On kuitenkin mielestäni vaikeaa kuvitella, että Sibelius olisi ollut niin masokistinen, että olisi säveltänyt läpi koko tuotteliaan elämänvaiheensa soittimelle, johon hänellä olisi ollut kylmä tai nuottisepon suhde, pääasiallisina motivaation lähteinä rahapula tai kustantajan vaatimukset. Kuten Kokkonen (1955, 40) kirjoittaa: ”Kvantiteettiin ei tietysti sellaisenaan sisälly mitään kvaliteettiärvostelmaa, mutta lukumäärä on jo osoittamassa, että mestari on mielellään siirtänyt lyyriset sävelajatuksensa pianon klaviatuurilla ilmentäväksi.” Esimerkiksi viimeinen piano-opus *Viisi luonnosta pianolle* (op. 114) on vuodelta 1929 ja kuuluu ylipäätään viimeisiin säveltäjän sävellyksiin.²⁷ On myös tunnettua, että Sibelius improvisoi ja kehitti ideotaan pianolla vapaaehtoisesti. Hän myös sävelsi kaksi suurempimuotoista pianoteosta (jos sitä nyt pitää tärkeänä), joihin on luonnollista olettaa liittyneen muutakin sävellyksellistä kunnianhimoa kuin kotipianistien miellyttämistä (muuten: mikä vika on kotipianisteissa?). Sitäpaitsi: emmekö nykyään tunnusta muitakin tärkeitä musiikin arvoja kuin tietynlaisen taiteellisen tai esteettisen arvon, jonka tutkimuksellisen monopoliaseman takia musiikin muut tärkeät funktiot ovat jääneet useinkin huomiotta tai niillä on ollut negatiivinen leima. Onko Sibeliuksen pianoteoksia tutkittaessa niitä pakko samalla arvottaa (kategorisoida hyviksi/huonoiksi), tai yrittää todistella niiden olevan riittävän hyviä kaanoniin nostettavaksi? Eikö pelkkä teosten olemassaolo riitä syyksi tutkia niitä ja niiden merkitysulottuvuuksia? Ja onhan esteettis-taiteellistakin arvoa olemassa muutenkin kuin sonaattiestetiikan ja sen perillisten nimeen vannovaa — jos vain jaksaa Sibeliuksen runsasta tuotantoa käydä sensitiivisellä (”feminiinisellä”?) korvalla läpi. Emmekö halua Sibeliuksenkin kohdalla yrittää ymmärtää musiikkia, sen käytäntöjä ja ulottuvuuksia merkitsevänä toimintana kaikessa laajuudessaan ja muodoissaan? Esimerkiksi salonkityylisyys jonkin Sibeliuksen pianoteoksen kohdalla ei tarkoita, että kyse olisi sosiaalisesti merkityksettömästä ja funktiottomasta teoksesta. Myöskään jonkin Sibeliuksen pianoteoksen ns. taiteellisen substanssin korkea pitoisuus ei

²⁷ *Viiden luonnoksen* harmonisista innovaatioista, ks. Kon 1995.



tarkoita, että kyseisellä teoksella olisi enemmän (saatikka että sillä olisi vain) ns. puhtaasti musiikillisia merkitysyhteyksiä vaikkapa säveltäjän 4. sinfoniaan kuin ”ulkomusiikilliseen”, sosio-kulttuuralliseen merkitysverkostoon. Onko jokin pianoteos heti arvokkaampi (merkityksellisempi, parempi) jos siinä havaitaan yhteys johonkin Sibeliuksen orkesteriteokseen? Onko pianomusiikista kirjoitettava aina suhteessa sinfonioihin eli onko sinfonioiden toimittava arvottavana standardina, johon muu tutkinnanalainen tuotanto tulisi suhteuttaa siten verraten ja arvottaen?²⁸ Ja ennen kaikkea: eikö Sibeliuksen pianotuotannon omalaatuisesta, herkästä pienmuototyylisiä voi puhua ilman sukupuolistunutta, ja tarkoituksellisen vähättelevää asennetta? Voisiko tämän säveltäjän puolen selvemmin antaa integroitua Sibelius-kuvaamme?

II TANSSI KYLLIKIN KANSSA

Kyllikki, Kolme lyyristä kappaletta pianolle (op. 41) näyttäytyy laajamuotoisuutensa takia harvinaisuutena Sibeliuksen pianotuotannossa; oikeastaan se oli säveltäjän toinen ja viimeinen yritys tehdä moniosainen konserttityylinen pianoteos, kuten Tawaststjerna (1971, 32) kirjoittaa. Se on sävelletty vuonna 1904 eli samana vuonna, jolloin Sibelius muutti Helsingistä Tuusulaan seuraamaan Ainolan rakentamista.²⁹ Sibeliuksen toinen laajamuotoinen pianoteos, F-duuri-sonaatti (op. 12), oli valmistunut kymmenisen vuotta aikaisemmin, vuonna 1893. *Kyllikki* valmistui samoihin aikoihin kuin Ainolakin, syyskuussa 1904.³⁰ *Kyllikki* siis ajoittuu viulukonserton (ensimmäisen version) ja 3. sinfonian väliin. Tawaststjernalaista tyy-

²⁸ Kysymys liittyy ylipäätään kysymykseen siitä, onko arvottava ja hierarkisoiva tutkiminen musiikkitieteen keskeinen tehtävä: tulisiko musiikkitieteilijän pyrkiä säilyttämään vallitsevat taidemusiikin kulloisetkin korkeakulttuuriset rakenteet esimerkiksi valitsemalla tutkimuskohteeseen vain ns. mestariteoksia, jotka täyttävät parhaiten tietyt ideologiset vaatimukset?

²⁹ *Kyllikistä* ja Tuusulanjärven maisemista on olemassa Walter Leggen kertoma tarina, jossa Sibelius-tarinoille tyypillisesti sävellyksen inspiraatiolähde liitetään luontoon. Legge kertoo, että vieraillessaan Ainolassa 30 vuotta *Kyllikin* säveltämisen jälkeen hän kuljeskeli ympäristössä ja tietylle sillalle pysähtyessään huomasi *Kyllikin* tulevan hänen mieleensä. Kertoessaan tämän jälkeenpäin Sibeliukselle, säveltäjä oli — ylikohteliaana isäntänä? — vastannut, että juuri sillä sillalla inspiraatio *Kyllikkiin* oli häneen iskenyt. (Ks. Amis 1989, 152.)



liluokitusta käytettäessä se sijoittuisi Sibeliuksen kalevala-romanttisen ja eurooppalais-klassisen kauden rajavyöhykkeelle. Veijo Murtomäen (2001) termiä käyttäen se liittyisi selkeästi Sibeliuksen balladi-kauteen. Otsikon myötä *Kyllikin* liittyy Sibeliuksen Kalevala-teoksiin, vaikka säveltäjä itse kielsikin³¹ — syystä tai toisesta, ehkä teostensa vastaanottoon liittyvien huoliensa takia — *Kalevalan* merkityksen teoksen yhteydessä. Usein *Kyllikin* on tyyliltään sanottu suurilta osin palautuvan taaksepäin Sibeliuksen 1890-luvun kalevalais-romanttiseen, ”suomalaiseen” sävelkieleen (esim. Salmenhaara 1984, 197; Tawaststjerna 1955, 46, 110; E. T. Tawaststjerna 1990, 68). Toisaalta esimerkiksi Kokkonen (1955, 42) on huomauttanut sen sisältävän piirteitä, jotka viittavat eteenpäin siihen Sibeliuksen tyyliin, joka ilmeni myöhemmin esimerkiksi *Pohjolan tyttöressä* (op. 49). Ajallisesti *Kyllikki* liittyisi myös Sibeliuksen ”Euterpe-kauteen”. Tuolloin Sibelius pyrki ns. ottamaan etäisyyttä nuoruutensa kansalliseen sävelkieleen ja teemoihin sekä etsi Euterpe-ryhmältä tukea klassistisemmille pyrkimyksilleen (Salmenhaara 1984, 185–186). Siten *Kyllikin* voisi nähdä eräänlaisena hyvästijättönä — tai reaktiona — vanhalle Kalevala-kaudelle jo jälkikalevalalaisesta tilasta käsin.

Kalevala tarjoaa luonnollisesti yhden hermeneuttisen ikkunan (Kramer 1990, 9–10) teokseen. Ensimmäisen osan voi helposti nähdä kuvaamassa *Kyllikin* ryöstöä sekä *Kyllikin* ja Lemminkäisen välistä taistelua, mutta toinen ja kolmas osa ovat ongelmallisempia mikäli haluamme puhua eepoksen tapahtumallisesta ilmitasosta, eivätkä ne mielestäni taivu yksinkertaiselle kuvaustulkinnalle siten kuin ensimmäinen osa. Karl Flodin kuuli vuonna 1906 *Kyllikin* kolmessa osassa *Kyllikin* ryöstön, *Kyllikin* yksinäisyyden sekä *Kyllikin* menon kylätansseihin (ks. Tawaststjerna 1971, 31). Pääpiirteittäin samoilla linjoilla ovat olleet myöhemmätkin kirjoittajat, esimerkiksi Tawaststjerna (1955, 48–49; 1979, 232), jonka mukaan *Kyllikki* on ohjelmamusiikkia ”vaikkei yksityiskohtia tunnetakaan vaan ainoastaan aihepiiri” (1958, 46). Blom (1947, 101) poikkeaa hieman yleisestä linjasta pitämällä toista osaa rauhattomana rakkauskohtauksena, jota synkät aavistukset häiritsevät. Ringbomin (1948, 115) mukaan taas *Kyllikki* on

³⁰ Sibelius kirjoitti Axel Carpelanille 21.9.1904: ”Kolmannen sinfoniani olen aloittanut! Uusia lauluja minulla on. Olen parhaillaan työssä kolmiosaisen pianokappaleen parissa. Saan sen varmaan valmiiksi ylihuomenna.” Sibeliuksen perhe muutti Ainolaan 24.9. (Tawaststjerna 1971, 13.)

³¹ Tawaststjernan (1971, 31) mukaan Aino oli kertonut hänelle Sibeliuksen näin sanoneen.



nimestään huolimatta ”puhtaasti ohjelmaton”. Myöskään Schouwmanin (ks. Tawaststjerna 1958, 7) mukaan *Kyllikki* ei kuvaile mitään erityisiä tapahtumia ”eikä siten ole aitoa ohjelmamusiikkia” mutta on kuitenkin *Rakastava*-sarjan tavoin ”tehty tiettyjen vaikutelmien alaisena ja siten tulosta suomalaisesta myytin maailmasta”. Kuitenkaan Schouwman ei kykene täysin vastustamaan ohjelmallisuuden houkutusta kolmannessa osassa, jonka fermaatit hänen mukaansa voisivat ilmaista Kyllikin epäröintiä siitä, mennäkö tansseihin vai ei (ks. Tawaststjerna 1958, 8).

Toisaalta *Kyllikissä* voisi aistia *Kalevalan* tuoksun eepoksen genotekstin (Kristeva 1984, 86) tasolla, jolloin huomion kohteena ei ole eepoksen tapahtumat vaan ylipäättään subjektin tiedostamaton, viettimaailma, seksuaalisuus, myytin ja unen maailma.³² Kuitenkin eepos tuolloinkin voi tarjota kieltä, jolla musiikista puhua. Tarkastelenkin teosta psykoanalyttisen semiotiikan näkökulmasta musiikillisena merkitystyönä, joka representoi subjektiuksia. Tällöin musiikin ajatellaan — omin musiikillisin keinoin — tuottavan subjektin ja signifikaation tarinoita, minkä taas nähdään olevan ihmistä ja ihmisen olemassaoloa ihmisenä perustavanlaatuisesti määrittävä seikka.³³ Näitä subjektiviteetin rekistereitä ja halun muotoutumisia voidaan tulkita tapahtuvan musiikissa sen merkityksellistymisen prosesseissa. Tämän merkityksellistymisen nähdään tapahtuvan itsen ja toisen, subjektin ja objektin dynamiikassa, jossa siten voidaan hahmottaa erilaisia subjektin asemia, asemoitumisia ja strategioita olla subjekti, tulla subjektiksi tai pysyä sellaisena. Tulkitsen näitä *Kyllikin* subjekti-strategioita psykoanalyttisen teorian avulla (Freud, Lacan, Kristeva, Zizek) ja käytän hyväksi feminististä ja sukupuolta teoretisoivaa semiotiikkaa (de Lauretis, McCullary). Käytetyt teoriat ja käsitteet tulevat monista lähteistä, aina varhaisesta Freudista Giorgio Agambeniin asti, eikä niiden ole tarkoitus muodostaa yhtä koherenttia Teoriaa vaan pikemminkin tuuppia lukijaa erilaisten tulkintamahdollisuuksien näkemiseen. Myöskin teoriat — psykoanalyttiset, feministiset, semioottiset — ovat kulttuurisia horisontteja, ja niiden dialo-

³² *Kyllikkiä* voisikin käsitellä myyttisenä musiikkina. Esimerkiksi Tarasti (1994a, 76) viittaa *Kyllikkiin* esimerkkinä siitä, miten romantiikan ja myöhäisromantiikan yhteydessä muunnosoinnut ja enharmoniset modulaatiot luovat myyttisyyden vaikutelman.

³³ Strukturalismin jälkeinen psykoanalyttinen semiotiikka liittää subjektin ja merkityksen väistämättä toisiinsa. Merkitystyö luo aina subjektipositioita ja toisaalta merkitystyötä ei voida tehdä kuin subjektipositioista käsin, sillä subjekti muotoutuu merkityksissä ja merkitykset subjekti(viteeti)n konstituutiossa: ei merkitystä ilman subjektia, ei subjektia ilman merkitystä.





ginen ja rinnakkainen käyttö voi avata monia ja erilaisia portteja analysoitavan teoksen loputtomille semanttisille kentille.

ONKO PROTAGONISTIN AINA OLTAVA MIESPUOLINEN?

Vaikka teos julkaistiin nimellä ”Kyllikki, kolme lyyristä kappaletta” (*Kyllikki, Drei Lyrische Stücke*), oli käsikirjoituksessa³⁴ alaotsikkona ”kolmiosainen lyyrinen kappale” (*Kyllikki, Lyrische Stücke in drei Sätzen*) (Tawaststjerna 1971, 31; 1955, 47). Miten ajatteleekin, muodostavat kolme kappaletta joka tapauksessa luonnollisesti kokonaisuuden. Puhunkin artikkelissani *Kyllikin* kolmesta osasta enkä kappaleesta. Vaikka osat äkkisel-tään silmäilytinä näyttävät ehkä kovin erilaisilta, niiden kaikkien voidaan katsoa ja kuulla perustuvan yksinkertaiselle idealle nousevista ja laskevista sekunneista siten, että lopulta kaikki tuntuu muistuttavan tässä teoksessa toisistaan aivan kuin aiheet sulautuisivat toisiinsa ja muodostaisivat uusia termejä. Sekunnit saattavat virrata diatonisesti, kromaattisesti tai modaalisesti. Melodiset ideat upotetaan erilaisiin musiikillisiin maastoihin (isotopioihin³⁵), joissa ne saavat eri merkityksiä ja funktioita. Esimerkiksi ensimmäisen osan johdannossa (*Largamente*) b-dooriset sekunnit luovat majesteettisen tunnelman peruuttamattomuudesta, kohtalosta jota joutuu seuraamaan (sävel)askel askeleelta, nuotti nuotilta (ks. esimerkki 1).

Jos käytämme ensimmäisessä osassa *Kalevalaa* tulkintakehyksenä, nimeämme tietysti pääteeman (alkaa t. 5, ks. esimerkki 1) Lemminkäiseksi ja sivuteeman (alkaa t. 22, ks. esimerkki 2) Kyllikiksi.³⁶ Mutta miksi? Ja miksi ”tietysti”? Miksi ihmeessä *Kyllikki*-nimisen teoksen avausosan pääteema, sen protagonistin, onkin Lemminkäinen eikä teoksen nimihenkilö, otsikonmukainen (pää)hahmo? Onko Kyllikki teoksen päähenkilö vain nimellisesti?³⁷ Asetelma kertonee siitä, miten lujassa ovat länsimaisen taidemusiikin — esimerkiksi sonaattiestetiikan — konventiot represen-

³⁴ Tawaststjerna 1957 sisältää faksimile-sivun *Kyllikin* käsikirjoituksesta (ensimmäisen osan alku, t. 1–14).

³⁵ Käsite on peräisin Tarastin (1994b) Greimas-pohjaisesta musiikin semiotiikan teoriasta.

³⁶ Näin esimerkiksi Tawaststjerna (1955, 48).

³⁷ Tilanne muistuttaa hieman Sibelius-kirjallisuudessa esiintyviä ”Sibeliuksen pianomusiikki”-otsikkoisia kirjojen lukuja ja artikkeleita, jotka alkavat Sibeliuksen orkesterisäveltäjäjyiden voimakkaalla vakuuttelulla.



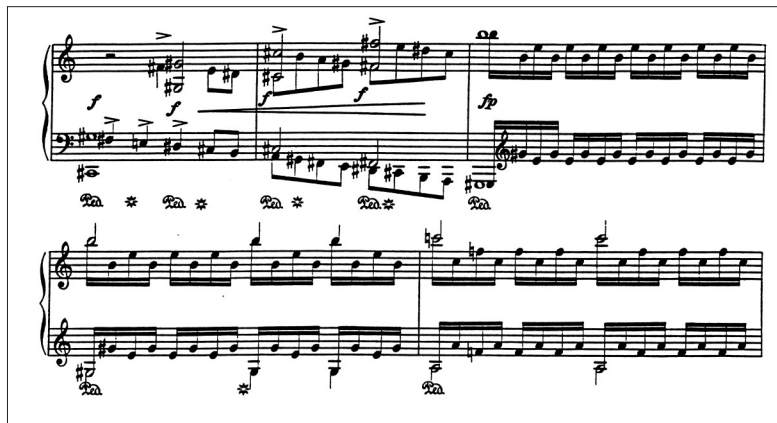
Esimerkki 1. Sibelius: *Kyllikki*, I osa, t. 1–7.

toida feminiinisyyttä ja maskuliinisuutta. Näiden musiikillisten stereotyyppien pinttyneisyyden lisäksi se kertoo feministille³⁸ laajemminkin siitä, miten ylipäätään länsimaisia kertomuksia hallinnut myyttis-tekstuaalinen mekaniikka rakentuu tietynlaiselle oletukselle sukupuolierosta, sekä siitä, mikä on ollut naishahmon paikka näissä kertomuksissa (vrt. de Lauretis 1984, 113). Se ei ole ollut protagonistin paikka.

Kyllikin sonaattimuotoinen ensimmäinen osa — konventioineen ja koo-deineen kuinka konstruoida musiikissa ”feminiinistä” ja ”maskuliinista” — tuntuu esimerkillisesti noudattavan sellaisten merkitsevien käytäntöjen proseduureja, joihin feministiset semiootikot (esim. Teresa de Lauretis ja varhainen Kaja Silverman) ovat katseensa tarkentaneet tutkiessaan narraatioita ja narratiivisuutta, jonka yhtenä laji-ilmentymänä sonaattimuotoakin voidaan pitää. Feministisen periskoopin läpi katsottuna kyseisten tekstien generoima kerrontakoneisto näyttää vuosisataisen patriarkaalisen kulttuurin ilmentymänä. Kyse on miehen kertomuksesta, jossa nainen on vastus, jonka kautta sankari (mies) muotoutuu. Naishahmot, esimer-

³⁸ Olen tietoinen siitä, että joitakin feministisiä tutkijoita saattaisi haitata tapani käyttää feministi-sanaa tällä tavoin, koska ei ole yhdenlaisia feministejä ja yhtä feminismiä vaan monia feminismejä ja erilaisia feministejä. Tämä on kuitenkin mielestäni niin itsestäänselvää, että termiä voi käyttää siinä kuin ”semiootikka”, ”musiikintutkijaa” ja ”Sibelius-tutkijaakin” — eihän näidenkään kohdalla kuvitella termien implikoivan että kaikki mainitun ajattelun alueen edustajat olisivat samanlaisia.





Esimerkki 2. Sibelius: *Kyllikki*, I osa, t. 20–24.

kiksi Medusa, Sfinks ja muut antiikin (naispuolisiksi mielletyt) hirviöt, ovat siis säilyneet ainoastaan miessankarikertomuksiin kirjoitettuina eli jonkun toisen (miehen) tarinan sisällä, eivät omina tarinoinaan. Naishahmot edustavat positiota, tilaa, asemaa, paikkaa, rajaa, kynnystä, koetusta yms., jonka kautta sankari ja tarina kulkevat määränpäättään kohti ja toteuttavat tarkoituksensa. Nämä esteet, jotka mies elämänsä polulla — tiellään kohti miehuutta, valtaa ja viisautta — kohtaa, pitää voittaa, esimerkiksi tappaa, jotta hän mies täyttää kohtalonsa. (De Lauretis 1984, 109–110.)³⁹ *Kyllikin* ensimmäinen osa näyttää kuuliaisesti tottelevan kyseistä mekaniikkaa, jossa naisen tarina osoittautuikin miehen tarinaksi, ja kyse onkin siten miehen halusta (vrt. de Lauretis 1984, 144). Kiinnostavaa on, että kertausjaksossa vain pääteema kerrataan, aivan kuin sitten ei enää olisi

³⁹ Ehkä olisi joskus tarpeen korostaa, että feministinen tutkimus ei tutki pelkästään narraatiomallien naiskuvia vaan myös niiden mieskuvia, jotka ovat yhtä yksioikoisia, rajoittuneita, rajoittavia ja ahdistavia kuin naiskuvatkin, kuten esimerkiksi myyttinen miessubjekti äärimmäisen väkivallan lähteenä. Henkilökohtainen mielipiteeni on, että feministisen kritiikin kohteena pitäisi ennen kaikkea — myöskin arkipäivän versioissa ja käytännön elämässä (puhun nyt suomalainen yliopistomaailma mielessäni) — olla nais- ja mieskuvat ja *-käsitykset*, eivät siis esimerkiksi aktuaaliset miehet. Kulttuurimme nais- ja mieskuvia luovat, ylläpitävät, arvostelevat ja koittavat muuttaa kaikkensukupuoliset subjektit, mitä he biologiselta, sosiaaliselta tai miltään muultakaan — esimerkiksi entiseltä — sukupuoleltaan ikinä ovatkaan (tai kokevat olevansa).





(itsenäistä) Kyllikkiä ollenkaan. ”Maskuliinisen” retoriikan voitto on täydellinen: siirtymä kehittelystä kertaukseen (vrt. transitio t. 49–50, ks. esimerkki 3) vakuutetaan johdantoperäisten sointujen väkivaltaisella voimalla *forzando*, aivan kuin Lemminkäinen murtaisi lopullisesti Kyllikin vastustuksen brutaalilla tavalla. Tämän jälkeen ei enää näy sivuteemaa. Eikö Kyllikkiä enää ole? Yksi mahdollisuus tietysti on, että Kyllikki olisi paennut, mutta kun katsomme miten asiat on järjestetty tonaalisesti ja harmonisesti, se ei tunnu olevan asioiden laita.

Molemmat teemat (Lemminkäinen ja Kyllikki) näyttävät tietyissä suhteissa samanlaisilta: yhteisiä piirteitä ovat muun muassa pitkät sävelet nopeaa jatkuvaa murtosointukuviointia vastaan sekä napolilaisen sekstisoinnun ja mollisekstisoinnun tuomat väriävähdukset. Mutta dynamiikka ja harmonis-asetelmallinen valaistus ovat erilaiset. Lemminkäinen on Des-duurissa ja Kyllikki E-duurissa (!) ja korkeammalle — ”kylmempään” rekisteriin — järjestetty: teemojen välillä on siis terävä ero, vaikka pääteemasävellajin (Des-duuri) enharmoninen toonikaparalleeli (= muunnosmollin (cis-molli) on sivuteemasävellajin (E-duuri) rinnakkaismollin (vrt. moduloiva transitio t. 20–21, ks. esimerkki 2). Ja vielä: kertauksessa pääteema on Cis-duurissa (= enharmonisesti esittelyn Des-duuri); pääteema (Lemminkäinen) on ikään kuin nielaissut sisäänsä sivuteeman (Kyllikin) ristosävellajisuuden — selvittänyt sen ”vieraan maaperän, jonka monologinen subjekti tarvitsee narratiivisessa seikkailussaan” (vrt. McClary 1991, 15).

Esimerkki 3. Sibelius: *Kyllikki*, I osa, t. 48–53.





Sivuteemaa ei siis ole kertauksessa, mutta sen sijaan siellä on uutena piirteenä totaalinen tauko — aukko, puute, tyhjiys — sen jälkeen kun pääteeman ensirepliikki on noussut potensoituun *forzandoon* (*ffz*), joka on koko teoksen voimakkain aksentoitu dynaaminen merkintä (t. 53, ks. esimerkki 3; vastaavassa paikassa esittelyssä, t. 8, kuudestoistaosakuvio kantaa tasaisesti koko tahdin läpi).⁴⁰ Voimme tulkita sankarin ylittäneen rajan, tunkeutuneen toisen tilaan ja tehneen tästä selvän (vrt. jo edellä mainitut väkivaltaisen brutaalit, ”penetroivat” *forzando*-soinnut transitiossa,⁴¹ t. 49–50). ”Näin tehdessään sankari, myyttinen subjekti, tulee konstruoiduksi ihmisenä ja miehenä” (de Lauretis 1984, 119; vrt. myös 1987, 43).⁴²

ABJEKTIMUSIIKKI: KROMAATTINEN RAJATILA

Kehittelyjaksossa (t. 30–49) pää- ja sivuteemat sekoittuvat toisiinsa ja menettävät identiteettinsä polyfonisen tekstuurin kärsimättömästi ryntäilevissä sekvenssimäisissä kuluissa uskaliaissa harmonioissa. Teemojen materiaali — myöskin johdannosta — tiivistyy ja järjestäytyy kontrapunktiseen, yhtäaikaiseen ylös- ja alaspäin kiipeilyyn kromaattisessa ja strettomaisen ahdistavassa kiihkossa ja pysähtymättömässä moduloinnissa. Myöhäisromanttiseen tyyliin käytetty kromatiikka, ylenmääräisten

⁴⁰ Muita muutoksia kertauksen pääteemassa verrattuna esittelyyn on tahdissa 56 alkavan repliikin alkutilanteen pidentyminen kahdella tahdilla (edeltävät t. 54–55; vrt. esittelyn t. 9) ja tahdin 57 kvarttisekstisointu paikalla, jossa esittelyssä (t. 10) oli pehmeämmän oloinen mollisekstisointu.

⁴¹ Anne Sivuoja-Gunaratnam on kiinnittänyt huomioni tämän transition mahdolliseen seksuaaliseen tulkintaan, sen ”penetroiviin”, ”raiskaaviin” sointuihin — ylpeän saaren neidon neitsyyden menetykseen?

⁴² Tätä feminististä näkökulmaa vasten katsottuna on epärelevanttia pohtia viittaako teoksen nimi *Kalevalan* Kyllikki-hahmoon vai ei, sillä joka tapauksessa tarkastelunkohteena on naisen paikka myyttis-tekstuaalista mekaniikkaa noudattavassa sonaattimuoto-narratiivissa. Tässä mekaniikassa ”sankarin tulee olla mies, piittaamatta tekstin kuvan genderistä, sillä este, mikä ikinä sen henkilöitymä onkaan, on morfologisesti nainen [female] ja tosiaankin, yksinkertaisesti: kohtu”. Myyttinen (mies)subjekti ”on kulttuurin aktiivinen prinsippi, erottamisen vahvistaja, erojen luoja. Nainen [female] on se mikä ei ole altis transformaatiolle elämään tai kuolemaan; hän (se) on juoniavaruuden elementti, topos, vastus, matriisi ja aine.” (De Lauretis 1984, 118–119; vrt. myös 1987; 43–44.)



tritonusten ja vähennettyjen septimisointujen tiheiköt, kiihtyvät puolisävelaskelkulut ja epämääräiset harmoniat assosioituvat seksuaalisuuteen, aistillisuuteen ja erotiikkaan.⁴³ Jakso on tristanmainen ylitsevuotavan intohimon tunnussaan. Julia Kristevan (1984) sanastoa käyttäen voisimme sanoa, että tässä *semioottinen* ilmenee esittelyjaksossa vakiinnetun musiikillisen järjestyksen rikkoontumisena. Musiikillinen materiaali on alistettu perinpohjaiselle musiikilliselle riepotukselle kuin ilmentäen (presubjektii-visen) libidinäärisen halun jatkuvuutta, musiikillista *jouissancea*. Kyseessä on halun ja kiihotuksen musiikillinen representaatio paisuttelu-strategioineen: esimerkiksi vastakkaisliikkeillä ja lyhenevillä — tiivistyvillä — kromaattisilla repliikeillä on kiihdyttävä, kliimaksiin tähtäävä efekti, jolla luvattua (tonaalista) täyttymystä (vrt. siirtymä kehittelystä kertaukseen) viivytetään ja kuulija ikään kuin saadaan sitä haluamaan. Tällä tavoin — muun muassa tonaliteettiin perustuen — musiikki-narratiivi, kuten McClary (1991, 12–13) on kirjoittanut, voi toimia seksuaalisen aktiviteetin metaforisena simulaationa, jota neutraalisti kutsutaan musiikilliseksi jännitteeksi ja jännitteen purkautumiseksi.⁴⁴ Luonnollisesti jakso voidaan tulkita Lemminkäisen ja Kyllikin väkivaltaisena taisteluna tai rakkauskohtauksena.⁴⁵ Psykoanalyttinen semiotiikka muotoilisi, että kyse on itsen ja toisen, jota vastaan subjekti us syntyy, dynamiikasta viettien jatkuvasti ajaessa halua kanavoitumaan (subjektiuden) loputtomiksi merkitseviksi käytännöiksi.⁴⁶

Voisimme puhua myös romanttisen balladin — kuoleman ja rakkauten lajin — tyylipiirteistä, kuten Murto-mäki (1998 ja 2001) on tehnyt tarkastellessaan Sibeliuksen 1890-luvun orkesterille tehtyjä sävelrunoel-

⁴³ Feministiset musiikintutkijat — esimerkiksi McClary (1991; 1999) — ovat tutkineet kromatiikan misogynisia latauksia ja merkitysulottuvuuksia. Ks. myös Sivuoja-Gunaratnam (1994) ja Clément (1999) naishahmoista tonaalispatriarkaalisen systeemin uhkana ja heidän tapetuksi tulemisistaan oopperoissa.

⁴⁴ McClaryn (1991) keskeinen idea hänen — feministisen musiikintutkimuksen uraauurtavassa — kirjassaan on poistaa viimeinen viikunanlehti merkityksen kieltävältä ”absoluuttiselta” musiikilta (herranarratiivilta) ja edistää keskustelua musiikin sosiaalisista merkityksistä (vrt. emt. 55).

⁴⁵ Tawaststjerna kuuli jaksossa Kyllikin anelevan armoa pyyntöjen noustessa asteittain epätoivoon (1955, 49).

⁴⁶ Kerran luennoidessani aiheesta puhuin kehittelyjakson kohdalla vahingossa ”Lemmikistä”. Tämä lipsahdus — Lemminkäisen ja Kyllikin tiivistymä (yksi Freudin tiedostamattoman primaariprosessi-mekanismista) — on itse asiassa varsin osuva kuvaus jaksosta.





mia. Romanttisen balladin naishahmot ovat usein — myyttis-tekstuaalista mekaniikkaa totellen nekin — luonnon ja yliluonnollisen välillä olevia rajaolentoja, liminaalisia luonnonhenkiä, veden, ilman, maan, metsän tai tulen demoneja. Tässä (luonnon) mielessä ne ovat staattisia olentoja. Mieshahmot taas ovat liikkuvia henkilöitä, esimerkiksi ratsastajia. (Murtomäki 1998, 95; 2001, 105.⁴⁷) Tämä sopii mainiosti Kyllikin (staattiseen) ja Lemminkäisen (dynaamiseen) teemoihin. Liminaali-nainen sekä viettelee että kauhistuttaa miestä; hän on sekä miehen toiveiden että pelkojen projektiio, myös yhteys inspiraatioon, luovuuteen, luontoon ja kuolemattomuuteen (Murtomäki 1998, 95; 2001, 105); feministi voisi puhua naishahmon topografisesta projektiosta symboloimassa luonnon ja kulttuurin rajaa sekä ihmiselle (= miessankarille) asetettua koetusta (vrt. de Lauretis 1984, 109).⁴⁸ Klassisen psykoanalyysin ja objektioteorioiden mukaisesti orientoitunut tutkija pohtisi seksuaalisuuteen ja ruumiiseen — myös naisen synnyttäjänä — liittyviä peruspelkoja, jotka uhkaavat subjektin minuutta, jota ruumiin rajat ja sen omistaminen merkitsevät. Luonto (aina sukupuoleltaan nainen) on siis mieshahmon koulutuksen paikka. Sen liikkumattomat (nais)hahmot ja personifoidut vastukset edustavat rajaa, jonka sankari yksin voi ylittää. Tässä asetelmassa mies-sankari-ihminen määrittyy subjektin puoleksi ja nainen-vastus-raja-tila toisella ja toisen puolella olevaksi. (De Lauretis 1984, 113–115, 118, 121.)⁴⁹

Tarkasteltaessa tätä itse-toinen -dialektiikan kannalta, jossa subjektiutta jatkuvasti ylläpidetään, voisi kehittelyjakson nähdä kontrolloimattoman

⁴⁷ Murtomäki viittaa artikkelissaan Satu Grünthalin (1997) tutkimukseen suomalaisista kaunokirjallisista balladeista.

⁴⁸ Gayatri Spivakin (1983, 169) teroittamana: ”Miehen diskurssi on naisen metaforassa” — siis siinä mitä ”feminiinisyys” on miehelle. De Lauretis (1984, 11) vertaa asiaa Freudin kuuluisaan kysymykseen ”mitä nainen haluaa?” — kysymykseen, jonka miehen halu naista kohtaan sekä miehen halu tietää nostavat esiin.

⁴⁹ Luonto/kulttuuri -dikotomia, jossa luonto assosioidaan naiseuteen ja ruumiillisuuteen ja kulttuuri miehen valtarakenteisiin, näkyy joidenkin feminististen tutkijoiden (esim. Citron 1993) mukaan länsimaisen estetiikan miehissä luovuusmyytissä ja -fantasiassa. Miehet yrittävät omistaa luovuuden taideteosten tekijöinä, koska naiset luovat elämää ruumiissaan: miehet luovat henkisesti (vrt. ”abstrakti ajattelija”), naiset fyysisesti. Kulttuuri edellyttää tietoa ja älyä, ja miesten luomia sosiaalisia rakenteita; luonto edellyttää moraalista viattomuutta kaikesta intellektualismista vapaana. Mutta luonnossa on myös jotakin pelottavaa ja negatiivista, ja kulttuurin (miehen) tehtävä on hallita sitä. (Citron 1993, 45–48; ks. myös Moisala 1994, 257.)





seksuaalisuuden symbolina (vrt. viettelijä-nainen miehen uskottomuuden pelon projektiona), ja siten ahdistuksena ja pelkona kaikkea kontrolloimattomaa, kuten luontoa tai naista kohtaan, eli oikeastaan omaa seksuaalisuutta ja ruumiillisuutta (myös: Lacanin reaalia) ja sitä kautta oman minuuden menettämistä kohtaan. Kristevan (2000, 145) sanoin:

Tämä ambivalentti sota feminiinistä vastaan tulee ymmärtää kontrapunktissa sen sodan kanssa, jota subjekti käy itsensä kanssa: yliminänsä ja paternaalista identiteettiä kohtaan. Suojellakseen itseään toisen abjektioilta (alkaen toisesta sukupuolesta) ja toiselta itseltään, naisesta tehdään pyhä, fetisoitu: tätä ilmentävät feminiinisen kuvaston kaksi napaa (ambivalenssi-rejektio, ihmeellinen-maaginen).

Klassisen psykoanalyysin kannalta näissä feminiinisen kuvissa on kyse pienen lapsen (sekä pojan että tytön) infantiileista, tiedostamattomista kuvitelmista äidistään, joka tietysti ylipäättään muodostaa subjektin naiskuvan perustan. Äiti on se, joka on synnyttänyt ja jolla siten on ihmeellinen ja käsittämätön valta sekä äärimmäiseen hyvään että pahaan niin sulautumisen kuin annihilaationkin mielessä. Äiti on myös se, josta lapsen ennen kaikkea pitää separoitua. Perimmäinen ”Medusa-uhka” olisi siis seksuaaliseksi olennoiksi — ruumillisesti erilliseksi — tajutun äidin uhka, minkä kehityksellis-kronologisesti myöhempi subjekti kokee naisen ruumiin (seksuaalisuuden) uhkana.⁵⁰ Riittämätön selviytyminen pahasta äitikuvasta ja separaatioproblematiikkaan liittyvistä syyllisyyden ja ahdistuksen tuntemuksista ja fantasioista saattaa heijastua myöhemmin esimerkiksi misogyniana, kun mitätöivä hirviönainen on jäänyt pysyvästi vainoamaan subjektin minuutta ja identiteettiä. Itse-toinen-dialektiikan ei siis tarvitse olla sukupuolistunut siten, että ”itse” on mies ja ”toinen” nainen. Skeemaan voidaan sijoittaa uhkaavan ”toisen” paikalle mikä tahansa subjektille ajankohtainen vastus. Tämän joustavuuden takia narraatiomekanismit ovat niin voimallisia — soittaessaan jokaisen subjektin perusskeemoja taistelussa oman itsen muotoutumisen ja olemassaolon puolesta.

Voisimme *Kyllikissäkin* nähdä jännitteen Kristevan mainitsemien ”feminiinisten” kuvien välillä. Tällöin ihmeellis-maagista edustaisi vielä esittelyjaksossa ”puhdas” ja staattinen (= ei-aktiivinen) sivuteema ambiva-

⁵⁰ Äidin ymmärtäminen seksuaaliseksi olennoiksi liittyy psykoanalyysin teoriassa oleellisesti yläminän syntyyn ja oidipus-kompleksiin.



lenssi-rejektion päästessä valloilleen erityisesti kehittelyjaksossa. Kehittelyjaksosta voisimmekin puhua *objekti*-musiikkina.

Objekti on Kristevan (1982) termi, joka tarkoittaa jotakin mitä tarvitaan separaatioissa primaarirakkaudesta, äidistä, proto-naisesta (alkuhirviöstä) — joka on tietysti aina kaikissa elämän myöhemmissäkin rakkausobjekteissa mukana resonoimassa — oman minuuden, itsen rajojen tuottamiseksi. Objekti on jotakin kauheaa, joka täytyy raivokkaasti torjua pysyäkseen hengissä omana subjektina eikä kadottaa minuuttaan toiseen. Halu ja inho kiertyvät yhteen: halu sulautua toiseen (seksuaalisuus), toisaalta pelko joutua annihiloiduksi, toisen ”syömäksi”. Tässä itsen ja toisen problematiikassa on kyse oman subjekti(ude)n muodostamisesta toisen avulla, toisen kautta ja toista vastaan. Tämän takia kehittelyjaksossa on niin kiire: on kyse subjektin taistelusta kauhistuttavaa kaikennielelvää liminaali-naista tai objekti-naista/äitiä (luonnonhirviötä) kohtaan.

Koko *Kyllikki*-opuksen musiikillista tyyliä ajatellen voisi mielestäni puhua taistelusta eroottis-sensuaalisen balladityylin ja aatteellis-isänmaallisen balladityylin välillä, käyttäkseni Murtomäen (1998, 105) ilmaisuja. Tähän lisäisin vielä kaksi eri tulkinnallista kerrostumaa: Ensinnäkin eroottis-sensuaalisen balladityylin voi liittää naiseen, luontoon, ruumiiseen ja ”toiseen”, ja patrioottisen, ideologis-kansallisen balladityylin mieheen, kulttuuriin, ajatteluun ja ”itseeseen”. Toiseksi: musiikillisiksi naiskuviksi käännettynä — eli antaen musiikillisille tyyille nimet kulttuurimme naisille varatusta kuva-repertuaarista — voisi puhua jännitteestä wagneriaamisen (paheellisen) viettelijä-kromatiikan ja virallisen suomalaisen (puhtaan, neitseellisen) neito-modaalisuuden välillä.⁵¹

⁵¹ Murtomäki on Sibeliuksen balladikauden yhteydessä tuonut esille biografisia tulkintamahdollisuuksia. Esimerkiksi kiellettyä ja kohtalokasta seksuaaliyhteyttä vastustamattoman nymfin kanssa kuvaavassa *Skogsrået*-orkesterirunoelmassa vahvasta elämäkerrallisesta elementistä ei Murtomäen (2001, 127) mukaan voi erehtyä. Murtomäki (1998, 105; 2001, 103–104) myös hahmottelee sitä, miten säveltäjä sai ”balladisista” (tai ”freudilaisista”) ongelmistaan osittaisen voiton valjastaessaan (vrt. sublimate) sävellystyöhönsä poliittisen tietoisuuden ja vastuun tiedostamisen Suomen itsenäisyystaistelussa. Myöskin Timothy L. Jackson (2001, 178–179) on kirjoittanut muun muassa Sibeliuksen aviollisten ja kansallisten pyrkimysten yhdistymisestä, sekä siitä, miten Sibeliuksen myyttis-musiikillista kieltä läpäisee nais-dikotomia viettelijätär vs. vaimo-äiti (vrt. seksuaaliset kokemukset ja orkesterirunoelmat vs. Aino ja Marjatta-oratorio jne.). Itse asiassa Jackson näkee tämän dualismin keskeisenä problematiikkana





MELANKOLIAA JA MENETETTYJÄ OBJEKTEJA

Kyllikin toinen osa, *Andantino*, on ABA-muotoa noudattava hidas osa, jota Gould (1988, 153) on luonnehtinut ”hautovaksi, kahdenpuoleiseksi nokturniksi”.⁵² Eero Heinonen (2000, 18) taas puhuu ”paikoitellen todella itäisen eksoottisesti soivasta karjalaisesta nocturnesta”. Koska osa on todellakin nokturnaalinen, on ehkä mielenkiintoista muistaa — varsinkin koska opuksella on naisen nimi — , että 1800-luvulla nocturnen nähtiin tiettyssä mielessä representoivan miehen naiselle laulamaa rakkausrunoa mutta toisaalta käsitettiin myöskin ”feminiinisen” olemuksen peiliksi. Toisaalta se siis löysi ilmentymänsä miehen toiminnasta, mutta toisaalta se ilmensi naisen sielua, ollen siten ikään kuin ristiin-genderoitunut genre.⁵³ (Kallberg 1997, 47.)

Toinen osa tuntuu seuraavan tunnustuksenomaisena ensimmäisen osan toiminnallista musiikkia,⁵⁴ ikään kuin se olisi psykologinen reaktio ensimmäisen osan tapahtumiin, joista hysteerisesti kimaltelevat, tritonuksen värittämät tremoloivat kaksoistrillit (esim. t. 17 ja 21, ks. esimerkki 4) ja kadenssimateriaali (t. 44) muistuttavat.⁵⁵ Musiikki virtaa hitaasti kuin ontuva koraali tai vinoutunut kehtolaulu menetetyille/kuolleelle heijattavalle. Trillit katkovat virtaa kuin omantunnon pistokset, torjunnan oire,

koko Sibeliuksen tuotannossa. Itse pyrin selkeästi tuomaan esiin pitäytymiseni kulttuurisissa naiskuviissa ja siten korostamaan liikkumista jaettujen merkitysten ja koodien alueella. Tarkoitin tällä sitä, että biografistenkin aspektien kohdalla kyse ei ole Sibeliuksesta vaan ”Sibeliuksesta”, eli yhdestä *tekstistä* muiden tekstien joukossa teoksen tai musiikki-ilmiön signifikatiivisessa tekstien verkostossa, josta tutkija poimii haluamansa (vrt. poststrukturalistinen ja dekonstruktion tekstin käsite).

⁵² Olen kirjoittanut *Kyllikin* toisesta osasta melankolian musiikkina aiemmin artikkelissani Välimäki 2001b, 147–154.

⁵³ Tietysti molemmat ajatukset lienevät olleet pääasiassa miesten luomia kuvia siitä minkälainen on (ideaali, tosi) nainen (vrt. esim. Schumannin *Frauenliebe und -leben*). Lajin ideologinen viesti siis oli, että vaikka nocturne on naisen kuva, tähän kuvaan sisältyy oleellisesti se, että nainen on suuntaunut miestä kohti, että nainen on olemassa vasta miehen tavoittelemana ja kosiskelemana. (Kallberg 1996, 47.)

⁵⁴ Tarastilais-greimasilaista (Tarasti 1994b) terminologiaa käyttäen on tämän toisen osan hallitseva modaliteetti ”oleminen” (*being/être*) kun se ensimmäisessä osassa on ”tekeminen” (*doing/faire*).

⁵⁵ Veijo Murtomäki huomautti minulle trillien muistuttavan Beethovenin *Appassionata*-sonaatin I osan trillejä.





muiston ahdistus tai Lacanin *reaalin* (ruumiin) hyökkäys tai (yliminän) rangaistus seksuaalisuudesta. Melankolian vaikutelmaa lisäävät muun muassa painot ja aksentit tahdin heikoilla osilla (niin kuin kaikki ei olisi ihan kohdallaan) sekä aukkojen päätökseksi kasautuvat totaalitauot: puheesta ”ei synny ketjua, lauseet katkeavat, nääntyvät ja pysähtyvät”, kuten Kristeva (1998, 49) kuvaa masentuneen puhetta kirjassaan *Musta aurinko*.

Melankolialle on Freudin (1957 [1917/15], 249) mukaan ominaista libidon kiinnittyminen menetettyyn objektiin. Tuon objektin voisi ajatella välähtävän keskitaiteessa (t. 25–54), kun melankolian aura tuntuu aukeavan ja paljastavan kadotetun onnen melankolian takana. Taiteessa on erityinen yksityiskohta, jota pidän hermeneuttisena ikkunana, koko osan tulkinnallisena avainkohtana: näen tahtien 30–31 fraasin⁵⁶ käyrätorvi-trooppina; oikean käden viimeiset sävelet löytyvät muun muassa Beethovenin *Lebewohl*-sonaatin avauksesta. Kuten Charles Rosen (1998, 117–118) kirjoittaa ”*le son du cor au fond des bois*” on yksi harvoista muruista romantiikan ikonografiaa, jolla on vankka sija musiikissa: se toimii usein muistin — poissaolon, etäisyyden, kaipaamisen — symbolina. Tämä muistin merkki Sibeliuksella on piilevä siinä mielessä, että se ei ole pianon lämpimimmässä rekisterissä kuten Beethovenilla ja se esiintyy vain kaksi kertaa ja kuin ohimennen, sillä se on asetettu etäisyyden päähän: korkeampaan rekisteriin ja fraasin loppuun. Etäisyyden tuntu, jota myös avoimet intervallit luovat, tuo mukanaan ”ylevän ja melankolian auran”, käyttäkseni jälleen Rosenin (1998, 135) sanoja. *Lebewohl*-nuotit ovat kuin sekä torjutun salainen paluu että kaikkein intensiivisimmän kaipauksen hetki: kivuliaan läpinäkyvä murtumakohta teoksessa (vrt. Kramer 1990, 12). Kyseinen yksityiskohta saattaa ehkä jonkun mielestä vaikuttaa marginaaliselta, mutta jos jälkistrukturalismi tai dekonstruktio — omalla tavallaan Freudin jalanjäljissä vaeltaen — jotakin teosanalyttikolle opetti, niin kääntämään korvat yksityiskohtiin⁵⁷ tulkinnallista vauhtia hakemaan. *Lebewohl*-nuotit toimivat tässä mielessä kuin lacanilainen *anamorfoosi*, jota tulee katsoa hieman kiertoon.⁵⁸

⁵⁶ Nimitän tätä fraasia myöhemmin *adieux*-fraasiksi.

⁵⁷ Mitä muuta musiikki on kuin yksityiskohtia, joista jonkin valitseminen huomion kohteeksi tarkoittaa samalla näkökulman valintaa (vrt. Kuusamo 1999, 73)? Yksityiskohdan problematiikasta, ks. Kuusamo 1999.

⁵⁸ Lacanille (1998 [1973], 92) *anamorfoosi* objektin takana representoi houkutusta, jossa halu saa tyydytyksensä sillä hetkellä kun havaitsija on juuri lopettamassa havaitsemisensa ja asettaa katseensa vinosti.





Esimerkki 4. Sibelius: *Kyllikki*, II osa, t. 21–37.

Niinpä voisi ajatella, että *Lebewohl*-nuotit muiston merkkinä kaiuttavat menetettyä objektia, kadotetun paratiisin muistoa: kuin tunne kaikkein kalleimmasta, rakkaimmasta, mutta ei koskaan (enää?) saavutettavasta objektista ottaisi subjektin valtaansa. *Lebewohl*-nuotit ovat melkein kuin presentaatio Lacanin objekti pikku *a*:sta, josta subjekti konstituoituaikseen subjektina on ”eronnut elimenä” ja joka siten toimii puutteen symbolina (1998 [1973], 103).⁵⁹ Lacanilaisen psykoanalyysin mukaan puute, objekti *a* tarkoittaa sekä subjektuuden keskuskuilua että sen mahdollisuusehtoa. Kuten Kaja Silverman (1988, 7) kirjoittaa: ”tosiaankin, voisi melkein sanoa että siinä määrin kuin objekti on menetetty, subjekti on löydetty”. Klas-sisen psykoanalyysin mukaan ensimmäisen objektimenetyksen, primaa-riobjektin rakkauden ja siitä välttämättömän irrottautumisen jäljet soivat

⁵⁹ Enemmän tästä, ks. Välimäki 2001b ja 2002.





mukana kaikissa merkitsevissä suhteissamme.⁶⁰ Melankolian objekti on samanaikaisesti sekä omistettu että kadotettu; se on sekä todellinen että epätodellinen, vahvistettu ja kielletty (Agamben 1993, 21). Siten sillä on fetissin piirteitä, ja *Lebewohl*-nuotit voitaisiinkin nähdä fetissin tavoin samanaikaisesti sekä jonkun merkinä että tämän jonkun poissaolon merkinä. Fetississä ”kohtaamme paradoksin saavuttamattomasta objektista, joka tyydyttää ihmisen tarpeen juuri saavuttamattomuutensa kautta”, kuten Giorgio Agamben (1993, 33) kirjoittaa. Näissä *Lebewohl*-fraaseissa nykykuulija voi jopa kokea hienoisen lännenelokuvien tunnelman, sillä westerinien musiikki — romantiikan musiikkikoodistolle uskollisena — käyttää tämälantapaisia trooppeja painottaen hyvästisanomisen tunnelmaa ja taitvaanrantaan ratsastamista, jonkin väistämätöntä taaksejättämistä.⁶¹ Tawaststjernakin (1955, 49) sattuu maalailemaan tässä kohdin ”kirkkaanpunaisen auringon nousevaksi erämaamaiseman ylle”. Jos ajattelee *Lebewohl*-nuottien toimivan (menetetyn objektin) hyperkatektoituneena siirtymänä ja koko tämän musiikin polysemantisoituneena jäähyväisten ”kelluvana valuuttana” (ilmaisu on Kuusamon 1988, 89) — primaarimenetyksen resonoidessa mukana – voisi myös Sibeliuksen tulkita sanovan tässä *adieux* menneisyydelleen, aiemmalle nuoruuden romanttiselle ja kalevala-romanttiselle sävelkielelleen eli säveltämisensä ensi rakkaudelle sekä mikseipä myöskin sille ”Don Jeanille”, josta Murtomäki (1998; 2001) on kirjoittanut. ”Nuoruuden puiston siniset yöt eivät enää koskaan palaa entisen kaltaisina”, kuten Tawaststjerna (1955, 52) tiivistää.⁶²

⁶⁰ Eri psykoanalyttiset suuntauksot antavat erilaisia statuksia ja sisältöjä melankolian objektille (ks. Välimäki 2001b, 150–152; 2002). Lacanilainen psykoanalyysi painottaa sisäsyntyistä, subjektille vältämätöntä konstitutiivista puutetta ja menetetyt objektin illusorisuutta kun taas klassinen psykoanalyysi antaa melankolian objektille empiirisen sisällön (pohjimmiltaan äidin menetys). Monesti on psykoanalyttinen estetiikka — esim. Melanie Kleinin ajatuksista inpiroitunut — nähnyt koko taiteellisen tekemisen ja luovuuden ytimen kadotetun primaariobjektin suremisessa ja uudelleenrakentamisessa. Tämä ajatus on ilmeinen myös Kristevalla (1998).

⁶¹ Vrt. esim. Enrico Morriconen musiikki Sergio Leonen westerneissä.

⁶² Tawaststjerna (1979, 220) siteerasi Bertel Gribenbergin runoa myös kuvaillessaan 1. sinfonian Andante-osaa. Tawaststjernakin siis näki *Kyllikin* eräänlaisena hyvästijättönä — säveltäjän hyvästijättönä romantiikalle. ”Sibeliuksen romanttisissa teoksissa kuohuu elämänhurma, tuntuu tulevan vuosisadan herättämien unelmien innostus, ja samalla niissä lausutaan jäähyväiset meneillään olevalle.” (Tawaststjerna 1955, 52.)





MUISTIN MUSIIKKIA

Mielestäni *Kyllikin* I osan aikamuoto on preesens, sillä se toimii narratiivisena musiikkina, jossa eletään nyt-hetkeä aktorien ja tapahtumien vilinässä, mutta lyyrinen toinen osa on tapahtumaton; siinä pikemminkin ollaan melankoliaan, menetykseen ja menneeseen kiinnittyneenä. Kun *adieuxia* hiljaa laulavien käyrätorvien (t. 30–31) jälkeen tulee fanfaareja⁶³ ja herooisia sointuja (t. 32 eteenpäin, ks. esimerkki 4) — hieman militaristisilta kuulostavia —, ne ovat luonteeltaan jotakin muisteltua, niitä ei ”suoriteta” ”nyt”, aikamuoto ei ole preesens vaan imperfekti. Sotaisat ja metsästykselliset kuviot ovat menneessä aikamuodossa.⁶⁴ Tämän jälkeen *adieux*-fraasi tulee uudestaan (t. 40–41): ”muistoksi” nimeämäni jakso (t. 32–39) on siten upotettu kahden kehystävän *adieux*-fraasin väliin niin kuin se olisi uneen vaipuminen. Keskitaitteessa on menneisyys vallannut subjektin proustilaiseen tapaan. Tekstuuri ja tunnelma muuttuivat siirryttäessä raskaanoloisesta A-osasta keskitaitteen B-duurissa (toonikaparalleelissa) eteenpäin kulkeviin legato-linjoihin, liikkuvaan polyfoniaan ja suloisesti moduloiviin harmonioihin *mezzofortessa*. Tähän menneisyyteen vajoamiseen johdattaa keskitaitteen bassolinjan ensimmäinen sävel as, joka on B-duurin (= Es-duurin dominantin) alennettu seitsemäs aste, jolla on tässä pohjattoman sävelen — loputtoman syvyyden — funktio; upottavana kuin unen napa se vie melankolian onton keskuksen ympärille luotuun fantasiaan tavoittelemaan muistoa, joka tulee niin kaukaa, että se vaatii neljän tahdin johdannon (t. 25–28) sekä *adieux*-fraasin — muistin uuvuttavan syötin⁶⁵ —, jonka jälkeen varsinainen muisto alkaa tahdistista 32.

Kadenssaalinen transitio (t. 43–54) — kuin torjunta tai realin hyökkäys ensimmäisen osan kiihkeine harmonioineen, oktaavijuoksutuksineen ja entistä hysteerisempine trilleineen — palauttaa muistosta/unesta takaisin ankeaan nyt-hetkeen, A-osaan (t. 55 alkaen). Musiikki on samaa kuin alkutaitteessa, mutta pianissimossa ja synkopoidulla urkupistesäestyksellä varustettuna luoden hautajaismarssin kaikua, peruuttamattomuuden tunnetta (ks. esimerkki 5): libido on edelleen menetetyssä objektissa kiinni.

⁶³ Tawaststjernan (1977, 32) mukaan kyseinen ”fanfaari-aihe f2–b1–c2 [vrt. t. 32] voisi olla vapaa käänös *Lemminkäinen palaa kotitienoille* -runoelman ’Lemminkäis-aiheesta’ b–c1–g”.

⁶⁴ Tawaststjerna (1958, 47) varmaankin tarkoittaa tätä kohtaa kirjoittaessaan *Kyllikin* näkevän visiossa Lemminkäisen kohtalon.

⁶⁵ Ilmaisuu on Barthesin (2000 [1977], 180).





Esimerkki 5. Sibelius: *Kyllikki*, II osa, t. 54–58.

Lopun trillit ja tauot sekä laskeutuminen *mezzoforteen* ja epästabiliin tuntuiseen mollisekstisointuun, samaan jolla osa alkoi, vahvistavat lohduttomuuden ja keskenjäämisen tuntua, tappion maisemaa.⁶⁶

MUSIIKILLINEN MAISEMAMUOTOKUVA

Toisenlainen maisema avautuu *Kyllikin* viimeisessä osassa. Se on kevyen scherzomainen osa tanssillisine piirteineen. Musiikillinen materiaali vaihtelee jatkuvasti kromaattisen ja diatonisen sekä toisaalta mollin ja duurin välillä, aivan kuin musiikkimaiseman valo alati muuttuisi. Myöskin pastoraalinen keskitaite (Tranquillo, t. 35–60) vaikuttaa erikoiselta tummuuden ja valon yhdistelmältä. Tämä musiikillinen valohämy on Ges-duurissa ja muistuttaa hieman Sibeliuksen toisen sinfonian kolmannen osan trioa melankolis-pastoraalisine oboeineen.⁶⁷ Jos vertaamme *Kyllikin* toisen ja kolmannen osan keskitaiteita, voisimme ajatella, että myöskin kolmannen osan keskitaiteessa on kyse muistin ja muistamisen musiikista, mutta eri tavalla kuin toisessa osassa. Jos toinen osa on freudilaisittain melankoliaa liittyen objektimenetykseen, joka on poissa tietoisuudesta, on kol-

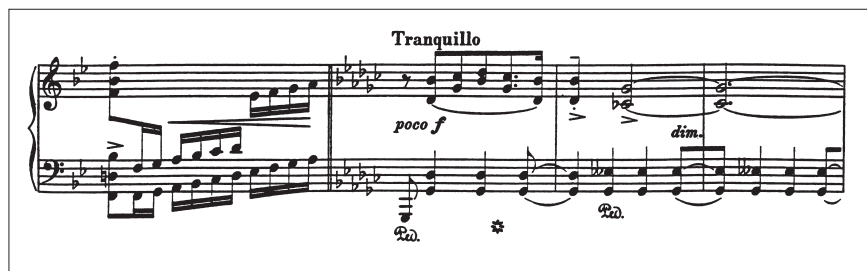
⁶⁶ Symmetrinen (ABA) muoto lienee varsin sopiva melankolian musiikille keskitaiteen toimiessa kuvauksena menetetyistä objektista. Tarastin (1999, 269) mukaan esimerkiksi *Valse Tristen* aktiivisempi, liikkuvampi keskitaite tarjoaa hetkellisen illuusion vapautumisesta, minkä jälkeinen paluu A-taitteeseen korostaa melankolian itseensäsulkeutuneisuutta.

⁶⁷ Näin myös Tawaststjerna (1958, 36). Heinonen (2000, 18) taas on huomauttanut välitaitteen muistuttavan Borodin *Ruhtinas Igor* -oopperan aiheita ja soinnutusta.



mannen osan pysähtyneessä triossa pikemminkin kyse tietoisuuden piirissä olevasta muistelemisesta — suremisesta, jossa keskeistä on egon yritys vapauttaa libido menetetyistä objektista (vrt. Freud 1957 [1917/15], 245). Kaipausta myönnetään, sillä Chopin (vrt. esim. t. 51) — mennyt aika — ja muu kaiho ei ole pois painettua tai piilotettua, aivan päinvastoin: *crescendon* saattelemana puhkeaa laulu vanhoista kultaisista ajoista täydeltä laidalta, *fortessa*, sentimentaalina ja nostalgiaan syöksytään häpäilemättömän avoimesti kuin musikaalissa konsanaan.⁶⁸ (Ks esimerkki 6.)

Kolmas osa ei assosioitu luontokuvaukseen pelkästään pastoraalitrion vaan myös impressionististen vaikutelmiensa takia. Mikäli haluamme puhua luonnosta kolmannen osan yhteydessä, ehdottaisin — lainaten ideani Rosenilta (1998, 131–132) —, että kyse ei ole yleispastoraalista vaan pikemminkin musiikillisesta vastineesta ns. maisemamuotokuvulle, joka 1700-luvun loppupuolella alkoi kantaa muistin ja muistamisen merkitysulottuvuuksia; kyse olisi tällöin musiikillisesta maisemasta tietyn erityisen paikan presentaationa, jonka kautta saavuttaa transsendentaalinen taso.



Esimerkki 6. Sibelius: *Kyllikki*, III osa, t. 34–37.

⁶⁸ Blomin (1947, 101) mukaan kolmannen osan keskitaite ei ole täysin huoleton vaan siinä, kuten toisessakin osassa, on huomattavissa raskasmielisyyttä. Tawaststjernan (1958, 35) mukaan kyse ei ole raskasmielisyydestä vaan pastoraalisuudesta. Blomin kokema raskasmielisuus voisi liittyä synkopoituun urkupistesäestykseen — tuohon Sibeliukselle tyypilliseen keinoon, joka esiintyy myös toisessa osassa.



**FINAALIN ”EPÄTYÖDYTTÄVYYS”: TANSSIN PYÖRTEET JA MUU VAPAAKSI PÄÄSTETTY ”FEMINIININEN” KUVASTO**

Kyllikin kolmatta osaa on usein kritisoitu siitä, että se ei ole sopiva — esimerkiksi tarpeeksi voimakas — koko opuksen päättäväksi osaksi. Esimerkiksi Tawaststjerna (1971, 32) kirjoittaa, että ”finaali on paikoin pianistisesti *aistikas*, mutta ei kyllin *merkittävä* tasapainottaakseen triptyykin ensimmäisen osan” (kurs. SV). Tawaststjerna mukaan ensimmäisen osan sonaattimuoto todistaa Sibeliuksen mestarillisesta muodonhallinnasta, toinen osa on muodoltaan eheä, mutta finaali on muodoltaan mitä tavanomaisin ja se on ”musiikillisestikin huono”: ”kahden ensimmäisen osan korkean laadun huomioonottaen, on valitettavaa, että finaali ei alkuunkaan yllä niiden tasolle. [- -] On myös yllättävää, että sonaattimuodon ja rondomuodon jälkeen finaalina toimii liedmuoto. Kehittyneempi rondomuoto tai jopa sonaattimuoto olisi ollut paikallaan. [- -] suhteellisen merkityksellisen tanssillinen osa finaalina heikentää koko teosta.” (Tawaststjerna 1958, 39–41.) Tawaststjerna (1958, 41) epäilee, että havaitsemansa muototasapainon ontuvuuden takia teos ei ole lyönyt itseään läpi konserttilavoilla.

Sukupuolen kannalta asiaa tarkastellessa tulee mieleen, että ilmeisesti se, että finaali ei taivu ”maskuliinis-narratiiviselle” kuuntelulle, on tehnyt siitä useiden tutkijoiden korvissa epätydyttävän. Jos Oidipus-tarina ei kerrokaan kuinka Sfinksille käy Oidipuksen kohtaamisen jälkeen, niin *Kyllikki* tuntuu juuri kertovan miten Kyllikille/naiselle käy (pikemminkin kuin mitä tapahtuu Lemminkäiselle/miehelle) osapuolten kohtaamisen — ensimmäisen osan ”maskuliinisen” narraation demonstraation — jälkeen, sillä viimeinen osa sisältää runsaasti ”feminiinistä” musiikkikuvastoa. Mielestäni siis ainoastaan ensimmäinen osa sukupuolistuisi ”maskuliinisesti” (vrt. de Lauretis 1984, 125: ”her story again turned out to be his story”). Toista osaa en taas halua sukupuolistaa mitenkään: mielestäni toisen osan melankolia ja subjektiivisuuden painolasti pimittää sukupuolistamisenkin. Tai ehkä aiemmin mainittu ristiin-genderoituminen johtaa neutri-vaikutelmaan.⁶⁹ Vaikka toinen osa on mielestäni sukupuoli-neutraali, on se silti voimak-

⁶⁹ Voisi jopa ajatella sitä, että melankolian arkaaiset juuret ovat subjektin kronologian kannalta ajassa (varhaislapsuudessa ennen oidipaalivaihetta), jolloin subjekti ei ole vielä sosiaalisesti sukupuolistunut, koska ei ole vielä tullut subjektiksikaan eikä siten tiedä omaa sukupuolisuuttaan. Sukupuolen ja melankolian suhteiden tulkinnoista, ks. esim. Butler 1990, 73–83; 1997, 132–198.





kaasti subjekti(ude)n musiikkia. Ja vaikka kolmannessa osassa subjekti häviää näyttämöltä, se ei kuitenkaan ole sukupuoli-neutraali vaan vahvasti ”feminiinisesti” väritynyt. Osan ”feminiinisiä” piirteitä ovat esimerkiksi keveys, 3/4-tahtilaji, tanssillisuus — tuo etäisesti masurkkaa ja poloneesia muistuttava polskamaisuus, joka luo myös etnisen eksotiikan merkitysulottuvuuden. ”Feminiinistä” on myös monotemaattisuus sekä harmonian, muodon ja aiheiden ei-kehittelevä käsittäminen. Sitä ovat myös kromatiikka, muun muassa alaspäin viettävät ja viettelevät puolisävelaskel-aiheet⁷⁰ sekä helmeilevän kromatiikan ja diatoniikan akvarellimainen vaihtelu, mikä myös luo (orientaalia) eksotiikan tuntua. Samoin on ”feminiinistä” nopeat välkehtivät sävellajien vaihdot, impressionistiset (luontoon assosioituvat) elementit, tyylitellyn improvisaation henki ja sentimentaaliset chopinismit. Myöskin lopetus on ”feminiininen” äkillisyyden, temaattisen valmistelemattomuuden, avoimuuden ja kevyen päähänpistomaisuuden tunnussaan. Lopetus tuo mieleen Chopinin preludeille tyypilliset ”irtolopetukset”.⁷¹ Tällaista musiikkia usein kuvataan viehättävänä, millä tarkoitetaan, että se ei ole merkittävää. Osan ”feminiininen” kuvasto ei ole tarpeeksi merkittävää⁷² tilinpäätökseksi, lopulliseksi ratkaisuksi; se olisi hyväksyttävä leikillisenä ja harmittomana väliosana (scherzona), jonka viehättävyydessä voi hetken piipahtaa vakavien osien välillä. Mutta finaalia ei sovi tanssia naisen pillin mukaan. Finaalista siis puuttuu sonaatties-tetiikkaan liittyvä ”maskuliininen” vakuuttelu, se temaattinen paini, jolla uudelleenvakiinnuttaa patriarkaalinen järjestys. Osa, ja siten koko teos, ei noudata länsimaisen taidemusiikin herranarratiivin normeja, sillä ”feminiinistä” ei siinä vaienneta. Päinvastoin: se päästää Kyllikin (naisen) tanssimaan ja vieläpä populaarilajissa (polskassa) jättäen siten kukistamatta muutakin epäpuhdasta ainesta (populaari) kuin vain ”feminiinisyiden”. Naista/luontoa (seksuaalisuutta) ei kontrolloida vaan se päästetään leppoi-

⁷⁰ ”Feminiinen” retoriikka on usein ymmärretty viettelyn tai/ja hulluuden retoriikkana, jolloin se asettuu vastakohtaksi ”maskuliiniselle” bravuurille niin kuin lyyrisyysskin. ”Naisen” retoriikka ei ilmaise älyä/ajattelua vaan seksuaalista voimaa. Tällainen sukupuoli-ideologia tuntuu olleen voimissaan musiikin diskurssissa suunnilleen renessanssista lähtien. (Ks. esim. McClary 1991.)

⁷¹ Tawaststjerna (1958, 43) on taas huomannut lopun kuudestaostaosakuvioiden muistuttavan Chopinin F-duuri-etydin (op. 10 nro 8) lopun kuvioita.

⁷² Tarastin (1994b) termejä soveltaen kyse on siitä, että osassa ei ole riittävästi — totunnaiskaavan mukaan finaalille sopivasti — ”voimisen” modaliteettia (*can/pouvoir*).



sasti valloilleen. Siten viimeinen subjektipositio teoksessa on ”feminiininen” subjektin assimiloituessa luontoon.⁷³ Jos Hélène Cixous’n (1980) Medusa edelleen nauraa, niin kyllä Kyllikkikin. Tällainen ”feminiinisyys” lopetuksena on herranarratiivisen kuuntelun kannalta ilmeisen hermostuttava.

**VAPAUTUS SUBJEKTIUDEN PAINOLASTISTA: TOIMIVASTA
SUBJEKTISTA — MELANKOLIAN KAUTTA — LUONTOON
SULAUTUMISEEN**

Ehdotan, että voisimme nähdä *Kyllikissä* siirtymän toimivasta subjektista (I osa), subjektiivisen reflektion ja melankolian kautta (II osa) subjektin assimiloitumiseen luontoon (III osa). Ensimmäisessä osassa tuntuu olevan myyttinen aktori, henkilöitä sankarillisine piirteineen ja kohtaloineen (todellinen tarina). Toinen osa voidaan tulkita melankoliaksi unenkaltaisine tunnelmoineen ja muisteluineen, niin kuin se pohtisi ensimmäisen osan tapahtumia. Kolmas, kevyen scherzomainen osa kääntyy kohti pelkkää miniatyyrimaisemaa, aivan kuin liian paljon olisi sanottu, tehty tai tunnustettu edeltävissä osissa, ja siksi ratkaisuna olisi luontoa kohti kääntymisen, antautumisen jonkin subjektin (maskuliinisuuden?) yläpuolella

⁷³ Feminiinisen figuroinnin voi myös nähdä ikään kuin vaihtoehtoisen mallin luomisena ahdistavalle ja rajoittavalle ”maskuliinisuuden” mallille. Siten jotkut romantiikan ja myöhäisromantiikan miestaiteilijoiden luomat naisrepresentaatiot saattavat joskus heijastaa eräänlaista ”toivetta olla nainen” (ilmaisu on Isabelle de Courtivronin 1979). Kramer (1998) on puhunut ajatuksesta Schubertin yhteydessä. Tällaisen toiveen piilevä tarkoitus on paeta ”maskuliiniselle” identiteetille (keskiluokkaisen) normatiivisesti konstruoitua aggressiivisuutta ja oidipaalista kilpailua. Sibelius sävelsi itse asiassa paljon naiskuvia, mikäli esimerkiksi feminiinisten hahmojen mukaisesti nimettyjä teoksia tai teosten osia sellaisina pidetään: mm. *Pohjolan tytär*, *Luonnotar*, *Aallottaret*, *Metsänhaltija(tar)*, *Koskenlaskijan morsiamet*, *Dryadi*, *Vapautettu kuningatar* sekä monet näytelmämusiikkien numerot ja yksinlaulut. *Kullervon* subjekti-position lipsumisesta feminiinistä kohti, ks. Franklin 2001, 74.

⁷⁴ Murtomäki huomautti minulle, että miksei yhtä hyvin kuin luontoon kääntymisestä kyseessä voisikin olla kääntymisen yhteisöön ja siihen integroitumiseen — kyseessähän on tanssillinen osa (vrt. *Kalevalan* Kyllikki, joka jättää kotinsa mennäkseen tansseihin).





olevan edessä. Siten finaalissa ikään kuin vapaudutaan subjektiuden paino-
lastista, minkä voi nähdä niin luontoon⁷⁴ yhtymisenä kuin vaihtoehtoisen
(feminiinisen) identiteetin fantasointina. Eero Tarastin (2001, 13) näke-
myksiä soveltaen kyseessä voisi olla halun subjektin depersonalisaatio tai
de-aktorialisaatio.⁷⁵ Siis: ensimmäisen osan toiminnasta (myös: seksuaa-
lisuudesta, ruumiista, reaalista) ja toisen osan reflektoinnista (melankoli-
asta) kolmannen osan pastoraaliseen sulautumiseen, transsendenssiin, ja
subjektin vetäytymiseen pois näyttämöltä. Melankolia on joko työstetty
tai lykätty (torjuttu).⁷⁶ Kuten Rosen (1998, 161) kirjoittaa: maisema, muis-
teltu kuva, voi usein korvata poispainetun muiston. Se olisi siis yritys
unohtaa, torjua. Ortega y Gassetin (ks. Agamben 1993, 32) sanoin: ”meta-
fora korvaa yhden asian toisella, ei niinkään saavuttaakseen toisen kuin
paetakseen ensimmäistä”.

*Susanna Välimäki, FM, toimii kuluvana lukuvuonna musiikkitieteen assis-
tentina Helsingin yliopistossa. Hän valmistelee väitöskirjaansa musiik-
kisemiotiikan ja psykoanalyttisen musiikkikritisismien alueelta. Kyseinen
artikkeli on osa hänen äskettäin valmistunutta lisensiaatintutkimustaan.
susanna.valimaki@helsinki.fi*

⁷⁵ Tarasti on pohtinut halun subjektia Sibeliuksen musiikissa seuraavasti:
”Sibeliukselle halu on myös neutralisoitu sublimateeriprosessissa, joka muuntaa
sen joksikin aivan muuksi. Se ei ole suora halun repressio vaan pikemminkin
lamauttava, jäädyttävä, sen depersonalisaatio ja de-aktorialisaatio. [- -] Tämä halun
subjektin neutralisointi Sibeliuksen musiikissa assosioituu läsnäolon/poissaolon
fenomenaliseen kategoriaan. Musiikki luo usein vaikutelman autiosta maisemasta
ilman elävää sielua [- -].” (2001, 13.)

⁷⁶ Ironia, kuten huumorikin, eivät ole sanoja joita usein käytetään Sibeliuksen
musiikista puhuttaessa, mutta tämän kolmannen osan — sen tietynlaisen
paradoksaalisuuden — yhteydessä, en jättäisi mahdollisuutta kokonaan pois
laskuista.



KIRJALLISUUS

- Agamben, Giorgio 1993. *Stanzas. Word and Phantasm in Western Culture*. Transl. Ronald L. Martinez. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- Alesaro, Juhani 1998. Sibelius's Op. 75 No. 4 — "Hardly Pianoforte Music at All"? Ks. Murtomäki — Kilpeläinen — Väisänen (eds.) 1998. 180–184.
- Amis, John 1989. Sibelius via Legge. *Gramophone* 67: 152.
- Barthes, Roland 2000 [1977]. *Rakastuneen kielellä*. Suom. Tarja Roinila. Helsinki: Nemo, Gummerus.
- Battersby, Christine 1989. *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Blom, Eric 1947. The Piano Music. *Sibelius. A Symposium*. Ed. Gerald Abraham. London: Lindsay. 97–107. [Teos on olemassa myös nimellä *The Music of Sibelius*.]
- 1954. S.v. Sibelius. *Grove's Dictionary of Music and Musicians, Fifth Edition*. Ed. Eric Blom. London: MacMillian. Vol. VII: 772–781.
- Brett, Philip — Wood, Elizabeth — Thomas, Gary C. (eds.) 1994. *Queering the Pitch. The New Gay and Lesbian Musicology*. New York and London: Routledge.
- Butler, Judith 1990. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York and London: Routledge.
- 1993. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "sex"*. New York and London: Routledge.
- 1997. *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Citron, Marcia J. 1993. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: University Press.
- 1994. Feminist Approaches to Musicology. Ks. Cook — Tsou (eds.) 1994. 15–34.
- Cixous, Hélène 1980. The Laugh of the Medusa. Transl. Keit Cohen and Paula Cohen. *New French Feminism*. Ed. Elaine Marks and Isabelle de Courtivron. Amherst: University of Massachusetts Press. 245–264.
- Clément, Catherine 1999. *Opera, or the Undoing of Women*. Transl. Betsy Wing. Third Printing. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Cook, Susan C. — Tsou, Judy S. (eds.) 1994. *Cecilia Reclaimed. Feminist Perspectives on Gender and Music*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Cook, Susan C. — Tsou, Judy S. 1994. "Bright Cecilia": Introduction. Johdanto teoksessa, ks. yllä. 1–14.
- Courtivron, Isabelle de 1979. Weak Men and Fatal Women: The Sand Image. *Homosexuality and French Literature: Cultural Contexts, Critical Texts*. Ed.



- George Stambolian and Elaine Marks. Ithaca: Cornell University Press. 210–227.
- Downes, Olin 1945. *Sibelius*. Toim. ja suom. Paul Sjöblom avustajanaan Jussi Jalas. Helsinki: Otava.
- Franklin, Peter 2001. Kullervo's problem — Kullervo's story. Ks. Jackson — Murtomäki (eds.) 2001. 61–75.
- Freud, Sigmund 1957 [1917/15]. Mourning and Melancholia [Trauer und Melancholie]. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud Volume XIV*. London: Hogarth Press. 243–258.
- Gould, Glenn 1977. Sibelius and the Post-Romantic Piano Style. *Piano Quarterly* 99 (Fall): 22–24.
- 1988. Sibeliuksen pianomusiikki. *Glenn Gouldin Kirjoituksia musiikista*. Tim Pagen toimittamasta teoksesta [The Glenn Gould Reader] valikoinut Martti Anhava ja Hannu-Ilari Lampila. Suom. Hannu-Ilari Lampila. Helsinki: Otava. 148–153.
- Grünthal, Satu 1997. *Välkkyvä virran kalvo. Suomalaisten kaunokirjallisten balladien motiivit*. Helsinki: SKS.
- Gräsbeck, Folke 2000. Esittelyteksti levyllä *Jean Sibelius: Youth Production for Solo Piano, Volume 1. Folke Gräsbeck, piano*. BIS-CD-1067. 12–16.
- Heinonen, Eero 2000. Esittelyteksti levyllä *Sibelius: Published original works for piano, complete edition, vol. 2, Eero Heinonen*. Finlandia Records CD 8573-80772-2.
- Hepokoski, James 2001. S. v. Sibelius. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2nd edition*. Ed. Stanley Sadie. London: MacMillan. Sähköisessä muodossa osoitteessa <http://www.grovemusic.com> (30.8.2001).
- Hinson, Maurice 1994. *Guide to the Pianist's Repertoire*. Second, Revised and Enlarged Edition. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Ignatius-Fleet, Heli 1999. On Sibelius's "Kyllikki" — Three Lyric Pieces from the Kalevala, Op. 41. *Piano Journal* 60 (Winter): 11–16.
- Jackson, Timothy L. 2001. Observations on crystallization and entropy in the music of Sibelius and other composers. Ks. Jackson — Murtomäki (eds.) 2001. 175–272.
- Jackson, Timothy L. — Murtomäki, Veijo (eds.) 2001. *Sibelius studies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- James, Burnett 1983. *The Music of Jean Sibelius*. London: Fairleigh Dickinson University Press.
- Kallberg, Jeffrey 1996. *Chopin at the Boundaries. Sex, History, and Musical Genre*. Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press.
- Kokkonen, Joonas 1955. Piirteitä Sibeliuksen pianomusiikista. *Uusi Musiikkilehti* 9: 40–42.
- 1992 [1948]. Erik Tawaststjernan pianoilta [Kauppalehti 11.12.1948]. Joonas Kokkonen: *Ihminen ja musiikki. Valittuja kirjoituksia, esitelmiä, puheita ja arvosteluja*. Toim. Kalevi Aho. Helsinki: Gaudeamus. 313.





- Kon, Joseph 1995. Sibelius's Five Sketches as a Reflection of 20th-Century Musical-Language Evolution. *Proceedings from The First International Jean Sibelius Conference, Helsinki, August 1990*. Ed. Eero Tarasti. Helsinki: Sibelius Academy, Department of Composition and Music Theory. 102–105.
- Kramer, Lawrence 1990. *Music as Cultural Practice, 1800–1900*. Berkeley, CA: University of California Press.
- 1998. *Franz Schubert: Sexuality, Subjectivity, Song*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kristeva, Julia 1982. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Transl. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.
- 1984. *Revolution in Poetic Language*. Transl. Margaret Waller. New York: Columbia University Press.
- 1998. *Musta aurinko. Masennus ja melankolia*. Suom. Mika Siimes. Helsinki: Nemo, Gaudeamus.
- 2000. *The Sense and Non-Sense of Revolt. The Powers and Limits of Psychoanalysis*. Volume 1. Transl. Jeanine Herman. New York: Columbia University Press.
- Kuusamo, Altti 1988. Muoto, merkitys ja muisti. *Synteesi* 3: 84–110.
- 1999. Yksityiskohtaan teoria I. *Kuvasta tilaan. Taidehistoria tänään*. Toim. Kirsi Saarikangas. Tampere: Vastapaino. 59–98.
- Lacan, Jacques 1998 [1973]. *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*. Ed. Jacques-Alain Miller, transl. Alan Sheridan. London: Vintage.
- Lauretis, Teresa de 1984. *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- 1987. *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Layton, Robert 1980. S.v. Jean Sibelius. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie. London: MacMillan. Vol. 17: 279–289.
- Leppert, Richard 1993. *The Sight of Sound. Music, Representation, and the History of the Body*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Levas, Santeri 1992 [1957 ja 1960]. *Jean Sibelius. Muistelma suuresta ihmisestä*. Helsinki: WSOY. [Ilmestynyt aiemmin kaksiosaisena: *Nuori Sibelius* (1957) ja *Järvenpään mestari* (1960).]
- Loesti, Friedhelm 1998. Die Zehn Klavierstücke op. 58 von Jean Sibelius. Ks. Murtomäki — Kilpeläinen — Väisänen (eds.) 1998. 282–290.
- Madetoja, Leevi 1989 [1913]. Jean Sibeliuksen uusimmat pianosävellykset [Uusi Suometar 28.5.1913]. *Leevi Madetoja: Kirjoituksia musiikista*. Toim. Erkki Salmenhaara. (= *Musiikki* 3–4/1987.) Helsinki: Suomen musiikkiteollinen seura ja Suomen säveltäjät. 68–71.
- McClary, Susan 1991. *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*. London: Minnesota University Press.
- 1999. Foreword. *The Undoing of Opera: Toward a Feminist Criticism of Music*. Ks. Clément 1999. Ix–xviii.





- Miller, Bonny H. 1994. Ladies' Companion, Ladies' Canon? Women Composers in American Magazines from Godey's to the Ladies' Home Journal. Ks. Cook — Tsou (eds.) 1994. 156–182.
- Moisala, Pirkko 1994. Musiikki sukupuolen kautta tulkittuna. Esimerkkejä sukupuolistavasta musiikintutkimuksesta. *Musiikki* 3: 246–277.
- Murtomäki, Veijo 1998. Metsänhaltijatar ja ”nuoren Don Sibeliuksen seikkailut” — balladilaji ja erotiikka myöhäisromantiikan musiikissa. *Siltoja ja synteesejä. Esseitä semiotiikasta, kulttuurista ja taiteesta*. Toim. Irma Vierimaa — Kari Kilpeläinen — Anne Sivuvoja-Gunaratnam. Helsinki: Gaudeamus. 92–106.
- 1999. Sibelius-tutkimuksen ja -kirjallisuuden uudet tuulet. *Musiikki* 1: 21–53.
- 2001. Sibelius's symphonic ballad Skogsrået: biographical and programmatic aspects of his early orchestral music. Ks. Jackson — Murtomäki (eds.) 2001. 95–138.
- Murtomäki, Veijo — Kilpeläinen, Kari — Väisänen, Risto (eds.) 1998. *Sibelius Forum. Proceedings from The Second International Jean Sibelius Conference, Helsinki, 25–29 November, 1995*. Helsinki: Sibelius Academy, Department of Composition and Music Theory.
- Ostrovsky, Ruwim 1998. Some Remarks on Sibelius's Treatment of Genre and Cycle in His Piano Impromptu Op. 5. Ks. Murtomäki — Kilpeläinen — Väisänen (eds.) 1998. 293–296.
- Post, Jennifer C. 1994. Erasing the Boundaries between Public and Private in Women's Performance Traditions. Ks. Cook — Tsou (eds.) 1994. 35–51.
- Pulkkinen, Tuija 2000. Judith Butler — Sukupuolen suorittamisen teoreetiko. *Feministejä — Aikamme ajattelijoita*. Toim. Anneli Anttonen, Kirsti Lempiäinen ja Marianne Liljeström. Tampere: Vastapaino. 43–60.
- Rickards, Guy 1997. *Jean Sibelius*. London: Phaidon.
- Ringbom, Nils-Eric 1948. *Sibelius*. Suom. Margareta Jalas. Helsinki: Otava.
- Rosen, Charles 1998. *The Romantic Generation*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Said, Edward 1991. *Musical Elaborations*. New York: Columbia University Press.
- Sajakorpi, Elina 1989. *Taiteilijaprofili — Ernst Linko*. Tampere: Viestipaino.
- Salmenhaara, Erkki 1984. *Jean Sibelius*. Helsinki: Tammi.
- 1987. *Leevi Madetoja*. Helsinki: Tammi.
- 1990. Jean Sibelius ja Helsingin yliopisto. *Musiikki* 1: 23–38.
- 1996. *Kansallisromantiikan valtavirta. Suomen musiikin historia 2, 1885–1918*. Helsinki: WSOY.
- Silverman Kaja 1988. *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Sirén, Vesa 2000. *Aina poltti sikaria. Jean Sibelius aikaisten silmin*. Helsinki: Otava.
- Sivuvoja-Gunaratnam, Anne 1994. Femininejä ooppera- ja sointinmusiikissa. *Musiikki* 3: 278–291.



- Solie, Ruth A. 1993 (ed.). *Musiology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Solie, Ruth A. 1993. Introduction: On "Difference". Ks. Solie (ed.) 1993. 1–22.
- Spivak, Gayatri Chakravorty 1983. Displacement and the Discourse of Woman. *Displacement: Derrida and After*. Ed. Mark Krupnik. Bloomington: Indiana University Press. 169–95.
- Tarasti, Eero 1994a. *Myytti ja musiikki. Semioottinen tutkimus myytin estetiikasta*. Helsinki: Gaudeamus.
- 1994b. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- 1999. Pohjoinen melankolia — luonnos ilmiön analyysiksi. *Miehen tie. Ihminen ja taide psykoanalyysin, terapian ja semiotiikan näkökulmasta*. 60-vuotisjuhlakirja Heikki Majavalle. Toim. Mirja Kaskinen. Rauha: Etelä-Karjalan psykoterapiaseura. 266–270.
- 2001. An essay in post-colonial analysis: Sibelius as an icon of the Finns and others. Ks. Jackson — Murtomäki (eds.) 2001. 3–13.
- Tawaststjerna, Erik 1955. *Sibeliuksen pianosävellykset ja muita esseitä*. Helsinki: Otava.
- 1957. *The Pianoforte Compositions of Jean Sibelius*. Helsinki: Otava.
- 1958. *Sibelius "Kyllikki" op. 41*. Julkaisematon pro gradu -työ. Helsingin yliopisto, Musiikkitieteen laitos.
- 1959. *Sibeliuksen pianosonaatti op. 12*. Julkaisematon liseniaattitutkielma. Helsingin yliopisto, Musiikkitieteen laitos. [Kadonnut?]
- 1960. *Sibeliuksen pianosävellykset säveltäjän kehityslinjan kuvastajina*. Helsinki: Otava.
- 1967. *Jean Sibelius II*. Ruotsinkielisestä käsikirjoituksesta tekijän kanssa yhteistyössä suomentanut Tuomas Anhava. Helsinki: Otava.
- 1971. *Jean Sibelius III*. Ruotsinkielisestä käsikirjoituksesta tekijän kanssa yhteistyössä suomentanut Erkki Salmenhaara. Helsinki: Otava.
- 1978. *Jean Sibelius IV*. Ruotsinkielisestä käsikirjoituksesta tekijän kanssa yhteistyössä suomentanut Erkki Salmenhaara. Helsinki: Otava.
- 1979. S.v. Sibelius. *Otavan iso musiikkitietosanakirja*. Helsinki: Otava. Osa 5: 214–233.
- 1988. *Jean Sibelius V*. Helsinki: Otava.
- Tawaststjerna, Erik T. 1990. The Piano Music of Sibelius. *Finnish Music Quarterly* 3–4: 66–71.
- Tick, Judith 1986. Passed Away is the Piano Girl: Changes in American Musical Life, 1870–1900. *Women making music. The Western Art Tradition, 1150–1950*. Ed. Jane Bowers and Judith Tick. Urbana and Chicago: University of Illinois Press. 325–348.
- 1993. Charles Ives and Gender Ideology. Ks. Solie 1993 (ed.). 83–106.
- Treitler, Leo 1993. Gender and Other Dualities of Music History. Ks. Solie 1993 (ed.). 23–45.





- Törne, Bengt von 1965. *Sibelius — lähikuvia ja keskusteluja*. Suom. Margaret Jalas. Helsinki: Otava.
- Välämäki, Susanna 2001a. Jean Sibelius's *Kyllikki*: Erotic-Sensual vs. Patriotic-National. *ISI Congress papers: Nordic-Baltic Summer Institute for Semiotic and Structural Studies (June 12–21, 2000 in Imatra, Finland) Part I: Plenary Lectures and Section Signs of Nation and History*. Ed. Eero Tarasti. Imatra: International Semiotics Institute. 325–348.
- 2001b. Musiikkia menneessä aikamuodossa, nyt. Eli miten muistella sitä, mitä ei koskaan ollut. *Semiosis: Merkkien virtaa*. Filosofian tohtori Altti Kuusamon juhla-kirja. Toim. Sam Inkinen ja Mauri Ylä-Kotola. Rovaniemi: Lapin yliopisto. 146–167.
- 2002. The Apocryphal Object of Melancholy. Tulee julkaistavaksi teoksessa *ISI Congress Papers. Proceedings from the International Summer Institute for Semiotic and Structural Studies, Imatra, Finland 10–15, 2001*. Imatra: International Semiotics Institute.

SUBJECT-STRATEGIES IN SIBELIUS'S KYLLIKKI

Sibelius composed for the piano throughout his productive life, over 100 opus-listed works. However, Sibelius's piano music is often disparaged, even condemned in Sibelius literature. Usually Sibelius's piano pieces are compared with his orchestral works and considered a marginal and unimportant area. In the first part of the present essay it is proposed, that it seems as if it might be inappropriate and embarrassing that "a giant of absolute music", hammering out his symphonic themes in the heavyweight class of composing, wrote also so many brief piano pieces, music which in our tradition of Western art music has been associated with "feminine".

The second part of the essay analyses *Kyllikki* from a psychoanalytico-semiotic point of view, applying also theories from feminist and gender studies. *Kyllikki* is analysed as a musical productivity representing the registers of subjectivity, the adventures of desire on the border of self and other.



VIRTUOOSISUUS SELIM PALMGRENIN VIRRASSA

MARJAANA VIRTANEN

VIRTUOOSI VAI VÄLIKAPPALE? VIRTUOOSISUUDEN MUUTTUNUT LUONNE

Romanttinen pianokonsertto on säilyttänyt suosionsa sitkeästi jo pitkälti toista sataa vuotta. Suosiosta on yhtenä viimeaikaisena esimerkkinä vuoden 2001 Turun Musiikkijuhlien loppuunmyyty ja paljon positiivista huomiota osakseen saanut konsertti, jossa nuori kiinalainen pianovirtuoosi Lang Lang pääsi osoittamaan taituruutensa Rahmaninovin kolmannen pianokonserton (”maailman vaikeimman pianokonserton”) solistina. Kuten päivälehdissä (*TS* ja *HS* 20.8.2001) loistavan vastaanoton saaneelle Lang Langille, pianokonsertto on tarjonnut virtuoosisuuden esitysfoorumien lukuisille pianisteille aina 1800-luvulta lähtien.

1800-luvun alkupuolen Pariisissa kukoistukseensa noussut virtuoosikulttuuri korosti ennenkuulumattomalla tavalla yksilöllisyyttä. Improvisointitaitoa ja spontaaniutta arvostettiin, jolloin ”live”-esityksen merkitys korostui kaikessa ainutkertaisuudessaan (Goehr 1998, 153). Yleisö koki jännitystä virtuoosien improvisoidessa ja esittäessä muunneltuja versioita niin omista kuin toistenkin sävellyksistä — esimerkiksi Liszt esitti pianokonsertoistaan monia erilaisia versioita soolojen ja kadenssien osalta (ks. Mies 1972, 37). Mutta kun virtuoosia kiiteltiin 1800-luvulla improvisointitaidoista, kiiteltiin Lang Langia varsin erilaisesta taidosta: ”Lang ei [...] briljeerannut näytösluonteisesti, vaan tuntui alati kehottavan: ’Kuuntelepa, mitä Rahmaninov tässä kohden kirjoittaa.’” (*TS* 20.8.2001.) Säveltäjän oletettujen toiveiden toteuttaminen kuuluu 1800-luvun loppuun mennessä vakiintuneeseen ”läpinäkyvyyshanteeseen”, jonka mukaan teoksen ja säveltäjän tahdon pitää kuultaa läpi esityksestä (Goehr 1992, 232; Goehr 1998, 142; ks. myös Subotnik 1990, 256). Läpinäkyvyysestetiikka poik-

MUSIIKKI 3-4/2001



keaa voimakkaasti 1800-luvun virtuoosikulttuurin ihanteista, jotka asettivat virtuoosisoittajan ja soittamisen taiturillisena tekemisenä huomion keskipisteeksi sävellyksen sijaan (ks. Mäkelä 1989a, 8). Lang Langin virtuoosisuus on siis jotain aivan erilaista kuin vaikkapa Lisztin virtuoosisuus aikoinaan: Langin virtuoosisuus merkitsi säveltäjän oletettavasti toivomaa esitystapaa, joka puolestaan löytyy teoksesta, säveltäjän tahdon ilmauksesta.

On vaikea kuvitella, että kovinkaan moni esiintyjä haluaisi itsensä mielletävän läpinäkyvyysihanteen mukaisena välikappaleena, säveltäjän tahdon välttämättömänä ilmaisijana, joka voisi yhtä hyvin olla näkymätön (ks. Goehr 1998, 142). Tässä artikkelissa, joka pohjautuu lisensiaatintutkimukseeni (2001), tarkastelen kysymystä siitä, miten ja miksi virtuoosisuuden luonne on muuttunut niin merkittävästi virtuoosikulttuurin kukoistuksen ajoista. Konkretisoidakseni kysymyksen siitä, mitä virtuoosisuus muutoksen jälkeen voi merkitä, tarkastelen Selim Palmgrenin toista pianokonserttoa *Virtaa* (1913), joka on hänen pianokonsertoistaan kaikkein tunnetuin.¹ Peilaan *Virran* kautta virtuoosisuuden luonnetta varsinaisen virtuoosikulttuurin kuihtumisen jälkeen. Minua kiinnostaa se, millaisia ilmenemismuotoja virtuoosisuus saa *Virrassa*. Valitsin tarkastelun kohteeksi juuri Palmgrenin, koska olen kiinnostunut virtuoosisuuden ja teoses-tetiikan jännitteisestä suhteesta, ja Palmgren sai vaikutteita molemmista. Hänen konsertoistaan koen *Virran* näkökulmani kannalta mielenkiintoisimmaksi, koska teosta on luonnehdittu ristiriitaisesti niin virtuoosiseksi kuin epävirtuoosiseksi. Lisäksi haluan tutkia, mikä on *Virran* virtuoosisuuden — tai sen puuttumisen — vaikutus siihen, että teos säilyi ohjelmistoissa kauemmin kuin Palmgrenin muut konsertot.

Olen pianistina kiinnostunut läpinäkyvysestetiikan seurauksista soittajan kannalta, ja hyödynnän artikkelissani musiikkifilosofi Lydia Goehrin kahta, teosestetiikkaan pureutuvaa ja sitä kritisoivaa tutkimusta (1992 ja

¹ Palmgren jatkoi kiertelevien säveltäjä-virtuoosien traditiota, jota jo Chopin, Liszt sekä lukuisat muut pianokonserttojen säveltäjät edustivat 1800-luvun alun Euroopassa ja jonka viimeisiin edustajiin kuuluivat niin Rahmaninov kuin Palmgren itsekkin. Palmgrenin voi siis ajatella saaneen vaikutteita 1800-luvun virtuoosikulttuurista. Toisaalta teoskeskeinen ajattelutapa oli yleistynyt 1900-luvulle saavuttaessa, joten oletan myös teosestetiikan jälkien heijastuvan hänen konsertoissaan.





1998).² Tarkastelen virtuoosisuuden ongelmaa kuitenkin tietyn *teoksen* ja sen partituurianalyysin kautta. Vaikka siis nojaudun teoskeskeistä ajattelutapaa purkavaan Goehriin tarkastellessani teosestetiikan vaikutuksia virtuoosisuuden luonteen muutokseen, on tutkimusotteeni tässä artikkelissa lähinnä teoskeskeinen. Nuottikuva-analyysi tukeutuu teoskeskeisyyteen, vaikka pyrinkin analyysin avulla tavoittamaan esittämiseen liittyviä ilmiöitä.

VIRTUOOSISUUS 1800-LUVULLA: JÄNNITYSTÄ, DEMONISUUTTA JA IMPROVISAATIOTA

Virtuoosisuuden luonne muuttui voimakkaasti 1800-luvun aikana: painopiste siirtyi improvisaatiosta taiturilliseen säveltäjän toiveiden toteuttamiseen. Mitä virtuoosisuudelle oikein tapahtui? Kehitys kohti uutta esittämisen estetiikkaa oli jo käynnissä virtuoosikulttuurin noustessa kukoistukseensa, mutta virtuoosikulttuuri piti ihanteistaan kiinni pitkälle 1800-luvulle. Koska improvisaatiota ja *ex tempore* -soittamista arvostettiin, ei ihanteellinen musiikillinen esitys ollut mitenkään riippuvainen teoksen/sävellyksen esityksestä (Goehr 1998, 149). Läpinäkyvyysestetiikka ei siis aina olisi tullut edes kysymykseen, koska ei ollut teosta, jonka olisi pitänyt kuulua esityksen lävitse. Virtuosit esittivät tietysti myös sävellyksiä mutta ilman sitä kunnioitusta ja nuottikuvauskollisuutta, joka kuuluu nykyään itsestään selvänä sävellysten esittämiseen: virtuosit muuntelivat teoksia improvisaation avulla ja viihdyttivät yleisöä improvisoiduilla alku- ja välisoitoilla sekä kadensseilla.³

Kun nykypäivän konsertissa esitettävä ohjelmisto on lukkoonlyöty ennen konserttia, saattoi virtuoosikonsertin ohjelmisto muuttua tilanteen

²Tämän artikkelin kannalta merkityksellinen on paitsi Goehrin teoskeskeistä ajattelutapaa purkava tutkimus (1992) myös hänen uudempi tutkimuksensa (1998), jossa käsitellään aikanamme vallitsevia, toisiinsa nähden ristiriitaisia esittämisen ihanteita sekä näiden suhdetta virtuoosisuuteen ja teosestetiikkaan.

³Esimerkiksi Mozartin pianokonsertoista esitettiin virtuoosisella figuraatiolla ja raskailla kadensseilla varustettuja versioita. Tämä ei tulisi kysymykseenkään nykyään, koska sävellysten esittämiseltä vaaditaan autenttisuutta historiallisen aikakauden suhteen (Subotnik 1990, 256).





vaatimusten ja yleisön viihtyvyyden mukaan. Esimerkiksi Chopinin pianokonserton ensiesityksessä Varsovassa 1830 ensimmäistä osaa seurasi *divertissement* käyätorvelle, jottei yleisö ehtisi pitkästyä kolmiosaisen teoksen aikana (Culshaw 1979, 46). Virtuosoikonsertti tarjosi kuulijoille fyysisen ja visuaalisen speaktaakelin, joka oli jännittävä arvaamattomuudessaan ja kontrollin ulottumattomissa, ainakin mitä tuli säveltäjän tahdon noudattamiseen.

Tomi Mäkelä (1989a) kuvailee väitöskirjassaan niitä virtuoosisen esittämisen ominaisuuksia, joita pidettiin 1800-luvulla ihanteellisina aikakauden pianovirtuoosisuutta ja pianonsoiton estetiikkaa käsittelevän kirjallisuuden perusteella.⁴ Kenties tärkein virtuoosin ominaisuuksista oli *yksilöllisyys*, joka liittyi aikakaudella vallinneeseen nerokulttiin, ääri-individualistisina neroina pidettyjen virtuoosien ja säveltäjien ennenkuulumattomaan palvontaan. Yksilöllisyyden ihannointi on jättänyt jälkensä pianokonserton genreen ja myös Palmgrenin *Virtaan*, koska solistin yksilöllisyys on säilynyt 1800-luvulta lähtien soolokonserton ehkä keskeisimpänä lajikriteerinä (Mäkelä 1989a, 87–90). Yksilöllisyyden lisäksi virtuoosisuuteen liittyi olennaisena osana *tekninen taituruus*, jota virtuoosit toivat itseisarvoisesti esiin lisäämällä mekaanisia vaikeuksia esityksiinsä.⁵ Soittoteknistä taituruutta vaadittiin myös virtuoosisen, äärimmäisen dynaamisen *voiman* tuottamiseen, joka mahdollistui pianon kokeman kehityksen myötä ja muodostui pianovirtuoosisuuden erityisominaisuudeksi (mts., 94). 1800-luvun pianovirtuoosisuus muistetaan nykyään liikaakin teknisen taituruuden korostamisesta, kun taas virtuoosisuuteen itsestään selvänä ominaisuutena kuulunut *improvisaatio* helposti unohdetaan. Improvisaatio piti sisällään sekä ns. vapaata improvisaatiota että sävellysten muuntelua improvisaation avulla. (Mts., 87–93; ks. myös Mäkelä 1988, 67.)

Mäkelä (1989a, 87) kutsuu virtuoosisuuden ominaisuuksia kvaliteeteiksi, jotka ovat tarkemmilta nimiltään individuaalisuus, artistisuus, voima, subjektiivisuus, innovatiivisuus ja vapaus. Virtuosoisuuden ominaisuuksilla

⁴ Tukeudun Tomi Mäkelän kehittämään virtuoosisuuden analyysimetodiin (1989a) ja musiikillisen interaktion analyysimetodiin (1990b). Lähtökohta molemmissa tutkimuksissa on teoskeskeinen samoin kuin tässä artikkelissa.

⁵ Virtuosisessa esityksessä tekninen taituruus ja teknisen suorituksen näyttävyys ovat usein merkittävässä asemassa: Mäkelän mukaan on tyypillistä, että tekninen suoritus näyttää vaikealta mutta vaikeuksista selvitään voittoisasti. Koska pianovirtuoosisuuden ollessa kyseessä tekstuuri on usein hyvin pianistista, voi kysymys olla kuitenkin vaikeuden illuusiosta. (Mäkelä 1989a, 81, 93.)





on huomattava vastaavuus 1800-luvun nerokultin piirteisiin. Näihin kuuluivat Christine Battersbyn (1989, 13) mukaan mm. yksilöllisyys, ainutkertaisuus, originaalisuus, mielikuvitukseisuus ja luovuus, jotka liitettiin maskuliinisuuteen ja miehen sosiaaliseen rooliin. Se, että 1800-luvun suuria pianovirtuoseja nimettiin jumaliksi tai demoneiksi, on niikään yhteydessä nerokulttiin ja kertoo siitä huomiosta ja arvostuksesta, jota neroiksi julistetut suuret virtuoosit saivat osakseen 1800-luvulla.

Edellä kuvatut 1800-luvun virtuoosisuuden ominaisuudet esiintyivät käytännössä monin tavoin toisiinsa kietoutuneina. Kokonaisuutena ne kuvastavat sitä, ettei luovan ja esittävän säveltaiteen välinen ero ollut virtuoosikulttuurissa yhtä jyrkkä kuin länsimaisessa taidemusiikkikulttuurissa 1800-luvun virtuoosikulttuurin hiipumisen jälkeen: virtuoosisäveltäjät improvisoivat ja muuntelivat omia sävellyksiään samoin kuin toisten sävellyksiä. Tämän vuoksi virtuoosikulttuurin luokittelu 1800-luvun esittävän säveltaiteen kulttuuriksi on mielestäni jossain määrin ongelmallista. Onko *esittäminen* oikea sana kuvaamaan virtuoosien toimintaa, kun kyse ei ollut teosten esittämisestä siinä mielessä kuin nykyään? Eikö *esittäminen* terminä kuvaa huonosti virtuoositraditiota, jossa esittäminen ja säveltäminen eivät olleet vielä erkaantuneet toisistaan voimakkaasti? Luovan ja esittävän säveltaiteen välinen dikotomia pitää sisällään valtasuhteita, joiden nojalla säveltäminen katsotaan esittämistä arvokkaammaksi (Lepänen 1996, 21, 26–27). Tämän vuoksi virtuoosikulttuurin nimeäminen esittäväksi säveltaiteeksi uusintaa dikotomiaa ja asettaa virtuoosikulttuurin vähempiarvoiseen asemaan verrattuna luovaksi säveltaiteeksi katsottaviin traditioihin.

WERKTREU-IDEAALI JA VIRTUOOSISUUDEN MUUTOS

Virtuoosisuuden luonteen muutokseen vaikutti ennen kaikkea 1800-luvun kuluessa yleistynyt säveltäjä- ja teoskeskeinen ajattelutapa, joka oli ristiriidassa taiturillista tekemistä painottavan virtuoosikulttuurin kanssa. Muiden taiteiden piirissä vallinneet käsitykset taideteoksesta olivat merkityksellisiä teoskeskeisen ajattelun muotoutuessa musiikissa. Taide jäsenyi muissa taiteissa konkreettisina objekteina kuten maalauksina, veistoksina tai kirjoina, ja musiikillekin haluttiin vastaava ilmenemismuoto. Tämä tuli olemaan musiikillinen teos. (Mäkelä 1990a, 123.) Teos oli jotain pysyvää



toisin kuin improvisaatio ja virtuoosien muu esittävä toiminta, ja teos kohosi vähitellen soittamista arvokkaampaan asemaan. Teos oli esitettävä aina suunnilleen samalla tavalla, jotta se säilyttäisi pysyvyytensä — tulkinnalle jäi toki varaa, mutta virtuoosinen sävellysten muuntelu ei tullut enää kysymykseen. Notatio tarkentui ja esittäjiltä alettiin vaatia teoksen tarkkaa reproduointia: esiintyjän piti olla uskollinen teokselle ja sen nuotikuvalle uuden *Werktreu*-ideaalin mukaan. Näin syntyi luovan ja esittävän säveltaiteen dikotomia valtasuhteineen: soittaja ja esitys olivat säveltäjän ja teoksen palveluksessa (Goehr 1992, 231). *Werktreu*-ihanne vaikutti myös kuulijaan: kuulijan piti yrittää kuulla teos esityksen ”lävitse” ja pystyä arvioimaan sävellystä ja esitystä toisistaan irrallisina (Goehr 1998, 144; Goehr 1992, 168).

Virtuoosien harrastamaa teosten muuntelua ja taiturillisen tekniikan voimakasta esiin tuomista alettiin jo virtuoosikulttuurin kukoistuskaudella 1800-luvun alkupuolella arvostella ”tyhjäksi” virtuoosisuudeksi — epätaiteelliseksi sirkustempuiluksi, joka varasti kuuljoiden huomion eikä ollut teokselle uskollinen *Werktreu*-ideaalin vaatimalla tavalla (ks. Mäkelä 1989b, 24–25). Improvisaatiokin menetti arvostustaan ja sai nykyisen merkityksensä ”ei-säveltämisenä”, joka ei kyennyt saavuttamaan säveltämällä aikaansaadun teoksen pysyvyyttä ja muodon hallintaa (Goehr 1992, 233–234). Virtuoosisuuden arvostus ei näytä palautuneen näihin päiviin mennessä, koska virtuoosikonserttoja luonnehditaan konserttokirjallisuudessa vieläkin esimerkiksi tyhjän virtuoosisiksi, pinnallisen loisteliaiksi, sisällöttömiksi ja muodoltaan heikoiksi (ks. Kerman 1999, 66–67). Virtuoosikulttuurin arvostelu teosestetiikan kriteereillä ei ole mielestäni oikea tapa lähestyä kulttuuria, jonka piirissä ihanteet poikkesivat voimakkaasti teosestetiikan ihanteista. 1800-luvun virtuoosisuus ei merkinnyt ainoastaan pinnallista bravuraa, jota konserttokirjallisuudessa korostetaan tarpeettoman paljon. Virtuoosikulttuuri piti sisällään taitoja, joita nykyesiintyjiltäkin usein toivotaan: taito improvisoida, luoda kontakti yleisöön ja eläytyä esityshetkeen.

Virtuoosikulttuurin esitykselliset ihanteet eivät vaihtuneet äkkinäisesti *Werktreu*-ihanteiksi. Traditiot elivät rinnakkain ja muusikot joutuivat toimimaan eri ihanteiden ristipaineessa. Monet virtuoosit esittivät sekä nuotikuvauskollisia tulkintoja että virtuoositradition mukaisia *ex tempore*-esityksiä (Goehr 1992, 232–233). Läpinäkyvyysestetiikkaa kierrettiin lisäksi esittämällä omia sävellyksiä — tätä traditiota jatkoi Palmgrenkin. Traditioiden rinnakkaiselosta huolimatta virtuoosikulttuuri — ja soittajien improvisaatiotaidot sen mukana — kuihtui vähitellen. Seuraukset näkyvät



tänä päivänä muusikkojen keskimäärin heikoissa improvisointitaidoissa. Sävellyks ja esitys erkaantuivat tiukasti toisistaan ja virtuoosi alkoi merkitä Lang Langin kaltaista taitavaa tulkitsijaa, joka toimi *Werktreu*-ideaalin sisällä. Katosiko virtuoosisuus 1800-luvun merkityksessään sitten tyystin?

Mäkelä (1989a, 7–8) esittää väitöskirjassaan ajatuksen virtuoosisuuden kohtalosta. Hänen mukaansa virtuoosikulttuuri ei ”kadonnut” teoskeskeisyyden ja *Werktreu*-ihanteen vahvistumisen myötä vaan integroitui osaksi teoskeskeisyyttä. Tämä merkitsi käytännössä sitä, että virtuoosikulttuurin esityksellisiä manereja alettiinkin ”säveltää sisään” teoksiin. Kun esimerkiksi teemoja aiemmin koristeltiin improvisoiden, alettiin virtuoosiset figuraatiot säveltää valmiiksi teemojen yhteyteen. Lopulta myös ennen improvisoidut sävellyksen osat kuten konserton kadenssit alettiin kirjoittaa viimeistä piirtoa myöten valmiiksi. Kadenssit saattoivat yhä kuulostaa improvisoiduilta, sillä improvisaatio esiintyi eräänlaisena teokseen sisäänrakennettuna improvisaation illuusiona.

Nuottiesimerkki 1 on Palmgrenin *Virran* kehittelyjakson suuresta kadenssista (t. 385–396). Kadenssi kuvastaa virtuoosisuuden integraatiota teoskeskeisyyteen: monet 1800-luvun virtuoosisuuden ominaispiirteet (esim. melodioiden koristelu ja improvisaatio) löytyvät nyt esiintyjälle valmiiksi kirjoitettuin nuottipartituurista. Kadenssin alussa teemaa on koristeltu runsain virtuoosisin, teknistä taituruutta vaativin figuuraatioin — ehkä 1800-luvun virtuoosi olisi koristellut melodianpätkää samaan tyyliin, mutta improvisoiden. Virtuosoikulttuurille niin tärkeän improvisaation ja spontaanisuuden korvaa improvisaation illuusio, jota ilmentävät jatkuvat tempomuutokset, kestoltaan epämääräiset tahdit, ilman määrättyä pulssia soitettavat ”pikkunuotit” ja improvisaationomaisuuteen viittaavat esitysohjeet (*sempre quasi improvisando*). Vaikka kadenssi jättää esiintyjälle tulkinnallisia vapauksia, kyseessä on ainoastaan virtuoosisen vapauden illuusio, jota ulkoa soittaminen vahvistaa. Vapauksia on kuitenkin vähän verrattuna 1800-luvun virtuoosien ennustamattomiin soittoesityksiin. Lisäksi sävel-taso, joka on länsimaisessa taidemusiikkikulttuurissa parametrien arvohierarkian huipulla, on säveltäjän — ei esittäjän — tarkasti määräämä.⁶

⁶ Tilanne oli tietenkin toinen Palmgrenin esittäessä *Virtaa*; silloinhan tuskin pystyy tekemään eroa säveltäjän ja esittäjän kontrolloimien parametrien välille. Samalla hämärtyvät rajat säveltämisen, esittämisen ja tulkitsemisen välillä, eikä läpinäkyvyydestetiikasta ja sen mukanaan tuomista soittajan rajoituksista voi mielestäni oikein puhua toisin kuin *Virtaa* esittävän nykypianistin kohdalla.





Orchestra tacet.
Cadenza.
Piano.
espr.
accet.
f a piacere
cresc.

26
e string.
f veloce
dim.

a piacere poco ritard. Meno mosso. (sempre quasi improvvisando.)
cresc. molto

Nuottiesimerkki 1. Selim Palmgren, Virta, sivu 51, tahdit 385–396.

Leonard B. Meyer (1989 14–15) jakaa musiikilliset parametrit primaarisiin ja sekundaarisiin parametreihin. Primaarisista parametreistä (melodia, harmonia ja rytmi) jokainen voidaan jakaa hierarkisessa suhteessa toisiinsa nähden ilmeneviin osiin, esimerkiksi melodia voidaan jakaa motiiveihin, joista kasvaa fraaseja ja näistä edelleen pienoismuotoja. Sekundaarisia parametreja (dynamiikka, tempo, sointiväri) ei voi jakaa hierarkisiin luokkiin vaan niiden luonne on lähinnä määrällinen. Meyerin mukaan (1989, 21) musiikillinen tyyli määräytyy sen mukaan, mitkä parametrit ovat dominoivassa eli primaarisessa asemassa ja mitkä näille alisteisessa eli sekundaarisessa asemassa. Näin esimerkiksi tyyliltään klassis-romanttisessa musiikissa melodia, harmonia ja rytmi nähdään yleensä keskeisempinä rakennusaineksina kuin dynamiikka, tempo ja sointiväri, joiden katsotaan ”täydentävän” primaarisia parametreja.

Virran kadenssista voi huomata, että primaariset parametrit ovat pitkälti säveltäjän määräämiä. Melodia ja harmonia ovat tarkasti määriteltyjä, mutta rytmin kohdalla soittajalle on annettu joitakin vapauksia (pulssin paikottainen vapaus, ”pikkunuotit”). Tarkemmin ajatellen rytmikin on kuitenkin määritelty melko tarkasti, koska kaikkien nuottien aika-arvot



on ilmaistu ja parametrin hierarkinen luonne näin säilynyt. Spontaanuisuuden rytmin käsittelyssä on näin ollen suureksi osaksi illuusiota. Sekundaariset parametrit tarjoavat sen sijaan enemmän vapauksia soittajalle. Sointiväriin liittyvää esitysohjeistoa ei kadenssissa ole, ja tempon käsittely on puolestaan voimakkaan *rubato*-karakterin leimaamaa — ylimalkaiset esitysohjeet (*meno mosso*, *veloce*, *ad libitum*) jättävät tilaa tulkinnalliselle vapaudelle. Dynamiikkaan liittyviä esitysohjeita on runsaasti, mikä rajaa tulkinnan mahdollisuuksia. Parametrin määrällisestä luonteesta johtuen jää soittajan ratkaistavaksi kuitenkin se, miten hiljainen on *mezzopiano* tai voimakas *forte*. Parametrien tarkastelun perusteella *Virran* sinänsä improvisatoriselta kuulostava kadenssi heijastelee teoskeskeisyyden ihanteita: säveltäjä määrää tärkeänä pidetyt parametrit, joista muodostuvaa kokonaisuutta soittaja ”täydentää” pitkälti hänen määräysvallassaan olevilla sekundaarisilla parametreilla.

Goehrin mukaan improvisaatio sai nykyisen merkityksensä ei-säveltämisenä samalla, kun säveltäminen alkoi merkitä mahdollisimman monien rakenteellisten seikkojen ennalta määräämistä (Goehr 1992, 233–234). *Virran* kadenssissa improvisatorisilta kuulostavat kadenssin loppuosan figuraatiot ovat peräisin teoksen aikaisemmasta motiivis-temaattisesta materiaalista, jolloin edes joitakin tulkinnallisia vapauksia tarjoava kadenssikin on sidottu tiukasti teoksen kokonaisrakenteeseen. Muodon hallinta on tärkeää teoskeskeisyydessä, jonka piirissä sävellyksiä usein arvioidaan ja luokitellaan muotorakenteiden perusteella. *Virrankin* virtuoosisuus on teoksen sisäistä, *Werktreun* raameissa esiintyvää ja muodon kiinteyttä palvelevaa.

Mäkelän tutkimus rakentuu käsitykselle siitä, että ensisijaisesti esitykseen kuuluvia ilmiöitä voidaan tunnistaa myös sävellyksestä: esimerkiksi improvisaatio voi ilmetä konserttoon ”sisäänrakennettuna” improvisaation illuusiona. Hän kirjoittaa tarkastelevansa konserttoja suhteessa musiikillisen esityksen kvaliteetteihin (Mäkelä 1989a, 7–8). Voiko esittämisen tutkimuksesta sitten puhua, kun kyseessä on kuitenkin teosten tarkastelu ja nuottikuva-analyysi? Nuottikuva-analyysi kuuluu välttämättä teoskeskeisyyden piiriin, vaikka sen avulla pyrittäisiinkin Mäkelän tavoin selvittämään niitä muutoksia, joita esittävän taiteen piirissä on tapahtunut.⁷ Omakin tulkintani Palmgrenin *Virrasta* kuuluu teoskeskeisten tarkastelutapojen piiriin, koska tutkin *Virran* partituuria. Teoskeskeisistä lähtökohdistani huolimatta nuottikuva-analyysi ei merkitse minulle teoksen analysointia ”puhtaan estettisenä”, autonomisena ilmaisumuotona: *Virta* heijastelee käsitykseni mukaan virtuoosisuuden luonteen muutosta, joka





liittyy soittamisen/esittämisen muuttumiseen alisteiseksi säveltämiseen nähdén 1800-luvun aikana. Näiden muutosten tarkasteluun saan apua Goehrin (1992, 1998) tutkimuksista. Sovellan hänen näkemyksiään soittajan aseman muutoksista teosanalyysiin olettaen mäkeläläisittäin, että esittämiseen liittyvien ilmiöiden tarkastelu on mahdollista nuottipartituurista käsin. Näin ollen tukeuden lopulta Mäkelään ja teosetetiikkaan voimakkaammin kuin Goehriin, joka kritisoi teoskeskeisiä lähestymistapoja.

Kysyin aikaisemmin, mitä virtuoosisuudelle tapahtui. Mäkelän teoriaan nojautuen esitin vastaukseksi virtuoosisuuden integroitumista teoskeskeisyyteen, jolloin teokset sinänsä voivat olla virtuoosisia. Virtuoosisuus voi siis olla paitsi teoksen virtuoosisuutta myös esiintyjän virtuoosisuutta. Viimeksi mainittu tosin tarkoittaa taitavaa tulkintaa ja/tai tekniikkaa, joten nykyesiintyjän virtuoosisuus on jotain aivan muuta kuin 1800-luvun esiintyjän virtuoosisuus — nykysoittajan virtuoosisuus on vapauksiltaan rajoitetumpaa ilmetessään partituurin asettamissa rajoissa. Näen virtuoosisuuden nykyisessä muodossaan teoksen virtuoosisuuden ja esiintyjän virtuoosisuuden yhdistelmänä, jonka molemmat osapuolet esiintyvät *Werktreu*-ideaalin raameissa. Teoksen virtuoosisuus ja esiintyjän virtuoosisuus kietoutuvat toisiinsa monin tavoin, ja niitä on mielestäni turha repiä tiukasti irralleen toisistaan.⁸ Tämän vuoksi katson mielekkääksi tehdä joitakin oletuksia esitystilanteen virtuoosisuuden suhteen, vaikka keskityn partituurianalyysissä mitä ilmeisimmin partituurin sisäisen virtuoosisuuden tarkasteluun.

Edellä kuvailemani virtuoosisuuden luonteen muutoksen pohjalta näyttää selvältä, että teoskäsitteen muotoutumisella on ollut modernina aikana

⁷ Battersbyn (1989, 15–16) mukaan ”nerosäveltäjän” tutkimisen korvaaminen esityksen tai partituurin tutkimuksella ei kyseenalaista säveltäjän asemaa, koska yritykset vähentää säveltäjän auktoriteettia eivät johda säveltäjyyden/taiteilijuuden uudelleenmäärittelyyn. Teokseen pätee mielestäni osin sama asia. Nähdäkseni teoskeskeisyydestäkään ei voida irtautua keskittämällä huomio teoksen esitykseen, koska vain teoksen ja tekijyyden uudelleenmäärittelyt kyseenalaistavat lopulta teoksen hegemonisen aseman kulttuurissamme. Vaikka haluan pianistina pureutua *Virran* kautta soittajan aseman ja virtuoosisuuden muutoksiin enkä niinkään teokseen sinänsä, on tutkimusotteeni väistämättä teosetetiikkaan tukeutuva.

⁸ Esimerkiksi Palmgrenin *Virrassa* on teknisesti vaativia, virtuoosisia kulkujia, joihin kuuluu hyppyjä koskettimiston päästä päähän. Nykyvirtuoosin taitavassa esityksessä hyppyt näyttävät hienoilta: visuaalisuus onkin yksi virtuoosisuuden osaluue. Esiintyjän virtuoosisuus ja teoksen virtuoosisuus kietoutuvat toisiinsa, ja niiden erottelu tuntuu mielestäni mahdottomalta ja väkinäiseltä.





merkittävä vaikutus soittajan asemaan ja virtuoosisuuteen. Modernille ajalle saapumista voikin pitää mullistavana virtuoosisuuden ja esittämisen kannalta. Ennen teoskäsityksen syntymistä ja teoksia sanan nykyisessä merkityksessä säveltäminen, esittäminen, *ex tempore* -soitto ja improvisaatio olivat erottamattomasti kytköksissä toisiinsa. Vielä 1700-luvulla partituurit olivat usein epätäydellisiä ja sävellys tuskin toistui ensi esityksen jälkeen samanlaisena, joten esittämisestä sävellyksen reprodusointina saattoi tuskin puhua. Säveltäminen ja soittaminen olivatkin tasa-arvoisessa asemassa, ja niiden suhde määräytyi aivan eri lähtökohdista käsin kuin 1800-luvulla teoskäsitteen synnyttyä. (Goehr 1992, 178–193.) En historiallista virtuoosisuutta kuitenkaan 1800-lukua kauemmas, koska mielenkiintoni kohteena on virtuoosisuuden teosestetikan myötä kokemat muutokset juuri 1800-luvulla.

VIRRAN VIRTUOOSISUUS VUOROVAIKUTUKSELLEISESTA NÄKÖKULMASTA

1800-luvun virtuoosikonsertille oli tyypillistä massayleisön ja äärimmäisen yksilöllisen esiintyjän välinen syvä kuilu ja yleisön passivoituminen (Mäkelä 1988, 68). Saavuttaakseen palvotun virtuoosin aseman esiintyjän piti ilmetä voimakkaan yksilöllisenä suhteessa ”massaan”, jota edustivat konserttiyleisö ja yhteiskunta. Kun tarkastelen *Virran* virtuoosisuutta partituurin sisäisenä ilmiönä, herää kysymys siitä, miten ”partituurin sisäinen virtuoosi” on yksilöllinen, virtuoosinen. Näkemykseni mukaan virtuoosikulttuurille tyypillinen yksilön ja massan välinen juopa on sävelletty sisään *Virtaan*. Se ilmenee pianistin ja orkesterin välisessä suhteessa: pianistin on oltava yksilöllinen vuorovaikutussuhteessaan orkesterin kanssa, jotta virtuoosisuudesta voi konsertossa ylipäättään puhua. Konserton suosion salaisuudeksi luonnehditaan usein juuri solistin ja orkesterin välisen draaman mielenkiintoisuutta, ajatusta konsertosta yksilön ja yhteiskunnan välisen suhteen heijastajana.

Kun tarkastelen *Virran* virtuoosisuutta partituurin sisäisenä ilmiönä, herää kysymys siitä, millä nimillä vuorovaikutuksellisen draaman osapuolia pitäisi kutsua. Teoskeskeisissä tarkastelutavoissa on tapana kutsua osapuolia ”pianoksi” ja ”orkesteriksi” — jopa konkreettisista esiintyjistä puhutaan (valitettavasti) usein soitinten nimillä. Mäkelä (1989a, 92–93) puhuu partituurin sisäisestä imaginäärisestä virtuoosista/pianistista/solistista ja





orkesterista. Itsekin käytän seuraavissa nuottiesimerkeissä termejä kuten ”pianisti” ja ”orkesteri” tarkoittaen näillä partituuriin sisäänrakennettua pianistia ja orkesteria. Luontevien termien löytäminen virtuoosisuuden tarkastelulle hankaloittaa virtuoosisuuden luonteesta tekemäni tulkinta, jonka mukaan partituurin sisäinen virtuoosisuus ja esiintyjän virtuoosisuus kietoutuvat toisiinsa erottamattomasti. Virtuosisuuden kaksoisluonne tulee esiin etenkin virtuoosikonsertoissa, joiden yhteydessä vuorovaikutuksellisen draaman osapuolista puhutaan usein ikään kuin oikeina kehoina vaikka tarkastelun kohteena olisikin teos eikä esitys (ks. Kerman 1999, 21)⁹. Joseph Kerman¹⁰ ehdottaakin nimitystä toimija (”*human agent*”) partituurin sisäisistä esiintyjistä korostaakseen konserton erityistä fyysistä luonnetta.¹¹ Koska puhun *Virran* analyysissä nimenomaan *partituurin sisäisistä* pianistista ja orkesterista, nojaudun teosestetiikkaan. Puhun kuitenkin mieluummin pianistista kuin pianosta draaman osapuolena, koska virtuoosisuuden lajien välinen raja on näkemykseni mukaan hämärä.

Kermanin (1999, 22–23) mukaan konserton vuorovaikutuksellisessa draamassa molemmilla osapuolilla on omat tehtävänsä, jotka määräytyvät osapuolten luonteen mukaan. Orkesterin tehtävänä on ilmentää musiikin abstrakteja materiaaleja ja rakenteita (teema, tonaalisuus, tekstuuri, yms.), joita voidaan tutkia musiikkianalyysin keinoin. Solistin tehtävänä on sen sijaan tuoda esiin ”primaarin musisoinnin kvaliteettia” (soitetaan mahdollisimman nopeasti tai voimakkaasti, hurmataan yleisö tms.), jota ei voi ennustaa, hallita ja jonka merkitystä ei voi tavoittaa musiikkianalyysin keinoin. Kermanin mielestä orkesterin tehtävät liittyvät sävellettyyn ja solistin ei-sävellettyyn.¹² Hänen tekemänsä kahtiajaon perusteella konserton solisti

⁹ Analogia tilanteelle löytyy teatterista. Samoin kuin konserton ”draamassa” partituurin sisäinen virtuoosi ja konkreettinen virtuoosiesiintyjä kietoutuvat toisiinsa, teatterissa henkilöahmo kietoutuu näyttelijään. Yleisessä teatteritietoudessa puhutaan henkilöahmosta, jota näyttelijän katsotaan esittävän (Salosaari 1989, 63–64).

¹⁰ Joseph Kermanin tutkimusalueita musiikkitieteessä ovat ooppera, englantilainen renessanssimusiikki ja Beethovenin luonnokset. Konserttoa koskeva tutkimus (1999) keskittyy genren ytimeen: solistin ja orkesterin väliseen vuorovaikutukseen.

¹¹ Kerman (1999, 50–51) ehdottaa pianon ja orkesterin välisen vuorovaikutussuhteen kuvaamiseen käsitteitä, joita käytetään ihmisten välisten vuorovaikutussuhteiden kuvaamiseen. Hän menee siis Mäkeläkin pidemmälle partituurin stemmojen inhimillistämässä.



näyttäisi edustavan 1800-luvun virtuoosikulttuurin ihanteita ja orkesteri teoskeskeisyyttä, jolloin konserton musiikinlajina voisi katsoa kuvastavan näiden välillä 1800-luvulla vallinnutta ristiriitaa. Tämän perusteella on mahdollista ajatella, että virtuoosikulttuurin ja teoskeskeisyyden välinen jännite ilmenee *Virrassa* sisäänrakennettuna, jolloin *Virran* virtuoosisuus rakentuu suhteessa vastakkaisia ihanteita edustavaan orkesteriin. *Nuottiesimerkki 2* kuvastaa osapuolten välistä jännitettä.

The image shows a musical score for piano and strings. The piano part is written on two staves (treble and bass clef) and is marked 'Piano' and 'irillo'. The string part is written on two staves (treble and bass clef) and is marked 'septimiaihe (jouset)' and 'virta-aihe (puupuhaltimet)'. The score shows a complex texture with multiple staves and dynamic markings.

Nuottiesimerkki 2. Selim Palmgren, Virta (reduktio), sivu 48, tahdit 704–705.

Nuottiesimerkkikatkelma on peräisin *Virran* koodasta (t. 704–705, reduktio). Orkesteriosuus on temaattisesti kontrolloitua: teoksen kahdesta ydinmotiivista toinen ("virta-aihe") esiintyy puupuhallinosuudessa ja toinen jousiosuudessa. Orkesteriosuus on siis rakenteellisesti kiinteässä yhteydessä teokseen, ja vuorovaikutussuhteen orkesteriosapuolen merkityksenä näyttäisi olevan sävellettyjen ominaisuuksien kuten motiivis-temaattisen

¹² Kerman (1999, 23) havainnollistaa kahtiajakoan nuottiesimerkillä, vaikka on juuri kuvaillut vuorovaikutuksen toisen osapuolen (solistin) luonnetta ei-sävelletyksi. Hänen puheessaan siis sekoittuvat "partituurin sisäiset esiintyjät" oikeisiin esiintyjiin. Tämä kuvastaa mielestäni sitä, miten vaikeaa on erotella partituurin sisäinen virtuoosisuus konkreettisen esityksen virtuoosisuudesta.





materiaalin ilmentäminen. Partituurissa solistin osuus on funktioltaan erilainen: virtuoosisten asteikkomaisten juoksutusten (ei motiivisia aineksia), sointutremolojen sekä suurien hyppyjen merkitys on pikemminkin solistin taiturillisuuden ilmentämisessä kuin temaattisten materiaalien esiintuomisessa. Sointutremolot ja asteikkojuoksutukset luovat myös spontaania vaikutelmaa ja improvisaation illuusiota: ikään kuin solisti ”heittelisi” vapaasti virtuoosisia ornamentteja temaattisesti kontrolloidun orkesteriosuuden lomaan. Orkesterisektioilla tai -soittajilla ei ole sen sijaan mahdollisuutta spontaanin vaikutelman luomiseen. Motiivis-temaattisesti hallittu kudos on selvästi suunniteltu tarkasti etukäteen, mikä viittaa orkesteriosuuden teosmaisuuuteen. Partituuriin on sisäänrakennettu vapaa, virtuoosinen solisti, joka luo voimakkaan vastakohtan teoskeskeisyyttä edustavaan orkesteriin nähden. Virtuoosisen, vapaan solistin ja teoskeskeisen, kontrolloidun orkesterin välinen jännite on kuitenkin illusorinen, koska tarkastelun kohteena on partituurin sisällä tapahtuva vuorovaikutus ja vuorovaikutuksen molemmat osapuolet ilmenevät teoskeskeisyyden raameissa. Solisti on näin ollen vapaa vain partituurin sallimissa rajoissa.

Mielenkiintoista solistin ja orkesterin välisen vuoropuhelun tarkastelussa on se, kuka vuoropuhelua hallitsee. Joissakin romanttisissa pianokonsertoissa — tyypillisimmillään ehkä Chopinin pianokonsertoissa — pianisti hallitsee vuoropuhelua täysin orkesterin pysyessä lähes kaiken aikaa taka-alalla pidättyväisenä säestäjänä. Pianisti vaikuttaa tämänkaltaisessa vuorovaikutussuhteessa yksilölliseltä ja virtuoosiselta. Mikäli puolestaan orkesteri hallitsee vuoropuhelua, pianistin yksilöllisyys vaarantuu ja sitä kautta myös virtuoosisuus.

Tarkastellessani hallitsevuutta *Virran* partituurin sisäisessä vuoropuhelussa nojaudun metodisesti Mäkelän (1990b) kamarimusiikkianalyysiin. Vaikka analyysimetodi on muodostettu kamarikonserttojen sävellyksen sisäisten vuorovaikutuksellisten tapahtumien tarkasteluun, se sopii myös soolokonserton tarkasteluun: metodi soveltuu ylipäätään sellaisten musiikinlajien tarkasteluun, joiden tekstuuria voi ja on relevanttia tarkastella rooleina. Tämä pätee tietenkin soolokonserttoon, jonka tekstuuriin on kautta lajin historian sisältynyt dramaattiseen vuorovaikutukseen yhdistettäviä tekijöitä (mts. 43–44).

Mäkelän mukaan sävellyksen sisäisen vuorovaikutuksen tarkastelu kannattaa aloittaa *dominanssin* eli hallitsevuuden arviolla, sillä tietyn *roolin*¹³ hallitsevuus vaikuttaa oleellisesti vuorovaikutuksen luonteeseen. Hallitsevuuden arvioinnissa merkittäväällä sijalla on musiikillisen tekstuurin jako *temaattiseen* ja *dynaamiseen* tasoon. Ensin mainittuun kuuluvat varsi-





naisten teemojen lisäksi myös temaattista potentiaalia omaavat ns. melodiat, kun taas viimeksi mainittu pitää sisällään musiikin ei-temaattisia ominaisuuksia kuten virtuoosiset juoksutukset, kolorismin ja aksentoinnin erikoisuudet. Hallitsevuus voi ilmetä vain toisella tekstuurin tasolla tai molemmat tasot kattavana. (Mts. 50–51.) Virtuosisuus yhdistyy usein juuri tekstuurin dynaamiseen tasoon, jota nuottiesimerkin 2 juoksutukset ja sointutremolot edustavat. Orkesterisektiot edustavat katkelmassa sen sijaan selvästi temaattista tasoa. Pianisti siis hallitsee dynaamista ja orkesteri temaattista tasoa; kumpakaan ei voi sanoa kokonaistekstuuria, molempia tasoa hallitsevaksi. Dynaamisuutensa ansiosta pianisti erottuu yksilöllisenä ja virtuoosisena temaattisesta orkesterista. Tämänkaltainen dynaamisen ja temaattisen tason erkaneminen toisistaan on tavanomaista virtuoosikonsertoissa, joissa piano-osuus on usein juuri dynaamispainotteinen, teknistä taituruutta vaativan figuraation värittäjä.

Toisin kuin esimerkin 2 tilanteessa voi usein kuitenkin huomata, että jompikumpi osapuoli hallitsee selvästi tekstuuria kokonaisuudessaan. Palmgrenin *Virrassakin* ilmenee *nuottiesimerkin 3* kaltaisia vuorovaikutuksellisia tilanteita, joissa pianisti hallitsee kokonaistekstuuria yksiselitteisesti. Tilanne on peräisin esittelyjaksosta (t. 75–86), jossa pianisti esittelee pääteemaryhmän kaksi teemaa virtuoosisin maneerein. Pianistin sisääntuloa esittelyjaksoon on korostettu alistamalla orkesteri temaattisesti neutraaliin säestäjän rooliin ja hiljentämällä orkesteriosuuden äänen voimakkuutta juuri ennen pianistin esiinmarssia — tämä on yleistä tyyliltään romanttisissa pianokonsertoissa, joissa haluttiin korostaa virtuoosipianistin sisääntuloa. Pianisti tulee sisään virtuoosisella eleellä, glissandolla, ja esittelee uuden teeman, johon on yhdistetty virtuoosista figuraatiota. Pianisti hallitsee paitsi temaattista myös dynaamista tasoa, mikä perustuu piano-osuuden suurempaan äänen voimakkuuteen ja virtuoosiseen figuraatioon. Pianisti ilmenee tilanteessa *solistisessa* roolissa, jonka tulkitsen kokonaistekstuurin yksiselitteiseksi hallinnaksi; tällöin ei ole nähdäkseen tarpeen määritellä kuuluvuutta temaattiselle/dynaamiselle tasolle. Orkesterin rooli on puolestaan *säestävä* ja *alisteinen* (ks. Mäkelä 1990b, 50).

¹³ Rooli on vuorovaikutuksellisen tilanteen lineaarinen peruselementti. Poikkeuksena ääneen, jolla tarkoitetaan tietyn soittimen stemmaa, voi rooli vaihdella soittimesta/äänestä toiseen ja jakaantua soitinten/äänten kesken. (Mäkelä 1990b, 50.)





Nuottiesimerkki 3. Selim Palmgren, *Virta*, sivu 14, tahdit 75–86.

Esimerkki 3 kuvastaa sitä, miten pianistin partituurin sisäistä virtuosisuutta on monissa tyyliltään romanttisissa konsertoissa tuotu esiin alistamalla orkesteri ”massaksi”, johon verrattuna pianisti näyttäytyy voimakkaan yksilöllisenä. Kyseisessä *Virran* katkelmassa orkesteri on kuin yksi soitin, koska toisteinen ostinatosäestys ei anna orkesterisektioille tai yksittäisille orkesterisoittajille mahdollisuuksia ilmetä solistisena. Kun pianisti voi rytmiä tulkitessaan ottaa merkittäviäkin agogisia vapauksia ja muotoilla *glissandoja* ja *arpeggioita* haluamallaan tavalla, on yksittäisen orkesterisoittajan toimittava kurinalaisesti, jottei vaikutelma orkesterista yhtenä soittimena särkyisi. Sama pätee dynamiikkaan ja tempoon: pianisti voisi halutessaan vaikkapa hieman kiihdyttää tempoa, jolloin orkesteri ja sitä johtava kapellimestari todennäköisesti seuraisivat solistia. Yksittäiselle orkesterisoittajalle tai -sektiolle tämä ei olisi mahdollista. Pianistille onkin





annettu monien parametrien kohdalla enemmän vapauksia kuin orkesterille ja pianisti vaikuttaa tämän vuoksi yksilölliseltä ja spontaanilta orkesterin temaattisesti neutraalia ja toisteista pohjaa vasten: tämänkaltainen ostinato-säestyspohjahan mahdollistaisi periaatteessa solistin improvisaationkin, tosin tietyissä raameissa (orkesterin muodostama rytminen ja tonaalinen perusta).

”TYHJÄ” VIRTUOOSISUUS?

Virran partituurissa, kuten romanttisissa konsertoissa yleensä, ilmenee siis virtuoosisuutta, joka rakentuu pianistin ja orkesterin sävelletystä vuorovaiikutussuhteesta. Virtuosoisuudestaan tunnetuimpia ovat ns. virtuosikonserdot, joissa virtuosisolisti on jatkuvasti esillä ja joiden muodot ovat rapsodisia. Virtuosoikonserttoa tyypillisimmillään edustaa Liszt ensimmäisellä ja toisella pianokonsertollaan, joiden virtuoosiseksi sävelletty piano-osuus jättää orkesterin varjoonsa. Kuten 1800-luvun virtuoosisuus, myös konserttojen partituurin sisäinen virtuoosisuus alkoi saada luonnehdintoja ”tyhjänä” virtuoosisuutena. Virtuosoisuuden kritisoijiin kuului niin 1800-luvun loppupuolen teoreetikoita (esim. Hugo Riemann) kuin useita säveltäjiä jo virtuoosisuuden kukoistuskaudella: esimerkiksi Robert Schumann kritisoi virtuosikonserottoja siitä, että ne olivat vain välineitä virtuosien mekaanisten taitojen ilmentämiseen. (Mäkelä 1989a, 58–64, 86–90.) Sävellettyjä virtuosisia maneereja (ks. esimerkki 2.) alettiinkin kutsua triviaaleiksi ja populistisiksi eleiksi, joiden ainoana merkityksenä oli tuoda esiin soittajan taitoja. Myös virtuosikonserottoa solistin hallitsemana vuoropuheluna (ks. esimerkki 3.) alettiin luonnehtia yksipuoliseksi ja mielenkiinnostomaksi solistin taitojen esitysoorumiaksi.

Kritisoiijat näkivät virtuoosisuudessa samat viat kuin 1800-luvun esiintyjien virtuoosisuudessa ja siihen liittyneessä improvisaatiossa: konserttoihin sävelletty virtuoosisuus ei palvellut muodon lujuuksi tai rakenteen hienouksi, se ei ollut kunnollista säveltämistä vaan väline soittajille esittää kykyjään. Asenne löytyy yhä konserttoja käsittelevästä kirjallisuudesta: esimerkiksi John Culshaw (1979, 47) näkee Lisztin konsertoissa merkkejä ”musiikillisesta malariasta”, koska musiikki puhkeaa joka käänneessä virtuoosisiin kadensseihin, jotka katkovat musiikillista ajatusta. Culshawn mielipiteenä näyttääkin olevan se, ettei Lisztin konserttojen partituurin sisäinen virtuoosisuus ole kunnan musiikkia. Hänen näkemyksensä voi



yhdistää virtuoosisuuden teoskeskeisestä näkökulmasta osakseen saamaan kritiikkiin. Goehrin mukaan teoskäsitteen syntymiseen liittyi se, että teos alkoi elää omaa, pysyvää ja itseriittoista elämäänsä puhtaan esteettisen sisällön ilmentymänä. Sen ihmisalkuperä haluttiin peittää, samoin kuin teoksen paikalliset, historialliset ja maalliset sidokset. (Goehr 1992, 160–173.) Koska partituurin sisäinen virtuoosisuus heijasteli 1800-luvun esiintyjien virtuoosisuutta ja se sävellettiin usein tietyn esiintyjän taituruutta silmällä pitäen, se edusti näkemykseni mukaan ”ihmisalkuperää” ja musiikin ruumiillisuutta, josta teoskeskeisydessä haluttiin irtautua. Tämä vahvistaa tulkintaani partituurin sisäisen virtuoosisuuden erottamattomasta kietoutumisesta esiintyjän virtuoosisuuteen.

Kritiikki virtuoosikonserttoja kohtaan oli alkanut jo kauan ennen Palmgrenia ja johtanut ns. sinfonisen konserton tradition syntyyn. Sinfoninen konsertto pyrki eroon uussaksalaisen koulukunnan suurieleisestä tyylistä omaksumalla hillitympiä rakenteita ja tyyliään tasapainoisempia solistin ja orkesterin välisen vuorovaikutuksen muotoja (esim. Brahms). Piano ja orkesteri nivottiin toisiinsa tiiviimmin lujemman ja eheämmän kokonaismuodon aikaansaamiseksi, jolloin solistin (”yksilön”) ja orkesterin (”massan”) jyrkästä vastakkainasettelusta ja solistin speaktaakelinomaisista virtuoosista maneeereista luovuttiin. Monet säveltäjät siis luopuivat osittain partituurin sisäisestä virtuoosisuudesta konsertoissaan, jolloin virtuoosisuuden kehityskaarta voisi kuvata seuraavasti: ensin luovuttiin virtuoosisuudesta 1800-luvun esittävänä säveltaiteena, joka korvautui partituurin sisäisellä virtuoosisuudella, ja lopulta syntyi paine luopua viimeksi mainitustakin. Vaikka partituurin sisäinen virtuoosisuus esiintyi teoskeskeisyyden sisällä, sen sidokset esiintyjään ja 1800-luvun kritisoi- tuun virtuoosikulttuuriin olivat voimakkaat ja se sai kyseenalaisen ”tyhjän virtuoosisuuden” maineen. Tämä kuvastaa teosestetiikan piirissä tapahtunutta esittävän säveltaiteen valitettavaa ajautumista säveltämistä vähempiarvoiseen asemaan ja musiikin ruumiillisuuden alistamista musiikin ”miehelle” eli säveltämiselle.

Palmgrenin *Virrassa* on virtuoosikonsertolle tyypillisiä vuorovaikutuksellisia tilanteita, jollaisia virtuoosikonsertoissa kritisoi- tiin. *Virran* partituurin sisäinen virtuoosisuus liittyy osittain varmasti siihen, että Palmgren halusi tuoda esiin omaa taituruuttaan teosta soittaessaan. *Virta* saavutti kuitenkin menestystä teosestetiikan piirissä säilyttäessään kauan merkittävimmän suomalaisen pianokonserton maineensa, joka kuvastuu konsertti- ohjelmistoissa ennen vuosisadan puoliväliä.¹⁴ Miten teoskeskeisyyden ja virtuoosisuuden ristiriita ratkeaa *Virrassa*?



KOHTI TEOSKESKEISIÄ IHANTEITA

Vaikka *Virrassa* esiintyy virtuoosikonsertolle tyypillistä solistin ja orkesterin välistä vuorovaikutusta, solisti ja orkesteri on suurimmassa osassa teosta pyritty sitomaan tiiviisti toisiinsa. Sinfonisen konserton ja teoses-tetiikan ihanteiden paineessa solisti-orkesteri-dualismista pyrittiin eroon, mikä kuvastuu 1900-luvulla sävelletyissä konsertoissa orkesterille, joissa dualismia ei enää ole (Kerman 1999, 88, 96). Kerman kutsuu dualismin häivyttämistä *diffuusioksi* (mts., 88), joka kuvastaa mielestäni hyvin solistin ja orkesterin perinteisen dualismin ”sekoittumista”. Diffuusion voi Ker-manin mukaan saada aikaan esimerkiksi vaimentamalla, kaksintamalla, asettamalla sivusolisteja vuoropuheluun tai duetoimalla — toisin sanoen sulauttamalla solistin osaksi kokonaistekstuuria (mts., 88–89). Mäkelä puhuu diffuusion sijaan integraatiosta (esim. 1990b, 246). Romanttisessa konsertossa kyseessä on yleensä solistin ja orkesterin välinen kontrasti, vaikkakin kysymyksessä voi olla sen sijaan esimerkiksi solistin kontras-toituminen suhteessa orkesteriin ja sivusolisteihin. Integroitunut kokonai-suus syntyy tilanteessa, jossa kontrasti hämärtyy (mts.). Näen diffuusion ja integraation teoskeskeisyyttä sivuaviksi ja virtuoosisuutta vähentäviksi ilmiöiksi: solisti ei voi olla yksilöllinen tai virtuoosinen jollei hän erotu orkesterista.

Solistin ja orkesterin integraatiota eli virtuoosikonsertolle tyypillisen solisti-orkesteri-kontrastiakselin murtumista kuvastaa *nuottiesimerkki 4 Virran* kehittelyjaksosta (t. 293–297). Integraatio toteutuu ensinnäkin siten, että alttoviulu-, sello- ja kontrabasso-osuudet ovat piano-osuudessa esiin-tyvän teeman (johdantoteeman staccato-variantti) tarkkoja kaksinuuksia, jolloin pianisti vaikuttaa epäspontaanilta ja epäyksilölliseltä. Integraatiota edesauttaa toiseksi tekstuurin *duetoiva* luonne.¹⁵ Sooloklarinetisti duetoi pianistin ja matalien jousien yhdessä muodostaman temaattisen roolin kanssa melodiaa koristellen. Kolmannen roolin vuorovaikutuksellisessa

¹⁴ Salmenhaaran mukaan Palmgrenin toista pianokonserttoa on vielä 1980-luvulla kutsuttu edustavimmaksi suomalaiseksi pianokonsertoksi (1996, 167).

¹⁵ Dialogisuus ja duetointi kuuluvat keskeisimpiin käsitteisiin vuorovaikutukselli-sen tilanteen rakenteen kuvauksessa, ja molempia voidaan käyttää silloinkin, kun rooleja esiintyy päällekkäin useampia kuin kaksi. Dialogilla tarkoitetaan roolien vuorottelua vuoropuhelunomaisesti, kun taas duetossa ilmenee samanaikaisesti rinnakkaisia rooleja. (Mäkelä 1990b, 50.)





tilanteessa muodostaa II-viulu, joka toimii säestävässä roolissa. Kyseessä on siis *kolmitahoiseksi* luonnehdittava vuorovaikutuksellinen tilanne, jonka kolme roolia muodostuvat kahdesta duetoivasta temaattisesta roolista ja säestävästä roolista. Duetoivassa tekstuurissa piano-osuus integroituu orkesterin ”kerroksellisuuteen” ja tilanne on aivan toinen kuin vaikkapa Chopinin konsertoissa, joissa pidättyväinen orkesterisäestys tuo jatkuvasti esiin solistia. *Virran* katkelmassa pianisti ilmenee samankaltaisessa asemassa kuin orkesterisektiöt, joten virtuoosisuudelle välttämättömästi yksilöllisyydestä ei voi puhua. Tämänkaltainen ”vaihdettavuus” orkesterisektioiden kanssa on harvinaista virtuoosikonsertoissa, joissa pianisti erottuu orkesterisektiosta yleensä ainakin pianistisella, taiturillisella tekstuurillaan. Esimerkki kuvastaa *Virralle* yleisesti luonteenomaisia piirteitä: orkesteria ei käsitellä vain yhtenä soittimena (paitsi poikkeuksellisesti, ks. esimerkki 3) ja pianisti pyritään sitomaan kokonaistekstuuriin. Kerroksellisessa tekstuurissa pianisti menettää yksilöllisyytensä ja virtuoosisuuttaan integroidun kokonaisuuden hyväksi. Esimerkin 4 kaltaiset vuorovaikutukselliset tilanteet osoittavat, että *Virrassa* on yritetty irtautua virtuoosikonserton perinteestä, vaikka sitä osin noudatetaankin.

Nuottiesimerkki 4. Selim Palmgren, *Virta*, sivu 38, tahdit 293–297.

Arvostelijat kiinnittivät *Virrassa* huomiota pianistin epäsolistiseen asemaan, vaikka piano-osuutta kokonaisuudessaan voikin luonnehtia loisteluaaksi (Pessa 1978, 46). Mistä sitten johtuu, että pianisti sinänsä taiturillisesta piano-osuudesta huolimatta vaikuttaa toisinaan epäsolistiselta — jopa epävirtuoosiselta? Vuorovaikutuksellinen näkökulma tarjoaa





vastauksia kysymykseen. *Nuottiesimerkki 5* (kehittelyjakso t. 352–356, reduktio) kuvastaa tilannetta, jossa loisteliäs ja vaativa piano-osuus integroidaan orkesteriin tavalla, joka vähentää solistin yksilöllisyyttä ja näin ollen myös virtuoosisuutta. Jousisoitin-osuus perustuu lopputeemaan, puupuhallinosuus ydinmotiiveihin ja ensisilmäykseltä vapaan figuratiivinen piano-osuuskin toiseen ydinmotiiviin, joten tekstuuri on luonteeltaan duetoivaa. Kehittelyjaksossa ja teoksen loppupuolella pianistin taiturilliset, figuratiiviset osuudet ovatkin yhä useammin yhteydessä ydinaiheisiin ja teemamateriaaliin, mikä integroi piano-osuutta kokonaistekstuuriin. Ero on merkittävä suhteessa varhaisiin virtuoosikonserttoihin tai vaikkapa Palmgrenin ensimmäiseen pianokonserttoon, jossa taiturillinen figuraatio ei pidä sisällään motiivisia aineksia ja sen tehtävänä näyttää olevan juuri pianistin virtuoosisuuden korostaminen. *Virrassa* loisteliäs figuraatiokin on yleensä sidottu motiivisesti duetoivaan kokonaistekstuuriin, joten solistin virtuoosisuutta — etenkin yksilöllisyyttä ja spontaaniutta — on rajoitettu teoksen kiinteän kokonaisuuden hyväksi. Pianisti voi tästä johtuen vaikuttaa jopa epäsolistiselta.¹⁶

Nuottiesimerkki 5. Selim Palmgren, Virta (reduktio), sivu 24, tahdit 352–356.

¹⁶ Myös Brahmsin pianokonsertoissa motiivinen yhteys integroi vuorovaikutuksen osapuolia ja tekstuuri on usein duetoivaa. Kuten Palmgrenin *Virrassa*, piano-osuus on Brahmsinkin konsertoissa dynaaminen ja taituruutta vaativa mutta kokonaisuuteen integroitu. Brahmsin edustama sinfoninen konsertto muodostikin eräänlaisen vastakohdan virtuoosikonsertolle.





Solistin ja orkesterin integraatio lisääntyy teoksen loppua kohden. Kun vuorovaikutus ekspositiossa sisälsi vielä tavanomaisia romanttisen konserton piirteitä, piano on kehittelyjakson suuren kadenssin jälkeen voimakkaasti integroitunut monikerroksiseen kokonaistekstuuriin ja menettää tämän vuoksi solistisuuttaan ja virtuoosisuuttaan. Myös *Virran* muodostama rakenteellinen kokonaisuus on yhtenäinen, mikä liittyy siihen, että teoksen kaikki motiivis-temaattinen aines perustuu johdantoteemaan ja ydinmotiiveihin. Virtuosoisuus siis palvelee muodon yhtenäisyyttä, koska perinteisesti taituruutta osoittava figuraatiokin on sidottu motiivisesti kokonaistekstuuriin. Vuorovaikutuksellisen tason suunnitelmallisuus yhdistää *Virran* paitsi sinfoniseen konserttoon myös 1900-luvun moderniin konserttoon (esim. Bartók), jota leimaa usein osapuolten integraatio ja pyrkimys irtautua virtuoosikonserton traditiosta. Mitä kauemmaksi improvisaatiotraditiosta ja virtuoosikulttuurista on liikuttu, sitä suunnitelmallisemmaksi ja monimutkaisemmaksi konserttojen vuorovaikutukselliset ja muotorakenteet ovat muuttuneet.¹⁷ Tämän voi mielestäni yhdistää teoskeskeisen ajattelutavan vahvistumiseen ja virtuoosisuuden arvostuksen heikkenemiseen.

Kuitenkin *Virrassa* esiintyy joitakin hyvin tyypillisiä virtuoosikonserton vuorovaikutuksellisia tilanteita, jotka tuovat voimakkaasti esiin solistin virtuoosisuutta. *Virrassa* siis yhdistyvät ristiriitaiset pyrkimykset: toisaalta tuodaan esiin solistin virtuoosisuutta tavoin, jotka juontavat juurensa virtuoosikonserton traditiosta ja 1800-luvun virtuoosikulttuurista. Toisaalta virtuoosisuudesta ja virtuoosikonsertosta yritetään irtautua, mikä kumpuaa sinfonisen ja modernin konserton ihanteista ja virtuoosisuuden teoskeskeiseen ajattelutapaan pohjautuvasta kritisoinnista. Pyrkimykseni on ollut osoittaa, että *Virrassa* kohtaa kaksi virtuoosisuuteen ja esittämiseen eri tavoin suhtautuvaa traditiota. Traditioiden välinen jännite kuvastuu myös joissakin *Virran* Palmgrenin elinaikana saamissa ristiriitaisissa luonnehdinnoissa: teosta luonnehdittiin niin virtuoosiseksi kuin epäsolistiseksi, niin rapsodisen hajanaiseksi kuin muodoltaan harvinaisen yhtenäiseksi, niin lisztiläiseksi virtuoosikonsertoksi kuin epäkonventionaaliseksi kon-

¹⁷ Mäkelä (1989a, 164) huomauttaa, että interaktionalistinen taso on myöhäisromanttisissa pianokonsertoissa monimutkaisempi ja tarkkaan suunniteltu verrattuna varhaisromanttisiin konserttoihin, jotka olivat myöhäisromantiikasta poiketen vielä kytköksissä improvisatoriseen traditioon ja vähäisempään interaktionalististen rakenteiden etukäteissuunnitteluun.



serton genren edustajaksi (ks. esim. Paavola 1942, 10; *Tidning för Musik* 15/1913, 159; Hannikainen 1928, 54). Nähdäkseni juuri vuorovaikutuksellinen näkökulma paljastaa traditioiden välisen ristiriidan, koska piano-osuus itsessään voisi olla tavanomaisen virtuoosikonserton piano-osuus lisztiläisine ja rahmaninovilaisine pianonkäsittelyineen. Mutta virtuoosisuus syntyy pianokonsertossa suhteessa orkesteriin ja suhteessa orkesteriin sitä on *Virrassa* myös häivytetty.

MIKSI VIRTA SÄILYI?

Palmgrenin neljä muuta pianokonserttoa unohdettiin sen jälkeen, kun persoonana mielenkiintoinen säveltäjä ei ollut niitä enää esittämässä. Niiden kohtalo oli sama kuin monien 1800-luvulla sävellettyjen virtuoosikonserttojen, jotka putosivat ohjelmistoista virtuoosisäveltäjän kuoltua. Koska virtuoosikonserttoja sävellettiin usein tiettyä esiintyjää ja esitystilannetta silmällä pitäen, ei säilyvyys ollut välttämättä pyrkimyksenäkään. *Virta* säilyi ohjelmistoissa Palmgrenin muita, tavanomaisiksi virtuoosikonserttoiksi luonnehdittuja konserttoja kauemmin, vaikka teosta voikin tänä päivänä luonnehtia ohjelmistoista miltei tipahtaneeksi.¹⁸ *Virran* pidemmän säilymisen erääksi syyksi näkisin sen, että teos noudattelee virtuoosikonserton monista piirteistään huolimatta myös integroivia, virtuoosisuudesta irtautuvia ja teoskeskeisyyteen yhdistettäviä ihanteita. Sävellyksen säilyvyys, pysyvyys itseriittoisena taideteoksena kuuluu juuri teosestetiikan ihanteisiin.

Virta ei ole kuitenkaan poikkeuksellinen siinä mielessä, että teoksessa kohtaavat toisiinsa nähden ristiriitaiset virtuoosisuuden ja teoskeskeisyyden ihanteet toimivaksi kokonaisuudeksi. Modernia konserttoa edustavissa, vuorovaikutuksellisesti hyvin integroiduiksi luonnehdittavissa konsertoissa, kuten Bartókin pianokonsertoissa, esiintyy usein yksittäisiä vuorovaikutuksellisia tilanteita ja virtuoosisia maneeereja, jotka ovat yhdistettävissä 1800-luvun virtuoosikonserttoon ja -kulttuuriin. Näyttääkin siltä, että virtuoosisuus on muodostunut eräänlaiseksi konserton lajikriteeriksi, jota ilman konsertto saattaa vaikuttaa ”anti-konsertolta” (ks. Korhonen 1997,

¹⁸ *Virta* tosin esitettiin Sinfonia Lahden itsenäisyyspäiväkonsertissa joulukuussa 2001 Antti Siiralan toimiessa solistina ja Osmo Vänskän kapellimestarina.



30). Se, että *Virtaa* luonnehdittiin teoksen ensiesitysten aikoihin epäkonserttomaiseksi orkesterikappaleeksi (ks. *Tidning för Musik* 15/1913, 159), kuvastaa sitä, miten tärkeä ja itsestään selvä lajikriteeri virtuoosisuus oli konserton genrelle Palmgrenin elinaikana. Vaikka virtuoosisuudesta — joka siis on näkemykseni mukaan sävelletyn virtuoosisuuden ja esityksellisen virtuoosisuuden kombinaatio — ja siihen liittyvästä ruumiillisuudesta onkin pyritty konsertossa eroon teoskeskeisten ihanteiden myötä, ei siitä ole haluttu luopua kuitenkaan kokonaan. Läpinäkyvyysestetiikasta huolimatta konserton viehätys piilee yhä paljolti esiintyjässä ja virtuoosisuudessa.

Kiinnostukseni tässä artikkelissa kohdistui virtuoosisuuden kokemiin muutoksiin 1800-luvun virtuoosikulttuurin kuihtumisen jälkeen ja *Virran* virtuoosisuuden ilmenemismuotoihin. Keskitin huomioni *Virran* analyysissä nimenomaan partituurin sisäisen virtuoosisuuden tarkasteluun, vaikka halusinkin tuoda esiin näkemykseni virtuoosisuuden kaksoisluonteesta. *Virrassa* näkyvät tulkintani mukaan 1800-luvun virtuoosikulttuurin ihanteet, virtuoosikulttuurin jännitteinen suhde teoskeskeisyyteen ja virtuoosikonserton traditio. Virtuoosisuus on *Virrassa* myös jotain, josta Palmgren on pyrkinyt eroon, minkä voi nähdäkseni ajatella kuvastavan virtuoosisuuden arvostuksen heikkenemistä ja soittajan aseman muuttumista teoskeskeisten ihanteiden paineessa. *Virran* mielenkiintoisuus kumpuaa eri traditioiden välisestä jännitteestä.

Marjaana Virtanen, FM, jatko-opiskelija Turun yliopiston musiikkitieteen oppiaineesta, valmistelea väitöskirjaa tekijyydestä ja esittäjän asemasta Einojuhani Rautavaaran pianokonsertoissa. marjaana.virtanen@utu.fi

LÄHDELUETTELO

SANOMALEHDET

Helsingin Sanomat 20.8.2001, Vesa Sirén: Pianisti Lang Lang hurmasi Turussa.
Turun Sanomat 20.8.2001, Aija Haapalainen: Lang Lang avaa vastaanottimet.



KIRJALLISUUS JA ARTIKKELIT

- Battersby, Christine 1989. *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*. London: The Women's Press.
- Culshaw, John 1979. *The concerto*. Westport: Greenwood Press.
- Finsk Musik i Stockholm (s.n.). *Tidning för Musik* 15/1913: 159–160.
- Goehr, Lydia 1992. *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press.
- 1998. *The Quest for Voice. On Music, Politics, and the Limits of Philosophy*. Berkeley: University of California Press.
- Hannikainen, Ilmari 1928. Selim Palmgrenin pianosävellyksistä. *Suomen Musiikkilehti* 4: 53–54.
- Kerman, Joseph 1999. *Concerto Conversations*. Cambridge: Harvard University Press.
- Korhonen, Kimmo 1997. From virtuosity to meditation. *Finnish Music Quarterly* 4: 29–40.
- Leppänen, Taru 1996. *Teos ja tekijyys. Säveltäjä ja muusikko musiikkiteoksen tuottajina*. Lisensiaatintutkimus, Turun yliopisto, taiteiden tutkimuksen laitos, musiikkitiede, moniste.
- Meyer, Leonard B. 1989. *Style and Music. Theory, History, and Ideology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Mies, Paul 1972. *Das Konzert im 19. Jahrhundert. Studien zu Formen und Kadenzen*. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann.
- Mäkelä, Tomi 1988. Improvisaatio, tulkinta ja virtuoosisuus. II osa: Musiikillisen toiminnan muodot esittävässä säveltaiteessa. *Synteesi* 4: 66–79.
- 1989a. *Virtuosität und Werkcharakter. Zur Virtuosität in den Klavierkonzerten der Hochromantik*. München: Musikverlag Emil Katzbichler.
- 1989b. Virtuoosisuus ja teoskeskeisyys romantiikan ajan musiikissa ja esitystraditiossa. *Rondo* 2: 24–26.
- 1990a. Romantiikka ja musiikki. *Musiikkitiede* 2/89: 118–128.
- 1990b. *Konsertoiva kamarimusiikki 1920-luvun alun Euroopassa. Historiallinen ja interaktionalistinen näkökulma tyylilajin muotoihin ekspressionismin ja uusbarokin piirissä*. Helsinki: Hakapaino Oy.
- Paavola, Martti 1942. Selim Palmgrenin uusi pianokonsertto. *Musiikkitieto* 1: 10–11.
- Pessa, Risto 1978. *Selim Palmgren — pianosävellykset keskeisten tyylipiirteiden kuvastajana*. Helsingin yliopisto, musiikkitieteen laitos, Pro gradu -tutkielma, moniste.
- Salmenhaara, Erkki 1996. *Suomen musiikin historia 2. Kansallisromantiikan valtavirta 1885–1918*. Porvoo: WSOY.
- Salosaari, Kari 1989. *Perusteita näyttelijän työn semiotiikkaan. I osa: Teatterin kieli ja näyttelijä merkityksen tuottajana*. Tampere: Tampereen yliopisto.





- Subotnik, Rose Rosengard 1990. Individualism in Western Art Music and Its Cultural Costs. *Developing Variations. Style and Ideology in Western Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press: 239–264.
- Virtanen, Marjaana 2001. *Virtuoosisuus partituurin sisäisenä ilmiönä. Selim Palmgrenin pianokonsertot ja 1800-luvun esittävän säveltaiteen konventiot*. Lisen-siaatintutkimus, Turun yliopisto, taiteiden tutkimuksen laitos, musiikkitiede, moniste.

PARTITUURIT

- Palmgren, Selim 1913. Pianokonsertto No. 2 cis:, Op. 33, ”*Der Fluss*”. Hansen, Kööpenhamina.
- Palmgren, Selim 1913. ”*Der Fluss*”. Konzert Nr. 2 für Pianoforte mit Begleitung eines zweiten Pianoforte. Hansen, Kööpenhamina.

VIRTUOSITY IN SELIM PALMGREN’S SECOND PIANO CONCERTO *THE RIVER*

In this article, I discuss the effects of the romantic work-aesthetic and *Werktreu*-ideal on virtuosity. In the 19th century virtuoso culture improvisation and extemporization were skills highly valued. However, in the course of the 19th century — as the *Werktreu*-ideal became more common — performers became subservient to works and their composers. Therefore, virtuoso became to mean a skilled interpreter, loyal to the work and its score. Selim Palmgren was a composer-virtuoso influenced not only by the 19th century virtuoso tradition but also by the romantic work-aesthetic and *Werktreu*-ideal. My argument is that his second piano concerto *The River* reflects the conflict between these two traditions and their inconsistent ideals of performance.



OOPPERALAJIA ENNEN OOPPERAA

PEKKA GRONOW

Nykyisen Sibelius-akatemian edeltäjä, Helsingin musiikkiopisto aloitti toimintansa vuonna 1882. Pysyvä ooppera Suomeen saatiin vasta vuonna 1911. Kuitenkin ainakin viisi suomalaista laulajaa vaikutti jo 1880-luvulla näkyvästi maailman johtavilla oopperanäyttämöillä. Alma Fohström (1856–1936) lienee edelleenkin ainoa suomalainen laulaja, joka on ollut kiinnitettynä sekä Metropolitan-oopperaan, Covent Gardeniin että Bolshoi-teatteriin. Kaikella kunnioituksella Sibeliuksen edeltäjiä kohtaan voidaan sanoa, että esittävän taiteen puolella Suomessa oli jo saavutettu paljon, kun luova säveltaide vasta haki asemiaan.

Tämän artikkelin tavoitteena on kartoittaa 1800-luvun suomalaisia laulajia, heidän ammattiin hakeutumistaan, koulutustaan ja uraansa. Mistä tulivat kaikki nuo oopperalaulajat ennen vakituista oopperaa, mistä he saivat oppinsa ja mitä he saivat aikaiseksi?

Aineiston keruun yhteydessä ilmeni hieman yllättäen, että perustutkimusta suomalaisesta esittävästä säveltaiteesta ei ole paljoakaan. Alan kirjallisuutta lukiessa joutuu vähän väliä tekemään kuvitellulla punakynällä kysymysmerkkejä sivun reunaan. Mitenkähän luotettava mahtaa esimerkiksi olla Suomen kulttuurihistorian toisessa osassa esitetty tieto, jonka mukaan Rossini ja Donizetti sävelsivät Johanna von Schoultzia varten oopperoita (Tirronen 1980, 357)? Elämäkertakirjallisuutta löytyy, mutta ei sellaista tieteellisen tutkimuksen kriteerit täyttävää taiteilijaelämäkertaa kuin esimerkiksi Inga Lewenhauptin (1988) väitöskirja ruotsalaisesta oopperalaulajasta Signe Hebbestä, joka muuten vieraili Suomessakin 1870-luvulla.

TUTKIMUKSEN AINEISTO

Katsoinkin parhaaksi aloittaa alusta ja valita tutkimuksen aineistoksi mahdollisimman laajasti kaikki 1800-luvulla debytoineet, ammattimaisesti

MUSIIKKI 3-4/2001



esiintyneet suomalaiset laulajat. Aineisto ulottuu siis Johanna von Schoultzista Aino Acktéen. Raja toisaalta amatöörien ja ammattilaisten ja toisaalta musiikinopettajien ja esiintyvien taiteilijoiden välillä ei aina ole selvä. Valintakriteerinä on tässä pidetty järjestelmällisiä musiikkiopintoja yhdistettynä julkisiin esiintymisiin tai muuhun ammatilliseen toimintaan musiikin alalla. Aineistosta on tietoisesti jätetty pois lyhytaikaisissa laulu-tehtävissä Suomalaisessa oopperassa 1870-luvulla esiintyneitä nimiä, jos henkilön laulajanuran ei ole tiedetty muuten jatkuneen. Aineiston ulkopuolella ovat samoin mm. *Kung Karls jaktin* ensi-illassa 1852 laulaneet Hanna Falkman ja August Tavaststjerna. Vaikka molemmat olivat aikanaan tunnettuja laulajia, kumpikaan ei näytä missään vaiheessa tähänneen ammattilaisuuteen.

Rajanveto vuoteen 1900 on lähinnä käytännön sanelema. Olisi ollut mielenkiintoista laajentaa tutkimusta autonomian ajan loppuun, tai pitempäänkin. Perustietojen keräämisessä ja tarkistamisessa on kuitenkin niin suuri työ, että jätän mielelläni jatkon toisille tutkijoille. Carita Björkstrand on väitöskirjassaan (1999) tutkinut vuosina 1890–1900 Helsingin musiikkiopistossa koulutuksensa saaneiden naisopiskelijoiden urakehitystä. Aineisto on pieneltä osin päällekkäinen omani kanssa ja tuo esiin kotimaisen koulutuksen kasvavan merkityksen 1800-luvun loppuvuosina.

Aineistoa laulajista on saatavissa monista lähteistä. Vanhemmissa suomalaisissa hakuteoksissa, ennen kaikkea Sulho Rannan vuonna 1947 julkaisemassa kokoomateoksessa *Sävelten taitureita* ja Maire Pulkkinen vuonna 1958 toimittamassa kirjassa *Suomalaisia sävelten taitajia* on käsitelty kunnioitettavan laajasti 1800-luvun suomalaisia muusikoita. Vaikka teokset ovatkin yksityiskohdissaan epätarkkoja, ne ovat edelleenkin arvokasta lähdeaineistoa — varsinkin kun osalla artikkeleiden kirjoittajista oli vielä henkilökohtaista muistitietoa käsitellyistä taiteilijoista. Olen täydentänyt näitä tietoja Aspelin-Haapkyllän (1906–10), Qvarnströmin (1947), Luchoun (1977) ja Bycklingin (2000) teatterihistorioista. Arvokkaaksi lähteeksi on osoittautunut vuonna 1896 julkaistu hakemisto Biograafisia tietoja Suomen naisista (Suomen naisyhdistys 1896), jossa on lueteltu kattavasti laulajia ja musiikinopettajia. Miespuolisista laulajista ei vastaavaa lähdeä löydy, ja mahdollisten aukkojen epäilenkin löytyvän lukkareista ja kanttoreista, joita on nyt päässyt mukaan aineistoon vain puolisenkymmentä. Aineistoa on täydennetty käymällä systemaattisesti läpi 1800-luvulla vaikuttaneiden muusikoiden ja laulajien elämäkertoja (ks. lähdeluettelo) kiinnittäen huomiota myös ohimennen mainittuihin sivuhenkilöihin. Varmuuden vuoksi olen etsinyt suomalaisia laulajia myös Tukhol-



man oopperan arkistosta (KTA) koko 1800-luvun osalta ja Kuninkaallisen musiikkiakatemian matrikkeleista vuosilta 1860–1900 (vrt. Björkstrand 1999, 54) sekä ruotsalaisista hakuteoksista (Ahnfelt 1883, Hedberg 1885, Svanberg 1917–18), joissa on mukana pohjoismaisia laulajia.

Tutkimuksen aineistoksi on edellä kuvatuilla kriteereillä löytynyt 40 laulajaa, jotka olivat aloittaneet aktiivisen uransa Suomessa ennen vuotta 1900. Luettelo tutkimuksen aineistona olleista laulajista on liitteenä. Sen rinnalla on myös lyhyt luettelo niistä suomalaisista, jotka ovat opiskelleet laulua ulkomailla 1800-luvulla, vaikka eivät olekaan toimineet laulajan ammatissa.

SUOMALAISTEN LAULAJIEN ESIINMARSSI

Ensimmäinen tunnettu suomalainen laulaja Johanna von Schoultz oli syntynyt Tukholmassa 1813, jonne hänen Vaasan läänin maaherrana toiminut isänsä oli joutunut pakenemaan Suomen sodan johdosta. Opiskeltuaan laulua Tukholmassa, Kööpenhaminassa ja Italiassa Johanna von Schoultz lauloi kaksi kautta Pariisiin italialaisessa oopperassa 1833–35 ja sen jälkeen lyhyen aikaa Italiassa, kunnes heikentynyt terveys (ehkä kurkkutuberkuloosi) pakotti hänet luopumaan laulajan ammatista. Hän palasi sukulaistensa luo Suomeen, jossa hänen konserttinsa herättivät suurta huomiota. Otto Anderssonin kirjoittamassa elämäkerrassa (1939) on jätetty varovaisesti kysymysmerkkejä niihin laulajattaren elämänvaiheisiin, joita ei 1930-luvulla pystytty selvittämään mm ulkomaisten lähteiden vaikean saatavuuden vuoksi, mutta myöhemmässä kirjallisuudessa Johanna von Schoultzin ura on paisunut tarunomaisiin mittasuhteisiin, ja hänestä on mm tehty aikakautensa kuuluisimman sopraanon Maria Malibranin kilpailija vain sillä perusteella, että molemmat sattuivat esiintymään samaan aikaan Napolissa (Tirronen 1980,357).

Turkulainen Betty Boije lähti 1840-luvun lopulla Tukholmaan opiskelemaan laulua ja meni naimisiin tunnetun laulunopettajan Isidor Dannströmin kanssa (Dannström 1896). Hän saikin vuoden kiinnityksen oopperaan ja esiintyi menestyksellä mm Marthassa ja Figaron häissä (KTA). Betty Boije kuoli nuorena, samoin kuin toinen turkulaissyntyinen Dannströmin oppilas Jakobina (Jaquette) Mallén. Heinolalainen Bror Broms opiskeli myös vuoden Tukholmassa ja teki Suomessa konserttikiertueita, mutta päätyi lukkariksi Mäntyharjulle.



Näiltä ajoilta on tietoja myös muista laulajista, jotka on pikemminkin luettava harrastajiksi. Paciuksen *Kung Karls jaktin* ensimmäinen Leonora Hanna Falkman oli myös opiskellut laulua Tukholmassa Dannströmin ja Isak Bergin johdolla ja lauloi Helsingissä harrastajavoimin järjestetyssä Sevillan parturin esityksessä. Hän meni vuonna 1855 naimisiin hovineuvos V. Brummerin kanssa ja lopetti julkiset esiintymiset.

Ensimmäinen täysin suomalaiselta pohjalta lähtenyt ja kansainvälisen uran tehnyt laulaja oli vaasalaisen kanttorin poika Adrian Nordlund, joka kävi Tukholman oopperan oppilaskoulun 1859–61 ja jatkoi opintojaan Pariisissa. Koska hän ei saanut pysyvää sopimusta Tukholmaan, hän hakeutuu saksalaisiin oopperataloihin, jossa hänellä oli useita lyhyitä kiinnityksiä. Vuonna 1866 hänen kerrotaan saaneen kiinnityksen Milanon La Scalaan, mutta hän kuoli ennen kuin ehti aloittaa siellä. Nordlundin La Scala -kiinnitys, kuten joidenkin kirjoittajien spekuloima Johanna von Schoultzin esiintyminen samassa laitoksessa, kuuluvat niihin suomalaisen oopperahistorian myytteihin joista ei ole tarkempaa dokumentaatiota, mutta Nordlundin ura Ruotsissa ja Saksassa on kiistaton.

1860-luvulta lähtien uusia laulajia tulee esiin lähes vuosittain. Emilie Mechelin, tunnetun poliitikon ja talousmiehen Leo Mechelinin sisar opiskeli Pariisin konservatoriossa 1865–67 ja loi ilmeisesti suomalaisten läheiset suhteet tähän laitokseen. Hän oli mukana Nya teaternin ensimmäisissä oopperaproduktioissa ja toimi sitten monien tunnettujen laulajien opettajana. 1870-luvulla Helsingin kilpailevat teatterit etsivät uusia kykyjä systemaattisesti, ja suomalaisia laulajia lähetettiin opiskelemaan sekä Ranskaan, Saksaan että Italiaan. 1870-luvun sukupolven menestyneimmät suomalaiset laulajat etenivät kuitenkin ulkomaisista opinnoista suoraan kansainväliselle uralle.

1880-luvun tunnetuin uusi nimi oli Saksassa koulutuksensa saanut Abraham Ojanperä, ensimmäinen täysin suomenkielisestä perheestä lähtenyt laulaja, jonka ura kytkeytyikin läheisesti suomalaisuusliikkeeseen. Hänestä tuli Helsingin musiikkiopiston opettajana monien nuorempien laulajien opettaja. Hänen oppilaitaan olivat monet 1890-luvulla esiin nousseet kyvyt, jotka kuitenkin poikkeuksetta jatkoivat opintojaan ulkomailla. Vuosisata päättyy sattuvasti Ida Ekmanin, Maikki Järnefeltin ja Aino Acktén esiintymiseen Suomen konsertissa Pariisin maailmannäyttelyssä yhdessä Kajanuksen orkesterin kanssa — kaksi ensimmäistä olivat Ojanperän kasvatteja Helsingin musiikkiopistosta.

Syntymävuoden mukaan ryhmiteltynä tutkimuksen kohteena olevat laulajat jakautuvat seuraavasti:





Taulukko 1. Laulajat syntymävuoden ja sukupuolen mukaan

	Naiset	Miehet	Yhteensä
1800-luku	0	0	0
1810-luku	1	0	1
1820-luku	1	1	2
1830-luku	3	1	4
1840-luku	4	1	5
1850-luku	8	9	17
1860-luku	6	1	7
1870-luku	4	0	4
yhteensä	27	13	40

Näin pieni aineisto ei sovellu yksityiskohtaiseen tilastolliseen tarkasteluun, mutta luvut tuovat selvästi esiin eräitä keskeisiä trendejä. Ensinnäkin naisia on kaksi kertaa niin paljon kuin mieslaulajia. Toiseksi laulajien määrässä on selvä huippu 1850-luvulla syntyneiden ikäpolvessa, joka debytoi 1870-luvulla, suomalaisen oopperan ensimmäisen nousun aikaan. Vaikka näiden kahden ilmiön välillä ei olekaan suoraa syy-yhteyttä, ilmiö kertoo aktiivisuudesta, johon seuraavalla vuosikymmenellä syntynyt polvi ei enää yltänyt. Osa 1870-luvulla syntyneistä laulajista debytoi vasta 1900-luvun puolella, joten lasku taulukon viimeisellä rivillä on osittain näennäinen.

LAULAJIEN TAUSTA

John Rosselli (1992) on tutkinut italialaisten oopperalaulajien koulutusta ja ammatillista asemaa oopperan alkuajoista ensimmäiseen maailmansotaan saakka. Ingeborg Nordin Hennel (1997) on suppeamman aineiston perusteella tutkinut ruotsalaisten laulajattarien asemaa vuosina 1813–1863. Teoksista käy selvästi ilmi laulajien kaksijakoinen asema. Ooppera oli kaikkialla Euroopassa arvostettu instituutio, ja tunnetuimmista laulajista tuli varakkaita, mutta laulajan ammattia ei arvostettu sosiaalisesti. 1700-luvulla varsinkin naispuolisten laulajien moraalit asettiin usein kyseenalaiseksi. Vielä 1900-luvun alussa monilla kuuluisilla italialaisilla laulajilla oli työlläistäusta. Titta Ruffo oli sepän sälli, Caruson isä oli mekaanikko, Alessandro Bonci oli alun perin puusepän oppipoika. Kuuluisa Wagner-tenori Giuseppe Borgatti oppi lukemaan vasta aikuisena, koska ei saanut lapsena käydä koulua.

Ruotsissa valtio joutui Kuninkaallisen oopperan perustamisen jälkeen



määrätietoisesti kouluttamaan laulajia näyttämön tarpeisiin, koska näitä ei muuten ollut tarjolla. 1800-luvun alkupuoliskolla oopperan oppilaskoulu tarjosi varattomille nuorille miehille ja naisille mahdollisuuden ammattiin. ”Hyvien perheiden” lapsia ei kouluun hakeutunut, ja koulun kuuluisin kasvatti Jenny Lind (1820–1887) oli avioton lapsi. On kuvaavaa, että kun kruununprinssi Oscar houkutteli aatellisperheestä lähtöisin ollutta hyvääänistä Johanna von Schoultzia esiintymään julkisesti, tämä suostui vain sillä ehdolla, että kyseessä olisi konserttilaulajan ura, ei näyttämö. Isän kuoleman aiheuttamien taloudellisten vaikeuksien vuoksi äiti rohkaisi häntä kuitenkin antautumaan alalle, ja sukulaiset lainasivat rahaa koulutusta varten (Andersson 1939,28–43, 90–99).

Suomi oli ainakin 1870-luvulle saakka sääty-yhteiskunta, jossa ihmisten syntyperä ratkaisi heidän asemansa ja uramahdollisuutensa. Yhteiskunnan suppeaan ylimpään kerrostumaan, säätyläisiin, kuuluivat aatelin, papiston ja porvarissäädyn edustajat, joita oli yhteensä vain kaksi prosenttia väestöstä (Wirilander 1974). Talonpoikaissäätyyn kuuluivat maata omistavat talonpojat. Heidän alapuolellaan olivat torpparit, maatyöläiset, kaupunkien työväestö ja muu kokonaan äänioikeutta vailla ollut väestö.

Kun suomalaiset laulajat alkoivat nousta esiin 1800-luvun jälkipuolella, laulajan ammatin stigma oli jo hävinnyt. Tähän vaikutti ilmeisesti myös naisten aseman yleinen nousu. Aineiston suomalaiset laulajat ovat lähes yksinomaan säätyläisperheistä, joukossa monia pappissäädyistä lähteneitä kuten Lydia Lagus, Filip Forstén ja Naëmi Igman. Forsténin kuusi vuotta vanhemman Anna-siskon piti tosin perusteellisista lauluopinnoistaan huolimatta vielä luvata vanhemmilleen, ettei koskaan esiintyisi oopperassa. Hortense Synnerbergin ja Alexandra Ahngerin isät olivat everstejä. Adrian Nordlund, Maria Collan ja Aino Ackté tulivat musiikin alalla toimineista perheistä. Muut olivat pääosin arvostetuista porvarissäätyyn kuuluvista suvuista. Emilie Mechelinin isä oli Haminan kadettikoulun opettaja, joka sai myöhemmin valtioneuvoksen arvon. Hjalmar Freyn isä toimi porvarissäädyn puheenjohtajana valtiopäivillä. Poikkeuksia löytyy vain mieslaulajista. Abraham Ojanperä oli isoäidin kasvattama orpo, jonka vanhemmat olivat kuolleet nälkään suurina katovuosina. Bror Broms oli vahtimestarin poika, Jaakko Passinen talonpojan poika Kauhavalta, Nils Kiljanderin isä oli värjärimestari. Ida Ekmanin isä oli rabbi, silloisen yhteiskunnan kannalta marginaalinen henkilö.

Onkin syytä kiinnittää huomiota naisten suureen osuuteen aineistossa. 1800-luvulla, edes vuosisadan jälkipuoliskolla, naisten opiskelu ja ammatissa toimiminen eivät olleet vielä itsestään selviä. Opetustehtävät, aluksi



yksityisesti ja myöhemmin julkisissa laitoksissa, kuuluivat harvoihin säätyläisnaisille sopiviin ammatteihin. 1880-luvulle saakka laulajattaret pääsääntöisesti lopettivat aktiiviuransa naimisiin mentyään, mutta saattoivat jatkaa opettajan tehtävissä. Ammatin arvostuksesta kertoo, että laulajattaret yleisesti avioituivat sosiaalisesti ”ylöspäin”. Puolisoiden luettelosta löytyy professoreja, lääkäreitä, piispa ja tukkukauppia.

Ensimmäinen avioliiton jälkeen uraansa jatkanut laulajatar oli Alma Fohström, joka esiintyi kymmenen vuotta Moskovan Bolshoi-teatterissa, vaikka olikin avioitunut kapteeni (sittemmin kenraali) Wilhelm von Roden kanssa. Vasta vuosisadan vaihteessa näyttää tulleen yleisemmin mahdolliseksi yhdistää avioliitto ja ura; tosin sekä Maikki Järnefeltin, Ida Ekmanin että Adée Leander-Flodinin puolisot olivat itsekkin musiikkialalla. Aino Ackté erosi pankinjohtaja-senaattorimiehestään, mikä siihen aikaan oli vielä varsin harvinaista. Mieslaulajillekaan uran ja avioliiton yhdistäminen ei näytä olleen helppoa. Käytävissä olleiden tietojen mukaan lähes kaikki aineiston mieslaulajat pysyivät naimattomina.

LAULAJAN AMMATTIIN HAKEUTUMINEN

Laulajan ammatissa toimi siis 1800-luvun Suomessa nelisenkymmentä henkilöä. Miksi juuri nämä henkilöt hakeutuivat ammattiin, joka ei luvannut kenellekään varmaa toimeentuloa? Aikalaisten muistelmissa on mainintoja hyvä-äänisistä nuorista, jotka päätyivät muihin ammatteihin tai perheenäideiksi. Tiedot siitä, miten laulajat päätyivät uralleen, ovat sattumanvaraisia ja usein anekdootinomaisia. Kysymys on kuitenkin syytä esittää.

Suomessa ei ollut 1800-luvun alussa omaa oopperaa, olihan vuonna 1850 maan suurimmassa kaupungissa vain 20 000 asukasta. Sven Hirnin (1970, 1998) kokoaman aineiston perusteella tiedämme kuitenkin, että Suomessa kävi säännöllisesti ulkomaisia oopperaseurueita. Vuonna 1852 Helsingissä saatiin yliopiston musiikinopettajan Fredrik Paciuksen johdolla amatöörivoimin aikaiseksi ensimmäisen suomalaisen oopperan Kung Karls jakt esitys. Tunnettujen oopperoiden alkusoitot ja aariat tulivat musiikin harrastajien keskuudessa tutuiksi laajemmaltikin, ja Axel Gabriel Ingeliuksen vuonna 1856 ilmestyneessä romaanissa ”Heinolablomman” pikkukaupungin nuoret rakastuvat toisiinsa laulaessaan duettoja oopperasta Fidelio.



Seurapiirien nuorille naisille laulu oli sopiva harrastus, ja laulun opiskelu liittyi luontevasti heidän koulutukseensa; Eva Öhrströmin (1987) tiedot Ruotsista ovat varmasti sovellettavissa myös Suomeen. *Kung Karls jakt* toteutettiin vuonna 1852 innokkaiden amatöörien voimin; ensimmäinen Leonora Hanna Falkman (sittemmin hovineuvoksetar Brummer) oli opiskellut laulua Tukholmassa hovilaulaja Isak Bergin johdolla. Kaikki laulajattaret eivät alun perin tähänneetkään vakavasti ammattiin. Maikki Järnefelt-Palmgrenin äiti muisteli myöhemmin: ”Siihen aikaan ei voinut ajatellakaan muuta kuin musiikkiopistoa, jatkoluokkia tai kotiinjäämistä kosijoita odottamaan ja sitä me emme isän kanssa tahtoneet” (Koivulehto 1987,30).

Myös yliopistossa opiskelevien nuorten miesten opintoihin (naiset pääsivät yliopistoon vasta myöhemmin) kuului laulaminen jo ennen erillisten kuorojen perustamista (Sommerschild 1938). Kuoron parhaat laulajat huomattiin. Monissa tapauksissa muistelmista käykin ilmi, että laulajat on tavalla tai toisella ”löydetty”. Alma Fohströmin ääni herätti huomiota jo 15-vuotiaana. Glory Leppäsen (1962) mukaan Ida Basilier ja Emmy Achté kilpailivat jo koulutyttöinä Oulun seurapiirien suosiosta; laulajattarien ikäero saa tosin lukijan epäilemään tietoa. Hjalmar Frey ja Emil Genetz nousivat kuorosta soolotehtäviin. Abraham Ojanperän opettaja Jyväskylän seminaarissa rohkaisi häntä ja jopa tuki hänen laulunopintojaan taloudellisesti. Ojanperän kerrotaan puolestaan kuulleen ohi kulkiessaan Ida Ekmanin laulua ja pyytäneen tätä oppilaakseen.

Usein kysymys oli kuitenkin proosallisemmasta elannon hankkimisesta. Naämi Ingman toivoi alun perin voivansa ansaita elantonsa pianonsoiton opettajana, kunnes valtioneuvoksetar Hallonblad tarjoutui kustantamaan häntä laulunopintonsa (Starck 1928). Laulajattarien joukossa erottuvat orvot (Ingman, Schoultz, Synnerberg, Emmy Achté), lesket (Collan) ja eronneet (Engdahl), joiden oli pakko hankkia itselleen toimeentulon turvaava ammatti.

Oopperan ensimmäinen nousukausi Suomessa alkoi 1870-luvulla, kun Nya teatern, Bergbomin Suomalainen teatteri ja kenraalikuvernööri Adlerbergin venäläinen teatteri ryhtyivät esittämään oopperoita kolmella eri kielellä — venäläinen teatteri tosin yleensä italiaksi. Kolmen näyttämön kilpailu johti lopulta siihen, että laulajista suorastaan taisteltiin. Emma Engdahl vedettiin Nya teaternin Lemmenjuoman Adinaksi, vaikka hän oli ottanut vasta viisi laulutuntia eikä omien sanojensa mukaan ollut koskaan ennen nähnyt oopperaa. Tämä ei välttämättä ole osoitus epätoivoisesta esiintyjien metsästyksestä, sillä samanlaisia luonnonlahjakkuuksia löytyy



Rossellin italialaisesta aineistosta. Kuitenkin on ilmeistä, että Suomessa rohkaistiin silloin määrätietoisesti lahjakkaita nuoria taideammattaihin. Elämäkertatiedoista käy ilmi, että useimmat jonkinlaisella menestyksellä esiintyneet laulajat saivat valtiolta apurahoja ulkomaisiin opintoihin (ks myös Tuomikoski-Leskelä 1977, 22–32, Björkstrand 1999).

PERUSOPETUS SUOMESSA

Vaikka Suomessa ei ennen vuotta 1882 ollut varsinaisia musiikkioppilaitoksia, tämä ei tarkoittanut sitä, etteikö maassa olisi voinut saada opetusta musiikissa. Jollakin tavalla esimerkiksi Hjalmar Freyn isä, oikeusporimestari Alexander Frey oli oppinut soittamaan selloa niin hyvin, että saattoi 1860-luvulla menestyksellä esittää Viipurissa Richard Faltinin kanssa kamarimusiikkia (Flodin & Ehrström 1934, 76–77). Kirjallisuudessa vilahuttaa tuon tuostakin tietoja yksityisistä soitonopettajista ja musiikkikouluista (vrt Björkstrand 1999).

Matti Klinge (1997,105) on huomauttanut, että 1800-luvun Suomessa ”porvarilliseen, nimenomaan naisten elämänpiiriin tuli pian kuulumaan pianonsoitto luonteenomaisella ja keskeisellä tavalla”. Opettajana toimiminen oli yksi naimattomien säätyläisnaisten hyväksytyistä tavoista ansaita elatusta, ja kun opetustoimi sai järjestetyn luonteen 1800-luvun puolivälin jälkeen, alalle suuntautui paljon naisia. Suomen naisyhdistyksen vuonna 1896 julkaisemassa hakemistossa ”Biografisia tietoja Suomen naisista eri työaloilla” yli kymmenen prosenttia mainituista henkilöistä on toiminut musiikin alalla, yleisimmin musiikinopettajina. Vaikka monet olivatkin oppineet ammatinsa yksityisesti, jatkokoulutuksen hankkiminen ulkomailla oli 1850-luvulta lähtien yleistä. Monissa tapauksissa ulkomaiset opinnot oli tehnyt mahdolliseksi vanhempien hyvä taloudellinen asema. Esimerkiksi professorin tytär Emilia Pipping, joka opetti pianonsoittoa Helsingissä 1860–80-luvuilla, oli opiskellut Lisztin johdolla. Kamarineuvos C. H. Nybergin tytär Otiliana (Jetta) Nyberg, jolla oli oma musiikkikoulu Helsingissä 1859–63, oli Leipzigin konservatorion kasvatti. Miespuolisista musiikinopettajista on huomattavasti vähemmän tietoja.

Myös monet 1800-luvun laulunopettajat olivat hankkineet koulutuksensa ulkomailla. Tammisaaren kansakoulunopettajatar-seminaarin laulun ja soitonopettaja Hilda Stadius (s. 1833) oli pietarilaisen Henrietta Nissen-Salomanin oppilas. Helsingin ruotsinkielisen tyttökoulun laulunopet-



taja Anna Charlotta Blomqvist (s. 1840), professorin tytär, oli opiskellut musiikkia Ranskassa, Sveitsissä, Pietarissa, Berliinissä ja Dresdenissä. Hän opetti vuodesta 1863 lähtien myös yksityisesti laulua ja julkaisi vuonna 1885 säveltapailun oppikirjan saksalaisten ja venäläisten esikuvien mukaan (Suomen naisyhdistys 1896, 19, Blomqvist 1885). Emilie Mechelin (1838–1917), joka myös toimi pitkään yksityisenä laulunopettajana Helsingissä, oli opiskellut Pariisin konservatoriossa. Suomessa oli siis ainakin 1800-luvun puolivälin jälkeen mahdollisuus saada perusopetusta laulunopettajilta, jotka olivat hankkineet oman koulutuksensa kansainvälisesti tunnetuilta opettajilta. Tästä huolimatta oli luonnollista, että pitemmälle tähtäävät opiskelijat hakeutuivat ulkomaille jatko-opintoja saamaan.

LAULAJIEN KOULUTUS 1800-LUVULLA

1800-luvulla laulajilla oli käytännössä kaksi tapaa oppia ammatinsa. Monet tunnetut laulajat ryhtyivät aktiivisen uransa lopetettuaan opettajiksi, ja menestyneimpien ympärille muodostui yksityisiä musiikkikouluja (Åhlander 1995). Yksi 1800-luvun alkupuolen kuuluisimpia opettajia oli Manuel Garcia (1775–1832), jonka lapsia olivat Manuel nuorempi (1805–1910) ja Pauline Viardot-Garcia (1821–1910), molemmat myös tunnettuja opettajia. Garcia nuoremman oppilaita olivat mm Mathilde Marchesi (1821–1913), josta 1800-luvun jälkipuolella tuli Pariisin tunnetuin yksityinen laulunopettaja, sekä Henrietta Nissen-Saloman (1819–1879), joka myöhemmin piti laulukoulua Pietarissa. Turkulainen Jakobina Mallén opiskeli vuonna 1852 jonkin aikaa Garcia nuoremman johdolla Lontoossa, jossa tämä silloin toimi.

Kun varakkaan joensuulaisen kauppiaan tytär Maikki Pakarinen (sittemmin Järnefelt-Palmgren) lähetettiin vuonna 1890 Pariisiin täydentämään Helsingissä aloittamiaan laulunopintoja, hän osasi hakeutua suoraan Mathilde Marchesin pakeille:

Tulimme Rue de Vaugirard 8:lle. Livre'sen puettu, hovimestarin tapainen yksilö otti vastaan käyntikorttimme ja kummallista kyllä laskettiin meidät heti sisään.

Mme Marchesi [--] oli ankaran näköinen, jotenkin pitkänenäinen ja teräväsilmäinen naishenkilö, noin 65 tienoissa, ensi vaikutukselta vähemmän miellyttävä. Mitään taiteellista ei hänen persoonassaan ilmennyt, päinvastoin aloitti hän heti suorastaan afäärin kannalta: mistään näytelau-



lamisesta ei ollut kysymys, mutta sen sijaan honoraarista, joka oli 700 francsia kuukaudessa — siihen aikaan huimaava summa. Sitä paitsi oli Mmen kiiltonappisille lakeijoille viikottain maksettava vissi määrä francseja juomarahoina, puhumattakaan säästäjästä, jonka palkkio oli 100 francsia kuukaudessa. (Koivulehto 1987, 78)

Opetus oli ryhmäopetusta, eikä kaikilla oppilailta suinkaan ollut riittäviä edellytyksiä sen hyödyntämiseen. ”Kuulin jälestäpäin, että useimmat heistä olivat upporikkaita amerikattaria, jotka korkeasta maksusta saivat jonkun viikon ajan nauttia kuuluisan opettajattaren ohjausta, oppimatta kuitenkaan juuri mitään, mutta prameillakseen sittemmin uudessa maailmassa Marchesin oppilaina (mt., 79).”

Maikki Järnefelt siirtyi parin vuoden kuluttua toiselle opettajalle, jonka katsoi pystyvän paremmin ottamaan huomioon hänen äänenlaatunsa. Ecole Marchesin opetus oli kuitenkin parhaimmillaan korkeatasoista ja pitkäjänteistä. Koulun tunnettuihin oppilaisiin kuului Nellie Melba, joka vielä maailmanmaineeseen noustuaan kävi Marchesin luona säännöllisesti tarkistuttamassa äänensä.

Manuel Garcian opetus perustui syvälliseen laulufysiologian tuntemukseen. Garcian perhe ja Marchesi edustivat laulunopetuksessa koulukuntaa, jonka ihanteena oli tasainen, huilumainen ääni. Italian monista laulunopettajista tunnetuin oli milanolainen Francesco Lamperti (1813–1892), jota pidetään yhtä lailla oman koulukunnan perustajana. Hän opetti Milanon konservatoriossa 1850–75. Lampertin opit poikkesivat Garcian koulukunnasta mm äänenmuodostuksen suhteen, ja hänen suosimalleen laulutavalle oli ominaista hengitystekniikan keskeinen osuus ja vibraton käyttö (Lewenhaupt 1988, 61–64, Åhlander 1995). Francesco Lampertin oppilaana oli 1869 ruotsalainen oopperalaulajatar Signe Hebbe, jonka kirjeenvaihdosta löytyy kuvauksia Lampertin metodista ja opetustyylistä (Lewenhaupt 1988). Kun suomalaisia laulajia alkoi 1870-luvulla hakeutua Lampertin oppilaiksi, hän näyttää toimineen yhteistyössä Silvia della Vallen kanssa, joka usein mainitaan toisena opettajana. Lampertin poika Giovanni (1839–1910) toimi laulunopettajana Milanossa ja Dresdenissä (Lamperti 1957).

Yksityisten opettajien rinnalle olivat 1800-luvulla nousemassa viralliset musiikkioppilaitokset. Ne olivat pitkälti syntyneet valtiovallan tarpeesta kouluttaa esiintyjä ylläpitämiinsä laitoksiin. Pariisin konservatorio oli perustettu vuonna 1784. 1800-luvun puoliväliin mennessä siitä oli kehittynyt Euroopan tunnetuin musiikkioppilaitos, jonka esikuvaan usein vedot-



tiin. Konservatoriossa opiskelijat saivat huomattavasti monipuolisempaa opetusta kuin yksityisiltä opettajilta. Teoreettisten musiikkiopintojen ja yleisopintojen merkitys oli edelleen vähäinen, mutta sen sijaan opetettiin perusteellisesti liikuntaa ja näyttämöilmaisua (Lewenhaupt 1988).

Pariisin konservatorion laulunopettajana 1853–1887 toimi Jean Jacques Masset (s. 1811); hänen seuraajansa 1887–1910 oli Edmond Duvernoy (s. 1844). Pariisin konservatoriossa opetus oli maksutonta, mistä syystä ulkomaisten opiskelijoiden määrä oli tiukasti rajoitettu. Konservatorion opettajilta saattoi kuitenkin myös ottaa yksityistunteja, ja mahdollisesti tällainen opiskelu helpotti myöhempää sisäänpääsyä oppilaitokseen.

Saksassa ja Itävallassa oppilaitosmainen järjestetty musiikinopetus lähti liikkeelle myöhemmin kuin Ranskassa. Leipzigin konservatorio, jossa Ernst Fabritius ja Ottiliana (Jetta) Nyberg 1850-luvulla opiskelivat, oli perustettu vuonna 1843. Siitä tuli tärkeä suomalaisten muusikoiden opiskelupaikka (Tirronen 1980,354). Dresdenin konservatorio, jonne myös matkusti suomalaisia muusikoita, aloitti toimintansa 1856. Pietarin konservatorio perustettiin Rubinsteinin aloitteesta vuonna 1862, mutta se ei sanottavasti vetänyt puoleensa suomalaisia opiskelijoita.

OPISKELEMAAN TUKHOLMAAN ...

Tuntuisi luonnolliselta olettaa, että kotimaisen oppilaitoksen puuttuessa suomalaiset laulajat ja muusikot olisivat hakeutuneet ensisijaisesti Tukholmaan — olihan useimpien kotikielenä ruotsi. Tukholman kuninkaallinen musiikkiakatemia oli aloittanut toimintansa jo vuonna 1771 (Svedbom & Rubenson 1879, Morales & Nordlind 1921), mutta 1840-luvulle saakka sen toiminta oli hyvin vaatimatonta. Vuosisadan puolen välin jälkeen opetus saatettiin vakaammalle pohjalle, ja oppilaita oli vuosittain jopa yli 200. Vuodesta 1858 lähtien yksinlaulun opettajana (1864 professori) toimi Julius Günther, joka oli opiskellut Garcia vanhemman johdolla. Vuosina 1860–1890 musiikkiakatemiassa oli 30 suomalaista opiskelijaa (Björkstrand 1999, 54). Useimmilla heistä näyttää kuitenkin olleen tähtäimessä kirkkomuusikon ura, pääaineena urkujen soitto. Helsingin musiikkiopiston perustamisen jälkeen suomalaisia opiskelijoita oli musiikkiakatemiassa vain satunnaisesti.

Vakavasti laulajan uralle tähänneet opiskelijat hakeutuivatkin ensisijaisesti oopperan oppilaskouluun, jossa laulunopettajana (sångmästare)



toimi ensin Carl Magnus Craelius, vuosina 1831–50 hovilaulaja Isak Berg ja hänen jälkeensä Julius Günther. Koulutustoiminta oli aluksi satunnaista, ja 1850-luvulla arvioitiin ajoittain, että oppilaskoulun toiminta oli käytännössä olematonta (Lewenhaupt 1988,35). Oppilaiksi hyväksynyt tekivät oopperan kanssa harjoittelusopimuksen, ja parhaat heistä pääsivät esiintymään pienemmissä tehtävissä. Myöhemmin 1880-luvulla oopperaluokka toimi jonkin aikaa musiikkiakatemian yhteydessä.

Tukholmassa oli myös monia yksityisiä laulunopettajia. 1800-luvun puolivälissä tunnetuin heistä oli säveltäjä Isidor Dannström, joka oli Garcian oppilas (Dannström 1896). Muutkin nimekkäät oopperalaulajat kuten Fritz Arlberg, Signe Hebbe ja Oscar Arnoldson pitivät oppilaita.

Ruotsi näyttää kuitenkin kiinnostaneen suomalaisia laulunopiskelijoita vain satunnaisesti. Ensimmäiset Tukholmassa opiskelleet suomalaiset laulajattaret Johanna von Schoultz ja Betty Boije olivat puoliksi ruotsalaisia, ja Boije meni jopa naimisiin opettajansa Dannströmin kanssa. Dannströmin johdolla opiskeli myös Charlotta Ekman. Myöhemmin Mathilda Lagermarck opiskeli yksityisesti Oskar Arnoldsonin johdolla. Oopperan oppilaskoulun kävivät Bror Broms (ilmeisesti vain yhden lukukauden) ja Adrian Nordlund, joka pääsikin mukaan mm Trubaduurin ruotsalaiseen kantaesitykseen.

Musiikkiakatemiaan näyttää Suomesta hakeutuneen lähinnä opiskelijoita, joiden varallisuus tai kielitaito eivät antaneet mahdollisuuksia opiskeluun suuremmissa musiikkikeskuksissa. John Bergholmin, Nils Kiljanderin ja Jaakko Passisen päätavoitteena oli ilmeisesti kirkkomuusikon ura, vaikka Kaarlo Bergbom värväsikin heidät Tukholmasta omaan oopperaansa. Tukholmassa Bergholm sai vain vuoden kiinnityksen oopperan kuoroon. Bruno Holmin tapauksessa kysymys oli täydentävistä laulunopinnoista yksityisen opettajan (Arlberg) johdolla. Kukaan suomalainen ei päässyt kansainväliselle uralle pelkästään Ruotsissa harjoitettujen laulunopintojen pohjalta, ja Tukholman oopperassa parhaiten menestyneet suomalaiset laulajat kuten Ida Basilier ja Filip Forstén olivat hakeneet oppinsa muualta.

Taulukko 2. Suomalaisia laulajia Tukholmassa

1827–28	Johanna von Schoultz (Carl Craelius)
1840-luku	Hanna Falkman (Isidor Dannström)
1848–50	Betty Boije (Dannström)
1852	Bror Broms (Julius Günther, oopperan oppilaskoulu)
	Adrian Nordlund (Günther, oopperan oppilaskoulu)



1864	Charlotta Ekman (Dannström)
1868–71	John Bergholm (Günther, musiikkiakatemia)
1874–76	Nils Kiljander (Günther, musiikkiakatemia)
1874–76	Mathilda Lagermarck (Oskar Arnoldson)
1878–80	Jaakko Passinen (Günther, musiikkiakatemia)
1870-luku	Bruno Holm (Fritz Arlberg)

PARISIIN...

Tukholman vähäinen suosio kertoo toisaalta Ruotsissa tarjolla olleiden mahdollisuuksien vähäisyydestä, toisaalta siitä, miten helppoa oli saman tien lähteä pitemmällekin. Matti Klinge (1997) on osoittanut, miten laajaa suomalaisten tutkijoiden, opettajien ja taiteilijoiden opiskelu ulkomailla oli kaiken kaikkiaan 1800-luvun jälkipuoliskolla. Pariisi oli erityisesti suomalaisten kuvataiteilijoiden suosima opiskelupaikka (Konttinen 1987).

Pariisi oli myös ylivoimaisesti suosituin lauluopintojen kohde. 1800-luvulla siellä opiskeli ainakin 20 suomalaista laulajaa. Ennen suomalaisia siellä oli jo opiskellut muita pohjoismaalaisia, ja ilmeisesti näiden mukana tieto Pariisin koulutusmahdollisuuksista oli levinnyt meillemme. Ruotsalainen Jenny Lind oli Manuel Garcian oppilaana 1840-luvulla, samoin Suomessa 1850-luvulla vaikuttanut ruotsalaissyntyinen Mathilda In de Betou (Suomen naisyhdistys 1896, 82–83). Ensimmäinen Pariisissa opiskellut suomalainen laulaja oli ilmeisesti Adrian Nordlund, joka opiskeli yksityisesti Masset'n johdolla 1863–64. Seuraava oli Emilie Mechelin, 1865–67. Kun hänestä myöhemmin tuli laulunopettaja Helsinkiin, oli luonnollista, että hän opasti lahjakkaimmat oppilaansa samalle opettajalle. Kun Naëmi Ingman vuonna 1874 lähti Pariisiin pyrkimään konservatorioon, hänellä oli aluksi opettajansa Emilie Mechelin seuranaan. Kuopiolaisessa tyttökoulussa opittu ranska auttoi Ingmania pääsemään nopeasti opetuksesta kiinni; ranska oli 1800-luvun Suomessa säätyläisperheiden tyttöjen ensimmäinen vieras kieli. Kun Masset'n johdolla Pariisin konservatoriossa 1855–60 koulutuksensa saanut ruotsalainen Signe Hebbe vieraili vuonna 1876 Suomalaisessa oopperassa Traviatassa ja Faustissa, hän tapasi täällä kolme nuorempaa Masset'n oppilasta (Ida Basilier, Emmy Achté ja Naëmi Ingman).



Taulukko 3. Suomalaisia laulajia Pariisissa

1863–64	Adrian Nordlund (Masset) Emilie Mechelin (Masset, Viardot-Garcia) Ida Basilier (PK, Masset) Emmy Achte (PK, Masset) Anna Forstén (Masset)
n. 1873	Sigrid Crohns (Masset)
1874-76	Naëmi Ingman (PK, Masset)
1874-77	Filip Forstén (PK, Masset) Mathilda Wecksell (Viardot-Garcia) Emma Engdahl (Viardot-Garcia)
n. 1879	Elise Hellberg (Masset) Mathilda Lagermarck (Viardot-Garcia) Emma Engdahl (Marchesi)
1882-85	Constance Malmström (PK, ?) Elin Fohström (Viardot-Garcia)
1890-91	Otto Wallenius (PK, Duvernoy) Maikki Järnefelt (Marchesi ym)
1891, 1894	Alexandra Ahnger (Artot de Padilla) Adée Leander (Laborde)
1892-95	Aina Mannerheim (Marchesi ym)
1894-97	Aino Ackté (PK, Duvernoy) Ida Ekman (Colonne)

(PK = Pariisin konservatorion oppilas)

Taulukossa on mainittu kunkin laulajan (pääasiallinen) opettaja sekä ne vuodet, joihin opinnot ovat ajoittuneet. Lähteet ks. Laulajien luettelo.

Masset'n siirryttyä eläkkeelle hänen paikkansa Pariisin konservatoriossa sai Edmond Duvernoy, ja hänellä oli sekä konservatoriossa että yksityisesti useita suomalaisia oppilaita. Yksityisistä laulunopettajista Mathilda Marchesilla oli ainakin kolme suomalaista oppilasta, Emma Engdahl, Maikki Järnefelt-Palmgren ja Aina Mannerheim; myös Pauline Viardot-Garcian luona kävi useita suomalaisia laulajia. Opiskelun kesto näyttää vaihdelleen, ja jotkut kokeilivat useampia opettajia. Muilla ranskalaisilla laulunopettajilla näyttää olleen lähinnä yksittäisiä suomalaisia oppilaita. Vain harvojen laulajien kohdalla opinnot johtivat kiinnityksiin Ranskassa, poikkeuksina Adée Leander ja Aino Ackté.

Lola Artot de Padilla ja Rosine Laborde olivat tunnettuja laulunopettajia; ensiksi mainittu Viardot-Garcian oppilas.





ITALIAAN...

Taulukko 4. Suomalaisia laulajia Italiassa

1832-3	Johanna von Schoultz (Giovanni Velluti)
1871-73	Elis Duncker (Lamperti) Bruno Holm (Lamperti) Hortense Synnerberg (Lamperti) Mathilda Lagermarck (Lamperti) Emma Engdahl (Lamperti, della Valle) Filip Forstén (Lamperti) Alma Fohström (Lamperti)
1879?	Elise Hellberg (della Valle)
1878-79?	Lydia Lagus (della Valle) Hjalmar Frey (della Valle, Lamperti **) Anna Forstén (della Valle)
n. 1886	Constance Malmström (Lemaire) Elin Fohström (Varesi)
1890-luku	Alarik Uggla (?)
1896	Otto Wallenius (Giovanni Wann)
1907	Maikki Järnefelt (Wigley)

** ei ole täysin varmaa, opiskeliko Frey myös Lampertin johdolla.

Taulukossa on mainittu kunkin laulajan pääasiallinen opettaja sekä opintojen ajankohta

Johanna von Schoultz on ainoa suomalainen laulaja, jolla oli suora kosketus Rossinin ja Donizettin aikakauden italialaiseen oopperatyyliin. Hän opiskeli ensin Kööpenhaminassa Giuseppe Sibonin johdolla ja sen jälkeen Firenzessä kuuluisan kastraattisopraanon Giovanni Vellutin kanssa. Tämän jälkeen seuraakin lähes puolen vuosisadan tauko, kunnes 1870-luvulla kymmenen suomalaista laulajaa ilmestyy miltei samanaikaisesti Milanoon.

Laulunopinnot Italiassa eivät sinänsä olleet mitenkään poikkeuksellisia. Italia oli 1800-luvulla ja 1900-luvun alussa kaikkialta maailmasta oopperaan pyrkivien laulajien suosituin kohde. Itse asiassa maa oli niin suosittu, että Yhdysvaltain Milanon konsuli joutui vuonna 1906 kauppaja- ja työministeriön julkaisemassa raportissa varoittamaan epärealistisin tavoittein Italiaan opiskelemaan lähteneiden amerikkalaisnuorten kohtaamista vaikeuksista (Moran 1985, 375). Pelkästään Milanossa oli vuonna 1896 33 yksityistä laulunopettajaa kilpailemassa oppilaista (Rosselli 1991, 148).



Tähän verrattuna suomalaisten laulajien opiskelu Italiassa vaikuttaa hyvin suunnitellulta. Kukaan ei lähtenyt suin päin, useimmilla oli tukenaan valtion apuraha ja ilmeisesti myös yhteys hyvään opettajaan. Francesco Lamperti oli kiistattomasti oman aikansa tunnetuimpia laulunopettajia, ja ennen suomalaisia laulajia hänen oppilaanaan oli ollut mm ruotsalainen Signe Hebbe. Silvia della Vallesta en ole löytänyt henkilötietoja, mutta hän näyttää toimineen Lampertin avustajana tai yhteistyökumppanina, siksi usein molemmat mainitaan yhdessä. Fohströmin sisaruksia opettanut Varesi oli Verdin alkuperäinen Rigoletto. Ranskan rinnalla Italia jää kuitenkin toiseksi suomalaisten laulajien koulutuspaikkana.

SAKSALAISELLE KIELIALUEELLE...

Saksa ja Itävalta olivat 1800-luvulla suomalaisten säveltäjien tärkeimmät opiskelumaat. Jean Sibelius sai oppinsa Berliinissä ja Wienissä. On kuitenkin ilmeistä, että laulajille saksalaisen kielialueen merkitys oli toissijainen. Muusikot menivät Saksaan, laulajat Ranskaan tai Italiaan. 1880-luvulla muutama suomalainen laulaja opiskeli Dresdenissä Giuseppe Lampertin tai Eugen Hildachin johdolla. Abraham Ojanperä suoritti tutkinnon Dresdenin konservatoriossa, jossa Hildach opetti. Vuonna 1887 Filip Forstén tutustui Wienissä kuuluisaan itävaltalaiseen sopraanoon Pauline Luccaan (Forbes 2000), ja 1890-luvulla ainakin viisi muuta suomalaista hakeutui vielä Luccan oppilaiksi. Forstén toimi jonkin aikaa itsekin Luccan apulaisena, kunnes hänestä tuli Wienin konservatorion laulunopettaja.

Saksassa oli kymmeniä oopperataloja, ja muutamat suomalaiset laulajat saivat opintojensa päätteeksi niihin lyhyitä kiinnityksiä. Varsinainen suomalaismenestys Saksassa alkoi kuitenkin vasta 1900-luvun puolella Irma Tervanin, Agnes Poschnerin ja Hanna Granfeltin myötä — puhumattakaan Aulikki Rautawaaran ja Lea Piltin myöhemmistä vaiheista.

Taulukko 5. Suomalaisia laulajia saksalaisella kielialueella

	Maria Collan (Dresden)
	Lydia Lagus (Wien, Pruckner)
1879-80	Maria Collan (Dresden, Giuseppe Lamperti)
	Johan Bergholm (Dresden, G. Lamperti)
1882-84	Abraham Ojanperä (Dresden, Hildach)
n. 1883	Hjalmar Frey (Leipzig)



1885-86	Mathilda Lagermarck (Dresden, Hildach)
1885-88	Alexandra Ahngér (Dresden, Hildach)
	Filip Forstén (Wien, Lucca)
	Anna Forstén (Wien, Lucca)
1890	Alarik Uggla /Wien, Lucca)
1891-94	Anna Tengén (Wien, Lucca & Forstén)
1892-95	Ida Ekman (Wien, Lucca)
1894-95	Mathilda Andersin (Wien, Lucca)

Taulukossa mainitaan kunkin laulajan pääasiallinen opettaja sekä tämän kotipaikka ja opintovuodet

PIETARIIN...

Pietarin rooli suomalaisten musiikkiopinnoissa 1800-luvulla jää yllättävän vaatimattomaksi. Pietarin konservatorio oli perustettu 1862 ja siellä oli varsin nimekkäitä opettajia, mutta ehkä kielellisistä ja poliittisista syistä sinne hakeutui vähän suomalaisia. Esimerkiksi Naëmi Ingman pyrki vuonna 1879 jatkamaan opintojaan Pariisiin, mutta joutuikin lähtemään Pietariin saatuaan venäläisen valtionapurahan (Starck 1928, 106).

Pietarin konservatorion kuuluisa laulunopettaja oli ruotsalaissyntyinen Henrietta Nissen-Saloman (1819–1879), joka tietysti pystyi opettamaan suomalaisia äidinkielelläänkin (Pruzhanskij 1991,360). Alma Fohströmin ohella hänellä oli eräitä muitakin suomalaisia oppilaita. Anna Forsténin ja Elis Dunckerin opettaja Camillo Everardi (1824–1899) oli puolestaan belgialaissyntyinen oopperalaulaja, Garcia nuoremman oppilas, joka oli näyttävän kansainvälisen uran päätteeksi asettunut Mariinski-teatteriin. Hänen muita oppilaitaan olivat mm Nikolai Figner ja Fjodor Stravinski. Italialainen Felice Ronconi (1811–1875), Mathilda Wecksellin opettaja, oli tunnettu lähinnä pedagogina. (Kutsch & Riemens 1997, 1066, 2964)

Taulukko 6. Suomalaisia laulajia Pietarissa

1860-luku?	Hilda Stadius (Nissen-Saloman)
1871	Anna Forstén (Everardi)
1871	Elis Duncker (Everardi)
1871	Ida Basilier (Nissen-Saloman)
1873 –77	Alma Fohström (Nissen-Saloman)
1873-75	Mathilda Wecksell (Ronconi)



1877	Anna Forstén (Nissen-Saloman), Naëmi Ingman (Pietarin konservatorio, Nissen-Saloman)
1880?	Constance Malmström (konservatorio)

Alma Fohström lauloi myöhemmin pitkään Moskovan Bolshoi-teatterissa ja päätyi itsekin Pietarin konservatorion opettajaksi 1909–1918. Hänen ohellaan ainoa suomalainen laulaja, joka esiintyi pitempään keisarillisella Venäjällä, oli Pietarin Katariina-instituutissa perusopetuksensa saanut Hortense Synnerberg. Tässä tunnetussa tyttökoulussa oli laulunopettajana italialainen Scipio Fauzi.

LAULAJIEN TYÖMARKKINAT

Minkälaisia työtilaisuuksia suomalaisille laulajille oli opintonsa päätettyään tarjolla?

Suomessa laulajien työmahdollisuudet olivat varsin rajoitetut. Jollei oteta lukuun 1870-luvun poikkeuksellisia aikoja, jolloin laulajia jouduttiin tuomaan Helsingin näyttämöille Ruotsista ja Keski-Euroopasta asti, vakiuista työtä oli tarjolla lähinnä kanttorin viroissa, jotka olivat naisilta vielä suljetut. Useimmat miespuoliset laulajat olivat jossakin uransa vaiheessa kanttoreina, ja Abraham Ojanperä onnistui pitkään yhdistämään opettajan, kanttorin ja konsertoivan taiteilijan uran.

Konsertteja järjestettiin paljon, mutta kun varsinaisia konserttitoimistoja ei Suomessa tiettävästi 1800-luvulla ollut, laulajat järjestivät yleensä konsertteja omalla riskillään. Pianisti Selma Kajanuksen muistelmissa on kuvaus hänen Ida Basilierin kanssa vuonna 1880 hevospelillä ja sisäveisilaivoilla tekemästään konserttikiertueesta. Taiteilijat kävivät 44 päivän aikana 18 paikkakunnalla ja esiintyivät kaikkiaan 24 kertaa (Kajanus 1936, 27). Se ei välttämättä ollut mikään huono ajatus. Ennen radiota, elokuvia ja televisiota suomalaiset olivat tottuneet käymään julkisissa huvitilaisuuksissa aivan eri lailla kuin nykyisin. 1800-luvun lopun suomalaisista maakuntalehdistä löytää vähän väliä ilmoituksia vierailevien taiteilijoiden konserteista. Vielä 1920-luvulla Väinö Sola (1951) saattoi täydentää oopperalaulajan toimeentuloa tekemällä laajoja konserttikiertueita. Konserttilippujen hinnat löytyvät lehti-ilmoituksista, yleisömääristäkin on joitakin tietoja, ja joku tarmokas taloushistorioitsija voisi laskea, paljonko Basilier ja Kajanus ansaitsivat kiertueellaan.



Laulajien varsinaisia työllistäjiä olivat kuitenkin oopperat. 1800-luvulla maailman näyttämöiden määrä oli luultavasti suurimmillaan. Pelkästään Italiassa oli vuonna 1871 verotustietojen mukaan 940 teatteria 699 eri paikkakunnalla. Listan häntäpäässä oli Suomen seuraintaloja muistuttavia pikkuteattereita kuten Vellanon 70-paikkainen teatteri, ja osassa esitettiin lähinnä puheteatteria. Mutta tiukempienkin kriteerien mukaan Italiassa laskettiin vuonna 1914, että 131 kaupungissa oli vakituinen oopperasezonki (Rosselli 1991, 139–40). Saksalaisella kielialueella oopperataloja oli puolisisäntää, Venäjällä useita, ja jopa Etelä-Amerikassa oli vuosisadan lopulla oopperatalot suurimmissa kaupungeissa. Vasta elokuvan ja radion tulo sai näyttämöiden määrän vähitellen kutistumaan nykyiselleen.

Vain harvat 1800-luvun oopperatalot pitivät vakinaista henkilökuntaa. Tavallista oli, että omistajat antoivat määrääjäksi jollekin *impresariolle* tehtäväksi näytäntöjen järjestämisen ja niihin tarvittavan henkilökunnan kiinnittämisen, tavallisesti sesongiksi kerrallaan. Vain muutamissa maissa näyttämöillä oli vakituinen taiteellinen henkilökunta, jota täydennettiin vierailijoita, joita välittivät alalla toimivat agentit. Oopperatalojen tarjontaa täydensivät kiertävät oopperaseurueet, jotka antoivat näytäntöjä pienemmissä kaupungeissa. Heikki Klemetin muistelmissa on mainio kuvaus suomalais-ruotsalaisen oopperaseurueen vierailusta Vaasassa 1890-luvun alussa (Klemetti 1947, 121–124).

Maailman ”oopperateollisuuden” keskus oli Italia, ja siellä Milano. Vuonna 1897 Milanossa oli paikallisen taiteilijahakemiston mukaan 1106 työnhaluista oopperalaulajaa, näistä 371 sopraanoja ja 270 tenoreja (Rosselli 1992, 118). Vaikka tarkkoja tilastoja ei olekaan saatavissa, näyttää siltä, että 1800-luvun jälkipuoliskolla laulajien määrä kasvoi ylitarjontaan saakka. Italian merkitystä korosti se, että suuri osa maailman oopperatarjonnasta vielä 1870-luvulla oli italialaisten impresarioiden käsissä. Lontoon, Bukarestin, Pietarin ja Buenos Airesin oopperat olivat käytännössä italialaisia, ja Italiasta oli lähtöisin myös suurin osa niistä oopperaseurueista, jotka ajoittain yltyivät jopa Väli-Amerikkaan ja Australiaan saakka. Toimintatavat alalla olivat 1800-luvulla jokseenkin samat kuin vuonna 1921, jolloin suomalainen sopraano Pia Ravenna (Hjördis Tilgmann) haki työtä Milanossa:

Minun aikani Milano oli koko maailman laulajajoukkojen kokoontumispaikka. Jos joskus päivällä kahdentoista tienoissa käveli Tuomiokirkon aukion kuulussa Galleriassa saattoi olla varma siitä, että tapasi ystäviä, tuttavien ja kuuluisuuksien maailman kaikilta kulmilta. ”Caffé espresso”-kupin ja ”aperitivo”-lasin ääressä pohdittiin päivän oopperatapauksia, arvostel-





tiin viimeisimpiä esityksiä ja esiintyviä taiteilijoita, annettiin ja saatiin neuvoja ja tietoja, jotka helpottivat kiinnitysten hakemista. Jos mieli saada kiinnitys stagioneen (oikeastaan kausiseurueeseen), oli välttämättä kuuluttava jäsenenä suuren taiteilijayhtymään Sifaliin (Società italiana fra Artisti Lirici, Italian Oopperataiteilijoiden Liittoon). (Ravenna 1949, 7–8.)

Ponnistelujensa tuloksena Pia Ravennan sai kiinnityksen Kairoon matkustavaan italialaiseen seurueeseen. Kun oopperataloissa Buenos Airesista Moskovaan esitettiin pitkälti samoja teoksia, useimmiten italian kielellä, oopperalaulajista tuli liikkuva ammattikunta. Tuloerot ammatissa olivat suuret ja oopperatalojen arvostuksessa vallitsi selvä hierarkia. Italian oopperataloista 11 luettiin 1800-luvun lopulla ensimmäiseen luokkaan kuuluviksi, ja niissä esiintyminen nosti myös laulajien statusta. Vain muutama kansainvälisesti tunnettu, Jenny Lindin tai Adelina Pattin kaltainen tähti saattoi ilta illan jälkeen nostaa ruhtinaallisia palkkioita, mutta johtavissa oopperataloissa uransa luoneet tunnetut laulajat ansaitsivat myös hyvin. Toisessa ääripäässä olivat Italian pikkukaupunkien oopperat ja periferiaa kiertävät seurueet. Vuonna 1890, kun Patti sai Pohjois-Amerikan kiertueellaan 23000 frangia illalta, Assisin oopperan primadonna sai tyytyä kymmeneen frangiin näytäntöä kohti. Tenorille maksettiin vain kuusi frangia (Rosselli 1992,116). Gorizian Teatro Sociale, jossa Hjalmar Frey keväällä 1881 esiintyi kuukauden ajan Triesten-kiinnityksensä päätyttyä (Ahnfelt 1883, 160), on todennäköisesti kuulunut tähän sarjaan. Pahimmassa tapauksessa uudet kyvyt, varsinkin Italiassa sankoin joukoin opiskelleet ulkomaalaiset, joutuivat maksamaan esiintymisistään. Kun amerikkalainen laulajatar Meta Reddish debytoi vuonna 1911 Napolin San Carlo-oopperassa, hän sai suorittaa tavanomaisen viidenkymmenen liiran suojelumaksun paikalliselle *camorran* edustajalle (Rosselli 1991,149).

MENESTYJÄT

Vaikka Suomesta ei noussutkaan yhtään Jenny Lindin kaltaista supertähteä, ainakin viisi suomalaista pääsi 1800-luvulla oopperalaulajien kansainväliseen ammattilaissarjaan. Nämä laulajat olivat Alma Fohström, Hortense Synnerberg, Filip Forstén, Hjalmar Frey ja Aino Ackté. Kaikille viidelle oli yhteistä kansainvälinen koulutus ja sarja kiinnityksiä arvostetuille näyttämöille. Fohströmistä, Synnerbergistä ja Forsténista tuli aktiiviuran jälkeen



vielä tunnettuja opettajia. Tässä ei ole syytä käydä yksityiskohtaisesti läpi laulajien elämäkertoja, vain eräitä pääpiirteitä.

Alma Fohström todettiin jo 15-vuotiaana poikkeukselliseksi lahjakkuudeksi. Hän sai laulunopetuksen alkeet Helsingin ruotsalaisessa tyttökoulussa Anna Blomqvistilta, jolla oli takanaan musiikinopintoja useissa Euroopan maissa. Hänet lähetettiin sen jälkeen Pietariin neljäksi vuodeksi opiskelemaan Henrietta Saloman-Nissenin johdolla. Tämän jälkeen hän jatkoi vielä opintojaan kahdeksan kuukautta Milanossa Lampertin kanssa ja palasi sitten Helsinkiin laulamaan viimeistä vuottaan elävässä Suomalaisessa oopperassa.

Seuraavana oli jo vuorossa Berliini. Elämäkerran mukaan ”taiteilijatar matkusti Berliiniin italialaisen impressaarin Trevisan kutsusta, vierailukseen hänen italialaisessa oopperaseurueessaan. Saapuessaan Berliiniin hän kuitenkin pettymyksekseen sai kuulla, että Trevisa oli jättänyt joukkonsa oman onnensa nojaan ja hävinnyt, minkä jälkeen seurue oli hajaantunut”. (Erve 1920, 91) Impresarion konkurssi oli sinänsä alalla tavanomainen ilmiö. Mistään ei käy ilmi, miten kontakti Trevisaan oli alun perin syntynyt, mutta Milanosta käsin oli helppo luoda kirjeitse yhteyksiä alalla toimiviin henkilöihin, ja Lampertin nimi kävi suosituksista.

Epäonnistuneen kiinnityksen sijasta Alma Fohström sai hankituksi koeesiintymisen Berliinin Kroll-oopperaan ja sai sen ansiosta sovituksi kahdeksantoista vierailunäytännön sarjan. Sen jälkeen vuorossa oli muutamia pieniä konsertteja Suomessa, Ruotsissa ja Tanskassa ja lisää opintoja Italiassa, tällä kertaa Felice Varesin (Verdin alkuperäinen Rigoletto) johdolla. Ilmeisesti tuloksena oli nyt pääsy tunnettujen impresarioiden lähipiiriin, sillä vuosina 1880–82 hänellä oli suuri Itä-Euroopan kiertue, vuonna 1883 vierailu Etelä-Amerikan johtavissa oopperataloissa ja vuonna 1884 jälkeen esiintyminen Kroll-oopperassa.

Vuonna 1885 Alma Fohström lauloi Covent Gardenissa, tosin Pattin varjossa ja osittain tämän sijaisena, ja sen jälkeen kuuluisan englantilaisen impresarion Harold Maplesonin Amerikan-kiertueella, joka alkoi New Yorkin Academy of Music’issa (Metropolitan-oopperaa ei oltu vielä rakennettu) ja jatkui laajana kiertueena mantereen poikki San Franciscoon ja takaisin. Maplesonin muistelmista kuvatulta värikkäältä kiertueelta ei puuttunut surkukupaisiakaan piirteitä. Seurue risteili pitkin Amerikkaa erikoisjunalla, mutta välillä rahat loppuivat niin että sheriffit takavarikoivat seurueen matkatavarat, ja Chicagossa Fohström kieltäytyi laulamasta ellei saisi ensin palkkaansa (Rosenthal 1966, 279).

Keväällä 1887 Alma Fohström lauloi jälleen Covent Gardenissa, vuonna



1888 eri puolilla Keski-Eurooppaa, ja kauden 1888-9 New Yorkin Metropolitan-oopperassa. Syksyllä 1890 hän aloitti yhdeksän vuoden kiinnityksen Moskovan Bolshoi-teatterissa, jossa hän esiintyi ennen kaikkea italialaisissa rooleissa (Lucia, Violetta ym), mutta myös venäjäksi ooppe-roissa ”Ruslan ja Ljudmila” ja ”Elämä tsaarin puolesta”.

Bolshoi-kauden jälkeen hän lauloi vielä vuoden Berliinissä (Theater des Westens, Hofoper) ja teki sen jälkeen kolme vuotta kestäneen konserttikiertueen Venäjän Aasian-puoleisiin osiin. Tämän jälkeen hän vietti viisi vuotta Tbilisissä, jossa hänen miehensä kenraali von Rode toimi armeijakunnan esikuntapäällikkönä. Vuonna 1909 hänet nimitettiin Pietarin konservatorion yksinlaulun professoriksi (Ervé 1920). Vallankumouksen jälkeen pariskunta palasi omaisuutensa menettäneenä Suomeen, mutta vuonna 1921 Fohström muutti vielä Berliiniin toimiakseen opettajana Stern-konservatoriossa.

Synnerbergin, Forsténin ja Freyn urat ovat samantapaisia. Kaikki kolme olivat Lampertin oppilaita ja saivat ensimmäiset tärkeät kiinnityksensä Italiassa. Synnerberg lauloi mm 1876 ja 1879 Covent Gardenissa, jossa tällöin oli italialainen impresario, tämän jälkeen Fohströmin Etelä-Amerikan kiertueella 1883, sekä monilla ensimmäisen luokan näyttämöillä Italiassa. Hän oli mukana Mascagnin oopperan *L'Amico Fritz* kantaesityksessä Roomassa 1891 sekä Giordanon oopperan *Il voto* kantaesityksessä Milanossa 1897. Vuosina 1885–88 hän vieraili Bolshoi-teatterissa. Hän julkaisi Pietarissa 1912 äänenmuodostuksen oppikirjan ja kuoli sisällissodan aikana Harkovassa 1920. Eräiden tietojen mukaan hän toimi siellä konservatorion opettajana, mutta tätä ei ole pystytty vahvistamaan ukrainalaisista lähteistä.

Hjalmar Freyllä oli myös kiinnityksiä Italiassa (sivuosa Donizettin oopperan *Il duca d'Alba* kantaesityksessä Roomassa 1882), mutta hänen uransa keskeinen vaihe oli kahdenkymmenen vuoden kiinnitys Mariinski-teatteriin 1885–1905. Filip Forsten esiintyi Covent Gardenissa 1877, Etelä-Amerikassa 1878–79 ja Maltalla 1880 (yksi italialaisen kulttuuri-piirin johtavia teattereita). Hän oli kiinnitettyä Tukholman oopperaan 1883–1887, jossa hän lauloi mm Escamillon, kreivi Lunan ja Don Giovannin roolit. Myöhemmin hän toimi laulopedagogina Wienissä.

Näiden rinnalla Aino Acktén huomattavasti paremmin tunnettu ura ei enää vaikuta poikkeukselliselta. Hän opiskeli Pariisin konservatoriossa, lauloi Pariisin oopperassa 1897–1904, Metropolitan-oopperassa 1904–06 ja Covent Gardenissa 1907–10 sekä teki laajoja konserttikiertueita. Aino Ackté päätti aktiiviuransa jo 1920, mutta vaikutti sen jälkeen suomalai-



sessä yhteiskunnassa ja musiikkielämässä eri tavoin maaherran puolisona ja lyhytaikaisena oopperanjohtajana.

YRITTÄNEET JA LUOVUTTANEET

Monet muutkin suomalaiset laulajat yrittivät 1800-luvulla vaihtelevalla menestyksellä luoda kansainvälistä uraa. Tämä oli käytännössä välttämätöntä, jos tähtäsi solistiuralle. Useimpien kansainvälinen menestys jäi kuitenkin lyhytaikaiseksi tai kokonaan saavuttamatta. Betty Boije, Adrian Nordlund, Bruno Holm ja Elis Duncker kuolivat niin nuorina, ettei heidän mahdollisuuksistaan voi saada mitään kuvaa. Johanna von Schoultz, Charlotta Ekman ja Emil Genetz joutuivat lopettamaan terveydellisistä syistä.

Laulajien uran arvioiminen on vaikeaa, ja lähteissä törmää helposti ristiriitaisuuksiin. Miten on selitettävissä esimerkiksi se, että suomalaisten aikalaiskritiikkojen ja fennomaanisten poliitikkojen niin suuresti ylistämä Emmy Achte ei yrityksistään huolimatta onnistunut saamaan Saksasta juuri minkäänlaisia esiintymistilaisuuksia, vaikka monet muut suomalaiset tässä onnistuivat? Suomalaisten kirjoittajien lähteenä ovat yleensä olleet laulajien omat muistelmat tai 1800-luvun sanomalehtien pikku-uutiset, jotka ovat puolestaan perustuneet taiteilijoiden tai heidän ystäviensä toimitamaan aineistoon. Tietoja ei juuri koskaan ole tarkistettu ulkomaisista lähteistä. Näin päädytään sellaisiin kummallisuuksiin kuin teoksessa ”Suomalaisia musiikin taitajia” esitetty tieto, jonka mukaan Elise Hellberg oli vuosina 1880–82 ”hoviopperalaulajattarena Ateenan oopperassa, missä hän lauloi erinomaisesti menestyen lukuisia osia, kuten Violettan Traviatassa, Lucian ja Margaretan Faustissa. Näitä vuosia voidaan pitää nuoren laulajattaren taiteilijantien huippukohtana” (1958,283) Kuitenkin tiedetään, että Ateenassa ei 1880-luvulla ollut oopperaa lainkaan, ainoastaan teattereissa ja puistoissa esiintyneitä ulkomaalaisia seurueita, jotka yleensä esittivät vain katkelmia oopperoista. Kostas Baroutas (1992) ei 1800-luvun Ateenan musiikkielämää käsittelevässä tutkimuksessaan ole löytänyt aikakauden lehdistä mitään mainintaa seurueesta, jossa Hellbergin oletetaan esiintyneen.

Yksi kiistaton menestyksen merkki on kiinnitys kansainvälisesti tunnettuun oopperataloon, vaikka sitä pitäisikin tietysti täydentää aikalaisten arvioilla. Betty Boije, Ida Basilier, Mathilda Lagermarck ja Otto Wallenius toimivat kaikki joitakin aikoja Tukholman oopperassa, ja Basilier



sai toisena kautenaan jopa parannetuksi sopimustaan ("première aktris", KTA, engagementskontrakt 1873). Hänen tapauksessaan ilmeisesti siirtyminen Suomalaiseen oopperaan katkaisi kansainvälisen solistiuran. Avioliiton jälkeen hänestä tuli arvostettu musiikkipedagogi Norjaan. Miksi Lagermarckin ja Walleniuksen urat sitten päättyivät Tukholmaan, on selvitettävä erikseen. Adée Leander-Foldin lauloi yhden kauden Opéra-Comiquessa Pariisissa, Ida Ekman kauden Nürnbergissä; kumpikin jatkoi 1900-luvun puolella konserttilaulajana ja pedagogina. Maikki Järnefelt-Palmgren vaikutti samoin 1900-luvun alussa muutamia kausia Saksassa ja Italiassa.

Kaikki eivät menestyneet näinkään hyvin. Monet suomalaiset laulajat joutuivat 1800-luvun lopulla vallinneen oopperalaulajien ylitarjonnan uhreiksi. Constance Malmström (Maria Constanzi) ja Elise Hellberg (Elise della Chiaromonte) opiskelivat Italiassa ja ottivat italialaiset taiteilijanimetkin, mutta urat rajoittuivat sivuosiin tai kiertäviin seurueisiin. Hellberg lopetti aktiiviuransa avioliittoon mentyään. Näin kävi myös Emma Engdahlille, Lampertin oppilaalle, joka Helsingin oopperakokeilujen päätyttyä hankki itselleen agentin Saksasta ilman suurempia tuloksia ja perusti jopa oman oopperaseurueen Suomeen. Avioiduttuaan hovioikeudenasesori Kristian Jägerskiöldin kanssa 1890 hän luopui aktiiviurasta. Emmy Achtén yritykset hankkia omin voimin kiinnityksiä Saksasta vaikuttavat amatöörimäisiltä; tyttärentyttären kirjoittaman elämänkerran (Leppänen 1962) mukaan hän jopa loukkaantui, kun hänelle vihjattiin, että menestyvät laulajat yleensä käyttävät agenttia.

Oli myös laulajia, jotka eivät ilmeisesti tavoitelleetkaan varsinaista ammattilaisuraa. Bergbomit olivat pyytäneet Pariisissa laulua opiskellutta Naämi Ingmania tulemaan mukaan heidän oopperaesityksiinsä. Kun Suomalainen teatteri vuonna 1878 päätti taloudellisten vaikeuksien johdosta lopettaa oopperanäytännöt ja keskittyä puheteatteriin, Ingman haki ensin vuodeksi jatkostipendiä Pietariin ja päätti sitten matkustaa sukulaisten luo Ristiinaan. "Odotellessani Suomalaisen oopperan 'ylösousemusta' matkustin maalle, voidakseni rauhassa lepuuttaa hermojeni, joihin elämä Venäjän suuressa metropolissa oli vaikuttanut kuluttavasti. (Starck 1928, 134)" Hänestä tuli yksityinen laulunopettaja, ja vuonna 1883 hän solmi avioliiton lääketieteen lisensiaatti Werner Starckin kanssa.

Samanlainen laulunopettajan ura on ilmeisesti ollut monella muullakin mielessä vaihtoehtona, ehkä jopa ensisijaisena sellaisena. Pariisin konservatoriossa opiskellut Emilie Mechelin esiintyi Nya teaternin ensimmäisenä "oopperavuotena" Taika-ampujan Agathena, mutta jätti näyttämön tähän,





vaikka teatteriin jouduttiin Ruotsista asti tuomaan laulajia. Lieneekö syynä ollut luontainen vastenmielisyys julkisia esiintymisiä kohtaan, vai eräissä arvosteluissa esiin tuleva maininta äänen heikosta kantavuudesta? (esim. Pulkkinen 1958,116). Tämän lisäksi oli vielä varsin mittavan laulukoulutuksen hankkineita laulajia, kuten Anna Forstén, jotka suuntasivat suoraan opettajan uralle kokeilematta julkisia esiintymisiä muuten kuin satunnaisesti. Näissä tapauksissa on tietysti vaikea arvioida, minkälaiset menestymisen mahdollisuudet näillä laulajilla olisi ollut. Kokonaan eri kysymys on, millainen oli yksityisen laulunopettajan asema 1800-luvun lopun Suomessa. Kannattiko sitä varten hakeutua monta vuotta kestäneisiin opintoihin ulkomaille, saattoiko ammatissa hankkia elatuksensa? Se olisi toisen tutkimuksen aihe.

Kansainvälisen soolouran ja opettajantyön lisäksi miehille oli avoinna kirkkomuusikon ura, joka tarjosi turvallisen, arvostetun joskin huonosti palkatun vaihtoehdon. Naislaulajille tämä tie oli 1800-luvulla käytännössä suljettu (Björkstrand 1999). Abraham Ojanperä toimi Helsingissä Johanneksen kirkon kanttorina, Nikolainkirkossa (nykyisessä tuomiokirkossa) vastaavassa tehtävässä oli ensin Mariinski-teatterista eläkkeelle siirtynyt Hjalmar Frey ja hänen kuolemansa jälkeen Alarik Ugglä (Helsingfors norra svenska församling 1932). Kaikki kolme harjoittivat virkansa ohella myös konsertoimista ja opetustyötä.

”LAULAJAKYKYJEMME TULEVAISUUS”

Vuonna 1909 Suomalaisen teatterin historian kirjoittaja Eliel Aspelin-Haapkylä (1906-9, 47) muisteli tunnelmia syksyllä 1879, kun oli lopullisesti päätetty, ettei oopperanäytäntöjä enää jatkettaisi:

Ymmärrettävää on, että laulajakkyjemme tulevaisuus oli huolestuttava, kun oopperatuomat raukesivat, emmekä erehtyne, jos oletamme usean heistä syyttäneen Bergbomia siitä, että heidän toiveensa kotimaiseen laulunäyttämöön nähden pettivät. Kumminkin he tekivät siinä väärin, sillä kaikki he olivat itsestään jo ennen valinneet taiteilijauransa.

Kun tarkastellaan aikakauden suomalaisten laulajien koulutusta aikaperspektiivissä, Aspelin-Haapkylä on kiistatta oikeassa. Useimmat Suomalaisen oopperan laulajat olivat jo hakeutuneet laulajan opintoihin ennen kuin



opperan käynnistymisestä Suomessa oli mitään varmaa tietoa; korkeintaan voidaan sanoa, että Kaarlo Bergbom houkutteli eräitä heistä näyttämölle vaiheessa, jolloin heidän opintonsa vielä olivat kesken. Abraham Ojanperä ja Hjalmar Frey taas aloittivat vasta myöhemmin, ja lähtijöitä riitti vielä pitkään sen jälkeenkin. Pikemminkin voidaan sanoa, että sekä operan nousu 1870-luvulla että samaan aikaan tapahtunut laulajapolven esiinmarssi olivat kumpikin merkkejä suomalaisen musiikkielämän vilkastumisesta tai yleisemminkin talouden ja kulttuurielämän noususta.

Tämän tutkimuksen silmiinpistävin tulos onkin 1800-luvun suomalaisen musiikkielämän kansainvälisyys. On ilmeistä, että meillä oli ainakin vuosisadan puolivälistä lähtien korkeatasoisen koulutuksen saaneita musiikinopettajia, ja maassamme tunnettiin niin hyvin eurooppalaista musiikkielämää, että lupaavat nuoret laulajat osattiin lähettää suoraan aikakauden kuuluisimpien pedagogien oppiin Pariisiin ja Milanoon. Vaikka moni heistä tähtäsiikin ensisijaisesti opettajan ammattiin, ja osa joutui työmarkkinoilla laulajien ylitarjonnan uhriksi, neljäkymmenen laulajan joukosta nousi ainakin viisi, joilla oli merkittävä ja tunnustettu kansainvälinen ura.

Laulajien toiminnan yksityiskohtaisempi tarkastelu vaatisi paljon enemmän tilaa, ja ennen kaikkea myös huomattavasti enemmän perustutkimusta. Tässä yhteydessä ei ole ollut mahdollista arvioida tarkemmin laulajien taiteellisia ansioita aikalaisten kritiikin perusteella. En myöskään yritä arvioida, missä määrin heidän tulkinnoistaan voi löytää merkkejä opettajien välisistä koulukuntaeroista (vrt. Åhström 1995). Jatkotutkimuksia ajatellen on syytä todeta, että yhdeksän tässä käsiteltyä laulajaa on myös kuuluvissa äänilevyiltä (Strömmer 2000).

TUTKIMUKSEN AINEISTO: 1800-LUVUN SUOMALAISET LAULAJAT

Laulajien valintaperusteita on selostettu tarkemmin tekstissä. Naislaulajista on käytetty ensisijaisesti taiteilijauran aikaista nimeä. Kaikista laulajista on mahdollisuuksien mukaan esitetty seuraavat tiedot:

S, K	syntymä- ja kuolinvuosi ja -paikka
V	isän ammatti; erikseen on mainittu, jos isä on kuollut ennen laulajan täysi-ikäiseksi tulemistä
P	puoliso
PO	yleisopinnot (mainitaan vain, jos tavallista koulua laajemmat)



- MO lauluopinnot kotimaassa ja ulkomailla (HMO = Helsingin musiikkiopisto, PK = Pariisin konservatorio)
- U uran tärkeimmät vaiheet (SO = Suomalainen ooppera, KT = Kungliga teatern [ooppera], Tukholma)
- L lähteet (KTA = Kungliga teatrarne arkiv, KMA = Kungliga musikaliska akademien, katalog, SMT = Suomalaisia musiikin taitajia [Pulkinen 1958], BT = Biograafisia tietoja [Suomen naisyhdistys 1896])
- ACHTÉ, EMMY (Emma), os. Strömer
- S Oulu 1850 K Helsinki 1924
- V kultaseppä (kuollut)
- P säveltäjä L. N. Achté
- PO opettajatarkurssi
- MO Emilie Mechelin, Masset (PK)
- U SO 1873-76 ja 1877, oma oopperaseurue 1891-92, lukkari- ja urkurikoulun opettaja ja johtaja 1882-1922
- L Leppänen 1962, Ahnfelt 1886, 2, SMT 147-53, BT 1-2
- ACKTÉ, AINO (ent. Achté)
- S Helsinki 1876 K Nummela 1944
- V säveltäjä
- P1 senaattori Heikki Renvall (eronnut) P2 kenraali Bruno Jalander
- MO Emmy Achté, Duvernoy (PK)
- U Pariisin ooppera 1897-03, Metropolitan-ooppera 1904-06, Covent Garden 1907, Suomen kansallisoopperan johtaja 1938-39. Äänilevyjä
- L Ackté 1925
- AHNGER, ALEXANDRA
- S Kuopio 1859 K Helsinki 1940
- V eversti
- P naimaton
- PO Smolnan tyttökoulu, Pietari
- MO Hildach (Dresden), Artot de Padilla (Pariisi)
- U omia konsertteja Helsingissä, laulunopettaja, äänilevyjä
- L BT 3, Bis 1919
- ANDERSIN, MATHILDA
- S Säkijärvi 1868 K 30.9.1942
- V valtioneuvos
- P ?
- PO tyttökoulu
- MO Emmy Achté, Anna Forsten, Pauline Lucca (Wien)
- U Nürnbergin ooppera 1895- ?
- L BT 6
- BASILIER, IDA
- S Nivala 1846 K Hegra, Norja 1928
- V maanmittari



P toimittaja Johan Cammermeyer-Magelsen
MO Emilie Mechelin, Masset (PK), Nissen-Saloman (Pietari)
U KT 1872-74, SO 1874-8, konserttikiertueita, Oslon konservatorion
opettaja 1890-1915
L KTA, Svanberg 1918:55-6, Ahnfelt 1883:15-16, SMT 135-40, BT
114

BERGHOLM, JOHN (Johan)

S Rantasalmi 1842 K ?
V lukkari
P ?
MO Tukholman musiikkiakatemia 1868-71, Giuseppe Lamperti (Dres-
den)
U KT 1872-73 (kuoro), SO 1873-78, aliupseerikoulun laulunopettaja
L KMA, KTA, Aspelin-Haapkylä II

BOIJE af GENNÄS, BETTY

S Barkåkra, Ruotsi 1822 (muutti lapsena Turkuun) K Tukholma
1854
V tullinhoitaja, aliratsumestari
P säveltäjä Isidor Dannström
MO Dannström, Tukholma
U KT 1850-51, 1853
L KTA, BT 37, SMT 73-78

BROMS, BROR

S Heinola 1826 K Mäntyharju 1889
V vahtimestari
P ?
MO Günther (Tukholma, oopperan oppilaskoulu)
U KT (harjoittelusopimus 1852), konserttikiertueita, lukkari
L KTA, SMT 85-88

COLLAN, MARIA

S Helsinki 1845 K Helsinki 1919
V säveltäjä Fredrik Pacius
P säveltäjä, kirjastonhoitaja Karl Collan (leski)
MO Adolf Schultze (Hampuri), Aloysia Krebs-Michalesi, Giuseppe
Lamperti (Dresden)
U konsertteja ja soolotehtäviä, laulunopettaja
L BT 34, SMT 128-133

DUNCKER, ELIS

S Artjärvi 1.2.1844 K Helsinki 8.9.1876
V tilanomistaja
P ?
PO hovioikeuden auskultantti
MO Everardi (Pietari), Lamperti (Milano), Vannuccini (Firenze)
U SO 1874-75
L SMT 124-127



EKMAN, CHARLOTTA

S Lempäälä 1839 K Helsinki 1876
V kappalainen
P kapteeni Wilhelm Rancken
MO Isidor Dannström (Tukholma)
U konsertteja, kiinnitys Tukholman oopperaan katkesi terveydellisistä syistä. Laulunopettaja Helsingin teatterikoulussa
L BT 42

EKMAN, IDA, os. Morduch

S Helsinki 1875 K Helsinki 1942
V rabbi
P pianisti Karl Ekman
MO Abraham Ojanperä (HMO), Pauline Lucca (Wien), Eugenie Colonne (Pariisi)
U Nürnbergin ooppera 1896-97, konserttilaulaja, laulunopettaja. Äänilevyjä
L BT 42, SMT 309-317

ENGDAHL, EMMA, os. Madsén

S Pietari 1852 K Sjöfax, Kemiö 1930
V kultaseppä
P1 apteekkari Emil Engdahl, eronnut P2 hovioikeudenassessori Krister Jägerskiöld
MO Emilie Mechelin (Helsinki), Lamperti (Milano), Viardot-Garcia (Pariisi), Marchesi (Pariisi)
U Nya teatern, Helsinki 1875-80, konserttikiertueita ja oopperavierailuja Euroopassa, oma oopperaseurue Suomessa 1888-9
L Kruskopf 1988, Ahnfelt 1883: 127-128, Svanberg 1918

FOHSTRÖM, ALMA

S Helsinki 1856 K Helsinki 1936
V kauppias
P kenraali Wilhelm von Rode
MO Anna Blomqvist (Helsinki), Nissen-Saloman (Pietari), Lamperti, Varesi (Milano)
U SO 1878, Kroll-ooppera 1878 ja 1884-85, Covent Garden 1885 ja 1887, Metropolitan-ooppera 1888-9, Bolshoi-teatteri 1890-99, konserttikiertueita ja oopperavierailija, laulunopettaja Pietarin konservatoriossa ja Stern-konservatoriossa. Äänilevyjä.
L Erv 1920, Grigor'eva 1961, Ahnfelt 1883:151-152

FOHSTRÖM, ELIN ("Elina Vandár")

S Helsinki 22.9.1868 K 17.4.1949
V kauppias
P professori Axel Tallqvist
MO Varesi (Milano), Viardot-Garcia (Pariisi)
U Arppen kotimainen oopperaseurue 1889, konserttikiertueita ja oopperavierailuja Euroopassa, laulunopettaja
L BT 53, SMT 292-296



FORSTÉN, ANNA

S Nurmijärvi 19.10.1846 K 3.1.1926
V kirkkoherra
P naimaton
MO Jetta Nyberg ja Emilie Mechelin (Helsinki), Everarde, Nissen-Saloman (Pietari), Masset (Pariisi), della Valle (Milano), Lucca (Wien)
U konsertteja Viipurissa, laulunopettaja, oma musiikkikoulu
L BT 57, Björkstrand 1999: 51-52

FORSTÉN, FILIP

S Nurmijärvi 1852 K Viipuri 1932
V kirkkoherra
P naimaton
O lääketieteen yo.
MO Emilie Mechelin (Helsinki), Masset (PK), Lamperti (Milano), Lucca (Wien)
U Covent Garden 1877, Maltan ooppera 1880, KT 1883-87, Arppen kotimainen oopperaseurue 1888, konserttikiertueita, Wienin konservatorion laulunopettaja
L KTA, Ahnfelt 1883:154, SMT 162-170, Kutsch & Riemens 1997

FREY, HJALMAR

S Viipuri 1856 K Helsinki 1911
V oikeuspormestari
P naimaton
PO oik.yo.
MO Lamperti, della Valle (Milano)
U lyhyitä kiinnityksiä Italiassa 1881-83, Mariinski-teatteri 1885-1905, konserttikiertueita, Helsingin pohjoisen ruotsalaisen seurakunnan kanttori 1909-11. Kantaesityksiä Donizettin ”Il dica d’alba”. Äänilevyjä.
L Ahnfelt 1883:160, SMT 226-229

GENETZ, EMIL

S Impilahti 1852 K Helsinki 1930
V kruununvouti
P ?
PO oik.yo.
MO Dresdenin konservatorio
U SO 1874, keskeytti terveydellisistä syistä. Rautatievirkamies, säveltäjä, lausuja ym.
L Ranta 1945

HELLBERG, ELISE (”Elise della Chiaramonte”)

S Vaasa 1861 K Tammisaari 1927
V kaupunginviskaali
P1 kaupunginlääkäri Frithiof Liljeblad P2 hammaslääkäri Johannes Bengs
O Masset (Pariisi), Lamperti, della Valle (Milano)



- U Rooman Apollo-teatterin Kreikan kiertueella 1880-82, konsertteja,
laulunopettaja
L SMT 282-285
- HOLM, BRUNO
S Kokkola 1853 K Göteborg 1881
V kruununvouti
P naimaton
MO Pietari, Wien, Lamperti (Milano), Fritz Arlberg (Tukholma)
U SO 1877-78, Göteborgin ooppera 1881
L Klemetti 1929
- INGMAN, NAËMI
S Ristiina 1855 K Sortavala 1932
V kirkkoherra (kuollut)
P lääket.lis. Werner Starck
MO Emilie Mechelin, Masset (PK), Nissen-Saloman (Pietari)
U SO 1876-79, laulunopettaja
L Starck 1928, BT 164, SMT 200-205
- JÄRNEFELT-PALMGREN, MAIKKI ("Maria Campoferro")
S Joensuu 1871 K Turku 1929
V kauppias, tehtailija
P1 kapellimestari Armas Järnefelt P2 säveltäjä Selim Palmgren
MO Ojanperä (HMO), Marchesi, Bertrami (Pariisi), Wigley (Milano)
U oopperakiinnityksiä Saksassa ja Italiassa, konserttikiertueita, lau-
lunopettaja. Äänilevyjä.
L Koivulehto 1987
- KILJANDER, NILS
S Lappeenranta 1851 K ?
V värjärimestari
P ?
MO Günther (Tukholma, musiikkiakatemia)
U SO 1876-78
L KTA, KMA, Aspelin-Haapkylä
- LAGERMARCK, MATHILDA ("Mathilde Lagrini")
S Turku 1853 K Helsinki 1931
V hovioikeudenneuvos
P tukkukauppias Henrik Salvesen
MO Arnoldson (Tukholma), Lamperti, della Valle (Milano), Viardot-
Garcia (Pariisi), Hildach (Dresden)
U SO 1878, KT 1881-84, konsertteja ja oopperavierailija Italiassa ja
Pohjoismaissa
L KTA, Svanberg 1918: 153, BT 148-149, SMT 171-178
- LAGUS, LYDIA
S Isokyrö 1853 K Karkku 1928
V kanttori



- P piispa Rudolf Forsman-Koskimies
PO Jyväskylän seminaari
MO Emilie Mechelin, Caroline Pruckner (Wien), della Valle (Milano)
U SO 1872-76
L BT 55-56, SMT 184-190
- LEANDER-FLODIN, Adolfine (Adée)
S Helsinki 1873 K Rooma 1935
V kapellimestari
P muusikko, sanomalehtimies Karl Flodin
MO Emile Mechelin, Abraham Ojanperä (Helsingin musiikkiopisto),
Rosine Laborde (Pariisi)
U Opéra-Comique (Pariisi), konserttikiertueita, laulunopettaja Helsingissä,
Buenos Airesissa ja Roomassa. Äänilevyjä.
L BT 100, SMT 184-190, Björkstrand 1999
- MALMSTRÖM, CONSTANCE (Maria Constanzi)
S Helsinki 1861 K Helsinki 1938
V kauppias
P naimaton
MO Pariisin konservatorio, Lemaire (Milano), Filip Forstén (Wien)
U pieniä osia italialaisilla näyttämöillä, konserteja
L SMT 261-267
- MANNERHEIM, AINA, os. Ehrnrooth
S Nastola 1869 K Tukholma 5.1.1964
V protokollasihteeri
P kreivi Carl Mannerheim
MO Maria Collan, Alexandra Ahnger, Veaucorbeil (PK), Marchesi (Pariisi)
U Konserttikiertueita Suomessa ja Pohjoismaissa
L BT , SMT 297-301
- MECHELIN, EMILIE
S Hamina 1838 K Helsinki 1917
V valtioneuvos
P naimaton
MO Masset (PK), Viardot-Garcia (Pariisi), Lamperti (Milano), Hildach (Dresden)
U Nya teatern 1871, konserteja, laulunopettaja yksityisesti ja Helsingin musiikkiopistossa
L BT 116-117, SMT 112-117
- NORDLUND, ADRIAN
S Vaasa 1831 K Milano 1866
V kanttori
P naimaton
MO Günther (Tukholman oopperan oppilaskoulu), Masset (Pariisi), Milano



- U KT 1859-61(harjoittelija), Kielin ooppera 1862-3, kiinnitetty La
Scalaan mutta kuoli ennen alkua
L KTA, Ahnfelt 1883: 415, SMT 93-98
- OJANPERÄ, ABRAHAM
- S Liminka 1856 K Liminka 1916
V talollinen (kuollut)
P naimaton
PO opettajaseminaari
MO Naämi Ingman, Emilie Mechelin, Eugen Hildach (Dresdenin
konservatorio)
U konserttikiertueita ja oopperaesityksiä, kantaesityksiä mm Melar-
tinin ”Aino”, Merikannon ”Pohjan neiti” ja Sibeliuksen Kullervo-
sinfonia. Helsingin musiikkiopiston opettaja, kanttori. Äänilevyjä.
L SMT 230-237
- PASSINEN, JAAKKO
- S Kauhava 1852 K 1921
V talollinen
P ?
MO Günther (Tukholma, musiikkiakatemia)
U SO 1876-77, konsertteja
L KMA, Aspelin-Haapkylä, SMT 198
- SCHOULTZ, JOHANNA von
- S Tukholma 1813 K Helsinki 1863
V maaherra
P maanmittari Felix Brand
MO Craelius (Tukholma), Siboni (Kööpenhamina), Velluti (Firenze)
U Theatre Italien, Pariisi 1833-35, oopperavierailuja Italiassa, kon-
sertteja Pohjoismaissa
L Andersson 1939, Aspelin 1892
- STADIUS, HILDA
- S 28.12.1833 K 4.6.1924
V kihlakunnantuomari
P naimaton
MO Nissen-Saloman (Pietari)
U ”Prinsessan af Cypern” Helsingissä 1860, konsertteja, laulunopet-
taja
L BT 163-164
- SYNNERBERG, Hortense (Ortense)
- S Heinola 1856 K Harkova 1920
V eversti
P naimaton
PO Katariinan naisopisto, Pietari
MO Scipio Fauzi (Pietari), Lamperti, della Valle (Milano)
U 1876 ja 1879 Covent Garden, 1877-78 Maltan ooppera, SO 1878,
oopperavierailuja Keski-Euroopassa, Venäjällä, Etelä-Amerikassa



- jne. Kantaesityksiä: Mascagnin "L'Amico Fritz" (Rooma 1891) ja Giordanon "Il voto" (Milano 1897).
- L Ahnfelt 1886:95-96, BT 171, SMT 214-225, Kutsch & Riemens 1997
- TENGÉN, ROSINA
- S Helsinki 1862 K ?
- V rovasti
- P ?
- MO Helsingin musiikkiopisto, Pauline Lucca ja Filip Forstén (Wien)
- U konsertteja kotimaassa, laulunopettaja
- L BT 175, Björkstrand 1999:72
- UGGLA, ALARIK
- S Vaasa 1860 K 1908
- V kamreeri
- P naimisissa
- PO tekn.yo.
- MO Milano, Pauline Lucca (Wien)
- U Svenska teatern 1886, 1894-6, Emma Engdahlin oopperaseurue 1888-9, KT 1891-93, kuoronjohtaja, Helsingin pohjoisen ruotsalaisen seurakunnan kanttori 1899-1908. Äänilevyjä.
- L Ahnfelt 1886:94, Reuter 1939
- WALLENIUS, OTTO
- S Kemi 1855 K Kemi 1925
- V kruununvouti
- P Victoria Wahlström
- PO Ecole des beaux-arts, Pariisi (taideopintoja)
- MO Duvernoy (PK), Giovanni Wann (Milano)
- U taidemaalari, näyttelijä, Emmy Achten oopperaseurue 1891-92, KT 1893-95, laulunopettaja
- L KTA, SMT 191-195
- WECKSELL, MATHILDA
- S 1849 K 1913
- V hattutehtailija
- P naimaton
- MO Anna Blomqvist, Felix Ronconi (Pietari), Pauline Viardot-Garcia (Pariisi)
- U SO 1875-76, musiikinopettaja
- L BT 188-189, Aspelin-Haapkylä

LAULUNOPISKELIJOITA ULKOMAILLA

CROHNS, SIGRID

Mainitaan Emmy Achten elämäkerrassa, opiskeli Pariisissa samaan aikaan laulua. Muita tietoja ei ole käytettävissä (Leppänen 1962)



FALKMAN, HANNA

S Tukholma 1823 K Helsinki 1882
V hovitislaja
P hovineuvos V. Brummer
MO Isak Berg, Isidor Dannström
(Hanna Falkman muutti vanhempineen Ruotsista Helsinkiin 1840-luvulla)
L BT 26

HYNÉN, KARIN

S 1864 K 1940
MO Berliini 1887-89
U musiikinopettaja
L Björkstrand 1999: 51-51

MALLEN, JAKOBINA (Jaquette)

S Turku 1833 K Tukholma 1853
V maanmittari
P naimaton
MO Isidor Dannström 1849-51
L BT 115

Muista ulkomailla opiskelleista Helsingin musiikkiopiston oppilaista katso Björkstrand 1999: 239-40. Useimpien ensiesiintymiset näyttäisivät ajoittuvan vuoden 1900 jälkeiseen aikaan.

Pekka Gronow on Yleisradion äänitearkistojen päällikkö ja Helsingin yliopiston etnomusikologian dosentti. Hänen erikoisalansa on äänilevytutkimus.

LÄHTEET**ARKISTOLÄHTEET**

Kungliga Teatrarnas Arkiv, Drottningholmens Teatermuseum (KTA):
D5B Rollböcker för lyriska teatern
F5A Gästspel
F6A Äldre elevskolan 1805-1897
F8A-E Anställningskontrakt



L1A Kungl. Teatrarnas äldre affischsamling
Brages Pressarkiv, Helsinki (leikearkisto)
Sibelius-Museo, Turku (leikearkisto)

KIRJALLISUUS

- Ackté, Aino 1925. *Muistojeni kirja*. Helsinki: Otava.
- Ahnfelt, Arvid 1883-1886 *Europas konstnärer. Alfabetiskt ordnade biografier öfver vårt århundrades förnämsta artister 1-2*. Stockholm: Oscar Lamms Förlag.
- Andersson, Otto 1939. *Johanna von Schoultz. I sol och skugga*. Åbo: Bro.
- Aspelin, J. R. 1892. *Johanna von Schoultz. Teoksessa Finska qvinnor på olika arbetsområden. Biografiskt album*. Helsingfors: Otava.
- Aspelin-Haapkyli, Eliel 1906-9. *Suomalaisen teatterin historia 1-4*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Baroutas, Kostas 1992. *Mousiki zoi stin Athina to 19o aiona*. Ateena.
- Bis (K.G.Wasenius) 1919. *Alexandra Ahnger 60 år. Hufvudstadsbladet 15.5.1919*.
- Björkstrand, Carita 1999. *Kvinnans ställning i det finländska musiksamhället. Utbildningsmöjligheter och yrkesvillkor för kvinnliga organister, musikpedagoger och solister 1890-1939*. Åbo: Åbo akademi.
- Blomqvist, Anna 1885. *Elementära sångöfningar*. Helsingfors: G.W.Edlund.
- Byckling, Liisa 2000. *Aleksanterin teatteri 120 vuotta*. Helsinki: Helsingin kaupungin kulttuuriasiainkeskus & Aleksanterin teatteri.
- Dannström, Isidor 1896. *Några blad ur Isidor Dannströms minnes-anteckningar*. Stockholm: Central-Tryckeriet.
- Degerholm, Emelie 1900, 1903. *Vid svenska scenen i Helsingfors 1-2*. Minnen och bilder. Helsingfors: G.W.Edlund.
- Ervé, Paul (Wilhelm von Rode) 1920. *Alma Fohström*. Helsinki: Otava.
- Flodin, Karl 1931. *Musikliv och reseminnen*. Helsingfors: Söderström.
- Flodin, Karl & Ehrström, Otto 1934. *Richard Faltin och hans samtid*. Helsingfors: Schildts Förlag.
- Forbes, Elizabeth 2000. *Lucca, Pauline. Grove's Dictionary of Music*. London: Grove.
- Grigor'eva, A.P. 1961. *Fohström, Alma. Teoksessa Keldysh, Ju.V.: Muzykalnaja entsiklopedija*. Moskva.
- Gronow, Pekka 1997. *The recordings of Aino Ackté. Musicus discologus. Musiche e scritti per il 70. anno di Carlo Marinelli*. Toim. Macchi, Giuliano. Vibo Valencia: Monteleone.
- Hedberg, Frans 1885. *Svenska operasångare. Karakteristiker och porträtter*. Stockholm: C.E.Fritze.



- Helsingfors norra svenska församling 1932. *25 år Helsingfors norra svenska församling, minnesskrift*. Helsingfors.
- Hirn, Sven 1998. *Alati kiertueella. Teatterimme varhaisvaiheita vuoteen 1870*. Helsinki: Yliopistopaino.
- (Ingelius, A.G.) 1856. *Heinolablomman. Romantisk berättelse af förf. till granris-kojan*. Åbo: Lillja.
- Kajanus, Selma 1936. *Själviografiska anteckningar*. Samlade och utgivna av Lilly Londen, redigerade av Nils-Eric Ringbom. Helsingfors: Akademiska bokhandeln.
- Klemetti, Heikki 1929. Holm, Ivar Anton Bruno. Teoksessa *Kansallinen elämäkerrasto 2*. Porvoo: WSOY.
- 1947. *Elämää, jota elin*. Porvoo-Helsinki: WSOY.
- 1949. *Maailman mylläkässä*. Porvoo-Helsinki: WSOY.
- Klinge, Matti 1997. *Kaukana ja kotona*. Espoo: Schildts.
- Koivulehto, Marja-Liisa 1987. *Maikki Järnefelt-Palmgren. Laulajattaren elämä*. Porvoo-Helsinki: WSOY.
- Kongliga Musikaliska akademien 1860-1899. *Katalog öfver Kongl. Musikaliska akademiens konservatorium*, Stockholm [yksi tai kaksi osaa vuodessa, otsikko vaihtelee hieman vuosittain].
- Kontinen, Riitta 1987. ”Maalarisiskot itsenäistymisen paineessa. Suomen naisten ensimmäinen ammatillinen taiteilijasukupolvi”, teoksessa *Tulen kesyttäjät. Suomalaista naistutkimusta*. Porvoo - Helsinki: WSOY.
- Kruskopf, Irina 1988. *Operasångerskan Emma Engdahl (1852-1930)*. Pro gradu-avhandling i musikvetenskap, Åbo Akademi.
- Kutsch, K. J. & Riemens, Leo 1997. *Grosses Sängerlexikon*. 3.p., Bern & München: K. G. Saur.
- Lamperti, Francesco 1883. *L'arte del canto in ordine alle tradizioni classiche ed a particolare esperienza*. Milano.
- Lamperti, Giovanni Battista 1957. *Vocal wisdom*. Edited by William Earl Brown & Lillian Strongin. New York: Taplinger.
- Lampila, Hannu-Ilari 1997: *Suomalainen ooppera*. Helsinki: WSOY.
- Leppänen, Glory 1962. *Tulesta tuhkaksi. Emmy Achté ja hänen maailmansa*. Helsinki: Otava
- Lewenhaupt, Inga 1988. *Signe Hebbe (1837-1925). Skådespelerska operasångerska pedagog*. Stockholm: Stockholms Universitet.
- Lüchou, Marianne 1977. *Svenska teatern i Helsingfors. Repertoar, styrelser och teaterchefer, konstnärlig personal 1860-1975*. Helsingfors: Stiftelsen för Svenska Teatern.
- Marchesi, Mathilde 1888. *Aus meinem Leben*. Düsseldorf.
- Morales, Olallo & Nordlind, Tobias 1921. *Kungl. Musikaliska Akademien 1771-1921*. Stockholm: Lagerström.
- Moran, William 1985. *Nellie Melba. A contemporary review*. Westport CT: Greenwood Press.



- Nordin Hennel, Ingeborg 1977. *Mod och försakelse. Livs- och yrkesbetingelser för Konglig Teaterns skådespelerskor 1813-1863*. Hedemora: Gidlunds Förlag.
- Pruzhanskij, A.M. 1991. *Otsetstvennyje pevtshi 1750-1917. Slovar*. Moskva: Sovjetskij Kompozitor (vain osa 1, A - P, ilmestynyt).
- Pulkkinen, Maire, toim. 1958. *Suomalaisia musiikin taitajia. Esittävien säveltäiteilijöiden elämäkertoja*. Helsinki: Fazerin Musiikkikauppa.
- Ramsay, Anders 1904-7. *Från barnår till silfverhår 1-8*. Helsingfors: Söderström.
- Ranta, Sulho 1945. *Suomalaisia säveltäjiä puolentoista vuosisadan ajalta*. Porvoo: WSOY.
- 1947. *Sävelten taitureita*. Helsinki: WSOY.
- Ravenna, Pia (Hjördis Tilgmann) 1949 *Egyptiläinen intermezzo*. Helsinki: WSOY.
- Reuter, Jonatan 1939. Människor bland människor IV. Alarik Ugglä. *Hufvudstadsbladet* 9.9.1939.
- Rosenthal, Harold (ed.) 1966. *The Mapleson memoirs*. London: Putnam.
- Qvarnström, Ingrid 1946-7. *Svensk teater i Finland 1-2*. Helsingfors.
- Rosselli, John 1984. *The opera industry in Italy from Cimarosa to Verdi. The role of the impresario*. Cambridge: Cambridge University Press.
- 1991. *Music and musicians in nineteenth-century Italy*. London: Batsford.
- 1992. *Singers of Italian opera. The history of a profession*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sola, Väinö 1951. *Väinö Sola kertoo*. Porvoo: WSOY.
- Starck (Ingman) Naemi 1928. *Laulajattaren muistelmia*. Porvoo: WSOY.
- Strömmer, Rainer 2000. *Suomalaisten äänilevyjen luettelo 1901-1945*. Helsinki: Suomen äänitearkisto.
- Svanberg, Johannes 1917-8. *Kungl. Teatrarne under ett halft sekel 1860-1910. Personallistoriska anteckningar, 1-2*. Stockholm: Nordisk Familjebok.
- Svedbom, V. & Rubenson, A. 1897. *Historisk-statistiska uppgifter rörande musik-konservatorium 1771-1896*. Stockholm.
- Suomen naisyhdistys 1896: *Biograafisia tietoja Suomen naisista eri työaloilla*. Helsinki: Suomen naisyhdistys.
- Synnerberg, Gortenzija Albertovna (Hortense) 1912. *Kakoj sistemy priverzhivat'sja pri posmanovki golosa?* St. Peterburg.
- Tirronen, Hertta 1980. Musiikki. Teoksessa Päiviö Tommila (toim.): *Suomen kulttuurihistoria 2*. Porvoo-Helsinki: WSOY.
- Tuomikoski-Leskelä, Paula 1977. *Taide ja politiikka. Kansanedustuslaitoksen suhtautuminen taiteen edistämiseen Suomessa*. Historiallisia tutkimuksia 103. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Wirilander, Kaarlo 1974. *Herrasväkeä. Suomen säätyläistö 1721-1870*. Historiallisia tutkimuksia 93. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Åhlander, Gunilla 1995. *Sångarskolor kring sekelskiftet. En studie av Bel canto-*





Garcia- och Lamperti-skolornas sångteknik. CD-uppsats, Institutionen för musikvetenskap, Uppsala.
Öhrström, Eva 1987. *Borgerliga kvinnors musicerande i 1800-talets Sverige.* Göteborg.

OPERA SINGERS WITHOUT AN OPERA HOUSE

The Finnish National Opera was founded in 1911, and the country's first conservatory was opened in 1882. Yet there were at least 40 opera singers in Finland before 1900 with a professional status, including several with recognised international careers. Nine made gramophone records. The aim of this article is to study the recruitment, training and careers of opera singers in a country without a regular opera house.

The majority of the singers (67 per cent) were women. In 19th century Finland, singing was considered a suitable part of the education of young women of gentle birth, and there were several private voice teachers in the country. For upper-class ladies who were forced by circumstances to earn their living (widows, orphans, divorcees), music was one of the few acceptable professions. By the second half of the century, most of the stigma previously associated with female stage performers had disappeared. When the Finnish Theatre attempted to present full opera seasons in Helsinki between 1873 and 1879, the demand for singers increased, and young singers were encouraged to train for the opera stage.

During the 19th century, upper-class Finnish families regularly sent their children to study abroad. Since the 1870s, government grants made it possible even for some boys and girls of humble origin to study at foreign universities. These boys included the bass Abraham Ojanperä, a farmer's son, whose parents had died in the famine of 1856. More than 20 Finnish singers studied in Paris during the 19th century, most of them at the Conservatory with Masset or Duvernoy, but there were also some Marchesi pupils. Another popular teacher was Lamperti in Milan. A smaller number of singers studied in Stockholm (Gunther), Dresden (Hildach), Vienna (Lucca) or St.Petersburg (Nissen-Saloman).

After finishing their studies, most singers attempted to find employment abroad. Several of them obtained brief engagements with various Italian opera companies or at German or Swedish opera houses, but only five can be considered successful. The best-known Finnish singer of the 19th century, Alma Fohström, appeared both at Covent Garden and the Metropolitan Opera, and was a leading soprano at the Bolshoy Theatre for ten years. Hortense Synnerberg, Hjalmar Frey and Filip Forstén also long engagements at major opera houses. Aino Ackté made her debut at the Paris Opera in 1897 and had an international career at the beginning of the 20th century. However, most of the singers included in this study were forced by circumstances to earn their living as voice teachers.



ARMAS LAUNIS (1884–1959)

SUOMALAINEN SÄVELTÄJÄ
NIZZAN JA RANSKAN
MAISEMISSA

HENRI-CLAUDE FANTAPIÉ

Jos avustaessani Nizzan pienessä Saint-Dominique-salissa toukokuun 15. päivänä 1955 nizzalaisten jousisoittajien muodostaman tilapäisluontoisen Collegium Musicum de France -yhtyeen konserttia olisin tullut ajatelleeksi todistavani tulevaisuuden kannalta merkittävää tapahtumaa, olisin tehnyt muistiinpanoja ja olisin varmasti käynyt tervehtimässä säveltäjää, jonka tuotannosta kuultiin sinä iltapäivänä sävellykset *Suite nordique* ja *Andante religioso*. Kahden maan ja vielä useampien musiikillisten traditioiden loukussa Armas Launis kuuluu 1900-luvun alkupuoliskon väheksytyihin hahmoihin suomalaisessa musiikissa. Vaikka Tauno Karila vakuuttikin pienessä kirjassaan *Composers of Finland* (1965) että ”Launis won recognition as a composer not only in Finland but also in France, where his works have also been given hearings”, todellisuus on vähemmän loistelia. Säveltäjää ja hänen teoksiaan koskevan kirjallisuuden niukkuutta vastaa myös soivien dokumenttien vähäisyys. Kai Maasalon suomalaisia sävellyksiä esittelevän kirjan 1969 jäl-

keen vain Erkki Salmenhaara näyttää *Suomen musiikin historian* 3. niteessä 1996 todella käyttäneen hyväkseen Helsingin yliopiston kirjastossa säilytettäviä arkistolähteitä. Ollakseen täysipainoisesti hyödynnettävissä nämä lähteet pitäisi kylläkin järjestää uudelleen.¹

Joka tapauksessa Launis sävelsi ensimmäisen suomalaisen oopperan, joka pääsi esiin ranskalaisella näyttämöllä. Hänen musiikilliset aktiviteettinsä olivat monitahoisia, ja hän oli myös ensimmäinen ja ainoa suomalais-säveltäjä, joka ennen toista maailmansotaa asettui asumaan Ranskaan ja pyrki saavuttamaan siellä aseman musiikkielämässä.

Haluaisin kuitenkin yrittää sijoittaa hänet uudelleen provinsiaaliseen ja ranskalaiseen kontekstiin ja tarkastella hänen suhteitaan kollegoihin ja hänen musiikkinsa esittäjiin niiden näkymien

¹ Ainakin vuoden 1950 jälkeen syntyneen ei-ranskalais-nizzalais-fennomaanin osalta.

valossa, joita hän pyrki ylläpitämään suhteessaan kotimaahansa.

Sanotaan, että hävityään näköpiiristä jokainen säveltäjä joutuu läpikäymään kiirastulen. Kun tämä määritelmän mukaan on vain väliaikainen tilanne, yritän käyttää tilaisuutta hyväkseni saadakseni sen päättymään ja herättääkseni muusikkojen ja tutkijoiden uteliaisuutta tätä unohdettua säveltäjää kohtaan, jotta hänen suomalaisten aikalaistensa, myöhempien romantikoiden, uusklassikkojen ja edistyksellisten sekä varsinkin Pingoud'n, Klamin, Madetojan, A. Merikannon ja Melartinin tavoin myös hänen tuotantonsa saisi tilaisuuden tulla uudelleenarvioituksi, nyt vihdoin kaikella painokkuudella.

NÄYTTÄMÖ JA NÄYTTELIJÄT

ARMAS LAUNIS

Armas Launis (s. Lindberg 22.4.1884, v:sta 1900 Launis) on tätä nykyä jokseenkin unohdettu hahmo, jolla ei ole paljontaan jäljellä siitä roolista joka hänellä oli viime vuosisadan alun Suomessa musiikkitieteilijänä, oopperasäveltäjänä ja musiikkikoulutuksen organisaattorina. Syventymättä yksityiskohtaisemmin hänen elämänvaiheisiinsa on kuitenkin tarpeen aloittaa sijoittamalla hänen persoonansa aikakauden kontekstiin. Kiinnostavin elämäkerta tästä säveltäjästä on ranskankielinen, ja sen kirjoitti säveltäjä ja kapellimestari Henri Tomasi² ilmeisesti Launoksen välittömästi inspiroimana, sillä Tomasin, joka ei ollut sen enempää musiikkitieteilijä kuin fennomaanikaan, on

täytynyt saada suuri osa tiedoistaan suoraan häneltä itseltään. Musiikkia Launisen opiskeli Sibeliuksen varjossa, mutta opintoihin vaikutti myös Ilmari Krohn, josta tuli pian opastaja yhteen Launisen keskeisistä mielenkiinnon kohteista: kansanmusiikin keruuseen ja tutkimukseen. Tämä muodosti pohjan hänen väitöskirjalleen 1911 sekä toisellekin mieltymykselle, nimittäin musiikkikasvatukselle. Hänen tärkein kiinnostuksen kohteensa oli kuitenkin säveltäminen, jota hän opiskeli 1907–1908 Berliinissä Sternin konservatoriossa Wilhelm Klatten johdolla, Weimarissa ja lyhyitä jaksoja Skandinaviassa, Venäjällä ja Keski-Euroopassa.

KANSANMUSIIKIN KERUU JA TUTKIMUS

Launoksen elämälle luonteenomaisia olivat hänen laajat ja monitahoiset matkansa. Tästä harrastuksestaan hän luopui vain sodan tai perhesyiden vuoksi. Hänen kansansävelmien kokoelmansa Karjalasta, Inkeristä ja Lapista kiinnostavat yhä nykyisiäkin tutkijoita. Kotimaansa itäisten ja pohjoisten alueiden jälkeen hän kiinnostui Viirosta. Vuodesta 1920 lähtien hänen matkansa suuntautuivat Baskimaahan, Espanjaan, Algeriaan ja jopa Marokkoon. Nizzalaisesta folkloresta tuli hänen viimeinen musiikkitieteellisen kiinnostuksen kohteensa 1930-luvulla, kiinnostuksen jonka vuoksi hän jopa opetteli Nizzan murretta ”lenga nissartia”. Näiden keruuvuosien tuloksista todistavista julkaisuista olen saanut käsiini seuraavat: — 1908: joiut (*Lappische Juoigos-Melodien* : 830 joikua)



- 1910: Kalevalan runosävelmiä (*Runenmelodien*)
- 1910: inkeriläisiä runosävelmiä (*Inkerin runosävelmät*)
- 1930: karjalaisia runosävelmiä (*Karjalan runosävelmät*)
- 1930: virolaisia runosävelmiä (*Eesti runoviisid*)

□ PETUSTOIMINTA

Filosofian tohtori 1911, Helsingin yliopiston dosentti (musiikkianalyysi ja kansanmusiikin tutkimus) 1918–1922. Launis kutsuttiin 1920 myös Kalevalaseuran sekä Suomalaisen tiedeakatemian jäseneksi, mutta tärkeämmäksi työkentäksi muodostui vuodesta 1922 lähtien kansankonservatorioiden perustaminen Helsinkiin ja useisiin muihin Suomen kaupunkeihin ja niiden johtajana toimiminen. Tämä musiikkioppilaitosmuoto oli uutta Suomessa.³

SÄVELLYSTYÖ

Vuodesta 1904 (jousikvartetto C-duuri) Nizzaan asettumisvuoteen 1930 mennessä hänen säveltäjäuransa merkki-paaluiksi muodostui kolme keskeistä teosta, nimittäin kolme oopperaa, joista on ennen muita mainittava *Seitsemän veljestä* (1913, libretto Aleksis Kiven samannimisen romaanin mukaan 1911). Vuonna 1914 Launis käy käsiksi *Kullervo*-aiheeseen, jonka sävellystyö valmistuu 1917. Samana vuonna se pääsee näyttämölle ja palauttaa Sibeliuksen mieleen katumuksen siitä, ettei tämä itse tullut säveltäneeksi Kullervosta oopperaa — Sibelius ei ollut läsnä ensi-illassa.⁴ Vuonna 1921 Launis sävel-

tää yhden varhaisimmista suomalaisista elokuvamusikeista (*Häidenvietto Karjalan runomailla*), 1928 musiikkia näytelmään *Simoun* ja käy sitten käsiksi kolmanteen oopperalibrettoon, joka pohjautui hänen Lapin-matkoihinsa: *Aslak Hettaan*, jonka musiikin hän säveltää myöhemmin Nizzassa.

KIRJALLISTA TOIMINTAA

Merkittävän 88-sivuisen tutkielman *Ooppera ja puhenäytelmä*⁵ (1915) lisäksi kansanmusiikin keruu ja tutkimus sekä niihin liittyneet matkat antoivat Launikselle aiheita lukuisiin esitelmiin sekä artikkeleihin ja kirjoihin, joita ovat mm.

— 1922: *Kaipaukseni maa*

— 1927: *Dans les pays des Maures* (*Murjaanien maassa* [!])

— 1929: *Erään turunmaalaisen saaristolaisluvun vaihteita*

RANSKA JA SUOMALAISET

SÄVELTÄJÄT VIIME VUOSISADAN ALUSSA

Ranskan ja Suomen väliset musiikkisuhteet ovat vakiintuneet hitaasti, päinvastoin kuin kuvataiteelliset ja kirjalliset. Ennen muuta Leipzigin vetovoima vah-

² Ranskalainen säveltäjä ja kapellimestari (Marseille 1901–1971). Launiksen on täytynyt tavata hänet jossakin hänen Côte d'Azurilla pitämistään konserteista.

³ Helsingin jälkeen Launis perusti Porin, Vaasan, Oulun, Kotkan ja Uudenkaupungin kansankonservatoriot. Ks. Aro, Mirja & Salmenhaara, Anja.

⁴ Keskustelu rva Asta Schuwer-Launiksen kanssa.

visti suhteita myös Wieniin ja sen jälkeen Berliiniin. Pariisin ja ranskalaisten taidekouluksien löytäminen tapahtui vasta Toivo Kuulan (1883–1918) saavuttua Pariisiin 1909. Ja hänen vaikutuksestaan sinne matkusti 1910⁶ Leevi Madetoja (1887–1947), joka palasi Ranskaan säännöllisesti aina vuoteen 1938 saakka. Kolmas ajoittainen Ranskan-matkalainen oli Uno Klami. Mutta kukaan heistä ei onnistunut pääsemään osalliseksi Ranskan musiikkielämään muuten kuin kuulijana ja tarkkailijana, mikä on sitä yllättävämpää, kun Madetoja ja Klami olivat tulleet Pariisiin tarkoituksenaan löytää sieltä opettajansa.

ARMAS LAUNIS VUONNA 1930

Vuonna 1930 Launis asuu vaimoineen Pariisissa. Hänen säveltäjäläkkeensä ehtoihin kuului, että hän saattoi viettää Suomessa kolme kuukautta kutakin kolmea vuotta kohti. Ennen Pariisia pariskunta teki matkoja Algeriaan, Palermoon, Saksaan ja Englantiin. Vuodesta 1928 Launis itse on Ranskassa ja asuu Pariisissa rue Jacobilla (saman kadun varrella jolla Madetoja oleskeli vuonna 1910). Tässä osoitteessa pariskunta, jonka osapuolet olivat iältään 45 ja 46 vuotta, tulee tietämään, että heille on tulossa lapsi. Syntyy tyttö, ja saadaksesen sairaallosuhteet perhe lähtee syyskuussa etelään etsimään Nizzan aurinkoa. Luonto tuottaa siellä Launikselle suuremman yllätyksen kuin hän osasi odottaakaan, välimerellisen ilmaston ja olosuhteet, joita kirjailija René Schickele kuvaa ”paikaksi jossa jonain päivänä putoaa pala taivasta maan päälle”⁷ — minkä lisäksi Launis

kohtaa Nizzassa pienen suomalaissiirtokunnan, joka vastaanottaa uudet tulijat erityisen ystävällisesti. Itse Suomen konsulista Charles-Marcel Powilewiczista,⁸ joka on myös Nizzan kaupungin juhlahomitean puheenjohtaja, tulee pikku Asta-tytön kummi. Launikset päättävät asettua asumaan Nizzaan pysyvästi. Vuodesta 1920 lähtien Launiksella on ollut käytettävissään Suomen valtion myöntämä vuotuinen säveltäjäläke (apuraha) sekä Helsingin konservatorion johtajan palkka, jonka hän toivoo säilyttävänsä johtamalla sitä ulkomailta käsin.⁹ Hänellä on myös lehtimieskortti ja hän lähettää lukuisia eri aiheita käsitteleviä artikkeleita kotimaahan Uuteen Suomeen ja Helsingin Sanomiin. Perhe asettuu aluksi asumaan Quai des États-Unisin varrella olevaan hotelliin, mutta — osoituksena aidosta kiintymyksestä kaupunkiin — ostaa pohjapiirustusten perusteella huoneiston rakenteilla olevasta talosta vastapäätä Église Russea, osoitteessa 20 bis rue Gay, korttelissa joka on keskustan ulkopuolella kaupungin kukkuloilla, Impérial Parc -puiston läheisyydessä, missä on myös toinen kaupungin kahdesta lyseosta. Nuori Asta käy siellä koulua vuodesta 1935, ennen kuin siirtyy Lycée de jeunes filleisiin.

Launista kuvaa myös hänen ystävänsä, lehtimies ja kirjailija Pierre Rocher¹⁰: luja luonne, suorapuheinen, suurpiirteinen, ei juuri välitä siitä mitä hänestä puhutaan, ei välitä myöskään muodollisista pukeutumissäännöistä (ei käytä solmiota), syvästi uskonnollinen ja ystävilleen uskollinen.¹¹ Powilewiczien, jotka asuivat siihen aikaan Quai Lunelilla numerossa 24, ja Launiksien ympärille muodostui suomalaisille vie-



railijoille oikea henkinen keskus. Heidän luonaan kävi Emil Wikström¹², kenties myös Cagnes-sur-Mer'in naapurit L. Onerva ja Leevi Madetoja, ja he pitivät huolta runoilija Uno Kailaasta,¹³ joka oli kuolemassa tuberkuloosiin.

NIZZA SOTIENVÄLISENÄ AIKANA

Tuona aikakautena tällä ranskalaisella provinssilla ei juurikaan ollut sellaista kulttuurielämää mikä sillä on nykyisin. Nizzassa oli kuitenkin paljon ulkomaalaisia, jotka saapuivat viettämään siellä sesonkiajan, ts. talvikauden.¹⁴ Vallankumous raunioitti Venäjän valkoisten nizzalaisen siirtokunnan, ja sen korvasivat englantilaiset ja yhdysvaltalaiset matkailijat. Lukuisat eläkeläiset tulivat etelän aurinkoon, ja tietynlainen intellektuelli ja taiteellinen elämäntyö kehittyi mimosien ja appelsiinipuiden varjossa. Kaupunki ei kuitenkaan ollut kovin varakas eikä sen kulttuuripolitiikka erityisen kehittyntä. Nizzassa oli oopperatalo, jonka ohjelmistossa oli etupäässä italialaisia oopperoita,¹⁵ kun taas muutaman kilometrin matkan päässä Monte-Carlon Garnier-ooppera harjoitti rohkeampaa ohjelmapolitiikkaa omaperäisen Raoul Gunsbourgin johdolla (joka muuten oli toiminut Nizzan oopperan johtajana kaksi vuotta, kaudesta 1889 kauteen 1891). Monte-Carlon oopperan taloutta tuki lisäksi varakas Société des Bains de Mer Kasinosta saamiensa tulojen turvin. Vielä jonkin verran kauempana oli myös Marseille'n ooppera, joka kilpaili suurimpien italialaisten oopperanäyttämöjen kanssa. Mutta nizzalaisten mielestä Marseille oli liian kaukana! Myös Nizzassa oli kasinoja, joilla oli omat seson-

kinsa. Vuonna 1891 avatussa Jetée Promenade -kasinossa sai 1903 kantatesityksensä Manuel de Fallan ooppera *Vie brève*. Vanhin oli vuonna 1884 avajaisiaan viettänyt Place Masséna kaupunginkasino, joka järjesti Nizzan kaupungin Filharmonisen Orkesterin

⁵ Ooppera ja puhenäytelmä. Ks. Launiksen julkaisu.

⁶ Ks. Fantapié, Henri-Claude, Leevi Madetoja et la France.

⁷ Julkaisussa *Spaziergänge an der Côte d'Azur des Literaten*.

⁸ Vrt. Kullervon Nizzan ensi-iltana otettuun valokuvaan, joka on teoksessa Suomen säveltäjiä (1945), s. 433.

⁹ Virallisesti hän toimi johtajana 1922–1926. Tosiasiallisesti hän näyttää saaneen johtajan palkkaa vuoteen 1950 saakka. Ks. Aro, Mirja & Salmenhaara, Anja.

¹⁰ Nice-Matin sunnuntaina — maanantaina 26–27. marraskuuta 1947 etusivulla kahdella palstalla.

¹¹ Hänen tyttärensä vahvistaa kuvauksen ja pitää ominaisuuksia perheelle luonteenomaisina piirteinä.

¹² Keskustelu rva Asta Schuwer-Launiksen kanssa.

¹³ Kirjailijat puhuvat, s. 251, Uno Kailaan (1901–1933) kirje Nizzasta. Hän vietti Nizzassa kaksi kuukautta lepo- ja toipilaskodissa Villa Constancesa, jossa hän kuoli tuberkuloosiin.

¹⁴ Nizzalaisten tavoin Launikset matkustivat kesällä maaseudulle. He majoituivat Loupen solaan. Launis omistautui sävellyksille, jotka hän viimeisteli heidän palattuaan kaupunkiin.

¹⁵ Launis näyttää käyneen siellä säännöllisesti. Oopperan ohella hänen musiikillisia mieltymyksiään oli Béla Bartók. Ranskalaisista säveltäjistä hän arvosti erityisesti Debussytä ja Ravelia, mutta musiikillinen peruskallio oli J. S. Bach (keskustelu Asta Schuwer-Launiksen kanssa).

konserttisarjoja. Tämä orkesteri toimi myös oopperan orkesterina ja kutsui maineikkaita laulajia sen produktioihin. Kansainvälisiä tähtisolisteja, nimekkäitä pianisteja ja viulisteja esiintyi myös Palais Méditerranéessa, joka avattiin 1929.¹⁶ Siellä vieraili myös teatteriseurueita ja tuotiin näyttämölle operettejakin. Musiikkitarjontaa järjestivät myös pienemmät konserttitalit kuten Artistic-que-sali, joka saavutti menestystä kansainvälisen nuorison musiikkijärjestön Jeunesses Musicalesin Nizzan osaston syntysijana ja joka näytteli sotien jälkeen keskeistä osaa Nizzan musiikkielämän uudistamisessa. Kaiken kaikkiaan tässä 237.000 asukkaan kaupungissa on 19 esiintymissalia, operettiteatterit ja klubit mukaanluettuina. Nizzassa on myös toinen orkesteri (kolmas on Jetée Promenade -kasinon orkesteri), nimittäin radio-orkesteri. Radio ei ole vielä valtakunnallinen vaan tunnetaan nimellä Radio Nizza — P.T.T. Sotien jälkeen orkesterin nimeksi tuli Nizzan-Côte-d'Azurin orkesteri. Vihdoin on mainittava Konservatorio, joka kunnallistettiin 1918 ja on tasoltaan erinomainen.

1920-luvun ”hulluina vuosina”, joita historioitsija Robert Latouche¹⁷ kutsuu myös ”levottomuuden vuosiksi”, kaupunki uudistui perusteellisesti. Syntyi todellinen nizzalainen arkkitehtuurikoulu, joka suuntautui päättäväisesti kohti tulevaisuutta, asettamatta kuitenkaan yhtä tyyliä toisen edelle, mikä johti toisinaan erikoislaatuisiin ratkaisuihin. Kaiken kaikkiaan Nizzan — vaikka sitä onkin hemmoteltu tällä alalla — ei ole koskaan nähty samassa määrin yltävän myös kirjalliseen ja taiteelliseen kukoistukseen yhdellä kertaa.¹⁸

KIRJEENVAIHTO: LAUNIKSEN KOKOELMAT HELSINGIN YLIOPISTON KIRJASTOSSA

Voidaan oikeutetusti kysyä, onko mahdollista saada käsiinsä koko se kirjeenvaihto, joka on Launiksen kuoleman jälkeen kokonaisuudessaan luovutettu Helsingin yliopiston kirjaston Launiskokoelmaan yhdessä hänen käsikirjoituksiensa, julkaistujen artikkelien, librettojensa ja arvostelujensa kanssa (30 koteloä säveltäjän tyttären mukaan, 2,8 hyllymetriä, kuten kokoelmaluettelo runollisesti kertoo). Launis ei ole nähnyt kuin hyvin harvoissa tapauksissa vaivaa tallettaakseen kopioita omista kirjeistään tai kommentoidakseen saamiaan kirjeitä. Lehdistä leikattuja artikkeleita ei ole luokiteltu, tietyissä eksemplareissa on aukkoja ja toisista puuttuu päiväys. Luettelon luokittelun on ilmeisesti tehnyt henkilö, joka ei ole perehtynyt ranskalaisiin tai nizzalaisiin yhteyksiin. Harvoissa ranskankielisissä lähetettyjen kirjeiden luonnoksissa on eri käsialoja. Ovatko ne jonkun ystävän avustamia käännoiksi vai ehdotuksia täsmällisiksi argumenteiksi, ei ole tiedossa. Kahdenvälinen kirjeenvaihto on vain harvoin säännöllistä ja pitkäkestoista. Poikkeuksen muodostaa säännöllinen kirjeenvaihto erään Grenoblesta kotoisin olevan nunnan kanssa, joka asui Kairossa ja jonka kuolemasta Launikselle ilmoitettiin heti sodan jälkeen. Toinen vakituinen kirjeenvaihtoveri oli veli Ilmari. Molemmat kirjesuhteet ansaitsisivat perusteellisempaa tutkimista, mutta mitään uutta Launiksen musiikillisista aktiviteeteista ne eivät kerro.

Sota-aika ei juurikaan jätä jälkiään



Launiksen ammatillisia asioita koskevaan kirjeenvaihtoon. Vain yhdessä kirjeessä eräälle Pariisin Oopperan hallintohenkilölle säveltäjä mainitsee kiittolisuuden tunteestaan vastarintaliikettä kohtaan ja kieltäytymisestään huvielmästä tuona miehityksen aikana.¹⁹

LAUNIS NIZZASSA

TAPAHTUMIA

YHTEYKSIÄ MILJÖÖSEEN

Launiksen perhe saapuu Nizzaan huomaamattomasti. He ovat niitä anonyymeja, jotka katoavat turistien ja emigranttien virtaan. Sen enempää yleisö kuin paikalliset taide-elämän päättäjät eivät tunne heitä. Pikku hiljaa muodostuu ystävien ja tuttavien piiri, joka edustaa eri aloja. Tutuiksi tulleiden nizzalaisten joukossa ovat lehtimiehet²⁰ J. Stan²¹ ja Pierre Rocher²² sekä kirjailija-näyttelijä Francis Gag,²³ joka johtaa nizzankielistä teatteriaan osoitteessa Quai St.-Jean Baptiste 30. Musiikin edustaja ennen muita oli kapellimestari Charles Boisard,²⁴ joka johtaa myös oopperassa vuodesta 1946 lähtien, sekä muut kapellimestarit kuten Marcel Mirouze,²⁵ Pierre Pagliano²⁶ ja Henri Tomasi — vakituisia vierailijoita aikakauden radio-orkestereissa. He siirtyvät asemalta toiselle ja ovat Launik-

¹⁶ Sen ensimmäinen kapellimestari oli Albert Wolff, joka 1930–1932 johti myös Oopperaorkesteria luovuttaakseen sitten tehtävän uudelleen Georges Lauwerynsille vuosiksi 1934–1937.

¹⁷ Ks. Latouche, Robert.

¹⁸ Ks. Nice Historique 1993 1–2.

¹⁹ Helsingin yliopiston kirjasto.

²⁰ Launis sai pian itsekkin lehtimieskortin.

²¹ J. Stan, Éclaireur de Nicen ja Petit-Niçoisin toimittaja sekä Illustrationin, Monde illustrén ja Matchin kirjeenvaihtaja. Hän ilmoitti Petit-Niçoisissa järjestävänsä suomalaisen musiikin esittelytilaisuuden kaupungin Alliance françaiseissa. Ohjelmassa kuultaisiin Launiksen yksinlauluja ja pianosävellyksiä (päiväämätön lehtileike, Helsingin Launis-kokoelma).

²² Pierre Rocher (1898–1963). Nizzaan adoptoitu Rocher asettui asumaan sinne vakituisesti vuodesta 1926 kuolemaansa saakka. Hän kuului Launisten uskollisimpiin ystäviin. Hän avusti Petit-Niçoisia ja Éclaireuria sekä julkaisi romaaneja ja kirjoitti näytelmiä, jotka kaikki ovat jääneet unohduksiin. Hänen mukaansa on nimetty eräs kaupungin aukio.

²³ Francis Gag (1900–1988). Théâtre niçoisin perustaja. Teatteri sijaitsi aluksi osoitteessa Petit Théâtre, 30 Quai St. Jean Baptiste (nykyään vanhassa kaupungissa). Gag elävöitti Nizzan kulttuurielämää ja kirjoitti kahdeksan huvinäytelmää.

²⁴ Kapellimestari Charles Boisard syntyi Bónessa Algeriassa 21.11.1890 ja kuoli Nizzassa 3.12.1950. Opiskeltuaan Nizzassa ja Pariisissa hän loi uransa etupäässä Nizzassa ja Tunisissa, mutta sen yksityiskohdista ei ole tarkempia tietoja (Nizzan ooppera 1931, konservatorio, Tunisin radio-orkesteri ja Musiikkikeskus 1940–1945, Nizzan ooppera ja Théâtre de Verdure 1946, Monte-Carlon baletti 1949). Hän oli myös säveltäjä (Le Paravent chinois — Nizzan oopperassa 1947 kantaesitetty baletti). Hänestä on kuva teoksessa Suomen Säveltäjiä, s. 435.

²⁵ Marcel Mirouze (1906–1957), Radio-Nicen orkesterin kapellimestari 1936–1938 sekä 1952–1957.

²⁶ Pierre Pagliano (s. 1902), Radio-Marseillen orkesterin kapellimestari 1955–1964.



↑ Armas Launiksen ooppera 'Jehudith' esiteltiin ensimmäisen kerran kansallisen silyksenä, vaikkakin lyhennellyn, 23.1. Pariisin radiossa. Pari päivää aikaisemmin järjesti Suomen lähettiläs, ministeri Johan Helo puolisoinen kodissaan vastaanoton, johon oli kutsuttu suuri joukko musiikintuntijoita, arvostelijoita ym. Kuvasa vasemmalla M. Loewel, 'Aurora'-lehden arvostelija, rva Lullan-Helo, Iri Launis, kapellimestari Eugène Bigot, joka johti oopperan esityksen, rva Launis, rva Schuwer ja ministeri Helo.

Suomen suurlähettilään ottama valokuva vastaanotolta pari päivää ennen Jehudithin ensiesitystä Pariisin radiossa tammikuun 23. päivänä 1954. Henkilöt mainittu kuvatekstissä. Rva Schuwer on säveltäjän tytär Asta, joka on luovuttanut kuvan käytettäväksi tässä artikkelissa.

selle lähinnä ammatillisia tuttavuuksia. Ensinmainittu ja viimeksimainittu näyttelevät tärkeintä osaa Launiksen taiteellisessa toiminnassa.²⁷ Kirjeenvaihdon avulla ei kuitenkaan voida askel askelelta seurata säveltäjän suhteita paikallisen musiikkilämän edustajiin. Ajateltakoon vain tiettyjä sodanjälkeisiä nuoria muusikoita kuten pianisti Alain Motardia — vain yksi kirje! Muita Launiksen elämän tärkeitä henkilöitä olivat viulutaiteilija Gil Graven,²⁸ laulajatar

Marie Powers²⁹ ja nizzalainen baritoni Charles Cotta.³⁰

Launiksen taloudelliset olosuhteet vaihtelivat ajasta toiseen. Koska hänen teoksiaan esitettiin harvakseltaan, tekijänoikeustulot jäivät vaatimattomiksi. Konservatorioiden johtajan palkka säilyi huolimatta kiistoista, joiden aiheena oli se, ettei hän ollut palannut Suomeen ja ettei hänen ollut mahdollista johtaa niitä ulkomailta käsin. Hänellä säilyi myös säveltäjäeläke, kunnes hän menetti sen sotien ajaksi. Satunnaisia tuloja tuotti-



vat esitelmät ja lehtiartikkelit. Ooppera *Jehudith* tuotti 80.000 markkaa Suomen opetusministeriöltä anottuna tukena.

Onneksi konsuli Charles-Marie Powilewicz sekä myöhemmin hänen poikansa Charlie, kuten myös Pariisissa toimineet vaikutusvaltaiset ministerit (suurlähettiläät) Johan Helo ja Harri Holma tekivät parhaansa auttaakseen hänen musiikkinsa tunnetuksi tulemista. Heidän kirjeenvaihtonsa täydentää Launiksen kirjeenvaihtoa ja käsittää koko Euroopan. Suomen lehdistölle he tiedottivat säännöllisesti Launiksen teosten esityksistä ja hänen hankkeistaan. Tämä toiminta ei vain tuottanut toivotuja tuloksia.

Vielä on mainittava Launiksen suhteet kustantajiin. Ne olivat usein hankalia. Vuonna 1936, jona hän yritti saada *Aslak Hettan* esille Nizzassa, hän oli yhteydessä myös Choudensin kustantamoon Pariisissa.³¹ Kumpikaan hanke ei toteutunut. Myös *Kullervo* tuotti harmaita hiuksia, kuten kirjeenvaihdosta käy ilmi. Launista edusti tämän oopperan osalta lontoolainen kustantaja Josef Weinberger³² Max Bertouchin³³ välityksellä, vaikka Launis oli yrittänyt kääntyä ensin Choudensin³⁴ ja sitten Maison Fortinin³⁵ puoleen. Muita tämän kauden teoksia ei ole julkaistu, ja säveltäjän tytär on kertonut kierrelleensä vanhassa Nizzassa viemässä käsikirjoituksia kopisteille.

Launista itseään käsittelee kaksi ranskaksi ilmestynyttä julkaisua, ennen muuta Weinbergerin kustantama, Henri Tomasin kirjoittama 24-sivuinen säveltäjäsivite nimeltään *Armas Launis, notes biographiques — Kullervo — Autres oeuvres*. Säveltäjän itsensä tilaama vihkonen on painettu Nizzassa. Toinen

²⁷ ”Muistan henkilökohtaisesti isäni ilmaisevan arvionsa Launiksen *Kullervo*-oopperan aiheesta” (Claude Tomasi, säveltäjän poika kirjeessä tämän kirjoittajalle 10.1.1999).

²⁸ Toiminut Radio-Nicessa, kookas, elegantti, viehättävä, viulun tosi tuntija. Hän aloitti toimintansa 1950-luvulla Collegium Musicum de Francen ympärillä lyhytaikaiseksi jääneen musiikillisen aktiviteetin piirissä sekä konserteissa pienessä Salle Saint-Dominiquessa oopperaa vastapäätä. Siellä soitti hänen jousikvartettinsa, yhtye jonka sanottiin olevan lähtöisin ”kamariorkesteri Jean Sébastien Bachista” (jossa kaikki kvartetin jäsenet olivat soittaneet).

²⁹ Powers näyttää pitäneen konsertin Radio-Luxembourgissa pianisti Alain Motardin kanssa, joka mainitsee asiasta eräässä kirjeessä. Marie Powers kuului Launisten läheisiin ystäviin. 15.3.1950 hän lauloi äidin osan Gian-Carlo Menottin oopperassa *Le Consul*.

³⁰ Vanhasta nizzalaisesta suvusta syntyisin oleva laulaja. Hänen veljensä oli jonkin aikaa Nizzan pormestari miehityksen päätyttyä.

³¹ Choudensin kirjeet 4.1.1936 oopperan ottamisesta esille Nizzassa sekä 9.1.1936 ilmoitus 18.500 frangin siirrosta. 12.2.1942 Choudens toivoo, että teos radioitaisiin ja pyytää Launikselta orkesterimateriaalia. 6.2.1946 hän lähettää partituurin Raoul Gunsbourgille.

³² Weinbergerin päivämätön kirje sekä kirjeet vuodesta 1940 vuoden 1947 joulukuun 30. päivään. Launis-arkisto.

³³ 1941 tai 1942 Bertouch joutui Vichyn rotulakien uhriksi ja karkotettiin Saksaan. Hänen leskensä emigroitui Yhdysvaltoihin.

³⁴ Charles Cottan kirje Launikselle 1.2.1942. Launis-arkisto.

³⁵ Maison Fortinin 30.6.1942 lähettämä *Kullervo* koskeva sopimus. Kirje Boisardille Tunisiin 22.8.1942. 16.5.1945 Fortinin kirje, jossa kumotaan sopimus sen vuoksi, että Boisard ei ole suostunut allekirjoittamaan sitä.

esite käsittelee *Jehudithia*.

Launiksen oopperoiden yhteistyökumppaneina toimivat Charles Boisard, *Kullervon* ranskantaja, sekä muuan Pierre Rose,³⁶ joka luonnosteli *Jehudithin* libreton.³⁷ Myös sen lopullisesta ranskankielisestä asusta vastasi kuitenkin Boisard.

Launiksen kirjeenvaihdon perusteella voi päätellä, että hänen ponnistelunsa asioidensa hyväksi eivät aina osoittaneet tarvittavaa arvostelukykyä. Hän laski ehkä liikaa nizzalaisten ystäviensä varaan ja diplomaattitukijoihinsa pyrkiessään saamaan oopperoitaa esille, ja ennen muuta hän laiminlöi Ranskan musiikkielämän päänäyttämön — siis Pariisin. Kirjeenvaihdossa ei ole mitään viitettä yhteyksistä pariisilai-

siin sinfoniaorkesteriyhteisöihin tai sellaisiin musiikkiseuroihin kuin *Triton*, *Sérénade* sekä arvovaltaisimmat kuten *Société Nationale de musique* ja *Société musicale indépendante*, ei myöskään *Schola cantorumiin* (joka tosin oli melko huonolla tolalla tuohon aikaan). Hänellä ei ollut yhteyksiä myöskään salonkeihin, jotka sekä loivat että hylkäsivät ajan muoti-ilmiöitä. Lopuksi voi todeta, että hän ei näytä tunteneen niitä nizzalaisia, jotka olivat saavuttaneet aseman Pariisissa, kuten esimerkiksi säveltäjä Maurice Jaubert.

NIZZAN KAUDEN SÄVELLYKSET

Olosuhteiden pakosta sekä sen johdosta, että ooppera näyttää jääneen hänen



Georges Mossan piirtämä kansikuva Launiksen *Kullervo* -oopperan ohjelmakirjaseen teoksen esityksessä Nizzan Palais de la Méditerranéessa. Ensi-ilta oli helmikuun 22. päivänä 1940.



pysyväksi päämielenkiintonsa kohteeksi Launis sävelsi Nizzassa ennen muuta orkesteriteoksia ja laiminlöi merkittävästi kamarimusiikin, alueen, jolla teosten esittäminen ja kustantaminen kuitenkin olisi ollut helpompaa. Kovin paljon huomiota ei ansaitse vuonna 1937 salanimellä Monsieur Armas kirjoitettu *Chanson de Carnaval*, joka sai kolmannen palkinnon paikallisessa sävellyskilpailussa. Sivutöiden luonteisia ovat myös eräät näyttämömusiikit. En ole onnistunut saamaan selville, toteutuiko Francis Gagin kanssa suunniteltu näyttämöhanke *Lou sartre matafiéu*³⁸ lopulta koskaan, mutta musiikki Lucien Camillen näytelmään *Madame le Maire*³⁹ sekä ennen muuta musiikki Pierre Rocherin näytelmään *Une femme de province*⁴⁰ ovat päässeet julkisuuteen, kuten lehdistöstä käy ilmi.

TEOSTEN ESITYKSIÄ

Varsinaisista näyttämöteoksista voidaan yrityksistä huolimatta esittämättä jääneen *Aslak Hettan* vastapainoksi mainita muutamia kiistämättömiä menestyksiä. Niitä olivat kaksi muuta oopperaa, ennen muuta *Kullervon* seuraavat kolme merkittävää esitystä:

— 1938 (30.7.): radiointi Radio-Nizza P.T.T.:ssä Charles Boisardin johdolla ja hänen ranskankielisenä käännöksenään. Radiointia edelsi 17 harjoitusta. Esityksen lähetti uudelleen kolme muuta paikallista radioasemaa (Strasbourg, Bordeaux, Montpellier). Tämä oli ensimmäinen suomalaisen oopperan julkinen esitys Ranskassa.

— 1939 (toukokuun lopulla tai kesäkuun alussa): OSM-orkesterin 64. konsertissa Tunisissa 10–15 minuutin

kestoinen kooste *Kullervon* musiikista, edelleen Boisardin johtamana.⁴¹

³⁶ Kirjoitti huvinäytelmiä, jotka ovat jääneet unohduksiin. Hänen ja Launoksen välinen kirjeenvaihto kestää vain kesäkuun 30. päivästä syyskuun 2. päivään 1950. Launis näyttää pyytäneen häntä muokkaamaan Jehudithin libreton, ja hän lähetti Launikselle ainakin libreton synopsiksen. Hän oli kääntänyt Théodoran ja kirjoittanut tiivistelmiä säveltäjän muista oopperoista sekä viimeistellyt *Il était une fois*'n synopsiksen. Heitä näyttää yhdistäneen toisiinsa molemminpuolinen epäluuloisuus. Rose syytti Launista sopimattomista epäilyksistä ja huonosta luottamuksesta (kirje 30.6.1950). Hänen nimeään ei enää mainittu Jehudithin radioidussa esityksessä, vaan sen sijaan tekstin ranskantajana mainittiin Boisard.

³⁷ Vrt. esitteeseen ”Jehudith, opéra en 3 actes, version française de Pierre Rose. Préface de Henri Tomasi. Nice. Imprimerie Centrale et du Palais réunies. 1940”. Launis-arkisto.

³⁸ Francis Gag: Théâtre niçois — Lou sartre matafiéu (Les fiançailles du maître tailleur). Comédie en deux actes. Ed. Serre. Francis Gag ilmoittaa päivämättömässä kirjeessä Launikselle, että näytelmä pääsee ehkä esille teatterissa.

³⁹ Palais de la Méditerranéen kilpailu 1958 tai 1959 jäi tietääkseni tuloksettomaksi.

⁴⁰ *Une femme de province*, 10-kohtauksinen komedia vuodelta 1935. Helsingin kaupunginteatteri esitti sen suomeksi käännettynä (Pikkukaupungin naisia) ja Uusi Suomi mainitsee, että Launis on kirjoittanut siihen ”kuuman napolilaisen serenadin [!]”. Launis-arkisto.

⁴¹ Journal de Tunis 3.6. 1939: ”Hänen musiikillaan on vakava sävy, läpikuultava ja mystinen, joka luonnehtii pohjoismaista temperamenttia rytmisine rikkauksineen, löytöineen ja vaihteluineen”. Nimimerkki Uttera.

— 1940 (to 22.2.): *Kullervon* näyttämöllinen ensi-ilta Palais de la Méditerranéessa. Musiikin johto Henri Tomasi, ohjaus Marcel Sablon.⁴² Teoksen kolmannen näytöksen radiointi valtakunnallisella kanavalla.⁴³ Tällä kertaa oltiin yli 50 vuotta etuajassa Aulis Sallisen *Kullervon* näyttämöllepanosta Nantes'n oopperassa, mitä jotkut ovat kevyin oopperastein pitäneet suomalaisoopperan ensiesiintymisenä Ranskassa.

— 1947 (22.11.): (Launiksen) *Kullervon* radiointi Radio Monte-Carlossa⁴⁴ Boisardin⁴⁵ johdolla. Esityksestä toimitettiin nauhoitus Suomen Yleisradiolle, joka lähetti sen joulukuun 31. päivänä.⁴⁶

— 1954 (23.1.): kantaesityksenä 30 minuutin kestoineen *Jehudith* -oopperasta suorana lähetyksenä konsertista Pariisiin Égard-salista, kapellimestarina Eugène Bigot.⁴⁷ Tästä esityksestä kirjoittivat ainoat merkittävät kriitikot, jotka ylipäänsä ovat käsitelleet Launiksen musiikkia Ranskan valtaalehdissä, René Dumesnil⁴⁸ ja Maurice Imbert.⁴⁹

— Mitä tulee yksinlauluihin, tiedossa on ainakin yksi radioesitys. Laulajatar Marie Powers esiintyi nuoren nizzalaispianistin Alain Motardin⁵⁰ säestämänä Radio Luxembourgissa. Orkesteriteoksista tunnetaan ainakin seuraavat esitykset:

— 1938: *La Marche nuptiale* (Häämarssi harpulle ja jousille), sävelletty konsuli Powilewiczin pojan häihin.

— 1941: *Le combat de la surveillance* Radio Bordeaux'n orkesterin soittamana lähetyksenä.

— 1949 (maaliskuu): *Suite nordique* (Pohjoismainen sarja) viululle ja orkesterille (tai pianolle) Nizzan radi-

ossa. Johtajana Marcel Mirouze, viulusolistina Gil Graven.⁵¹

*— 1950 (3.6.): Ranskan valtiollinen radio, Mirouze ja Graven.

— 1950 (marraskuu): Graven ilmoittaa aikomuksestaan soittaa *Suite orientale* (missä?).

— 1952 (huhtikuu): Mirouze palaa Ranskaan Helsingistä, missä hän ei joutanut mitään Launiksen teosta, mutta ilmoittaa,⁵² että Graven matkustaa piakkoin Helsinkiin esittääkseen siellä *Suite carélienne* (Karjalan runomailta) pienelle orkesterille.⁵³

*— 1952 (4.6.): Graven nauhoittaa Suomen yleisradiolle *Suite nordique*. Radion Sinfoniaorkesteria johtaa Erik Cronvall.

*— 1954 (29. ja 31.10.): C. Misson-Graven ja Gil Graven konsertoivat Lahdessa ja Hämeenlinnassa Lahden kaupunginorkesterin avustamana. Ohjelmassa mm. *Suite nordique*.⁵⁴

— 1955 (15.5.): Graven esiintyi Nizzassa Salle Saint-Dominiquessa Collegium Musicum de Francen konsertissa (*Suite nordique* ja *Andante religioso*).

— 1959 (9.9.): Radio-Nizza-Côte d'Azurin orkesterin muistokonsertti. Johtajana Pierre-Michel Le Comte, solistina Gil Graven (*Andante religioso* ja *Berceuse romantique*).

Kapellimestareista Radio-Marseillen orkesterin silloinen johtaja Pierre Pagliano kieltäytyi esittämästä Launiksen teoksia sillä verukkeella, että hänen orkesterinsa kokoonpanossa oli vain kaksinkertaiset puupuhaltimet eikä Launiksen vaatimia kolminkertai-

* Suomentajan lisäys tai täydennys.



sia (näin ei kuitenkaan ole asianlaita kaikissa Launiksen partituureissa). Tomasin suunniteltu Suomen-vierailu ei näytä toteutuneen, vaikka vireillä oli laajempikin hanke. Se mainitaan vain kirjeenvaihdossa. Myöskään Boisard ei näytä johtaneen muuta kuin *Kullervo*-koosteen. Gil Graven näyttää loppujen lopuksi tehneen eniten Launiksen hyväksi, mutta hänenkin toimintansa tulokset jäivät vaatimattomiksi.

⁴² Kyseessä oli ohjelman mukaan ”Suuri ranskalais-englantilainen gaala Suomen hyväksi Hänen Ylhäisyytensä Monacon Prinssin Korkeassa Suojelussa”.

⁴³ Marianne-lehti kirjoitti teoksen aiheesta, että siinä oli kyseessä ”järkyttävä ajankohtaisuus... Teoksen musiikki sisältää vaikuttavia humanisuuden äänensävyjä, humanisuuden joka ylittää koko ajankohdan ahtaan paikallisuuden puitteet”.

⁴⁴ Suzanne Malard kirjoittaa Nice-Matinissa 22.11. ”Kullervon triumfista Radio Monte-Carlossa”, että ”tämä ooppera, yksi kiinnostavimmista nykysäveltäjien kynästä lähteneistä, ansaitsisi paikkansa kaikilla suurilla näyttämöillä”.

⁴⁵ Tomasi kieltäytyi johtamasta pitäen ”huolimatta sympatiastaan hra Launista kohtaan (...) tarjousta skandaalimaisena leimaamisena”. (Robert Schickin, radioaseman johtajan kirje 25.8. 1947. Launis-arkisto.)

⁴⁶ Kaikista ponnisteluistani huolimatta en ole löytänyt jälkeäkään näistä äänitteistä, sen enempiä I.N.A.:n, Monte-Carlon kuin Helsinginkään arkistoista.

⁴⁷ Kapellimestari (Ballets Suédois - Lamoureux-konsertit - Pariisin ooppera - Opéra-comique - tuohon aikaan Orchestre Lyriquen ja Radion Filharmonisen orkesterin ylikapellimestari). Launis kirjoitti hänelle Nizzasta 15.2. onnitelu- ja kiitoskirjeen. Mutta oliko se lähetetty? Launis-arkistossa

on kirjeen kopio, mutta Eugène Bigot'n arkistossa ei ole alkuperäistä. Sen sijainnalla on Suomen suurlähettilään ottama valokuva, jonka julkaisemme ohessa ja jonka meille on luovuttanut rva Schuwer-Launis.

⁴⁸ Musiikkitieteilijä ja Le Monden kriitikko. Hän antaa kuulemastaan myönteisen kokonaisarvion tässä lehdessä 27.1.1954. Launis kiittää häntä kirjeessä 15.2.

⁴⁹ ”Kuuluu ei juuri selkeästä vaan kiemuraisesta tyylistään.” Maurice Imbert on pitkään harrastanut ankaraa kritiikkiä L'Officiel du spectaclessa ja muissa musiikkijulkaisuissa kuten Guide du concertissa. Teoksesta hän kirjoittaa, että ”kuullut kappaleet herättävät mielenkiintoa ja suosittelvat itseään pitkälle kehittyneellä kirjoitustavallaan.” Hän päättää kirjoituksensa seuraavasti: ”Kaikki henki arabialaista ilmapiiriä ja päihtymystä.”

⁵⁰ Nizzalaissyntyinen pianisti, joka loi hienostuneen uran paikallisena ja kansallisena säestäjänä ja konsertoijana 1950-luvulla.

⁵¹ Kai Maasalo esittää, että ainoat Launiksen sävellykset, jotka Suomen Radion Sinfoniaorkesteri on soittanut, ovat otteet Kullervosta (yksi lähetys), Suite nordique (21 lähetystä 1960-luvulla samasta tallenteesta, jonka johtajana oli Erik Cronvall ja viulusolistina Jorma Rahkonen) sekä kaksi osaa Suite caréliennesta ensiesityksenä 2.12.1952 Nils-Eric Fougstedtin johdolla. Vielä on lisättävä, että Ulf Söderblom on nauhoittanut Marche nuptialen.

⁵² Kirje säveltäjälle (Launis-arkisto).

⁵³ 8.4.1952 Mirouze johtaa Helsingin yliopiston juhlasalissa RSO:n konsertin, jonka ohjelman säveltäjänimet ovat Dukas, Barraud ja Ravel. Solistina on viulutaiteilija Tuomas Haapanen, joka soittaa kuitenkin yhden Bachin konserton Ravelin Tziganen lisäksi.

⁵⁴ Maasalo mainitsee RSO:n 5.10. 1954 yliopistolla pitämän konsertin, jonka johtajana on Leo Funtek ja solistina Gil Graven. Konserttona kuultiin kuitenkin Mozartin Sinfonia concertante (alttoviulistina Erik Karma), ja ohjelman täydensi Musorgskin Näyttelykuvia Funtekin orkestraationa.

RANSKALAIS-SUOMALAISTA
KULTTUURIVAIHTOA —
TOTEUTUMATTOMIA HANKKEITA

Toivossaan saada teoksiaan esille ja rakentaa siltaa Ranskan ja Suomen välille Launis teki parhaansa ja yritti aina toimia välittäjänä unohtamatta kuitenkaan koskaan keskeistä päämäärää: hänen teostensa leviämistä. Hän sai aikaan sarjan hankkeita, joista muutamat toteutuivat kuten Gil Gravenin esiintymiset Suomessa sekä Marie Powerisin ja Marcel Mirouzen hankkeet. Sen sijaan emme ole onnistuneet jäljittämään Tomasin mahdollista matkaa, joka näyttää liittyneen hankkeeseen järjestää suomalaisen musiikin festivaali Ranskassa 1941.⁵⁵ Ikävä kyllä se näyttää kuuluneen toteutumatta jääneisiin hankkeisiin, kuten myös ranskalais-suomalainen musiikkikokous Helsingissä 1938.⁵⁶

Muita toteutumatta jääneitä hankkeita hankkeita olivat varsinkin *Aslak Hetta*,⁵⁷ *Kullervo* Pariisissa⁵⁸ ja sodan jälkeen Nizzan Oopperassa,⁵⁹ *Jehudith Nizzassa*,⁶⁰ *Il était une fois* ja *Les flammes gelées*,⁶¹ teos joka oli erityisen lähellä Launoksen sydäntä.

Armas Launis kuoli Nizzassa, minne hänet myös haudattiin. Nice-Matin-lehti omisti hänelle syyskuun 9. päivänä 1959 lyhyen muistokirjoituksen, joka oli lähtöisin uskollisen Pierre Rocherin kynästä. Siinä tämä pujotti lankaan kauniin helmen vertaamalla Launoksen musiikkia Griegin sävellyksiin. Samana päivänä puolestaan toinen uskollinen ystävä Gil Graven soitti radiossa (valtakunnallisessa ohjelmassa) Pierre-Michel Le Conten johtaman Nizzan radioorkesterin säestyksellä *Andante reli-*

gioson ja *Berceuse romantiquen*.⁶² Ne olivat tietääkseni viimeiset Ranskassa esitetyt Launoksen teokset.

LYHYT VÄLIAIKAINEN EPILOGI

Helsingin yliopiston kirjaston Launiskokoelmasta haluaisin erityisesti kiinnittää huomiota säveltäjä Sylvio Lazzarin lähettämään kirjeeseen,⁶³ jossa hän kommentoi *Aslak Hetta*⁶⁴ hylkäämistä seuraavaan tapaan: ”Uskokaa minua, hyvä herra, Ranskassa ei ole tehtävissä mitään ulkomaisen säveltäjän hyväksi, ellei tämä nauti entuudestaan sellaista maailmanmainetta kuin Puccini, [R.] Strauss, de Falla, Smetana... *Aslak Hetta* saattaa olla mestariteos, mutta silti sitä ei oteta esitettäväksi, mikä on ymmärrettävää sen vuoksi, että yleisö ei saavu katsomaan muita kuin vakiintuneita ooperoita, ja näyttämöiden budjetteja pitäisi korottaa (...) Minä, ranskalainen säveltäjä, jota on arvostettu jo 30 vuotta, sain odottaa kymmenen vuotta *La Lépreusen* esitystä, joka sitten julistettiin mestariteokseksi (...)”⁶⁵ Kirje on karua kertomaa, mutta se on kuitenkin täysin realistinen, jos pitää mielessä ne lukuisat eri kansakuntia edustavat, usein nuoret säveltäjät, jotka sotien välisenä aikana tekivät Ranskasta tai pikemminkin Pariisista tyyssijan musiikillisen ja ammatillisen ilmaisun kukkaan puhkeamiselle. Launikselta ei kuitenkaan puuttunut puolestapuhujia. Heitä olivat ensi sijassa kaksi nizzalaista konsulia, isä ja poika Powlewicz, sekä Pariisin suurlähettiläs Helo ja Vichyn diplomaatti Holma. Muusikoista Boisard, Gracen, Cotta, Powers sekä pienemmässä määrin Mirouze ja



Tomasi olivat hänen puoltajiaan, mutta viimeksi mainittua lukuun ottamatta kenelläkään heistä ei ollut todellista valtakunnallista kantavuutta. Monet hänen musiikkinsa arvostelijat olivat paikallisia kirjoittajia, joiden kritiikkejä Launis itse käänsi ja toimitti Suomeen. Myös tällä alueella oli siis paikallisina toimijoita, joiden artikkeleilla ei ollut varsinaista valtakunnallista vastakaikua. Launis on kerran maininnut palaavansa Suomeen vasta saavutettuaan kansain-

täsmällistä ajankohtaa teoksen ensi-illalle” (19.1.1943). Cotta puhuu vielä Hirschin, R.T.L.N.:n johtajan (kadonneesta?) kirjeestä. Reynaldo Hahn lyö arkkuun viimeisen naulan täsmentäessään, että R.T.L.N. ”ei ’näillä näkymin’ harkitse tämän teoksen (Kullervon) tuomista näyttämölle”. Hän palauttaa myös Aslak Hettan partituurin Salabert-kustantamolle, joka näyttää ryhtyneen jatkamaan Choudens-Fortinin kustannustoimintaa (kirje 16.8.1945). Launis-arkisto.

⁵⁹ Johan Helon kirje Georges Pogelille, Nizzan oopperan johtajalle 20.10.1949. Launis-arkisto.

⁶⁰ C. M. Powilewiczin kirje Jean Médecinille 1.6.1954. Launis-arkisto.

⁶¹ Les flammes gelées (1959) lähetettiin tuloksetta Radio Monte-Carlolle (Suzanne Malard), René Dumesnilille, Jean Médecinille (Nizzan pormestarille) ja R.T.F.:n partituurien lukijakomitealle. Launis-arkisto.

⁶² Ei löydy I.N.A.:n arkistosta.

⁶³ Itävaltalaisyyntyinen ranskalainen säveltäjä, César Franckin oppilas Sylvio Lazzari (1857–1944) tunnetaan ennen muuta menestysoopperastaan *La lépreuse*. Entinen Monte-Carlon oopperakuorojen johtaja, sittemmin S.A.C.D.:n kirjastonhoitaja.

⁶⁴ Kirjeet 22. ja 27.11.1929. Launis-arkisto.

⁶⁵ Vrt. Porcile, François, *La belle époque de la musique française*, Fayard 1999. Tämä Lazzarin näkemys pitää paikkansa enemmän oopperan kuin konserttialin suhteen eikä koske myöskään balettia, jota ulkomaiset säveltäjät enemmän tai vähemmän hallitsivat vuoden 1894 vaiheilla (Frederick Deliuksen saapuminen) sekä 1933–34 (vahvistunut Ranskaan saapuminen: Kurt Weill, Paul Dessau, Hanns Eisler ja Vladimír Kosma). Tämä ilmiö jatkui toisiaan seuraavina emigraatioaaltoina Espanjasta, Venäjältä, Keski-Euroopasta sekä joitakin italialaisia ja latinalais-amerikkalaisia lukuunottamatta Schola Cantorumin vierasmaalaisista oppilaista, kuten myös merkittävästä ”boulangerilaisesta”, Fointainebleaun amerikkalaisesta Leonard Bernsteinista.

⁵⁵ Rva Tomasin kirje, jossa hän onnittelee Launista odotettavissa olevasta suomalaisesta kunniamerkistä ja kertoo, että hänen puolisonsa on suostunut johtamaan Kullervon uudelleen. Kyseessä on mahdollisesti Pariisin Oopperan hanke.

⁵⁶ Boisardin kirje 17.11.1938. Hän ehdottaa yhtä viikkoa Kullervolle, sinfoniakonserttia solisteineen sekä toista viikkoa *Le Chemineauille* (1907), Xavier Leroux'n (1863–1919) 4-näytöksiselle lyyriselle oopperalle. Sekä ooppera että sen säveltäjä ovat joutuneet unohduksiin.

⁵⁷ Monissa Choudens-kustantamon kirjeissä Nizzaan (4.1. 2936), Raoul Gunsbourgille (6.2.1946) ja useita kertoja Radiolle ehdotetaan sekä itse teosta esitettäväksi että siitä valittuja otteita, jotka sopisivat taustamusiikiksi lappalaista folklorea käsittelevään ohjelmaan (4.11.1958). (Launis-arkisto).

⁵⁸ Launiken ja Oopperan hallintohenkilöiden välinen kirjeenvaihto näyttää alkaneen 1942 Charles Cottan kirjeillä (13.6.1942). Oopperan silloinen johtaja Jacques Rouché toivoo jopa tapaamista Launiken kanssa (20.6.). Tähän ajankohtaan sijoittuu episodi Fortin. Rouché suunnittelee Pierre Nougara nimihenkilön rooliin, jonka Cotta oli esittänyt Nizzassa, mutta manaa esiin ”vaikeuksia, joita kohtaisimme alkuperäismateriaalin löytämisessä ja rajallisissa aikatauluissa, jotka eivät soisi mahdollisuutta määrittellä

välisen maineen.⁶⁶ Valitettavasti hän hävisi vetonsa, mutta vastoinkäymistä lievittää toteamus, että se johtui varmasti osaltaan myös sodan vaikutuksesta. Lisäksi on mahdollista kuvitella, mitä olisi tapahtunut, jos *Kullervo* olisi päässyt esille Pariisissa. Toinen syy tappioon johtui varmasti Launiksen elämäntavasta kaukana pariisilaispiireistä. Valitessaan elämän Nizzassa olosuhteissa, jotka eivät vielä tuolloin vedonneet show-bisneksen maailmaan, Launis oli asettanut etusijalle elämänpiirinsä ja sai kärsiä valintansa onnettomista seurauksista teoksilleen. Nizzan ja Pariisin vastakohtaisuuden ohella toinenkin vastakohtapari tulee mieleen, nimittäin Nizzan ja Helsingin konfrontaatio. Millainen olisi ollut Launiksen musiikin kohtalo, jos hän Madetojan tavoin olisi matkoillaan säilyttänyt jalansijan kummassakin maassa? Olisiko hänen osansa ollut suotuisampi kuin Aarre Merikannon, jonka elämä ja musiikillinen menestys eivät arvostetusta asemasta huolimatta muodostuneet juurikaan tyydyttäväiksi? Olisivatko hänen maanmiehensä arvostaneet hänen tuotantoaan eri tavalla, jos hän olisi jäänyt asumaan heidän pariinsa? Minkälaisia muita vaikutteita hänen sävellystyylinsä olisi saanut?⁶⁷ Nämä ovat kysymyksiä vailla vastausta, mutta ne on esitettävä, jotta voisi ymmärtää Launiksen tuotannon nykyistä asemaa. Samaten laiminlyödessämme tietoisesti sen musiikilliset lähtökohdat olemme menettäneet yllätykset, joita ne saattaisivat meille tuottaa. Sillä vain kohtaamalla musiikin uudelleen ja esittämällä sitä tulee mahdolliseksi arvioida sen merkitystä.

Helsinki — Nizza — Chézy, elokuva 1998 – toukokuu 1999

Suomen Pariisin instituutissa 5.–8. toukokuuta 1999 järjestetyssä kollokvi-ossa ”Ranska Pohjoismaiden musiikissa 1900–1939” pidetty esitelmä Armas Launis (1884–1959). Un compositeur finlandais dans le contexte nçois et français. Julk. Boréales vol. 78/81 (2000), s. 213–230. Julkaisusta ja hieman laajennetusta käsikirjoituksesta suomentanut Erkki Salmenhaara.

Ranskalainen konservatorion rehtori, kapellimestari, musiikkikirjoittaja ja säveltäjä Henri-Claude Fantapié (s. 1938) on sekä kapellimestarina, levyttäjänä että kirjoittajana tehnyt pohjoismaista sekä erityisesti uutta suomalaista musiikkia tunnetuksi Ranskassa. Hän oli myös taustavoimana äskettäin perustetussa yhdistyksessä Association internationale d’Armas Launis. Nizzassa pitkään toiminut Launis on kiinnostanut Fantapieta erityisesti siksi, että Nizza on hänen syntymäkaupunkinsa. Ansiostaan suomalaisen musiikin edistäjänä hän sai Suomen Leijonan I luokan ritari-merkin 1999.

⁶⁶ Rva Schuwer-Launiksen siteeraus.

⁶⁷ Launiksen musiikki näyttää olevan 1930-luvulta lähtien tyylillisesti lähempänä pikemminkin jonkun Honeggerin tai Tomas- sin edustamaa estetiikkaa kuin venäläisyyden pohjoismaista sukulaisuutta. Tämä huomio ei ole kuitenkaan niin selväpiirteinen, että sen perusteella voisi vetää sel- laisia johtopäätöksiä, jotka sallisivat hänen täsmällisen sijoittamisensa hänen aikakau- teensa. Niinpä pidättäydyn vapaaehtoisesti viemästä pidemmälle tätä ajatuskulkua, sillä se vaatisi uuden luvun liittämistä tähän artik- keliin.

BIBLIOGRAFIA, LÄHTEET,
DOKUMENTIT

NIZZAN KAUDEN TEOKSET

- 1930: *Aslak Hetta*, 3-näytöksinen ooppera säveltäjän omaan librettoon valmistuu (käännettynä myös ranskaksi ja saksaksi)
- 1932: *Andante religioso (Noidan laulusta)* viululle ja orkesterille
- 1934: *Noidan laulu*, 4-näytöksinen ooppera
- 1935: *Une femme de province*, musiikkia Pierre Rocherin komediaan
- 1937: *Chanson de Carnaval*
- 1937: *Marche nuptiale* (häämarssi C. Powilewiczille) jousiorkesterille ja harpulle
- 1938: *Karjalainen taikahuivi (Lumottu silkkihuivi)*, 2-näytöksinen koominen ooppera
- 1938: *Karjalainen sarja* (kooste oopperasta *Karjalainen taikahuivi*) orkesterille
- 1939: *Théodora*, ooppera, 3 näytöstä ja epilogi
- 1940: *Berceuse* viululle ja orkesterille
- 1940: *Jehudith*, 3-näytöksinen ooppera, libretto säveltäjän
- 1940: *Danse égyptienne* (oopperasta *Jehudith*) orkesterille
- 1940: *Karjalan runomailta*, 4-osainen sarja musiikista elokuvaan *Häidenvietto Karjalan runomailta* (1921) huilulle ja jousiorkesterille (myös sovitus huilulle ja pianolle)
- 1940: *Berceuse* oopperasta *Kullervo* viululle ja jousiorkesterille
- 1944: *Il était une fois* (Oli kerran), 3-näytöksinen satuooppera
- 1948: *Marche solennelle* orkesterille (myös sovitus viululle ja pianolle tai uruille)
- 1950: *Suite nordique* viululle ja orkesterille (sovitus myös viululle ja pianolle): 1. *Solitude* - 2. *Scène pastorale* - 3. *Berceuse romantique (Souvenir d'enfance)* - 4. *Appel du berger*
- 1952: *Suite Carélienne* orkesterille: 1. *En Carélie* - 2. *Chant du crépuscule* - 3. *On danse au son du kanttélé* - 4. *Le village est en liesse*
- 1959: *Les flammes gelées*, oopperabaletti televisiolle

ARKISTOT, KESKUSTELUT JA
LAUSUNNOT

Helsingin yliopiston kirjasto: Launikokoelmat (Launis-arkisto). Keskustelut ja kirjeenvaihto rva Asta Schuwer-Launiksen, Jean-Pierre Bigot'n, Claude Tomasin ja Jean Mouraillen, musiikkiarvostelijan ja Nizzan Jeunesses Musicalesin edustajan kanssa.

Kiitämme rva Michèle Maucoronelia hänen Nizzaa koskevista tiedoistaan sekä Jeffrey Engeliä hänen ranskalaisia kapellimestareita koskevista tiedoistaan. Dokumentit: Pariisissa I.N.A. ja Radio-France, Helsingissä Teosto ja Musiikin tiedotuskeskus.

Joukosta Nizzan 1930-luvun musiikkielämän henkilöitä koskeviin kysymyksiin emme toistaiseksi ole saaneet vastauksia Radio Monte-Carlost ja Suomen yleisradiosta.

Launis, Riitta, Armas Launista koskeva ohjelma Suomen yleisradiossa.

**MUSIIKINHISTORiat, HAKU-
TEOKSET JA MUUT ARTIKKELIN
LAUNIKSESTA SISÄLTÄVÄT
JULKAISUT**

- Aro, Mirja & Salmenhaara, Anja, *Harrastajaopistosta konservatoriksi*. Helsingin kansankonservatorion säätiö, Lahti 1972.
- Fantapié, Henri-Claude & Fantapié, Anja, *La musique finlandaise. Boréales* 26/29 (1983) ja 70/73 (1997).
- Haavikko, Ritva (toim.), *Kirjailijat puhuvat*. SKS, Vaasa 1976.
- Karila, Tauno, *Composers of Finland*. Suomen Säveltäjät, Helsinki 1965.
- Katila, Evert, *Oopperaopas I*. 1920.
- Lampila, Hannu-Ilari, *Suomalainen ooppera*. WSOY, Porvoo 1997.
- Leisiö, Timo, *Armas Launis, säveltäjä ja kansanmusiikin tutkija*. Radio-ohjelma, Suomen yleisradio 23.4. 1984.
- Maasalo, Kai, *Radion Sinfoniaorkesterin viisi vuosikymmentä 1927-1977*. Yleisradio, Helsinki 1980.
- Mäkinen, Timo & Nummi, Seppo, *Musica Fennica* (engl.). Otava, Keuruu 1985.
- Marvia, Einari (toim.), *Suomen säveltäjiä I*. WSOY, Porvoo 1965.
- Ranta, Sulho (toim.), *Suomen säveltäjiä*. WSOY, Porvoo 1945.
- Salmenhaara, Erkki (toim.), *Suomalaisia säveltäjiä*. Otava, Keuruu 1994.
- Salmenhaara, Erkki, *Suomen musiikin*

historia II. Kansallisromantiikan valtavirta. WSOY, Porvoo 1996.

- Samuel, Claude, *Panorama de l'art musical contemporain*. Paris 1962.
- Tomasi, Henri, *Armas Launis. Notes biographiques—Kullervo—Autres oeuvres*. Josef Weinberger, Nice 1940.

LAUNIKSEN JULKAISU

- Launis, Armas, *Ooppera ja puhenäytelmä*. Kansanvalistusseura, Helsinki 1915.

**ELÄMÄÄ JA KULTTUURIA
NIZZASSA**

- Gag, Francis, *Théâtre niçois, intégral*. Serre éditeur, Nice 1998.
- Latouche, Robert, *Histoire de Nice*. 3 vols. Ville de Nice, 1965.
- Schickele, René, *Spaziergänge an der Côte d'Azur des Literaten*. Éd. de l'Arche, Zürich 1993.
- Amis du Musée Masséna (toim.), *La musique et le théâtre à Nice et sur la Riviera du XVIIIe s. à nos jours*, ip, iv.
- La Musique, Sourgentin*, 84. Nice, novembre-décembre 1988.
- Les Niçois dans l'histoire. Dictionnaire*. Éd. Privat 1988.
- La Promenade des années -30. Nice historique*. Academia Nissarda 1-2, 1993.
- Une siècle de musique à Nice. Nice historique*. Academia Nissarda 2-3, 1994.



Archives de Nice-Matin, Bibliothèque Municipale de Musée Masséna (Fonds Cessole).

MADETOJA JA RANSKA

Fantapié, Henri-Claude, *Leevi Made-toja et la France. Les voyages d'un compositeur finlandais au début de ce siècle. Études Finno-ougriennes XXI. A.D.E.F.O*, Paris 1989.

**SOIVIA JA VISUAALISIA
DOKUMENTTEJA****NIZZAN ELÄMÄSTÄ JA MERKITTÄ-
VISTÄ NIZZASSA TOTEUTETUISTA
TEOKSISTA VIIME VUOSISADALLA**

Vigo, Jean, *A propos de Nice*. Elokuva 1930.

Gag, Francis, *Lou sartre matafiéu. Les fiançailles du maître tailleur*. Video-kasetti.

Nissa Vielha. Enregistrements de chansons populaires et de Carnaval des années 1930 à Nice. CD.

Raoul Dufyn ja Henri Matissen maalauksia sekä nizzalaisen Georges Mossan *Kullervon* ohjelmakirjassen kuvitus Palais de la Méditerranéen esitykseen.

LAUNIKSEN SÄVELLYKSIÄ

Marche nuptiale. Suomen yleisradion arkisto. Radion Sinfoniaorkesteri, joht. Ulf Söderblom.

Suite nordique. Id. Radion Sinfonia-

orkesteri, joht. Erik Cronvall, sol. Jorma Rahkonen, viulu.

Jehudith, otteita. L'I.N.A.:n arkisto. Tallennettu kantaesityksestä, Radio-symphonique-orkesteri, joht. Eugène Bigot, sol. Claudine Collard, Marguerite Myrtal, Jean Giraudeau, André Vessières, R.T.GF.:n kuoro, joht. René Allix. Charles Boisardin ransk. laitos. Osat *Pastorale berbère, Chant arabe, Berceuse d'un petit lépreux, Bédouins le soir sous la tente, Danse égyptienne, Rose de Jéricho, Chant du désert, Lamentations du peuple des sables, Sérénade bédouine*.

Ranskassa on äskettäin perustettu Armas Launis -seura (Association internationale d'Armas Launis), jonka tarkoituksena on edistää Launiksen musiikin julkaisemista ja esittämistä sekä kartoittaa ja levittää tietoa hänen toiminnastaan Suomessa ja Ranskassa. Seuran puheenjohtaja on säveltäjän tytär rva Asta Schuwer. Seuran jäsenyydestä kiinnostuneet voivat ilmoittautua seuran sihteerille Anja Fantapielle (myös suomeksi), os. L'Abbaye, F-02570 Chézy-sur-Marne, France. Puh. +33 3 2382 8205, e-mail anja.fantapie@wanadoo.fr

ONKO ILMARI KROHN MYÖS UNKARIN KANSANMUSIIKIN- TUTKIMUKSEN ISÄ?*

MATTI VAINIO

Suomalaiset ja unkarilaiset musiikintutkijat ovat vuosikymmenten ajan puhuneet enemmän tai vähemmän mystifioidusta tiedosta, jonka mukaan ”suomalaisen musiikintutkimuksen isän”, Helsingin yliopiston ensimmäisen musiikkitieteen professorin Ilmari Krohnin 1800–1900-lukujen vaihteessa kehittämä kansansävelmien luokittelujärjestelmä (ns. ”leksikografinen metodi”) olisi löytänyt heti julkistamisensa jälkeen tiensä Unkariin, jossa siitä olisi hetkessä tullut koko sen ratkaisemattoman problematiikan avain, jota Zoltán Kodály ja Béla Bartók olivat kansansävelmien keräystyönsä kuluessa toivottomasti etsineet. Tämän jälkeen sen oli huhuttu levinneen eräisiin muihinkin Euroopan maihin, joissa sillä myös olisi ollut suurta merkitystä kehittymässä olleen kansansävelmätutkimuksen alalla. Kenelläkään ei ole ollut tästä tarkempaa tietoa epämääräisten huhujen lisäksi. Kaikkein tietävimmät alan tutkijat Suomessa ovat kuulleet puhuttavan, että Krohnin ideat olisivat saaneet lopullisen jalostuksensa juuri Bartókin ja Kodályn, Unkarin kansanmusiikintutkimuksen pioneerihahmojen työssä 1900-luvun alkuvuosina. Mutta paljonkaan tätä yksityiskohtaisempaa tietoa asiasta ei juuri ole ollut liikkeessä, koska meikäläinen yhtä vähän

kuin unkarilainenkaan tutkimus ei ole viime vuosikymmeninä juuri sivunnut tämänkaltaisia musiikkitieteen sinänsä kiintoisia mutta ei kovin muodikkaita oppihistoriallisia kysymyksiä, joiden juuret ulottuvat peräti nationalismin syntyyn ja sittemmin Herderin julkaisemiin *Die Stimmen der Völker* -kansanlaulukokoelmiin aina 1700–1800-lukujen vaihteeseen.

Unkarilainen musiikintutkija János Berezky, joka on pitkään työskennellyt Unkarin tiedeakatemian musiikintutkimuksen laitoksella Bartókin ja Kodályn kansanmusiikkikeräelmien parissa ja joka myös erinomaisesti tuntee suomalaisten kansanmelodioiden keruu- ja luokittelukysymykset, on pyrkinyt selvittämään asiaa väitöskirjatutkimuksessaan. János Berezky'n tutkimus lähtee liikkeelle Zoltán Kodály'n vuonna 1967 antamasta viimeisestä julkisesta haastattelulausunnosta, jossa tuo tunnettu

* Vastaväittäjän lausunto FL János Berezky'n musiikkitieteen väitöskirjaksi tarkoitetusta tutkimuksesta *Ilmari Krohnin vaikutus unkarilaiseen kansanmusiikintutkimukseen*. Julkaistu Jyväskylä Studies in the Arts -sarjassa/80. Väitös pidettiin 14.12.2001 Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksessa.



unkarilainen säveltäjä, musiikkipedagogi ja kansanmusiikin kerääjä ja tutkija nimeää suomalaisen säveltäjän, musiikkipedagogin ja kansanmusiikin kerääjän ja tutkijan Ilmari Krohnin omaksi ja koko unkarilaisen kansanmusiikintutkimuksen kautta aikain merkittävimmäksi innoittajaksi ja esikuvaksi. Bereczkyn väitöskirjan tarkoituksena on ollut selvittää tämän tärkeän, tunnustukseomaisen lausunnon sisältöä, ja siihen johtaneen työn — eli Ilmari Krohnin leksikografisen metodin — vaikutusta unkarilaiseen kansanmusiikintutkimukseen. Todettakoon, että 1800–1900-lukujen vaihteen yksi uutterimpia sävelmankerääjiä meillä oli juuri Ilmari Krohn.

Työn otsikoksi tiivistetty tutkimusongelma — *Ilmari Krohnin vaikutus Unkarin kansanmusiikintutkimukseen* — ei ole asetetussa laajuudessaan mitenkään vähäinen, saati yksinkertainen, sillä päästäkseen ongelmasta vähänkin jyvälle tutkijan on ollut välttämätöntä perehtyä tarkoin ainakin kahteen valtaisaan aineskokoelmaan: ensiksi Krohnin 1800–1900-lukujen vaihteessa tekemään keruutyöhön Suomessa, kaikkeen suomen- ja muunkieliseen Krohn-kirjallisuuteen; samaten on ollut välttämätöntä tuntea Krohnin kirjoittama monikielinen metodikirjallisuus, jota on ilmestynyt ainakin suomeksi, saksaksi, englanniksi, ranskaksi ja venäjäksi. Toiseksi on pitänyt perehtyä Unkarin tiedeakatemiassa säilytettäviin Bartókin ja Kodály'n noin 30.000 melodian sävelmäkeräelmiin, Bartókin ja Kodály'n kirjoittamaan valtaisaan ja monella kielellä ilmestyneeseen tieteelliseen kirjallisuuteen, alan muuhun tutkimukseen Unkarin ympärysvaelloissa kuten Romaniassa,

Bulgariassa, Slovakiassa, Sloveniassa sekä Puolassa ja jopa Baltian maissa. Krohnin työhön välillisesti liittyvää tutkimuskirjallisuutta on näet olemassa kaikissa näissä maissa, mikä on tehnyt aineiston kokonaiskartoituksen hyvin vaivalloiseksi jo siksikin, että kielen floora on loputtoman kirjava. Tämä kartoitustyö ynnä analyysit on nyt kuitenkin tehty, eikä väittelijän työtä voi pitää vähäisenä.

Aihe sinänsä on hyvä ja sekä suomalaisen että unkarilaisen etnomusiikologian oppihistorian kannalta erittäin tärkeä; emmehän oikeastaan enää tiedä paljonkaan konkreettista siitä, miten Krohn oli leksikografiansa ideoinut ja rakentanut — itse asiassa Krohn monine ansioineen on jo haihtunut taivaan tuuliin kansakunnan muistista. Liioin emme tiedä paljon siitäkään, millaisen vastaanoton Krohn sai metodilleen eurooppalaisessa musiikkitieteellisessä tiedeyhteisössä, joka kyllä oli alusta pitäen siitä varsin kiinnostunut ja odotti siltä paljon. János Bereczky on sikäli ihan teellinen juuri tämän ongelman tutkija, että hän on saanut kunnian olla aiheen puitteissa ensimmäinen: kukaan ei nimittäin aikaisemmin ole ottanut tarkemmin selvittäääkseen, miten edellä luetelluissa maissa kansansävelmien systemaattinen keräystyö ja luokittelu on järjestetty ja onko todellakin suomalaisella Ilmari Krohnilla ollut sellainen merkitys kuin tutkija hypoteesinaan olettaa. Kirjoittajan kannalta on ollut onnellista, että hän on saanut tehdä työtään itselleen tuiki tutussa arkistossa, jonka käyttöä tai sisältöä ei ole tarvinnut erikseen opetella. Mainittakoon vielä sekini yksityiskohta, että tekijä on kirjoittanut työnsä ensin äidinkielen-

lään unkariksi ja kääntänyt sen sitten itse suomeksi — kunnioittaakseen siten suurta Krohnia ja tämän kotimaata, kuten hän teoksessaan mainitsee. Kieli on sävyiltään hieman arkaaista mutta toki kaunista suomea, joskus tosin kaukana arkipäivän tyylilajeista. Mutta ellei se lukijaa häiritse, luvassa on erittäin kiintoisa matka suomalais-unkarilaisen vertailevan musiikkitieteen menneeseen maailmaan.

Tutkimuksen perusongelma siis on, mikä on suomalaisen Ilmari Krohnin osuus unkarilaisessa kansanmusiikin tutkimuksessa, mikä hänen väitetystä panoksestaan siihen on faktisesti suoraa, mikä taas ei. Millainen on ns. ”Krohnin järjestelmä” tai — kuten kirjoittaja sitä tarkentaen kutsuu — ”modifioitu Krohnin järjestelmä”, jolla kansansävelmien organisoinnin leksikografiset ongelmat Unkarissa kyettiin ratkaisemaan vuosikymmeniksi eteenpäin. Zoltán Kodályn tiedetään tutustuneen ensimmäisenä Krohnin nimeen ja toimintaan ”vertailevan musiikkitieteen” alalla 1905 ja johdattaneen siihen sitten ystävänsä Béla Bartókin, joka ennen tähän työhön ryhtymistään oli esiintynyt vain pianistina ja säveltäjänä. Kodály mainitsee Krohnin nimen pariin kertaan hyvin kunnioitettavaan sävyyn myös seuraavana vuonna 1906 ilmestyneessä väitöskirjassaan, joka käsittelee melodiatutkimuksen kannalta keskeistä kysymystä *Unkarin kansanlaulujen säerakenteesta*, ja sitä seuraavan kerran Bartókin kanssa samana vuonna yhdessä julkaisemassaan *Unkarilaisia kansanlauluja pianon säestyksellä* -nimisen kokoelmansa esipuheessa. Näistä kahdesta julkaisusta alkaa Krohnin tie unkarilaisen kansanmusiikintutkimuksen keskiöön, kun

hänen lausumansa periaate nousee myös Bartókin ja Kodályyn periaatteeksi: sävelmät on julkaistava yksittäin, autenttisinä ja huolellisesti nuotinnettuina kaikkine mahdollisine variaatioineen ja — järjestettynä *sanakirjamaisesti*. Tässä oli se Krohnin pääperiaate, melodioiden sanakirjamainen järjestäminen, joka kiehtoi unkarilaisia kollegoita alusta pitäen, sillä muiden periaatteiden mukaisiin valtavien melodiakeräelmien organisoointeihin ei uskottu.

Krohnin ideaan liittyi vielä yksi merkittävältä vaikuttava, sävelmien sanakirjallista järjestämistä — kuten Unkarissa sittemmin havaittiin — oivallisesti palveleva periaate: kaikki nuotinnettavat sävelmät oli transponoitava siten, että ne päättyivät g1:hen, jolloin sävelmien keskinäinen vertailukelpoisuus saavutettiin. Sävelmien ryhmittäminen tyyppeihinsä taas tapahtui säkeiden ns. melodisten kadenssien avulla, joita on järjestelmässä yhteensä seitsemän. Nämä periaatteensa Krohn oli esitellyt vuonna 1903 Saksassa julkaisemassaan artikkelissa *Welche ist die beste Methode, um Volks- und volksmässige Lieder nach ihrer melodischen (nicht textlichen) Beschaffenheit lexikalisch zu ordnen?* Krohnin artikkelissaan esittämä kokeiluaineisto vakuutti sekä Bartókin että Kodályin niin, että he päättivät omaksumen menetelmän perusperiaatteet, mutta sovelsivat ideaa sieltä täältä omiin tarpeisiinsa; siitä syntyi Bereczkyn ”modifioituksi Krohnin järjestelmäksi” kutsuma periaate. Kysymyksessä ei siten ollut menetelmän lainaus sellaisenaan, vaan pikemminkin idean lainaus ja sen kehittäminen eteenpäin.

János Bereczky on siis halunnut selvittää, miten tämä ”modifioitu Krohn-



menetelmä” on syntynyt ja sittemmin toiminut unkarilaisessa melodiaympäristössä. Menetelmän kehittymistä Krohnin raaka-asteen ideasta lopulliseksi voidaan tutkimuksessa seurata lähes päivä päivältä ja viikko viikolta ensisijaisesti Kodályn ja osittain myös Bartókin kirjeenvaihdosta tai muistiinpanoista, joissa he yksityiskohtaisesti ovat selvittäneet leksikografisia kokeiluja unkarilaiseen melodia-aineistoon. Sen osan Bereczky on myös raportoinut pääpiirteiltään. Tätä osaa pidän äärimmäisen mielenkiintoisena, kuin vaikean matemaattisen probleeman ratkaisuyrityksenä.

Työ on jaettu 17 päälukuun, eikä alalukuja ole. Näin kukin luku on verrattain keskitetty; se palvelee epäilemättä työn kokonaisrakenteen selkeyttä. Etuna on, että asiakokonaisuudet on suitsittu tällä rajauksella ruotuun, vähäisenä haittana ehkä on eräiden lyhyitten lukujen tuottama sirpalemainen vaikutelma, joka ei kyllä pahemmin haittaa, koska asioiden eteneminen käy kuitenkin loogisesti. On hyvä, että tekijä ei ole ryhtynyt esittelemään tutkimuksessaan läpikäymiään sävelmäkokoelmia ja tutkimaan niitä sävelmä sävelmältä, miten mikin Krohn-paradigma toteutuu niistä kussakin. Se olisi paisuttanut kokonaisuuden hallitsemattomaksi, ja oppihistoriallinen punainen lanka olisi varmasti kadonnut. Tutkijan näkökulma on keskitetympi — sitä voisi siis luonnehtia enemmän oppihistorialliseksi kuin melodia-analyttiseksi, koska pääosassa ovat Kodályn ja Bartókin omissa tutkimuksissaan ja muissa kirjoituksissaan esittämät perustelut siitä, miksi Krohnin järjestelmä on heidän mielestään niin ylivoimainen muihin

järjestelmiin nähden. Mielenkiintoista on havaita, että Kodály ja Bartók eivät kertaakaan unohda mainita, että heidän käyttämänsä järjestelmän kehittäjä on suomalainen tutkija Ilmari Krohn, vaikka he lopulta joutuivatkin irtautumaan eräistä Krohnin periaatteista ja kehittämään tilalle omiaan. Erityisesti Bartók eteni omille teilleen 1920-luvun alusta lähtien, mutta — kuten Bereczky osoittaa — Bartókin uusienkin järjestämisspyrkimysten taustalla näkyy silti selkeästi Ilmari Krohnin vaikutus mm. lajien mukaisessa ryhmitelyssä ja duurissa olevien sävelmien erottamisessa jne. Bereczky osoittaa edelleen lukuisilla lainauksillaan senkin, että juuri suomalainen esimerkki johti Bartókin ja Kodályn pyrkimykset vertailevan kansanlaulututkimuksen ideaan. Näistä kehittyi vertailevan kansanlaulututkimuksen ohjelma. Kodályn töissä alkaa näkyä jo vuonna 1905 suomalaisten ja unkarilaisten sävelmien vertailu, mikä laajenee sitten muihin sukulaiskansoihin päin. Pentatoniikka ja kvinttinvaihto ovat esimerkiksi unkarilaisten ja marilaisten sävelmien vertailun perusta. Ilmari Krohnin vaikutus tuntuu molempien kiinnostussuuntien kehityksessä tälläkin saralla. Bartókin tie alkaa marilaisten laulujen esimerkeillä kääntyäkseen sitten naapurikansojen slovakkien, romanialaisten, serbien ja vielä kaukaisempien turkkilaisten musiikin vertailevaan tutkimukseen ja antaakseen siten perustan uudelle tutkimushankkeelle.

Tähän ideaan liittyy teoksen viimeiseksi luvuksi sijoitettu erittäin kiintoisa yhteenvedonomainen mutta hieman tarpeettoman niukaksi jäävä katsaus siihen, miten Krohnin ajatukset kantoivat muiden maiden kansanmusiikin tutki-

musperinteeseen. Kirjoittaja on kyennyt selvittämään monien Unkarin naapurivalttojen käytännöt, ja hämmästykseseen saa lukea, että lähes kaikkialla Krohn on ollut tunnettu ja hänen leksikografiset ideansa on otettu käyttöön aina melodioiden gl:hen tapahtunutta transponointia myöten. Kaikesta tästä Bereczky esittää tutkimuksessaan selkeät todisteet aina nuotti- ja tekstietrakteja myöten. Tästä ei ole suomalaisessa musiikkitieteen oppihistoriassa aiemmin ollut minkäänlaista tietoa. Tämän perusteella ei ole liioiteltua todeta, että Ilmari Krohn on varmasti ollut kautta aikain kansainvälisesti tunnetuin suomalainen musiikkitieteilijä — ja taitaa olla sitä edelleen.

Tutkimukseen sisältyy melkoisesti nuottiesimerkkejä, jotka valottavat kuvattua asiaa hyvin. Ne ovat eräiden muiden tekstifragmenttien ohella useimmiten valokopioita vanhoista alkupe- räisteksteistä, joten niiden typografinen kvaliteetti ei aina ole paras mahdollinen. Bereczkyn tapana on myös panna lähteensä puhumaan, joiden kanssa hän sitten itse käy dialogia. Nämä lähteistä lainatut kappaleet hän on jättänyt aina alkukieliseen asuun, mikäli kyseessä on englannin, saksan tai ranskan kieli; sen sijaan unkarin-, puolan-, venäjän-, tshekin-, slovakin-, romanian-, slovenian- ja serbokoatiankieliset tekstit hän on kuitenkin ystävällisesti suomentanut. Paikoitellen jää sellainen vaikutelma, että vieraskielistä tekstiä on suomenkielisessä perustekstissä runsaanpuoleisesti. Ymmärrän kuitenkin hyvin valittua käytäntöä: kääntäminen ei useissa tapauksissa olisi ollut tarkkuus- syistä hyvä vaihtoehto.

Lähde- ja kirjallisuusluettelo on

kunnioitusta herättävän laaja, se kertoo tutkijan suuresta lukeneisuudesta ja asioiden laajasta hallinnasta. Kaikkiin niihin huomautuksiin ja kysymyksiin, jotka väitöstilaisuudessa tein, tekijä kykeni vastaamaan minua tyydyttäneellä tavalla. Kun lähestymistäväksi oli valittu Ilmari Krohn contra Zoltan Kodály ja Béla Bartók, ei suuremmin voitane moittia sitäkään, että muut unkarilaiset kansanmusiikintutkijat — ennen kuvattua aikaa ja sen jälkeenkin — on kylmästi rajattu syrjään ja keskitytty vain mainittuihin päähenkilöihin, joiden asema luonnollisestikin on ollut kaikkein keskeisin. Niin sanotun ”Krohnin metodin” yksityiskohtaisempi yleisesittely teoksen alussa olisi selkeyttänyt asiaan vihkiytymättömän lukijan ymmärtämisprosessia huomattavasti, ja myös Bartókin liukuminen metodisesti omille teilleen 1920-luvun alussa olisi vaatinut perustelukseen pienen lisän.

János Bereczky on tärkeällä väitös- kirjallaan, joka paljastaa suomalaisen ja unkarilaisen kansanmusiikintutkimuksen oppihistorian yhteydet, värittänyt merkittäväällä tavalla kummankin maan tutkimuksen tähänastisia ”valkeita läiskä”. Hän on osoittanut lähde pohjansa erinomaista tuntemusta ja kyennyt argumentoimaan väitteensä pitävästi — aivan erityisesti sen, että Ilmari Krohnilla oli, ja yhä on, erittäin vakaa asema myös Unkarin musiikintutkimuksessa.

Kirjoittaja on Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen professori. Hän on johtanut usean vuoden ajan suomalais-unkarilaista Kodály-projektia, jossa on valmistunut mm. useita unkarilaisten ja suomalaisten kirjoittamia väitöskirjoja musiikkitieteen ja -kasvatuk- sen alalta.



JOUKKOLUOKKA JA SOINTU

TUTKIMUS TEOREETTISTEN JA HAVAITTUJEN LÄHEISYYKSIEN VÄLISESTÄ YHTEYDESTÄ¹

TUIRE KUUSI

Tänään tarkastettavan väitöskirjan (Kuusi 2001) otsikossa on useita sanoja, joiden määrittelemineen auttaa ymmärtämään, mistä työssä oikeastaan on kysymys. Ensinnäkin tutkimuksessa verrataan kahta hyvin erilaista tapaa määrittellä kahden objektin välinen läheisyys. Nämä tavat ovat 'teoreettinen', 'abstrakti' tai 'käsitteisiin perustuva' läheisyys ja 'havaintoon perustuva' läheisyys.² Teoreettista läheisyyttä edustavat musiikin joukkoteorian matemaattiset läheisyysmallit eli läheisyysmittarit (*similarity measures*). Havaintoon perustuvaa läheisyyttä edustaa empiirinen, kuulemalla havaittu läheisyys.

Goldstonen mukaan teoreettista läheisyyttä voidaan käyttää objektien luokitteluun. Sen sijaan havaintoon perustuva läheisyys näyttää perustuvan ainakin jossain määrin eri informaatioon kuin luokittelu. (Goldstone 1994, 131–135.) On mahdollista, että kahta objektia pidetään keskenään hyvinkin samannäköisinä siitä huolimatta, että ne luokitellaan kuuluviksi eri luokkiin. Esimerkiksi lauseet 'tuo koira näyttää aivan sialta' tai 'nuorena valkoinen karpäs-

sieni ja herkkusieni ovat samannäköiset' sisältävät sekä havaintoon perustuvan samanlaisuushuomion että luokittelun (ja ainakaan jälkimmäisessä tapauksessa luokittelu ei perustu välittömään havaintoon vaan oppimiseen).

Havaintoon perustuvaa läheisyyttä voidaan tietenkin aina tarkentaa pohjimalla 'minkä ominaisuuden suhteen samanlainen'. Puheena olevasta ominaisuudesta riippuen joko pysytään havainnon tasolla tai siirrytään lähemmäs luokittelun ääripäätä. Jos pitäydytään koiran ja sian esimerkissä, välittömästi havaittavia ominaisuuksia voisivat olla esimerkiksi koko tai väri, kun taas luokittelevia ominaisuuksia olisivat genotyyppi tai se, onko eläimellä sorkat vai tassut. Toisena esimerkkinä havainnon ja luokittelun eroavaisuudesta voisi olla

¹ Tämä teksti perustuu kirjoittajan lectio precursoriaan Sibelius-Akatemiassa 12.1.2002.

² Goldstone (1994, 143) pitää käsitteisiin perustuvaa läheisyyttä (conceptually-based similarity) ja havaintoon perustuvaa läheisyyttä (perceptually-driven similarity) läheisyyskäsitteen jatkumon kahtena ääripäänä.

kysymys 'mitä yhteistä on vauvalla ja väitöskirjan käsikirjoituksella'. Pikaisen havainnon tasolla tuskin mitään, mutta jos pitäisi luokitella asioita, joita pelastaisi palavasta talosta, mainitut objektit todennäköisesti kuuluisivat ensisijaisesti pelastettaviin.

Tässä tutkimuksessa on siis mukana kaksi erilaista läheisyyden määrittelemisen tapaa, havaintoon perustuva ja teoreettinen. Lisäksi myös verrattavat objektit ovat erilaisia. Joukkoteorian läheisyysmittarit vertaavat kahden abstraktion, nimittäin joukkoluokan (*set-class*) välistä läheisyyttä, kun taas kuulohavainto on tehtävä jostain kuultavissa olevasta, soivasta sävelyhdistelmästä, tässä tutkimuksessa soinnuista.

Se, miten kahden objektin läheisyyttä kulloinkin arvioidaan, riippuu tietenkin monesta tekijästä. Läheisyshavainto voi vaihdella tapauskohtaisesti. Kaksi objektia voi olla monien havaittavissa olevien seikkojen suhteen keskenään samanlaisia tai erilaisia, ja tilanteesta riippuu, mikä tai mitkä tekijät nousevat tärkeiksi. Näyttääkin siltä, että läheisyshavaintoa ohjaavat useat taustatekijät samanaikaisesti. Toisin sanoen, läheisyshavainto on moniulotteinen. Jos sen sijaan on kyse teoreettisista läheisyysmalleista, jollaisia joukkoteoreettiset läheisyysmittarit ovat, mittarin tekijä on määritellyt ne objektin, siis joukkoluokan, ominaisuudet, joita mittari vertaa, ja sen tavan, jolla vertailu tapahtuu. Kaikki vertailut tapahtuvat samalla, mittarin tekijän määrittelemällä tavalla, ja kaikki toisiaan vastaavat tapaukset tuottavat mittaajasta ja mittauskerrasta riippumatta saman lopputuloksen.

Tähän tutkimukseen valittiin kym-

menen läheisyysmittaria. Mittareista kuusi vertaa kahden joukkoluokan kokonaisintervalliluokkasisältöä. Tämä tapahtuu vertaamalla joukkoluokkien ns. intervalliluokkavektoreita. Nämä mittarit ovat *ASIM* (Morris 1979/80), $\%REL_2$ (Castrén 1994), *IcVD₂* ja *Cos θ* (Rogers 1992/1999) sekä *SATSIM* ja *CSATSIM* (Buchler 1998). Neljä mittaria vertaa kokonaisosajoukkoluokkasisältöä (johon intervalliluokkasisältökin kuuluu) vertaamalla osajoukkoluokkavektoreita. Nämä mittarit ovat *ATMEMB* (Rahn 1979/80), *REL* (Lewin 1979/80), *RECREL* (Castrén 1994) ja *AvgSATSIM* (Buchler 1998). Koska sekä intervalliluokka- että osajoukkoluokkavektorit ovat numerovektoreita, vertailu tapahtuu jollain matemaattisesti määritellyllä tavalla, ja tuloksena on numeroarvoja jollain sovitulla asteikolla. Toisin sanoen, mittareilla lasketaan läheisyysarvoja joukkoluokkapareille. Läheisyysarvojen laskemisen tapa on tietenkin eri mittareilla erilainen.³

JOUKKOLUOKKA JA SOINTU

Kuten muukin teoria, myös musiikin joukkoteoria perustuu abstraktioihin. Jotkin sanat ja käsitteet on sopimuksenvaraisesti valittu kuvaamaan jotain ilmiöjoukkoa. Abstraktioille on tyypillistä se, että yhden ja saman abstraktion piiriin mahtuu monta esimerkkitapausta. Itse abstraktiota ei voida havaita, vaan havaittavia ovat esimerkkitapaukset. Esimerkkitapaukset voivat olla keskenään hyvinkin erilaisia, kunhan ne täyttävät sen kriteeristön, joka kullekin



abstraktiolle on — jälleen sopimuksen-varaisesti — määrätty.

Otetaan esimerkiksi yleisesti käytetty musiikinteoreettinen abstraktio 'duurisointu'. Jokainen voi mielessään kuvitella, miltä duurisointu kuulostaa. Jos tekisimme nyt kyselyn siitä, mitä kukin ajatteli, saisimme useita erilaisia duurisoinnun toteutuksia, jotka kaikki olisivat erilaisia duurisoinnun ilmiäsuja. Olisi mahdotonta väittää, että jokin näistä duurisoinnun ilmiäsuista olisi parempi tai huonompi duurisointu-abstraktion edustaja kuin jokin toinen.

Kaikki erilaiset duurisoinnun ilmiäsuut kuuluvat duurisointuluokkaan. Duurisointuluokka on joukkoteoreettisessa käsitteistössä joukkoluokka. Siitä ei kuitenkaan käytetä 'duurisointuluokka'-nimeä, vaan nimeä 3-11B. Ensimmäinen numero tarkoittaa, että joukkoluokassa on kolme jäsentä. Vastaavasti puhutaan kolmisoinnusta, vaikka sen toteutuksessa olisikin paljon enemmän kuin kolme säveltä. Saman sävelen kertautumista eri oktaavissa ei lasketa mukaan uutena sävelenä. Toisin sanoen, kolmisoinnussa on kolme sävellyyttä tai sävelluokkaa (*pitch-class*). Toinen numero on järjestysnumero; kyseinen joukkoluokka on tiettyjen kriteerien mukaan järjestyksessä 11. kaikkien kolmijäsenisten joukossa. B-kirjain taas viittaa tiettyyn luokitusjärjestelmään, joka erottaa ns. käänteisjoukkoluokat toisistaan.⁴

Tässä tutkimuksessa joukkoluokat olivat viisijäsenisiä ja soinnut vastaavasti viisisävelisiä. Tutkimukseen valittiin 12 joukkoluokkaa, 28 sointua ja 66 sointuparia. Joukkoluokkien valintaan vaikuttaneet joukkoluokkaominaisuudet ja valintaprosessi on kuvattu väitöskir-

jassa (Kuusi 2001, 83-85), samoin se, millä perustein muodostettiin testeissä käytetyt soinnut ja sointuparit (Kuusi 2001, 90-93).

TESTIT JA NIIDEN TULOKSET

Tutkimuksessa tehtiin kaksi testiä. Ensimmäisessä testissä (ns. sointuparitesti) 58 koehenkilöä arvioi kahden soinnun välistä läheisyyttä. Arviot olivat kokonaisvaltaisia, nopeita ja perustuivat ensivaikutelmaan, eikä koehenkilöille juurikaan jäänyt aikaa 'minkä ominaisuuden suhteen samanlainen'-kysymyksen pohtimiseen. Läheisyshavaintojen taustatekijät analysoitiin jälkepäin tilastollisella menetelmällä *Multi-dimensional scaling*. Löydettyjä taustatekijöitä voidaan pitää tärkeimpinä 'minkä suhteen samanlainen'-kysymykseen liittyvinä ominaisuuksina. Näitä taustatekijöitä verrattiin sitten sekä sointujen ominaisuuksiin että sointujen taustalla olleiden joukkoluokkien ominaisuuksiin.

Sointuhavainnon taustatekijöiden analysoiminen ei kuitenkaan rajoittunut vain läheisyshavaintoihin. Toisessa testissä (ns. yksittäisten sointujen testi) samat 58 koehenkilöä arvioivat yksit-

³ Eri mittareiden käyttöä läheisyysarvojen laskemiseen selittävät paitsi mainitut mittareiden tekijät, myös esim. Isaacson 1992, 14-156; Castrén 1994, 37-98, 116-121; Kuusi 2001, 51-73.

⁴ Joukkoluokituksesta tarkemmin Castrén 1989, 34-36; ks. myös Kuusi 2001, 192 (hakusana Set-Class).

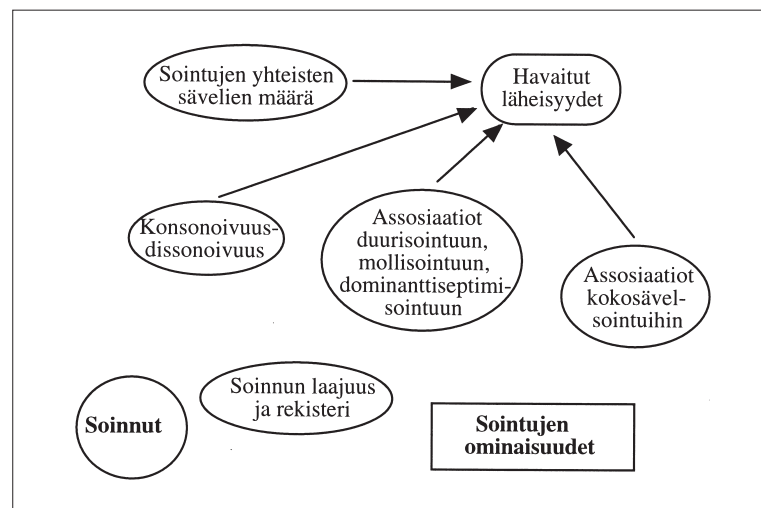
karhea	3	2	1	0	1	2	3	pehmeä
vakaa	3	2	1	0	1	2	3	epävakaa
harva	3	2	1	0	1	2	3	tiheä
kirkas	3	2	1	0	1	2	3	samea
karu	3	2	1	0	1	2	3	rehevä
synkkä	3	2	1	0	1	2	3	valoisa
pyöreä	3	2	1	0	1	2	3	kulmikas
väritön	3	2	1	0	1	2	3	värillinen
ärtynyt	3	2	1	0	1	2	3	leppoisa

Esimerkki 1. Tutkimuksessa käytetyt sanalliset asteikot.

täisiä sointuja yhdeksällä semanttisella, siis sanallisella, asteikolla (Esimerkki 1).⁵ Nämä asteikot hajottivat soinnusta saadun kokonaisvaikutelman osiin. Näin kerätystä aineistosta havainnon taustatekijät analysoitiin faktorianalyysin avulla. Löydettyjä taustatekijöitä verrattiin jälleen sekä sointujen ominaisuuksiin että sointujen taustalla olleiden joukkoluokkien ominaisuuksiin. Lisäksi vertailtiin läheisyshavaintoa ohjaavia

tekijöitä ja yksittäisistä soinnuista tehtyjä havaintoja ohjaavia tekijöitä keskenään.

Koska havainnot oli tehty soinnuista, myös esille tulleet havaintoa ohjaavat tekijät olivat sointujen ominaisuuksia. Oheiseen kaavioon (Esimerkki 2) on kerätty tärkeimmät tutkimuksessa löydetty sointuhavaintoa ohjaavat tekijät. Näitä olivat soinnun konsonoivuuden tai dissonoivuuden aste, soinnun asso-



Esimerkki 2. Tutkimuksessa löydetty sointuhavaintoa ohjaavat tekijät.

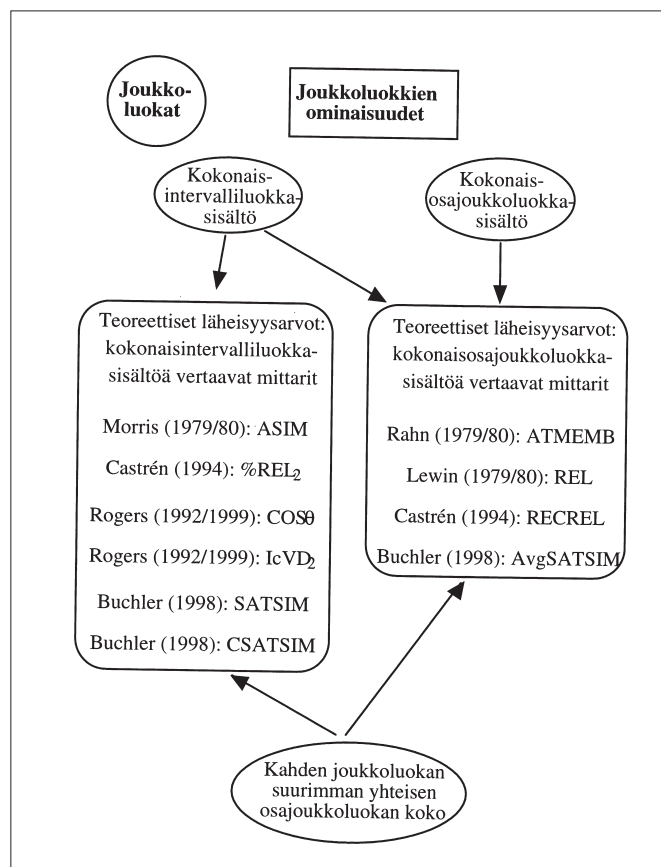


siaatiot tuttuihin sointuihin (duuri-, molli-, dominanttiseptimisointu), soinnun assosiaatiot kokosävelsointuihin sekä soinnun rekisteri ja laajuus. Näistä ominaisuuksista kahden soinnun väliseen havaittuun läheisyyteen vaikuttivat kaikki muut paitsi sointujen laajuus ja rekisteri, koska testin sointupareissa kahden soinnun laajuus ja rekisteri oli sama. Läheisyshavaintoon vaikutti myös sointuparin sointujen yhteisten sävelten määrä.

Kuten aiemmin totesin, olin tut-

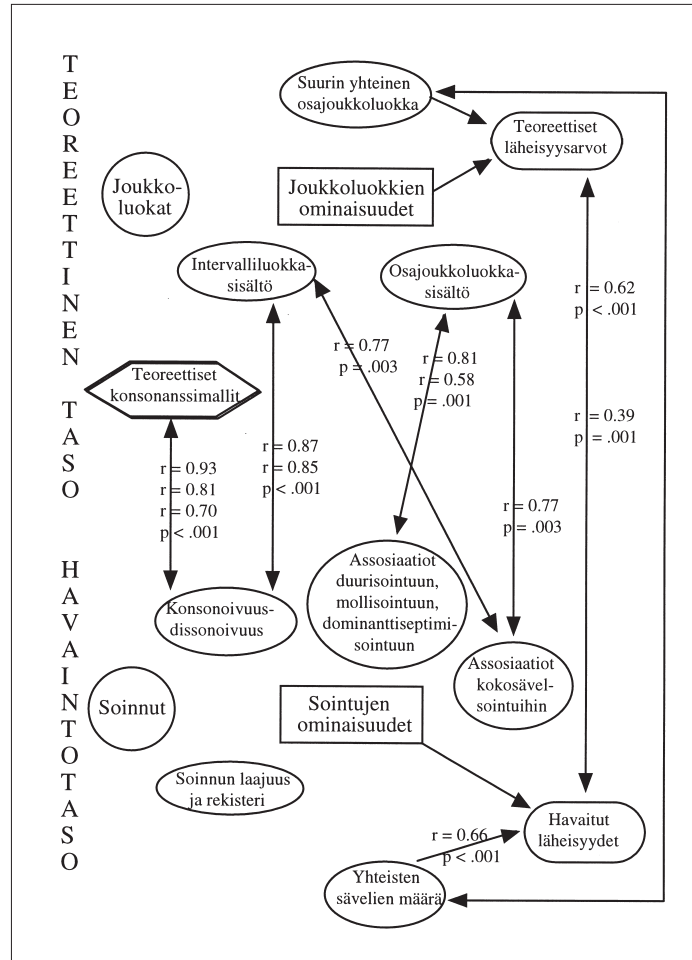
kimuksessani kiinnostunut kuulohavaintoa ohjaavien soinnullisten ominaisuuksien ja joukkoluokkaominaisuuksien välisestä yhteydestä. Esimerkissä 3 ovat tutkimuksessa käytetyt joukkoluokkaominaisuudet: kokonaisintervalliluokkasisältö, kokonaisosajoukkoluokkasisältö sekä kahden joukkoluokan suurimman yhteisen osa-

⁵ Tämantyyppisen testauksen lähtökohtana on Semanttinen differentiaali; ks. Osgood, Suci ja Tannenbaum 1957.



Esimerkki 3. Tutkimuksessa käytetyt joukkoluokkaominaisuudet.





Esimerkki 4. Sointujen ominaisuuksien ja joukkoluokkaominaisuuksien välisiä yhteyksiä.

joukkoluokan koko.⁶ Nämä joukkoluokkaominaisuudet vaikuttavat teoreettisiin, mittareilla laskettaviin läheisyysarvoihin.

Seuraavassa kaaviossa (Esimerkki 4) ovat joukkoluokkaominaisuuksien ja soinnullisten ominaisuuksien väliset yhteydet. Ne on ilmoitettu korrelaatioina; mitä korkeampi korrelaatio, sitä

selvempi yhteys vallitsee kahden tekijän välillä. Kullekin korrelaatiolle on lisäksi annettu tilastollisen merkittävyyden kuvaaja, p-arvo. Mitä pienempi p-arvo on, sitä tilastollisesti merkittävämpi on tulos.⁷ Kaikki taulukoiden yhteydet ovat tilastollisesti erittäin merkittäviä (esim. p-arvo .003 merkitsee,



että tulos on voinut syntyä sattumalta kolmessa tapauksessa tuhannesta).

Kaavio on jaettu teoreettiseen ja havaintotasoon. Teoreettista tasoa edustavat joukkoteoreettiset abstraktiot, aiemmin mainitut joukkoluokat, niiden intervalli- tai osajoukkoluokkasisältö sekä teoreettiset läheisyysarvot. Havaintotasoon kuuluvat soinnut ja sointujen ominaisuudet. Kuten kaavioista nähdään, sointujen konsonoivuuden aste on selvässä yhteydessä joukkoluokkien intervalliluokkasisältöön; korrelaatiot ovat varsin korkeat ($r = 0.87$, $p < .001$, $N=12$ sointuparitestille ja $r = 0.85$, $p < .001$, $N=28$ yksittäisten sointujen testille). Sointujen assosiaatiot tuttuihin sointuihin voidaan hyvin selittää joukkoluokkien osajoukkoluokkasisällön avulla (korrelaatiot ovat $r = 0.81$, $p < .001$, $N=12$ sointuparitestille ja $r = 0.58$, $p = .001$, $N=28$ yksittäisten sointujen testille). Sekä intervalliluokkasisältö että osajoukkoluokkasisältö ovat yhteydessä sointujen kokosävel-assosiaatioihin ($r = 0.77$, $p = .003$, $N=12$ sekä intervalliluokkasisällölle että osajoukkoluokkasisällölle sointuparitestissä; tätä tekijää ei löytynyt yksittäisten sointujen testissä).

Teoreettisten läheisyysarvojen korrelaatiot havaittuihin läheisyyksiin vaihtelivat mittareittain. Alhaisin korrelaatio saatiin mittarille 'ASIM' (0.39 , $p = .001$, $N=66$), ja korkein mittarille 'REL' (0.62 , $p < .001$, $N=66$).⁸ Sointujen yhteisten sävelten määrä vaikutti läheisyshavaintoon ($r = 0.66$, $p < .001$, $N = 66$). Koska tässä tutkimuksessa sointuparit oli tehty siten, että yhteisten sävelten määrä parin kahdessa soinnussa oli sama kuin joukkoteoreettisesti määriteltä suurimman yhteisen osajouk-

koluokan koko, tämä joukkoluokkien välinen ominaisuus vaikutti välillisesti myös havaintoon. Ainoa sointuhavaintoa ohjaava tekijä, joka ei ollut yhteydessä joukkoluokkaominaisuuksiin, oli soinnun laajuus ja rekisteri. Tämä johtuu siitä, että yhdestä joukkoluokasta voidaan muodostaa loputon määrä erilaisia soinnullisia esimerkkitapauksia, ja niiden laajuus ja rekisteri luonnollisesti vaihtelevat.

Kaaviossa on myös yhteyksiä havaitun konsonoivuuden asteen ja teoreettisten konsonanssimallien välillä. Korkein korrelaatio ($r = 0.93$, $p < .001$) löytyi havaintojen ja Huronin konsonanssimallin välillä sointuparitestissä. Korrelaatiot yksittäisten sointujen testin tulosten ja Malmbergin mallin välillä ($r = 0.81$, $p < .001$) tai Kameekan ja Kuriyagawan mallin välillä ($r = 0.70$, $p < .001$) olivat nekin melko korkeat.⁹ Nämä mallit eivät ole joukkoteoreettisia, vaan psykoakustisia. Ne ovat mukana kaaviossa osoittamassa, että sointuhavaintoa ohjaava soinnun konsonoivuuden aste oli seli-

⁶ Tutkimuksessa käytetyistä joukkoluokkaominaisuuksista tarkemmin Kuusi 2001, 83-84, 118-119, 124, 126-127, 142-144. Joukkoteorian peruskäsitteitä selittävät mm. Castrén 1989 ja Straus 1990.

⁷ Korrelaatiokertoimen tilastollinen merkitsevyys on riippuvainen tapausten lukumäärästä (N). Tämän vuoksi korrelaatiota analysoitaessa annetaan myös N -arvo.

⁸ Kuusi 2001, 110-111. Väitöskirjassa läheisyysarvot on annettu prosenttipisteinä. Prosenttipisteiksi muuttamisesta ja muutoksen syistä ks. Kuusi 2001: 74-79.

⁹ Malmberg 1918; Kameoka ja Kuriyagawa 1969; Huron 1994. Ks. myös Krumhansl 1990, 55-56; Kuusi 2001, 38-39, 85-86, 93-95.

tettävissä myös tämäntyyppisten psykoakustisten mallien avulla.

JOHTOPÄÄTÖKSIÄ

Tutkimuksessa tehtiin kaksi aivan erilaista testiä, joista ensimmäisessä koehenkilöt arvioivat sointupareja kokonaisvaltaisesti yhdellä asteikolla ('läheisyys - etäisyys'), toisessa he arvioivat yksittäisiä sointuja usealla sanallisella asteikolla, jotka hajottivat kokonaishavainnon. Testauksen erilaisuudesta huolimatta havaintoa ohjaavat taustatekijät osoittautuivat analyysissa jokseenkin samoiksi, joten voidaan olettaa, että testien tulokset todellakin johtuivat testattavista soinnuista eivätkä tutkimusmenetelmästä. Testeissä koehenkilöillä oli melko niukasti miettimisaikaa, joten tutkimuksessa löydetyt sointuhavainto ohjaavat tekijät ovat todennäköisesti melko tiedostamattomia. On myös luultavaa, että eri tekijät sekoituivat testitilanteessa.

Käytetyt kaksi erilaista testiä osoittautuivat hyvin käyttökelpoiseksi tämäntyyppiseen tutkimukseen. Sointuparitestissä kerättyjä läheisyysarvioita oli mahdollista suoraan verrata läheisyysmittareilla tuotettuihin teoreettisiin läheisyysarvoihin. Lisäksi aineistoa oli mahdollista käyttää läheisyshavainnon taustatekijöiden analysoimiseen. Semanttisten asteikkojen avulla kerätyt yksittäisiä sointuja kuvaavat arviot soveltuivat sellaisenaan faktorianalyysin aineistoksi, mutta myös niistä saattoi laskea kahden soinnun välisen etäisyyden ja verrata tätä etäisyyttä läheisyysmittareiden tuottamiin arvoihin. Kaiken

kaikkiaan kahden erilaisen testin käyttäminen lisäsi koko tutkimuksen validiteettia.

Tutkimuksessa musiikkikoulutusta saaneet aikuiset arvioivat viisisävelisiä sointuja.¹⁰ Soinnut soitettiin ilman minäänlaista musiikillista kontekstia. Jatkossa tarvitaankin lisää tutkimuksia, joissa käytetään erityyppistä testimateriaalia ja erilaisen koulutuksen saaneita koehenkilöitä. Esimerkiksi sointujen sävelmäärän eron merkitystä pitäisi tutkia, samoin sointujen laajuuksien merkitystä. Sointuparien sointujen yhteisten sävelien määrää voisi tutkimuksissa muunnella ja selvittää, miten suuri merkitys sillä on läheisyshavainnoon. Olisi myös kiinnostavaa selvittää, miten soinnun tuttuuden astetta voisi soinnullisilla tekijöillä muunnella. Musiikillisen kontekstin lisääminen testaukseen olisi erityisen haastava, mutta samalla kiinnostava tehtävä.

Kuten aiemmin todettiin, yhdestä joukkoluokasta on mahdollista muodostaa loputon määrä erilaisia soinnullisia toteutuksia. Yhteen testiin voidaan tietenkin valita vain rajallinen määrä sointuja, sellainen määrä, joka koehenkilöiden on mahdollista keskittyneesti arvioida. On selvää, että sointuvalikoima ohjaa jossain määrin havaintoja. Näin ollen yhden tutkimuksen johtopäätöksiä ei voida yleistää, vaan johtopäätöksien tueksi tarvitaan tuloksia myös muista tutkimuksista.

Useimmat tässä tutkimuksessa esiin tulleet kuulohavainto ohjaavat tekijät olivat samoja, joita on aiemmissakin tutkimuksissa löytynyt.¹¹ Näin siitä huolimatta, että aiemmissa tutkimuksissa ei ole käytetty viisisävelisiä sointuja vaan kolmi- ja nelisointuja sekä kolmi-neli-



sävelisiä melodianpätkiä, eikä semanttisia asteikoita ole tietääkseni aiemmin sovellettu sointuhavaintoon. Tälle ja aiemmille tutkimuksille yhteisiä sointuhavaintoa ohjaavia tekijöitä olivat soinnun konsoniivisuuden aste, soinnun assosiaatiot tuttuihin sointuihin ja soinnun laajuus. Myös yhteisten sävelten määrän on aiemminkin todettu vaikuttavan läheisyshavaintoon. Vaikuttaakin siltä, että koehenkilöt yleisesti käyttävät tämäntyyppisiä keinoja arvioidessaan sointuja.

Aiemmat tutkimukset eivät kuitenkaan ole löytäneet yhteyttä soinnullisten tekijöiden ja joukkoteoreettisten abstraktioiden välillä, eivät liioin yhteyttä teoreettisen ja kuulohavaintoon perustuvan läheisyyden välillä. Tänäpä tarkastettava tutkimus sen sijaan osoitti, että useat kuulohavaintoa ohjaavat soinnulliset tekijät voidaan selittää abstrakteilla, joukkoteoreettisilla käsitteillä. Lisäksi tutkimuksessa löytyi selvä yhteys teoreettisten läheisyysarvojen ja kuulemalla havaitun läheisyyden välillä. Jatkossa mielestäni tärkeää, haastavaa ja kiinnostavaa olisikin joukkoteoreettisten ja soinnullisten ominaisuuksien välisen yhteyden tutkiminen erilaisissa testitilanteissa – ja myöhemmin toivottavasti myös musiikillisessä kontekstissa.

MM Tuire Kuusi on ollut tutkijakoulutettavana Suomen opetusministeriön rahoittamassa Pythagoras-tutkijakoulussa. Hän työskentelee Sibelius-Akatemiassa sävellyksen ja musiikinteorian osastolla, jossa hän tutkii joukkoteoreettisten abstraktioiden ja kuulohavainnon välistä yhteyttä.

LÄHTEET

- Bruner, Cheryl L. 1984. The Perception of Contemporary Pitch Structures. *Music Perception* 2:25-39.
- Buchler, Michael 1998. *Relative Saturation of Subsets and Interval Cycles as a Means for Determining Set-Class Similarity*. Unpublished doctoral dissertation, University of Rochester.
- Castrén, Marcus 1989. *Joukkoteorian peruskysymyksiä*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Castrén, Marcus 1994. *RECREL, A Similarity Measure for Set-Classes*. Sibelius-Akatemia: Studia Musica 4. Helsinki: Hakapaino Oy.
- Gibson, Don B. 1986. The Aural Perception of Nontraditional Chords in Selected Theoretical Relationships: A Computer-Generated Experiment. *Journal of Research in Music Education* 34: 5-23.
- Goldstone, Robert L. 1994. The Role of Similarity in Categorization: Providing a Groundwork. *Cognition* 52: 125-157.
- Huron, David 1994. Interval-Class Content in Equally Tempered Pitch-Class Sets: Common Scales Exhibit

¹⁰ Koehenkilöt olivat Sibelius-Akatemian opiskelijoita ja opettajia sekä Päijät-Hämeen konservatorion ammattiopiskelijoita.

¹¹ Joukkoteoreettisten ja kuulemalla havaitujen läheisyyksien yhteyttä ovat aiemmin tutkineet Bruner 1984; Gibson 1986; Stammers 1994; Lane 1997; Williamson ja Mavromatis 1997 ja 1999; Samplaski 2000. Ks. myös Kuusi 2001, 23-35.

- Optimum Tonal Consonance. *Music Perception* 11: 289-305.
- Isaacson, Eric 1992. *Similarity of Interval-Class Content between Pitch-Class Sets: The IcVSIM Relation and its Application*. Unpublished doctoral dissertation, Indiana University.
- Kameoka, Akio ja Mamoru Kuriyagawa 1969. Consonance Theory Part II: Consonance of Complex Tones and Its Calculation Method. *Journal of the Acoustical Society of America* 45: 1460-1469.
- Krumhansl, Carol L. 1990. *Cognitive Foundations of Musical Pitch*. New York: Oxford University Press.
- Kuusi, Tuire 2001. *Set-Class and Chord: Examining Connection between Theoretical Resemblance and Perceived Closeness*. Sibelius-Akatemia: Studia Musica 12. Helsinki: Hakapaino Oy.
- Lane, Roger C. 1997. *A Multidimensional Scaling Study of Seven Theoretical Indexes of Intervallic Similarity and Musicians' perceptions Among Twenty-One Pitch-Class Sets*. Unpublished doctoral dissertation, University of North Carolina.
- Lewin, David 1979/80. A Response to a Response: On PCSet Relatedness. *Perspectives of New Music* 18: 498-502.
- Malmberg, C.F. 1918. The Perception of Consonance and Dissonance. *Psychological Monographs* 25: 93-133.
- Morris Robert 1979/80. A Similarity Index for Pitch-Class Sets. *Perspectives of New Music* 18: 445-460.
- Osgood, Charles E., George J. Suci ja Percy H. Tannenbaum 1957. *The Measurement of Meaning*. University of Illinois Press.
- Rahn, John 1979/80. Relating Sets. *Perspectives of New Music* 18: 483-497.
- Rogers, David W. 1992. Interval-Class Content and Similarity Functions: A Critique of a Critique. A seminar handout. Eastman School of Music.
- Rogers, David W. 1999. A Geometric Approach to Pset Similarity. *Perspectives of New Music* 37: 78-90.
- Samplaski, Arthur G. 2000. *A Comparison of Perceived Chord Similarity and Predictions of Selected Twentieth-Century Chord-Classification Schemes, Using Multidimensional Scaling and Cluster Analysis*. Unpublished doctoral dissertation, Indianan University.
- Stammers, Diana 1994. *Set Theory in the Perception of Atonal Pitch Relations*. Unpublished doctoral dissertation, Cambridge University.
- Straus, Joseph N. 1990. *Introduction to Post-Tonal Theory*. New Jersey: Prentice Hall.
- Williamson, Virginia ja Panayotis Mavromatis 1997. Similarity of Pitch Class Sets: A Perceptual Study. Paper presented at the Society for Music Theory Conference, Phoenix, Arizona.
- Williamson, Virginia ja Panayotis Mavromatis 1999. Categorizing Atonal Sonorities: Multidimensional Scaling, Tree-fitting and Clustering Compared. Paper presented at the Society for Music perception and Cognition Conference, Evanston, Illinois.



MEDIATUTKIMUSPÄIVÄT ”MONTA MEDIAA — MONTA METODIA?” 1.-2.2.2002 TURUN YLIOPISTOSSA

MARKUS MANTERE JA TARU LEPPÄNEN

Turun yliopiston mediatutkimuksen oppiaineen, Suomen elokuvatutkimuksen seuran sekä Tiedotusopillisen yhdistyksen yhteistoimin järjestämät Mediatutkimuspäivät tarjosivat myös musiikintutkijalle erittäin mielenkiintoista kuultavaa. Kuten jo päivien teemasta voi päätellä, mediatutkimuksen piirissä keskustelua näyttää herättävän samankaltainen metodisen pluralismin tila kuin musiikintutkimuksen sekä muiden ihmistieteiden piirissä. Tapahtuman puheenvuoroissa oli vahvasti esillä mediatutkimuksen rajankäynti humanistisen ja yhteiskuntatieteellisen metodologian välillä. Tutkimuskohteenahan media koskettaa kumpaakin tieteentraditiota, mutta humanistisperäisen kulttuurintutkimuksen ja yhteiskuntatieteisiin ankkuroituneen tiedotustutkimuksen kohtaamiset eivät toki tapahdu kivuttomasti. Jo tieteentraditioiden erilainen historiallinen perinne suuntaa tutkimusta hieman eri tavoin. Kuten päivien yksi pääluennoitsijista Jostein Gripsrud Norjasta totesi, yhteiskuntatieteilijät ovat perinteisesti suuntautuneet yhteiskunnallisiin käytäntöihin, praktikseen, kun taas humanistit ovat mielellään käsitelleet asioita teorian tasolla.

Päivien päävieraaksi oli saatu eräs kulttuurintutkimuksen kiistattomista guruista, Warwickin yliopiston elokuvatieteen laitoksen professori Richard Dyer, jonka läsnäoloa juhlisti uunituore Martti Lahden toimittama, Dyerin keskeisistä teksteistä koostuva kirja *Älä katso! Viihde, seksuaalisuus ja rotu* (Vastapaino 2002). Dyerin avausluento oli musiikintutkijalle erittäin mielenkiintoinen, sillä se käsitteli pastissin käsitettä elokuvamusiikin näkökulmasta. Musiikintutkijaa ilahdutti myös Dyerin huomio siitä, että musiikintutkijoiden lisäksi myös elokuvatutkijat ovat viimein heränneet huomaamaan, että elokuvia katselemisen lisäksi myös kuunnellaan. Dyer kritisoi Fredric Jamesonin käsitystä pastissista tyhjänä imitointina. Dyer näki pastissin kiinnostavana käsitteenä siksi, että se muistuttaa meille sekä (musiikki)kokemuksen historiallisuudesta että sen samanaikaisesta affektiivisuudesta. Esitelmässään hän pohti pastissin käsitteen käyttökelpoisuutta elokuvamusiikin kokemisen analysoimisessa esimerkkeinään elokuvat *Seitsemän, Kummisetä, Zazà ja La Strada*. Surullisen muistutuksen musiikintutkimuksen ”erityisyydestä” ja eris-

MUSIIKKI 3-4/2001

täytymisestä toi Dyerin sivuhuomautus luennon lopussa. Esitettyään kokonaisen luennon verran kiehtovia tulkintoja musiikista hän totesi olevansa musiikillisesti lukutaidoton.

Bergenin yliopiston mediatieteen professori Jostein Gripsrudin esitelmä käsitteli ansiokkaasti mediatutkimuksen nykytilannetta, jossa *”everything is connected to everything”*, kuten esitelmän otsikkokin totesi. Gripsrud pysyi esitelmässään hyvin yleisellä tasolla. Hän puhui globaaliin näkökulmaan sisältyvistä ongelmista, jotka juontavat juurensa ihmiskunnan huikeasta jakautuneisuudesta varallisuuden suhteen. Ajatus ei ole uusi. Jo Stuart Hall piti 1990-luvun alun haastattelussaan irvokkaana sitä, että länsimaissa toivotetaan ”historian loppua” ja ”postmodernia tietoisuutta”, kun samanaikaisesti valtaosa maailman asukkaista ei ole koskaan elänyt arkipäiväänsä moderniksi luonnehditussa tilanteessa. Gripsrudin sanoma oli kuitenkin myös optimistinen: mediatutkimuksen hajanainen nykytila tarjoaa mahdollisuuden ajatella tutkimuksen lähtökohtia perusteellisesti uudelleen, jolloin mahdollisuudet tulevaisuuden suhteen ovat avoimet.

Kolmen pääluennon ja kahden paneelikeskustelun lisäksi Mediatutkimuspäivien ohjelma oli jaettu perjantain alkuiltaan ja lauantain aamupäivään sijoittuneeseen, kaikkiaan 21:een työryhmään. Ratkaisu toimi erinomaisesti, vaikkakin kynnys seikkailla sessiosta toiseen oli korkeahko työryhmien ollessa melko pieniä ja keskustelunomaisia. Sessioiden lukumäärän vuoksi joudumme pitäytymään vain muutaman session raportoimisessa.

”Teknovisiot” -session kantavana

teemana oli vision ja visuaalisen käsitteiden keskeisyys myöhäismodernissa yhteiskunnassa. Visiot ja visiointi liittyvät siihen, kuinka ”tulevaisuus ei enää seuraa saumattomasti nykyisyydestä kuten traditionaalisissa yhteiskunnassa, vaan tulevaisuus on tehtävä, tuotettava ja suunniteltava”, kuten session vetäjä Esa Väliverron puheenvuorossaan totesi. Visiointi on osa julkista pr-toimintaa, jolla on vaikutuksensa myös nykyisyyteen. Toisaalta visioinnissa on kyse teknologisesti tuotetuista mahdollisuuksista, joista lopulta syntyy lupaus tulevaisuudelle. Näin julkisuuden visiointi tuo jatkuvuutta nykyisyyden ja tulevaisuuden välille — sanasta tulee teko. Taiteentutkimusta ehkä eniten tässä mielenkiintoisessa sessiossa kosketti Frans Mäyrän esitys, jossa käsiteltiin digitaalisen kulttuurin käsitettä sekä nykykulttuurin tärkeänä osana että myös siihen liittyvää ambivalenssia: teknologiaan liittyvää epäluuloisuutta ja epävarmuutta. Yhtäältä teknologia lupaa tehdä meidät tehokkaammiksi, vapaammiksi ja yksilöllisemmiksi, mutta toisaalta se tuo myös mukanaan uudenlaista ”teknologista ahdistusta” ja suorituspainetta alati teknologistuvassa yhteiskunnassamme. Ei siis olekaan ihme, että analoginen, autenttinen ja henkilökohtainen elää jonkinlaista renessanssia digitaalis-utopistisen teknomaailman vaihtoehtona.

Tällä teemalla on suora yhteys Mauri Kaipaisen esitykseen lauantain musiikintutkijaa ilahduttaneessa, Antti-Ville Kärjän kokoamassa ”Mediat ja musiikki” -sessiossa. Kaipainen käsiteli digitaalisen median, mediakonvergenssin ja internetin mukanaantuomia muutoksia suhteessa populaarimusiikin



muotoihin, jakelukanaviin, estetiikkaan ja etiikkaan. Samat teemathan ovat relevantteja myös taidemusiikissa, mikä tulikin keskustelussa esille. Yksi Kaipaisen tulevaisuuden visioista oli se, että elävä musiikin tekeminen nousee yhä merkittävämmäksi musiikkimuodoksi mediatodellisuuden rinnalla. Vaikka originaalisuuden, tekijyyden, taiteiden välisen arvohierarkian ja teeskäsitteilyn suhteen teknologia onkin tuomassa mulistavaa muutosta, ei tämä muutos Kaipaisen mukaan lakkautta traditioiden olemassaoloa. Kaipaisen puheenvuoro olikin hyvin piristävä ja ajatuksia herättävä.

Antti-Ville Kärjä sekä Taru Lepänen käsittelivät keskenään samantyyppisiä aiheita. Kärjä halusi (myös esitelmän auditiivisella tasolla) painottaa audiovisuaalisen kulttuurin auditiivista aspektia, johon liittyvä musiikki osana sitä jää liian usein vain sivuhuomautusten asemaan. Kärjän tavoitteena olikin tuoda esiin ”perusteita ja lähtökohtia audiovisuaalisen median äänikeskeiselle tarkastelulle”, kuten hän itse asian puki sanoiksi. Leppäsellä taas näkökulma painotti enemmän auditiivisen ja visuaalisen, äänen ja kontekstin, välistä merkitysten synteisiä ja holistisen tarkastelun mahdollisuutta. Kumpikin esitelmä herätti vilkasta keskustelua myös musiikintutkimisen lähtökohdista: miten omaan kokemukseen pohjautuva musiikkianalyysi ja tutkimuksen ”monikanavaisuus” ratkaistaan metodisesti? Tämä keskusteluhan on paraikaa käynnissä angloamerikkalaisessa musiikkitieteessä ja myös musiikin mediatutkimuksessa sillä on tärkeä rooli. Audiovisuaalisessa kulttuurissa musiikki on osa laajempaa kokonaisuutta, ja perinte-

sen musiikintutkimuksen teeskäsite ei kykene tarjoamaan lähtökohtia mediatutkimukselle kuten useissa puheenvuoroissa todettiin.

Merja Hottinen käsitteli esityksessään nykymusiikin representaatioita lehtikirjoittelussa, esimerkkitaapauksenaan Musica Novaa kommentoivat lehtikirjoitukset 1980-luvun alusta viime vuoteen saakka. Nykymusiikki sai melko ennakoitavia merkityksiä osakseen: kompleksisuus, vaikeataajuisuus, sekä tietynlainen rajanveto perinteeseen ja toisaalta ”matalaan” nähden ovat Hottisen mukaan tärkeitä nykymusiikin määritteitä. Keskustelussa tuli esiin tärkeä huomio Suomen kokaisen maan musiikkikulttuuria tutkittaessa: diskurssi henkilöityy helposti, jolloin rajanveto sen välillä, onko kyse jonkinlaisen kasvottoman median musiikkia koskevasta representaatiosta vai yksittäisen kriitikon musiikillisesta maailmankuvasta, on pohtimisen arvoinen asia.

Yrjö Heinonen käsitteli Seinäjoen tangomarkkinoiden semifinalisteja ja finalisteja Simon Frithin kirjassaan *Performing Rites* esittämän funktioteorian pohjalta. Siinä laulajan ääni jäsentyy neljän eri performatiivisen funktion kesken. Ääni on musiikki-instrumentti (mikä on luonnollisesti hallitseva funktio äänilevyillä), ruumiillinen tapah-tuma, osa laulajan persoonaa sekä osa laulajan omaksumaa roolihahmoa. Heinosen esitti, että semifinaalissa karsituneiden (Johanna Pakosen ja Dimitri Sjöbergin) eroa voittajiin (Mira Sunnariin ja Erkki Räsäseen) voidaan tarkastella juuri ruumiillisuuden ja performatiivisuuden viitekehityksessä. Myös Tangomarkkinoilla on kyse ”mediakel-

poisuudesta” eli siitä, että lauluääni on vain osa performanssin kokonaisuutta. Myös Heinosen mainitsema tuomaris- ton kommentit tukivat tätä johtopää- töstä.

Anu Juva kertoi suomalaista elo- kuvamusiikkia käsittelevästä tutkimuk- sestaan keskittyen sen metodologisiin ratkaisuihin etnomusikologian, elokuva- tieteen sekä elokuvan kulttuurihistorian risteyksessä. Hän tarkasteli elokuvamu- siikin merkitysten rakentumista funk- tioanalyysin viitekehetyksessä.

Session viimeinen puhuja Sara Sintonen Sibelius-Akatemiasta esitteli tuoreen väitöskirjansa teemoja laajan ”Mediakasvatus ja muuttuva musiikki- kulttuuri” -otsikon alla. Sintosen esit- telemä problematiikka liittyy lähinnä musiikkikasvatuksen alaan. Hänen esi- telmänsä perusteella näyttää siltä, että mediakompetenssista on tullut tärkeä osa myös musiikinopettajan ammatti- taitoa. Sintonen toivoi, että mediakasva- tuksen tulisi olla entistä keskeisemmässä roolissa myös taidepedagogisessa ajat- telussa ja että median luku- ja luo-

mistaitoon tulisi kiinnittää huomiota jo kasvatuksen varhaisvaiheessa.

Mediatutkimuspäivien päätöskes- kustelun aloittivat Henry Baconin, Mikko Lehtosen ja Iris Ruohon lyhyet puheenvuorot, jotka kiertyivät käydy- n keskustelun tavoin yhteiskuntatieteiden ja humanististen tieteiden välisen meto- dologisten erojen ja samuuksien poh- timisen ympärille. Puheenvuoroissa ja keskustelussa käsiteltiin monipuolisesti myös sitä, että kenen kokemusta ja millä tavalla tutkimus analysoi. Kes- kustelussa kävi selväksi monomodaali- sen mallin (yksi kohde, yksi oppiaine) mahdottomuus ja multimodaalisen tut- kimuksen avaamat mahdollisuudet.

FM Markus Mantere suorittaa musiik- kitieteen jatko-opintoja Brown Uni- versityssä Yhdysvalloissa ja Helsingin yliopistossa. Hänen tekeillä oleva väi- töskirjatutkimuksensa käsittelee tul- kinnan etiikkaa Glenn Gouldin musiikillisessa maailmankuvassa.



MUSIIKINTUTKIMUKSEN VÄITÖSKIRJAT

Musiikki-lehti keräsi keväällä 2001 emeritusprofessori Fabian Dahlströmin aloitteesta ja päätoimittaja Taru Lep-päsen johdolla kaikilta musiikintutkimuksen oppiaineilta ja laitoksilta tietoja väitöskirjoista julkaistavaksi *Musiikki*-lehdessä. Tietojen listaamisen *Musiikki*-lehteä ja verkkoa varten tekivät Päivi-Sisko Pajala ja Tuomas Eerola.

Listassa ovat kaikki Suomen yliopistoissa musiikkitieteen, -kasvatuksen ja -terapian sekä etnomusikologian oppiaineissa tehdyt väitöskirjat sekä Sibelius-Akatemian tutkijakoulutuksen väitöskirjat. Lista perustuu oppiaineiden ja laitosten ilmoittamiin tietoihin.

Musiikintutkimuksen väitöstietokan-

nan osoite verkossa on: <http://www.jyu.fi/musica/mts/tietokanta/> Verkossa väitöskirjoja voi järjestellä mm. kirjoittajan, julkaisuvuoden tai yliopiston mukaan. Verkossa on nähtävissä tässä julkaistun listan lisäksi myös Sibelius-Akatemian taiteilijakoulutuksen ja kehittäjäkou-lutuksen tohtorintutkintoihin liittyvät kirjalliset työt. Jatkossa tietokantaa voi-taisiin laentaa sisällyttämällä siihen myös muissa oppiaineissa tai laitoksilla julkaistut, musiikkia käsittelevät käsit-televät väitöskirjat. Lisäksi asiasanaha-kujen ja abstraktien lisääminen toisi tietokannalle lisäarvoa, mutta näitä tie-toja ei tällä hetkellä ole saatavilla kai-kista tutkimuksista.

Tekijä; Vuosi; Teoksen nimi; Yliopisto; Julkaisusarja; Julkaisija julkaisu-paikka; ISBN ja julkaisusarjan ISSN numero

Krohn, Ilmari; 1899; Über die Art und Entstehung der geistlichen Volksmelodien in Finnland; Helsingin yliopisto; -, -, Helsinki; -

Launis, Armas; 1910; Über Art, Entstehung und Verbreitung der estnisch-finnischen Runenmelodien; Helsingin yliopisto; -, -, Helsinki; -

Haapanen, Toivo; 1924; Die Neumenfragmente der Universitäts-bibliothek Hel-singfors; Helsingin yliopisto; -, -, Helsinki; -

Väisänen, Armas Otto Aapo; 1939; Untersuchungen über die Ob-ugrischen melo-dien; Helsingin yliopisto; -, -, Helsinki; -

Roiha, Eino; 1941; Die Symphonien von Jean Sibelius. Eine formanalytische Studie; Helsingin yliopisto; -, -, Helsinki; -

- Lagercrantz, Ingeborg; 1948; Lutherska kyrkovisor i finländska musikhandskrifter från 1500- och 1600-talen. Del 1: Jul och påsk; Åbo Akademi; Lutherska litteraturstiftelsens svenska publikationer Nr 2; Förbundet för svenskt församlingsarbete i Finland, Helsingfors;
- Rosas, John; 1949; Fredrik Pacius som tonsättare; Åbo Akademi; Acta Academiae Aboensis. Ser. A. Humaniora: 19, 1; Åbo Akademi, Åbo; -
- Karila, Tauno; 1954; Vesimaisemat Jean Sibeliuksen, Oskar Merikannon ja Yrjö Kilpisen yksinlaulujen melodiikassa; Helsingin yliopisto; -, Helsingin yliopisto, Helsinki; -
- Ringbom, Nils-Eric; 1955; Über die Deutbarkeit der Tonkunst; Åbo Akademi; -, Edition Fazer, Helsingfors; -
- Ala-Könni, Martti Erik; 1956; Die Polska-Tänze in Finland; Helsingin yliopisto; -, Helsinki; -
- Forsblom, Enzo; 1957; Studier över stiltrohet och subjektivitet i interpretationen av J.S. Bachs orgelkompositioner; Åbo Akademi; Acta Academiae Aboensis. Ser. A. Humaniora: 23, 1; Åbo Akademi, Åbo; -
- Tawaststjerna, Erik; 1960; Sibeliuksen pianoteokset säveltäjän kehityslinjan kuvastajina; Helsingin yliopisto; -, Helsinki; -
- Mäkinen, Timo; 1964; Die aus frühen böhmischen Quellen überlieferten Piae Cantiones -Melodien; Helsingin yliopisto; -, Helsinki; -
- Nallinmaa, Eero; 1969; Erik Ulrik Spoofin nuottikirja; Helsingin yliopisto; -, Helsingin yliopisto, Helsinki; -
- Salmenhaara, Erkki; 1969; Das musikalische material und seine Behandlung in den Werke 'Apparitions', 'Atmosphères', 'Aventures' und 'Requiem' von György Ligeti; Helsingin yliopisto; Acta Musicologica Fennica 2; Suomen musiikkiteollinen seura, Helsinki; -
- Tolonen, Jouko; 1969; Mollisoinnun ongelma ja unitaarinen intervalli- ja soitutulkinta; Helsingin yliopisto; Acta Musicologica Fennica 3; Suomen musiikkiteollinen seura, Helsinki; -
- Teerisuo, Timo; 1970; Aarre Merikannon ooppera Juha; Helsingin yliopisto; -, Helsingin yliopisto, Helsinki; -
- Heikinheimo, Seppo; 1972; The Electronic Music of Karlheinz Stockhausen; Helsingin yliopisto; Acta Musicologica Fennica 6; Suomen musiikkiteollinen seura, Helsinki; -
- Dahlström, Fabian; 1976; Bernhard Henrik Crusell. Klarinettisten och hans större instrumentalverk; Åbo Akademi; Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland Nr. 470; Svenska litteratursällskapet i Finland, Ekenäs;
- Pajamo, Reijo; 1976; Suomen koulujen laulunopetus vuosina 1843-1881; Helsingin yliopisto; Acta Musicologica Fennica 7; Suomen musiikkiteollinen seura, Helsinki; -



- Vainio, Matti; 1976; Diktonius, modernisti ja säveltäjä; Helsingin yliopisto; Acta Musicologica Fennica 8; Suomen musiikkitieteellinen seura, Helsinki; -
- Oramo, Ilkka; 1977; Modaalinen symmetria. Tutkimus Bartókin kromatiikasta; Helsingin yliopisto; Acta Musicologica Fennica 10; Suomen musiikkitieteellinen seura, Helsinki; -
- Tarasti, Eero; 1978; Myth and Music; Helsingin yliopisto; Acta Musicologica Fennica 11; Suomen musiikkitieteellinen seura, Helsinki; -
- Seppälä, Hilikka; 1982; Bysanttilaiset ekhokset ja ortodoksinen kirkkolaulu Suomessa; Helsingin yliopisto; Acta Musicologica Fennica 13; Suomen musiikkitieteellinen seura, Helsinki; -
- Leisiö, Timo; 1983; Suomen ja Karjalan vanhakantaiset torvi- ja pillisoittimet I; Helsingin yliopisto; -, -, Helsinki; -
- Heiniö, Mikko; 1984; Innovaation ja tradition idea. Näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan; Helsingin yliopisto; Acta Musicologica Fennica 14; Suomen musiikkitieteellinen seura, Helsinki; -
- Hansson, Karl-Johan; 1985; En levande församlingssång. 1968 års svenska koralrevision i Finland - idé och verklighet; Åbo Akademi; Meddelanden från Stiftelsens för Åbo Akademi Forskningsinstitut 108; Stiftelsens för Åbo Akademi Forskningsinstitut, Vasa;
- Kurkela, Kari; 1986; Note and Tone. A Semantic Analysis of Conventional Notation; Helsingin yliopisto; Acta Musicologica Fennica 15; Suomen musiikkitieteellinen seura, Helsinki; -
- Louhivuori, Jukka; 1988; Veisuun vaihtoehdot. Musiikillinen distribuutio ja kognitiiviset toiminnot; Jyväskylän yliopisto; Acta Musicologica Fennica 16; Suomen musiikkitieteellinen seura, Helsinki;
- Pekkilä, Erkki; 1988; Musiikki tekstinä. Kuulonvaraisen musiikkikulttuurin analyysiteoria ja metodi; Helsingin yliopisto; Acta Musicologica Fennica 17; Suomen musiikkitieteellinen seura, Helsinki; -
- Jalkanen, Pekka; 1989; Alaska, Bombay ja Billy Boy. Jazzkulttuurin murros Helsingissä 1920-luvulla; Helsingin yliopisto; Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisuja 2; Suomen Etnomusikologinen Seura, Helsinki; -
- Kurkela, Vesa; 1989; Musiikkifolklorismi & järjestökulttuuri. Kansanmusiikin ideologinen ja taiteellinen hyödyntäminen suomalaisissa musiikki- ja nuorisjärjestöissä; Helsingin yliopisto; Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisuja 3; Suomen Etnomusikologinen Seura, Helsinki; -
- Garam, Lajos; 1990; The Influence of the Spatial-Temporal Structure of Movement on Intonation during Changes of Position in Violin Playing; Sibelius-Akatemia; Studia musica 1; Sibelius-Akatemia, Helsinki; 951-95540-5-x
- Murtomäki, Veijo; 1990; Sinfoninen ykseys. Muotoajattelun kehitys Sibeliuksen sinfoniaissa; Helsingin yliopisto; -, -, Helsinki; -

- Karjalainen, Kauko; 1991; Leevi Madetojan oopperat Pohjalaisia ja Juha. Teokset, tekstit ja kontekstit; Helsingin yliopisto; -, -, Helsinki; -
- Moisala, Pirkko; 1991; Cultural Cognition in Music. Continuity and Change in the Gurung Music of Nepal; Turun yliopisto; Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisuja 4; Suomen Etnomusikologinen Seura, Helsinki;
- Ruismäki, Heikki; 1991; Musiikinopettajien työtyytyväisyys, ammatillinen minäkäsitys sekä uranvalinta; Jyväskylän yliopisto; Studies in the Arts 37; Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä; -
- Kilpeläinen, Kari; 1992; Tutkielmia Jean Sibeliuksen käsikirjoituksista; Helsingin yliopisto; -, -, Helsinki; -
- Kuokkala, Pekka; 1992; Ooppera Viimeiset kiusaukset Joonas Kokkosen säveltäjäkuvan heijastumana; Jyväskylän yliopisto; Studies in the Arts 39; Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä; -
- Pokkinen, Ilmo; 1992; Orgaaninen prosessi. Tutkimus Joonas Kokkosen motiivitekniikan ja muotoajattelun kehittymisestä; Helsingin yliopisto; -, -, Helsinki; -
- Huttunen, Matti; 1993; Modernin musiikinhistoriankirjoituksen synty Suomessa. Musiikkikäsitteet tutkimuksen uranuurtajien tuotannoissa; Turun yliopisto; Acta Musicologica Fennica 18; Suomen musiikkitieteellinen seura, Helsinki;
- Tulamo, Kirsti; 1993; Koululaisen musiikillinen minäkäsitys, sen rakenne ja siihen yhteydessä olevia tekijöitä; Sibelius-Akatemia; Studia musica 2; Sibelius-Akatemia, Helsinki; 952-9658-13-3
- Fredrikson, Maija; 1994; Spontaanit laulutoisinnot ja enkulturaatioprosessi. Kognitiivis-etnomusikologinen näkökulma alle kolmevuotiaiden päiväkotilasten laulamiseen; Jyväskylän yliopisto; Studies in the Arts 43; Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä; -
- Kaipainen, Mauri; 1994; Dynamics of Musical Knowledge Ecology. Knowing-What and Knowing-How in the World of Sounds; Helsingin yliopisto; Acta Musicologica Fennica 19; Suomen musiikkitieteellinen seura, Helsinki; -
- Moilanen, Eero; 1994; Melos ja logos: Siionin virsien ja Siionin kanteleen melodinen toimintaperusta; Tampereen yliopisto; Acta Universitatis Tampereensis, 408; Tampereen yliopisto, Tampere; -
- Pelto, Pentti; 1994; Kaksi suomalaista urkuperinnettä; Sibelius-Akatemia; Studia musica 3; Sibelius-Akatemia, Helsinki; 952-9658-23-0
- Sarjala, Jukka; 1994; Musiikkimaun normitus ja yleinen mielipide. Musiikkikritiikki Helsingin sanomalehdistössä 1860-1888; Turun yliopisto; Turun yliopiston julkaisuja C: 100; Turun yliopisto, Turku; -
- Sundin, Nils-Göran; 1994; Aesthetic Criteria for Musical Interpretation; Jyväskylän yliopisto; Studies in the Arts 45; Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä; -



- Castrén, Marcus; 1995; A Similarity Measure for Set-Classes; Sibelius-Akatemia; Studia musica 4; Sibelius-Akatemia, Helsinki; 952-9658-32-X
- Heinonen, Yrjö; 1995; Elämyksestä ideaksi - ideasta musiikiksi. Sävellysprosessin yleinen malli ja sen soveltaminen Beatles-yhtyeen laulunteko- ja äänitysprosessiin; Jyväskylän yliopisto; Studies in the Arts 48; Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä; -
- Hyvönen, Leena; 1995; Ala-asteen oppilas musiikin kuuntelijana; Sibelius-Akatemia; Studia musica 5; Sibelius-Akatemia, Helsinki; 952-9658-37-0
- Lippus, Urve; 1995; Linear Musical Thinking. A Theory of Musical Thinking and the Runic Song Tradition of Baltic-Finnish peoples; Helsingin yliopisto; -, Helsinki; -
- Padilla, Alfonso; 1995; Dialéctica y música. Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez; Helsingin yliopisto; Acta Musicologica Fennica 20; Suomen musiikkitieteellinen seura, Helsinki; -
- Richardson, John; 1995; Refractions of Masculinity: Ambivalence and Androgyny in Philip Glass's Opera 'Akaten' and Selected Recent Works; Jyväskylän yliopisto; Studies in the Arts 49; Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä; -
- Gronow, Pekka; 1996; The recording industry: an ethnomusicological approach; Tampereen yliopisto; Acta Universitatis Tampereensis, 504; Tampereen yliopisto, Tampere; -
- Joób, Árpád; 1996; A magyar népzene rendszere és szelleme Kodály Zoltán 333 olvasógyakorlatában; Jyväskylän yliopisto; -, -, Debrecen, Unkari; -
- Laurson, Mikael; 1996; PATCHWORK - A Visual Programming language and some musical Applications; Sibelius-Akatemia; Studia musica 6; Sibelius-Akatemia, Helsinki; 952-9658-44-3
- Lázár, Katalin; 1996; A Keleti hantik vokális népzeneje; Jyväskylän yliopisto; -, -, Budapest; -
- Saha, Hannu; 1996; Kansanmusiikin tyyli ja muuntelu; Tampereen yliopisto; Kansanmusiikki-instituutin julkaisuja 39; Kansanmusiikki-instituutti, Kaustinen; -
- Toiviainen, Petri; 1996; Modelling Musical Cognition with Artificial Neural Networks; Jyväskylän yliopisto; Studies in the Arts 51; Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä; 951-34-0655-5
- Erkkilä, Jaakko; 1997; Musiikin merkitystasot musiikkiterapian teorian ja kliinisen käytännön näkökulmista; Jyväskylän yliopisto; Studies in the Arts 57; Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä; 951-39-0004 -5
- Järviluoma, Helmi; 1997; Musiikki, identiteetti ja ruohonjuuritaso. Amatöörimusiikkoryhmän kategoriatyöskentelyn analyysi; Tampereen yliopisto; Acta Universitatis Tampereensis, 555; Tampereen yliopisto, Tampere; -

- Järvinen, Topi; 1997; Tonal Dynamics and Metrical Structures in Jazz Improvisation; Jyväskylän yliopisto; Studies in the Arts 58; Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä; 951-39-0003-7
- Kurki, Eija; 1997; Satua, Kuolemaa ja Eksotiikkaa. Jean Sibeliuksen vuosisadan alun näyttämömusiikkiteokset; Helsingin yliopisto; -, -, Helsinki; -
- Martinez, José Luíz; 1997; Semiosis in Hindustani Music; Helsingin yliopisto; -, -, Helsinki; -
- Mirka, Danuta; 1997; The Sonoristic Structuralism of Krzysztof Penderecki; Helsingin yliopisto; -, -, Helsinki; -
- Sivuoja-Gunaratnam, Anne; 1997; Narrating With Twelve Tones: Einojuhani Rautavaara's First Serial period [ca. 1957-1965]; Helsingin yliopisto; -, -, Helsinki; -
- Zhang, Boyu; 1997; Mathematical Rhythmic Structure of Chinese Percussion Music. An Analytical Study of Shifan Luogu Collections; Turun yliopisto; Turun yliopiston julkaisuja B: 224; Turun yliopisto, Turku; -
- Ahonen-Eerikäinen, Heidi; 1998; 'Musiikillinen dialogi' ja muita musiikkiterapeuttien työskentelytapoja ja lasten musiikkiterapian muotoja; Joensuu yliopisto; -, -, Joensuu; -
- Henriksson, Juha; 1998; Chasing the Bird. Functional Harmony in Charlie Parker's Bebop Themes; Helsingin yliopisto; Acta Musicologica Fennica 21; Suomen musiikkiteollinen seura, Helsinki; -
- Louhivuori, Sini; 1998; Viulopedagogiikan vaiheet : musiikkiesteettisen ajattelun heijastuminen viulunsoitonopetukseen 1750-luvulta 1970-luvulle; Jyväskylän yliopisto; Studies in the Arts 65; Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä; 951-39-0323-0
- Martikainen, Juhani; 1998; Orglar i Finland från tiden 1600-1800 - deras byg-gare, historia, konstruktion och stil; Sibelius-Akatemia; Studia musica 7; Sibelius-Akatemia, Helsinki; 952-9658-55-9
- Niemi, Jarkko; 1998; The Nenets songs: a structural analysis of text and melody; Tampereen yliopisto; Acta Universitatis Tampensis, 591; Tampereen yliopisto, Tampere; -
- Smolander-Hauvonen, Annikki; 1998; Paul Salminen - suomalaisen konserttikanteleen ja soittotekniikan kehittäjä; Sibelius-Akatemia; Studia musica 9; Sibelius-Akatemia, Helsinki; 952-9658-48-6
- Suurpää, Lauri; 1998; Music and Drama in Six Beethoven Overtures: Interaction between Programmatic Tensions and Tonal Structure; Sibelius-Akatemia; Studia musica 8; Sibelius-Akatemia, Helsinki; 952-9658-56-7
- Teirilä, Marjatta; 1998; Physiology of Wind-Instrument Playing and the Implications for Pedagogy; Jyväskylän yliopisto; Studies in the Arts 66; Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä; 951-39-0224-2



- Björkstrand, Carita; 1999; Kvinnans ställning i det finländska musiksamhället: utbildningsmöjligheter och yrkesvillkor för kvinnliga organister, musikpedagoger och solister 1890-1939; Åbo Akademi; -; Åbo Akademis förlag, Åbo; -
- Hoppu, Petri; 1999; Symbolien ja sanattomuuden tanssi. Menuetti Suomessa 1700-luvulta nykyaikaan; Tampereen yliopisto; Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia: 767; Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki; -
- Kádár, György; 1999; Rinnasteinen ajattelutapa suomensukuisten kansojen musiikkiperinteessä; Jyväskylän yliopisto; Studies in the Arts 67; Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä; 951-39-0395-8
- Nordström, Tor; 1999; Francois Benoist, orgel och ideologi. En undersökning av Benoists orgelmusik och pedagogiska verksamhet i deras kontext; Sibelius-Akatemia; Studia musica 10; Sibelius-Akatemia, Helsinki; 952-9658-66-4
- Pennanen, Risto Pekka; 1999; Westernisation and modernisation in Greek popular music; Tampereen yliopisto; Acta Universitatis Tamperensis, 692; Tampereen yliopisto, Tampere; -
- Savolainen, Pentti; 1999; Ooppera suomalaisen kulttuuri-identiteetin rakentajana: Fredrik Paciuksen, Kaarlo Bergbomin, Aino Acktén ja Martti Talvelan vaikutus suomalaiseen oopperataiteeseen ja kulttuuri-identiteettiin; Jyväskylän yliopisto; Studies in the Arts 68; Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä; 951-39-0396-6
- Holopainen, Juhani; 2000; Jousenkäytön teoria ja todellisuus. Jousiteknikan ja viulumusiikin vastaavuuden systemaattinen tutkimus; Jyväskylän yliopisto; Studies in the Arts 71; Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä; 951-39-0791-0
- Juvonen, Antti; 2000; Johnnyllakin on univormu, heimovaatteet ja -kampa... Musiikillisen erityisorientaation polku musiikkiminän, maailmankuvan sekä musiikkimaun heijastamina; Jyväskylän yliopisto; Studies in the Arts 70; Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä; 951-39-0790-2
- Laine, Pauli; 2000; A Method for Generating Musical Motion Patterns; Helsingin yliopisto; Acta Musicologica Fennica 22; Suomen musiikkitieteellinen seura, Helsinki; 951-98479-0-1
- Leppänen, Taru; 2000; Viulisti, musiikki ja identiteetti. Sibelius-viulukilpailu suomalaisessa mediassa 1995; Turun yliopisto; Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisuja 6; Suomen Etnomusikologinen Seura, Helsinki;
- Sarv, Vaike; 2000; Setu itkukulttuur; Tampereen yliopisto; Ars Musicae Popularis: 14; Eesti Kirjandusmuuseumi etnomusikoloogia osakond, Tartu, Viro; -
- Seppänen, Anne; 2000; Populaarikulttuuri sosiaalistumisväylänä: Tampereen työväestön julkiset hovit 1860-luvulta vuoteen 1917; Tampereen yliopisto; Acta Universitatis Tamperensis, 786; Tampereen yliopisto, Tampere; -



- Suutari, Pekka; 2000; Götajoen jenkka. Tanssimusiikki ruotsinsuomalaisen identiteetin rakentajana; Joensuun yliopisto; Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisuja 7; Suomen Etnomusikologinen Seura, Joensuu; -
- Toivanen, Mikko; 2000; Jazz luonnollisena systeeminä. Fenomenologis-semioottinen tutkielma modernin jazzin myytistä ja sen merkityksestä; Jyväskylän yliopisto; Studies in the Arts 72; Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä; -
- Vihinen, Antti; 2000; Theodor W. Adornon Sibelius-kritiikin poliittinen ulottuvuus; Helsingin yliopisto; -; -, Helsinki; -
- Bereczky, János; 2001; Ilmari Krohnin vaikutus unkarilaiseen kansanmusiikintutkimukseen; Jyväskylän yliopisto; Studies in the Arts; Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä; 951-39-1114-4
- Kosonen, Erja; 2001; Mitä mieltä on pianonsoitossa? 13-15-vuotiaiden pianonsoittajien kokemuksia musiikkiharrastuksestaan; Jyväskylän yliopisto; Studies in the Arts 79; Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä; ISSN 0075-4633
- Muikku, Jari; 2001; Musiikkia kaikkiruokaisille. Suomalaisen populaarimusiikin äänitetuotanto 1945-1990; Helsingin yliopisto; -; Gaudeamus, Helsinki; 951-662-811-7
- Rautiainen, Tarja; 2001; Pop, protesti, laulu. Korkean ja matalan murroksia 1960-luvun suomalaisessa populaarimusiikissa; Tampereen yliopisto; Acta Universitatis Tamperensis, 800; Tampereen yliopisto, Tampere; -
- Sintonen, Sara; 2001; Mediakasvatus ja sen musiikilliset mahdollisuudet; Sibelius-akatemia; Studia musica 11; Sibelius-Akatemia; -
- Toivanen, Pekka; 2001; The Pencerdd's Toolkit - Cognitive and Musical Hierarchies in Medieval Welsh Harp Music; Jyväskylän yliopisto; Studies in the Arts 78; Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä; 951-39-1072-5
- Vainikka, Sakari; 2001; Radices Canorvm. Näkökulmia gregoriaanisten Kyrie- ja Gloria-melodioiden muotoutumiseen; Tampereen yliopisto; Acta Universitatis Tamperensis, 800; Tampereen yliopisto, Tampere; -
- Kuusi, Tuire; 2002; Set-class and chord: examining connection between theoretical resemblance and perceived closeness.; Sibelius-Akatemia; Studia musica 12; Sibelius-akatemia, Helsinki; ISSN 0788-3757



OHJEITA KIRJOITTAJILLE

Musiikki-lehdessä julkaistaviksi tarkoitettut käsikirjoitukset toimitetaan ensi vaiheessa lehden päätoimittajalle kahdena kappaleena paperilla. Artikkelit lähetetään ilman kirjoittajan nimeä asiantuntijalausuntokierrokselle, minkä jälkeen kirjoittaja saa artikkelistaan kirjallisen palautteen mahdollisine parannusehdotuksineen. Toimitustyön alaiseen artikkeliin ei voi tehdä lisäyksiä tai muutoksia ilman, että niistä on erikseen sovittu päätoimittajan kanssa. Julkaisukuntoon saatettu artikkeli lähetetään päätoimittajalle levykkeellä sekä paperitulosteena.

TEKSTIN TALLENNUSMUOTO

Tiedostomuodon pitää olla jonkin yleisen tekstinkäsittelyohjelman käyttämä (esim. MacWrite, Claris, Word, WP). Ohjelmakohtaisen tallennusmuodon lisäksi kirjoitus tallennetaan varmuuden vuoksi myös RTF-muodossa, joka on ns. siirtokelpoinen muoto. Kirjoitukset toimitetaan 3,5 tuuman levykkeellä (korppu). Kirjoittajan nimi ja yhteystiedot merkitään levykkeen etikettiin.

TEKSTIN MUOTOILU

Tekstin muotoilun olisi hyvä olla mahdollisimman yksinkertainen. Tab-merkkejä, ylimääräisiä välilyöntejä (sisennykset), ylimääräisiä tyhjiä rivejä, tavuviivoja ja tavutusohjeita (soft hyphens) ym. on syytä välttää. Tekstinkäsittelyohjelmien erikoisominaisuuksia kuten tekstiin upotettuja kuvia ja kaavaeditoilla laadittuja kaavoja ei saa käyttää. Tekstinkäsittelyohjelman viiteautomaattikkaa ja yksinkertaisia tabuloituja tau-

lukoita voi käyttää, mutta jos kyseessä on jokin monimutkaisempi elementti, se kannattaa mieluummin toimittaa taitettavaksi kaaviona (ks. ”Kaaviot, nuottiesimerkit ja kuvat”).

Ajatusviiva kirjoitetaan tekstiin pitkänä viivana ”—” (ei ”-” eikä ”_”). Lainausmerkkeinä käytetään tavallisia lainausmerkkejä eli ”lainaus” (ei ”lainaus” eikä ”lainaus“). Jos tekstissä on erikoismerkkejä (normaaliin kirjaimistoon kuulumattomia merkkejä, esim. muita kuin ranskan ja espanjan diakriittikirjaimia), niiden toteutuksesta on sovittava taittajan kanssa. Kursiivilla merkitään julkaisujen (lehtien, kirjojen, äänitteiden jne.) nimet ja sellaiset sävelteosten nimet, jotka ovat erisnimiä (esim. *Pastoraalisinfonia*, vrt. kuitenkin 6. sinfonia).

Samoin kursiivilla pitäisi merkitä vieraskieliset termit. Sävelteosten osien nimiä ei kursivoida. Lainausmerkkeihin sijoitetaan pääsääntöisesti vain lainaukset. Muita korostuksia pyydämme käyttämään harkiten. Otsikoita ei tarvitse lihavoida.

VIERASKIELISET LAINAUKSET

Vieraskieliset lainaukset suomennetaan. Suomennettu lainaus sijoitetaan tarvittaessa tekstin yhteyteen (ja alkukielinen tarvittaessa numeroiduksi viitteeksi).

VIITETEKNIikka

Kirjallisuusviitteet sijoitetaan tekstiin muodossa ”(Henkilö vuosi, sivu[t])”. Numeroituja viitteitä on syytä käyttää säästeliäästi. Numeroidut viitteet sijoitetaan tekstiin alaviitteiksi. Ne kannattaa

toteuttaa tekstinkäsittelyohjelman viittaus-automatiikalla. Jos ohjelma ei sisällä automatiikkaa, voi numeroidut viitteet sijoittaa tekstin loppuun luetteloksi. Tällöin viitteen paikka tekstissä ilmaistaan esim. sanalla viite, ts. vaikkapa ”viite 10”. Numeroidut viitteet pyritään säilyttämään lehdessä alaviitteinä, mutta se ei aina ole mahdollista (esim. silloin, kun kaavioita ja nuottiesimerkkejä on runsaasti). Tällöin ne sijoitetaan viiteluetteloon.

LÄHDELUETTELO

Lähdeluettelon on oltava mahdollisimman täydellinen ja noudatettava seuraavaa muotoa:

Bowers, Jane M. 1989. *Feminist Scholarship and the Field of Musicology: I. College Music Symposium* 29 (3): 81–93.

Bowers, Jane M. ja Judith Tick (toim.) 1986. *Women Making Music, the Western Art Tradition 1150–1950*. Illinois: Illini Books.

Jezić, Diane Peacock 1988. *Women Composers. The Lost Tradition Found*. New York: The Feminist Press.

Leiviskä, Helvi 1966. Helvi Leiviskä. Teoksessa *Suomen säveltäjiä*. Toim. Einari Marvia. Porvoo: WSOY.

Lähdeluetteloa ei tarvitse muotoilla, vaan kukin lähde kirjoitetaan tavallisena tekstikappaleena. Jos kyseessä on teos, nimi kursivoidaan. Englanninkielisten kirjoitusten ja julkaisujen nimet kapitalisoidaan, jos näin on tehty itse julkaisussa. Jos lähteenä oleva kirjoitus on julkaistu lehdessä tai vastaavassa (kausijulkaisut, tutkimusraportit ym.), julkaisun nimi kursivoidaan, volyymi ilmaistaan arabialaisella numerolla ja julkaisun numero sijoitetaan kaarisulkeisiin.

Volyymia ei eräissä tapauksissa tarvitse ilmoittaa vaan voidaan käyttää esim. muotoja ”*Musiikki* 1/1995” tai vain ”*Musiikki* 1”. Kaksoispisteen jälkeen merkitään sivut ja piste. Jos kirjoitus on jonkin teoksen artikkeli, kirjoitetaan ”Teoksessa teoksen nimi”. Kustantajan kotipaikka merkitään julkaisun mukaisessa asussa, tämän jälkeen kaksoispiste ja kustantaja ja loppuun piste.

KAAVIOT, NUOTTIESIMERKIT JA KUVAT

Nuottiesimerkit, kaaviot ym., toimitetaan sekä disketillä että julkaisukuntoisena paperilla. Ne tallennetaan esim. TIFF-, JPEG- tai GIF-muotoisina. Valokuvat voi toimittaa taittajalle skannattuna. Resoluution on oltava vähintään 300 ppi, mieluummin enemmän. Nuottiesimerkkien laatimisessa on syytä välttää NoteWriter- ja Encore-ohjelmien käyttöä niiden luomien dokumenttien huonon siirtokeelpoisuuden vuoksi. Finale-nuotinkirjoitusohjelman käyttöä suositellaan.

Kuvan tai kaavion suurin mahdollinen koko on 173 x 246 mm. Kuvien sijoittelua koskevat toivomukset merkitään tekstiin. Kuvamateriaalin laatuun ja soveltuvuuteen olisi tärkeää kiinnittää huomiota, koska painettu kuva on laadultaan aina huonompi kuin alkuperäinen. Niinpä esim. heikkolaatuinen partituurisivu tai käsikirjoitus ei välttämättä ole lehdessä kovin informatiivinen. Kuvamateriaalia ei palauteta, ellei toisin ole sovittu.

Tässä esitettyjen ohjeiden noudattaminen helpottaa ja nopeuttaa lehden julkaisukuntoon saamista ja takaa mahdollisimman virheettömän lopputuloksen. Jos jokin ohjeista aiheuttaa ylipääsemättömiä vaikeuksia, pyydämme ottamaan yhteyttä lehden taittajaan.

Musiikki-lehden toimitus



SUOMEN MUSIIKKITIEETEELLISEN
SEURAN JULKAISUT

ACTA MUSICA FENNICA -SARJA

- AMF 1 Timo Mäkinen: *Piae Cantiones tutkimuksen perusteista*. 1968. 5 €
AMF 2 Salmenhaara Erkki: *Das musikalische Material und seine Behandlung bei Ligeti*. HKI 1969, 203 s. 5 €
AMF 3 Jouko Tolonen: *Mollisoinnun ongelma* — Loppuunmyyty!
AMF 4 Salmenhaara Erkki: *Tapiola*. HKI 1970, 135 s. 5 €
AMF 5 Jouko Tolonen: *Protestanttinen koraali* — Loppuunmyyty!
AMF 6 Heikinheimo Seppo: *The Electronic Music of Karlheinz Stockhausen*. HKI 1972, 228 s. 6,7 €
AMF 7 Pajamo Reijo: *Suomen koulujen laulunopetus vuosina 1843–1881*, HKI 1976, 226 s. 6,7 €
AMF 8 Vainio Matti: *Diktonius: modernisti ja säveltäjä*. HKI 1976, 472 s. 6,7 €
AMF 9 *Juhlakirja E. Tawaststjernalle*. Keuruu 1976 — Loppuunmyyty!
AMF 10 Oramo Ilkka: *Modaalinen symmetria. Tutkimus Bartokin kromatiikasta*. HKI 1977, 197 s. 50 mk 8,4 €
AMF 11 Tarasti Eero: *Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music*. HKI 1978, 365 s. — Loppuunmyyty!
AMF 12 Salmenhaara Erkki: *Tutkielmia Brahmsin sinfonioista*. HKI 1979, 181 s. 50 mk 8,4 €
AMF 13 Seppälä Hilikka: *Bysanttilaiset ekhokset ja ortodoksinen kirkkolaulu Suomessa*. HKI 1981, 302 s. 8,4 €
AMF 14 Heiniö Mikko: *Innovaation ja tradition idea. Näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan*. HKI 1984, 364 s. 8,4 €
AMF 15 Kurkela Kari: *Note and Tone. A semantic analysis of conventional music notation*. HKI 1986, 161 s. 11,7 €
AMF 16 Louhivuori Jukka: *Veisuun vaihtoehdot. Musiikillinen distribuutio ja kognitiiviset toiminnot*. JKL 1988, 324 s. 11,7 €
AMF 17 Pekkilä Erkki: *Musiikki tekstinä. Kuulonvaraisen musiikkikulttuurin analyysiteoria ja metodi*. JKL 1988, 335 s. 11,7 €
AMF 18 Huttunen Matti: *Modernin musiikinhistoriankirjoituksen synty Suomessa*. HKI 1993 17 €

MUSIIKKI 3-4/2001





- AMF 19** Kaipainen Mauri: *Dynamics of musical knowledge ecology: knowing-what and knowing-how in the world of sounds*. HKI 1994. 17 €
- AMF 20** Padilla Alfonso: *Dialectica y musica. Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez*. HKI 1995. 17 €
- AMF 21** Henriksson Juha: *Chasing the Bird. Functional Harmony in Charlie Parker's Bebop Themes*. HKI 1998. 20 €
- AMF 22** Laine Pauli: *A Method for Generating Musical Motion Patterns*. HKI 2000. 20 €

MUSIIKKITIETEEN KIRJASTO

- 1** Dahlhaus Carl: *Musiikin estetiikka*. (suom. I. Oramo) HKI 1980, 134 s. — Loppuunmyyty!
- 2** Bach C. Ph. E. *Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria*. Suomentanut ja viittein varustanut Paavo Soinne. HKI 1982, 268 s. 6,7 €
- 3** Karma Kai: *Musiikkipsykologian perusteet*. HKI 1986, 94 s. 6,7 €
- 4** la Motte Diether de: *Harmoniaoppi*. (suom. Mikko Heiniö) Vantaa 1987, 260 s. 11,7 €

Den gemensamma tonen. Raportti seminaarista ”Det gemensamma rikets musikskatter”. 6,7 €

MUSIIKKI-LEHDET (NELJÄ NUMEROA VUODESSA)

Musiikki 1993–2001 6,70 € numero

Musiikki 1984–92 5,00 € numero

Musiikki 1980–83 3,40 € numero

Musiikki 1971–79 1,70 € numero

Kaksoisnumeroista kaksinkertainen hinta. Tarkista *Musiikki*-lehtien saatavuus ja sisälllys seuran verkkosivuilta <http://www.jyu.fi/musica/mts/>.