



Musiikki 1/2004

Sisällys

1/2004 (34. vuosikerta)

Teemanumeron toimittajat Sanna Rojola (sarojola@jyu.fi) ja Hanna Väätäinen (hanna.vaatainen@abo.fi)

Pääkirjoitus

Sanna Rojola ja Hanna Väätäinen: Kymmenen vuotta feministisiä tulkintoja musiikista 3

Artikkelit

Taru Leppänen: "Tästä tulee kiva päivä!" Lastenmusiikkikulttuurin tutkimisen metodologisia haasteita 13

Hanna Väätäinen: Piilotetut ballerinat. Vammaisten naisten näkyväksi tekeminen länsimaaisessa taidetanssissa ja sen tutkimuksessa 33

Sanna Rojola: Luovaa mekaanisuutta ja mekaanista luovuutta 54

Marja Mustakallio: Fanny Hensel ja Paulus-oratorion esitys Berliinin Lauluakatemiassa tammikuussa 1838 77

Katsaukset, puheenvuorot, arvostelut

Hanna Väätäinen: Kön och handikapp i rulsstolsdans 94

Marja Mustakallio: På resa inom det möjliga 99

Jaana Utriainen: Parryn luova [sävellys]prosessi (Michael Allis, *Parry's Creative Process*, 2003) 103

Susanna Välimäki: Metakielen etsimisen viehätys: Tarastin opas musiikkisemiotiikan 2000-luvulle (Eero Tarasti, *Signs of Music. A Guide to Musical Semiotics*, 2002) 105

Toimituksen osoite: Musiikki-lehti/Musiikkitiede, Arwidssoninkatu 1, rak. 12, 20014 Turun yliopisto, fax (02) 333 6677; **Päätoimittaja:** Taru Leppänen, Musiikkitiede, 20014 Turun yliopisto, (02) 333 5839, taru.leppanen@utu.fi; (numerosta 2/2004 lähtien Susanna Välimäki, susanna.valimaki@helsinki.fi) **Toimitussihteeri ja taittaja:** Henri Terho, Kulttuurihistoria, 20014 Turun yliopisto, (02) 333 6301, henri.terho@utu.fi; **Toimitusneuvosto:** Marcus Castrén, Tuomas Eerola, Mauri Kaipainen, Taru Leppänen, Alfonso Padilla, Anne Sivuoja-Gunaratnam, Ilkka Taitto, Susanna Välimäki, Vesa Välimäki; **Tilaukset ja osoitteenmuutokset:** Suomen musiikkitieteellisen seuran sihteeri Sanna Qvick, Turun yliopisto, Musiikkitieteen laitos, 20014 Turun yliopisto; **Tilauhinnat:** Vuosikerta 35 euroa (Pohjoismaiden ulkopuolelle 40 euroa), Irtonumerohinta 10 euroa (kaksoisnumero 15 euroa); **Vanhoja vuosikertoja ja seuran julkaisuja välittää:** Ostinato Oy, Töölönkatu 28, 00260 Helsinki, (09) 443 116





Hyvät Lukijat,

Aloittaessani päätoimittajakauttani toivoin, että *Musiikki* voisi olla kaikenlaisten musiikkien tutkijoiden ja erilaisten musiikintutkimuksen lähestymistapojen kohtaamisen paikka. Lehden toimitustyössä viettämäni aika on ollut antoisaa. Päätoimittajuus on tarjonnut näköalapaikan suomalaisen musiikintutkimuksen moninaiseen arkipäivään, jossa erilaiset näkökulmat elävät joskus rauhaisan rinnakkaiselon tilassa ja ehkä kuitenkin useammin kiivaastikin keskenään keskustellen. Juuri tästä keskustelusta käsin avautuu tieteellisten julkaisujen tekemisen mieli. Vaikka arviot lehdelle asettamani tehtävän onnistumisesta jäävät viime kädessä koko lukijakunnan tehtäväksi, mielestäni *Musiikki* on toiminut suomalaisen musiikintutkimuksen peilinä, jossa kuvastuu kentän ja sen paradigmojen moninaisuus.

Musiikin päätoimittajuus siirtyy seuraavassa numerossa uusiin käsiin. Haluan kiittää kaikkia, jotka ovat olleet mukana tekemässä lehden numeroita: kirja-arvosteluista vastannutta Milla Tiaista ja erityisesti lehden toimitussihteeri ja -taittaja Henri Terhoa, joka kaiken muun lisäksi toteutti muutama vuosi sitten onnistuneesti myös lehden ulkoasun muutoksen. Kiitoksen ansaitsevat tietysti myös kaikki kirjoittajat sekä lehden lukijat, joiden määrä on näiden vuosien varrella ilahduttavasti jatkuvasti kasvanut.

Turussa 11.5.2004

Taru Leppänen
Musiikin päätoimittaja



Kymmenen vuotta feministisiä tulkintoja musiikista

Sanna Rojola ja Hanna Väättäinen

Aloitimme musiikkitieteen opintomme aikana, jolloin feminismi oli uusi asia suomalaisessa musiikintutkimuksessa. Vuonna 1994 ilmestyi Pirkko Moisalan toimittama *Musiikki*-lehden numero, jonka teemoina olivat musiikin naistutkimus, feministinen kritisismi ja sukupuolistava musiikintutkimus. Pääkirjoituksessaan Moisala (1994a, 242) muisteli omaa opiskeluaikojen hämmennystään kohdatessaan naisten totaalisen puuttumisen musiikin historian opetuksesta. Omaa hämmennystämme lievitti se, että saatoimme vuonna 1993 osallistua ensimmäiselle Turun yliopiston musiikkitieteen oppiaineessa järjestetyille nais-säveltäjiä käsittelevälle kurssille. Musiikintutkijan identiteettiämme on muovanut myös se, että meillä on ollut mahdollisuus lukea naistutkimusta musiikkitieteen rinnalla yliopisto-opintojemme alusta asti.

Moisala (1994a, 241) totesi pääkirjoituksessaan, ettei teemanumeron kokonaisuudesta aloittaessaan aavistanut 1990-luvun alussa tapahtunutta alan jättimäistä kasvua. Feministisen musiikintutkimuksen kasvu ei kuitenkaan rajoittunut vain viime vuosikymmenen alkuun. Tutkimus on kuluneen vuosikymmenen aikana entisestään moninaistunut ja laajentunut. Naisten ja miesten välisistä sekä naisten keskinäisistä eroista on tullut tärkeä teoreettinen ja analyttinen lähtökohta. Musiikin sukupuolisuutta on alettu tutkia esimerkiksi rodun ja etnisyyden (Hisama 1999, Nannyonga-Tamusuza 2001, Burns & Lafrance 2002), kansallisuuden (Aparicio 1998, Kimberlin 2000, Chuse 2003), sosiaalisen luokan (Green 2003, Sargeant 2004), seksuaalisuuden (Askew 1999, Loza 2001, Peraino 2003) ja ikäkauden (Whiteley 2004) näkökulmista. Samalla myös kysymykset musiikintutkimuksen sukupuolittuneesta luonteesta ovat nousseet entistä voimakkaammin esiin (mm. Cusick 1999). Feministiset teoriat ruumiista, ruumiillisuuden merkityksestä ja kokemuksesta ovat herättäneet tutkijat pohtimaan uusilla tavoilla naisen ja naiseuden rakentumista. Nämä 'uudet' näkökulmat ja lähestymistavat ovat paitsi kyseenalaistaneet valtavirtatutkimuksen peruslähtökohtia myös ravistelleet feministisen tutkimuksen sisällään pitämiä olettamuksia.

Moisala (1994a, 241) kirjoitti myös, ettei feministinen tutkimus ole yhtenäisen vaan moninainen ja dynaaminen, erilaisista näkökulmista, painotuksista, poliittisista lähtökohdista keskusteleva kenttä. Kentän moninaisuudesta ja ristiriitaisuudesta huolimatta voisi kuitenkin sanoa, että feminististä tutkimusta (oli kyseessä sitten musiikin, kirjallisuuden, yhteiskunnan tai teknologian feministinen tutkimus) yhdistää käsitys tutkimuksesta poliittisena, muutokseen pyrkivänä emansipatorisena toimintana. Niinpä feministisen tutkimuksen keskiössä voikin nähdä kysymyksen vallasta, sen tuotannosta, jakautumisesta ja vaiku-



tuksista erityisesti naisille sekä muille valkoisen maskuliinisen hegemonisen diskurssin marginalisoimille ryhmille.

Moisala huomautti teemanumeron pääkirjoituksessa vielä, että nykyinen tutkimus pitää ”kokonaisvaltaisena lähtökohtanaan sukupuolta (ei siis ainoastaan naissukupuolta) ja sukupuolijärjestelmää muodostaessaan musiikkia, musiikki-käyttäytymistä sekä musiikkikulttuuria ja -estetiikkaa koskevia tutkimuskysymyksiä” (1994a, 242). Sukupuolta ei siis vain liimata olemassa olevan tutkimuksen päälle, vaan se toimii analyyttisenä kategoriana, jonka kautta voi tarkastella esimerkiksi musiikin tai kulttuurin käsitteiden sukupuolittumista. Niinpä feministinen musiikintutkimus ei kyseenalaista vain musiikin kentän sukupuolittumista vaan purkaa myös tutkimuksen lähtökohtien usein lausumattomia sukupuolittuneita oletuksia. Tämä näkyy hyvin myös kahdessa tämän numeron kirjoituksista, Marja Mustakallion tavassa kyseenalaistaa yksityisen ja julkisen välistä rajanvetoa musiikin historian tutkimuksessa ja Sanna Rojolan analyysissä luovuuden käsitteen implisiittisestä maskuliinisuudesta.

Mustakallio haastaa perinteisen musiikinhistorian kirjoituksen ylläpitämän tiukan jaon yksityiseen ja julkiseen. Hänen analyysinsä Fanny Henselin musiikillisesta toiminnasta osoittaa, kuinka naisten toiminnan sijoittaminen yksityisen alueelle on ylläpitänyt käsitystä musiikillisen toiminnan miehisydestä ja edesauttanut naisten näkymättömyyttä musiikinhistorian kentällä. Mustakallion analyysi paljastaa, että musiikinhistoriallisena toimijana voi hyvin olla myös nainen. Aineistojen valinta ja tutkijan ennakkokäsitykset siitä, *missä* musiikinhistoriaa tehdään, vaikuttavat tutkimuksen lopputuloksiin. Toisenlaisia aineistoja tarkastelemalla musiikinhistorian miesvaltaisuus näyttäytyy harhana.

Rojola analysoi teknologian ja luovuuden suhteen rakentumista elektronisen tanssimusiikin tekemistä koskevissa diskursseissa luovuuden ja mekaanisuuden, taiteen ja taidon välisten vastakkainasettelujen kautta. Analyysi asettuu myös laajempaan ihmisen ja koneen välistä suhdetta koskevaan diskurssiin, joka länsimaisessa kulttuurissa on toiminut ja toimii yhä sukupuolittavana ja sukupuolta rakentavana diskurssina. Tavot, joilla luovuus ja teknologia liitetään analysoiduissa diskursseissa yhteen, näyttävät osaltaan kyseenalaistavan länsimaista, romantiikan ajalta periytyvää käsitystä luovasta, myyttisestä miesnerosta. Rojola liittää luovuuden osaksi Tekijyyden diskursseja, joissa luovuus liittyy originaaliuden ja innovatiivisuuden lisäksi myös autenttisuuteen. Luovuus on länsimaisessa taiteessa myös vahvasti maskuliiniseksi rakentuva käsite. Feminiinisyys ja naiseus on liitetty uusintamiseen ja ylläpitämiseen, maskuliinisuus taas uuden luomiseen. Niinpä muutokset käsityksissämme luovuudesta, originaaliudesta ja autenttisuudesta vaikuttavat myös käsityksiimme sukupuolesta.

Feministinen musiikin tutkimus ei siis ole vain naisten musiikin tai edes sukupuolen ja musiikin tutkimusta. Kyseessä on tutkimusala, joka analysoi erojen merkitystä, vallan, normatiivisten ja hegemonisten käytäntöjen vaikutuksia, kyseenalaistaa kerrottuja tarinoita ja kertoo uusia. Sukupuoli ei feministisessä tutkimuksessa merkitse itsestään selvästi jotain tiettyä asiaa. Tutkimuksen kohteeksi nousevat ne tavot, joilla sukupuolta tuotetaan, ja ne keinot, joilla sukupuoli tiedetään. Viime vuosikymmenten tärkeimpiä feministisiä ajattelijoita



käsittelevän teoksen *Feministejä. Aikamme ajattelijoita* johdannossa Liljeström, Lempäinen ja Anttonen (2000, 14) kirjoittavat, että ”feministisen teorian omin kysymys koskee sukupuolen ja sukupuolieron epistemologista ja ontologista asemaa”.

Sukupuoli rakentuu aina myös suhteessa muihin identiteettikategorioihin. Tämä tarkoittaa sitä, että naiseus on luonteeltaan etnistä ja rodullista ja rakentuu suhteessa esimerkiksi luokkaan, ikään ja vammaisuuteen. Hyvänä esimerkkinä erojen yhtäaikaisen rakentumisen analyysistä toimii Taru Leppäsen väitöskirja *Viulisti, musiikki ja identiteetti: Sibelius-viulukilpailu suomalaisessa mediassa 1995* (2000a). Leppänen analysoi viulistin identiteetin rakentumista sukupuolen, kansallisuuden, etnisyyden ja rodun monimutkaisten konfiguraatioiden kautta.

Sukupuolen rakentuminen suhteessa vammaisuuteen ja ei-vammaisuuteen tulee tässä numerossa esille Hanna Väättäisen balettia käsittelevässä artikkelissa. Artikkelin aiheena on vammaisten naistanssijoiden näkyväksi tekeminen länsimaisessa taidetanssissa ja sen tutkimuksessa. Osallisuuden toteutumista koskeva analyysi kytkeytyy haastatteluaineistoon, joka tuo esiin yhden balettia harrastavan vammaisen naistanssijan kokemuksia. Haastatteluaineiston avulla Väättäinen paneutuu artikkelissaan balettitunneilla rakentuviin valtasuhteisiin ja vammaisen tanssijan mahdollisuuksiin tehdä omia tanssiaan koskevia päätöksiä. Hän kyseenalaistaa balettiin kuuluvan käsityksen siitä, että tanssijan ruumiin on oltava ei-vammaisen. Baletti voi kuulua vammaiskulttuurin piiriin.

Tutkimuskohteen valinta on tärkeä poliittinen teko. Ei ole yhdentekevää, tutkimmeko kulttuurissamme arvostettuja vai marginalisoituja, usein arvottominkin pidettyjä alueita. Feministinen tutkimus onkin nostanut esiin tutkimusalueita ja kohteita, joiden tutkimus on ollut joko vähäistä tai olematonta musiikintutkimuksen valtavirrassa. Tämän numeron artikkelissaan Leppänen pohtii lastenmusiikin tutkimuksen metodologiaa ja lastenmusiikin tutkijan kohtaamia haasteita. Hän reflektoi oman valintansa poliittisuutta ja sen vaikutuksia todeten, että lastenmusiikin tutkijan status heijastelee mielenkiintoisella tavalla lastenmusiikin asemaa suomalaisessa musiikkikulttuurissa ja musiikin tutkimuksen kentällä. Leppänen toteaa, että lastenmusiikin tutkija ei saa musiikintutkimuksen kentällä osakseen samanlaista arvostusta kuin esimerkiksi länsimaisen säveltaiteen kaanoniin keskittyvä tutkija.

Feministinen lapsitutkimus kyseenalaistaa aikuisen ja lapsen välisen hierarkkisen valtasuhteen ja pyrkii tuomaan esiin lasten omaa kulttuuria sen sijaan, että keskittyisi aikuisten lapsille tekemään kulttuuriin. Se purkaa sekä valtavirtatieteen että feministisen tutkimuksen sisällään pitämiä oletuksia siitä, kuka kulttuurissamme voi olla toimija ja kenen musiikki tai musiikkikulttuuri on tutkimisen arvoista. Leppänen huomauttaa myös, että feministinen lapsitutkimus herättää uudenlaisia kysymyksiä tutkijan ja tutkittavan välisestä suhteesta.

Feministiseen musiikintutkimukseen kuuluu tulkintojen osittaisuuden hyväksyminen. Tieteenalan piirissä ymmärretään, että jossakin rytmissä, liikkeessä tai äänessä voi olla kyse monesta asiasta yhtä aikaa. Tutkijan tehtävänä on kuitenkin valita, kenen etuja hän haluaa omalla tulkinnallaan asettua tukemaan ja



mitä ääniä hän haluaa asettua puolustamaan. Reflektiivisyyteen kuuluu, että tutkija pyrkii tulemaan tietoiseksi aineistossaan kuuluvien äänten eroista. Hän koettaa myös tehdä mahdollisimman selväksi sen, kenen ääni analyysissa kulloinkin kuuluu. Näkökulmien vaihdot tehdään eksplisiittisesti.

Kymmenen vuoden takainen *Musiikin* teemanumero esitteli suomalaisille musiikintutkijoille uuden tutkimusalan. Lehdessä julkaistiin neljä artikkelia, joissa musiikkia analysoitiin sukupuolen käsitteen avulla. Artikkelit toivat esiin keskenään erilaisia tapoja tehdä sukupuolen huomioon ottavaa musiikintutkimusta. Moisala (1994b) havainnollisti musiikin sukupuolistavaa tulkintemista esimerkeillä suomalaisten naissäveltäjien lehdistövastaanotosta ja Nepalin gurungien musiikkikulttuurista. Hän loi myös katsauksen siihen, mitä sukupuolistava musiikintutkimus on tarkoittanut musiikin historian, musiikkianalyysin ja etnomusikologian sisällä. Sivuoja-Gunaratnam (1994) kirjoitti feminiinisyydestä länsimaisessa ooppera- ja soitinmusiikissa, erityisesti Bizet'n *Carmenissa* ja Tšaikovskin 4. sinfoniassa. John Richardsonin (1994) artikkelin aiheena oli androgynisyys Philip Glassin musiikissa. Tiina Koivisto (1994) esitteli musiikin teorian feministitutkimusta Yhdysvalloissa.

Vuoden 1994 teemanumeron jälkeen feministisen musiikintutkimuksen piiriin kuuluvia artikkeleita ilmestyi *Musiikissa* aluksi harvakseltaan. Vuosituhannen vaihteen jälkeen feminististen analyysien määrä on kuitenkin kasvanut voimakkaasti tieteenalan vakiinnuttaessa asemaansa. Lehden sivuilla on analysoitu Les Six -ryhmän musiikki- ja sukupuolikäsityksiä (Väättäinen 1997), Fanny Henselin tilaneuvotteluja Berliinissä (Mustakallio 1998), ruumiin ja hengen välistä vastakkainasettelua miessäveltäjien teksteissä (Tiainen 2002) sekä mestariteosten kaanonin muotoutumista naissäveltäjiä ulossulkeväksi (Iitti 2002). Sukupuolesta on kirjoitettu esityksenä muun muassa pyörätuolitanssiin (Väättäinen 2000), musiikkivideoihin ja elokuviin (Moisala 2001) ja Sibeliuksen pianomusiikkiin (Välimäki 2001) keskittyvissä analyyseissa. Eniten edustettuina ovat siis olleet länsimaista taidemusiikkia koskevat aiheet.

Tilanne on ollut toinen *Etnomusikologian vuosikirjassa* ja *Musiikin suunnassa*, joissa sukupuolen käsitettä on käytetty monien eri musiikkikulttuurien analysoimiseen. *Etnomusikologian vuosikirjassa* ilmestyi 1990-luvun alkupuoliskolla aluksi vain muutamia sukupuolten välisiä suhteita analysoivia tekstejä (Toivonen 1993; Moisala 1994c) mutta *Musiikin suunnassa* sukupuolen huomioon ottavia artikkeleita ilmestyi 1990-luvun jälkimmäisellä puoliskolla tasaisin väliajoin (erityisesti numeroissa 1996/3, 1997/3, 1998/3). Feministisen musiikintutkimuksen vakiintuminen näkyy myös siinä, että vuosituhannen vaihtumisen jälkeen on *Etnomusikologian vuosikirjassa* ollut joka vuosi feministisesti orientoituneita artikkeleita (Moisala 2000, Leppänen 2000b, Väättäinen 2001, Leppänen 2002).

Suomalaisten tutkijoiden ulkomailla julkaisemasta feministisestä musiikintutkimuksesta tärkeimmät lienevät Pirkko Moisalan ja Beverley Diamondin toimittama artikkelikokoelma *Music and Gender* (2000) sekä Helmi Järviluoman, Pirkko Moisalan ja Anni Vilkon kirja *Gender and Qualitative Methods* (2003). Nämä teokset ovat tärkeä osa feministisessä musiikintutkimuksessa käytävää



keskustelua tutkijan positioinnista ja reflektiivisyyden periaatteesta. Ne osoittavat, että tutkijan on mielekästä kirjoittaa itsensä tutkimuksensa osaksi. *Music and Gender* -teoksen johdanto (Diamond & Moisala 2000) rakentuu artikkeleiden kirjoittajien sähköpostitse käymän keskustelun ympärille. Tässä keskustelussa kirjoittajat paikantuvat suhteessa toisiinsa ja täsmentävät suhdettaan sukupuolen ja musiikin tutkimiseen ja feminismiin. *Gender and Qualitative Methods* taas sisältää monia esimerkkejä siitä, kuinka reflektioiva tutkija voi tehdä analyyttisiä havaintoja omista teoreettisista ja metodologisista valinnoista, toiminnastaan kenttätyötilanteissa ja suhteestaan tutkimusaineistoonsa. Hän pohtii omaa identiteettiään ja taustaansa tavalla, joka on tutkimusongelman kannalta relevanttia. Feministietnografin reflektiivisyyteen kuuluu myös se, että tutkija tuo esille havainnoimisen kohteena olevien ihmisten tapoja kyseenalaistaa tutkijan tietoa.

Kansainvälisesti katsottuna feministisessä musiikintutkimuksessa tapahtuu tällä hetkellä monenlaisia asioita. Feministisessä musiikin historian tutkimuksessa säveltäjäkeskeinen ote on pitänyt pintansa mutta saanut rinnalleen esityskeskisen näkökulman, jolloin näkemykset musiikin tekemisestä ovat laajentuneet koskemaan laulamista, soittamista, improvisoimista ja opettamista (esim. Green 1997). Ruumiin ja ruumiillisuuden käsitteet on otettu käyttöön naisäveltäjiä koskevassa tutkimuksessa, jolloin säveltämisestä on alettu kirjoittaa ruumiillisena toimintana (esim. LaMay 2002). Vaikka ruumiillisuus onkin noussut keskeiseksi tutkimusteemaksi ei vammaisuuden tai lapsuuden representaatioita musiikissa ole feministisen musiikintutkimuksen piirissä tutkittu juuri lainkaan. Vammaisuutta ja lapsuutta ei myöskään ole ryhdytty käyttämään analyyttisinä käsitteinä samalla tavalla kuin rotua, etnisyyttä tai seksuaalisuutta. Tämä on yllättävä puute feministisessä musiikintutkimuksessa ottaen huomioon sen, kuinka tiiviisti tieteenala seuraa feminististen teorioiden kehitystä.

Populaarimusiikin tutkimuksessa feministinen näkökulma on ollut kasvussa erityisesti 1990-luvun jälkipuolelta lähtien. Tämä kasvu näkyy hyvin *Popular Music* -lehden sukupuolta käsittelevässä teemanumerossa, joka julkaistiin vuonna 2000. Eniten feministisen populaarimusiikintutkimuksen sisällä on tutkittu naisten rockmusiikkoutta (Bayton 1991; Bayton 1998; Coates 1997; Whiteley 2000), vaikka kiinnostus on kohdistunut myös naiseuden representaatioihin populaarimusiikissa yleensä (esim. Dibben 1999). Feministinen populaarimusiikin tutkimus on ammentanut feministisestä tyttötutkimuksesta ja feministisestä populaarikulttuurin tutkimuksesta laajemminkin, mikä on näkynyt muun muassa Spice Girls -yhtyeestä ja Madonnasta tehdyissä tulkinnoissa sekä niissä analyyseissa, jotka ovat käsitelleet tyttöjen asemaa populaarimusiikin alakulttuureissa (Cooper 1996; McRobbie 1994). Kiinnostusta ovat herättäneet myös riott grrls -tyyppiset post-punk-bändit, joiden sanoitukset ovat usein avoimen feministisiä (Leonard 1997; Gottlieb & Wald 1994). Feministinen populaarimusiikin tutkimus on muiden suuntausten tavoin alkanut entistä enemmän kiinnittää huomiota erojen moninaisuuteen. Niinpä myös pervo-näkökulma sekä rodun ja etnisyyden esiin nostava tutkimus ovat muodostuneet



keskeisiksi tutkimuksen osa-alueiksi. (Smith 1995; Bradby 1993; Stein 1995; Davis 1998.)

Vilkaisu musiikintutkimuksen maailmaan viimeisen kymmenen vuoden ajalta osoittaa feministisen musiikintutkimuksen ainakin osittain vakiinnuttaneen asemansa suomalaisen musiikintutkimuksen osana. Tästä huolimatta feministinen musiikintutkimus ei vielä näy kovinkaan hyvin osana musiikkitieteen, etnomusikologian, musiikkikasvatuksen tai musiikkiterapian tutkintovaatimuksia. Musiikkia feministisestä näkökulmasta tarkastelevat kurssit ovat suomalaisissa korkeakouluissa valinnaisia. Musiikintutkimuksessa tapahtuneet muutokset, erityisesti kulttuurisen musiikintutkimuksen voimakas esiinnousu, ovat kuitenkin muuttaneet myös tutkimusvaatimuksia sellaisiksi, että feministiset näkökulmat näyttäytyvät nykyisin aikaisempaa luontevampana osana musiikintutkimusta. Feministinen näkökulma onkin usein sisäänrakennettuna feminististä musiikintutkimusta tekevien tutkijoiden ja opettajien seminaari- ja luento-opetuksessa, vaikka itse tutkintovaatimuksia tarkasteltaessa tieteenalan osuus opetuksessa näyttääkin olevan erittäin pieni.

Yhdessä *Musiikki*-lehden numerossa ei ole mahdollista antaa kattavaa kuvaa feministisen musiikintutkimuksen nykytilasta vaan esitellä muutamia feministisen musiikintutkimuksen uusia suuntauksia. Numeron kirjoittajat olivat mukana Suomen Akatemian rahoittamassa tutkimusprojektissa "Feminist Interpretations of Music" (2001–2002), jonka johtajana toimi Pirkko Moisala. Projektin tuloksina syntyivät Sanna Rojolan lisensiaatintutkimus *Teknosubjekti. Ihmisen ja koneen suhteen sukupuolittuminen teknomusiikissa* (2002), Hanna Väätäisen väitöskirja *Rumbasta rampaan. Vammaisen naistanssijan ruumiillisuus pyörätuolikipatanssissa* (2003) ja Marja Mustakallion väitöskirja *"Teen nyt paljon musiikkia". Fanny Henselin (1805–1847) toiminta modernisoituvassa musiikkikulttuurissa* (2003).

"Feminist Interpretations of Music" -projektin tavoitteena oli de- ja rekonstruoida musiikintutkimuksen konventioita feminististen teorioiden pohjalta kolmella taholla. Se pyrki kehittämään feminististen teorioiden soveltamista niin musiikkitieteessä, etnomusikologiassa kuin myös populaarimusiikin tutkimuksessa. Projekti haastoi perinteiset musiikkitieteen kohdevalinnat valitsemalla kohteensa musiikintutkimuksen marginaalista (naissäveltäjät, vammaiset tanssijat, lapset, nuorisomusiikki). Projektin tavoitteena oli myös vahvistaa naistutkijoiden asemaa suomalaisessa musiikintutkimuksessa, koska vuosituhannen vaihteessa maassamme olevista musiikintutkimuksen viroista 86 prosenttia oli miesten hallussa.

Tutkimusprojekti testasi ja kehitti feminististen teorioiden soveltamista erilaisten musiikkien ja musiikillisten toimintojen tutkimukseen: teknomusiikkiin, vammaisten kilpatanssimusiikkiin sekä naissäveltäjiin ja heidän musiikkiinsa. Tutkimuskohteiden moninaisuus teki mahdolliseksi tarkastella useiden feminististen teorioiden – performatiivisuuden, ruumiin diskursiivisuuden ja materiaallisen konstruoitumisen sekä julkinen–yksityinen-dikotomian sukupuolittumisen – sovellettavuutta musiikintutkimuksessa. Projektin tuloksena syntyneet tutki-



mukset osoittavat, että feministiset teoriat ovat hyvinkin sovellettavissa musiikintutkimukseen, vaikka ne useimmiten pitääkin sovittaa musiikkitieteelliseen ja etnomusikologiseen tutkimuskontekstiin innovatiivisilla tavoilla. Samalla kun musiikintutkimus saa feminististen teorioiden suomia tuoreita ja uusia näkökulmia, tulevat feministiset teoriat tässä uudessa kontekstissa haastetuiksi, mikä parhaassa tapauksessa johtaa niiden syventymiseen. Musiikintutkimuksen pitäisikin monien muiden tieteenalojen tavoin osallistua naistutkimuksen kehittämiseen.

Vaikka emme voikaan tietää feministisen musiikintutkimuksen tulevia painotuksia, voimme kuitenkin esittää joitakin arvailuja siitä, minne tieteenala on juuri nyt matkalla. Ensinnäkin feministinen musiikin tutkimus tulee jatkossa ammentamaan yhä enemmän niistä tutkimuksen suuntauksista, joita naisten väliset erot tuovat mukanaan: feministisestä vammaistutkimuksesta, rodun ja etnisyyden tutkimuksesta, pervotutkimuksesta, vanhuuden tutkimuksesta ja feministisestä lapsitutkimuksesta.

Toinen feministisessä musiikintutkimuksessa havaittavissa oleva painotus koskee ruumiillisuuden ja ruumiin materiaalisuuden pohtimista. Ruumiin materiaalisuuden analysoiminen musiikintutkimuksessa tarkoittaa musiikin kanssa tekemisissä olevan ruumiin konkreettisuuden ja fyysisyyden huomioimista. Tämä ei tarkoita paluuta takaisin perustahakuisiin selitysmalleihin vaan esimerkiksi sen pohtimista, mitä merkityksiä keskenään erilaiset ruumiit tuovat niihin tilanteisiin, joissa musiikkia tehdään. Luonto, ruumis ja materiaalisuus ovat tällaisessa tarkastelussa analyttisiä käsitteitä, joilla on oma syntyhistoriansa. Konstruktio-olonteensa lisäksi niillä on myös materiaallinen olemassaolon tapansa, jonka voi ajatella ulottuvan jopa kulttuurisen merkityksenannon ulkopuolelle. Kiinnostus sukupuolen materiaalisuuteen voi johtaa muihinkin kuin essentialisoihin tai biologisoihin tulkintoihin.

Feministisen musiikintutkimuksen tekemisessä on kyse muutoksesta, liikkeellä olemisesta ja epävarmuudesta. Musiikin tutkiminen feministisestä näkökulmasta on kiehtovaa, koska musiikki ei ainoastaan heijasta, vahvista, symboloi ja rakenna – vaan myös murtaa sukupuolikäsityksiä. Ihmiset eivät käytä musiikkia vain uusintaakseen totunnaisia, luonnollisuuteen asti toistettuja keinojaan olla joko miehiä tai naisia. He toimivat musiikin tekijöinä tavoilla, jotka eivät mahdu kapeaa kaksinapaisuutta suosivan sukupuolijärjestelmän tarjoamiin raa-meihin. Yksi väline epäkonventionaalisten sukupuoliesitysten analyysiin on Moisan (1999) käsite *musical gender*. Musiikillinen sukupuoli tarkoittaa niitä sukupuolen kokemisen ja tekemisen mahdollisuuksia, jotka toteutuvat musiikin soidessa. Se haastaa tutkijan käsitteellistämään musiikin luomassa tilassa tapahtuvia, naisten ja miesten osaksi tulevia yllättäviä kokemuksia, asemia ja suhteita. Feministiset tulkinnat musiikista rohkaisevat kuulemaan sukupuolen rakentamista toisin. Ne asettuvat vahvistamaan vaihtoehtoisia ääniä.



Lähteet

- Aparicio, Frances R. 1998. *Listening to Salsa: Gender, Latin Popular Music, and Puerto Rican Cultures*. Hanover, NH: University Press of New England.
- Askew, Kelly M. 1999. Female Circles and Male Lines: Gender Dynamics along the Swahili Coast. *Africa Today* 3–4: 67–102.
- Bayton, Mavis 1991. How women become musicians. Teoksessa *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. Toim. Simon Frith & Andrew Goodwin. New York: Pantheon.
- Bayton, Mavis 1998. *Frock rock: women performing popular music*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Bradby, Barbara 1993. Lesbians and popular music: Does it matter who is singing? Teoksessa *Outwrite: Lesbianism and popular Culture*. Toim. Gabriele Griffin. London: Pluto Press.
- Burns, Lori & Mélisse Lafrance 2002. *Disruptive Divas: Feminism, Identity, and Popular Music*. New York: Routledge.
- Chuse, Loren 2003. *The Cantaoras: Music, Gender, and Identity in Flamenco Song*. New York: Routledge.
- Coates, Norma 1997. (R)evolution Now? Rock and the Political Potential of Gender. Teoksessa *Sexing the Groove. Popular Music and Gender*. Toim. Sheila Whiteley. London & New York: Routledge.
- Cooper, Sarah (toim.) 1996. *Girls! Girls! Girls! Essays on women and music*. New York: New York University Press.
- Cusick, Suzanne G. 1999. Gender, Musicology, and Feminism. Teoksessa *Rethinking Music*. Toim. Nicholas Cook & Mark Everist. Oxford & New York: Oxford University Press.
- Davis, Angela Y. 1998. *Blues Legacies and Black Feminism: Gertrude “Ma” Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday*. New York: Pantheon.
- Diamond, Beverley & Pirkko Moisala 2000. Introduction. Music and Gender: Negotiating Shifting Worlds. Teoksessa *Music and Gender*. Toim. Pirkko Moisala & Beverley Diamond. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.
- Dibben, Nicola 1999. Representations of Femininity in Popular Music. *Popular Music* 3: 331–355.
- Dickinson, Kay 2000. ‘Believe’? Vocoder, digitalised female identity and camp. *Popular Music* 3: 333–347.
- Gottlieb, Joanna & Wald, Gayle 1994. Smeels like Teen Spirit: Riot Grrrls, Revolution and Women in Independent Rock. Teoksessa *Microphone Fiends: Youth Music and Youth Culture*. Toim. Andrew Ross & Tricia Rose. London: Routledge.
- Green, Lucy 1997. *Music, Gender, Education*. New York: Cambridge University Press.
- Green, Lucy 2003. Music Education, Cultural Capital and Social Group Identity. Teoksessa *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. Toim. Martin Clayton et al. New York & London: Routledge.
- Hisama, Ellie M. 1999. Voice, Race, and Sexuality in the Music of Joan Armatrading. Teoksessa *Audible Traces: Gender, Identity, and Music*. Toim. Elaine Barkin & Lydia Hamessley. Zürich: Carciofoli.
- Iitti, Sanna 2002. Ruumis mielen vihollisena. Kriittinen näkökulma Hanslickin musiikin-estetiikkaan. *Musiikki* 4: 52–65.
- Järviluoma, Helmi, Pirkko Moisala ja Anni Vilkkö 2003. *Gender and Qualitative Methods*. London: SAGE.
- Kimberlin, Cynthia Tse 2000. Women, Music, and “Chains of the Mind”: Eritrea and the Tigray Region of Ethiopia, 1972–93. Teoksessa *Music and Gender*. Toim. Pirkko Moisala & Beverley Diamond. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.



- Koivisto, Tiina 1994. Musiikinteorian feministitutkimuksesta Yhdysvalloissa. *Musiikki* 3: 336–345.
- LaMay, Thomasin 2002. Madalena Casulana: *my body knows unheard of songs*. Teoksessa *Gender, Sexuality, and Early Music*. Toim. Todd M. Borgerding. New York: Routledge.
- Leonard, Marion 1997. Rebel girl, you are the queen of my world. Feminism 'subculture' and grrrl power. Teoksessa *Sexing the Groove. Popular Music and Gender*. Toim. Sheila Whiteley. London & New York: Routledge.
- Leppänen, Taru 2000a. *Viulisti, musiikki ja identiteetti. Sibelius-viulukilpailu suomalaisessa mediassa 1995*. Suomen Etnomusikologisen seuran julkaisu 6. Helsinki: SES.
- Leppänen Taru 2000b. Länsimainen taidemusiikki "rotu" ja etnisyys – postkoloniaalinen viulistin identiteetti Sibelius-viulukilpailussa. *Etnomusikologian vuosikirja* 12: 43–64.
- Leppänen, Taru 2002. Hiljaiset kohteet ja korvaton tutkija. Kuunteleminen musiikkiteollisesti orientoituneen musiikintutkijan metodina. *Etnomusikologian vuosikirja* 14: 7–20.
- Liljeström, Marianne, Lempiäinen, Kirsti ja Anttonen, Anneli (toim.) 2000. *Feministejä. Aikamme ajattelijoita*. Tampere, Vastapaino.
- Loza, Susana 2001. Sampling (hetero)sexuality: diva-ness and discipline in electronic dance music. *Popular Music* 3: 349–357.
- McRobbie, Angela 1994. Shut Up and Dance: Youth Culture and Changing Modes of Femininity. Teoksessa Angela McRobbie: *Postmodernism and Popular Culture*. New York: Routledge.
- Moisala, Pirkko 1994a. Musiikin naistutkimus, feministinen kritisismi ja sukupuolistava musiikintutkimus. *Musiikki* 3: 241–245.
- Moisala, Pirkko 1994b. Musiikki sukupuolen kautta tulkittuna – esimerkkejä sukupuolistavasta musiikintutkimuksesta. *Musiikki* 3: 246–277.
- Moisala, Pirkko 1994c. Gurung music in terms of gender. *Etnomusikologian vuosikirja* 6: 135–146.
- Moisala, Pirkko 1999. Musical Gender in Performance. *Women & Music* 3: 1–16.
- Moisala, Pirkko ja Beverley Diamond (toim.) 2000. *Music and Gender*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.
- Moisala, Pirkko 2000. Sukupuolen esittyminen tanssiravintolassa – reflektiova raportti monikulttuurisesta kenttätutkimuksesta. *Etnomusikologian vuosikirja* 12: 63–73.
- Moisala, Pirkko 2001. Musiikki, kuva ja sukupuoli. *Musiikki* 2: 87–108.
- Mustakallio, Marja 1998. Fanny Henselin tilaneuvotteluja. *Musiikki* 2: 200–211.
- Mustakallio, Marja 2003. "Teen nyt paljon musiikkia". *Fanny Henselin (1805–1847) toiminta modernisoituvassa musiikkikulttuurissa*. Åbo: Åbo Akademis förlag.
- Nannyonga-Tamusuza, Sylvia 2002. Gender, Ethnicity and Politics in Kadongo-Kamu Music of Uganda: Analysing the Song Kayanda. Teoksessa *Playing with Identities in Contemporary Music in Africa*. Toim. Mai Palmberg & Annemette Kirkegaard. Uppsala: Nordiska Afrikainstitutet in cooperation with The Sibelius Museum/ Department of Musicology, Åbo Akademi University.
- Peraino, Judith Ann 2003. Listening to the Sirens: Music as Queer Ethical Practice. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 4: 433–470.
- Richardson, John 1994. Femininisyden ja maskuliinisuuden androgyyninen avioliitto Philip Glassin musiikissa. *Musiikki* 3: 292–335.
- Rojola, Sanna 2002. *Teknosubjekti. Ihmisen ja koneen suhteen sukupuolittuminen teknomusiikissa*. Julkaisematon lisensiaatintutkimus. Åbo Akademi, musikvetenskap.
- Sargeant, Lynn 2004. A New Class of People: The Conservatoire and Musical Professionalization in Russia, 1861–1917. *Music and Letters* 1: 41–61.
- Sivuoja-Gunaratnam, Anne 1994. Femininejä ooppera- ja soitinmusiikissa. *Musiikki* 3: 278–291.



- Smith, Richard 1995. *Seduced and abandoned: essays on gay men and popular music*. London & New York: Cassell.
- Stein, Arlene 1995. *Crossover dreams: Lesbianism and popular music since the 1970s*. Teoksessa *Out in culture: Gay, lesbian, and queer essays on popular culture*. Toim. Corey K. Creekmur & Alexander Doty. London: Cassell.
- Tiainen, Milla 2002. Hengen ja ruumiin kamppailuja. Musiikin merkitykset Paavo Heini-
sen ja Einojuhani Rautavaaran teksteissä. *Musiikki* 1: 23–48.
- Toivonen, Maarika 1993. TV-mainosten miehet ja naiset. Mainosmusiikin käyttö sosiaa-
lisen viestinnän välineenä. *Etnomusikologian vuosikirja* 5: 43–70.
- Välimäki, Susanna 2001. Subjektistrategioita Sibeliuksen *Kyllikissä*. *Musiikki* 3–4: 5–50.
- Väätäinen, Hanna 1997. Moninaisuus yhtenäisyydessä. Feministinen näkökulma Les Six
-ryhmään. *Musiikki* 4: 323–349.
- Väätäinen 2000. Sukupuolen esitys tangossa ja rumbassa. *Musiikki* 3–4: 159
- Väätäinen, Hanna 2001. Liukumisen juhlaa. Toisin luetut virheet Maija Ylisen sam-
boissa. *Etnomusikologian vuosikirja* 13: 38–61.
- Väätäinen, Hanna 2003. *Rumbasta rampaan. Vammaisen naistanssijan ruumiillisuus pyö-
rätuolikiilpatanssissa*. Åbo: Åbo Akademis förlag.
- Whiteley, Sheila 2000. *Women and Popular Music: Sexuality, Identity and Subjectivity*.
London: Routledge.
- Whiteley, Sheila 2004. *Too Much Too Young. Popular Music, Age, and Gender*. London
& New York: Routledge. Ilmestyy elokuussa 2004.

Tämä pääkirjoitus on tehty Pirkko Moisalan, Taru Leppäsen ja Marja Mustakallion
avustuksella.



”Tästä tulee kiva päivä!”

Lastenmusiikkikulttuurin tutkimisen metodologisia haasteita

Taru Leppänen

Eräänä syyskesän aamuna kolmivuotias Eelis¹ heräsi tavanomaisesta poikkeavaan päivään. Isän ja äidin sijasta Eeliksien kanssa uutta päivää aloittamassa olikin tuttu hoitaja, koska vanhemmat olivat yön hämärissä lähteneet sairaalaan synnyttämään perheeseen uutta tulokasta. Eelis ei yön aikana tapahtuneesta vaihdoksesta ollut millänsäkään. Kun hoitaja oli kertonut hänelle yllättävän tilanteen syyt ja todennäköiset seuraukset, Eelis pisti Muumi-levynsä soimaan ja totesi iloisena: ”Tästä tulee kiva päivä!”

Eelis käyttää tässä tarinassa musiikkia monien ikätovereidensa tavoin osana arkipäiväänsä. Hän toimii itsekseen, tosin hoitajan kanssa; kuuntelee musiikkia tietyssä arkipäiväisessä tilanteessa. Lapsille musiikki on jatkuvasti läsnä omina ja muiden lauluina ja soittamisena sekä medioista kuuluvan musiikin aktiivisena ja passiivisena kuuntelemisena. Pienten lasten elämään sisältyy musiikkia ehkä jopa aikuisia enemmän myös siksi, että jotkut heistä elävät monta kertaa päivässä oopperamaisissa tilanteissa, joissa tapahtumia ja tunnelmia eletään ja raportoidaan laulaen esimerkiksi 3-vuotiaan Tytin tavoin, joka kommentoi lattielle tuoliltaan kellahtamistaan laulamalla (3:4²): ”Nyt putosin tuolilta!” Kuttavaksi lasten musiikillisen arkipäivän tutkimisen tekee se, että meillä ei juurikaan ole aikaisempaa tutkimustietoa asiasta.

Lasten musiikkikulttuuri on marginalisoitu alue sekä suomalaisessa musiikkitieteessä että suomalaisessa kulttuuripolitiikassa. Lapset ovat saaneet odottaa tutkimistaan viime vuosiin asti myös kulttuurin tutkimuksen ja feministisen tutkimuksen viitekehyksissä. Lasten musiikkikulttuurin tutkiminen on kuitenkin tärkeää: jokainen lapsi sosiaalistuu pikkuvauvasta asti niihin musiikkikulttuu-

¹ Lapsia koskeissa tutkimuksissa eettiset kysymykset ovat, jos mahdollista, vieläkin kiperämpiä kuin aikuisten kohdalla. Lapset eivät voi ikänsä vuoksi vielä osallistua itse edes päätökseen siitä, haluavatko he mukaan tutkimukseen vai eivät. He eivät myöskään voi kuvitella ja pohtia tutkimukseen osallistumisen mahdollisia seuraamuksia itselleen ja läheisilleen. Noudatan tässä artikkelissa lasta koskevien tutkimusten piirissä tavanomaista käytäntöä puhua lapsista peitenimillä. Myös heidän vanhempiensa nimet on tekstissä anonymiteetin säilyttämiseksi vaihdettu.

² Haastatteluvitteiden ensimmäinen numero viittaa haastattelun numeroon. Kaksoispisteen jälkeen tuleva numero ilmoittaa litteraation kohdan, johon tekstissä viitataan.





reihin, joiden osaksi hän syntyy. Lapset rakentavat kuuntelemalla ja tekemällä musiikkia omaa identiteettiään: sitä, mitä he itse ovat suhteessa muihin.

Tässä artikkelissa käsittelen lasten musiikkikulttuurin etnografisen tutkimuksen metodologisia haasteita: mitä lasten musiikkikulttuurista voidaan tai pitäisi tietää ja miten tietoa lasten musiikkikulttuurista voidaan tuottaa? Metodologialla tarkoitan niitä tutkimuksellisia käytäntöjä, joiden avulla tietoa tuotetaan. Lähestyn aiheitani feministisen musiikintutkimuksen ja kulttuurintutkimuksen näkökulmista käsin. Tarkastelun keskiössä ovat identiteettiä rakentavat erot: sukupuoli ja sitä määrittävät muut erot.

Artikkeli liittyy äskettäin aloittamaani tutkimukseen, jonka aiheena on suomalainen lastenmusiikkikulttuuri nyky-Suomessa. Tässä tutkimushankkeessa olen kiinnostunut lasten musiikillisen identiteetin rakentumisesta: miten identiteettikategoriat, kuten sukupuoli, kansallisuus, rotu, ikä ja etnisyyden, määrittelevät lasten toimijuutta suomalaisessa musiikkikulttuurissa?

Tutkimukseni käsittelee 0–6-vuotiaiden lasten musiikkikulttuuria. Koulun alkaminen on selvä rajapyykki lasten elämässä ja oletettavasti myös heidän musiikillisissa kokemuksissaan, mistä johtuen vanhimmat tutkittavat lapset ovat kuusivuotiaita. Lapset, joita on tällä hetkellä tutkimuksessa mukana kaikkiaan 20, ovat tulleet mukaan tutkimukseen *Turun Sanomissa* (Antinluoma 2003) olleen lehtiartikkelin seurauksena tulleiden yhteydenottojen perusteella. Lisäksi olen käynyt seuraamassa havainnoiden ja joskus myös osallistuen³ eri ikäisten lasten musiikkileikkikoulutunteja Turun seudun musiikkiopistossa ja Turun konservatoriossa. Dokumentointimenetelmänä tunneilla olen käyttänyt kenttäpäiväkirjan kirjoittamista, minkä lisäksi olen myös äänittänyt joitakin tunteja. Lisäksi olen haastatellut musiikkileikkikoulun opettajia saadakseni käsityksen heidän työstään ja ajatuksistaan liittyen tutkimushankkeeni keskeisiin kysymyksiin.

Vanhemmat, jotka ilmoittivat lapsensa lehti-ilmoituksen perusteella tutkimukseen, ovat yhtä poikkeusta lukuun ottamatta naisia, lasten äitejä. Työtavaksi perheiden kanssa on muotoutunut aluksi musiikillisen päiväkirjan kirjoittaminen: lasten vanhemmat – poikkeuksetta äidit – kirjoittavat päiväkirjaa lasten musiikillisista kokemuksista. Ohjeeksi äideille olen antanut kirjoittaa asioita muistiin päiväkirjamaisesti lastensa suhteesta musiikkiin myöhemmin lapsille ja heille itselleen luettavaksi: Mitä musiikkia lapsi kuuntelee, soittaa, tanssii tai laulaa? Mitä näissä tilanteissa tapahtuu? Keitä muita on mukana? Miten lapsi musiikkiin reagoi? Millaisesta musiikista hän pitää tai ei pidä? Mistä sen huomaa?

Kun sain päiväkirjat muutaman ensimmäisen viikon ajalta luettavakseni, sovin äitien kanssa ensimmäisen tapaamisajan päiväkirjoihin tutustumisen jälkeen. Näissä tapaamisissa sovimme jatkon työtavoista ja keskustelimme päi-

³ Olen toiminut opetustilanteissa yleensä musiikkileikkikoulun opettajien toivomusten mukaisesti. Jotkut heistä ovat halunneet, että istun sivummalla havainnoimassa opetusta, kun taas toisten mielestä tunnin sujumista hyvin on edistänyt se, että olen ollut mukana toiminnassa. Vauvamuskarissa olen saanut joskus ison nukan käytettäväksi vauvan tavoin.



väkirjoissa esille tulleista asioista ja muista lasten musiikillisiin kokemuksiin liittyvistä asioista.

Lisäksi olen osallistunut päiväkodin ja muiden hoitopaikkojen musiikkihetkiin, musiikkileikkikouluihin ja lastenmusiikkikonsertteihin. Tavoitteenani on saada mahdollisimman monipuolinen kuva lasten musiikillisista kokemuksista arjesta juhlaan. Analysoin keräämäni aineiston lisäksi myös lastenmusiikkia ja lastenmusiikkikulttuurin piirissä tuotettuja hyödykkeitä (levyt, videot, opetusmateriaali, tv- ja radio-ohjelmat), joita tutkittavat lapset kuluttavat.

Tässä artikkelissa pohdin lastenmusiikkikulttuurin tutkimisen kysymyksiä teoreettis-metodologiselta kannalta. Vaikka ensisijaisena tarkastelun kohteena ovat lastenmusiikkikulttuuria koskevat tietämisen tavat, otan esille käsittelyn konkretisoimiseksi myös joitakin esimerkkejä keräämästäni aineistosta. Tämän tekstin esimerkit ovat peräisin tekemistäni kenttäpäiväkirjoista, lasten äitien päiväkirjoista sekä haastatteluista tutkimuksessa mukana olevien lasten ja heidän äitiensä kanssa.

Feministinen lastenmusiikkikulttuurin tutkimus

Musiikki rakentaa samuusia ja eroja ihmisten ja ihmisryhmien välille. Se on rajojen asettamisen ja identiteetin rakentumisen paikka. Suomalaiset lapset oppivat lastenmusiikkikulttuurin kuluttajina esimerkiksi sen, että heitä laulattavat naiset (esimerkiksi TV 2:n Huvitutin Satu Sopanen ja Ti-Ti Nallen Riitta Korpela), kun taas miehet soittavat musiikkia (esimerkiksi Fröbelin palikat -bändi, Mukaralla ja Loiskis -orkesterit). Sukupuoli, kansallisuus, etnisyys, ikä ja rotu ovat identiteettikategorioita, jotka jakavat ihmisiä erilaisiin ryhmiin määrittelemällä samuusia ja eroja ihmisten ja ihmisryhmien välille. Pyrkimyksenäni on tarkastella näitä eroja lasten identiteettien samanaikaisina rakentajina. Tukeudun tutkimuksessani postmoderneihin identiteettiteorioihin (ks. esim. Leppänen 2000, 13–15), joiden mukaan identiteetti rakentuu nimenomaan eron kautta (ks. esim. Hall 1999, 13, 251). Lasten identiteetin kannalta tärkeämpää kuin heidän samankaltaisuutensa muiden ikäistensä kanssa on ero suhteessa aikuisiin.

Feministisen tutkimuksen sisällä työni paikantuu teoreettisesti osaksi postmodernin feminismin tutkimusperinnettä erona tasa-arvon ajatukselle perustuvaan ja integraatioon pyrkivään tutkimukseen (ks. Dame 1995, 108–109, 111). 1980-luvulta lähtien dekonstruktioista, postmoderneista ja jälkistrukturalistisista teorioista kiinnostuneet tutkijat alkoivat kritisoida yhtenäistä naisen kategoriaa. Sukupuoli ei ole ainoa eron merkki, sillä naiset kuuluvat erilaisiin etnisiin, rodullisiin, kansallisiin, seksuaalisiin ja ikäryhmiin. Jälkistrukturalistinen käänne kyseenalaisti feministisessä teoriassa käsitteen nainen itsestäänselvyyden. Tästä syystä tutkiessani lasten identiteetin sukupuolittumista on tärkeää ottaa huomioon sukupuolen ohella myös muut heitä toisistaan erottavat erot (ks. Moisala 1995a ja b).



Erilaisia identiteetikategorioita ei kriittisessä nykykeskustelussa kohdella enää "annettuina olosuhteina" vaan politisoituina ja problemaattisina kysymyksinä (Rossi 1999, 12). Tämän hetken länsimaisen feminismin tunnetuimpiin hahmoihin kuuluva Judith Butler vie essentialistisen identiteetikäsityksen kritiikin äärimmilleen käsittelemällä identiteetikategorioita, ensisijaisesti sukupuolta, tekemisenä ja esittämisenä. Butlerin teksteissä keskeinen käsite on performatiivisuus. Identiteetit tuotetaan performatiivisesti, toistamalla. Butlerin (1995, 134) mukaan performatiivinen teko saa aikaan tai panee täytäntöön nimeämänsä asian. Performatiivisuus tarkoittaa identiteetin tekemistä: sellaisia tekoja, joissa identiteetti tuotetaan (Butler 1990, 24–25, 140–141). Butler (1990, 25) toteaa sukupuolen konstituoivan sen identiteetin, joka se väittää olevansa. Erilaiset identiteetikategoriat ovat näiden ajatusten mukaisesti tuloksia sellaisista teoista, joiden alkuperänä niitä yleensä pidetään.

Lasten kohdalla sukupuolen ja muiden identiteetin rakennuspuina toimivien erojen konstruktivisuus tulee erityisen näkyväksi. Lastenmusiikkikulttuurissa on kiintoisaa se, että siinä musiikkikulttuurimme käytännöt tulevat näkyviksi selvemmällä tavalla kuin aikuisten musiikkikäytännöissä. Lastenmusiikkikulttuuri tarjoaa näköalapaikan aikuisten musiikkikulttuurin sukupuolittuneisiin, normaalistettuihin ja luonnollistettuihin käytäntöihin (ks. Giroux 1996, 87). Musiikkikulttuurimme käytännöt tulevat selvemmin näkyviksi silloin, kun niitä yritetään istuttaa sinne, missä niitä ei ennestään ole. Lapset eivät itsestään – ainakaan aikuisten näkökulmasta tarkasteltuna – tiedä, mitä musiikki on ja mitä sen kanssa tulisi tehdä.

Etnografia tiedontuottamisen menetelmänä

Tutkimukseni edustaa feminististä etnografiaa. Tutkin kenttätömenetelmien – haastattelun, havainnoinnin ja osallistumisen – avulla lastenmusiikkikulttuurin sukupuolittumista. Lasten toimijuutta musiikkikulttuurissa määrittävät kuitenkin myös monet muut erot sukupuolen lisäksi: ikä, kansallisuus, etnisuus, vammaisuus/ei-vammaisuus ja seksuaalisuus. Lastenmusiikkikulttuuri on monien erojen yhtäaikaisuuden vuoksi haastava tutkimusympäristö.

Feministisen etnografian kannalta tutkijan positioitumisella, sitä koskevalla neuvottelulla ja reflektoinnilla on tärkeä sijansa. Edustan tutkimuksessa mukana olevien lapsien ja äitien tavoin suomalaista ja etnisesti valkoista kulttuuria. Se, että olen nainen, on tutkimuksen kannalta merkittävä seikka. Pienten lasten musiikkileikkikouluissa sulaudun helposti mukaan aikuisten naisten, lasten äitien joukkoon. Uskon, että minulla on lastenmusiikkikulttuuriin vaivattomampi pääsy kuin kentälle mahdollisesti pyrkivällä miestutkijalla.

Tutkimusta tehdessäni on tullut esiin, että lastenmusiikin ja sen tutkijan status ei välttämättä ole sosiaalisesti kovin tavoiteltava. Olen aikaisemmin toiminut huilunsoiton opettajana toisessa niistä musiikkioppilaitoksista, joissa nyt

teen kenttätyötä musiikkileikkikouluissa. Kun menin kouluun ensimmäisiä kertoja, tapasin useita entisiä työtovereitani, jotka suhtautuivat entisistä poikkeaviin pyrkimyksiini hieman oudoksuen. Eräs oppilaitoksen nykyisistä opettajista kysyi kuullessaan tutkimukseni alkamisesta, että ”onhan sulla kuulosuojaimet?” ja totesi, että pieniin lapsiin ja heidän musiikkiinsa ei kannata sekaantua millään tavalla. Vielä tapaamisen jälkeenkin sain samaiselta opettajalta terveisiä musiikkileikkikoulun opettajan välityksellä. Terveisissä toistui toivomus lasten tutkimisen lopettamisesta. Nämä huomiot esitettiin humoristisesti, mutta toteamuksissa on kuitenkin totta vähintäänkin toinen puoli. Musiikkioppilaitoksissa vanhempiin lapsiin ja nuoriin keskittyvän soitinopetuksen ja musiikkileikkikoulunopetuksen välinen kuilu on kokemusteni mukaan olemassaoleva tosiasia. Toisaalta eroa on kuronut umpeen musiikkileikkikoulun opettajien palkkauksen nostaminen samalle tasolle kuin soitinopettajilla.

Myöskään tutkimuksen kentällä lastenmusiikkikulttuurin tutkija ei saa osakseen samanlaista kohteen mukanaan tuomaa nostetta kuin esimerkiksi länsimaisen säveltaiteen ”mestarin” kaanonteoksiin keskittyvä tutkija. Sibeliuksen viulukonsertto ei ole saanut pitämälläni musiikkitieteen kurseilla ainakaan toistaiseksi osakseen samanlaista naurua ja huvittuneisuutta kuin Fröbelin palikoiden videot. Itsestäänselvyydessään reaktio kertoo paljon lastenmusiikkikulttuurin merkityksellistymisen tavoista akateemisissa käytännöissä musiikkitieteen kontekstissa. Opiskelijat tietävät musiikkikulttuuristamme jo paljon, kun he osaavat huvittua lastenmusiikista ja pysyä vakavina taidemusiikin kaanonteoksia kuunnellessaan. En tietenkään toivo, että hauskuus lastenmusiikista katoaisi vaan että kuuntelemisen tapojen välisiä eroja ja niiden seurauksia tarkasteltaisiin kriittisesti.

Kamala Visweswaran toteaa kirjassaan *Fictions of Feminist Ethnography* (1994), että tutkijan ja tutkittavien välisissä kohtaamisissa kysymys ei koske sitä, että antropologien pitäisi representoida tutkittaviaan paremmin, vaan pikemminkin sitä, että tutkimustemme pitäisi olla merkityksellisiä ihmisten pyrkimyksille itse-representaatioon ja itsemääräytymiseen. Lapsia tutkittaessa tutkijan täytyy niin ikään ratkaista ja neuvotella positionsa suhteessa lapsiin. Lapset ovat kulttuurissamme altavastajaan asemassa suhteessa aikuisiin. Kulttuurintutkimuksen sekä feministisen tutkimuksen traditioita noudattaen sitoudun näkemykseen tutkijan tehtävästä valtarakenteiden purkajana. Näiden rakenteiden kyseenalaistaminen tapahtuu heikompien puolelle asettautumisena, johon lapsikeskeinen lähestymistapa tarjoaa metodologiset puitteet.

Tästä huolimatta tarkastelen asioita myös aikuisten kannalta haastatteleamalla ja tarkkailemalla (musiikki)kasvattajia, jotta saisin lasten toimijuudesta mahdollisimman monipuolisen kuvan. Lasten toimijuus määrittäytyi mitä suurimmassa määrin, muttei kuitenkaan tietysti jäännöksittä, aikuisten kautta. Kuten Henry Jenkins (1998, 24) on huomauttanut, monet lastenkulttuuria käsittelevät tutkimukset keskittyvät yksinomaan aikuisten ylivaltaan suhteessa lapseen eivätkä siis ota huomioon lasten omia haluja, fantasioita ja agendoja. Tällaisen lähestymistavan mukaisesti lasten kulttuuri on jotakin, joka tapahtuu lapsille, jolloin lapset eivät ole aktiivisia toimijoita kulttuurissa. Jenkinsin mukaan



ajattelutapa perustuu myyttiin viattomasta ja uhritetusta lapsesta, jota aikuisten tulee suojella. (Ibid., 24–25.) Haluan välttää tällaisen lapsen käsitteellistämisen. Silloinkin, kun tarkastelen aikuisten toimintaa lastenmusiikkikulttuurissa, pohdinnan keskiössä on lasten toimijuus.

Valta, lapset ja aikuiset

Lastenmusiikkikulttuurin tutkimuksessa ikä on tärkeä identiteetikategoria. Iän keskeisyys toimijuuden määrittäjänä näkyy jo tutkimukseni tiedon tuottamisen tavoissa: lapsikeskeisyys ei ole ollut tekemissäni metodisissa valinnoissa itsensänselvyyttä, vaan sen toteuttaminen on vaatinut monien itsensänselvyyksien kriittistä tarkastelua ja uudelleen ajattelua. Tutustuttuani lapsikeskeiseen tutkimukseen heräsin huomaamaan, että kaikki aluksi haastattateleman ihmiset olivat aikuisia – äitejä ja naismusiikkikasvattajia.⁴ Vaikka olin tutkimassa lastenmusiikkikulttuuria, minusta oli tuntunut luontealta tutustua siihen keräämällä aineistoa aikuisilta. Aloitin lasten haastattelemisen vasta monen kuukauden kenttätyöjakson kuluttua havahduttuani lapsikeskeisen tutkimuksen tarjoamiin mahdollisuuksiin.

Tässä yhteydessä pohdittavaksi asettuivat myös haastattelun sisältämät tietoteoreettiset oletukset. Haastatteluissa tiedon tuottaminen on sidoksissa lähes yksinomaan kieleen, jolloin esimerkiksi pienimmät, kieltä vielä taitamattomat lapset ajautuvat väistämättä ulos tutkimuksen fokuksesta.

Ero aikuisten ja lasten välillä on ylipäätään kulttuurissamme olennainen, vaikkei se välttämättä kuulukaan etuoikeutettuihin, kaikkein useimmin subjektin rakentumista määrittävien erojen luetteloon. Lapsen ja aikuisen välisessä erossa rakentuva valtasuhde tulee näkyviin esimerkiksi siinä, että tällaisessa tutkimuksessa etnografisen tutkimuksen vaiheiden esittämisessä keskeinen *going native* -vaihe tuskin toivottavasti tulee mahdolliseksi. Lapsen ja aikuisen välinen ero ei salli liudentamisyriä samalla tavalla kuin esimerkiksi etninen tai rodullinen ero.

Claudia Castañeda (2001) pohtii artikkelissaan "The Child as a feminist figuration. Toward a politics of privilege" lapsen ja aikuisen välistä valtasuhdetta feministisen tutkimuksen kannalta. Castañeda huomioi, että lapsi esiintyy feministisissä ja muissa subjektiteorioissa aikuisen subjektin Toisena. Näin tapahtuu hänen mukaansa myös silloin, kun subjektia uudelleenteoretisoidaan hegemonista asioiden järjestystä vastustavista näkökulmista käsin. Castañeda pyrkii artikkelissaan teoretisoimaan subjektia sellaisella tavalla, joka ottaa huomioon eron aikuisen ja lapsen välillä.

Lapsi käsitteellistetään subjektin teoretisoinneissa – myös feministisissä –

⁴ Ainoastaan naisten valikoituminen haastateltaviksi ei ole ollut ennalta suunniteltu raja, vaan haastateltaviksi ovat tarjoutuneet ainoastaan naiset. Jatkossa on syytä pohtia, mitä tämä merkitsee tutkimukseni kannalta.

Castañedan sanoin ei-vielä-subjektina (*as a not-yet subject*), joka on aikuisen ontologinen alkuperä. Lapsi konstituoii hänen mukaansa sellaisen olemisen tilan tai järjestyksen, joka on olemassa ennen subjektia. Ajatukset lapsesta aikuisen alkuperänä muttei ”itsenäisenä” subjektina ja lapsuudesta aikuisuuden odotus-huoneena ovat kulttuurissamme keskeisiä. Näille selkädinkäsityksille on syytä omistaa useampikin ajatus, jotteivät ne pääsisi varkain suuntaamaan tutkimuksen kulkua omille teilleen.

Lapsia on musiikintutkimuksessa tutkittu lähinnä vain ja ainoastaan musiikkikasvatuksen näkökulmasta. Kasvatuksellinen diskurssi onkin niin hallitseva, että siihen luiskahtaminen tuntuu helpolta ja sen puuttumista myös helposti ihmetellään. Eräs syy siihen, miksi lapsi ei ole kelvannut tutkimuksen kohteeksi muille kuin musiikkikasvattajille on se, että hän ei edusta kulttuuria vielä sen täysivaltaisena jäsenenä.⁵ Kasvattamisen ajatukseen sisältyy käsitys toiminnan painottumisesta tulevaisuuteen; lasta kasvatetaan, jotta hänestä tulisi joskus tietynlainen.

Jo-Ann Wallace (1995, 298) on todennut, että sellaisissa teksteissä, joissa lapsi nähdään aikuisuuden ontologisena alkuperänä eikä historiallis-sosiaaliruumiillisena kategoriana, lapsi esitetään ”subjektina ajan ulkopuolella [– –], subjektina, joka on vasta tulossa olevaksi – ei vielä luku- ja kirjoitustaitoisena, ei vielä kykenevänä järkeilemään, ei vielä toimijana”. Wallacen mukaan on vaikea kuvitella tai kehitellä teoriaa lapsesta subjektina, sillä lapsi on läsnä kaikkialla representaationa mutta ei juuri missään itse-representaationa. Tämä väite herätti minut huomaamaan ensimmäisten kenttäkokemusten jälkeen, että tutkimukseni oli vaarassa lipsahtaa lapsien tutkimuksesta aikuisten tutkimukseksi. Olin haastatellut aikuisia, kuunnellut ja katsellut aikuisten lapsille tekemiä hyödykkeitä ja konsertteja, havainnoinut aikuisten vetämiä muskareita ja päiväkotien musiikkihetkiä enkä osannut tarpeeksi suunnata huomiotani lasten itsensä toimintaan havainnoinnissa ja haastatteluissa.

Ero itse-representaation ja representaation välillä on tietysti helposti purettavissa ja ansaitsee tulla kyseenalaistetuksi. Castañeda huomauttaakin artikkelissaan (2001, 34), että itse-representaation ei tietystikään tarvitse olla – kuten subjektiteorioissa usein on – oikean ja totuudellisen representaation ehto. Jonkinlainen ero itse-representaatiolla ja muunlaisella representaatiolla mielestäni kuitenkin ainakin intuitiivisesti ajateltuna on. Miten tähän eroon tulisi suhtautua sen lisäksi, että asian tiedostaa?

Castañedan (2001, 34) mielestä ei ole mitään syytä siihen, ettei subjektin teoria voisi asettaa itselleen tehtävää nähdä subjektia ”itsen” tai *itsen* representaation sijasta Toisena. Tämä on hänen mukaansa erityisen tärkeää ensinnäkin silloin, kun kyseessä olevalla Toisella ei (vielä) ole pääsyä representaation välineisiin tai keinoihin, tai silloin, kun hänet joka tapauksessa, yhä edelleen representoidaan Toisena.

⁵ Sama ilmiö voidaan havaita myös laajemminkin esimerkiksi suomalaisessa tytötutkimuksessa, joka näyttää ainakin julkaistujen antologioiden (Näre & Lähteenmaa 1992; Aaltonen & Honkatukia 2002) perusteella olevan nuoria naisia koskevaa nuoriso- eikä lapsitutkimusta.



Johtuen aikuisten feministien etuoikeutetusta valtasuhteesta suhteessa lapsiin teoretisoinnin kentällä Castañedan mielestä on tärkeää tarkastella, miten tieto lapsista rakentuu. Tähän tarkasteluun tulisi sisältyä pohdintaa siitä, miten olisi mahdollista tehdä aiemmalle teoretisoinnille vaihtoehtoisia teoreettisia väitteitä tästä etuoikeutetusta positioista käsin. Jos konstituoimme lapsen joko aikuisen Toisena tai emme kykene ottamaan huomioon historiallisesti rakentuneita valtaeroja lasten ja aikuisten välillä, tuotamme sellaista tietoa, joka uusintaa aikuisten etuoikeutettua asemaa suhteessa lapsiin.

Lapset tiedon tuottajina

Lasten tietoon käsiksi pääseminen on aikuiselle tutkijalle hankala, joskaan ei mahdoton tehtävä. Metodisesti tutkija ei jää lapsia tiedon tuottajina tarkastellessaan yksin, sillä lapsikeskeistä tutkimusta on tehty eri alojen tutkijoiden toimesta jo muutaman vuosikymmenen ajan. Englanninkielisessä kirjallisuudessa tätä paradigmaa kutsutaan nimellä ”uusi lapsitutkimus” (*new childhood studies*, ks. esim. Galbraith 2003/2001; Mayall 2001; Puttonen 2003). Tässä paradigmassa lapsia tutkitaan toimijoina, jotka aktiivisesti rakentavat omaa elämäänsä hyväksymällä, neuvottelemalla ja vastaanpanemalla vallitsevia merkitysjärjestelmiä (ks. esim. Mayall 2001). Lapsikeskeinen tutkimus on usein myös avoimen poliittista: tutkimustuloksilla pyritään vaikuttamaan lasten toimijuuteen yhteiskunnassa.

Mary Galbraith (2001) luotaa artikkelissaan ”Hear My Cry: A Manifesto for an Emancipatory Childhood Studies Approach to Children’s Literature” emansipatorisia teoretisointeja lapsuudesta, joille hänen mukaansa on yhteistä sitoutuminen lasten aseman ymmärtämiseen ensimmäisen persoonan näkökulmasta käsin. Emansipatorisen lapsitutkimuksen ensisijaisena pyrkimyksenä ei ole muuttaa lapsia vaan aikuisia. Toisin kuin lapsuutta sosialisointia kannalta tarkastelevat teoretisoinnit ja käytännöt, emansipatorinen lapsitutkimus ei pyri sopeuttamaan lapsia aikuisten ennaltamääräämään todellisuuteen. Tämän sijasta aikuiset pyrkivät arvioimaan uudelleen omia lapsuuden kokemuksiaan, jotta he voisivat neuvotella konflikteja lasten kanssa alistamatta heitä. (Ibid., 187–188.)

Tutkiessani lapsia tiedon tuottajina lasten toimijuus musiikkikulttuurissa nousee keskeiseksi asiaksi. Lapsen käsittäminen toimijana ei ole länsimaisessa kulttuurissa itsestäänselvää. Lapsuutta ja lapsia käsitelleet tutkijat, kuten esimerkiksi James Kincaid (1992), pitävät lapsuuden viattomuuden myyttiä keskeisenä lapsuutta merkityksellistävänä diskurssina. Tämä myytti tekee mahdottomaksi käsittää lapsi poliittisena toimijana. Viaton lapsi ei halua, toivo, eikä vaadi mitään – paitsi ehkä omaa viattomuuttaan. Kincaid kritisoi käsitystä lapsuuden viattomuudesta välttämättömyytenä, ikuisena ehtona, jota täytyy suojella. Lapsuuden viattomuus on hänen mielestään pikemminkin kulttuurinen myytti, joka



pitää teroittaa ja tähdentää lasten mieliin. (Ibid.) Tämän vallitsevan käsityksen mukaisesti lapset sijaitsevat tilassa, joka on politiikan tuolla puolen.

Lapsuuden viattomuuden painottamiseen liittyy myös näkemys lapsuudesta utopistisena tilana, joka on erillään aikuisten huolista ja murheista, vapaa seksuaalisuudesta ja sosiaalisista muodostelmista, lähellä luontoa ja primitiivistä maailmaa, historiallisuuden tuolla puolen (Jenkins 1998, 3–4). Lastenmusiikkikulttuurin tutkiminen feministisen tutkimuksen ja kulttuurintutkimuksen näkökulmista edellyttää edellä mainittujen myyttien ja näkemysten hylkäämistä. Jotta lapsitutkimus voisi olla emansipatorista ja lapsikeskeistä, lapsuus on politisoitava. Poliitikalla tarkoitan tässä yhteydessä valtasuhteita, joita ihmisten välille rakentuu. Kun feministinen musiikintutkimus politisoi tutkimuksen ja sen kohteen, se kiinnittää tutkijan huomion valtasuhteisiin. Lastenmusiikkikulttuuria tutkiesani kiinnitän huomioni itsestäänselviksi ja luonnollisiksi vakiintuneisiin musiikin merkityksellistämisen tapoihin. Tarkastelen kriittisesti niitä itsestäänselvyksiä, hegemonisia merkitysjärjestelmiä, joiden varaan tämä kulttuuri rakentuu.

Lasten tutkiminen musiikkikulttuurin toimijoina voi merkitä monenlaisia metodisia ja metodologisia ratkaisuja. Lähestyn lasten toimijuutta postmodernien identiteetti- ja subjektiteorioiden kautta, jolloin näen lapsen toimijuuden rakentuvan diskursiivisissa vallan verkostoissa, jotka asettavat lasten toimijuudelle tietyt mahdollisuudet ja rajat tietyissä ajallisissa ja paikallisissa konteksteissa. Lasten toimijuus merkitsee tässä yhteydessä toimijuutta tietyssä kontekstissa, lasten arkipäivässä.

Kun lapsia tutkitaan toimijoina, heidän ei nähdä ainoastaan sopeutuvan niihin rakenteisiin ja instituutioihin, joille he jokapäiväisessä elämässään altistuvat. Myös heidän identiteettinsä ja olemisen tapansa on muiden identiteettiryhmien tavoin politisoitava, jotta tutkimus voisi olla lasten kannalta emansipatorista. Yhtäältä toimijuuden kannalta on tärkeää tutkia subjektuuden ennaltamäärittynyyttä ja sitä, miten subjektius tuotetaan sosiaalisten tekijöiden kautta, jotka ovat yksilön ulkopuolella. Toisaalta kuitenkin toimijuuteen sisältyy aina myös mahdollisuus tehdä asioita toisin. Sopeutumisen sijasta ja sen lisäksi lapset myös aktiivisesti soveltavat ja muuttavat hegemonisia merkitysjärjestelmiä ja toimivat toisin kuin niiden mukaan ihmisten tulisi toimia. (Ks. esim. James, Jenks & Prout 1998.) Käsitän lapset Henry Jenkinsin (1998, 4) tavoin aikuisten kaltaisina oman identiteettinsä aktiivisina rakentajina, vaikka he tuottavatkin identiteettiään epäsuhtaisesta valtapositiosta käsin suhteessa aikuisiin.

Lapsia tutkittaessa on tehty ero sen välille, tutkitaanko lastenkulttuuria vai lasten kulttuuria. Lastenkulttuuri nähdään tällöin usein yhteiskunnan tukemana, kanonisoituna kulttuurina, jota aikuiset luovat lapsille. Lasten kulttuurilla puolestaan viitataan lapsen sosiaaliseen toimintaan joko heidän itse luomassaan tai sosiaalisten instituutioiden heille luomissa sosiaalisissa suhteissa ja tiloissa kuten esimerkiksi perheessä tai koulussa. Lasten kulttuurin tutkimus ei keskity pelkästään yhteiskunnan ja sen instituutioiden tukeman kulttuurin tutkimiseen. Yhteiskunta instituutioineen on tietysti merkittävä asia myös lasten kulttuurin kannalta, mutta lasten kulttuuri sisältää myös muunlaisia elementtejä kuin yhteiskunnan ja sen instituutioiden sille määrittelemät toiminnot.



Aikuinen tutkija kohtaa monenlaisia ongelmia pyrkiessään tutustumaan lasten omaan musiikkikulttuuriin. Erilaisten alakulttuurien tavoin lapset pyrkivät jossain määrin pitämään musiikkikulttuurinsa omana kulttuurinaan. Esimerkiksi lapsia voi olla monestakin syystä vaikea saada kertomaan väärillä sanoilla laulamisen perinteestä aikuiselle tutkijalle. Olen joutunut tutkimusta tehdessäni pohtimaan lasten omasta kulttuurista kerätyn tiedon oikeutusta: mitä aikuisella on oikeus tietää lasten musiikkikulttuurista? Miten hänen pitäisi suhtautua valtaansa aikuisena tuottaessaan tietoa lastenmusiikkikulttuurista?

Sukupuolten tasa-arvo ja huoli pojista

Sukupuoli on osoittautunut yllättävänkin helpoksi ja luontevaksi puheenaiheeksi haastatteluissa lasten äitien kanssa. Linda (KPK 6.10.03:20⁶) esimerkiksi totesi, että hänen 1-vuotias Samu-poikansa on "tosimies". Kun kysyin, mistä sen huomaa, äiti kertoi Samun leikkivän ruuvimeisselillä ja mopolla, jonka lisäksi Samu on myös vauhtihirmu. Sukupuolen ja musiikin kytköksistä Linda mainitsi, että Samu pitää vauhdikkaasta musiikista, kun taas hempeä musiikki ei ole hänen mieleensä. Linda totesikin, että Samu on "aika raju jätkä". (Ibid., 21.) Sukupuolesta puhumisen luontevuus liittyy ilmeisesti pitkälti siihen, että pienille lapsille täytyy opettaa, mitä sukupuolta he ovat ja mitä sukupuolet merkitsevät. Musiikkileikkikoulunopettaja Pauliina Jokisen mukaan nelivuotiailla alkaa tulla voimakkaasti esille sukupuoli. Viisivuotiaana tilanne hänen mukaansa tasoittuu "sillai, et [- -] sit kaikki tietää, tytöt on tyttöi, pojat on poikii". (7: 68–70.)

Jotkut äideistä ovat puuttuneet haastatteluissa ja kirjoittamissaan päiväkirjoissa lastenmusiikin sukupuolistereotyyppioihin. He ovat kertoneet, että he eivät pidä lastenlaulujen sukupuolten esittämisen tavasta. Kaisa ja Riina, puolivuotiaan Aapon äidit, ottivat tämän asian esille haastattelussa. He olivat myös kirjoittaneet samasta asiasta Aapon musiikkipäiväkirjaan.

Kaisa: Mää mietin tuota musiikin sukupuolittumista ku sinä vaan mainitsit ihan ohimennen siitä ja sit siin oli siinä lehtijutussakin jotain ja sit mä mietin vaan sitä että että tuota no et ennenkin tätä päiväkirjaa niin niin me ollaan sitä niinku itekseen mietitty

Taru: Joo siit ois tosi kiva kuulla

Kaisa: Tuota et jotenki no mä en tie et onks se jotenkin semmosta omaa henkilökohtasta terapiaa että mä tuota monesti monesti vaihdan lastenlaulun sanat. Jos siel on niinku selkeesti [- -] no esimerkkinä "kop kop kop kopukopukop onko" miten se menee

Kaisa & Riina: "Onkos tullut taitava mies"

Kaisa: Niin mä mä laulan sen monesti taitava henkilö. [- -] Se on niinku meidän

⁶ Merkintä KPK viittaa kenttäpäiväkirjaan, jonka jälkeen tuleva numero on merkinnän tekemisen päivämäärä. Kaksoispisteen jäljessä oleva numero merkitsee kyseisen kenttäpäiväkirjan kohdan.



yhteinen vitsi Riinan kans että et kun tuntuu niin ikävältä, et et monesti on aika selkeitä tommosia, et ne on tämmösiä mies-, nais-, tyttö-, poika-liitteisiä systeemeitä. (II:22–26.)

Lastenlauluissa, varsinkin perinteisissä lastenlauluissa, sukupuolten representaatiot, sukupuolten väliset suhteet ja seksuaalisuus järjestyvät usein erittäin stereotyyppisillä tavoilla: naiset pysyvät yksityisessä kotitilassa ja edustavat kodin ulkopuolellakin naistyyppillisiä ammatteja, kun taas miehet hallitsevat julkista, kodin ulkopuolista tilaa ja edustavat ammatteja, jotka ovat miesvaltaisia. Myös Katariina (PVK ¹⁷) kertoo, että häntä ärsyttää poikiensa kuuntelema laulu, jossa tyttöään laulaa odottavansa juhannushäitä ja poika laulaa, että hänestä tulee isona lentäjä.

Kaisa ja Riina ratkaisevat mies-sanasta aiheutuneen ongelman yllä olevassa laulussa korvaamalla mies-sanan henkilö-sanalla. Heidän ihanteellinen sukupuolen representaationsa näyttää ainakin tässä yhteydessä olevan sellainen, jossa sukupuoli häivytetään tasa-arvodiskurssin mukaisesti kumpaankin sukupuoleen viittaavaksi henkilöksi.

Suomalaiselle sukupuolijärjestelmälle tyypillinen tasa-arvodiskurssi saa kannatusta myös musiikkileikkikoulunopettaja Pauliina Jokisen haastattelussa. Hän pyrkii opetuksessaan ottamaan huomioon kummallekin sukupuolelle ominaiset leikit ja sisällyttää tunteihin sekä prinsessa- että ritareillekejä (7:34–44). Lisäksi Jokinen toivoo, että isät osallistuisivat musiikkileikkikoulutoimintaan enemmän kuin nyt. Tällä hetkellä hän toteaa, että perheryhmissä isä on arviolta yksi kymmenestä vanhemmasta. Jokisen mielestä musiikkileikkikouluryhmän tunnelma on parempi, jos mukana on myös lasten isä (7:190). Tunnit ovat rennompia, sävyjä ja toimintatapoja on enemmän, lasten kehityksen vertailua tapahtuu vähemmän ja tilanteet ovat avoimempia näissä ryhmissä (7:192).

Tasa-arvodiskurssia hallitsee sisäinen ristiriita. Yhtäaikaisesti kun sukupuolia tulisi sen mukaisesti kohdella keskenään samalla tavalla, erityistä huolta kannetaan miehistä ja pojista, ei naisista ja tytöistä. Myös Jokisen kertomuksessa tasa-arvoiselta näyttävä pyrkimys saada pojat ja miehet mukaan muskaritoimintaan kääntyy pääläelleen viimeistään silloin, kun miesten osallistuminen tunneille merkityksellistetään erityisen tärkeäksi tuntien sujumiseen vaikuttavaksi seikaksi. Tasa-arvoiset pyrkimykset mitätöityvät myös silloin, kun otetaan huomioon suomalaisen musiikkikulttuurin materiaallinen konteksti, jossa naisten on yhä edelleen vaikeaa ellei jopa lähes mahdotonta päästä tiettyjen ammattien harjoittajiksi. Kysymys kuuluukin, kenen ehdoilla ja hyväksi tasa-arvoideologiaa tällaisissa tilanteissa harjoitetaan.

¹⁷ Merkintä PVK viittaa äitien kirjoittamiin lastensa musiikkipäiväkirjoihin. Numero kertoo päiväkirjan numeron.



Äidit ja isät lastenmusiikin kontekstissa

Yhtä poikkeusta lukuun ottamatta kaikki lehti-ilmoituksen perusteella minuun yhteyttä ottaneet, tutkimukseen osallistumisesta kiinnostuneet ihmiset olivat lasten äitejä. Ainoastaan yksi kiinnostuksensa ilmaissut oli isä, joka pohti perheensä mahdollisuuksia osallistua tutkimukseen. Hänkin kuitenkin ilmoitti muutaman päivän kuluttua, että hänellä ja hänen vaimollaan ei ollut tuolla hetkellä mahdollisuutta käyttää aikaa tutkimusmateriaalin tuottamiseen.⁸ Vain yhdessä tekemässäni haastattelussa oli mukana osan ajasta myös lapsen isä, koska hän oli kotosalla haastatteluajana sairausloman vuoksi. Tämä isä osallistui haastatteluun hyvinkin aktiivisesti vaimonsa kanssa, kunnes hän lähti käymään työpaikallaan. Isän panos antoi haastatteluun yllättävän lisän. Haastattelukeskustelu käytiin kuitenkin pääasiallisesti äidin ja minun välillä; isän poistuminen tilanteesta oli luontevaa eikä vaatinut selityksiä. Lapsen musiikkipäiväkirjan kirjoittamisesta vastasi tässä perheessä, kuten kaikissa muissakin perheissä, äiti. Kaksi vanhempaa on ollut mukana haastattelussa ja päiväkirjan kirjoittamisessa ainoastaan perheessä, jossa on kaksi äitiä. He molemmat ovat osallistuneet haastatteluihin ja päiväkirjan kirjoittamiseen tasapuolisesti.

Äitien ja naisten paljous sekä isien ja miesten näkymättömyys on tutkimukseni tiedon tuotannon kannalta keskeinen tekijä. Myös haastattelemiä musiikkikasvattajia ovat tähän mennessä olleet naisia⁹.

Tutkimuksen alussa useat äidit vähätelivät sitä tietoa, jota heiltä mahdollisesti tulisin tutkimuksen kuluessa saamaan. Kun sovin Maijun (1.10.03) kanssa ensimmäisestä tapaamisesta puhelimesta, hän huolehti siitä, ettei kuluttaisi turhaan aikaani, koska hänellä ei ole mitään erityistä kerrottavaa. Vakuutelin hänelle, että olen kiinnostunut tavallisista asioista, jotka ovat kiinnostavia minulle juuri tavallisuutensa vuoksi. Samaa asiaa jouduin selvittämään myös monille muille äideille. Jotkut heistä ajattelivat, että heidän lapsensa ei sovi mukaan tutkimukseeni siksi, että heidän perheissään ei harrasteta musiikkia erityisesti. Tämän toi esille erityisen painokkaasti Kristiina, jonka kanssa tein kuitenkin pitkän haastattelun. Musiikkia löytyi heidänkin näennäisesti vähämusiikillisesta arjestaan uskomattoman paljon. Kristiinan tytär Vilma on esimerkiksi käynyt vauvasta asti muskarissa.

Naisten pohdinnat tavallisen kelpaamattomuudesta tutkimuksen kohteeksi ei ole heidän itse keksimänsä oletus. Musiikkitieteen perinteisimmät tut-

⁸ Sukupuolittamisen kannalta mielenkiintoista tässä yhteydenotossa oli, että ilmoittaessaan päätöksestä olla osallistumatta tutkimukseen tämä isä kirjoitti sähköpostiviestissä minulle niistä puutteista, joita hän oli havainnut tutkimusasetelmassani. Kukaan tutkimukseen osallistuvista naisista, joista joillakin on tutkijakoulutus ja jotkut ovat parhaillaan tutkijakoulutuksessa, ei ole tähän mennessä ryhtynyt tähän.

⁹ Musiikkileikkikoulunopettaja Pauliina Jokisen (7:140–144) mukaan Suomessa on tällä hetkellä noin kymmenen musiikkileikkikoulunopettajaksi valmistunutta miestä, joista tosin osa toimii muissa työtehtävissä.



kimuskohteet, miessäveltäjät ja heidän teoksensa, rakentuvat tieteellisessä retoriikassa nimenomaan erityisyyden, ei tavallisuuden diskurssin kautta. Mielenkiintoista on, että ainoa tutkimukseen mukaan tulemista harkinnut isä mainitsi tutkimusasetelmani puutteeksi juuri mukaan tulevien perheiden erityisyyden: he ovat kaikki kiinnostuneita tutkimuksestani ja musiikista, koska ovat ilmoittautuneet tutkittaviksi. Tämä isä ehdotti, että voisin tutkia tiettyä ennalta määrättyä päiväkotiryhmää, jolloin saisin todenmukaisemman kuvan suomalaisen lastenmusiikkikulttuurin tilasta.

Vaikka ainoastaan äidit olivat kiinnostuneita tulemaan mukaan lastensa kanssa tutkimukseeni, kodin musiikinkuuntelussa isillä on keräämäni aineiston perusteella keskeinen asema. Siihen, mitä musiikkia lasten kotona kuunnellaan, vaikuttaa yleisimmin lasten isät ja toiseksi lapset. Äitien ”omaa” musiikkia ei tutkimieni lasten kodeissa juuri kuunnella. Äidit kyllä puhuvat omista musiikki-mielityksistään, mutta ne arvottuvat melkoisen eri tavalla kuin heidän puolisoidensa mieltymykset.

Satu (1:129–134) kertoo olevansa ”jouluhömppä”, hän on aina pitänyt joululauluista. Hänen lapsensa Anniina on syntynyt joulupäivän aamuna. Satu kertoo, että joululauluihin sisältyy odotus ”ja semmonen joku ihmeellinen mikä siihen lapsensaamiseen liittyy”. Joululaulut kuuluvat Sadun (I:118) vuodenkierrossa myös muuhun aikaan kuin pelkästään välittömään joulun tuntumaan.

Satu: Mä aina oon alkanu hirveen aikases vaihees kuuntelemaan joululaului mä en oo edes suostunu tai niinku kehdannu kertoo jolleki et mä nyt alko mun joululaulukausi on se niin et sit jossain lokakuus

Kun kysyn, onko joululaulukausi jo tämän syksyn osalta alkanut, Satu kertoo soitelleensa Anniinalle joululauluja testatakseen, reagoiko hän niihin. Anniinahan kuuli paljon joululauluja Sadun ollessa viimeisillään raskaana viime joulun alla. Joululaulut tulivat esille seuraavan kerran haastattelussa, kun keskustelimme synnytyksestä ja siihen liittyvästä musiikista.

Taru: Olik sul synnytykses jotain musiikkii mukan, joillakin joskus on?

Satu: Öö, mä laahasin sinne jotain pari cd:tä. Jarkko oli sitä mieltä et älä nyt tolasii mut mä ajattelin et joo joo mä haluan ne sinne.

Taru: Nii, mitkä ne muuten oli?

Satu: Se oli varmaan se Stingi ja sit mikäköhän toinen oli, joku klassinen Beethooffeni, mä ajattelin, et emmä varmast sellast Beethooffen, mut emmä mitää muutaakaan keksiny niinku [naurua] ja totani et sitä Stingii mä oisin voinu kuvitella

Taru: Etsä joululaului sinne sit sentää?

Satu: En en ei koska tota ni mä ajattelin et mä en kestä sitä että et Jarkko yksinkertasesi ei voi käsittää, et semmosi joululaului kuuntelee

Taru: Nii [naurua]

Satu: Ni tota

Taru: Määkin muuten tykkään joululauluist [naurua] (I:133–141.)

Äitien ja isien välinen neuvottelu perheiden kuuntelemasta musiikista voi alkaa jo synnytyssairaalassa, tai tarkemmin jo sinne lähtöä suunniteltaessa. Monet haastattelemistani äideistä puhuvat tästä asiasta; siitä, että lasten isä ennem-



minkin kuin äiti määrää, mitä musiikkia kotona kuunnellaan. Keräämäni aineiston mukaan äidit päättävät lapsille tarkoitetun ja heitä varten soitettun musiikin kuuntelusta, esimerkiksi siitä, mitä levyä ja milloin kuunnellaan. Äidit eivät juurikaan haastattelujen mukaan soita "omaan" musiikkiaan silloin, kun muut perheenjäsenet ovat kotosalla. Toisaalta monet äidit mainitsevat tekemissään haastattelussa, että isien "oma" musiikki soi kodin levylautasella usein. Myös kotiin ostettava musiikki saattaa olla enimmäkseen isien valitsemaa ja ostamaa. Satu (I:289) kertoo, että hänen miehensä yleensä ostaa levyt kotiin, joskus Satu tosin pyytää miestänsä ostamaan oman toivelevynsä.

Lapsille äitien ja isien merkitys musiikin kuuntelemisessa ja kuluttamisessa on keräämäni aineiston perusteella mielenkiintoinen. Äidit huolehtivat lasten arkipäiväisestä elämästä. Monet heistä ovat äitiys- tai vanhempainlomalla tai hoitovapaalla pienten lasten kanssa. Tämän lisäksi äitien panos lasten arkipäivän järjestymisessä näyttää muutenkin, myös vanhempien lasten kohdalla, olevan yhä edelleen suurempi kuin isien. Äidit huolehtivat kodeissa isiä enemmän myös lapsille soitettun musiikin valitsemisesta ja muihin kuuntelemiseen liittyvistä päätöksistä. Isät päättävät kotona aikuisten musiikin kuuntelemisesta. He voivat päättää siitä, millaista musiikkia lapset ymmärtävät aikuisten kuuntelevan. Lastenmusiikin ja aikuisten musiikin välillä on haastattelujen perusteella myös selvä asiantuntijuutta ja makua koskeva ero. Kodeissa kuunneltava lastenmusiikki on äitien kertoman perusteella keskenään melko samanlaista: se koostuu perinteisistä lastenlauluista, Fröbelin palikoista, Ti-Ti Nallesta ja muista kohtuullisen jaetuista musiikeista. Aikuisten musiikin kuuntelua sen sijaan pohditaan ja arvotetaan kodeissa paljon tarkemmin. Äidit ovat kertoneet miestensä kuuntelemis- ja ostotottumuksista melko yksityiskohtaisesti. Äitien ja isien, naisten ja miesten musiikit ja heidän käyttösuhteensa niihin siis merkityksellistynevät lapsille keskenään eri tavoin. Tästä aion jatkossa pyrkiä keskustelemaan lasten itsensä kanssa.

Poliittisesti epäkorrekti lastenmusiikki

Fröbelin palikat on ollut eräs suosituimmista lastenmusiikkibändeistä 1990-luvun alusta tähän päivään saakka. Heidän musiikkinsa on ahkerassa käytössä myös tutkimieni lasten arkipäivässä. Bändi on levyttänyt kuusi levyä ja siltä on ilmestynyt myös kolme musiikkivideota. Bändissä soittaa neljä miestä, jotka ovat ammatiltaan lastentarhanopettajia. Musiikki on peruspoprockia. Biisit perustuvat varsinkin videoilla siihen, että niissä leikitään mukana. Videoiden nimetkin viittaavat tähän käyttösuhteeseen: Parhaat leikkilaulut 1 ja 2 sekä Lisää leikkilauluja.

Parhaat leikkilaulut 2 ja Lisää leikkilauluja -videoilla on mukana kaksi laulua, joissa toiseuden representaatiot ovat keskeisiä: Rumpali Rumba-Ali (Fröbelin palikat 1996) ja Kaivan monttua (Fröbelin palikat 1999). Ensimmäinen laulu



kertoo nimensä mukaisesti Rumpali Rumba-Alista, jota eräs bändin soittajista videolla esittää. Hänet on puettu turbaaniin ja kaapuun, ja hän istuu rumpujen edessä soittaen rumpuja ja nauraen irvistellen. Kaivan kuoppaa -laulussa orkesterin jäsenet alkavat kaivaa maata, jolloin he tarpeeksi pitkään kaivettuaan päätyvät maapallon toiselle puolelle. Sinne päästyään he vetävät käsillään silmänsä vinoiksi viiruiksi; ollaan ilmeisesti päädytty Asiaan. Näille kummallekin erittäin stereotyyppiselle toisen representaatiolle on yhteistä se, että ne on rakennettu ”hauskoiksi”, tarkoituksena olisi nauraa niille. Näin onkin tapahtunut niillä musiikkitieteen kurseilla, joilla olen videoita esittänyt.

Sara Ahmed (2001) on käsitellyt tunteita toiseuden rakentajina artikkelissaan ”Communities that Feel: Intensity, Difference and Attachment”. Rumpali Rumba-Ali ja Kaivan kuoppaa -laulut tuottavat valkoisen ja toisten yhteisön sekä näiden välisen eron Sara Ahmedin käsittelemien vihan ja kivun sijasta naurun ja ilon avulla. Tunteet rakentavat videoissa seuraavat identiteettikategoriat: valkoiset, ”tavalliset” bändin soittajat vs. aasialaiset (Kaivan monttua) sekä pohjoisafrikkalainen hassu rumpali (Rumpali Rumba-Ali). Ahmedin ajatuksia seurailleen videoita voidaan tarkastella, kuunnella ja katsoa affektiivisina kohtaamisina, joissa identiteettikategoriat rakennetaan ja tehdään merkitykselliseksi lapsille, jotka eivät vielä välttämättä ole aikaisemmin nähin stereotyyppiin kuvastoihin tutustuneet. Homi Bhabhan sanoin stereotyyppit ovat paikallaanpidettyjä toisten kuvia, joita täytyy toistaa juuri siksi, että niillä ei ole alkuperää todellisuudessa. Fröbelin palikoiden leikkilauluissa toistaminen tapahtuu laulujen lisäksi myös katsojan tai kuulijan ruumiin tasolla: meistä tulee Toisia – mutta vain hetkeksi ja vain silloin, kun sitä itse haluamme – esimerkiksi venyttämällä silmiä vinoiksi viiruiksi.

Laulujen toistamat stereotyyppit ovat niin stereotyyppitettyjä, että pohjoisafrikkalaiselta näyttävään Rumpali-Aliin sekoittuu biisin nimessä jopa rumbaa. Toiset ovat toisia, jolloin mikä tahansa toiseuden merkki sopii yhteen minkä tahansa muun toiseuden merkin kanssa. Tässä yhteydessä osoittautuu toiseksi erään haastattelemani äidin toteamus, että lastenmusiikki on poliittisen korrektiuden ulottumattomissa. Hän tuumi, että jos lastenmusiikin kuvastoja esitettäisiin aikuisten musiikissa, niitä ei saisi esittää medioissa.

Kun olen esittänyt näitä Fröbelin palikoiden videoita musiikkitieteen opiskelijoille, olen kertonut, että en mielelläni ottaisi videoita esille sellaisessa tilanteessa, jossa kurssille osallistuisi myös ei-valkoisia opiskelijoita. Vähintäänkin opetustilanne muuttuisi toisenlaiseksi, jos kurssien osallistujat eivät muodostaisi niin valkoista yhteisöä kuin suomalaisissa yliopistoissa yhä edelleen on tyyppilistä. Videoihin on kirjoitettu, leikitty ja soitettu implisiittinen valkoinen kuulija, katselija ja leikkijä, sillä ei kai näin ”hyväntuulisen” musiikin tarkoituksena ole tuottaa surua, vihaa ja paha mieltä asettamalla naurunalaiseksi muita kuin Toisia esittävät bändin jäsenet – yleisöään? Jos edelliset oletukset pitävät paikkansa, videoiden katsoja- ja kuulijaposition rakentuu ainakin tässä käsitelyjen leikkilaulujen osalta ehdottoman valkoiseksi. Miten tällaiset representaatiot toimivat yhä tunnustetummin monikulttuuriseksi määrittävässä Suomessa?

Ahmed (2001) toteaa, että se mikä erottaa meidät muista myös yhdistää



meidät muihin. Rumpali Rumba-Ali ja Kaivan monttua -laulut tuottavat Toisten lisäksi myös meidän kategorian, joka on valkoinen, suomalainen ja miehinen. Valkoisuus ei ole ainoa meidän, videon katsojien identiteettiä määrittävä seikka. Meihin artikuloidaan valkoisuuden lisäksi myös tietynlainen kansallisuus ja sukupuoli. Videossa nauru kumpuaa erosta, mutta naurettavia ovat Toiset, emme me. Ahmedia seuraten Toiset konstituoidaan naurun synnä ja oikeutuksena. Tällaisesta luennasta tulee ylemmyyden tunteen oikeutus suhteessa kehen tahansa, joka voidaan identifoida Toiseksi.

Totta kuitenkin on, että myös Fröbelin palikoiden bändijäsenet esittävät itsensä kohtuullisen naurettavina ainakin aikuisen silmin tarkasteltuna. Lapsille nämä soittajat ovat kuitenkin lähes idoleja. Bändillä on vankka ja suuri fanijoukko, joka tosin väistämättä luopuu faniudesta iän karttuessa. Erilaisissa kulttuureissa ympäri maailman lapsille opetetaan yleensä ensin kaikkein keskeisimpinä pidetyt asiat. Ovatko tällaiset stereotyyppiset representaatiot, jotka toistuvat lukemattomina versioina suomalaisessa lastenlaulukaaressa,¹⁰ kulttuurimme keskeisimpiä rakennuspilareita?

”Semmonen kokonainen hetki”

Musiikintutkimuksen viitekehyksessä tutkijan on eksplisiittisesti tai implisiittisesti otettava kantaa siihen, millainen hänen suhteensa autonomiseen musiikkikäsitukseen on. Autonominen musiikkikäsitys määrittää yhä edelleen pitkälti tapaamme ajatella musiikista sekä tutkimuksellisissa että muissa käytännöissä. Autonomisen musiikkikäsituksen mukaisesti musiikki muotoutuu itsenäisten, abstraktien periaatteiden mukaisesti, jotka eivät ole sidoksissa niitä ympäröivään sosiaaliseen maailmaan (ks. esim. Leppert & McClary 1987, xii). Musiikkitieteen perinteiden mukaan tutkittavaksi pääsee helpoimmin sellainen musiikki, jota voidaan tarvittaessa kohdella autonomisena. Tämä mekanismi tekee ymmärrettäväksi sen, että musiikkitieteilijät ovat jättäneet lasten musiikin pitkälti tutkimuskohteena koskemattomaksi.

Lastenmusiikkia ei ole mielekästä tutkia autonomisen musiikkikäsituksen viitekehyksessä. Sen rakenteet eivät taivu länsimaisen taidemusiikin analysoimiseen kehitettyjen menetelmien käytettäväksi. Lastenmusiikin rakenteet näyttävät tästä näkökulmasta tarkasteltuina yksinkertaisilta ja mielenkiinnottomilta. Myöskään lastenmusiikin käytännöt eivät noudata autonomisen musiikkikäsituksen konventioita. Sitä ei yleensä kuunnella hiljaa paikallaan istuen, musiikkiin itseensä keskittyen. Esittämisen ja kuuntelemisen raja on useissa lasten musiikkitilanteissa toisenlainen kuin länsimaisessa taidemusiikissa: kuuljat saattavat vaihtua esittäjiksi ja päinvastoin.

¹⁰ Tunnetuimmat esimerkit samankaltaisista stereotyyppisistä representaatioista kuin käsittelemissäni kahdessa Fröbelin palikoiden laulussa ovat Musta Saara- ja Hottentotti-laulut.

Musiikin olemisen tapaa koskeva kysymys tuli esille Kaisan ja Riinan, Aapon äitien kanssa tekemässäni haastattelussa.

Kaisa: Sitä me mietittiin tos että kun sä pyysit niinku kirjoittamaan myöskin sitä, et miten Aapo reagoi aina minkälaiseenkiin musiikkiin, niin se oli just silleen hirveen hankala, ku kun se on just semmoinen kokonainen hetki, että se saattaa olla semmoinen. et mä otan sen syliin. No ilahtuaks se siitä, et mä otan sen syliin ja laulan, vai [– –]. Et harvemmin sitä sillai vaan laulaa [– –] et ei ilmeillä eikä eleillä mitenkään ota sitä huomioon, et se on sillai aika kokonainen tilanne.

[– –]

Taru: Niinpä, et toi on must niinku aika tärkeä asia sillail, et ku jotenki mä ajattelen sillai, et voisko sitä ajatella niin, ettei se musiikki koskaan sillai yksinään ookaan olemas. Et musiikissahan aina kun ihmiset sitä kuuntelee ja tekee, niin siin on aina ilmeitä ja eleitä ja soittimii ja ja joku tilanne. Niinku et ei sitä voikaan eikä sitä tarviikaan erottaa niinku muist jutuist ja siin on ihmisii joist tykätään tai tai ei ja semmosii monenlaisii suhteit [– –]

Kaisa: Joo. (II:8–10.)

Lastenmusiikin kohdalla musiikin autonomisuuden mahdollisuus ilmenee erityisen selkeästi. Lastenmusiikki ei yleensä ole musiikkia musiikin ”itsensä” vuoksi. Sitä käytetään usein tiettyihin tarkoituksiin, joista lapsen nukuttaminen ja rauhoittaminen ovat ehkä tutuimmat esimerkit. Sukupuolen ja muiden identiteettiä rakentavien erojen kannalta kysymys musiikin autonomisuudesta on fataali. Jotta musiikkia voidaan tarkastella identiteetin rakentajana, autonomisesta musiikkikäsitelmästä on luovuttava. Autonomisessa musiikissa ei ole sijaa sukupuolelle, kansallisuudelle, iälle, seksuaalisuudelle, etnisyydelle ja muille identiteettiä rakentaville eroille, jotka ovat näkyvimpiä lastenmusiikin rakennuspuita.

Kun haastattelin 3-vuotiasta Vilmaa (XXIII:203), kyselin häneltä tarkemmin keskustelussa esille nousseesta päivähoitopaikan joulujuhlan musiikkiesityksestä. Vastaukseksi sain selostuksen Vilman ja hänen ystävänsä vaatuksesta: leningeistä, kengistä ja hiuskoristeista. Lapsen musiikkiin kuuluvat luontevasti myös autonomisen musiikkikäsitelmän mukaisesti ulkomusiikillisiksi määrittyvät asiat. Jotta saisin tutkimuksessani käsityksen lasten musiikillisesta arkipäivästä, minun on otettava vakavasti lasten musiikkia koskeva merkityksellistäminen. Tässä prosessissa ”musiikillisen” ja ”ulkomusiikillisen” välinen kulttuurinen raja problematisoituu. Kun lasten ja aikuisten puhe ja tekeminen kohdistuvat musiikin lisäksi myös muihin asioihin, merkityksen muodostumisen kannalta ei ole mielekästä pohtia, ovatko nämä asiat ”musiikillisia” vai eivät. Kiintoisampaa on pohtia, millaisia merkityksiä musiikki erilaisissa konteksteissa osakseen saa.

Lapsi, musiikki ja aikuinen tutkija

Claudia Castañeda (2001, 49) päätty edellä käsitellyssä artikkelissaan ehdottamaan, että subjektin teoretisoinnissa pitäisi ottaa käyttöön uudenlainen tietä-



misen tapa, jossa tietäminen hyväksyttäisiin harawaylaisittain osittaisena ja paikantuneena tapahtumana. Tällainen tiedon tuottaminen tapahtuu aina eietämisen tosiasian kautta ja sen sisällä kykenemättä täydelliseen tietämiseen. Castañeda (2001, 50) ei hylkää niitä etuoikeuksia, jotka mahdollistavat hänen tuottamansa tiedon, mutta hän kertoo pyrkivänsä käyttämään etuoikeutettua asemaansa siten, että pystyisi välttämään sen etuoikeutuksen uusintamisen, jonka kautta se on tullut olemassaolevaksi: ontologisen varmuuden etuoikeuden.

Castañedan tarjoama ratkaisu on lastenmusiikkikulttuurin tutkimisen kannalta osuva ja käyttökelpoinen. Lapsikeskeisyyden toteuttaminen on aikuiselle tutkijalle lopultakin vain romanttinen ideaali, johon sisältyy feministisen ja postkoloniaalisen teoretisoinnin problematisoima pyrkimys äänen äänettömille antamiseen (ks. Lather 2001). Lapsikeskeisyys voi toteutua tutkimuksessa ideaalin sijasta "vain" Castañedan ehdottamana tietämisen osittaisuutena, joka syntyy aikuisen ja lapsen välisen valtasuhteen problematisoimisen kontekstissa.

Sukupuoli ja muut sitä määrittävät erot tematisoituvat voimakkaasti lastenmusiikkikulttuurissa. Nämä keskeiset lastenmusiikkikulttuurin rakennuspuut jäävät näkymättömiin, mikäli autonomista musiikkikäsitystä ei aseteta uudelleenarvioinnin ja purkamisen kohteeksi. Autonomisen musiikkikäsitksen kontekstissa tarkasteltuna lastenmusiikista jää jäljelle vain merkityksistä lähes tyhjentynyt runko, joka tuskin enää edes muistuttaa lasten musiikillisen arkipäivän rikasta referenttiään.

Kasvatuksellisten käytäntöjen pohtimista ei ole mahdollista eikä tarpeellista kokonaan välttää tällaisessa tutkimuksessa. Tiedon tuottaminen identiteettiä rakentavista eroista suomalaisessa lastenmusiikkikulttuurista on olennaista, jotta tietäisimme, mitä musiikki lapsille tekee, millaisiksi se heidät tuottaa. Kuten muutkin merkitysjärjestelmät, musiikki ei kuitenkaan tuota lasten identiteettiä deterministisesti tietyntylaiseksi. Jotta lasten toimijuuden rajoja voitaisiin liikutella ja järjestää uusilla tavoilla, lastenmusiikkikulttuuri on politisoitava. Lastenmusiikkikulttuurin politisoiminen mahdollistaa myös eettisesti perustellut ratkaisut lastenmusiikkikulttuurin sukupuolittuneiden perinteiden säilyttämiseen tai muuttamiseen.

Lähteet

Nauhoitetut haastattelut

I Satu 14.10.2003. Haastattelijana Taru Leppänen. Nauhat kirjoittajan hallussa.

II Kaisa ja Riina 6.10.2003. Haastattelijana Taru Leppänen. Nauhat kirjoittajan hallussa.

III Sari 8.10.2003. Haastattelijana Taru Leppänen. Nauhat kirjoittajan hallussa.

VII Pauliina Jokinen 15.9.2003. Haastattelijana Taru Leppänen. Nauhat kirjoittajan hallussa.



XXIII Kristiina ja Vilma 17.3.2004. Haastattelijana Taru Leppänen. Nauhat kirjoittajan hallussa.

Äitien kirjoittamat päiväkirjat

1 Kirjoittanut Katariina Joelin ja Mikaelin musiikeista heidän arkipäivässään. Syksy 2003.

Kenttäpäiväkirjat

KPK 6.10.2003. Lindan haastattelusta kirjoitettuja muistiinpanoja. Kirjoittajan hallussa.

Videot

Fröbelin palikat 1996. Parhaat leikkilaulut osa 2. MTV-VHS 003. MTV-Musiikki.

Fröbelin palikat 1999. Lisää leikkilauluja. FP-VHS-1, Fröbelin Palikat.

Kirjallisuus

Aaltonen, Sanna & Päivi Honkatukia (toim.) 2002. *Tulkintoja tytöistä*. Tietolipas 187. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Ahmed, Sara 2001. Communities that Feel: Intensity, Difference and Attachment. *Conference proceedings for affective encounters*. <http://www.utu.fi/hum/mediatutkimus/affective/ahmed.pdf>. Ladattu 1.11.2003.

Antinluoma, Iina 2003. Lastenmusiikki haastaa tutkijan. *Turun Sanomat* 23.9.2003.

Butler, Judith 1990. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York & London: Routledge.

Butler, Judith 1995. Burning Acts-Injurious Speech. Teoksessa *Performativity and Performance*. Toim. Andrew Parker & Eve Kosofsky Sedgwick. New York & London: Routledge.

Castañeda, Claudia 2001. The Child as a feminist figuration. Toward a politics of privilege. *Feminist Theory* 1: 29–53.

Dame, Joke 1995. Theme and variations: feminist musicology. Teoksessa *Women's Studies and Culture. A Feminist Introduction*. Toim. Rosemarie Buikema & Anneke Smelik. London and New Jersey: Zed Books.

Galbraith, Mary 2003/2001. Hear My Cry: A Manifesto for an Emancipatory Childhood Studies Approach to Children's Literature. *The Lion and the Unicorn* 25.2: 187–205. Ladattu verkosta osoitteesta http://muse.jhu.edu/journals/lion_and_the_unicorn/v025/25.2galbraith.html. 15.10.2003.

Giroux, Henry 1996. *Fugitive Cultures. Race, Violence, and Youth*. New York: Routledge.

Hall, Stuart 1999. *Identiteetti*. Suomentaneet ja toimittaneet Mikko Lehtonen ja Juha Herkman. Tampere: Vastapaino.

James, Allison, Jenks, Chris & Alan Prout 1998. *Theorizing Childhood*. Cambridge: Polity Press.

Kincaid, James R. 1992. *Child-Loving: The Erotic Child and Victorian Culture*. New York: Routledge.

Jenkins, Henry 1998. Introduction. Childhood Innocence and Other Modern Myths. Teoksessa *The Children's Culture Reader*. Toim. Henry Jenkins. New York & London: New York University Press.

Lather, Patti 2001. Postbook: Working the Ruins of Feminist Ethnography. *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 1: 199–227.



- Leppert, Richard & Susan McClary 1987. Introduction. Teoksessa *Music and Society. The Politics of composition, performance and reception*. Toim. Richard Leppert & Susan McClary. Cambridge: Cambridge University Press.
- Leppänen, Taru 2000. *Viulisti, musiikki ja identiteetti. Sibelius-viulukilpailu suomalaisessa mediassa 1995*. Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisuja 6. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.
- Mayall, Barry 2001. Introduction. Teoksessa *Conceptualizing Child-Adult Relations*. Toim. Leena Alanen & Barry Mayall. The Future of Childhoods series. London & New York: RoutledgeFalmer.
- Moisala, Pirkko 1995a. Toisenlaisten musiikkien äärelle – monikulttuurinen musiikkikasvatus ja opettajakoulutus. Teoksessa *Musiikkitunteja maailmalta. Monikulttuurisia kohtaamisia*. Toim. Pirkko Moisala ja Pia Antikainen. Sibelius-Akatemian julkaisuja 10. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Moisala, Pirkko 1995b. Antropologisen musiikinopetuksen malli. Teoksessa *Musiikkitunteja maailmalta. Monikulttuurisia kohtaamisia*. Toim. Pirkko Moisala ja Pia Antikainen. Sibelius-Akatemian julkaisuja 10. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Näre, Sari & Jaana Lähteenmaa (toim.) 1992. *Letit liehumaan. Tyttökulttuuri murreksessa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Puttonen, Mikko 2003. Aikuisten varjossa. [Yliopisto 3/1998.] http://www.helsinki.fi/lehdet/yolehti/1998_03/s6-11.html. Ladattu 27.11.2003.
- Rossi, Leena-Maija 1999. *Taide vallassa. Poliittikkäsityksen muutoksia 1980-luvun suomalaisessa taidekeskustelussa*. Helsinki: Taide.
- Wallace, Jo-Ann 1995. Technologies of the Child. Towards a Theory of the Child Subject. *Textual Practice* 9: 283–302.
- Visweswaran, Kamala 1994. *Fictions of Feminist Ethnography*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.

Taru Leppänen (talepp@utu.fi) on Musiikin päätoimittaja. Hän tutkii suomalaista lastenmusiikkikulttuuria Koneen säätöön apurahan turvin Turun yliopiston musiikkitieteen oppiaineessa.

Engendering Children's Music in Finland

Children's music has long been a marginalized area of study, within both Finnish cultural policy and Finnish musicology. The importance of this field, however, is obvious: from infancy, children are socialized into music and its conventions. This article focuses on the methodological issues in studying the construction of children's identities in their everyday life, vis-à-vis music. I have explored young children's musical activities and experiences by using ethnographic methods – interviews, observation participation – in their homes, in playgrounds, at kindergarten, at concerts and in music schools. Theoretically, the article draws from new childhood studies and feminist theories.





Piilotetut ballerinat

Vammaisten naisten näkyväksi tekeminen
länsimaisessa taidetanssissa ja sen tutkimuksessa

Hanna Väättäinen

Vammaisuus on ollut vieras teema klassisesta baletista¹ kirjoittaneille. Richard Dyerin lyhyestä esseestä ”Classical Ballet: a bit of uplift” (1986/1992, 43–44) löysin kuitenkin ilokseni vammaisuutta koskevan maininnan. Vaikka Amerikassa mustat tanssijat ovat Dyerin mukaan muuttaneetkin käsityksiä siitä, minkälainen ruumis voi olla klassinen ruumis, vammaisia ruumiita amerikkalainen baletti ei ole pystynyt mahdollittamaan sisäänsä. Dyerin mukaan mikään taide ei ole luonteeltaan todella inkluusiivista.

Euroopan neuvosto päätti joulukuun 3. päivänä 2001 julistaa vuoden 2003 Euroopan vammaisten teemavuodeksi. Päätöslauselmassa vuodelle asetettiin monia tavoitteita, joista yksi oli tietoisuuden lisääminen vammaisuuden moninaisuudesta ja vammaisten ihmisten kokemasta syrjinnästä. Toisena tavoitteena mainittiin keskustelun edistäminen niistä toimenpiteistä, joita tarvitaan vammaisten yhtäläisten mahdollisuuksien edistämiseksi Euroopassa. (2001/903/EY.)

Tässä artikkelissa vastaan vammaisten vuoden haasteisiin musiikin- ja tanssintutkijana, jonka erityisalana on feministinen vammaistutkimus. Tutkin vammaisten naisten näkyväksi tekemistä feministisessä länsimaisen taidetanssin tutkimuksessa. Pohdin myös tanssijoiksi tahtovien vammaisten naisten kohtamia monenlaisia esteitä. Vammaisten naisten osallisuus ja syrjimättömyys² taidetanssissa ei mielestäni ole vain tanssijoiden, koreografien tai tanssinopettajien vaan myös tanssintutkijoiden asia. Kuinka vammaisia naisia on tähän mennessä tehty näkyväksi länsimaisessa taidetanssissa ja sen tutkimuksessa? Minkälaisia ovat ne keinot, joilla vammaisten naisten näkyvyyttä voidaan lisätä?

Tarkastelen aluksi kahta vammaisten naisten ja miesten tanssitoimintaa käsittelevää tekstiä ja sitä, kuinka vammaisuutta ja sukupuolta representoidaan niissä (Albright 1997 ja Williams 1999). Siirryn sen jälkeen analysoimaan haastattelua, jonka tein balettia harrastavan, lievästi cp-vammaisen naisen kanssa vuonna 1999.³ Käytän hänestä tässä artikkelissa nimeä Camilla Eriksson.⁴ Koska haastattelussa ei puhuttu ainoastaan yhden tanssijan kokemuksista vaan myös

¹ Viittaan klassisen baletin käsitteellä siihen länsimaisen taidetanssin perinteeseen, joka pyrkii säilyttämään 1800-luvulta peräisin olevia baletteja. Nykybaletilla taas tarkoitan 1900-luvun ja 2000-luvun perinnettä. Nykytanssin piiriin luen kuuluviksi perinteisen modernin tanssin, tanssiteatterin ja postmodernin tanssin. (Länsimaisen taidetanssin suuntauksista ks. Sarje 1994, 17–18.)

² Valtakunnallinen vammaisneuvosto valitsi Euroopan vammaisten vuoden teemoiksi Suomessa osallisuuden ja syrjimättömyyden (*Kokousmuistio* 12.3.2002).





vammaisuuden ja tanssijuuden suhteesta yleensä, aineisto mahdollistaa vammaisten naisten näkyväksi tekemisen, osallisuuden ja syrjimättömyyden tutkimisen länsimaisessa taidetanssissa, erityisesti baletissa. Päätän katsaukseni huomioihin, jotka koskevat vammaisten naisten pääsyä taideaineiden oppilaitoksiin ja korkeakouluihin, sillä tanssintutkijaksi tai tanssin ammattilaiseksi tuleminen edellyttää oppilaitoksilta esteettömyyttä monella eri tavalla.

Vammaisuuden moninaisuus ei tarkoita vain sitä, että ihmiset ovat keskenään eri tavoin vammaisia ja että heidän vammaisuuden kokemuksensa sen vuoksi ovat erilaisia. He myös suhtautuvat eri tavoin omaan vammaisuuteensa.⁵ Balettia pitkään harrastanut Eriksson piti itseään sekä vammaisena että ei-vammaisena naisena (CE 2.56)⁶. Hänen cp-vammansa oli kuitenkin asia, josta hän ei ollut tottunut puhumaan muiden ihmisten, ei edes omien perheenjäsentensä kanssa (ibid. 2.52, 2.97 ja 3.12). Hän ei samastunut muihin vammaisiin ihmisiin vaan kertoi vierastavansa heitä (ibid., 2.53).

Artikkelini taustalla on ajatus siitä, että baletti voi kuulua vammaiskulttuuriin⁷ piiriin. Vammaiskulttuuri on toimintaa, jota vammaiset ihmiset tekevät vammaisiksi identifioituvina ihmisinä. Se muodostuu teoista, joissa esimerkiksi tanssijat tai kirjailijat tuovat esiin sen, että heillä on jotain yhteistä muiden vammaisten kanssa. Vammaiskulttuuria ovat kehitysvammaisten euroviisut, pyörätuolikiilpatanssijoiden viikottaiset harjoitukset tai vammaisjärjestöaktiivien karaoke-ilta. Sitä on myös musiikkiin ja tanssiin keskittyvä feministinen vammaistutkimus.

Kaksi tulkintaa vammaisuudesta ja sukupuolesta

Vammaisten naisten ja miesten tanssimista on feministisestä näkökulmasta tutkittu äärimmäisen vähän. Kyse on lähinnä yksittäisistä artikkeleista tai luvuista monografioissa. Ann Cooper Albright omistaa lähes 40 sivua vammaisista ja ei-vammaisista tanssijoista muodostuville nykytanssiryhmille teoksessaan *Choreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance* (1997).

³ Vammaisen naistanssijan ruumiillisuutta koskevan väitöstutkimukseni (Väätäinen 2003) alkuvaiheissa haastattelin kolmeen eri tanssikulttuuriin kuuluvia ja keskenään eri tavalla vammaisia naisia heidän tanssiharrastuksistaan. Yksi haastattelemani tanssijoista oli nainen, jonka elämään klassinen baletti oli kuullut lapsesta asti. Tarkoitukseni oli tutkia vammaista ruumiillisuutta kolmessa eri tanssikulttuurissa, nimittäin klassisessa baletissa, nykytanssissa ja kiilpatanssissa, mutta keskityin lopulta kuitenkin pyörätuolikiilpatanssiin. Tein tämän rajauksen osittain siitä syystä, että kiilpatanssia on tutkittu vähemmän kuin taidetanssia.

⁴ Camilla Eriksson ei ole haastattelemani naisen oikea nimi.

⁵ Vammaisuudesta tilannekohtaisena identiteettinä ja ambivalenttisuudesta vammaisidentiteettien ominaisuutena ks. Darling 2003.

⁶ Haastatteluviitteiden ensimmäinen numero kertoo nauhan numeron ja pisteen jälkeen tuleva numero ilmaisee litteraation kohdan, johon teksti viittaa.

⁷ Vammaiskulttuurin käsitteestä ks. esim Peters 2000.



Albrightin analyysi kohdistuu nykytanssia ja kontakti-improvisaatiota tekevien yhdysvaltalaisen ja brittiläisten ryhmien tanssiin. Albright (1997, 63) on kiinnostunut siitä, kuinka vammaisen ruumis voi muuttaa sukupuolen ja vammaisuuden normatiivista esittämistä ja kussakin tanssikulttuurissa vallitsevia ruumisideaaleja. Hänen tarkoituksenaan on problematisoida se ammattimaista tanssia koskeva käsitys, että esteettisesti laadukas tanssi edellyttää fyysisesti vammautonta ruumista (ibid., 57).

Analyysinsä kuluessa Albright kuitenkin asettaa tarkastelemissaan tanssiryhmät eräänlaiseen paremmuusjärjestykseen, sillä kaikki eivät hänen tulkintansa mukaan onnistu yhtä hyvin vammaisuutta ja sukupuolta koskevien stereotyyppien haastamisessa. Huonoiten tässä tehtävässä onnistuu Cleveland Ballet Dancing Wheels, vuonna 1980 Clevelandin kaupungissa Yhdysvalloissa perustettu tanssiryhmä. Albright ei pidä siitä, että niin monet Cleveland Ballet Dancing Wheelsin esittämät tanssit ovat käsitelleet ihmisten välisten erojen ylittämistä. Ryhmän omaksuma länsimaisen taidetanssin estetiikka näyttäytyy Albrightin tekstissä vammaisia naisia syrjivänä, koska klassisten periaatteiden vaaliminen on merkinnyt vammaisen ruumiin ylittämistä kuvaavien tanssien tekemistä. Tällä tavalla on Albrightin mukaan käynyt esimerkiksi May Ring -nimisen teoksen kohdalla. Albrightin mukaan on käsittämätöntä, että May Ring -teoksen lopussa kävelevä mies nostaa vammaisen naistanssijan pois pyörätuolista ja antaa sitten apuvälineen liukua pois katsojien silmistä näyttämön sivuun. (Ks. ibid., 1997, 70–71.)

Albrightin (ibid., 70–71) mukaan tämä kohtaaminen on vammaiskielteinen ja seksistinen, koska se kuvaa naisen pelastumista miehen rakkauden kautta. Kun mies on nostanut naisen pyörätuolista syliinsä ja vammaisuuden näkyvin merkki, pyörätuoli, on häivytetty näkyvistä, naisesta on tullut ”oikeampi” nainen kuin mitä hän oli pyörätuolissa istuessaan. Albrightin mukaan kohtaaminen ei dekonstruoi ballerinan roolia osoittamalla, että vammaisen naisenkin voi näyttää ballerinalta. Ballerinan roolin dekonstruktio ei onnistu, koska May Ring -teoksessa pyörätuolia käyttävän naistanssijan ”hymyilevä, lapsenomainen olemus tuo mieleen vain pienen määrän henkilökohtaista toimijuutta” (ibid., 71).

Cleveland Ballet Dancing Wheelsin toiminnasta väitöstutkimuksen tehnyt Gretchen Susan Williams kirjoittaa, että ryhmän toiminta-ajatukseen kuuluu eurooppalaisen baletin perinteestä lähtöisin olevien esteettisten periaatteiden säilyttäminen. Näitä ovat lineaarisuus, täsmällisyys, perinteiset sukupuoliroolit, kauneus, tekninen taituruus ja sopusuhtaisuus. (Williams 1999, 93.) Williams kritisoi Albrightin tulkintaa May Ring -teoksen loppukohtauksesta. Hänen mukaansa kohtaaminen ei ole Albrightin kuvaamalla tavalla vammaisvihamielinen eikä seksistinen. Williams tulkitsee kohtausta vammaisen naisen ja ei-vammaisen miehen välistä rakkautta, voimaantumista ja keskinäistä kunnioitusta kuvaavana. Albrightin seksismiä painottava tulkinta jättää tämän kunnioituksen kokonaan huomioimatta. (Ibid., 196–199.)

Vammaisen naistanssijan ruumiillisuutta koskevaa tutkimusta tehdessäni havaitsin, että pyörätuolikilpatanssissa sukupuolen ja vammaisuuden representaatiot ovat luonteeltaan monitulkintaisia ja paradoksaalisia (Väättäin 2003).



May Ringin loppukohtauksen näkeminen *joko* seksistisenä ja vammaiskielteisenä *tai* rakkauden voimistavaa tunnetta kuvaavana ei tuo esiin sitä, että kohtauksessa voi olla kyse molemmista ja monista muistakin keskenään ristiriitaisista asioista samanaikaisesti.

Albrightin kriittisyys Cleveland Ballet Dancing Wheelsin tanssia kohtaan kumpuaa tulkintani mukaan siitä kulttuuritutkimuksen viitekehystä, johon hän teoksensa sijoittaa. Kantaaottaminen kuuluu feministisen kulttuuritutkimuksen tekemiseen. Amerikkalaisen populaarikulttuurin tutkijan Lawrence Grossbergin (1995, 173, 186 ja 214–215) mukaan kulttuuritutkimuksen tavoitteena ei ole vain ymmärtää analysoitavia ilmiöitä vaan pyrkiä myös vaikuttamaan, tekemään interventioita niihin. Albrightin tekemä interventio näyttää kuitenkin tapahtuvan niiden vammaisten naisten kustannuksella, jotka arvostavat länsimaisen taidetanssin perinteitä. Williamsin kritiikki Albrightin analyysia kohtaan osuu juuri tähän. Williamsin (1999, 18 ja 24) tutkimuksen keskeisimmät käsitteet ovat englannin kielen *access*, joka merkitsee sisälle pääsemistä, ja *accessibility*, joka merkitsee saavutettavuutta. Näiden kahden käsitteen kautta Williamsin työ kytkeytyy vahvasti vammaisten ihmisoikeusliikkeen tavoitteisiin.

Se, että vammaisen nainen on päässyt näyttämölle asti esittämään perinteistä sukupuoliroolia, on Williamsin havaintojen perusteella huomattavasti merkittävämpi asia kuin se, minkä tanssikulttuurin piirissä hän mahdollisesti voisi parhaiten toimia sukupuolta koskevia konventioita kyseenalaistavasti. Osallistumisen, tanssiharrastuksen valitsemisen ja ammatinvalinnan vapaus on Williamsin tutkimuksen valossa vammaisten naisten ihmisoikeuksien toteutumisen kannalta olennaisempaa kuin se, miten kumouksellisia heidän aikaansaamansa vammaisuuden ja sukupuolen representaatiot ovat eurooppalaisen klassisen baletin perinteestä ammentavissa tanssiesityksissä ja koreografioissa.

Koska naistanssija ei mitenkään voi muuttua ei-vammaiseksi miehen nostessa hänet syliinsä ja koska apuvälineen varassa pysyminen ei kuulu nykytanssiin samalla tavalla kuin se kuuluu esimerkiksi pyörätuolikipatanssiin, May Ringin loppukohtauksessa ei välttämättä ole kyse pelkästään vammaisuuden ylittämisestä. Länsimaisen taidetanssin perinteeseen kuuluu se, että mies nostaa naista. Emme tiedä, onko tämän perinteen noudattaminen tuntunut palkitsevammalta vaihtoehdolta kohtauksessa tanssineen parin mielestä kuin se, että mies olisi istunut naisen syliin. Voimme vain arvailla, onko tanssijoiden kasvokkainen kokovartalokontakti ollut ehkä yksinkertaisempaa toteuttaa ilman pyörätuolia kuin sen kanssa. Albright ei ole haastatellut Cleveland Ballet Dancing Wheels -ryhmän tanssijoita May Ring -teoksen loppukohtauksen luonteesta. Hän ei kerro, miten tanssijat itse ovat kohtausten kokeneet.

Albrightin mukaan sellaiset tanssiryhmät kuin Light Motion, CandoCo ja Cleveland Ballet Dancing Wheels eivät ole riittävästi kyseenalaistaneet fyysisen kyvykkyyden (engl. *ability*) etuoikeutettua asemaa tanssissa, koska ne pitävät kiinni länsimaisen taidetanssin periaatteista. Ryhmien työskentelyä leimaa eetos, joka yrittää tehdä vammaisesta ruumiista klassisen ruumiin. Sama ruumis ei voi olla sekä klassinen että vammaisen ilman, että vammaiset erityispiirteet asettuvat ala-arvoisempaan asemaan kuin sen klassiset piirteet. Näin ei Albrigh-



tin mukaan tapahdu kontakti-improvisaatiossa. (Ks. 1997, 83–84.) Vammaisen naisruumiin erityisyyden todellinen arvostus ja länsimaisen taidetanssin esteettiset periaatteet näyttävät olevan Albrightin analyysissä kaksi täysin eri asiaa.

Mielestäni tämä on ongelmallinen lähtökohta sekä vammaisten naisten näkyväksi tekemiselle tanssintutkimuksessa että heidän asemansa parantamiselle länsimaisen taidetanssin tekijöinä. Väitän, että vammaisuus ja klassisuus eivät ole toisensa poissulkevia vastakohtia.⁸ Länsimaisen taidetanssin kuten baletin periaatteet eivät ole sinänsä syrjiviä, mutta ajattelen, että niitä voidaan käyttää tavalla, joka on luonteeltaan syrjivä. Tähän ajatukseen palaan artikkelin seuraavissa luvuissa. Palaan myös kysymykseen siitä, miten taidetanssin periaatteita olisi siis mahdollista soveltaa siten, että vammaiset naiset voisivat osallistua taidetanssin tekemiseen aikaisempaa enemmän.

Camilla Erikssonin kanssa tekemistäni haastattelusta etsin balettikulttuurin säröjä ja halkeamia. Jäljitän niitä balettikulttuurin puolia, joissa vammaisen naistanssijan tekijyydelle löytyy tilaa. Käytän analyttisena apuvälineenä tekijyyden käsitettä. Tarkoitan tekijyydellä asemaa, josta käsin tanssijan on mahdollista tehdä omaa tanssiaan koskevia päätöksiä. Analyysini on sukua kulttuurisen musiikintutkimuksen piirissä tehdyille tekijyyttä koskeville tutkimuksille, joissa muusikko on nähty musiikin tekijänä säveltäjän rinnalla (Leppänen 1996 ja 2002; Mantere 2003). Aivan kuten muusikoiden tekijyys rakentuu länsimaisessa taidemusiikissa aina suhteessa säveltäjään, niin myös balettia harrastavan tanssijan tekijyys rakentuu suhteessa koreografeihin ja opettajiin. Tanssijan suhde balettimusiikkiin näyttäytyy tässä analyysissä yhtenä tekijyyttä määrittävänä seikkana. Kuljetan analyysini sivujuonteena myös havaintoja siitä, että balettimusiikki ja baletin tanssiminen voivat toimia rakennuspuina niin vammaisten kuin ei-vammaistenkin naisten sukupuoli-identiteetille.

Vammaisen naistanssijan tekijyys baletissa

Eriksson oli haastatteluajankohtaan mennessä käynyt yhteensä neljän eri tanssikoulun balettitunneilla. Nämä kaikki olivat yksityisiä tanssikouluja, joista kolme oli Suomessa ja yksi Keski-Euroopassa. Suomessa Erikssonin kaikki tanssinopettajat olivat olleet naisia. (CE 1.61–65.) Siinä tanssikoulussa, jossa Eriksson oli viimeksi opiskellut balettia, hän hahmotti kaksi ryhmää: *narsismin ryhmän* ja *harrastusryhmän*. Kumpaankin ryhmään kuuluvia tanssijoita kävi samoilla tunneilla. Narsismin ryhmä muodostui ammattiin aikovista tanssijoista, jotka harjoittelivat paljon ja rakensivat Erikssonin mukaan identiteettiään baletin ympärille. Harrastusryhmä muodostui niistä, jotka tanssivat liikunnan takia. (CE

⁸ Pariisissa Louvren taidemuseossa oleva Milon Venus -patsas on vain yksi esimerkki länsimaisesta kauneuden perikuvana pidetystä naisruumiin representatiosta, jossa vammaisuus yhdistyy klassisuuteen. Tällä naisfiguurilla ei nimittäin ole käsivarsia ja sen pinta on täynnä arpia (Davis 1997, 51).





2.5 ja 2.12.) Balettitunneilla ei kaikilta tanssijoilta vaadittu baletin kirjoittamattomien sääntöjen sisäistämistä. Harrastusryhmään kuuluvien oppilaiden välinpitämättömyys balettitunnin kirjoittamattomia sääntöjä kohtaan oli Erikssonin mielestä hyvin harmillista. Hänen sisällään oli ballerina, joka suhtautui baletin sääntöihin kunnioittavasti (ibid., 2.12). Kesäisin, jolloin hän saattoi käydä tunneilla jopa päivittäin, hän kuului narsismin ryhmään (ibid., 2.8).

Keppi kädessä, saappaat jalassa

Erikssonin käymät balettitunnit jakaantuivat tankoharjoitteluun ja keskilattiaharjoitteluun. Eriksson pystyi tanssimaan varpaiden kärjillä ja kovakärkisillä tossuilla vain tankoharjoittelun aikana eli silloin, kun hän saattoi pitää tanssisalin reunoja kiertävästä tangosta kiinni (CE 2.90–91). Hänen cp-vammansa ilmeni balettitunnilla tasapainovaikeutena ja oikean jalan jäykkyytenä (ibid., 2.51) Kun kysyin Erikssonilta, oliko hän koskaan ajatellut tarvitsevansa jonkinlaisia apuvälineitä tanssiessaan, hän vastasi ensin kieltävästi. Sitten hänelle tuli mieleen, että *keppiä* käyttämällä baletin tanssiminen voisi sujua häneltä helpommin keskilatialla. Kysyessäni, voisiko keppi auttaa häntä tekemään balettiliikkeitä, hän vastasi myöntävästi mutta sanoi lähes samaan hengenvetoon, ettei voisi tanssia tosissaan kepin avulla (ibid., 3.14–15). Hän huomautti, että käsille määrätyt asennot vartalon sivuilla eivät suosi kepin käyttöä baletissa:

Baletissa tarvitaan myös käsiä, koska baletti on luonteeltaan esteettistä. Jos käsien pitää olla sivuilla, ei toinen käsi voi pitää keppiä (naurahtaan). Tietenkin jos joku tekisi sellaisen baletin, silloin voisin [tanssia keppi kädessä] (naurahtaan).⁹ (CE 3.15–16.)

Tämä katkelma on kiinnostava vammaisen balettitanssijan osallisuuden, aseman ja tekijyyden pohtimisen kannalta. Koska baletin tanssimiseen kuuluu käsivarsien yhtäaikaista liikkeitä, kepin pitäminen toisessa kädessä ja keppiin nojautuminen näyttävät haastattelussa baletin kauneuskäsityksen vastaisina. Koreografin valta näyttäytyy kuitenkin suurempana kuin käsien sivuilla pitämistä koskeva esteettinen periaate. Jos joku koreografi tekisi sellaisen baletin, jossa tanssijat käyttäisivät keppiä, Eriksson voisi – ainakin teoriassa – tanssia keppi kädessä ja tämä tanssiminen näyttäisi kauniilta. Katkelmasta on myös luettavissa tanssiharrastajan ja koreografin välinen valtasuhde. Tanssija ei voi tehdä päätöstä kepin käytöstä, koska tanssijan päätöksellä ei ole samaa arvovaltaa kuin koreografin tekemällä päätöksellä.

Koreografin ja tanssijan välinen epätasapainoinen valta-asetelma näkyy oivallisesti Susan Leigh Fosterin artikkelissa "Choreographies of Gender" (1998). Foster teoretisoi siinä koreografian ja esityksen suhdetta ja kirjoittaa samalla myös koreografin ja tanssijoiden suhteesta. Fosterin tekstissä koreografi on länsimaisessa taidetanssissa uusien tanssien luoja, kun taas tanssija on koreografin näkemysten toteuttaja (ks. ibid., 6–10). Teatterikorkeakoulussa väitelleen

⁹ Olen toimittanut haastattelulainauksia muuntamalla niitä puhekielestä yleis-kielen suuntaan ja poistanut katkelmista täytesanoja, toistoa ja taukoja.

Paula Salosaaren (2001) mukaan balettituntien autoritaarinen luonne, opettajan komentoihin ja oppilaan hiljaisuuteen perustuva liikkeiden toistaminen, ei valmenna tanssijoita balettiliikkeiden luovaan tulkitsemiseen eikä tasavertaiseen työskentelyyn koreografien kanssa.

Vammaisten naisten osallisuuden ja tekijyyden kannalta on merkillepantavaa, että baletti on visuaalisuutta painottava tanssikulttuuri. Baletissa on perinteisesti ollut keskeistä se, miltä tanssijoiden asennot, liikkeet tai kosketukset näyttävät, eikä se, miltä ne tanssijasta tuntuvat tai kuulostavat.¹⁰ Salosaari kirjoittaa, että baletin ennaltamäärättyjen muotojen jatkuva toisto ja yksittäisiin ruumiinosiin kohdistuvat korjaukset tanssitunneilla johtavat helposti siihen, että opettajan katse alkaa määrittää tanssijan kokemusta tanssista enemmän kuin hänen oma liikekokemuksensa (2001, 33).

Erikssonin tanssimiskokemusten mukaan opettajan arvioiva katse balettitunnilla keskittyi hyviin tanssijoihin, luokan parhaisiin. Harrastusryhmään kuuluvat oppilaat saivat tehdä tunnilla mitä halusivat (CE 2.4–7). Eriksson totesi, että oli loppujen lopuksi aivan sama, mitä harrastajatanssija balettitunnin aikana teki (ibid., 1.75). Erikssonin käymillä balettitunneilla ne tanssijat, jotka katsottiin vähemmän taitaviksi, sekä ne tanssijat, joiden ruumis erosi baletin visuaalisista ihanteista, jätettiin siis rauhaan. Voisikin ajatella, että vammaisen nainen sai yksityisen koulun balettitunneilla tanssia juuri omien edellytystensä mukaisesti. Erikssonin kanssa tekemässäni haastattelussa tanssitunneille kuuluvat arvioivat katseet ja opettajan reaktiot tanssijoiden fyysisiin eroihin tulivat kuitenkin esiin tavoilla, jotka eivät viittaa siihen, että vammaisen harrastaja olisi saanut tanssia balettia miten hyvänsä. Eriksson kertoi tanssitunneille kuuluvista isoista hyppyistä, joita tehtiin tanssilattian poikki, huoneen nurkasta nurkkaan. Eräällä tanssitunnilla opettaja oli kommentoinut hänen hyppeään huutaen: ”Älä hyppeä ku saappaat jaloissa!” Opettajan kommenttia lausuessaan haastateltavani alkoi nauraa. (CE 2.11.)

Eriksson meni tanssitunnilla usein sellaiseen kohtaan huonetta, jossa häneen kiinnitettiin mahdollisimman vähän huomiota (ibid., 3.2). Hän arveli, että paikan valintaa saattoi motivoida jonkinlainen häpeän tunne ja antoi taas esimerkin hyppyjen harjoittelusta:

En pidä siitä, kun baletissa tehdään hyppejä salin poikki. Hyppy tehdään aina yksin tai pareittain. Jos menen yksin, kaikki katsovat vain minua ja silloin he näkevät – kaiken. Silloin en oikeastaan voi peittää sitä, koska en voi sanoa, että minä en nyt hyppeä tätä (naurahten). Niin ei voi tehdä. (Ibid.)

Näissä esimerkeissä tulevat esiin naisten väliset valtasuhteet balettitunnilla. Baletin perinteitä kunnioittavalla oppilaalla ei ole mahdollisuutta sanoa naispuoliselle opettajalleen, mitä hän tunnilla haluaa tehdä ja mitä ei. Kun opettaja määrittelee vammaisen oppilaansa saappaat jalassa tanssivaksi, hänen voi aja-

¹⁰ Baletin visuaalisesta luonteesta suhteessa tuntoaistin merkitykseen kontakti-improvisaatiassa ja kuuloaistin keskeisyyteen perinteisessä ghanalaisessa tanssissa ks. Cohen Bull 1997.



tella arvioivan tätä yhtä ankarasti kuin ei-vammaista tanssijaa. Hänen voi tulkita ottavan vammaisen tanssijan yhtä vakavasti kuin luokan parhaan ballerinan ja pitävän heitä molempia yhtä kykenevinä korjaamaan hyppyjään. Samalla opettajan voi nähdä kertovan, että saappaat jalassa hyppäävä oppilas tulkitsee baletin harjoittelumusiikkia toisin kuin tämän olisi tarkoitus sitä tulkita. Tanssijan tekijyys rakentuu virheelliseksi ei vain suhteessa baletin tekniikkaan vaan myös suhteessa musiikkiin.

Erikssonin saama kommentti, jossa opettaja näki hänen hyppäävän saappaat jaloissa, on sukua baletintutkija Anna Aaltenin raportoilmaalle tapaukselle. Aaltenin haastattelema naispuolinen balettitanssija oli saanut opiskeluaikanaan toistuvasti kuulla opettajiltaan, että hän ”hyppäsi kuin mies”. Tanssijaa neuvottiin tekemään vähemmän voimakkaita liikkeitä käsivarsillaan hypyn aikana. Kun Aaltenin haastattelema naistanssija seurasi opettajiensa neuvoja, hän huomasi, ettei pystynyt enää hyppäämään läheskään niin korkealle eikä läheskään niin pitkälle kuin aikaisemmin. Hän oli oppinut hyppäämään kuin nainen. (Aalten 1997, 49.)

Tanssija, joka hyppää kuin hänellä olisi saappaat jaloissa, ei tule alas joustavasti. Ei-vammaisen ballerina voi ehkä korjata virheen. Sellainen ballerina taas, joka ei voi riisua jäykkyyttä jalastaan kuten ei-vammaisen tanssija voi riisua saappaat, pitää kiinni erilaisesta tavastaan hypätä. Tai ehkä voisi sanoa, että ero pitää kiinni hänestä. Tällaisen tanssijan hypyissä yhdistyy kaksi toisiinsa kuulumatonta vaikutelmaa: painovoiman uhmaaminen ja raskaat jalkineet. Hyppy saa ambivalentin luonteen, sillä siihen latautuu kahdensuuntainen liike. Tällaisen hypyn baletinopettaja voisi halutessaan käsittää luovaksi teoksi.

Eriksson oli sitä mieltä, ettei hänestä voinut tulla ammattilaistanssijaa eikä edes hyvää tanssijaa niiden rajojen vuoksi, joita hänen ruumiinsa asetti hänen liikkumiselleen ja joiden yli hän ei päässyt (CE 3.19). Hänestä ammattilaistanssija ei voinut olla näkyvällä tavalla vammaisen (ibid., 2.77 ja 2.86). Eriksson sanoi kuitenkin myös sen, ettei kukaan voi estää vammaista naista tai miestä osallistumasta yksityisen tanssikoulun balettitunneille (ibid., 2.78–79).

Vaikka kotona tanssimisesta puhuessaan Eriksson sanoi, että juuri hypyt ja piruetit olivat hänestä, varsinkin lapsena, kaikkein ihanimpia (ibid., 2.36), balettitunnilla hyppyjen tekemiseen kuului myös häpeän kokemus. Opettajien huomion keskittyminen luokan parhaisiin loi epäilemättä tilaa vammaisen tanssijan omaehtoiselle tekemiselle. Samalla se merkitsi ehkä myös kunnioituksen puutetta tanssijoiden keskinäistä erilaisuutta kohtaan. Häpeää koskevista aineistokohdista ei välity vammaisen tanssijan ruumiin vilpitön arvostaminen tanssitunnilla. Tulkintani mukaan baletin kirjoittamattomia sääntöjä kunnioittavan oppilaan arvokkuus syntyy opettajan auktoriteetin hyväksymisestä. Kuitenkin jo pelkkä vammaisen naisen fyysinen läsnäolo balettitunnilla on mielestäni tulkittavissa eräänlaiseksi hiljaiseksi kapinaksi, joka asettuu moninaisuuden vieroksumista vastaan.

Koska Eriksson oli halunnut häpeän kokemuksistaan huolimatta käydä balettitunneilla, ajattelen että Erikssonin tanssimiskokemuksissa tanssimisen ilo oli suurempi kuin tanssitunneilla koettu häpeä.¹¹ Tulkintani mukaan hän liikkui





haastattelussa sekä balettikulttuurin sisällä että sen ulkopuolella. Hän oli aktiivisimpina tanssimisaikoinaan nimittäin kuulunut niihin, jotka rakensivat identiteettiään baletin varaan (nk. narsismin ryhmä), vaikkei katsonutkaan voivansa kehittyä ammattilaiseksi.

Balettimusiikki ja tanssimisen ilo

Erikssonin tanssimiskokemukset Keski-Euroopassa erosivat hänen aikaisemmista tanssimiskokemuksistaan Suomessa. Keskieurooppalaisen balettikoulun tunneilla ei nimittäin käytetty pelkästään balettiharjoitteluun tarkoitettua pianomusiikkia vaan balettiesityksiä varten sävellettyä, sinfoniaorkesterin levyttämää musiikkia. Erikssonin ulkomailla oleskelun aikana se balettiryhmä, jonka tunneille hän osallistui, toteutti variaation romanttisesta *Giselle*-baletista. Variaatiota harjoiteltiin Adolphe Adamin *Gisellen* säveltämän musiikin kanssa. Eriksson koki, että hän sai tuolloin tanssia *oikeasti* balettia. Variaation tanssiminen näillä balettitunneilla oli hänelle hieno kokemus ja palattuaan Suomeen hän jatkoi variaation tanssimista kotonaan. Erikssonilla oli tätä tarkoitusta varten oma levy, joka sisälsi *Gisellen* variaation. (CE 2.39–42.)

Eriksson kertoi, ettei ollut koskaan halunnut olla varsinaisesti esillä tai esiintyä muiden nähden (ibid., 2.8 ja 2.31). Kotona tanssiminen palveli hänen mukaansa kuitenkin jonkinlaista esiintymisen tarvetta. Eriksson kuvasi kotona tanssimista tilanteeksi, jossa hän sai itse tehdä oman tanssiesityksen. Kotona hän ei siis tyytynyt ainoastaan *Gisellen* variaatioon vaan myös improvisoi yhdistelemällä balettitunneilla oppimiaan tanssiliikkeitä. Näissä improvisaatioissa visuaalisesti näyttävät hyppyt ja piruetit olivat keskeisiä elementtejä. (Ks. ibid., 2.34–36.) Eriksson mainitsi myös, että kotona improvisoidessaan hän käytti toisenlaista musiikkia kuin mitä balettitunneilla käytettiin. Kun tunneilla soi balettiharjoittelua varten tehty pianomusiikki, kotona soivat eri orkestereiden levytykset Léo Delibesin *Coppéliasta* ja Pjotr Tšaikovskin *Joutsenlammesta* ja *Prinsessa Ruusu*-sesta. (Ibid., 2.37–39.)

Länsimaisessa taidetanssissa tanssimisen nautinto on yhteydessä kokemukseen siitä, että pystyy kontrolloimaan omaa ruumistaan (ks. esim. Parviainen 1996, 245). Tanssimisen ilon voi siis ajatella syntyvän klassisessa baletissakin nimenomaan ruumiin hallitsemisen tunteesta. Erikssonin haastattelussa tanssimisen ilo tuli kuitenkin esiin erityisesti silloin, kun puhuimme *Gisellen* variaation tanssimisesta. Erikssonille tuotti suurta iloa balettitunnilla opittujen liikkeiden ja kaiuttimista kuuluvan orkesterimusiikin sopiminen yhteen. Kun balettitanssija liikkuu musiikin soidessa, hän osallistuu musiikin tulkitsemiseen tanssiliikkeillään. Tanssijasta tulee tällöin osallinen – ei vain tanssin – vaan myös musiikin tekemisestä. Hän jakaa balettimusiikin tekijyyden säveltäjän, levyllä soittavien orkesterimuusikoiden ja orkesteria johtavan kapellimestarin kanssa.

¹¹ Eriksson kertoi, että tanssitunnille mennessään hänelle on joskus käynyt niin, että hän on yksinkertaisesti päättänyt olla välittämättä muiden katseista. (CE 3.1.)





Balettikulttuurissa opetusmusiikki ymmärretään balettiliikkeiden harjoittelua tukevaksi ja tanssijoiden harjoittelumielialaa ylläpitäväksi elementiksi. Balletin opetusmusiikkia sisältäviä levyjä arvioivassa artikkelissaan tanssipedagogi Mirjam Airio-Murola kirjoittaa, että *La danse par le disque vol. 13: barre et milieu* -levyllä "on seesteistä, mieltä kohottavaa, herkkää klassisen baletin opetusmusiikkia" (1994, 7). Nämä ominaisuudet ovat Airio-Murolan mukaan tärkeitä, jotta tanssijat jaksaisivat harjoitella. "Jambe sur la barre -liikkeiden musiikki houkuttelee venyttelemään, allegrot hypyttävät tai vievät kuin itsestään piruetteihin." (Ibid.) Airio-Murolan arvion taustalla hämmöittää oletus balettiharjoittelun mekaanisuudesta ja tanssijoita piinaavista turhautumisen tunteista, joita pidetään loitolla musiikin avulla. Musiikki näyttäytyy seikkana, joka auttaa tanssijoita jaksamaan tanko- ja keskilattiaharjoittelun alusta loppuun.

Interaktionistinen paradigma haastaa ruumisihanteen

Balettia ei ole aina opiskeltu ryhmässä eikä baletin harrastajilta ole aina vaadittu kaikille yhteisen liikekielen oppimista. Ennen 1800-luvun alkua balettiopetus laadittiin tanssinharrastajan yksilöllisten taipumusten ja ruumiinrakenteen mukaan. (Foster 1996, 5; Tudeer 1999, 69.) Yhtenäisyyttä painottavaan ryhmäopetukseen siirtyminen on ollut omiaan tekemään monista keskenään erilaisista naisista näkymättömiä klassisessa baletissa. Se on itse asiassa sulkenut suurimman osan ballerinoiksi haluavista naisista ammattilaisuuden kategorian ulkopuolelle. Tanssijuuden on nähty vaativan täsmälleen oikeanlaista *baletti-ruumista* (ks. Novack 1993, 37; Aalten 1997, 50; Cohen Bull 1997, 272).

Baletin ruumisideaalien näennäisestä ehdottomuudesta huolimatta monet ihmisryhmät ovat ottaneet baletin omakseen. Richard Dyer (1992, 42) toteaa, että baletit ovat yksi osa homoseksuaalien miesten kulttuuria, vaikka suurin osa baleteista on heteroseksististä katsottavaa. Hän kirjoittaa myös, että baletti on samanaikaisesti sekä patriarkaalista että naiskeskeistä. Miehet toimivat baletinjohtajina ja tanssin tekijöinä, koreografeina, minkä lisäksi balettiseurueiden ohjelmistoon kuuluu lähinnä miesten säveltämiä baletteja. Naiset harrastavat balettia kuitenkin paljon enemmän kuin miehet, ja ballerinat ovat näyttämöllä keskeisempiä hahmoja kuin heidän partnerinsa.

Kontakti-improvisaatiota tutkinut Cynthia Novack (1993) on kirjoittanut ballerina-tyttöjen voimakkaana roolimallina. Ballerina oli Novackille lapsuus- ja nuoruusvuosina taitavuuden, itsenäisen toiminnan ja kauneuden perikuva. Hän oli ihailtu julkinen hahmo, joka oli saavuttanut tanssin alueella teknisen täydellisyys tason. Myös Eriksson oli haaveillut balettitanssijan ammatista. Baletti tanssiva nainen oli pysynyt hänen naisihanteenaan senkin jälkeen, kun hän oli pannut merkille fyysisten edellytystensä ja balettikulttuurin vaatimusten välillä vallitsevan eron. Balletin äärimmäisen kontrolloidusta naisruumiista ei tehnyt vähemmän kaunista se tosiseikka, ettei sitä voinut harjoitella saavuttaa. (CE 2.92–96.)

Erikssonin haastattelussa on läsnä sekä baletin armottomuus ruumiillisia eroja kohtaan että baletti-harrastuksen sukupuoli-identiteettiä rakentava voima.





Puheessa vuorottelevat baletin ankara vammaiskielteisyys ja se aktiivinen toimijuus, jonka ballerinoihin samastuminen voi antaa myös vammaiselle tytölle ja naiselle. Baletin vammaiskielteiset ruumisihanteet eivät olleet Erikssonia kuitenkaan koskaan häirinneet niin paljon kuin hänen omassa ruumiissaan oleva vamma. Puhuimme vamman asettamista rajoista tanssille. Eriksson sanoi, että tanssitunneilla häntä eivät ärsyttäneet ne vaatimukset, joita ruumiille asetettiin, vaan hänen oman ruumiinsa laatu. Hän jatkoi täsmentäen, että hänen naisihanteensa on aina ollut balettitanssija:

Sitä oppi siihen, että tällainen on täydellinen (naurahtaen) nainen. Ja sitten ei myöskään ole hyväksynyt mitään vikaa itsessään. Tähän liittyy ehkä se, että vammaisuus on aina ollut asia, mistä meillä ei ole puhuttu kotona mitään. (CE 2.97.)

Haastattelussa Eriksson puhui haluttomuudestaan sisällyttää vammaisuus sukupuoli-identiteettinsä osaksi. Baletin tanssimiseen ja ballerinan olemukseen liittyvät mielikuvat olivat paljon tärkeämpi osa hänen näkemystään itsestään naisena kuin vammaisuus. Eriksson sanoi, ettei hän ole halunnut tunnustaa *mitään vikaa itsessään*. Vammaisuuden hyväksymisestä jonain muuna kuin itsessä olevana vikana on vammaistutkimuksen piirissä kirjoitettu ulos tulemisen (engl. *coming out*) käsitteen avulla (ks. esim. Corbett 1994; Swain & Cameron 1999). Tällöin vammaisuuden ajatellaan olevan identiteetti, josta käsin on mahdollista esittää vaatimuksia, ei ruumiiseen sijoittuva ja viallisuutta merkitsevä ominaisuus.

Vammaisuuden sosiaalisen mallin mukaan on olemassa vammoja, jotka ovat ruumiin ominaisuuksia, sekä vammaisuutta eli tilanteita, joissa vammaiset naiset ja miehet määrittyvät toimintakyvyttömiksi ympäristön esteellisyyden tai vammaiskielteisyyden vuoksi.¹² Erikssonin haastattelussa tuli kuitenkin hyvin selvästi esiin se, kuinka vammaisuus hänen kohdallaan oli sekä ruumiin ominaisuus että kulttuurinen suhde. Se, että hänen jalkansa ei ojentunut, oli fyysinen tosiasia (ks. CE 2.92), mutta se, ettei jäykkäjalkainen nainen voinut olla ammattilais-tanssija, oli balettikulttuuriin kuuluvien, ruumiiden välisten hierarkkisten suhteiden synnyttämä ”tosiasia” (ks. esim. CE 2.55). Vammaisuuden sosiaalisen mallin mukaan vammaisuudesta tulee luonteeltaan alistava suhde vasta silloin, kun ruumiissa olevan vamman ajatellaan merkitsevän ihmisen kelpaamattomuutta johonkin tehtävään (ks. Thomas 1999).

Käsitys vammaisuudesta sekä ruumiissa sijaitsevana ominaisuutena että kulttuurisena suhteena on mieluisa esityisesti materialistisen feministisen vammaistutkimuksen (esim. Crow 1996; Thomas 1999) edustajille, mutta sitä puolustaa myös vammaisuuden interaktionistista paradigmaa¹³ teoretisoiva Alexa Schriempf. Schriempfin (2001, 68) mukaan ruumis on mahdollista käsitellä tietämisen ja merkityksien radikaalina sijaintipaikkana. Tämä tarkoittaa tulkintani mukaan sitä, että myös vammaisen naistanssijan ruumiille voidaan antaa merkityksiä, joita sillä ei balettikulttuurissa juuri nyt ole. Vammaisuuden hyväk-

¹² Vammaisuuden sosiaalisesta mallista suhteessa länsimaisen taidetanssin opetukseen ks. Koppers 2000.





syvässä balettikulttuurissa ruumis ei olisi vain raaka-ainetta, jonka baletin konventiot merkitsisivät kelvolliseksi tai kelpaamattomaksi. Se olisi materiaa, jolla olisi vaikutusta baletin perinteeseen. Vammaisten tanssijoiden fyysinen läsnäolo ja heidän omaa ruumistaan koskeva tieto voisi asettaa balettitunnilla vallitsevat valtasuhteet uuteen valoon.

Vammaisten naisten osallisuus baletti-instituution muuttajana

Tanssipedagogi Paula Salosaari on opetus- ja tutkimustyössään (1998, 1999 ja 2001) etsinyt vaihtoehtoja perinteiselle balettiopetukselle. Salosaaren hahmottelema balettiopetus perustuu klassisen baletin liikkeille mutta lisää tanssijoiden valtaa niiden suoritustavan suhteen. Klassisen baletin liikkeet voivat tällaisella balettitunnilla ruumiillistua hyvin eri tavoin. Tämä ajatus on mielestäni erityisen arvokas vammaisten naisten osallisuuden ja näkyvyyden kannalta.

Salosaari (2001, 11–13) kirjoittaa, että balettiliikkeiden mekaaniseen toistamiseen turhautuminen vei hänet opiskelemaan nykytanssia, tanssin historiaa, tanssikasvatusta ja koreologian perusteita Lontooseen The Laban Centre for Movement and Dance -kouluun. Vuoden opintojen jälkeen Salosaari palasi kuitenkin myös baletin pariin Lontoossa. Kineettisiä mielikuvia¹⁴ koskevien tietojensa avulla hän löysi baletista sellaisia esityksellisiä ulottuvuuksia, joita hän ei ollut balettitunneilla koskaan oppinut. Baletti alkoi tällöin tuntua toiminnalta, jossa on tilaa myös tanssijan luovuudelle. (Ks. myös Salosaari 1998, 63–65.) Salosaaren oppilaiden kokemukset tulivat lähelle hänen omiaan. Kineettisten mielikuvien avulla balettiliikkeet saivat uutta sisältöä ja niiden tekeminen helpottui, tanssijoiden tietoisuus liikkeiden tekemisen ja kokemisen mahdollisuuksista laajeni. Baletti sai tällöin yllätyksellisen luonteen. (Ks. Salosaari 1998, 70–71; 1999, 193–195; 2001, 55–61.)

Tutkimustaan varten pitämässään kokeellisissa balettityöpajoissa Salosaari

¹³ Schriempfin mukaan (2001, 61) vammaisuuden sosiaalista mallia ja materialistista feminististä vammaistutkimusta leimaa biologinen perustahakuisuus, jossa vamma ja vammaisuus muodostavat dikotomian. Schriempfin mielestä tarvitaan uusi paradigma, joka ei vedä rajaa biologisen ja sosiaalisen väliin vaan suhtautuu ruumiiseen aina jo valmiiksi sekä kulttuurisena että materiaalisena. Schriempfi luonnehtii tätä uutta paradigmaa interaktionistiseksi ja lainaa interaktionismin käsitteen Nancy Tuanalta (1996; 2001).

¹⁴ Kineettiset mielikuvat ovat tanssiliikkeiden laatuja koskevia mielikuvia. Kun kineettisiä mielikuvia käyttävä tanssija kiinnittää liikettä tulkitessaan huomiota eri asioihin liikkeessä, sen eri elementteihin, hän pystyy varioimaan samaa liikettä sekä saamaan siitä myös erilaisia kokemuksia eri harjoituskerroilla. Kineettiset mielikuvat voivat koskea esimerkiksi tilan muotoilemista tai liikkeen virtausta. Tilan muotoilemisen mielikuvassa jokin muoto kuvitellaan kehon sisällä olevaksi, tilassa eteneväksi, tilaan projisoituvaksi tai kehonosien väliin jääväksi muodoksi. Virtausmielikuvat liittyvät siihen, miten jokin liike sidotaan seuraavaan. (Ks. Salosaari 1999, 188–196.)





opetti tanssijoita yhdistämään baletin kodifioituihin liikkeisiin myös omia, henkilökohtaisia tanssiliikkeitään. Näissä työpajoissa hän halusi tarkoituksella tutkia baletin rajoja sekä sitä, kuinka oppilaat suhtautuivat konventioiden rikkomiseen. (Salosaari 2001, 62–72.) Tämä työskentely, jota Salosaari kutsuu muuntamiseksi, kyseenalaisti balettiin kuuluvan käsityksen siitä, että kuhunkin opettajan antamaan tehtävään on olemassa yksi vastaus, nimittäin oikealla tavalla toteutettu tanssiliike. (Salosaari 1999, 191 ja 197–198.)

Vaikka Salosaari ei mainitsekaan väitöstutkimuksessaan vammaisuuden asettamia haasteita balettiopetukselle, hänen hahmottelemansa balettiopetuksen malli luo mielestäni tilaa myös vammaisten tanssijoiden näkyvyydelle ja tekijyydelle balettikulttuurissa. Varsinkin baletin rajojen laajentamiseen tähtäävät kokeilut, joissa baletin perinteisiä liikkeitä yhdistetään balettiin kuulumattomiin liikkeisiin, vaikuttavat hedelmälliseltä lähtökohdalta sellaiselle opetukselle, joka ottaa vammaiset tanssijat vakavasti. Koska baletin konventiot joustivat Salosaaren työpajoissa, oletukseni on se, että ne voivat joustaa myös vammaisten ballerinojen tanssiessa.

Tanssintutkija ja filosofi Jaana Parviainen kirjoittaa, että ”monissa taide-tanssiperinteissä lähtökohtana on ajatus kehon muokkaamisesta, kehon muovautuvuudesta erilaisten liikkeiden tekniikoiden avulla tietynlaiseen tanssin estetiikkaan” (1996, 239). Taidetanssiperinteissä ei siis useinkaan ole kyse siitä, että keholla olisi valta muokata perinnettä ja estetiikkaa. Jos näin olisi, tanssijoiden fyysiset ominaisuudet ja ne merkitykset, joita nämä ominaisuudet toisivat tanssiin, voisivat olla varteenotettava osa sekä vammaisten että ei-vammaisten balettitanssijoiden tekijyyttä ja baletin tulevaisuutta uudistuvana taidemuotona.

Parviainen (1996, 238) huomauttaa myös, että baletin yhteydessä käytettävä sana *klassinen* luo mielikuvan ajattomasta taiteesta. Silti hyvän tanssimisen kriteerit ja sukupuoliroolit niin näyttämöllä kuin harjoitussaleissa ovat olleet muutoksessa koko baletin olemassaolon ajan (ks. Foster 1996). Erikssonin haastattelua kuunnellessani, litteroidessani ja lukiessani mieleeni nousi monenlaisia ajatuksia siitä, millainen olisi vammaisia tanssijoita arvostava balettikulttuuri. Yksi osa tällaista balettikulttuuria olisi epäilemättä neuvottelun mahdollisuus sen suhteen, kuka nousee varpaiden kärjille ja kuka ei.

Tanssikriitikko ja tutkija Ann Daly toteaa artikkelissaan ”The Balanchine Woman” (1987/2002), ettei ole mitään biologista syytä siihen, miksi vain naiset tanssivat varpaiden kärjillä mutta miehet eivät. Hän jatkaa, että klassinen baletti ei olisi enää klassista balettia, jos varpaiden kärjillä tanssiminen kuuluisi sekä naisten että miesten tanssiin. (Ibid., 287.) En ole tästä asiasta aivan yhtä vakuutunut kuin Daly. Jos varpaiden kärjillä tanssiminen olisi sovittavissa eikä biologisen sukupuolen määräämää, se ei olisi naistanssijan ammattilaisuuden ehto. Olisi olemassa kokonaisia vammaisten naisten balettiseureita, joissa varpaiden kärjille noustaisiin ainoastaan apuvälineitä käyttäen. Eriksson, joka kertoi voivansa nousta varpaiden kärjille vain tankoon tukeutuessaan, ei tällaisessa seurueessa erottuisi joukosta kielteisesti. Suomen Kansallisoopperaan perustettaisiin pyörätuolia käyttävien naisten balettikuoro, jossa yksikään tanssija ei liikkuisi varpaiden kärjillä.





Vammaisuuden sosiaalista mallia tanssipedagogiikan näkökulmasta tarkastelleen Petra Kuppersin (2000, 129) mukaan Cleveland Ballet Dancing Wheelin kaltaiset balettitekniikkaa hyödyntävät nykytanssiryhmät eivät toimi siten, että ne vain lisäisivät vammaisia ruumiita länsimaisessa taidetanssissa vallitsevien normien rinnalle ja jättäisivät siten itse normit koskemattomaksi. Kuppersin mukaan nämä tanssiryhmät pystyvät keksimään uudenlaisia normaaliuksia ja keskustoja ja siten vaikuttamaan tapaan, jolla ihmiset katsovat kaikkea tanssia.

Vammaisten naisten näkyvyyden kannalta ongelma on siinä, että Kuppersin käsittelemien tanssiryhmien kulttuurinen asema ei ole samanlainen kuin baletteja esittävien kansallisbalettien korkeakulttuurinen status. Balettitekniikkaa hyödyntävät vammaisista ja ei-vammaisista tanssijoista muodostuvat ryhmät ovat siinä mielessä vaihtoehtoisia tanssiryhmiä, että ne eivät ole saaneet aikaan mitään muutosta siinä, kuinka kansallisbaletit esittävät *Giselleä* tai *Joutsenlampea*. Ne eivät ole muuttaneet ei-vammaisille suunnattujen balettikoulujen sisäänpääsyvaatimuksia. Vaikka Kuppers lupaa artikkelinsa alussa kirjoittavansa vammaisuudesta ja baletista, hän päätyy loppujen lopuksi kirjoittamaan esityksistä, jotka lukeutuvat pikemminkin tanssiteatterin kuin baletin piiriin. Baletti jää taka-alalle Kuppersin alkaessa pohtia sitä, miten tanssin opiskelijat saadaan katsomaan omaa ja toistensa tanssia toisin.

Tanssipedagogi Ida Mara Freire (2001) tekee mielestäni tärkeän havainnon kysyessään, onko vammaisten tanssijoiden todellakin pakko tyytyä vain jonkin tietyn tanssikulttuurin edustajiksi. Freiren mukaan vammaisten ihmisten tanssinopetusta tarkasteltaessa kirjoitetaan useimmiten terapeuttisesta tanssista tai luovasta tanssi-ilmaisusta. Eteläbrasilialaisessa Florianópolisin kaupungissa toimineita näkövammaisten tanssijoiden työpajoja ohjannut Freire kysyy, piilottaako luovan tanssi-ilmaisun painottaminen näkyvistä sen tosiasian, että kaikkia tanssitekniikoita – kuten vaikkapa klassista balettia – ei olla valmiita opettamaan vammaisille naisille ja miehille. (Freire 2001, 73–74.) Freiren ajatusta mukailen haluan kysyä, miksi klassisen baletin estetiikan ja normien haastaminen paikannetaan niin usein jonnekin muualle kuin itse balettiin. Miksei vammaisten naisten hyväksyminen osaksi klassista balettia voi toimia baletin normeja muuttavana toimenpiteenä? Vammaiset naistanssijat voivat mielestäni muuttaa baletin estetiikkaa vasta sitten, kun heillä on mahdollisuus päästä mihin tahansa balettikouluun ja näkyä kaikissa balettiesityksissä. Mikä sitten on se esteettinen normi, jonka vammaisten ruumiiden lisääminen baletin valtavirtaan voi muuttaa?

Klassisen baletin etnisyyttä Alankomaissa tutkiva antropologi Anna Aalten (1997, 50) kirjoittaa, että balettiakatemit valitsevat oppilaat näiden fyysisten ominaisuuksien mukaan. Vaikka tanssija olisi äärimmäisen lahjakas, häntä ei oteta amsterdamilaiseen balettiakatemiaan, jos hänen ruumiinosiensa suhteet eivät ole oikeanlaiset tai jos hänen jalkansa ja lantionsa eivät avaudu vaaditulla tavalla. Mielestäni tämä on yksi sellainen baletin tämänhetkiseen estetiikkaan kuuluva asia, jolle voisimme jättää hyvästit. Oikeanlaista balettiruumista koskeva periaate ei välttämättä kyseenalaistu sillä, että juuri tietyllä tavalla vammaisia tanssijoita aletaan lisätä kiintiöiden lailla balettikoulujen oppilaiden joukkoon. Tämä lisäys ei vielä tuo mukanaan kaikkia muita ruumiillisia eroja.



Klassisen baletin radikaali muutos merkitsee sitä, että tanssijoiden fyysisille ominaisuuksille ei aseteta minkäänlaisia ehtoja.

Tanssijoiden valinta kouluihin tai ammattitaiteilijoiksi ei tällaisessa uudessa tilanteessa tapahtuisi heidän fyysisten ominaisuuksiensa perusteella. Valitessaan oppilaita balettikouluihin lautakunnat arvioisivat sitä, kuinka harkitusti, kekseliäästi ja ajatuksia herättävästi hakijoiden näytteet suhtautuisivat klassisen baletin perinteeseen. Kokelaat saisivat esimerkiksi valita muutamasta klassisesta balettikohtauksesta sen, jota he haluaisivat omassa pääsykoeohjelmassaan tulkita. Valinta suoritettaisiin kiinnittäen huomiota siihen, miten kukin hakija muuntaisi pääsykoeohjelmassaan baletin perusliikkeistöä sellaiseksi, että se palvelisi heidän omia fyysisiä edellytyksiään ja näkemystään tanssittavasta kohtauksesta. Keskeistä arvioinnissa olisi se, miten kokelaat omassa tansseissaan ottaisivat kantaa baletin perinteeseen ja millä keinoin he onnistuisivat tekemään tuoreita tulkintoja klassisista kohtauksista. Sekä vammaisten että ei-vammaisten tanssijoiden tehtävänä olisi täten yhdistää tulkinnoissaan ennakkoluulottomasti asioita, jotka eivät välttämältä näyttäisi heti ensinäkemältä kuuluvan toisiinsa.

Salosaari kirjoittaa, että baletin avaaminen voi tapahtua vain traditiota kunnioittaen (1999, 187–188). Kun vammaiset naiset lisätään balettiin, klassisuutta kunnioitetaan säilyttämällä ne perusliikkeet, joista baletti koostuu ja joita voidaan muuntaa tanssijoiden ruumiillisten ominaisuuksien mukaan. Keskenään erilaisia tulkintoja yhdistää niiden taustalla oleva baletin liikkeistö. Ainoa asia, mikä tällöin hylätään, on epäinhimillisen ankara ruumisideaali. Vammaisten hyväksyminen balettiin on radikaali teko, sillä tanssivien ruumiiden moninaistuksessa klassisten balettiliikkeiden tulkinnatkin moninaistuvat. Vammaisten naisten lisääminen klassiseen balettiin ei sen takia ole toimenpide, joka jättäisi balettiin kuuluvat normit koskemattomiksi, sillä baletin normeista kaikkein voimakkain koskee juuri balettiruumiin fyysisiä ominaisuuksia.

Näkyvätön muuttuu näkyväksi

Opetusministeriö teetätti vuonna 2002 muistion vammaiskulttuurin edistämisestä Suomessa. Muistiossa ei käsitellä lainkaan vammaisten naisten ja miesten mahdollisuuksia tanssia balettia. Ajatuksen baletista vammaiskulttuurina tekee vieraaksi ehkä se, että baletin piirissä ammattilaiseksi tuleminen on muutenkin mahdollista harvoille. Erikssonin kokemusten perusteella baletin perusteiden opiskeleminen on silti mahdollista ainakin niille lievästi cp-vammaisille naisille, joilla on taloudellinen mahdollisuus osallistua yksityisen tanssikoulun tunneille. Vammaisuuden totaalinen ulossuljenta baletin piiristä ei siis täysin onnistu. Tämä ei vielä tarkoita sitä, että baletti olisi demokratisoitumassa.

Suomen perustuslaki takaa jokaiselle ihmiselle sivistykselliset oikeudet. Tämä tarkoittaa sitä, että jokaisella on yhtäläinen mahdollisuus saada kykensä ja tarpeidensa mukaista opetusta ja kehittää itseään. Se tarkoittaa myös





sitä, että ihmisillä on halutessaan oikeus opiskella korkeakoulussa. Suomen perustuslain 16 §:ssä todetaan, että "[t]ieteen, taiteen ja ylimmän opetuksen vapaus on turvattu".

Opiskelua koskevan perusoikeuden toteutuminen edellyttää sitä, että vammaisen ihminen voi päästä sisälle siihen paikkaan, jossa hän haluaa opiskella. Sisälle pääseminen edellyttää sekä rakennetun ympäristön esteettömyyttä että pääsykokeiden suunnittelemista sellaisiksi, että myös vaikeavammaisten ihmisten on mahdollista läpäistä ne. Osallisuus tarkoittaa siis marginaaliin kuuluvien ihmisten mahdollisuutta tulla osalliseksi sellaisesta toiminnasta, joka on muotoutunut valtaväestön ehdoilla. Tämä koskee myös vammaisten mahdollisuutta päästä sisään sekä tanssijan ammatteihin valmistaviin oppilaitoksiin että yliopistoihin tanssintutkimuksen opintojen äärelle. Suomen kansalliset vammaispoliittiset tavoitteet määrittelevässä *Kohti yhteiskuntaa kaikille* -ohjelmassa (1995) viitataan YK:n yleisohjeisiin, joiden mukaan jäsenvaltioiden on varmistettava vammaisten ihmisten tasavertaiset mahdollisuudet käyttää luovia kykyjään. Vammaispoliittisessa ohjelmassa todetaan, että taideaineiden oppilaitosten pääsykokeet ovat tällä hetkellä sellaiset, ettei vammaisten tanssijoiden pääsy taideopintojen pariin ole mahdollista. Vammaispoliittisen ohjelman mukaan pääsykokeita tulisi mukauttaa vammaisten toimintaedellytyksiä vastaaviksi. (Ibid., 38.)

Taidealojen oppilaitosten ja yliopistojen esteettömyys merkitsee sitä, ettei vammaisen naisen tai miehen tarvitse olla juuri tietyllä tavalla vammaisen voidakseen aloittaa opinnot. Tanssiopintojen ja tanssintutkijan opintojen tulee siis olla mahdollisia silloinkin, jos ihmisen vamma on näkyvä ja vaikuttaa hänen tapaansa liikkua. Vammaisen naisruumiin arvostus on sitä, että vammaisuus saa kuulua ja näkyä sekä tanssitaiteessa että tanssia koskevassa tutkimuksessa. Taidetta, jossa vamma näkyy ja kuuluu, ei ole tarpeen analysoida virheitä sisältävänä kuin siinä tapauksessa, että halutaan säilyttää baletti vammaisten tanssijoiden saavuttamattomissa. Osallisuudessa on kyse niiden myönteisten merkitysten huomioon ottamisesta, joita vammaisten naisten fyysiset ominaisuudet antavat balettiin kuuluville liikkeille.

Vammaisten naisten ammattimainen balettianssiuus edellyttää baletti-instituution muuttamista ja sen pohtimista, miten tämä muutos voidaan toteuttaa. Vammaisten naisten näkyväksi tekeminen länsimaisessa taidetanssissa edellyttää kuitenkin myös tanssia harrastavien vammaisten naisten tanssimiskokemusten dokumentointia. Se edellyttää tutkimuksia, jotka kohdistuvat vammaisuuden representaatioihin balettien juonissa, koreografioissa, esityksissä ja musiikissa. Tanssiantropologi Joann Kealiinohomoku kirjoittaa artikkelissaan "An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance" (1970/1983), että klassisissa baleteissa esiintyy olentoja, jotka ovat ihmisen ja eläimen välimaastossa, ja että nämä hahmot ovat keskeinen osa baletin etnisyyttä. Baletteihin kuuluvien maahisten ja menninkäisten vammaispoliittinen ja feministinen analyysi voisi täsmentää käsitystämme sukupuolen, vammaisuuden ja valkoisuuden suhteista länsimaisessa taidetanssissa.





Lopuksi

Vammaisten naisten näkymättömyys länsimaisessa taidetanssissa ja sen tutkimuksessa asettaa suuren haasteen sekä taidetanssin eri suuntauksille että tutkijoille. Ryhtyessäni analysoimaan Erikssonin haastattelua lähtökohtanani oli se ajatus, ettei tanssikulttuureita voi asettaa hierarkkiseen järjestykseen sen mukaisesti, miten ”vapaasti” naiset niissä voivat toimia. Lukiessani baletin tutkijoiden tekstejä rinnakkain Erikssonin haastattelun kanssa huomasin pian, että balettiin kohdistuva kriittisyys voi käydä käsi kädessä baletin perinteiden arvostamisen kanssa. Baletin kriittinen analyysi ei tarkoita niiden identiteettien väheksymistä, joita naiset baletin kautta rakentavat.

Analyysini alussa näytin Erikssonin naisopettajat esteettisiä vaatimuksia asettavina auktoriteetteina, vaikka ruumiisiin kohdistuvan vallan voisikin ajatella olevan läsnä yhtä aikaa kaikkialla balettikulttuurissa – kuten esimerkiksi vammaisen naistanssijan omassa katseessa. Ajattelen, että tanssiessaan kotona haastateltavani, joka ei halunnut olla varsinaisesti esillä, säästyi klassista balettia katsomaan tottuneen yleisön arvioivilta katseilta. Orkesterilevytysten käyttäminen kotona tanssittujen improvisaatioiden musiikkina merkitsi tulkintani mukaan kuitenkin teatterissa tapahtuvaa, oikeaa balettiesitystä muistuttavien äänellisten puitteiden rakentamista kotiin. Romanttiseen balettiin kuten *Giselleen* tai *Coppéliaan* ei kuulu pianosäestys vaan orkesteri ja kapellimestari. Orkesterimusiikin käyttäminen balettitunneilla toi tanssimisen lähemmäksi teattereissa esitettyjä baletteja kuin pianolla soitettu harjoitusmusiikki.

Niin kauan kuin vammaiset ballerinat eivät pääse näyttämölle, heidän on luotava näyttämö kotiin. Mielestäni vammaisten naisten osallisuus ja syrjimättömyys baletissa edellyttää koreografien ja opettajien uteliaisuutta niitä mahdollisuuksia kohtaan, joita vammaiset tanssijat voivat baletille antaa. Tutkijoilta vammaisten naisten näkyväksi tekeminen edellyttää koreografien, opettajan ja tanssijoiden välisen valtasuhteen kritiikkiä, taidetanssikulttuureille ominaisen vammaiskielteisyyden eksplikointia suhteessa sukupuolten välisiin valtasuhteisiin ja etenkin vammaisten tanssijoiden tekijyyden tunnustamista. Tämä tarkoittaa vammaisten naisten vakavasti ottamista tanssin tekijöinä, sekä harrastajina että ammattitaiteilijoina. Feministinä ja vammaistutkijana toivon, että tanssijoilla olisi todellinen mahdollisuus hyväksyä joitakin balettiin kuuluvia asioita mutta suhtautua kriittisesti toisiin. Olisi äärimmäisen kiinnostavaa tietää, muuttaisiko tällainen kriittisyys baletin institutionalisoitunutta ja kulttuurisesti arvostettua asemaa vai ei.

Erikssonin kokemuksissa syntyy kiinnostava jännite kotona tanssimisen ja balettitunnilla tanssimisen välille. Haastattelun perusteella voi sanoa, että Erikssonin toimintavaltuudet olivat tanssien tekemisen suhteen laajemmat kotona kuin balettitunnilla. Kotona hän sai tehdä omia tanssiaan koskevia päätöksiä enemmän kuin luokassa. Vaikka improvisointi ja orkesterimusiikin tahtiin tanssiminen olivatkin mahdollisia vain piilossa muiden arvioivilta katseilta, tanssitunti oli kuitenkin tilanne, jossa Eriksson oli osa suurempaa tanssijoiden yhteisöä.





Balettikulttuuri oli tarjonnut hänelle naiseuden roolimallin, mikä ei ole vähäpätöinen seikka feministisesti suuntautuneen vammaistutkimuksen näkökulmasta katsottuna.

Erikssonin kokemukset osoittavat, että baletin periaatteet ja vammaisten naisten ruumiit eivät ole täysin yhteensopimattomia ja että balettiin sisältyy sekä vammaisen naistanssijan tekijyyttä mahdollistavia että sitä rajoittavia piirteitä. Valtakulttuurisen tulkinnan mukaan Erikssonista ei voinut tulla ammattilaista, koska hänen ruumiissaan oli vika. Vammaiskulttuurinen tulkinta taas sanoo, että baletissa on jokin vika, jos vammaisesta naisesta ei voi tulla ammattilaistanssijaa. Koska vammaiset naiset liikkuvat balettia seuraavan yleisön ulottumattomissa, haastattelupuheen analyysi on yksi keino tuoda tähän asti piilossa olevat ballerinat musiikin- ja tanssintutkimuksen piiriin.

Vammaisten vuoden suomalaisiksi teemoiksi valitut osallisuus ja syrjimätömyys ovat toisilleen läheistä sukua olevia asioita. Vammainen nainen voi päästä tanssitunneille, mutta tanssitunnin aikana voi tapahtua asioita, jotka ovat luonteeltaan syrjiviä. Vammaisuuden ja ei-vammaisuuden näkyväksi tekeminen tanssi- ja musiikkikulttuureissa edellyttääkin niiden tilanteiden osoittamista, joissa tanssijoiden ja muusikoiden toimintaedellytykset ja ympäristön odotukset törmäävät vastakkain. Vammaisten naisten näkyväksi tekemistä musiikin- ja tanssintutkimuksessa ei kuitenkaan tee erityisen helpoksi se, että monet niistä naisista, joilla on jokin vamma ruumiissaan ja jotka harrastavat musiikkia ja tanssia, eivät ajattele olevansa vammaisia. Jos nainen ei halua pitää itseään vammaisena, häntä ei välttämättä voi myöskään vammaisena tutkia. Olen kuitenkin taipuvainen ajattelemaan, ettei vammaisia naisia ole olemassa musiikki- ja tanssikulttuureissa niin kauan kuin heitä ei voida tällä nimellä kutsua.

Salosaaren tutkimustulosten perusteella suhtaudun toiveikkaasti mahdollisuuteen baletin estetiikan muovautuvaisuudesta ja tanssinopettajien kyvystä katsoa oppilaitaan uusin silmin. Vammainen ruumis voi täyttää baletin esteettisyyden kriteerit, jos ajattelemme, että tanssin taustalla oleva perusliikkeistö säilyy silloinkin, kun tanssijoiden tekemät tulkinnat muuntuvat heidän fyysisten edellytystensä mukaan. Ajatuksellinen esteettömyys merkitsee baletin ymmärtämistä sekä klassisena että jatkuvasti muuttuvana taidemuotona. Alistava kulttuurinen suhde syntyy siitä ajatuksesta, ettei vammainen nainen voi mitenkään vastata ammattilaisuuden asettamiin vaatimuksiin ja ettei baletti voi sisällyttää itseensä ruumiillisia eroja, joista yksi on vammaisuus.

Lähteet

Nauhoitettu haastattelu

CE, Camilla Eriksson 21.2.1999. Haastattelijana Hanna Väätäinen. Kolme c-kasettia. Nauhat kirjoittajan hallussa.



WWW-sivut

- Neuvoston päätös 2001/903/EY. Euroopan yhteisöjen virallinen lehti L 355 19.12.2001. Luettavissa osoitteessa http://europa.eu.int/comm/employment_social/soc-prot/disable/com271/comfinal_fi.pdf
- Kokousmuistio 12.3.2002. Valtakunnallinen vammaisneuvosto, Vammaisten vuoden jaosto. Luettavissa osoitteessa <http://www.vane.to/vamvuopk1.html>
- Opetusministeriön Kulttuuria kaikille -työryhmän muistio 15.8.2002 vammaiskulttuurin edistämisestä Suomessa. Luettavissa osoitteessa <http://www.vane.to/MUISTIO.rtf>

Kirjallisuus

- Aalten, Anna 1997. *Performing the Body, Creating Culture*. Teoksessa *Embodied Practices: Feminist Perspectives on the Body*. Toim. Kathy Davis. London: Sage.
- Adair, Christy 1992. *Women and Dance: Syphs and Sirens*. New York: New York University Press.
- Airio-Murola, Mirjam 1994. Klassisen baletin opetusmusiikkia. *Aksentti – musiikkiäänitteiden erikoislehti* 6: 4–7.
- Albright, Ann Cooper 1997. *Choreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance*. Hanover: University Press of New England.
- Banes, Sally 1998. *Dancing Women. Female Bodies on Stage*. London & New York: Routledge.
- Bull, Cynthia Jean Cohen 1997. Sense, Meaning, and Perception in Three Dance Cultures. Teoksessa *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*. Toim. Jane C. Desmond. Durham & London: Duke University Press.
- Corbett, Jenny 1994. A Proud Label: Exploring the Relationship between Disability Politics and Gay Pride. *Disability & Society* 3: 343–357.
- Crow, Liz 1996. Including All of Our Lives: Renewing the Social Model of Disability. *Encounters with Strangers: Feminism and Disability*. Toim. Jenny Morris. London: The Women's Press.
- Daly, Ann 2002. The Balanchine Woman [1987]. Teoksessa Ann Daly: *Critical Gestures. Writings on Dance and Culture*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Darling, Rosalyn Benjamin 2003. Toward a Model of Changing Disability Identities: a proposed typology and research agenda. *Disability & Society* 7: 881–895.
- Davis, Lennart J. 1997. Nude Venuses, Medusa's Body, and Phantom Limbs. Disability and Visuality. Teoksessa *The Body and Physical Difference: Discourses of Disability*. Toim. David T. Mitchell & Sharon L. Snyder. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Dyer, Richard 1992. Classical ballet: a bit of uplift [1986]. Teoksessa Richard Dyer: *Only Entertainment*. New York & London: Routledge.
- Foster, Susan Leigh 1996. *Choreography and Narrative: Ballet's Staging of Story and Desire*. Bloomington: Indiana University Press.
- Foster, Susan Leigh 1996. The ballerina's phallic pointe. Teoksessa *Corporealities. Dancing Knowledge, Culture and Power*. Toim. Susan Leigh Foster. London & New York: Routledge.
- Foster, Susan Leigh 1998. Choreographies of Gender. *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 1: 1–33.
- Freire, Ida Mara 2001. In or Out of Step: the different person in the world of dance. *Research in Dance Education* 1: 73–78.
- Grossberg, Lawrence 1995. *Mielihyvän kytkennät. Risteilyjä populaarikulttuurissa*. Suomentaneet ja toimittaneet Juha Koivisto, Mikko Lehtonen, Ensio Puoskari ja Timo Uusitupa. Tampere: Vastapaino.



- Kealiinohomoku, Joann 1983. An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance [1970]. Teoksessa *What Is Dance? Readings in Theory and Criticism*. Toim. Roger Copeland & Marshall Cohen. Oxford: Oxford University Press.
- Kohti yhteiskuntaa kaikille. *Vammaispoliittinen ohjelma* 1995. Sosiaali- ja terveysministeriön julkaisu 1995: 10. Helsinki: Sosiaali- ja terveysministeriö & Valtakunnallinen vammaisneuvosto.
- Kuppers, Petra 2000. Accessible Education: aesthetics, bodies and disability. *Research in Dance Education* 2: 119–131.
- Leppänen, Taru 1996. Kuka teki *Suvisoiton*? Säveltäjä ja muusikko musiikkiteoksen tuottajina. *Etnomusikologian vuosikirja* 8: 60–89.
- Leppänen, Taru 2002. Teos ja tekijä. Säveltäjä ja muusikko Nelson Goodmanin, Jerold Levinsonin ja Nicholas Woltersstorffin taideteorioissa. *Synteesi* 1: 22–36.
- Mantere, Markus 2003. Teknologia ja kodittomat taideteokset. Glenn Gouldin ajatuksia musiikin tulkinnasta sen teknisen uusinnettavuuden aikakaudella. *Etnomusikologian vuosikirja* 15: 191–212.
- Novack, Cynthia J. 1993. Ballet, Gender and Cultural Power. Teoksessa *Dance, Gender and Culture*. Toim. Helen Thomas. Basingstoke: Macmillan Press.
- Parviainen, Jaana 1996. Taidetanssi-instituutio ja nuori tanssija. Teoksessa *Näin nuoret. Näkökulmia nuoruuden kulttuureihin*. Toim. Leena Suurpää & Pia Aaltojärvi. Tietoliipas 143. Helsinki: SKS.
- Peters, Susan 2000. Is There a Disability Culture? A Syncretisation of Three Possible World Views. *Disability & Society* 4: 583–601.
- Salosaari, Paula 1998. Balettitunnilla merkityksiä ja elämyksiä etsimässä ja luomassa. *Näkökulmia tanssin opettamiseen. Tanssintutkimuksen vuosikirja* 1997: 62–73.
- Salosaari, Paula 1999. Baletin avaaminen luoville vaihtoehdoille. Teoksessa *Taide, kertomus ja identiteetti*. Toim. Pia Houni ja Pentti Paavolainen. Acta Scenica 3. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Salosaari, Paula 2001. *Multiple Embodiment in Classical Ballet. Educating the Dancer as an Agent of Change in the Cultural Evolution of Ballet*. Acta Scenica 8. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Sarje, Aino 1994. *Kahdeksankymmentäluvun suomalaisien taidetanssinäkemyksien taide-teoreettista tarkastelua*. Helsinki: Helsingin yliopiston yleisen kirjallisuustieteen, teatteritieteen ja estetiikan laitos.
- Schriempf, Alexa 2001. (Re)fusing the Amputated Body: An Interactionist Bridge for Feminism and Disability. *Hypatia. A Journal of Feminist Philosophy* 4: 53–79.
- Swain, John & Cameron, Colin 1999. Unless otherwise stated: discourses of labelling and identity in coming out. Teoksessa *Disability Discourse*. Toim. Mairian Corker & Sally French. Buckingham: Open University Press.
- Thomas, Carol 1999. *Female Forms: Experiencing and understanding disability*. Buckingham: Open University Press.
- Tuana, Nancy 1996. Fleshing Gender, Sexing the Body: Refiguring the Sex/Gender Distinction. *The Southern Journal of Philosophy* Vol. 35, Supplement.
- Tuana, Nancy 2001. Material Locations: An Interactionist Alternative to Realism/Social Constructivism. Teoksessa *Engendering Rationalities*. Toim. Sandra Morgen & Nancy Tuana. New York: SUNY Press.
- Tudeer, Annika 1999. Läsa balett med Foucault, som fan läser bibeln. *Askelmerkkejä tanssin historiasta, ruumiista ja sukupuolesta. Tanssintutkimuksen vuosikirja* 3: 64–79.
- Väätäinen, Hanna 2003. *Rumbasta rampaan. Vammaisen naistanssijan ruumiillisuus pyörätuolikipatanssissa*. Åbo: Åbo Akademis förlag.
- Williams, Gretchen Susan 1999. *Cleveland Ballet Dancing Wheels: Access to Moving and Moving to Access through Classical Modern Dance*. Doctoral Dissertation. Temple University. Painamaton.





Hanna Väätäinen (hanna.vaatainen@abo.fi), FT, työskentelee tutkijana Åbo Akademin musiikkitieteen oppiaineessa ja Suomen Akatemian rahoittamassa projektissa Sanoin ja teoin kerrottu sukupuoli. Hän tekee osallistavaa tutkimusta vammaisten ja ei-vammaisten naisten muodostaman Taika-tanssi -ryhmän kanssa ja on kiinnostunut naisten välisestä yhtenäisyydestä sekä erojen tekemisestä integroidussa tanssissa.

Hidden ballerinas.

Making Disabled Women Visible in Western Theatrical Dance

This article contributes to the visibility of disabled women in classical ballet. I propose that ballet can be made accessible to disabled women. It can become a part of disability culture.

I begin by presenting two interpretations of gender and disability in a performance of an American dance company Cleveland Ballet Dancing Wheels. I then look at the power relations in classical ballet by analysing an interview I made in 1999 with a woman who has cerebral palsy and who has danced ballet since she was a child. I focus on the joy of dancing and on the feelings of shame my interviewee had experienced in ballet classes.

The analysis of the visibility of disabled women in classical ballet is carried out in the context of feminist disability studies. An interactionist paradigm is used to challenge the normative 'ballet body'.



Luovaa mekaanisuutta ja mekaanista luovuutta

Sanna Rojola

Jos koneet säveltäisivät itse musiikin, syntyisi varmaan konesielu (Salmi 1999, 39).

Ajatus selkeästi määriteltävissä olevasta rajasta ihmisen ja koneen välillä näyttää digitaaliteknioiden aikakaudella entisestään hämärtyneen. Mielikuvat kyborgeista, utopiat lihattomasta olemassaolosta virtuaalimatriisissa, haaveet älykkästä tekoälystä kiertelevät ei vain nykyisessä populaarikulttuurissa vaan myös akateemisissa diskursseissa. Teknomusiikin metronomimainen beat, konesoundit ja teknokulttuurin teknologiaan kohdistama ihailu tuntuvat sopivan tähän maailmaan täydellisesti.

Digitaalisuus on luonut uudet puitteet sille, miten musiikkia sävelletään, tuotetaan, levitetään ja kulutetaan. Musiikin tuotannon teknologisoituminen ja digitalisoituminen synnyttävät uusia kysymyksiä luovuudesta, innovatiivisuudesta, autenttisuudesta ja originaaliudesta. Ne ovat paitsi inhimillisen ja ei-inhimillisen erottamisessa käytettyjä käsitteitä myös keskeisiä länsimaisia tapoja arvioida ja arvottaa musiikkia. Artikkelissaan "A New Day for Music? Digital technologies in contemporary music-making" (1992) Alan Durant jakaa digitaalitekniikan vaikutukset musiikin tekemiselle neljään osaan. Yksi näistä on kysymys taiteen originaaliudesta ja luovuudesta: mediassa ja kulttuurintutkimuksessa käydään keskustelua siitä, kuka on 'vastuussa' uusien tuotanto-otosten piirissä tehdystä musiikista. Tämä johtaa Durantin mukaan kysymykseen siitä, onko musiikin tekemisen automaatisaatio epäinhimillistänyt musiikillisen luomisprosessin (mts., 77). Teknossa ajatus teknologian epäinhimillistävästä vaikutuksesta ei juuri ole esillä. Teknologia ei rakennu uhkaavaksi eikä sen pelätä tuhoavan musiikin tekemisen luovuutta ja inhimillisyyttä. Tästä huolimatta myös teknossa neuvotteluja teknologian, luovuuden, autenttisuuden ja originaaliuden suhteista käydään jatkuvasti.

Musiikki, kuten muutkin taiteet, on perinteisesti mielletty luovuuden alueeksi. Erityisesti romantiikan jälkeen luovuus on liitetty tiukasti inhimillisiin toimijoihin. Luovuus on toiminut käsitteenä, jonka kautta ihmisen erityisyyttä ja eroa esimerkiksi eläimistä on rakennettu. (Battersby 1989, 2.) Luonnon, samoin kuin koneiden, olivat ne kuinka sofistikoituneita tahansa, on ajateltu kykenevän vain mekaaniseen jäljittelyyn ja uusintamiseen. Niinpä luovuutta voikin tarkastella ihmisen ja koneen välistä rajaa ja eroa rakentavana ja ylläpitävänä mutta myös purkavana ja haastavana käsitteenä.

Käsittelem tässä artikkelissa luovuuden merkityksellistymistä teknon teke-



mistä koskevista diskursseista luovuuden ja mekaanisuuden, taiteen ja taidon välisten vastakkainasettelujen kautta. Analysoin niitä tapoja, joilla musiikki ja teknologia yhtäältä sovitetaan yhteen ja toisaalta erotetaan toisistaan, sekä sitä, millä tavoin nämä erottelut ja yhdistämiset muokkaavat käsityksiämme luovuudesta. Durantin kysymyksiä heijastellen tarkastelen sitä, kuinka samalla kun ihminen näyttäisi siirtyvän sivuun musiikin luomisprosessin keskiöstä, koneet alkavat saada siinä yhä keskeisemmän aseman.

Sekä teknologia että ihminen – ja luovuus ihmisen ominaisuutena – ovat kulttuurissamme vahvasti sukupuolittuneita käsitteitä. Luovuus, innovatiivisuus ja niihin erityisesti populaarimusiikissa kytkeytyvä autenttisuus liitetään usein maskuliinisuuteen. Feminiininen ja naiseus on sen sijaan liitetty uusintamiseen ja ylläpitämiseen. Kuten Battersby toteaa, romantiikasta periytyvä käsityksemme luovuudesta on jo määritelmällisesti sulkenut naiset ulkopuolelleen (ks. myös Battersby 1989; Citron 1993; Nochlin 1988). Voisikin ajatella, että luovuuteen ja sitä kautta myös Tekijään¹ liittämismme käsityksissä tapahtuneet muutokset mahdollistaisivat myös naisille pääsyn luoviksi subjekteiksi.

Analyysini pohjaa luovuuden ja Tekijyyden tekstuaalisiin representaatioihin. Tarkastelen siis sitä, miten luovuudesta puhutaan ja kirjoitetaan, pikemminkin kuin sitä, miten muusikot 'toteuttavat' luovuuttaan. Musiikin tekemisen materiaalien käytäntöjen analyysi esimerkiksi etnografisen analyysin ja aineiston kautta olisi toki mielenkiintoista. Tämä jääköön kuitenkin toiseen kertaan. Materiaalini koostuu lähinnä musiikkiteknologia-lehdissä julkaistuista musiikin tekemistä ja musiikkiteknologioita koskevista artikkeleista, mainoksista ja musiikin tekemistä käsittelevistä tutoriaaleista². Mielenkiintoista lisävaloa tekijyyden rakentumiseen tuovat myös musiikin tekijöiden teknologiaa ja sen käyttöä koskevat kommentit, joita löytyy internetin lukuisista musiikkiteknologioita ja elektronisen musiikin tekemistä käsittelevistä uutisryhmistä.

Viittaan teknolla tässä artikkelissa laajasti elektronisesti tuotettuun tanssimusiikkiin, ottamatta selkeää kantaa genre-jaoitteluihin. Tekno on toki oma suhteellisen pieni alalajinsa, joka musiikillisesti eroaa esimerkiksi housesta tai drum 'n' bassista. Tästä huolimatta teknologian ja tekijyyden diskursseissa elektronisen tanssimusiikin kenttää voi pitää jokseenkin yhtenäisenä. Koneet näyttävät keskeistä osaa niin housen kuin junglenkin tekemisessä. Usein yksittäiset tuottajat myös tekevät monentyylistä musiikkia, joten heidän kommenttinsa musiikin tekemisen ja teknologian välisestä suhteesta eivät varsinaisesti liity tiettyjen musiikillisten alalajien elementteihin.

Artikkelin lähtökohtana on kiinnostukseni kulttuurisiin käytäntöihin, jotka tavalla tai toisella näyttävät purkavan ihmisen ja koneen välistä rajaa ja/tai raken-

¹ Kirjoittamalla Tekijän isolla alkukirjaimella, viittaan, en vain musiikin konkreettiseen säveltäjään/tuottajaan, vaan myös siihen diskurssiiviseen ja ideologiseen muodostumaan, jonka myötä tekijästä rakentui jumalankaltainen neroluoja ja teostensa autenttinen alkuperä.

² Esim. Future Music, Computer Music, Keyboard, Music Technology. Oppaita ja tutoriaaleja löytyy myös verkosta kyseisten lehtien kotisivuilta.



tavan niiden välille uudenlaisia kytköksiä. Kiinnostuksen taustalla hämöttäkin Donna Harawayn (1990) jo kaksikymmentä vuotta sitten esittämä ajatus kyborgista feministisenä strategiana, jonka kautta Harawayn teksti ja teknomusiikin 'synty' asettuvat ajallisesti varsin lähekkäin. Kahdessakymmenessä vuodessa on kuitenkin tapahtunut paljon, ja teknologian käyttö musiikin tuotannossa on normalisoitunut samalla, kun elektronisesti tuotettu tanssimusiikki on (ainakin osin) valtavirtaistunut. Suurin osa materiaalistani asettuu aikaan, jolloin elektroninen tanssimusiikki oli jo noussut osaksi valtavirtaa eli 1990-luvun jälkipuoliskolle ja 2000-luvun alkuun. Teknologian eksplisiittinen läsnäolo oli tuolloin jo muodostunut suhteellisen luonnolliseksi osaksi musiikin tuotantoprosessia.

Luova nero

Kirjassaan *The Imaginary Museum of Musical Works* (1992) Lydia Goehr kuvaa säveltäjyyden syntyä sekä siihen liitettyjä ideologioita. Hänen mukaansa ennen modernia ja romantiikan taiteilijoihin liittämiä ideoita säveltäjä oli lähinnä käsityöläinen. Säveltämistä saattoi verrata esimerkiksi puutarhurin tai ompelijan työhön. Säveltäjät työskentelivät hoveissa ja sävelsivät lähinnä tilaustöitä. Säveltäjän, kuten taiteilijoiden yleensäkin, ajateltiin imitoivan luontoa. Yksilöä ei pidetty jumalankaltaisena kaikkien merkitysten alkuperänä, joten häntä ei voinut pitää musiikinkaan merkitysten alkuperänä. Taide ymmärrettiin siis mimeettisenä pikemminkin kuin ainutlaatuisena tai originaalina ilmaisuna. (Ks. Battersby 1989, 28–29.)

Romantiikka toi mukanaan useita muutoksia, joiden seurauksena säveltäjiä samoin kuin kirjailijoita, säveltäjiä ja kuvataiteilijoita alettiin pitää neroina. Neron leima saatettiin tuki liittää myös tiedemiehiin tai kuuluisiin poliitikoihin, mutta taiteilijanerolla oli omat piirteensä, jotka vaikuttavat vahvasti vielä nykyäänkin ajatuksiimme ja käsityksiimme säveltäjistä. Näiden mukaan säveltäjä on itseään ilmaiseva nero. Käsitys vastaa modernin luomaa käsitystä subjektista autonomisena, innovatiivisena, yhtenäisen ja pysyvän identiteetin omaavana yksilönä (Barthes 1993/68, 111–112.) On siis mahdollista väittää Barthesia mukaillen, ettei säveltäjiä meidän tarkoittamassamme mielessä ollut olemassa ennen romantiikan aikaa. (Goehr 1992, 176–204.)

Teoksessaan *Gender and Genius* (1989) Christine Battersby analysoi nerouden ja tekijyyden diskursseja antiikin Kreikasta 1900-luvulle feministisestä näkökulmasta. Hän pitää selvänä, että nerouden käsitteeseen sisältyy aina implisiittisenä ajatus siitä, että nero on mies. Mielenkiintoista kyllä, neroon liitetyt piirteet olivat ja ovat edelleen hyvin feminiinisiä. Nerouteen liitettiin tietynlainen ennakoimattomuus, vahvat tunteet ja myös jonkinlainen hulluus. Myös naiseen on länsimaisessa kulttuurissa usein liitetty irrationaalisuus, tunteellisuus ja arvaamattomuus. (Battersby 1989, 102.) Neron feminiinisistä piirteistä huolimatta biologinen naisuus ei nerouden perustaksi kelvannut, sillä siihen luon-



nollisena liittyvän feminiinisuuden ajateltiin vain jäljittelevän neron psykologista feminiinisuutta. (Battersby 1989, 3; ks. myös McClary 1991, 102–103.)

Vaikka tekijän käsite populaarimusiikissa poikkeaa jossain määrin taidemusiikin säveltäjään liitetyistä ideologioista, kukoistaa romantiikan tekijäkultti populaarimusiikissa, erityisesti rockissa, ehkä voimakkaammin kuin missään muualla (Battersby 1989, 15; Toynbee 2003, 108; ks. myös Frith 1996). Tähtikultti siihen liittyvine faneineen, julisteineen ja fan-klubeineen tuottaa erittäin vahvasti ajatusta taiteilijasta yksilösankarina. Niinpä naisten määrä ei populaarimusiikinkaan tekijöinä ole ollut suuren suuri. He ovat voineet kyllä toimia esittäjinä, mutta useimmiten kappaleet on säveltänyt joku toinen³. Vaikka esittäjyys ja tekijyys liittyvätkin populaarimusiikissa yhteen toisella tavalla kuin taidemusiikissa, on kuitenkin selvää, että artistien ja musiikin arvostus noudattelee hyvin pitkälle taidemusiikin linjoja. Musiikki on arvokkaampaa, parempaa ja vakavasti otettavampaa, jos esittäjä on itse säveltänyt teoksensa. Samoin myytti taiteilijasta yksilösankarina, joka ilmaisee omaa sisintään lauluissaan, elää edelleen voimakkaana. Popin ja rockin estetiikka onkin vielä tiukasti kiinni romantiikan luomissa ajatuksissa taiteilijanerosta, jonka intention ilmentymiä hänen teoksensa ovat (Frith & Horne 1987, 148; ks. myös Goodwin 1990, 268).

Luova kone

Eryteisesti toisen maailmansodan jälkeisessä populaarimusiikissa teknologian on ajateltu olevan sekä välttämätön paha että armoitettu innovaation lähde (ks. esim. Frith 1986; Negus 1992, 20–37). Uhat, joita teknologian ajatellaan aiheuttavan taiteelliselle luovuudelle ja innovaatiolle, ovat saaneet aikaan sen, että teknologian osuus musiikin tuotannossa on täytynyt häivyttää mahdollisimman näkymättömäksi. Teknologia kyllä hyväksytään osaksi musiikin tuotantoprosesseja mutta vain välineenä, jota säveltäjä tai muusikko voi käyttää omiin tarkoituksiinsa (ks. Frith 1986; Frith 1996).

Vaikka teknologian rooli musiikin tuotannossa on nykyisin itsestäänselvyys, se helppous, jolla teknologia on integroitu osaksi teknomusiikin tuotantoprosesseja, on edelleen poikkeuksellista. Suurin osa teknomusiikin äänimassasta tuotetaan tietokoneilla, syntetisaattoreilla, sekvenssereillä ja sämplereillä. Jos perinteisiä instrumentteja tai lauluääntä käytetään, niitä muokataan vielä tallentamisen jälkeen tietokoneilla. Myös reiveissä musiikki on lähes kokonaan

³ Vaikka tulkinta rockin misogyniasta ja eksklusiivisesta maskuliinisuudesta on aika yleinen, ei se kuitenkaan ole ainoa mahdollinen. Eryteisesti viime vuosina feministiset populaarimusiikin tutkijat ovat pyrkineet haastamaan luentoja rockista vain aggressiivisen maskuliinisuuden rakentajana todeten, että rock pitää sisällään myös moninaisia vastustuksen ja vaihtoehtoisten merkitysten luomisen paikkoja naisille. (Ks. esim. Whiteley 2002; Stein 1995, Gaar 1992)



ennakkoon äänitettyä. Tietysti jo genren nimi, tekno, viittaa teknologiaan, ja esimerkiksi Suomessa puhutaan yleisesti myös konemusiikista.

Koneiden ajatellaan olevan korvaamattomia teknomusiikille, jopa siinä määrin, että niiden nähdään vaikuttavan selvästi luomisprosessiin. Esimerkiksi englantilainen Fluke toteaa *New Musical Express* -lehden haastattelussa, että heidän musiikistaan on vastuussa sataprosenttisesti teknologia ja sataprosenttisesti heidän oma persoonallisuutensa (Cummins 1993, 23). Muusikoita ei siis tunnu haittaavan teknologian keskeinen osuus, päinvastoin. Muusikot flirttailevat ajatuksella täysin koneellisesti tuotetusta musiikista, jonka tekemisessä ihminen ei enää olisi välttämätön. Fluke kuvaa fantasiaansa ihmisettömästä musiikkituotannosta: "[o]lemme faneja, tietokonefaneja. Uskomme edelleen, että jonain päivänä tämän kaiken tekee kone, ilman käyttäjää"⁴ (mts.). Molemmissa kommentoissa näkyy positiivinen suhtautuminen ihmisen ja koneen välisten rajojen hämärtymiseen. Koneita ei koeta uhkana vaan pikemminkin mahdollisuutena. Harawayn ajatus kyborgiruumiillisuudesta on samankaltainen.

Intensiivinen taidoista, konetaidoista, saatava mielihyvä lakkaa olemasta syntyä, ja siitä muodostuu ruumiillisuuden muoto. Kone ei ole "se", jota meidän on elävöitettävä, palvottava ja hallittava. Me olemme kone ja kone on me, meidän toimintamme ja ruumiillisuutemme muoto. Voimme olla vastuussa koneista; ne eivät hallitse tai uhkaa meitä. Me olemme vastuussa rajoista; me olemme ne⁵. (1990, 222.)

Teknon kontekstissa teknologiaa ei voi ajatella vain työkaluna tai välineenä, jota inhimillinen subjekti kontrolloi. Teknossa teknologia on pikemminkin itsestään selvä ja näkyvä osa musiikkia ja niitä tapoja, joilla musiikkia käsitteellistetään. Koneita ei tarvitse hallita tai edes palvoa, vaan kuten Haraway toteaa, niistä on tullut osa ruumiillisuuttamme.

Tietokone, syntetisaattorit ja rumpukoneet ovat nousseet muusikkojen rinnalle myös musiikkilehtien juttujen aiheina. Enää ei kysytä vain taiteilijan inspiraation lähteitä vaan esimerkiksi sitä, mitä koneita hän mieluiten käyttää, miten ja miksi. Toimittajat kysyvät usein esimerkiksi seuraavanlaisia kysymyksiä: "Phil, voisitko esitellä meille tässä äänitteessä käyttämäsi studiokokoonpanon?" tai "Mainitsit KORG MS-10:n. Kuinka itse asiassa käytit sitä, ja mikä tässä syntikassa veti sinua puoleensa?" (Rule 1999, passim.) Musiikin tekemistä määritellään ja käsitteellistetään koneiden ja teknologian kautta: tietty kappale syntyi tietystä soundista, joka saatiin aikaan tietyllä koneella. Koneet ovat asettuneet keskelle luomisprosessia, ja ne ovat tulleet jäädäkseen.

Koneisiin myös liitetään ominaisuuksia, jotka aiemmin miellettiin ainoastaan

⁴ "[w]e're fans, computer fans. We still think that one day it'll all be done on a machine, without anyone operating it." Kaikki käännökset tekijän.

⁵ Intense pleasure in skill, machine skill, ceases to be sin, but an aspect of embodiment. The machine is not an it to be animated, worshipped and dominated. The machine is us, our processes, and aspect of our embodiment. We can be responsible for machines; they do not dominate or threaten us. We are responsible for boundaries; we are they.



ihmisille kuuluviksi. Arvio Clemony Softwaren Melodyne audio-editointiohjelmasta kuvaa kyseistä ohjelmaa seuraavasti:

On vaikea kuvailla kuinka intuitiivinen Melodyne on jos ei ole käyttänyt sitä, mutta yksinkertainen tosiasia on, että voit napata nuotin, liikutella sitä ympäri editointiikkunaa ja todeta, että se reagoi täsmälleen sellaisella musiikillisella tavalla kuin olisit odottanutkin⁶ (Computer Music 2001a, 8).

Teknologiaan yhdistyy lainauksessa intuitio. Melodyne-ohjelma ei ole vain aivoton ihmisen käskyjä mekaanisesti totteleva kone. Se on jotain erityistä, koska sillä on arvion mukaan kyky intuition. Koneen intuition on oltava musiikillista, jotta se kykenisi vastaamaan ”juuri sellaisella musiikillisella tavalla, jota odotitkin”. Kone, tai Melodynen tapauksessa tarkemmin sanottuna tietokone-ohjelma, saa siis inhimillisiä ominaisuuksia. Niiden kautta se määrittyy myös tiettyyn mittaan toimijaksi. Koneen intuitio on kuitenkin tärkeä vain, jotta se kykenisi ’ennakoimaan’ käyttäjänsä tarpeet. Kone on siis edelleen olemassa vain ihmistä varten. Ihminen on yhä edelleen toimija, joka antaa komennot. Koneen toimijuus rajoittuu sen kykyyn vastata käyttäjänsä tarpeisiin. Koneen ja ihmisen välillä tapahtuu vuorovaikutusta, mutta ihmisellä on silti lopullinen kontrolli.

Olennaista ei kuitenkaan ole se, voiko koneella olla intuitiota, vaan pikemminkin se, millä tavalla koneista puhutaan, miten diskurssit niiden ympärillä muuttuvat. Musikaalisuuden tai intuition liittäminen koneisiin muuttaa käsitystä sellaisesta ihmisen ja koneen suhteesta, jossa ihminen on ainoa luovuuteen kykenevä toimija ja kone ainoastaan tyhjä esine, joka ei kykene minkäänlaisiin toimiin ilman käyttäjänsä käskyjä. Vaikka koneita ei sanan tiukassa merkityksessä voikaan pitää luovina, on selvää, että luovuuden käsite on laajentunut pitämään sisällään mahdollisuuden ei-inhimillisiin, luoviin toimijoihin. Samalla käsityksemme koneista, niiden rajoituksista ja mahdollisuuksista ovat muuttuneet sumentaen rajaa inhimillisen ja ei-inhimillisen välillä.

Tekno ei tietenkään ole ainoa tai edes ensimmäinen ihmisen ja koneen rajaa horjuttanut kulttuurinen käytäntö. Rajan pohtimisella, sillä leikkimisellä ja myös sen tutkimisella on pitkä historia, jonka voi ulottaa jo antiikin Kreikkaan ja Aristoteleen pohdintoihin ihmisen ja työkalun erosta. Renessanssin ja uuden ajan alun lääketieteessä pohdittiin elollisen ja elottoman vastaavuuksia. Descartes kuvasi ruumista koneen kaltaisena laitteena. Modernisaation ja teollistumisen myötä aihe nousi yhä keskeisemmäksi ei vain tieteissä vaan myös taiteissa ja kirjallisuudessa. Mary Shelley'n *Frankenstein* (1818) samoin kuin Villiers de l'Isle-Adamsin *L'éve Future* (1886) käsittelevät molemmat luonnollisen ja teknologisen, orgaanisen ja epäorgaanisen välisiä kytköksiä. Viime vuosisadan alkupuolella tsekkiläinen kirjailija Karel Čapek lanseerasi käsitteen robotti teok-

⁶ It's hard to describe just how intuitive Melodyne is without actually using it, but the simple fact is that you can just grab a note, move it around the editing window and find that it'll respond exactly the musical manner that you'd expect.



sessan *Rossumin universaalit robotit* (1921), ja toisen maailmansodan jälkeen elokuvassa, popularissa kirjallisuudessa ja sarjakuvissa ihmisen ja koneen suhde on ollut jatkuvan kiinnostuksen kohteena. Myös musiikissa teknologia on nostanut esiin kysymyksiä ihmisen ja koneen suhteesta. Teknologian on milloin koettu uhkaavan musiikin autenttisuutta, milloin sen taas on nähty antavan säveltäjälle uudenlaista valtaa (ks. Frith 1996, 226–245).

Teknoa ei tule nähdä täysin uutena tai erilaisena kulttuurisena käytäntönä vaan osana jatkumoa, joka purkaa ja rakentaa uudelleen ihmisen ja koneen, taiteen ja teknologian välisiä rajoja. Tekno asettuu ihmisen ja koneen välistä rajaa pohtivien, purkavien ja rakentavien kulttuuristen käytäntöjen jatkumoon, eikä se merkitse yksinomaan radikaalia katkosta taiteen ja teknologian toisistaan erottaneisiin diskursseihin ja käytäntöihin.

Luomisesta tekemiseen

Romantiikan ajalta asti luovuuteen ja taiteen tekemiseen on liitetty ajatus jumalaisesta tai ylimaallisesta inspiraatiosta, jonka kautta itse taiteen tekemisprosessi on häivytetty näkyvistä. Tähän 'myyttiin' nojaten esimerkiksi Tšaikovski kuvasi, kuinka "tulevan sävellyksen itu saapuu yhtäkkiä ja odottamatta. Jos maaperä on valmis – siis jos työn jäsentely on olemassa – se juurtuu tavattomalla vauhdilla ja voimalla..." (lain. Toynebee 2003, 103). Samalla tavoin John Lennon erotteli ne kappaleet, jotka oli sävellettävä, koska levyn valmistuminen sitä vaati, niistä, jotka valmistuivat ikään kuin itsestään. Tämä musiikki oli Lennonin mukaan "sfäärien musiikkia, joka ylittää ymmärryksen. Sillä ei ole mitään tekemistä minun kanssani, minä toimin vain kanavana." (lain. Waters 1988, 306).

Mikko Lehtonen (1994) kuvaa taiteen ja luovuuden käsitteiden eriytymistä omiksi kokonaisuuksiksiin liittäen tämän prosessin muutoksiin, joita tapahtui käsityksissä ihmisen ja luonnon suhteesta (mts, 88). Lehtosen (mts., 89) mukaan 'mimesiksen' käsite, joka pitkään oli ollut vallitsevana taideteorioissa, alkoi 1700-luvun puolessa välissä hiljalleen syrjäytyä uusien diskurssien tieltä. Näiden uusien diskurssien iskusanot olivat kulttuuri, nero ja luovuus. Diskurssi, joka tarkasteli taidetta nimenomaan luomisena, merkitsi Lehtosen mukaan suoranaista katkosta aiempiin tapoihin ymmärtää taidetta. Muutoksen myötä luominen erotettiin tekemisestä, ja se tuli merkitsemään ennen kaikkea *uuden* luomista⁷. Tämä Lehtosen kuvaama diskurssi näkyy hyvin sekä Tšaikovskin että Lennonin tavoissa kuvata luomisprosessiaan. Taide syntyy tyhjistä, sitä tarvitse

⁷ Ilmaus 'creatio' tarkoitti alunperin Jumalan luomisaktia tyhjistä (*creatio ex nihilo*). Vaikka 1700-luvulta lähtien, luominen liitettiin myös taiteisiin, ja sillä tarkoitettiin *uuden* luomista, ei *creatio ex nihilo* ajatuksesta koskaan luovuttu täysin. Tarkempi analyysi luomisen käsitteen liittymisestä taiteisiin löytyy Mikko Lehtosen teoksesta *Kyklooppi ja Kojootti. Subjekti 1600–1900-lukujen kulttuuri- ja kirjallisuusteorioissa* (1994, 88–92).



tehdä. Luovuus mielletään kulttuurissamme myötäsyntyiseksi, joksikin jota ei voi oppia (ks. Nochlin 1988, 153).

Teknossa musiikin tekemisen käsitteellistämisen tavoista puuttuvat yllä kuvatut luovuuteen liitetyt 'myyttiset' piirteet lähes kokonaan. Musiikin tekemisessä korostuvat enemmän taidot kuin myötäsyntyinen luovuus. Erityisen selvästi tämä näkyy musiikkiteknologialehtien musiikin tekemiseen tarkoitetuissa oppaissa. Ne opastavat esimerkiksi tietyn ohjelman käyttöön tai perehdyttävät lukijan miksausun saloihin. Joskus ne tarjoavat perustietoa sämpläyksestä tai ohjelmoinnista. Toisinaan niiden ohjeet vaativat jo laajempaa perehtyneisyyttä musiikkiteknologian maailmaan. Esimerkiksi miksausta esittelevä artikkeli korostaa tämän olevan ennen kaikkea taito, joka on muiden taitojen tavoin mahdollista oppia.

Miksaaminen on äänen tasapainottamisen prosessi. Se on taito. Se on myös luovaa, mutta tämä ei tarkoita, etteikö sitä voisi oppia. Jotta voisi tulla hyväksi yhtään missään on harjoiteltava, harjoiteltava, harjoiteltava. Tämän voi kuka tahansa äiti voi kertoa. Älä siis odota, että tämän artikkelin luettuasi loisit planeetan ällistyttävimmän raidan, sillä näin ei tule tapahtumaan.⁸ (Computer Music 2002.)

Luovuuden osuus ja sen tärkeys musiikin tekemiselle myönnetään, mutta enemmän painoa asetetaan kuitenkin sille, että kuka tahansa voi tehdä upeaa musiikkia kunhan vain on valmis harjoittelemaan. Myös Suomen suurimman klubikulttuurin ja elektronisen musiikin sivuston Platinumin⁹ audio-tech-osastolla käydyissä keskusteluissa harjoittelun osuutta korostetaan. Nimimerkki Mikki Hiiri esimerkiksi totesi: "Musiikkia ei opita tekemään hetkessä. Soundien muodostuksen opettelu voi viedä vuosia, varsinki jos joutuu opettelee kanta-pään kautta ilman kenenkään apua missään tilanteessa (kuten minä)."¹⁰ Tällainen käsitys musiikin tekemisestä on varsin kaukana siitä tavasta, jolla neron on perinteisesti ajateltu luovan taidetta. Harjoittelu on tietysti olennainen osa kaikkea musiikin tekemistä, mutta käsityksissämme musiikin tekemisestä harjoittelu liitetään yleensä taitoihin, kuten soittimen soittamiseen, eikä niinkään säveltämiseen musiikin "luomisena".

Soittamista ja säveltämistä ei suinkaan aina ole eroteltu toisistaan, vaan erottelu syntyi vasta musiikin muuttuessa taiteeksi 1700-luvulla. Musiikin käytännöissä moderni ajatus taiteen ja taidon dikotomisesta suhteesta toteutui kätevästi: säveltäjä rakentui taiteilijaksi, siis luovaksi neroksi, ja muusikot taitoa käyttäviksi ammattilaisiksi. He siis keskittyivät säveltäjän intention reprodusointiin, esittämiseen (Leppänen 1996, 18). Nerouden liittyminen alkuperään näkyy

⁸ Mixing is the process of balancing sound. It is a skill. It is also creative, but that doesn't mean it can't be taught. However, to become good at doing anything you have to practise, practise, practise, as any good mum will tell you. Don't expect that after reading this article you will be able to go away and create the most amazing track on the planet, because you won't.

⁹ www.platinum.ac

¹⁰ Nimimerkki Mikki Hiiri 31.5.2003, <http://www.platinum.ac/phpbb/viewtopic.php?t=1308> [luettu 24.10.2003].



niissä musiikillisissa merkityksenannoissa, joissa säveltäjä nähdään teoksen alku-
peräisenä luojana. Muusikko vain tulkitsee jo olemassaolevaa teosta. Musii-
kintutkimuksessa tämä dikotominen ja hierarkkinen erottelu näkyy esimerkiksi
erilaisissa musiikillisissa kommunikaatiomalleissa, joissa syy- ja seuraussuhteet
ovat selvät: säveltäjä → nuotinnos (teos) → esittäjä → kuulija (ks. esim. Bengt-
son 1973).¹¹

Musiikin kentällä suhde luovuuteen määrittyy edelleenkin pitkälti sen perus-
teella, onko kyse säveltäjästä, muusikoista vai kuulijoista (Leppänen 1996,
17). Länsimaisessa taidemusiikissa musiikin luovana toimijana pidetään yleensä
säveltäjää, joka tätä kautta määrittyy myös musiikin Tekijäksi. Säveltäjäys mää-
rittyy selvemmin luovaksi toiminnaksi toisin kuin esittäjäys. Leppänen (1996b,
34) tarkastelee luovuutta musiikin kentällä ja toteaa, että siinä toimivien subjek-
tien mahdollisuus tulla määritellyiksi luoviksi kertoo paljon eri ryhmien välisistä
valtasuhteista. Marcia Citronin (1993, 45–45) mukaan luovuus on kulttuuris-
samme hyvinkin maskuliininen ominaisuus, jota patriarkaalinen yhteiskunta on
käyttänyt ja käyttää edelleen naisten ulossulkemisen ja vaientamisen välineenä.
Niinpä säveltäjäys on yhä edelleen naisille vaikeasti saavutettava ammatti. Muu-
sikoin ammatti puolestaan on paljon mahdollisempi, sillä muusikkouteen ei luo-
vuutta liitetä yhtä vahvasti kuin säveltäjäyteen. (Leppänen 1996, 17–18.)

Toisin kuin taidemusiikissa, populaarimusiikissa, erityisesti rockissa, säveltäjä
ja muusikko ovat useimmiten yksi ja sama henkilö. Tämän lisäksi populaarimu-
siikissa luovuuteen liittyy myös sosiaalinen puoli huomattavasti eksplisiittisem-
min kuin klassisessa musiikissa¹². Bändit säveltävät usein yhdessä materiaalin,
jota vielä äänitysvaiheessa muokataan studioteknikkojen kanssa. (Toynbee
2003, 108–109.) Monessa mielessä rockin Tekijyyden diskurssi muistuttaakin
renessanssiajan käsitystä säveltäjästä ja muusikosta. Rock-muusikot esittävät
lähes yksinomaan omaa musiikkiaan, jonka päätarkoitus on viihdyttää. Rock-
muusikot nähtiinkin pitkään lähinnä käsityöläisinä ja yleisön palvelijoina, joiden
musiikin arvo muotoutui selkeästi yleisen mielipiteen eikä niinkään taiteellisten
tai esteettisten arvojen mukaan (Frith & Horne 1989).

Rockin status kuitenkin nousi 60-luvun lopussa sen saamien poliittisten piir-
teiden myötä. Hippiliike, 70-luvun alun poliittinen rock ja folkmuusiikki toivat

¹¹ Luovuuden tiukkaa liittämistä säveltäjäyteen on musiikintutkimuksessa yri-
tetty purkaa (ks. Leppänen 1995; 1996). Esimerkiksi Kari Kurkela esittää artikke-
lissaan "Onko esittävä säveltaide luovaa säveltaidetta?" (1987), että sekä
ammattitaitoinen säveltäjä että ammattitaitoinen muusikko voivat tuottaa
musiikkia ilman, että heidän tekemisensä tulokset olisivat luovia. Myös säveltä-
misen ja soittamisen rajaa on musiikintutkimuksessa yritetty murtaa, tai ainakin
siirtää. On pohdittu sellaisia käsitteitä kuin improvisaatio, tulkinta ja virtuoosi-
suus ja pyritty jakamaan säveltämisen käsite erilaisiin osioihin (ks. Leppänen
1996; myös Mäkelä 1988a; 1988b).

¹² Molemmista kysymys on tietysti siitä kuinka sosiaalisena luovuus ymmärretään
pikemminkin kuin siitä kuinka sosiaalista se käytännössä on, sillä myös klassi-
sessa musiikissa luovuus ja luominen ovat läpeensä sosiaalisia, vaikka klassisen
musiikin ideologiat pitävätkin yllä ajatusta luomisesta yksilöllisenä, sosiaalisista,
kulttuurisista ja poliittisista seikoista irrallisena asiana.



populaarimusiikkiin vakavuutta. Rockiin alkoi sisältyä sanoma, eikä sen tarkoitus ollut enää vain viihdyttää. Tämä vaikutti myös siihen, että käsitykset tähdistä ja muusikoista alkoivat muuttua. Rockmuusikoita ei enää pidetty pelkästään viihteen tekijöinä, vaan heistä tuli tärkeitä kulttuurivaikuttajia ja vakavasti otettavia taiteilijoita. (Krasnow 1993, 181; Buxton 1990, 427–428.)

Rockin yhä eksplisiittisemmäksi muuttuvan poliittisuuden avulla rocktähdet saattoivat esittää itsensä tiedostavina, autonomisina subjekteina. Niinpä Bob Dylania tai Jim Morrisonia pidettiin taiteilijoina, jotka välittivät autenttisia kokemuksiaan musiikkinsa ja sanoitustensa kautta yleisölle. (Krasnow 1993, 181; Frith 1986, 267.) Rockmuusikko alkoi yhä enemmän muistuttaa romantiikan neroa. Hänestä tuli teostensa Tekijä ja niiden merkityksen alkuperä. Hänestä ja hänen elämäntyylistään tuli myös mittari musiikin merkittävyydelle, sen kapinallisuudelle ja kumoukselliselle voimalle (Buxton 1990, 434).

Klassisen ja populaarin eroista huolimatta romanttinen myytti neroluojasta on molemmissa diskursseissa vielä voimissaan. Luominen liitetään populaarimusiikissa kenties vielä klassisen musiikin ideologioita selkeämmin luojan psyykeen, jonka ilmentymä hänen luomansa musiikki on. Esiintyjän arvostusta mitataan usein sillä onko hän itse säveltänyt esittämänsä kappaleet. Populaarimusiikissa tähtikultti (ks. esim. Mäkelä 2002) on osaltaan ylläpitänyt romanttista myyttiä luomisesta. Kysymys on tietysti myös taloudellisista syistä, sillä kysynnän epävarmuutta on helpompi kontrolloida keskittymällä muutaman ison tähden markkinointiin (Toynbee 2003, 111; Straw 1999, 293). Kysymys ei kuitenkaan ole vain markkinoiden voimasta, sillä myös kuulijat ja artistit usein ylläpitävät romanttista myyttiä (Toynbee 2003, 111)¹³.

Teknossa teknologian keskeisyys kyseenalaistaa tyhjistä luomisen ajatuksen, joka on ollut romanttiselle neromyyttille keskeinen. Teknologian ymmärtäminen ja teknisten taitojen tärkeys musiikin tekemiselle tuovat esiin luomisen prosessuaalisen puolen toisella tavalla, kuin jos musiikin teko vaatisi vain kynän ja paperia. Tietysti sekä kynän, paperin ja pianon tai sähkökitaran avulla tapahtuva luominen käytännössä vaatii teknisiä tietoja ja taitoja siinä missä teknomusiikin tekeminen. Erot ovatkin ensisijaisesti ideologisia: teknomusiikin luomisen teknistä ja prosessuaalista puolta ei yritetä piilottaa, vaan sen tärkeyttä pikemminkin korostetaan. Tämä tekee osaltaan mahdolliseksi myyttisen ajatuksen luomisesta tahattomana yksinomaan yksilön psyykestä kumpuavana tapahtumana. Vielä selkeämmin tämä näkyy tavoissa, joilla musiikin tekemisestä keskustellaan ja musiikkia arvioidaan erilaisilla keskustelupalstoilla, joita tarkastelen tuonnempana.

Useat feministitutkijat ovat nähneet romanttisen neromyytin ongelmallisena nimenomaan naisten kannalta. Yhtäältä se, kuten edellä mainitsin, pitää sisäl-

¹³ Tietysti myös tekijänoikeuskysymykset ohjaavat voimakkaasti sitä minkälaisia ideologioita tekijyyteen liitetään. Ei olekaan sattumaan, että tekijänoikeuslaki sai ensimmäisen virallisen ilmaisunsa samoihin aikoihin kun luomiseen ja Tekijyyteen alettiin entistä voimakkaammin liittää ajatus originaaliudesta. (Ks. esim. Schwartz 1996, 245–248; Woodmansee 1984.)



lään ajatuksen nerosta valkoisena, keskiluokkaisena ja länsimaisena miehenä. Toisaalta ajatus luomisesta itsestään tapahtuvana ja ajattomana tapahtumana on piilottanut luomisen sosiaalisen ulottuvuuden. Niinpä näyttääkin helposti siltä, että jos historiaan ei ole naisneroja jäänyt, johtuu se yksinkertaisesti siitä, ettei naisilla ole ollut kykyä luoda (Nochlin 1988, 156). Tätä kautta myös ne taloudelliset, poliittiset ja sosiaaliset seikat, jotka ovat tehneet naisille mahdolliseksi tai mahdottomaksi esimerkiksi kouluttautumisen, ovat usein jääneet huomiotta. Voisikin ajatella, että luomisen myyttisten piirteiden purkautuminen ja luomisen sosiaalisten puolien esiin tuominen mahdollistaisi naisten pääsyn musiikin tekijöiksi. Teknossa kuitenkin teknisyyden korostamisen vaikutukset näyttävät toimivan lähes päinvastaisesti, kuten seuraavista luvuista käy ilmi.

Makuuhuonetaiteilijoita

Ehkä tärkein teknomusiikin 'syntyyn' vaikuttanut teknologinen innovaatio on MIDI, "digitaalinen kieli". Se mahdollistaa koneiden välisen kommunikoinnin, ja se on nykyisin lähes kaiken tietokoneavusteisen musiikin tekemisen perusta. Digitaalista ääntä äänittämään ja uusintamaan pystyvien äänikorttien yleistymisen myötä myös erilaisten musiikinteko-ohjelmien määrä on huomasti kasvanut. Muutaman perusohjelman avulla voi tavallisen kotitietokoneen muuttaa laitteeksi, joka ei vain äänitä ja soita digitaalista ääntä vaan myös esittää audiodatan niin, että sitä on musiikkiin perehtymättömänkin suhteellisen helppo ymmärtää ja editoida. Äänidata voidaan esittää graafisesti tietokoneen näytöllä ja sitä voi helposti manipuloida esimerkiksi hiiren avulla, joskus jopa reaaliajassa (eli silloin kun tietokone samanaikaisesti 'soittaa' editoinnin kohteena olevaa äänimateriaalia).

Kotitietokoneille tarkoitettujen musiikkiohjelmien määrän kasvu tarkoittaa myös sitä, että ohjelmien hintataso vaihtelee entistä enemmän. Nykyisin lähes professionaaliset MIDI-laitteistot ovat huomattavasti halvempia kuin studio-taksat studioiden ja levy-yhtiöiden kulta-aikoina 1970-luvulla. Osittain tai kokonaan valmiin äänitteen tuottaminen kotistudioissa on mahdollista yhä useammalle. Se mihin aiemmin tarvittiin huomattavan kallis ja suuri studio-laitteisto, voidaan nyt tehdä kotona. (Toynbee 2000, 94–95.) Toynbee (mts.) huomauttaakin, että makuuhuoneesta on tullut metonymia uudelle kulttuuripolitiikalle joka korostaa saatavuutta (*access*) ja omavoimaisuutta (*empowerment*). Digitaalitekniikoiden aikakaudella musiikilliset tee-se-itse-ideologiat ovat voimistuneet siinä määrin, että musiikin tekemisen nähdään olevan mahdollista kenelle tahansa koulutuksesta tai sukupuolesta riippumatta. Tietokoneen muuntaminen digitaalseksi audioasemaksi (digital audioworkstation) on mahdollista yhä useammalle 'makuuhuone-dj':lle.

Kysymys ei kuitenkaan ole vain harrastajien eduista, sillä myös moni kuuluisa kokoonpano, kuten The Orbital tai Daft Punk, on tehnyt menestyviä pro-

jekteja "makuuhuoneissaan" käyttäen sekvensserejä, neliraitureita ja halpoja dat-nauhureita (Gilber & Pearson 1999, 118). *Computer Music* -lehden kone-musiikin tekemisen perusohjeistossa uusien teknologoiden tarjoamia mahdollisuuksia kuvataan seuraavasti. "Luota sanaamme – kaikki se mikä onnistuu perinteisessä studiossa, onnistuu nykyisin pelkkien tietokoneohjelmien avulla. Hämmästynt? Tulet kyllä olemaan..."¹⁴ (*Computer Music*, 2001, 18)

Instituutioiden haastaminen teknologian avulla ei ole vain populaarimusiikkikulttuurin erityispiirre. Tarkastellessaan mediaa ja populaarikulttuuria laajemminkin Wolfgang Schrimacher (1994, 69) toteaa, että tämän päivän media ei enää kuulu suurten emansipaatio- ja edistyskertomusten moderniin joukkoon, vaan se on pikemminkin osa triviaaleja postmoderneja tarinoita, joissa "jokainen on taiteilija" ja "mikä vain käy". Postmodernit viestintäteknologiat sotkevat rajaa luojan ja yleisön välillä ja tarjoavat kaikille mahdollisuuden osallistua luomista pahtumaan.

On varmasti totta, kuten yllä totesin, että uudet musiikkitekniologiat tarjoavat yhä useammalle mahdollisuuden tehdä lähes professionaalisen kuloista musiikkia ja vieläpä levittää omaa musiikkiaan internetin välityksellä. Voi kuitenkin harawaylaisittain (ks. Haraway 1997) kysyä, kenen etuja nämä "vapaata pääsyä" ja "tavallista taiteilijuutta" hehkuttavat diskurssit palvelevat? Kuka niistä hyötyy ja kenet ne sulkevat ulkopuolelleen? Naisten määrää ne eivät ole elektronisen tanssimusiikin tekijöinä lisänneet, mutta esimerkiksi suuret ylikansalliset musiikkitekniologiayhtiöt ovat varmasti rikastuneet huomattavasti.

Teknikoita vai muusikoita

Teknologian ja musiikin, kuten teknologian ja taiteenkin, suhde on moninainen. Se rakentuu monien limittäisten ja päällekkäisten artikulaatioiden kautta. Teknologian osuus populaarimusiikin historiassa on merkittävä, ja vaikka musiikkitekniologian ei voikaan ajatella täysin määrävän musiikillisia muutoksia, ovat äänitteet, äänitystekniologia ja tietokoneet kuitenkin ratkaisevasti vaikuttaneet käsityksiimme siitä, mitä musiikki on ja mitä se voi olla. (Durant 1994, 75.) Rock ei olisi rockia ilman sähkökitaroita, vahvistimia ja mikrofoneja, äänitystekniologioista puhumattakaan. Ilman helppokäyttöisten ja suhteellisten halpojen syntetisaattorien tai MIDI:n kehittämistä teknomusiikki olisi kovin erilaista, jos sitä ylipäänsä olisi olemassakaan.

Teknologian ja musiikin suhteista käytävät neuvottelut noudattelevat osin yleisempiä taiteen ja teknologian suhteista käytävien neuvottelujen linjoja. Tekniologia on vuoroin nähty taiteellisen vapauden mahdollistajana, vuoroin taas uhkaavana, taiteen inhimillisyyden, originaaliuden ja innovatiivisuuden tukahduttajana (Théberge 1999, 209; ks. myös Frith 1996, 226–245). Populaari-

¹⁴ "Take our word for it – anything you can do in a traditional recording studio really is now possible using nothing but software. Amazed? You will be..."



musiikin kentällä keskustelua teknologian ja musiikin suhteesta on värittänyt voimakkaasti kysymys musiikin autenttisuudesta. Simon Frith (1986, 264–265) toteaa, että asetettiinpa teknologia sitten vastakkain luonnon ja luonnollisuuden, yhteisöllisyyden tai taiteen kanssa, taustalta löytyy huoli musiikin totuudenmukaisuudesta, sen autenttisuudesta. Suhde teknologiaan on populaarimusiikin historiassa ollut vähintäänkin ristiriitainen. Huolimatta erityisesti 1970- ja 1980-luvuilla kuuminkin käyneistä debaateista teknologian puolesta ja ehkä erityisesti sitä vastaan (ks. esim. Frith 1986; Negus 1992), on populaarimusiikin historia väistämättä myös teknologian historiaa. Voisi myös Frithin tapaan väittää, että teknologinen kehitys on itseasiassa mahdollistanut rockin autenttisuuden ja että se on toiminut olennaisena välineenä musiikkiteollisuuden valtaa vastaan käydyissä taisteluissa oli kyse sitten musiikin kopioinnista, yhä halvemmista äänityslaitteista tai yksilöiden mahdollisuuksista levittää omaa musiikkiään ilman levy-yhtiöiden toimimista välittäjinä.

Teknologian ja populaarimusiikin suhteista on siis neuvoteltu jo hyvin pitkään ja digitaalitekologian aikaansaamat muutokset musiikin tuotantokoneistolle on asetettava tähän kontekstiin. Vaikka digitaalisuus onkin aiheuttanut muutoksia musiikin tuotantokoneistolle, ei kysymys ehkä kuitenkaan ole radikaalista katkoksesta vaan muutoksen laajenemisesta. Alan Durant toteaa, että nykyisenkaltainen tuotannon ja levityksen uudelleenstrukturointi koskettaa myös niitä musiikin lajeja, joilla ei välttämättä ole suoraa kosketusta digitaalitekologioihin. Kysymys ei myöskään ole vain rakenteellisista muutoksista, sillä teknologian kasvava näkyvyys sekä musiikin tuotannossa että sen levityksessä ja vastaanotossa vaikuttaa myös ihmisten käsityksiin musiikin merkityksestä, tarkoituksesta, tyyleistä ja arvosta. (Durant 1992, 175.) Myös Steve Jones (1992, 155–156) huomauttaa, että ei vain musiikin tekemisen tavat vaan myös tavat representoida musiikkia sekä musiikista ja sen luomisprosessista puhumiseen käytetty kieli muuttuvat teknologisen kehityksen myötä.

Musiikin tekemistä, luovuutta ja instituutioita tutkinut Jason Toynbee näkee yhtenä uusien teknologioiden aikaansaamana muutoksena sen, että teknikon ja muusikon roolit ovat entistä enemmän sulautuneet toisiinsa (2000, 94–95). Vielä 1960-luvulla¹⁵ studioissa vallitsi suhteellisen selkeä jako muusikoiden ja teknikoiden välillä. Muusikot soittivat soittimiaan ja teknikit (tuottajat, miksaajat) hoitivat teknisen puolen manipuloiden muusikoiden tuottamia ääniä. Digitaalitekologioiden yleistymisen myötä tämä jako on alkanut menettää merkitystään. (Mts.; ks. myös Jones 1992; Theberge 1997; Keayle 1979/1990.)

Vaikka teknikon ja muusikon roolien yhteensulautuminen alkoi jo 1960-luvulla, on tekno ja elektroninen tanssimusiikki laajemminkin vienyt kehityksen kuitenkin astetta pidemmälle. MIDI-muusikot ovat aina myös ohjelmoi-

¹⁵ Joskin jo 1967 Beatlesin LP *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* ja sen äänitysprosessi osoitti, että studio ei ole vain olemassaolevan materiaalin äänitys paikka, vaan olennainen osa musiikin luomisprosessia (Jones 1992, 129–130; Frith 1986, 271).



ja ja teknikoita. Teknossa muusikkouden ja teknikkouden välinen raja näyttää kadonneen.

Erityisesti 1990-luvulta lähtien musiikkitekniikka-lehtiä ja -oppaita, varsinkin online-muodossa, on syntynyt kuin sieniä sateella ja yhä useammat elektronista musiikkia käsittelevät sivustot käsittävät myös tutoriaali-osaston¹⁶. Vaikka lehtien lukijakunta vaihtelee yksinomaan elektronista (tanssi)musiikkia tekevästä jopa klassisen musiikin säveltäjiin, on oppaille yhteistä se tapa, jolla musiikin tekemisestä puhutaan. Musiikki on oppaissa aaltoja, filttäreitä, oskillaattoreita ja resonanssia. Musiikin tekemisessä tarvittavat taidot eivät ole niinkään musiikillisia kuin teknisiä. Musikaalisuuden merkitystä ei toki kielletä, mutta sen merkitystä ei myöskään korosteta. Oppaissa käytetty kieli on teknisesti hyvin yksityiskohtaista, ja se kuvaa musiikin tekemisen prosessia tavalla, joka saa "säveltämisen" kuulostamaan samanlaiselta työltä kuin auton korjaaminen.

Esimerkiksi ohje siitä, miten ohjelmoida syntetisaattori tuottamaan haluttu soundi, jakautuu osa-alueisiin sen mukaan, mikä on haluttu efekti. Jos "säveltäjä" haluaa kirkkaan tai samean soundin, on hänen muutettava filttäreiden parametreja ja resonanssia. Musiikin tekeminen rakentuu siis käskyiksi ja komentosarjoiksi, jotka saavat tietokoneen reagoimaan tietyllä tavalla.

Käynnistä Reason ja luo tyhjä raita joko pyyhkimällä pois kaikki raidat ja moduulit tai lataamalla valmiiksi äänitetty kappale Empty Rack. Aloita luomalla yksi Mixer 14:2 ja yksi Dr. Rex. Mene Reasonin Factory äänipankkiin ja valitse Dr REX:istä Chm09_Fatboy_135.¹⁷ (Computer Music 2002b.)

Oppaat rakentavat musiikin tekemisen hyvin konkreettiseksi taidoksi. Ne sisältävät kuvia näyttöpäätteistä osoittaen mitä kohtaa klikata, mistä laatikoista löytyvät mitkäkin efektit. Ohjeet perustuvat hyvin mekanistiselle kuvalle musiikin tekemisestä alkaen erilaisten tehtävien jakamisesta selkeisiin, erillisiin osiin.

Myös uusia muusikonalkuja kehoitetaan tutustumaan musiikinteon tekniseen puoleen, sillä sen tuntemuksen puute tekee musiikin tekemisestä hankalaa, jopa mahdotonta. Newbie, joka kyseli mistä löytyisi tietoa analogisen synteessin perusteista Platinumin keskusteluforumissa, sai vastauksia, joissa teknisten taitojen tärkeys korostui huomattavasti musiikillisia enemmän. Nimimerkki Tuppu esimerkiksi epäili onnistuuko "musan" tekeminen ensinkään ilman teknisten yksityiskohtien tuntemusta:

¹⁶ Verkosta löytyvistä lehdistä esimerkiksi Electronic Musician <http://www.emusician.com/> EQ magazine <http://www.eqmag.com/> Keyboard <http://www.keyboardmag.com/> ja Music Tech <http://www.musictechmag.co.uk/> sisältävät kaikki "tutorials"-osaston. Näiden lisäksi elektronisen musiikin tekooppaita löytyy valmistajien sivuilta sekä erilaisista elektronista musiikkia yleisemminkin käsitteleviltä sivuilta (ks. esim www.sonic.state.com josta löytyy myös lukuisia linkkejä eri valmistajien sivuille).

¹⁷ Boot up Reason and create an empty rack, either by simply deleting all tracks and modules or loading the preset song Empty Rack. Start by creating one instance of the Mixer 14:2 and one Dr. REX. Browse to the Reason Factory soundbank and select the Dr. REX patch Chm09_Fatboy_135.



Homma ei todennäköisesti onnistu, jos ei tiedä, mitä siellä sisällä [syntetisaattorin sisällä] oikeesti tapahtuu, eli ensin kantsii ottaa selvää synan sielunelämästä ja katsoa jotain rakennekaaviota, miten eri modulit siellä sisällä on kytketty ja mitä on mahdollista säätää. Siitä ne trance-sounditkin lähtee, kun saa valittua saha-aaltoja oskillaattoreihin ja detunettamaan niitä hieman, asettamalla unisoniin ääniä ja detunettamaan sitä ja sitten leikkimään envelopeilla. Kannattaa eka alkuun testailla, kuinka filter envelopella saa cutoffia moduloitua. Sitä käytetään aika monissa soundeissa.¹⁸

Myös ohjeen kieli on niin teknistä, että aloitteleva musiikintekijä ei välttämättä edes ymmärrä, mitä vastauksessa sanotaan. Tästä huolimatta kommentissa korostuu myös kokeilun, siis yrityksen ja erehdyksen tärkeys. Vaikka uudet teknologiat periaatteessa mahdollistavatkin musiikin säveltämisen, äänittämisen ja levittämisen yhä useammalle, vaatii teknomusiikin tekeminen kuitenkin runsaasti teknistä tietoa esimerkiksi äänen fysiikasta, syntetisaattorien ohjelmoinnista ja miksauksesta.

Feministiseltä kannalta katsottuna voisi tietysti ajatella, että säveltäjän roolin laajentuessa käsittämään myös muunlaisia tekemisen tapoja kuin kuolematoman taiteen luomisen 'tyhjästä', avautuisi naisille uudenlaisia mahdollisuuksia toimia musiikin ja taiteen kentällä. Näyttää kuitenkin siltä, ettei kysymyksessä ole niinkään neroluojan käsitteen purkautuminen kuin sen laveneminen pitämään sisällään myös teknologista luomista, joka länsimaisessa kulttuurissa on ollut huomattavasti taidetta voimakkaammin maskuliinisuudelle varattu alue. Tämä kenties selittää ainakin osaltaan myös sen, miksi teknon tee-se-itse-diskurssit, joiden voisi ajatella konkreettisestikin tarjoavan paremmat mahdollisuudet monenlaisille musiikintekijöille, ei ole onnistunut houkuttelemaan alalle enempää naistuottajia.

Artikkelissaan naisten sähkökitaran soitosta Mavis Bayton liittää naisten vähäisen määrän rock-kitaristeina rockin ja erityisesti sähkökitaran teknologisuuteen (Bayton 1997, 42). Bayton liittää teknologian varsin suorasukaisesti myös maskuliinisuuteen, kun taas feminiinisyys hänen mukaansa assosioituu kulttuurissamme teknologiseen avuttomuuteen. Vaikka Bayton on varmasti yleisellä tasolla oikeassa, on feministisessä teknologiantutkimuksessa kuitenkin yritetty hakea kompleksisempia selitysmalleja teknologian sukupuolittumiselle. Sen sijaan että teknologia nähtäisiin itsestään selvästi maskuliinisena tai maskuliinisuus teknologisenä, poststrukturalistisesti suuntautuneet feministitutkijat ovat alkaneet lähestyä teknologiaa ja sukupuolta toistensa rakentajina. (Ks. esim. Faulkner 2001; Grinth & Gill 1995.) Näissä lähestymistavoissa ei teknologiaa sen paremmin kuin sukupuoltakaan nähdä annettuna tai pysyvänä kategoriana.

Tästä lähtökohdasta käsin ei siis voida väittää, että teknon tuotannon teknologisuus millään yksinkertaisella tavalla sulkisi naiset ulkopuolelleen. Syyksi naisten vähyyteen teknon tekijöinä eivät myöskään riitä naisten oletetut vähäisemmät teknologiset kyvyt. Pikemminkin kysymys on monimutkaisesta vai-

¹⁸ Nimimerkki Tuppu_ 24.10.2003, <http://www.platinum.ac/phpbb/viewtopic.php?t=10766> [luettu 8.1.2004].



kutusten verkostosta, jossa osallisina ovat niin kulttuuriset sukupuoleen ja teknologiaan liittyvät oletukset kuin materiaalsen todellisuuden sukupuolittuneet käytännötkin. Yhteiskunnassa vallitseva työnjako, (joka ainakin osin perustuu maskuliinisuuden ja teknologisten taitojen oletetulle yhteydelle) teknologian (ja teknisten taitojen) kulttuuristen representaatioiden sukupuolittuneisuus (esimerkiksi jako 'koviin' ja 'pehmeisiin' teknologioihin), tiettyjen teknologisten tuotteiden sukupuolittuneisuus (kodinkoneet vs. moottoripyörät) ja tyttöjen ja poikien erilainen sosiaalistuminen suhteessa teknologiaan vaikuttavat kaikki siihen, minkälaisia valintoja sukupuolittuneet subjektit tekevät ja voivat tehdä. (Ks. esim. Murphy 1990; Cockburn & Ormrod 1993.)

Erilaiset naiset ja teknologia -projektit ovat pyrkineet muuttamaan sekä kulttuurisia oletuksia että konkreettisesti lisäämään naisten toimintaa ja näkyvyyttä nk. teknologisilla aloilla. Esimerkiksi kanadalainen Studio XX tai erilaiset naisia ja musiikkiteknologiaa koskevat sähköpostilistat, nettisivustot ja verkostot osaltaan purkavat ajatusta musiikkiteknologioista vain maskuliinisina miesten alueina. Näistä projekteista huolimatta naisten asema elektronisen tanssimusiikin tekijöinä ei ole suuren suuri. Vaikka teknon tekemisen diskurssit tekevätkin näkyväksi musiikin tekemisen prosessin purkaen näin ajatusta luomisesta salamaniskun kaltaisena tapahtumana, rakentuu myös teknomusiikin tekeminen helposti vain miehille sallituksi tekniseksi akrobatiaksi.

Keinotekoista autenttisuutta

Vaikka tekno juhlii teknologiaa ja korostaa sen osuutta musiikin tekemiselle, olisi hätköityä väittää sen edustavan radikaalia katkosta aiempiin musiikin tuotantoon koskeviin diskursseihin. Neuvotteluja koneiden paikasta ja niiden suhteesta luovuuteen ja musikaalisuuteen käydään edelleen.

Syntetisaattorit, sämplerit ja sekvensserit ovat käyneet läpi pitkän prosessin, jonka kuluessa niihin on liitetty mitä erilaisempia merkityksiä. Tätä prosessia on mahdollista jäsentää esimerkiksi luonnollisen ja keinotekoisien välisen kahtiajaon avulla. Nykyisin tiettyjä syntetisaattoreita pidetään toisia autenttisempina ja tietyt sämplätyt soundit ovat muuttuneet kopioista originaaleiksi, siis luonnollisiksi ja aidoiksi. Rolandin TR-808 rumpukoneen taputussoundi, joka varmasti kuulostaa monen korvaan nykyisin aidommalta ja oikeammalta kuin aktuaalinen studiossa tapahtunut taputus kuulostaisi, on tästä hyvä esimerkki. (Goodwin 1990, 265.)

Yllä esitetyn kaltaisia rajanvetoja löytyy populaarimusiikin historiasta jo paljon ennen teknon esiinmarssia. Johan Fornäs (1995, 112) mukaan musiikkiteknologian on jo pitkään nähty olevan uhka juuri autenttisuudelle ja ilmaisevuudelle. Hän kuvaa teknologian ja autenttisuuden välistä neuvottelua toteamalla, että jos sähkökitaran mekaanisuuden nähtiin aiemmin uhkaavan



saksofonin 'autenttisuutta', on tuo samainen sähkökitara nyt siirtynyt autenttisten instrumenttien joukkoon. Sitä uhkaamaan on tuotu syntetisaattori.

Ensimmäisten syntetisaattoreiden kehittämisen jälkeen – ja joskus jopa vielä nykyäänkin – kuulee sanottavan, ettei syntetisaattori voi koskaan korvata ihmistä, sillä siitä puuttuu inhimillinen tekijä. Samanlaisia argumentteja käytetään yleisesti teknologian ja ihmisten suhteesta puhuttaessa. Sellaisia määreitä kuin "luova ajattelu", "inhimillinen tekijä" tai "mielikuvitus" käytetään tuotettaessa rajaa ihmisten ja koneiden välille.

Ensisilmäykseltä saattaa jo nyt näyttää siltä, että koneiden ja teknologian suuri merkitys sekä sävellys- että vastaanottoprosesseissa purkaa modernin autonomisen Tekijäsubjektin valtaa ja hajottaa tuota subjektiutta hämärtämällä sen rajoja. Teknologian korostunut rooli tekee ongelmalliseksi autenttisuudesta, tekijyydestä ja itseilmaisusta puhumisen, jotka ovat olleet olennaisia rockia määrittäviä elementtejä. Jos musiikkia voi luoda nappia painamalla, mihin tarvitaan innovaatiota, säveltäjiä tai muusikoita?

Andrew Goodwin (1990, 262) väittää, että uudet musiikkiteknologiat saavat aikaan autenttisuuden ja luovuuden kriisin. Tämä ei Goodwinin mukaan johdu vain siitä, että uudet teknologiat mahdollistavat luvattoman lainaamisen, vaan ennemminkin siitä, että niiden toimintatavat ja mekanismit muuttuvat yhä automaattisemmiksi. Automaattisuus kyseenalaistaa ihmisen tarpeellisuuden musiikin Tekijänä ja horjuttaa luovan subjektin asemaa musiikin alkuperänä. Goodwinin hahmottelema kriisi näkyy esimerkiksi Thomas Porcellon (1991) haastatteleminen studioteknikkojen ja -insinöörien kommentteissa sämpläyksestä ja sen vaikutuksista studioinsinööreille ja teknikoille. Kuten Porcello (mts., 82) huomauttaa, näyttää kysymyksessä olevan samanlainen pelko, jonka esimerkiksi teollisen tuotannon koneistuminen aiheutti 1900-luvun alussa työläisten pelätessä robottien ja automatiikan vievän heiltä työpaikat.

Musiikkiteknologiaan kohdistuva pelko ei toki ole uusi asia, vaan kuten Keith Negus (1992, 28) huomauttaa, sen historia voi helposti nähdä ulottuvan 1900-luvun alun massakulttuurin kritiikkiin. Teknologian mahdollistaman mekaanisen uusintamisen nähtiin tuolloin aiheuttavan musiikin ja taiteen standardisoitumisen (Firth 1983). Toisaalta jo 1800-luvulla teollistumisen mukanaan tuoma tuotannon koneellistuminen nähtiin uhkana "spontaanille, yksilölliselle luomiselle" (Negus 1992, 28).

Myös tutkijat ovat suhtautuneet teknologian ja taiteen yhdistämiseen joskus hyvinkin skeptisesti. He ovat nähneet näiden välisen suhteen usein varsin deterministisenä: uhkana näyttäytyy siis teknologia, joka alkaa määrätä taiteen suunnan. Esimerkiksi ranskalainen filosofi Jacques Ellul varoittaa uskomasta teknologian tarjoamiin vapauden illuusioihin, sillä "mitä enemmän uudet mediat antavat taiteilijoille mahdollisuuden tehdä mitä hän haluaa, sitä enemmän juuri tuo ilmaisunvapauden tarjonnut teknologia alkaa määrittää sekä taiteen vastaanottoa että sen tuotantoa. (Ellul 1979/2001, 31.)

Neuvottelut ihmisen ja koneen suhteesta ovat teknokulttuurissakin edelleen kesken, ja teknisyyden merkityksen korostumisesta huolimatta erilaiset romantiikan ideologioista ammentavat luovuutta ja taidetta koskevat diskurssit kuulu-



vat myös siellä. Ihmisen osuutta luojana ja merkitysten alkuperänä korostetaan yhä. Koneen ja ihmisen suhdetta rajataan mm. kommentteilla siitä, kuinka hienoimmat ja monipuolisimmatkaan koneet eivät riitä, jos ihmiseltä puuttuu kyky järjestää koneen tuottamat soundit. Myös 808 State:n Graham Massey varoittaa luottamasta liikaa teknologiaan.

On paljon huonoihin kitarabändeihin verrattavissa olevia elektronista musiikkia tekeviä bändejä. Tyypit, jotka ennen tekivät tylsää kitaramusiikkia, ovat hankkineet MIDI-systeemit ja tekevät nyt tylsää syntetisaattorimusiikkia. On aina olemassa hyvää ja huonoa; kaikessa on lopulta kysymys mielikuvituksesta. Ihmisten persoonallisuus on edelleenkin löydettävissä musiikista, myös elektronisesta¹⁹. (Ward 1996, 130)

Huolimatta teknologian keskeisyydestä musiikkiin liitetään edelleenkin myös itseilmaisu ja luovuus. Koneen ei anneta varastaa koko show'ta vaikka ajatuksella leikitelläänkin. Lahjakkuus, mielikuvitus ja innovatiivisuus ovat edelleen artistin tärkeimmät piirteet, ja niiden omaaminen tai puuttuminen on se mittapuun puu, jolla hyvä musiikki erotetaan huonosta.

Helmikuun 1996 *The Wire*-lehden numerossa toimittaja Louis Gray (1996) esittää huolensa elektronisen tanssimusiikin nykytilasta.

ENTÄ NYT? Ennuste ei ole hyvä. Kiihtyvä kasvu ilman ideoita on ollut eurooppalaisen teknon viime aikojen hallitseva piirre. Huolimatta sen fuusioitumisesta belgialaisen new beatin maanalaisiin tunnelmiin, eurooppalainen tekno on jatkuvasti epäonnistunut yrityksissään rikkoa Detroitin muotit ja kaavat. Tämä ehkä johtuu siitä, kuten Faver huomauttaa, että niin moni teknoa tekevä ei tunne sen juuria disossa, soulissa, Phillyssa tai edes Chicago housessa²⁰.

Huoli teknon tulevaisuudesta liittyy lainauksessa nimenomaan sen tekijöiden huonoon musiikillisen tradition tuntemukseen ja sen mukanaan tuomien musiikillisten ideoiden ja innovaatioiden puutteeseen. Koneiden kehitys, niiden yhä helpommaksi muuttuva saatavuus ja käyttö eivät siis yksin riitä pitämään teknoa kiinnostavana musiikkina. Vaikka säveltäjää on pidetty ja pidetään edelleen jumalankaltaisena neroluojana, joka luo kuolematonta taidetta *ex-nihilo*, on säveltäjä myös osa musiikillista traditiota, jonka tuntemus on olennaista, jotta musiikilliset ideat kehittyisivät ja uuden luominen olisi mahdollista (ks. tästä Heiniö 1992). Tämä näkyy myös ylläolevassa lainauksessa, jossa nimenomaan tradition tuntemuksen puute aiheuttaa uhan musiikkikulttuurin kehittymiselle.

¹⁹ There are a lot of the electronic equivalents of boring guitar bands. People who would once have been making boring guitar music, they've got their MIDI setups and now they're making boring synthesizer music. There's always good and bad; it's just down to imagination. People's personalities still get into electric music. (Ward 1996, 130)

²⁰ BUT NOW? The prognosis is not good. Acceleration without ideas has been the governing characteristic of recent European techno. Despite a fusion with the subterranean moods of Belgian new beat, European techno has resolutely failed to breaking [sic] the Detroit mould, perhaps as Faver points out, because so many who are making techno for themselves now lack roots in disco soul, Philly and even Chicago house.





Lopuksi

Käsityksissämme luovuudesta ja luomisesta sekoittuvat mielenkiintoisella tavalla rationaalisuus ja emotionaalisuus. Teknologian astuessa säveltäjän alueelle on selvää, että näiden eri diskurssien väliset suhteet monimutkaistuvat entisestään. Romantiikan ajoista lähtien tekijyyteen on liitetty tunteet ja Tekijässä alettiin nähdä piirteitä, jotka useimmin assosioituvat feminiiniseen kuin rationaaliseen, mieltä korostavaan maskuliiniseen.

Kontekstissa, jossa luovuus on liitetty ensisijaisesti miestoimijoihin, voisi kuvitella, että luovuuden, taiteen ja ihmisen välisen kytköksen purkautuminen ja luovuuden siirtyminen sivuun musiikin tekemisen keskiöstä avaisi uudenlaisia mahdollisuuksia myös aiemmin marginalisoiduille ryhmille, kuten naisille. Näin ei kuitenkaan ole ainakaan teknon suhteen tapahtunut. Teknokulttuuri on erityisesti tuotantopuolella ensisijaisesti nuorten miesten kulttuuria. DJ:t ja tuottajat ovat pääsääntöisesti miehiä. Tytöt ovat mukana lähinnä vastaanottajina, reiveissä käyvänä tanssivana massana, joskin naispuolisten DJ:den määrä on viime vuosina kasvanut. Tämä johtuu teknologian, kulttuurin ja kulttuurituotannon merkitysten sukupuolisista sidoksista. Käsitykset siitä, mitä teknokulttuuri on, ja tavat, joilla musiikkia määritellään ja arvotetaan, ovat vahvasti sukupuolittuneita. Myös soivaa ääntä merkityksellistetään usein hyvinkin voimakkaasti sukupuolittuneiden mielikuvien kautta. (Ks. Bradby 1993.) Tehtaat, koneet, teknologia ja science fiction ovat usein käytettyjä metaforia teknonkin yhteydessä, eivätkä ne kulttuurissamme suinkaan ole sukupuolineutraaleja. Teknokulttuurissa eksplisiittisesti korostuva ajatus kaikkien ihmisten tasa-arvoisuudesta (ks. tästä esim. Bradby 1993) syntyy sukupuolittuneiden merkitysten siirtymisestä ja liikkumisesta, joka aiheutuu perinteisten binaaristen vastakohtaparien purkautumisesta ja moninaistumisesta. Tästä huolimatta tekno ei ole sukupuoletonta tai sukupuolineutraalia eikä edes niin tasa-arvoista kuin saattaa näyttää.

Teknon sisältämät ruumiin, mielen, koneen ja ihmisen välisten suhteiden ristiriidat tuovat mieleen Harawayn (1990, 203–204) ”hallinnan informatiikan” mekanismin (*informatics of domination*). Haraway kuvaa sitä muutosta, jonka kulttuurin teknologisoituminen ja teknologian kulttuurisoituminen saavat aikaan maailmassa. Ihmisen ja koneen suhteen muutoksen seurauksena vanhat dikotomiat eivät enää päde, sillä luonnollinen on lakannut olemasta luonnollista. Uudet dikotomiat, representaatio–simulaatio, mieli–tekoäly ovat muuttaneet tapoja, joilla maailma merkityksellistyy ja joilla esimerkiksi sukupuolta tuotetaan ja pidetään yllä. Tämä ei tarkoita, että olisimme ohittaneet sukupuolen ja sen kautta rakentuvat hierarkiat vaan että rajoja vedetään uudelleen, uusiin kohtiin, uusilla tavoilla.

Rajojen ylittäminen sinänsä ei välttämättä ole tehokas politiikka ja saattaa jopa saada aikaan hyvinkin väkivaltaisia poispyyhkimisiä ja asettaa uudelleen monia historiallisia epätasa-arvoisuuksia. Postkolonialistisesta näkökulmasta tiedettä ja teknologiaa tutkiva Claudia Castaneda (2001, 223–224) toteaaakin, että toiset kyborgit ovat tasa-arvoisempia kuin toiset. Niinpä kyborgia ihmisen ja



koneen uudenaikaisena liittona on tarkasteltava sen kautta, miten ja minkälaisin vaikutuksin sen mahdollisesti aikaansaama rajojen ylittäminen tapahtuu.

Kirjallisuus

- Barthes, Roland 1993/68. Tekijän kuolema. Teoksessa *Tekijän kuolema tekstin syntymä*. Toim. Lea Rojola. Suom. Pirjo Thorel & Lea Rojola. Tampere: Vastapaino 1993.
- Battersby, Christine 1989. *Gender and Genius. Towards a Feminist Aesthetics*. London: The Women's Press.
- Bayton, Mavis 1997. Women and the Electric Guitar. Teoksessa *Sexing the Groove. Popular Music and Gender*. Toim. Sheila Whiteley. Routledge: London.
- Bengtson, Ingmar 1973. *Musikvetenskap. En Översikt*. Stockholm: Norstedts Tryckeri.
- Bradby, Babara 1993. Sampling Sexuality: Gender, Technology and the Body in Dance Music. *Popular Music* 12/2, 155–176.
- Buxton, David 1990. Rock Music, Star System, and the Rise of Consumerism. Teoksessa *On Record. Rock, Pop and the Written Word*. Toim. Simon, Frith & Andrew, Goodwin. New York: Pantheon Books.
- Castaneda, Claudia 2001. Robotic Skin: The Future of Touch. Teoksessa *Thinking Through the Skin*. Toim. Sara Ahmed & Jackie Stacey London: Routledge.
- Citron Marcia 1993. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: Cambridge U.P.
- Cockburn, Cynthia & Ormrod, Susan 1993. *Gender and technology in the making*. London: Sage.
- Computer Music 2001a. "What do you need and why you need it? Section: Computer Music Basics". *Computer Music* 39: 18–19.
- Computer Music 2001b. "Preview of the Melodyne audio editing software, by Clemony Software, Section: News". *Computer Music* 39: 8.
- Computer music 2002a. The Computer Music guide to basic mixing. [www-dokumentti]. <<http://www.computermusic.co.uk/tutorial/bmix/bmix.asp>>. (28.2.2002)
- Computer Music 2002b. Software Studio Masterclass. Redrum: Creative Gating. [www-dokumentti]. <<http://www.computermusic.co.uk/tutorial/softtut2/1.asp>>. (24.5.2002)
- Computer Music 2002c. DIY-plugins. Programming workshop Part 1. [www-dokumentti] <<http://www.computermusic.co.uk/tutorial/softtut2/1.asp>>. (24.5.2002)
- Cummins, Kevin 1993. Fission Chips. *New Musical Express* 30. October, 23–24.
- Dery, Mark 1993. "Techno. Catch the buzz. Eat the beat. Tune in, turn on, boot up." *Keyboard*, April 1993, 56–71.
- Durant, Alan 1992. A New day for Music? Digital Technologies in contemporary music-making. Teoksessa *Culture, Technology & Creativity in the Late 20th Century*. Toim. Philip Hayward. John Libbey: London.
- Ellul, Jacques 1979/2001. Remarks on Technology and Art. *Bulletin of Science, Technology & Society*. 21/1, 26–37.
- Faulkner, Wendy 2001. The Technology Question in Feminism. A View From Feminist Technology Studies. *Women's Studies International Forum* 24 (1), 79–95.
- Fornäs, Johan 1995. The Future of Rock: Discourses that Struggle to Define a Genre. *Popular Music*, 14/1, 111–125.
- Fornäs Johan 1995b. *Kulttuuriteoria. Myöhäismodernin ulottuvuuksia*. Tampere, Vastapaino.
- Frith, Simon 1986. Art versus technology: the strange case of popular music. *Media, Culture and Society* 8, 263–279.
- Frith Simon & Horne Howard 1989. *Art into Pop*. London & New York: Routledge.



- Frith, Simon 1996. *Performing Rites. Evaluating Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Gaar, Gillian 1992. *She's a Rebel*. Seattle: Seal Press.
- Gilbert, Jeremy & Pearson Ewan 1999. *Discographies. Dance, Music, Culture and the Politics of Sound*. London: Routledge.
- Goehr Lydia 1992. *Imaginary Museum of Musical Works*. Oxford: Clarendon Press.
- Goodwin, Andrew 1990. Sample and Hold: Pop Music in the Digital Age of Reproduction. Teoksessa *On Record. Rock, Pop and the Written Word*. Toim. Simon Frith & Andrew Goodwin. New York: Pantheon Books.
- Gray, Louise 1996. "The Great bleep Forwards" *The Wire* 96, February.
- Grint, Keith & Gill, Ros (toim.) 1995. *The gender-technology relation: Contemporary theory and research*. London: Taylor and Francis.
- Haraway, Donna 1990: A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980's. Teoksessa *Feminism/Postmodernism*. Toim. Linda J. Nicholson. New York and London: Routledge.
- Haraway, Donna 1997. *Modest_Witness@Second_Millennium. FemaleMan© meets OncoMouse™. Feminism and Technoscience*. New York & London: Routledge.
- Heiniö Mikko 1992. Kontekstualisoiminen taidemusiikin tutkimuksessa. *Musiikki* 1.
- Jones Steve 1992. *Rock Formation. Music, Technology, and Mass Communication*. Newbury Park, London, New Delhi: Sage Publications.
- Kealy, Edward R. 1979/1990. From Craft to Art. The Case of Sound Mixers and Popular Music. Teoksessa *On Record. Rock, Pop and the Written Word*. Toim. Simon Frith & Andrew Goodwin. New York: Pantheon Books.
- Krasnow Carolyn 1993. Technologies of Authorship in Disco. Teoksessa *Popular Music – Style and Identity. International Association for the Study of Popular Music, Seventh International Conference on Popular Music Studies*. Toim. Will Straw et al. Montreal: Centre for Research on Canadian Cultural Industries and Institutions.
- Kurkela Kari 1987. Onko esittävä säveltaide luovaa säveltaidetta? *Synteesi* 3, 50–55.
- Lehtonen Mikko 1994. *Kyklooppi ja kojootti. Subjekti 1600–1900-lukujen kulttuuri- ja kirjallisuusteorioissa*. Tampere: Vastapaino
- Leppänen Taru 1996. Taidemusiikki, ruumiillisuus ja sukupuoli. *Musiikin suunta* 3, 16–24.
- Leppänen Taru 1996b. *Teos ja tekijyys: säveltäjä ja muusikko musiikkiteoksen tuottajina*. Julkaisematon lisensointityö. Turun yliopisto, musiikkitiede.
- McClary Susan 1991. *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*. Minnesota & London: University of Minnesota Press.
- Mowitt, John 1987. The Sound of Music in the era of its Electronic Reproducibility. Teoksessa *Music and Society. The Politics of Composition, Performance and Reception*. Toim. Richard Leppert & Susan McClary. Cambridge: Cambridge University Press.
- Murphy, Patricia 1990. Gender differences in pupils' reactions to practical work. Teoksessa *Practical science: The role and reality of practical work in school science*. Toim. Brian E. Woolnough. Milton Keynes: Open University Press.
- Mäkelä, Tomi 1988a. Improvisaatio, tulkinta ja virtuoosisuus I: Esittävän ja säveltävän toiminnan dialektiikka säveltaiteessa. *Synteesi* 1–2, 141–156
- Mäkelä, Tomi 1988b. Improvisaatio, tulkinta ja virtuoosisuus I: Esittävän ja säveltävän toiminnan dialektiikka säveltaiteessa. *Synteesi* 4, 66–79.
- Mäkelä, Janne 2002. *Images in the Works. A Cultural History of John Lennon's Rock Stardom*. Turku: University of Turku, Cultural History.
- Negus, Keith 1992. *Producing Pop. Culture and Conflict in the Popular Music Industry*. London et al.: Edward Arnold.

- Nochlin, Linda 1988. Why have there been no great women artists? Teoksessa Nochlin, Linda: *Women, Art, and Power and Other Essays*. New York et al. Harper & Row, Publishers.
- Porcello, Thomas 1991. The ethics of digital audio-sampling: engineers' discourse. *Popular Music* 10/1, 69–84.
- Rule, Greg 1999. *Electro Shock! Groundbreakers of Synth Music*. Miller Freeman Books: San Francisco.
- Salmi, Markku 1999. Koneessa on sielu. *Nyt* 19.11.1999, 39.
- Schirmacher, Wolfgang 1994. Homo generator: Media and Postmodern Technology. Teoksessa *Culture on the Brink. Ideologies of Technology*. Toim. Gretchen Bender & Timothy Druckrey. Seattle: Bay Press.
- Schwartz, Hillel 1996. *The Culture of the Copy. Strinking Likenesses, Unreasonable Facsimioles*. New York: Zone Books.
- Sihvonen, Jukka 2001. *Konelihan värinä*. Helsinki: Like.
- Stein Arlene 1995. Crossover Dreams. Lesbianism and Popular Music since the 1970's. Teoksessa *Out in Culture. Gay, Lesbian and Queer Essays on Popular Culture*. Toim. Corey K. Creekmur & Alexander Doty. Durnham & London: Duke U.P.
- Straw, Will 1999. Authorship. Teoksessa *Key Terms in Popular Music and Culture*. Toim. Bruce Horner & Thomas Swiss. Massachusetts & Oxford: Blackwell Publishers, 199–208.
- Théberge Paul 1997. *Any Sound You Can Imagine*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Théberge Paul 1999. Technology. Teoksessa *Key Terms in Popular Music and Culture*. Toim. Bruce Horner & Thomas Swiss. Massachusetts & Oxford: Blackwell Publishers, 199–208.
- Toynbee Jason 2000. *Making Popular Music. Musicians, Creativity and Institutions*. London: Arnold Publishers.
- Toynbee, Jason 2003. Music, Culture and Creativity. Teoksessa *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. Toim. Martin Clayton et al. New York & London: Routledge.
- Ward Phil 1996. Rhythm nation. Teoksessa *History of House*. Toim. Chris Kempster. London: Sanctuary Publishing Ltd.
- Waters, John 1988: Deus ex Machina. The band who grew to earth. Teoksessa Dunphy Eamon: *Unforgettable Fire. The story of U2*. London: Viking.
- Whiteley Sheila 2002. *Women and Popular Music. Sexuality, Identity and Subjectivity*. London & New York: Routledge
- Wolff Janet 1981. *The Social Production of Art*. Houndmills: Macmillan.
- Woodmansee, Martha 1984. The genius and the copyright: economic and legal conditions of the emergence of the 'author'. *Eighteen-Century Studies* 17, 425–448.

Sanna Rojola (sarojola@jyu.fi) sijaitsee tällä hetkellä Jyväskylän yliopiston musiikin laitoksella. Hän valmistelee väitöskirjaansa musiikin, teknologian ja sukupuolen suhteista Suomen Akatemian rahoittamassa ja Dr. John Richardsonin johtamassa projektissa *Contemporary Music, Media and Mediation*.

Creative mechanics and mechanical creativity

In this article, I explore the ways in which the interaction between humans and



machines in the discourses around and about making techno music, affects the understanding and conceptualization of the role of creativity in music making. I analyse the different articulations of art and craft, innovation and automation, creativity and technology in techno music, and argue that the extensive use of machines alters the ideas of music making and, thus, music makers; rendering the idea of a composing genius as the originator of music inadequate, or even inept.

Creativity and authorship are both concepts that have traditionally been connected to masculinity. They are also concepts that have worked to exclude women from the areas of music composition and production. Challenging the masculinist notion of a composing genius might seem to create a space for women in the world of music making authors. It would seem, however, that in the discourses about making techno music, the move from creativity to technicality brings with it new barriers and creates new boundaries that continue to make it difficult for women to enter the field of music production.



Fanny Hensel ja Paulus-oratorion esitys Berliinin Lauluakatemiassa tammikuussa 1838¹

Marja Mustakallio

Roolini kuiskaajana on vaikuttanut
ainakin sen, että olen saanut pyyhittyä
jalosta apostolista pois paljon pahaa.²

Julkinen ja yksityinen

Selkeä jako yksityiseen ja julkiseen on eräs modernin tuoma dikotomia, joka kantaa muassaan voimakasta sukupuolittuneisuutta. Karkeimmassa tavassa tarkastella maailmaa julkinen on nähty miesten ja yksityinen naisten alueena. Etenkin feministisesti asennoituneita tutkijoita kyseinen jako ei ole tyydyttänyt.³ Musiikin tutkimuksessa yrityksiä purkaa yksityisen ja julkisen kaksinaisuus ovat tehneet ainakin Marcia J. Citron (1993) ja Jennifer C. Post (1994), jossain määrin myös Eva Öhrström (1987), Margaret Myers (1993) ja Meg Freeman Whalen (1994). Ominaista kaikille purkamisyrityksille on alueiden rajojen epä-määräisyyden, hämäryyden, paljastaminen. Toisaalta tutkimuksissa on pyritty hahmottamaan kolmatta aluetta, joka useimmiten sijoittuu yksityisen ja julkisen väliin.

Etnomusikologi Postin mukaan (1994, 39–46) miehen alue on julkista ja naisen yksityistä: miehet esiintyvät kodin ulkopuolella, naiset kodin seinien sisällä. Miesten musiikkiesitykset kuuluvat vapaa-aikaan, naiset musisoivat työn ohessa. Naisten musisointi on perhekeskeistä ja yksin tai pienissä ryhmissä tapahtuvaa, miehet taas esiintyvät suurissa ryhmissä tai suurille ryhmille. Post päätyy esittämään julkisen miesten alueen ja yksityisen naisten alueen rinnalle kolmanneksi kategoriaksi naisammattilaisten aluetta. Naisammattilainen on miesmuusikon tapaan ryhmäsuuntautunut ja toimii kodin ulkopuolella, mutta miehistä poiketen musiikillista käytäntöä leimaa kuitenkin rajoittuneisuus, käskynalaisuus ja eristäytyminen, samaan tapaan kuin yksityisenkin alueen naisilla.

¹ Artikkelin perustuu Rhodes Collegessa Memphisissä 6.–7.11.2003 järjestetyssä symposiumissa "The Composers and Compositions of the Berlin Sing-Akademie" pitämään esitelmään.

² "Meine Rolle als Souffleur hat aber wenigstens das bewirkt, daß ich viel Unheil von dem edlen Apostel habe abwenden können." (Kirje Felix Mendelssohnille 15.1.1838, Citron 1987, 538.)

³ Feminististä kritiikkiä on esitetty eri tieteenaloilla, ks. esim. Eräsaari ym. 1995, Landes (toim.) 1998.



1800-luvun länsimaista taidemusiikkikulttuuria tutkinut Marcia J. Citron (1993, 103) esittää dikotomian vaihtoehdoksi joustavan jatkumon näiden kahden käsitteen välillä. Siinä ilmiö voi muuttua lähes huomaamattomasti tilasta toiseen. Citron haluaa myös poistaa käsitteiden vastakkaisen luonteen ja näkee mallin koostuvan ympyrästä, jota sekä julkinen että yksityinen kiertävät. Esimerkkinä tällaisesta huonosti kumpaankaan alueeseen kuuluvasta hän mainitsee Cécile Chaminaden (1857–1944) uran. Chaminade sävelsi pääasiassa yksityisille piireille, ei-ammattilaisille ja naisille. Suurin osa hänen teoksistaan kuitenkin julkaistiin ja niistä kirjoitettiin julkisia arvioiteja. Yhdysvaltain kiertueensa aikana vuonna 1908 hän esiintyi suurelle yleisölle monissa konserteissa, joista kirjoitettiin laveasti lehdistössä. Konserttien yleisö oli pääasiassa naisia, jotka taas esittivät tai opettivat Chaminaden sävellyksiä omissa yksityisissä piireissään.

Tarkasteltaessa 1800-luvun kirjallista ja musiikillista maailmaa salongista muotoutuu yksi vaihtoehtoinen alue. Esimerkiksi sosiologi Jürgen Habermas (1981, 45, 63 ja 172) sijoitti salongit nk. puolijulkisen alueelle. Habermasille yksityisen suora vastakohta oli ennen muuta valtiollinen. Citronkin liittää salongin läheisesti yksityisen ja julkisen dikotomian purkamiseen. Samoin Fanny Henselin sunnuntaimusiikkeja (*Sonntagsmusiken*) käsitellyt Meg Freeman Whalen (1994, 9–11) ajattelee Henselin luoneen musiikkisalonskinsa avulla vaihtoehtoisen julkisen tilan. Freeman huomioi myös 1700- ja 1800-lukujen juutalaisnaisten pitämien salonkien kaksinaisen luonteen. Naisen nähtiin kuuluvan yksityiselle alueelle. Salonkien pitäjät tarjosivat kuitenkin kotinsa yhteiskunnallisesti erityyppisten kokoontumisten paikoiksi. Myös Eva Öhrström (1987, 189) viittaa siihen, että salonki oli naisille paikka, jossa saattoi ikään kuin harjoitella varsinaisessa julkisessa elämässä toimimista. Margaret Myers (1993) taas osoittaa Ruotsista jo 1800-luvulta joukon ammattimaisia julkisen alueella toimineita naismuusikoita.

Tarkastelen seuraavassa esimerkkitapauksessa, miten yksityinen ja julkinen eivät näy tietyssä historiallisessa tilanteessa lainkaan selkeärajaisina. Fanny Henselin toiminta veljensä Felix Mendelssohnin *Paulus*-oratorion suhteen paljastaa oivallisesti julkisen ja yksityisen jaon ongelmallisuuden. Kyseisen esimerkin kautta näkyy, miten paljon moninaisemmin ja laajemmin naiset toimivat musiikkikulttuurissa kuin mitä julkiset dokumentit antaisivat ymmärtää. Esittelen aluksi Henselin sijoittumista aikansa musiikkikulttuuriin.

Fanny Hensel, o.s. Mendelssohn Bartholdy (1805–1847) ja modernisoitua musiikkikulttuuri

Fanny Hensel oli yksi 1800-luvun saksalaisen kielialueen merkittävistä naispuolisista säveltäjistä. Hänen listattu sävellyskäsikirjoitustensa määrä ylittää 466:een nimikkeeseen⁴. Opusnumeroisten sävellysten julkaisemisen hän aloitti kuitenkin vasta vuotta ennen kuolemaansa. Hensel itse ehti nähdä vain kuuden opuk-





sensa julkitulon. Felix Mendelssohnin (1809–1847) isosiskona Fanny Hensel sai kotona samanlaisen peruskoulutuksen sävellyksessä ja pianonsoitossa kuin veljensä. Henselistä tuli veljensä tapaan säveltäjä mutta myös taitava pianisti ja oman, Berliinissä laajasti arvostusta saaneen musiikkisalongin suunnittelija ja toteuttaja. Lisäksi hän toteutti muusikkouttaan lukuisissa erityyppisissä kotimuisoinneissa. Henselin toimintakenttä oli siis pääasiassa koti ja Berliinin sivistysporvariston seurapiiri. Muutaman kerran hän esiintyi Berliinin hyväntekeväisyyskonserteissa⁵.

Henselin toiminnassa, pääasiassa 1820-luvun lopulta 1840-luvun lopulle, oli tiettyjä rajoituksia. Syntyperä ja yhteiskunnallinen asema olivat näistä merkittävimmät. Saksalaisen sivistysporvaristoperheen⁶ tyttärenä ja vaimona, varakkaaseen juutalaissukuun syntyneenä, Hensel ei voinut olla preussilaisen musiikkikulttuurin julkinen toimija samaan tapaan kuin esimerkiksi veljensä Felix Mendelssohn. Naiselle asetetut sopivaisuuskäsitykset ja tehtävät määräsivät sitä, miten muusikkous saattoi toteutua. Erityisesti niillä oli merkitystä naisen näkyvyydelle musiikkielämässä. Toisaalta varsinainen julkinen musiikkielämä ja siihen liittyvät ilmiöt – kuten vaikkapa konsertit, konservatoriot, musiikin kustannustoiminta ja ammattilaisten erottaminen harrastajista, diletanteista – oli tuona aikana vasta vakiintumassa. Henselin toiminta sattuiinkin kiinnostavaan ajankohtaan, keskelle muuttuvia ja muuntuvia käsitteitä ja käytäntöjä.

Henseliä pidettiin – ja useimmiten hän itsekkin piti itseään – diletanttina. Diletanttia ei pidä käsittää negatiivisesti, sillä monet heistä olivat myös musiikin asiantuntijoita. Monissa kaupungeissa diletantit esiintyivät usein yhdessä ammattilaisten kanssa⁷. Diletanteilla ja ammattilaisilla oli kuitenkin monia eroja. Ajan konventioiden mukaisesti diletanttien nimi ei tullut, ainakaan suoraan, näkyviin esimerkiksi lehdissä kirjoitetuissa konserttiarvosteluissa. Näkymisen määräsi siis ensisijaisesti ammattilaisuus. Musiikkielämän sukupuollittuneisuus on kuitenkin perustavanlaatuisesti läsnä siinä, että ammattilaisten suuri enemmistö oli miehiä. Juuri ammattilaisten konsertteja ruodittiin arvosteluissa ”vakavasti” säveltäjät ja esiintyjät nimeten. Diletanttikonserttien osuus kaikesta konserttitarjonnasta 1800-luvun alkuvuosikymmeninä esimerkiksi Berliinissä oli joka tapauksessa huomattava⁸. Vaikkei diletanttikonsertteja ruodittu musiikillisesti samoin kuin ammattilaisten konsertteja, olivat ne erityisesti ennakkomainonnassa paljon esillä. Konsertteihin oli tarpeen saada paljon yleisöä, koska useim-

⁴ Hellwig-Unruh 2000, 355.

⁵ Borchard 1997,20, Mustakallio 1998, 207 ja Hellwig-Unruh 2000, 10 ja 18.

⁶ Käytän käsitettä sivistysporvaristo enkä esimerkiksi sivistyneistö niin kuin vastaavassa suomalaisessa tutkimuksessa. Haluan korostaa sillä saksalaisen porvariston segmentoitumista moniin osiin. Sivistysporvaristossa yhdistyivät kapitaali, oppineisuus ja taiteiden harjoittaminen. Sosiologi-historioitsija Jürgen Kockan (1987, 23–37) mukaan sivistysporvariston identiteetti oli Saksassa vahvimillaan juuri 1800-luvun ensimmäisellä puoliskolla.

⁷ Ks. esim. Jonssonin (1998) tutkimus Uppsalan musiikkielämästä.

⁸ Ks. Mahling 1980, 62–80; Mahling 1990, 122–123.





miten niiden tavoitteena oli hyväntekeväisyys; köyhien, leskien, tulvan uhrien tms. auttaminen.

Berliinin Lauluakatemia *Paulus*-oratorion julkista esitystä voisi tarkastella nk. porvarillisen julkisuuden ehdoin eli keskittyen siihen, mitä lehdistö kirjoitti esityksestä. Julkisen musiikkikirjoittelun analysointi ei kuitenkaan riittäisi muodostamaan monipuolista kuvaa esityksestä. Vaikka Lauluakatemialla oli vankka jalansija Berliinin musiikkielämässä, sen toiminnassa mukana oleva väki oli enimmäkseen musiikin harrastajia. Harrastajien saama kritiikki oli toisenlaista kuin ammattiesiintyjien tai -säveltäjien. Viimeistellyn esityksen kritiikki ei myöskään kerro siitä prosessista, joka piiloutuu esityksen taakse.

Kirje- ja lehdistöjulkisuus

Samoin kuin päiväkirjan kirjoittaminen myös kirjeiden kirjoittaminen oli osa hyvin kasvatetun sivistysporvariston elämää 1800-luvulla. Kirjoittaminen oli samalla osa kasvatusta, erityisesti itsekasvatusta.⁹ Euroopassa ei myöskään koskaan aiemmin eikä koskaan kyseisen ajan jälkeen ole nähty niin voimakasta paperista kirjekulttuuria.

Olen kehittänyt sekä tässä yksittäistapauksessa että laajemmassa Fanny Henselin toimintaa koskevassa tutkimuksessa (Mustakallio 2003) analysoinnin välineeksi käsitteen *julkisuuden kehät*. Liikuttaessa julkisuuden kehillä läsnä on aina enemmän tai vähemmän julkisuutta. *Paulus*-oratorion kohdalla eriasteisia julkisuuden kehiä olivat kirjejulkisuus ja lehdistöjulkisuus. Jälkimmäinen sijaitsee ikään kuin uloimmalla kehällä ja sisältää eniten julkisuutta. Sitä on myös totuttu pitämään varsinaisena porvarillisena julkisuutena. Kirjejulkisuudelle oli leimallista se, että 1800-luvun alussa kirje ei ollut varsinaisesti yksityinen. Toki kirje ei ole meidänkään ajallamme pelkästään kirjesalaisuuden suojaama yksityinen viesti, sillä halutessaan sen lähettäjä ja jopa saaja voivat omien tarkoituksensa saavuttamiseksi julkaista kirjeitään. Jotkut kirjeet onkin kirjoitettu alusta saakka julkisuuteen. Mutta 1800-luvulla ei ollut mitenkään poikkeuksellista, että kirjeenvaihtoja julkaistiin. Julkisuus kosketti henkilökohtaisesti myös Mendelssohnien perhettä, sillä vuonna 1834 julkaistussa Carl Zelterin ja J. W. von Goethen välisessä kirjeenvaihdossa Mendelssohneja käsiteltiin moneen otteeseen¹⁰. Fanny Hensel kommentoi kyseistä julkaisua kertomalla veljelleen, että kirjeenvaihdossa hänen sanottiin ”soittavan kuin mies”. Lisäksi Hensel teki vel-

⁹ Eurooppalaista päiväkirja-aineistoa ovat tutkineet mm. Blodgett 1988, Sjöblad 1997 ja Ulvroos 1996. Itsekasvatuksen vaatimus viittaa aikakauteen, joka oli alkanut vahvasti korostaa yksilöistymistä ja joka halusi vastausta kysymykseen ”kuka minä olen”, ks. esim. Taylor 1989, Karkama 1994 ja Maschuch 1997.

¹⁰ Kiinnostavaa on, että Zelterin ja von Goethen kirjeenvaihto tulee nk. porvarilliseen julkisuuteen vasta molempien miesten kuoltua. Sekä Zelter että von Goethe kuolivat vuonna 1832.



jelleen selväksi, ettei pitänyt sopivana julkaista asioita, jotka koskivat ihmisten yksityisyyttä: "Mutta minusta ei ole missään olosuhteissa, ei koskaan eikä milloinkaan, sopivaa julkaista yksityisihmisten asioita."¹¹

Henselin päiväkirjat olivat kirjeitä vähemmän julkisia sillä niitä luki hänen lisäksi tietynä aikana vain hänen aviomiehensä. *Paulus*-oratoriosta ei kirjoitettu lainkaan päiväkirjassa. Voikin ajatella, että Fanny Henselille koko *Paulus*-episodi koski laajempaa julkisuutta, hän ei halunnut pitää tapahtumaa omana yksityisasianaan. Kirjeenvaihto ammattimuusikkoveljen, musiikillisen kollegan, kanssa merkitsi Fanny Henselille sisaruussuhteen hoitamisen lisäksi myös samastumista musiikin ammattilaiseksi. Päiväkirjassaan Hensel identifioi itseään pääasiassa vaimona, äitinä, perheen- ja seurapiirinjäsenenä. Musiikki ja musiikkiin liittyvät seikat ovat sielläkin läsnä mutta palvelen nimenomaan sivistysporvaristonaiseuden rakentamista.¹²

Mendelssohnin perheessä kasvettiin kirjeenkirjoituskulttuuriin, jossa taitoa opetettiin, vaalittiin, arvostettiin ja vaadittiin. Kirjoittaminen oli yhteydessä kirjeiden tyylin muuttumiseen "muodollisesta luonnolliseen". Hovin etiketin ja virkakirjeiden kansliakielestä pyrittiin tuolloin Saksassa siirtymään kieleen, jonka tuli kuulostaa puhutulta ja välittömältä. Kirjeille tuli ominaiseksi myös dialoginen luonne. Kirjoittamisen avulla voitiin jatkaa keskustelua ja joskus keskustelu oli mahdollista ainoastaan kirjeissä.¹³ Suuri osa Mendelssohnien perheen piirissä kirjoitetuista kirjeistä oli nk. perhekirjeitä. Kirjeen kirjoituspaikassa perhekirje merkitsi sitä, että jokainen perheenjäsen – ja mahdollinen kylässä ollut vierailija – kirjoitti isolle paperiarkille oman osuutensa, jonka toiset sitten ennen omaa osuuttaan lukivat. Tekstiä kirjoitettiin niin paljon, että arkki tuli täyteen. Arkin loppuminen oli merkki kirjoitettavan viestin loppumisesta. Kirjeen vastaanottajan luona perhekirje merkitsi sitä, että se saattoi olla suoraan osoitettu usealle ihmiselle, sitä luettiin perheenjäsenille ja seurapiirin jäsenille ääneen. Kirjeitä kierrätettiin sukulaisilla ja tuttavilla, niistä kirjoitettiin kopioita ja lähetettiin toisella paikkakunnalla asuville sukulaisille. Paitsi että kirjeenvaihto piti suvun yhteydessä toisiinsa, samaan sosiaaliseen ryhmään kuuluneet saattoivat siten myös säilyttää jonkin muualla oleskelevan ihmisen joukossaan kirjeiden avulla. Oli hyvin tavallista, että salongeissa luettiin kirjeitä ääneen.

Fanny Henselin ja Felix Mendelssohnin välinen kirjeenvaihto käytiin alkuvuosina perhekirjeissä. Molemmat olivat tällöin osa Mendelssohnien perhettä ja sukua. Ajallisesti kirjeenvaihdossa siirryttiin kohti kahdenkeskistä kirjettä, jolloin kirje oli tarkoitettu vain lähettäjän ja saajan luettavaksi. *Paulus*-oratoriota koskeva kirjoittelu käytiin lähes kokonaan vain kahdenkeskisesti. Fanny Henselin ei vielä tarvinnut osoittaa sitä veljensä tulevalle puolisolalle. Käytäntö muuttui myö-

¹¹ "[– –] schön finde ich es aber unter keinen Umständen, u. immer u. ewig unart, Privatleute zu veröffentlichen" (kirje 24.11.1834, Citron 1987, 477).

¹² Henselin päiväkirjasta ja sen funktiosta Mustakallio 2003.

¹³ Eurooppalaisen kirjeenkirjoittamisen tyylin muutoksista Nikisch 1988, 391–400.



hemmin siten, että kirjettä oli lukemassa Felix Mendelssohnin lisäksi usein myös tämän aviopuoliso Cécile Jeanrenaud.

Tarkastelen *Paulus*-oratorion esitystä tammikuussa 1838 ja siihen valmistautumista näistä kahdesta julkisuuden kehästä käsin. Tärkeimmissä Berliinin päivälehdissä, *Vossische Zeitungissa* ja *Haude & Spenersche Zeitungissa*, ilmestyivät kritiikit kaksi päivää esityksen jälkeen. *Vossische Zeitungin* arvioija kirjoitti omalla nimellään: Ludwig Rellstab. *Spenerschen* kirjoittaja allekirjoitti kritiikkinsä nimikirjaimilla J. P. S., jota ei ollut vaikeata silloin eikä nyt tulkita Johann Philipp Samuel Schmidtiksi, vuosina 1815–1845 toimineeksi lehden musiikkikriitikoksi.

Paulus-oratorioon liittyneet tapahtumat valottavat kiinnostavalla tavalla sitä, miten yksityinen ja julkinen rikkoontuvat, kun tapahtumaa katsotaan nk. yksityisen aineiston näkökulmasta. Tutkimani tekstit kertovat myös Fanny Henselin muusikkouden moninaisuudesta, jopa ameebamaisuudesta, kun hän oli välillä ammattilainen, välillä harrastaja. Se on osa Henselin joskus ristiriitaistakin prosessointia siitä, ollako itsenäinen taiteilija vaiko Felix Mendelssohnin apulainen. Toimiminen julkisen instituution, Berliinin Lauluakatemian, taustavaikuttajana ei sinänsä kuulunut kunnollisen porvarisnaisen velvollisuuksiin ja tehtäviin. Naiset tosin olivat Lauluakatemiassa tärkeä ja aktiivinen osa itse teosten toteuttamista. Mutta esitysten johtaja oli aina mies. Fanny Henselin tapauksessa taustavaikutaminen oli mahdollista, koska hän oli nainen, jonka elämässä musiikki oli muutakin kuin ”vain koriste” ja jolla oli ilmeisesti myös ambitioita olla modernissa mielessä taiteilija.

Elämäkerrallinen hetki

Paulus-kirjoittelun alkaessa keväällä 1836 Fanny Hensel asui perheineen lapsuudenkodissaan Leipziger Straße 3:ssa. Isä Abraham Mendelssohn oli kuollut joulukuussa 1835. Talokompleksissa asui perheestä Henseleiden lisäksi äiti Lea Mendelssohn ja sisar Rebecka perheineen. Henselit asuivat talokompleksiin kuuluvassa puutarhatalossa, jossa sijaitsi myös aviomies Wilhelm Henselin ateljee sekä Fanny Henselin musiikkiesityksiinsä käyttämä puutarhasali ja oma musiikkihuone. Fanny Hensel oli pian kuusi vuotta täyttävän Sebastianin äiti. Hän oli viimeisten vuosien aikana keskittynyt säveltämään pianokappaleita ja lauluja. Viimeisin instrumentaalisävellys jousikvartetto Es-duurissa oli valmistunut 1834. Vuosille 1836–1838 on päivätty sävellyskäsikirjoituksia laululle ja pianolle sekä useita moniäänisiä lauluja von Goethen ja Heinen teksteihin.¹⁴ Vuodenvaihteen 1836–1837 tienoilla Fanny Hensel oli tehnyt tärkeän päätöksen ja antanut veljensä tahdon vastaisesti yhden lauluistaan, *Die Schiffende*, julkaistavaksi osana Schlesingerin kustantamaa antologiaa. Hän teki myös ahkerasti yhteistyötä toisen sivistysporvaristonaisen, oopperalavalta vetäyty-

¹⁴ Hellwig-Unruh 2000, 263–286.

neen laulajattaren, Pauline Deckerin kanssa. Hensel toimi säestäjänä Deckerien luona pidetyissä oopperaesityksissä. Lisäksi hänen raskautensa päättyi alkukevällä keskenmenoon. Tärkeisiin elämänvaiheisiin kuului myös Felix-veljen avioituminen samana keväänä.

Fanny Hensel tutustuu Paulukseen

Felix Mendelssohn johti ensimmäisen version *Paulus*-oratoriostaan toukokuussa 1836 Ala-Reinin musiikkijuhlilla Düsseldorfissa. Fanny-sisar osallistui esitykseen laulamalla kuorossa alttoa. Hän oli saanut käsiinsä jo kuluneen vuoden tammikuussa osia oratoriosta, ja niitä oli harjoiteltu muutamien laulajien kanssa perheen kotona Leipziger Straßella Berliinissä. Kevättalven kirjeissä oratoriosta kirjoitettiin usein, ja Hensel antoi veljelleen yksityiskohtaista kritiikkiä kuoro-osuuksista, resitatiiveista ja aarioista. Hensel ilmoitti haluavansa olla subjektiivinen kriitikko vastakohtana julkisille musiikkikriitikoille, jotka hänen mukaansa edustivat tai halusivat edustaa yleistä mielipidettä.

Palattuaan Düsseldorfista Hensel sai veljeltään oratorion koko partituurin ja alkoi harjoituttaa teosta. Hän oli erittäin mielissään siitä, että tunsikin jo etukäteen musiikkijuhlien perusteella kaiken, mitä partituurissa tuli eteen. Näyttää siltä, että Hensel suunnitteli *Pauluksen* esittämistä omassa sunnuntaimatineassaan jo kesällä 1836. Esitys ei kuitenkaan toteutunut. Suurin syy siihen oli, ettei Felix Mendelssohn saanut valmiiksi oratorion pianoversiota. Kuten monet oopperat ja sinfoniat myös *Paulus*-oratorio oli mahdollista esittää pianon säestyksellä. Pianoversiot palvelivat tuon ajan suosittua kotimusiisointikäytäntöä. Kun kesän esityksestä ei tullut mitään, Fanny Hensel suunnitteli esitystä syksyksi. Piano-version viivästymisestä johtuen sekin suunnitelma kariutui. Felix Mendelssohn lähetti piano-version sisarelleen vasta marraskuun lopussa 1836. Harjoitukset käynnistyivätkin tehokkaasti heti sen jälkeen. Järjestäjä oli hyvin kiinnostunut ja innokas työstä ja onnellinen musiikin vaikutuksista: ”Kuoroni riemuitsi, en osaa kuvailla Sinulle, millainen oli iloni.”¹⁵ Harjoituksia oli seuraamassa myös sisarusten vanha pianonsoiton opettaja, Ludwig Berger, jonka Hensel mainitsi erityisesti nauttineen musiikista.

Tammikuussa 1837 Lea Mendelssohn lähetti kutsuja tyttärensä järjestämään *Paulus*-oratorion esitykseen¹⁶. Hensel muisteli päiväkirjassaan: ”Tammikuussa järjestin mahdollisimman täydellisen *Pauluksen* esityksen, jossa solistit suoriutuivat erinomaisesti, kuorot oli opiskeltu mahdollisimman hyvin. Läsä oli yli 100 henkeä.”¹⁷ Kyseinen Fanny Henselin organisoima esitys oli *Pauluksen* lopul-

¹⁵ ”Mein Chor jubelte, ich kann Dir nicht sagen, was ich für Freude gehabt habe.” (Kirje 19.12.1836, Citron 1987, 523.)

¹⁶ Mendelssohn-arkistossa on säilytettävänä yksi tällainen kutsu osoitettuna ”Rouva Tri Meyerille”. Ks. Klein 1997, 192.



lisen version ensiesitys Preussissa. Seuraavan kerran oratorio esitettiin muutama kuukauden kuluttua Felix Mendelssohnin johtamana Leipzigissa.

Fanny Hensel raportoi esityksestä veljelleen seuraavasti:

[– –] eilen oli *Pauluksen* esitys, sitä varten oli perjantaina harjoitukset, lauantaina melkein koko huusholli käännettiin ympäri, jolloin en voinut enää harjoituttaa sitä. Jätän kertomisen muutoin äidille, joka iloitsi esityksestä tavattomasti. [– –] Kaikki laulajat, Bader mukaan luettuna iloitsivat siitä suuresti. Bader lauloi aivan ihanasti. Stümerkin lauloi hyvin kauniisti sillä vähällä äänellä, mikä hänellä on jäljellä, [Pauline] Decker lauloi erinomaisesti ja Böttcher teki parhaansa.¹⁸

Puoli vuotta myöhemmin heinäkuussa 1837 Fanny Hensel esitytti *Pauluksen* uudelleen. Tämä esitys oli paljon suurempi kuin talvella. *Paulus* esitettiin nyt perheen puutarhasalissa, jonka tilaa saatiin laajennettua avaamalla isot lasiovet veranalle ja puutarhaan. Kuoro oli 50-jäseninen ja yleisöä oli 300 henkeä! Päiväkirjassaan hän kertoi esittäjistä: ”Jo pitkällä raskaudessaan oleva Pauline Decker jakoi osuutensa Mad. Curschmannin kanssa, Bader ja Stümer olivat jälleen tenoriosissa ja Böttcher lauloi *Pauluksen* roolin. Minua tuki säestyksessä eräs kontrabasisti ja sellossa Paul.”¹⁹

Lauluakatemian esityksen valmistelut tammikuussa 1838

Kun Lauluakatemiassa suunniteltiin *Pauluksen* esittämistä, otettiin myös itse säveltäjään yhteyttä ja kysyttiin tätä johtamaan esitystä. Tosin jo ennen kuin Felix Mendelssohnilta oli edes kysytty asiaa, liikkui Leipzigissa huhuja, että Felix johtaisi Berliinin *Pauluksen*. Hän sai virallisen johtamiskutsun kahta kuukautta aiemmin kuin esityksen piti olla. Mendelssohn vastasi kutsuun kieltävästi vedoten moniin omiin tilauskonsertteihinsa ja muihin samanaikaisiin esityksiin.²⁰

¹⁷ ”Im Januar veranstaltete ich eine möglichst vollständige Aufführung des Paulus, worin die Soli vortrefflich ausgeführt, die Chöre möglichst gut einstudiert worden waren. Es waren über 100 Pers. zugegen.” (Takautuva päiväkirja 8.7.1839, Klein ja Elvers 2002, 84.)

¹⁸ ”(...) ist gestern der Paulus vom Stapel gelaufen, wovon ich Freitag Abend Probe hatte, Sonnabend mußte die Wohnung ziemlich umgedreht werden, u. da konnte ich denn nicht wieder dazu kommen. Ich überlasse es übrigens Mutter Dir davon zu erzählen, die eine außerordentliche Freude daran gehabt hat. (...) Alle Singenden, u. vor Allen Bader haben auch ihre große Freude daran gehabt, der hat ganz herrlich gesungen. Aber auch Stümer mit seiner wenigen übrigen Stimme sehr schön, die Decker vortrefflich, u. Böttcher hat sich alle Mühe gegeben. (Kirje 20./23.1.1837, Citron 1987, 525.)

¹⁹ ”Die Decker, die schon sehr weit in ihrer Schwangerschaft vorgedrückt war, theilte mit der Curschmann, Bader und Stümer hatten die Tenorpartie wieder übernommen, und Böttcher den Paulus. Mich bei der Begleitung zu unterstützen, hatte ich einen Contrabaß, und Paul am Cello.” (Kirje 20./23.1.1837, Citron 1987, 525.) Selloa soittava Paul oli Mendelssohnien sisaruksista nuorin. Hän loi varsinaisen ammattiuransa liikemaailmassa.



Lauluakatemian johtaja Carl Friedrich Rungenhagen otti Fanny Henseliin yhteyttä tammikuussa 1838, muutamaa viikkoa ennen suunniteltua esitystä. Hän pyysi kirjallisesti Fanny Henseliä olemaan läsnä oratorion harjoituksissa ja antamaan neuvonsa.²¹ Fanny Hensel näytti siis olevan Berliinissä ainoa, joka pystyi auttamaan kyseisen teoksen tulkinnassa. Edellä esittämäni taustan huomioon ottaen asiassa ei olekaan mitään kummallista. Fanny Henselin hyvä teoksen tuntemus ja kokemus sen esittämisestä eivät kuitenkaan näy missään kirjejulkisuutta julkisemmassa dokumentissa. Syyn täytynee löytyä hänen sukupuolestaan ja diletantin asemasta musiikkielämässä.

Noin viikko ennen esitystä Hensel sai veljeltään kirjeen, jossa tämä varoitti sisarta tuskallisesta kokemuksesta, mikä tätä odottaisi joutuessaan kuuntelemaan Lauluakatemian harjoituksia. Ensimmäisen harjoituksen jälkeen Hensel raportoikin Felix Mendelssohnille:

Siitä syystä menin viime tiistaina sinne ja kauhistuin suunniltani, niin kuin kirjoitit, ja tunnistin kaikki tietämäsi kärsimykset ja kuulin Grellin likaiset sormet pianolla. [– –] Lichtenstein istuutui viereeni ja kuuli huokailuni. "Mache dich auf", he aloittivat aivan oikein, mutta puolet liian hitaasti. Huusin silloin vaistomaisesti: Jumala ole kanssamme, tuo pitää kyllä mennä puolet nopeammassa tempossa. Lichtenstein pyysi minua valaisemaan heitä ja sanoi minulle, että musiikkijohtaja Schneider oli vakuuttanut, ettei tempoja voi ottaa metronomin mukaisina. Silloin vakuutin hänelle, että he voisivat ottaa ne ohjeitteni mukaisina ja tehköön sen Jumalan nimessä.²²

Tässä vastassamme on Fanny Hensel, joka on mielipiteissään ja toimissaan rohkea ja päättäväinen. Hän oli vihainen tavasta, jolla Lauluakatemia käsitteli *Paulus-oratoriota*. Lauluakatemiassa ei hänen mielestään tiedetty, miten teos tuli esittää. Fanny Hensel sen sijaan tiesi. Hän oli nyt vara-Felix, jolla oli auktoriteetti teoksen suhteen. On kuitenkin huomattava, että Fanny Hensel edusti omaa tulkintaansa teoksesta eikä toiminut veljensä mielipiteiden välittäjänä. Hän oli toki ollut mukana veljensä johtamassa esityksessä vajaa kaksi vuotta aiemmin ja seurannut tarkasti teoksen muotoutumista sen alkuvaiheessa. Mutta oratorion Berliinin ensiesitys tapahtui Fanny Henselin tulkintana hänen sunnuntaimatimeassaan, jossa Felix-veli ei ollut lainkaan läsnä. Myöskään nyt tammi-

²⁰ Felix Mendelssohnin kirje 13.11.1837. Ks. Citron 1987, 250, viite 6.

²¹ Kirje 15.1.1838, Citron 1987, 538.

²² "Darauf ging ich vorigen Dienstag hin, u. entsetzte mich ganz so, wie Du es beschrieben, u. empfand all das Fingerjucken, u. all die Qualen die Du kennst, wie ich die Neelerei, u. Grell sein Sauigeln auf dem Clavier hörte, [– –] Lichtenstein setzte sich zu mir, u. hörte mein Seufzen. Mache dich auf, fingen sie richtig die Hälfte zu langsam an, u. da rief ich ganz unwillkürlich aus: Gott steh uns bei, das muß ja noch einmal so schnell seyn! Lichtst. bat mich, ich möchte ihnen ein Licht aufstecken, u. sagte mir, der Musikdirector Schneider hätte sie versichert, man könne sich nach dem Metronom nicht richten. Da versicherte ich sie, sie könnten sich auf mein Wort danach richten, u. sie möchten es nur in Gottesnamen thun." (Kirje 15.1.1838, Citron 1987, 539.)



kuussa 1838 Fanny Hensel ei saanut kirjeitse tai suullisesti ohjeita, miten Lauluakatemian esitystä pitäisi muokata.

Kun Hensel oli sitten läsnä oratorion seuraavissa harjoituksissa, johtaja Rungenhagen kysyi jokaisen osan jälkeen, menikö nyt niin kuin olisi pitänyt. Fanny Hensel vastasi, ”rehellisesti kyllä tai ei”. Toisena päivänä Rungenhagen tuli Henselin kotiin ja soitti läpi kaikki soolot kysyen jälleen neuvoa siitä, miten ne tuli esittää.

Ainoa neuvojen kysyjä ei ollut johtaja Rungenhagen, vaan myös konserttimestari Ferdinand Ries kysyi Henseliltä oratorion soitinkokoonpanosta. Edellisenä syksynä eräässä berliiniläisessä kirkossa esitetyssä versiossa urkujen stemman yhteyteen oli sijoitettu tuuba. Ries pohti nyt, pitäisikö Lauluakatemiassa käyttää tuubaa vai ei. Henselillä oli ongelmaan varma ratkaisu, josta hän kirjoitti humoristisesti veljelleen: ”Mainittu tuuba on hirviö, joka tekee kaikki kohdat, joissa sitä käytetään, aivan päihtyneiksi oluenpanijoiksi. Lankesin siis polvilleni ja pyysin heitä säästämään itseään ja jättämään tuuban kotiin. Rungenhagen nosti minut ylös ja arvosti pyyntöäni.”²³

Fanny Hensel osoitti hyvin selvästi, että harjoituksissa tapahtuneet parannukset olivat hänen ansiotaan. Pian ensimmäisten harjoitusten jälkeen hänestä alkoi tulla ”toiveikas” esityksen onnistumisen suhteen. Rungenhagenin ja Riesin kanssa käytyjen neuvottelujen tulos oli ensimmäinen suuri harjoitus, joka ylitti Henselin kaikki odotukset.

Voin ilokseni ilmoittaa Sinulle, että olin monesta seikasta oikein mielissäni. Kuorot otettiin nyt oikeassa temossa (jotkut hiukan liian nopeasti), ne lauloivat tulisesti ja voimallisesti ja myös nyanssoiden, niin kuin vaan toivoa sopii. Tuo vanha merinolampaanpää on todella nähnyt vilpittömästi vaivaa, ja kaikki olivat hämmästyneitä hänen eloisuudestaan.²⁴

Sivistysporvaristonaisen ei kuitenkaan ollut sopivaa varsinkaan itse julistaa, – ei edes kirjeessä perheenjäsenelle – että juuri hän oli tehnyt ratkaisevat päätökset suuren uskonnollisen teoksen esityksen onnistumiseksi. Vaikkei Fanny Hensel ollutkaan Berliinissä kuka tahansa sivistynyt porvarisnainen, hänenkin toimensa jäivät näkymättömiksi suuressa julkisuudessa. Sitä paitsi hän itsekin tunsu, että hänen olisi luovuttava tässä kohden tekijän kunnia. Kuten edellä olleesta muutamasta tekstikatkelmasta saattaa nähdä, hänelle oli tärkeää, että musiikki tai vaikkapa hänen soittamisensa tuotti kuulijoille hyvää mieltä ja viihdytystä,

²³ ”Nun ist besagte Tuba ein Monstrum, welche alle Stellen, zu denen sie gebraucht wird, zu bestoffenen Bierbrauerm macht. Ich fiel also auf die Knie, u. bat sie ihrer selbst zu schonen, u. die Tuba zu Hause lassen. Rungenh. hob mich auf u. gewährte mir meine Bitte.” (Kirje 15.1.1838, Citron 1987, 539.)

²⁴ ”Ich kann Dir zu meiner Freude sagen, dab ich über vieles ganz entzückt war, die Chöre die nun im richtigen Tempo genommen wurden (einige etwas zu schnell) sangen mit einem Feuer u. einer Kraft, u. auch nuancirt, wie man es nur verlangen kann. Das gute alte Merinohaupt hat sich wirklich die redlichste Mühe gegeben, u. Alles war erstaunt über seine Lebhaftigkeit.” (Kirje 15.1.1838, Citron 1987, 539.)



että musiikki vaikutti ihmisiin. Toiset ihmiset huomioon ottavaa asennetta on pidetty ominaisena varsinkin keskiluokan naisille. Se oli myös olennainen piirre vaatimuksissa, joita kohdistettiin etenkin porvarisnaisiin.²⁵ Eräs naisten suuri esiintymisfoorumi oli tuolloin hyväntekeväisyyskonsertti, jossa muidenkin kuin ammattimuusikoiden oli mahdollista esiintyä julkisesti. Naisethan silloin tavaltaan hoivasivat musiikin avulla hätää kärsiviä lähimmäisiä. Ei olekaan hämmästyttävää, miten Fanny Hensel yritti kieltää oman osuutensa tai ainakin sen korostamisen jatkaessaan edellä siteeraamaani kirjettä:

Monet olivat huomanneet, mistä tuuli puhaltaa. Mutta olin rauhallinen enkä tehnyt itsestäni *Pauluksen* Don Quijotea enkä toivoakseni saanut kenestäkään itselleni vihamiestä. Paitsi jos kenestä, niin tuubistista. Tänään Ries oli vielä kerran luonani. Olen näinä päivinä tuhlannut kaikki hyvät neuvoni, joita ruokakomerossani oli, nyt olen aivan päästäni pyörällä. Täytyy vielä kerran koota kaikki ja ottaa opiksansa.²⁶

Mielestäni neuvonantajan rooli, vaikkakin "esiripun takana", merkitsi Fanny Henselille hyvin paljon. Hän oli ylpeä tekemästään, hän melkein huusi koko maailmalle: minä pelastin tämän esityksen. Mutta välittömästi sillä hetkellä hän muisti sivistysporvaristonaisen roolinsa, johon ei kuulunut itsensä esille nostaminen. Tässä vilahtaa häivähdys siitä ristiriidasta, jota Fanny Hensel koki useamman kerrankin elämänsä aikana. Miten pysyä siinä roolissa, mikä hänen yhteiskuntaluokkansa naiselle oli tarjolla, ja kuitenkin samalla toteuttaa erilaisia musiikillisia näkyjään, olla itsenäinen taiteilija? Henselin teksteistä voi tulkita, että hän olisi halunnut omalle toiminnalleen enemmän julkista tunnustusta. Hän ilmoittaa harkitusti – ja ilmiselvästi tyytyväisenä – veljelleen, että monet olivat huomanneet, kuka oli *Pauluksen* positiivisten muutosten takana.

Kuvattuaan oratorion jokaisen kohdan, joka oli muuttunut hänen neuvonsa ansiosta, Hensel oli yhä pahoillaan siitä, ettei Felix Mendelssohn voinut olla johtamassa esitystä. Hän halusi antaa viimeisen kunnian veljelleen: "On kuitenkin vahinko, ettet Sinä johda tätä esitystä. Siitä olisi tullut silloin mainio, eikä Sinun olisi tarvinnut nähdä sen eteen juurikaan vaivaa."²⁷ Lausumassa oli

²⁵ Tästä asenteesta oli seurauksena, että porvaris- ja yläluokan tyttöjä kasvatettiin toimimaan nimenomaan perhekeskeisesti ja perheen etua ajatellen. Myös Fanny Henselin isä, Abraham Mendelssohn, opasti 23-vuotiasta pian avioituvaa tytärtään naisen varsinaiseen "ammattiin": "Sinun täytyy paneutua vakavammin ja utterammin todelliseen ammattiisi, tytön ainoan ammattiin, joka on kotirouva" (Abraham Mendelssohnin kirjettä sit. Sirota 1981, 32).

²⁶ "Viele haben gemerkt, aus welcher Ecke der Wind bläst. Ich habe mich aber sehr ruhig verhalten, mich nicht zum Don Quixote des Paulus gemacht, u. mir hoffentlich keine Feinde gemacht, es sey denn der Tubaist. Heut war Ries noch einmal bei mir, ich habe allen guten Rath in diesen Tagen ausgegeben, den ich nur in der Speisekammer hatte, nun bin ich ganz dumm. Ich muß erst einmal wieder mit zusammenkommen u. was lernen." (Kirje 15.1.1838, Citron 1987, 539.)

²⁷ "Schade ist es doch, daß Du diese Aufführung nicht dirigirst, sie wäre famos geworden, u. Du hättest sehr wenig Mühe davon gehabt." (Kirje 15.1.1838, Citron 1987, 539.)





kyse sisarellisen rakkauden ilmentymästä, eräänlainesta konventiosta, joka oli ilmaistava perherauhan nimissä. Samalla kuitenkin Fanny Hensel kertoi itse todellakin paneutuneensa teokseen ja nähneensä vaivaa esityksen onnistumiseksi. Hän oli työskennellyt ammattilaisen tavoin.

Esityksen jälkeen

Lauluakatemian esitys pidettiin torstai-iltana. Lehtien kritiikit siitä ilmestyivät lauantaina. Odottamatta lehtien reaktiota Fanny Hensel kirjoitti veljelleen heti esitystä seuraavana päivänä eli perjantaina. Koska kokonaisvaikutelma oli mukava, hän ei halunnut mennä yksityiskohtiin eikä luetella tapahtuneita virheitä. Hän oli tyytyväinen.

Laajasti ottaen se oli [Lauluakatemian] paras esitys sitten Zelterin päivien. Esityksen eteen oli rehellisesti nähty vaivaa ja tehty kaikki mahdollinen, enempää ei lopussa olisi voinut keneltäkään enää edellyttää. Jos Sinä olisit ollut täällä, olisi siitä tullut maailmanhistoriallinen esitys. Yleisö oli tyytyväinen ja minä olin lopussa vielä tyytyväisempi kuin todella olinkaan, sillä moitteilla ei saa heikentää kykyä tehdä hyvä vaikutus, vaikka niille olisi hiukan aihettakin. Sopraano-osuutta en ole koskaan vielä kuullut niin kauniina kuin Faßmann sen nyt esitti. Hän on oikea laulaja sellaiseen musiikkiin, yksinkertainen, jalo ja esityksessään selkeä, kaunis- ja valoisaääninen. Luulen, että olisit pitänyt hänestä.²⁸

Tässä oli kaikki, mitä Fanny Hensel katsoi tarpeelliseksi kirjoittaa lopullisesta esityksestä. Raportin keskeisin seikka oli, että kaikki oli hyvin. Esitys oli onnistunut, koska sekä yleisö että kirjeen kirjoittaja itse olivat tyytyväisiä. Viimeisin vaikutelma oli siis sellainen, jossa kenelläkään ei ollut paha mieli, kukaan ei ollut epäonnistunut eikä loukkaantunut, vaan kaikki olivat nauttineet esityksestä. Vaikka Fanny Hensel oli havainnut esityksessä joitain heikkouksia, negatiiviselle kritiikille ei saanut enää antaa sijaa, sillä esitys oli jo ohi. Keskeistä tekstissä on musiikin hyvä vaikutus. Tällainen musiikin hyvää tekevää vaikutusta korostava tapa puhua ylipäänsä musiikista ja erityisesti omista sävellyksistä oli tyypillistä Fanny Henselille. Kun hän esimerkiksi kertoi suurten vokaaliteostensa esityksistä 1830-luvun alussa, hän alleviivasi niiden hyvää vaikutusta. Musiikin vaikutukset olivat siis tärkeämpiä kuin ”puhdas musiikki”²⁹.

²⁸ ”Es war bei Weitem die beste Aufführung, die seit Zelters Tode hier statt gefunden, man hat sich redliche Mühe gegeben, u. gethan was man konnte, mehr ist am Ende von keinem Menschen zu verlangen. Wärest Du hier gewesen, es wäre eine welthistorische Aufführung geworden. Das Publicum war entzückt, u. da stelle ich mich am Ende noch zufriedener, als ich wirklich war, denn einen guten Eindruck der Art muß man nicht durch Tadel schwächen, wenn er gleich gerecht wäre. Die Sopranpartie habe ich übrigens noch nicht so schön gehört, als diesmal von der Faßmann. Das ist eine wahre Sängerin für solche Musik, einfach, nobel, klar im Vortrag, mit schöner, heller Stimme. Ich glaube, sie müßte Dir gefallen.” (Kirje Felix Mendelssohnille 19.1.1838, Citron 1987, 540–541.)

Henselin kirjeestä voi lukea myös musiikin ”suuremmasta” vaikutuksesta kuin vain siitä nauttimisesta ja iloitsemisesta. Felix Mendelssohnin *Paulus-oratorion* esitys Berliinin Lauluakatemiassa tammikuussa 1838 oli eräänlainen sovituksen merkki. Mendelssohnien ja Itzigien (Fanny Henselin äidin suku) sukujen jäsenet olivat olleet mukana Lauluakatemian toiminnassa jo silloin, kun sitä perustettiin 1700-luvun lopussa. Abraham ja Lea Mendelssohnin lapsista ainakin vanhimmat, Fanny, Felix ja Rebecka, toimivat aktiivisina jäseninä koko 1820-luvun, mikä kulminoitui keväällä 1829 vain 20-vuotiaan Felix Mendelssohnin johtamaan J. S. Bachin *Matteus-passion* esitykseen nimenomaan Berliinin Lauluakatemiassa. Pitkäaikaisen johtajan Carl Zelterin kuoltua vuonna 1832 johtajan paikkaa tavoitteli myös Felix Mendelssohn. Kun tehtävään valittiin Carl Rungenhagen, vetäytyi koko Mendelssohnien perhe kyseisen instituution toiminnasta. Nyt, viisi vuotta myöhemmin, Fanny Hensel rakensi omassa tekstissään nykyisyyden ja Rungenhagenin aikaa edeltävän ajan välille ikään kuin uudelleen siltaa, mikä johtajakiistassa oli aikanaan särkynyt. Voisi melkein sanoa, että erimielisyydet Lauluakatemian ja Mendelssohnien perheen välillä annettiin anteeksi *Pauluksen* kautta. Musiikin seuraukset olivat siis valtavat.

Oratorion esityksen viimeisessä raportoinnissa Fanny Hensel ei keuhunut enää lainkaan itseään eikä myöskään arvostellut Lauluakatemian musikoita. Kehumisen hän kohdisti oratorion ainoaan naispuoliseen solistiin, Auguste von Faßmanniin. Samoin tekivät kaksi ”oikeata”, julkisen maailman musiikkikriitikoa seuraavan päivän lehdissä.

Ludwig Rellstab mainitsi *Vossische Zeitungissa* sekä Faßmannin että kaksi muuta solistia, herrat Baderin ja Zschieschen. J. P. Schmidt *Haude & Spenersche Zeitungissa* laittoi oikeastaan koko sopraano-osuuden pelastamisen madame Faßmannin ansioksi. Kaikki nämä kolme esityksen dokumentoijaa korostivat teksteissään eri seikkoja. Kuten olemme jo nähneet, Fanny Henselille tärkeintä oli musiikin vaikutus yleisöön. Rellstab keskittyi arvioissaan lähes kokonaan käsittelemään säveltäjää ja sävellystä musiikillisena taideteoksena. Hän korosti myös oratorion merkitystä musiikin historian kehityksessä ja ylisti säveltäjän kykyä tehdä draamallista musiikkia, mikä näkyi erityisesti kuoro-osuuksissa. Schmidtille tärkeintä esityksessä näytti olleen muusikot ja se, miten he musiikkia tulkitsivat. Häinkin kehui kuoroja ja varsinkin naisten ääniä. Päinvastoin kuin Rellstab, joka jätti kirjoittamatta kokonaan esityksen johtajasta, Schmidt mainitsi Rungenhagenin ponnistelut esityksen onnistumiseksi. Molemmat aloitivat siitä, että Lauluakatemian teki tavallaan kulttuuriteon valmistamalla *Pauluksen* esityksen niillä voimin, jotka Berliinissä oli käytössä. Molemmille julkisen sanan käyttäjille oli itsestään selvää, ettei Berliini ollut Euroopan musiikkielämän keskus ja ettei huippuluokan oratorioesityksen valmistaminen ollut siellä helppoa. Molemmissa lehdissä esitystä kiitettiin asiaan paneutumisesta, ahkeruudesta ja innostuksesta. Kukaan ei maininnut Fanny Henseliä.

²⁹ Tarkoitan ”puhtaalla musiikilla” autonomista käsitystä musiikista, itsestään kaiken merkityksen ammentavana.



Naisen hyveellisyys ja taiteilijan tahto

Fanny Hensel koki ilmiselvästi sisäistä ristiriitaa yrittäessään yhdistää taiteilijuiden ja porvarillisen naisen hyveet. Tulkintani mukaan tuo ristiriita ilmeni usein ironisen huumorin käyttönä. Yleissilmäys Felix Mendelssohnille kirjoitettuun *Paulus*-oratorion esityksen raporttiin antaa ensin kuvan sisaresta, joka toimi veljensä puolesta tilanteessa, jossa veli ei voinut olla paikalla. Fanny Henselin voisi nähdä kilttinä sisarena, joka ”paikkasi” nuorempaa veljeään. Voisi ajatella, että Hensel ylipäätään lähti mukaan oratorion valmisteluprosessiin motiivinaan tehdä hyvää veljelle ja veljen sävellykselle. Ylipäätään hänen musiikillisessa toiminnassaan – ja erityisesti musiikkialonkitoiminnassa – oli tärkeää esittää ja tuoda esille Felix Mendelssohnin musiikkia.³⁰ Toisaalta Henselin kirjeiden yksityiskohtaisuus ja varma näkemys siitä, miten oratorio tuli hänen mielestään esittää, kertovat taiteilijan omasta tahdosta ja halusta toteuttaa sitä.

Myös Henselin rooli diletanttina horjui. Tässä nimenomaisessa Lauluakatemian *Paulus*-oratorion esityksessä hän oli harjoitusten aikana asiantuntija ja auktoriteetti. Nimittäisin Fanny Henseliä harjoitusten musiikilliseksi ammattilaiseksi, joka silti jäi syrjään varsinaisesta laajasta julkisuudesta. Sen sijaan esityksen jälkeen hän oli jälleen sisar, vaimo ja tytär, jonka paikka oli porvarisperheessä ja joka ei toimillaan tai sanomisillaan missään tapauksessa vahingoittaisi tai loukkaaisi ketään. Hensel itse ja kaikki muutkin Mendelssohnien lähettyvillä tiesivät hänen ansionsa esityksen muotoutumisessa. Varmaa on myös, että Rellstab ja Schmidt tiesivät, mitä Hensel oli tehnyt. Musiikin parissa työskentelevien ihmisten joukko oli Berliinissä pieni. Ehkä myös miesten viittaukset esityksen innokkuuteen ja ahkeruuteen viittasivat juuri tähän, Fanny Henselin tapaisten diletanttien esitykseen.

Fanny Henselin rooli *Paulus*-oratorion Berliinin Lauluakatemian esityksen ”kuiskaajana” teki hänestä mielestäni enemmän kuin Felix Mendelssohnin assistentin. Vaikuttaminen oratorion esityksen lopputulokseen oli hänelle selvästi miellyttävää. Fanny Henselillä oli siinä mahdollisuus käyttää vaikutusvaltaansa, tietämystään ja kokemustaan. Ohjeet, joita hän antoi teoksen harjoittelussa, eivät olleet Felix Mendelssohnin mielipiteiden välittämistä, vaan ne olivat Henselin oman näkemyksen ja teoksen aikaisemman tutkimisen ja harjoituttamisen pohjalta syntyneitä. Fanny Henselille osallistuminen *Pauluksen* esityksen muokkaamiseen oli ilmeisen merkittävää jo sillä perusteella, että hän itse oli ainoa, joka kommentoi tätä roolia. Kommentoinnin hän teki varsin perusteellisesti ja yksityiskohtaisesti.

Nostaessani musiikinhistoriallisen tapahtuman tarkastelussa esiin kirjejulkisuuden ja sen myötä myös naisten kirjoittamat kirjeet, pääsen näyttämään, että musiikinhistoriallisena toimijana saattoi olla myös nainen. Julkisen institution esitys ei avaudukaan pelkästään julkisuudesta käsin, vaan yksityisenä pidetty aineisto muuttuu erilaisia julkisuuksia kurottavaksi välineeksi. *Paulus*-

³⁰ Ks. Henselin sunnuntaimatineoiden ohjelmasta Mustakallio 2003, 144–150.

episodi osoittaa samalla, miten Fanny Hensel laajensi toiminta-alueitaan Leipziger Straße 3:n ulkopuolelle, yhdistyspohjaisen konsertin järjestämiseen, vaikka lehdistöjulkisuuden silmissä hän jäi edelleen näkymättömäksi.

Lähteet

Lehdet

Vossische Zeitung 20.1.1838
Haude & Spenersche Zeitung 20.1.1838

Kirjallisuus

- Blodgett, Harriet 1988. *Century of Female Days: Englishwomen's private diaries*. New Brunswick & New Jersey: Rutgers University Press.
- Borchard, Beatrix 1997. "Mein Singen ist ein Rufen nur aus Träumen". Berlin, Leipziger Straße Nr. 3. Teoksessa *Fanny Hensel, geb. Mendelssohn Bartholdy. Das Werk*. Toim. Martina Helmig. München: edition text + kritik, 9–21. (Artikkeli on julkaistu suomeksi *Musiikki* 2/1998.)
- Citron, Marcia (toim.) 1987. *The Letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn*. Pendragon Press.
- Citron, Marcia 1993. *Gender and the musical canon*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eräsaari, Leena, Raija Julkinen ja Harriet Silius (toim.) 1995. *Naiset yksityisen ja julkisen rajalla*. Tampere: Vastapaino.
- Habermas, Jürgen 1981. *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Darmstadt & Neuwied: Luchterhand. (Ensimmäinen painos 1962.)
- Hellwig-Unruh, Renate 2000. *Fanny Hensel geb. Mendelssohn Bartholdy. Thematisches Verzeichnis der Kompositionen*. Adliswill: Edition Kunzelmann.
- Jonsson, Leif 1998. *Offentlig musik i Uppsala 1747–1854. Från representativ till borgerlig konsert*. Musik i Sverige. Dokument och förteckningar. Skriftserie utgiven av Statens Musikbibliotek genom Dokumentationsenheten SMA 10. Stockholm: Statens musikbibliotek.
- Karkama, Pertti 1994. *Kirjallisuus ja nykyaika. Suomalaisen sanataiteen teemoja ja tendenssejä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Klein, Hans-Günter (toim.) 1997. *Das verborgene Band. Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Schwester Fanny Hensel*. Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag.
- Klein, Hans-Günter ja Rudolf Elvers (toim.) 2002. *Fanny Hensel Tagebücher*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Kocka, Jürgen 1987. Bürgertum und Bürgerlichkeit als Probleme der deutschen Geschichte vom späten 18. zum frühen 20. Jahrhundert. Teoksessa *Bürger und Bürgerlichkeit im 19. Jahrhundert*. Göttingen: Vandenhoeck ja Ruprecht, 21–63.
- Landes, Joan B. (toim.) 1998. *Feminism, the Public and the Private*. Oxford ja New York: Oxford University Press.
- Mahling, Christoph-Hellmut 1980. Zum "Musikbetrieb" Berlins und seinen Institutionen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Teoksessa *Studien zur Musikgeschichte im frühen 19. Jahrhundert*. Toim. Carl Dahlhaus. Regensburg: Gustav Bosse, 27–123.



- Mahling, Christoph-Hellmut 1990. Berlin: 'Music in the Air'. Teoksessa *The Early Romantic Era. Between Revolutions: 1789 and 1848*. Toim. Alexandra Ringer. Man and Music, Vol. 6. Houndmills: Granada Group & Macmillan Press, 109–139.
- Mascuch, Michael 1997. *Origins of the Individualist Self. Autobiography & Self Identity in England, 1591–1791*. Cambridge: Polity Press.
- Mustakallio, Marja 1998. Fanny Henselin tilaneuvotteluja. *Musiikki* 2: 200–211.
- Mustakallio, Marja 2003. "Teen nyt paljon musiikkia". *Fanny Henselin (1805–1847) toiminta modernisoituvassa musiikkikulttuurissa*. Åbo: Åbo Akademi förlag.
- Myers, Margaret 1993. *Blowing Her Own Trumpet. European Ladies' Orchestras & Other Women Musicians 1870–1850 in Sweden*. Skrifter från Musikvetenskapliga avdelningen 30. Göteborg: Göteborgs universitet.
- Nikisch, Reinhard M. G. 1988. Briefkultur: Entwicklung und sozialgeschichtliche Bedeutung des Frauenbriefes im 18. Jahrhundert. Teoksessa *Deutsche Literatur von Frauen* 1–2. Toim. Gisela Brinker-Gabler. München: C. H. Beck, 389–409.
- Post, Jennifer C. 1994. Erasing the Boundaries between Public and Private in Women's Performance Traditions. Teoksessa *Cecilia Reclaimed. Feminist Perspectives on Gender and Music*. Toim. Cook, Susan C. & Judy S. Tsou, 34–51.
- Sirota, Victoria 1981. *The Life and Works of Fanny Mendelssohn Hensel*. Julkaisematon väitöskirja. Bostonin yliopisto.
- Sjöblad, Christina 1997. *Min vandring dag för dag. Kvinnors dagböcker från 1700-talet*. Stockholm: Carlssons.
- Taylor, Charles 1989. *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ulvroos, Eva Helen 1996. *Fruar och mamseller. Kvinnor inom sydsvensk borgerlighet 1790–1870*. Lund: Wallin & Dalholm.
- Whalen, Meg Freeman 1994. Fanny Mendelssohn Hensel's Sunday Musicales. *Women Quarterly of Note* 1: 9–20.
- Öhrström, Eva 1987. *Borgerliga kvinnors musicerande i 1800-talets Sverige*. Skrifter från Musikvetenskapliga institutionen 15. Göteborg: Göteborgs universitet.

Henkilöt

- BADER, Carl Adam (1789–1879): Berliinin hovioopperan tenori, Lauluakatemian kunniajäsen.
- BERGER, Ludwig (1777–1839): säveltäjä, pianisti ja pianopedagogi. Opetti mm. Fannya ja Felixiä.
- BÖTTICHER, Louis (1813–1867): oopperaan ja oratorioon erikoistunut bassolaulaja, käyrätorvensoittaja.
- CURSCHMANN o.s. Behrend, Rosa Eleonore (s.1805): berliiniläinen laulaja.
- DECKER, o.s. von Schätzel, Pauline (1810–1882): ooppera- ja oratoriolaulaja, debytoi *Taika-ampujan* Agathena, avioiduttuaan Rudolf Deckerin kanssa vetäytyi oopperasta.
- FASSMANN von, Auguste (s. 1817): Berliinissä 1836 debytoinut oopperalaulaja.
- GRELL, Eduard August (1800–1886): kapellimestari ja säveltäjä, opiskeli Zelterin ja Runghagenin johdolla Lauluakatemiassa, jonka apulaiskapellimestariksi 1832.
- HENSEL, Wilhelm (1794–1861): Fannyn aviomies, hovimaalari, runoilija.
- HENSEL, o.s. Mendelssohn Bartholdy, Fanny (1805–1847): säveltäjä, pianisti, musiikkisalongin pitäjä.
- MENDELSSOHN BARTHOLDY, Abraham (1776–1835): filosofi Moses Mendelssohnin viides lapsi, Fannyn ja Felixin isä, pankkiiri.





- MENDELSSOHN BARTHOLDY, Felix (1809–1847): Fanny Henselin veli, säveltäjä, kapellimestari, musiikkijohtaja, urkuri.
- MENDELSSOHN BARTHOLDY, Paul (1812–1874): sellon soittoa harrastanut Fannyn ja Felixin nuorin veli, pankkiiri.
- MENDELSSOHN BARTHOLDY, o.s. Jeanrenaud, Cécile (1817–1853): Felixin vaimo, harrasti kuvataiteita.
- MENDELSSOHN BARTHOLDY, o.s. Salomon, Lea (1778–1842): Fannyn ja Felixin äiti, erityisen hyvin koulutettu kielissä ja musiikissa.
- RELLSTAB, Ludwig (1799–1860): kirjailija ja musiikkikirjoittaja (*Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung, Vossische Zeitung, Iris*).
- RIES, Pieter Hubert (1802–1886): viulisti ja säveltäjä, hovi-orkesterin jäsen.
- RUNGENHAGEN, Karl Friedrich (1778–1851): berliiniläinen kapellimestari, säveltäjä ja musiikkijohtaja. Lauluakatemian johtaja vuodesta 1833.
- SCHMIDT, Johann Philipp Samuel (1779–1853): musiikkikirjoittaja (*Haude & Spenerische Zeitung, Allgemeine Musikalische Zeitung, Caecilia*).
- STÜMER, Johann Daniel Heinrich (1789–1857): berliiniläinen ooppera- ja oratorioesitysten tenori, laulunopettaja ja säveltäjä.
- ZELTER, Carl Friedrich (1758–1832): säveltäjä, kapellimestari ja opettaja. Berliinin Lauluakatemian johtaja 1800–1832. Opetti Felixille ja Fannylle sävellystä.
- ZSCHIESCHE: Yksi *Pauluksen* miessolisteista.

Marja Mustakallio (marja.mustakallio@telia.com), FT, toimii musiikinopettajana Ylitornion kansalaisopistossa ja kirjoittaa musiikkikritiikkiä sanomalehti Kalevaan. Hänen tämän hetken tutkimusintressinä on musiikin historian sukupuolittuminen, naisten asema musiikkielämässä ja erityisesti porvarisnaisten musisointi. Hän on kiinnostunut myös musiikista identiteetin muokkaajana rajaseudulla, erityisesti torniolaaksolaisessa musiikkikulttuurissa.

Fanny Hensel and the January 1838

Performance of the St. Paul Oratorio in the Berlin Sing-Akademie

This article is concerned with Fanny Hensel's activities around the time of her brother's composition of the St. Paul oratorio, focusing particularly on the January 1838 performance of the Berlin Sing-Akademie. I analyse how the border between private and public emerges/is established and ask questions, such as what is veiled behind the curtain, made invisible to the audience; what is half public and half private. I have chosen to study the diary of Fanny Hensel and the letters she wrote to Felix Mendelssohn about the St. Paul Oratorio. In addition I examine her letters from the years prior to the performance of the St. Paul's oratorio, investigating how she became acquainted with the oratorio, how she influenced the revisions of the oratorio and how she worked with the oratorio in her own social gatherings and Sunday matinées (in which the work was performed as a whole in 1837).

Fanny Hensel's writings about the St. Paul Oratorio and the different per-





formances of it describe the possibilities and restrictions a bourgeois woman was faced with in modern society. The privileges Hensel was afforded as the sister of Felix Mendelssohn and the contradictions she felt between her roles as an artist and as a good bourgeois woman are clearly visible in these texts. The events around the Sing-Akademie's performance also reflect the attitude of the Mendelssohn-family towards this institution after 1832, when Felix Mendelssohn had lost the competition for the post of director.

Kön och handikapp i rullstolsdans¹

Hanna Väätäinen

(Naistutkimus – Kvinnoforskning 3/2003: 60–64.)

År 2001 gjorde jag observationer på sällskapsdanslektioner som en del av mitt fältarbete för forskning om kön och handikapp i rullstolstävlingdans. Dansövningar ordnades en gång i veckan i en fest- och idrottssal i Runosbackens ungdomslokal i Åbo. Jag hade hört till gruppen sedan hösten 1999. Vi var tre danspar, fem kvinnor och en man, och vi dansade vals, tango, foxtrot och samba. Inför en artikel som jag ville skriva om feministiska möjligheter för dansobservation, fokuserade jag – förutom på min egen dans – också på de relationer som tog form i tittandet under danslektionernas gång.

Vi övade ofta framför de stora speglar som täckte en del av salens väggar och iakttog oss själva då vi långsamt repeterade sådana rörelser som var speciellt svåra för oss. Jag noterade att framför spegeln övade vi vanligen moment som hörde till de gående dansarnas koreografi. Medan vi tre gående kvinnor försökte följa instruktörens anvisningar, satt rullstolsdansarna någonstans i närheten utan att röra sig alls. De tittade på oss, på våra bilder i spegeln och på varandra.

Anette Saarinen, en av de två kvinnliga rullstolsdansarna i vår dansgrupp, talade en gång med mig om orörligheten. Hon sa att när det på danslektionen krävs att hon ska utföra något hon inte kan göra med sina ben, sina armar eller övre kropp, gör hon rörelserna i huvudet. Hon berättade att hon tänkte igenom

¹ *Lectio praecursoria* 6.6.2003. Hanna Väätäinen (hanna.vaatainen@abo.fi), FD, disputerade i musikävetenskap vid Åbo Akademi med avhandlingen *Rumbasta rampaan. Vammaisen naistanssijan ruumiillisuus pyörätuolikipatanssissa*. Opponenterna var FD Helena Saarikoski från Helsingfors universitet och FD Petri Hoppu från Tammerfors universitet. Som kustos fungerade professor Pirkko Moisala.

rörelserna som var fysiskt omöjliga för henne att genomföra. Om någon tittade på henne medan hon satt stilla och tänkte på hur hennes muskler repeterade rörelsernas olika stadier, kunde åskådaren inte veta vad hon gjorde.

Jag tyckte – och tycker fortfarande – att det var underordnande för rullstolsdansarna att vi inte övade mera sådana saker som var gemensamma för alla. Det var orättvist att vi inte koncentrerade oss mera på de rörelser som hörde till rullstolsdansarnas koreografi när vi övade vid speglarna. Det var vi, dansare utan rullstol, som övade våra steg eller vår ännu kantiga gungning med höfterna, som var aktiva medan de andra satt stilla. Ändå hade vi alla kommit dit för att delta i danslektioner för rullstolsdanspar.

Relationen mellan passivitet och aktivitet var ändå inte entydig. Att sitta i rullstol kan analyseras både som en aktiv och en passiv position, vilket jag har försökt visa i mina artiklar. Ett visst handlingssätt kan samtidigt innebära passivitet och aktivitet därför att på dansgolvet utesluter de här positionerna inte varandra, utan producerar en särskild typ av aktörsskap. Att en sitter stilla och tittar på när andra följer anvisningar och försöker förbättra sin prestation kan även tolkas som en maktposition från vilken man i lugn och ro kan bedöma det man ser hända framför sig.

Att gå igenom rörelser i sitt huvud är ett sätt att dansa, det berättar Saarinen erfarenheter. Och det kan vara den enda möjliga dansen i situationer som inte tar hänsyn till dansarens kroppsliga egenskaper.

Susan Wendell skriver i sin bok *The Rejected Body: Feminist Philosophical Reflections on Disability* (1996) att transcendens inte betyder samma sak för handikappade och icke-handikappade kvinnor. Wendell hävdar att hon inte är den enda kvinna med handikapp som då och då behöver överskrida gränserna för sin fysik med hjälp av sina tankar för att kunna leva med begränsningarna och de smärtsamma tillstånden. Transcendens har av icke-handikappade feminister för snabbt utdömts som någonting negativt – någonting som förstärker kroppens underordnande position i förhållande till sinnet – utan att man har tänkt på handikappade kvinnors behov.

Att det är möjligt att dansa mentalt har viktiga metodologiska följder. Den mentala dansen borde enligt min mening tas på allvar och analyseras som en lika kroppslig händelse som den dans som tar synlig form i dansutrymmet. Den sorts dans som Saarinen beskrev kunde jag som forskare inte få kunskap om genom att endast titta på vad som hände på lektionerna. Jag kunde lära mig mera om dansen bara med hjälp av en verbal diskurs, genom den beskrivning av sin osynliga dans som Saarinen delgav mig.

Jag har skrivit min avhandling om den kvinnliga rullstolsdansarens kroppslighet i tävlingsdans, framför allt i kombidans där en rullstolsanvändare dansar med en gående partner. Analysen av kroppslighet sker genom att undersöka hur kön och handikapp konstrueras i en kvinnlig tävlingsdansares verksamhet.

För att analysera både kön och handikapp genom performanserna vill jag främmandegöra idén om handikapp som ett begränsande tillstånd och som en representation av gränsen mellan mänskligt och omänskligt. Jag analyserar kön och handikapp som identiteter vars representationer kan hittas både i



kroppsspråk och i verbal diskurs. Vidare undersöker jag dem som görande istället för varande. För mig är kön och handikapp både konstruktioner och fysiska egenskaper situerade i kroppar.

Jag har valt att studera detaljer som förekommer i dansarnas rörelser och språk. Som analysredskap använder jag en närläsningmetod där detaljer i både kroppsspråk och verbal diskurs relateras till frågor som är centrala från tävlingsdanskulturens och den handikappspolitiskt inriktade feminismens synvinkel. Framställningar av kön och handikapp görs genom små detaljer vars betydelser är omfattande. Jag tolkar enstaka huvud-, hand- och benrörelser samt enstaka ord och meningar därför att detaljerna innehåller en stor mängd kulturell kunskap om konstruktion av kvinnokroppen samt om vad som är acceptabelt och oacceptabelt.

Det finska ordet rampa är inte en obetydlig detalj i mitt forskningsmaterial. Ordet rampa som på svenska motsvaras av krympling är en benämning som rullstolsdansare har givit åt rumba. Det är ett sätt att skapa självmedvetenhet i en kulturell situation, där handikappade kroppar inte värderas lika mycket som icke-handikappade kroppar.

Avhandlingens teoretiska referensram består av feministiska teorier om könsskillnad. Två teoretiker har speciellt stor betydelse för min forskning, nämligen Judith Butler och Elizabeth Grosz. I analyserna tillämpar jag såväl Butlers tankar om performativitet och om repetitionens potentiella subversiva kvalitet som Groszs idéer om kroppslig subjektivitet.

Min avhandling hör till kulturforskning inom musik och dans. Den representerar feministisk etnografi därför att det är en textsamling som fokuserar på den lokala konstruktionen av kön och handikapp, därför att den är baserad på ett fältarbetsmaterial och för fram feministiska, politiska syften.

Jag analyserar konstruktion av kvinnokroppen i ett fältarbetsmaterial som jag samlade in bland Turun Erityisliikuntas dansare mellan åren 1998 och 2001 i Åbo. Materialet fokuserar framförallt på en dansares, Maija Ylinens, erfarenheter och aktivitet. Jag har gjort fem intervjuer med Ylinen, en intervju med hennes danspartner Jouni Lehtiranta, en med danslärare Päivi Leppänen samt varsin intervju med två andra kvinnliga dansare, Eija Telkkinen och Jenni Heinonen. Telkkinen intervjuade jag därför att hon hade varit med i Turun Erityisliikunta ända från början och Heinonen därför att hon var min dansinstruktör och aktiv tävlingsdansare samtidigt som Ylinen. Materialet innehåller också observationer och deltagande observation. Jag gjorde anteckningar och videoinspelningar på danslektioner, föreställningar och tävlingar samt deltog själv i sällskapsdanslektioner.

Artiklarna i avhandlingen är placerade i den ordning som jag skrev dem. Jag inledde med en analys av den första intervjun jag gjorde med Ylinen. Jag ville påbörja forskningsarbetet även om jag ännu inte hade hunnit samla in allt material. Den första artikeln handlar om de betydelser kroppen fick i den här intervjun och diskuterade dem diskursanalytiskt genom heterosexualitetens, vitthetens och rullstolsanvändningens kontexter. Framställningen av könet i Ylinens tango- och rumbakoreografier blev ämnet för den andra artikeln. Jag analyse-

rar där förar- och följarpositioner, mannens och kvinnans gemensamma snabba huvudrörelser i tango och kvinnans handrörelser i rumba.

Den tredje artikeln är en karnevalsteoretisk tolkning av Ylinens fel på dansgolvet. Fel betraktas inte som resultat av en misslyckad prestation utan som handlingar som skapar utrymme för svårt rörelsehindrade dansares kroppsspråk i allmänhet. Det finns dansare vars kroppsdelar inte rör sig på samma kontrollerade sätt som icke-handikappade tävlingsdansares armar och ben. Tolkningen av Ylinens inexacta rörelser som glidanden från en lyckad prestation till en som rubbar kriterierna för vad som är rätt, sker på basis av min vilja att ta avstånd från uppfattningen om att kroppar borde se så kontrollerade ut som möjligt på dansgolvet.

När jag började planera den fjärde artikeln kände jag ett behov av att kritiskt granska mina egna handlingar som fältarbetare och dansforskare. Den fjärde artikeln behandlar observation som fältarbetsmetod, dansobservationens feministiska möjligheter och tittandet som maktanvändning. Jag skriver om blickar jag utbytte med dansarna som handlingar vilka kunde skapa en känsla av närhet i observationssituationerna.

När skrivandet av den femte artikeln blev aktuellt läste jag *Volatile Bodies* (1994), en bok av Elizabeth Grosz. Jag blev fascinerad av hennes tankar kring kroppslighet men insåg också att hennes tolkningar är problematiska från en handikappspolitisk synvinkel. Den artikel jag skrev parallellt med läsandet av Groszs texter behandlar runda former i vals. Jag undersöker relationer mellan hjälpmedel, handikappade och icke-handikappade kroppar och musik i finländsk vals och wienervals. Observationer från danslektioner och -tävlingar sammankopplar jag med representationer av rullstolsdansen i tidningsartiklar.

Mot slutet av min forskningsprocess har jag haft stor nytta av begreppet kroppsligt aktörsskap. Även om jag under hela processen fokuserat på konstruktionen av kön och handikapp med kroppsliga termer, klargjorde begreppet riktningen för mig.

Min avhandling deltar i en aktuell teoretisk diskussion kring relationen mellan det materiella och det diskursiva inom feministisk och handikappteoretisk forskning. Kännetecknande för denna diskussion är inte bara intresset för hur diskurser konstruerar kroppar, utan också intresset för hur de materiella kropparna kan påverka diskurser om kön och handikapp.

Men hur synliggöra den inverkan som kroppens materialitet kan ha på det diskursiva? Hur peka på de sätt på vilka kroppen kan ifrågasätta eller till och med omforma stereotypiska och normativa uppfattningar om kön och handikapp? Jag tror att en väg till förståelse av kropparnas inverkan på diskurser går genom analysen av kvinnors erfarenheter och den fysiska kroppens närvaro i relation till dess stereotypiska representationer. Den feministiska dansforskaren Sally Banes efterlyser analyser där den fysiska kroppens kraftfulla närvaro sätts i förhållande till intriger i dansverk som representerar kvinnor som maktlösa.

I handikappforskning har diskussionen kring det materiella och det diskursiva växt fram ur kritiken mot den sociala modellen för handikapp. De handikappforskare som representerar den relationella materialistiska feminismen



– till exempel Susan Wendell, Liz Crow och Carol Thomas – började under 1990-talets andra hälft föra fram idén att den sociala modellen för handikapp utesluter kvinnornas erfarenheter. Det gäller framförallt sådana erfarenheter av handikapp vilka inte förorsakas av omgivningen utan som kommer inifrån – som förorsakas av kropparnas egenskaper, dess förändringar och dess materialitet.

Jag har försökt följa både deras och andra feministiska handikappforskares, nämligen Mairian Corkers, Sally Frenchs, Ellen Samuels och Alexa Schriempfs, råd att studera aktörsskap med kroppsliga termer – men på ett sätt som inte är ursprungsbundet. Därför har jag inte sökt efter något underliggande ursprung som svar på de frågor jag har ställt om kroppslighet.

Arbetsprocessen har ändå övertygat mig om att det lönar sig att studera kroppen både på en teoretisk och en empirisk nivå, dvs. som ett abstrakt och konkret fenomen. Den åtminstone delvis rådande oförenligheten mellan kvinnornas kroppsliga erfarenheter och teoretikernas argument framkallar motsättningar som föder nya betydelser. Det är möjligt att ställa krav på teorier om man har ett fältmaterial som innehåller sådant som inte motsvarar de argument teoretikern presenterar. Jag tycker också att det är lättare att beskriva relationen mellan kroppens materialitet och dess diskursiva konstruktion om man kombinerar fältarbetsmetoder med teorier om könsskillnad och till exempel Judith Butlers tankar kring performativitet och subversiv repetition. Feministetnografens kontakt med kvinnor under fältarbetets gång blir ett möte som framkallar frågor om hur teori kan främja kvinnors intressen. Etnografen är i kontakt med materiella kroppar, inte bara dess representationer, fast den bild som anteckningar och videoband förmedlar alltid är partiell, alltså en representation, som aldrig kan göra mångsidigheten av kvinnornas erfarenheter rättvisa.

I sin artikel "Critical Divides: Judith Butler's Body Theory and the Question of Disability" (2002) följer Ellen Samuels i många avseenden samma linjer som jag gör i mitt kritiska betraktande av användbarheten av Butlers skrifter i analysen av handikappade kvinnornas kroppslighet. Samuels noterar flera av de motstridigheter och svårigheter som en kulturforskare möter när hon vill använda Butlers texter i sin analys av handikapp. När kvinnors kroppsdelar i Butlers tolkning inte tillhör någon och ändå alla, arbetar etnografen på basis av enskilda kvinnors erfarenheter. Samuels sammanfattar sitt förhållande till Butlers tankar med iakttagelsen att hon inte kan tänka med henne och att hon inte kan tänka utan henne. En handikappforskare kan inte plocka ut påståenden från Butlers texter genom att ersätta kön med handikapp.

Jag uppskattar Elizabeth Groszs tankar om hur essentialistiska uppfattningar om kvinnokroppar kan användas på ett icke-essentialistiskt sätt för att främja kvinnors intressen. Jag anser att en essentialistisk uppfattning utgår från den handikappade kroppens passivitet. Detta är en märklig uppfattning därför att den handikappade kroppen ofta är en kropp som inte kan kontrolleras på samma sätt som den icke-handikappade kroppen. Den rör sig oavsiktligt, den förorsakar känselörnimmelser som är helt främmande för de icke-handikappade kropparna och kan vara aktiv på ett oväntat sätt. Att se passivitet som





en positiv sak passar ändå väl in i analysen av de representationer av kön och handikapp som finns i mitt material.

Jag avslutar min *lectio praecursoria* med ett förslag. Under fältarbetets gång lärde jag mig att utestängande av kvinnor från tävlingar har fungerat som ett hinder för många kvinnors danskarriär. Jag föreslår att de danspar som består av två kvinnor borde få delta i danstävlingar på samma sätt som de danspar som består av en kvinna och en man. Trots att jag gör ett sådant här förslag, vill jag inte hävda att de danskulturer där kvinnor får tävla med andra kvinnor – och inte bara mot dem – är vare sig bättre eller sämre. I min avhandling kritiserar jag starkt de forskare som har försökt etablera hierarkiska relationer mellan danskulturer på basis av hur handikappade kvinnor representeras i dem. Detta tillvägagångssätt kan leda till en situation där de handikappade kvinnors erfarenheter som motsvarar forskarens politiska syften får mer värde än andras. I dansens virvlar konstrueras kön och handikapp genom handlingar som är paradoxala och öppna för många tolkningar.

Litteratur

Samuels, Ellen 2002. *Critical Divides: Judith Butler's Body Theory and the Question of Disability*. *NWSA Journal* 3: 58–76.

Wendell, Susan 1996. *The Rejected Body: Feminist Philosophical Reflections on Disability*. New York & London: Routledge.

På resa inom det möjliga¹

Marja Mustakallio

Denna avhandling beskriver en kvinnas musikaliska verksamhet sett genom hennes texter. Samtidigt beskriver den också musikens betydelse i dåtidens samhälle, i Fanny Hensels liv och i vår tid. Tid och rum var 1800-talets första decennier, där många av nutidens seder inom borgarklassen och många nu så självklara praktika inom den västerländska konstmusiken vilade och började mogna.

¹ *Lectio praecursoria* 28.11.2003. Marja Mustakallio (marja.mustakallio@telia.com), FD, disputerade i musikvetenskap vid Åbo Akademi med avhandlingen "Teen nyt paljon musiikkia". *Fanny Henselin (1805–1847) toiminta modernisoituvassa musiikkikulttuurissa*. Som opponent fungerade professor Matti Huttunen från Sibelius-Akademien och som kustos professor Pirkko Moisala.





Många års resa med Fanny Hensel har varit mycket imponerande. Resan började i musikens "klingande" fält, inom musiklärararbete, och nu efter många forskningens år återupptar jag samma arbete som helt förändrat människan vad gäller musikens betydelse. En annan djup upptäckt på resan med den historiska människan och historiska världen har varit att troligen förstå litet av henne men också att förstå mer av sig själv och den musikkultur man lever i.

Forskningsprocessen har visat hur nära förbundna med varandra forskare och forskningsobjekt är. Denna forskning tillhör humanistisk vetenskap, den forskar om mänskligt tänkande, mänskliga verksamheter och aktiviteter. En forskare sysslar med människor och är i hög grad själv en tänkande, kännande och sinnlig människa. Att vara vetenskapskvinna eliminerar inte dessa aspekter, som var för sig påverkar forskningens ämne, metod och process.

Forskningen är uppbyggd av olika processer. Processen inom förförståelse ledde mig till att övertygelsen om att se musiken som tonsättningar försvann. Övertygelsen om att leta efter kompositör försvann, när jag på den första arkivresan inte hittade många spår av tonsättningar eller spår som var dolda i bisatser. Musiken visade sig vara både tonsättningar, spelande och sjungande, körledning, dirigering och konsertrepertoarplaneringar. Musiken var att skriva brev, skriva om musikaliska händelser, människor, spelstil, egna tonsättningar. Det är vad Christopher Small (1998) beskriver som "musicking". Övertygelsens förlorande kändes bra. Mångsidighetens upptäckt förde den här berlinska kvinnan närmare mig, en finsk kvinna nästan två hundra år senare: också jag arbetar mångsidigt inom musikområdet, skriver, spelar, sjunger, dirigerar och organiserar. Också jag är kvinna och mor. Det blev lättare att förstå Fanny Hensel.

Processen inom metoden har inte varit lätt. En färdig teori som sådan kunde tillämpa på har fattats. Källor har inte rymts in bestämda schabloner. Denna avhandling kan inte kallas metodorienterade utan den är snarare källorienterade. Mina frågeställningar har ofta kommit fram intuitivt. Lyckligtvis ser jag nu på denna fas att intuitionen har varit värd att lita på. Teoretiska vägvisare har varit där, fast jag inte alltid har sett eller kunnat nämna dem.

Mitt mål, särskilt i inledningsfasen, var att förena etnometoden och historisk forskning, att vara etnomusikolog och historievetares samtidigt. Britta Sweers (1998) dryftar intressant sammanhanget mellan etnomusikologi och traditionell musikhistoria. Enligt henne kunde tiden vara den som gör sin egen musiks eller musikkulturs forskning "den andra" eller "den främda". I det här fallet kunde "fältet" hittas i arkivmaterial men också i nutidens Berlin². Sommaren 1996 satt jag på Staatsbibliothek i Berlin, tittade på hundratals lyftkranar på världens största byggområde. Jag var mitt i vimlet och jäktet, mitt i en grundläggande förändring av Berlin. Samtidigt vände jag mitt öga mot gårdagen, mot historien. Jag dök ner i 1800-talets första decennier i Berlin och i Europa. När jag på kvällarna lämnade arkivet, fortsatte jag "etnohistoriska" utflykter till kyrkogårdar, till Tiergarten, till Leipzigerstraße 3. Vad jag hittade där var ett underligt sammanhang av nutiden och historien. Där mötes kolera och aids, där kunde man

² Mustakallio 1996.



titta på en utställd samisk familj och teknomänniskornas tåg, urpremiären av Carl Maria von Webers *Friskyttan* och 175 årsrepetitioner av samma nationella operan.

Genusfrågan har redan i början varit grundläggande. Den allra första och enkla undran var, varför vi genom musikuppföstran vuxna bildade människor nästan ingenting vet om kvinnliga musiker och kompositörer. Jag ville lära mig känna dem, ville förstå särskilt Fanny Hensel, men ville också veta så mycket som möjligt om kvinnans ställning i musiklivet och i samhället. Efter en gammal feministisk slogan är personligt politiskt. Personliga handlingar och urval påverkar samhället. Jag menar inte, att Fanny Hensel skulle gjort medvetna feministiska beslut gällande sin musik. Men musikens vandring mellan offentlighetens olika cirklar betydde att daglig sysselsättning med olika musik, "musicking" inte bara hade påverkan på privatlivet utan också på samhällslivet.

Genom Fanny Hensels personliga texter kommer man in till ett hus genom "köksdörren". Man lär t. ex. känna musikteoretiker, musikkritiker och musikprofessor A. B. Marx som goda vänner, som familjevän, vars tonsättningar Fanny Hensel korrigerar, med vilken man sällskapsmusicerar, med vilken Abraham Mendelssohn grälar och sen försonar sig med vid föreställningen av Fanny Hensels kantat *Musik für die Toten der Cholera-Epidemie 1831*. Genom västerländska musikvetenskapen kände jag t.ex. Marx först och främst som skapare av sonatformens "manliga huvudtema" och "kvinnliga bitema". Genom mötet med Fanny Hensel "i köket" fick jag lära känna en mycket mångsidigt människa, kvinna och musiker, men också min uppfattning t. ex. av A. B. Marx ändrades.

Denna forskning har inriktat sig på en kvinna och hennes verksamheter inom musikområdet. Här har jag inte bara hittat hinder som borgerliga kvinnor kunde ha i musiklivet utan jag ser på kvinnornas möjligheter. Där finns min grund för kvinnoforskning: se vad som finns och möjligen uppskattas det. Processen inom genusystemet går ännu vidare. Avhandlingen kan också kallas feministisk. Den strävar efter att förbättra kvinnornas ställning. Då kommer man närmare nutiden. När man börjar se musiken som "musicking", börjar man uppskatta den stora majoriteten i västerländskt musikliv. Kvinnornas betydelse är stor inom musik, i publik, i pianolektioner osv. och allt detta är viktigt. Inte bara en genial manlig kompositör är värd att forska om.

När man tänker på platser för kvinnors musikutövande, finns det stora brister också i finsk musikhistorieskrivning. Borgerligt musikutövande från 1700-talets slut till 1900-talet i hem, i prästgårdar, tjänstemannagårdar och herrgårdar har tydligen mycket att ge till vårt institutions- och kompositörbundna synsätt av musikhistoria. Finsk borgerlig klass och intellegentia på 1800-talet var andligt och kulturhistoriskt inte så långt från tyska kulturen. Forskningsresultat om Fanny Hensels "musicking" ska förhoppningsvis verka som start och bas för ökande forskning om hem- och salongsmusik i Finland.

Stuart Hall (1999) skriver att när marginalen har rört sig till centrum möter man där det innersta av postmoderna erfarenheter. Kvinnors verksamhet inom musikområdet har länge varit marginell. Kan musik som är skild från "autonomisk musik" eller musikagenda som också är annat än komponera, komma i





centrum? Om det är möjligt, vad innebär det? Mitt svar är: då börjar man i praktiken respektera de "kvinnliga" eller de som har syntts vara "kvinnliga" roller i musiken. Man börjar ge kvinnor rättigheter och möjligheter att vara kompositörer och dirigenter, rättigheter att se musik som ett så autonomt fenomen de vill. Men man börjar också hylla den kraft som finns i "musicking". Man börjar respektera förmågan att genom musiken kunna ta hand om människor, prisa förmågan att organisera både mysigt och intellektuellt imponerande musikföreställningar, spontant och mer organiserad. Kanske börjar man också se musiklivet inte så allvarligt. Fanny Hensels verksamhet drar, den låter den kraftgivande ironiska humorn tala; avslöja och dölja.

När jag dagligen pendlar mellan Sverige och Finland, åker över älven, märker jag tydligt om vattnet är öppet eller fruset. Sommaren och vintern, de brukar vara beständiga. Helheten blir ändå ofullkomlig utan våren och hösten. När isen smälter eller vattnet fryser bildas det ett mellanrum. Om älven då syns frusen eller inte beror på synvinkeln, dygnstiden, solens ljus och skugga. På morgonen kan älven vara frusen, på eftermiddagen igen öppen. Öppet vatten kan vara fyllt av is, isberg kan ha brytits av vattenströmmar. Det finns ett mellanrum, där fasta dikotomier inte fungerar. Den allra mest spännande tiden är islossning och isbildning. De gör älven så mycket rikare. Man ser mer och man ser olika.

Musiken och musicerandet placerar sig i det privata och i det offentliga. Men mycket av det mänskliga musicerandet finns i mellanrummet, i en oklar och ostadig fas. Där sysslar otaliga kvinnor med olika saker, allvarliga, nyttiga, onyttiga, underhållande, djuptänkande. Med sina verksamheter verkar kvinnor därav på den privata och den offentliga sfären. Kvinnor är med i projekten.

Tillbaka till Berlin. Sommaren 2003 är världens största byggområde färdigt-byggt. Turister speglar sig i glasväggar. Min forskning som hittills vandrat seminarierummens och forskningskammarens mellanrum når här nu den yttersta offentligheten. Fanny och jag är båda fritt villebråd.

Litteratur

- Hall, Stuart 1999. *Identiteetti*. Suomentaneet ja toimittaneet Mikko Lehtonen ja Juha Herkman. Tampere: Vastapaino.
- Mustakallio, Marja 1996. Tutkimus ja eläytyminen – Fanny Henselin jäljillä Berliinissä. *Musiikin suunta* 3: 31-37.
- Small, Christopher 1998. *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Sweers, Britta 1998. Das Andere im Eigenen entdecken: Musikethnologisches Denken in der Historischen Musikwissenschaft. I verket *Das Andere. Eine Spurensuche in der Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*. Red. Annette Kreuziger-Herr. Frankfurt a/M: Peter Lang.



Parryn luova [sävellys]prosessi

Jaana Utriainen

Allis, Michael 2003, 262 sivua. *Parry's Creative Process*. UK: Ashgate Publishers, Music in 19th-Century Britain.

Michael Allisin väitöskirja englantilaisen Hubert Parryn (1848–1918) luovasta sävellysprosessista on mielenkiintoinen kuvaus pitkäjänteisestä säveltäjän elämäntehtävästä. Kirjoittaja on seikkaperäisesti tutkinut ja kirjoittanut teoksen, jossa Parryn sävellysprosessia on kuvailtu ja analysoitu useiden vaiheiden kautta lopullisiksi sävellyksiksi. Sävellysprosessia on valotettu säveltäjän omilla muistiinpanoilla. Vastaavanlaisia musiikkitieteellisiä kirjoja on vähän ja nekin käsittelevät pääasiassa kuuluisien säveltäjien (Beethoven, Mozart) elämäkertoja kuvailemalla heidän sävellysprosessiaan. Lisäksi taiteilijoiden/säveltäjien luovasta prosessista on julkaistu teoreettisia kirjoja.

Allis on jaotellut Parryn luovan prosessin yleisluontoiseen kuvaukseen, materiaalien kuvaukseen ja luonnosprosessin eri vaiheiden kuvaukseen sekä partituurivaiheiden, teosten harjoittamisen, esittämisen ja julkistamisen kuvaukseen ja analyysiin. Kirjassa tekijä käsittelee myös Parryn asennetta musiikkiteksteihin. Lopuksi Allis esittelee ja analysoi seikkaperäisesti esimerkkisävellysprosessin yksinlaulusta *A Birthday*.

Allis luonnehtii Parryn ammatillisesti määrätietoisena, sitkeänä ja kriittisenä säveltäjänä vastoin useinkin yleisiä näkemyksiä amatöörimäisestä säveltäjäpersoonasta. Hänen säveltäjäkuva on myös konservatiivinen, pedanttinen, ”yläluokan amatöörimäinen koraalisäveltäjä”, jonka sosiaaliset ja opintotaustat olivat erinomaisia, ”rolling in wealth”. Allis kuvailee Parryn myös mallikkaaksi aviomieheksi ja isäksi, joka kuului arvostettuihin yhdistyksiin, eikä hänellä ollut epätavallisia ystäviä. Hän oli hyvin kiinnostunut ja tietoinen sävellysprosessin eri vaiheista ja oli myös hyvin perehtynyt kehitysopillisiin sävellystekijöihin (Spencerin ja Darwinin teorit). Sävellystyönsä ohessa hän kirjoitti aiheeseen liittyviä artikkeleita (mm. In *The Evolution of the Art of Music*). Tekijä pohtii kirjassa, miten säveltäjä kykeni tuottamaan ”Job”in elämäntyylisiin liittyviä musiikillisia tuotoksia, mutta näkemys selittyy, kun lähimmäiset luonnehtivat Parrya epäsovinnaiseksi vapaa-ajattelijaksi, askeettiseksi ja epäitsekkääksi sekä tunteenomaiseksi, joka kärsi myös syvistä depressioista. Hän ei ollut erityisen luova, mutta tuottoisa, ja hän kirjoitti teknisesti ei-yllättävää musiikkia. Parry koki taiteilijan ja intellektuaalisen aseman (sävellysprofessori) tuottaneen hänelle sisäisiä ristiriitoja ja vastakohtaisuuksia, joita hän kuvaili päiväkirjamerkinnoissään luovan työn kamppailuna. Allis toteaaakin Parryn kamppailleen usein sävellystyössään. Kamppailu johtui muun muassa Parryn tarkasta ja järjestelmällisestä luonteesta sekä laiskuudesta ja viimeistelyn inhosta, sillä häntä innostivat pää-



asiassa uudet teokset. Sävellysten orkestraatio aiheutti hänelle myös kamppailua, sillä melodian ja pohjasävelten sijoittaminen oli hänelle helppoa, mutta sävelet niiden välissä aiheuttivat sävellysteknisiä ongelmia. Teoksen harjoittaminen ja julkistaminenkin olivat säveltäjälle kamppailua, jossa luovan prosessin sisäiset ja ulkoiset voimat, ts. sisäinen luova lahjakkuus ja säveltäjätehtävä, joutuivat ristiriitaan ulkoisten vaatimusten kanssa.

Allis havainnollistaa Parryn luonnosmateriaaleja mielenkiintoisilla yksityiskohdilla, ja valottaa samalla paperiteollisuuden ja musteen kehityksen historiaa. Parry käytti mm. viidenlaisia luonnoskirjoja ja 13 eri paperityyppiä, käsintehdyjä ja koneella valmistettuja. Parryn hahmotteluprosessin Allis jakaa esiluonnoksiin, luonnoksiin, ajatuksellisiin ja käsitteellisiin luonnoksiin ja kehittyneisiin luonnoksiin ja toteaa, että ne ovat hyvin samankaltaisia.

Parry oli pääasiassa kuorosäveltäjä, ja hänen tuotanto käsitti yksinlauluja, oratorioita, kantaatteja, sakraaleja sekä historiallisia ja ajankohtaisia teoksia. Musiikillisia esikuvia hänellä oli esimerkiksi Beethoven, Wagner, Weber ja Rossini. Parry ei koskaan käyttänyt Allisin näkemyksen mukaan huonoa runoa musiikissaan, vaikka hän käytti vähemmän tunnettuja englantilaisia runoja. Hän käytti myös kansalliskirjailijoita (Shakespeare) ja muita tunnettuja kirjailijoita sävellystensä lähteinä. Yleisimpiä runollisia sävellyksaiheita Parrylla olivat epätoivoinen ja onneton rakkaus sekä suruton ja huoleton maailma. Erityisesti g-molli kuvasti hänen sävellyksissään surua ja rakkautta. Allis tuo esille myös Parryn kirjallisen lahjakkuuden, jolla hän mm. tarkoittaa Parryn tapaa yhdistää sävellyksissään omia ja muiden tekstejä sijoittamalla niitä jopa raamatullisiin teksteihin. Hänen tuotantonsa sisälsi myös julkaistuja runoja (esim. *A Sequence of Analogies*). Lopullisena tavoitteena Parrylla oli kuitenkin kaunis melodia, harmonia ja orkestraation efektit kauniiden sanojen kanssa.

Sävellysten harjoittamisessa, esittämisessä ja julkistamisessa esittäjän rooli oli Allisin mukaan Parrylle tärkeä, sillä hän vaati esittäjältä ensisijaisesti erinomaista tulkintaa uskollisten nuottien esittämisen sijasta. Päiväkirjamerkinnöissään Parry kuvailee esityskokemuksiaan mm. "dissapointed" tai "went splendidly". Säveltäjän ja esittäjien näkemykset olivat usein ristiriitaisia, ja Allis toteaa, että Parry oli hyvin tunteellinen ja jopa hermostunut harjoituksissa ja esityksissä, joita hän itse johti. Parryn mukaan musiikkikritiikki oli "kapeamielisten ja tietämättömien pedanttien arvostelua", ja yleisö oli hänen näkemyksensä mukaan yleensä kouluttamatonta arvostelemaan musiikkia.

Kirjan lopussa Allis esittelee esimerkianalyysin Parryn yksinlaulukappaleesta *A Birthday*, ja havainnollistaa luonnosvaiheiden kehittymisen valmiiksi teokseksi. Laulussa Allisin mukaan esiintyvät kaikki Parryn luovat vaiheet, ja siinä teksti ja tunteet muodostavat kokonaisuuden, joka kuvastaa Parryn tyyliä säveltää runot sydämellään. Päätöskappaleessa Allis esittelee Parryn omia näkemyksiä sävellysprosessiin ja säveltämiseen sekä paljastaa hänen asenteensa luovuuteen. Hän ei plagioinut musiikillisia lähteitä ja harvoin käytti uudelleen omaa materiaaliaan. Hän oli ehdoton näkemykselle, että musiikilla voi saavuttaa jonkin olennaisen merkityksen. Luova prosessi oli Parrylle kuin alkuperäinen inspiraatio tai heikumallinen tila, jota hän vertasi syvälle jäljitettäväksi vaistoksi



tai vietiksi, tai se oli kuin ylikuonnollinen tekijä, joka oli jotakin ulkoista itselle (self). Parryn muistiinpanojen mukaan inspiraatio oli kuin ”jokin muu”, joka oli väliaikaisesti ottanut hallinnan. Tai se oli kuin oikukas henki, joka ajoittain ilmaisi voimansa. Ideat Parry jaotteli vastaanottavaisuuden tilan tavoittamiseen, jossa säveltäjällä on aktiivinen rooli, sekä tilaan, jossa ei ole kontrollia vaan jossa inspiraatio ilmaantuu sattumanvaraisesti. Parry toteaa luovasta hetkestä: ”joskus täytyy olla hyvin laiska ja vastahakoinen, niin silloin jotakin tapahtuu” tai ”joskus voitto tulee helposti, sitä ei voi odottaa”.

Allisin teos on pitkäjänteisen tutkimuksen ja työn tulos, jossa analyysit, kuvaukset ja esimerkit ovat havainnollisia ja tarkkoja. Kommentit säveltäjästä ovat asiallisia. Säveltäjän työskentelyn vaiheet ja lopputulokset sekä sidosryhmien näkemykset Parrysta on mielekkäästi nivottu aiheeseen. Kriitikkinä voin todeta, että luonnosesitykset on jopa liian paljon. Niissä olisi myös voinut selkeämmin osoittaa, mistä on milloinkin kysymys. Olisin kaivannut otteita myös alkuperäisistä käsikirjoituksista, joissa säveltäjän persoonallinen käsiala ja merkinnät kuvastaisivat aitoa prosessia. Allisin kirja on tutkijoille ja asiantuntijoille mielenkiintoinen sävellysprosessin kuvaus, mutta valtaosalle se on mahdollisesti jopa liian yksityiskohtainen ja pitkästyttävä. Teos valottaa kuitenkin hyvin tyypillisen taiteilija/säveltäjäkohtalon elämänvaiheita.

Jaana Utraisen (jaana.utriainen@pp.inet.fi) väitöstutkimus Jyväskylän yliopistossa käsittelee hahmofilosofista musiikkianalyysia ja teoriaa.

Metakielen etsimisen viehätys: Tarastin opas musiikkisemiotiikan 2000-luvulle

Susanna Välimäki

Eero Tarasti: *Signs of Music. A Guide to Musical Semiotics. Approaches to Applied Semiotics 3*. Berlin and New York, NY: Mouton de Gruyter 2002.

On erityisellä tavalla kiinnostavaa, kun yksi viime vuosikymmenien keskeisiä musiikkisemiotiikan kehittäjiä julkaisee kyseisen tutkimussuuntauksen peruskirjaksi tarkoitetun oppaan. Eero Tarastin *Signs of Music. A Guide to Musical Semiotics* yllättääkin: se ei olekaan yleisesittely alan historiasta, kehityksestä ja keskeisimpinä pidetyistä teorioista ja teoreetikoista vaan tieteellisen teorian-





muodostuksen keksimisen ulottuvuudesta inspiroitunut vauhdikas ekskursio, joka tehdään selkeästi tämän päivän näkökulmasta.

Tämä onkin Tarastin oppaan – *practical guide*’n kuten hän (s. v) itse kirjansa määrittelee – antoisimpia piirteitä: lähtökohta on musiikin moninkertaisen medioituneessa nykytodellisuudessa tämän päivän yhteiskunnassa ja maailmassa sekä musiikkisemiotiikan nykytilassa aina zoömusikologiaa myöden. Näin muodostuva polku, joka kulkee musiikkisemiotiikkaan musiikintutkimuksen nykyongelmien ja -ilmiöiden kautta, ei välttämättä ole – ainakaan alaa tuntemattomalle lukijalle – helpompi kuin klassisempi oppikirjoissa käytetty, lähinnä historialliseen esittelyyn perustuva tapa. Mutta se on mahdollisesti elämyksellisempi ja lukijan omaa ajattelua stimuloivampi, kontakti-hakuisempi, opetustilannemaisempi, henkilökohtaisempi. (Sitäpaitsi onhan Raymond Monelle [1992] tehnyt jo jokseenkin perusteellisen ”klassisen” johdatuksen musiikkisemiotiikkaan.) Tarastin kirja tulee tästä lähtökohdastaan johtuen samalla myös perustelleeksi musiikkisemiotiikan merkitystä ja antia nykyiselle musiikintutkimukselle osoittaessaan käytännössä, mitä musiikkisemiotiikalla työkaluilla voidaan tehdä, miten keskeisiä tai muuten erityisen kiinnostavia musiikintutkimuksellisia kysymyksiä voidaan semiotisoida tai miten ne jo ehkä ovatkin implisiittisesti semiotisoituneita.

Esimerkiksi musiikkitieteen 1990-luku postmoderneine, poststrukturalistisine, feministisine ja kulttuuriteoreettisine herätteineen näyttäytyy Tarastille ”merkin emansipaationa”, onhan musiikillinen merkitys ja signifikaatio muodostunut keskeisimmäksi teoretisoinnin kohteeksi ns. uusissa musiikintutkimuksen suuntauksissa (esim. uusi musiikkitiede), vaikka ne eivät eksplisiittisesti semiotiikan käsitteitä käyttäisikään. Tarastin alkusivuilla (s. 3–4) luettelemat tavat tarkastella musiikkia kertovat kaikki tästä ilmiöstä: musiikki arvojen, episteemien ja valtasuhteiden emanaationa, sukupuolen konstruktiona, ideologiana, sisustuksena, habituksena, ihminen–eläin–kanssakäymisenä jne. Tarastin mukaan semiotiikka kysymys musiikin signifikaatiosta – millä lailla siitä voi puhua ja mikä on sen luonne, eli *miten* musiikki merkitsee – on implisiittisesti nykymusiikologian ja sitä ympäröivän keskustelun ydin. Tässä Tarasti ei tietenkään ole yksin. Esimerkiksi Lawrence Kramer (2002, 1) on tähdentänyt, että oikeastaan kysymys musiikin merkityksestä on riivannut modernia musiikkitiedettä koko sen olemassaolon ajan. Kramer (2002, 8) ja Tarasti (s. 25) myös molemmat uskovat, että musiikillisen merkityksen pohdinnoilla on seurauksia myös toiseen suuntaan: musiikillinen signifikaatio voi kertoa jotakin inhimillisestä merkityksenannosta ja subjektiviteetista niitä yleisellä tasolla teoretisoiville tieteenaloille.

Kun kyseessä on oppikirja, toivoisi kuitenkin että lähdeluettelo korjattaisiin seuraavaan painokseen, sillä moni tekstissä mainittu teos puuttuu sieltä. Samoin vuosiluvuissa on epä johdonmukaisuuksia.



Biosemiotiikasta bororo-intiaaneihin

Tarastin omat viimeaikaisimmat tutkimukset toimivat oppaassa ikkunoina musiikkisemiotiikkaan. Kirjan luvut pohjautuvat teksteihin, jotka ovat syntyneet pääosin *A Theory of Musical Semiotics* -kirjan (1994a) jälkeen ja joista voisi puhua vaikka Tarastin post-greimaslaisena semiotiikkana, jolla tarkoitan erityisesti Tarastin (1996 ja 2001) kehittämää, hänen aiempaan musiikkisemiotiikkaansa nähden edelleen hermeneuttisempaa ja fenomenologisemmin orientoituvaa *eksistentiaalisemiotiikkaa*. Suomalaiselle lukijalle jotkut kirjan teksteistä saattavat olla osittain tuttuja muun muassa *Synteesi-* ja *Musiikki-*lehdissä ilmestyneistä artikkeleista – tai Tarastin tuoreesta kirjasta *Musiikin todellisuudet: Säveltaiteen ensyklopedia. Kirjoituksia vuosilta 1980–2003* (Yliopistopaino, Helsinki 2003).

Paitsi että Tarastin esittämät tarkastelunkohteet ovat tiiviisti kiinni tämän päivän musiikintutkimuksessa, ne ovat kiinni myös yleisen semiotiikan ajankohtaisissa virtauksissa. Tarastin ajattelua on aina luonnehtinut näkemys siitä, ettei mikään yleinen semioottinen teoria ole sellainen, etteikö sitä voisi testata musiikintutkimuksen kentässä, sekä teoreettisesti että musiikkianalyttisesti. Tarastin mukaan teorioiden koetinkivi on lopulta aina se, mitä niillä saadaan analyttisesti irti jostakin yksittäisestä ilmiöstä, kuten tietyn sävellyksen erityisestä signifikaatiosfääristä. Esimerkkinä mainittakoon vaikka ”biosemioottinen” lähestymistapa (luku 4), jolla Tarasti tarkastelee musiikin organismi- ja luonto-metaphoria soveltaen Sibeliuksen 5. sinfoniaa.

Kirja jakautuu kolmeen osaan: I) *Musiikki merkinä*, II) *Sukupuoli, biologia ja transsendenssi* sekä III) *Sosiaaliset ja musiikilliset käytännöt*. Ensimmäinen osa (*Musiikki merkinä*) esittelee musiikkia semioottisena ilmiönä musiikin estetiikan ja historian, musiikkitieteen historian sekä semiotiikan klassisten teorioiden musiikkisovellusten ja musiikkisemiotiikan historian kautta.¹ Tämä kirjan perinteisin osuus sisältää kuitenkin myös ajankohtaisen näkökulman, joka liittyy Tarastin eksistentiaalisemioottiseen kehittelyyn. Tarkoitan lukua 3, *Merkit tekoina ja tapahtumina: Musiikillisista situaatioista*. Jo 1. luku sisältää tavanomaisesta musiikkisemiotiikan johdattuksesta poikkeavan eksistentiaalisemiotiikkaan liittyvän lähestymistavan: musiikillisen semiosiksen tarkastelun erilaisia ymmärtämisen tapoja vasten (luku 1.4, *Understanding/misunderstanding musical signs*). Se käsittää neljätoista teesiä siitä, mitä musiikillisten merkien ymmärtäminen pitää sisällään.

Kirjan kolmannessa osassa, *Sosiaaliset ja musiikilliset käytännöt*, tarkastellaan kahta laajaa ja liian vähällä huomiolla sekä musiikintutkimuksessa että musiikkisemiotiikassa jäänyttä problematiikkaa: ihmisääntä (luku 7) ja improvisaatiota (luku 8) – sitä minkälaisista kommunikaation ja signifikaation lajeista näissä on kyse. Varsinkin äänen suhteen pohdinnat liittyvät myös II osassa laajemmin käsiteltävään ruumiillisen merkityksennannon problematiikkaan monella lailla.

¹ Aiempi versio tästä, ks. Tarasti 1998.



Musiikillisen improvisaation semiosiksen tutkimisessa esimerkkeinä toimivat niin Wagnerin *Mestarilaulajat* kuin bororo-intiaanit ja testiin joutuvina teorioina lähinnä Peirce, Greimas ja eksistentiaalisemiotiikka.

Chopin, musiikin ruumis ja transsendensi

Kirjan toinen osa (*Sukupuoli, biologia ja transsendensi*) yhdistää odottamattomalla, melkein pä oxymoronisella tavalla uuden musiikkitieteen sukupuolistavan ja feministisen suuntauksen keskeisiä kysymyksiä semiotiikan piirissä kehiteltyihin, jo edellä mainitsemiini biosemioottisiin teorioihin sekä muihin filosofioihin (luku 4). Keskeistä on musiikin korporeaalisuuden ja "eleistön" tarkastelu (luku 5), mikä liittyy yhteen dynaamisimmista musiikkisemiotiikan nykysuuntauksista, musiikillisten eleiden tutkimiseen, jota on kehittänyt muun muassa Robert Hatten.

Mielestäni koko kirjan innostavinta antia on luku 6, *Ruumis ja transsendensi Chopinilla*. Se on hyvä esimerkki siitä, mihin Tarastin musiikkisemiotiikka yleensäkin pyrkii: hankalien ja "ikuistenkin" kysymysten erittelyyn ja loputtomien vastausyritysten vertailuun ilman, että kysymyksiä väistellään esimerkiksi asettamalla yksi lähestymistapa itsestäänselvästi yli muiden. Luku käsittelee kysymystä musiikin ruumiillisista merkityksistä. Esimerkiksi: miten musiikki viittaa ruumiiseen tai miten se esittää tai rakentaa ruumiillisuutta ja ruumiillista kokemista? Tarasti korostaa musiikin ruumiillisen merkityksen moninaisia samanaikaisia mahdollisuuksia: ruumis voi sisältyä musiikkiin monilla eri artikulaation tasoilla. Tämä on ymmärrettävää, sillä Tarastin teoretisointi on aina myös käytännöllistä: teoretisoinnilla täytyy olla tavoite, esimerkiksi uusi tapa ymmärtää Chopinin musiikkia. Mutta samalla teoretisoinnin täytyy olla myös sensitiivistä: "Kuitenkin kun sovellamme yleisestä semiotiikasta teorioita musiikkiin, meidän täytyy olla varovaisia, ettemme redusoi musiikillista realiteettia kaavoihin, jotka ovat sen olemukselle vieraita." (Sivu 9.) Tarasti muun muassa tähdentää, että *sukupuolistunut* ruumis ei ole ainut kanava musiikin korporeaalisten merkitysten ilmaisemiselle. Kuten Hatten taannoin minulle saman asian kärjisti: "Mikään teoria – esimerkiksi feminismi – ei omista musiikin ruumista." Tai kuten Monelle (2000) kirjoittaa: postmodernin musiikintutkimuksen tulee olla vapaata kaikista tyrannioista.

Tarasti teoretisoi Chopinin musiikin ruumista muun muassa ruumiin affirmoimisen ja kieltämisen transsendentaalisina tekoina. Edellinen liittyy kristevalaisittain khorattiseen, primaariseen ruumiillisen rekisteriin, jälkimmäinen tämän kieltämiseen ja symboliseen merkityksenantoon ja patriarkaaliseen järjestykseen. Arkaaisella ruumiilla ei ole sukupuolta, vasta sosiaalistunut ruumis on sukupuolistunut. Chopinin musiikin sosiaalistunut ruumis, eli normien ja tyylillisten pakotteiden ruumis, saattaa liioitella konventionaalisia merkkejä siinä määrin, että se transformoituu joksikin muuksi. Tarasti kuulee Chopinin taistelevan Kier-

kegaardin lailla ylittääkseen musiikillisten toposten vangitseman sosiaalisen ruumiin ja tavoittaakseen individuaalisen khoraattisen ruumiin. Juuri yksittäiset hetket musiikissa voivat ylittää sosiaaliset normit ja paljastaa khoraattisen, yksilöllisen ruumiin. Samalla diskursiivisen logiikan murtumat merkitsevät myös vieraantuneisuuden hetkiä. Paikoin Tarastin ajatuskulut ovat kuin uusi eksistentiaalisemioottinen luenta poststrukturalistisesta tavoittamattoman teoretisoinnista Kristeva–Barthes-linjalla sillä poikkeuksella, että Tarasti fokusoii aina yksityiskohtaan musiikillisessa substanssissa. Tarastin transsendenssin ajatus tuo mieleen Barthesin kolmannen merkityksen, mikä sopisikin Chopiniin erinomaisesti: genre ei oikeastaan olekaan se teoksen otsikossa nimetty, kommunikaatio-sopimukset hajotetaan ja koodit hämärtyvät jonkin uuden merkityksen takia.

Tarasti listaa systemaattisesti Chopinin musiikin lausumatyyppisiä, jotka kuvaavat rajankäyntiä sosiaalistuneen ruumiin ja vapaasti sykkivän khoraattisen ruumiin välillä. Joissakin lausumissa ruumis on erityisen markkeerattu. Tarasti ei kuitenkaan pohdi, onko tässä kyse pelkästään musiikillisen tyylin sisäisestä dialektiikasta vai myös tyylin, esimerkiksi romantiikan diskursiivisen koodiston ylittävistä aspekteista. Ovatko khoraattiset purkaukset kuitenkin tulkittavissa siksi aina vain tai juuri romantiikan tyylin puitteissa (jolloin niistä lopulta tulee "khoraattisen purkauksen" topoksia/merkkejä, ainakin Chopinin tyylin sisällä), vai onko niissä jotakin samaa kuin jonkin toisen musiikin "khoraattisissa" purkauksissa, jotka näin ollen ylittäisivät tyylin tason?

Yleisistä kommunikaatiomalleista ainutkertaisten signifiikaatioiden tarkasteluun – mikä on musiikkisemiotiikan ydin?

Kirjassa korostuu sekä musiikkisemiotiikan että musiikintutkimuksen lähihistoriassa havaittava muutos yleisten kommunikaatiomallien tutkimisesta erityisten ja ainutkertaisten signifiikaatioiden tarkasteluun. Tähän liittyy myös eklektinen asenne, jonka mukaan musiikin näkeminen kompleksisena signifiikaationa kutsuu myös käyttämään moninaisia ajattelutapoja ja teorioita yhdisteleviä lähestymistapoja. Tätä kulkua vasten on hauska muistaa, että Tarasti on oikeastaan pyrkinyt tähän koko ajan aina musiikkia ja myyttiä koskevasta tutkimuksesta alkaen. *Myytti ja musiikki* -teoshan (1978; suom. 1994b) oli avantgardea ajan musiikkitieteellistä kontekstia vasten tarkasteltuna, tehdäänhän siinä musiikkianalyysejä ammentaen metodologiaa musiikkitieteen ulkopuolelta ja yhdistäen musiikin rakenteita ei-reduktiivisesti musiikin sisältöihin viittaaviin kulttuuriin topoksiin – semantiikkaan! (Myyttiset seemit ovat semanttisia kategorioita.) Siten Tarasti jo strukturalistina (*sic*) tuli itse asiassa tutkineeksi spesifejä musiikillisia retoriikkoja kontekstuaalisesti esimerkiksi tyyliin liittyen, kuten nykyään on niin muotia. *A Theory of Musical Semiotics* -kirjassa (1994a) ainutlaatuisten signifiikaatioiden tutkimisen suuntaan viittaa oikeastaan koko teoreti-



soinnin kannustimena toimiva kurthilaisestikin inspiroitunut ajatus musiikin ”kineettisestä energiasta”, jota strukturalistinen kuvaus ei voi tavoittaa.

Vaikka keskeisin musiikkisemioottinen problematiikka – kyse musiikin merkityksestä – kuuluu musiikin filosofian klassisiin kysymyksiin ja luonnehtii koko modernia musiikkitiedettä, ei probleemin eksplisiittisellä semioottisella käsitämisellä ole edes puoltasataa vuotta historiaa. Musiikkisemiotiikan nuoruus tuntuu edelleen innoittavan Tarastia. Mutta miten musiikkisemiotiikka sitten poikkeaa muusta merkitystä tutkivasta musiikintutkimuksesta? Tarasti ei erityisesti tai eksplisiittisesti pohdi tätä kysymystä mutta tulee silti vastanneeksi siihen oikeastaan kirjan joka sivulla: musiikkisemiotiikan täytyy aina kiinnittää merkitykset musiikin rakenteisiin, koska sen täytyy paikantaa merkki ja sen tapa merkitä. Tässä on musiikkisemiotiikan keskeinen merkitys ja tavoite: pyrkiä määrittämään tarkasti rakenteellisella(kin) tasolla ne tekstuaaliset mekanismit, jotka tuottavat merkityksenantoa. Tässä piilee musiikkisemiotiikan merkitys ja ero esimerkiksi osaan uutta musiikkitiedettä: musiikkisemiotiikka ei voi tyytyä merkitysten analysointiin ja tulkintaan, vaan sen on aina asetettava kysymys musiikillisesta merkistä ja signifikaatiosta soivassa musiikillisessa substanssissa, siitä miten rakenteet representoivat tai konstruoivat merkityksiä.

Tarastin uuden kirjan kohdalla on tietysti otsikostakin selvää, että merkki on edelleen fundamentaali kategoria, joka orientoi musiikkisemioottista tutkimusta myös 2000-luvulla, vaikka siihen yhdistyisikin muita tutkimussuuntauksia. Tarasti myös käsittelee kirjassaan luomiaan uusia merkkikategorioita ja pohtii niitä musiikissa. Merkin käsite otsikossa kertonee myös siitä, että 1990-luvun merkin emansipaatiosta huolimatta on olemassa jokin semiotiikan ydin, tutkimusasenne, johon Tarastikin kaikki ne (todella) pitkälle menevät ekskursionsa kiinnittää. Siten Tarasti tulee myös profiloineeksi musiikkisemiotiikan yllättävän tiukasti samalla, kun hän venyttävää sen rajoja joka suuntaan: mikä tahansa tutkittava ilmiö on semiotisoitavissa – mutta semiotisoiminen sen sijaan on tarkkaan määriteltyä, sillä se tarkoittaa semiotiikan tieteenalan ja tutkimusorientaation perusproseduureja ja kysymyksenasetteluja. Merkin kategoria luo myös kriittistä etäisyyttä tutkimukseen.

Musiikkisemiotiikan kolmannesta aallosta ja musiikillisista situaatioista

Jos strukturalismi (asemanttinen, formalistinen strukturalismi: Nattiez, Molino, Ruwet) muodostaa musiikkisemiotiikan ensimmäisen vaiheen ja referentiaalinen musiikkisemiotiikka toisen (Tarasti, Grabócz, Hatten), niin miten Tarastin uusi teos suhtautuu musiikkisemiotiikan kolmanteen, postmodernisti oriento-

² Musiikkisemiotiikan kolmesta vaiheesta ovat puhuneet mm. Cumming 2001 ja Hatten 2000. Hatten nimittää toista aaltoa strukturalistis-hermeneuttiseksi musiikkisemiotiikaksi erotuksena ensimmäisen aallon formalistis-strukturalistisesta musiikkisemiotiikasta.

tuneeseen aaltoon?² Musiikkisemiotiikka on lopulta ollut yllättävän haluton pohtimaan kulttuurisia ja sosiaalisia aspekteja merkityksenmuodostuksessa, vaikka se musiikillista merkkiä, merkitystä ja signifikaatiota teoretisoikin, kuten Anne Sivuoja-Gunaratnam (2003a, 278; 2003b, 14) on huomauttanut; poikkeuksina mainittakoon Gino Stefani, Robert Samuels, Raymond Monelle ja Jean-Marie Jaçono. Musiikkisemiotiikan kolme aaltoa kuvaavat myös musiikkisemiotiikassa vallitsevia erilaisia – toisistaan fundamentaalistikin poikkeavia – perusorientaatioita suhteessa musikin luonteeseen merkkijärjestelmänä ja merkitysprosessina.

Strukturalismi korostaa musiikin rakennetta ja vain rakennetta, mutta formalismista poiketen se näkee rakenteet nimenomaan *merkitysrakenteina*: signifikaatio muodostuu pienten ja suurten rakennetekijöiden välisistä suhteista. Musiikkisemiotiikan toista aaltoa kuvaa loikka hermeneutiikan suuntaan: musiikki nähdään samanaikaisesti kahden valtakunnan asukkaana, merkkijärjestelmänä, jota on voitava tarkastella sekä "sellaisenaan" (itseensä viittaavana; vrt. puhtaasti musiikillinen merkitys), että rakenteiden ulkopuolelle sosiaalisten ja kulttuuristen sisältöjen alueelle viittaavana. Musiikkisemiotiikan kolmannen aallon postmoderni tutkimusote ei pidä tästä erottelusta enää kiinni; se dekonstruoi ulkomusiikillisen merkityksen käsitteen. Tällöin nähdään, että musiikki pikemminkin *konstruoi* kuin viittaa; se on "kulttuurinen teknologia" muiden rinnalla (Sivuoja-Gunaratnam 2003b, 27). Tässä kolmannen aallon musiikkisemiotiikka liittyy postmodernin musiikkitieteen muihin suuntauksiin. Mutta se poikkeaa niistä postmoderneista tai kulttuurisista musiikintutkimuksen tavoista, jotka eivät fokusoi musikin rakenteisiin, musiikillisen substanssin yksityiskohtiin ja ylipäätään musiikkiin soivana ilmiönä (vrt. Sivuoja-Gunaratnam 2003b, 13–14). Tarasti viittaa samaan seikkaan kirjoittaessaan siitä, miten musiikillisen merkin "totaalinen kontekstualisointi" kadottaa musiikin soivana ilmiönä: se kumoo musiikin signifikaation rakenteellisen ulottuvuuden (musiikillisen substanssin) ja unohtaa merkissä itsessään olevat materiaaliset ulottuvuudet (s. 69). Koska musiikkisemiotiikan kolmas aalto ei ole kuitenkaan valloittanut musiikkisemiotiikan rantaa minään laajana hyökynä vaan on pikemminkin havaittavissa joinakin yksittäisinä surffaajina, on mielenkiintoista kysyä, mihin sijoittaa Tarastin uusin opus tässä skeemassa. Onko Tarastin musiikillisia tilanteita ja tapahtumia tarkasteleva eksistentiaalisemiotiikka liitettävä tähän kolmanteen aaltoon?

Vastaisin tähän, että kyllä on, mutta Tarastin postmodernit polut eivät ole niitä tavanomaisimpia ja tutuimpia musiikintutkijalle. Mutta se tietysti sinänsä on postmodernia: luoda uutta ja omintakeista ammentamalla mistä tahansa suuntauksista ja ennenkaikkeaa filosofioista loputtomien historististen viitteiden vilinässä. Postmoderni piirre Tarastin uusimmissa musiikkisemiotiikassa teoretisoinneissa on ennen kaikkea siirtyminen hermeneutiikan, fenomenologian ja ylipäätään subjektifilosofioiden suuntaan: musiikki liittyy subjektin olemiseen. Tämä tarkoittaa myös, että painotus on musiikillisen tekstin ja vastaanottajan kohtaamisessa. Universaaleista koodeista on siirrytty partikulaarisuuteen ja ainutlaatuisten signifikaatioiden, kuten genotekstin purkausten, tutkimiseen.



Mutta entä kriittinen kysymys musiikin merkki- ja medialuonteesta, musiikillisen kommunikaation välittymisestä? Viittaako musiikki, representoiko vai konstruoiko se merkityksiä (vrt. merkki materiaana kahden subjektin välisessä kommunikaatiossa)?

Tarasti nimenomaan haluaa eksistentiaalisemiotiikallaan tehdä pesäeroa ns. klassiseen semiotiikkaan, niin tärkeä kuin jatkumo näiden välillä onkin. Eksistentiaalisemiotiikka korostaa merkin yksilöllisyyttä, partikulaarisuutta ja hetkellisyyttä – subjektia. (Eksistentiaalisemiotiikka ei siis tarkoita paluuta eksistenssifilosofiaan, vaikka Heidegger yhden keskeisen käsitteiden varaston muodostaakin.) Semiosis on situationaalista, eikä sitä siten voi selittää kausaalitapahtumana vaan jatkuvana olemisen muotoja edustavien tapahtumien toisiinsa kietoutumisena. Maailmaan suhteessa oleminen (vrt. Heideggerin *in-der-Welt-sein*) tapahtuu situaation kautta, jossa subjektin koko kompleksinen oleminen realisoituu. Tämä kompleksisuus vertautuu Tarastilla sävelen ”olemiseen” eri parametrien ja musiikillisten tilanteiden konstellaationa. (S. 71–72.) Eksistentiaalisemiotiikassa jokainen merkki on jonkun subjektin suorittama *teko*. Tästä näkökulmasta musiikki näyttäytyy *situaatioina* eikä fiksoituneena objektina. Tarastin ”uusi musiikkisemiotiikka” suuntautuu naiivia kommunikaation mallia vastaan. Se on yritystä löytää teoksen individuaalisuus ja murtautua eroon ”totutusta orjamaaisesta, koneellisesta ja rutiininomaisesta syntagmaattisesta analyysistä” (s. 70). Se on osa semiotiikan jatkuvaa kulkua yhä vain kontekstisensitiivisempää teoretisointia kohti. Kun Tarasti (s. 73) hahmottaa eksistenssimerkissä kolme ulottuvuutta: faktuaalisuus (oleminen *Daseinissa*), fyysinen aspekti (orgaaninen prosessi/tapahtuminen) ja tajunnallisuus (s. 73), siinä tuntuu olevan jotakin, joka sattuu tulemaan lähelle Lacanin teoriaa subjektin kolmesta olemisen rekisteristä borromeolaisena solmuna (Tarasti itse huomauttaa sen tulevan lähellä Peircen triadista merkkikäsitystä).

Kun musiikista on kyse, mikään teoria ei ole liikaa

Tarastin musiikkisemiotiikka – musiikin tutkiminen merkinä ja kommunikaationa laajasti ymmärtäen (vrt. s. v) – on intensiivistä pyrkimystä päästä käsittein ja sanoin nuottien taakse ja eteen: musiikin keskelle. Tarastin tutkimuksia sävyttää innostus metakielen mahdollisuudesta tavoittaa musiikin *elan*. Ilmeisesti Tarastille vain semiotiikka kykenee tarjoamaan riittävän kompleksisen teoreettisen diskurssin ja kehysten, jolla musiikin merkityksen ongelmaa ja sen analysointia teoksissa voi lähestyä tarpeeksi hienovaraisesti.

Toisaalta Tarastin ote kertoo, ettei mikään teoria yksinään ole riittävä, vaan musiikkia tulisi koetella kaikissa mahdollisissa teorioissa, jotta sen signifiikaatiosta kyettäisiin uuttamaan jotakin uutta tai merkityksellistä irti. Tarastin semiotiikka ei tarkoita muiden perspektiivien hylkäämistä, sillä teoriat kuin teoriat voidaan nähdä potentiaalisena semiotiikkana. Niinpä Tarasti on kaikelle teori-



anmuodostukselle avoin, ja integratiivisessa ja eklektisessä otteessa samankaltaisuuksia löytyy ja uusia yhdistelmiä kompiloidaan usein varsin yllättäviltäkin suunnilta – mikäli ne vain tarjoavat uuden valotuskulman musiikilliseen signifiikaatioon. Tähän liittyy myös tieteen prosessilainen, projektimainen käsittäminen. Musiikkisemiotiikka tuntuu merkitsevän Tarastille jatkuvassa dynaamisessa tilassa olevaa projektia, elävää tiedettä, jonka huomista (neljättä aaltoa?) luomme. Ennakkoluulottomuudessa teorianmuodostuksen ja metodologian suhteen piilee Tarastin tutkimusten hauskuus ja opettavaisuus; kirja toimisi myös humanistisen teoretisoinnin ja siihen liittyvän tieteellisen keksimisen käytännön oppaana. Yhtä tärkeää kuitenkin on se, että Tarasti kohdistaa ja muokkaa teoriasa aina jonkin spesifin ongelman ratkaisemiseksi. Siten viime kädessä kyse on kuitenkin aina musiikista sekä partituurin että kokemuksen tasolla. Tarasti on monessa yhteydessä toistanut Barthesin ajattelmaa, että ”musiikin suhteen vain metafora on eksakti”. On sanottava, että tieteellisiä metaforia Tarasti tarjoaa runsaasti.

Kirjallisuus

- Cumming, Naomi 2001. Semiotics. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition, Online*. Ed. L. Macy. <http://www.grovemusic.com> (7.12.2001).
- Hatten, Robert 2000. Foreword. Ks. Monelle 2000. xi–xvi.
- Kramer, Lawrence 2002. *Musical Meaning. Toward a Critical History*. Berkeley & Los Angeles, CA: University of California Press.
- Monelle, Raymond 1992. *Linguistics and Semiotics in Music*. Edinburgh: Harwood academic publishers.
- 2000. *The Sense of Music. Semiotic Essays*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Sivuoja-Gunaratnam, Anne 2003a. Musiikkisemiotiikka. *Johdatusta musiikintutkimukseen*. Toim. Tuomas Eerola – Pirkko Moisala – Jukka Louhivuori. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura. 271–280.
- 2003b. Male Fantasies in Einar Englund’s Symphony No. 1: The Symphony as a Technology of Male Gender Articulation. *Women & Music* 7: 12–30.
- Tarasti, Eero 1994a. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- 1994b [1978]. *Myytti ja musiikki. Semioottinen tutkimus myytin estetiikasta*. Helsinki: Gaudeamus 1994. [Orig. *Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky*. Acta Musicologica Fennica 11. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.]
- 1996. *Esimerkkejä. Semiotiikan uusia teorioita ja sovelluksia*. Helsinki: Gaudeamus.
- 1998. Sign conceptions in music from the 19th century to the present. *Semiotics. A Handbook on the Sign-Theoretic Foundations of Nature and Culture. Volume 2*. Ed. Roland Bosner – Klaus Robinger – Thomas A. Sebeok. Berlin and New York, NY: Walter de Gruyter. 1625–1655.
- 2001. *Existential Semiotics*. Bloomington, IN: Indiana University Press.



Ohjeita kirjoittajille

Musiikki-lehdessä julkaistaviksi tarkoitetut käsikirjoitukset toimitetaan ensi vaiheessa lehden päätoimittajalle kahtena 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 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 kaavaeditorilla laadittuja kaavoja ei saa käyttää. Tekstinkäsittelyohjelman viiteautomaattikkaa 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 puolipitkänä 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 kursivoi. 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 alaviit-





teiksi. Ne kannattaa toteuttaa tekstinkäsittelyohjelman viittaus-automatiikalla. Jos ohjelma ei sisällä automatiikkaa, voi numeroidut viitteet sijoittaa tekstin loppuun lueteloksi. 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.

Lähdeluettelo 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 (kausijulkaisu, tutkimusraportti ym.), julkaisun nimi kursivoidaan, volyyymi ilmaistaan arabialaisella numerolla ja julkaisun numero sijoitetaan kaarisulkeisiin. Volyyymia 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 176 x 250 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 taitajaan.

Musiikki-lehden toimitus



Suomen Musiikkitieteellisen Seuran julkaisut

Acta Musicologica 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. 6,70 €
- AMF 7 Pajamo Reijo: *Suomen koulujen laulunopetus vuosina 1843–1881*, HKI 1976, 226 s. 6,70 €
- AMF 8 Vainio Matti: *Diktonius: modernisti ja säveltäjä*. HKI 1976, 472 s. 6,70 €
- AMF 9 *Juhlakirja E. Tawaststjernalle*. Keuruu 1976 — Loppuunmyyty!
- AMF 10 Oramo Ilkka: *Modaalinen symmetria. Tutkimus Bartokin kromatiikasta*. HKI 1977, 197 s. 8,40 €
- 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 sinfoniaista*. HKI 1979, 181 s. 8,40 €
- AMF 13 Seppälä Hilikka: *Bysanttilaiset ekhokset ja ortodoksinen kirkkolaulu Suomessa*. HKI 1981, 302 s. 8,40 €
- AMF 14 Heiniö Mikko: *Innovaation ja tradition idea. Näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan*. HKI 1984, 364 s. 8,40 €
- AMF 15 Kurkela Kari: *Note and Tone. A semantic analysis of conventional music notation*. HKI 1986, 161 s. 11,70 €
- AMF 16 Louhivuori Jukka: *Veisuun vaihtoehdot. Musiikillinen distribuutio ja kognitiiviset toiminnot*. JKL 1988, 324 s. 11,70 €
- AMF 17 Pekkilä Erkki: *Musiikki tekstinä. Kuulonvaraisen musiikkikulttuurin analyysiteoria ja metodi*. JKL 1988, 335 s. 11,70 €
- AMF 18 Huttunen Matti: *Modernin musiikinhistorian kirjoituksen synty Suomessa*. HKI 1993 17 €
- 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 €
- AMF 23 Huovinen Erkki: *Pitch-Class Constellations. Studies in the Perception of Tonal Centricity*. Turku, 2002. 25 €



AMF 24 AMF 24. Eerola Tuomas, Louhivuori Jukka ja Moisala Pirkko (toim.): *Johdatus musiikintutkimukseen*. Vaasa, 2003. 35 €

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. 6,70 €
- 3 Karma Kai: *Musiikkipsykologian perusteet*. HKI 1986, 94 s. 6,70 €
- 4 la Motte Diether de: *Harmoniaoppi*. (suom. Mikko Heiniö) Vantaa 1987, 260 s. 11,70 €

Den gemensamma tonen. Raportti seminaarista "Det gemensamma rikets musikskatter". 6,70 €

Suomen musiikkitieteellinen seuran julkaisemaa *Johdatus musiikintutkimukseen* -kirjaa myydään Helsingin, Jyväskylän, Tampereen ja Turun yliopistojen musiikkitieteen laitoksilla, Akateemisessa kirjakaupassa, Ostinatossa (Sibelius-Akatemia, puh. 09-443 116) ja Tiedekirjassa (Helsinki, puh. 09-635 177, s-posti: tiedekirja@tsv.fi). Julkaisuja voi myös tilata seuran sihteeriltä (Suomen Musiikkitieteellinen Seura, Musiikkitieteen laitos, Arwidssoninkatu 1, 20014 Turun yliopisto, s-posti: sanqvi@cc.jyu.fi). Voit tilata julkaisuja myös kaavakkeella verkon kautta seuran sivuilta (<http://www.jyu.fi/musica/mts>). Hinnat alv 0 %.

Musiikki-lehdet (neljä numeroa vuodessa)

Musiikki 1993–2002 6,70 € numero
Musiikki 1984–1992 5,00 € numero
Musiikki 1980–1983 3,40 € numero
Musiikki 1971–1979 1,70 € numero

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







Musiikki 2/2004

Sisällys

2/2004 (34. vuosikerta)

Pääkirjoitus

Susanna Välimäki: Eettisestä tilasta – paradigman tuolla puolen 2

Artikkelit

- Laura Ahonen: Populaarimusiikin tekijäkenttä, media ja mielikuvat.
Näkökulmia median rooliin populaarimusiikin
tekijyyden rakentajana 5
- Marko Aho: Fenolaulu, genolaulu ja Reijo Kallion kadenssi.
Lauluäänien kehollisesta kokemuksesta 23
- Samuli Tiikkaja: Einojuhani Rautavaara – Postmodern Intertextualist
or Supermodern Intratextualist? On Auto-Quotations
in Rautavaara's Oeuvre 39
- Anne Sivuoja-Gunaratnam: Paikkaa etsimässä: länsimaisen taidemusiikin
koordinaatteja kulttuurisessa musiikintutkimuksessa 61

Katsaukset, puheenvuorot, arvostelut

- Marko Aho: "Jos ainoa työkalu on vasara, kaikki ongelmat
näyttävät nauoilta" 81
- Tarja Rautiainen: Populaarimusiikin tutkimus ja myöhäismoderni
kulttuuri – joitakin näkökulmia 86
- Marja Andersson: Tutkija, fani, kriitikko? Ajatuksia populaarimusiikin
tutkijan identiteetistä ja asemasta 92
- Kalevi Aho: Teos, säveltäjä ja poliittisuus 101
- Yrjö Mikkonen: Musiikki käsitteinä, käsitteet systeeminä.
Systeemitieteellisiä avauksia uudenaikaiselle musikologialle 108

Toimituksen osoite: Musiikki-lehti / Taiteiden tutkimuksen laitos, Musiikkitiede, PL 35 (Käyntiosoite: Vironkatu 1), 00014 Helsingin yliopisto, fax (09) 191 24755; **Päätoimittaja:** Susanna Välimäki, Taiteiden tutkimuksen laitos, Musiikkitiede, PL 35, 00014 Helsingin yliopisto, (09) 191 24674, susanna.valimaki@helsinki.fi; **Toimitussihteeri ja taittaja:** Henri Terho, Kulttuurihistoria, 20014 Turun yliopisto, (02) 333 6301, henri.terho@utu.fi; **Toimitusneuvosto:** Marcus Castrén, Tuomas Eerola, Mauri Kaipainen, Kjell Lemström, Markus Mantere, Alfonso Padilla, Anne Sivuoja-Gunaratnam, Susanna Välimäki, Vesa Välimäki; **Tilaukset ja osoitteenmuutokset:** Suomen musiikkitieteellisen seuran sihteeri Sanna Qvick, Turun yliopisto, Musiikkitieteen laitos, 20014 Turun yliopisto; **Tilauhinnat:** Vuosikerta 35 euroa (Pohjoismaiden ulkopuolelle 40 euroa), irtonumerohinta 10 euroa (kaksoisnumero 15 euroa); **Vanhoja vuosikertoja ja seuran julkaisuja välittää:** Ostinato Oy, Töölönkatu 28, 00260 Helsinki, (09) 443 116





Eettisestä tilasta – paradigman tuolla puolen

Tämä *Musiikin* numero pitää sisällään neljä artikkelia, neljä puheenvuoroa ja yhden väitöstilaisuuden *lectio praecursorian*. Laura Ahonen käsittelee artikkelissaan populaarimusiikin tekijyyden piirteitä ja rakentumista median mielikuva-tuotannon osana. Ahonen erottelee erilaisia tekijyyksiä, jotka hahmottuvat myös musiikin genrejen määrittelemiksi. Erityistä huomiota saa elektronisen musiikin tekijyys. Marko Aho tarkastelee lauluäänen tutkimisen problematiikkaa populaarimusiikintutkimuksessa. Toisaalta tarkastelu kiinnittyy kirjoittajan kokemaan merkitykselliseen yksityiskohtaan Reijo Kallion esityksessä, toisaalta laulututkimuksen piirissä suosittujen Roland Barthesin käsitteiden ongelmallisuuteen ja vaihtoehdon etsimiseen. Siten artikkeli tulee kriittisesti pohtineeksi myös käsitteiden valtaa tutkimustulosten tuottamisessa. Samuli Tiikkaja tarkastelee itseviittauksia Einojuhani Rautavaaran tuotannossa intertekstuaalisuuden ja postmodernismin valossa. Tiikkaja esittää Rautavaaran itseviittauksista kokoavan luettelon ja typologian sekä erilaisia tulkintavaihtoehtoja ilmiölle.

Anne Sivuoja-Gunaratnamin tarkastelun kohteena on länsimaisen taidemusiikin ja sen tutkimuksen, erityisesti musiikkianalyysin ongelmallinen asema kulttuurisessa musiikintutkimuksessa. Sivuoja-Gunaratnamin mukaan länsimainen taidemusiikki ja sen tutkimus rakentuu kulttuurisessa musiikintutkimuksessa helposti torjutuksi ja poissuljettavaksi toiseksi, mihinkään paikantumattomaksi objektiksi. Kulttuurisen musiikintutkimuksen ongelmiin ja kysymyksiin sekä musiikintutkimuksen itsereflektioon liittyvät myös tämän numeron neljä puheenvuoroa, joista kolme ensimmäistä (kuten myös Sivuoja-Gunaratnamin artikkelikin osin) perustuu kirjoittajiensa esityksiin vuoden 2003 Kulttuurintutkimuksen päivillä ”Kulttuurisen musiikintutkimuksen” työryhmässä. Marko Aho tarkastelee musiikkianalyysin ongelmallista asemaa sekä toisaalta soivaan musiikkiin pureutuvien uusien metodologisten kehittelmien tarvetta kulttuurintutkimuksellisesti ja sosiologisesti värityneessä populaarimusiikintutkimuksessa. Tarja Rautiainen pohtii metodologisia haasteita, joita kulttuurin tavarautuminen ja monimedialisoituminen sekä toisaalta monitieteisyys ja musiikki- ja kulttuuri-analyysin tasavertainen yhdistäminen asettavat populaarimusiikintutkimukselle ja etnomusikologialle. Marja Andersson käsittelee populaarimusiikin tutkijan identiteettiä ja asemia suhteessa tutkimuskohteeseen aina sitoutumisesta ja osallisuudesta kriittiseen etäisyyteen.

Kalevi Ahon puheenvuoro liittyy niin ikään kulttuurisen musiikintutkimuksen ja länsimaisen taidemusiikin tutkimuksen välisiin jännitteisiin ja tuo esille säveltäjän näkökulman lisäksi ylipäättään ko. jännitteitä koskevassa keskustelussa vähemmälle huomiolle jääneitä taidemusiikin kulttuurisia erityispiirteitä. Kalevi Ahon puheenvuoron lähtökohtana on Jukka Sarjalan, Matti Huttusen ja Sanna Rojolan *Musiikissa* vuonna 2001 käymä keskustelu. Yrjö Mikkosen





lectio praecursoria esittelee systeemiteoreettisen musiikintutkimuksen varsin tuoretta alaa.

Tieteellisen lehden tarkoitus on tutkimuksen julkaisu ja seuraaminen sekä tieteellisen keskustelukanavan tarjoaminen: *Musiikki*-lehti julkaisee tieteellisiä artikkeleita, puheenvuoroja, väitöstilaisuuksien *lectio praecursorioita*, kirja-arvioita, tutkimusprojekti- ja kongressiraportteja sekä muita musiikintutkimukseen liittyviä katsauksia. Tiede ja tutkimus on keskeisesti julkaisemista, ja julkaisufoorumia taas on tiedeyhteisön sekä tieteen yhteisöllisen luonteen keskeisin merkki. *Musiikki* on suomalaisen musiikintutkimuksen dokumentoija ja dokumentti. Se on suomalaisen musiikintutkimuksen tilan yksi anturi, jota voi lukea monin eri-laisin silmälasein.

Tieteen substanssiin liittyvien tekijöiden lisäksi tieteellinen lehti toimii tutkija-yhteisön konkreettisena merkinä myös käytännöllisellä, ammatti-identiteettiin, kollegiaalisuuteen ja kanssaihmisyyteen liittyvällä tasolla. Tälle vuorovaikutuksen tasolle on paikallistettavissa se eettinen ulottuvuus, joka ei tyhjene konstruktioihin, paradigmoihin ja kieleen. Viittaa siihen eettiseen tilaan, joka edellyttää samastumista ja mahdollistaa ymmärtämisen – vuorovaikutuksen, joka tapahtuu paradigman ylitse. Kyse on myös perusmekanismista, joka takaa tutkijan yhteisöllisen identiteetin ja motivaation ylläpidon. Instituutiona tieteellisen lehden tulisi olla yksi tutkijayhteisön toimintakyvyn turvaava peili.

Filosofinen oletus eettisestä tilasta paradigman tuolla puolen pitää sisällään konkreettisia seurauksia tutkimuksen arkeen ja tieteellisen lehden toimintaan liittyen, niin lukemista, kirjoittamista kuin toimittamista ja vertaisarviokäytäntöä ajatellen. Tilaa ei tarvitse aina valloittaa, sitä voidaan myös antaa, tehdä ja pitää yllä. Koska *Musiikki* on yhteisön – Suomen musiikkitieteellisen seuran – lehti, tämä tila koskee viime kädessä kollegojen välistä tilaa. Vaikka tieteellinen teksti aina edustaa, joko eksplisiittisemmin tai implisiittisemmin, tiettyä tutkimusparadigmaa, -suuntausta, tutkija-asemaa jne., tapahtuu tieteellinen vuorovaikutus keskeisesti myös paradigmojen ja tutkimussuuntausten tuolla puolen – vaikkei se ehkä ole niin äänekkästä tai muodikasta kuin tiede- ja paradigmapoliittinen ”neuvottelu” musiikin ja musiikintutkimuksen merkityksistä. Tieteellisen lehden tulee pyrkiä tarjoamaan konkreettinen merkki tällaisen vuorovaikutuksellisen tilan olemassaolosta. Se on tieteenalamme aidosti dynaamisen tilan yksi takaaja.

Päätoimittajakauteni alussa haluan kiittää edeltäjäni Taru Leppästä sekä *Musiikin* toimitusta ja toimitusneuvostoa avusta, joka takasi toimituksen sujuvan vaihdon. Ilokseni Henri Terho jatkaa toimitussihteerinä ja taittajana ja Milla Tiainen kirjavastaavana. *Musiikki* toivottaa tervetulleeksi artikkeleita ja katsauksia kaikilta musiikintutkimuksen aloilta. Eryteisesti haluaisin rohkaista myös tutkijuu-tensa alussa olevia tutkijoita: kirjoittamaan oppii vain kirjoittamalla. Uusitut kirjoittajaohjeet löytyvät lehden viimeisiltä sivuilta.

Toimituksessa ja toimituskunnassa on tehty joitakin tarkennuksia ja muutoksia *Musiikkiin* liittyen: *Musiikissa* julkaistaan tästä edes ensisijaisesti vain suomen- ja ruotsinkielisiä tekstejä (ks. kirjoittajaohjeet). Käsikirjoitukset toivotaan lähetettäväksi mieluiten sähköisessä muodossa. Kunkin vuoden viimeisessä





numerossa julkaistaan kahden edellisen vuoden aikana käytettyjen asiantuntijoiden eli ns. refereiden nimet listana. Tällä pyritään toisaalta toimituskäytäntöjen parempaan läpinäkyvyyteen, toisaalta kiittämään asiantuntijoita heidän arvokkaasta työstään. Lehden verkkosivujen suunnittelu on aloitettu. Vastaa mielelläni lehteen, kirjoittamiseen ja toimitusprosessiin liittyviin kysymyksiin ja otan mieliihyvin vastaan lehden sisältöä ja muotoa, teemanumeroita yms. koskevia ideoita, ehdotuksia ja muuta palautetta.

Susanna Välimäki
Musiikin päätoimittaja





Populaarimusiikin tekijäkenttä, media ja mielikuvat

Näkökulmia median rooliin populaarimusiikin
tekijyyden rakentajana

Laura Ahonen

Media-ajan ympäristö vilisee populaarimusiikista kertovia viestejä. Yleisö muodostaa äänilevyiltä, radiosta, televisiosta, internetistä ja lehtien sivuilta poimimiensa viestien pohjalta musiikkia koskevia mielikuvia, joiden rakentumisessa medialla on keskeinen asema. Myös yleisön käsitykset populaarimusiikin tekijyydestä ovat syntyneet mediavälitteisen mielikuvien muodostuksen kautta. Useimpien tämänhetkisten populaarimusiikillisten tutkimuskohteiden, kuten tähteyden ja musiikkivideoiden tarkastelussa, on median roolin sivuuttaminen mahdotonta. Median aseman huomioon ottaen ymmärrän tässä artikkelissa tarkastelun kohteena olevan *populaarimusiikin tekijyyden* musiikin aktuaalista tekemistä (s.o. säveltämistä, sanoittamista ja tuottamista) laajemmaksi ja monitasoisemmaksi käsitteeksi, joka pitää sisällään myös musiikin esittämisen, tulkinnan ja sen, miten media rakentaa tekijyyttä.

Käsittelen tässä artikkelissa populaarimusiikin tekijyyden monenlaista rakentumista etenemällä populaarimusiikin tekemiselle ominaisten piirteiden tarkastelusta tekijyyden ja median suhteen käsittelyyn. Mediavälitteiseen tekijyyden ja mielikuvien muodostumiseen keskittyvässä osuudessa tukeudun Erkki Karvosen (1999) teoriaan. Lisäksi pohdin populaarimusiikin tekijätyyppejä laulaja-lauluntekijästä tuottajaan sekä eri genreille tyypillisten tekijyyksien ominaispiirteitä. Lähemmän tarkastelun kohteena on erityisesti elektronisen musiikin¹ tekijyydelle tyypillisten piirteiden analysointi. Käyttäessäni termiä populaarimusiikki viittaan yleisesti kaikkiin populaarimusiikin genreihin kuten rockiin, poppiin, rappiin, souliin ja konemusiikkiin – poissulkien lähinnä länsimaisen taidemusiikin, maailmanmusiikin ja jazzin.

Populaarimusiikin tekijyyden erityispiirteitä

Populaarimusiikin tutkimuksessa tekijyyden tarkastelu on jäänyt vähälle huomiolle verrattuna elokuva- ja kirjallisuudentutkimuksen alalla tehtyihin tekijyy-

¹ Elektroninen musiikki tai vastaavasti konemusiikki tarkoittaa tässä yhteydessä populaarimusiikin genreä, jonka tekemisessä on hyödynnetty elektronisia apuvälineitä kuten syntetisaattoreita tai tietokonepohjaisia musiikinteko-ohjelmia.





den tutkimuksiin. 1990-luvulla kehittyneen tähti-ilmiön sekä populaarimusiikin kulttuurisen merkittävyyden ymmärtämisen myötä myös kysymykset tekijyydestä ovat saaneet uudenlaista kiinnostusta osakseen. Toisaalta tekijyyden korostumiseen on lisäksi vaikuttanut populaarimusiikin tekemisen ammatti-maistuminen, minkä tuloksena kunkin yksilön panos halutaan pitää muiden työstä erillisenä ja näin saattaa työ rahalla mitattavaan muotoon.

Populaarimusiikin luomisen² erityispiirteet muihin taiteen lajeihin nähden tulevat esiin, kun populaarimusiikin tekijyyttä tarkastellaan taiteentutkimuksen perinteistä tekijän käsitteen määrittelyä vasten. Martha Woodmansee (1994, 35) määrittää tekijän ”yksilöksi, joka on yksin vastuussa – ja ansaitsee yksinoikeudella kunnian – ainutkertaisen, originaalisen teoksen luomisesta”. Määritelmä soveltuu suureen osaan kirjallisuuden, kuvataiteiden³ ja taidemusiikin kenttää, siten kun ne perinteisesti niin sanotussa romanttis-modernistisessä ajattelussa ja taiteiden modernissa järjestelmässä ymmärretään, muttei niinkään populaarimusiikkiin. Sitä vastoin populaarimusiikin luomisprosessi muistuttaa pikemminkin elokuvan tekoa. Näissä molemmissa tekijänä on monihenkisen ryhmä, jonka jäsenten kesken tekijällinen vastuu on jakautunut. Elokuvan ja populaarimusiikin tekijyyden keskinäisestä sukulaisuudesta kertovat kollektiivisuuden lisäksi muun muassa sellaiset ilmiöt kuin musiikkivideo ja elokuva-musiikki.

Elokuvan tekijyyden teoria on sovellettavissa populaarimusiikkiin myös *auteurin* käsitteen osalta. Auteursmin juuret juontavat 1950- ja 60-lukujen vaihteeseen, jolloin ranskalaiset elokuvateoreetikot (mm. André Bazin ja François Truffaut) alkoivat puhua tekijän politiikasta (*la politique des auteurs*). Auteurilla viitataan käsitykseen ohjaajasta, joka on kehittänyt persoonallisen ja tunnistettavan tyylin ja jolle ohjaaminen on osa itseilmaisua. Auteursin vastakohtana on pidetty näyttämöllepanijaa (*metteur-en-scène*), jonka työstä ei välity merkkejä ohjaajan yksilöllisestä luovuudesta tai kontrollista. (Stam 2000, 83–88; Lapsley & Westlake 1988, 105–107.) Auteur-teorialla pyrittiin paitsi osoittamaan ohjaajien väliset laadulliset erot myös nostamaan auteur-statuksen saavuttaneiden ohjaajien arvostusta. Auteursin yksilöllisestä käsialasta muodostui tavaramerkki, joka alettiin nähdä takeena myös elokuvan laadullisesta tasosta.

² Populaarimusiikin luomisella ja tekemisellä viitataan musiikin säveltämiseen, sanoittamiseen, sovittamiseen ja tuottamiseen, ts. yksinkertaistetusti siihen prosessiin, jonka myötä musiikki siirtyy ideasta toistettavaan muotoon. Populaarimusiikin luominen on yksi tekijyyden ulottuvuuksista ja tästä seuraten myös tekijyyttä suppeampi käsite.

³ Tekijyyden perinteinen määrittely soveltuu kuvataiteiden osalta esimerkiksi perinteiseen maalaukseen, kun taas sellaisista nykykuvataiteen muodoista kuin media- ja videotaiteesta löytyy myös enemmän yhtäläisyyksiä populaarimusiikin tekoprosessin kanssa. Muun muassa videotaide syntyy yleensä yhden tekijän sijaan kollektiivisen prosessin tuloksena. Vastaavasti kuvanveistäjät saattavat toteuttaa visionsa käsityöläisillä, mutta kunnian teoksesta saa kuitenkin taiteilija. Taideteosten tuottamisen moninaistumisesta huolimatta romanttis-modernistinen ajatus vaikuttaa näin ollen nykykuvataiteessakin siinä, miten media attribuoi teokset yleensä vain yhden tietyn tekijän nimiin.





Populaarimusiikin luomisen kollektiivisuutta voidaan pitää harvinaisena ilmiönä verrattuna länsimaisen taiteen tekijyyteen yleensä (esim. Gracyk 1996, 95). Toisin kuin esimerkiksi romaanin luominen, populaarimusiikin synty on harvoin seurausta ainoastaan yhden yksilöllisen tekijän intentioista. Populaarimusiikki eroaa kirjoittamisesta myös siten, että musiikkiteosta muokataan vielä sävellysprosessin⁴ jälkeen. Myös musiikkikappaleen sovitusvaiheessa syntyy levytettävän version kannalta merkittäviä uusia ideoita, mikä puolestaan monimutkaistaa tekijyyttä edelleen. Tosin oleellisemmaksi tekijänoikeuslain ja kentties myös yleisön kiinnostuksen kannalta näyttää muodostuneen se, kuka on säveltänyt kappaleen melodian tai kirjoittanut laulun sanat. Tekijällisen kunnian epäoikeudenmukaisen jakautumisen valaisemiseksi Theodore Gracyk (1996, 95) mainitsee Ringo Starrin osuuden The Beatles -yhtyeen ”Come Together” -kappaleen rytmikuvion kehittäjänä. Levyn kanteen tekijöiksi on kuitenkin merkitty ainoastaan John Lennon ja Paul McCartney.⁵ Säveltäjän ja sanoittajan esiin nostaminen lienee oikeutettua sillä perusteella, että melodiaa ja sanoitusta pidetään yleisesti populaarimusiikkikappaleen keskeisimpinä tekijöinä (esim. Hennion 1990 [1983], 186). Demokraattisempi tapa ratkaista ongelma on myöntää kaikille yhtyeen jäsenille yhtäläinen kunnia kappaleiden luomisesta, kuten muun muassa R.E.M.-yhtye on tehnyt (Gracyk 1996, 95).

Se että populaarimusiikin teosten takana on harvoin vain yksi tekijä, murtaa osaltaan romantiikan aikana yleistynyttä tapaa ja käsitystä kytkeä taide tekijänsä persoonallisuuteen (esim. Hietala 1992, 10). Länsimaisen taidemusiikin tekijyyteen suhtaudutaan musiikintutkimuksessa perinteisesti hyvin säveltäjäkeskeisesti. Taidemusiikin tutkimuksessa korostetaan usein säveltäjän asemaa samalla kun muusikon rooli sivuutetaan (Leppänen 1996, 118). Suhtautumisessa taidemusiikkiin näyttää edelleen hallitsevan se romantiikan ajan näkemys, joka korostaa luomista säveltäjän itseilmaisuna sekä taideteoksen autonomisuutta. Modernistisen autonomia-ajattelun⁶ mukaan säveltäjä tuottaa musiikkiteoksen

⁴ Se minkälaisen sävellysprosessin tuloksena musiikki syntyy vaihtelee musiikkigenreittäin. Myös esimerkiksi yhtyeiden ja laulaja-lauluntekijöiden tavat tuottaa musiikkia eroavat toisistaan.

⁵ Gracykin mainitsemaan esimerkkitapaukseen liittyy muitakin tekijänoikeudellisia kysymyksiä, sillä ”Come Together” -kappale on itse asiassa John Lennonin yksin kirjoittama. Käytäntö merkitä kaikki Lennonin tai McCartneyn yksin tai yhdessä säveltämät kappaleet molempien nimiin syntyi yhtyeen uran alkuvaiheessa. Sopimuksen tarkoituksena oli näin ollen jakaa tekijällinen kunnia tasapuolisesti Lennonin ja McCartneyn kesken – huolimatta siitä, mikä esimerkiksi oli juuri Ringo Starrin panos kappaleen synnyssä. Kyseiseen kappaleeseen liittyy myös aikoinaan osapuolten kesken sovittu tekijänoikeuskiista, sillä sävellyksen todettiin sisältävän Chuck Berryn ”You Can’t Catch Me” -kappaleesta lainattuja elementtejä. Enemmän Beatles-yhtyeen sävellysprosessista ks. esim. Heinonen 1995.

⁶ Luonnollisesti modernismin alleviivaama autonomiaestetiikka on vain yksi linja länsimaisen taidemusiikin estetiikassa. Autonomiaestetiikan ulkopuolelle jäävät muun muassa ohjelmamusiikki, ooppera ja sosiaalisiin tilanteisiin kytkeytyvä musiikki.





oikean ja alkuperäisen merkityksen, joka on olemassa autonomisesti sitä ympäröivään musiikilliseen ja ei-musiikilliseen todellisuuteen nähden. (Ibid.)

Taidemusiikin tutkimukseen usein liitettyyn autonomia-ajatteluun verrattuna populaarimusiikin tutkimuksessa on hallitsevammin pyritty huomioimaan musiikin kontekstuaaliset tekijät kuten musiikinhistoriallinen tilanne ja muut yhteisölliset seikat. Musiikin kontekstisidonnaisuus pätee luonnollisesti kuitenkin yhtä lailla myös taidemusiikkiin ja perinнемusiikkiin (esim. Heinonen 1995, 39), mutta taidemusiikin tutkimuksessa kulttuurisiin seikkoihin ei ole kiinnitetty vastaavaa huomiota kuin populaarimusiikin tutkimuksessa.⁷ Yhteistä taidemusiikin ja populaarimusiikin tekijyydelle näyttää olevan se, että molemmissa media on rakentanut tekijyyden siten, että luomiseen osallistuvien joukosta nostetaan esiin vain tietty henkilö. Taidemusiikin tutkimuksessa korostettu tekijä on säveltäjä samalla kun muusikoiden panos sivuutetaan.⁸ Sen sijaan populaarimusiikissa tekijyys ruumiillistuu julkisuudessa esiintyvään artistiin tekijäkollektiivin muiden jäsenten jäädessä yleisölle arvoitukseksi.

Sanna Rojola (2004, 57) löytää yhtäläisyyksiä myös taidemusiikin ja populaarimusiikin tavassa arvostaa artisteja ja musiikkia. Molemmissa diskursseissa musiikin ajatellaan olevan arvokkaampaa, parempaa ja vakavasti otettavampaa, mikäli esittäjä on säveltänyt teoksensa itse. Rojola (ibid.) huomauttaa arvostusperusteiden olevan yhtäläiset siitäkin huolimatta, että esittäjyys ja tekijyys liittyvät taide- ja populaarimusiikissa yhteen eri tavoin. Taidemusiikissa esittäjyys ja tekijyys ovat toisistaan irrallisia ilmiöitä, kun taas ”populaarimusiikissa, erityisesti rockissa, säveltäjä ja muusikko ovat useimmiten yksi ja sama henkilö” (ibid. 62). Rojola päätelee taide- ja populaarimusiikin diskurssien yhtäläisyyksien pohjautuvan romantiikan myyttiin neroluojasta. Rojolan mukaan romantiikan myyttiä ylläpitävät paitsi kuulijat ja artistit myös populaarimusiikin tähtikultti, joka vahvasti rakentaa kuvaa taiteilijasta yksilösankarina. Romantiikan myytin ylläpitoon vaikuttaa lisäksi musiikkiteollisuuden tapa keskittyä muutaman ison tähden markkinointiin, jotta kysynnän epävarmuuden kontrollointi olisi mahdollisimman vaivatonta. (Ibid. 57, 63.) Vaikka populaarimusiikin tekijyys poikkeaa taidemusiikin tekijyydestä esimerkiksi kollektiivisen luonteensa sekä esittäjyyden ja tekijyyden erilaisten suhteiden osalta, voidaan molemmissa diskursseissa näin ollen nimetä myös tiettyjä samankaltaisuuksia.

Kollektiivista vuorovaikutusta

Populaarimusiikin luomisen teknistymisen myötä kollektiivisuudesta on tullut populaarimusiikin tekijyyttä leimaava piirre, joka useissa tapauksissa erottaa

⁷ Tässä suhteessa 1990-luvun tutkimussuuntaukset kuten esimerkiksi uusi musiikkitiede ovat merkinneet tärkeää muutosta.

⁸ Yksittäiset taidemusiikin tähdet kuten jotkut oopperalaulajat muodostavat tässä suhteessa poikkeuksen.



populaarimusiikin tekijyyden muista taiteen lajeista – elokuvaa lukuun ottamatta. Antoine Hennionin (1990 [1983], 186) mukaan kollektiivi on ammattilaisten ryhmä, joka samanaikaisesti vastaa populaarimusiikin tuotannon kaikista aspekteista. Ryhmän jäsenet ovat vastuussa musiikillisesta osaamisesta, yleisön ja markkinoiden tuntemisesta, teknisestä tuotannosta sekä musiikillisesta toteutuksesta. Lopullinen tuote, jota Hennion luonnehtii musiikillisten objektien ja yleisön tarpeiden huomioon ottamisen fuusioksi, on syntynyt kollektiivin jäsenien jatkuvan näkemysten vaihdon seurauksena (ibid.). Nykyään artistin on mahdollonta hallita kaikkia musiikin tuotantoprosessin osa-alueita, ja yleistä onkin, että kollektiivin jäsenet keskittävät osaamisensa määrättyyn toimintaan kuten laulamiseen, soittamiseen, tuottamiseen, sanoittamiseen tai säveltämiseen.

Will Straw (1999, 200–201) toteaa, että populaarimusiikin kuuntelijoille on tyypillistä redusoida musiikki lauluntekijän ja laulun väliseksi suhteeksi sen sijaan, että tekijyys mielletäisiin kollektiiviseksi prosessiksi. Yleistä on myös, että säveltäjien, tuottajien, teknikoiden ja taustamuusikoiden panos jää kuulijalle epäselväksi (ibid.). Tekijyyden kollektiivisuudesta huolimatta etenkin rockissa tavoitellaan edelleen musiikin luomisprosessin mahdollisimman laajaa kontrolluimista. Myös itsenäisinä pidetyt laulaja-lauluntekijät ovat usein riippuvaisia tuotantoryhmän muista jäsenistä, sillä populaarimusiikin luominen edellyttää sekä musiikillisten että tuotantoon liittyvien teknisten taitojen hallintaa. Monet lauluntekijät (esim. Marvin Gaye, Joni Mitchell, Lenny Kravitz tai Tori Amos) osallistuvat säveltämisen ja sanoittamisen ohella myös levyjensä tuottamiseen, mutta heidänkin täytyy yleensä turvautua teknikkojen, studiomuusikoiden ja usein myös toisten lauluntekijöiden apuun saadakseen albuminsa valmiiksi. Itse esittämästään musiikista vastuussa olevia laulaja-lauluntekijöitä voidaan kuitenkin pitää jonkinasteisena poikkeuksena populaarimusiikin kollektiiviseen luonteeseen nähden, sillä heidän on ainakin teoriassa mahdollista esittää musiikkiaan live-tilanteessa omin voimin (useimmiten kitara/piano + laulu), ja kollektiivisuus tulee ajankohtaiseksi ainoastaan levytysprosessin aikana.

Media ja mielikuvien rakentuminen

Musiikkiteoksen luomiseen vaikuttaviin tekijöihin verrattuna eri kysymys on se, minkälaiseksi populaarimusiikin kuuntelijat mieltävät artistien tekijällisen vastuun tai miten tekijyyttä rakennetaan mediassa. Musiikin luomisprosessin tarkastelun lisäksi on siis olennaista pohtia myös sitä, miten media rakentaa tekijyyttä artistin imagon luomisen kautta. Median rakentama tekijyys ei huomioi populaarimusiikin tekijyyden kaikkia aspekteja (esim. studiomuusikoiden osuutta), vaan mediassa nostetaan esille seikkoja, joista yleisön oletetaan tai halutaan olevan kiinnostunut. Esimerkiksi populaarimusiikkiyhtyeiden kohdalla media kiinnittää usein yksinomaan huomiota laulavaan johtohahmoon samalla, kun yleisö ei edes välttämättä tiedä, kuinka monta jäsentä yhtyeessä on. Media



ei näin ollen välitä tietoa siitä, mitä populaarimusiikin tuotantoprosessi pitää sisällään, vaan mediassa pyritään pikemminkin luomaan mielikuvia julkisuudessa esiintyvistä artistista ja tätä kautta rakentamaan tähtikulttia artistin ympärille ja samalla samaistumisen kohteita yleisölle.

Erkki Karvonen (1999, 78) esittää mediavälitteiseen mielikuvien muodostumiseen liittyen seuraavan kaavion:



Kaavio 1. Mediavälitteinen mielikuvien muodostus Karvosen (1999, 78) mukaan.

Kaavio voidaan muokata tekijyyden näkökulmasta seuraavanlaiseksi:



Kaavio 2. Media tekijäkuvan muodostajana.

Jälkimmäisessä kaaviossa viitataan tekijällä nimenomaan julkisuudessa esiintyvään artistiin, vaikkei artisti aina osallistukaan musiikin luomisprosessiin. Kaavion ulkopuolelle jää toisin sanoen populaarimusiikin luomisprosessiin osallistuvia tekijöitä (kuten tuottaja, teknikko ja studiomuusikko), joihin media ei kiinnitä huomiota ja joista ei myöskään välity yleisön tulkittavaksi tietoa, jonka perusteella kuulija voisi muodostaa tekijöitä koskevia mielikuvia. Tekijäkuvalla tarkoitan tekijän julkisuuskuva ja tekijää koskevia mielikuvia, joita kuulija muodostaa median välityksellä. Muodostuvaa mieli-, tekijä- tai julkisuuskuvien kokonaisuutta kutsutaan myös imagoksi, jonka Karvonen (ibid. 40) ymmärtää kohteesta, tapahtumasta tai henkilöstä saatujen viestien havaitsemisen ja tulkinnan tuloksena ihmisten mieliin syntyväksi (inter)subjektiiviseksi tietorakenteeksi. Imago ei siis ole yksin viestin lähettäjän tai vastaanottajan hallinnassa, vaan mielikuvat syntyvät kulttuurisissa kohtaamisissa ja vuorovaikutustilanteissa. Imagolla viitataan johonkin ulkoiseen, visuaaliseen ja viestinnälliseen, mutta samanaikaisesti imago mielletään vastaanottajan tietoisuuden sisäiseksi asiaksi. Vastaanottajan tulkintaan vaikuttaa lisäksi konteksti, jossa tulkinta tapahtuu, kuten yhteiskunnallinen tilanne ja ilmapiiri. (Ibid. 39–40.) Mielikuvien muodostumisen, kontekstisidonnaisten tulkintojen ja muiden subjektiivisten tekijöiden kautta selittyvät esimerkiksi ikäryhmien erilaiset musiikkimaut tai vastaavasti se, miksi usein vanhempana päädytään ihmettelemään omien nuoruusvuosien musiikkivalikoimaa.

Kaaviossaan Karvonen korostaa kunkin toimijan tulkitsevaa ja esittävää puolta. Haastattellessaan artistia toimittajat tulkitsevat haastateltavan vastauk-





sia ja muotoilevat tulkintansa tekstiksi lehtien palstoille. Yleisön havainnot eivät kaavion mukaan perustu tekijän suoraan havainnointiin, vaan viestit välittyvät yleisölle median suodattimen läpi. Karvonen (1999, 79) määrittää median aktiiviseksi toimijaksi, joka tulkitsee lähteestä tulevaa informaatiota omien tietorakenteidensa pohjalta omia tarkoituksiperiään varten. Kuten monissa humanististen ja sosiaalitieteiden tutkimussuuntauksissa korostetaan, media ei ole passiivinen siirtokanava, vaan se tuottaa tiedon uudelleen muotoilun jälkeen valikoidusti – ideologisesti – tekstin, jonka se tarjoaa yleisölle tulkittavaksi. Yleisö pääsee muodostamaan toimijasta omia käsityksiään vasta sen pohjalta, miten media on asioita tulkinnut ja halunnut ne esittää. Tiedon vastaanotettuaan yleisö vuorostaan tuottaa tulkintojensa pohjalta omia tekstejään toisille ja yleisönosastoihin. (Ibid. 78–79.)

Populaarimusiikin kuuntelijat pääsevät live-konserteissa tai levyjä kuunnellessaan tulkitsemaan tekijää näennäisesti ilman median välikäsiä, mutta näissäkin tilanteissa kuulijan tulkintaan vaikuttaa se tieto, mitä artistista on esitetty mediassa.⁹ Toimija A:n tarkoituksena on Karvosen (ibid. 78) mukaan antaa mahdollisimman ”todenmukainen” tai vastaavasti aineksia valitsemalla mahdollisimman suotuisa kuva itsestään. Todenmukaisuuden merkitys painottuu myös populaarimusiikkiartistien autenttisuuden tavoittelussa. Simon Frithin (1987, 136) mielestä artisti voi autenttisuuden kautta jättäytyä kaupallisuuden logiikan ulkopuolelle. Samaan hengenvetoon Frith (ibid. 137) kuitenkin toteaa autenttisuuden olevan harkittu myytti (sis konstruktio), johon verhottuna tähtiä voidaan markkinoida taiteilijoina ja tunnistettava musiikillinen soundi voidaan naamioida identiteetiksi. Toimijan on siis mahdollista pitää joitain asioita yksityisinä ja salaisina eikä päästää kaikkea tietoa median muokattavaksi. Karvonen (1999, 83) korostaakin, että usein markkinoitu imago ei pyrikään olemaan ”todellisuuden kuva” vaan pikemminkin kohderyhmän tarpeiden ja halujen kuva. Imago ei toisin sanoen välttämättä kerro, miten asiat ovat, vaan miten (eri intressiryhmien) ihmiset haluaisivat asioiden olevan (ibid.).

Media toimii siis tekijyyden ja artistin tekijäkuvan keskeisenä rakentajana. Richard Dyer (1986, 3) huomauttaa, että julkisen taiteellisen toiminnan lisäksi imagoon vaikuttavat toimittajien ja kriitikoiden kommentit sekä se, miten tähtikuvaa käytetään muissa yhteyksissä, kuten esimerkiksi mainoksissa. Dyer (ibid.) liittää imagoon sekä intertekstuaalisuuden että multimedian käsitteet, mikä pätee hyvin nykyisten poptähtien risteilemiseen populaarikulttuurin kaikilla mahdollisilla osa-alueilla. Poptähtien julkisuuskuvat muodostuu levytysten lisäksi muun muassa haastatteluista, levy-arvosteluista ja musiikkivideoista. Esimerkiksi Madonna on laajentanut julkisuuskuvansa edelleen toimien näyttelijänä ja lastenkirjailijana. Karvosen kaavion perusteella voidaan selkeyttää mekanismi, jossa yleisön käsitykset tekijyydestä voivat olla ristiriidassa musiikin luomisprosessin kanssa. Toisaalta kuulijan mielikuvaa voidaan rakentaa ja muokata

⁹ Loppujen lopuksi yleisön omia ja median rakentamia käsityksiä on vaikea erottaa toisistaan, mikäli käsitysten ymmärretään rakentuvan intersubjektivisissa sosiokulttuurisissa käytännöissä.





jo vaiheessa, jossa artisti pyrkii kontrolloimaan sitä, mitä hänestä kerrotaan julkisuudessa ja mikä luokitellaan yksityiseksi tai salaiseksi. Usein poptähtiä (esim. Britney Spears, Kylie Minogue) käsiteltäessä mediassa korostetaan musiikin luojien painottamisen sijaan esimerkiksi artistin imagoa, ulkonäköä tai muita "ulkomusiikillisia" seikkoja. Näin artisti ja tekijä pyritään esittämään samana henkilönä, vaikka todellisuudessa musiikki saattaa olla suuremman tekijäkollektiivin yhteistyön tulosta. Median rakentamien mielikuvien seurauksena yleisöön näyttää pinttyneen taipumus samaistaa kappaleiden esittäjä musiikin emotionaaliseksi lähteeksi ja samalla myös musiikin tekijäksi.

Otteita idolin päiväkirjasta?

Laulaja-lauluntekijöiden kohdalla kuulijoiden taipa nähdä pääsolisti kappaleen emotionaaliseksi lähteenä johtaa usein siihen, että kappaleiden sanoituksia aletaan peilata lauluntekijän henkilökohtaiseen elämään. Sanoitusten tulkitaan kertovan tekijänsä sisäisistä kokemuksista, ja kuulija voi tuntea ikään kuin saaneensa tilaisuuden lukea ihailemansa lauluntekijän päiväkirjaa. Sanoituksista ja omaan elämään liittämistä syntyviä tulkintojaan kuulija puolestaan täydentää muilla median välittämällä teksteillä kuten artistihaastatteluilla ja levyarvosteluilla. Laulaja-lauluntekijöiden sanoituksiin ja imagoihin tukeutuen artisteihin liitetään tiettyjä mielikuvia. Esimerkiksi Madonnan musiikkia ja musiikki-videoita on useaan otteeseen tulkittu feminististen teorioiden näkökulmasta. Sen sijaan flanellipaitaiseen Bruce Springsteeniin yhdistetään usein käsitys vaatimattomasta ja rehellisestä työläisten aatemaailmaa ja isänmaallisuutta edustavasta laulumiehestä (esim. Frith 1987, 135–136).

Simon Frith (1996, 186–187) erottaa populaarimusiikissa kaksi merkityksen muodostumisen päätapaa: sanat ja itse musiikin. Sekä sanat että musiikki esiintyvät laulajan äänessä samanaikaisesti, minkä seurauksena äänestä muodostuu hyvin monitasoinen ja jännitteinen ilmiö. Selittääkseen laulajan äänen erilaisia tapoja muodostaa merkityksiä Frith erottaa äänessä neljä tasoa. (1) Analysoidessaan ääntä musiikillisena *instrumenttina* Frith vertaa laulamista kitaran tai rumpujen soittamiseen ja toteaa laulajan äänellisen ilmaisun yhdistettävän herkemmin laulajan persoonaan kuin muiden instrumenttien kohdalla. (2) Tarkastellessaan ääntä *kehon* käsitteen kautta Frith päättelee laulun välittävän laulajan ääneen istutettuja sukupuoliään, seksuaalisuuteen, ikään ja yhteiskuntaluokkaan ym. liittyviä koodeja. Frithin mielestä ääneen riisuminen kaikesta kehollisuudesta johtaa yksilöllisyyden katoamiseen. (3) Äänen yhdistäminen laulajan *identiteettiin* on puolestaan Frithin mukaan yhteydessä tapaan, jonka perusteella ihmiset pitkälti suhtautuvat muihin ihmisiin (vrt. samastuminen). (4) Neljäntenä näkökulmana Frith pohtii laulajan äänen ja *persoonallisuuden* välistä suhdetta. Frith ajattelee kuulijan muodostavan käsityksensä laulajan luonteesta nimenomaan äänen perusteella, vaikka laulajan tähtikuva rakentuu kaikesta





mediassa esitetystä aineistosta. Äänten tasojen tarkastelun perusteella Frith esittää poptähdän ”todellisen minän” olevan lupaus, joka sisältyy tapaan, jolla kuulemme laulajan äänen. (Ibid. 186–199.)

Tunnustuksellisuuden rakentamisesta tekee mutkikkaan kysymyksen se, että artistin viestejä voidaan etsiä myös muista kuin laulaja-lauluntekijöiden kappaleista, toisin sanoen siinäkin tapauksessa, ettei laulaja itse sävellä esittämäänsä musiikkia. Näin on esimerkiksi Britney Spearsin kohdalla. Säveltämisen ammattilaiset luovat kunkin artistin imagoon sopivat sanat ja tekevät sitten kappaleita mittatilaustyönä ottaen kunkin artistin historian ja mediakuvan huomioon. Kun Spearsin yhteydessä puhutaan tähden pyrkimyksestä päästä pikkutyttöimagoistaan aikuisempaan suuntaan, tarkoittaa imagon muutos tässä yhteydessä oikeastaan sitä, että artistin taustajoukot ovat tietoisesti ja yhdenmukaisesti muuttaneet kappaleiden sanoituksia ja tähden vaatetusta stereotyyppisen aikuisen naisellisuuden suuntaan. Vastaava tilanne on koottujen musiikkikokoonpanojen kuten kansainvälisen Popstars-formaatin pohjalta rakennetun Gimmel-yhtyeen kohdalla. Gimmelin tapauksessa vanhemmat mieshenkilöt, pääasiassa säveltäjä-tuottaja Risto Asikainen, tekevät kappaleet tyttötrion esitettäväksi (jäsenet ovat iältään 20–22 vuotta), ja levyt näyttävät konserttiyleisön perusteella päätyvän lähinnä ala-asteikäisten tyttöjen cd-soittimiin. Lyriikoiden näennäinen (so. rakennettu, konstruoitu) tunnustuksellisuus voi olla hyvinkin laskelmoitua.

Auteureita valkokankaalla ja äänilevyillä

Dave Laing (1990 [1971], 327) tarkastelee populaarimusiikin tekijyyttä elokuva-teoriasta tuttuja käsitteitä vasten. Laingin mukaan populaarimusiikin auteur kykenee esimerkiksi laullisten efektien kautta sisällyttämään lauluun oman persoonallisen tyyliensä, kun taas metteur-en-scène ei lisää musiikkiin omaa luovaa panosta vaan pyrkii pysymään uskollisena laulun piirteille ja vallitseville konventioille. Laingin kuvausten perusteella voidaan monen laulaja-lauluntekijän nähdä täyttävän auteurille asetetut kriteerit (esimerkiksi Ismo Alanko), kun taas luonnehdinta näyttämöllepanijasta assosioituu esimerkiksi toisten säveltämää ja sanoittamaa iskelmämusiikkia esittäviin artisteihin (esimerkiksi Jari Sillanpää).

Populaarimusiikissa auteurin käsite liitetään useimmiten rockin genreen, jossa suositaan itsetietoista ja persoonallista tekijyyttä. Rockin auteurismin muotoutumiseen on ensinnäkin vaikuttanut 1960-luvulla vakiintunut erottelu rockin ja popin välillä. Siinä missä popmusiikkia saatetaan ainakin rockin kannattajien piireissä pitää pinnallisena, keinotekoisena ja laskelmoituna, mielletään rock usein luovuuden ja itseilmaisun osoitukseksi. Rajanveto rockin ja popmusiikin välillä merkitsi Janne Mäkelän mukaan myös tähteyden uudelleenmäärittelyä. Rockin autenttisuuteen ja yksilöllisyyteen nojaavan tähteyden syn-





tyyn vaikutti lisäksi amerikkalainen folk-musiikki, jonka tyypilliset piirteet, kuten kanta-aottavuus ja rehellisyys, sulautettiin myös rockin ideologiaan. (Mäkelä 2002, 158–159.)

Yksilöllisyyden nimeen vannovia rock-artisteja alettiin pitää popkulttuurin vastineina romantiikan ajan runoilijoille. Näin kävi esimerkiksi protestilaulajana uransa aloittaneelle Bob Dylanille, josta vuosien kuluessa muotoutui romanttisten ja subjektiivisten visioiden tulkitsija. (Kallioniemi 1990, 129.) Dylanin katsotaan usein myös käynnistäneen laulaja-lauluntekijä-perinteen, jossa painottuu auteurismiin yhdistettävä mieltymys itsenäiseen ja kontrolloituun luomiseen. Itsenäisen luomisen tuloksena laulaja-lauluntekijöiden musiikki nähdään usein tekijänsä luovuuden ja itseilmaisun osoituksena, ja siten myös esitettävän musiikin säveltämistä kunnioitetaan enemmän kuin lainakappaleiden esittämistä. Roy Shukerin (1994, 114) mukaan auteur kykenee lisäksi tekemään uusia aluevaltauksia, hämärtämään musiikinlajien välisiä rajoja ja olemaan innovatiivinen. Puhuessaan auteurismista Simon Frith (1983, 53) puolestaan korostaa taiteen ja populaarikulttuurin välistä eroa tai vastaavasti auteurien eroa muihin populaarimusiikin artisteihin nähden. Frithin mukaan itsetietoinen artisti voi luomisprosessiin osallistumalla tehdä eron itsensä ja kaupallisen populaarimusiikin välille (ibid.).

Populaarimusiikin tutkimuksessa auteur-status myönnetään siis useimmiten rockin laulaja-lauluntekijöille, joiden panos musiikin luomisprosessissa on merkittävä. Itsetietoisuuden ja kontrolloinnin kautta artistin on mahdollista luoda tunnistettava käsiala esimerkiksi erottuvien sävellysten, sanoitusten tai laulutyylin turvin. Myös visuaalisella ilmeellä (pukeutuminen, lavaesiintyminen, musiikkivideot) on vaikutusta artistin tekijäkuvan kannalta, aivan kuten kaikella sillä informaatiolla mitä mediassa tekijästä esitetään. Verratessaan auteurismia tähteyteen Shuker (1994, 110–111) toteaa auteurien arvostuksen perustuvan ammatitaitoiisiin esiintymisiin, kun taas tähden herättämä kiinnostus pohjautuu artistin persoonaan ja henkilökohtaiseen elämään. Shuker painottaa myös, että on olemassa rock-artisteja, joissa yhdistyy sekä tähden että auteurin tunnusmerkit. Esimerkiksi David Bowie ja Bob Dylan ovat luovuuden ja innovatiivisuuden lisäksi onnistuneet herättämään median kiinnostuksen persoonaansa kohtaan ja ovat näkyvästi esillä julkisuudessa. Toisaalta auteur-statuksen saavuttaminen ei Shukerin mukaan edellytä suurta kaupallista menestystä, kun taas tähteyteen kytkeytyy menestyminen myös kaupallisesti.

Andrew Goodwin (1990, 110) erottaa kaksi vastakkaista populaarimusiikin tähteyden muotoa toisistaan. Ensinnäkin artisti voi omaksua pysyvän roolin siten, että hänestä tulee yhtä omaksumansa roolin kanssa. Tästä esimerkkinä Goodwin mainitsee isänmaallisuutta ja rehellisyyttä edustavan Bruce Springsteenin. Toisenlaista tähteyttä edustavat artistit, jotka omaksuvat jatkuvasti uusia imagoita. David Bowie ja Madonna ovat esimerkkejä artisteista, jotka musiikkinsa ohella kontrolloivat uransa eri vaiheita muuttuvan visuaalisen imagonsa välityksellä. (Ibid.) Visuaalinen uusiutuminen on tehokas keino pitää yleisön mielenkiintoa, mutta toisaalta vaihtuvat imagot luovat helposti mielikuvan imagon keinotekoisuudesta. Idea autenttisuudesta yhdistetään useimmin pysy-



vään imagoon ja Springsteeniin kuin Madonnaan, vaikka molempien artistien imagot saattavat loppujen lopuksi olla yhtä harkittuja. Artistien imagojen erilaisuudesta huolimatta kaikki imagot ovat joka tapauksessa yhtä mediavälitteisiä ja rakennettuja, sillä kyse on pohjimmiltaan kulttuuriin sidotuista koodeista ja genrejen lajipiirteistä.

Kuulijasta tekijäksi – teoksen uudelleentulkintaa

Vastaanottajan aktiivinen rooli tekijäkuvan muodostumisessa on tullut esille useaan otteeseen. Taru Leppänen (1996, 64) toteaa: ”Musiikkiteos koostuu niistä merkityksistä, joita sille annetaan. [– –] Säveltäjät muodostavat kuitenkin ainakin määrällisesti vain erittäin pienen osan kaikista niistä ihmisistä, jotka antavat teoksille merkityksiä.” Lähinnä kirjallisuuden tutkijoiden keskuudessa alkunsa saanut poststrukturalismi syntyi osittain vastareaktiona romantiikan ja modernismin tekijäkäsitykselle, joka musiikissa tarkoitti kuulijan aseman sivuuttamista merkityksen muodostajana. Tavallaan voisi myös nähdä, että puhuesaan tekijän kuolemasta Roland Barthes (1990, 148) on valmis antamaan vastuun teoksen merkityksistä tekijän sijaan tekstin tulkitsijalle. Barthesin mukaan tekstin olemassaolo ei ole riippuvainen luomishetkestä, vaan teksti syntyy yhä uudelleen kunkin tulkinnan mukaisesti. Myös musiikin vastaanotto on näin ollen aktiivista toimintaa, ja kuulija tulkitsee musiikin yhä uudelleen oman elämäntilanteensa ja historiansa raameissa. Vaikka tekijyys mielletään usein tekijän omaperäiseksi kädenjäljeksi, ei tekijän roolin murros ole johtanut yksilöllisen tyylin katoamiseen vaan lukuisten tyylien yhdistymisiin. Steven Connorin (1989, 176) mukaan modernistisen ideologian ja alkuperän ajatusten murtuminen näkyy paitsi tyylien monimuotoisuutena myös äänten ja historioiden irrallisuutena.

Modernistisen ideologian murtumiseen ja tyylien pluralismiin liittyen Derek Scott (1998, 140) määrittää tyylin sosiaalisen toiminnan kautta vakiintuviksi diskursiivisiksi koodeiksi ja korostaa samalla merkityksen sosiaalista paikantumista. Scottin näkemyksessä ilmaisukeinot eivät ole yhteydessä autonomiseen musiikilliseen käytäntöön vaan äänet saavat merkityksensä tietyssä sosiaalisessa kontekstissa. Scottin edustama kriittinen musiikkiteide painottaa myös kuulijan subjekti-position merkitystä musiikin vastaanotossa, johon siis postmodernista perspektiivistä suhtaudutaan massakulttuuriteorian vastaisesti aktiivisena toimintana. Tyylien ja genrejen näkeminen ideologisina koodistoina on vaikuttanut myös käsityksiin taideteosten alkuperästä, luovuudesta ja omistusoikeuksista. Scottin mukaan erityisesti musiikkiteknologialla on ollut suuri merkitys musiikin orgaaniseen ykseyteen ja säveltäjän ilmaisulliseen läsnäoloon liittyvien ajatusten murtumisessa. (Ibid. 144.) Äänten uudelleenkäyttö ja manipulointi (sämpläys ja remiksaus) ovat puolestaan vaikuttaneet musiikin luomisprosessiin, sillä musiikkiteknologiasta on tullut muihin soittimiin verrattava instrumentti.





Teknologian hyödyntäminen on saanut aikaan muutoksia myös tekijäkuvassa. Teknologian käytön seurauksena muusikon perinteinen rooli on horjunut (Frith & Horne 1987, 165), ja koneiden voidaan sanoa nousseen tekijöiksi populaarimusiikin säveltäjien ja esiintyjien rinnalle. Musiikkiteknologian avulla tuotettu eklektinen kollaasimusiikki nostaa esiin myös teosten alkuperään liittyviä kysymyksiä, kuten mitkä osat ovat lainattuja ja mitkä uusia. Teknologian käyttö saa myös ajattelemaan sitä, miten teknologian ja muusikon osuudet ovat jakautuneet musiikin luomisprosessissa.

Postmodernismi on sekoittanut tekijyyden pakkaa myös luomalla uusia tekijyyden muotoja ja antamalla tekijyyden käsitteelle uusia merkityksiä. Postmodernismille keskeinen taiteen lajien puhtaudesta luopuminen on havaittavissa erityisesti tietyissä musiikkigenreissä, kuten tyylien pluralismia suosivassa ja sitaatteja viljelevässä elektronisessa populaarimusiikissa. Postmodernistisina pidetään myös korkean ja matalan rajaa häilyttäviä crossover-ilmioitä, joihin lukeutuvat esimerkiksi taide- ja populaarimusiikkia yhdistävät artistit, kuten klassisen koulutuksen saanut viulisti Vanessa Mae tai sellokvartetti Apocalyptica, jonka ohjelmistoon kuuluu muun muassa Edward Griegin tuotantoa heavyvaikutteisesti sovitettuna. Monia tyylejä ja perinteitä yhdistävässä musiikissa korostuu postmodernismin taipumus rikkoa rajoja esteettisen ja kaupallisen, taiteen ja markkinoiden, esteettisen ja epäesteettisen sekä autenttisuuden ja epäautenttisuuden välillä (Shuker 1994, 28–29). Susan McClary (2000, 139) pitää aikaisemmista tyyleistä omaksutuilla konventioilla ja merkeillä mahtailua ylipäänsä tämän ajan taiteelle tyypillisenä piirteenä. Tyyllilainojen ja konventioiden käyttöä on myös kritisoitu siitä, että kivettyneiksi leimattujen konventioiden käyttö estäisi kaiken uuden ilmaisemisen. McClary on kuitenkin valmis väittämään, ettei nuorten sukupolvien mielestä nykykulttuurista puutu merkityksiä. McClary näkeekin viime vuosikymmenten käytänteet yhtä elinvoimaisiksi ja vaihteleviksi kuin minkä tahansa muun ajan menettelytavat. (Ibid. 140–141.)

Piilossa julkisuudelta

Teknologiaa hyödyntävän luomisprosessin lisäksi postmodernismi on hämärtänyt tekijäkuvaa siten, että pirstaleinen kollaasimusiikki on särkenyt idean tähtistatuksen tavoiteltavuudesta. Erityisesti konemusiikkigenreissä (kuten trance, tekno, dance, house ja elektro) musiikin tekijän tavoitteena on pikemminkin pysyä julkisuudelta piilossa kuin päästä valokeilaan. Esimerkiksi Kari Kallioniemi (1990, 148) on todennut tanssimusiikkiartistien ja DJ:den tähteyden pakoilun merkinneen ensimmäistä todellista rock-vallankumousta, koska konemusiikkiartistit eivät edes pyri tavoittelemaan rock-tähteyttä sen perinteisessä 60-lukulaisessa mielessä. Konemusiikin kasvottomuuden voidaan näin ollen nähdä syntyneen postmodernismin tai poststrukturalismin vanavedessä vastustamaan rockmusiikin tähtikulttia, jonka seurauksena tähdet eivät enää pitäneet itseään





viihdyttäjinä vaan tärkeinä kulttuurihenkilöinä ja vakavina taiteilijoina. Samalla rockmusiikkia oli alettu tulkita tekijöiden sisäisen elämän ilmaisuina, jolloin vastaanotosta tuli eristäytynyttä ja yksilöllistä. Sen sijaan konepainotteiset genret (kuten 1970-luvun diskomusiikki) pyrkivät musiikin alkuperän sijaan korostamaan musiikin sosiaalista funktiota. Painottamalla musiikin vastaanottoa elektroninen musiikki siirsi huomion tekijästä ja teoksen merkityksistä tanssijaan ja hänen tapansa käyttää musiikkia. (Krasnow 1995, 181–182.)

Konemusiikin omintakeinen suhde julkisuuteen ja tekijyyden visuaalisuuteen tuli havainnollisesti esille 6. marraskuuta 2003 järjestetyssä MTV Europe Music Awards -palkintogaalassa, jossa esiintyi elektronisen musiikin pioneeri, 1970-luvulla perustettu saksalaisyhtye Kraftwerk. Kyseessä oli yksi kokoonpanon harvoista televisioesiintymisistä, mikä jo osaltaan kertoo yhtyeen vastentahtoista suhtautumisesta visuaaliseen mediaan. Kraftwerkin esiintyminen oli joskin vähäeleisyydessään myös voimakkaasti visualisoitu: yhtyeen neljä jäsentä seisoivat robottimaisesti tietokonepöytien edessä. Areena oli pimennetty kirkkaita neonvihreitä, lavaa ja miesten tummia asuja raidoittavia, viivoja lukuun ottamatta. Upottamalla yhtye valoteknisin keinoin osaksi taustan tapettia yhtyeen jäsenet oltiin tehty mahdollisimman samannäköisiksi ja huomattomiksi. Anonyymiyden tavoittelu taas on täydellinen vastakohta sellaisiin popyhtyeisiin (kuten Spice Girls, Backstreet Boys) verrattuna, joissa jokainen jäsen pyritään profiloimaan erilaiseksi (ulkonäkö + "identiteetti") ja näin maksimoimaan kuulijoiden kyky samaistua jäseniin. Konemusiikin visuaalisen, teknologiaan ja tulevaisuuteen viittaavan kasvottoman estetiikan keinot vaikuttaa yleisöön ovat siis hyvin erilaiset kuin muissa populaarimusiikin genreissä. Elektroninen musiikki ei myöskään ole niin riippuvainen mediajulkisuudesta kuin esimerkiksi rock- tai popmusiikki, vaan musiikkivideoiden, radiokanavien ja artistihaastattelujen sijaan elektronisen musiikin tärkeimmäksi kanavaksi on muodostunut klubikulttuuri.

Konemusiikin kasvottomuudesta ja postmodernismin teeseistä huolimatta tekijyyden ja tähteyden diskurssit ovat yhä keskeisessä asemassa useimmissa populaarimusiikin genreissä, joissa musiikkia markkinoidaan artistin imagolla ja ulkoisella olemuksella. Pitkään vaikuttaneiden artistien kohdalla tilanne tosin voi kääntyä toisinpäin. Ajan kuluessa osasta artisteja muodostuu kulttihahmoja, joiden tekemiset kiinnostavat yleisöä siksi, että tekijä on julkisuuden henkilö. Kulttihahmojen musiikkia ei pyritä tekemään tunnetuksi tekijöiden julkisuuden kautta, vaan musiikin tunnettavuus on seurausta artistin tähtitatuksista ja nimen painavuudesta. Populaarimusiikille yleisesti tyypillisten näkyvän julkisen tekijyyden ja tähteyden diskurssien huomioimista vasten on kiinnostavaa pohtia, onko konemusiikkigenren erilainen imago nimenomaan seikka, joka erilaisuudellaan herättää yleisön mielenkiinnon. Vaikka konemusiikkia tietyllä tasolla leimaa kasvottomuus ja visuaalisuuden poissaolo, voidaan myös konemusiikin tekijöihin ja kuuntelijoihin yhdistää tietty visuaalinen koodisto, joka esimerkiksi futurististen teemojen ja erilaisten naamioiden kautta omalta osaltaan korostaa konemusiikin tekijöiden anonyymiyden tavoittelua.





Tekijäkentän uudet tulokkaat – tuottaja ja DJ

Musiikkiteknologian kehitys on muuttanut populaarimusiikin tekijyyttä myös korostamalla tuottajan keskeistä roolia levytysprosessissa ja toisaalta luomalla uusia tekijyyden muotoja, kuten DJ:n kohdalla on tapahtunut. Suhtautuminen tuottajaan on muuttunut etenkin 1960-lukua edeltäneistä ajoista, jolloin liveesityksiä pidettiin varsinaisina taideteoksina eikä tuottajan luovaa panosta arvostettu. Populaarimusiikin luomisprosessin teknistymisen seurauksena tuottajasta ja DJ:stä on tullut tähtistatuksesta nauttavia artisteja, joiden tavaramerkkinä on usein omaperäinen musiikillinen soundi. Tunnistettavaa äänellistä leimaa pidetään tuottajan persoonallisuuden ja luovuuden osoituksena, joka syntyy esimerkiksi instrumenttien, studiomuusikoiden ja äänten kerroksellisen käytön seurauksena. Paul Théberge (1995, 275) pitää soundia melodiaan ja sanoitukseen rinnastettavana elementtinä, jonka perusteella yleisö voi tunnistaa kappaleen ja joka toimii tekijänsä taiteellisuuden ja omaperäisyyden osoituksena. Toisaalta soundista on muodostunut kriteeri, jonka perusteella levy-yhtiöt, kriitikot ja yleisö luokittelevat musiikkia. Soundin tunnistettavuus edesauttaa tuottajan tekijäkuvan profiloitumisen lisäksi musiikin markkinointia, sillä yleisön on vaivatonta tunnistaa musiikkikappale tuottajan yksilöllisen soundin perusteella. (Ibid.)

Taiteilijastatuksen tavoiteltavuutta ajatellen tunnetuimmat tuottajat ja DJ:t ovatkin merkinneet myös paluuta tähtikulttiin, josta konemusiikki on 1970-luvulta lähtien pyrkinyt irrottautumaan. Tuottajien ja DJ:den tähteyden on kuitenkin erilaista kuin 1960-luvulla kehittyneen rockin auteur-tähteyden, ja niinpä uusien tekijyyden muotojen voidaan ajatella synnyttäneen myös uudenlaisia tähteyden ilmentymiä. Vaikka romantiikasta juontavia käsityksiä on kenties nähtävissä myös tuottajien ja DJ:den tähteydessä, ovat konemusiikin postmoderniin ironiaan nojaava tähteyden ja rockin vakavamielinen auteurismi lähtökohdiltaan hyvin erilaisia. Uusien tähteyden muotojen tekijyys myös muuttaa ilmettään jatkuvasti. Esimerkiksi osa DJ:stä on laajentanut vastuualuettaan toisten artistien kappaleiden remiksaamisesta ja tuottamisesta myös oman musiikin tekemiseen, kuten yksi Suomen DJ-kulttuurin pioneereista DJ Orkidea (alias Tapio Hakanen). Oman tuotannon kautta DJ:n on mahdollista lisätä arvostustaan klubimusiikin tuntijoiden parissa ja alleviivata, että kyse on uuden luomisesta eikä pelkästään vanhojen raitojen toistosta. Suomalaiselle yleisölle konemusiikki on kuitenkin pysynyt edelleen marginaali-ilmiönä tunnetuimpia tähtiä (kuten tuottaja Jaakko Salovaara, DJ Jori Hulkkonen, artistit Darude ja Bomfunk MC's) lukuun ottamatta.

Genre tekijäkuvan sanelijana

Kuten konemusiikinkin tarkastelu osoittaa, musiikkigenret ovat sosiaalisia sopimuksia, jotka luovat odotuksia ja sääntöjä siitä, miltä musiikin tulisi kuulostaa,





miltä artistin tulisi näyttää sekä minkälainen tekijyys on eri genreissä tavoiteltavaa. Tarkemmin sanottuna ennakkoluuloja eivät luo lajityypit vaan niihin liittyvät mielikuvat, joita ihminen muodostaa kokemansa perusteella. Mielikuvat alkavat toimia oletusarvoina, joihin peilataan uusia havaintoja ja joiden perusteella luodaan musiikkia koskevia ennakko-odotuksia. Tässä mielessä voidaan puhua myös eri genreille tyypillisistä imagoista. Tullakseen luokitelluksi tiettyyn genreen eivät tekijän ja genren imagot voi olla ristiriidassa keskenään.

Roy Shuker (1994, 145) määrittää genren kategoriaksi, johon kuuluvat musiikinlajit jakavat keskenään samoja piirteitä. Populaarimusiikin lajityyppensä yhdistää musiikillisten yhtäläisyyksien lisäksi esimerkiksi määrätynlainen pukeutuminen ja lavaesiintyminen. Eri genreihin liittyy myös visuaalisia tunnuspiirteitä, jotka puolestaan ovat yhteydessä tietynlaisiin asenteisiin, arvoihin ja uskomuksiin. Populaarimusiikin välittämät viestit pohjautuvatkin pitkälti lajityyppien sisäisiin tunnuspiirteisiin ja konventioihin, joista sekä musiikin tekijät että kuulijat ovat tietoisia. Paitsi että heavy-musiikki kuulostaa erilaiselta kuin rap-musiikki, kyseisten genrejen tekijät ja kuulijat tuovat musiikkimakunsa esille eli rakentavat musiikin merkityksiä myös pukeutumisellaan, hiustyyllillään ja muulla käytöksellään. Genrekoodistojen korostaminen toimii samalla tiettyä joukkoa yhdistävänä tekijänä ja kollektiivisen identiteetin rakentajana. Musiikinlajin kannattaja alkaa pitää kuuntelemaansa lajityyppiä omanaan mieltämällä sen vastakohtaksi jonkun toisen kannattamalle musiikinlajille, elämäntavalle ja identiteetille. Lajityyppien rajat eivät kuitenkaan ole ehdottomia vaan genret ovat jatkuvassa muutoksen tilassa. Populaarimusiikissa sekoitetaan ennakkoluolettomasti useasta eri genrestä omaksuttuja vaikutteita keskenään. Keith Negus (1999, 26) toteaaakin genrejen toimivan koodien ja sääntöjen asettamisen lisäksi muuttuvina musiikillisina ominaispiirteinä.

Artistin tekijyys ei siis rakennu sattumanvaraisesti vaan lajityyppien sääntöjen säätelemisissä diskursseissa. Jakamalla populaarimusiikin tekijät kolmeen kategoriaan, laulaja-lauluntekijöihin (jotka itse säveltävät ja sanoittavat esittämänsä musiikin), esittäjiin (jotka esittävät toisten säveltämiä kappaleita) ja yhtyeisiin (vähintään kaksihenkinen ryhmä), voidaan genrejen vaikutus havaita eri tekijätyypeittäin. Esittäjä-kategorian artistit edustavat joko pop- tai iskelmämusiikkia, kun taas rockin, rapin ja konemusiikin edustajat ovat luokiteltavissa joko laulaja-lauluntekijöihin tai yhtyeisiin. Vastaavasti iskelmämusiikin artistit lukeutuvat joko yhtyeisiin tai esittäjiin, kun taas heavy-musiikki kuuluu yksinomaan yhtyeiden ohjelmistoon. (Ahonen 2003, 46–76.)

Laulaja-lauluntekijä-perinteessä painottuu romantiikan estetiikan idea musiikin tekijän ja luomisprosessin välisestä kiinteästä yhteydestä. Tekijyydestä, joka yleensä todellisuudessa kuitenkin on kollektiivista, luodaan mediassa laulaja-lauluntekijän tapauksessa ainoastaan esillä olevaan artistiin yhdistyvä mielikuva. Myös monissa yhtyeissä on nimettävissä oleva johtohahmo, jolla on usein keskeinen rooli myös yhtyeen musiikin luomisprosessissa. Verrattuna siihen, kuinka yleisesti laulaja-lauluntekijöiden musiikkia pidetään tunnustuksellisenä, oletetaan yhtyeiden johtohahmon säveltämän musiikin harvemmin kertovan säveltäjänsä elämästä. Vaikka johtohahmo toimisikin laulaja-lauluntekijänä yhtyeen





sisällä, mielletään yhtye tekijäkollektiiviksi jäsenmääränsä perusteella. Esittäjien paremmuutta ei sitä vastoin mitata sävellystaidolla tai musiikillisella nokkeluudella, vaan esittäjien tehtävänä on pikemminkin esittää kappaleesta mahdollisimman persoonallinen ja yleisön tunteisiin vetoava tulkinta. Artistin roolin ja luomisprosessin painottamisen sijaan konemusiikissa korostuu yleisön panos musiikin aktiivisena vastaanottajana ja tulkitsijana. Konemusiikin vastaanotto tapahtuu usein kollektiivisesti sosiaalisessa tapahtumassa, jonne yleisö ei ole tullut katsomaan ja kuulemaan tiettyä artistia kuten populaarimusiikin konserteissa yleensä vaan tanssimaan musiikin tahdissa.

Tekijäkategorioiden ja lajityyppien välillä vallitsevista koodistoista ovat tietoisia paitsi artistit myös kriitikot ja kuulijat, jotka omalla toiminnallaan ylläpitävät kyseisiä sääntöjä. Kaikkein innovatiivisimmatkin artistit ovat usein valmiita rikkomaan rajoja ainoastaan tietyn genren sisällä, sillä saadakseen arvostusta osakseen artistin tulee täyttää tietyn lajityypin sanelemat ehdot. Muussa tapauksessa tekijää ei useinkaan pidetä uskottavana, sillä artistia ei pystytä sijoittamaan populaarimusiikin kenttään ilman tiettyyn genreen lokeroitua. Artistin tulee siis noudattaa genrekohtaisia sääntöjä myös tekijyyden suhteen, sillä tekijyys on yksi genreä määrittävistä piirteistä. Toisaalta nimenomaan kyseenalaistamalla kuulijoiden genreistä ja tekijyydestä muodostamia mielikuvia artistin on mahdollista luoda erottuva ja yksilöllinen tyyli, johon myös kriitikot ja kuulijat voivat alun hämmennyksen jälkeen suhtautua suopeasti. Yhdistelemällä useiden genrejen elementtejä musiikissaan artistit samalla muokkaavat niitä odotuksia, joita eri tekijyyksiin kohdistuu. Lajityyppien tavoin myös tekijyyttä koskevat mielikuvat muokkautuvat ja uudistuvat ajan kuluessa.

Medialla on keskeinen rooli artistien tekijäkuvan muodostumisessa. Julkisuudessa esitetyn tiedon perusteella muodostetut mielikuvat tekijyydestä eivät kuitenkaan yleensä kata musiikin luomiseen osallistunutta tekijäkollektiivia kokonaisuudessaan. Valikoimalla seikat, joita julkisuudessa esitetään, media pystyy rakentamaan artistille tietynlaisen imagon. Samalla media kuitenkin antaa puutteellisen kuvan populaarimusiikin tekijäkentän monimuotoisuudesta, ellei yleisö katso julkisuuden pintaa syvemmälle ja suhtaudu kriittisesti median luomaan tekijäkuvaan. Käsityksiä vallitsevasta populaarimusiikin tekijyydestä on kyseenalaistettu myös musiikin tekijöiden keskuudessa, mistä elektronisen musiikin kasvottomuus sekä tuottajan ja DJ:n korostuneet roolit toimivat osoituksina. Kehittyvä teknologia, uudenlaiset tekijyyden muodot ja median asema tiedon suodattajana ja mielikuvien muodostajana ovat nykypäivän ilmiöitä, jotka väistämättä tulevat vaikuttamaan populaarimusiikin tekijyyden muotoutumiseen myös jatkossa.

Lähteet

- Ahonen, Laura 2003. *Yksilöstä kollektiiviin, tähteydestä kasvottomuuteen. Tutkimus populaarimusiikin tekijyydestä*. Painamaton pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos, Musiikkitiede.
- Barthes, Roland 1990. *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art, and Representation*. Käänt. Richard Howard. Berkeley & Los Angeles, CA: University of California Press. [Orig. L'obvie et l'obtus 1982.]
- Connor, Steven 1989. *Postmodernist Culture. An Introduction to Theories of the Contemporary*. Cambridge: Blackwell.
- Dyer, Richard 1986. *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*. Houndmills & London: MacMillan.
- Frith, Simon 1983. *Sound Effects. Youth, leisure and the politics of rock*. London: Constable.
- 1987. Towards an aesthetic of popular music. Teoksessa *Music and society: the politics of composition, performance and reception*. Toim. Richard Leppert & Susan McClary. Cambridge & New York, NY: Cambridge University Press. 133–149.
- 1996. *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Frith, Simon & Howard Horne 1987. *Art into Pop*. London & New York, NY: Methuen.
- Goodwin, Andrew 1990. *Dancing in the Distraction Factory. Music Television and Popular Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Gracyk, Theodore 1996. *Rhythm and noise. An aesthetics of rock*. London: Duke University Press.
- Heinonen, Yrjö 1995. *Elämyksestä ideaksi – ideasta musiikiksi. Sävellysprosessin yleinen malli ja sen soveltaminen Beatles-yhtyeen laulunteko- ja äänitysprosessiin*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Hennion, Antoine 1990 [1983]. The Production of Success. An antimusicology of the Pop Song. Teoksessa *On record: Rock, pop and the written word*. Toim. Simon Frith & Andrew Goodwin. New York, NY: Pantheon. 185–206.
- Hietala, Veijo 1992. *Kulttuuri vaihtoi viihteelle? – Johdatusta postmodernismiin ja populaarikulttuuriin*. Helsinki: Kirjastopalvelu.
- Kallioniemi, Kari 1990. *Dandy, soul-mies ja rock-sankari. 60-luvun popmusiikki ja moderni kulttuuri*. Helsinki: Kansan Sivistystyön Liitto.
- Karvonen, Erkki 1999. *Elämää mielikuvayhteiskunnassa. Imago ja maine menestystekijöinä myöhäismodernissa maailmassa*. Tampere: Gaudeamus.
- Krasnow, Carolyn 1995. Technologies of Authorship in Disco. Teoksessa *Popular Music – Style and Identity*. Toim. Will Straw, Stacey Johnson, Rebecca Sullivan ja Paul Friedlander. Montreal: Dufferin Press: 181–183.
- Laing, Dave 1990 [1971]. Listen to me. Teoksessa *On record: Rock, pop and the written word*. Toim. Simon Frith & Andrew Goodwin. New York, NY: Pantheon. 326–340.
- Lapsley, Robert & Michale Westlake 1988. *Film Theory: An Introduction*. Manchester: Manchester University Press.
- Leppänen, Taru 1996. *Teos ja tekijyys. Säveltäjä ja muusikko musiikkiteoksen tuottajina*. Painamaton lisensiaatintutkielma. Turun yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos, Musiikkitiede.
- McClary, Susan 2000. *Conventional Wisdom. The Content of Musical Form*. Berkeley & Los Angeles, CA: University of California Press.
- Mäkelä, Janne 2002. *Images in the Works. A Cultural History of John Lennon's Rock Stardom*. Helsinki: Edita Prima Oy.
- Negus, Keith 1999. *Music Genres and Corporate Cultures*. London & New York: Routledge.



- Rojola, Sanna 2004. Luovaa mekaanisuutta ja mekaanista luovuutta. *Musiikki* 1: 54–76.
- Scott, Derek 1998. Postmodernism and Music. Teoksessa *The Icon Critical Dictionary of Postmodern Thought*. Toim. Stuart Sim. Cambridge: Icon books. 134–146.
- Shuker, Roy 1994. *Understanding Popular Music*. London & New York, NY: Routledge.
- Stam, Robert 2000. *Film Theory. An Introduction*. Malden, Oxford: Blackwell Publishers.
- Straw, Will 1999. Authority. Teoksessa *Key Terms in Popular Music and Culture*. Toim. Bruce Horner ja Thomas Swiss. Malden, Oxford: Blackwell. 199–208.
- Théberge, Paul 1995. What's That Sound? Listening To Popular Music, Revisited. Teoksessa *Popular Music – Style and Identity*. Toim. Will Straw, Stacey Johnson, Rebecca Sullivan ja Paul Friedlander. Montreal: Dufferin Press. 275–284.
- Woodmansee, Martha 1994. *The author, art, and the market: rereading the history of aesthetics*. New York, NY: Columbia University Press.

Laura Ahonen (laura.ahonen@helsinki.fi), FM, työskentelee tutkijana Helsingin yliopistossa musiikkitieteen oppiaineessa. Hän valmistelee väitöskirjaansa populaarimusiikin tekijyydestä Suomen Akatemian rahoittamassa ja prof. Erkki Pekkilän johtamassa Music and Media -projektissa.

Field of authors, media and images in popular music. Views on the media's role in the construction of authorship within popular music

In this article, I approach the subject by examining various ways in which authorship is constructed in popular music. By authorship, I refer not only to the process of music making, but also to the authorship constructed by the media and by the public. Indeed, by observing these three levels one may create diverse conceptions of authorship in popular music. What is more, the authorship constructed by the media does not usually correspond to the process of actual music making. Likewise, this applies to the image of the author constructed by the public on the basis of mediated information.

This article examines different types of authorship within popular music, such as auteurs, singer-songwriters, producers and DJs. Also the visual and generic aspects of authorship are under discussion. Additionally, I analyse the phenomena that new technology has brought to the field. For example, the faceless image of the electronic music artists differs notably from the so-called traditional stardom. Although the forms of authorship have greatly been affected by the new technology and the media's emphasized role, it seems that the Romantic discourses on the individual creator still have an important role in the construction of the various authorial forms within popular music.





Fenolaulu, genolaulu ja Reijo Kallion kadenssi

Lauluäänen kehollisesta kokemuksesta

Marko Aho

Laulu on tärkeää

Läntisen maailman sodanjälkeinen, pitkälti afroamerikkalaista perua oleva populaarimusiikki sisältää paljonkin instrumentaalimusiikkia: sen kaanoniin kuuluvat itseoikeutetusti vaikkapa sellaiset menneiden vuosikymmenten hitit kuten Booker T & the MG'sin "Green Onions", The Venturesien "Walk, Don't Run" tai Jean Michel Jarren "Oxygene". Salonkiklassista ja jazzia sekoitellut vanhakantainen, aikanaan muun muassa Suomen Yleisradion suosima viihdemusiikki oli tyypillisimmillään soitettua musiikkia, ja kansallisia instrumentaalierikoisuuksia, kuten kotoinen rautalanka-"Emma" tai menneiden vuosien eurosuosikki "Tiputanssi", löytyy joka maailmankolkan klassikoiden joukosta. Myös discon jälkeisen dance-genren monet eri haarat ovat tukeutuneet yksinomaan elektronisiin soittimiinsa.

Silti populaaria instrumentaalimusiikkia luonnehtii useimmiten joko kurioositeettimaisuus ja tietynlainen uutuusarvo¹, muzakmainen huomaamattomuus tai korostunut käyttöarvo tanssivan kehon vauhdittajana. Lauluäänen kuulemisen voi kiistattomasti havaita tuottavan ihmisille aivan erityistä nautintoa. Ääni on yksi syvälleikävimpiä inhimillisiä nimittäjiä, alkaen sen läheisestä yhteydestä hengitykseen eli ihmisen orgaanisten prosessien perusehtoon. Äänen tuottaminen on ihmisen kaikkein intiimeintä, joustavinta ja monimutkaisinta ruumiillista ilmaisua. Niinpä kuulijansa keinolla millä hyvänsä vangitsemaan tarkoitettu ja välittömään vaikutukseen tähtäävä populaarimusiikki ei yleisesti ottaen voi kuitenkaan olla paljon muuta kuin nimenomaan laulettua musiikkia. Ihmisäänellä on musiikissa ennen kaikkea kaksi tehtävää, joiden toimittamisessa soittimesta ei ole sitä korvaamaan: ensinnäkin laulussa materiaalistuu lyriikka, ja

¹ Englanninkieliselle termille 'novelty' ei ole kunnollista suomenkielistä vastinetta, eikä sana "uutuusarvo" kata ko. käsitteen kaikkia aspekteja. Populaarimusiikin yhteydessä termillä viitataan erikoisuuksiin, lähinnä yksittäisiin levytyksiin, joita leimaa tietynlainen kurioositeetti-iluonne. Tyypillisiä esimerkkejä ovat jollain muulla kuin musiikin saralla kannuksensa hankkineiden kuuluisuuksien kertaluontoiset tuotokset, erikoiset esittäjäkombinaatiot, länsimaisen taidemusiikin instrumentaaliteosten pop-versiot, huumorilevytykset yms.





toiseksi laulajan ääni tarjoaa kuulijalle suoran ruumiillisen samastumisen kohteeseen. Onkin sääli, että vaikka laulava ääni on niin keskeinen tekijä musiikissa, sitä on vaikea lähestyä analyttisesti merkityksellistään: meiltä tuntuu puuttuvan riittävät välineet kuvailla sitä, mitä vaikutuksia lauluäänellä meihin oikein voi olla.

Näihin ajatuksiin minut johdatti konkreettinen omakohtainen kokemus, joka suloisella tavalla jätti minut musiikista puhumisen spesialistina miettimään, mitä todellakin yleensä ottaen voin sanoa musiikista, jos kerran niinkin oleellinen asia kuin lauluääni pakenee kuvailu-yrityksiäni. Talvella 2003 kävin todistamassa pitkän ja merkittävän uran tehneen iskelmälaulaja Annikki Tähden esiintymistä tämän 50-vuotistaiteilijajuhlakonsertissa². Tähti esitti konsertissa odotetusti 1950-luvun hiteistään koostuvan ikivihreiden kavalkadin. Olin paikalla lähinnä ammatillisesta mielenkiinnosta, mutta erityisesti yksi musiikillinen tapahtuma soi minulle merkillepantavan kokemuksen. Konsertin vierailevana artistina oli Annikki Tähden lailla 1950-luvulla uransa aloittanut Reijo Kallio, jonka nykysuomalaiset muistanevat eritoten 1980-luvun ns. "itsetilitys-iskelmien" ("Viikonloppuisä", "Elämän valttikortit") suosikkiesittäjänä. Olin itse muodostanut Kalliosta kuvan vakaana pitkän linjan iskelmäkonkarina, jonka tuotanto, siltä osin kuin se oli minulle tuttu, kuvasti minulle ennen muuta vankkaa ammattitaitoa. En ollut virittänyt odotuksiani tämän vähemmäksi mutten myöskään enemmäksi. Kallio pääsi kuitenkin yllättämään, nyt kun näin ja kuulin hänet ensimmäistä kertaa elävänä; se tapahtui kahdesti, kesti ehkä runsaan sekunnin kummallakin kerralla, ja tapahtui tangokappaleen aikana (harmillista kyllä kappaleen nimi ei jäänyt mieleeni – mutta minulle aiemmin tuntematon sävellys tuntui tuolla hetkellä sivuseikalta tulkinnan rinnalla). Kertosäkeen lopussa laulumelodia kadensoi, nousi huippuunsa – ja se oli siinä, se tuli korkealta ja kovaa: Reijo Kallion kadenssissa oli jotain ällistyttävää ja selkäkarvat nostattavaa, yllättävässä loistokkuudessaan suorastaan huvittavaa.

Musiikintutkijana voisin valita tusinasta eri teemasta, joiden kautta lähestyä illan antia. Kallion kadenssi oli kuitenkin subjektiivisena kokemuksena ylivoimaisesti merkityksellisin asia tuona iltana: musiikin ystävänä minusta tuntuisi kertakaikkisen turhanaikaiselta puhua mistään muusta. Mutta mitä minä voin siitä sanoa tutkijana?

Musiikintutkijoille kirjallisuudentutkija, filosofi ja kulttuurikriitikko Roland Barthesin (1977 ja 1986) teoria lauluäänen *rososta*³ on ollut ohittamaton silloin kun on lähestytty lauluäänen problematiikkaa. Barthesin erottelu kahdenlaiseen musiikilliseen nautintoon, joista toinen pohjautuu ruumiilliseen kokemukseen ja toinen kulttuurisidonnaiseen merkityksenantoon, on osoittautunut yhteensopivaksi varsinkin sen populaarimusiikin tutkimuksen piirissä suositun näkökan-

² Tampere-talo 5.3.2003.

³ Barthesin alkuperäinen ilmaus *le grain de la voix* (engl. *the grain of voice*) on suomennettu muun muassa "äänen jyväksi" (Tarasti 2001, 30) ja "äänen ytimeksi" (Tarasti 1992, 33), mutta viimeaikaisessa kirjallisuudessa nimenomaan "rosoksi" (mm. Välimäki 2003).





nan kanssa, jonka mukaan populaarimusiikki – etenkin rock ‘n’ rollista lähtien – on pysytellyt erityisen lähellä kehoa verrattuna vaikkapa eurooppalaiseen taidemusiikkiperinteeseen.⁴ Monet kirjoittajat ovat muistuttaneet myös sosialisointia ja historian vaikutuksista kehon ja musiikin suhteeseen (ks. esim. Middleton 1990, 263), mutta Barthesin (1977 ja 1986) tekemä jako kulttuurisesti kommunikoiivaan *fenolauluun* ja arkaaisempaan *genolauluun* on edelleen tavanmukainen lähtökohta, kun halutaan tuoda esille myös musiikin eleellisten kerrostumien vaikutukset kuulijan kokemukseen. Idean alkujuurena Barthesilla on Julia Kristevan (1984 ja 1993) *semioottista* ja *symbolista* koskevat pohdinnat. Rock-sosiologi Simon Frith (1996) on puolestaan sekä Barthesiin että Kristevaan tukeutuen kehittänyt kyseisiä käsitteitä tuoden niitä lähemmäs afroamerikkalaista populaarimusiikkia, jossa Frithin mukaan laulajat tuovat kehoillaan musiikkiin säveltäjästä riippumattoman *oman tahtonsa*. Nämä ovat ne analyttiset käsitteet, jotka hakematta tarjoutuvat Reijo Kallion kadenssin virittämän dilemman lähemmän tarkastelun viitekehyyksi. Vaikka Kristevan ja Barthesin mainitut käsitteet eivät sinänsä enää syvällisempiä esittelyjä kaivanne, käyn niiden keskeisimmän sisällön läpi tyypistetyssä muodossa muistin virkistämiseksi. Middleton (2001, 220) toteaa, että vaikka Barthes ei klassisessa ”Äänen roso” -artikkelissaan millään tavalla puutu populaarimusiikkiin, käsite on kanonisoitunut populaarimusiikin tutkimuksen piirissä juuri siksi, että se on tarjonut käyttökelpoisen teorian tukemaan tutkijoiden intuitiota musiikin eleellisistä kerrostumista. Tarkoitukseni on seuraavassa käyttää Reijo Kallion minulle suoma elämystä havainnollistamaan joitakin mietteitäni, joihin bartheslaisen *rosan* käsitteen suosio musiikin kehollisia ulottuvuuksia käsittelevässä kirjoittelussa on antanut sysäyksen.

Kristeva: genoteksti ja fenoteksti

Feministi, psykoanalyytikko ja ranskalaisen jälkistrukturalistisen semiotiikan keskeisiin teoreetikoihin kuuluva Julia Kristeva esittelee teoksessaan *La Révolution de la langage poétique* (engl. 1984) semioottisen *khoran* käsitteensä sekä ajatuksen poeettisesta kielestä tavanomaisen (kommunikaation) kielen arkaaisena edeltäjänä. Kristeva määrittelee kaksi kaikissa teksteissä (ei siis pelkästään puhutussa tai kirjoitetussa kielessä) artikuloituvaa osatekijää. Tekstin *symboli-*

⁴ Laulaminen oli Barthesille nimenomaan klassista laulua, ja hänen tekemänsä erottelun geno- ja fenolauluun piti pätemän juuri klassisen laulun sisällä – Barthesin artikkeli ei siis tue käsitystä populaarimusiikin ja klassisen laulun keskinäisestä dikotomiasta. Itse asiassa, kuten Potter (1998, 176) mainitsee, siinä missä näitä käsitteitä ensi alkuun käytettiin miltei yksinomaan pop-musiikin tutkimuksessa erinäisten sosio-musikologisten argumenttien tukena, niin 1990-luvulta lähtien taas nimenomaan klassista laulua on lähestytty hyödyntäen Barthesin ja Kristevan ym. ajatuksia ruumiillisuudesta. Ks. esim. Dunn & Jones (toim.) 1994, Brett – Wood – Thomas (toim.) 1994 ja Poizat 1992.





nen, varsinainen merkkiin ja merkittyyn viittaava merkitsevä osa, mahdollistaa ylipäätään ihmisten välisen sosiaalisen kommunikaation. *Semioottisella* sen sijaan ei ole tässä mielessä vakiintunutta merkittyä ulkoisessa todellisuudessa, vaan se kumpuaa pikemminkin sisäsyntyisesti tekstin tuottajan tiedostamattomasta. Semioottisen merkityksenannon komponentin avulla ei siis voi yksistään kommunikoida, mutta silti se aktualisoituu näennäisen tarkoituksettomasti esimerkiksi myös eksplisiittisyyteenkin pyrkivän kielen rytmisissä ja äänteisissä. (Kristeva 1984, 22–30.)

Se, missä suhteessa nämä kaksi komponenttia yhdistyvät, määrittää tekstin laadun: kun semioottinen hallitsee, on kyseessä *genotekstin* dominanssi, symbolinen *fenoteksti* taas tähtää sosiaaliseen kommunikaatioon. Eri tavoin yhdistyessään semioottinen ja symbolinen luovat erilaisia diskurssityyppejä. Niinpä siinä missä vaikkapa tieteellinen kieli on erittäin pitkälle symbolisesti orientoitunutta, toisessa ääripäässä, esimerkiksi *poeettisessa* kielessä kuten runoudessa – tai varsinkin musiikissa – semioottinen on korostuneessa asemassa. (Kristeva 1984, 24.)

Semioottinen *khora*, Platonilta lainattu termi, viittaa Kristevalla ei-kielilliseen merkity maailmaan, jonka luonnetta Kristeva (esim. 1984 ja 1993) on hahmotellut pohtimalla lapsen ensimmäisen elinvuoden aikaista esikielellistä elämysmaailmaa. Lapsen varhaisessa elämysmaailmassa ruumis ja psyyke eivät ole vielä erillisiä, ja lapsen ajattelu tapahtuu juuri ruumiin ja sen erilaisten toimintojen muotojen avulla. Tämänkaltaisen esikielellinen psyykinen toiminta ja semioottisen ajattelun ruumiillinen aspekti ei häviä sittenkään, kun symbolinen kieli on opittu, vaan vaikuttaa koko elämän ajan kaikessa ajattelussa – ja eritoten luovassa ajattelussa, jossa kielen rakenteet ovat vain rajoitteita. Taiteelliselle tekemiselle ja kokemisellehan on ominaista ambivalenttius ruumiillisuuden ja ajattelun välillä.

Siinä missä yksiselitteiseen kommunikaatioon tähtäävä kieli on symbolista, jota semioottinen väliin häiriköi, on musiikki, kun laululyriikka rajataan pois, väljempää semioottisen virtausta. Musiikki ei siis ole merkityksetöntä, vailla referenttiä, vaan se viittaa arkaaiseen ja kokonaisvaltaiseen, vahvasti ruumiilliseen kokemiseen. Kristeva itse käyttää musiikkia teorioissaan vain metaforana, mutta Barthes kehitti ajatusta eteenpäin lauluääni mielessään.

Barthes: genolaulu ja fenolaulu

Barthes julkaisi artikkelinsa *Le grain de la voix* vuonna 1972 (engl. 1977 ja 1986). Sen alussa Barthes esittää ongelmana sen, että musiikista puhutaan adjektiivin, joka Barthesille merkitsee kaikkein köyhintä kielellisistä kategorioita. Tyydyttävämpään tulokseen päästään Barthesin mukaan siten, että sen sijaan että muutettaisiin musiikista puhumiseen käytettyä kieltä, muutetaan musiikillista kohdetta itseään siinä muodossa kuin se ilmenee diskurssissa, jotta ”kielen ja

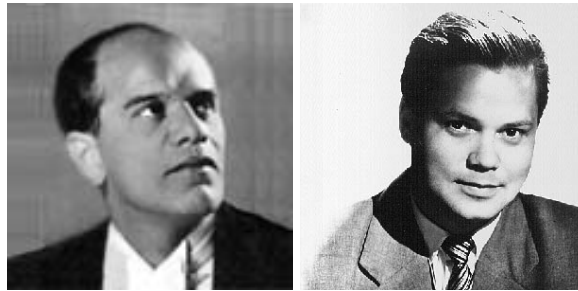




musiikin välinen kitka pienenisi”. Barthes demonstroi tätä käyttäen tarkasteluksaan laulettua musiikkia eli ”avaruutta, jossa kieli ja ääni kohtaavat”. (Barthes 1977, 179–180.)

Ei ole epäilystäkään siitä, kuka laulaja oli Barthesin suosikki. Barthes käsitteli Charles Panzéraa (ks. kuva 1) useissa kirjoituksissaan (Barthes 1977, 1986 ja 1990) ja koki tämän äänen malliesimerkkinä siitä, kuinka laulaja käyttää teosta vain viitekehystenä, jonka kautta oma, syvällisesti ruumiillinen ja sanallista kuvailua pakeneva tulkinta materiaalistetaan. Panzéran ääni, sellaisena kuin Barthes sen kuuli, oli tämän unelmoiman kehollisen utopian konkretisoituma. Kirjoituksissaan lauluäänestä Barthes keskittyy taidelauluun mutta tulee samalla rakentaneeksi siltaa populaarilaulun suuntaan, jossa taidemusiikin ääni-ihannetta koskevan suhteellisen konsensuksen sijaan vallitsee iloinen arvojen, idiomattisten tyylien ja yksilösuoritusten sekamelska.

Äänen *roso* on Barthesille asian ydin laulumusiikissa, jossa ääni tuottaa sekä kieltä että musiikkia. Barthes lähtee liikkeelle Kristevan genotekstin ja fenotekstin erottelusta ja erittelee tästä lähtökohdasta kaksi laulajaa, jo mainitun Panzéran ja Dietrich Fischer-Dieskaun (ks. kuva 2), joista edellisestä Barthes ilmoittaa pitävänsä (”vaikka häntä ei juurikaan enää kuule”) ja jälkimmäisestä ei (”vaikka juuri muuta kuin häntä ei nykyään enää kuule”). Barthes johdattelee lukijaa pyytämällä tätä kuuntelemaan venäläistä bassoa: sanojen merkityksen, muodon, melismojen ja jopa toteutustyylin takana äänessä on lisäksi jotain muuta itsepintaista: se on laulajan *keho*, joka tulee kuulijan korviin ”yhtenä liikkeenä syvältä ruumiinonteloista, lihaksista, kalvoista, suonista, ja syvältä slaavilaisesta kielestä”. *Ydin* on siinä: ”ruumiin materiaalisuus puhumassa äidin-kieltään”. (Barthes 1977, 181–182.)



Kuvat 1–2. Charles Panzéra (vas.) ja Dietrich Fischer-Dieskau (oik.). Panzéra oli sveitsiläissyntyinen baritoni, joka nousi 1920–30-luvulla maineeseen Keski-Euroopassa ja Yhdysvalloissa ennen kaikkea aikansa ranskalaisen laulumusiikin esittäjänä. Saksalainen liedin mestari Fischer-Dieskau oli 1950–60-lukujen johtavia baritoneja maailmassa.

Barthesin mukaan voimme havaita laulussa kaksi Kristevan kuvailemaa tekstiä. *Fenolaulu* kattaa kaikki piirteet, jotka kuuluvat laulettuun kielen rakenteiden, genren sääntöjen, koristelun koodatun muodon, säveltäjän idiolektin ja tulkinnan tyylin piiriin – lyhyesti sanottuna kaikki se, mistä musiikista puhuttaessa





tyypillisesti puhutaan. *Genolaulu* taas on puhuvan ja laulavan äänen materiaali, tila jossa merkityksenannot muhivat; sillä ei ole mitään tekemistä kommunikation, tunteiden representoimisen tai ilmaisuuden kanssa vaan se on ääniteiden *aistillisuutta*.⁵ (Barthes 1977, 182.)

Fenolaulun näkökulmasta ei Barthesin mukaan ole Fischer-Dieskaun voittanutta: tämä kunnioittaa kaikkea semanttisessa ja lyysisessä rakenteessa. Barthesin mielestä mikään ei kuitenkaan Fischer-Dieskaun laulussa viettele kuulijaa kohti *jouissancea*, vastaanottajan kulttuurisen suojamuurin rikkovaa autuutta. Fischer-Dieskaun taide on ilmaisevaa, vuoroin ”dramaattista” tai ”intoshimoista”, mutta niinpä se ei koskaan pääse kulttuuristen konventioiden taakse: laulussa kuuluu *mieli*, mutta ruumis ei. Juuri tällaiseen lauluun tähtää Barthesin mukaan myös laulopedagogiikka, joka korostaa sitä, kuinka *hengityksellä* voidaan kontrolloida erilaisia tunnemoodeja. (Barthes 1977, 183.) Mutta *kurkussa* ei kuulu mieli vaan ruumiillinen autuus – mutta Fischer-Dieskaun laulussa ei koskaan kuulu kuin keuhkot, ei koskaan kieli, glottis, hampaat, limakalvot, nenä. Toisin on Barthesin mielestä Panzérän kohdalla, jonka taide on ääniteissä, ei mylvähdyksissä. Selkeän ymmärrettävän artikuloinnin sijaan Panzéralle äänitteet ovat Barthesin korvissa vain ponnauslauta itse vokaalien sointiväreille. (Ibid.)

Fischer-Dieskaun rosoton mutta sentimentaalisesti ilmaisuvoimainen ääni sopii Barthesin mielestä erinomaisesti keskivertokulttuurin palvelukseen, kulttuurin, jossa kuuntelijoiden joukko kasvaa harrastelijamuusikoiden määrän vähentyessä ja joka vaatii selkeää taidetta, selkeää merkkiä ja merkitsijää, selkeitä koodeja, ”merkityksen tyrannian kapinoimatonta alamaisuutta”. Barthes inhosi pikkuporvarillisuutta kaikissa muodoissa. Barthesin kirjoitusta leimaava elitistinen vire ja massakulttuurin keskeisimmän nimittäjän eli suosion automaattinen yhdistäminen vesitettyyn ja ilmaisullisesti riisuttuun keskinkertaisuuteen (ks. Middleton 2001, 220), on jättänyt välttämättömän jälkensä genolaulun idean myöhempiin kehittäjiin. Akateemisessa populaarimusiikkia koskevassa kirjoittelussa Barthesin teoria on mitä luultavimmin vaikuttanut ainakin välillisesti muun muassa pohdintoihin autenttisuudesta⁶, teemasta, joka on pysynyt populaarimusiikin tutkimuksessa keskeisenä jo vuosikymmeniä: voiko populaarimusiikki, vaikka onkin kapitalistisen kulttuuriteollisuuden tuotetta, ehkä silti ilmaista aitoja tunteita?

Yksi keskeinen Barthesin ja Kristevan käsitteitä populaariin lauluun soveltaneita kirjoittajia on rock-sosiologi Simon Frith. Kirjassaan *Performing Rites* (1996) Frith selvittelee sitä, millä eri tavoilla laulu voi vaikuttaa kuulijan kokemukseen tämän hahmottaessa musiikin kautta välittyvän subjektin. Frith lukee

⁵ Vähemmässä määrin, mutta kuitenkin, genolaulu on Barthesin mielestä mahdollista kuulla myös instrumentaalimusiikissa. Barthes tosin näkee tilanteen kuitenkin lohduttomana. Äänilevyn myötä instrumentalistien tekniikka on tasapäistynyt *täydellisyyteen*: mitään ei ole jäljellä paitsi fenoteksti. (Barthes 1977, 188–189.)

⁶ Kärjistetyksi ilmaistuna autenttisuudella on viitattu rehelliseen itseilmaisuun erotuksena laskelmoidusta tuotteistamisesta; usein edelliseen kategoriaan on mielletty kuuluvaksi ”edistysellinen rock” ja jälkimmäiseen ”kaupallinen pop”.





(populaarimusiikkia vieroksunutta) Barthesia rockiin kasvaneen tutkijan näkökulmasta: hän on ottanut Barthesilta sen, mikä arvatenkin vastaa Frithin ja monien muiden rockista pitävien tutkijoiden⁷ omakohtaisia kokemuksia musiikin ruumiillisesta nautinnosta ja kuulijan kinesteettisestä samastumisesta musiikin kautta välittyvään esittäjän keholliseen liikkeeseen.

Frith: nuotit ja esitys

Frith kysyy, kenen äänen oikein kuulemme kuunnellessamme laulua. Laulajan, tekstin tekijän vai tekstin minän? Vaikka taidemusiikin saralla musiikkia selitetään usein säveltäjän elämäntarinalla, populaarimusiikin fanit ovat Frithin mukaan liian tietoisia tähteyden tuotetusta luonteesta uskoakseen elämäntarinaa pohjautuvia selityksiä: popissa todellinen henkilö kuullaan *materiaalisissa* äänissä. Mutta miksi Billie Holidaysta kertovissa kirjoissa kerrotaan tämän huumeongelmista ja miessuhteista mutta ei Holidaysta taiteilijana? Frithin mukaan siksi, että kuvittelemme kuulevamme hänen elämänsä hänen *äänessään* – näin reagoimme halusi laulaja sitä tai ei. Populaarimusiikin laulajat lauluäänineen ovat Frithin mukaan erityisiä: kuulemme laulajat, jopa silloin kun he eivät laula ”omia” laulujaan, *henkilökohtaisesti* ilmaiseksi, tavalla, jota ei Frithin mielestä tapahdu klassisten laulajien, ei edes Maria Callasin tapaisten dramaattisten ja ”traagisten” tähtien, kohdalla.⁸ Tämä johtuu Frithin mukaan osittain yksinkertaisesti konventioista: hänen mukaansa pop-laulajat panevat peliin enemmän omaa tulkintaansa siinä missä oopperalaulajat laulavat pitäytyen tarkemmin esitettävänä olevassa sävellyksessä. (Frith 1996, 186.)

Frith näkee tässä uuden dilemman: kun kuulemme pop-laulajan laulavan ”itseään”, kuulemme tämän samalla laulavan myös laulua. Mikä on näiden kahden erilaisen mutta samanaikaisen merkityksellistämisen tavan, lauluäänien eleellisyyden eli äänien ääninä esittävän tason ja ääniä sanoina esittävän tason keskinäinen suhde? Frith päätyy käsittelemään ääntä neljästä eri näkökulmasta: 1) Äänen kuvitellaan olevan henkilö (ja äänen imitointi on todellakin ”henkilön” imitointia!). Äänen perusteella tunnistamme tutut ihmiset ja luokittelemme tuntemattomat erilaisiksi persoonallisuuksiksi. 2) Voimme ”ottaa lainaksi” laulajan persoonan tämän äänen kautta ja samastua tämän ilmentämiin mielenliikkeisiin. 3) Ottaessamme yllemme tämän roolipuvun myös laulajan roolihahmo nousee etualalle; myötänäyttelemme laulajan meille esittämää roolihahmoa. 4) Instrumenttina ääni on jotain oleellisesti tahdonalaista: mikrofonitekniikkaa,

⁷ Frith (1996) sivuaa omaa faniuttaan kirjansa johdannossa.

⁸ Kommentit Maria Callasin ja Billie Holidayn uran lopun särkyneistä äänistä ovat osittain saman suuntaisia, mutta Holidaylle suosiollisempia. Siinä missä Holidayn äänessä oltiin kuulevinaan jotain hauraan kaunista, Callasin viimeinen konserttikiertue oli kategorinen virhe – ammattikriitikoiden kanssa ei auttanut, että se oli eletty elämä, joka äänestä kuului.





Kuvat 3–4. Billie Holiday (vas.) ja Maria Callas (oik.). Laulajia yhdistää persoonallinen lauluilmaisu sekä draaman aineksia sisältävä elämäntarina – seikat, jotka ovat tehneet kummastakin kuoleman jälkeen palvottuja ikoneja.

ajoitusta, *crooningia*⁹. Ääni on instrumentti siinä missä mikä tahansa muukin soitin – mutta se on kuitenkin myös persoonaa lähempänä ja nopeammin identifioitavissa kuin mikään muu instrumentti. (Frith 1996, 186–192.)

Näin päästäänkin kysymykseen äänestä *kehona*, minkä kohdalla Frith palaa Barthesiin. Ääni tuotetaan fyysisesti lihasten ja äänielinten avulla; kun kuulemme äänen, kuulemme kehollisen tapahtuman, jolloin kuulijalla on suora yhteys laulajan kehoon ilman väliin tulevaa soitinta (Frith 1996, 191). Tähän lauluäänen kehollisuuteen liittyy Frithin mukaan erityinen vetovoima: toisin kuin soitinten kohdalla, kuulija voi tehdä saman kuin esittäjä, koska myös hänellä on keho!¹⁰ Voimme kuunnellamme olla toistavinamme laulajan fyysisiä liikkeitä, ja niinpä äänen roso on kuultavissa sitä paremmin, mitä enemmän tunemme fyysistä sympatiaa laulajaa kohtaan. Kuultuna kehon ääni paljastaa Frithin mukaan jotakin tietoisien kontrollin ohitse: se paljastaa ”soul-laulajien nuottien ympärille ja väleihin tekemät äännähdykset, jotka tuntuvat ilmaisevan heidän syvimät tunteensa, koska kuulemme ne ikään kuin ne tulisivat ruumiista, jota tietoinen mieli – kieli – ei enää kykene kontrolloimaan”. (Ibid. 192.) Pop-laulajalle tämä fyysinen ilo voi aiheuttaa sen, ettei sanan arvo ole sen semantiikassa vaan sen tarjoamissa fyysisissä mahdollisuuksissa. Kun Frith sanoo laulajan tuovan ääneen oman tahtonsa (*willed sound*) tiedostetusti ja tarkoituksellisesti¹¹ (ibid. 190), on hänen helppo tehdä se johtopäätös, että tässä nimenomaan on lukemattomien menestyneiden rock- ja pop-laulajien suosion selitys: kyky muovata musiikkia oman tahtonsa mukaisesti ruumiilla tuotettavan tulkinnan kautta.¹²

⁹ *Crooning* tarkoittaa mikrofonin myötä yleistynyttä laulutapaa, jossa painopiste on siirtynyt vokaaleista konsonantteihin.

¹⁰ On kuitenkin huomautettava että koemme soitetunkin musiikin usein ruumiillamme – varmaan Frithkin on joskus soittanut ilmakitaraa, vaikka se onkin häneltä tässä yhteydessä unohtunut.

¹¹ Frith siteeraa tässä yhteydessä Robert O’Meallya: ”Mikä tahansa laulu olikaan, Billie Holidayn ääni oli aina sankaritar.” (Ks. Frith 1996, 190.)



Keho ja ääni mielessä

Mitä voisimme sanoa yhteenvetona edellä esitellyistä teoreettisoinneista? Ne tuntuvat vakuuttavasti esittävän laulajan tuottaman mutta myös vastaanottajan kuuleman lauluäänen kahden erilaisen modaliteetin yhdistelmänä. Toisaalta laulussa kuuluvat denotatiiviset, ei-henkilökohtaiset piirteet, jotka määrittyvät laulajan ulkopuolelta tyyllisten konventioiden, teosten, kielen ja opetellun, tiettyyn estetiikkaan sidotun äänenmuodostustavan kautta. Toisaalta taas on henkilökohtainen ulottuvuus, teoksen tulkinta, välitön ruumiillinen ja aistillinen informaatio, johon itseensä (eikä siis siihen mitä se denotoi) kuulija samastuu. *Plaisir* ja *jouissance*, mieli ja ruumis asettuvat rinnakkain mutta eivät tasa-arvoisiksi. Toinen puoli nousee Barthesin ja Frithin tarkasteluissa keskeiselle sijalle määriteltäessä autenttista ääntä, kuulijan syvällistä samastumista sekä viime kädessä myös musiikin laatua.

Asiantuntemuksen ja enkulturaation suoma nyanssien taju omassa mieli-musiikissa voi luoda uskottavan tuntuksen mutta todellisuudessa tasapainottoman kontrastin vivahteettomalta vaikuttavalta mutta todellisuudessa vain huonommin tunnetulle musiikilliselle kulttuurille. Koska huonosti tuntemaansa musiikkiin ei kuulijalla ole toimivaa suhdetta, ei hänellä ole siihen myöskään ruumiillista suhdetta, eikä sitä myöten myöskään eroottista suhdetta – siinä Barthes (1977, 188) nimittäin oli eittämättä oikeassa, että ruumiillisperäiseen kokemukseen pohjautuva kuulijan suhde esittäjään on pohjimmiltaan nimenomaan eroottinen. Siinä missä Frith ei kuule Callasin äänessä itse Callasia, aivan toisenlaisen näkökulman asiaan tarjoaa esimerkiksi Callas-fani Wayne Kostenbaum (1993) Callasin äänen ja elämän suhdetta punnitsevat kommentit: ”Me rakastimme hänen virheitään, koska ne vaikuttivat omaelämäkerrallisilta, koska ne välittivät alastoman sydämen haavan suoraan ja vilpittömästi. Ja jos hänen korkeilla nuoteilla olikin taipumus huojua ja muuttua raa’aksi, niin juuri tämä epäonnistumisen mahdollisuus antoi hänen faneilleen tarkoituksen.” (Kostenbaum 1993, 137.) ”[R]äikeän korkean äänen aikana me olemme lähempänä Callasia” (ibid. 139) – ”[h]änen oopperaesityksensä tuntuivat todellisilta, hänen todellinen elämänsä oopperalta” (ibid. 140).

Edellä kuvatut määrittelyt viettelevät näkemään ruumiin siellä missä sen haluaa nähdä, romantisoimaan tietynlaisia äänentuoton tapoja sekä legitimoimaan omia musiikillisia mieltymyksiä sikäli kuin ne saadaan genolaulun teoriaan sopimaan. Tässä kohtaa onkin syytä ottaa etäisyyttä Barthesiin, Frithiin ja muihin ja kysyä: kuuluuko laulava ihminen laulussaan todellakin vain tietynlaisena kähinänä, rahinana, maiskahteluna tai suihinana?

Lauluäänen fysiologia näkee äänen fysikaalisina mitattavina määreinä, joita fyysiset elimet tuottavat. Niitä ovat esimerkiksi tarvittavan liike-energian tarjoava

¹² Nostettuaan näin valokeilaan ruumiin ja esityksen Frith päättää tarkastelunsa vielä sommitelmaan työnjaosta: ”musikologit voivat analysoida Gershwinin ja Cole Porterin taidetta, mutta me [sic!] kuulemme Bryan Ferryn tai Peggy Leen” (Frith 1996, 190).



hengitysjärjestelmä, perustaajuuden ts. äänilähteen ja ylä-äänekset synnyttävät äänihuulet sekä ylä-ääneksiä muovaava ts. niitä ns. formanteiksi muuntava ääniväylä. Äänen fysiologian kannalta formantit eli ääniväylän resonanssit ovat ratkaisevia siinä, miltä ääni kuulostaa. Yksilölliset erot äänenvärisä johtuvat muun muassa erilaisista, eri kokoisista ja muotoisista ääniväylistä, jotka korostavat joi-tain ylä-ääneksiä äänihuulten tuottamassa, perustaajuuden ja ylä-äänessarjan sisältävässä äänilähteessä, jossa siinäkin on luonnollisesti yksilökohtaisia eroja. Bartheslainen äänen roso voisi fysiologian näkökulmasta selittyä vaikkapa ääni-huulten kyhmyjen aiheuttamiksi fonaation häiriöiksi tai muutoin kuin suora-naisesti äänihuulten värähtelyn takia syntyneeksi kohinaksi, jossa äänilähde on lukemattomia taajuuksia sisältävää hälyä.¹³

Genolaulun ja fenolaulun käsitteet tekevät käsitteellisen eron kahden asian välille, mutta itse asiassa (ja käytännössä) kummassakin laulussa keho on fysio-logisesti läsnä samassa mitassa. Voiko erottelua genolauluun ja fenolauluun syntyä siis lainkaan muualla kuin mielikuvissa? Itse lauluäänestä voidaan erottaa kuulonvaraisesti paljon toisaalta teokseen ja toisaalta laulajan tulkintaan liittyviä yksityiskohtia, mutta tämä on täysin riippuvaista siitä, että tunnemme kyseisen musiikkityylin konventiot. Voi olla, että Tom Waitsin säröinen ääni viestii tämän fanien miellissä syvällisistä emotionaalisista kokemuksista, joista laulun lyriikka ei mainitse sanallakaan, mutta mitä kuulisi ulkoavaruuden asukka Luciano Pavarot-tin äänessä, jos tämä olisi ensimmäisen kohtaamisen toinen osapuoli? – Kehon, vain Pavarottin mittavan kehon, ei vaikkapa Verdin tai Wagnerin kompositiota. Samoin on selvää, että riippumatta siitä, mihin saavutuksiin opperalaulun peda-gogiikka vielä yltääkään, myös yksilöllinen ruumiillisuus tulee aina toteutumaan klassisten laulajien äänissä.¹⁴

Edellä kuvattuja lauluääntä koskevia käsitteellistämistapoja yhdistää myös se, että ne kaikki tuntuvat menettävän parhaan väntömomenttinsa objektiansa – ruumista – lähestyessään. Ne eristävät ruumiin käsitteellisesti mutta eivät oikeastaan anna paljontaan eväitä sen tutkimukselliseen operationalisointiin. Tässä lieneekin syy siihen, että varsinaisiin analyyseihin ei Kristevan, Barthesin tai Frithin käsitteiden pohjalta useinkaan ole ryhdytty,¹⁵ siitä huolimatta, että

¹³ Kohinaa syntyy kun keuhkoista puristuva ilma pakotetaan kulkemaan jossain kohtaa ääniväylää sijaitsevan ohuen, kiinteäseinäisen raon kautta, jolloin ilma-virta muuttuu pyörteiseksi (Sundberg 2000, 239, 242–243).

¹⁴ Potter (1998, 176–177) ottaa esille miehistä hegemoniaa länsimaisessa taide-musiikissa tarkastelevan John Shepherdin näkemyksen, jonka mukaan laulussa äänenvärien ”täydellisyyden” ihanne implikoi sukupuolten välisen eron luonnol-listavasta miehisestä rationaalisuudesta johdettavissa olevaa (miehistä) andro-gyynisyyttä. Shepherd käyttää Barthesia hyväkseen tukemaan teesiään, jonka mukaan länsimaisen taidelaulun äänenväreistä on suodatettu pois ”*jouissance*”, jolloin sukupuolittuneet sosiaaliset erottelut häipyvät. Potter (ibid. 177) toteaa: ”Olen melko varma siitä, että suurin osa niistä laulajista, joille Shepherdin ana-lyysillä olisi mitään merkitystä, olisivat hänen kanssaan eri mieltä.”

¹⁵ Eräs tuore poikkeus on kuitenkin Välimäki 2003.



kyseisiä teorioita siteerataan aina yhä uudelleen.¹⁶ Mutta voisiko äänen fysiologinen tarkastelu sitten tarjota ratkaisun? Sillä sarallahan tarjolla tuntuisi olevan jotain konkreettista ja yksiselitteistä. Mutta se mitä eksaktit mittaukset ja elinten toimintojen ja ääniaaltojen suhteiden kausaaliset selitykset eivät meille kerro, on *kokemus* laulavasta kehosta.

Potterin (1998, 191) mukaan länsimaisen taidemusiikin konventioiden mukainen laulutyylillä on fysiologisesta perspektiivistä katsottuna pysynyt vakiona 1800-luvun puolivälistä lähtien. Tyyliin kuuluu ensinnäkin kurkunpään vieminen alaspäin siten, että äänen yläsävelsarjaan muodostuu tietynlainen taajuuspiikki, jonka ansiosta ääni kantaa oopperalavalta äänekkään orkesterin yli. Toinen määrittelevä kriteeri on vibraaton käyttö. (Ibid. 169.) Nämä kaksi piirrettä ovat olleet valttia myös kotoisilla iskelmämarkkinoillamme. Äänen fysiologisen tutkimuksen pohjalta tiedämme, että edellä mainittu, bassojen, tenorien ja alttojen äänille luonteenomainen piikki taajuusvasteessa sijaitsee 2 ja 3,5 kHz:n välillä. Tätä piikkiä kutsutaan laulajan formantiksi. Tämä formantti sijaitsee alueella, jolla korva on erityisen sensitiivinen ja jonka tuloksena on selkeämmin erottuva ja ”briljantimpi” ääni. (Sundberg 2000, 242–243.) Reijo Kallion ääni on lähinnä iskelmähenkinen ”tangobaritoni”, ei ehkä oopperatehoja kutitteleva mutta kuitenkin samansuuntaiseen äänentuoton tapaan tukeutuva. Oliko Kalliolla hallussaan laulajan formantti? Luultavasti kyllä – mutta vastauksen saaminen tähän mitattavia fysikaalisia ilmiöitä koskettelemaan kysymykseen ei oikeastaan johtaisi tutkimuksellisesti mihinkään, jos tavoitteena on välittää pikemminkin musiikkiin liittyvä sisäinen kokemus kuin ulkoinen fakta.

Äänen fysiologian tutkimuksen keskeisimpien auktoriteettien joukkoon kuuluva Johan Sundberg toteaa, että fysiologinen tietämys laulusta on vain lisä muulle laulun ymmärtämiselle (2000, 231). Tämän muun jäljille pääsemme, kun mietimme, mihin laulopedagogiikka perustuu: imitointiin, mielikuviin ja kielikuviin. Kun kuvailemme kuulemaamme lauluääntä, teemme sen useimmiten termeillä, jotka viittaavat äänen fyysiseen tuottamiseen liittyvään keholliseen tuntemukseen (esim. lihasvireeseen viittaavat ”jännittynyt”, ”rentoutunut”, äänen sijoittaminen maskiin tai rintaan); kun kuuntelemme ääntä, kuvittelemme intuitiivisesti, kuinka oma kehomme tuottaisi kuulemamme äänen. Juuri tällaiseen introspektiiviseen kykyyn perustuu myös laulunopetuksen pedagogiikka (Sundberg 1987, 157). Laulukokemukset ovat fyysisiä sekä laulajalle että kuulijalle, joka samastuu fyysisesti laulajan ääneen vaikkei imitointiin pyrikään.

Miten edellä kuvattu tieto voisi auttaa lähestymään Reijo Kallion kadenssia, niin että ymmärtäisin sitä paremmin ja pystyisin välittämään siitä, sinulle lukija, edes jotain? Kallion kadenssissa ei ollut Frithin peräänkuuluttamaa soulille ominaista ähkinää, ei Barthesin arvostamaa vokaalien maistelua – nuo lähtökohdat eivät tunnu niveltävän elegantisti siihen, mikä Kallion tapauksessa tuntuu

¹⁶ Esimerkiksi Richard Middleton (2001, 220) toteaa Barthesin vaikutuksen populaarimusiikin tutkimukseen jääneen yleisesti ottaen sangen yleiselle tasolle, epämääräisiksi viittauksiksi ”rossoon” ja ruumiillisen autuuden (*bliss*) romanti-sointiin.



oleelliselta. Myöskään laulun fysiologinen tietämys ei tunnu vievän perille asti. On siis syytä aloittaa Kallion kadenssin tarkastelu puhtaalta pöydältä. Artikkelin alussa totesin, että yrittäessäni kuvailla omakohtaista musiikillista kokemustani olen miltei mahdottoman tuntuisen tehtävän edessä. On kuitenkin yksi aina kokeilemisen arvoinen keino välittää merkitys, jota ei voi kertoa eksplisiittisesti, ja tämä keino on ehdollinen sille, että joku muukin on kokenut jotain, jossa on jotain oleellisesti samaa. On mahdollista palauttaa mieleen tuo elämys välillisesti kielen avulla. Jotta tätä kannattaisi edes yrittää, ensimmäisen askeleen pitää olla se, että kykenemme erottamaan sen, mikä kokemuksessamme oli oleellista ja mikä epäoleellista. Vaikuttaa siltä, että edellä läpikäymäni teoretisoinnit äänen fysiologiasta ja laulun rososta tai ytimeistä eivät johdata oman kokemukseni ytimeen ja aitoon tulokseen. Siksi sen sijaan, että ottaisin ne nyt Kallion kadenssin tarkastelun viitekehyykseksi, onkin ehkä suotavampaa tietoisesti yrittää unohtaa ne hetkeksi. Vaikka artikkelini puitteissa ei olekaan mahdollisuutta rakentaa täysijännitteistä fenomenologista kuvausta Reijo Kallion kadenssista, pyrin antamaan alustavan viitteen tästä yhdestä tavasta, jolla asiassa voisi edetä. Ensimmäinen vaihe siinä on alkuperäistä kokemusta hämärtävien teorioiden sulkeistaminen pois kokemuksen kuvailun tieltä.

Kohti kaksiviivaisen c:n kokemusta

Edmund Husserlin (esim. 1995) kehittämä fenomenologia on kokemuksen tiedettä, ja sitä voidaan soveltaa periaatteessa minkä tahansa inhimillisen kokemuksen tutkimiseen. Fenomenologia sisältää eräänlaisen asenteen ja lähestymistavan, jolla ilmiöiden luonne pyritään paljastamaan ennako-oletuksista ja teorioista vapaana. Intuitio, välitön tietäminen, on jotain sellaista, jonka arkipäivän asenne, opitut mielipiteet, ennakkoluulot, teoreettiset rakennelmat ja tavanomaiset tarkastelutavat peittävät usein alleen. Tarkoitus on yrittää tuoda esille ilmiön ja sen kokemuksen oleelliset piirteet ja selvittää, mikä ilmiölle ja kokemukseksi on välttämätöntä. Kysytään: Mikä tekee jostakin juuri sen mitä se on? Mitä ilman se ei voisi olla sitä mitä on?

Kun ilmiö on aiheuttanut kokemuksen, sitä voidaan analysoida ja kuvailla. Meillä voi olla ohikiitävä alkuperäinen kokemus jostain ulkoisesta kohteesta, mutta myöhemminkin meillä voi olla alkuperäinen kokemus niiden muistosta. Fenomenologia onkin luonteeltaan muistelutiedettä. Hyvä fenomenologinen kuvailu on sellainen, jonka tunnistamme kokemukseksi, joka meillä on ollut tai joka meillä olisi voinut olla. On syytä keskittyä yksittäiseen esimerkkiin myös useammin toistuneen kokemuksen ollessa kyseessä, valita jotain sellaista, joka on elävänä muistona. Reduktio on keskeinen Husserlin fenomenologista metodia koskeva käsite. Sillä hän viittaa sekä arkipäivän ennakkoluulojen sulkeistamiseen pois asioiden tarkastelusta että tieteellisten totuuksien epäilyyn. Niitä ei niinkään kielletä ja hylätä vaan pikemminkin asetetaan sivuun ja jätetään



hetkeksi huomiotta – fenomenologian tarkoitus ei ole hylätä tiedettä vaan hyväksyä se, että myös tieteellinen toiminta lepää tiettyjen ennako-oletusten varassa. On tärkeää, että ennako-oletukset ja ennakkokäsitykset sulkeistetaan eksplisiittisesti; ei riitä, että ne vain yrittää unohtaa tai jättää huomiotta. (Esim. Husserl 1995; ks. myös Parviainen 1999; Satulehto 1992 ja Varto 1992.) Asetettaessa Reijo Kallion kadenssi fenomenologisen tutkimuksen kohteeksi suoritetaan seuraavat sulkeistukset:

Sulkeistukset	
Omat ennakoasenteet	Tieteen ennakkokäsitys
1. Aluksi: Reijo Kallio on laulaja, joka tuskin kykenee sävyttämään.	1. Korkeissa äänissä syntyy formantteja, jotka sijoittuvat tietylle kuuloalueelle – nämä tekevät äänestä 'briljantin'.
2. Kohta jo: Reijo Kallio onkin erityisen hyvä laulaja.	2. Kuuloelämyksessä ovat erotettavissa toisistaan <i>genolaulu</i> ja <i>fenolaulu</i> .
3. Kokemus Reijo Kallion kadenssista oli hyvin subjektiivinen, ja on turha kuvitella, että mitään siitä voisi jakaa kenenkään kanssa.	3. Genolaulu on edellytys sille, että lauluäänen voi sanoa herättäneen affektin. Muussa tapauksessa kyse on teoksen herättämästä affektista.

Fenomenologinen kuvaus on sitä, että ilmiötä kuvataan siten kuin se meille ilmenee: ennakkoluulot ja oletukset pyritään sulkeistamaan ulos tarkastelusta, jotta voitaisiin muistaa ilmiöt avoimin mielin. Kun alkuperäisestä Reijo Kallion korkean nuotin kokemuksesta on tätä kirjoittaessani kulunut jo vuosi, en muista erityisen tarkkaan itse musiikillista hetkeä mutta kylläkin sen tarjoaman elämyksen, etenkin eräänlaisen huvittuneisuuteni. Elämysmuiston avulla voin rekonstruoida mielikuvituksessani mielin määrin vastaavia kadensseja, joissa toistuu aina yksi ja sama invariantti. Mutta mikä se on? Max van Manen (1990, 115) mainitsee anekdoottien hyödyllisyyden fenomenologisen kuvailun retorisenä apukeinona. Yhden aiheeni ydintä tapailevan anekdootin sain kuulla välikäden kautta, ystävältäni, jonka isä kuvaili tenoriveljensä (liikkuvuus lienee hyvän anekdootin merkki!) virinnyttä innostusta lauluharrastukseen tähän tapaan: "Ääntä ei kyllä puutu, karjuu kuin leijona mutta ei pysy nuotissa." "Salvotun kukon rääkäisyksi" kuvaili taas Gioacchino Rossini ääntä, jolla ranskalainen tenori Gilbert-Louis Duprez hämmästytti yleisöä vuonna 1831 *Wilhelm Tellin* esityksessä, jossa hän neljännen näytöksen aikana lauloi kaksiviivaisen c:n rintarekisterissä kaikkien odottaman falsettinuotin sijaan (Potter 1998, 56). Rintarekisterin käyttö tenorin äänialan ylimmässä viidenneksessä on nykyään erotattaman osa oopperatenorin ääntä. Tämän ilmiön absurdius ei jäänyt



huomaamatta myöskään tenori Seppo Ruohoselta omakohtaisessa yhden miehen näytelmässä *Seppo Ruohonen – Matin ja Tepon veli*.¹⁷

Mikä mieslaulajan rintarekisterin käytössä korkeassa sävelessä oikein huvittaa minua ja monia muita? On huomattava, että arvostaessamme jotakin kehollisena suorituksena, arvostamme sitä omaan kehoomme suhteutettuna: jonglöörin taidot aukeavat täysin vain sille, joka on itse yrittänyt saada kolmea tai useampaa esinettä pysymään ilmassa samanaikaisesti; ymmärrämme pikajuoksijan juoksevan nopeasti, koska itsekin olemme juosseet. Fenomenologille ”kaksiviivainen c” ei ole niinkään mikään tietty taajuus vaan kokemus ja eritoten ruumiillinen kokemus. Kyseessä on fyysinen kokonaisvaltainen ponnistus, joka tuottaa resonaatioita kehoon. Kuulijan tunne laulajan ”kaksiviivaisesta c:stä” palautuu juuri ruumiin kokemukseen kuulijan itsensä tuottamista äänivärähtelyistä. Reijo Kallio ei ehkä objektiivisesti ottaen yltänyt c²:een, mutta se ei ole tärkeää: ”kaksiviivaisen c:n” olemus on yleensä aina sama, oli sitten kyseessä mikä tahansa säveltaso ja sen laatu. Jokainen laulaja luo oman mikrouniversuminsa oman lauluäänensä ympärille, jossa tämän kuuluisan nuotin variantilla, oman laulukokemuksen kautta opitulla laulajan äänialan intuitiivisesti odotetun fyysisen ylärajan yläpuolella sijaitsevalla taajuudella, on laulaja-kohtainen oma absoluuttinen korkeutensa. A¹ voi olla yhtä vaikuttava kuin c² – ne ovat yksi ja sama asia, mikäli niillä on analoginen asema laulajan/kuulijan luomassa odotusten horisontissa. Tämä on yhteistä niin Tom Jonesin laulaman *Thunderballin* loppunousulle, Enrico Caruson esittämän Pajazzon aarian huipennukselle kuin Reijo Kallion kadenssille. Samastuessani ruumiillani korkeaa c:tä kajauttavaan ääneen ylitän sen mukana omat fyysiset rajani – samaan tapaan olen tuntenut omien reisieni jännityksen ja fyysisen nautinnon nähdessäni voimistelijan hyppäävän voltin seisaaltaan. Puhtaan fyysisesti tunne tenoriäänien ylviidenneksestä on minulle henkilökohtaisesti ja ehkäpä myös joillekin muillekin jotakuinkin se, että ääni ikään kuin aiheuttaa aavistuksen verran kihelmöivän tunteen jossain poskionteloitteini lähetytyillä. Ehkäpä se on ruumiillinen vihje transsendenssista, aavistus siitä mitä olisi vapautua ruumiin kahleista kokonaan.

¹⁷ Näytelmän käsikirjoitus ja ohjaus oli Tuomas Parkkisen ja ensi-ilta Tampereen Teatterissa 23.3.1997. Näytelmässä Ruohonen mm. esitti eri äänityypit muovilelujen avulla.



Lähteet

- Barthes, Roland 1977. *Image – Music – Text*. Valikoinut ja käänt. Stephen Heath. Glasgow: Fontana/Collins.
- 1986. *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art, and Representation*. Kääntänyt Richard Howard. Oxford: Blackwell. [Orig. L'obvie et l'obtus 1982.]
- 1990. *Pleasure of the Text*. Käänt. Richard Miller. Oxford: Blackwell. [Orig. Le plaisir du texte 1973.]
- Brett, Philip – Wood, Elisabeth – Thomas, Gary C. (toim.) 1994. *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*. New York, NY: Routledge.
- Dunn, Leslie C. & Jones, Nancy A. (toim.) 1994. *Embodied Voices: Representing Female Vocality in Western Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Frith, Simon 1996. *Performing rites. On the Value of Popular Music*. Oxford & New York, NY: Oxford University Press.
- Husserl, Edmund 1995. *Fenomenologian idea: viisi luentoa*. Suom. Juha Himanka, Janita Hämäläinen ja Hannu Sivenius. Helsinki: Loki-kirjat. [Orig. Die Idee der Phänomenologie 1907.]
- Kristeva, Julia 1984. *Revolution in Poetic Language*. Kääntänyt Margaret Waller. New York, NY: Columbia University Press. [Orig. La révolution du langage poétique 1974.]
- 1993. *Puhuva subjekti. Tekstejä 1967–1993*. Suom. Pia Sivenius, Tiina Arppe, Kirsi Saarikangas, Helena Sinervo ja Riikka Stewen. Helsinki: Gaudeamus.
- Kostenbaum, Wayne 1993. *The Queens Throat. Opera, Homosexuality and the Mystery of Desire*. London: GMP Publishers.
- Manen, Max van 1990. *Researching Lived Experience. Human Science for an Action Sensitive Pedagogy*. New York, NY: State University of New York Press.
- Middleton, Richard 2001. Pop, Rock and Interpretation. Teoksessa *Cambridge Companion to Pop and Rock*. Toim. Simon Frith, Will Straw ja John Street. Cambridge: Cambridge University Press. 213–225.
- 1990. *Studying Popular Music*. Milton Keynes, PA: Open University Press.
- Parviainen, Jaana 1999. Fenomenologinen tanssianalyysi. *Tanssitutkimuksen vuosikirja* 3: 83–121.
- Poizat, Michel 1992. *The Angel's Cry: Beyond the Pleasure Principle in Opera*. Kääntänyt Arthur Denner. Ithaca, NY: Cornell University Press. [Orig. L'opéra, ou, Le cri de l'ange 1986.]
- Potter, John 1998. *Vocal Authority. Singing Style and Ideology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Satulehto, Markku 1992. *Elämismailma tieteiden perustana: Edmund Husserlin tieteen filosofia*. Filosofisia tutkimuksia Tampereen yliopistosta vol. 33. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Sundberg, Johan 1987. *Science of the Singing Voice*. Dekalb, IL: Northern Illinois University Press.
- 2000. Where Does the Sound Come From? Teoksessa *Cambridge Companion to Singing*. Toim. John Potter. Cambridge: Cambridge University Press. 231–245.
- Tarasti, Eero 1992. *Romantiikan uni ja hurmio. Esseitä musiikista*. Helsinki: WSOY.
- 2001. Ääni ja identiteetti. *Synteesi* 2: 23–26.
- Varto, Juha 1992. *Laadullisen tutkimuksen metodologia*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Välimäki, Susanna 2003. k.d. langin vokaalinen signifiicance. *Synteesi* 2: 26–45.



FT Marko Aho (marko.aho@uta.fi) työskentelee tutkimusjohtajana Tampereen yliopiston Musiikintutkimuksen laitoksella. Hän on tutkinut mm. suomalaisen iskelmäkulttuurin syvätasoja, ja hänen nykyisenä kiinnostuksen kohteenaan on mm. perinteisen suomalaisen tanssimusiikin ja sosiaalisen tanssin taktiiset ja kinesteettiset suhteet.

Geno-song, pheno-song and Reijo Kallio's cadenza. Corporeal Experiencing of the Singing Voice

Although popular music of the western world includes in its canon many instrumental hits, vast majority of them are either novelties or have a pronounced utility value as dance-music. A singing human voice has the capturing power that makes it difficult to imagine popular music to be, in general, any other than music that is sang. Although the singing voice is such a central issue with popular music studies, we seem to lacking adequate ways of describing the effects that it has on us.

In this article, the theory of 'the grain of voice' by Roland Barthes, among music researchers the single most popular attempt to conceptualize the singing voice, is revisited on the way towards a tentative alternative approach, the phenomenological study of the experiencing of the singing voice. Barthes, similarly as Simon Frith, base their discussion of singing on Julia Kristeva's opposition of geno-text and pheno-text, but with some distortions induced by their own musical preferences. Also, as they apply a conceptual division of the corporeal *jouissance* and the *plaisir* of the mind, they fail to acknowledge the corporeal basis of all human voice. Instead of echoing these theoretizations, the article at hand encourages a researcher of the singing voice to explicitly 'bracket out' the conceptual division of the geno-song and pheno-song in order to get a fresh view to the object of study.



Einojuhani Rautavaara – Postmodern Intertextualist or Supermodern Intratextualist?

On Auto-Quotations in Rautavaara's Oeuvre

Samuli Tiikkaja

Introduction

One of the many intriguing facets of Einojuhani Rautavaara's music is the composer's inclination to use his previous pieces in composing new ones. This compositional habit has lasted virtually throughout his career, and some of these self-borrowings were reported by Anne Sivuoja-Gunaratnam in her essay "*Narcissus musicus*' or an Intertextual Perspective on the Oeuvre of Einojuhani Rautavaara" (1999).¹ There are at least two terms that anyone who wishes to deal with cross-references in Rautavaara's music must clarify. These are *postmodernism* and *intertextuality*.

The term *intertextuality* was coined by Julia Kristeva in 1969, and for her, the term refers to subconscious textual processes, or *transpositions* between sign systems: "The term inter-textuality denotes this transposition of one (or several) sign system(s) in to another; but since this term has often been understood in the banal sense of 'study of sources,' we prefer the term transposition ... " (Kristeva 1984: 59–60). Since Kristeva's initial formulations, however, the term has usually been used in connection with more explicit similarities between texts, such as direct quotations, allusions, subtexts, etc. (see, e.g., Orr 2003).² Intertextuality, in this sense, "encompasses the entire range of relationships between texts, from direct borrowing, reworking or quotation to shared styles, conventions or language" (Burkholder 2001b). In relation to intertextuality, *borrowing* can thus be seen as a narrower phenomenon, which indicates the use, in one work of music, of one or more elements taken from another (cf. *ibid.*). Given its flexibility, the term intertextuality has been used in various ways in music

¹ See also, Sivuoja-Gunaratnam 1992; 1997: 228–241.

² This is of course a minimally brief definition of a subject that has given rise to voluminous literature. Kristeva's initial discussion of intertextuality is in the essay "Le mot, le dialogue et le roman," reprinted in *Desire in Language* (1980: 64–91, as "Word, Dialogue, and Novel"). A recent overview and critical presentation of Kristeva's and others' work and views on intertextuality is provided, for example, in Mary Orr's *Intertextuality: Debates and Contexts* (2003: see esp. 20–59).





analysis; for example, Robert Hatten (1985; and 1994: 196–201, 291), Robert Samuels (1995), and Alastair Williams (2001: 35–36), to name a few.

Postmodernism, on the other hand, is a more difficult term, this difficulty owing much to its status as a popular catchword in the 1980's. The problems of the term were noted as follows by Umberto Eco in his Postscript to *The Name of the Rose*: "Unfortunately, 'postmodern' is a term *bon tout à faire*. I have the impression that it is applied today to anything the user of the term happens to like" (Eco 1994 [1983]: 530). Also Lawrence Kramer, in his *Classical Music and Postmodern Knowledge* (1995: 5), starts with a caveat: "[T]he term *postmodernism* is something of a catchall and susceptible to mere modishness. But it is also, for better or worse, at the center of a momentous intellectual debate." Such debate, however, is not a major concern here, since the purpose of this essay is to analyze the music of a single composer, not to advance theories of postmodernism.

In music, postmodernist attitudes can be discerned in compositions as such, in methods of analysis, and sometimes in both. Postmodern(ist) music analysis has often sought new interpretations of canonical masterpieces of music. It has also appraised music that was previously excluded from the canon (see, e.g., L. Kramer 1995; Scott 1998; Monelle 2000; McClary 2000; and Williams 2001). By contrast, the following discussion takes postmodernism mainly as a compositional feature (cf. Danuser 1984; Heiniö 1988; J. D. Kramer 2002; and Lochhead & Auner [eds.] 2002) – that is, as something more intrinsic to the compositions themselves (as opposed to interpretation), since the main issue here is the multitude of cross-references in Einojuhani Rautavaara's music.

To attempt a concise definition, postmodernism in music, either in composition or analysis, can be seen as a reaction to modernist tendencies³ which emerged in the 1950's with the Darmstadt serialists and the avant-garde in general (Heiniö 1988: 7–9; Pasler 2001). It questions the "grand narratives" (or "metanarratives") of modernist discourse, by rejecting the idea of a unified art or science, the idea that there is only one common goal and one way to attain it. As Jean-François Lyotard defines it, postmodernism is "incredulity toward metanarratives" (1984: xxiv). Jonathan D. Kramer gives a 16-point list of characteristic attributes of postmodern music. For example, according to the list, postmodern music "is, on some level and in some way, ironic; [...] questions the mutual exclusivity of elitist and populist values; [...] embraces contradictions; [...] encompasses pluralism and eclecticism ... " (Kramer 2002: 16–17). But he warns against "using these sixteen traits as a checklist to help identify a given composition as postmodern or not: postmodern music is not a neat category with rigid boundaries" (ibid.).

As Jann Pasler (2001) puts it, "[p]ostmodernism is [...] used to describe a style that throws into question certain assumptions about Modernism, its social basis and its objectives. These include faith in progress, absolute truth, empha-

³ However, Charles Jencks, for instance, claims that "Post-Modernism is a stage of growth, not an anti-Modern reaction" (1996: 477).



sis on form and genre and the renunciation of or alienation from an explicit social function for art". The somewhat pejorative notion, in this context, of "absolute truth" in music refers to the modernists' quest for newness and singularity in compositions. It was this modernist attitude that postmodernist composers sought to obliterate, for example, by quoting older pieces in their compositions. Because of the terminological difficulties concerning postmodernism, Mikko Heiniö (1988: 7, 13–15) prefers to use the term *reflexivity*. He seems to equate *reflexivity* with "postmodernism", but prefers it over the latter because the "-ism" might suggest a movement with a clearly defined programme, which he considers postmodernism/reflexivity *not* to have (*ibid.*).⁴ On a compositional-aesthetic level, postmodernist music often incorporates quotations of earlier compositions. One of the most famous postmodernist compositions is Luciano Berio's *Symphony* (1968–1969), which quotes extensively Mahler's Second Symphony, and over it superimposes quotations from more than 100 other works from the Baroque period onwards (Burkholder 2001a).⁵ Yet, not even excessive use of quotation – not even when self-referential – guarantees that a composition is postmodernist. For quotation has formed an essential compositional device in the history of western art music at least since the baroque period.

Heiniö (1998: 9) has noted also another kind of reaction to modernism: at the same time as postmodernism began, a form of traditionalism emerged that was characterized by tonality and Romantic expressiveness. Yet, even this latter development has been dubbed "postmodern" – after all, it seems to refer to historical musical traditions with triadic harmonies and "the emancipation of the consonance" (*ibid.* 11). Though he does not explicitly say so, Heiniö seems to disagree with those who would label the re-emergence of tonal traditions or Minimalism or the "new simplicity" as postmodern.⁶ Since the mid-1960's, Rautavaara has been linked mostly to the traditionalist school, although some of his compositions have ventured into what is clearly postmodernist territory (*cf.* Heiniö 1988: 58–70).

Although Rautavaara has produced works that can, at least in Heiniö's opin-

⁴ Lawrence Kramer acknowledges the same difficulty: "The characterization [of the conceptual and rhetorical world of postmodernism] will try to encourage, by envisioning, a generalized climate of postmodernist thought that is at best still nascent. At the same time, it will fight shy of promoting that contradiction in terms, an official or normative or definitive postmodernism" (1995: 3). It is ironic that the book in which this statement appears has become one of the definitive texts on musical postmodernism.

⁵ As Kalevi Aho pointed out to me (private communication), Alfred Schnittke's *Symphony No. 1, "(K)leine Symphonie"* (1969–1972), could be considered a similar kind of prototype of postmodern symphony, with its historicist references of Gregorian chant transplanted to contemporary times.

⁶ This division is also noted by Jonathan D. Kramer (2002: 13), who distinguishes between *postmodernism* and *antimodernism*. In contrast, Hermann Danuser (1984: 392–393) classifies both the neoromanticism and minimalism of the 1970's as postmodern.



ion (1988: 58–70), be characterized as postmodernist, he has not extensively composed music that quotes directly from other composers. Rather, he has focused on quoting himself. The purpose of this article is to determine whether this tendency is enough to qualify him as a postmodernist.⁷ Heiniö's (ibid. 58) assertion that Rautavaara is an archetypal postmodernist is plausible in light of the fact that Rautavaara has composed in a variety of techniques and idioms, and also has used direct quotations from other composers; for example, various national anthems in the *True & False Unicorn* (Heiniö 1984: 64), or the decidedly Bach-like textures and even a direct quotation of Bach in the Sonata for Solo Cello.⁸ Be that as it may, direct quotations of music other than his own form the great minority of quotes found in Rautavaara's vast production.

If Pasler's definition (above) holds true, that one aspect of postmodernism is the "renunciation of or alienation from an explicit social function for art", then Rautavaara clearly is not a postmodernist. Consider the following assertion by the composer:

[I] have never, unlike many of my colleagues whom I greatly respect, sought to improve the world through my music, or to depict misery or injustice, or to preach ecology or any other kind of idealism. I cannot use my music for these noble aims, because all in all I do not "use music" – music uses me, in order to be born. (Rautavaara 2002: 20.)⁹

Whether references to his own musical production can be regarded as post-modern remains to be seen. On the other hand, the multitude of cross-references in his production clearly creates an intertextual network (Sivuoja-Gunaratnam 1997: 235–237).

⁷ For discussions of self-quotations in other composers' works, see, for example, Knapp (2003) on Mahler, and Hatten (1994) on Beethoven (note esp. Hatten's use of the term "reflexivity").

⁸ In fact, if the Third Symphony can be dubbed Brucknerian on the grounds of orchestration, idiom and the like, then the Sonata for Solo Cello may be called "Bachian" for the same reasons. The obvious references are the six suites for solo cello by J. S. Bach. Likewise, *Anadyomene* could be called "Debussyan" because of its textural affinities with Debussy's *Nuages*.

⁹ It is good to bear in mind, however, that the board of directors of the Finnish national opera viewed his early opera *Kaivos* as too risky politically – that is, too critical of the Soviet Union – for it to be awarded first prize in the competition organized by the Wihuri Fund, the contest for which the work was composed in the late 1950's and early 1960's. In fact, only after the opera was censored was it finally produced, and even then only as a TV-opera, not as a stage production (Heiniö 1995: 103–108; and Sivuoja-Gunaratnam 1997: 87–92; see also, Rautavaara 1989: 201–213 and the score of *Kaivos*, pp. 212ff.).



A Brief Stylistic History of Rautavaara's Auto-Quotations

In recent years, Rautavaara's habit of recycling material from his earlier compositions has come quite strongly to the fore. This seems to have happened in connection with his abandoning, once more, the twelve-tone practices that he employed for roughly a dozen years, starting from *Thomas* (1985) and ending with the string quintet, *Les cieux inconnus* (1997).¹⁰ The discarding of dodecaphonic techniques must have brought with it the urgent problem of how to organize the tone material. When Rautavaara first stopped using twelve-tone and serial principles, in roughly 1965, he resorted to symmetrical formations and triadic harmonies. In his second dodecaphonic period, starting in the mid-1980's, he found a way to integrate triadic harmonies with twelve-tone techniques – a practice previously followed in the triad-laden consonances of *Ave Maria* (1957) and the Brucknerian Third Symphony (1961), which were also twelve-tone pieces. Rautavaara mentioned to me that the reason he became disillusioned with serial practices in the latter half of the 1960's was his realization that strict integral serialism did not account for harmony, a musical parameter which he considered too important not to be taken into consideration.¹¹ His sharp turn to neoromanticism and to free atonality with tonal implications seemed like a move from thesis to antithesis. In the same vein, the dozen years between *Thomas* and the String Quintet could be viewed as a period of synthesis of twelve-tone techniques and triadic harmonies. This dialectical interpretation is quite comparable to the one that Kalevi Aho has made concerning Rautavaara's first three symphonies: the first two are antithetical to each other, and the third one represents a synthesis of the previous two (Aho 1988: 90).

Upon abandoning twelve-tone techniques in the late 1990's, Rautavaara must have found himself confronted with the need for an organizational principle for tone materials. Once again he dipped into his own compositional past, on both the gestural and the textural levels. As an example of the former, one need only think of Rautavaara's Third Piano Concerto (1998), which recalls, on the gestural level, the abundance of symmetries in his compositions of the 1970's, such as *Canto III* and the *Ballad for Harp and Strings*, among others.

On the textural level – my main topic here – one finds much recycling of older compositions in the pieces that Rautavaara has written since the late 1990's. One such instance can be found in the aforementioned Third Piano

¹⁰ This periodization stems from my study of Rautavaara's compositions from the late 1990's and early 2000's. Since the String Quintet, Rautavaara has at least significantly reduced, if not abandoned completely, the use of 12-tone rows. In any case, dodecaphony in his music seems less pervasive than before. For example, he reports having composed at least one passage of *Rasputin* using a dodecaphonic technique similar to one that he used in *Aleksis Kivi*, namely, one that controls only the bass line serially, not the harmony or melody, as was common earlier (cf. Nurmentaus 2003: 23).

¹¹ Rautavaara told me this during a conversation we had in the fall of 2001, but I am unable to recall the exact date.



Concerto, in which the main theme of the first movement is a recomposition of a section of his large choral composition *Katedralen* (1983). The second movement is heavily indebted to the *Serenade à la mort* (1978) for male choir.

In short, Rautavaara's habit of quoting his earlier compositions is by no means a new development. Sivuoja-Gunaratnam (1999) has noted many such quotations in Rautavaara's production, ranging from the 1950's to the mid-1990's.

A Collected List of Rautavaara's Auto-Quotations

The following is a list of Rautavaara's auto-citations spanning his career. More instances are bound to surface, and I will update the list accordingly. The source of entries marked with an asterisk (*) is an essay by Anne Sivuoja-Gunaratnam (1999: 11–13). The list includes only cases in which the references occur between works with clearly *separable* identities. For example, affinities between the opera *Aleksis Kivi* and the suite *Four Songs from Aleksis Kivi* are considered trivial and are therefore excluded.

Suite for Strings (1952) is a reorchestration of the First String Quartet (1952).

A Requiem in Our Time quotes *Pelimannit* (1952).*

The Second Symphony (1957/84) uses the *Seven Preludes for Piano* (1957).* (See also, Aho 1988: 79.)

Quartet for Oboe and Strings (1957/65) is based on *Modificata* (1957–58).* (See also, Aho 1997.)

Cantos I and II (1960) draw material from *Kaivos* (1957–63).*

The Third String Quartet (1965) derives from *Kaivos*.* According to Aho (1997), the quartet was adapted from the original *Canto II*, a piece scored for strings, brass and percussion. This *Canto* was later withdrawn by the composer and replaced by the present *Canto II*.

In memoriam J. K. Paasikivi (1967) is derived from the first version of the First Symphony (1956).

A main motive in the Cello Concerto (1968) appears originally in *Kaivos*.

Sonetto for clarinet and piano (1969) is based on the second movement of the *Octet* (1962) for wind instruments (Aho 1997).

The ballet *Kiusaukset* (1969) uses orchestrated material from the Piano Etudes (1969).

Apollo contra Marsyas (1970) includes material from the Second Piano Sonata (1970) and the second movement of the First Piano Concerto (1969).

The first and fourth movements of *Sotilasmessu* (1968) reappear, respectively, as "... Et Spiritus Sancti" and "... Et Filii" of *Laudatio Trinitatis* (1969) for organ (cf. Lovejoy 2000: 78, 86).



The brass fanfares that originally end the finale of the Third Symphony (1961) reappear in *True & False Unicorn* (1971/2000) and at the end of *Angels and Visitations* (1978). In the latter piece there are also quotations from the Second Symphony and the last prelude of the *Seven Preludes for Piano* – quite naturally, since the symphony uses orchestrated material from the preludes.

The Fourth String Quartet (1975) uses material from *An Ugrian Dialogue* (1973) and *Die Liebenden* (1958–59).^{*} (See also, Aho 1997.)

A main motive of the Violin Concerto (1976) appears originally in “La luna asoma” of the *Lorca Suite* (1973). The motive, featuring ascending fourths, reappears later in *Katedralen* (1983) and *Die erste Elegie* (1993).

The first four measures of “La luna asoma” (1973) reappear in *Annunciations* (1976–1977) (cf. Lovejoy 2000: 106).

Surex [*Surrealistic Experience*] (1978) for cello and piano is based on *Lähtö* (1975) for mixed chorus.¹²

Hommage à Zoltán Kodály (1983) quotes from *Angels and Visitations* (1978).

The Fifth Symphony (1985–86) quotes *Thomas* (1985).^{*}

The second movement of the Sonata for Cello and Piano (1991) is a quotation of the beginning of the second act of *Auringon talo* (1990).

The Sixth Symphony (1992) quotes extensively the opera *Vincent* (1987).^{*}

“Meditacion primera y ultima”, from *Cancion de nuestro tiempo* (1993), includes Thomas’s aria from Act III of *Thomas* (1985). The same aria resurfaces later, in the Eighth Symphony (1999).

I de stora skogarna (1993) is an adaptation for female choir of the *Lyckokatt* suite (1982–87) for solo voice with piano accompaniment (Aho 1997).

The first movement of the Seventh Symphony (1994–95) shares material with a section of *Die Erste Elegie* (1993) and “Fragmentos de Agonía” from *Cancion de nuestro tiempo* (1993). *Notturmo* (1993) was reorchestrated into the third movement of the Seventh Symphony (1994–95).^{*} The latter half of the finale of the Seventh Symphony reuses sections of *Canto IV* (1992).

¹² To my knowledge, *Surex* has not previously been mentioned in any list of Rautavaara’s works. As far as I know, it has not been published, but the manuscript is located in the Helsinki University Library manuscript collection. In a telephone conversation with the author on December 9, 2003, Rautavaara said that *Surex* was written for his son Markojuhani, who at the time of the composition was studying the cello. Rautavaara said that the piece has never been played, not even by his son, who ceased playing the cello around the time that the piece was written and became a rock musician. Rautavaara also commented that since *Surex* was written for an amateur cellist it is “not to be taken very seriously”.



Aleksis Kivi (1995) quotes briefly “Närböläisten braa speli” and “Hypyt” from *Pelimannit* (1952). There is also a quotation of *Ostrobothnian polka* (1980/1993) in the opera.

Isle of Bliss (1995) is derived from *Aleksis Kivi* (1995).

One of the main motives in the String Quintet (1997) comes from *Serenade à la mort* (1978). It also appears in the Third Piano Concerto.

The first movement of the Third Piano Concerto (*Gift of Dreams*, 1998) takes some material from *Katedralen* (1983). The same motivic material appears also in *On the Last Frontier* (1998). The second movement is based on *Serenade à la mort*.

The three songs for mixed chorus in *Halavan himmeän alla* (1998) are adapted from *Aleksis Kivi*.

Autumn Gardens (1999) relies heavily on the chamber opera *Auringon talo* (1990). *Auringon talo*, in turn, recycles *Lehdet lehtiä* (1979) for male choir.

The first movement of the Eighth Symphony (1999) takes material from *Nirvana Dharma* (1979) and “Ciudad sin sueño” from *Cancion de nuestro tiempo* (1993). The second movement of the symphony quotes the first and third movements of the String Quintet. The third movement recycles material from *Thomas*. In the finale there is a Gregorian melody first used by Rautavaara in *Thomas*. There is also a brief passage in the finale reminiscent of a short choral passage in *Vincent* – although this last amounts more to a motivic or stylistic similarity than to a quotation.

The finale of the Harp Concerto (2000) quotes the *Terssit* and *Sekunnit* piano etudes as well as *Kaivos*.

Adagio celeste (2000) is based on the second movement of the String Quintet.

Rasputin (2003) quotes *Vigilia* (1971–72/1996).

Auto-Quotations and “the Now”

Why does Rautavaara engage in the practice of reworking and recycling elements of [his] own musical production? There might be a practical though partial explanation to this: by reusing old material, one might be able to write even larger works at a faster pace. [...] For the listener, Rautavaara’s auto-allusions cause occasionally baffling *déjà-vu* experiences, when a supposedly unknown piece begins to radiate an odd sense of familiarity.

It is obvious that Rautavaara enjoys specifically quoting himself, and thus his musical behaviour could be described as musical narcissism. ... His reworking of his own material could be viewed from another perspective, also, for instance from that





of a musical “bricoleur” [a person who makes artifacts using materials in his immediate surroundings].

(Sivuoja-Gunaratnam 1999: 17.)

Sivuoja-Gunaratnam’s term *auto-allusion* seems to me to be a bit off the mark, since the word “allusion” refers to indirect reference. Such is certainly not the case when Rautavaara reuses sections of past compositions without changing them in any essential way – and in this context such essential changes would be changes in tone organization or rhythm. Orchestration differences do not amount to profound differences in this context. When using the word “allusion” (instead of “quotation” or “citation”) in reference to Rautavaara, it seems more appropriate to reserve it for such cases when the reference is indeed indirect. Here one might think of allusions to Shostakovich’s Sixth Symphony and Prokofiev’s Fifth Symphony in Rautavaara’s First Symphony (Aho 1988: 77). Several writers have detected allusions to Stravinsky’s *Rite of Spring*: Aho has observed them in Rautavaara’s Second Symphony (ibid. 82), Heiniö in *Angels and Visitations* (1988: 67–68), and Sivuoja-Gunaratnam in the “Dies irae” of *A Requiem in Our Time* (1999: 9). In *Angels and Visitations*, the allusion comes via Rautavaara’s (auto)quotation of the same passage of his Second Symphony that Aho mentions. In sum, when Rautavaara reuses parts of his earlier compositions without changing them in any essential way, then the terms “auto-citation” or “auto-quotation” seem more appropriate.

It is safe to assume that Sivuoja-Gunaratnam is right about the practical usage of auto-quotations: the use of previously written material no doubt hastens the composition process. Many of Rautavaara’s self-referential pieces are commissioned works, which can be completed faster by the insertion of previously used material, rather than by writing something new. The sooner one fulfills a commission, the faster and more often one gets paid. Moreover, the material has been “tested” in earlier pieces and thus has some confirmation of being worthy. On the ethical side, however, such a practice seems suspect – those who commissioned the work, as well as the audience, might well feel betrayed by not hearing the new music which they probably expected.

In cases such as *Isle of Bliss*, there is no problem, since the work was originally intended as a small-scale work. The same is also true of *Autumn Gardens*. Instead, problems seem to arise in the case of the symphonies. The Sixth, Seventh and Eighth symphonies are all commissioned works (as are most of Rautavaara’s compositions since roughly the mid-1990’s), and all of them rely quite heavily on earlier material. The Sixth Symphony, however, was commissioned by the Helsinki Philharmonic Orchestra, and it was agreed at the time of the commission that the piece could and would be based on *Vincent*. In the case of the Seventh Symphony, the problem is solved by its being the pinnacle of that group of works (see below): the other works in the same group appear minuscule in comparison with the Seventh Symphony.

The argument, mentioned above, that self-borrowing merely helps get the job done faster is somewhat weakened by the fact that aesthetic ruptures





almost never occur between the auto-quotations and their new surroundings (i.e., the newer work). A sense of collage almost never accompanies Rautavaara's auto-quotations; rather, he appears to take great care in making the quotation seem "at home" in its new environment – a practice that obviously takes much time and sensitivity. Adding to the tightness of "fit" of the re-used material is the fact that, in the new score, the composer never indicates the origins of the citations. Rautavaara doesn't seek to hide the origins, but neither does he emphasize them.

Relevant to the present subject, Carl Dahlhaus writes the following:

Ever since its earliest, tentative formulation in the sixteenth century, the concept of a musical work has been linked with the idea of survival or even of timelessness. That a work does not end with the moment of its creation, but survives for decades or centuries without ageing [sic], is seen as a guarantee of aesthetic quality. (Dahlhaus 1987: 211.)

Thus, Rautavaara's tendency to quote himself might be regarded as an attempt to make his musical ideas live longer than individual pieces customarily do – that is, if one accepts the rather traditional view that Dahlhaus mentions.¹³

Dahlhaus (1987: 211) goes on to note that modernists are a bit suspicious of the traditional concept of a *work*; rather, they consider *work in progress* a more appropriate way of categorizing musical units. For Dahlhaus, this in no way violates the nature of music, but is rather a return to an aesthetic norm that preceded the Romantic period: because music is inseparably bound to the passage of time, it is an art form "whose effect depends on energy", as opposed to forms of art "that supply works"¹⁴ (ibid. 212–213). Moreover, in modern times many composers and other musicians have made strenuous attempts to break away from the tradition of *objectification*:

The history of music, at least in Europe, has been a history of progressive objectification. To be sure, its concrete character shows itself less in direct than in indirect form, that is, not while the music is being played but only when the listener, at the end of a movement or section of a movement, turns back to what has just passed and recalls it as a self-contained whole. To the extent that music is form it attains its essential character, to put it paradoxically, precisely at the moment when it is past. Retained in the mind, it recedes to a position removed from the listener which it did not occupy when directly present as a process. It becomes an object. (Dahlhaus 1987: 213.)

By using aleatoric, improvisational, and other devices, the avant-garde sought to obliterate the Romantic category of a work of art and to return to music as a work in progress – to make it more immediately understandable. As is known, however, the result tended to be the exact opposite of the one desired,

¹³ For example, music created to live beyond the time of its author is part of Listenius's definition of "the musical work" (*opus*) in his *Musica poetica* of 1533, and this notion became a commonplace after that time. (I am indebted to Richard Littlefield for reminding me about Listenius's then-novel view.)

¹⁴ Dahlhaus quotes Herder in making this distinction.



because listeners had been so thoroughly conditioned to music with pre-defined and “objectified” forms. Rautavaara, on the other hand, has continued mostly to use closed forms, even though aleatoric devices do appear in some of his works, such as *Arabescata*, *Regular Sets of Elements in Semi-regular Situations* and the Fifth Symphony. At the same time, he has sought to make his music immediately graspable by the use of auto-quotations. They make it possible for the listener to understand the piece, at least on some level, even before it is over. Rautavaara’s auto-quotations seem to serve a double purpose: to make works live longer, and at the same time to emphasize their form in “the now”.

A Typology of Rautavaara’s Auto-Quotations

The following categories are an attempt to differentiate between different strategies that Rautavaara uses in recycling or recomposing earlier pieces:

1. *Different versions of the same composition, all of them having virtually the same name.* Such pieces include the first two symphonies, *Ballad for Harp and Strings* (also known as *Ballad for Harp and String Quintet*), *Angel of Dusk*, *Pelimannit*, *The Myth of Sampo*, and so on.
2. *Re-use of whole compositions or entire movements of larger compositions.* For example, the third movement of the Seventh Symphony is an orchestrated version of *Notturmo*; another instance is “Jacob Könni” of *Pelimannit*, orchestrated for brass band as “Credo et dubito” in *A Requiem in Our Time*. (See also Sivuoja-Gunaratnam 1999: 11.)
3. *Smaller sections of previous pieces resurfacing in later compositions, yet doing so more inconspicuously than in the first two categories.* Such instances are referred to in Sivuoja-Gunaratnam’s (1999: 12–13) essay: the Fourth String Quartet reuses sections of *An Ugrian Dialogue* and *Die Liebenden*; the Second Symphony reuses the *Seven Preludes for Piano*; the Fifth and Sixth Symphonies draw material from the operas *Thomas* and *Vincent*, respectively. Sivuoja-Gunaratnam also mentions the connection between *Notturmo* and the Seventh Symphony. She does not, however, speak of the different usages of earlier compositions in later ones. For instance, consider the Fifth and Seventh symphonies: the use of material from *Thomas* is much subtler in the Fifth Symphony than is the case with *Notturmo* and the Seventh Symphony. In addition to Sivuoja-Gunaratnam’s examples, the *Terssit* and *Sekunnit* etudes resurface in the Harp Concerto (though not in their complete version); also, various choral composi-



tions, typically from the 1970's, appear abundantly in Rautavaara's orchestral pieces of the 1990's.

4. *Gestural and material affinities between compositions of different periods.* This can be seen as amounting to Rautavaara's compositional style. On the level of tone material, Rautavaara's employment of synthetic scales virtually throughout his career (though less so in his first serial period) is a strong hallmark of his style, as is his usage of explicit symmetries. On the gestural level, Rautavaara tends to use such devices as tom-tom outbursts and chorale textures in his orchestral works. Further, he often uses homorhythmic string passages that may be harmonically symmetrical, as in his *Canto III* and Third Piano Concerto (see Examples 1a and 1b), or otherwise, as in *On the Last Frontier* (see Example 1c).

Canto III
"A Portrait of the Artist at a Certain Moment"

EINOJUHANI RAUTAVAARA (1972)

Largamente ♩ = c. 76

Tempo cantabile ♩ = c. 92

© 1988 Pauer Music Inc., Helsinki
E.M. 07871-7

Example 1a. Canto III.





Dedicated to Vladimir Ashkenazy
Concerto No. 3
 for piano and orchestra
"Gift of Dreams"
I
 Einojuhani Rautavaara (1998)

Tranquillo $\text{♩} = c. 63$

Tranquillo $\text{♩} = c. 63$

Copyright © 1998 Warner/Chappell Music Finland Oy

Example 1b. Third Piano Concerto.





"ON THE LAST FRONTIER", A FANTASY FOR CHORUS AND ORCHESTRA.
 TEXT BY EINOJUHANI RAUTAVAARA, BASED ON COLAR ALLAN POE.
 EINOJUHANI RAUTAVAARA
 1997

♩ = c. 66

Example 1c. On the Last Frontier.

Paavo Heininen, Einojuhani Rautavaara, and Work Groups

The Finnish composer Paavo Heininen (1976) has talked of the notion of *work groups*. According to this concept, undoubtedly drawn from Heininen's own experience, residual material sometimes remains from the composition of a piece; the composer subsequently uses this left-over material for another composition. Alternatively, the composing of one piece might trigger ideas for one or more others.

In practice, the birth process of my works seems uncontinuous and extends itself over a number of years [...] because various compositions emerge from a single group of ideas and they rarely get worked on concurrently. [...] The only nearly finished work group is op. 32. Its progress began as a piano piece in the summer of 1965. But the material ended up being so difficult that I was not able to play it – and was left waiting. The Angst which was induced by piano technique prompted exactly opposite sonorities from the material, nostalgic music of a *sostenuto* and *cantabile* kind, and I had to work it into a string quartet. This solution freed my atti-





tude [from] the difficulties of the bell-like sonorities and aggressive flurries in the original piano sonata, and allowed it be finished (and now I am able to play it!). But the snippets left out of the sonata evolved, as the third piece of opus 32, into a collection of piano miniatures. (Heininen 1976: 59–60, trans. ST.)

Twenty-six years later, Heininen mentioned that work groups can also overlap; that is, it is possible for a single composition to belong to two or more work groups.¹⁵ For instance, a composition can have affinities with other compositions having the same instrumentation, and at the same time, to others which have similarities in tone organization.

It is evident from Heininen's production also that work groups can extend over quite long stretches of time. The different compositions of Opus 32, mentioned in the quote above, were written only a few years apart from each other. In contrast, *Blue Exposure* Op. 71 was premiered in March 2002, and in addition to compositions from the late 1990's and early 2000's, Heininen places *Touching* Op. 40 (1978) and *Utazawa no e* Op. 61 (1991) under the same opus number (Op. 71) – while paradoxically retaining their original opus numbers as well. Also, Heininen finds it quite possible, though improbable, for a composition from, say, the late 1970's to inspire a new one, which would thereafter be added to the same opus as the older composition. He strongly insists, however, that pieces in different styles should not be grouped together.

The force of cross-references in Heininen's oeuvre is strengthened by yet another work that premiered in 2002 (less than a week after *Blue Exposure*): *Diptyykki* incorporates portions of *Lamento* Op. 68 and *Affetto* Op. 66d. Says Heininen (2002), "In speaking of *Diptyykki* I should really speak of Opus 66 and the grafting together of works of different periods." Moreover, the two parts of *Diptyykki* are also parts of other compositions: (1) *Affetto* comes from the suite *Gentle Dances*. (2) *Lamento*, which by itself exists in three different forms: as a piece for string orchestra (as with *Diptyykki*), as a piano piece, and as yet another for eight cellos. *Affetto* will become part of a larger, requiem-like composition that Heininen was working on in spring 2002 (*ibid.*). It seems that in Heininen's situation, interconnections between works are even more extravagant – and explicitly admitted – than is the case with Rautavaara's oeuvre.

If one considers Rautavaara's production, the idea of work groups seems at times quite appropriate. The affinity between *Pelimannit* and *Requiem* via "Jacob Könni"/"Credo et dubito" makes it quite plausible to view them as a part of the same work group because of the chronological and stylistic closeness of the two pieces. Similarly, the Seventh Symphony, *Die erste Elegie*, "Fragmentos de Agonía", *Notturmo e danza*, and *Canto IV* are quite obviously tied together. The Seventh Symphony can be seen as the primary work among these, because

¹⁵ Heininen told me this at a "Meet the composer" event at the *Musica nova Helsinki* Festival on March 3, 2002, just before the premiere of *Blue Exposure*. The information in this and the two subsequent paragraphs derive from that informal discussion. The main interviewer at the event was Ainomaija Pennanen, and my questions were posed during the concluding question-and-answer period.





it was the last to be finished and its scope is the largest in duration and orchestration – not to mention the fact that it is a symphony, a prestigious genre, especially in Finland. The choral piece *Die erste Elegie* was later adopted in the symphony as the first passage of the first movement. On the material level, one of the main tone rows of the dodecaphonic Seventh Symphony was first used in the *Elegie*. The text of the choral piece comes from Rainer Maria Rilke and is about angels (the poem is quoted in Rautavaara's programme notes to the Seventh Symphony); the fact that the symphony is subtitled *Angel of Light* ties the two compositions together also on the extramusical level.

The tone row mentioned above is also used in the *Notturmo* of *Notturmo e danza*. Orchestrated for the Seventh Symphony, the third movement is an almost exact reproduction of the violin and piano piece. As for *Canto IV*, roughly the second half of it was simply reorchestrated (*Canto IV* was written for string orchestra) and inserted at the end of the symphony to form the final climax of the finale and therefore of the whole symphony.

Topics, Leitmotifs, and Programmatic Symphonies

In classical music, composers often used characteristic rhythms, genres, and styles, such as dances, hunting signals, or marches which “had a picturesque flavor”, in order to establish common ground with the audience and/or to evoke certain feelings and affects (Ratner 1980: 9). Such figures have been designated as musical *topics* (e.g., Ratner 1980; Hatten 1994; Samuels 1995; Monelle 2000). A listener might know nothing about technical things such as modulations, suspensions, diminished-seventh chords, rounded binary form and the like. But he or she would share the common ground provided by *topics*, understood in the sense of musical commonplaces such as waltz, hunting signals, and other sounds familiar to educated and uneducated ear alike. “Topics appear as fully worked-out pieces, i.e., *types*, or as figures and progressions within a piece, i.e., *styles*” (Ratner 1980: 9). Topics (from the Greek “*topoi*”) served as kinds of bottom-line musical subjects that allowed access to the music by both professional and amateur alike.

After the classical period, topical figures seem to have become even more self-conscious. Whereas classical music was greatly constrained by a common, formalized musical language, in later times expression became more free. Musical figures often recall earlier music, and indeed, musical masterworks of the past: instead of referring to topics, affects, or to more precise, extramusical pictorialism, composers often felt compelled to recall earlier ventures in the same field. Hence Brahms, in the finale of his First Symphony alludes to Beethoven's Ninth Symphony – so evidently that “any jackass can see that”, as Brahms is reported to have said (Swafford 1997: 404).¹⁶

Another famous reference to an earlier musical masterpiece occurs in Alban

Berg's *Lyric Suite*, where he quotes the "Tristan chord". References to Wagner's *Tristan and Isolde*, of course, are not at all rare in twentieth-century music. The *Tristan* chord is considered a musical symbol of love – and unrequited, suffering love at that.¹⁷ In the *Lyric Suite*, the *Tristan* chord may well symbolize Berg's unfulfilled love for Hanna Fuchs-Robettin. In the same way, the allusion to the "Ode to Joy" in the finale of Brahms's First Symphony recalls the feeling of victory, through the similar affects that it has in Beethoven's last symphony.

As music history evolves, it becomes more and more self-conscious, facilitated by the wide circulation of masterpieces in the form of recordings and scores, and composers seem compelled to acknowledge previous musical triumphs. These acknowledgements can work in the same way as topics do in classical music – they evoke something outside the immediate vicinity of the current composition, and that "something" can form a common ground between composer and listener. But whereas in the classical period references were made to extramusical situations, in later periods references are made also to musical situations *referring to* extramusical situations. This practice recalls the postmodern attitude described so eloquently by Eco:

I think of the postmodern attitude as that of a man who loves a very cultivated woman and knows he cannot say to her, "I love you madly," because he knows that she knows (and that she knows that he knows) that these words have already been written by Barbara Cartland. Still, there is a solution. He can say, "As Barbara Cartland would put it, I love you madly." At this point, having avoided false innocence, having said clearly that it is no longer possible to speak innocently, he will nevertheless have said what he wanted to say to the woman: that he loves her, but he loves her in an age of lost innocence. [...] Neither of the two speakers will feel innocent, both will have accepted the challenge of the past, of the already said, which cannot be eliminated....

(Eco 1994 [1983]: 530–531.)

This is a quite famous and well-loved passage regarding the spirit of postmodernism; it is quoted, for instance, by Heiniö in connection with euphemisms and masked utterances in reflexivity (1988: 23). Rautavaara, too, seems to be familiar with the above passage: Hako reports a statement by Rautavaara concerning postmodernism where Rautavaara quotes precisely this passage by Eco (Hako 2000: 75).¹⁸ It could be argued that the use of topics in the classical period is a phenomenon similar to the postmodern condition: both refer to that

¹⁶ Raymond Monelle (2000: 126–133) discusses the topical implications of the finale of Brahms's First Symphony. See also, Charles Rosen's "Brahms: Influence, Plagiarism, and Inspiration" (2000: 127–145) concerning Brahms's allusions to Beethoven and Chopin in other compositions.

¹⁷ Wagner himself seems to have thought so, since he quotes the *Tristan* chord in Act 3, Scene 4 of *Die Meistersinger von Nürnberg*. Connections between topics and *leitmotifs* are discussed by Monelle (2000: 41–80).

¹⁸ Hako does not give a source for his citation. Also, Heiniö substitutes Liala for Barbara Cartland in his quotation, which comes from the Finnish translation of Eco's *The Name of the Rose*.



which is outside of themselves in order to evoke something extramusical. Later times, however, show evidence of a lost innocence. Such monumental pieces as Beethoven's symphonies, *Tristan and Isolde* or *The Rite of Spring* are simply too vast to be ignored – and they have become topical figures themselves.

It also could be argued that Rautavaara refers to his own compositions in order to transform recurring musical figures into topics, at least in the context of his own production. Such an argument, however, would require clear definitions and evidence of the programmes of the recurring motives; but as I noted above, Rautavaara does not seek to emphasize his auto-quotations, nor does he explicitly attach programmes to them. In light of the “lost innocence” of postmodernism, it is quite surprising to find such a classical topic as a waltz in the third movement (*Saint-Rémy*) of Rautavaara's Sixth Symphony. In that symphony, the genealogy of the waltz is quite clear: like almost everything else in the symphony, it comes from the opera *Vincent*, in which it forms a part of the dramatic narrative. The waltz is not surprising as part of an opera,¹⁹ but as a part of a symphony, a genre generally regarded as the archetypal form of absolute music, it raises questions as well as eyebrows.

Of course, for a long time now symphonies have not been considered exclusively “absolute” music.²⁰ Even aspects of Beethoven's symphonies can be seen as programmatic; and Tchaikovsky's, Mahler's, and Shostakovich's symphonies are famously so. Rautavaara's symphonies, too, are often at least mildly programmatic,²¹ although the composer denies having any direct narratives in mind other than musical ones (see, for example, Rautavaara 1996). In fact, Rautavaara (1992) stresses that even in the Sixth Symphony, which is composed of materials derived from the opera *Vincent*, the narrativity is exclusively musical. Says Rautavaara,

[m]y point of departure for the first two movements was the “depiction”, using motivic means, of one particular painting by van Gogh. This appears in the symphony in almost the same guise as in the opera. The music then proceeds out of this motive, to take on the form of autonomous symphonic events. I again use a motive or “picture” at the end of the *Saint-Rémy* movement. (Ibid.)

Thus *Vincentiana* can be seen as hovering between modernism and postmodernism. The point of departure is postmodern via the almost collage-like references to the paintings of Vincent van Gogh and the opera *Vincent*. But

¹⁹ Heiniö (1988: 57) writes: “It is traditionally typical for the opera that different musical styles are used to serve as illustration, whereby allusions and citations are explained by the libretto.” Therefore the appearance of “Närböläisten braa speli” of *Pelimannit* (1952) is hardly surprising in *Aleksis Kivi* (1995).

²⁰ Likewise, the distinction between “musical” and “extramusical” has been questioned.

²¹ This is illustrated by the composer's habit of giving subtitles to his symphonies: the Fourth is called “Arabescata”, the Sixth “*Vincentiana*”, the Seventh “Angel of Light”, and the eighth “The Journey”. Although the subtitle was later withdrawn, the Fifth symphony was originally to be called “Monologue with Angels”.





Rautavaara then turns away from such extraneous references, claiming that, after the point of departure, all narrativity becomes musical and symphonic. This is plausible, however, only if the listener knows nothing of the subtitle of the work or the opera *Vincent*. Still, even if such were the case, the waltz of *Saint-Rémy* would stand out from its surroundings. The movement differs from anything else in Rautavaara's production, except perhaps in the operas. For the waltz is a *directly* musical and topical reference to something outside the work itself – and, significantly, it is a musical gesture that does not refer to Rautavaara himself. Yet even here, Rautavaara turns to the musical narrativity characteristic of his symphonic scherzos (which *Saint-Rémy* in essence also is): the music proceeds to a catastrophe, which is in this case depicted by the waltz becoming alienated by the sounds of a Yamaha DX7 synthesizer.

Rautavaara: Postmodern or Supermodern?

The question persists: are Rautavaara's auto-quotations postmodern? Do they propose "incredulity toward metanarratives" (cf. Lyotard 1984: xxiv)? His pieces are not "modern" in the sense of always being new, because they often refer to earlier compositions. This seems to be exactly the kind of "incredulity" that Lyotard (ibid.) finds to be a trait of postmodernity – Rautavaara abandons the project of the Modern and creates his own narrative. Yet, there is another way of looking at the issue, by which Rautavaara cannot be regarded as postmodern: whereas postmodernism can be seen as attempting to shatter the "grand narratives" of music, Rautavaara's auto-quotations accomplish the exact opposite: they tend to strengthen the unity of Rautavaara's music and thereby create a narrative that is even stronger than the kind which usually occurs in individual, "modern" pieces. Sivuolja-Gunaratnam (1997: 239) seems accurate in her view that Rautavaara uses auto-quotations to create music in "zero-degree time", and that Rautavaara's production "forms a huge macro-text, which is suffused by a network of auto-allusions". It could even be argued that Rautavaara seeks to suppress the vast network of intertextual connections that ordinarily arises when someone listens to music,²² and to replace it with his own "network of auto-allusions". If one adopts this view, Rautavaara's oeuvre forms an *intratextual*, rather than intertextual network (cf. Orr 2003: 138). Moreover, Rautavaara's habit of recycling amounts, in a sense, to creating works which are "supermodern" (for want of a better term) as opposed to "postmodern". Hence, Rautavaara appears to be a *supermodern intratextualist* instead of a "postmodern intertextualist".

Nevertheless, the postmodern finds a place in this practice, in that Rautavaara tends to acknowledge music history, which inevitably weakens the

²² For examples of these, see Monelle (2000: 155–156).





independent identity of his own compositions. In his case, however, there is a detour from the postmodern attitude. It issues from the fact that references in his compositions are most often to his own previous pieces – he acknowledges mainly his own compositional past. Rautavaara himself has always dismissed over-obsessions with auto-quotation, with the dry response that some of his pieces tend to sound alike “since they were written by the same man”.²³

Rautavaara’s auto-quotations seem to challenge the modernist tenet that every work must signify progress; that “[t]he composer conceives of a musical shape, which appears to the listener as a complete self-contained work with a clearly defined beginning and end, as being part of an evolutionary process which has always surpassed that which has been achieved” (Dahlhaus 1987: 211). If the composer uses something that has existed before, how progressive can the resulting piece be? It should be noted, however, that Rautavaara very rarely uses older compositions as such, but is more likely to use portions of them as parts of new compositions – most often reorchestrated or transformed in some other way, and embedded seamlessly into the surrounding textures. It could, then, be stated that Rautavaara does not abandon the idea of progress, even in his latest period of auto-quotations (since 1998). He does get things done, but slowly, because of the time it takes for him to plod through his own compositional past. That is to say, Rautavaara certainly makes progress, but his progress is slower than usual, and this slower pace is brought on by auto-quotation. In a way, this is yet another stage of his synthetic period (since roughly 1985 onwards). But whereas previously the synthesis has only embraced compositional techniques, now it also encompasses specific products of those techniques.

Bibliography

- Aho, Kalevi (1988). *Einojuhani Rautavaara as Symphonist*. Helsinki: Edition Pan.
- (1997). Einojuhani Rautavaara, Werkverzeichnis. In: *Komponisten der Gegenwart 12*. Nachlieferung. Hrg. Hanns-Werner Heisler & Walter Wolfgang Sparrer. München: Edition Text und Kritik.
- Burkholder, J. Peter (2001a). Borrowing. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians Online*. Ed. L. Macy. Available at: <http://www.grovemusic.com> (1.4.2004).
- (2001b). Intertextuality. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians Online*. Ed. L. Macy. Available at: <http://www.grovemusic.com> (1.4.2004).
- Dahlhaus, Carl (1987). Plea for a Romantic Category: The Concept of Work of Art in the Newest Music. In: *Schoenberg and the New Music: Essays by Carl Dahlhaus*. Tr. Derrick Puffett & Alfred Clayton. 210–219. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

²³ This subject surfaced in personal conversations between Rautavaara and me. I didn’t make notes of these talks so I cannot provide a date for them.

- Danuser, Hermann 1984. *Die Musik des 20. Jahrhunderts*. Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Band 7. Wiesbaden: Laaber Verlag.
- Eco, Umberto (1994 [1983]). Postscript to *The Name of the Rose*. Tr. William Weaver. 503–536. New York and London: Harcourt Brace.
- Hako, Pekka (2000). *Unien lahja: Einojuhani Rautavaaran maailma*. Helsinki: Ajatus.
- Hatten, Robert (1985). The Place of Intertextuality in Music Studies. *American Journal of Semiotics* 3 (4): 69–82.
- (1994). *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington and Indianapolis, IN: Indiana University Press.
- Heininen, Paavo (1976). [Untitled article.] In: *Miten sävellykseni ovat syntyneet*. Ed. Erkki Salmenhaara. 45–63. Keuruu: Otava.
- (2002). Diptyykki. In: *Musica nova Helsinki programme*. Ed. Liisamaija Hautsalo. 103–104. Helsinki: [n.p.].
- Heiniö, Mikko (1988). *Lastenkamarikonserteista pluralismiin: Postmoderneja piirteitä uudessa suomalaisessa musiikissa*. [= *Musiikki* 1–2.] Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- (1995). *Suomen musiikin historia 4: Aikamme musiikki 1945–1993*. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY.
- (1997). Einojuhani Rautavaara. In: *Komponisten der Gegenwart*. 12. Nachlieferung. Hrg. Hanns-Werner Heisler & Walter Wolfgang Sparrer. München: Edition Text und Kritik.
- Jencks, Charles (1996). The Death of Modern Architecture. [&] What is Post-Modernism? In: *From Modernism to Postmodernism: An Anthology*. Ed. Lawrence E. Cahoon. 469–480. Malden, MA and Oxford: Blackwell.
- Knapp, Raymond (2003). *Symphonic Metamorphoses: Subjectivity and Alienation in Mahler's Re-Cycled Songs*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Kramer, Jonathan D. (2002). The Nature and Origins of Musical Postmodernism. In: Lochhead & Auner (eds.). 13–26.
- Kramer, Lawrence (1995). *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Kristeva, Julia (1980). *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Ed. Leon S. Roudiez. Tr. Thomas Gore et al. New York: Columbia University Press.
- (1984). *Revolution in Poetic Language*. Tr. Margaret Waller. New York: Columbia University Press. [Orig.: *La révolution du langage poétique*, 1974.]
- Lochhead, Judy and Joseph Auner (eds.) (2002). *Postmodern Music/Postmodern Thought*. New York: Routledge.
- Lovejoy, Donald Gregory (2000). *Annunciations: The Wind Music of Einojuhani Rautavaara*. Diss. University of Wisconsin-Madison.
- Liotard, Jean-François (1984). *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Tr. Geoff Bennington and Brian Massumi. Manchester, UK: Manchester University Press.
- McClary, Susan (2000). *Conventional Wisdom: The Content of Musical Form*. Berkeley and Los Angeles, CA: University of California Press.
- Monelle, Raymond (2000). *The Sense of Music*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Nurmentaus, Paula (2003). Piruko sahaa soittaa? Einojuhani Rautavaara sukeltaa ihmisielen ambivalenssiin Rasputinin kautta. *Rondo* 7: 20–23.
- Orr, Mary (2003). *Intertextuality: Debates and Contexts*. Cambridge, UK: Polity Press.
- Pasler, Jann (2001). Postmodernism. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians Online*. Ed. L. Macy. Online: <http://www.grovemusic.com> (1.4.2004).
- Ratner, Leonard G. (1980). *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer.
- Rautavaara, Einojuhani (1989). *Omakehuja*. Juva: WSOY.



- (1992). Programme note to *Symphony No. 6 "Vincentiana"*. [N.p.] Score. Helsinki: Fazer.
- (1996). Programme note to *Symphony No. 7 "Angel of Light"*. [N.p.] Score. Helsinki: Fazer.
- (2002). [Untitled article.] In: Programme booklet of the Rautavaara and Franck Festival in Helsinki. 10–21. Helsinki: Helsinki Philharmonic Orchestra.
- Rosen, Charles (2000). *Critical Entertainments: Music Old and New*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Samuels, Robert (1995). *Mahler's Sixth Symphony: A Study in Musical Semiotics*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Scott, Derek (1998). Postmodernism and Music. In: *The Icon Critical Dictionary of Postmodern Thought*. Ed. Stuart Sim. 134–146. Cambridge, UK: Icon Books.
- Sivuoja-Gunaratnam, Anne (1992). Musiikillista subjektia etsimässä: Löytöjä Einojuhani Rautavaaran tuotannosta. *Synteesi* 4: 35–47.
- (1997). *Narrating with Twelve Tones: Einojuhani Rautavaara's First Serial Period (ca. 1957–1965)*. Helsinki: Finnish Academy of Science and Letters.
- (1999). "Narcissus musicus or an Intertextual Perspective on the Œuvre of Einojuhani Rautavaara. In: *Topics, Texts, Tensions*. Ed. Tomi Mäkelä. 7–19. Magdeburg: Otto-von Guericke-Universität.
- Swafford, Jan (1997). *Johannes Brahms: A Biography*. New York: Knopf.
- Williams, Alastair (2001). *Constructing Musicology*. Hampshire, UK: Ashgate Publishing.

Note examples © Warner/Chappell Music Finland Oy. Administrated by Fennica Gehrman Oy, Helsinki. Printed with permission (2004)

MA Samuli Tiikkaja (samuli.tiikkaja@helsinki.fi) is a researcher, journalist, and music critic. He is currently writing his doctoral thesis on the subject of Einojuhani Rautavaara's symphonies at the Department of Musicology in Helsinki University.

Einojuhani Rautavaara – Postmodern Intertextualist or Supermodern Intratextualist? On Auto-Quotations in Rautavaara's Œuvre

The article focuses on the multitude of cross-references in the oeuvre of the Finnish composer Einojuhani Rautavaara. These cross-references arise when sections of Rautavaara's earlier compositions reappear in new pieces. Rautavaara's auto-quotations are discussed in light of the theories of postmodernism and intertextuality, and the views of previous writers on Rautavaara, such as Anne Sivuoja-Gunaratnam, Kalevi Aho, and Mikko Heiniö are also addressed. A list of Rautavaara's auto-quotations throughout his career is given, as well as a typology of Rautavaara's compositional strategies in quoting himself. The theories of such writers as Carl Dahlhaus, Leonard Ratner, and Raymond Monelle, among others, are also discussed.





Paikkaa etsimässä: länsimaisen taidemusiikin koordinaatteja kulttuurisessa musiikintutkimuksessa¹

Anne Sivuoja-Gunaratnam

Länsimainen taidemusiikki on yhä enenevässä määrin tulossa myös kulttuurisen musiikintutkimuksen tutkimuskohteeksi. Tarkastelen tekstissäni muutamia keskeisiä koordinaatteja, jotka määrittävät länsimaista taidemusiikkia ja sen tutkimusta, erityisesti musiikkianalyysia, kulttuurisen musiikintutkimuksen viitekehyksessä. Samalla yritän selvittää, mitä tarkoittavat tässä tutkimuksellisessa kontekstissa ns. perinteinen musiikkitiede ja tätä harjoittavat perinteiset musiikkitieteilijät.

Länsimainen taidemusiikki ei ole keskeinen kulttuurisen musiikintutkimuksen tutkimuskohde, mutta se on erityinen, koska siihen kohdistetaan – näin artikkelissani väitän – niin monin tavoin ilmenevää torjuntaa. Keskityn kirjallisiin kannanottoihin, joilla länsimaista taidemusiikkia, länsimaisen taidemusiikin tutkijoita, ns. perinteisiä musiikkitieteilijöitä, teoksia, nuottikirjoitusta ja musiikkianalyysia toiseutetaan suhteessa kulttuurisen tutkimuksen vahvoihin ytimiin. Vastaavanlaista rajankäyntiä käydään musiikkitieteellisen yhteisön arjessa, ja se ilmenee esimerkiksi tutkinno uudistustyössä, opetussuunnitelmissa, opetus-työssä, virantäytöissä, tieteellisten seurojen keskusteluissa, symposiumeissa (ja varsinkin niiden valmistelussa!), kausijulkaisujen linjanvetoina, rahoituspäätöksissä ja erilaisissa lausunnoissa.

Yritän artikkelissani huomioida keskeisen suomenkielisen kirjallisuuden ja teen myös kytkentöjä angloamerikkalaiseen tutkimukseen. En edes yritä tavoitella kulttuurisen musiikintutkimuksen ja länsimaisen taidemusiikin ja sen tutkimuksen suhteita käsittelevän kirjallisuuden koko panoramaa vaan rajoitun muutamiin mielestäni edustaviin tutkimuksiin.

¹ Artikkelini perustuu osittain puheenvuorooni ”Mitä tekemistä musiikkianalyysilla on kulttuurisessa musiikintutkimuksessa?” Kulttuurisen musiikintutkimuksen metodiset haasteet -työryhmässä Kulttuurintutkimuspäivillä Helsingissä 12.–13.12.2003. Kiitän työryhmän vetäjää Antti-Ville Kärjää ja *Musiikin* päätoimittajaa Susanna Välimäkeä mahdollisuudesta saada lausua julki ajatuksiani näillä foorumeilla. Kiitän myös muita työryhmään osallistuneita innostavasta keskustelusta.





Perinteinen musiikkieteilijä etnomusikologin toisena

Tuoreessa antologiassa *The Cultural Study of Music* (ed. Clayton et. al) ilmestyneessä artikkelissaan Jeff Todd Titon (2003) vertailee etnomusikologia ja perinteistä musiikkieteilijää tavalla, jossa kerrostuvat monet keskeiset kliseet. Etnomusikologina Titon haluaa kirjoittaa musiikista kulttuurina antropologisessa mielessä opittuna perinteenä, joka tuottaa ihmisten välisiä eroja ajattelussa ja toiminnassa. Sen sijaan perinteisille musiikkieteilijöille kulttuuri tarkoittaa eräänlaista top-ten-listaa parhaista tuotteista sekä niiden hallintaa. He pitävät ”vakavaa” musiikkia hyödyllisenä älylliselle ja emotionaaliselle kehitykselle ja lukittuvat puolustamaan sitä suhteessa teollisen ja jälkiteollisen yhteiskunnan tuottamiin vähäpätöisempiin musiikinlajeihin. Klassisen musiikin ja muiden kaudotaiteiden viljely tarjoaa perinteiselle musiikkieteilijälle, siis Titonin mukaan, vastalääkkeen massamedian levittämälle tuotteistetulle populaarimusiikille. Titon väittää, että etnomusikologi ei luo tällaisia arvoasetelmia: ”itse asiassa keskittymällä kaikkeen muuhun paitsi länsimaiseen taidemusiikkiin (ja viime aikoina myös tähän) me nojaudumme kulttuurirelativismiin, jossa kaikilla musiikeilla on legitiimi² oikeus tulla ymmärretyiksi [– –]” (Titon 2003, 172).

Titonin esittämät väitteet perinteisestä musiikkieteilijästä eivät yksilöidy. Mainitussa tekstikohdassa eikä koko Titonin artikkelissa ole ainuttakaan ns. perinteiseksi musiikkietiteeksi tunnistamaani lähdettä. Titonin tekstissä luodaan itsestä ja toisesta binääri oppositioasetelma, jossa itse (Titonin ”I,” ”we,” ”ethnomusicologist”) rakentuu positiivisena suhteessa negatiiviseen toiseen (”traditional musicologist”). Se ei perustu yksilöitäville väitteille vaan oman identiteetin määrittelyn kannalta tarpeelliselle kuvalle toisesta.

Käytäntö huvitti minua juuri tässä nimenomaisessa artikkelissa, jossa Titon erittelee Clifford Geertzin tulkintoja balilaisesta kukkotappelusta (*The interpretation of cultures*, 1973). Titon näkee Geertzin työssä valtavasti ansioita mutta pitää suurena puutteena sitä, että Geertz tekee kulttuurisen merkityksellistämisen itse: balilaiset eivät pääse ääneen, määrittelemään itseään. Geertz ei juuri lainaa balilaisten informanttiansa lausumia, ja jos hän lainaa, lausumat sijoittuvat tavallisesti alaviitteisiin. (Titon 2003, 175–176, 178.) Titon toimii artikkelissaan kuitenkin juuri samalla tavalla: hän paaluttaa perinteisen musiikkieteilijän tekstin minän, meidän, etnomusikologin negaatioksi ilman, että hän vaivautuu edes osoittamaan lähdeviitteiden avulla, keistä hän puhuu ja mitä he oikeastaan väittävät.

”Perinteinen musiikkitiede” näyttäytyy samankaltaisessa negaatio-funktiossa myös Taru Leppäsen ja Pirkko Moisan (2003) oppikirja-artikkelissa ”Kulttuurinen musiikintutkimus”: ”Kulttuurisen musiikintutkimuksen näkökulmasta tar-

² Sana voitaisiin suomentaa esimerkiksi lailliseksi tai päteväksi. Olen jättänyt sen kuitenkin tekemättä, sillä legitiimi sisältää myös viittauksen lapsen aviolliseen syntyperään. Vastakohta tälle olisi äpärä. Tulkitsen kohtaa niin, että etnomusikologille ei ole ”äpäramusiikkia” vaan kaikki musiikit ovat tasavertaisia ja yhtä arvokkaita kuin rintaperilliset.





kasteltuna *perinteisen musiikkitieteen* keskeiset käsitykset pysyvistä, kaikkialla samalla tavoin ymmärretystä kauneudesta, sosiaalisesta ympäristöstään irrallisesta teoksesta sekä säveltäjästä musiikkiteoksen ensisijaisena merkityksen antajana asettuvat kyseenalaisiksi” (Leppänen ja Moisala 2003, 73; korostukset ASG). Tässäkään tekstikohdassa ei ole lähdeviitteitä yksilöimässä ”perinteistä musiikkitiedettä” ja siihen liitettyjä universalisoivia käsityksiä.

Mutta tällä vanhoilliseksi määritellyllä perinteisten musiikkitieteilijöiden ryhmällä on toivoa Titoninkin silmissä, koska osa heistä on laajentanut horisonttiaan perehtymällä kulttuurintutkimukseen, minkä seurauksena musiikkitieteenkin alueella (ns. *new musicology*) on alettu kiinnittää huomiota naissäveltäjiin, värillisiin säveltäjiin sekä muihinkin musiikinlajeihin kuin vain länsimaiseen taidemusiikkiin. Samoin musiikkitieteen epistemologiat ovat muuttumassa, kun niitä on ryhdytty arvioimaan rodun, sukupuolen ja luokan käsitteillä.³ Kulttuurintutkimus edustaa Titonille ns. hyvää sanomaa, jonka soisi leviävän mahdollisimman laajalle. Kenen näkökulmasta siinä voisikaan olla mitään negatiivista?

Länsimaisen taidemusiikin toiseuttamisia

Länsimaisesta taidemusiikista on tehty muutamia arvovaltaisia kulttuurisia analyyseja muun muassa etnomusikologiasta peräisin olevalla metodologialla (esim. etnografia). Etnomusikologisessa tutkimuksessa kulttuuri pyritään yleensä kytkemään empiirisen aineiston avulla tiettyyn ympäristöön, tiettyihin toimijoihin, tiettyyn aikaan, tiettyihin traditioihin ja juuri tietyissä partikulaarisissa tilanteissa tehtyihin valintoihin ja tekoihin. Tarkastelen seuraavassa muutamaa etnomusikologisella otteella tehtyä tutkimusta ”länsimaisesta taidemusiikista” erityisesti siltä kannalta, millaiseen empiiriseen aineistoon ne nojautuvat ja millaisen suhteen kirjoittaja rakentaa tutkimuskohteeseensa ”länsimaiseen taidemusiikkiin”.

Bruno Nettlin kirjan *Heartland Excursions* (1995) aineisto muodostuu Nettlin omista kokemuksista yhdysvaltalaisista Keskilännessä sijaitsevista musiikin laitoksista (*schools of music*), joissa voi opiskella solistisia aineita, musiikinteoriaa, musiikkitiedettä, musiikkikasvatusta ja ilmeisesti myös etnomusikologiaa (Nettl 1995, 3–5). Kuvaus ei ankkuroidu mihinkään tiettyyn paikkaan ja aikaan, tiettyyn musiikinlaitokseen ja siinä toimiviin ihmisiin ja näitä koskevaan systemaattiseen ja reflektoituun aineistonkeruuseen vaan kirjoittajansa imaginääriseen. Lukija joutuu nojaamaan omassa arvioissaan Nettlin auktoriteettiin ja omiin kokemuksiinsa. Useimmilla lukijoilla ei ole henkilökohtaisia kokemuksia juuri niistä Keskilännen musiikinlaitoksista, joissa Nettl on uransa aikana työskennellyt. Tutkimuksesta ei esimerkiksi voi päätellä, millaiseen empiriaan perustuu Nettlin (ilmeisen vakavissaan) tekemä oletus, että taidemusiikki muodostaisi

³ Titon pidättäytyy myös tässä kohtaa lähdeviitteistä. Lähdeviitteiden niukkuus saattaa selittyä myös koko antologiaa koskevilla toimituksellisilla ratkaisuilla.





uskonnollisen järjestelmän, jossa tietyt säveltäjät ovat hartaan palvonnan kohteita (ibid. 11–28). Tämä ei ole yksittäinen irrallinen väite vaan koko tutkimusta jäsentävä oletus. Myös Markus Mantere (2000, 33) suhtautuu tähän epäilevästi:

Oma käsitykseni on kuitenkin se, että tällaiset käsitykset eivät kerta kaikkiaan ole sellaisinaan todellisia missään ja näin ollen niillä tulisi tutkimuksen kannalta olla korkeintaan heurististen olettamusten status. Ihmiset, jotka ovat taidemusiikin kanssa tekemisissä – tavalliset konserteissa kävijät, musiikin opiskelijat, soitonopettajat, taiteilijat – ovat sofistikoituneempia kuin mitä Nettl antaa ymmärtää, enkä ainakaan itse ole tavannut ketään, joka pitäisi Mozartia tai Beethovenia 'kuolemattomina jumalhahmoina'.

Kiinnostavampi tulkintahorisontti avautuu, jos muistaa pitää mielessään Nettlin oman sijoittamisen etnomusikologina suhteessa tutkimaansa länsimaisen taidemusiikin koulutuksen kenttään. Kirja ei siis niinkään kuvaa sitä, mitä länsimainen taidemusiikki ja sen koulutus on Keskilännessä sijaitsevilla musiikin laitoksissa vaan Nettlin tulkintaa siitä, millaisena hän katsoo tarpeelliseksi nähdä ne. Osoittaakseen etäisyyttä tuosta kulttuurista, joka on kuitenkin hänen omaansakin, Nettl (1995, 11–23) positioi itsensä Marsista tulleeeksi etnomusikologiksi, siis mahdollisimman etäälle.

Christopher Smallin tutkimus *Musicking* (1998) pyrkii olemaan eräänlainen etnografia (ns. tiheä kuvaus) universaalista sinfoniakonsertista, jonka eri osaluokkia Small kritisoi tutkimuksensa eri luvuissa (mm. konserttikäyttäytymisen rituaalit, esteettiset arvot, kuolleiden säveltäjien hierarkia, teoskeskeisyys). Keskeisin kirjoittamisen lähtökohta on hänen oma ulkopuolisuuden kokemuksensa sinfoniakonserteissa (ibid. 15–17). Smallin mukaan taidemusiikkikulttuurissa toimitaan ikään kuin se olisi muusta sosiaalisesta todellisuudesta irrallinen itseriitoinen saareke, jolla käytännössä kuitenkin pönkitetään pienen eliitin arvoja enemmistön kustannuksella. Vapaus olisi tarjolla, jos luovuttaisiin jäykistävästä kulttuurisista positioista (esim. säveltäjä, kuulija, esittäjä) ja keskeiseksi tulisi ns. musikointi (*musicking*), joka tarkoittaa osallisuutta musiikin esittämisessä kuulijana, soittajana, harjoittajana, harjoittelijana, materiaalin tarjoajana (= säveltäjänä) tai tanssijana. (Ibid. 1998, 9; *musicking*-termin suomennos on Erkki Pekkilän; 2001, 338.) Smallin tutkimuksellinen retoriikka on vakuuttavaa, jos ei ala kysellä, millaiseen aineistoon hänen purevat päätelmänsä perustuvat. Smallilla ei ole käytössään dokumentoitua empiriaa mistään erityisestä sinfoniakonsertista. Sen sijaan hän luo kirjassaan universaalisen sinfoniakonsertin, joka on samankaltainen New Yorkissa, Lontoossa, Tokiossa jne. (Small 1998, 18). Tämä on täysin absurdia, sillä konserttialit erilaisine akustiikkoineen ja orkestereineen eivät ole samanlaisia edes yhdessä ja samassa kaupungissa. Eikä yleisö ole yksikkö vaan monikko, ja tämän monikon sisällä on monenlaisia tarttumapintoja musiikkiin ja soittajiin. Hienoviriteinen suhde esittäjien ja yleisön välillä rakentuu joka konsertissa prosessina. Se ei ole toistuva vakio, paitsi jos tilanetta havainnoi ulkopuolisena ja tarkkaamattomasti.

Nettliä aiemmin on ilmestynyt Henry Kingsburyn (1988) tutkimus yhdysvaltalaisesta konservatoriosta, ja sen aineistonkeruu pohjautuu etnografiseen kent-





tätyöskentelyyn. Suhtautuminen tutkimuskohteeseen on lähinnä inhorealistinen siinä missä Netlin asenne oli lähinnä ironinen. Georgina Bornin (1995) IRCAM-tutkimus perustuu osallistuvan havainnoinnin menetelmällä kootulle aineistolle. Tämän lisäksi Born huomioi kattavasti musiikillista modernismia ja IRCAMia käsittelevän kirjallisuuden ja kytkee havaintojaan tiiviisti muuhun tutkimukseen. Tässä suhteessa hän poikkeaa edukseen Smallin ja Netlin tutkimuksista. Yhteistä näille kolmelle ja Kingsburylle on kuitenkin etäännyttävä suhde tutkimuskohteeseensa.

Vaikka Georgina Born ruotii säälimättömällä tarkkuudella IRCAMilaisia arvoja, sama kriittisyys ei kuitenkaan kata populaarimusiikkia, jonka hän konstruoi IRCAMilaisittain toisena ja sille kiellettyä. Bornin omasta positiosta katsottuna populaarimusiikki edustaa vapautta ja nautintoa vastakohtana IRCAMin edellyttämälle kurille. Vastakkainasettelu populaari vs. korkea taide kumpuaa kriittisestä teoriasta, mutta siihen kietoutuu myös Bornin oma henkilöhistoria rockbasistina (Born 1995, 283–307). Jään pohtimaan, missä määrin dikotomia populaarimusiikki vs. IRCAM on peräisin metodisesta viitekehuksesta ja on siten sen tuottamaa, ja missä määrin muunlaiset binääriset oppositiot – jos emme ilman näitä tule toimeen – olisivat jäsentäneet IRCAMilaista rationaliteettia toisin, mahdollisesti tarkemmin (esim. suhde tonaaliseen traditioon).

Niin Netl kuin Smallkin luovat kohteestaan ("länsimaisesta taidemusiikista") varsin itsevaltaisesti stabiilin abstraktion. He eivät niinkään paljasta kulttuurisia rakenteita vaan enemmänkin luovat sellaisia, ja niiden yhtenä elementtinä on etäisyys tutkijasta ja saumausaineena on torjunta. En pyri vähättelemään näiden tulkintojen arvoa ja tarpeellisuutta. Kyseessä lienee habermaslaisittain emansipatorinen tiedonintressi, jossa pyritään vapautumaan länsimaisen taidemusiikin (oletetusta) hegemoniasta. Mantere (2000, 24–25) erittelee etnomusikologin ja länsimaisen taidemusiikin suhdetta seuraavasti:

[L]änsimainen taidemusiikki ei tutkimuskohteena tarvitse Valkoisen ritarin tai Säilyttäjän apua, sillä sen hegemonia-asema länsimaisessa kulttuurissa on aivan liian selvä. [– –] Länsimainen taidemusiikki ei helposti näyttäydy 'toisena' johon etnomusikologi tuntisi intellektuaalista vetoa, sillä monelle se on usein ollut koko musiikillisen toiminnan lähtöpiste, josta on päinvastoin pyrittävä erkaantumaan kyttäkseen herkistymään ei-länsimaisen musiikin merkityksille.

Mutta samalla se, josta halutaan irtaantua tai joka halutaan torjua, objektivoidaan eriytymättömäksi möykyksi, toiseksi, ei-(enää-)itseksi. "Länsimainen taidemusiikki" toimii Manteren kuvaamalle etnomusikologille *abjektina*, joka on työnnettävä itsen rajan ulkopuolelle, etäälle, jotta itse erottuisi tästä erillisenä, ei-osallisena, puhtaana (abjektista ks. erit. Kristeva 1982, 1–31). Jo aiemmin mainitut esimerkit "perinteisestä musiikkiteestä" (ja "perinteisestä musiikkitieteilijästä") ovat samankaltaisia abjektio-prosessin artikulaatioita. Objektia voi eritellä ja sitä voi jopa haluta, kun taas abjektissa on keskeistä torjunta.

Kun "länsimaisesta taidemusiikista" tulee objektin sijasta abjekti, sen sisältämiä erotteluja ei enää pystytä edes havaitsemaan saati sitten kysymään, mitä ne merkitsevät kulttuurisesti. Tämä on (taidemusiikin) tutkimuksen kannalta vali-





tettavaa, sillä juuri tradition moninaisuudet saattaisivat olla hedelmällisiä tutkimuskohteita kulttuurisen musiikintutkimuksen viitekehyksessä. Erontekojen havaitseminen vaatii kuitenkin kulttuurista läheisyyttä, osallisuutta, ”likaisuutta” (ns. emisistinen näkökulma). Osallisuus ilmenee paitsi omana aukikirjoitettuna kannanottona suhteestaan tutkimuskohteeseen myös sen alaan kuuluvien kulttuuristen käytäntöjen ja kirjallisten aineistojen tuntemuksena,⁴ mahdollisesti jopa sympatiana.

Mutta tämä osallisuus taidemusiikista näyttäytyy kulttuurintutkimuksessa – pois luettuna *new musicology* – vähintäänkin epämuodikkaalta tai jopa epäeettiseltä. Jukka Sarjala on kiteyttänyt hyvin arvion länsimaisesta taidemusiikista kolonisoivana (ja siksikin torjuttavana) käytäntönä: ”Nykyään ei liene enää mikään paljastus todeta, että länsimaisen taidemusiikin korkea arvo perustuu valkoisen etnisyyden ylemmydentuntoon ja laajenemishaluun” (2000, 202). Jos ajattelun lähtökohta on aina tämä, tutkimustulos (tuomio?) on helposti ennakoitavissa, vaikkakin sen osoittaminen tulee tehdä kerta kerran jälkeen läpinäkyvästi ja huolellisesti (vrt. Leppänen 2000, erit. 148–198).

Taidemusiikin tutkiminen kolonisoivana käytäntönä asemoi tutkijan etäälle kohteestaan (vrt. Smallin ja Nettlin ulkopuolisuus; Bornin pelastus taas on populaarimusiikki). Näin tutkija välttää tahraamasta itseään kolonialistiseen likaan ja kykenee puhdistetulta paikaltaan paljastamaan tutkimuskohteensa vääristyneitä valtahierarkioita. Mutta onko olemassa kulttuuria ja siinä musiikkia, joka olisi paratiisinomaisesti vapaa kurista, sorrosta ja ulossulkemisista? Säännöt ja valtahierarkiat eivät ole vain länsimaisen taidemusiikkikulttuurin ominaisuuksia. Onko taidemusiikin tutkiminen kolonisoivana käytäntönä eettisesti arvokkaampaa kuin esimerkiksi musiikkianalyysin tekeminen ja onko taidemusiikin torjuva merkityksellistäminen ennakkoehto kulttuurisen musiikintutkimuksen piireihin pääsulle? Vahvojen kansallisten ja kansainvälisten esikuvien vastaisesti toimiminen vaatii melkoista siviilirohkeutta.

Oma erityinen hämmennykseni koskee käsitettä ”länsimainen taidemusiikki”. Sen ala on niin laaja, tiheä ja sisäisesti eriytynyt, että on vaikea niellä Smallin, Nettlin ja muiden tässä luvussa mainittujen kirjoittajien universaaleiksi tarjoilemia yleistyksiä, jotka pitäisivät paikkansa ”länsimaisen taidemusiikin” tai edes sen jotain erityisalaa tutkivan ”perinteisen musiikkitietelijän” kohdalla.⁵

Autonomiateorian kaatamisen kyseenalaistamisesta

Kun ”länsimaista taidemusiikkia” tai ”perinteistä musiikkitiedettä” katsoo kaukaa, torjuvasti tai jopa vihaisena, epistemologiset väärinkäsitykset ovat todennäköisiä, koska tavoitteena ei ole eritellä sitä vaan torjua se. Yksi keskei-

⁴ Nettlin ja Kingsburyn tutkimuksia lukiessaan Mantere (2000, 32) kokee ongelmaksi juuri sen, että niissä sivuutetaan historiallinen ja kirjallinen aineisto.

⁵ Populaarimusiikki ja etninen musiikki ovat tässä mielessä samankaltaisia, monet keskeiset eronteot häivyttäviä yleistermejä.



nen kulttuurisen musiikintutkimuksen epistemologinen väärinkäsitys koskee ”länsimaisen taidemusiikin” ja autonomiaestetiikan suhteita.⁶ On melko likinäköistä samastaa autonomiaestetiikka ja länsimaisen taidemusiikin traditio.⁷ Nimittäin tuossa traditiossa on lukuisia musiikillisen diskurssin autonomisuuden kyseenalaistavia kulttuurisia käytäntöjä, kuten esimerkiksi oopperamusiikki, laulumusiikki ja ohjelmamusiikki. Musiikillisen autonomian vastaisia ovat myös barokkimusiikin affektit ja klassis-romanttisessa musiikissa vaikuttavat topokset, jotka semantisoivat klassis-romanttisia taidemusiikkiteoksia (ks. esim. Agawu 1991; Hatten 1994; Monelle 2000). Affektioppi ajoittuu aikaan ennen taidemusiikki-instituution syntyä. Sen sijaan topokset ovat sen samoin kuin Hanslickin autonomiateoreettisen klassikon aikalaisia (*Vom Musikalisch-Schönen: Ein Betrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, 1. painos Leipzig 1854). Monet tutkijat, jotka elivät vain noin sata vuotta sitten, merkityksellistivät musiikkia tavalla, jota ei voida (harmillisesti?) pitää autonomiaestetiikan mukaisena (esim. Hermann Kretzschmar, Arnold Schering, Boris Asafjev, Ernst Bloch; ks. myös Padilla 1996; Välimäki 2002a, 68). Noin 30 vuotta sitten monet musiikkisemiootikot eivät tunnustaneet autonomiaestetiikan tabuja (esim. Tarasti 1978; Tagg 1979; Grabócz 1986).⁸ Psykoanalyttisessa musiikintutkimustraditiossa on pohdittu 1900-luvun alusta lähtien musiikkia ja mielen kerrostumia yhdistäviä poimuja (ks. Välimäki 2002b, 13–15; 2003).

Kulttuurinen musiikintutkimus ei siis varsinaisesti murtautunut taidemusiikin autonomisuutta käsitteellisessä mielessä, koska sitä oli murrettu jo sukupolvia aikaisemmin (ks. myös Välimäki 2002a, 68). Ei ole kuitenkaan syytä vähätellä sen aikaan saamaa ideologista myllerrystä amerikkalaisissa musiikinteorian ja musiikkiteorian laitoksissa, mutta tämä on eri asia. Eikä myllerrys ole ollut samaa luokkaa eurooppalaisissa musiikin laitoksissa, koska saksalainen hermeneutiikka ja musiikkisemiotiikka johdannaisineen ovat olleet mahdollisia ja paikoin vaikutusvaltaisiakin traditioita. Samoin Adornon (esim. 1968) analyysit taidemusiikin sosiaalisesta rakentumisesta ovat kuluneet usean eurooppalaisen tutkijapolven käsissä jo ennen niiden kääntämistä englanniksi (Adornon merkityksestä *new musicologylle* ks. Subotnik 1991).

(Post)modernismin projektiin kuuluu katkoksen tekeminen menneisyyteen, ja tässä tapauksessa se tapahtuu unohtamalla muun muassa saksalainen hermeneuttinen traditio, psykoanalyttinen musiikintutkimus ja musiikkisemiotiikka. Syynä voi olla todellinenkin katkos tietämisessä: ei tunneta perinpohjin

⁶ Tästä edespäin en jaksa enää kirjoittaa lainausmerkkejä länsimaisen taidemusiikin ympärille; oikaisen siis.

⁷ Leppäsen ja Moisan oppikirja-artikkelista (2003, 79–81) saa juuri tällaisen käsityksen: ”Länsimainen taidemusiikkikulttuuri perustuu edelleen autonomiseen musiikkikäsitteeseen, joka syntyi 1700-luvun lopulla Keski-Euroopassa” (ibid. 79).

⁸ Tarasti (1978) ja Grabócz (1986) eivät tarkastele musiikin sosiaalista rakentumista vaan semioottisia prosesseja, joissa musiikki merkitsee (muutakin kuin itseään). Tagg (1979) kytkee jo tässä varhaisessa työssään musiikilliset rakenteet, kuuntelemisen ja kuluttamisen osaksi semioottista analyysiaan.



länsimaisen taidemusiikin (tutkimus)traditioita, joista yleistäviä väitteitä esitetään (vrt. Välimäki 2002a, 80–82). Mutta unohduksella tai katkokseksi on myös strategisesti suotuisat seuraukset: kulttuurisen musiikintutkimuksen ansiot näyttäisivät entistäkin suuremmilta, kun sinne saadaan liitettyä autonomiateorian kaataminen.

Musiikkianalyysin toiseuttaminen

Suhtautuminen musiikkianalyysiin on tärkeä erotteleva tekijä kulttuurisen musiikintutkimuksen eri perinteiden välillä. Tämän vuoksi kriittiseen kulttuuri-teoriaan, antropologiaan ja etnomusikologiaan sitoutuneen musiikintutkimuksen ja *new musicology* yhdistäminen suomenkielisellä termillä kulttuurinen musiikintutkimus (Leppänen ja Moisala 2003, 77) ei ehkä ole enää 2000-luvulla mielekäästä. Olisi jo aika reflektoida suomalaisen termin sisään sulkemien traditioiden eroja, näiden syitä ja seurauksia tutkimuksen ja opetustyön arjessa. Tästä eteenpäin tämän artikkelin sisällä varaan termin *kulttuurinen musiikintutkimus* tarkoittamaan vain kriittiseen kulttuuriteoriaan, antropologiaan ja etnomusikologiaan kiinnittynyttä musiikintutkimuksen alaa, kun taas *postmoderni musiikkitiede* viittaa *new musicologyyn*. *Kriittinen musiikintutkimus* merkitsisi kumpaakin (siis postmodernia musiikkitiedettä ja kulttuurista musiikintutkimusta) yhdessä. Nimeämisen syynä on tarve erotella traditioita toisistaan musiikkianalyysin yhteydessä myös kielen tasolla. Pahoittelen tämän lukijalle aiheuttamaa vaivaa.

Postmodernissa musiikkitieteessä musiikkianalyysia ei ole juuri koettu ongelmalliseksi sinänsä. Kriitikki on kohdistunut niihin analyysimenetelmiin, joita amerikkalaisissa akatemoissa on aiemmin opetettu, erityisesti ns. formaaleihin analyysimenetelmiin (esim. Schenker-analyysi, joukkoteoria). Sen sijaan kulttuurisessa musiikintutkimuksessa paitsi länsimaista taidemusiikkikulttuuria ylipäänsä myös teoksia, nuottikirjoitusta ja musiikkianalyysia on pidetty (essentiaalisesti?) eettisesti arveluttavina modernin representaatioina, joihin kuuluu ottaa etäisyyttä.

Postmodernin musiikkitieteen tärkeimmät innovaatiot musiikkianalyysin kannalta ovat sukupuolisuuden erilaisten artikulaatiotapojen valjastaminen analyttisiksi käsitteiksi, joilla voi käytännössä tehdä musiikkianalyysia. Tämän alan pioneeri on Susan McClary teoksellaan *Feminine Endings* (1991). McClary osoittaa siinä, kuinka erilaiset musiikit uusintavat, kyseenalaistavat, manipuloivat ja haastavat sukupuolisia valtahierarkioita (McClaryn esittelystä ks. myös Moisala 1998, 324–325; 2001, 373–374 ja vrt. näitä Moisala 1994, 262–264; Välimäki [2002a, 78–79] esittää mielenkiintoisen jatkokehityksen McClaryn analyysien merkityksestä). Saavutus ei ole vähäinen. Sukupuolisuuden lisäksi muutkin kulttuuriset valtahierarkiat, kuten valkaisuus monenlaisina variaatioineen, soveltuvat musiikkianalyttisiksi operationaaliksi käsitteiksi (mm. Kramer 1995, erit. luku



”Cultural Politics and Musical Form”; Pasler 2000; Gorbman 2000). Postmodernissa musiikkitieteessä on analysoitu myös monia ns. mestariteoksen leimalla varustettuja, kulttuurisen musiikintutkimuksen kannalta eettisesti ongelmallisia kohteita. Tätä seikkaa vasten voisi ajatella, että postmodernissa musiikkitieteessä ei siis olisi yritetty purkaa musiikillisia mestarikaanoneita, ja näin ollen tutkimuksen emansipatorinen voima olisi vesittynyt. Mutta musiikkianalyysin viitekehityksessä on ollut strategisesti mielekäästä pureutua niihin samoihin mestariteoksiin kuin esimerkiksi Schenker-analyttikot, jotta analyysimenetelmän innovatiivisuus tulisi parhaiten näkyviin.⁹

Kulttuurisen musiikintutkimuksen suhtautuminen teoksiin, nuottikirjoitukseen ja musiikkianalyysiin on torjuva. Philip Bohlmanille (1993, 420) nuottikirjoitus on yksi yleisimpiä musiikin essentialisoinnin välineitä, jolla se irrotetaan sosiaalisesta kontekstistaan erilliseksi objektiksi. Se on myös voimakas kolonialistinen ase, jolla ei-länsimaisten kulttuurien suullista perinnettä otetaan haltuun (ibid. 426–427).¹⁰ Myös Jukka Sarjalan (2002, 176–180) mielestä nuottikirjoitus koteloi musiikin paperille, piirtää musiikki-objektille tarkat ääriviivat. Koteloituminen estäisi hänen mukaansa havaitsemasta, kuinka musiikki kietoutuu ja verkostoituu sosiaalisiin ja yhteiskunnallisiin ilmiöihin. Olen hänen kanssaan täysin eri mieltä nuottikirjoituksen koteloivasta ja objektivoivasta voimasta. Sen sijaan jaan hänen näkemyksensä musiikin merkityksellistämisen laaja-alaisuudesta.

Susanna Välimäki (2002a, 77–78) huomauttaa oikeutetusti, että ”länsimaisessa taidemusiikki-perinteessä partituurin olemassaolo on keskeinen lajipiirre; tämän mediumin hylkääminen tutkimuksessa ja analyysissä olisi yhden tärkeän kontekstin huomiotta jättämistä ja kulttuurinen vääryymmärrys”. Taina Riikonen (2003, 64–67) on omassa työssään avannut nuottikirjoituksen ja soittamisen suhdetta tuoreella tavalla. Nuottikirjoitus ei ole neutraali immanentti olio, yksi identtinen kopio painoksesta, vaan se merkityksellistyy muusikoille soittamisen tapojen moninaisuutena.

Minunkin on vaikea hyväksyä Bohlmannin argumenttia nuottikirjoituksen essentialisoivasta voimasta. Nuottikirjoituksen avulla, niin kuin minkä tahansa kirjoituksen, erilaiset musiikit, myös teokset, voidaan merkityksellistää yhä uudelleen erilaisissa sosiaalisissa, kulttuurisissa ja historiallisissa tilanteissa, soittamisen, kuuntelemisen ja analysoimisen akteissa. Nuottikirjoituksen ja painotekniikan vuoksi teos ei voi olla essentialisoitunut yhdeksi, vaan se on jatkuvasti ja peruuttamattomasti monikossa.

Gary Tomlinson (1993a, 21–23) ei kohdistaa omaa kritiikkiään niinkään nuottikirjoitukseen vaan teoksien analyysiin. Hän haluaisi luovuttavan teosten lähi-

⁹ Susan McClaryn (1991, 128–130) muutaman sivun mittaiset maininnat Beethovenin 9. sinfonian ensimmäisen osan kertausjaksosta ovat onnistuneet haastamaan tulkinnan rajoja ja herättäneet suuttumustakin (ks. erit. Toorn 1995, 11–43). Beethovenin teosta perusteellisemmin McClary on analysoinut mm. Tšaikovskin 4. sinfoniaa (1991, 69–79) ja Schubertin ns. *Keskeneräistä sinfoniaa* (1994).

¹⁰ Nuottikirjoituksen merkityksellistämisestä länsimaisessa taidemusiikissa ks. Mäkelä 2003, 136–140.





luvusta, jonka yksi väline on tietysti nuottikirjoitus. Teosten lähilukuun liittyy Tomlinsonin mukaan modernin ideologian painolasti, sillä itse teos on modernin ideologian tuotos, ja postmodernissa projektissa siitä tulee luopua. Mikään analyysimetodi ei tuo tähän perusasetelmaan helpotusta, ei vaikka menetelmä olisi feministinen, narratologinen, antropologinen tai fenomenologinen, sillä Tomlinsonin postmodernin ehdoton lähtökohta on irtiotto modernista ja siten myös teoksen käsitteestä.¹¹ Lähiluvusta Tomlinsonille johtaa tie vain yhteen suuntaan, kohti estetismia ja transsendentalismia ja modernin vahvistumista. Varoittavana esimerkkinä Tomlinson mainitsee Lawrence Kramerin, joka keskittymällä teosten analyysiin vesittää auttamattomasti postmodernia projektia.

Omassa vastineessaan Kramer (1993) torjuu yksityiskohtaisesti Tomlinsonin kritiikin ja kyselee, onko todella niin, että postmoderni musiikkitiede olisi mahdollista vain ilman musiikkia (ibid. 27). Kramerille ilmiselvästi teokset ovat keskeisellä tavalla musiikkia, joskaan ne eivät ole sitä eksklusiivisesti siten että vain teokset olisivat musiikkia. Teos ei ole universaali kaikkea musiikkia jäsentävä kategoria vaan pätee vain osaan musiikkia ja on käsitteenä muutokselle altis. Mutta länsimaisessa taidemusiikissa teokset ovat keskeinen osa musiikiksi kutsuttavaa kulttuurista työtä: niitä tilataan, sävelletään, harjoitellaan, kuunnellaan, tallennetaan, tulkitaan, unohdetaan. Tämän vuoksi niiden analyysin ja jopa ole-massaolon torjuminen on yhden olennaisen osan sulkemista ulos tutkimuksen piiristä.

Tietyn alan asiantuntija kuuluu väistämättä – halusipa tai ei – tiedolliseen eliittiin. Miksi musiikintutkija ei saisi olla asiantuntija? Miksi tutkimustekstin avautumista jokaiselle potentiaaliselle lukijalle pitäisi vaatia erityisesti taide-musiikin asiantuntijalta? En ole kuullut samanlaisia vaatimuksia kohdistettavan syöpätutkijoihin tai kielitieteilijöihin. Eri alojen asiantuntijat voivat kyllä popularisoida tutkimustuloksiaan ja asettaa asiantuntemuksensa muulla tavoin populaarimedian käyttöön – nykyisin heiltä jopa odotetaan sitä – mutta tämä on eri asia kuin vaatimus kirjoittaa tutkimus (aina) niin, että kuka tahansa ns. kadun mies tai nainen voisi sen ymmärtää.

Vain musiikillisen koulutuksen saanut tutkija pystyy tekemään musiikkianalyysejä vakuuttavasti. Esimerkiksi sosiologin tai filosofin pohjakoulutuksella tämä ei onnistu, mutta heidänkin koulutuksellaan voisi olla mahdollista ymmärtää musiikkianalyysin tuloksia.¹² Musiikkianalyysitaitojen opetteleminen on työlästä ja tapahtuu mitä todennäköisimmin ainakin osittain kriittisen musiikintutkimuksen paradigman ulkopuolella, tietämisen paradigmoissa, joissa ei jaeta sen ideologisia tavoitteita. Onko tämä riittävä peruste sivuuttaa musiikkianalyysi kategorisesti?¹³ Susanna Välimäki (2002a, 81; korostukset SV) on huomauttanut kriittiseenkin tutkimukseen pesiytyneestä dogmaattisuudesta:

¹¹ Vastineessaan Kramerin vastineeseen Tomlinson (1993b) pyrkii kiistämään tehneensä katkoksen modernin ja postmodernin välillä. Ensimmäisen kirjoituksen (Tomlinson 1993a) painotus on kuitenkin täysin toinen.

¹² Ks. Sarjalan (2002, 177) vakuutusta nuotinluku- ja musiikkianalyysitaitojen vähäisestä merkityksestä.





Yhtä outoa on huomata, että tutkija, joka mieltää olevansa kriittisen musiikkitieteen edustaja ja siten paradigman mukaisesti näkee musiikintutkimuksen nimenomaan intertekstuaalisena kenttänä, saattaa kuitenkin rajoittaa tämän intertekstuaalisuuden ulottumaan ainoastaan kriittisen ja kulttuurisen tutkimuksen suuntauksiin, lähinnä musiikintutkimuksen uusien trendien suosimiin teorioihin ja suuntauksiin, eikä piiruakaan sen yli eli 'vanhan', edeltävän, aiemman, 'muun' (!) tutkimuksen puolelle; tällöin kaikesta musiikintutkimuksesta itse asiassa eksklusoidaan suurin osa.

Taidemusiikin musiikkianalyttisiä menetelmiä on useita, kuten esimerkiksi Eugen Narmourin implikaatioanalyysi (1990), Danuta Mirkan (1997) sonoriteettin strukturalistinen analyysi, Robert Hattenin (1994) kehittämä tyylianalyysi tai Dennis Smalley'n (1997) spektromorfologia. Nämä ovat länsimaisen taidemusiikin joitakin kenties vähemmän tunnettuja analyysimenetelmiä. Halusin nimetä tässä edes muutamia, jotta ei syntyisi kuvaa musiikkianalyysista yhdenlaisena tutkimuksellisenä käytäntönä (vrt. myös Murtomäki et al. 2003). Partituurianaalyysi ei ole näiden analyysimenetelmien joukossa. Nimen perusteella sen voisi ajatella kohdistuvan paperin laatuun, väriin ja kokoon, mustejäljen vahvuuteen, kalligrafiaan, sidokseen. Leppänen ja Moisala ovat esittäneet eri yhteyksissä (Leppänen 2002, 11–13; Leppänen ja Moisala 2003, 72–75), että länsimaisen taidemusiikin musiikkianalyysi perustuisi nuottikuvan katselemiselle (sic!) kuuntelemisen sijasta. Leppänen (2002, 11) mukaan

[m]usiikkitieteen keskeisenä metodina on aina modernin musiikkitieteen synnystä lähtien ollut kuuntelemisen sijasta katseleminen. Tutkijat ovat musiikin kuuntelemisen sijaan keskittyneet analysoimaan musiikkia katselemalla nuottikuvia. Musiikkianalyysissa kuunteleminen on yhä pikemminkin apukeino kuin ensisijainen metodi. Tämä perinne ei ole vielääkään kyseenalaistunut musiikintutkijoiden arkiymmärryksessä.

Ajatus korvattomasta (kuurosta?) musiikkianalytikosta, joka tekisi analyysia katselemalla nuottikuvaa, on absurdi harhakuva, jonka ylläpitämistä ruokkii antimoderni ideologinen agenda. Se on myös yksi monista tavoista luoda hahmoton toinen, tällä kertaa musiikkianalyttinen tutkimus, johon itse otetaan etäisyyttä (itse vs. "muut"). Katsetta ja katsomista pidetään modernissa ideologiassa korostuneena suhteessa muihin aistikanaviin, muun muassa kuulemi-

¹³ Myös populaarimusiikintutkimuksen puolella käydään keskustelua musiikkianalyysin tarpeellisuudesta, mutta en puutu siihen enempää tässä yhteydessä, koska haluan keskittyä länsimaiseen taidemusiikkiin. Antti-Ville Kärjä (2003, 106) on törmännyt jopa musiikkianalyysin vähättelyyn: "Yrityksissäni ymmärtää itseäni tutkimuksen tekijänä olen ajautunut ihmettelemään sitä, miksi 'populaarimusiikin tutkimuksessa' tutkimuksen kohteena olevia ääniä ympäröivien tekijöiden, olivatpa ne sitten yhteiskunnallisia, poliittisia, henkilöhistoriallisia, materiaalisia tai mitä vain, huomioon ottamista pidetään jokseenkin kategorisen tärkeinä – samalla kun mainittuja ääniä niiden omassa materiaalisuudessaan ei pidetä tarkastelemisen arvoisena." Liittyykö musiikin äänellisyys, sen olennaiseen elementtiin, vahvoja tutkimuksellisia tabuja, jotka artikuloituisivat muun muassa musiikkianalyysiin torjuntana? Ks. myös Marko Ahon puheenvuoro tässä *Musiikin* numerossa.





seen, ja jopa tältäkin osin musiikkianalyysin harjoittaminen vain vahvistaa modernia. (Vrt. myös Leppänen 2002, 13.) Etäisyyden ottamisen ansiosta kirjoittajan ei tarvitse edes yrittää nähdä sitä vaivaa, että perehtyisi kunnolla musiikkianalyttiseen perinteeseen, arvioisi kuuntelemisen merkitystä tuossa perinteessä itsensä ulkopuolisen aineiston perusteella ja haastaisi partikulaareja näkemyksiä. (Kuuntelemisen ja musiikkianalyysin monisyisistä suhteista ks. esim. Temperley 2001.)

Kysynkin poleemisesti, tulevatko äänekkäimmät vaatimukset hylätä musiikkianalyysi tahoilta, joiden analyysivalmiuksissa on syystä tai toisesta puutteita. Voisivatko myös tutkijoiden agendat olla sosiaalisesti motivoituneita niin kuin musiikinkin ajatellaan olevan? Sarjalan (2002) musiikinhistoriaa käsittelevän kirjan arviossa Alfonso Padilla (2003, 124) kiteyttää: "Monet musiikkianalyysia kritisoivat tutkijat ovat nimenomaan epäpäteviä musiikin tuntemuksessa – henkilökohtaisen ammatillisen puutteen (joka sinänsä ei ole syntiä) peittämiseksi konstruoidaan hienoja teorioita."

Musiikkianalyysin mahdollisuuksista taidemusiikin kriittisessä tutkimuksessa

Yksi kulttuurisen musiikintutkimuksen keskeinen argumentti on, että musiikki on perinpohjin sosiaalista (mm. Leppänen ja Moisala 2003, 71). Se on peruuttamattomasti sidoksissa musiikkia käyttäviin ihmisiin, ryhmittymiin, instituutioihin ja näiden monimutkaisiin valtasuhteisiin. Haluan omalta osaltani korostaa lisäksi taiteiden historiallista traditiota, johon liittyy paitsi taiteen tekeminen myös sen vastaanottaminen ja tutkimus. Kulttuuri ei siis ole ylihistoriallinen tai universaali kattokäsite vaan erityinen ja paikallinen.

Mutta paikka voi sijaita paitsi maantieteellisesti myös jossain tiettyssä traditiossa, josta käsin merkityksellistäminen tapahtuu. En siis pidä esimerkiksi Heinrich Schenkerin (1992 [1912]) tai Lawrence Kramerin (1998) tulkintoja Beethovenin 9. sinfoniasta ylihistoriallisina, objektivoivina tai transsendenttaalisina vaan tiettyjen nimettyjen tutkijasubjektien tulkintoina, jotka sijoittuvat paitsi paikallisesti ja ajallisesti myös ja ennen kaikkea tiettyihin tulkinnan traditioihin. Kun Marcia Herndon (2000, 348–349) kritisoi McClarya (1991) siitä, että tämä ei voi tukea väitteitään sukupuolesta ja seksuaalisuudesta todistusaineistolla, jolla olisi arvoa etnomusikologian kannalta, hän tulee esittäneeksi McClarylle vaatimuksen, joka ei ollut relevantti 1980-luvun lopun kritisistisessä musiikintutkimuksen traditiossa. (Kritisismistä *new musicologyssa* ks. esim. Kerman 1985 ja 1994.) Sen sijaan Herndonin omassa etnomusikologisessa traditiossa dokumentoitu empiria on keskeisellä sijalla.

Tutkijoiden käyttämät käsitteet, jopa kolmisoinnut ja astemerkinnet, rakentuvat kulttuuristen prosessien tuloksena, eikä tämän tajuaminen ole mitenkään etnomusikologin yksinoikeus. Tutkimuksen painopistealueet muuttuvat samoin kuin kuulemistavat ja analyysien tulkintastrategiat. Tästä ei vällinne kovin suuria





erimielisyyksiä ainakaan taidemusiikin tutkimuksessa. Mutta kaiken tutkimuksen ei ole tarpeen raportoinnissa keskittyä käsitteiden muodostukseen prosessina – se kirjoittautuu tutkimukseen joka tapauksessa – vaikkakin tästä tulisi nykykäsitteiden mukaan olla tutkimusta tehdessään tietoinen.

Myös musiikin soivat rakenteet ovat kulttuurisesti valikoituneita. Tämän vuoksi yksi kriittisen musiikintutkimuksen tutkimustehtävä voisi kohdentua musiikillisten rakenteiden analyysiin kulttuurisina valintaprosesseina. Millä tavalla musiikilliset rakenteet merkitsevät? Millaisia kulttuurisia arvoja ja niiden yhdistelmiä ne vahvistavat, vaimentavat, neuvottelevat, kyseenalaistavat, unohtavat? Tutkimuksen kannalta on lyhytnäköistä pysäyttää diskursiivisuuden analyysi sosiaaliseen toimijuuteen tai jo tekstualisoituun mediajulkisuuteen ja sivuuttaa kategorisesti musiikin soivien suhteiden rakentuminen. Mikäli musiikki soivassa muodossa eli musiikilliset rakenteet ja materiaalit ja niiden valitsemisehdot jäävät jatkuvasti analyysin ulkopuolelle, tämä itse asiassa tulee vahvistaneeksi autonomista musiikkikäsitystä. Musiikki soivina rakenteina olisi tällöin mysteerinen autonominen saareke, merkitysjärjestelmä ilman merkitystä, vapaiden merkitysijöiden leikkiä, riippumaton sukupuolesta ja kulttuurisesta valtajärjestelmästä. Ja tämä on taas vastoin kriittisen musiikintutkimuksen perusoletuksia.

Ulkomaisia postmodernin musiikkianalyysin pioneereja on useita, ja heistä tunnetuimpia ovat Susan McClary (1991, 1993, 1994) ja Lawrence Kramer (1990, 1995, 1998). Heille on tyypillistä se, että he voivat musiikkianalyttisen työskentelyn perusteella tarkkaan eritellä musiikillisia tapahtumia. Musiikin tulkinta tapahtuu kriittisen tutkimuksen viitekehäyksessä, joka samalla myös merkityksellistää tietyt musiikilliset seikat huomion arvoisiksi. Suomessakin on on tehty viime vuosien aikana innovatiivisia tutkimuksia, joissa musiikillisia rakenteita on tulkittu kulttuuristen arvojen uusintajina, haastajina, säilyttäjinä ja muokkaajina. John Richardson (1999) on analysoinut maskuliinisuuden särötymistä Philip Glassin oopperassa *Akhnaten*. Susanna Välimäki (2001) on tutkinut subjektuuden rakentumisen matriiseja Jean Sibeliuksen *Kyllikissä*. Tarja Rautiainen (2001) on eritellyt yhteiskuntakriittisen suomalaisen populaarimusiikin musiikillisia rakennusaineita. Olen omassa artikkelissani (Sivuoja-Gunaratnam 2003) pohtinut maskuliinisuuden rakentumista Einar Englundin ensimmäisessä sinfoniassa siinä kulttuurisessa tilanteessa, jossa sinfonia syntyi ja jossa sitä otettiin vastaan toisen maailmansodan jälkeisessä Suomessa. Yrjö Heinonen (2003) erittelee Seinäjoen Tangomarkkinoiden vuoden 2001 kilpailuun osallistuneita esityksiä käyttäen yhtenä parametrina fraseerausta ja artikulaatiota, joiden hienovaraisia eroja hän havainnollistaa nuottiesimerkeillä.

Tätä artikkelia kirjoittaessa leikin ajatuksella, että mainituista tutkimuksista leikattaisiin pois kaikki nuottiesimerkit, jotta pystyisin arvioimaan, mistä jäisin paitsi. Ilman nuottiesimerkkiä en voisi ylipäänsä identifioida sitä musiikin katkelmaa, johon kirjoittaja haluaa kiinnitettävän huomiota. En voisi soittaa, laulaa tai kuunnella sitä, ja näin ollen musiikki välittyisi yksinomaan kielen kautta. En voisi myöskään verifioida kirjoittajan tekemiä analyttisiä päätelmiä enkä tehdä esimerkin tarjoaman mallin mukaisia (tai vastaisia) omia analyttisiä havaintoja. Nuottiesimerkit toimivat siis yhtenä tieteellisen argumentaation ja kommu-





nikaation välineenä. Minulle nuottiesimerkit eivät ole ensisijaisesti visuaalisia merkkejä vaan apuvälineitä kuuntelemisen kohdentamiseen (vrt. myös Temperley 2001). Joissakin julkaisuformaateissa (CD-rom, verkkojulkaisu, CD-liite) on mahdollista liittää mukaan soivia musiikkiesimerkkejä, ja onkin toivottavaa, että käytäntö yleistyisi.

Vaikka teokset ovatkin osa musiikkianalyysin materiaalia, ei teosanalyysia ja musiikkianalyysia tulisi yksioikoisesti samaistaa. Kriittisen musiikintutkimuksen viitekehyksessä ei ole tarpeen selittää jokaista analysoitavan teoksen jaksoa. On ehkä riittävää fokusoida yhteen ainoaan yksityiskohtaan. Tällainen analyysi ei tietenkään ns. tyhjennä teosta, ja seurauksena on runsas määrä analyysin ulkopuolelle jääviä piirteitä. Tämä ei ole ongelma, koska analyysin pitäisi olla tyhjentävä tutkimustehtävän, ei teoksen osalta. Keskeistä on tutkimusasetelma, ei teos, ei edes mestariteos. Tämä pätee tietysti myös muulla tavoin kohdentuneessa musiikkianalyysissa.

Postmodernissa musiikkianalyysissa materiaaliksi eivät riitä äänitteet ja partituuri, vaan tutkimuksessa hyödynnetään usein arvosteluita, ohjelmalehtisiä, päiväkirjoja, kirjeitä ja tekijän ja esittäjien antamaa informaatiota, joka voi olla paitsi haastattelu myös kirjallisessa muodossa. Tutkimusmateriaalin monimuotoisuus selittyy sillä, että kulttuurisessa musiikkianalyysissa teos – silloin kun musiikki jäsenyy teoksina – ei esiinny erityisenä ja yksittäisenä vaan kytketään tiiviisti sitä ympäröiviin toimijoihin ja kulttuuriin rakenteisiin. (Vrt. myös Moisala 2001, 380–383.) Teosta ei sullota koteloon umpioitumaan vaan se ymmärretään poststrukturalistisen käsityksen mukaisesti avoimeksi tekstiksi, erilaisten koodien, käytäntöjen, arvojen ja kulttuuristen episteemien kohtauspaikaksi. Näitä voivat olla esimerkiksi sukupuoli-järjestelmä, rotu, valkoisuus, moderni moninaisine representaatioineen, kansallisuus ja valtahierarkiat, jotka ovat olleet kriittiseen kulttuuriteoriaan pohjautuvan tutkimuksen keskeisiä kategorioita. Mutta ovatko nämä kategoriat ainoita mahdollisia? Voisivatko myös muunlaiset analyttiset käsitteet olla legitiimejä? (Vrt. viite 2.) Itse olisin valmis sallimaan länsimaiselle taidemusiikille monenlaisia merkityksellistämisen tapoja myös kriittisen musiikintutkimuksen sisällä. Postmodernissa musiikkitieteessä tämä on mahdollista, sillä siinä raja moderniin ja sen representaatioihin muotoutuu kriittisesti reflektoiduksi jatkumoksi eikä ensisijaisesti torjutuksi. (Ks. myös Kramer 1995, 1–32;¹⁴ Williams 2001, 120–125.)

Keskustelu jatkuu

Glenda Dawn Goss (2003) julkaisi hiljattain artikkelin, jossa hän erittelee Sibeliusen *Kullervo*-sinfonian monia konteksteja. Analyysi edellyttää tuon ajan kulttuurin, historian, kirjallisuuden, maalaustaiteen, tapojen ja tietysti musiikillisten

¹⁴ Mainittu Kramerin kirjan luku ("Prospects: Postmodernism and Musicology") julkaistiin alunperin nimellä "The Musicology of the Future" *Repercussions*-lehdessä (kevät 1992), ja se innosti Tomlinsonia (1993a) laatimaan vastineen.



rakenteiden hyvää tuntemusta. Goss kykenee asiantuntemuksensa varassa tekemään hienovaraisia kulttuurisia tulkintoja Sibeliuksen teoksesta. Gossille *Kullervo*-sinfonia merkityksellistyy monien kulttuuristen diskurssien risteämissä paikkana (mm. karelianismi, fennomania, sinfonisuus lajina, Kullervon tarinan tulkintahistoria, realismi, politiikka, Sibeliuksen henkilöhistoria).¹⁵ Voitaisiinko Gossin artikkelia pitää kulttuurisena musiikintutkimuksena? Vai rajautuuko se ulkopuolelle, koska siinä ei sitouduta kriittiseen teoriaan, ei reflektoida modernin aiheuttamaa ahdistusta eikä edes kyseenalaisteta sitä, että analyysi kohdistuu mestariksi julistetun säveltäjän yhteen mestariteokseen, jolla on vielä suuri merkitys kansallisen identiteetin rakentumisessa? Voisiko taidemusiikki olla legitiimi (vrt. alaviite 2) tutkimuskohde kulttuurisessa musiikintutkimuksessa ilman sen lähtökohtaista lukitsemista modernin pahan ilmentymäksi (modernin demonisuudesta ks. Välimäki 2002a, 80)? Kysymys ei ole retorinen. Jos vastaus kysymykseen on ei, taidemusiikin tutkijat eivät luultavasti tule viihtymään kulttuurisen musiikintutkimuksen abjektio-osastossa vaan etsiytyvät toisenlaisiin tutkimuksellisiin tiloihin, joissa kohdevalintaa ei tarvitse pyytää anteeksi tai puolustella (mikä on eri asia kuin perusteleva).

Länsimaisen taidemusiikintutkimuksen piirissä on tavallista, että tutkijat erikoistuvat tiettyihin musiikillisiin aineistoihin ja metodologioihin, mikä edellyttää usein vuosikausien perehtymistä, lukemista, kirjoittamista, kuuntelemista, usein myös soittamista tai laulamista, pohtimista, analyyseja. Eikö tämän työn tuloksilla ole mitään merkitystä kulttuurisessa musiikintutkimuksessa? Vai voitaisiinko se *legitiimisti* sivuuttaa, koska tieto on tuotettu väärässä epistemologisessa tilassa? Aiemman tutkimuksen ("muun") huomiotta jättäminen säästää kulttuurista musiikintutkijaa ainakin melkoiselta vaivannäöltä, olivatpa perustelut mitkä hyvänsä. Onkohan samanlainen ylimielisyys tutkittavan kulttuurin itseymmärrystä kohtaan mahdollista silloin, kun kohteena on jokin ei-länsimainen musiikkikulttuuri? Kun työvälineitä ovat muun muassa etnografia, diskurssi-analyysi ja hyvin hallitut tutkimukselliset kaanonit (sic!) kulttuurisesta sorrosta, vallasta, sukupuolesta ja kansallisuudesta, tarvitaanko edes musiikkiin liittyvää asiantuntemusta? (Vrt. Padilla 2003, 124.) "Perinteinen musiikkitieteilijä" konstruoitui monissa aiemmin edellä siteeratuissa tutkimuksissa olioksi, josta kulttuurista musiikintutkimusta tekevä pyrki etäännyttämään. Omalta osaltani ehdotan termille tulkintaa, jossa korostuisi asiantuntemus niin tutkimuskohteen ja sen tradition kuin myös tähän liittyvän tutkimustradition osalta. Tunnustaessaan perinteiden merkityksen perinteinen musiikkitieteilijä ei tee epistemologista katkosta "muuhun", vaan suhdetta leimaa jatkumo.

Kulttuurisen musiikintutkimuksen tuottamat kuvat "länsimaisesta taidemusiikista" ansaitsevat tulla reflektoiduiksi. Mutta niin kauan kun niiden etäisyys län-

¹⁵ Gossin mielenkiintoinen tutkimustulos on se, että toisin kuin monissa muissa tuona aikana tehdyissä *Kullervon* tarinan representaatioissa Sibeliuksen *Kullervossa* ei sivuuteta Kullervon ja hänen sisarensa kohtaamista. Mutta Gossin hyvin perustellun tulkinnan mukaan Sibelius ei esitä tätä raiskauksena vaan intohimo on molemmipuolista. (Goss 2003, 66–72.)



simaiseen taidemusiikkitradiation moninaisuuteen, sen partikulaareihin aikaan ja paikkaan sidottuihin käytäntöihin ja niihin liittyvään tutkimukselliseen tradition säilyy suurena, kovin merkittäviä tutkimustuloksia ei taideta saavuttaa, ainakaan länsimaisen taidemusiikin tutkimuksen perspektiivissä (vrt. Moisala 1998, 328 ja Mantere 2000, 25, 34). Päinvastoin, vaarana saattavat olla banaalit itsestäänselvytykset, joita eivät pelasta tyylipuhdas tutkimuksellinen viitekehys, ainakaan tuon kulttuurin kantajien silmissä. Trivialiteettien kirjaaminen tutkimustuloksina (esim. Nettlin luoma käsitys Beethovenista ja varsinkin Mozartista jumalhahmoina) ei pidemmän päälle kannata vaan johtaa tutkimuksen arvon vähättelyyn. (On tietysti mahdollista, että toisella tieteenalalla ei tunnistettaisi trivialiteetteja trivialiteeteiksi.) Länsimaisen taidemusiikkikulttuurin tutkija onkin siinä mielenkiintoisessa asemassa, että tuosta kulttuurista osalliset ihmiset (mahdolliset tutkimuskohteet) saattavat tulla haastamaan tämän esittämiä näkemyksiä sosiaalisissa tilanteissa, seminaareissa, symposiumeissa tai jopa tieteellisissä lehdissä (ks. Kalevi Ahon kirjoitus tässä *Musiikin* numerossa).

Kulttuurinen musiikintutkimus¹⁶ edustaa Suomessakin yhtä tutkimuksellista ja koulutuksellista valtavirtaa (vrt. Välimäki 2002a, 67; Leppänen ja Moisala 2003, 77), eikä se ole saavuttanut tätä asemaa ilman kovaa työtä ja verkostoitumista. Jo sen tieteensosiaalisen aseman vuoksi siihen kirjoittautuvien tutkijoiden olisi syytä jatkuvasti arvioida kriittisesti paitsi omaa (kolonisoivaa?) valta-asemaansa musiikintutkimuksen ja sen opettamisen kentällä myös omia arvolatautuneita kohdevalintojansa tai joistakin kohteista kieltäytymisiään, omia tutkimuksellisia tabujaan, sen sijaan että kohdistaa kritiikkiään ensisijassa itsensä ulkopuolisen musiikintutkimuksen piirissä tehtyihin valintoihin (vrt. Leppänen ja Moisala 2003, 72, 83).¹⁷

Taru Leppäsen (2000) väitöskirjasta *Viulisti, musiikki ja identiteetti. Sibelius-viulukilpailu suomalaisessa mediassa 1995* kirjoittamassaan arviossa John Richardson (2002, 99) mainitsee lyhyesti kulttuurista tutkimusta (= kriittistä musiikintutkimusta) uhkaaviksi vaaroiksi puhtasoppisuuden ja tieteellisistä arvoista tinkimisen. Kotimaisia pioneeritutkimuksia kriittisen musiikintutkimuksen itseanalyysissa ovat Mantereen (2000) ja Välimäen (2002a) artikkelit. Omalta osaltani olen nyt jatkamassa tätä keskustelua. En tavoittele konsensusta vaan tutkimuksellisten lähtökohtien analyysia ja erojen mahdollisimman tarkkaa artikulaatiota. Tätä kirjoittaessa olen pohtinut, eikö postmodernille subjektille olekaan mahdollista määrittäytyä moninaisten erontekojen kautta ilman binääristä, usein vielä vihantäyteistä rajaa itse vs. toiset. Jos tästä luopuminen ei ole mahdollista, olisi tärkeää reflektoida, miten tuon rajan tuottaa niin tutkimuksen tekemisessä kuin musiikkitieteen opetuksen arjessakin.

¹⁶ Lue: kriittinen musiikintutkimus.

¹⁷ "Kulttuurinen musiikintutkimus kyseenalaistaa perinteisen musiikintutkimuksen itsestäänselvinä pitämät perusoletukset ja uskaltautuu lähestymään nykyistä moniarvoista ja monimusiikkilista todellisuuttamme" (Leppänen ja Moisala 2003, 83; kursivointi ASG).



Kirjallisuus

- Adorno, Theodor W. 1968. *Einleitung in die Musiksoziologie: zwölf theoretische Vorlesungen*. Frankfurt-am-Main: Rowohlt.
- Agawu, Kofi V. 1991. *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton: Princeton University Press.
- Bohlman, Philip V. 1993. Musicology as a Political Act. *The Journal of Musicology* 11 (4): 411–436.
- Born, Georgina 1995. *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalizing of the Avant-Garde*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Clayton, Martin – Trevor Herbert – Richard Middleton (eds.) 2003. *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. New York, NY: Routledge.
- Geertz, Clifford 1973. *The interpretation of cultures*. New York, NY: Basic Books.
- Gorbman, Claudia 2000. Scoring the Indian: Music in the Liberal Western. *Western Music and its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Ed. Georgina Born and David Hesmondhalgh. Berkeley, CA: University of California Press. 234–253.
- Goss, Glenda Dawn 2003. A Backdrop for Young Sibelius: The Intellectual Genesis of the *Kullervo* Symphony. *Nineteenth-Century Music* 27 (1): 48–73.
- Grabócz, Márta 1986. *Morphologie des oeuvres pour piano de Liszt. Influence du programme sur l'évolution des formes instrumentales*. Budapest: MTA, Zenetudományi Intézet.
- Hatten, Robert 1994. *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Heinonen, Yrjö 2003. Tango vai markkinat? Median etukäteissuosikkien semifinaalisuoritukset tangolaulukilpailussa 2001 lavaesiintymisen näkökulmasta. *Musiikki* 2–3: 28–51.
- Herndon, Marcia 2000. Epilogue: The Place of Gender within Complex, Dynamic Musical Systems. *Music and Gender*. Ed. Pirkko Moisala and Beverly Diamond. Urbana, IL: University of Illinois Press. 347–359.
- Kerman, Joseph 1985. *Contemplating music: Challenges to Musicology*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- 1994. *Write all these down: essays on music*. Berkeley and Los Angeles, CA: University of California Press.
- Kingsbury, Henry 1988. *Music, Talent, and Performance: A Conservatory Cultural System*. Philadelphia: Temple University Press.
- Kramer, Lawrence 1990. *Music as Cultural Practice 1800–1900*. Berkeley and Los Angeles, CA: University of California Press.
- 1993. Music Criticism and the Postmodern Turn: In Contrary Motion with Gary Tomlinson. *Current musicology* 53: 25–35.
- 1995. *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley and Los Angeles, CA: University of California Press.
- 1998. The Harem Threshold: Turkish Music and Greek Love in Beethoven's "Ode to Joy". *Nineteenth-Century Music* 12 (1): 78–90.
- Kristeva, Julia 1982. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Transl. Leon S. Roudiez. New York, NY: Columbia University Press. [Orig. *Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection*. 1980]
- Kärjä, Antti-Ville 2003. Rock ja sosiologia, populaarimusiikki ja musiikintutkimus. *Musiikki* 2–3: 105–107.
- Leppänen, Taru 2000. *Viulisti, musiikki ja identiteetti. Sibelius-viulukilpailu suomalaisessa mediassa 1995*. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.



- 2002. Hiljaiset kohteet ja korvaton tutkija. Kuunteleminen musiikkitieteellisesti orientoituneen musiikintutkijan metodina. *Etnomusikologian vuosikirja* 14: 7–20.
- Leppänen, Taru ja Pirkko Moisala 2003. Kulttuurinen musiikintutkimus. *Johdatus musiikintutkimukseen*. Toim. Tuomas Eerola – Jukka Louhivuori – Pirkko Moisala. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura. 71–86.
- Mantere, Markus 2000. Etnomusikologia, etnografia ja taidemusiikin tutkimus. *Etnomusikologian vuosikirja* 12: 22–42.
- McClary, Susan 1991. *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*. Minnesota, Minn.: University of Minnesota Press.
- 1993. Narrative Agendas in 'Absolute Music': Identity and Difference in Brahms's Third Symphony. *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Ed. Ruth Solie. Berkeley and Los Angeles, CA: University of California Press. 326–344.
- 1994. Constructions of subjectivity in Schubert's music. *Queering the Pitch: the New Gay and Lesbian Musicology*. Ed. Philip Brett – Elizabeth Wood – Gary C. Thomas. New York, NY: Routledge. 205–233.
- Mirka, Danuta 1997. *The sonoristic structuralism of Krzysztof Penderecki*. Katowice: Music Academy.
- Moisala, Pirkko 1994. Musiikki sukupuolen kautta tulkittuna – esimerkkejä sukupuolistavasta musiikintutkimuksesta. *Musiikki* 3: 246–277.
- 1998. Uudistuva musiikintutkimus. *Siltoja ja synteesejä. Esseitä semiotiikasta, kulttuurista ja taiteesta*. Toim. Irma Vierimaa – Kari Kilpeläinen – Anne Sivuoja-Gunaratnam. Helsinki: Gaudeamus. 322–332.
- 2001. Kohti dialogista musiikkianalyysia. *Muualla, täällä. Kirjoituksia elämästä, kulttuurista, musiikista*. Toim. Helena Tyrväinen – Seija Lappalainen – Tomi Mäkelä – Irma Vierimaa. Jyväskylä: Atena. 369–385.
- Monelle, Raymond 2000. *The Sense of Music. Semiotic Essays*. Princeton: Princeton University Press.
- Murtomäki, Veijo – Lauri Suurpää – Tiina Koivisto – Juha Henriksson 2003. Länsimainen musiikinteoria ja musiikkianalyysi. *Johdatus musiikintutkimukseen*. Toim. Tuomas Eerola – Jukka Louhivuori – Pirkko Moisala. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura. 31–51.
- Mäkelä, Tomi 2003. Länsimaisen taidemusiikin tutkimus. *Johdatus musiikintutkimukseen*. Toim. Tuomas Eerola – Jukka Louhivuori – Pirkko Moisala. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura. 131–147.
- Narmour, Eugene 1990. *The analysis and cognition of basic melodic structures: the implication-realization model*. Chicago, IL: The University of Chicago Press.
- Nettl, Bruno 1995. *Heartland excursions: ethnomusicological reflections on schools of music*. Urbana, IL: University of Illinois Press.
- Padilla, Alfonso 1996. Dialektinen lähestymistapa musiikkitieteessä I. *Musiikki* 2: 223–283.
- 2003. Poleeminen kannanotto musiikinhistorialliseen tutkimukseen. *Musiikki* 2–3: 121–127.
- Pasler, Jann 2000. Race, Orientalism, and Distinction in the Wake of the "Yellow Peril". *Western Music and its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Ed. Georgina Born and David Hesmondhalgh. Berkeley, CA: University of California Press. 86–118.
- Pekkilä, Erkki 2001. Matkapuhelimen musiikilliset soittoäänät. *Muualla, täällä. Kirjoituksia elämästä, kulttuurista, musiikista*. Toim. Helena Tyrväinen – Seija Lappalainen – Tomi Mäkelä – Irma Vierimaa. Jyväskylä: Atena. 338–351.
- Rautiainen, Tarja 2001. *Pop, protesti, laulu. Korkean ja matalan murroksia 1960-luvun suomalaisessa populaarimusiikissa*. Tampere: Tampere University Press.



- Richardson, John 1999. *Singing Archaeology. Philip Glass's Akhnaten*. Hanover: Wesleyan University Press.
- 2002. Sibelius-viulukilpailun mediatekstien rohkeaa tarkastelua. *Musiikki* 1: 95–99.
- Riikonen, Taina 2003. Soivan itsen jäljillä. Merkintöjä taidemusiikin musiikkotutkimuksen etnografiselta kentältä. *Musiikin suunta* 4: 62–73.
- Sarjala, Jukka 2000. Dahlhausia lukiessa – teoslähtöinen musiikin historia ja sen kätkeyty poliittisuus. *Musiikki* 3–4: 196–222.
- 2002. *Miten tutkia musiikin historiaa. Johdatus näkökulmiin ja menetelmiin*. Helsinki: SKS.
- Schenker, Heinrich 1992 [1912]. *Beethoven's Ninth Symphony. A Portrayal of Its Musical Content, with Running Commentary on Performance and Literature as Well*. Transl. and ed. John Rothgeb. New Haven: Yale University Press.
- Sivuoja-Gunaratnam, Anne 2003. Male Fantasies in Einar Englund's Symphony No. 1: The Symphony as a Technology of Male Gender Articulation. *Women and Music* 7: 12–30.
- Small, Christopher 1998. *Musicking. The meanings of performing and listening*. Hanover, N.H.: Wesleyan University Press.
- Smalley, Denis 1997. Spectromorphology: explaining sound-shapes. *Organised Sound* 2 (2): 107–26.
- Subotnik, Rose Rosengard 1991. *Developing Variations. Style and Ideology in Western Music*. Minnesota, Minn.: University of Minnesota Press.
- Tagg, Philip 1979. Kojak. *Fifty seconds of television music: towards the analysis of Affect in popular music*. Göteborg: Musikvetenskapliga Institutionen.
- Tarasti, Eero 1978. *Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky*. Helsinki: The Musicological Society of Finland.
- Temperley, David 2001. The Question of Purpose in Music Theory: Description, Suggestion, and Explanation. *Current musicology* 66: 66–85.
- Titon, Jeff Todd 2003. Textual Analysis or Thick Description. Ks. Clayton et al. (eds.). 171–180.
- Tomlinson, Gary 1993a. Musical Pasts and Postmodern Musicologies: A Response to Lawrence Kramer. *Current musicology* 53: 18–24.
- 1993b. Gary Tomlinson responds. *Current musicology* 53: 36–40.
- Toorn, Pieter van den 1995. *Music, Politics, and the Academy*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Välimäki, Susanna 2001. Subjektistrategioita Sibeliuksen *Kyllikissä*. *Musiikki* 3–4: 5–50.
- 2002a. Musiikkianalyysi musiikkikritisiä. Musiikkitieteen postmoderni projekti ja länsimaisen taidemusiikin merkitysten maallistaminen. *Synteesi* 2: 67–88.
- 2002b. Psykoanalyttinen lähestymistapa musiikissa I. Psykoanalyttisen teorian ja musiikkitieteen suhteesta. *Musiikki* 4: 5–35.
- 2003. Psykoanalyttinen lähestymistapa musiikissa II. Psykoanalyttisen musiikintutkimuksen suuntauksista ja tutkimustyypeistä. *Musiikki* 2–3: 52–99.
- Williams, Alastair 2001. *Constructing Musicology*. Aldershot: Ashgate.

Anne Sivuoja-Gunaratnam (ansigu@utu.fi) on musiikkitieteen mvs. professori Turun yliopistossa.



Problematic Positions: Locating Western art music and its research within
Cultural Study of Music

Within Cultural Study of Music Western art music, and its research are often situated as opponents to its agenda, something to be distanced from. As this article will show, this often takes place at a very general level without references to specific scholars and studies. This scholarly practise has a logical explanation: such music and research ("traditional musicology") don't act so much as object of study within Cultural Studies but more likely as Kristevan abjects which must be rejected in order to maintain the purity and integrity of the self. This article explores the process of abjection in some exemplary pieces of work within Cultural Study of Music.



”Jos ainoa työkalu on vasara, kaikki ongelmat näyttävät nauloilta”

Marko Aho

Hyvä yleisö, miksi te tutkitte musiikkia?

Yllä olevan kysymyksen esitin vuoden 2003 Kulttuurintutkimuksen päivillä lähinnä musiikintutkijoista koostuvalle yleisölle. Tutkimisen virikkeet ohjaavat osaltaan sitä, mitä tutkimuskohteessa loppujen lopuksi nähdään tutkimisen arvoiseksi, ja se puolestaan sitä, millä menetelmillä tutkimusta tehdään. Oman motiivini muotoilisin alustavan itsetutkiskelun perusteella näin: musiikin tutkimisen tulisi entisestään rikastaa *omaa* kokemustani musiikista. Populaarimusiikki, sen soittaminen, kuunteleminen ja myös siitä lukeminen, on ollut minulle keskeistä elämänsisältöäni lapsuudesta saakka. Itse musiikki, sen antamat kokemukset, on ollut pohjimmainen tiedonhaluni virittäjä. Näinhän tilanne lienee monen muunkin musiikintutkijan kohdalla.

Populaarimusiikin tutkimuksen kentällä voidaan karkeasti ottaen hahmotella kolme niin metodeiltaan kuin spesifeiltä tutkimuskohteiltaan eriävää juonetta: populaarimusiikin *tuotanto*, itse *tekstit* ja tekstien *vastaanotto* ovat kilpailleet tutkijoiden huomiosta vuosien varrella osin muuttuvin painotuksin. Ensimmäisessä lähestymistavassa painottuu populaarimusiikin luonne modernin kulttuuriteollisuuden tuotteena sekä siihen oleellisesti liittyvä *mediavälitteisyys*. Toisaalta on mahdollista kiinnittää huomio niihin moninaiisiin teksteihin, joita populaarimusiikin sfääri laajasti otettuna tarjoaa: laulujen lyriikat ovat tekstiä, niin on myös pop-tähden kuva juorulehdessä, ja tekstiä on myös itse soiva musiikki – *melo-dia*, *harmonia*, *rytmi*, *tekstuuri* ja yhä enemmän viime vuosina huomioitu *saundi*. Ihmiset vastaanottavat, tulkitsevat ja käyttävät musiikkia *sosiaalisissa ympäristöissään*, ja niinpä tutkimuksen kohteeksi on tullut myös vastaanotto, jonka puitteissa ihmiset on nähty passiivisina kuluttajina, aktiivisina soveltajina tai jonain näiden väliltä.

Tuntuu luontevalta ajatella, että näitä kaikkia seikkoja tulisi tutkia kiistatta relevantteina musiikin puolina. Usein käytännössä kuitenkin jokin puoli painotuu. Kun ns. kadunmies tietää jonkun olevan musiikintutkija, hän luultavimmin ensimmäisenä ajattelee tutkijan tutkivan nimenomaan musiikkia musiikkina. Arkitiedon varassa musiikki saattaa helposti näyttää *itseriittoiselta* ja *autonomiselta itsestäänselvyydeltä*, jolloin huomaamatta jää se, ettei soiva musiikki yksinään kerro paljonneen ihmismielestä. Akustiset värähtelyt muuttuvat musiikiksi vasta *tulkittaessa*. Niinpä esimerkiksi ”musiikin kulttuurisen tutkimuksen” nimekkeen alla kehittynyt suuntaus on syntynyt tutkijoiden halusta pureutua



kiinni siihen seikkaan, etteivät musiikin merkitykset ole annettuja vaan syntyvät vasta viestin ja vastaanottajan kohdatessa. Lisäksi merkitykset ovat kamppailun alaisia tiettyjen merkitysten palvellessa aina jonkun tahon tarkoitusperiä. Kun tämä on kerran musiikintutkimuksenkin kentällä ymmärretty, ei paluuta enää ole eikä kontekstia voida enää ikinä ohittaa!

Populaarimusiikin tutkimuksessa musiikin sosiaalisen ja kontekstuaalisen puolen huomioiminen on ollut mukana myötäsyntyisesti. Populaarimusiikin tutkimus on instituutiona, syntyhistoriastaan johtuen, saanut sosiologisen leiman. Keskieurooppalaisen taidemusiikkiperinteen sisällä syntynyt moderni musiikkitiede on pitänyt tutkimuskohdettaan laadullisesti yliveritaisena eikä populaariin haluttu sen piirissä pitkään aikaan lainkaan kajota. Musiikkitieteen hylkiessä populaaria jäi sen tutkiminen liberaaleimmille ihmistieteille. Sosiologiaan ei instituutiona liittynyt musiikkitiedettä vaivannutta esteettistä ideologiaa, ja tutkimusta populaarimusiikin ympärille alkoikin ensiksi viritä juuri yhteiskuntatieteilijöiden piirissä. Tästä sosiologiasta, brittiläistyylisestä kulttuurintutkimuksesta, alakulttuuriteoriasta ja ruohonjuuritason vastaanottotutkimuksesta on muodostunut ydin sille, mitä nykyään käsitämme institutionalisoituneen populaarimusiikin tutkimuksen oppihistorialla (*popular music studies*).

Liberaalimman ajattelun vallatessa viimeisten kahdenkymmenen vuoden aikana väistämättä tilaa musiikkitieteessäkin on toki myös populaarimusiikkia alettu tutkia musiikkianalyttisesti. Tutkimus on kohdistunut niihin piirteisiin, joihin formaaleilla musiikkianalyttisilla työkaluilla voi pureutua. Periaatteessa populaarimusiikin tutkijan käytössä on laaja valikoima metodeja. Kuitenkin työkaluvajasta haetaan edelleenkin usein vain vasara viikatteen saadessa jatkaa ruostumistaan. Miksi erilaiset metodit eivät ole vielä kunnolla integroituneet keskenään ja tulleet sellaisina osaksi populaarimusiikin tutkimusta?

Kansainvälisen populaarimusiikin tutkijoiden yhteisön kunnioitettu jäsen ja *International Association for the Study of Popular Music* -järjestön perustajajäsen Philip Tagg sanoi järjestön joka toinen vuosi pidettävän konferenssin loppupuheenvuorossaan Turussa vuonna 2001 seuraavaa: "Lopetin laskemasta, kuinka monta kertaa tässä konferenssissa olen kuullut [ilmaisut] 'embodies', 'embeddeds', 'scenes', 'fixities', 'homogeneities' [- -]' jne. Minut buuattaisiin aiheesta ulos puhujapöntöstä, jos olisin sanonut yhtä usein 'vähennetty kvintti' tai 'esi-viive'." (Ks. myös Tagg 2002, 828.) Taggin kuvailema ilmapiiri ei ole täysin tuntematonta kotoisissakaan piireissämme. Kysymys kuuluukin, onko sosiaalisen kontekstin merkitykseen herääminen synnyttänyt seuraavanlaisen eron ja erotautumisen mekanismin tiedeyhteisön spontaanissa suhtautumisessa erilaisiin tutkimuksellisiin lähtökohtiin: keskittyminen soivaan musiikkiin vaatii selityksen, kun taas keskittyminen kontekstiin ei vaadi selitystä. Onko populaarimusiikin tutkimus (*popular music studies*) niin voimallisesti konstruktivistisen paradigman läpäisemä, ettei populaarimusiikin tutkimus ole pelkkää *de facto* populaarimusiikin tutkimista, vaan käytössä pitäisi olla myös tietty musiikin sosiaalista

¹ Tässä kohdin seurasi joukko kulttuurintutkimukselta kalskahtavia sanoja, joita en osaa tässä suomentaa.

luonnetta korostava teoreettinen viitekehys? Tällöin heiluri olisi heilahtanut autonomisesta taidekäsityksestä toiseen laitaan ja tilanne olisi autonomisen musiikkikäsityksen hegemoniaan nähden kääntynyt antiteesinomaisesti päällelleen.

Asiantila vaatii lähempää tarkastelua. Populaarimusiikin tutkimuksesta on jo tullut instituutio angloamerikkalaisessa yliopistolaitoksessa. Populaarimusiikin tutkimuksen institutionalisoitumisen yhteydessä syntynyt tutkimuskaanon, joka Suomessakin on arvossaan, on joitakin poikkeuksia lukuun ottamatta sisällöltään englanninkielistä kulttuurintutkimusta. Tämä vaikuttaa siihen, mitä musiikkia tutkitaan ja keiden tietous musiikista katsotaan relevantiksi. Taggin (2002, 827) jaottelu musiikillisen tietouden eri tyyppisiin ja niitä tarjoaviin instituutioihin selkeyttää asiaa ja asettaa sen laajempaan yhteyteen:

- A) Musiikki *taitona* merkitsee joko *tekemisen* kompetenssia tai *vastaanottamisen* kompetenssia. Edellinen kohdistuu musiikin luomiseen, tuottamiseen, säveltämiseen, sovittamiseen, soittamiseen ym. toimintoihin, joihin harjaannutaan *konservatorioissa* ja muissa *ammattillisissa oppilaitoksissa*. Jälkimmäinen pitää sisällään musiikillisten äänien muistamisen, tunnistamisen ja toisistaan erottamisen taidon sekä niiden kulttuurisesti määrittyneiden oheismerkityksien ja sosiaalisten merkitysten tunnistamisen kyvyn; näiden taitojen tarjoamiselle ei mikään instituutio ole omistautunut.
- B) *Metamusiikillinen* tieto on joko *musiikillista metadiskurssia* eli "musiikin teoriaa", musiikkianalyysia ja musiikillisten rakenteiden tunnistamista ja nimeämistä tai sitten *kontekstuaalista metadiskurssia* eli musiikillisten käytäntöjen, kulttuurin ja yhteiskunnan välisten kytkentöjen selittämistä semiotiikan, akustiikan tutkimuksen, kauppatieteiden, psykologian, antropologian, sosiologian ja kulttuurintutkimuksen (*cultural studies*) lähtökohdistista käsin. Edellistä harjoitetaan yliopistojen musiikkitieteen laitosten suojeluksissa, jälkimmäistä sosiologian laitoksilla sekä kirjallisuuden tutkimuksen, mediatutkimuksen ja populaarimusiikin tutkimuksen (*popular music studies*) piirissä.

Voimme huomata kuinka institutionaalisesti eriytyneitä (ja eristyneitä) musiikillisen tietouden eri lajit ovat. Voimme myös huomata, että "musiikki taitona" on jäänyt pitkälti populaarimusiikin tutkimuksen ulkopuolelle ja että vastaanottamista ei edes opeteta missään. Jäljelle jäävät musiikkitiede sekä kulttuurintutkimuksen ja sosiologian parivaljakko, joista jälkimmäiset ehättivät populaarimusiikin apajille ensin. Siksi populaarimusiikin tutkimuksen pääasiallinen asia-sisältö on juuri *kontekstuaalista metadiskurssia*.



Mitä tästä seuraa?

Koska musiikkitiede käänsi populaarille selkensä niin pitkään, ei ole ihme, että konstruktionistisesti orientoituneet populaarimusiikista kiinnostuneet tutkijat yhdistävät musiikillisen notaation ja musiikkianalyysin jäykkiin esteettisiin sääntöihin sekä kuulonvaraisesti välittyvän musiikin taas yksilölliseen luovuuteen ja spontaaniuteen. Tässä perspektiivissä musiikkianalyysi nähdään tiettyyn elitistiseen estetiikkaan niitatuksi formalismiksi, jolloin se näyttäytyy monille *ideologisesti* vastenmielisenä. Formaalianalyysin tilalle ei ole toistaiseksi ollut tarjolla muita itse musiikkiin pureutuvia vaihtoehtoisia metodeja, joten soivasta musiikista on populaarimusiikin tutkimuksessa tullut jopa jonkinasteinen ongelma.

Kulttuurintutkimuksen taustalla vaikuttava emansipatorinen intressi vaikuttaa siihenkin, mitä musiikinlajeja tutkitaan. Monille populaarimusiikin tutkijoille on luontevaa identifioida itsensä edistyksellisiksi ja vastakulttuurisiksi, ja luontevaa on niin ikään tutkia sellaista musiikkia, minkä voi kokea ”vaihtoehtoisena”, ”hegemoniaa vastustavana” tai ”autenttisena”. Tämä taustalla vaikuttava ideologinen juonne on siis synnyttänyt sen tendenssin, että tutkimuksilla on useammin tapana käsitellä sellaisia musiikinlajeja kuten esimerkiksi tekno muttei vaikkapa ”regressiivistä” humppaa. Lisäksi koska taidemusiikin ystävän ja tutkijan karikatyyrissa äly näyttäytyy ruumista arvokkaampana, on kulttuurintutkijoiden leirissä – jo pesäeronkin synnyttämisen takia – oltava ruumiillisuuteen yhdistettävän musiikin esteettisesti parempaa. Nämä populaarimusiikin lajit, kuten vaikkapa elektroninen tanssimusiikki, ovat juuri niitä, joihin musiikin formaalianalyysillä on kaikkein vähiten lävistyskykyä.

Myös monet musiikkitieteilijät, joille periaatteessa on tarjottu tilaisuus musiikkianalyttisten valmiuksien hankkimiseen, ovat hermostuneet musiikkianalyysin mukanaan kantamaan elitismin taakkaan niin, että ovat tästä syystä hylänneet koko musiikin rakenteellisen analyysin. Monet opiskelijat kääntävät heti alusta alkaen selkensä formaalille musiikkianalyysille. Paitsi että formaalilla musiikkianalyysillä on selvästi huono imago, sitä on myös työläs oppia, joten houkutus torjua koko perinne on suuri. Oireellista on sekin, että musiikintutkijoiden teoreettiset lähtökohdat, silloinkin kun lähestytään musiikkia soivassa muodossaan, ovat paikoin joidenkin aivan muiden kuin musikologien luomia. Keiden tutkijoiden teorioiden valossa esimerkiksi lauluääntä on lähestytty? – Sosiologi Simon Frithin, kielitieteilijä Julia Kristevan ja kirjallisuudentutkija Roland Barthesin.

Populaarimusiikin tutkijoilla on todella konkreettisia haasteita, sillä mitään kattavaa populaarimusiikin formaalianalyysin perusmetodien pakkia ei oikeastaan vielä ole luotu. Ns. perinteinen musiikkianalyysi on vain osittain soveltuva painottaessaan sellaisia parametreja, jotka ovat helposti ja tarkasti nuotinnettavissa kuten diskreetit äänenkorkeudet, niistä organisoidut soinnut tai matemaattisesti yksinkertaisesti jaolliset kestot ja rytmit – kaikki nämä ovat ilmiöitä, joiden *epäsäännöllisyys* ei ole nuotinnettavissa. Näillä välineillä ei voi kuvata mikrotonaliikkaa tai populaarimusiikissa niin keskeistä saundia. Tutkijan ulottuvilla

onkin paljon enemmän työkaluja muiden populaarimusiikki-ilmion relevanttien piirteiden, kuten tuotantoon ja reseptioon liittyvien tekijöiden, kuin musiikillisten tekstien tutkimiseksi.

Tässä ristipaineessa sellaisen populaarimusiikin tutkijan, joka haluaa ottaa huomioon kaikki nykyisin populaarimusiikin tutkimuksessa olennaisiksi katsotut sektorit (tuotannon, musiikin, vastaanoton), ammattitaidolle asettuu aikamoiset haasteet. Mielikuva renessanssi-ihmisestä, joka osaa yhtä taitavasti sekä lausua runoja että miekkailla, tulee hakemattakin mieleen. Itse asiassa vaatimukset ovat kohtuuttomat: jollain alueella tutkija on väistämättä diletantti. Mikä siis lääkkeeksi? Vaihtoehtoja voisivat olla esimerkiksi 1) työnjako ja 2) vaihtoehtoisten analyysimetodien kehittäminen ja ehkä vielä tärkeämmin: hyväksyminen.

Yksi ratkaisu voisi olla monitieteinen yhteistyö, jossa musiikkieteilijän vastuulle jää musiikki. Jos tutkijalla on hallussaan musiikkianalyttinen kompetenssi, onko loppujen lopuksi niinkään luonnotonta keskittyä kehittämään populaarimusiikkiin käyviä formaaleja analyysimetoja? Tokkopa joka ainoan tutkijan joka ainoan tutkimuksen tulee sentään olla paraatiesimerkki sekä tuotannon, musiikin että vastaanoton huomioon ottamisesta. Eikö oleellisempaa ole, että populaarimusiikin tutkimus kokonaisuutena pysyy monitieteisenä ja monimetodisena? Populaarimusiikkia tutkitaan paljon, ja lyhyen ajan sisällä voi syntyä samanaiheisia mutta erimetodisia tutkimuksia jopa aivan itsestään. Mahdollisten yksilösuoritusten tavoittelemisen sijaan kannatettavampaa lienee erilaisten tutkijoiden välinen vuoropuhelu. Kun vasara on ainoa työkalu, kaikki ongelmat nähdään kärkkäästi nauiloina. Juuri tästä asenteesta tulisi luopua.

Mutta ei vielä riitä, että musikologit ja kulttuuritutkijat tekevät yhteistyötä; mukaan pitäisi vielä saada myöskin muusikot ja musiikin tekijät. Vaikka populaarimusiikin tutkijat joskus ovat itsekin pop-muusikoita, säveltäjiä tai soittajia, introspektiivisyys näiden ominaisuuksien suhteen, silloin kun asettaudutaan tutkijan rooliin, on vähäistä. Joskus voikin tulla yllätyksenä, kuinka vahvasti pop- ja rock-muusikot vieroksuvat populaarimusiikin tutkimusta; he eivät näe siellä jälkeäkään siitä ilosta, jota musiikki heille merkitsee. Musiikin tekijät ymmärtävät sen, mikä heidän kaikkien ponnistustensa tuloksena syntyy, musiikiksi ja suhtautuvat skeptisesti akateemiseen tutkimukseen, joka ei tätä musiikkia käsittele – tai joka muuttaa sen käsittämättömäksi (vrt. Tagg 2004).

Palatkaamme vielä Taggin jaotteluun erilaisista musiikillisen tietouden lajeista. Voimme todeta, että katsomatta siihen, onko kyseessä musiikkieteilijä vai ei, musiikin vastaanottamisessa kaikki musiikin ystävät ovat aidosti eteviä. Tältä pohjalta musiikista pitäisi voida muidenkin puhua kuin vain musiikkieteilijäisen käsitteistön hallitsevien henkilöiden. Populaarimusiikki on hyvin tärkeä asia elämässä suurelle osalle länsimaiden väestöä. Kaikkien tieteenalojen tutkimusmenetelmien alkeisoppikirjoissa kehoitetaan tutkimaan sitä, mikä kiinnostaa. On selvää, että musiikin ystävistä ne, jotka lopulta ryhtyvät tieteentekijöiksi, tuntevat kutsumusta puuttua myös populaarimusiikkiin siitä huolimatta, mille tieteenalalle he eksyvät ja minkälaisen metodisen työkalupakin he saavat koulutuksensa mukana. Sanan pitäisi olla vapaa – myös soivan musiikin osalta. On aika pohtia ennakkoluulottomasti sitä, minkälaisia metodeja olisi kehitettävä,



jotta musiikillisen tiedon lajien musta lammas, kompetenssi musiikin vastaanot-
tamisessa, voisi saada ansaitsemansa arvon.

Kirjallisuus

- Tagg, Philip 2002. Twenty Years After. Teoksessa *Looking Back, Looking Ahead. Popular Music Studies 20 Years Later*. Toim. Kimi Kärki – Rebecca Leydon – Henri Terho. Turku: IASPM Norden. 824–829.
- 2004. *Studying Music in the Audio-Visual Media – an Epistemological Mess*. Internet-artikkeli osoitteessa: <http://www.mediamusicstudies.net/tagg/articles/xpdfs/glasg95.pdf> (16.2.2004).

FT Marko Aho (marko.aho@uta.fi) työskentelee tutkimusjohtajana Tampereen yliopiston Musiikintutkimuksen laitoksella. Hän on tutkinut mm. suomalaisen iskelmäkulttuurin syvätasoja, ja hänen nykyisenä kiinnostuksen kohteenaan on mm. perinteisen suomalaisen tanssimusiikin ja sosiaalisen tanssin taktiiset ja kinesteettiset suhteet.

Populaarimusiikin tutkimus ja myöhäis- moderni kulttuuri – joitakin näkökulmia

Tarja Rautiainen

1990-luvun alusta lähtien yliopistot ovat totutelleet uuteen toimintakulttuuriin pysyäkseen pinnalla myöhäismodernissa kilpailutaloudessa. Vaikka yliopistojen keskeisistä tehtävistä – perustutkimuksesta ja opetuksesta – edelleenkin halutaan pitää kiinni, yliopistojen ja tieteellisen tutkimuksen yhteiskuntavastuuta perätään yhä voimakkaammin. Tulosajattelua kohtaan on esitetty oikeutettua kritiikkiä – varsinkin kun suurempaa tulosta täytyy tavoitella rahoituksen pysyessä entisellä tasolla. Kuitenkin ulkoa tuleva paine luo myös tilaisuuden tieteenalojen sisäiseen itsetutkiskeluun: on mahdollista kysyä, millä tavoin tutkimus- ja opetustraditiota olisi mahdollista ja tarpeellista kehittää ja laajentaa.

Tarkastelen seuraavassa tutkimuksen ja opetuksen haasteita erityisesti suomalaisen populaarimusiikintutkimuksen ja osin myös etnomusikologian näkökulmista. Haasteet ovat syntyneet sitä mukaan kun kulttuuriin liitettävät merkitykset ovat saaneet kokonaan uudenlaisen painoarvon. Esimerkiksi David



Chaney (2002) on puhunut kansalaisuuden kulturisoitumisesta. Ensinnäkin taloudellinen ja poliittinen valta ei toimi entiseen tapaan suhteellisen omalakisella kentällään, vaan toimintaa oikeutetaan entistä enemmän kulttuurisiin arvoihin. Toiseksi kulturisoitunut kansalaisuus nojaa kuluttajuuteen: kansalaiset halutaan vakuuttaa siitä, että maailma on kulutettavissa kaikilla tasoillaan – niin fyysisinä objekteina kuin mielikuvina, muistoina ja kokemuksinakin. Kolmanneksi esimerkiksi media korostaa kokemiseen ja elämyksellisyyteen liittyviä moodeja.

Kaikella tällä on vaikutuksensa myös musiikkiin liittyvään merkityksenantoon. Tästä voi vakuuttua, jos seuraa lyhyenkin aikaa puheenaiheita ja tematiikkoja sekä valtajulkisuudessa että sen liepeillä: samaan aikaan kun *Kilpailuvirasto* nimeää *Idols*-voittajan vuoden kilpailijaksi, itkuvirsiperinne nostetaan esiin terapianmuotona, keinona nykyihmiselle purkaa tunnelukkojaan.

On selvää, että perinteiset teos- tai genrelähtöiset lähestymistavat eivät ole yksinään riittäviä nykykulttuurin musiikillisten ilmiöiden tarkasteluun. Tämän pohjalta esitänkin, että yhteiskunta- ja mediatutkimuksen näkökulmia tulisi tuoda entistä selkeämmin erityisesti populaarimusiikin tutkimuksen metodologiseksi ja teoreettiseksi pohjaksi. En tarkoita sitä, että koko tutkimuksen suunta tulisi muuttaa, vaan pikemminkin katson tärkeäksi sen, että populaarimusiikin tutkimusta ja opetusta tulisi laajentaa nykykulttuurin ilmiöiden systemaattiseen tarkasteluun. Vaikka keskityn yleisiin kysymyksiin, nostan esille myös sen, miten paradigmaattiset ja metodologiset valinnat, esimerkiksi musiikki- ja kulttuuri-analyysin väliset suhteet, olisi mahdollista hahmottaa uudessa kulttuurisessa tilanteessa.

Tavaraistuminen ja musiikkikulttuuri

Olen useissa yhteyksissä nostanut esiin sen, kuinka etnomusikologian alkuvaiheet Suomessa olivat sidoksissa 1960-luvun lopun yhteiskunnalliseen heräämiseen ja moniarvoisuutta korostavan sosiologisen tutkimuksen esiinmarssiin (Rautiainen 2001 ja 2002). Musiikintutkijalle muodostui tuolloin tutkijan roolin ohella musiikkipoliitikon rooli. Ei liene liioiteltua väittää, että tämän päivän populaari- ja kansanmusiikin koulutusjärjestelmä Suomessa sekä esimerkiksi kansainvälisillä musiikkimarkkinoilla menestyneet kansanmusiikkiartistit ovat tuon politikoinnin merkittäviä tuloksia.

Yleisissä arvostuksissa on samalla tapahtunut hyppäys lähes ääriäitään. Niin kansanmusiikki kuin populaarimusiikkikin on lunastanut paikkansa entistä vahvemmin esimerkiksi kansallisen kulttuurin symbolina. Juuri kukaan ei käy julkisesti kiistämään niiden arvoa. Kuitenkin samalla ne ovat joutuneet tavaraistumisen kitaan: runolaulun esityskontekstiksi käy tänä päivänä MM-kisat ja itkuvirsien, kuten edellä totesin, terapiaistunnot. Populaarimusiikin tavaroitumisessa ja medioitumisessa ollaan monta askelta edellä. Populaarimusiikki on tällä





hetkellä Suomen valtion vientituote: kuluvana vuonna populaarimusiikin keskeisin tunnustus, Emma-palkinnot, jaettiin kauppa- ja teollisuusministeriön puheiden siivittämänä ja pääministerin istuessa yleisön joukossa. Hyvinvointivaltion musiikkipolitiikan rinnalle on siis muodostumassa kilpailutalouden musiikkipolitiikka. Musiikista on tullut pikemminkin investointi kuin tukipolitiikan piirissä oleva alue. Samalla kulttuuriteollisuus kaikkine toimijoineen on hyväksytty taiteenalaksi.

Yllä kerrottu on tietenkin osittain kärjistys: kansanmusiikki elää yhä ruohonjuuritasolla ja rockin tai hip-hopin genret radikaaleina ja kriittisinä haluamatta soittolistoilta. Kehityssuunta näyttääkin sellaiselta, että tulevaisuudessa musiikkikulttuurissa elävät rinnakkain niin traditiot (olivatpa ne sitten populaari- tai kansanmusiikkia) kuin niiden medioituneet muodot. Se, millaiseksi näiden kahden välinen vuorovaikutus muodostuu, lienee tulevaisuuden kulttuurintutkijalle yksi keskeinen tutkimuskysymys.

Musiikilliset käytänteet ja kommunikaatio tutkimuksen lähtökohtana

Populaarimusiikin nykyilmiöiden tutkiminen merkitsee nähdäkseni ns. kulttuurisen musiikintutkimuksen perusteiden laajentamista. Laajentamista siinä mielessä, että kulttuurinen musiikintutkimus on tähän saakka keskittynyt suurimmaksi osaksi tarkastelemaan taidemusiikkia; taidemusiikkiin liittyvien autonomia-käsitysten purkaminen on ollut yksi sen keskeisimmistä tehtävistä (ks. esim. Leppänen & Moisala 2003). Tämän työn arvoa ei voi kiistää. Tämän rinnalla olisi kuitenkin nyt mahdollisuus laajentaa perspektiiviä ja pureutua systemaattisemmin nykykulttuurin ilmiöihin.

Pyrkimyksestä tähän suuntaan kertoo esimerkiksi vuonna 2003 ilmestynyt artikkelikokoelma *The Cultural Study of Music* (Clayton et. al [eds.]). Alkusanoina yksi kirjan toimittajista Richard Middleton (2003, 2–3) toteaa sen, minkä itsekkin olen pannut merkille: vaikka erityisesti populaarimusiikin tutkimuksessa lähtökohdaksi on nykypäivänä lähes kautta linjan muodostunut kulttuurisensitiivinen ote, jossa korostetaan musiikin tutkimista kontekstissaan, monessa kohtaa kontekstointi on jäänyt pinnalliseksi. Esimerkiksi merkityksen muodostumisen prosessin monopolisuuden ja kulttuurin läpikotaisen poliittisuuden nivominen osaksi tutkimusta kun on viime kädessä hyvin haasteellinen tehtävä. Samalla sitoutuminen länsimaisiin taidekäsityksiin ei ole kadonnut minnekään: pikemminkin perinteisen länsimaista kulttuuria halkovan korkeamatala-jaottelun rinnalle on populaarimusiikin tutkimuksen sisälle syntynyt vastaava estetiikka. Esimerkiksi Philip Tagg (1998) on kritisoinut sitä, kuinka populaarimusiikin tutkijoiden tutkimuskohteeksi valikoituvat useimmin kanonisoidut ilmiöt, populaarimusiikin korkea.

En näe estetiikan mukanaoloa sinällään ongelmana, jos vain tutkija pystyy reflektoimaan ajatteluaan. Kertoohan se, kuinka keskeinen musiikki on mediumina



ja henkilökohtaisen merkityksmaailman rakentaja – tutkijakaan ei voi sitä vastustaa. Tutkimuksen ohjautuminen tavalla tai toisella esteettisten näkemysten pohjalta tai niiden läsnäolo tutkimuksessa on kuitenkin viime kädessä epistemologinen kysymys, eli se kertoo siitä, millaiseksi katsomme musiikkia koskevan tiedon ja sen luonteen. Kuten edellä totesin, voidaan väittää, että populaarimusiikin tutkimuksessa ja osin ehkä jopa etnomusikologiassakin on nähtävissä ajattelun logiikkaa, joka viittaa viime kädessä länsimaisen taidemusiikkikulttuurin perusajatuksiin ja estetiikkaan (tai ylipäänsä dikotomioihin korkea/matala jne.). Esimerkiksi rock-musiikin historiatutkimuksiin tiensä löytävät hyvin helposti romanttiset käsitykset taideteoksesta ja taiteilijuudesta, vaikka samaan hengenvetoon voidaan korostaa kyseisen musiikinlajin marginaalisuutta suhteessa valtakulttuuriin (ja taidemusiikkiin). Sen vuoksi esitän, että epistemologisten kysymysten perusteellisempi pohdinta ja kenties uudelleenmuotoilu antaisivat mahdollisuuden terävöittää populaarimusiikin tutkimuksen perusteita.

Lähtökohtana pidän sitä, että musiikin kulttuurilähtöisyyden teesin (musiikki kulttuurissa ja kulttuurina) pohjaksi tulisi nostaa selkeämmin yhteiskuntateoreettinen lähestymistapa. (Populaari)musiikintutkimuksessa kontekstit jäävät usein pinnalliselle tasolle juuri sen vuoksi, että niitä ei ole kyetty näkemään laajemmin osana yleisempää yhteiskuntakehitystä. Tähän liittyviä tematiikkoja ovat esimerkiksi seuraavat:

- a) *Länsimaisen yhteiskunnan modernisaatioprosessin eri vaiheet.* Länsimaisen yhteiskunnan modernisaatioprosessin eri vaiheiden huomiointi on nähdäkseni keskeistä musiikinlajien ja tyylien historian ja luonteen hahmottamisessa sekä musiikin kentän makrotason hahmottelussa. Esimerkiksi William Washabaugh (1998, 1–3) tulkitsee populaarimusiikkia modernissa yhteiskunnassa jälkiuskonnollisena kokemuksena. Tunnekokemus ja elämyksellisyys ovat siirtyneet korkeakulttuurin lisäksi myös populaarikulttuurin alueelle yhteiskunnan yleisen eriytymiskehityksen myötä. Tämä on rakentanut järki–tunne-dikotomiaa sekä luonut merkityksiltään erittäin latautuneen kentän, koska siellä vaikuttavia arvoja (koskien esimerkiksi sukupuolta, rotua ja yhteiskuntaluokkaa) ei lähtökohtaisesti eksplikoida.

Musiikkiin liittyvää tunnetaloutta itsessään ja sitä kannattelevia yleisempiä arvoja on näin mahdollista tarkastella historiallisesti muodostuneena yhteiskunnallisena *käytänteenä*, jolloin niihin on mahdollista ottaa tarvittaessa myös välimatkaa. Etnomusikologiassa tämä on ollut keskeinen teesi, mutta kriittinen suhtautuminen esteettisiin käsityksiin on ollut pikemminkin moraalista kuin perustunut niiden systemaattiseen tarkasteluun.

- b) *Painopisteen siirtäminen entistä vahvemmin kommunikaation tarkasteluun myöhäismodernin kulttuurin ilmiöitä analysoitaessa.* Myöhäismodernissa kulttuurissa, jossa elää rinnakkain niin valistuksen



ideaaleja kuin fragmentaarisuuttakin sekä arvovapautta ja eklektisyyttä korostavia näkemyksiä, kommunikaatio nousee keskeiseen asemaan: ihmiset joutuvat ylittämään tulkinnallisten yhteisöjen rajoja entistä useammin. Rajojen ylittäminen on myös itsessään keino kommunikoida. Erityisen hyvin tämä tulee esiin elektro- ja tanssimusiikin eri tyyleissä. Niiden osalta esimerkiksi perinteinen genrejaottelu on jokseenkin vaivalloinen tehtävä: niistä kyllä löytyy esimerkiksi romantiikkaan palautuvia näkemyksiä taiteilijuudesta, mutta niihin liittyy paljon myös käytäntöjä (esimerkiksi elementtien kierrättäminen) tai ylipäänsä refleksiivisyyttä, jonka nimeämisen rinnalla tekemisen *mielen* (representaation) hahmottaminen on tärkeää.

- c) *Kulttuurin multimodaalisuuden eli moniaistisuuden huomioiminen:* arkipäiväämme hallitsevat monet, ristikkäisetkin symboliset järjestelmät. Musiikki on yksi niistä symbolisista järjestelmistä, joiden merkitys näyttää yhä vain kasvavan medioitumisen myötä. Merkityksen kasvun jäljille ei päästä niinkään artisti- ja/tai teoslähtöisen tarkastelutavan avulla vaan pikemminkin analysoimalla musiikin synnyttämää ei-kielellistä ja ruumiillista kommunikaatiota hyvinkin erilaisissa kulttuurisissa käytännöissä ja kulttuurintuotteissa (esim. pelit, mainokset, TV-formaatit, radion soittoäännet, muzak, elokuvien äänitehosteet).

Voidaan väittää, että edellä kuvatut lähestymistavat siirtävät katseen pois "itse musiikista" sen kontekstiin. Tämä onkin ollut keskeinen kulttuuriseen musiikintutkimukseen kohdistettu kritiikki. Tässä tapauksessa "itse musiikki" on kuitenkin minulle *mediumi* samaan tapaan kuin John Shepherd ja Peter Wicke (1997) sen määrittelevät. Musiikki mediumina, välittäjäaineena, strukturoi kokemusta, antaa sille hahmon ja luonteen, mutta siihen ei sinällään liity ydintä. Keskeistä sen sijaan on juuri toiminta: kysymys siitä, miten musiikki operoi toiminnallisella, ei-kielellisellä ja ruumiillisella tasolla.

Suhteellisen autonomisuuden vuoksi musiikkia voisi kutsua myös diskursiksi, joka toimii myös yhdessä muiden symbolisten järjestelmien kanssa. Tämän vuoksi näen esittelemäni tutkimuskohteen – musiikin myöhäismodernissa yhteiskunnassa – vaativan monitieteellistä lähestymistapaa. Toisin sanoen tulisi ehkä selkeämmin perääntyä siitä varsin usein esille tulevasta ajattelutavasta, jonka mukaan musiikintutkijan täytyy puolustaa musiikin erityisyyttä tai että vain musiikintutkija voi musiikkia ymmärtää. Tieteenhistoriallisesti tuo puolustaminen lienee perusteltua, onhan se ollut yksi keskeinen argumentti kamppailussa, jonka avulla esimerkiksi etnomusikologia on pyrkinyt raivaamaan itselleen tilaa tieteen kentällä. Kuitenkin nykypäivänä aktiivinen hakeutuminen yhteistyöhön eri tieteenalojen kanssa on nähdäkseni kannatettavampi ja kantavampi strategia.

Musiikki- ja kulttuurianalyysin tasavertainen liitto?

Mitä tieteidenvälisyys sitten merkitsee? Ensinnäkään se ei merkitse luopumista musiikkianalyysista vaan pikemminkin analyysin kehittämistä siihen suuntaan, että se voi pureutua nykypäivän musiikillisiin käytäntöihin ja kulttuurintuotteisiin ”perinteisen” tyyli/kappale/teos-analyysin rinnalla. Keskeisiä kysymyksiä ovat tällöin esimerkiksi: Miten musiikilliset käytännöt ja kulttuurintuotteet kommunikoivat kokemuksen ja ruumiin tasolla, ja mikä on tämän kommunikaation kenttä, politiikka ja estetiikka? Millä tavoin ne rakentavat yksilön ei-kielellistä elämys- ja kokemusmaailmaa? Miten afroamerikkalainen lauluidiomi muodostuu suomalaisuuden merkiksi? Miten itkulaulu auttaa ihmistä kestämään individualisoituneen kulttuurin paineet? Toisaalta musiikillisen merkityksenannon välittyminen mediumista toiseen, TV-formaateista peleihin, on yksi keskeinen myöhäismodernin kulttuurin piirre. Lisäksi pohtia voi sitä, miten musiikillisesta kokemuksesta viime kädessä tulee tuote (esimerkiksi terapia- tai vientituote).

Tällainen kysymyksenasettelu pystyy siten mielestäni lieventämään musiikki- ja kulttuurianalyysista käytyä kamppailua. Tähän saakka tämä kamppailu on ollut ymmärrettävissä lähinnä bourdieulaisittain: metodin valinnan on katsottu olevan samalla kannanotto siitä, mihin asemiin kentällä tutkija haluaa sitoutua (halusipa tutkija sitä tai ei), ja koska tuo kenttä on ollut pieni, vaihtoehtoja on ollut kaksi. Musiikkianalyysia kannattavien puheessa kulttuurianalyysi on ollut usein ”sosiologiaa” ja musiikkianalyysi ”oikeaa” musiikintutkimusta. ”Sosiologialla” on ollut tässä yhteydessä voimakkaan negatiivinen konnotaatio. Kritiikki musiikkianalyysia kohtaan taas on perustunut siihen, että puhtaan musiikkianalyysin on katsottu ylläpitävän autonomista musiikkikäsitystä.

Molemmilla kannoilla lienee oikeutuksensa. Kuitenkin tässä puheenvuorossa peräänkuuluttamani tutkimusotteen perspektiivistä katsottuna kiista itsessään ei ole tarkoituksenmukainen. Pikemminkin metodin valinta lähtee siitä, miten se voi antaa relevanttia tietoa tutkimuskohteesta. Jos kiinnostuksen keskiössä on ei-kielellinen (ruumiillinen) kokemusmaailma myöhäismodernissa kulttuurissa, on selvää, että tuolloin on mahdollisuus liikkua joustavasti musiikki- ja kulttuurianalyysin risteyskohdissa.

Toisaalta musiikin tutkiminen yhteiskuntatutkimuksen tapaan käytänteinä ja kommunikaationa luo pohjaa sille, että keskustelukumppaneita löytyy myös muiden tieteenalojen piiristä. Pidemmällä tähtäyksellä tämä dialogi luo mahdollisuuksia laajentaa tieteenalalan toimintakenttää niin, että siellä toimivilla ja alaa opiskelevilla on tulevaisuudessa tämän hetkistä paremmat mahdollisuudet toimia ja työllistyä musiikintutkimuksen piirissä.

Kirjallisuus

Chaney, David 2002. *Cultural Change and Everyday life*. New York, NY: Palgrave.



- Clayton, Martin – Trevor Herbert – Richard Middleton (toim.) 2003. *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. New York, NY & London: Routledge.
- Leppänen, Taru & Pirkko Moisala 2003. Kulttuurinen musiikintutkimus. Teoksessa *Johdatus musiikintutkimukseen*. Toim. Tuomas Eerola – Jukka Louhivuori – Pirkko Moisala. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura. 71–86.
- Rautiainen, Tarja 2001. *Pop, protesti, laulu. Korkean ja matalan murroksia 1960-luvun suomalaisessa populaarimusiikissa*. Tampere: Tampere University Press.
- 2002. Suomen musiikin koko kuva. *Musiikki* 3: 5–18.
- Middleton, Richard 2003. Music Studies and Idea of Culture. Teoksessa ks. Clayton et al. (toim.) 2003. 1–15.
- Shepherd, John & Peter Wicke 1997. *Music and Cultural Theory*. Cambridge: Polity Press.
- Tagg, Philip 1998. Popular Music Studies – Birde or Barrier? Symposium 'La musica come ponte fra popoli', Bolzano, 7.11.1998. Internet-artikkeli osoitteessa: <http://www.theblackbook.net/acad/tagg/articles/bolz9811.html> (2.4.2004).
- Washabaugh, William 1998. Introduction: Music, Dance, and the Politics of Passion. Teoksessa *The Passion of Music and Dance*. Toim. William Washabaugh. Oxford & New York, NY: Berg. 1–26.

FT Tarja Rautiainen (tarja.rautiainen@uta.fi) on Tampereen yliopiston musiikintutkimuksen laitoksen yliassistentti. Hän käynnistää syksyllä 2004 Suomen Akatemian rahoittaman, musiikin tavaroitumista 2000-luvun Suomessa tarkastelevan tutkimushankeen.

Tutkija, fani, kriitikko?

Ajatuksia populaarimusiikin tutkijan identiteetistä ja asemasta

Marja Andersson

Tutkija, kuten esimerkiksi väitöskirjantekijä, joutuu pohtimaan työnsä kuluessa omaa tutkijaidentiteettiään ja suhdettaan tutkimuksensa kohteeseen. Oma sosiologian alan väitöskirjani liittyy Ruisrockiin. Tutkimukseni keskiössä ei ole Ruisrock sinänsä, itse tapahtuma ja sen sisältämä musiikki vaan pikemminkin festivaalin sijoittuminen laajempaan kulttuuriseen, yhteiskunnalliseen ja historialliseen kontekstiin sekä tapahtuman luonteen ja aseman määrittely lehtikirjoituksissa ja kaupunginhallinnon virallisissa asiakirjoissa. Näkökulmani aiheeseeni on sosiologinen ja historiallinen.

Kertoessani tutkimukseni aiheesta minulta yleensä kysytään, miten valitsin tutkimukseni aiheen – ja miten Ruisrock liittyy omaan elämäni. Usein kysyjät olettavat aiheenvalintani johtuvan siitä, että harrastan itse aktiivisesti rockia tai rockfestivaaleilla käymistä. Tunnen epämääräistä nolostumista vastatessani,





että aiheenvalintani on määrännyt pikemminkin sattuma kuin omakohtainen asianharrastus. En ole aktiivinen rockin harrastaja tai kuuntelija vaikken sitä vieroksukaan – musiikin suhteen olen epäsystemaattinen ja kaikkiruokainen kuuntelija. En tunne rockin tai yleisemmin populaarimusiikin genrejä erityisen hyvin enkä myöskään koe olevani kenenkään tietyn artistin tai musiikinlajin intohimoinen fani. En ole myöskään erityisesti harrastanut rockfestivaaleilla käymistä; turkulaisena olen toki käynyt Ruisrockissa, mutta käyntini ovat laskettavissa yhden käden sormilla.

Selostukseni aiheuttavat toisinaan ihmettelyä siitä, miksi ylipäätään tutkin aihetta, josta en ole omakohtaisesti kiinnostunut, sekä epäilyjä siitä, pystynkö lainkaan ymmärtämään valitsemaani aihetta ollessani näin ”ulkopuolinen” rockin kentällä. Yleisenä oletuksena näyttäisikin olevan, että rockin tutkijat yleensä ovat – ja heidän myös tulisi olla – ”sisäpuolisia” eli *insidereita* suhteessa rockiin, osallisia omassa tutkimuskohteessaan ja subjektiivisesti siihen sitoutuneita. Hyvä esimerkki tästä on nähtävissä rocksosiologisessa teoksessa *Hyvää pahaa rock 'n' roll* (toim. Saaristo 2003), johon kirjoitin artikkelin Ruisrockista (Suoninen 2003). Teoksen toimittaja esitti esipuheessaan yhdeksi artikkeleita yhdistäväksi tekijäksi tekstien omakohtaisuuden. Hän oletti, että kirjoitetut tekstit heijastelevat kirjoittajien henkilökohtaisia rockmuistoja ja -kokemuksia. Hän myös totesi, että kirjoittajia ”yhdistää kiinnostus rockiin ja rockkulttuuriin. He eivät ole kiinnostuneita siitä ainoastaan ilmiönä, vaan myös faneina, musiikin kuluttajina.” (Saaristo 2003, 17.) Tämä varmaan pätee joihinkin – kenties jopa useimpiin – kirjoittajiin, mutta itseäni en kuvauksesta tunnista.¹

Oletus populaarimusiikin tutkijan sitoutumisesta kohteeseensa kuvaa kuitenkin hyvin populaarimusiikin tutkimuskentän yleistä tilannetta, minkä huomaa esimerkiksi tilaisuuksissa, joissa populaarimusiikin tutkijat kokoontuvat. Suurin osa heistä nimittäin vaikuttaa olevan intohimoisia asianharrastajia tai faneja. (Ks. esim. Maxwell 2002, 107–109; Bennett 2002, 460; Weisethaunet 2002, 142–143.) Populaarimusiikin tutkimus näyttää usein syntyvän henkilökohtaisesta kiinnostuksesta tiettyyn musiikinlajiin, esiintyjään tai musiikilliseen ilmiöön. Myös raja populaarimusiikin tutkimuksen ja journalismin välillä on ollut häilyvä, ja rocktutkijoista monet ovat toimineet myös rockkriitikkoina – tunnetun esimerkin tarjoaa Simon Frith, joka on tutkimustyönsä ohella harjoittanut myös rockjournalismia. Toisaalta journalistien kirjoittamia tekstejä on arvostettu ja hyödynnetty akateemisessa tutkimuksessa; esimerkiksi Greil Marcus ja Jon Savage ovat journalisteja, joiden teokset ovat saavuttaneet vankan aseman myös rockin tutkimuksen kentällä. (Ks. Kallioniemi 1998, 23–36; Weisethaunet 2002, 143.) Kaiken kaikkiaan rajat populaarimusiikin tutkimisen, journalismin ja

¹ Hiphopia tutkinut Ian Maxwell (2002) on kuvaillut samankaltaista tilannetta. Hän kertoo olleensa täysin ulkopuolinen suhteessa hiphoppiin aloittaessaan tutkimuksensa. Hän toteaa törmäävänsä jatkuvasti kysymyksiin siitä, onko hän itse räppäri, sekä huomautuksiin siitä, ettei hän aiheestaan huolimatta näytä räppäritä.





musiikin harrastamisen välillä ovat olleet joustavat ja tutkijan, kriitikon ja fanin roolit ovat sekoittuneet toisiinsa.

Mutta miksi näin on? Miksi juuri populaarimusiikin tutkijan oletetaan olevan – ja usein hän myös on – oman elämänhistoriansa, elämäntapansa ja makunsa puolesta tutkimuskohteeseensa sitoutunut?² Miksi ja miten populaarimusiikin tutkimus poikkeaa muista tutkimusaloista, sillä eihän oleteta, että ympäristöpolitiikan tutkija toimii itse aktiivisesti ympäristöpolitiikan kentällä tai että kulutustutkija on intohimoinen shoppailija. Sosiologisessa tutkimuksessa ei yleensä edellytetä, että tutkijalla on omakohtaisia kokemuksia kohteestaan, tai ajatella, että tutkimuskohteen ymmärtäminen vaatii intohimoista sitoutumista ja osallisuutta kohteeseen. Jos näin oletettaisiin, kävisi monen alan tutkimus mahdolltomaksi tai turhaksi: esimerkiksi lapsuutta, mielenterveyden ongelmia tai kaukaista historiaa ei olisi mielekästä tutkia. Mikä siis on tuottanut ja tuottaa yhä oletuksen ja jopa vaatimuksen juuri populaarimusiikin tutkijan osallisuudesta ja subjektiivisesta sitoutumisesta kohteeseensa? Ja miten tätä olettamusta pitäisi arvioida – onko tutkijan osallisuudesta hyötyä vai haittaa tutkimukselle?

Populaarimusiikin tutkija osallisena

Yksi populaarimusiikin tutkijan subjektiivisen aseman korostamisen syy löytyy 1980-luvun paradigmanmuutoksesta, populaarimusiikin tutkimuksen etnografisesta käänteestä (esim. Bennett 2002, 455). Käännettä voidaan pitää eräänlaisena vastareaktiona populaarimusiikin tutkimusta aiemmin hallinneelle Birminghamin koulukunnan (CCCS³) nuoriso- ja alakulttuurien tutkimusperinteelle, joka painotti teorialähtöisyyttä ja suhtautui kriittisesti kaupalliseen masakulttuuriin. Vastareaktio näkyi etnografisen otteen yleistymisenä ja kaiken populaarimusiikin – myös ”musiikkiteollisuuden” tuotteiden – positiivisena arvottamisena. Samalla tutkijan asema tuli uudelleenarvioinnin kohteeksi: tutkimuksellisen etäisyyden (tutkijan etääntyminen kohteestaan) ja objektiivisuuden ihanteet syrjäytettiin. Monet nuoret tutkijat alkoivat tutkia sitä musiikkikulttuuria, jonka he tunsivat ja jossa he olivat ”sisällä” *insiderin* tai fanin asemassa. (Bennett 2002, 452–460; Weisethaunet 2002, 143.) Tutkijan asema muuttui etäisestä tarkastelijasta osalliseksi ja objektiivisuuden tavoittelijasta subjektiivisesti sitoutuneeksi. Tämä muutos on näkynyt sekä kansainvälisellä tasolla että suomalaisessa populaarimusiikin tutkimuksessa.

Samanaikaisesti populaarimusiikin tutkimuksessa alettiin painottaa kokemuksellisuuden merkitystä. Musiikkia ja musiikin kulutusta alettiin tulkita tuntei-

² Sama problematiikka tosin koskettaa jossakin määrin taiteentutkimuksen, populaarikulttuuritutkimuksen ja kulttuuritutkimuksen tutkijoita yleensäkin. Käsittelen kuitenkin puheenvuorossani kysymystä nimenomaan populaarimusiikin tutkimuksen näkökulmasta.

³ Centre for Contemporary Cultural Studies.



den, elämysten ja kokemusten kautta. Erityisesti Lawrence Grossbergin (1995, 34–41) näkemykset populaarikulttuurin kulutusta luonnehtivasta affektiivisuudesta vaikuttivat populaarimusiikin tutkimukseen. Näkemys pitää sisällään ajatuksen siitä, että populaarikulttuurin kulutus on erilaista kuin korkeakulttuurin kulutus. Grossbergin mukaan populaarikulttuurin kulutusta määrittää mielihyvän tuotanto, halu saada nautintoa tai viihdytystä. Erityistä hänen mukaansa on myös se, että vain populaarikulttuurin kentällä voidaan kuluttajan suhdetta kulttuurintuotteisiin kuvailla fanin ja faniuden käsitteillä, ja fanin suhde kulttuuriin teksteihin toimii affektiivisuuden alueella. Affektiivisuus tarkoittaa ”sitä, miten ja kuinka paljon kohteilla on ihmisille väliä, kuinka paljon he panostavat niihin. Affektia kuvataan usein haluksi, tahdoksi, tuntemistavaksi, intohimoksi, huomioksi tms.” (Ibid. 268.) Onkin helppo havaita, miten kokemuksellisuuden ja affektiivisuuden korostaminen sekä erityisen huomion kiinnittäminen fanien kokemistapaan johtaa tutkijan hyödyntämään omia subjektiivisia kokemuksiaan ja tuntemuksiaan.

Näkemys populaarimusiikin erityisluonteesta on siis vaikuttanut siihen, miten tutkijan asemaa on arvioitu suhteessa kohteeseensa. Tutkimukseen on vaikuttanut suuresti myös se populaarikulttuurin tutkimuksessa vallitseva näkemys, että populaarikulttuuri on aina arvosidonnaista, jolloin populaarikulttuurin kulutus sisältää aina sekä esteettistä että moraalista (poliittista) arvottamista, josta edes tutkija ei pysty ottamaan etäisyyttä. Populaarimusiikin tutkija ei siis pysty pakenemaan omaa musiikkia koskevaa arvottamistaan. Esimerkiksi Frithin (1998) mukaan tutkijan tulisi avoimesti tunnustaa ja tunnustaa oma subjektiivinen asemansa eikä yrittää turhaan peitellä arvottamistaan. Frith pitää objektiivisuuden pyrkimystä turhana ja jopa haitallisena siksi, että se etäännyttää tutkijat arkipäivän arvottavasta tavasta tarkastella populaarikulttuuria (vrt. mikä on mielestäni hyvää, mikä huonoa; mistä pidän, mitä en voi sietää). Hän kuvaa tieteellisen diskurssin ja arkipäivän diskurssin välistä eroa termeillä luokkahuonediskurssi (*discourse of the classroom*) ja käytävädiskurssi (*discourse of the hallway*). Ensimmäinen koskee tiettyä aihetta (esimerkiksi jotakin musiikinlajia), jälkimmäinen sekä omaa että muiden suorittamaa aiheen arvottamista (mielipide musiikinlajista). Frithin mukaan luokkahuonepuheen tekee ongelmalliseksi se, että siihenkin perimmiltään sisältyy arvottamista – tätä arvottamista ei vain tuoda julki, sillä se on kätkeytynyt analyysiin esimerkiksi poliittisina kannanottoina. (Frith 1998, 12–16.) Populaarikulttuurin arvottamista ei siis voi välttää tutkimuksessa vaikka kuinka yrittäisi.

Frithin mielestä arvottamisen välttämistä ei pitäisi edes yrittää; hänen mukaansa arvovapaus ei ole populaarikulttuurin tutkijan tavoite. Hänen mukaansa tutkijan tulisi paitsi julkituoda omat arvonsa, myös pyrkiä puhumaan näiden arvojen puolesta ja taivuttamaan muita omalle kannalleen. Frith kysyykin, että jos hän pitää itse Dickensia parempana kuin Barbara Cartlandia, niin eikö hänen pitäisi tuoda tämä näkemyksensä esiin ja myös yrittää taivuttaa muut ihmiset lukemaan mieluummin Dickensia kuin Cartlandia. Ja eikö hänen pitäisi tällöin argumentoida käyttäen sekä tieteellistä luokkahuonediskurssia että arkipäiväistä käytävädiskurssia? (Frith 1998, 16.) Frithin mukaan popu-



laarikulttuurin arvottamisen tulisi näkyä tutkimuksessa selkeinä kannanottoina tutkittavan ilmiön hyvyydestä tai huonoudesta. Hän peräänkuuluttaa tutkijan subjektiivisuutta ja osallisuutta, fanipuhetta verettömäksi käyneeseen akateemiseen tutkimukseen. (Ibid. 3–12.) Frithin mielestä on siis hyvä, jos tutkija on fani, ja tällöin tutkijan pitäisi toimia myös kriitikkona.

Oletus populaarimusiikin tutkijan osallisuudesta tutkimuskohteeseensa liittyy siis näkemykseen populaarimusiikin tai ylipäänsä populaarikulttuurin erityisluonteesta, ja lisäksi etnografinen käänne on tuonut esille tutkijan osallisuuden hyödyt. Tutkijan fanius tai osallisuus tiettyyn musiikkikulttuuriin on helpottanut kenties keskeisintä etnografisen tutkimuksen ongelmaa eli tutkijan pääsyä kentälle (esim. Hammersley & Atkinson 1983, 54–76). Varsinkin silloin, kun tutkimuksen kohteena on marginaalisessa asemassa oleva kulttuuri (kulttuuri, jossa liikutaan sallitun ja kielletyn, hyväksytyyn ja paheksutun rajamailla), voi tutkijan pääsy kentälle ja informanttien löytäminen olla hyvin vaikeaa. Jos tutkija on kuitenkin jo valmiiksi ”sisällä” kulttuurissa ja tuntee kentän keskeiset toimijat, on tämä ongelma ratkaistu. Kulttuurin aiempi tuntemus auttaa tutkijaa muutenkin kenttätöissä. Kun tutkija tuntee tutkimansa kulttuurin pelisäännöt, hallitsee kentän käyttäytymiskoodin ja kielenkäytön, hänen toimintansa kentällä helpottuu. (Bennett 2002, 460.)

Hyvän esimerkin osallisuuden hyödyntämisestä tarjoaa Ritva Raipan (2002) tuore väitöskirja, jossa hän tutkii etnografisella ja elämäkertatutkimuksellisella otteella punkkia kulttuurina ja punkkareiden elämäntapaa.⁴ Raippa tuo heti tutkimuksensa johdannossa esiin oman punknuoruutensa eli sisäpiiriläisen asemansa suhteessa tutkimuskohteenaan olevaan punkkulttuuriin. Hän arvioi tämän seikan positiivista vaikutusta tutkimukseensa seuraavasti:

Katson punkkulttuuria (entisen) punkkarin näkökulmasta, ja kuten tutkimuksen tavoitteena ilmaisenkin, pyrkimyksenäni on nähdä erilaisuus (punk) voimavarana. Se, että olen ollut itse punkkari, on helpottanut kontaktin ottoa. Punk oli yhdistävä tekijä, josta oli helppo luoda lämminhenkinen, vapautunut ilmapiiri haastattelulle. [– –] Oma kantani on se, että punkkokemukseni antaa tutkimukselle syvyyttä ja jopa lisää luotettavuutta, koska tietoa voi tarkastella omasta tietämyksestä käsin. (Raippa 2002, 38.)

Osallisuuden ongelmat

Aina ei kuitenkaan tutkijan, fanin ja kriitikon roolien yhdistäminen suju ongelmitta. Grossberg (1995) on kertonut ongelmista, jotka hän kohtasi yrittäessään esiintyä opetustyössään sekä tutkijan että fanin roolissa. Tutkijan roolissa esiintyminen vähensi opiskelijoiden silmissä hänen uskottavuuttaan fanina. Fanin roolissa esiintyminen puolestaan edellytti tutkijan roolista luopumista. Kuiten-

⁴ Raipan tutkimuksen keskiössä on punk kulttuurina, ei vain musiikkina. Punk-musiikki muodostaa kuitenkin keskeisen punkkulttuurin osan.





kaan hän ei pystynyt erottamaan fanin roolissa omaksumaansa "sisäpiirin tietoa" tutkijan tietoisuudestaan. Kollegat kritisoivat Grossbergia siitä, että hän analysoinnin sijasta siirtyi kritiikittömästi "ylistämään" musiikkia. Toisaalta opiskelijat kyseenalaistivat Grossbergin faniroolissa musiikista tekemät tulkinnat. (Grossberg 1995, 54–55.)

Viime vuosina onkin virinnyt keskustelua, jossa on arvioitu populaarimusiikin tutkijan roolia tai erilaisia rooleja kriittisesti. Erityisesti huomiota on kiinnitetty tutkijan rooliin fanina sekä metodologisiin ongelmiin, joita sitoutuneen sisäpiiriläisen aseman ja tiedon hyväksikäyttäminen saattaa tuottaa tutkimukseen (esim. Grossberg 1995, 52–58; Grossberg 2000; Bennett 2002; Weisethaunet 2002; Maxwell 2002). Kriitiikin lähtökohtana on ollut se, että sisäpiiriläisen asemasta koituu tutkijalle hyödyn lisäksi myös haittaa. Kun tutkimuksen kohde on tutkijalle ennestään tuttu ja tutkija on vahvasti sitoutunut kohteeseen ja arvottaa sitä positiivisesti, käy kriittisen etäisyyden ottaminen kohteeseen vaikeaksi. Tutkijan saattaa esimerkiksi olla vaikea reflektoida oman sisäpiiriläisen tietonsa ja kokemuksensa asemaa ja merkitystä. Usein merkityksiä ja elämyksiä painottavassa tekstissä jääkin täysin identifioimatta se, kenen kokemuksia siinä konstruoidaan – tutkijan vai jonkun muun. Fani-tutkija saattaa samaistaa oman (fani)kokemuksensa laajemman ryhmän kokemukseksi pohtimatta lainkaan sitä, onko hänen yksittäinen kokemuksensa ongelmitta yleistettävissä laajemman ryhmän (kulttuuriseksi) kokemukseksi; tällöin tutkija esittää oman tulkintansa musiikin tai musiikkikulttuurin merkityksestä tukeutuen täysin subjektiivisiin kokemuksiinsa ja arvostuksiinsa. (Maxwell 2002, 111; Kahn-Harris 2002, 415.)

Kulttuurin aiempi tuntemus saattaa myös heikentää tutkijan kykyä tehdä kohteestaan huomioita. Sisäpiiriläisen asemassa oleva tutkija "löytää" usein tutkimuksessaan vain sen, minkä hän kohteena olevasta kulttuurista tiesi jo ennestään. Tämä on seurausta siitä, ettei tutkija pysty etääntymään omista tiedoistaan ja etsimään sitä, mitä hän ei ennalta tiedä. Kenttätyö toimii tällöin vain keinona todentaa tutkijan aikaisempi tietämys, jolloin tutkimuksen tuottama tieto ei välttämättä ole tieteellisesti kovin merkityksellistä. (Grossberg 2000, 103–104.)

Tutkija saattaa myös omaksua kritiikittömästi arkipuheen käsitteet ja käyttää niitä kohteen tulkinnan lähtökohtina. Arkipuheen käsitteet ohjaavat tällöin tutkimusta vahvasti ja saattavat tuottaa ongelmia. Esimerkiksi Hans Weisethaunet toteaa, että tutkimuksen lähtökohdaksi otetaan usein jokin journalistien, muusikoiden tai fanien määrittelemä genre. Nämä genret eivät kuitenkaan välttämättä kuvaa musiikin sisältöä tai merkitystä erityisen hyvin, ja arkikäytössä vakiintuneet genrejen nimet saattavat olla myös varsin vanhentuneita. (Weisethaunet 2002, 145–146.) Arkikielen käsitteistä on kritisoitu erityisesti ns. fanikäsitteitä, koska ne tarkastelevat yleensä kohdettaan binaaristen arvottavien jaotteluiden kautta (Bennett 2002, 461–462). Fanikäsitteiden binaarisuus johtuu Grossbergin mukaan siitä, että fanius liittyy läheisesti identiteetin rakentamiseen. Identiteetin tavoin fanius rakentuu keskeisesti erojen tekemiselle, maailman jakamiselle meihin ja muihin. Erot perustuvat arvottamiselle, ideologisille valinnoille. Ideologiset erot ilmaistaan fanipuheessa vastakohtapareina,





joita ovat esimerkiksi keskus vs. marginaalisuus, pop vs. rock, valtavirta vs. periferia, kaupallinen vs. itsenäinen, myötäsukainen vs. vastustava ja – kenties keskeisimpänä kaikista – autenttinen vs. tuotteistettu. Omaksuessaan tällaisia käsitteitä tutkija joutuu omaksumaan myös niiden sisältämän perspektiivin eli kohteen arvottamisen. (Grossberg 1995, 43–48.) Fani-tutkija ei kuitenkaan välttämättä ole tietoinen siitä, että fanipuheen käsitteistö ei pelkästään kuvaa kohdettaan vaan myös heijastaa arvovalintoja.

Fanipuheeseen juuttumisesta voi koitua tutkijalle muitakin ongelmia. Liiallinen tukeutuminen kulttuurin sisäisten toimijoiden kieleen ja tulkintoihin saattaa estää tutkijaa kehittämästä analyysin välineitä eli teoreettisia käsitteitä tai näkökulmia kohteeseensa. Weisethaunet viittaakin tarpeeseen tunnistaa kulttuurisista teksteistä *emic*- ja *etic*-näkökulmat, toisin sanoen teksteissä itsessään esiintyvät ja tutkijan itsensä tekemät luokittelut. Fanin rooli saattaa estää tutkijaa irtautumasta *emic*-näkökulmasta ja siirtymästä yleisemmän tieteellisen metakielen käyttöön. (Weisethaunet 2002, 142–147; ks. myös Grossberg 2000, 102, 106–108.) Vain siirtymällä *etic*-näkökulmaan tutkija pystyy hahmottamaan tutkittavan kulttuurin taustalla vaikuttavat historialliset, sosiaaliset ja kulttuuriset olosuhteet. Kulttuurissa osalliset toimijat eivät pysty omassa arkipäivän puheessaan tuomaan niitä julki siitä yksinkertaisesti syytä, etteivät he pysty niitä havaitsemaan ja tunnistamaan. Ian Maxwellin mukaan onkin virheellistä olettaa, että ”kulttuuriset maailmat ovat läpinäkyviä niissä eläville ihmisille”. (Maxwell 2002, 110–111.)

Grossbergin mukaan fani-tutkijoiden liiallinen sitoutuminen kohteeseensa saattaa tuottaa epäteoreettista tai jopa epä-älyllistä tutkimusta. Tämä johtuu hänen mukaansa paitsi kyvyttömyydestä analysoida kohdetta teoreettisen metakielen käsittein, myös siitä, että fani-tutkijat panostavat kohteeseensa voimakkaasti. Kun tutkimuksen kohde on tutkijalle tärkeä ja lähellä hänen sydäntään, saattaa tutkija kriittisen analyysin sijaan keskittyä painottamaan kohteen merkitystä. Tällöin tutkimus muuttuu ”makusuuntausten puolustamiseksi”. (Grossberg 2000, 114.) Weisethaunet nimittää tätä ongelmaa legitimoinnin ongelmaksi. Hänen mukaansa tutkija-fanin päämääräksi muodostuu usein kohteensa suuruuden kuvailu ja tärkeyden todistelu. Fani-tutkijat pyrkivät usein määrittelemään tutkimansa musiikin taiteeksi, jolloin he pystyvät legitimoimaan kohteensa aseman kulttuurin kentällä – ja tietysti myös perustelemaan aiheen tutkimisen tärkeyden. (Weisethaunet 2002, 147.)

Tutkija-fanista tulee siis helposti myötämielinen kriitikko. Kaikki eivät ole Frithin kanssa samaa mieltä siitä, että näin pitäisi ollakin. Esimerkiksi Grossbergin mukaan tutkijan ei pitäisi toimia kriitikkona ja pyrkiä taivuttamaan toisia omien arvostuksiansa kannalle. Grossberg toteaa varsin yksiselitteisesti, ettei akateemisen tutkimuksen ensisijaisena tehtävänä ole esittää arvostelmia, ei ainakaan tutkimuksen lähtökohtana. Grossbergin ideaalina on tutkimus, jossa ”arvoasetelmat tulevat hyödyllisiksi ja mahdollisiksi vasta [tutkimuksen] lopussa”. (Grossberg 2000, 101, 105.) Mutta eikö tällainen ihanne ole pikemminkin utopia kuin realistinen tavoite? Kannattaako tai voiko edes tutkija tavoitella





arvovapautta tutkimuksensa lähtökohtana, jos hän hyväksyy Frithin näkemyksen siitä, että populaarikulttuuri pitää aina sisällään arvoasetelmia?

Frith on varmaankin oikeassa siinä, että tutkijan on mahdotonta olla täysin objektiivinen suhteessaan tutkimuksensa kohteeseen. Tutkija tuskin koskaan pääsee irti kaikesta kohteen arvottamisesta, vaikka kuinka sitä yrittäisi. Mutta Frithin ratkaisu ongelmaan on mielestäni huono. Sen, ettei täyttä objektiivisuutta voida tavoittaa, ei tarvitse kuitenkaan tarkoittaa, etteikö sitä voisi ja myös kannattaisi tavoitella. Jos periaatteessa hyväksi arvioitua tavoitetta eli arvovapautta ei täysin saavuteta, niin pitääkö koko tavoitteesta luopua? En ymmärrä Frithin ratkaisun logiikkaa, sillä tällöin joutuisimme arvovapauden ohella oikeastaan luopumaan melkein kaikista tieteen tekemisen periaatteista ja ihan-teista, sillä arvovapauden lailla ne eivät koskaan tosielämässä toteudu täysin. Grossbergin tavoin vieroksun sitä, että tutkijan tulisi ryhtyä kriitikon rooliin ja valistamaan muita siitä, mikä populaarimusiikissa on hyvää, mikä huonoa. Minun mielestäni tutkijan ei pidä toimia kriitikkona.

Tutkija oman asemansa reflektiojana

Tutkijan sitoutuneisuudesta kohteeseensa eli asiainharrastajan tai fanin asemasta on siis sekä hyötyä että haittaa tutkimukselle. Mutta pitäisikö tutkijan silti aina olla sitoutunut? Palatakseni johdannossa esittämäni tematiikkaan ja oma-kohtaiseen esimerkkiini: voinko tutkia Ruisrockia vaikka olenkin "ulkopuolinen" suhteessa kohteeseeni ja siten ilman kohteeseen liittyviä vahvoja intohimoja? Mielestäni voin, sillä kohteen ymmärtäminen ei edellytä sitä, että tutkija on osa kohdettaan. Ulkopuolisen asema voi olla myös eduksi kohteen ymmärtämisessä: tutkija pystyy helpommin ottamaan etäisyyttä kohteeseen, kyseenalaiseen ja muokkaamaan kohteesta luomiaan käsityksiä, tarkastelemaan kohdetta teoreettisin käsittein sekä tunnistamaan kohteeseen vaikuttavat historialliset, kulttuuriset ja yhteiskunnalliset kontekstit. Mutta en näe myöskään mitään syytä, miksei intohimoinen asianharrastaja voisi tutkia itselleen läheistä kohdetta. Kuten aiemmin jo tuotiin esille, asetelmasta voi olla tutkimuksellista hyötyä – jos ei muuta, niin ainakin se toimii motivaationa.

Oli tutkijan asema suhteessa tutkimuksen kohteeseen mikä tahansa, tärkeintä lienee reflektoida sen merkitystä tutkimuksen toteutukselle, tunnistaa ja tunnustaa omat sidoksensa kohteeseen ja pohtia niiden mahdollista vaikutusta tutkimukseen. Tässä mielessä fanin tai osallisen asema tuottaa tutkijalle ongelmia vain, jos hän ei arvioi asemaansa kriittisesti. Kuten Bennett on todennut, osallisuuden hyödyllisyys tutkimukselle riippuu täysin siitä, pystyykö tutkija refleктоimaan kriittisesti sisäpiirin tiedon hyödyntämisen mahdollisuuksia. Tällöin hänen täytyy tunnistaa myös sisäpiiriläisen asemansa rajoitukset ja siitä mahdollisesti koituvat ongelmat. Fanidiskurssin tuntemisesta voi olla tutkimukselle suurta hyötyä silloin, kun se yhdistetään kriittiseen refleksiivisyyteen eli





kun fanipuheen tuntemus yhdistetään akateemiseen diskurssiin. (Bennett 2002, 462–463; Grossberg 1995, 34.)

Oman aseman tunnistaminen suhteessa kohteeseen ei kuitenkaan ole helppo tehtävä, minkä olen joutunut itsekin huomaamaan. Vaikken ole rockin tai rockfestivaalien suhteen asianharrastaja, en ole tutkimukseni kohteena olevan Ruisrockin suhteen myöskään sidoksia vailla. Esimerkiksi kun Ruisrockin järjestämisestä pidettiin vuonna 2000 tarjouskilpailu, jonka tuloksena festivaali siirtyi Vantaan Festivaalit Oy:n järjestettäväksi, suhtauduin ratkaisuun hyvin negatiivisesti. Vuoden 2002 kesällä vierailin uusien järjestäjien järjestämässä Ruisrockissa työtehtävissä jakamassa kulttuuriturismia kartoittavaa kyselylomaketta. Ärsyynnyin suuresti, kun huomasin, että alueella kaikki oli tehty toisin kuin ennen: sisäänkäynti, esiintymislavat ja ravintolatilat olivat mielestäni täysin väärässä paikassa. Yleisökin oli liian nuorta, eikä musiikki innostanut minua. Tapahtuman yleisö ei kuitenkaan jakanut ärtymystäni, vaan osallistujilla näytti olevan hauskaa, ja tapahtuman musiikkia ja tunnelmaa kehuttiin vuolaasti vaikka tiettyjä järjestelyjä kritisoitiinkin. Pohdin myöhemmin, mistä ärtymykseni järjestäjän vaihtumista kohtaan oikein johtui. Jouduin tunnustamaan, ettei suhteeni Ruisrockiin ole täysin objektiivinen, sillä se muodostuu ainakin kolmesta erilaisesta asemasta: olen tutkija, Ruisrockin ”vanha” kävijä ja turkulainen. Tutkijana olen ehtinyt kiintyä tutkimuskohteeseeni ja sen historiaan. Ruisrockin ”vanhana” kävijänä olen ehtinyt tottua tiettyihin ratkaisuihin festivaalin järjestelyissä ja imagossa. Turkulaisena olen tottunut ajattelemaan Ruisrockia nimenomaan turkulaisena festivaalina, jolla on omat erityispiirteensä verrattuna muihin suomalaisiin festivaaleihin. Kaikkien näiden asemieni kannalta järjestäjän vaihtuminen – ja vieläpä pääkaupunkiseudulle – oli järkytys: mielestäni ratkaisu oli huono ja ”vanha kunnon Ruisrock” näytti tulleen tiensä päähän. Kuitenkin olen joutunut myöntämään, että kaikki näyttää menevän ”uuden” Ruisrockin kannalta hyvin, se on pärjännyt hyvin taloudellisesti ja yleisö on ollut tyytyväistä. Kokemukseni oli varsin subjektiivinen eikä edustanut laajemman yleisön näkemystä eikä varsinkaan esittänyt totuutta Ruisrockista.

Kirjallisuus

- Bennett, Andy 2002. Researching youth culture and popular music: a methodological critique. *British Journal of Sociology* 53 (3): 451–466.
- Frith, Simon 1998. *Performing Rites. Evaluating Popular Music*. Oxford & New York, NY: Oxford University Press.
- Grossberg, Lawrence 1995. *Mielihyvän kytkennät. Risteilyjä populaarikulttuurissa*. Tampere: Vastapaino.
- 2000. Pettyneen populaarimusiikin tutkijan mietteitä. Teoksessa *Otteita kulttuurista. Kirjoituksia nykyajasta, tutkimuksesta ja elämäkerrallisuudesta*. Katarina Eskolan juhla-kirja. Toim. Maaria Linko – Tuija Saresma – Erkki Vainikkala. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 65. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. 95–135.





- Hammersley, Martyn & Paul Atkinson 1983. *Ethnography. Principles in Practice*. London & New York, NY: Tavistock Publications.
- Kahn-Harris, Keith 2002. "The Invisible Mainstream": Conservative, Ubiquitous and "Popular" Musics. Teoksessa *Looking Back, Looking Ahead. Popular Music Studies 20 Years Later. Proceedings of the Eleventh Biannual IASPM Conference July 6–10, 2001, Turku, Finland*. Toim. Kimi Kärki – Rebecca Leydon – Henri Terho. Turku: IASPM-Norden. 415–416.
- Kallioniemi, Kari 1998. "Put the Needle on the Record and Think of England" – Notions of Englishness in the Post-War Debate on British Pop Music. Julkaisematon väitöskirja. Turku: Turun yliopisto, kulttuurihistorian laitos.
- Maxwell, Ian 2002. The curse of fandom: insiders, outsiders and ethnography. Teoksessa *Popular Music Studies*. Toim. David Hesmondhalgh & Keith Negus. London: Arnold. 103–116.
- Raippa, Ritva 2002. *Punkin kaksi vuosikymmentä: etnografiaa ja punkkareiden elämäkertoja*. Joensuun yliopiston kasvatustieteellisen tiedekunnan julkaisuja nro 80. Joensuu: Joensuun yliopisto.
- Saaristo, Kimmo 2003. Sittenkin vain rock 'n' rollia. Teoksessa *Hyvää paha rock 'n' roll. Sosiologisia kirjoituksia rockista ja rockkulttuurista*. Toim. Kimmo Saaristo. Helsinki: SKS. 7–18.
- Suoninen, Marja 2003. Suomirock kansallisen kulttuurin asialla. Ruisrockin Eppujupakan yllättävä käänne. Teoksessa *Hyvää paha rock 'n' roll. Sosiologisia kirjoituksia rockista ja rockkulttuurista*. Toim. Kimmo Saaristo. Helsinki: SKS. 113–140.
- Weisethaunet, Hans 2002. Popular Music Studies – Simply a Fan Club? Teoksessa *Looking Back, Looking Ahead. Popular Music Studies 20 Years Later. Proceedings of the Eleventh Biannual IASPM Conference July 6–10, 2001, Turku, Finland*. Toim. Kimi Kärki – Rebecca Leydon – Henri Terho. Turku: IASPM-Norden. 142–148.

VTM Marja Andersson (marja.andersson@utu.fi) on tutkija ja jatko-opiskelija Turun yliopiston sosiologian laitoksella. Hänen väitöstutkimuksensa aiheena on Ruisrockin aseman määrittely julkisessa keskustelussa ja kunnallisessa päätöksenteossa 1970–2001.

Teos, säveltäjä ja poliittisuus¹

Kalevi Aho

Musiikki-lehden numerossa 1/2001 Matti Huttunen esitti kiintoisia ja osuvia vastaväitteitä Jukka Sarjalalle tämän artikkelista "Dahlhausia lukiessa – Teoslähtöi-

¹ Kirjoitus on syntynyt kesällä 2001 kommentiksi *Musiikki*-lehdessä tuolloin käytyyn keskusteluun Jukka Sarjalan (2000 ja 2001), Sanna Rojolan (2001) ja Matti Huttusen (2001) kesken. Keskusteluun on sittemmin osallistunut epäsuorasti myös Antti-Ville Kärjä (2001) ja Alfonso Padilla (2003).





nen musiikin historia ja sen kätkeyty poliittisuus” (*Musiikki* 3–4/2000). Sarjalan (2001) ja Sanna Rojolan (2001) vastaukset Huttuselle antavat aiheen kommentoida käytyä keskustelua nimenomaan tekijän, säveltäjän näkökulmasta.

Sarjala tuomitsee Carl Dahlhausin puolustaman teoslähtöisyyden musiikin historian kirjoituksessa jyrkästi: ”Dahlhausin *Grundlagen der Musikgeschichte* dikotomiat ja hierarkiat sekä muut 1970-luvun huurut ovat nuorille eksotiikkaa. Nyt tuolle ajalle nauretaan Lukas Moodyssonin erinomaista *Kimpassa*-elokuvaa katsottaessa” (Sarjala 2001, 86). Tosin Sarjalalta riittää Dahlhausille myös jokin ironisesti esitetty tunnustus: ”Dahlhausin *Grundlagenissa* hieman viehättää se, että siinä kirjoittaja pyrkii avaamaan teosmaisuuksia historialle – ja tämän myötä musiikki ja sen kaanonit paljastuvat kriittiselle lukijalle kulttuurisidonnaisiksi ja sukupuolittuneiksi” (ibid. 88).

Sanna Rojola (2001) on Sarjalan kanssa samoilla linjoilla. Hänen mielestään ”teoksen näyttäytyminen empiirisenä tosiasiana ei kuitenkaan suorastaan legitimoit teostutkimusta hallitsevaksi osaksi tietyn aikakauden musiikin historiallista tutkimusta” (Rojola 2001, 93). Rojolan lähtökohdille tärkeää on kysymys vallasta. Hän toteaa: ”Ehkä tutkiessamme musiikkia teoksina tuottamamme tieto tukee imperialistisia, sovinnistisia tai rasistisia pyrkimyksiä. Toisaalta näin ei tarvitse käydä.” (ibid. 92.) ”Niinpä tietynlaisen teoskäsityksen, olipa tuo käsitys sitten millainen hyvänsä, ottaminen tutkimuksen lähtökohdaksi on aina jo poliittinen teko, jolla on myös poliittisia vaikutuksia.” (ibid. 94.) Jos teoskäsitetä ei kyseenalaisteta, tulemme Rojolan mukaan ”tahtomattammekin uusin-taneeksi näkemystä, jonka mukaan valkoisten miesten tietynä aikana, tietyissä paikoissa ja tietyllä tavalla tekemä musiikki on tärkeää” (ibid.).

Allekirjoittaneen näkökulmasta sekä Jukka Sarjalan että Sanna Rojolan argumentointi on huteralla pohjalla. Sarjalan mukaan ”säveltäjän ymmärtämisen vaatimukseen tiivistyy kovin paljon tähänastisen musiikin historian kirjoituksen ennako-oletuksista” (2001, 87). Pitäisikö siis mieluummin yrittää olla ymmärtämättä säveltäjää? Jos ajattelee musiikin luomista, niin säveltäminen on useimmille säveltäjille kommunikointia yleisön kanssa. Jotta musiikillinen kommunikointi onnistuisi, säveltäjän on yritettävä löytää sellainen musiikillinen kieli, että sekä esittäjät että heidän kauttaan yleisö edes jossain määrin ymmärtäisivät sitä. Säveltäjän musiikillinen kommunikointi tapahtuu teosten esittämisen kautta. Keskeisimpänä elämäntehtävänään jokainen tuntemani huomattava säveltäjä (myös naissäveltäjät) pitää nimenomaisesti teosten luomista. Siksi en ymmärrä, miksei juuri teoslähtöisyys ja teosten ymmärtämisen yritys voisi olla länsimaisen taidemusiikin historian kirjoituksen perustana.

Kuullut sävellykset vaikuttavat kuulijoihin kaiken lisäksi usein täysin irrallaan siitä historiallisesta ja yhteiskunnallisesta tilanteesta, jossa ne ovat syntyneet. Tästä haluan mainita omalta kohdaltani yhden esimerkin. Kouluaikojeni järjestyksellisin musiikillinen elämys oli se, kun sain kuulla ensimmäistä kertaa Johannes Brahmsin 4. sinfonian. Tämä Hampurissa syntyneen säveltäjän Itävallassa vuosina 1884–85 säveltämä teos puhutteli pienessä suomalaisessa työläiskaupungissa (Forssassa) asuvaa 13-vuotiasta poikaa 1960-luvun alkupuolella niin syvästi, että opin kappaleen levyiltä ennen pitkää ulkoa. Levy oli tilattu kotiimme



Concert Hall -levykerhon kautta ilman, että sen paremmin vanhempani kuin minä tiesimme etukäteen Brahmsista muuta kuin nimen.

Sinfonian kantaesitysyleisönä Meiningenissa 25.10.1885 oli saksalainen 1800-luvun lopun porvarillinen kuulijakunta, ja Brahmsin tärkeänä yleisönä oli myös itävaltalainen aatelisto ja porvaristo. Sarjalan tai Rojolan näkemyksiä johdonmukaisesti seurattaessa Brahmsin sinfonia edustaisi siten tyypillistä 1800-luvun lopun porvarillis-aristokraattista ajatusmaailmaa. Koska itse innostuin syvästi tästä sävellyksestä, pitäisi edelleenkin päätellä, että oma ajattelumaailmanikin oli muovautunut jo hyvin varhaisessa vaiheessa porvarillis-aristokraattiseksi ja autoritaariseksi, ehkä jopa imperialistiseksi, sovinistiseksi ja rasistiseksi. 1800-luvun lopun Itävalta-Unkari oli imperialistinen suurvalta, ja sen aikainen yhteiskunta oli kaiken lisäksi varsin patriarkaalinen.

Tällainen päätelmäketju on tietenkin kestävä, ja esimerkki vain paljastaa Sarjalan ja Rojolan esittämien lähtökohtien hataruuden, alttiuden väärintulkintoihin ja kelpaamattomuuden yleistykseen. Se mikä minua Brahmsin 4. sinfoniassa syvimmin puhutteli, ei ollut samaistuminen teoksen kuviteltuun kantaesitysyleisöön ja sen arvoihin (joista minulla ei ollut mitään käsitystä), ei teoksen sävellystekniikka tai orkestrointi (joihin perehdyin vasta paljon myöhemmin), eivät Brahmsin konkreettiset mielipiteet ja ajatusmaailma (joista näistäkään en tiennyt mitään) vaan sinfonian musiikki itsessään ja sen sisältö tunteen tasolla. Sinfoniasta heijastuva elämän kokemisen tapa vaikutti minuun suorastaan riipaisevasti ja sai minut tuntemaan kukaties jotain samansuuntaista, mitä säveltäjä oli tuntenut teosta säveltäessään, vaikka olin kotoisin kokonaan toisenlaisesta elinympäristöstä, elin eri aikakautena ja olin täysin eri-ikäinen kuin Brahms oli ollut sinfoniaa säveltäessään.

Brahmsin (ja muiden merkittävien säveltäjien) tapauksessa voi ilman muuta todeta, että hänen parhaat teoksensa ovat taideteoksina siinä mielessä universaaleja, että ne kykenevät ylittämään kulttuuriset, yhteiskunnalliset, sukupuoli-, sukupolvi- ja luokkarajat. Brahms oli valkoihoinen eurooppalainen miessäveltäjä, mutta tässä on ilmeisesti Sarjalan ja Rojolan mielestä jotain perin juurin pahaa, koska heidän on niin vaikea hyväksyä sitä, että myös valkoisten miesten tietynä aikana, tietyssä paikassa ja tietyllä tavalla tekemä musiikki voisi olla pysyväarvoista ja tärkeää. Vai eikö tällainen musiikki ansaitse lähestulkoonkaan sellaista arvostusta, kuin sille on musiikinhistorioissa ja konserttielämässä annettu? Konserttiyleisöstä naisia on jopa enemmistö; tukevatko siis myös taidemusiikkia harrastavat naiset yliarvostetusta musiikista heijastuvaa pohjimmiltaan sovinistista ja rasistista ajattelutapaa?

En lisäksi ymmärrä lainkaan Rojolan naiivia päätelmää, että ”nostaessamme teoksen automaattisesti tutkimuskohteeksi tulemme väistämättä väittäneeksi jotain esimerkiksi siitä, millainen musiikki on arvokasta ja tärkeää” (2001, 94). Mitä sitten tutkia, ellei sitä mitä pitää tärkeänä ja minkä haluaa nostaa (*uudelleen*)arvioinnin kohteeksi, olkoon kyseessä sitten vaikkapa teos? Pitäisikö tärkeinä ja kiinnostavina pidetyt kohteet jättää mieluummin tutkimatta? Pitäisikö ylipäätään lopettaa tutkiminen, jottei vain loisi tutkimuskohteitten valinnalla tahtomattaan uusia tai vääriä arvoasetelmia?



Kun tutkija valitsee tutkimuskohteensa, kyseessä on tietenkin aina arvottava teko, ja tässä mielessä tutkijan valinta saa kulttuuripoliittisiakin ulottuvuuksia. Mutta jos tutkijoita on useita, tutkimuskohteetkin ovat väistämättä erilaisia, ja tästä syntyy ennen pitkää myös tiedeyhteisön tarvitsemaa kulttuuripoliittista moniarvoisuutta.

Koska länsimaisten säveltäjien elämäntyö keskittyy ennen kaikkea teoksiin, ja säveltäjien vaikutus yhteiskunnassa on näkynyt ja näkyy edelleen keskeisimmin teosten kautta, länsimaisesta taidemusiikista kirjoitetussa musiikinhistoriassa teoskeskeinen lähtökohta on välttämättömyys. Sarjalan väite, että Dahlhausin puoltama teoslähtöisyys edustaa nykypolven tutkijalle vain jonkin menneen 1970-luvun maailman hymyilyttäviä huuruja, on suurin piirtein yhtä harhautunut, kuin että väitettäisiin tosissaan, että nykypolven nuori säveltäjä ei saa enää käyttää teoksissaan melodioita, koska on olemassa ”edistyksellisempääkin” musiikillista perusmateriaalia.

Säveltäjän näkökulmasta absurdi on myös Rojolan (2001, 94) siteerama Roland Barthesin väite, että tekijä ei itse asiassa luo teosta, vaan Teos tekee Tekijän, tai ainakin teos ja tekijä syntyvät samanaikaisesti. Ovatko teokset siis jossain mystisessä Teosavaruudessa valmiina olevia olioita, jotka tunkeutuvat jotain salaperäistä tietä Tekijöihin ja alkavat muovata heidän persoonallisuuttaan? Ja kuka sen teoksen sitten olisi tehnyt ellei tekijä? Jumalako?

Teosten luominen vaikuttaa tietenkin jossain määrin taiteilijan persoonallisuuteen ja ajattelutapoihin, koska taiteilijat kommunikoivat niin keskeisesti juuri teostensa kautta. Minkä tahansa muunkin ammatin intensiivinen harjoittaminen muokkaa kuitenkin persoonallisuutta, taiteilijat eivät tässä ole poikkeusasetmassa. Taide on silti eri asia kuin elämä, eikä teos synnytä tekijää muuten kuin erittäin hämärässä symbolisessa mielessä. Jos sävellän tänään temperamenttista musiikkia, en suhteessani muihin ihmisiin muutu heti villiksi ja temperamenttiseksi. Jos sävellyksestäni tulee surullinen, en ihmisenä muutu suoraa päätä murheen murtamaksi.

Teokset voivat pelkästään heijastaa elämän eri puolia. Silti kaikki elämässä koettu ilmenee esimerkiksi sävellyksissä vain epäsuorasti, abstrahoidusti ja useimmiten vasta viiveellä. Koska musiikki ei ole kieltä, sävellyksiin mahdollisesti piilotettuja omakohtaisia tai yhteiskunnallisia merkitysisältöjä ja kannanottoja ei ole yleensä mielekästä eikä mahdollista analysoida esiin, ellei säveltäjä ole antanut tähän selviä osviittoja. Säveltäjä voi ilmaista ajatuksiaan konkreettisesti vain sellaisissa sävelteoksissa, joissa on sanat, kuten oopperoissa. Joillekin säveltäjille säveltäminen voi olla myös eräänlaisen utopiatodellisuuden luomista.

Taiteen tekeminen voi samalla auttaa tiedostamaan paremmin omaa ja yhteiskunnan tilaa. Esimerkiksi Leo Tolstoi jätti vanhoilla päivillään kaiken taakseen ja halusi ryhtyä elämään niin kuin oli opettanut päästäkseen irti siitä elämänvalheesta, jossa koki aikaisemmin eläneensä. Silti edes Tolstoin tapauksessa teokset eivät taatusti luoneet Tolstoita ihmisenä vaan juuri päinvastoin.

Huttusen mainitsema suomalaisen musiikkitieteen suursaavutus, Dahlströmin, Salmenhaaran ja Heiniön *Suomen musiikin historia* (1995–1996) ei olisi

onnistunut yhtä hyvin millään muulla kuin historiallisilla (ennen kaikkea Dahlströmin osuus) ja teoskeskeisillä (Salmenhaara ja Heiniö) lähtökohdilla. Eri kysymys on se, ettei kaikille musiikillisille ilmiöille voi antaa yhtä paljon huomiota ja tilaa, jolloin historian kirjoittaja joutuu koko ajan myös arvottamaan kohteitaan. Erityisen vaikeaksi arvottaminen tulee mitä lähemmäksi nykyisyyttä lähestytään, ja tällöin voi myös osua pahimmin harhaan. Siksi teosten musiikinhistoriallista arvioimista pitäisi tehdä aina aika ajoin uudestaan, uusien sukupolvien toimesta, eli musiikin historian kirjoituksen tulisi olla itse asiassa koskaan päätymätön prosessi.

Populaarimusiikin ja kansanmusiikin tapauksessa teoslähtöisyys ei toimi tietenkään vastaavalla tavalla. Kevyessä musiikissa yhtä tärkeää tai usein tärkeämpääkin kuin itse teos on sen esittäjä, jonka luova osuus kappaleen lopullisessa ilmiössä saattaa jopa ylittää säveltäjän osuuden. Kansanmusiikissa koko teoskäsitettä ei ole olemassa samassa mielessä kuin taidemusiikissa. Sama koskee jazzia ja monia ulkoeurooppalaisia musiikkikulttuureja.

Länsimaisen taidemusiikin teoslähtöisyys ei johda kuitenkaan itsestään selvästi muunlaisen musiikin halveksimiseen, kuten Rojola näyttää ajattelevan. Esimerkiksi omalla kohdallani tärkeimpiä esikuviani ovat olleet kyllä monien taidemusiikin säveltäjien tuotannot. Silti tiettyihin sävellyksiini ovat vaikuttaneet myös muun muassa tiibetiläinen rituaalimusiikki, vanha kiinalainen, erityisesti qin-soittimelle luotu musiikki, keskiafrikkalainen lyömäsoitinmusiikki, arabialainen heterofoninen musiikki, jazz, suomalainen tango ja kalevalainen kansanmusiikki. Moninaisten esikuvieni suhteen en ole mikään poikkeus. Useimmat tuntemistani suomalaissäveltäjistä ovat etsineet vaikutteita myös muualta kuin eurooppalaisesta taidemusiikista.

Kollegojeni tavoin en toivo myöskään sitä, että eurooppalainen taidemusiikki syrjäyttäisi muut musiikkikulttuurit. Pikemminkin haluaisin myötävaikuttaa (jos vaan voisi) siihen, että nämä kehittyisivät omista lähtökohdistaan edelleen ja alkaisivat tulla tunnetummiksi meillä. Juuri tämä vahvistaisi eniten kulttuurirajat ylittävää hedelmällistä monikulttuurista vuorovaikutusta, auttaisi ymmärtämään toisenlaisuutta ja helpottaisi siten rauhanomaista rinnakkaiseloja kansojen kesken.

Suurimpana uhkana ulkoeurooppalaisille musiikkikulttuureille ja alkuperäiselle eurooppalaiselle kansanmusiikille ei ole ollutkaan teoskeskeinen länsimainen taidemusiikki vaan angloamerikkalainen populaarimusiikki. Jos kulttuurin yhteydessä pitää puhua imperialismista, niin länsimainen kaupallinen viihde (popmusiikki, massaelokuvat ja television sarjafilmit) edustaa sitä kaikkein puhtaimmin.

Mitä ylipäänsä Rojolaa askarruttavaan kysymykseen taiteesta ja vallasta tulee, niin vallan välineenä on voitu käyttää minkälaista musiikkia hyvänsä. Diktaattorien suosiossa on aina ollut ennen kaikkea kansantaide, kuten kansanmusiikki, ja perinteinen klassinen taide – nämähän eivät enää kykene kyseenalaistamaan olemassaolevan nyky-yhteiskunnan ilmiöitä. Amerikkalaisella kaupallisella viihteellä on taas poikkeuksellisen tehokkaasti pönkitetty ja levitetty amerikkalaista arvomaailmaa. Kiihkouskonnolliset lahkot puolestaan



julistavat valtaansa oikeaoppisella uskonnollisella taiteella ja pyrkivät kieltämään kaiken muunlaisen taiteen tuomitsemalla sen synniksi.

Toisaalta ns. korkeakulttuurin ja modernin taiteen vaarallisuutta vallanpitäjien silmissä osoittaa se, että diktatuureissa sitä melkein aina on pyritty sensuroimaan. Hyvien taideteosten vaara vallanpitäjien silmissä on siinäkin, että yhteiskunnallisen kritiikin voi esittää teoksissa myös epäsuorasti, jolloin sensuurin on vaikea päästä käsiksi teosten mahdollisiin poliittisiin piilomerkityksiin. Tästä ovat erinomaisia esimerkkeinä muun muassa virolainen neuvostovallan aikainen kirjallisuus ja musiikin puolelta vaikkapa Dmitri Šostakovitšin monet sävellykset.

Musiikintutkija taas saattaa pönkittää vallitsevaa yhteiskunnallista ja tiedepoliittista arvomaailmaa siten, että hän valitsee tutkimuskohteikseen ennen kaikkea vain sellaisia musiikillisia ilmiöitä ja säveltäjiä, jotka joko ovat jo valmiiksi kanonisoituja tai muuten juuri nyt maailmalla kovassa huudossa. Näin hänkin ehkä ajattelee saavansa osansa tutkimuskohteidensa saavuttamasta maineesta ja arvonnosta. Tutkijoille on tärkeää myös saavuttaa arvostamansa tiedeyhteisön hyväksyntä. Esimerkiksi brittiläiseen yliopistomaailmaan samaistuva musiikintutkija saattaa omissa tutkimuksissaan siteerata lähinnä vain angloamerikkalaista kirjallisuutta ja suhtautua yliolkaisesti vaikkapa saksalaiseen musiikkitieteeseen, jonka trendejä on nykyisin muodikasta pitää aikansa eläneinä ja vanhentuneina. Muodikasta oman fiksuuden näyttämistä on siteerata taajaan esimerkiksi Derridan tai Barthesin kaltaisia ”vaikeaselkoisia” ranskalaisajattelijoita.

Matti Huttunen toivoo mielestäni aivan oikein, että ”musiikintutkimuksen kriittisessä keskustelussa meillä ei lähdettäisi liian tarkkaan seurailemaan tai matkimaan Yhdysvalloissa tai Iso-Britanniassakaan esitettyjä argumentteja” (2001, 85). Esimerkiksi Iso-Britannia on edelleen selkeästi kahtia jakautunut luokkayhteiskunta, jossa konserttimusiikki on paljolti vain yläluokkaisten rikkaitten ihmisten tai älymystön harrastus. Jo kalliilla pääsylippujen hinnoilla saatetaan sulkea näissä maissa köyhät ihmiset pois konserteista tai oopperasta. Siksi voi hyvin kuvitella, että brittiläisessä yhteiskunnassa elänyt musiikintutkija saattaa yleistää Yhdysvaltojen ja Iso-Britannian tilanteesta sellaisenkin väitteen, että teoslähtöinen musiikin historiankirjoitus tukee sekin osaltaan ylemmydentuntoisia ja imperialistisia pyrkimyksiä.

Tällaiset yleistyksen saattavat kuitenkin osua täysin harhaan. Rockmusiikkia ei ehkä ole mielekäästä analysoida yhtä teoslähtöisesti kuin taidemusiikkia, mutta eivätkö uusnatsit ja muut uusoikeistolaiset piirit ole levittäneet sovinnistisia ja rasistisia, valkoisen rodun ylemmyyttä tihkuvia ajatuksiaan usein juuri rockin avulla? Ja silti rockin rytmeihin on voitu levittää myös rauhanaatetta.

Taidemusiikkiyleisökään ei ole kaikkialla pelkästään yläluokkaista. Jo saksalainen konserttiyleisö on amerikkalaista ja brittiläistä olennaisesti laajempi ja monipuolisempi. Vielä laajempaa konserttimusiikin harrastaminen on Suomessa päätellen siitä, että esimerkiksi sinfoniakonserteissa käy Suomessa suhteellisesti enemmän yleisöä kuin missään muualla maailmassa. Ainutlaatuisuutta on myös angloamerikkalaisissa maissa superelitistisenä pidetyn oopperan suosio Suomessa. Erityisesti uusien suomalaisoopperoiden menestys on ollut vertaansa

vailla koko maailmassa, eikä mistään muualta löydy vertailukohtia myöskään sille, että oopperaa on alettu Suomessa produsoida osittain omin talkoovoimin jopa niinkin pienillä paikkakunnilla kuin Ilmajoella, Kolarissa, Vesannolla, Nilsiässä, Saarijärvellä tai Kurussa.

Tukeeko siis vesantolainen oopperaa harrastava maanviljelijän vaimokin pohjimmiltaan imperialistisia, sovinistisia tai rasistisia pyrkimyksiä?

Musiikintutkimuksen alueella Saksa on edelleen kaikkein keskeisimpiä maita, vaikka saksalaisia on alettu tälläkin alueella syyllistää miltei kaikesta mahdollisesta pahasta, kuten Huttunen (2001, 80) toteaa. Musiikkiteeilijän olisikin välttämätöntä hallita saksan kieltä niin hyvin, että hän pystyisi seuraamaan laajemmin myös tämän maan varsin moninaista musiikkiteollista keskustelua. Huomionarvoista musiikkiedettä ei suinkaan julkaista pelkästään englannin kielellä.

Lisäksi olisi suotavaa, että musiikkiteeilijä olisi itse samalla sen verran hyvä muusikko, että hän kykenisi kirjoittamaan jotain osuvaa myös sävellyksistä eikä vain mahdollisesti harhaanjohtavia rikkivisauksia musiikin ympäriltä. Klassinen, teoslähtöinen musiikkitiede on vain alkanut joutua Suomessa yhä enemmän marginaaliin. Jos tämä kehityskulku jatkuu, pian Suomesta ei löydy enää musiikkiteeilijöitä, jotka pystyisivät kirjoittamaan Suomen taidemusiikin historian lisälehtiä, luomaan musiikillisesti relevantteja säveltäjälämäkertoja tai toimittamaan säveltäjien teosten kriittisiä tieteellisiä editioita. Vai eikö näitä asioita pitä tulevaisuudessa enää lainkaan tehdä maassamme, jottei vain musiikkiteeilijä tulisi väittäneeksi vahingossa samalla jotain myös siitä, millainen musiikki voisi olla arvokasta ja tärkeää?

Sosiologinen, sosiaalishistoriallinen tai poliittinen näkökulma ovat avartaneet paljon musiikkiedettä. Nekään eivät edusta kuitenkaan ainoaa ja lopullista totuutta musiikintutkimuksesta. Niin kauan kuin säveltäjät luovat nimenomaisesti sävellyksiä, on järjetöntä tuomita teoslähtöisempää musiikintutkimusta aikansa eläneeksi ja vanhentuneeksi.

Kirjallisuus

- Dahlström, Fabian – Mikko Heiniö – Erkki Salmenhaara 1995–1996. *Suomen musiikin historia 1–4*. Helsinki: WSOY.
- Huttunen, Matti 2001. Teos, säveltäjä ja poliittisuus. Reunahuomautuksia Jukka Sarjalan artikkeliin. *Musiikki 1*: 80–85.
- Kärjä, Antti-Ville 2001. Pelé, musiikki ja reilun kaupan banaanit. *Musiikki 2*: 109–116.
- Padilla, Alfonso 2003. Poleeminen kannanotto musiikinhistorialliseen tutkimukseen [Jukka Sarjalan kirjan *Miten tutkia musiikin historiaa* arvio]. *Musiikki 2–3*: 121–127.
- Rojola, Sanna 2001. Musiikin ja tutkimuksen tekijät. *Musiikki 1*: 92–96.
- Sarjala, Jukka 2000. Dahlhausia lukiessa – Teoslähtöinen musiikinhistoria ja sen kätketty poliittisuus. *Musiikki 3–4*: 196–122.
- 2001. Teoslähtöisyydestä ja rationaalisuudesta. Vastaus Matti Huttuselle. *Musiikki 1*: 86–91.



Kalevi Aho (ahokalevi@hotmail.com), on vapaa säveltäjä sekä kirjoittaja. Hän on toiminut myös Helsingin yliopiston musiikkitieteen lehtorina sekä Sibelius-Akatemian va. sävellyksen professorina. Hänen sävellystuotantonsa kuuluu mm. oopperoita, sinfonioita, konserttoja ja kamarimusiikkia. Musiikkia, kulttuuria ja yhteiskuntaa koskevan kirjallisen tuotantonsa lisäksi hän on mm. toimittanut kirjasarjan Suomalaisten säveltäjien kirjoituksia I–VII. Lisäksi hän toimii suomalaisen musiikki- ja kulttuurielämän eri organisaatioissa.

Musiikki käsitteinä, käsitteet systeemeinä

Systemiteoreettisia avauksia uudenlaiselle musikologialle¹

Yrjö Mikkonen

Musiikin selittämistä ja analyysia voisi verrata tilanteeseen, jossa haluamme kokea, miltä vietnamilainen ruoka maistuu. Laitamme vietnamilaisen ruuan keittokirjan kattilaan, keitämme kirjan mössöksi, kauhomme mössöä lautaselle ja syömme sitä – niinkö? Ei tietenkään: keittokirjassa on vain käsitteellinen kuvaus, kuinka tulee toimia saadakseen aikaan vietnamilaista ruokaa. Todellinen keittotaito on kuitenkin kiinni muusta kuin ruokaresepteistä. Samoin todellinen musiikki ja sen tuottaminen on kiinni muusta kuin pelkästään nuottien lukutaidosta tai musiikin strukturaalisesta analyysistä tai musiikin määrittelyistä. On siis tehtävä ero ontisuuden eli reaali maailman ja ontologisuuden eli tieteelliloogisen käsitteellisuuden välillä. Se mitä tutkimme musiikista, on ontologisuuden maailmaa, koska musiikkia ei voi ”suoraan” tieteellisesti tutkia eikä määrittellä.

Väitöskirjatutkimukseni tarkastelee *musiikin käsitteellistämistä* musiikkitieteessä systeemisen tarkastelutavan näkökulmasta. Käytännön esimerkit, joihin tarkastelutapaa sovelletaan, ovat musiikin teoriasta ja analyysistä. Tutkimuksen tarkoitus on kehittää musiikin käsitteellistämisen tutkimisen teoretisointia. Samalla se tarkastelee myös yleisiä lähtökohtia tieteellisen systeemisen käsitteellistämisen tutkimisessä. Tämä tutkimus on olennaisesti tieteidenvälistä. Niin

¹ *Lectio praecursoria* 12.3.2004. Yrjö Mikkonen (george@nic.fi), FT, väitteli musiikkitieteen oppiaineessa Jyväskylän yliopistossa väitöskirjallaan *On Conceptualization of Music; Applying Systemic Approach to Musicological Concepts with Practical Examples of Music Theory and Analysis* (Jyväskylä Studies in Humanities No. 14; 294 pp.). Opponenttina toimi professori George E. Lasker ja kustoksena professori Petri Toiviainen.



aiheeltaan, taustaltaan kuin alaltaakin sen luonne on osittain jopa transdisiplinääristä eli tieteiden rajoja venyttävää.

Musiikin teoria ja analyysin opiskelu musiikkioppilaitoksessa – ”hanttiaineita”?

Tutkimuksen yhtenä käytännön lähtökohtana ja motivaationa toimi minua kovasti askarruttanut kysymys, joka on musiikkioppilaitoksissa käyty ”ikuinen” keskustelu teoreettisten eli ns. yleisten oppiaineiden mielekkyydestä ja merkityksestä suhteessa varsinaiseen musiikin tekemiseen eli soittamiseen ja laulamiseen ja näiden opiskeluun. Kielteinen suhtautuminen teoreettisiin aineisiin näkyy niiden pitämisenä ”hanttiaineina” eli tarpeettomina, vanhakantaisina ja sisällöllisesti liian laajoina. Usein on myös koettu, että ne vievät aikaa varsinaiselta musiikin harjoittamiselta. Käytännölliseen musisointiin yksinomaisesti suuntautuneet opiskelijat pyytävätkin joskus lupaa saada suorittaa näitä oppiaineita tenttimällä kirjallisuutta tai käymällä ”tehokursseja”. Musiikkioppilaitosten yleisten oppiaineiden ongelma ei ole kuitenkaan mitenkään erityisesti suomalainen vaan yleismaailmallinen ilmiö. Vaikka monissa oppilaitoksissa musiikin teoriaa ja käytännön musisointia yritetään kytkeä toisiinsa mm. pienimuotoisten sävellysharjoitteiden avulla, se ei poista musiikin käsitteellisyys- ja itse musiikin välistä dikotomiaa.

Tämä asiointila ilmenee seuraavanlaisena ongelmatilanteena: Monilla ammatilliseen musiikinopetuksen tulevilla opiskelijoilla on vaikeuksia hahmottaa musiikin ilmiömaailmaa käsitteellisesti. Opiskelijoiden yleinen käsitteellinen pohja ja tausta on muodostunut musiikin teorian ja säveltapailun sekä yleisen musiikkitiedon alkeistiedoille pohjautuvasta opista. Musiikin teorian ja yleistiedon peruskursseilla omaksuttu käsitteistö (terminologia) on luonteeltaan pirstaleista pikkutietoa, joka ei hahmotu kokonaisuuksiksi. Yleensä opiskelijat tietävät jotakin soinnuista, intervaleista, rytmikasta ja muotorakenteista, mutta nämä tiedot eivät integroidu keskenään. Musiikin virtaa saatetaan kuvata esimerkiksi sointukulkuina matemaattis-loogisten kaavojen tapaan ilman, että ymmärretään mitä sen ”takana” on. Lisäksi eri oppilaitoksissa opetetaan erilaista irrallista tietoutta, joka usein vielä sisältää ristiriitaisuuksia. Tarkasteltaessa esimerkiksi sitä, mitä musiikillista asiaa tai ilmiötä (tietokokonaisuutta) on kuvattu määritel-mällä ”3–4-osainen soitinteos kamarikokoonpanolle”, huomataan sen viittaavan klassismin tai romantiikan ajan sonaattiin mutta myös divertimentoon tai sarjaan jne. Toinen esimerkki: Yleisen musiikkitiedon oppitunneilla saatetaan opettaa, että barokin musiikki on ”mahtipontista” ja että wieniläisklassismin musiikissa ovat ”tunne ja järki tasapainossa”. Kuinka voitaisiin sitten myöhemmässä opiskeluvaiheessa osoittaa, että Couperinin, Pergolesin ja Corellin musiikki ei ole lainkaan ”mahtipontista” ja että osa Mozartin musiikista kuulostaa Bachilta ja Pergolesilta?

Tällaiset yleisten aineiden käyttämät normatiiviset yleistyksiset johtavat valitettavasti normatiiviseen käsitykseen musiikin ilmiöistä, ja niistä on hyvin vaikea opiskelijan ja muusikon päästä myöhemmin irti. Kaiken kaikkiaan musiikin kou-





lutuksen alkutaipaleella olevien opiskelijoiden musiikkiin liittyvä käsitemaailma on kaoottinen ja epäsysteminen, eikä tämä tilanne edesauta ymmärtämään musiikkia merkityksellisillä tavoilla. Tämän mielipiteen ovat ilmaisseet myös monet musiikkioppilaitosten opettajat vuosien saatossa. Siitä on myös kirjoitettu aika ajoin, etenkin 1980–90-luvuilla muun muassa musiikkilehti *Rondossa*.

Systemiajattelun tarpeellisuudesta

Tällainen asiointi kertoo siitä, että musiikin ja musikologisten ilmiöiden tutkiminen ja opettaminen *systemiajattelun* kannalta olisi tarpeellista ja ajankohdasta. Musikologisessa tutkimuksessa systemitieteellisyyttä esiintyy kuitenkin kovin vähän, vaikka toisaalta systemitieteilijöiden joukossa on jonkin verran musikologeja. Näyttää siltä, että systemitieteellisyys on jo lähtökohtaisesti niin keskeisesti tieteidenvälistä tutkimusta, että sen sisällä ”vapaampi” ajattelu – vastakohtana normatiiviselle ajattelulle – on sallitumpaa kuin musiikkitieteessä. Itse uskon, että ennemmin tai myöhemmin systemitiede kuitenkin murtautuu myös musiikkitieteen kentälle ja musiikkitiede tulee siitä suuresti hyötymään. Pioneerityötä on uskallettava tehdä uuteen alaan tyyppillisesti liittyvästä vastustuksestakin huolimatta.

Jos puhutaan musikologiasta yliopistollisella oppiainetasolla, niin holistisen ja systemisen musiikin teorian ja analyysin traditiota ei Suomessa eikä muualakaan ole. Systemiajatteluun perehtyneitä musiikin teoretikkoja ei ole; mutta toisaalta systemiajatteluun perehtyneitä pedagogeja ei yleensä juuri ole muualakaan koulutusmaailmassa. Kuitenkin systemiajattelulle hyvin läheinen perspektiivi, *konstruktivismi*, on varsin yleinen ajattelumalli, ja sitä voidaan myös pitää yhtenä systemiajattelun muotona, minkä tutkimukseni ottaakin esille.

Systemiajattelullisen perspektiivin puuttuminen musiikintutkimuksesta, musiikin teoriasta ja opetuksesta aiheuttaa suuria ongelmia laajoja ja monimutkaisia käsitesysteemejä käyttävien oppiaineiden opetuksessa ja omaksumisessa esimerkiksi musiikin historiaan, musiikin estetiikkaan ja tyyliallysiin liittyen. ”Helpompaa” onkin ylläpitää suppeita ja yksinkertaisia käsitesysteemejä käyttäviä aineita kuten kenraalibasso, soinnutus, sonaatti- ja fuuga-analyysi jne., koska niissä pystytään tarjoamaan selkeästi strukturoituja valmiita normatiivisia käsitelmalleja ja kaavoja.

Musiikin yleisten aineiden pitkäaikaisena opettajana olen tullut siihen johdopäätökseen, että hyvin monilta ammattiopiskelunsa aloittavilta opiskelijoilta puuttuu kyky hahmottaa musiikkiin tai ylipäätään mihinkään humanistiseen alueeseen liittyvää käsitemaailmaa systemisesti eli ”kuinka-miten-miksi-tietona”. Pikemminkin asiat on opittu muistamaan ulkoa ”mitä-tietona”. Siten opiskelijat eivät tiedä, millaisia käsitekenttiä aineet muodostavat ja millaisia käsitesysteemejä niiden sisällä on. Nykyinen standardipedagogia ei erittele käsitteisiin liittyviä semanttisia tai semioottisia funktioita eikä niiden suhteita käsitteitä edustaviin termeihin. Esimerkiksi käsite ’sointu’ todetaan tietyksi sävelinterval-





lien kaavaksi selittämättä, missä kulkee soinnun ja ei-soinnun raja tai mihin laajempaan käsitesysteemiin kuten satsiin tai tekstuuriin sointu käsitteenä kuuluu.

Edellä kuvatut ongelmat ilmenevät myös tarkasteltaessa musiikin yleisten aineiden sisältökuvauksia, opetusmenetelmiä ja opetusmateriaalia. Yhtäältä opetussuunnitelmien tavoite kattaa ”kaikki” mahdollinen, mitä musiikista on kuvattu vuosisatojen aikana koetaan tärkeäksi, mutta toisaalta oppiaika on siihen täysin riittämätön. Lisäksi se ”kaikki” on jaettu erilaisiin opetettaviin aineisiin, jotka suoritetaan erillisinä oppipaketteina, joiden sisällöt eivät juurikaan integroidu keskenään. Sama piirre vaivaa kansallista koulutustamme muutenkin, mitä muun muassa Lenni Haapasalo (2000) onkin konstruktivistina ankarasti arvostellut.

Käsitteenmuodostuksen uudet mahdollisuudet

Jotta ilmiön funktio ymmärrettäisiin, täytyy tuntea se systeemi, jossa ilmiö esiintyy tai johon se kuuluu. Musiikin ymmärtäminen sisällöllis-esteettisesti sekä musiikin kokeminen ja taiteellinen tulkitseminen näyttävät kytkeytyvän musiikin ilmiöiden ja niitä edustavien käsitteiden funktioiden systeemiseen ymmärtämiseen. Elävä musiikki kytkeytyy musiikin systeemiseen käsitteellistämiseen. Tämä puolestaan kytkeytyy musikologisten käsitteiden ymmärtämiseen systeemeinä. Mielestäni ainakin ammattimaisille musiikin opiskelijoille tulisi opettaa systeemiajattelua jo opintojen varhaisvaiheessa. Itse olen kehittänyt sen opetusta nimellä ”Musiikin systeemiset käsitejärjestelmät”, ja olen opettanut sitä jo useita vuosia Oulun konservatoriossa ja Oulun ammattikorkeakoulussa.

Tutkimuksessani väitän, että musiikkiin liittyviä käsitteitä, eli laajasti ymmärrettynä musikologisia käsitteitä, voidaan tutkia systeemeinä ja että tämä ymmärrys lisää musiikin ymmärtämisen mahdollisuuksia. Teoreettiselta kannalta ongelmallista tässä on kuitenkin se, että käsitetutkimus johtaa aina välittömästi kysymykseen ilmiön ja siihen liittyvän käsitteen suhteesta.

Usein musiikin ymmärtämisen ajatellaan vaativan nuottien tuntemista. Nuottien osaaminen edellyttää puolestaan musiikin teorian jonkinasteista hallitsemista. Henkilö, joka ei hallitse nuotteja eikä teoriaa, kokee olevansa musiikillisesti vajavainen ja musiikin osaamisen ulkopuolella. Suora seuraus tästä ajatusmallista on, että musiikin ajatellaan olevan nuoteissa ja niiden teoriassa. Tilanne on sama kuin jos ajateltaisiin, ettei lukutaidoton henkilö ymmärrä mitä hänelle luetaan päivälehdestä. Totuus lienee kuitenkin päinvastainen: ensin on musiikki, sitten sen teoria. Mutta sitten kun musiikin teoria on muodostettu, sen annetaan hallita musiikin tekemistä. En ole tietenkään musiikin teoriaa ja analyysia vastaan, totean vain, että käsitteellistämisen lainalaisuudet on tunnistettava. Käsitteellistäminen mallintaa maailmaa, minkä kääntöpuolena on sen manipulatiivinen, käyttäytymistä ja toimintaa ohjaileva vaikutus. Olemme toisaalta loogisen käsitteellisyden ja ajattelumme vankeja, mutta voimme toisaalta käydä ”lomalla” intuition ja mielikuvituksen maailmassa.





On toki niin, että musiikin teoreettisen käsitteistön jonkinasteinen hallinta antaa mahdollisuuden huomioida musiikkiteoksen "ammatillista" rakennetta, mutta se ei mitenkään korvaa teoksen koettua psykologista vaikutusta. Kiteytetysti sanottuna kaavat, rakenteet ja muut vastaavat käsitteet eivät ole todellisuutta vaan todellisuuden käsitteellistä kuvausta. Tällä perushavainnolla on huomattavia teoreettisia ja filosofisia seurauksia.

Ottamalla esille käsitteet 'maailma', 'todellisuus' tai 'musiikki' on meidän mahdotonta ymmärtää, mitä ne todellisuudessa ovat. Niinkin yksinkertaiselta tuntuva musiikillinen käsite kuin 'sointu' ei ole ollenkaan yksiselitteinen. Jotta ymmärrettäisiin käsitteiden ja niitä edustavien termien ja merkkien kompleksisuutta, on tunnustettava, että käsitteet eivät kuvaa eivätkä edusta 'sitä mikä on'. Musiikista puhuminen tai kirjoittaminen ei siis ole musiikista puhumista ja kirjoittamista vaan musiikin käsitteellistämistä puhumista ja kirjoittamista. Musiikissa esiintyvä sävelrypäs voidaan käsitteellistää soinnuksi sen jälkeen, kun sointu on käsitteellisesti määritelty. Muuten se on "mikä tahansa sävelrypäs". Kuten jo alussa totesin, on tehtävä ero ontisuuden ja ontologisuuden välillä. Se mitä tutkitaan, on ilmiön käsitteellistämistä.

Tämä näkökulma pätee kaikkeen tieteeseen. Esimerkiksi lääketiede ei kuvaa tauteja vaan sitä mitä taudeista ymmärretään; ymmärtämisen avulla yritetään luoda sellaisia toimenpiteitä, joilla vaikutetaan taudinkuvan muuttumiseen toivottuun suuntaan. Vastaavasti historia ei kuvaa kaikkea sitä, mitä on jossakin tilanteessa todellisuudessa tapahtunut vaan sitä, mitä ja miten tapahtunutta ymmärretään käsitteellis-systeemisesti valikoiduista näkökulmista. Historialla luodaan kulttuuri-identiteettejä, maailmankuvia ja ideologioita, jotka ohjaavat kulttuurista käyttäytymistä. Musiikin teoria ja analyysi, musiikin historia ja tyylikuvaukset palvelevat lopulta samaa tarkoituspää, sitä että voidaan erotella esimerkiksi "tyylinmukainen" ja "ei-tyylinmukainen". Täsmällisemmät kuvaavat termit 'musiikin teorialle' ja 'musiikkianalyysille' olisivat siten 'käsitteellistetyn musiikin teoria' ja 'käsitteellistetyn musiikin musiikkianalyysi'; vastaavasti musiikin historia on 'käsitteellistetyn musiikin historiaa'. Sen, että musiikin olemassaolo ei sinällensä vaadi tai tarvitse musikologisia kuvauksia, todistavat vaikkapa monet esimerkit kansanmusiikin piiristä.

Abduktiivisesta tutkimusmetodista

Tutkimukseni käyttää *abduktiivista* ja osittain ns. *grounded*-teoreettista metodia uuden teoreettisen tiedon ja ymmärryksen tuottamisessa. Abduktio viittaa Charles S. Peircen lanseeraamaan – varsin kiisteltyyn ja filosofiassa usein vierastettuunkin – käsitteeseen. Abduktiivinen metodi edellyttää ns. *vihjettä* eli aavistusta siitä, että jokin näkökulma voi olla "totta". Tutkimuksessani aavistuksena toimi se, että musikologisia käsitteitä voidaan tutkia systeemeinä.

Abduktiivinen metodi ei sisällä mitään spesifiä teoreettista viitekehystä, koska tutkimustulokseksi ollaan etsimässä *utta* teoreettista ymmärrystä tut-





kitusta ilmiöstä. Tutkimusmateriaaliksi käy mikä tahansa vihjettä vahvistava relevantti ja käsitteellisesti koherentti materiaali. Tutkimuksessani materiaalina ovat ne tieteenalat ja uusimmat teoreettiset näkemykset, jotka liittyvät systeemisyteen eli systeemitieteet ja kybernetiikka, sekä ne, jotka liittyvät normatiiviseen käsitteellisyteen eli käsitetutkimus/terminologiatiede, kategoriatutkimus sekä semiotiikka. Keskeistä ovat pohdinnat käsitteellisuuden, systeemisuuden ja abduktiivisuuden merkityksestä pedagogialle sekä käsitteellisuuden, tiedon ja informaation suhteet. Materiaalin tarkempi rajaaminen ja rikastuminen tapahtuu tutkimuksen edetessä. Toisaalta kun vihjettä vahvistavaa materiaalia pohditaan, aletaan ymmärtää vihjeen teoreettisia näkökulmia paremmin. Tutkimuksessani musiikin käsitteellisyttä koskeva systeemisyys näyttää kompleksisena, toisiinsa kietoutuvana monitasoisuutena, ja itse abduktiivinen tutkimusmetodi kietoutuu systeemisyteen.

Tieteen kaksi käsitteellistä tutkimuslähtökohtaa

Käsitteellisten lähtökohtiensa suhteen tieteellinen tutkimusprosessi voi edetä kahdella perustavalla tavalla. Ensiksikin tutkimus voi lähteä valitusta ydinkäsitteestä tai ideasta, joka on kuin käsitteellisillä mahdollisuuksilla, piirteillä ja sisäisillä loogisilla säännöillä ladattu orgaaninen siemen, joka kasvaa eriytyneeksi käsitteeksi oksineen, lehtineen, kukkineen ja hedelmineen. Kasvu tai *emergenssi* (kehkeytyminen), kuten nykyiset systeemitieteilijät sanoisivat, tapahtuu sopivassa ontologisessa kasvuympäristössä. Tuloksena on käsitteellisen eriytyneen ja monenlaisten kytkentöjen muodostama kompleksisuus. Kompleksinen kytkentyminen johtuu elementtien yhteisestä käsitteellisestä alkulähtökohdasta. Näin on tapahtunut eri tieteiden sisällä. Tieteellinen koulukunta on vähitellen kasvanut tieteen haaraksi tai paradigmaksi (käsitesysteemiksi) miensä sisäänsä käsite-elementtejä käsitteellisestä ympäristöstään (käsitekentästä). Kaikkien tieteiden sisällä tapahtunut käsitteellisen ympäristön monipuolistuminen on lisännyt mahdollisuuksia kytkeä yhteen hyvinkin erilaisia käsitteitä – lopputuloksena on käsitteellinen hybridisaatio. Aikamme musiikkitiede on esimerkki tällaisesta eriytyneestä. 1980-luvulle asti se oli kenties ”laji”. Se oli ollut musiikkia tutkivaa musikologiaa. Tänään se on hybridi: ”väliaikaisuuden musikologiaa” (Cook & Everist 1999), joka sallii miltei millaisen tahansa tutkimuksen, jopa paramusiikillisen käsitteellisuuden käytön.

Toinen tieteellisen tutkimuksen toteuttamismahdollisuus on se, että on olemassa ”valmis” käsitteellisuuden universumi ”käsitetähtineen, -planeettoineen, -tähtisumuineen ja -meteoriitteineen”. Ne muodostavat valtavan entropisen tai ainakin hyvin monimutkaisen ja eriytyneen käsitteellisen kompleksisuuden universumin. Semiotiikka, terminologiatiede, kategoriatutkimus, käsitteoriat, systeemiteoriat jne. ovat tällaisia käsitetähtiä ja -planeettoja. Ne ovat jollakin tavalla syntyneet, ja ne toimivat käsite-atraktoreina, jotka keräävät itseensä lisää komponentteja ja kerroksia alkaen elää omaa eriytyneitä elämäänsä. Koska ne





kelluvat samassa käsitteellisyiden universumissa, ne sisältävät yhteisiä käsite-
atomeja ja -alkuaineita. Tätä käsiteuniversumia pitää koossa systeemisyyden,
systemaattisuuden ja systeemien lainalaisuudet. Näiden lakien olemassaolo voi-
daan paljastaa tutkimalla näiden "tähtien ja planeettojen" olennaisia piirteitä
ja selvittämällä, millä tavoin erilaiset systeemisyyden lait (kuten skaalafaktori,
kompleksisuus, interkonseptuaalisuus jne.) yhdistävät ne keskenään ja vaikutta-
vat niihin. Näiden lakien tutkimusta voidaan sanoa *systeemiseksi lähestymistä-
vaksi*. Tällaisen systeemisyyden ymmärtäminen niiden lainalaisuuksien avulla on
merkki uuden käsitteellisyiden emergenssistä.

Musikologiat

Väitöskirjassani puhutaan musikologiasta ja musikologisesta käsitteellisyydestä.
Musikologialla tarkoitetaan musiikkietiedettä tai tutkimusalaa, jossa musiikilla on
tieteellisesti merkittävä osuus. *Musikologinen käsitteellistäminen* on kuitenkin
tätä laajempi termi. Se tarkoittaa kaikkea sitä tietona tarjottavaa käsitteellistä-
mistä, joka liittyy *musiikin* käsitteellistämiseen tietona ja tieteenaloina. Esitän
tutkimuksessani musiikin käsitteellistämistä kolme musikologista skaalafakto-
ritasoa: (1) *Oppiainemusikologia* (engl. *study course musicology*) on lähinnä se
käsitteellistämistaso, joka tarjoaa opetettavina aineina ja kursseina määriteltyjä
normatiivisia ja standardoituja musiikin käsitteellistämisen metodeja ja sisältöjä.
Näitä ovat musiikin teoria ja analyysi mutta myös musiikin historia, estetiikka
jne. Sen yläpuolella ja sitä leikkaava taso on (2) *soveltava musikologia* (engl. *app-
lied musicology*) eli nykymusikologian kirjo ja kenttä kaikkine suuntauksineen.
Se on soveltavaa, koska se etsii tieteellisiä tuloksia sekä omalla alueellaan että
interdisiplinäärisesti, mutta katsoo olevansa tutkimusalana autonominen.
Kolmas, edellisiä korkeampi käsitteellistämisen taso on (3) *teorettinen musiko-
logia* (vrt. teorettinen fysiikka ym.) eli *metamusikologia*, joka tutkii musikolo-
gista systeemistä käsitteellistämistä yleisimmällä transdisiplinäärisellä
teorettis-filosofisella tasolla. Se käyttää käsitteitä ja metodeja, jotka ovat yleis-
ja poikkitieteellisiä, mutta se tarvitsee myös soveltavan ja oppiainemusikologian
käsitetasoja selvittääkseen, millaista käsitteellisyyttä musikologinen käsitteellis-
täminen systeemisesti on. Tutkimuksessani yleis- ja poikkitieteellisiä tasoja ovat
jo aiemmin mainitsemani systeemitieteet ja kybernetiikka, semiotiikka, katego-
riatutkimus, terminologiatiede jne.

Systeemisyydestä

Systeemisyyteen liittyy ns. kompleksisuustekijä. Kompleksisuus on läsnä silloin,
kun toteutuu suuri määrä erilaisuutta ja suuri määrä kytkentöjä. Musiikissa esi-
merkiksi dodekafoninen säveljärjestelmä (12-sävelrivi ja sen permutaatiot) sisäl-
tää suuren joukon erilaisia ja eriarvoisia säveliä (= erilaisuutta), jotka kyt-





keytyvät toisiinsa monitasoisesti. Tästä muodostuu kompleksi kokonaisuus, jota on hyvin vaikea hahmottaa käsitteellisesti. Kompleksisuus on näin ollen avoin systeemi. Kompleksisen käsitteellisyys etu verrattuna jäykkään strukturaaliseen ajatteluun on se, että sen puitteissa voidaan jatkuvasti löytää uusia käsitteellisiä näkökulmia. Kompleksisen näkökulman valossa voidaan tarkastella muun muassa tulkintoja musiikin kehityksestä tai sitä, millaisia käsitetasoja löytyy esimerkiksi musiikin sävel- ja rytmijärjestelmistä.

Systeemisyyden toinen tärkeä tekijä on skaalafaktori. Se tarkoittaa sitä, että kokonaisuudesta ilmiöstä havaitaan kerrallaan se osa tai alue, jonka tasolla kulloinkin liikutaan, ja se selittää ylä- ja alasysteemien välisiä hierarkiasuhteita. Saattaa käydä niin, että tietyllä tasolla havainnointi koetaan koko ilmiön kattavaksi, jolloin muut tasot jäävät havaitsematta. Myöskään eri tasojen kytkentöjä ei välttämättä havaita, koska ne koetaan erillisinä ilmiöinä. Musiikissa päällekkäisiä ja toisiaan leikkaavia tasoja ovat esimerkiksi musiikkiteos (esim. ooppera), teoksen osa (esim. 1. näytös), sen [osan] osa (1. näytöksen 3. aaria), sen [osan] osa (aarian 2. taite), sen [osan] osa (2. säe) jne. – aina säveliin ja intervaleihin asti.

Systeemitieteilijät suosivat sanontaa: systeemi on enemmän kuin osiensa summa. Mielestäni systeemiä ei kuitenkaan pitäisi kuvata näin. Vaikka otamme jostakin systeemistä sen jonkin osa-alueen kaikki osat, tämä osa-alue ei välttämättä ole systeemi, vaikka se näyttääkin edustavan suurinta osaa siitä. Ongelma kyseisessä ajatuksessa on käsite "summa" sekä kategoria "kaikki" (jota aion tutkia jatkossa). Systeemi voidaan määritellä myös siten, ettei osia tarvitse korostaa. Tällöin puhutaan emergenssistä.

Systeemisyyttä ei voi hahmottaa, ellei hahmottajalla ole tajunnassaan tarpeellista varastoa enemmän tai vähemmän yksiselitteisiä/operationaalisia käsitteitä ja mielellään erilaisilta käsitteellisyyden aloilta. Olen sen vuoksi valinnut tutkimukseni tavoitteita silmälläpitäen käsite-esimerkkejä yleisesti tunnetun ja käytössä olevan standardikäsitteistön alueelta, sen käsitteistön, jota musiikin analyysin ja teorian opiskelu ja opetusaineisto valtaosaltaan käyttää musiikkiteosten rakenteiden ja musiikkityylien kuvaamisessa.

Jos musiikin ilmiöiden kuvailu, selittäminen, tarkastelu, tutkiminen ja pohdinta eivät ole musiikkia, niin mitä vaihtoehtoja meillä on lähestyä musiikkia tutkijoina? Musiikin kuvaukseen liittyvistä paradokseista huolimatta me tutkimme musiikkia eli yritämme sitä älyllisesti ymmärtää. Kenties askel eteenpäin on yrittää hahmottaa musiikkia systeemeinä – nimenomaan *dynaamisina systeemeinä*, ei pelkästään staattisina struktuureina. Silloinkaan emme kuitenkaan hahmota itse musiikkia vaan omaa käsitteellistämistämme musiikista.

Kirjallisuus

- Cook, Nicholas & Mark Everist (toim.) 1999. *Rethinking Music*. Oxford & New York, NY: Oxford University Press.
Haapasalo, Lenni 2000. *Oppiminen, tieto ja ongelmanratkaisu*. Neljäs tarkistettu painos. Joensuu: Medusa-software.



Ohjeita kirjoittajille

Musiikki-lehdessä julkaistaan pääsääntöisesti suomen- ja ruotsinkielisiä artikkeleita. Tästä voidaan poiketa vain perustellussa erikoistapauksessa, jolloin kirjoittajan on sekä esitettävä kirjallinen perustelu artikkelinsa julkaisemiselle *Musiikissa* että huolehdittava artikkelin kielentarkastuksesta.

Julkaistaviksi tarkoitetut käsikirjoitukset toimitetaan ensi vaiheessa lehden päätoimittajalle mieluiten sähköpostin liitetiedostona tai levykkeellä. Artikkelit lähetetään ilman kirjoittajan nimeä asiantuntijalausuntokierrokselle, minkä jälkeen kirjoittaja saa artikkelistaan kirjallisen palautteen mahdollisine parannusehdotuksineen. Julkaisukuntoon saatettu artikkeli toimitetaan päätoimittajalle samoin ohjein kuin käsikirjoituskin.

Tekstin tallennusmuoto

Tiedostomuodon pitää olla jonkin yleisen tekstinkäsittelyohjelman käyttämä (esim. Word, WP, MacWrite, Claris). Ohjelmakohtaisen tallennusmuodon lisäksi kirjoitus tallennetaan varmuuden vuoksi myös rtf-muodossa, joka on siirtokelpoinen muoto.

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 kaavaeditorilla laadittuja kaavoja ei saa käyttää. Tekstinkäsittelyohjelman viiteautomaattia 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 puolipitkänä viivana "–" (ei "-" eikä "—". Lainausmerkkeinä käytetään tavallisia lainausmerkkejä eli "lainaus" (ei "lainaus" eikä "lainaus"). 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. Laulujen nimet merkitään lainausmerkein. 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-automaattilla. Jos ohjelma ei sisällä automaattia, 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. 242–244.

Lähdeluettelo 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 (kausijulkaisu, tutkimusraportti ym.), julkaisun nimi kursivoidaan, volyyymi ilmaistaan arabialaisella numerolla ja julkaisun numero sijoitetaan kaarisulkeisiin. Volyyymia 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. tallennetaan esim. TIFF-, JPEG- tai GIF-muotoisina. Valokuvat voi toimittaa taittajalle skannattuna. Resoluution on oltava vähintään 300 dpi, mieluummin enemmän. Nuottiesimerkkien laatimisessa on syytä välttää NoteWriter- ja Encore-ohjelmien käyttöä niiden luomien dokumenttien huonon siirtokelpoisuuden vuoksi. Finale-nuotinkirjoitusohjelman käyttöä suositellaan. Tallennettaessa kuvioita pdf-tiedostona on fontit upotettava tiedostoon.

Kuvan tai kaavion suurin mahdollinen koko on 176 x 250 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 taitajaan.

Musiikki-lehden toimitus



Suomen Musiikkitieteellisen Seuran julkaisut

Acta Musicologica 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. 6,70 €
- AMF 7 Pajamo Reijo: *Suomen koulujen laulunopetus vuosina 1843–1881*, HKI 1976, 226 s. 6,70 €
- AMF 8 Vainio Matti: *Diktonius: modernisti ja säveltäjä*. HKI 1976, 472 s. 6,70 €
- AMF 9 *Juhlakirja E. Tawaststjernalle*. Keuruu 1976 — Loppuunmyyty!
- AMF 10 Oramo Ilkka: *Modaalinen symmetria. Tutkimus Bartokin kromatiikasta*. HKI 1977, 197 s. 8,40 €
- 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 sinfoniaista*. HKI 1979, 181 s. 8,40 €
- AMF 13 Seppälä Hilikka: *Bysanttilaiset ekhokset ja ortodoksinen kirkkolaulu Suomessa*. HKI 1981, 302 s. 8,40 €
- AMF 14 Heiniö Mikko: *Innovaation ja tradition idea. Näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan*. HKI 1984, 364 s. 8,40 €
- AMF 15 Kurkela Kari: *Note and Tone. A semantic analysis of conventional music notation*. HKI 1986, 161 s. 11,70 €
- AMF 16 Louhivuori Jukka: *Veisuun vaihtoehdot. Musiikillinen distribuutio ja kognitiiviset toiminnot*. JKL 1988, 324 s. 11,70 €
- AMF 17 Pekkilä Erkki: *Musiikki tekstinä. Kuulonvaraisen musiikkikulttuurin analyysiteoria ja metodi*. JKL 1988, 335 s. 11,70 €
- AMF 18 Huttunen Matti: *Modernin musiikinhistorian kirjoituksen synty Suomessa*. HKI 1993 17 €
- 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 €
- AMF 23 Huovinen Erkki: *Pitch-Class Constellations. Studies in the Perception of Tonal Centricity*. Turku, 2002. 25 €



AMF 24 AMF 24. Eerola Tuomas, Louhivuori Jukka ja Moisala Pirkko (toim.): *Johdatus musiikintutkimukseen*. Vaasa, 2003. 35 €

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. 6,70 €
- 3 Karma Kai: *Musiikkipsykologian perusteet*. HKI 1986, 94 s. 6,70 €
- 4 la Motte Diether de: *Harmoniaoppi*. (suom. Mikko Heiniö) Vantaa 1987, 260 s. 11,70 €

Den gemensamma tonen. Raportti seminaarista "Det gemensamma rikets musikskatter". 6,70 €

Suomen musiikkitieteellinen seuran julkaisemaa *Johdatus musiikintutkimukseen* -kirjaa myydään Helsingin, Jyväskylän, Tampereen ja Turun yliopistojen musiikkitieteen laitoksilla, Akateemisessa kirjakaupassa, Ostinatossa (Sibelius-Akatemia, puh. 09-443 116) ja Tiedekirjassa (Helsinki, puh. 09-635 177, s-posti: tiedekirja@tsv.fi). Julkaisuja voi myös tilata seuran sihteeriltä (Suomen Musiikkitieteellinen Seura, Musiikkitieteen laitos, Arwidssoninkatu 1, 20014 Turun yliopisto, s-posti: sanqvi@cc.jyu.fi). Voit tilata julkaisuja myös kaavakkeella verkon kautta seuran sivuilta (<http://www.jyu.fi/musica/mts>). Hinnat alv 0 %.

Musiikki-lehdet (neljä numeroa vuodessa)

Musiikki 1993–2003 6,70 € numero
Musiikki 1984–1992 5,00 € numero
Musiikki 1980–1983 3,40 € numero
Musiikki 1971–1979 1,70 € numero

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







Musiikki 3/2004

Sisällys

3/2004 (34. vuosikerta)

Susanna Välimäki: Akateeminen arki ja tiedeyhteisön reflektio 3

Artikkelit

Timo Leisiö: Euraasian kymmenen lauluoppia I.
Vuorottelusta varhaispentatoniikkaan 5

Tuire Ranta-Meyer: Erkki Melartin, Jean Sibelius ja Robert Kajanus:
suhteista, vaikutteista ja vallankäytöstä 41

Olli Brummer: Läsnaolon ja poissaolon musiikkia.
Psykoanalyttinen näkökulma Puccinin *Vecchia zimarra*
-aariaan ja Elgarin *Nimrod*-variaatioon 64

Katsaukset, puheenvuorot, arvostelut

Antti-Ville Kärjä: Kun leijona hotkaisi nuorallatanssijan:
akateeminen julkaisusirkus 91

Susanna Välimäki: Musiikki-lehden asiantuntija-käytännöstä 95

Alfonso Padilla: Musiikintutkimuksen julkaisemisesta ja
asiantuntija-käytännöstä 98

Anne Sivuoja-Gunaratnam: Merkittävä musiikinteoreettinen puheenvuoro
Bach-tutkimuksessa (Riitta Rautio, *Fortspinnungstypus revisited. Schemata and
Prototypical Features in J.S. Bach's Minor-Key Aria Introductions*, 2004) 100

Matti Huttunen: Naissäveltäjän toiminta modernin murroksessa
(Marja Mustakallio, "Teen nyt paljon musiikkia": *Fanny Henselin (1805–1847)
toiminta modernisoituvassa musiikkikulttuurissa*, 2003) 107

Kai Åberg: Mustalaismusiikin mielikuvat ja suomalaisten
romanisävelmien tyylit (Risto Blomster, *Suomalaisten mustalaislaulujen tyylit.
Mustalaismusiikki mielikuvissa, estradeilla ja omissa joukoissa*, 2004) 112

Mikko Anttila: Musiikkiopisto ja musiikkikasvatuksen etiikka
(Kimmo Lehtonen, *Maan korvessa kulkevi... Johdatus postmoderniin
musiikkipedagogiikkaan*, 2004) 116

Toimituksen osoite: Musiikki-lehti / Taiteiden tutkimuksen laitos, Musiikkitiede, PL 35 (Käyntiosoite: Vironkatu 1), 00014 Helsingin yliopisto, fax (09) 191 24755; **Päätoimittaja:** Susanna Välimäki, Taiteiden tutkimuksen laitos, Musiikkitiede, PL 35, 00014 Helsingin yliopisto, (09) 191 24674, susanna.valimaki@helsinki.fi; **Toimitussihteeri ja taittaja:** Henri Terho, Kulttuurihistoria, 20014 Turun yliopisto, (02) 333 6301, henri.terho@utu.fi; **Toimitusneuvosto:** Marcus Castrén, Tuomas Eerola, Mauri Kaipainen, Kjell Lemström, Markus Mantere, Alfonso Padilla, Anne Sivuoja-Gunaratnam, Susanna Välimäki, Vesa Välimäki; **Tilaukset ja osoitteenmuutokset:** Suomen musiikkitieteellisen seuran sihteeri Sanna Qvick, Turun yliopisto, Musiikkitieteen laitos, 20014 Turun yliopisto, sanqvi@cc.jyu.fi; **Tilaushinnat:** Vuosikerta 35 euroa (Pohjoismaiden ulkopuolelle 40 euroa), irtonumerohinta 10 euroa (kaksoisnumero 15 euroa); **Vanhoja vuosikertoja ja seuran julkaisuja välittää:** Ostinato Oy, Töölönkatu 28, 00260 Helsinki, (09) 443 116





Akateeminen arki ja tiedeyhteisön reflektio

Tieteellisen lehden asiantuntijakäytäntö – ns. referee- eli vertaisarviokäytäntö – puhuttaa tutkijoita jatkuvasti. Syynä lienee asiantuntija-arvion ideaalin ja sen todellisen toteutumistavan välille liian usein jäävä ristiriita. Tilannetta voidaan korjata tieteellisen yhteisön yhteisellä keskustelulla. Sekä asiantuntijalausannon kirjoittamisen että sen vastaanottamisen taito jää tutkijayhteisössä usein ns. hiljaisen tiedon alueeksi eli tiedoksi, jota on vaikea eksplikoida.¹ Vielä kohtalokkaammin se saattaa jäädä vaietun tiedon alueeksi eli tiedoksi, jota voisi eksplikoida mutta mitä ei tehdä. Tällöin tiedeyhteisön jäsenet oppivat järjestelmän vain kantapään kautta, jolloin mahdollisesti syvästi haavoitetusta tutkijamiestä saattaa tulla jopa tutkijan julma initiaatoriitti. Tällaisessa kulttuurissa kokemuksia ja näkemyksiä voidaan reflektoida lähinnä käytäväkeskustelussa – ja hyvä jos edes niin tehdään. Pahempi on, jos asiaa ei reflektoida tai käsitellä lainkaan: silloin torjuttu purkautuu kentälle reflektoitumattomana toimintana, *acting out*:ina.

Näin ei tarvitse olla. Tieteellisen yhteisön keskeisistä toimintatavoista tulee jatkuvasti keskustella, mikäli niiden halutaan kehittyvän tai toimivan edes kohtuullisen hyvin. Tieteen arkikäytäntöjen kehittämisen voi myös nähdä olevan linjassa tieteen yhteisöllisen ja julkisen luonteen kanssa. Keskustelulla voidaan paitsi minimoida väärinkäytösten, vallankäytön ja epäoikeudenmukaisuuden mahdollisuuksia, myös selkeyttää akateemista työtä tekevän tutkijan työnkuvaa ja ammatti-identiteettiä. Asiantuntija-arvion kirjoittaminen on yksi akateemisen kirjoittamisen laji. Sen lajipiirteiden tunnistaminen ja niistä puhuminen auttaa tutkijaa lukemaan lausuntoa, joka muuten saattaa pahimmillaan laukaista ammatillisen tai psykologisen kriisin. Teoriassa jokainen yliopistolainen on sisäistänyt sen, että kritiikki on tieteen syvin olemus. Silti asia vaatii prosessointia, kun kohteena on oma tai läheisen kollegan työ: milloin kritiikki muuttuu konfliktiksi?

Asiantuntijakulttuurin herkkyyttä konflikteille lieventäisi myös kritiikin (lausunnon) vastaanoton opettaminen. On yleisesti tunnettua, että saman asian voi sanoa monella tavalla. Vähemmälle huomiolle jäänyt seikka on se, että arviointikäytännössä on parannettavaa myös prosessin toisessa päässä: kritiikin vastaanottaminen ja hyödyntäminen vaatii tottumista ja opettelua. Sitä voitaisiin opettaa esimerkiksi tutkijakouluissa. Usein vasta muutaman artikkelin kirjoitettuaan tutkija alkaa arvostamaan lausuntojen yksityiskohtaista kritiikkiä.

Idealisti toimiessaan asiantuntijakäytäntö on konkreettinen merkki tiedeyhteisön keskustelusta, akateemisesta ohjauksesta, tieteen yhteisöllisyydestä sekä kollegojen kyvystä kiinnostua toistensa töistä ja auttaa niitä toimimaan vielä paremmin argumentaation kentillä. Häiriötekijäksi tässä saattaa kuitenkin muodostua se, että akateemisessa kulttuurissa kollegat joutuvat rakenteellisista,

¹ Hiljaisesta tiedosta akateemisessa kirjoittamisessa ks. esim. Lindblom-Ylänne & Nevgi 2003, 298–299.



taloudellisista ja yhteiskuntapolitiittisista syistä yhä enemmän toistensa kanssa kilpailutilanteeseen. Pahimmillaan ”keskinäinen tuki ja avunanto [– – tuntuu] jopa naiivilta omien etenemismahdollisuuksien sabotoimiselta” (Wager 2003, 439). Tämänkin asian tiedostaminen ja siitä keskusteleminen olisi tärkeää.

Tämän *Musiikin* numeron puheenvuoro-osuus käsittelee juuri tieteellisten julkaisujen asiantuntijakäytäntöä. Osuuden aloittavan Antti-Ville Kärjän puheenvuoron yhtenä pontimena on toiminut Suomen musiikintutkijoiden 8. valtakunnallisen symposiumin osana Helsingissä 25.3.2004 järjestetty paneelikeskustelu ”Musiikintutkimuksen julkaisufoorumit ja vertaisarviokäytännöt”. Keskustelu saanee jatkoa myös tulevaisissa symposiumeissa. Kärjän puheenvuoron lisäksi julkaistaan Alfonso Padillan puheenvuoro sekä *Musiikin* toimitusneuvoston puolesta kirjoittamani kommentti.

Artikkeliosuus sisältää kolme artikkelia. Timo Leisiö on kehittänyt uudenlaisen globaalin melodia-analyysin Euraasian lauluperinteen tarkasteluun. Erilaisiksi lauluopeiksi (vrt. kielioppi) teoretisoiduista lauluperinteistä hahmotellaan sekä niiden rakenteellisia piirteitä että kehityshistoriaa. Tuire Ranta-Meyer tarkastelee Erkki Melartiniin liittyvän uuden lähdeaineiston pohjalta säveltäjän elämää ja keskittyy tämän suhteeseen Jean Sibeliukseen ja Robert Kajanusseen. Mikrohistoriallinen ote on viime aikaisissa säveltäjätutkimuksissa useammin keskittynyt nais- kuin miessäveltäjiin (esim. ns. kompensatiohistoria; vrt. myös Matti Huttusen kirja-arvio tässä numerossa). Ranta-Meyerin artikkeli kuitenkin muistuttaa, kuinka keskeistä tällainen historian tutkimus ylipäänsä on myös sukupuolesta riippumatta – ja ehkä toisaalta odotellessa musiikin historian kriittisen miestutkimuksellisen suuntauksen käynnistymistä. Olli Brummer tulkitsee psykoanalyttisessa perspektiivissä poissaolon ja läsnäolon merkityksiä Giacomo Puccinin *Vecchia zimarra* -aariassa (*La bohème*) ja Edward Elgarin *Nimrod*-variaatiossa (*Enigma*-variaatiot).

Numero pitää sisällään kolme väitöskirja-arviota: Anne Sivuoya-Gunaratnam arvioi Riitta Raution, Matti Huttunen Marja Mustakallion ja Kai Åberg Risto Blomsterin väitöskirjan. Lisäksi Mikko Anttila arvioi Kimmo Lehtosen tuoreen kirjan.

Suomen etnomusikologinen seura täyttää tänä vuonna 30 vuotta ja juhlii tapahtunutta juhlaseminaarillaan *Etnomusikologia ja ajan henki* Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran juhlasalissa Helsingissä 26.11.2004. *Musiikki*-lehti esittää Suomen etnomusikologiselle seuralle lämpimät onnittelunsa!

Susanna Välimäki, *Musiikin* päätoimittaja

Kirjallisuus

Lindblom-Yläne, Sari & Anne Nevgi. Taitavaksi kirjoittajaksi. Teoksessa *Yliopisto- ja korkeakouluopettajan käsikirja*. Toim. Sari Lindblom-Yläne & Anne Nevgi. Helsinki: WSOY. 296–313.

Wager, Maaret 2003. Työnohjaus ja mentorointi opettajan, työyhteisön ja yliopistotyön kehittäjänä. Teoksessa ks. yllä. 428–451.





Euraasian kymmenen lauluoppia I

Vuorottelusta varhaispentatoniikkaan¹

Timo Leisiö

Jotkut tutkijat ovat vakavalla mielellä etsimässä sellaisia rudimentaarisia kieleneineksia, jotka auttavat jäsentämään kielten globaalia kaaosta. Kaikkien populaatioiden jokapäiväinen huoli on aina ollut löytää vettä. Onkin arveltu, että sana 'vesi' voi olla yksi vanhimmista eri väestöjä yhdistävistä kulttuurisista rudimenteista. Afroaasialaisten (kuten seemiläisten) kielten kanta-asuna oli *aq^wa 'vesi' (vrt. khoisanin k'wâ 'juoda' Etelä-Afrikassa), joka on lähellä Ylä-Niilin ympäristön nilootin sanaa éguo 'vesi' = kantaindoeuroopan *aq^wa 'vesi', kantakaukasian *ukwa 'sade', kiina-tiibetin kantakielen *ku 'vesi', kanta-australialian *kuku 'vesi', Pohjois-Amerikan algonkin kantakielen *akwâ 'vesi' tai sitä eteläisemmän bellabellan jug^wa 'sade'; Väli-Amerikassa on kwa jne. 'vesi' ja Etelä-Amerikassa muun muassa oko ja ohko 'vesi'. Tähän saattavat vielä liittyä suomalais-ugrilaisen kantakielen *joke 'joki', ainun wakka 'vesi' ja japanin aka 'vesi'. (Ruhlen 1994, 107–115.) Näky on mahtava, sillä se peittää kaikki mantereet ja sadat kielet.

Kielen tutkimuksessa äänteiden mikromaailman ilmiöt on eroteltu tarkkaan toisistaan. Kielten tutkimus on mahdollista vain, jos tutkija hyväksyy, että kaikki kielet ovat omalakisia. Suomella on suomen kielioppi, jota ei voi tutkia khmerin kieliopin ehdoilla. Musiikin tutkimuksessa analyysi tapahtuu päinvas-toin. Maailman kaikkea musiikkia tutkitaan ikään kuin yhden paikallisen musiikkiopin ehdoilla. Kansanlaulun ja ulkoeurooppalaisen musiikin analyysi lähtee liikkeelle perinteisesti sijoittamalla mikä tahansa melodia tonaalisen säännöstön kehyksiin. Musiikintutkimuksessa ei ole mietitty, miksi ja miten kuulija tunnistaa laulutyylin tšekkiläiseksi, saamelaiseksi tai kelttiläiseksi. Jos tunnistus tapahtuu alitajuisesti, siihen on oltava syy, erityisesti, jos tunnistaja on kolmi- tai nelivuotias lapsi, jota ei vielä ole koulutettu. Musiikkitiede on eurooppalaisperäisen korkeakulttuurin tuottaman musiikin tutkimustraditio. Tonaalinen teorianmuodostus sopii mainiosti eurooppalaisen musiikin selittämiseen samalla tavoin kuin intialainen teorianmuodostus intialaisen musiikin tutkimiseen. Meidän etnomusikologien tehtävänä on tutkia ihmistä musiikin avulla, mutta musiikkianalysimme etenee edelleenkin etnosentrisesti ranskalais-saksalaisittain eli Rameaun ja Riemannin pohjustamista lähtökohdista.² Tässä artikkelissa pyrin

¹ Kirjoitus on Suomen Akatemian rahoittamaan EULA-projektiin (*Läntisen Euraasian laulu*) kuuluvan osuuteni tulosten esittelyä. Taustoista ks. *Musiikin suunta* 2/2004.

² Tarkoitan teorioita, joille mm. Ilmari Krohnin musiikkioppi pohjautuu. Tonaalisesta teoriasta ks. Huovinen 2002.



tarjoamaan aineksia melodia-analyysin globaaliin teoriaan, uudelleen näkökulmaan, joka saattaa kiinnostaa muitakin kuin etnomusikologeja.³

1. Vuorotteleva lauluoppi

Euroopan vanhinta lauluperinnettä edustaa TUNTURISAAMELAINEN joiku. Sen yhtenä ominaisuutena on melodianmuodostuksen tukeutuminen luonnonsäveliin⁴, jotka järjestyvät yläsävelsarjan mukaisesti. Joikujen aineksina ovat ennen kaikkea luonnonsävelet 3–12, joista keskeisimmät ovat sarjan pohjasävel (2-4-8), sen ensimmäinen jakautuma 3-6-12 sekä toinen jakautuma 5-10. Lau- luopin⁵ pohjautuminen luonnonsävelille tarkoittaa, että joikaaja ikään kuin kuulee yläsävelsarjan mielessään ja rakentaa sävelmän sen matalimpien äänes- ten varaan. Toinen joiun keskeinen piirre on *transpositio*, jolloin esittäjä siirtää tiedostamattaan luonnonsävelsarjan pohjasävelen uuteen paikkaan (Leisiö 2004a). Joissain joiuissa vuorottelevia pohjasäveliä on kaksi, joissain kolme. Termillä *vuorottelu* tarkoitan *luonnonsävelsarjan* pohjasävelen⁶ paikan vaihtelua yhdessä, kahdessa tai kolmessa asemassa. Vaikka joissakin lauluissa luonnonsä- velsarja eli *sammás* pysyy samana,⁷ vuorottelevan musiikkiopin käsite liittyy myös niihin, koska vain luonnonsävelsarja ohjaa laulajan alitajuntaa melodian rakentamisessa.

Joiuilla on toki muitakin rakennusperiaatteita, mutta niillekin on ominaista rudimentaarisuus. Joikujen melodiset ainekset ovat modaalisia *aihioita*, joista tutkija voi johtaa monenlaisia Euraasiassa tavattavia sävelrakenteita mutta jotka eivät joiuissa ole näitä rakenteita vaan niiden esiasteita. Esimerkiksi kahden luonnonsävelsarjan vuorottelulle pohjautuva joiku etenee yleensä niin, että sarja huojuu kvintin päässä toisistaan olevien pohjasävelten varassa. Eurooppa- lainen kuvittelee kuuntelevansa duuri-perusteista sävelmää, joka rakentuu I ja V asteen soinnuille. Joiku ei kuitenkaan perustu näille soinnuille eikä se ole tonaa- lista, joskin akustisista syistä monissa joiuissa on näkyvillä tonaalisen musiikin aihiot.

³ Teoria on kehittynyt hitaasti ja olen tietenkin myös tehnyt lukuisia virheitä. Ks. kirjallisuusluettelo.

⁴ Käsitteet *luonnonsävel* ja *äänes* (= yläsävelsarjan osasävel) on tässä artikkelissa ymmärrettävä identtiseksi. Ihminen laulaa luonnonsäveliä eikä ääneksiä, joten käytän pääasiassa termiä luonnonsävel.

⁵ *Lauluoppi* on laulutyyliä ohjaileva gammaattinen säännöstö, joka säätelee mm. melodian- ja rytminmuodostusta, äänenväriä jne. Se vastaa puhetta ohjailevaa kielioppia: kummatkin ovat alitajuisia sääntökokonaisuuksia.

⁶ Tässä kirjoituksessa termi *pohjasävel* tarkoittaa sekä todellista pohjasäveltä että useimmiten sen kerronnaisia 4 ja 8.

⁷ Monet artikkelissa käytetyt termit kuten *sammás*, *aihio*, *ankkurisävel* jne. on ensi kertaa ja tarkemmin esitelty artikkelissa Leisiö 2004a.





Useimmiten joikaaja ei hahmota melodiaa käyttämiensä sävelten summana eli moodina. Jos melodia pohjautuu kahdelta eri pohjasäveleltä alkavalle luonnonsävelsarjalle, joikaaja hahmottaa kaksi eri sävelrypystä, joiden vuorottelusta melodia rakentuu. Jos luonnonsävelsarjaa kutsutaan *sampaaksi*, samanaikaisesti soivien sävelten patsaaksi, eri joiuilla on erilaisia ryppäitä, joissa kussakin on yleensä 2–5 luonnonsäveltä. Sampaan pohjasävelen siirto uuteen paikkaan aktivoi uuden ryppään ja pohjasävelen palauttaminen alkukohtaansa aktivoi taas aloitusryppään, ja näin joiun lauluopin keskeisenä ominaisuutena on kahden tai kolmen ryppään vuorottelu.

Esimerkki 1. Martti Stoorin vuonna 1996 Enontekiön Nunnasessa esittämän sanattoman joiun loppuosa. Nauhoitus on György Szomjas-Schiffertin (1996, nro 101), mutta esimerkin notaatio ei noudata hänen fraseeraustaan, joka perustuu tulkintaan, jonka mukaan joiku jakautuu kahden tahdin jaksoihin. Joikaaja on kuitenkin selkeästi rakentanut joikunsa siten, että kaksi tahtia pohjautuu D-pohjaiselle sampaalle (luonnonsävelpatsaalle) ja aina joka kolmas transponoituu A-sampaalle.

Esimerkissä 1 joiun runo koostuu pelkästään sekreemeistä *no* ja *lo*. Pulaatio on 2/4 ja korusäveliä on enemmän kuin nuotinnos paljastaa. Joiun ideana on kei-
nuttaa luonnonsävelsammasta kahden pohjasävelen (*D* ja *A*) varassa:





D-sampaan ryppääksi joikaaja oli valinnut äänekset 5, 6, 8 ja 9. Siinä äänes 7 (c^2) kuuluu vain koruna, ja äänekset 10 ja 12 ovat oktaavikerrannaisia. *D*-ryppäs on helposti hallittavissa pohjasävelen *D* avulla: sävelet asettuvat ensin nousuun ja sitten laskuun, ja ryppään kesto on kaksi tahtia. Kun pohjasävel laskeutuu kvartilla alas *A*:lle, joiku kadenssoituu kaksisävelisellä *A*-ryppäällä, joka koostuu pohjasävelestä (8) ja 7. luonnonsävelestä. Tätä ideaa joikaaja voi aineellistaa monin keinoin. Joiun julkaisijan määräyksen mukaan joiku pohjautuu ”duuripentakordille”, mikä tulkinta on väärinymmärrys. Tässä ei ole kyse duurista eikä pentakordista, joka on pelkästään paperinmakuinen abstraktio. Tässä on kahden luonnonsävelryppään keinunna. Joka toinen kerta *D*-sampaan päätävä sävel on sampaan oma pohjasävel (d^2 ; vrt. nuolet), joka johtaa *A*-sampaan pohjasävelelle (a^1).

Esimerkki 1 paljastaa, että *kaksisampaisissa joiussa piilee duurimoodin juuren aihio*. Joiussa ryppäät *D* ja *A* pysyvät erillisinä yksikköinä, mutta jos nuo kaksi tajutaan yhdeksi (kuten Szomjas-Schiffert [1996] teki), fuusiosta ($d-fis-a$) + ($g-a$) syntyy $d-fis-g-a$, joka on vuorottelemalla luonnonsävelistä kehittynyt aihio, se sama, josta aikanaan oli kehkeytyvä *G*-duurin äitimoodi, Gábor Lükön (1964 ja 1965; ks. myös Leisiö 2003) teoriassa juuri *d*-I. Joiut pysyttelevät kuitenkin luonnonsävelperusteisina, ja saamelaisessa joikuopissa rakennelma $d-fis-g-a$ joko pysyy harvinaisuutena tai on joiun musiikkioppiin kuulumaton tutkijanoletus.

(Lukija voi kysyä, mistä tulee oletus luonnonsävelsarjan pohjasävelestä ja sen vaihtumisesta [transpositiosta] uudelle korkeudelle. EULA-projektin keskeisiä tuloksia on Lükön teorian kritiikistä⁸ noussut oivallus, jonka mukaan ihmisen tajunta ankkuroituu kuullun melodian alkuun niin tiukasti, että tuon alkusävelen yläsävelsarja antaa kuulijan tajunnalle kaikki ainekset hahmottaa seuraavat melodis-harmoniset tapahtumat. Tämä on empiriasta noussut oletus, jonka neurologinen perustelu jää tulevaisuuteen. Kuitenkin väitän, että ihmismieli ankkuroituu ensiaistimuksen jälkeen ensimmäisen tajuamansa yläsävelsarjan pohjasäveleen. Prosessi kestää muutamia millisekunteja, mutta kytköksen synnyttyä se ei hajoa. On aivan eri asia kuulla siperialaisen šamaanin laulua kuin Beethovenin 2. sinfoniaa, mutta kuulijan melodinen tulkinta on yksi ja sama: ensimmäisen pysyvän sävelen pohjasävel on kuulijan tajunnassa se ankkuripaikka, jonka suhteen hän hahmottaa seuraavat melodiset liikkeet. Ankkurisävel ei ole absoluuttinen vaan relaatiivisesti sopeutuva, minkä vuoksi melodian rekisteri saattaa laulun edetessä nousta tai laskea. Se kuitenkin auttaa tukevasti ihmisen kykyä hahmottaa sävelten liikkeitä nykyhetkessä, joka etenee noin 20

⁸ Kritiikin kohdistan Lükön tapaan tulkita ei-pentatoniset sävelet lisäsäveliksi eli kiinalaisen terminologian mukaan *pièn*-säveliksi. Tulkintani mukaan Lükön ei-pentatoniset sävelet eivät ole ylimääräisiä *pièn*-säveliä, vaan ne ovat signaaleita laulajan tekemistä transpositioista ja modulaatioista. Kaikesta neroudestaan huolimatta Lükö pääosin ajatteli, että *sävelmällä voi olla vain yksi perussävel*. Tässä olen eri mieltä. Laulajat ovat vaihdelleet perussävelten paikkoja eikä *pièn*-säveliä esiinny kuin aniharvoin.



mikrosekunnin pulsseina. Minä hetkenä ja mihin säveleen ankkuroituminen loppujen lopuksi tapahtuu on kuitenkin avoin ja testausta vaativa kysymys.)

Vuorotteluun pohjautuvia musiikkioppeja löytyy muualtakin kuin tunturisaa-melaisilta. Yhtenä alueena on Niilin latvojen ympäristö Sudanissa ja Etiopiassa, joiden väestöt puhuvat afroaasialaisia ja niloottisia kieliä. Väestöt ovat asuneet alueillaan tavattoman kauan, vaikkei niistä löydy edes mainintaa etnomusikologian mainstream-esityksistä.⁹ Esimerkki 2A-B on afroaasialaisiin kušititeihin kuuluvan BORANA-kansan laulun katkelma Etiopian eteläosasta.

The image shows a musical score for a vocal melody in G major. The melody is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of several phrases, with some notes marked with a 'z' indicating a specific articulation. Below the main melody, there are two shorter phrases labeled 'C-sammas' and 'E-sammas'. The 'C-sammas' phrase is a pentatonic scale starting on C4, and the 'E-sammas' phrase is a pentatonic scale starting on E4. Below these phrases, the fingerings are indicated: (3 4 5) 6 (7) 8 (9) 10 for the C-sammas and 4 (5) 6 (7 8) 9 for the E-sammas. The word 'etc.' is written at the end of the second phrase.

Esimerkki 2A. Katkelma kušittilaisen Borana-kansan kuorolaulua Etiopiasta (Reinhard 1952). Alla olevien sampaiden luonnonsävelistä vain isoilla nuoteilla ilmaistut ovat käytössä. Nuottinnoos alkaa C-sampaalla, joka on aktiivinen aina, kun basso on sävelellä g^1 . Molemmat ryppäät ovat kolmisävelisiä ($g-c-e$ ja $e-h-fis$).

Pitkän kuoroesityksen pohjalla olevaa säännöstöä on vaikea ymmärtää muutoin kuin lähtemällä siitä oletuksesta, että ajattelua hallitsee sama rudimentaarisuus kuin Lapissa. Tässä on samaan aikaan nähtävissä luonnonsävelsarjan transposiatio täsmälleen siten kuin ylä-äänien laskeva liike e^2-c^2 osoittaa (ks. nuolta) eli tässä on vuorottelua C-sampaan ja E-sampaan välillä: pohjasävel C asettuu sampaansa viidennen sävelen asemaan E ja palaa takaisin. Tässä kirjoituksessa nuottiesimerkit on kalibroitu siten, että aloittavan sampaan 6. luonnonsävel asettuu säveleksi g^1 . Täten kaikki melodiat ovat samassa *G-horisontissa*. Tämä sävelmä on suhteellisen matalalla tässä horisontissa ja se huojuu kahden pohjasävelen yllä ja näin syntyy kahden ryppään vuorottelua.

Kirjoittaja tutki useita viikkoja boranoiden sävelmiä ennen kuin tämänkin melodian sisäinen logiikka aukeni. Bassoäänien pitkäsävelinen ostinato $g^1-h^1-e^1$ pohjautuu luonnonsävellikkeelle $6^C-6^E-4^E$, jossa yläindeksi osoittaa sampaan pohjasävelen. Bassoääni on siis mahdollisimman tukeva. Melodia avautuu, kun ymmärtää, että C-sampaan transponoituessa E-sampaalle laulajien mielissä tapahtui sekstihyppy alas ($c^2 \rightarrow e^1$) eikä terssihyppy ylös ($c^1 \rightarrow e^1$). Tämä liike on

⁹ Esimerkiksi *The Garland Encyclopedia of World Music* -sarjan 1000-sivuisen Afrikka-osan hakemistossa ei näistä kansoista ole mainintaa.



vaivaton ja väkevä, koska basso toteuttaa transposition luonnonsävelen 6 (h^1) avulla siten, että melodia putoaa siltä pohjasävelelle e^1 (tahti 3). Laulajilla on toisinaan viehtymys "merkata" transpositio ennakkosävelellä. Sellainen on alarivin toisen tahdin viimeinen h^1 , joka ei kuulu C-sampaaseen. Toinen leimallinen piirre on lainata aktiiviseen sampaaseen vieraan sampaan sävel. Ensimmäisen tahdin päättävä fis^2 ei kuulu C-sampaaseen, mutta on E-sampaan 9 luonnonsävel. Erityisen viehättävä on ylärivin liike $h-c-h-c-h$. Siinä päällelviivatut sävelet etenevät E-sampaassa, johon c^1 ei kuulu, ja viimeinen h^1 soi jo C-sampaan aikana, vaikka kuuluu E-sampaaseen.

Sävelten lainailu sampaasta toiseen on selkeä oire: vuorottelevaan lauluoppiin on siirtymässä esimodaalisia aineksia. Käytössä olevat sävelet eivät vielä muodosta varsinaisia moodeja, joita kutsun *juuriksi* (Lükön mukaan roomalaisilta numeroiltaan I-VI). Kyse on juurten aihioista (joiden tunnuksina ovat vastaavat numerot $*I$ - $*VI$). Tässä boranalaislaulussa on kolme eri aihiota, jotka ovat c^*II , g^*I (C-duurin juuren aihio) sekä e^*IV (luonnollisen a-mollin juuren aihio). Ne näkyvät esimerkissä 2B, jonka alapuolella on laulun aihioanalyysi.¹⁰

*Esimerkki 2B. Esimerkin 2A katkelma tulkittuna uudelleen. Ylinä ovat aihiot. Arabialaiset numerot tarkoittavat nyt aktiivisen aihion asteita, joista aste 5 tarkoittaa aihion ankkurisäveltä (= tonaalista dominanttisäveltä) ja aste 3 yleistä päätössäveltä, josta kehittyi tonaalisen musiikkiopin toonika. Vastaavuus ei päde aihion $*II$ kohdalla.*

¹⁰ Heksatonisessa teoriassa moodit esitetään laskevina. Heksatoninen perussävel eli ankkurisävel (tässä kirjoituksessa g^1) saa symbolikseen numeron 5. Ankkurin ja sen yläoktaavin väliset asteet ovat siis 5-1-2-3-4-5 aivan riippumatta juurimoodin lajista, joita on kuusi. Teoria pohjaa Lükön pentatoniikkatulunkintaan, jossa asteiden 5 ja 1 väliin asettuva sävel f^2 on lisäsävel. Se on kuitenkin kaikkialla niin yleinen, ettei selity tyydytä. Saamelainen joiku osoittaa, että tuo lisäsävel kuuluu yläsävelsarjaan transposition kautta, ja siten se on luonnollinen osa sävelistöä (Leisiö 2004a). Tämä tekee koko lauluopista heksatonisen. Toistaiseksi joudun harkitsemaan uudelleen numerosymbolien esitystä, joten tässä kirjoituksessa tuon "lisäsävelen" f^2 symbolina on ¥ . Lukijaa helpottanee tieto, että heksatonista ankkurisäveltä 5 vastaa tonaalinen dominanttisävel, jonka symbolina myös on 5.



Akustisesti laulajat tukeutuvat vankalle pohjalle. Eurooppalainen kiinnittää huomion mollikolmisointuun $e^1-g^1-h^1$, mikä on luonnollista, mutta vie analysissa harhaan, koska boranojen ajattelussa tuo kolmisointu syntyy yhtäältä kahden luonnonsävelsarjan transposition seurauksena ja toisaalta kahden aihion modulaation seurauksena. (Sointu $e^1-g^1-h^1$ on toki leivottu aihion *IV sisään asteina 5-4-2, mutta koska tässä on vasta IV juuren aihio, boranat eivät toteuta tätä liikettä.) Globaalisti ajateltuna tämä on esimerkki siitä, miten vuorotteleva lauluoppi saattaa synnyttää peräti erikoislaatuisen aihion *II. Siitä kehkeytynyt II juuri esiintyy kaikkialla Euraasiassa, mutta tietämäni mukaan koko maailmassa ainoa kansa, joka on selkeästi identifioinut itsensä tuon juuren avulla, on Kaakois-Viron seutukaiset eli "Viron karjalaiset" kuten Armas Otto Väisänen asian ilmaisi. Tässä laulussa juuren aihio syntyy, kun laulajat lainaavat E-sampaan 9. luonnonsävelen (fis^2) C-sampaaseen. Oleellinen havainto on se, ettei aihion ankkurisävel ($5 = c^2$) olekaan aktiivisen sampaan 6. luonnonsävel kuten on laita muissa aihioissa. Tämän aihion ankkuri on aktiivisen sampaan pohjasävel. Tämän havainnon merkitys jää ainakin toistaiseksi kirjoittajalle avoimeksi. Kuten nähdään, kolmen aihion ankkurisävelet $c^2-g^1-e^1$ ovat C-sampaan luonnonsävelet 8-6-5. Lukija saattaa miettiä, mihin perustuu väite, jonka mukaan aihio e^1 -*IV moduloituu g^1 -I:een. Modulaation tunnistaminen ei ole yksiselitteinen. Kirjoittajakin tunnisti sen vain kuuloelämyksenä, siis sisäisenä tunteena, opittuaan tunnistamaan saman modulaation tuottaman tunnevaikutuksen juurimodulaation IV-I-IV yhteydessä, minkä voi kokea esimerkissä 11.

Laaja alue, jossa lauluoppi pohjautuu samaan periaatteeseen kuin tunturi-saamelaisilla, on Pohjois-Amerikka. Olkoon näytteenä DAKOTA-intiaanien Ket-tuseuran rituaalilauluihin kuuluva tanssilaulu surmatun metsästäjän muistoksi (esimerkki 3). Laulu on pitkä mutta jakautuu selkeästi kaksiryppäiseksi. Sampaat etenevät järjestyksessä C - F - C.

The musical score consists of four staves. The first staff is in C major (C) and contains the first line of music with lyrics: "E ha e yo e yo e yo e yo, He yo a e yo he,". The second staff is in F major (F) and contains the second line of music with lyrics: "He yo a e yo he, He yo a e yo he." The third staff is in C major (C) and contains the third line of music with lyrics: "E ha e yo he yo e yo he yo." The fourth staff is in C major (C) and contains the final line of music with lyrics: "He e e yo he yo!". The score includes chord symbols (C, F) and fingerings (8, 9, 6, 7, 8) above the notes.

Esimerkki 3. Dakota-intiaanien tanssilaulu (Curtis 1968, 75) pohjautuu luonnonsävelsarjan muutamalle sävelelle. Sampaiden pohjasävelet ovat C ja F.



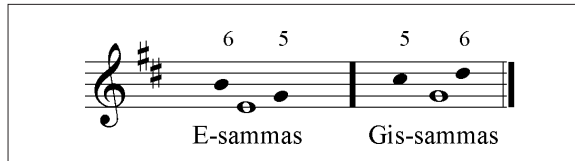
Vaikka laulun ambitus on puolitoista oktaavia, rypäsanalyysi osoittaa, että yhdestä sampaasta oli kulloinkin valittu vain 2–4 säveltä, joista mukana oli aina pohjasävel (8) ja 6. äänes, siis yläsävelsarjan keskeiset osat:

F-sampaan rypäs järjestyy asteikkona kuten c-LA-moodi. Perinteisesti tämäkin laulu on tulkittu LA-pentatoniseksi, mitä se ei tosiasiallisesti ole. Kyse on luonnonsävelistä kootun kolmen ryppään vuorottelusta niin, että C-sampaan kolme säveltä leviää kolmelle oktaavialalle. Ydinpäätelmänä on kuitenkin se, että tässä on anhemitonisen LA-moodin aihio c*LA, mutta samalla siinä on heksatonisen juuren g-IV aihio, siis sen juuren, josta kehkeytyi Euroopassa luonnollinen c-molli:

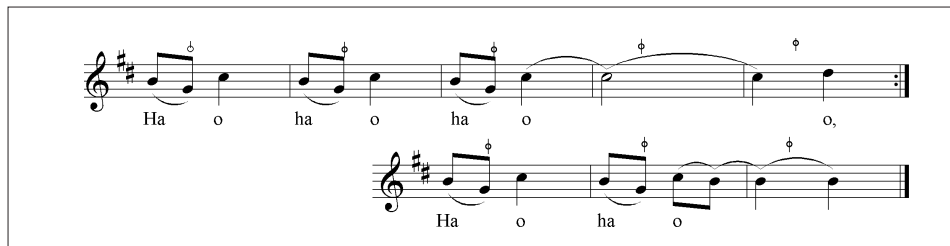
Tässä pikkusävel *b* on neljännen juuren aste 4 (josta kehittyi c-mollin alajohtosävel). Se ei kuitenkaan vielä kuulu tähän aihioon. Voimme teoreettisesti havaita, että menneisyydessä IV juuri oli voinut kehittyä vuorottelevien lauluoppien käytössä muun muassa alaspäisen kvarttitransposition kautta. IV Juuren väkevin aste on 3: tässä se on samaan aikaan osasävel 8 ja 6, ja siitä kehkeytyi eurooppalainen toonika. Nykyisen subdominantin väkevyys selittyy sillä, että se edustaa F-sampaan pohjasäveltä, ja luonnonsäveliin kuulumattoman es-sävelen käyttö selittyy luontevasti lainaukseksi, koska pohjasävelillä C ja F vuorottelevat ryppät oli alettu tajuta yhdeksi ja samaksi moodiksi. Voimme siis väittää, että musiikkiopin muuttuessa rypäspohjaisesta moodipohjaiseksi ihmisen alitajuisen laulusäännösten eli lauluopin kehityksessä oli jo tapahtunut suuria muutoksia.

Aivan toisenlaisen kuvan vuorottelevasta lauluopista antaa Vancouverin lähellä elävien KWAKIUTL-intiaanien tuutulaulu (esimerkki 4), jonka melodia selittyy parhaiten olettamalla, että laulaja oli vuorotellut luonnonsävelsarjaa pohjasävelten *E* ja *Gis* välillä. Täten hän myös vuorotteli kahta sävelrypystä, jotka ovat:





Hän käytti kummankin sampaan luonnonsäveliä 5 ja 6. Säkeet päättyvät *Gis*-sampaan 6. sävelelle (*dis*²), mutta koko laulun päätössävelenä on *E*-sampaan luonnonsävel 6 (*h*¹).

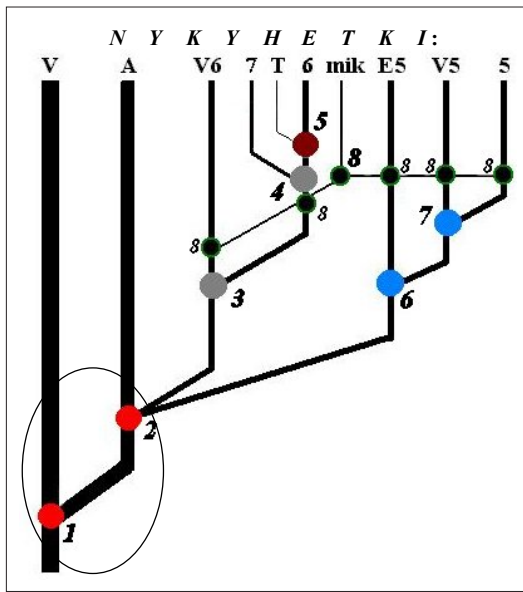


*Esimerkki 4. Kwakiutlien tuutulaulu (Curtis 1968, 307), jossa nukuttaja työntää komSION uuteen vauhtiin aina toisella tahtiosalla (symboli ϕ). Vuorotteleva lauluoppi on niin väkevänä laulajan mielessä, ettei melodiasta löydy moodien aihioita paitsi tutkijan pöydällä sointujen *gis-h-dis* ja *gis-c-dis* aihioina. Niihin laulaja ei kuitenkaan tukeudu.*

Vuorotteleva lauluoppi on siis edelleen grammaattisena säännöstänä muun muassa Sudanin-Etiopian alueen afroaasialaisilla, saamelaisten joiussa Fennoskandiassa ja sekä paleointiaanien että Na Dene -intiaanien jälkeläisillä Pohjois-Amerikassa. Niille kaikille on yhteistä rudimentaarisuus: laulujen merkittävä osa pohjautuu vuorottelevaan lauluoppiin, jolle on keskeistä luonnonsävelsarjan (sampaan) liikuttelu pohjasäveleltä toiselle muun muassa kvinti-, kvartti-, seksti- ja terssisiirroin. Vuorottelevien perinteiden lauluissa saattaa olla pelkästään yhdelle sampaalle pohjaavia melodioita, mutta sampaita on yleensä kaksi, joskus kolme, mikä tarkoittaa, että (tiedostamattaan) laulaja siirtää yhtä ja samaa luonnonsävelsarjaa kolmelle eri pohjasävelelle. Tunturisaamelaisessa joiussa pohjasävelet voivat olla esimerkiksi G-D-C tai G-C-D, mikä ilman muuta assosioituu tonaalisen musiikin sointukulkuihin I-V-IV ja I-IV-V. Tästä ei kuitenkaan ole kyse. Vuorottelun motiivit syntyvät fysiikan perusteista, yläsävelsarjan ääneksistä 2-3-4, jotka saavat koko kehon värähtelemään. – Esimerkkejä löytyy runsaasti.

Yleiseksi väittämäksi nousee se, että vuorotteleva lauluoppi on geneettisesti yksi ja sama. Se ei ole kehkeytnyt itsenäisesti eri puolilla maailmaa vaan on ihmisen lajiominaisuus. Yhden teorian mukaan ensimmäiset intiaanit siirtyivät Alaskaan ja Kanadaan likimain samaan aikaan kuin tunturisaamelaiden esivanhemmat Norjaan eli 13 000 – 11 000 vuotta sitten. Amerikkaan oli saat-





Kuva 1. Malli päälauluoppien kehittymisestä. Aika etenee pohjoiseen ja evoluutio koilliseen. Malliin ei liity mittakaavaa ajassa eikä paikassa. Pisteet 1 ja 2 sijoittuvat kuitenkin aikaan, jolloin nykyihminen eli vielä vain Afrikassa. Ylävirin symbolit tarkoittavat lauluoppeja: V = vuorotteleva lauluoppi, A = aihioille pohjautuva lauluoppi, V6 = varhaisheksatoniikka, 7 = heptatoniikka, T = tonaalinen lauluoppi, 6 = (varsinainen) heksatoniikka, mik = miktinen lauluoppi, E5 = esipentatoniikka, V5 = varhaispentatoniikka ja 5 = (varsinainen) pentatoniikka.

tanut siirtyä ihmisiä toki jo aikaisemmin, mutta musiikin esihistorian kannalta ensimmäisyyden ajoittaminen ei ole oleellista. Oleellisempaa on ymmärtää se, että eurooppalaisten ja intiaanien esi-isät olivat nousseet Aasiaan Lähi-idästä ja erkaantuneet toisistaan samoilla seuduilla Keski-Aasiassa. Saamelaisten esivanhemmat olivat eläneet Euroopassa jo liki 40 000 vuotta sitten, jolloin paleointiaanien esivanhemmat puolestaan olivat siirtymässä kohti pohjoista Siperiaa. Voisiko siis olla muuta loogista oletusta kuin että saamelaisen joikuopin vuorotteleva piirre on samaa kantaa kuin intiaanien ja ainujen? Ja voisiko kušittien vuorottelevalle lauluopille olla muuta selitystä kuin että se on jäännös kaikille mainituille yhteisestä afrikkalaisesta lauluopista? — Tuskin.

Liettualaiset asuvat Euroopan keskellä ja kušitit keskellä Afrikkaa, mutta molemmat ovat mantereittensa periferiassa. Intiaanitkin olivat saamelaisten lailla asuneet eristyksissä: vuosituhannet he muunsivat omia traditioitaan omiin suuntiinsa. Saamenmaalla ei syntynyt korkeakulttuureita, mutta "uudella mantereella" niitä syntyi Andeille ja Väli-Amerikkaan. Ilmeisesti kävi niin, että ammattimuusikot johtivat vuorotteluun pohjautuneista aihioista erityisesti pentatonisia moodeja, minkä vuoksi jotkut intiaaniväestöt perustavat musiikillisen ajattelunsa anhemitoniseen pentatoniikkaan¹¹. Tiivistettynä siis väitän, että vuo-

¹¹ Anhemitonisen pentatoniikan globaalista levikistä ks. Szabolcsi 1965.





rotteleva lauluoppi oli kehkeytynyt Afrikassa, levinnyt Euraasiaan muuttajien mukana yli 40 000 vuotta sitten, siirtynyt yhtäältä Tonavan laaksoa myöten Ranskaan yli 30 000 vuotta sitten ja useita tuhansia vuosia aikaisemmin kohti Itä-Aasiaa. Niin kantaintiaanien kuin heitä useita vuosituhansia myöhemmin Amerikkaan siirtyneiden Na Dene -intiaanienkin vuorotteleva lauluoppi on samaa perua kuin saamelaisten, ja kaikki palautuvat samaan kantatraditioon kuin boranojen lauluoppi. Lyhyesti sanottuna: 40 000 vuotta ei laisinkaan riitä tämän prosessin kuvaamiseen.

2. Heksatonisten aihoiden lauluoppi

Vuorottelevalle lauluopille on ominaista laulun pohjautuminen tunnistettavissa oleville *aihioille*, joista kehkeytyi toistaiseksi selvittämättömien paikallisten prosessien seurauksena Gábor Lükön ensimmäisenä tunnistaman kuuden heksatonisen juurimodaliteetin joukko. Edellä on mainittu muutamia aihioita, mutta usein ne ovat niin *avoimia*, että on mahdotonta sanoa ovatko ne aihioita *anhe- mitonisen esipentatoniikan* vaiko *varhaisheksatoniikan* (eli Lükön I–VI juurimodaliteettien aihoiden) suuntaan. Heksatoniikan ainekset ovat löydettävissä niin monista Afrikan, Euraasian ja Amerikan kulttuureista, että niitä on pakko pitää inhimillisen musiikin keskeisenä aineksena. Toistaiseksi kaksi aluetta on tämän tutkimuksen puitteissa jäänyt tyystin tutkimatta: pygmien ja bantujen laulu Afrikassa sekä Kaakkos-Aasian ja Tyynenmeren laulu. Näyttää kuitenkin siltä, että aihioille perustuva lauluoppi esiintyy siellä, missä yhä on vuorottelua, ja että tiettyillä seuduilla avoin aihio oli muuntunut *pentatoniseen* suuntaan, toisilla taas *heksatoniseen* suuntaan. Tässä vaiheessa lukijaa saattaa helpottaa lauluoppien evoluutiota esittävä kuva 1, johon kirjoittaja on ajautunut väijäämättä, vaikkakin siihen mitenkään pyrkimättä.

Kuvassa 1 on ylinnä nykyhetki, ja kaikki päälauluopit ovat siis edelleen tavoitettavissa. Vasen pylväs kuvaa vuorottelevaa lauluoppia (V) joka pohjautuu 1-3 sampaan sävelistä poimittujen ryppäiden vuorottelulle. Pisteessä **1** siitä erkaantuu aihioille pohjautuva lauluoppi (A), joka pisteessä **2** alkaa eriytyä yhtäältä varhaisheksatoniseen (V6) suuntaan ja toisaalta esipentatoniseen (E5) suuntaan. Pisteessä **3** varhaisheksatoniikka alkaa paikoin kiteytyä varsinaiseksi heksatoniikaksi¹² (6), joka pisteessä **4** muuntuu heptatoniikaksi (kuten oktoekhosin ja gregorianiikan, arabeilla *maqâmien* ja Intiassa *râgojen* musiikkiopeiksi; merkitty numerolla 7). Pisteessä **5** länsieurooppalainen heksatoniikka muuntuu

¹² Lükön hahmottamat kuusi juurimodaliteettia ovat tämän kirjoittajan teoriassa sama asia kuin täysheksatoniikka. Lükó tulkitsi juuret indoeurooppalaisiksi ja pentatonisiksi, mutta tämän kirjoittajan mielestä ne ovat paljon vanhempia eivätkä pentatonisia. Ne ovat seemiläis-indoeurooppalaista perua olevaa täysheksatoniikkaa. Ainoa juuri, joka lienee enemmän indoeurooppalainen kuin seemiläinen, on II juuri ($g^1-h^1-cis^2-d^2-e^2-g^2$). Muut ovat yhteisiä.





ensin seitsensäveliseksi¹³ ja joskus 1600-luvun jälkipuolella tapahtuu evoluutio: musiikkioppi muuntuu tonaaliseksi (T). Missä suhteessa sumerien ilmeinen heptatoniikka¹⁴ oli myöhempien seemiläisten (heprealaisten, assyrialaisen, babylonialaisten) heptatoniikkaan ja missä suhteessa 5000 vuoden takaisen kantaindoeurooppalaisten heksatoniikka oli näihin, on laaja kysymys. Lüköllä (1964) oli siihen oma kantansa (heksatoniikka on laina indoeurooppalaisilta Mesopotamiaan), mutta tämän kirjoittaja ei siihen usko vaan pitää kysymystä edelleen avoimena. Tyystin avoin on myös kysymys gregorianiikan suhteesta heksatoniikkaan ja jopa se, oliko heprealaisilla ensinkään heptatoniikkaa.

Pisteessä 6 esipentatoniikka (E5) alkaa muuntua varhaispentatoniikaksi (V5), josta eri puolilla maailmaa alkoi erkaantua varsinaisen pentatoniikan musiikkioppeja (5). Kaaviossa on lukuisia pisteitä, joiden symbolina on pieni 8. Kaikki nämä pisteet yhtyvät suuren kahdeksikon pisteessä. Tuloksena on *miktinen* lauluoppi (mik), joka syntyy kun erilaiset heksatoniset ja pentatoniset ainekset sulautuvat yhdeksi. Kyse on modaalista sulautumista ja niitä ohjailevasta sääntöjärjestelmästä. Rudimentaarisissa rakenteissa miktos syntyy siitä, että esihexatoniikka ja esipentatoniikka ovat läsnä samassa sävelmässä niin eriytymättöminä, ettei niitä voi erottaa toisistaan. – Tähän malliin on vaikea kytkeä *atonaalisuutta*, koska mallin kaikkien haarojen oleellisena aineksena on luonnonsävelten 2 ja 3 kerrannaisten luoma jännite (tonaalisuudessa toonika–dominantti-suhde), joka tosin on lievin täyspentatonisessa lauluopissa (5).

Ahiopohjaisia lauluoppeja tapaa eri puolilla maailmaa, ja ne pohjautuvat niin arkaaiseen säännöstyöhön, ettei niitä voi olettaa mitenkään tavanomaisiksi. Tässä annetaan esimerkkejä vain muutamasta aiheotyypistä. Niistä ensimmäinen on heksatonisen III juuren ahio (esimerkki 5). Itse juuri on akustisesti monimutkainen ja sen asteita 4 ja 1 ei voida johtaa luonnonsävelistä. Heksatonisesta juuresta III kehkeytyi hiljan tonaalisen musiikin harmoninen molli, mutta tässä esimerkissä kyse on vasta tuon juuren aiheesta.

¹³ Heksatoninen moodi muuttuu seitsensäveliseksi, kun heksatonisen ankkurisävelen (tonaalisen dominantin) yläpuolinen terssi täyttyy lisäsävelellä, joka tuhoaa heksatonisen markkerin (tässä: $g-b-c$ tai $g-h-c$). Lisäsävel on siis joko a tai as . Musiikkioppi kuitenkin säilyy heksatonisena, ja kuulija tajuaa tämän tosiasian kuunnellessaan uudenajan alun ”vanhaa” eurooppalaista musiikkia (ks. Leisiö 2001c, 363, nuottiesimerkki 4). Kun lisäsävel a sai duurin (tässä C-duurin) 6. asteen statuksen ja samalla sen rinnakkaismollin (tässä a-mollin) toonikan statuksen, evoluutio oli tapahtunut ja heksatoniikka oli muuttunut tonaliteetiksi.

¹⁴ Korostan, että termit penta-, heksa- ja heptatoniikka kertovat kuinka moneen intervalliin oktaavi teoriassa jakautuu. Kyse ei siis ole sävelten vaan intervallien lukumäärästä. Mesopotamian musiikista ks. Leisiö 1978.



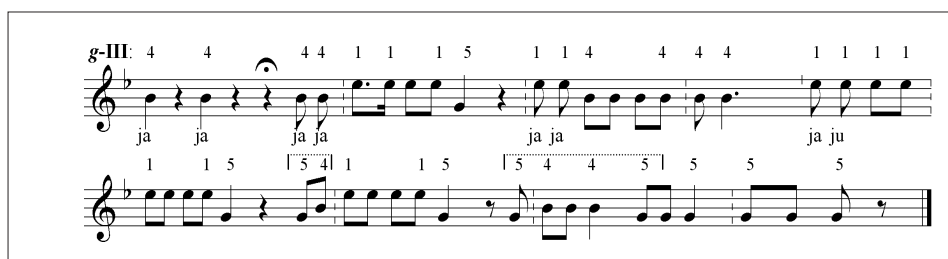


g-III: 5 ♯1 4 3 5 3 5 ♯1 3 1 ♯ 5 3 5 ♯1 4 2 3 5 3

Uc--ca dammacin vuog -- ja, lul - lu lul-lu lul - - - lu, An - -de Nil-le go læi - - - je.

Esimerkki 5. Joiku Karasjoelta (Launis 1908, 442) edustaa ahiota g-III. Siinä on juuren kaikki asteet, se päättyy 3. asteelle ja alkaa ankkurisävelen oktaavisäveleltä (5 = g²). Tästä huolimatta melodia liikkuu arkaaisen lauluopin pohjalla, minkä vuoksi kuulijan on vaikea kokea mielikuvaa juuresta g-III: harmoninen molli on kaukana.

POHJOISSAAMELAINEN *Ucca dammaèin* (esimerkki 5) on jo irtautunut luonnonsävel-pohjaisuudesta, ja joikaaja on mieltänyt sävelet yhdeksi yksiköksi. Melodiasta puuttuu heksatoninen markkeri 3-4—5 (nousevana 5—4-3), mutta sen sijalla on muita samanlaisia kuviota (ks. katkoviivat esimerkissä 5). Saamelaiset ovat tunteneet kaikkien juurten aihioita, joista kuitenkin aihio *III on problemaattisin. Onhan mahdollista, että saamelaiset olivat omaksuneet osan sille pohjaavista joiuista sekä skandinaaveilta että suomalaisilta. Joikujen rakenteet viittaavat kuitenkin siihen, että aihio *III on vanhaa saamelaista perua. Lantailslainat ovat selkeästi erilaisia. Kuitenkin on huomattava, etteivät saamelaiset lainanneet joikiuihin harmoniselle mollille vaan juureen III pohjanneesta perinteestä.



g-III: 4 4 4 4 1 1 1 5 1 1 4 4 4 4 1 1 1 1

ja ja ja ja ja ja ja ja ja ju

1 1 5 5 4 1 1 5 5 4 4 5 1 5 5 5

Esimerkki 6. Etiopian boranat lauloivat tätä onnistuneen metsästysretken jälkeen (Reinhard 1952, nro 16). Laulajat eivät käyttäneet III juuren asteita 3 ja 2 (c² ja d²). Aihio on g-III.

Etiopian BORANOILLA esiintyy saamelaisten lailla erilaisia juuriaihioita, joista aihio g-III näkyy esimerkissä 6. Esimerkin 6 kolmisävelinen aihio $es^2-h^1-g^1$ on niin selkeä, että voidaan kysyä, olisiko tässä perimmäisenä liikkeenä samankaltainen pohjasävelten *Es* ja *G* välillä tapahtuva luonnonsävelsarjan liikuttelu kuin esimerkin 2 boranalaulussa, jossa se on C-E. Jos näin on, melodian aineksena on kaksi rypästä, joissa ovat *Es*-sampaan 8. sävel ja *G*-sampaan sävelet 4 ja 5. Muun muassa intiaanien ja saamelaisten laulujen perusteella on selvä, että IV juuren aihioita on syntynyt sammassiirrosten seurauksena. Tässä voisi olettaa, että



sama oli boranoiden keskuudessa johtanut aihion g^*III syntyyn ainakin yhden kehityslinjan mukaan. Kahdesta sampaasta poimitun kahden ryppään summana aihio g^*III on siis:

g^{*}III: 1 (2)(3) 4 5 Es: 8 G: 4 5

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), F5 (quarter), G5 (quarter). Above the staff, the sequence 'g*III: 1 (2)(3) 4 5' is written. Below the staff, 'Es: 8' and 'G: 4 5' are written.

Sama aihio esiintyy monien intiaaniheimojen laulustossa, mistä olkoon näytteenä HOPI-intiaanien tuutulaulun kolme viimeistä säettä (esimerkki 7).

g⁶*III:3 3 1 4

Na - - i - kwi - o kiang - o

Pu - - va³ pu - - va pu - - - va,

Pu - - va³ pu - - va pu - - - va,

The image shows three staves of musical notation. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), F5 (quarter), G5 (quarter). Above the staff, the sequence 'g*III:3 3 1 4' is written. Below the staff, the lyrics 'Na - - i - kwi - o kiang - o' are written. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), F5 (quarter), G5 (quarter). Above the staff, the sequence '4 3 5 5 3 3' is written. Below the staff, the lyrics 'Pu - - va³ pu - - va pu - - - va,' are written. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), F5 (quarter), G5 (quarter). Above the staff, the sequence '3' is written. Below the staff, the lyrics 'Pu - - va³ pu - - va pu - - - va,' are written.

Esimerkki 7. Hopi-intiaanien tuutulaulu (Curtis 1968, 498–499). Se pohjautuu aihioon g^*III .

Hopien tuutulaulusta puuttuu juuren g -III toinen aste (d^2). Siinä on sama kuvio 4-3—5—3 kuin SAAMELAISESSA esimerkissä 5. Näiden kolmen aihiolle $*III$ pohjaavan sävelmän finaliksena on joko aste 5 (joka on laulajan mieleen ankkuroituneen C-sampaan luonnonsävel 6) tai aste 3 (joka luonnonsävelenä 8 on saman sampaan pohjasävelen kerrannainen [1-2-4-8]).

Aihiosta $*I$ oli vanhalla mantereella kehkeytnyt kuusisävelinen juurimoodi I, ja se taas oli seemiläisen *maqām rastin* ja eurooppalaisen *duurin* äitimoodi. Mutta intiaaneilla ei ollut duuria, eikä heidän lauluaan voi analysoida Länsi-Euroopan musiikissa myöhäiskeskiajalta alkaen tapahtuneiden grammaattisten muutosten näkökulmasta. Esimerkissä 8 on CHEYENNE-intiaanien leikkilaulu. Päällisin puolin se menee ikään kuin duurissa, mutta todellisuudessa siinä on vain nelisävelinen aihio, joka siirtyy alaspäin, koska laulajat ovat siirtäneet luonnonsävelsarjan pohjasävelen oktaavilla alas. Aihion g^*I rakenteena on siis $d-c-h-g$, jonka ankkurisävel esiintyy asuina g^1 ja g . Tämä on yksi monista esimerkeistä, joissa paljastuu, että juurimodaliteetti I oli voinut kehittyä vuorottelevien lauluoppien piirissä liikuttelemalla kahta kvarttisuhteista sammasta.





A *g*-*IV: 5 5 3 5 5 1 5 3 1 3 5 5
A-i --o lo - lo--lo, a-i-o -- lo, lo-o-pe ha -u -o, o-fo-o-u-pe ha-u-o,
g-*IV: 5 3 2 3 1 2 3 5 3 2 5 5
a ma-go-ga ha - ri -- shi-go-ta su-ru-to o-to-ko-ga ja-ma-ni ku-mo-a to--- ri-ni i --- ku,
g-*IV: 5 1 5 5 1 5 2 3 2 3 5
o-na-go ba-ran-go ku-re su-ru-no-va, ha-ra-no ta tsu-mo-no jo,
e-*IV: 5 4 2 4 2 5 2 5 5 5 4 4 5
B Ku-mo ma - - tsu - ri da --- jo ha ha ha-o ha-e ta -- a --- ta,
e-*IV: 5 4 2 4 2 1 2 5 2 5 5 5 4 4 5
Ku-mo ma - - tsu - ri da --- jo ha ha ha-o ha-e ta -- a --- ta,

Esimerkki 9. Japanin ainujen kaksi laulua, joiden pohjana on aihio IV. **A.** Aihion *g*-*IV ytimenä ovat pienen terssin päässä olevat C- ja Es-sammas. (Kondou 1960, nro 30.) **B.** Karhukulttiin liittyneen rituaalilaulun aihion ytimenä ovat C- ja E-sammas. Aihio *e*-*IV voidaan tunnistaa toisella rivillä olevan 1. asteen vuoksi (ks. nuoli). (Kondou 1960, nro 4.) G-horisontissa sävelmä lepää tavattoman matalalla. (Esimerkin numerot ovat asteita, eivät luonnonsäveliä.)

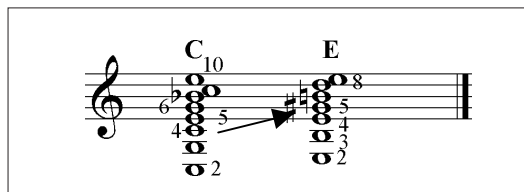
Toisin sanoen aihio *g*-*IV koostuu kahdesta ryppäästä, kolmiasteisesta C-ryppäästä ($c^3-g^2-d^2-c^2-g^1$) ja kaksiasteisesta Es-ryppäästä (g^2-es^2). Kuitenkin tässä neliasteisessa aihiossa on jo selkeästi kuultavissa tyyppilliseen heksatoniseen lauluoppiin liittyviä kaarteita. Esimerkissä 9A pisteviivalla merkitty osa soi kuten Karjalassakin tunnettu venäläinen tuutulaulu:

Ba - ju ba - ju ba - juš - ki ne lo - šis na kra - juš - ki,

Kyse ei tietenkään ole lainasta Venäjältä ainujen karhunpeijaisiin vaan grammaattisen aineksen samuudesta. Ainujen ja kušiittienkin välillä on samuutta. Vaikka heidän esivanhempansa olivat erkaantuneet toisistaan yli 60 000 vuotta sitten Koillis-Afrikassa, arkaaisen lauluopin ydinpiirteet ovat säilyneet samoina kummallakin taholla, mikä paljastuu, kun vertaa esimerkkejä 9B ja 2B. Esimerkin 9B voisi nuotintaa kuten 9A on nuotinnettu eli kahdella alennusmerkillä, jol-



loin aloitussävel olisi g^2 ja lopetussävel g^1 . Jos kuitenkin melodia sijoitetaan G-horisonttiin, havaitaan, että aihio e^* -*IV rakentuu aivan eri tavoin kuin esimerkiksi 9A. Esimerkin 9B rakennusaineet ovatkin C- ja E-sampaan ryppäät ja vielä aivan samaan tapaan kuin boranoiden sävelmässä esimerkissä 2B:



Toisin kuin boranoilla ainuilla transpositio tapahtuu esimerkissä 9B ylöspäin: luonnonsävel 4 (c^1) asettuu sampaansa 5. lokeroon (e^1), jolloin syntyy E-samma. Näin C-ryppään luonnonsävelet ovat 5-4-3 (e^1 - c^1 - g) ja E-sampaan luonnonsävelet 4-3-2 (e^1 - h - e). Melodia ei kuitenkaan nouse suoraan luonnonsävelistä vaan on jo ilmeisen selvästi aihioitunut, jos kohta melodian arkaismi on selkeästi esillä. Tämä on ainoa tuntemani sävelmä, jossa aihion *IV akselisävel ei olekaan aloitussampaan 6. vaan sen 5. luonnonsävelen paikalla olevan E-sampaan pohjasävel 2. Tämän vuoksi päätössäveleksi tulee G-horisontissa sävel e .

Tässä kirjoituksessa on mahdollista raapaista vain pintaa, mutta otettakoon esimerkiksi vielä Länsi-Siperian VOGULIEN kohtalolaulu (esimerkki 10). Kohtalolaulut ovat henkilökohtaisia muisteluksia ja niissä saattaa olla mukana paljon surua. Tämän laulun outo tunnelma syntyy sen esiheksatonisesta lauluopista, jota sävelmän nuotintaja A. O. Väisänen ei kyennyt tunnistamaan vaan määrittä sen moodin duuripentakordiksi. Laulussa on kuitenkin kaksi vuorottelevaa aihiota, g^* -*I-III? sekä sen alapuolella oleva e^* -*IV. Aihio g^* -*I-III? jää avoimeksi, koska laulaja ei käy d^2 :n yläpuolella. Näin kuulija ei tiedä olisiko siellä e^2 (< g^* -III) vai e^2 (< g^* -I).



Esimerkki 10. Obinugriilaisten mansien (vogulien) kohtalolaulu Pelymka-joelta (Väisänen 1937, nro 126) edustaa modulointia aihoiden $g\text{-}^*I\text{-}III?$ ja $e\text{-}^*IV$ välillä. Tässä on laulun neljä loppusäettä. Modulaatiokohtat saattavat lomittaa sisäkäin. Päätössävelinä on aina aihion ankkuri eli aste 5 ja aloituksen keskuksena aste 3. Tässä epäselvänä pysyttelevä aloitusaihio on määritetty $g\text{-}^*III$:ksi.

Esimerkki 10 valaisee syvästi esiheksatonisen musiikkiopin luonnetta, joka liittyy tiiviisti vuorottelevaan lauluoppiin. Ensinnäkään sävelmä ei ole pentakordi, koska laulaja ei mieltänyt sen säveliä yhdeksi moodiksi. Se koostuu kahdesta rypästä, joista toinen ankkuroituu sävelle g^1 ja toinen sävelle e^1 :

Nämä kaksi rypästä vaihtuvat tahdin 1 ja 2 välissä ja lomittuvat joka toisen säkeen tahdissa 3. Jokaisen säkeen lopussa on siirros seuraavaan säkeeseen aihion $g\text{-}^*I\text{-}III?$ asteilla 4-2. Esimerkki osoittaa, että ahiopohjaisessakin lauluopissa tapahtuu monenlaista modulaatiota.

Toinen oleellinen seikka on se, että kumpaakin ahiota hallitsevat asteet 3, 5 ja 2 ovat aihoiden pohjalla olevien transponoitujen sampaiden keskeisiä luonnonsäveliä 8, 6 ja 9. Lisäksi aihion *IV aste 4 on luonnonsävel 7. Kaiken kaikkiaan sävelmä edustaa luonnonsävelille pohjautuvaa erittäin arkaaista laulua, joka kuitenkin on jo irtautunut luonnonsävelistä itsenäisten aihoiden suuntaan. Arkaaisuus näkyy siinäkin, että aihion $e\text{-}^*IV$ voi nähdä myös varhaispentatoniseksi ahioksi $e\text{-}^*LA$. Oletus duuripentakordista on perusteeton, ja jos laulun runo todella on surumielinen (mitä en runon puuttuessa tiedä), tulkinta juurten



III ja IV aihoiden modulaatiosta olisi aiheellinen. Muistettakoon, että tonaalisen teorian varhaiset edustajat olivat sopineet termin *molli* käsitteisällöstä yhdistettyään heksatoniset juuret III ja IV yhden käsitteen alaisuuteen. Tosiasiassa nämä juuret ovat geneettisesti erillisiä ja itsenäisiä moodeja.

Aihiotasolla avoimet rakenteet ovat arkipäivää, eikä mahdollisten oikeiden tulkintojen mietiskely johda mihinkään. Samankaltaista rakennetta tapaa myös muun muassa kalevalaisessa runolaulussa, jossa esiintyy ilmeisen vanhakan-taista sävelmistöä. Esimerkissä 11 juuri *b-I* vaihtelee *g-IV*:n kanssa. Vasta lopussa tapahtuu modulaatio juureen *g-III*. Kolmannen juuren suuri suosio lienee suhteellisen myöhäinen ilmiö, joka liittyy säkeistöllisten rakenteiden leviämiseen Suomessa (vrt. *Tuu, tuu, tupakkirulla*).

g-IV: 1 2 5 1 2 3 1 2 3 2 2
 b-I: 1 4 3 2 1 3 4 3 2 1 3 3 4 4

Pah' on or -- ja --- na e-- le -- ä, käy-ä toi - - sen käs-ky-läis --- sä,

g-III: 2 1 5 3 4 3 3

käy-ä toi --- sen käs-ky - läis - - sä,

Esimerkki 11. Soolon ja kuoron (kursivoitu teksti) vuorottelua kannakselaisessa runosävelmässä. (SuKS II, nro 667) Modulaation osapuolina ovat juuret *g-IV* ja *b-I*, ja lopussa tapahtuu modulaatio juureen *g-III*. Alarivin ensitahdin voi tulkita liikkuvan myös juurella *b-I*.

3. Esipentatonisten aihoiden musiikkioppi

Pentatonisten moodien esipentatoniset aihiot saattavat olla esimerkiksi anhemitonisen DO- tai SOL-moodin näköisiä, mutta vain tutkijan pöydällä. Ne eivät ole pentatonisia, vaan nousevat vuorottelevan lauluopin seurauksena samaan tapaan kuin esiheksatoniikka. Esimerkkinä on kolmisampainen Ovlen Junten joiku Koutokeinosta (esimerkki 12). Paperilla avautuu *d-SOL*-pentatoninen rakenne $d^1-g^1-a^1-h^1-d^2-e^2$. Tämä on kuitenkin vain tutkijan tulkinta, joka ei käy yksiin SAAMELAISEN vuorottelevan joikuopin kanssa. Tosiasiassa joikaajan alitajuntaa hallitsee kolme rypästä, jotka lepäävät pohjasävelten *D*, *C* ja *G* päällä:

D 8 6 4
 C 10 6
 G 10 9 8 6



Kun joikaaja siirtyy ryppäältä toiselle, syntyy melodia niin, että rypäs C näyttäytyy yhden säe-parin aikana vain kerran. Tässä joiuksa on aivan erikoinen rytmi ja tunnelma, jota ei voi mitenkään ymmärtää 6/8-metrin pohjalta, mutta joka on aistittavissa sampaiden omalaatuisen vaihdoskaavan kautta.

Esimerkki 12. Ovlen Junten joiku Koutokeinosta (Launis 1908, 439a) on d-SOL-moodin näköinen muttei sen kaltainen, koska se koostuu luonnonsävelsarjan pohjasäveliltä D, C ja G valikoituneitten ryppäitten vuorottelusta. Tässä on samalla näkyvissä tonaalisellekin musiikille ominaisten piirteiden aihioita.

Himalajan tiibetiläis-burmalaisilla väestöillä on anhemitoniikkaa, jota siellä asuvat indoeurooppalaisetkin ovat omaksuneet. Lainaajiin kuuluvat muun muassa Nepalin GURKHAT sekä näiden naapurina asuvat GARHVALIT. Viimeksi mainittujen laulustoon kuuluu muun muassa kaksi melodiaa, jotka pohjautuvat anhemitoniikkaan johtaville aihioille. Esimerkin 13A melodialla on selkeä sisäinen logiikka: laulaja siirtää luonnonsävelsarjan B:ltä alas F:lle, minkä vuoksi laulu ei ole kolmisävelinen vaan viisiasteinen. Koska melodia edustaa esimodaalista aihiota, sen määrittäminen on mahdotonta, mutta jos ymmärrämme sen koostuvan kahdesta ryppästä, ymmärrämme miksi se alkaa b:ltä ja loppuu c:lle ja miksi se tuo elävästi mieleen Pohjois-Amerikan intiaanien laulutyylin.

Toisena esimerkkinä (13B) olkoon DAKOTA-intiaanien tanssilaulu. Se edustaa g¹:ltä nousevan DO-moodin aihiota, ei vielä itse moodia. Se koostuu G-pohjaisen sampaan ääneksistä 8—12—10 sekä sitä kvarttia alemmas siirtyneen D-sampaan ääneksestä 6. Melodian yhtenä yleisenä opetuksena on, että kun esisäe (B-sävelmän yläriivi) päättyy 6. luonnonsävelelle, kuulija odottaa jatkoa. Alempi rivi on odotettu jatko ja päättyy tyydyttävästi G-sampaan pohjasävelelle (luonnonsävel 8).

Aihioihin on mahdollista päätyä lukuisia eri teitä. Esimerkiksi AINUJEN laulu kukitetusta nuolesta (esimerkki 13C) on asteikoltaan kuin g-LA (g—b—c—d—g) olematta kuitenkaan muuta kuin sen esipentatoninen aihio g-*LA. Laulajien mielissä oli aktiivisen G-sampaan sävelet 4, 8 ja 6 (pohjasävel ja sen ensimmäinen jakautuma). C-sampaan ollessa aktiivinen, sävelet olivat 6 ja 12 sekä 7-8-9, joista jo sinällään muodostuu aihio g-*LA (6—7-8-9—12 = g—b—c—d—g). Sävelmä etenee varsin tiiviisti luonnonsävelten ehdoilla, eikä kuulijan mielessä synny kuvaa LA-moodista. Sen vuoksi voidaan oikeutetusti kysyä, onko laulajien mielissä ensinkään ollut esipentatonista aihiota vaiko vain nämä kaksi ryppästä.



*Esimerkki 13. A. Himalajalla asuvien Garhvalien sävelmä 1900-luvun alusta (Fox Strangways 1975 [1914], nro 100). B. Dakota-intiaanien nopeatempoinen henkittänsä (Curtis 1968, 66) on g-DO-moodin aihio g-*DO. C. Hokkaidon ainujen lyyrinen laulu (Anonyymi 15, nro 5) on asteikkona g-LA-moodin homonyymi. Todellisuudessa melodia pohjaa sampaiden G ja C ryppäistä koostuviin säveliin, jotka vaihtelevat säännöllisesti.*

Tiivistäen voidaan sanoa, että Sudanista ja Etiopiasta, Lapista, eteläiseltä Himalajalta, Hokkaidolta sekä Pohjois-Amerikan Na Dene- ja kantaintiaaneilta löytyy yhtäläisiä arkaaisia tunnuspiirteitä, joista keskeisin on luonnonsävelryppäille pohjautuva esimodaalinen laulu. Toisena yhteisenä piirteenä on melodian rakentuminen edelleenkin varhaismodaalisten aihoiden varaan. Aihio voi koostua ryppäistä, jolloin lauluoppi on edelleen vuorotteleva, mutta aihio voi laulajien mielissä olla myös oma modaalinen yksikkönsä. Tarkkaa rajaa ei voi ainakaan teorianmuodostuksen tässä vaiheessa vetää vuorottelevan ja aihio-pohjaisen musiikkiopin välille. Ne näyttävät limittyvän. Esimerkkinä on Himalajan GARHVALIEN lemmenlaulu, miehen ja naisen dialogi (esimerkki 14).



C: 6 6 8 9 10 8 8 8 6 6 8 9 10 8
C: 12 10 8 7 7 10 8 8

Esimerkki 14. Indoeurooppalaisten garhvalien lemmenlaulu Himalajalta (Fox Strangways 1975 [1914], nro 101) pohjautuu C-pohjaisen sampaan kuudelle sävelle. Laulu on miehen ja naisen dialogi, jossa naisen osuus alkaa ylärivin viimeiseltä säveleltä. Luonnonsävel 8 on pohjasävelen C kolmas kerrannainen.

Esimerkissä 14 miehen osuus ylärivillä on kuin anhemitonisesti plagaalinen c-DO, mutta naisen vastaus osoittaa muuta, ja sävelmä osoittautuu yksisampaiseksi ryppääksi, jonka sävelistä muodostuukin aihio g-*VI. Sävelmä pohjautuu siis C-sampaalle:

C: 6 7 8 9 10 12 g-VI: 5 4 3 2 1 5²

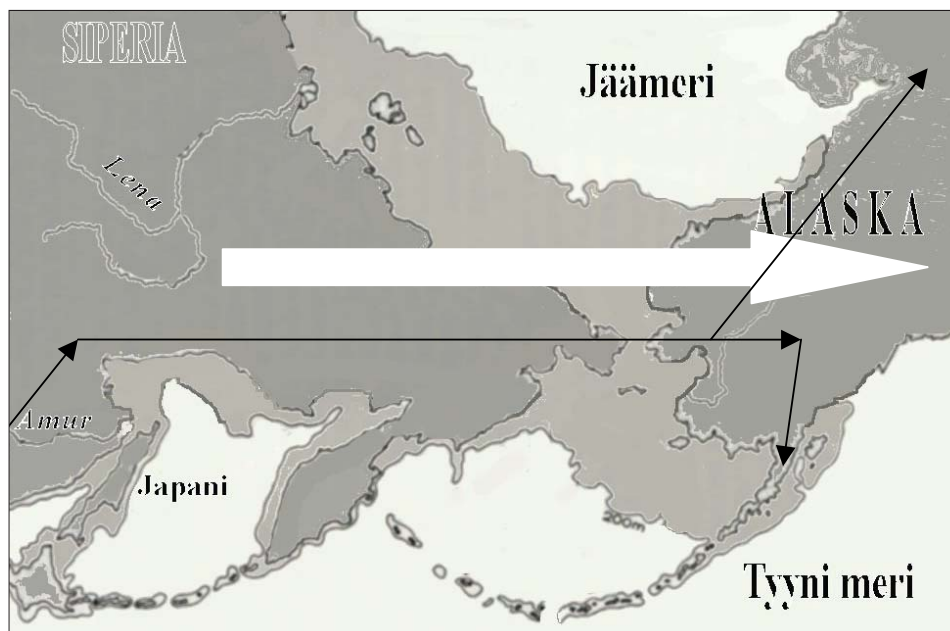
Laulun alkuosa voisi olla saamelaisessa joiussakin tuttu kanta-aihio 6—8-9-10, mutta alarivillä melodia liikkuu myös luonnonsävelillä 7 ja 12. Rakennelma on indoeurooppalaisille ominaisen VI juurimoodin aihio. Melodia ei vielä etene kuten on tapana VI juuren melodioilla, mutta sen sävelet ovat tässä läsnä. On syytä panna merkkille, että VI juuren ankkurisävel 5 (g^1) on C-sampaan 6. luonnonsävel. Saman juuren 4. aste (b^1) edustaa saman sampaan 7. luonnonsäveltä ja juuren tavanomaisin päätössävel, aste 3 (c^2), on C-sampaan pohjasävel. Juuri-aihion keskiön sävelasteet 5—3—5² vastaavat siis aktiivisen ankkurisävelen omia yläsäveliä 6—8—12, ja tätä samaa yleispäätelmää voi soveltaa II juurta lukuun ottamatta kaikkeen heksatoniikkaan. Sävelmä osoittaa myös sen, kuinka lähellä aihiot *VI ja *DO voivat olla toisiaan, kun kyse on arkaaisesta laulusta.

4. Varhaispentatoninen lauluoppi

Varhaispentatonisen lauluopin tunnistaminen ja erottaminen esipentatonisista aihioista on kirjoittajalle tärkeä oivallus globaalien kysymysten hahmottamisen kannalta muun muassa sen vuoksi, että varhaispentatoniikka yhdistää Muinais-



Euroopan Länsi-Siperian nykyisiin laulualueisiin. Toisin sanottuna: varhaispentatoniikka liittyy niiden esihistoriallisten väestöjen menneisyyteen, jotka asuivat Euroopassa ja läntisessä Siperiassa *ennen* indoeurooppalaisten tuloa alueille. Vaikka monet seikat pysyvät epäselvinä, haluan kuitenkin esittää seuraavan näkökulman, jotta tuleville tutkijoille olisi tarjota uusi kiintopiste.



Kuva 2. Paleointiaanien levittäytyminen Beringian maakannasta myöten Alaskaan tapahtui ilmeisesti Lena-joen laaksosta yli 12 000 vuotta sitten. Seuraava aalto toi muassaan Na Dene -intiaanit, ja kantaeskimot ja -aleutit saapuivat Alaskaan vasta kuutisen vuosituhatta sitten (ks. ohuet nuolet). Tuolloin Beringinsalmi oli jo avautunut. Vaaleat alueet ovat merta, vaaleanharmaat alueet olivat 12 000 vuotta sitten maata, koska meren pinta oli noin 200 metriä nykyistä matalammalla. Tummanharmaat alueet ovat maata nykyisin.

Varhaispentatoninen moodi eroaa käsitteenä pentatonisen aihion käsitteestä. Ensinnäkin varhaispentatoninen moodi on mitä ilmeisimmin ollut laulajien mielessä yhtenä sävelikkönä. Se ei ole yhden, kahden tai kolmen ryppään teoreettinen summa vaan yksi todellinen moodiaihiio, eikä sen tulkintaan sovi enää itseoikoinen luonnonsävelajattelu, koska varhaispentatonisella moodilla on oma sisäinen logiikkansa.



A
Pais-ta, päi-vä pai-me-ni-le, e-lä ka-lan pyy-tä-jil-le,

B
O-len et-si-vä o-rois-ta, kul-lak-ki-sen huun-te-li-ja,

C
Mi-e lau-lan lap-sel-le-ni, lin-nul-le-ni li-rit-te-len.

Esimerkki 15. **A.** Laulu Pohjois-Karjalan Tohmajärveltä (SuKS II, nro 240). Moodina on e-*LA. **B.** Balladi Kannaksen Hiitolasta (SuKS II, nro 629) pohjautuu varhaispentatoniselle moodille g-*DO. Viimeisessä tahdissa on kaksi eri polkua kohti finalista. **C.** Kehtolaulu Kannaksen Lempaalasta (SuKS II, nro 171) pohjautuu varhaispentatoniseen e-*LA-moodiin, johon on lisänä sävel fis.

Varhaispentatoniikan synty on arvoitus, mutta tällä haavaa vaikuttaa siltä, että sekin on ikivanha. Sekä paleointiaanit että Na Dene -intiaanit olivat ilmeisesti vieneet Amerikkaan saman varhaisen musiikkiopin, jonka pohjoissaamelaiset tunsivat, mutta sen muassa myös esi- ja varhaispentatoniset lauluopit (ks. kuva 2). Euroopassa varhaispentatoniikka oli alkanut kehittyä varhain ja se tunnettiin jääkaudella kaikkialla jo kauan ennen maanviljelyn omaksumista. Nyky-Euroopassa siitä on vähän jälkiä. Toisin kuin joikujen esipentatonisesti vuorottelevissa aihioissa, varhaispentatonisissa sävelmissä näyttää olleen suhteellisen niukalti säveliä (3, 4 ja 5), ja ne olivat järjestyneet kuten pianon mustien koskettimien pentatoniset sävelet. Niissä ei kuitenkaan ollut oktaavisäveliä, sävelten korkeussuhteet eivät olleet täsmällisiä eivätkä laulajat vierailleet päätössävelen alapuolella. Tämäkin piirre näyttäisi leimanneen suomalais-ugrilaista laulua.

ITÄMERENSUOMALAISISSA sävelmissä on niukalti suoranaista varhaispentatoniikkaa, vaikka se edelleenkin vaikuttaa muun muassa kalevalamittaisissa lauluissa, joita paljon myöhempi indoeurooppalainen vaikutus on muuttanut. Esimerkissä 15A on e¹-pohjaisen LA-moodin esiaste e-*LA ja esimerkin 15B pohjalla on g-*DO. Nuotinnos päättyy sävelle re (a¹), mutta tämä johtuu siitä, että pitkässä balladissa tuo sävel johdattaa laulajan uuteen säkeeseen. Kolmantena esimerkkinä (15C) on kehtolaulu Kannaksen Lempaalasta. Sen pohjana on selkeästi e-*LA-moodi, eikä 3. tahdin heikossa asemassa oleva sävel fis muuta tätä tosiasiaa. Jos fis olisi vahvassa asemassa ja esiintyisi vaikkapa kahdesti, kyse olisi moodista h-VI, jota käsitellään tuonnempana heksatonisten moodien yhteydessä. Nämä kotoiset esimerkit eivät enää edusta luonnonsävelsampaille pohjautuvia aihioita vaan niille pohjautuvaa varhaispentatoniikkaa. Euroopassa ei kuitenkaan kehitelty varsinaista pentatoniikkaa – toisin kuin Itä-Aasiassa ja Etelä-Amerikassa.

TURKKILAISTEN kansojen asettuminen Eurooppaan auttoi anhemitoniikan vakiintumista. Ensin olivat saapuneet bolgaarit, jotka asettuivat Volgan mutkan



alapuolelle ilmeisesti 500-luvun lopulla jKr. Myöhemmin varsinaisturkkilaisia asetui laajalti läntiseen Euraasiaan, Uralille (baškiirit), Mustanmeren pohjoispuolelle sekä Volgan pohjoispuolelle (tataarit). Eurooppa alkoi muuntua heidän alueillaan anhemitoniseen suuntaan. Toisin kävi, kun osmanien ilmaantuminen vuoden 1300 jälkeen alkoi muuntaa Vähä-Aasiaa kielellisesti turkkilaiseksi. Koska turkkilaistuminen tapahtui siellä sotilaiden toimesta, nyky-Turkin geneettisissä äitilinjoissa on suhteellisen vähän turkkilaisia kytköksiä, joten äitilinjat palautuvat Vähä-Aasian ikivanhoihin väestöihin, ja tätä tietä myös musiikin traditiot juontuvat alueen lukuisista esiturkkilaisista musiikkiopeista. Turkissa ei siis tapahtunut muutosta anhemitonikan suuntaan. Turkissa kävi kuten esimerkiksi Lapissa ja Kirgisiassa: väestö vaihtoi kielioppinsa mutta säilytti lauluoppinsa. – Ylisummaan on sanottava, että tälläkin haavaa yleiskuva pentatoniikan asemasta turkkilaisilla kansoilla on hämärä.

*Esimerkki 16. A. Eteläisten udmurttien akaška-rituaaliin kuulunut laulu (Čurakova 1999, nro 18) edustaa varhaispentatonista g-*DO-juurta, joka koostuu G-pohjaisista luonnonsävelistä 8-9-10—12. Tässä laulusta on yksi säepari. B. Mordvalainen kaksiaäninen kalendaarilaulu "Kesä, kesä, kesoinen" (Bojarkin 1981, nro 33) pohjautuu varhaispentatoniseen juureen d-*LA.*

Suomalais-ugrilaisista kansoista КОМИТ ovat olleet vahvan slaavilaisen vaikutuksen alaisia, mikä johtuu heidän valtavasta elinalastaan mutta vähäisestä lukumäärästään. Komien laulu oli 1900-luvulla jo liki tyystin slaavilaistunut ja muuttunut venäläiseksi. Sen sijaan heidän eteläpuolellaan UDMURTIT ovat säilyttäneet varhaispentatonisen traditionsa siihen mittaasti, että heidän lauluoppiaan kuvataan usein "kolmisäveliseksi". Traditio on tukevinta eteläudmurttien parissa, ja pohjoisessa turkkilainen vaikutus on selvemmin esillä. Udmurttien kolmisävelisyys on kuitenkin näennäistä, sillä laulajien mielissä on laajempi kuin kolmisävelinen juuri, mitä voidaan tarkastella esimerkiksi 16A. Varhaispentatoniikalle on ominaista, ettei kaikkia anhemitonisia säveliä käytetä. Tässäkin esi-



merkkilaulussa on vain neljä säveltä: *do, re, mi, sol*. Viides sävel saattaisi muuttaa melodian tunnelmaa ja lauluoppia. Toinen havainto on, että tämä rakenne pohjautuu tukevasti yhden luonnonsävelsarjan sävelille ja että sen pohjasävelen kerrannainen (8) on asteena *do*, jolloin aste *sol* on sen 6. tai 12. luonnonsävel.

Laulu 16A liittyi jokakeväiseen maanviljelysrituaaliin (*akaška*) ja oli sellaisena tärkeä koko yhteisön tulevaisuuden kannalta. Niinpä ei ole kumma, että siinä on arkaainen sävelrakenne, joka voidaan suoraan kytkeä varhaispentatoniikan lähtökohtaan, vuorottelevaan lauluoppiin. Tässä tapauksessa vuorottelua ei kuitenkaan tarvita ja laulajat ovat hahmottaneet sävelikön yhdeksi nelisäveliseksi kokonaishahmoksi. Udmurtiassa on paljonkin pentatonisia sävelmiä, jotka ovat selvästi turkkilaista lainaa. Niiden ohella on sävelmiä, joissa laulaja tyytyy vain säveliin *do, re, mi* eli luonnonsäveliin 8-10. Löytyy myös sellaisia nelisävelisiä lauluja, joissa laulaja käväisee *do*:n alapuolella asteella *la* (tässä *e'*) tai *sol*. Kyse on edelleen varhaispentatoniikasta, mutta rakenne eroaa rajusti edellisestä, koska asteiden suhteet luonnonsävelsarjaan muuttuvat. Itse asiassa *LA-aihiota joudutaan erittelemään sävelmä sävelmältä, sillä eri laulujen aihiot saattavat olla homonyymejä ja siten keskenään erilaisia. Jos loppusävelenä on *la*, se on 6. luonnonsävel; tällöin *do* on 7. luonnonsävel ja *re* on 8. luonnonsävel. Jos taas sävelmä päättyy *do*:lle, kyse lienee siitä, että se on 8. luonnonsävel, jolloin *la*-astetta ei voida enää johtaa fysiikasta, vaan se on kulttuurinen konstruktio: laulajat olivat oppineet hahmottamaan *do*:n alapuolella olevan *la*:n vaikei se kuulu luonnonsäveliin.

MORDVALAISET asuivat vielä keskiajan lopulla nykyistä laajemmilla alueilla. Heidän laulunsa erityispiirteensä on polyfonia (esimerkki 16B). Udmurttien polyfonia on venäläiseen tapaan terssipolyfoniaa, mutta mordvalaisilla ääniä saattaa olla neljä ja enemmänkin, eikä heidän perinnettään voida johtaa venäläisestä traditiosta. On päivän selvää, että slaavien kaksiaäninen moniäänisyys on yhtä ikimuistoista kuin eteläisten germaanien eli se palautuu varhaiskeskiajalle ja sitä tietä esihistoriaan. Mordvan kieli on lähellä suomea, mutta siinä on samalla hankalasti tulkittavia erikoisuuksia. Sama koskee musiikkia, sillä keskeinen osa siitä on varhais- tai täyspentatonista. Samalla kun lauluopin leimallisena osana on suomalais-ugrilaisille epätyypillinen moniäänisyys, modaaliteetit palautuvat suomalais-ugrilaiselle kivi- ja pronssikaudelle. Emme tiedä, mistä mordvalaiset olivat omaksuneet idean ryhtyä moniääniseen laulantaan. Traditio voi olla muistuma kosketuksista heidän länsipuolellaan asuneiden kantaslaavien kanssa, mutta tämä mahdollisuus ei tunnu vakuuttavalta. Jos kyse taas olisi yhteyksistä Kaukasukselle, niin ajassa mennään niin kauas taaksepäin, että on syytä kysyä, olisiko siellä voinut olla moniäänisyyttä jo yli 4 000 vuotta sitten. Tuolloin suomalais-ugrilainen väestö (Volosovon kompleksi Volgalla) oli tiiviisti yhteydessä heidän etelänaapureinaan eläneisiin kanta-arjalaisiin ja jotain tietä myös näiden etelänaapureina asuneisiin kanta-kaukasulaisiin, joilta he olivat mahdollisesti juuri tuolloin omaksuneet sanan *sini*. Nikolai Bojarkin (1981) ei ole löytänyt polyfonialle tyydyttävää selitystä, mutta 4 000 vuoden takainen Kaukasus-oletus tuntuu kaukaa haetulta sen vuoksi, että kaikilta kanta-arjalaisen kulttuurin peril-

lisiltä (kuten iranilaisilta ja intialaisilta kansoilta) puuttuu moniääninen perinne. Mordvalainen moniäänisyys lienee siis nuorempaa perua.


Mordvalainen esimerkki 16B edustaa siten varhaispentatonista aihiota d-*LA. Melodia sinänsä tuo elävästi mieleen intiaanisävelmien tyylin, ja syy on ilmeinen: molemmat pohjautuvat luonnonsävelille. Tässä ne ovat 6-7-8-9, joista loppusävelenä on 6. luonnonsävel eli *la* (*d'*). On painotettava, että laulu *Kiza, kiza, kizonja* ("Kesä, kesä, kesonen"), joka kuuluu kesän alkuun kuuluneeseen esikristilliseen kasvullisuusmagiaan, palautuu vuorottelevaan lauluoppiin.


Varhaispentatoniikkaa löytyy obinugrilaisilta Uralin itäpuolelta yhdessä heksatoniikan ja pentatoniikan kanssa. Viimeksi mainitun voi katsoa turkkilaisten kansojen myöhäperäiseksi vaikutukseksi, mutta edelliset palautuvat esihistoriallisessa Itä-Euroopassa vallinneisiin lauluoppeihin.

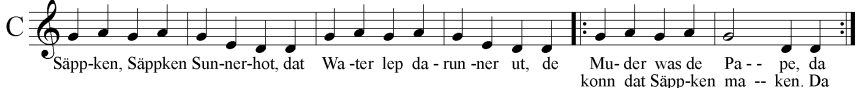
Varhaispentatoniikkaa löytyy sekä koltilta että pohjoissaamelaisilta. Suurimpana yllätyksenä on kuitenkin sen löytyminen Etelä-Ruotsista ja -Norjasta. Se on kuitenkin piiloutunut modaaliseksi sulautumiksi, mutta tämä tosiasia saattaa selittää, miksi Edward Grieg käytti norjalaisten rakastamassa *Peer Gyntissä* DO-pentatonista moodia: se oli norjalaisille tuttu. Tanskasta vastaavaa ei ole löytynyt mutta ei myöskään saksankielisestä Keski-Euroopasta muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta. Näyttää siltä, että nuo poikkeukset ovat peräisin alueilta, jotka vielä ajanlaskumme alussa olivat kelttien asuttamia. Brittein saarilla Irlannin ja Skotlannin musiikissa on vahvasti sekä varhaispentatoniikkaa että pentatoniikkaa. Jälkimmäinen leimaa SKOTLANNIN protestanttien kirkkolaulua ja edellistä esiintyy sekä sellaisenaan että modaalisina sulautumina. Esimerkki 17A on skotlantilainen naisten työlaulu, joka etenee solistin ja kuoron vuorotteluna määrän villakankaan siirtyessä pöydällä vanuttajien kädestä käteen. Muodollisesti melodia edustaa c:ltä nousevaa DO-pentatoniikkaa, mutta se ei herätä mielikuvaa pentatonisesta modaliteetista. Kuoron kertosäe selittää asian, sillä se pohjautuu vuorottelevalle lauluopille sellaisenaan. Esilaulaja varioi omaa osuuttaan kaiken aikaa ja vierailee ajoittain myös sävelellä *la* (*a'*), mutta hänkin mukailee vuorottelevaa säännöstöä. Moodi on kuitenkin jo selkeästi oma modaalinen kokonaisuutensa ja vuorottelevuuden voi tunnistaa enää vain teoreettisesti, sillä liikkeitä g^1-a^1 ja e^1-d^1 ei voi selittää vuorottelun (sampaan pohjasävelsiirroksen) kautta. Ne syntyvät liikkeinä itsenäisen moodikokonaisuuden asteelta toiselle. Kuitenkin luonnonsävelet ovat niin vahvasti läsnä, että kuulija käsittelee laulua alitajuisesti luonnonsävelten summana eikä DO-pentatonisena. Juuri tästä syystä melodia on perustellusti määritettävissä varhaispentatoniseksi, jos ei jo esipentatoniseksi.





Esilaulaja: KUORO:
C: 4 5 6 8 G: 3 C: 4

A 
E ho hao ri ó hao ri og i ó ho.

B 
Mary had a little lamb---

C 
Säpp-ken, Säppken Sun-ner-hot, dat Wa-ter lep da-run-ner ut, de Mu-der was de Pa--pe, da
konn dat Säpp-ken ma--ken. Da


kam de lu-se Kat-ten an, un lep der-met te Hol---te, to Bol---te.
nam de Mo'er dat Säpp-ken af, un


Säpp-ken, wult du no nich af, ik ho-we di dre--mol'n Kopp af.
Kopp af.
Kopp af.

Esimerkki 17. A. Villakankaan vanustuslaulun Skotlannista (MWI 1971, Band 3A) voidaan tulkita pohjaavan vuorottelevan lauluopin seurauksena syntyneelle varhaispentatoniselle moodille c-*DO. B. Englantilainen lastenlaulu pohjautuu varhaispentatoniselle juurelle c-*DO. C. Lastenlaulu Westfalenista (Danckert 1939, 28) pohjautuu juurelle d-*SOL, jossa aste do (g¹) edustaa G-sampaan 8. luonnon-säveltä ja sol (d¹) sen 6. luonnonsäveltä.

Skottien *waulking*-sävelmän (esimerkki 17A) voisi kohdata joikuna Lapissa, mikä on yksi niistä piirteistä, jotka yhdistävät kelttejä ja tunturisaamelaisia. Asiaan ei tässä kummemmin puututa, mutta voidaan kysyä, miksi juuri saarikelttien lauluissa ainoina indoeurooppalaisina esiintyy samanlaista "nunnuttelua" kuin saamelaisilla. Tässä kuoron tekstiosuus koostuu yksinomaan merkityksettömistä tavuista, joita skotit käyttävät monissa laululajeissaan.

ANGLIT ja SAKSIT olivat Englannissa omaksuneet aineksia kelttien lauluopista. Tunnettu varhaispentatoninen sävelmä englantilaisten kulttuurissa on *Majjala on karitsa* (esimerkki 17B). Se on niin tuttu, ettemme tule ajatelleeksi sen arkaaista aihioluonnetta. Werner Danckert (1939, 28) oli sitä mieltä, ettei germaaneilla ollut anhemitonista pentatoniikkaa. Hän oli sekä oikeassa että väärässä. Sitä ei ollut niillä kantaindoeurooppalaisilla, jotka ilmaantuivat Baltian kautta SAKSAAN noin 5 000 vuotta sitten, mutta sitä oli Saksan alkuperäisasukkailla, joiden keskuuteen nämä suhteellisen vähälukuiset tulokkaat olivat asettuneet. Kantagermaaninen kulttuurihan saattoi syntyä vasta alkuperäisväestön alettua puhua luoteista indoeurooppaa. Saksassa onkin säilynyt varhaispentatoniikkaa alueella, jota olivat vielä ajanlaskun alussa asuttaneet keltit eli siis Westfalenissa. Itse asiassa alueella on säilynyt myös arkaaista indoeurooppa-



laista heksatoniikkaa, jota edustavat eräät sävelmät on virheellisesti tulkittu LA-pentatoniikan muistumiksi. Mutta Westfalenissa on säilynyt myös todellisia varhaispentatonisia sävelmiä, joista muuan on esimerkissä 17C. Siellä lapset olivat keväisin toistelleet laulua *Säppken*, *Säppken*, *Sunnerhot* naputellessaan pajupillin (= *Säppken* eli 'mahlanan') kuorta (= *Sunnerhot* eli 'auringonahka'). He olivat laulaneet muun muassa seuraavaa merkillistä runoa (suomennos kirjoittajan):

Huilu, huilu, päivänahka, isä juoksi sieltä pois,
 Äiti oli pappi, ja hän osasi tehdä huilun.
 Silloin tuli viekkaita kissoja, jotka veivät äidiltä huilun,
 ja juoksuttivat sen Holteen, Bolteen.
 Huilu, jos et ala soida, kolmasti sinulta ||: katkaisen pään :||.

Keski-Euroopassa Danckert (1939, 28) arveli, että tässä on muistumaa Tacituksen (1976, 40:1–4) mainitseman "Maaäidin", Nerthusin, kulttijuhlasta. Äiti Maa oli muun muassa Reinin ympäristössä langobardien ja anglien (pohjoisen Länsi-Saksan ja Tanskan germaanien) jumaluus mutta selkeästi alkuperäisväestön uskontoon liittynyt naisolento. Sen palvonnassa oli mielestäni indoeurooppalaisena aineksena rituaali, jossa jumalatar saapuu ihmisten luo kesäisin "lehmien vetämissä vaunuissa" (Ibid.). Muistettakoon, että indoeurooppalaiset paimentolaiset olivat vaeltaneet Ylä-Dnepriltä muutamassa vuosikymmenessä Puolaan, Saksaan ja Hollantiin, ja vielä 3 000 vuotta myöhemmin – siis Tacituksen aikaan – nelipyöräisiä vankkureita arvostettiin jumalalle arvollisena liikkumisvälineenä. Tässäkin laulussa todetaan, että isä katosi taka-alalle, kun äidillä oli papittarena velvollisuus tehdä mahlaisesta auringonahasta luonnonsävelin soiva pitkähuilu (Leisiö 1983, 108–122 et passim.), jokakeväisen ihmeen symboli ja jumalattaren ääni. Lopussa on uhkaus viedä huilulta henki, jos se ei soi. Ei ole mahdotonta, etteikö tällä Reininlaakson laululla ole yhteyttä Tacituksen kuvaukseen, joka taas liittyi tuolloin jo kantagermaania puhuneen paikallisen väestön kulttuuriin – jossa oli jo vuosituhansia aiemmin ollut käsitys vesivainajalasta: se oli saarella keskellä valtamerä (Strassburg 2000), ja paljon myöhemmin eli Tacituksen aikaisen myytin mukaan Nerthusin pyhiä vaunuja oli säilytetty kaukana valtameren saarella.

Esimerkin 17C nelisävelistä westfalenilaismelodiaa ei voi johtaa vuorottelevasta lauluopista. Keinuva liike *g-a-g-a* tekee sen mahdottomaksi suhteessa säveliin *d* ja *e*. Laulun perustana onkin yksi modaalinen kokonaisuus, joka voidaan tulkita *d*:ltä (G-sampaan 6. luonnonsäveleltä) nousevaksi juureksi *d*-*SOL: siinä *g* = *do* ja siis saman sampaan pohjasävelen kerrannainen.

Varhaispentatoniikan näkökulmasta erittäin kiintoisa alue on Tonavan suupuoli eli ROMANIA. Noin 5500–3000 eKr. aluetta asutti yksi Euroopan vauraimista alkuperäisväestöistä, sosiaalisesti monimutkainen maanviljelijäyhteiskunta, jonka arkeologit tuntevat Tripoljen kompleksin nimellä. Ilmeisesti juuri Tripoljen väestö oli kunnioittanut nimellä *Donu kutsumaansa jumalattarta (Dexter 1990), johon heidän itänaapureinaan asuneet kantaindoeurooppalaiset olivat tutustuneet jo noin 6 000 vuotta sitten ja jonka nimi on monissa indoeurooppa-



laisissa nykykielissäkin säilynyt joennimissä Tona-va, Don, Donec, D[o]nepr jne. Kun läntisistä kanta-indoeurooppalaisista irtautuneiden kelttien esivanhemmat olivat lähteneet Etelä-Venäjältä kohti länttä noin 5 000 vuotta sitten, he seuralivat Tonavaa monien alkuperäisväestöjen keskellä. Nämä vaihtoivat kielensä kantaindoeurooppaan, ja näin sai alkunsa kantakeltti. On kuitenkin huomattava, etteivät alkuväestöt muuttaneet mihinkään, ja että kelttiläiseen kulttuuriin jäi samanaikaisesti kaksi eritaustaista lauluoppia, kantaindoeurooppalaisten oma heksatoninen lauluoppi ja muinaiseurooppalainen varhaispentatoniikka. Tämä oletus selittäisi sen seikan, että missä keltit olivat kerran asuneet, sieltä löytyy varhaispentatoniikkaa yhä. (Leisiö 2004b.)

Gi - ne - ri - cä, gi --- ne --- re --- li. Gi - ne - ri --- cä, gi - ne - re!

Se moj, mi - - - - - ne moj, mi - - nu - - - she - - - - - jo.

*Esimerkki 18. A. Romanianlainen häälaulu (Oprea 1992, 41) pohjanaan varhaispentatoninen juuri g-*DO. B. Eteläalbanialaisen sävelmän 1. säepari (Stockmann et al. 1963, nro 22). Laulu toimii kuten runosävelmä eli laulaja toistaa mallisäettä enemmän tai vähemmän muunnellen. Kuitenkin hän noudattaa alusta alkaen plagaalisen g-*LA -juuren varhaispentatonista säännöstöä eikä siirry oktaavisäveliin.*

Romaniassa oli asunut myös kelttejä mutta pääosin kuitenkin daakialaisia, jotka olivat läntisten indoeurooppalaisten ja Tripoljen alkuväestön sulautuma. Romanian varhaispentatonisten aineiden kaukaisin jäljitettävissä oleva lähdeväestö palautuu siis 6 000–7 000 vuoden takaiseen kulttuuriin. Vaikka daakialaiset vaihtoivat jälleen kerran kielensä – melkein 1 800 vuotta sitten latinaksi – nuo varhaispentatoniset ainekset (vrt. esim. 18A) ovat sitkeästi säilyneet omaan aikaamme ennen kaikkea naisten kannattamina.

Lukija voi kysyä, eikö ALBANIALAINEN esimerkki 18B ole selkeästi anhemitoninen LA-moodi. Vastaus on yksiselitteisesti kielteinen. Ensinnäkin se on plagaalinen, koska g:n alapuolinen f on keskeinen tekijä. Tämä viittaa indoeurooppalaisen heksatoniikan (tarkemmin: juuren d-IV) vuosituhantiseen vaikutukseen. On muistettava, että keltin, latinan, albaanin ja armenian esikielten varhaiset puhujat olivat siirtyneet Mustanmeren luoteiskulmilla länttä kohden 5 000 vuotta sitten ja levittäytyneet alueille, joita muut kansat olivat asuneet



jo vuosituhansia aiemmin. Vaikka tulokkailla oli ollut oma lauluoppinsa, vanha muinaiseurooppalainen lauluoppi oli sitkeästi säilynyt myös Albaniassa. Samaa oli tapahtunut lounaisen ITALIAN syrjäisessä Kalabriassa ja muun muassa SARDINIAN saarella (ks. esimerkki 19).

*Esimerkki 19. A. Kalabrialainen kehtolaulu (Levi 1895, 176) pohjautuu samalle varhaispentatoniselle e-*LA-moodille kuin jotkut karjalaiset runosävelmät. Tässä on laulun kaksi loppusäettä. B. Katkelma sardinialaista laulua 1900-luvun alusta Werner Danckertin (1939, 303) nuotintamana. Moodi on c-*DO.*

Varhaispentatonisia sävelmiä löytyy muualtakin, mutta alueelliset jakautumat ovat tämän kirjoittajalle vielä hämärät. Alustavat johtopäätökset ovat kuitenkin seuraavat.

Varhaispentatoniikkaa löytyy suomalais-ugrialaisten kansojen laulusta. Tämä pätee myös suomalaisiin ja karjalaisiin, joiden kalevalainen runosävelmistö on osin indoeurooppalaistunut, mutta laulutyylin ominaisuus selittyy melodioiden pyrkimyksestä sulauttaa indoeurooppalainen aines varhaispentatoniselle pohjalle. (Indoeurooppalaisilla aineksilla tarkoitan seuraavaksi esiteltävää heksatonista lauluoppia.)

Toinen ilmeinen seikka on indoeurooppalaisten kelttien musiikillinen epäindoeurooppalaisuus. On mahdollista, että Tonavan kahta puolta asui niin runsasväkisiä yhteiskuntia, että indoeurooppalaisen väestön asettuessa niihin metallimiekoin, sotaratsuin ja härkien vetämin vankkurein, tulokkaat pysyivät vähemmistönä, jolloin kielenvaihdosta huolimatta alkuperäiskulttuuri säilyi uusissakin (esim. kelttiläisissä) kulttuureissa. Tämä ei koske saamelaisia eikä romanialaisia, joiden musiikki on muuta tietä ikivanhaa.

Monilla seuduilla on sekä (a) näennäispentatoniikkaa että (b) miktisiä¹⁵ sulautumarakenteita, mutta etenkin jälkimmäistä ei olisi voinut syntyä ilman vahvaa varhaispentatonista paikallistraditiota. Yleisenä päätelmänä on, että läntisessä Euraasiassa on monia sellaisia paikalliskulttuureita, joiden väestöjen lauluoppia hallitsee yhä vanha lauluoppi, että se oli vanha jo ensimmäisten indoeurooppalaisten vaeltaessa Karpaattien kahta puolta keskiseen Eurooppaan.

Tämän skenaarion mukaan esi- ja varhaispentatoniset modaliteetit ovat

¹⁵ *Miktinen* modaliteetti syntyy itsenäiseksi moodilajikseen silloin, kun (varhais)pentatoninen aines sulautuu täydellisesti (esi)heksatoniseen. Tällaisia sulautumia eli miktoksia käsitellään artikkelin II osassa.



äärimmäisen vanhoja. Miksi Euroopan tai Siperian laulustoissa on niukalti vuorottelevaa musiikkioppia ja miksi sitä on Afrikan kušiiteilla, saamelaisilla, paikoin Himalajalla, esimongoloidisilla itäaasialaisilla (ainuilla) sekä intiaaneilla, joilla on myös esi- ja varhaispentatoniikkaa? Ainoa vastaus tuntuisi olevan, että vuorottelevuus oli väistyvä piirre, kun taas varhaispentatoniikka oli väkevöityvä piirre. Romaniassa ei voi tunnistaa vuorottelevuutta kuin enintään varhaispentatonisissa sävelmissä. Sama koskee kelttejä ja suomalaisia, mutta myös Siperian useita alkuperäiskansoja. Tämä ei koske intiaaneja, joiden lauluoppi rakentuu saamelaisten lailla sekä vuorottelulle että varhaispentatonisille aineksille. Päätelmä on selkeä (jos kohta edelleen vain oletus): vuorottelevan ja esipentatonisen lauluopin juuret ovat Afrikassa, josta ne levisivät Keski-Aasiaan sen jälkeen, kun australidien esi-vanhemmat olivat jo vaeltaneet Intian kautta Tynnellemerelle.

Tässä laajassa katsannossa Atlas-vuorten haamilaisten BERBERIEN laulu Marokossa on kiinnostava. Aineistoa on niukalti ja laulajien additiivinen ajantaju tekee nuottien esittämisen tässä turhaksi, mutta heidän lauluopissaan esipentatonisilla rakenteilla on keskeinen asema. Esimerkiksi Demnate-heimon *ahwach*-tanssi pohjautuu edellä jo esiteltyyn e-*LA -juureen, kun taas cheiret laulavat saman tanssin plagaalisella *RE-juurella. Berbereillä sävelet *do* ja *sol* (eli luonnonsävelet 4 ja 6) ovat keskeisiä, mutta moodien plagaalinen luonne pysäyttää miettimään. Esimerkiksi *Imsaq'*-tanssilaulun säkeiden päätössävelenä on *sol* (g¹) (MBHA: A-2):



Kysymys kuuluu: miksi päätössävelenä on *sol* ja miksi sen alapuolella on näinkin paljon sävelten liikettä? Koska berberien musiikkiopissa on myös seuraavassa käsiteltäviä heksatonisia aineksia, on luultavaa, että varhaispentatoniikka on osittain sulautunut heksatoniikkaan, mitä oli Euroopan puolella tapahtunut muun muassa Irlannissa, Suomessa ja Venäjällä.

Tällä haavaa kukaan ei tiedä, miten ns. gravettekulttuurin ilmaantuminen Eurooppaan noin 29 000 vuotta sitten on selitettävissä. Ainoa mitä tiedetään on, että tuohon aikaan oli Nizzassakin uskomattoman kylmää ja jäämassat tekivät elämän mahdottomaksi Alppien pohjoispuolella. Neandertalilaiset katosivat. Katosiko samalla myös Aurignacin ihminen? Saapuiko siis ihmisistä liki tyhjentyneeseen Eurooppaan gravettekulttuuri aivan uuden väestön mukana, ja voiko joikua ensinkään yhdistää Aurignacin lauluun? Varmaa vastausta ei ole, joten on vain odotettava, mitä uutta tietoa geneetikot saavat ihmisen DNA:n perintökijöistä.

Laulun analyysi viittaa kuitenkin siihen, että pohjoissaamelaisen joiun lähdetraditiona oli Aurignacin tyyli, joka taas juontuu samasta lauluopista

kuin intiaanien tyyli. Saamelaisten geneettinen erikoisluonne saattaa nimittäin olla aurignaalaisten perua, kun taas muiden eurooppalaisten (kuten itämerensuomalaisten) geneettisessä perinnössä on vahvasti myös gravetteväestön perintötekijöitä. Laulun kannalta tämä viittaa siihen, että muun muassa Venusveistoksistaan tunnettu gravetteväestö oli tuonut mukanaan lauluopin, joka oli sekä vuorottelevaa että varhaispentatonista – ei niinkään varhaisheksatonista. Euroopassa varhaispentatoniikka oli vahvistunut jääkauden aikana, mikä oli johtanut sävelikköjen kapenemiseen. Kun intiaanien lauluissa sävelikkö saattaa vuorottelun seurauksena olla kaksi oktaavia, Euroopassa laulu oli vähin erin supistunut 3–5 säveleen. Supistumista lienee tapahtunut jo niin varhain, että tällainen varhaispentatoninen lauluoppi oli siirtynyt Siperian varhaisten asuttajien mukana Euroopasta Baikal-järvelle jo liki 20 000 vuotta sitten. Toisin sanoen: musiikillisen ajan divisiivisen käsittelyn ja esipentatonisten modaliteettien käyttö olisi Siperiassa tuon ajan perua, mutta sen muistoksi olisi tulkittava myös itäsaamelaisten *leutte*, karjalaisten *itku* sekä läntisen Vienen *joiku*. Luultavasti Kanadan ja Grönlannin inuitien (eskimoiden) laulu kuuluu tähän samaan juuritraditioon.

Kirjallisuus

- Bojarkin, Nikolaj I: 1981. *Mokšerzjan´ narodnaj muzykal´naj iskusstvan´pamjatnikne*. 1 toms´. Saransk: Mordovskij knižnaj izdatel´stvas´.
- Carpelan, Christian 2001. Late Palaeolithic and Mesolithic Settlement of the European North – Possible Linguistic Implications. *Early Contacts between Uralic and Indo-European: linguistic and archeological considerations*. Ed. Christican Carpelan – Asko Parpola – Petteri Koskikallio. Suomalais-ugrilaisen seuran toimituksia 242. Helsinki: Suomalais-ugrilainen seura. 37–53.
- Čurakova, R.A. 1999. *Udmurt fol´klor*. Vyposk II. Iževsk: Rossys´naukaos´ ja akademilten Ural otledenij tyz.
- Curtis, Natalie 1968. *The Indians´ Book*. New York, NY: Dover.
- Danckert, Werner 1939. *Das europäische Volkslied*. Berlin: Bernhard Hahnfeldt Verlag.
- Dexter, Miriam Robbins 1990. Reflections on the Goddess *Donu. *The Mankind Quarterly* 31 (1–2): 45–58.
- Fox Strangways, A[rthur] H[enry] 1975 [1914]. *The Music of Hindostan*. New Delhi: Oriental Books Reprint Corporation.
- Huovinen, Erkki 2002. *Pitch-Class Constellations. Studies in the Perception of Tonal Centricity*. Acta Musicologica Fennica 23. Jyväskylä: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Kondou, Kyoujirou 1960. *Ainu no Uta*. Shinjuku-ku Tokyo, Ainu Minyou Kenkyukai: Zen Ongakufu Shuppansha.
- Launis, Armas 1908. *Lappische Juoigos-melodien*. Suomalais-ugrilaisen seuran toimituksia 26. Helsinki: Société finno-ougrienne.
- Leisiö, Timo 1977. Ääniäkö äänettömyyden takaa?. *Marhaba* (Helsinki: Suomalais-arabialainen yhdistys) 3: 54–63.
- 1978. Mesopotamia. *Otavan iso musiikkitietosanakirja* 4. Toim. Erkki Ala-Könni et al. Helsinki: Otava. 239–243.



- 1999a. Frühindoeuropäische Pentatonik und nordgermanischer Hexachord in der nordwesteuropäischen Musik. *Tűzcsiholó. Írások a 90 éves Lükő Gábor tiszteletére*. Szerkesztette Pozsgai Péter. Budapest: Táton. 245–274.¹⁶
- 1999b. Karjalan hääsävelmistön tyylhistoriaa. *Musiikin suunta* 3 ("Kalevalaisen musiikin seminaari"): 45–69.
- 2000. Om tonalitetens ursprung och 'finskheden' i Sibelius musik. *Hundra vägar har min tanke. Festkrift till Fabian Dahlström*. Toim. Glenda Dawn Goss et al. Helsinki: WSOY. 33–60.¹⁷
- 2001a. Aspects of Modality in Russian Songs of Northern Lake Onega, North-west Russia. *Etnomusikologian vuosikirja* 13: 181–226.
- 2001b. Läntisen Euraasian laulutkimuksen haasteita ja näköaloja. *Musiikin suunta* 1 ("EULA – Laulu Euraasiassa"): 97–119.
- 2001c. Indoeurooppalaisesta pentatoniikasta tonaalisuuteen – teoria musiikillisen ajattelun muutoksista Euroopassa. *Muualla, täällä. Kirjoituksia elämästä, kulttuurista, musiikista. Juhlakirja Erkki Salmenhaaralle*. Toim. Helena Tyrväinen – Seija Lappalainen – Tomi Mäkelä – Irma Vierimaa. Jyväskylä: Atena. 352–368.
- 2002a. On Old-Lithuanian Modalities. A Hypothesis on Five Stylistic Strata Based on Proto-Indo-European Pentatonic Roots". *Ethnic Relations and Musical Folklore*. Ed. Rimantas Astrauskas. Vilnius: Lithuanian Academy of Music. 22–51.
- 2002b. *Laula, laula, kieli kurja*. Muuan Lönnrotin nuotintama vialaissaävelmä. *Kalevalaseuran vuosikirja* 81. Toim. Pekka Laaksonen ja Ulla Piela. Helsinki: SKS. 358–367.
- 2002c. Folk Music Styles and Prehistory in Western Eurasia. A Modal Approach to Analysis. *The Roots of Peoples and Languages of Northern Eurasia IV*. Ed. Kyösti Julku. Oulu: Societas Historiæ Fenno-Ugricæ. 151–175.
- 2003. On Gábor Lükő's Theory on the Pentatonic Roots of Indo-European Music. *Zenei anyanyelvünk. Válogatott zenei tanulmányok I. Az életműsorozatot szerkeszti Pozsgai Péter*. Budapest: Táton Kiado. 463–475.
- 2004a. Sadan joiun salat. *Etnomusikologian vuosikirja* 16: 81–112.
- 2004b. Towards a Wider Perspective on European Prehistory of Music. Painossa. Ilmestyy Birger Winsan (Tukholma) toimittamassa kirjassa.
- Levi, Eugenia 1895. *Fiorita di canti tradizionali del popolo Italiano*. Firenze: Bemporad.
- Lükő, Gábor 1964. Zur Frage der Musikkultur in der slawischen Urzeit. *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricæ* (Budapest) 10 (4–3): 237–289.
- 1965. Vestiges indo-européens dans le folklore musical des peuples finno-ougriens. Paris: *Études finno-ougriennes* 2 (1): 35–68.
- MBHA 1971. *Musique Berbère du Haut Atlas*. Ed. Gilberts Rouget & Jean Schwarz. Paris: Collection Musée de l'Homme.
- MWI 1971. *Scottish Tradition 2. Music from the Western Isles*. Edinburgh: Tangent Records 110.
- Oprea, Gheorghe 1992. *Pentatonie in folclorul muzical românesc*. Valori perene ale culturii muzicale populare romanesti. Bucuresti: Academia de Muzica Bucuresti.
- Reinhard, Kurt 1952. "Die Musik der Borana" – Galla Süd-Äthiopiens von Eike Haberland. *Altvölker Süd-Äthiopiens*, Band II. W. Kohlhammer Verlag.
- Ruhlen, Merritt 1994. *The Origin of Language*. New York, NY: John Wiley & Sons.

¹⁶ Artikkelin nuottiesimerkeissä alennusmerkki on palautettava h:n edestä takaisin e:n eteen. Nuottiesimerkit oli kirjoittajan tietämättä "oikein uudelleenkirjoitaneet" teoksen musiikkitoimittaja.

¹⁷ Julkaisijan pilaamat kuvat artikkelin sivuilla 49–52 saa alkuperäisinä kirjoittajalta.



- Stockmann, Doris – Wilfried Fiedler – Erich Stockmann 1963. *Albanische Volksmusik. Band I. Gesänge der Çamen*. Berlin: Akademie-Verlag.
- Strassburg, Jimmy 2000. *Shamanic Shadows. One Hundred Generations of Undead Subversion in Southern Scandinavia, 7,000–4,000 BC*. Stockholm Studies in Archaeology 20. Stockholm: Stockholms universitet.
- SuKS II 1930. *Karjalan runosävelmät*. Toimittanut Ilmari Launis. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Szabolcsi, Bence 1965. *A History of Melody*. London: Barrie and Rockliff in cooperation with Corvina Press Budapest.
- Szomjas-Schiffert, György 1996. *Singing Tradition of Lapp Shamans*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Tacitus 1976. *Germania*. Kääntänyt Tuomo Pekkanen. Helsinki: Gaudeamus.
- Väisänen, A. O. 1937. *Wogulische und Ostjakische Melodien*. Suomalais-ugrilaisen Seuran Toimituksia 73. Helsinki: Suomalais-ugrilainen seura.

FT Timo Leisiö (timo.leisio@uta.fi) on Tampereen yliopiston etnomusikologian professori ja musiikintutkimuksen laitoksen johtaja

Ten Song Grammars in Eurasia. Part I.

From rotative grammar to proto-pentatonicism

The paper is the first attempt to introduce a new theory for the modal analysis of music. The theory is a result of seven years of analysis of various song traditions met with in all Europe and most of Asia, northern Africa and in indigenous North America. There are two constants present in all music anywhere, the series of overtones, and the identical neurophysiological mechanism for handling sonic information shared by all modern humans in all cultures anywhere and any time. The third humanly universal constant is the shared but fully unconscious capability to transpose and modulate. These three form a combination which makes it possible for humans understand sonic information, to organise it, to remember it and to reproduce it. It is only after this that local musical traditions, style differences and alike emerge. The key in these differences is hidden in local grammars of music, that is, specific sets of musical rules. The author has identified 10 basic grammars in Eurasia. These grammars are genetically related. The most rudimentary grammar is based on manipulating the series of natural tones by changing the position of the fundamental tone in two or three places. Because of the rotation of the fundamental, the grammar is called rotative. Other grammars are its logical derivatives. Ultimately, the theory helps to analyse any music anywhere. The methodology can be called typological because it leads to comparative studies whose aim is not to compare individual melodies but to compare grammatical features present or absent in certain localities, populations, genres or alike. Moreover, because the essence is not in the musical works as such but in the unconsciously effective



grammars, it is possible to make hypothesis on musical processes, say, 45.000 or 60.000 years ago. Happily, many prehistoric propositions yielded at by music analysis, can be tested with the information that the genetists can offer us through their DNA analysis.



Erkki Melartin, Jean Sibelius ja Robert Kajanus: suhteista, vaikutteista ja vallankäytöstä

Tuire Ranta-Meyer

Johdanto

Erkki Melartinin opintovuodet 1892–1901 ja säveltäjäuran alkupuoli 1901–1911 ajoittuivat Suomen poliittisessa ja kulttuurihistoriassa kiinnostaviin vuosikymmeniin. Yhteiskuntaelämää hallitsivat asteittain kiristyvät Venäjän-suhteet, helmikuun manifestista alkaneet sortokaudet, voimakas taloudellinen ja institutionaalinen kehitys eri aloilla, koulutustason nousu, väestönkasvu, muutoliikkeet maan sisällä ja siirtolaisuus, työväenliikkeen aktivoituminen, suurlakko, yleisen ja yhtäläisen äänioikeuden säätäminen ja eduskuntauudistus (ks. esim. Nygård & Kallio 1989, 546–566 ja 587–595; Wäre 1991, 10–11). Kieli- ja puoluepoliittiset vastakkainasettelut olivat jyrkemmät kuin ehkä nykypäivänä muistetaan ottaa huomioon. Äidinkieli viittasi eri yhteiskuntaluokkiin, erotti toisistaan maan eri osien asukkaita tai kaupunkilaisia maaseutuväestöstä ja oli monesti osatekijänä eri ryhmien välisissä ristiriitatilanteissa. Se kytkeytyi puolueyhmittymien ja sanomalehtien välityksellä myös Venäjän-politiikkaan. Vanhasuomalaiset edustivat fennomaanista kielinäkemyistä ja poliittista myöntyväisyyssuuntaa, joka halusi välttää avointa konfliktia Venäjän kanssa. Perustuslaillisen ajattelun omaksuivat nuorsuomalaiset ja ruotsinkieliset liberaalit, jotka kannattivat joko passiivista vastarintaa tai aktiivisia toimia. (Esim. Nygård & Kallio 1989, 558–564; Wäre 1991, 20–21; Konttinen 2001, 20.) Esimerkiksi Jalmari Finne (1939) on tuonut muistelmateoksessaan esiin sitä mustavalkoista suhtautumista, jonka kirvoitti jopa väärää puoluekantaa edustavan tervehtiminen, ja Erik Tawaststjerna (1989b, 211) kuvaa Sibeliuksen toisen sinfonian (1901) syntyajankohdan ilmapiirin yhteydessä salaisen vastarintaliikkeen, Kagaalin ”kansalaiskatsismusta”, jonka mukaan kaikkiin myönnytysten puolestapuhujiin oli suhtauduttava kuin ruton saastuttamiin tai pahantekijöihin.

Melartinin opintovuodet Helsingissä osuivat myös Suomen taiteen kultaajaksi nimettyyn 1890-lukuun. Albert Edelfelt, Axel Gallén ja Eero Järnefelt olivat etsiytyneet suomalaisuuden juurille ja luoneet merkittävät *Kalevalasta* ja karelianismista innoituksensa ammentaneet maalauksensa. Vuosikymmenen puolivälissä kirjallisuuden, musiikin ja kuvataiteen yhteyksiä pohtiva symbo-



lismi sai sijaa suomalaisten taiteilijoiden mielissä. Kansallisromanttiselta pohjalta lähtenyt symbolismi kulki Akseli Gallen-Kallelan taiteessa omaa, suomalaiseen mytologiaan tukeutuvaa linjaa; Magnus Enckellin johtaman Pariisi-keskeisen symbolismin haaveena oli luoda teoksissa mysteeri, jonka selitys katsojan tuli löytää taiteilijan antamien aavistusten avulla. Taiteilijoita kalvoi kaipuu uuteen, outoon, ylimaalliseen kauneuteen: heidän tuli olla oppaita elämänsyvyyksien partaalle. (Kallio 1989, 596–597; Levanto 1987, 113.) Muun muassa juuri Enckellin kohua herättäneet maalaukset kiehtoivat vuonna 1895 nuorta Melartinia, ja häntä loukkasi symbolistien näyttelyssä yleisön ylenkatse ja asiaton arvostelu.¹

Vuosisadan vaihteessa Suomea rakennettiin myös julkisilla rakennuksilla. Eräänä huipennuksena voi pitää Suomen paviljonkia Pariisin maailmannäyttelyssä vuonna 1900, mutta samaan aikaan arkkitehdit Herman Gesellius, Armas Lindgren, Eliel Saarinen, Lars Sonck ja Onni Tarjanne loivat Helsingin leimallista kansallisromanttista jugend-ilmettä Kansallisteatterin, Kansallismuseon, Helsingin rautatieaseman ja monien muiden, esimerkiksi pankkien ja vakuutusyhtiöiden toimitalojen suunnittelijoina (Wäre 1991, 9–10; Kallio 1989, 598; Moorhouse et al. 1987, 97–123).

Suomen kirjallisuudessa tapahtui suunnanmuutos realismista kansalliseen uusromantiikkaan. Puhdasverinen uuden tyylin edustaja oli nuori Eino Leino. Hänen ensimmäinen runokokoelmansa *Maaliskuun lauluja* ilmestyi vuonna 1896. Kansallinen uusromantiikka synnytti kiinteän ja hedelmällisen taiteidenvälisen toveripiirin; usein kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja musiikissa kiinnostuttiin samoista aiheista (ks. esim. Laitinen 1997, 233–236). Niinpä Gallén oli ennen maalaustaan *Lemminkäisen äiti* (1897) tehnyt aiheesta jo vuonna 1894 *Lemminkäinen Tuonelassa* -vesiväriluonnoksen. Tawaststjerna puolestaan on arvellut Gallénin olleen innostajana, kun Sibelius ryhtyi säveltämään omaa *Tuonelan joutsentaan*, Suomen 1890-luvun symbolismin merkittävintä musiikillista ilmentymää. *Lemminkäis-sarjan* kantaesityksen (1896) jälkeen, samana vuonna, valmistui Leinon runonäytelmä *Tuonelan joutsen*, jossa hän yhdisti myyttisiä symboliikan aineksia ja suomalaista karelianismia. (Tawaststjerna 1989b, 65–67, 71.)

Melartin kuului siihen harvaan säveltäjäsukupolveen, joka ehti kuulla Sibeliuksen varhaiset *Kalevala*-aiheiset teokset ennen kuin säveltäjä veti ne pois julkisuudesta: *Kullervon* vuoden 1893 ja *Lemminkäis-sarjan* vuoden 1896 sekä vuoden 1897 uudistetun laitoksen esitykset. *Kullervon* esityksestä ensimmäisen vuoden musiikkiopistolainen kertoi isälleen (16.3.1893) seuraavasti:

Kullervo tyckte jag mycket om, jag förstod den bättre än jag hade väntat mig. Ty före jag hade hört själfva sinfonin, då hörde jag ju alla möjliga och omöjliga utläggningar om den. Så jag trodde att den vore så originell och obegriplig att den alldeles skulle gå öfver min horisont. Men den gjorde tvärtom ett storartadt intryck. Särdeles sista satsen 'Kullervos död' är alldeles utmärkt vacker. Jag kan ej begripa huru ej folk als kan förstå den.

¹ Melartin kirjeessään Maria Renforsille 27.12.1895.





Perustaessaan Helsingin musiikkiopiston vuonna 1882 Martin Wegelius oli asettanut tavoitteensa korkealle suomalaisen musiikinopetuksen käynnistämiseksi ja organisoimisessa (Dalhström 1982, 35, 38–39, 41; Huttunen 1999, 269). Kun Melartin kymmenen vuotta myöhemmin aloitti opintonsa, Wegeliuksen suojista oli jo lähtenyt sävellysoppilaita lisäopintoihin eurooppalaisiin musiikkikeskuksiin, Sibeliuksen lisäksi esimerkiksi Armas Järnefelt (Salmenhaara 1996, 54) ja Agnes Tschetschulin (von Klosse 1950, 60). Uusi suomalainen säveltäjäsukupolvi saattoi siis hankkia kotimaassa varsin kattavan musiikkikoulutuksen, jota ulkomaiset opinnot tarvittavin osin täydensivät. Myös Melartinin opintovuodet ja uran alkuvaiheet antavat esimerkin siitä, miten Wegeliuksen työ kantoi hedelmää. Perusteellisten, yhteensä yhdeksän vuotta kestäneiden opintojen jälkeen Melartin saattoi säveltäjänä ryhtyä toteuttamaan näkemyksiään minkä tahansa musiikin lajin parissa.

Tämän artikkelin yhtenä lähtökohtana on viime aikoina tapahtunut muutos historiantutkimuksen käsityksissä siitä, mikä menneisyydessä on olennaista ja tutkimuksen arvoista. Suurmiesten ja suurten saavutusten tai tapahtumien tutkimisesta on yhä enemmän siirrytty tarkastelemaan tavallisten ihmisten elämää ja arkea. Kuninkaiden – tai kansallisten sankareiden – rinnalle on tieteellisen tutkimuksen kohteeksi noussut rahvas, ja unohdetut kerettiläiset kiinnostavat tutkijoita siinä missä vaikutusvaltaiset ajattelijatkin. (Elomaa 2002, 59.) Taidemusiikinkaan historia ei muodostu vain suurista säveltäjämestareista ja heidän teoksistaan, vaan historiallisissa tilanteissa ovat todellisuudessa vaikuttaneet myös nykyisin vähemmän tunnetut säveltäjät, joiden teokset ovat merkinneet aikansa musiikkikeskustelulle ja säveltämiselle enemmän kuin nykyään ehkä kuvitellaankaan (Krummacher 1988, 96–97).

Artikkelissa tarkastellaan Erkki Melartinin uraa ja säveltäjätöitä suhteessa niihin historialliskulttuurisiin tai musiikkisosiologisiin reunaehtoihin, jotka vaikuttivat hänen toimintakontekstissaan. Suomen vasta kehitymässä olevassa taide-elämässä toimijoita oli lukumääräisesti vähän. Jos musiikkikulttuuriin liittyi henkilöriittäisiä tai valtapoliittisia аспекteja, niiden merkitys on voinut yksilöille olla arvaamattoman suuri. Tutkimus on mikrohistoriasta vaikuttanut sikäli, että se kohdistuu vähän tutkitun säveltäjän (arki)elämään ja ihmissuhteisiin henkilökohtaista lähdeaineistoa kuten päiväkirjoja, taskukalentereita ja kirjeitä lähilukien ja tulkinten. Primaarilähteiden perustan muodostaa säveltäjän veljentyttären Irma Melartinin hallussa ollut aineisto, jonka hän vuonna 1997 lahjoitti Kansalliskirjastoon.

Artikkelin toisena herätteenä on ollut Mikko Heiniön puheenvuoro Melartin-juhlaseminaarissa vuonna 2000. Hän nosti esiin Melartinin ”feminiinisen toiseuden” maamme absoluuttisen ilmaisun arvostuksessa ja saksalais-kolonialistisessa musiikkikulttuurissa. Mahdollisena kiinnostavana tarkastelukohteena puheenvuorossa pidettiin niitä taidemusiikkikulttuurimme mekanismeja ja ideologioita, jotka ilmentävät mitä maassamme arvostetaan ja miksi, mikä nostetaan aktiivisesti esiin ja minkä annetaan passiivisesti painua unhoon. (Heiniö 2000, 44–46.)





Melartinin uran alkuvaiheet: Sibeliuksen imussa ja vanavedessä

1910-luvun alkuun asti Melartin oli Sibeliuksen ohella oikeastaan ainoa sinfonikko sen ajan Suomessa. Sinfonia sävellyslajinakin oli maassa vasta syntymässä. (Salmenhaara 1987, 35; 2000, 8). Ammattimaisena säveltäjänä näiden kahden asemaa ei haastanut kukaan. Robert Kajanuksen, Armas Järnefeltin, Selim Palmgrenin, Axel Törnuddin ja Erik Furuhjelmän sävellystuotannot jäivät kahteen edelliseen verrattuna kapea-alaisiksi; Ernst Mielck kuoli varhain ja Toivo Kuula sekä Leevi Madetoja olivat vasta säveltäjänuriensa alussa. Sibeliuksen tapaan Melartin oli säveltänyt kamarimusiikkia (neljä jousikvartettoa), huomattavan määrän näyttämömusiikkia (mm. *Pohjolan häät*, *Prinsessa Ruusunen*, *Salome*, *Hiiden miekka*), orkesterisarjoja (*Prinsessa Ruususesta* ja *Hiiden miekasta* muokatut sarjat sekä *Lyyrillinen sarja I ja II*), orkesterisäestyksellisiä yksinlauluja ja mieskuoroteoksia (*Irma impi*, *Torre di Nerone*, *Vårdrädet*, *Ilmarinen*), sävellyksiä isänmaallisiin juhlatilaisuuksiin (*Siikajoki* ja promootiokantaatti *Vid frågornas port*), sinfonisia runoja (*Traumgesicht*, *Patria*), kolme sinfoniaa ja yhden oopperan (*Aino*). Näiden lisäksi syntyi luonnollisesti suuri määrä yksinlauluja, pianomusiikkia ja kansanlaulusovituksia – ja suunnitelmat viulukonserttoonkin olivat jo pitkällä. Ainoastaan ruotsin- ja erityisesti suomenkielisen kuoro-ohjelmiston osalta Melartinin profiilia voi pitää matalana. Juuri suomenkielisen ylioppilaslaulun ja mieskuoro-ohjelmiston vähyyden Melartinin tuotannossa voi katsoa olevan mahdollisesti yhtenä syynä hänen musiikkinsa vähittäiselle syrjäytymiselle. Esimerkiksi Matti Klingen (1982, 93) mukaan juuri ylioppilasmaailma tarjosi kansallisesti merkityksellisen kentän taiteilijoiden ja merkkihenkilöiden kannalta: ”Suurmiesten ikätovereiden joskus hapanta ja kateellista piiriä merkittävämpi oli tulevaisuuden kannalta nuorison suosio ja kannatus.”

Erityisesti sinfonioiden osalta on aiemmassa kirjallisuudessa korostettu sitä, että Melartin lähes ainoana Sibeliuksen aikalaissäveltäjänä on ollut verraten vapaa tämän vaikutuksesta. Esimerkiksi Kai Maasalo (1969, 7) ja Erkki Salmenhaara (2000, 7) ovat todenneet tämän mutta tuovat silti esiin Sibeliuksen eräänlaisena varhaisena tyyllisenä kummina. Sen sijaan Osmo Tapio Räihälä (2000) on kirjoittanut Melartinin varoneen visusti Sibelius-epigonismia jo ensimmäisestä sinfoniastaan alkaen. Sulho Rannan (1942, 152) mukaan Melartin täydensi ja monipuolisti *Kalevala*-aiheisten sävellysten tyyliä. Kalevi Aho (1985, 18) on arvioinut Sibeliuksen *Kalevala*-näkemysten olleen niin vakuuttava, että hänen mukaansa muista vuosisadan alun suomalaisista säveltäjistä vain Melartin pystyi löytämään eepokseen muunkinlaisia näkökulmia.

Melartinin teosten tyylin analyttisen tarkastelun avulla on osoitettavissa, että kahdessa ensimmäisessä sinfoniassa (vuosilta 1903 ja 1905) on Tšaikovski-, Mahler- ja Bruckner-vaikutteiden ohella myös selvästi sibeliaanisiksi piirteitä: pitkät urkupisteet, staattiset harmoniat, arkaaiset sävyt, modalisuus, runonlauluun assosioituvat tai suorastaan sibeliaanisiksi tunnistettavat melodiat tai eleet. Maasalon ja Salmenhaaran havainnot varhaisten sinfonioiden Sibelius-vaikutteista pitävät paikkansa myös kolmen ensimmäisen jousikvartetton (vuosilta



1896, 1900, 1902) osalta. (Ranta-Meyer 1992 ja 2003.) Rähälän tulkinta Sibelius-epigonismien tietoisesta varomisesta jo sävellystyön alkuvuosina jää vaille biografista tai teosanalyttistä tukea.²

Melartinilla oli eittämättä mahdollisuus kuulla Sibeliuksen lähes kaikki esitetyt teokset syksystä 1892 alkaen. Helmikuun 1. päivänä 1893 kirjeessä isälle on maininta *Sadusta*: ”Snart skall det också bli symfonikonsert där en ’saga för orkester’ af Sibelius spelas.” *Svartsjukans nätter* -melodraaman esitystä musiikkiopiston Runeberg-juhlassa Melartin kuvailee (kirjeessä 9.2.1893) vanhemmilleen yksityiskohtaisemmin todeten lopuksi sen innostuksen, jonka teos synnytti: ”Vi voro alla alldeles galna. Applåderade så det aldrig ville taga slut. Gratulerade hvarandra och Sibelius. Och talade ej om något annat på några dagar.” *Lemminkäis-legendojen* sävellystyötäkin nuori opiskelija seurasi, joskin etäältä (kirje 11.4.1896 kotiin):

I måndag skall Sibelii konsert blifva. Hans nya stora Lemminkäinen cykel skall då uppföras. Han påstår att han aldrig känt sig så inspirerad som under komponerandet af detta. Och ett faktum är också att han arbetat mycket samt lefvat riktigt exemplariskt äfven annars.

Ensiesityksestä Melartin kirjoitti vaikuttuneena kotiin (2.5.1896): ”Jo, Sibelius konsert var utmärkt lyckad. Jag har aldrig blifvit så gripen af någon musik ännu som då. Kanske berodde det nog mycket på att jag för tillfället var skildt disponerad för att höra musik, men nog var hans Lemminkäinen-cykel utmärkt vacker.” Puolitoista vuotta myöhemmin (kirjeessä 2.11.1897 kotiin) Melartin kuvasi *Lemminkäis-sarjan* uusitun laitoksen Karl Flodinilta saamaa ankaraa kritiikkiä sekä omia vaikutelmiaan esityksestä, jossa sali oli ollut aivan täynnä väkeä ja innostunut yleisö täysin ekstaasissa:

Men när jag idag läste Flodins kritik så är den mig som ett slag för örat. [–] Han medger att Sibelius är ett genie, men slutar med ett patetiskt utrop: ’Och glädje, glädje, det är dock du som är nerfven och lifskraften i all konst.’ – Jag, Erkki för min del måste medge både det ena och det andra – och ändå finnes det knappast något i musiken (näst Tschairowskis ’Symfonie pathetique’) som så skulle gripa mig ändå in i det innersta som t.ex. Sibelii ’Tuonelan joutsen’. En sådan ’erschütterung’ är ej endast fasa och obehag utan ren estetisk tillfredställelse. [–] Och jag måste säga att jag i går kom hem från konserten med en sådan jublande tacksamhet mot Sibelius att jag var en annan människa i flere afseenden än när jag gick dit – och att min stora trötthet h.o.h. försvann på konserten oaktadt den tunga luften och de tätt packade människorna.

Sålunda kan man ha olika åsikter om samma sak. Jag vill nämligen inte tro, att

² Ajankohdan kriitikot toivat harvoin esiin Melartinin nuoruusvuosien teosten Sibelius-vaikutteita (Ranta-Meyer 2003, 162). 2.6.1907 Melartin kirjoitti kuitenkin kalenteriinsa aiheeseen liittyvän kiinnostavan kommentin: ”Flodin skriver 2 sjudundrande berömartiklar om Kuula i går och i dag. I den senare kallas alla andra Sibelius-epigoner utom Furuhielm och Kuula. Gör ingenting. Ny fart, ny kraft. (Kuula är bra!)” Ajankohdan musiikkiarvostelijoista juuri Karl Flodin esitti eniten arvioita säveltäjän tyyllisistä esikuvista (Ranta-Meyer 2003, 162).





Flodin skulle skrifvit mot sin bättre öfvertygelse endast för att han ej kan med Sibelius personligen.

Nå hvad de andra kritikerna anbelangar, så är om dem ej mycket att säga. Deras ord väga ej hit eller dit. Man mår ju rent af illa af A.U.s [Alarik Uggla] sk. kritik på Hufvudstadsbladet.

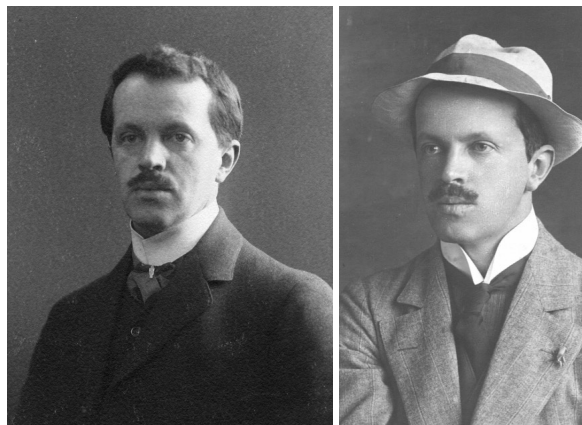
Melartinin biografisesta primaariaineistosta ei ole löytynyt varsinaisesti mainintoja Sibeliuksen pianomusiikin soittamisesta. Silti myös se lienee ollut konserteissa ja niiden harjoituksissa käymisen ohella yksi tapa tutustua vanhemman kollegan sävellystyylisiin ja sävellysteknisiin ratkaisuihin. Tammikuussa 1906 Melartin kirjoitti Nummelan parantolassa kalenteriinsa soittaneensa sinä päivänä pitkään [pianoa]: "[p]å dagen Sibelius symf II, på kvällen bl. annat långa szener ur Orfeus." Sibeliuksen sinfonioiden partituurit olivat siten Melartinin käytössä ja tutkiskelun kohteena. Myös elokuulta 1915 löytyy kalenterimerkintä, jonka mukaan Melartin soitti Pukinmäen-naapurilleen ja läheiselle ystävänsä Karl Th. Hällströmille oman sonatiininsa ohella Sibeliukselta. Sibeliuksen teosta tai teoksia Melartin ei mainitse nimeltä.³

Tutkimuksen perusteella näyttää ilmeiseltä, että Melartin seurasi uransa alkupuolella Sibeliukselta musiikillisen tyylin lisäksi myös toisella tavalla. Hän opiskeli Wienissä samalla opettajalla, pyrki säveltäjänä liittymään samaan saksalaiseen lajiperinteeseen ja olemaan Sibeliuksen tavoin nimenomaan sinfonikko sekä seurasi muidenkin teosmuotojen suhteen vanhemman kollegansa viitoittamia uria (kamari- ja näyttämömusiikkia, sävellyksiä mieskuorolle ja orkesterille, orkesterisarjoja, sinfonisia runoja). Myös kansallisen identiteetin rakentamisessa ja kansallistunteen vahvistamisessa suomalaisen luomisvoiman ja musiikin avulla Melartin näyttää tavoitelleen niitä päämääriä, joissa Sibelius oli saavuttanut suurimmat kotimaiset voittonsa ja yliveraisen asemansa (ks. Ranta-Meyer 2003, 89–90). Sibeliukselta poiketen Melartin toimi kuitenkin myös ammattimaisesti kapellimestarina (ibid. 125–137). Hän osoitti lisäksi sekä pedagogista kiinnostusta ja näkemyksellisyyttä että organisatorista kyvykkyyttä toimissaan opettajana ja johtajana musiikkiopistossa Helsingissä ja perustaessaan Viipurin orkesterikoulun (ibid. 86–87, 105, 130, 133, 149–150). Sinänsä kirjallisesti orientoitunut Melartin ei varsinaisesti toiminut musiikkiarvostelijana eikä kirjoittanut musiikkiin liittyviä kirjoja, toisin kuin Sibeliukselta lukuun ottamatta monet muut ajankohdan säveltäjät tekivät.⁴

³ Melartin taskukalentereissa 22.1.1906 ja 28.8.1915. Kansalliskirjaston Melartin-kollektio 530.62 "Muiden säveltäjien painettuja nuotteja" sisältää Sibeliukselta ainoastaan *Pelleas ja Melisanden* (op. 46) orkesteripartituurin ja pianosovituksen. Kyseinen kollektio on erittäin suppea, joten ilmeisesti vain pieni osa Melartinin nuottikokoelmasta on päätynyt Kansalliskirjastoon.

⁴ Melartin kirjoitti virkavapaansa aikana kaudella 1909–1910 muutamia arvosteluja Funtekin johtamista Viipurin orkesterin konserteista sekä joitain koti- ja ulkomaisissa lehdissä julkaistuja musiikkiessetit ja analyttisiä artikkeleita.





Kuvat 1–2. Valokuvat Erkki Melartinista (Tuire Ranta-Meyerin ja Irma Melartinin henkilökohtainen arkisto). Valokuvien ajankohtaa tms. faktoja ei ole tiedossa. Sibeliuksen tavoin Melartin johti itse omat sävellyskonserttinsa niin Suomessa kuin ulkomaillakin. Hän toimi kapellimestarina myös sekä näytelmämusiikkinsa että Aino-oopperansa useissa esityksissä. Ammattimaisena orkesterinjohtajana Viipurissa 1908–1911 hän toteutti kunnianhimoisen ohjelmiston ja kehitti muutenkin kaupungin musiikkielämää. Nykyiseksi Sibelius-Akatemiaksi rakentuneen oppilaitoksen sinfoniaorkesteria hän johti kaksikymmentä vuotta (1914–1934). Melartin vietti lähes säännöllisesti lomiaan ja virkavapaakausiaan ulkomailla, erityisesti Wienissä, Berliinissä, Kööpenhaminassa ja Tukholmassa. Matkoillaan hän tapasi ulkomaisia ystäviään, seurasi keskieurooppalaista konserttielämää, tutustui konservatorioiden opetukseen, hoiti terveyttään ja sai etäisyyttä työasioihin pystyäkseen keskittymään säveltämiseen.

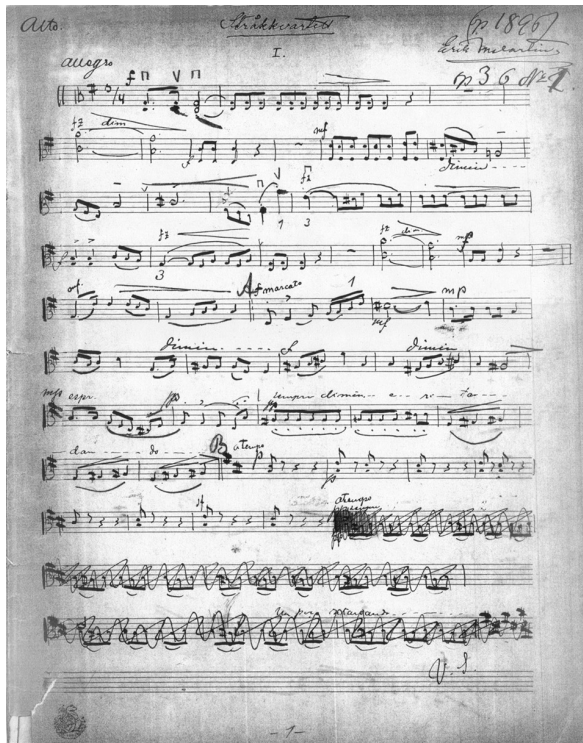
Sibeliuksen ja Melartinin suhdetta voi kuvata arvostavan kollegiaaliseksi. Melartin nousi varhain musiikkiopistossa opiskellessaan Sibeliuksen sijaiseksi teorianopettajana. Martin Wegelius ehdotti jo kolmannen opiskeluvuoden alussa vuonna 1894 Melartinia vastaamaan Sibeliuksen suomenkielisistä luokista, kun tämän oleskelu Saksassa pitkittyi. Melartinin heikon terveyden takia ajatuksesta kuitenkin luovuttiin. Kun Sibelius sai valtion apurahan ulkomailla työskentelyyn vuoden 1898 alussa, Melartinille sähkötettiin kiireesti ja hänet pyydettiin musiikin teorian ja historian sijaiseksi. Rahan noston viivästyessä Sibelius halusi kuitenkin hoitaa omat tuntinsa matkalle lähtönsä asti, mikä harmitti turhaan paikalle rientänyttä Melartinia. Myös seuraavana syksynä jo luvatus sijaisuuden hoitoon liittyi pulmia, kun Sibelius oli kirjoittanut viime tipassa Wegeliukselle haluavansa sittenkin hoitaa ainakin suomenkielisen musiikin historian luokan. Wegelius kuitenkin piti sanansa Melartinille, jonka kanssa oli ehditty tehdä jo työsopimus (Melartinin kirjeet kotiin 10.9.1894, tammikuussa 1898 ja 11.9.1898).

Sibelius oli jo musiikkiopiston käytävillä osoittanut kohteliasta kiinnostusta nuoren opiskelijan sävellystöihin. Melartin kirjoitti 11.4.1896 kotiin:



Apropos kvartetten, så är Sibelius mycket intresserad af mina kompositioner. Hvar gång han träffar mig, frågar han huru långt jag hunnit med kvartetten o.s.v. Sist träffade jag honom på gatan när jag promenerade med Toni [Antonia Leontjeff, aikoinaan Busonin oppilaana ollut musiikkiopiston pianonsoitonopettaja]. Då tog han Toni afsides och utfrågade henne angående min kvartett, om den var vacker, originell, lång eller kort o.s.v. samt om hon hört den och hvilket intryck den gör.

Myöhemmin Sibelius antoi neuvoja ensimmäiseen sävellyskonserttiin ja kapellimestaridebyyttiin valmistautuvalle Melartinille, ja hän oli ollut mukana suomalaisten säveltäjien ja heidän rouviensa sävellyskonsertin kunniaksi järjestetyillä juhlapäivällisillä vuonna 1903. Nuoremman kollegan vuoden 1910 Berliinimatkaa varten Sibelius lupasi (kirjeessään Melartinille 3.1.1910) kirjoittaa kustantajalleen Robert Lienaulle Melartinista suosituskirjeen ja antoi samalla Ferruccio Busonin ja Paul Juonin osoitteet. Sibelius neuvoi Melartinia lisäksi jättämään Berliinissä Adolf Paulin huoleksi sävellystensä myymisen ja lupasi itse kirjoittaa asiasta Paulille, joka oli "en av Europas största finansgenier".



Kuva 3. Käsikirjoitussivu Melartinin 1. jousikvartetosta vuodelta 1896 (Sibelius-Akatemian arkisto). Melartin aloitti sävellysoinnit Martin Wegeliuksen johdolla vuonna 1895. Jo seuraavan vuoden keväällä hänen 1. jousikvartettonsa julkinen esitys arvioitiin pääkaupungin tärkeimmissä päivälehdissä. Esimerkiksi Nya Presensin kriitikko Karl Flodin kirjoitti, ettei Sibeliuksen ensiesiintymisen jälkeen musiikkiopiston näytteissä ollut ollut yhtä merkittävää säveltäjadebyyttiä.





Melartinin ja Sibeliuksen kohtaamisia

Päiväkirjoissaan Sibelius mainitsee Melartinin joitain kertoja. Melartin oli tavattoman ahkera ja kurinalainen säveltämistyössään. Tämän oli myös Sibelius pannut merkille, sillä hän kirjoitti 21.12.1909 päiväkirjaansa: "Melartin! Hans arbetssätt beundrar jag. Huru komma till detta 'nulla dies sine linea'! Och tekniken!"⁵ Vuoteen 1911 mennessä Melartinin teosten opusluku ulottui jo Sibeliuksen edelle: tämän 4. sinfonia sai opusnumeron 63, Melartinin sinfoninen runo *Patria* samalta vuodelta numeron 72. Melartinin persoonallisuus herätti Sibeliuksessa ilmeisen intuitiivisen tunteen, jonka hän kuvasi päiväkirjaansa kahtena lauseena ja kyseisen päivän ainoana merkintänä: "Melartin, det neutret, varit hos mig. En fin natur."⁶ Tawaststjernan (1989c, 183–184) tulkinnan mukaan Sibelius oli selvillä Melartinin olemuksen omalaatuisesta neutraalista piirteestä, josta tälle lahjakkaalle säveltäjälle koitui sekä taiteellinen että inhimillinen esto.⁷

Ehkä Sibelius oli kuitenkin Tawaststjerna herkkävaistoisempi. Sibelius oli kontaktiensa ja ulkomaanoleskelujensa ansiosta osa keskieurooppalaista taiteilijapiiriä ja siten oletettavasti hyvin selvillä ajankohdan ilmiöistä tai taidefilosofian virtauksista. Jälleensyntyminen, sielunvaellus, etsiytyminen kristinuskon pariin, korkeammalle tietoisuuden tasolle pyrkiminen ja rakkaus myötätuntona, myötäkärkimisenä – agapen tai caritaksen merkityksessä – olivat esimerkiksi Mahlerin maailmankatsomuksen kulmakiviä (Floros 1992, 354–356). Sanalla *neutri* Sibelius saattoi pikemminkin hienovaraisesti kuvata Melartinin tuntemaa vähäistä attraktiota vastakkaista sukupuolta kohtaan tai hänen idealisoitua sublimaation tietänsä: intohimon ja seksuaalisuuden torjumista pyrkimyksessä kohti sellaista inhimillisen henkistymisen tasoa ja yleismaailmallista rakkautta, josta tämä uskoi taiteensa luomisvoiman kumpuavan. Melartin katsoi surunsa ja ilonsa tulevan sisältäpäin. Tullakseen onnelliseksi tai onnettomaksi hän ei uskonut tarvitsevänsä ihmisiä. Tämä ei kuitenkaan ollut este pyyteettömälle rakkaudelle, vaan hän uskoi kykenevänsä rakastamaan enemmän ja epäitsekämmmin kuin ne, jotka kiinnittyivät toisiinsa maallisemman rakkauden ehdoin (ks. Ranta-Meyer 2003, 106–107).

Sibelius tunnisti Melartinissa nähtävästi myös erityispiirteen, jota kuvasi sanoilla "en fin natur". Karl Th. Hällström on kirjeessään veljelleen (lokakuussa 1908; sit. Helasvuo 1945, 234) kyennyt pukemaan toisella tapaa sanoiksi sen poikkeuksel-

⁵ Sibeliuksen päiväkirjanotetta on aiemmin siteerannut Tawaststjerna (1989c, 183) ja Dahlström (2000, 44).

⁶ Sibelius 15.12.1909 päiväkirjassaan. *Duden*-sanakirjassa on sanalle 'das Neutrum' annettu mm. seuraava (vähättelevä sivistyssana)merkitys: "(bildungsspr., oft abwertend) jmd., der keinerlei erotische Ausstrahlung hat (aus der Sicht eines Andersgeschlechtlichen)."

⁷ Tawaststjerna on pidättäytynyt siteeraamasta päiväkirjamerkintää suoraan; myöskään Dahlström (2000, 44) ei siteeraa merkintää kokonaisuudessaan. Lisäksi Sibeliuksen käsiala on – kuin hieman häveliäästi – sanan *det neutret* kohdalla epäselvä.





lisen elämänasenteen, joka leimasi nuoren säveltäjän persoonaa ja suhtautumista kanssaihmiisiin:

Minulle on tapahtunut jotakin, jota en luullut enää mahdolliseksi ja jota olen luullut sitä mahdottomammaksi, kuta vanhemmaksi olen tullut. Minä olen saanut uuden ystävän, sellaisen, mitä minä sillä sanalla ymmärrän. Minun on hyvin vaikea kiintyä uusiin tuttavuuksiin, uusiin ihmisiin siten, että minä voisin sitoutua heihin ystävyysden siteillä. Mutta Melartinissa minä olen tavannut niin harvinaisen ihmisen, että minä hänelle voin antautua kokonaan. Vaatimaton, monen kovan kokemuksen ja sairauden kasvattama ja jalostama ihminen, ystävällinen ja ymmärtäväinen kaikkia kohtaan, aina valmis auttamaan, mies, joka uhraa joka hetkensä taiteellensa niin täydellä epäitsekkyydellä kuin vain harvat sitä voivat. [– –] Hänen edestään kannattaa jotakin uhrata, ja siitä on minulle todellinen tyydytys, jos jollakin tavoin voin keventää hänen työtään täällä. [– –] Hän tekee työnsä sillä tavalla kuin häntä huomenna ei enää olisi, kuin joka hetki olisi hänelle lahja.⁸

Sibelius ei selvästikään pitänyt Melartinia valtapelien pelaajana, sillä melko rauhallisesti hän kuittasi päiväkirjassaan 5.4.1912 tilanteen, jossa Melartin (oletettavasti vuosien 1912–1914 ns. orkesteririidassa) on asetettu häntä vastaan: ”Melartin utspelas nu emot mig. Någon utspelas alltid.” Myös Salmenhaara (1987, 142; 2000, 8–9) on arvellut, että tämän kaltainen vastakkainasettelu syntyi luultavasti Melartinista riippumatta.⁹

Melartin kietoutui Sibeliuksen elämään mielenkiintoisella tavalla, jota ei aiemmin ole tuotu esiin. Sibeliuksen vävyistä kaksi, Arvi Paloheimo ja Jussi Snellman, kuului Melartinin kaikkein läheisimpiin ystäviin. Kansallisteatterin näyttelijä Jussi Snellmaniin Melartin oli tutustunut mitä todennäköisimmin Jalmari Finnen myötä. Melartin kuvaili kirjeessään 7.7.1903 Irma von Rosenille ystävyyttään Snellmanin kanssa sekä sitä, miten särvät toveruudessa olivat alun jälkeen hioutuneet. Hän kertoi olleensa yllättynyt siitä, että Snellman oli järjestänyt itsensä mukaan Melartinin Berliinin-matkalle. Mutta ”summa summarum: jag har tills vidare ej haft något emot att han är med och hoppas att allt går väl”. Jalmari Finnelle (kirje 27.8.1903) matkakumppanuuden selityksen sävy on hieman toisenlainen, sillä Melartin oli loukkaantunut Finnen epäilystä, ettei Snellman olisi itse maksanut matkaansa, tai vihjailusta, että Melartin olisi toverinsa matkan rahoittaja. Tämän Melartin kiisti jyrkästi ja kirjoitti: ”Tästä [Snellmanin mukana olosta] voisit sinä (ja ehkä muutamat muutkin) vetää semmoisia johtopäätöksiä kun esim. että, no niin sinä tiedät mitä tarkoitan. Ja kumminkin, jos sinä tietäisit mitenkä toisin kaikki on!”¹⁰

Ainakin teatteri, kirjallisuus, runous sekä myöhemmin teosofia ja ruusuristiläisyys olivat Melartinia ja Snellmania yhdistäviä kiinnostuksen kohteita. Melartin sävelsi useita yksinlauluja Snellmanin runoihin, ja tämä käänsi suomeksi vielä

⁸ Melartinin persoonasta ks. myös Ranta-Meyer 2003, 13, 87, 130–131, 175.

⁹ Salmenhaara (1987, 142; 2000, 8–9) lainaa ajankohdaltaan yllä mainittua Sibeliuksen päiväkirjamerkintää myöhempää Madetojan vuoden 1915 kirjettä L. Onervalle koskien samaa asetelmaa: ”Aino Ackté opponeeraa julkisesti Sibeliusta vastaan, julistaa Melartinin vastakeisariksi Suomessa.”





Kuva 4. Melartinin omatekemä ex libris (Tuire Ranta-Meyerin henkilökohtainen arkisto). Kuvataiteita harastanut Melartin piti kaksi taidenäyttelyä, laati uransa alkupuolella muun muassa useita visuaalisesti kiinnostavia nuottikansia piano- ja laulusävellyksiinsä sekä suunnitteli itselleen useita ex libriksiä.

useampien laulusävellysten sekä esimerkiksi *Vid frågornas port* -kantaatin tekstit (Poroila 2000). Snellman vieraili jouluisin tai kesäisin usein Melartinin kotona Liperissä ja Hammaslahdella Melartinin viettäessä siellä lomiaan. Myös monilla ulkomaanmatkoilla Snellman oli mukana, mikä käy selvästi ilmi Melartinin kirjeenvaihdosta ystäville ja kotiin: "Jussi ber hälsa" tai "Jussilta terveisiä" lukee niissä tuhka tiheään. Ystävyys oli intensiivistä 1910-luvulle asti, mutta säilyi vielä senkin jälkeen, kun Snellman vuonna 1916 avioitui Ruth Sibeliuksen kanssa.

Toveruuden yksityiskohtaisesta laadusta ei voi saada tietoa kirjeenvaihdon perusteella, sillä nähtävästi ainoastaan Snellmanin Melartinille lähettämät postikortit ja aivan muutama Melartinin itsensä kirjoittama kortti ovat säilyneet. Usein tavattaessa, samassa osoitteessa tai lähekkäin asuttaessa kirjeen kirjoittamiselle ei luonnollisesti ollut aina tarvetta. Silti postikorttien ja Melartinin muun primaariaineiston merkintöjen perusteella on yksiselitteistä, että myös kirjeitä on ollut alun perin paljon.¹¹ Melartin pyysi, että hänen kuoltuaan Snellman järjestäisi säveltäjän laajan kirjeenvaihdon.¹² Henkilökohtaiseksi katsottu aineisto on siten jälkikäteen ollut helppo ottaa muusta erilleen tai hävittää. Käytettävissä olevan tutkimusaineiston perusteella voi silti sanoa, että Melartinin ja Snellma-

¹⁰ Kirjeenvaihdon perusteella voi todeta, että Finne tunsu mustasukkaisuutta Snellmanista. Kesällä 1902 Snellman oli käymässä Melartinien luona Liperissä, jolloin säveltäjä tynnytteli Finneä sanoen, ettei tällä "ole syytä käyttää revolveria" (Melartin Finnelle 19.7.1902). Samana vuonna Melartin totesi kirjeessään Finnelle (2.1.1902): "Nyt minä yhä enemmän ymmärrän, että tämä [Finnen ja kansallisteatterin näyttelijän Elli Tompurin] kihlaus todella voi olla hyödyksi sekä sinulle että hänelle. Sinä voit sen kautta ehkä vapautua rakkaudestasi Jussiin."

¹¹ Melartinilla oli tapana merkitä kalentereihinsa kunakin päivänä saadut ja lähetetyt kirjeet.

¹² Suullinen tieto kirjoittajalle Irma Melartinilta vuonna 1989; ks. myös Pitkäranta 1997.





nin ystävyys on ollut poikkeuksellisen syvä ja muodostunut molemmille vuosien ja vuosikymmenten kuluessa merkittäväksi ihmissuhteeksi.

Arvi Paloheimoon Melartinin suhde oli alkuvaiheessa eräänlaisen vanhemman toverin tai henkisen opastajan. Paloheimo uskoutui Melartinille myös avioliittoaikeitaan koskevissa asioissa, ja kirjeenvaihdosta voi aistia Melartinin aviollisia siteitä kohtaan tuntemaan varovaisuuden – jollei jopa kielteisyyden. Melartin kirjoitti kalenteriinsa 14.5.1913: "Promenad med Funtek samt en stund med Arvi som äntligen kom (han gifter sig snart, stackars gossen)." Melartin osallistui toisinaan Sibeliusten, Paloheimojen ja Snellmanien perhejuhliin. Esimerkiksi jostain 16.8.1915 pidetystä näytelmätilaisuudesta Melartin kirjoitti muistiin kalenteriinsa:

Efteråt voro vi en stor hop människor, mest Paloheimos och Järnefelts hos Sibelius, där det var festlig eklöivering och bål och kvällsmat. Det var stämningsfullt och vackert. Jean, Eva [Paloheimo] och barnen voro alla älskliga på sitt eget sätt och alla i vackraste harmoni. [– –] Jag hade flere goda samtal med Jean bland annat något sällsynt känsligt och vackert under stjärnorna. Huru god och harmonisk han blivit.

Arvi Paloheimo toimi myöhemmin tärkeänä vaikuttajana Helsingin konservatoriossa: johtokunnassa vuodesta 1927 ja puheenjohtajana vuodesta 1928 alkaen. Tehtävässään hän jatkoi vielä kolme vuotta Melartinin kuoleman jälkeenkin, aina vuoteen 1940 asti.

Melartin ilmaisi ihailunsa "kära stora bror" Sibeliukselle omistaessaan tälle vuonna 1909 pianoteoksensa *Der traurige Garten*: "Men du måtte i alla fall känna i Dig, att Du år efter år i mig haft en uppriktig och varm beundrare af allt det vackra Du skapat, och kanske till och med en förstående. Så mycket nu människor öfverhufvudtaget kunna förstå hvarann." (Melartinin kirje Sibeliukselle 30.12.1909.) Melartin piti itseään Sibeliukselle lähettämänsä kirjeen mukaan Sibeliuksen taiteen aitona ymmärtäjänä, "siinä määrin kuin ylipäätään ihmiset voivat toisiaan ymmärtää". Kaksi vuotta aiemmin, Sibeliuksen 3. sinfonian ja *Pohjolan tyttären* kantaesityksen jälkeen kotiin (1.10.1907) kirjoittamansa lyhyen kommentin perusteella Melartin ei vaikuta kuitenkaan täysin ymmärtäneen Sibeliuksen tyylillisen uudistumisen pyrkimyksiä. Hänen mielestään teokset olivat kauniita ja niissä oli monia komeita, opettavaisia kohtia; kuitenkin hän ei yhtynyt Flodinin mielipiteeseen, jonka mukaan tällä sisäisesti uudella ja vallankumouksellisella, läpikotaisin sibeliaanisella sinfoniolla Sibelius jätti aiemmat teoksensa varjoon.¹³

Pyrkimyksistään huolimatta Melartin ei saavuttanut "kära stora brorin" jalanjäljissä kotimaassa eikä ulkomailla läheskään Sibeliuksen veroista asemaa. Melartinin orkesterimusiikille ei löytynyt kustantajaa, ei ulkomaisia vaikutusvaltaisia puolestapuhujia, eivätkä eurooppalaiset kapellimestarit ottaneet hänen teoksiaan ohjelmistoihinsa. Vaikka Sibeliuksen omintakeista lahjakkuutta tai

¹³ "Det var vackra saker, oaktadt Flodin i sina kritiker nog öfverdrifver då han påstår att de ställa alla Sibelii föregående komp. i skuggan" (Melartin kirjeessä kotiin 1.10.1907). Flodinin kritiikistä ks. myös Salmenhaara 1984, 231.



hänen sävellystensä ansioita näiden kahden säveltäjän kehityskulkujen eroissa ei voi olla ottamatta huomioon, on silti kiinnostavaa tarkastella myös suomalaisen musiikkielämän Melartinin uralle mahdollisesti asettamia reunaehtoja tai esteitä.

Vaikka Kauko Karjalainen (1991, 36) on todennut Madetojan osalta myytin Sibeliuksen varjoon jäämisestä olleen ainakin osaksi jälkijättöistä kirjoittelun luomaa harhaa, Sibeliusta tasan kymmenen vuotta nuorempi Melartin koki epäedullisen asetelman joskus hyvinkin konkreettisesti. Hän lienee valittanut Ernest Pingoud'lle sinfonisen musiikkinsa vähäistä esilläoloa Helsingin kaupunginorkesterin konserteissa, sillä Pingoud kirjoitti hänelle 9.8.1930: "Voin muuten vakuuttaa sinulle, että sen jälkeen kun ilmaisit halukkuutesi esittää jonkun teoksesi, olen joka kerta yrittänyt tehdä mitä on ollut vallassani – mutta tiedät hyvin itsekin, millaiset tuulet puhaltavat sinfoniakonserteissa". Ja edelleen 27.8.1935:

On kyllä totta, että /meidän kesken sanottuna!/ Sibeliuksen nimi koristaa mitä runsaimmin ohjelmistoamme....! Mitä tulee lähestyvään syyskesonkiimme, se esittäytyy tietenkin täydellisesti Sibeliuksen [70-vuotispäivien] merkeissä: kaikki hänen 7 sinfoniaansa ja Mahlerin Lied von der Erde. Mutta muistutan varmasti häntä [Schnéevoigtia] ottamaan kevätseongille jonkun sinfoniaistasi.

Sibelius saavutti varsin varhain asemansa eräänlaisena suomalaisuuden ikonina. Kansallista innostusta alkoi näkyä häntä koskeissa arvosteluissa jo ennen *Kullervon* ensiesitystä, ja *Kullervosta* lähtien Sibeliusta voidaan kutsua kansallissankariksi. Hänelle varattiin hegeliläisen suurmiehen rooli ja täsmätehtävä: kansalliset käsitykset musiikista tiivistyivät häneen. (Huttunen 1999, 270–273; ks. myös Huttunen 1993, 115–119; Tarasti 1998, 170–195.) Melartinin kalenterimerkinnöistä löytyy yksi kiinnostava kommentti (8.4.1908) Sibeliuksen ylettömiin mittasuhteisiin kohonneesta asemasta: "Popularkonsert (Funtek spelade), upp till Y.L.s fest på Kämp, satt där till kl 3. Diverse episoder, roligt att se huru Sibelius dyrkes som en afgud o.s.v. Början till en (eller flere) dueller." Viittaus kaksintaisteluihin jää ilman mitään jatkoselitystä, eikä aineistossa asiaan enää palata. Kyseessä vaikuttaisi olevan valtataisteluun liittyvä huomio: joku muukin tahtoi olla tärkeä helsinkiläisessä musiikkielämässä.

Kansallisen yhtenäisyyden luomisessa tarvittiin idealisoinnin kohteita ja historiallisia suurmiehiä, joiden syntymäpäiviin ajoitetut juhlat kohosivat sekä sortovuosien aikana että nuoren tasavallan alkuaikoina kansallisesti merkittävälle tasolle (Klinge 1982, 86, 90–91). Juuri Sibeliuksen 70-vuotisjuhlat (vuonna 1935) muodostuivat Klengen mukaan tällaisiksi, joten Melartinin 60-vuotisjuhlinta samana vuonna jäi väistämättä marginaalisemmaksi siitäkkin huolimatta, että Melartinin tiedettiin olevan terveydellisesti heikossa kunnossa. Esimerkiksi Aino Ackté kuvasi jo marraskuussa 1934 Melartinin toipumista sydänkohtauksesta ja sitä, miten Melartin puhuu "tyynen iloisesti siitä hetkestä, jolloin hän vääjäämättömästi siirtyy [täältä pois]" (Savolainen & Vainio 2002, 503).

Sibeliuksella oli myös vaikutusvaltaisempia – ja ehkä tietyssä mielessä häikäilemättömämpiä – puolestapuhujia. Melartinin kirjeestä (1.10.1907) isälle kuuluu läpi hienoinen katkeruus siitä, että Sibeliuksellekin oli junailtu kyseisen





vuoden sävellyspalkinto huolimatta siitä, ettei tällä kevään hakuikaan mennessä ollut ollut esittää syntyneitä sävellyksiä eli eräässä mielessä palkinnon edellytyksiä: "Det blef ej mera än 1000 mk, emedan Sibelii nya saker, som nu i höst framförds togs med i räkningen."

Tunnetusti Robert Kajanus toimi asiantuntijana valtion sävellyspalkintojen jakolautakunnassa (Vainio 2002, 591 ja 593) ja piti voimakkaasti Sibeliuksen puolia. Salmenhaara (1987, 78) kertoo esimerkiksi vuoden 1910 tilanteesta, jolloin Klemetti olisi jo ollut "eroittamassa Sibeliusista pois näistä kilpailuista", mutta johon ehdotukseen Kajanus ei ollut missään tapauksessa suostunut. Silti sekä Sibeliuksen päiväkirjojen, Tawaststjernan Sibelius-biografian että Matti Vainion Kajanus-kirjan perusteella pystyy toteamaan sen ristiriitaisuuden ja epäluulon, jota Sibelius tunsikin Kajanusta kohtaan. Kajanus käytti sekä musiikkipoliittista valtaa julkisesti että vehkeili kulisissa, eivätkä keinot olleet aina reiluja. Sibelius koki karvaana tappiona Kajanuksen sitkeyden yliopiston musiikinopettajan viranhaun yhteydessä vuonna 1897 (ks. esim. Salmenhaara 1987, 131–139; Vainio 2002, 326–339). Samana vuonna *Lemminkäis-sarjan* saaman jyrkän kritiikin taustahahmo saattaa yllättäen olla myös Kajanus. Melartin-aineistosta on nimittäin löytynyt kiintoisa kuvaus ajasta juuri ennen konserttia (Melartinin kirje kotiin 26.10.1897):

Det har förresten nu varit en stor storm i musikvärlden [–]. Man berättar stygga saker som jag likaväl ej tror. Jag tror endast det som åtminstone är faktiskt, att nämligen kritikerna nu motarbetar Sibelius, de äro nämligen samt och synnerligen Kajanus-anhängare och nu när Sibelius i nästa vecka skall gifva konsert så skall han motarbetas och ej få publik o.s.v. Detta är desto ledsammare då man ändå vet att Flodin är den mest kompetente kritiker vi hafva. Men han låter så ofta helt och hållet leda sig af personliga sympatier och – ännu mera – antipatier. Och att nu gå och ställa en Mielck (dilettant) i bredd med en Sibelius (ett genie) – nej den gubben går ej.

Sibelius vaikuttaa osuneen oikeaan, kun hän arveli myöhemmin päiväkirjassaan 7.9.1912 Kajanuksen orkesteririitaan liittyvän käytöksen motiivien johtuvan tämän kunnianhimoisista päämääristä: "Hvad Kajanus beträffar, kämpar han ju för lifvet. Och för sin plats i vår historia. Att det ligger i planen att få mig i skuggan, är säkert, ehuru måhända hos honom omedvetet."

Kajanus ja Melartin: musiikki- ja valtapolitiikan kuvioita

Melartinin biografisen aineiston tutkimisen yhtenä tuloksena voi pitää Melartinin ja Kajanuksen välisiin suhteisiin liittyvää uutta tietoa. Jos nimittäin Sibeliuksella oli onni saada musiikkielämässä suurta valtaa käyttävä – joskin ajoittain vahvasti omaa etuaan ajava – puolestapuhuja, ei sovi olla pohtimatta sitä, mitä tällainen voimahahmo saattoi aiheuttaa niille kollegoille, joita hän väheksyi, kadehti tai ainakin halusi pitää takanaan kilpailussa "paikasta historiassamme". Kajanuksesta vallankäyttäjänä on kirjoittanut melko laajasti Vainio (2002, erit. 591–603).





Hänen mukaansa esimerkiksi 1920-luvulla julkisuudessa esiintyi voimakasta paheksuntaa Kajanusista kohtaan sen vuoksi, että tämä näytti jopa järjestelmällisesti hylkivän Melartinin teosten esittämistä, mihin ei voitu nähdä mitään järjellistä syytä (Marvia & Vainio 1993, 361). Melartin koki kuitenkin Kajanusen suhtautumisessa tietynlaista arvaamattomuutta tai nurjamielisyyttä jo huomattavasti varhaisemmassa vaiheessa (ks. Ranta-Meyer 2003, 98–100, 111–112, 135). Kajanus pystyi siten halutessaan vaikeuttamaan Melartinin uraa 25 vuoden ajan, ja useista lähteistä voi päätellä, että hän sen myös aika ajoin teki.

Ensimmäinen ristiriitatilanne liittyi vähäpätöiseltä tuntuvaan Melartinin kuvaelmamusiikkiin ja sen esitykseen maaliskuun lopussa 1906. Filharmonisen seuran johtokunta oli tilannut Nummelan parantolassa oleilevalta, tuberkuloosia sairastavalta Melartinilta musiikkia Gallen-Kallelan järjestämään kuvaelmaan, joka pidettiin suunnitteilla olevan konserttitalon, ns. "taidepalatsin" arpajaisiin liittyen. Väinämöisen kanteleen teennän sävellystyöhön liittyi kuitenkin yllättäviä käännteitä, jotka harmistuttivat säveltäjää. Kajanus oli hänen mukaansa heittäytynyt hankalaksi eikä halunnut ollenkaan soittaa tilattua kuvaelmamusiikkia. Hän oli syyttänyt Melartinia Palmgrenin sävellyksen syrjäyttämistä ja väittänyt, ettei Nummelassa syntynyt kappale sopinut lainkaan tilaisuuteen. Lopulta Väinämöisen kanteleen teentä esitettiin laiskan harjoituksen jälkeen, keskinkertaisesti ja heti Georges Bizet'n meluavan *Carmen*-alkusoiton perään. Painetun ohjelman sijaan näyttämön molemmille puolille oli kirjoitettu suuret taulut esityksistä, mutta Melartinin nimi oli jätetty niistä pois, ja vasta johtokunnan käsystä oli se jälkepäin maalattu pienillä kirjaimilla otsikon "alkusoitto" alle.

Melartinin tulkinta tästä oli, että vaikka johtokunta oli kirjallisesti tilannut häneltä musiikin, Kajanus oli omin päin mennyt pyytämään kyseistä musiikkia Palmgrenilta kuviteltuaan säveltämisen olevan keuhkotautipotilaalta kokonaan kielletty. "Häpen skall han blifvit när jag sände noterna redan 8 dagar före festen, d.v.s. före Palmgren. Och han som trott att det endast var 'pro forma' man vändt sig till mig", Melartin arveli närkästyneenä kirjeessä isälleen (27.3.1906). "Jag känner mina Pappenheimare, så jag blef ej als förvånad öfver detta intrigspel. Jag har ju så ofta förut fått känna af det." (Ibid.)

Kirjeenvaihdosta tai kirjallisuudesta ei ole löytynyt selviä viitteitä "intrigipeleihin" tai niihin syihin, joiden vuoksi Kajanus ei Melartinin mielestä toiminut reilusti tai jotka olisivat aiheuttaneet heidän väliensä viilenemisen tässä vaiheessa. Kajanus oli suhtautunut kannustavasti niin Melartinin 1. sinfoniaan kuin *Siiikajokeenkin* (Ranta-Meyer 2003, 75, 88). Vainion (2002, 228) mukaan Kajanus oli alkuun nuorille säveltäjäkollegoille hyvinkin suopea, antoi neuvoja ja puolsi poikkeuksetta orkesterin luovuttamista sävellyskonsertteihin, mikäli esitettävien teosten laatu ja säveltäjän johtajankyvvyt olivat riittävän korkeat. Myöhemmin Kajanusen suhtautuminen muuttui kriittisemmäksi ainakin kovin modernien teosten esittämisen suhteen, eikä hän niitä pyynnöistä huolimatta ottanut itse johtakseen.¹⁴

Vuodesta 1905 alkaen Melartinin kirjeisiin alkaa ilmestyä joitain harvoja mutta selvästi kriittisiä arvioita Kajanusesta. Wagnerin *Lohengrinin* harjoituk-





set kirvoittivat kirjeessä isälle (13.4.1905) moittivia äänenpainoja, kun solistit Aino Ackté ja Adolf Wallnöfer olivat tulleet mukaan vasta kenraaliharjoituksiin, eikä johtaminen parantanut tilannetta: "Och Kajanus, alldeles ovan vid allt som opera heter ger inga tecken och gör det hela styft mekaniskt, så att..." Vainion (2002, 580–582) mukaan oopperataide jäikin Kajanukselle etäisemmäksi musiikin muodoksi, ja esimerkiksi Armi Klemetti, Aino Ackté ja Väinö Sola suhtautuivat kriittisesti Kajanuksen työskentelyyn juuri oopperan tai vokaalimusiikin parissa. Melartinilla ja Kajanuksella oli tässä vaiheessa vielä korrektiläiset välit, joten Melartinin kommenttia ei varmasti ole ollut värittämässä ylimääräinen henkilökiemian tai valtataisteluun liittyvä painolasti, kuten ehkä joskus Acktén ja Kajanuksen välisissä kiistoissa (vrt. Vainio 2002, 602–603).

Paitsi *Lohengrinin* johtamiseen, Melartin oli erittäin tyytymätön 1. sinfoniansa esitykseen marraskuussa 1905. Hän kuvasi turhautuneena isälleen (kirje 18.11.1905), miten vuonna 1903 syntynyt sinfonia oli vanha juttu eikä sen esityksestä ollut mitään kerrottavaa – erityisesti kun se esitettiin niin veltoasti ja värittömästi, että oli ollut vaikea kuunnella sitä. Melartin ei maininnut kirjeessä kapellimestarin nimeä, mutta Nils-Eric Ringbomin (1932, 102) historiikin mukaan kyseisen sinfoniakonsertin 30.10.1905 johti juuri Kajanus.

Melartinilta ei myöhemminkään herunut ylistäviä lausuntoja Kajanuksen johtamisesta. Myönteisimpiä arvioita ovat seuraavanlaiset kommentit: "Konserthen helt bra, litet grå." (Kalenterimerkintä 10.12.1906.) "Symfonikonserthen trots Kajanus helt välbesatt. Sibelii I hade sina sidor – något matt." (Kalenterimerkintä 14.10.1921.) "Sedan till symfonikonserthen. Kajanus hade sin goda dag. Furu-hjelms symfoni gick bra, få se om det är levande musik, kanske. Kuula dirigerade (ytterst preciöst) sina präktiga färgstarka österbottniska stämningar. Och så kom 'Snöfrid'. Den var än vackrare. Den har aldrig varit så vacker förr." (Kalenterimerkintä 28.10.1921.) Vainion (2002, 579) mukaan Kajanus rakensi orkesterinjohtajana kuvaa itsestään pikemminkin harmaana uurastajana kuin haltioituneena virtuosina. Gustav Mahlerin, Felix Mottlin, Willem Mengelbergin, Felix Weingartnerin, Alexander Silotin ja lukuisien keskieuropalaisten kapellimestarien johtamista seurannut Melartin arvostikin kotimaassa selvästi enemmän Georg Schnéevoigtia kuin Kajanusta.¹⁴

Kun tuberkuloosiin sairastuneen Melartinin hyväksi järjestettiin vuoden 1906 tammikuussa hyväntekeväisyyskonsertti, orkesteriosuudet johti nuori Ossian Fohström. Fohströmin rooli konsertissa oli perusteltu sikäli, että hän oli johtanut Melartinin säveltämän *Salomen* näytelmämusiikin myös Kansallisteatterin esityksissä sairastuneen säveltäjän sijasta. Kajanus ei näytä olleen konsertissa lainkaan

¹⁴ "Ikävä vaan, etten saa itse tulla sitä johtamaan, vaan että täytyy vaivata Kajanusta sen kanssa, ja hän ei, Herra paratkoon, sitä mielellään tee!" Melartin esimerkiksi totesi Helmi Krohnille kirjeessään 15.5.1907, kun lääkärin kielto esti häntä johtamasta kantaattia *Vid frågornas port* (op. 43) Helsingin yliopiston promootiossa. Erään toisen kerran Melartin merkittiä kalenteriin pettyneenä (25.4.1908): "Det blir ingenting af mitt dirigerande i vår. Kajanus vill ej."

¹⁵ Ks. Ranta-Meyer 2003, 58–59, 120, 136 sekä esim. Melartinin kalenterimerkinnot 17.12.1906, 8.2.1913, 9.11.1914 ja 29.9.1915.



läsnä, eikä lähdeaineiston perusteella selviä, pyydetkö häntä edes alun perin mukaan tapahtumaan. Kajanuksen poissaolon seuraukset osoittautuivat kuitenkin hieman harmillisiksi. Flodin toi nimittäin konsertin arvostelussaan (*Nya Pressen* 9.1.1906) esiin kiinnostavan yksityiskohdan. Ainoana kriitikkona hän moitti ankarin sanoin orkesteria. Hän totesi Fohströmillä olleen vaikea tehtävä, kun orkesterimuusikot tuntuivat päättäneen soittaa niin huolimattomasti kuin mahdollista. Tähän kevytmieliseen suhtautumiseen Flodin katsoi orkesterin syyllistyvän useimmiten silloin, kun tahtipuikossa oli joku muu kuin vakinainen johtaja. "Hvad den [orkestern] vinner, hjälterykte vinner den dock ej därpå", Flodin jatkoi nuhdettaan. "I förspelet till Prinsessan Törnrosa serverade t.ex. violoncellisterna ett solo, som måste betecknas som rätt och slätt oljud." (Ibid.) Kokemattoman Fohströmin kanssa muusikoilla saattoi olla mahdollisuus toimia kuvatulla tavalla kurittomasti. Keuhkotuberkuloosin kanssa kamppailevan nuoren säveltäjän hyväntekeväisyyskonsertin yhteydessä orkesterin käytös oli kuitenkin tavattoman sopimatonta – ja sen Kajanus olisi läsnäolollaan varmasti voinut estää.

Helsingin yliopiston musiikinopettajan viran haltijana Kajanuksella oli suora yhteys myös yliopistoon ja akateemiseen nuorisoon. *Nya Pressenin* (7.3.1906) yhden uutisen mukaan suomenmielisten, suomettarelaiten ylioppilaiden vihelykonsertti keskeytti Ruotsalaisen teatterin näytöksen. Lehdessä mainittiin, että edellisen päivän *Uusi Suometar* oli epäsuorasti hyväksynyt opiskelijoiden toiminnan ja että tällaisella häirinnällä oli pitkät perinteet. Kajanuksella lienee ollut vaikutusvaltaa ja demagogista kykyä saada opiskelijat toimimaan vastaavalla tavalla omien intressiensä suuntaan, ehkä käyttämällä hyväksi myös kielipoliittista perustetta. Tähän näyttäisi viittaavaan se, että Melartin pelkäsi epäsovun Kajanuksen kanssa johtavan ikävyyksiin, musiikkinsa boikotointiin ja kaikenlaisen häirintään.

Vuonna 1907 Melartin nimittäin suunnitteli kolmatta sävellyskonserttiaan aluksi maaliskuulle tietäen, että ajankohtaa täytyisi ehkä sovittaa Sibeliuksen konserttiaikeiden mukaan. Lisäksi korviin oli pääkaupungista kantautunut, että Kajanus tempuili aivan sietämättömästi konserttipäivän kanssa asettaen esteitä toinen toisensa perään. Edvard Fazer oli neuvonut Melartinia menemään Helsinkiin tapaamaan henkilökohtaisesti Kajanusta, ja jos se ei auttaisi, valittamaan orkesterin johtokunnalle. Valitus tosin johtaisi avoimeen riitaan Kajanuksen kanssa. Hän saisi tuntea nahoissaan seuraukset, "d.v.s. hans och hans partis bojkotterande af allt hvad min musik heter d.v.s., d.v.s. ledsamheter i mängd". Ajatus mahdollisesta välikielästä Kajanuksen kanssa ja sen mukana sulkeutuvista kotimaisen musiikkielämän ovista saivat säveltäjän suunnittelemaan ulkomaille lähtöä tulevaisuuden vaihtoehtona. Epätoivoon hän ei kuitenkaan aikonut joutua, asetettiinpa hänen tielleen vihelykonsertteja tai mitä tahansa (kirje kotiin 19.2.1907). Muutaman päivän jälkeen (kirje 21.2.1907) kotiväki sai Helsingistä tiedon, että monen jossittelun, kiertelyn ja kaartelun jälkeen Kajanus oli antanut varman lupauksen, että konsertti on 5. huhtikuuta. "Hoppas att han nu kommer att hålla ord", konsertinpitäjä joutui vielä lisäämään kirjeeseensä.

Salmenhaara (1996, 368) on tuonut esiin Melartinin *Aino*-oopperan yhteydessä *Uuden Suomettaren* kriitikon Evert Katilan ja *Sävelettären* kirjoittaneen





Heikki Klemetin nihkeän suhtautumisen uutuusteokseen, jonka ensiesityksen vastaanotto vuonna 1909 muilta osin oli erittäin myönteinen. Salmenhaaran mukaan se vaikuttaisi kielivän tietystä Melartinin vastaisesta rintamasta. Tulokinta on uskottava, vaikka juuri *Ainon* kohdalla ei tutkimusaineistosta löydykään viitteitä musiikkipoliittisista intohimoista. Viipurin kapellimestarikauden taiteellisia voittoja isälle kuvaillessaan (kirje 14.11.1908) Melartin tosin mainitsee – sen tarkemmin yksilöimättä – vihamiehistä [ovänner], jotka eivät voi hänen menestykselleen mitään ja jotka vain odottavat hänen epäonnistumistaan iskeäkseen.

Katilan vuoden 1907 erittäin myönteisen 3. sinfonian kritiikin ja vuoden 1909 *Ainon* arvostelun välillä on kieltämättä selittämätön ristiriita, jolla voi olla musiikin valtopoliittisia tai ehkäpä vain Melartinin tuotteliaisuuden aiheuttamasta kateudesta johtuvia taustoja. Jos esimerkiksi Kajanus suhtautui hieman karsaasti itseään 19 vuotta nuorempaan jo kolme sinfoniaa, näytelmämusiikkia, promootiokantaatin ja *Siikajoen* säveltäneeseen Melartiniin, voisi ajatella, ettei kilpailevan *Ainon* tuominen hänen sinfonisen runonsa rinnalle suinkaan parantanut tilannetta. Kajanus saattoi kokea myös Melartinin saaman vuoden työkokemuksen päätoimisena kapellimestarina uhaksi omaa asemaansa kohtaan, niin että esteiden asettaminen välikäsien kautta tämän uralle saattoi tuntua houkuttelevalta ja välttämättömältä. Vainion mukaan Kajanus varjeli toisinaan asemaansa niin mustasukkaisesti, että esimerkiksi Järnefelt ja Schnéevoigt joutuivat hakeutumaan vastaaviin tehtäviin ulkomaille (Marvia & Vainio 1993, 386). Myös Sibelius arveli Kajanuksen kantavan kaunaa siitä, että oli jäänyt hänen varjoonsa (ks. Tawaststjerna 1989d, 300).

Vainio mainitsee lisäksi Kajanus–Katila–Melartin-problematiikan kannalta kiinnostavan yksityiskohdan: Kajanuksen omaksuman hyväntekijän roolin valankäytön varmistajana. Kajanus takasi ystäviensä velkoja ja vekseleitä yllättävän usein – ja joutui melko usein myös itse ne maksamaan. Tällaisena velkakierteseen joutuneena avuntarvitsijana Vainio tuo esiin juuri Katilan. (Vainio 2002, 594.) Velkojen ja kiitollisuudenvelkojen maksaminen ”tilauskritiikillä” olisi liian spekulatiivinen väite varsinaisten dokumenttien puuttuessa. Katila kuitenkin liittyi 1910-luvulla näkyvästi Kajanuksen kannattajiin (ks. Salmenhaara 1987, 88–89).

Voi otaksua, että erityisesti Wegeliuksen kuoleman jälkeen vuonna 1906 Kajanuksen vaikutusvalta suomalaisessa musiikkielämässä vahvistui entisestäänkin. Musiikkiopistossa liu’uttiin Karl Ekmanin kaudella rutiineihin ja sytyttävä kipinä puuttui (Dahlström 2000, 43), jolloin siitä ei ollut Filharmonian orkesterin institutionaaliseksi vastavoimaksi. Kajanusta myös kovasti kiinnosti musiikkiopiston johtajakysymys vuonna 1906. Toni Leontjeff kirjoitti (31.3.1906) Melartinille Nummelan parantolaan olevansa huolissaan Kajanuksen poikkeuksellisesta käytöksestä: tämä oli ilmestynyt opiston nurkkiin ”kummittelemaan”, toisin sanoen urkkimaan tietoja niin Ekmanin aikeista, ratkaisevan päätöksen tekijöistä kuin oppilaiden mielipiteistä. Seuraajan valintaan liittyi nähtävästi kielipoliittisiakin intohimoja, sillä Alma Silventoinen (myöh. Kuula) kertoo päivä-





kirjassaan, miten "ruotsalaiset olisivat tahtoneet johtajaksi Flodinia, mutta me [Järnefeltiä kannattaneet suomenmieliset] voitimme" (Kuula 1968, 122).

Wegelius kuoli 27 vuotta ennen Kajanusta, vaikka oli ainoastaan 10 vuotta tätä vanhempi. Melartinille tällä saattoi olla paljonkin merkitystä. Ensinnäkin Melartin menetti ystävän ja arvovaltaisen puolestapuhujansa. Toiseksi ei ole mahdotonta ajatella, että jotain Wegeliuksen ja Kajanuksen välisistä näkemyseroista ja antipatiasta, joita esimerkiksi Tawaststjerna (1989a, 79–80), Huttunen (1999, 268–270) ja Vainio (2002, 168–179) ovat kuvanneet, olisi heijastunut myös Kajanuksen suhtautumiseen Wegeliuksen nuoreen suosikkiin. Helsingin musiikkielämässä vallitsi 1800-luvun lopussa kaksi toisilleen vastakkaista kulttuuria. Toinen oli Wegeliuksen edustama sivistyneisyyden ja oppineisuuden suunta, toinen taas Kajanuksen ylläpitämä ulospäin suuntautunut musiikillisen dramatiikan linja (Huttunen 1999, 269; Tawaststjerna 1989a, 79). Kuuliainen Wegeliuksen oppipoika, "mäster Erik" lukeutui varmasti pikemmin edelliseen kuin jälkimmäiseen. Kolmanneksi voidaan huomioda, että musiikkiopiston johtajaksi ryhdyttyään Melartin ehkä omaksui "Wegeliuksen perintönä" lojailisuuden ruotsinkielisille musiikkipiireille, joilla oli tärkeä asema opiston ylläpitäjäorganisaatiossa. Nämä seikat yhdessä Kajanuksen ja Melartinin hieman ongelmallisten välien kanssa lienevät vaikuttaneet siihen, että Melartin lähes ainoana säveltäjänä asettui ruotsinkielisten puolelle Helsingin ns. orkesteririidassa vuosina 1912–1914. Tätä Kajanus ei varmaankaan hevin voinut unohtaa, olihan orkesteriasia hänelle "taistelu elämästä".¹⁶ Sekä Salmenhaara (1987, 89; 1996, 215) että Vainio (2002, 470) ovat tuoneet esiin näkemyksen, jonka mukaan Kajanuksen haluttomuus ottaa ohjelmistoon ja johtaa Melartinin teoksia juontui tästä musiikkipoliittisesta episodista.

Kajanuksen mahdollisesti harjoittaman Melartinin sävellysten "boikotoinnin" lisäksi Melartinin asettuminen Schnéevoigtin leiriin näkyi päivälehtikritiikissä. Salmenhaaran (1987, 97) mukaan esimerkiksi Katilan linjana oli orkesteririidan aikana ankaran arvostelun ohella usein kuoliaaksi vaikeneminen: Helsingin Sinfoniaorkesterista ja sen konserteista oli *Uudessa Suomettaressa* vain pieniä muutaman rivin mainintoja. Tästä syystä on arveltu Melartinin 4. sinfonian ensiesityksenkin vuonna 1913 jääneen vaille suurempaa huomiota (Salmenhaara 1996, 215).

Vielä vuonna 1928 Melartin koki Kajanuksen vastustuksen henkilökohtaisesti. Aino Ackté lienee pyytänyt Melartinia pitämään säestäjänsä (Greta Carlsonin) puolia ilmeisesti jossain apurahakysymyksessä, sillä Melartin vastasi tälle: "Rakas Aino, kiitos ystävällisestä kirjeestäsi. Voin luvata sinulle, että teen kaiken Greta Carlsonin hyväksi, jonka katson olevan ensiluokkainen lahjakkuus. Mutta siitä tulee kyllä kova kahakka, sillä Kajanus molempien komiteoiden puheenjohtajana tulee kyllä käyttämään kaikki keinot hiljentääkseen minut ja

¹⁶ Kajanus taisteli kaikin voimin orkesterinsa puolesta, kuten Sibeliuksen päiväkirjakommenteista vuonna 1912 ilmenee. Sibelius esimerkiksi ilmeisesti koki tulleensa huijatuksi mukaan kiistaan, sillä hän kirjoitti päiväkirjassaan 26.3.1912: "Af Kajanus har jag blifvit narrad att deltaga i grälet om orkestern."





minun toivomukseni. Mutta on virkistävää joutua yhteenottoon!” (Ks. Savolainen & Vainio 2002, 445.)

Hällström–Moltesen-suvun tutkija Kirsti Relander on tuonut esille kiinnostavan näkökulman Kajanuksen ja Melartinin välisen suhteen problematiikkaan säilyttämällä äitinsä Bodil Relanderin (o.s. Moltesenin) kuvauksen tämän käynnistä Melartinin kuolinvuoteella. Säveltäjä oli kertonut Bodil Relanderille Kajanuksen pyytäneen hänet hieman ennen kuolemaansa luokseen ja pyytäneen anteeksi, että oli kohdellut häntä ja muita suomalaisia säveltäjiä huonosti. ”Olin niin häikäistynyt Sibeliuksen lahjakkuudesta, etten sietänyt teitä muita”, Kajanus oli tunnustanut Melartinille. Kajanus oli ehkä kokenut tuhlavansa aikaa, jos olisi johtanut muuta musiikkia kuin Sibeliusta ja oli halunnut ikään kuin hätistää ”häiriötekijät” eli kansallisen tason säveltäjät pois ympäriltään.¹⁷

Melartin itse koki saaneensa Kajanukselta osakseen epäoikeudenmukaisen kovaa kohtelua. Tästä on esimerkkinä merkintä kalenterissa 9.6.1914: ”Ida Ekman, som så försökt svärta mig, var på stationen. Jag sade henne några vänliga ord. Skulle jag ännu sett Kajanus, så hade det varit de personer som nog veterligt orsakat mig ont, men som jag nu och framgent önskar gott.” Tunsiko Kajanus Wegeliuksen suosikkia kohtaan periaatteellista kaunaa vai nojautuivatko erimielisyydet todellisiin puolue-, kieli- tai musiikkipoliittisiin seikkoihin? Herättivätkö Melartinin eittämätön sävellystekninen osaaminen, suurten teosmuotojen hallinta, tuotteliaisuus ja kapellimestarikokemus mustasukkaisuutta ja reviiirin suojelemisen tarvetta, vai eivätkö Melartinin musiikin ominaispiirteet eurooppalaisten klassikkojen ja Sibeliuksen rinnalla yksinkertaisesti sytyttäneet Kajanusta? Aiheuttivatko Melartinin kaikin puolin korrekti käyttäytyminen ja hienotunteinen suhtautuminen kanssaihmiisiin tiedostamatonta torjuntaa, vai kokiko Kajanus hänen esteettisen asennoitumisensa ja nuhteettoman elämäntapansa tietynlaiseksi poikkeavuudeksi ja ihanteellisuudessaan feminiiniseksi ominaispiirteeksi? Kajanus herätti henkilönä ristiriitaista suhtautumista jo omana aikanaan¹⁸, joten tyhjentävän vastauksen sijaan on tyydyttävä toteamaan, että kyseessä oli todennäköisesti yhdistelmä kaikista edellämainituista näkökohdista.

¹⁷ Tieto perustuu kirjoittajan tekemään Kirsti Relanderin haastatteluun 28.3.2003. Relander kertoi saman kommentin suullisesti myös vuoden 2000 Erkki Melartin -juhlaseminaarissa. Moltesenit olivat Melartinin tanskalais-suomalaisia ystäviä. Melartinin vierailusta Kajanuksen luokse vuonna 1932 tai 1933 ei toistaiseksi ole löytynyt kirjallisia dokumentteja.

¹⁸ Vainio (2002) erittelee tätä problematiikkaa perusteellisesti. Melartin-aineistossa on kaksi kirjekatkelmää, jotka osoittavat Kajanuksen tiettyä kollegiaalisuuttakin. Funtekin kirjeestä maaliskuussa 1909 Melartinille ilmenee, että Kajanus lainasi orkesterimateriaaliaan Viipuriin (vaikka lähettyjen terveisten sävy sinänsä on alentuva): ”Kajanus bat mich, Ihnen zu sagen, Ihre Musiker mögen die Stimmen nicht so beschmieren, sonst könnten er keine Noten mehr leihen.” Lisäksi Funtekin mielestä Kajanus asennoitui Melartiniin suopeammin, kuin mitä he kumpainenkaan kuvittelivat: ”Kajanus Ihnen gegenüber freundschaftlicher gesinnt ist, als wir beide es denken.”



Lähteet

1. Painetut lähteet ja kirjallisuus

- Aho, Kalevi 1985. *Suomalainen musiikki ja Kalevala*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 426. Helsinki: SKS.
- Dahlström, Fabian 1982. *Sibelius-Akatemia 1882–1982*. Suomentanut Rauno Ekholm. Sibelius-Akatemian julkaisuja 1. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- 2000. Melartin ja Sibelius. *Musiikki 1–2*: 43–44.
- Duden Deutsches Universalwörterbuch* 1996. 3., völlig neu bearb. und erw. Aufl. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag.
- Elomaa, Hanna 2002. Mikrohistoria johtolankojen jäljillä. Teoksessa *Kulttuurihistoria. Johdatus tutkimukseen*. Toim. Kari Immonen & Maarit Leskelä-Kärki. 2. painos. Tietolipas 175. Helsinki: SKS. 59–74.
- Finne, Jalmari 1939. *Ihmeellinen seikkailu. Ihmisiä, elämyksiä, mietteitä*. Jälkeenjääneistä papereista painoon toimittanut Yrjö Kivimies. Jyväskylä & Helsinki: Gummerus.
- Flodin, Karl 1906. Konserten för Erkki Melartin. *Nya Pressen* 9.1.1906.
- Floros, Constantin 1992. Weltanschauung und Symphonik bei Mahler. Teoksessa *Gustav Mahler. Wege der Forschung, Band 653*. Toim. Hermann Danuser. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 344–361.
- Heiniö, Mikko 2000. Melartin-reseptio. *Musiikki 1–2*: 44–46.
- Helasvuo, Veikko 1945. K. Th. Hällström. *Suomen säveltäjiä puolentoista vuosisadan ajalta*. Toim. Sulho Ranta. Porvoo: WSOY. 231–238.
- Huttunen, Matti 1993. *Modernin musiikin historian kirjoituksen synty Suomessa. Musiikkikäsitykset tutkimuksen uranuurtajien tuotannossa*. Acta Musicologica Fennica 18. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- 1999. Sibelius ja Suomen musiikillinen yhteiskunta ennen toista maailmansotaa. *Musiikki 3*: 262–276, 354.
- Kallio, Veikko 1989. Taiteen kultakausi. Teoksessa *Suomen historian pikkujättiläinen*. Toim. Seppo Zetterberg et al. 3. painos. Porvoo: WSOY. 596–601.
- Karjalainen, Kauko 1991. Leevi Madetoja – uudelleenarvioitu säveltäjä. *Musiikkitiede 1*: 34–38.
- Klinge, Matti 1982. *Suomen sinivalikoiset värit. Kansallisten ja muidenkin symbolien vaiheista ja merkityksestä*. 2. lisätty painos. Helsinki: Otava.
- von Klose, Greta 1950. Suomalaiset naissäveltäjät kulttuuritekijöinä vuosisadan vaihteissa. *Musiikki 5–6*: 60–61.
- Konttinen, Riitta 2001. *Sammon takojat. Nuoren Suomen taiteilijat ja suomalaisuuden kuvat*. Helsinki: Otava.
- Krummacher, Friedhelm 1989. Das Nationale – einleitende Bemerkungen. *Musiikki 1–4*: 87–98.
- Kuula, Alma 1968. *Virta venhettä vie. Päiväkirja vuosilta 1901–1919*. Painokuntoon toimittanut Sinikka Kuula-Marttinen. Porvoo: WSOY.
- Laitinen, Kai 1997. *Suomen kirjallisuuden historia*. 4. painos. Helsinki: Otava.
- Levanto, Marjatta 1987. *Ateneum-opas Isak Wacklinista Wäinö Aaltoseen*. Suomen Taideakatemia, Ateneumin taidemuseo. Helsinki: Otava.
- Maasalo, Kai 1969. *Suomalaisia sävellyksiä II*. Porvoo: WSOY.
- Marvia, Einari & Matti Vainio 1993. *Helsingin kaupunginorkesteri 1882–1982*. Porvoo: WSOY.
- Moorhouse, Jonathan – Michael Carapetian – Leena Ahtola-Moorhouse 1987. *Helsingin jugendarkkitehtuuri 1895–1915*. Suom. Annikki Suni. Helsinki: Otava.



- Nygård, Toivo & Veikko Kallio 1989. Rajamaa. Teoksessa *Suomen historian pikkujättiläinen*. Toim. Seppo Zetterberg et al. 3. painos. Porvoo: WSOY. 545–595.
- Poroila, Heikki 2000. *Erkki Melartinin sävellykset. Osa I: valmistuneet sävellykset*. Helsinki: Suomen musiikkikirjastoyhdistys.
- Ranta, Sulho 1942. *Musiikin valtateillä*. Porvoo: WSOY.
- Ringbom, Nils-Eric 1932. *Helsingfors orkesterföretag 1882–1932*. Helsingfors: Helsingfors orkesterförening.
- Räihälä, Osmo Tapio 2000. Erkki Melartin – kansainvälisten mittojen sinfonikko. *Rondo* 3/2000: 44–46.
- Salmenhaara, Erkki 1984. *Jean Sibelius*. Helsinki: Tammi.
- 1987. *Leevi Madetoja*. Helsinki: Tammi.
- 1996. [Erkki Melartin:] Kansanlaulun ja modernismin synteesi. Teoksessa *Suomen musiikin historia 2. Kansallisromantiikan valtavirta 1885–1918*. Porvoo: WSOY. 191–230.
- 2000. Erkki Melartin sinfonikkona. *Musiikki* 1–2: 7–12.
- Savolainen, Pentti & Matti Vainio 2002. *Aino Ackté. Elämäankaari kirjeiden valossa*. Porvoo: WSOY.
- Tarasti, Eero 1998. *Sävelten sankareita. Eurooppalaisia musiikkiesseitä*. Porvoo: WSOY.
- Tawaststjerna, Erik 1989a. *Jean Sibelius 1*. Ruotsinkielisestä käsikirjoituksesta tekijän kanssa yhteistyössä suomentanut Tuomas Anhava. 2. uudistettu painos. Helsinki: Otava.
- 1989b. *Jean Sibelius 2*. Ruotsinkielisestä käsikirjoituksesta tekijän kanssa yhteistyössä suomentanut Tuomas Anhava. 2. painos. Helsinki: Otava.
- 1989c. *Jean Sibelius 3*. Ruotsinkielisestä käsikirjoituksesta tekijän kanssa yhteistyössä suomentanut Erkki Salmenhaara. 2. painos. Keuruu: Otava.
- 1989d. *Jean Sibelius 4*. Ruotsinkielisestä käsikirjoituksesta tekijän kanssa yhteistyössä suomentanut Erkki Salmenhaara. 2. painos. Keuruu: Otava.
- Vainio, Matti 2002. *”Nouskaa aatteet”*. Robert Kajanus. *Elämä ja taide*. Porvoo: WSOY.
- Wäre, Ritva 1991. *Rakennettu suomalaisuus. Nationalismi viime vuosisadan vaihteen arkitehtuurissa ja sitä koskevissa kirjoituksissa*. Suomen muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja 95. Helsinki: Suomen muinaismuistoyhdistys.

2. Painamattomat lähteet

- Funtek, Leo. Kirjeet Erkki Melartinille. Kansalliskirjasto. Coll.530.6.
- Leontjeff, Antonia. Kirjeet Erkki Melartinille. Kansalliskirjasto. Coll.530.9.
- Melartin, Erkki. Kirjeet Jalmari Finnelle. Kansallisarkisto.
- Kirjeet Helmi Krohnille. Kansalliskirjasto. Coll.530.24.
- Kirjeet isälle Oskar Mauritz Melartinille. Kansalliskirjasto. Coll.530.23.
- Kirjeet Maria Renforsille. Kansalliskirjasto. Coll.530.24.
- Kirjeet Irma von Rosenille. Kansalliskirjasto. Coll.530.24.
- Kirjeet Jean Sibeliukselle. Kansallisarkisto. Sibelius-perheen kokoelma.
- Nuottikokoelma ”Muiden säveltäjien painettuja nuotteja”. Kansalliskirjasto. Coll.530.62.
- Taskukalenterit hajanaisilta vuosilta. Toistaiseksi luetteloinaton, järjestämätön ja käyttörajoitusten alainen uusi lahjoitusaineisto. Kansalliskirjasto.
- Paloheimo, Arvi. Kirjeet Erkki Melartinille. Kansalliskirjasto. Coll.530.12.
- Pingoud, Ernest. Kirjeet Erkki Melartinille. Kansalliskirjasto. Coll.530.12.
- Pitkäranta, Inkeri 1997. Esipuhe Melartin-käsikirjoituskokoelman luettelossa Coll.530 & MS.MUS. 168. Kansalliskirjasto.



- Ranta-Meyer, Tuire 1992. *Erkki Melartinin säveltäjäntyö vuosina 1896–1903. Elämänvaiheiden, teosten tyylin ja vastaanoton tarkastelua opintovuosista ensimmäiseen sävellyskonserttiin*. Musiikkitieteen pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto, Musiikkitieteen laitos.
- 2003. *Ei päivää ilman kynäpiirtoa. Erkki Melartinin säveltäjäntyö, teosten tyyli ja vastaanotto vuosina 1896–1911*. Musiikkitieteen lisensiaatintutkimus. Jyväskylän yliopisto, Musiikin laitos.
- Sibelius, Jean. Kirjeet Erkki Melartinille. Kansalliskirjasto. Coll.530.14.
- Päiväkirjat 1909–1920. CD-rom-tallenteet ja Fabian Dahlströmin käsikirjoitus. Kansallisarkisto. Sibelius-perheen kokoelma.

Tuire Ranta-Meyer (tuire.ranta-meyer@stadia.fi) työskentelee toimialajohtajana Helsingin ammattikorkeakoulu Stadiassa. Hän on valmistunut pianonsoiton- ja musiikinopettajaksi Sibelius-Akatemiasta, filosofian maisteriksi Helsingin yliopistosta ja filosofian lisensiaatiksi Jyväskylän yliopistosta. Hän valmistelee väitöskirjaa ja elämäkertaa Erkki Melartinista.

Erkki Melartin, Jean Sibelius and Robert Kajanus. Observations about personal relationships, musical influences and struggles of dominance

Erkki Melartin (1875–1937) was a professional composer, conductor, music administrator and teacher of composition. His position in relation to his contemporaries Jean Sibelius and Robert Kajanus was interesting as he was practically the only symphonist in Finland alongside Sibelius till the middle of the 1910s.

In this article, the influence and the relationships between these three outstanding figures in Finnish musical life of the period, are reviewed from Melartin's point of view as a micro historical study using unexplored biographical primary sources. As early as 1892 Sibelius established his strong position as a national icon. Melartin followed his path, mainly not by imitating his musical idiom, but rather by choosing the same genres (symphonies, symphonic poems, chamber music, incidental music etc.) and striving after a national tone.

The Sibelius conductor Kajanus had a dominating position in Finnish musical life for an exceptionally long period. In Melartin's own experience Kajanus deliberately obstructed him in his career and made it difficult for him to have his orchestral works performed in Helsinki. True, Kajanus had a lot of power and a reputation of being a contradictory person. If he set himself to struggle predominantly for Sibelius' music, he might have preferred not to take the national-level composers in account. In the light of the study it seems obvious that Melartin's professional pursuits were eclipsed by Kajanus.



Läsnäolon ja poissaolon musiikkia

Psykoanalyttinen näkökulma Puccinin *Vecchia zimarra* -aariaan ja Elgarin *Nimrod*-variaatioon

Olli Brummer

Tässä artikkelissa tarkastellaan psykoanalyttisesta näkökulmasta yhtä musiikin tapaa luoda ja ylläpitää merkityksiä. Tämä merkitsemistapa liittyy musiikin kykyyn ilmaista läsnäoloa ja poissaoloa. Musiikin voi useissa tapauksissa tulkita esittävän poissaoloa ja menetystä siten, että samalla tämä puute "väliaikaisesti korjataan" läsnäolon merkityksellä. Näitä kahta toisiinsa kietoutuvaa musiikin merkitsemistapaa kutsun tässä artikkelissa läsnäolon ja poissaolon musiikeiksi.¹ Tarkoitus on tarkastella, miten musiikki representoi läsnäolon ja poissaolon tematiikkaa, ja onko mahdollista löytää musiikista musiikkianalyttisellä tasolla läsnäolon ja poissaolon merkityksiä.

Tarkasteluni kohteena on kaksi musiikkikatkelmaa. Ensimmäinen on Collinen aaria *Vecchia zimarra* Giacomo Puccinin oopperasta *La bohème* (1896). Aariaa tarkastellaan tekstin, dramaturgian, musiikillisten parametrien sekä biografisen näkökulman tasoilla, joista kukin omalta osaltaan rakentaa läsnäolon ja poissaolon (menetyksen) tematiikkaa. Toinen esimerkki on Edward Elgarin *Enigma*-variaatioiden op. 36 (1899) teema ja *Nimrod*-variaatio. Kummassakin esimerkissä kyseessä on myöhäisromanttinen musiikki sekä osa suurempaa musiikillista kokonaisuutta. Tarkoituksena ei kuitenkaan ole saattaa näitä kahta musiikkikatkelmaa niinkään vertailusuhteeseen, vaan kyseessä on pikemminkin kaksi tapaustutkimusta, joita lähestytään samoista teoreettisista lähtökohdista.

Tarkastelun teoreettisena viitekehyksenä toimii psykoanalyttinen musiikin-tutkimus. Keskeisenä hypoteesina on, että musiikin läsnäoloa ja poissaoloa rakentavat tekijät muistuttavat varhaislapsuuden kehitysvaiheiden tapoja hahmottaa merkityskokonaisuuksia. Tiedostamattoman näkökulmasta katsottuna on myös selvää, että osa musiikin tuottamista merkityksistä jää tietoisuudeltamme tavoittamatta, vaikka affektiivisella ja ruumiillisella tasolla ne tuntisimme. Psykoanalyttinen musiikintutkimus tarjoaa metodologisia välineitä juuri näiden musiikin "piilomerkitysten" tutkimiseen. Läsnäolon ja poissaolon musiikillista merkitysmaailmaa lähestytään seuraavassa Donald W. Winnicottin (1974) *transitionaali-ilmiön* käsitteellä sekä Jacques Lacanin teorioihin pohjau-

¹ Idea juontaa juurensa Susanna Välimäen (2001) artikkelista "Musiikkia menneessä aikamuodossa, nyt. Eli miten muistella sitä mitä ei koskaan ollut".



tuvalla, muun muassa Guy Rosolaton (1974), Kaja Silvermanin (1988) ja David Schwarzin (1997) kehittämällä *akustisen peilin* käsitteellä.² Akustinen peili voidaan nähdä yhdeksi transitionaali-ilmiön ilmentymäksi ja siten sen alakäsitteeksi. Molemmat käsitteet kuvaavat eri tavoin lapsen esikielellistä kokemusmaailmaa ja siihen liittyvää suhdetta omaan itseen ja toiseuteen. Tärkeäksi tässä psyykkisessä kentässä muodostuvat juuri läsnaolon ja poissaolon merkitykset.

Keskeinen teoreettis-metodologinen kysymys tällaisessa lähestymistavassa on se, millä tavalla psykoanalyttisia käsitteitä käytetään musiikintutkimuksellisesti hyväksi: ovatko ne puhtaasti ihmisen kokemusta kuvaavia käsitteitä vai musiikkianalysissa käytettäviä musiikin merkityksiä kuvaavia käsitteitä? Tässä artikkelissa käsitteitä käytetään ensisijaisesti jälkimmäisessä mielessä semioottisina merkitystä ja sen rakentumista kuvaavina käsitteinä. Kuitenkin psykoanalyttisen teorian ja tutkimuksen luonteen vuoksi on mahdotonta olla pohtimatta musiikkia inhimillisenä kokemuksena. Musiikki on aina myös subjektiivista merkityksenantoa.

Transitionaali-ilmiö musiikissa

Psykoanalytikko Donald W. Winnicottin *transitionaaliobjektin* ja *-tilan* käsitteet liittyvät lapsen varhaiseen esikielelliseen kehitysvaiheeseen, joka luo perustan ihmisen sisäisen ja ulkoisen todellisuuden väliselle erolle.³ Transitionaaliobjekti saa alkunsa lapsen ensimmäisistä kokemuksista oman itsen ulkopuolisen maailman tunnistamisesta. Transitionaaliobjektiksi voi muodostua esimerkiksi riepu, nalle tai vaikka musiikkikappale (esim. jokin laulu). Olennaista transitionaaliobjektille on, ettei se sijaitse puhtaasti lapsen sisäisessä tai ulkoisessa maailmassa vaan näiden eräänlaisessa välitilassa. Objekti ei ole osa lasta mutta se ei ole myöskään hallitsemattomissa. (Winnicott 1974, 1–3.) Lapsi nimenomaan kokee, että hänellä on hallinta transitionaaliobjektiin, ja siten hän pystyy illuusionsa kautta ”testaamaan” todellisuutta. Transitionaaliobjekti auttaa lasta kasvamaan erilliseksi ja kestämään erillisyyttä omasta äidistä. (Ibid. 14–17.)

Lapsen kasvaessa transitionaali-ilmiön painopiste siirtyy transitionaaliobjektista transitionaalitilaan. Leikki astuu tärkeänä asiana lapsen elämään ja on keskeistä luovuuden kannalta sekä johtaa oman minuuden ja persoonallisuuden hahmottamiseen ja tunnistamiseen. (Winnicott 1974, 62–63.) Leikissä myös äidillä on tärkeä rooli. Äidin kanssa jaetut kokemukset fantasian ja todellisuuden välimailla ovat tärkeitä yhdessäolon ja elämysmaailman kokemuksia. Lapsen

² Lacanilaisesta musiikin tulkinnasta, ks. Falck 1996, 1998 ja 2000. Ks. myös Välimäki 2002.

³ Musiikkianalyttisesti käsitteitä ovat hyödyntäneet esim. Spitz (1991) ja Välimäki (2003).





kyky muodostaa näitä kokemuksia säilyy ihmisen kasvaessa aikuiseksi. Niiden kohteet laajenevat taiteen ja koko kulttuurin alueelle. (Ibid. 112–119; ks. myös Hägglund 1984, 138.)

Transitionaali-ilmion ja musiikin yhteydestä kertoo muun muassa musiikin kokonaisvaltaisuus ja sen kokemuksellinen olemus yleensä. Musiikki on juuri "välitilan" taidetta, jonka fysiologiset ja fysikaaliset ominaisuudet tekevät siitä vahvasti ulkoisen ja sisäisen maailman välisen kokemuksen. Schwarz (1997, 7–8; vrt. Freud 1982) kirjoittaa musiikin kokemisen *oseaanisesta* luonteesta ja vertaa sitä nukkumisen, uimisen, yhdynnän ja uskontoon liittyviin kokemuksiin. Kysymys on yhdistymisen (sulautumisen) ja erillisyyden (erottautumisen) dialektiikasta. Transitionaali-vaiheen käsitteellä voidaan kuvata juuri tätä eron ja yhdistymisen, poissaolon ja läsnäolon kokemista. Vaikka koemme erillisyyden tuskan, on meillä keinoja selvittää sitä ja yrittää eri tavoin rekonstruoida yhdistymisen ja läsnäolon tunteet. Yksi tällainen ilmiö on varhaislapsuudesta tuttu maaginen hallinta objektiin, joka koetaan osaksi itseä. Musiikki voi edustaa vastaavaa – samuuden ja erillisyyden – hallintaa, mikä voi liittyä esimerkiksi tyyliin, melodiaan, harmoniaan tai mihin tahansa muuhun elementtiin. Tämä tarkoittaa myös sitä, että musiikin eri elementit hahmottuvat suhteessa toisiinsa erojen ja samankaltaisuuksien kautta.

Imaginaarinen läsnäolon luojana ja musiikin akustinen peili

Yksi psykoanalyytikko Jacques Lacanin keskeisiä teesejä on, että tiedostamaton on rakenteeltaan kielen⁴ kaltainen (1998 [1973], 20). Selvät rajat muodostava minuus voi lacanilaisen ajattelun mukaan syntyä vasta kielen myötä. Winnicott sen sijaan ei käsittele teoriassaan kieltä; hänen teoriassaan leikki ja illuusio ovat keskeisimmät elementit lapsen muodostaessa itsen ja objektien rajoja (ks. Wright 1998, 99). Kielellä on kuitenkin ratkaiseva merkitys siinä, miten hahmotamme maailman ja itsemme. Lacanin (esim. 1998 [1973] ja 2001 [1977]) subjektin psyykkistä konstituutiota ja kielen roolia koskevan teorian kolme keskeisintä käsitettä ovat *imaginaarinen*, *symbolinen* ja *reaali*. Imaginaarinen on merkittävin elementti yksilön varhaiskehityksen preverbaalissa vaiheessa, jonka katsotaan loppuvan noin 18 kuukauden tienoilla. Imaginaarinen ei kuitenkaan jää pelkästään varhaislapsuuden rekisteriksi vaan muodostaa keskeisen psyykkisen rakenteen. Imaginaarinen edustaa yhteyttä ja erojen pientä merkitystä. (Ks. Falck 1996, 23–24.) Imaginaarinen liittyy keskeisesti läsnäolon kokemiseen.

Imaginaariseen liittyy Lacanilla olennaisesti *peilivaiheen* käsite. Peilivaiheessa lapsi alkaa hahmottaa itseään enemmän kokonaisuutena fragmentaarisuuden sijaan. Peiliin katsottaessa voidaan minuus havaita kokonaisena, eheänä ja yhtenäisenä. Peilivaiheen luoman kuvan tai kokemuksen illusorisuus piilee siinä,

⁴ Tässä tapauksessa kieli tarkoittaa merkkijärjestelmää, ei ainoastaan verbaalia kielellistä tasoa.



että samalla kun lapsi näkee itsensä kokonaisena, hän myös kohtaa kuvan erilisyyden ja sitä kautta toiseuden olemassaolon. Ulkoinen ja sisäinen todellisuus ja niiden väliset rajat tulevat peilikuvan kautta lapselle erottuvammiksi. (Lacan 2001 [1977], 1–8; ks. myös Falck 1996, 24.)

Imaginaarisen täyteys rikkoutuu yksilön kasvaessa symboliseen järjestelmään, jonka tärkein esiintymä Lacanille on kieli. Kieli koostuu monista erilaisista järjestelmistä, erilaisista kielistä sekä jokaisen ihmisen henkilökohtaisesta kielestä. Kielessä voimme ilmaista asioita, jotka eivät sillä hetkellä ole läsnä. Kielen ja symbolisen järjestelmän oppiminen synnyttää ihmisessä kyvyn hallita poissaoloa. Tätä hallintaa Lacan kutsuu myös ”isän nimeksi”. Merkitsijöillä on ”lain” määräämät merkityt. Symbolinen maailma on patriarkaalisen lain hallitsema ja rikkoo imaginaarisen yhteyden äitiin. (Ks. Falck 1996, 23–24; Wright 1998, 103.) Imaginaarinen ja symbolinen järjestys vaikuttavat kaikessa merkityksenannossa ja kokemisessa. Symbolinen on aina enemmän tietoista järjestystä kuin imaginaarinen, joskin tiedostamaton hallitsee senkin rakentumista. Imaginaarista voidaan nimittää yksilön historian myyttiseksi esivaiheeksi, jonka vaikutus sisältyy ihmisen myöhempään elämään (Falck 1996, 24).

Reaalinen on jotain täydellistä. Siinä ei ole eroa sisäisen ja ulkoisen välillä. Se vastustaa symbolisaatiota, merkitystä ja nimetyksi tuleamista. Sitä ei voida kuvata eikä siihen voida viitata. (Ks. Falck 1996, 26.) Kuten Daniel Falck (ibid.) kirjoittaa:

Voitaisiin [– –] ajatella, että reaalinen olisi täyteys tai ykseys, joka symbolisaation takia on jakautunut rikkonaisiksi osiksi, subjekteiksi ja objekteiksi. Kuitenkaan tämä yksi ei Lacanin mukaan ole ontologisesti rikkonaisuutta edeltävä. Symbolinen systeemi rakentaa oman rikkonaisuutensa – ilmaisun ja tarkoitteen eron – takia täyteyden referenttikseen. Täyteys voi olla joko imaginaarinen, peilin avulla saatu yhtenäisyys tai ennen peilivaihetta ollut osittainen yhtenäisyys ulkoisen ja sisäisen välillä tai reaalinen, äärimmäisiä nautinnon tai kauhun kokemuksia herättävä yhtenäisyys.

Psykoanalyttinen elokuva- ja musiikintutkimus on painottanut, ettei peilimäisen tunnistamisen merkitystä subjektin kehityksessä tulisi rajoittaa pelkästään näkemiseen ja katsomiseen vaan sillä on myös akustinen vastineensa – *akustinen peili* (Rosolato 1974; Silverman 1988). Musiikkianalyysin alalla käsitettä ovat kehittäneet muun muassa Daniel Falck (1996), David Schwarz (1997) ja Susanna Välimäki (2003). Imaginaarisen piiriin kuuluva akustinen peilivaihe edeltää visuaalista peilivaihetta ja on havaittavissa yksilön kehityksessä jo noin 3–8 viikon ikäisenä (Schwarz 1997, 16, 20–21). Jos kuuloaisti on ensimmäinen kosketus ulkoiseen maailmaan, on myös kuulemisen materiaalin ja siten myös musiikin merkitykset osittain johdettavissa yksilön varhaiskehitykseen. Kuuloaisti nimittäin on lapsen ensimmäinen kehittynyt aisti ja siten myös ensimmäinen rajoittava tekijä lapsen sisäisen ja ulkoisen maailman välillä (Lehtonen 1994, 6). Rosolaton mukaan ihmisen äänen ominaisuuteeseen kuuluu, että sitä voidaan sekä lähettää että vastaanottaa samanaikaisesti. Näin lapsi pyrkii hahmottamaan itsensä ja ulkoisen maailman välisiä eroja äänen tasolla. Lapsi myös



tunnistaa äidin äänen omansa rinnalla, minkä avulla lapsi hahmottaa omaa ja toiseuden ääntä. (Ks. Falck 1996, 25; Schwarz 1997, 16; Välimäki 2003, 38.) Akustista peiliä luonnehtivat sellaiset tärkeät merkityksenantoon kuuluvat vastakohtaiset elementit kuten täysi ja tyhjä sekä läsnäolo ja poissaolo (Schwarz 1997, 16).

Akustinen peili auttaa lasta sekä erottamaan ulkoisen maailman että luomaan siihen yhteyden. Näin ulkoinen maailma muodostuu yhä tarkemmin rajatuksi. Silverman (1988, passim) käsittelee elokuvan perustumista puutteen kokemukseen ja tuon puutteen symboliseen – ja sukupuolistavaan – korjaukseen. Hänen mukaansa puutetta voidaan käsitellä elokuvassa esimerkiksi naisen ruumiin ja äänen kautta, jotka toimivat illusorisina akustisina peileinä. Vastavasti Lawrence Kramer (1995, 52) kirjoittaa musiikista, joka ”kuten nainen, on sen puutteen kantaja, joka toisaalta uhkaa normatiivisen maskuliinisen subjektin identiteettiä ja toisaalta artikuloi sen”. Musiikin vertaaminen naiseen liittyy kiinteästi 1800-luvun esteettiseen ideologiaan. Muiden taiteiden tavoin musiikki artikuloi puutteen (ja halun) olemassaoloa ja sen fantasianomaista väli-aikaista täyttymistä läsnäolon ja poissaolon merkityksillä.

Musiikkianalyttisesta perspektiivistä katsottuna akustista peiliä rakentavia tekijöitä ovat Schwarzin (1997, 21–22) mukaan muun muassa kysymys ja vastaus -rakenteet, oktaavikaksinnukset, unisonot, kaksiääniseksi kontrapunktiksi eroavat unisonot, imitaatiotekniikat, teema ja variaatio -rakenteet ja kaiku-efektit. Akustinen peili vaatii kaksi erillistä musiikillista elettä, yksiköä tai tapahtumaa, jotka edustavat erilaisuutta mutta sisältävät myös samankaltaisuuden elementin. Tämä samanlaisuus voidaan psykoanalyttisesti tulkita fantasiaksi jostakin menneestä, menetetyistä tai koskaan saavuttamattomasta, joka imaginaarisen tasolla voidaan tavoittaa illuusiona.

Vitaaliaffektit ja musiikin amodaalinen merkitysmaailma⁵

Läsnäolon ja poissaolon musiikillisia merkityksiä ja kokemista voidaan valaista myös psykoanalyttikko ja kehityspsykologi Daniel N. Sternin (1985) lanseeraamalla, lapsuuden varhaista kokemusmaailmaa kuvaavilla *vitaaliaffektin* ja *amodaalisen havaitsemisen* käsitteillä.⁶ Vitaaliaffektit viittaavat kaikkea kokemista värittäviin dynaamisiin ja kineettisiin, intensiteetin muutokseen liittyviin ominaisuuksiin. Niitä voi kuvailla esimerkiksi sanoilla häipyvä, kasvava, räjähtävä ja hiljenevä. Kategorisia affekteja ovat taas esimerkiksi viha, suru ja ilo. Vitaaliaffektit voivat esiintyä joko kategoristen affektien kanssa yhdessä tai ilman. (Stern 1985, 53–56.) Esimerkiksi oopperakohtaus voi näyttämöllisesti kuvata surua kategorisen affektin tavoin, jolle musiikin vitaaliaffektiset ominaisuudet antavat

⁵ Musiikin amodaalisen merkitysmaailman käsite on poimittu Välimäeltä (2002).

⁶ Musiikintutkimukseen Sternin ajatuksia ovat soveltaneet mm. Rechartd (1991), Erkkilä (1997) ja Välimäki (2002).





tietyn luonteen. Sternin mukaan lapsen varhainen kokemusmaailma ei eriydy eri aistimodaliteetteihin. Sen sijaan kokemukset koetaan eri aistipiirit ylittävänä amodaalisina kokonaisuuksina. Eri aistipiirien kokemukset ovat siten myös amodaalisesti siirrettävissä toisiin aistipiireihin. Vauvan kokemusmaailmaa hallitsevat "globaalit" kokemuksen ominaisuudet kuten muoto, intensiteetti ja aika. (Ibid. 47–52.) Voidaan ajatella, että musiikissa nämä kokemusskeemat täyttyvät aina uudelleen ja uudelleen uusista saman dynaamisen rakenteen omaavista sisällöistä (Välimäki 2000, 155).

Roland Barthes (1985, 304–308) on esittänyt tähän nähden mielenkiintoisen tulkinnan musiikin ilmaisevuudesta. Hänen mukaansa musiikki ei muistuta sielun liikkeitä vaan ruumiin tapahtumia ja ruumiillista kokemusta. "Sielu", "tunne" ja "sydän" ovat Barthesin mukaan vain romantiikan nimityksiä ruumiille; musiikin merkitty löytyy aina ruumiista. Barthesin näkemys on kärjistävä mutta siinä voidaan nähdä yhtymäkohtia psykoanalyttiseen ajatteluun. Kuten Välimäki kirjoittaa:

Psykoanalyysin on usein sanottu olevan haluamisen (*desire*) psykologiaa. Tällöin voidaan ajatella, että ihmisen ruumiillisuudesta kumpuava eli ruumiin (oikeastaan: elämän säilyttämisen kannalta) välttämättömiin tarpeisiin liittyvä viettipohjainen ylläke saa psyykkisen edustuksen suuntautuessaan ulkomaailmaan eli sosiaalisen alueelle löytääkseen tarpeilleen tyydytystä sekä pitääkseen yllä tunnetta omasta minuudesta. Tämän haluamisen naamioituneet ilmiöt ovat [– –] psykoanalyttisen musiikintutkimuksen kohde. (2002, 50.)

Sternin (1985, 176) mukaan lapsen kasvaminen kielelliseen ja symboliseen maailmaan eriyttää aistimodaliteetit omiin "virallisiin" lokeroihinsa, jolloin amodaalinen kokeminen jää tietoisuuden pinnan alle "epävirallisesti" vaikuttamaan. Musiikintutkimukselle ajatus on hedelmällinen. Voidaan esimerkiksi pohtia, johtuvatko vaikeudet musiikin verbalisoimisessa osittain siitä, että kokemuksen amodaalisuus joutuu kielen vallan alle. Tutkiessaan tiedostamatonta musiikissa psykoanalyttinen musiikintutkimus tutkii muun muassa tätä kokemuksen "epävirallista" amodaalisuutta.

Sternin mukaan minuuden kokemus on jo varhaislapsuudesta lähtien prosessien kokemista (1985, 6). Rechartin (1991, 21) sanoin kyse on "havaintojen tekemiseen, havaintojen välisten suhteiden luomiseen ja niiden yhdistämiseen" liittyvästä minuuden kokemuksesta. Myös musiikki vahvistaa minuuden kokemusta monilla minuuden kokemuksen tasoilla. Esimerkiksi samalla kun minuus vahvistuu, myös tieto toiseudesta lisääntyy. Symbolisen tason minä ja siihen liittyvä minuuden verbaalinen symboli 'minä' merkitsee mahdollisuutta kertoa itsestä tarinoita; syntyy kyky käsitellä menneisyyttä ja poissaolevaa. (Rechart 1991, 28–29.)

Seuraavassa tarkastellaan edellä hahmoteltua läsnaolon ja poissaolon merkitysfääriä kahdessa musiikkiesimerkissä.





Esimerkki 1: Puccinin takkiaaria

Ensimmäinen tarkasteltava musiikkiesimerkki on Puccinin *La bohème*n neljännessä näytöksessä oleva Collinen aaria *Vecchia zimarra*.⁷ Aaria sijoittuu tilanteeseen, jossa Mimi on saapunut Rodolfon ja Marcellon asuntoon kuolemansairaana. Kaikki yrittävät auttaa kuolevaa Mimiä, ja Colline päättää lähteä viemään panttilainaamoon vanhan takkinsa, josta saaduilla rahoilla hän voisi ostaa lääkettä Mimille. *Vecchia zimarra* on yksinkertainen, rauhallinen, kaunis ja koskettava aaria, jossa Colline laulaa jäähyväisensä takille. Aaria muodostaa mielenkiintoisen merkitysyksikön oopperan lopun ja koko oopperan tematiikan kannalta. Se erottuu neljännen näytöksen muista tapahtumista siinä, että muun musiikillisen annin edetessä loogisesti tarinaan liittyen kyseinen aaria sen sijaan ei liity oopperan päätapahtumiin juuri lainkaan (Groos & Parker 1986, 52).

Aarian tempomerkintä on 63 ja esitysmerkintä *con commozione crescente* eli myötätunteella tai liikutuksella. Se jakautuu kolmeen osaan (ABA) ja koodaan kaavio 1:n mukaisesti. A-osat ja kooda ovat cis-mollissa, B-osa E-duurissa. Huippukohta sijoittuu B-osan toiselle fraasille (t. 12–14), joka kontrastoi niin harmonisesti, teksturaalisesti kuin soinnillisestikin A-osia: laulumelodia laskeutuu kromaattisesti orkesterin terssikvarttisointukulkua vasten tritonuksen toimiessa karakteristisena intervallina terssin ja septimin välillä kvintin ollessa bassossa. (Ks. esimerkki 1, seuraava aukeama.)

A-osien orkesteriosuudet ovat yksinkertaisemmat. Cis-mollin dominantti- ja toonikasointuihin perustuva pidättyväinen säestys ei reagoi tai kommentoi – heijastele – lauluääntä (melodiaa) ollenkaan vaan pysyttelee tiukasti sointupohjan ja pulssin rakentamisessa. B-osassa orkesterisäestys sen sijaan huomattavasti myötäilee laulumelodiaa. Myös vastaääniä ilmaantuu orkesteriosuuteen (t. 10), ja äänten kaksinnukset sekä ylipäättään runsaampi orkestrointi valtaavat tilaa. Siten aaria muodostaa kaksi erilaista tunnelmaa ja tilaa. Orkesterin ja laulumelodian erillisyyden tilassa ja mollissa olevat A-osat (ja kooda) muodostavat oman merkityskokonaisuutensa, ja duurissa kulkeva ja orkesterin laulua myötäilevä B-osa omansa. A-osa sulkee ajallisesti keskellä sijaitsevan B-osan sisäänsä; aarian viimeisten tahtien surumielisyyks kietoo keskikohdan eloisamman ja positiivisemmän tunnelman välkähdykset (”kaipauksen”) sisällensä.

Susan Youensin (1991) mukaan Franz Schubertin laulusarjassa *Winterreise*

⁷ Oopperan juoni perustuu Henry Mürgerin jatkokertomukseen *Scènes de la vie de Bohème* (julk. kok. *La vie de Bohème* 1851), jonka pohjalta libreton kirjoittivat Luigi Illica ja Giuseppe Giacosa kiinteässä yhteistyössä säveltäjän kanssa. (Ks. esim. Girardi 2000, 99–106.) Ooppera on kertomus rakkaudesta, ystävydestä, boheemielämästä ja nuoruudesta. Se käsittää neljä näytöstä, joista jokainen muodostaa oman kokonaisuutensa. Keskiössä on neljän miehen taiteilijaryhmä, johon kuuluvat runoilija Rodolfo, maalari Marcello, muusikko Schaubard ja filosofi Colline. Lisäksi oopperassa on kaksi naista, Mimi ja Musetta. Keskeinen juoni liittyy Rodolfon ja Mimin rakkaustarinaan, jonka ohella kulkee Marcellon ja Musettan myrskyisä suhde. Tarinan alkaessa Rodolfo tapaa Mimin, jolla on keuhkotauti, johon tämä oopperan lopussa menehtyy.



COLLINE (with increasing emotion)
p
 Gar-ment antique and rus-ty! a last good bye, fare - -
 Vec-chia zi-mar-ra, sen-ti, io re-sto al pian, tu a - -

19 All^{to} mod.^{to} e triste ♩ = 63
pp staccatissimo *poco rit:.....*

COLLINE *a Tempo*
 - well! fa..ded friend so tried and trus-ty..... We must part, you and
 - scen-de-reil sa - cromonte or de - vi..... Le mie gra-zie ri -

a Tempo

COLLINE
 I, For ne-ver yet your back did you bow to
 - ce - vi. Mai non cur - va - sti il lo - go-ro dor - so ai

COLLINE *p poco rall:..... a Tempo*
 rich man or to might - y; How oft safe in your pock-ets
 ricchi ed ai po - ten - ti. Pas - sar nel-le tue ta - sche

p poco rall:..... a Tempo

115494

Esimerkki 1. Puccinin Vecchia zimarra -aria (La bohème). Pianopartituuri...





spa - cious have you con - ceal - ed phi - lo - sopers and po - ets!
 co - me in an - tri tran - quil - li fi - lo - so - fie po - e - ti.

pp *rall:*..... *a Tempo*

COLLINE *rall:*..... (sentimentally)

Now that our plea - sant friend - ship is o'er I would bid thee once
 O - ra chei gior - ni lie - ti fug - gir, ti..... di - - co ad -

rall:.....

COLLINE *molto rit:*.....

more, Oh! com - pan - ion tried and trus - ty,..... Fare - well! Fare -
 - di - o fe - de - le a - mi - co mi - o..... ad - dio, ad -

col canto.....

COLLINE (folds up the coat, puts it under his arm and is about to go, but seeing Schaunard, he approaches him, pats him on the back, and mournfully exclaims)

a Tempo

- well! Schaunard,
 - dio. Schaunard,

a Tempo

mf

115494

... esimerkki 1. Puccinin Vecchia zimarra -aria (La bohème). Pianopartituuri.





todellisuuden ja fantasian välistä eroa representoidaan keskeisesti molli–duuri-suhteella. Usein siirtymä duuriin implikoi tekstissä kertojan siirtymää illuusion, muistelun ja fantasian maailmaan. Vastaavasti molli palauttaa kertojan todellisuuteen. Myös Puccinin takkiaariassa kertoja siirtyy duurin mukana fantasian, muistelun ja illuusion tasolle ja palaa mollin mukana todellisuuteen ja nykyisyyteen. (Vrt. myös Välimäki 2001.) Kaaviosta 1 ilmenee aarian läsnäolon ja poissaolon merkityksiä rakentavat tekijät kuten mainitut sävellajisuhteiden luomat ”aikamuodot”. Myös nykyisyyden ja menneisyyden vastakohtaisuutta käsittelevä teksti tarjoaa useita hermeneuttisia ikkunoita⁸ aarian tulkinnalle.

Kaavio 1. Läsnaolon ja poissaolon merkitystekijät Puccinin Vecchia zimarra -aariassa. Kaavion alla aarian teksti sekä suomennos (kirj. oma; ks. myös Groos & Parker 1986, 29, 78–79).

	Sävellaji	Tahdit	Orkesterin suhde lauluun	Laulu	Tekstin aikamuoto
A	cis-molli	t. 1–7	erillisyyden tila	rajoittunut melodian kulku	preesens
B	E-duuri	t. 8–11	siirtymän tila	vapautuneempi melodian kulku	imperfekti
	E-duuri	t. 12–16	yhtymisen tila	huippukohta ja purkautuminen	imperfekti
A	cis-molli	t. 17–22	erillisyyden tila	rajoittunut melodian kulku	preesens
kooda	cis-molli	t. 23–27	[orkesterin loppusoinnut]	–	preesens

- (A) Vecchia zimarra, senti, io resto al pian, tu ascendere il sacro monte or devi. Le mie grazie ricevi.
- (B) Mai non curvasti il logoro dorso ai ricchi ed ai potenti.
Passar nelle tue tasche come in antri tranquilli filosofi e poeti.
- (A) Ora che i giorni lieti fuggir, ti dico addio fedele amico mio, addio, addio.
- (A) Takki vanha, kuule, minä jään tasangolle, mutta sinun täytyy nousta nyt pyhälle vuorelle. Ota kiitokseni vastaan.
- (B) Nukkavieru selkäsi ei koskaan taipunut rikkaille ja mahtaville.
Taskuissasi, kuin syvissä luolissa, saivat filosofit ja runoilijat rauhan.
- (A) Nyt kun ovat onnen päivät päättyneet, hyvästi uskollinen ystäväni. Hyvästi, hyvästi.

Voidaan tulkita, että aariassa nykyisyyden musiikki on mollissa ja menneisyyden musiikki duurissa: A-osat (ja kooda) ovat preesensissä ja B-osa imperfek-

⁸ Kramerin (1990, 6–10) hermeneuttisen ikkunan käsite tarjoaa metodologisen lähestymistavan, jossa tietoisuus tutkimuksen tulkinnanomaisuudesta ja näkökulman valinnaisuudesta säilyy. Se myös korostaa niin tutkimusta kuin sen kohdetakin inhimillisenä toimintana.





tissä. Vaikkakin aina tapauskohtaista, voidaan sanoa, että duuri- ja mollisuhteiden arkkityypiset peruskonnotaatiot länsimaisessa taidemusiikki-perinteessä liittyvät "iloisuuteen" ja "surullisuuteen", jotka tässä yhteydessä tarkoittavat läsnäoloa/mennyttyä ja poissaoloa/nykyisyyttä. Rinnakkaisväellajeina rakentuvat menneisyys ja nykyisyys liittyvät kiinteästi toisiinsa. Lyriikan tasolla menneisyyttä käsittelevät osat ovat myönteisiä muistelun kuvauksia nykyisyyden peityessä eroon ja surumielisyyteen. Läsnäolo sijoittuu siten (koettuun) menneisyyteen, kun taas nykyisyyttä luonnehtivat poissaolo ja ero. Toisaalta kuitenkin menneisyys on aina nimenomaan poissaolevaa ja poissaolevan muistelua, kun taas nykyisyys tarkoittaa läsnäolevaa, käsin kosketeltavaa aikaa. Tätä ajallisuuden kompleksista ja ristiriitaista rakentumista läsnäolon ja poissaolon merkityksissä Barthes kuvaa seuraavasti:

Pidän poissaolevalle loputonta puhetta hänen poissaolostaan; tilanne on ennennäkemätön; toinen on poissa referenttinä, läsnä puhekumppanina. Tämä omalaatuisen kierouma synnyttää eräänlaisen sietämättömän preesenssin; olen loukussa kahdenlaisen ajan, referenssin ajan ja puhuttelun ajan välissä: sinä olet lähtenyt (mitä valitan), sinä olet tässä (koska osoitan sanani sinulle). Silloin tiedän mitä on preesens, tämä vaikea aikamuoto: palanen puhdasta ahdistusta. (2000, 213–214.)

Kyseisen aarian voidaan sekä tulkita representoivan koettua menneisyyttä (läsnäoloa, täyttymystä) ja nykyisyyttä (poissaoloa, puutetta) että muodostavan transitionaaliobjektin tavoin illusorisen fantasian tilan ulkoisen ja sisäisen – ja menneen ja nykyisen – välille palauttaen kertojan "hyvään läsnäoloon".

Vuorelle nousu ja ikuinen paluu

A-osan laulumelodia muodostuu pitkälti gis-sävelen toistoista. Lisäksi melodia käy asteittaisen ylöspäisen kulun kautta toonikasävelessä, jää viivyttelämään korkeimmassa asemassaan esitysmarkinnolla *poco ritardando* ja *rallentando* ja palaa takaisin dominanttiasemaan. Tempomuutokset korostavat kulkua ja melodian palatessa lähtöasemaansa palataan myös alun tempoon. Jälkimmäisen A-osan nousua säestää lisäksi esitysmarkinta *con commozione* eli tunteella.

Transitionaali-ilmiön perspektiivissä aariaa voidaan verrata myös tuutulauluun. Marjorie McDonald on havainnut, että tuutulaulut kertovat usein lapselle tärkeän henkilön poismenosta ja paluusta, mitä representoidaan myös musiikillisesti (1990, 90–91). Takkiaariassa Colline heittää jäähyväiset takilleen: "minä jään tasangolle, mutta sinun täytyy nousta nyt pyhälle vuorelle".⁹ Tasangon ja vuoren voidaan tulkita symboloivan eroa (disjunktia) eli yhteyden katkeamista. Colline on tullut erään vaiheensa loppuun, mitä reaali maailmassa edus-

⁹ Vuori-tasanko-vertaus perustuu siihen, että Italian valtion panttilainaamoja kutsuttiin tuohon aikaan nimellä "monte di Pietà" (suom. kärsimyksen vuori) (Groos & Parker 1986, 29).





taa ero takista. Lyriikan tasolla ero vaikuttaa lopulliselta, mutta musiikki tuntuu kertovan muuta. Musiikki ei painota eroa, sillä A-osien gis-sävelet ovat kuin "tasangolla olemista", mistä asteittaisella kululla "noustaan vuorelle", mikäli musiikin ajatellaan kuvittavan tekstiä. "Vuorella" myös esityserkintöjen mukaisesti viivähdetään. Kuvitus on ikonista lähinnä ajatuksen tasolla, sillä esimerkiksi sanalla "ascendere" (nousta) melodia laskeutuu. On myös mielenkiintoista, että ensimmäisen nousun korkeimmalle kohdalle osuu sana "pian" eli tasanko. Voisi tulkita, että tässä musiikki kuvaa fantasiaa, jossa yhdessäolo olisi vielä mahdollista, vaikkei se enää tekstin (reaalimaailman) tasolla sitä ole.

B-osan jälkimmäisen fraasin (t. 12–15) "menneisydessä" tapahtuu melodinen ja harmoninen lasku. Siinä voidaan itse asiassa erottaa kaksi lyhyttä fraasia, joista löytyy sekä toisistaan ero(tt)avia että toisiaan tukevia merkityksiä. Lauluosuus alkaa korkeasta es¹-sävelestä aarian huippukohdasta (t. 12). Tonaliteetti horjuu ja musiikki muuttuu harmonisesti epävakaaaksi kromaattisesti laskevien terssikvarttisointujen sekvenssissä, joka purkautuu E-duuriin (t. 15). Musiikki vieraannuttaa hetkeksi kuulijan A-osan selkeästä harmoniasta ja "säännöistä" mutta palaa siihen lopulta takaisin. Tekstissä muistellaan turvaa ja paluuta jonkin toisen yhteyteen, mikä psykoanalyttisesta näkökulmasta voidaan tulkita muistumaksi ajasta, jolloin oman itsen rajat eivät olleet vielä selvästi muotoutuneet. Tekstin kuvaama takin taskujen turva rinnastuu äidilliseen elementtiin. Se representoi subjektin kehityksellisen alkuaian turvaa, joka aariassa on jo menetetty ja on vain muistelun kohteena. Kuten Rosolato (1974, 81; ks. myös Silverman 1988, 84–85; Schwarz 1997, 7–8) kirjoittaa:

Äidin ääni auttaa lasta muodostamaan miellyttävän ympäristön, joka ympäröi, vahvistaa ja hellii häntä [– –]. Voidaan myös väittää, että musiikki löytää juurensa ja nostalgiansa juuri tästä alkuperäisestä ympäristöstä, jota voidaan kutsua soivaksi kohduksi.

Kulku kadensoituu ensin E-duuriin (t. 15) sanalle "tranquilli" (rauha, turva) *ralentandon* lisätessä rauhoittumisen merkitystä ja lopulta cis-molliin (t. 16) sanoille "filosofie e poeti" (filosofit ja runoilijat). Jälkimmäisen kadenssin aikana on siirrytty takaisin A-osaan eli nykyisyyden ja reaali maailmaan sekä alun tempo. Alaspäinen sekvenssi on kuin alastulo vuorelta mutta samalla myös kuin paluu äidillisestä yhteydestä "takaisin kieleen" – filosofien ja runoilijoiden maailmaan. Psykoanalyttisesta perspektiivistä tulkittuna se on kuin kuvaus subjektin siirtymästä imaginaarisesta symboliseen ja siten minuuden ja toiseuden rajojen väistämättömästä erottautumisesta.¹⁰

A-osat päättyvät alaspäiseen astekulkuun toonikalle eli ne laskeutuvat samalle sävelle kuin "vuorenhuiput" mutta oktaavia alemmas. Ne merkitsevät siis sekä samuutta (yhteyttä) että eriyttä (erillisyyttä). Ylhäällä/alhaalla-symboliikka luo läsnaolon ja poissaolon merkityskenttää sekä lyriikan tasolla että musiikillisesti. Musiikki ja teksti luovat paikoin yhdessä samansuuntaisia läsnaolon ja poissaolon merkityksiä mutta paikoin täysin vastakkaisia merkityksiä.

¹⁰ Vrt. Schwarz 1997 ja Välimäki 2001.





Lopullista ratkaisua tai tilaa, joka löisi lukkoon läsnäolon ja poissaolon merkitykset, ei ole, vaan merkitykset pikemminkin virtaavat jokaisen merkin tai symbolin lävitse kuten on tyypillistä transitionaaliobjektin luomassa ns. potentiaalisessa tilassa.

Esineet identiteetin säilöjinä

Aarian esittävä hahmo, Colline, ei koe oopperan sisällä romanttisia tunteita ollenkaan. Hänen ainoa rakkautensa on filosofia ja kirjallisuus – ja takki. Takin voidaan katsoa toimivan Collinelle transitionaaliobjektina, joka luo illusorisen väli- tai siirtymätilan ulkoisen ja sisäisen maailman välille. Winnicottin (1974, 17–18) mukaan transitionaaliobjektista luopuminen johtaa usein siihen, että objektiin suhtaudutaan liioitellusti. Tämä liittyy nimenomaan vaiheeseen, jossa siirtymäobjekti on menettämässä merkitystään.¹¹ Transitionaaliobjektina takki on myös äidillinen objekti ja siten voisi edustaa myös naista (vrt. myös taskusymboliikka). Italian kielen sana *vecchia* tarkoittaa paitsi 'vanhaa' myös 'vanhaa naista' (*vecchia zimarra* = vanha ["nainen"] takki). Collinen objekti värityy feminiinisesti. Kuten Barthes (2000, 212) kirjoittaa: "Historiallisessa katsannossa poissaolon diskurssi on naisen ylläpitämä [– –]. [J]okaisesta miehestä, joka pukee poissaolon sanoiksi, tulee esiin jotain feminiinistä." Lisäksi musiikilla ylipäätään on modernissa ajattelussa ollut feminiinisen merkitys (myös poissaolon ja puutteen mielessä). "Musiikki reprodusoi jatkuvasti kohdun tilan; yhdistymisen taide on regression taidetta" (Kramer 1995, 53).

1800-luvun oopperat ovat täynnä jokapäiväisiä esineitä (objekteja), joita luonnehtii romantiikan aura ja jotka toimivat juoneen ja henkilökuvaukseen liittyvinä merkkeinä. Esimerkiksi Richard Wagnerin *Ring*-tetralogiassa lavastajan oopperan esineistöä koskevat valinnat vaikuttavat myös musiikin ja tekstin merkityksiin. Myös *La bohème*ssa esineet näyttelevät tärkeää roolia. Esimerkiksi päähenkilöiden ammatit artikuloituvat esineiden kautta: Marcellon maalaukset ja maalausvälineet, Rodolfon kynä ja paperi, Schaunardin torvi ja Collinen kirjat. Myös Rodolfon ja Mimin rakkaus saa oman esinesymbolinsa. Se on hattu tai myssy, jonka Rodolfo ostaa toisessa näytöksessä latinalaiskorttelista. (Girardi 2000, 130–132.) Jokapäiväisiin esineisiin myös ladataan erilaisia tunteita, ja ne voivat esittää tai edustaa jotakin muistoa tai tapahtumaa. Esineet voivat ikään kuin säilöä identiteettejä ja toimia transitionaali- ja self-objekteina¹². Tällaista

¹¹ Kuten toinen artikkelin asiantuntijoista huomautti, laulunumeron yhteydessä on syytä huomata myös mahdollinen komiikka tai ironia: Colline laulaa aarian takilleen vaikka Mimi on kuolemaisillaan ja nimenomaan hänestä joudutaan luopumaan. Psykoanalyysin termein kyse on kohteensiiirrosta eli siirtymästä.

¹² Self-objektin käsite on alun perin Heinz Kohutin. Se voidaan käsittää transitionaaliobjektin tapaiseksi tärkeäksi turvaa antavaksi ja minuutta ylläpitäväksi objektiksi aikuisen yksilön elämässä. (Ks. esim. Kurkela 1997, 461, 466–467.)





esineen funktiota kuvaa hyvin katkelma Milan Kunderan romaanista *Olemisen sietämätön keveys*:

Pantuaan knallin jälleen päähänsä hän tarkasteli itseään pitkään, ihmetellen mikä sai hänet tavoittelemaan vuosikausia yhtä ainoaa kadotettua hetkeä. [– –] Knallista oli tullut Sabinan elämästä koostuvan sävellyksen aihe, aihe joka palasi kerran toisensa jälkeen, mutta aina erimerkityksisenä: erilaiset merkitykset virtasivat knallissa kuin vesi joenuomassa. Ja voin sanoa, että knallin kouru oli Herakleitoksen joenuoma: ”Et voi astua kahta kertaa samaan virtaan!” Knallinsa uomassa Sabina näki kerta kerralta semanttisesti erilaisen joen: sama esine herätti eri kerroilla eri merkityksen, mutta merkityksessä kajahtivat (kaikuina, kaikujen kulkueena) kaikki aiemmat merkitykset. (Kundera 2002, 116–118.)

Collinen tärkeä ja tunteilla latautunut esine on takki. T(ransitionaalit)akista luopumista voidaan tarkastella myös nuoruuden katoavaisuuden teemaa vasten, mikä on yksi oopperan keskeisiä teemoja. Nuoruutta ja rakkautta symboloi erityisesti Mimi. Jo oopperan alussa hänellä on keuhkotauti, johon hän neljännessä näytöksessä kuolee. Alusta lähtien tämä liian aikaisen kuoleman – ja nuoruuden lopun – tuleminen on tiedossa. Fedele D’Amico (1994, 144) käsittelee *La bohème* -oopperaa muisteluna tai unena, kuvana nuoruudesta vapauden aikana ilman sitoumuksia ja vastuuta. Koko ajan tiedossa on siitä luopuminen. Neljäs näytös, joka kuvaa nuoruuden loppua ja siitä luopumista, rakentuu musiikillisesti jo aiemmin kuultujen keskeisten aiheiden kertauksista. Girardi (2000, 141) tulkitsee näytöksen eräänlaiseksi ”kollektiiviseksi muistiksi”, jossa päähenkilöt ovat musiikillisten muistumien ympäröiminä.

Ensimmäinen aiemmin kuulematon musiikillinen kokonaisuus neljännessä näytöksessä on juuri Collinen takkiaaria.¹³ Vaikka aaria ilmitasollaan käsittelee Collinen henkilökohtaista objektia, se tuntuu kaiuttavan myös muiden henkilöiden piirteitä, tunteita ja intohimoja. (Girardi 2000, 142.) Esimerkiksi B-osan teksti ”Nukkavieru selkäsi ei koskaan taipunut rikkaille ja mahtaville” tuo esille sen yhteiskunnallisen ja yhteisöllisen ulottuvuuden, että kaikki päähenkilöt kuuluvat porvarillisen yhteiskunnan ulkopuolelle ja että yhteinen hyvä tulee esille menneiden muistelussa.

Aaria loppuu koodaan, jonka kadenssi on sama kuin oopperan lopussa. William Drabkinin (1986, 83) mukaan aarian ja oopperan loppujen vertaaminen toisiinsa takkisybolismin perusteella on lähinnä loukkaus säveltäjää kohtaan. Hänen mukaansa aarian koodan merkitys on ennen kaikkea sen musiikillisesti jäsentävässä roolissa matkalla kohti viimeistä toonikaa. Olen kuitenkin tässä eri mieltä Drabkinin kanssa. Aarian kooda on luonnollisesti oopperan lopun toonikan paluuta ennakoiva elementti, mutta sen merkitys ulottuu muutoseikkojen ulkopuolelle, sillä takkisybolismin liittyvä menneisyyden ja nykyisyyden käsit-

¹³ Mosco Carnerin (1958, 327) mukaan Puccinin alkuperäisen suunnitelman mukaan Collinen oli tarkoitus jättää jäähyväiset takilleen vain muutamalla sanalla. Puccini oli kuitenkin ottanut Collinelta pois jo yhden aarian ja katsoi tämän rakastettavan hahmon tarvitsevan edes yhden aarian. Aaria on lisätty oopperaan aivan sävellystyön loppuvaiheessa.





tely on myös oopperan lopun keskeinen teema. Sekä takkiaaria että oopperan loppu tematisoivat menneisyyttä ja nykyisyyttä, poissaoloa ja läsnäoloa, kadotettua nuoruutta ja mennyttä aikaa, kuolemaa, romanttisen rakkauden muisteluja sekä toisten tukemista. Rakastetun objektin läsnäolo ja siitä luopuminen on ylipäätään yksi oopperan keskeinen teema. Takkiaarian kooda asioiden päättymisen merkkinä ennakoi oopperan loppua, joka saattaa koko yleisen tematiikan päätökseen. Takkiaarian kooda on siis sekä musiikillinen että temaattinen (semanttinen) vihje tulevasta.

Mosco Carner (1958) kiinnittää psykobiografisessa Puccini-tutkimuksessaan huomiota siihen, että säveltäjän isä kuoli tämän ollessa viiden vanha. Hän myös tuo esille, että säveltäjällä oli viisi siskoa sekä voimakas äiti, jonka lempilapsi hän oli. Carnerin mukaan "liian voimakas äitikuva" sekä ylipäätään vahvasti naisten ympäröimä lapsuus vaikuttivat merkittävästi säveltäjän persoonaan ja myöhempään elämään, erityisesti hänen naissuhteisiinsa ja naiskäsitukseen. Carnerin mukaan jokainen nainen vaikutti Puccinista aina jollakin tavalla puutteelliselta, koska oli riittämätön (lapsuuden) vahvaan äitikuvaan verrattuna. Carnerin mukaan tämä naisten riittämättömyys sekä toisaalta heihin kohdistuva halu luonnehtii keskeisesti Puccinin oopperoiden naiskuvia. (Carner 1958, 256–257.) Carner (ibid. 259) kiinnittää huomiota siihen, että Puccinin nais-hahmot ovat yleensä tavalla tai toisella huonomaineisia sosiaalisia hylkiöitä. He muodostavat oopperan päätematiikan ja yleensä kuolevat lopussa. Ooppera "rakastaa" päähenkilöään mutta tuhoaa tämän lopussa. Rakastetun kohteen tuhoaminen tapahtuu tietyn "voiman" ansiosta, ja Carnerin mukaan tämä voima on säveltäjän tiedostamaton äitikuva (vrt. yliminä), joka valvoo poikansa rakkaussuhteita. Carnerin tulkinta tuntuu riittämättömältä siihen nähden, että oopperan – erityisesti romanttisen oopperan – historia ylipäätään on täynnä lopussa menehtyviä naispäähenkilöitä, kuten feministinen musiikintutkimus on tähdentänyt (esim. Clément 1989, McClary 1991 ja Sivuoja-Gunaratnam 1994). Lisäksi elämäkerrallisin perustein argumentointi on teosanalyysissä ongelmallista. Totuudenmukaisuuden vahvistaminen on mahdotonta ja tulkinnallisten ylilyöntien riski korkea. Kuitenkin on sanottava, että Carnerin tulkinta sopii hyvin juuri *La bohèmeen*. Mimi, johon kohdistuu suurta rakkautta ja jolle on sävelletty upeaa musiikkia, menehtyy lopussa. Myös Collinen takkiaarian voi nähdä Carnerin tulkinnan valossa. Vaikka Puccini jälleen kerran "antautuu oopperan lopussa äitikuvalleen ja tuhoaa päähenkilön", on hän tietyllä tasolla yrittänyt myös vapautua tuosta äitikuvasta juuri takkiaarian avulla. Filosofi Colline, joka ei koe romanttisia tunteita oopperan kuluessa, laulaa jäähyväiset "äiti-objektille".

Laulun ja orkesterin kommunikaatio

Lauluosuuden ja orkesterin (säestyksen) rooleja ja keskinäistä suhdetta voidaan psykoanalyysin näkökulmasta tarkastella subjektin ja objektin välisenä vuoro-





vaikutuksellisena tilana, jota muun muassa transitionaali-ilmio ja akustinen peili luonnehtivat (Ostwald 1993; Välimäki 2001 & 2003). Siten myös Collinen aariaa voidaan lähestyä subjektuuden rakentumisen näkökulmasta. Laulumelodia värityy subjektin puoleksi ja se sisältää myös verbaalin kielen (sanat). Voidaan olettaa, että kuulija samaistuu juuri laulavaan subjettiin. Orkesteriosuuden sijaan ”puhuu toista kieltä” värityksen (halutun) objektin puoleksi. Siten objektin puute täydentyy imaginaarisen alueella orkesterikudoksen akustisella fantasiaalla täydentymisestä ja läsnäolosta. (Vrt. Välimäki 2001, 156–159.)

Menneisyyden merkitystä (B-osa, duuri) luodessa orkesterin osuus on aktiivisempi, täyteläisempi, runsaampi ja melodisempi kuin nykyisyyden merkitystä (A-osat, molli) kuvattaessa. A-osissa orkesteri keskittyy lähinnä säestäviin, raskaisiin sointuihin, jotka ovat kuin uuvuttavaa kävelyä kuvaavia (vrt. myös vaelusaihe) ja aina toisiaan täydentäviä siinä mielessä, että soinnun kahdeksanosan pituiset basso- ja diskanttiosat esiintyvät vuorotellen. Laulumelodiaa myötäilee unisonossa huilu hiljaisessa ja korkeassa rekisterissä, ja sen voi erottaa vain tarkasti kuuntelemalla ja partituurin avulla. Siten huilun myötäily tuntuu tulevan kuin hyvin kaukaa.

B-osaan tultaessa käyrätorvet alkavat soittaa unisonossa laulajan kanssa, jota myötäilevät myös klarinetit ja fagotti luoden tällä akustista peiliä ja läsnäolon merkitystä. Verrattuna A-osan etäiseen ja poissaolevampaan huiluun sekä ylipäättään karumpaan orkestraatioon käyrätorvien, klarinettien ja fagottien ”lämpimät” äänet sekä ylipäättään täyteläisempi orkestraatio tuntuvat olevan soinnillisesti ”lähempänä” ja tuovat orkesterikudoksen myös tällä tavalla lähemmäs laulumelodiaa/subjektia. Läsnaolon (ja poissaolon) rakentaminen tapahtuu orkesterikudoksessa siis sekä teksturaalisesti että soinnillisesti sointiväriin ja orkestraatioon liittyen. En kuitenkaan tarkoita, että orkesteri olisi tulkittavissa suoraan ”äidin” ääneksi (ks. Ostwald 1993), vaan pikemminkin akustisen peilin musiikilliseksi vastineeksi. Esimerkiksi tahdissa 10 laulumelodia ja orkesterin vastaääni aloittavat suuren sekunnin etäisyydellä vastakkaiset – peilaavat – kulut (toinen ylös ja toinen alas), jotka kohtaavat jälleen tahdissa 11. Tämän jälkeen melodiat laskeutuvat unisonossa dominanttiasemaan. Orkesterin täyteläisyys häipyä sitä myötä, mitä alemmas melodiassa mennään. Tämä voidaan tulkita vähitellen katoavana imaginaarisuutena. Transitionaaliobjektia luonnehtii minuuden ja toiseuden sekä fantasian ja reaali maailman välinen rajankäynti. Musiikin transitionaalisuus sijoittuu imaginaarisen ja symbolisen välille luoden ”maailman täynnä vastauksia ilman kysymyksiä” (Kramer 1995, 55–56).¹⁴

Tulkinnassani hahmottuvaa läsnäolon ja poissaolon transitionaalista merkityksavaruutta voidaan jäsentää A. J. Greimasilta peräisin olevan semioottisen neliön avulla kaaviossa 2 esitetyllä tavalla.¹⁵ Semioottisessa neliössä merkityksenanto perustuu vastakohtaparien ja niiden negaatioiden välisiin suhteisiin. Semioottinen neliö on alun perin looginen apuväline ja sitä ovat muun

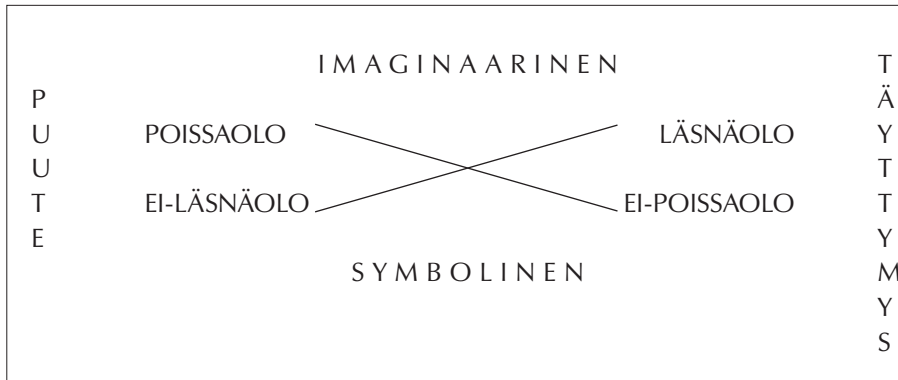
¹⁴ Kramer puhuu Julia Kristevan termein semioottista ja symbolisesta.

¹⁵ Semioottinen neliö liittyy Greimasin strukturaaliseen semantiikkaan. Ks. esim. Tarasti 1990 ja 1994.





muassa strukturalistit käyttäneet omissa systeemeissään. (Ks. Tarasti 1990, 42–57, 67–78.) Tulkintani kysymyksenasetteluun soveltaen semioottisen neliön vastakohtat ovat läsnäolo ja poissaolo sekä niiden negaatiot ei-läsnäolo ja ei-poissaolo.



Kaavio 2. Läsnäolon ja poissaolon transitionaalinen merkitysavaruus semioottisen neliön avulla jäsennettyinä.

Kaavion 2 semioottinen neliö kuvaa transitionaalitilaa, joka sijoittuu symbolisen ja imaginaarisen välille. Imaginaarinen järjestys liittyy vaiheeseen, jossa kokemukset muotoutuvat sellaisten binääristen vastakohtien kautta kuten esimerkiksi (äidin) läsnäolo ja poissaolo. Ei-läsnäolo ja ei-poissaolo kuuluvat symboliseen järjestykseen, sillä juuri kieleen tultuamme pystymme käsittelemään sekä menneisyyttä, nykyisyyttä että tulevaisuutta. Poissaolon ja läsnäolon merkitykset ovat aina sekoittuneita siten, että puhdas kokemus niistä on mahdoton. Myös Collinen aariaa tarkastellessa imaginäärisen ja symbolisen järjestyksen toimintaa on mahdotonta erottaa toisistaan. Sen sijaan on mahdollista erottaa näiden yhteistoimintaan perustuva puutteen ja täyttymyksen kuvaus. Kaaviossa 3 on koottu yhteen Collinen aarian puutetta ja täyttymystä rakentavat tekijät.

PUUTE	TÄYTTYMYS
Molli	Duuri
Nykyisyys	Menneisyys
Tasanko	Vuori
Lauluäänen alarekisteri	Lauluäänen ylärekisteri
Orkesteri passiivinen	Orkesteri aktiivinen ja laulua myötäelävä
Kielellisyys	Ei-kielellisyys
Nuoruuden menetys	Nuoruus

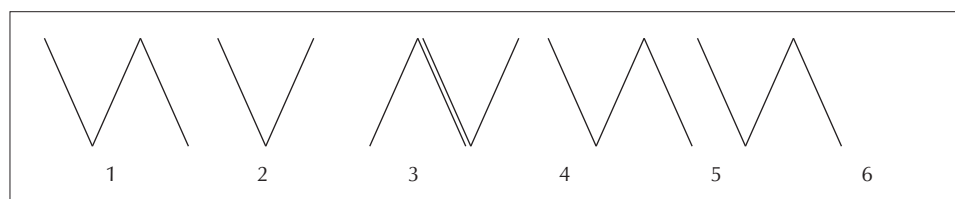
Kaavio 3. Puccinin Vecchia zimarra -aarian merkityskenttä puutteen ja täyttymyksen merkityksinä.



Esimerkki 2: Elgarin *Nimrod* – minuus ja toiseus, teema ja variaatio

Toisena esimerkkinä läsnäolon ja poissaolon tematiikasta tarkastelen Elgarin *Enigma*-variaatioiden (op. 36) teemaa ja *Nimrod*-muunnelmaa. *Nimrod* on teoksen yhdeksäs variaatio, ja se on nimetty Elgarin hyvän ystävän ja kustantajan August Jaegerin mukaan.¹⁶ *Nimrod*-nimi on peräisin Raamatun Ilmestyskirjasta, jossa se tarkoittaa metsästäjää (vrt. saksan 'Jaeger'). (Del Mar 1998, 11.)

Teoksen teema on yksinkertainen ja lyhyt ja sen ambitus on yhden oktaavin. Se on g-mollissa (keskijakso on G-duurissa), esityserkintänä on *Andante* ja tahtilajina 4/4. aba¹-rakennetta noudattavan teeman melodinen aihe a (I viulu) muodostuu kuudesta erilaisesta muunnoksesta yhden tahdin mittaista aiheilmayksikköä, joka sisältää muun muassa karakteristisia terssi- ja septimihyppyjä. Yksiköt ovat sekä samanlaisia että erilaisia. Jokainen muodostuu neljäsosatauon jälkeisestä neljäsosa- ja kahdeksasosanuottiparista, joiden järjestys vaihtuu joka toisessa tahdissa. Tässä voidaan nähdä rytmisen peilirakenne symmetria-akselin ollessa neljännen tahdin aloittavassa neljäsosatauossa. Myös tahdit 1–2, 3–4 ja 5–6 muodostavat rytmisen toiston sekä lisäksi kukin erikseen rytmisesti symmetriset rakenteet. (Ks. esimerkki 2.) Kaavio 4 kuvaa esimerkissä 2 esitetyn melodian rakenteellista hahmoa tai liikettä kuulokokemuksessa.



Kaavio 4. Elgarin *Enigma*-variaatiot, aihe a, t. 1–6, melodia graafisin hahmoin esitettyinä. Jokainen erillinen kuvio vastaa yhtä tahtia ja melodista yksikköä eli numerot kuvioiden alla ovat tahtinumeroita.

The image shows a musical score for the first six measures of the 'Enigma' theme. It is for Violino I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The tempo is marked 'Andante' with the instruction 'legato e sostenuto ten.'. The score includes various dynamics such as 'p molto espress.', 'pp', 'cresc.', and 'dim.'. Performance markings include 'div.' (divisi), 'trac.' (tracato), and 'trn.' (trillo).

Esimerkki 2. Elgarin *Enigma*-variaatiot, teema, aihe a, tahdit 1–6 (jouset).

¹⁶ Alun perin saksalainen August Jaeger (1860–1909) työskenteli Englannissa vuodesta 1890 alkaen Novello-kustantamossa, joka sittemmin julkaisi lähes kaikki Elgarin sävellykset. Työsuhteena alkanut tuttavuus Elgariin kasvoi ystävyysuhteeksi, josta mm. keskinäinen kirjeenvaihto kertoo.



Yksiköt 2–4 ovat hahmoltaan takaisinpalaavia ja siinä mielessä peilaavia rakentuen kahdesta erisuuntaisesta eleestä (alas ja ylös tai ylös ja alas). Yksiköt 1, 5 ja 6 taas muodostuvat kahdesta samansuuntaisesta eleestä (alas ja alas) jatkaen siten alun suuntaa ja muodostaen toisenlaisen peilirakenteen. Jokaisen yksikön päätösele on samansuuntainen kuin sitä seuraavan yksilön aloitusele paitsi neljännen ja viidennen tahdin liittymäkohdassa.

Keskeistä tässä paikoin surumarssimaisessa teemassa on jokaisen melodisen yksikön alkaminen neljäsosatauolla kuin korostaen melodisen subjektin vajavaisuutta ja puutetta. Katkelmallisuutta ja epäeheyttä luo myös jokaisen yksikön erilaisuus eräänlaisena "toistuvana epävarmuutena" tai "epävarmuusmotiivina". Yksikköjen rytmisen toistuvuuden ja muiden peilautumisten voisi ajatella luovan alkeellista "turvaa" melodian epävarmuutta vastaan. Jos melodinen katkelmallisuus ja ei-eheys representoi poissaoloa, voisi rytmisen toisto tuoda siihen alkeellisen läsnäolon merkitystä transitionaalisuuden mielessä eli ikään kuin yrittäenä käsitellä (hallitsevaa) poissaolevaa läsnäolevana.

b-jakson G-duurissa (toonikaparalleelissa) oleva asteittaisesti nouseva ja luonteeltaan jatkuva melodinen aihe muodostaa kontrastin a-jakson katkeilevalle ja ei-eheälle molli-musiikille. Melodinen ja motiivinen eteneminen on säännöllistä ja rauhallisempaa verrattuna a-jakson katkonaisiin ja "epävarmoin" eleisiin. Lisäksi puhaltimet tuovat uudenlaisen värin. Eleiden jatkuvuus ja keskinäinen yhteys korostuu esimerkiksi terssikulkuina, oktaavikaksinnuksina, pitkänä legatolinjana sekä melodian ja muun kudoksen kiinteämpänä yhteytenä.

Kaaviosta 5 ilmenee koko teeman rakentuminen kahdesta katkelmallisesta, ei-ehyestä jaksosta (a ja a¹),¹⁷ joiden väliin sijoittuu jatkuva ja valoisa elementti (b) kuin antaen lupauksia jostain paremmasta, ehkä jo menneestä ajasta.¹⁸ Jos melodia tulkitaan subjektiksi, a-jaksojen irralliset melodiset yksiköt korostavat subjektin yksinäisyyttä niin melodian rakenteen kuin muun (säestävän) kudoksen suhteen. Säestys "täyttää" melodian tauot mutta täyttäminen ei ole melodiaan osallistuvaa vaan pikemminkin vain sointufunktioiden eteenpäinliikuttamista, ja siten kyseessä on disjunktion tila melodian (subjektin) ja säestyksen (objektin) välillä. b-jakso taas voidaan tulkita akustisen peilin luomaksi täyten tilaksi subjektin ja objektin välillä. Melodian terssikaksinnus tuo musiikkiin "samankaltaisen toiseuden". Lisäksi melodian jatkuvuus ja toistot luovat läsnäolon merkitystä; säestys ja melodia eivät ole niin selkeästi erillisiä kuin A-jaksoissa. Musiikki on muuttunut "orgaanisemmaksi" tekstuuriksi, jossa musiikin eri osat ikään kuin "elävät" enemmän osallistuen kiihkeämmin ja myö-

¹⁷ Viittaaan eheydellä ja ei-ehydellä melodiseen linjaan, sen jatkuvuuteen/katkelmallisuuteen. a-jakso on kyllä motiivisesti eheä mutta melodiselta hahmoltaan katkeileva ja siten ei-eheä.

¹⁸ a¹-jakso on muuten yhtenevä a-jakson kanssa, mutta oktaavikaksinnuksia on enemmän ja orkestrointi on hitusen rikkaampaa. a¹-jakso päättyy G-duurisointuun, joka muodostaa teeman ja ensimmäisen variaation liitoskohdan.





tätuntoisemmin toistensa toimintaan (käytän ”orgaanisuutta” tässä musiikkianalyttisena terminä).

Eero Tarastin (2001, 391) mukaan musiikin orgaanisuus perustuu neljään ehtoon: 1) musiikilliset kokonaisuudet elävät niille ominaisessa *Umweltissa*¹⁹; 2) kaikki musiikin materiaali on peräisin samasta lähteestä; 3) musiikin tapahtumat seuraavat toisiaan koherentisti ja 4) musiikki pyrkii johonkin päämäärään (vrt. jatkuvuus ja päättymisen). Nämä orgaanisen musiikin kriteerit muistuttavat esittämiäni läsnäolon musiikin tyyppisiä ominaisuuksia. Siten epäorgaaninen musiikki muistuttaisi poissaolon musiikkia. Orgaaninen musiikki on jatkuvan kiinteää ja myös ihmisen ruumiillisiin muutoksiin ja elintoimintoihin rinnastuvaa. Poissaolon musiikki perustuu ei-jatkuvuudelle ja epävarmuudelle.

	Sävellaji	Tahdit	Melodia	Muu kudos
a	g-molli	t. 1–6	katkonainen, ei-ehyt	sointupohja (disjunktio)
b	G-duuri	t. 7–10	jatkuva, ehyt, terssikulut, kaksinnukset ym.	osallistuu melodian rakentumiseen (yhteys)
a'	g-molli	t. 11–16	katkonainen, melodisesti ei-ehjä	sointupohja (disjunktio)

Kaavio 5. Elgarin Enigma-variaatiot, teeman rakenne.

Teeman ja *Nimrod*-variaation transitionaalisuhde

Nimrod-variaatio on yhdeksäs kaikkiaan neljästätoista variaatiosta ja sijoittuu teoksen keskikohtaan sekä ajallisesti että rakenteellisesti. Lisäksi sen lopussa on huomattava tauko ennen seuraavaa variaatiota. Myös poikkeuksellisen sävellajinsa Es-duurin (g-mollin kuudes aste, alamediantti) puolesta *Nimrod* sijoittuu keskiöön, sillä muut variaatiot ovat g-mollissa (joka on myös teeman sävellaji), G-duurissa ja C-duurissa. Se on sävellajinsa ja teoksen ajallisen kokonaisrakenteen kannalta kauimpana sekä teemasta että viimeisen variaation kokoavasta tematiikasta ja on siten teoksen ”kaukaisin” variaatio. Samalla se on kuitenkin materiaaliltaan teeman läheisin variaatio.

Aloittava c-jakso²⁰ on melodiselta aiheeltaan teeman a-jakson kaltainen mutta kolmijakoinen ja duurissa (tempomerkintä on *Adagio* [52]). Tahtilajin muutoksen takia melodia on muuntunut tauottomaksi (teeman jokaisen tahdin aloittaneet tauot puuttuvat) ja siten jatkuvaksi vastakohtana tauolliselle ja epäjatkuvalla a-jaksolle. Myös melodian intervaleissa tapahtuu muutoksia sävellajin takia. (Ks. esimerkki 3.)

¹⁹ Jokainen laji määrittelee itselleen oman *Umweltinsa* eli juuri tälle lajille tyyppilisen merkitysmaailman. Käsite on peräisin Jakob von Uexkülliltä. Ks. Tarasti 2001, 386–387.

²⁰ Kirjainvalinnoilla tehdään ero teeman analyysissä käytettyihin kirjaimiin.





Esimerkki 3. Elgarin Enigma-variaatiot, Nimrod-muunnelma, tahdit 1–8 (jouset).

Merkittävää on motiivisten eleiden ja yksiköiden uudenlainen toisiinsa liittyminen, jäsentyminen ja hahmottuminen teeman a-jaksoon verrattuna. Esimerkkinä tästä käy tahtien 2–3 liitoskohdan kahdeksasosista rakentuvat terssieleet, jotka teeman a-jaksoissa kuuluivat eri yksiköihin (vrt. esimerkki 1, t. 2–3) mutta nyt samaan fraasiin. Vastaavasti ovat muuttuneet ja usein tavoin yhdistyneet muutkin yksiköt, aiheet ja eleet. Karakteristiseksi muodostuva tahtien 2–4 aihe (mainitut terssit + kaksi neljäsosista muodostuvaa laskevaa septimihyppyä) ei juuri muistuta a-jakson katkelmallisten yksiköiden sisällä tapahtuvaa ”epäröivää” etenemistä vaikka samoihin aiheisiin perustuukin.

c-jakso alkaa jousilla (ks. kaavio 6), c¹-jaksossa puupuhaltimet tulevat mukaan ja orkesterin tiheämpi sointi kasvaa myös melodisen materiaalin suurempaan mittaan kasvamisen ja runsauden ohella. d-jaksoa värittää c-jaksojen tapaan jatkuvuutta korostava legatomaisuus. Melodinen, enimmäkseen asteittain tapahtuva eteneminen on pääosin puhaltimien harteilla, mikä luo kontrastin jousien ja laajempien hyppyjen dominoiville c-jaksoille. d-jakso luo myös tärkeän dramaturgisen odotustilan, jonka jälkeen lyhyen variaation loppuratkaisu voi tapahtua. Variaation päättävässä c²-jaksossa orkesteri soi koko leveydeltään ja musiikkia hallitsee voimakas yhtenäisyyden ja jatkuvuuden tunnelma, joka purkautuu maltilliseen koodaan ja diminuendoon. Voimakas läsnäolon tunnelma *Nimrod*-variaatiossa liittyy toisaalta melodian yhtenäisyyteen ja toisaalta akustisten peilien runsaisiin esiintymiin.

Kaaviosta 6 ilmenee *Nimrod*-variaation rakenne. Jos tätä verrataan teemasta laadittuun kaavioon (ks. kaavio 5), huomataan, etten *Nimrodin* suhteen erottele melodiaa ja muuta kudosta toisistaan. Lisäksi myös sävellaji pysyy *Nimrodissa* koko ajan samana. Nämä tekijät korostavat *Nimrod*-variaation eheyttä teemaan verrattuna.



	Sävellaji	Tahdit	Melodia, kudos, orkestraatio
c	Es-duuri	t. 1–8	Melodia yhtenäinen ja jatkuva; pelkästään jouset
c1	Es-duuri	t. 9–19	Melodia kehittyä; puhaltimet mukaan
d	Es-duuri	t. 20–27	Eri temaattinen materiaali; valmistaa variaation loppua
c2	Es-duuri	t. 28–39	Melodian täyttymys; koko orkesteri
kooda	Es-duuri	t. 40–43	Pääaihe ja laskeutuminen Es-duurisointuun

Kaavio 6. *Elgarin Enigma-variaatiot, Nimrod-variaation rakenne.*

Tarkasteltaessa teeman ja *Nimrod*-variaation suhdetta akustisen peilin näkökulmasta voidaan todeta, että *Nimrod*-variaation melodia on ”korjaantunut” tahtilajin ynnä muiden muutoksien ja jatkuvuutta korostavien elementtien myötä eli melodiasta on tullut ehjä subjekti. Eheyttä pohjustavat kaikki äänet, joista on tullut osa melodiaa. Säestys ja melodia eivät ole enää siinä disjunktion tilassa, jonka teeman a-osat korostetuimmin tuovat esille. (Teeman osallistuvampi b-osa ikään kuin ennakoii läsnäolon rakentumista, joka tapahtuu ”täydellisesti” *Nimrodissa*.) *Nimrod*-variaatiota sävyttävät monet melodian kaksinnukset ja vastaäännet. Lisäksi variaatio alkaa jousilla, ja instrumenttien ja soittajien määrä kasvaa tasaisesti koko variaation ajan: variaation loppu huipentuu lähes koko orkesterin kattavaan unisonoon, teoksen vahvimpaan akustisen peilin ja läsnäolon tekijään.

Teema ja *Nimrod* ovat kiinnostavasti ja monella eri tasolla tarkasteltuna sekä samanlaisia että erilaisia. Materiaali on periaatteessa sama mutta sävellajin ja tahtilajin muutos rakentaa niistä vastakkaisen luonteisia merkityksiä. Teemassa sävellaji vaihtuu kontrastoivan b-jakson ajaksi, kun taas *Nimrodin* sävellaji pysyy samana koko variaation ajan. Muuttumattomuus sävellajissa voidaan tulkita läsnäolon merkiksi, kun taas muutos poissaolon merkiksi. Teeman a-jakson katkonaisen ja ei-eheän melodian tilalla on *Nimrodissa* juhlallisen jatkuva, koraalimainen ja orgaanisesti kasvava melodia; musiikin jatkuva virta representoi vahvasti läsnäoloa. Toiston sävy on muuttunut melankoliasta läsnäoloa juhlivaksi. Voimme nähdä, kuinka poissaoloa representoiva musiikillinen materiaali voidaan muuttaa vahvasti läsnäoloa representoivaksi. Tämä on selkeä osoitus siitä, että läsnäolon ja poissaolon musiikit eivät ole toisistaan erillisiä ilmiöitä vaan sisältävät itsessään aina toistensa siemenet – ne tulevat oleviksi ja merkittäviksi vasta ja nimenomaan suhteessa toisiinsa eli erojen (ja yhtäläisyyksien) systeemin kautta (vrt. semioottisen neliön idea; ks. kaavio 2).²¹

Kaavio 7 esittää musiikillisen puutteen ja täyttymyksen tematiikkaa artikuloivat tekijät *Elgarin Enigma*-variaatioiden teeman ja *Nimrodin* välisessä merkityssuhteessa.

²¹ *Nimrod*-variaatiolla on myös mielenkiintoinen kulttuurinen asema nykypäivän brittiläisessä kulttuurissa. Vuonna 1997 se kuultiin Hong Kongin luovuttamistilaisuudessa Kiinalle sekä Prinsessa Dianan hautajaisissa (Rushton 1999, 47). Molemmissa tapauksissa oli kyseessä luopuminen jostakin, joka haluttiin kuitenkin vielä jollakin tavoin saattaa (muistelun keinoin) läsnäolevaksi.



PUUTE	TÄYTTYMYS
Teema	<i>Nimrod</i>
Katkelmallisuus	Eheys
Molli	Duuri
Motiivien sisäinen muutos	Motiivien sisäinen samankaltaisuus
Säestävä kudus ei-aktiivista	Säestävä kudus aktiivista
Melodian alku heikolla tahdinosalla	Melodian alku vahvalla tahdinosalla
Ei-jatkuvuus	Jatkuvuus
Teoksen alku	Teoksen keskikohta

Kaavio 7. Elgarin *Enigma*-variaatioiden teeman ja *Nimrodin* puutteen ja täytty-
myksen merkityksiä rakentavat tekijät.

Psykobiografinen ekskursio *Enigmaan*

Läsnäolon ja poissaolon tematiikkaa Elgarin *Enigma*-variaation teemassa ja *Nimrod*-variaatioissa on mahdollista tarkastella myös biografisesti säveltäjän ja *Nimrod*-variaation innoittajan August Jaegerin kirjeenvaihdon pohjalta. *Enigma*-variaatiot oli Elgarin ensimmäinen menestysteos, ja siitä on katsottu hänen varsinaisen luomiskautensa alkaneen (säveltäjä oli tuolloin jo yli neljäkymmentä vuotta vanha). Jaeger oli tunnistanut Elgarin lahjakkuuden jo varhain ja tuki häntä monessa suhteessa sekä musiikillisesti että yksityiselämässä, ennen kaikkea kannustaen tätä jatkuvasti musiikillisissa hankkeissa. (Young 1965, xv.) On mahdollista tulkita *Enigma*-variaatioiden *Nimrod*-muunnelman läsnäolon musiikin ilmentävän Elgarin ja Jaegerin ystävyssuhdetta.

Teeman synty on ajoitettavissa ajankohtaan, jolloin säveltäjä oli masentunut ja koki säveltämisen varsin tuskalliseksi. Vuoden 1898 syksyllä, jolloin säveltäjä jo työsti *Enigma*-variaatioita, Elgar kirjoitti Jaegerille: "Aion todellakin luopua musiikista & torjua kaiken – minulla ei ole varaa tuhlata kallisarvoista muutamaa vuotani jättäytymällä ulkoilmaelämästä – niinpä kalastan ym. paljon parempaa kuin sinun kirottu musiikkisi"²² (ks. Young [toim.] 1965, 24; lausunnossa on Elgarin ja Jaegerin usein viljelemää ironiaa). Myös variaatioiden teeman syntyä edeltävänä päivänä²³ Elgar kirjoittaa kirjeen, jossa hän ilmaisee säveltämiseen liittyvän ahdistuneisuutensa (Rushton 1999, 11). Siten teeman voisi tulkita edustavan säveltäjälle poissaoloa myös luomisvoiman ja säveltämisen ilon poissaolona.

Mutta entä sitten *Nimrod*-variaatio? Elgar kirjoittaa Jaegerille:

Paluuni jälkeen olen luonnostellut joukon muunnelmia (orkesterille) omasta teemastani; muunnelmat ovat olleet hauskoja, koska olen nimennyt ne erityisten ystäväni lempinimillä – sinä olet *Nimrod*. Olen siis kirjoittanut variaatiot siten, että jokainen representoi 'osallisansa' ['party'] olemusta – olen halunnut kuvitella 'osalli-

²² Suomennos kirjoittajan kuten myös jatkossa.

²³ Teeman oletettu syntypäivä on 21.10.1898 (Rushton 1999, 11).





sen' itsensä kirjoittamassa muunn. ja olen kirjoittanut mitä luulen, että he olisivat kirjoittaneet – siis jos olisivat tarpeeksi aaseja säveltääkseen [– –]. (Ks. Young [toim.] 1965, 27.)

Jos Elgar sävelsi *Enigma*-variaatioiden teeman luomistyöhön liittyvän ahdistuksen vallassa, voisi *Nimrod*-variaation tulkita teeman ”korjaukseksi” paitsi musiikillisesti myös biografisesti. Tällöin *Nimrod*-variaatio edustaisi ”tukea” paitsi ystävyysuhteen luoman avun tai turvan mielessä myös transitionaali- tai self-objektina, joka auttaa luomistyön vaikeuksissa. Ystävyysuhtede voi toimia transitionaali- tai self-objektin tavoin ja sellaisena turvaa antavana läsnäolon musiikkina *Nimrod* voi toimia myös kuuntelijalle tai muusikolle. *Nimrod* on siis tulkittavissa transitionaaliobjektiksi sekä musiikillisesti että biografisesti.

Teokseen kustannusvaiheessa lisätty nimi ”*Enigma*” on askarruttanut sekä yleisöä että tutkijoita (ks. esim. Rushton 1999, 1). Elgar itse antoi vihjeen arvoituksen ratkaisemiseksi kirjoittaessaan seuraavasti:

On totta, että olen omaksi ja ystäväni iloksi hahmotellut erityispiirteet neljästätoista ystävästäni, jotka eivät kaikki ole muusikoita; mutta tämä on henkilökohtainen asia, jota ei tarvitse tuoda julkisuuteen. Variaatiot tulisi käsittää yksinkertaisesti ”musiikkikappaleeksi”. Arvoitusta en aio selittää – sen ”synkkä sanoma” saa jäädä ratkaisematta, ja varoitan sinua siitä, että variaation ja teeman yhteys ei useinkaan ole kuin mitä ohuimmassa tekstuurissa; lisäksi koko sarjan lävitse ja sen yllä ”kulkee” toinen laajempi teema, mutta sitä ei soiteta... Niinpä pääteema ei esiinny ikinä, aivan niin kuin joissakin viime aikojen draamoissa [– –] päähenkilö ei ole koskaan näytöllä.²⁴ (Ks. Rushton 1999, 65.)

Pääteemaksi – päähenkilöksi, joka ei ikinä nouse lavalle – voitaisiin tätä lausumaa vasten ehdottaa säveltäjää itseään. Muitakin näkökulmia ”arvoitukseen” voidaan esittää. Se voisi liittyä esimerkiksi kuvattujen ystävien ja säveltäjän välisiin suhteisiin tai olla säveltäjän oma tulkinta omasta sävellyksestään – joka ehkä oli säveltäjälle itselleenkin arvoitus. Säveltäjän maininta ”suuremmasta teemasta” on myös johtanut etsimään teemalle musiikillisia sukulaisia ja lähteitä muista teoksista. On esimerkiksi ajateltu, että teema saattaisi kulkea kontrapunktissa jonkin näkymättömän teeman kanssa. Arvoitus on tulkittu myös ”vitiksi”. (Rushton 1999, 64–65.)

Joka tapauksessa *Nimrod*-variaatio on selvästi – ”tietoisesti” – sukua varsin kuuluisalle musiikille, mikä avaa teokseen uusia merkityksiä ja tulkintamahdollisuuksia: *Nimrodin* alku muistuttaa Beethovenin pianosonaatin c-molli op. 13 (*Pathétique*) hitaan osan (Adagio) alkua ja nykykuuntelija assosioi *Nimrod*-variaation helposti ”beethoveniaaniseen” musiikkiin. Elgarin ja Jaegerin tiedetään käyneen keskusteluja yhteisestä kiinnostuksen kohteestaan Beethovenin musiikista ja tämän raskaasta elämästä (Kennedy 1968, 65–66), mitä seikkaa vasten voitaisiin Beethovenin musiikin ajatella symboloivan miesten ystävyyttä. Jaegeria kuvaavan variaation Beethoven-merkin voisi siten ajatella paitsi korostavan

²⁴ Kirjeen vastaanottaja on tuntematon. Kirjeen on tallentanut Rushtonin mukaan C. Barry.



kyseisen ystävän merkitystä säveltäjälle sekä tukijana että eräänlaisena opastajana myös olevan eräänlainen variaation sisäinen transitionaaliobjekti.

Lopuksi

Musiikilla on monia, ehkä lukemattomia erilaisia keinoja representoida läsnäolon ja poissaolon merkityksiä. Tässä artikkelissa on tarkasteltu näitä keinoja vain kahden lyhyen esimerkin valossa. Yhteisiksi keinoiksi kahdessa esimerkissä hahmottuivat esimerkiksi sävellajisuhteet (molli/duuri – poissaolo/läsnäolo) ja melodiaa säästävän kudoksen passiivisuus/aktiivisuus (disjunktio/myötäeläminen – poissaolo/läsnäolo). Esimerkkimusiikit ovat ajallisesti läheiset, molemmat edustavat tonaalisen kauden (myöhäis)romanttista musiikkia. Siten jatkossa olisi selvitettävä sitä, olisiko mahdollista, että juuri tämän aikakauden musiikissa läsnäolon ja poissaolon merkitysten rakentaminen olisi erityisen keskeistä vai voisiko periaatteessa kaikesta länsimaisen taidemusiikkiperinteen musiikista löytää edellä käsiteltyjä läsnäolon ja poissaolon merkityksiä.

Lähteet

1. Musiikkianalyttinen materiaali

- Elgar, Edward 1985. *Variations on an Original Theme (Enigma) for Orchestra Op. 36*. London: Eulenburg.
Puccini, Giacomo 1980. *La Bohème* [orkesteripartituuri]. Milano: Ricordi.
— 2000. *La Bohème* [pianopartituuri]. Milano: Ricordi.

2. Kirjallisuus

- Barthes, Roland 1985. *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art and Representation*. Käänt. Richard Howard. Oxford: Basil Blackwell. [Orig. L'obvie et l'obtus, 1982.]
— 2000. *Rakastuneen kielellä*. Suom. Tarja Roinila. Helsinki: Nemo, Gummerus. [Orig. Fragments d'un discours amoureux, 1977.]
Carner, Mosco 1958. *Puccini. A Critical Biography*. London: Gerald Duckworth.
Clément, Catherine 1989. *Opera, or the Undoing of Women*. Käänt. Betsy Wing. London: Virago Press. [Orig. L'opéra ou la défaite des femmes, 1979.]
D'Amico, Fedele 1994. La jeunesse qui n'a qu'un temps: La Bohème and its origins. Teoksessa *The Puccini Companion*. Toim. William Weaver & Simonetta Puccini. New York, NY: Norton. 142–153.
Del Mar, Norman 1998. *Conducting Elgar*. Oxford: Clarendon Press.
Drabkin, William 1986. The musical language of *La Bohème*. Teoksessa ks. Groos & Parker (toim.) 1986. 80–91.
Erkkilä, Jaakko 1997. *Musiikin merkitystasot musiikkiterapian teorian ja klinisen käytännön näkökulmista*. Jyväskylän Studies in the Arts 57. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
Falck, Daniel 1996. Nautinnollisia ääniä. Lacanilainen tulkinta Jane Campionin elokuvasta *Piano*. *Etnomusikologian vuosikirja* 8: 23–43.



- Olli Brummer: Läsnaölon ja poissaölon musiikkia. Psykoanalyttinen näkökulma Puccinin Vecchia zimarra -aariaan... — 89
- 1998. Sinisiä säveliä. Lacanilainen tulkinta Krzysztof Kieslowskin elokuvasta *Kolme väriä*: *Sininen*. *Synteesi* 1: 47–65.
- 2000. Mielekästä musiikkia – Lacanilainen tulkinta Scott Hicksin elokuvasta *Loisto*. *Musiikki* 1–2: 78–116.
- Freud, Sigmund 1982. *Ahdistava kulttuurimme*. Suom. Erkki Puranen. Jyväskylä: Gummerus. [Orig. *Das Unbehagen in der Kultur*, 1929/1930.]
- Girardi, Michele 2000. *Puccini. His International Art*. Käänt. Laura Bausini. Chicago, IL: The University of Chicago Press. [Orig. *Giacomo Puccini: l'arte internazionale di un musicista italiani*, 1995.]
- Groos, Arthur & Robert Parker 1986. *Giacomo Puccini. La Bohème*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hägglund, Tor-Björn 1984. Luovuus psykoanalyttisen tutkimuksen valossa. Teoksessa *Luovuuden ulottuvuudet*. Toim. Ritva Haavikko & Jan-Erik Ruth. Espoo: Weilin+Göös. 123–146.
- Kennedy, Michael 1968. *Portrait of Elgar*. London: Oxford University Press.
- Kramer, Lawrence 1990. *Music as Cultural Practice, 1800–1900*. Berkeley & Los Angeles, CA: University of California Press.
- 1995. *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley & Los Angeles, CA: University of California Press.
- Kundera, Milan 2002. *Olemisen sietämätön keveys*. Suom. Kirsti Siraste. Helsinki: WSOY. [Orig. 1983.]
- Kurkela, Vesa 1997. *Mielen maisemat ja musiikki. Musiikin esittämisen ja luovan asenteen psykodynamiikka*. Musiikin tutkimuslaitoksen julkaisusarja nro 11. Helsinki: Sibelius-Akatemia. [Orig. 1993.]
- Lacan, Jacques 1998 [1973]. *Four Fundamental Concepts in Psychoanalysis*. Toim. Jacques Alain Miller, käänt. Alan Sheridan. New York, NY: Norton.
- 2001 [1977]. *Écrits: A selection*. Käänt. Alan Sheridan. London: Routledge.
- Lehtonen, Kimmo 1994. *Is Music an Archaic form of Thinking?* *Nordic Journal of Music Therapy* [3(1)/1994:3–12] Online. <http://www.hisf.no/njmt/artikkellehtonen31.html> (28.11.2002).
- McClary, Susan 1991. *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- McDonald, Marjorie 1990. Transitional Tunes and Musical Development. Teoksessa *Psychoanalytic explorations in music*. Toim. Stuart Feder – Richard L. Karmel – George H. Pollock. Madison, CT: International University Press. 79–95.
- Ostwald, Peter 1993. Communication of Affect and Idea Through Song; Schumann's "I was Crying in my Dream" (op. 48, no 13). Teoksessa *Psychoanalytic Explorations in Music. Second Series*. Toim. Stuart Feder – Richard L. Karmel – George H. Pollock. Madison, CT: International University Press. 179–193.
- Rehardt, Eero 1991. Minuuden kokeminen musiikissa. *Musiikkitiede* 2: 19–33.
- Rosolato, Guy 1974. La voix: Entre corps et langage. *Revue française de psychanalyse* 37: 75–94.
- Rushton, Julian 1999. *Elgar: Enigma Variations*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schwarz, David 1997. *Listening Subjects. Music, Psychoanalysis, Culture*. Durham: Duke University Press.
- Silverman, Kaja 1988. *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington & Indianapolis, IN: Indiana University Press.
- Sivuoja-Gunaratnam, Anne 1994. Feminiinejä ooppera- ja soitinmusiikissa. *Musiikki* 3: 278–291.
- Spitz, Ellen H. 1991. A Cycle of Songs. *Ancient Voices of Children* by George Crumb. Teoksessa *Image and Insight. Essays in Psychoanalysis and the Arts*. New York, NY: Columbia University Press. 127–147.



- Stern, Daniel N. 1985. *The Interpersonal World of the Infant. A View from Psychoanalysis and Developmental Psychology*. New York, NY: Basic Books.
- Tarasti, Eero 1990. *Johdatusta semiotikkaan. Esseitä taiteen ja kulttuurin merkkijärjestelmästä*. Helsinki: Gaudeamus.
- 1994. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington & Indianapolis, IN: Indiana University Press.
- 2001. "Es ist alles Natur" – Luonnon ja orgaanisen ykseyden metaforat musiikissa eli johdanto Sibeliuksen sinfonisen ajattelun biosemioottiseen analyysiin. Teoksessa *Muualla, täällä. Kirjoituksia elämästä, kulttuurista, musiikista*. Toim. Helena Tyrväinen – Seija Lappalainen – Tomi Mäkelä – Irma Vierimaa. Jyväskylä: Atena Kustannus. 386–405.
- Välimäki, Susanna 2000. P. H. Nordgrenin *Korvaton Hoichi* ja musiikin dekonstruktiovoima. Teoksessa *Ymmärtämisen merkit. Samuuden ja toiseuden ikoneja suomalaisessa kulttuurissa*. Toim. Eero Tarasti. Acta Semiotica Fennica VIII. Helsinki & Imatra: International Semiotics Institute. 154–166.
- 2001. Musiikkia menneessä aikamuodossa, nyt. Eli miten muistella sitä, mitä ei koskaan ollut. Teoksessa *Semiosis merkkien virtaa*. Toim. Sam Inkinen & Mauri Ylä-Kotola. Lapin yliopisto, Taiteiden tiedekunnan julkaisu C24. Rovaniemi: Lapin yliopistopaino. 146–167.
- 2002. *Musiikki subjektiivisuuden merkinä. Psykoanalyttisiä tutkimuksia musiikillisesta signifikaatiosta*. Julkaisematon lisensiaatintutkimus. Helsingin yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos, Musiikkitiede.
- 2003. k.d. langin vokaalinen *signifiance*. *Synteesi* 2: 26–47.
- Winnicott, Donald W. 1974. *Playing and Reality*. Aylesbury: Hazell Watson & Viney. [Orig. 1971.]
- Wright, Elizabeth 1998. *Psychoanalytic Criticism. A Reappraisal*. Cambridge: Polity Press.
- Youens, Susan 1991. *Retracing a Winter's Journey: Schubert's Winterreise*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Young, Percy M. (toim.) 1965. *Letters to Nimrod. Edward Elgar to August Jaeger 1897–1908*. London: Dennis Dobson.
- Young, Percy M. 1965. Preface. Teoksessa ks. yllä. I–xix.

FM Olli Brummer (olli.brummer@siba.fi) on tehnyt artikkelin aiheesta pro gradu -tutkielman Helsingin yliopiston musiikkitieteen oppiaineessa. Tällä hetkellä hän opiskelee Sibelius-Akatemiassa laulumusiikin koulutusohjelmassa.

Music of presence and absence. A psychoanalytic interpretation of Puccini's aria *Vecchia zimarra* and Elgar's *Nimrod*-variation

The article discusses in a psychoanalytic perspective music that can be interpreted as expressing loss, absence and longing. Music is considered offering temporarily fulfilment of this longing when playing with meanings of presence and absence. The two cases under observation are Giacomo Puccini's aria *Vecchia zimarra* from the opera *La bohème* and the theme and *Nimrod*-variation from Edward Elgar's *Enigma*-variations. The theoretical framework draws on psychoanalytic music research and musical semiotics.

ARTIKKELIT MUSIIKKI 3/2004 — 90





Kun leijona hotkaisi nuorallatanssijan: akateeminen julkaisusirkus

Antti-Ville Kärjä

Kahdeksannen musiikintutkimuksen valtakunnallisen symposiumin osana Helsingissä 25.3.2004 järjestettiin paneelikeskustelu otsakkeella ”musiikintutkimuksen julkaisufoorumit ja vertaisarviointikäytännöt”. Paneelissa musiikintutkimuksellisia julkaisukanavia edustivat päätoimittajat Taru Leppänen (*Musiikki*), Elina Paukkunen (*Musiikin suunta*) sekä Eeva Peltonen (*Kulttuurintutkimus*). Kutsun oli saanut ja vastaanottanut myös Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kustannusosaston kustannustoimittaja Mari Purola, mutta hän joutui perumaan osallistumisensa viime hetkellä sairastumisen takia. Itselläni oli kunnia toimia paneelin puheenjohtajana edustaen samalla *Etnomusikologian vuosikirjaa*.

Keskustelua seurasi panelistien lisäksi arviolta kolmisenkymmentä osallistujaa, osan myös osallistuessa ajatusten vaihtoon aktiivisesti. Kaiken kaikkiaan vaikuttikin siltä, että keskustelu oman alan julkaisukäytännöistä oli tuiki tarpeellista – ei pelkästään sen takia, että tieteellisesti eri tavoin profiloituneilla julkaisuilla (vrt. esim. *Musiikki* vs. *Kulttuurintutkimus*) on omat ehdonsa musiikintutkimuksellista(kin) materiaalia ajatellen, vaan myös siksi, että keskustelussa tieteellisen julkaisun yleisiä periaatteita sivuttiin taajaan. Osaltaan keskustelu osoitti sen, että vaikka näistä periaatteista olisikin olemassa tietynlainen konsensus, ovat ne silti jatkuvan neuvottelun alaisia.

Paitsi että edustettuina olleet julkaisut olivat osin profiloituneet tieteenalojen mukaan, ilmensivät ne myös erilaisia toimituksellisia käytäntöjä. Selvimmin tämä tuli esiin pohdittaessa tieteellisten julkaisujen arvovaltaisuuden mittarina pidetyn vertais- tai asiantuntija-arvioinnin asemaa: *Musiikin suunta* on joukossa ainoa, jossa tätä niin sanottua referee-käytäntöä ei noudateta. Leppästä ja Peltonesta olikin etukäteen pyydetty pohtimaan ja esittelemään sitä, miten asiantuntija-arviointia käytännössä sovelletaan. Niin *Musiikin*, *Kulttuurintutkimuksen* kuin *Etnomusikologian vuosikirjankin* osalta prosessi noudattaa jokseenkin yhtenäistä, kansainvälistenkin käytäntöjen mukaista peruskaavaa: ensimmäisessä vaiheessa lehtien kulloisetkin pää- tai vastaavat toimittajat käyvät tarjotut käsikirjoitukset läpi ja päättävät arviointikelpoisuudesta – käsikirjoitus voidaan siis jo tässä vaiheessa palauttaa kirjoittajalle muutosehdotuksin. Toisessa vaiheessa käsikirjoitus lähetetään nimettömänä arvioitavaksi pääsääntöisesti kahdelle asiantuntijalle, joiden henkilöllisyyttä ei myöskään paljasteta kirjoittajalle tai muille ulkopuolisille. Asiantuntija-arvioinnin ohjeissa pyydetään suosittelemaan a) käsikirjoituksen hyväksymistä sellaisenaan, b) hyväksymistä muutoksin tai c) julkaisematta jättämistä. Olennaista on, että suositukset on perusteltava ja mahdolliset muutosehdotukset yksilöitävä. Kolmannessa vaiheessa toimitaan



pitkälti suositusten perusteella: käsikirjoitukset joko julkaistaan tai palautetaan kirjoittajalle muokkausta varten. Muokatut käsikirjoitukset käydään vielä läpi niiltä osin, joilta muutoksia on ehdotettu. Ja neljännessä vaiheessa postiluukku kolahtaa.

Panelistien mukaan arviointiprosessi on käytännössä hyvinkin vaihteleva. Yksi keskeisimmistä vaihtelevuutta aiheuttavista tekijöistä on kulloinkin käytävissä oleva aika: toimituksilla on yleensä omat aikataulunsa, jotka riippuvat suurelta osin painopalveluja tarjoavista tahoista (joskin tässä suhteessa varsinkin musiikintutkimuksellinen julkaisutoiminta on melkein pahamaineista). Ajalliset resurssit koskevat myös arviointiprosessin osapuolia: vaikka kirjoittaja saisi käsikirjoituksensa valmiiksi määräaikaan mennessä (joka sekin on melkein yhtä poikkeuksellista kuin tavallistakin), voi arvioinnin saamisessa kestää yhtä lailla. Keskimääräinen arvion kirjoittamiseen suositeltu aika on kahden viikon kieppeillä, ja totuuden nimessä on todettava, että ajoittain lausunnon antajat onnistuvat alittamaan tämän yli kymmenelläkin päivällä.

Toinen merkittävä asiantuntija-arviointiin perustuvan julkaisuprosessin epä- säännöllisyyteen vaikuttava tekijä liittyy olennaisesti toimitukselliseen vastuuseen ja asiantuntemukseen. Myös tässä itse kunkin henkilökohtaiset ajalliset resurssit voivat olla tärkeitä (varsinkin kun toimitustyö tehdään yleensä oman toimen ohessa), mutta koska juuri toimituksen on valittava arvioija kullekin käsikirjoitukselle, vaaditaan toimitukselta tarkkaa harkintakykyä. Arvioijatkin (kuten tutkijat yleensäkin) kun ovat vain ihmisiä, ja sellaisina heillä usein on omat käsityksensä siitä, mikä on missäkin yhteydessä julkaistavaksi sopivaa. Niinpä virhearvioiteja – nimenomaan toimituksen puolelta – sattuu väistämättä. *Etnomusikologian vuosikirjan* toimittamisen yhteydessä olen viimeisen kolmen vuoden aikana aina aika ajoin saanut varsinaisten lausuntojen ohessa tai joskus jopa niiden sisälläkin sangen voimakassanaisia kannanottoja kyseisen julkaisun yleisistä linjoista. Nämä kannanotot ovat voineet liittyä yhtä hyvin käytettyyn kieleen, käsiteltyyn ilmiöön tai tarkastelun yleisiin lähtökohtiin. Ehkä voisikin sanoa, että tällä tavoin arvioijat osallistuvat aktiivisesti sen määrittelyyn, mitä ”suomalainen etnomusikologia” oikeastaan on – tai mitä sen pitäisi olla.

Omia ongelmiansa aiheuttaa vielä suomalaisen tiedeyhteisön pienuus. Niinpä vaikka arviointiprosessin anonymiteettia yrittäisi varjella miten tahansa, varsinkin arvioijat tietävät yleensä jo pelkän aiheen perusteella käsikirjoituksen kirjoittajan. Kuinka moni loppujen lopuksi tekee tutkimusta heavymetallin soiturakenteista, vepsäläisistä lyhyistä pajoista, Einojuhani Rautavaaran sävellysten itseviittauksista tai nykytanssin naiskoreografeista? Ja vaikka kirjoittajan henkilöllisyys ei suoraan aiheen perusteella paljastuisikaan, ihmisten tutkimushankkeet ja kiinnostuksen kohteet on suhteellisen helppo selvittää nykyaikaisen viestintäteknologian avulla – jos arvioija niin haluaa. Eikä kannata unohtaa sähköisessä muodossa välitettyjen käsikirjoitusten Properties-valikkoakaan (Microsoft Word -ohjelmassa).

Anonymiteetin säilyttäminen prosessin toiseen suuntaan on usein helpompaa, sillä asiantuntijuuden voi määrittää monella tavalla. Henkilökohtainen kantani lisäksi on, että mikäli toinen (ja vain toinen) arvioijista on puoluepoliittisen



terminologian mukaisesti ”yllätysveto”, lausunto voi tarjota käsikirjoituksen kirjoittajalle virkistäviä ja hedelmällisiä ehdotuksia. Toki tällaiseen asetelmaan sisältyy suuri ”suksien ristiin menemisen” riski, mutta tuntumani perusteella näissä tapauksissa arvioijat ovat tarpeeksi fiksuja kieltäytyäkseen kunniaista.

Odotukset samasta selväjärkisyydestä ovat ilmeisesti huomattavasti katteettomammat, mikäli käsikirjoituksen aihe istuu arvioijan välittömimmän asiantuntemuksen piiriin. Toisin sanoen saman aiheen kimpussa puuhastelleiden arviointiprosessin eri puolia edustavien ihmisten mielipide-erot ovat ainakin *Etnomusikologian vuosikirjasta* saamieni kokemusten perusteella olleet siinä määrin suuria, että lausuntoja lukiessa en ole voinut välttää ajattelemasta: ”millaisen saateen kera tämä lausunto tulisi toimittaa kirjoittajalle, jotta tämä ei tekisi jotain peruuttamatonta – itselleen tai toisille?” Symposium-paneelissakin korostettiin erinäisissä puheenvuoroissa nimenomaan positiivisen ja rakentavan palautteen tärkeyttä sekä sen motivoivaa vaikutusta; yleisemminkin asiantuntija-arviointiin perustuvaa julkaisutoimintaa pidettiin olennaisena osana tieteellisen kirjoittamisen koulutusta. Peltonen ja *Kulttuurintutkimus*-lehden toinen päätoimittaja Urpo Kovala kirjoittivatkin taannoin lehden pääkirjoituksessa, että ”refereelausuntoja on syytä pitää yhtenä akateemisen ohjauksen muotona” (Kovala & Peltonen 2004, 3; alkup. kursiivi). Tämän takia myös sen menettelytavoista ja etiikasta käytävä keskustelu on heidän mukaansa tarpeellista ja välttämätöntäkin.

Niinpä myös arvioijien olisikin epäilemättä syytä aina aika ajoin palata tieteellisen kirjoittamisen perusoppaiden ja eritoten niiden palautteen hankkimista sekä antamista koskevien osien pariin: ”Jokainen meistä osaa kommentoida toisen tekstistä virheitä tai puutteita. Tärkeää olisi kuitenkin oppia kommentoimaan myös ilman arvottamista.” (Väliverronen 2002, 91.) Toisaalta tässäkin yhteydessä voi korostaa toimituksellisen vastuun merkitystä erityisesti lausuntojen asianmukaisuuden tarkastamisessa. Joka tapauksessa arviointiin liittyvien jännitteiden takia prosessiin sisältyvää anonymiteettia voi pitää ensiarvoisen tärkeänä ja näiltä osin *Musiikin* 2/2004 pääkirjoituksessa (Välimäki 2004, 4) todettua arviointiin osallistuneiden henkilöiden nimien julkistamista arveluttavana. Toki anonymiteetin purkamista voi ajatella tunnustuksena tehdystä työstä, mutta eikö kyseinen työ ole enemmän tai vähemmän jo itsestään selvä osa tutkijan elämää? Oma painava kysymyksensä on vielä se, miten nimien julkistaminen mahdollisesti vaikuttaa potentiaalisiin käsikirjoitusten tarjoajiin? Vieläkö he haluavat – tai jopa uskaltavat – tarjota hengentuotteitaan?

Vaikka voihan olla, että aina haluamista tai uskaltamista ei tarvitse edes harkita. Taru Leppänen kertoi symposium-paneelissa, että Musiikkitieteellisen Seuran hallituksessa oli käsitelty ehdotusta, jonka mukaan *Musiikki*-lehdessä julkaisemisesta tehtäisiin maksullista – käypä hinta yhdestä julkaistusta sivusta olisi ehdotuksen mukaan ollut viisi euroa. Olisiko niin, että ”julkaise tai kuole” -diktumista ollaan vähitellen siirtymässä ”julkaise ja kuole (nälkään)” -muotoon? Akateemisella kirjoittelullahan ei tunnetusti tienata, mutta että jokaisesta artikkelista pitäisi olla valmis pulittamaan satakunta euroa, tuntuu ainakin apuraha-tutkijan elämän realiteetteihin tutustuneena käsittämättömältä ajatukselta.



Maksullisen julkaisukäytännön hyväksyminen merkitsisi myös taloudellisen – mikä nykysuomalaisessa yhteiskunnallisessa tilanteessa tarkoittaa käytännössä usein myös sosiaalisen – epätasa-arvoisuuden korostunutta asemaa. Tätä tuskin tarvitaan (ellei tavoitteena ole parantaa mahdollisesti rapakunnossa olevaa julkaisevan tahon yleistä taloutta), sillä sosiaalinen vallankäyttö on muutenkin erottamattomasti kytkeytynyt osaksi asiantuntija-arviointia. Yhtäältä voidaan puhua "refereen vallasta" eli "asiantuntijuuden" ja nimettömyyden tarjoamasta suojasta (ks. Kovala & Peltonen 2004, 2), toisaalta taas yleisemmästä julkaisun toimittamiseen liittyvän sosiaalisen toiminnan valtasuhteista: "Päätoimittaja voi lähettää tarjotun tekstin arvioijalle, jonka tietää tulevan teilaamaan sen" (Niemelä 2004, 23). Palaamme jälleen toimitukselliseen vastuuseen.

Anonymiteetin purkamiselle ja sen mahdollisille seurauksille eräällä tavalla käännteisenä ongelmakenttänä voi pitää vielä symposium-keskustelussa Alfonso Padillan esiin nostamaa ajatusta siitä, että professorien tarjoamat kirjoitukset tulisi julkaista ilman arviointiprosessia. Varmastikin professorien nimet julkaisujen sisällysluetteloissa ovat omiaan nostamaan julkaisujen arvoa, mutta ihan yhtä hyvin tämä voi johtaa siihen, että "professoritasoisia" artikkeleita ryhdytään kinuamaan vailla kritiikin häivääkään. Ja vaikka – luvalla sanoen: koska – professoreita on moneen junaan, kenellä on viime kädessä varaa väittää olevansa palautteen vastaanottamisen tuolla puolen? Padillan ehdotus ei lopulta saanut tukea paneelikeskustelussa paikalla olleilta professoreiltakaan, Vesa Kurkelalta ja Pirkko Moisalalta. Sitä paitsi ainakin oman kokemuksen perusteella professorit voivat olla vaarallisia olentoja, ja eikö sellaisten kanssa toimiessa ole pikemminkin korostettu tiukan kurinpidon tärkeyttä – muutoin nuorallatanssijan asemassa oleva aloitteleva tutkija ensimmäistä vertaisarvioidulle foorumille tarkoitettua artikkeliaan kirjoittaessaan päätyy helposti akateemisen referee-suorpedon kitaan.

Kirjallisuus

- Kovala, Urpo & Eeva Peltonen 2004. Tieteellistä ulosheittoa vai vertaiskeskustelua? *Kulttuurintutkimus* 2: 1–4.
- Niemelä, Kyösti 2004. Joku pitää minusta, en vain tiedä kuka. *Yliopisto* 8: 22–23.
- Välimäki, Susanna 2004. Eettisestä tilasta – paradigman tuolla puolen. *Musiikki* 2: 2–4.
- Väliverronen, Esa 2002. Kirjoittaminen prosessina. Teoksessa *Tieteellinen kirjoittaminen*. Toim. Merja Kinnunen & Olli Löytty. Tampere: Vastapaino.

FM Antti-Ville Kärjä (antti-ville.karja@utu.fi) on musiikkitieteen vs. lehtori Turun yliopistossa.



Musiikki-lehden asiantuntija-käytännöstä

Susanna Välimäki, Musiikin toimitusneuvoston puolesta

Antti-Ville Kärjän puheenvuoro musiikintutkimuksen julkaisemisesta ja asiantuntijamenettelystä antaa aihetta tehdä toimitusneuvoston puolesta joitakin tarkennuksia ja selvennyksiä *Musiikin* toimituksellisiin käytäntöihin.

Ensiksi otan esille sen Kärjän mainitseman ja hänen arveluttavana pitämänsä *Musiikin* uuden toimituksellisen käytännön, jonka mukaan kahtena edellisenä vuotena käytettyjen asiantuntijoiden eli arvioijien nimet julkaistaan listana jokaisen vuoden viimeisessä *Musiikin* numerossa. Tämä päätös asiantuntijoiden nimien julkaisemisesta on tehty *Musiikin* toimitusneuvoston (= Suomen musiikkitieteellisen seuran hallitus) kokouksessa 2/2004 (pöytäkirja 26.3.2004). Selvyyden vuoksi sanottakoon, että kyse on kahden edellisen vuoden aikana käytettyjen arvioijien pelkästä aakkostetusta nimilistasta. Tiettyä arvioijaa ei yhdistetä tiettyyn artikkeliin eikä arviointikertojen määrä käy listasta ilmi.

Arvioijien nimilista laaditaan siis aina *jälkikäteen* sen mukaan, ketkä ovat kunakin "kaksivuotiskautena" arvioijina toimineet. Siten nimet viittaavat vain *Musiikin* menneisyyteen, eivät tulevaisuuteen eli tuleviin arviointiprosesseihin. Lista ei kerro tulevaisuuden arvioijia, vaikka heitä joukossa voikin olla. Näin on siksi, että arvioijien valinta tapahtuu jokaisen artikkelin kohdalla tapauskohtaisesti, ja potentiaalisia arvioijia ovat aina kaikki suomea tai ruotsia lukevat musiikintutkijat, joskus myös muiden alojen edustajat, jos aihe sitä vaatii. *Musiikilla* ei ole olemassa mitään etukäteen sovittua refereiden joukkoa. Tämän takia listan koostumus tulee vaihtelemaan. Julkaistu asiantuntijalista ei siten ole *regulatiivinen*, käytäntöä ohjaava lista, josta voisi katsoa, uumoilla tai pelätä – kuten Kärjä otaksuu – kenelle arvioijalle oma käsikirjoitus saattaisi mennä. (Sellais-takin käytäntöä tieteellisissä lehdissä esiintyy, että lehdessä julkaistu lista tarkoittaa parhaillaan käytössä olevia arvioijia, joille kaikki tarjotut käsikirjoitukset toimitetaan. Tällöin kirjoittaja parhaassa tapauksessa voi toivoa, että hänen tekstinsä lähetettäisiin jollekin tietylle arvioijalle.) Koska lista ei ole regulatiivinen, uskon, että se ei vaikuta negatiivisesti potentiaaliin käsikirjoitusten tarjoajiin, kuten Kärjä yhtenä mahdollisuutena esittää, vaan nimenomaan päinvastoin.

Se seikka, että arvioijalista on aina *kahden* vuoden lista, pyrkii osaltaan takaamaan anonymiteetin ylläpitoa. Kahden vuoden käytäntö ei tarkoita sitä, että kahden eri vuosikerran kaksivuotisia listoja vertaamalla pystyisi aukottomasti kokonaisuutena päättelemään, kuka on minäkin vuonna asiantuntijana toiminut, muun muassa siksi, että listassa voi esiintyä nimiä, jotka ovat toimineet arvioijana useammin kuin kerran (sekä samana vuonna että eri vuosina). Jotakin listasta pystyy tietenkin päättelemään, kuten esimerkiksi sen, kuka ei ainakaan ole ollut arvioijana, jos etsimänsä henkilön nimeä ei listassa ole. Mutta tämäkään tilanne ei kerro, kuka arvioija sitten oli. Nimilista tulee myös olemaan



lukumäärältään niin suuri, että mahdolliset arvioijan kalkylointiyrietykset eivät oleellisesti eroa siitä tilanteesta, joka musiikintutkijoilla muutenkin (ilman listaa) pienenä asiantuntijayhteisönä on olemassa. Niin kotoisten musiikintutkimuksen julkaisufoorumien kuin monien kansainvälisten tiedelehtiensäkin ongelmana on se, että todellisuudessa pistemäisillä erikoisaloilla ei ole samaan aikaan kovin monta aktiivista tutkijaa. Siksi kirjoittaja saattaa arvata arvioijansa joka tapauksessa, vaikkei tietysti voi olla koskaan täysin varma asiasta. Arvioijien nimilistan julkaiseminen ei tätä asiaa muuta, koska siinä ei kerrota kuka arvioi minkäkin käsikirjoituksen tai kuinka monta.¹

Musiikissa julkaistaan vuodessa keskimäärin 15 asiantuntija-arvion läpikäynnystä artikkeleita (vuonna 2003 artikkeleita oli 13; vuoden 2004 määrä tulee arvioni mukaan olemaan 15 ja vuoden 2005 vielä tätä suurempi), ja jokaisella artikkelilla on kaksi arvioijaa. Arviointeja kirjoitetaan siis vuodessa 30 ja kahdessa vuodessa 60. Jos 15 % arvioijista kirjoittaa kaksi lausuntoa, tulee yhteen listaan viitisenkymmentä nimeä. (Yhdellä *Musiikin* tekstisivulla on 45 riviä, joten normaalilla sivutaitolla ilmaistuna allekkain asetettuja nimiä tulisi olemaan toista sivua.) Esimerkiksi kuluvana vuonna toimittamieni kolmen *Musiikin* numeron (2/2004, 3/2004 ja 4/2004) yhteydessä on käytetty 21:tä eri arvioijaa. Nämä kolme numeroa ovat olleet kaikki ns. vapaita numeroita. Teemanumerot saattavat tuoda arvioijien joukkoon isonkin määrän nimiä, jotka eivät muuten ehkä toimisi *Musiikin* arvioijina. Näin lista elää ja muuttuu vuodesta toiseen. Sanottakoon vielä Kärjän kirjoitukseen liittyen, että tämä arvioijalista ei tule tarkoittamaan mitään ”professorilistaa”. Musiikintutkimuksen professoreita on Suomessa niin vähän, että mahdolliset professorit edustavat 50 nimen joukossa vähemmistöä. On myös huomattava, että professoreiden pienen lukumäärän vuoksi he eivät myöskään voi edustaa mitenkään kattavasti musiikintutkimuksen asiantuntijuuden aloja vaan ainoastaan joitakin.

Musiikin toimitusneuvosto on tekemässä asiantuntijalistan julkaisemiskäytännön aloittamisajankohtaan tarkennusta, jonka mukaan käytäntö otettaisiin käyttöön *Musiikin* numerosta 1/2005. Näin ollen ensimmäinen arvioijalista julkaistaisiin *Musiikin* numerossa 4/2006, joka pitäisi sisällään vuosien 2005 ja 2006 arvioijat. Tällä aloitusajankohdalla varmistetaan se, että arvioija on ollut tietoinen käytännöstä jo arvioijaksi suostuessaan. Siten käytäntöä ei tulla soveltamaan retrospektiivisesti arvioijiin, joiden aikana on ollut erilainen käytäntö.

Toimitusneuvoston perusteet päätökselle asiantuntijalistan käyttöönotosta liittyvät ennen kaikkea seuraaviin seikkoihin (tämä esitys perustuu Vesa Välimäen muistioon): Arvioijien nimien julkaiseminen lukumääräisesti suhteellisen

¹ Mitä tulee Kärjän mainitsemiin tietoliikenneteknisiin yksityiskohtiin artikkelien ja lausuntojen kirjoittajien anonymiteetin varjelussa, tavallisempaa kuin purkaa lähetetyn tekstitiedoston lähdekoodi on tietenkin kopioida artikkelin tai lausunnon sisältö päätoimittajan tietokoneessa uudeksi tiedostoksi (*kopioi + uusi tyhjä asiakirja + liitä*), jolloin kirjoituksen lähteeksi tulee päätoimittaja. Sitä vastoin tekstinkäsittelyohjelman kommentointityökalulla tehdyn arvion suhteen tämä käytäntö ei yleensä toimi, jolloin pitää purkaa lähdekoodi tai toimia paperiversioin.



suurena listana lisää asiantuntijakäytännön läpinäkyvyyttä mutta säilyttää kuitenkin arvioijien anonymiteetin. Läpinäkyvyys ohjaa toimituskuntaa automaattisesti pyrkimykseen käyttää mahdollisimman monta arvioijaa eli laajentaa arvioijakuntaa, mikä ehkäisee vallan keskittymistä pienen arvioijakunnan käsiin. Siten se samalla lisää lehden avarakatseisuutta ja demokratisoi toimituskäytäntöjä. Tieteellisen yhteisön jäsenen, *Musiikin* lukijan tai siihen kirjoittavan tutkijan ei myöskään tarvitse arvella toimituskunnan toimia ja käytäntöjä, kun ne on tehty läpinäkyviksi. Läpinäkyvyys asiantuntijoiden suhteen turvaa myös arvioijien oikeuden saada ansaitsemansa arvo ilmaiseksi tekemästään asiantuntijatyöstä: kun asiantuntijan nimi on julkaistussa listassa, ei ole syytä epäillä tiedon oikeellisuutta, kun henkilö ilmoittaa esimerkiksi ansioluettelossaan toimineensa *Musiikki*-lehden asiantuntijana. Lisäksi asiantuntijalistan julkaiseminen osoittaa, että lehden asiantuntijat ovat perusteltuja valintoja, arvostettuja alojensa asiantuntijoita. Tämän pitäisi lisätä ja vahvistaa lehden arvostusta ja sen nauttimaa luottamusta lukijoidensa keskuudessa ja tieteen kentässä yleensäkin.

Toinen asia, joka Kärjän puheenvuorossa vaatii toimitusneuvoston kommentointia, on kysymys sivumaksusta. Sivumaksua *Musiikin* toimitusneuvostossa ei ole missään vaiheessa harkittu. *Musiikin* toimitusneuvoston kokouksessa (2/2004; pöytäkirja 26.3.2004) pohdittiin lehden rahoitusongelmaa eli kasvaneiden julkaisukulujen paikkaamista. Tällöin vertailtiin kotimaisten ja kansainvälisten tiedelehtien erilaisia taloudellisia käytäntöjä, ja puheenjohtaja Vesa Välimäki esitteli lähinnä lääketieteellisten ja teknisten alojen lehdissä (joita tutkimusinstituutit ja sponsorit rahoittavat) suhteellisen tavallistakin sivumaksukäytäntöä. Toimitusneuvosto piti käytäntöä nimenomaan täysin sopimattomana humanististen alojen lehtiin kuten *Musiikkiin*.²

Sen sijaan lehden rahoitukseen liittyen harkittiin numerokohtaisen tuen muodossa annettavaa tutkimusprojektien yms. vapaaehtoista ”sponsoripaketti”-tyyppistä tukimaksua. Tämä tarkoittaisi sitä, että esimerkiksi Suomen Akatemian tutkimusprojekti tai säveltäjäseura voisi tukea kyseisen projektin ympärille rakennettua *Musiikin* numeroa ja saada vastineeksi erityistä näkyvyyttä kyseisessä numerossa sekä tietyn määrän vapaakappaleita. Asia kuitenkin jäi vielä pöydälle odottamaan jatkokehittelyä.

Susanna Välimäki (susanna.valimaki@helsinki.fi) on *Musiikin* päätoimittaja.

² Silti henkilökohtaisena huomiona toteaisin tässä, että näinä autonomisen yliopiston alasajon ja vapaan markkinatalouden ideologian hallitsemisena aikoina, kun yliopisto-opetuksen, vapaan (perus)tutkimuksen ja esimerkiksi tieteellisten lehtien määrärahoja ja avustuksia jatkuvasti pienennetään, tämäkin kauhukuva tieteellisen julkaisemisen tulevaisuudesta lienee aiheellinen pitää mielessä.



Musiikintutkimuksen julkaisemisesta ja asiantuntija-käytännöstä

Alfonso Padilla

Antti-Ville Kärjä kirjoittaa tämän *Musiikin* numeron puheenvuorossaan tieteellisten lehtien asiantuntija- eli ns. referee-käytännöstä, josta itsekin olen monissa eri yhteyksissä puhunut. Kärjän mainitsema 8. musiikintutkimuksen valtakunnallisen symposiumin paneelikeskustelussa Helsingissä 25.3.2004 käyttämäni puheenvuoro ("professorien tekstit pitäisi julkaista ilman refereetä") oli ilman muuta liioiteltu ja tarkoituksellisen poleeminen ylilyönti. On totta, kuten myös Kärjä tuo esiin, että professoreitakin on erilaisia ja myös siltä suunnalta voidaan tarjota hyvin heikkotasoisia tekstejä. Kuitenkin pikemminkin kuin tähän yksityiskohtaan, asiantuntijakäytäntöä koskevat mielipiteeni liittyvät seuraaviin asioihin (joista osasta myös Kärjä kirjoittaa).

Suomessa on monia tutkijoita, jotka julkaisevat hyvätasoista tutkimusta – jotkut myös kansainvälisestikin mitattuna. Eri tutkimustraditioiden (koulukuntien, suuntauksien) välillä ilmenee joskus suuriakin erimielisyyksiä. Esimerkiksi arvioijana toimiva kokenut tutkija voi olla jostakin musiikintutkimuksellisesta asiasta lähes täysin eri mieltä kuin toinen kokenut, arvioitavan käsikirjoituksen kirjoittanut tutkija. Tällainen tilanne on itse asiassa melkein pä varsinkin tavallinen. Otan tästä esille henkilökohtaisen esimerkin: olen aivan eri mieltä kuin Jukka Sarjala musiikinhistorialliseen tutkimukseen liittyvistä kysymyksistä.¹ Silti jos olisin *Musiikin* tai jonkin muun vastaavan lehden päätoimittaja tai toimin hänen kirjoituksensa arvioijana, toki näyttäisin vihreää valoa hänen kirjoitukselleen. Sillä jos toimin eri tavoin, toimin *sensuurin* edustajana. Kysymys on siten seuraava: missä kulkee raja eettisesti korrektin arvioinnin ja sensuurin välillä?

Tämä problematiikka ei ole kovinkaan erilainen myöskään kansainvälisissä julkaisuissa muun muassa siksi, että nykyään merkittävä osa kansainvälisistä musiikintutkimuksen lehdistä edustaa jotakin ("oikeaa") suuntausta tai ainakin hyvin rajattua tutkimuskenttää. On myös kysyttävä, ovatko kaikki kansainvälisissä julkaisuissa julkaistut artikkelit korkeatasoisia tai edustavatko ne "maailman huippua". Kansainvälisten(kin) lehtien artikkeleiden taso on hyvin kirjava. Sama koskee muuten muun muassa *Grove*-tietosanakirjojakin (esim. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition, Online*). Loistavien hakusana-artikkelien rinnalla on varsinkin heikkotasoisia ja sisällyksetöntä kirjoitettua sekä tietenkin kaikkea tältä väliltä.

Tieteellisen lehden toimittamisessa ja asiantuntijamenettelyssä kysymys on aika paljon tieteellisestä vallasta ja vallankäytöstä – myös kielivallasta. Kansainvälisesti ajateltuna – mutta jossakin määrin tämä ajattelu määrää kansallis-

¹ Ks. Padilla 2003.



takin tutkimuskenttää – tutkija, joka ei julkaise englanniksi, ”ei ole olemassa”. Esimerkiksi Erkki Salmenhaara tai Mikko Heiniö eivät ole olemassa musiikintutkimuksen kentällä kansainvälisessä mielessä, vaikka he edustavat Suomen keskeisimpiä musiikintutkijoita.

Kärjä kertoo puheenvuorossaan, että päätoimittaja tekee heti käsikirjoituksen saatuaan päätöksen siitä, onko tarjottu teksti selkeästi niin heikko, ettei sitä edes lähetetä referee-lausuntokierrokselle. Tämä on tietenkin hyvä käytäntö. Mutta miksei tämä voisi toimia myös päinvastaisessa tapauksessa: jos merkittävä tutkija on kirjoittanut tieteellisesti erittäin painavan tekstin, eikö päätoimittaja voisi myös samantien päättää, että se julkaistaan? (Todennäköisesti päätoimittaja itse esittää kommentteja artikkelin kirjoittajalle.) Ilman muuta kirjoittajan on aina hyvä saada palautetta tutkimuksestaan, mutta eikö sitä tapahdu myös normaalin tieteellisen keskustelun osana?

Haluaisin vielä ottaa esille yhden hyvin hankalan kysymyksen: mikä on se laadullinen taso, joka toimii esimerkiksi *Musiikki*-lehdessä tai *Etnomusikologian vuosikirjassa* julkaisurimana? Pitääkö julkaistavan artikkelin olla *kansainvälisesti* korkeatasoinen teksti? Pitääkö julkaistavan artikkelin edustaa ”maailman huipputasoa” (kuten eräissä kotimaisissa luonnontieteellisissä ja lääketieteellisissä julkaisuissa on asian laita) vai *suomalaisen* musiikintutkimuksen puitteissa huipputasoa tai ainakin hyvää tasoa? Ja vielä: suomalaisessa musiikintutkimuksessa on muutamia tutkimuksen alueita, jotka varmasti edustavat maailman huipputasoa, mutta onko musiikintutkimus sitten Suomessa ylipäätään maailman huipputasolla? Kysymykseni on tarkoituksellisen provokatorinen, mutta tällaisia kysymyksiä joutuu pohtimaan myös muiden kuin julkaisujen arviointiin liittyvien kysymysten yhteydessä, kuten esimerkiksi Bolognan sopimukseen eli yliopistojen ja korkeakoulujen tutkinnonuudistukseen liittyen. Myös yliopistojen arviointiprosessien yhteydessä voi olla relevanttia pohtia, mikä ja minkälainen musiikintutkimus on ”kansainvälistä huipputasoa”.

Artikkelin asiantuntija-arviointikäytäntöön liittyy monia eettisiä ongelmia. Arvioijan kannalta on suhteellisen helppo arvata, kuka on kirjoittanut arvioitavana olevan artikkelin musiikintutkimuksen piirien pienuuden lisäksi myös muun muassa siksi, että usein arvioitavan artikkelin bibliografiassa on monia artikkelin laatijan tekstejä – anonymiteetti usein käytännössä toimiikin vain yhteen suuntaan. Artikkelin kirjoittajan on sitä vastoin vaikeampi arvata, kuka on kirjoittanut lausunnon. Se että *Musiikissa* on päätetty julkaista kahden edellisen vuoden arvioijien luettelo vuoden viimeisessä numerossa, on monin tavoin perusteltua. Se muun muassa auttaa takamaan sen, että riipumatta siitä, kuka toimii *Musiikki*-lehden päätoimittajana, on selvää, että arvioijakunta on laaja eikä koostu vain yhden tai muutaman tutkimussuunnan edustajista. Se toimii myös tunnustuksena tästä arvioijien paljon aikaa vievästä tieteellisestä toiminnasta. On myös hyvä, että arvioijina toimisi päteviä tutkijoita, jotka selvästi edustavat eri tutkimussuuntauksia ja näkemyksiä.

Suomen Akatemian tutkimusrahoitusten hakuprosessien yhteydessä tutkimusprojektihakemuksen tekijä tai ohjaaja voi halutessaan kysyä Suomen Akatemialta, kuka tai ketkä toimivat hakemuksen arvioijina. Näissä tilanteissa





ongelma on vielä monimutkaisempi kuin tieteelliseen lehteen tarjotun artikkelin arvioinnissa sen takia, että usein hakemus koskee tutkijan tai tutkimusryhmän monivuotista – usein kolme vuotta kestävä – tutkimusprojektia, jolloin kyse on erittäin tärkeästä asiasta myös toimeentuloon sekä yleisestikin rahaan liittyen. Olenkin itse asiassa vahvasti sitä mieltä, että halutessaan myös tieteelliseen lehteen artikkelin tarjonnan tekijän tulisi voida pyytämällä saada selville tekstinsä arvioijien nimet. Referee-lausunnon antajan pitää uskaltaa seisoa sanojensa takana. Se on reilua peliä – mikä tieteessäkään ei ole vähäinen seikka.

Kirjallisuus

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition, Online. Ed. L. Macy. <<http://www.grovemusic.com>>.
Padilla, Alfonso 2003. Poleeminen kannanotto musiikinhistorialliseen tutkimukseen [arvio Jukka Sarjalan kirjasta Miten tutkia musiikin historiaa]. *Musiikki* 2–3: 121–127.

FT, dosentti Alfonso Padilla (alfonso.padilla@helsinki.fi) on musiikkitieteen yliopistonlehtori Helsingin yliopistossa.

Merkittävä musiikinteoreettinen puheenvuoro Bach-tutkimuksessa¹

Anne Sivuoja-Gunaratnam

Riitta Rautio: *Fortspinnungstypus revisited. Schemata and Prototypical Features in J.S. Bach's Minor-Key Aria Introductions*. *Jyväskylä Studies in Humanities*, vol. 12. Jyväskylä: University of Jyväskylä. 238 s.

Tutkimuksen lähtökohtia

Riitta Rautio on ottanut väitöskirjansa tutkimusaiheeksi ns. *Fortspinnungstypuksen* (suom. kehitysmuodon), musiikinteoreettisessa tutkimuksessa suhteellisen

¹ Kirjoitus perustuu Jyväskylän humanistiselle tiedekunnalle osoitettuun vastaajittajan lausuntoon. Väitöstilaisuus pidettiin 6.2.2004.



vähälle huomiolle jääneen muotokategorian, joka on yleinen erityisesti barokin ajan musiikissa. Tavoitteena on lisätä empiiristä ja teoreettista tietämystä *Fortspinnungstypuksen* muodosta ja rakenteesta ja kuvata niitä yksityiskohtaisesti tutkimusmateriaalin rajoissa. *Fortspinnungstypuksen* eli kehitysmuodon tekee haastavaksi analyysikohteeksi se, että se on rakenteeltaan prosessuaalinen, epävakaa, niukasti toistoa sisältävä ja ainakin näennäisesti tyypittelyä väistelevä.

Raution tutkimuksessa *Fortspinnungstypusta* lähestytään useasta eri viitekehystä käsin. Lähestymistavat sitoo yhteen paitsi aineisto myös tutkimusasetelman keskiössä oleva skeema-analyysi. Tutkielmassa on viisi päälukua, johdanto (luku 1), yhteenveto (luku 7) sekä laaja liiteosasto, joka sisältää muun muassa prototyyppianalyysin tulokset taulukoituina. Tutkielman rakenne on selkeä ja tasapainoinen. Kirjoittamisstrategia on kumulatiivinen sikäli, että seuraava luku perustuu edellisten lukujen tuloksille.

Tutkimusaineisto koostuu J. S. Bachin mollisävellajisista aariajohdannoista. Yhteensä 125 johdantoa valikoitui tutkimusjoukkoon mollisävellajisuuden sekä esianalyysin perusteella (ja 65 rajautui pois). Esianalyysissa Rautio seuloi aineistoonsa mollisävellajisista aariajohdannoista kaikki sellaiset tapaukset, jotka täyttivät William Fischerin (1915) määritelmän kehitysmuodosta: siinä tulee olla ns. keskikadenssi (*middle cadence*) ja tätä seuraa sekvenssoiva jakso. Analysoitavat aloituskatkelmat ovat kestoltaan melko lyhyitä (vajaan minuutin mittaisia). Peräti 52 % aineistosta on peräisin kolmen vuoden ajalta, vuosilta 1723–1725. Huolimatta kiivaasta kirjoitustahdistasta Bachilla ei ainakaan tämän tutkimuksen perusteella näyttäisi olleen edes tuon ajanjakson aikana mitään tiettyä standardia johdantotyyppiä, jota hän olisi soveltanut sävellystyössään.

Käsittelyn lähtökohta on kehitysmuodon erittely musiikinteoreettisena muoto-opillisena käsitteenä sekä sen ymmärtäminen funktionaaliseksi muotokategoriaksi (luvut 2–3). Tähän käsitehistorialliseen lähtökohtaan viitannekin tutkimuksen pääotsikko ”*Fortspinnungstypus revisited*”, joka sisältää ajatuksen aiempaan keskusteluun osallistumisesta. Lisäksi kehitysmuotoa tarkastellaan kognitiivisina eri musiikillisista funktioista koostuvina skeemoina, joista seulotaan kutakin skeemakategoriaa edustava prototyyppi formaalin analyysin perusteella (luku 5). Viimeisessä käsittelyluvussa (luku 6) kehitysmuotoa tarkastellaan muutamien kokonaisten aariajohdantojen pohjalta metaforisena juonirakenteena. Tutkimuskirjallisuus on *Fortspinnungstypuksen* osalta huomioitu kattavasti. Lähdeluettelosta löytyvät kaikki aiheeseen liittyvät keskeiset tutkimukset, jotka ovat ilmestyneet ennen työn valmistumista (ja esitarkastusprosessia). Tutkimusotteeltaan Raution työ paikantuu anglo-amerikkalaiseen musiikinteoreettiseen paradigmaan niin käsitteistön, lähdekirjallisuuden kuin käsittelytavan vankin perusteella. Siksi on ensiarvoisen tärkeää, että tutkimus on julkaistu englanniksi.

Koska työ niin selkeästi kirjoittautuu angloamerikkalaiseen musiikinteoreettisen tutkimuksen perinteeseen, mukana olisi voinut olla tekijän kannanotto *new musicologyn* (ns. uusi musiikkitiede) edustajien, kuten Susan McClaryn (1991), Lawrence Kramerin (1995) tai Fred Mausin (1993) musiikinteorialle (*music theory*) esittämiin haasteisiin, jotka koskevat musiikin autonomisuutta





sekä merkitysten sosiaalista välittymistä ja muokkautumista. Musiikinteorian puolella haasteeseen ovat vastanneet muun muassa Pieter C. van den Toorn (1995) ja Kofi Agawu (1997), jota kyllä siteerataan väitöskirjassa muussa yhteydessä. Sinänsä tämän keskustelun ohittamisella ei ole merkitystä käytännön analyttisiin ratkaisuihin, mutta sen huomioiminen, jonkinlaisen oman kannan muodostaminen, antaisi kyllä perspektiiviä analyysitulosten arvioinnille varsinkin luvun kuusi osalta.

Fortspinnungstypus-muotokategorian historia

Niin Raution kuin muidenkin kehitysmuodosta kirjoittaneiden lähtökohta on William Fischerin vuonna 1915 ilmestynyt artikkeli "Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils". Fischer määritteli kehitysmuodon koostuvan kolmesta jaksosta, jotka ovat 1) *Vordersatz* eli esittelyosa, 2) *Fortspinnung* eli kehitysosa ja 3) *Epilog* eli kadenssiosa (suomennokset Riitta Raution). Fischer kiinnitti määrittelyssään huomiota harmoniseen progressioon, sointuihin ja bassokulkuun sekä melodiaan, erityisesti melodisiin motiiveihin ja rytmikkaan. Fischer oli epäilemättä pioneeri abstrahoidessaan *Fortspinnungstypuksen*, mutta hänen analyysinsä eivät olleet kovin systemaattisia eikä hänen aineistonsa ollut kovin tarkkarajainen. Fischerin teksti on kuitenkin ansaitusti saavuttanut klassikon aseman kehitysmuotoa käsittelevässä tieteellisessä keskustelussa.

Rautio käy lävitse luvuissa 2–3 keskeiset aiheeseen liittyvät tutkimukset ja esittää havainnollisesti niiden pääargumentit. Keskeisiä kehitysmuodosta ja/tai prosessuaalisesta (funktionaalista) muodosta kirjoittaneita teoreetikkoja ovat Fischerin lisäksi muun muassa Arnold Schönberg, Erwin Ratz, Leonard B. Meyer, William Caplin, Kofi Agawu, Laurence Dreyfus, Hio-Ihm Lee ja Joel Lester. Raution käsittelytapa on erityisen ansiokas ja ekonominen, koska hän samalla tekee eroja muiden kannanottojen ja oman tutkimusasetelmansa välillä. Koko tutkimuksen kannalta lukujen funktio on luoda eräänlainen historiallinen esiymmärrys kehitysmuodosta prosessuaalisena epävakana rakenteena.

Skeema-analyysi ja prototyypianalyysi

Rautio haluaa edetä häntä edeltäviä teoreetikkoja pidemmälle ja tutkia tarkemmin muotokategoriaa määrittäviä invariantteja piirteitä. Keskeisenä pontimena on pyrkimys systematisoida juuri sekvenssi-jaksoa (*Fortspinnung*), joka aiemmissa tutkimuksissa oli jäänyt vähemmälle huomiolle. Rautio valitsee analyttiseksi työkaluikseen ns. skeema-analyysin ja prototyyppi-analyysin. Meyer (mm. 1973) ja varsinkin Robert Gjerdingen (1988 ja 1991) ovat toimineet skeema-analyysin musiikkitieteellisinä esikuvina. Aineistosta pelkistetään abstrakteja





skeemoja muodon funktion (*formal function*), harmonisen funktion, bassoäänien kuvion ja ylä-äänien melodian perusteella (ks. s. 101). Kirjan kansikuva havainnollistaa tätä prosessia; siinä näkyy aariajohdanto (BWV 136/5)² vaaleanharmaalla nuottikirjoituksella. Nuottikirjoituksen taustakuviona on samankokoisista neliöistä muodostuva viiden pylvään rivistö. Pylväitä on viisi niin kuin on muodon funktioitakin: avaus, poikkeama toonikasta, sekvenssi, silta ja epilogi.

Analyysin seuraavassa vaiheessa (luku 5) Rautio ryhtyy etsimään segmenttikategorioista prototyyppejä piirteitä, joiden analyysissä hän käyttää jo vakiintunutta musiikinteoreettista käsitteistöä (esim. asteteoria, sävellaji, tahtiosoitus, äänenkuljetus). Osittain Ratzin *Urformin* ja osittain oman alustavan aineistoanalyysin perusteella Rautio päätyy viidennessä luvussa em. viiteen muodon funktioon. Tekstiosassa hän korostaa sitä, että aiemmin epilogin ja sekvenssin välinen rajakohta on jäänyt tarkasti määrittelemättä. Tähän rajakohtaan hän paikallistaa ns. siltafunktion (luku 4.4.2.4), jonka tehtävä on pysäyttää sekvenssin liike ja valmistaa paluu toonikaan, joka sitten tapahtuu epilogissa. Varsinaisessa skeema-analyysissä (luku 5) ei kuitenkaan ole omaa lukua siltajaksoille; sieltä löytyvät kyllä omat alaluvut muille funktioille: *Beginning*, *Digression*, *Sequence*, *Epilog*. Silta-alaluvun puuttuminen kiinnittää huomiota senkin vuoksi, että skeema-analyysitaulukoissa tällainen siltajakso selvästi kuitenkin on (s. 229–233). Se olisi kyllä ansainnut oman alalukunsa myös tässä yhteydessä siitähän huolimatta, että jakson prototyypillisyyden aste on matala. Sekin on kiinnostava tulos ja kuvaa siltajakson olemusta suhteessa aineiston muihin prototyypillisempiin muodon funktioihin.

Prototyypianalytikoista Raution tärkeimmät auktoriteetit ovat Eleanor Rosch ja Carolyn Mervis. Lyhyt katsaus prototyypitutkimuksen sovelluksiin musiikintutkimuksessa (esim. Deliège 2001; Cambouropoulos 2001) olisi antanut lisää perspektiiviä arvioida Raution valintoja. Rautio poimii melko mutkattomasti sen enempää selittelemättä prototyypiteoriasta tietyt tärkeät käsitteet (esim. rakenteellinen prototyypinen piirre, kontekstuaalinen piirre, lisäpiirre) ja antaa niille analyttisesti operationaalisen sisällön musiikinteoreettisilla kategorioilla, joita ovat muun muassa harmoninen funktio, basso- ja ylä-äänien liikkeet, kadenssit (s. 91–160). Analyysin tulokset tiivistyvät taulukkomuotoisiksi piirteiden luetteloiksi (liite 3), joiden havainnollisuutta voisi parantaa ryhmittelemällä piirrekategoriat loogisemmin.

Kytkeä takaisin aineistoon tulee sitä kautta, että Rautio etsii myös kutakin kategoriata edustamaan prototyypin aariajohdannon. Näin hän kykenee osoittamaan analyttisesti perustellen, millaiset Bachin aariajohdannot ovat tyyppillisiä. Prototyypianalyysin yhtenä tavoitteena ollut (ks. s. 82) kehitysmuodon prototyypin edustajan seulominen ei kuitenkaan onnistu kuin yleisellä tasolla (luku 5.4.3). Tätä ei voida silti pitää epäonnistumisena. Se on tutkimustulos, joka kertoo metodin ja sen soveltamisen tarkkuudesta sekä tutkittavan muototyypin tyyppillisimmästä piirteestä, jähmeyden välttämisestä.

² Tieto on peräisin Riitta Rautiolta.





Juonianalyysi

Luvussa 6 Rautio tarkastelee *Fortspinnungstypusta* juonirakenteen kannalta. Metodisen välineistön esittely ei johda analyttiseen käytäntöön yhtä loogisesti kuin aiemmissa luvuissa, eikä analyysin alettua tehdä kytkentöjä takaisin tutkimuskirjallisuuteen. Rautio haluaa tehdä eron musiikin juonellisuuden ja semantiikan välillä. Eronteko on mahdollinen eikä mitenkään tavaton narratologisessa musiikintutkimuksessa mutta ei toki välttämätön (vrt. esim. Sivuoja-Gunaratnam 1996, 490–491). Tämän tutkimuksen kannalta semantiikan, esimerkiksi barokin affektioppiin noujautuvan semantiikan, ulkopuolelle jättäminen on toimiva ratkaisu. Rautiolle musiikillinen juonellisuus tarkoittaa musiikin ajallista jäsentymistä formaalisten funktioiden mukaisesti. Keskeisiä teoreetikkoja musiikintutkimuksen puolella tässä ovat Anthony Newcomb ja Fred Maus. Rautio siteeraa Agawua kyllä toisaalla, mutta tästä luvusta hän valitettavasti puuttuu. Erityisesti Agawun analyysit (1991, 51–79) olisivat tarjonneet käytännön esimerkkejä sekä teoreettista perspektiiviä alkamisfunktiossa olevien jaksoiden analyysiin. Tärkeää olisi siis ollut huomioida johdantojen toimiminen laajemman kokonaisuuden avausfunktiossa (eräänlainen makrotasolla tapahtuva toonikan prolongaatio).

Narratologisissa analyyseissa ja juonianalyyseissa huomio kohdistuu yleensä laajempiin jaksoihin, joiden alku- ja päätepisteet eivät ole riippuvaisia tutkijan saksista vaan jotka muodostavat yhden kokonaisen jakson, kuten esimerkiksi teokseen tai sen osaan. Lyhyempiäkin jaksoja on mielekästä analysoida, mutta yleensä tällaisissa tapauksissa lähiluvun ja -kuuntelun kohteeksi valitut jaksot pyritään kontekstualisoimaan. Raution rajaama kuuntelutilanne on arkisen käytännön kannalta ongelmallinen, sillä aineiston implikoima kuulija rakentuu varsin kärsimättömäksi: hän jaksaa kuunnella vain vajaan minuutin ja lopettaa heti kun laulu alkaa.

Koko tutkimuksen rakenteessa luku 6 hahmottuu jossain määrin erilliseksi jo senkin vuoksi, että suhde koko tutkimuskorpukseen muuttuu. Siinä missä muissa luvuissa koko korpus on fragmentoituneena analyysikohteena, kuudennessa luvussa mukana on kahdeksan aariajohdantoa, joiden valinta näyttää olleen enemmän sattumanvaraista kuin tutkimusaineiston kannalta edustavaa tai muutoin, esimerkiksi teoreettisen kysymyksenasettelun kannalta, perusteltua.

Luvun 6 analyysit (luku 6.3) on jaettu alalukuihin aineiston luokittelussa käytetyn periaatteen mukaisesti esitaitteen lopukkeen perusteella (puolilopuke, autenttinen kadenssi rinnakkaisduuriin, autenttinen kadenssi toonikaan). Tämä jako herättää kysymyksiä: 1) Miksi avausjakson päättävä kadenssityyppi on näin tärkeässä asemassa juonianalyyseissa? 2) Onko tämä jako erilaisiin kadenssityyppeihin edustava korpuksen kannalta? Käytännössä analyysi koostuu aariajohdantojen tarkasta kuvailusta, jossa musiikillisesti mielekkäät havainnot ryhmitellään juonellisten funktioiden perusteella: 1. jännitteen kasvaminen, konflikti; 2. kumuloituminen kliimaksiin; 3. prosessin kääntyminen, peripetia ja 4. jännityksen laantuminen. Itse asiassa taustalla on jo aiemmista luvuista





tuttu kaavio (ks. s. 75–79), poisluettuna avaustilanne, joka avaa pelin. Tässä on pieni epäloogisuus: miksi lähtötilanne on jätetty pois? Kuitenkin juonianaalyseissa (esim. Propp) lähtötilanne (yleensä harmoninen) on tärkeä juonen funktio. Lähes jokaisen aariajohdannon ensi tahdeista löytyi kaksi motiivia, jotka ainakin näissä esimerkkitapauksissa usein palasivat aariajohdannon viimeisissä tahdeissa käännytyssä järjestyksessä. Tämä on mielenkiintoinen alustava havainto, jonka merkitysvyyttä koko aineiston kannalta voisi jatkossa arvioida tarkemmin.

Juuri tämän 6. luvun tulosten tulkintaan uuden musiikkitieteen ja musiikinteorian käymä keskustelu musiikin autonomisuudesta ja sosiaalisuudesta olisi antanut laajemman perspektiivin. Raution omaan lähdeaineistoon lisäksi kuuluu Gjerdingenin artikkeli ”Courtly Behaviors” (1996), jossa musiikillisen rakenteen skeemoja pohditaan kytköksissä tuon ajan kuuntelukäytäntöihin (esim. formaali hovietiketti).

Yksi mahdollisuus olisi tarkastella aariajohdantojen minijuonia osana sitä laajempaa kokonaisuutta (aaria), jonka ne avaavat (tonaliteetti, harmoniset progressiot, tempo, fraseeraus, sointiväri, motiivit, rytmikka, FST-muodon funktiot) ja jossa ne useassa tapauksessa palaavat ritornelloina ja/tai solmiutuvat aarian vokaaliosuuden kanssa.³

Raution tutkimuksen valmistumisen jälkeen ilmestyi Joseph Swainin artikkeli ”Harmonic Rhythm in Bach’s Ritornellos” (2003). Niin Raution kuin Swaininkin lähtökohta on Fischerin klassikko (1915). Sekä Swain että Rautio ovat päätyneet tarkastelemaan aariajohdantoja.⁴ Raution aineisto on huomattavasti laajempi käsittäessään Bachin kantaattien mollisävellajiset aariajohdannot, Swainin aineiston puolestaan muodostavat *Matteus*-passion ja h-mollimessun aaria-ritornellot. Kumpikin tutkija haluaa saada tarkempaa tietoa kehitysmuodosta, mutta siinä missä Rautio valitsee ison aineiston ja sen piirteiden systematisoinnin skeemoiksi, Swain pyrkii kairautumaan yksittäisten ritornellojen sisälle. Swain eristää ritornelloista useita rakenteellisia tasoja, joita ovat muun muassa tekstuuri, bassosävel, perusharmonia, tapahtumien tiheys, sävellaji ja sointufunktio. Hänen teesinsä on se, että musiikillinen jännite, joka liittyy läheisesti harmoniseen liikkeeseen, kasvaa kun eri osatekijöiden nopeus kasvaa tai eri tekstuurin lohkot etenevät eritahtisesti. Kadenssiosassa teksturaalisen liikkeen vauhti hidastuu ja eri lohkojen rakenteellisesti merkittävät tapahtumat ovat synkroniassa keskenään. Harmonisen liikkeen tiheys on suurin *Fortspinnung*-jaksossa. Swainkaan ei puhu musiikin semantiikasta mitään mutta tekee lähilukua musiikillisen tekstuurin monenlaisista funktionaalisista virtauksista.

³ Brainardin (1993) mukaan Bachin hengellisten aarioiden (ja duettojen) avauksissa yleensä musiikillisesti ennakoidaan aarioita.

⁴ Swain (2003) kutsuu niitä aaria-ritornelloiksi.





Kokonaisuutena Raution tutkimuksen tutkimustehtävät on mielekkäästi muotoiltu, ja työssä pysytään niiden asettamissa rajoissa kiitettävällä tavalla. Luvut ovat kiinteässä yhteydessä tutkimusasetelmaan, eikä työssä ole tarpeettomia rönsyjä. Niinpä se on sivumäärältään suhteellisen suppea. Tähän vaikuttaa myös Raution napakka esittämistyyli, jossa keskeiset asiat tuodaan esille selkeästi ja ytimekkäästi. Rautio osoittaa tuntevansa keskeisen tutkimusaiheeseensa liittyvän kirjallisuuden, ja hän osaa käyttää sitä taitavasti hyväkseen omien argumenttiansa rakentamisessa. Myös muodollisesti lähteistön dokumentaatio on esimerkillisen selkeää. Analyysien suorittaminen on vaatinut taitoa ja kärsivällisyyttä. Rautio tiivistää keskeiset tulokset harvinaisen havainnollisiksi taulukoiksi, mikä helpottaa tulosten arviointia. Tutkimuksen kielenkäyttö on selkeää, minkä vuoksi argumentaation etenemistä on helppo seurata. Nuottiesimerkit ovat sopivankokoisia, ja ne on toteutettu kohtuullisen siististi. Tutkimus tuo uutta tietoa kehitysmuodosta, sen rakenteellisista piirteistä valitussa tutkimusaineistossa. Skeema- ja prototyypianalyysit osoittavat, että *Fortspinnungstypus* kaikessa liukkaudessaan on typologisoitavissa varsin pitkälle. Uutena rakenteellisesti merkittävänä löytönä Rautio kuorii esiin siltataitteen sekvenssin ja epilogin väliin.

Rautio osallistuu merkittävällä tietellisellä puheenvuorolla angloamerikkalaiseen keskusteluun kehitysmuotokategorian merkityksestä Bachin musiikissa. Näin suuren ja ansiokkaan työn jälkeen tutkimustuloksia tulee ehdottomasti levittää laajasti monia eri kanavia pitkin.

Kirjallisuus

- Agawu, Kofi 1991. *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton: Princeton University Press.
- 1997. Analyzing music under new musicological regime. *Journal of Musicology* 15 (3): 297–307.
- Brainard, Paul 1993. The "non-quoting" ritornello in Bach's arias. *A Bach Tribute: Essays in honor of William H. Scheide*. Ed. Paul Brainard & Ray Robinson. Kassel: Bärenreiter. 27–44.
- Cambouropoulos, Emilios 2001. Melodic abstraction, similarity, and category formation: a formal model. *Music Perception* 18 (3): 347–370.
- Deliège, Irene 2001. Prototype effects in music listening: an empirical approach to the notion of imprint. *Music Perception* 18 (3): 371–407.
- Fischer, William 1915. Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils. *Studien zur Musikwissenschaft*, Drittes Heft. Beihäfte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Hrsg. Guido Adler. Leipzig & Wien: Breitkopf & Haertel, Artaria & Co. 24–84.
- Gjerdingen, Robert O. 1988. Defining a Prototypical Utterance. *Psychomusicology* 10: 127–139.
- 1991. *A Classic Turn of Phase. Music and Psychology of Convention*. Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press.

ARVOSTELUT MUSIIKKI 3/2004 — 106





- 1996. Courtly Behaviors. *Music Perception* 13 (3): 365–382.
- Kramer, Lawrence 1995. *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley & Los Angeles, CA: University of California Press.
- Maus, Fred E. 1993. Masculine discourse in music theory. *Perspectives of New Music* 31 (2): 264–293.
- McClary, Susan 1991. *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Meyer, Leonard B. 1973. *Explaining Music. Essays and Explorations*. Chicago, IL: The University of Chicago Press.
- Swain, Joseph 2003. Harmonic Rhythm in Bach's Ritornellos. *Journal of Musicological Research* 22 (3): 188–222.
- Sivuolja-Gunaratnam, Anne 1996. Musiikki kertovana diskurssina. *Musiikki* 4: 489–498.
- van den Toorn, Pieter C. 1995. *Music, Politics, and the Academy*. Berkeley, CA: University of California Press.

Anne Sivuolja-Gunaratnam (ansigu@utu.fi) on musiikkitieteen mvs. professori Turun yliopistossa.

Naissäveltäjän toiminta modernin murroksessa¹

Matti Huttunen

Marja Mustakallio: *”Teen nyt paljon musiikkia”*: Fanny Henselin (1805–1847) toiminta modernisoituvassa musiikkikulttuurissa. Åbo: Åbo Akademis Förlag 2003. 358 s.

1800-luku tuntuu jatkuvasti pysyvän yhtenä musiikin historian keskeisistä ja kiehtovimmista tutkimuskohteista. Tätä osoittavat alalta jatkuvasti ilmestyvät yleis- ja erityistutkimukset sekä esimerkiksi Isossa-Britanniassa joka toinen vuosi järjestettävä suurehko 1800-luvun musiikin kongressi. Mainittakoon, että kaksi merkittävää 1800-luvun musiikin historioitsijaa, Georg Knepler ja John Daverio, on poistunut keskuudestamme vuonna 2003.

Musiikintutkijoiden kiinnostus 1800-lukua kohtaan on ymmärrettävää: yleisen käsityksen mukaan nykyajan länsimaisen taidemusiikkikulttuurin keskeiset

¹ Kirjoitus perustuu esitarkastajan ja vastaväittäjän lausuntoihin. Mustakallion *lectio praecursoria* on julkaistu *Musiikin* numerossa 1/2004. Väitöstilaisuus pidettiin 28.11.2003.





tekijät (nerokultti, historialliset konserttiohjelmat, sinfoniakonsertit, "esteettiseen hartauteen" perustuva kuuntelutapa ja niin edelleen) juontuvat 1800-luvulta.

Viime vuosina on toisaalta alettu havaita, että 1800-luku ei ollut musiikissa niin yhtenäinen ajanjakso kuin mitä perinteinen epiteetti "romantiikka" antaa ymmärtää. Aikakauteen sisältyi myös meille vieraita piirteitä. Viime kädessä "tuttuus" ja "vieraus" tosin ovat seikkoja, joita ei voi lukea suoraan historiallisista lähteistä, vaan aineiston tekeminen "tutuksi" tai "vieraaksi" jää tutkijan vastuulle.

Feministinen musiikintutkimus on yksi tärkeimmistä tutkimussuuntauksista, joka on viime vuosina kyseenalaistanut perinteistä miesten ja musiikkiteosten hallitsemaa kuvaa 1800-luvusta. Marja Mustakallion väitöskirja liittyy tähän suuntaukseen. Mustakallio kommentoi työssään runsaasti feminististä kirjallisuutta. Tutkimus on tekijän sanoin "kompensatiohistoriaa": se pyrkii tuomaan tietoomme unohdettuja mutta tutkimisen ja tiedostamisen arvoisia asioita.

Kirjan näkökulma on tuore. Kirjoittaja ei pyri tekemään Fanny Henselistä musiikin historian "unohdettua säveltäjäneroa" vaan tarkastelee Henselin toimintaa kokonaisvaltaisesti. Tekijä osoittaa, että säveltäminen oli vain yksi Henselin monista aktiviteeteista. Kirja onnistuu havahduttamaan lukijansa osoittamalla, miten moninaista ja usein ristiriitaista musiikillisesti lahjakkaan ja sivistyneen naisen toiminta musiikin parissa saattoi 1800-luvulla olla. – Toisaalta voi huomauttaa, että sama "toimijuutta" korostava näkökulma olisi tervetullut myös useimpia miessäveltäjiä koskevaan tutkimukseen.

Niin keskeinen kohde kuin 1800-luku musiikintutkimuksessa on, meillä Suomessa on tehty hyvin vähän alkuperäistutkimusta ajan yleiseurooppalaisista suuntauksista. Suomalaisessa katsannossa Mustakallion työ on siis erittäin tervetullut. Kirjan anti on myös kansainvälisesti informatiivinen. Suomenkielisyys tietenkin rajoittaa kirjan lukijakuntaa, mutta tekstistä on käsittääkseni mahdollista irrottaa ja kääntää artikkeleita ja kongressiesitelmiä.

Mustakallion tutkimuksen vahvuudet ja heikkoudet liittyvät siihen, että työ on – kuten kirjoittaja itsekin toteaa – "enemmän aineisto- kuin metodiorientoitunut" (s. 18). Kirjoittaja on tehnyt valtavan työn kahlatessaan Fanny Hensel-arkistoja ja litteroidessaan käsin kirjoitettuja vanhoja saksankielisiä lähteitä. Väitöskirjassa on runsaasti alkukielestä käännettyjä sitaatteja, mikä myös on edellyttänyt suurta työmäärää. Käännökset ovat käsitykseni mukaan hyviä, joskin suhteellisen vapaita. Varsinkin kirjan loppupuolella sitaatit ovat hyvin pitkiä, joten lukijan on joskus vaikea tavoittaa sitaattien ydinajatuksia. Juuri alkuperäismateriaalista nouseva tieto Henselin elämästä riisuttuna ylimääräisestä esteti-soivasta hohteesta on kirjan antoisin puoli.

Tekijä ei kovin paljon harrasta teoreettista pohdiskelua, vaikka käsiteltävä aikakausi epäilemättä houkuttelisi esteettiseen ja historianfilosofiseen kontemplaatioon. Aineiston lukemista korostetun "läheltä" voi pitää työn puutteena, mutta toisaalta musiikkitieteellisestä kirjallisuudesta löytyy esimerkkejä näennäisen vaikuttavasta teoretisoinnista, joka kriittisesti tarkasteltuna osoittautuu olevan vailla asiasältöä. Mustakallion ote on maanläheisyydessään hyväksyt-





tävä, olkoonkin, että teoreettiset johtopäätökset olisivat olleet monissa kohdin erittäin lähellä.

Käytin väitöstilaisuudessa 28.11.2003 eniten aikaa Mustakallion työn viiden peruslähtökohdan tarkasteluun. Nämä ovat (1) tutkimusongelma, (2) metodeja koskeva luku, (3) ”modernin” käsite, (4) autonomiaestetiikka ja (5) tekijän käsitys tutkimuskohteen suhteesta julkisuuteen.

Kirjan tutkimuskysymys on muotoiltu sivulla 16: ”Millaiset musiikilliset toimitukset olivat mahdollisia berliininjuutalaiselle sivistysporvariston naiselle, Fanny Henselille, 1800-luvun ensi vuosikymmenillä?” Tutkimusongelman osalta tilaisuudessa keskustelua herättivät ennen kaikkea ”mahdollisuuksien” tutkiminen historiassa sekä kysymys, missä määrin käsillä oleva tutkimus lopulta vastaa alussa esitettyyn tutkimusongelmaan. Työssä ei käsitellä vain Henselin toimitusta vaan laajasti myös hänen esteettisiä mielipiteitään.

”Mahdollisuuksien” tutkiminen on historiassa erittäin pulmallista. Voimme ehkä hyvällä onnella tietää jotain siitä, mitä menneisyudessa on tapahtunut, mutta miten voimme tietää, mikä olisi ollut mahdollista tutkittavalle yksilölle? Teon ja toiminnan filosofiassa on joskus erotettu toisistaan kolme mahdollittoman teon lajia: *loogisesti* mahdollittomat teot, *fysikaalisesti* mahdollittomat teot ja *käytännössä* mahdollittomat teot. Lisäisin musiikin historian tutkijana tähän vielä *psykologisen* mahdollittomuuden, joka lienee meille kaikille tuttu. Pelkästään yksittäisen toteutumattoman teon mahdollisuuden selvittäminen vaatii lukemattomien muuttujien huomioon ottamista. Rohkenen epäillä, että tavoite tutkia, mikä yhdelle henkilölle oli mahdollista ja mahdotonta, on utooppinen.

Metodologiaa koskevassa luvussa kirjoittaja selvittää työnsä luonnetta ”kompensaatiohistoriana” ja sen yhteyttä gadamerilaiseen hermeneutiikkaan, musiikin kulttuurihistoriaan, etnomusikologiaan ja biografiseen tutkimukseen. Nämä tarkastelutavat hahmottavat työn luonnetta, mutta muuten metodeja käsittelevä luku jää melko pinnalliseksi. Gadamerin ”metodisen avoimuuden” (Mustakallion ilmaus) muotoilu (s. 18) ei ole täysin onnistunut, eikä kirjoittaja ota kantaa biografisessa ja laadullisessa tutkimuksessa nykyisin keskeiseen identiteetin problematiikkaan. Tekijä mainitsee, että työssä sivutaan reseptiohistoriaa, mutta hän ei viittaa yhteenkään reseptiohistorian metodologiaa käsittelevään tekstiin; reseptiohistoria tosin jää työssä vähäiseksi sivujuonteeksi. Tekijän havainnot musiikin historian ja etnomusikologian yhteydestä ovat sen sijaan antoisia.

Kirjeiden ja päiväkirjojen käyttö lähteinä johtaa eräänlaiseen collingwoodilaiseen tutkimusotteeseen: ei tutkita vain tekoja sinänsä vaan pyritään selvittämään, mitkä olivat tekoihin sisältyneet ajatukset, ongelmanratkaisut ja intentiot. Mustakallion työ on tässä suhteessa kiinnostavaa luettavaa, mutta toisaalta lukija jää epäilemään, voidaanko Henselin kirjoituksia pitää luotettavina todisteina siitä, mitä on tapahtunut. Tätä, samoin kuin edellä mainittua aineiston käsittelyä teoreettisella otteella, voidaan pitää otollisena aiheena jatkotutkimuksille.

Tutkimuksen keskeinen idea on näyttää, miten Hensel toimi uuden ajanjakson – Mustakallion termin ”modernin” kauden – murroksessa. ”Modernin” tunnusmerkkejä ovat Mustakallion mukaan orientoituminen autonomiseen





sävelteokseen ja sosiaalisista funktioista vapaa, esteettinen suhtautuminen musiikkiin. Kirjan pääluvuissa käsitellään Henselin tasapainoilua vanhan ja uuden aikakauden rajalla vivahteikkaasti. Samalla kirjoittaja joutuu ikään kuin rivien välissä tunnustamaan, että "esimoderni" ja "moderni" olivat kaikkea muuta kuin mustavalkoisia ilmiöitä. Esimerkiksi musiikkiesitykseen keskittyminen, jota Mustakallio pitää "esimodernin" tunnuspiirteenä, nousi modernissa virtuoosisuudessa keskeiseksi. Myös käsitys 1800-luvusta autonomisen säveltaiteen vuosisatana saa kirjassa uusia vivahteita. Mustakallio välttää viisaasti esittämästä autonomiaestetiikkaa ainoaksi "suureksi selitykseksi" naisten marginalisoitumiselle länsimaisessa taidemusiikissa, vaikka hän toteakin tutkimuksen lopussa: "Fanny Henselin musiikkitoimijuuksien funktionaalisuus viittaa siihen, ettei hänen voida katsoa toiminnassaan edustaneen romanttisessa mielessä 'taidetta'" (s. 314). Voi kysyä, kumman kannalta tämä on huono asia: Henselin vai maskuliinisen, taiteen autonomisuutta selviönä pitävän historiankirjoituksen. Prosessi, joka johti naisten marginalisoitumiseen länsimaisen musiikin historian kirjoituksessa on ilmeisesti ollut monisyisempi kuin mitä tähän asti usein on ajateltu. Mustakallion tutkimus antaa merkittävää osviittaa tämän prosessin luonteesta. Kirjoittaja tosin on varovainen esittäessään lopullisia päätelmiä.

Musiikintekijöiden uudenlainen suhde julkisuuteen oli Mustakallion mukaan yksi "modernia" luonnehtivista piirteistä. Hän välttää yksiviivaista jaottelua julkisuuden ja yksityisyyden välillä ja puhuu sen sijaan "julkisuuden kehistä", joiden valossa Henselin toimintaa voidaan tarkastella. Kirja antaa tässäkin suhteessa virikkeitä tulevalle tutkimukselle: julkisuutta, valtaa ja instituutioita ei ole musiikkitieteessä tutkittu vielä tarpeeksi sen enempää käsitteellisestä kuin institutionaalisesta näkökulmasta.

Suomalaisen musiikintutkimuksen kannalta on antoisaa, että Mustakallio esittää työssään paljon tietoja musiikin tapahistoriasta. Tämä puoli on suomalaisessa kirjoittelussa jäänyt liian vähälle huomiolle; taidemusiikin tutkimushan on meillä liikkunut mielellään eräänlaisella ideaalitasolla suurten säveltäjien "merkittävässä" teoissa ja heidän sävellystensä rakenteissa. Erilaisten musiikkitahtumien kuvauksia olisi tietysti voinut täydentää kuvauksilla yleisestä tapahistoriasta. Näihin asioihin puuttuminen ei näytä olleen tutkimuksen tavoitteena.

Yksityisen ja julkisen rajankäyntiä koskevassa luvussa tarkastellaan yleisön ja esiintyjien suhteita, musisointitiloja ja musiikkitalaisuuksien järjestämistä. Musisointitiloja koskeva luku on erityisen mielenkiintoinen ja synnyttää kysymyksiä näennäisen arkipäiväisen musisointiympäristön suhteesta ajan esteettisiin ideoihin. Väitöstilaisuudessa keskusteltiin muun muassa Henselin luontokäsityksestä ja sen liittymisestä 1800-luvun metafyyssiseen musiikkikäsitykseen. Valitettavasti tutkijan käyttämä aineisto jättää aukkoja moniin detaljitetoihin. Olisi esimerkiksi kiinnostavaa tietää, millaista klaveerisoitinta Hensel tarkalleen ottaen käytti. Mustakallio päättelee, että kyseessä oli nykyaikaisen flyygelin edeltäjä; tarkempaa tietoa soittimen muodosta, klaviatuurista tai pedaaleista ei sisälly ainakaan tässä työssä käytettyyn aineistoon.

Hensel eli aikana, jolloin Saksassa luotiin voimakkaasti konserttiohjelmien kaanoneita. On kiinnostavaa havaita yhtäläisyyksiä ja eroavaisuuksia verrat-





tuna nykypäivän repertoaareihin. Gluck on ollut esillä paljon enemmän kuin nykyään. Bach ja Beethoven näyttävät jo vakiinnuttaneen asemansa. Liszt ja Berlioz sen sijaan olivat tuolloin kiistanalaisia nimiä.

Mustakallio ei tutki Henselin sävellyksiä musiikkianalyysin välinein vaan kuvaa tutkimusaiheensa mukaisesti erityyppisten sävellysten syntyä ja funktioita. Säveltäjän suhdetta modernin murrokseen kuvaava jaottelu (s. 161–162) on erittäin hyvä. Toisaalta tässä pääluvussa kohdataan ensimmäisen kerran Mustakallion käyttämä metodi, jota ainakaan minä en pidä täysin ongelmattomana: Mustakallio pyrkii löytämään Henselin kirjeistä ja päiväkirjoista viitteitä, jotka todistavat Henselin edustaneen eri tilanteissa joko ”modernia” tai ”esimodernia” musiikkinäkemyksiä. Musiikinhistorioitsijan tärkeä tehtävä on tulkita arkipäiväisiin teksteihin implisiittisesti sisältyviä musiikkifilosofisia periaatteita. Mustakallio tekee joissain kohdin liian hätäisiä ja rohkeita johtopäätöksiä esimerkiksi sävellysten nimien kirjoitustavoista. En myöskään täysin ymmärrä, mitä on ”esityksen säveltäminen” vastakohtana ”teoksen säveltämiselle”. Se, että esitys on jossain tilanteessa ollut tärkeämpi kuin sävellys, ei merkitse, että taiteilija olisi ”säveltänyt esityksen”. Musiikin funktionaalisuus ei muuta taidefilosofista jaottelua teos / teoksen instanssit.

Työn viimeinen pääluke käsittelee Henselin kirjoituksia. Nämä paljastavat uusia kiinnostavia asioita Felix Mendelssohnista, Fanny Henselin omista sävellyksistä sekä 1800-luvun alkupuolen musiikkikäsitteistä ylipäänsä. Ammattilaisen ja amatöörin (tai diletantin) käsitteitä koskeva osuus on pitkä ja monitahoinen, mutta niin oli itse asiakin Henselin aikana. Käsitteilyn monisanaisuutta voi puolustaa sillä, että kirjoittaja pyrkii välttämään sortumista ”koherenssin mytologiaan” (vrt. Q. Skinner), jossa epäkoherentista tutkimuskohteesta pyritään tekemään koherentti hinnalla millä hyvänsä.

Mustakallion työ on sujuvasti kirjoitettu. Kirjassa on muutamia asiavirheitä koskien kohdehenkilöä ympäröivää kontekstia. En pidä näitä virheitä kuitenkaan kovin merkittävänä – merkittävää on toisaalta se, että suomalainen tutkija ylipäänsä liikkuu sujuvasti eurooppalaisen musiikkiperinnön ydinalueella. Kirja täyttää myös tehtävänsä ”kompensaatiohistoriana”: se ei pelkästään nosta yhtä naissäveltäjää unohduksesta vaan sisältää paljon yksityiskohtaista tietoa kohteensa toimista. Kirjoittaja on perustellut aineistonsa valinnan hyvin, mutta tulevaisuudessa tutkimus tuonee vielä lisävalaistusta Mendelssohnien perheen toiminnan detaljeihin.

Mustakallion kirja ei ole pelkkää tutkimusta tutkimuksen vuoksi vaan piirtää kuvan 1800-luvun alun sivistysporvaristonaisesta, joka yhtäältä eli tapakulttuurin vankina mutta toisaalta oli musiikillinen poikkeusyksilö. Mustakallio antaa tästä lähes traagisesta ristiriidasta tarkan, sentimentaalisuuteen lankeamattoman kuvan.

FT Matti Huttunen on Sibelius-Akatemian esittävän säveltaiteen tutkimuksen professori.





Mustalaismusiikin mielikuvat ja suomalaisten romanisävelmien tyylit¹

Kai Åberg

Blomster, Risto: *Suomalaisten mustalaislaulujen tyylit. Mustalaismusiikki mielikuvissa, estradeilla ja omissa joukoissa*. Tampereen yliopisto 2004. 262 s.

Risto Blomsterin väitöskirjatyön tutkimuskohteena ovat romanien esittämään musiikkiin liittyvät mielikuvat, niiden syntyyn vaikuttavat historialliset seikat ja Suomen romanien parissa laulettavien laulutyylien historia (kysymyksenasettelut löytyvät sivulta 14). Tutkimusaineisto koostuu mustalaismusiikkia koskevasta suomalaisesta ja kansainvälisestä tutkimuskirjallisuudesta ja arkistoiduista äänitallenteista. Sävelmäaineisto pohjautuu pääosin 1960- ja 1970-lukujen vaihteessa Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran (SKS) toimesta suoritettujen keruutöiden aineistoon ja professori Erkki Ala-Könnin sekä eräiden yksittäisten tutkijoiden kokoelmiin. Tutkielman suomalainen aineisto kattaa kaikkiaan 270 sävelmää.

Työ jakautuu viiteen päälukuun, joista ensimmäinen johdattaa lukijan luontevasti tutkimuksen teoreettis-metodologisiin lähtökohtiin. Tässä yhteydessä Blomster ottaa myös lyhyesti kantaa romani- ja mustalaissanan käyttöön. Perustellusti kirjoittaja päätyy käyttämään sanaa mustalainen vain puhuessaan musiikista, sen sijaan henkilöistä tai romanikielestä kirjoittaessaan hän käyttää romanikielen mukaista romani-ilmausta (s. 5). Toinen pääluke *Sävelmäaineisto* esittelee seikkaperäisesti analysoidun sävelmäaineiston luonteen ja laadun ulottuen aina laajoista SKS:n toteuttamista keräyksistä yksittäisiin tutkijakokoelmiin. Blomsterin käyttämistä varhaisemmista suomalaisista aineistoista mainittakoon SKS:n keräykset vuosilta 1969–1972.

Kolmas pääluke *Mielikuvien ja estradien mustalaismusiikki Suomessa* käsittelee romanien esittämään musiikkiin liitettyjen mielikuvien syntyä varhaisista romanitutkimuksista (Ganander 1780) nykypäivään. Tarkastelun painopiste on romaneista kirjoitettujen historioiden ja musiikin yhteydessä sekä erilaisten estradityylien esikuvien esittelyssä (eurooppalaiset mustalaisorkesterit, venäläiset mustalaisyhtyeet ja Moskovan Romen-teatteri). Neljäs pääluke *Suomen romanien omat laulut* erittelee mustalaislaulujen ja laulutyylien – vanhan modaalisen ja uuden tonaalisen – keskeisiä piirteitä. Näiden suomen romanien pääsävelmätyylien ohessa Blomster käsittelee ns. alennetun toisen asteen ongelmaa.

¹ Kirjoitus perustuu esitarkastajan lausuntoon. Väitöstilaisuus pidettiin 5.6.2004. Blomsterin väitöskirja ilmestyy Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisuja-sarjassa.



Ongelmanasettelun ratkaisussa kirjoittaja hyödyntää vertailumateriaalina balttilaisten romanien laulamia sävelmiä (s. 103).

Viides pääluke *Suomen mustalaislaulujen tyylit* kokoaa tutkimuksen esiin nostamat näkökohdat ja esittelee kokoavasti mustalaismusiikin käsitteellisen rakentumisen tutkimushistoriasta soiviin mielikuviin, kotoisiin estradityyleihin sekä mustalaislaulujen kehityksen kohti uusia sulaumatyylejä.

Tutkimusaihe ja -kohde on kiintoisa ja ajankohtainen. Suomen romanien musiikista ei yleensä ole aikaisemmin julkaistu kuin muutama akateeminen opinnäytetyö (Blomster 1995; Åberg 2002). Blomsterin työ on tärkeä jatke romanivähemmistön musiikkikulttuuriselle tutkimukselle. Uusimmatkaan julkaisut eivät ole käsitelleet mustalaisävelmien tyylillisiä piirteitä ja eri sävelmäpiirteiden sulautumista niin seikkaperäisesti kuin Blomster työssään tekee.

Teoreettisena kehitelmänä Blomsterin käyttämä *mielikuvien mustalaismusiikki* (s. 14) pohjautuu Tuula Kopsa-Schöinin (1996) romani-identiteettiä koskevassa tutkimuksessa käyttämiin identiteettikonstruktiioihin, kuten stereotyyppinen ja ihanteellinen identiteetti. Stereotypia-mekanismiin ytimessä on tapa ajatella ja yleistää yksittäiset kulttuuriset käytänteet ja havainnot koskemaan kaikkia romaneja, kun taas ihanteellisen romani-identiteetin syntymekanismiin taustalta löytyy romanien oma toiminta. Mielikuvien esittelyssä Blomster tukeutuu myös historiatieteen ns. kuvatutkimukseen (esim. Alenius 1996). Teoreettisena näkökulmana historiallinen kuvatutkimus soveltuukin Blomsterin tutkimukseen mielikuvien mustalaismusiikista, sillä historiallisessa kuvatutkimuksessa keskitytään arvioimaan ennen kaikkea kirjallista lähdeaineistoa, joka on voinut vaikuttaa kuvan muodostumiseen ja joka itsessään heijastaa kirjoittajien käsitystä kohteesta. Tässä mielessä Blomsterin oman taustan mustalaismusiikkiin perehtyneenä soittajana olisi voinut mainiosti nostaa esiin mahdollisesti tulkintoja ohjaavana tekijänä.

Työn alkuun sijoittuva mustalaismusiikkiin liittyvä mielentila-pohdinta antaa odottaa kiinnostavaa ja kenties myös empiirisempää ja reflektioivampaa otetta aineiston tarkasteluun. Mielikuvien tarkastelu romanien omasta näkökulmasta jää työssä kuitenkin etäiseksi ja kirjallisuuslähtöiseksi asiaa koskevan tutkimuksen refleksioinniksi. Vaikka mielikuvan käsite jää tutkimuksessa suhteellisen arkipäiväiseksi semanttiseksi konstruktioksi, mustalaismusiikkiin liittyvien mielikuvien kytkeminen tiedekirjallisuuteen on luettava ehdottomasti työn ansioksi. Romanitutkimus – käsillä oleva väitöskirjatyö mukaan lukien – on tuottanut ja tuottaa edelleen laajaa merkitysflooraa mustalaismusiikin moninaisuudesta ja siihen liittyvistä näkemys- ja käsityseroista.

Mielikuvan käsitteen rinnalle Blomsterin tutkimuksessa nousee esiin toinen keskeinen käsite: *tyyli*. Blomster soveltaa muun muassa Hannu Sahan (1996) tapaa soveltaa tyylin käsitettä korostamalla pysyvyyden sijaan muuntelua. Tutkimuskohteena ei ole niinkään tyyli jaettuina sävellystekniikan tasolla määriteltävissä olevina ominaisuuksina vaan yksilöllisten musisointiprosessien ja muunteluelementtien kuvauksena (s. 24). Toisin sanoen musiikkianalyttiselle tutkimukselle haetaan tukea kulttuurianalyysistä, Blomsterin mukaan erityisesti sosiaali- ja etnohistoriasta (s. 24).





Musiikkianalyysia koskevassa osiossa Blomster hyödyntää muun muassa etnomusikologi John Blackingin ja kielitieteilijä Nicolas Ruwet'n näkemyksiä musiikin pinta- ja syvärakenteista. Esikuviansa mukaan Blomsterin tarkoitukseksi on kuvata tietyin kriteerein rajattua laulustoa tyyllisenä kokonaisuutena ja etsiä niitä elementtejä ja sääntöjä, joista sävelmät ja niiden muodostamat erilliset tyylit rakentuvat. Sävelmäanalyysissa Blomster tarkastelee ansiokkaasti mustalaissävelmien tyyllisiä jatkumia, erilaisia motiiveja sekä musiikillisten piirteiden lainaussuhteita. Blomsterin sanoin: "Yksittäisten sävelmien merkitys himmenee kokonaisten tyylien kustannuksella" (s. 8).

Blomsterin työn suurimpana heikkoutena on pidettävä Suomen romanien laulutyyliä koskevien tulkintojen puutetta. Laulutapaan kiinteästi kuuluvien korusävelten, glissandojen ja vibraton (johon kuuluu erittäin hidas ja laaja intonaation vaihtelu) ilmenemistä kirjoittaja ei työssään käsittele. Tämä on ilmeinen puute siinäkin mielessä, että juuri laulutapa sävelmistöissä ilmenevien erityispiirteiden (syvärakenteen pentatoniikka, fryyginen kadenssi jne.) ohessa on laulun ainutlaatuisuuden perusta. Myös mustalaislauluun kuuluvan säestyksen suhde lauluun jää tutkimuksessa analysoimatta.

Nähdäkseni Blomsterin työn vahvuutena sekä toisaalta heikkoutena on pidettävä myös tutkimuksen kaksijakoisuutta kysymyksenasettelussa. Toisaalta työssä pyritään kartoittamaan mustalaismusiikkiin liittyvien mielikuvien syntyä, niiden pysyvyyttä ja muunteluherkkyyttä, toisaalta Blomster tarkastelee eri sävelmätyyppejä vertailevin metodein. Kumpaankin näkökulmaan liittyy omat tulkinnalliset ongelmansa. Esimerkiksi on jokseenkin tarpeetonta esitellä romanin historiaa niin lavealti kuin Blomster kirjoittaa, etenkin silloin kun historian ja musiikin yhteys katkeaa. Toisaalta mustalaismusiikin mielikuvien rakentamisen kannalta romanien menneisyydellä on merkityksensä musiikkia tuottavana tekijänä. Pintavirtauksessa etenevien musiikkikulttuuristen tulkintojen puute kun usein on historiallisen syvyyden huomioimatta jättäminen. Blomster osoittaa, ettei etnomusikologeiltakaan ole jäänyt huomaamatta se tosiseikka, että perinne kuuluu ihmisille pikemminkin kuin ihmiset perinteelle: "[Romanien v]aellushistorian tunteminen tulee kiinnostavaksi sekä venäläisten estradityyliä että romanien omien laulujen arkaaisuuden selvittelyssä" (s. 14). Musiikkia käyttävän yhteisön sijaan tarkastelun kohteena ovat muun muassa mustalaismusiikin tutkijat. Kantavana ideana toteutus toimii.

Sävelmäanalyysien ja sävelmien vertailun kannalta ongelmallisinta tutkimuksessa on nykyisen ja ajankohtaisen aineiston puute sekä edellä mainittuihin liittyvä lähdekriittinen lähestymistapa. Sävelmäanalyysissa (s. 103–143) on käyty läpi nuotinnoksista motiivit, melodiset ja harmoniset liikkeet, joista jälkimmäisistä on ikävä kyllä harmittavan vähän mainintoja. Tosin Blomster toteaa: "Tutkimuksen aineistona olleista toisinoista suurin osa on esitetty ilman säestystä. Tämä onkin loogista, sillä aineistoni on painottunut 1960- ja 1970-lukujen vaihteeseen." (S. 57.) Perustelu on oikeutettu, sillä instrumentaalimusiikki ja säestyskäytänteet ovat yleistyneet romanien keskuudessa verraten myöhään. Varhaisemmista tallenteista puuttuvat usein myös ns. kontekstidat laulujen sosiaalisesta ympäristöstä. Tämän lähdekriittisen ongelman Blomster tuo esiin.



Eriyisen mielenkiintoinen on Suomen romanien musiikin tulkintaristiriitaa käsittelevä luku (III/4), jossa Blomster tarkastelee erilaisia romanien estradimusiikkiin vaikuttavia tekijöitä. Esiin nousevat kertaalleen tulkinnat laulullisuudesta instrumentaalimusiikin sijaan, musiikin ammattilaisuuden vähäisyys ja romaniasutuksen maaseutuvaltaisuus. Blomster on kuitenkin löytänyt aineistostaan uudenlaisia tulkintoja ja havaintoja muun muassa Suomen romanivähemmistön eristyneisyydestä verrattuna muun Euroopan romaniväestöön. Blomster onkin oikeassa tulkitessaan seuraavasti: "Ulkopuolisten vaikutteiden myöhäisen saapumisen vuoksi estradimustalaismusiikki kehittyikin Suomessa omaksi tyylikseen vasta 1960-luvulla" (s. 97). Nämä tulkinnat sopivasti teoreettisesti läpi-valaistuna takaavat jatkossakin mielenkiintoisia tutkimusnäkökulmia.

Blomster on tehnyt arvokasta ja ansiokasta työtä erityisesti mustalaissävelmien mutta myös romanimusiikin varhaisen historian kokoavassa tarkastelussa ja vertailussa, etenkin mustalaismusiikkiin liittyvien mielikuvien rakentumisen osalta. Kumpikin lähestymistapa tuottaa hedelmällistä satoa. Ongelmanasettelussa esiintyviä ongelmiaakaan, kuten työn hienoista hajanaisuutta, ei tutkimuksessa salattu. Tutkimus on epäilemättä antoisaa luettavaa niin musiikintutkijoille kuin romanien historiasta ja kulttuurista kiinnostuneille.

Kirjallisuus

- Alenius, Kari 1996. *Ahkeruus, edistys, ylimielisyys. Virolaisten Suomi-kuva kansallisen heräämisen ajasta tsaarinvallan päättymiseen (n. 1850–1917)*. Oulu: Pohjoinen & Pohjois-Suomen historiallinen yhdistys.
- Blomster, Risto 1995. *Mustalaislaulun kaksi tyyliä. Suomalaisen mustalaislaulun tyyli ja niiden sulautumat sekä yhteydet virolaiseen mustalaissävelmistöön*. Julkaisematon etnomusikologian pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto, Musiikintutkimuksen laitos.
- Ganander, Christfrid 1780. *Undersökning om De så kallade Tattare eller zigeuner, Cingari, Bohemiens, Deras härkomst, Lefnadssätt, Språk m.m. Samt om, när och hwarest några satt sig ner i Sverige*.
- Kopsa-Schön, Tuula 1996. *Kulttuuri-identiteetin jäljillä: Suomen romanien kulttuuri-identiteetistä 1980-luvun alussa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Saha, Hannu 1996. *Kansanmusiikin tyyli ja muuntelu*. Kansanmusiikki-instituutin julkaisuja 39. Kaustinen: Kansanmusiikki-instituutti.
- Åberg, Kai 2002. *"Nää laulut kato kertoo mejän elämästä": tutkimus romanien laulukulttuurista Itä-Suomessa 1990-luvulla*. Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 8. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura.

FT Kai Åberg (kai.aberg@kolumbus.fi) toimii tutkijana Joensuun yliopistossa ja kitaransoitonopettajana Joensuun ja Juuan kansalaisopistoissa. Hänen tämänhetkisen tutkimuksensa kohteena ovat joensuulaiset musiikkiyhteisöt, ryhmäidentiteetti ja musiikillinen orientaatio.



Musiikkiopisto ja musiikkikasvatuksen etiikka

Mikko Anttila

Lehtonen, Kimmo: *Maan korvessa kulkevi... Johdatus postmoderniin musiikkipedagogiikkaan*. Turun yliopiston kasvatustieteiden tiedekunnan julkaisuja B: 73. Turku: Turun yliopisto, 2004.

Suomalaista musiikkikasvatusta pidetään monella tavoin erinomaisena. Meillä on suhteellisen tiheä valtion tukema musiikkioppilaitos- ja ammattiorkesteriverkosto, jossa klassisen konserttimusiikin asema on vankkumaton. Musiikkioppilaitokset musiikkileikkikouluista ja musiikkiopistoista aina Suomen ainoaan musiikkiyliopistoon Sibelius-Akatemiaan asti tuottavat kansainvälisiä tähtiä tasaiseen tahtiin. Viime vuosina käsitys musiikista on kuitenkin alkanut julkisessa keskustelussa muuttua ja muun muassa musiikkioppilaitosten ja orkestrojen musiikkikäsitystä on vaadittu laajentumaan. Toinen voimakkaasti muuttunut tekijä on kasvatustieteen käsitys musiikinoppimisesta ja -opettamisesta. Oppimista ei enää nähdä tiedon ja traditioiden siirtymisenä opettajasta oppilaaseen vaan oppijan aktiivisena tietojen, tunnekokemusten ja taitojen konstruoimisena omassa elämäntilanteessaan ja osana sosiaalista kontekstia.

Suomalaista musiikin, musiikkikasvatuksen ja musiikkikulttuurin tutkimuksen todellisuuskuvaa on ilmestynyt pöyhimään teos, joka filosofisesta, psykodynaamisesta ja sosiologisesta näkökulmasta ravistelee suomalaisen musiikkielämän ja -kasvatuksen erilaisia vinoutumia. Musiikkiterapian ja -kasvatuksen keskeisenä kehittäjänä ja tutkijana tunnetun Kimmo Lehtosen uusin kirja *Maan korvessa kulkevi... Johdatus postmoderniin musiikkipedagogiikkaan* pyrkii herättelemään kriittistä tietoisuutta musiikkioppilaitosten todellisuudesta ja kehittämään sitä kautta musiikkikasvatusta entistä inhimillisemmäksi. Samalla teos syväluotaa myös musiikin merkityksiä ja suomalaisen musiikkikulttuurin rakenteita.

Lehtosen lähtökohta on selkeän postmoderni: suuri kertomus on kuollut ja jokaisen on rakennettava tai jokainen pääsee rakentamaan sen sijalle oman pienen, ihmisen kokoisen kertomuksensa. Postmoderni ajattelu arvostaa yksilöllisyyttä, erilaisuutta ja toiseutta vastustaen totalisoivia ratkaisumalleja myös kasvatuksessa ja taiteessa. Tällaisesta näkökulmasta käsin Lehtonen suuntaa katseensa musiikkikasvatuksen myyttisten rakenteiden ja piilotetun vallankäytön problematiikkaan. Jotkut parhaiten menestyneet poikkeusyksilöt, sankarit, ovat nousseet musiikkioppilaitosjärjestelmästä voittajina. He ovat päässeet julkisuuden paisteeseen ja tuoneet musiikin kolonialisoidussa todellisuudessa kunniaa Suomelle. Mutta monien muiden osana on ollut hävitä kilpailu, epäonnistua ja pettyä. Heidän kohdallaan musiikkiopiston musta aurinko on loukannut

ARVOSTELUT MUSIIKKI 3/2004 — 116





minuutta ja tuottanut häpeä-raivoa. Monet pettyneet, entiset musiikkiopistolaiset ovat menettäneet soittoharrastuksensa ehkä lopullisesti. Juuri tällaisille ihmisille Lehtonen on kirjassaan antanut äänen. Painavasta annistaan huolimatta teos on helppolukuinen, sillä Lehtosen kieli on värikästä ja teksti etenee loogisesti.

Teoksensa alussa Lehtonen määrittelee suomalaisen musiikkioppilaitosinstituution suurimmaksi ongelmaksi pyrkimyksen liialliseen tehokoulutukseen, eräänlaiseen muusikkobroilerien liukuhinakasvatukseen. Järjestelmä rekrytoi piiriinsä mahdollisimman suuren määrän tarjokkaita usein jo varhaiskasvatusiässä. Sen jälkeen heitä aletaan lajitella toisaalta sopiviin ja päteviin, toisaalta "lahjattomiin" ja "laiskoihin". Tällainen järjestelmä tuottaa väistämättä suuren määrän musiikin suhteen traumatisoituneita, järjestelmästä syrjäytyneitä ihmisiä. Käytäntö on ristiriidassa opetushallituksen määrittelemien opetussuunnitelman perusteiden kanssa, joiden mukaan taiteen perusopetuksen tulee muun muassa luoda edellytyksiä hyvän musiikkisuhteen syntymiselle ja musiikin elämänikäiselle harrastamiselle, tukea oppilaan henkistä kasvua ja persoonallisuuden lujittumista sekä luovuuden ja sosiaalisten taitojen kehittymistä. Musiikkioppilaitoksilla on edessään kasvun paikka; olisi tehtävä syvällisiä muutoksia, jotta toiminta olisi opetushallituksen määrittelemien tavoitteiden suuntaista.

Samaa teemaa on varovaisesti sivunnut myös opetusministeriön asettama *Musiikkialan ammatillisen koulutuksen määrällistä ja laadullista kehittämistä arvioiva työryhmä*, joka loppuraportissaan vuonna 2002 piti ongelmallisena peruskoulutuksen perinteistä ammattimaista suuntautuneisuutta, keskeyttäneiden suurta osuutta aloittaneista sekä koulutustarjonnan yksiuotteista suuntautumista klassiseen musiikkiin. Lehtonen perää kirjassaan musiikkiopistopedagogiikan etiikkaa. Hän ei hyökkää erityislahjakkaiden korkeatasoista kasvatusta vastaan vaan vaatii ottamaan huomioon myös muut soitonopiskelijat opetussuunnitelman perusteiden hengessä. Hän ei myöskään arvostele erityisesti taidemusiikkia ja sitä opettavia ihmisiä vaan arvioi kriittisesti sen koulutusinstituutioiden luotuneita rakenteita ja toimintaa. Tässä suhteessa jokaisen musiikkiopistojen käytäntöjä tuntevan lienee myönnettävä, että Lehtonen paljastaa keisarin alastomuuden.

Yksi Lehtosen premisseistä on, että musiikki on alkuperältään psyykinen prosessi, jonka ontologinen olemus on yksilön psyyken sisäinen. Ääni on siten musiikin ilmentymä, ei sen olemus. Tämä on luonnollinen syvyytyspsykologinen lähtökohta. Se eroaa kuitenkin mielenkiintoisella tavalla viime aikoina paljon keskustelua herättäneestä praksiallisesta musiikkikasvatustähtämyksestä (mm. Elliott 1995), joka näkee musiikin erilaisina inhimillisinä käytäntöinä. Lehtonen määrittelee musiikkikasvatuksen päämääräksi ensisijaisesti oppilaan kokonaisvaltaisen ihmisenä kasvamisen, johon musiikin harjoittaminen voi antaa oivalliset mahdollisuudet. Tähän on optimaaliset edellytykset silloin, kun musiikinharjoittaminen ja musiikkikasvatus tapahtuu pakottomassa ja omaehtoisessa ilmapiirissä. Kuitenkin kulttuurissamme musiikilla on vahva, traumatisoiva kaksoissidos, joka kytkeytyy musiikkiin liittyvään symmetrisen ja asymmetrisen logiikan (ks.





myös Välimäki 1998) väliseen ristiriitaan: virallisesti korostetaan luovuutta ja vapaata ilmaisua, mutta toiminta edustaa tiukkoja sääntöjä, kaavamaisuutta, virheiden etsimistä ja kovaa kilpailua. Tässä mielessä klassinen musiikkikulttuuri, johon musiikkiopistotkin kiinteästi liittyvät, perustuu asymmetriseen rationalismiin. Lehtonen kirjoittaa (s. 29):

Klassisesta musiikista on tullut loogisen ajattelun ja siihen perustuvien käytäntöjen – normien, erottelujen, kaavojen, sääntöjen sekä analyysien verbaalinen temmellyskenttä. Musiikkioppilaitokset ovat konservatorioita, joissa konservoidaan vanhoja käytäntöjä ja vanhaa musiikkia niihin mitään lisäämättä tai pois ottamatta. Musiikkikritiikistä on tullut musiikkipoliittinen lyömäase, joka pysyttää vanhoja käytäntöjä, mutta joka ylittää ainoastaan musiikin pintastruktuurin sanalliseen kuvailuun.

Lehtonen näkee lähinnä Freudin, Jungin ja Frommin pohjalta musiikkiinstituutioilla monenlaisia uskonnollisia piirteitä. Musiikkioppilaitokset ovat kuin luostareita, joissa vaalitaan ja valvotaan alan parhaiden traditioiden, pyhän perimätiedon puhdasoppisuutta. Opintojen jokaisessa vaiheessa suuri osa oppilaista syrjäytyy ja vain pieni korkeammalle voimalle antautunut osa ohjataan kaikkein pyhimpään saamaan ankaran kilvoittelun ja itsensä kieltämisen päätteeksi osansa järjestelmän arvokkuudesta ja arvovallasta. Uskonto antaa ihmiselle identiteetin, aseman ja arvostuksen. Ehdoton uskonnollinen asennoituminen tuo myös varmuuden omasta oikeutuksesta ja oikein tekemisestä. Tällainen valikoiva järjestelmä takaa sen, ettei vallan huipulle koskaan pääse henkilöitä, joilla on kriittinen suhde järjestelmään. Järjestelmä ei hyväksy liikaa individualismia. Kontrolli ei siis koske vain opiskelijoita vaan kaikkia järjestelmässä toimivia. Kentällä toimivat opettajat eivät edusta vain itseään vaan järjestelmän pyhää arvovaltaa, jolle heidän täytyy olla lojaaleja ja jota heidän täytyy toiminnassaan vaalia.

Yksi kirjan läpikäyviä teoreettisia lähtökohtia on ajatus piilo-opetussuunnitelmasta. Donald Broadya (1986, 99) mukailen piilo-opetussuunnitelman voi määritellä opettajien tiedostamattomiksi kasvatukselliseksi tavoitteiksi, joiden avulla pyritään sosiaalistamaan oppilaat olemassa olevaan kulttuuriin samalla kun heille näennäisesti opetetaan jotain aivan muuta. Musiikkioppilaitoksissa kirjoitettu opetussuunnitelma jää hyvin usein pölyttymään rehtorin kirjahyllyyn. Opettajat eivät tunne sitä eikä sillä siten ole merkitystä käytännön opetustyölle (ks. Kurkela & Tawaststjerna 1999, 105–109). Opetussuunnitelman korvaa yleensä Suomen musiikkioppilaitosten liiton kurssitutkintovaatimukset. Tällainen tilanne jättää kentän vapaaksi piilo-opetussuunnitelmalle. Lehtonen pitää piilo-opetussuunnitelman yhtenä tärkeimpänä muotona kurssitutkintojärjestelmää. Musiikkioppilaitossysteemi on rakennettu siten, että kaikki sen täysivaltaiset jäsenet ovat läpikäyneet kurssitutkintojärjestelmän, jossa laitokset, instrumentit, opettajat ja oppilaat ovat järjestyneet hierarkioiksi. Tällainen hegemoninen ilmiö tarjoaa kentän ideologiselle hallinnalle ja ohjelmaan sopimattomien kulttuurimuotojen alistamiselle. Foucault'laisen panoptikonin tavoin koneisto tekee vallan automaattiseksi ja epäyksilöi sen. Lehtonen näkee täl-





laisen järjestelmän kriisissä, koska musiikin funktiot ovat yhteiskunnassamme muuttuneet.

Lehtonen haastaa lukijaa pohtimaan musiikkioppilaitosjärjestelmän perimmäisiä kysymyksiä: mitkä ovat sen taustafilosofiat, arvot, tehtävät ja tavoitteet sekä miten tavoitteisiin voidaan päästä? Hän myös luo perustaa, jolle lukija voi vastauksensa rakentaa. Kirja ei pelkästään osoittele vinoutumia vaan tarjoaa myös monia mielekkäitä käytännön tason malleja, joilla nykyjärjestelmää on mahdollista parantaa. Uudelleenajattelun on lähdettävä yksilöstä, ei ylhäältäpäin; vain siten se voi olla käytäntöihin ankkuroituvaa ja jatkuvaa. Lehtonen kirjoittaa, että kasvun idut on etsittävä musiikkiopistoissa toimivista ihmisistä itsestään, jotka aikaisemmista rutiineista luopuessaan voivat tuntea kasvavansa ihmisinä ja saavansa työhönsä lisää liikkumatilaa ja vastuuta. Avoimen vuorovaihtuksen, täydennyskoulutuksen, työnohjauksen ja mentoroinnin merkitys tulisi huomata perinteisen oppipoika–mestari-pedagogiikan kehittämiseksi vastaamaan paremmin nykyajan haasteisiin. Myös Kari Kurkela ja Erik T. Tawaststjerna (1999, 117–118) ovat korostaneet musiikkioppilaitosten opettajien täydennyskoulutuksen ja työnohjauksen merkitystä. Laitoksissa sitä ei kuitenkaan aina ymmärretä: Marja-Leena Pernun (1999, 87) selvityksen mukaan musiikkioppilaitokset kohdistavat rehtorien ja opettajien täydennyskoulutukseen keskimäärin vain noin 0,5 % palkkausmenoista, mikä on selvästi vähemmän kuin koulutusorganisaatioissa yleensä.

Kirja päättyy visioihin suomalaisen musiikkikulttuurin tulevaisuudesta. Lehtonen (154–155) ennustaa, että

[a]ikaisemmin erillään olleet musiikkisuuntaukset tulevat entistä enemmän sekoittumaan keskenään. Uusi musiikki ammentaa merkityksensä monista eri kulttuureista ja lähteistä. Jälkimodernissa kaikki virtaa, muuttuu ja yhdistyy. [– –] Postmodernissa musiikkikulttuurissa myös maut, hierarkiat ja raja-aidat rikkuvat ja musiikki ilmentää globalisaation myötä entistä enemmän maailmanmusiikin ilmaisukeinoja. [– –] Jälkimodernissa maailmassa musiikin keskeinen tehtävä on niin kulttuurien kuin ihmistenkin välisen kommunikaation ja suvaitsevaisuuden edistäminen, erilaisuuden ymmärtäminen ja hyväksyminen sekä jokaisen ihmisen henkilökohtaisen luovuuden, tunneilmaisun sekä mielenterveyden edistäminen.

Musiikkisuuntausten entistä nopeampi sekoittuminen on ollut todellisuutta jo jonkin aikaa informaatioteknologian ja viestinnän kiivaan kehityksen tuloksena. Lehtosen ennustukseen voikin lisätä vielä yhden tulevaisuuden musiikkikulttuurin ominaisuuden: samalla kun eri suuntaukset sekoittuvat, syntyy myös aina kiihtyvällä tahdilla uusia entistä yksilöllisempiä ja jännittävämpiä suuntauksia. Lehtonen viittaakin tähän sanoessaan, että tulevaisuuden haasteena on musiikillisen erilaisuuden, spontaaniuden, toiseuden, vaiennetun ja vähempiarvoisena pidetyn arvostaminen ja näkyviin tuominen.

Lehtosen uusin teos ei ole tietenkään syntynyt tutkimuksellisesta tyhjiöstä. Soitonopiskelua, musiikkiopistopedagogiikkaa ja musiikin psykodynaamiikkaa on tutkittu aiemminkin. Keskeinen virstanpylväs on Kurkelan *Mielen maisemat ja musiikki* (1993), joka käsittelee monipuolisesti soitonopiskelun ja -opetuksen psykodynaamiikkaa lähinnä brittiläisen psykoanalyttisen koulukunnan ajattelun





pohjalta. Parin viime vuosikymmenen aikana on julkaistu useita muusikoiden ja taiteilijoiden kehittymistä käsitteleviä tutkimuksia (esim. Bastian 1989, Manturzewska 1990 ja Sosniak 1985). Suomessa on aiheesta ilmestynyt viime vuonna muun muassa kaksi väitöskirjaa. Airi Hirvosen (2003) *Pikkupianistista musiikin ammattilaiseksi – solistisen koulutuksen musiikinopiskelijat identiteettinsä rakentajana* tutkii menestyneiden piano-opiskelijoiden kehitystä lahjakkuus- ja identiteettiteoreettisesta näkökulmasta. Pirre-Pauliina Maijalan (2003) väitöskirjassa *Muusikon matka huipulle – soittamisen eksperttiys huippusoittajan itsensä kokemana* tutkimuskohteena ovat nuoret suomalaiset huippumuusikot. Hän kuvaa lähestymistapaansa musiikkipsykologiseksi, ja myös hänen tutkimuksensa teoreettinen tausta perustuu lähinnä lahjakkuus- ja eksperttisteorioihin. Hirvosen ja Maijalan tutkimusten kohdejoukkona ovat opinnoissaan hyvin menestyneet muusikot. Erja Kosonen (2001) on puolestaan tutkinut eritasoisia pianonsoittajia eksistentiaalisen fenomenologian, hermeneutiikan ja holistisen ihmiskäsityksen perspektiivissä. Antti Juvosen (2000) väitöskirjan aiheena ovat musiikilliset orientaatiot ja musiikkiharrastuksen merkitys yksilön elämässä. Musiikkiopistoja on tutkittu jonkin verran myös oppilaitostasolla. Esimerkiksi Terhi Heino ja Maija-Liisa Ojala (1999) ovat toimittaneet kirjan, jossa opetusministeriön ja opetushallituksen tulossopimukseen liittyen arvioidaan valtionosuutta saavien musiikkioppilaitosten musiikin perusopetusta. Lisäksi Suomessa on ilmestynyt kaksi väitöskirjaa soitonopiskelusta osana luokanopettajakoulutusta (Anttila 2000; Oksanen 2003).

Lehtosen teos täydentää arvokkaalla tavalla aikaisempaa soitonopiskelua käsittelevää tutkimusta. Sen näkökulma on laajempi kuin edellä mainituissa tutkimuksissa sulauttaessaan teoreettiseen viitekehykseensä monipuolisesti filosofia, psykoanalyttista, semioottista ja sosiologista kirjallisuutta. Tällaista teosta ei voi kirjoittaa onnistuneesti, ellei tekijä kykene syvällisesti samastumaan tutkimuskohteisiinsa ja välittämään heidän kokemuksensa lukijalle. Myös tässä suhteessa Lehtonen on onnistunut erinomaisesti. Hänen empaattinen suhtautumisensa tutkimuksen kohteena oleviin soitonopiskelijoihin tuottaa arvokasta uutta tietoa, josta heijastuu elävän elämän koko kirjo. Teos on siten sekä teoreettiselta että empiiriseltä anniltaan poikkeuksellisen painava. Se antaa monenlaista ajattelemisen aihetta sekä tutkijoille että käytännön opetus- ja hallintotyössä oleville. Uskon, että moni musiikkioppilaitoksissa opiskellut löytää kirjasta itsensä.

Lehtosen uusin teos on merkittävä puheenvuoro suomalaisessa musiikkikulttuurissa, eikä tämän kaltaista kirjallisuutta muuallakaan ole paljon kirjoitettu. Toivottavasti teos käännetään englanninkielelle ja tuodaan siten myös ulkomaisten tutkijoiden ja musiikkikasvattajien ulottuville.



Kirjallisuus

- Anttila, Mikko 2000. *Luokanopettajaopiskelijoiden pianonsoiton opiskelumotivaatio ja soittotuntien tunneilmapiiri Joensuussa, Jyväskylässä ja Petroskoissa*. Joensuun yliopiston kasvatustieteellisiä julkaisuja 58. Joensuu: Joensuun yliopisto.
- Bastian, Hans Günther 1989. *Leben für Musik. Eine Biographie-Studie über musikalische (Hoch-)Begabungen*. Mainz: Schott.
- Broady, Donald 1986. *Piilo-opetussuunnitelma: mihin koulussa opitaan*. Jyväskylä: Gummerus.
- Elliott, David J. 1995. *Music Matters. A New Philosophy of Music Education*. New York, NY: Oxford University Press.
- Heino, Terhi & Maija-Liisa Ojala (toim.) 1999. *Musiikkioppilaitosten perusopetuksen arviointi 1998*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Hirvonen, Airi 2003. *Pikkupianisteista musiikin ammattilaisiksi – solistisen koulutuksen musiikinopiskelijat identiteettinsä rakentajana*. Acta Universitatis Ouluensis E Scientiae Rerum Socialium 61. Oulu: Oulun yliopisto.
- Juvonen, Antti 2000. *...Johdynllakin on univormu, heimovaatteet ja -kampa... Musiikillisen erityisorientaation polku musiikkiminän, maailmankuvan ja musiikkimaun heijastamina*. Jyväskylä studies in the arts 70. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Kosonen, Erja 2001. *Mitä mieltä on pianonsoitossa? 13–15-vuotiaiden pianonsoittajien kokemuksia musiikkiharrastuksesta*. Jyväskylä studies in the arts 79. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Kurkela, Kari 1993. *Mielen maisemat ja musiikki. Musiikin esittämisen ja luovan asenteen psykodynaamikka*. Sibelius-Akatemian Musiikin tutkimuslaitoksen julkaisusarja 11. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Kurkela, Kari & Erik. T. Tawaststjerna 1999. Analyysi kuuden musiikkiopiston toiminnasta ja ajatuksia musiikin perusopetuksen järjestämiseksi. Teoksessa ks. Heino & Ojala (toim.) 1999. 89–152.
- Maijala, Pirre-Pauliina 2003. *Muusikon matka huipulle – soittamisen eksperttiys huipusoittajan itsensä kokemana*. Sibelius-Akatemia, Studia Musica 20. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Manturzewska, Maria 1990. A Biographical Study of the Life-Span Development of Professional Musicians. *Psychology of Music* 18 (2): 112–139.
- Oksanen, Anja 2003. *Digitaalisia oppimateriaalisovelluksia luokanopettajakoulutuksen pianonsoiton opetuksessa*. Helsingin yliopiston Opettajankoulutuslaitoksen tutkimuksia 244. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Pernu, Marja-Leena 1999. Musiikkioppilaitosten taloudellisuus. Teoksessa ks. Heino & Ojala (toim.) 1999. 67–88.
- Sosniak, Lauren A. 1985. Learning to Be a Concert Pianist. Teoksessa *Developing Talent in Young People*. Toim. B. S. Bloom. New York, NY: Ballantine Books. 19–67.
- Välimäki, Susanna 1998. Musiikin ei-kielellinen merkitysmaailma. *Musiikki* 4: 371–393.

KT, diplomipianisti, MO Mikko Anttila (mikko.anttila@joensuu.fi) toimii lehtorina Joensuun yliopistossa Soveltavan kasvatustieteen laitoksessa.



Suomen musiikintutkijoiden 9. valtakunnallinen symposium

Jyväskylän yliopistossa 17.–19. maaliskuuta 2005

Esitelmäpyyntö

Suomen musiikkitieteellinen seura ja Suomen etnomusikologinen seura järjestävät yhdeksännen Suomen musiikintutkijoiden symposiumin Jyväskylän yliopistossa 17.–19.3.2005. Paikallisista järjestelyistä vastaa Jyväskylän yliopiston musiikin laitos sekä Suomalainen musiikkikampus.

Symposiumin teema on "Empiirinen musiikintutkimus", mutta symposiumiin pyydetään esitelmää kaikilta musiikintutkimuksen alueilta: musiikkitieteestä, etnomusikologiasta, musiikkikasvatuksesta, populaarimusiikin tutkimuksesta, musiikkiterapiasta, musiikkisosiologiasta, akustiikasta, musiikkipsykologiasta, musiikin tutkimuksen sovelluksista jne. Symposiumin tulee osallistumaan ulkomaisia kutsuvieraita. Tällä hetkellä osallistumisensa on varmistanut musiikkitiedettä ja psykologiaa tutkimuksessa yhdistänyt professori Eric Clarke (Sheffieldin yliopisto, Englanti).

Symposiumin järjestelytoimikunta pyytää ehdotuksia esitelmiksi ja postereiksi. Ehdotuksiin on liitettävä yhteystietojen ja otsikon lisäksi lyhyt, enintään 2000 merkin mittainen kuvaus aiheesta sekä tieto siitä, onko kyseessä esitelmä vai posterit. Esitelmässä tarvittava laitteisto tulee myös ilmoittaa ehdotuksen ohessa. Symposiumin kielenä ovat suomi, ruotsi ja englanti.

Ehdotukset tulee toimittaa 30.11.2004 mennessä, mieluiten sähköpostina osoitteeseen ptee@jyu.fi. Postitse ehdotukset voi toimittaa osoitteeseen Tuomas Eerola, Musiikin laitos, Jyväskylän yliopisto, PL 35, 40014 Jyväskylän yliopisto. Hyväksymisestä ilmoitetaan 20.12.2004. Hyväksytyistä esitelmistä ja postereista pyydetään kirjoittamaan lyhyt artikkeli (4 s.) symposium-julkaisuun. Artikkelit tulee palauttaa 1.3.2005 mennessä. Artikkelin kirjoittamiseen liittyvistä yksityiskohdista tiedotetaan myöhemmin verkossa (<http://www.jyu.fi/musica/symposium/>).

Lisätietoja prof. Petri Toiviainen (014 260 1353, ptoivai@jyu.fi)

Tervetuloa 9. Suomen musiikintutkijoiden symposiumiin!

Järjestelytoimikunnan puolesta
Tuomas Eerola
Musiikin laitos, Jyväskylän yliopisto





Ohjeita kirjoittajille

Musiikki-lehdessä julkaistaan pääsääntöisesti suomen- ja ruotsinkielisiä artikkeleita. Tästä voidaan poiketa vain erityisen perustellussa erikoistapauksessa, jolloin kirjoittajan on sekä esitettävä kirjallinen perustelu artikkelinsa julkaisemiselle *Musiikissa* että huolehdittava artikkelin kielentarkastuksesta. Julkaistaviksi tarkoitetut käsikirjoitukset toimitetaan ensi vaiheessa lehden päätoimittajalle mieluiten sähköpostin liitetiedostona tai levykkeellä. Artikkelit lähetetään ilman kirjoittajan nimeä asiantuntijalausuntokierrokselle, minkä jälkeen kirjoittaja saa artikkelistaan kirjallisen palautteen mahdollisine parannusehdotuksineen. Julkaisukuntoon saatettu artikkeli toimitetaan päätoimittajalle samoin ohjein kuin käsikirjoituskin.

Tekstin tallennusmuoto

Tiedostomuodon pitää olla jonkin yleisen tekstinkäsittelyohjelman käyttämä (esim. Word, WP, MacWrite, Claris). Ohjelmakohtaisen tallennusmuodon lisäksi kirjoitus tallennetaan varmuuden vuoksi myös rtf-muodossa, joka on siirtokelpoinen muoto. Kirjoitukset toimitetaan sähköpostin liitetiedostona tai levykkeellä.

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 kaavaeditorilla laadittuja kaavoja ei saa käyttää. Tekstinkäsittelyohjelman viiteautomaattikkaa ja yksinkertaisia tabuloituja taulukoita voi käyttää, mutta jos kyseessä on jokin monimutkaisempi elementti, se kannattaa mieluummin toimittaa taittavaksi kaaviona (ks. "Kaaviot, nuottiesimerkit ja kuvat").

Ajatusviiva kirjoitetaan tekstiin puolipitkänä viivana "—" (ei "-" eikä "—"). Lainausmerkkeinä käytetään tavallisia lainausmerkkejä eli "lainaus" (ei "lainaus" eikä "lainaus"). 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. Laulujen nimet merkitään lainausmerkein. 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-automaattikalla. Jos ohjelma ei sisällä automaattikkaa, voi numeroidut viitteet sijoittaa tekstin loppuun luet-



teloksi. 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. 242–244.

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. Volyymejä 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. tallennetaan esim. TIFF-, JPEG- tai GIF-muotoisina. Valokuvat voi toimittaa taittajalle skannattuna. Resoluution on oltava vähintään 300 dpi, mieluummin enemmän. Nuottiesimerkkien laatimisessa on syytä välttää NoteWriter- ja Encore-ohjelmien käyttöä niiden luomien dokumenttien huonon siirtokelpoisuuden vuoksi. Finale-nuotinkirjoitusohjelman käyttöä suositellaan. Tallennettaessa kuvia pdf-tiedostona on fontit upotettava tiedostoon.

Kuvan tai kaavion suurin mahdollinen koko on 176 x 250 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 taitajaan.

Musiikki-lehden toimitus





Suomen Musiikkitieteellisen Seuran julkaisut

Acta Musicologica 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. 6,70 €
- AMF 7 Pajamo Reijo: *Suomen koulujen laulunopetus vuosina 1843–1881*, HKI 1976, 226 s. 6,70 €
- AMF 8 Vainio Matti: *Diktonius: modernisti ja säveltäjä*. HKI 1976, 472 s. 6,70 €
- AMF 9 *Juhlakirja E. Tawaststjernalle*. Keuruu 1976 — Loppuunmyyty!
- AMF 10 Oramo Ilkka: *Modaalinen symmetria. Tutkimus Bartokin kromatiikasta*. HKI 1977, 197 s. 8,40 €
- 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 sinfoniaista*. HKI 1979, 181 s. 8,40 €
- AMF 13 Seppälä Hilikka: *Bysanttilaiset ekhokset ja ortodoksinen kirkkolaulu Suomessa*. HKI 1981, 302 s. 8,40 €
- AMF 14 Heiniö Mikko: *Innovaation ja tradition idea. Näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan*. HKI 1984, 364 s. 8,40 €
- AMF 15 Kurkela Kari: *Note and Tone. A semantic analysis of conventional music notation*. HKI 1986, 161 s. 11,70 €
- AMF 16 Louhivuori Jukka: *Veisuun vaihtoehdot. Musiikillinen distributio ja kognitiiviset toiminnot*. JKL 1988, 324 s. 11,70 €
- AMF 17 Pekkilä Erkki: *Musiikki tekstinä. Kuulonvaraisen musiikkikulttuurin analyysiteoria ja metodi*. JKL 1988, 335 s. 11,70 €
- AMF 18 Huttunen Matti: *Modernin musiikinhistorian kirjoituksen synty Suomessa*. HKI 1993 17 €
- 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 €
- AMF 23 Huovinen Erkki: *Pitch-Class Constellations. Studies in the Perception of Tonal Centricity*. Turku, 2002. 25 €



AMF 24 AMF 24. Eerola Tuomas, Louhivuori Jukka ja Moisala Pirkko (toim.): *Johdatus musiikintutkimukseen*. Vaasa, 2003. 35 €

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. 6,70 €
- 3 Karma Kai: *Musiikkipsykologian perusteet*. HKI 1986, 94 s. 6,70 €
- 4 la Motte Diether de: *Harmoniaoppi*. (suom. Mikko Heiniö) Vantaa 1987, 260 s. 11,70 €

Den gemensamma tonen. Raportti seminaarista "Det gemensamma rikets musikskatter". 6,70 €

Suomen musiikkitieteellinen seuran julkaisemaa *Johdatus musiikintutkimukseen* -kirjaa myydään Helsingin, Jyväskylän, Tampereen ja Turun yliopistojen musiikkitieteen laitoksilla, Akateemisessa kirjakaupassa, Ostinatossa (Sibelius-Akatemia, puh. 09-443 116) ja Tiedekirjassa (Helsinki, puh. 09-635 177, s-posti: tiedekirja@tsv.fi). Julkaisuja voi myös tilata seuran sihteeriltä (Suomen Musiikkitieteellinen Seura, Musiikkitieteen laitos, Arwidssoninkatu 1, 20014 Turun yliopisto, s-posti: sanqvi@cc.jyu.fi). Voit tilata julkaisuja myös kaavakkeella verkon kautta seuran sivuilta (<http://www.jyu.fi/musica/mts>). Hinnat alv 0 %.

Musiikki-lehdet (neljä numeroa vuodessa)

Musiikki 1993–2003 6,70 € numero

Musiikki 1984–1992 5,00 € numero

Musiikki 1980–1983 3,40 € numero

Musiikki 1971–1979 1,70 € numero

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



Musiikki 4/2004

Sisällys
4/2004 (34. vuosikerta)

Pääkirjoitus

Susanna Välimäki: Vapaa kommunikaatio ja yliopiston idea 3

Artikkelit

Riitta Rainio: Suomen myöhäisrautakautiset kulkuset, kellot ja
kellonmuotoiset riipukset – äänimaiseman arkeologiaa 7

Tarja Rautiainen-Keskustalo: Affektien vallassa? – kulturisoituminen,
elämismaailmat ja kuluttajuus 2000-luvun musiikkikulttuurissa .. 23

Tuukka Ilomäki: Sävelluokkayhdistelmien lukumäärien laskemisesta 36

Timo Leisiö: Euraasian kymmenen lauluoppia II.
Heksatoniikka ja sulautumamoodit 55

Katsaukset, puheenvuorot, arvostelut

Lauri Väkevä: Kasvatuksen taide ja taidekasvatus.
Estetiikan ja taidekasvatuksen merkitys John Deweyn
naturalistisessa pragmatismissa 94

Jukka Louhivuori: Musiikkikasvatuksen filosofian juuria etsimässä
(Lauri Väkevä, *Kasvatuksen taide ja taidekasvatus. Estetiikan ja taidekasvatuksen
merkitys John Deweyn naturalistisessa pragmatismissa*, 2004) 100

Pekka Jalkanen: Suomalaisten mustalaislaulujen tyylit
(Risto Blomster, *Suomalaisten mustalaislaulujen tyylit.
Mustalaismusiikki mielikuvissa, estradeilla ja omissa joukoissa*, 2004) 103

Erkki Huovinen: Johdatusta empiriseen musiikintutkimukseen
(Eric Clarke & Nicholas Cook (toim.), *Empirical Musicology. Aims,
Methods, Prospects* 2004) 108



Musiikki-lehden ilmoitushinnat; **Etusäkansi** 200 euroa; **Muut sivut** 1/1 s. 180 euroa; **1/2 s.** 100 euroa; **1/4 s.** 60 euroa; **Toistoalennus** 25 %. Kaikki ilmoitukset ovat mustavalkoisia. Alv sisältyy hintoihin. Ilmoitusasioita hoitaa lehden päätoimittaja Susanna Välimäki, Taiteiden tutkimuksen laitos, Musiikkitiede, PL 35, 00014 Helsingin yliopisto, (09) 191 24674; 050 3318 623; susanna.valimaki@helsinki.fi

Toimituksen osoite: Musiikki-lehti / Taiteiden tutkimuksen laitos, Musiikkitiede, PL 35 (Käyntiosoite: Vironkatu 1), 00014 Helsingin yliopisto, fax (09) 191 24755; **Päätoimittaja:** Susanna Välimäki, Taiteiden tutkimuksen laitos, Musiikkitiede, PL 35, 00014 Helsingin yliopisto, (09) 191 24674, susanna.valimaki@helsinki.fi; **Toimitussihteeri ja taittaja:** Henri Terho, Kulttuurihistoria, 20014 Turun yliopisto, (02) 333 6301, henri.terho@utu.fi; **Toimitusneuvosto:** Marcus Castrén, Tuomas Eerola, Mauri Kaipainen, Kjell Lemström, Markus Mantere, Alfonso Padilla, Anne Sivuoja-Gunaratnam, Susanna Välimäki, Vesa Välimäki; **Tilaukset ja osoitteenmuutokset:** Suomen musiikkitieteellisen seuran sihteeri Sanna Qvick, Turun yliopisto, Musiikkitieteen laitos, 20014 Turun yliopisto, sanqvi@cc.jyu.fi; **Tilaushinnat:** Vuosikerta 35 euroa (Pohjoismaiden ulkopuolelle 40 euroa), irtonumerohinta 10 euroa (kaksoisnumero 15 euroa); **Vanhoja vuosikertoja ja seuran julkaisuja välittää:** Ostinato Oy, Töölönkatu 28, 00260 Helsinki, (09) 443 116





Vapaa kommunikaatio ja yliopiston idea

Suomalaisen musiikintutkimuksen dynaaminen nykytila näkyy maassa vuonna 2004 järjestettyjen kongressien ja symposiumien suuressa määrässä. Niitä olivat esimerkiksi 14. pohjoismainen musiikkitieteellinen kongressi (NMK2004), Musiikkiterapian 6. Euroopan kongressi (EMTC 2004), Suomen musiikintutkijoiden 8. valtakunnallinen symposium, Balttilais-Pohjoismainen akustiikan konferenssi (BNAM 2004), 6. Jyväskylän Summer Jazz konferenssi, 10. kansainvälinen musiikkisemiotiikan tohtori- ja postdoktoraaliseminaari ja Suomen etnomusikologian seuran 30-vuotisjuhlaseminaari. Yliopistojen ja korkeakoulujen oppiaineet ja osastot järjestivät myös lukuisia pienempiä seminaareja ja symposiumeja. Lisäksi esimerkiksi Helsingin yliopiston musiikkitieteen oppiaine järjesti yhdessä Pariisin I yliopiston kanssa Sorbonnen ja Suomen Instituutin tiloissa Pariisissa 8. kansainvälisen Musical Signification -kongressin (ICMS8).

Kongressit ja symposiumit muodostavat tieteellisen kommunikaation keskuksen opetuksen ja julkaisemisen ohella. Niissä tiivistyy vapaan tutkimuksen ja tieteellisen ajattelun harjoittamisen ilmapiiri ja käytäntö: yliopiston idea (Jaspers 1990 [1946]). Yliopiston tehtävistä on viime aikoina taas kirjoitettu kiivaasti, mutta keskustelu ei suinkaan ole uutta. Yliopiston ideaa ajetaan nyky-yhteiskunnassa ja yliopistossa alas niin voimakkaasti, että siitä on vaarassa tulla katoava perinne. Viime vuosikymmentä leimanneen kahden yliopistoaatteen – ”sivistys-kriittisen tiedeyhteisön” ja ”modernin professiokeskeisen tuotanto-tehtaan” (Helenius et al. 1996, 8) – mittelöstä ollaan siirrytty jälkimmäisen dominanssiin. Kaikilla tieteen – ja musiikin tutkimuksen – aloilla se ei ehkä ole kohtalokasta mutta humanistisille tieteille se merkitsee itsetuhoa. Nykyisen, viime kädessä alkukantaiselle taloudelliselle hyötyajattelulle pohjaavan yliopistopolitiikan myötä symposiumitkin saattavat korvautua konsultti- ja rekrytointimessuilla tai yritysytöksistä rahaa nauttiven tutkimusprojektien suljetuilla tiimityöskentelypäivillä.

McDonald's-yliopisto (Helenius et al. [toim.] 1996) ei ole yliopisto: tieteellisen ajattelun elinehdot ovat sovittamattomassa ristiriidassa tulostavasti, tehokkuuden, taloudellisen ja määrällisen katteen, ennustettavuuden, toiminnan sosiaaliteknologisen kontrollin, arvontijärjestelmän ja tuottavuuden kanssa. Kuitenkin juuri nämä tieteen ja sivistys-kriittisen yliopiston kannalta destruktiviset arvot ja käytännöt ovat tulleet yhä hallitsevimiksi yliopistopolitiikassa ja viranhaltijoiden, tutkijoiden ja muun henkilökunnan arjessa työnseurantalomakkeiden, rahoitusanomusten, arviointi-kaavakkeiden, tuloskyselyjen, kehitysraporttien ja opetushenkilökunnan supistamis- ym. säästösuunnitelmien täyttämistä myöten.

Yliopiston perustehtävä, siten kuin nykyisen yliopistolain (645/1997 sekä 1.8.2005 voimaan tuleva 715/2004) 4 §:n 1 momentin ensimmäinen lause sen säätää, kuuluu: ”Yliopistojen tehtävänä on edistää vapaata tutkimusta sekä tieteellistä ja taiteellista sivistystä, antaa tutkimukseen perustuvaa ylintä opetusta





sekä kasvattaa opiskelijoita palvelemaan isänmaata ja ihmiskuntaa.” Tämä on käynyt monissa humanistisen alan oppiaineissa ja laitoksissa mahdolliseksi, koska riittävää perusopetusta ei enää voida antaa ja sitä myöten myöskään uusia tutkijasukupolvia edes välttävästi kouluttaa. Nyt uuteen yliopistolakiin (715/2004) ujututtuneet nyky-ideologian mukaiset vaatimukset ”tutkimustulosten yhteiskunnallisesta vaikuttavuudesta” ovat hämärtämässä yliopiston perustehtävän.¹ Yhteiskunta ei voi määrätä mitä tutkimusta yliopiston pitää tehdä. Yliopiston pitää nähdä, mitä tutkimusta yhteiskunta tarvitsee. Ainoastaan yliopiston huonontumisen historiaa kirjoittavat sosiologit ja sosiaalishistorioitsijat voivat selittää, miten oli mahdollista, että yliopistolakiin sisällytettiin heti yliopiston tehtävän määrittävän 4 §:n jälkeen arviointia koskeva 5 §: ”Yliopistojen tulee arvioida koulutustaan, tutkimustaan sekä taiteellista toimintaansa ja niiden vaikuttavuutta. Yliopistojen on myös osallistuttava ulkopuoliseen toimintansa arviointiin. Yliopiston tulee julkistaa järjestämänsä arvioinnin tulokset.”

Tieteen käsite ja sen luonteen ymmärtäminen on vaikeaa päättäjille, jotka eivät itse tiedettä harjoita. Tiedettä ei voi johtaa kuten yritystä. Yliopistoa ei voi lähestyä älyllisenä teollisuutena. Henkisiä virtauksia ei voi tuottaa suoritus- ja markkinaperiaattein. Älyllisen vapauden korvaaminen taloudellis-poliittisella propagandalla johtaa yliopistoon, joka on konfliktissa yliopiston idean kanssa (Jaspers 1990 [1946], 129–130).² Voiko sivistystä tuottaa jokin muu instanssi kuin sivistys itse? Mitä sitten, kun tätä instanssia ei enää ole? Miten yliopistoyhteisö, joka edustaa kriittistä näkemystä tietoon ja sen ideologiseen rakentumiseen, on voinut itsekin niin nopeasti sisäistää taloudelliset kriteerit? Hegel tai Roland Barthes ehkä vastaisi: teoreettiset keksinnöt kuten ideologiat tekevät vallankumouksen käytännössä. Myytti taloudellisen tuoton ensisijaisuudesta näyttäytyy luonnollisena. Sivistys on muutettavissa rahaksi. Valtion ei tarvitse rahoittaa esimerkiksi taiteiden tutkimusta, ja intressitoutumattoman tutkimuksen idea voidaan leimata epärealistiseksi.

Tutkimusta ja opetusta ei kuitenkaan voida siirtää yliopiston ulkopuolelle (yrittäsidonnaisiin projekteihin tms.) niin, että se kykenisi toimimaan tieteellisen ajattelun periaattein: raha ei synnytä tai sinänsä edistä tiedettä. Tieteellinen ajattelu elää perinteen ja sivistyksen jatkuvuudesta. Ainoastaan yhteisen kommunikaation idealle perustuva ilmapiiri, vapaa yliopisto ja intressivapaa tutki-

¹ 4 § 1 momentin uusi lisäys kuuluu: ”Tehtäviään hoitaessaan yliopistojen tulee toimia vuorovaikutuksessa muun yhteiskunnan kanssa sekä edistää tutkimustulosten ja taiteellisen toiminnan yhteiskunnallista vaikuttavuutta.” Aiemmin yliopiston tehtävän määrittelyyn riitti yksi lause. Esimerkiksi vuoden 1959 Helsingin yliopistoa koskevassa lainsäädännössä se kuului: ”Yliopiston tehtävänä on edistää vapaata tutkimusta ja tieteellistä sivistystä Suomessa sekä kehittää sen nuorisoa kykeneväksi palvelemaan isänmaata” (1 §).

² Yliopistolainen kohtaa nykyarjessaan tieteellisten ja taloudellisten arvojen sovittamattoman ristiriidan jopa tieteellisessä kirjastossa. Uutta kirjaa kysyessään saattaa saada vastauksen, jonka mukaan kyseistä kirjaa ei hankita kirjaston kokoelmiin, koska sitä ei lainattaisi määrällisesti tarpeeksi montaa kertaa, jotta hankinta ”kannattaisi”.



mus voivat sen mahdollistaa. Taloudelliset arviot ja tulosvastuulliset vaatimukset tukahduttavat yliopistosta *älyllisen vastuuntuntoisuuden*; kommunikaatio muuttuu tyhjäksi sosiaalisuudeksi ja yliopiston henkinen elämä rappeutuu (Jaspers 1990 [1946], 125). Myös opiskelua rajoittavien säännösten lisääntyminen on merkki yliopiston idean vastustamisesta ja siitä seuraavasta älyllisen uteliaisuuden heikkenemisestä (vrt. Aittola 1990, 119). Tiede tarvitsee kehittyäkseen ensisijaisesti jotakin muuta kuin sponsoreita ja konsultteja. Se tarvitsee *yliopiston*.

Vaikuttaa siltä, että olemme luopumassa vapaan tieteen elinehtojen ylläpidosta. Jäljelle tulee jäämään soveltava tutkimus, joka vaikka pääsisikin hyvin ”tuloksiin” joillakin alueilla, ei pitkällä tähtäimellä kannan ilman (vapaata) tiedettä. Vaikka jotkin tekniset ja teknologia-pitoiset eli arvostetut tutkimusalueet kehittyisivät, kulttuuri laajassa mielessä taantuu. Muutos humanististen tieteiden statuksessa 1800-luvulta 2000-luvulle on tästä traaginen merkki. Ihmistä kulttuuriolentona tutkivana ja yhteiskunnan itsetuntemusta ylläpitävänä alana humanistiset (ja yhteiskunta-) tieteet ovat perinteisesti huolehtineet yliopiston ideasta samalla kun ovat olleet osa Suomen kansan ja valtion identiteetti-projektia (vrt. Österman 2002). Arvot ovat muuttuneet: uutta kansallista identiteettiä rakennetaan ajamalla humanistiset aineet ahtaalle, kuolettamalla virkoja ja leikkaamalla määrärahoja. On tietenkin totta, että tiede ja yliopisto ovat historiallisesti muuttuvia instituutioita, mutta jos ne eivät enää ilmennä intellektuaalisen elämäntähtämyksen tiivistymää (vrt. Kantasalmi 1990, 8), on kyseisistä nimistä ehkä syytä luopua. Yliopiston yhteiskunnallinen ja kulttuurinen merkitys voi toteutua vain, jos se ei ole sidottu taloudellis-poliittiseen ideologiaan (Jaspers 1990 [1946], 125).

Helsingin yliopiston rehtori Kaarlo Linkola (1950, 5) pohti yliopiston avajaispuheessaan vuonna 1938 tuhoisia vaikutuksia, joihin yliopiston tehtävän virheellinen käsittäminen yhteiskunnassa voisi johtaa: Seuraisi

ei vain tieteellisten pyrintöjen, vaan myöskin opetuksen tason ja sen tulosten yleinen kuihtuminen. Koko maan kulttuuri siitä heikkenisi. Näin ovat asian aina käsittäneet suurten sivistysmaiden parhaat henkiset kyvyt. On onnellista, että lainsäätäjä on sen meilläkin jo kauan sitten oivaltanut ja selvästi julkilausunut. Vapaan tutkimustyön edistäminen ja siihen liittyvä ajatuskyvyn tieteellinen harjoittaminen on yliopiston oleellisesti merkitsevin tarkoitus.

Susanna Välimäki
Musiikin päätoimittaja

Kirjallisuus

- Aittola, Tapio 1990. Karl Jaspers (1883–1969). Teoksessa *Yliopiston ajatusta etsimässä*. Toim. Kari Kantasalmi. Helsinki: Gaudeamus. 119–120.
Helenius, Börje – Esa Hämäläinen – Juha Tuunanen 1996. Esipuhe teoksessa ks. Helenius et al. (toim.) 1996. 7–10.



- Helenius, Börje – Esa Hämäläinen – Juha Tuunanen (toim.) 1996. *Kohti McDonald's-yliopistoa. Näkökulmia suomalaiseen korkeakoulu- ja tiedepolitiikkaan*. Helsinki: Hanki ja jää, Tammi.
- Helsingin yliopistoa koskeva lainsäädäntö*. Toim. Kauko Sipponen. Helsinki: Helsingin yliopisto ja Suomen lakimiesliitto 1959.
- Jaspers, Karl 1990 [1946]. Yliopiston ideasta. Suomentanut Tapio Aittola. Teoksessa *Yliopiston ajatusta etsimässä*. Toim. Kari Kantasalmi. Helsinki: Gaudeamus. 122–130.
- Kantasalmi, Kari 1990. Yliopisto valistuksen näyttämönä. Teoksessa ks. edellä. 7–16.
- Linkola, Kaarlo 1950. Yliopiston tieteellinen tutkimustyö ja sen edistäminen. Puhe Helsingin yliopiston lukukauden avajaisissa 10.9.1938. Teoksessa *Rehtorin puheet lukuvuoden avajaisissa 1938–1940 ja 1942–1949*. Helsinki: Helsingin yliopisto. 3–18.
- Yliopistolaki 1997 muutoksin*. Internet-dokumentti osoitteessa http://www.helsinki.fi/tutkinnonuudistus/tutkintoasetus_yliopistolaki.htm (28.2.2005).
- Österman, Pia 2002. *Sivistyksen voima. Filosofeja, historioitsijoita, kulttuuri- ja kielitieteilijöitä – 150 vuotta humanisteja*. Helsinki: Yliopistopaino.



Suomen myöhäisrautakautiset kulkuset, kellot ja kellonmuotoiset riipukset – äänimaiseman arkeologiaa

Riitta Rainio

Lähes joka vuosi Suomen arkeologisilta kaivauksilta saadaan talteen kuluneita metalliesineitä, jotka näyttävät lähinnä kulkusilta, kelloilta tai jonkinlaisilta muilta helistimiltä.¹ Toiset ovat tonttulakeissa tavattavien kulkusten tai kotieläinten kellojen kaltaisia, toiset hiukan erikoisempia. Lähes kaikki tällaiset esineet tulevat esiin paikoista, joista löydetään myös palaneita tai palamattomia ihmisluita, hiiltä, kivikasoja ja monenlaisia haurastuneita metalliesineitä eli jälkiä myöhäisrautakautisen ihmisen toiminnasta. Turvekerroksesta tai mullan alta esiin saatavat kulkuset ja kellot tuovat siis terveisiä noin tuhannen vuoden takaa, 800–1200-luvuilta jKr.²

Kaivauksia suorittavat arkeologit kirjaavat kulkusilta ja kelloilta näyttävät esineet löytöluetteloihin varsin vaihtelevasti: kulkusina, kulkusriipuksina, riipuskoruina, kellonmuotoisina riipuksina, kelloina, kelloheloina tai helykoristeina. Erikseen he eivät yleensä mainitse, ovatko esineet soivia, tai näyttäisikö siltä, että ne ovat aikoinaan olleet sellaisia – koristeellisen käyttötarkoituksensa ohella. Mainintoja tällaisista mahdollisista soittimista on turha etsiä myöskään Suomen musiikin historiaa käsittelevistä teoksista, sillä kirjallisia lähteitä käyttävinä tutkimuksina ne alkavat aina siitä, kun kristinusko ja kristillinen kirkkolaulu saapuivat Suomeen. Tämä tapahtui nykyisen käsityksen mukaan 1000–1200-lukujen kuluessa (Purhonen 1998, 135–142).³ Edeltävä esihistoriallinen aika, ennen käsikirjoitus- ja nuottilähteitä, on ollut musiikintutkijoiden tavoittamattomissa.

Musiikkiarkeologiassa, Suomessa melko tuntemattomassa musiikkitieteen osa-alueessa, musiikkia tutkitaan arkeologisilla menetelmillä eli arkeologisen löytöaineiston avulla.⁴ Lähteitä ovat tällöin kaivauslöydöt tai muut maalöydöt, jotka voidaan tulkita muinaisiksi soittimiksi tai jollakin muulla tavalla musiikkiin

¹ Viimeisimmät kulkus- ja kellolöydöt ovat Mikkelin Orijärveltä vuodelta 2002, Jämsänkosken Kissakalliolta 2001, Ruokolahden Karoniemestä 2000 ja Nastolan Skinnarista 1999.

² Myöhäisrautakausi jakautuu kahteen periodiin, viikinkiaikaan (800–1050) ja ristiretkiaikaan (1050–1150). Ristiretkiajan katsotaan jatkuneen Itä-Suomessa 1200-luvulle.

³ Kristinusko saapui Suomen läntisimpiin osiin 1000-luvulla ja itäisimpiin osiin, ns. luovutetut alueet mukaan luettuina, 1200-luvulla. Samalla päättyi esihistoriallisen ajan viimeinen vaihe, myöhäisrautakausi.

⁴ Musiikkiarkeologiasta yleisesti ks. Lund 1979 ja 1981; Rainio 2001.





liittyviksi esineiksi. Kaivauslöytöjä "kuuntelemalla" voidaan myös hahmotella muinaista äänimaisemaa: työn ääniä, luonnon ääniä ja muita ei-musiikillisiksi katsottavia ääniä, joita ihmiset tuolloin tuottivat tai kuuluivat ympärillään. Lisäksi on huomattava, että esihistoriallisessa yhteydessä on usein vaikea eritellä, mikä oli musiikkia ja mikä ei. Olisikin ehkä parempi puhua ihmisen tarkoituksellisesti tuottamista äänistä ja suhteesta ääniympäristöön. (Lund 1981, 246–249; 1997, 34–38.)

Musiikkiarkeologisina lähteinä kulkusten ja kellojen kaltaiset metalliesineet ovat tärkeitä, koska esimerkiksi luusta, puusta tai nahkasta valmistetut soittimet ovat todennäköisesti jo mädäntyneet maahan. Suomen happamasta maaperästä ei olekaan saatu talteen muita kiistattomia muinaissoittimia kuin yksi kaksireikäinen 1000-luvulle ajoittuva luuhuilu (Leisiö 1983, 538–539). Sekin on tarkemmin sanottuna peräisin Ahvenanmaalta. Ruotsista sen sijaan tunnetaan useita esihistoriallisia luuhuiluja, luusuhistimia ja pronssiluureja ja Novgorodin vetisistä 1000–1100-lukujen kaupunkikerrostumista jopa kanteleen sukuisia kielisoittimia (Lund 1981, 249–262; 1997, 34–50; Povetkin 1992, 207, 214–217). Turusta, Raumalta, Ulvilasta ja Kuusiston linnasta löytyneet suuharput sekä muiden soittimien osat ajoittuvat vasta 1300–1700-luvuille (Taavitsainen 1978, 75–77; Moisanen & Hamari (toim.) 2000, 164).

Tässä artikkelissa sekä valmisteilla olevassa väitöstutkimuksessani lähden siitä ajatuksesta, että mainitut kulkuset, kellot ja kelloriipukset, niin vaatimatomia esineitä kuin ovatkin, voivat omalta osaltaan valottaa Suomen musiikin historian vähän tutkittua varhaisvaihetta. Pysin osoittamaan, että nämä esineet ovat olleet soivia ja että osa niistä on määriteltävissä soittimiksi eli soimaan tarkoitetuiksi esineiksi. Lisäksi pyrin vastaamaan soitintutkimuksessa perinteisesti esitettyihin kysymyksiin: kuinka esineitä on soitettu, ketkä niitä ovat soittaneet ja missä tarkoituksessa? Koska soittimet, kuten muutkin esineet, ovat inhimillisen kulttuurin toiminnallisia osasia, niillä tuotettuja ääniä ei voi ymmärtää tuntematta motiiveja ja vaikuttimia, joita toimijoilla oli, eli tuntematta sitä sosiaalista, uskonnollista ja aatteellista kontekstia, jossa toimijat elivät. (Leisiö 1974, 114–124.) Myöhäisrautakauden aikaista kulttuurijärjestelmää ei tietenkään voi enää rekonstruoida kokonaan, mutta pyrin tavoittamaan ainakin joitakin merkityksiä, joita soittimilla tai niiden soinnilla oli kyseisen aikakauden äänimaisemassa. Tavoitteenani on siis päästä kurkistamaan paitsi sen korvin kuultavalle tasolle myös myöhäisrautakautisten ihmisten korvien väliin.

Arkistolöydöistä ja tutkimusaineistosta

Suomen kansallismuseon, Ålands Museumin ja muutaman muun museon⁵ kokoelmiin kuuluvat kulkuset tai kellot eivät ole mitenkään helposti tutkijan tavoitettavissa. Kokoelmaluetteloissa niiden nimitykset vaihtelevat kulkusriipuksista pronssiriipeisiin ja helykoristuksiin, aiheenmukaiset hakemistot puuttuvat





ja esinekohtaiset kuvaukset ja kuvat on etsittävä kaivauskertomuksista ja löytöluetteloista yksi kerrallaan. Huolellisenkaan hakemisen jälkeen ei ole varmuutta siitä, että kaikki kulkuset ja kellot ovat tulleet kirjatuiksi. Toisaalta tällainen tarkkuus ei ole tarpeellistakaan, koska myöhäisrautakautisista esineistä koostuva tutkimusaineisto ei voi koskaan vastata tuhannen vuoden takaista todellisuutta – kaikkia aikakauden esineitähän ei ole saatu edes talteen.

Kokoelmaluetteloista⁶ löytyy yhteensä ainakin 276 esinettä, jotka täyttävät *Kansanperinteen sanakirjan* (Vuorela 1979, 204) määritelmän kulkusista. Tällaiset esineet ovat pyöreitä, pyramidinmuotoisia tai oktaedrinmuotoisia⁷ ja niissä on sisällä ääntä tuottavia kiviä tai kuulia. Rikkinäisistä kulkusista kivet tai kuulat tietysti puuttuvat. Seinämissä on näkyvissä myös yksittäisiä tai ristikkäisiä ääniaukkoja, joista ääni pääsee ulos. Hornbostel – Sachs (1974, 27) soitinten luokitusjärjestelmässä tällaiset esineet määritellään astiahelistimiksi.

Kokoelmaluetteloista löytyy yhteensä ainakin 12 esinettä, jotka näyttävät tavallisilta, meille tutuilta karjankelloilta tai käsikelloilta. Muutamat irtolöytöinä⁸ talteen saadut saattavat tosin olla keskiaikaisia. Esineet ovat kartion- tai sylinterinmuotoisia, alhaalta avoimia ja niissä äänen synnyttää kieli, joka sisäpuolella liikkuu seinältä toiselle. Monista kelloista kieli on jo pudonnut pois, mutta kaikissa on näkyvissä ainakin osia siitä. Soitinten luokitusjärjestelmässä tällaiset esineet määritellään läppäkelloiksi (Hornbostel & Sachs 1974, 26).

Kelloja selvästi pienempiä, vain parin senttimetrin kokoisia kellonmuotoisia riipuksia löytyy kokoelmaluetteloista yhteensä ainakin 158 kappaletta. Näistä kuitenkin vain kahdessa tai kolmessa näyttäisi olevan sisällä kieli. Muista se on mahdollisesti pudonnut pois tai sitten sitä ei ole koskaan ollutkaan.⁹ Koska tällaiset pienet kellonmuotoiset esineet esiintyvät usein pareittain tai useampien esineiden sarjassa, on mahdollista, että ne ovat helisseet toisiaan vasten kuten soitinluokituksessa kuvatut jonohelistimet (Hornbostel & Sachs 1974, 27). On myös mahdollista, että ne ovat olleet aivan tavallisia koruja ilman soimistarkoituksia. Kaikkia kellonmuotoisia riipuksia ei siis varmasti voida pitää soittimina.

Sama koskee myös kaulakoruihin, ketjulaiteisiin ja ratsupiiskoihin kiinnitet-

⁵ Esineitä on myös Turun yliopiston arkeologian oppiaineen ja Turun historiallisen museon kokoelmissa. Kansallismuseon kokoelman esineitä on esillä myös Etelä-Karjalan museossa Lappeenrannassa, Savonlinnan maakuntamuseossa, Lapin maakuntamuseossa Rovaniemellä, Pohjanmaan museossa Vaasassa, Museokeskus Vapriikissa Tampereella, Hämeen linnassa ja Liedon Vanhalinnassa.

⁶ Museoviraston arkeologian osaston, Turun yliopiston arkeologian oppiaineen sekä Ålands Museumin arkeologisten esinekokoelmien päälueetlot.

⁷ So. kahdeksantahokkaita.

⁸ Irtolöydöt tarkoittavat irrallaan eli ilman kiinteää löytökontekstia talteen saatuja esineitä. Niiden ajoittaminen on usein hankalampaa kuin kiinteästä löytökontekstista kuten esimerkiksi poltto- ja ruumishautoista talteen saatujen esineiden ajoittaminen.

⁹ Latvian historiallisessa museossa Riikassa säilytettävissä samalta ajalta peräisin olevissa kellonmuotoisissa riipuksissa on usein sisällä kieli.





tyjä renkaita ja spiraalin-, räpylän-, palmetin¹⁰ tai vasaranmuotoisia riipuksia. Ne ovat voineet helistä toisiaan tai peruskappaleitaan vasten kuten soitinluokituksissa kuvatut jono- ja kehyshelistimet (Hornbostel & Sachs 1974, 27), mutta on vaikea sanoa, onko ääni ollut tarkoituksellista vai tahatonta, ts. onko äänellä ollut jokin tietty funktio vai onko se ollut vain korun sivutuote. Koska esineissä ei ole kivien, kuulien tai kieliä kaltaisia äänen tuottamiseen tarkoitettuja osia eikä edes kellomaista soimiseen viittaavaa muotoa, ne jäävät tässä tutkimuksessa taustalle, kulkusten, kellojen ja kellonmuotoisten riipusten kilinää säästäviksi taustääniksi.

Tutkimusaineistoni koostuu siis edellä mainituista yhteensä 446 esineestä: kulkusista, kelloista ja kellonmuotoisista riipuksista, jotka ovat löytyneet Suomen myöhäisrautakaudella¹¹ asutuilta alueilta Kalannin Kalmumäestä, Laitilan Kansakoulumäestä, Maskun Humikkalasta, Raision Ihalasta, Maarian Saramäestä, Halikon Rikalasta, Euran Luistarista, Tampereen Vilusenharjusta, Kangasalan Jauhiasta, Mikkelin Tuukkalasta, Jaalan Pukkisaaresta, Kaukolan Kekomäestä, Räisälän Hovinsaaresta jne. sekä viime kädessä Suomen kansallismuseon, Ålands Museumin sekä muutaman muun museon kätköistä. Museoiden ystävällisellä luvalla olen käynyt saatavilla olevat esineet läpi mitaten, piirtäen, valokuvaten ja äänittäen sekä tutustunut kaivauskertomuksissa tai kaivauskartoissa kunkin esineen kohdalla ilmoitettuihin löytöyhteystietoihin. Tutkimus on vielä kesken, mutta esittelen seuraavassa joitakin havaintoja ja tulkintoja tutkimusaineistosta.

Tarkastelua suurennuslasilla

Musiikkiarkeologin tutkimuspöydälle päätyvät kulkuset, kellot ja kellonmuotoiset riipukset ovat monellakin tapaa vain muistoja entisestä. Maassa vietettyjen vuosien jälkeen ei tietenkään ole ihmeellistä, että monet esineistä ovat rikkiäisiä. Kulkusista alaosien kielekkeet ovat irronneet tai painuneet lyttyyn, kelloista kielet pudonneet pois. Monet polttohaudoista löytyneet esineet ovat jo hautaroviolla sulaneet muodottomiksi. Useiden ehjienkin esineiden pintaan on muodostunut ruostetta tai korroosiokerroksia, jotka saavat koristekuviot himmenemään ja alun perin siron, sulavamuotoisen esineen näyttämään kömpelöltä. Alkuperäinen pronssinen, rautainen tai hopeinen pinta kiiltelee vain paikoittain.

Myöhäisrautakautisten käyttäjien jäljiltä esineiden ripustuslenkit ovat usein kuluneet tai katkenneet poikki. Tekijöiden kädenjäljet taas näkyvät värisevällä kädellä vedetyissä viivakoristeissa, vinoissa seinämissä ja muissa epäsymmetrisyyksissä. Valuvirheet, valusaumat ja viimeistelemättömät purseet

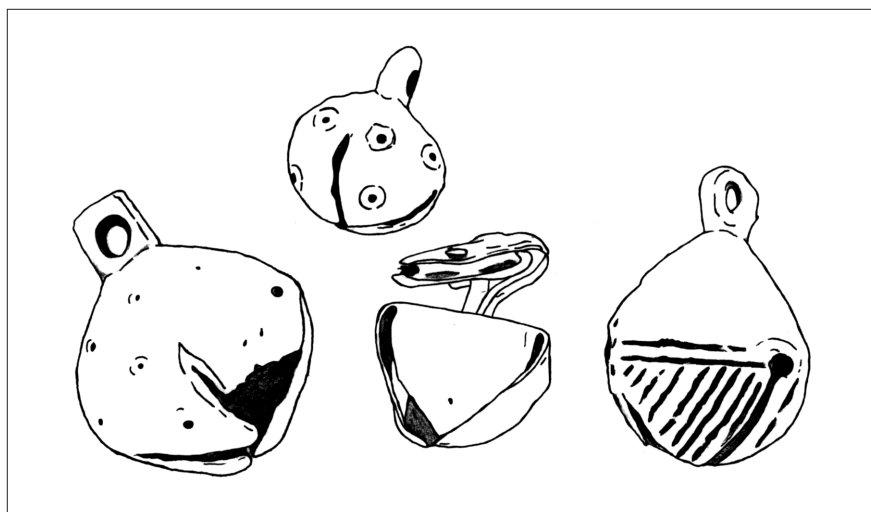
¹⁰ Palmetti on koristeaihe, joka muistuttaa palmun lehteä.

¹¹ Yksi kello ja kahdeksan kellonmuotoista riipusta ajoittuvat jo keskirautakaudelle eli 400–700-luvuille.



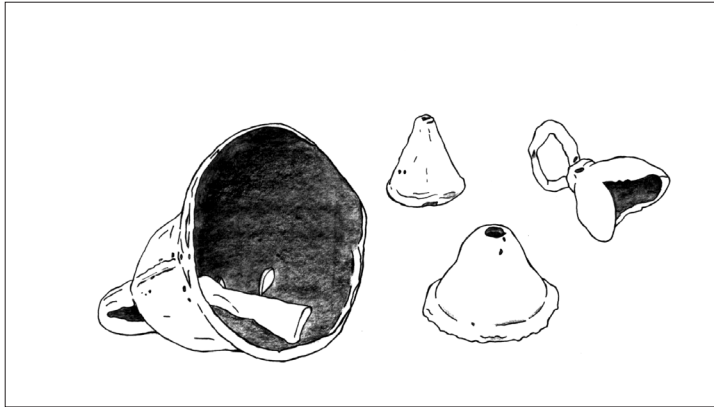
lisäävät entisestään käsityöläisyyden leimaa mutta kertovat myös käytetyistä valmistusmenetelmistä: valamisesta yksiosaisessa, kaksiosaisessa tai useampi-osaisessa muotissa, valamisesta useassa eri osassa, juottamisesta, leikkaamisesta, levystä taittamisesta tai siitä, että mallit ovat olleet vahaisia tai puisia (esim. Oldeberg 1966, 82, 87, 92, 101–102, 163; Tomanterä 1991, 35–49). Joidenkin esineiden viimeistellyt pinnat taas viittaavat toisenlaiseen huolellisuuteen tai siihen, että käytetyt menetelmät on haluttu pitää salassa. Metallitöihin perehtymättömien käyttäjien on ehkä haluttu ihmettelevän, miten erikoiset esineet on saatu aikaiseksi, miten kivet ja kuulat on saatu kulkusten sisään. Huomiota herättääkin se, että samanlaisia esineitä on tehty niin monilla eri tavoilla. Vaikuttaisi siltä kuin seppiä olisi ollut lukuisia.

Hajontaa on muotoilussakin. Vain harvat kulkuset ovat täysin pyöreitä, pyramidinmuotoisia tai oktaedrinmuotoisia. Pikemminkin ne ovat kaikkea tältä väliltä. Pyöreät voivat olla myös soikeita tai pullistuneita, pyramidinmuotoiset pyöreäsärmäisiä tai pyöristyneitä, oktaedrinmuotoiset pitkulaisia, pisananmuotoisia tai päärynänmuotoisia (ks. kuva 1). Kellot ja kellonmuotoiset riipukset eivät ole sen helpommin muotonsa perusteella tyypiteltäviä kuin kulkusetkaan, sillä ne voivat olla sivuprofiiltaan suoria, s-muotoisia, kuperia tai koveria ja helmastaan suoria, kaartuvia tai taitettuja (ks. kuva 2). Lisäksi esineiden läpimitat vaihtelevat yhdestä kahdeksaan senttimetriin, painot kolmesta sataankuuteenkymmeneen grammaan ja häränsilmät¹², uurreviivat ja muut koristekuviot niin, että täysin samanlaisia esineitä on vaikea löytää – niitä löytyy vain korulaitteista, joissa useita kulkusia tai kellonmuotoisia riipuksia on kiinnitetty samaan ketjuun tai vartaaseen. Muuten esineet kyllä muistuttavat toisiaan mutta sieppaavat piirteensä tuolta, toisen täältä, kuin loputtomasti toisiaan varioiden.



Kuva 1. Tutkimusaineiston tyypillisiä kulkusia. (Piirros kirjoittajan.)

¹² Häränsilmä tarkoittaa koristeleimaa, joka koostuu pisteestä ja sitä ympäröivästä kehästä.



Kuva 2. Tutkimusaineiston tyypillinen kello ja kellonmuotoisia riipuksia. (Pirros kirjoittajan.)

Syy tällaiseen typologiseen heterogeniaan selviää Suomen alueen ulkopuolelta. Erimuotoisia ja erikokoisia kulkusia, kelloja ja kellonmuotoisia riipuksia on löytynyt myös Ruotsista, Virossa, Latviasta, Liettuasta, Puolasta, Slovakiasta sekä Venäjän suurten jokien Olhavan, Volgan, Okan ja Kaman varsilta (Gräslund 1984, 119–124; Jaanits et al. 1982, 318, 350, 365; Apals et al. 1974, 161, 225, 266; Bliujiene 1992, 118; Malinowski 1994, 183–199; Stassiková-Stukovská 1994, 441–446; Malm & Fehner 1967, 133–141; Lehtosalo-Hilander 1985, 294; Autio 2000, 92, 115, 189–192). Vaikuttaisi siltä kuin esineitä olisi kulkeutunut Suomeen näiltä laajoilta itäisen Euroopan alueilta kauppiaiden, sotureiden tai muun yhteydenpidon mukana useampien vuosisatojen ajan. Muutamat omin-takeisen näköiset kulkuset, joille ei löydy vastineita ulkomailta, viittaavat kuitenkin siihen, että myös Suomessa valettiin ja valmistettiin kulkusia, kelloja ja kellonmuotoisia riipuksia. Mallit ja materiaalit saattoivat tulla tällöin kauempaa, mutta niitä muokattiin oman (paikallisen) maun mukaisiksi. Arkeologien mukaan kotimaiset korusepät valmistivat myös solkia, rannerenkaita ja ketjulaitteita muualta tuotuja koruja jäljitellen (Lehtosalo-Hilander 1985, 294–295, 358–360).

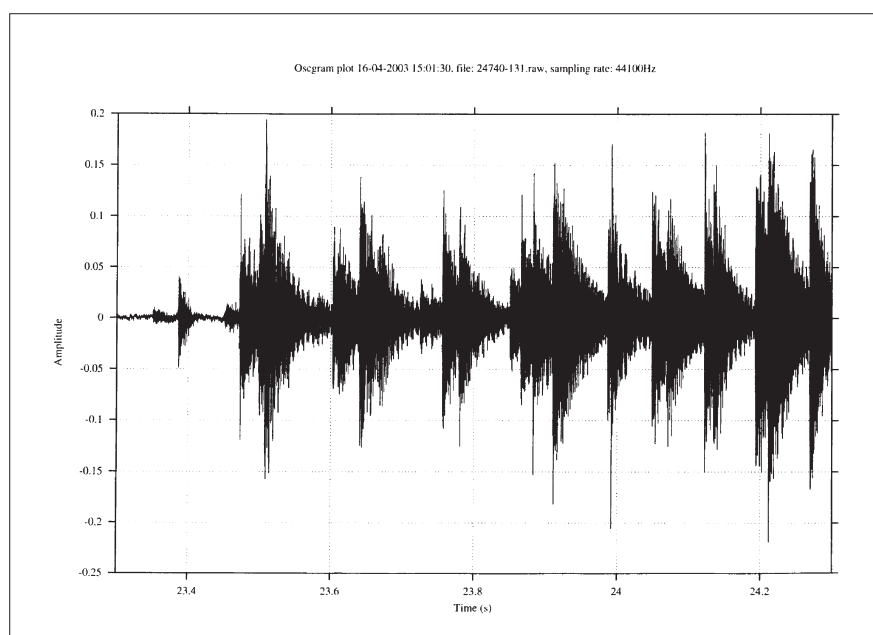
Henkiin herätettyä helinää

Vuosituhanen takaista kilinää saadaan jälleen kuuluville, kun parhaiten säilyneitä kulkusia, kelloja ja kellonmuotoisia riipuksia helistellään kädessä. Tutkimuksessa tähän asti läpikäydyistä noin neljästä sadasta esineestä seitsemästäkymmenestä lähtee yhä ääni. Vaikka ääni joissakin tapauksissa on vain takertelevaa ratinaa tai rapinaa, joissakin se vaikuttaisi olevan lähes entisellään. Seuraavat äänenrakenteita koskevat havainnot pohjautuvat oskillogram-



meihin ja spektrogrammeihin, jotka olen laatinut digitaalisesti tallennetuista äänistä Octave-ohjelmalle kirjoitetuilla spektrianalyysiohjelmilla.¹³

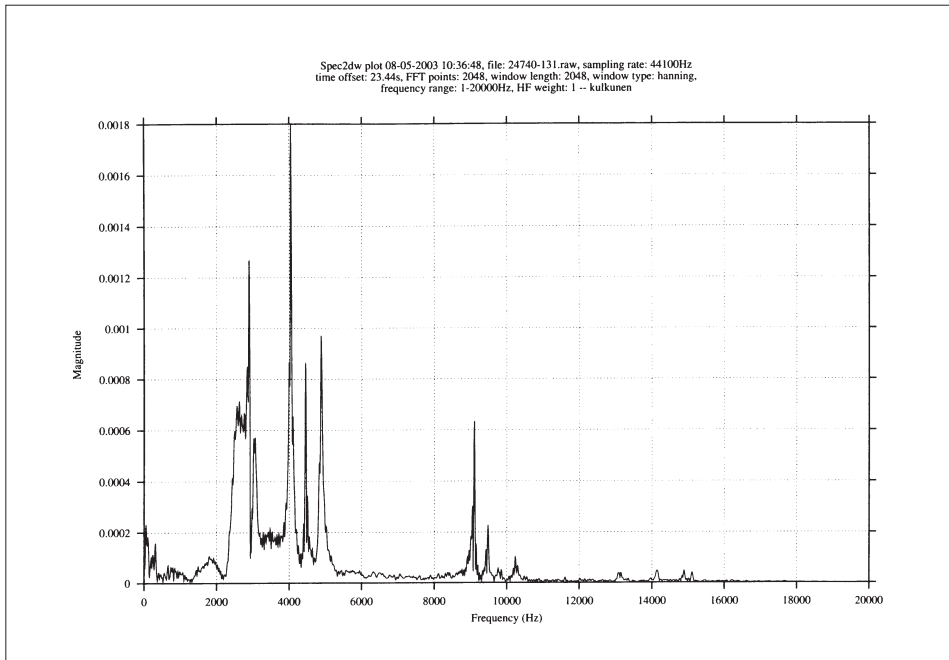
Kulkusista syntyy pirteän pulppuileva ääni, kun kivet tai kuulat kimpoilevat sisätilassa ja saavat seinämät värähtelemään. Kivien ja kuulien iskut näkyvät oskillogrammeissa muutaman sadasosasekunnin välein toistuvina painehuippuina ja seinämien värähtely näiden välisenä painevaihteluna (ks. kuva 3). Iskuja ennättää näin tulla sekunnissa jopa parikymmentä kappaletta. Kelloissa värähtely syntyy seinämään iskeytyvästä kielestä, kellonmuotoisissa riipuksissa toisista riipuksista. Iskut saavat kuitenkin aikaan vain lyhyitä kilahduksia, sillä oskillogrammeista näkyy, että värähtely vaimenee pois jo 0,7–1,4 sekunnissa.



Kuva 3. Oskillogrammi Euran Luistarista löytyneen kulkusen KM 24740:131 äänestä.

Parhaiten kilisevät kulkuset, kellot ja kellonmuotoiset riipukset värähtelevät, kuten kirkonkellotkin, kukin omilla ominaisjaksoluvuillaan, jotka määräytyvät esineen muodon, mittojen ja materiaalin mukaan. Tällaiset ominaisjaksoluvut eli taajuudet näkyvät kaksiuotteisissa spektrogrammeissa pystysuorina piikkeinä ja kuuluvat esineen äänessä erilaisina osasävelinä (ks. kuva 4).

¹³ Tallensin tutkimusaineistoni kulkusten, kellojen ja kellonmuotoisten riipusten äänet minilevynauhurille (Sony Walkman MZ-R55) stereomikrofonilla (Sony ECM-MS907) Museoviraston arkeologian osastolla. Äänianalyysit tein Helsingin yliopiston musiikkitieteen oppiaineen studion tietokoneella käyttäen Octave-matematiikkaohjelmointikielelle kirjoitettuja spektrianalyysiohjelmiä (oscgram, spec2dw, spec3dw) sekä äänitiedostojen esikäsittelyyn tarkoitettuja apuohjelmiä.



Kuva 4. Kaksiulotteinen spektrogrammi Euran Luistarista löytyneen kulkusen KM 24740:131 äänestä.

Kulkusissa yhtäaikaisia värähtelyjä syntyy 5–18, kelloissa 8–19 ja kellonmuotoisissa riipuksissa 6–7 kappaletta. Numeerisesti ilmaistuna kahden esimerkkikulkusen ja -kellon värähtelyt näyttävät seuraavilta:¹⁴

Kulkunen KM 24740:131	Kulkunen KM 29097:503	Kello KM 30445:2	Kello ¹⁵ KM 2489:23
2900 Hz	1300 Hz	2900 Hz	2300 Hz
3050 Hz	1500 Hz	3050 Hz	2340 Hz
4050 Hz	2100 Hz	6400 Hz	5200 Hz
4450 Hz	2250 Hz	6600 Hz	5250 Hz
4900 Hz	2450 Hz	8500 Hz	6040 Hz
9050 Hz	2600 Hz	9250 Hz	6250 Hz
9450 Hz	4000 Hz	9900 Hz	6950 Hz
9800 Hz	4150 Hz	10300 Hz	7050 Hz
10250 Hz	4300 Hz	10800 Hz	7600 Hz
13100 Hz	4550 Hz	11900 Hz	7650 Hz
14200 Hz	4700 Hz	12300 Hz	10500 Hz
14900 Hz	4900 Hz	14550 Hz	10550 Hz
15100 Hz	8100 Hz		11300 Hz
	8700 Hz		11350 Hz
	9300 Hz		13070 Hz
	10900 Hz		13400 Hz
	12300 Hz		13570 Hz
			13850 Hz
			14100 Hz





Näissä esimerkkitapauksissa, kuten muissakin tutkimusaineistoni kulkusten, kellojen ja kellonmuotoisten riipusten äänissä, osasävelten taajuudet vaihtelivat noin 1 000 hertsistä 15 000 hertsiin, mikä tarkoittaa, että äänet ovat hyvin korkeita ja sijoittuvat kolme-, neljä-, viisi- ja kuusiviivaiseen oktaavialaan. Erot osasävelkoostumuksessa antavat kullekin esineelle sen yksilöllisen soinnin.

Osasävelsarjoissa huomiota herättää se, että osasävelet näyttävät esiintyvän usein pareittain tai muutaman kappaleen rykelmissä. Kun tällaisten osasävelten hertsiluvut muunnetaan laskukaavan $1731,234 \times \ln(f_2 / f_1)^{16}$ mukaan, osasävelten erotukseksi saadaan noin 20–120 senttimetriä, mikä vastaa suurta sekuntia pienempää intervallia. Kilinässä soi siis päällekkäin keskenään erivireisten priimien ja sekuntien kaltaisia intervaleja sekä näistä koostuvia klustereita. Kelloissa tällaiset jopa korvin kuultavat parisävelet on luonnollisinta tulkita epäsymmetristen seinämien synnyttämiksi dupleteiksi¹⁷ (Hibbert 2003, doublet & doublet). Myöhäisrautakautiset kulkuset, kellot ja kellonmuotoiset riipukset eivät siis tuota harmonista osasävelsarjaa, eikä niiden ääntä voi kuulla, kuten viritettyjen kirkonkellojen ja käsikellojen ääntä, yhtenä puhtaana sävelkorkeutena. Tämä on täysin ymmärrettävää, sillä yli tuhat vuotta sitten tällaista äänelle asetettua yhden puhtaan sävelkorkeuden tavoitetta ei tunnettu vielä kirkon käyttämien valureidenkaan keskuudessa (Holmbäck 1963, 507–509).

Huonommin soivissa, soinnittoman kuuloisissa kulkusissa, kelloissa ja kellonmuotoisissa riipuksissa osasäveliä on vain vähän ja ne ovat jaksoluvuiltaan epämääräisiä. Kaksiulotteisissa spektrogrammeissa on lisäksi näkyvissä sahalaitaisia alueita, jotka kertovat siitä, että kivien, kuulien tai kielen iskut saavat soimaan, paitsi esineen omat ominaistajuudet, myös muutkin taajuudet tältä väliltä. Tällaiset huonokuntoiset ja haurastuneet esineet, joiden seinämät eivät enää kykene värähtelemään täsmällisillä taajuuksilla, ovat ilmeisesti aikojen saatossa kadottaneet osasävelensä.

Rikkinäisten ja mykkien esineidenkin rakenne kertoo myöhäisrautakautisten tekijöiden ammattitaidosta ja äänen alkuperäisestä laadusta. Vertailukohtaksi voidaan ottaa kansanomaisten kellovalurien eli pelttarien perinne, joka on säi-

¹⁴ Mainitut luvut ovat muutaman kymmenen hertsin tarkkuudella tehtyjä arvioita kaksiulotteisista spektrogrammeista.

¹⁵ Koska kyseisen kellon alkuperäinen rautakieli on ruostunut ja irronnut, kelloa lyötiin sekä sisä- että ulkopuolelta erillisellä, hyvin säilyneellä rautakielellä (KM 2613:35). Wendell Westcottin (1970) mukaan kielen ominaisuudet vaikuttavat kellosta lähtevään ääneen, mutta lähinnä vain intensiteettiin ja kestoan.

¹⁶ f_2 ja f_1 tarkoittavat kyseisten osasävelten jaksolukuja (Hibbert 2003, glossary). Laskutoimituksella saadut sentit ovat vain suuntaa antavia, koska kaavassa käytetyt hertsiluvut ovat arvioita kaksiulotteisista spektrogrammeista. 100 senttiä = puolissävelaskel = pieni sekunti.

¹⁷ Mikäli kellon seinämät ovat epäsymmetriset tai epätasaiset, osasävelet eivät koostu yksittäisistä jaksoluvuista vaan toisiaan lähellä olevien taajuuksien pareista, joita kutsutaan dupleteiksi (engl. doublets). Koska dupletit aiheuttavat kellon ääneen huojuntaa, kellovalurit ovat yleensä pyrkineet ehkäisemään niiden muodostumisen. (Hibbert 2003, doublet, doublet, glossary.)





lyttänyt tietoa siitä, kuinka hyvin soiva kulkunen tai kello valmistetaan ja millaisia rakenteellisia ratkaisuja siinä tarvitaan (Lithberg 1914, 4; Coleman 1971, 41; Nyman 2002, 76–77, 92, 111). Tällaista tietoutta näyttäisi olleen myöhäisrautakautisilla tekijöilläkin: he ovat laittaneet pronssikelloihin aina rautaisen kielen ja kielenkannan, rautasiin kulkusiin kupari- tai pronssipäällystettä ja kulkusten sisälle särmikkäitä kuulia. Kellovalurien perinteen mukaan kaikki nämä seikat parantavat sointia. Pintaväriin perusteella näyttäisi myös mahdolliselta, että muutamia esineitä olisi valettu ns. kellopronssista eli parhaiten soivasta pronssin sekoituksesta, jossa tinaa on tavallista enemmän.

Vainajien kertomaa

Myöhäisrautakautiset kulkuset, kellot ja kellonmuotoiset riipukset saadaan kytettyä aikakautensa kulttuuriin löytöyhteyden eli niiden yhteydessä maahan joutuneiden ja löytyneiden jäänteiden avulla. Samalla saadaan tietoa esineiden käyttötavoista ja käyttäjistä. Suurin osa esineistä on löytynyt ajan tavan mukaan tehdyistä haudoista, joissa kulkusten, kellojen ja kellonmuotoisten riipusten ohella on monia muitakin hauta-antimia: koruja, koristeita, työkaluja, käyttöesineitä, aseita, astioita ja ruokaa. Nk. ruumishaudoissa, joita tuli ei ole tuhonnut, jopa puolimädäntynyt luuranko ja sitä peittäneet puvunkappaleet ovat kaivaushetkellä olleet näkyvissä. Tutkimusaineiston esineistä 190 kappaletta on löytynyt ruumishaudoista, 159 polttohaudoista tai polttokalmistoista, 20 asuinpaikoilta tai muinaislinnoista, 10 kätköistä ja 67 irtolöytöinä.

Ruumishautojen avulla myöhäisrautakautisia ihmisiä päästään tavallaan tapaamaan lähes silmästä silmään. Kahdeksankymmenen kulkusia, kelloja ja kellonmuotoisia riipuksia sisältävän haudan kaivauskarttoja tarkasteltaessa näyttäisi siltä, että nämä soivat esineet ovat olleet vainajien pukuihin, ehkä jonkinlaisiin juhlapukuihin, kiinnitettyjä koruja. Naisiksi tulkituilla vainajilla niitä roikkuu rintaketjuissa tai ketjulaiteissa erilaisten riipusten, kaurisimpukoiden¹⁸, korvalusikoiden¹⁹ ja räpylänmuotoisten koristeiden kanssa. Monilla niitä on myös helminauhoissa. Erään Köyliön Lallin kalmistoon haudatun naisen koko olemus vaikuttaa kilisevältä, sillä kulkusia, joita on kaikkiaan 14 kappaletta, on kiinnitetty sekä palmikonkoristeisiin että puvun alaosan sivuliinoiniin (Cleve 1978, 47–49). Parilla pienikokoisella vainajalla kulkunen on korvan juuressa, parilla muulla vatsan päällä (Lehtosalo-Hilander 1982a, 122–124, 285; 2000, 98–99; Riikonen 1999, hauta 35). Muutamilla miehiksi tulkituilla vainajilla kulkuset muodostavat rinnalle rivistön, ja näyttäisi siltä, että he ovat pitäneet päällään

¹⁸ Kaurisimpukat ovat Intian valtamerestä saatavia simpukankuoria, joita inkeriläiset ovat kutsuneet kyypäimiksi ja suomalaiset kyykäärmeenpäiksi (Vahter 1932, 43–44, 48).

¹⁹ Korvalusikat ovat korvien puhdistamiseen käytettyjä koristeellisia välineitä (Grundström 1994, 12).



takkia, jossa pieneen pieneen kulkuset ovat toimineet nappeina (esim. Pälsi 1928, 75, 77). Kellonmuotoisia riipuksia miehillä on lähinnä kukkaroissa, Tampereen Vilusenharjun eräässä haudassa myös päähineessä (Nallinmaa-Luoto 1978, 10). Jotkut levystä taitetut kulkuset löytyvät poikien tai miesten vyötärön tai vyön tienoilta (Lehtosalo-Hilander 2000, 31, 47–48, 60–61), mutta muut kuuluvat melko varmasti hevosvaljaisiin, joita vainajat ovat saaneet mukaan viimeiselle matkalleen. Eräs kelloistakin löytyy hevosvarusteiden joukosta (Schwindt 1893, 18, 178).

Mikäli nämä parhaimpiinsa puettut ihmiset kuvitellaan pystyasentoihin, huomataan, että kulkusia, kelloja ja kellonmuotoisia riipuksia ovat kantaneet mukanaan – kaiketi jo elinaikanaan – miehet, naiset, lapset ja kotieläimet useissa vartalon eri paikoissa päästä varpasiin. Esineet ovat roikkuneet vaatteissa tai valjaissa niin, että ne kantajan liikkuesssa ovat alkaneet helähdellä ja synnyttää ympärilleen sointikenttiä. Kuuluviissa on ollut sekä yksittäisten että yhtä aikaa soivien suurten, pienten, pronssisten, rautaisten ja hopeisten esineiden helinää. Eri henkilöt ovat ehkä helisseet eri tavoilla – ainakin rautaisin ja levystä taitetuin kulkusin varustetut hevoset on voinut hyvin erottaa pronssisia ja valettuja kulkusia käyttäneistä ihmisistä pelkästään kulkusten äänen perusteella.

Hautaan vainajien mukaan annetut esineet ovat voineet kuvastaa myös vainajien tai hautauksista huolehtineiden omaisten yhteiskunnallista asemaa (Lehtosalo-Hilander 1982b, 19–21, 29, 37–44; Mäntylä 2003, 38–42). Kun kulkusia, kelloja ja kellonmuotoisia riipuksia sisältäviä hautoja verrataan muihin saman kalmiston hautoihin, huomataan, että kulkusia, kelloja ja kellonmuotoisia riipuksia sisältävissä haudoissa on selvästi enemmän muitakin esineitä, erityisesti miekkoja, keihäitä, kaulakoruja, helmiä, silkkiä ja hopearahoja. Tällaiset harvinaiset, kalliit ja kaukaa Reiniltä, Okalta, Kamalta, Bysantista, Arabiasta tai Turkestanista tuodut esineet viittaavat yleensä varakkuuteen tai arvovaltaiseen asemaan. Kun suuri osa kulkusista, kelloista ja kellonmuotoisista riipuksista näyttäisi näin kuuluneen kalmistojen varakkaimmalle väelle, on mahdollista, että kulkusten, kellojen ja kellonmuotoisten riipusten kilinä on ollut nimenomaan varakkaimman väen muotia. Mahdollisesti se on ollut jopa varakkuuden merkki, keino herättää huomiota ja erottautua niistä, jotka eivät eläneet yhtä laajojen kaupallisten ja kulttuuristen vaikutteiden piirissä. Muita keinoja olivat ehkä häikäisevän kiiltävät aseet ja värikkäät helmet ja kankaat. Äänimaisematutkijoiden mukaan henkilökohtaisilla äänillä rakennetuilla tiloilla on kautta aikojen tuettu identiteettejä ja tavoiteltu vaikutusvaltaa (Schafer 1977, 32–33, 76–77, 93, 271; Järviluoma 1996, 208–213; vrt. myös Attali 1985, 6, 13, 23–27).





Miksi juuri helinää?

Kun kuva tutkimusaineiston esineistä, löytökonteksteista ja niihin liittyneestä kulttuurista alkaa näin hahmottua, hiljennytäköön hetkiseksi kuuntelemaan myöhäisrautakautista äänimaisemaa: kalliissa korulaitteissa ja kahisevissa kansaissa liikkuvien naisten askeleita saattelee kulkusten, kellonmuotoisten riipusten ja erilaisten korujen kilinä, lepertelevän lapsen korvalla helähtelee kulkunen, ratsuhevoset hirtuvat ja helisevät ja mahtimiehet kalistelevat miekkojaan ja kulkusnappisia takkejaan. Seuraava kysymys kuuluukin: miksi juuri metallin helinä oli myöhäisrautakaudella niin suosittua? Miksi juuri sitä leviteltiin oman itsen ympärille ja ympäristöön? Miksi hampaisiin asti aseistautuneet miekkamiehet halusivat helistä vielä haudassaankin?

Se, mikä menneisyyden ihmisten toiminnassa näyttää nykyihmisen näkökulmasta ehkä kummalliselta tai naurettavaltakin, ei sellaista tietenkään aikalaisille ollut. Kulkusia, kelloja ja kellonmuotoisia riipuksia kantaneet ihmiset hahmottivat maailmaa niillä arvoilla ja asenteilla, jotka myöhäisrautakautinen kulttuuri tarjosi. Heidän korvissaan metallin helinä kuulosti selvästikin tavoittelemisen arvoiselta ja herätti, paitsi taloudelliseen ja sosiaaliseen, myös akustiseen ja uskonnolliseen kontekstiin kiinnittyneitä mielle yhtymiä, joita kaikkia nykyään on vaikea enää tavoittaa. Törmätään kadonneen kulttuurin uskomus- ja mielikuva-maailmaan.

Täysin tavoittamattomia uskomuksetkaan eivät ole, sillä vastaavia käytäntöjä voidaan tavata muistakin kulttuureista eri aikoina. Vaikka tällä lailla verrantoon asetetut kulttuurit ovat peräisin eri aikakausilta, ne tarjoavat välähdyksiä siitä, mitä myöhäisrautakautiset ihmiset olisivat voineet ajatella. Viime vuosisadoille asti Venäjällä asuvat vatjalaiset, inkerikot, mordvalaiset, marit, mansit ja hantit ihailivat metallin helinää niin, että kiinnittivät kulkusia ja kelloja nuorten naisten asusteisiin. Mansien runoissa helinä oli jopa naisen attribuutti. Vatjalaisille se taas kertoi, missä neitosten parvi liikkui. (Vahter 1932, 41–42; Lehtinen 1979, 82, 95, 165, 169; 2002, 121, 124.) Marien uhrimenoissa metallin helinä sai maagisen merkityksen, kun uhripappi otti käteensä kekäleen, kilautti kolme kertaa veitsellä kirveeseen ja lausui jumalalleen: ”Savun tuoksuin, raudan helkein tule, armollinen.” (Holmberg 1914, 82.) Siperiassa myös šamaanit säästivät menojaan metallin helinällä (Harva 1933, 334–335). Mainitut kansat, kuten lukuisat muutkin eri puolilla maailmaa asuvat kansat, uskoivat, että kulkusten, kellojen ja muiden metalliesineiden ääni karkottaa pahoja henkiä ja kaikkea muuta pahaa. Kiinalaisten mukaan se karkottaa kauhean lohikäärmeen, buddhalaisten mukaan se saa pahat henget hermostumaan (Coleman 1971, 351, 353–354). Kirkollisista lähteistä selviää, että myös kirkonkellojen kumahdukset, jotka vuosituhannen ajan hallitsivat kylien ja kaupunkien äänimaisemaa, vakuuttelivat alun perin seurakuntalaisille, että metallin helinässä on tällaista taikaa. Kuolin- ja sielunkellojen tarkoituksena oli esimerkiksi karkottaa demonit, jotka ahdistelivat sielua kuoleman jälkeisellä matkalla. Irlantilaiset lähetyssaarnaajat

soittivat kelloja myös käydessään taisteluun pakanaheimoja vastaan. (Bringéus 1958, 227, 250–251; Coleman 1971, 75, 41–46, 100–101.)

Uskomus löytyy myös suomalaisesta kansanperinteestä. Vaikka kotoiset karjankellot vaikuttavat nykyisin vain arkisilta karjanhoidon välineiltä, yli sata vuotta sitten miehet, naiset ja lapset kantoivat niitä kaulassaan ja hameenhelmoissaan erilaisissa kevätriiteissä. Kelloja ja kaikenlaisia rautaisia esineitä kilistelemällä he kuvittelivat rakentavansa ympärilleen taikapiiirin, joka antaisi suojan karhuja, susia, kummituksia ja muita vaarallisia voimia vastaan. (Rantasalo 1955, 37–39, 60, 78.) Arvailtavaksi jää, seurasivatko tällaisten riittien suorittajat myöhäisrautakautisten esi-isiensä ja -äitiensä perinteitä.

Lopuksi

Olen tutkimustani tehdessä kuullut omin korvin, että myöhäisrautakautiset kulkuset, kellot ja kellonmuotoiset riipukset kilisevät, kun niitä kilistellään. Sisällä olevat kivet, kuulat, kielet ja kielenkantimet sekä seinämän ääniaukot osoittavat, että ääni on ollut jo esineiden tekijöiden tarkoittamaa. Koska esineet vaikuttavat olleen omana aikanaan suhteellisen tavallisia ja Suomen koko tuolloin asutulle alueelle levinneitä, niiden ääni voidaan kuvitella osaksi tuhannen vuoden takaista äänimaisemaa. Tällaiset korkeat ja kirkkaat ihmisiä ympäröineet sointikentät ovat Suomen musiikin historian varhaisimpia, konkreettisesti jäljitettäviä ääniä. Muista mahdollisista äänilähteistä – luonnonsävelhuiluista, pajupilleistä tai sarvista – ei ole enää mitään jäljellä.

Korvin kuultavan tason lisäksi tutkittavat esineet välittävät tietoa aikakautensa ”esteettisistä” näkemyksistä, uskomuksista, pukeutumisesta, hautauskäytännöistä, käsityötaidoista ja kansainvälisistä kauppasuhteista. Tällaisen kulttuurisen kontekstin avulla ne voidaan kytkeä aikakautensa laajempiin kulttuurisiin ja historiallisiin merkitysverkostoihin. Koska esineitä on tuotu Suomeen kaukaa, kannettu ripustuslenkkien katkeamiseen asti ja lähetetty sitten vainajien mukana kuoleman valtakuntaan, vaikuttaisi siltä, että niiden tuottamat äänet ovat olleet aikalaisille tärkeitä. Kulkuset, kellot ja kellonmuotoiset riipukset on kaiketi koettu arvokkaiksi, käyttökelpoisiksi ja korvaamattomiksi, joksikin sellaiseksi, jota oman aikamme näkökulmasta on vaikea käsittää.

Lähteet

1. Museokokoelmat

Arkeologiset esinekokoelmat. Museovirasto, Suomen kansallismuseo, Helsinki.
Arkeologiset esinekokoelmat. Turun yliopisto, arkeologian oppiaine, Turku.



Arkeologiska samlingar. Ålands Museum, Mariehamn.

2. Arkistolähteet

Esihistoriallisten esineiden pääluettelo, kaivauskertomukset. Museovirasto, arkeologian osasto, arkisto, Helsinki.

Arkeologisen esinekokoelman pääluettelo. Turun yliopisto, arkeologian oppiaine, Turku. Arkeologiskt föremålsregister. Ålands Museum, Mariehamn.

3. Kirjallisuus

Apals, J. – M. Atgāzis – J. Daiga – R. Denisova – J. Graudonis – I. Loze – Ç. Murgurçviès – Å. Stubavs – E. Snore – F. Zagorskis – A. Zarina 1974. *Latvijas PSR arheologija*. Riga: Zinatne.

Attali, Jacques 1985. *Noise. The Political Economy of Music*. Trans. Brian Massumi. Manchester: Manchester University Press. [Orig. Bruits: essai sur l'économie politique de la musique 1977.]

Autio, Eero 2000. *Kotkat, hirvet, karhut. Permiläistä pronssitaidetta*. Jyväskylä: Atena.

Bliujiene, Audrone 1992. Alinkos (Raistines) pilkapiai. *Lietuvos archeologija* 8: 105–126.

Bringéus, Nils-Arvid 1958. *Klockringningsseden i Sverige*. Lund: Nordiska Museet.

Cleve, Nils 1978. *Skelettgravfälten på Kjuloholm i Kjulo*. Suomen Muinaismuistoyhdistyksen Aikakauskirja 44 (2). Helsinki: Suomen muinaismuistoyhdistys.

Coleman, Satis N. 1971. *Bells, their history, legends, making and uses*. Westport, CT: Greenwood Press.

Grundström, Elina 1994. Hopeatie. *Hiidenkivi* 3: 10–15.

Gräslund, Anne-Sofie 1984. Schellen. Teoksessa *Birka II:1. Systematische Analysen der Gräberfunde*. Toim. Greta Arwidsson. Stockholm: Vitterhets-, historie- och antikvitets akademien. 119–124.

Harva, Uno 1933. *Altain suvun uskonto*. Porvoo: WSOY.

Hibbert, Bill 2003. The Sound of Bells. Internet-artikkeli osoitteessa <http://www.hibberts.co.uk> (1.7.2003).

Holmberg, Uno 1914. *Tsheremissien uskonto. Suomensuvun uskonnot* 5. Toim. Kaarle Krohn et al. Porvoo: WSOY.

Holmbäck, Lars Magnus 1963. Klocka. Teoksessa *Kulturhistoriskt lexikon för nordisk medeltid från vikingatid till reformationstid VIII*. Toim. Gunvor Kerkkonen – Aarno Maliniemi – Carl Axel Nordman – Helge Pohjolan-Pirhonen. Helsingfors & Malmö: Örnförlaget. 503–510.

Hornbostel, Erich M. & Curt Sachs 1974. Soitinten luokitusjärjestelmä. Suom. Timo Leisiö. *Musiikki* 1–4: 1–73.

Jaanits, Lembit – Silvia Laul – Vello Lõugas – Evald Tõnisson 1982. *Eesti esiajalugu*. Tallinn: Eesti Raamat.

Järviluoma, Helmi 1996. Nuoret äänimaisemioijina. Paikan ja tilan äänellisestä rakentamisesta. Teoksessa *Näin nuoret, näkökulmia nuoruuden kulttuureihin*. Toim. Leena Suurpää & Pia Aaltojärvi. Tietolipas 143. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 204–229.

Lehtinen, Ildikó 1979. *Naisten korut Keski-Venäjällä ja Länsi-Siperiassa*. Helsinki: Museovirasto.

— 2002. Siperian kansojen puvut – käytännöllisyyttä ja ylellisyyttä. Teoksessa *Siperia, taigan ja tundran kansoja*. Toim. Ildikó Lehtinen. Helsinki: Museovirasto. 108–145.

Lehtosalo-Hilander, Pirkko-Liisa 1982a. *Luistari I. The Graves*. Suomen Muinaismuistoyhdistyksen Aikakauskirja 82 (1). Helsinki: Suomen muinaismuistoyhdistys.



- 1982b. *Luistari III. A Burial-Ground Reflecting the Finnish Viking Age Society*. Suomen Muinaismuistoyhdistyksen Aikakauskirja 82 (3). Helsinki: Suomen muinaismuistoyhdistys.
- 1985. Keski- ja myöhäisrautakausi. Teoksessa *Suomen historia* 1. Toim. Yrjö Blomstedt – Veikko Anttila – Jukka Nevakivi – Kauko Pirinen – Tuomo Polvinen – Reino Riikonen – Unto Salo – Hannu Soikkanen – Pentti Virrankoski – Jukka Tarkka. Espoo: Weilin+Göös. 250–405.
- 2000. *Luistari IV. A History of Weapons and Ornaments*. Suomen Muinaismuistoyhdistyksen Aikakauskirja 107. Helsinki: Suomen muinaismuistoyhdistys.
- Leisiö, Timo 1974. Soitintutkimuksesta. *Musiikki* 1–4: 74–138.
- 1983. *Suomen ja Karjalan vanhakantaiset torvi- ja pillisoittimet*. Kansanmusiikki-instituutin julkaisuja 12. Kaustinen: Kansanmusiikki-instituutti.
- Lithberg, Nils 1914. Koskällan. *Fataburen* 1914: 1–18.
- Lund, Cajsa 1979. Metoder och problem inom Nordens musikarkeologi. *Svensk tidskrift för musikforskning* 61 (1): 95–107.
- 1981. Archaeomusicology of Scandinavia. *World Archaeology* 12 (3): 246–265.
- 1997. En storslagen uverty. Bronslurarna. Teoksessa *Musik i Norden*. Toim. Greger Andersson. Kunglika musikaliska akademiens skriftserie 85. Stockholm: Kunglika musikaliska akademierna. 34–50.
- Malinowski, Tadeusz 1994. Quelques idiophones en metal (grelots et clochettes) du haut moyen age polonais. Teoksessa *"Sons Originels". Préhistoire de la musique*. Toim. Marcel Otte. Etudes et Recherches Archéologiques de l'Université de Liège 61. Liège: Université de Liège. 183–199.
- Malm, V. A. & M. V. Fehner 1967. Priveski-bubenciki. *Trudy gosudarstvennogo istoriceskogo muzeâ* 43: 133–148.
- Moisanen, Jukka & Pirjo Hamari (toim.) 2000. *Arkeologia Suomessa 1997–1998*. Helsinki: Museovirasto.
- Mäntylä, Sari 2003. Haudoista yhteisön ymmärtämiseen – Halikon Rikalan tutkimus uudelleen ajankohtaistumassa. *Hakastarolainen* 36: 38–42.
- Nallinmaa-Luoto, Terhi 1978. *Tampere – Vilusenharju. Nuoremman rautakauden kalmisto Pirkanmaalla*. Karhunhammas 3. Turku: Turun yliopisto, kulttuurien tutkimuksen laitos (suomalainen ja vertaileva arkeologia).
- Nyman, Harri 2002. *Umpikulkusista kirkonkelloihin – vaskenvalu Kaavin Juutilassa*. Snellman-instituutin arkistojulkaisu 1. Kuopio: Snellman-instituutti.
- Oldeberg, Andreas 1966. *Metallteknik under vikingatid och medeltid*. Stockholm: Seelig & Co.
- Povetkin, Vladimir I. 1992. Musical Finds from Novgorod. Teoksessa *The Archaeology of Novgorod, Russia*. Toim. Mark A. Brisbane. Society for Medieval Archaeology Monograph Series 13. Lincoln: Society for Medieval Archaeology. 206–224.
- Purhonen, Paula 1998. *Kristinuskon saapumisesta Suomeen. Uskontoarkeologinen tutkimus*. Suomen Muinaismuistoyhdistyksen Aikakauskirja 106. Helsinki: Suomen muinaismuistoyhdistys.
- Pälsi, Sakari 1928. Puvustoaineisia Maskun Humikkalan kalmistosta. *Suomen Museo* 1928: 71–79.
- Rainio, Riitta 2001. Esihistoriallisia soittimia – musiikkiarkeologinen katsaus Suomen esihistoriallisen ajan löytöaineistoon. *Muinaistutkija* 3: 14–25.
- Rantasalo, A. V. 1955. *Arkea ja juhlaa vuodenaikojen vaihdellessa*. Turku: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Riikonen, Jaana 1999. *Kaarinan Kirkkomäki — myöhäisrautakautinen kalmisto*. Turku: Turun maakuntamuseo.
- Schafer, R. Murray 1977. *The Tuning of the World*. New York, NY: Alfred A. Knopf.
- Schwindt, Theodor 1893. *Tietoja Karjalan rautakaudesta*. Suomen Muinaismuistoyhdistyksen Aikakauskirja 13. Helsinki.



- Stassiková-Stukovská, Danica 1994. Metal rattles of the Western Slavs. Teoksessa *La Pluridisciplinarité en archéologie musicale* 1–2. Toim. Catherine Homo-Lechner. Recherche Musique et Danse 11. Paris: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme. 441–446.
- Taavitsainen, Jussi-Pekka 1978. Suuharpuista Suomessa. *Kotiseutu* 3: 74–77.
- Tomanterä, Leena 1991. Wachsiligran. *Fennoscandia archaeologica* 8: 35–49.
- Vahter, Tyyni 1932. Kaatterit. *Suomen Museo* 1932: 40–49.
- Vuorela, Toivo 1979. *Kansanperinteen sanakirja*. Porvoo: WSOY.
- Westcott, Wendell 1970. Bells and Their Music. Internet-artikkeli osoitteessa <http://www.msu.edu/~carillon/batmbook> (1.7.2003).

FM Riitta Rainio (riitta.rainio@helsinki.fi) valmistelee musiikkiarkeologista väitöskirjaa Helsingin yliopiston taiteiden tutkimuksen laitoksella musiikkitieteen oppiaineessa.

Jingle bells, bells and bell pendants – Listening to the Iron Age Finland

The article deals with 446 metal rattles – jingle bells, bells and bell pendants – which date back to the Finnish Late Iron Age (AD 800–1200). The aim of the study is to shed light on the Iron Age soundscape and ideas of music making. Musical signal analysis and archaeological methods are used.





Affektien vallassa? – kulturisoituminen, elämismaailmat ja kuluttajuus 2000-luvun musiikkikulttuurissa¹

Tarja Rautiainen-Keskustalo

Kun aloitin musiikkibisneksessä, musiikki oli tärkeä ja elinvoimainen osa kulttuuriamme. Esiintyjät pitivät yhteyttä faneihinsa, levy-yhtiöt tekivät sopimuksia parhaassa terässä olevien artistien kanssa ja radiokanavilla soitettiin uskomattoman monentyyppistä musiikkia. Musiikki vaikutti faneihin ainutkertaisella ja henkilökohtaisella tavalla. Menestyvä musiikkibisnes rikastutti kulttuuriamme.

Tämä kaikki on muuttunut. Musiikkibisnes on nyt kriisissä. Levymyynti on vähentynyt kaksi-kolmekymmentä prosenttia viimeisen kolmen vuoden aikana, ja levy-yhtiöt haastavat lapsia oikeuteen luvattomien vertaispalvelujen käytöstä. Samalla kun radioyhtiöt yrittävät kongressissa rajoittaa levy-yhtiöiden omistusoikeutta, hyvin harvat esiintyjät pääsevät radioon. Riippumattomat musiikkikaupat sulkevat oviaan ennenkuulumatonta tahtia. Ja artistit ovat riidoissa kaikkien, jopa faniensa kanssa.² (Henley 2004.)

Jos yllä siteerattuun Eagles-yhtyeen jäseneseen Don Henleyhin on uskomista, länsimaisen populaarimusiikin tulevaisuus on synkkä: musiikkiteollisuus on menettänyt vahvuutensa, musiikin välityskanavat ovat hallitsemattomissa ja artistit erkaantuneet faneistaan. Vai onko sittenkin kysymys kultaisista nuoruuden muistoista, mikä synnyttää helposti sukupolvien välisen kuilun? Ainakaan kovin yleistettäviä Henleyn teesit eivät liene. Esimerkiksi suomalaisen musiikkiviennin arvo oli vuonna 2001 15,5 miljoonaa euroa. Lukuun sisältyvät hyödykkeet, pal-

¹ Tämä tutkimus on osa Suomen Akatemian rahoittamaa tutkimusprojektia *Tuotteistuminen ja välittymisen politiikka: näkökulmia kansan- ja populaarimusiikin konteksteihin suomalaisessa musiikkikulttuurissa 2000-luvulla* (hanke nro 106308).

² When I started in the music business, music was important and vital to our culture. Artists connected with their fans. Record labels signed cutting-edge artists, and FM radio offered an incredible variety of music. Music touched fans in a unique and personal way. Our culture was enriched and the music business was healthy and strong.

That's all changed. Today the music business is in crisis. Sales have decreased between 20 and 30 percent over the past three years. Record labels are suing children for using unauthorized peer-to-peer (P2P) file-sharing systems. Only a few artists ever hear their music on the radio, yet radio networks are battling Congress over ownership restrictions. Independent music stores are closing at an unprecedented pace. And the artists seem to be at odds with just about everyone – even the fans.





velut ja tekijänoikeuskorvaukset. Hyödykkeissä – joilla tässä yhteydessä tarkoitetaan aineettomia hyödykkeitä, esimerkiksi levymyyntituloja, rojalteja, lisenssituloja – kasvua oli vuodesta 1999 peräti 370 %, vajaasta kahdesta miljoonasta eurosta seitsemään miljoonaan euroon.³

Musiikkiteollisuuden tuottavuuden kasvua on seurannut selkeä yleisen asenneilmaston muutos suhteessa populaarimusiikkiin. Siinä missä Henleyn nuoruudessa rock-kulttuuri ja poliittinen eliitti eivät juuri kohdanneet, istui pääministeri Matti Vanhanen tammikuussa 2004 järjestetyssä kevyen musiikin Emma-gaalassa⁴ yleisön joukossa. Samassa tilaisuudessa kauppa- ja teollisuusministeri Mauri Pekkarinen luovutti henkilökohtaisesti Rasmus-yhtyeelle Vienti-Emman. Kasvulukujen taakse kätkeytyy siis myös hahmotustavan muutos taiteen ja (musiikki)kulttuurin suhteen. Kun kulttuuripolitiikkaa on vanhastaan leimannut ajatus siitä, että kulttuuri on ihmisen sivistyksen ja korkeampien arvojen välittäjä, nyt kulttuuria ollaan entistä selkeämmin liittämässä talouden sfääriin. Esimerkiksi Euroopan unioni näkee taloudellisen kasvun paikantuvan keskeisesti kulttuurin alueelle. Kulttuuri voi, saa ja sen jopa pitää olla tuote, tavara. Tietyllä tavalla Henleykin viittaa tähän: rock- ja pop-musiikkiin tänään liitetyt mielikuvat eivät enää vastaa 1960-lukulaisia ihanteita.

Voidaan ajatella, että jossain määrin asia on aina ollut näin populaarimusiikissa. Populaarimusiikki on nähty – ainakin siihen penseästi suhtautuvien taholta – ensi sijassa tuotteena. Tuotteen käsite on kuitenkin usein pitänyt sisällään enemmänkin esteettisiä arvovarauksia kuin analyttistä pohdintaa.⁵

1990-luvun lopulta lähtien tuotteen käsite on sinkoutunut kokonaan uusiin merkitysulottuvuuksiin, kun kuluttamisesta ja tuotteista on muodostunut keskeinen osa yksilöiden elämismaailmaa – halusimmepa me sitä tai emme. Tuotteistumisen rinnalla medioituminen muovaa elämismaailmaamme. Tässä tilanteessa entistä analyttisempi näkökulma tuotteistumisen prosessiin lienee paikallaan myös musiikkia tutkittaessa. Yhden mahdollisuuden tähän tarkasteluun tarjoavat sosiologi David Chaneyn (2002, 133) näkemykset kansalaisuuden kulturisoitumisesta, mikä hänen mukaansa leimaa yksilöiden elämismaailmaa 2000-luvulla. Tällä hän tarkoittaa ensinnäkin sitä, että taloudellinen ja poliittinen valta eivät toimi enää suhteellisen omalakisella kentällään, vaan toimin-

³ Nämä luvut perustuvat Media Clever Oy:n tekemään tutkimukseen, joka on luetavissa osoitteessa <http://www.musexfinland.fi/index.php?page=news&id=19>.

⁴ Emma-gaala on Suomen kuva- ja äänitalennetuottajat ry:n (ÄKT) järjestämä musiikkialan tapahtuma, jossa palkitaan vuoden menestyneimmät taiteilijat ja alan ammattilaiset.

⁵ Kuten tunnettua, Theodor W. Adornoa on useimmin kritisoitu esteettisävyisestä ja yksipuolisesta kritiikistä populaarimusiikkia kohtaan (ks. esim. Järvi- luoma & Rautiainen 2003). Kuitenkaan Adornoon kriittisesti suhtautuvat populaarimusiikintutkijat eivät ole välttämättä itsekään pystyneet välttämään samaa suhtautumistapaa, vaan makumieltymykset ovat esimerkiksi verhoutuneet originaalisuuden/autenttisuuden käsitteiden ympärille. Kuten myöhemmin tässä artikkelissa nostan esiin, en sinällään esitä esteettisten näkemysten hylkäämistä vaan reflektiivisempää suhtautumista niihin.





taa oikeutetaan entistä enemmän kulttuurisin arvoin. Toiseksi kulturisoitunut kansalaisuus nojaa kuluttajuuteen: kansalaiset halutaan vakuuttaa siitä, että maailma on kulutettavissa kaikilla tasoillaan: niin fyysisinä objekteina kuin mielikuvina, muistoina ja kokemuksinakin. Kolmanneksi media korostaa kokemiseen ja elämyksellisyyteen liittyviä moodeja.⁶

Tässä artikkelissa pohdin sitä, mitä kansalaisuuden kulturisoituminen merkitsee musiikin ja toisaalta musiikintutkimuksen kannalta. Kaikenkattaviin vastauksiin en pyri vaan tavoitteeni on joidenkin esimerkkien avulla tulkita musiikkikulttuurissa ja musiikkiin liittyvässä merkityksenannossa tapahtuneita muutoksia. Lisäksi nostan artikkelin lopussa esiin kysymyksen siitä, millaisia uusia haasteita nykykulttuurin ilmiöt asettavat musiikintutkimukselle, ennen kaikkea musiikin ja kulttuurin välisten suhteiden tarkastelulle.

Näkökulmani painottuu populaarimusiikkiin mutta tarkasteluni liikkuu kokonaisuudessaan makrotasolla: musiikin tuotannon ja kulutuksen tarkastelun välimaastossa. Erityisesti pohdin musiikillisten käytäntöjen ja käyttöyhteyksien muuttumista, en niinkään tyylien tai genrejen. Tätä näkökulmaa voi pitää perusetnomusikologisena, koska huomio kiinnitetään lähtökohtaisesti musiikin nivoutumiseen laajempaan kulttuuriseen kontekstiin. Lisäksi etnomusikologiseen teoriaperinteeseen kuuluu se humanistinen perusvire, että ollaan kiinnostuneita siitä, miten yksilö toimii kulttuurissa – etnomusikologisessa ajattelussa kun musiikkia ei voi palauttaa yksiselitteisesti tuotannon ja kulutuksen kategorioiden alle. Kuitenkin peruskäsitteeni ja valitsemani teoreettinen viitekehys perustuvat vahvasti yhteiskuntatieteisiin ja kulttuurintutkimukseen, ei niinkään etnomusikologiaan. Tämä sen vuoksi, että näen teoreettisesti moniaineksisen tarkastelun sopivan parhaiten nykykulttuurin ilmiöiden analyysiin.

Valitsemani esimerkit on poimittu tämän hetken suomalaisesta musiikkikulttuurista. Onkin syytä korostaa, että tässä artikkelissa fokukseni on länsimaisessa musiikkikulttuurissa. Ilmiön pohtiminen ei-länsimaisissa musiikkikulttuureissa olisi myös ajankohtaista ja aiheellista, mutta se vaatisi hieman toisentyypisen viitekehksen kuin minkä tässä artikkelissa olen valinnut.

Musiikkimaun tuolle puolen

Musiikin kuluttajuutta tarkastelleet tutkimukset ovat tavallisimmin kohdistuneet musiikkimakuun. Makua on tulkittu yhteiskunnallisen aseman indikaattorina Pierre Bourdieun (1984) esittämän distinktioteorian mukaisesti. Toisaalta

⁶ Chaneyn tavoitteena on etsiä muutoksia kulttuurin merkityksellistämisen tavoissa. Jos kulttuuri (taide) oli vanhastaan yhteiskunnallisen eliitin erottautumiskeino tai diskurssi, jolla kaupunkien työläisiä pyrittiin sivistämään, Chaney (2002, 129, 131) toteaa, että tänä päivänä kulttuuri merkityksellistetään pitkälti toisin. Keskeisiksi kysymyksiksi ovat nousseet esimerkiksi yksilöiden oikeudet ja vällöisyydet sekä hyvän elämän ja elämän mielekkyyden kysymykset.





makua kartoittamalla on haluttu profiloida erilaisia kuuntelijaryhmiä, erityisesti nuorison keskuudessa (esim. Salminen 1991). Tarkastelun pohjana tämäntyyppisissä tutkimuksissa on ollut modernistinen katsantokanta sekä selkeä jaottelu korkean ja matalan kulttuurin välillä.

Vaikka piirteitä perinteisestä makuhierarkiasta on nähtävissä yhä edelleen – kiistaa syntyy esimerkiksi siitä, että oopperaa rahoitetaan runsaammin kuin muita kulttuurin alueita – yhteiskuntaan syntyneet uudet luokat ja ryhmittymät ovat muovanneet uudelleen kulttuuriseen pääomaan liitettuja merkityksiä. Esimerkiksi Scott Lash (1990) on puhunut ”uusista keskiluokista”, jotka ovat kasvaneet median, markkinoiden ja kansainvälisyyden ympäröiminä. Juuri ne ovat Lashin mielestä eturintamassa määrittelemässä makuhierarkioita uudelleen. Merkkejä tästä muutoksesta on ollut näkyvissä myös suomalaisessa julkisuudessa esimerkiksi seuraavin tavoin:

- 1) Tietty osa rock-kulttuurista on siirtynyt korkeakulttuurin alueelle. Hyvä esimerkki tästä on tiettyjen Suomi-rockin artistien tuotannon (Ismo Alanko, A. W. Yrjänä, Juice Leskinen) nostaminen valtajulkisuudessa näkyvästi korkeakirjallisuuden kategoriaan.
- 2) Populaarimusiikki on hyväksytty vientituotteeksi. Tällä hetkellä kauppa- ja teollisuusministeriö tukee suomalaisen musiikin vientiä.⁷ Huomionarvoista on myös se, että vientiprojektissa on mukana niin erilaisia populaarimusiikin tyylejä (heavy metallista tanssigenreihin) kuin kansanmusiikkiakin.
- 3) Musiikkia halutaan yhä systemaattisemmin hyödyntää arjen teknologioissa, kuten esimerkiksi matkapuhelinten kehittämisessä. Toisaalta musiikin online-levitys internetin kautta laillisesti ja laittomasti on voimakkaasti kasvamassa oleva ilmiö.⁸
- 4) Musiikin rooli korostuu hyvän elämän ja mielekkyyden ylläpitäjänä. Tietyt musiikkityylit ja -genret (gregoriaaninen laulu, itkuvirret) saavat helposti terapiatuotteen leiman.

Edellä kuvatut esimerkit kertovat ensinnäkin siitä, että makukentät ovat pirstoutuneet ja moninaistuneet. Samalla vastakkainasettelu eri musiikinlajien välillä on tasoittunut. Valtajulkisuudessa tämä näkyy siinä, että tietty osa populaarimusiikista on saavuttanut kansallisen kulttuurin statuksen (tästä prosessista ks.

⁷ Ks. <http://www.musexfinland.fi/index.php?page=news&id=1>.

⁸ Musiikin verkkokaupan kasvusta on esitetty monenlaisia arvioita. Pääsääntöisesti kasvuennusteet ovat olleet varsin optimistisia: vuoden 2002 yhdeksästä miljoonasta eurosta puoleen miljardiin vuoteen 2007 mennessä ja aina 3,5 miljardiin vuoteen 2009 mennessä (Hyytinen 2003; Reiss 2004). Ennusteiden toteutumiseen vaikuttaa esimerkiksi se, miten internet-piratismen kitkemisessä onnistutaan. Toisaalta positiiviset kasvuennusteet kuuluvat tämän päivän pörssi-vetoiseen talouteen. Kaikesta huolimatta tämänkaltaiset ennusteet ovat osoitus siitä, mihin suuntaan mediateknologia on kehittymässä ja miten siihen panostetaan.





Rautiainen 2002). Se hyväksytään osaksi kansallista perintöä ja identiteettiä, mikä selittää osaksi sitä, miksi populaarimusiikki on hyväksytty valtion tukemaksi vientituotteeksi. Samalla kulutusikäytyminen on eronnut luokkaperusteistaan ja kuluttamisen luonteesta on tapahtunut muutoksia: tärkeämpää kuin mitä kukin kuluttaa on nyt se *kuinka* kulutetaan. Esimerkiksi Richard A. Peterson ja Albert Simkus (1992; ks. myös Person ja Kern 1996) ovat osoittaneet, että esimerkiksi Yhdysvalloissa mainstream-populaarimusiikin aktiivikuulijoihin kuuluu yhtäältä korkean statuksen omaavia asiantuntijoita kuin alemman statuksen omaavia teknisen alan ammattilaisia. Kun jälkimmäiselle ryhmälle pop/rock on tärkeä identiteetin rakennusaine, johon pitäydytään varsin tiukasti, kulttuurieliitti on kaikkiruokaisempaa: se kuuntelee niin klassista musiikkia kuin myös monentyyppistä populaarimusiikkia haluamatta tehdä jyrkkää eroa esimerkiksi "kaupallisen popin" ja "autenttisen rockin" välille. Pikemminkin heille on tärkeää refleksiivinen asenne kulttuurituotteita kohtaan: korkeasta matalaan kulttuuriin ja päinvastoin voidaan siirtyä aina tilanteen mukaan.⁹

Motti Regevin (2002) esiin nostamasta refleksiivisyydestä esimerkkinä voi pitää retro-ajattelua: menneiden vuosikymmenten musiikki nostetaan esiin ironian ja/tai nostalgian saattelemana. Makumieltymyksiä tähänkin ajatteluun toki liittyy, mutta ne eivät ankkuroidu enää yhtä selkeästi mihinkään laajempaan tai systemaattiseen ideologiaan tai maailmankuvaan.

Kuinka kulutetaan -kysymyksen nouseminen etusijalle kertoo myös siitä, että musiikin ja arkielämän sidos nousee yhä keskeisempään asemaan. Tästä kertoo esimerkiksi se, että musiikki voidaan tänä päivänä hahmottaa esteettisen katsantokannan sijasta arkielämän ristiriitojen ja paineiden purkautumisvälineeksi. Näin tapahtuu helposti kansanmusiikille, jonka funktionaalisuus löydetään näin ikään kuin uudelleen. Esimerkiksi suomalaista itkuvirsi-perinnettä on pyritty elvyttämään terapia-nimikkeen alla, vaikkakaan systemaattisesta tuotteistamisesta ei ilmiön kohdalla voi puhua (Rautiainen 2004).¹⁰

Musiikin painoarvon kasvun voi nähdä myös arkipäivän mediakäytännöissä. Esimerkiksi monissa YLE X:n ohjelmissa puheosuudet taustoitetaan musiikilla. Toinen hyvä esimerkki musiikin painoarvon kasvusta on se, että matkapuhelimista halutaan tehdä kannettavia kovalevysoittimia, joihin voi esimerkiksi suoraan tilata musiikkia (Kamppila 2004). Nämä palvelut tähtäävät interaktiivi-

⁹ Tämän tyyppisiä kehityslinjoja voi löytää myös suomalaisesta kulttuurista: useimmista kesäfestivaaleista on tullut yleisfestivaaleja (esimerkiksi Pori Jazz), joissa soitetaan musiikkia lähes laidasta laitaan. Ilmiötä voidaan selittää taloudellisella pakolla: megatähdet tuovat yleisöä. Kuitenkaan festivaalien arvostus ei ole laskenut, vierailleen esimerkiksi presidentti Tarja Halonenkin vuosittain Pori Jazzeilla. Sitä, osoittaako tämä yleensä poliittisen- ja kulttuurisen eliitin maun kaikkiruokaisuutta, ei tämän perusteella voida suoranaisesti väittää, mutta jostakin tämän tyyppisestä kehityslinjasta ilmiö mielestäni kertoo.

¹⁰ Tutkimani ilmiö oli lähinnä yksittäistapaus. Kuitenkin se osoittaa, kuinka nykykulttuurin dynamiikat nousevat esiin myös ruohonjuuritasolla – tuotteistamista kun ei ole syytä tarkastella vain musiikin myyntilukujen valossa. Toisaalta itkukulttuurin uusi konteksti kertoo myös siitä, kuinka yksilöt aktiivisina toimijoina muovaavat kulttuurisia merkityksiä.





suuteen ja nopeuteen: uusimman hitin voi tilata saman tien. Selvää on, että tässä ei ole kysymys puhtaasta teknisluontoisesta toiminnasta, vaan palvelusta halutaan muodostuvan nuorisokulttuurin uusi toimintatapa. Matkapuhelinten soittoäänien osalta tällainen kulttuuri lienee jo syntynyt, mutta sitä ei tiettävästi ole vielä juurikaan tutkittu. Kuitenkin puhelinten soittoäänien myynti on esimerkiksi Englannissa nyt suurempi kuin single-levyjen (Munk 2004, 40).

Tunteen markkinoilla

Kulturisoituminen korostaa affektiivisuutta: tuotteiden lisäksi kulutettavaksi ovat nousseet tunteet ja kokemukset. Voidaan sanoa, että affektien kulutuksesta on tullut keskeinen piirre populaarissa kokemustavassa. Tämä on luonnollisesti selitettävissä yleisen individualisointikehityksen näkökulmasta. Kuten Michel Maffesoli (1995, 49–50) toteaa, imaginaarinen on tämän päivän sosiaalisessa elämässä lunastanut uudelleen paikkansa modernistisen ”talous ennen kaikkea” -periaatteen jälkeen. Tästä huolimatta talous ei ole astunut sivuun, vaan pikemminkin tunnekulttuuri muovautuu pitkälti markkinoiden saattelemana ja ohjailmanakin. Taloudellinen kasvu on viimekätinen tavoite niin populaarimusiikin vientiponnisteluissa kuin uusia matkapuhelinmalleja lanseerattaessa.

Millainen on sitten tarkemmin analysoituna affektiivisuuden ja markkinoiden liitto populaarimusiikin kannalta katsottuna? Hyvän kuvan siitä saa analysoimalla esimerkiksi talvella 2003–2004 Suomessa paljon kohua herättänyttä Idols-formaattia.

Idols eroaa monella tavalla aikaisemmista televisiossa esitetyistä laulukilpailuista, kuten esimerkiksi Eurovision laulukilpailuista. Ensinnäkin se nostaa esiin ja muokkaa uudelleen tiettyjä populaarimusiikin toimintakäytäntöjä ja niiden taustalla olevia arvoja. Ennen kaikkea uudelleenmäärittelyn kohteeksi joutuu tähteyks. Tähteyden on länsimaisessa populaarikulttuurissa liittynyt aimo annos mytologiaa. Tähdiksi nouseminen on jäänyt mysteerioksi, joka on rekonstruoitu jälkikäteen esimerkiksi elämäkertoissa ja muistelmassa. Tähteyden on populaarimusiikissa – samoin kuin taidemusiikissakin – katsottu olevan jumalallista, loukkaamatonta, tuonpuoleista alkuperää (ks. esim. Kallioniemi 1990).

Idolsia hallitsee sitä vastoin paljastava ”tässä ja nyt” -mentaliteetti. Tähtien syntymisen maagista alkuketkeä ei formaatissa ole haluttu jättää pimentoon. Sen sijaan laulajakokelaat tuodaan julkisuuteen kaikkine inhimillisine piirteineen ja epärealistisinekin toiveineen. Tästä kertoo hyvin se, että karsintakilpailujen televisioinneissa muutamat osallistujista kertoivat avoimesti unelmistaan päästä laulajatähdiksi. Kotisohvalta tulevaisuus parrasvaloissa näyttäytyi vapautena ja kauan odotettuina ulkomaanmatkoina perheen kanssa. Seuraavassa hetkessä haave oli kuitenkin joidenkin kohdalla ammuttu alas: tuomaristo kehotti unohtamaan laulajanuran ja laulamaan jatkossa suihkussa. Julkisessa nöyryytyk-



sessä oli myös se piirre, että siltä eivät välttyneet myöskään menestyjät, sillä myös heidän suorituksiaan arvosteltiin rankalla kädellä.

Tähden syntyprosessin alkuvaiheiden paljastamisen lisäksi Idols viestittää arvomaailmaa, jonka mukaan yksilöillä joko on tai ei ole tarvittavia tähtiominaisuuksia. Tämäntyyppiseen tulkintaan katsojaa ohjataan aktiivisesti valitsemalla ja leikkaamalla ohjelmaan joko hyviä tai huonoja suorituksia. Protestanttista työmoraalia, joka on populaarimusiikille tyyppillisten ”ryysyistä rikkauksiin” -tarinoiden taustalla, ei itse kilpailulähetyksissä juuri nosteta esiin. Kuitenkin tämä tematiikka risteili ohjelmaa koskevassa taustakirjoittelussa: kilpailijoiden työläis-taustaa (esim. trukkipaketti) korostettiin moneen otteeseen. Osaksi tämä voidaan nähdä nykypäivän julkisuuteen kuuluvana ”tavis”-ilmiönä: julkisuuden henkilö voi olla kuka tahansa. Toisaalta kirjoittelua voi tulkita juuri perinteisen protestanttisen työmoraalin näkökulmasta: ryysyistä voi päästä rikkauksiin jos vain jaksaa uskoa unelmiinsa.

Tunkeutuminen tähteydestä haaveilevien nuorten elämänpiiriin kuvaa hyvin median pyrkimystä valloittaa arkipäivän elämän jokainen sopukka. Perinteisten tähtitarinoiden odottelu on liian hidastempoista, joten kerrottavaa täytyy saada aikaan paljon ennen h-hetkeä. Aineksiksi tähän sopivat inhimillisen elämän kaikki puolet ja juuri tässä kohtaa formaatti murtaa perinteisen tähteyden auran.

Voidaankin väittää, että Idols edustaa suhteellisen uudentyyppistä fiktiota populaarimusiikin piirissä, jota on mahdollista verrata urheilusta tutuksi tullessiin fiktioihin. Tyyppillistä fiktiolle on, että se on multimodaalista eli se perustuu eri viestimien käytölle (TV, iltapäivälehdet, internet, matkapuhelimet). Toisaalta se on vahvasti kytkeytynyt taloudellisiin intresseihin, jotka siis ulottuvat perinteistä musiikkiteollisuutta laajemmalle.

Kulttuurintutkija Veijo Hietala (2003, 11) on nimennyt yhdeksi tällaiseksi median välittämäksi urheilufiktion muodoksi amerikkalaisen vapaapainin, wrestlingin. Hänen mukaansa wrestling tekee näkyväksi urheilun keskeiset ja julkilausumattomat piirteet ja myytit. Ottelun kulusta on kirjoitettu löyhä käsikirjoitus, jota painijat noudattavat. Draamallisessa hyvän ja pahan taistelussa näytellään voimakkaita iskuja ja loukkaantumisia. Lisäksi säännöt ovat rikkomista varten: tuomari voidaan haluttaessa tyrmätä tai tappelua jatkaa parkkipaikalla. Keskeistä on se, että kamera kuvaa tämän kaiken.

Roland Barthes (1994 [1957]) on nimennyt wrestlingin eksessiiviseksi ruumiin speaktaakkeliksi. Hänen tulkintaansa seuraten voi kysyä, onko Idolsissa kysymys eksessiivisestä emotion speaktaakkelista? Idolsin esikarsintojen esiintymistilanteita ei liene wrestlingin tapaan ennakolta suunniteltu. Kuitenkin narratiivin rakentamisesta tässäkin on kyse: tuomareiden roolit ja toisaalta tapa, jolla ohjelmat on leikattu ja koostettu, tekevät ohjelmasta tunnekyllästetyn fiktion. Valinnat paljastavat samalla julkilausumattomia käsityksiä ja arvoja. Yksi tällainen on edellä kuvattu tähden syntyprosessin myyttisyyden rikkominen: hyvien ja pahojen tilalla kamppailevat nyt avoimesti hyvät laulajat ja huonot laulajat.

Tunteellistamista alleviivataan muun muassa erilaisilla kuvaamis-, leikkaus- ja koostamistavoilla. Esimerkiksi karsintajaksossa onnistumisen ja epäonnistu-





misen kokemuksia leikataan sarjoiksi ja maisemoidaan tunnelmaan liittyvillä kappaleilla ("epäonnistujia" maisemoi Karen Carpentersin *Rainy Days and Mondays*). Toiseksi se, että esitysten arvostelua on sijoitettu läpi ohjelman, korostaa tunteellistamista: arviointitilanteissa tehdään usein pitkiä kamera-ajoja, joiden tavoitteena lienee johdattaa katsoja tirkistelemään/eläytymään kokelaan maailmaan, pohtimaan, "miltä siitä nyt tuntuu". Kolmanneksi tunteellistamista luo juontajien viivyttely esimerkiksi tuloksien kertomisessa. Tällä korostetaan "tässä ja nyt" -vaikutelmaa sekä nostetaan intensiteettiä.

Kuitenkin verrattuna muihin tosi-tv-formaatteihin Idolsiin suhtauduttiin hämmästyttävänkin vakavasti. Iltaapäivälehdet loivat kamppailusta ajoittain jopa kansallishenkeä nostattavan tapahtuman ja ehkä onnistuivatkin, sillä loppukilpailu tammikuussa 2004 keräsi noin 1,6 miljoonaa tv-katsojaa.¹¹ Lehdissä kilpailua nivottiin myös aktiivisesti muihin diskursseihin. Keskeisin näistä oli kansallisuus: kilpailussa haettiin *kansallista tähteä*, mikä eksplikoitiin selkeästi. Toisaalta formaatista käytyyn keskusteluun liittyi paikallisuutta korostavia äänenpainoja, jotka tulivat arvovaltaisiltakin tahoilta (vrt. Antti Tuisku "Lapin" edustajana tukijanaan Hannele Pokka). Kilpailua pyrittiin liittämään myös puoluepolitiikkaan (vrt. Hanna Pakarinen SDP:n imagoa kiillottamassa).

Oma episodinsa on se, että Kilpailuvirasto palkitsi Idolsin voittajan *Vuoden kilpailija* -palkinnolla tammikuussa 2004. Perusteena oli se, että *Idols*-kisaan osallistujilta vaadittiin samoja ominaisuuksia kuin uusilta yrittäjiltä: pelkäämättömyyttä, riskinoton kykyä ja halua laittaa itsensä likoon. Asiasta uutisoitiin etukäteen joulukuussa, mutta palkinnon jakotilaisuudesta ei tiedotettu laajemmin.¹²

Tuotehybridi

Idols-esimerkki osoittaa sen, että kulturisoituminen merkitsee hyvinkin erilaisen arvojen – korkeiden ja matalien, markkinoiden ja arkielämän – nivoutumista yhteen musiikkikulttuurissa, erityisesti musiikkiin liittyvissä toimintakäytännöissä. Nykykulttuurissa musiikin tavaramuoto tulisikin nähdä pikemminkin hybridinä kuin selkeärajaisena, funktionaalisena kokonaisuutena.

Hybridi pitää sisällään niin aineellisia tuotteita kuin aineettomiakin ominaisuuksia, joita myydään: levyjen ja artisteihin liittyvien oheistuotteiden rinnalla luodaan mielikuvaa menestyjästä ja voittajasta. Mielikuvien painoarvon esimerkiksi Idolsin osalta todistaa se, että aiemmin lähinnä raskasta teollisuutta tukenut Kilpailuvirastokin antaa formaatille julkisen tunnustuksen. Hybridituotteen vaikutus ulottuukin laajalle julkisuuteen. Idols-tähdistä näyttää tulleen eräänlai-

¹¹ Eurovision laulukilpailuja keväällä 2004 seurasi vajaa miljoona katselijaa (<http://www.yle.fi/eurovision/delta/uutiset/vu66623.php>).

¹² Ks. <http://www.kilpailuvirasto.fi/cgi-bin/suomi.cgi?luku=tiedotteet&sivu=tied/t-2003-17>.





sia ”jokapaikan kasvoja” mediaan: tavaratalokiertueiden rinnalla he matkaavat Kanarian saarille valmismatkojen myyntiä vauhdittamaan tai antavat kasvonsa sotaveteraanien syyskeräykselle. Toki iskelmästä on nähty samoissa yhteyksissä aiemminkin, mutta olennaista on se, että kisassa menestyneet ovat jo uransa alkuvaiheessa rekrytoitu mainosmaailmaan. Vanhastaan sama toimintatapa on kuulunut asemansa jo vakiinnuttaneille tähdille, sillä liika julkisuus on koettu pikemminkin ongelmana kuin etuna. Toisaalta uutta on laaja-alaisuus: idolin kasvot sopivat melkein mihin tahansa yhteyteen mediassa ja mainosmaailmassa.

Edellä kuvattuja piirteitä on mahdollista pitää Don Henleyn tapaan kulttuurisen dekadenssin oireina, mutta adornoilaiseen pessimismiin ei liene syytä mennä: kuten populaarimusiikintutkijat ovat korostaneet (esim. Negus 1996, 25–27), musiikin kuluttajat eivät ole passiivisia vastaanottajia. Emme voi siis tietää ilman tutkimusta, miten Idols-tuotehybridin tarjoamia arvoja ja jäsenyksiä esimerkiksi tähteydestä ruohonjuuritasolla vastaanotetaan. Toisaalta voidaan pohtia, tulisiko kulttuurintutkijan edes ottaa ilmiöön selkeää esteettistä kantaa. Nostaahan Idols pintaan rikkaan merkitysmaailman, jonka avulla populaarin topografiaa voidaan paikantaa¹³ – sitä siis kannattaa tutkia jo kulttuurisen itseymmärryksen saavuttamiseksi. On selvää, että tästä merkivarastosta löytyy sekä negatiivisia että positiivisia piirteitä.

Tässä vaiheessa on syytä myös kysyä, millaista tuotehybridien musiikki itsessään on. Vaikka nykykulttuurissa musiikin tuotteistuminen merkitsee sitä, että siihen liittyy ja siihen liitetään yhä systemaattisemmin kirjo erilaisia diskursseja politiikasta talouteen, musiikki on yhä keskeinen tekijä – ilman laulua ja laulamista Idols ei olisi mahdollinen. Tämän vuoksi myös itse musiikkia on tutkittava.

Lähtökohtani on hahmottaa musiikki itsessään mediumiksi, välittäjäksi poststrukturalistisen katsantokannan mukaisesti (ks. esim. Shepherd & Wicke 1997). Mediumina musiikille on ominaista se, että se strukturoi kokemusmaailmaamme, sekä sen kielellisiä että ei-kielellisiä elementtejä.¹⁴

Voidaan ajatella, että myöhäismodernin kulttuurin tuotehybridit korostavat kielellisen ja ei-kielellisen kokemusmaailman suhdetta. Jos modernismissa ei-kielellinen, ruumiillinen kokemus tuotiin esille sublimoiden, jälkimoderni kulttuuri juhlii tällä usein tiedostamattomaksi nimetyllä moodilla. Samalla järjen ja tunteen (ruumiin) vastakkainasettelu näyttää ainakin osittain hälvenneen. Tämä

¹³ Populaarin topografialla tarkoitan tässä musiikillisen ilmiön paikantamista diakronisesti ja synkronisesti esimerkiksi suhteessa muuhun musiikkikulttuuriin, yleiseen yhteiskunnalliseen tilanteeseen ja vallitseviin arvoihin ja ideologioihin.

¹⁴ Kielellisen ja ei-kielellisen suhdetta on mahdollista hahmottaa sosiaalishistoriallisesti: musiikki on modernissa yhteiskunnassa muovautunut pyhän alueeksi. Yhteiskunnan eriytymiskehityksen seurauksena musiikin alueella olevia ja sen kautta artikuloituvia arvoja tai ideologioita ei eksplikoita kovin helposti. Sama eksplikoimattomuus näyttäytyy henkilökohtaisella tasolla usein niin, että musiikkimakua ei haluta rationaalisesti perustella. Kuitenkin juuri eksplikoimattomuus tekee musiikista vaikutusvaltaisen mediumin.





johdattaa tutkijan luontevasti merkityksen tutkimiseen ja semiotikkaan, mutta samalla tutkimuksen fokusta on syytä pohtia tarkemmin. Jos tutkimuksen kohteena ovat tuotehybridit, tyylin ja genren käsitteet eivät liene aina riittäviä. Toki näitä käsitteitä ei ole syytä hylätäkaan vaan pikemminkin on mietittävä, ohjaavatko ne liiaksi analyysia. Jos tarkoituksena olisi analysoida esimerkiksi Idols-kilpailun musiikkia, tehtävä voi aluksi vaikuttaa hankalalta, sillä kilpailu ei rajoittunut mihinkään tiettyyn tyyliin tai genreen vaan siihen mahtui kirjo suomi-iskelmästä päivän pop-musiikkiin. Tietenkin on mahdollista nimittää kisan musiikkia mainstreamiksi, mutta tämä käsite tuskin kertoo mitään ja kenties vielä houkuttaa jättämään koko ilmiön analyysin sikseen (Toynbee 2002).

Jos sen sijaan lähtökohtana onkin ajatus, että kilpailun aikana esitetyt musiikki- ja laulutyylit kertovat dialogista ja kamppailusta populaarimusiikin kentällä, analyysi on kenties hedelmällisempi. Keskeistä analyysissa on kontekstointi: tässä tapauksessa dialogia ja kamppailua tulee tarkastella kansallisen populaarimusiikin näkökulmasta. Kysyä esimerkiksi voi, miten historialliset (kansalliset) ilmaisukonventiot laulutyyleissä kohtaavat uudet ja/tai vieraamat ainekset. Leimallistahan kilpailuille oli muun muassa se, että suuri osa kilpailijoista valitsi mustan musiikin ilmaisutapoja (soul, rhythm and blues), mikä tähän saakka on ollut suhteellisen harvinaista suomalaisen populaarimusiikin kentällä. Toisaalta kysyä voi, mitä ja miten näillä tyyleillä representoidaan esimerkiksi sukupuolta ja/tai kansallisuutta.

Samantyyppistä representaation politiikan erittelyä musiikkianalyysin keinoin lienee perusteltua tarjota myös retro-ilmiön paikantamiseksi. Musiikillisten ainesten kierrättäminen perustuu siihen, että tyylien kantamat affektivarastot voidaan ottaa käyttöön ja artikuloida uudelleen. Sinällään tuotteistamisen yhteydessä retron käsitettä ei ole juuri käytetty, vaan se on liitetty useimmiten tiedostaviin alakulttuureihin kuten hip-hoppiin. Kuitenkaan kierrättämisen eetoksen paikantaminen ei aina ole helppoa. Hyvä esimerkki tästä on Blur-yhtyeen Damon Albarnin ja sarjakuvapiirtäjä Jamie Hewlettin luoma Gorillaz-yhtye. Se on "keksitty" virtuaaliyhtye, jolle tekijät ovat suunnitelleet niin repertuaarin kuin ulkoisen imagonkin. Keskeistä on, että Gorillazin esittämän musiikin liittäminen tiettyyn genreen tai edes keskivertokuulijan odotushorisonttiin on mahdotonta: se on kokoelma erilaisia tyyllialluusioita. Toisaalta yhtyeen luojat korostavat interaktiivisuutta: yhtyeen nettisivuilta on mahdollisuus päästä lukemaan yhtyeen jäsenten sähköposteja (<http://fans.gorillaz.com>). Gorillazkin on siis tuotehybridi, mutta luonteeltaan hyvin toisentyyppinen kuin esimerkiksi Idols. (Ks. myös Rikkilä 2004.)

Kommunikaatio populaarimusiikin tutkimuksen epistemologiana?

Edellä esitetyt huomiot kansalaisuuden kulturisoitumisen vaikutuksista musiikkiin ja tuotehybridien syntymisestä implikoivat myös sitä, että populaarimusiikin





tutkimuksen lähtökohtia on syytä ainakin osaksi määritellä uudelleen. Tietyllä tavalla kysymys on siitä, mitä Regev (2002) pitää siirtymänä uus-gramscilaisuudesta weberläiseen tarkasteluun populaarimusiikin tutkimuksessa. Uus-gramscilaisuudella Regev tarkoittaa näkemystä, jonka mukaan erityisesti rock-musiikki olisi tavalla tai toisella autenttista ja edustaisi alakulttuuria, olisi sen voimantunnon symboli. Tämä ajattelu on leimannut ennen kaikkea rock-lehdistöä ja rockia koskevaa historiankirjoitusta mutta se on noussut esille myös akateemisessa tutkimuksessa, erityisesti Lawrence Grossbergin kirjoituksissa.

Toki historiallisesti ajateltuna populaarimusiikin tyylilajit, erityisesti rock, ovat tämän aseman hetkellisesti saavuttaneet, mutta tutkimuksen epistemologiseksi ajatuksesta ei ole. Sen vuoksi Regev (2002, 258–259) ehdottaakin, että pop/rock-jaottelun tulisi nähdä kertovan ennen kaikkea kamppailusta kulttuurisesta pääomasta Max Weberin ja Pierre Bourdieun näkemysten mukaisesti. Tällöin kantavaksi ajatukseksi nousee se, että taiteen ja luovan toiminnan (oli se sitten korkeaa tai matalaa kulttuuria) keskeinen selittävä tekijä on erilaisten ryhmien ja ryhmittymien pyrkimys luoda itseymmärrystä (statusta, arvostusta ja valtaa). Tämän lisäksi on huomio kiinnitettävä myös kommunikaatioon. Toisin sanoen on pohdittava sitä, miten tämä itseymmärrys syntyy ja millaiselle kommunikaatiolle se rakentuu.

Vaikka kommunikaation tutkiminen on ollut yksi musiikintutkimuksen perustehtävistä, näen siinä myös haasteen, sillä nykykulttuurissa musiikillisen kommunikaation ymmärtäminen edellyttää astumista tieteenalan rajojen ulkopuolelle esimerkiksi yhteiskuntatutkimukseen, mediatutkimukseen tai taloustutkimukseen mahdollisimman kattavan kokonaiskuvan saamiseksi.

Nykykulttuurin sisältämien valtasuhteiden, arvojen, erilaisten representatiivien lisäksi kommunikaatio nostaa esiin myös kulttuurin innovatiivisuuden. Tätä seikkaa pidän tärkeänä, sillä nähdäkseni nykykulttuurin affektit ja niistä voimaansa saavat tuotehybridit eivät vie kuluttajaa mennessään, vaikka pessimistisimmät näin ajattelevatkin. Pikemminkin ne ovat nykykulttuurin ”sosiaalisia tosiasioita”, joita tutkimalla on mahdollista saada perspektiiviä ajan henkeen ja tarvittaessa eväitä analyttiseen ja kriittiseen kuluttajuuteen.

Lähteet

Painetut lähteet

- Barthes, Roland 1994 [1957]. *Mytologioita*. Suom. Panu Minkkinen. Helsinki: Gaudeamus.
- Bourdieu, Pierre 1984. *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Chaney, David 2002. *Cultural Change and Everyday life*. New York, NY: Palgrave.
- Hietala, Veijo 2003. Painii myyttien kanssa – urheilu modernissa ja postmodernissa mediakulttuurissa. *Lähikuva* 1: 6–15.





- Hyytinen, Tuomas 2003. Sulkeutuuko netti? *Helsingin Sanomat* 5.6.2003.
- Järviluoma, Helmi & Rautiainen, Tarja 2003. Populaarimusiikin tutkimus. Teoksessa *Johdatus musiikintutkimukseen*. Toim. Tuomas Eerola, Jukka Louhivuori ja Pirkko Moisala. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura. 169–184.
- Kallioniemi, Kari 1990. *Dandy, soul-mies ja rock-sankari*. Helsinki: KSL.
- Lash, Scott 1990. *The Sociology of Postmodernism*. London: Routledge.
- Maffesoli, Michel 1995. *Maailman mieli – yhteisöllisen tyylin muodoista*. Tampere: Gaudemus.
- Munk, Simon 2004. Don't fear the bleeper. *Q-Magazine* October [2004]: 40.
- Negus, Keith 1996. *Popular Music in Theory*. Cornwall: Blackwell Publishers.
- Person, Richard & Kern, Roger 1996. Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore. *American Sociological Review* 61: 900–907.
- Peterson, Richard & Simkus, Albert 1992. How musical Tastes Mark Occupational Status Groups. Teoksessa *Cultivating Differences*. Toim. Michele Lamont & Marcel Fournier. Chicago, IL: University of Chicago Press. 152–186.
- Rautiainen, Tarja 2002. Suomen musiikin koko kuva. *Musiikki* 3: 5–18.
- Regev, Motti 2002. The 'Pop-rockization' of popular music. Teoksessa *Popular Music Studies*. Toim. David Hesmondhalg & Keith Negus. London: Arnold. 251–264.
- Salminen, Kimmo 1991. *Musiikin kokemisen eri sukupolvet: 20–75-vuotiaiden suomalaisten musiikkimaku*. Helsinki: Yleisradio, Tutkimus- ja kehitysosasto.
- Shepherd, John & Wicke, Peter 1997. *Music and Cultural Theory*. Cornwall: Polity Press.
- Toynbee, Jason 2002. Mainstreaming, from Hegemonic Centre to Global Networks. Teoksessa *Popular Music Studies*. Toim. David Hesmondhalg & Keith Negus. London: Arnold. 149–163.

Internet-lähteet

- <http://fans.gorillaz.com> (tarkistettu 6.9.2004).
- The First Comprehensive Report on the Value of Finnish Music Exports Released – Music exports grew five-fold over two years, generating 15,5 million euros in 2001* <http://www.musexfinland.fi/index.php?page=news&id=19> (tarkistettu 3.9.2004).
- Henley, Don 2004. Killing the Music. *Washington Post* 17.2.2004. (Saatavilla myös osoitteessa: <http://www.commondreams.org/views04/0217-01.htm> [tarkistettu 6.9.2004].)
- Idols-kisan voittajasta Kilpailuviraston vuoden kilpailija. <http://www.kilpailuvirasto.fi/cgi-bin/suomi.cgi?luku=tiedotteet&sivu=tied/t-2003-17> (tarkistettu 6.9.2004).
- Kaksiosaisen Eurovision laulukilpailun tulevaisuus vaakalaudalla. Semifinaalin katsojaluvut olivat pettymys EBulle. <http://www.yle.fi/eurovision/delta/uutiset/vu66623.php> (tarkistettu 28.9.2004).
- Kamppila, Pirjo 2004. *Jopa matkapuhelimella voi välittää tunteita ja tuoksuja*. <http://www.ess.fi/Article.jsp?article=6889&category=24&main=21&days=0> (tarkistettu 6.9.2004).
- Musex maailmalle – Music Export Finlandin kansainvälinen lanseeraus Cannesissa* <http://www.musexfinland.fi/index.php?page=news&id=1> (tarkistettu 1.9.2004).
- Reiss, Markku 2004. Euroopan nettimusiikki ylittää 3,5 miljardiin vuonna 2009. http://www.digitoday.fi/showPage.php?page_id=11&news_id=34656 (tarkistettu 22.9.2004).

Painamattomat lähteet

- Rautiainen, Tarja 2004. A Modern Lament. The Frames and Stages of Tradition in Late Modern Culture. Artikkelikäsikirjoitus.





Rikkilä, Jarkko 2004. "The Future is coming on..." Gorillazin musiikin ja virtuaalisuuden erittelyä. Painamaton proseminarityö. Tampereen yliopisto: Musiikintutkimuksen laitos.

FT Tarja Rautiainen-Keskustalo (tarja.rautiainen@uta.fi) toimii Suomen Akatemian tutkijatohtorina Tampereen yliopiston musiikintutkimuksen laitoksella. Rautiainen pääasiallinen tutkimuskohde on ollut suomalaisen populaarimusiikin historia. Väitöskirjansa Pop, protesti, laulu – populaarimusiikin murroksia 1960-luvun suomalaisessa musiikkikulttuurissa (2001) jälkeen Rautiainen on keskittynyt nykykulttuurin tutkimukseen ja tämänhetkisessä tutkimusprojektissaan hän tarkastelee musiikkikulttuurin tavaistumista 2000-luvun kulttuurissa Suomessa ja Baltian maissa.

Overcome by affects? – culturization, the life-spheres of individuals and consumerism in the music culture of the 21st century

Article discusses how the process of commodification shapes music culture in the 21st century. If traditionally "music as a commodity" has been a starting point for criticism towards music industry, today the process of commodification has invaded nearly every corner of everyday-life of citizens. It has been followed by some ideological changes, which sociologist David Chaney calls culturization of citizenship. It means that, first, political and economic power is justified by cultural values. Secondly, consumption is put in the first place, people are tempted to consume. Thirdly, media accentuates affects and emotions.

In the article I discuss, how these changes can be seen in Finnish music culture. I indicate for example how Finnish popular music is nowadays valued by the political elite of Finland. I also do a short analysis of the reality TV-format *Idols*. My main point is that *Idols* presents a new type of musical commodity, a commodity-hybrid. Typical for a commodity-hybrid is that it has very wide connections with entertainment industry for example with advertising and mobile-phone industry.

Finally, I discuss how the new perspectives are needed in popular music studies in order to understand present-day musical commodities. I suggest that focus should be turn to the study of communication: how musical commodities and the consumption of these commodities characterize communication between different social groups.





Sävelluokkayhdistelmien lukumäärien laskemisesta

Tuukka Ilomäki

Johdanto

Länsimaisessa taidemusiikissa on valtava määrä erilaisia sävelyhdistelmiä. Tämän paljouden teoreettiseksi hallitsemiseksi on löydettävä mielekkäitä tapoja samastaa erilaisia yhdistelmiä. Atonaalisen musiikin teoriassa samastuksen perustana on yleensä oktaaviekvivalenssi eli sävelluokan käsite (Hämeen-niemi 1982, 22) – suuri osa atonaalisen musiikin teoriaa käsittelee nimenomaan erilaisia sävelluokkastruktuureita.

Sävelluokkayhdistelmät voidaan jakaa karkeasti kahteen: järjestettyihin ja järjestämättömiin. Ensimmäistä edustavat 12-sävelrivit, jälkimmäistä sävelluokkajoukot. Sekä 12-sävelrivien teoriassa että sävelluokkajoukkojen teoriassa eli joukkoteoriassa ovat omat, yleisesti hyväksytyt samastusperiaatteensa.

Sävelluokkajoukko on kokoelma sävelluokkia. Sävelluokkien keskinäisellä järjestyksellä ei ole merkitystä, joten $\{0, 4, 8\}$ ja $\{8, 4, 0\}$ ovat sama sävelluokkajoukko.¹ Joukkoteorian perustehtävä on määritellä kriteerit sille, milloin kaksi sävelluokkajoukkoa voidaan samastaa, eli jakaa sävelluokkajoukot *joukkoluokkiin*. Esimerkiksi kuuluvatko $\{0, 4, 7\}$ ja $\{6, 9, 1\}$ (eli "C-duurikolmisointu" ja "fis-mollikolmisointu") samaan joukkoluokkaan?

Allen Forten (1973) laatimalla sävelluokkajoukkojen luokittelulla on vakiintunut asema. Sen mukaan erilaisia joukkoluokkia on 224. Forten luokituksessa samastetaan sekä sävelluokkajoukkojen transpositiot että niiden inversiot. Sävelluokkajoukot $\{0, 4, 7\}$ ja $\{6, 9, 1\}$ ovat toistensa inversioita, joten ne kuuluvat samaan joukkoluokkaan. Jos samastetaan ainoastaan sävelluokkajoukkojen transpositiot, erilaisia joukkoluokkia on 352 (Castrén 1989). Tässä luokittelussa $\{0, 4, 7\}$ ja $\{6, 9, 1\}$ eivät kuulu samaan joukkoluokkaan, koska ne eivät ole toistensa transpositioita.

Mistä tiedämme, että Forten laskelma pitää paikkansa? Kuten jäljempänä osoitetaan, erilaisia sävelluokkajoukkoja on 4096. Niiden jakamisessa samoihin ja erilaisiin eli joukkoluokkien määrittämisessä valittujen samastusperiaatteiden mukaan saattaa huolellinenkin luokittelija erehtyä.

Dodekafoniassa samastetaan 12-sävelrivin transpositiot, inversiot, retrover-

¹ Tässä käytetään ns. *fixed zero* -notaatiota, jossa $C = 0$, $C\# = 1$, ..., $H = 11$.



siot, retroinversiot ja joskus myös niiden rotaatiot. Kuten jäljempänä osoitetaan, erilaisia 12-sävelrivejä on 479 001 600. Sävelluokkajoukkojen luokittelu käsin saattaisi vielä olla mahdollista, mutta vajaan puolen miljardin rivin luokittelu on kertaluokkaa työläämpää. Molemmista tehtävistä toki selvittää tietokoneen avulla, mutta helpompaa ja havainnollisempaa on hyödyntää olemassaolevaa matemaattista tutkimusta.²

Matemaattisissa julkaisuissa on käsitelty sävelluokkayhdistelmien luokittelun matemaattisia perusteita (Reiner 1985; Read 1997; Hunter ja von Hippel 2003). Alan julkaisuja seuraavien musiikintutkijoiden joukko lienee kuitenkin harvalukuinen. Rivi- ja joukkoluokkien lukumäärien laskeminen perustuu ryhmäteoriaan ja erityisesti Burnsiden lemmana tunnettuun matemaattiseen tulokseen.³ Tämän kirjoituksen tarkoituksena on esitellä näitä menetelmiä täsmällisesti ja mahdollisimman konkreettisesti ja helpotajuisesti.

Burnsiden lemmaa käsitellään useissa kombinatoriikan oppikirjoissa. Nicolaas de Bruijn (1964) käsittelee lukumäärien laskemista laajasti. Chung L. Liu (1968) esittelee Burnsiden lemman hyvin selkeästi. Alan Tuckerin (1995) teksti on helpotajuista, mutta lemman todistuksesta esitetään vain pääajatus.

Matematiikan voima on abstraktioissa. Usein on tarkoituksenmukaista osoittaa, että tutkittavalla kohteella on jokin matematiikan avulla kuvattavissa oleva struktuuri. Tällöin saadaan valjastettua käyttöön suuri määrä matemaattisia tuloksia tuon struktuurin ominaisuuksista. Niinpä Burnsiden lemma pätee yhtä lailla sävelluokkajoukkojen teoriassa kuin vaikkapa fysiikassa.

Atonaalisen musiikin teorian yhtenä piirteenä on terminologian kirjavuus. Valitettavasti matemaattisten menetelmien käyttäminen kasvattaa terminologioiden kirjoa entisestään. Sen etuina ovat kuitenkin vakiintuneisuus sekä käytettävien termien eksaktit määrittelyt. Vaikeutena on tietenkin tavanomaista suurempi formaalisuuden aste.

Matemaattisia perusteita

Tässä luvussa käsitellään lukumäärien laskemisen matemaattisia perusteita. Johdoltankana ovat Burnsiden lemma ja sen ymmärtämiseen tarvittavat taustatiedot. Abstrakteja käsitteitä havainnollistetaan tarkastelemalla sävelluokkajoukkojen transpositioiden ominaisuuksia. Transpositiot on valittu niiden yksinkertaisuuden vuoksi, mutta vastaava tarkastelu voitaisiin tehdä ottaen lähtökohdaksi sävelluokkajoukkojen transpositiot ja inversiot tai vaikkapa riveille

² On olemassa monia tehokkaita algoritmeja permutaatioiden generoimiseen (Sedgewick 1977). Niiden avulla kaikki 12-sävelrivit voidaan tuottaa tavallisella, kohtuullisen suorituskykyisellä kotitietokoneella vain muutamassa sekunnissa.

³ Nimitys on sängen vakiintunut, vaikka tulos ei olekaan alunperin Burnsiden. Historiallisesti parempi nimitys olisi Cauchy-Frobeniuksen lemma.



suoritettavat operaatiot: transpositiot, inversiot, retroversiot ja retroinversiot. Määrittelen aluksi joitakin matemaattisia peruskäsitteitä.

Joukko

Joukko on järjestämätön kokoelma *alkioita*. Joukon määrittelevät sen sisältämät alkiot: kaksi joukkoa ovat samat jos ja vain jos niissä on täsmälleen samat alkiot. Tuttu esimerkki on sävelluokkajoukko, jossa alkioina on sävelluokkia. Myös *tyhjä joukko*, eli joukko jossa ei ole yhtään alkioita, on mahdollinen.

Hienoinen käsitteellinen monimutkaisuus seuraa siitä, että käsite "joukko" esiintyy usealla tasolla. Ensinnäkin teoreettisissa tarkasteluissa joukko esiintyy abstraktina käsitteenä. Toiseksi tutkimuksen kohteena ovat sävelluokkajoukot. Kolmanneksi erityisen tarkastelun kohteena on kaikkien sävelluokkajoukkojen joukko: joukko, jonka alkioina on sävelluokkajoukkoja. Neljänneksi tarkastellaan operaatioiden (esimerkiksi transpositioiden tai transpositioiden ja inversioiden) joukkoa. Kun seuraavassa käytetään termiä "joukko" tai "alkio", viitataan joukkojen yleiseen teoriaan. Sovellettaessa yleistä teoriaa johonkin konkreettiseen joukkoon (esimerkiksi kaikkien sävelluokkajoukkojen joukkoon) täsmennetään aina, mikä joukko on kyseessä.

Ekvivalenssi

Joukkoluokka ja riviluokka ilmaisevat ajatuksen siitä, että kaksi eri sävelluokkayhdistelmää voivat olla "olennaisesti samoja". *Ekvivalenssirelaatio* karakterisoi ja täsmentää samuuden luonteen: minkälaiset ovat niiden objektien keskinäiset suhteet, joita pidetään samoina.

Lähtökohtana on joukko alkioita, esimerkiksi kaikkien sävelluokkajoukkojen joukko tai kaikkien 12-sävelrivien joukko. Ekvivalenssirelaatio jaottelee tarkasteltavan joukon alkiot samanlaisiin ja erilaisiin.

Formaalisti ekvivalenssi edellyttää kolmen ehdon toteutumista: (i) refleksiivisyys, (ii) symmetrisyys ja (iii) transitivisuus. Ehdot ovat hyvin luonnolliset. Ensimmäisen ehdon mukaan jokainen alkio on ekvivalentti itsensä kanssa. Toisen ehdon mukaan ekvivalenttius on aina molemminpuoleista: ei ole mahdollista, että X olisi ekvivalentti Y:n kanssa, mutta Y ei olisikaan ekvivalentti X:n kanssa. Transitivisuus tarkoittaa, että samuus "ketjuttuu": jos X on ekvivalentti Y:n kanssa ja Y on edelleen ekvivalentti Z:n kanssa, X:n täytyy olla ekvivalentti myös Z:n kanssa.

Tarkastellaan sävelluokkajoukkojen ekvivalenssia. Määritelmän mukaan kaksi sävelluokkajoukkoa kuuluvat samaan joukkoluokkaan eli ovat ekvivalentit, jos ja vain jos ne ovat toistensa transpositioita. Ensinnäkin jokainen sävelluokkajoukko on itsensä transpositio (transpositiolla T_0), joten refleksiivisyys toteutuu. Toiseksi jos sävelluokkajoukko X on Y:n transpositio ($X = T_i Y$), on Y myös X:n transpositio ($Y = T_{12-i} X$), joten symmetrisyys toteutuu. Kolmanneksi jos Y on X:n transpositio ($Y = T_i X$) ja Z on Y:n transpositio ($Z = T_j Y$), on Z myös X:n transpositio ($Z = T_{i+j} X$).



Ekvivalenssirelaatio jakaa joukon alkiot *ekvivalenssiluokkiin*. Ekvivalenssiluokkaan kuuluvat ne alkiot, jotka ovat keskenään ekvivalentteja. Esimerkiksi joukkoluokat määrittelevät kaikkien sävelluokkajoukkojen joukossa ekvivalenssirelaation ja vastavasti riviluokat kaikkien 12-sävelrivien joukossa. Sävelluokkajoukot ovat ekvivalentteja oman joukkoluokkansa jäsenten kanssa (ja vain niiden) ja rivit oman riviluokkansa jäsenten kanssa (ja vain niiden).

Joukkoluokat muodostavat kaikkien sävelluokkajoukkojen *osituksen* ja vastaavasti riviluokat muodostavat kaikkien 12-sävelrivien joukon osituksen. Jokainen sävelluokkajoukko kuuluu täsmälleen yhteen joukkoluokkaan ja jokainen 12-sävelrivi kuuluu täsmälleen yhteen riviluokkaan.

Ryhmä

Ryhmäteoria on algebran osa-alue, jossa tutkitaan kaikkien (tietyllä tapaa säännönmukaisella) laskutoimituksella varustettujen struktuurien yhteisiä ominaisuuksia. Tällä jokaisen matemaatikon perussivistykseen kuuluvalla teorialla on sovellusalueita kaikissa eksakteissa tieteissä.

Ryhmä on joukko alkioita, joiden välillä on määritelty tietyt jäljempänä määriteltävät ehdot täyttävä laskutoimitus. Ryhmäteoriassa tutkitaan, minkälaisia ominaisuuksia kaikilla tällaisilla struktuureilla välttämättä on.

Tässä artikkelissa tarkasteltavat ryhmät ovat sävelluokkaoperaatioiden (transpositioiden, inversioiden jne.) muodostamia joukkoja. Operaatioiden välinen laskutoimitus on yhdistäminen. Esimerkiksi yhdistettäessä transpositiot T_2 ja T_3 saadaan tulokseksi transpositio T_5 . Kun on osoitettu, että nämä operaatiot muodostavat ryhmän, voidaan erilaisten operaatioiden ja sävelluokkayhdistelmien ominaisuuksia tehokkaasti tarkastella ryhmäteorian avulla.

Formaalisti ryhmä on epätyhjä joukko G , jolla on seuraavat neljä ominaisuutta. (i) Ryhmän alkioiden välillä on määritelty laskutoimitus eli suoritettaessa laskutoimitus mille tahansa kahdelle ryhmän alkioille saadaan tulokseksi jokin ryhmän alkio. (ii) Laskutoimitus on assosiatiiivinen eli suoritettaessa laskutoimitus kolmelle alkioille $a \cdot b \cdot c$ saadaan sama lopputulos riippumatta siitä suoritetaanko ensin $a \cdot b$ vai $b \cdot c$. Toisin sanoen $a \cdot (b \cdot c) = (a \cdot b) \cdot c$. (iii) Ryhmään kuuluu neutraalialkio e , jolle pätee $e \cdot a = a \cdot e = a$ kaikilla ryhmän alkioilla a . (iv) Jokaisella ryhmän alkioilla a on oltava käänteisalkio a^{-1} , jolle pätee $a \cdot a^{-1} = a^{-1} \cdot a = e$.

Ryhmän neljä ehtoa ovat hyvin luonnolliset, mikä käy ilmeiseksi kun sovelletaan niitä transpositioiden tarkasteluun. Ensimmäisen ehdon mukaan kun yhdistetään kaksi transpositiota, myös lopputuloksen on oltava transpositio. Toisen ehdon mukaan yhdistettäessä kolme transpositiota ei yhdistämisen järjestyksellä ole merkitystä.⁴ Esimerkiksi $T_1(T_2T_3) = T_6 = (T_1T_2)T_3$. Kolmas ehto on

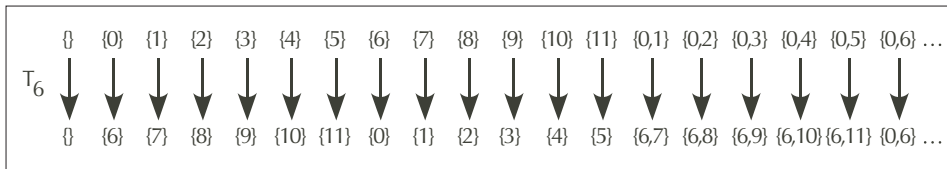
⁴ Operaatioiden yhdistämisyjärjestyksestä ei pidä sekoittaa operaatioiden järjestykseen. Transpositiot ovat kommutatiivisia, toisin sanoen kahden transposition keskinäistä järjestystä voidaan vaihtaa (eli $T_iT_j = T_jT_i$). Tämä ei välttämättä päde muille operaatioille. Esimerkiksi transposition ja inversion järjestyksestä ei (muutamaa poikkeustapausta lukuunottamatta) voida vaihtaa.



vaatimus neutraalialkiosta. Transpositioiden tapauksessa neutraalialkiona toimii T_0 . Operaation muuttumatta se voidaan yhdistää mihin tahansa transpositioon, toisin sanoen $T_0 T_i = T_i$. Neljänneksi jokaisella transpositiolla on käänteistranspositio: annetulle transpositiolle T_i voidaan aina muodostaa käänteistranspositio T_{12-i} , jolle pätee $T_i T_{12-i} = T_{12-i} T_i = T_0$. Transpositiot siis toteuttavat ryhmän neljä ehtoa.

Permutaatiot ja permutaatioryhmät

Vaikka transpositioita ja muita operaatioita voidaan tarkastella abstrakteina operaatioina, niillä on myös toiset kasvot: se miten sävelluokkajoukot ja rivit muuttuvat operaatiossa toisiksi sävelluokkajoukoiksi ja riveiksi. Tällöin ei enää voida tarkastella transpositioita yleensä, vaan on tutkittava erikseen sävelluokkajoukkojen ja rivien transpositioita. Nyt tarkastelun kohteena ei ole se, mitä yksittäiselle sävelluokkajoukolle tai riville transpositiossa tapahtuu, vaan kaikkien sävelluokkajoukkojen tai rivien joukko kokonaisuudessaan.



Esimerkki 1. Transpositio T_6 kaikkien sävelluokkajoukkojen joukon permutaationa. Sekä ylemmällä että alemmalla rivillä esiintyvät kaikki 4096 sävelluokkajoukkoa, mutta eri järjestyksessä.

Transpositiot kuvaavat sävelluokkajoukot toisilleen. Tällaisia operaatioita kutsutaan *permutaatioiksi*. Voidaan myös ajatella, että permutaatiot järjestävät joukon alkioita "uuteen järjestykseen". Transpositio on permutaatio siinä mielessä, että se järjestää kaikkien sävelluokkajoukkojen joukon uuteen järjestykseen. Esimerkiksi transponoitaessa (jollakin muulla transpositiointervallilla kuin 0:lla) kaikki sävelluokkajoukot saadaan tulokseksi samat sävelluokkajoukot, vaikkakin eri järjestyksessä. Esimerkissä 1 on havainnollistettu sitä, miten transpositio T_6 permutoi kaikkien sävelluokkajoukkojen joukkoa. Transpositio T_0 määrittelee triviaalin permutaation, joka kuvaa kunkin sävelluokkajoukon itselleen.

Permutaatioissa mitkään kaksi eri alkioita eivät kuvaudu samalle alkioille. Esimerkiksi jos X ja Y ovat kaksi eri sävelluokkajoukkoa, myös niiden transpositiot $T_n X$ ja $T_n Y$ ovat eri sävelluokkajoukot. Toisin sanoen $T_n X = T_n Y$ jos ja vain jos $X = Y$. Lisäksi jokaiselle sävelluokkajoukolle kuvautuu aina yksi sävelluokkajoukko. Esimerkiksi jos X on mikä tahansa sävelluokkajoukko ja T_n on mikä tahansa transpositio, on aina olemassa sellainen sävelluokkajoukko Y , että $T_n Y = X$. Matemaattista terminologiaa käyttäen permutaatio on bijektiivinen kuvaus.

Transpositioiden kaikkien sävelluokkajoukkojen joukossa määrittelemät per-





mutaatiot muodostavat permutaatioryhmän, jonka alkioina ovat permutaatiot ja laskutoimituksena permutaatioiden yhdistäminen. Ensinnäkin yhdistettäessä kaksi transposition määrittelemää permutaatiota saadaan tulokseksi jonkin toisen transposition määrittelemä permutaatio. Esimerkiksi yhdistettäessä transpositioiden T_2 ja T_3 määrittelemät permutaatiot saadaan tulokseksi transposition T_5 määrittelemä permutaatio. Toiseksi permutaatioiden yleisen teorian nojalla tiedetään, että permutaatiot ovat assosiatiivisia. Kolmanneksi transpositio T_0 määrittelee permutaatioiden neutraalialkion eli triviaalin permutaation, joka pitää jokaisen alkion paikoillaan. Neljänneksi transposition T_1 ja sen käänteistransposition T_{12-i} määrittelemät permutaatiot ovat toistensa käänteispermutaatioita.

Edelleen vastaavilla tarkasteluilla voidaan osoittaa, että transpositiot ja inversiot määrittelevät permutaatioryhmän sävelluokkajoukkojen joukossa ja rivioperaatiot 12-sävelrivien joukossa.

Ekvivalenssirelaation ja permutaatioryhmän käsitteet liittyvät kiinteästi yhteen: permutaatioryhmä määrittelee joukossa ekvivalenssirelaation, jossa kaksi alkioita X ja Y ovat relaatiossa keskenään jos ja vain jos permutaatioryhmässä on permutaatio, joka kuvaa $X:n Y:ksi$. Esimerkiksi kaksi sävelluokkajoukkoa ovat (transpositionaalisesti) ekvivalentit jos ja vain jos on olemassa sellainen transposition määrittelemä permutaatio, joka kuvaa $X:n Y:ksi$.

Permutaatioryhmän määrittelemä relaatio täyttää ekvivalenssirelaation ehdot. Ensinnäkin ryhmän neutraalialkion olemassaolosta seuraa refleksiivisyys: koska triviaali permutaatio kuvaa jokaisen alkion itselleen, on jokainen alkio relaatiossa itsensä kanssa. Toiseksi käänteisalkioiden olemassaolosta seuraa symmetrisyys: jos jokin permutaatio kuvaa $X:n Y:ksi$, sen käänteispermutaatio kuvaa $Y:n X:ksi$. Kolmanneksi transitiivisyys seuraa ryhmän laskutoimituksen määritelmästä. Jos on olemassa permutaatiot, jotka kuvaavat $X:n Y:ksi$ ja $Y:n Z:ksi$, niiden yhdistetty permutaatio kuvaa $X:n Z:ksi$.

Permutaatiot siis kuvaavat alkioita toisikseen kuitenkin aina niin, että alkiot eivät koskaan kuvaudu oman ekvivalenssiluokkansa ulkopuolelle. Esimerkiksi sävelluokkajoukkojen tapauksessa transpositiot kuvaavat sävelluokkajoukkoja siten, että kukin sävelluokkajoukko kuvautuu aina jollekin oman joukkoluokkansa jäsenelle. Käytännössä tämä tarkoittaa, että transpositioiden ym. operaatioiden määrittelemä permutaatioryhmä määrittelee ekvivalenssirelaation. Tätä juuri haluttiinkin: sävelluokkajoukkojen joukossa transpositiot määrittelevät joukkoluokat. Vastaavasti transpositiot ja inversiot määrittelevät joukkoluokat sävelluokkajoukkojen joukossa, ja rivien joukossa transpositiot, inversiot, retroversio ja niiden yhdistelmät määrittelevät riviluokat.

Kiintopisteet

Permutaatiossa jokin joukon alkio saattaa jäädä paikoilleen. Tällaisia alkioita kutsutaan *kiintopisteiksi*. Esimerkiksi transposition T_4 määrittelemässä permutaatiossa sävelluokkajoukko $\{0, 4, 8\}$ säilyy ennallaan. Transpositio T_0 on erityistapaus, jossa kaikki sävelluokkajoukot ovat kiintopisteitä. Luonnollisesti





kiintopisteet ovat operaatiokohtaisia: esimerkiksi transpositiossa T_1 sävelluokkajoukko $\{0, 4, 8\}$ ei säily ennallaan.

Kiintopisteet käyttäytyvät säännönmukaisesti: permutaatioryhmän määrittelemässä ekvivalenssirelaatiossa saman ekvivalenssiluokan jäsenet ovat kiintopisteitä aina yhtä monessa permutaatiossa. Seuraava lemma formalisoi tämän havainnon.

Lemma 1: Olkoot a ja b saman ekvivalenssiluokan jäseniä. Jos a on kiintopiste k operaatiossa, myös b on kiintopiste k operaatiossa.⁵ Lisäksi k operaatiota kuvaa $a:n$ b :ksi.

Väitettä voi tarkastella konkreettisen esimerkin avulla. Sävelluokkajoukko $\{0, 4, 8\}$ on kiintopiste kolmessa transpositiossa: T_0 , T_4 ja T_8 . Lemman nojalla sen transpositio $\{1, 5, 9\}$ on myös kiintopiste kolmessa transpositiossa, jotka saadaan selville seuraavasti. Transponoidaan sävelluokkajoukko $\{1, 5, 9\}$ joukoksi $\{0, 4, 8\}$ transpositiolla T_{11} , näin saatuun joukkoon sovelletaan jotakin operaatiota, jossa $\{0, 4, 8\}$ on kiintopiste ja lopuksi transponoidaan takaisin transpositiolla $T_{12-11} = T_1$. Näin ollen $\{1, 5, 9\}$ on kiintopisteenä operaatioissa $T_1 T_0 T_{11} = T_0$, $T_1 T_4 T_{11} = T_4$ ja $T_1 T_8 T_{11} = T_8$. Tässä tapauksessa molemmat sävelluokkajoukot ovat kiintopisteitä samoissa transpositioissa, mutta näin ei ole kaikkien operaatioiden tapauksessa. Vastaesimerkki löydetään, jos tarkastellaan transpositioiden lisäksi sävelluokkajoukkojen inversioita⁶. Esimerkiksi $\{0, 4, 8\}$ on kiintopiste inversioissa I_0 , I_4 ja I_8 , kun taas $\{1, 5, 9\}$ on kiintopiste inversioissa $T_1 I_0 T_{11} = I_2$, $T_1 I_4 T_{11} = I_6$ ja $T_1 I_8 T_{11} = I_{10}$. Lukumäärät ovat samat, mutta operaatiot eivät.

Vastaavan tarkastelun avulla voidaan osoittaa, että väite pätee myös yleisessä tapauksessa.

Burnsiden lemma

Näiden esitarkastelujen jälkeen Burnsiden lemma tarjoaa käytännöllisen keinon laskea ekvivalenssiluokkien – esimerkiksi joukkoluokkien tai riviluokkien – lukumäärä.

Lemma (Burnside): Permutaatioryhmän $G = \{\pi_1, \pi_2, \dots, \pi_n\}$ joukossa S määrittelmien ekvivalenssiluokkien lukumäärä on

$$\frac{1}{n} \cdot \sum_{\pi \in G} \psi(\pi)$$

missä $\psi(\pi)$ on permutaation π kiintopisteiden lukumäärä.

⁵ Koska k ilmaisee lukumäärää, on se luonnollisesti positiivinen kokonaisluku.

⁶ Inversio voidaan määritellä usealla tavalla. Tässä inversio määritellään Babbittin (1962) esittelemän indeksin avulla: indeksi on välillä 0–11 ja inversiossa kukin sävelluokka vähennetään indeksistä. Esimerkiksi sävelluokkajoukon $\{0, 4, 8\}$ inversio I_{10} on $\{2, 6, 10\}$, koska $10 - 0 = 10$, $10 - 4 = 6$ ja $10 - 8 = 2$.



Burnsiden lemma perustuu havaintoon, että kiintopisteet voidaan laskea kahdella tavalla. Toisaalta voidaan tarkastella kutakin alkioita kerrallaan ja tutkia, kuinka monessa permutaatioissa se on kiintopisteinä. Niiden permutaatioiden lukumäärästä, joissa alkio s on kiintopisteinä, käytetään merkintää $\eta(s)$. Toisaalta voidaan tarkastella kutakin permutaatiota ja tutkia, kuinka monta kiintopistettä sillä on. Burnsiden lemmän kannalta keskeinen oivallus on, että on tulos sama, jos lasketaan yhteen kaikkien permutaatioiden kiintopisteet tai jokaisen alkion ne permutaatiot, joissa se on kiintopisteinä. Toisin sanoen

$$\sum_{\pi \in G} \psi(\pi) = \sum_{s \in S} \eta(s).$$

Edellä lemmassa 1 todettiin, että jos tarkasteltava alkio on kiintopisteinä k permutaatioissa, on olemassa k permutaatiota, jotka kuvaavat sen kullekin ekvivalenssiluokkansa alkioille. Toisaalta koska yksikään permutaatio ei kuvaa alkioita oman ekvivalenssiluokkansa ulkopuolelle, voidaan päätellä, että ekvivalenssiluokan alkioiden lukumäärä on permutaatioiden lukumäärä jaettuna k :lla. Tämä seuraa siitä, että jos alkion a_1 ekvivalenssiluokassa on alkioita a_1, a_2, \dots, a_m , on k permutaatiota jokaista m alkioita kohden: k permutaatiota kuvaa a_1 :n a_1 :ksi, k permutaatiota kuvaa a_1 :n a_2 :ksi jne. Siten permutaatioiden ryhmässä on $n = k \cdot m$ permutaatiota.

Jos nyt lasketaan yhteen $\eta(s)$ kaikista joukon S alkioista ja jokainen ekvivalenssiluokka lisää summaan n , saadaan

$$\sum_{s \in S} \eta(s) = \sum_{\pi \in G} \psi(\pi) = \text{ekvivalenssiluokkien lukumäärä} \cdot n.$$

Lemma seuraa jakamalla yhtälö puolittain permutaatioiden lukumäärällä n . Näin ekvivalenssiluokkien lukumäärän selvittämiseksi riittää laskea kunkin permutaation kiintopisteiden lukumäärä.

Tarkastellaan havainnollisuuden vuoksi vielä Burnsiden lemmaa sävelluokkajoukkojen ja transpositioiden yhteydessä. Kiintopisteet voidaan laskea kahdella tavalla: yhtäältä voidaan tarkastella kutakin transpositiota ja laskea, kuinka monta sävelluokkajoukkoa se säilyttää paikoillaan ($\psi(\pi)$). Toisaalta voidaan tarkastella kutakin sävelluokkajoukkoa ja laskea, kuinka monessa transpositioissa se säilyy paikoillaan ($\eta(s)$). Esimerkiksi sävelluokkajoukko $\{0, 4, 8\}$ on kiintopiste transpositioissa T_0 , T_4 ja T_8 . Lemman 1 nojalla kolme transpositiota kuvaa sävelluokkajoukon $\{0, 4, 8\}$ kullekin sen ekvivalenssiluokan jäsenelle. Tästä voidaan päätellä, että sen ekvivalenssiluokassa on $12 / 3 = 4$ jäsentä. Joukko-
luokkien lukumäärä saadaan nyt laskemalla kaikkien transpositioiden kiintopisteiden lukumäärä ja jakamalla se transpositioiden lukumäärällä.



Syklit

Tässä luvussa tarkastellaan transpositioita ja inversioita sävelluokkajoukkojen tai rivien sijaan yksittäisten sävelluokkien näkökulmasta. Se, mitä kullekin sävelluokalle tapahtuu transpositioissa ja inversioissa, ei riipu siitä, mihin sävelluokkajoukkoon tai riviin ne kuuluvat. Niinpä transpositiot ja inversiot voidaan karakterisoida kuvaamalla, mitä sävelluokille kussakin operaatioissa tapahtuu.

Operaatioita on käytännöllistä kuvata matematiikasta lainatun syklin käsitteen avulla. Matematiikassa syklit ovat vakiintunut tapa kuvata permutaatioita, musiikinteoriassakin esimerkiksi John Rothgeb (1967), Charles Lord (1978) ja Michael Buchler (1998) ovat esitelleet niiden käyttöä. Esimerkki 2 havainnollistaa syklin tulkintaa: ensimmäinen sävelluokka 0 kuvautuu 4:ksi, toinen sävelluokka 4 kuvautuu sävelluokaksi 8 ja viimeinen sävelluokka 8 kuvautuu syklin alussa olevaksi 0:ksi. Syklimerkintä on aloituskohtaa lukuun ottamatta yksikäsitteinen: (0 4 8), (4 8 0) ja (8 0 4) tarkoittavat samaa sykliä.



Esimerkki 2. Sävelluokkien kuvautuminen syklissä (0 4 8).

Operaatiot koostuvat yhdestä tai useammasta syklistä. Taulukossa 1 on transpositiot ja inversiot esitetty syklien avulla. Riviluokkien lukumäärän laskemisessa tulee osoittautumaan olennaiseksi se, että vain transpositio T_6 sekä parittomat inversiot I_1, I_3, I_5, I_7, I_9 ja I_{11} koostuvat kuudesta kahden pituisesta syklistä; ne siis vaihtavat kaikkien kuuden sävelluokkaparin sävelluokat toisikseen.

T_0 : (0) (1) (2) (3) (4) (5) (6) (7) (8) (9) (10) (11)	I_0 : (1 11) (2 10) (3 9) (4 8) (5 7) (0) (6)
T_1 : (0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11)	I_1 : (1 0) (2 11) (3 10) (4 9) (5 8) (6 7)
T_2 : (0 2 4 6 8 10) (1 3 5 7 9 11)	I_2 : (2 0) (3 11) (4 10) (5 9) (6 8) (1) (7)
T_3 : (0 3 6 9) (1 4 7 10) (2 5 8 11)	I_3 : (2 1) (3 0) (4 11) (5 10) (6 9) (7 8)
T_4 : (0 4 8) (1 5 9) (2 6 10) (3 7 11)	I_4 : (3 1) (4 0) (5 11) (6 10) (7 9) (2) (8)
T_5 : (0 5 10 3 8 1 6 11 4 9 2 7)	I_5 : (3 2) (4 1) (5 0) (6 11) (7 10) (8 9)
T_6 : (0 6) (1 7) (2 8) (3 9) (4 10) (5 11)	I_6 : (4 2) (5 1) (6 0) (7 11) (8 10) (3) (9)
T_7 : (0 7 2 9 4 11 6 1 8 3 10 5)	I_7 : (4 3) (5 2) (6 1) (7 0) (8 11) (9 10)
T_8 : (0 8 4) (1 9 5) (2 10 6) (3 11 7)	I_8 : (5 3) (6 2) (7 1) (8 0) (9 11) (4) (10)
T_9 : (0 9 6 3) (1 10 7 4) (2 11 8 5)	I_9 : (5 4) (6 3) (7 2) (8 1) (9 0) (10 11)
T_{10} : (0 10 8 6 4 2) (1 11 9 7 5 3)	I_{10} : (6 4) (7 3) (8 2) (9 1) (10 0) (5) (11)
T_{11} : (0 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1)	I_{11} : (6 5) (7 4) (8 3) (9 2) (10 1) (11 0)

Taulukko 1. Transpositiot ja inversiot sykleinä.

Transpositioissa syklien lukumäärä on itse asiassa transpositiointervallin ja luvun kaksitoista suurin yhteinen tekijä syt (eli suurin luku, jolla sekä transpositiointer-





valli että kaksitoista ovat jaollisia). Esimerkiksi $\text{sy}(8,12) = 4$ ja vastaavasti transpositioissa T_8 on neljä sykliä. Transpositioissa T_0 on kaksitoista sykliä, mikä on yhtäpitävää sen kanssa, että nollan ja kahdentoista suurin yhteinen tekijä on kaksitoista. Syklin sisältämien sävelluokkien (järjestämätöntä) joukkoa kutsutaan nimellä rata. Esimerkiksi transpositioissa T_4 ja T_8 syklit eivät ole samat mutta radat ovat. Transpositioissa T_8 on neljä rataa, ja 0:n rata on sama kuin 4:n rata ja 8:n rata.

Rivien ja riviluokkien laskeminen

Perinteisesti rivioperaatioiden joukkoon kuuluvat transpositiot, inversiot, retroversio sekä niiden yhdistelmät. Esimerkiksi Anton Webern (1960, 58) totesi yksikäsitteisesti, että muita rivioperaatioita ei ole – kaikesta teoreetikkojen vaivannäöstä huolimatta. Tavallisin rivioperaatiojoukon laajennus on rotaatiot. Lisäksi kirjallisuudessa on esitelty muun muassa M-operaatio (Morris 1987, 65), David Lewinin (1966) esittämä eräänlainen M-operaation yleistys, sekä nk. vaihto-operaatio (O'Connell 1962; Solomon 1973; Stanfield 1984). Rotaatioista ja M-operaatiosta löytyy viitteitä jo esimerkiksi Alban Bergin musiikista, muut operaatiot ovat käytännössä harvinaisempia.

Rivit

Kun kaikki kaksitoista sävelluokkaa asetetaan johonkin järjestykseen, saadaan rivi. Erilaisten rivien lukumäärän laskemiseen voidaan käyttää *tuloperiaatetta*: jos jokin valinta voidaan tehdä m eri tavalla ja jokin toinen, ensimmäisestä riippumaton valinta voidaan tehdä n eri tavalla, voidaan tuloperiaatteen mukaan nämä kaksi valintaa tehdä $m \cdot n$ eri tavalla. Esimerkiksi pianosta voidaan oktaavin sisällä valita valkoinen kosketin 7 eri tavalla ja musta kosketin 5 eri tavalla. Tuloperiaatteen nojalla yhden valkoisen ja yhden mustan koskettimen yhdistelmä voidaan valita $7 \cdot 5 = 35$ eri tavalla.

Rivi voidaan muodostaa vaiheittain. Ensimmäinen sävelluokka voi olla mikä tahansa, joten valinta voidaan tehdä 12 eri tavalla. Kun ensimmäinen sävelluokka on valittu, ei toinen sävelluokka voi olla sama kuin ensimmäinen; se voidaan siis valita jäljellä olevista sävelluokista 11 eri tavalla. Vastaavasti kolmas sävelluokka voidaan valita 10 eri tavalla. Valitsemalla kaikki 12 sävelluokkaa saadaan kaikkien rivien lukumääräksi $12 \cdot 11 \cdot 10 \cdot \dots \cdot 2 \cdot 1 = 479\,001\,600$ eli 12:n kertoma (12!).

Rivioperaatiot, riviluokat ja symmetriset rivit

Perinteiset rivioperaatiot ovat transpositio, inversio ja retroversio. Niiden erilaisilla yhdistelmillä saadaan tutut 48 rivioperaatiota.

Riviluokalla tarkoitetaan rivijoukkoa, johon kuuluvat rivit ovat palautetta-





vissa toisikseen rivioperaatioiden avulla. Aina ei riviluokassa kuitenkaan ole 48 erilaista riviä: jotkut rivit ovat symmetrisiä siinä mielessä, että jonkin rivioperaation soveltaminen riviin pitää sen muuttumattomana. Symmetriset rivit ovat keskeisessä asemassa riviluokkien lukumäärää laskettaessa.

Symmetrisiä rivejä etsittäessä on käytännöllistä tarkastella rivioperaatioita käyttäen järjestettyjä pareja. Milton Babbitt (1960) on esitellyt tavan merkitä rivejä kahdentoista järjestetyn parin joukkona, missä kunkin parin ensimmäinen numero tarkoittaa paikkanumeroa ja jälkimmäinen sävelluokkaa. Sekä paikkanumerot että sävelluokat ovat välillä 0:sta 11:een.

Esimerkissä 3 on Anton Webernin Sinfonian op. 21 rivi. Se on järjestettyjen parien joukkona

$\{(0, 9), (1, 6), (2, 7), (3, 8), (4, 4), (5, 5), (6, 11), (7, 10), (8, 2), (9, 1), (10, 0), (11, 3)\}$.

Esimerkiksi rivin ensimmäinen sävelluokka (paikkanumerolla 0) on 9, joten riviin kuuluu järjestetty pari $(0, 9)$.



Esimerkki 3. Rivi Anton Webernin Sinfoniasta op. 21.

Tämän lähestymistavan suurin etu on se, että sekä sävelluokkiin että paikkanumeroihin kohdistuvat rivioperaatiot käsitellään samalla tavalla. Transpositiossa kuhunkin sävelluokkaan lisätään transpositiointervalli, ja inversiossa kukin sävelluokka vähennetään indeksistä. Rotaatiossa kuhunkin paikkanumeroon lisätään "paikkanumerointervalli", ja retroversiossa kukin paikkanumero vähennetään 11:stä. Rotaatiota merkitään pienellä r-kirjaimella erotukseksi retroversiosta, jota merkitään isolla R-kirjaimella. Esimerkiksi Webernin Sinfonian rivin retroversio on järjestettyjen parien joukkona

$\{(0, 3), (1, 0), (2, 1), (3, 2), (4, 10), (5, 11), (6, 5), (7, 4), (8, 8), (9, 7), (10, 6), (11, 9)\}$,

jossa alkuperäisen rivin parista $(0,9)$ tulee retroversiossa $(11-0, 9) = (11, 9)$ jne. Vastaavasti Webernin Sinfonian rivin rotaatio r_3 on järjestettyjen parien joukkona

$\{(0, 1), (1, 0), (2, 3), (3, 9), (4, 6), (5, 7), (6, 8), (7, 4), (8, 5), (9, 11), (10, 10), (11, 2)\}$,

jossa alkuperäisen rivin parista $(0,9)$ tulee rotaatiossa $(0+3, 9) = (3, 9)$ jne.

Nimitysten puolesta pieni epäsymmetria on siinä, ettei ajatella olevan 12 erilaista retroversiota (kuten on 12 eri inversiota), vaan ne saadaan yhdistämällä "tavalliseen" retroversioon rotaatioita. Tämä käytäntö johtuu siitä, että rotaatio on muita paljon harvinaisempi rivioperaatio.

Andrew Mead (1988) korostaa sävelluokka- ja paikkanumero-operaatioiden samankaltaisuutta merkitsemällä retroversion lihavoituna inversiona I_{11} ja vastaavasti rotaatiot lihavoituna transpositiona T_n . Operaation lihavointi tarkoittaa, että se on suoritettava paikkanumeroille eikä sävelluokille.

Retroversio on paikkanumeroiden pariton inversio. Jos siihen yhdistetään parillinen rotaatio, saadaan tulokseksi yhä pariton inversio; jos siihen yhdistetään pariton rotaatio, saadaan parillinen inversio. Esimerkiksi yhdistettäessä retroversion I_{11} parillinen rotaatio T_2 saadaan tulokseksi pariton inversio $T_2 I_{11} = I_1$. Vastaavasti yhdistettäessä retroversion I_{11} pariton rotaatio T_3 saadaan tulokseksi parillinen inversio $T_3 I_{11} = I_2$.

Kuten sävelluokkien inversioiden tapauksessa, paikkanumeroiden parillinen inversio säilyttää kahden sävelluokan paikat ennallaan ja vaihtaa viiden sävelluokkaporin paikat keskenään; paikkanumeroiden pariton inversio vaihtaa kuuden sävelluokkaporin paikat keskenään.

Webernin Sinfonian rivi on symmetrinen siinä mielessä, että sen retroversio on alkuperäisen rivin tritonustranspositio. Niinpä rivioperaatio RT_6 säilyttää rivin ennallaan. Rivi on siten eräs operaation RT_6 kiintopiste.

Järjestettyjen parien terminologiaa käyttäen operaatioissa RT_6 rivin ensimmäistä sävelluokkaa ilmaiseva pari $(0, 9)$ muuttuu pariaksi $(11-0, 9+6) = (11, 3)$. Sama pari on alkuperäisessä rivissäkin. Vastaavasti jokainen rivin järjestetty pari muuttuu joksikin toiseksi rivin pariaksi, mikä tarkoittaa, että kyseessä on nimenomaan kiintopiste.

Koska riviluokissa on eri lukumäärä eri rivejä – symmetrisissä riviluokissa 24 ja muissa 48 – ei kaikkien rivien lukumäärästä saada suoraan laskemalla riviluokkien lukumäärää.⁷ Kun kiintopisteet tiedetään, voidaan soveltaa Burnsiden lemmaa eli riviluokkien lukumäärä saadaan jakamalla kaikkien rivioperaatioiden kiintopisteiden yhteenlaskettu lukumäärä rivioperaatioiden lukumäärällä.

Rivioperaatioiden kiintopisteet

Tarkastellaan ensin transpositioita. Triviaali transpositio T_0 säilyttää kaikki rivit ennallaan, joten sillä on 479 001 600 kiintopistettä. Toisaalta on ilmeistä, että mikään muu transpositio ei säilytä yhtään riviä ennallaan, sillä niissä yksikään sävelluokka ei säily rivissä samassa kohden.

Inversioiden kiintopisteet on helppo laskea. Edellä todettiin, että inversiossa joko viiden tai kuuden sävelluokkaporin sävelluokat vaihtuvat toisikseen eli ei ole mahdollista, että olisi olemassa rivi, joka säilyy inversiossa ennallaan. Siispä

⁷ Se että riviluokassa on vähintään 24 erilaista riviä, seuraa siitä, että rivin 12 transpositiota ja 12 inversiota ovat aina eri rivejä. Burnsiden lemmasta taas seuraa, että riviluokassa olevien rivien lukumäärä on operaatioiden lukumäärä 48 jaettuna jollakin kokonaisluvulla. Mahdolliset lukumäärät ovat siten $48/1 = 48$ ja $48/2 = 24$.



yhdelläkään inversiolla (ilman että sitä yhdistetään johonkin toiseen rivioperaatioon) ei ole kiintopisteitä.

Retroversiossa kuuden sävelluokkaparin sävelluokkien paikat vaihtuvat keskenään: ensimmäinen sävelluokka siirtyy viimeiseksi ja viimeinen ensimmäiseksi, toinen sävelluokka siirtyy toiseksi viimeiseksi ja toiseksi viimeinen toiseksi jne. Kiintopiste on mahdollinen ainoastaan silloin, jos retroversio yhdistetään transpositioon tai inversioon, joka "kumoaa" retroversion. Toisin sanoen retroversiossa kuuden sävelluokan paikat vaihtuvat keskenään, joten vastinpaikoissa olevien sävelluokkaparien tulee olla sellaiset, että transpositio tai inversio vaihtaa ne takaisin. Edellä todettiin, että transpositio T_6 sekä parittomat inversiot I_1, I_3, I_5, I_7, I_9 ja I_{11} vaihtavat kuusi sävelluokkaparia keskenään. Kiintopiste on mahdollinen yhdistettäessä retroversio näihin (ja vain näihin) operaatioihin.

Millainen rivi sitten on kiintopiste? Kuinka monta kiintopistettä operaatiolla on? Kiintopisteet voidaan muodostaa vaiheittain samaan tapaan kuin edellä rivien lukumäärää laskettaessa.

Tarkastellaan esimerkiksi operaatiota RT_6 . Rivin ensimmäinen sävelluokka voi olla mikä tahansa: valittavia vaihtoehtoja on 12. Kun niistä valitaan joku, olkoon se x , tulee samalla valittua myös rivin viimeinen sävelluokka: sen täytyy olla ensimmäisen sävelluokan tritonustranspositio. Tällöin operaatiossa RT_6 ensin retroversio siirtää rivin lopusta sävelluokan $x+6$ rivin alkuun, ja sen jälkeen transpositio RT_6 transponoi sävelluokan $x+6$ takaisin x :ksi. Valitaan seuraavaksi rivin toinen sävelluokka. Sen täytyy olla eri kuin jo valitut ensimmäinen tai viimeinen sävelluokka, joten valittavia vaihtoehtoja on 10. Kun toinen sävelluokka valitaan, on toiseksi viimeiseksi sävelluokaksi valittava sen tritonustranspositio. Kolmanteen sävelluokkaan on enää 8 vaihtoehtoa, neljanteen 6, viidenteen 4 ja kuudenteen 2. Tulosäännön mukaan erilaisia vaihtoehtoja on $12 \cdot 10 \cdot 8 \cdot 6 \cdot 4 \cdot 2 = 46\,080$. Operaatiolla RT_6 on siten 46 080 kiintopistettä.

Vastaavasti päätellen voidaan todeta, että kaikilla kuudella parittomalla inversiolla yhdistettynä retroversioon on 46 080 kiintopistettä. Kaikkien operaatioiden kiintopisteiden lukumäärä saadaan nyt laskemalla yhteen kiintopisteet transpositioilta (479 001 600 kpl), operaatiolta RT_6 (46 080 kpl) sekä jokaiselta retroversioon yhdistetyltä parittomalta inversiolta ($6 \times 46\,080$ kpl). Kun jaetaan kaikkien operaatioiden kiintopisteiden lukumäärä operaatioiden lukumäärällä, saadaan Burnsiden lemman nojalla riviluokkien lukumääräksi

$$\frac{479\,001\,600 + 1 \cdot 46\,080 + 6 \cdot 46\,080}{48} = 9\,985\,920.$$

Rotaatiot

Tarkastellaan vielä riviluokkaa, johon kuuluvat perinteisten operaatioiden lisäksi myös rotaatiot. Michael Stanfield (1984) käyttää siitä nimitystä *Greater Set-Class* eli GSC.⁸



GSC:ssä on yhteensä 576 rivioperaatiota: kuhunkin perinteiseen rivioperaatioon liittyy 12 eri rotaatiota. Kuten edellä todettiin, rotaatio on paikkameroiden transpositio, ja jos rotaatioon yhdistetään retroversio, saadaan paikkameroiden inversio. Operaatiot voidaan ajatella sävelluokkaoperaation ja paikkameroiden operaation yhdistelminä. Kiintopiste muodostuu vain, jos sävelluokkaoperaation ja paikkameroiden operaation syklien pituudet kohtaavat: jos paikkameroiden operaatio siirtää syklissä k :n sävelluokan paikat, täytyy sävelluokkaoperaation vastaavasti siirtää k sävelluokkaa takaisin. Kiintopisteiden lukumäärän selvittäminen on siis eri pituisten syklien sovittamista yhteen.

Tarkastellaan ensin transpositioiden rotaatioita. Transpositiossa T_n on $\text{syt}(n, 12)$ sykliä. Kiintopiste sen rotaatiossa r_k on mahdollinen vain, jos $\text{syt}(n, 12) = \text{syt}(k, 12)$. Ei siis vaadita, että $n = k$ vaan riittää, että transposition ja rotaation syklistruktuurit ovat samanlaiset.

Jotta välttyttäisiin kaikkien tapauksien erikseen tarkastelemiselta, otetaan käyttöön ns. Eulerin φ -funktio. $\varphi(n)$ ilmaisee niiden nollaa suurempien kokonaislukujen lukumäärän, jotka ovat pienempiä tai yhtä suuria kuin n ja joiden suurin yhteinen tekijä n :n kanssa on 1. Esimerkiksi $\varphi(12) = 4$, sillä luvut 1, 5, 7 ja 11 ovat pienempiä (tai yhtä suuria) kuin 12 sekä niiden ja 12:n suurin yhteinen tekijä on 1.

Transpositiossa T_n ja rotaatiossa r_n syklien lukumäärä on $\text{syt}(n, 12)$ ja niiden pituus on $12/\text{syt}(n, 12)$. Esimerkiksi transposition T_4 ja rotaation r_4 syklien lukumäärä on $\text{syt}(4, 12) = 4$ ja pituus on $12/\text{syt}(4, 12) = 3$. Luku $\varphi(12/\text{syt}(n, 12))$ ilmaisee, kuinka monta nollaa suurempaa mutta lukua 12 pienempää lukua k on olemassa, jolla $\text{syt}(k, 12) = \text{syt}(n, 12)$. Toisin sanoen se ilmaisee, kuinka monta lukua monessa transpositiossa ja rotaatiossa on samanlainen syklistruktuuri. Esimerkiksi $\varphi(12/\text{syt}(4, 12)) = \varphi(3) = 2$ eli kahdessa transpositiossa (T_4 ja T_8) ja rotaatiossa (r_4 ja r_8) on samanlainen syklistruktuuri kuin T_4 :ssä.

Kiintopisteiden lukumäärä transpositioiden rotaatioissa voidaan nyt laskea seuraavasti. Transpositiossa T_n on kiintopisteitä niissä ja vain niissä $\varphi(12/\text{syt}(n, 12))$ rotaatiossa, joiden syklistruktuuri on samanlainen kuin T_n :ssä. Jokaisen syklin ensimmäinen sävelluokka voidaan valita käyttämättömistä sävelluokista. Muut sävelluokat on valittava siten, että transposition ja rotaation syklit kumoavat toisensa. Ensimmäisen syklin ensimmäinen sävelluokka voidaan valita 12 tavalla. Syklin ensimmäisen sävelluokan valinta kiinnittää myös muut syklin sävelluokat. Koska jokaisessa syklissä on $12/\text{syt}(n, 12)$ sävelluokkaa, toisen syklin ensimmäinen sävelluokka voidaan valita $12 - (12/\text{syt}(n, 12))$ tavalla. Kolmannen syklin ensimmäinen sävelluokka voidaan valita $12 - (12/\text{syt}(n, 12)) - (12/\text{syt}(n, 12))$ tavalla. Näin jatketaan, kunnes kaikki sävelluokat on sijoitettu johonkin sykliin.

⁸ Babbitt (1992, viii) ei halunnut käyttää rivistä nimitystä *row* tai *series* vaan otti käyttöön nimityksen *set*. Valitettavasti sävelluokkajoukkojen teoriassa käytetään sävelluokkajoukosta samaa nimitystä, mikä aiheuttaa sekaannuksen mahdollisuuden.



sävelluokkaoperaatio	paikkanumero-operaatio	kiintopisteitä	yhteensä
T_0	r_0	$479001600 = 12 \cdot 11 \cdot \dots \cdot 1$	479001600
T_7, T_{37}, T_7, T_{11}	r_7, r_{37}, r_7, r_{11}	12	192
T_{27}, T_{10}	r_{27}, r_{10}	$72 = 12 \cdot 6$	288
T_{37}, T_9	r_{37}, r_9	$384 = 12 \cdot 8 \cdot 4$	1536
T_{47}, T_8	r_{47}, r_8	$1944 = 12 \cdot 9 \cdot 6 \cdot 3$	7776
T_6	r_6	$46080 = 12 \cdot 10 \cdot 8 \cdot 6 \cdot 4 \cdot 2$	46080
$I_{37}, I_{37}, I_{37}, I_{37}, I_{37}, I_{11}$	r_6	$46080 = 12 \cdot 10 \cdot 8 \cdot 6 \cdot 4 \cdot 2$	276480
T_6	$r_7R, r_3R, r_3R, r_3R, r_3R, r_3R, r_{10}R$	$46080 = 12 \cdot 10 \cdot 8 \cdot 6 \cdot 4 \cdot 2$	276480
$I_{37}, I_{37}, I_{37}, I_{37}, I_{37}, I_{10}$	$r_7R, r_3R, r_3R, r_3R, r_3R, r_{11}R$	$7680 = 2 \cdot 10 \cdot 8 \cdot 6 \cdot 4 \cdot 2$	276480
$I_{37}, I_{37}, I_{37}, I_{37}, I_{37}, I_{11}$	$r_0R, r_2R, r_2R, r_2R, r_2R, r_{10}R$	$46080 = 12 \cdot 10 \cdot 8 \cdot 6 \cdot 4 \cdot 2$	1658880

Taulukko 2. Kiintopisteet rivioperaatioissa. Yhdistettäessä ensimmäisessä sarakekeessa oleva sävelluokkaoperaatio toisessa sarakekeessa olevaan paikkanumero-operaatioon saadaan kolmannessa sarakekeessa oleva määrä kiintopisteitä. Neljännessä sarakekeessa on kaikkien niiden kiintopisteiden lukumäärä, jotka saadaan yhdistämällä rivillä esiintyviä sävelluokka- ja paikkanumero-operaatioita.

Kaikkien transpositioiden rotaatioiden kiintopisteiden lukumäärä saadaan kaavasta

$$\sum_{n=0}^{11} \left(\varphi(12/\text{syt}(n,12)) \cdot \prod_{k=0}^{\text{syt}(n,12)-1} (12 - (k \cdot 12/\text{syt}(n,12))) \right) = 479057472.$$

Tämä hiukan monimutkainen kaava ilmaisee kompaktisti 144 rivioperaation kiintopisteet. Kaavan summassa n käy läpi kaikki transpositiot, $\varphi(12/\text{syt}(n, 12))$ ilmaisee, kuinka monessa rotaatiossa on samanlainen syklistruktuuri kuin transpositiossa T_n . Tulo osoittaa, kuinka monella tavalla kunkin syklin ensimmäinen sävelluokka voidaan valita.

Tarkastellaan seuraavaksi inversioiden rotaatiota. Yhdistettäessä sävelluokkien inversio ja paikkanumeroiden transpositio ainoa mahdollisuus kiintopisteeseen on pariton inversio sekä rotaatio r_6 : tällöin molemmissa on kuusi sykliä. Kiintopisteiden lukumäärän laskeminen sujuu nyt tuttuun tapaan, ja rotaatiossa r_6 kullakin parittomalla inversiolla on $12 \cdot 10 \cdot 8 \cdot 6 \cdot 4 \cdot 2 = 46\,080$ kiintopistettä.

Vastaavasti retroversioiden rotaatiossa yhdistetään sävelluokkien transpositio ja paikkanumeroiden inversio. Nyt ainoa mahdollisuus kiintopisteeseen on transpositio T_6 sekä retroversio yhdistettynä parittomaan rotaatioon. Kiintopisteitä kussakin on 46 080.

Retroiinversioiden rotaatioissa yhdistetään sävelluokkien ja paikkanumeroiden inversiot. Kiintopisteitä syntyy vain jos yhdistettävät inversiot ovat sykli-rakenteeltaan samanlaisia – siis molemmat parillisia tai molemmat parittomia. Parittomissa inversioissa on, kuten edellä, $12 \cdot 10 \cdot 8 \cdot 6 \cdot 4 \cdot 2 = 46\,080$ kiintopistettä. Parillisissa inversioissa kaksi paikoillaan pysyvää sävelluokkaa täytyy sijoittaa kahteen paikoillaan pysyvään paikkanumeroon; tämä voidaan tehdä kahdella eri tavalla. Jäljelle jäävät 10 sävelluokkaa voidaan sijoittaa $10 \cdot 8 \cdot 6 \cdot 4 \cdot 2 = 3\,840$ eri tavalla eli yhteensä kiintopisteitä on $2 \cdot 3\,840 = 7\,680$.



Taulukkoon 2 on koottu eri operaatioiden kiintopisteet. Esimerkiksi yhdistämällä jokin sävelluokkaoperaatioista T_1 , T_5 , T_7 ja T_{11} johonkin paikanumerooperaatioista r_1 , r_5 , r_7 ja r_{11} saadaan 12 kiintopistettä. Yhteensä näistä saadaan $4 \cdot 4 \cdot 12 = 192$ kiintopistettä.

Kaiken kaikkiaan transpositioista, inversiosta, retroversiosta ja rotaatioista saadaan yhdistelemällä 576 eri rivioperaatiota, joilla on 481 545 792 kiintopistettä. Burnsiden lemmän nojalla GSC-riviluokkia on tällöin

$$\frac{481\,545\,792}{576} = 836\,017.$$

Sävelluokkajoukkojen ja joukkoluokkien laskeminen

Sävelluokkajoukot

Erilaisten sävelluokkajoukkojen lukumäärä voidaan laskea tuloperiaatteen nojalla: kukin sävelluokka joko kuuluu sävelluokkajoukkoon tai ei. Sävelluokkajoukko voidaan muodostaa vaiheittain. Sävelluokka 0 joko kuuluu siihen tai ei kuulu eli vaihtoehtoja on kaksi. Sävelluokka 1 joko kuuluu siihen tai ei kuulu eli vaihtoehtoja on taas kaksi jne. Kun kunkin kahdentoista sävelluokan kohdalla on kaksi vaihtoehtoa, on tuloperiaatteen nojalla erilaisia sävelluokkajoukkoja yhteensä $2^{12} = 4\,096$ kappaletta.

Tarkastellaan seuraavaksi miten sävelluokkajoukot jakautuvat joukkoluokiksi. Jotta Burnsiden lemmaa voitaisiin soveltaa, on selvitettävä transpositioiden ja inversioiden kiintopisteet.⁹

Verrattuna riveihin sävelluokkajoukkojen kiintopisteiden laskeminen on huomattavasti helpompaa. Laskeminen perustuu seuraavaan huomioon: sävelluokkajoukko on kiintopiste annetussa operaatioissa jos ja vain jos se koostuu jostakin määrästä kyseisen operaation (kokonaisia) ratoja. Tällöin operaatioissa kukin sävelluokkajoukkoon sisältyvä operaation rata ja siten koko sävelluokkajoukko säilyy ennallaan.

Tarkastellaan esimerkiksi transpositiota T_3 ja olkoon A jokin sen kiintopiste. Jos A:ssa on sävelluokka 0, on siinä oltava myös sävelluokka 3. Kuitenkin jos siinä on sävelluokka 3, on siinä oltava myös sävelluokka 6. Edelleen jos siinä on sävelluokka 6, on siinä oltava myös sävelluokka 9. Toisin sanoen jos siinä on sävelluokka 0, on siinä oltava koko 0:n rata $\{0, 3, 6, 9\}$ transpositiossa T_3 .

Ainoa tarvittava tieto operaation kiintopisteiden lukumäärän laskemiseksi on ratojen lukumäärä – edes niiden pituuksilla ei ole merkitystä. Tarkastellaan

⁹ Joukkoluokkien lukumäärän laskemiseen voitaisiin soveltaa myös hieman vahvempaa matemaattista tulosta, Pölyan lausetta, joka on kuitenkin käsitteellisesti selvästi kompleksisempi.



edelleen transpositiota T_3 . Kiintopiste voidaan taaskin muodostaa vaiheittain. Ensinnäkin siinä joko on tai ei ole 0:n rataa eli on kaksi vaihtoehtoa. Toiseksi, siinä joko on tai ei ole 1:n rataa eli taas on kaksi vaihtoehtoa. Ja kolmanneksi siinä joko on tai ei ole 2:n rataa eli taas on kaksi vaihtoehtoa. Kiintopisteiden lukumäärä transpositiossa T_3 on tulosääntöä soveltaen $2 \cdot 2 \cdot 2 = 8$.

Kuten edellä todettiin, ratojen lukumäärä on transpositiointervallin ja 12:n suurin yhteinen tekijä, joten transposition T_n kiintopisteiden lukumäärä voidaan kirjoittaa muodossa

$$\frac{\text{syt}(n,12) \text{ kpl}}{2 \cdot 2 \cdot \dots \cdot 2} = 2^{\text{syt}(n,12)}.$$

Burnsiden lemman nojalla transpositionaalisten joukkoluokkien lukumäärä on kaikkien transpositioiden kiintopisteiden lukumäärä jaettuna transpositioiden lukumäärällä eli

$$\frac{1}{12} \sum_{n=0}^{11} 2^{\text{syt}(n,12)} = \frac{1}{12} \cdot (4096 + 2 + 4 + 8 + 16 + 2 + 64 + 2 + 16 + 8 + 4 + 2) = 352.$$

Forten luokituksessa, jossa samastetaan sävelluokkajoukkojen transpositioiden lisäksi myös niiden inversiot, on laskettava myös inversioiden kiintopisteet. Inversioista kuusi on parillista ja kuusi paritonta. Parillisissa inversioissa on 6 rataa, joten niiden kiintopisteiden lukumäärä on $2^6 = 64$. Parittomissa inversioissa on 7 rataa, joten niiden kiintopisteiden lukumäärä on $2^7 = 128$. Tnl-joukkoluokkien lukumääräksi saadaan tällöin

$$\frac{1}{24} \cdot \left(\sum_{n=0}^{11} 2^{\text{syt}(n,12)} + 6 \cdot 2^6 + 6 \cdot 2^7 \right) = 224.$$

Sävelluokkajoukkoparit

Burnsiden lemma on osoittautunut varsin tehokkaaksi työkaluksi. Erityisen elegantin sovelluskohteen sille tarjoaa Marcus Castrénin (2004) esittämä sävelluokkajoukkoparien luokitus, jossa kahta sävelluokkajoukkoparia $\langle X_1, Y_1 \rangle$ ja $\langle X_2, Y_2 \rangle$ pidetään ekvivalentteina jos ja vain jos on olemassa sellainen transpositio T_n , että $X_2 = T_n X_1$ ja $Y_2 = T_n Y_1$. Burnsiden lemman nojalla ekvivalenssiluokkien lukumäärä on

$$\frac{1}{12} \cdot \left(\sum_{n=0}^{11} 2^{\text{syt}(n,12)} - 1 \right)^2 = 1397797.$$

Kuten sävelluokkajoukkojen kiintopisteiden tapauksessa, $2^{\text{syt}(n,12)} - 1$ ilmaisee, kuinka monella tavalla eri radat voidaan sisällyttää (tai olla sisällyttämättä) sävel-



luokkajoukkoon. Tässä tapauksessa vähennetään yksi, koska luokituksessa ei sallita tyhjää sävelluokkajoukkoa. Koska sekä ensimmäinen että toinen sävelluokkajoukko voidaan valita $2^{\text{sy}(n,12)} - 1$ tavalla, on tulosäännön nojalla kiintopisteiden lukumäärä $(2^{\text{sy}(n,12)} - 1)^2$. Lopuksi summa jaetaan transpositioiden lukumäärällä ja tulokseksi saadaan joukkopariluokkien lukumäärä.

Lopuksi

Burnsiden lemma on yksinkertainen mutta tehokas työkalu joukkoluokkien, riviluokkien tms. laskentaan. Sen avulla saadaan tietoa erilaisten operaatioiden vaikutuksesta sävelluokkayhdistelmiin. Forte ei erehtynyt laatiessaan luokitusta: Burnsiden lemma vahvistaa Forten joukkoluokkien lukumäärän oikeaksi.

Tehokkaiden menetelmien vaatimus korostuu tutkittaessa suurempia joukkoja. Burnsiden lemmän avulla voidaan tarkastella mitä tapahtuu, kun perinteisten rivioperaatioiden joukkoa laajennetaan uusilla operaatioilla.

Pelkkien lukumäärätulosten lisäksi lemma 1 antaa lisävalaistusta symmetristen joukko- ja riviluokkien sisäisiin suhteisiin. Kaikki luokan jäsenet ovat symmetrisessä suhteessa toisiinsa siinä mielessä, että ne ensinnäkin ovat kiintopisteitä aina yhtä monessa operaatiossa, ja toiseksi aina yhtä monta operaatiota kuvaa alkion kullekin ekvivalenssiluokan jäsenelle.

Kirjallisuus

- Babbitt, Milton 1960. Twelve-Tone Invariants as Compositional Determinants. *The Musical Quarterly* 46 (2): 246–259.
- 1962. Twelve-Tone Rhythmic Structure and the Electronic Medium. *Perspectives of New Music* 1 (1): 49–79.
- 1992. *The Function of Set Structure in the Twelve-Tone System*. Ph. D. dissertation, Princeton University. [Alunperin kirjoitettu vuonna 1946.]
- de Bruijn, Nicolaas G. 1964. Polya's Theory of Counting. Teoksessa *Applied Combinatorial Mathematics*. Toim. Edwin Beckenbach. New York, NY: Wiley. 144–184.
- Buchler, Michael H. 1998. *Relative Saturation of Subsets and Interval Cycles as a Means for Determining Set-Class Similarity*. Ph. D. dissertation, Eastman School of Music.
- Castrén, Marcus 1989. *Joukkoteorian peruskysymyksiä*. Musiikin tutkimuslaitoksen julkaisusarja 1. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- 2004. *Two at a Time: A Classification for Ordered Pairs of Unordered Psets*. Käsikirjoitus.
- Forte, Allen 1973. *The Structure of Atonal Theory*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Hunter, David J. ja Paul T. von Hippel 2003. How Rare Is Symmetry in Musical 12-Tone Rows? *American Mathematical Monthly* 110 (2): 124–132.
- Hämeenniemi, Eero 1982. *ABO ~ Johdatus uuden musiikin teoriaan*. Sibelius-Akatemian koulutusjulkaisusarja 1. Helsinki: Sibelius-Akatemia.



- Lewin, David 1966. On Certain Techniques of Re-Ordering in Serial Music. *Journal of Music Theory* 10 (2): 276–287.
- Liu, Chung L. 1968. *Introduction to Combinatorial Mathematics*. New York, NY: McGraw-Hill.
- Lord, Charles H. 1978. *An explication of some recent mathematical approaches to music analysis*. Ph. D. dissertation, Indiana University.
- Mead, Andrew 1988. Some Implications of the Pitch Class/Order Number Isomorphism Inherent in Twelve-Tone System: Part One. *Perspectives of New Music* 26 (2): 96–163.
- Morris, Robert D. 1987. *Composition with Pitch-Classes: A Theory of Compositional Design*. New Haven, CT: Yale University Press.
- O’Connell, Walter 1962. Tone Spaces. *Die Reihe* 8: 35–67.
- Read, Ronald C. 1997. Combinatorial problems in the theory of music. *Discrete Mathematics* 167–168: 543–551.
- Reiner, David L. 1985. Enumeration in Music Theory. *American Mathematical Monthly* 92: 51–54.
- Rothgeb, John 1967. Some Ordering Relationships in the Twelve-Tone System. *Journal of Music Theory* 11 (2): 176–197.
- Sedgewick, Robert 1977. Permutation Generation Methods. *Computing Surveys* 9: 137–164.
- Solomon, Larry J. 1973. New Symmetric Transformations. *Perspectives of New Music* 11 (1): 257–264.
- Stanfield, Michael 1984. *Some Exchange Operations in Twelve-Tone Theory: Part One*. *Perspectives of New Music* 23 (1): 258–277.
- Tucker, Alan 1995. *Applied Combinatorics* (3rd Ed.). New York, NY: Wiley.
- Webern, Anton 1960. *Der Weg zur Neuen Musik*. Wien: Universal Edition.

MuM, FM Tuukka Ilomäki (tuukka.ilomaki@siba.fi) tekee jatkotutkintoa Sibelius-Akatemiassa.

○ On counting pitch-class combinations

Ordered and unordered pitch-class combinations have a central role in theories of atonal music. Classification of such combinations is based on transformational equivalence. Two pitch-class sets are considered equivalent if they are related by a transposition or an inversion. Correspondingly two twelve-tone rows are considered equivalent if they are related by transposition, inversion, retrogression or their combination. Methods exist for creating tables of set-classes and row-classes and such tables can be found in the standard literature. This article introduces the necessary mathematical concepts and theorems needed for a practical and rigorous approach to calculating the number of set-classes and row classes. Some extended variations of the definitions of set-classes and row classes are discussed.

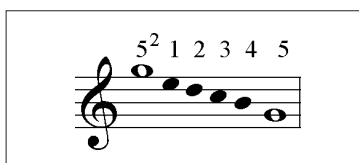


Heksatoniikka ja sulautumamoodit*

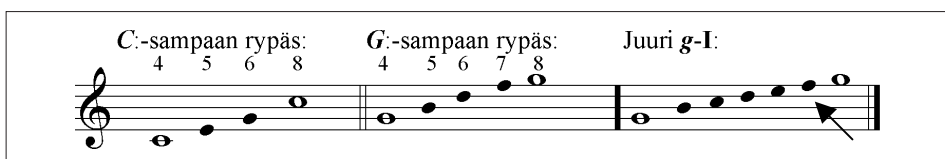
Timo Leisiö

5. Heksatonaalinen lauluoppi

Heksatonisten juurten aluetta on ennen kaikkea Pohjois-Afrikka ja Euraasia. Gábor Lükő (1964 ja 1965) oletti tunnistamansa kuusi juurimodaliteettia pentatonisiksi, mutta monet seikat viittaavat siihen, että juuret on ennen kaikkea tulkittavissa heksatonisiksi: oktaavi jakautuu kuuteen intervalliin niin, että ankkurisävelen ja sen yläpuolella olevan sävelen välinen intervalli on pieni tai suuri terssi ja muut sävelvälit ovat sekunteja. Toisinaan sävelmät todella näyttävät pentatonisilta, koska asteiden 1 ja 5^2 ($e^2 \sim es^2$ ja g^2) välissä ei ole säveltä vaan suuri tai pieni terssi:



Tämä seikka ei kuitenkaan tee (Lükőn) kuuden juuren lauluopista pentatonista. Saamelainen joiku (ks. Leisiö 2004a, 97–100) paljastaa, että kun joikaaja vuorottelee luonnonsävelsarjaa C:ltä G:lle, hänen käyttämiensä sävelryppäiden summaksi syntyy paperilla ikään kuin heksatonaalinen moodi eli juuri g-I. Tässä ei kuitenkaan ole kyse itsenäisestä moodista vaan sen teoreettisesti esiin kirjoitetusta homonyymistä:



Koska sävel f^2 on G-sampaan 7. luonnonsävel, sitä ei voida pitää juureen g-I kuulumattomana lisänä. Sama koskee jokaista Lükőn tunnistamaa juurta, ja

* Artikkelin ensimmäinen osa on julkaistu *Musiikin* numerossa 3/2004 (ks. Leisiö 2004b). Kirjoitus on Suomen Akatemian rahoittaman EULA-projektiin (*Läntisen Euraasian laulu*) kuuluneen osuuteni tulosten esittelyä. Tutkimusprojektin taustoista ks. *Musiikin suunta* 2/2004.

tässä mielessä juurijärjestelmä on tulkittavissa heksatoniseksi. (Vrt. Leisiö 2002b ja 2004a.) Nämä juuret näkyvät esimerkissä 20.

Esimerkki 20. Kuusi heksatonaalista juurta. Roomalaiset numerot pohjautuvat juuret tunnistaneen Gábor Lükön (1964) luokitukseen. Sävelen f symbolina on vielä toistaiseksi ¥ (ks. Leisiö 2004b, 10, alaviite 10). Muut asteet on merkitty laskevasti numeroilla 1–5.

Kullakin juurella on oma erikoisluonteensa, joka herättää kuulijassa aivan tietynlaisen tunnetilan. Laulajat ovat valinneet juuresta käyttöönsä muutamia säveliä tai kaikki. Täten yhdestä juuresta voi koota hyvinkin erilaisia moodeja, mutta ne kaikki herättävät kuulijassa saman perustunteen. Jos melodiasta puuttuu 1. tai 4. aste, juuren tunnistaminen on hankalaa ja sävelmän moodi jää avoimeksi. Tonaalisella analyysillä tutkija ei pääse pureutumaan heksatonisiin melodioihin mutta juurianalyysillä kyllä. Ajateltakoon Infđ'wak-BERBERIEN häälaulua Keski-Marokon Tasawt-joelta. Laulu on siinä mielessä traaginen, että morsian esittää siinä jäähyväiset suvulleen siirtyessään miehensä suvun hallintaan. Laulun perusmotiivi on seuraava (MBHA 1971, B-1):

Alkumotiivin *des-c-b-des-c* juurta on vaikea tunnistaa. Perinteisesti ajateltuna sen voisi mieltää b-mollin aluksi. Berberien mielessä on kuitenkin aivan toinen modalityteetti, nimittäin juuri V, josta he ovat valikoineet vain asteet 4-3-2-5² ($b^1-c^2-des^1-g^2$). Niistä viimeinen aste tarjoaa tunnistamisen avaimen, koska se on juuren g-V ankkurisävel g (ankkurisävelen g^1 yläoktaavi). Nimenomaan tämän juuren valitseminen rituaalin esityskoodiksi on varsin perusteltua, sillä viides juuri on luonteeltaan traaginen ja useissa sävelmissä ahdistava.

Varhaisheksatoniset moodit erivät heksatonisista ennen kaikkea niiden lauluoppien avoimuuden, jäsentymättömyyden vuoksi. Kuten aiemmin jo todettiin, varhaisheksatonisissa moodeissa on samoja säveliä kuin heksatonisissa, mutta sävelten liikuttelua ohjaileva säännöstö on varhaisheksatoniikassa arkaaista, eivätkä sävelmät useimmiten herätä kuulijassa heksatoniikalle ominaisia tunteita. Toisinaan melodiat ovat hemitonisesti pentatonisia, mutta useimmiten asteita on vain neljä. Esimerkiksi saamelaisilla on runsaasti esiheksatonisia joi-kuja mutta selkeää heksatoniikkaa esiintyy niukalti. Itse heksatoniikka on ennen

kaikkea euraasialaisen laulun piirre ja sen kuusi juurimodaliteettia ovat eri alueilla kehittyneet erilaisiin suuntiin. Intialainen *rāga* on sen monimutkainen johdos yhtä lailla kuin arabien *maqām*, ja monimutkainen on myös länsimainen tonaalinen järjestelmä, vaikka se perustuukin vain kolmelle perusmoodille (duuri ja kaksi mollia). Nämä kolme lauluoppia ovat erilaisia mutta selkeästi palautuvat yhteiseen heksatoniikkaan.

A

B

C

Esimerkki 21. A. Berberilaulun kolmiasteinen motiivi Marokosta (MBHA 1971, B-2). B. Bulgarianainen neliasteinen laulu Anna, Jumala, sade (Stoin 1928, 1223) alkaa neljänneltä asteelta b. C. Laulut A ja B yhdistävä juuri g-IV.

Heksatonisten juurten ankkurisävel on kuulijan mielessään ankkuroiman yläsävelsarjan 6. äänes mutta joskus myös sen kerrannainen 3 tai 12. Juuren kolmantena asteena (usein päätössävelenä) on saman sampaan pohjasävelen kerrannainen (4-8). Tämä toimii toisinaan vihjeenä laulajan mielessä olevasta modaliteetista. Otettakoon toinenkin esimerkki berbereiltä. Esimerkissä 21A on Ayt Bugmmas -heimon laulun toistuva motiivi Atlas-vuorilta. Vaikka se on vain kolmisävelinen, voi sen olettaa kuuluvan IV juureen, jolloin c^2 on sen 3. aste. Kiinnostavaa on, että 3. aste on tässä lievästi korkea (+) suhteessa muihin säveliin. Tämä yksityiskohta tuo mieleen berberien kaukaiset kielisukulaiset eli kušiitit, joiden heksatonisten juurten aihioissa näkyy sama piirre. Tämän sävelmän kaltaisia melodioita löytyy Euroopasta paljon, mistä näytteenä on esimerkiksi 21B laulu (Anna Jumala sade) BULGARIASTA. Siinä on kyse esikristillisestä magiasta synnyttää sade laulamalla. Laulu etenee kuten berberisävelmä mutta se alkaa säveleltä b^1 , mikä mahdollistaa moodin määrittämisen g-IV:ksi (ks. esimerkki 21C).

Esimerkit 21A–B ovat siis sävelmiä, joissa ei esiinny ankkurisäveltä laisinkaan. Heksatoniikalle on ominaista, että ankkurisävel on kaiken aikaa laulajien tiedossa riippumatta siitä, laulavatko he sen esille vai eivät. Teknisesti sanottuna ankkurisävel vastaa tonaalisen musiikin dominanttisäveltä. Toisin kuin tonaalisessa lauluopissa heksatonaalisessa säännöstössä sävelmän muut sävelet ankkuroituvat laulajien mielessä juuri tähän säveleen. Se ei ole bordunasävel vaikka se toimiikin ihmismielessä bordunan tavoin. Soittamalla ankkurisäveltä melodian



alla analysoija oppii nopeasti tunnistamaan eri moodien rakenteet ja tunnelmat. Esimerkissä 22 on kolme setukaisten kehtolaulua. Niiden melodiat etenevät pääosin yhtäläisellä tavalla, mutta kullakin on eri ankkurisävel, ja siten samat sävelet luovat aivan eri tunnelmat.

A
Sis läät gi - gah ke - ri - gu poo - lö, ja - - la mus - ta mul - la poo - lö,
2 3 4 5

B
Lat - söks - sa - kö - nö, ma - ga - - ma, ts' u - uks sa ts' u - u - mu ts' u - ra - - kö - nö,
1 2 3 4 5

C
Pu - ja - - no kö - nö, poi - si - - kö - nö, lat - sö - - no kö - nö, lag - lö - - kö - nö!
1 2 3 5

Esimerkki 22. Kehtolauluja Viron Setumaalta. A. Ankkurisävelenä on e¹ ja moodina e-V (Kasema & Sarv 1999, 30: 11–12). B. Ankkurisävelenä on es¹ ja moodina es-II (Kasema & Sarv 1999, 20: 1, 14). C. Ankkurisävelenä on d¹ ja moodina d-IV (Kasema & Sarv 1999, 19: 30–31). Tonaalisen tulkinnan mukaan esimerkin C laulu pohjautuu d-mollille (mitä se ei ole), kun taas A:ta ja B:tä ei voi tonaalisesti määrittää.

Heksatoniikan kolmas erityispiirre on melodialiike 5—4-3 tai 3-4—5, jota voidaan nimittää *heksatoniseksi markkeriksi*. Se on leimallinen kaikkialla, missä tämä lauluoppi esiintyy. Tonaalisen teorian mukaan kyseessä on hyppy alakvartilta toonikalle. Heksatonisen lauluopin mukaan kyse on siirtymästä ankkurisäveleltä 3. asteelle. Juurten IV, V ja VI kohdalla heksatoninen markkeri on siirtymä 6. luonnonsäveleltä 8. luonnonsävelelle 7. luonnonsävelen kautta (ja päinvastoin). Kyse on akustisesti erittäin väkevästä liikkeestä, mikä tekee ymmärrettäväksi markkerin laajan käytön Euraasiassa ja Pohjois-Afrikassa. Markkeri liittyy tietenkin kaikkiin juuriin, niihinkin, joissa neljäs aste ei ole 7. luonnonsävel (ts. ei *b* vaan *h* kuten juurissa I ja III).

Heksatonisessa lauluopissa asteiden 5 ja 4 välillä *ei voi olla säveltä*. On alueita, joilla kyseinen markkeri on keskeisempi kuin joillain muilla alueilla, mutta se esiintyy kaikkialla. Se korostuu juurissa I ja III aivan luonnollisesta syystä. Kun juuren 3. aste edustaa aktiivin sampaan pohjasäveltä, sen alapuolinen luonnonsäveliin kuulumaton sävel on niin suuri poikkeus kaikesta luonnollisesta, että sen esteettinen arvo on huikea. Tonaalisessa teoriassa tätä säveltä nimitetään alajohtosäveleksi. Esimerkiksi joissain vedoissa moodin voi määrittää vasta, kun brahmaani on määrittänyt sen markkerilla (ks. esimerkki 23A). Eri puolilla Eurooppaa markkeri on varsin keskeinen (ks. esimerkki 24) ja tietyillä alueilla kokonaiset sävelmät saattavat rakentua sen varaan.

Ratkaiseva piirre heksatonisessa lauluopissa on alitajuinen transponointi ja modulointi. Heksatoniset järjestelmähän voidaan johtaa vuorottelevasta lau-



A
pratyak-sa-bhiih pra-sa-nas ta-nu-bhiir a-va-tu vas ta-bhiir as-ta--bhiir i sa--h.

B
Nils fi---skar han vil---de til ge---ste-boð fa---ra,
tri--um---fi---re, og reven sil-le ta--ka gæ-sann i för-va--ra.

Esimerkki 23. **A.** Bombayssa äänitetyn sanskritinkielisen avausrukouksen loppu (Felber 1912, nro 403:l). Heksatoninen markkeri (ks. katkoviiva) ilmaisee moodin, joka on g-III. **B.** 1800-luvulla eteläisessä Norjassa esitetyn pilkkalaulun (Lindeman 1867, nro 86) alempi rivi tukeutuu vahvasti heksatoniselle markkerille (ks. katkoviiva). Moodi on g-III.

A
Szö-lő-he-gyen ke-resz-tül, mégy a-kis-lány öcs-csös-tül, Du-ná---rul fúj a szél.

B
Ha Du-ná-rul fúj a szél, sze-geny em-bert min-dig ér, Du-ná---rul fúj a szél.

Esimerkki 24. **A.** Taalilainen pukinsarvisoite (Andersson 1924, nro 853). **B.** Marokon berberien tanssilaulu (Chottin 1933, nro 23) pohjautuu heksatonisiin markkereihin. Koko yläriivi on kuin leikkiä juuren g-I markkerilla, alemmalla rivillä juuri laskeutuu alas d:lle ja melodia toistaa saman markkerin kvarttia alemmaa. Aleman rivin 2. tahdissa tapahtuu modulaatio juureen c-II, joka jatkuu laulun loppuun ja jonka ankkurisävel on finaliksena. Kuulija kokee modulaation voimakkaasti vaikkei osaa selittää kokemuksen syytä, jos ei ymmärrä ankkurin laskeutuvan d¹:ltä c¹:lle. **C.** Unkarilaisen lyyrisen laulun (Sárosi 1986, nro 10) ankkurisävel laskeutuu alaspäin oktaavilla (g¹-d¹-c¹-g¹) niin, että juuri I moduloituu rivin keskellä juureksi VI. Juuren I markkeri 3-4—5 on keskeisessä asemassa.



luopista, jolle on ominaista luonnonsävelsarjan liikuttelu kahdella tai kolmella pohjasävelellä.¹ Tämä inhimillinen kyky ei tietenkään ole aikojen myötä kadonnut vaan se on säilynyt heksatoniikan alueella. Euraasian ja pohjoisen Afrikan musiikin valtaosa onkin transponoivaa ja moduloivaa. Tämä ominaisuus on jäänyt tutkijoilta huomaamatta, mutta sen tajuaminen antaa tukevan välineen ymmärtää tämän valtaisen alueen monimuotoisuuden syitä. Toisin sanoen: yhdelle juurelle pohjautuvien sävelmien määrä on suhteellisen vähäinen, koska sellainen ei anna suurta mahdollisuutta taiteellisesti kiinnostavaan vaihteluun.

Modulaatiolla tarkoitetaan moodin vaihtumista yhdestä moodista toiseen. Tämä voi tapahtua joko siten, että ankkurisävel pysyy samana tai että se siirtyy uuteen paikkaan. Kaikkialla Euraasiassa on tavallista, että juuret III ja IV vuorottelevat ankkuroitumalla samaan säveleen. Tonaalisen terminologian mukaan tässä on kyse luonnollisen ja harmonisen mollin vuorottelusta. Mollin ei kuitenkaan ole moodi vaan eurooppalaisten musikoiden keskinäinen sopimus. Mollin alta paljastuu kaksi itsenäistä juurta. Ne erottaa toisistaan 4. aste, mutta tuo pieni ero antaa juurille radikaalisti erilaisen luonteen. Molemmat juuret löytyvät kaikkialta sellaisinaan tai juuriahioina, mutta IV juuri on ilmeisesti vastannut ihmisten tunneilmaisun tarpeita paremmin kuin yksikään muu juuri; saksankielistä Keski-Eurooppaa lukuun ottamatta se on Pohjois-Afrikasta Eurooppaan ja Etelä-Aasiaan tavallisempi kuin yksikään muu juuri.

Esimerkki 24A ei ole laulu vaan pukinsarvisävelmä TAALAINMAALTA. Se on kuitenkin oiva näyte siitä, miten likeisiä vuorotteleva ja heksatoninen moduloiva lauluoppi ovat. Soittajan mielessä ei ole ollut 7-sävelinen "asteikko" vaan kolme eri moodia ja ankkurisäveltä: *g¹*, *fis¹* ja *d¹*. Jo fermaatit osoittavat, että tämä hitaahko melodia on täynnä mietiskelevää tunnetta ja musiikillisen ajan seisahdeltua. Jos melodia jaetaan juuren mittaisiksi ryppäiksi ja ankkurisävel merkitään näkyviin, saadaan esille rakenne, jota seuraamalla soittaja oli ilmeisesti melodiaansa kehinyt vuosisata sitten:

The image shows a musical score for a melody in G major. The melody is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of four measures. Above the notes, fingerings are indicated: 5, 3, 2, 2, 4, 2, 3, 2, 4, 1, 3, 3, 2, 4, 3, 3, 2, 4, 1, 2, 4, 5. Below the staff, fret positions are indicated: g-II, d-I, g-I, fis-IV. The melody starts on G4 and ends on G4. The fret positions correspond to the notes: g-II (G4), d-I (D4), g-I (G4), fis-IV (F#4).

Äkkiseltään tulkinta saattaa vaikuttaa monimutkaiselta, mutta se ei sitä ole. Ankkurisävelten kulku etenee heksatonisen markkerin *g-d-g-fis* sävelillä ja on sellaisenaan yleinen. Melodian aloitus- ja lopetussävelenä on 5. aste ja ryppäät päättyvät pääosin asteille 3 ja 5 eli aktiivisten sampaiden luonnonsävelille 8 ja 6. Juurianalyysin etuna on se, että se ylittää näkemään yli paikallisperinteiden rajojen ja paikallisen teorianmuodostuksen. Tällä ruotsalaismelodialla on toki

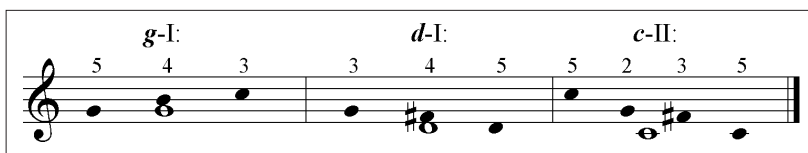
¹ Tästä enemmän ks. artikkelin I osa (Leisiö 2004b, 6–15).



sukulaisia maailmalla, ja sukulaisuuden syyt voidaan selittää: juurten I ja II välinen modulointi. Muun muassa Alexis Chottin (1933, 21) oli selittänyt, että esimerkin 24B:n BERBERIEN laulun pohjana on *aqnāwī*-moodi, ja hän tulkitsi sen aika lailla monimutkaiseksi asteikoksi:



Kuten tiedetään, muusikot eivät ole perinteisesti osanneet kuvailla laulamiensa/soittamiensa melodioiden asteikkoja, ja syy on yksinkertainen. He ajattelevat kuten taalalainen paimen tai saamelainen joikaaja: melodia etenee vaihtuvien ankkurisävelten päälle rakentuvina sävelryppäinä. Esimerkissä 24B melodian säännöllisesti vaihtelevat ryppäät ovat yksinkertaiset (kokosävel = ankkuri):



Havaitaan, että monimutkaisuuden alta löytyy ensimmäisen juuren markeri kahdesti sekä toisen juuren asteet 2, 3 ja 5. Ryppäät on helppo hallita, kun ankkurit ovat kohdallaan, ja monimutkainen asteikkoanalyysi käy tarpeettomaksi.

UNKARISSA esiintyy laulutyyppi, jota luonnehditaan termillä Tonavan takainen (transdanubinen) pentatoniikka. Esimerkki 24C kuvaa yhtä tällaista sävelmää, joka paikallisen tulkinnan mukaan (Sárosi 1986, 28–29) pohjautuu ikivanhaan afro-auraalaiseen asteikkoon. Heksatonisen analyysin avulla nähdään, ettei tässäkin laulussa ole kyse yhdestä asteikosta vaan kahdesta eri juuresta, joita laulaja transponoi kahdesti. Kummankin säkeen kolme ensimmäistä tahtia pohjautuu ensimmäisen juuren laskevalle markerille 3-4—5. Laulun loppuosan ytimenä on VI juurelle pohjautuva kadenssi ♯-3-4-3. Se, että ylärivillä on *h¹* ja alarivillä *b* johtuu siitä, että ne ovat *kahden eri juuren* neljänsiä asteita, eivät yksi sävel kahtena muunnoksena.

Keski-Intiassa BHILIT edustavat alueen alkuperäisväestöä, joka on säilyttänyt kielensä mutta on muutoin vahvasti indoeurooppalaistunut. Bhilien tapa esittää syntymyyttejä oli laulu. Melodiat tuntuvat mystisiltä ja salaperäisiltä, mutta niiden alta paljastuu yksinkertainen logiikka: juuren V ankkurisävelen siirto *g¹*:ltä *e¹*:lle. Monet erilaiset (kaksiääniset) rituaalisävelmät osoittavat tämän tekniikan olevan heidän pyhien tekstiensä keskeinen esityskoodi (ks. esimerkki 25).



Esimerkki 25. Osa Intian Uttar Pradeshin osavaltiossa asuvan Barela-Bhilalakan rituaalilaulua (Stiglmayr 1970), jossa solisti saa paikoin tuekseen kuoron. Huomattavaa on, että kuoro (kyläläiset) osoittaa transposition hetkellä uuden ankkurisävelen e¹ aseman (ks. nuoli). Ymmärtämisen helpottamiseksi on alimmalla rivillä esitetty V juuri sekä g- että e-pohjaisena.

Tämän kaltaista monimutkaista modulointia ja transponointia esiintyy Euraasiassa siellä täällä, mutta yleensä modulointi on rauhallista ja pohjautuu yksinkertaisille juurille I ja VI sekä III ja IV. Otettakoon esimerkiksi kaksi normaaliasuista sävelmää, joiden luonnollisen logiikan saa selville soittamalla ankkurisävelen esiin. Ensimmäinen esimerkki on Kabuln seudulta AFGANISTANISTA (esimerkki 26). Sen säkeessä on kolme painollista mooraa² (+) ja kutakin painoa seuraa kolme painotonta mooraa (ooo): +ooo +ooo +ooo. Mitta on mahdollista toteuttaa monin eri rytmisin keinoin. Muuan niistä on *mogholi*-rytmi (2+1+2+2 eli $\frac{dVc}{c}$), jossa runon metrinen paino asettuu toiselle tahtiosalle (kahdeksasosalle).

Esimerkki 26. Afganistanilaisen laulun säepari (Sokata 1983, 134) edustaa tyypillistä indoeurooppalaista lauluoppia. Laulaja on jälkimmäisessä alitajuisesti siirtänyt juuren g-IV kvarttia alemmas d:lle ja siirtynyt heti juureen d-V siten, että säeparin päätössävel g on samalla seuraavan säeparin aloittavan juuren ankkuri. Alarivi kuvaa ankkurisävelten liikettä.

² Moora tarkoittaa laulua eteenpäin kuljettavan peruspulsaation aikayksikköä, joka on vakio. Yhteen mooraan voi sijoittaa 1, 2, 3 tai 4 tavua.



Afganistanilainen melodia on taiten rakennettu. Laulu alkaa ankkurisävelellä, joka osuu metrisesti painolliseen asemaan myös 4. tahdissa. Transpositio *d*:lle alkaa ankkurisäveleltä ja *V* juuren osuus päättyy asteelle 3 (*g'*). Sävelen *g'* toisto viimeisessä tahdissa antaa laulajalle tilaisuuden moduloida säeparin aloittavaan juureen *g-IV*. Lisäksi huomattakoon, että 4. tahti koostuu käänteisesti heksatonisesta markkerista. Vaikka laulu on rytmisesti monimutkainen, sen modaalinen rakenne on tavanomainen.

Afganistanilaiseen tapaan on rakennettu myös Tunisian ARABIEN taidemusiikkiin (*ma`lūf*) kuuluvan *nawbah*-sarjan ensimmäinen taite (esimerkki 27). Paikallisen teorian mukaan se etenee makamissa *raml-al-māyah*, mutta kyse on alitajunnassa tapahtuneesta modulaatioketjusta *g-IV* ↔ *d-V* siten, että kertauksen alkaessa laulaja on laskeutunut alun ankkurisävelelle *g'* ja alkava sävel *d'* on puolestaan lopussa aktiivisen *V* juuren (alitajuisesti koettu) ankkurisävel. Tämä on hyvin keskeinen piirre kaikkialla heksatonisen lauluopin piirissä ja helpottaa ratkaisevasti melodian lopun ja uuden alun saumatonta liitosta.

g-IV: 2 3 2 1 ♯ 4 3

Al-la hu ja f 'al--ma-ja ša - - - - - ja lala la lala la lala ja la lan.

d-V: ♯ 1 2 3 4 3 2 1

Ya - - - la la - la n ja - - - la - - - la - - - lan. Al la hu jah kum

g-IV: 1 2 3 d-V: 1 2 1 ♯ 5 1 2 3

bi ma ju ri - - - du bi - - - ma ju - - - ri - - - du.

g-IV: d-V:

Esimerkki 27. Tunisialaiseen taidemusiikkiin kuuluvan sarjan (*D'Erlanger* 1959, 595 nro 9) ensimmäinen taite pohjautuu juurten *g-IV* ja *d-V* vuorottelulle. Juuret näkyvät alimmalla rivillä.

Yhtä lailla heksatoniselle moduloinnille ja transponoinnille rakentuu japanilainen kansan- ja taidemusiikki. Puuttumatta asiaan tässä sen läheisemmin tarkastellaan vain esimerkissä 28 olevaa japanilaista taidemusiikkia edustavaa laulua, joka japanilaisen teorian mukaan pohjautuu monimutkaiselle *ritsu*-moodille. Itse laulu edustaa vanhaa juhluvaa tyyliä, jonka läntinen vastine on gregoriaaniikka. *Ritsu* esitetään usein 17-sävelisenä nousevana asteikkona (*g-b-c-des-d-es-f-ges-g-as-b-c-des-d-es-f-g*). Jos laulu analysoidaan heksatonisesta näkökulmasta, sen rakenne paljastuu hyvinkin loogiseksi, ja perinteinen asteikkoanalyysi voidaan sivuuttaa.



Solo Kuoro

g-IV: 5 4 5 ♯ 4 5 *c-IV:* 2 3 3 4 3 3 3 2 3 4

Ko - - - ro - - - - mo ga - - - e. Se - - -

g-IV: ♯ 2 3 3 4 3 4 3 4 5 *c-IV:* 4 3 4 3 3

- u - - - - ja, Sha - - - ki - - -

g-IV: ♯ 2 3 3 3 1 ♯ 4 5 5 4 5 ♯ 4 4 5

- - u - - - - da - - - - da - a - - chi - - - - i,

g-V: ♯ 2 3 3 4 3 *c-IV:* 4 3 4 3 3 3

g-IV: 3 4 3 2 3 4 5 4 5 ♯ 5 ♯ 2 3

Wa - - - - ga - - - ki - - - nu - - - - wa,

Esimerkki 28. Japanilaiseen taidemusiikki-perinteeseen kuuluvan laulun Koromogae alkuosa (Tanabe 1959, 68). Laulu etenee ns. ritsu-moodissa, joka vastaa tunnelmaltaan lännen mollia.

Ritsun rakenneidea on selkeä. Siinä on kaksi juurta, nimittäin IV ja V, joita laulajat transponoivat kahden ankkurin (g ja c¹) varassa. (Esimerkistä puuttuu vaihe, jossa c-V on aktiivinen.) Toisin sanoen kyse on kahdelle ankkurille pohjaavan neljän ryppään vuorottelusta:

Juuri g-IV:	Juuri c-IV:	Juuri g-V:	Juuri c-V:

Näin ymmärrettynä tämä ensin oudolta vaikuttanut sävelmä näyttäytyy täysin uudessa valossa. Assosiaatio molliin syntyy tietenkin IV juuren ja traagisen V juuren vaihtelusta. Koska molemmat juuret ottavat ankkureikseen sävelet g ja c, jotka siis ovat aloitusmoodin asteet 5 ja 3 ja siten aloittavan yläsävelsarjan luonnonsävelet 6 ja 8, sekä teoksen että *ritsu*-moodin voi katsoa rakentuvan tukevasti ja itse laulun erittäin loogisesti. Sävelmässä tapahtuu hienovaraista modulaatiota, mikä näkyy alimman rivin 2. tahdissa. Kyseisen rivin melodia alkaa rajusti juuressa g-V, jonka kuulija arvelee soivan toisessakin tahdissa, mutta etuhele d² paljastaa moodin muuttuneen juureksi g-IV. Toisin sanoen: jos juuri V olisi edelleen ollut aktiivi, etuheleeseen olisi pitänyt olla des² eikä d². – Toisaalta on kysyttävä, onko japanilainen musiikki heksatonista. Jos lukija kuuntelee sävelmää, joutuu hän kysymään, eikö tämän kaltaisen melodiikan pohjalla ole pikemminkin varhaisheksatoninen kuin heksatoninen lauluoppi. Tarkempi



analyysi onkin paikallaan, mutta kirjoittajalla on selkeä yleiskuva siitä, että japanilainen pentatoniikka tukeutuu vahvasti (varhais)heksatoniseen musiikkioppiin. Tämä käy oikeastaan hyvin yksin niiden japanilaisten esihistoriaa koskevien päätelmien kanssa, joihin on ajauduttu muun muassa arkeologian ja kielitieteen alueilla (Janhunen 1996). Varhaisheksatonisuuden oletusta puoltaa myös vuorottelevan lauluopin vahvat jäljet. Asian pohtiminen saa kuitenkin jäädä toistaiseksi tähän.

Musiikkianalyysin kannalta heksatoniset sävelmät ovat yleensä ongelmattomia. Toisinaan ne kuitenkin yllättävät. Esimerkiksi turkkilaisista kansoista jakuutit ovat ilmaisseet oman kansallisen identiteettinsä nimenomaan VI juuren erikoislaatuisen käytön kautta. VI juuri on tavanomainen muillakin turkkilaisilla, erityisesti kirgiiseillä, mutta vain jakuutit keskittyvät sen asteisiin 4-3-2-1, mikä saa melodian kuullostamaan jakuuttimaiselta koko Siperiassa (ks. esimerkki 29A). VI juuren asteet nousevat suoraan luonnonsävelistä 6-10, ja vaikka jakuuttien monissa lauluissa esiintyy vain mainitut neljä astetta, toisissa laulaja vierailee myös ankkurisävelellä g^1 . Toisin paikoin sävelmät saattavat olla varsin monikasvoisia, mistä näytteenä Espanjan sefardi-juutalaisten liturginen sävelmä keskiajalta esimerkissä 29B.

The image shows a musical score for Example 29. It consists of three staves. The first staff, labeled 'A', is in G major and shows a melodic line with a 4-3-2-1 fingering pattern. The second staff, labeled 'B', is in G major and shows a more complex melodic line with various chromaticisms and fingerings. The lyrics are in Finnish: 'Ash - - - ki - be - - - nu A - - bi - - - nu - le - sha - - - lom ve - - ang a - - mi - - de - - - nu mal - - - - ke - - - nu.' The score includes various musical notations such as accidentals, dynamics, and articulation marks.

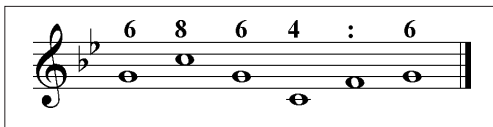
Esimerkki 29. A. Jakuuttien eepiselle laululle ominaista kuviointia juuren g-VI asteilla 4-3-2-1. B. Sefardi-juutalaisten liturginen laulu Ashkibenu (Aguilar & de Sola 1857, nro 37) on monitulkintainen. Sen ikää ei tiedetä, mutta arvelen sitä laulettun jo keskiajalla.

Juutalaisen *Ashkibenun* ensimmäinen yllätys on ensimmäisessä tahdissa oleva hyppy c^2 - f^2 - g^2 . Sen motivaatio jää hämäräksi, jos melodian päätellään liikkuvan juurella g-IV. Tällaista liikettä ei muualla tapaa. Liike tulee kuitenkin motivoituksi, jos tulkitaan, että kahdessa ensimmäisessä tahdissa juuri IV transponoi-tuu: g-IV— c-IV— g-IV. Tällöin kahden ensimmäisen tahdin liikekuvio on luonteva suhteessa laulun loppuun ja osio päättyy toisessa tahdissa 3. asteelle. Ensimmäisen rivin lopussa tapahtuu alaspäinen transpositio juurelle c-IV.

Toisen rivin kaksi viimeistä tahtia ovat kiintoisan hämääriä. Ensimmäisen melodia



etenee juurella f -III (f^1 — a^1 - b^1 - c^2 - des^2 - es^2). Aktiivisen juuren tunnistaminen onnistuu kuulijalta vasta viimeisen tahdin alussa (es^2 - des^2 - c^2), mutta tahdin kolmen viimeisen sävelen muodostama kadenssi on yllätys. Päätössävelenä olevan c^2 :n tulkitseminen juuren f -III toiseksi asteeksi ei laisinkaan vakuuta, koska se ei kuullostu tuon juuren toiselta asteelta. Ainoa vaihtoehto on väittää, että vaikka päätöskulun alku etenee juurella f -III, ankkurisävel palaa viimeisessä tahdissa g :lle, ja tällöin juureksi määrittyy edellisen juuren vuoksi g -V.³ Arvelen tämän tulkinnan osuvan oikeaan. Melodian päätössävelen ankkuroituminen g :lle on motivoitua, koska seuraava säkeistö taas käynnistyy siltä. Oman aikani kuuntelijana ajattelen lopun kuulostavan lievästi yllättävältä, mutta analyysin kannalta tarkasteltuna sen pitääkin olla yllätys, koska lopun dramaattinen tunnelma on nimenomaan juurelle V luonteenomaista ja koska lopussa juuret III ja V lomittuvat niin, ettei modulaatiopistettä voi täsmälleen määrittää. Olenkin vasta harkinnan jälkeen sijoittanut modulaatiohetken finaliksen kohdalle. Ankkurisävelten määrä on suuri, mutta niiden suhde on keveä hallita. Kun mietitään asiaa kuulijan alitajunnassa olevan ensisampaan kannalta, merkityksellistä on, että ankkurit ovat sampaan keskeisiä luonnonsäveliä – lukuun ottamatta viimeistä edellistä eli sitä, joka johtaa yllätykseen:



Modaalisen rakenteensa vuoksi tämä juutalainen laulu on hyvin lähellä artikkelin I osan esimerkki 11:n kannakselaista tanssilaulua (ks. Leisiö 2004b, 23), jonka loppukuviota tässäkin juutalaislaulussa olisi etukäteen odottanut.

Lopuksi esitän heksatoniseen musiikkioppiin pohjautuvan analyysin uskottavuuden kannalta esimerkin 30. Kyse on sävelmästä, jota oli laulettu 1800-luvun lopulla Ala-Satakunnassa. Pirjo-Liisa Niinimäen⁴ mukaan tämä suomalais-ruotsalainen sävelmä on sama, johon Hendrich Alani oli viitannut vuonna 1784 arkkina julkaisemassaan *Howeisussa*. Melodia on marssi, genre, joka alkoi Länsi-Euroopassa olla tunnettu 1500-luvun lopulta alkaen mutta Ruotsi-Suomessa ehkä vasta 1600-luvun jälkipuolelta alkaen. Sävelmän voi soinnuttaa tonaalisesti duurisoinnuilla C-F-G (I-IV-V), mutta laulu ei ole tonaalinen. Kuulija kokee sen omituiseksi ja vanhahtavaksi, mutta mikä tämän kokemuksen saa aikaan?

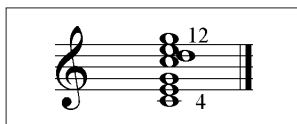
Kun melodia sijoitetaan G-horisonttiin, kuulija ankkuroituu alitajuisesti C-sampaaseen, jolloin g^1 on sampaan 6. luonnonsävel ja c^2 sen 8. luonnonsävel

³ Koska edellä oli juuri f -III (nousevana f - a - b - c - des - es), kuulijalla on se mielessään. Kun päätössävel soi, ja kun se ankkuroituu g :lle, kokonaisuutena on juuri g -V eli g - b - c - des - es - f - g , joka eroaa seuraavassa säkeistössä aktivoituvasta juuresta g -IV vain sävelen des kohdalla. Laulun alussahan kyseinen sävel on d .

⁴ Kyse on pian valmistuvasta väitöskirjasta, joka koskee varhaisia arkkiveisuja Suomessa.



(pohjasävel eli toonika). Näin sijoitettuna melodia alkaa paljastaa tutkijalle mielenkiintoisia yksityiskohtia. Yhtäältä *lloweisua* voi analysoida luonnonsävelten sampaiden avulla. Tulos hämmästyttää sen vuoksi, että melodia etenee kuten moni saamelainen joiku: sampaat ovat C, F ja G, eli samat jotka löytyvät myös pohjoissaamelaisesta joiusta. Yhtäältä tämä marssimainen sävelmä pohjautuu tukevasti C-sampaan luonnonsävelille 5-6-8-10-12:



Tämän jälkeen tulevat F-sampaan sävelet 5 ja 6 sekä G-sampaan sävelet 4-5-6-7. Kuitenkaan sävel h^1 ei kuulu F-sampaaseen eikä e^2 kuulu G-sampaaseen. Sävelmä ei ole duurissa. Sen tietenkin voi tulkita kulkevan C-duurissa, ja tulkinta osoittaa selkeästi, miten lähellä duurisävelmä voi vielä olla luonnonsävelille pohjaavaa vuorottelevaa musiikkioppia. Vuorottelevuuden läsnäolo on yksi seikka, joka selittää sen vanhahtavuuteen liittyvän kokemuksen, jonka melodia vastustamatta herättää. Sen arkaaisen rakenteen vuoksi väitän kuitenkin, että se ei ole tonaalinen vaan esitonaalinen. Toisin sanottuna se on myöhäisheksatoninen ja sitä oli epäilemättä laulettu jo 1600-luvulla. Sen heksatonisena aineksena on juuri $g-I$, jonka ankkurina on C-sampaan 6. luonnonsävel ja 3. asteena sampaan pohjasävel 8. Tämä vuorottelee juuren $f-II$ kanssa, jonka esiintymät on merkitty nuottiesimerkkiin (30) laatikoin. Tämä juuri $f-II$ esiintyy F-sampaan ollessa aktiivinen. Laulu osoittaa saman seikan kuin artikkelin I osan esimerkin 2B melodia: juuri II syntyy, kun sammas siirtyy kvarttia korkeammalle. (Esimerkissä 2B tämä näkyy aihion $c-II$ laskuna kvarttia alemmas, jolloin aihio muuttuu $g-I$:ksi.) Tässä siirros on C-F, ja täten C-sampaan pohjasävel ottaa F-sampaan 6. luonnonsävelen statuksen, ja täten II juuri eroaa selkeästi muista juurista, koska sen ankkurisävel 5 on aktiivisen luonnonsävelsarjan pohjasävel, ei sen 6. luonnonsävel. Tonaalisessa ympäristössä toisen juuren 3. aste edustaa duurin 7. astetta. C-duurissa tritonus 4-7, joka soi F-duurisoinnun päällä, on akustisesti eri kuin se 4-7, joka soi G-duurisoinnun päällä. Edellisessä tapauksessa kyse on heksatonisista asteista 5-3, kun taas jälkimmäisessä kyse on heksatonisista asteista $\forall-4$. Ilmeistä on, että II juuri on syntynyt luontevasti modaalisen ajattelun myötä, kun laulajat olivat lainanneet $g-I$ juuren asteen 4 (h^1) uuteen sampaaseen, jonka pohjasävel F on syntyneen juuren ankkurisävel. Havainto on tärkeä, sillä teoreettisesti juurella II alkava sävelmä tulisi kirjoittaa G-horisontissa kvinttiä muita juuria matalammalle eli c^1 -pohjaiseksi, jolloin 6. luonnonsävel asettuu sävellelle g^1 .

Esittämässäni teoriassa keskeisellä sijalla on kuulijan alitajunta. Tässä tapauksessa (esim. 30) tajunta ankkuroituu yksiselitteisesti toisen sävelen c^2 sampaalle, mutta sävelmä aiheuttaa kuulijassa myös muuta: tässä tapahtuu modulaatio juuresta $g-I$ juureen $f-II$. Sekuntisiirto on heksatonisella alueella tavallinen, mutta epätavallista on se, että II juuren olemassaoloa ei voi perustella nuottikuvalla: se



g-I: 5 3 1 5 1 *f*-II: 4 2 3 4 g-I: 5
Yks-toist-kym-ment sa -- taa ja vii-si-kym-ment vuott, kului Kris-tuksen syn-ty-mä-a --- jast, kun
Sant Hen-rik Eng -- lannist Suo -meen on tuott, sen suu -- ren Ju -- ma-lan suo - mast.
g-I: *f*-II:

Esimerkki 30. Sant Henrikin virsi Eurajoelta on arkkina julkaistu Iloweisu (SuKS I, nro 63g). Laatikoidut sävelkulut etenevät juurella f-V. Sävelmää oli saatettu esittää jo 1600-luvun Keski-Euroopassa. Alimmalla rivillä juuret g-I ja f-II.

on tyystin kokemuksellinen. Tässä sävelympäristössä kuulijan alitajunta rakentaa mielikuvan juuresta *f*-II. Tonaalinen musiikki on pääosin irtautunut tästä juuresta. Se kuulostaa vieraalta: alitajunnan prosesseille emme voi mitään, koemme vain tuntemuksia. Vaikka marssin voi säestää kolmella tonaalisella perussoinnalla (joista IV asteen sointu on varsinaisessa heksatoniikassa mahdoton), melodia luokituu esitonaaliseksi, ja kahden juuren välinen jännite luo tunnelman omalaatuisen vanhahtavasta melodiasta.

f-IV: 2 1 3 *as*-I: 4 3 *b*-I: 3 2 *g*-IV: 3 2 1
3 2 1 3 3 4 3 2 1

Alitajunnan työskentelystä hyvänä esimerkkinä on oheinen katkelma kaksiaanisesta laulusta, jonka keskeisjuuret ovat *g*-IV ja *b*-I. Tässä kohdassa alitajunta ei kuitenkaan kykene seuraamaan nopeaa modulaatioketjua *f*-IV → *as*-I → *b*-I. Syy on selvä. Kolmannessa tahdissa kuulijan mielessä on vielä ensitahdissa kahdesti toistuva *des*², minkä vuoksi hän luulee kolmannen tahdin etenevän juurella *b*-VI, ja sävel *g*² lyö vahvasti kuulijaa korvalle. (Perinteisen analyysin mukaan tuo sävel olisi *b*-doorisen seksti.) Teknisesti ottaen moodina on kuitenkin juuri *b*-I, jonka 4. aste on *d*² (esiintyy 4. tahdissa) eikä *des*², joka on kuulijan ainoa ja ehdoton odotussävel. Jos tätä alitajuista tulkintaa ei olisi olemassa, sävel *g*² ei erottuisi mitenkään ympäristöstään, vaan se soisi yhtä luontevasti tässä kohtaa (sävel vastaisi Es-duurin 3. astetta) kuin muuallakin tässä laulussa.



6. Heksatonaalinen polyfonia

Euroopassa on moninaista kuoropolyfoniaa, joka pohjautuu heksatoniselle lauluopille. Sitä edustaa ilmiselvästi jo kantaslaavilaiseen aikaan palautuva terssipolyfonia, jota toisaalta esiintyy myös Alppien ympärillä Pohjois-Italiassa sekä saksankielisessä Euroopassa. Tämän rinnalla esiintyy bordunapolyfoniaa, jossa yhden sävelen päälle rakentuu harmoninen melodia. Oma traditionsa on liettualais-latvialainen *sutartines*-perinne monine alalajeineen. Sille on ominaista, että laulajat jakavat heksatonisen juuren eri äänille: yksi ääni laulaa vain asteet 5-3-1 ja toinen ääni asteet 4-2- ¥ . Näiden samanaikainen yhdistely synnyttää loogisesti etenevää mutta dissonoivaa moniäänisyyttä. Perinteen heksatonista juuriperustaa ei aiempi tutkimus ole oivaltanut. Lyhyt näyte *sutartines*-polyfoniasta on esimerkissä 31. LIETTUALAISET ovat käyttäneet jokaista kuutta juurta (Leisiö 2002a), ja *sutartines* osoittaa heidän kyenneen jo satojen vuosien ajan tarkkaan muodostamaan mielessään kuvan kunkin juurimodaliteetin rakenteesta. Ilman tuota (pääosin alitajuista) tietoa tämä perinnelaji ei voisi olla olemassa.

g-IV: ¥ 2
 Du zha - lius ber-zhe -- liai Kal-ne - - - ly uzh-au - go, Kal-ne - - - ly uzh- au - go.
 g-IV: 5 1 5 3
 Tu - to tu --- to, tu --- to ly - - - - - lio. Tu - - - to ly - - - - - lio.

Esimerkki 31. Liettualaista sutartines-polyfoniaa (Boiko 1996, 226). Tässä juurena on g-IV, jonka sävelet ovat laskevana kulkuna esitettyinä g-f-es-d-c-b-g. Ankuri-sävel esiintyy vain korkeimpana sävelenä. Äänet etenevät kiintein rytmikuvioin. Ylä-ääni käyttää asteita ¥ ja 2, alääni asteita 5², 1 ja 3.

Germaanis-laavilainen terssipolyfonia näyttää yleensä rakentuneen aivan toisin, koska laulajat muodostavat uutta melodiaa terssin etäisyydellä pääsävelmää korkeammalla – ja mahdollisesti muodostavat kolmannen äänen bassoksi. Tätä tietä selittyyneen kaikkialla SAKSALAISEN kulttuurin vaikutusalueella tunnettu kadenssikuvio, joka päätää ensimmäisessä juuressa (g-I) liikkuvan yksiaänisen sävelmän sen 1. asteelle e² (tonaalisesti ilmaistuna duurin 3. asteelle):



Melodian kulku syntyy, kun päämelodian yllä liikkuva terssikulku alkaa esiintyä itsenäisenä yksiaänisenä sävelmänään. Kaksi- ja kolmiääninen laulu on epäilyksittä vuosisatainen perinne, joka oli ollut olemassa jo kauan ennen tonaalista aikaa. Se rakentuu luontevasti heksakordien varaan, mikä herättää kuulijassa kokemuksen yhtäikää tutusta ja arkaaisesta.

Esimerkin 32 sävelmä on Alppien etelärinteiltä Pohjois-ITALIASTA. Tämä laulu Trentinosta on kiintoisa tonaalisen musiikkiopin kehittymisen kannalta, sillä traditio oli elänyt jo keskiajalla. Mahdollisuutta sen tarkemmalle analyysille ei tässä yhteydessä ole, mutta lukija huomaa, että heksatoniikkaan kuuluvaton sävel a^2 soi ikään kuin systeemiin täysin kuuluvana, mitä se tietenkin on. Tulkinnan avaimen antaa korusävel h^2 (ks. nuoli), jonka tulisi olla aktiivisen g -I juuren 4. aste (C-duurin 7. aste) mutta joka lyö kuulijaa korvalle. Syy on siinä, että kuulija kokee yläriivin 4. tahdissa ankkurisäveleksi h :n, ja tällöin yläääni liikkuu juuressa h -V: sävel h^2 on siis ankkurisävel itse. Alitajuntaa ei voi pettää, joten moniääniset lauluopit tulisi perusteellisesti analysoida. Duurisävelmä tämä ei ole.

The musical score consists of two staves of music in 8/8 time. The first staff has lyrics in Finnish: "Sa--ra fo-rse la mi-a mo ro - sa, Sa -- ra fo-rse la mi - a mo ro-sa, Sa --ra". The second staff has lyrics in Italian: "fo-rse la mi-a mo ro-sa, che l'ho la - - scia-ta sul le-tto a-mma-lä, che l'ho la -scia-ta sul le-tto a-mma-lä,". Above the notes, there are annotations for intervals: "g-I:" above the first staff and "h-V:" above the second staff, indicating specific intervals between notes.

Esimerkki 32. Kansanomaista kuorolaulua Pohjois-Italian Trentinosta (Macchiarrella 1999, 310). Laulussa tapahtuu modulointia kahden juuren välillä. Juuret ovat g -I (g — h - c - d - e - f - g) ja h -V (h — d - e - f - g - a - h).

Etelä- ja länsislaaveilla (ei kuitenkaan puolalaisilla) on samanlaista terssipolyfoniaa kuin germaaneilla ja italialaisilla, mutta ilmeisesti kantaslaavien polyfonia oli pohjautunut germaanien traditiosta poikkeavalle logiikalle, jolle oli ominaista kiivas modulointi ja se, että melodia ikään kuin "riippuu" ankkurisävelen yläoktaavista (g^2). Tyyli on parhaiten säilynyt Ukrainan ja Valko-Venäjän maaseudulla sekä Venäjän luoteisissa metsissä. Näytteenä tästä on esimerkissä 33 Karjalan POMORIEN eli rannikkovenäläisten häälaulun loppu. Laulu kuului 1900-luvun alun muistitietoon, jota tonaalinen lauluoppi ei ollut vielä värittänyt ja joka edusti arkaaista mutta toistaiseksi määrittelemätöntä lauluoppia. Pohjalla saattaa olla Novgorodin sloveenien vanha traditio. Toistaiseksi voimme vain sanoa, että kyse on niin monimutkaisesta moniäänisyydestä, että se tuo mieleen Moskovassa 1700-luvulla kehitetyn neliäänisen kirkkolaulun. Kirkkolaulun vaikutusta tässä on kuitenkin vaikea olettaa, sillä pomorit asuivat periferiassa. Heidän läheisyydessään tosin oli Solovetskin vaikutusvaltainen luostari, mutta se oli lähempänä vanhoillisia starovieroja kuin 1600-luvulla uudistettua valtionuskon-



toa, joten voimme rauhassa olettaa tämän perinteen kumpuavan slaavien varhaisesta kansanpolyfoniasta.

Esimerkki 33. Vienan itärannikon venäläisten häälaulun loppu (Razumova & Koski 1980, 118). Keskiäänän kannalta tarkasteltuna (ks. alarivi) ankkurisävelenä on kaiken aikaa g^1 , mutta avausjuurena on $g-IV$, joka pian muuttuu juureksi $g-VI$. Kummatkin osiot päättyvät juurensa 3. asteelle, ja ankkuri esiintyy vain yläoktaavissaan, mikä on tavanomaista slaavilaiselle arkaaiselle laululle. Alarivillä runo on jäsennetty alleviivauksin: ensin on kolme huudahdusta ja kahdessa viimeisessä tahdissa pätekesti (Da s Nastasjej Aleksejevnoj).

Slaavien yksiäänistä laulua hallitsee puhdaspiirteinen heksatoniikka, jolle on usein ominaista kiihkeä modulointi ja transponointi. Tällaisen perinteen pohjalta voi arvella heidän moniäänisyytensäkin nousevan. Jos seuraa esimerkin 33 keskimmäistä ääntä, melodia muodostuu selkeämmin ymmärrettäväksi, ja samalla voi miettiä tyylin rakentumista. Modulaation jälkeen laulussa on kaksi osiota, joista molemmat päättyvät ankkurisävelelle 5 (ks. nuolet). Kaksi viimeistä tahtia ovat yhtä liikettä ja kuudennen juuren luonne lyö vahvasti läpi, vaikka neljättä astetta (b) tässä stemmassa ei esiinny laisinkaan. Laulajat ovat hyvin tunteneet juuren ja ylä-äänessä sävel b esiintyy toistuvasti, mikä synnyttää tälle juurelle ominaisen jännitteen asteiden 4 ja 1 (e^2 ja b^2) välille. Kiintoisesti arkaainen yksiääninen slaavilainen laulu (kuten venäläisillä bylinat) ei riko heksatonista markkeria. Toisin sanoen säveltä $a(s)^2$ ei esiinny. Sen sijaan moniäänisessä laulussa se on estoitta mukana, mitä piirrettä Alppien polyfoniasta löytyy vain harvoin. Tämä osoittaa, että ainakin venäläisellä taholla pää-äänänen yläpuolelle sijoittuva stemma on johtanut uudenlaiseen moniääniseen musiikkioppiin. Tuloksena oleva melodinen ja harmoninen kudosisuus on kuin venäläinen kansantaide: ennustamattomasta kaaoksesta syntyvä kokonaisuus.

Kun tarkastellaan vaikkapa eteläslaavilaisten KROAATTIEN moniäänisyyttä, huomataan, että pohjalla oleva lauluoppi on sama mutta ratkaisut hieman toisenlaiset (ks. esimerkki 34). Tässä sadonkorjuun aikaan laulettuun kalendaarilaulussa laulajat pitävät tiukasti kiinni markkerin rikkumattomuudesta. Samalle g :lle ankkuroituvien juurten IV ja VI vuorottelu on tarkoituksellisen dramaattista. Sävel a^2 toki esiintyy toisen rivin 3. tahdissa mutta se ei ole markkerinpurkaja (minkä voi todeta kuulemalla) vaan uuden juuren eli $b-I$:n aste ¥. Kroatialainen näyte-



kin osoittaa, miten tiheää slaavien modulointi voi olla. Kroaatit ovat katolisia. Siten arvelut, joiden mukaan kroaattien pakanalliseen hedelmällisyyss magiaan liittyvä tyyli olisi saanut vaikutteita ortodoksien liturgisesta laulusta, ovat mahdottomia. Mieluummin näen asian siten, että ortodoksien liturgisella moniäänisyydellä, joka oli jo olemassa ennen 1600-luvulla Puolan kautta omaksuttua neliäänistä uutta tyyliä, on arkaainen yhteisslaavilainen pohja. Kaksiäänisen ja tiukasti heksatonisen kroatialaisen tyylin voi arvella edustavan arkaaisempaa tyyliä kuin esimerkin 33 pohjoisvenäläinen tyyli.

g-IV: ♯ 1 3 ♯ 1 ♯ 5 g-VI: ♯ 1 3 2 2 5 ♯ 1 3 g-VI: ♯ 1 ♯ 5
2 3 3 2 2 2 3 2 1

Tri de ---- voj ---- ke zhi --- to zhe -- le (oj de ---- voj -----ka)

g-IV: ♯ 1 3 2 2 b-I: ♯ 5 ♯ 2 1 2 4 g-IV: ♯ 1 3 1 2
2 3 2 2 2 3 4 4 2 3 2

zhi ---- to zhe ---- le (oj , o j de ---- voj -----k(a))

Esimerkki 34. Tämän kroaattien sadonkorjuulaulun (Žganec & Sremec 1951, nro 60) pohjalla ovat samat grammaattiset perussäännöt kuin pomorien häälaululla (vrt. esimerkki 33), mutta se käväisee myös juurella b-I. Sekä ala- että ylä-äänien aktiiviset asteet on merkitty näkyviin numeroin.

KAUKASUS on vetänyt ihmistä aina puoleensa. Kaukasuslaisten kielten puhujista suurimman ryhmän muodostavat gruusialaiset, jotka ovat asuttaneet vuoriston eteläisiä rinteitä niin kauan, että heidän alkuperäänsä on ollut yhtä vaikea selvittää kuin heidän salaperäisen kiehtovaa moniäänistä lauluun. Lükön teoria antaa yllättävän näkökulman ymmärtää tätä "kiehtovuutta".

Tässä esittämäni teorian lähtökohtana on tietenkin Lükön (1964 ja 1965) mielestäni syvälinen oivallus indoeurooppalaisen kantakansan kuudesta pentatonisesta juurimodaliteetista. Vain muutama vuosi sitten arvelin (Leisiö 2001, 110–112), että Kaukasuksen väestöt olivat lainanneet "indoeurooppalaisen pentatoniikan" osseettien kantavanhemmilta samalla, kun nämä olivat omaksuneet moniäänisen laulutapansa vuoriston eteläpuolella asuneiden gruusialaisten esivanhemmilta. Saamelaisten joikua tutkittuani (Leisiö 2004a) en voi enää yhtyä Lükön teoriaan indoeurooppalaisesta pentatoniikasta, ja näen Kaukasuksen lauluperinteen jokseenkin eri valossa kuin aiemmin. Väitän, että koko heksatoniikka perustuu hienostuneella tavalla kahden luonnonsävelen, äänesten kuusi ja kahdeksan vuorottelulle. Kuulijan mielen vanginneen aloitussävelen 6. luonnonsävel (heksatoninen ankkurisävel → tonaalinen dominantti) pitää loputtomiin yllä jännitettä, joka kuitenkin kaipaa tyydyttävää päätöstä, jonka vain on aloitussampaan 4. tai 8. luonnonsävel (tonaalinen toonika) voi antaa. Siksi seemiläis-indoeurooppalaisella alueella *maqāmien* ja *rāgojen*, kuten lännessä



mollin ja *duurin*, keskeiset sävelet ovat luonnonsävelet 6 ja 8. Tämä jännite näyttäisi kuitenkin olevan enemmänkin globaali, kaikkien ihmisten musiikkeja yhdistävä eikä suinkaan vain afro-auraasialainen tosiasia.

Kolmiääninen laulu *Kirjalesa* (esimerkki 35A) on kuulunut suomalaisillekin tuttuun, kalendaarisesti toistettuun perinteeseen, jonka taustalla on ollut maanviljelijöiden vuosituhantinen hedelmällisyysmagia: uudenvuoden aikaan nuoret kiersivät GRUUSIASSA talosta taloon laulaen tätä laulua ja pyytäen itselleen juotavaa ja syötävää. (Suomessa traditio oli jakautunut ymmärrettävästi lukuisiin eri ajankohtiin, koska meillä tavat eivät ole olleet ikivanhoja: *tapaninpukit* [20.12.; tapa Saksan kautta Balkanilta]; *nuuttipukit* [tapa tanskalaisen Knutin murhapäivän muistoksi joulurauhan loppuessa 6.1.].) *Kirjalesa* edustaa Euroopan näkökulmasta *d*-mollisävelmää. Voitaisiin myös sanoa, että sävelmän laskeutuminen loppusävelelle *d* osoittaa sen edustavan *d*-joonista moodia. Oletukset ovat anakronismeja: Gruusian kyläläiset eivät ole mitenkään voineet omaksua tonaalista musiikkioppia kehitellessään *Kirjalesan* kaltaista moniäänistä laulustoa, josta ensimmäiset kirjalliset maininnat lienevät yli 2700 vuotta sitten Mesopotamiassa kirjoitetuissa savitauluissa.

S
Sa da voi i ki-ri-a - - - le - - - sa, sa da voi i ki-ri--a - - - le - - - sa.

B

Esimerkki 35A. Keskitalven juhlan kiertuelaulu Gruusiasta (kirjoittajan hallussa oleva gruusialainen moniste).

Gruusialaiset tutkijat sanovat samaa kuin eurooppalaiset: vanhassa traditiossa keskimäinen ääni edustaa päämelodiaa. Kun kerran ihmisellä on synnynnäinen kyky transponoida, hänen on vaivatonta transponoida ankkurisävel terssiä korkeammalle ja laulaa sama sävelmä terssiä korkeammalla. Jos irtaudutaan tonaalisesta logikasta, voidaan havaita, että pääsävelmä käynnistyy ja päättyy moodissa *d-IV* mutta näyttää transponoituvan ensin *g*:lle ja moduloituvan juureen *f-I*, kuten näkyy esimerkissä 35B:

d-IV: 1 ♯ 5 2 *g-IV*:4 3 *f-I*: 3 2 1 4 *d-IV*:3 3

Sa da voi i ki-ri-a - - - le - - - sa, sa da voi i ki-ri--a - - - le - - - sa.

Esimerkki 35B. Gruusialaisen kiertuelaulun pää-ääni (alto).

Oleellista on, että melodia palaa juuren *d-IV* asteelle 3 (*g*¹), joka samalla on basson perusääni. Koska basso laskeutuu kolmannessa tahdissa sävelelle *f*,



oletus keskimmäisen äänen moduloitumisesta juureen *f-I* on perusteltu. Yläääni liikkuu ensin moodissa *g-IV*, mutta basson siirtyminen alas *f¹*:lle johtaa siihen, että ylä-äänessäkin tapahtuu modulaatio juurelle *f-I*. Modulaatio on selkeästi aistittavissa, mutta kuulija ei oikein tajua miksi melodiassa vaihdos kolmanteen tahtiin ja siirtymä neljänteen tahtiin synnyttävät voimakkaan elämyksen. Tonaalisen mollianalyysin mukaan tässä ei pitäisi tapahtua mitään ihmeellistä, mutta heksakordianalyysin avulla ymmärrämme, että kyllä tapahtuu, ja syitä on kaksi: (1) *modulaatio g-IV:stä f-I:een* sekä (2) basson ja keskimmäisen äänen asettuminen lopussa äärimmäisen vahvaan positioon – *g¹* on pääsävelmän suhteen aktiivisen moodin 3. aste (eli *D*-sampaan pohjasävel) mutta ylä-äänen suhteen se on saman sampaan 6. luonnonsävel eli ankkurin yläoktaavi.

g-IV: 2 1 ♯ 3 f-I: 1 ♯ 5 2 g-IV: 2 2

Sa da voi i ki-ri-a - - le - - sa, sa da voi i ki-ri-a - - le - - sa.

Esimerkki 35C. Gruusialaisen kiertuelaulun sopraano- ja bassoliikkeet.

Toisin sanoen laulajien *alitajunnassa* on kolme ankkurisäveltä, *d¹*, *g¹* ja hetkellisesti *f¹*. Kolmatta tahtia lukuun ottamatta *d¹* ja *g¹* ovat yhtäaikaan aktiivisia. Yläsävelsarjan näkökulmasta päätössävel *d²* on sekä *D*-sampaan pohjasävel että *G*-sampaan kuudes äänes; *g¹* taas on *G*-sampaan pohjasävel. Tämä selittää sen, että ylä-äänen päätyminen juuren *g-IV* asteelle 2 on täysin tyydyttävä, koska tämä on alton ankkurisävel moodissa *d-IV*. Kolmannessa tahdissa kaikki kolme ääntä yhdessä moduloituvat juureen *f-I* mutta palaavat alkuasetelmaan loppu-tahdissa.

Tällä haavaa vaikuttaa siltä, että kaukasuslaisten modaalista ajattelua hallitsee kaksi keskeistä piirrettä. Ensinnäkin leimallista on juurten IV, V, I ja VI käyttö. Toisena piirteenä on *monisampaisuus*. Edellisessä gruusialaisessa laulussa (esimerkki 35) vaikutti samaan aikaan kaksi ankkuria, ja sama näkyy esimerkin 36 kolmiäänisessä laulussa. Monen samanaikaisen ankkurin muodostuminen yhdeksi kokonaisuudeksi on mahdollista säännöin, jotka vaikuttavat yksinkertaisilta ja loogisilta, kun asiaa tarkastelee stemma stemmalta. Näyte on länsigruusialaisen SAMEGRELON⁵ alueelta.

Näyttää siltä, että tässä gruusialaisessa laulussa on sekä heksatonisia juuria että niiden *plagaalisia* muunnoksia. Heksatonisten juurten oleellinen rakennepiirre on se, että heksatoninen perussävel eli ankkuri on aktiivisen sampaan 6. luonnonsävel ja sen kolmas aste on saman sampaan 8. luonnonsävel. Plagaali-

⁵ Samegrelo sijaitsee Gruusian valtion länsiosassa, ja sen kieli eroaa gruusiasta kuten liivi tai vepsä suomesta.



The musical score is for a three-part vocal setting. It consists of two systems of staves. The first system includes Soprano I, Soprano II, and Bass parts. The second system includes Soprano I (S), Soprano II (S), and Bass (B) parts. The tempo is marked as $\text{♩} = 88$. The lyrics are in Finnish. The score includes various musical notations such as slurs, glissando markings, and dynamic markings like g^1 .

Soprano I
O o - - i - a

Soprano II
O - - ri odelia-o o - - i ho-ho, a, o - - - - do-i - - a o. I - - a

Bass
O, o - - - - -

S
o - - - ho-ho, o - - do - - - i - - a i - a o -ho-ho, o!

S
o - - - ho o - - ho, o - - do - - - i - - a i - a o -ho-ho, o!

B
- - - - - ho-ho. o - - do - - - i - - a i - a o -ho-ho, o!

Esimerkki 36. Samegrelolaisen talkoolaulun Nodurin ensimmäinen säkeistö Evsevi Chokhonelidzen (2003, nro 14) mukaan. Kyse on kahden kuoron kolmiäänisestä vuorolaulusta.

sella juurella tarkoitan juurta, jonka ankkurisävel onkin 4. tai 8. luonnonsävel, jolloin kuudes luonnonsävel on juuren 2. aste. Tämä havainto selittää jotkut eurooppalaiset sävelmät, joissa juurella III tai IV liikkuva sävelmä päättyy mitä luontevimmin sen 2. asteelle: jos ankkurisävelenä on g^1 , päätössävelenä on d^2 eikä c^2 . Kirjoittaja saattaa olla väärässä, mutta vaikuttaa siltä, että tämä gruusialainen sävelmä pohjautuu vahvasti luonnonsävelille 4-6-8 eli se pohjautuu osittain vuorottelevalle lauluopille. Kyse ei kuitenkaan enää ole vuorottelevuudesta, vaikka sampaat vaikuttavatkin taustalla, vaan juurille ja niiden plagaalisisille asuille. Stemmoja voi tarkastella ensin sampaiden kannalta (esimerkki 36B).

Kuten havaitaan, eri stemmojen sampaat eivät ole samaan aikaan samat, vaan tässä tapahtuu lomittumista. Pääosin sampaiden 6. luonnonsävel tukee samanaikaisen toisen sampaan pohjasäveltä, koska ne ovat samat. Kolmanneksi viimeisessä tahdissa soi samaan aikaan päällekkäin kolme sammasta (E, G ja A), mikä johtaa laulussa dissonanssiin, joka kaikissa äänissä purkautuu laulun aloittaneelle A-sampaalle. Täten analysoituna gruusialaisen polyfonian erikoisluonnetta saattaa alkaa ymmärtää uudesta näkökulmasta: sampaiden luonnonsävelet 4-6-8 saattavat ohjata samanaikaisia stemmoja varsin tukevasti. Laulun



A: a-e-a G: g-d-g D: d-a-d F: f-c-f E: e-h-e A: a-e-a

A: a-e-a G: g-d-g A: a-e-a

D: d-a-d F: f-c-f A: a-e-a

Esimerkki 36B. Samegrelolaisen talkoolaulun Nodurin stemmat, päämelodia on ylinnä. Äänten yläpuolelle on merkitty sampaat (isot kirjaimet) sekä niiden luonnonsävelet 4-6-8.

a-IV: 2 1 3 2 3 4 d-VI: 5 1 2 1 5 d-VI: 5 f-V: 2 3 4 1 2 2 e-IV: 2 3 4 e-IV: 3 > 5

a-IV: 2 g-I: 2 e-IV: 3 > 5

d-VI: 2 e-I: 1 2 3 a-IV: 2 2 1 e-IV: 3 > 3

Esimerkki 36C. Samegrelolaisen talkoolaulun Nodurin stemmat, päämelodia on ylinnä. Äänten yläpuolelle on merkitty juuret, joista kaksoisviivalla merkityt ovat plagaalisia eli nousevat aktiivisen sampaan pohjasäveleltä.

rakenne ei kuitenkaan selity tästä näkökulmasta kuin osittain, minkä vuoksi tarkastellaan sitä vielä juurten kannalta (esimerkki 36C).

Vaikka Gruusia on vuosituhantinen korkeakulttuuri, sen laulu on pääosin ollut muistinvaraista, ja kukin ääni muodostaa oman kokonaisuutensa. Esimerkeissä 36A-C olevat ankkurisävelet ja sampaat ovat olleet laulajien mielissä alitajuisia tukipylväitä, eivät mitenkään tietoisia ratkaisuja. Tämän kaltainen tarkka analyysi saattaa kuitenkin selittää niitä seikkoja, joita kuka tahansa kuuliija kokee. Pää-äänessä sammas vaihtuu kolmen ensimmäisen tahdin aikana kolmasti. Toisen tahdin ero ensimmäiseen on selkeä, koska sekä sammas että juuri muuttuu. Kolmannessa tahdissa juuri pysyy samana mutta sammas laskeutuu alas D:lle. Kuuliija havaitsee sen kokemuksellisesti. Seurauksena juuri d-VI muuttuu plagaaliseksi ja pää-äänen kuvio

d-VI: 5 1 2 3 2





alkaa D-sampaan pohjasäveleltä 8 ja päättyy *d*-VI-juuren toiselle asteelle, joka on täysin tyydyttävä, koska se on sampaan 6. luonnonsävel. Toisin sanoen aktiivin moodin sisällä saattaa gruusialaisessa lauluopissa tapahtua sampaanvaihdos, minkä kuulija kokee alitajuisena tuntemuksena. Laulun moninainen rakenne muuttuu viimeisessä tahdissa täydelliseksi yhtenäisyydeksi, koska jokainen ääni yhtyy yhteiselle A-sampaalle pohjautuvassa juuressa e-IV.

Gruusian alueen moniäänisyyden ytimessä on luonnonsävelpohja, minkä voi arvella palautuvan arkaaiseen vuorottelevaan lauluoppiin. Gruusian väestö on kuitenkin selkeästi kehittänyt sitä omaan suuntaansa, ja näyttää siltä, että alueen helposti tunnistettavan polyfonian grammaattiset erityispiirteet ovat määritettävissä. Ensinnäkin se tukeutuu vuorottelevien sampaiden pohjasävelen ja 3. luonnonsävelen kerrannaisille. Niille pohjautuvat juuret ovat sekä normaalirakenteisia että plagaalisia. Lisäksi samaan aikaan esiintyy eri sampaita, jotka muuntuvat omalakisesti mutta siten, että ne ovat harmonisessa suhteessa toisiinsa. Vaikka kukin ääni on sisäisesti looginen ja vaikka laulujen moniääninen tekstuuri soi ihmeellisen viehättävästi, sävelmiä ohjailevan lauluopin sääntöjen formalisointi jää tässä tutkimuksessa vielä kesken. Heksatoniikkankin analyysi on vielä haparoivaa. Heksatonisten juurten vahva esiintyminen gruusialaisessa ja samegrelolaisessa kulttuurissa viittaa niiden kuuluneen alueen lauluoppiin aina. Edellä mietin, olisiko Kaukasuksella laulettu polyfonisesti jo uralilaisen kanta-kielen aikaan 6 000 vuotta sitten. Sikäläisen lauluopin monet piirteet viittaavat siihen, että näin olisi hyvinkin voinut olla. Tämä ei kuitenkaan auta mordvalaisen polyfonian alkuperän ymmärtämistä.

7. Miktinen lauluoppi eli sulautumamoodit

Miktos tarkoittaa sulautumaa, joka syntyy kun kaksi erilaista ainesta kietoutuu toisiinsa niin, että niiden erottelu käy mahdottomaksi tai ainakin turhaksi. Kahdesta eri lauluopista on näin syntynyt kolmas itsenäinen laji, miktos. Lauluopeista puhuttaessa miktos syntyy, kun pentatoniikka ja heksatoniikka tai niiden varhaiset ilmentymät sulautuvat yhteen itsenäiseksi moodiksi.⁶

⁶ *Miktos* on kirjoittajan esittämä termi. Se pohjautuu kreikan passiivin supiiniin *mictos/micton*, joka pohjautuu verbiin *migein* 'sulautua, sekoittua, yhtyä'. Musiikkianalyttisesti termi siis tarkoittaa heksatonisten ja pentatonisten aines-ten *itsenäiseksi moodiksi* kehittyntä sulautumaa. Näkemys sulautumamoo-deista ei suinkaan ole uusi. Mm. Sárosi (1986, 28–31) käyttää samassa merkityksessä termiä *admixture*, mutta tarkastelee vain yhdenlaista rakennetta asteikkoanalyysin näkökulmasta. Tosiasiassa Sárosin mainitsemat *admixture*:t eivät kuitenkaan ole miktisiä sulautumia vaan tavanomaisia heksatonisia raken-teita, joissa tapahtuu modulaatioita ja transpositioita. Miktoksen symboli on \square (esim. *d*-IV \square g-LA).



S'ann aig Port Taigh na h-Air -- igh Thog-adh siùil ris á bhàt --- ta, Cha b'e'n
 stiùir rinn a fàg -- ail, 'Sann a dh'fhàil --- ig na bùird.

Esimerkki 37. Gaelinkielinen valituslaulu Skotlannista (Shaw 1977, nro 12) on miktinen.

Yleiskuva on selkeä: miktisiä sävelmiä tapaa alueilla, joilla on ollut vahva varhaispentatoninen aluskulttuuri, jonka kuitenkin heksatoninen musiikkioppi on peittänyt. Suomessa, eteläisessä Norjassa ja Ruotsissa, Pohjois-Venäjällä, Romaniassa ja saarikelteillä miktos on tavallinen muodoste, mutta sitä voi tavata myös muun muassa Pohjois-Amerikan intiaaneilla. Irlannin ja Skotlannin musiikille miktos on niin ominainen, että se leimaa musiikin väistämättä ”kelttiläiseksi”.

Gaelinkielinen valituslaulu merellä hukkuneiden muistoksi (esimerkki 37) on tyypillinen miktos SKOTLANNISTA. Laulu ankkuroituu säveleen *d*¹, jolloin sen päälle rakentuu juuri *d-IV*. Toisaalta moodi *g-LA* on niin konkreettisesti läsnä alarekisterissä, että tutkimuksessa koko laulu on tulkittu pentatoniseksi. Melodian miktisyys on kuitenkin se tekijä, joka saa laulun kuulostamaan skottilaiselta, ja juuri *d-IV* julistautuu hallitsevaksi vain ylärivin 4. tahdissa, jossa soi *LA*-moodiin kuuluvan sävel *a*² eli *IV* juuren 2. aste. Täten melodian ylärekisteri (*d-f-g-a*) on juurta *IV*, kun taas alarekisterissä ainekset esiintyvät niin limittäin, ettei niitä voi erottaa toisistaan:

5 4 3 (2) 1 ♯ 5 4 3 2 SOL LA DO RE MI SOL LA 5 4 3 2

d-IV: *g-LA* + *d-IV:*

Melodia päättyy *g*:lle, joka on sekä *la* että *d*-juuren 3. aste, mikä on tavallinen miktinen kombinaatio ja synnyttää usein mielikuvan plagaalisesta pentatoniikasta. Miktisillä alueilla esiintyy myös *siirtymiä* lauluopista toiseen. Toisinaan siirtymä on tuskin havaittavissa, toisinaan aivan selkeä. Skottilaisessa esimerkissä 37 tapahtuu nopea siirtymä miktoksesta *d-IV* \square *g-LA* juureen *d-IV* ja paluu miktokseen (merkitty ylärivillä), ja sama tapahtuu seuraavan esimerkin 38 NORJALAISEN laulun lopussa.



d-IV:
d-LA: RE

På Spinns - - holt, på Spanns - holt, der tril -- lar dei hom, der spē-lar dei lúr, kom
laups um lúr min ger - -truðs-fúr! Pi -- la - tus han lei-kað pá dul - lan og pá dul--- lan

Esimerkki 38. Pitkähkön norjalaisen pilkkalaulun loppusäkeistö (Lindeman 1867, 132:11). Miktoksen vakioaineksena on *d-LA*, joka on sulautunut ensin *d-IV*:ään ja lopussa *a-III*:een (ks. katkoviiva).

Esimerkin 38 laulu on selkeästi miktinen. Alkupuoli koostuu juurista *d-IV* ja *d-LA*: kummankin ankkurisävelenä on samainen *d*¹.

d-IV: 5 4 3 2 1 ♯ 5 *a-III:* 5 4 3 : 1 ♯ 5
d-LA: LA DO RE MI ♯ SOL LA *d-LA:* LA DO RE MI

Pentatoninen LA-moodi on kyseisessä laulussa heksatonista juurta vahvempi, vaikka sävelen *b*¹ ilmaantuminen kahdesti (ks. nuolet) nostaa juuren IV niin selkeästi esille, ettei nykykuulija edes kuule LA-aineksen olemassaoloa. Esimerkin alemmalla rivillä tapahtuu yllätys, sillä laulaja moduloi kvartilla alas, jolloin uutena moodina on *a-III*. Modulaation valmistelu tapahtuu (alemman rivin) toisen tahdin jälkipuolella. Vaikka miktoksen heksatoninen aines siirtyy kvartilla alas, *d-LA* pysyy paikallaan, jolloin rakenteen symboliksi saadaan *d-LA* \square *a-III*. Pentatonisen aineksen pysyminen paikallaan heksatonisen aineksen transponoituessa tai moduloituessa on miktisille rakenteille ominaista kaikkialla. LA-moodin väkevyys näkyy tässä uudessakin miktoksessa siinä, ettei laulaja siirry LA-moodiin kuulumattomalle sävelelle *e*¹ ennen kuin viimeisessä tahdissa. Siinä koko kadenssi toteutuukin moodissa *a-III*, mikä siis tarkoittaa siirrosta miktisestä lauluopista heksatoniseen alarivin toisen tahdin lopussa (*cis*¹). Moodin osa-ainekset näkyvät yllä olevina asteikkoina. Koko laulun rakenne on *d-LA* \square *d-IV* \Rightarrow *d-LA* \square *a-III* \triangleright *a-III*³, jossa symboli \triangleright kuvaa siirrosta lauluopista toiseen ja nuoli \Rightarrow modulaatiota miktoksesta toiseen.

Viimeinen esimerkki (esimerkki 39) kuvaa japanilaista ratkaisua miktisyydestä. Yleensä kuvittelemme japanilaisen musiikin pentatoniseksi, mutta tämän tutkimuksen näkökulmasta tilanne on toinen. JAPANIN musiikissa on toki pentatoniikkaa, mutta sen erikoisen "japanilaisuuden" voi ymmärtää vain, jos tarkastelee sen modaalista maailmaa miktoksen käsitteen avulla. Japanin taide- ja kansanmusiikki jakavat yhteisen lauluopin, joka on erittäin arkaainen ja perimiltään miktinen. Arkaaisuus johtuu siitä, että modaliteetit tukeutuvat vankasti vuorottelevaan lauluoppiin eli luonnonsävelille ja sampaan transponoinnille.



Japanilaisten "kova" moodi eli *jōsen* on tästä hyvä näyte. Perinteisesti moodin rakenne ilmaistaan asussa, joka vastaa lännen doorista moodia (*g-a-b-c-d-e-f-g*). Toisaalta japanilainen teoria toteaa, että tuo asteikko esiintyy kolmessa eri asussa, jotka ovat:

JO-SENIN 1. asu on G-SOL:	JO-SENIN 2. asu on G-RE:	JO-SENIN 3. asu on G-LA:
SOL LA DO RE MI SOL	RE MI SOL LA DO RE LA DO RE MI SOL LA	

Toisin sanoen tämä "doorinen asteikko" koostuu kolmesta pentatonisesta modaliteetista, jotka ovat *g-SOL*, *g-RE* ja *g-LA*. Kun tarkastelee *jōsenille* pohjautuvien sävelmien melodialiikkeitä, havaitaan, että niissä vaikuttaa VI heksatonisen juuren kvarttitranspositio. Jätän tämän havainnon tarkastelun tuonemmaksi,⁷ mutta tarkasteltakoon esimerkissä 39 olevaa kehtolaulua, joka edustaa toisenlaista japanilaista miktisyyttä. Länsimaisen kuulijan on vaikea ymmärtää, miksi se alkaa säveleltä g^2 ja miksi se päättyy c^2 :lle? Onko kyseessä kenties plagaalinen *c-RE*-moodi? Sävelmän taustalla oleva lauluoppi aukeaa välittömästi, kun ymmärretään, että laulajan mielen pohjukassa on luonnonsävelille pohjaava varhaisheksatoninen juuri g^*VI , joka nousee C-sampaan säveliltä 6-7-8-9-10. Toisin sanoen: päällisin puolin voimme sanoa, että kyseessä on pentatoninen laulu päätössävelenään aste *re*, mutta tällainen analyysi ei paljasta mitään. Sen sijaan melodia muuttuu kiinnostavaksi, kun ymmärretään, että laulu alkaa varhaisheksatonisen juuren ankkurisäveleltä g^1 ja päättyy sen 3. asteelle c^2 . Olemme jälleen tekemisissä luonnonsävelten 6 ja 8 kanssa.

$g^*VI: 5$ $c^2-RE: LA$	$\overset{Y}{SOL}$	$\overset{4}{DO}$	$\overset{2}{MI}$ $\overset{Y}{SOL}$ $\overset{5}{DO}$ $\overset{4}{LA}$ $\overset{Y}{SOL}$
Bo - - - ja no - - - o-mo -- ri wa, do-ko - - e i - - - ta,			
$g^*VI: 4$ $c^2-RE: DO$	$\overset{3}{RE}$	$\overset{2}{MI}$ $\overset{5}{LA}$ SOL	$\overset{3}{RE}$
Oja - - - ma wo - - - ko - - - e - - - te, o - sa - - to i - - - ta.			
C: 6 7 8 9 10 12 14			

Esimerkki 39. Japanilainen kehtolaulu (Tanabe 1959, 73) edustaa varhaisheksatonisesta juuresta g^*VI nousevaa *RE*-pentatoniikkaa. Alinna on juuri g^*VI ja laulajan käyttämät C-sampaan luonnonsävelet.

⁷ Esitän kokonaisvaltaisen analyysin japanilaisista modaliteeteista lähiaikoina.



Japanilainen esimerkki osoittaa, että miktinen rakenne ei saata syntyä ainoastaan erilaisten musiikkioppien sulautumana vaan se saattaa kehittyä jo akustikan perusteista. Jos laulaja olisi ajatellut hieman eri tavoin, hän olisi voinut samoista aineksista rakentaa vaikkapa g-LA-pentatonisen laulun. Japanilainen musiikki osoittaa joka tasolla, miten tiukasti ajattelu sitoutuu arkaaisiin rakenteisiin, joista keskeisin näyttäisi olleen varhaisheksatoniikka. Siitä on vaivatonta siirtyä itsenäisen pentatoniikan suuntaan. Tällaisten esimerkkien kautta voidaan nähdä, että nykyään tavattavien pentatonisten lauluoppien synty oli edennyt eri alueilla varsin erilaisia teitä.

8. Päätelmiä

Luonnonsävelille pohjautuva vuorotteleva ja aihio pohjainen lauluoppi oli Afrikassa olemassa jo silloin, kun Aurignacin kulttuurin esi-isät olivat erkaantuneet Koillis-Afrikasta. Tästä on yhä jälkenä pohjoissaamelainen joiku, jossa mitä ilmeisimmin oli ollut Aurignacin ihmisen laulutyylin ydin. Viimeisen jääkauden ollessa kylmimmillään yli 20 000 vuotta sitten eläminen kävi keskisessäkin Euroopassa vaikeaksi, joten riistä oli pyytäjineen hakeutunut yhtäältä Pyreneille ja toisaalta Mustanmeren luoteisalueille. Keski-Aasiasta oli yli 30 000 vuotta sitten vaeltanut uutta väestöä, joka oli lännessä vallannut Aurignacin alueen ja muodostanut gravettekompleksin. Se levittäytyi idässä Venäjälle ja Länsi-Siperiaan saakka. Myös tuon kulttuurin laulajat tunsivat vuorottelevan ja aihio pohjaisen lauluopin, mutta luultavasti heidän mukanaan Eurooppaan levisi esipentatoninen lauluoppi, jota gravetteväestön esivanhemmat olivat jo kauan kehittäneet Keski-Aasiassa ennen Eurooppaan tuloaan.

Koska paleointiaaneilla on kaikki kolme lauluoppia ja koska heidän keskeiset geneettiset isä- ja äitilinjansa palautuvat Keski-Aasiaan, on todennäköistä, että intiaanien lauluopilla on sukuyhteys gravetteväestön lauluoppiin. Ilmeisesti kantaintiaanien esi-isät olivat työntyneet Altain seudulta pohjoiseen ja siirtyneet Lena-joen alajuoksulta itään saavuttaen lopulta Alaskan. On jopa mahdollista, että myös saamelaisen joiun esi- ja varhaispentatoninen aines on muistuma Komsan väestön esivanhempien ja gravetteväestön vuorovaikutuksesta yli 20 000 vuotta sitten Keski-Euroopassa.

Suomalais-ugrialaisten varhaisimmat tunnistettavat esivanhemmat asuivat nykyisen Moldavian ympäristössä vielä 15 000 vuotta sitten, ja heidän vaelluksensa kohti Puolaa, Baltiaa, Suomea ja Ylä-Volgia oli vasta edessä. Heistä osa polveutui aiemmista mammutinmetsästäjistä ja osa gravetteväestöstä. Heidän lauluoppinsa oli kehittymässä kohti esipentatoniikkaa vuorottelevan ja aihio pohjaisen lauluopin jäädessä vuosituhansien mittaan harvinaisemmaksi.

Ei tiedetä, milloin Kaukasuksen nykyisten asukkaiden esivanhemmat saapuivat seudulle. Gruusialaisten laulu näyttää ainakin nykytiedon mukaan pohjautuvan ennen kaikkea heksatoniikalle juurille I, III, IV, V ja VI. Laulu on



polyfonista ja sellaista se oli ollut jo 700-luvulla eKr. Koska kaukasuslaisessa kantakielessä on hyvin varhaisia kantaindoeurooppalaisia lainoja ja päinvas-
toin, kartvelin kielen puhujat olivat asuttaneet Kaukasusta vähintäänkin 6 000
vuotta. On esitetty teoria, jonka mukaan athabaska ja muut Pohjois-Amerikan
Na Dene -kielet olisivat kartvelin sukukieliä (Ruhlen 1994). Jos näin olisi, gru-
sialaisten esivanhemmat olivat saattaneet asua Kaukasuksella jo toistakym-
mentä vuosituhatta. Heidänkin lauluoppinsa olisi aiemmin ollut vuorottelevaa
ja aihio-pohjaista mutta ehkä ei erityisesti varhaispentatonista, mikä tarkoittaa,
ettei gravettekulttuuri ollut heihin liiemmin vaikuttanut.

Indoeurooppalaisen väestön ilmaantuminen Etelä-Venäjälle oli saattanut
tapahtua yli 9 000 vuotta sitten, jolloin Kaspian meren itäpuolelta tapahtui
väestöliikettä kohti eteläistä Uralia ja pian sieltä länteen, kohti Ala-Volgiaa sekä
Mustanmeren pohjoisrannikkoa. Ei tiedetä, mistä tuo väestö oli peräisin, mutta
jos se liittyy indoeurooppalaisten esivanhempiin, he olivat todennäköisesti
kotoisin Lähi-idästä. Musiikkianalyysi viittaa tällaiseen mahdollisuuteen, sillä
pohjoisimmilla afroaasialaisilla (seemiläisillä ja haamilaisilla) on sama heksatoni-
nen lauluoppi kuin gruusialaisilla, kun taas eteläisimmillä afroaasialaisilla (kuten
kušiiteilla) grammatiikka on vuorottelevaa tai pohjautuu aihioiden liikutteluun.
Nämä havainnot voidaan niputtaa yhteen hypoteesiksi, jonka mukaan jossain
Etelä-Egyptin paikkeilla heksatoninen lauluoppi olisi erityisesti alkanut viehättää
laulajia. Tämän prosessin jäljet ovat kolmella suunnalla, seemiläis-haamilaisessa,
indoeurooppalaisessa ja Kaukasuksen kartvelilaisessa (kuten gruusialaisessa)
laulussa. Kukaan ei tiedä, milloin tai missä muutos kohti täysmittaista heksato-
niikkaa oli tapahtunut. Koska se on Kaukasuksella ilmeistä ja koska alueen kie-
liperheelle ei löydy sukulaisia muualta kuin mahdollisesti Pohjois-Amerikasta
(jonne Na Dene -väestö oli siirtynyt Itä-Aasiasta vasta kantaintiaanien jälkeen
mutta ennen inuitteja), voimme olettaa, että muutos aihio-pohjaisuudesta hek-
satoniiikkaan tapahtui Koillis-Afrikassa noin 20 000 vuotta sitten ja että sieltä
on peräisin muun muassa Syyrian, Gruusian, Intian ja Saksan heksatoniiikka.
Gruusiassa tai Intiassa siitä ei kehittynyt duuria, Saksassa kyllä. Ainujen var-
haisheksatoniiikka edustanee hyvin varhaista itäaasialaista lauluoppia, joka saat-
taa perimmältään olla kaukaista sukua japanilaistenkin jonkun verran erilaiselle
heksatoniiikalle. Siirryttyään Koreasta Japaniin japanilaiset rakensivat korkeakult-
tuurin, jonka erikoislaatuiset ja usein miktiset modaaliteetit pohjautuvat varhais-
heksatonisille perusteille.

Oletus heksatoniiikan kehkeytymisestä koillisessa Afrikassa vaatii lisäoletuk-
sen. *Gravette-väestön lauluoppi oli ilmeisesti suosinut varhaispentatoniiikkaa.*
Tiedämme, että tuon kulttuurin edustajia oli alkanut ilmaantua Eurooppaan
Keski-Aasiasta noin 31 000 vuotta sitten, ja se levisi laajalle, yhtenä jälkenään
pienet Venus-veistokset. Tästä pekspektiivistä katsottuna näyttäisi mahdoli-
selta, että tuon väestön eteläpuolella eläneet ihmiset olivat todella identifioi-
neet itsensä toisella tavalla (eli heksatonisesti), ja näin gravetteväestön jälkeen
saapuneita populaatioita oli leimannut heksatoniiikka vuorottelevan ja aihio-
pohjaisen lauluopin sulautumana. Se olisi tässä esitetyn teorian mukaan saa-



punut Lähi-itään (eli Turkin-Persian seuduille) alle 20 000 vuotta sitten, ja sen edustajien jälkeläisiä ovat ainakin indoeurooppalaiset.

Päätelmät ovat seuraavat: ensin Lähi-idästä olivat erkaantuneet kartvelin kielen varhaiset edustajat, joista osa oli jäänyt Kaukasukselle ja osa vaeltanut Itä-Aasian kautta Amerikkaan. Ehkä 10 000 vuotta myöhemmin Lähi-idästä oli ilmaston lämpenemisen vuoksi alkanut siirtyä ihmisiä pohjoiseen. Kaukasus esteenään he olivat siirtyneet Kaspian meren etelä- ja itärantoja myöten pohjoiseen ja tavoittaneet eteläisen Uralin joskus 9 000 vuotta sitten. Kyse olisi nyt indoeurooppalaisten kantavanhemmista. Myös Koillis-Afrikkaan jääneet kanta-seemiläiset alkoivat siirtyä pohjoista kohden, mutta tämä oli tapahtunut niin myöhään, että sumerit kirjoittivat heidän saapumisestaan savitauluihin Irakissa.

Indoeurooppalaiset elivät vuosituhansia eteläisen Uralin ja Dneprin välisillä aroilla lähinnä pienkarjanhoitajina, ja kaiken aikaa he olivat likeisessä yhteydessä varhaispentatoniseen uralilaiseen kantaväestöön, joka asusti Ylä-Volgan ja Okan vesistöalueilla. Kantaindoeurooppalainen kulttuurikausi päättyi väestön siirtymiseen hyvin nopeasti yhtäältä Itämeren ja toisaalta Balkania kohti noin 3 300 eKr. Tuolloin kaikkialla Euroopassa asui alkuperäisväestöjä, jotka olivat pystysuorasti sekä Aurignacin että gravetkulttuurin perillisinä. Tämä pätee myös musiikkiin, ja ilmeisesti varhaispentatoniikka sekä vuorotteleva ja ahiopohjainen lauluoppi olivat hallinneet koko mannerta. Musiikki oli lähempänä uralilaista laulua kuin esisaamelaista joikua, jota vanha vuorotteleva lauluoppi hallitsi vahvemmin kuin muualla Euroopassa. Varhaispentatoniikalle ominaisesti laulussa oli vain muutamia säveliä, rytmikkaa ilmeisesti ohjaili pulsaatio, mutta aikakäsitys oli sekä divisivistä että additiivista. Nämä samaiset ainekset olivat levinneet myös Siperiaan, minkä muistumaa oli turkkilaisten ja tunguusilaisten kansojen 1900-luvulle asti säilyttämä varhaispentatoninen ja varhaisheksatoninen laulusto. Kiinalaisen korkeakulttuurin piirissä keisareiden virkamiehet olivat kehittäneet kirjalliseksi teoriaksi asti yltäneet säveljärjestelmät sekä pentatoniikan että heptatoniikan alalla, mutta keskinäinen kamppailu oli päättynyt klassisessa musiikissa täyspentatoniikan eduksi.

Indoeurooppalaisten lukumäärä ei ollut järin suuri, ja varsinkin Keski-Euroopassa heidän ylivertaisuutensa perustui nopeaan liikkuvuuteen ratsain ja härkävankkurein, kupariseen ja pronssiseen asevarustukseen sekä kuparin käsittelytaitoon. Heidän mukanaan eurooppalainen lauluoppi alkoi jäädä uuden heksatonisen lauluopin varjoon. Esipentatonisia traditioita säilyi siellä, missä alkuperäisiä asukkaita oli määrällisesti eniten, ja uudeksi modaaliseksi lauluopiksi kehittyi miktinen säännöstö, mikä näkyy erityisesti kelttiläisellä kulttuurialueella ja sen jäänteillä Portugalista Brittein saarille ja Balkanille. Miktisiä rakenteita, joissa tulokkaiden lauluoppi sulautui alkuperäiseen ja päinvastoin, oli kehityksellisesti 3. vuosituhannelta alkaen eKr. Sama prosessi toistui aivan hiljan Itä-Euroopassa, kun kantaslaavilaisista heimoista varsinkin sloveenit levittäytyivät suomalais-ugrialaisten kansojen alueille Ilmajärveltä Vienanmerelle (Novgorodin valtapiiri) ja vjatišit keskisen Volgan vesistöalueelle (Moskovan valtapiiri). Sulautuma muuntui venäläiseksi kulttuuriksi ja lauluun ilmaantui miktos.

Volgan suomalais-ugrilaiset olivat olleet vuosituhannet likeisessä yhteydessä



heidän etelänaapureinaan asuneiden indoarjalaisten kanssa. Volgansuomalaiset olivat säilyttäneet esipentatoniikkansa mutta omaksuneet sen rinnalle indoarjalaisilta esihektatonisia uusia aineksia, joiden keskeinen asema nykyisten komien musiikissa, siis ääripohjolassa, tosin näyttäisi pääosin olevan vasta paljon myöhempää itäslaavilaista lainaa. Sen sijaan heksatoniikan asema marien pentatonisessa ympäristössä voidaan olettaa vanhaksi lainaksi indoarjalaisilta, joista osa oli suomalais-ugrilaistunut viimeisinä vuosituhansina ennen ajanlaskumme alkua.

Euroopassa on tiettyjä modaalaisia erityisalueita. Varsinkin eteläisten germaaniin vaikutuspiiriä hallitsee I juuri, mikä saattaa osaltaan johtua Alppien akustiikasta: alueen alkuperäisen väestön vuorottelevasta lauluopista kehkeytynyt "kvasiduuri" (vrt. esimerkki 1, ks. Leisiö 2004b, 7) ja indoeurooppalaisten I juuri olivat sulautuneet yhdeksi, ja siten vanhan paikallisperinteen vaikutus tuntuu yhä tuon juuren (ja sen johdoksen eli duurimoodin) keskeisyydessä. Tämä selittää muun muassa Viron ja Tšekin musiikkien "duurivoittoisuuden", koska kummatkin olivat olleet hyvin vahvan saksalaisen kulttuurivaikutuksen alaisina. Pohjoisilla germaaneilla taas keskeisenä oli IV juuri, minkä vuoksi se luonnehtii yhä Englannin, USA:n angloamerikkalaisten sekä ranskalaisten laulua. Islannin arkaainen laulusto on saman juuren läpituunkemaa ja keskeinen se on myös Tanskassa. Sen sijaan ruotsalais-norjalainen sävelmistö on yhtä vahvasti III juuren aluetta kuin koko Välimeren alueen laulusto. On mahdollista, ettei III juuren suosio Skandinaviassa ole järin vanhaa perua. III juuren runsas käyttö näkyy Suomessa kalevalaisessa runolaulussa, jossa se siis on skandinaavista lainaa. Sanonta "soitto on suruista tehty" kytkeytyy tämän juuren luomaan tunnelmaan.

Kaikkia juuria tapaa tietenkin kaikilla indoeurooppalaisilla alueilla, mutta koko Euraasian näkökulmasta II juuri on tyypillisintä setukaisille. Heidän musiikissaan on latvialaisten ja liettualaisten ja itäisten romanien (mustalaisten) tapaan runsaasti myös V juurta, joka erityisesti luonnehtii Välimeren maita. Sen sijaan luonnonsävelsarjasta suoraan kumpuava VI juuri (luonnonsävelet 6—7-8-9-10-12) on ominaisinta kelteille. Senkin suosio saattaa selittyä Euroopan alkuperäisväestön substraatiksi. Koska tuota juurta löytyy yhtä hyvin intiaaneilta kuin saamelaisiltakin, voimme rauhassa olettaa sen kuuluneen myös muinaiseurooppalaisten vuorottelevaan lauluoppiin, joka yhdistyttyään esikantakelttien heksatoniikkaan oli vahvistanut VI juuren asemaa identifikaation symbolina.

Balttien, slaavien ja germaaniin esivanhemmat olivat vielä 5 500 vuotta sitten saman kielipopulaation jäseniä Dneprillä. Kaikilla heillä esiintyy polyfoniaa – toisin kuin itäisillä indoiranilaisilla (tai heidän kaukaisilla sukulaisillaan tokaareilla) tai armenialaisilla, kreikkalaisilla ja kelteillä. On ensinnäkin mahdollista, että moniäänisyyttä oli kehitelty jo Karpaattien akustisessa maailmassa, jota oli asuttanut alkuperäisten eurooppalaisten pystyttämä Tripoljen neoliittinen, hyvin organisoitu ja vauras yhteiskunta yli 7 000 vuotta sitten. On mahdollista, että balto-slaavien ja germaaniin polyfoniset traditiot liittyvät tämän kaltaiseen esi-indoeurooppalaiseen alkuyhteyteen. Niin ikään on mahdollista, että Tripoljen ja Kaukasuksen välillä oli jonkin verran myöhemmin ollut kauppal-

lisiä yhteyksiä. Olihan niitä 4 000 vuotta sitten ollut niinkin kaukaisten alueiden kuin Uralin ja Palestiinan tai Suomen ja Altain välillä.

Edellä ei ole käsitelty varsinaista pentatoniikkaa kuin pinnallisesti. Niin ikään kysymys suomalaisen musiikin asemasta on jäänyt vähäiseksi. Koska suomalaisten esivanhemmat olivat olleet syrjässä keskisellä Volgalla asuneen uralilaisen kantakansan kulttuurisesta kehityksestä (Carpelan & Parpola 2001), näyttää siltä, että itämerensuomalaisten laulussa on löydettävissä piirteitä, jotka pohjautuvat selkeämmin muinaiseurooppalaiseen lauluun kuin keskisen Venäjän sukukansojen laulu. Toisin ilmaistuna voidaan sanoa, että itämerensuomalaisten näkökulmasta suomalais-ugrialaista alkumusiikkia on turha yrittää etsiä, koska sellaista ei ole ollut. Saamelaisten joiku ei ole koskaan ollut suomalais-ugrialaista. Suomalaistenkin laululla on yhteydet muiden suomalais-ugrialaisten lauluun niin varhaisilta ajoilta (ts. jääkauden loppuajoista), että yhteiset ainekset (joita toki on) palautuvat muinaiseurooppalaisten varhaispentatoniseen yhteistraditioon.

Lukija saattaa ihmetellä, miksi artikkelin otsikossa on ”kymmenen lauluoppia”, kun varsinaisesti on tarkasteltu vain viittä. Syitä on kaksi. Yhtäältä kirjoittaja tyytyy vain esittelemään uudenlaisen teorian *perusteita* kotimaisille tutkijoille keskustelua varten. Teorian luonti kokonaisuudeksi on vielä keskeneräinen projekti, eikä tässä yhteydessä ole mahdollista laatia tämän kattavampaa esitystä. Toisena syynä on ajanpuute, minkä takia on ollut mahdotonta paneutua tarkemmin kaikkiin mainittuihin lauluoppeihin.

Artikkelin ensimmäisessä osassa oleva kuva 1 (Leisiö 2004b, 14) tiivistää artikkelin ytimen: ihmisen laulu pohjautuu kymmenelle lauluopille, jotka olivat kehittyneet siitä alkaen, kun nykyihminen oli ilmaantunut Afrikkaan. Se onko lauluoppien määrä kymmenen, on tällä haavaa toisarvoinen kysymys. Kirjoittajan kannalta ongelmat ovat kahtaalla: Se miten käsitellä teoreettisesti pentatonista laulua, on asiakokonaisuus, johon tässä artikkelissa ei ole puututtu. Pentatoniikka on nyt tyydytty sitomaan luonnonsävelsarjaan pohjautuvien esipentatonisten aihoiden tarkasteluun. Lisäksi pentatoniikan käsittely vaatisi muun muassa perehtymistä Kiinan kirjoitettuun historiaan.

Niin ikään oletus heptatonisista musiikkiopeista kuvassa 1 on kirjoittajalle mysteerinä. Heptatoninen ajattelu on selkeästi yhteydessä soittimiin: mitä enemmän melodisia soittimia, sitä selkeämmin lauluoppia hallitsee heptatoniikka. Tästä huolimatta ajatus, että ”heptatonisten” alueiden laulajien tajuntaa olisi hallinnut mielikuva yhdestä, seitsemään intervalliin jakautuneesta hierarkkisesta oktaavista, tuntuu arveluttavalta. Gregorianiikan kansainvälinen tutkimus on mykistävän syvällistä. Teorianmuodostus saattaa kuitenkin olla pelkästään paikallista siinä mielessä, että musiikin selittäminen tapahtuu paikallisperinteen erikoistuntemuksen tulkinnan ehdoilla. Saman inhimillisen periaatteen mukaan iranilaisilla on teoria iranilaisesta musiikista, turkkilaisilla turkkilaisesta musiikista, intialaisilla intialaisesta musiikista jne. Sallittaneen kuitenkin yksi esimerkki, joka saattaa viitata siihen, että gregoriaanisenkin laulun keskeisenä (seemiläis-indo-eurooppalaisena) selittäjänä voisi toimia heksatonaalinen lauluoppi. Ajateltakoon Guido Arezzolaisen kolmea *heksakordia*, joiden ympärille eurooppalainen tutkimus on luonut varsin monimutkaisen paikallisteorian. Tässä artikkelissa esi-



tetytyn teorian näkökulmasta siinä on kyse niin yksinkertaisesta ja itse asiassa globaalista asiasta kuin heksatonaalisen IV juuren transponoinnista kolmeen eri asemaan.

Sama koskee muinaisseemiläisten (assyrialaisien, babylonialaisten ja heprealaisten) sekä Mesopotamiassa jo heitä aiempien sumerien seitsensävelistä teorianmuodostusta. Oliko se todella yhden moodin heptatoniikkaa vai heksatonaalisten moodien transponointia ja modulointia? Kirjoittajan kantana on jälkimmäinen vaihtoehto. Samaan ongelmakenttään kuuluu kysymys intialaisen taidemusiikin *rāga*-perinteen heptatonisesta luonteesta. On luultavaa, että se on perimmältään yhtä heksatonaalista kuin arabien ja turkkilaisten *maqām*. Jos näin on, kysymys eurooppalaisten *tonaalisesti* heptatonaalisesta ajattelusta muodostuu ongelmalliseksi. Mitä se loppujen lopuksi on? Oliko siinäkin alussa perimmältään kyse heksatonaalisesta moduloinnista, ja jos oli, milloin heksatonaalinen grammatiikka muuttui heptatonaaliseksi eli tonaaliseksi niin, että kuuliija alkoi kokea kahdeksannen luonnonsävelen ankkurisäveleksi (*toonikaksi*)? Kaikki nämä kysymykset ovat auki, mutta yksi tutkimuslinja näyttää kaukaisen esihistorian ja nykyisyyden sidonnan kannalta äärimmäisen kiintoisalta: musiikillisesti kouluttamattomien rockin tekijöiden musiikki, joka tavoittaa miljaridin kuulijan sydämet. Mikä siis tässä esitetyn teorian valossa on rockissa se, joka puhuttelee? Tämän kirjoittajan arvelun mukaan sähkökitaroiden väkevästi värittävä vuorotteleva lauluoppi ja heksatonaalinen melodia saa säännöllisen pulsaation (kuten 4/4:n) seurauksena nuoret kehot värähtelemään riippumatta heidän ”etnisten” kulttuuriensa tarjoamista esikuvista.

Toisena esimerkkinä mainittakoon oletus ns. *pohjoismaisesta asteikosta*, mikä on ollut esillä 1800-luvun alusta alkaen. Teoria on sinänsä varsin kiintoisa, koska se osoittaa tutkijoiden olleen herkkiä kuulemaan intonaation poikkeavuuksia. Teorian mukaan skandinaaveja yhdistänyt keskeinen sävelmistö voidaan kiteyttää asteikkoon $g^1-a^1-b^1-c^2-d^2-es^2-f^2-g^2-a^2$, jossa sävelet b^1 ja es^2 horjuivat. Jo ruotsin kieli osoittaa, että ruotsalainen kulttuuri sisältää arkaaisia indoeurooppalaisia piirteitä (tyyppiä ruotsin *veta*, ’tietää’ ~ sanskritin *veda*, ’tieto’). Myös ns. pohjoismaisessa asteikossa on näkyvillä samaa ikaikaisuutta. Tutkijat olivat erehtyneet kuvittelemaan yhdeksi asteikoksi sen sävelmassan, jonka laulajat olivat luoneet transponoimalla juuren g-IV kvartilla alas ja takaisin:

$$\begin{array}{l} g\text{-IV:} \quad g - b - c - d - es - f - g \\ d\text{-IV:} \quad d - f - g - a - b - c - d. \end{array}$$

Havainto sävelten b^1 ja es^2 horjuvuudesta on kiintoisa, koska kyse on niissä aina juuren 1. asteesta, joka horjuu myös Pohjois-Afrikassa ja Euroopassa.



9. Jälkisanat: kurkistus australiidiin lauluoppiin

Edellä sanotusta on kirjoittajaa jäänyt mietityttämään japanilaisen lauluopin merkillisen arkaaiset modaliteetit. Tutustuin koemielessä Australian alkuperäisväestön laulutallenteisiin vuodelta 1912 (Moyle 1959). Tulos oli yllätys. Laulut pohjasivat väkevästi vuorottelevaan, ahiopohjaiseen ja varhaisheksatoniseen lauluoppiin, ja pentatoniikkaakin löytyi esipentatonisina aihioina. Australiidiin lauluopin juuret palautunevat noin 60 000 vuoden takaiseen Kaakkois-Aasiaan. Tämä seikka antaisi mahdollisuuden olettaa, että Kaakkois- ja Itä-Aasian lauluoppien aineksista löytyy yhteisiä piirteitä australiidiin lauluopin kanssa. Tämä puolestaan saattaa valottaa japanilaisten modaliteettien arkaismia, koska heidän esivanhempansa olivat mahdollisesti saapuneet Korean niemelle kauan sitten eteläisen Kiinan suunnalta. Analysoin seuraavassa kolme australialaista esimerkkiä.

Tarkastelemieni laulujen aineksista löytyivät vaivatta juurten *I, *IV ja *VI aihiot. Kuten artikkelin I osan alussa todettiin (ks. Leisiö 2004b, 9), kaikki artikkelin nuottiesimerkit on esitetty G-horisontissa. En ole kuitenkaan kiinnittänyt erityistä huomiota *G-horisontin* käsitteeseen. Tällä tarkoitan sitä, miten sävelmän rekisteri suhteutuu säveleen g^1 eli aloittavan juuren ankkurisäveleen. Eteläisen Etiopian kušittien lauluja tarkastellessani oivalsin ensimmäisen kerran, että mitä matalammaksi rekisteri painuu G-horisontissa, sitä arkaaisemmasta lauluopista saattaa olla kyse. Tämä on empiriaan pohjautuva hypoteesi, ei muuta. Esimerkissä 40 on Binbinga-heimon⁸ rituaalilaulu. Siinä aihio *VI moduloituu alas aihiolle *I ja palaa takaisin aihiolle *VI. Ankkurisävelten liike oli laulajien alitajunnassa ollut g^1-c^1-g . Tulkinta on mahdollinen, vaikka se merkitsee ankkurisävelen nostoa oktaavilla ylös aina, kun laulajat aloittivat seuraavan säkeistön. Samaa tapahtuu australiidiin reaalimelodiikassa: laskevan melodisen liikkeen päätyttyä uusi säe alkaa usein päätössävelen yläoktaavista. Binbinga-heimon laulu lepää siis G-horisontissa varsin matalalla ja on jälleen yksi merkki siitä, että horisonttianalyysi saattaa olla hyödyllinen pyrittäessä ajoittamaan lauluoppien suhteellista ikää. – Tarkempi analyysi paljastaa, että melodian ytimessä on luonnonsävelsarja eli C-samma. Laulu alkaa ja päättyy C-sampaan luonnonsävelillä mutta laskeutuu välillä sävelelle F. Kun *VI aihio laskeutuu kvintillä alas, edellä esiintyneet sävelet synnyttävät mielikuvan I juuresta, joka todellisuudessa on vasta tuon juuren aihio. Tämän sävelmän tarkastelun toinen keskeinen opetus on se, että C-sampaan siirros alas F:lle synnyttää selkeästi mielikuvan DO-pentatonisesta moodista, joka siis ikään kuin on tahtien 1–5 pohjana. Todellisuudessa DO-moodia ei ole. On vain sen aihio c^1-DO , joka syntyy luonnonsävelsampaan pohjasävelen siirtyessä C:ltä F:lle.

⁸ Heimosta saa tietoa osoitteesta: www.samuseum.sa.gov.au/tindale/HDMS/tindaletribes/binbinga.htm



g-VI: 3 2 3 2 3 3 c-I: 1 2 3 2 3 3 g-VI: 12 1 2 3
 f-DO: SOL LA SOL LA SOL MI RE DO DO ||
 C: 8 9 8 9 8 F: 10 9 8 9 8 8 C: 10 9 8

Esimerkki 40. Australiidiiden Binbinga-heimon kotilotrumpetilla ja sauvoin säestämä rituaalilaulu, *corroboree* (Moyle 1959, 24–25 & nro 8). Ytimenä on sampaisten transpositioketju C-F-C (ks. alin symbolirivi nuotin yllä). Kyse on siis vuorottelevasta lauluopista. Toisaalta vuorottelevuus johtaa myös arkaaisiin aihioihin niin, että nuo aihiot eivät ole vielä selkeästi eriytyneet vaan ne voidaan tulkita sekä esipentatonisiksi (keskimmäinen symbolirivi) että esiheksatonisiksi (ylin rivi). Esipentatoninen rivi on ikään kuin f-pohjaisen DO-moodin aihio f-*DO. Viimeisessä tahdissa sävel e¹ murtaa kuvitelman tästä aihioista. Ylin rivi näyttää, että jos melodia tulkitaan esiheksatonaalisesti, sävelmä alkaa aihioilla g-*VI, moduloihtuu aihioon c-*I ja palaa viimeisessä tahdissa aihioon g-*VI. Lisäksi huomattakoon, että jokainen rivi alkaa C-sampaan pohjasäveleltä (8 = c²) ja päättyy viimeisessä tahdissa saman sampaan samalle sävelelle (8 = c¹) mutta niin, että sampaan rekisteri on (paleointiaanien tapaan) painettu oktaavilla alaspäin.

Australiidiiden nuottiaineistossa on sävelmiä, joita on vaikea selittää muutoin kuin oletamalla, että heidän lauluoppiinsa kuuluu myös V juuren aihio. Oletuksen todentaminen tuntui mahdottomalta, kunnes alkoi löytyä kiistatonta näyttöä sen käytöstä. Esimerkki 41A on kiintoisa. Laulua säestää kotilotrumpetti, joka soittaa säveltä C₁ puolinuotein ja pisteellisin puolinuotein bassobordunana. On selvää, että laulajat ankkuroituivat sen tuottamaan C-sampaaseen. Tässä laulussa keskeiset sävelet ovatkin c, b ja g eli luonnonsävelet 8, 7, 6 ja 4. Koska säepari saattoi paikoin alkaa myös näin,

g-*LA: RE DO LA LA
 g-*V: 3 4 5 5

laulussa on läsnä myös luonnonsävelille 8-7-6 perustuva aihio g-*LA, jossa aste re (c²) on sama kuin C-sampaan pohjasävelen kerrannainen. Aihio g-*V sisältää juuren g-V kaikki asteet (5-♯-1-2-3-4-5), mutta laulajat olivat hajauttaneet ne säeparin alkuun ja loppuun. Laulun keskellä tapahtuu modulaatio aihioon c-*IV. Kirjoittaja mietti kauan, mihin säveleen modulaatio ankkuroitui. Koska kotilotrumpetti soitti kaiken aikaa säveltä C₁, vaikuttaa selvältä, että laulajat ankkuroituivat sille (eivätkä toisen vaihtoehdon mukaisesti sävelelle es¹, jolloin kyseessä olisi ollut modulaatio aihiolle es-I). Säepari päättyy aina aloitussampaan pohjasävelelle c¹, joka on samalla aihion c-*V kolmas aste. On luultavaa, että tässäkin laulajat olivat laskeneet ankkurisävelen oktaavilla alas, jolloin kolmen viimeisen tahdin ankkurisävelenä oli g eikä g¹. Laulajien alitajuntaa ohjasi siis akustisesti hyvin vahva liike g¹-c¹-g—g¹-c¹-g jne. eli liike luonnonsävelillä 6-4-3.



g-*V: 4 5 c-*IV:¥ ¥ 1 2 2 g-*V: 5 ¥ 1 2 3 3

g-*VI: 3 3

g-*VI:4 4 5 5

b-*II: 5 1 1 1 2 1 2 3 3

Esimerkki 41. **A.** Rituaalilaulun katkelma Pohjois-Australian Bathurst-saarelta vuodelta 1912 (Moyle 1959, 21 & nro 4). Laulajia säestää kaiken aikaa merikotilolla puhallettu bordunasävel C_1 . Näytteen keskivaiheilla laulu moduloituu aihiolle c^* -IV. **B.** Rituaalilaulun katkelma Bathurst-saarelta vuodelta 1912 (Moyle 1959, 20–21 & nro 3b). Aihiot ovat g^* -VI ja b^* -II.

Esimerkissä 41B on näyte laulusta, jota miettiessään kirjoittajan usko kehittämänsä menetelmään alkoi horjua. Aihion V selkeä tunnistaminen kuitenkin teki sävelmän sisäisen logiikan selkeäksi ja akustisesti sangen tukevaksi. Laulajat toistavat ensimmäisellä rivillä C-sampaan kahdeksatta luonnonsäveltä c^2 . Toisella rivillä he laskeutuvat luonnonsävelille 7 (b^1) ja 6 (g^1). Yhtäältä tässä on aihio g^* -LA. Toisaalta tässä on heksatoninen aihio, jonka määrittäminen jää avoimeksi. Luonnonsävelkeskeisyys viittaa kuitenkin vahvasti siihen, että kyse on aihioista g^* -VI, koska laulajat lopettavat kyseisen jakson säveleen e^1 , joka on VI juuren 1. aste. Aihion rakenne on seuraava (vasemmalla):

g-*VI: 5 4 3 (2) 1

b-*II: (5 4) 3 2 1 5

Esimerkin 41B alimmalla rivillä tapahtuu jotain, jonka voi selittää vain II juuren aihio. Tämä juuri on sama, johon Kaakkois-Virossa asuvat setukaiset ovat tämänhetkisen tietämykseni mukaan identifioituneet vahvemmin kuin yksikään muu kansa maailmassa. Australiidiiden käyttämänä tuon aihion rakenne näkyy edellisessä kuvassa (oikealla) rekisterissä b^* -II. Siinä ankkurisävel 5 esiintyy korkeimpana sävelenä. Koska laulajat alkavat esimerkin alimman rivin säveleltä b^1 , on luonnollista olettaa, että he siten alitajuisesti ”merkkasivat” uuden ankkurisävelensä aloittamalla sillä. Laulussa ei esiinny säveltä d^1 , joka olisi juuren b^* -II neljäs aste. Melodian kulku etenee kuitenkin siten, että sen logiikka selittyy ainoastaan aihio b^* -II:lla: sävelmä on tiukasti kiinni C-sampaassa. Kun



katsoo aihion rakennekuvan (ks. edellä) hallitsevia säveliä havaitaan, että ne ovat C-sampaan luonnonsävelet 5-6-7-8 ($e^1-g^1-b^1-c^2$). Jos laulajien mielessä oli C-samma ja sen 5. luonnonsävel e^1 , heillä oli selkeästi tiedossa myös sen oktaavi 10. luonnonsävel e^2 . Jos he olisivat laulaneet 8. luonnonsävelen yläpuolelle sävelen, se ei varmasti olisi ollut des^2 vaan d^2 , joka on C-sampaan 9. luonnonsävel ja myös juuren b -*II puuttuva 4. aste. Sanottu perustellee oletuksen, jonka mukaan kyseessä on aihio b -*II.

Sävelmä 41B on siinä mielessä äärimmäisen kiinnostava, että se on ensimmäinen esimerkki, joka antaa viitteitä II juuren kehityshistoriasta. Laulu osoittaa, että omituinen II juuri oli muun muassa voinut syntyä yläsävelsarjasta, jossa tapahtui modulaatio luonnonsäveleltä 6 (g^1) luonnonsävelelle 7 (b^1). Esimerkin kolmas rivi päättyy aihion *II kolmannelle asteelle, mikä tarkoittaa samalla C-sampaan transponoitumista B-sampaaksi. Tämä viittaa vahvasti siihen, että australiitit olisivat tässäkin menettelleet samaan tapaan arkaaisesti kuin intiaanit: työntäneet laulamansa ankkurisävelen b^1 oktaavia alemmas (b). Tällaista ei tapaa Euroopassa, mutta se paljastaa työläältä vaikuttavan ankkurisävelliikeen g^1-b-g^1-b luonnolliseksi ja helpoksi, kun B-samma käynnistyy säveleltä b^1 , kuten tapahtuu esimerkin alimmalla rivillä.

Lyhyt silmäys australiidiin lauluun vahvistaa ainakin kirjoittajan luottamusta artikkelissa esitettyyn uuteen teoriaan, jonka formalisointi ja neurofysiologinen perustelu on edelleen kesken. Vaikuttaa siltä, etteivät Polynesia, Melanesia, Kaakkois-Aasia ja Saharan eteläpuolinen Afrikka tuota kuitenkaan suuria yllätyksiä, vaan maapallon laulua on mahdollista tutkia yhden teorian avulla. Monimutkaisten lauluoppien (kuten tonaliteetin) tutkimiseksi tämä menetelmä, jolla ei vielä ole nimeä, on riittämätön, mutta väitän, että se saattaa valottaa monia erikoisuuksia tavalla, joka ei paikallisen (esim. intialaisen tai eurooppalaisen) analyysiperinteen keinoin pääse esille, vaikka olisi tieteen kannalta merkittävä. Mietin, miten väkevästi Sibeliuksen IV sinfonia mahtaa kytkeytyä vuorottelevaan musiikkioppiin.

Artikkelin ensimmäisessä osassa (Leisiö 2004b, 32–33) on nuottiesimerkin 17C analysissa virhe, joka korjattakoon tässä: Kyseinen melodia Westfalenista ei pohjautu aihiolle d -*SOL vaan d -*RE, joka taas rakentuu kolmen esiheksatonaalisen aihion vuorottelulle: c -*I, g -*I ja d -*VI. Kyse on erittäin arkaaisesta varhaispentatoniikasta, jollaista on mahdollista löytää mistään indoeurooppalaisesta perinteestä. *Esiheksatoniikalle rakentuva varhaispentatoniikka* lieneekin jäänne niiden muinaiseurooppalaisten laulajien lauluopista, jotka olivat siirtäneet oman oppinsa paljon myöhemmin kehkeytyneeseen germaaniseen lauluoppiin vaihdettuaan kielensä läntiseksi kanta-into-euroopaksi melkein 5 000 vuotta sitten.

Westfalenilainen melodia on akustisesti monimutkainen. Sen pohjalla ovat luonnonsävelsampaat C ja G (C- ja G-duurin esihistorialliset aihiot). Sävel a ei kuulu kummankaan sampaan luonnonsävelsarjan alaosaan. Sen vuoksi kyse on heksatonaalisten aihoiden transpositiosta, jolloin sävel a onkin juuren c-I aste 1. Aihio c-I hallitsee vain hetken (*Säpken, Säpken, Sunner-*) ja säkeen loppu (*-hot, dat*) laskeutuu aihiolle g-I. Lauluopin tekee täysin epäindoeurooppalaiseksi se,



että aihiot c-I ja g-I ovat indoeurooppalaisten juurten peilikuvia: niissä ankuri-sävelet c¹ ja g ovat *sampaittänsa pohjasäveliä* (luonnonsäveliä 4) *eivätkä* indoeurooppalais-seemiläisen lauluopin mukaisesti *sampaiden 6. luonnonsäveliä*. Sen sijaan esimerkin toisen rivin päättävä aihio d*VI on normaalimuotoinen eli ankuri d¹ on G-sampaan 6. luonnonsävel. VI juuren ”normaaliasuisuus” on looginen seuraus siitä, että VI juuri nousee aina suoraan luonnonsävelistä 6-12. Sen sijaan esiheksatonaalisilta näyttävien rakenteiden plagaaliset *peilikuvat* ovat globaalisesti kiinnostavia. Edustavtko ne laisinkaan heksatonaalista lauluoppia, on kysymys, johon ei voida nykytiedoilla vastata. Niiden olemassaolo on kuitenkin euraasialainen tosiasia, johon tosin törmää sangen harvoin.

Kirjallisuus

- Aguilar, Emanuel & D. A. de Sola 1857. *The Ancient Melodies of the Liturgy of the Spanish and Portuguese Jews*. London: Wessel & Co.
- Andersson, Nils 1924. *Svenska låtar: Dalarna*. Tredje häftet. Stockholm: Albert Bonniers Förlag.
- Boiko, Martin 1996. *Die litauischen Sutartinės*. Hamburg: Universität Hamburg.
- Carpelan, Christian & Asko Parpola 2001. Emergence, Contacts and Dispersal of Proto-Indo-European, Proto-Uralic and Proto-Aryan in Archaeological Perspective. *Early Contacts between Uralic and Indo-European: Linguistic and Archaeological Considerations*. Ed. Christian Carpelan – Asko Parpola – Petteri Koskikallio. Suomalais-ugrilaisen Seuran toimituksia 242. Helsinki: Suomalais-ugrilainen seura. 55–150.
- Chokhnelidze, Evsevi (ed.) 2003. *Georgian Folk Music. Samegrelo*. Tbilisi: International Center for Georgian Folk Song.
- Chottin, Alexis 1933. *Corpus de Musique Marocaine*. Fascicule II. Paris: Protectorat de la République française au Maroc.
- D’Erlanger, Rodolphe 1959. *La Musique Arabe*. Tome sixième. Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner.
- Felber, Erwin 1912. *Die indische Musik der vedischen und der klassissen Zeit. Studie zur Geschichte der Rezitation*. XXIII. Mitteilung der Phonogramm-Archivs-Kommission. Sitzungsberichte der Kais. Akademie der Wissenschaften in Wien. 170. Band, 7. Abhandlung.
- Janhunen, Juha 1996. *Manchuria*. Helsinki: The Finno-Ugrian Society.
- Kasema, Maarja & Vaike Sarv (eds.) 1999. *Setu hällitused*. Tallinn: Ars Musicæ Popularis 13.
- Leisiö, Timo 2001. Läntisen Euraasian laulututkimuksen haasteita ja näköaloja. *Musiikin suunta* 1 (”EULA – Laulu Euraasiassa”): 97–119.
- 2002a. On Old-Lithuanian Modalities. A Hypothesis on Five Stylistic Strata Based on Proto-Indo-European Pentatonic Roots. *Ethnic Relations and Musical Folklore*. Ed. Rimantas Astrauskas. Vilnius: Lithuanian Academy of Music. 22–51.
- 2002b. Folk Music Styles and Prehistory in Western Eurasia. A Modal Approach to Analysis. *The Roots of Peoples and Languages of Northern Eurasia IV*. Ed. Kyösti Julku. Oulu: Societas Historiæ Fenno-Ugricæ. 151–175.
- 2004a. Sadan joiun salat. *Etnomusikologian vuosikirja* 16: 81–112.
- 2004b. Euraasian kymmenen lauluoppia I. Vuorottelusta varhaispentatoniikkaan. *Musiikki* 3: 5–40.
- Lindeman, Ludvig Mathias 1867. *Ældre og nyere norske fjeldmelodier IX*. Christiania [Oslo]: C. Warmuths Musikkforlag.



- Lükő, Gábor 1964. Zur Frage der Musikkultur in der slawischen Urzeit. *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae* (Budapest) 10 (4–3): 237–289.
- 1965. Vestiges indo-européens dans le folklore musical des peuples finno-ougriens. *Études finno-ougriennes* (Paris) 2 (1): 35–68.
- Macchiarella, Ignazio 1999. *Introduzione al canto di tradizione orale nel Trentino*. Labirinti 42. Trento: Università degli Studi di Trento.
- MBHA 1971. *Musique Berbère du Haut Atlas*. Ed. Gilberts Rouget & Jean Schwarz. Paris: Collection Musée de l'Homme.
- Moyle, Alice M. (ed.) 1959. Sir Baldwin Spencer's Recordings of Australian Aboriginal Singing. *Memoirs of the National Museum, Melbourne* 24: 7–36.
- Razumova, A. P. & T. A. Koski 1980. *Russkaja svad'ba Karel'skogo Pomor'ja (v selah Koležme i Njuhče)*. Petrozavodsk: Karelija.
- Ruhlen, Merritt 1994. *The Origin of Language*. New York, NY: John Wiley & Sons.
- Sárosi, Balint 1986. *Folk Music. Hungarian Musical Idiom*. Budapest: Corvina.
- Shaw, Margaret Fay 1977. *Folksongs and Folklore of South Uist*. Second Edition [of the 1955 edition]. Oxford: Oxford University Press.
- Sokata, Hiromi Lorraine 1983. *Musik in the Mind. The Concept of Music and Musician in Afganistan*. *Musik in the Mind. The Concept of Music and Musician in Afganistan*. Kent: The Kent State University Press.
- Stiglmayr, Engelbert 1970. *The Barela-Bhilala and their Songs of Creation*. *Acta ethnologica et linguistica* 20, Series Indica 4. Wien.
- Stoin, Vasil (ed.) 1928. *Narodni pjesni ot Timok do Vita*.
- SuKS I 1901. *Hengellisiä kansansävelmiä*. Toim. Ilmari Krohn. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Tanabe, Hisao 1959. *Japanese Music*. Tokyo: Kokusai bunka Shinkokai.
- Žganec, Vinko & Nada Sremec (eds.) 1951. *Hrvatske narodne pjesme i plesovi. Svezak I*. Zagreb: Seljačka Sloga.

FT Timo Leisiö (timo.leisio@uta.fi) on Tampereen yliopiston etnomusikologian professori ja musiikintutkimuksen laitoksen johtaja.

Ten Song Grammars in Eurasia, Part II, Hexatonal and Fusion (Mictic) Grammars

After studying song traditions in North-Africa, Europe, Asia and aboriginal Australia, the author concludes that, whatever the local style, people share the same human strategies when producing and reproducing songs. One of these is the use of six modally hexatonal roots, manipulated by transposition and modulation. This has resulted in a huge variety of local styles, and one byproduct is the emergence of various pentatonic modalities or their homonyms. The author also considers some polyphonic traditions in Europe and the Caucasus based on hexatonal grammar.

An entirely different phenomenon is the grammar here referred to as mictic. When the singers amalgamate the hexatonal (or prehexatonal) grammar with the pentatonal (or prepentatonal) grammar, there emerges quite a new and





independent kind of a set of musical rules, in which the two elements are inseparable. A mictos (i.e. a fusion grammar) emerges either for acoustic reasons, or, for historical reasons in areas where a population with the hexatonic grammar intermingles with a population with the (pre)pentatonic grammar. A well-known case in Europe is the Celtic song heavily based on the mictic grammar (co-existing with their hexatonic and pentatonic grammars).



Kasvatuksen taide ja taidekasvatus

Estetiikan ja taidekasvatuksen merkitys John Deweyn naturalistisessa pragmatismissa¹

Lauri Väkevä

Pragmatismien paluu

J. E. Salomaa syytti vuonna 1924 julkaistussa teoksessa *Nykyajan filosofeja* pragmatisteja biologian "sokeasta ihannoinnista". Salomaan mukaan pragmatismi hävittää näkyvistä totuuden ohjaten "järjettömyyteen". (Salomaa 1924, 131.) Mikä pahinta, Salomaa katsoi, että pragmatismi johtaa "täydelliseen nihilismiin" kieltäessään moraalien ja hylätessään siveelliset arvot (emt. 122). Salomaa piti etenkin amerikkalaisen filosofin John Deweyn ajattelua osoituksena "nykyajan filosofian surullisesta tilasta" (emt. 131). Hän meni jopa niin pitkälle, että näki deweylaisen pragmatismien "kulttuurin vihollisena", joka ruokkii länsimaisen sivistyksen rappiota ja sairautta (emt. 132).

Nykyään tiedämme, että Salomaa oli väärässä: pragmatismi ei ole järjen kieltävää vitalismia eikä kehota filosofeja ottamaan moraalista vapaapäivää. Eriyisesti Deweyn tulkitseminen nihilistiksi nostaa tämän nykyaikaisen humanistin tuotantoa tuntevien niskakarvat pystyyn. Jos taas puhutaan filosofiasta länsimaisen sivistyksen rappion edistäjänä, voimme varmasti osoittaa 1900-luvun alkupuolen juhlittujen eurooppalaisfilosofien joukosta monia, joiden ajattelu oli tässä suhteessa paljon vahingollisempaa.

Suhtautuminen Deweyn filosofiaan on siis muuttunut kahdeksassakymmenessä vuodessa. Osittain tämä liittyy siihen, että Dewey on palautettu kotimaasaan keskustelulistalle ns. uuspragmatismien myötä. Samalla monet analyttisen

¹ Lectio praecursoria. FT Lauri Väkevä (lauri.vakeva@oulu.fi) väitteli musiikkikasvatuksesta Oulun Yliopistossa Kasvatustieteiden tiedekunnassa 16.4.2004 väitöskirjallaan *Kasvatuksen taide ja taidekasvatus. Estetiikan ja taidekasvatuksen merkitys John Deweyn naturalistisessa pragmatismissa* (Acta Universitatis Ouluensis Scientiae Rerum Socialium E 68, Oulu: Oulun yliopisto; verkkoversio osoitteessa <http://herkules.oulu.fi/isbn9514273109>). Vastaväittäjänä toimi professori Jukka Louhivuori Jyväskylän yliopistosta ja kustoksena professori Heikki Ruismäki.

koulutuksen saaneet filosofit ovat tutustuneet ensi kertaa tämän omalla aikanaan tärkeimpänä pidetyn amerikkalaisfilosofin tuotantoon.

Nykyisen pragmatismi- ja Dewey-tutkimuksen taustalla vaikuttaa yhtäältä pettyminen vallitsevan angloamerikkalaisen filosofian paradigman – siis analyttisen filosofian – tarjoamiin mahdollisuuksiin, toisaalta halu laajentaa angloamerikkalaisen filosofian aluetta vetämällä yhteyksiä uudempaan mannermaiseen ajatteluun, jossa on tunnistettu (tai ainakin haluttu tunnistaa) pragmatistisia piirteitä. Oman aikamme pragmatismikeskustelu laajeneekin amerikkalaisen filosofian itsetutkiskelusta ottamaan kantaa sellaisiin keskeisiin nykyfilosofian kysymyksiin kuin kielen ja maailman väliseen suhteeseen, postmodernismin haasteeseen modernismille, globalisoituvan maailmankylän poliittisiin ongelmiin sekä taiteen merkitykseen osana kasvatusta.

Deweyn pedagogiikka osana hänen laajempaa filosofiaansa

Kasvattajille John Dewey on ollut tuttu nimi jo vuosikymmeniä. Deweya pidetään sekä suomalaisessa että englanninkielisessä kasvatustieteessä nykyaikaisen pedagogiikan avainhahmona. Tähän modernin klassikon asemaan liittyy kaksi vaikeutta: (1) Deweya on tulkittu eräänlaisena uuden kasvatustieteen kummina, jonka ideoita voi kierrättää vapaasti ilman niiden systemaattista suhteuttamista hänen laajempaan filosofiseen ajatteluunsa, ja (2) Deweyn itsensä uumoilemaa laajempaa filosofis-pedagogista reformaatiota, filosofian toista ”kopernikaanista kumousta”, kuten hän itse asian ilmaisi (Dewey 1999, 251–252), ei aina oteta sille kuuluvalla vakavuudella.

Vaikka Dewey oli paljon enemmän kuin kasvatustieteen filosofi, on totta, että pedagogiikalla oli avainasema hänen filosofiassaan. Tämä pedagogiikan keskeisyys tulee hyvin esiin vuonna 1916 ilmestyneessä teoksessa *Democracy and Education* (MW 9), jota Dewey itse piti tärkeimpänä kokonaisuutena siihenastisesta ajattelustaan. Mainitussa teoksessa Dewey mielsi kasvatuksen ”filosofian laboratoriona”, jossa filosofisen ajattelun todellinen merkitys punnitaan (emt. 338–339). Dewey itse ihmetteli, miksi *Democracy and Education* ei herättänyt ilmestymisaikanaan laajempaa kiinnostusta filosofipiireissä. Filosofianhistoriallisesta näkökulmasta asia näyttää selvältä: aikana, jolloin muodollinen logiikka teki läpimurtonsa filosofian menetelmällisenä esikuvana, Dewey korosti filosofian käytäntösidonnaisuutta tavalla, joka sai teoreettisemmin suuntautuneet kollegat epäilemään hänen käsittevälineistönsä tehoa.

Päinvastoin kuin 1900-luvun alun filosofiset valtasuuntaukset, Deweyn myöhäiskaudellaan kehittänyt naturalistinen pragmatismi ei jättänyt sijaa transsendentaalisille ehdoille tai universaaleille loogisille muodoille. Se palautti järjen empiiriseen lähtökohtaansa, käytännölliseen elämään. Dewey ei hyväksynyt nojatuulifilosofiaa missään muodossa: filosofian voima oli hänelle sen kyvyssä



tarttua ”ihmisten ongelmiin” ja toimia tieteen, uskonnon ja muiden käsitejärjestelmien kriittisenä vartijana (MW 10, 46).

Deweyn hahmottelemassa visiossa filosofi ei toimi eristyksissä omassa tutkijankammiossaan vaan keskellä yhteiskuntaa, kulttuurin liikevoimana. Kotimaassaan Dewey tunnettiin Amerikan Filosofina (*Philosopher of America*), ajattelijana, jonka kehittelyt saivat motivaationsa demokraattisen elämäntavan ihanteesta. Deweyn filosofian laajempi ymmärtäminen on nähdäkseni mahdollista, ellei hänen radikaalia demokraattista visiotaan ja siihen liittyvää moraaliteoriaa tunnusteta keskeiseksi osaksi hänen kasvatusajatteluaan ja yleisempää filosofista näkökulmaansa.

Deweyn myöhäiskauden pragmatistisen naturalismin merkitys

Dewey tuotti pitkän elämänsä aikana hämmästyttävän laajan tekstikorpusten, jonka läpilyminen vaatii kärsivällisyyttä – ei vähiten hänen raskaan kirjoitus-tyylinsä vuoksi. Tätä tekstikorpusta voi jäsentää monella tavalla. Varsin yleinen tapa on erottaa Deweyn varhaisfilosofia hänen myöhäiskautensa tuotannosta. Erottelu on yhtä paljon temaattinen kuin historiallinen: Dewey aloitti filosofisen uransa jälkihegeliläisenä idealistina mutta luopui kolmekymppisenä nuoruutensa ihanteista alkaen kehittää Darwinin innoittamaa naturalistista näkökulmaa filosofisiin ongelmiin. Tässä suhteessa Deweya voi pitää nykyisen jälkianalyttisen filosofian piirissä esiintyneiden naturalisointipyrimysten ennakkoijana (ks. esim. Rajchman & West [eds.] 1985).

Termi ”naturalistinen” viittaa Deweyn pragmatismiin yhteydessä kahteen asiaan: (1) Darwinin innoittamaan näkökulmaan, joka tarkastelee tietoa ja ihmisen maailmassaolemista osana luonnontapahtumista, sekä (2) edellä mainittuun filosofian huomion kääntymiseen transsendentaalisesta analyysistä ”ihmisten ongelmiin” (MW 10, 46). Tähän liittyy kahden keskeisen filosofisen lähestymistavan, historiallisen ja analyttisen tarkastelustrategian, yhteensovittaminen pragmatistisessa kehyksessä: pragmatisti on enemmän kiinnostunut käsitysten käytännöllisistä seuraamuksista kuin niiden käsitteellisistä tai historiallisista ehdoista.

”Naturalismi”-nimikkeen käyttö voi olla hyödyllistä haluttaessa tehdä ero Deweyn ajattelun ja oman aikamme postmodernismin välille. Esimerkiksi amerikkalaisen postmodernismin tunnetuimman edustajan Richard Rortyn (1982) kuuluisa tulkinta Deweystä eräänlaisena esipostmodernistina, ”epäsystemaattisen” tai ”edifioivan” filosofian isähahmona, ei tee oikeutta Deweyn ajattelun naturalistiselle pohjavireelle. Paitsi että postmoderni Dewey-tulkinta sortuu anakronismiin, se antaa pragmatismille kritikoille mahdollisuuden kaivaa esiin J. E. Salomaan ja Bertrand Russellin kaltaisten aikalaiskriitikoiden väitteet Deweystä filosofisen totuuden arkkivihollisena. Dewey itse olisi tuskin hyväksynyt filosofisen rintamapelkurin mainetta, sillä hän pyrki taistelemaan filosofian perinteis-

ten ongelmien ratkaisemiseksi yhtä tarmokkaasti kuin edeltäjänsäkin. Hänen aseensa vain olivat erilaisia.

Deweyn tärkein filosofinen ase oli kritiikki – ei kuitenkaan kritiikki kantilaisessa mielessä transsendentaalisena analyysina vaan käytännöllisessä mielessä yhteiskunnassa vaikuttavien ajattelu- ja toimintatapojen rekonstruktiona. Rekonstruktivisesta näkökulmasta katsottuna filosofi on ikään kuin tiedustelija, joka kaavailee edeltä käsin erilaisten ajattelutapojen käytännöllisiä seuraamuksia pelkäämättä käsiensä likaamista arkisten ongelmien parissa. Deweylle filosofi toimi parhaimmillaan sekä kulttuurikriittikona että opettajana, elämän epävarman alueen moninaisten merkitysmahdollisuuksien osoittajana – sofistina myönteisessä mielessä.

Dewey laajensi myöhäiskaudellaan rekonstruktivisen kritiikkinsä koskemaan koko aiempaa länsimaista filosofiaa. Hän oli vakuuttunut siitä, että antiikissa esitellyt ja uuden ajan filosofiassa vakiinnutetut erottelut estävät nykyfilosofia toteuttamasta kriittistä tehtäväänsä, demokraattisen elämäntavan edistämistä. Tästä syystä filosofien olisi otettava vakavasti vastuunsa historiallisen aineiston sovittamisesta nykyelämän tarpeisiin parempaa tulevaisuutta silmälläpitäen.

Dewey piti myös pedagogiikan keskeisenä ongelmana pitäytymistä vanhentuneisiin filosofisiin dualismeihin. Hän katsoi, että kasvatusreformi edellyttää taustakseen kasvatusfilosofista reformia, uuden filosofisen käytännön piiristä lähtevää pedagogisten ajattelutapojen muutosta. Tulilinjalle joutuvat tällöin paitsi sovinnaiset erottelut oppilaan ja opetussuunnitelman, menetelmän ja sisällön sekä empirian ja teorian välillä, myös laajemmat filosofiset rajanvedot subjektin ja objektin, yksilön ja yhteisön sekä tosiasioiden ja arvojen välillä.

Filosofia taiteena: Deweyn naturalistisen pragmatismen erityispiirteitä

Vaikka deweylaisella filosofi-kasvattajalla ei olekaan oikotietä totuuteen (eikä onneen), hän voi omilla keinoillaan auttaa ihmisiä toteuttamaan elämänsä avautuvia mahdollisuuksia. Oman tulkintani mukaan Dewey mielsi tämän kulttuurin edistämisen projektin taidoksi kaikkein palkitsevimmissa mielessä, sanalla sanoen: taiteeksi. Tähän sisältyy ajatus, jonka mukaan filosofi ja kasvattaja työskentelevät saman instrumentalistis-eksperimentaalisen logiikan mukaan kuin taiteen harjoittaja, muokaten empiiristä ainesta uusiin, mielikuvituksellisiin muotoihin ja toteuttaen tätä kautta kokemuspäihin sisältyviä esteettisiä merkitysmahdollisuuksia. Hyvä elämä ja siihen liittyvä demokraattinen elämäntapa ovat tästä näkökulmasta filosofian harjoittamisen "taideteos". Pedagogiikka taas on miellellävissä "korkeimpana taiteena" (EW 5, 93), jonka kautta filosofia pannaan toimeen demokraattisessa yhteisöelämässä.

Voidaan ajatella, että Dewey mielsi perinteiset filosofian osa-alueet kuten logiikan, tietoteorian, metafysiikan ja moraaliteorian "elämän taiteen" ehdoilla käsitellen niitä pikemminkin arkitodellisuuden ongelmien työstämisen väli-



neinä kuin transsendentaalisen totuuden heijastuspintoina (ks. Alexander 1987). Kehottamalla filosofeja tarkastelemaan inhimillistä elämää, tietämistä, tuntemista ja pyrkimystä taiteena Dewey halusi muistuttaa kaiken teoreettisen ajattelun käytännöllisistä juurista, teorian pohjimmaisesta tarpeesta vastata ihmisten käytännöllisiin ongelmiin. Tässä suhteessa Dewey mukaili tärkeimmän oppisänsä William Jamesin humanistista pragmatismitulkitintaa. Toiselta klassisen pragmatismien perustajahahmolta Charles Sanders Peircelta Dewey taas omak-sui loogisia välineitä näkökulmansa kuvaamiseksi ammattifilosofien kielellä.

Myöhäisfilosofiansa pehmeässä (tai kulttuurisessa) naturalismissa Dewey kuitenkin profiloitui erilleen vanhempien pragmatistien ajattelusta. Yksi tärkeimmistä eroista piilee nähdäkseen Deweyn halussa liittää estetiikka osaksi filosofis-pedagogisen elämän taiteen kuvausta. Käsittekseni mukaan Deweyn estetiikan lukeminen kiinteänä osana hänen kypsää ajatteluun voikin auttaa hahmottamaan kattavammin hänen filosofiansa pedagogista arvoa. Estetiikan naturalisoimisen myötä Deweyn ajattelu kykenee vastaamaan sellaiseen kritiikkiin, joka pyrkii trivialisomaan pragmatismien voitonmaksimoinnin filosofiaksi tai palauttamaan sen suoraan materialismin reduktiovaatimuksiin. Naturalistisen estetiikan tarkastelu voi myös auttaa ymmärtämään teemaa, joka oli Deweylle tärkeä läpi hänen uransa: ihmiselämän käytäntöihin sisään rakentuvan sisäisesti täyttymyksellisen esteettisen kokemuksen mahdollisuutta.

Deweyn naturalistisen pragmatismien taide- ja musiikkikasvatuksellisia implikaatioita

Edellä kuvattu taipumus viitata Deweyn ajatteluun pinnallisesti ilman hänen laajempien filosofisten näkökohtiensa ymmärtämistä ei liene harvinainen oman aikamme taidekasvatusfilosofiassakaan. Deweyn estetiikka ei ollut juuri esillä 1900-luvun loppupuolen taideteoreettisessa keskustelussa ennen aivan viime aikojen uuspragmatistisia kehittäjiä. Analyttisen estetiikan ja taideteorian näkökulmasta Deweyn ainoa aihetta käsittelevä monografia, vuonna 1934 ilmestynyt *Art as Experience*, onkin melkoinen kummajainen. Teoksen kantavana ajatuksena on taidekäsitteen ja esteettisyyden naturalisointi tavalla, joka ei näytä enää mahdollistavan vakiintuneita erotteluja korkeataiteen ja populaaritaiteen, muodon ja sisällön, sisäisen ja ulkoisen arvon sekä poieettisen tekemisen ja esteettisen kokemisen välillä.

Deweyn estetiikka poikkeaa pehmeässä naturalismissaan niin paljon 1900-luvun valtavirta-ajattelusta, että sen pedagoginen arvo alkaa avautua vasta, kun sen asemaa tarkastellaan osana Deweyn yleisempää filosofista näkökulmaa. Väitöskirjani keskeinen johtoajatus onkin, että Deweyn myöhäiskauden naturalistista pragmatismia on mahdollista valottaa yhteydessä hänen estetiikkaansa ja pedagogiikkaansa tavalla, joka voi antaa eväitä uudemmalle taide- ja musiikkikasvatusfilosofiselle keskustelulle. Tätä kautta se voi auttaa avaamaan moderniin taidekasvatusajatteluun liittyviä vastakkainasetteluja ja viitoittaa tietä



kriittiselle käytännölle, jossa tunnustetaan taiteen ja esteettisen keskeinen asema inhimillisessä *praksiksessa* sortumatta postmoderniin diskurssirelativismiin.

Viittaus *praksikseen* on tullut esiin uudemmassa musiikkikasvatusfilosofiassa nk. praksiialisen näkökulman yhteydessä. Praksialistit ovat viitanneet myös Deweyn ajatteluun esimerkkinä tavasta, jolla voidaan kiertää perinteisen esteteoivan musiikkikasvatuksen arvokeskustelun sudenkuoppia. Deweyhin on viitattu myös rintamalinjan toisella puolella: ns. esteettisessä musiikkikasvatusfilosofiassa Deweyn taideteoreettinen näkökulma on yhdistetty – ehkä turhan heikoin perustein – sekä Susanne Langerin neokantilaiseen symbolismiin että Leonard B. Meyerin psykologis-formalistiseen musiikin merkityksen teoriaan. Esteettisen musiikkikasvatusfilosofian tunnetuin nimi, Bennett Reimer, tunnustautuu niin ikään uusimmassa teoksessaan deweylaiseksi pyrkiessään vastamaan praksiialistien kritiikkiin (Reimer 2003, 217; vrt. Määttänen 2003).

Voi olla hyvinkin totta, että deweylainen näkökulma auttaa välittämään toisiinsa edellä mainittuja musiikkikasvatusfilosofisia näkökulmia, kuten Maria Spychiger (1997), Heidi Westerlund (2002) sekä allekirjoittanut (Väkevä 1999; 2000) ovat aiemmin esittäneet. Käsillä olevan tutkimuksen ja aiempien aiheeseen kohdistuvien tutkimusten valossa olen kuitenkin myös vakuuttunut siitä, että Deweyn estetiikan systemaattinen luenta osana hänen naturalismiaan ja pedagogis-kulttuuripoliittista ohjelmaansa ulottuu huomattavasti praksiialisen ja esteettisen musiikkikasvatusfilosofian välistä keskustelua laajemmalle. Näkemykseni mukaan Deweyn estetiikan kautta voi ennen muuta valottaa tapaa, jolla kaikkeen ”elämän taiteeseen” voi kuulua esteettisiä momentteja. Toisaalta se voi auttaa ymmärtämään kaunotaiteita kokemuksen paradigmaattisina muotoina, esimerkkeinä tavoista, joilla kokemuksen ulkoinen ja sisäinen ulottuvuus voidaan saattaa tasapainoon. Lisäksi deweylainen estetiikka voi auttaa perustelemaan taideopetuksen asemaa yleissivistävässä koulutuksessa tavalla, joka ei sorru eteerisiin ja mystifioiviin selitysmalleihin.

Deweyn suhteellisen vähälle huomiolle jäänyt yritys mieltää esteettisyys osana käytännöllisen merkityksen tuoton logiikkaa voi auttaa hahmottamaan myös uutta kriittistä musiikkikasvatusfilosofiaa. Tällainen näkökulma voi hyväksyä samanaikaisesti musiikillisen kasvun välineellisen arvon ja välittömästi koetun merkityksen. Tällöin musiikkia – mitään taidetta – ei tarvitse rajata omaksi erityiseksi elämän tai kokemuksen alueekseen, johon meillä on kosketuspinta vain lahjakkuuden, valistuneen maun tai tiedostamattoman tunnekokemuksen kautta. Sen sijaan musiikin pedagoginen merkitys on mahdollista perustella pragmatistisesti, osana demokraattista elämäntähtäystä. Tämä ei sulje pois perinteisiä musiikin pedagogisen merkityksen selitysmalleja mutta auttaa ymmärtämään niitä osana moniarvoisen kulttuurin kenttää.





Kirjallisuus

- Alexander, Thomas M. 1987. *John Dewey's Theory of Art, Experience and Nature. The Horizons of Feeling*. Albany, NY: State University of New York Press.
- Dewey, John 1996. *The Collected Works of John Dewey, 1882–1953. The Electronic Edition*. Ed. Larry Hickman. EW = Early Works, MW = Middle Works, LW = Later Works. Charlottesville, VA: InteLex Corporation.
- 1999. *Pyrkimys varmuuteen*. Suomentanut Pentti Määttänen. Helsinki: Gaudeamus. EW = Ks. Dewey 1996. MW = Ks. Dewey 1996.
- Määttänen, Pentti 2003. Reimer on Musical Meaning ACT 2 (1). Verkkodokumentti osoitteessa: <http://www.siue.edu/MUSIC/ACTPAPERS/v2/Maattanen03.pdf> (lainattu 13.10.2004).
- Rajchman, John & Cornell West (eds.) 1985. *Post-Analytic Philosophy*. New York, NY: Columbia University Press.
- Reimer, Bennett 2003. *A Philosophy of Music Education: Advancing the Vision*. Third Edition. Englewood Cliffs: Prentice Hall.
- Rorty, Richard 1982. *Consequences of Pragmatism: Essays 1972–1980*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Salomaa, Jalmari Edvard 1924. *Nykyajan filosofeja*. Porvoo: WSOY.
- Spychiger Maria B. 1997. Aesthetic and Praxial Philosophies of Music Education Compared: A Semiotic Consideration. *Philosophic of Music Education Review* 5 (1): 33–41.
- Väkevä, Lauri 1999. *Musiikin merkitys ja musiikkikasvattajuus David J. Elliottin praksiallisessa musiikkikasvatusfilosofiassa*. Lisensiaatin tutkimus. Oulun yliopisto, Kasvatus-tieteiden tiedekunta, Musiikkikasvatus.
- 2000. Naturalizing Philosophy of Music Education. *Musiikkikasvatus* 5 (1–2): 73–83.
- Westerlund, Heidi 2002. *Bridging experience, action, and culture in music education*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Musiikkikasvatuksen filosofian juuria etsimässä¹

Jukka Louhivuori

Väkevä, Lauri: *Kasvatuksen taide ja taidekasvatus. Estetiikan ja taidekasvatuksen merkitys John Deweyn naturalistisessa pragmatismissa*. Acta Universitatis Ouluensis Scientiae Rerum Socialium E 68. Oulu: Oulun yliopisto 2004. Saatavana myös sähköisessä muodossa osoitteessa: <http://herkules oulu.fi/isbn9514273109>.

Kiinnostus musiikkikasvatuksen filosofiaa kohtaan on ollut viime vuosien aikana vilkasta. Aiheesta on valmistunut lukuisia eriaisteisia opinnäytteitä. Myös kan-

¹ Arvio perustuu vastaväittäjän lausuntoon.



sainvälisesti kiinnostus on ollut suurta johtuen pitkälti David Elliotin provosoi-
masta keskustelusta praksiarisen ja esteettisen musiikkikasvatusfilosofian
eroista. Lauri Väkevä pureutuu väitöskirjassaan *Kasvatuksen taide ja taidekasva-
tus. Estetiikan ja taidekasvatuksen merkitys John Deweyn naturalistisessa pragma-
tismissa* praksiarisen musiikkikasvatusfilosofian ja laajemminkin kasvatus-
filosofisen keskustelun kannalta keskeisen henkilön, John Deweyn kirjoituksiin
ja ajatteluun. Tutkimus auttaa meitä ymmärtämään paremmin tämän päivän
filosofisen keskustelun perusteita ja peilaamaan niitä viime vuosisadan alku-
puolen ajattelijoiden näkemyksiin. Väkevä vankentaa filosofisen keskustelun
pohjaa ja samalla oikaisee joitain ehkä yksipuolisia ja rajoittuneita näkemyksiä
Deweyn filosofian taustoista ja tulkinnoista.

Väkevä pyrkii tutkimuksessaan ”hahmottelemaan, erittelemään ja ymmärtä-
mään Deweyn myöhäiskaudella kehrittelemää naturalistista pragmatismia ja sen
seuraamuksia kasvatusfilosofialle, erityisesti taide- ja musiikkikasvatuksen filo-
sofialle”. Väitöskirjan rakenne on loogisesti ja johdonmukaisesti etenevä. Askel
askeleelta ja teos teokselta käydään läpi Deweyn ajattelun kehittymistä tulkiten
ja selvittäen ajattelun yhteyksiä muihin filosofisiin ja tieteellisiin aikalaiskirjoi-
tuksiin. Perusteellisuus ja yksityiskohtaisuus ei ole luettavuuden kannalta vält-
tämättä eduksi. Teksti on paikoin vaikeasti hahmottuvaa, eikä kokonaiskuvan
saaminen ole lukijalle aina vaivatonta. Joka tapauksessa systemaattisesti ete-
nemällä luodaan aiheesta syvälle luotaava ja monipuolisesti eri näkökulmia
esittelevä kokonaisuus. Tutkimuksen kannalta olisi ollut eduksi, mikäli tutkija
olisi malttanut jättää kokonaisuuden kannalta vähemmän olennaiset yksityis-
kohdat pois. Väitöskirjan alkupuolella tutkijan omaa ääntä olisi kuullut mielel-
lään enemmän.

Väitöskirjassa määritellään ja esitellään huolellisesti lukuisia käsitteitä ja filo-
sofisia suuntauksia. Tutkija osoittaa hallitsevansa ne hyvin ja kykenee ope-
roimaan vaikeidenkin käsitteiden ja aiheiden kanssa suvereenisti. Väitöskirja
osoittaa huomattavaa oppineisuutta ja keskeisen kirjallisuuden tuntemusta.

Väkevän väitöskirja osoittaa selkeästi Deweyn ajattelun suhteet tämän
päivän näkökulmasta kiinnostaviin ja keskustelua herättäneisiin teemoihin.
Ajattelun suhdetta kehollisuuteen on viimeaikoina uudelleen ryhdytty pohti-
maan. Tiedon sosiaalinen luonne, jota yhteistoiminnallinen oppiminen koros-
taa, on toinen tämän päivän pedagogiikassa voimakkaasti esillä oleva teema.
Deweyn näkemykset sosiaalisten verkostojen merkityksestä ennakoivat puo-
lestaan sosiaalisen pääoman käsitettä. Konstruktivismia koskevassa osuudessa
Väkevä olisi voinut tuoda selkeämmin esille sen suhdetta kognitiiviseen oppi-
mispsykologiaan ja tätä kautta kokeelliseen tutkimukseen. Yhteys on sikäli
merkittävä, että Dewey korosti erityisen voimakkaasti pedagogiikan ja kas-
vatuksen suhdetta juuri kokeelliseen tutkimukseen. Yksi Deweyn esiin nos-
tamista teemoista on tämän päivän kasvatustieteellisessä keskustelussa vasta
idullaan, nimittäin informaalisen, koulun ulkopuolella tapahtuvan oppimisen
suhde kouluissa annettavaan opetukseen. Lisääntynyt tietomme joidenkin van-
hojen korkeakulttuureiden hyvin eri tavoin järjestetystä kasvatuksesta ja infor-
maalien oppimisen mahdollisuuksista on lisännyt kiinnostusta tätä näkökulmaa



kohtaan. Deweyn tapa korostaa kasvatusta – samoin kuin monia muita elämän osa-alueita – taiteena antaa taidekasvatukselle ja samalla musiikkikasvatukselle erityisen painoarvon.

Tutkimuksensa loppupuolella Väkevä ottaa esiin Deweyn suhteen Susanne Langerin taidefilosofisiin ajatuksiin. Tässä yhteydessä käy selväksi, että Langerin ajatuksiin olisi syytä palata uudelleen, sillä ne näyttävät – monista kriittisistä huomauksista huolimatta – olevan sopusoinnussa viimeaikaisten musiikin vastaanottamisen ja esteettisen kokemuksen välistä suhdetta koskevien tutkimustulosten kanssa.

Langerin ohella väitöskirjassa käsitellään kriittisesti Leonard B. Meyerin ajatuksia, jotka liittyvät musiikillisten odotusten ja emootioiden väliseen suhteeseen. Meyerin varhaistuotantoa koskeva kritiikki antaa aiheen muutamaan huomioon. Meyerin musiikin emootioiden alkuperää koskevat kirjoitukset aloitivat vuosikymmeniä jatkuneen musiikkiteoreettisten ja kokeellisten tutkimusten sarjan. Meyerin ajatusten pohjalta kehitettiin sittemmin muun muassa musiikin generatiivinen kielioppi (Lerdahl & Jackendoff) ja melodisia odotuksia koskeva nk. implikaatio-realisaatio malli. Kokeellinen tutkimus on tukenut Meyerin ja hänen seuraajiensa käsitystä musiikillisten odotusten luonteesta. Meyerin ajatusten pohjalta on kyetty luomaan kokeelliseen tutkimukseen perustuva malli, joka auttaa ymmärtämään ja jossain määrin selittämään musiikin aikaansaamien esteettisten kokemusten (erityisesti emootioiden) alkuperää. Näitä tutkimustuloksia on mahdollista soveltaa muun muassa musiikkipedagogiikan kehittämiseen. Näin ollen Meyer on auttanut juuri sen tavoitteen saavuttamisessa, johon myös Dewey pyrki, eli rakentamaan kokeelliseen tutkimukseen perustuvaa tieteellistä perustaa. Tässä mielessä Väkevän esittämä sangen ankara Meyerin ajatteluun kohdistuva kritiikki aiheuttaa hämmennystä, varsinkin kun hänen seuraajiensa edellä mainittuja aikaansaannoksia ei ole referoitu.

Väkevä on perusteellisella otteellaan tuonut esiin uusia ja mielenkiintoisia vivahteita Deweyn ajattelun taustoista ja kehityksestä. Tällä tavoin hän on onnistunut rakentamaan lujan kivijalan jatkotutkimuksille, joissa voidaan tarkastella Deweyn ajattelun implikaatioita tämän päivän kasvatustieteelliseen keskusteluun. Samoin Väkevän syvälinen paneutuminen aiheetta koskevaan kirjallisuuteen antaa pohjan ymmärtää taidekasvatuksen ja samalla musiikkikasvatuksen mahdollisuuksia osana ihmisten kasvua ”demokratiaan”.

Jukka Louhivuori (louhivuo@campus.jyu.fi) on musiikkikasvatuksen professori Jyväskylän yliopistossa.



Suomalaisten mustalaislaulujen tyylit¹

Pekka Jalkanen

Blomster, Risto: *Suomalaisten mustalaislaulujen tyylit. Mustalaismusiikki mielikuvissa, estradeilla ja omissa joukoissa*. Tampereen yliopisto 2004. 262 s.

Kai Åberg (2004) arvioi *Musiikin* numerossa 3/2004 Risto Blomsterin väitöskirjan *Suomalaisten mustalaislaulujen tyylit*. Kulttuurintutkijana Åbergin kritiikki osuu monessa tapauksessa kohdalleen, mutta ongelmana on se, että kokonaisuuden kannalta hän haukkuu väärää puuta: se ei koske tutkimuksen keskeisintä sisältöä. Synkronistina Åberg näkee mustalaislaulun ja -identiteetin osallistuvan havainnoinnin, informanttien esittämien käsitysten sekä lähinnä lauluteksteistä tehtävien päätelmien valossa. Etnomusikologi Blomsterin strategia on toisenlainen. Hän on kiinnostunut musiikillisesta muutoksesta ja on pyrkinyt seulomaan pitkän aikavälin aineistosta mustalaislaululle ominaisen melodisen identiteetin. Työvälineenään musiikkianalyysi, lähinnä motiivianalyysi, Blomster onkin pystynyt esittämään vakuuttavan tulkinnan suomalaisen mustalaislaulun tyylihistoriasta 1800-luvun alkupuolelta tähän päivään. Tämä on tutkimuksen varsinainen ydin, mutta siitä Åberg ei sano juuri mitään. Kun tapaus on kuin kouluesimerkki samassa *Musiikin* numerossa (3/2004) keskustelun kohteena olleesta mahdollisten tutkimussuuntauserojen vaikutuksesta teellisten julkaisujen arviointeihin, esitän seuraavassa oman, vastaväittäjän lausuntooni perustuvan arvion Blomsterin työstä.

Tutkimusstrategia

Aluksi Blomster kartoittaa aiemman tutkimuskirjallisuuden perusteella mustalaiskulttuurin tutkimuksen kansainvälistä ja kansallista oppihistoriaa, mustalasiin liitettyä mielikuvahistoriaa sekä Suomen mustalaisten väestöhistoriaa. Tämän tausta-aineiston käsittelyn varsinainen päämäärä on ”kovaan faktaan”, arkistoainekseen sekä omaan kenttätööhön perustuva musiikkianalyysi. Lopputuloksena on teoria siitä, minkälainen on suomalaisen mustalaislaulun melodi-nen syvärakenne ja missä olosuhteissa se on syntynyt ja kehittynyt.

Tutkimuksen teoreettiset lähtökohdat liittyvät mustalaismusiikki-käsitteen

¹ Pekka Jalkanen kirjoitus on sekä kommentti Kai Åbergin *Musiikki*-lehden numerossa 3/2004 julkaistua arvioon Risto Blomsterin väitöskirjasta että toinen *Musiikissa* julkaistava – eri näkökulmasta kirjoitettu – arvio kyseisestä kirjasta. Toim. huom.



kaksitahoisuuteen. Ensimmäisessä luvussa Blomster osoittaa, että niin varhainen mustalaimusiikin tutkimus kuin yleinen kulttuuri-ilmapiiiri sekoittivat valtaväestölle suunnatun "estradiiperinteen" ja heimon omaan identiteettiin kuuluneen musiikin. Niinpä monille tutkijoille oli aikoinaan suuri ongelma, etteivät Suomen mustalaiset soittaneet ja tanssineet niin kuin Unkarin, Espanjan ja Venäjän mustalaisten oli nähty tehneen. Blomsterin mielestä eräs syy oppihistoriallisiin vääristymiin oli 1800-luvun jälkipuolella yleistynyt *diffusionistinen* teoria. Kielitieteen tulosten inspiroimana diffusionistit lähtivät etsimään *a priori* musiikille intialaista alkukotia arvottaen samalla tutkimusmateriaaliaan etnosentrisesti ja nationalistisesti. Diffusionismin vastapainoksi syntyi 1950-luvulla yhdysvaltalaisen antropologian vaikutuspiirissä *adaptationistinen* teoria, joka pyrki hahmottamaan mustalaiskulttuurin kehitystä sisältä käsin kulttuuri relativistisiin lähtökohdin. Nykypäivän näkökulmasta katsottuna kummallakin suuntauksella on ollut lastentautinsa, jotka ovat johtaneet yksipuolisiin tulkintoihin.

Luku "Mielikuvien mustalaimusiikki ja estradimustalaimusiikki" käsittelee oivallisesti sitä, miten väärin painotettu diffusionismi vaikutti aikoinaan mustalaisuuteen ja mustalaimusiikkiin liitettyjen mielikuvien oppi- ja kulttuurihistoriaan. Suomessakin mustalaiskulttuuri käsitettiin yhtenäiseksi intialaisperäiseksi traditioksi ja sen erilaiset estradi-ilmentymät mustalaiskulttuurin huipuksi. Vääristymät johtuivat sekä 1800-luvun romantisoivasta oppihistoriasta että ajan kansainvälisestä viihteestä ja taiteesta, missä mustalaisuus oli nostettu yhdeksi alitajuisuuden eksoottiseksi symboliksi. Esimerkiksi venäläisessä kirjallisuudessa nousi esiin "volja", kadehdittava vapaus, joka oli vain yhteiskunnan normeihin sopeutumattoman mustalaisen saavutettavissa.

Tärkeä tekijä oli kansainvälisen mustalaimusiikin estradisoituminen 1800-luvun alkupuolelta lähtien. Varsinkin itäisessä Keski-Euroopassa ja Venäjällä syntyi lukuisia laulu-, tanssi- ja soitintraditioita – mustalaiskuoroja, verbunkos- ja taraf-yhtyeitä jne. – joiden vaikutus näkyi Suomessakin autonomian ajan vilkkaiden kulttuurisuhteitten vuoksi. Suomea kosketti pääasiassa venäläinen mustalaiskuorotraditio, aluksi tilapäisten tabor-esitysten sekä nuottikaupan välityksellä – mustalaisromanssista eli mustalaisaiheisesta valssi-iskelmästä oli tullut Venäjällä Krimin sodan jälkeen suurta muotia. Venäjän vallankumouksen jälkeen perinnettä on ylläpitänyt 1930-luvulla perustettu Moskovan Romen-teatteri, jonka ohjelmisto on Blomsterin mukaan ollut 1960-luvulta lähtien toimineiden suomalaisten ja balttilaisten folklore-yhtyeiden, muun muassa Hortto Kaalon, tärkeintä ohjelmistoa. Oma vaikutuksensa on ollut myös Helsingin ravintoloissa 1880-luvulta alkaen esiintyneillä unkarilais- ja balkanilaisyhtyeillä sekä unkarilais- ja mustalaisaiheisilla laulunäytelmillä ja opereilla (*Kylän heittiö*, *Mustalainen*, *Mustalaiset*, *Mustalaisparoni* jne.), joita Suomessa on esitetty Suomalaisen Teatterin päivistä 1870-luvulta lähtien. Kyseisten teosten vaikutuksesta mustalaisuus yhdistettiin Suomessa lähinnä Unkariin – esimerkiksi Venäjällä "ulkomaalaismustalainen" oli yleensä espanjalainen, Carmen. Vastaavaa mielikuvateollisuutta ovat sittemmin vaalineet kotimaiset iskelmät, viihdekirjallisuus ja elokuva. Mustalaisille varattiin niissä "villin ja vapaan luonnonlapsen" rooli klovnin tai narrin ulkomaisiin stereotyyppioihin puettuna. Samanlainen stereoty-

pia hallitsee Blomsterin mukaan myös ajan antisemitistisiä juutalaisuuskuvia. Niille sukua on myös hurskas, nöyrä ja oloonsa tyytynyt yhdysvaltalainen ”neekerioija” *Setä Tuomon Tuvan* tyyliin.

Mielikuvadynamiikan yhteydessä Blomster (ks. s. 15) viittaa myös Tuula Kopsa-Schönin esittämään mielenkiintoiseen ”takaisinkytkennän” ideaan, jonka mukaan ”itselle asetetut ja ulkoa annetut oikean romaniuden stereotypiat toimivat bumerangianalogian mukaisesti, jolloin ei-romaneiden luomat stereotypologiat heijastuvat romaniyhteisöön ja ne heijastetaan sieltä takaisin puolustuksellisenä käytöksenä”. Suomen mustalaisten musiikissa tämä kuuluu etenkin 1960-luvun mustalaissyntyisten tangolaulajien suuressa suosiossa ja se näkyy myös suomalaisen mustalaisintelligentsian pukeutumis- ja seurustelukulttuurissa. Mahdolliset muut ”bumerangi-ilmiot” venäläis-, espanjalais-, Django- ja Remu-romantiikasta tenavatähtiin olisivat kiinnostava jatkotutkimuksen aihe.

Oma osuutensa stereotyyppien muotoutumisessa on ollut diffusionistisiin oletuksiin liikkua luottaneilla mustalaistutkijoilla. Silti selville on tullut paljon kestävää tutkimustietoa. Esimerkiksi Kristfrid Ganander oli vuonna 1780 julkaisussaan tutkielmassaan oikeilla jäljillä: ”[m]ustalaiset ovat kansanheimo, jonka epäilemättä jokin suuri vallankumous tai väestön muutto on ajanut Aasian tai Turkin maista ja johon sekamelskaan on sittemmin liittynyt useita kansallisuuksia, kuten unkarilaisia tai slaaveja” (ks. s. 67). Samoin Arthur Thesleffin maailmoja syleillyt toiminta tuotti merkittäviä tuloksia, muun muassa ensimmäisen mustalaiskielen sanaston ja ensimmäisen Suomen mustalaisten laulujen tallennuksen (Herman Hagert, Sortavala 1899). Blomsterin diffusionismiin liitettyjen ”aitouden”, ”luonnollisuuden” ja ”alkukodin” myyttejä pölyttävä osio antaa aihetta myös vastaväitteisiin: Useita aikalaistekstejä on kirjassa käsitelty anakronistisesti (Törnudd, Klemetti, Thesleff, Ranta, von Scultz), hiukan jopa nykykirjallisuuden omien stereotyyppien tapaan. Tarkemman lähdekritiikin avulla monista aikalaiskirjoituksista seuloutuisi esiin paljon lähinnä estradiperinnettä koskevaa tietoa. Esimerkiksi Törnuddin värikäs Liszt-henkinen kuvaus on kuin aikansa ravintolayhtyeen soivaa tekstuuria *Leivon* ja Montin *Czárdásin* tyyliin. Eikä estradia ja alkuperäisyyttä voi aina erottaa toisistaan. Esimerkiksi Espanjan ja Balkanin nykyinen estradiperinne on yhtä kuin arkaaisen perinteen modernisaatio.

Mustalaismielikuvien reseptiohistoriasta Blomster on liittänyt tutkimukseen runsaasti kiinnostavaa oheisainesta, kuten esimerkiksi Max Peter Baumannin laatimat romaniaiheisten näyttämöteosten luettelot vuosilta 1700–1800 sekä Thesleffin laajan lehtiartikkeliluettelon vuosilta 1777–1899.

Mustalaismusiikin historian yhtenä tausta-aineistona Blomster esittää hyvin kiinnostavan katsauksen Suomen mustalaisten vaellushistoriaan. Sen olennaisin ja monilta osin uutta tietoa antava tulos on, että Suomen ja Itämerenmaiden mustalaisten välillä on ollut sangen kiinteä yhteys autonomian ajan loppupuolelle saakka. Toisaalta tämä Itämeren ryhmä on kulttuuriltaan eristäytynyt ja erottautuu nuoremasta *vlach*-ryhmästä, Euroopan mustalaisten nykyisestä kielellisestä valtaryhmästä, joka lähti liikkeelle 1830-luvulla Valakiasta, kun Turkin imperiumin ote alkoi herpaantua Balkanin vasallivaltioistaan.



Melodia-analyysi: tyylihistoria ja identiteetti

Blomsterin tutkimuksen varsinainen ydin on Suomen mustalaisten laulusävelmistön tyylihistorian analyysi. Näissä osioissa Blomsterin tutkimusaineisto koostuu pelkästään primaarimateriaalista. Avainasemassa ovat Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran (SKS:n) ja Tampereen Kansanperinnearkiston (Erkki Alakönnin) pääasiassa 1960- ja 1970-luvuilla tekemät kenttä-äänitteet. "Maallista" laulustoa täydentää joukko Blomsterin keräämiä hengellisiä mustalaislauluja, lähinnä helluntaiherätyksen piiristä. Kotimaisia kokoelmia täydentävät Itävallan Tiedeakatemian äänitearkiston suomenkieliset Heinschink-kokoelmat, joihin Blomster tutustui Wienissä jatko-opintojensa yhteydessä. Suomalaista aineistoa täydentävät myös Blomsterin omat kenttä-äänitteet Liettuasta, Latviasta ja Virosta. Lisäksi Blomster on saanut 1960-luvulla tehtyjen äänitteiden kopioita Tarton Kirjallisuusmuseon Kansanrunousarkistosta sekä Latvian Kansanperinnearkistosta.

Aineisto jakautuu luontevasti kahteen tyyliin, arkaaiseen modaaliin ja moderniin tonaaliseen kerrostumaan, kuten jo aikaisemmassa tutkimuksessa on todettu. Blomster on pystynyt kuitenkin tunkeutumaan edeltäjiään syvemmälle kahdella alueella: 1) Hän näkee jatkumon modaalin ja tonaalisen kerrostuman välillä ja pystyy osoittamaan melodia- ja motiivianalyysin keinoin kerrostumien väliset suhteet, toisaalta yhteisen ytimen, toisaalta modernisaation tuottaman muutoksen. 2) Tämän lisäksi hän pystyy osoittamaan musiikki-analyysin avulla yhteyden balttilaisen ja suomalaisen mustalaislaulun välillä.

Modaalinen ja tonaalinen kerrostuma

Blomsterin analyysikäsitteistä keskeisimmät ovat modaaliteetti sekä melodiamuodostuksen dynamiikka. Analyysimenetelmän pohjana on klassinen motiivianalyysi, jota Blomster soveltaa Nicolas Ruwetin paradigmaattisen periaatteen mukaisesti. Arkaainen moodi kiertyy kaarimaisiksi sävelkuluiksi, joiden ääripäinä on toisaalta la-pentatoniikka, toisaalta luonnollinen molli. Sävelmät kadensoivat säepareittain fermatoituun finalikseen "alennetun toisen asteen" kautta muodostaen fryygisen kadenssin. Melodianmuodostuksessa keskeisistä terssimotiivista, jotka ketjuuntuessaan muodostavat selkeitä pentatonisia terssipinoja, keskimäärin septimin ulottuvuudessa. Avauksille on usein luonteenomaista myös perussävelen seksti (6. aste), joka erottuu jyrkästi muutoin pentatonisesta melodiikasta. Arkaaiset piirteet, *pentatoniset terssipinot*, *6. asteen korostuminen* ja *fryyginen kadenssi* ovat hyvin luonteenomaisia tekijöitä myös nuoremassa tonaalisessa kerrostumassa ja epäilemättä ne ovat mustalaislauluidentiteetin kulmakiviä. Varsinkin lopetuskadenssi, alennettu toinen aste, esiintyy Blomsterin aineistossa milloin arkaaisena, milloin osittain ja milloin kokonaan muuntuneena. Kun ilmiö esiintyy myös useissa kitarasäesteisissä



lauluissa, ts. tonaalisen ja tasavireisen säveljärjestelmän yhteydessä, on se osoitus tyylipiirteen korkeasta iästä ja identiteettiin liittyvästä vieraan vastustuskyvystä.

Mustalaislaulun ja suomalaisen kansanlaulun suhdetta Blomster valottaa vertailemalla mustalaissävelmistöä SKS-laulusävelmiin muun muassa hyödyntäen uunituoretta Jyväskylän yliopiston elektronista kansansävelmätietokantaa. Ilmari Krohnin kadenssianalyysia soveltaen Blomster on löytänyt suomalaisista kansanlauluista kaksisäkeisten rekilaulujen kerrostuman, joka on hänen tulokintansa mukaan modaalisen mustalaislaulun tärkein suomalainen esikuva ja mukautumismalli. Erottaviksi tekijöiksi Blomster on löytänyt mustalaislaulun kohotavujen määrän sekä säepariloppujen venytykset, *parlando rubaton* (Bartók) heijasteet, jotka kummatkin viittaavat suomalaisen perinteen ulkopuolelle. Myös uudemmassa kerrostumassa on ei-suomalaisia piirteitä, edellisten lisäksi niitä ovat pentametri-laulutekstin runsaus sekä runsaat sekstimotiivit, jotka kummatkin viittaavat 1800-luvun loppuvuosien suureen muotiin, venäläiseen mustalaisromanssiin. Tästä vaiheesta tutkimukseen on liitetty myös huip-pukiinnostava, jo edellä mainitsemani Thesleffin Sortavalasta vuonna 1899 keräämien laulujen luettelo. Tämä tutkimuksen osio on oiva esimerkki siitä, miten rinnakkain suoritettut musiikki- ja tekstianalyysit tukevat metriikan alueella selitysvoimaisesti toisiaan.

Suomalais-balttilainen kulttuurialue

Tutkiakseen olettamiaan yhteyksiä balttilaisen ja suomalaisen mustalaislaulun välillä Blomster on valinnut vertailumateriaaliksi parinkymmenen arkaaisen äänitteen korpuksesta yhden latvialaissävelmän vuodelta 1930 sekä kaksivirolaisäänitettä vuodelta 1975. Aineisto on suppeudestaan huolimatta edustava, ja Blomsterilla on ollut käytössään kaikki saatavilla oleva arkaainen balttilaisaines – vanhemman polven balttilaismustalaisia ei enää ollut elossa, sillä väestön pääosa tuhoutui toisen maailmansodan keskitysleireillä, ja tämän päivän laulajille arkaainen tyyli oli täysin tuntematonta, kuten Blomster joutui kenttätyömatkoillaan havaitsemaan. Ensi kuulemalta suomalaisissa ja balttilaisissa mustalaislauluissa ei tuntunut olevan mitään yhteistä – balttilainen *parlando-rubato* hämäsi. Blomsterin nuotinnoksista käy kuitenkin ilmi, että balttilaisen laulun ytimessä ovat täsmälleen samat tekijät kuin arkaaisessa suomalaisessa mustalaislaulussa: pentatoniikka, 6. asteen korostuminen ja fryyginen kadenssi. Rytminen ero balttilaisen *parlando-rubaton* ja suomalaisen, lähinnä rekirytmisen rakenteen välillä selittyy sillä, että Suomessa vapaarytmisen laulu vähitellen jähmettyi suomalaisen rekilaulun kaavoihin.





* * *

Kaiken kaikkiaan Blomsterin sävelmäanalyysi on taitavasti, lähes salapoliisiromanin tapaan rakennettu vertaileva tutkimus keskeisimmästä saatavilla olevasta kotimaisesta ja kansainvälisestä materiaalista. Induktiivinen tutkimusote lähtee liikkeelle rohkeasti ilman ennakkokäsityksiä ja onnistuu ”poteronvyörytyksessään” vastaansanomattomasti. Tuloksia kommentoiva johtopäätösluku on kypsän tutkijan kypsää ja persoonallista puhetta. Tutkimustulosten tulkinnassa ja ajoituksessa Blomster on varovainen ja pitäytyy Itämeren mustalaisten välisiin kulttuurisuhteisiin 1700–1800-luvuilla tukenaan mustalaisten kieli- ja väestöhistoriaa koskevat tiedot. Käsitökseni mukaan Blomsterin havainnot ovat kovaa faktaa myös etäämmälle katsoen – jos ei aivan Intiaan saakka, niin pitkälti siihen suuntaan.

Kirjallisuus

Åberg, Kai 2004. Mustalaismusiikin mielikuvat ja suomalaisten romanisävelmien tyyli.
Musiikki 3: 112–115.

Pekka Jalakanen on säveltäjä ja musiikkitieteen dosentti Tampereen yliopistossa.

Johdatusta empiiriseen musiikintutkimukseen

Erkki Huovinen

Clarke, Eric & Nicholas Cook (toim.). *Empirical Musicology. Aims, Methods, Prospects.*
New York, NY: Oxford University Press 2004. 240 s.

Pitkälti toistasataa vuotta sitten Hugo Riemann peräänkuulutti musiikintutkimuksen laskemista empiiriselle perustalle. Tämän ”alhaalta lähtevän tien” (saks. *der Weg von Unten*) tehtävänä oli antaa kaikelle musiikkia koskevalle ajattelulle – jopa musiikkiestetiikalle – varma perusta, joka eroaisi hatarasta spekulatiosta (ks. esim. Riemann 1967 [1900], 46–55). Riemannin (1928) ajatuksissa musiikki-

ARVOSTELUT MUSIIKKI 4/2004 — 108



tiede muodosti hierarkkisen kokonaisrakennelman, jossa ensin akustiikka ja sen päällä sävelfysiologia tarjoaisivat empiirisen pohjan muille musiikintutkimuksen aloille – musiikkiestetiikalle, satsiopille ja musiikinhistorialle. Sitten Riemannin aikojen musiikintutkimuksen kenttä on laajentunut ja monipuolistunut siinä määrin, että harva enää tohtii esittää yhtä suurilinjaisia visioita koko musiikkitieteelle yhteisestä empiirisestä perustasta. Hiljakkoin ilmestynyt ”empiiriselle musiikkitieteelle” omistettu antologia on merkittävä teos jo tästä syystä. Kirjan toimittajat Eric Clarke ja Nicholas Cook eivät toki pyri tavoittelemaan riemannilaista kokonaiskuvaa koko musiikkitieteestä, mutta teos tarjoaa kuitenkin melko yhtenäisen näkökulman musiikkitieteen tekemiseen huolimatta esitelyjen erikoisalojen kuulumisesta usein erillisinä pidetyille musiikintutkimuksen alueille.

Terävässä johdantoluvussa Clarke ja Cook määrittelevät empiirisen musiikkitieteen sellaiseksi musiikkitieteeksi, joka pyrkii mahdollisuuksien mukaan käyttämään hyväkseen suuria tutkimusaineistoja (s. 5). Tämä ei ole ainoa mahdollinen määritelmä mutta yhdistää toki monia niistä menetelmistä, joita on nykyään totuttu kutsumaan empiirisiksi. Vaikka määritelmä rajaa teoksen ulkopuolelle monia musiikkitieteellisiä tutkimusmenetelmiä, se onnistuu silti kattamaan suuren määrän erilaisia tutkimusotteita ja -kohteita. Tietokoneavusteisen ja vertailevan musiikintutkimuksen (Cook), esittämisen tutkimuksen (Clarke) ja äänianalyysin (Stephen McAdams – Philippe Depalle – Eric Clarke) lisäksi teos esittelee myös sosiaalisten rakenteiden ja käyttäytymisen tutkimusta (Tia DeNora, Jane Davidson) sekä musiikkianalyysia (Anthony Pople) ja sisältää erilliset luvut niin kvalitatiivisista kenttätymenestelmistä (Jonathan Stock) kuin kvantitatiivisista menetelmistä ja koesuunnittelustakin (Luke Windsor). Kirjan eri luvut tulevat epäilemättä olemaan lähivuosina peruslukemista empiirisesti orientoituneiden musiikintutkimuksen suuntausten opiskelijoille. Tiukasta toimitustyöstä johtuen kirjan antama melko yhtenäinen kuva empiirisestä tutkimusorientaatiosta voi kuitenkin toimia hedelmällisenä lähtökohtana myös kriittisemmille tarkasteluille.

Cook ja Clarke tekevät johdantoluvussa jyrkän erottelun ”empiristisen” ja ”empiirisen” välille. Empiirisellä tutkimusotteellaan he eivät sanojensa mukaan niinkään halua ottaa kantaa siihen, ”millainen maailma on”, vaan pyrkivät enemmänkin pragmaattiseen, menetelmällisesti orientoituneeseen tutkimusotteeseen. Kirjoittajien kritiikki kohdistuu tässä ennen muuta kahteen suuntaan: musiikkipsykologiaan ja musiikinteoriaan. Musiikkipsykologien he ensinnäkin katsovat liian usein sortuneen tiukkaan empirismiin, jonka mukaan havainto heijastaisi suoraan objektiivisia kategorioita (s. 6). Toiseksi psykologien tekemän musiikkia koskevan tutkimuksen ei heidän mukaansa ole tarkoituskaan olla musiikkitiedettä (s. 8). Hämmästyttävää kyllä Cook ja Clarke tosiaan näyttävät rajaavan musiikkipsykologiset koetulokset kokonaan musiikkitieteessä käytettävien empiiristen aineistojen ulkopuolelle (s. 13). Ottaen huomioon, että laajasti ymmärrettyinä kokeellinen musiikkipsykologia lienee laajin suurien aineistojen käyttävä musiikkiin liittyvä tutkimusalue, tällainen ratkaisu tuntuu melko oudolta. Pelkästään kirjan rakenteen kannalta musiikkipsykologian rajaaminen pois olisi toki ymmärrettävämpää, koska saatavilla on jo useita musiikkipsyko-



logiaa käsitteleviä yleisesityksiä. Musiikinteoreetikoita kuten Fred Lerdahlia ja Eugene Narmouria toimittajat puolestaan syyttävät "totalisoivista, keskenään yhteismitattomista" teorioista, joissa on enemmänkin kyse "maailmaa koskevasta uskomuksista" kuin potentiaalisesti hyödyllisistä tutkimuksellisista strategioista (s. 8–9). Tällaiset lausunnot ovat jokseenkin yllättäviä ainakin Cookilta, joka vastikään päätti musiikinteorian epistemologiaa koskevan esityksensä osittain paljonkin positiivisempaan kuvaan Fred Lerdahlin ja Ray Jackendoffin teorian empiirisestä potentiaalista (Cook 2002, 99–102). Ehkä on hyvä, että hiljan edesmenneen Anthony Poplen artikkeli sentään poikkeaa hieman linjasta sekä musiikkipsykologian että musiikinteorian suhteen: mitä Lerdahliin tulee, Pople nojautuu esityksessään generatiivisen musiikinteorian nk. hyvinmuodostuneisuussääntöihin, joiden hän katsoo kuvaavan juuri intuitiivisesti sovellettavia psykologisia rutiineja (s. 134).

Antologiassa näkyy yleisemminkin tietynlainen teoriakielteisyys, joka ei koske pelkästään musiikinteoriaa. Ei toki ole mikään yllätys, ettei tällaisessa kirjassa suhtauduta kovin myönteisesti spekulatiivisempaan, ei-empiirisempään teoretisointiin. Niinpä osansa saavat odotetustikin muun muassa adornolainen musiikkisosiologia (DeNora, s. 38) ja "kirjallisuuskritisiä" muistuttava kvalitatiivinen tutkimus (Clarke, s. 92). Sen sijaan joiltakin kirjoittajilta olisi ehkä voinut odottaa hieman enemmän huomiota *empiirisille teorioille*. Kirjoittajista esimerkiksi Jane W. Davidson (erit. s. 60–65) suosii teorioiden sijaan "dataa", jota "kerätään" ja "raportoidaan", jonka "eri elementtejä korostetaan" ja jonka "yksityiskohtaisuutta" pidetään hyveenä. Paikoitellen lukija saattaa jopa kysyä mielessään, mitä tällä kaikella datalla on tarkoitus tehdä, jollei sitä ole tarkoitus tulkita teorioiden valossa. Teoreettisten sitoumusten kaikenkaikkainen välttäminen on tietysti siinä mielessä mahdotonta, että sellaisia sisältyy jo yksinkertaisimpiinkin tiedonkeruun menetelmiin. Moni tieteenteoreetikko ehkä sanoisi lisäksi, että tieteen empiirisyydestä puhuttaessa tulisi kiinnittää huomiota ennen muuta *teoreettisten väittämien empiiriseen sisältöön* (ks. esim. Popper 1969 [1934], 83–85). Tällaisen ajatuksen mukaan empiirisen aineiston tehtävänä on ennen muuta teoreettisten väitteiden pätevyyden arvioiminen.

Teorialähtöinen näkökulma tulee toki kirjassa paikoitellen esiin – esimerkiksi Cookin artikkelissa, jossa hän esittelee aiemmin esitettyjen musiikkiteoreettisten väitteiden tilastollista testaamista suurilla musiikillisilla aineistoilla (erit. s. 116–118). Useimmat kirjoittajista keskittyvät kuitenkin teorioiden testaamisen sijaan eksploraatiivisempaan tutkimukseen, jossa pyritään selvittämään, miten jokin musiikillinen ilmiökenttä organisoituu tietyn analyttisen tekniikan tai representationaalisen menetelmän valossa. Tämä on toki aivan sallittu tutkimusote, jonka soveltamista voi perustella esimerkiksi käytettyjen menetelmien suhteellisella uutuudella tai niiden komplementaarisuudella ihmisen havaintokokemukseen nähden. Esimerkiksi kelpaavat vaikka musiikkiesityksen tempovaihteluiden demonstroiminen MIDI-informaation avulla (s. 79–87) tai kansanmusiikin melodisten piirteiden tilastollinen korreloiminen maantieteellisten alueiden kanssa (s. 118–119). Tämäntapaiset tehtävät saattavat ilman eksplisiittistä hypoteesiäkin tuottaa mielekkäitä tutkimustuloksia, jotka tarkentavat



tietojamme tarkasteltavasta ilmiöstä yli sen, mihin ihmisen havainto- ja ajattelukyky sellaisinaan yltaisivät. Sama koskee vaikkapa äänen analysointia spektrogrammien avulla. Äänianalyysia koskevassa luvussa Stephen McAdams, Philippe Depalle ja Eric Clarke muistuttavat kuitenkin representaatioihin keskittyvien tutkimusmenetelmien rajoituksista tunnustaessaan, että heidän esittelemänsä tekniikat kykenevät vain kuvaamaan ihmisen kuuntelukokemuksia mutteivät selittämään niitä (s. 195).

Tekisi mieli kuitenkin nähdä asia positiivisessa valossa: teoksen tarkoituksena on ehkä lähinnä osoittaa, millaisia empiriisiä tutkimusmenetelmiä musiikkitieteilijöille on tarjolla. *Empirical Musicology* on ennen muuta metodikirja, jossa monet yksittäisistä luvuista keskittyvät esittelemään tietyn tyyppisiä menetelmällisiä apuneuvoja tai representationaalisia tekniikoita (kenttätyömuistiinpanot, MIDI-tallenteet, spektrogrammit, tietokoneohjelmat kuten Poplen *Tonalities* ja Huronin *Humdrum toolkit* jne.). Sekä hyvässä että pahassa *Empirical Musicology* keskittyy enemmän musiikkiin liittyvien ilmiöiden kuvaamiseen kuin niiden selittämiseen liittyviin ongelmiin. Vaikka teos näin jättää vastaamatta moniin kysymyksiin, se täyttää kuitenkin erinomaisesti tehtävänsä musiikintutkimuksessa käytettyjen laajoihin tutkimusaineistoihin keskittyvien menetelmien esittelykirjana. Artikkelit ovat huolella kirjoitettuja, ja vaikka monet niistä eivät sisälläkään mitään aivan uutta tietoa, useimmat antavat kuitenkin hyvin valitun joukon edustavia esimerkkejä tietyllä musiikintutkimuksen alalla tehdyistä tutkimuksista ja käytetyistä menetelmistä.

”Empiirinen musiikkitiede” – ymmärrettynä Cookin ja Clarken tapaan suuria tutkimusaineistoja hyödyntäväksi musiikintutkimukseksi – on epäilemättä hyödyllinen termi kattaessaan monia sellaisia tutkimusaloja, jotka ainakin suomalaisessa keskustelussa on totuttu näkemään toisistaan erillään. Tästä näkökulmasta katsoen *Empirical Musicology* -teoksen erityisenä ansiona on pidettävä kvalitatiivisten ja kvantitatiivisten menetelmien, kulttuurintutkimuksellisten ja ”kovempien” näkökulmien tuomista saman kattokäsitteen alle. Teoksen eri lukujen välillä ei juuri esiinny sellaisia kireitä vastakkainasetteluita, jotka paikoin saattavat hämmentää aloittelevaa musiikkitieteilijää esimerkiksi alan suomalaisessa johdatuskirjassa (Eerola – Louhivuori – Moisala 2003). Toisaalta moni lukija saattaa jäädä miettimään suurien aineistojen käyttöön liittyvän ”empiirisyyden” suhdetta perinteisessä empirismissä korostuneeseen *havaintoon*. On selvää, että suurin osa musiikintutkimuksesta tavalla tai toisella rakentuu empiirisille havainnoille, ja moni voisi olla sitä mieltä, että selvää rajaa empiirisen ja ei-empiirisen musiikintutkimuksen välille on vaikea vetää. Kyse näyttäisi olevan enemmänkin painotuksellisista eroista.

Laajemmassa katsannossa musiikintutkimuksen ”empiirisyydellä” voitaisiin mielekkästi tarkoittaa monia muitakin asioita kuin laajojen tutkimusaineistojen käyttöä. Sillä voitaisiin korostaa esimerkiksi teorian keskeisten käsitteiden nojautumista musiikilliseen kokemukseen, musiikillisen teorian havaintopohjan maksimointia, musiikillisen kokemuksen approksimointia analyttisillä representaatioilla, informanttien kokemukseen nojautumista musiikintutkimuksessa tai miksei vaikka jopa tutkijan luottamista itse erityisen suuressa määrin omaan



musiikilliseen kokemukseensa. Tällaisten eriävien käsitystenkin tarkempi hio-
minen voi kuitenkin jatkossa olla hieman helpompaa, kun se voidaan tehdä
ottamalla kantaa *Empirical musicology* -teoksen antamaan näkökulmaan. Saat-
taa hyvinkin olla, että tämän lähemmäksi riemannilaista unelmaa yhtenäisestä,
empiiriselle perustalle lasketusta musiikkitieteestä on nykyään vaikea päästä.

Kirjallisuus

- Cook, Nicholas 2002. Epistemologies of Music Theory. *The Cambridge History of Western Music Theory*. Toim. T. Christensen. Cambridge: Cambridge University Press. 78–105.
- Eerola, Tuomas – Jukka Louhivuori – Pirkko Moisala (toim.) 2003. *Johdatus musiikintutkimukseen*. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- Popper, Karl R. 1969 [1934]. *Logik der Forschung*. 3. p. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck).
- Riemann, Hugo 1928. *Grundriß der Musikwissenschaft*. 4. p. Leipzig: Verlag von Quelle & Mener.
- 1967 [1900]. *Präludien und Studien II. Gesammelte Aufsätze zur Ästhetik, Theorie und Geschichte der Musik*. Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung.

Erkki Huovinen (erkki.huovinen@utu.fi) on musiikkitieteen yliassistentti Turun yliopistossa.



Ohjeita kirjoittajille

Musiikki-lehdessä julkaistaan pääsääntöisesti suomen- ja ruotsinkielisiä artikkeleita. Tästä voidaan poiketa vain perustellussa erikoistapauksessa, jolloin kirjoittajan on sekä esitettävä kirjallinen perustelu artikkelinsa julkaisemiselle *Musiikissa* että huolehdittava artikkelin kielentarkastuksesta.

Julkaistaviksi tarkoitetut käsikirjoitukset toimitetaan ensi vaiheessa lehden päätoimittajalle mieluiten sähköpostin liitetiedostona tai levykkeellä. Artikkelit lähetetään ilman kirjoittajan nimeä asiantuntijalausuntokierrokselle, minkä jälkeen kirjoittaja saa artikkelistaan kirjallisen palautteen mahdollisine parannusehdotuksineen. Julkaisukuntoon saatettu artikkeli toimitetaan päätoimittajalle samoin ohjein kuin käsikirjoituskin.

Tekstin tallennusmuoto

Tiedostomuodon pitää olla jonkin yleisen tekstinkäsittelyohjelman käyttämä (esim. Word, WP, MacWrite, Claris). Ohjelmakohtaisen tallennusmuodon lisäksi kirjoitus tallennetaan varmuuden vuoksi myös rtf-muodossa, joka on siirtokelpoinen muoto.

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 kaavaeditorilla laadittuja kaavoja ei saa käyttää. Tekstinkäsittelyohjelman viiteautomaattia 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 puolipitkänä viivana "—" (ei "-" eikä "—". Lainausmerkkeinä käytetään tavallisia lainausmerkkejä eli "lainaus" (ei "lainaus" eikä "lainaus"). 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. Laulujen nimet merkitään lainausmerkein. 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 viiteautomaattilla. Jos ohjelma ei sisällä automaattia, voi numeroidut viitteet sijoittaa tekstin loppuun lueteloksi. 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. 242–244.

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, volyyymi ilmaistaan arabialaisella numerolla ja julkaisun numero sijoitetaan kaarisulkeisiin. Volyyymia 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. tallennetaan esim. TIFF-, JPEG- tai GIF-muotoisina. Valokuvat voi toimittaa taittajalle skannattuna. Resoluution on oltava vähintään 300 dpi, mieluummin enemmän. Nuottiesimerkkien laatimisessa on syytä välttää NoteWriter- ja Encore-ohjelmien käyttöä niiden luomien dokumenttien huonon siirtokelpoisuuden vuoksi. Finale-nuotinkirjoitusohjelman käyttöä suositellaan. Tallennettaessa kuvia pdf-tiedostona on fontit upotettava tiedostoon.

Kuvan tai kaavion suurin mahdollinen koko on 176 x 250 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 Musiikkitieteellisen Seuran julkaisut

Acta Musicologica 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. 6,70 €
- AMF 7 Pajamo Reijo: *Suomen koulujen laulunopetus vuosina 1843–1881*, HKI 1976, 226 s. 6,70 €
- AMF 8 Vainio Matti: *Diktonius: modernisti ja säveltäjä*. HKI 1976, 472 s. 6,70 €
- AMF 9 *Juhlakirja E. Tawaststjernalle*. Keuruu 1976 — Loppuunmyyty!
- AMF 10 Oramo Ilkka: *Modaalinen symmetria. Tutkimus Bartokin kromatiikasta*. HKI 1977, 197 s. 8,40 €
- 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 sinfoniaista*. HKI 1979, 181 s. 8,40 €
- AMF 13 Seppälä Hilikka: *Bysanttilaiset ekhokset ja ortodoksinen kirkkolaulu Suomessa*. HKI 1981, 302 s. 8,40 €
- AMF 14 Heiniö Mikko: *Innovaation ja tradition idea. Näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan*. HKI 1984, 364 s. 8,40 €
- AMF 15 Kurkela Kari: *Note and Tone. A semantic analysis of conventional music notation*. HKI 1986, 161 s. 11,70 €
- AMF 16 Louhivuori Jukka: *Veisuun vaihtoehdot. Musiikillinen distributio ja kognitiiviset toiminnot*. JKL 1988, 324 s. 11,70 €
- AMF 17 Pekkilä Erkki: *Musiikki tekstinä. Kuulonvaraisen musiikkikulttuurin analyysiteoria ja metodi*. JKL 1988, 335 s. 11,70 €
- AMF 18 Huttunen Matti: *Modernin musiikinhistorian kirjoituksen synty Suomessa*. HKI 1993 17 €
- 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 €
- AMF 23 Huovinen Erkki: *Pitch-Class Constellations. Studies in the Perception of Tonal Centricity*. Turku, 2002. 25 €





AMF 24 AMF 24. Eerola Tuomas, Louhivuori Jukka ja Moisala Pirkko (toim.): *Johdatus musiikintutkimukseen*. Vaasa, 2003. 35 €

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. 6,70 €
- 3 Karma Kai: *Musiikkipsykologian perusteet*. HKI 1986, 94 s. 6,70 €
- 4 la Motte Diether de: *Harmoniaoppi*. (suom. Mikko Heiniö) Vantaa 1987, 260 s. 11,70 €

Den gemensamma tonen. Raportti seminaarista "Det gemensamma rikets musikskatter". 6,70 €

Suomen musiikkitieteellinen seuran julkaisemaa *Johdatus musiikintutkimukseen* -kirjaa myydään Helsingin, Jyväskylän, Tampereen ja Turun yliopistojen musiikkitieteen laitoksilla, Akateemisessa kirjakaupassa, Ostinatossa (Sibelius-Akatemia, puh. 09-443 116) ja Tiedekirjassa (Helsinki, puh. 09-635 177, s-posti: tiedekirja@tsv.fi). Julkaisuja voi myös tilata seuran sihteeriltä (Suomen Musiikkitieteellinen Seura, Musiikkitieteen laitos, Arwidssoninkatu 1, 20014 Turun yliopisto, s-posti: sanqvi@cc.jyu.fi). Voit tilata julkaisuja myös kaavakkeella verkon kautta seuran sivuilta (<http://www.jyu.fi/musica/mts>). Hinnat alv 0 %.

Musiikki-lehdet (neljä numeroa vuodessa)

Musiikki 1993–2003 6,70 € numero
Musiikki 1984–1992 5,00 € numero
Musiikki 1980–1983 3,40 € numero
Musiikki 1971–1979 1,70 € numero

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

